جامعة الزقازيق (فرع بنها)
كـــلـــــيـــــــة الآداب
قسم اللغة العربية
بـــلاغـة ونقـد

الاتـجـاه الـجـمـالى فى الشعر الفاطمى فى مصر

بحث مقدم مـن الباحث

أحـمــد عــلـى مـحــمـد عـبدالعـــاطـى

لنيل درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى

إشـــــــــراف

الأسـتـاذ الدكـتـور : نبـيل رشـاد نـوفل
أستاذ النقد الأدبى والبلاغة بآداب بنها

1425 هـ - 2005 م

فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ ۞

جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ

فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ

۞يَضْرِبُ اللّهُ الأَمْثَالَ

﴿ 17 ﴾سورة الرعد / الآية

إهـــــداء

- إلى والدتى العزيزة
- وإلى الحسين أخى الأكبر
- وإلى ســـائر إخـوتى الأعـــزاء
- وإلى التى عانت كثيراً حتى يخرج هذا البحث إلى بؤرة الضوء ... إلى أم رؤى
وإلى صغيرى رؤى والحسين

أحـــمـــد

تـقــديـم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيد الخلق ومعلم الناس الخير ، ومنقذ البشرية من ظلام الجهل ، وهاديهم إلى نور العلم والإيمان ، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم 0

أمـــا بـــعد

فإنه من اللافت تردد جل الباحثين فى ورود منطقة ثرية ، جديرة بالدرس ، وزاخرة بكنوز غائرة ، فى حاجة إلى من يستخرجها ، وينفض عنها غبار الزمن ، ويقدمها فى إطار لائق ، ولكى ينير الحاضر بضياء الماضى الأصيل ، وتقوم أذواقنا ، وتلمس مشاعرنا بصدق فنى مؤثر 0

وتتمثل هذه المنطقة البحثية فى الشعر الفاطمى المصرى ، الذى درج جماعة من الباحثين على درسه درساً أدبياً تاريخياً ، حيث تم تناول موضوعاته المختلفة بصورة عامة ، مع تتبع حياة الشعراء وملابسات نظم القصائد 0

وتغلبت الوقائع التاريخية والموضوعية على النواحى التشريحية للنصوص ، التى تتوخى التأثيرات الفنية المحتملة لعناصر القصيدة ، وهى قادرة – فيما أعتقد – على إنطاق سواكن الشعور ومكامن الإحساس ، ومن ثم الكشف بطريقة جيدة عن التاريخ الإبداعى للنص ، بدلاً من البحث عن عوامل تاريخية ، ابتعدت عن لب العملية الإبداعية 0

وقد يفلح هذا البحث فى استكناه صادق للوقائع الفنية فى الشعر الفاطمى المصرى ، والتى يرى الباحث فيها السبيل الأمثل لولوج عالم الشعراء الفاطميين ، والكشف عن وسائل التأثير الجمالى فى شعرهم 0

ولمحاولة التحقق من هذه الوسائل والأساليب الجمالية يتسلل البحث بفرضية أساسية ، وهى أن للشعر الفاطمى فى مصر خصوصية انفرد بها ، وهى الاحتفاء بالجوانب الحسية للنص ، وجعل هذه الجوانب ذات طبيعة مؤثرة جمالياً 0

و دفع إلى هذه الفرضية ما تتمتع به البيئة المصرية الفاطمية من خصائص طبيعية تحفز السعى فى طلب الجمال أينما حل ، كما هيأ الخلفاء الفاطميون كل سبل الرفاهية للشعب ، وكل منابت الإبداع للشعراء والأدباء 0

لذلك اتكأ البحث على المنهج الجمالى التحليلى للتحقق من هذه الفرضية ، ومدى تأثيرها فى الأسلوب الشعرى عند الشعراء الفاطميين ، ومستعيناً بأربعة شعراء متميزين يكادون يغطون المساحة الزمنية التى شغلها العصر الفاطمى فى مصر، **ما بين عامى (362) هـ ، (567) هـ ، وهم حسب الترتيب الزمنى :**

(1) تميم بن المعز لدين الله الفاطمى : (337 هـ - 375 هـ)
(2) ابن وكيع التنيسى : ت (393) هـ
(3) الشريف العقيلى : وقد عاش فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الهجرى
(4) ظافر بن الحداد السكندرى : لحق بأوائل القرن الخامس وتوفى سنه (529) هـ

ويتميز هؤلاء الشعراء بالثراء الموضوعى والفنى إلى جانب التنوع والخصوصية فمنهم من يهتم بالخمريات والزهر ، ومنهم من يهتم بالمدح والوصف ، ومنهم من يهتم بالغزل إلى جانب الفخر والمديح ، ومن ثم فهم يمثلون – بلغة المختبرات البحثية – عينة جديرة بالفحص واستخلاص نتائج تفسيرية ، وقد تنطبق على العصر كله 0

ويتكون البحث من ثلاثة أبواب : -

الباب الأول : وعنوانه التكثيف الصوتى الدلالى

ويحاول أن يدرس أولى الوسائل الأسلوبية التى اعتمد عليها الاتجاه الجمالى فى الشعر الفاطمى ، والتى تتوسم فى التكثيف الصوتى ذى الظلال الدلالية تأثيراً خاصاً ، فى مستويين :

لذلك يتألف الباب من فصلين :

الأول : وعنوانه : النسق الرأسى 0

ويدرس التكثيف الصوتى بطول النص ، بين بيتين فأكثر ، وحتى أبيات القصيدة كلها 0 ويتكون من مبحثين .

المبحث الأول : التكرار الحرفى

ويدرس آلية التكثيف الصوتى عبر أولى وحدات الجملة ، وهو الصوت المفرد ، والملتئم مع غيره بصورة متدرجة ومتعددة

المبحث الثانى : التكرار اللفظى

ويدرس التكثيف الصوتى فى الألفاظ وقد انتظمت فى جمل ، محملة بالدلالات المتباينة ، وما يمكن أن يتخلف عن انتظامها ، متعددة ومتوالية ومتماثلة رأسياً 0

أما الفصل الثانى فعنوانه : النسق الأفقى

ويرمى إلى توصيف التكثيف الصوتى عبر الكلمة والشطر وصولاً إلى البيت مما قد يشى بالتراتب والنظام والتنسيق ، وكما يحتفى بدرس التكرار النمطى والتجنيس الفنى

ويصل بنا عنوان الباب الثانى إلى الوسيلة التالية من وسائل التأثير الفنى ، وهى التشكيل الجمالى 0

ويتجاوز الكم ومعطياته العددية والتراكمية ، الماثلة فى التكثيف إلى الكيف ، ويعتمد - إلى حد كبير – على التنسيقات والتوفيقات والتوازيات والتوازنات بين عناصر البناء فى النص ، التى أوقعت تأثيراً جمالياً يفوق ذلك الذى يحدثه التكثيف ، وقد تدرجت هذه الآليات من الصوت المفرد ، إلى اللفظ والجملة ، ضمن فصلين :

الأول : عنوانه " التوازى " وينقسم إلى مبحثين :

الأول : التوازى الرأسى : ويدرس التوازى صوتياً وصرفياً و تركيبياً عبر البيتين أو المقطع أو القصيدة 0

الثانى : التوازى الأفقى : ويعالج إسهام التوازى جمالياً ودلالياً عبر البيت فى مستويات الصوت المفرد واللفظ والتركيب 0

أما الفصل الثانى ، فعنوانه : " التوازن " ويرصد هذه الظاهرة الجمالية فى مبحثين

الأول : ويعتنى بالتوازن اللفظى

والثانى : ويحتفى بالتوازن عبر التراكيب

ويبقى الباب الثالث والأخير ، وعنوانه : تكوين الصورة التمثيلية 0

يود أن يكمل منظومة وسائل التأثير الجمالى ، بعرضه للعناصر المكونة للتصوير التمثيلى الفنى الخاص لدى الشعراء الفاطميين ، على مستويين فى فصلين 0

الأول : يعنى بـ " التصوير المجازى المحدود " الذي يدرس طبيعة ومكونات الصورة الجزئية فى الشعر الفاطمى ، وما تتميز به من سمات تؤهلها إلى التأثير المادى المراد الكشف عن حيثياته، فى

مبحثين **الأول : عنوانه التمثيل الحسى والثانى : عنوانه التمثيل العقلى .**
والفصل الثانى : يهدف من خلال **التصوير الشامل " اللوحة "** إلى إبراز تأثير انتظام الصور الجزئية المتعددة فى كيان كلى واحد متماسك .

ويتكون من ثلاثة مباحث:
الأول : المشهد الناقص
الثانى : المشهد الكامل : ويتألف من نوعين من المشاهد هما : المشهد التسجيلى ، والمشهد القصصى 0
أما المبحث الثالث : فيرصد **اللقطات المتتابعة** . وصولاً إلى التنوع والثراء فى تكوين الصورة التمثيلية الشاملة . وإيماناً بأهمية الخلفية النقدية العربية فى تكوين الشعر الفاطمى ، فقد مهد البحث بدراسة لأصول النزعة الجمالية فى النقد العربى ، فى الجوانب الثلاث ، التكثيف ، والتشكيل ، والتصوير ، كما ألمح إلى دور الشخصية المصرية فى تكوين وجهه جمالية شعرية خاصة .
وكما بدأ البحث بمقدمة تمهيدية ، فقد انتهى إلى خاتمة تضم أهم النتائج ، وذيل ببعض الفهارس التوضيحية .
واستعان البحث بعدد لا بأس به من المصادر الزاخرة والمراجع العربية والأجنبية المهمة .

مـن أبـــرزها :

(1) ديوان : تميم بن المعز
(2) ديوان : ابن وكيع التنيسى
(3) ديوان : الشريف العقيلى
(4) ديوان : ظافر الحداد
(5) أسرار البلاغة : لعبد القاهر الجرجانى
(6) دلائل الإعجاز : لعبد القاهر الجرجانى
(7) الحيوان: للجاحظ
(8) النقد الفنى : لجيروم ستولينتز
(9) المثل السائر : لابن الأثير
(10) تحرير التحبير لابن أبى الأصبع المصرى

(11) فى الأدب الفاطمى : الكتابة والكتاب للدكتور محمد زغلول سلام
(12) فى الأدب الفاطمى : الشعر والشعراء للدكتور محمد زغلول سلام
(13) فى أدب مصر الفاطمية : محمد كامل حسين
(14) الشخصية المصرية فى الأدبين الفاطمى والأيوبى : د 0 أحمد سيد محمد
(15) العلاقات التصويرية : للدكتور نبيل نوفل
(16) نظرية الأدب : لرينيه ويليك وأوستن وارين
(17) الأسس الجمالية فى النقد العربى : د 0 عز الدين إسماعيل
(18) الصورة الشعرية : لسيسل د0ى لويس

(19) تحليل النص الشعرى : ليورى لوتمان
Sound and Form in Modern Poetry: **Harvey Gross:** the university (20) of Michigan press an arbor
Critical Approaches to literature : David Daiches : Long man - (21) London and New York

وفى نهاية هذا العرض أتقدم بوافر الشكر وعظيم العرفان لأستاذنا الجليل ،
الأستاذ الدكتور / **نبيل نوفل** أستاذ الأدب والنقد بآداب بنها ، الذى كان بحق نبراساً يهتدى به فى دروب هذا البحث 0
كما لا يسعنى إلا أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى كل من الأستاذين الجليلين :
الأستاذ الدكتور / **فوزى محمد أمين** أستاذ الأدب والنقد بآداب الإسكندرية .
والأستاذ الدكتور / **يحيى نبوى خاطر** أستاذ الأدب المساعد بآداب بنها .
اللذين تفضلا بالموافقة على النظر فى هذا البحث ومناقشته .

كما أرجو من الله العلى القدير أن يوفقنا دائماً إلى ما يحبه ويرضاه ، إنه نعم المولى ونعم النصير .

أحمد على محمد عبدالعاطى
الأسدية ـ شرقية

التـمـهـيد

(1) الرؤية الجمالية فى النقد العربى

للنقد العربى توجه جمالى خاص ، يتوازى مع رؤيته للشعر ، ويمكن أن نلمس ملامح هذا التوجه فى ثلاثة محاور 0

الأول : التكثيف الصوتى

والثانى : التشكيل الجمالى

والثالث : التأصيل الزخرفى للصورة : ليبدوا إلى أى مدى استقى الشعر الفاطمى خصائصه الجمالية من الرؤية النقدية العربية 0

(أ) التكثيف الصوتى :

يعد التكرار مقوماً أساسياً للتكثيف الصوتى ، حيث نسخ الوحدة الصوتية أكثر من مرة ، بما يسمح بالتدرج 0

ويمكن أن يتحقق من خلال التكرار مبدأ الكثافة ويرتكز ـ كما يقول الدكتور صلاح فضل ـ على : " الوحدة والتعدد فى الصوت والصورة " [1] ، وهما عنصران مهمان يقدمان صورة مثلى للتكثيف الصوتى 0

ويكاد يجمع النقاد والبلاغيون العرب على جدوى التكرار ، بوصفه عنصراً بلاغياً بارزاً وبخاصة النمط اللفظى منه ، الذى عده بعضهم " من مقاتل علم البيان " [2] 0 " وليس يخفى موقعه البليغ ، ولا علو مكانه الرفيع " [3] 0

ورغم هذا الاهتمام البين من النقاد والبلاغيين بالتكرار ، فإنهم لم يتعدوا الفائدة الدلالية لهذا الطارئ فى البناء اللغوى ، بل لعلهم احترزوا وتوقفوا طويلاً أمام هذا النتوء الحادث فى النسيج اللغوى ، ووضعوا شروطاً لقبوله بل حدا التوجس بابن رشيق القيروانى " 456 " هـ إلى الاعتقاد أن تكرار اللفظ ومعناه هو " الخذلان بعينه " [4] ، مما جعله يعيب التكرار فى قول " ابن الزيات " :

- أتعزفُ أم تقيمُ على **التصَابِى**؟ فقدْ كَثُرتْ مناقلةُ العتابِ
- إذا ذُكِرَ السلوُّ عن **التصابِى** نَفَرت من اسمه نفرُ الصعابِ
- وكيفَ يُلامُ مثلكَ فى **التصابِى** وأنتَ فتى المجانةِ والشبابِ؟!!

---

[1] ( ) **د/ صلاح فضل :** نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر – عالم الفكر – مجلد 22 – العدد الثالث – يناير – مارس – أبريل – يونيو 1994 م – الكويت ص 80

([2]) **ضياء الدين بن الأثير :** المثل السائر – تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ت المكتبة العصرية – بيروت 1411 هـ / 1990 م جـ 2 : 146

([3]) **يحيى الدين بن حمزة العلوى :** الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز – مراجعة وضبط : عبد السلام شاهين – الطبعة الأولى – دار الكتب العلمية بيروت 1415 هـ / 1995 م ص 287

([4]) **ابن رشيق القيروانى :** العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – تحقيق : محمد محيى الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت – د0ت 2 / 74

وبعد أن يذكر الأبيات ، يعلق " ابن رشيق " : " فملأ الدنيا بالتصابي على التصابى ، لعنة الله من أجله ، فقد برد به الشعر " [1] .

أما إذا حسن هذا النمط من التكثيف الصوتي ، فإنه مزيته المقدمة هى التوكيد ، بمعنى أن البنية تقابلها جدوى دلالية ، تضخيم يوازى تضخيم ، ومن ثم التكرار فى الكلام : " تأكيداً له وتشييداً من أمره ، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشىء الذى كررت فيه كلامك ، إما مبالغة فى مدحه أو ذمة ، أو غير ذلك " [2] .

ومع عناية النقاد والبلاغيين بهذا الضرب من التصرف اللغوى ، لم نجد إشارة ما إلى نجاعته فى تكوين نسق صوتي ، قادر على أن يكون أحد عناصر النسيج الإيقاعى ذى القيمة الجمالية .

فقد اتجهت تنظيراتهم إلى المعنى فحسب ، وانبثق هذا عن الإطار العام للنظرية النقدية العربية ، والتى تمجد المعنى وتدفع أى تصرف لفظى إلى حيز التحسين البديعي ، أو تجذبه إلى حقل المعنى ، أو ترده برمته .

وقد فصل البلاغيون بين نوعين من التكرار ، نوع يمكن للشاعر أن يفعل من خلاله دور الصوت لتكوين نسق محسوس ذى قيمة ، ونوع لا يصلح – فى رأيهم – لأن يؤثر هذا التأثير ، ولا تتعدى فاعليته الباطن الدلالى إلى السطح المحسوس ، وبذلك لم يهتدوا إلى جدوى جمالية مباشرة ، ملائمة لهذا النمط اللغوى ، برغم أنه استثناء واضح فى التشكيل ، للشاعر أن يطوعه كيف يشاء ، وبأساليب متباينة ومبتكرة .

فقد يكرر الشاعر لفظه بمعناها ، وقد يردد اللفظة مع تغير ملموس ، دون مساس بالأصل الاشتقاقى ، مما قد يسمح بقدر وافر من التنوع المضاد للرتابة ، التى قد تنتج عن نسخ اللفظة بتعمل واختلاق .

ويُعد الجناس بألوانه المختلفة الضرب المقدم من التكرار لدى البلاغيين ، حيث يقف فى جانب مناوئ للنوع الآخر منه ، الذى عرضنا سالفاً لمنزلته لدى البلاغيين والنقاد 0

بإمكان الجناس إذاً – فى رأى البلاغيين – أن يؤثر – وحده بمعزل عن التكرار – فى النسيج الصوتى للنص ، وأن يمد يد العون للإيقاع . ويفصل البلاغيون فصلاً حاسماً بين الجناس والتكرار ، فقد أورد العسكرى (395هـ) أبياتاً بها ألوان متمايزة من التكرار ، لم يعدها نوعاً من الجناس ، منها قول " خداش بن زهير " :

- ولكنْ **عــائِشُ** مــنْ **عــاشَ** حتى إذا كـــادَهُ الأيـــامُ كـيـــدًا

وقول "الشنفري" :

- وإنى **لــحــلوٌ** أنْ أُريــدَ **حَـلاوتِـى** ومُرٌّ إذا النْفـسُ العَـزُوفُ أمرَّتِ

ويعلق " العسكرى " : "ليس فى هذه الألفاظ تجنيس 000 وإنما اختلفت هذه الكلم للتصريف .. " [3] .

ولم تغر شواهد التكرار ، على كثرتها فى كتب البلاغة والنقد ، البلاغيين والنقاد لينظروا فى القيمة الجمالية التى قد تبدو فيها ، رغم أن هذا التصرف اللغوى قصد إليه الشاعر لإحداث وقع ما لدى المتلقي .

([1]) **العمدة :** 2 / 77 .

([2]) **المثل السائر :** 2 / 147 .

([3]) **أبو هلال العسكري :** كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر – تحقيق د/ مفيد قميحة – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت 1404 هـ - 1984م ص 354 .

ويورد "العلوى" (749 هـ) بيت "المتنبى" :

- **العارضُ الهتنُ بنُ العارض ِالهتن ِبـ**

ـنُ العارض ِالهتن بـنُ العارض ِالهتن ِ

ثم يقول : "فإن ما أراده من هذا التكرار دال على إغراق الممدوح فى الكرم" [1] ولعله يقصد أن جدوى التكرار تكمن فى التوكيد .

ويمكن أن نلمس فى تعريف " ابن الأثير" (637هـ) للتكرار نزعة إلى تقبل الخاصية الجمالية له حين يعرفه بأنه : "دلالة اللفظ على المعنى مردداً " [2] .

يحملنا على هذا الاعتقاد قوله " مردداً " ، فالترديد يحمل فى مضمونه عنصر التنظيم والتوالى ، وهما من أهم مفردات الإيقاع ، كما يعرفه " سوريو " ، فهو " تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً فى خط واحد ، بصرف النظر عن اختلافها الصوتى " [3] ، " وهو يبدو فى جميع الفنون فى هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب وتناسق وتوافق " [4] ، والتنظيم والتناسق يكفلان للتكرار عدم الرتابة ، ليصبح من أهم عناصر التعبير ، والذى يعد عملية أخيرة : " تعتمد على عمليات سابقة من التصور الحسي ، ومن التنظيم الشكلي الممتع " [5] ، ولكن سرعان ما يخبو ذلك الهاجس الذى تسرب من تعريف " ابن الأثير" السابق حيث يذكر قول أحد الشعراء :

- ألاَ يا اسْلَمِى ثُمَّ اسْلَمِى ثُمْتَ اسْلَمِى [6]

ثم يعلق " وهذا مبالغة فى الدعاء لها بالسلامة ، وكل هذا يجاء به لتقرير المعنى المراد ، وإثباته " [7] . إنه تكثيف صوتى كما نري ، ولكن هدفه – عند ابن الأثير – هو تثبيت المعنى وتكريسه فحسب .

وبذلك لم يلتفت ابن الأثير أو غيره من النقاد والبلاغيين إلى القيمة الجمالية وحدها للتكثيف الصوتى ، بل انصب اهتمامهم على المعنى وحده ، ويمثل هذا الاعتقاد – فيما أرى – لب النظرية النقدية العربية .

[ب] التشكيل الجمالى :

تبدو قيمة التكرار " فى إبراز أهمية الكلمة المكررة فى السياق ، وجعلها بمثابة المركز الذى يدور حوله الحديث " [8] ، وذلك بتوظيف شيئين : الوحدة والتعدد اللذين يميزان التكثيف الصوتى ، ويعتمد الأخير على النسخ والتراكم فى تشكيل النسيج الصوتى .و قد يفضي المزيد من هذا الإجراء إلى دروب من السأم ، حين يفشل الشاعر فى آليتي الاختيار والتوظيف ، ومن الخطأ - فى رأى "إليوت" : "أن نتصور أن كل الشعر يجب أن يكون منغماً ، وأن النغمة هى أكبر مكونات

([1]) **الطراز :** 289 .

([2]) **المثل السائر :** 2 : 146 .

([3]) **عز الدين إسماعيل :** الأسس الجمالية فى النقد العربي – الطبعة الثانية – دار الفكر العربي – القاهرة 1974 - ص 122 .

([4]) **د/ نبيل راغب :** موسوعة الإبداع الأدبي – الطبعة الأولى – لونجمان – مصر 1996 م ص 59 .

([5]) **هربرت ريد :** معنى الفن – ترجمة سامى خشبة – مراجعة : مصطفى حبيب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ص 10 .

([6]) **عجز البيت :** ثلاث تحيات وإن لم تكلمى .

([7]) **المثل السائر :** 2 : 150 .

([8]) **محمد العبد :** اللغة والإبداع الأدبى – الطبعة الأولى – دار الفكر العربي للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة 1989م ص 133 .

موسيقي الألفاظ ، فإن موسيقي اللفظ جزء من الخطاب ، يتوقف على العلاقة المباشرة بما يسبقها أو يتلوها من ألفاظ ، وعلى علاقتها بالسياق ، إضافة إلى كل المعانى التى اكتسبتها اللفظة فى سياقات سالفة ، أو مدى ارتباطها بالسياق من عدمه 000 " [1] .

وهذا ينافي طبيعة النص الأدبى الذى يتأسس كما يري "لوتمان" : "على درجة عالية من التنظيم ، وتنظيم أى نص أدبى يمكن أن يتحقق عن طريقين ، فعلى الصعيد اللغوى يمكن تحقيقه بخاصيتى الموقعية Paradigm ، والسياقية Syntagm .." [2] .

ومن ثم يمكن أن نستخدم آلية أكثر تنظيماً وتعقيداً ، تهدف إلى التأثير الجمالى عبر التشكيل الصوتى النوعى .

ويعنى التعقيد أن وضعية الوحدات الصوتية تعتمد على الموقعية ، " فإن الموقعية تمنح هذه العناصر ضرباً من المواجهة فيما بينها ، حتى تتشكل عند مستوى معين مجموعة من الاحتمالات التفاضلية المتبادلة ، وعلى النص أن ينتقى من هذه الاحتمالات أحدها وفقاً لكل حالة بعينها" [3] 0

ويتميز التشكيل الجمالى بهذا المفهوم عن التكرار ، لأن الأخير يحتاج إلى وحدات متطابقة أو متقاربة تتكرر فى كل بيت على حدة " فتخلف فى داخله " جناساً صوتياً " من ناحية ، وتختلف من بيت إلى آخر ، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى ما يصح أن نسميه طباقاً صوتياً من ناحية أخرى ... " [4] ، ومع ذلك قد يورث هذا التكرار الملل والفتور 0

ولكن التشكيل الجمالى يوظف آليات من شأنها أن تدفع مثل هذه الأشياء ، وتحتمل هذه الآليات دلالات التعادل ، والتوازى والتوازن والتقابل ، وتتأتى هذه التنسيقات بملاحظة تكرار مواقع الأصوات "كأن تكون فى بداية الكلام ، أو البيت الشعرى ، أو أن تكون فى العناصر المتصرفة ، أو المنبورة ، وأن تكون متمثلة فى تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة للأخرى " [5] 0

ويوافق هذا مبدأ مهماً ، وهو أن بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها مع وجود نظام داخلى ضمنى غير معلن من التوترات الصوتية والدلالية المميزة ، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوى لهذه القصائد " [6] .

غير أنه من الملائم منح الشاعر حرية فى اختيار هذا النظام ، وجعله "شيئاً يصدر عن نفس الشاعر – لا شيئاً يفرض عليه من الخارج ، وأن يفرضه الشاعر نفسه على نفسه " [7].

([1]) **Harvey Gross**: Sound and Form in Modern Poetry -The Univeresity of Michigan Press . An Arbor. P. 171

([2]) **يورى لوتمان :**تحليل النص الشعري : بنية القصيد ة . ترجمة د/ محمد فتوح أحمد ـ دار المعارف مصر – 1995 م ص 63 .

([3]) السابق : نفس الصفحة .

([4]) **إبراهيم عبد الرحمن محمد :** مناهج نقد الشعر فى الأدب العربي الحديث – الطبعة الأولى – لو نجمان – مصر 1997 ص : 350 .

([5]) **تحليل النص الشعري :** 97 .

([6]) **جوزيف ميشال شريم :** دليل الدراسات الأسلوبية – الطبعة الثانية – المؤسسة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع – بيروت 1407 هـ / 1987م .

(7) **د/ عز الدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – الطبعة الخامسة – المكتبة الأكاديمية – القاهرة – 1992 ص 49 .

وبذلك يلمس الشاعر نفس الملتقي التواقة إلى المتعة ، والتى تتحقق بهذا النوع الخاص من التكرار وهو ما قد يعنيه " رولان بارت " فى قوله " فالتكرار يولد المتعة .. " [1] والتى تتبلور فى صورة تجارب " بصرية أو سمعية ، أو عضوية ، أو حركية ، مما يمكن أن نطلق عليه اسم التجارب البهيجة " [2] .

يأمل النقد الأدبي فى إبراز التأثير الصوتى للغة والشعر خاصة وأن " يخرج الكلام مخرجاً له فيه طلاوة ، وماء ، وقد يكون الشعر مستقيم الألفاظ ، صحيح المعانى ، ولا يكون له رونق ولا وراء ... " [3] .

لذلك فإن جل كتب البلاغة : بدءاً من بديع " ابن المعتز " (296 هـ) إلى مطولات البديع فى العصور المتأخرة [4] أبرزت التوافقات والتنسيقات بين الوحدات الصوتية جنباً إلى جنب مع تلك التى تبرز التكرار الخالص .

ورغم اختفاء جانبي التفسير والتنظير ، فقد حفلت كتب البلاغة والبديع بأنماط التوازى والتوازن .

أولاً: التوازيات (Parallelism)

يحدد " لوتمان " مفهوماً للتوازى يبين طبيعته التى تخالف الصورة المتطابقة للتكرار ، فهو "مركب ثنائي التكوين ، أحد طرفية لا يعرف إلا من خلال الآخر ، وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعنى أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق " [5] . وبصورة أكثر وضوحاً فإن مفهوم التوازى يعنى أن " كل شطرتين فى البيت يمكن اعتبارهما متوازيين ، إذا كانا متطابقين ، فيما عدا جزءاً واحداً ، يشغل فى كل منهما نفس الموقع تقريباً .. " [6] .

وما ينطبق على شطرى البيت الواحد ، ينطبق على البيتين المتعاقبين ، أى أن التوازى يمكن أن يحدث فى المستويين المستعرض والمتعامد ، ذلك أن العرب لا تفرق بين الشطرين والبيتين ، من حيث الاستقلال ، فالبيت يجب أن يكون وحدة مستقلة ، غير معوز إلى لفقه ، وكذلك الأمر فى شطرى البيت الواحد ، اللذين يستقلان صوتياً فى تعريف العسكرى " للتشطير" فهو " أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما ، مع قيام كل واحد منهما بنفسه ، واستغنائه عن صاحبه " [7] ويؤكد " ابن منقذ " (584 هـ) نفس الزعم فى تعريفه للفك " ، وهو "أن ينفصل المصراع الأول من المصراع الثانى ولا يتعلق بشئ من معناه ... " [8] .

ويسير ابن الأثير " فى اتجاه استقلال الشطرين ، أسوة باستقلال البيتين ، حين يحدد أعلى مراتب التصريع بأن " يكون كل مصراع من البيت مستقلاً بنفسه فى فهم معناه ، غير محتاج إلى

---

(1) لذة النص : ترجمة فؤاد صفاء الحسين – الطبعة الأولى – دار توبقال – المغرب 1988 م ص 44 .

(2) د/ فايز اسكندر : النقد النفسي عند أ . أ ريتشاردز – مكتبة الأنجلو المصرية د. ت صـ 99 .

(3) الصناعتين : 187 .

(4) نعنى بها : العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية .

(5) تحليل النص الشعري : 129 .

(6) السابق : نفس الصفحة .

(7) الصناعتين : 463 .

(8) البديع فى البديع : تحقيق عبد – آ – على مهنا – دار الكتب العلمية – الطبعة الأولى – بيروت – 1407 هـ - 1987م : ص 235 ,

صاحبه الذى يلبسه " [1] 0 وبناء على هذا الطرح الشكلي فإن التوازى يمكن أن يتحدد رأسياً عن طريق البيتين المتعاقبين ، وأفقياً بين شطري البيت الواحد .

(أ) التـوازى الـرأسـى :

من أشكال التوازى التى يمكن ملاحظتها من خلال البيتين ، والمقطع ، والقصيدة ، ما يسميه البلاغيون " التطريز " ، حيث " يقع فى أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن ، فيكون فيها كالطراز فى الثوب ... وأحسن ما جاء فيها قول أحمد بن أبى الطاهر :

- إذا أبـو قاسـمٍ جَـادَتْ لـنا يـدُهُ لم يُحمد **الأجودانِ** ، البحرُ والمطرُ
- وإنْ أضـاءَتْ لنا أنـوارُ غُـرَّتهِ تضاءلَ **الأنورانِ** ، الشمسُ والقمرُ
- وإنْ مَـضَى رأيـهُ أوجدَّ عُـزمَتهِ تأخرَ **الماضيانِ** ، السـيفُ والقدرُ
- مَنْ لم يكنْ حذرًا من حدِّ صولته لم يَدْرِ **المزعجانِ**، الخوفُ والحذرُ

فالتطريز فى قوله : " الأجودان ، والأنوران ، والماضيان ، والمزعجان " 0 [2]

وقد امتدح " ابن طباطبا " " 322 هـ " هذا اللون ، لأنه "يجلو الهم ، ويشحذ الفهم " [3] ، وفى ذلك التفات منه للتأثير الصوتى والدلالى لهذا النمط من التوازى .

ويتسع مفهوم التوازى الرأسى عند " ابن أبى الأصبع المصرى" ليشمل شطرى البيت ، فيما يسميه " تطريف التوشيع " (إذا وقع فى كل بيت فى أوله وآخره ...) [4] .

كما فى قول الشاعر :

- بى **محنتـانِ** مُـلامُ فى هوىً بهما رَثى لى **القاسيانِ** الحبُّ والحجرُ
- لـــو لا **الـشفيقانِ** أمنيةُ وأسَـىً أوْدَى بى **المرديانِ** الشوقُ والفكرُ

فى أول البيتين نجد توازى صيغتى " محنتان " ، و " الشفيقان" وفى آخرهما نجد التوافق بين " القاسيان" ، و " المرديان " .

وهكذا يخلق التوافق الرأسى هنا جواً إيقاعياً موحداً ، يعتمد على التناسق الصوتى والصرفى " [5] .

ويوجهنا " ابن أبى الأصبع" إلى الكثافة الصوتية الرأسية مرة أخرى ، فيما يسميه بالتطريز ، ويمثل له بقول ابن الرومى :

- أمـورُكُمْ بـنى خـاقـانَ عندى **عُجابُ فى عُجابٍ فى عُـجابٍ**
- قـرونٌ فـى رؤوسٍ فـى وجـوهٍ **صِـلابُ فى صِلابٍ فى صِلابٍ** [6]

ويبدو التوازى الرأسى المكثف فى الشطر الثانى ، ويحاكى هذا النمط الأشكال الزخرفية فى الفن الإسلامى ، حيث يماثل هذا الشكل الرأسي للتوافق فى الشعر توافق نهايات الوحدات

---

(1) المثل السائر : 1 : 237 .

(2) الصناعتين : 237 .

(3) عيار الشعر : تحقيق د/ محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1980م ص 90 .

(4) تحرير التحبير : تحقيق د/ حفنى شرف – طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – مصر – 1383 هـ - 1963م 2 : 317 .

(5) أحمد على عبدالعاطى : عناصر الإيقاع فى "تحرير التحبير" لابن أبى الأصبع المصري – رسالة ماجستير – مكتبة كلية الآداب ببنها - 1998 .

(6) التحرير : 2 : 314 .

الزخرفية ، كما يماثل التنويعات الفنية الثرية فى تشكيل الخطوط العربية ، وبخاصة الخط الكوفى وخط النسخ .

ب- التـوازى الأفـقى :

يتسم هذا الشكل بالثراء ، لارتباطه بالدلالة التى تنمو أفقياً عبر الجملة والبيت ، وقد يتنوع هذا النمط ما بين القوالب الصرفية ، أو الصوتية ، أو المزج بينهما .

(1) التـوازى الصـرفى :

يتحكم فى هذا النوع توزيع عنصري الحركة والسكون على الصوت (phoneme) ، وليس توزيع الصوت فحسب ، وقد يؤدي هذا التماثل الوزنى إلى اتساق دلالي . ويتنوع بين الألفاظ والجمل .

فمن الألوان البديعية التى تقدم التوازى الصرفي على مستوى اللفظ ما يسمى "بالموازنة" ، وهى (أن يكون صدر البيت الشعرى وعجزه متساويى الألفاظ وزناً) [1] كقول " أبى تمام " :

- **مـها الوحـشِ** إلا أنَّ هاتا **أوانسُ قـنا الـخَطِّ** إلا أن تلك **ذوابـلُ** [2]

وهذا اللون من التوازى يجعل البيت "منسق النظام رشيق الاعتدال" [3] وقد يؤثر التوازن الصرفي الجملى تأثيراً مباشراً على الدلالة ، ويمثله "التفويف" ويعتمد على "تساوى الجمل المركبة فى الوزنية" [4] مثل قول الشاعر :

- فـوشيٌ بـلا رقمٍ، ونقشٌ بـلاَ يـدٍ ودَمْعٌ بلا عينٍ وضِحْكٌ بـلا ثَـغْرِ [5]

(2) التـوازى الصـوتى :

يدعم هذا النوع التواقع المكانى ، بالتطابق الصوتى ، بسبب التوالى المنتظم للأصوات سواء أكانت أصواتاً مفردة (phonemes) أو موزعة فى كلمات (words) .

وتمثل التقفية الداخلية توازى الأصوات المفردة ، " وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيت واحد ، أو عدد محدود من أبيات القصيدة .. " [6]، ولكن يجب عدم الإسراف فيها ، لضمان عدم تداخل الأصوات وجلبتها ، وهو ما ينافي طبيعة الموسيقي الشعرية ، التى تنأى – فى رأى إليوت – عن أن تكون : " نوعاً من الموسيقي النحاسية ، أو الوترية ، أو كآلات النفخ الخشبية ، لكنها أفكار ذهنية متضمنة فى كلمات ، ذات موسيقي متألقة بصورة تامة ، وواضحة ومتكاملة فى علاقات كلية " [7] .

ومن ألوان البديع التى تناسب هذا النمط "الترصيع" وفيه يتكرر صوت واحد فى آخر شطري البيت الأول فى القصيدة ، وهو بمثابة منبه صوتى ، أو مفتتح للقصيدة ، يدعم الجانب

([1]) **الطراز :** 416 .

([2]) **السابق :** 417

([3]) **السابق :** 416 .

([4]) **التحرير :** 2 / 261 .

([5]) **ينسب البيت :** لأبى العباس الناشئ .

([6]) **د/ إبراهيم أنيس :** موسيقى الشعر – الطبعة الرابعة – مكتبة الأنجلو المصرية – 1982 ص : 47 .

([7]) **Harvey Gross**: Sound and Form. P. 170

الصوتى أولاً ، وبتعادل عروض البيت مع ضربة تنقص بنقصه وتزيد بزيادته ، نحو قول امرئ القيس :

- قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ و**عرفانِ** ورسـمٍ عَفَتْ آياتُه مُـنذُ **أزمــانِ** [1]

ويشير " ابن الأثير" إلى القيمة الدلالية " للترصيع" ، " أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها " [2] .

وفى ذلك تفعيل لدور التوقع فى تتبع الدلالة ، ويصبح "هذا التوقع لا شعورياً ، فتتابع المقاطع على نحو خاص ، سواء كانت هذه المقاطع أصواتاً أو صوراً للحركات الكلامية ، يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره" [3] ، ويضطلع مثل هذا اللون من المنبهات "بإيقاظ وعى المتلقي ، واستنفاره لدرجة يضحى فيها هذا المتلقي واقعاً تحت سلطة التأثير الناتج عن المنبهات التى تولدها الظاهرة اللغوية ، التى تتحول إلى شحن المتلقى شحناً عاطفياً ... " [4] .

أما توازى الألفاظ فيمثله ما يسمى "بالتعطف" الذى يوظف حرف العطف "الواو" نقطة فارقة بين الشطرين المتوازيين شكلاً ، ليربط بينهما فى إطار دلالي واحد ، ويتمثل "فى إعادة اللفظة بعينها فى البيت .." [5] ، ويمثله قول " أبى تمام " :

- فلقــيتُ بــين يديكَ حـلوَ عطائهِ ولقيتُ بين يدىَ مــرَّ سـؤالهِ [6]

فقد انعطفت فيه ثلاث كلمات من صدره على ثلاث كلمات من عجزه ، كأنه يوازى بين جملة " لقيت بين يديك" و " لقيت بين يدي" رغم أن مفهوم "التعطف " عند " العسكري " مخالف له عند "ابن أبى الأصبع" ، فهو "أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف " [7] ، فإنه يرصد التوازى اللفظى بتباين دلالى 0

(3) التوازى الصرفى الصوتى :

وفيه لا يكتفى الشاعر بتكرار ألفاظ متوازية عبر الشطرين ، بل يربط بينهما بتعادل صوتى ، حتى يتضاعف التأثير 0

ونجد هذا النمط فيما يسمى "بالترصيع" الذى يعرفه " ابن الأثير" تعريفاً لا يخلو من تأنق وفهم لقيمته الجمالية ، فهو " مأخوذ من ترصيع العقد ، وذاك أن يكون فى أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما فى الجانب الآخر ، ... وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثانى فى الوزن والقافية ... " [8] .

([1]) **العمدة :** 1/ 173 .
([2]) **المثل السائر :** 1 / 273 .
([3]) **ريتشاردز :** مبادئ النقد الأدبي – ترجمة محمد مصطفى بدوى – القاهرة – 1963م ص : 188 .
([4]) **موسي ربابعة :** الأسلوبية – الاتصال والتأثير – النقد الأدبي فى منعطف القرن الثانى – جماليات التلقي والتأويل – أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي – القاهرة – 1997م – الطبعة الأولى – مطابع المنار – الجيزة – 1999 ص : 60 .
([5]) **التحرير :** 2 : 257 .
([6]) **السابق :** 2 : 258 .
([7]) **الصناعتين :** 474 .
([8]) **المثل السائر :** 1 / 258 .

فى هذا التحديد عناية بجانبي التسجيع والوزن [1] ، وإن ل ينص بعض البلاغيين صراحة على جانب الوزن فى تعريف "الترصيع" [2] ، كما تضمن تعريف "ابن الأثير" اعتباراً لمفهوم المواقعة المكانية للتوازى عند "يوري لوتمان" .

ويمثل "ابن الأثير" بقول بعض المحدثين :

- فمكارمٌ أوليتُها مُتبرّعاً وجرائمٌ ألغيتُها مُتورّعاً

" فمكارم بإزاء جرائم ، وأوليتها بإزاء ألغيتها ، ومتبرعاً بإزاء متورعاً .. " [3]

ويحقق "الترصيع" توازناً صرفياً ، كما يثري جانب الصوت داخل البيت ، بتقفية داخلية تكثف النغم وتعادل بين إنسيابه أفقياً وانسيابه رأسياً كما فى القافية ، " وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص منها تجانساً صوتياً ، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت ، ويشابه بين كلمة وكلمة ، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت ، ويمكن إذن أن نتحدث عن تجانس صوتى داخلي فى مواجهة تجانس صوتى خارجى تحدثه القافية ... " [4] بذلك يمكن للشاعر أن يستثمر التوازى فى إبراز طاقات التشكيل الجمالى من خلال التواقع الحرفي ، أو اللفظى أو الصرفي ، وربطها بالمسار الدلالي فى سياقاته المختلفة .

ثانياً : التـوازن :

هناك كثير من الخصائص المشتركة تؤلف بين الفنون ، لذلك فمن الطبيعي أن يحدث شئ من التلاقح فيما بينها . على سبيل المثال فإن " كل الفنون تطمح إلى أن تكون مثل الموسيقي " [5] ، حيث إنها تحمل نفس الرغبة " فى الإمتاع ، ومن ثم يعرف الفن تعريفاً أكثر بساطة وأكثر عادية ، بأنه محاولة لخلق أشكال ممتعة ... " [6] وكما يستلهم الشعر مفهوم الصورة من الفن التشكيلي ، محاولاً تجسيدها فى ذهن المتلقي ، وكما يحاول الفن التشكيلي أن يكون لغته الخاصة وموسيقاه بالألوان والسطوح ، يقتبس الشعر بعض خصائص التوازن من الفن التشكيلي بأنواعه المتعددة ، لتحقيق الإحساس بالتناسق والارتياح والمتعة ، إضافة إلى النجاعة الدلالية ، التى تستقي ملامحها من ميزة التوازن .

فليس التوازن تكراراً نمطياً ، تتوالى وحداته المتطابقة أو المتقاربة فحسب ، مما جعله " من أعظم أنواع التنظيم الشكلي شيوعاً " [7] ، ويختلف عن التوازى فى احتفائه بالتقابل المكانى ، مع عنايته بالتطابق ، حيث " يتحقق فى معظم الأحيان بالتقابل ، أى بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر " [8] ، فليس التوازن تكراراً ، بقدر ما هو " تعادل القوى ، وتقابل شيئين بحيث يتنازعان انتباه الناظر أو السامع بمقدار واحد " [9] فالعلاقة بين وحدتى التوازن هى التكامل

([1]) **وقد سبق قدامة بن جعفر** (337) هـ إلى هذا المفهوم حين جعل الترصيع من نعوت الوزن وهو ((أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الجزاء على سجع أو شبيه به ، أو من من جنس واحد فى التصريف)) نقد الشعر : تحقيق – كمال مصطفى – الطبعة الثانية – مكتبة الخانجى – 1979 م ص 40 .

([2]) **الصناعتين :** 416 ، البديع فى البديع : 171 .

([3]) **المثل السائر :** 1 : 259 .

([4]) **جون كوين :** بناء لغة الشعر : ترجمة د/ أحمد درويش – الطبعة الثالثة – دار المعارف 1993 م ص 105 ، 106 .

([5]) **هربرت ريد :** معنى الفن : 9 .

([6]) **السابق :** 10 .

([7]) **جيروم ستولينتز :** النقد الفنى : ترجمة د/ فؤاد ذكريا – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1981م . ص 352 .

([8]) **السابق :** نفس الصفحة

([9]) **روز غريب :** النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى – الطبعة الثانية – دار الفكر اللبناني – بيروت ص 24 .

والندية فى السمات والمكان ، فالتوازن يعنى " ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر ، أو يعوضها " [1] .

ويلزم لإحداث التوازن أن يكون " للعمل الفنى نقطة محورية خيالية مشابهة لمركز الثقل ، وحول هذه النقطة تتوزع الخطوط والسطوح والكتل بالطريقة التى تكفل لها أن يستقروا فى حالة التوازن والتعادل الكامل " [2] ، " مثلما نرى فى صورة الحيوانات المتقابلة الشائعة جداً فى الفن الشرقي " [3] هذا هو مفهوم التوازن فى الفن التشكيلي ، وينبغي ألا نتجاوز جوهر هذا المفهوم حين ننقله إلى الشعر ، فلا يجب أن نخلط بينه وبين التكرار أو التوازى ، وهما يحققان الموقعية لا المقابلة .

وإذا بحثنا فى الشعر العربي عن نمط صوتى يتخذ هذه الآلية الجمالية ، لمسنا وسيلة على درجة عالية من التنظيم الصوتى الهادف إلى رقي التصميم الشكلي للشعر ، شريطة عدم إغفال الدلالة ، هذه الوسيلة هى " التصدير " ، " أو رد الأعجاز على الصدور " .
وتقدم لنا هذه الوسيلة نموذجاً للتوازن على مستوى اللفظ ، يكاد يقترب من المفهوم التشكيلي ، وكذلك الأمر فى لون بديعي آخر ، هو " العكس والتبديل " الذى يقدم التوازن على مستوى التركيب .

(أ) تـوازن الألفـاظ :

يتيح انتقال اللفظ بأصواته أو بجزء منها ، من أول البيت إلى آخره ، إقامة نسق من التوازن ، أساسه ثلاثية الظهور ، ثم الخفاء ، ثم الظهور مرة أخرى فى مكان مقابل .

ويتمثل هذا التوازن اللفظى فى "التصدير " أو " الترديد ، أو رد الأعجاز على الصدور ، " وله فى المنظوم خاصة محلاً خطيراً " [4] ، يعنى : " رد أعجاز البيوت على صدورها أو رد كلمة من النصف الأول إلى النصف الثانى ... " [5] ، ويكون على مستوى الشطر والبيت ومن إقامة التوازن على مستوى الشطر مما ذكر " ابن منقذ" للعرجى :

- وثنائى عليكَ خيرُ ثناءٍ إن تقرَّبَتْ أو نَأَتْ بك دارُ [6]

ومنه على مستوى البيت قول الشاعر :

- سُكرانِ ، سُكرُ هوىً ، وسُكرُ مُدامةٍ أنَّى يفيقُ فتىً به سُكرانِ [7]

وقول بعضهم :

- **ونَشْرِي** بجميلِ الصُّنعِ ذكراً طيِّبَ **النشرْ**
- **ونَفْرِي** بسيوفِ الهندِ من أسرفَ فى **النفرْ**
- **وبَحْرِي** فى شِرى الحْمدِ على شاكلةِ **البَحرْ** [8]

وقد تجيء اللفظة الأولى للتصدير فى حشو الشطر الأول " كقول جرير "

- سقى **الرملَ** جونٌ مستهلٌّ ربابهُ وما ذاكَ إلا حُبُّ من حلَّ **بالرملِ** [1]

---

(1) النقد الفنى : 352 .
(2) معنى الفن : 20 .
(3) السابق : 20 .
(4) الصناعتين : 429 .
(5) البديع فى البديع : 85 .
(6) البديع فى البديع : 87 .
(7) الخطيب القزويني : الإيضاح فى علوم البلاغة : تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجة – الطبعة الخامسة – دار الكاتب اللبنانى – 1400هـ - 1980 م – 2 : 544 .
(8) المثل السائر : 1 : 247 .

(ب) التـوازن الـتركيـبى :

وفيه يتوازن تركيبان صوتياً ، وتتقابل فيه الكلمات المتناسقة ، فى إعادة ترتيب مقصودة لمواقع الكلمات ، ويمثل هذا الضرب من التوازن ما يسمى بلاغياً "بالقلب" ، أو العكس والتبديل ، حيث تتبادل فيه عناصر التركيب مواقعها ، " بأن تعكس الكلام ، فتجعل فى الجزء الأخير منه ما جعلته فى الأول .. " [2] ، ولعل إعادة الألفاظ بأصواتها مرة أخرى فى مواضع مختلفة يسهم فى وسم النص بسمات موسيقية ملفتة ، ولهذا يشترط بعض الباحثين لاعتبار القلب من الأشكال الصوتية لا النحوية ولا الدلالية " أن تعاد الكلمات بألفاظها ، مما يجعل القيم الصوتية وتكرارها هو الخاصية المميزة للتكوين اللغوى ... " [3] .

وبذلك نوفق إلى نمط تركيبي صوتى ، يعتمد على التشكيل الصوتى الجمالى لإنضاج الدلالة .

ومن ذلك قول الشاعر :

- تلكَ **الـثـنـايا** مـن **عِقْدِها نُظِمَتْ** أو **نُظِمَ العِـقْدُ** مـن **ثَنَاياها** [4]

وقول بعض المحدثين :

- فلـولا دُمُـوعى كتَـمْتُ الـهوى ولـولا الـهَوَى لـم تكُنْ لـى دموعُ [5]

وهكذا فإن للعكس والتبديل قيمة فى تشكيل توازن دقيق على مستوى التركيب مما يجعله من الأساليب المتجددة التى قد تفجأ المتلقي ، لأنه كما وصفه صاحب شروح التلخيص " خروج على مقتضى الظاهر " [6] ، ويعد " من جملة أفانين البلاغة ، وفيه دلالة على الاقتدار فى الكلام ، والإغراق فيه " [7] .

(جـ) التأصيل الزخرفى للصورة :

عنى النقد العربي بالصورة الشعرية عناية كبيرة ، وأفرد لها مساحة كبيرة فى مناقشاته المتنوعة لعناصر بناء النص ، " ولقد كانت الصورة دائماً موضع الاعتبار فى الحكم على الشاعر ، حتى وإن لم ينص عليها فى الدراسات النقدية العربية ... بل إن ناقداً بارزاً مثل " ابن رشيق " قد أقام منهج كتابه " قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية ... " [8] .

واهتم الجاحظ (255 هـ) بالصورة فى إطار فهمه الخاص لجودة النص ، " التى تنبثق من كون الشعر صناعة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير " [9] ، وبذلك فإن التصوير عنده يومئ " إلى قدرة الشاعر كصانع على التأثير فى الآخرين ويشير إلى أن الشاعر يستعين فى صناعته بوسائل تصويرية تقدم المعنى تقديماً حسياً " [10] .

([1]) الصناعتين : 431 .

([2]) السابق : نفس الصفحة

([3]) د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص : عالم المعرفة – العدد 164 – أغسطس 1992 – الكويت : ص 211 .

([4]) الصناعتين : 412 .

([5]) الصناعتين : 412 ، وينسب ابن منقذ البيت للرشيد – البديع فى البديع – ص : 81 .

([6]) التفتازانى : شروح التلخيص – دار السرور – بيروت – بدون تاريخ 1 : 486 .

([7]) الطراز : 445 .

([8]) محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري – دار المعارف 1982م ص : 17 كما يرجي مراجعة كتاب قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب – تحقيق الشاذلي بو يحيي – الشركة التونسية للتوزيع والنشر 1972م .

([9]) الجاحظ : الحيوان : تحقيق عبدالسلام هارون – طبعة الحلبي – القاهرة 1948م جـ 3 : 131 .

([10]) د/ جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي – الطبعة الثالثة – المركز الثقافي العربي – بيروت – 1992م ص : 260 .

ويتفق كلام الجاحظ فى تثمين دور الصورة مع آراء بعض نقاد الغرب الذين يرون أن " التعبير العام فى ألفاظ مجرد كسل ، وأنه مجرد حديث ، وليس فناً أو إبداعاً .. " [1] .

كما أنه لا يجب الاعتقاد بأن الشعر الخالى من الصور غير ممتع ، " فليس شرطاً أن تكون كل عبارات وكلمات القصيدة صوراً شعرية ، فقد تكون الكلمة مصورة لموقف الشاعر وحاملة لتجربته دون أن تكون مجازية " [2] ، " وكل وصف شعري هو نوع من التصوير ... " [3] 0

ويجنح النقد العربي إلى الجوانب الزخرفية التجميلية للصورة ، بوصفها جوانب أساسية فى تأثيرها ، يشعرنا بذلك عوامل تخص الصورة الشعرية العربية ، من قبيل حسيتها ، ووضوحها ، وتعددها دون توحدها ، ونمطيتها واتصالها بالشكل دون الشعور .

أولاً : الحســية :

تمتد جذور النزعة الحسية للصورة إلى الشعر الجاهلى ، فقد كان الشاعر الجاهلي يقصد إلى التعبير بالصورة عن " قضاياه وأحاسيسه ، ومواقفه من الحياة والناس من حوله ... " [4] ، وقد استخدم فى ذلك التعبير الحسي ، وبذلك عرف الشعر " بأنه رسم ناطق ، أى تصوير حسي للبيئة الطبيعية والبشرية على السواء ، وهو شعر لا يكاد يظهر فيه وجدان الشاعر إلا فى القليل ... " [5] ، وفيه تتجلى براعة الوصف " وذلك لفرط دقة الملاحظة ، واستقصاء الدقائق عند شعراء البادية ، الذين لم يتركوا فيها شيئاً إلا صوروه أدق تصوير ... " [6] .

وتوسل الشاعر إلى ذلك بالصور المدركة بالحواس ، خاصة البصر ، فقد كانت الصورة انتقالاً من الإدراك الذهنى إلى الإدراك الحسي ، لغاية التقريب والتبسيط .

وقدم الغزل للشاعر الجاهلى مساحة رحبة للتصوير الحسي ، حيث قدم المرأة نموذجاً رفيعاً متنوعاً فى سماته الحسية " وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية فى تذوق الجمال ... " [7] 0

وقد تطور الأمر إلى حد الجزم بأن " الشعر من طبيعته أن يكون محسوساً " [8] ، وقد دعا الفلاسفة المسلمون إلى انتهاج الحسية فى التصوير وأهمية إخراج الخيال فى شكل حسي " فينبغى للمتكلم فى الشىء عن طريق البلاغة أن يجعل الشىء الذى يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر " [9] .

([1]) **إليزابيث درو :** الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د/ إبراهيم الشوش – بيروت 1961 ص : 108 .

([2]) **د/ مدحت الجيار :** الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابي – الطبعة الثانية – دار المعارف 1995م ص 7 .

([3]) **د/ شكري محمد عياد :** مدخل إلى علم الأسلوب – الطبعة الثانية – منشورات أصدقاء الكتاب 1992 م ص : 58 .

([4]) **د/ إبراهيم عبدالرحمن محمد :** الشعر الجاهلى وقضاياه الفنية والموضوعية – مكتبة الشباب 1399هـ - 1979م ص : 173 .

([5]) **د/ محمد مندور :** فن الشعر – دار القلم – القاهرة – بدون تاريخ – صـ 123 .

([6]) **السابق :** نفس الصفحة .

([7]) **الأسس الجمالية فى النقد العربي :** 135 .

([8]) **ابن سينا :** فن الشعر من كتاب الشفاء – تحقيق : عبدالرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو – النهضة المصرية : 189 .

([9]) **ابن رشد :** تلخيص الخطابة : تحقيق محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – 1387هـ - 1967م ص : 189 .

وهذه الآراء ، على قلتها " ليست إلا نتيجة من النتائج المترتبة على طبيعة الشعر المعرفية عند الفلاسفة ، وما حدوده له من مهام تعليمية وتربوية وأخلاقية " [1] ، ومن ثم يجدر القول بأن هذه النزعة الحسية كانت حرية بأن تفرض نفسها على الصورة الشعرية " [2] .

ولا يعنى ذلك رفض مبدأ الحسية فى التصوير فقد " علق كثيراً من الأهمية على الصفات الحسية للصور " ، " وإن ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة ، بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس " [3] ، ولكن لا ينبغي أن نتخذ الحسية أساساً جوهرياً وحيداً فى تشكيل الصورة ، لأن هذا قد يبدد الخيال ، ويحيله إلى هيكل لا حراك فيه .

ثانياً : الـوضــوح :

يقف النقد الأدبي وقفة حاسمة أمام أى غموض قد يشوب الصورة ، فالوضوح وسلامة التركيب هما من السمات المغلبة لإنضاج أى تصوير شعري ، " فالآمدى " (370 هـ) لا يقنع بتركيب الصور عند " أبى تمام " ، لأنه كما يرى ابتعد بها عن طريقة العرب فى التركيب الاستعارى ، " وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه ويدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه " [4] ؛ ولذلك كان حكم " الآمدى" على الصورة عند "أبى تمام" أنها " فى غاية القباحة والهجانة " [5] .

كما ينهج القاضى الجرجانى النهج نفسه فى تحليله للصورة عند " المتنبي" ، ويقول: " وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب أو بعيد ، وإنما تصلح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة " [6]

ويأخذ " ابن الأثير " الأمر على محمل الجد فى تعريفه اللغوى للاستعارة ، والمأخوذ من " العارية الحقيقية " ، وهى " أن يستعير بعض الناس من بعض شيئاً من الأشياء ، ولا يقع ذلك إلا بين شخصين بينهما سبب معرفة ... " [7] .

لقد شغل النقاد أنفسهم بفكرة المشابهة فى الاستعارة ، مما صرفهم عما قد ينتج من المعاكسة والتخالف . " إن بحث الاستعارة بعبارة أخرى كان فى صميمه بحثاً فى وسائل معالجة الاختلاف ، وليس ثم اختلاف مطلق ، وليس ثم تشابه موسع له ، بحيث يعبد ويلتمس صفواً لا كدر فيه " [8]

ويتضح الأمر بصورة جلية فى مناقشة النقاد للتشبيه ، " فالرمانى " (284) هـ يري أن التشبيه البليغ هو" إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف " [9] .

والتشبيه الحسن عند "قدامة" هو " ما وقع بين الشيئيين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بها إلى حال الاتحاد " [1] .

([1]) **د/ ألفت عبدالعزيز :** نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 م ص : 247 .

([2]) **الأسس الجمالية فى النقد :** 86 .

([3]) **أوستن وارين ورينيه ويليك :** نظرية الأدب – ترجمة محيي الدين صبحى – مراجعة حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987 م – ص : 90 .

([4]) **الآمدى :** الموازنة بين الطائيين – تحقيق محمد محيي عبدالحميد – المكتبة العلمية – بيروت ص 234 .

([5]) **السابق : 234 .**

([6]) **الوساطة بين المتنبي وخصومه :** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى – المكتبة العصرية – بيروت ص : 429 .

([7]) **المثل السائر :** 1 / 347 .

([8]) **د/ مصطفى ناصف :** النقد العربي نحو نظرية ثانية : عالم المعرفة – الكويت – مارس 2000 ص 202 .

([9]) **أبو الحسن الرمانى :** النكت فى إعجاز القرآن – ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن – تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ود/ محمد زغلول سلام – الطبعة الرابعة – دار المعارف – 1991 م ص : 81 .

ولم يغير عبد القاهر الجرجانى (471 هـ) طريقة البلاغيين فى طلب وضوح الصورة إلا أن له بعض الخصوصية فى استشعار نوع من التفرد للشاعر فى تركيب صورته يبدو ذلك فى توصيف " عبد القاهر " لنوعين من التشبيه " فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطى المقادة طوعاً ... ، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج فى استخراجه إلى فضل روية ولطف فكرة .. " [2].

وبذلك يتفرد " عبد القاهر" عن سائر البلاغيين فى منحه فسحة يتحرك خلالها الشاعر ، يفعل دور خياله ، إن كان يهدف إلى تقديم دلالة خاصة ، أو أدب رفيع ، لأن الصورة ناتج من نواتج الخيال الثانوى المبدع " الذى يحلل الأشياء ، أو يؤلف بينها أو يوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد " [3] .

ثالثاً: الجـزئـية والتعـدد :

صرف البلاغيون والنقاد جهودهم إلى أشياء منبتة الصلة بروح الصورة ، وابتعدوا عن جوهرها ، بوصفها : " إحدى مكونات بنية القصيدة ، وهى جزء من الطبقة الأسلوبية ، والمختصة بتركيب الكلام ، فيجب ألا تدرس فى عزلة عن الطبقات الأخرى ، بل كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي " [4] ، " فالصورة ينبغي أن تكون عندما يتوسل بها الشاعر جزءاً من كل أكبر " [5].

لقد حدد البلاغيون للصورة حدوداً ونوعوا لها أنواعاً ، فهى تارة تشبيه ، وتارة استعارة ، بل إن التشبيه له أنواع متعددة فمنه المفصل ، والمجمل ، والمتعدد ، والضمنى ، والمرسل ، والمؤكد ، والبليغ ، والتخيلي وغيرها .

كما أن للاستعارة أنواعاً من قبيل المكنية والتصريحية ، والوفاقية والعنادية ، والتهكمية ، والتلميحية ، والأصلية ، والتبعية ، كما أن للتبعية أنواعاً فهى مطلقة ومرشحة ومجردة .

وقد لا تسهم هذه التشقيقات والتعريفات فى منح الصورة قيمة كبيرة ، ولا تعط الدلالة عظيم فرق بقدر ما تلحقه بها من ضرر ، ينال كيانها وتكوينها .

ويسهم تناول البلاغيين لأداة التشبيه فى التفتيت العقلي للصورة حيث إن الأداة ركن هام من أركان التشبيه ، بها يعرف ، حتى أن " التشبيه الذى تحذف منه الأداة ، وهو ما يعرف بالتشبيه البليغ ، مع حذف وجه الشبه يصبح من الوجهة المنطقية أقرب إلى الاستعارة ... " [6] .

وإذا تجاهل الشاعر الأداة لتقوية جانب الخيال فى صورته ، بحث البلاغيون عن مخرج تأويلي يبرز غياب أداة التشبيه كما فى تعليق " ابن الأثير " على هذا البيت لأبى تمام :

- نَـطَـقَـتْ مُـقـلـةُ الفـتى الـملهوفِ فَـتَـشَـكَّـتْ بفيـضِ دمــع ذرُوْفِ

يقول: " وإذا أردنا أن نقدر أداة التشبيه ههنا ، قلنا : دمع العين كنطق اللسان ، الباكية كأنما تنطق بما فى الضمير ... " [7] .

([1]) **نقد الشعر :** 109 .

([2]) **أسرار البلاغة :** تحقيق محمود شاكر – الطبعة الأولى – مطبعة المدنى بجدة السعودية – 1412هـ / 1991م ص : 93 .

([3]) **د/ محمد غنيمى هلال :** النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطباعة – 1997 ص : 37 .

([4]) **نظرية الأدب :** 220 .

([5]) **نورمان فريدمان :** الصورة الفنية – ترجمة د/ جابر عصفور – مجلة الأديب المعاصر – العدد 16 – مارس 1976م – العراق ص : 51 ، 52 .

([6]) **د/ صلاح فضل :** إنتاج الدلالة الأدبية – الطبعة الأولى – مؤسسة مختار – القاهرة – 1987 ص : 250

([7]) **المثل السائر :** 1 / 375 .

وبلا ريب فإن تعديد الصور أو تفتيتها بهذا الأسلوب ، أو بغيره ، يؤثر سلباً فى تشكيل الخيال ، ومزاولته لوظيفته .

رابعاً: النمطية والشكلية :

من أهم السمات التى تقرب الصورة من النقوش والوحدات الزخرفية ، نمطيتها ، وإغراقها فى الشكل فى كثير من الأحيان . فالصوررة التى أبدعها الشاعر الجاهلى كانت المقياس أو القالب الذى يصوغ عليه من تبعه من الشعراء فى العصور الإسلامية ، فلم تتغير طريقة التصوير إلا فى نطاق محدود . فوجدنا طرديات على غرار طرديات " امرؤ القيس" ، كما تمثل بعض الشعراء قالب صورة الحمى التى أبدعها " المتنبي" :

- وزائـــرتي كأَنَّ بـــــها حـــــياءً فلـيسَ تـزورُ إلا فـــى الظـــلامِ [1]

ولذلك تراكمت الصور المتماثلة ، أو المتطابقة ، لدرجة يصعب معها تحديد مبدعها الأول ، إلا بالعودة إلى الفروق التاريخية . وقد بدأت نزعة التقليد هذه منذ العصر الجاهلي ، بدأها إمام الشعراء الجاهليين امرؤ القيس حين قال :

- عـــوجَا على الطللِ الـمحيلِ لعلَّنَا

نبـكى الـديارَ كما بَكَى بن حِـــذامِ [2]

ويترتب على نمطية الصورة إمعانها فى الشكلية وبحث الشعراء عن عناصر تزيين للصورة ، لتجملها ، وتجلى بريقها . يبدو هذا الطرح فى بيت "ابن المعتز" الذى اختال به على الشعراء والنقاد ، وهو قوله فى وصف الهلال :

- أُنـظرْ إلـــيهِ كـزورقٍ مـن فضةٍ قـــد أثقَلَتْهُ حمولةٌ مـــن عنبرِ [3]

لا نكاد نحس فى البيت إلا ببعض الشبه البصري الطبيعي بين مشهد الهلال السابح فى صفحة السماء ، وبين زورق محمل بالعنبر ، وهو تصور عام ، لا يمثل أية خصوصية ، كما لم يواز الشاعر بين صورته وبين خاصة نفسه ، ودخائل شعوره ، مكتفياً بالسمات الشكلية العامة لكل من الهلال والزورق .

بذلك فإن الصورة القديمة : " لم تكن لتتجاوز الشكل الخارجى للأشياء ، دون تعمق لها من جهة ، ودون استغلالها فى نقل مشاعر محددة فى نفس الشاعر من جهة أخرى .. " [4]. وهذا ينافي طبيعة الصورة ووظيفتها " التى تعمل على خلق إدراك متميز للشئ ، وخلق رؤيته ، وليس للتعرف عليه " [5] فهى " الفن الذى يجسد الفكرة ، ويبرز مضمون القصيدة " [6] .

وهى القادرة على التعبير عن شخصية الشاعر ، " وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة ، يبرز من خلال صوره المفضلة " [7] .

بهذه الخصائص و بغيرها تبدو الصورة الشعرية فى النقد العربي ، نازعة إلى السمات الزخرفية المميزة للفن الإسلامى .

([1]) **الديوان** : شرح اليازجى – دار القلم بيروت صـ 523 .

([2]) **الديوان :** تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الطبعة الخامسة – دار المعارف – مصر 1990 م ص : 114 .

([3]) **الديوان :** طبعة بيروت – 1332 هـ ص 313 .

([4]) **د/ عز الدين إسماعيل :** الأدب وفنونه – دار الفكر العربي – مصر ص : 87 .

([5]) **موريس ايخنباوم** – نظرية المنهج الشكلى – ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروسي – ترجمة إبراهيم الخطيب – الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – الطبعة الأولى – 1982 م ص 42 .

([6]) **د/ رجاء عيد :** دراسة فى لغة الشعر – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1979 ص : 42 .

([7]) **جوزيف ميشال شريم :** دليل الدراسات الأسلوبية : 78

* * *

(2) الشحصية المصرية الفاطمية والرؤية الجمالية للشعر :

ميز التاريخ البيئة الفاطمية فى مصر عن غيرها من البيئات الإسلامية التى عاصرتها ، إذ إنها بيئة ثرية ، أتاحت للشعب المصري ألواناً مختلفة من النشاط الإنسانى ، ومن أهم هذه الألوان تنسم الجمال فى شتى صورة ، وخصوصاً جوانبه الحسية ، وانعكست هذه الصور فى الممارسات اليومية للناس ، وأصبح الذوق المصري رقيقاً دقيقاً فى إدراك الجمال حيثما قر وكان . ساعد على تأصل هذه الرؤية عاملان .

أحدهما : يرجع للبيئة المصرية بصفة عامة ، منذ أن شكل النيل مفردات الجمال فيها ، وجعلها مصدر إلهام للفنانين والشعراء ، فقد " عاش شعراء مصر على ضفاف النيل وفى وديانه ورياضه ، ينعمون بمياهه العذبة ، وبما ينشئ من غروس وزروع وثمار وأزهار ، وهو يجرى نافثاً لعابه من حوض إلى حوض باثاً الحياة والجمال فى كل ما يمسه ، مما جعل العرب يلقبون مصر حين فتحوها بأنها فردوس الدنيا .. " [1] .

ولم يقف دور النيل والطبيعة من حوله عند تشكيل الوجدان وتربية الذوق لدى الشعراء ، بل امتد أثرها إلى النص الشعري ، سواء برسم اللوحات الشعرية الموحية ، أو بتشكيل رؤية جمالية خاصة فى النص كله .

يرسخ هذا التوجه الجمالى العامل الثانى : والمتمثل فى خصوصية البيئة الفاطمية وتميزها ، حيث استقرار الدولة " وثبات الأمور وبقاء الأحوال مستقرة إلى زمن طويل وفى فترات متوالية .. " [2] ، كما كان لثراء الدولة الفاطمية دور آخر فى إنعاش حياة الترف والرفاهية التى تمثل أرضاً خصبة لتعاطى الجمال بلا قيود .

حيث " عرف الفاطميون بثراء دولتهم وبذخهم الذى لا مثيل له بين ملوك الدول الأخرى " [3] ، وشجع خلفاء الدولة الفاطمية على إزكاء روح الجمال لتقويته وإنفاذ أثره بابتداع واستحداث الأعياد والمواسم ، لنقل حياة الترف والرفاهية إلى الشعب ، وتوسيع قاعدة البهجة ، وتعميم السرور ليشمل كل طبقات الدولة ، فى معظم أيام العام . " وأسرفوا فى العطاء ، وتقديم الهدايا ، وإقامة المآدب ، وتوزيع الحلوى والمال ، وعمل المواكب والزينات " [4] .

بل إنهم امتزجوا مع وجدان الشعب وتقاليده الموغلة فى القدم ، " حيث شاركوا فى أعياد المصريين القومية كعيد النيروز ، وعيد كسر الخليج ووفاء النيل ، وشاركوا الأقباط أعيادهم .. "

---

(1) **د/ شوقي ضيف :** عصر الدول والإمارات – مصر – الطبعة الأولى – دار المعارف 1995 ص : 322

(2) **د/ محمد عبد الغنى حسن :** مصر الشاعرة فى العصر الفاطمى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1403 هـ - 1983 م ص : 8 .

(3) **د/ محمد كامل حسين:** فى أدب مصر الفاطمية – دار الفكر العربي – 1963 م – ص : 153 .

(4) **د/ محمد زغلول سلام :** الأدب فى العصر الفاطمى – الكتابة والكتاب – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1988م ص : 136 .

[1] ، وقد أورثت هذه المظاهر الحرية والانطلاق فى الإبداع ، كما أزكت روح التميز والتفرد ، والبحث عن هوية فى الفن ، وبخاصة الشعر منه .

فقد كان الشعراء الفاطميون من أبرز عناصر ذلك العصر ، وهم الأقدر على التعبير عن المناخ الجمالى الملائم لبيئتهم ، ولأنهم يحيون فى ظل سماء مشتركة مع عامة الشعب ينعمون بنفس الهواء ، فإنه من الممكن أن ينال شعرهم شئ من ذلك المناخ ، ويطال خيالهم طيف "من قمر تلك السماء ، ولعله تشكلت لديهم رؤية جمالية خاصة للشعر ، ليست تجديداً مطلقاً وإنما تمييز يخص أولئك الشعراء ، وينبثق عن تلك البيئة .

ولا نستطيع أن نزعم أن الشعر المصري فى العصر الفاطمى قد ابتعد عن التقاليد القديمة ، فقد كان " ينزع إلى النماذج العليا فى الشعر الموروث يتخذ منه مثله الأعلى " [2] ، وعلى نحو ما سنري فى التشكيل الصوتى وتكوين الصورة ، حيث الأسس ثابتة لا جدال فيها ، وليس من محاولة للنيل من رسوخها . بل إنهم كانوا أكثر تقليدية وأوفر حرصاً على عمود الشعر كما عرف عند "المرزوقي " مثلاً .

ولكن الجدة والتفرد عندهم ـ والراجع إلى الأسباب السالفة الذكر ـ كان فى تصرفهم النوعى والكمى فى بناء النص ، حيث اختاروا التشكيل الحسي على مستوى الصوت حرفاً ولفظاً وجملة ، وعلى مستوى الصورة الشعرية بنزوعهم إلى التمثيل الحسي بأشكاله المختلفة ، وكانوا يهدفون إلى الزخرفة والتصرف الأسلوبي الخاص لعله يميزهم بسمات مباينة لغيرهم .

وبذلك " تضفي مصر على الشعر العربي الموروث أنواعاً من الزخارف حسبتها حلى ، مستجيبة فى ذلك لميراث حضاري مديد يدعوها إلى جانب التأنق والزخرفة . وهذا الإسراف فى استخدام المحسنات اللفظية عند هذه المدرسة امتداد لروح المبالغة العامة التى تعد إحدى مقومات الشخصية المصرية " [3] .

وتأصل لدى الشاعر المصري الفاطمى حب الزخرفة والتأنق من الروح الفنية السائدة منذ القدم والمتطورة لدى الفاطميين ، الذين شجعوا فنون الزخارف والنقوش ، التى تتميز بالكثافة وازدحام الموضوعات المرسومة ، " وتتكون زخارفها المزدحمة من موضوعات آدمية ورسوم طيور وحيوانات على أرضية من الزخارف النباتية ، وفى بعض الأحيان تكون الزخارف مجرد حلية نباتية ـ أو تفريعات من المراوح النخيلية " [4].

هذا التزيد الزخرفي هو ما يميز الشخصية الفنية الفاطمية التى تسمو إلى الكثافة والتنسيق أيضاً ، كما لم يهمل الفنان الفاطمى الاهتمام بدقائق الأشياء " وشدة العناية بالتفاصيل فى رسم المراوح النخيلية والأشرطة ذات الحبيبات الكروية ولجم الخيل " [5] فى زخارفهم المتميزة .

على الجانب الموازى يسمو الشعراء الفاطميون إلى إعلاء قيمة الحس فى النسيج الصوتى للنص ، وبدرجات كمية متصاعدة ، توحى بقصد واع وتوجه عامد .

كما أنهم لم يركنوا إلى كثافة الصوت وتراكمه فحسب ، بل اتجهوا إلى تعميق روح الجمال الكائن فى التوزيع المتناغم ، والتشكيل الصوتى الجمالى المؤثر ، واستقت الصورة الشعرية خصائصها من نفس المنابع حيث سمت إلى التجديد فى الموضوعات ، واتجهت إلى الحسية فى

([1]) السابق : نفس الصفحة .

([2]) د/ أحمد سيد محمد : الشخصية المصرية فى الأدبين الفاطمى والأيوبي – الطبعة الثانية – دار المعارف – 1992 ص : 256 .

([3]) **السابق :** نفس الصفحة .

([4]) م . س . ديماند : الفنون الإسلامية – ترجمة أحمد محمد عيسي – مراجعة د/ أحمد فكري – الطبعة الثالثة : دار المعارف – مصر 1982م – ص : 217 .

([5]) السابق : 219 .

الوصف ، وتقصى دقائق الواقع ، وازدحام المشاهد وتعددها ، فى تقارب ما مع كثير من خصائص الفن الإسلامى الفاطمى .

وبذلك يمكن أن تكتمل منظومة التفرد المفترضة فى النظرة الجمالية الخاصة للنص الشعري ، والتى يجد البحث فى طلبها عبر فصوله ، لدى ثلة من الشعراء الفاطميين الذين يمثل كل منهم فترة زمنية مختلفة فى العصر الفاطمى ، فمهمة الدراسة هى رصد الملامح الجمالية للشعر فى هذا العصر ، وليس حصراً لشعرائه ، وذلك عند رؤوس الشعر فيه ، الذين يتميز شعرهم بالنضج والثراء والتميز فى الأغراض والأساليب ، وتتباين اتجاهاتهم وطبائعهم .

البـــاب الأول

التكثيف الصوتى الدلالى

مـــدخـــل

من الملائم أن نفترض فى الشعر الفاطمى المصري خصوصية تختلف عن مثيله فى بيئات مجاورة ، معاصرة أو سالفة ، فهو شعر انبثق وتفتق فى بيئة ثرية وحيوية ، ظلت ردحاً من الزمن متماسكة ومتعاضدة .

وإن صحت المقولة : " لكل عصر دولة ورجال " فإن دولة الشعر الفاطمى فى مصـر كـان لها ما يميزها ويمسك بتلابيبها ، ويمكن وصفه "بالمسيطر" والذى يحدده " جاكوبسن " بوصفه ذلك المكون المحورى فى العمل الفنى ، ذلك أنه يتحكم فى المكونات الباقية ، ويبت فيها ويغيرها ، إنه المسيطر الذى يأخذ على عاتقه كمال البنية " [1] .

ولعل المسيطر فى الشعر الفاطمى الذى يحمل على عاتقه تشكيل البنيـة ذات الوقع الجمـالى الخاص ، هو الطابع الحسي ، ويساير هذا الطابع المناخ الذى نضج فيه الشعر ، وقويت دعائمه .

ولا يعنـى اهتمامنـا بـدرس هذا الطـابع فـى الشـعر الفـاطمى تمجيده وتقديمـه ، بقدر محاولـة إبراز تلك الخصيصة التى تميزه فى مجتمعه الخاص .

ومن أهم عناصـر الطـابع الحسـي فـى الشـعر الفـاطمى المصـري كثافـة الصـوت فـى البنيـة الشعرية واطراده بصورة ملموسة بل وتفوقه على سائر عناصر تلك البنية .

ويمكن دراسة كثافة الصوت فى النص الشعري الفـاطمى فـى أنسـاق التكـرار ، التـى وظفهـا الشعراء لإبراز الجانب الحسي المسيطر فى العمل الشعري عندهم .

ويعد التكرار من أقوى الوسـائل التـى يمكن للشـاعر أن يستخدمها فـى تكوين نسق صـوتى محـدد المعـالم يتـدرج مـن البسـاطة مـروراً بالاعتـدال ووصـولاً للدرجـة القصـوى ، درجـة الكثافـة ، وتتمثل قيمته فى أنه " يمسك الشعر الغنائي عن التفكك والانحـلال كمـا يقـول شـتايجر [2] ، كمـا أن الشعر " يكتسب نوعيته المحسوسة ، نوعية الوحدة ، من العدد الكبير من الترابطـات والتكـرارات التى تربط بيتاً إلى بيت " [3] .

وبذلك يقدم التكرار قيمـة جماليـة مهمـة ، فهـو نمـط إيقـاعي رئيسـي ، يتخلـل كـل عناصـر الإيقـاع ، ويؤثر فى طبيعتها ، " كالتوازن " ، " والتوافق " ، " والتقابل " .

فالتوازن فى أوضح صوره وأنصعها ، سواء أكان توازناً صوتياً أو صرفياً أو تركيبياً شكل من أشكال التكرار . ففى التوازن الصوتي يتكرر ظهور الصوت مرة أخري ، مـع مراعـاة التناسـب بين الصوت والصوت المقارب لـه من جهـة ، ووجـود مسـاحة مقدرة تشكل التـوازن الصـوتى بـين كلمتين من جهة أخرى .

([1]) **ك . م . نيـوتن :** نظريـة الأدب فـى القـرن العشـرين – ترجمـة د/ عيسـى الكـاعوب – الطبعـة الأولـى – عـين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – مصر – 1996م صـ 34 .

([2]) **د/ صلاح فضل :** نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربي صـ 78 .

([3]) **ماري كاترين باتسون :** الاطرد البنيوي فى الشعر . دراسـة لغوية لخمس قصـائد جاهليـة – فصـول – م 4 – ع 2 – ينـاير – فبراير – مارس – 1984م – صـ 309 .

والتوازن الصرفي يحقق مبدأ التوازن بأسلوب التساوى بين الكلمتين فى الوزن ، فهو تكرار للقالب الوزنى تتطابق فيه الحركات والسكنات .

ويعتمد " التوافق " على المقاربة أو المماثلة بين وحدتين أو أكثر ، وهذا التقارب أو التماثل ضرب خاص من ضروب التكرار ، ويلائم طبيعة " التوافق " بوصفه عنصراً جمالياً مؤثراً ، يتردد فيه ظهور الوحدة الصوتية مرة إثر مرة ، متشاكلة مع سالفتها أو متمايزة . وتبعث هذه الحركة ثنائية الأبعاد أثراً قوياً فى النفس ، لتميزها بسمة التنوع ، وعدم استدعاء الرتابة والملل .

ويمكن للدهش التسلل إلى النفس ، إذا جعلنا التقابل من "التكرار " فهو غالباً يستبعد من بؤرة درسه . ويدفع إلى هذا الظن سمة التخالف التى تطغى على طبيعة " التقابل " .
ولكن أياً كان نوع الشكل التقابلي طباقاً أو مقابلة ، فإنه ينبني على ظهور الوحدة مرة أخرى بصورة مخالفة ، بعد أن كانت تظهر فى التوازن والتوافق بصورة متطابقة أو متقاربة .
والوحدتان المتقابلتان تربطهما علاقة " التخالف " التى تثير الذهن ، وتدفعه إلى البحث فى وجه التقابل وتأثيره ، على علاقة التخالف بجذبها لطرفي التقابل تشكل ثنائية ، وهذه الثنائية أساس التكرار ومحور ارتكازه . بذلك يهيمن "التكرار" على كل عناصر "الإيقاع" ويبدو جلياً فى تعريفاته المختلفة .

يعرف " بفر" Puffer الإيقاع بأنه " التكرار الموزون الوضع ، أ و مركز قوة فى حركات الرقص ، أو الموسيقى أو تفاعيل الشعر ... " [1] .
كما يعرف بأنه : " نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل ، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبى إلى التوكيد ... " [2] .

يغلب على هذين التعريفين للإيقاع وكل التعريفات الأخرى له أن العنصر الرئيسي فيه هو "التكرار" فهو يعنى ظهور عنصر أكثر من مرة ، إما بصورته أو بصورة أخرى مقاربة ، وبذلك يمكن وصف "التكرار" " بالتردد" ، سواء أكان يعنى نسخ الوحدة المتكررة ، أو تلونها وتشكلها فى كل مرة تتردد فيها ، المهم أن يشعر الراصد لمكونات النسيج اللغوى بوجود علاقة وثيقة بين العنصرين المترددين .

ولاتسام " التكرار " بالتردد أهمية خاصة ، تتصل بطبيعته الجمالية فيمكنه أن يسهم فى تشكيل نسق مميز ، يدرك بالحواس بل يؤسسه ويدعم بناءه .

يضطلع التكرار بإبراز الجانب الحسي فى النص فيراوح بين الاعتدال والكثافة فى النسق الصوتى المكون له . وللصورة الصوتية أهمية قصوى فى إبراز جمال النص وتفرده ، قد تفوق جانبي المعنى والصورة . و يرجع ذلك كما تذكر مرجرى بولتون إلى " أن قدراً كبيراً من شكل الشعر يدرك بالحواس بالأذن والعين . دون حدوث أية عملية ذهنية ، والأطفال الصغار يستمتعون بالأشياء ذات الإيقاع المميز كذلك ، فقد مر معظمنا بتجربة فتن فيها بأصوات قصيدة دون أن يكون قد فهم معانى كلماتها تماماً ... " [3] ومن المؤكد أننا استمتعنا بصوت قارئ القرآن الكريم صغاراً ، دون أن نحيط بكثير من المعانى ، ويرجع ذلك إلى إعجازه الصوتى المؤسس على نظام خاص .

([1]) روز غريب : النقد الجمالى وآثره فى النقد العربي : صـ 27 .
([2]) جيروم ستولينتز : النقد الفنى : صـ 100 .
([3]) من كتاب " The anatomy of poetry " عن "اللغة الفنية" : د. محمد حسن عبدالله ص 36 ، ص 37

وقد لا يمر هذا البيت على أذن غير المتخصص مرور الكرام دون أن يشعر بجمال صوتى خفي عنه يقول : المتنبي :

- ليالِـيَّ بـعـدَ الظَّاعنـينَ شُكُـولُ طِـوالٌ ولـيلُ العاشقـــينَ طَويلُ [1]

وذلك لتميزه ، بوصفه شعراً تختلف قوانينه الصوتية " إلى حد ما عن تلك التى يخضع لها الكلام غير الفنى ، فإذا كان الكلام العادى ينظر إليه باعتباره كلاماً غير منتظم ، بمعنى أنه لا يؤخذ فى الحسبان تميز بنائه بوضع لغوى خاص ، فإن اللغة الشعرية تتجلي كلغة قد رتبت على نحو خاص ، بما فى ذلك المستوى الصوتى ... " [2] .

من هذه الوجهة الجمالية يمكن معالجة الخصائص الحسية فى النص الفاطمى مع عدم التعجل فى إطلاق الأحكام السابقة التنضيد عليه ، سواء بجدوى تلك الوجهة فيه أو فسادها .

ومع درسنا لأنساق التكرار فى الشعر الفاطمى من الممكن تكوين رؤية ما عن هذا الاتجاه الحسي للنص الشعرى .

وتتوزع أنساق التكثيف الصوتى فى الشعر الفاطمى فى مستويين :

المستوى الأول : رأسي متعامد ، ينتشر فى الأبيات بصورة عمودية Vertical " ترتب البدائل بحسبه بعضها تحت بعض ، ويمكن أن نسميه محور المعاقبة أو محور الاختيار 000 " [3] .

المستوى الثانى : أفقى مواز للدلالة التى تتجلى من خلال الجملة والبيت Horizontal وهو " الذى تتوالى فيه العناصر اللغوية أفقياً على السطر ، أو تعاقبياً فى النطق فى صورة جملة أو نص كامل تترابط أجزاؤه ، وصولاً إلى الإفادة ويمكن أن نسميه محور التركيب [4] .

* * * *

الفصل الأول

النسق الرأسى للتكرار Vertical

يتسم هذا النسق بتكثيف البنية الصوتية للنص بشكل رأسي ، تتدرج فيه الكثافة بين بيتين فأكثر ، وبذلك ترسم هذه البنية الصوتية نمطاً مميزاً من أنماط الشكل الحسي ، يتتابع رأسياً بعمد واضح . وقد لا تأخذ أشكالاً زخرفية فى كثير من الأحيان .

وهو ما يلقي صدى فى نفس الشاعر الفاطمى ، الذى يهدف غالباً إلى الوقع الجمالى ، عن طريق الشكل ، مما قد لا يتلاءم أحياناً مع الدلالة ، وقد نلمس مثل هذا التوجه فيما أسماه " هيجل " جمال الشكل المجرد " ، أى العناصر الأولى من كل فن ، وهى الإيقاع الموسيقي ، أو إيقاع الكلام واللون والخط .. " [5] .

وفى تأسيس هذا الشكل المجرد ينوع الشعراء الفاطميون فى تكرارهم الرأسي ، فتارة يقيمون هذا الشكل المحسوس من العناصر الأولية للغة ، أى الحروف Phonems مجردة عن أى صلة بالتراكيب ذات الظلال الدلالية . ويقتربون شيئاً فشيئاً من النسق الجملى ، فنجدهم يكررون اللفظة اسماً ، أو فعلاً أو حرفاً ، وهنا يصبح النسق الصوتى أكثر دنوا من الدلالة .

([1]) ديوان المتنبي : ص 369 .

([2]) يورى لوتمان : تحليل النص الشعري ص 97 .

([3]) د. تمام حسان : المصطلح البلاغي القديم فى ضوء البلاغة الحديثة – فصول – المجلد السابع - العددان الثالث والرابع – أبريل – سبتمبر 1987 ص 22 .

([4]) السابق : نفس الصفحة .

([5]) جيورجي غاتشف : الوعى والفن : ترجمة نوفل نيوف – عالم المعرفة – 146 الكويت ص 66 .

وبذلك تتوزع أشكال النسق الرأسي بين تكرار الحرف واللفظ لتحقيق مبدأى الكثافة ، الوحدة والتعدد .

المبحث الأول :

التكرار الحرفى Phonems

لعله من المناسب أن نطلق على هذا النمط التكراري اسماً آخر يتناسب مع طبيعته ، حيث ينتشر عمودياً فى أوائل الأبيات وفى نهايتها ، بما يمكننا من وصفه بتكرار الأطراف .

أولاً : تكرار الحرف فى أوائل الأبيات :

كرر الشعراء الفاطميون الحرف فى صورتين متباينتين ، فقد توالى الحرف مستقلاً غير متصل بشىء من عناصر الجملة وتوالى متصلاً بغيره من عناصرها .

(أ) الحرف المستقل :

ومن الحروف التى توالت مفردة مستقلة حرف العطف " الواو " فقد كرره الشعراء بصورة أقرب إلى العمد ، وبشكل منتظم ، من ذلك قول " تميم بن المعز " فى قصيدة يهنئ أخاه العزيز بمولود ولد له :

- وأُعْطيتِ الخلافةُ ما تَمنَّتْ ... به واللهُ يفعلُ ما يريدُ
- وأُطْلِعَ بدرُها وعلا ضُحَاها ... وأسْفرَ صبُحُها، ونأَى الهُجُودُ
- وقرَّ الملكُ واتَّطَدَتْ بُنَاهُ ... فأمْكنهُ التزيُّدُ والصعودُ
- وعَزَّ الحقُ وارتَفَعَتْ قَنَاهُ ... وجدَّ الوَعدُ واشتدَّ الوعيدُ (1)

ومن قصيدة يعاتب فيها صديقاً يقول :

- ومثلكَ لا يبيعُ أخاً ببخسٍ ... على حالٍ ، ومِثْلى لا يُباعُ
- ولسنا نلتقى لُقيا اجتماعٍ ... فيُغنينا عن الكُتُب اجتماعُ
- ولكنْ تُعْربُ الأقلامُ عنَّا ... إذا افْتَرقَتْ بشَخصيْنا البقاعُ (2)

وتزداد هذه الظاهرة وضوحاً عند " ظافر الحداد" يصف الدنيا :

- قد وَجِلَ العالمُ فى سجنِها ... فكلُّ جنسٍ تحتَ بُؤْسٍ وضُرْ
- فقيرُها يطلبُ نيلَ الغِنَى ... وذُو الغِنَى يجمعُ كى يَدَّخرْ
- والزَاهدُ العابدُ فى كُلْفِه ... من شَعَثِ الصومِ وطولِ السَّهَرْ
- وخوْفِ ما يلقاهُ من رَبِّهِ ... فى آخرِ الأمرِ إذا ما حُشرْ
- وَهمُّهُ فى القوتِ من حِلِّهِ ... صَعْبٌ شديدٌ مستحيلٌ عَسِرْ
- والفاسقُ المذنبُ فى وصمة ... مُسَقَّهُ الرأى قَبيحُ الأثرْ
- ليسَ بمأمونٍ ولا آمنٍ ... مذمّمٌ فى قومِه مُحْتَقرْ
- منخفضُ الرُّتبةِ بين الورى ... يفتخر الناسُ ولا يفتخرْ
- والحوتُ والطيرُ ووحشُ الفلا ... فى كُلَفٍ من وِرْدِها والصَّدَرْ
- فالوحشُ لا يأمَنُ من قانصٍ ... أو حابلٍ أو أسدٍ مُحتضرْ

---

(1) **ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمى :** تقديم د. إبراهيم الدسوقي جاد الرب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة سنة 2002 ص 116 .

(2) **الديوان :** 264 .

- أو جـارحٍ يُـدْرِكـها بـغتـةً فـى الـجوّ لا يضـربُ إلا كسـرْ
- والطيرُ فى الأقفاصِ سجـناً لـها تـنوحُ فـيه نـوحَ صـبٍّ أسـرْ
- والـملـكُ الأعظـمُ فـى خُطـةٍ من شـدةِ الأمـرِ وطـولِ السَّـهَرْ
- وخـوفـهِ مـن مـلـكٍ غـادرٍ إذا رأى الـفـرصةَ فـيه غَـدَرْ (1)

وهذه نماذج أخرى لتكرار " الواو" رأسياً فى أوائل الأبيات عند ظافر :

- وكأنَّ مُصْفَـرَّ الأصـيـلِ خـلالَهُ وَرْسٌ يُـذرُّ على بُسَـاطٍ أخْضَـرِ
- والشمسُ قد حَوَتْ المغاربُ شطرَهَا فَـرَنتْ بعينِ الذاهب المُتَحسـرّ
- والـجوُّ مـن شَفَقِ الغروب مَفْروزٌ كـحـديـقةٍ خُفَّتْ بوردٍ أَحْـمـرِ
- وبَـدَا الـهـلالُ لليلـتـينِ كأنَّـه فِـتْرٌ حَوَى تفاحـةً مـن عـنبرِ (2)

ويقول ...

- وصـبيـحـةٍ بـاكَـرَتـها فِتْيَـةُ أضْحَتْ لكلِّ نفيسـةٍ كالأنْفُـسِ
- والليـلُ قـد ولـىَّ بعبْـسةِ راحلٍ والصـبـحُ قـد وافى ببشرٍ مُعَرَّسِ
- والصـبحُ قد أخفىَ النجـومَ كأنَّـه سيلٌ يفيضُ على حديقةِ نرجسِ (3)

ويقول واصفاً النيل والطبيعة حوله :

- والـنـيـلُ مـثْـلُ عَـمَـامـةٍ نُشِـرَتْ مُحشَّـاةً بـأخضـرْ
- والـجِـسْرُ فـيـهـا كالـطِّرا زِ ومُـوُجُـهُ رَقـمٌ مُصـوَّرْ
- والبـحـرُ فـى رأسِ الـجزيـ ـرةِ كـالسـراويلِ المُـحـررْ (4)

وتتهادى الخواطر والذكريات إلى ظافر فى قوله :

- أحنُّ إلـى الفسطاطِ ما لـم أكُنْ بـهِ حـنـينَ طليحِ الركب بعد ذَهابـهِ
- وتهفـو بقلـبى زفرةٌ لـو تَلبَّستْ بصُـمِّ الصَّفَا لانتْ مـتونُ صِـلابهِ
- وأسْمـو لـروضيِّ النسـيمِ لعلَّـنى أُصـادفُ مـنهُ نفْحةً مـن تُرابهِ
- واستقبلُ الرِكبانَ مـن كلِّ وجْـهَةٍ لـعـلَّ بمصرٍ ذاكـراً فى خطابهِ
- وأهـجرُ عذبَ المـاءِ مع طولِ غُلَّـةٍ إذا لـم يُنِلنى الـنيـلُ بَـرْدَ شَرَابهِ
- وتسْـودُّ فى عـينـى البـلادُ تذكُّـرا لـخضـرةِ شطَّـيهِ وبيضِ قِبَابهِ (5)

وها هو " الشريف العقيلى " يستثمر صوت الواو فى إشاعة الحركة والليونة والانبساط فى تصوير الطبيعة .

- فكـمْ بالـجزيـرةِ مـن نَشْـوةٍ لـنـا بـينَ مـنـثـورِهَا المُنْتـثرْ
- وقـد نشَـر الـروضُ مـن وَشْـيِـهِ عَـلَى الأرضِ مـا لـم يَكُـنْ ينْتَشِرْ
- ورصَّعَـتْ السُـحْـبُ مـا صيغَ مـن لُـجـينِ الأقـاحى بـدُرِّ المطَـرْ
- وقَـدْ ظَـهَـرَ الآسُ يـا زَهْـرُهُ فَمَـا أطـيبَ العيـشَ لـما ظَـهرْ
- وكـلُّ الـحـدائـقِ قـد أحدقـتْ بـعُشْـبٍ ذكـيٍ ونـبتٍ عَـطِـرْ
- ونـورٌ يُفَصِّـلُ مـن بعـدِه بـما شـكـرَتْـه علـيهِ الشَّجَـرْ

---

(1) **ديوان ظافر الحداد :** تحقيق د. حسين نصار – مكتبة مصر للطباعة – 1969 ص 139 ، 140 .
(2) **السابق :** 131 ، 132 **"والفتر"** ما بين طرفى السبابة والإبهام من اليد .
(3) **السابق :** 167 .
(4) **السابق :** 154 .
(5) **السابق :** 47 .

- **وأمَّـا الـخليـجُ فكـمْ صُـبْـحَـةٍ نعِمـنـا بـهـا فـيه بين الـخُضَرْ**
- **وتـلكَ الـبسـاتينُ ومـن حَوْلـهِ مـقـلـدةٌ بـعـقـودِ الـثَّـمَـرْ**
- **وقـد شَـهَـرَ الـورودُ يـاقـوتَـه ومـن لا تُسَرُّ إذا مـا اشْتَهَرْ** (1)

وظف الشاعر الفاطمى تكرار الواو مستقلة عن غيرها من الحروف ، وذلك لكونها عاطفة ، توظيفاً يهدف إلى تشكيل بنية صوتية محددة ومكثفة للنص .

وللواو – بوصفها صوتاً وعاطفاً نحوياً مستقلاً غير متصل بحروف أخرى – سمات مهمة تميز النسيج الصوتى الذى تسهم فيه .

فهى صوت شفوى مجهور ، يدفع الهواء من الجوف إلى الخارج منسرباً من بين الشفتين ، وقد يكون لهوائية هذا الصوت أعظم الأثر فى تحقيق السيولة والليونة للأبيات المتتابعة " وأهم أشخاص القصيدة هما دائماً سلاسة الأبيات وقوتها " (2) كما يقول " فاليرى " .

إلى جانب هذه السمة التجميلية ، يتوازى مفهوم دلالي ينبع من طبيعة الوظيفة النحوية للواو ، فهى لمطلق الجمع دون ترتيب للكلمات أو الجمل المعطوفة ، لذا تتيح حرية أكبر للشاعر فى عطف ما يناسبه من كلمات أو جمل ، حسب سياقها الدلالي عنده ، وبناء على هذه الخصيصة يحقق الشاعر رغبته الجمالية بتوالى الكلمات ، أو الجمل فى سيولة ويسر ، وسرعة دون توقف مما يعضد ترابطها .

ففى القصيدة التى يهنئ فيها " تميم" أخاه الخليفة بمولوده ، ترد " الواو" تباعاً بشكل رأسي منتظم ، يوحى – إلى حد كبير – بالتعمد والقصد .

وهذه البنية التكرارية المكثفة يوازيها خط دلالي ، فالشاعر يريد أن يجعل تهنئته وسيلة لتمجيد أخيه وتدعيم ملكه ،

لذا فهو لا يألو جهداً فى إيراد الفوائد الجمة لهذا الحدث فى توطيد سرير الملك ، وتقوية دعائم دولة الفاطميين ، وتقوم الواو بدور الرابط والجامع اليسير لكل هذه الدلالات .

ونلمس هذا التواؤم الصوتى الدلالي للواو فى قصيدة لظافر فى وصف صروف الدهر . فقد لملمت " الواو" أشتاتاً متمايزة ، جمعت بينهم الدنيا فى كنف واحد ، فالدنيا جعبة المتناقضات والأضراب المتباينة ، والنزعات المتقابلة ، والمشارب المتعاكسة ، فالعالم والجاهل ، والزاهد العابد ، والفاسق المذنب ، والحوت والطير والوحش ، " أى حيوان البحر والجو والبر " يقفون جميعاً فى خندق واحد أمام تصاريف الدهر الموجهة والعامدة .

وتقوم الواو – بوصفها أداة طيعة فى يد الشاعر – بدور المحدد لهذه المعانى المتفارقة ، والمستدعى لها إلى بؤرة الضوء .

وبالأسلوب نفسه يكرر " ظافر " صوت الواو رأسياً ، فى ليونة توافق جمال الصور الرقراقة المتعاقبة ، التى يبرز من خلالها جمال الطبيعة ، متعددة العناصر ، كالشمس ، والقمر والليل ، والإصباح ، والنيل الذى يلون الأرض من حوله بالخضرة ، ويمثل عند الشاعر الفاطمى خصوصية ومصدر إلهام يجعله دائم التلذذ بوصفه .

وقد يستخدم الشاعر الفاطمى " الواو " وسيلة نافذة ، لاستدعاء الأفكار والخواطر والذكريات شاخصة أمامه مع اختلاف طبيعتها وزمنها .

" فظافر " يستدعى كل ذكرياته فى مدينة الفسطاط الزاهرة ، يتلذذ بذكرها ويجتر أشجانه لمفارقة زمنها ترد تلك الذكريات دون ترتيب زمنى ، وتتسلل إلى خاطره فى يسر ، يصحبها صوت " الواو المتتابع " .

---

(1) **ديوان الشريف العقيلي :** تحقيق د. زكى المحاسنى . دار إحياء الكتب العربية – القاهرة بدون تاريخ : 173 .

(2) **رينيه ويليك :** مفاهيم نقدية – ترجمة د. محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت – فبراير 1987م ص 53 .

ويحاول " العقيلى " توظيف الواو فى نسج صورة كلية لمفردات الطبيعة على تنوعها .

ب ـ الحرف المتصل بغيره :

ومن الحروف التى تمثل هذا النمط " الفاء " العاطفة " وكاف " التشبيه " وكاف " الخطاب ، وإن تميزت الأخيرة بأنها من اللواحق ، أى تلحق بالاسم أو الفعل أو الحرف .

يكرر "الشريف العقيلي " فاء " العطف فى قوله :

- الصبحُ ينشرُ فوقَ مسـ ـكِ الليلِ كافورَ الضياءْ
- والبرقُ يُذهبُ ما تفضّـ ـضُهُ الغيومُ من السماءْ
- **فـ**اشربْ على ديباجِ نبـ ـتٍ قد أحاطَ بشُربِ ماءْ
- **فـ**العيشُ فى زمنِ الربيـ ـعِ رقيقُ حاشَيةِ الرداءْ (1)

ويقول أيضاً :

- وهَزَّ الحبيبُ مُجرَّدَ المطْلِ فعلِمْتُ أنَّ مراده قَتْلِى
- **فـ**دعوتُ صَبْرى كى يخلِّصنى **فـ**أجابنى أنا عنْكَ فى شُغْلِ
- **فـ**شكوْتُ ذاكَ إلى مُروءَتِه **فـ**أمدَّنِى بمعونةِ الوصلِ (2)

وفى قول " ظافر "

- فلا يَغْرُرْ بكَ التسويفُ والآمالُ والعللُ
- فإنَّكَ إن تجدْ أملاً تجدَّدَ بعده أملُ
- فما يرويكَ مِنْ دُنْيا كَ لا علٌّ ولا نهلُ (3)

وفى تكرير الشاعر لحرف " الفاء " توظيف لسماته ، فهو صوت أقرب إلى الهمس منه إلى الجهر ، رخو ، يصدر بدفع الهواء من الداخل متخللاً الأسنان ، لا يعيق اندفاعه تلامس الشفتين ، وهذه المميزات أغرت الشاعر الفاطمى ، باتخاذه أداة للكثافة الصوتية التى يرجوها ، ومكنته من إبداع النسيج الملموس الذى يروق له .

" والعقيلى " فى تكراره " للفاء " يؤكد هذه الوجهة ، التى تتوازى مع سياق الدلالة " فالفاء " عاطفة مسرعة تناسب دلالة الأبيات ، حيث يوصى الشاعر بسرعة اغتنام فرصة الحياة ، والتلذذ بها قبل أن يأتي الممات . ورمز الشاعر للحياة والتنعم فيها بشرب الخمر ليلاً ، قبل أن ينبلج الصبح رمز الفناء عنده .

وقد تمثل الفاء عند " العقيلي " وصفاً لحالة من الهجر والصد ، وبحث الشاعر الحثيث عن الوصل ، وتربط الفاء بين الفعل ورد الفعل فى هذا البحث المتواصل .

وتبدو ميزة أخرى للفاء المتوالية رأسياً فى الربط المنظم بين المعانى ، والإلحاح على توحدها كما فى أبيات " ظافر " .

ومن الحروف السوابق المتصلة التى كررها الشعراء " كاف " المماثلة كما فى قول " ظافر" :

---

(1) **الديوان :** ص 36 ، 37 ، **ويتيمة الدهر للثعالبي** : تحقيق مفيد قميحة – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت 1403هـ - 1983 م الجزء الأول ص 501 .

(2) **الديوان :** 244 .

(3) **الديوان :** 249 .

- للـه يومى فى الثغرِ فى الـجوسقِ والأرضَ تُجلَى فى روضِها الـمونقْ
- والنيلُ يـحشو حشا الـخليجِ وقد كسَـاهُ زهــرُ الــربـيعِ باسـتبرقْ
- ودرَّجَـتْ مـاءَهُ الصَّـبا فـحــكى ثــوبَ حــريرٍ مُـدَمْـقسٍ أزرقْ
- وراقَ بـين الـريـاضِ فـهــو كمَـا فــرَّجَ فــوقَ الغُـــلالةِ اليلْمقْ (1)
- وحُمـرةُ الشمسِ فى الغديرِ وقدْ مَـــرَّتْ عــليه ريـحُ الصَّبا تَعبقْ
- **كـ**أنَّــهُ صَـدْرُ فضــةٍ قُصِّـــرتْ حَـــافَّــتهُ وهــو مُـذْهَبُ مُحْرقْ
- **كـ**درهـمٍ حــطَّ فـوقَ سندسِـة أدَقَّ فــيه النقـــاشُ مـــــا زَوَّقْ
- **كـ**ـــأنَّــهُ والـنبـاتُ يـحـصُـــرُه عـــينٌ بـهــا هُـدْبُ جَفْنُها مُحْدقْ
- **كـ**الـبــدرِ فى رُزْقــةِ السمـاءِ وقد حفَّتْه فـــيها النجومُ بالـمشْــرقْ
- صَفَـا كـودِّى وعـبرَتِى وحَـــكى قـلـبى بتمويـجهِ كمــا يـخفِـــقْ (2)

يصـف الشـاعر الطبيعـة حيث الليل والخليج ويبدو خـلال هذا الوصـف إعجابـه المفرط بمفرداتها ، لدرجة نتخيله معها محباً يتعزل فى محبوبته ، ويتأمل حسنها ، ويحـاول الشـاعر إبـراز هذا الحسن فى خير صـورة تلمسها عين ، وتحيط بهـا مخيلـة . ويتوسل الشـاعر – لكـى يبـرز هذا الجمال – بالكثافة الصوتية الرأسية ، عبر تكرار صوتى "الواو " و " الكـاف" ، ومن خلالـه يوحد النغم فى خط واحد ، منتظم العناصر ودرءاً للملل وكشفاً للرقابـة ، لا يقتصـر الشـاعر علـى صـوت واحد ، بل يمزج بين " الـواو " وهـى حرف مستقل ، وبين " الكـاف " وهـى حـرف يلزم وصـله بغيره .

مـع مراعـاة تمـايز نسـبي بـين " الـواو" الصـوت الهـوائي المجهـور و " الكـاف" الصـوت الطبقي ، الذى يتراوح بين الجهر والهمس .

(جـ) مزج الحرف المستقل مع المتصل بغيره :-

وإمعاناً فى التكثيف الصوتى كرر الشعراء الحرف المستقل ، " الـواو " العاطفـة مـع الحـرف المتصل بغيره بطريقتين :

1 ـ على نحو متباعد :

وذلك فى قول " ابن وكيع التنيسى " مكرراً " الفاء" و " الواو" :

- ألستَ تَرَى وشْىَ الربيعِ المنمنـما ومـا رصَّـعَ الـرّبْعىُّ فيهِ ونـظَّـما
- **فـ**ـقد حَكتْ الأرضُ السماءَ بنورِها فلمْ أدْرِ فى التشبيه أيُّهما السَّـمـا
- **فـ**ـخضرتُها كالـجوّ فى حُسْنِ لونِهِ وأنـوارُها تـحكى لعينيكَ أنـجُـــما
- **فـ**ـمنْ نَرْجِسٍ لمَّا رأى حُسْنَ نفْسِه تَدَاخَـلهُ عُـجْبٌ بـهـا فـتَبسَّـــما
- **و**أبدَى على الـوردِ الـجنىّ تَطَـاولاً فأظهَرَ غَيظَ الوردِ فى خـدِّه دَمَـا
- **و**زَهْـرُ شقيقٍ نـازَعَ الـورْدَ فَضْلُه فَزَادَ عليه الـورْدُ فَضْـلاً وقـدَّمـا
- **و**ظلَّ لفرطِ الـحزنِ يلطُمُ خـدَّهُ فأظهرَ فيه اللطمُ جَمْراً مُضَّرمـا
- **و**مـن سَوسنٍ لا رأى الصِّبغَ كلَّـه على كلِّ أنوارِ الـرياضِ تقسُّـمـاً
- تـجلَببَ مـن زُرْقِ اليواقيتِ حُلـةً فأغْربَ فى الـملبوسِ منهُ وأعْلمَـا (3)

---

(1) **اليلمق :** القباء كلمة فارسية معربه وجمعها يلامق .

(2) **الديوان :** 230 .

(3) **الديوان :** تحقيق د. حسين نصار – مكتبة مصر – بدون تاريخ ص 92 ، 93 ويتيمة الدهر 1 : 456

وفى الأبيات ينوع الشاعر فى البنية الصوتية حتى لا يتسرب الملل إلى القارئ وحتى يكون فى الكثافة الصوتية غنى وتمايز . فيكرر " الفاء " وهو حرف متصل بغيره و "الواو " وهو حرف مستقل ، ومن أمثلة هذا النمط تكرار ظافر " للواو" و "الكاف" فى الأبيات .

- ودرجت ماءه الصبا فحكى .... الأبيات [1]

2 ـ على نحو متقارب :

من هذا النمط المتقارب ما نجده فى تكرار الواو والكاف فى قول ابن وكيع شاعر الخمر والزهر :

- فـكـأنَّما الـنـارنجُ فى أغصـــانِهِ أكـرٌ خُرِطْنَ مـن العقيقِ الأحـمرِ
- **وكـ**أنَّ زهــرَ الباقـــلاءِ دَرَاهــمٌ قـد ضُمِّـخَـتْ أوسـاطُها بالعنبرِ
- **وكـ**أنَّه من فوقِ خُضرِ غُصُونِـهِ يـرنـو بـمقـلةِ أقـبلٍ أو أحـــوَرِ
- **وكـ**أنـما الأتـرنـجُ أكؤسُ عـسجدٍ ولـهـا مـقابضُ من حريرٍ أخضـرِ
- والنرجـسُ الريـانُ بـين رياضِـهِ يرنــو بعـينِ الباهـتِ الـمتحـسـرِ
- والـجُلَّـنـارُ يـريـكَ فى أثـوابــهِ نـوعينِ بـين مُـزَعْفَـرٍ ومُعَصْفَرِ [2]

هذا التكرار المزدوج لحرفى الواو المستقل ، والكاف المتصل بغيره يدل على رغبة ملحة لدى الشاعر الفاطمى ، لإبراز الجانب الحسي فى النص ودفعه إلى دائرة الاهتمام .

وتتميز الواو بتحقيق السيولة والليونة للأبيات المتعاقبة ، كما أنها فى الوقت نفسه تربط بين الأبيات ، فتتيح قدراً من التماسك للمقطع الشعري .

و " الكـاف " بتتابعها فـى موضـع مماثـل فـى الأبيـات تتيح شكلاً زخرفياً وعلـى الجانـب الموازى تؤكد على إعجاب الشاعر بمفردات الطبيعة من حوله ، فكلها فى بؤرة خياله ، تعن له من أشكال جميلة متباينة ، وتلح على وجدانه ، مما يثير قريحتـه الشعرية ، فيعبر عنها بما يماثلها فى تخيله ، ومن ثم كانت معاودته لكاف المشابهة أمراً مهماً لسياق النص

ثانياً : تكرار الحرف فى نهايات الأبيات :

يكرر الشعراء الفاطميون " القافية " شأنهم فى ذلك شأن كل الشعراء ، وليس فريداً أنهم يدركون أهمية القافية فى إكمال النسيج الصوتى للقصيدة الشعرية ، وأنها تسهم بنصيب وافر فى تحفيز النغم الموسيقي فيها .

ويحصر بعض النقاد المعاصرين وظيفة القافية فى ثلاث وظائف :

الوظيفة الأولى : وهى " الخاصة فى التطريب كإعادة (أو ما يشبه الإعادة) للأصوات " [3] .

الوظيفة الثانية : وتختص بالناحية الجمالية "فترجح أهميتها وظيفتها الوزنية ، باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد " [4]

أما الوظيفة الثالثة : فتتعدى كونها منشطاً إيقاعياً للعنصر الغنائي فى الشعر إلى : " إبراز الخطوة الدلالية لبعض الكلمات ... " [5] .

ويكاد مجال درسنا للنص الفاطمى ينصرف إلى الوظيفتين ، الغنائية والجمالية ، فالشعراء الفاطميون بالطبع يعاودون تكرار قوافيهم ، ويمكنهم هذا – دون شك – من التكثيف الصوتى

([1]) ص 11 فى البحث

([2]) الديوان : 64 .

([3]) رينيه ويليك واوستن وارين : نظرية الأدب صـ 167 .

([4]) السابق : نفس الصفحة .

([5]) د. صلاح فضل : " نحو تصور كلي " ص 78 .

العمودى فى الطرف الأخير للقصيدة ، وحدا بها ذلك إلى تحقيق الوظيفة الأسمى عندهم ، وهى التجميل الزخرفي للقصيدة ، ويحققه توال صوتى مكثف فى أوائل الأبيات ، وتوال مماثل فى نهاياتها 0

من هنا يصبح نموذج القافية ناجعاً فى إكمال أحد عناصر الهندسة التجميلية للنص الشعري .

ولكن هذه الفرضية نفسها يمكن أن تعنى عدم تفرد البنية الصوتية للنص الفاطمى بخصوصية جمالية ، فكل الشعراء العرب ملتزمون بالتوحيد الصوتى لنهايات الأبيات .

ولكى نمسك بخصوصية متفردة داخل النسيج الصوتى للنص الفاطمى ، ينبغي أن ننظر فى التصرف الخاص للشاعر فى قافيته ، وتميزه ببنية تكرارية تند عن النظام الصوتي لقافية القصيدة . حتى يتسنى لنا تمييز خصوصية صوتية أساسها تكثيف الشاعر لأصوات ، فضلاً عن نمط القافية .

من ثم فدرسنا ليس موجهاً بصورة مباشرة إلى القافية ، وهى تعد أحد أهم عناصر الكثافة الصوتية العمودية فى الشعر .

وقد تدرج الشعراء الفاطميون فى تكرارهم الحرفي فى نهايات الأبيات ، فإذا اعتبرنا مع أحد الباحثين [1] أن حرف الروي هو القافية لأنه الأساس الصوتى الأول الذى تبني عليه القصيدة ، فإن الشعراء جميعاً – ومن بينهم الفاطميون – كرروا وحدة صوتية مفردة فى قوافيهم ولن يكون مجدياً درس تكرار حرف واحد ، فيجب أن يكون منطلقنا هو تكرار حرفين أو ثلاثة ، أو أربعة أو خمسة أحدها حرف الروى ، العلامة الصوتية المتوالية فى القصيدة .

ويبدو التدرج فى التكرار الحرفي فى نهايات الأبيات عند الشعراء كالتالي :

أ ــ تكرار حرفين :

تصرف الشعراء الفاطميون فى البنية الصوتية لقصائدهم بحيث توائم الرؤية الجمالية عندهم فنراهم قد أكثروا من معاودة أصوات أخرى غير صوت الروي ، سواء أكانت هذه المعاودة متطابقة أو متباينة فى الشكل الإعرابي .

ومن التكرار المتطابق ، قول " تميم" :

- أما الصباحُ فقد بَدتْ راياتُه بيضاً وقد هُزِمَ الظلامُ الأكْـلَفْ
- فاخلِطْ صَباحَكَ بالصَبوحِ فإنَّهُ أنْفَى لمنتابِ الهمومِ وأتـلَفُ
- أو ما ترَى شمسَ النهارِ ودونَهَا من مستهلِّ الغيمِ سِترٌ مُسْجَف
- ينجابُ عنها تارةً فُيبينُها وتغيبُ طوراً فى دُجاهُ فتُكْسَفُ [2]

يكرر الشاعر صوت اللام المفتوحة فضلاً عن صوت القافية الأساسى " الفاء" . ويعتبر هذا التكرار طارئاً على القافية ، مما يلفت الانتباه إلى هذه الكثافة الصوتية ، التى شكلها التوحد الصوتى المتطابق ، فاللام مفتوحة فى كلمتى " الأكلف " و " أتلف "

ومن ذلك أيضاً قول تميم :

- هل العيشُ إلا قينةً ومُدامةً وساقٍ مليحٍ ليسَ يُعْصَى له أَمْـرُ
- فبادرْ بقايا العُمْرِ ما دُمْتَ قادراً وما جَرَّ أرسانَ الحياةِ لكَ العُـمْرُ
- بفتيانِ صدقٍ من نداماكَ سادةً إذا ما انْتشَوا لمْ يَجْرِ بينهمُ هُجْرُ
- كرامٌ ظرافٌ لا يُملُّ حديثُهم ولا يَعْتريهم فى مجالسِهم كِبْرُ [3]

---

[1] ( ) **د. رجاء عيد :** التجديد الموسيقى فى الشعر العربى – منشأة المعارف – الإسكندرية فى ص 138 يقول : " يعرف العروضيون القافية تعريفاً لا يخلو من تعمل . ولذلك فإننا نفضل أن نعرفها بأنها الحرف الذى تبنى عليه القصيدة فيكون أساسها " حرف الروى " .

[2] **( ) الديوان :** 277 ، 278 .

[3] **( ) السابق :** 163 .

ويقول فى وصف الخمر :

- يولَّــدُ فيها الـمَـزْجُ دراً مـنضــداً وكما كَتَبَتْ فوقَ الـثرى نُقَطُ القْـطْرِ
- صغاراً وكبرى فى الكــؤوسِ كأنَّها على الراحِ واواتٌ تَجمَّعْن فى سَـطْرِ
- صبَّحْـتُ بها صَحبْى وقد رنــدجَ[1] الدُّجَى بفضةِ لألاءِ الصباحِ من الفجرِ[2]

ففى قول تميم " أمر " و " العمر " تطابق فى الشكل الإعرابى " للميم " و " الراء " ، كما أن هناك تطابقاً مماثلاً فى " الفاء " و " الراء " ، فى قوله " القطر" و " سطر" .

ونلمس هذا التكرار المتطابق عند شاعر آخر هو " ابن وكيع التنيسى " ، فى قوله يصف الليل والصبح والخمر :

- أمَــا تَـرَى الليلَ قدْ وَلَّتْ عسَاكِرُه وأقْبَلَ الصُّـبحُ فى جـيشٍ له لُجُبِ
- وجـدَّ فى أثـرِ الـجــوزاءِ يَطْلُبُها فى الـجوّ ركضَ هلالٍ دائمِ الطلبِ
- كصولـجانِ لـجـينٍ فى يَـدَىَ مَلِكٍ أدْنــاه مـن كُـرَهٍ صُنِعتْ من الذَّهَبِ
- قُـمْ بنــا نصَطبحْ صَفـراءَ صافيةً كالـنـارِ لكنَّـها نــارُ بــلا لَـهَبِ[3]

يكرر الشاعر " الهاء " المفتوحة " والباء " المكسورة فى كلمتى " ذهب " و " لهب "

ويكرر " الشريف العقيلى " الهاء المفتوحة والراء المكسورة فى قوله :

- ألاهَاتِـهـا راحــاً لـها رِيـحُ عَنْـبرٍ على حــسِّ طُنبورٍ وإيقاعِ مِـزْهَـرِ
- فللـدَّولةِ الـحسناءِ جـيدٌ مُقَلَّــدُ بِـجْوهرِ تدبيرِ الـحسينِ بنِ جـوهَـرِ[4]

لعلنا نلمس هذه الخصيصة الجمالية عند الشاعر الإسكندرى " ظافر الحداد" ، فنجده يكرر حرفين متطابقين فى الشكل . من ذلك قوله فى الشكوى :

- مــالِـى وللحادثاتِ الصُّمِّ تَطْرُقُنى حتى كأنَّـى لـمخدورَاتِها هَــــــدَفُ
- تُعطَى الـذى لا يواتينى فإنْ أَخَذت منى فما لِيسَ لـى من بَعْـدِه خـلَفُ
- ألــومُــهــا وهى لا تُصغى لـمَعْتَبةٍ أَخُـدْعَـةٌ أم جنونٌ ذاكَ أمْ صـلَفْ[5]

وقد كرر الشاعر " اللام " و " الفاء " فى بيتين متتاليين فى تفرد لهذين البيتين عن سائر أبيات القصيدة .

وتلعب الكثافة الصوتية فى الأبيات التالية دوراً مهما فى تبيان مبالغة الشاعر فى حبه لمحبوبته .

يقول " ظافر" :

- أنـحـلـنى حـبُّك يــا مُـتْـلِــفى وزَادَنى الشــوقُ فــــلم أعـرفِ
- وذُبْتُ حتى لـو رَمـى بى الـهَـوى فى ناظــرِ الـنــاظرِ لــم يَطْـرفِ
- وجُـلْـتُ فى نـاحـيـةٍ طـولِـهـا كَعْرضِ حَــدِّ الصــارمِ الـمُرَهِفِ[6]

يكثف الشاعر من مظاهر تعلقه بمحبوبته مبيناً فعل الشوق واللهفة به ، يوازى هذه الكثافة الإلحاح الصوتى فى تكرار حرفين ، من بينهما حرف "الروي" " الفاء" المكسورة . كما تلعب هذه الكثافة الصوتية دوراً مناسباً لطبيعتها فى استلفات سمع محبوبته وإرهافه لكلامه .

---

(1) **الرندج :** مشتق من اليرندج وهو جلد أسود .
(2) **السابق :** 164 .
(3) **الديوان :** 40
(4) **الديوان :** 142 .
(5) **الديوان :** 217 .
(6) **الديوان :** 215 .

ولعلنا نلمس هذه الظاهرة الصوتية بكثافة أكبر فى قول " ظافر " أيضاً :

- وساعةٍ جادَ بها العُمُرْ ونامَ عن خلستِها الدهرُ
- والطيرُ والدولابُ يشدُو لنا كمطرب يَتْبَعُه زمْرُ
- والوردُ فوقَ الماءِ ما بينا قد نُثِرَتْ أوراقُه الحُمْرُ
- لم ترَ عينى منظراً مِثْلَه ماءً تلظَّى فوقَه جَمْرُ (1)

وقد يكرر الشعراء الفاطميون حرفين ، مع تباين فى الحركة ، من قبيل " الضمة " و " الفتحة " " والكسرة " " والسكون" ، ولعل هذا الضرب من التكرار يقلل من هذه الكثافة الصوتية ، ويجعل التوحد بين الحروف المكررة ، مقتصراً على معاودة الحرف ، دون مطابقة للحركات الإعرابية . من ذلك قول "التينسي" فى وصف الطبيعة :

- زَمَنٌ أغرُّ فُلو شَرِبْتَ بطيبِهِ طِيبَ الجنانِ لكانَ أربَح مَتْجر
- والسَّرْوُ تُثْنيهِ الرَّياحُ لواعباً مِنْ فوق جَدْولِ مائهِ المتفجِّرِ
- كالجُنْدِ فى خُضْرِ الملابسِ حاولوا أمراً، فبين مقلِّصٍ ومُشمِّرِ (2)

فالجيم فى البيت الأول مفتوحة وفى الثانى مشددة .

ونلمس ذلك فى قول " الشريف العقيلي" مكرراً المقطع "ور"

- بركٌ مُمنْطقةُ الخصورِ ورُبَى مُعَطَّفَةُ النُّحُوْر
- فاجلُ الأبارِيقَ التى أفواهُها بيضٌ الثغوْر
- فالروضُ قد أفشى لنا سراً يحثُّ على السروْر (3)

وفى قول " تميم " :

- خُذوا بدمى لؤلؤَ المبتسمِ وسِحْرَ العيونِ ونظَم الكَلِم
- ودونكم شادناً وجُههُ كشمسِ النهارِ وبدرِ الظُّلَم
- له صولجانٌ كلونِ الظلامِ على وجنةٍ مثلَ لونِ العَنَمِ (4)

فى البيتين الأول والثانى يتباين شكل اللام من الكسر إلى الفتح .

وفى قوله يصف " نهر النيل " :

- كأنَّ تيارةَ مَلْكُ رأى ظفراً فكَرَّ إثْر الأعادِى مُحنِقٌ نَزِقُ
- كأنَّ ماءَ سواقيهِ لناظِرِها شُهْبُ الخيولِ إذا ما حَثَّها العنقُ
- فاْشَربْ مُغنَّى فإن اللهَو مُنْبَسِطُ واطرَبْ مُهَنَّا فهذا منظرٌ أنِقُ (5)

والشئ نفسه نلمسه فى قول " ظافر" فى مدح " الأفضل " :

- أمُغيثُ الدينِ نصراً حينَ لمْ يَبْقَ منهُ مُنْكبُ لم يُنكْبِ
- وملوكُ الأرضِ كلٌّ غافلٌ عَنْهُ فى التقصيرِ أو فى اللعبِ
- قُمْتُ للهِ احتساباً صادقاً ناهضاً فيه بعبءٍ متعِبِ (1)

---

(1) **الديوان :** 137 .

(2) **الديوان :** 63 ، 64

(3) **الديوان :** 147 وكذلك قول الشريف العقيلي :

- اشرب على زهر البنفسج قهوة تهدى السرور إلى الحزين المكمدِ
- فكأنه قرصٌ بخدِ مهفهف أو أعينٌ زرقٌ كُحِلْنَ بإثْمِدِ

وتكمن المخالفة فى الميم المكررة من الفتح إلى الكسر الديوان : 108 .

(4) **الديوان :** 403 .

(5) **الديوان :** صـ 285 ، صـ 286

إن التغاير الشكلى بين الحروف المكررة رأسياً خفف من حدة الكثافة الصوتية التى خلفها التطابق الصوتى ، بما يعنى أن فى السياق البنائي تلويناً ما ، سواء أكان مقصوداً أو غير مقصود ، أى أن الشاعر كان مضطراً لهذا التحول فى التكرار المتطابق ، لأمر يقضيه المعنى ، أو كان غير مضطر ، فجاء هذا التحول عفو الخاطر .

لكن الشاعر الفاطمى لم يقف عند هذا الحد التكراري ، أى تكرار حرفين من بينهما حرف الروى ، فقد التمس الشاعر الكثافة الصوتية فى طريق آخر هو :

ب ـ تكرار ثلاثة حروف :

من بينهما الروى ، و يتيسر فى هذا النمط التكراري التطابق التام فى الحروف المتوالية ، ما يفسح المجال لتحقيق كثافة صوتية مناسبة ترضى الذوق الشعرى الفاطمى .

ومن أمثلة هذا النمط الثلاثى قول " ظافر الحداد" يصف طائر الليل :

- وليلةٍ مثلِ عينِ الظبى داجيةٍ عَسَفْتُها ، ونُجومُ الصبحِ لم **تَقِدِ**
- كأنَّ أنجمَها فى الليلِ زاهرةً دَراهِمٌ ، والثُّريا كفُّ من**تقد**
- لو همَّ مُوقِدُ نارٍ أن يَرَى يدَه فيها ـ ولو كانت الزرقاءُ ـ لمْ يكَدِ (2)

فقد عاود الشاعر " التاء " و " القاف " " والدال " بحركاتها دون تغيير يذكر . وتبدو الظاهرة التكرارية بصورة أوضح فى قوله :-

- انظرْ إلى الخالِ على خدِّها ولونهِ الأسودِ فى الحُمْـ**ـرَةْ**
- كطابعٍ من عنبرٍ حطَّهُ مُبَخِّرٌ فى وَسَطِ الجـ**ـمرةْ**
- أو قطعةٍ من نثرِ مسكٍ عَلَتْ طافيةً فى رائقِ الخـ**ـمرةْ** (3)

كرر الشاعر حروف " الميم" و " الراء" و "التاء" المربوطة أو "الهاء" إن وقف عليها ، ويوحد هذا التكثيف التكرارى الصوت ، وينعكس التوحد على الدلالة فى الأبيات ، " فالحمرة " ، و" الجمرة " ، و " الخمرة " ، إلى جانب التشارك الصوتى بينها هناك تشارك آخر فى المعنى ، فهى عناصر متشابهة تدعم نظره فى جمال المحبوبة .

وهذه البنية التكرارية الطارئة نلمسها كذلك فى قول " ظافر " :

- ففى تِلْكَ الشقائقِ منهُ شاقَتْ شقائقَ شُقِّقَتْ منها الثـ**ـياب**ْ
- تراءتْ من كمائمِهِ فكانتْ كحُمْرِ اللاذِ آبْدَتْها العـ**ـيابْ**
- تُحركُها الصَّبا فتخالُ فيها بحارَ دمٍ يموّجُها انْصبابْ (4)

وهنا يكرر الشاعر الياء والألف مع " الباء " فى بيتين متتاليين ثم يعود إلى التقفية الثابتة فى القصيدة . ومن قوله فى وصف خليج :

- وسيفُ خليجها كالسيفِ حداً وفى أرْجِ الرّياحِ لـه اضطـ**ـرابُ**
- يَمدُّ مُدَى تُلَقَّبُ بالمجارى وليسَ لمدْيةٍ منها قـ**ـرابُ**
- وإيقاعُ الضفادعِ فيه عالٍ وللدولابِ زمرٌ واصطخابُ (5)

---

[1] ( ) **الديوان :** 45 .
([2]) **الديوان :** 103 ، 104 .
([3]) **الديوان :** 132 ، 133
[4] ( ) **الديوان :** 28
[5] ( ) **الديوان :** 26 ، 27 .

يزيد حرف الراء فى بيتين متتاليين عن النسق التقفوى لسائر القصيدة ويقدم " تميم بن المعز " هذا النمط الثلاثى فى صورة تامة فى ثلاثة أبيات متتالية ، فى قوله ، وقد بعث بورد مصنف إلى كاتبه ومعه رقعة فيها :

- بعثتُ بوردٍ لم يغادرْ بياضهُ بياضَ ثنايا قد أطلَّتْ بها الرِّ**شْفَا**
- ترشَّفْتُها من أحورٍ مُخَّطفِ الحَشَا يلوحُ لنا بدْراً ويَرْنُو لنا خِ**شَفا** (1)
- فمازلْتُ أُصْفية وأَمحضُه الهوى ويمحضُنى فيه التَرَائبَ والر**شَفا**
- إلى أنْ بدَا الإشراقُ فى فحمةِ الدُّجَى ولاحَ عمُودُ الصُبْحِ مُخْتَرِطاً سَيْفا (2)

وقد ولد الشاعر حرفا ثالثاً من إطالة حركة الشين " الفتحة " يسمى وصلاً لتزداد الكثافة الصوتية بهذا التكرار الثلاثى .

ويكثر هذا النمط الثلاثى عند " تميم" ، ففى قوله :

- وبأبى الظبيِ الذى لو بَدا للبدرِ قالَ البدرُ وا ظُلْم**تاهْ**
- أثَّرتْ بالألحاظِ فى خدِّهِ فانتصَفتْ منى لهُ مُقْلِ**تاهْ**
- ثمَّ رَمَى قلبى بألحاظِه وبأبى ألحاظُه من رُماهْ (3)

يكرر الشاعر " التاء " و " الألف " و " الهاء". ومن قوله فى الغزل :

- كلَّكَ يا معشوقُ مما غَدَا إليه كلُّ اللحظ تَ**وَّاقُ**
- كأنَّما زوَّقَ ما فيك من بدائعِ الأنوارِ ز**وَّاقُ**
- ساويْتَ بين الزهرِ فى نبتِهِ كأنَّما لَحظُك ورَّاقُ (4)

ونلمس التكرار الثلاثي عند شاعر آخر هو " ابن وكيع التنيسي " فى قوله :

- لا تكثرَنَّ علىَّ إنَّ أخَا الحِجا بَرِمٌ بقرب الصاحب المِهْ**ذار**
- خَوَّفْتَنى بالنارِ جُهْدَك دائباً ولَجْتَ فى الإرهاب والإن**ذار**
- خَوْفِى كخوفِكَ غَيْرَ أنى واثقٌ بجميلِ عفوِ الواحدِ القهارِ (5)

وفى الأبيات التالية يحرص الشاعر على هذه البنية التكرارية فنجده يولد من " الميم " المفتوحة ألفا ، ليصبح التكرار الحرفى ثلاثى النمط ، وذلك فى قوله حين وصف الربيع :

- فمنْ نرجسٍ لما رأى حُسنَ نفسهِ تَداخَلهُ عُجْبٌ بها فَتَبسَّما
- وأبدى على الوردِ الجنيّ تطاولاً فأظْهَر غيظَ الوردِ فى خدِّه **دَمَا**
- وزَهْرِ شقيقٍ نازعَ الوردَ فَضلَهُ فزادَ عليهِ الوردُ فضلاً وقَ**دَّما** (6)

وبمعاودة "السين " و " الواو" و " الدال" ، فى قوله يهنئ أخاه بمولود له ، يؤكد " تميم " اتجاهه إلى التكثيف الصوتى ،

- لُيَهنِّ المُلْكُ مالكَهُ الجديدَ ووارِثهُ وإنْ رَغِمْ الح**سودُ**
- أتيتُ به أبا لمنصورٍ فرداً تُنيرُ به الليالى وهى س**ُودُ**

---

(1) **مخطف** : ضامر ، **والخشف :** وليد الظبي

(2) **الديوان :** 284 .

(3) **الديوان :** 39 .

(4) **الديوان :** 295 .

(5) **الديوان :** 58 ، 59 ويتيمة الدهر 1 : 454 .

(6) **الديوان :** 92 واليتيمة 1 : 456 .

- يلـوحُ علـيه مــنك هُدَىً وفضلُ ويُظـهرُ فيه مِنْكَ حِـجاً وجُـودُ [1]

وحين ينهج " تميم " هذا النهج فإنه يقصد إلى إمتاع السامع بصوت اللغة وجرسها ، وهو ما يمكن لمسه فى النص الشعرى . ونجده يصر على هذه البنية الصوتية الخاصة كلما أحس بفائدة لها ، كما فى قوله يفخر بنسبة الفاطمى :

- شَــرَفٌ بنَتْــهُ لنا البتـولُ وبَعْلُها وابناهُـما حتَّى رَسَـــا وتـمنَّعـا
- واســـتودَعُوهُ بعـدهُم أبناءَهـــم فبنوا عليه وشَّـيدوا الـمسْتَودَعَـا
- نـحــنُ الـذين بنـــا الكتابُ مُـنزلُ وبنا يـجيبُ اللـهُ دعوةَ مَنْ **دَعَـا** [2]

وما نعنيه بالتكرار فى الأبيات هو تكراره للحروف التى تكون " دعا "

ومن إحدى رثائياته يكرر " تميم: مقطع " مور" ، يقول:

- قسمةُ الـمـوتِ قسـمةٌ لا تـجورُ كلُّ حيّ بكأسِـــها مـخـمـــورُ
- يســتوى كلُّ مَـن تفـاوتَ فيها لا أمــيرُ يـبقى ولا مــأمـــورُ
- نـحــنُ فى غفلةٍ ، وللمـوتِ فينا طــالــبٌ مُـدرِكُ ، مـجدٌّ قديرُ [3]

ومن قوله فى الغزل يكرر التنيسى "الواو والألف والهاء:

- أبـصَــرهُ عـاذلـى عـلـــيـهِ ولـــمْ يكـنْ قـــــبلَ ذا رَآهُ
- فقـالَ لـى لـــو هــويتَ هـــذا مـــا لأَمــكَ الناسُ فى هــواهُ
- قُـلْ لـى إلـى مَـنْ عَـدلْتَ عـنه فليسَ أهــلُ الـهـــوى سـواهُ
- فظـلَّ مـن حـيثُ ليس يدرى يأمــرُ بالـحـــبِ مــن نـَهَاهُ [4]

ومن قوله فى بعض مدائحه ، يراعى " العقيلى " النمط الثلاثي :

- قـومٌ إذا قـامـوا لتشيـيدِ العُـــلا جَـعَلـــوا الكواكبَ تـحتَها أركـانـاً
- وغَنُوا بـما صاغُوه عن أن يَعْقِدوا فـــوق الـمـفـارقِ منـهُم تيجـانـا
- فَهُم الذين إذا اعتَصَـمْتَ بـحبْلِـهم أعْطتك مـنـها الـحـادثـاتُ أمـانا [5]

ويبدو هذا النمط فى الأبيات الثلاثة ، حيث كرر الشاعر " الألف " " والنون " و " ألف الوصل " 0

وفى سبيل بحثهم عن الكثافة الصوتية ، لم يكتف الشعراء الفاطميون بهذا النمط الثلاثي واتجهوا إلى :

ج ـ تكرار أربعة حروف :

من هذا النمط الرباعي قول ظافر :

- انظـــرْ إلـى الـبُسْرِ إذْ تَبَـــدَّى ولونهُ قـــد حَـكـىَ الشـقَيقا
- كـأنَّمـا خُـوصـُه علـــيـه زَبـرْجـدٌ مُـثْمـــرٌ عَـقيقا [6]

وقوله :

- كأنَّ ســنابـلَ حـبِّ الـحصـيدِ وقـد شَـارَفَتْ حـينَ إبّـانِـها
- كـبـائـسٌ مـضـفـورةٌ رُبِّـعِـــتْ وأرْخَى فاضِـــلُ خِيطَـانِـها [7]

([1]) **الديوان :** 115 .
([2]) **الديوان :** 270 .
([3]) **الديوان :** 226 .
([4]) **الديوان :** 99 .
([5]) **السابق :** 286 .
([6]) **السابق :** 301
([7]) **الديوان :** 226 .

وكذلك يعاود الشريف العقيلى القافية الرباعية فى قوله محدثاً محباً أفرط فى عواطفه :

- اسـمعْ جُـعِلـنَا فِـداكَـا لا عَـدِمْـنَا بقَـاكَـا
- إنَّ الـذى أنْـتَ صـبٌّ بحـبهِ قـدْ **أذاكَـا**
- فـأنـتَ تَحْـنُـو علـيه ومـا يـرى لكَ **ذاكَـا**
- وقَـدْ نـهَـيْـنـاكَ عـنـهُ فـلـم تُطِـعْ مـن نهَاكَـا
- ومـا هَـوانـا لَـعَـمْـرِى يـا عمـرُو إلا هَـوَاكَـا (1)

وما نعنيه من تكرار رباعى هو فى البيتين الثانى والثالث ، حيث كرر الشاعر المقطع " ذاكا " .

ويبدو " تميم بن المعز" مولعاً بهذه الكثافة الصوتية ، فيوردها فى كثير من أشعاره ، يقول :

- ولـمَّا رأيتُ الـناسَ سنُّو الـتـهانِـيَا بَعـثْتُ بـهِ مـنى إليكَ القوافِيا
- إذا هُـنِئَ الأملاكُ بالعيدِ لـم نـقُلْ غَدَا لك هذا الـدُّهرُ بالسَّـعْدِ هانيا
- ولكـن نُهنِّى عـيدَنا بـك والـورى كـما بكَ هنَّانا الـندى والمعـالِيا
- فلو لمْ تكنْ فى الأرضِ كانتْ بلا سَنا وأشبـهت الأيـامُ فيها الليـالِيا
- إذا مـا امرؤٌ سـامَى بـجدِّ ووالـدِ سَمَـوْتَ بأخلاقٍ جَمَعْنَ المعـالِيا (2)

والتكرار هنا ماثل فى المقطع الصوتى " اليا " ويتكون من ألف المد واللام والياء وألف الوصل .

ومن ذلك أيضاً قوله مفتخراً :

- فـما نسْـتَوِى فى الـحِجَـا والندى وطَيِّ الأمـورِ ، ومَنْشُـورهـا
- دَعُـوا لـى العُـلا دونَ ساداتِكـم فـإنى سُـورٌ عـلى سُـورهـا
- وإنـى نَـهَـضْـتُ بـمـكسُـورِهـا وآنسْـتُ وحشـةَ مَهْجُـورهـا
- وأنـتـمْ تَـطَـوْنَ (3) ذُنـابَى العـلا وتـزدحمـون عـلى زُورِهـا
- مـلأتُ عـيونَـكُم بالـغـبارِ فحَـسبُـكم مسْحُ تَغْبيرِها (4)

وفى الأبيات الأربع الأول يكرر الشاعر المقطع الرباعى " ورها " .

ويكرر تميم لفظة كاملة ، تمثل مقطعاً رباعياً فى قوله :

- واللـهِ مـا بَقِيَتْ خطـأيا تـائبٍ يـوماً ولا حَسُنَتْ عقوبةُ **قـادرٍ**
- عُـذْرِى على عَمـدٍ ، وذنبى غفلـةً والذنبُ يُظهِرُ فَضْلَ عَفْـوَ الـ**قادرِ**
- إنى الـتزمْـتُ خطيئةً نُسِبَتْ إلـى جَهْرِى، ولم تسكنْ عقودَ سرائرِى (5)

إلى جانب هذا التكرار الصوتى الرباعى ، خطا بعض الشعراء خطوة أخرى نحو الكثافة ، حيث نزعوا إلى :

د ــ تكـرار خمـسة حـروف

ويسير هذا اللون الخماسي فى الاتجاه الذى ينشده الشعراء الفاطميون ، لأنه يقوم على توحد أكبر عدد من الحروف يمكن نسخه بصورة رأسية فى نهايات الأبيات .

---

[1] ( ) **الديوان :** 232 ، 233 .
([2]) **الديوان :** 461 .
([3]) **أصلها :** تطأون
([4]) **الديوان :** 166 .
[5] ( ) **الديوان:** 237 .

ونلمس هذه الخصوصية اللغوية عند بعض الشعراء الفاطميين ، ومنهم " ظافر الحداد " فى قوله : وقد كرر معظم الكلمة مع تباين فى حرف واحد :

- ولـيلـةٍ مــن حِسـانِ الدهـرِ بتُّ بها بسـاحل الثَّغْرِ فى أعلى مَنَـاظِرِهِ
- وفى المنارةِ من تلقائِـنا قَبَــسٌ والــبدرُ يَظْــهَرُ تُلْثَـاهُ لنـاظِرِهِ
- كـشــاربٍ قـامَ إجْـلالاً ، وفى يــدهِ كأســانٍ للشــرب مسـروراً بزائرِهِ (1)

وتكرار الشاعر لجزء كبير من الكلمة فى البيت التالى ، وفى المكان المماثل أبان عن قصده إلى زخرفة نهايات الأبيات – إن صح التعبير – بوحدات لغوية متماثلة ، وبصورة أكثر وضوحاً ، فهى تعتمد على التكثيف 0

ويجنح الشاعر –فى سبيل هذه الكثافة – إلى نسخ لفظة بأكملها ، لكونها خماسية الحروف ، من ذلك قول ظافر :

- يــا رُبَّ بــدرٍ بـاتَ يرشُفُ مَسْمَـعى وفمى شَــهىُّ رُضــابه و**حديثِهِ**
- فَظَمِـئْتُ وهــو مُعِلُّـنِى مـتوالــياً وقديمُ شوقٍ فيه مثلُ **حَديثِهِ**
- ومَضَى ، وأبيضُ عرضهِ لم تنبسطْ يــدُه ريــبةً منى إلـى تَمريثِهِ
- واللــيلُ يسْــترُه بفضــلِ ردائــهِ والصــبحُ يُشهرُه بوشْك حثيثِهِ
- فــكـأنَّ ذا يــأتـى بـغُــرةِ وجــهِةِ وكأنَّ ذا يـمضى بِـجــعْدِ اثيثِهِ (2)

ويقول " تميم " : -

- أَدِيْــراهَـا عــلىَّ ولا تَـخَــافــا إلاهـاً فى إدَارتِـهَـا غـفــورا
- فقــد حسَرَ الصِّـبا عن سـاعدِيْهِ بَـمُّــنـا مــثـنـى **وزيـــــرا** (3)
- وعــادَ الـدهرُ بالإحســانِ لـما رَمَى فأصابَ حادثُه **الـوزيرا** (4)

ومن خلال هذا التدرج فى الكثافة الصوتية تطفو نتيجة مهمة ، فقد وصل التكثيف الصوتى عند الشعراء إلى حد تكرار ألفاظ كاملة متطابقة فى ألأصوات ، رغم تباينها أحياناً فى المعنى ، بما يمكن أن نطلق عليه – إن صح – مجانسة رأسية .

ورغم أن هذا التجانس الصوتى يندرج تحت تكرار الحروف لا الألفاظ ، فمن الضروري أن نكون على قناعة بعدم جدوى الفصل الشكلي بين التكثيف الصوتى الحرفي ونظيره اللفظى فى التأثير الجمالى ، وإن كان ثمة اختلاف ، ففى دلالة اللفظ المزدوجة حيث يحمل اللفظ معنى معجمياً موروثاً ، ومعنى طارئاً ، حسب سياق الجملة التى يمثل اللفظ أحد أهم عناصرها ، وخصوصاً إذا كان التكرار على مستوى البيت لا القصيدة ، ويبدو ذلك بصورة ناصعة فى التكرار الأفقى .

المبحث الثانى :

التكـرار اللفـظى Words

ينقلنا الشعراء الفاطميون إلى مرحلة أكثر تقدما فى التكثيف الصوتى ، حين يتعاملون فى تكرارهم – مع اللفظ الذى يتميز بجانبين :

---

(1) الديوان : 153 .
(2) الديوان : 74.
(3) وزيرا : "الواو عاطفة "والزير" مصطلح موسيقي جاء به الشاعر لمطابقته "بالوزير" فى البيت التالى وهو رجل دولة .
(4) الديوان : 168 .

الأول : أن اللفظ يتجاوز الحرف الواحد ، لأنه لا يقل عن حرفين ، بل يزيد ، وبذلك يتيح بتكراره ، فرصة للكثافة الصوتية والتنويع الصوتى داخله .

الثانى : ينبثق من الطبيعة المعجمية للفظ ، حيث يحمل معنى مستقلاً مسبقاً قبل أن يدخل فى سياق الجملة والعبارة ، ومن ثم يمكن للشاعر أن يفرز بتكراره للفظ دلالة مناسبة ، تعتمد على تاريخه المعجمى أو معناه السياقي .

و يخلق هذا التكثيف الصوتى إيقاعاً ذا بعدين ، أحدهما دلالي ، والآخر نغمى 0 وبذلك يخدم التكرار اللفظى القيمة الاستطيقية ، وفى هذه الحالة لن يتحول النسيج اللغوى إلى مجرد أصوات مكثفة بعيداً عن الخط الدلالي ، وهنا كما يقول إليوت " لا يفضي النسيج الصوتى الكثيف إلى قيمة شعرية عالية بالضرورة ... " [1] .

غير أن اللفظ قد يفضي إلى تلك القيمة المرجوة ، إذا تمكن الشاعر من وضعه بوعي فى نسيجه اللغوى وسياقه ، بحيث يتعلق بصلة ما فى هذا السياق ، " فلو لم تكن هناك علاقة واضحة بين الأجزاء والمجموع لما تكون هذا المجموع ، ومناقشة معنى كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها فى الفقرة أو القطعة أو الفصل أو القول كله تقود إلى أخطاء متتالية فى الفهم والتفسير .. " [2] . وهذا الخطأ فى التفسير يقف عقبة فى تكوين القيمة الجمالية التى يرومها الشاعر .

ووظف الشعراء الفاطميون الألفاظ من واقع طبيعتها الصوتية أولاً ، ثم هدفوا بعد ذلك إلى خصائصها الدلالية ، " والكلمات أصوات ، ودلالة الأصوات موسيقية إيجابية قبل أن تكون تعبيرية وصفية " [3] ويرجع ذلك إلى الوجهة الجمالية التى يشايعها الشعراء الفاطميون .

وقد كرر الشعراء اللفظ فى أشكال متنوعة ، فكرروه اسماً وفعلاً وحرفاً ، وهذا التلوين التكرارى ، مع تدرج كثافته ، يومىء إلى تأكيد النزعة الجمالية الخاصة عند هؤلاء الشعراء ، وتأكيد أنها وصلت عندهم إلى مرحلة متقدمة تتسم بالتنظيم والتنويع والقصد .

أولاً : تكـــرار الاســـــم :

يعرف " كولن " التكرار بأنه: " استنساخ يتم بوسائل تكوينية خالصة لا تحمل أية دلالة ذاتية ... " [4] ، إنما دلالتها وجمالها فى الثنائية التى تجمع المفردات المكررة .

فلفظة " لهفى " فى رثائية " تميم " فى إحدى الجوارى – ذات قيمة جمالية ، حين استنسخها الشاعر مرتين متتاليتين ، لترد ثلاثاً تباعاً فى قوله :

- **لـهفِى** على مـا فـاتَ مـن قُربها لـهـفـاً له فى كلِّ عضوٍ سِقامِ
- **لـهفِى** عـلى تـلكَ الطـباعِ التى قد خَلُصَتْ من كلِّ عَيْبٍ وذامِ
- **لـهفِى** وقـلَّ اللَّـهْفُ منى لـمنْ كانَ سَلْوى عن كلِّ اهتمـامِ [5]

فمادة " لَهِفَ " المكونة من ثلاثة أحرف ، هى " اللام " و " الهاء " و " الفاء " لا تصنع بذاتها قيمة جمالية تذكر ، رغم معناها المعجمى الثابت ، الذى قد يعنى التحسر والتحزن . هذا التحسر والتحزن قد يصل السامع بطريقة إخبارية مباشرة عابرة إذا وردت الكلمة مفردة .

---

(1) **رينيه ويليك :** مفاهيم نقدية – ص 442 .

2( ) **د. صلاح فضل :** علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – ط2 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1985 – ص 81 .

(3) **د. محمد غنيمي هلال :** النقد الأدبي الحديث – ص 446 .

(4) **د. نبيل نوفل :** العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامى : ص 135 .

5( ) **الديوان :** ص 406 .

يختلف الأمر – بالطبع – حين يكررها الشاعر رأسياً وفى نفس الموضع ، لتصبح لفظة محورية أو مركز إشعاع دلالي إن صح التعبير ، ويمكن أن تعد وحدة تكوينية constituent unit " لا تكتسب معناها إلا بعلاقتها بغيرها من الوحدات ... " [1] ، بل إن بقية الوحدات تتفرع منها .

وكلمة " لهفى " فى الأبيات السابقة مثل اللحن الأساسى فى أغنية أو سيمفونية تتفرع عنه أشكال متطابقة تماثل هذا اللحن فدلالة الأبيات الثلاثة تصب فى حقل دلالي واحد semantic field تدور ضمنه مجموعة من الكلمات يصل بينها معنى أساسى [2] ، وهو معنى الحزن والألم واللوعة لفراق تلك الجارية .

ولا يكتفى الشاعر بتكرار الكلمة رأسياً ، بل ينثرها فى الأبيات ، فنجد " لهفاً " و " لهف " ، وهذا يلائم مبدأ التكثيف الصوتى الذى يرجوه الشاعر .

وبالإضافة إلى ما بالتكثيف الصوتى هذا من شكل إيقاعى حسى ، نجده يبث واقعاً نفسياً كاشفاً عن دخائل الشاعر ، وحقيقة مشاعره إزاء فقده أعز جواريه .

وتصبح كلمة " لهفي " مفتاحاً لنفسية الشاعر فى القصيدة ، كما كانت بؤرة إشعاع دلالي [3] .

ويحاول " تميم بن المعز " خلال تكراره الرأسى للفظة " يوم " أن يبوح بما يجيش داخله من آسى وحزن بسبب فقد أخيه " عبدالله " ، يقول :

- كيفَ لـم تسقطْ السـماءُ على الأر ضِ ولـم تَهْوِ شمسُـها والبـدورُ
- **يـوم**َ مـاتَ الأمـيرُ ، بل يوم ماتَ الصبرُ فيه ، بل يومَ ماتَ السرورُ
- **يـومَ** بـلَّ الـثرى عليه من الدمـ ـعِ وقُدَّتْ على القلوب الصـدورُ
- **يـوم**َ حـطَّـتُ عمـائمٌ وأذَاَعـت سِـرَّهـا فـيـه أَذْؤُرٌ وخُـدورُ [4]
- **يـوم**َ أبكىَ العيونَ حتى بَكاهُ الأسَـ ـد الـوَرْدُ والـغـزالُ الـعـزيـزُ [5]

يوظف الشاعر كلمة "يوم" توظيفاً ثنائياً ، لم يكتف بدلالتها الظرفية ، بل جعلها محوراً هاماً بتكرارها رأسياً فى موضع مماثل ، مما يوحي بأهمية هذا اليوم ، الذى تشع منه معانى الحزن والأسى التى تلاحق الشاعر فى كل مكان وزمان ، وتثير اللفظة المكررة خواطر وذكريات تشخص أمام مخيلة الشاعر ، فلا يستطيع الفكاك من أسرها وتكرار "يوم" يبعث أشياء كثيرة وتأثيرات هامة لموت أخيه ، نالت من الصبر والثري والقلوب والصدور ، والحيوان والإنسان ، وإمعاناً فى التكثيف الصوتى ، لا يكتفي الشاعر بإيراد اللفظة رأسياً بل ينثرها أفقياً فى البيت الثانى .

([1]) أديث كريزويل : عصر البنيوية – ترجمة د. جابر عصفور – الطبعة الأولى – دار سعاد الصباح – الكويت 1993 ص 375 .

([2]) المرجع السابق : 408 .

[3]( ) فى قصيدة له عنوانها " المرشد " : يجعل "المؤيد" داعى الدعاة كلمة "سلام" محور قصيدته ، فنجده يكررها رأسياً فى موضع مماثل – بطول القصيدة يقول:

- **ســـــلام**ٌ على العترة الطاهرة وأهـلاً بأنـوارها الـزاهرة
- **ســـــلام**ٌ بـديـاً عـلـى آدم أبى الخلق بادية والحاضـرةْ
- **ســـــلام**ٌ على مـن بطوفانه أديرت على من بغي الدائرةْ
- **ســلامٌ** على من آتاه السلام غـداة أحـفت بـه النائـرةْ
- **ســلامٌ** على من قاهر بالعصـا عصـاة فـراعنة جـائرةْ

إلى آخر القصيدة – فى أدب مصر الفاطمية ص 182 ، 183

[4]( ) عمائم : أى المعزون من الرجال حيث يحطون العمائم عن رؤوسهم حين يعزون فى الملوك والخلفاء .

([5]) الديوان : 148

وتستهوى " تميم " الكثافة الصوتية ، فنجده فى قصيدة أخرى يعبر عن إحساسه بالوحشة ، لذهاب أيام جميلة مفعمة بالذكريات والأحداث ، عايشها مع أهله ، وقد انسربت هذه الأيام من بين أصابعه ، ولم تعد ماثلة فى خاطره .

لذلك يتساءل الشاعر عن تلك الذكريات والأحداث ، ويلح فى التساؤل :

- **أينَ** قـــومى الأُلـى الذينَ بـهـــم كا نَ يـموتُ الخَنا ، ويَحْيَى الفقيرُ؟
- لو حَمى معشـراً من القومِ حـــامٍ لَـحَمتُ قـومى العُـلا والـخِيرُ
- **أيـــنَ** آبـــائى الـذيـنَ تـفَـانـُـوا ولـهـمْ كانـتِ اللـيالى تُنـيـرُ
- **أيـنَ** جَـدِّى حسـينُ بـن عـــلـيّ أينَ زيـــدُ الـمُفجَّعُ الـمـوتـورُ
- **أيـــنَ** مَـهْديُّنـا الـمـمـلَّكُ والـقـا ئمُ ، أينَ الـمعـــزُّ والـمنصـورُ
- **أيـــنَ** تلكَ الحلومُ والفضلُ والألبابُ بَـــلْ أيـــنَ ذلكَ الـتدبـيـــرُ
- **أيـنَ** ذاكَ السلطانُ والـملكُ والمنعةُ والبطشُ والعُـــلا والظهـورُ ؟
- **أيـنَ** تلكَ الـجيوشُ والعزةُ القعساءُ والـجمعُ ، والعديدُ الكثـيرُ؟ (1)

ويتابع " تميم " بحثه فى موضع آخر من القصيدة :

- **أيـــنَ** تـلكَ البشـاشـــةُ الغضـــةُ الطلقةُ ، والمنظرُ البهىُّ الـمنيرُ
- **أيـــنَ** ذلكَ الطبعُ السليمُ وذاكَ الـــ ـخـلقُ العذبُ والسَّـنا والنـــورُ
- **أيـــنَ** ذاكَ البشـرُ الـذى كانَ يبـدو مـن سَناهُ للناظرين البشيرُ (2)

من الممكن أن نعتقد أن تكرار الشاعر "لأين" المكانية جاء من قبيل الصدفة ، غير أن الصدفة لا تصنع نظاماً .

ففى الأبيات يبدو القصد والدقة فى توالى اسم الاستفهام " أين " بشكل رأسى ، ويبدو كذلك التوحد بجعل هذا التوالى فى نفس الموضع من الأبيات ، بل لم يكتفِ الشاعر بتكرارها فى بداية الأبيات ، فكررها فى داخل الأبيات إمعانا فى التكثيف 0

ويوازى هذا التكثيف الصوتى إلحاح الشاعر فى البحث عن كل قيمة فى حياته ذهبت وتلاشت يستحضرها الشاعر بتساؤلاته . وما أكثر هذه الأشياء الجميلة وما أعظمها ، فهى تمثل حضارة زاهرة ، مدعمة الأركان ، متعددة السمات متماسكة الأوصال .
وهذا الجانب الدلالى فى القصيدة والذى يتلاءم مع التكثيف الصوتى فى الأبيات يشكل البعد الجمالي الذى يرمي إليه "تميم" الفاطمى فى صنعته الشعرية .

ومن إصرار الشاعر على التكثيف الصوتى رأسياً ، تكرار "تميم" لضمير المتكلم:

- **أنـــا** فَـردُ الـنـُّهى ورَبُّ الـمعالـى وحُسامُ الكفاحِ يـــومَ الكفـاحِ
- **أنـــا** مِفـــتاحُ قِـــفْلِ كـلِّ نـوالِ يومَ يغدو النَّـدى بـــلا مفتاحِ
- **أنـــا** كالـجـدِ فى الأمـورِ إذا مـــا كان عَيْشِى فيهنَّ مثلَ المِـزاحِ (3)

ويغذى تكرار الشاعر للضمير " أنا " شعوره بنفسه واعتزازه بها ، ويؤكد هذا التكثيف على تضخيم " تميم " لذاته وإعلائه لها .
و كرر الشاعر الفاطمى اسم الإشارة "هذا " يقول "ظافر الحداد " :

---

[1] **( ) الديوان :** 226 .
([2]) السابق : 227 .
([3]) الديوان : 93 .

- فـيا نفسُ ، هَذا أولُ العهدِ بالعُـلا ويا حظُّ ، هذا الوعْدُ أنْ سَأَسُودْ
- **وهَذا** المقامُ الأشْرَفُ الأمـجدُ الذى له كُنْتُ أسْــعَى جــاهداً وأَرُودْ
- **وهَـذا** الـجـنابُ الأفضـلىُّ يكُنـُّنى ذَرى ظِلّهِ ، إنـِّى إذن لســعيدْ (1)

لا ينبغى أن نتوقف عند مجرد تأصيل المفهوم البلاغى لإيراد الشاعر لاسم الإشارة فى صدر البيت ، وهو "إحضاره فى ذهن السامع بوساطة الإشارة إليه حساً ... ، أو أن نقصد بذلك أكمل تمييز له وتعيين ، ..... أو أن نقصد بيان حاله فى القرب والبعد والتوسط .." (2) ، إلى غير ذلك من المفاهيم البلاغية التى ترمى إلى رصد القيم الجمالية والدلالية للنسيج اللغوى .

فالشاعر يمتدح " الأفضل " ، ويشخص بصفاته الطيبة أمامه ، دافعاً بها إلى بؤرة اهتمام المتلقي ، وذلك بتوظيفه لاسم الإشارة فى هذا الموضع .

وبتكراره له سمح للكثافة الصوتية أن تمارس دوراً حيوياً فى تشكيل البعدين الدلالى والجمالى .
ورغم أن سياق الأبيات سياق مدح ، مما قد يوحى بدخول التعمل إلى صلب العمل وإفساد مادته ، فإن ما يهمنا هو أن الشاعر لديه مبدأ جمالى مميز ، يشير بتوجه عام فى عصره .
ومن قصيدة مدحية أخرى يمتدح فيها " الآمر " ، يكرر " ظافر " اسم الإشارة :

- **هـذا** الإمامُ إمامى حاضــرٌ بادى فالــيومُ أشــرفُ أيامى وأعـيادِى
- **هـذا** مقامٌ سَما عــن كلِّ مرتبةٍ تسمُو لـها فى الـمعالى نفسُ مرتــادِ
- كمْ لـى أُســوُّف آمالـى وأمْطُلُـها فاليومُ وفيتــها أضعـافَ مِيعــادِ
- ها غرةُ الآمـرِ الـمنصـورِ مُشرقـةً فى الدَّسْتِ يُبْهجُها مدحى وإنْشـادِى
- كأنه الشـمسُ لا تُـخْفى مـحاسنها عن حاضر من جميع الناس أو بادى (3)

يؤدى التكثيف الصوتى – عبر التكرار الرأسي " لهذا " – دوراً بارزاً فى إظهار عجب الشاعر بصفات الممدوح ، حيث إن تكرار اسم الإشارة مع ما يحمله من معانى التشخيص والتفخيم – يعد تكثيفاً للسمات الطيبة التى يهدف الشاعر إلى بلورتها فى ذهن المتلقي . علاوة على ما يميز هذا التكثيف الصوتى من ملامح جمالية حسية .
وها هو " ظافر " يكرر " ذا " ـ وهو من الأسماء الخمسة ـ بطول القصيدة فى خضم جو تكرارى ، لم يكتف فيه بالتكرار اللفظى بل امتد إلى التركيب أيضاً ، يقول :

- إذا كــانَ **ذا** ديــن رَمَـوْه ببدعــةٍ وسَمَّوه زنديقاً وقالوا : مـجـادلُ
- وإنْ كــانَ **ذا** زهــدٍ يقــولــون أبلهٌ وليسَ لـه حَـزْمٌ وما فيـه طائلُ
- وإنْ كانَ **ذا** صمْتٍ يقولون : صـورةٌ مُـمثـّلةٌ للعيّ بلْ هـوَ جـاهـلُ
- وإنْ كانَ شـريــراً فــويلُ لأمِّــهِ لما عنه يحكى من تَضمُّ الـمحافلُ (4)

وتكرار " ذا " يبرز تعدد الصفات وتنوعها . ويؤكد غنى تلك الشخصية وثراء خصالها ، مما يدفع إلى الحيرة فى وصفها ، والجدل فى مناقشة سماتها . ومن المهم الربط بين الجدوى الدلالية لتكرار " ذا " ، وبين وعى الشاعر بأهمية إيراد اللفظ بتوال رأسي منتظم ، لإيجاد قدر من التميز الجمالى ، عبر هذا النسق المحسوس ، الذى يتسم بالكثافة والتنظيم 0

---

[1] ( ) **الديوان :** 110 ، **والذرى :** الجانب
([2]) **أبو يعقوب السكاكى :** مفتاح العلوم : تحقيق : نعيم زرزور – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت 1407هـ - 1987م : ص 183.
([3]) **الديوان :** 111 ، 112 .
[4] ( ) **السابق :** 373

ومن الأسماء التى كثف الشعراء الفاطميون من تكرارها راسياً " إذا " [1]

يقول تميم :

- لا تأمنْ الـدَّهْـرَ الغَيورَ وإنْ صَفَـا لَكَ سَـلْمُهُ بعدَ الوغَى وتـحلَّمـا
- **وإذا** جَـرَى لـك بالسعـودِ فَـدَارِه واحْذرْ تقلُّبَه وإنْ هــو أَبــرَمـا
- **وإذا** أصــابَكَ مِـنْ زمــانٍ نبْــوةُ فالْبَسْ لها الخلقَ الحميدَ الأكْـرَما
- **وإذا** قَـدرتَ على العـدوِ فـأبـقـهِ إبقاءَ مَـن وَجَدَ الإقالةَ أحْزَما [2]

يأتى إلحاح الشاعر على شكل موحد ، وذلك بإيراد "إذا" رأسياً فى موضع مماثل ، ليمزج الدلالة بجمال الشكل .

" فإذا " وهى شرطية – تحمل فى ذاتها دلالة الترابط ، لأنها تربط بين جملتين : شرطية ، وجوابية ، فإذا تكررت رأسياً فى موضع مماثل ، فإن دلالة الترابط تتسع إلى المقطع ، أو حتى القصيدة بأسرها. وفى الأبيات يصف الشاعر ما ينبغي أن يكون عليه موقف الإنسان إزاء الدهر وتصاريفه ، ومن ثم يأتى التقارب والتمازج والترابط بين المعانى الثلاثة التى تحملها الجمل الشرطية الثلاث . فالجملة الأولى توجه تحذيراً شديداً من الاغترار بابتسامة الدهر للإنسان ، فإنه ينقلب فى برهة أو أقل من ذلك .

وفى الجملة الشرطية الثانية يدعو الشاعر الإنسان إلى التفاؤل مع آلام الدهر الفجائية . و يتوازى هذا المعنى مع دلالة الجملة الشرطية الثالثة التى تدعو إلى مقابلة الإساءة بالإحسان ، " فإذا قدرت على العدو فأبقه ... "

وهذه الدلالة العامة للمقطع يوازيها شكل محسوس ، أهم سماته "التكرار – الرأسي المكثف والمتوحد ، والصفة الأخيرة من أساسيات معيار الكثافة ، الذى يتصل بعنصري الوحدة والتعدد ، ويمكن دمجهما فى فعل واحد هو النسخ .

وقد استند " تميم " بوصفه شاعراً فاطمياً ، إلى معيار الكثافة فى الصوت المتمثلة فى جعل " إذا " محط نظر المتلقى والنقطة التى تستأنف الدلالة عندها ، وبوجود " ألف " المد تسمح اللفظة بمساحة زمنية مناسبة يطول فيها الصوت ، ومع تعدد " إذا " يتحقق مبدأ الكثافة الصوتية الذى رامه الشاعر ، ليقنعنا بجدوى جماليات الشكل المحسوس فى النص الشعرى .

لم يألُ الشاعر الفاطمى جهداً فى تحقيق مبدأ الكثافة الصوتية ، فقد كرر أيضاً الاسم الموصول " الذى " .

يقول " تميم " مخاطباً أباه " المعز " وقد تناول دواء :

- يـا سِـراجَ الأنامِ جُنحَ الظـــلامِ ومـبـيدَ العِــداةِ يـومَ اللطامِ
- **والـذى** جَلَّ أنْ يُسـاوى بشمـسٍ أو ببدرٍ التمــامِ عِــنْدَ التمامِ
- **والـذى** عـمَّ بالـجـدَا والعَطايـــا والنَّوالِ الـجـــزيلِ كلَّ الأنامِ
- **والـذى** يُرتْـجَــى لـديـنٍ ودُنـيا والـمُصفَّى من كلِّ عيب وذامِ
- **والـذى** رأيُـه إذا أَلْيلَ الـخطــبُ وأعَياو أمْضَى مـن الصِّمْصَامِ
- إنَّ ذا الـيـوم إذا شـــرِبْـتَ دَوَاءً فيه يـومٌ مِــنْ أفضلِ الأيامِ[3]

يوظف الشاعر الاسم الموصول " الذى" توظيفاً يتناسب مع قيمته الدلالية وينبثق0عنها ، فهو يشخص للسامع أو المتلقي بأبيه، ليس بالتملح بصفاته وحسناته وطيباته ، وإنما يطفو بأفعاله الواقعية على السطح فتكون بين يدى المتلقي ، يراها رأى العين .

---

[1] **( ) (إذا) :** " اسم يدل على زمان مستقبل "من مختار الصحاح للشيخ الإمام محمد بن أبى بكر عبدالقادر الرازى ترتيب محمود خاطر – دار الحديث – القاهرة بدون تاريخ صـ 11 .

([2]) الديوان : 407 .

([3]) الديوان : 366 ، 367 .

وقد أخفي الشاعر اسم والده المعز واكتفي بتكرار " الذى " ، ويصفه البلاغيون بأن به " علماً كثيراً وأسراراً جمة ، وخفايا إذا بحثت عنها وتصورتها أطلعت على فوائد تؤنس النفس ، وتثلج الصدر ... " [1]

وفائدته التشخيصية تكمن فى " أنه إنما اجتلب حتى إذا كان قد عرف رجل بقصة وأمر جرى له ، فتخصص بتلك القصة وبذلك الأمر عند السامع ثم أريد القصد إلية ،ذكر "الذى " [2]

ولم يكتف " تميم " بالخاصية الدلالية للاسم الموصول ،بل إمعانا فى التشخيص أضاف التوصيف الجمالى ، عبر بلورة واعية لمبدأ الكثافة الصوتية ،ويركز على التوحيد المتعدد ، حيث نسخ الشاعر صورا متعددة لأصل واحد.

ويزداد هذا الغرض إذا نظرنا فى تكرير " العقيلى " للأسماء الموصولة " من " و " ما " و " الذى " رأسيا ، يقول فى المدى :

- ويا أخا البرّ **الذى** بعضُه ... يَفْضُل عن حاجةِ إلمامِى
- و**مَنْ** هوَ البحرُ **الذى** دائباً ... يغمُرنى آذيُّه الطامِى
- و**مَنْ** كَسَانى ودُّه مفْخَراً ... ينجرُّ من خَلْفَى وقدَّ امِى
- و**مَنْ** إذا يَمّمَتُه لم أزلْ ... **ما** بينَ إكرامٍ وإنْعَامِ
- و**مَنْ** غدا يَسْحُب ذيلَ العُلا ... **ما** بين إجلالٍ وإعظامِ
- استقبلِ العيدَ الذى قُربُه ... أشهى من الرّيّ إلى الظامِى [3]

لم يشأ الشاعر أن يسلك طريق المباشرة فى المدح ، وذلك بذكر اسم الممدوح وصفاته الخاصة وإنما اتخذ سبيلا آخر هو تشخيص مواقف الممدوح وأعمال البر التى نالت الشاعر ، وتوسل بحمل ذلك كله على الأسماء الموصولة ،والتى كثفها رأسيا فى موضع واحد ،ليوازى بين هذه المواقف المتنوعة والموجهة إلى هدف واحد.

كما أن اكتفاء الشاعر بالأسماء الموصولة للدلالة على عظمة هذا الممدوح يمكن ان يرمز إلى نبلة وبعده عن دائرة الضوء ،وذيوع الصيت رغم أعماله الجليلة.

ومن هنا تبرز القيمة الجمالية للتعدد ، وتتحول الوحدة المكررة رأسيا فى نفس الموضوع . إلى نقطة ارتكاز وبؤرة إشعاع يبدأ عندها المعنى ،ويتفرع إلى معان متعددة أصلها ثابت .

ثانيا : تكرار الفعل :

ينقلنا الشعراء الفاطميون إلى مرحلة مختلفة فى التجسيم الصوتى للنص ، بمعنى جعل النص جسما صوتيا ملموسا .

ويأتى تميز هذه المرحلة من منطلق أنها تتعامل مع وحدة مهمة من وحدات اللغة بصفة عامة ، والجملة بصفة خاصة ،وتلك الجملة هى أساس كل نص أدبى .

يمتاز الفعل بولوجه إلى عالم رحب ،يمكنه أن يستوعب الدلالة أياً كان حقل هذه الدالة ، وطبيعة أهدافها ، رمزية أو غير ذلك. هذا العالم هو الزمن ، الكنف الذى يحتوى العوالم كافة رغم تميزها .

والعمل الأدبى فن زمانى [4] مكانى فى أن واحد ، فالذى يقرأ أو يستمع لقطعة من الشعر يتمثل له فى وقت واحد صورتان ، صورة صوتية ، هى ما للألفاظ من امتداد منسق فى الزمان ،

---

[1] ( ) **عبدالقاهر الجرجانى :** دلائل الإعجاز : تحقيق : محمود محمد شاكر – الطبعة الثالثة – مطبعة المدنى بالقاهرة وجدة ، 1413هـ - 1992 ص 199 .

([2]) **السابق :** 200

([3]) **الديون :** 261

[4] ( ) **فى تقسيمة الفنون :** يعد جيروم ستولينتز فى كتابه النقد الفنى الأدب فناً زمانياً

وسورة مرئية " أو مفهومة " ، هى ما للفظ من دلالة على شى أو ما للألفاظ من دلالة على الأشياء [1]

والفعل بدخوله إلى عالم الزمن الفسيح يمضى بنا إلى دلالات متنوعة ، تتميز أو تتطابق ، واهم ما تتسم به هو الحركة السريعة فى إطار الزمن .
ورغم ذلك لا تتقوقع الدلالة فى كنف الزمن فحسب ، بل تنتظم فى هذا الكنف أشياء أخرى ، مثل الحدث ، و القائم به ، وهذا بطبيعة الحال يفتح المجال لدلالات أخرى فرعية تثرى العمل الشعرى .

ولقد وظف الشاعر الفاطمى الفعل ، لتحقيق قيمة جمالية ، مراعيا التكثيف والتنوع ، مما ينعكس إيجابا على عموم الدلالة .
ويمثل نسخ الشاعر للفعل صورة وزمنا إلحاحا منه على شكل صوتى موحد ، وهذا هو مبدأ الكثافة .

أما التنويع فيرتبط بالتخالف أو التوافق بين الأفعال المكررة ، مما يخلق جوا من التعارض الزمنى والتحول السريع بين أزمنة متضادة ؛ وهو ما يرتقى بالدلالة و يسمها بالثراء .

(أ) تكـرار الفـعل الـماضى :

يحمل الفعل الماضى ملامح قديمة للحدث ، فيقف به عند حد معين ، تتبلور عند هذا الحد سماته النهائية ، وتظهر بروزاته وأغواره ، وقد تشحب هذه الملامح أو تتلاشى ، وتصبح فى طى الذكريات .

يعول الشاعر على الفعل الماضى عبء استحضار ملامح الحدث القديم ، وتجسيمه فى الحاضر لكى يلتمس ردة فعله إزاءه من جديد ، ومحاولة استعاده تذوقه ، لإعادة المتعة إلى سابق عهدها أو جلب الألم ، بما يسمى اجترار الذكريات والأشجان ، ولكن مع اختلاف فى الإحساس ، الذى أمسى معنويا بحتا بعد أن كان رأى العين فى العهد المنصرم .

يمتاز تناول الشاعر الفاطمى للزمن الماضى بخصيصة فريدة لم تقف عند مجرد توظيف الفعل الماضى ، بل تعدت ذلك إلى النسخ الصوتى له ، وتحقيق مبدأ الكثافة من خلاله ، بوصفه مادة طيعة ذات دلالات متسقة ومتوازنة .

بتكرار الشاعر " ظافر " للفعل " قال " فى حوار بينه وبين زوجته ، يجسم لنا الحدث بملامحه الكاملة وقسماته ومفرداته ، بحيث يجعلنا نعيش معه ونسمع حواره مع زوجته ، يقول ظافر :

- يا رُبَّ لائـمةٍ شَـجَـاهـا أنـنـى ... سَمْحٌ بـمـالى والـزمـانُ ضنينُ
- **قالتْ** : أضَعْتَ الـمالَ هلْ لكَ عنْهُ مـا ... تعتاضُ؟ **قلتُ** : الحمدُ وهـو ثمينُ
- **قالتْ** : غَنِيْتَ . فقلتُ: حَسْبُكِ فاعلمى ... أنَ البـخـيلَ بـمـالـهِ الـمغبـونُ
- **قالتْ** : فإنَّ الفقـرَ هـونٌ **قلتُ** : لـم ... يَهُنْ الكـريمُ بـل اللئيمُ يهونُ
- **قالتْ** : فـإنَّ الـمالَ نِعْمَ معونةٍ الـ ... إنسانِ 0 **قلتُ**ُ لـهـا : الإلهُ مـعينُ
- **قالتْ** : فإنَّ الوفْرَ زيـنُ . **قلتُ** : كـسـ ... ـبُ الـحمدِ يرفعُ أهـلَه ويُـزِيْنُ
- والـمالُ يَذْهـبُ والـثـنـاءُ مُـخـلَّـدٌ ... يـحـيا بـه الإنسـان وهو دفينُ [2]

تكرار الشاعر للفعل " قال " رأسيا فى أوائل الأبيات وقد لحقت به تاء التأنيث ، وتكراره له فى حشو الأبيات متصلا بتاء الفاعل ، تجسيد صوتى للحوار الدرامي المتصل بين الشاعر وزوجه

([1]) **د0 عز الدين إسماعيل :** الأسس الجمالية فى النقد العربى ص : 174
[2] ( ) **الديوان :** 320

، والذى يستحضره بصيغة الماضى وبأسلوب قصصي ، يمكنه من تقديم رؤية نهائية من بعيد ، خصوصا بعد أن انتهى الحدث ، واستقرت مفرداته ، وبرد رد فعله الآنى 0

ويهب إلحاح الشاعر على صورة واحدة للفعل الماضى " قال " فى تراتب راسى ما تمنى من الشكل المحسوس للقصيدة بكثافة ملموسة وواضحة الخصائص 0

ويمثل ترديد الشاعر للفعل مرتبطا بتاء التأنيث لونا من التلذذ بحديث زوجه المنقول إلى مسامعنا ومخيلتنا عبر ذلك الحوار الشعرى أو الشعر الحوارى 0

وبالأسلوب نفسه يحاور " تميم " محبوبته مكرراً الفعل الماضى " قال " وفيه يستعيد الشاعر الحوار متلذذا بتكرار الفعل الماضى الذى يحمل خواطر وذكريات مرت وتحولت إلى بقايا باهتة الملامح يقول :

- **قالتْ** : أغدراً بنا فى الحبِّ ؟ **قُلْتُ** لها لا نالَ غايةَ ما يرجوهُ من غَدَرَا
- **قالتْ** : فَلِمَ لَمْ تَزُرْنا ؟ قلت زاركُم قلبى ولم يدرِى جِسْمِى ولا شَعُرَا
- **قالتْ** : كذا يكتمُ العشاقُ حبَّهمُ فينعمونَ ويَحبونَ الهوى نَضرَا
- **قُلْتُ** : اسمحى لى بتقبيل أعيش به قالتْ وأىُّ مُحِبٍ قَبَّلَ القمَرَا

ويوظف " تميم " التكثيف الصوتى ،لرسم صورة خاصة تبرز جمال محبوبته بتكراره للفعل الماضى :

- أدْنفْتَنِى مُذ شَكَت ألحاظُكَ الدَّنَفا وانقدَّ خَصْرُكَ ليناً وانثنى هَيفَا
- يا مَنْ حَكَى الشمسَ وجهاً والدجَى طُرَرَاً وأشْبَه الماءَ ليناً والهوا تَرَفا
- ومَنْ حكَتْ مقلتاهُ الظبىَ ملتفتاً وأشْبَه الغُصْنَ تليناً ومُنْعَطَفا

يستدعى الشاعر قسمات شكلت جمال تلك المحبوبة التى لم يبق فى خياله سوى طيفها ، الذى حاكى الشمس والدجى ، وشابه الماء والهواء ، وماثل الظبى والغصن ، وكلها صفات مثالية يميز الشاعر محبوبته بها ويلفتنا الشاعر إلى أصالة هذه النعوت الجذابة بطريقتين :دلالية وصوتية جمالية 0

أما الطريقة الدلالية فتنبع من طبيعة الفعل الماضى الذى يثبت الحدث ويؤكد وقوعه [1]

وفى ازدواجية صوتية تدل على رغبة " تميم " بوصفة شاعرا فاطميا في تشييد نصه الشعرى على أساس حسي ملموس يكرر الشاعر الفعلين "حكى " و " أشبه " عموديا فى نفس الموضع وفي شطرى البيتين ، مما قد يشكل نوعا من التوازن الصوتى إلى جانب أن ذلك يحقق عنصرى الكثافة الصوتية الوحدة والتعدد 0

ويوظف الشاعر الفاطمى التكثيف الصوتى للفعل الماضى فى تشييد بناء صوتى متوازن ، ذى باطن دلالى متوافق ، ويحمل مفارقة ما 0

يقول " ظافر " في مدحه لأحد الخلفاء الفاطميين :

- **وَرِثَ** ابنُ عمِ محمدٍ من بعدهِ حقَّ الخلافةِ منصفاً فى نقْلِها
- و **وَرِثتَ** أنتَ عن ابنِ عمِّكَ حقَّها فجرى قياسُ خلافةِ فى شَكْلها [2]

([1]) **التعبير القرآنى فى كثير من الآيات يوظف الفعل الماضى :** للدلالة على حتمية وقوع الحدث فعلى سبيل المثال فى سورة الواقعة " **إذا وقعت الواقعة** " وفى سورة النحل " **أتى أمر الله فلا تستعجلوه** " وفى سورة القمر " **اقتربت الساعة وانشق القمر** " وغيرها كثير يدل على براعة الإعجاز القرآنى فى لغته 0

([2]) **الديوان :** 263

التطابق الصوتى بين " ورث " و " ورثت " يقيم توازنا قوامه الصوت والدلالة ، فالشاعر يقارب حسب عقيدة الشيعة بين وراثة على بن أبى طالب لخلافة النبى (ρ) وبين وراثة ذلك الخليفة الفاطمى لخلافة عمة ، فهى وراثة مقابل وراثة وحق إزاء حق وصوت مطابق لصوت ، وتأتى المفارقة من أن التطابق الصوتى بين "ورث " و "ورثت "يغور تحته تخالف فى الشرف بين الخلافة الأولى والثانية 0

وتفعيلاً لدلالة السطوة وقوة السلطان ، وفيض البذل والعطاء يقارن " ظافر " بين " الأفضل "وبين " فرعون " مستخدما الفعل "رأى مكرراً فى بداية الأبيات ، وهو يحمل شهادة مادية ملموسة من زمن سحيق يقول :

- هذه مصرُ وهذا يوسفُ ... خُلْقُة فى خُلُقٍ لم يَذْهَبِ
- لو **رأى** فرعونُها وجْهَك ما ... عَلَّقَ الدعوىَ بقولِ الكذبِ
- و**رأى** الأَوْلى به أنْ يدَّعى ... أنه عبدُك أعلى الرُّتَبِ
- و**رأى** النيلَ الذى استْعظَمَهُ ... قطرةً من نَيْلِكَ المنتهبِ
- و**رأى** أضعافَه من ذهبٍ ... فاضَ من كَفَّيْكَ للمُسْتَوهِبِ[1]

ب ــ تكرار الفعل المضارع :

يقف الزمن المضارع على الجانب الآخر إزاء الزمن الماضى ، حيث يتضمن حضور الحدث ، وحيويته ، واستمراره ، وقابليته للتجديد ، حتى يستقر فى إطار مستقل مميز ينتهى عنده 0

ويتميز الفعل بالحركة الحالية والحية التى تستلزم رد الفعل مباشرة بالإيجاب أو السلب تجاه الحدث 0 وهذا " تميم بن المعز " يكرر الفعل المضارع مستثمرا طاقات ذلك الزمن مما جعله يطغى على سياق الأبيات فى رثاء جارية له :

- **أنعِى** إلى الإطراب أخلاقَها ... ولذَّةَ الإيناسِ يوم النِّدامِ
- **أنعِى** إلى العودِ وأوتارِهِ ... ذاكَ الغِنا والجائزَ حدَّ التمامِ
- **أنعِى** إلى الإحسانِ إحسانَها ... وشدْوَها العذبَ كسجعِ الحمامِ[2]

يفضل الشاعر الفعل المضارع لميزته الخاصة وذلك لحداثة وفاة جاريته ، ولاستمرار جريان ماء العواطف والمشاعر المشبوبة بالأسى والحزن لفقدها 0

وإذا كان استخدام الفعل الماضى يمكن أن يؤدى إلى التلذذ باجترار ذكريات بعيدة ، فان شاعرنا هنا يصر على الفعل المضارع " انعى " لاستبقاء الحدث بملامحه الكاملة والقريبة لأطول فترة ممكنة ، وكأنه بديل عن الروح التى فارقت عالمه 0

لذلك يعد التكثيف الصوتى فى مكانه بحيث يتوازن وقعة الجمالى مع الخط الدلالى الذى رسمه الفعل المضارع فى الأبيات 0

تعين الكثافة الصوتية "تميما "على الإبداع الجمالى والإبلاغ الدلالى ، ففى القصيدة نفسها سبق أن كرر الشاعر لفظة " لهفى " [3] " رأسيا " وكانت لفظة محورية فى التأثير الدلالى والجمالى ، وهاهو ذا يجعل من الفعل المضارع " أنعى " بؤرة محورية للإشعاع الدلالى 0

ويقرر " ظافر " حقيقة واقعة باستخدامه للفعل المضارع " يكن " منفيا ومكررا رأسيا : يقول محدثا نفسه :

([1]) السابق : 42

([2]) الديوان : 407

([3]) أرجو الرجوع إلى ص : 51 من الفصل

- يـا نفـسُ مـا عيشـكِ بالـدائب فـقصِّـــرِى مـــن أمـــلٍ خـائبِ

ثم يقول : -

- فـهلْ تبقى لـك مـــن حُـجـةٍ إلا غـــــرورَ الأمـــــلِ الـكـاذبِ؟
- لـو لـم **يكنْ** شئٌ سوى الـموتِ كا ن الزُّهـدُ فى الدنيا مـــن الـواجبِ
- لـو لـم **يكنْ** موتٌ لكانتْ هـمـــو مُ الـــدهـــرِ تَنْفِى رغـــبةَ الراغبِ
- فـكـيفَ والإنسـانُ مـن بـعـدِهِ مُناقـشٌ مـن عالمٍ حـاسِـــب ؟[1]

فتكرار الفعل " يكن " يقرر واقعية الموت ، وكونه حقيقة مطلقة لا ريب فيها فهو حقيقة حاضرة مستمرة لا تنقطع 0

ومن فرط إعجابه الشديد بالصور المرسومة على الحمام الكافورى يبعث "ظافر "الحركة فى الرسوم والتصاوير ، ويدفع بها إلى الحياة بصوت ولون وإمعانا فى تجديد الحياة فى هذه الصورة الناطقة يوظف الشاعر الفعل التشبيهى المضارع " تكاد " مكرراً فى قوله :

- فـيـه خُسْنٌ بـادٍ وحُسْنٌ خَفيُّ ليسَ يبدو إلا لكلِّ حكـيـمْ
- وشُـمـوسٌ قـد جـاورَتْـها بُدُورُ ونـجومُ ولكن بغيرِ رُجُـــومْ
- وطـيـورٌ **تـكادُ** تشـدو ووحشٌ رُتَّـعٌ فـى فـواكهٍ وكـــرومْ
- وقـيـانٍ **تـكادُ** تُـفْضَـــح بالإيـ ـقاعِ بينَ الثقلِ والـمزْمُـومْ [2]

جـ ـ تكرار الفعل مع تقارب صوتى وتخالف زمنى :

يتيح التطابق الصوتى أو التقارب قدرا من التجميل للمقطع الشعرى أو للنص بأكمله عند الفاطميين ، وقد يحمل قدرا من التوفيق بين الصوت والدلالة عادة 0

إلا أنه قد يحدث تواصل من نوع ما بين توافق سطحى يوفره تقارب الألفاظ وبين دلالات متضادة أو متباعدة ، وهذا ما نشهده حين يقارب الشاعر الفاطمى بين فعلين صوتيا ، مع التباعد الزمنى بينها : من ذلك قول " ابن وكيع التنيسى "

- أبـصـــرهُ عـــاذلـــى علـــيـهِ ولـــمْ يكـنْ قـبـلَ ذا رآهُ
- **فقالَ** لـــى لـــو هَـــويْـتَ هـذا ما لامكَ الناسُ فى هـــــواهُ
- **قـلْ** لـــى إلـى من عَدَلْتَ عَـــنْهُ فليسَ أهـلُ الـهـوىَ سِواهُ
- فظـلَّ مـــن حـيثُ ليـسَ يَدْرِى يأْمـــرُ بالـحـبِّ مـن نـَهَاهُ [3]

التقارب الصوتى بين الفعل الماضى " قال " والأمر " قل " لم يمنع من وجود تخالف زمنى فى سياق الكلام ، فعلى اعتبار أن فعل الأمر قد يؤدى إلى وقوع حدث ما ، وحين يمكن وصف ذلك الحدث بأن مستقبلى ، يبدو أننا إزاء زمنين متعارضين ماض " قال " ومستقبل فى صيغة الأمر " قل " ، وكما يتضح فإن تنويع الأزمنة فى الحوار بين الشاعر وعاذله يثريه ، ويقوى دعائمه ، ولا يجعل الملل يتسرب إلى النفس .

ويجمع ظافر بين زمنى الماضى والمضارع بصيغتين صوتيتين متقاربتين فى قوله ، يصف غزالاً ربض وجعل رأسه فى حجر أمير الإسكندرية فأنشد :

- **عَـجِـبْتُ** لـجُـرْأة هـذا الغـزالِ وأمـــرٍ تـخطَّى لَـهُ فاعَتـمَدْ
- وأ**عْـجَـبُ** بـــهِ إذْ أَتـى جـاثـمـاً فكَيفَ اطمأنَّ وأنْتَ الأسَـــدْ [4]

([1]) الديوان : 15 ، 16

([2]) الديوان : 272

([3]) الديوان : 99 ويتيمة الدهر 1 : 460 ، 461 .

([4]) الديوان : 126 .

بوصفه لجرأة الغزال لوضع رأسه فى حجر الأمير ، يود "ظافر" أن يمتدح قوة ذلك الأمير وشجاعته ، ومن هنا ولد عجب الشاعر ، ويبدو أن هذا العجب قوى لدرجة توزيعه بين زمنين مختلفين ، الأول سريع ولحظى ، يناسب نظرة الشاعر السريعة للغزال الرابض ، والتى ترتب عليها استشعار بالانبهار ، لهذا استخدم الفعل الماضى "عجبت" وقد تضمن الرؤية والدهش فى آن .

ويعبر الزمن المضارع المتمثل فى الفعل " أعجب " عن أصالة هذا العجب واستمراره فى إحساس الشاعر ، ومصدر هذا الإحساس هو التساؤل الذى يلح عليه : " فكيف اطمأن وأنت الأسد ؟ " ويؤكد التوافق الصوتى بين "عجبت " و " أعجب " المفارقة فى توظيف الشاعر للتباين الزمنى ، فالسطح الصوتى متقارب رغم تخالف الباطن الدلالى .

ما يمكن أن يصنعه التوافق الصوتى بين فعلين متباينين فى الزمن نجده كذلك فى قول " تميم " :

- **أشْكُو** إلى مُتَظَلِّم الـ وجَنَاتِ ذِئْ نظَرٍ ظَلُومِ
- ولقدْ **شَكَوْتُ** هَوَاهُ لو أشْكُو هَوَاهُ إلى رَحِيمِ [1]

يربط التقارب الصوتى ، المتمثل فى تكثيف الشاعر لأصوات معينة بين فعلين مختلفين فى الزمن ، لأداء دلالة تنبثق عن هذا الترابط ، والشاعر فى البيتين يود لو باح لنا بما يجيش بداخله من آلام الشوق والهوى التى تعتصر قلبه فى اللحظة الحالية ، ولكن الملفت فى الأمر أنه يوجه شكواه إلى المتسبب فيها " متظلم الوجنات" ، ورغم أن الفعل "أشكو" يسمح بامتداد الزمن ، ومن ثم إطالة الشكوى ، فقد أردف الشاعر بالفعل الماضى المتقارب صوتياً معه ، لكى يكون دقيقاً فى تحديد تاريخ هذه الآلام ، ولكى يبرز أن هذا الحب أصيل وغائر فى القلب والزمن معاً. علاوة على ذلك يطمح الشاعر فى أن يساعده التجانس الصوتى فى تحقيق الكثافة المرجوة ، التى تدفع شعره إلى حمل قيمة جمالية خاصة .

يتوسل " تميم " بهذا النمط التكثيفى ، لخلق شكل من " التقابل " قوامه التجانس الصوتى والتباين الدلالى ولبه المفارقة . يمدح " تميم " الخليفة " العزيز بالله "مهنئاً بعيد الأضحى فيقول :-

- ولما رأيتُ الناسَ سَنَّوا التهانيا بعثتُ بـه منى إليك القوافيا
- إذا **هُنِّئَ** الأملاكُ بالعيدِ لم نقُلْ غَدَا لكَ هَذا الدَّهرُ بالسَّعدِ هانيا
- ولكنْ **نُهَنِّي** عيدَنا بكَ والورَى كما بكَ هنانا النَّدى والمعاليا[2]

لهذا التقابل مستويان متلازمان ، أحدهما صوتى ، والآخر دلالي .

أما الصوتى : فيستقى طبيعته من التباين الصوتى بين الفعلين "هنئ" و "نهنى" ، حيث يمكننا أن نعتد بالاختلاف الصوتى الماثل فى "الهاء" المضمومة فى مقابل "الهاء" المفتوحة ، " والهمزة " المفتوحة فى مقابل إمالتها فى الفعل المضارع ، علاوة على زيادة النون فيه .

يوازى هذا التقابل الصوتى تقابلاً دلالياً مرجعه إلى وجود زمنين مختلفين ، ماض "هنئ" يكاد يقرر به الشاعر حقيقة مثلت فى الأذهان ، وهى قدسية تهنئة الأملاك بالعيد ، فكأن هذا الأمر أصبح وثيق الصلة بالملوك والخلفاء والأمراء فى كل مناسبة .

([1]) الديوان : 402 .

([2]) الديوان : 416 .

ولكن الشاعر يخالف هذا كله ويشذ عنه ، حينما يجعل الفعل المضارع المتباين صوتياً ودلالياً مع " الماضى" أساساً لتقريره الجديد والمتمايز مع الحقيقة السالفة ، ويجعل ممدوحه سبباً للتهنئة ، تهنأ الأعياد به .. يتميز هذا التقابل علاوة على التوظيف الصوتى بقلب التركيبين المتواجهين .

- **ففى الأول : هنئ الأملاك بالعيد**
- **وفى الثانى : نهنئ عيدنا بك**

ويمكننا تحديد عناصر التقابل كالتالى :-

أوجه التقابل عبارة عن :

- **تباين صوتى : (الماضى ، المضارع)**
- **تباين دلالي : ويشمل**
  - **تخالف زمنى**
  - **تخالف معنوى : بين تهنئة الأملاك وتهنئة الأعياد**
- **عكس التركيبين :- تحول الجار والمجرور إلى مفعول به ، ونائب الفاعل إلى جار ومجرور فى التركيب الثانى**

إلى جانب كل ذلك يمكننا العودة إلى التقارب الصوتى بين الفعلين "هنئ" و "نهنئ" ، لنلمس وجهة جمالية فى تجانسهما الصوتى .

ثالثاً: تكرار الحرف :

و يمكن تلمس التكثيف الصوتى فى الشعر الفاطمى فى الحرف النحوى ، بوصفه لفظاً كرره الشعراء رأسياً .

من الحروف التى دعم بها الشعراء بنيتهم حروف الجر . يقول : " ابن وكيع التنيسى " مكرراً حرف الجر " فى" :-

- بِخفَّةِ الروحِ احتوى صَلاَحى ... فَصِرتُ لا أرغبُ **فى** الفلاحِ
- والشكلُ والخفةُ فى الأرواحِ ... أملحُ ما يُعشقُ **فى** المِلاحِ [1]

هذا التوحد الرأسى " فى الفلاح – فى الملاح " ، مع ما يحمله من تواز صوتى ، يمكن أن يثير فى المتلقي شعوراً خاصاً بالدلالة ، فقد تحولت وجهة الشاعر من الفلاح إلى الملاح ، فأصبح الثانى بديلاً تعويضياً للأول ، ووجه المماثلة هو " فى " الظرفية التى سبقت "الملاح" كما سبقت " الفلاح "

وكرر " ظافر الحداد " " عن " يقول :

- يا مَنْ نصيبى منه قُرْ ... بٌ مثلُ سُرْعةِ عِيْسِه
- أسْقَمتنى فَخَفِيْتُ **عنْ** ... نَظَرِ البصيرِ ولمسِه
- ورَجِعْتُ جزءً دقَّ **عنْ** ... وهم الذكى وحدْسِه
- ولطُفْتُ حتى أننى ... عَرَضٌ يقومُ بنفسِه [2]

تتملك الشاعر فكرة يود إيصالها لمحبوبته . وهى ما عرا جسمه من نحول لفقدها [1] ، لذلك كرر حرف الجر " عن " إلى تعلق تارة بخفاء جسم الشاعر عن نظر الرائى ، وتارة عن وهم الذكى ، وفى ذلك إمعان فى توضيح تلك الدلالة .

---

[1] ( ) **الديوان :** 44 ، 45 ، ويتيمة الدهر 1 : 435 .

([2]) **الديوان :** 175 .

ومن الحروف المكررة التى تلعب دوراً مهماً على مستوى الصورة "الكلية" من "فى قول " ظافر " :

- ويـــومِ بـــرْدٍ عُـــقُـــودُه بَـــرَدُ لـها سـلوكٌ مـــن هَـيْدَبِ الـمـطرِ
- ينثرُه الـجَـوُّ ثـمَّ تنـظـمُ مـنـهُ ـه الأرضُ فى الـحـــالِ كلَّ منتـثرِ
- فهو يُحاكى الثغورَ فى اللونِ والـ ـلُّطفِ وعَذْبِ الـرِّضـابِ والـخْصَرِ
- وجـمـرُ كـانـونِـنـا يـمـاثـلُه فـعـلاً بـما بـثَّه **مـن** الشَّـــرر
- كـأنَّ ذاكَ الشـــرارُ مـــن ذهـبٍ قراضـةً تسـتطيرُ **مـــن** نـقَـرِ (2)
- والغيمُ يبكى والرَّعْدُ يضحـكُ والـ ـبرقُ يُـديُـم ابتسـامَ ذِى خَـفَـرِ (3)

يكرر الشاعر حرف الجر " من " مستثمراً لدلالته التجزيئية ، فالشاعر يصف يوماً بارداً ، ينتثر فيه المطر ، ويشبه ذلك المطر بجمر الكانون لما يتطاير منه شرر كثيف ، بل إن الشاعر خرج من تشبيه قطرات المطر بشرر النار إلى تشبيه هذا الشرر ، بالقراضة التى تستطير من نقر الذهب .

ويجئ تكرار الشاعر " لمن " فى البيت التالى مؤكداً الدلالة الجزئية ، ففى البيت الأول تعنى " من " جزءاً من الشرر وفى الثانى ، تعنى أن القراضة جزء من سبائك عديدة . وبذلك يقوم حرف الجر " من " بموازاة تقريبية بين شرر الكانون وقراضة الذهب . وقد يسهم الانتقال بين الشبيهين فى تأكيد الترابط بين وحدتى التكرار فى البيتين ، بالإضافة إلى ما يمكن أن يتخلف عن هذا التكرار من جرس صوتى ، نتيجة للتوحد الصوتى .

وتحمل " من " ملامح قديمة وذكريات وخواطر ، وتجسد شخوص عهود مضت ، وتذيق الشعور متعاً ذاهبة وأحداثاً دارسة فى قول "ظافر" :

- يا ساحلَ الثغرِ كَمْ لى فيكَ من أرب ومن ســرورٍ ومن عَهْدٍ ومـــن طَرَبِ
- و**مِـنْ** حبيـب أرانى فيكَ منظَرُة روضاً من الحُسْنِ فى روضٍ من الأدبِ
- و**مِـنْ** أصـيلٍ كأنَّ المـاءَ فيكَ بهِ ذَوْبُ اللُّجَـينِ عَـلاهُ ذَائِبُ الـذهـبِ
- و**مِـنْ** حديثٍ يَسُرُّ النفْسَ موقـعُه كأنَّما اشْتُقَّ من صِرْفِ ابنةِ العِنَبِ (4)

ومن الحروف المكررة " لا " النافية فى قول " تميم " :

- **لا** والـمُضَـــرَّجِ ثـوبـــــــهِ فى كَـرْبـــلاءَ مـــن الـدِّمـــاءِ
- **لا** والـــوصـــيِّ وزوجِـــــــهِ وبنـــيـهِ أصحـــابَ الكِسَـــاءِ (5)

يوازى القسم بلا النافية تلك الكثافة الصوتية المتخلفة عن تكرارها رأسياً فى بداية البيتين . ونلمس الشئ نفسه فى قول " تميم " يفخر بنفسه :

- واقْتَـنى العِـزَّ بالظُّبا والعَوَالـى واشْتَرى الحمدَ بالنَّدى والسَّـمَاحِ
- فـكذا تُبْتنى الـمـكارمُ والـمجـ ـدُ ويستبعدُ العـــدوُّ الـمُـلاحِى

---

(1) تكررت هذه الفكرة عند الشعراء العرب ومن أبرزهم المتنبي الذى قال :

كَفَى بـجسـمِى نُـحُولاً أننّى رجُلُ لولا مُـخَاطبتى إياكَ لـم تَرَنِى

العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب ص 3 .

(2) النقر : جمع نقرة وهى السبيكة من الذهب

(3) الديوان : 134 ، 135 .

(4) الديوان : 30 ، 31 .

(5) الديوان : 25 ، **والمضرج ثوبه :** المقصود به "الحسين" **والوصي وزوجه** ، سيدنا على بن أبى طالب ، وفاطمة الزهراء سيدة نساء العالمين .

- **لا** كمَنْ قـد جَـرَى برجْـل سِوَاهُ وسَــمَـا طــائِراً بغـيرِ جَنَــاحِ
- **لا** أَلِفــتُ العُــلا ولا ألفتــنى إنْ تَوشَّــحْتُ دونــها بـوشَاحِ (1)

ونلمس هذه الناحية التكثيفية التأكيدية فى شعر الفاطميين فى أكثر من موضع ، كما فى قول " تميم " :

- **ولَـمْ** أنحرفْ عن سَجَايا المعــزّ وقـائِمـهِ يـومَ تـقريـرِهَـــا
- **ولَـمْ** أُلـقِ مـن نـاظـرِى نـظـرةً إلـى مــنظـرٍ غـيـرَ منـظورِها
- **ولَـمْ** تَـرِثُـوا غـيرَ أنســابِكم ولـكـنْ وَلِـعْـتُـمْ بتكـديـرهِـا (2)

وبتكثيفه من " لم " النافية الجازمة فى بداية الأبيات ، يكرس " تميم " الجانب الحسي فى النص ، وكذلك حين يكررها " ظافر " فى نهاية الأبيات ، يقول :

- هـذا الـربـيعُ أتى بأحسنِ مَنْظَرٍ يَخْتَـالُ بين مُـدبَّـجٍ ومُـعَصْـفَرِ
- فانهضْ إلـى راعى السرورِ وخَلِّنى مـمـا يُقالُ عَــذرَتُ أم **لَـمْ** أعْذُرِ
- وأسـرِقْ بـنا خُـلَسَ الزمانِ مبادراً والـدهــرُّ فى غَفَلاته **لَـمْ** يَشْعُرِ (3)

ويكرر "ظافر " " قد " التحقيقية :

- وصـبيحـةٍ بـاكَـرْتُـها فى فتيـةٍ أَضْحَـتْ لِكُلِّ نفيسـةٍ كالأنفسِ
- والليلُ **قــد** ولـىَّ بعَبْسَــةِ راحلِ والصُّبحُ قــد وَافَى ببشرِ مُعَّرسِ
- والصبحُ **قـد** اخفى النجـومَ كأنَّهُ سيلٌ يفيض على حديقةِ نرجسِ (4)

ويجئ الشاعر " بقد " هنا لتؤكد وقوع حدث وهو إدبار الليل وإبكار الصباح ، ومن ثم أكدت " قد " الفعلين الماضيين ، " ولى " و " أخفى " ، ونبه الجرس الصوتى المتخلف عن تكرارها إلى دلالة الفعلين . بينما يستخدم " تميم " " اللام وقد " لنفس الغرض .

- فَـ**لَقَدْ** علمْـتُم أننى أغْشَى الوَغَى وأَنوبُ فى الْجَّلى قَؤُوْلاً مُسْمِـعَـاً
- و**لَـقـدْ** علمْـتُم أننى رُضْتُ العُلا يَفِعاً ، وحَاولتُ المكارمَ مُرْضِعاً (5)

ولكن مع تخالف مهم ، حيث جاء " تميم " " بلقد " فى سياق تكثيفي أكبر ، بحيث إنه من الممكن القول إن تميماً كرر جملة كاملة " لقد علمتم أننى ... " ، ويوفر هذا شكلاً من أشكال الإلحاح الصوتى .

وقد يوظف الشاعر الفاطمى الحرف ليدعم به تصويراً خيالياً ، من ذلك تكرار " تميم " لكأن " فى وصفه للنيل ، وهى حرف تشبيهي قوامه " كاف " التشبيه و " أن " المؤكدة :

- أُنْظُر إلـى النيلِ قَـدْ عَبَّا عساكِرَهُ من المـياهِ فجاءَتْ وهى تَستَبِقُ
- **كـأنَّ** خلجـانَه والمـاءُ يأخـذُها مدائنُ فُتِحَتْ فاحْتَـازَها الغَـرَقُ
- **كـأنَّ** تـيارَه مَـلِكٌ ـ رَأَى ظَفَـراً فكرَّ إثرَ الأعادِى – مُـحنِقُ نـزِقُ
- **كـأنَّ** مـــاءَ سـواقـيهِ لناظِـرِها شُهبٌ الخيولِ إذا ما حثَّها العَنقُ (6)

و استطاعت " كأن " بسميتها التشبيهية ، والتأكيدية معاً إقناع المتلقى بقيمة هذا التشبيه وجدواه فى تقديم صورة للنيل ، تنبع من الإحساس الخاص للشاعر .

---

[1] ( ) **الديوان :** 92 ، 93 .
([2]) **الديوان :** 167 .
([3]) **الديوان :** 131 .
([4]) **الديوان :** 167 .
[5] ( ) **الديوان :** 271 .
([6]) **الديوان :** 285 ، 286 ، نزق من نزق الرجل . طاش من الغضب ، والعنق : نوع من السير .

ومن الممكن أن يسهم التكثيف الصوتى للحرف فى تكريس تلك الرؤية ،حيث إن التوحيد الصوتى للكاف فى أولها ، ونبر النون المشددة فى آخرها يرسخ القيمة الجمالية للصور التى أوردها الشاعر للنيل .

وكأن الشاعر الفاطمى يبغي من التكثيف الصوتى فائدتين متوازيتين : ينظر فى الأولى إلى الجدوى الدلالية ، والأخرى إلى الجدوى الجمالية المرتبطة عنده بحسية النص .

يبدو ذلك فى تكرار " ظافر " للام القسم ذات الدلالة التأكيدية فى قوله :

- ولَقَدْ سَقَانِى من كئوسِ غرامِهِ أضعافُ ما اسْتَعْذبتُ من رشفاتهِ
- وحياتهِ ، قسماً أُعظِّمُ قَدْرَها وكَفَاك أنْ أكُ مُقسماً بحياتهِ
- **لأُ** خَالفنَّ عواذِلِى فى حُبِّهِ ولأسْخطنَّ الخلقَ فى مرضاتهِ
- **ولأَقْنعَنَّ** من المُنى بخيالهِ زوراً يُمنّينِى بِخُلْفِ عِداتهِ (1)

يقف الشاعر ومحبوبته موقفاً متحداً ، متحديا عواذله والدنيا كلها ، فى سبيل هدف واحد هو الحب .

وسياق الأبيات سياق تحد ومخالفه ، نجد ذلك فى "لقد" المؤكدة ومادة " قسم" " التى وردت مرتين فى البيت الثانى ، ثم يبدي الشاعر نفساً صلبة العزيمة أمام متحدي حبه بالكثافة الصوتية " للام " القسم و" الهمزة " فى بيتين متتاليين ، وبصورة رأسية وأخرى أفقية .

كما يشير تكرار زمن المضارع " أخالف " و " أقنع " إلى حالة من الاستقرار النفسي والقناعة اليقينية للشاعر . وقد يهدى الحرف النحوى بخصائصه الفريدة – إلى تسخير طاقاته الصوتية فى التلوين النفسي . وأبرز هذه الحروف حرف النداء " يا " .

يقول "ابن وكيع التنيسى " : فى وصف غلام جرياً على تقليد النواسي :

- **يا** وصلُه صِلْ مثلَ وصْلِ صَدِّهِ **يا** حُكْمُه كنْ فى اعتدالِ قدِّهِ
- **يا** قلبُه كُنْ رقةً كخدِّهِ **يا** خَصْرُه كنْ مثلَ ضَعْفَ عَهْدِهِ (2)

حرف النداء " يا " رغم أنه يتألف من صوتين فقط ، هما " الياء " المفتوحة و " ألف " المد ، إلا أن سهمه كبير فى إبراز الجانب النفسي لدى الشاعر ، علاوة على سهمه الصوتى كذلك .

وفى البيتين يكثف الشاعر من صوتى "الياء" و "الألف" فى تعامد متتالي ، ولا يكتفي بذلك ، فنجده يكررها أفقياً .

و " الياء " صوت غارى مجهور ، يدفع الهواء إلى الخارج ، يطيل من هذا الصوت المجهور " ألف " المد ، والصوتان معاً يرسمان إيقاعاً ملفتاً ، يتيح مساحة صوتية تتحرك فى مدة زمنية ملائمة ، تنعكس من خلالها نفسية الشاعر القلقة المثقلة بالشوق واللهفة إلى رؤية ذلك الغلام ، ويعبر التكثيف الصوتى لحرفي " الياء " و " الألف " رأسياً وأفقياً عن صورة لإلحاح نفس الشاعر فى طلب التمتع برؤية ذلك الموصوف .

والحالة نفسها تحرك " التنيسى " فى نفس المربعة ، فى تكراره أداة النداء " يا " ، يقول :

- **يا** حاكماً جانبَ فىَّ العَدْلا وكِدْتُ من فَرطِ السِّقَامِ أبْلَى
- **يا** ظالماً يَقْتُلُنى مُجَاهَرَةْ قد مَنعَ الوجدُ من المُساتَرَةْ
- هَلُمَّ إنْ شِئْتَ إلى المناظرةْ واسْتَعْمِل الإنصافَ لا المكابرةْ (3)

---

(1) الديوان : 70 .

(2) الديوان : 45 ويتيمة الدهر 1 : 435 .

(3) الديوان : 47 ، 48 ، ويتيمة الدهر 1 : 437 .

يمثل حرف النداء " يا " دور الكاشف عن دخائل نفسية الشاعر المتخمة بالشكوى من الألم والظلم والجفاء . والشاعر يشكو الظالم لنفسه ، ويضع أداة النداء بإمكاناتها الصوتية فى سياق الألم والشكوى ، لتتيح مساحة صوتية تلائم هذا الجو النفسي الذى نسجه الشاعر داخل القصيدة .

وينحو " تميم " بأداة النداء نحواً آخر فى قوله :

- **يـا** أخـى : أىُّ عَـبرةٍ ليسَ نهمِي وفـؤادٍ علـيكَ ليسَ يَطِـيرُ
- **يـا** أخـى : إن بَكتْكَ عـينى فإنى بالبُكاءِ والأسَى عليكَ جـديرُ
- **يـا** أخـى عبدَاللـهِ : أى مَـسَـاعٍ لـم يفقهُنَّ سَعْيُكَ المـبرورُ (1)

" فالياء " المفتوحة " وألف " المد تتيحان نفساً طويلاً ، نظراً للمساحة الصوتية التى يوفرها فتح " الياء " وألف المد ، ويمكن هذا الشاعر من النداء بأعلى صوت على أخيه ، وكأنه مازال فى أرض الفناء ولم يفارقها ، والشاعر غير مصدق أن أخاه لم يعد يشاركه الحياة ، لذلك يستخدم أداة النداء " يا " والمنادى " أخى " بهذا التكثيف الواضح .

ويمكن أن نتحرى الصدى النفسي للتكثيف الصوتى للنداء فى قول " تميم " :

- لا تَـرَدَّى بـالسـلامـةِ كُلُّ منْ سماكِ هَـامَـةْ
- يـا محـلاً حلَّـه الـوحـ ـشُ وأعـطـاهُ زمـامـهْ
- يـا عذابَ الصَّدِّ والـهجـ ـرِ ويـا ثقْـلَ الـغرامـةْ
- يـا عـزاءً لـحـبـيـبٍ واهتـمـامـاً بالـندامـةْ (2)

فى الأبيات نشعر بنفسية متردية ، ترى فى الرأس أشياء تخالف ما يراه غيرها ، فهى مقر العذابات ، ومأوى الانشغال ، ومأمن تربية الفكر ، والشاعر يقف موقفاً مضاداً ، ينظر فيه إلى الهامة نظرة مختلفة ، وتثبيتاً لهذا الموقف يكثف " تميم " من أداة النداء " يا " ، منادياً على الهامة بالسمات التى يراها هو .

ومن ثم يمكن للتكثيف الصوتى أن يقوم بدور مزدوج ، فهو يكشف عن سمات نفسية رابضة فى الأعماق ، تسهم فى رسم الخط الدلالي ، كما أنه يحدد ملامح رؤية جمالية خاصة .

إن التكرار اللفظى يمكننا من النظر فى حروف ملتئمة ذات ظل دلالي أولى (3) ، يسهم تكثيفها رأسياً فى تكوين شكل صوتى ذى ملمح خاص ، ربما أحدث تأثيراً جمالياً .

ويمضى بنا هذا إلى قناعة بعدم جدوى الفصل جمالياً بين التكثيف الصوتى الحرفي ونظيره اللفظى ، اللهم إلا فى دلالة الكلمة ، التى تحمل معنى معجمياً مبدئياً ، قبل أن تكتسب معنى خاصاً فى سياق الجملة .

* * *

الفصل الثانى

النسق الأفقى للتكرار Horizontal

---

[1] ( ) **الديوان :** 149 .

([2]) **الديوان :** 406 .

([3]) **ونعنى** به المعنى المعجمى .

يأخذ هذا النمط التكثيفى بعداً جمالياً مغايراً لذلك الذى لمسناه فى النمط الرأسي ؛ لقربه الوثيق من الدلالة ؛ لأن الدلالة تنمو أفقياً فى البيت حسب طبيعة التركيب اللغوى فى الجملة ، ثم ينتقل هذا النمو تدريجياً إلى سائر الأبيات .

ويقترب الشكل التكراري بذلك من الدلالة والإيقاع فى آن واحد ، فإلى جانب سهمه فى الشكل المحسوس ، فإن له سهماً آخر يتعلق بالدلالة ، حيث يصبغها بصبغة نفسية .
وقد يفتح هذا الارتباط الوثيق الباب على مصراعيه للتلوين الصوتى ، من ثم يتمكن الشاعر من رسم تنويعات صوتية ملائمة لتقلبات نفسية ودلالية محتملة .

وكان لاهتمام الشاعر الفاطمى بإظهار العناصر الحسية فى شعره وقع يبدو صداه فى أشكال التكثيف الصوتى الأفقي على مستوى الحرف واللفظ .

المبحث الأول :

التكرار الحرفى : Phonems

مع كون الحرف أصغر وحدات الجملة ، وقد لا يبدو مؤثراً دلالياً إلا حين يترابط مع غيره فى كلمة هى أحد عناصر تركيب يظل الدلالة ؛ فإن الشاعر يستطيع أن ينسج من هذا الصوت نسقاً إيقاعياً مميزاً ، نتيجة لتكثيفه بطريقة خاصة محددة المعالم ، ومتنوعة الألفاظ ، وعلى مستويات متباينة ومتكاملة . ويستطيع الشاعر أن يوظف هذا التنسيق الصوتى للكشف عن أجواء نفسية متسقة وملائمة ، وهذا ما يميز شاعراً عن آخر .

ولأن الشعراء الفاطميين كانوا مولعين بإبداء المظاهر الحسية فى شعرهم ، فقد استثمروا هذه الإمكانية فى رسم ملامح رؤيتهم الجمالية ، مع أنها تنطوي على قدر من الصعوبة لا بأس به ، يتمثل أحياناً فى الإفراط المضلل للدلالة ، أو التكلف المتلف للنسيج الإيقاعي ، الذى قد يحيله إلى ضرب من الصخب وبهرج القول . ويرجع هذا إلى تحديد الشاعر الفاطمى لهدف مقدم ، مما قد يلفته عن بعض المخاطر وأوجه القصور التى تلحق بتجربته .
ويمكننا أن ندرس الكثافة الصوتية للحرف فى الشعر الفاطمى على مستويات متكاملة فنجد الشاعر قد كثف من أحرف معينة فى لفظة ، أو شطرة ، أو على مستوى البيت كله .

أولاً: تكرار الحرف على مستوى الكلمة :

ينبغي أن نتعامل مع الحرف بوصفه صوتاً مكتوباً أو مخطوطاً مصوتاً " فقد استعمل " دى سوسير" الكلمة الفرنسية phoneme رغم أن ذلك كان بوجه عام بمعنى الصوت الكلامى بوصفه واقعة صوتية " [1] .

ولكن بعد ذلك تم التعامل مع " الفونيم " على أساس جدواه فى الكتابة الصوتية الواسعة ، ونظر إليه على أن كل " فونيم " يتكون من عدد من الملامح المميزة ، أو " وثيقة الصلة " المستقلة ، التى تميزه وحدها بوصفه كياناً لغوياً ، وكل ملمح مميز يقف فى تقابل محدد مع غاية أو مع ملمح آخر فى فونيم واحد آخر على الأقل فى اللغة .. " [2] .

---

(1) د.هـ. روبنز : موجز تاريخ علم اللغة " فى الغرب " : ترجمة د. أحمد عوض عالم - المعرفة العدد 227 – الكويت نوفمبر 1997م – رجب 1418هـ صـ324 .
(2) السابق : 325 .

ولكون كل فونيم يمتاز عن غيره بسمات صوتية خاصة ، فقد أغري علماء اللغة والنقد للنظر فى التغير الدلالي ، الذى قد يتوازى مع هذا التمايز الصوتى ودفعهم ذلك إلى تعريف " الفونيم " تعريفا يخص فاعليته الصوتية والدلالية فهو "كل صوت قادر على إحداث تغير دلالى على المستوى الصوتى " [1]

وعلى ذلك فإن التوزيع الفونيمى داخل الكلمة بصورة مختلفة يمكن أن يقدم شكلا ذا قيمة ، يمكن وصفه بالجمالى ، لا تبتعد كثيرا عن الدلالة 0 ويتنوع تكرار الحرف فى الكلمة فتارة يتكرر حرف ، وتارة حرفان ، واحيانا يتصل الحرف بلفقه أو ينفصل عنه .

(أ) تكرار حرف واحد :

إذا كان " الفونيم " هو كل صوت ذي سمات خاصة يمكن أن يغير فى الدلالة فإن فى ترداد هذا الصوت فى كلمة قيمة يمكن رصد معالمها ، وحين يتردد الحرف فى الكلمة متصلا دون أن يكون هناك حرف آخر يفصل بين هذا الترداد ، تكون الغنيمة الجمالية المتخلفة متباينة مع مثيلتها حين يتردد الحرف مع وجود فاصل 0

(1) وقد وردفى الشعر الفاطمى تكرار الحرف دون فاصل :

ومن ذلك قول ظافر مادحا الأفضل بعد تولية الوزارة :

- لَقَدْ **سُسْتُما** المُلْكَ فى العالَمينَ وأَعْجَزْتُما مَلِكاً أن يسُوسَا [2]

ففي الفعل الماضي " سستما " تكراراً لحرف السين . دون فاصل ، وفي ذلك تكثيف له ، يمكن أن يتناسب مع إلحاح الشاعر على تضخيم سمات يعتقد أنها متفردة عند الممدوح .

وإذا أخذنا في الاعتبار السمات الخاصة بصوت " السين " يمكن أن نلمس فائدة ما لترداده ، فهو صوت رخو مهموس ، يسهم خروجه من بين اللثة والأسنان في إحداث صفير ناعم ، يزداد حين يتكرر بلا فاصل ، يزيد من فاعليته الفعل المضارع " يسوس " الذي ورد في نهاية البيت ، حيث تكرر فيه الصوت مع وجود " الواو " بوصفها فاصلاً .

ويكرر " ظافر " حرف " الفاء " دون فاصل في قوله :

- أَبْصَرْتُ ثم هَوِيتُ ثم كتمتُ ما ألْقَى ، ولم يعلمْ بذاكَ مناجِ
- ووصلتُ ثم قدرتَ ثم عَفَفْت مع شوقٍ تَناهى بى إلى الإنضاجِ [3]

" والفاء " صوت رخو في قوته ،مهموس في أثره الصوتي ، ورغم ذلك لم تمنع الشفتان هذا الصوت من الاندفاع مع الهواء إلى الخارج محدثاً ما يشبه الحفيف ، ومع تكراره متصلاً يتكثف هذا السمت الخاص به ، لعله يبرز عفة الشاعر ، وارتقائه فوق الصغائر .

ومن هذا التكرار الصوتي قول " ظافر " خائفاً من ركوب البحر ومكرراً لحرف الصاد :

- أَمَرْتَنى بركوبِ البحرِ مُرتئياً فَغُرَّ غيرى واَخْصُصْهُ بذا الرَّاءِ
- ما أنتَ نُوح فَتُنجينى سفينتُهُ ولا المسيحُ أنا امشى على الماءِ [1]

([1]) **د / كريم زكى حسام الدين :** الدلالة الصوتية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية 1412 هـ - 1992 م 0 ص : 191

([2]) **الديوان :** 341

([3]) **الديوان :** 78

وإمعاناً في هذا التكثيف الصوتي يكرر ظافر صوت " اللام" في قوله :

- يـــا مـريضاً لـم يَـجدْ ألـمـاً أنتَ لـــو تَـــــدْرِى أبـو العِـــلَلِ
- يـــا بصيراً ، ليسَ يُبْصُرُ ما فـــيه مـــن عَـيبٍ ومِـــنْ زَلَـلِ (2)

ورغم تكرار حرف مثل " اللام " بسماته الخاصة ، بحيث إنه صوت متوسط القوة ومجهور ، فإن تكراره مع تمايز في شكله ، حيث " اللام " الأولى مفتوحة والثانية مكسورة ، يمكن أن يحدث تلويناً صوتياً مميزاً " فالفتحة " تمثل صوت " ألف المد " والكسرة تمثل " الياء " ومع أن الحركتين تختلفان عن الألف والياء من حيث قصر مدتهما الزمنيتين ، فإنهما يحدثان تنويعاً صوتياً مفاجئاً إلى حد ما .

ونجد هذا التباين الصوتي الذي تحدثه الحركات والسكنات في قول ظافر أيضاً :

- ففى تِلكَ الشـقائقِ مِـنْهُ شَـــاقَتْ شَـقَـائِقُ شُـقِّقَـت مـنه الثِّيابُ (3)

وذلك في ورود حرف " القاف " في الفعل " شققت " ، مرة مفتوحاً ، وأخري ساكناً ، مع ملاحظة قصد الشاعر إلى إشاعة جو ما ، بتأثير صوت " القاف " في البيت كله " الشقائق – شاقت – شقائق –شققت " ، بحيث أورده الشاعر سبع مرات متقاربة في موضعها .

ومثيل هذا النمط التكثيفي للصوت في الكلمة قول " تميم " :

- فـــوجَّـهَتْ بالـــدُّرِّ لـى ثغْـــرَهـــا وأرسلتْ لـى وجْـهَهَـا فى المَراهِ (4)

يطغى صوت " الهاء " على سائر العناصر الصوتية في البيت ، فقد كرره الشاعر خمس مرات 0 وصوت " الهاء " رخو مهموس ، يصدر باندفاع الهواء من الحلق في يسر ، وبذلك يمكنه أن يسم الإيقاع بسمة الليونة والهدوء ، ويمثل هذا التوزيع المكثف للصوت تمييزاً مهماً للإيقاع المحسوس في البيت ، كما يمثل علامة بارزة في القصيدة وإحدى النقاط المضيئة في إيقاعها . ويصل التكثيف الصوتي " للهاء " إلى مداه في تكرارها بلا فاصل في كلمة " وجهها " .

ومن ذلك أيضاً قول تميم مكرراً " الميم " :

- قَـدْ كنتُ أحْسَبُ أننىَ جلْـدُ القوى حـتَّى وَقَفْتُ مـواقفُ العُـشَّـاقِ
- وشـربْتُ مـن كأسِ الوداعِ صبابةً مَمـزوجـةً بلـواحظِ الأَحْدَاقِ (5)

وقوله يصف ناعورة :

- تـــردِّدُ مِـــنْ صَـوْتِـهـا لُحـــونـــاً لَـهَـا رائِـــقَـــــةْ (6)

تكثيف " الدال " بهذا الشكل المتجاور والملفت يقوي الإيقاع الصوتي ، ويلفت السامع إلى صوت " الدال " الذي يتميز بالقوة ، علاوة على أنه من الأصوات المجهورة.

ويزيد صوت " الضاد " قوة وجهراً عن " الدال " ويفضله بخروجه من مخرجين ، وبذلك يتميز بالفخامة ، مما يزيد من قوته .

---

(1) الديوان : 3
(2) الديوان : 248
(3) الديوان : 28
(4) الديوان : 39
(5) الديوان : 287
(6) الديوان : 294

تكثيفاً لتلك القوة يكرره " الشريف العقيلي " في لفظة واحدة بشكل متصل في قوله :

- الصـــبـــحُ يَنْـشُـرُ فـــوقَ مِسْـــ ـكِ اللـــيـلِ كـــافـــورَ الضـــياءِ
- والـــبرقُ يُـذْهِـبُ مـا تُفَـضِّضُـه الغيـــومُ مـــن الســـمـاءِ (1)

ولعل القوة الصوتية الصادرة من تكثيف " الضاد " تثير ذهن المتلقي ، وتلفته إلى كثافة الغيوم الفضية التي انمحت بضوء البرق الحاد ، أو تحولت إلى اللون الذهبي .

ويؤكد تكرير " اللام " فى كلمة " زلل " مرارة تدفع " العقيلى " إلى العتاب فى قوله :

- يـا طـاعـتي بعـتابٍ كـادَ يَنْفُذُنى لـو لـمْ أكُنْ لابساً درعـاً من الأَمَلِ
- اخلعْ علىَّ جديداً من رِضَاكَ فَقَدْ رَّقعْتُ بالعذرِ مـا خـرَّقْتُ بالزَّلَلِ (2)

وفي قول الشريف العقيلي :

- نـحـــنُ أُناسٌ نـوالُـنـا خَـضِـــلُ يَـرتْـــعُ فـيـنـا الـرجـاءُ والأمـلُ
- كُـــلُّ فـتىً ليـسَ فى مَـوَدَّتِـــهِ مَـــذْقُ ولا فى خِـــلالـــهِ خَـــلَلُ (3)

نلمس توتراً صوتياً يثيره صوت " اللام " يميز النص بميزة حسية ، ويتنامى هذا الإحساس مع تكرار اللام المتجاور فى كلمة " خلل " .

(2) وورد الحرف مكرراً بفاصل أيضاً :

وقد يكون الفاصل حرفاً واحداً ساكناً كقول " ابن وكيع التنيسى " :

- مـــن كـلِّ دِبْـسِيٍّ لـهُ رَنـــيـنْ وكلِّ قُـمْـــرىّ لـــه حَـنِـيـنْ (4)

وقوله يصف روضاً :

- يَضْـحَـكُ فِيها زَهْرُ الشَّـقـيـقْ كأنَّه مَـداهــنُ العـقـيــقْ (5)

يمثل حرف " الياء " وسيطاً منه ، يهب مدة زمنية قصيرة بين النونين ، والقافين في البيت الأول والثاني ، وهذا لا يخفف قليلاً أو كثيراً من التكثيف الإيقاعي بل يوجهه وجهة أخرى ذات سمات خاصة .

ومن هذا النمط قول " العقيلي " :

- إن كـنـتَ تَـعْـلـمُ أنَّ لِـــى علـمـاً بأســـرارِ السُّـــرور
- فـاعمـــلْ بَحـسْبِ وصيتى لكَ فى مـــلازمـــةِ البكـــورِ (6)

تعمل الواو ، وهى صوت لين ساكن ، عمل الجسر الواصل بين " الراء " المضمومة ومثيلتها المكسورة ، حيث تشكلان معاً تغييراً تنويعياً فى إيقاع الكلمة من " الضم " فى الراء الأولى إلى الكسر الثانية .

وفى قول " تميم بن المعز " :

---

(1) **الديوان :** 36 **ويتيمة الدهر :** 1 : 51
(2) **الديوان :** 238
(3) **الديوان :** 242 واليتيمة 1 : 503
(4) **الديوان :** 72 واليتيمة 1:446 **والدبسي** طائر أدكن يقرقر
(5) **السابق :** 703
(6) **الديوان :** 143 واليتيمة 1 : 502

- سَـــأُثْنى دَرَارى النجـومِ وأَنْثَـــنِى وأعْطِفُ أطرافَ الرِّمَــاحِ وأَرْكبُ [1]

وتفصل " ألف " المد بين " الراء " المفتوحة والمكسورة في كلمة " درَارِى " فيما يعد تحولاً للإيقاع في الكلمة ، يسبق هذا التحول سكتة لطيفة مع " ألف " المد ، تختلف هذه السكتة في اللفظة الأخرى التي حدث فيها التكرار الحرفي " أنثني " ، وذلك لاختلاف الفاصل الصوتي وهو " الثاء " المفتوحة ، حيث تقل المدة الزمنية الفاصلة بين النونين .

وفي قول " تميم " :

- وقالتْ لنا أهــلاً وسـهلاً ومرحـباً وقلَّ لكمْ منى البـشـاشـةُ والرَّحْبُ [2]

يفصل " ألف " المد بين " الشين " الأولى والثانية في كلمة " البشاشة " ، وبذلك تتوزع هشاشة الصوت على مرحلتين في الكلمة .

ومن أمثلة الفاصل الساكن قول " تميم " :

- بعثْتُها مـن صِـرْفِ راحٍ قَـرْقَـفٍ كأنَّها يـاقـــوتةٌ فى شَـــنفِ [3]

وقول " ظافر " :

- مـــا أبـعَــد الأشياء مما يَسُـرُّ فعــلاً وأدناهـا إلـى مـــا يَضُـــرُّ
- فـالـخـــيرُ فى الـنادرِ إلـمـامُـهُ والشـــرُّ لـــيلاً ونهـــاراً يَكْـرُرُ [4]

وقوله : فاصلاً " بالنون " الساكنة بين التائين :

- فَيَا دَهْرُ، مهلاً ما بَقى فى مطمعٍ لـحـادثةٍ تـنـتَـتْـاشُنى فتـؤودُ [5]

وكذلك قوله في حدائق غناء :

- سَـــمَتْ أشـــجارُها فالنـورُ فيـهـا لِفَـرْطِ الضيقِ كالشُّهُب الدَّرَارى [6]

وقد يكون الفاصل حرفاً متحركاً ، مما يتيح ليونه في توزيع أصوات الكلمة ومن ذلك قول " تميم " :

- وســاقٍ يُـديـرُ عَلَى إلْفهِ لـهيـــباً مـــن النارِ فى كفِّـهِ
- عقاراً كخَدَّيْهِ مُحْمَـرُّهَـا وإسَـــكارُها كظُبا طَرْفِهِ [7]

والفاصل هو " الدال " المكسورة ، وقد فصلت بين " ياء " المضارعة " والياء " الثانية في أصل الفعل " يدير " ، وقوله :

- ونســـيمٌ مُضَـمَّـخٌ بـعَـبـيرِ الـ ـروضِ يُحْيى من الـخُمَارِ ويَشْفِى [8]

و" العين " المفتوحة فصلت بين " الباء " الجارة – التي ارتبطت مقطعياً بكلمة عبير فصارت جزءاً منها – وبين " الباء " الثانية . وكذلك قوله :

- أدْنَفْتَنِى مـذْ شَكَتْ أَلـحاظُـكَ الدَّنفَـا

وانْقَدَّ خَصـــرُكَ ليناً وانْـثـنَـى هَيفَا [1]

---

(1) **الديوان :** 42
(2) **الديوان :** 45
(3) **السابق :** 277
(4) **الديوان :** 141
(5) **الديوان :** 111
(6) **الديوان :** 144
(7) **الديوان :** 276
(8) **الديوان :** 278 والخمار هو الصداع الذي يسببه الخمر

والفاصل هنا " التاء " المفتوحة فى الفعل " انثنى " .

ومن الفاصل المتحرك قول " ابن وكيع التنيسى " :

- لاَ تأْمُرنِّى بالـتَّسَتُّرِ فى الهَوى فالعيشُ أَجْمــعُ فى رُكُوبِ العَارِ (2)

وردت " السين " المفتوحة فاصلا مهما بين " التاء " المفتوحة والمضمومة في كلمة " تستر " .

وهاهو ذا "ابن وكيع" يكثف من هذا الشكل التكرارى في لفظة واحدة، يطرد فيها تكرار "الميم" مع وجود فاصل وهو "النون" المفتوحة، فيما يشبه الوحدات التكرارية غير المتناهية في قطع الأرابسك Arabisc يقول :-

- ألستَ تَرَى وَشْىَ الرَّبيعِ الـمُنْمْنَمَا
وما رَصَّعَ الرَّبْعىُ فيهِ ونظَّمَا (3)

وقد يكون الفاصل حرفين، ومن ذلك يقول :-

- من كلِّ دِبْسِيٍّ لهُ رَنِينْ وكُلِّ قُمْرِيٍّ لهُ حَنِينْ
- فى قَرْطَقٍ أعْجَلَ أن يورَّدَا خاطَ لَهُ الخياطُ ثوباً أَسْوَدَا (4)

وهنا تتسع المساحة الزمنية والمكانية بين وحدات التكرار ، ولا يعنى هذا تباعدا، وإنما يعنى تنويعا في الإيقاع ،وتميزا للنسيج الصوتى عن طريق التباين بين الحركات ، "فالقاف" الأولى مفتوحة والثانية مكسورة ، وبينهما حرفان ، " راء " ساكنة ، وهى صوت مهجور متوسط القوة ، و" الطاء " المفتوحة ، وهى صوت مهموس شديد القوة .

وإذا أضفنا إلى ذلك ، "القاف" كصوت مهموس شديد القوة ، لوجدنا كلمة تتوزع فيها الأصوات على نحو متمايز ،مما يسم الإيقاع بالتنويع وعدم الرتابة .

" مهموس شديد مفتوح (قَ) + مهجور متوسط ساكن (رْ) + مهموس شديد مفتوح (طَ) + مهموس شديد مكسور (قِ) "

ويمثل هذا التنوع في أصوات الكلمة – مع تكرار الحرف الأول والأخير فيها –جزءا من النسيج الإيقاعى للبيت الشعرى، ومن ثم يبرز شىء مهم وهو أن أى تغير صوتى استثنائى على مستوى الكلمة ينعكس بلا شك – على المجموع الصوتى العام للنص .

ومن أمثلة تكرار الحرف الأول في الكلمة مع وجود فاصلين ، قول " ظافر " :

- لَقَدْ غادَرَتْ آثارُ عَزْمِكَ سِـنْـبِـسَـاً نذيراً لمنْ قَدْ غَرَّهُ الجَمْعُ والحَشْدُ (5)

ويزيد الفاصل عن حرفين كما فى قول تميم :

- واسْـتَيْأَسَ الآسُ مِنَ الـمُـلتَـقَى فـهو مِـنَ الـرِّعـدةِ خَفَّاقُ (6)

و يشكل التقارب فى تكرار الحرف شيئا من الرتابة والتعقيد الصوتى وهو ما يمكن أن يعالجه التباعد الذى يتيحه وجود حروف فاصلة .

ومن ذلك أيضاً قول "ظافر" فى مدح الأفضل :

---

(1) الديوان : 280
(2) الديوان : 58 ، واليتيمة : 1 : 454
(3) الديوان : 92 ، واليتيمة : 1 : 456
(4) الديوان : 72 : واليتيمة : 1 : 446
(5) الديوان : 118
(6) الديوان : 295

- والشِّعْرُ تَلْقِينُ شيطانِ الغرامِ فَـلا يُمْـلِى غـرائِبَهُ إلا لِـمَنْ نسَـــبَا
- إلا مـدائحَ **شـاهنـشـاهَ** لا بَرِحَتْ تُشَرِّفُ اللفظَ والمعنى إذا اصْطَحَبَا (1)

فقد كرر الشاعر حرف " الشين " مع وجود ثلاثة أصوات فاصلة تكون المقطع " اهن " ، وكرر فى نفس الكلمة صوت " الهاء " فاصلاً بالمقطع الثلاثي " نشا " .

(ب) تكـرار حـرفـيـن :

يتضمن هذا النمط التكراري التنوع من جهة والتكثيف من جهة ثانية ، فحين يتم تكرار حرفين فى الكلمة تسنح الفرصة لتحقيق ازدواج صوتى ، حيث يتكرر صوتان متباينان فى سماتهما وفى توزيع الحركات والسكنات مما يثري النسيج الصوتى .

من جهة أخري يكتسب الجانب التكثيفي دعماً مهما بتكرار صوتين بدلاً من صوت واحد . وقد يتكرر الصوتان فى الكلمة الواحدة دون فاصل ، كما فى قول "ظافر" :

- فـقد شَـكَرَتْ آثـارَ سيفكَ فِيهم قَشَاعِمُ تتلوها **مُـحَلْحَلَـةُ** عِقْدِ (2)

يقدم الازدواج الصوتى فى لفظة " محلحلة " جانبين ملفتين وهما التنوع والتكثيف ، مما يميز تلك اللفظة عن سائر ألفاظ البيت ، كما يبرز جانب الحسية فى البيت .

وفى تكرار الحرفين قول "ظافر" متغزلاً فى فتيات يسبحن فى الماء .

- حَـكَتْ بيننا الأمـواجُ أثقالَ رِدْفـهِ فـآونـــةٌ تُخفـى وآونـــةٌ تُـــبْدِى
- هو الـمـاءُ فوقَ الـمـاءِ : هذا نعَافُه **أُجَاجَاً**، وهذا فيهِ أحلى من الشَّهْدِ (3)

ويكرر " تميم " حرفي " الذال " و " الباء " مع تمايزها الصوتى :

- شَـرَى البَرْقُ فالتاعَ الفؤادُ الـمُعذَّبُ وحارَ الكرَى فى العينِ وهو مُـ**ذبذب**ٌ (4)

ويكرر " السين " و " الياء " فى القصيدة نفسها :

- وأَنـَّى اهْتَدى طيفُ الـخيـالِ ودُوْنه من البيدِ مـجهـولُ ودَوُّ و**سَبْسَبُ** (5)

إذا أردنا تحليل هذا النمط التكراري فى اللفظة بطريقة أخرى أكثر دقة ، وجدنا أن الصوت يتكرر مع وجود فاصل واحد ، وهذا الفاصل هو نفسه صوت آخر يتكرر بنفس الطريقة مع وجود فاصل أيضاً ، وهو الحرف الأول المكرر ، مما يمكن تمثيله بسلسلة لا نهائية من الوحدات المكررة ، واحدة بعد أخرى مباينة ، ويربط هذه الوحدات المكررة رابط قوى ، بحيث تنتفي الفائدة الجمالية لو انفصم هذا الترابط ، فهى وحدات مكررة مضفرة ، وتصبح هذه الوحدات عديمة الجدوى ما لم تتضافر معاً .

ويحقق هذا التضافر الصوتى ترديد فى الكلمة ، يوازى تغيراً ملائماً فى الدلالة كما فى كلمتى " محلحلة " و " مذبذب " .

ومن الممكن أن يفصل بين هذه الحروف المزدوجة فاصل كما قول "ظافر الحداد" :

- وكنْ بُعَرى الـحقِّ **مُسْـتَـمْسِـكاً** ألا إنـّها غـيرُ ذاتِ انفصـــامِ (6)

---

(1) الديوان : 35
(2) الديوان : 118
(3) الديوان : 99
(4) الديوان : 40
(5) السابق : نفس الصفحة ، والدوُّ " هى المفازة ، والسبسبُ كذلك
(6) الديوان : 299 .

والفاصل هنا هو حرف " التاء " المفتوحة ، وقد حالت بين مقطعين صوتين فى الكلمة ، بينهما تماثل صوتى ، وتباين فى حركاتهما ، "فالميم" فى ألأول مضمومة " والسين " ساكنة ، إلا أن " الميم " فى الثانى ساكنة " والسين " مكسورة ، مما يثرى النسيج الصوتى فى الكلمة ويسمه بالتلون والتنوع .

وإذا كان الحرف الفاصل فى الأمثلة السابقة يوضح إلى حد كبير التطابق بين الحروف المزدوجة المكررة ، فقد يمثل عائقاً أمام تحقيق هذا التطابق ، كما فى قول "ابن وكيع التنيسي" :

- و**خشخاش**ٍ كأَنَّا منه نفْرِى قميصَ زبرجَدٍ عن جسْم دُرّ [1]

ففى كلمة " خشخاش " ، حالت " ألف المد " دون تكرار المقطع الصوتى " خش " ، حين فصلت فى النصف الثانى للكلمة بين " الخاء " و " الشين " .

وكذلك الأمر فى قول " تميم " :

- كأنَّما الحسْنُ بـ**لألائِهِ** عَلَى ثَرَى أرْضِكَ مُهْراقُ [2]

رغم أن " ألف " المد قد حالت دون تحقيق التطابق الصوتى الكامل ، إلا أنها تتيح للشاعر وللمتلقي مساحة صوتية مناسبة تسمح بتخيل بهاء هذا الحسن ولألائه .

ثانياً: تكرار الحرف على مستوى الشطر :

يبدو الشطر الشعري حقل اختبار محدود وشبه مكتمل ، اتخذه الشعراء الفاطميون للكشف عن مدى نجاعة بنائهم الحسي والزخرفى للنص بشكل عام .

وكان عليهم للوصول إلى هذه الجدوى – قياس فاعلية التجاور الصوتى ، والتزاحم المكانى حال إجراء التوفيقات التكرارية المختلفة معتمدين – إلى حد كبير – على قصر مسافة الشطر ، وقلة التراكيب فيه بالقياس إلى البيت .

لذا فقد تدرج التكثيف الصوتى ، على مستوى الشطر ، وأصبح يمثل مبدأ على مستوى البيت ، بل والنص ، ويكاد يميز التجنيس الصوتى ، أو اللفظى عند الفاطميين ، وهو يحقق غايتهم من زخرفة النص – إن صح التعبير – أو جعله مؤسساً على ضوابط حسية مختلفة الأنماط . وقد يتواءم هذا الإجراء اللغوى مع ما يتميز به الفن الإسلامي فى العصر الفاطمى من جنوح إلى كثافة عناصر الصور الزخرفية وازدحامها وتنوع مفرداتها [3] .

ولذلك فإن التجنيس الصوتى واللفظى فى الشعر الفاطمى يتجاوز مجرد السعي وراء الدور المعنوى فحسب إلى إبراز السمات الجمالية الخالصة .

وبخروج الكثافة إلى الشطر تتوزع الكثافة الصوتية فى نطاق أوسع من نطاق الكلمة ، حين يبدو الصوت مردداً فى نصف البيت ، بذلك تغادر الكثافة الصوتية الكلمة الواحدة إلى كلمات متعددة ومتنوعة ومترابطة فى نظام خاص ، تحكمه طبيعة التركيب اللغوى .

وبذلك يمكن أن يتسع حيز القيمة الجمالية التى قد تحققها الكثافة الصوتية لارتباطها بصورة أكثر وضوحاً بالدلالة .

وتتدرج تلك الكثافة بحيث تبدأ بحرف ثم تزداد إلى حرفين أو ثلاثة .

([1]) الديوان : 62 **ويتيمة الدهر :** 1 : 446 .

([2]) الديوان : 294 .

([3]) يمكن العودة فى ذلك بشكل مفصل إلى كتاب الفن الإسلامى لديماند ، على سبيل المثال ص 106 ، 118 ، 132 ، 153 ، 216 ، 234 ، وغيرها من الصفحات التى تحدث فيها عن الفن الفاطمى

(أ) تكـرار حـرف واحـد :

حين يتعدد الصوت الواحد عبر الشطر ، تبدو له غلبة على سائر الأصوات ، بحيث يمكن رصد ذلك بصورة ملموسة .

من ذلك قول " ظافر " :

- يا رُبَّ بـدرٍ بـاتَ يَـرْشُفُ مَسْمَعى وفمى شـهـىُّ رضابـهِ وحديثـهِ [1]

ففى الشطر ألأول يبدو صوت "الباء" المفتوحة مسيطراً على التركيب اللغوى ، مما يمكننا من تمييزه فى النسيج الصوتى ، كلون ملفت للنظر فى لوحة فنية ، أو عنصر آثر الرسام إظهاره للعيان . وكذلك الأمر فى الشطر الثانى ، حيث يقوم صوت " الهاء " بدور المسيطر . ومـن قـول "ظافر" :

- لـه بيـاضٌ يغُـضُّ الطـرفَ لامِـعُـه

فالعينُ تلـحـظُ منه الـحُـسْنَ فى الملَـحِ[2]

نلمس تكرار " الضاد " فى الشطر الأول وتكرار " الحاء " فى الشطر الثانى

وفى البيت التالى " لتميم بن المع ز" تبدو " العين " كنقطة مضيئة يطرد ضوؤها شيئاً فشيئاً مع تكثيفها فى الشطر الأول ، يقول :

- رفيـعُ المـعـالى فى الـعـيونِ مُعَظَّمُ

كـريمُ السجايا فى النفـوسِ مـحَـبَّبِ [3]

ومن ذلك تكرار صوت " الجيم " فى الشطر ألأول من البيت التالى " لابن وكيع التنيسى " فى وصف الورد :

- أخجـلَـهُ النـرجسُ إذ جَـادَلَـه فاحمـرَّ من فرطِ حياءٍ وخَفَرْ [4]

ينتشر صوت " الجيم " بصورة منتظمة فى الشطر الأول ، كما يتضح غلبة صوت "الراء" فى الشطر الثانى . ولعل هذا التراتب الصوتى المنتظم هو أحد مقومات الإيقاع ، فهو يعرف "باعتباره التناوب المنتظم للظواهر المتراكبة" [5] ، وهو ما يميز القول الشعري ولغته التى تعتمد على انتظام الأصوات فى ترابط وتراتب ، دون تزاحم لعناصر الصوتية ، وهذا هو " التناوب المنتظم " .

ففى الأبيات السابقة نجد تناوباً لصوت مميز مع سائر الأصوات بشكل منظم ، وليس معنى الانتظام ثبات المسافات الصوتية بين الوحدات المكررة ، وإنما يعنى ثبات ثنائية الظهور والخفاء ، حيث يظهر الصوت ، ثم يختفي ، ثم يعود إلى الظهور تارة أخري ، وهكذا على مستوى الشطر .

وحين نمعن النظر فى جدوى التنوع فى السمات الصوتية للأحرف المتوالية ، من همس أو جهر ، أو شدة أو رخاوة ، لمسنا تفرداً لإيقاعات يبعدها عن الرتابة والملل ، كما يؤهلها للقيام بدور فاعل فى الدلالة .

(ب) تكـرار حـرفـين :

---

(1) الديوان : 74 .
(2) الديوان : 81 .
(3) الديوان : 43 .
(4) الديوان : 76 **ويتيمة الدهر :** 1 : 449 .
(5) د. صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبي – مكتبة الأنجلو المصرية – 1980 – ص 71 .

ينتظم هذه المرة – فى الشطر حرفان بدلاً من حرف واحد ، ومن ثم فإن عملية الظهور والخفاء التى تحكم الإيقاع تميل إلى الازدواج الصوتى ، ويوفر هذا الازدواج التكثيف من جهة والتنوع من جهة أخري ، لتباين الأصوات المتعددة .

ويرد الصوتان المزدوجان متصلين كما يردان منفصلين 0

(1) تكـرار الحـرفـين متصلـين :

ومن أمثلة تكرار الحرفين متصلين ، قول "ظافر الحداد " فى وصفه الكانون :

- كأنَّ جيوشَ الفَحْمِ من فوقِ جمرهِ وقد جُمِعَا فاسْتُحسِنَ الـ**ضِّدُّ** بالـ**ضِّدِّ**
- غدائرُ خـودٍ فَرَّقَـتْها وقـد غَدَتْ على خَفَرٍ مِنْ تـحتِها حُمـرةُ الـخَدِّ[1]

يوازى الصدى الصوتى الذى يثيره تكرار الحرفين متصلين صدى دلالي شكله خيال الشاعر ، فعلى المستوى الصوتى تجاور لوحدتين صوتيتين متطابقتين (ض + د) (ض + د) [2] وبينهما تباين فى حركة الدال من ضم إلى كسر ، فالتطابق الذى حققه التكرار لم يمنع من وجود تباين صوتى .

كذلك الأمر على المستوى الدلالي ، فتجاور مادتين مختلفتين فى اللون يفعل من تمييزها ، ولا يسهم فى تمازجها ، الشأن فى ذلك شأن الفحم والجمر ، والشعر وحمرة الخدود .

ونلمس هذه المفارقة للتجاور الصوتى فى قول ظافر أيضاً :

- أتيته وصُـرُوفُ الدَّهـرِ تَعْرِقُنى عَضَّـاً ، واحسـبُها أُسْـداً وغِيْلاناً
- فـ**كفَّ كَفَّ** عـواديـها وأمَّنـنى منـها وصيَّرَ لـى فى ظِـلِّه شَانَـا[3]

(ك + ف) (ك + ف)

فبالرغم من التطابق والتجاور الصوتى بين "كف" الفعل "وكف" الاسم إلا أن بينهما تخالفا دلالياً 0

وقد يصبح التطابق الصوتى داعياً لتطابق دلالي كما فى قول " ابن وكيع التنيسي " :

- قالوا عَشِقْتَ كثيرَ البخلِ مُمْتَنعاً فقُلْتُ هَيْـهاتَ عَنْكمْ غَـابَ أطْيَبُهُ
- لو جادَ هانَ وقِيل الـجـودُ عَادتُه وإنَّما **عـزَّ** لـما **عـزَّ** مَطْـلَـبُه[4]

(ع + ز) (ع + ز)

ويقصد " تميم " إلى تأثير صوتى مباشر بتكثيفه لحرفين متصلين فى قوله :

- يا مُنتهى أمَـلِى لا تُدْن **لـى** أجَـلى ولا تُعـدِّبْ ظُنونى فيكَ بالظِّـنن
- إنْ كانَ وجُهكَ وجهاً صِيْغَ مِـنْ قَمَرٍ فإنَّ **قـدَّكَ قـدُّقُدَّ** من غُصْنِ[5]

(لِ + ى) ، (لِ + ى) **(قَ + دَّ) ، (قَ + دَّ)**

ففى الشطر الأول من البيت الأول نجد الشاعر يكرر حرفي "اللام" و "الياء" ثلاث مرات ، كما فعل الشئ نفسه مع حرفي "القاف" و " الدال " فى الشطر الثانى للبيت الثانى .

ويكرر " تميم " " الكاف " و " الياء " مع تباين حركة " الياء " فى قوله مادحاً :

---

(1) الديوان : 91 .
(2) يرمز للاتصال بين الحرفين بالعلامة (+) وللانفصال بالعلامة (-)
(3) الديوان : 313 .
(4) الديوان : 38 **ويتيمة الدهر** 1 : 457 .
(5) الديوان : 428 **ويتيمة الدهر** 1 : 526 .

- ولكنَّنِى للمــدحِ ارْتَــاحُ والعُـــلا وللجُودِ والإعطاءِ أصْبُــوا وأطْرَبُ
- ومِنْ بينَ جَنْبيهِ كنفْسِى وهِمَّــتِى يَروحُ لــه فوقَ الكواكِبِ مَــوْكِبُ [1]

(ك + ب) ، (ك + ب)

ويحول هذا التباين فى الحركة الإعرابية دون التطابق الصوتى التام ..

ولكن فى قول " تميم " :

- أمَـا تَرَى الرَّعْـدَ بَـكَى فَاشْتَـكَى والبَرْقَ قَدْ أَوْمَضَ فاسْتَضْحَـكَا [2]

نجد تطابقاً صوتياً تاماً فى الشطر الأول ، يمتد إلى قافية البيت ، ليثير نوعاً من الترديد الصوتى المزدوج ، ساهماً فى تكوين نسق إيقاعي واضح .

(2) تكـرار الحـرفـين منفصلـين :

ويرد ترداد الحرفين منفصلين ، مما قد يقلل من هذه الكثافة الصوتية ، وقد يتيح هذا التباعد بين الصوتين المرددين التميز للإيقاع المتخلف عنهما ، حين يتسم بتباعد وحداته إلى حد ما ، مما يمكننا من مقارنته بذلك الذى يتسم بالحدة والصخب الصوتى من ذلك تكرار "القاف" و "اللام" فى قول تميم:

- لو قَـيـلَ لـى ما تَشْتَهى لـمْ أقُلْ شيئاً سِـوىَ قَلْـعِ عُيونِ الـوشَاةِ [3]

(ق – ل) (ق + ل)

ومن قول تميم متغزلاً :

- مَـنْ أعانَ الـهمومَ والدهرَ والبيـ ـنَ عـلـى نفسـهِ بـحُزْنٍ وضيـــقِ
- فـأنـــا أدْفَــعُ الثـــلاثةَ عــنـى بثـــلاثِ رواتِــق للـفُــتـــوقِ
- والـــرَّزَايـا لَيْسَتْ تُـدَاوَى بشىءٍ كـمُـدامٍ وقـيـنـةٍ وصـديـقِ [4]

تتكرر " التاء " و " القاف " **(ت + ق) (ت – ق)**

" والراء " و" الميم " فى قوله :

- أجْزِنِى على مقدارِ ما أنا مُحسِنٌ ولا تُعْطِنِى مـا لـيسَ يبُلغُه سَـهْمِى
- فإنى على إنكـار مــجدك أتــقى وعنكَ إذا رامـتْ عُلاكَ العِدا أرمـى [5]

(ر – م) (ر + م)

" والهاء " و " الضاد " فى قوله :

- وأرفعْ ضعَيفك لا يَحُرْ بكَ ضَعْفُه يــومــاً فـتدرِكُهُ الـعواقبُ قَدْ نَـما
- فيـهـيـضُ عظمُكَ مثلَ ما قد هِضْـتَه وتـــــروحُ فـــى إغـرائهِ لا تُرْغَما [6]

(هـ - ض) (هـ + ض)

ويكرر " تميم " " الدال " و " العين " بالطريقة نفسها :

([1]) **الديوان :** 41 **ويتيمة الدهر** 1 : 527 .
([2]) **الديوان :** 304 ، **ويتيمة الدهر** : 1 : 527 .
([3]) **الديوان :** 39 .
([4]) **الديوان :** 295 .
([5]) **الديوان :** 401 .
([6]) **الديوان :** 407 .

- أمَّا الـزمــانُ فقد لانتْ حواشــيهِ وقامَ يَـدْعُـو إلـى اللذَّاتِ داعِـيْه [1]

(د + ع) (د – ع)

و " الميم " و " الدال " :

- ولاحَ مَـجْـدُ مَـعَـدٍّ فوقَ غُرَّتهِ حتَّى أنــارَتْ بـــه حُسْــناً لياليْهِ [2]

(م – د) (م – د)

ومن ذلك أيضاً تكرير " التنيسى " " للذال " " والباء " فى قوله واصفاً الخمر :

- كــأنَّهــا بأكُــفِّ القومِ إذ جُـلِـيَتْ ذوْبٌ من الـذهـبِ الإبريزِ مَحْلُولُ [3]

(ذ – ب) (ذ – ب)

وقول ظافر فى وصف خليج الإسكندرية :

- وقــدْ راقَ لـمـا رَقَّ عَذْبُ زُلالـهِ فأصـبحَ مــلآنَ الـمـوارد زائداً [4]

(ر – ق) (ر + ق)

(ج) تكـرار ثـلاثة أحـرف :

يتسم هذا النمط التكرارى باتصاله بالدلالة ، فالأحرف الثلاث تمثل نواة للكلمة فى العربية ، وبذلك فإن هذا التكرار يحمل ظلالاً دلالية ، معجمية أو سياقية .

(1) باتصــال :

ومن تكرار الأحرف الثلاث باتصال قول "ظافر" :

- وتـشْدو بينــها الأطيارُ شـدواً رخـيـماً للقلـوبِ بــهِ انـجـذابُ [5]

(ش + د + و) (ش + د + و)

فى تركيز الشاعر على مادة (شدو) ، وتكرار " الشين " و " الدال " و " الواو " متصلين فى الشطر الأول ، إبداء لعجبه وولعه بتغريد الأطيار ، حيث لم يكف الفعل المضارع (تشدو) – عند الشاعر – لإبراز هذا الشغف ، فأعاد الأحرف الثلاث متجاورة فى آخر الشطر .

وعلى المستوى الجمالى ، يتشكل إيقاع فى الشطر مبدأه الصوتى ومنتهاه واحد تقريباً ، ومن ثم يغلب إيقاع الشدو على الشطر الأول ، وهذا ينقلنا خيالياً إلى سماع صوت الطير الرخيم ، الذى يصل مباشرة إلى الأفئدة .

وقد يترتب على الصدى الصوتى الذى يحققه الترديد التام للأحرف الثلاث ، صدى دلالي ، يصبح بمثابة المقدمة والنتيجة ، كما فى قول "ظافر" :

- إذا صَحَّ فهْمُ المرءِ صحّ لنفسهِ يـقيـنُ ، ومسبارُ العقولِ التصورِ [6]

---

(1) **الديوان :** 454 .
(2) **السابق :** نفس الصفحة .
(3) **الديوان :** 86 ، **واليتيمة :** 1 : 451 .
(4) **الديوان :** 94 .
(5) **الديوان :** 27 .
(6) **الديوان :** 157 .

(ص + حْ + حَ) (ص + حْ + حَ)

وقد يرد التكرار الصوتى لكشف دلالة جديدة ، كما فى قول ظافر :

- وأقطفُ **وردَ** الـخـدِّ والـ**وردُ** زاهــرُ
  وألزمُ **غصْنَ** البانِ والـ**غصْنُ** مائِسُ [1]

فى الشطر الأول : (و + ر + د) (و + ر + د)

فى الشطر الثانى : (غ + ص + ن) (غ + ص + ن)

حين يكرر الشاعر الأصوات التي تضمنتها لكلمة " ورد " أضاف معنى جديداً دعم دلالة السياق ، وكذلك حينما كرر أصوات كلمة " غصن " .

وفي قول " تميم " :

- **مَنعْـ**تَنِى الطيفَ بـ**مْـنَـع** الكَرى مِـنيِّ ، فكـدَّرْتَ علىَّ الـحيـاةَ [2]

(م + ن + ع) (م + ن + ع)

يحمل الترديد الصوتي الثلاثى ظلاً دلالياً ملائما لطبيعة الإيقاع المتخلف عنه,فقد أصبح النوم سببا مباشرا لافتقاد طيف المحبوب,الذي لم يكن ليتأتي إلا في المنام , فهو منع ترتب علي منع , وصوت موازي لصوت.

ويكثف الشاعر الفاطمي الصوت لتضخيم دلالة ما, والإلحاح علي إبرازها في سياقه ، " يقول تميم " :

- سَـأَ**ثْنِى** دَرارِي النجـومِ وأ**نْـثْـنِى** وأعطِـفُ اطرافَ الرمـاحِ وأَرْكـبُ
- وأَ**حْـمِلُ** ما بينَ الـمهالكِ **حَملـةً** يعودُ بها روضُ المنى وهَو مُخْضَبُ [3]

1- (ث + ن + ى) (ث + ن + ى)

2- (حَ + مَ + لَ) (حَ + مَ + لَ)

يؤكد النسخ الصوتي للأحرف الثلاثة متجاورة علي سمات قوية في شخصية الشاعر,يود لو يبرزها بهذا النمط التكثيفي.

وبالأسلوب نفسه يضاعف الشاعر من نجاعة النسخ الصوتي الثلاثي في شطري البيت التالي في مدح " العزيز " :

- وأ**فصَحْـتَ** حتى ليسَ إلاكَ مُـ**فْصِحُ**
  وأ**سْهَبْـتَ** حتى ليسَ إلاكَ مُـ**سْهِبُ** [4]

(ف + ص + ح) (ف + ص + ح) , (س + هـ + ب) (س + هـ + ب)

ومن التراتب الصوتى الدلالى , قوله فى نسيم الصباح :

- كُلَّمَـا **هَـبَّ هَـبَّ** فيـنـا نشـاطٌ وارتـيـاحُ لـكلِّ عـّزْفٍ وقَـصْفِ [5]

(هـ + بْ + بَ) (هـ + بْ + بَ)

ويؤدي التجاور المكاني بين الحروف المكررة دوراً مهماً في التعادل بين المقدمة,

---

(1) الديوان : 169 .
(2) الديوان : 39 .
(3) الديوان : 42 .
(4) الديوان : 43 .
(5) الديوان : 279 .

والنتيجة " هب فينا نشاط " كما يسهم النبر Stress فى" الباء " المشددة فى الإلماح إلى قوة الفعل " هب " فى إيصال دلالة الحيوية والنشاط .

يؤدي هذا النمط التكرارى دوراً مهماً فى التواصل الدلالى ,حيث يصبح الإيقاع مجدياً غير مفرغ من قيم الدلالة.

ولكن يجب أن نكون حذرين إزاء هذا النمط , خصوصاً إذا أثار نوعاً من الزخم الصوتى فى الشطر, مما ينعكس سلباً على السياق .

ونلمس ذلك جلياً فى قول " ابن وكيع التنيسى " :

- يا **وَصْلُـة** صِل مِثْل **وَصْلِ** صدِّهِ يا حُـكْمُـه كُـنْ فـى اعتدالِ قدِّهِ [1]

(وَ + صَ + لَ) (وَ + صَ + لَ)

ورغم أن الشاعر كرر الأصوات المكونة لمادة "وصل", إلا أن صوت "الصاد" غلب علي هذا التكرار الصوتي, فلم نسمع سوى صلصلة متتابعة في شطر واحد في شطر واحد في تقارب واضح.

وقد افسد هذا التزاحم الصوتي المسرف نسقاً إيقاعياً يسهم بصورة مشرقة في تنمية الدلالة,ولكن ولع الشاعر بالجانب الحسي حال دون تحقيق ذلك .

و يشكل قدر من التباعد بين الوحدات المكررة نسيجا صوتياً متماسكاً وملائماً بدلاً من تلك الصرامة الصوتية في بيت " ابن وكيع ".

فحرف " الصاد " من الأصوات الصفيرية , التى إن تقاربت سببت تشويشاً وقلقاً في النسيج الإيقاعي,أما تباعدها دون قصد فقد يفضي إلى إيقاع متميز ذي صلة قوية بالدلالة.

ويمكن للشاعر أن يحقق تلك المعادلة كما يقول ت.س " إليوت " بأن " يوازن بين الصوت والمعني , فلا يضحي بالمعني في سبيل الصوت , أو الصوت في سبيل المعني " [2]

(2) بانفصـال :

وتتعدد الأصوات الثلاثة في الشطر منفصلة كذلك , ويتيح هذا الانفصال قدراً من التنوع في الكيان الصوتي في الشطر وفي البيت , والقصيدة.

ويرد هذا التكثيف الصوتي علي أساس ثبات الجذر الصرفي , ففي قول " ظافر " :

- ثُـغـَازِلُ مــن **غزْ**لانهِ كل سانحٍ لهُ مــقلةٌ عاداتُها قَنْصُ الأَسَـدِ [3]

(غ - ز + ل) (غ + ز + ل)

هذا الانفصال وإن لم يحقق التطابق,فقد أقام التجانس بدلاً منه , وهذا التجانس الصوتي يقابله علي مستوي الدلالة , تجانس آخر,فقد مزج الشاعر صوتياً ودلالياً بين الغزل , وهو خاص بكل جمال مؤثر, وبين من وصفهن بالغزلان , وهن فتيات الإسكندرية , وكأن الغزل لا يكون إلا فيهن .

([1]) الديوان : 45 .

([2]) ت. س إليوت ومايتسن : الشاعر والناقد- ترجمة د. إحسان عباس,المكتبة العصرية- بيروت- د ت ص : 55

([3]) الديوان : 98

ومن ذلك أيضاً قول ظافر:

- وكمْ لى بالـكنـيـسـةِ من **كِنَـاس**ٍ بـه رَشَـأٌ جَـلَـتْهُ لـنـا القِبَـابُ
- وكمْ لى بالمـجـالـس من **جُلُـوس**ٍ تـحفُّ بـه الأَحِـبَّـةُ والصِّحـاب [1]

(ك + ن – س) (ك + ن – س) (ج – ل + س) (ج + ل – س)

ونجد هذا التجانس بصورة ملموسة في قوله :

- والـوُرْقُ فـى خَلَلِ الأوراق مُسْمِعةٌ طوراً غِناءً ، وطوراً نـوْحَ مُنْتَحِب [2]

(و + ر + ق) (و + ر – ق)

وقوله :

- وإنْ **نعَرتْ** فيها الـنـواعـيـرُ رَجَّعتْ

بـها الطيرُ ألـحـانَ الـغناءِ الـمُحـرَّرِ [3]

(ن + ع + ر) (ن – ع – ر)

ومن خلال التكثيف الصوتى يحاول "تميم" نفى اهتزازه لكل عجيب ، فى قوله:

- ولستُ بإقـبـالٍ وإنْ سَـرَّ فارحـاً

ولا مِنْ **عجـيـبٍ يُـعْجِبُ** الناسَ **أَعْجَبُ** [4]

(ع + ج – ب) (ع + ج + ب) (ع + ج + ب)

فقد كرر الشاعر الحروف الثلاثة المكونة للجذر الصرفي " عجب " فى الشطر الثانى بصورة تلفتنا إلى ثبات شخصية الشاعر ، وعدم اهتزازه لأى طارئ .

ومن المزج الصوتى الدلالى قول " تميم " :

- فاخْلِطْ **صَبَـاحَـكَ** بالـصَّبُـوح فإنـه أنْـفَى لـمُنْتَـابِ الـهمومِ وأتْلَفُ [5]

(ص + ب – ح) (ص + ب – ح)

ويكرر المزج نفسه فى قول " تميم" :

- هَزَّنى للـصبـوح **صُبْـحُ** تَبـــدَّى من خِـلالِ الدُّجَى كغرةِ طـرفِ [6]

وقوله :

- الـسُّقْمُ فى اللَّحْظِ الـسَّقِـيـم والبرْءُ فى اللـفـظِ الـرَّخِـيمِ [7]

(س + ق + م) (س + ق – م)

ثالثاً : تكـرار الحـرف على مسـتوى البيت :

([1]) الديوان : 27

([2]) الديوان : 19 .

([3]) الديوان : 143 .

([4]) الديوان : 41 .

([5]) الديوان : 277 .

([6]) الديوان : 278 .

([7]) الديوان : 401 .

يتلاءم هذا النمط التكراري مع الرؤية النقدية العربية للشعر ، باعتماده على وحدة البيت لا القصيدة ، فكل التنظيرات النقدية العربية القديمة ، إن جاز التعبير – تبحث عن بيت القصيد لشاعر من الشعراء ، حتى تستجيد شعره . فالبيت عند الشعراء والنقاد هو كيان مستقل خرج من القريحة منفصلاً ثم التأم مع غيره . وقد "عد من عيوب الشعر أن يكون البيت له اتصال إعرابي بما بعده ، أو يتوقف معناه على غيره من الأبيات [1] كما أن القافية يجب أن تكون "مستقلة منفصلة عما بعدها " [2]

بذلك يصبح التوزيع الأفقي للتكرار الحرفي ملائماً لطبيعة البيت الشعري ، ويتوازى بالضرورة مع الدلالة التى تسري فى الجملة أفقياً . وحين يتكرر الصوت على مستوى البيت تسنح الفرصة لتقدير نمط من أنماط الإيقاع ، تتوزع عناصره عبر بيت بأكمله ، بعد ما كانت تنتشر عبر لفظة أو مقطع أو شطر ، ومن ثم يتسع نطاق الرؤية الجمالية .

ويتكرر على مستوى البيت حرف واحد ، أو حرفان ، أو ثلاثة فأكثر .

(أ) تكرار حرف واحد :

من ذلك تكرار صوت السين عند " ظافر " فى قوله فى كتاب تلقاه :

- أقسَمْتُ لو أخفىَ الرسولُ مكانهَ
  لسَرَى النسيمُ بعَرْفِهِ فوشَى بِهِ
- الروضُ فى قِرطاسِهِ ، والمِسكُ فى
  أنفاسِهِ والسِّحرُ فى آدابِهِ [3]

وفى البيتين طغيان بين لصوت " السين " ، وهو صوت رخو مهموس مرقق ، يبث فى أصوات البيتين روحاً من تلك السمات ، تلتقي تلك الروح مع انتشاء الشاعر من هذا الكتاب الذى وصله .

إلى جانب هذا يمثل صوت " السين " بقاعاً صوتية منتشرة بانتظام فى البيتين ، مكونة نسقاً إيقاعياً ملائماً . ونحو ذلك ما نلمسه فى تكرار صوت "الضاد" الذى لا يكاد يسمع غيره فى البيت التالى " للتنيسى " ، وذلك لكونه صوتاً قوياً مجهوراً ، بارزاً فى البيت .

يقول " ابن وكيع التنيسى " :

- فيه ضُرُوبٌ للنباتِ الغَضْ يحْكِى لباسَ الجُنْدِ يومَ العَرَضْ [4]

وفى البيت يتبدى شكل إيقاعي ، من أهم قسماته المسافات الزمنية التى يحددها توزيع صوت " الضاد " خلال البيت بما يمثل نوعاً من القصد .

وفى البيت التالى " لتميم بن المعز " نجد تناوباً منتظماً ومكثفاً للعناصر الصوتية المتمثلة فى حرفي " الراء " " والهاء " .

- فوجَّهَتْ بالدُّرِّ لى ثَغْرَهَا وأرْسَلتْ لى وجْهَهَا فى المِراهِ [5]

---

(1) **عمر الدسوقي :** الأدب الحديث – دار الفكر العربي – القاهرة : 2 : 258 .

(2) **حازم القرطاجنى :** منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه – الطبعة الثانية – دار الغرب الإسلامي – بيروت 1981 . ص 267 .

(3) **الديوان :** 53 ، 54 .

(4) **الديوان :** 73 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 446 .

(5) **الديوان :** 39 .

وقد راعي الشاعر تبادلاً متراكباً بين وحدات أساسية ، وهى صوتى " الراء " و " الهاء " ، وسائر المفردات اللغوية فى البيت .

ولم يطغ التكثيف الصوتى فى البيت على دلالته ، بل زاده قيمة جمالية ، بل إنه من الممكن أن يسهم تكثيف صوتى معين فى الحصول " على تأثير رمزى أو تحفيز للمضمون انطلاقاً من التعبير " [1] .

وتلك رسالة مدحية يبعث بها " تميم " لممدوحه عبر تكثيفه لصوت "السين" ، الذى يحمل دلالتين متقابلتين ، السعد والنحس :

- فاسْلَمْ لسعدِكَ يا مَن يُدِيْمُ نَحْسَ عِدَاهُ [2]

الهناء والسعادة للخليفة ، والنحس الأبدى لأعدائه .

و يحمل تكثيف آخر لصوت " الشين " قدراً من إبداء الأسى واللوعة لمحب بلغ منه الحب مبلغاً فى قول " تميم " :

- إلى اللهِ أشْكو سِرَّ شَوْقٍ كَتَمْتُهُ فنمَّ بهِ واشٍ من الدَّمعِ مُعْرِبُ [3]

وصوت رخو مهموس مرقق مثل " الشين " باستطاعته أن يرسم مشاعر وأحاسيس رقيقة وخاصة .

ويشيع صوتاً " العين " و " الهاء " البشر والسعادة فى البيت التالى " لتميم " :

- هنيئاً لكَ الأعيادُ يا عيدَها الذى بِهِ يُمْنحُ العِزُ المنيعُ ويُوهَبُ [4]

ويمكن للشاعر أن يوظف التكثيف الصوتى ، ليلعب دور الفاصلة الموسيقية التى تفصل بين عدة جمل متناسبة ، باستخدام خاصية " التسجيع " ، وتهدف إلى التعادل الصوتى بين الحروف المكررة فى البيت ، " وذلك أنه ليس فيه إلا الأصوات المتشابكة ... " [5] .

ومن هذا التعادل الصوتى قول "ظافر الحداد" :

- كالبدرِ لمَّا أنْ بَدَا ، كالظَّبْى لمَّا أَنْ رَنَا ، كالغُصْنِ لمَّا أنْ سعى [6]

يخلق التسجيع تعادلاً فى الأصوات وتناسباً فى الجمل المنسقة للبيت ، و يأتى فى نهايات الجمل المتوافقة فى التركيب ، وهذا التوافق أساس التوازن ، الذى يمثل التقسيم الموسيقي فى البيت .

ويتمم هذا التناسب التعادل الصوتى ، حيث تنتهى الجمل " بألف المد " و يتيح للشاعر نفساً طويلاً يسم نفسيته المغرمة بجمال من يتغزل فيها .

([1]) **خوسية ماريا :** نظرية اللغة الأدبية : ترجمة د. حامد أبو أحمد – مكتبة غريب – القاهرة – 1992 ص 196 .

([2]) **الديوان :** 25 .

([3]) **الديوان :** 41 .

([4]) **الديوان :** 43 .

([5]) **أبو الحسن على بن عيسى الرمانى :** النكت فى إعجاز القرآن – ضمن ثلاثة رسائل فى إعجاز القرآن صـ 98 .

([6]) **الديوان :** 194 .

ومن ثم لدينا ثلاثة أنماط من التكرار ، أولها فى تعدد الجمل المتناسبة ، وثانيها فى تكرير تركيب واحد " كالفَعْلِ لمَّا أَنْ فَعَل " ، وثالثها فى تكرار " ألف المد" ويشكله التسجيع التام المردد داخل البيت والمطابق لقافيته ، وهو ما يشترطه " ابن أبى الأصبع " فى كمال السجع ، حيث "يكون روي الأسجاع روى القافية " [1]

(ب) تكرار حرفين :

يتكرر الحرفان فى الشعر الفاطمى تارة باتصال ، وأخرى بانفصال

(1) باتصال :

ومن نماذج تكرار الحرفين باتصال قول " ظافر الحداد " :

- أَحِنُّ إلى الفُسطاطِ ما لـمْ أكُنْ بهِ حَنِينَ طليحِ الرَّكبِ بعدَ ذهَابهِ [2]
  (حـ + ن) (حـ + ن)

ويرد هذا الترديد الحرفى بمثابة تكريس للدلالة التى تتمحور حولها القصيدة كلها ، وهى حنينه إلى ذكرياته الجميلة فى مدينة الفسطاط .

وقول " تميم بن المعز " فى مدح أخيه "العزيز بالله .

- إنى أُحِبُّكَ حُبَّ المستفيدِ بهِ إصابةَ الرُّشْدِ لا حُبْاً أُدَاجيهِ [3]
  (حـ + ب) (حـ + ب)

يفرط الشاعر فى إبراز حبه لممدوحه باستخدامه للتكثيف الصوتى .

ويقول الشاعر فى هجاء من قتلوا "الحسين" رضى الله عنه :

- هَدَموا الشريعةَ والشريـ ـعةُ غَضَّةُ المبدا طَرَّيةْ
- لَمْ تَخْفَ عَنْ رَبِّ البريّـ ـةِ مِنْ فِعَالِهم خَفِيَّةْ [4]
  (خـ + ف) (خـ + ف)

(2) بانفصال :

ومن فرط الشكوى يكثف الشاعر من " الشين " و" الكاف " منفصلين خلال البيت :

- شَكَوْتُ إليها ـ لا شَكَوْتُ ـ صَبابَتِى فَقَالَتْ سقيمُ الحُبِّ من باتَ شاكِياً [5]
  (ش + ك) (ش – ك)

ويكرر " الحاء " و" الميم " بانفصال فى قوله :

- أينَ قومى الأُلَى الذينَ بهم كا نَ يموتُ الخَنَا ويحيا الفَقِيرُ
- لو حَمَى معشراً من القومِ حام لحَمَت قومى العُلا الخيرُ [6]
  (حـ + م) (حـ - م) (حـ + م)

ومن تكرار الحرفين بانفصال قول " الشريف العقيلي " فى حوار مع خمار :-

---

([1]) **ابن أبى الأصبع المصرى :** تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن : 2 : 300
([2]) **الديوان :** 47 .
([3]) **الديوان :** 454 .
([4]) **الديوان :** 456 .
([5]) **الديوان :** 461 .
([6]) **الديوان :** 226 .

- فَقَالَ : ومـا تُرِيْدُ ؟ فَدَتْكَ **رُوحِـى** فَقُلْتُ له : أَرِحْ **رُوحِـى** بِـرَاح [1]
(ر – ح) **(ر – ح)**

ويكرر "الراء" و " الحاء " منفصلين فى قوله :

- فَـإِنْ تَـدَارَكْتَـنِى بـــــــرَاحٍ تُـرِيْحُـنِى مـن عَـذابِ سِرِّى [2]
(ر – ح) **(ر – ح)**

يتيح الاتصال بين الحرفين المكررين أو الثلاثة قدرا من التقارب بين الكيانين المكررين ، مما يعضد التكثيف الصوتى فى البيت . أما الانفصال فإنه ليس عيباً بالقياس إلى الاتصال ، لما يمكن أن يقدمه من تلوين فى النسيج الصوتى ، يبتعد به عن الرتابة .

(ج) تكـرار ثـلاثة أحـرف :

كرر الشاعر الفاطمى ثلاثة حروف متصلة ، كما كررها منفصلة 0

(1) باتصـــال :

ومثال الحروف المتصلة ما نجده فى وصف "الشريف العقيلي " للخمر ومكانها فى قلب شاربها :-

- وأبَـرَزَ مِنْـهُ فى الإبـريـقِ **راحـاً** ألـذُّ إلـى ألأسـيرِ مـن السَّـراح [3]
(ر + ا + ح) **(ر + ا + ح)**

ويأتى تكرار الشاعر للحروف الثلاثة بنفس ترتيبها ، يبرز جمال التطابق الصوتى ، وخاصة إذا تطابق آخر الشطر فى البيت مع قافيته ، ويسم هذا الإلحاح على نمط صوتى متماثل البيت بسمة جمالية خالصة ، تتفق مع السياق الدلالي .

ويكثف " تميم " من مادة "صحب " فى البيت التالى :

- سَيِـصحَبُ نَصلي من يَرَى مِثْلَ خَدِّه
ويحْمدُ **صَحْبِـى** شِيمَتِى حِيْنَ **أصْحَبُ**[4]
(ص + ح + ب) **(ص + ح + ب)**

ويكرر مادة " صبر" فى قوله :

- كـذبَ الذى كتـمَ الـهوى مُتَـصَبِّراً الـصبرُ لا يَبقَى مـعَ الأشـــواقِ [5]
(ص + ب + ر) **(ص + ب + ر)**

ويكرر " ظافر الحداد " مادة " وصل " فى حديثه عن خلافة " على " :

- إنَّ الـهــناءَ لـهَـا برِثُـبـةِ **وَصْلِــهِ** ضعفُ الـهـناءِ لــه برثْبةِ **وَصْلِـها** [6]
(و + ص + ل) **(و + ص + ل)**

---

(1) الديوان : 98 .
(2) الديوان : 147 .
(3) الديوان : 98 .
(4) الديوان : 41 .
(5) الديوان : 287 .
(6) الديوان : 262 .

(2) بانفصـــال :

ومن تكرار الحروف بانفصال قول " تميم بن المعز " :

- وَقْد نَفَحَتْ رِيحُ الصَّبَا بِمَـنَـافِسٍ عبيريةِ **الأَنْفَـاسِ** طَـابَ لَهَا التَّرْبُ [1]

(ن – ف + س) **(ن + ف – س)**

وتستهوى " تميم " الأصوات الثلاثة المكونة لمادة " عشق " ، فيوزعها فى بيته التالى مكررة بانفصال :

- فكلُّ مـعشـوقٍ لــهُ عـاشِـقُ والـنَّاسُ طُـرَّاً لـكَ **عُشَّـــاقُ** [2]

(ع + ش – ق) **(ع – ش + ق)** **(ع + ش – ق)**

الشىء نفسه مع مادة " ذهب" ولكن بكثافة أقل :

- ثَنى عِطْفَه لـمَّا بدَا الصبحُ **ذاهبـاً** وما كادَ لولا طَالِعُ الصُّبحِ يَـذْهَبُ [3]

(ذ – هـ + ب) **(ذ – هـ + ب)**

ومن تكرار الحروف بانفصال قول " ظافر الحداد " :

- وهل **قَلَّدَتْ** جيدَ الـقلـيـدةِ بعدَنا يدُ الغَيْثِ مِنْ زَهرِ الربيعِ **قـلائـداً؟** [4]

(ق + ل + د) **(ق + ل – د)** **(ق + ل – د)**

ويوظف " ظافر" التضافر الصوتى لإضفاء الحركة والحيوية فى وصفه للطبيعة المصرية ، يقول :

- **نعَرَتْ نـواعـيـرُ** المياهِ، و**أُترعَـتْ** تِلكَ الـتِّراعُ وفْضَّ فَيْضُ عُـبَابِهِ [5]

(ن + ع + ر) **(ن – ع – ر)** **(ت + ر + ع)** **(ت + ر – ع)**

يري الشاعر – إمعاناً فى إبراز الجمال فى الطبيعة إضفاء المزيد من الجمال فى لغته الشعرية بهذه الضفائر الصوتية المقصودة لذاتها ، (نعرت نواعير) ، (أترعت التراع) ، (فض فيض) .

يمكن للصوت أو الفونيم إذا أن يكون أهم العناصر المميزة للنص المجمل إن صح التعبير – "باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين – يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة ، وبهذه الصورة فإن عنصر الفعالية فى هذه الحالة ينتمى إلى خطة التعبير" [6]

المبـحث الثانى :

التكـرار اللفـظى : words

يتميز التكرار اللفظى باتصاله الوثيق بالدلالة ، لما يتضمنه اللفظ من سمات ماسة بالدلالة ، فلم ينفصل عن حقله المعجمى إلا فى سياقه الجديد ، فهذا السياق هو الذى يحدد الكيفية التى يمكن للدلالة أن تفيد بها من اللفظ ، فلا ينظر إلى اللفظ فى ذاته ، كما يري " عبدالقاهر الجرجانى ، " فلا

([1]) الديوان : 44 .
([2]) الديوان : 294 .
([3]) الديوان : 41 .
([4]) الديوان : 95 .
([5]) الديوان : 23 .
([6]) يورى لوتمان : تحليل النص الشعري – بنية القصيدة : 92 .

يقول أحد : " هذه اللفظة فصيحة إلا ويعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعنى جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها " [1] .

من هذه الناحية ينظر إلى قيمة الجانب الدلالي فى التكرار اللفظى "وأن المعول ليس على التكرار نفسه ، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة " [2] .

وقد دفع تقديم هذا الجانب الدلالي " عبد القاهر الجرجانى " إلى رفض أية قيمة جمالية ممكنة فى اللفظ ، فليس الغرض بنظم الكلم " أن توالت ألفاظها فى النطق ، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها ... " [3] .

إلا أننا يجب ألا نغفل قيمة الإيقاع الصوتى ، الذى قد يفيد الدلالة إفادة مباشرة ، فالمعنى "يعظم شأنه ويرقي إذا ما صاحبته المؤثرات الصوتية التوقيعية الخالصة ... " [4] .

بل إن القصيدة الشعرية قبل أن تصبح فكرة وصورة كانت نغماً إيقاعياً لدى الشاعر ، كما يقول ت . س إليوت : "أنا أعرف أن القصيدة أو المقطوعة الشعرية يمكن أن تنحو إلى أن تتحقق أولاً كإيقاع خاص قبل أن تدرك حياتها فى كلمات ، وأن هذا الإيقاع ربما هو الذى يقوم بتوليد الفكرة والصورة ، ولا أظن أن هذه تجربة متميزة لى عن غيري من الشعراء " [5]

يؤكد كلام "إليوت" عن تجربته الشعرية دور الإيقاع الفاعل فى تحريك دخائل الشاعر وهز مشاعره قبل الآخرين ، وينعكس هذا التأثير على المتلقي ، ويصبح بذلك الإيقاع هو المؤثر الأغلب فى القصيدة .

ويجعل " ريتشاردز " الجانب الصوتى المؤثر أحد دورين أساسيين للكلمات ، يقول " إن الكلمات تعمل فى القصيدة فى طرازين رئيسين ، بوصفها منبهات حسية ، وبوصفها بالمعنى الواسع رموزاً " [6] .

ومن ثم يجب النظر إلى التوقيعات الصوتية باعتبارها أحد العناصر المكونة للتأثيرات الفنية والجمالية فى الشعر .

ويمكننا درس التكثيف اللفظى الأفقى عند الشعراء الفاطميين فى صور متدرجة ، حسب الرؤية النقدية العربية للتكرار ، الذى يمثل ذروة الكثافة الصوتية ، حين يتطابق اللفظان صوتاً ومعنى ، يليه فى المرتبة تقارب اللفظين فى الصوت مع ثبات الأصل الاشتقاقي ، وبالتالى فمعناهما واحد ، ثم بعد ذلك نجد الجناس الذى يمثل المرتبة الدنيا فى التكثيف الصوتى ، حيث يتطابق الصوتان أو يتقاربان ، فى حين يختلفان فى الدلالة . وقد يكون من الأفضل درس التكثيف الصوتى اللفظى بدءاً من الأقل فى الكثافة إلى الأعلى ، وهكذا ...

وبذلك فإن صور التكثيف اللفظى عند الشعراء الفاطميين ثلاث :

أولها : تطابق أو تقارب اللفظين فى الأصوات وتخالفهما فى الدلالة ويمثل هذه الصورة الجناس بأنواعه .

([1]) دلائل الإعجاز : ص 44 .

([2]) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – الطبعة السابعة – دار العلم للملايين – بيروت 1983 – صـ264 .

([3]) دلائل الإعجاز : 49 .

[4] ستيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة : ترجمة د. كمال بشر – مكتبة الشباب – القاهرة – 1975 صـ 77

([5]) د. صلاح فضل : علم الأسلوب : 92 .

([6]) ك . م نيوتن : نظرية الأدب فى القرن العشرين : 41 .

ثانيهما : تقارب اللفظين فى الأصوات وتطابقهما فى المعنى .

ثالثهما : تطابق اللفظين فى الأصوات وتطابقهما فى المعنى .

أولاً: التقارب الصوتى والتخالف الدلالي :

ويمثله الجناس الذى ميزه النقاد والبلاغيون عن سائر ألوان التكرار ، ولخشيتهم من الخلط بينه وبين التكرار رفض بعضهم [1] الصورة الاشتقاقية له ، لأنها قريبة من التكرار التام .

يقول " العسكري " فى تعليقه على قول " زهير " :

- بَعزْمــةِ **مأمورٍ مطـيعٍ وآمِـرٍ** **مُطاعٍ** فـلا يَلْقَى لـحزمهمُ مِثلُ

وليس المأمور والآمر والمطيع والمطاع من التجنيس .. " [2]

ويرد البلاغيون هذا الاختلاف إلى طبيعة الجناس " وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً ... " [3] .

ويرد البلاغيون هذا الاختلاف إلى طبيعة الجناس الجمالية دون التكرار الذى لم يصرحوا بقيمته الجمالية ، ولم يجدوه فى الجناس ، حتى "عبدالقاهر " جعله "وخصوصاً المستوفي منه المتفق فى الصورة من حلى الشعر ... " [4]

ولم يركن الشعراء إلى ذلك الفصل بين التكرار والتجنيس ، ووظفوا كليهما توظيفاً ملائماً لطبيعتهما الجمالية .

وشأن سائر الشعراء ، فقد لمس الشعراء الفاطميون – وهم أحرص على الشكل الجمالى المحسوس – ما فى الجناس من سمات خاصة تمكنهم من إبداع تلوينات صوتية .

ويتدرج شكل الجناس فى الشعر الفاطمى من أنواعه الناقصة إلى التامة .

(أ) الأشكال الناقصة :

تتيح الأشكال الناقصة من الجناس للشاعر قدراً من التلوين الصوتى ، فهى تبرز التماثل جنباً إلى جنب مع التباين الصوتى والحركات والسكنات ، مما يسهم فى دفع حالة من الرتابة تتسرب إلى النسيج الصوتى نتيجة التكرار ، يقول " ابن وكيع التنيسي " :

- وقــامــــةٍ ذلَّ لَــهَــا القضِـيْـبُ **والـقَــدُّ تَـنْـقَـدُّ** بِــهِ الـقُـلـوبُ [5]

يستثمر الشاعر ما بين الكلمتين " القد " و " تنقد " من تماثل وتباين صوتى ، إلى جانب التخالف الدلالي فى تقوية تعبيره عن ولعه الشديد بالمتغزل به ، فهو يلفت النظر إلى تميز جماله

([1]) **من البلاغيين** من لا يركن إلى هذا الفصل ومن أبرزهم " **ابن سنان الخفاجى** " الذى يدخل التكرار فى أبواب **التجنيس** ، تابعاً خطا " **قدامة** " ، ناقلاً شواهده ، ومن ثم يلتفت إلى قيمته الجمالية ، فيعرف **الجناس** بأن " يكون بعض الألفاظ مشتقاً من بعض إن كان معناهما واحداً ، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفاً ، أو تتوافق صيغتنا اللفظين مع اختلاف المعنى ... " **سر الفصاحة** – الطبعة الأولى – تحقيق وطبع دار الكتب العلمية – بيروت 1402هـ - 1982 م ص 193 .

([2]) **الصناعتين :** 354

([3]) **المثل السائر :** 1 : 241 .

([4]) **أسرار البلاغة :** ص 8 .

([5]) **الديوان :** 47 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 436 .

بتوظيفه للجناس المغاير [1] الذى يعتمد على إبراز التناقض بين السطح الصوتى والعمق الدلالي .
ويقول " التنيسي " أيضاً :

- واحَـرَ بِـى مِـنْ جُنـُـونِ ظـبيّ أقـــامَ **عُـــذرى** بـه **عـــذِارُه**
- اسقَـــمَ جِسمى بِسُقْمِ طَـــرْفٍ **حيَّرنى** فى الـهَوى اَخْـــوِرَارُه [2]

ويمثل التقارب الصوتى بين " عذرى " و " عذاره " والفعل "حير " والاسم " احورار " بديلاً ملائماً للتباعد الدلالى بينهما ، يكفل امتزاجاً فى سبيل إثارة الذهن ، لبلورة الدلالة الناشئة من تعاضد "الحيرة " و"الحور" و "العذر" و "العذار" ، وهى شغف الشاعر بمحبوبته لدرجة السقم الجسمى والنفسي معاً .

ومن هذا اللون الناقص قول " ظافر " :

- وأهجرُ عذْبَ الماءِ مـع طولِ غُلةٍ إذا لـمْ **يُنِلْنِى النـيلُ** بَرْدَ شَرَابِهِ [3]

يفضل الشاعر أن يستخدم هذا النمط التكرارى فى التعبير عن عشقه للنيل شريان الحياة للمصريين ، فيهجر الشاعر التعبير المباشر عن فرط هذا العشق ، مازجاً بين الأصوات ، المكونة للفعل " ينلنى " والاسم " النيل " ، لربط فكرته بالنسيج الصوتى الذى يخلقه هذا الجناس .
ويصنع الشئ نفسه فى قوله :

- **مَوْلاىَ** قَـدْ **أوْلَيْتُ** عِنْدك نِعْـمةً فَـلهُ علـيكَ بِـها ثـنـاءٌ سَـرْمَدُ [4]

ويلتمس "تميم بن المعز" قوة التعبير عبر هذا النمط التجنيسى ، حين يجمع صوتياً بين " اليأس " و " الآس " ، على افتراقهما الدلالي فى قوله :

- و**اسْتَيْـــأسَ الآسُ** مِنَ الـمُلتَقَى فَـــهُـو مـــن الـرِّعْدةِ خَـفَّاقُ [5]

ويتيح هذا التمازج الصوتى تدعيماً للنسيج المحسوس الذى يبغيه الشاعر ، حيث التجاور والتماثل الصوتى .
وقد يجانس الشاعر بين اسمين متقاربين صوتياً ، متباينين فى معنيهما ، ففى قول "الشريف العقيلي " :

- فـاجْـــلُ الأبـاريـــقَ الـتى أفْـــوَاهُـــهَا بيضُ الـثُّغُورِ
- فـالـــروضُ قـــدْ أفْـشَى لـنـا **ســـراً** يَـــحُثُّ على **السُّرور** [6]

وقد يجانس بين فعلين ، كما فى قول "ظافر" :

- زمانُ كطيفِ **زارَ وازْوَرَّ** وشْكَ مـا تصافحَ جفناً مُغْرَمٍ وهو نَاعِسُ [7]

تضييق الشاعر للفارق الصوتى بين "زار" و "ازور " يوازى قصراً آخر فى الزمن بين زيارة الطيف وفراره .

([1]) **التجنيس المغاير** : كما يسميه " أسامة بن منقذ " فى " كتابة البديع " " أن تكون إحدى الكلمتين اسماً والأخرى " فعلاً البديع فى البديع ص 26 .
([2]) **الديوان :** 56 ، **واليتيمة** : 1 : 463 .
([3]) **الديوان :** 47 .
([4]) **الديوان :** 123 .
([5]) **الديوان :** 295 ، **يتيمة الدهر :** 1 : 502 .
([6]) **الديوان :** 147 .
([7]) **الديوان :** 169 .

والشىء نفسه فى مـزج الشاعر بين الفعلين " راق " و " رق " مع تباعد معنيهما فـى هذا البيت :

- وقــد **راقَ** لـمَّـا **رقَّ** عَـذْبُ زُلالــةِ فأصــبحَ مَلأنَ الـمواردِ زائداً [1]

ويزيـد التجـاور المكـانى من فاعليـة هذا النمط التكثيفي ، وبخاصـة إذا تقلص التبـاين بـين اللفظتين إلى صوتين من مخرج واحد . ففى قول " تميم " :

- وصَّــيْرتُ نَقَـلى عــلى كــأْسِــه **شــفـاءَ شفاهِى** من رَشْفِهِ [2]

يقل الفارق بين " شفاء " و " شفاه " علـى تلاصقهما المكـانى ، مـركزاً فـى صـوتى " الهمزة " و "الهاء" ومخرجهما واحد ، من الحنجرة ، وهما صوتان مهموسان ، ويسمى البلاغيون هذا اللون "جناس التصريف " [3] ، ويدعم التأثير الجمالى للجناس لفظة " رشفه " التى جاءت فى نفس الشطر متمازجة معه .

ويعبـر " ظـافر الحـداد " عـن ولاء الشـعب والجنـد للخليفـة " الآمـر المنصـور " مستخدماً التجنيس الناقص ، وما فيه من طرافة ومفارقة بفعل التقـارب الصـوتى ذى العمق الـدلالي المخـالف الذى يحقق المفاجأة وخيبة التوقع ، يقول " ظافر " :

- وقومُ **مَنـاياهُمْ مُنَـاهُمْ** إذا اقتضتْ رضـاكَ وفى طيبِ الحياةِ لهم زُهْدُ [4]

ويقول " العقيلي " داعياً إلى شرب الراح :

- باكِــرْ **صَبُـوحَكَ باصِطبـاحِكْ** واجْــعَـلْ **رَوَاحَكَ** نـحوَ **رَاحِكَ** [5]

ثمة تباين صوتى بين " رواحك " و "راحك " فى حرف "الواو" لم يحل دون الامتزاج الصوتى بين سائر حروف الكلمتين ، فى سبيل تكريس دلالـة الذوب فى دنيـا الخمر ومتـع الحيـاة ، والشئ نفسه بين كلمتى "صبوحك " و "اصطباحك" ، حيث إن التباين الصوتى بينهما قليل .

وقد يتحقق التجانس من التباين الصوتى بين اللفظتين بالزيادة أو النقصـان ، كمـا فـى قـول " تميم " :

- دمُ العشَّــاقِ **مَـطْلــولٌ** ودَيْــنُ الـحُـبِّ **مَـمْطُولُ** [6]

ومع التباين بين اللفظتين "مطلول" و "ممطول" فى الأصوات بزيادة هنـا أو نقص هنـاك ، فإن كونهما على وزن واحد "مفعول" يعد عوضا لهذا الاختلاف الصوتى ، لتحقيق قدر لا بـأس بـه من التجانس والامتزاج . وكقوله "ابن وكيع " فى وصف قميص :

- إنْ كانَ رثَّــاً زادَ فى **تـمـزِيـقِهِ** أو مُسْـتَجـداً حَلَّ حَبلَ زِيْقِهِ [7]

وقد يقع التجانس بتبديل حرف مكان آخر فى اللفظتين المتجانستين، كما فى قول "تميم" :

- إلى اللـهِ **أشكُـو وشْـكَ** بين وفُرْقَةٍ لـها بين أثــناءِ القـلوبِ نُدُوبُ [8]

([1]) الديوان : 94 .
([2]) الديوان : 276 والنقل ، بفتح النون أو ضمها ما ينقل به على الشراب من فاكهة وغيرها .
([3]) البديع فى البديع : 41 .
([4]) الديوان : 118 .
([5]) الديوان : 97 .
([6]) الديوان : 368 ، **يتيمة الدهر :** 1 : 531 .
([7]) الديوان : 16 ، **يتيمة الدهر :** 1 : 442 .
([8]) الديوان : 52 ، **يتيمة الدهر :** 1 : 527 .

وقول ظافر :

- وكـنْ **عَــالِماً** بالشـرِّ لا **عـاملاً** لْتخلُصَ من مُوبِقاتِ الـمَـرَامِ [1]

و يحقق فارق النقط بين اللفظتين قدراً من المجانسة ، كما فى قول "ظافر" :

- أعِــدَّ **جيــوشَـكَ** للمَشْـرِقَـينِ وللــمَغْرَبَينِ لـكَيْمَا **تـجُوَسَا** [2]

ويسمى هذا اللون " جناس التصحيف [3]

والجناس الناقص بذلك – علاوة على تأثيره الجمالى – يقوى الدلالة بجعل التماثل الصوتى بديلاً فاعلاً للتخالف الدلالي بين الألفاظ المكررة ، مما يفعل من دوره ، بوصفه نمطاً تكثيفاً صوتياً خاصاً .

(ب) الشـكل الشبـيه بالـتـــام :

وهو يقل درجة عن النمط الـتام ، حـيث تتماثل اللفظتان فى الحروف وتتابين فى الشكل [4] والدلالة 0

وهو عند " ابن الأثير " أن تكون الحروف متساوية فى تركيبها مختلفة فى وزنها ... [5] . ويعد هذا النمط التجنيسي أعلى درجة من الأشكال الناقصة فى التكثيف الصوتى ، لأن فيه يكرر الصوت ، ولكن مع تخالف فى الحركة والسكون .

يقول " تميم بن المعز " :

- إن كان وجُهك وجهاً صِيْغَ مِنْ قَمَرٍ فــإن **قــدَّكَ قَـدُّقَدُّ** من غُصْنِ [6]

(قَ + دُّ) (قُ + دَّ)

وكما يبدو فالمجانسة هنا مقصودة لإيقاع تـأثير صوتى لدى السامع ، ولعل هذا اللون من الجنـاس يتميـز عـن الشـكل التـام فـى مغايرتـه للنسـخ الصـوتى ، وتكمـن هـذه المغـايرة فـى توزيـع الحركات فى أصوات الكلمة ، ويعزز هذا التباين الوزنى من تأثير الجناس ، بكشفه للطفرة الحادثة بين اللفظتين ، مما يقوى تأثيره الجمالى .

ومن هذا النمط المشابه للتام قول "ظافر" مادحاً الأفضل" ومتحدثاً عن "فرعون"

- ورأى **النِّيــلَ** الذى استَعْظَــمَـهُ قــطــرةً مــن **نيـْلِكَ** الـمُنَتَهبِ [7]

فما بين النيل و "النيل" اختلاف طفيف فى الشكل ، قوامه كسر "النون" أو فتحها ، يوازى هذا التخالف الصوتى تباين دلالي ، لإسداء المبالغة فى فيض عطاء الممدوح الذى لا يدانيه فيضان ماء النيل فى موسمه .

---

(1) الديوان : 298

(2) الديوان : 341 .

(3) البديع فى البديع : 34 .

(4) الشكل : أى الوزن الصرفي ويسميه ابن أبى الأصبع المصري "جناس الشكل أو التحريف ، تحرير التحبير 1 : 106 .

5 المثل السائر : 1 : 248 .

6 الديوان : 428 ، **يتيمة الدهر :** 1 : 526 .

7 الديوان : 42 .

ويوظف "العقيلى " التباين الشكلى بين "يوسف" العلم "ويؤسف " المحذوفة الهمزة إمعاناً فى ذم أحدهم ، يقول :

- رثتْ حَوَاشِـى **يُـوسُفٍ** بَعْـدَمَـا قـد كـانَ فـى جِدَّته **يُـــوْسَفاً** [1]

وجاء بـ "رثت" فى مقابل "رقت" التى اعتاد عليها الشعراء فى المدح مبالغة منه فى الهجاء .

(ج) الشـكل الـتـــام :

ويسميه " عبدا لقاهر الجرجانى " المستوفى [2] ، وفيه ينحت الشاعر اللغة لكى يجمع بين لفظتين متطابقتين فى الأصوات ومتخالفتين فى المعنى ، لكى يغنى دلالته ويبثها بواعث الحركة ، حين يثير ذلك اللون الصوتى الفريد ذهن السامع بجرس موسيقي يحمل فكرة .

ففى قول " ظافر الحداد " :

- أضْحَى بفضلكَ **ثغْرُ الثغْرِ** مُبتسماً يزهوُ من العَدْل فى أثوابِهِ الجُدُدِ [3]

نلحظ نسخاً صوتياً كاملاً للفظة " الثغر " بحيث توقع تأثيراً جمالياً خاصاً يدفع إلى التفكير فى تماثل الباطن الدلالي أيضاً ، الذى يفجأ السامع بتخالف غير متوقع ، وهذا هو سر جمال هذا اللون التكراري ، الذى يحمل تناقضاً بين السطح والعمق ، لذلك أطلق عليه " المطابق والمجانس" [4] .

وباستطاعة الشاعر – لو أجاد استخدام هذا النمط – أن يوهم المتلقي أنه لم يزده إلا أن كرر اللفظة بمعناها ، فى حين أنه استغل هذه المطابقة الصوتية فى تجميل لغته الشعرية وتقوية دلالته " مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة ... " [5]

وقد أنطلق النقاد و البلاغيون من هذه الفكرة ، يفرقون بين التكرار وبين النمط التام للجناس ومن النمط التام قول ظافر :

- **فكفَّ كفَّ** عَـــواديـــهَا وأمَّنَـــنِى مِـــنْها وصَـيَّرَ لـى فـى ظِلِّهِ شَانَا [6]

وقوله أيضاً :

- مـــن لـــم **يَـبن** لُـــم **يـــبنْ** لا قـدْرَ للـــدرِّ إن حـازَه الصَّدَفُ [7]

حيث يعنى الفعل الأول يبن " التميز وعلو المكانة " ، بينما يعنى الفعل الثانى " الظهور والشهرة " .

وكذلك فى قوله يمدح الخليفة "الآمر المنصور " :

- فقد **شَامَ** منكَ **الشَّامُ** بَرْقاً سيحتوى على مُلْكْ قُسطنطينَ من سِيْلِهِ مَدُّ [8]

---

[1] **الديوان :** 209 .
([2]) **أسرار البلاغة :** 8 وهو المماثل عند ابن رشيق والتام عند جل البلاغيين .
([3]) **الديون :** 105 .
([4]) **قدامة بن جعفر :** نقد الشعر ص 162 .
([5]) **أسرار البلاغة :** 17 .
([6]) **الديوان :** 313 .
([7]) **الديوان :** 217 .
([8]) **الديوان :** 118 .

" فشام " فعل بمعنى ترقب موعد المطر ومكانة ، والشام معروفة شرق مصر . وقد وظف الشاعر هذا التوافق الصوتى الذى ينطوى على تعارض دلالي للتعبير عن نفوذ ممدوحة واتساع سلطته ، وسطوته ، وفعالية قوته .

وكذلك قوله :

- يـــا **دارُ دارَتْ** بِـــكِ السُّـــعـــودُ كـــأنَّـــها مِـــنْكِ تَـــسْتَفِـــيدُ (1)

ويزاوج " تميم بن المعز " فى بيته التالى بين المجانسة الصوتية والتصوير مما يثير وجدان المتلقي وذهنه فى آن .

يقول :

- كـأنَّ **معـاطفَ** أمْـوَاجِـــهِ **مَـــعـــاطَفُ** جاريـــةٍ تَرقصُ (2)

ويمثل الجناس فى البيت طرفي الصورة التشبيهية ، وكأن الشاعر يقول هذه معاطف النيل وتلك معاطف الفتاة متماثلة إلى أقصى درجة .

يبدو أن الجناس كان مادة خصبة وطيعة لدى الشعراء الفاطميين ، فى سبيلهم لتكوين سمة مميزة للنص ، قوامها الشكل المحسوس المنتظم العناصر ، وهو يقدم لهم التوالى الصوتى المحدود والمنظم إلى جانب المفارقة الدلالية بين المتجانسين .

لأن الجناس يتمثل " فى تكرار الملامح الصوتية ذاتها فى كلمات وجمل مختلفة بدرجات متفاوتة فى الكثافة ، وغالباً ما يهدف ذلك إلى إحداث تأثير رمزى عن طريق الربط السببى بين المعنى والتعبير ، حيث يصبح الصوت مثيراً للدلالة (3)

ثانياً : التقـارب الصـوتى والتوافق الـدلالى :

لا يلجأ الشاعر في هذا الشكل التكثيفي إلى نسخ اللفظة مع تغيير دلالتها ، كما في الجناس ، أو إلى نسخها بمعناها ، بل يتمحور أداؤه الصوتي حول الأصل الاشتقاقي ، كأنه يكرر اسمين أو فعلين أو اسماً وفعلاً ، فهو يكرر اللفظة مع تغير طفيف في أصواتها ، ولا تبتعد اللفظة حينئذ عن جذرها الاشتقاقى ، وبالتالي لا يطرأ على المعنى عظيم تغير .

ويتيح هذا النمط التكثيفي للشاعر حرية في التوزيع الصوتي والتنويع الإيقاعي ، فلا يلحق بالمتلقي فتور محتمل من النسخ المتعمل والمقحم أحياناً على النسيج الصوتي .

وتتراوح درجات الكثافة لهذا الشكل التكراري في نتاج الشعراء الفاطميين .

(أ) فـقد يكـرر الشـعراء أصـول الكلـمة مـرة فى البيت :

ومن ذلك تكرار الاسم مفرداً وجمعاً ، مثل قول " تميم " يصف فرساً :

- فـرسٌ أشـمُّ الـمنكبـينِ مُقَـابلُ يَرْمِى **الجنادلُ** من يديهِ **بـجنـدل** (4)
  (جـَ + دَ + لَ)

ومن تكرار الاسم قول " التنيسي " :

- ولا يصدَّنَّك عن أمـرٍ هَمَـمْتَ بهِ مِـنَ الـعوازلِ لا **قـالٌ** ولا **قـيلُ** (5)
  (قَ + وَ + لَ)

ومن تكرار الفعل قول " التنيسى " :

---

(1) الديوان : 25 .
(2) الديوان : 225 .
(3) د0 صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص : 210 .
(4) الديوان : 311
(5) الديوان : 85

- ذا العَـيْشُ **فـافْـطِنْ** لــه وبــادرْ مـن قــبلِ أن **يَفْــطَن** الـحمامُ (1)

(فَ + طِ + نَ)

وقول " تميم " فى الهجاء :

- وأنتَ الســيفُ لا **يَفْـــــــرى** إذا مـــا لـــم بهِ **يُفْـــــرَى** (2)

(ف + ر + ا)

والتغاير بين الفعلين ماثل في الوزن :

وكذلك في قول " ظافر " :

- لَـهْــفِـى على الإسـكــندريـ ـةِ كــيفَ يسْـكُنــها اللِّـــــئامُ
- بلـد **عَــدِمْـتُ** بـهـا السُّــرو ر كَــمَا بـــهَا **عُــدِمَ** الكـــرامُ
- حَسُـنـتْ وقُـــبِّح أهـلُـــهـا فــضــياؤهــا بـهِمُ ظـــلامُ (3)

يكثف الشاعر في البيت الثاني من مادة " عدم " ، مع تباين وزني ، ولعل هذا التكثيف الصوتى يشى بما يشعر به " ظافر " من خواء نفسى ، وعدم توافق روحي مع أهل الإسكندرية ، حيث لم يهنأ بمقامه فيها .

و يلعب التباين بين صيغة الفعل الماضي والفعل المضارع دوراً فى الامتزاج بالدلالة ، يقول " ظافر " :

- **لعْبتُ** بالزمـنِ الماضى فخلَّفنى من بعدهِ فى زمانٍ ظلَّ **يلعبُ** بى (4)

في البيت حقلان دلاليان مختلفان ، الأول : حدث قد مضى ، وهو لعب الشاعر بالزمن طويلاً في الأيام الخوالي من حياته ، وانتهى ذلك اللعب وانقضى زمنه ، ومن هنا يقر الفعل الماضي " لعب " في مكانه من السياق ، ودل على تلاشي الحدث وزواله .

وينقلنا الشاعر إلى حقل دلالي آخر ، وهو الآن لب معاناته من تصاريف الدهر وعبثه بحياته ، ومن ثم جاء الشاعر بالفعل المضارع " يلعب " الذي يعضد الاستمرارية والتجدد مع الفعل الناسخ " ظل " وإذا أضفنا بجوار ذلك " ألف " المد في لفظة " زمان " المنعدمة في قرينتها " زمن " نجد أن توظيف التكثيف الصوتي في البيت كان ناجعاً إلى حد كبير .

ويكرر الشاعر الفاطمي كذلك اسماً وفعلاً ، يقول " الشريف العقيلي " في صورة بيانية مبهجة :

- وروضةٍ كالحُـلةِ الخضـراءِ مُـحْـدِقةٍ ببـركةٍ حسناءِ
- قـدْ **لَبسَتْ** عِقْدَ طُـيورِ المـاءِ **لُبْسَ** السماءِ أنـجمَ الـجوزاءِ (5)

(لَ + بِ + سَ)

وفي البيتين جاء التكرار الصوتي مفيداً في صياغة صورته التشبيهية ، حيث مثل الفعل والاسم جناحي ذلك التشبيه ، ونجد الشئ نفسه في بيت " تميم " متغزلاً :

- **تنزَّهَ** وَجْهِى فى محـاسِنِ وَجْـهِهِ **تـــنــزَّهَ** مُشْتَـاقٍ إليــهِ كَئـيْبِ (6)

(نَ + زِ + هَ)

ومن تكرار الاسم والفعل ، قول " التنيسى " :

---

(1) **الديوان :** 92 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 453

(2) **الديوان :** 234

(3) **الديوان :** 293

(4) **الديوان :** 20

(5) **الديوان :** 46

(6) **الديوان :** 70

- والشَّدْوُ أحْسَـنهُ الذى لـم يُسْتَـمعْ إلا **أطَـــارَ** العقْــلَ كُـلَّ **مُـطار** (1)
(طَ + ىَ + رَ)

وقوله :

- **ازهَـدْ** إذا الـدُّنيا أنــالتْكَ الـمُـنى فَهُناكَ **زُهْـدُكَ** من شُرُوطِ الــدينِ (2)
(زَ + هـِ + رَ)

ويقول فى زهر الشقيق ، وقد حزن من تقدم الورد عليه حسنا :

- وظَلَّ لفَرْطِ الـحُزنِ **يلْطِمُ** وجْهَه فأظهرَ فيه **اللَّطْمُ** جَمْراً مُضَرَّماً (3)
(لَ + طَ + مَ)

ويشعر ظافر أحياناً بالغربة في إقامته بالفسطاط :

- وسكنْتُ بالفسـطاطِ **مُغــتربــاً** فــلقــدْ كَسِبْتُ **بُغـربَتِى** شَرَفا (4)
(غَ + رَ + بَ)

(ب) ويكرر الشاعر أصول الكلمة أكثر من مرة :

فى سبيل التكثيف الصوتي ومن ذلك قول " التنيسي " مكرراً مادة " قول " :

- مــولاىَ قــدْ ضَاقتْ بى الأُمـورُ **فــقُـلْتُ** ما **قُـلْتُ** و**قَوْلـى** زُورُ (5)
(قَ + وَ + لَ)

أو قوله :

- **أحْكَامُها** فى الدَّهْرِ إنْ هى **حُكِّمَتْ** **أحكامُ** صَرْفِ الدَّهْرِ فى الأحرارِ (6)
(حـَ + كَ + مَ)

وتكثيف هذه المادة الصوتية يدل على شدة التحكم والسيطرة ، ولعل التأثير الصوتي لمادة " قطع " في البيت التالي " لتميم " واضح جلي :

- وإذا الســيوفُ **قطَعنَ** كلَّ ضريبةٍ **قطْعَ** الســيوفَ **القاطِعاتِ** لسانىَ (7)
(قَ + طَ + عَ)

ولعل قصد الشاعر إلى إحداث تأثير ما عبر هذا التكثيف الصوتي هو المبرر الأساسي والمقبول ، يقول " تميم " :

- أبى الــدَّمـعُ إلا أنْ تَفِيضَ شئونه **فيبدُو** إذا أبْدَتْهُ ما لــم يكُنْ **يَبْدُو** (8)
(بَ + دَ + ا)

وفى قوله :

- ولَسْــتُ بإقــبالٍ وإنْ سُــرَّ فَارِحــاً
ولا مِنْ **عَجيْبٍ يُعْجــبُ** الناسَ **أعْجَبُ** (9)

---

(1) الديوان : 60
(2) الديوان : 98
(3) الديوان : 93
(4) الديوان : 215
(5) الديوان : 51 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 440
(6) الديوان : 59 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 455
(7) الديوان : 424 ، **واليتيمة :** 1 : 530
(8) الديوان : 102
(9) الديوان : 41

يكرر مادة (**عَ + جـَ + بَ**) ليؤكد تفرد شخصيته ، التي لا تنساق وراء كل غريب يعجب له الناس .

وفي نفس القصيدة يكرر " تميم " مادة " صحب " :

- **سيصْحبُ** نَصلْى مَنْ يَرَى مثْلَ حدَّهِ

ويحْمِدُ **صَحْبى** شِيمتى حِيْنَ **أصْحَبُ** (1)

(صَ + حِ + بَ)

ويكثف من مادة " عز " في مدحه " للعزيز بالله " :

- فــلا يتَّهِمْنى الـحـاسِـدونَ ببغْيِهِمِ **فعِزّى** مــنْ **عِــزِّ العزيز** مُرَكَّبُ (2)

(عَ + زْ + زَ)

وهو تكثيف لا يبرز تقارباً بين الشاعر وبين أخيه الخليفه فحسب ، بل يصل الحد إلى ذوبانه في أخيه ، فهما تركيبة واحدة .

من النماذج السابقة نلمس توظيف الشعراء للتكثيف الصوتي لألفاظ جذورها الصرفية واحدة ، لبث روح جديدة في النص ، عبر إيقاعات صوتية محسوسة تزداد حسب طبيعة الدلالة ، وتلتئم مع رؤيتهم الجميلة الخاصة ، بوصفهم شعراء نضجت موهبتهم في بيئة تألف الجمال ، وتهفو إليه في صورته الملموسة .

ثالثاً : التطابق الصوتى والتوافق الدلالى :

يمكن للبنية التكرارية الرديئة أن تزج بالملتقى في الفتور والملل ، ولا يشفع لها إيقاع مترتب عنها ، وهذا الفتور شاهد على عدم نجاعة تلك البنية التكرارية ، ولذلك فإن السعي الدؤوب للشاعر أو الأديب هو البعد بالمتلقي عن حالة اليأس التي تتسرب إليه ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا أدهشنا الكاتب ، أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة ، ولا مألوفة ولن يصل الفنان . إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتمكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية الخالقة على الخلق وتجاربه الطويلة في مجال فنه ..... " (3)

وقد يوحي الشكل التكراري التام بعدم الجدوى منه ، لأنه تكرار نمطي ، تنتقل فيه اللفظة من مكان إلى آخر فى البيت دون تغير معناها ، ولن يحدث ذلك إلا إذا أخفق الشاعر في تكوين علاقات لغوية جديدة ومؤثرة ، أما إذا أحسن الشاعر توظيف أداته اللغوية بصورة لائقة فإن هذا الشكل التكراري يثمر تأثيراً جمالياً ينبثق عن معانقة الشكل للدلالة .

وقد تنوع تناول الشعراء الفاطميين لهذا الشكل التكرارى ، بحيث تدرج تكرار اللفظة خلال البيت من النمط المتباعد إلى النمط المتقارب ، وصولاً إلى النمط المتجاور .

(أ) النــمط المتبــاعد :

وفية يكرر الشعراء اللفظة بأصواتها ووزنها ومعناها بين شطرى البيت ، أى على مستوى البيت كله ، ومن ثم بين حقلين دلاليين مختلفين .

فمن مربعة شعرية له يصف محبوبته يكرر "ابن وكيع التنيسى " الجار والمجرور "لهم " بين شطرى البيت يقول :

---

(1) **الديوان :** نفس الصفحة

(2) **الديوان :** 43

(3) **د . محمد زكى العشماوى :** قضايا النقد الأدبى والبلاغة – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر – القاهرة 1967 ص 18

- أربعــةُ لـيسَ **لَــهمْ** عَـــديلُ ولا **لَـــهـــمْ** فـــى أمـــرِهـم كفيلُ (1)

كـان بمقدور الشـاعر ألا يكـرر الجـار والمجـرور " لهم " ولكـن بتكـراره أقـام ضـرباً مـن التوازن الصوتى ، يفصل بين طرفى بهذا التوازن مساحه لا بأس بها،حيث يقع هذان الطرفان بين شطرى البيت ، وقد أثمر هذا التوازن بنية إيقاعيه تتوافق مـع إلحاح الشاعر فى إبراز دلالة ما.

ومن ذلك النموذج التكرارى قول" التنيسى " أيضا:

- مُــزَنَّـــرٍ شـكَّكَـنى فى ديـــنهِ حتَّـــى أحَلْـتُ الكُـفْرَ فيمنْ قدْ كَفَرْ
- لأنــه **كالحــور** فى تصـــويـــرهِ **والـــحورُ** لا يُـــسْكنُـها الـلُه سَقَرْ (2)

يشكل التباعد المكاني بين طرفي التكرار مفارقة إيقاعية بين شطري البيت تقابلها مفارقة دلالية ، وهي ارتباط حور العين بالجنة لا النار .

ومن ذلك قوله في الخمر :

- **أحكامُها** فى العقلِ إنْ هى حُكِّمَتْ **أحْكَام**ُ صَـرْفِ الـدَّهْرِ فى الأَحْرَارِ (3)

فلفظـة " أحكـام " مـع تحقيقها قدراً مـن التجانـس الإيقاعـى – بتكريرهـا – مـع الفعـل " حكمت " فإنها تقيم تعـادلاً دلالياً بين تـأثير الخمر في الرأس وتـأثير الدهر بصروفه المتباينـة في الإنسان .

ويقول " التنيسى " في الربيع :

- وألــوانُ منــثورٍ تَخَالفَ **شَكْلَــها** فــظَــلَّ بـــها **شَكْلُ** الرَّبيعِ مُتَمَّماً (4)

رغم تخالف ألوان وأشكال الزهور في الربيع يشملها جميعاً شئ واحد هو طابع الجمال والرقة الذي يرسمه الربيع في كل نسيج أخضر .

ويقول التنيسي :

- **عَـيْــنِى** التى أَوْقَـعَـتْ فـؤادى يا **عَيْـــنُ** مـــاذا لَــقِيْتُ مِنْكَ **؟!** (5)

وهنا تعاود لفظة " عين " الظهور في أول الشطر الثاني دون تغير في أصولها ، بتباعد واضح ، فعين الشاعر هي السبب المباشر في وقوعه في الحب ، وألهبت مشاعره بجمر الغرام لذلك فهو يسائلها متعجباً " ما ذل لقيت منك ؟ " وهنا يبرز هذا النموذج التكراري نفسية الشاعر التي يكتنفها الحب .

ويمكننا تلمس هذه الدرجة التكثيفية عند الشاعر " تميم " فنجده يكرر اللفظة بتمامها صوتاً ومعنى ، يقول في أخيه الخليفة وقد اتخذ دواء :

- **أهـنــيـكَ** يـا شـقـيقَ الـمعالـي أم **أهــنـئ** بـــكَ اتـــخاذَ الـدَّواءِ (6)

ويقع تكرار الفعل الماضي " أهنئ " في مقدمة شطر ، بمثابة فاصلة إيقاعية ، وفي الوقت نفسه فاصلة دلالية تفصل بين خيارين يمثلان حيرة كبيرة للشاعر ، هل يهنئ الخليفة على الشفاء أم يهنئ الدواء على أخذ الخليفة له ؟

---

(1) **الديوان :** 28 **و يتيمه الدهر :** 1: 437 ، 438
(2) **الديوان :** 79 **و يتيمه الدهر :** 1: 450
(3) **الديوان :** 59 **واليتيمة :** 1: 455
(4) **الديوان :** 93 **واليتيمة :** 1: 456
(5) **الديوان :** 85 **واليتيمة :** 1: 463
(6) **الديوان :** 46

وقد ترد هذه الفاصلة الإيقاعية فى آخر الشطرين فى قول " تميم " :

- يــا أيُّها الـمــلكُ **الــوسِـــــيمُ** جَـــلَلْـــتَ عــن حُسْنِ **الوسِيم** (1)

وقوله :

- أنْتَ **الـصِّــراطُ الـمسـتقــيمُ** من **الصـــــراطِ الـــمستقيم** (2)

وقد ترد الكلمتان المتطابقتان في مكانين متناظرين في الشطرين كما في قول " ظافر " :

- فلـقدْ أحــنُّ لَـها **ولسْنَ** منازِلـى وأودُّهَا شَـــغــفاً **ولـــسْنَ** بـلادِى (3)

يتفاعل ترديد كلمة " لسن " مع التكرار التركيبي في الشطرين لرسم صورة إيقاعية ، يزيد من فاعلية هذه الصورة وجود اللفظة في موضع مماثل في شطري البيت .

ونلمس هذا النمط التعادلى إن جاز التعبير في قول ظافر :

- جارَ الزمانُ على شَمْلى ولا **عَجَبُ** من ذلك الـجورِ بَلْ إنصَافُهُ **عَجَبُ** (4)

تبرز من خلال تكرار لفظة عجب فى موضع مماثل حيرة الشاعر الدائمة من صروف الدهر وأفعاله معه ، وقد ضاق بهذه الصروف ودفقت مشاعره ، وطفت على السطح اللغوي فكان الإلحاح الشعوري موازياً لإلحاح آخر ، هو ترديد الشاعر للفظة بعينها دون أدنى تغير حتى في موضعها .

(ب) النمط المتقارب :

وفى هذا الشكل التكرارى تتقارب اللفظتان المتقابلتان بحيث تكونان شطراً واحداً يفصل بينهما فاصل أو أكثر . ومن ذلك قول " التنيسى " فى الخمر :

- قُـمْ بنا نصْطَبحْ صَفْــرَاءَ صافيةً **كـــــالنار** لــكنَّها **نارُ** بـــلا لَـهبِ (5)

يثرى التقارب المكاني بين اللفظتين المتطابقتين الدلالة إلى جانب التمايز الصوتي الذى نشعر به ، فالنار الأولى تلفت ذهن المتلقى إلى تصور ، وهو أن الخمر بصفائها ودقة لونها " نار مشتعلة " غير أنه لم يليها في الجملة إلا كلمة واحدة " لكنها " حتى ظهرت مرة أخرى ، وهذه المرة هي " نار بلا لهب " .

ومن هذا الشكل أيضاً قول " تميم " مخاطباً الخليفة " العزيز بالله " :

- لــو كــانَ للفـضـــلِ يَـوْمـــاً **مُـــــنىً** لـــكنْـــتَ **مُـــنَاهُ** (6)

وقوله يصف بستاناً :

- واســتيْـأسَ الآسُ مــن الـملتقى فـــــهــو مـــن الــرّعدةِ خَفَّاقُ
- مـخـتـلفُ الأغصــانِ فى مَيْسـهِ إذا انْثـــنى **ســاقُ** عَـــلا **ساق** (7)

وقوله متغزلاً :

- ولى صاحبُ لا يُمرِض العقلَ جهلُه ولا تتـــأذَّى النفسُ منْه ولا القلبُ
- إذا قـلْتُ لا فى قـصـةٍ لـم يقلْ بلى وإنْ قلْتُ **أصْبُو** قال لابدَّ أنْ **أصبُوا** (8)

---

(1) **الديوان :** 402
(2) **الديوان :** 403
(3) **الديوان :** 89
(4) **الديوان :** 32
(5) **الديوان :** 40 **ويتيمة الدهر :** 458
(6) **الديوان :** 24
(7) **الديوان :** 295
(8) **الديوان :** 44

وتنطوى المماثلة الصوتية على مغايرة دلالية 0 ففى قول " تميم " متغزلاً :

- ترى **البدرَ** مثلَ **البدر** فى صحنِ خَدِّهَا

وتَفْتَرُّ عن مثلِ الـجُمانِ من الثغرِ (1)

نجد البدر الذى فى السماء غير البدر الذى فى خد المحبوبة .

كما يختلف السيفان فى قول " ظافر " :

- **وسـيفُ** خليجـها **كالسيفِ** حـداً وفـــى أرْجِ الـرِّياحِ لهُ اضْطِرابُ (2)

ويكشف الشاعر من تكرار اللفظة صوتاً ومعنى على نحو متقارب ، كقول " ظافر" :

- قـدْ كُنْتُ أنْدُبُ قَلْـبى بُعْدَ سـاكنهِ فَـــصِـــرْتُ **أندُبُ** أحبابى و**أندُبهُ** (3)

يضاعف الشاعر من ذكر الفعل المضارع " أندب " في البيت ، وهو تكثيف صوتي يوازيه تعضيد للدلالة ، حيث تضاعفت معاناة الشاعر ، فبعد أن كان يعاني من فراق محبوبته ، صار يعاني من فقد قلبه الذي ذهب حيث تقيم المحبوبة .

و يقدم التكثيف الصوتي تراكباً للدلالة ففي قول " ظافر " :

- تُرِيْكَ ليلاً على صُـبْحٍ على غُضْنٍ عـــلى كثـيب كموجِ البحرِ مُطَّرِدِ (4)

يكثف الشاعر من تكرار حرف الجر" على " ، وهو يقدم تركيباً لأوجه الجمال التي تتبدي في محبوبته ، ودرجة التكثيف نفسها في قول " ظافر " أيضاً :

- فعِشْ إنْ قَدِرْتَ **قليلَ** الـحـديثِ **قـــليلَ** الـجليسِ ، **قليلَ** الـخصامِ (5)

ويكشف التكثيف ف البيت الآتى " لظافر " عن شوق وحنين إلى الوطن الأول والحب الأول ، يقول :

- يـا **ثغـرَ** لَهْوى **وثغراً** كنتُ أرْشُفه بُكاى مـــن كلِّ **ثغر** ظلَّ يَلْعَبُ بى (6)

ويعى " ظافر" ما يمكن أن يخلقه التقارب الصوتى المكانى على مستوى النص من شكل جمالى مؤثر ، ومجد للدلالة .

يقول :

- غَـــدَا **بالثغر** لـى **ثغرٌ** شَتِـــيْتُ **فـــثغـــرى** عنـهما ناءٍ شَتِيْتُ
- رَشَـــفْتُ بـــه **ثنـايـا** فى **ثنـايـا** كـــأنَّ الـمِـــسْكَ بيـــنهما فَتيْتُ
- **أقـاحِى هـذهِ كأقـــاحِى هَذِى** ينـــوحُ حمـــامُها لـى كَيْفَ شِيْتُ
- أطـــالَ علـــيه لَـوْمِـى عـــذولٌ خلـــىٌ لا **يَبـيْتُ** كـما **أبيـتُ**
- **غـــنِاىَ** لَـدَى سِـوَى **مَغناى** فَقْرٌ ولـــو أنْـــى **عنـــيْتُ** بـــه فنْيتُ
- ولـى **أمـــلٌ** طَـويلُ لَيْسَ **يَفْـنى** ولـــولا مـــا **أؤمِّـــلهُ فنِيْتُ** (7)

---

(1) **الديوان :** 205 **واليتيمة :** 527
(2) **الديوان :** 26
(3) **الديوان :** 64
(4) **الديوان :** 103
(5) **الديوان :** 295
(6) **الديوان :** 31
(7) **الديوان :** 73

عمد الشاعر إلى جعل بعض الكلمات المتطابقة صوتياً متقاربة مكانياً ، لا يفصل بينهما سوى فاصل واحد ، فنجد (غدا بالثغر لي ثغر شتيت فثغري) ، (ثنايا في ثنايا) و (أمل – أؤمله) و (يفني – فنيت) .

هذا التقارب الصوتي المكاني يتيح للشاعر قدراً من المنبهات الصوتية التي تثري نصَّه – حسب رؤيته الجمالية – كما يمكن أن تلفت إلى قيمة دلالية خاصة – في هذا الإجراء اللغوي الانتقائي والتأليفي الطارئ .

وفي قول " الشريف العقيلي " يعاتب :

- **ازْدَدْتُ** يا **زيدُ** من **عُجْبٍ** فيا **عَجَبُ**
  العقلُ عند **انقلابِ** الحال **ينقلبُ** (1)

وقوله أيضاً في نفس السياق :

- **الرأى** ألا **أرَىَ** فى ظَهْرِ ودِّفتىً إلا وفى صَدْرِه من لُبِّه لَبَبُ (2)

حيث يؤدى التقارب اللفظى المكانى إلى توتر فى بعض أجزاء النسيج اللغوى ، مسايرة لسياق الدهش والنفور من التقلبات الحادة لأفعال بعض الناس .

(جـ) النمط المتجاور :

وترد فيه الألفاظ المقررة متجاورة دون فاصل (3) ، وقد ترد فى أول البيت ومن ذلك قول " ظافر"

- وما بيننا من حُسْنِ لفظكِ روضةٌ بها حَسَدَتْ منَّا المسامعَ أحداقُ
- **حديثٌ حديثٌ** ، كلَّما طالَ مُوْجَزُ مفيدٌ إلى قلب المُحدَّثِ سبَّاقُ (4)

وقوله فى وصف الشعر :

- **وأسودُ كالأسودِ** المُسْتَطِيْلِ يَلْدَغ ذاكَ وذا يَلْسبُ
- إذا جالَ سُمهُما فى الفؤادِ فدِ رياقُه البارِدُ الأشْنبُ (5)

وقد ترد في آخر البيت مثل قول " ظافر" :

- للهِ دَرُّكِ يا أثيلاتِ الحيّ سُقْياً لعيشكِ **والزمانُ زَمَانُ** (6)

وقول " التنيسى " :

- أربعةٌ ليسَ لَهُمْ عَدِيْلٌ ولا لَهُمْ فى أَمْرِهِمْ كفيلُ
- ما فيهمُ مَنْ قَالَ ما تَقُولُ فهلْ سِوى **إنْجيْلِهم إنجيلُ** (7)

ومن وصف " ظافر" للكانون :

- كأنَّ جيوشُ الفَحْمِ من فوقِ جمرهِ وقد جُمِّعا فاستُحْسِنَ **الضِّدُّ بالضِّدُّ**
- غدائرَ خودٍ فرَّقَتْها وقد بَدَتْ على خَفَرٍ من تَحْتِها حُمْرَةُ الخدِّ (1)

---

(1) الديوان : 55

(2) الديوان : 56

(3) " المجاورة " : تردد لفظتين فى البيت ووقوع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريباً منها " أبو هلال العسكرى " الصناعتين ص 466

(4) الديوان : 228

(5) الديوان : 55

(6) الديوان : 318

(7) الديوان : 28 ، **واليتيمة :** 437 : 438

وفي قول " الشريف العقيلي " يصف فتاه تحمل الراح :

- وإنى لـمحتاجٍ إلـى العـاتـقِ الـتى لَنـَا عِـنْدَها مـن رِيْقَـها أبـداً تَرْشُفُ
- فـأتـحفنى مـما أطـلِّقُ لَـوْعَتِى إذا صارَ فى قُمْصِ الكؤوسِ لـهـا رفُّ
- بـراحٍ لـها فى رِيْحـها عنـبريةٌ وفى لَوْنِها حُسْنُ وفى **ظَرْفِها ظَرْفُ** (2)

ويتمثل التجاور فى قوله " وفى ظرفها ظرف "

يقدم هذا النمط المتجاور دعماً للدلالة ، ليس بتطابق اللفظتين صوتياً فحسب ، بل بتلاصقهما مكانياً كذلك ، حتى يصبح التكثيف ذا أثر فاعل في خلق دلالة قوية ، لا تحتاج إلى معين من خارج النسيج اللغوي المكون للنص .

من خلال درسنا للأنماط المختلفة للتكرار – سواء أكان حرفياً أم لفظياً – نجد أن اهتمام الشعراء الفاطميين بالشكل المحسوس دفعهم إلى عدم الالتزام بمنهج النقاد والبلاغيين ، فى نظرتهم للقيمة الجمالية للتكرار، حين أخرجوه من أشكال الجناس ، ولم يلتفتوا إلى أية قيمة جمالية صوتية فيه .

وبذلك التزم الشعراء الفاطميون منهجاً خاصاً بوصفهم شعراء جل ما يهمهم هو عالم الإبداع لا عالم التقعيد والتحديد ، ومن هنا كان ارتيادهم طرقاً متعددة في التكثيف الصوتي ، بتدرج ووعي لتمايز أنماطه ، سواء أكانت بشكل متعامد عبر المقطع أو القصيدة ، أو أفقياً كنظام البيت الشعرى ، فى تنوع ملموس ومؤثر 0

* * *

---

(1) الديوان : 91

(2) الديوان : 208

الباب الثانى

التشكيل الجمالى

مدخل

كلما صاغ النقاد والبلاغيون قاعدة من قواعد الإبداع أتى الشعراء بما يخالفها , خصوصاً إذا كانت تلك القاعدة أو المقولة مفروضة على ذوق الشاعر أو إحساسه , بوصفه طائراً محلقاً في سماء متسعة الأرجاء , عمادها الحرية الفنية , لأن نظرته إلى تلك القواعد أو المقولات أنها جماع قرائح الشعراء السابقين , وهو ذو قريحة لا تنضب . و " لا يستطيع أحد أن يسلبه حقه في التجريب وكسر الأنماط – إن شاء – في ممارسته عن وعي واقتدار , فهو عندما يختار إطاراً فنياً لتجربته يمارس مشروعه الإبداعي بأقصى ما يطيق من حرية " [1]

وليس معنى هذا مخالفة الشاعر لتلك الأسس مخالفه تامة , بل هو يدور في فلكها , معطياً لموهبته الحق في الاختيار والتوظيف والإضافة . مما يتناسب مع ذوقه ورؤيته وإحساسه , لأنه " يخسر كثيراً لو افترض لنفسه بدايه أوليه ساذجة تغفل محصلة التجارب الجمالية التي انتهى إليها المبدعون من قبله " [2]

وقد تعامل الشعراء الفاطميون مع الآليات الجمالية التي تأصلت لدى النقد والبلاغة , على أساس المناخ العام الذي يكتنف الشعر العربي مع إضافة رؤيتهم الخاصة لجماليات النص التي تلائم ذوقهم وبيئتهم الشعرية , إن جاز القول . وتحقق جوهر الشعر " الذي يحتاج أكثر من كل فن أخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق أو التناسق بين التعبير والحالة الشعرية التي يعبر عنها .. " [3] 0 ولن يتأتى هذا التطابق إلا بالموازنة بين دلالات اللفظ اللغوية والإيقاعية والتصويرية , " ونقص أي من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن الحالة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها , ويغض من قوة الإيماء إلى نفوس الآخرين .. " [4] ، " بداية من الفونيم , وهو أصغر وحده صوتية في النص . مروراً بالكلمة والجملة والصورة ونهاية بالدلالة الكلية " [5])

وحين يتجه الشاعر الفاطمي إلى الاستفادة من وسائل التنظيم الصوتي وأنماطه المتميزة فهو يدرك حاجة الشعر إلى إقامة الصرح الجمالي , الذي يتسامى بعمليات صوتية منظمة ومتراكبة , يأمل من خلالها في تأصيل الأساس الذي يبنى عليه نصه , ألا وهو التشكيل الجمالي والجدوى الدلالية والتي تتنوع في كل مرة يلجأ فيها الشاعر إلى نمط من أنماط التنظيم الصوتي .

([1]) **د. صلاح فضل : أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد :** الطبعة الأولى 1996 – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ص 107

([2]) **السابق :** نفس الصفحة

([3]) **سيد قطب :** النقد الأدبي : أصوله ومناهجه – الطبعة السادسه – دار الشرق القاهرة – 1410هـ - 1990 م ص 70

([4]) **السابق :** نفس الصفحة

([5]) **د. محمد نجيب التلاوى – د. مراد عبدالرحمن مبروك :** فن التعبير _ الطبعة الأولى – دار الأوزاعي – بيروت – 1417هـ - 1996 م ص 26

ولا يجب النظر إلى كلمة " تنظيم " على أساس لغوي محض , بل هي آليه جماليه لتكوين أنساق متقابلة ومتعادلة ومتوازنة ومتناسقة تحمل في طياتها دلالة التعلق والتوافق والسببية التي جعلت هذه الوحدات الصوتية في مواقعها في النسيج اللغوي .

ولتحقيق غاياتهم من التشكيل الجمالي تحول الشعراء الفاطميون إلى أنماط يتوفر لها الجدية , والتجديد والعلاقات المتنوعة , من قبيل التوازي والتوازن .

* * *

الفصل الأول

الـتـــــــــوازى

من أهم ما يميز التوازي هو ما ذكره " لوتمان " وأثبتناه [1] وهو وجود علاقة أقرب إلى التشابه , تختلف عن التطابق , وتفارق التباين , وهي تستقي ملامحها من الأساس الهندسي الذي يرتبط بالتماثل المكاني , فإذا رأينا خطاً مستقيماً كان أو متعرجاً , وكان بإزائه على جانب أخر خط , فإنه يلزم لكي يتوازى الخطان على أي صورة أن تتماثل بداية الخطين وأمتدادهما ونهايتهما في الفراغ بحيث إذا نظر إلى كل واحد منهما على حدة كانا كالتوأمين .

ولكن حين ينتقل هذا المفهوم الرياضي إلى الشعر لابد أن تتغير بعض ملامحه ليلائم طبيعة لغة الشعر وإيقاعاته وصوره وكوننا نتعامل مع لغة حية تحمل شعوراً وفكراً وبهاء جمالياً . ولابد أن يتواءم وشكل الشعر العربي الذي ينظم القصيدة في أبيات مستقلة في أحيان كثيره , ينشطر كل بيت فيها إلى شطرين . ومن ثم يمكن للتوازي أن يتشكل في الأبيات بصورتين , رأسيه وأفقيه " ويرى جاكوبسن أن هذا الاستقطاب القائم بين المحورين الرأسي والأفقي للغة يؤسس عملية ذات وجهين , تتضمن " اختيار " selection " وضم " combination العناصر المكونة للغة ولذلك تنبنى الرسائل اللغوية بواسطة تراكب من حركة أفقية " تعاقبيه diachronic " تضم الكلمات معاً , وحركة رأسية " آنيه synchronic " تختار كلمات بعينها من المخزون المتاح للغة " [2]

المبحث الأول

التــوازى الــرأســى

ويعتمد على ملاحظة التواقع المكاني للوحدات المتوازنة عبر الأبيات المتتابعة . ومحاولة الاستفادة من التوحد المكاني والشكلي لتلك العناصر في التكوين النهائي للنص , والذي يتضمن الجانب الدلالى ، ويبدو على مستويات متباينة , مثل المستوى الصوتى ، والمستوى الصرفي وأخيراً المستوى التركيبي .

أولاً ـ التــوازى الصــوتى :

ولا يعني مفهوم الصوت هنا الحرف phoneme فقط , بل ويتعدى ذلك إلى المقطع وهو جماع حروف متآلفة ومتجاورة , واللفظة وقد تتشكل فى أكثر من مقطع .

أ ـ الحــرف Phoneme

يعرف الأسلوب بأنه " دراسة العناصر المؤثرة في اللغة , وقد اعتبرت هذه العناصر المؤثرة إضافات اختيارية إلى معنى قد تقرر سابقا .. " [3]

والحرف بسماته المختلفة , وبكونه أصغر وحدة صوتية قادرة على إحداث تغير دلالي هو من أهم العناصر المؤثرة في بناء الأسلوب والتي يمكن للشاعر من خلالها تقديم نسيج صوتي منظم وممتع ومفيد في آن .

---

(1) سبق تفصيل الكلام عن التوازى فى التمهيد

(2) اديث كريزويل : عصر البنيوية : 39

3( ) جراهام هوف : الأسلوب والأسلوبية – ترجمة كاظم سعد الدين – آفاق – سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية – العراق – بغداد العدد الأول – كانون ثاني 1985م ص22

ويستطيع الشاعر استثمار القيم الصوتية للحرف لخلق أنماط من التوازي , متميزة في مواقعها , فنجد هذا التوازي الحرفي تارة في أوائل الشطر , وتارة في نهايات الأشطر في اقتراب واضح من نموذج القافية .

1- نمط الاستهلال :

ويكون فيه التوازى الرأسي في أوائل الأشطر الشعرية , وغالباً ما يكون فى الحروف المنفصلة مثل " واو " العطف التي تبدأ بها الأشطر الأولى من الأبيات في قول " تميم " يخاطب أباه وقد تناول دواء :

- يا سـراجَ الأنامِ جنحَ الظلامِ ومـبيدَ العُداةِ يومَ اللِّطَامِ
- والذى جَلَّ أن يُساوى بشمسٍ أو ببدرٍ التّمامِ عند التَّمامِ
- والذى عَّم بالجَدَا والعطايا والنوالِ الجزيلِ كلَّ الأنامِ
- والذى يُرتجى لدينٍ ودُنيا والمصفَّى من كلّ عيبٍ وذَامِ
- والذي رأيه إذاَ أَلْيَلَ الخَطْبُ وأعْيا وأمْضَى من الصَّمْصَامِ
- إنَّ ذا اليوم إذا شَرِبْتَ دواءً فيه يومٌ مِنْ أفضلِ الأيامِ (1)

يبدو هذا الشكل المتوازي مقصوداً في ذاته , ففيه شئ من الانتظام والمولاه , فقد ماثل الشاعر , مواقع صوت الواو " في أول كل شطر " في أربعة أبيات متتالية , مع تغيير طفيف , هو مجيؤه في شطر البيت الثاني بحرف العطف " أو " الذي لم يفتت التوحد النغمي والإيقاعي الذي خلقه هذا التوازي الاستهلالي , بل صار عنصراً مهماً من عناصر هذا النسيج الصوتي لا غنى عنه , لتجانسه مع " الواو " ولارتباطه بالدلالة .

وصوت الواو صوت يتميز باللين , إذ إنه متوسط الشدة يخرج فى سهولة من بين الشفتين منزلقاً إلى الخارج في هواء يسير , وبذلك يمكنه تحقيق الانسيابية فى النص , سواء انسيابية الأصوات , أو انسيابية الدلالة .

وفى الأبيات يعكس التوازى الحرفى المنتظم فى بداية الأشطر بعدين , **الأول** وهو جمالى ، حيث يشكل توازى حرف الواو كياناً زخرفياً صوتياً , يعتمد على التماثل المكانى والتتابع , ويحقق حسية النص التى يصبو إليها الشاعر .

أما البعد **الثانى** فهو مرتبط برغبة " تميم " في تعظيم أبيه وإجلاله , لذلك فقد حشد كل ما يمكن أن يؤدى إلى هذا التعظيم من معان ودلالات , وجمع بينها بواسطة حرف العطف الواو . الذي يمكنه أن يشى بمشاعر المودة والمحبة التي يكنها " تميم " لأبيه , فحرف العطف لديه قدرة على تقوية النسق , وتطوير الدلالة , وكما يقول " رينيه ويليك " إن الواوات العاطفة " قد تكون درجات فى سلم مسائل مثارة بشكل يكتم الأنفاس .. " (2)

ويتوازى صوت " الواو " رأسياً فى بداية الأشطر الثانية من الأبيات كما فى قول " الشريف العقيلي " : فى الشوق والهوى :

- بَدَتْ فَتَبَدَّتْ بالسلامِ تَعَرُّضَاً ولَمْ يَكُ عِنْدِي فى الذى قَصَدَتْ عِنْدُ
- وراحَتْ بِرِوحِى واسْتَقَلَّتْ بِمُهْجَتِى وليسَ لما لابُدَّ مِنْ كوْنِهِ بُدُّ
- فلمَّا رَأَتْنِى نَازِحَ الصَّبْرِ أَعْرَضَتْ ولكِنّهَا بالطبعِ لَيْسَ لها رَدُّ
- فسُقْمِى فى جَنْبَ الهَوَى وسبيلهِ وما خانَنِى صَبْرى وما صَنَعَ الصَّدُّ
- فإنْ جئتُ أَشْكو ما أُقَاسِيهِ أَعْرَضَتْ ولم تَسْمَعْ الشَّكْوَى ولم يَنْجَحْ القَصْدُ

---

(1) **الديوان :** 367

(2) **نظرية الأدب :** 184

- فكيفَ احتيالى مَعْشَرَ الناسِ أرشِدُوا أخـــا حُـرَقٍ فالصَّـبُّ ليسَ لهُ رُشْدُ [1]

يؤدى توازى صوت " الواو " رأسياً فى أوائل الأشطر الثانية من الأبيات دوراً مهماً في إبراز حالة من البوح تكاد تمتلك كيان الشاعر , تخفف ما به من جوى , وصوت " الواو " بانسيابه ولينه يحدد معاني الحب والشكوى من صدود المحبوبة , وإعراضها عن الوصل , كما أن الثبات الموقعى لتتابع صوت الواو يركز فكرة حب غير متوازن وغير مكتمل , وبخاصة حين نجد الشاعر يكرر " الواو " فى بداية الأشطر الثانية حيث ترتبط بتراكيب مؤثرة دالة على عدم طلاقة هذا الحب ونجاعته , يغلب عليها النفى " ولم يك , وليس , وما خاننى , ولم تسمع " ، والتردد فى " ولكنها " .

ويمكن إذا اختلفت الحال وجاد المحبوب بالوصل أن يأتى الشاعر " بالواو " فى مستهل الشطرين , وبخاصة إذا صحب ذلك وصف مسهب , يقول " العقيلى " :

- زَارَنِى فى أَوَائِلِ الشَّـهْـرِ بَدْرِى والثُّـريـا كأنَّـها تـاجُ دُرِّ
- وكـأنَّ النجـومَ نـرْدٌ كـبـارٌ وكـأنَّ السماءَ رُقْـعَـةُ بَـحْرِ
- وكـأنَّ المِـجرَّ جِسْـمُ لُجَـيْنٍ وكـأنَّ الهـلالَ زورقُ تِبْـرِ
- فَـاعْتَـنَـقْـنَـا مـا بَيْنَ صَحْوٍ وسُكْرٍ وافْتـرَقْنَا ما بينَ صُبْحٍ وفَجْرِ [2]

2 ـ نمط القافـية :

تعتبر القافية من أهم عناصر التكوين الصوتى للشعر , إن لم تكن أهمها فهى من أوليات التركيز الصوتى للشاعر , يضعها والوزن فى ثنائية متلازمة .

ورغم أن القافية ليست " إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة " [3] فإن تكرارها هذا يمثل جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية , " فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها , ويستمتع بهذا التردد الذى يطرق الأذن فى فترات زمنيه منتظمة , ويعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " [4]

وتمثل القافية لحناً أساسياً يثرى النغم فى القصيدة , يتفرع من هذا اللحن تنويعات ذات خصائص مميزة , ترتبط بالقافية بطريقة أو بأخرى 0

ونعنى بهذه التنويعات , التنظيمات الصوتية المتعددة والمختلفة , والتى يمكن أن تتوزع داخل البيت ، محاكاة لنموذج القافية ، وهو ما يسمى " بالقافية الداخلية " ، مقابلة " للقافية الخارجية " " الأساسية " ، و " تكون مقصورة على بيت واحد , أو عدد محدود من أبيات القصيدة " [5] 0

وحينما يرى الشاعر أن هذا التنسيق الصوتى ضرورى فى تشكيل كيان النص من الممكن أن يشمل النص كله . ولا ينبغى الاعتقاد أن التقفية الداخلية لن تكون مجدية إلا إذا تطابقت الأصوات داخل البيت مع القافية . فقد يجدي مجرد التقارب في السمات والخصائص , ويؤدى التمايز الخالص بين الأصوات المنتشرة داخل البيت وصوت القافية إلى تأثير جمالى متميز .

ويمكن للتوازى الحرفى الرأسى أن يقيم نمطاً صوتياً موازياً للقافية سواء طابق هذا النمط القافية أو خالفها .

(2 ـ 1) النمـوذج المـوافق للـقـافـيـة :

---

(1) **الديوان :** 115
(2) **الديوان :** 152
(3) **د. إبراهيم أنيس :** 246
(4) **السابق :** نفس الصفحة
(5) **السابق :** 47

يعمد الشعراء الفاطميون من خلال هذا النموذج إلى جعل التوازى الحرفى أساساً لبناء الصرح الصوتى لكثير من نصوصهم , فنجد قصائد كاملة تبنى على تتابع الأصوات المتطابقة رأسياً في نهاية كل شطر .

ففى قصيدة " لتميم بن المعز " يتطابق الحرف الأخير فى الأشطر الأولى مع روى القصيدة 0 يتغزل " تميم " ، ويصف المحاسن يقول :

- يـا كاتِمِى سِـرَّاً الَمشُـوْقِ المُكْمَـدِ هـلْ فيكُما باللهِ لى مـن مُسْعِـدِ
- إذا رَمَـى اللـيلُ عُـيونَ السُّـهَّـدِ مـن نَشْـوَتَـىْ كُـلِّ كَـرَى بِمـرْوَدِ
- كـم زورةٍ لـى تـحت ذاكَ الـمَرْقـدِ فـى حَـيّ سـهْـمِ بالظـلامِ مُـرْتَـدِ
- لا مسـتعـيناً بسـوى تَجـلُّـدِى أسْرَى وأمْضَى فى الدُّجى من فَرْقـدِ
- حـتى أَبْـيتُ بـينِ غِـيْدٍ نُـهَّـدِ أَرْشُـفُ شَـهْـداً كـامِـناً فـى بَـرَدِ
- مُلـتزِماً هيفَ الـخُصُورِ الـمُـيَّـدِ مـا أَنْـتِ يا لَيْلَى سِـوَى غُصْـنٍ نَـدِ
- تـمـيسُ فى غُصْـنَ نَـقَـىً مُلَّبـدِ وقَـمَـرٍ فَـوْقَ قضـيبٍ أمْـلَـدِ
- تَفْـتَرُّ عَـنْـهُ كاللُّـؤْلُـؤِ الـمُنَضَّـدِ صِـيْـغَ لَـهَـا مِـنْ عَسَـلٍ مُـجَمَّـدِ
- فـهـو مـتـى هـمَّ بـذوبٍ يَـبْـرُدِ والثـلـجُ لـولا بَـرْدُه لـم يَجْمُـدِ (1)

يتيح التقارب الصوتى – المتمثل فى تقفية الأشطر بالدال المخفوضة للشاعر إبداء بواعث شجونه ومكامن شعوره وبواطن أشواقه للمتلقى , فيكون هذا التجانس بمثابة الإشارات الصوتية مرتفعة النبرة , حتى تنبه المتلقى إلى الإنصات لما يقوله الشاعر . وتكمل حركة الخفض المتذيله " للدال " أثره الصوتى , بوصفه صوتاً شديداً مجهوراً , يهيئ الأذن فى لطف إذ إنه صوت مرقق , وبتكراره يوحي النسيج بشجن مؤثر يرق له قلب المتلقى .

ويحاول " تميم " الاستفادة من إمكانيات التوازى الحرفى الجمالية والدلالية , حين يكرر حرف " الياء " فى نهايات كلمات مختلفة لعرض تجميلي ودلالي فى قوله :

- ألا أيُّـهـا الطَّـيْرُ الـمُـوَافِـى لَقدْ أطْلَقْتَ مـن فِكْرِى سَـرَاحِى
- تَذَكَّرْتُ الزمـانَ ومـا دَهَـانِـى بِـهِ مِـنْ حَـادِثِ القَـدَرِ المُتَـاحِ
- فَلمَّـا غَـابَ فى التَّذْكَارِ فَهْمِـى وحِسِّـى حَيْـثُ تَـصْفِقُ بالجَـنَاحِ
- فَطَيَّرَ حُسْنُ رِيْشِكَ سُـكْرِ حِسِّـى كَـنَـومَـانٍ يُـنَبَّـهُ بالصَّـبَـاحِ
- تَـرُوحُ بِرَوْضَـةٍ أُنُفٍ وتُضْـحِـى وإلـفُكَ حَـاضِـرٌ وهَـوَاكَ صَاحِى
- ولـو لاَقْـيتَ مـا أَلْقَى لضَـاقَتْ عليـكَ مَـوَارِدُ البِيْـدِ الفِسَـاحِ
- لـعـلَّ اللهَ يُفـرِّجُ مـا أُلاقِـى ويَـأْخُـذُ للمِـراضِ مـن الصِّحَـاحِ

ومع أن هذا النمط من التوازى الرأسى يبدو أقل انسجاماً مع الدلالة التى تنمو أفقياً من الوجهة التركيبية إلا أن خاصيتى الاختيار والتوظيف التى يؤمنها المحور الرأسى للشاعر تمكن له الانسجام فى نصه ، باختياره لألفاظ بعينها تبدو مختلفة فى مبناها ، إلا أن وجودها فى هذا المكان ضرورى ، خصوصاً إذا توافقت فى حرفها الأخير ، كما فى " الموافى " و " دهانى " و " فهمى " و " حسى " و " تضحى " و فتكرار حرف " الياء " رأسياً فى هذه الكلمات سبب رئيسى ؛ لوقوع التوازى الذى يحقق التوحد النغمى ويربطه بالمزاج الخاص للشاعر ، وأهم ما يميزه هو استحضار الماضى بعبقه وسماته ، وإبقائه شاخصاً مدة طويلة ، ويلائم ذلك صوت اللين " الياء " 0

([1]) الديوان : 134- 135

وفى قصيدة له يصف الخمر أولها :

- وراحٍ تُخَضِّبُ الرَّاحَاتِ ورْساً وتفتقُ طيلسانَ الليلِ نوراً

يختار " تميم " حرف " الألف " ليؤلف توازيا رأسيا يلائم جو قصيدته

- تُشَبَّهُ بالخدودِ الحُمْر لوناً وأشَبه فَوقَها الحببُ الثغورَا
- وكانتْ قهوةً صِرفاً فلَما أداروهَا سَقُونَاها سُرورَا
- عقاراً حِلمُها سَفَهاً علينا يعودُ و عَدْلُهُا فى أن تَجُورَا
- ولولا أُنْسُ نُدْمانِى عليها وإِسْكَارِى بِهَا الرشأَ الغريرَا
- إذاً لتَركْتُها لِسِوَاىَ كُرْهَاً لها وضَعْتُ كَأْسِى أَنْ تَدُورَا (1)

وحين نقف على التنوين فى " لوناً " تتولد ألف لينة ، وكذلك فى " كرها " مما يجعل هذا " التوازى " الألفى إن جاز التعبير فى خمسة أبيات متتالية ، وهذا يوحد النغم الذى يتشكل بتكرار صوت " الألف " فى مواقع متماثلة ، مما يمكنه من الربط الصوتى بين الأبيات فى محاكاة لنموذج القافية ، ويتميز التوازى هنا بالتطابق بين صوت " الألف " فى الأشطر الأولى من الأبيات وحركة الوصل فى القافية .

ويثرى هذا الشكل من التوازى غنائية القصيدة ، ويزيد من الإحساس بمفاتنها الصوتية .

ويتوازى صوت " الألف " رأسيا بالتوافق مع القافية فى قول " ظافر الحداد " فى وصف روض :

- تُرى جَاوَرَت أَرْضَ السوارِى فَرَائِدُ من القطْرِ عَادَتْ فى النبات فَرَائِدَا
- وهَلْ أَظْهَرتْ فى ظاهرِ الحُسْنِ رَوْضَةً إلى ربوةِ ابنِ العاصِ منهُ فَصَاعِداً
- إلى جانِبَىْ قَصْرِ الدُّخَانِ مُغرِّباً إلى المقْسِ رَوّى العَهْدُ تِلكَ المعاهِدَا
- وهَلْ قلَّدتْ جِيْدَ القلِيدةِ بَعْدَنَا يَدُ الغيثِ من زَهْرِ الرَّبِيعِ قَلاَئِدا
- منابتُ أزهارٍ يَكررُ نَشْرُها على القَطرِ شُكراً ذائِعاً ومُحَايِدَا
- تخطُّ يدُ الأنواءِ فيها صَحَائِفَا فَيُنْشِدُها رَاوِى النَّسيمِ قَصَائِدا
- فللهِ ذاكَ الرَّوضُ للغيثِ مادِحاً ولله ذَاكَ الغيثُ للروضِ رَافِدا
- كنوزُ بدتْ لولا ذبولُ يُصِيْبُها لأصبحَ ما عندَ الصَّياريفِ كاسِدَا
- كأَنَّ الأقاحى والبهارَ دراهِمُ خلالَ دنانيرَ تقابلُ ناقِدا (2)

ويعاود " ظافر " نفس التوازى التوفيقى فى ذات القصيدة :

- وللسوسنِ المفتوحِ أبواقُ فِضَّةٍ تُقَابِلُ حُمْرَ الشقيقِ مَطَارِدَا
- فَلَمْ أرَ جمراً قبلَهُ مُتَلَهِّبا إذا لمَسَتْه الكفُّ ألفَتْهُ بارِدَا
- وإِنْ نَثَرَتْ أوراقَهِ الريحُ خِلْتَه ـاقصاصةَ حُمْرِ اللاذِ صِيْغَت رَفائِدا
- شُنُوفُ عقيقٍ صِيْغَ من سَبجٍ لها معاليقُ ما باشَرْنَ فيها مَعَاقِدا
- فَراشُ على أجسادِها الدَّمُ جاسداً وقد قرَّ فى قِمَّاتِها القارُ جَامِدَا (3)

---

(1) الديوان : 168 .
(2) الديوان : 95 .
(3) السابق : 96 .

ويتيح مثل هذا التوافق الصوتى المتوازى رأسيا جوا ملائما لحركة الطبيعة ، وتحرر مفرداتها ، ونزوعها إلى الفرح الدائب والسرور البهيج ، وتضافر سماتها الحسية ، وبخاصة اللونية منها فى تقديم لوحة منسجمة الخطوط والألوان ، متوازنة الأبعاد ، للدلالة على الانطلاق والبهاء فى تلك الروضة المتفردة .

ويوفق الشاعر فى اختيار صوت " الألف " الذى يتيح مسافة زمنية فى أدائه تمكن من التنغيم الموسيقى الممازج لأجواء المتعة بجمال الطبيعة .

(2 ـ 2) النمـوذج المخـالـف للقـافـيـة :

يهدف الشاعر من خلال هذا النموذج الصوتى إلى خلق شكل من التوازى ، يعتمد على وجود قافيتين متماثلتين فى الموقعية فقط ، إلا أنهما متخالفتان فى الخصائص الصوتية ، إحداهما خارجية ، والأخرى داخلية .

ويمكن للشاعر من خلال هذا النموذج استثمار القيم الصوتية للحرف لتنويع الدلالة وتمييزها .

" فألف" المد بما يوفره من مساحة زمنية ، وإفساح للأداء الصوتى ، يساعد الشاعر على تلوين دلالته عبر نسيج متماسك محدد المعالم يقوم على التباين بين قافيتين .

يقول " ابن وكيع التنيسى " واصفا زهرا :

- كـأنَّ نَـوْرَ البـاقِـلاء إذْ بَـدَا لنـاظِـرَيْـهِ أَعْـيُنٌ فيـها حَـوَرْ
- كـمِـثْـلِ أَلْـحـاظِ اليعـافـيرِ إذا رَوَّعَها من قانِصٍ فَرْطُ الَحذرْ [1]

يمثل التوحد المكانى لصوت " الألف " ، فى نهاية الشطر الأول نموذجا لما يمكن أن يشكله التوازى الحرفى الرأسى ، فقد اختار الشاعر " الألف " دون غيره من الأصوات ووضعه فى ذلك الموضع من كلمتى " بدا " و " إذا " ، ليصف لنا بالتصوير الصوتى ظاهرة التأمل ، وهى مجموعة من الإجراءات المتتابعة ، منها النظر والملاحظة ، والمتابعة ، وإعمال الفكر وصولا إلى المتعة والتقييم الجمالى ، وتستلزم هذه الإجراءات المركبة ، مساحة زمنية مناسبة ، توفرها السمات الصوتية لحرف الألف .

ويؤدى التباين الصوتى بين القافية المقيدة ، المنتهية بصوت " الراء " الساكنة ، وبين التقفية فى الشطر الأول من البيتين إلى إحساس بالمفاجأة ، وإدراك للتنوع الصوتى ، الذى يشكل إيقاعا يتراوح بين الحركة وطول النفس فى تقفية الشطر الأول وبين الاستقرار والقصر كما فى قافية " الراء " الساكنة فى الشطر الثانى وهذا التباين ولا تنوع يثرى الإيقاع ، وينضج الدلالة ، فإذا كان صوت المد فى الشطر الأول يناسب المسافة الزمنية التى يستغرقها التأمل ، فإنه من الملائم البحث عن نهاية لهذا التأمل مع انقضاء البيت ، والمتمثلة فى حرف الروى " الراء " الساكنة .

وورود هذا التوازى رأسيا يوسع من الرؤية الجمالية ، لتتعدى البيت إلى البيتين ، وصولا إلى القصيدة كلها ، إذا نجح الشاعر فى خلق نسيج صوتى متعامد ، لا يكون عالة على بنية النص ، بل يسهم فى نضوجه وتماسك أجزائه .

والموازاة الحرفية الرأسية فى نهاية الشطر الأول من الأبيات تحاكى نموذج القافية ، وتكثف من النغم ، الذى يعتمد على المواقعة المكانية والتطابق الصوتى ، مما يمكن الشاعر من توظيف هذه الآلية لإنضاج الدلالة .

([1]) الديوان : 77 ، ويتيمة الدهر : 449 .

يعمد " تميم بن المعز " إلى المواءمة بين السمات النغمية لحرف الألف وبين المعنى الذى يرمى إليه ، وهو التمتع بتلك الحياة الناعمة مدة طويلة ، ويقابل ذلك بتواز رأسى لصوت "الهاء" بسماته الخاصة التى تختلف عن سمات صوت " الألف " ، يقول :

- ولَـمْ نَـزَلْ فى بـيـتِ خَـمَّـارِهـا نَـشْـرَبُـهَا شـهـراً ومَـثـنـَاهْ
- إذا أَشَـابَ الصُـبحُ رَأْسَ الدُّجَـى وهَـزَّنَـا السَّاقِـى أَجْـبـنَاهْ
- نـحـبُو إذا نَـادَى إلـيـهِ كَـمَـا يَحْبُـو إلـى الـوالـدِ أبـنَـاهْ
- وإنْ بَـدا مِـنْ صَـاحِـبٍ بَعْضُ مـا يـأتـى بـهِ السُّكـرُ عَـذَرْنَـاهْ (1)

ومع هذا التوازى الرأسى لصوت " الألف " فى خمارها – " الدجى " – " كما " – " ما " فى أبيات متتالية ، يبدو التوحد النغمى مهيئا للدلالة الكلية للأبيات ، التى مفادها رغبة الشاعر فى إطالة لحظات اللذة والمتعة .

يؤشر لذلك كلمات مثل " لم نزل – نشربها شهرا " ، واستجابة الشاعر وصحبه استجابة سريعة لكل المؤثرات المحيطة بهم ، والبادية فى استخدام أسلوب الشرط " إذا أشاب ..وهزنا .. أجبناه .. نحبو إذا نادى إليه " و " وإن بدا .....عذرناه " .

توضح أساليب الشرط مدى تفاعل الشاعر وصحبه مع كل ما يحيط بهم من مظاهر النعيم ، مما يدفع بهم إلى تمنى عدم زوال هذا النعيم .. ويلائم هذا الدفق الشعورى تلك المساحة الزمنية التى يوفرها أداء صوت " الألف " وبخاصة حين يتوازى شكليا وموقعيا ، ويقابله تواز صوتى رأسى آخر لحرف " الهاء " .

ليس من قبيل المصادفة أن يورد الشاعر صوتا بعينه فى مكان مماثل مكررا ، فقد يقصد من وراء ذلك إلى إنضاج دلالة ما ، حتى إذا كانت تلك الدلالة مشوهة ومبتسرة نتيجة لإقحام هذا التكرار فى النسيج .

يقول " الشريف العقيلى " فى وصف " الديك " :

- كـأنَّ الصَـبـاحَ حبـيـبُ لـهُ إذا غَـابَ أسْـهَـرهُ مُـفَـكِّـراً
- فـلا يتَـهَّـنَـيـا بـألفـاظِـه إلاَّ أنْ يُـشَـاهِـدَه مُـسْـفِـراً
- فـلا عَـدِمَ الشُّـرَّبُ أذْكَارَه فـكـمْ بكَّـر الشُّـرَّبُ إذْ بكَّـرا
- جـمـيـلُ يـمـنُّ عليهم بِـهِ بِـحَـقُّ لـمـوْلاهُ أَنْ يـَشْـكُـرَا
- وأَحْـسَـنُ حـالاتـهِ أنَّـهُ يَـصْـفِـقُ مِـنْ قَـبْـلِ أنْ يَـنْـعَـرا (2)

يصور " العقيلى " الديك داعيا يدعو شعراء الراح إلى مبادرة الملذات والقصف واللهو ، ومن ثم يتسرب شعور بالارتياح لدى " العقيلى " تجاه الديك .

وصوت " الهاء " صوت حنجرى رخو مهموس ، يسمح بدفع الهواء فى يسر الخارج ، وصفة الهمس فيه تجعله طيعا لينا فى أدائه ، يكاد ينزلق انزلاقا .

ولو أضفنا إلى ذلك أن صوت " الهاء " الذى ورد فى هذا النمط من التوازى هو ضمير الغائب المتصل العائد على الديك ، فإن حالة من العجب بسمات هذا الديك تبدو من خلال هذه الموزاة الصوتية .

حيث إن الشاعر يكاد يصر على صوت بعينه بسماته الخاصة سواء فى الأشطر الأولى بتكرار " الهاء " أو فى الأشطر الثانية بتكرار صوت " الألف " بما يتميز به من مساحة صوتية فى أدائه يمكن أن تؤكد هذا العجب ، وتردنا هذه الحالة من الإعجاب إلى فرضية هامة ، وهى أن المصرى

---

(1) **الديوان :** 23 .

(2) **الديوان :** 165 .

وخاصة الشاعر يبحث عن الجمال بكافة أشكاله وأحواله فى الطبيعة من حوله ، ولا يجد حائلا يحول بينه وبين إبداء شعوره بكل أمانة ووضوح إزاء هذا الجمال .

ويجد ظافر فرصة سانحة فى هذا التنويع التقفوى ليرصع مدحيته للأفضل ، معبرا عن عجبه بفريد صفاته :

- ومنـيرُ الأرضِ بالأمـنِ وقدْ أصبـحَتْ مـن خوفِـها فى غيْهَبِ
- والذى لـبىَّ مُجيباً صَـوْتَهـا بَـعْـدَ أنْ نَـاَدتْ بمـــنْ لم يُـــجبِ
- ثمَّ شامتْ منه برقاً صادقـا لـم يـــكنْ مـــنذُ خَـفَا بـالُخلَّبِ
- فـأتـاهـا سَيْـلُه مُحْـتَـمِـلا كُـــلَّ ذِى لُـــبٍّ علـى ذِى لَبَـبِ
- مَـنْ إذَا رَامَ السُّـها مُقْتَصِدَا طَـــاعِنـاً أو رَاشِـــقـاً لـم يُسْهِـــبِ
- يَسْـبِـقُ الـبَرْقَ ويَنْأَىَ وادِعَـا عَـــنْـهُ بـالتقـــرِيْـبِ أو بـالخَـــبَـبِ
- شَبَّ نارَا لـحـزمِ فيـها فـإذا كـــلُّ بـــاغٍ عـندهـــا كـالخَطْـبِ
- ما حَوَيْتُم مُلْـكَكُم ظُلْمَـاً وَلا دُفِـعَت مِـنْكُـمْ لَمِـنْ لـم يَجبِ (1)

وبإطلاق " الألف " فى " صادقا – محتملا – مقتصدا – وادعا " يكون الشاعر قد أقام صرحا صوتيا خاصا موازيا للبناء الصوتى الأساسى للقصيدة ، والماثل فى قافية " الباء " المكسورة ومباين لها فى الوقت نفسه .

ويسمح " الألف " بإطالة الصوت وارتفاع نبرته مما يساعد على زيادة الإمكانيات الغنائية فى القصيدة ، وهى مدحية تعتمد على قدر لا بأس به من الخصائص الحسية الصوتية ، التى قد يخفف من حدتها مراوحة الشاعر بين صوتى " ألف " المد فى القافية الداخلية ، و" الباء " المخفوضة فى القافية الأساسية .

ب ـ المقـطـع Syllable :

ذكر الجاحظ التقطيع ، وأهميـته فى نظم الجمل والتراكيب ، حيث رأى أن الصوت : " هو آلة اللفظ والجوهر الذى يقوم به التقطيع ، وبه يوحد التأليف ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف .." (2)

وإنما سمى المقطع مقطعا لأنه : " أصغر وحدة تركيبية فى الكلمة ..." (3) وهو " عدد من الصوامت والصوائت مصحوبة بظواهر صوتية كالنبر والتنغيم " (4)

وقد صنف اللغويون المقاطع وفقا لاعتبارين :

طول المقطع : " فالمقطع القصير لا يزيد عن صوتين ، والمقطع المتوسط يشتمل على ثلاثة أصوات أو صوتين أحدهما طويل ، والمقطع الطـويل يشتمل على أربعة أصوات ، أحدها طويل " .

---

[1] ( ) **الديوان :** 43 ، 44 .

([2]) **البيان والتبيين :** تحقيق فوزى عطوى – دار صعب – بيروت – جـ1 : 56 .

([3]) **د.كريم زكى حسام الدين :** أصول تراثية فى علم اللغة – الطبعة الثالثة –مكتبة الأنجلو مصرية –1993 ص181

([4]) **السابق :** نفس الصفحة .

ونهاية المقطع : حيث " اصطلح العلماء على تسمية المقطع الذى ينتهى بصوت صائت بالمقطع المفتوح ، أما المقطع الذى ينتهى بصوت صامت فقد اصطلح عليه اللغويون باسم المقطع المغلق " [1] .

وتناولت العربية المقاطع فى الحقل العروضى والإيقاعى ، فالأبحر الشعرية ما هى إلا تفعيلات يمكن تجزيئها فى مقاطع .

وقد عرفت العربية خمسة أنواع من المقاطع :

الأول : صامت + حركة قصيرة .

الثانى : صامت + حركة طويلة .

الثالث : صامت + حركة قصيرة + صامت .

الرابع : صامت + حركة طويلة + صامت .

الخامس : صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت " [2]

وكثر فى العربية استخدام المقاطع الثلاثة الأولى ، وقل المقطعان الأخيران

وتميز المقاطع فى طولها أو نهايتها يمكن الشاعر من التلوين الصوتى الملائم لفكره وعاطفته .

ومن المهم الالتفات إلى تنويع الشاعر للمقاطع فى السياق الشعرى ، حتى ندرك " كيف ينسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته وعاطفته .." [3] .

وحين يطرد توالى مقاطع بعينها أو أجزاء منها فى قصيدة أو أبيات بصورة رأسية ، يفسربأن دافعا قويا حدا بالشاعر إلى اجتياز هذا الدرب ، سواء أكان هذا الوازع شكليا يعتد بالتنظيمات الصوتية ، أو دلاليا ناجما عن مثل هذه التنظيمات .

1 ـ المقطع المجزوء :

وقد ينزع الشاعر إلى إقامة التوازى بأجزاء من مقاطع مختلفة ، لغاية مزدوجة ، فقد تكون جمالية فقط ، وقد يحسن الشاعر توظيف هذا التوازى دلاليا ، بالاستفادة من السمات الصوتية للمقطع المكرر.

ففى قصيدة " لتميم بن المعز " نجده يقيم توازيا رأسيا لجزء من مقطع متوسط ومقطع آخر قصير ، ويتوالى فى موضعين متناظرين فى نهاية شطرى كل بيت من أبيات القصيدة ، بحيث يبدو كل شطر كأنه بيت مستقل بقافية مستقلة .

يقول تميم :

- رَبْـعٌ لأسـمـاءَ بِـرَبْـعِ دَار بـيـنَ نَـقَـا الصَّـمَّـانِ فـالضِّمَـار

1( ) **السابق :** نفس الصفحة .

(2) **د. محمود فهمى حجازى :** مدخل إلى علم اللغة-الطبعة الثانية-دار الثقافة للنشر والتوزيع– القاهرة – 1409هـ- 1989م صـ47

(3) **د. محمد النويهى :** الشعر الجاهلى . منهج فى دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة بدون تاريخ جـ1 : 57

- تأبَّـدتْ إلا مِـنَ الإقْـفـار ومن شَـجيْـجٍ فـى الثَّـرَى مَـوَّار
- وشَـطْرُ نُـؤْيٍ دَارِسِ الآثـَار كـأَنـــه مُـقَـسَّـمُ السِّـوَار
- أَخْـنـىَ عليـها كُلُّ غـادٍ سَـار دَانِـى الـرَّبَـابِ شَـاسِـعِ الأَقْـطَـار
- وَاهِـى الكُـلَى مُفَتَّقُ الأَزْرَار كـأنَّ لـمْـعَ بـرقـهِ الـمـثـار
- نقـيرُ عـن مـثل أُوَار النـار أو مُـنْتَضٍ سَـيْفَـاً مـن النُـضَّـار
- أو لاعـبٍ فى الأُفْقِ بالشَّـرَار يَكَـادُ أَنْ يَـذْهَـبِ بالأبـصـار
- حـتى إذا أَرْخَى عَلى النّهَـار هَـيْـدَبَـه ليـلاً بـلا انـفجـار
- وكحَّلَ الـجَّـوَّ بـمِـثْلِ القَـار وقـامَ فـيهِ الرَّعدُ كالـمِـزْمَـار
- غَنَّتْ له الرِّيْـحُ بِـلا أَوْتَـار مَا ظَلَّ فى رَفْـعٍ وفى انـحدَار (1)

يبدو فى هذا الجزء من القصيدة هدوء مشوب بالشجن والحزن ، مما يلائم الجو النفسى المصاحب لرحيل المحبوبة ، ووقوف الشاعر على أطلالها أسوة بشعراء العصر الجاهلى ، فهذا صمت قاتل يلوح فى ربع " أسماء " و" أسماء " اسم رمزى لمحبوبة غير واقعية إلا فى خاطر الشاعر ، ومع ذلك فربعها الدارس موحش مقفر ، لا أثر فيه إلا لكل نام فى الخراب ، وكل منتعش فى اليباب .

يعلو هذا المسرح الكئيب سماء مكحلة بمثل القار ، وليل مظلم الجنبات ، تقصف فيه الرعود ، وترسل البروق شررها ، وتصفر الريح ، منذرة بمنهل السماء على الأقفار .

هذه الحالة التى رسمها الشاعر ، لأحاسيسه إزاء فراق المحبوبة يناسبها ، ويعززها التوازى الرأسى فى نهاية الشطرين لجزء من مقطع متوسط يتكون أساسا من حرف وحركة طويلة ، كرر منه الشاعر الحركة الطويلة ، وهى ألف مد ، وأتبع ذلك بتكرار لمقطع قصير هو الراء المكسورة .

وألف المد بسماته الصوتية المميزة ، يساعد عى ترسيخ هذا الجو النفسى ، فهو من الأصوات التى يمكن معها إطالة نفس الأداء الصوتى ، مما يبطئ فى الإيقاع الصوتى الذى بدأ مسرعا من أول البيت ، ويمثل هذا الإبطاء فى نهاية كل شطر رمزا صوتيا مناسبا يؤدى إلى دلالتى الشجن والسكينة ، اللتين تبدوان فى أبيات هذا المقطع من القصيدة ، ويتلو حرف المد مقطع قصير ، متمثل فى الراء المخفوضة ، وهو صوت تكرارى يرمز هنا إلى الصدى الصوتى الذى يبرز الفراغ الذى يكتنف المكان ، وتساعد حركة الخفض فى تمثل الشجن واجترار الذكريات .

وفى مقطع آخر من نفس القصيدة ، نجد نفس التلاؤم بين التوازى المقطعى ودلالة الأبيات .

ورغم أن الشاعر انتقل نقلة نفسية مختلفة ، حيث تحول إلى وصف الأرض بعد نزول المطر ، ووضوح مظاهر الحياة فيها بعده ، فقد واءم الشاعر بين تكراره المقطعى ودلالة تلك الأبيات ، يقول بعد تلك الأبيات مباشرة :

- ونَمَتْ الأرضُ علـــى الأمطـار بـما اكتَـسَتْ مـن بِـدَعِ النُّـوَّار
- مِنْ أَحْمرٍ قَانٍ على اخْضِـــرَار وأبيـضٍ قـد لاحَ فـى اصفـرار
- كـدِرْهـمٍ رُكِّـبَ فـى دينـــار وقـد بَـدا السَّـوْسَـنُ فى البَهَـار
- كَـلازَوَرْدٍ ذُرَّ فـى جُـلَّـنَـــار كـأنَّ غُـدْرَانَ الـحبَابِ الـجَـارى
- لاعـــبةٌ بالـنَّـرْدِ فـي الأنـهـار فانـظرْ لُحسْـنِ الـروضِ فى آذار
- ومـــا أَتـى مـــن الأَنْـــــوار وداوٍ بالـخمـــرِ أَذَى الـخُـمَـار (1)

---

(1) الديوان : 175 – 176 .

للشاعر أكثر من خيار فى تناوله للتوازى فى هذه الأبيات ، إما أن يصور – صوتيا – ملامح البهجة والسرور ، وتلون الأرض بمفردات الجمال ، وما تنطوى عليه هذه الأجواء المريحة للنفس من حركة سريعة ومرح ، ويستلزم ذلك عدم تكراره للتوازى المقطعى الذى وظفه فى الجزء الأول من القصيدة ، وإما أن يرسم لنا حالة من الاستغراق المشوب بالعجب فى هذه العناصر الطبيعية التى أحاطت به وهذا الاستغراق أو التأمل يحتاج إلى مزيد من الوقت ، وتكرار المقطع نفسه ليس بخارج عن السياق العام للأبيات ، ولعل هذا ما لجأ إليه الشاعر .

ولكن من غير المقبول أن يستمر الشاعر فى هذا النمط من التوازى المقطعى بطول القصيدة ، رغم تغاير المستوى الدلالى بعد ذلك ، حيث اتجه إلى وصف الليل والخمر والندمان ، وما يميزها من صخب ، وهرج ، وتمتع ، بكل ما من شأنه إحداث السعادة الوقتية ، والتى غالبا ما يغيب عنها العقل والتحكم فى الأفعال .

وذلك فى قوله :

- إن الصِّبا أَحْرَى مِـنَ الوَقَـار فـاغْدُ عليـهِ خَـالِـعَ العِـذَار
- وصـاحبٍ مُهَـذَّبٍ مُخْـتَـار ليـسَ بفَضَّـاح ولا غَـدَّار
- ولا عـلى نُـدْمَـانـهِ بـزار نـادَيْـتُه فـى ليلـةٍ مِـقْمَـار
- قبلَ اتضاحِ الصبحِ والإسْفـار والطيرُ مـا هَبّتْ من الأَوْكـار
- والنَّجْمُ وسْطَ الفَلَكِ الـدَّوار يـأمـرُ جيشَ اللـيلِ بـالفِـرار
- فهاتِها مـن كَفِّ ذِى احـورار سَاجِى الـجفونِ قانِـئ الأَظْفَـار
- فقالَ لـى لَبَّـيكَ باسـتبشـار ثـم تَمَطَّى كالـهِزَبـرِ الضَّـارى
- يَنْفُضُ النَّومَ عَـنِ الأَشْفَـار وقـامَ مُـحْتثاً إلـى الـخمَّـار
- وابتاعَ مِـنهُ الراحَ باخْتِصـار بـلا مُـمَـاراةٍ ولا إكْـثَـار [2]

وقد يجعل الشاعر الفاطمى هذا التوازى المقطعى الجزئى سبيلا للتلذذ بذكر أحوال الموصوف وخلائقه الجسمية .

يقول " ابن وكيع التنيسى " :

- ما العُذْرِ فى السَّلْوةِ عن غزال مـنقطعِ الأَقْـرَانِ والأشْكَـال
- تَسْتَخْلِفُ الشَّمْسَ لدَى الزَّوال ضـياءَ خـدَّيـهِ على الليـالى [3]

وكذلك فى قوله :

- وعـنـدنـا شَـادِنُ غـريـرُ فـى لـحظـهِ أجفـانـهُ سِقَـامُ
- للـحُسْـنِ قُـدَّامِـهِ جُيُوشٌ للـصَّـبْرِ قُـدَّامِـها انـهـزامُ

يقدم التوازى المقطعى الجئى ، حيث كرر الشاعر ألف المد ، والمقطع القصير " الميم المضمومة " فى القافية حالة من الهدوء والسكينة ، هى أهم مميزات جمال عيون المحبوبة ، تبعث على التأمل والتلذذ .

و يساعد توازى المقطع الجزئى " اب " فى إشاعة جو ملائم لوصف الطبيعة والخمر فى قول " العقيلى " :

---

[1] ( ) **الديوان :** 176 – 177 .

[2] ( ) **الديوان :** 177 .

([3]) **الديوان :** 44 ويتيمة الدهر 434 ، 435

- نورُ الصباحِ مُسْبِلُ الأَطْنـابِ ولُـجَّـةَ الـجوِّ بـلا حَبَـــابِ
- فانعمْ بإِحْـدَى نِعمِ الأعنـابِ صـفـراءَ مـثلَ الـذهبِ الـمذابِ
- أَرَقُّ سِـرْبالاً مــن السَّــرابِ تُــعْرَضُ فـى مـعارِضِ الأَوانِ
- فى روضــةٍ مُعَلَّــمةِ الأثوابِ كـأنَّـــها زيـــارةُ الأحبـــابُ
- فقـد بَـدَا زبـرجـدُ اللبلابِ مُـــرَصَّـعـاً بِلُـؤْلُـؤِ الســحـابِ
- وانتشرَ الزَّهْرُ ُ علـى الـروابى كـأنـه الديبـاجُ والـعتَّـــابِـى
- فاحملْ على هَمّتكَ بالتصَـابى مـازِلْـتَ فـى سـابغةِ الشبـابِ [1]

2- الـمقـطع الكـامــل :

حينما يطرد تكرار مقطع بأكمله رأسيا ، يتسنى للتوازى أن يكثف من تأثيره ، ويفعل دوره فى التنويع الإيقاعى ، والتقابل مع الدلالة فى نقطة واحدة .

ويتوقف التلوين الإيقاعى على التوزيع النوعى للمقاطع ، وقد يكون من الضرورى تغليب المقاطع المفتوحة فى هذا النسيج أو ذاك ، وقد يؤدى توالى المقاطع المغلقة إلى نتائج صوتية دلالية محمودة ، وقد لا ينجح الشاعر فى تأليف نسيج متماسك لتنافر المقاطع .

فمن المقاطع المغلقة قول " ابن وكيع " فى وصف جماعة من الندامى والشرب :

- عـروسُ كَـرْمٍ أَتَتْ تَخْتَالُ فى حُلَلٍ صُـفْـرٍ علـى رَأْسِـهَا للمَـزْجِ إكـليلُ
- كأَنَّــهـا بأكـف القــوم إذْ جُلِــيَتْ ذَوْبٌ مِـنَ الـذّهَـبِ الإبـريـزِ مَـحْأُولُ
- فى فتـيةٍ جَعَلُــوا لِلَّهوِ طاعَتـهم فما لَهمُ عن طريقِ اللهوِ مـعدولُ
- جليسُهم ليسَ يرْوَى من حديثِـهِمُ يوماً ، وبعضُ حديثِ القومِ مَمْلولُ
- لا كالذينَ إذا مـا كُنْتَ حـاضِـرَهم ففـى سُكُوتِـهِمُ الـمأمولُ والسَولُ
- تَـرَى مـجالسَـهُم مـملـوءةً لـجباً وكـلُّ ذاك فـضولُ عـنكَ مـعزولُ [2]

وتكريس الشاعر للمقطع المغلق "هم ، رأسيا بمثابة إصرار على تأكيد خصيصة وسمت مميزين لهؤلاء الفتية ، وهو تمتعهم بقدر لا بأس به من القبول والشخصية الحاضرة عند مجالسيهم ، وتوالى نفس المقطع المنتهى بسكون فى موضع واحد من الأبيات ، يرمز إلى ثبات هذه الخليقة فيهم ، وتكريس هذه الهيئة عليهم .

وكذلك فإن المقطع المغلق يمثل فاصلة إيقاعية هامة ، ومن محددات ملامح النسيج الإيقاعى ، وهو نقطة يقف عندها السيل النغمى ، ويهدأ الدفق الشعورى ، ليظل صدى ذلك التنظيم الصوتى ، المتمثل فى الأثر النهائى وهو المتعة .
وقد يكون فترة استقرار قصيرة يتبعها تواصل للنغم ، كما هو الحال فى هذه الأبيات ، حيث يؤدى تكرار صوت " الميم " الساكنة فى الشطر الأول رأسيا إلى تكوين كيان صوتى معادل ومقابل لكيان القافية فى نهاية الأبيات .

---

[1] **الديوان :** 68
[2] **الديوان :** 86

ويؤدى التوازى بالمقطع المفتوح إلى مزيد من التميز والثراء والتنوع للنسيج الإيقاعى الملاحظ رأسيا بطول القصيدة ، كما يطبع الجزء الذى يعمل فيه من القصيدة بطابع التوحد الصوتى ، المؤسس على التماثل المكانى والنسخ الصوتى .

ويضاف إلى هذه العوامل المقومة للمقاطع المفتوحة ، ناحية أخرى تتصل بالشعر بوصفه كيانا ، روحه الموسيقى ، فالمقطع المفتوح والمنتهى بحركة ممدودة " يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه ، الأمر الذى لا يسمح به النوع الأول المنتهى بحرف ساكن ، فى حين يسمح هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن .. " [1] .

ينم استخدام الشريف العقيلى للمقطع المفتوح " با " عن استغراقه فى مفردات الطبيعة ، التى يصفها فى أبياته و يقول فيها :

- قد نَتجَ الجـوُّ جُمـوحاً أشْـهَـبَا ... يُبْـدِى مـن البـرقِ لُجاماً مُذْهَـبا
- إذْا تغـنَّى بالصـهـيلِ أطْـرَبـا ... يَنفُـضُ عنه عَرَقْـا مُـستَعذَبـا
- لـو ذُوِّق الشـهدَ لكـانَ أطيـبَـا ... مُـهَـرْولاً ، راحـتُـه أَنْ يَـتْـعَـبَا
- ينزلُ فى الوهْدِ على حُكمِ الصَّـبا ... أغـرُّ ، إنْ أبْـصَـره الـمْحلُ اخْتَـبَا
- يُقـرِّبُ الـذى إذا مـا قَـرُبَـا ... كـمْ سـافرٍ غـادَرَه مُـنْـتقِـبَا
- ومُـجْـدِبٍ مَـرَّ بـهِ فـأخْـصَـبـا ... وعـاتبٍ مـن الظَّـبـا قد أعْـتَـبَا
- مُـوْفٍ عـلى كلِّ الـوهـادِ والرُّبى ... تبـتسمُ الأرضُ إذا مـا قَـطَّـبَا [2]

يصل الإعجاب بشاعرنا إلى حد الاستغراق فى الطبيعة من حوله ، فى تلك اللحظة التى يصف فيها المطر ومقدماته ، من برق مذهب ، ورعد يصهل كالحصان الجامح ، ينفض عنه عرقا ، هو أحلى من الشهد ، يصير المجدب أخضرا ، تبتسم له الأرض وترحب بمقدمه .

يبدو تكرار الشاعر للمقطع المفتوح " با " فى نهاية شطرى كل بيت بمثابة فاصلة صوتية ، تمكن الشاعر من الاستراحة عندها والاستظلال بظلها ، فتكون نقطة يركز عندها الشاعر أداءه الصوتى ليعبر عن تلذذه بما يحيى فيه من أشكال وألوان وأحياء ، ويتكرر هذا الإجراء مرتين فى كل شطر ، على مستوى البيت ، وفى كل الأبيات رأسيا فى تواز محسوب .

وغالبا ما يلجأ الشاعر الفاطمى إلى التوازى بالمقطع المفتوح حين يود أن يميز تعبيره نوعيا حسب ما يقتضيه السياق وتحدده الدلالة ، فيوظفه حينما تدعو الحاجة إلى ترجيع الصوت أو تنغيم أواخر الأشطر لإبراز شعور ما ، أو تأكيد معنى معين ، وخاصة فى الوصف ، أو الفخر أو المدح .

يمدح تميم الخليفة المعز لدين الله ، موظفا التوازى المقطعى المفتوح ، يقول :

- يا مَنْ حَوىَ الفضْلَ وحازَ الفَخْـرَا ... وكـسَـفَ الشـمْسَ وفـاقَ البـدْرَا
- إنّى وإنْ أَتْعَـبْـتُ فـيكَ الفكْـرا ... حتـى أجـدْتُ وّزْنَـــهِ والـنـثـــرا
- لـمستـقـلٌ لعـلاكَ الشّـعـرا ... يـا مَـنْ إذا ما جـادَ فـاقَ القـطـرا
- ويُتبعُ الـمـعـروفَ مـنه العُـذرا ... ويبـذلُ الـمالَ ويشـرى الـشكـرا
- قصَّـرْتُ إن خـلْتُ نـداكَ البحـرا ... وكيـف يـحكن الـمستطابْ الُمـرَّا
- إن الـمـعـزَّ الـمـلـكَ الأغـرَّا ... لـم يُبـقِ مـن بـذلٍ نَـدَاهُ حُـرَّا
- قـد مَـلَكَ الناسَ مـعـاً والدهـرا ... وإن غـدا أسـنَى وأعلى قدرا [3]

([1]) **د . محمد النويهى :** الشعر الجاهلى : 1 : 51 .

([2]) **الديوان :** 64 .

([3]) **الديوان :** 184 .

وفى الأبيات لا يكتفى الشاعر بإبداء إعجابه وفخره بأبيه المعز وشيمه عن طريق المعانى المتعددة التى يذكرها ، بل يتجه إلى استخدام مقطع مفتوح مكون من "الراء" المفتوحة و"ألف" المد فى صنع نموذج صوتى يعتمد على التوحد الصوتى والمكانى ، ويبدو هذا التوحد بشكل رأسى .

ويدل هذا النمط من التوازى على اعتزاز الشاعر بأخلاق أبيه وحنانه وإعجابه بها الذى يصل إلى حد التأمل ، بل ودعوة المتلقى إلى مشاركته فى هذا الإعجاب ، ويعد الفاصل الصوتى المقطعى محفزا لهذا الإعجاب ، ومثيرا للتأمل .

ويوظف " ظافر" المقطع المفتوح فى قصيدته الطبيعية :

- عَسَى يجرِى الزمانُ على اختيارِى فَيُدْنِيْنى إلى وَطَنِى وَدَارِى
- فأدْفَعَ عاديات الشوقِ عنى وآخذَ مِنْ صُرُوفِ البينِ ثَارِى
- وأمرحَ فى ميادينِ التَّصابى وأخْلَعَ فى ملاعبِها عَذَارَى
- وقدْ نشَرَ الربيعُ على الرَّوابى مَلابسَ رَقْمِ أَنْدَاءِ القِطَارِ
- وفاضَ خليجُها والرِّيحُ تُنْشى دُروعا هُنَّ من زَرْدٍ صِغارِ [1]

يفيض هذا المقطع بالحنين والشجن والعاطفة الدافقة إلى موطن الشاعر الأول – الإسكندرية – ، حيث مراتع الطفولة ومنابت الصبا ، ويغلف هذا الحنين وصف الطبيعة الجميلة التى يكاد طيفها يداعب خيال الشاعر ، وهو يحاول أن يمزج ذكرياته فيها بحاضره المثقل بالهموم لعلها تسليه ، وتسرى عنه .

وتوافقا إيقاعيا مع هذه الدلالات يوازى الشاعر رأسيا المقاطع المفتوحة التى تتكون من صوت مخفوض و" ياء " هى على الترتيب " رِى – نِى – بِى – بِى – شِى " ، مما يتيح سكونا وشجوا وهدوءا فى الإيقاع يساير سياحة الخواطر فى ذكريات الماضى .

جـ - الكلمة Word :

تتكون الكلمة فى كل اللغات " من عدد محدود من الوحدات الصوتية "[2] وتلك البنية اللغوية " لا تتكون من الوحدات الصوتية مفردة ، بل تتألف من الوحدات الصوتية ، مركبة فى جذور وفى أبنية مختلفة .. " [3]

وهذه الوحدات الصوتية حين تجتمع فى كيان مستقل بَيِّن الملامح تؤثر فى النص بحسب بعدين : لا يجب إغفال أحدهما وتعظيم الآخر ، أحد هذين البعدين يرجع إلى تاريخ التوظيفات المتعددة للكلمة ، وهذا موضعه المعاجم ، أما البعد الآخر ، فهو حياة هذه الكلمة الآن فى سياق مختلف ، وبوظيفة مختلفة ، ومن ثم ينظر إليها على أنها عنصر مهم فى شبكة واسعة من علاقات الدلالة " أى أنها تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد ، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات ، وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة .. " [4]

والسياق context هو المفعل الرئيسى لتأثير الكلمة فى الجملة ، وبالتالى فى النص كله ، وقد عد السياق من محددات الأساليب detrminant of styles حتى إن الأساليب قد عرفت على أنها تنويعات variants على اللغة ترتبط بسياقات معينة .. " [5] .

---

[1] ( ) **الديوان :** 143 ، 144 .
([2]) **د.محمود فهمى حجازى :** مدخل إلى علم اللغة : 55 .
([3]) **السابق :** نفس الصفحة .
[4] ( ) **فن التعبير :** 26 ، 27 .
([5]) **د.محمد العبد :** اللغة والإبداع الأدبى : 29 .

وهذه العوامل هى ما تدفع إلى تمييز التوازى بالكلمات ، ووضعه فى موضعه من التأثير الجمالى ، لأن التوازى بذلك قوامه كيانات لغوية ذات بنى صوتية وملامح دلالية شبه مكتملة ، ومع دخولها فى سياق تكتمل تلك الملامح الدلالية ، وتصقل تلك البنى الصوتية .

وقد استخدم الشعراء الفاطميون التوازى الرأسى بالكلمات بقصد التأثير الصوتى والتنويع الدلالى .

ويعمد الشاعر إلى توظيف هذا التوازى فى قصيدته بطريقة مكثفة ، بحيث يمتد التوازى رأسيا فى أول كل شطر من أشطر القصيدة ، فيبدو هو العنصر المسيطر فيها .

ويكون بتكرير الشاعر نفس اللفظة فى الموضع المماثل من البيت التالى ، دون تغيير فى هذا الإجراء .

ومن ذلك فى قول " تميم " .

- **أنــا** المفْتَـخـرُ البـالـِ ـــغُ بـالفـخرِ مَـدى الفَـخْرِ
- **أنــا** الســيَفُ الذى يَفْرِى **أنــا** الـغيـثُ الـذى يُـقْرى
- **أنــا** الصـبحُ أنــا الشمسُ **أنــا** البــدرُ الــذى يَسْرِى
- **أنــا** المرْجُـوُّ فى العُسْـرِ **أنــا** المرجـوُّ فـى اليُـسْرِ
- **أنــا** ابـــنُ الآنفِ الـشُّـــمِّ **أنــا** ابـنُ الأنْـجُـمِ الـزُّهْرِ
- **أنــا** ابـنُ الوحى والحِكمـ ـــة والفرقــانِ والـذكـرِ
- **أنــا** ابـنُ البيتِ والمــرْو ةِ والمشْــعَرِ والحِـجْرِ
- **أنــا** ابـنُ الشَّـرَفِ الأَعْلى **أنــا** ابـنُ النـائِلِ الغَـمْرِ (1)

ويستمر التوازى إلى آخر القصيدة ، التى يبدو فيها جليا الاعتزاز بالنفس أقوى من أية قيمة أو دلالة ، وتعظيم النفس والفخر بها هو أعلى الأصوات فى القصيدة ، لذا نجد ارتفاعا فى نبرة التعالى على الناس والأشياء ، يلائم هذه النبرة التوازى اللفظى المتمثل فى تكرار الضـمير " أنا " – وهو فى حد ذاته أقوى تعبير عن الشعور بالذات – فى مواضع متماثلة من الأبيات ، مما يعد تكريسا لهذا الشعور وتضخيما له .

من هذا التأثير الوحدات الصوتية التى تكون الضمير " أنا " ، فهو يبدأ بهمزة قطع مفتوحة وهى صوت حنجرى شديد وينتهى " بألف " المد الذى يتيح مساحة أدائية واسعة تسمح بإطالة الصوت إذا قصد ذلك ، وبين هذا الصوت وذاك صوت " النون " المفتوحة وهو صوت متوسط الشدة مجهور ، متجانس مع صوتى " الهمزة " و " الألف " اللينة ، ويوفر قوة وترابطا فى الكلمة إلى جانب ذلك يقوم التكرير اللفظى المتلاحق بدور المؤكد ، والمنضد لدلالة تضخيم الذات وعلو نبرتها .

ويهدف الشاعر بهذا الإجراء الشكلى إلى تكثيف عناصر بنائه الصوتى ، والذى قد يؤدى إلى تركيز دلالة ما ، يبغيها ، وبذلك يغدو التوازى جزءا مهما من أجزاء البناء اللغوى للنص .

يقول " ابن وكيع التنيسى " :

- قـد رَضينْا من الغزالِ الكحيلِ بـغرورِ الـعِـدَاتَ والـتعـلـيـلِ (2)
- وهَـجَـرْنا سِـواهُ وهـوَ مُنـيلُ وهـو نْيـاهُ وهـو **غيـرُ** مُـنـيلِ
- فكثـيرُ البغـيضِ غـيرُ كثـيرٍ وقليـلُ الـحبيـبِ **غيـرُ** قـليـلِ
- يـا عـذولى زَعمْتَ صَبرى صَوابا وطـريقَ الصـوابَ **غيـرَ** مُـخيلِ

---

(1) الديوان : 174 .

(2) العدات : جمع عدة ، وهى الوعد .

- هلكَ العزمُ بين شـوقٍ صحيحٍ أنـــا فيــه وبينَ صَبْـرٍ عـليـلِ
- لا تَعِبْ من هَوَيْتَ بالبخلِ ، إنى لا أحـــبُّ الـحبيبَ **غيـرَ** بـخيل
- يـجْـمُلُ البخلُ بالـملاحِ وإنْ كا نَ بـغير الـملاحِ **غيـرُ** جـميلِ (1)

يبدو التوازى اللفظى الرأسى فى الأبيات بتكرير لفظة " غير " فى موضع مشابه بطريقة مباشرة ، أى بدون فاصل يغير من طبيعة هذا الإجراء .

وورود " غير " متوالية رأسيا يلف الدلالة بسياج واحد ، هو طابع الغيرية والمخالفة ، الذى كان عنوانا رئيسا لهذه الأبيات أو مفتاحا ناجحا لمكنوناتها .

حيث كان بمقدور الشاعر أن يكتفى بتخليف معان مباشرة ، توضح تميز محبوبته فى كل شمائلها وسماتها عن قريناتها ، وتفردها فى كل شئ ، إلا أنه عمد إلى هذا النمط من التوازى ليثبت دلالاته بإجراء محدد المعالم ، يمكن أن يلفت المتلقى بتكريره للفظ بعينه فى موضع بعينه ، وفى جمل متماثلة التركيب تقريبا

- وقليلُ الـحبيب غـــيرُ قلـــيلِ
- وطريقَ الصوابَ غـــيرَ مُخيلِ
- لا أحبُّ الـحبيب غـيرَ بـخـيلِ
- وإنْ كانَ بغيرِ الملاحِ غـيرُ جميلِ

ويريد " ابن وكيع " أن يعبر عن حبه وإخلاصه ودوام وده ووصله لمحبوبته ، فيلجأ إلى التوازى اللفظى المباشر فى قوله :

- إنْ كانَ قـد بَعُدَ اللـقـاءُ **فـودُّنـا** دانٍ ونـحنُ علـى النـوى أحـبابُ
- كـمْ قـاطـعٍ للوصـلِ يُؤْمـنُ **وُدُّه** ومُـــواصـلٍ بـودَادِه يـرتـــابُ (2)

كرر الشاعر كلمة " ود فى نفس الموضع رأسيا ، ليثبت أصالة هذه الشيمة فيه ، ويركزها فى بؤرة الاهتمام ، ويجعلها محور دلالته .

نفس هذا التركيز الصوتى نجده فى وصف " ظافر بن الحداد " لراع أحبه ، لبعد همته التى أعجب بها أيما إعجاب ، يقول " ظافر " :

- **ذو همةٍ** لو يلقى بعضَ ما حَمَلتْ طَـوْدَ مـن الشُّـمِّ أَدْنى ساعةٍ نُكِبَـا
- **ذو همةٍ** لـو تَـلاهَا الـبرْقُ وانيةً لاسْـتَعْجَزتْه علـى إسْرَاعِه وَكَبَا (3)

يبدأ الشاعر بيتيه بكلمة واحدة لم يعترها أى تغيير ، فهى عنوان البيتين وجوهرهما إن لم تكن جوهر القصيدة ، جاء بها الشاعر أولا ، ثم فصل معناها بعد ذلك .

ويؤدى التوازى اللفظى فى أول البيتين دورا رئيسا فى لفت انتباه المتلقى ، وتوجيه بؤرته ، وتركيزها فى دلالة فريدة يقف عندها فكره ، ليبحث كنهها ، ويعدد عناصرها ، وينظر فى الصلات والروابط بين هذه العناصر ، ويرتد سمعه وذهنه إلى المقوى الأساسى لهذه الصلات والروابط ، وهو التوازى الصوتى الذى افتتح به النسيج اللغوى للبيتين وكذلك للقصيدة ، إذا امتد أثر تلك الدلالة إلى آخرها .

ويركز " الشريف العقيلى " دلالته مازجا بين مفردات الطبيعة المختلفة بمتعها المتمايزة ، بتوظيفه للتوازى الرأسى لحرف " من " فى قوله :

- نـحـــنُ فى روضٍ نضـــيرٍ بـيـنَ بُـسْـطٍ **مـــن** حـريرِ

---

(1) **الديوان :** 90 ويتيمة الدهر 1 : 455 ، 456 .

(2) **الديوان :** 38 ويتيمة الدهر 1 : 461 .

(3) **الديوان :** 36 .

- بـينَ سُـحْب **مِـن** كـؤوسٍ وبُـروقٍ **مِـــن** خمـــــورِ
- وشـقـيـقٍ **مـــن** خـــدودٍ وأقـــاحٍ **مـــن** ثـغـــورِ
- ونـــدىً **مـــن** مـــاءِ وردٍ وضَـبَـاب **مـــن** بـخـــورِ
- نُـزْهـةٌ **مـن** كـانَ فـيـهـا كـــانَ فـى ظـلِّ السُّـرُورِ (1)

ويعضد هذا التماثل اللفظى المكانى ، تماثل وزنى بين " كؤوس وخدود " ، و " أقاح وضباب " ، و " خمور ، وثغور ، وبخور " إلى جانب شئ من التقارب التركيبى الرأسى أيضا .

هذا التوقيع الموسيقى المتجانس والمتنوع ، يدعم التوازى اللفظى بحرف الجر " من " ، الذى يوحى تتابعه رأسيا فى موضع مماثل بتداخل مفردات الطبيعة فى بعضها البعض بوازع من خيال الشاعر .

وتبدو عناصر الطبيعة ناصعة رائقة ، تعلو درجات على ما جاورها من مفردات البيئة ، نجد ذلك فى التوازى الرأسى لحرف الجر " على " الذى ينم على الظهور الفائق لكل ما يرهف الحس ، ويعلى من الجمال ، فى قول " العقيلى " :

- كأنَّ انتثارَ القَطْرِ والـزهْرُ زاهرٌ **علـى** الـوَرْدِ دَمْـعٌ فـوقَ خـدٍّ مُـوَرَّد
- تُزْهِى بـمنثـورٍ يلُـوحُ كجَـوْهَرٍ **علـى** نـمَـطٍ بـيـن الريـاضِ مُـبَـدَّدِ
- وأطيارُهـا تُغْنِى النَّدِيمَ إذا شَدَتْ **على** الأيكِ عن شدو الغَرِيضِ ومَعْبَد (2)

ثانيا : التـوازى الصـرفـى :

يسعى التوازى الصرفى إلى أن يحاكى – فى تأثيره – نظيره الصوتى ، ذلك أنه يعتمد على التناظر الوزنى للكلمات ، مما يحدث قدرا من التقارب غير المباشر ، فهيكل الكلمة هو الأساس فى إقامة هذا النوع من التوازى ، وهذا الهيكل هو المحور الذى تتفرع منه كل الدروب الموصلة إلى التأثير الجمالى المرجو ، أو هو اللحن الأساسى الذى يمكن من صياغة أنماط لا حصر لها من التوزيعات المختلفة ، وهذا بفضل جهود علماء الصرف القدماء ، الذين قاموا بتحليل الأبنية المركبة مثل الأسماء والأفعال ، وتصنيفها بواسطة الميزان الصرفى فى أنماط وصيغ صرفية ، " وبفضل هذا الميزان الصرفى أمكن استيعاب كل الصيغ من أسماء وأفعال ، ولم يخرج على هذا التصنيف إلا الكلمات الدخيلة والأدوات والضمائر والحروف ، التى تستعصى على هذا الميزان " (3) .

وللصوامت والصوائت الدور الأبرز فى التوازى الصرفى ، حيث إن التوازى بين الكلمات يقوم على قالب وزنى ثابت من الحركات والسكنات ، وإذا حدث أى تغير فى بنية الكلمة وهو ما يحدث بتأثير من التغير الداخلى فى الأصوات الصائتة – لابد أن ينتقل هذا التغير إلى الكلمة الموازية لها .

وقد يطرأ على الكلمة تغير بزيادة وحدة صرفية معينة ، وهى ما يطلق عليها " مورفيم " Morphem ، ويعرفه بلو مفيلد بأنه " صيغة لغوية لا تحمل أى شبه جزئى فى التتابع الصوتى والمحتوى الدلالى مع أية صيغة أخرى " (4)

---

(1) **الديوان :** 137 .
(2) **الديوان :** 114 .
(3) **د.كريم زكى حسام الدين :** أصول تراثية فى علم اللغة ، 204 .
(4) عن كتاب أصول تراثية صـ 207 . **Blomm Field** : Language p. 179.

وهذا التغير قد لا يكون جوهريا بالنسبة للبنية الصرفية للكلمة إلا أنه ذو أثر فاعل فى إثبات دلالة ما ، حيث يعبر المورفيم عن معان نحوية كالفاعلية ، والاسمية ، والفعلية ، والجنس ، والعدد ، وغيرها من الوظائف النحوية التى تتفعل بأشكال المورفيم ، مثل السوابق Prefixs ، واللواحق Sufixs ، والدواخل Infixs .
وينبغى لهذه التغيرات الصرفية نفسها أن تطال الكلمتين المتوازيتين حتى يكون التوازى ناجحا ومؤثرا .

وقد اعتمد الشعراء الفاطميون فى تنظيمهم للتوازى الصرفى على وجود أساس لبنية الكلمة ، وهو الأصل الاشتقاقى ، ومنه يحدث ثمة انحراف بإعادة ترتيب للصوائت أو التبادل المكانى فيما بينها ، الفاعلية ، أو المفعولية ، أو المصدرية ، أو الفعلية ، أو غيرها من نواتج حركة الصوائت فى الكلمة ، ويعتمد الشعراء كذلك فى تأليفهم للتوازيات الصرفية على التغيرات الطارئة ، والمؤثرة دلاليا والمتمثلة فى المورفيمات .

أ ـ الفعلية :

ويجد الشعراء الفاطميون فى التوازى بين أفعال متماثلة فى أصولها الاشتقاقية ، وفى ترتيب صوائتها وصوامتها توطيدا للتنظيم الصوتى غير المباشر ، والذى يمكن أن يبث أثره دون أن يفشى صدى صوتيا ملموسا ، بل يتخذ من الظل الصرفى – إن جاز القول – وسيلة مهمة ذات سمات خاصة ، لخلق التناغم بين الوجهتين الجمالية والدلالية .

يقول " تميم " مهنئا أخاه بمولود له :

- **وقرَّ** المُلْكُ ، واتطَّدَتْ بُناهُ ... فأمْكَنهُ التزَّيّدُ والصُّعودُ
- **وعزَّ** الحقُّ ، وارتَفَعتْ قَنَاهُ ... وجدَّ الوعْدُ واشتَدَّ الوعيدُ [1]

فى بيتى " تميم " نجد الفعلين " قر " و " عز " اتخذا نفس الموضوع ، فهما متوازيان بشكل رأسى ، لسبب أصيل ، وهو توافقهما فى ترتيب الصوائت والصوامت ، وهذا التوافق الشكلى والموضعى يعزز وجهة نظر الشاعر ، والتى تؤكد قوة الدولة ، واستقرار الملك فى عهد خلافة أخيه ، فالفعلان يبدآن بالفتح الذى يومئ إلى الارتفاع والشموخ ، وينتهيان بتشديد مفتوح ، يدعم الثبات والرسوخ .

وقد أشار " ابن جنى " إلى إمكانية التوفيق بين أصوات اللغة أو كيفية ترتيبها ، وبين سمة الحدث أو الدلالة ، فنجده يقول : " إنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف ، وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها ، وتقديم ما يضاهى أول الحدث ، وتأخير ما يضاهى آخره ، وتوسيط ما يضاهى أوسطه ، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب"[2]
ويجد " تميم " الفرصة سانحة بهذا الشكل من التوازى الصرفى لكى يؤكد مكانته ويؤصل كرامته ويُبْيِن عن ذاته فى موازاته للفعلين المتوازنين صرفيا فى قوله :

- ويزيدُنى فى كلِّ الخطوب تعظما ... وتسلُّط الأيامِ عِزَّ مكانِ
- وعلمْتُ أخْلاقَ الزمانِ فلم أَضِق ... ذَرْعَا بأيامى وغدْرَ زمانى
- وكما **يَملُّ** الدهرُ من إعطائهِ ... فكذا ملالتُه من الحرمانِ
- وكما **يَكُرُّ** لمعشرٍ بسعادةٍ ... فكذا يَكُرُّ لمعشرٍ بهوانِ [3]

([1]) الديوان : 116 .
([2]) الخصائص : تحقيق محمد على النجار – دار الكتب المصرية جـ 2 : 162 .
([3]) الديوان : 423 واليتيمة جـ1 : 530 .

وكما نرى فإن الشاعر يلجأ إلى التوازى الرأسى بأنواعه المختلفة ، فنجده يوازى صوتيا بين البيتين الثالث والرابع ، فيكرر " كما " و " كذا " رأسيا فى موضع واحد ، كما يلاحظ تكراره للتركيب بأكمله فى البيتين ، " وكما يمل الدهر من إعطائه ...وكما يكر لمعشر بسعادة "
وأخيرا يتأكد لدينا الإحساس بالتوازى ، بتكرير الشاعر للفعلين المتناسخين صرفيا " يمل " و " يكر " .

ويحاول " ظافر " أن يفيد من توازى الفعل المضارع المبدوء بهمزة رأسيا فى بداية كل شطر ؛ ليكرس دلالة مؤداها أنه ذو مبدأ ، ويترفع عن الدنايا ، مما يؤكد سمو الروح ، ورفعة الفعل ، يقول :

- هــلالُ فى قضـيبٍ فى كثـيبٍ لـوَاحـظُ طـرْفـه شَـرَكُ الـقلوبِ
- **أعفُّ** عـن الكبائرِ فيه جُهدى **وأسمـحُ** بـالصـغيرِ مـن الـذنوبِ
- **وأَرْشـفُ** مـنه ثغـراً كالأقاحِى **وألــزمُ** مـنـه قداً كـالقضيـبِ
- **وأبصـرُ** شـمسَ غُـرَّتهِ إذا ما تَــرَاءتْ بيــن أفــلاكِ الـجنوبِ
- **فـآمـنُ** باللـقـاءِ مـن التنـائى **وأظــفـرُ** بـالـحديثِ بـلا رقيبِ (1)

وقد يدل تتابع الفعل الماضى فى موضع واحد رأسيا على انتظام حركة الطبيعة ، وتناغم عناصرها ، وتوازيها لتؤدى جميعها إلى خلق عالم متآلف من الجمال .
يقول " العقيلى " :

- فَكَمْ بالـجـزيـرةِ مـن نشـــوةٍ لـنـا بـيـنَ مـنـثـورِهـا الـمنـتـثرْ
- وقَـدْ **نَشَرَ** الروضُ مـن وَشْـيِهِ علـى الأرضِ مـا لـم يَـكُن يَنْتَشِرْ
- و**رصَّعَتْ** السُّحْبُ مـا صنعَ من لـجُـينِ الأقـاحـيِ بـدُرِّ الـمَطَـرْ
- وقـد **ظـهـرَ** الآسُ يـا زَهْـرُه فـمـا أطَـيبَ الـعيشَ لـمَّا ظَهرَ (2)

يصل الشاعر بفكرة التوحد المكانى والشكلى المنبثقة عن التوازى إلى تركيز عاطفته ، وتوجيه فكرته ، وتسديدها إلى نقطة التقاء عاطفة المتلقى بفكره .

ويلتمس " ظافر الحداد " فى التوازى الصرفى قوة داعمة لتضخيم شجاعته ، ومزًا لتركيز قوته ، فى تكراره لنمط وزنى واحد ، فى قوله مصورا نفسه فى عراك مع أسد ، وهو فى سبيله إلى محبوبته .

- **فَشَتَّتُّ** مـن شَطْرِيْهِ شملاً بضربةٍ لـهـا عـــادةُ لا تَـبْتَـدِي **فتـعُـودُ**
- **وسِرْتُ** وصِنْوِى حَافَزٌ من صبابةٍ يـسـوقُ اعـتـزامـى تـارةً **ويقُودُ** (3)

ب ـ الـفـاعـلـيـة :

ونعنى بها توظيف الشعراء الفاطميين لصيغة اسم الفاعل فى التوازى الرأسى ، وتحمل هذه الصيغة سمة مختلفة عن سائر الصيغ الصرفية ، حيث تصف القائم بالفعل ، والمبادر بالحدث ، كما تبرز الحدث نفسه فى لفظة واحدة مشتركة هى والفعل فى أصل اشتقاقى واحد ، قد يؤدي إلى تركيز الدلالة فى بنية قليلة تتضمن الحدث ومحدثه فى آن .

يفتخر " تميم " بنفسه وبنسبه الفاطمى العلوى الشريف فيقول :

- نـحْنُ الذينَ بهـم تَسـامَتْ هاشمُ حـتـَّى حَـوَتْ شَرَفَ الـمعالى أجْمَـعَا

---

(1) الديوان : 52 .
(2) الديوان : 173 .
(3) الديوان : 107 .

- رَهْـطُ النبيِّ وآلــهِ ، وبنـوُ مــن دون الـبـنيـنَ ، ونيـتهُ مُـتـرَعْـرِعَــا
- والمصطَفْينَ المرتضين من الورى والـمـفضلين بـما حـووه تـسـرعـا
- والـمطعمـينَ إذا الريـاحُ تناوَحَتْ شَـعْـثَ الأرامِلِ ، واليـتامى الـجُوَّعَـا
- و**الـحازمـينَ العازمـينَ** شهامةً و**الـقائـلينَ الـفاعـلينَ** تـبـرُعــا
- و**الفـاتِقينَ الـراتِقينَ** سـياسة و**الـطاعِنينَ الضـاربينَ** تـشجُّعــاً
- والـمصبحـينَ لكل عافٍ مَلْــجَأ و**الــرائـحينَ** لكـلِّ عـانٍ مَـفْزَعــا
- و**الطالعينَ** على البريّة أنـجُــما و**الـكائـنينَ** لـهـم غُـيُـوثـاً هُـمَّـعــاً
- و**الفاطميـينَ** الذينَ إذا انتمــوا حازُوا التُّقَى والفْـضْلَ أجمعَ أكْتَعَا (1)

ويلاحظ فى الأبيات اعتماد الشاعر على الصيغة الصرفية " الفاعلين " وهى صيغة مركزة ، تصف الحدث ومن قام به ، كما استخدم الشاعر على نحو أقل الصيغة الرباعية " المفعلين " .

ويلاحظ فى هذا المقطع من القصيدة أن مفتاح الدلالة هو اسم الفاعل ، إذ يصدر به الشاعر الأبيات والأشطر معا ، ويكون إحساس الشاعر بمناسبة هذه الصيغة لما يريد أن يثبته لقومه من فضل ومنة على الناس هو الفيصل، حيث إن صيغة " فاعل " لا توضح الصفة فحسب ، بل تجعلها ثابتة غير طارئة ، فهى أصيلة قديمة ، وهى حالية ، وهى مستمرة فى مستقبل لا يعلمه إلا الله .

ويلجأ الشاعر الفاطمى إلى الصيغة الرباعية لاسم الفاعل ، ليلخص بها كلاما كثيرا كان يمكن أن يعرضه فى جملة طويلة ، حيث يقول " العقيلى " واصفا سترا تأنق صانعه فى صناعته :

- وَسِـتْرٍ لصـاحِــبه نَيّــقَــهُ فَـسَلَّمَــه اللــهُ ! مـا أحْـذَقَـهْ

ثم يتجه إلى وصف تصاويره وفرشه ، فيقول :

- وفَـرْشُ مـراتبٍ ، ذَا مُـذْهَبٌ وفِضْــةُ آلاتِ ذا مُـحْـرِقــةْ
- وهــاتِيْكَ فى يَـدِهَـا خَـاتـمٌ وهــاتيك فـى جـيْدِهـا مـخْنقةْ
- نُشــبِّه مـنسـوجَــه كُلَّمــا تَـبَـاهَـتْ بـأصـبـاغـهِ **المشرقةْ**
- بــرَوْضٍ جَلَــتْـهُ بأزهَــارِهِ شـآبيـبُ مُـرْعِـدَةٌ **مُــبْرقةْ** (2)

يمنح التعادل الذى يوفره التوازى الصرفى الدلالة قوة 0 حيث يبرز التوحد فى البنية الصرفية والتوازى المكانى الإمعان الدلالى المؤسس على ترتيب خاص لأجزاء النص .

ويقوم " العقيلى " بإجراء مماثل فى قوله :

- ومــاءٌ يـفـورُ بســاحـاتــهِ حـديـقٌ بـأشـجارِهِ **مُــحْـدِقُ**
- لــه بـينَ أزهــارِه أَغْـصُــنٌ فَـمِنْـها المنـوّرُ و**الـمـوْرقُ** (3)

ويعاود الإجراء نفسه ولكن بصيغة " فاعل " فى وصف الخمر :

- ومـدامـةٍ يبدو إليكَ جـنينُــها وعـلـيـهِ تـاجٌ لـم يَصُغْهُ **صَائِغُ**
- راحٌ لها من رِيْحِها الشَّرَكُ الذى لولاهُ لـم يُصَدِ الســرورُ **الرائغُ**
- تَخْفَى لِفْـرطِ صفائِها فكأنَّما إبريُقــها الـملآنُ مــنها **فارغ** (4)

---

(1) **الديوان :** 269 – 270 .
2( ) **الديوان :** 226 .
(3) **الديوان :** 227 .
(4) **الديوان :** 203 .

وثبات صيغة اسم الفاعل فى مؤخرة الأبيات يوحى بإعجاب الشاعر بمنظر الخمر وصفائها ، وجمال الفقاع المنتظم على سطحها .

ويهدف الشاعر فى توظيفه للفاعلية إلى طلب الحب والحنان من المحبوب ، ودفعه إلى أن يرق قلبه للمحب بتصوير لمدى الشوق واللوعة ، والشغف باللقاء ، والغرق فى بحور الغرام التى لا تضمها شطآن .

بذلك يقوم " اسم الفاعل " بتصوير فعلى دقيق لأحوال المحب ، بإلحاح واضح يؤكده التوازى .

يقول ظافر فى صدق عاطفة وقوة تعبير :

- نغمُ الحُداةِ بكُمْ وزجْرُ السائِقِ أوهَتْ قُوىَ جَلَدِ المحبِّ **الوامِق**
- عَجِلَ الفِرَاقَ علىَّ فيكَ ، ولم أنلْ وصلاً ، سوىَ نظرٍ كلمحةِ **بارق**
- وأبيكِ ، ما أبقىَ الهوى منيّ سِوى كفٍّ تشدُّ على فؤادٍ **خافق**
- رفقاً بأسْرَى مُقلتيكِ ، فقلَّما يَبَقى على الهِجرانِ صبرُ **العاشق**
- ها قد كَتَمْتُ هواكِ مع ما أنه نارُ تَشِبُّ على فؤادٍ **شائِق**
- هبْنِى قدِرْتُ على لسانٍ صامتٍ ما حِيْلَتِى فى دمعِ عينٍ **ناطق**
- لو كانَ يَقْطرُ لاعتذرتُ بعِلَّةِ حيلتى فى ذِى غَرُوب **دافق** (1)

وإصرار الشاعر على صيغة " فاعل " فى آخر الأبيات يبعث برسالة إلى المتلقى ، مؤداها وحدة الشعور والجو النفسى العام المسيطر فى الأبيات ، وهو إحساس الشاعر بالخواء الروحى والوجدانى الذى انعكس سلبا على الظاهر ، حيث عرت جسده تغيرات واسعة النطاق .

جـ ـ المفعولية والصفة المشبهة :

وقد وردت صيغة اسم المفعول فى قصيدة مربعة " لابن وكيع التنيسى " يحاور فيها موصوفا يحثه على عدم قتله بهجره ، فالقتل كبيرة نهت عنها جميع الأديان فيقول :

- فإنْ زَعَمْتَ أنْ ذا **موجودُ** فى زُبَرٍ جَاءَ بها داودُ
- فَمَا الزَّبورُ بيننا **مَفْقُودُ** فَكَيْفَ لم تَعْلَمْ به اليهودُ (2)

يخلق التوازى هنا نمطا من التقابل الماثل فى الطباق بين " موجود " و " مفقود " ، ورغم ذلك فإن تطابقا فى الصيغة الصرفية يجمع بينهما إثبات وجهة نظر الشاعر ، التى تؤكد أن هجر محبوبته له خطيئة دينية كبرى . كما تسهم صيغة " مفعول " فى إيجاد نوع من القدم والثبات لرأى الشاعر .

وتقدم " الصفة المشبهة " قدرا أوفر من الثبات للدلالة التى تحملها ، لأنها ترسخ الصفة وتثبتها ، فلا تحتمل الزوال ، فالصفة يمكن أن تكون طارئة ، يتصف بها الموصوف لوقت وجيز ، ثم تذهب عنه ، وهذا مخالف للصفة المشبهة .

يورد " ابن وكيع " صيغة الصفة المشبهة " فعيل " فى تعبيره عن جمال محبوبته الفريدة الذى لا يضارعه جمال ، يقول :

- لا ! ووجهٍ لكَ يُبْدِى صَفْحَةَ السيفِ **الصَّقيل**

1( ) **الديوان :** 234 ، 235

(2) **الديوان :** 48 ويتيمة الدهر جـ1 : 438 .

- وســـوادِ الشـــعـرِ الأسْـــوَ دِ فـــــى الـخـدِّ **الأَســـــيل**
- وعـيـــونٍ لـــكَ لا تَـطْـــرِ فُ إلاَّ عَـــــنْ **قـتـــــيـــل**
- مـا جـمـيلُ الصَّبرِ عن مثلِكَ عِـــــنـدِى **بـــجـمـــيل** (1)

بلفظة مفردة فى صيغة صرفية معينة ، يوردها الشاعر متوازية رأسيا ، يمكنه أن يركز تعبيره ، ويقويه فى آن ، فهو حينما يورد الصفات " صقيل – أسيل – قتيل – جميل " متوالية عموديا ، يشعرنا بدلالة لا يمكن أن نشعر بها إلا فى عرض مطول ، وتصوير مركب متعدد الأدوات .

ويشكو " ظافر الحداد " إلى أحد الأمراء أن الدهر ضامه ، فى استجداء واضح واسترقاق لعواطفه ، فنجده يوظف الصفة المشبهة " فعيل " للإمعـان فى الـمدح والشكوى ، يقول :

- ولـى حاجـــةٌ يَرْضى بها اللـهُ أولاً وفيـــهـا ثـناءُ شـائـعُ و**مـديحُ**
- فعاجلُـــها حَمـدٌ وشُـكْرٌ مكـررٌ ومَـتْجَـرُهَـا يَـومَ الـمعادِ **ربـيحُ**
- فلى عيلةُ عَشْرُ ، وجارى خـمسةٌ وبـــاطنُ أحـوالـى بـذاكَ **قبـيحُ**
- وأحوالـهمُ فى فَرْطِ عُسْر وضِيْقَةٍ ولـــيسَ لـهمْ إلا نـداكَ مُـريْحُ (2)

تحمل الصفة المشبهة فى الأبيات دلالة الدوام والثبات ، إن لم تتضمن معنى الأبدية ، فمساعدة الأمير " لظافر " سترتد ثناء وشكرا ومديحا ، لن ينتهى فى الدنيا ، وسيكون هذا العون ربيحا ربحا لا خسارة فيه يوم القيامة ، حين يخلد من يخلد فى الجنة .

ويصف الشاعر حالة الإملاق التى يعانى منها هو وأهله ، فيعبر عنها بالصفة المشبهة " قبيح " ، لتدل على حالة من السوء تخيم على حياته ، ولتستلفت عطف الأمير تجاهه .

د ـ الاســمـيـة :

يوظف الشعراء الفاطميون الاسم ، جامدا ومشتقا فى التوازى الرأسى ، لخلق مزيد من التنظيمات الصوتية ، لما يتميز به الاسم من تجرد عن الزمان والمكان .

يورد " تميم بن المعز " قصيدة كاملة ، يؤسسها على التوازى الاسمى الرأسى غير المباشر ، حيث لا يتوالى التكرار الوزنى بيتا تلو بيت ، كما فى القصيدة الغزلية التى يقول فيها :

- تَمـتَّـع بالـمَسـرَّةِ والشبـــاب فـقـدْ بَـرزَ الـرَّبيعُ مـن الـحِجاب
- فحـبُّكَ والـزمـــانُ وأنت فـيه **شـــبـاب**ٌ فـى **شـبـابٍ** فـى **شـبـابِ**
- فحىَّ على الـمُدامِ بكفِّ ســـاقٍ يُـديرُ الـخـمرَ من بَرَدِ عِـذاب
- يُـديـرُ بـريـقـهِ ويديهِ خَمْـراً **شَـرابُ** فـى **شـرابٍ** فـى **شرابِ**
- كأنَّ يـديـــه حـــاكَتْ وَجْنتـيهِ بـنـــارٍ يَصْـطَـلـى مِـنْها لُهاب
- يـــداهُ ثـمَّ وَجْـنـتُـه وقَـلْـبى **شِـهـابُ** فـى **شِـهـابٍ** فـى **شـابِ**
- إذا مـا أكـثر العـذال فـيه وزادَ علـىَّ تـرديـدُ العـــتـاب
- عـــداوتُـهُم وعـذلُـهُم جميـعاً **سـرابٌ** فـى **سـرابٍ** فـى **سـراب**ِ
- لَعَمْـرُكَ إنَّما الدنـيا عَـرُوسٌ جَـلاهـا الغَيْثُ مـن تَحتِ النـقاب

---

[1] ( ) **الديوان :** 89 ، 90 .

([2]) **الديوان :** 84 ، 85 .

- بنفسـجُـها ونـرجسُـها وورِدٌ **خضابٌ** فى **خضابٍ** فى **خضابِ**
- فأهْـرَقَ مـن دمِ الإبريقِ راحـاً فـإنَّ الغيثُ مـمـنوعُ السحـاب
- فإبـريـقى وكأسِى والغـوادِى **سَحابُ** فـى **سحابٍ** فـى **سحابِ**
- فتمَّ الشُّـرْبُ إنَّ الصَّحْوَ عَزْمٌ وللـنيـروزِ حَـظٌّ فـى الشـراب
- فرأيُكَ ثـم شـربُكَ والغـوانِى **صوابٌ** فى **صوابٍ** فى **صَوابِ** (1)

يبدو أن العنصر المسيطر فى القصيدة هو التوازى الرأسى ، والذى يتضح فى الأشطر الثانية من الأبيات ، حيث قصد الشاعر إلى تكرار لون بديعى يسميه " ابن أبى الأصبع " " التطريز " وهو يهدف إلى تكرار الاسم أو الصفة لغرض تركيبى يرمى إليه الشاعر ، لتعزيز دلالة ما أو تمييز صورة شعرية .

ويؤكد " ابن أبى الأصبع " على خاصية التركيب والتوحد فى " التطريز " ، فعدد الأسماء أو الصفات هو " عدد تكرار واتحاد لا تعداد وتغاير " (2) .

ويركز تركيب الأسماء المكررة بهذه الطريقة الدلالة ويقويها ، فمثلا حين يصف الشاعر عداوة من يحقدون عليه لحبه ، بأنها سراب ووهم لا ينال منه ، وهو سراب متراكب " سراب فى سراب فى سراب " وهى صورة متناهية فى دقتها ودلالتها .

ولا يكتفى الشاعر بإيراده للصيغة " فعال فى فعال فى فعال " فى بيت واحد أو بيتين ، بل نجدها موزعة فى الأبيات كلها بأسلوب منتظم غير مباشر ، يدل على إصرار الشاعر على نمط أسلوبى معين يؤدى إلى تأثير جمالى واحد يستقى من القصيدة .

ويعتمد هذا النمط على التوازى الرأسى لصيغة صرفية واحدة متجاورة هى " فعال فى فعال فى فعال " .

هـ ـ المـورفيمـيـة Morphem (3) :

" المورفيم ، أو الوحدة الصرفية هو أصغر وحدة لغوية تؤدى دلالة صرفية "(4) . وله دور بارز فى التحليل الأسلوبى ، فهو يعبر عن مفردات دلالية لا غناء عنها ، من قبيل الفاعلية ، والاسمية ، والفعلية ، والجنس ، والعدد ، وغير ذلك من المعانى والوظائف النحوية .

وهو عبارة عن بعض الإضافات أو الإلصاقات التى تحدد الصيغ الصرفية ، وأطلق عليها اللغويون اسم " المورفيم " ، وتظهر فى أشكال السوابق Prefixs ، واللواحق Sufixs ، والدواخل Infixs ، ولذلك يعرف المورفيم عند " بلوخ " و " تراجر " وهما من اللغويين الأمريكيين ، بأنه : " شكل لا يمكن تقسيمه إلى أشكال أصغر ، سواء أكان حرا أم مقيدا " (5)

ولقد وظف الشعراء الفاطميون المورفيمات – على اختلافها – لتأليف نسق صوتى منظم ، يستقى تأثيره من التوازى الرأسى ، ومن ذلك :

---

(1) **الديوان :** 57 – 58 .

(2) **تحرير التحبير :** 2 : 314 ، يعنى " التطريز عند جل البلاغين شيئا آخر غير الذى يقصده ابن أبى الأصبع ، فالتطريز عند العسكرى مثلا يعنى " أ، يقع فى أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية فى الوزن فيكون فيها كالطراز ، فى الثوب " الصناعتين 48 والاختلاف فى أن " ابن أبى الأصبع " يقصد بالطريز تكرار الاسم والصفة على مستوى البيت الواحد ، بينما يعنى عند غيره التكرار الرأسى على مستوى الأبيات .

(3) **هذا المصطلح** مأخوذ من الكلمة اليونانية Morphe بمعنى شكل أو صورة Form وقد ترجم د. مندور المصطلح باسم عامل الصيغة – النقد المنهجى عند العرب صـ435

(4) **د. كريم زكى حسام الدين :** الدلالة الصوتية : 191 .

(5) **د. كريم زكى حسام الدين :** أصول تراثية فى علم اللغة : 208 .

(1) السـوابـق Prefixs :

من السوابق التى كررها الشعراء الفاطميون فى تواز رأسى "تاء" و "يا " المضارعة .
ومن ذلك ما نجده فى وصف " تميم " لبعض الإبل :

- وكلُّ هِـرجـابٍ أمُـونٍ أجُـدِ لـو سُلِعِتْ فى النارِ لـم تَبلَّدِ (1)
- ولـو سَـرَتْ مـا بقَيتْ لـمْ تُجْهَدِ من الـمراسِيل العتَّاقِ الوُخَّدِ (2)
- الشَّـدْقمـيـاتِ العـرابِ الشُّـرَّدِ مَـهْـرِيةُ النسبةِ لـم تـفنَّدِ (3)
- لـهـا عـلى الإرْقـالِ والتمـرُّدِ عِـزُّ الـموالى واحتمالُ الأعْبُدِ (4)
- **تـقـولُ** للـمَـعْـزاءِ لا تَبَعَّـدى قوداءُ فى السَّيرِ ولـم **تـقوَّدِ** (5)
- **تـعيدُ** فى إرقـالِـها وتبتـدِى كأنَّـها فى جِـنَّةٍ لـم **تُـجْهَدِ** (6)
- **تـعطيكَ** مـا اعتادتْ ولـم تعتدِ كأنَّـها جَاءَتْ بأعلـى ثـَهْمَدِ (7)
- **تـسـبحُ** فى الآلِ إذا لـم يُسْـنَدِ والآلُ فـى رقراقِـهِ المُمَدَّدِ (8)
- كالـمـاءِ فى صـرحٍ له مَمـرَّدِ يَـحْسَبُه الغائبُ ما لـم يَشْهَدِ (9)

تحمل " التاء " دلالة تجدد الحدث واستمراره ، بل وفاعليته أيضا ، فمسرح الحدث هنا رحب لا حدود له ، وهو الصحراء بكل عناصرها الحية والجامدة ، وأهم مفردات هذا الحدث ، هى تلك الناقة ذات الصفات الخاصة المميزة ، التى لا يكتفى الشاعر بذكر بعض صفاتها ، بل نجده وكأنه يصورها أمامنا حية تتحرك فى قوة وانطلاق مما يدل على جمال فى الخلق والخلق .

استخدم الشاعر لذلك " تاء " المضارعة ، التى كررها رأسيا مع أفعال مضارعة متنوعة ، فالناقة " تعيد " ، و" تبتدى " ، و" تعطيك " ، و" لم تعتد " ، و" تسبح " 0

ويمكن " لتاء " أو " ياء " المضارعة أن تعطينا إحساسا بالتنوع والوفرة فى الصفات والأفعال ، كما نجد فى وصف " الشريف العقيلى " لديك الصباح ، فيقول مكررا " ياء " المضارعة :

- **يُـؤانسُ** مـن ظلَّ مُسْـتوحِشا إذا اخْتَلَسَ الصَّحوُّ منهُ الكَرَى
- **ويَـدْعُـو** إلـى القَـصْفِ أرْبَابَه بـأحـسنِ صـوتٍ إذا كُـرِّرا
- **ويَـجْلـو** عـلى أهْـلِـه نَفْسَـه بتـاجٍ عـقيـقٍ عليهِ يُرى (10)

وبذلك تضطلع السوابق هنا بوسم حدث وتأكيد زمن وتمييز فعل ، كما هو الحال فى ياء وتاء المضارعة .

ويكثف " العقيلى " من هذا الإجراء ، بحيث يبدو رأسيا وأفقيا فى قوله :

---

(1) **الهرجاب من الإبل :** الطويلة الضخمة ، **والأمون :** الناقة الوثيقة الحلق ، **والأجد :** القوية متصلة فقار الظهر ، **وسلعت :** كويت
(2) **المراسيل :** النوق سهلة المسير ، والوخد : هو سراع الإبل .
(3) **الشدقميات :** نسبة إلى شدقم ، وهو نوع من الفحول " كان لدى النعمان بن المنذر " .
(4) **الإرقال :** ضرب من الخبب ، وهو الإسراع .
(5) **المعزاء :** الأرض الصلبة ، والقوداء : الذلول المنقادة .
(6) **الجنة** من الجنون أى النشاط والحيوية .
(7) **الثهمد :** موضع .
(8) **الآل :** السراب ، **والإسناد :** مواصلة السير
(9) **الديوان :** 133

(10) **الديوان :** 165

- الغيمُ يُـبْسَطُ فى السماءِ ويُـفْرِشُ والزهرُ يُـخْرَط فى الرياضِ ويُـنْقَشُ
- والرعدُ يُـسـجعُ والسحابُ مُطَّـنبُ والبـرقُ يَـلْمَعُ والنَّـدى يَـتَرشَّشُ (1)

(2) اللـواحـق Sufixs :

وتتمثل فى بعض الإضافات التى تلحق بالأسماء والأفعال والحروف ، مثل بعض الضمائر المتصلة أو الوحدات الصرفية المميزة للمثنى والجمع والتذكير والتأنيث وغيرها .

فى تواز رأسى نلمس فيه الإصرار والعمد ، يكرر " تميم بن المعز " ضمير المخاطبين " كم " فى أول الأبيات ، كما يكرر ضمير الغيبة " ها " فى آخرها ، فى تناظر محسوب – وذلك فى قصيدته التى يعارض فيها قصيدة " لابن المعتز " يقول فيها :

- أعـبـاسُـكمْ كانَ سـيفَ النبيِّ إذا أبْـدَتْ الحربُ عـن نابـها
- أعـبـاسُـكمْ كـانَ فـى بَـدْرِه يـذودُ الكتـائبَ عـن غابـها
- أعـبـاسُـكمْ قـاتلَ المشركينَ جـهـاراً ومـالـكُ أسـلابـها
- أعـبـاسُـكمْ كـوصـيِّ النـبيِّ ومُـعْطِى الرِّغَـابِ لطُلابـها
- أعـبـاسُـكمْ شـرحَ المشكلاتِ وفـتَّح مـقفَـلَ أبـوابِـها (2)

يقوم التوازى فى الأبيات على ثلاث دعامات ، الأولى وتتمثل فى الاستفهام بالهمزة ، والذى كرره الشاعر رأسيا فى مفتتح كل بيت ، لرد ما يدعى العباسيون – فى رأى الشاعر – من عراقة ومساندة للنبى ، ونصر للإسلام فى بدء ظهوره ، ويوظف الشاعر بالدعامة الثانية للتوازى ، وهى ضمير المخاطبين " كم " ، الذى يدل على اختصاصهم دون غيرهم بهذه الادعاءات ، وبتكرير الشاعر للضمير مضافا إلى " عباس " يؤكد صلة هذا الزعم بالعباسيين .

أما ادعاء الفضل فيعبر عنه بالدعامة الثالثة ، وهى ضمير الغيبة " ها " ، ومن خلاله يستحضر الشاعر هذه الأكاذيب والافتراءات فى نظره- شاخصة ظاهرة أمامهم ، كأنها وصمات عار فى حقهم ، يذكرهم بها ، ومثل ذلك كمن يثبت الجريمة أمام مرتكبها بالدليل والبرهان .
ومن ثم يحمل الضمير " كم " دلالة تشخيص وتخصيص للمدعى عليهم ، كما يدل الضمير " ها " على تلخيص الادعاءات وردها عليهم .

وقد كرر " تميم " كاف الخطاب فى قصيدة يمدح فيها أخاه " العزيز " يقول :

- وأثَبتَّ فى الأسماعِ بُرْهَـانِ حُكْـمِهِ يُقـصِّرُ عـنها مـن يـقولُ ويُطْـنـبُ
- لأَنَّـكَ فى بـحـرِ البلاغـةِ مُغـرَقُ وفى ساحَتَىْ أرضِ النبوةِ مُنْـجِـبُ
- لِيَهْنَـكَ أنَّ الفضـلَ أجـمـعَ كُلَّ إليكَ أبـا الـمنصورِ وحدَك يُنْـسَبُ
- وأنـكَ أنْتَ المصطفَى الملكُ الـذى بطـاعتـهِ مـن ربِّـنا نَـتـقَـرَّبُ
- ولولاكَ كانَ الـملكُ فى غيرِ أهلِهِ وكـانَ علـى أُفْـقِ الشَّريـعةِ غَيْهَبُ
- عليـكَ صلاةُ اللهِ ماطَلَعَ الضُّحَى ومـا حَـنَّ للأوطـانِ مـن يتَغَّربُ (3)

إضافة إلى الشكل الجمالى الذى يحدثه تكرار الكاف على نحو متواز ومطرد رأسيا ، أراد الشاعر إلحاحا على تنضيد دلالة خاصة ، حيث يجمع الشاعر كل صفات الجلال والتفضل والسبق

---

(1) **الديوان :** 190 .
(2) **الديوان :** 80 .
(3) **الديوان :** 44 .

وينسبها لأخيه الخليفة ، فهو ملء السمع والبصر ، وبؤرة الاهتمام ، وهو لسان الفصاحة ، ومنبع البلاغة ، وشمس بين الملوك وحامى حمى الدين ، ومنقذ الشريعة .

وكانت " كاف " الخطاب خير معين للشاعر فى تركيز هذه الصفات ، والدفع بها إلى موقع الصدارة ، وذلك بتكرارها بتواز رأسى فى وحدة مكانية وشكلية ، وتنوع فى إلحاقها بألفاظ مختلفة كل مرة .

وقد بعبر الشاعر – بتكريره للوحدة الصرفية – عن تجمع للأشياء وتوحد لها حول محور ، أو مركز يجتذب كل الظواهر ، ظاهرة وباطنة .

يقول " ظافر " فى إحدى مدحياته بمناسبة شفاء الخليفة من مرض ألم به :

- تَباشَرَتْ المدائحُ والقوافى مُذْ اتَصَلَتْ بموْلاَنا العوافِى
- وهَذَّبتْ الخواطرُ كلَّ مَعَنى كما راَقتْ مُعَتَّقةُ السّلافِ
- وبَرَّدَتْ المسرةُ كلَّ قلبٍ يُحَرِّقُ بالأَسَى حُلَلَ الشغافِ
- ومهَّدتْ المضاجعُ كلَّ فكرٍ حَشَاها بالأسنَّة والأشافِى
- وأشرقَ نُورُ وجهكَ عند خوفٍ بهيمٍ مثلَ خافيةِ الغِدافِ (1)

توحد تاء التأنيث اللاحقة بالأفعال " تباشر ، وبرد ، ومهد " فيما بينها لترمى كلها إلى هدف واحد ، ألا وهو تغير حال البلاد والعباد إلى الأفضل ، بعد شفاء الخليفة من مرضه ، وكأنه نقطة ارتكاز تتلاقى عندها الأمنيات ، وتشع منها كل الآمال ، فقد أضاءت الدنيا بعد أن أظلمت فى قلوب محبيه ، وتفتقت الأحلام عن حقائق بعد أن تبلورت فى كابوس مزعج .

وقد يقصد الشاعر بإصراره على لاحقة مورفيمية إلى إنضاج دلالة ما من خلالة سلسلة متعددة الوحدات ، تتميز هذه الوحدات بالتماثل ، كما فعل " ظافر " حينما وازى رأسيا بين أفعال تشترك فى وحدة صرفية واحدة وهى " تاء الفاعل " ، وذلك فى قوله يصف عفته وتقواه:

- لى فى فنونِ الحبِ أعجبُ قصةٍ جاءَتْ مفَصَّلةً على استدراجِ
- أَبصَرْتُ ، ثم هَوَيْتُ ، ثم كَتَمْتُ ما أَلْقَى ، ولمْ يعْلَم بذاكَ مُناجِ
- ووصلْتُ ، ثم قَدَرْتُ ، ثم عَفَفْتُ مع شوقٍ تناهَى بي إلى الإنْضاجِ (2)

وتكرير " تاء " الفاعل مع هذه الأفعال المختلفة ، يدل على قوة الفاعل ، الذى رغم تعدد الإغراءات وتنوعها ثبت على مبدئه .

ويدل توازى ضمير الغائبة المتصل" ها " فى موقع مماثل على بعض التفرد والخصوصية التى يشى بهما جمال تلك المحبوبة ، الذى يعرضه لنا " ظافر " فى قوله :

- بدرُ يدومُ مع النهارِ ضياؤُه شمسُ تنُورُ مع الظلامِ الدَّاجى
- لجمالِها خبرُ النساءِ ويوسفٍ ولمقلتيها سِيرةُ الحجاجِ
- ولخدِّها لونُ السلافِ وفِعْلِهِ ونسيمُها لكنْ بغيرِ مزاجِ
- ولقدِّها طُولُ الرماحِ ولينُها وفعالُها بِلَهَاذِمٍ وزِجاجِ (3)

(3) الدواخل Infixes :

---

(1) **الديوان :** 218 ، 219 .

(2) **الديوان :** 78 .

(3) **الديوان :** 77 **واللهاذم** : جمع لهذم وهو القاطع من الأسنة ، **والزجاج :** جمع زج ، وهو حديدة فى أسفل الرمح .

يمكن للشاعر توظيف الدواخل فى تطوير دلالته ، وتنويعها ، حينما يقصد إلى استثمار طاقاتها فى التاثير فى المعنى ، بوصفها إضافة تطرأ على الكلمة والجملة ، وتحدد إلى أى اتجاه دلالى يسير السياق .

إلى جانب ذلك يستطيع الشاعر تطويع الدواخل جماليا ، حينما يوالى تكرارها فى موضع مماثل من الأبيات بشكل رأسى ، بل إن توازيها بهذه الطريقة قد يدفع بنا إلى تلمس تنويعات دلالية منبثقة عن الدلالة الأساسية ، أو لعلها ترمى إلى تأكيد وتكريس لشعور أو دفق معنوى .

من الإضافات الداخلة حروف الجر ، ومنها " اللام " ، يقول " تميم " متسائلا عمن له الفضل والتقدم فى ديار الإسلام :

- ليسَ عـبـاسُـكـمْ كَمِـثْـلِ عـلـيٍ هَـلْ تُـقَاسُ النـجومُ بالأقـمارِ
- منْ لـهُ الفضلُ والتقدمُ فى الإسـ ـلامِ والنـاسُ شيـعةُ الكـفارِ
- منْ لـهُ الصِّهْرُ والمواساةُ والنُّصـ ـرةُ والـحربُ تَرْتَـمِى بالشَّـرارِ
- مـنْ دَعَـاهُ النـبى خِـدْناً وسَّماهُ أخـاً فـى الـخفـاءِ والإظـهارِ
- مـنْ لـهُ قـالَ أنْتَ مِـنِّى كهارونَ وموسىَ أكـرِمْ بـهِ مـن نـجـارِ
- ثم يـومُ الغـديرِ مـا قـدْ علمتم خصَّه دُون سـائِر الـحُـضَّارِ
- مـنْ لـهُ قـالَ : لا فـتى إلا عـلىٌّ لا ولا مُنْصُلٌ سوى ذِى الفقارِ (1)

وفى القصيدة نفسها يوظف " اللام " توظيفا آخر :

- أينَ كانَ العباسُ إذْ ذَاكَ ؟ فى الهجـ ـرةِ أَمْ فى الفِراشِ أمْ فى الغَارِ
- ألـكُمْ مثلُ هـذه يا بَنى العبـ ـاسِ مـأثـورةٌ مـن الآثـارِ
- ألـكُمْ حُرمةُ بعمِّ رسـولِ اللـ ـهِ ليتَ فيـكم بـذاتِ تَـوَارِ
- ولَـنَـا حُـرمـةُ الـولادةِ والأعـ ـمامِ و السبقِ والـهدَى و الـمـنارِ
- ولَـنَا هجـرةُ الـمُهـاجـرِ قِـدْمـا ولـنا نُـصْـرةٌ من الأنـصارِ
- ولَـنَا الصـومُ والصـلاةُ وبَـذْلُ الـ ـعُرفِ فى عُسْرِنا وفى الإيسارِ (2)

يعمل التوازى على تدعيم دور الاستفهام ، فبإضافة " اللام " إلى " هاء " الغيبة وتكرارها فى موضع مشابه يتحول دور الاستفهام من مجرد التقرير إلى إثبات الفضل والتقدم فى الإسلام إلى آل " على " ، بل زيادة على ذلك يفيد تكرار الجار والمجرور " له " تخصيص ذلك الفضل ، وقصره على آل " على " دون آل " العباس " .

بإجراء مماثل فى الأبيات التالية ، نجد الشاعر يفيد من الاستفهام المتمثل فى " الهمزة " والجار والمجرور " لكم " فى بث روح السخرية والتهكم ، بنفى أى فضل لآل العباس فى عالم الإسلام ، وفى الوقت نفسه يتبع الشاعر ذلك بأسلوب تخصيص وقصر ختامى ، يثبت فيه لآله ما نفاه عن العباسيين ، وذلك بتكراره للجار والمجرور " لنا " رأسيا .

من الإضافات الصرفية الأخرى " حرف النداء " " يا " ، ويمتاز بسمات صوتية ، تسمح بأداء ينسجم أحيانا مع إحساس الشاعر ، ورغبته فى التنفيس عما بداخله من مشاعر، " فالياء " المفتوحة و" ألف " المد يكونان مقطعا صوتيا طويلا يتيح كل ذلك .

يقول " ابن وكيع التنيسى " مناجيا من يحب :

- **يـا** لكَ مـنه منـظـراً أشْـهَى إلى قلـبى مـن جنـةِ عـدنٍ أو أسـرِّ
- **يـا** طِـيبَ ذى الدنـيا لنا مـنزلةً لو لـمْ نكُنْ نُزعَجُ مِـنْها بسَفـرِ (1)

---

(1) **الديوان :** 186 .

(2) **الديوان :** 187 .

ومن الإضافات الصرفية أدوات الشرط ، ومن ذلك تكرار " ظافر الحداد " لأداة الشرط " إن " فى قوله :

- فليسَ امرؤٌ منهم بناجٍ عن الأذَى ولا مِنْهُم عَنْ ثَلْبهِ مُتَغَافلُ
- إذا كانَ ذا دينٍ رموه ببدعةٍ وسَمُّوه زنديقاً وقالوا : مجادلُ
- **وإنْ** كانَ ذا زُهْدٍ يقولون أبْلهُ وليسَ له حَرَمُ ، وما فيه طائِلُ
- **وإنْ** كانَ ذا صَمْتٍ يقولون صورةُ ممثلةُ للعيِّ بلْ هوَ جاهلُ
- **وإنْ** كانَ شريراً فويلٌ لأُمهِ لما عنْهُ يحكى من تضمُّ المحافِلُ [2]

يمثل إصرار الشاعر على بنية صوتية معينة ، وهى أداة الشرط " إن " وفعل الشرط ، تمثيلا لحالة من الجدل تسود المجتمع لا ينجومنها ناج ، تعتمد على قذف الناس بالباطل والبهتان ، مهما تميزت الصفات ، وتنوعت المواقف .

ويؤدى توازى أداة الشرط " إن " والفعل الناسخ " كان " ، وأحد الأسماء الخمسة " ذا " إلى رسم صورة واضحة المعالم لحالة واحدة ثابتة ، لا تتحول ولا تتبدل ، فهى مستقرة استقرار التوازى الرأسى المتوحد شكلا وموقعا .

وقد يؤدى توازى أداة الشرط إلى تكثيف نوع من الصراع والمواجهة المعتمدة على الفعل ورد الفعل ، كقوة الممدوح وضعف مقابله ، كما فى قول " ظافر " فى إحدى مدحياته :

- **وإذا** أشرْتَ بعزمةٍ ضاقَتْ على الدَّهْرِ المذَاهبْ
- **وإذا** دَنْوتَ من الوغى فالموتُ أجْزَعُ منْ تُحارَبْ
- **وإذا** الملوكُ تفاخرتْ برفيعِ أقدارِ المناصبْ
- فلعَبدِ عبدِك فيهمُ فخرُ الأسودِ على الثعالبْ [3]

كما يشعر ترابط جملة الشرط ، واعتمادها على مقدمة ونتيجة لا انفصام بينهما بالحيرة والدهش ، الذى يتملك من ينظر فى شخص الممدوح ، الذى كما يقول " ظافر " عنه فى مفتتح القصيدة :

- ماذا يقولُ المادحو نَ وأنتَ مخترعُ العجائبِ [4]

ثالثا : التوازى التركيبى :

نعنى بالتوازى التركيبى ، التماثل الموقعى لجمل وافية الأركان ، أو قريبة من ذلك ، تتتابع رأسيا فى الأبيات ، بحيث يبدو النسق النظمى لها واحدا ، بمعنى أن تركيب الجمل واحد وإن اختلفت الوحدات الصوتية والصيغ الصرفية المكونة للكلمات .

بذلك فنحن بصدد معالجة تراكيب متماسكة وجمل متآلفة هى أساس التحليل التركيبى ، وهو ما يعنى به علم التراكيب الذى يدرس " العلاقات الناشئة بشكل مطرد بين الصيغ الصرفية ، أو الكلمات التى تظهر فى تراكيب مختلفة ، كما يعنى بدراسة نظام ترتيب وتآلف الكلمات فى جمل " [5] ، ومن ثم يمهد التحليل التركيبى للوصول إلى الدلالة الكلية ، التى تستخلص من التئام الكلمات ، وتعلقها مع بعضها البعض فى جملة مبينة العناصر والأركان .

---

(1) **الديوان :** 79 وتيمية الدهر 1 : 451 .
(2) **الديوان :** 372 ، 373 .
(3) **الديوان :** 34 .
(4) **الديوان :** 33 .
(5) **د. كريم زكى حسام الدين :** أصول تراثية فى علم اللغة : 232 .

وتخلق عملية التوازى نوعا من التناظر أو التوافق غير المعلن بين تركيبين – فى الغالب- لا يتفقان إلا فى شكلهما النظمى فقط ، فى معنى جعل التوازى فى مواقع الكلمات ، إلا فى أشكالها ، ومن ثم يكون التوافق والتآلف بين دلالتى التركيبين ناشئا بصورة غير مباشرة من خلال توازى التركيبين ، وليس التوازى المترتب على النسخ الرأسى للكلمات .

وفى الشعر الفاطمى تبدو طريقتان للتوازى التركيبى الرأسى ، إحداهما يلجأ فيها الشاعر إلى موازاة أجزاء من الجمل ، وليست الجمل بتمامها ، بحيث تبدو الجمل المتوازية مبتورة لا تفيد معنى كاملا إذا كررت ، وفى الطريقة الثانية يكرر الشاعر تركيبا تاما ، يحمل دلالة واضحة لاكتمال عناصر التركيب ، أو أركان الجملة .

أ- الجمـلة المبتـورة :

ويلجأ الشاعر إلى الجمل المجزوءة ، لإضاءة جانب مهم من الدلالة ، يكفيه فى ذلك جزء من التركيب ، من هذا النمط قول " تميم " يرثى أخاه " عبد الله " :

- كيفَ لـمْ تَسْقُطْ السماءُ على الأر ضِ ولـم تهْوِ شمسُـها والبـدورُ
- يومَ مـاتَ الأمـيرُ ، بل يومَ مـاتَ الصبرُ فيه ، بل يومَ مـاتَ السرورُ
- يـومَ بلَّ الثَّرى ، عليه مـن الدمْ ـعِ وقُـدَّتْ علـى القلوبِ الصدورُ
- يـومَ حَـطَّتْ عمـائمُ ، وأذاعـتْ سـرهَـا فـيه أَدْؤرٌ وخُـدورُ
- يومَ أبكى العيونَ حتى بكاه الأسَـ ـدُ الـوَرْدُ والغـزالُ الغـريرُ (1)

فهذه التراكيب الناقصة تحمل إشارات سريعة ومركزة إلى الأيام المشهودة ، التى سعدت بها الدنيا فى حياة " عبد الله " ، فملامحها واضحة ، تتجلى فى الأذهان ، وتبرز فى الخواطر ، حين يذكر شاعرنا هذه الأجزاء من الجمل والمكونة من **" ظرف زمان + جملة فعلية "** ، ويصدر الشاعر هذا التوازى التركيبى الناقص باستفهام ينم عن الجانب المفقود من الدلالة " كيف لم تسقط السماء ..." ، وهو عنوان بارز ينطوى على كثير من الدلائل ، التى يتوسم فيها إبراز القيم والشيم التى كان يمتاز بها المرثى .

واحيانا لا يحتاج الشاعر إلى تكرير الجملة كاملة ، لإضاءة جانب هام يضطلع بتأويله جزء منها ، ولجعل هذا الجزء المكرر يتغير سائره كل مرة ، لإضافته شيئا توضيحيا جديدا ، آية ذلك فى قول " تميم " عن سيدنا " على " كرم الله وجهه :

- واسْـألـوا يومَ خيـبرَ واسألوا مكـ ـةَ عن كرّه علـى الفُـجَّـارِ
- واسْألوا يومَ بدرٍ مَـنْ فارسُ الإسـ لامِ فـيه وطـالـبُ الأوتـارِ
- اسْـألوا كل غـزوةٍ لِرسـول الـ ـله عَـمـنْ أغـارَ كـلَّ مَـغارِ
- يـا بنى هـاشـمٍ ألـيس عـلـىٌّ كاشـفُ الكربِ والرزايا الكبارِ (2)

وقد اكتفى الشاعر **بفعل الأمر + المفعول به + المضاف إليه** ، ليكون ذلك الجزء متكأه لتفريع الدلالة وإشعاعها الواسع .

وقد يقصد الشاعر خلال التماثل التركيبى الرأسى الناقص إلى إقامة توأمة جزئية ، تعتمد على التقارب الهيكلى ، الذى يوحى بالتناسق بين الجمل المكررة رأسيا ، ويمكن الشاعر من تنضيد دلالته .

يقول " ظافر " :

- والغصنُ يرقصُ والدولابُ زامـرُه وللضـفـادعِ إيـقـاعُ تُـرتِّـبُه

---

(1) **الديوان :** 148 .
(2) **الديوان :** 188 .

- والـمـاءُ قـد عَبثتْ كفُّ النسيمِ به كسيفِ مـرتعشٍ أضـحى يـجرَّبُه
- والليلُ زنـجـيةَ وَلَّتْ وقـد نَشَرتْ من شعرها وافرَ الفرعينِ تسحبُهُ
- والبـدرُ فى الأفقِ الغربيّ متسقاً والغـيمُ يكسـوُه جلباباً ويسلُبهُ
- كخدِّ مـحبـوبةٍ تبـدو لعاشِقِـها فـإنْ بَـدَا لـهما واشٍ تُنَـقِّبُهُ (1)

لم يجد الشاعر أفضل من التوازى التركيبى الجزئى لكى يؤلف بين هذه الأشتات المتباينة من عناصر الطبيعة فى نسيج واحد ، يقرب بينها ، فى إطار من الوصف الدقيق الملامح لبؤر الالتقاء بين هذه العناصر ، التى تكاد تجمعها الحركة المتناغمة المنتظمة الموحية بجمال مؤثر ، يأسر الألباب ، ويستقطب التأملات ، ويسترعى الرؤى .

إلى جانب ما يمكن تذوقه – لدى قراءة الأبيات من إيقاع خفى غير مباشر ، مؤسس على توازى أجزاء من التراكيب رأسيا ، فهو تواز هيكلى لا لفظى .

ويصف " الشريف العقيلى " أماكن اللهو وبقاع الجمال ، فيقول :

- الصـبحُ ينشـرُ فـوق مسـكِ الليـلِ كـافـورَ الضـياءِ
- والـبرقُ يُـذْهـبُ مـا تُفضِّـضُهُ الغيـومُ مـن السـماءِ
- فـاشـربْ عـلى ديبـاجِ نَبْـتٍ قـد أحـاطَ بشـربِ مـاءِ
- فـالعيـشُ فى زمـنِ الـربيـع رقـيقُ حـاشـيةِ الـرداءِ (2)

وقد كرر الشاعر جزءا من التركيب ، وهو **" المبتدأ + الفعل المضارع "** ، ثم بعد ذلك اختلف التركيب قليلا ، حيث جاء فى الجملة الأولى بالظرف ، وفى الثانية " بما " الموصولة وجملة الصلة ، واتفاق التركيبين يدل على أن الشاعر يود أن يحدثنا – فى وصف مباشر – عن الحركة الكونية ، التى أسفرت عن هذا الجمال المؤتلف فى عناصر مختلفة ، فجمال الصبح يمتاز بمفرداته الخاصة ، وجمال البرق والغيوم يمتاز هو الآخر بسمات خاصة ، إلا أنهما يقفان عند نقطة لقاء واحدة ، وهى مدى تأثير هذا الحمال فى النفس .

وفى قول " العقيلى " :

- ومـعشـوقُ الشـمـائـلِ ذى دلالٍ كـبدرٍ فـوقَ غُصْـنٍ فـى كثيبِ
- كـأنَّ عِـذارَه سَـبَجٌ رَطِـيبٌ علـى يـاقـوتِ وجنـتِهِ الرطـيبِ
- كـأنَّ لِـحَـاظَ مـقلـتِهِ سِـهامُ مـقـاصِـدُهـنَّ حبـاتِ القـلوبِ (3)

يتفق التركيبان المتوازيان رأسيا فى البيتين الثانى والثالث فى اعتمادهما على **" كأنَّ + اسمها وخبرها "** ، إلا أنهما يتباينان فى إضافة اسم كأن فى الجملة الأولى إلى اسم ظاهر ، وفى الجملة الثانية إلى ضمير متصل ، كما أن سائر أجزاء الجملتين تتباين فى بعض الأجزاء الدقيقة ، ومع ذلك فإن التوازى الذى يتحقق بالتقارب بين التركيبين ، يؤدى إلى تمثل صادق لجمال المحبوبة ، مما قد ينقل إعجاب الشاعر إلى المتلقى .

ب ـ الجمـلـة الـتـامـة :

يمكن لتوازى الجمل التامة أن يوقع أثرا جماليا ملموسا ، لما يتميز به من إمكانات حسية مكثفة ، نتيجة لتكرير الهيكل التركيبى بتمامه ، أو بتغير طفيف ، غير مؤثر فى أساسيات مثل هذا التوازى الرأسى .

يقول " العقيلى " :

---

(1) **الديوان :** 60 ، 66 .
(2) **الديوان :** 36 وتيمية الدهر 1 : 501 .
(3) **الديوان :** 53 .

- القَطْرُ بينَ مُنـــــثَّرٍ ومُنـــظَّمٍ والقُـضْبُ بـــينَ مُطَيْلَسٍ ومُعَمَّمِ
- والـماءُ بينَ مـــعرَّجٍ ومـــــدَّرجِ والـنَبْتُ بين مُـدَثَّر ومُـــدَرهـمِ
- وسَـــمـــاؤُنا فى فاختيٍّ مُذَهَّبِ ورياضُنا فى فُسْـتُقيٍّ مُـــعْلَمِ (1)

يقدم " العقيلى " لنا الطبيعة فى ثوب قشيب ، وفى لوحة متنوعة العناصر ، ومنسجمة الألون ، كأنها قطعا من فسيفساء نادرة ، تعبر عن تنوع فى الأشكال والألوان والتفصيلات الدقيقة ، التى تتوحد كلها لأداء تأثير جمالى فريد .

ويقصد الشاعر بموازاته لتراكيب كاملة العناصر التوحد العام للجو النفسى أو ملاحقة الدلالة – أينما حلت – بالإفاضة فى التفصيلات والإسهاب فى التفسير والعرض .

من ذلك قول " العقيلى " فى وصف بقاع اللهو والطرب :

- بقـاعُ تـرقصُ الأمـواجُ فيـها علـى النغماتِ من زمْرِ الريـاحِ
- وأغـصـانُ يُذَهِّبُـها بَـهَـارُ سيوفِ البرقِ تَبْطَحُ فـى البـطاحِ
- وكـاسـاتُ تـدورُ على النـدامى بـأجـسامٍ لـــــها أرواحُ راحِ
- وسـاقـيةُ تـحضُّ على انتحابٍ ومُـــلْهيةُ تـحثُّ علـى اقتـراحِ
- وأزهـارُ تُـنَضَّـدُ لاغـتـبـاقٍ وفـاكـهةُ تُـجَـدَّدُ لاصـطـباحِ (2)

مفردات وفيرة وغنية تلك التى يتميز بها جو تلك البقاع ، من أمواج راقصة على نغمات الرياح ، وأغصان فريدة فى لونها وسماء تشع ألوانا سحرية ، وحركة دائبة لطلب التمتع بهذه الأجواء المتباينة العناصر ، من سواقى وأزهار وفواكه ، تتآلف جميعها لإيقاع التأثير الجمالى الملائم .

لذلك رأى الشاعر أنه من المناسب استخدام توازى التراكيب الكاملة ، ليؤكد هذا التوحد المذهل ، فيوازى بين الجمل الاسمية بكل عناصرها .

ويعبر الشاعر بهذا التماثل التركيبى التام عن استقرار الحال ، وعدم تبدله ، أو سيره على وتيرة ثابتة لا تتغير ، نجد ذلك فى وصف " ظافر " للمراوغة والجدل من جانب الناس لبعضهم البعض يقول :

- إذا ماراً وأخيراً تعامَوا وأُخْرِسـوا وإن عَايـنُـوا شـراً فكلٌّ مُناضـلُ
- فليسَ امـرؤٌ منهمْ بناجٍ من الأذَى ولا مـنهمُ عـن ثـلْبهِ مُـتَغَـافلُ
- إذا كـانَ ذا ديـنٍ رمـوه ببـدعـةٍ وسَمَّوه زنديقاً وقـالوا : مـجـادلُ
- وإنْ كـانَ ذا زُهْـدٍ يقـولـون أبلهٌ ولـيسَ لهُ حـزمٌ ، ومـا فيه طائلُ
- وإنْ كانَ ذا صمتٍ يقولون صـورةٌ مـمثِّلةٌ للـعِيّ بـل هـو جـاهـلُ
- وإنْ كانَ شـريـراً فـويـلُ لأمِّـهِ لـما عنه يـحكى من تضمُّ المحافلُ
- وإنْ كانَ مـن بيتٍ يقولون : إنـمـا يُـفَاخِـر بالـمـوتى ومَـنْ هـو زَائِلُ
- وإنْ كانَ مـجهـولاً فذلكَ عِنْدَهم كَبيْضِ دُميلٍ ليسَ يُعرفُ ، خاملُ (3)

على هذا النحو التركيبى الثابت ، المؤسس على جملة الشرط المكونة من **" إن " الشرطية + كان وهو فعل الشرط دائما + اسمها + خبرها** ، على تنوعه " تارة مفردا ، وأخرى جملة وثالثة شبه جملة " ، والذى يمثل جواب الشرط ، يبنى الشاعر قصيدته إلا قليلا ، وكأنه بهذا النسخ النظمى المتوازى رأسيا ، يود أن يطبع فى ذهن المتلقى إلحاحا على دلالة واحدة ، هى ذلك الجدل

---

(1) **الديوان :** 255 **والفاختى** : نسبة إلى الفاختة وهى طائر .

(2) **الديوان :** 100 .

(3) **الديوان :** 372، 373 ، **والدميل** تصغير دمال وهو ما وطئه الدواب من البعر والتراب .

الذى يتملك الناس فى رؤيتهم لبعضهم البعض ، وعدم الثبات على مبدأ ، ومن ثم تبرز هذه القصيدة – بهذا الأسلوب النظمى – تفتت قوى المجتمع ، وتفكك أوصاله ، وتهلهل نسيجه نتيجة الخضوع للأهواء الفردية .

وقد يبرز " ظافر " من خلال توحيد التراكيب عبر الأبيات نوعا من التوافق بين دقائق الطبيعة ونسيجها القوى ، لتقديم صور جمالية مونقة ، يقول :

- وفى الطـيرِ والدولابِ شـادٍ وزامرٍ لــدى شــجرٍ تُـجْلَى بهـنَّ العرائِسُ
- كأنَّ الرُّبَا فى الزهـرِ والـماءُ حولَها قــلانسُ وشــيٍ حَـوْلَــهن طَـيَالِسُ
- كأنَّ بياضَ الـماءِ فى كلِ جــدولٍ نصُـولُ سـيوفٍ أخْلَصَتْها الـمداوسُ
- كأنَّ نباتَ النرجسِ الغَضِّ إذْ بَـدا شــراريبٌ خــضرٌ فوقَـهنَّ كبائسُ (1)

وتعبر هذه التراكيب المتماثلة عن نسيج خيالى تصويرى واحد ، يتوسل بالتشبيه ، الذى يمزج بين الواقع بالخيال فى إطار واحد يتضح فيه عنصرا الصورة دون خلط ، ويساعد على ذلك نصوع أجزاء التشبيه ، وسهولة تميزها .

وقد يعبر الشاعر عن توافقه مع ذاته واعتزازه بنفسه ، مما قد يصل به إلى حد الإفراط فى الثناء على النفس والتسامى بها ، يقول " تميم " :

- أَنــــا الـمــرئُ بالأفـــــها مِ والــمعــروفُ بالــخيــرِ
- أَنــا الـمسمـوعُ بالأفــضا لِ والـمنعوتُ فــى الـشعــرِ
- أَنــا الـمُسْتَحْـمدُ الأمـــرِ أنا الــمُسْتَحِسـنُ الأثْـــرِ
- أَنــا الســيفُ الذى يَفْـرِى أنـا الغيــثُ الـذى يُقـــرِى
- أَنــا الصـبحُ أنا الشــمسُ أنـا البــدرُ الــذى يَسْـــرِى
- أَنــا الـمرجـوُّ فى العُسْــرِ أنــا الـمُرْجُوُّ فــى اليُســرِ
- أَنــا ابــنُ الآنُفِ الـشـــمِّ أنــا ابــنُ الأنــجمِ الـزُّهــرِ
- أَنــا ابنُ الــوحىَّ والـحكـمـ ـةِ والــفرقــانِ والـذكــرِ
- أَنــا ابـنُ البــيتِ والـمــرو ةِ والــمشْــعَرِ والـحِجْـرِ
- أَنــا ابـنُ الشــرفِ الأعـلى أَنــا ابــن النــائـلِ الغَـمْـرِ
- أَنــا الـمُسْــبـل للنُّـعْـمى أَنــا الـكـاشِــفُ للصَّــبْرِ (2)

ويستمر التوازى إلى آخر القصيدة ، مما يؤكد اعتزازا آخر ، هو الاعتزاز بالقيم الحسية للنص ، والماثلة هنا فى تكرير الشاعر – رأسيا وأفقيا جملة شبه اسمية ثابتة مكونة من " مبتدأ " الضمير " + النعت ، ويتفاوت الأمر بعد ذلك من جار ومجرور ، إلى مضاف إليه ، أو معطوف ، أو أن يأتى بجملة قصيرة مماثلة .

وتلاحق الجمل بهذه الطريقة سواء أكانت طويلة رأسيا ، أو قصيرة تتوازى أفقيا ، فإنها – فى تلاحقها ، تعبر عن حالة من القلق لدى الشاعر وتدفعه إلى محاولة الإسراع بإبراز ما يشعر به تجاه نفسه ، وشخصيته ، وأهله .

ويكرر " تميم " – فى قصيدة أخرى – " كم " الخبرية والجملة الفعلية بعدها ، فى قصيدة يهنئ بها أخاه بمولود ولد له :

- وكــمْ رَصَدَتْهُ آمَــالُ البَرَايا حَــوَافلُ ، قبلَ يُظْهِرهُ الوجودُ
- وكمْ هَتَفَتْ به رُهُـنُ الأمانِى ليُـطَلَـقَها ، ونــادَتْهُ الــوفودُ

---

(1) **الديوان :** 168 .

(2) **الديوان :** 174 .

- وكمْ رَجَتْ الـخلافةُ أنْ تَرَاهُ كما يَرْجُـو أَحِبـَّتْهُ العَـمَيدُ (1)

وفى الأبيات توازٍ مركب من تكرار " كم " الخبرية ، وما بعدها من تركيب نحوى ، كالتالى : **(كم + الفعل الماضى + الفاعل + المفعول الذى ورد مرة واحدة فى البيت الأول وهو " الهاء ")** .

كما يأتى التوازى النظمى فى كلا الشطرين ، كما فى قول " تميم " يهجو الكتاب :

- إذا لـم تـعرفْ الـخـيرا فـتأتـيهِ ولا الـشَّـرَا
- ولـم تـقصدْ بـأفـعالِك لا نـفـعاً ولا ضَـرَّاُ
- ولـم يعدلْ بِـك التمييزُ لا يُـمنَـى ولا يُسرَى
- فأنتَ الـماءُ لا يـعدو بـه تـيارُه الـمجرى
- وأنـتَ السيـفُ لا يفرِى إذا مـالـم بـِهِ يُفْرَى (2)

وفى نفس القصيدة :

- ولـمْ لاَ تَـهَـبْ الألـْفَ إذا لـم تَدْرِ مـا الـعَـشْرَا
- ولـمْ لا تـكرمُ العـبدَ إذا لـم تـعرفْ الـحرُا (3)

ويتميز توازى الجمل عن توازى الكلم باحتماله للدلالة كاملة ، والتى تعلق بعناصر التركيب عن تضافر هذه العناصر فيما بينها .

ويتجلى التماثل النظمى كذلك فى قول " التنيسى " :

- وا لـهفتِى مـن خـدِّه الأسيلِ إذا انـجلى من صَفْـحَتْى صَـقِيلِ
- وأخرى مـن طَرْفهِ الكـحيلِ من مُـنْصفى مـنه ومـن مُديلى (4)

كما يتخلل كلا الشطرين فى قول " التنيسى " أيضا :

- فكأنـما النارنـجُ فـى أغـصانهِ أُكَـرٌ خُـرِطْنَ مـن العقـيقِ الأحـمرِ
- وكأنَّ زهرا الباقـلاءِ دَرَاهـمٌ قـد ضُـمِّخَتْ أوْسَـاطُـها بالعنـبرِ
- وكأنَّه من فـوقِ خُـضْرِ غُصُونِ يَـرْنُـو بـمقلـةِ أقْـبَلٍ أو أَحْـوَرِ
- وكأنـما الاترنجُ أكـؤسٌ عسْجَدٍ ولـها مـقابضُ مـن حريرٍ أخضرِ (5)

يتميز هذا التوازى التركيبى الرأسى بتركيز دلالات الوصف ، حيث هدف الشاعر إلى التوأمة بين عناصر الطبيعة المختلفة ، التى تبدت فى ناظريه متوافقة فى أدائها الجمالى ، ولهذا كان اختياره لنسق تركيبى واحد فى الانطباع الشعورى المؤثر واحد تقريبا .

* * *

---

(1) **الديوان :** 116.
(2) **الديوان :** 232 .
(3) **السابق :** 235 .
(4) **الديوان :** 46 ، يتيمة الدهر 1 : 436 **والمديل** : المعين والمغلب .
(5) **الديوان :** 64 .

المبحث الثانـى

التوازى الأفقى

يتميز النسق الأفقى بعدم قبوله لأية محاولة تستغل السهولة التى تغرى بمعاودة شئ من عناصر البناء اللغوى للنص ، وبكشفه عن عدم جدوى هذا الإجراء ، الذى يحمل السياق ما لا يطيق من نتوءات نافرة .

وذلك لمحدودية الحقل الذى ينمو فيه هذا النسق الأفقى ، الذى يمتد من الجملة وصولا إلى البيت فى الشعر ، والعبارة فى النثر ، إضافة إلى أن هذا الحقل يتأسس على قواعد شبه محددة ، بحكم العلاقة بين أجزائه ، " كالموقع الإعرابى ، وعود الضمير ، ورتبة الكلمة ، وافتقارها إلى مدخولها واختصاصها به .... إلخ ، وكتحديد ما إذا كانت العلاقة بين اللفظتين علاقة إسناد أو تبعية أو إضافة .... إلخ " [1] .

وحتى مع التغلب على هذه القواعد النحوية ، إلا أن إحساس السياق يبز كل ما تنافر مع أجزائه ، وزاد عليها ، ولم يحمل فائدة للدلالة .

ومن ثم فإن التوازى الأفقى لابد أن يعلق بالدلالة ويؤثر فيها ، ينميها ، ويطورها إلى جانب تأثيره المباشر فى جماليات النص .

ويعمل التوازى الأفقى تأثيره عبر البيت ، بالصوت مرة ، وبالكلمة تارة ، وبالتركيب تارة أخرى .

أولا : الـتــوازى الـصــوتى :

---

(1) **د. تمام حسان :** المصطلح البلاغى القديم فى ضوء البلاغة الحديثة صـ 23 .

أصبح من غير المقبول إغفال ما للصوت من أثر فاعل فى التشكيل الجمالى للشعر ، حيث صار جزءا لا ينفصم عن كيان النص ، ومن دعائمه الأساسية لوصف مناطق الجمال ، ولتشكيل رؤية واضحة عن طبيعة البقاع المؤثرة فيه .

وقد كان مالارميه Malarme كبير الرمزيين : " يرى الشعر مرتبطا فى أثره الجمالى بقدر ما يقوم به السياق الصوتى من عمل ، وأنه لتحقيق الوضع الصوتى الكامل فى الجملة الشعرية ينبغى التخلص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ ، وتلقائية التعبير ، ولا يتسنى ذلك إلا بإعادة الصياغة بحيث تصبح الكلمات فى انسجامها وتفاعلها كاللحن الموسيقى الذى ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب إيقاع الجملة الموسيقية برمتها .." [1] .

وما يراه " مالارميه " عن تنظيم الصياغة والابتعاد عن الفوضى فى التشكيل الصوتى ، الذي يحققه التوازى ، الذى يهدف إلى أن يتخذ الصوت نفسه مواقع متماثلة ، يتسنى من خلالها إقامة نوع من التناظر والمناسبة التى تبث تأثيرها من هذا التشكيل الصياغى .

وتعنى ظاهرة التماثل Alliteration عند أليكس برمنجر " أى تكرار لنفس الصوت أو الأصوات أو المقطع فى كلمتين أو أكثر فى السطر ، أو مجموعة الأسطر ، بحيث تنتج أثرا فنيا ملحوظا " [2] . **وتبدو فى نمطين :**

أ ـ النـمـط المـنـــوع :

ويتضح هذا النمط من التوازى فيما يسمى " بالتصريع " فى اصطلاح النقاد والشعراء معا ، وهو على وجه التحديد : " عبارة عن استواء عروض البيت ، وضربه فى الوزن والإعراب والتقفية "[3] ويمثل تقليدا شعريا قديما يستهل به الشاعر قصيدته ، وليس عليه أن يقوم به إلا فى البيت الأول فقط ، إلا إذا رأى الشاعر تكراره فى صلب القصيدة .

ويكاد يجمع الباحثون على الجدوى الصوتية لتصريع القافية ، ويتمثل فى الإيحاء المهيئ لنفس المتلقى ، وهذا الإيحاء " إعداد لأذنه ، وتهيئة لحسه لمعرفة هذه القافية وتقبلها .. " [4] فينشأ عن هذا الإعداد النفسى بالضـرورة إثارة عاطفية لديه لتقبل معانى القصـيدة وألـفاظها .. " [5]

وهذا التأثير الجمالى العام للتصريع ، أو التوازى الأفقى للصوت ، أو ما يمكن أن يعرف بالتقفية الداخلية ، يخفى فى طياته ألوانا أخرى من التأثير والفاعلية ، تتغير وتتبدل حسب طبيعة الموضوع الذى تحمله القصيدة ، أو الجو النفسى الذى دفع إلى نظمها .

ويجوز لنا الزعم بأن الشاعر حين يصدر قصيدته بهذا التوازى الصوتى ، يدفع بها إلى بؤرة الاهتمام والسطوع فى ذهن المتلقى قبل أذنه ، ليكون هذا التماثل الصوتى بمثابة العنوان ، أو الاقتضاب المكتنز للب الدلالة والدفق الشعورى المتتابع ، والمتباين خلال الأبيات.

فى إحدى مقطوعاته يجسد لنا " تميم بن المعز " مفردات مجلس للغناء والشراب ، تمتزج فيه المتعة بالشجن ، ولوعة الذكرى بشهود الجمال 0 يبث هذا التزاوج بين الحبور والألم صوت عود ، تبعث حركة أوتاره فورانا فى القلوب ، وتهز ثبات الذكريات .

يقول " تميم " :

---

(1) **د. فتوح أحمد :** واقع القصيدة العربية – الطبعة الأولى – دار المعارف 1984 م صـ29 .
(2) **د. سيد البحراوى :** موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – دار المعارف 1986 م صـ 26 .
(3) **تحرير التحبير :** 2 : 35 .
(4) **د. قاسم مومنى :** نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى – دار الثقافة – القاهرة 1982 صـ 209 .
(5) **د. حسن البندارى :** تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم – مكتبة الأنجلو المصرية 1992 صـ 184 .

- شكا العودُ بالأوتارِ شجواً فأطْربَا وترجمَ عن معنَى الضميرِ فأعْربَا
- فلم أرَ شاكٍ مثلَه بثَ شَجْوَه فأفرحَ محزوناً وفكَّ معذباً
- خذى الكأسَ يا مظلومةَ الخدِّ مُترَعاً ومُدِّى به نحَوْى بناناً مُخَضَّباً
- فإنى سَبقْتُ الدهرَ للمجدِ والعُلا وسُدْتُ جميعَ الناسَ شرقاً ومغرباً
- وما ذاكَ إلا أننى بسعادتى غَدَوْتُ قريباً من مَعَدٍّ مُقرَّباً
- عذابٌ كماءِ الغيثِ عَذْبٌ مَذَاقُه وتاركُ ما لاقاهُ ريَّانُ مُعشَّباً (1)

يقدم التوازى بين " أطربا " و " أعربا " تصويرا صوتيا لنغمات العود المتوالية المؤثرة فى وجدان السامعين ، فهى فى تتابع إيقاعها وانتظامه تماثل انتظام هذا التوازى ، الذى يشكله تكرار المقطع الصوتى " با " فى عروض البيت وضربه .

وهو مقطع متوسط مفتوح ، تذهب " ألف " مده بأسماعنا إلى الأصداء الواسعة المتذيلة لنغمات العود .

ويناسب المقطع المفتوح تنوع المباهج فى مجالس اللهو وجمال الطبيعة ، فهو يهب الشاعر فرجة تمكنه من وصف الحركة والتفاصيل .

يقول " تميم " فى وصف فوارة :

- خليليَّ قد وَليَ الظلامُ وهمْ**لَجَا** وقد كادَ وجهُ الصبحِ أنْ يَتَبلَّجَا
- فقومَا إلى سارقِيكُما فاهتفَا بهِ ولا تفْتحَا باباً من الهمِّ مُرتَجَا
- ودونَكُماها قهوةٌ بابليةٌ إذا ما فصيحٌ عبَّ فيها تلجْلَجَا
- على نرجسٍ غضٍّ يلاحظْ سَوْسَنا وآسٍ ربيعيٍ يُناجِي بنفسجَا
- وقاذفةٍ بالماءِ فى وَسْط بركةٍ قد التحفَتْ وحَفَّاً من الشَّعْرِ سجْسَجَا
- إذا قَذَفَتْ بالماءِ سلَّتهُ مُنْصُلاً وعادَ عليها ذلكَ النَّصْلُ هَوْدَجا (2)

... إلى آخر القصيدة التى تعبر فى مجملها عن سعادة الشاعر بمشهد الفوارة ، وحركتها عبر الفضاء المحيط بها ، وفرح الشاعر بين وصف الشراب واللهو من جهة ، ووصف الفوارة من جهة أخرى لا ينم عن افتراق ، بل يعبر عن وحدة فى الشعور ، وتجانس فى الجو النفسى ، الذى تستوى فيه مفردات الجمال .

والشاعر فى منطلق قصيدته يدعو صاحبيه – على عادة الشعراء العرب – إلى اغتنام الفرصة واليقظة من سكونهما ، واقتسام المتعة معه ، متعة الشراب وكحل العينين برؤية تلك الفوارة ، ومن ثم كان اختياره فى تصريعه لمقطعين قصير ومتوسط فى الكلمتين " هملجا ويتبلجا " ليكون وقعهما الصوتى بالغ التأثير فى مسامع الصديقين ، من قبيل التكثيف الأفقى .

ونجد المزج نفسه بين التمتع بالطبيعة والتمتع بمجلس الشراب عند " ابن وكيع التنيسى " يقول :

- غرَّدَ الطيرُ فنبَّهَ من تَعِسْ وأدرْ كأسَكَ فالعيشُ خُلَسْ
- سُلَّ سيفُ الفجرِ من غِمْدِ الدجى وتعَّرى الصبحُ من قُمصِ الغَلَسْ
- وبدا فى حُللٍ فضيةٍ نَالَها من ظلمةِ الليلِ دَيس
- فاسْقنِى من قهوةٍ مِسْكِيةٍ فى رياضٍ عَنْبَرِيَّاتِ النَّفَسَ (3)

---

(1) **الديوان :** 49 .
(2) **الديوان :** 88 .
(3) **الديوان :** 80 .

ويلجأ الشاعر إلى التنبيه الصوتى ، باستخدامه التصريع بحرف " السين " فى مستهل القصيدة ، وهو على هشاشته قوى فى تأثيره فى أنفس السامعين ووجدانهم .

ويقصد الشاعر " بالتصريع " التلوين الصوتى المؤدى إلى مفاجأة السامع ، وخلف ظنه ليعتنى بالسياق ، سواء أكان بحرف واحد أو أكثر .
يقول " ظافر " :

- لـو كانَ هجرُكَ يبقينى إلـى أَمَـدِ لـمـَا عَدِمْتُ اصطبارِى عَنْكَ أو جَـلَـدِى
- لكـنه مـا ارتَضى لـى مـا أكابده حتى رمى الـخُلْفَ بين الروح والـجسد (1)

وينتج عن هذا التنويع خلخلة ذهنية ، توثق العلاقة بين المتلقى والنص ، وتهيئه إلى أية تغييرات قد تطرأ على السياق من آن إلى آخر .

ب ـ النـمط الـمتـجانـس :

وفيه لا يكتفى الشاعر بالتوافق الصوتى فى البيت الأول ، بل يمتد إلى القصيدة كلها ، وإما أن يبنى الشاعر قصيدته على قافية واحدة تتوازى فى الشطرين أفقيا ورأسيا ، وإما أن ينوع هذه القوافى .

1 ـ القـافـيـة الـواحـدة :

ومنها قول " تميم " فى الطرد :

- قـد أَغْـتَدى والليلُ فـى دُجَـاهُ والصّـُبْحُ لـم يَنْـهَضْ بـِهِ سَـنَاهُ
- علـى حِـصـانٍ شَنَـجٍ نَسَـاهُ أَنْـبـَطَ نَهْـدٍ عَـبْلٍ شَـواهُ (2)
- سامى التليلِ سـالـمٍ شَـظَـاهُ ذِى غُـرَّةٍ أَوّلـهُـا أُذُنَـاهُ (3)
- جـاز بـها مُـسيلُـها مـداهُ حتـى لَـقَـدْ كَـادَتْ تُغَطِّى فَـاهُ
- مُسْتَكْمِلِ التحجيلِ مـستوفـاهُ أربـعُـةُ وبـطنُـه أَشْـبَـاهُ
- مُـخَـالِـفٌ أَسْـفَـلُـه أعْـلاهُ بـدُهْـمـةٍ قـد مَـلأَتْ قرَاهُ (4)
- وانـصَبَـغَـتْ مِـنْهُ ألـيَّتَـاهُ فـهـو دُجَـىً يـحملهُ ضُحـاهُ
- تَـسبِقَ أَقْصَى لـحظةِ خُـطَـاهُ لا يـطـأُ التُّـرْبَ ولا تَـلْقَـاهُ
- رجـلاهُ فـى العَـدْوِ ولا يـداهُ كأنَّـه يَـطِـيرُ فـى مَـجْـرَاهُ (5)

ويلاحظ إصرار الشاعر على هذا التوازى الصوتى فى أبيات القصيدة التى تدنو من الأربعين ، وفى قصائد عديدة أخرى فى ديوانه مما قد يشى برغبة فى تقوية الجانب الحسى للنص الشعرى .

وفى الأبيات يبدو إعجاب الشاعر شديدا بجواده الذى يزهو فى ثوب أسطورى ، ينقلنا إلى عالم خيالى ، فكأنه فى قدراته الخارقة حصان طروادة الذى يسلس له كل صعب ، أو ذلك الجواد الطائر فى ألف ليلة وليلة .

---

(1) **الديوان :** 102 .
(2) **الشنج :** المتقبض وشنج النسا : صفة محمودة فى الحصان ، **والنسا :** عرق يخرج من الورك فيستبطن الفخذين ثم يمر بالعرقوب حتى يبلغ الحافر . **والأنبط من الخيل** : ما تحت إبطه وبطنه بياض **والنهد** : الفرس الحسن الجميل المقيم المشرف . **وعبل الشوى** : غليظ القوائم .
(3) التليل : العنق . **والشظا** : عظيم لازق بالركبة أو بالذراع أو بالوظيف .
(4) القرا : الظهر .
(5) الديوان : 102

وقد ترجم الشاعر هذا الإعجاب عمليا برفع درجة الصوت وكثافته ، بتصريعه للأبيات كلها ، دون استثناء ، ورفع درجة الصوت وكثافته يؤدى عادة إلى تقوية الجانب الإيقاعى ، الذى يؤكد على دلالة الإعجاب والزهو بهذا الجواد ذى السمات الخاصة .

ولكن من الواضح أن هذا النمط من التقفية الداخلية محفوف بالمخاطر ، فقد يؤدى فى معظم الأحيان إلى تسريب حالة من الفتور إلى المتلقى لإلحاحه على شكل صوتى واحد ، يتكرر داخل القصيدة وخارجها .

وهذا هو " الشريف العقيلى " يشعرنا فى توحيده للتقفية الداخلية والخارجية بتناسق فى الشعور والجو النفسى ، فى وصفه للهو والشراب ، يقول :

- أَقْبِلْ عـلى اللَّهْوِ ودَعْ مَـنْ فَنَّـدا وحـلِّلْ الـهـمَّ إذا تـعـقَّـدا
- فى روضـةٍ قـد خُطَتْ زبْرجَـدَا وأُلَبَـسثُهُ فـضـةً وعَسْجَـداً
- واشربْ على الغيمِ الرقيق والنـدَّى ما دام سبط الماء قد تـجعَّـدَّا (1)

إنه صوت واحد يتجانس مع الفكر والشعور والعاطفة ، ينم عن موقف واحد من الشعراء الفاطميين ، يتجه وجهة جمالية عامة .

يقول " العقيلى " فى وصف الخمر والطبيعة ، موحدا القافية داخليا وخارجيا على امتداد القصيدة :

- وقهوةٍ تـلمـعُ كـالسـراب أحْلَى مـن الـوصْـل بـلا عِتَـاب
- تُعْجزُ أوهامَ ذَوِى الـحسـاب عـن بـعض ما أفنت من الأحقـاب
- صفراءُ مثلُ الذهبِ الـمذاب لـهـا أكـالـيلُ مـن الـحَبَـاب
- تـحكمُ للصبِّ عن الأوصـاب غـادَيْـتـها بـغـادةٍ كَـعَـاب
- رَقْـرَاقـةٍ نـاعـمةِ الشبـاب تَبْـسُـمُ عـن فـضيهٍ عِـذاب
- عـطرية الأنفاسِ والـرّضـاب إذا بـدَتْ سـافـرةَ النـقـاب
- تَـقَطَّـعَتْ حـبـائلُ الألبـاب فـى روضـةٍ كـأُلْفَـةِ الأحبـاب
- أو كـمـؤاخـاةٍ ذَوِى الآداب قِـبابُـها أحـسنُ مـن قبـابى
- كأنـهنَّ قـطـعُ السـحـاب وزهـرهُـا كَـحُلَـلِ العـتَّـابى
- تسِـحُّ فـيها مـقلةُ الـرَّبَـاب طـلاً يُشِـبُّ جمرة الإطـراب
- والـماءُ فى الروضِ من الدولاب فـلـمْ نَـزَلْ نَشـربُ بالأكـواب
- والنعيمُ رطبٌ أدكنُ الـجلبـاب حتـى بَـلَغْـتُ فـى الرُّبى طِـلابى

فـلا عَـدِمْتُ خُـلَّةَ التصـابى (2)

وقد استخدم " العقيلى " التقفية الداخلية من أول القصيدة حتى آخرها ، موازيا المقطع " آب " أفقيا ورأسيا ، وبإلحاحه على هذا المقطع ، يرتفع صوت القصيدة ، وتعلو نبرة القافية ، ويرتب إيقاعها ، مما قد يلائم موضوعات الوصف فى القصيدة ، حيث متعة الشراب واللهو والنظر إلى جمال الطبيعة ، وجمال الوجه الناضر .

2 ـ القـافـيـة الـمتـعـددة :

قد يدرأ تعدد القوافى الملل عن المتلقى ، أو يخفف من وقعه على أذنه وشعوره ، ولن يحدث ذلك إلا إذا أجاد الشاعر الاختيار والتنسيق ووضع كل فى موضعه الملائم ، واستدعاء كل جزء فى

---

(1) **الديوان :** 118 .

(2) **الديوان :** 48 .

النسيج إلى مكانه ، حسب مقتضيات الدلالة ، كما يهيئ للشاعر مساحة يترجم فيها شعوره إلى أصوات وأفكار وصور متماسكة ، ومتلائمة فى نسيج واحد .

وقد يؤدى التفارق فى أصوات القافية إلى تنافر بغيض تمجه الأذن ، وتشتيت فى الفكر ، مما يغيب جانبا مهما من جوانب االنجاعة فى العمل ، وهو الانسجام .

ويبدو هذا الشكل من القوافى فى شعر الفاطميين فى القصائد المربعة ، وسميت بذلك لالتزام الشاعر فى كل بيتين بقافية واحدة مصرعة تختلف عن سائر أبيات القصيدة ، مما يمكنه من تعديد الموضوعات وتنويعها ، ومن ثم إطالة القصيدة .

من هذه المربعات قول " التنيسى " فى الغزل بغلام نصرانى :

- رسالةٌ من كَلِفٍ عميدِ حياتهُ فى قبضةِ الصدودِ
- بلغَّهُ الشوقُ مدى المجهودِ ما فوقَ ما يلقاهُ من مزيدِ
- جارَ عليه حاكمُ الغرامْ فدقَّ أن يدرَكَ بالأوهامْ
- فلو أتاهُ طارقُ الحمامْ لم يردّه من شدةِ السقامْ
- له اهتزازٌ وارتياحٌ وطَرَبْ لتوجهِ من أَوْرَثهُ طولُ الكُرَبْ
- فَهَلْ سمعتم فى أحاديثِ العَجَبْ بمنْ مُنَاهُ قُرْبُ منْ مِنْهُ العَطَبْ (1)

والملاحظ استقلال كل بيتين بفكرة مختلفة ، ففى البيتين الأول والثانى يبلغ صدود المتغزل به والشوق إليه بالشاعر مبلغا ، مما دفعه إلى البوح بالجور الواقع عليه فى البيتين الثالث والرابع ، ومع ذلك كلما رأى الشاعر هذا الموصوف اهتز قلبه ، وطرب وتسللت إليه النشوة ، كأن لم يره من قبل .

وهنا يأتى دور التقفية الداخلية فى الأبيات ، ليدعم الدلالة ويركزها ويبث وحدة الشعور ، وتواؤما فى الجو النفسى ، كما يبدو حفاظ الشاعر على الوحدة العضوية رغم تعدد القوافى .

وقد يخص الشاعر كل بيت بقافية مصرعة مختلفة ، فيقتصر التوازى الصوتى على القطاع العرضى فقط .

يقول " ابن وكيع " فى وصف الربيع :

- جاءَ إلينا زَمَنُ الربيع فجاء فصلُ حسنُ الجميع
- لبردِهِ وحَرِّهِ مِقْدَارُ لم يكتنفْ حَدَّهما الإكثار
- عدّل فى أوزانهِ حتى اعتدلْ وحمدَ التفصيل منه والجملْ
- نهارُه من أحسنِ النهار فى غايةِ الإشراقِ والإسفارِ
- تضحكُ فيه الشمسُ من غيرِ حُجُب كأنَّها فى الأفق جامُ من ذهَب
- وليلُهُ مستلطفُ النسيمِ مقوَّمُ فى أحسنِ التقويم
- لبدره فضلٌ على البدور فى حُسْنِ إشراقٍ وفَرْطِ نورِ
- كجامةِ البلورِ فى صَفَائِها أو غُرةِ الحسناءِ فى نَقَائِها (2)

يؤدى التوازى الصوتى بذلك إلى تجديد فى الصياغة ، وتنويع فى طرق الأداء ، وتمكن للشاعر فى نصه ، بتقوية أنسجته وتدعيم عناصره ، كما يسمح هذا التنويع الإيقاعى العرضى للقافية بتكريس دلالة معينة ، تتوازى مع هذا التغير الصوتى الأفقى الذى يميز كل بيت عن الآخر .

ومن تنويع القافية قول " تميم " فى مخمسة :

- وأحورَ ساحرِ الطَّرْفِ يَفُوقُ جوامعَ الوَصْفِ

---

(1) **الديوان :** 43 ، 44 وتيمية الدهر 1 : 434 .

(2) **الديوان :** 71 ، 72 ويتيمة الدهر 1 : 445 .

- مليحُ الــدَّلِّ والـظَّرْفِ جَنَـتْ ألـحاظـهُ حتــفى
فـمـن يُعــدِى على ظالـمْ
- أطــاعَ جفونَه السِّحْـرُ وذلَّ لــوجــهِه الــبــدرُ
- ومــادَ بـردْفِهِ الـخَصْـرُ وأشْــبَــهَ ثــغــرَهُ الـدُّرُّ
فــقلــبُ مُـحِبَّـهِ هـائـمْ
- يـعَنـفُنى عـلى حُـبِّى ويــهــجرُنـى بـلا ذنْـب
- كــأنــى لــسْتُ بالصَّـبِّ لــقـهــوةِ ريـقـهِ العَذْب
أما فــى الــحب مــن راحـمْ (1)

يؤدى التباين الصوتى للقافية رأسيا دورا مهما ، حيث يتيح توزيعا إيقاعيا منوعا ، يجلو الفتور والملل الذى قد تسببه القافية الموحدة ، كما أنه يتضمن قيمة دلالية ، حيث يحمل معانى مختلفة فى كل مرة ، ويؤكد التوازى الأفقى لأصوات القافية تضافر هذه الدلالات ، والتئامها داخليا ، لتكوين فكرة مكتملة بذاتها .

ويتيح هذا التنوع فى القافية الداخلية والخارجية استقلالا للأبيات ، يوافق تمايز الأفكار التى تتضمنها تلك الأبيات .

هذا هو " الشريف العقيلى " يقدم لنا أوصافا مختلفة لمغن حسن الصوت والطلعة ، يقول :

- يَشْدُو فَيُحْيى صوتُه القلـوبَا ويُـذْهـبُ الأحـزانَ والكُرُوبَا
- كــأنَّــه بـدرٌ عـلى قـضـيب تُـمـيـلُه الـريـاحُ فــى كثـيب
- كــأنـما طــلـعـتُه وطُـرَّتُــه صُـبْحٌ وليلٌ قد أناخت ظلمـتُه
- كــأنـما عَــــذارُه وخــدُّه ضِــــدَّانِ لاحَ وصْــلُه وصَـدُّه
- كــأنَّما رضــــابُــه عُـقـارُ كـأنَّما خــــدَّاهُ جُــلّنَــــارُ (2)

ويمكن لهذا النمط من التقفية الأفقية أن يزيد من غنائية النص ، ويبين عن مفاتنه الحسية بشكل عميق .

ثانيا : التــوازى اللـفـظـى :

لا ريب فى أن التوازى اللفظى الأفقى يوظف التكرار ، وذلك بإعادة الوحدات الصوتية بتمامها ، أو بتغير محدود ، ولكن ليس لمجرد النسخ والتقليد والتقريب ، فالتوازى يفترق عن التكرار فى احتفائه بالتماثل المكانى ، أو الموقعية ، مما يجعل العلاقة بين الوحدات المتوازية علاقة تناظر وليست تشابها .

وبناء على هذه الفرضية وجدنا ألفاظا متوازية ، وغير متطابقة صوتيا ، تقتصر علاقتها على الموقعية ، وبعض التشابه فى الجذر الصوتى إن جاز التعبير .

وقد أقام الشعراء الفاطميون علاقات التوازى اللفظى الأفقى بنوعيها ، المتقارب ، الذى يعتمد على الموقعية والتشابه الصوتى ، والمتطابق ، والذى يهتم بالنسخ الصوتى ، إلى جانب مراعاة التناظر المكانى .

أ ـ النــمـط الـمتـقــارب :

ويهدف فيه الشاعر إلى بناء تواز أفقى عبر التناظر الصوتى بين لفظتين متفقتين فى الجذر الصوتى ، ومن ذلك قول " تميم بن المعز " :

- ولـمْ جاءَ والطيفَ الـمعاودُ مضجعى معاً ومَضَى لـمَّا مَـضَى الـمتأدبُ

---

(1) **الديوان :** 369 .
(2) **الديوان :** 302 .

- وأنَّى اهتَدى طيفُ الـخيـالِ ودونَـــه مــن البـيدِ مـجهولٌ ودوُّ وسَبْسَبُ
- فواصَلَنى تـحتَ الكَــرَى وهو **عاتبُ** ولولا الكَرَى ما زَارَنى وهُوَ **يَعْتِبُ** (1)

وفى البيت الثالث أمنية للشاعر ، تتحقق فى أحلامه ، هى زيارة محبوبته له التى تعتب عليه من طول الفراق ، وهذه الأمنية لا يشم لها الشاعر ريحا إلا فى الكرى ، الذى يحقق للبشر كل ما يعجز عن نواله فى الواقع .

يشير الشاعر إلى تغير موقف محبوبته فى الحلم ، فقد أصبحت تعتب عليه لفراقه لها ، وهو يرسخ ذلك بموازاته لمادة " عتب " فى موضع واحد فى الشطرين ، مرة باسم فاعل ، ومرة بفعل مضارع ، فاسم الفاعل ، يقدم العتاب شاخصا واقعا ، والفعل المضارع يكرسه حدثا ، ممتد الزمن ، ومستمرا مجددا ، مما يطيل متعة الشاعر بلقاء محبوبته ، وإن كان حلما .

وبعد أن كاد هذا الحلم يصبح واقعا :

- ثنَى عِطْفه لـمـا بَـدا الصبحُ **ذاهباً** وما كادَ لولا طالِعُ الصُّبْحِ **يَذْهبُ** (2)

وضع الشاعر اسم الفاعل " ذاهبا " بإزاء " يذهب " ، وهو فعل مضارع ، ليدل على انفلات محبوبه منه ، كما ينفلت الماء من بين الأصابع المتباعدة ، فبنفس الطريقة التى جاء بها ذهب .

وأحيانا يعبر الشاعر بمثل هذا التوازى بين اسم وفعل عن التباين بين موقفين ، أو صفتين ، أو شخصين ، كما فى مدح " تميم " لأخيه " العزيز بالله " :

- وقمتَ بهمْ فى منبرِ الـمُلْكِ **خاطباً** بـما لـم يَقُمْ مَلِكُ سِوَاكَ و**يَخْطُبُ** (3)

" فالعزيز " وهو " خاطبا " فى أى حين ، وفى أى موقف يتفرد عن أى ملك آخر ، يحاول أن يجود فى خطبته " ويخطب " ، فلا تسعفه فصاحته وذكاؤه .

ويقصد الشاعر إلى هذا النمط من التوازى لترشيح الدلالة وتأكيدها بصورة مماثلة من الحياة ، يقول " ظافر " :

- **أحنُّ** إلـى الفُسْطَاطِ ما لــمْ أكنْ به **حنــينَ** طليحِ الـركبِ بعدَ ذَهَابِهِ (4)

فحنين الشاعر حالة خاصة ، و" حنين طليح الركب " حالة أخرى " تتماثلان فى قوة الإحساس ، ودفق المشاعر ، ومن ثم جاء التوازى بين الفعل " أحن " والمصدر " حنين " ليستخلص حالة إنسانية عامة .

ومن وضع الاسم بإزاء الفعل قول " ابن وكيع التنيسى " :

- عَـشِقْـتُ مـن لا **أُلامُ** فــيـهِ وَمـَا يَخْلـُو مــن **اللَّومِ** كلُّ من عَشِقَا (5)

إذاً فالكلمتان المتقاربتان صوتيا ، والمتوازيتان موقعا هما " ألام " فعل مضارع ويمثل حالة خاصة بالشاعر ، تتصل بشعوره ، وترتد به إلى ذاته ، و" اللوم " مصدر يخلق صورة عامة ، وملامح مسبقة يتسم بها كل العاشقين ، ووضع الخاص فى مقابل العام يصل بالدلالة إلى مرحلة حاسمة فى البيان .

والشيء نفسه يمكن تلمسه فى قول " الشريف العقيلى " يصف الخمر :

- لـم يُبْقِ من **جسمهَا** كرُّ الزمانِ سِوَى نُــورٌ **تَجسَّمَ** بيـنَ الـماءِ والعنبِ (6)

ب ـ النــمـط الـمتـطـابـق :

---

(1) **الديوان :** 40 .
(2) **الديوان :** 41 .
(3) **الديوان :** 43 .
(4) **الديوان :** 47 .
(5) **الديوان :** 83 ويتيمة الدهر 1 : 459 .
(6) **الديوان :** 49 .

يقتضى التطابق نقل اللفظة بتمامها من موضعها فى الشطر إلى الموضع المناظر فى الشطر الآخر ، دون تغيير فى ترتيب أصواتها ، مما يشكل توافقا شكليا وضمنيا فى بعض الأحيان .

وها هو ذا " ابن وكيع " يؤطر حقيقة جبرية الحب ، لذلك يوظف التوازى المتطابق لبيان هذه الحقيقة ، ويجعل محور هذا التوازى هو لفظة " الاختيار " ، يقول :

- لـو كان فـى الـحبِّ لـى **اختـيارٌ** لـكـانَ تَـرْكـى لـه **اختيارِى** (1)

ووضع اللفظة هذا الموضع فى الشطرين تأكيد من الشاعر لانتفاء الاختيار من الحب ، فقد ذكرها فى آخر جملة الشرط ، وفى آخر جملة الجواب ، وتكرار الكلمة بهذه الطريقة يجعلها تعلق بالسياق ، ويستمر هذا التعلق حتى تنضج الدلالة ، وتصل إلى ذهن المتلقى وشعوره .

ويشكل التوازى المتطابق نوعا من المواجهة بين عنصرين من عناصر الدلالة ، كما فى قول " التنيسى " يصف ساقى الخمر :

- وعـنـدنا شـادِنٌ غـريرٌ فـى لـحـظِ أجـفـانِـه سقَـامُ
- للـحُسْنِ **قـدامُـه** جيوشٌ للصـبرِ **قُـدَّامُها** انـهـزامُ (2)

فكلمة " قدام " فى البيت الثانى تقابل بين جانبين ، جانب الحسن ، وهو الأغلب ، وجانب الصبر ، الذى ينهزم أمام فلول الحسن والجمال فى تلك الخمارة .

ويقصد الشاعر الفاطمى بالتوازى المتطابق أحيانا تقوية أحد جوانب الدلالة ، الذى قد يفتقر إلى التأكيد ، فهو ليس من قبيل الزيادات الناتئة والإضافات الطارئة ، وإنما هو جزء أصيل من أجزاء السياق ، يعتقد فيه اختلال السياق ، بنزع هذه الجزء بالذات .

يتبين ذلك فى قول " تميم " يرثى أخاه :

- يا أخى : أىُّ عَبـْرةٍ **لـيسَ** تَهْمِى وفـؤادٌ عـلـيـكَ **لـيسَ** يَطيرُ (3)

فتكرير " ليس " مع فعلين مختلفين معنى ، يؤكد النفى ، ويستغرق كل الموجودات ، ويدرأ عن الشاعر شبهة التراخى فى بكاء أخيه والحزن لفراقه .

والإجراء نفسه نلمسه فى قول " ظافر " يصف حنينه إلى الفسطاط :

- فلقدْ أحِنُّ لـها و**لـسْنَ** منازلـى وأودُّها شـغـَفـاً و**لسْنَ** بلادِى (4)

يلاحظ أن توظيف الشاعر للتوازى هنا جاء مبرزا لحنين مجرد عن كل غاية ، فهو يحب هذه المدينة رغم أنه لا تربطه بها صلة مادية ، فليست موطنه ، وليست مسقط رأسه ، ورغم ذلك يحبها ويودها ، كما يلاحظ تدعيم الشاعر لنفيه أنها ليست منازله وبلاده ، بالفعلين " أحن " و" أود " ، وهو تعليق يبدو فى ظاهره التناقض ، إلا أنه يؤدى إلى إنضاج دلالة العشق ، والامتزاج بين الشاعر والمدينة .

وتتأكد دلالة التناقض التى يبرزها التوازى المتطابق ، حين نقرأ هذا البيت " لظافر " :

- جارَ الزمانُ على شَمْلِى ولا **عَجَبٌ** من ذلكَ الـجَوْرُ بَلْ إنصافُه **عَجَبُ** (5)

فلكلمة " عجب " رغم أنها انتقلت بتمام أصواتها ومعناها إلى آخر البيت ، إلا أنها شكلت تباينا وتناقضا بين حقلين دلالين ، **الأول** : يمثل الدهشة من صروف الدهر مع الشاعر ، **والثانى** : هو العجب من إنصاف الدهر له ، الذى أصبح مطلبا بعيد المنال وصعب المطال .

---

(1) **الديوان :** 61 ويتيمة الدهر 1 : 47 .
(2) **الديوان :** 92 .
(3) **الديوان :** 149 .
(4) **الديوان :** 89 .
(5) **الديوان :** 32 .

ومن تعلق اللفظ المتوازى بالتناقض والتغاير قول " ظافر " :

- فإنْ **دَعَانِى** الـهـوَى لَبَّيـتُ دَعْـوَتَه وإنْ **دَعَانِى** لسانُ العَـتْبِ لـم أُجِبِ (1)

وقوله :

- قَدْ كنتُ **أندبُ** قلبى بُــعْدَ سَاكِنِهِ فَـصِـرْتُ أَنْـدُبُ أَحْبَابــى و**أنْدُبُه** (2)

وكذلك قوله :

- أنــتَ فــى دنـياكَ فــى **شُــــغْلِ** والـمنـايـا فـيــكَ فــى **شُـغْلِ** (3)

بذلك يتخذ الشاعر التوازى سبيلا إلى توثيق أواصر النسيج اللغوى فى النص ، بإقامة نوع من التقابلات ، فحين يذكر الكلمة فى أول الأمر يربطها بدلالة ما ، وحين يكررها فى موقع مناظر من الشطر الثانى يربطها بدلالة مقابلة ، فى معنى مغايرة كما فى أبيات " ظافر ".

ويمتاز هذا النمط من التوازى بإقامة التقابل متضمنا معنى التغاير بتطابق وتماثل عن طريق نسخ اللفظة فى الشطر الثانى ، مما يحدث نوعا من التأثير الفجائى للمتلقى ، إذ كان عليه أن يتصور تماثلا باطنيا فى المعنى ، يوازى التماثل الظاهرى فى الكلمات المتطابقة ، ولكنه يفاجأ بعد أن يقرأ الكلمتين ويسمعهما جيدا أنه قد وقع تحت تأثير مزدوج ، لفته بسرعة خاطفة إلى دلالة منسجمة فى آخر الأمر .

وهذا بفعل التأثير الإيجابى القوى لجرس الألفاظ التى يعول عليها " ريتشاردز " تعويلا كبيرا فى التأثير الجمالى " حتى قبل أن نفهم الألفاظ فهما عقليا ، وقبل أن تكون الأفكار التى تحدثها هذه الألفاظ ونتابعها نجد أن حركة الألفاظ وجرسها تؤثران تأثيرا عميقا مباشرا فى نزعاتنا ... " (4)

" وفى كل الشعر تقريبا نجد أن جرس الألفاظ وبنيتها – أى ما نسميه عادة بشكل القصيدة ، مفرقين بينه وبين " محتواها " – هما اللذان يبدءان فى التأثير .. " (5)

ثالثا : التـوازى الـتركـيـبى :

نكاد ندنو من الدلالة حين نسير فى اتجاه تكوين تركيب متكامل ، يعتمد على تعلق الكلم بعضه ببعض ، ويعنى هذا التعلق عند " عبد القاهر الجرجانى " " أن تعمد إلى اسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا ، أو تعمد إلى اسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر أو تتبع الاسم اسما ، على أن يكون الثانى صفة للأول ، أو تأكيدا له ، أو بدلا منه ، أو تجئ باسم بعد تمام كلامك ، على أن يكون صفة ، أو حالا ، أو تمييزا ، أو تتوخى فى كلام هو لإثبات معنى ، أن يصير نفيا أو استفهاما أو تمنيا ، فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك ، أو تريد فى فعلين أن تجعل أحدهما شرطا فى الآخر ، فتجئ بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى ، أو بعد اسم من الأسماء التى ضمنت معنى ذلك الحرف ، وعلى هذا القياس " (6) .

وهذا هو اتجاه نظم الكلم على طريقة النحو والإعراب ، حتى نصل بهذا النظم والترتيب إلى المعنى أو الدلالة ، التى يرى " عبد القاهر " أنها تسبق إلى الذهن قبل أن ينظم الكلم ، فلا " يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه ، ولا أن تتوخى فى الألفاظ من حيث هى

---

(1) **الديوان :** 20 .
(2) **الديوان :** 64 .
(3) **الديوان :** 248 .
(4) **أ.أ. ريتشاردز :** العلم والشعر – ترجمة د. محمد مصطفى بدوى – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001صـ 40 .
(5) **السابق :** 41 .
(6) **دلائل الإعجاز :** صـ 55 .

ألفاظ ترتيبا ونظما ، وأنك تتوخى الترتيب فى المعانى ، وتعمل الفكر هناك ، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها " [1] .

وما يمكن أن نلمسه من هذا الكلام أن ترتيب الألفاظ وتعلقها على نحو خاص ، يؤدى إلى دلالة معينة ، تقل درجة وضوح هذه الدلالة إذا لم توزع الألفاظ على هذا النحو .

وبناء على هذا الفرض يقوم التوازى التركيبى بدور هام ، يعتمد على ما يمكن أن يترتب على تكرار قوالب نظمية متماثلة من تناظر ، أو تنافر للدلالات التى تتضح من خلال هذه التراكيب .

ويلجأ الشاعر الفاطمى إلى تكرار تراكيب ناقصة غير مكتملة العناصر ، مما يجعل التوازى جزئيا ، أو قد يكرر بين شطرى البيت تركيبا مكتملا ، بحيث يتقابل العنصران المتماثلان فى شكلهما وموقعهما ، بما يوحى بالتوازى الكلى .

أ ـ النـمـط الـجـزئى :

ومنه قول " تميم بن المعز " :

- سـقتـنى الـرَّاحَ وهـى خَدَّاهَا بأَكْؤُسِ اللَّحْظِ وهـى عيـنَاها [2]

بتكرار الشاعر لقالب نظمى واحد بين الشطرين فى موقع مناظر ، يتجلى التوحد بين مفردات الجمال عند محبوبته ، والتى تآذرت لإيقاع تأثير قوى مس قلب الشاعر ، وصيره سكرانا فى بحر لجى ، لا ضفاف له ، بمجرد وقوع عينيه فى عينى هذه الجميلة .

يبدو هذا التوحد فى نظم الجملتين الاسميتين **" هى خداها " – " هى عيناها " حيث تتناظران فى موقعيهما " فى آخر الشطر " وعناصرهما " واو عاطفة + مبتدأ " ضمير غائبة "+ خبر " مثنى مذكر " + مضاف إليه " ضمير متصل " " ها " "** .

وتتأتى جزئية التوازى من اقتصاره على جزء من التركيب المؤلف لشطرى البيت .

ومن وصفه للنيل يقول :

- كـأنَّ مـاءَ سـواقـيهِ لناظـرها شُهْبُ الـخيولِ إذا ما حثَّها العَنَقُ
- فاشْرَبْ مُغَنىَّ فإن اللهَو منبسـطُ واطْرَبُ مُهنَّى فهذا منظرٌ أَنِقُ [3]

والتوازى فى البيت الثانى بين الجملتين الفعليتين **" فاشرب مغنى " – " واطرب مهنى " وهما يتكونان من " حرف عطف + فعل أمر " على وزن أفعل " + فاعل مستتر تقديره أنت + حال على وزن " مفعل " "** ، ويتضاعف تأثير هذا التوازى ، لتضمنه تماثل فى النظم والصرف فى آن واحد ، مما يزيد من فاعلية الصوت بجانب القالب النظمى الواحد ، وآثر الشاعر فى هذا النمط الجزئى ، فلم يقابل بين كل عناصر التركيب فى الشطرين ، ليخص كل تركيب من التركيبين المتوازيين بدلالة معينة ، حيث يتواءم الشرب مع اللهو المنبسط ، الذى ذكره الشاعر فى الشطر الأول ، ويتناسب الطرب مع المنظر الجميل ، فالإنسان يشرب لهوا وتمتعا ، وينتشى طربا للمنظر الجميل الصافى .

ومن التوازى الجزئى قول " ظافر الحداد " :

- وللـشيبةِ شيـطانٌ يـُسَاعِدُنى علـى الـهـوَى ويُـواتِيْنى على أرَبى
- فإنْ دَعَانى الـهـوَى لَبَّيْتُ دعوته وإن دَعَانى لـِسَان العَتْبِ لـم أُجِبِ [4]

---

(1) **السابق :** 53 ، 54 .
(2) **الديوان :** 35 .
(3) **الديوان :** 286 .
(4) **الديوان :** 20 .

ويعيد الشاعر التوازى فى البيت الثانى جزئيا ، لأنه لم يشأ أن يكرر التركيب كاملا فى الشطر الثانى منه ، فالجملة الشرطية فى الشطر الأول اشتملت على **أداة الشرط + الفعل الماضى + الفاعل المعرف بأل + فعل الجواب مثبتا + فاعل مستتر + المفعول ، بينما اشتملت الجملة الشرطية فى الشطر الثانى على نفس أداة الشرط + ذات الفعل الماضى + الفاعل مضافا إلى معرف بأل + فعل الجواب منفيا .**

ولعل هذا الاختلاف الجزئى الظاهرى يتماشى مع الدلالة فى البيت ، وهى تعرض لموقفين متباينين للشاعر ، حيث إنه يقبل على دعوة الهوى له بلهفة وشغف ، يدل على ذلك جملة الشرط القصيرة ، فى حين أنه يعرض عن دعوة العاتبين عليه لفعله ، لأنه كما ورد فى البيت الأول قد فارق الشباب ولهوه منذ زمن لا بأس به .

ويكاد يختفى التماثل التام بين الجمل المكررة فى تكرير " التنيسى " للجمل الفعلية فى قوله عن مساوئ فصل الصيف :

- يَعْلو به الكَرْب ، ويشـتدُّ القَلَقْ وتَنـضُـجُ الأبــدانُ مـنه بالـعرَقْ [1]

كرر الشاعر جملتين فعليتين قصيرتين فى الشطر الأول ، وجاء فى الشطر الثانى بجملة فعلية واحدة طويلة ، وإصرار الشـاعر على الجملة الفعلية فى البيت ، على تباينها طولا وقصرا ، يدل على استيائه من فصل الصيف ، الذى لم يجد له الشـاعر ميزة واحدة ، وأفعاله وآثاره السلبية متلاحقة ومتزاحمة لدى شاعرنا .

وعلاوة على أثره الدلالى ، يخلق التوازى الجزئى للتراكيب إيقاعا أقل صرامة ومباشرة من نظيره الكلى ، ومن ثم يكون التأثير الدلالى هو الأغلب ، يقول " الشريف العقيلى " :

- اشْرَبْ على زَهْرِ البنفـسجِ قهوةً تُهْدِى السُّرورَ إلـى الـحزينِ الـمُكْمَد
- فكأنَّه قـرصٌ بِــخَدٍّ مُـهـفْهَفٍ أو أعيــنٌ زرقٌ كُــحِلْـنَ بـإثْـمـدِ [2]

يحاول الشاعر من خلال هذا الإيقاع الهادئ ، الذى يشكله التوازى الجزئى فى البيت الثانى أن يعرض لصورتين بهما بعض التباين لشيء واحد ، وهو الخمر .

ب ـ النـمـط الـكـلـى :

وفى هذا النمط يوازى الشاعر بين جمل متساوية تقريبا فى طولها ، ومتماثلة فى عناصرها .

وقد تكون هذه الجمل قصيرة ، فنجده يكرر أكثر من جملة فى البيت ، أو قد تكون طويلة ، فيكرر جملة واحدة بين الشطرين .

1 ـ الجـمـل الـقـصـيرة :

ويقصد الشاعر إليها لتؤدى إيقاعا صوتيا سريعا ، كما تمكنه من التعامل مع دلالات متعددة ، تزخم بها قصيدته .

من ذلك قول " تميم " يحشد محاسن قومه :

- نَحنُ الــذينَ بـنا الكــتابُ مُـنَزَّلٌ وبـنـا يُــجـيـبُ الـلــهُ دعوةَ من دَعَا
- ولنا النَّدَى ، ولنا السُّدَى ولنا الـهُدَى ولنا الـجَدَا ، ولنا الرَّدَى يومَ الوغَى [3]

---

(1) **الديوان :** 66 **وتيمية الدهر** 1 : 442 .
(2) **الديوان :** 108 ، **واليتيمة** 1 : 502 .
(3) **الديوان :** 270 ، **والوغى** : الصوت والجلبة الشديدة .

يؤكد الشاعر فضائل قومه فى أكثر من صورة ، فقد كرر جملا قصيرة متماثلة قوامها ، **الخبر المقدم جوازا " جار ومجرور ، والمبتدأ المؤخر المعرف بأل "** ، ولعله يقصد بهذا القالب النظمى تمييز بيت الخلافة بتلك السمات ، وقصرها عليهم 0 كما عزز الشاعر هذا التوازى النظمى بالتعادل الصوتى ، بتسجيعه للجمل المتوازية ، لكى تبدو فى أوضح صورة من صور التنظيم الصوتى ، ويشترط " ابن أبى الأصبع المصرى " فى التسجيع " أن يكون روى الأسجاع روى القافية ... " [1]

وبذلك يتمكن الشاعر من نسج إيقاع صوتى مزدوج ومكثف ، عن طريق توازى الجمل القصيرة المتماثلة ، والمقفاة تقفية داخلية أيضا ، وبذلك تتسم هذه الجمل بتأثيرها الصوتى القوى ، وبإشارتها القوية إلى دلالة بعينها ، حيث أصبحت الجمل المتوازية محددة الملامح بفعل القافية التى من أهم وظائفها تدعيم دلالة ما " وتسوير حدود الجملة الشعرية فى أحيان كثيرة ..." [2] .

ونلمس نفس التوجه الصوتى لدى " ظافر " حين يصف محبوبته :

- كالبدرِ لـما أنْ بَدَا ، كالظَّبْى لـمَّـا أنْ رَنــا ، كالغُصْنِ لـَّما أنْ سَعَى [3]

ولعلنا نلمح من وراء هذا التقسيم الثلاثى للبيت إلحاحا من الشاعر على تصوير متعدد الأشكال لموصوفته ، حيث يرى روعة جمالها فى أشكال متعددة ومتباينة ، وباستخدامه للجمل القصيرة السريعة ذات الرنين الصوتى الموحد ، يلفت المتلقى إلى هذا الجمال المؤثر ، قبل أن يتخيله بتصوير ثلاثى .

وقد يقسم الشاعر بيته بجمل قصيرة متناسبة ومتوازية ، من غير معادلة صوتية لها ، كما فى قول " تميم " متغزلا :

- فَغَـدَرْتَ غـيرَ مُغَادرٍ ، وقـطعتَ غيـرَ مُـقَاطع ، وأَرِبْتَ غيـرَ مُرِيبِ [4]

يوازى الشاعر بين ثلاث جمل ، متوحدة النظم ، وهذا التوحد يميزها بالتناسب فى طولها كذلك ، وتقوم الجمل المتوحدة والمتناسبة على تواز صوتى مزدوج ، فالمادة التى اشتق منها الفعل متقاربة مع مادة المضاف إليه ، ويكسب هذا التقارب الجمل تجانسا صوتيا ، يكون دوره مكملا للتناسب بين الجمل المتوازية ، فى النهاية يؤدى هذا الإجراء إلى تأكيد دلالة واحدة ، وهى إعراض المحبوبة وجفائها للشاعر .

وتتيح الجمل القصيرة للشاعر تقسيم البيت إلى أربعة أقسام متناسبة كما فى قول " تميم " مادحا أباه :

- يا منْ حَوَى الفضلَ وحازَ الفَـخْرا وكـسَفَ الـشمـسَ وفــاقَ البـدرَا [5]

ويمكن هذا للشاعر حشدا للدلالات والمعانى المختلفة ، لتأكيد تميز ممدوحه بالفضل والتقدم على سائر الناس ، إمعانا فى المبالغة .

2 ـ الجــمل الطويــلـة :

ويمكن هذا الشكل من موازاة شطر بشطر ، مما يتيح مزيدا من التكثيف الصوتى ، إلى جانب التناظر الموقعى بين عناصر الجملتين المتوازيتين .

---

(1) **التحرير :** 2 : 300 .
(2) **د. صلاح فضل :** نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى صـ 78 .
(3) **الديوان :** 194 .
(4) **الديوان :** 48 .
(5) **الديوان :** 184 .

من ذلك قول " تميم " مادحا أخاه العزيز :

- يُــعِزُّ علــى الــدَّهْرِ أَنْصَارَها ويَضْــرِبُ بـالسيفِ خُذالـها (1)

وقوله فى القصيدة نفسها :

- يـفوقُ الشــموسَ وإِشْــرَاقَها ويـعْـلُو البـدورَ وإكْـمَـالَـها (2)

يحاول الشاعر أن يصف قوة ممدوحه وسطوته ، التى لا تقف عند حد ، ولا تلزم جانبا بعينه ، دون أن تطال مقابله ، فهو رجل يرفع من شأن أنصاره ويدعمهم ، ويخفض بالسيف رؤوس أعدائه ومناوئيه .

كما جاوزت صفاته الآفاق ، فلا تدانيها شموس النهار ، ولا تضاهيها بدور الليل ، فهو متفرد بين أولئك وهؤلاء .

ويوظف الشاعر لبيان تلك الدلالات المتقابلة ، التوازى التركيبى الكلى ، الموزع بين شطرى البيت ، ليبرز موقفين متباينين ، ولكن فى النهاية يتآزر الموقفان ، ليعززا رغبة الشاعر فى الارتقاء بصفات أخيه إلى درجة التسامى .

ويتكرر نفس الإجراء عند " تميم " فى قصيدة أخرى حين يقول لأخيه :

- فأنــتَ شــمسُ ضُحَاهُ وأنــتَ بــدرُ دُجَــاه (3)

فهو لا يكتفى بالتوازى التركيبى بين الشطرين ، بل يقابل بين كلمات كل منهما " الشمس " يقابلها " بدر " ، و" الضحى " يقابلها " دجى " .

ونلمس هذا التقابل فى قول " ظافر " :

- فليسَ يُنْجيْه مِنْ القولِ عَاجِلٌ ولـيسَ يُنْجيهِ مـن الويـلِ آجلُ (4)

حيث اقتصر الشاعر فى المقابلة على كلمتى " عاجل " ، و" آجل " .

ويغطى التقابل مساحة أكبر فى الشطرين فى قول " ظافر " :

- وأكرَمُ الناسِ فى ذُلٍّ ومـخمصةٍ وألأمُ الناسِ فـى عـزٍّ وفـى بَطَرِ (5)

وهذا التقابل بين كلمات الشطرين ، يسميه البلاغيون " بالتعطف " (6) ، وفيه يتمكن الشاعر من إبـراز الدلالة فى ثوب قشيب ، بالموازاة بين المتناقضات ، والتأليف بين المتخالفات .

وقد يقصد الشاعر بتوازى الجمل الطويلة والإفاضة فى التفسير ، أو الإسـهاب فى القول ، إلى عرض كل ما يجول بخاطره ، أو يدور بخلده فى جمل تقررية أو مساحات تصويرية ، كما فى قول " ظافر " :

- وأَقْطِفُ وَرْدَ الـخـدِّ والوَرْدُ زَاهِـرٌ وأَلْزَمُ غُصْنَ البانِ والغُصْنُ مَائِسٌ (7)

فحين رغب الشاعر فى إطالة الحديث عن محبوبته ، والتملح بجمالها الفاتن ، فى خدها وقدها ، اختار من الجمل أنسبها لمثل هذا الموقف ، الذى يحتمل التأنى فى الوصف ، والأمانة فى التصوير ، كما اختار من البحور الشعرية " الطويل " ، حتى يتسنى له المواءمة بين جانبى الدلالة والإيقاع ، وبذلك ييسر التوازى الأفقى للشاعر سبيل البوح والراحة الوجدانية بالتنفيس عن مشاعره .

---

(1) **الديوان :** 320 .
(2) **الديوان :** 320 .
(3) **الديوان :** 24 ,
(4) **الديوان :** 374 .
(5) **الديوان :** 139 .
(6) **سبق الحديث عنه فى مدخل الفصل صـ**
(7) **الديوان : 169 .**

ومن التوازى التركيبى الأفقى قول " العقيلى " :

- الأرضُ تَضْحَكُ والسماءُ بضِدّهَا والقُضْبُ تَرْقصُ فى غلائِلِ وَرْدِها
- والراحُ قد راحَتْ بها فتَّانةُ تفتر عن مثلِ الذى فى عقْدِها
- فكأنَّها فى طعْمِها من رِيْقِها وكَأَنَّها فى لَوْنِها من خَدِّها (1)

يوازى " العقيلى " بين جمل طويلة ، ففى البيت الأول نجد الشطر الأول " الأرض تضحك " .... بإزاء الشطر الثانى " والقضب ترقص " ، وفى البيت الثالث كذلك ، نلمس توافقا تركيبيا عرضيا ، ويتيح هذا التقارب الهيكلى فرصة طيعة لإيقاع مبهج ، يبرز جمال الطبيعة ، ومعنى الفرح والنشوة التى تبدو فى حركة المفردات الطبيعية ، لذلك كان حريا بالشاعر اختيار تلك الجمل الطويلة ، لتلائم فيض الوصف والإسهاب فى تقديم أجزاء الصورة .

ويكون التوازى الهيكلى الأفقى تركيزا لدلالة ما لصرف الاهتمام إليها ، وتحويله عما سواها ،كما فى قول " تميم " :

- وسَلْ الليالى عَنْ نَفَاذِ عَزِيمتِى وسَلْ الحوادِثَ عن ثبَاتِ جَنَانى (2)

كما يقصد الشاعر إلى التوازى التركيبى للإفاضة فى وصف المحاسن ، يقول " تميم " فى وصف أخيه العزيز :

- رفيعُ المعالى فى العيونِ مُعَظَّمِ كريمُ السَّجَايا فى النفوسِ مُحَبَّبُ
- أَلَذ من الشَّهدِ المصفىَّ مذاقُه وأطيبُ من نيلِ الأمانى وأعذبُ
- وأمضَى من المِقْدَارِ عَزْماً وبَطْشَةً وأوسعُ للأيامِ صَدْراً وأَرْحَبُ
- مآثره فى حلبةِ الفخرِ سُبَّقُ وتدبيرُه فى ظلمةِ الليلِ كوكبُ
- وآراؤهُ يومَ اللقاءِ نواقِدُ مواضٍ إذا كلَّ الحديدُ المُضَرَّبُ (3)

يكرس الشاعر بهذه الجمل المتحدة فى النظم الصفات الخاصة ، التى يمتاز بها أخوه الخليفة عن أقرانه من الخلفاء ، وسائر الناس ، فهو تعزيز للدلالة ، عن طريق مراعاة النسق النظمى للغة .

وبذلك يؤدى تكرار التراكيب وتوازيها وظيفة جمالية مزدوجة ، فهو شكل من أشكال التوالى المنتظم ، والتناسق المقصود للنسيج اللغوى ، يقوم " بتفريغ جديد للمعنى الأساسى الذى تقوم عليه القصيدة ... " (4)

" وشرط هذا النوع من التكرار أن يوحد بين القصيدة فى اتجاه يقصده الشاعر وإلا كان زيادة لا غرض منها ... " (5) .

* * *

---

(1) **الديوان :** 123 .
(2) **الديوان :** 423 ، **واليتيمة** : 1 : 530 .
(3) **الديوان :** 43 .
(4) **نازك الملائكة :** قضايا الشعر المعاصر صـ 284 .
(5) **السابق :** 629 .

الفصل الثانى :

التـــوازن

قـد يبدو " التوازن " بمفهومه التشكيلى بعيدا عن فن الشعر ، لاعتبارات ترجع إلى بعض التباين ، الذى يفرق أحيانا بينه وبين الفنون الأخرى ، وخصوصا فى لغة كل فن وأدواته ، ففى التصوير حين يعادل المصور بين جزأى لوحته ، فلا يملأ جانبا ويترك مقابله فارغا ، وهذا لا يعنى أن يقسمهما إلى جزأين متساويين ، بل الأفضل تنويع الجزأين مع تقابلهما .. " [1]

ويتحقق التوازن عن طريق التقابل بين عناصر متشابهة أو غير متشابهة " كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلا فى لوحة ما ، أو كما فى الملك لير علاقة الملك ببناته وجلوسستر بأبنائه حيث يلقى الأب معاملة سيئة من أولاده فى الحالتين ، كما يجد فى الحالتين كذلك معاونة أحد أولاده .. " [2] .

يبدو من خلال هذه التوضيحات ثلاث خصائص يعتمد عليها التوازن :

أولاً : الثنائية ، التى تجمع بين وحدتين متناظرتين .

ثانياً : التقابل ، وهو يميز التوازن عن ألوان التكرار الأخرى .

ثالثاً : التعادل ، ويختلف عن التساوى فى نفى حتمية التطابق بين وحدتى التوازن والاستعانة بدلا من ذلك بالتقارب والتناسب .

ومن ثم يمكن الولوج من هذه النوافذ الثلاث إلى عالم الشعر ، لتقييم علاقات جمالية لا حصر لها ، بتأثير من " التوازن " ، والذى يعمل فى الشعر بخصائصه تلك ، ليعطينا التأثير الجميل المقنع نفسه ، الذى نلمسه ، إذا نحن بحثنا فى الفن التشكيلى بغض النظر عن نوعه وملامحه .

ولأن التوازن استقر الآن فى حقل الشعر بعالمه الخاص ، فهو شكل يفرضه الشعر بسماته ، لذلك فوجهتنا هى توازن الألفاظ والجمل والأشطر وينبثق من طبيعة اللغة وخصائصها الصوتية والصرفية والتركيبية ، وأخيرا لابد أن يؤدى كل ذلك إلى إنضاج للدلالة .

وحين نبحث فى الشعر الفاطمى عن أشكال التوازن ، نجد الشعراء قد تعاملوا مع شكلين منه ، **الأول :** ويؤدى دوره على مستوى الشطر والبيت عن طريق خلق توازن بين الألفاظ .
والثانى : يتعدى جزئية هذا النمط إلى ما يمكن أن يحققه توازن تراكيب كاملة من تأثير .

المبحث الأول :

الـتــوازن اللفـظى

ويعتمد هذا اللون من التوازن على ثنائية " الظهور والخفاء " ، حيث تبدو اللفظة لأول وهلة ، ثم تخفى عن السمع والبصر ، لمسافة ما فى الجملة ، ثم تعاود الظهور مرة أخرى ، إما بشكلها الأول ، أو بتغيير طفيف لا ينال من أصولها الصرفية والصوتية شيئا .
وقد يكون هذا الظهور الثانى للفظة فى حقل دلالى مخالف أو مقابل لذلك الذى بدت فيه أول مرة ، ومن ثم تأتى أهمية هذه المعاودة فريدة بعيدة عن التزيد والتكرير .
ويمكن درس التوازن اللفظى فى مستويين :

---

(1) روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى : 25 .
(2) جورج كبلر : نشأة الفنون الإنسانية : ترجمة عبد الملك الناشف ، نشر المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر – بيروت – 1965 صـ 352 .

- **مستوى الشطر .**
- **مستوى البيت .**

أولاً : التـوازن على مسـتوى الشـطر :

وفيه تنتقل اللفظة من أول الشطر إلى آخره ، سواء بتمامها ، أو بجذرها الصوتى ، وبذلك يتخذ التوازن شكلين ، شكلا ناقصا ، وشكلا تاما .

أ ـ الشـكل النـاقص :

ويبدو هذا الشكل حين يتوازن اسم وفعل ، أو فعلان مختلفان فى الزمن ، أو الشكل ، أو اسمان ، كأن يكون أحدهما مفردا والثانى جمعا ، إلى غير ذلك من التغيرات التى لا تنال من الجذر الصوتى .

ومن هذا الشكل الناقص قول " ابن وكيع " فى وصف الربيع :

- لـبـردهِ وحـــرّهِ مـقـــدارْ لـم يَكْتَـنفْ حـــدَّهُما الإكـثـارْ
- **عدَّل** فى أوزانـهِ حتى **اعتدلْ** وحُمِـــدَ التفضيلُ منُه والـجُـملْ (1)

فالفعلان المتوازنان فى البيت الثالث " عدل " و" اعتدل " ، يمثلان بداية الحدث ونهايته ، فيصف الشاعر الربيع وجماله ، ووسطيته بين فصول السنة ، فهو عدل بين البرد والحر ، حيث يبدأ بعد الشتاء ، وينتهى ببداية الصيف ، فيأخذ الجو فى التغير شيئا فشيئا ، حتى يجف البرد من الهواء ، ويستقر الطقس ، فى نهاية هذه التقلبات يعتدل الجو ، وتشرق الشمس بأشعتها الذهبية ، وتخضر الأرض ، وتتلون ، وتتشكل فى أشكال متعددة .

وتسهم المغايرة بين فعلى " التوازن " فى رسم صورة للتغيرات التى تطرأ بعد فصل الشتاء ، حتى تستقر الأجواء ، ويعم الهدوء والجمال كل مكان .

ومن قصيدة أخرى يقول " ابن وكيع " :

- **عَـلِّـلْ** فـؤادَك والدُّنيـا **أَعَالِيْلُ** لا يَشْـغَلـنَّـكَ عـن اللهـوِ الأباطيلُ
- ولا يصُدَّنك عن أمرٍ هممْتَ بِهِ مـــن الـعـواذلِ لا قـــالُ ولا قِيلُ (2)

يحث الشاعر نفسه أولا ، والمستمع ثانيا إلى اغتنام متع الدنيا ولذاتها ، وألا يشغله عن اللهو شاغل ، أو يعطله شئ من الذى يسميه الأباطيل .

ويتأكد لنا عزم الشاعر على هذا الأمر باستخدامه لأساليب الأمر والنهى القاطعة ، والتى لا تحتمل المراجعة .

ويكاد يتضح هذا التأكيد بصورة ناصعة مع التوازن الصوتى الشطرى – إن جاز التعبير - فى البيت الأول ، وفيه يبدأ الشاعر بفعل الأمر " علل " ، وهو أحد طرفى " التوازن " ، ويتركز فيه لب الدلالة ، وصلب المعنى ، وهو الدعوة إلى التمتع بالحياة ، والخمر بأشكالها وألوانها ، ويتأتى التركيز الدلالى فى الفعل " علل " من أنه جاء به وبتأثيره فى وقت واحد ، حين جعل المعلل هو الفؤاد وليس الفم ، فالفم هو سبيل لغاية أعمق ، وهى انتشاء القلب وشعوره بالمتعة .

ويشى الطرف الثانى من التوازن بوسيلة أخرى مؤكدة على وجهة نظر الشاعر ، حيث يبرز التخالف الصوتى المحدود والدلالى الواسع بين الجمع " أعاليل " والفعل " علل " ، مدى ضآلة شأن الدنيا وهوانها وما فيها من علل ، ومن ثم يجب على الإنسان ألا يرهق نفسه فى طلبها ، وأن يبحث بدلا من ذلك عن كيفية إسعاد نفسه فيها .

ومن التخالف الصوتى والدلالى إلى دور مؤثر للتوازن على مستوى الشطر فى قول " ابن وكيع " يصف الخمر :

---

(1) الديوان : 71 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 445 .
(2) الديوان : 85 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 451 .

- **تلُوُذ** منها فلا **لَوَاذ** ينفعُ فيها ولا اعتصامُ (1)

ويحاول تميم أن يفرد ممدوحه بصفة الظرف واللطف ، فيجعل ظرفه غير كل ظرف ، ولطفه مخالف لأى لطف ، يقول :

- **وظَرُفتَ** حتى فُقْتَ كلَّ **مظُرَّفٍ** ولَطُفْتَ حتى فُقْتَ لُطْفَ الماءِ (2)

ولا يحمل التماثل الصوتى بين " ظرفت " و" مظرف " أى تماثل على مستوى الدلالة ، وإنما يشكل هذا التوازن الصوتى الناقص تقابلا بين ندين غير متكافئين .

ومن الملاحظ أن هذا التوازن الشطرى يحمل فى جله معنى التخالف والتضاد حيث يلتفت المتلقى إلى التقارب الصوتى بين طرفى التوازن ، ويقر فى ذهنه تقارب آخر على المستوى الدلالى ، فإذا به يفجأ بدلالة نامية فى الاتجاه المعاكس .

يقول " تميم " مادحا أخاه العزيز :

- دعا بكَ الملحدُ كالموَجِّدِ **جَرَّدْت** عزماً كانَ لم **يُجَرَّدِ**
- حتى **عَقَدْتَ** دولةً لم **تُعْقَدِ** قبْلَكَ يا بنَ الخلفاءِ المُجَّدِ
- ففضلُكَ الفضلُ الذى لم يُجْحَدِ **شَهِدْتُ** والملعونُ من لم **يَشْهدِ**
- بأنكَ الطالبُ ثأرَ أحمدِ وأنكَ الرائحُ فيه المغتدى
- وأنكَ الوارثُ كل السؤْددِ وأنكَ الواجدُ ما لم يوجَدِ
- أعطاكها اللهُ فُخُذْها وأحمدِ فاللهُ يكفيكَ عُيونَ الحُسَّدِ
- بالبيتِ حِلْفاً فالصَّفَا فالمسجدِ ما **شَيَّدَ** الدولةَ من **مُشَيَّدِ**
- مِثْلُ العزيزِ الملكِ المخَّلدِ **شدَّ** من المُلكُ عُراً لم **تُشْدَدِ** (3)

ومن نفس القصيدة يحدث أخاه عن شهر رمضان :

- فأنتَ فيه رشدُ منْ لم يرشدِ ور**فدُ** من أكْدَى ولم **يَسترفِدِ**
- و**عيدُ** مَنْ صلَّى ولمْ **يُعِّيد** يا سَببَ النورِ الذى لم يُخمَدِ (4)

يحاول الشاعر أن يرسخ فى الأذهان صورة فريدة لأخيه ، تقف وحدها أمام كل الصور المعبرة عمن هم دونه ، ويصل الشاعر بالفعل إلى ملامح تلك الصورة عن طريق توظيف التوازن الصوتى على مستوى الشطر فى إبراز ذلك التمايز والتباعد بين ممدوحه وأنداده .

فنجد لذلك أشكالا ملائمة للتوازن الناقص فى صورة تقابلات " جردت – لم يجرد " ، " عقدت – لم تعقد " ، " شهدت – لم يشهد " ، " ما شيد – مشيد " ، " شد – لم تشدد " ، " رفد – لم يسترفد " ، " عيد – لم يعيد " .

وبإلحاح الشاعر كما هو مبين على صيغ لغوية محددة وذات تنظيم صوتى ملموس ، تنقشع ضبابيات سوء الفهم ، وتتبدى الدلالة فى إطارها المرسوم لها ، دون مباشرة أو محاولة لتحميل البناء اللغوى ما لا يحتمل .

وقد تعاود الوحدة الثانية للتوازن الظهور فى آخر الشطر لسبر غوار الدلالة بدقة وعمق ، وذلك بالكشف عن جوانب لم تكن لتنكشف لولا هذا البناء المتزاوج ، يقول " ظافر الحداد " فى وصفه لإحدى مفردات الطبيعة :

- وتَرْقُصُ فى جوانبهِ غصونٌ كرقصِ الغِيْدِ مادَ بها الشرابُ
- **وتَشْدو** بينها الأطيارُ **شدواً** رخيماً للقلوبِ به انجذابُ (1)

---

(1) الديوان : 91 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 453 .
(2) الديوان : 31 .
(3) الديوان : 136 .
(4) الديوان : 137 .

لم يشأ الشاعر أن يقف عند وصف فعل الشدو والتغريد ، كحدث عارض ، أو فعل تختفى ملامحه وسط سائر ملامح الطبيعة ، بل أراد له التميز والظهور ، فلجأ إلى إظهار بعض التفصيلات الدقيقة التى كان فى غنى عن ذكرها ، إضافة إلى إبراز جوانب التأثير والعجب ، لصوت الطير حيث " للقلوب به انجذاب " .

ويقول " العقيلى "

- ومـــاءُ يـفـــورُ بســـاحـاتِـــه **حـديـقٌ** بأشـجـارِهِ **مُـحْـدِقُ**
- لـــهُ بـــين أزهـــارِه أغـصـــنٌ فـمـنـها الـمـنـوَّرُ والـمـــوْرِقُ (2)

والتوازن هنا فى قول الشاعر " حديق بأشجاره محدق " ختم الشطر بما بدأ من أصول صوتية ممثلة فى الجذر الثلاثى " حدق " لصياغة صورة حية غنية بالحركة وبالتشكيلات اللونية المتنوعة والمتجانسة .

كما يخلق التقارب المكانى بين المتجانسين " حديق " و " محدق " تكثيفا لونيا ، بقدر ما فيه من إيقاع ، فاللون المحدق والمغلب هو الأخضر ، الذى أحال الأرض إلى بسط من الحرير الأخضر .

وبقدر حرص " تميم بن المعز " على إلفات المتلقى إلى تميز أخيه عن أضرابه من الخلفاء والناس أجمعين ، يبدو تصميمه على استمالة سمع المتلقى ذاته بهذا التوازن اللفظى الشطرى الناقص فى قوله :

- و**أَفْصَحْتَ** حتى ليسَ إلاكَ **مُفْصِحُ**

وأسْهَبْتَ حتَّى ليسَ إلاَّكَ **مُسْهِبُ** (3)

ب ـ الشـــكل التـــام :

يحاول الشاعر من خلال التطابق التام خلق نوع من التوازن الصوتى ، بين أول الشطر ومنتهاه ، يكون قادرا على التأثير المباشر فى المتلقى ، برد الأخير لشكل من أشكال الإلحاح الصوتى الذى يتخلف عنه نوع من الدلالة المتوائمة معه .

ونعنى بالمواءمة المناسبة لا المماثلة ، حيث تعنى الأولى وجود دلالة على قدر من التنظيم والتصميم المتوازى مع مثيله على المستوى الصوتى ، وتعنى الثانية مجرد تكرار للكلمة بأصواتها ومعناها .

ويمكننا أن نلمس المناسبة فى قول " تميم " يصف شوقه إلى ربا نهر " القاطول " فى بغداد ، وهو يودع رجلا مسافرا إلى العراق :

- يـــا رُبَـــا القاطـــولِ لا بَعُـــدَتْ عـــنـــكَ بـــى الأيـــامُ والـــقـــدرُ
- كلُّ مـــا فى النفـسِ مـن أمـلِ لـــكَ أطـــويـــــهِ وأدَّخِـــــــرُ
- وقـــريـــباً قـــد يـــــزورَكِ بـــى **ظَـفَـــرٌ** مـــا مـثـــلُه **ظَـفَـــرُ** (4)

والتنظيم الصوتى المتمثل فى التوازن الشطرى التام يتوارى تحته تنظيم دلالى ، يدعمه التقابل بين " ظفر " فى أول الشطر ، والذى يعنى بها ذلك المسافر العزيز على الشاعر ، " وظفر " فى آخره ، ولكنه ليس كالأول فى قيمته وتأكد ذلك باستخدام الشاعر للنفى " ما مثله " .

بهذا التوازن يتوج الشاعر تمييزه لذلك المسافر ومدحه له ، مع مزج هذا كله بالشوق والحنين إلى المكان الذى يقصده .

---

(1) الديوان : 27 .
(2) الديوان : 227 .
(3) الديوان : 43 .
(4) الديوان : 167 .

ومن التطابق اللفظى الذى يحمل تباينا على مستوى الدلالة قول " تميم " متغزلا :

- أَبَى الـدمعُ إلا أن تفيضَ شئونـه **فيبدو** إذا أبْدتْهُ ما لـم يكُنْ **يبْـدو** (1)

يبرز الشاعر من خلال التوازن – موقفين متضادين – وهما كتم الهوى ، وإفشاؤه ، فقد كانت محبوبته متماسكة متحكمة فى مشاعرها ، لا تبوح بحبها ، ولا يبدو على وجهها علاماته ، ولكن حينما بلغ الحب بها مبلغا ففاض الدمع ، دمع الشوق ولوعة الحب ، بدا منها ما لم يكن يبدو قبل ذلك ، وهذا هو التحول المفاجئ بين الموقفين .

ويستمد الشاعر من التوازن الشطرى التام الدعم لتكريس دلالة ما فى شعره ، إذ يعتمد على ما يمكن أن يقدمه هذا النمط الصوتى ، من استلفات لذهن المتلقى بمفاجأته بالتباين بين المستويين الصوتى والدلالى .

يقول " ابن وكيع التنيسى " فى وصف مشاعره المتدفقة المتجولة فى اتجاه محبوبة معرضة ومتدللة :

- قـد رَضيـنا من الغزالِ الكحيلِ بغرورِ العِـداتَ والتعلـيلِ
- وهـجرْنا ســواهُ وهو مُنيلُ وهويـناه وهــو غـيرُ منيلِ
- **فكثيرُ** البغيـضِ غـيرُ **كـثـير** و**قليلُ** الحبيبِ غـيرُ **قليل** (2)

إنه الحب ، ملاك العقل والقلب ، والمتحكم الأوحد فى الشعور والنزعات ، فهو الذى يجعل المحب يعرض عن الوصل الدائم من غير من يحب ، فى حين أنه يتحسس من المحبوب أقل القليل من هذا الوصل .

ويأتى الشاعر بهذا التوازن فى شكل تقابل ، فيجعل " كثير " بإزاء " قليل " ، و " البغيض " بإزاء " الحبيب " ، مما يهيئ لتوازن آخر على مستوى الدلالة ، توازن طرفاه غير متكافئين فى وجهة نظر الشاعر .

ونفس الشيء حينما يميز الشاعر " الربيع " ويفرد له صفات خاصة ، دون سائر فصول السنة ، مما يؤكد إعجابه الشديد بالطبيعة فى هذا الفصل الذى يعيد للأرض وجهها الرائع ونشاطها المعهود .

يقول عن " الربيع " :

- **نـهَـارُه** مـن أحْسَـنِ **الـنـهار** فى غايةِ الإشـراقِ والإسْفَارِ (3)

ويبرز هذا التوازن الشطرى ميزة فصل الربيع معتدل الأجواء مشرق الشمس ، ذى الجمال الحسى الباهر .

ويقدم " ظافر الحداد " التوازن الشطرى التام فى إطار ، يتضح منه العمد إلى إحداث نوع من التأثير الحسى السمعى الذى يستلفت المتلقى ، ويسترعى حبه للنغم ، ويدعم غنائية النص . نجد ذلك فى موشحاته ، وفيما يصطلح عليه " بالقفل " ، حيث ينتهى الشطر بما يبدأ به ، وكأن " القفل " نفسه قائم على مبدأ الغلق والحصار الصوتى .

وهذه بعض الأقفال التى تندرج تحت هذا الفرض من موشحة واحدة :

- لـمـا **صَـاحْ** مـا خِلْتُه يـا **صَـاحْ** **للأرواحْ** ذا نشـوةٍ مـن **رَاحْ**
- ذا **الـمـزاحْ** عـاتبـتُـه مـا **زَاحْ** و**الإصلاحْ** وأن أتـركَ **الإصلاحْ**
- جسـمٌ **راحْ** يُدْمِـيْهِ لـمسُ **الرَّاحْ** لـمـا **لاحْ** لـم أحتـفلْ **بالـلاحْ**
- **كالـمصـبـاحْ** نـوراً بـلْ **الإصباحْ** كـم **أرتاحْ** للقـرب لو **ترتاحْ** (4)

---

(1) الديوان : 102 .
(2) الديوان : 90 ، **واليتيمة** : 1 : 455 ، 456 .
(3) الديوان : 71 ، **والتييمة** : 1 : 445 .
(4) الديوان : 333 ، 334 .

بقى أن نشير إلى أن مثل هذا التوازن الشطرى ، سواء أكان تاما أو ناقصا يمثل قدرة وتمكنا من الشاعر ، فهو أمام معادلة شبه معقدة ، تستلزم أن يضع هذه الألفاظ المتقاربة أو المتطابقة صوتيا فى مواضع قريبة ، لا يفصل بينها سوى لفظة ، أو لفظتين ، مما قد يؤدى – إن لم يحسن الاختيار والتوظيف – إلى الاختلاط الصوتى – وهو بدوره يسرب الملل إلى السامع – إضافة إلى ما يمكن أن يسمى بالتهميش الدلالى .

ثانيا : التـوازن على مسـتوى الـبـيـت :

يضطلع البيت بدور مهم وفعال فى بناء القصيدة العربية من وجهة نظر النقد القديم ، إذ يعد بناء ذا ملامح خاصة مستقلة عن نظيرتها فى أى بيت سالف أو تال .
فمعنى أى بيت لابد أن يستقل ويكتمل بنهايته ، كما لا يلتمس تشبيه ولا استعارة ولا محسن بديعى ، إلا بين تفعيلات ذلك البيت .

لذلك عيب على الشعراء تعليق المعنى بين بيتين فيما يسمى "بتضمين الإسناد " [1] مثل قول " امرئ القيس " :

- فقلتُ لـه لـمَّـا تـمطى بصُلبه وأردفَ أعجـازاً ونـــاءَ بكلـكلِ
- ألا أيُّها الليلُ الطـويلُ ألا انـجـلى بصبحٍ وما الإصباحُ منْكَ بأمـثلِ [2]

ومن ثم فقد نظروا إلى التوجه الجمالى على مستوى البيت أكثر من التفاتهم إليه على مستوى القصيدة ، فالتوازن يبدو بين أول البيت وآخره ، كأنما يقصد الشاعر إلى تجميل بيته صوتيا بجعله كوحدة جمالية مغلقة ، انتهت بنفس ما بدأت به ، لعل ذلك أن يحفظ للبيت وحدته الشكلية ، كما حفظ له المعنى الوحدة الدلالية ، وكما كرست له التفعيلات العروضية الوحدة الإيقاعية .

وقد حرص الشعراء على تحقيق هذا النوع من التوازن بتوظيفهم لما يسميه البلاغيون " رد الأعجاز على الصدور " ، فى أشكال تتراوح بين مطابقة أول البيت بآخره ، أو المقاربة الصوتية المؤثرة على أقل تقدير .

أ ـ الـمـقـــاربـــة :

فى ذلك النمط من التوازن ، يزاوج الشاعر بين وحدتين متقاربتين صوتيا ، تمثلان وجهين متقابلين ، أحدهما فى أول البيت – فى أى موضع من الشطر الأول ، وثانيهما فى آخره تماما .

1- الـمـقـاربـة التـقـابـلـيـة :

ويمكن مثل هذا الإجراء الشاعر من التلوين الصوتى المنطوى على دلالى ، يأخذ ما يمكن أن يمثل - تباينا صوتيا – على اعتبار عدم التطابق الشكلى بين وحدتى التوازن – ويؤسس عليه ظلالا معنوية ملائمة . وقد يتمكن الشاعر من إقناعنا بجدوى مثل هذا الإجراء ، فى سبيل تكوين رؤية واضحة عن المنهج الجمالى فى بناء النص .

يقول " الشرف العقيلى " :

- بـى **فـقـرٌ** إلـى الـمُـدامِ وإنْ لَـمْ أكُ مـمـن يُعَدُّ فى **الفُقَـــراءِ** [3]

يود الشاعر أن يؤكد شغفه بالخمر ، فنجده قد عبر عن ذلك بتوظيفه للتقارب الصوتى بين " فقر " فى أول البيت و " الفقراء " فى آخره ، وهما معا يشكلان نوعا من التناقض المفضى إلى ذلك التوكيد ، فهو به حاجة وعوز إلى الخمر ، وإن لم يكن من الفقراء ، فرغم ، أنه لا يفتقر إلى

---

(1) لا يعتبر " ابن الأثير " هذا النوع من التضمين عيبا – المثل السائر : 2 : 324 .
(2) الزوزنى : شرح المعلقات السبع : دار مكتبة التربية – بيروت صـ 24 ، والديوان : صـ 18 ، والمثل السائر 2 : 325 .
(3) الديوان : 40 .

آمال وإلى متاع الدنيا ، إلا أنه لا غناء له عن الخمر ، فهى نقطة ضعفه . بذلك ينجح الشاعر فى أداء هذا التأكيد ، بطريقتين :

الأولى : التباين الصوتى بين وحدتى التوازن " فقر " و" فقراء " .

والثانية : طباق السلب " بى فقر – لم أك من الفقراء " . بذلك يؤدى الشاعر دلالته دون تزيد فى الجمل ، أو استخدام مؤكدات لغوية قاطعة .

ونفس الشىء نجده فى وصف " العقيلى " للروض :

- فكـمْ بالـجَـزيـرةِ مـن نشـوةٍ لـنـــا بـــينَ منـــثورِها الـمنتثرْ
- وقَـدْ **نشـرَ** الروضُ من وشـيهِ على الأرضِ ما لـم يكُنْ **ينتشرْ** (1)

ففى تعبيره عن جمال الروض الفريد الذى لا يوجد ما هو أبدع منه على هذه الأرض نجده يستثمر التوازن الصوتى المتقارب إلى جانب التقابل المتمثل فى طباق السلب " نشر – ما لم يكن ينتشر " .

يـدلف " ابن وكيع " إلى دعم الـدلالة من باب التناقض والتقابل فى قوله واصـفا الخمر :

- إذا **اســتـقـرَّتْ** حَشَـا لـبـيـب رأيـتَـــه مـالَــه **قـــــرارُ** (2)

إن تأثير الخمر قوى ومباشر ، بمجرد أن تقر فى جوف ذى العقل الثابت ، يفقد صوابه ويخل توازنه .

وكما نرى أن مادة " قر " هى المشكلة للتوازن فى البيت ، الذى يعتمد على ما يمكن أن يخلقه التغاير الطارئ على الجذر الصوتى " قر " ، خاصة حين ينتقل هذا التغاير بين أول البيت وآخره ، فيما يعد مقابلة أو مخالفة على المستوى الشكلى ، في سبيل بلورة دلالة ما .

وبالأسلوب نفسه يصف " ابن وكيع " الخمر فى قصيدة أخرى :

- إذا **اســتـذَمَّ** الأسَـى إلـيـهـــا فـمـــالُــه عـنـدهَـا **ذِمَـــامُ** (3)

ومن هذا النمط التقابلى قول " التنيسى " :

- **غَـنِـيْـتَ عَـنـِّى** ومَـــالـــى وجـــهُ بـــه عَنْـكَ **أغْـنـى** (4)

حيث يؤسس التقارب الصوتى بين أول البيت وآخره مفارقة دلالية تبرز موقفين متخالفين ، الأول هو موقف المحب ، الذى يذوب حبا وشوقا ، ولا يتصور نفسه مستغنيا عن محبوبته ، التى يتمثل موقفها الآخر فى استغنائها عن ذلك المحب وهجرها له ، وبذلك يؤدى التماثل الصوتى إلى تخالف دلالى .

ويمثل التوازن الصوتى أحيانا وصفا لبداية الحدث ثم تطوره فى الاتجاه المضاد .

يقول " ظافر " فى حوادث الدهر معه :

- **فَـرَقْـتُ** مِـنْهَا حتى أَنِسْتُ بها مــع التمــادِى فَصِرْتُ **لا أفْرَقُ** (5)

فيبدو أن هناك بونا شاسعا بين وحدتى التوازن (فرقت – لا أفرق) فى ملامح الدلالة لكل منهما ، لا يقل عن المسافة المكانية التى يقطعها القارئ ببصره من أول البيت إلى آخره .

فهذا النمط من التوازى المعتمد على طباق السلب ، وعلى التباين الطفيف بين الفعلين الماضى الموضح للصراع الطويل الذى كان بين الشاعر وحوادث الدهر ، والمضارع وهو يرسم الصورة الحالية لتآلف الشاعر مع تلك الصروف .

---

(1) الديوان : 173 .
(2) الديوان : 54 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 452 .
(3) الديوان : 91 ، **واليتيمة :** 1 : 453 .
(4) الديوان : 96 .
(5) الديوان : 232 .

ويستطيع الشاعر بالتوازن المتقارب صوتيا أن يقيم نوعا من التقابل والندية ، يحيل الشعر إلى ضرب من الدراما ، القائمة على التناظر الصوتى 0 ففى حواره مع زوجته يمثل لنا " ظافر " هذا النمط ، يقول :

- قالتْ: غَنِيْتَ، فقلتُ حَسْبُكِ فاعلمى ... أن البخـيلَ بمـالهِ المغبونُ
- قالتْ : فإنَّ الفقرَ **هَوْنٌ** . قُلْتُ: لمْ ... يَهُنْ الكـريمُ بـل اللئيمُ **يهونُ**
- قالتْ: فإنَّ المـالَ نعمَ **معونةِ** الـ ... إنسانِ . قلتُ لـهـا : الإلهُ **مُعينُ**
- قالتْ : فإنَّ الوفرَ **زيْنُ**. قلتُ : كَسْـ ... ـبُ الحمدِ يرفعُ أهْلَه و**يزينُ** (1)

ففى الأبيات يقف الشاعر فى جانب مناوئ لجانب زوجته ، حيث يعبران عن عنصرى التوازن ، صوتا ودلالة .

ويهتبل " تميم " التأصيل الدلالى غير المباشر فى هذا النمط من التوازن ، فنجده يقيم تقابلا بين سمات قومه من جهة ، وغيرهم من الأمم من جهة أخرى ، معبرا عن تفردهم وتميزهم ، يقول :

- لا **نـدَّعِى** مـا ليسَ يعرفُه الوَرَى ... منا إذا كَذِبَ المـفـاخرُ و**ادَّعى**
- وإذا **تـصنـَّعَ** للـعُـلا مُـتَصَـنـَّـعُ ... لـم نأتِ بأفعالِ الـجميلِ **تَصَنُّعا**
- شَـرَفٌ بَنـتْـهُ لَـنـا البتولُ وبَعْلُهَا ... وابـنـاهُـمـا حتى رسَـا وتَمنَّعَا
- و**اسـتودعُوهُ** بَعْـدهـم أبناءَهـم ... فَبَغوا عليه وشيَّدوا **المُسْتودَعَا**
- نـحنُ الـذيَـن بِـنَـا الكتابُ مُـنَزَّلٌ ... وبِنَا يُجِيْبُ اللـهُ دَعْوَةَ مَنْ دَعَا (2)

يغرى مثل هذا النمط الشاعر بإقامة نوع من الترميز الصوتى ، للتعبير عن الموقف الفريد لقومه إزاء المواقف الأخرى فى الحياة .

ويتكون هذا الترميز مما يمكن أن يتألف من لفظتين بينهما تقارب وتباين صوتى فى آن ، كما يفصل بينهما جملة طويلة أو جملا ، وتمثلان الحدين الأعظمين للبيت الشعرى ، ويؤكد الطباق السلبى – كما فى الأبيات - هذه الوجهة .

2 ـ المقـاربـة الصـوتـيـة البحـتـة :

وقد يقيم الشاعر التوازن على أساس صوتى خالص ، دون الحاجة إلى مؤشر تقابلى ، مثل حرف نفى أو مقابلة معنوية بين اللفظتين المتوازنتين ، بأن تكون إحداهما فى حقل دلالى مخالف لذلك الذى يحتوى الثانية .

ويكون مـدى التباين أو التقارب الصوتى بين اللفظتين هو العامل الفاعل فى هذا التوازن .

يوظف " تميم " هذا النوع من التوازن ، لتأكيد صفات وتكريس مميزات لأخيه الخليفة " العزيز بالله " يقول :

- يُـغْـنِـى النّضـــدَامى طِيْبُ ذِكْـ ... ـرِكَ عــن مُـحاجَـات الكُـرومِ
- وعَــنْ المــثـانـى **رخَّـمـتْ** ... نـبرات مَنْطِقها **الـــرخـــيمِ**
- يـــا **قـــرْمُ** آل محـمـــــدٍ ... والقَرْمُ مـــن نسْـــل **القُرومِ**
- أنتَ الصـــــراطُ المستـقيـ ... ـم من الصراطِ المستـقـــيمِ
- يـــا أيُّـهـا الـفَـــزْع الـــذى ... قَـدْ طـــابَ مـن طِيْب الأَرُومِ
- عَـــوَّدْتـــنِـى **نِـعَـــمَاً** كَسَتْ ... عطْـفَـىَّ أثـوابَ **النَّـعِـيـمِ** (3)

---

(1) الديوان : 320 .
(2) الديوان : 270 .
(3) الديوان : 402 ، 403 .

تعد الثنائيات الصوتية فى الأبيات الآلية الحاسمة فى هذا التوازن . فلم يرد الشاعر التأثير بغير ذلك ، فنجده اكتفى بثنائيات من قبيل " رخمت – الرخيم " ، و " قرم – القروم " ، و " نعما – النعيم " ، ليترك المجال رحبا لإمكانية إيقاع تأثير مباشر أو غير مباشر من التقارب أو التغاير الصوتى بين كل ثنائية أو التخالف الدلالى ، بمعنى وجود كل طرف فى هذه الثنائية أو تلك فى حقل دلالى مختلف ، ولا يعنى الاختلاف هنا إلا مجرد التميز لا التضاد ، فنجد الجملة الأولى المشتملة على الطرف الأول للتوازن تعرض لمعنى معين ، وتأتى الجملة المتضمنة للطرف الثانى معضدة ومؤكدة .

ينحو هذا النحو " ظافر الحداد " فى تأسيه لفراق " الفسطاط " وهى تمثل مكانة خاصة فى نفسه ، وكان يعتبرها بلده الثانى بعد الإسكندرية يقول :

- **تَخَلَّفْتُ** عن تِلْكَ الديارِ ضَرورةً وبالرَّغْمِ منى دُونـهُنَ **التَّخَلُّفُ** (1)

والتوازن هنا فى مدى التقارب أو التباين بين عنصريه " تخلفت والتخلف " فالفعل تخلف فى جملته التى ورد فيها يخبرنا بسبب ترك شاعرنا لمدينة الفسطاط ، وهو كما قال " ضرورة " ، ويؤكد هذا فى الجزء الثانى من التوازن وهو المصدر " التخلف " ، الذى يرد فى جملة مختلفة ومنفصلة ولكنها داعمة لنفس العامل الذى طرحه الشاعر ، وهو قوله " بالرغم منى " .

ويستثمر " العقيلى " هذا النوع من التوازن لإبراز جمال السحب الكثيفة فى الفضاء ، يقول :

- **السُّحْبُ** قد نصَبَتْ فى الجوِّ أَرْوِقةً أطنابُها فوقَ وجهِ الأرضِ **تنْسَحِبُ**
- فقمْ بنا نصطبحْ راحــاً لـها حَبَبُ كأنــه فضـةٌ مـن تـحتِـها ذَهَـبُ (2)

ويكون هذا الجمال المبهر داعيا إلى اغتنام اللهو والمتعة .

ويلتفت " ابن وكيع التنيسى " إلى الإمكانية الصوتية للتوازن ، دون أى اعتبار آخر ، فى دعوته الصريحة إلى اغتنام الملذات ، والتجاسر عليها .

- **فاجْسُــرْ** على ما تَشْتَهى جَهَالـةً مـا فـازَ باللَّذات إلا مَــنْ **جَسَــرْ** (3)

فلم يستغنى الشاعر بفعل الأمر " اجسر " وهو قاطع فى الحث والنصح ، بل تعدى ذلك إلى وضع ما يشبه الحقائق التى تؤكد على زعمه وطرحه ، وجاء بالعنصر الثانى من التوازن " جسر " فى جملة مختلفة تدعم طرحه بوسيلة مختلفة ، وهى أسلوب القصر الحاسم " ما فاز ..... إلا من جسر " .

وهكذا يمكن للتوازن الصوتى المتقارب أن يؤثر جماليا ودلاليا بمجرد النظر إلى الإمكانيات الصوتية البحتة دون الالتفات إلى أى عامل مساعد .

ب ـ المطابقة :

ويمتاز هذا النمط من " التوازن " باقترابه أكثر من غيره من المفهوم التشكيلى له ، إذ ينتهى كل بيت بما بدأ به ، تماما كما يحدث فى الوحدات الزخرفية الإسلامية ، " فى الأشكال التى تعتمد على وجود عنصرين تشكيليين متماثلين داخل الوحدة الزخرفية ، يتخذان موضعين يشعران بوجود توازن فى حركة الانثيال التشكيلى ، وبخاصة حين تتطلبها ضرورات تكوينية عملية ، مثل زخرفة جانبى قصر أو مسجد ، أو جانبى محراب ، أو منبر ، إذ تستغل هذه الضرورات فى إبراز طاقات فنية كامنة فى الازدواج المتوائم مع الشكل العام " [4] .

---

(1) الديوان : 343 .
(2) الديوان : 65 .
(3) الديوان : 78 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 450 .
(4) د. نبيل نوفل : العلاقات التصويرية بين الشعر العربى والفن الإسلامى : 138 .

ويتمكن الشاعر من تحسس هذه القيم الجمالية والدفع بها إلى عالم الشعر ، لكى ينعم المتلقى ببعض الراحة لهذا الشكل الجديد فى النص . ويتوقف ذلك على الدقة فى الاختيار والتوظيف المناسب حتى لا يتسرب الفتور إلى نفسه ، بسبب تحول مثل هذا الإجراء إلى ضرب من التكرار والتزيد ، لمجرد طنطنة صوتية لا طائل من ورائها سوى إفساد السياق .

ومن ثم يحتاج الشاعر إلى ممارسة هذا الإجراء بوازع دلالى ، قبل أن يكون وازعا شكليا ، بأن يصبح على قدر من الوعى بالفارق بين التكرار الصوتى الذى يهدف إلى الكثافة ، وبين التوازن الذى يقصد إلى نوع من التنظيم قبل أى هدف آخر .

وكان " ابن أبى الأصبع المصرى " من البلاغيين الذين التفتوا إلى الملامح الجمالية لهذا النوع من التوازن فى الشعر ، حين سماه " تصدير الطرفين " [1] ، حيث يعتمد على التماثل الصوتى التام بين طرفى البيت .

ويكاد يؤثر التوازى الصوتى المتطابق فى جماع الدلالة فى البيت ، ويتوازى معها ، وإن لم يحدث ذلك اضطراب جانب الصوت مع الدلالة ، واستحال هذا الإجراء إلى زخرف من القول وزور ، تمجه الأذن ويحار فيه العقل .

ويكاد يشعر " ابن وكيع التنيسى " بجدوى هذا التنظيم الصوتى وما يتميز به من إمكانات ، فنجده يقصد إليه لتأثيره المباشر على أذن المتلقى ، مما قد يلفته إلى دلالة ما يرمى إليها شاعرنا .

يقول " التنيسى " :

- يَحْسُنُ منى **الوقارُ** إلا فيهِ فَمَا يَحْسُنُ **الوقارُ**
- **أَغَارُ** مِنى عليهِ حتى عليهِ مِنْ نفْسهِ **أغارُ** [2]

ويقول فى فصل الربيع :

- أُنْظرْ إلى زهرِ الربيعِ وما جَلَتْ فيه علىكَ طَرَائِفُ الأنوارِ
- أَبْدَتْ لنا **الأمْطَارُ** فيه بَدَائِعاً شَهِدَتْ بحكمةِ مُنزِلِ **الأمطار** [3]

يتأتى التأثير الذى يرمى إليه الشاعر فى الأبيات بمفاجأة السامع ، حين يجد الأخير تكرار نفس اللفظة بتمامها دون تغير صوتى بين أول البيت وآخره ، وهذا التكرار يحمل فى طياته تخالفا دلاليا ، فدلالة اللفظة فى أول الأمر تتباين مع دلالتها فى آخره ، مما ينفى شبهة التكرار والنسخ ، ويؤكد جانب التوازن ، الذى يتميز بوجود وحدتين متطابقتين متقابلتين فى طرفى البيت ، لوجودهما فى حقلين دلاليين مختلفين .

ويتأكد مثل هذا الغرض أيضًا فى قول " التنيسى " :

- **عذرُكَ** فى الحبِّ له واضحٌ وما لنا فى لومِنا **عُذرُ** [4]

فقد لام العاذلون يوما شاعرنا لحبه تلك المحبوبة ، لأنهم لم يروها ، فلما رأوها ، سحرتهم بجمالها ، وقالوا له ، إنك معذور بحبك لها ، أما نحن فليس لنا عذر .

إذا فهما عذران ، فى أول البيت وآخره ، ولكن شتان بين المتطابقين صوتا ، والمتوازنين موقعا .

بذلك يطرأ تغير معنوى على تلك اللفظة التى تنتقل من أول البيت إلى آخره ، دون أن يطال هذا التغير وحداتها الصوتية ، يقول " التنيسى " :

- هذِى الرياضُ كأنهنَّ عرائسٌ يَخْتَلْنَ بينَ تَمَايُلٍ وتَبَخْتُرِ
- فى **جوهر** فاقَ الجواهرَ قيمةً لو أنَّهُ يبقى بقاءَ **الجوهر** [1]

---

(1) تحرير التحبير : 1 : 116 .
(2) الديوان : 55 ، **ويتيمة الدهر :** 1 : 452 .
(3) الديوان : 59 .
(4) الديوان : 56 .

هذا الجوهر الماثل فى الزهور والورود المتباينة الألوان والأشكال يتميز بتناسق ألوانه ، وتضافرها فى كيان جمالى فريد ، لا يضاهيه حتى الجوهر الذى تتحلى به الفاتنات .

ويتضح من هذا التوازن المتطابق ، أهمية تكرار الكلمة بوعى وتصرف .

يقول العقيلى :

- وقَـدْ **ظَـهـرَ** الآسُ يـا زهـرةٌ فما أطيبَ العيشَ لـمَّـا **ظَهَـرَ** (2)

فى تكرار لفظة " ظهر " فى آخر البيت ، تأكيد على حيوية هذا الظهور المؤثر للآس بين سائر الزهور ، كما يميز شكله الفريد بين أضرابه من زهر الربيع متعدد الأشكال والألوان.

ويتوسل " تميم " بالتوازن اللفظى المتطابق ليعلى من قيمة بعض عناصر الجمال فى محبوبته ، وبخاصة الشعر والقوام ، يقول :

- يـا **دَجْـنَ** لـيلٍ بَـدَا على قمرٍ وبَـدْرَ تِـمٍّ يغيبُ فى **دَجْـن**
- **وغُصْنَ** بانٍ يـمـيسُ فـوق نقاً أَعْجَبْ بِهِ من نَقَا ومِـنْ **غُصْن**
- يـا **حَسَـنـاً** كامـلَ الصفاتِ إذا لـم يُضحِ خلقٌ بكاملِ **الـحُسْن**
- حَسْـبُك حُسْـنٌ غَـدَتْ بَدَائِعُه أوسعُ من فِطنتى ومـن ذِهـنى (3)

هذه الثنائيات التوازنية المتطابقة المتمثلة فى " دجن – ودجن " ، " وغصن – غصن " ، " حسن – وحسن " تغنى الدلالة وتطورها ، بظهور الكلمة مرة فى أول البيت ، ومرة فى آخره ، مرتبطة بمعنى آخر يكمل المعنى الأول .

ويرسم " تميم بن المعز " صورة فريدة زاهرة لأخيه " العزيز بالله " ، حين نجده يوظف " التوازن " المتطابق توظيفا يتميز بالإلحاح والقصد يقول :

- فـلـو ارتقـيتَ إلـى **النـجـومِ** لنِلْتَ مـا فـوقَ **النـجـوم**
- وكـذاكَ لـو تبغى **التُّـخُـومَ** لنلْتَ ما تـحْـتَ **الـتـخـوم**
- أنـتَ **الـحـكـيـمُ** إذا نـبـا عن حكمه ذهن **الـحـكـيـم**
- أنـتَ **الـعـلـيـمُ** بكـلِّ مـا تَعْـيَـا بـه فِطَـنُ **العلـيم** (4)

تمكن هذه الثنائيات المتماثلة الشاعر من تكريس الصفات الفريدة لممدوحه ، بل تميزه عن أقرانه ، وعن سائر الناس ، حيث تصوره وكأنه فى موقع يرنو إليه كل طموح يبغى الارتقاء ، وهو نموذج يحتذى ، ورغم ذلك لا يبلغ مبلغه أحد .

ويتجه الشاعر " ظافر الحداد " بالتوازن الصوتى التام نحوا ، يقصد فيه إلى إبراز الإمكانيات الصوتية وتأثيرها المباشر والسريع على أذن السامع ، دون أى شئ آخر ، وكأنه لا يبغى سوى الغنائية الخالصة .

يقول فى أحد الموشحات :

- ثـغـرُ لاحَ يسـتـأثـرُ الأرواحَ لما فَاحَ ما الـخمرُ , مـا التفاحُ ؟
  - **ألْـجـانِـى** ذا التائِهُ **الـجـانِى**
  - **أَنْـسَـانِـى** نَظْـرَة **إنسـانى**
  - **أَفَـنـانِـى** طيرٌ بـ**أفْنـانِـى**
  - **أَحـيـانِـى** فى بعضِ **أَحْيـانى** (5)

---

(1) الديوان : 63 .
(2) الديوان : 173 .
(3) الديوان : 436 ، 437 .
(4) الديوان : 403 .
(5) الديوان : 333 .

وكما هو واضح فإن محاولة الشاعر تنطوى على شئ من القصد حيث يتوقع تأثيرا فجائيا ومباشرا يلفت ذهن المتلقى إلى التشابه الصوتى المتناظر مكانيا ، بحيث يبدو كأنه كفى ميزان متعادلين ، رغم التباين الدلالى البين والذى ورد فى شكل ثناءيات .

- **ألجانى (فعل) --------- الجانى (اسم)**
- **أنسانى (فعل) --------- إنسانى (اسم)**
- **أفنانى (فعل)--------- أفنانى (اسم)**
- **أحيانى (فعل) -------- أحيانى (اسم)**

وفى نفس الموشحة يكمل ظافر :

- قلبى **مـــالْ** فيه إلـى **الآمــالْ**
- مالـى **حــالْ** يا قومِ لـمَّـا **حــالْ**
- لـولا **الـخـالْ** ما كنتُ إلا **خــالْ**
- لـمــا **غَــالْ** قلبى فَصَبْرِى **غَالْ** (1)

إلى آخر هذه الثنائيات اللفظية المتطابقة فى الموشحة ، التى يقصد الشاعر إليها لخلق توازنات صوتية توفر نغما إيقاعيا مباشرا

* * *

المبحث الثانى :

الـتــوازن التــركيبى

يتخذ " التوازن " سبيلا جديدا ، يعتمد على ما ينجم من تأثير ، بقلب التراكيب المتقابلة فى البيت الواحد ، وجعلها تتخذ أوضاعا تبادلية فيما بينها ، وذلك بأن تبدأ هذه الجملة بما تنتهى به تلك ، والعكس .

وبذلك يتسع مجال التأثير لمساحة مساوية للبيت كله . ويتوازى هذا التوتر السطحى – دون شك – مع تحولات دلالية مناسبة فى العمق ، هذه التحولات تمثلت فى نوع من المفارقة بين التركيبين المتحول والمتحول عنه ، فيما يشكل ثنائية صوتية ودلالية فى آن .

ويدخل هذا الشكل من أشكال التوازن ضمن ما يسمى بالأبنية العدولية – إن صح التعبير – والتى تعد مجالا خصبا للدراسات الأسلوبية الحديثة ، لأنها " عدول عن الأصل وخروج على القاعدة والتقنين .." (2) ، وتبين اتساع اللغة ومرونتها فى تكوين سلسلة من التراكيب اللغوية المفيدة ، والتى لا حصر لها .

وقد اتجه الشعراء الفاطميون إلى ما يسمى – لدى البلاغيين " بالعكس والتبديل " ، أو " القلب " لتأليف أنساق متوازنة ومتقابلة يمكن أن تحدث تأثيرا جماليا عبر خلخلة صوتية مكانية ، أو إعرابية .

أولاً : القــلب الإعــرابى :

---

(1) السابق : نفس الصفحة .

(2) د. مصطفى السعدنى : العدول أسلوب تراثى فى نقد الشعر – منشأة المعارف 1990 صـ 145 .

وفيه يتوازن التركيبان " المقلوب " والمقلوب عنه " بتغيير تبادلى فى الشكل الإعرابى ، ومن أمثلته قول " ظافر الحداد " :

- لَعِبْتُ بالزمنِ الـمــاضى فخلَّفَنى من بعدهِ فى زمانٍ ظلَّ يلْعَبُ بى (1)

يرسم الشاعر صورة لتحول أصابه ، وهو تحول على قدر كبير من القوة والجدية ، حيث إنه قد قلب حياته رأسا على عقب ، فبقدر ما عاش ماضيا رائعا ، استحال حاضره إلى ضرب من التخبط والتغيرات السريعة الطارئة ، التى عصفت بسعادته وهنائه ، ودفعته إلى العوز والحاجة ، فبعد أن كان يلعب هو بالزمن ، صار دمية يلهو بها الزمن أنى شاء .

وقد اختار الشاعر – لبيان هذه المواقف المتباينة والسريعة، خلخلة التركيب إعرابيا ليبدو التغير الدلالى مباشراً وموازيا للسطح المتوتر .

فنجده مرة يسند فعل اللعب إليه – فى الزمن الماضى – ثم يسند نفس الفعل إلى الزمان ، ليكون التخالف واضحا بين التركيبين ، ففيهما تخالف إعرابى ، وتخالف زمنى ، حيث إن الفعل "ماض" فى التركيب " المقلوب عنه " وهو ما يلائم السياق ، ومضارع فى التركيب " المقلوب " ليساير الزمن الحاضر ، وليبين استمرارية الحدث وعدم انقطاعه ، وأخيرا فإن تخالفا صوتيا واضحا بين الفعلين " لعبت " و"يلعب " .

وبتآزر هذه التغيرات المتقابلة يأخذ التوازن هنا فى إحداث تأثيراته الخاصة والقوية على صعيدى السطح والدلالة .

ومن القلب الإعرابى أيضا قول " ابن وكيع " :

- ذَا العيـشُ فافْـطِـنْ لــه وبـادِرْ مــن قَبْلِ أنْ يَفْطِنَ الـحِـــمامُ
- وانْـعَـمْ فـعـامُ الســرورِ عندى يومٌ ويومُ الـهـمـومِ عندى عامُ (2)

تمثل المفارقة التى يؤلفها التوازن التركيبى ، لب الدلالة التى يرمى الشاعر إلى ترسيخها فى الأذهان ، ففى حين أنه يحث بكل ما أوتى من لغة معبرة ومؤثرة على النهل من نعيم الدنيا وملذاتها ، يود أن يبين لنا على الجانب الآخر مقدار ما يعانيه نفسيا ، حين يبرز له هم ، أو تعن له معضلة ، تضاعف من مساحتها الزمنية عنده ، فتجعل اليوم عاما ، أما السرور فإنه لا يكاد يطرق بابه إلا برهة من الوقت ، لا يشعر بها .

وقد سلك الشاعر لتأسيس هذه المفارقة سبيلا ملائما ، حين قصد إلى الموازنة بين تركيبين ، أحدهما مقلوب الآخر ، فمن خلال التبديل الإعرابى فى التركيب الأول نتج التركيب المقابل ، وأدى دوره فى إنضاج تلك المفارقة .

فالتركيب الأول يتكون مــن مبتدأ (عــام) وخــبر (يــوم) .

والتركيب الثانى يتألف من المبتدأ (يــوم) والخبر (عــام) .

وبذلك يتضاعف تأثير ذلك النوع من التوازن ، لاحتماله للعنصر الصوتى ، حيث بدأ التركيب الأول بكلمة " عام " ، وهى نفس ما انتهى به التركيب الثانى ، كما بدأ الثانى بما انتهى به الأول وهى كلمة " يوم " فى عملية تبادلية مقصودة لذاتها ، إضافة إلى ذلك يحتمل هذا التوازن التأثيرات الدلالية الناتجة عن الإحلال والتبديل الإعرابى .

ثـانـيـاً : التـبـديـل الـمــكانى :

وفيه يتوازن التركيبان بتبادل مكانى بين الكلمات المحورية فى التركيبين ، مما يسفر عن تغير على مستوى الدلالة .

ومن ذلك قول " الشريف العقيلى " :

---

(1) الديوان : 20 .

(2) الديوان : 92 ويتيمة الدهر 1 : 454 .

- وإنْ جَـنحَ الـزمانُ إلـى التَّصَابى فخلِّ عَنانَه طَـوْعَ الـجِـمـــاحِ
- فَصُبْحُ العيشِ سوفَ يعودُ لـيلاً إذا مـا اللـــيلُ نغَّصَ بالصباحِ (1)

يريد الشاعر أن صبح الحياة يستحيل إلى ليل مظلم ، إذا ما استحال ليل الشعر الأسود إلى صباح المشيب . ومن ثم فهو يعبر عن تحول فى خصائص الأشياء وتبدلها ، لذلك فقد اختار التوازن بتبديل مواقع الكلمتين المحوريتين فى التركيب ، وهما " صبح " و" ليل " ، ليعبر عن مثل هذا التحول ، والذى ينعكس بالضرورة على نفس الشاعر .

ومن هذا النمط أيضا قول " تميم " :

- ورْدُ الـخـدودِ أَرَقُّ مـــن وَرْدِ الــريـــــاضِ وأنـعـــمُ
- هــذا يُشَــمُّ ولا يُضَــمُّ وذا يُـضَــمُّ ويُشْـمَـــــمُ (2)

يبالغ الشاعر فى تغزله ، فنجده لا يشبه ورد الخدود بورد الرياض فحسب ، بل يجعل الأول يفوق الثانى لأسباب ، يوضحها فى البيت الذى نحن بصدده ، حيث إن علته فى ذلك تكاد تتضح من التوازن التركيبى المكانى ، بتبديله لموقع الفعلين " يشم " و" يضم " ومن ثم يبدو التباين الذى يميز بين نوعى الورد اللذين يصفهما .

وكذا يتوسل " تميم " بنفس الوسيلة فى تجسيد ما يلاقيه من أثر الشوق إلى محبوبته ، وما يعانيه من ضنى وجفاء يقول :

- أأَمِرتى بالصـــبرِ وهى تـحـــدُّه وعازلِتِى فى السُّقْمِ وهى له جُنْدُ
- كمـا لم تجـدْ عيناكَ بُداً من الضَّنَى كَذَا ما لجِسْمِى من ضَنًى بِهِما بُدُّ (3)

فهو يوضح وجهته لمحبوبته بالدليل والبرهان " كما لم تجد عيناك بدا " ، بوصفه للمتقابلين ليثمرا دلالة ملائمة " بدا من الضنى " – " ضنى بهما بد " وكأن تساوى بداية التركيب الأول مع نهاية الثانى إمعانٌ فى التناظر والندية بين تحول عينى المحبوبة عن الشاعر ، وحاجته الملحة إلى هاتين العينين .

وقد يؤدى التوازن بين التركيبين إلى تأكيد معنى ، أى أنه مجرد تكرار ، ولكن مع تبديل مكانى للألفاظ ، كما فى قول " ابن وكيع " :

- يَجْمُـل البخلُ بالـمـلاحِ وإنْ كا نَ بغيرِ الـمـلاحِ غـيرُ جـمـيلِ (4)

ففيه تكرار للمعنى ، ولكن بجملتين مختلفتين فى تركيب الكلمات . ويؤكد " ابن وكيع " الوظيفة الدلالية للتبديل المكانى فى وصفه لسلطان الخمر على شاربيها ، فيقول :

- لـهـــا لـــدَى حُـــزْنِ شـــاربيها ثأرٌ وعـنَـد الـحُـلـــومِ ثـــــارُ
- فالـحـــزنُ عن أهـلـها مُطـــارُ والـحـــلـمُ فى إثْـــرِهِ مُطارُ
- فـــلا انتـصـــارٌ لِـذا عـلـيـها ولا عـلـيـها لـذا انـتـصـــــارُ (5)

ويبدو عكس التركيب ، أو إعادة ترتيب كلماته ، بما يسمح بتقابلها مؤثرا فى تكريس دلالة ما ، دون تكرار لنفس الجملة ، بما قد يبث الفتور أو يؤثر على تركيز السياق ، وذلك بإقامة التوازن بين تركيبين ، كما فى قول " ابن وكيع التنيسى " أيضا :

- أغـــارُ مـــنـى عـلـيهِ حَـتَّـى عـلـيهِ مـــن نَفْسِـــهِ أَغَـــارُ (6)

---

(1) الديوان : 101 .
(2) الديوان : 386 .
(3) الديوان : 103 .
(4) الديوان : 90 ويتيمة الدهر 1 : 456 .
(5) الديوان : 54 ، 55 ويتيمة الدهر 1 : 452 .
(6) الديوان : 55 والسابق نفس الصفحة .

فكلا الشطرين المتقابلين والمتوازيين يجمعهما مسار دلالى واحد ، وهو إبداء المبالغة فى غيرة الشاعر على محبوبته ، وذلك بإنتاج نوع من المفارقة بين التركيبين المتوازنين .

وبملاحظة أشكال التوازن التركيبى سواء أكانت قلبا إعرابيا أو تبديلا مكانيا ، فإنها تهدف إلى إحداث نوع من التقابل المؤثر صوتيا ودلاليا فى آن واحد .

* * *

البـــاب الثالث

تكوين الصورة التمثيلية

مـــدخـــل

يعيش الإنسان العادى تجربة ما ، ويكتنفه واقع معين بمفرداته الخاصة ، ولكنة قد لا يستطيع احتواء هذه التجربة أو صياغة هذا الواقع ، أو طبعهما بطابعه الخاص ، أو مزجهما بدخائل نفسه أو بواطن عاطفته0

ويتمكن الإنسان العادى من اختزان التجربة أو الإحاطة بدقائق الواقع من حوله ، أو لعله حاول أن يبدى شيئا من العجب أو النفور إزاء هذا الواقع ، إلا إنه لا يملك وسائل الأداء والتأثير 0

وإن امتلك هذا الإنسان شيئا من حلاوة الحديث أو دقة الوصف فإنه قد يفشل فى تقديم تجربته ، ويعجز عن تمثيل واقعه ، لغياب عنصر مهم يربط بين هذا كله ، ويصهره فى بوتقة واحدة ، ليخرج لنا تكوينا جديدا مختلفا ، إلا وهو **التقديم الفنى** 0

وهذا التقديم الفنى هو ما يفرق الشاعر عن غيره ممن يحيون معه حياة واحده ، حيث "يكتشف الواقع برؤيته الخاصة ، فيكون صادقا مع نفسه ووجدانه ، صادقا فى تعبيره حين يخلق ويبتكر علاقات فى واقعة الفنى ... " (1)

وهذا الصدق الفنى هو العامل الفاعل فى نجاعة تصويره ، وقوة تأثيره ولن يتأتى مثل هذا الصدق المؤثر إلا باختياره وبصياغته للصور "التى تملك من الإمكانات الفنية والقيم الجمالية ما يمكنها من التعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها والإيحاء بظلالها ... " (2)

ولا يتوقف دورها عند الحد ، فان " قوة الصور الشعرية تكمن فى إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية " (3) والمواءمة بين واقعين خارجى بسمات محددة واضحة وشبة ثابتة ؛ وداخلى يمتزج بنفس الشاعر وبعاطفته ، ويستقى من نظيرة الخارجى ويختلف عنة فى آن واحد ، واقع جديد ينبق عن خيال الشاعر .

وهذا الخيال يسميه " كوليردج " بالخيال الثانوى أو " الخلاق " ، الذى يحلل وينشر ويجزئ لكى يخلق من جديد " (4) ، ودوره " أن يكسر الحاجز الذى يبدو عصيا بين العقل والمادة فيجعل الخارجى داخليا ، والداخلى خارجيا، يجعل من الطبيعة فكرا ويحيل الفكر إلى الطبيعة " (5) .

" أنه يخلق ويبرز تناغما جديدا للمعنى ،كما يرهف الإحساس ويوسع النشاط الشعرى " (6) ، ويغذى هذا الخيال كيانا فنيا ملموسا متعدد الأنماط ومنوع الأساليب ،وذا أدوات خاصة ألا وهو الصورة .

---

(1) **د0على إبراهيم أبوزيد :** الصورة الفنية في شعر دعبل بن على الخزاعى : الطبعة الثانية – دار المعارف – القاهرة - 1983- ص 244

(2) **د0عدنان حسين قاسم :** التصوير الشعري – التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة – الطبعة الأولى – المنشأة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس ليبيا - 1980 م - ص 11

(3) **سي – دى – لويس :** الصورة الشعرية : ترجمة د . أحمد نصيف الجنابى – مراجعة د. عناد غزوان إسماعيل – الكتب المترجمة منشورات وزارة الإعلام - دار الرشيد – بغداد - 121 - 1982 م ص 44 0

(4) **النظرية الرومانتيكية :** سيرة أدبية لكوليردج - ترجمة د . عبد الحكيم حسان . دار المعارف مصر – 1971 م ص 240 وما بعدها

(5) **مصطفى ناصف :** الصورة الأدبية – الطبعة الثالثة - دار الأندلس للطباعة 1983 م ص 27

(6) **David Daiches :** Critical Approaches to Literure – second edition Longman and New York – page 107

ويكاد يشى المفهوم الأدبى للصورة ببعض الملامح الخاصة التى تسهم – إلى حد كبير - فى صياغة الشاعر للواقع صياغة دقيقة وجديدة فهى : "الصوغ اللسانى المخصوص الذى بواسطته يجرى تمثل المعانى تمثلا جديدا ومبتكرا ، بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو فى حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية إلى صيغ إيحائية .."[1]0

لذلك فالعنصران الرئيسيان اللذان تقوم عليهما الصورة ولا غناء عن أحدهما هما التجسيد والإيحاء ، إذ لابد للصورة لكى تؤدى دورها أن تبرز فى أشكالها حسية ، كما أنه لإثناء هذه الحسية عن الاتجاه إلى المباشرة السطحية لابد من طاقة الإيحاء ، بما يمثله من تكثيف واختزال للقول وسمو بالخطاب الأدبى .

وتتعدد وظائف الصورة الشعرية بحيث تشمل كل معالم السياق الشعرى وتغطى جوانب التجربة فقد تتلون القصيدة بعاطفة خاصة أو حالة متسقة ومتناغمة مع السياق أو تقديم بعض الملامح النفسية للشاعر ويقصد الشاعر بالصورة إلى منزع أو مبدأ خاص أو عقيدة .

وأحيانا ينزع الشاعر إلى نمط من التصوير يرصد الواقع حوله رصداً دقيقا وأمينا ، مجسدا لمفرداته ومسجلا لها فى أشكال مماثلة للوحات الفنية ، أو مشاهد الحية فيما يمكن أن نطلق عليه التصوير التمثيلى 0

وقد عنى الشعراء الفاطميون بهذا النمط من التصوير بحيث يمكن القول إنه استأثر باهتمامهم ، وصادف هوى لديهم 0 لما يتميز به من ظواهر زخرفية تعنى بالتقديم الحسى بكل أنواعه ، سواء على مستوى الصور الجزئية المنفردة أو الصور الكلية ، التى تبدوا كلوحة متكاملة وذلك فى ثوب مجازى يستثمر طاقة اللغة والخيال فيما يمكن أن يسمى بالتصوير الوصفى 0

وقد ينصرفوا إلى لون من التصوير التمثيلية التى تستخدم الحقيقة لا المجاز ومن ثم فهى تعتمد كليا على النسيج اللغوى وما يمكن أن يحدثه من ثأثير ، خاصة حينما يأتى هذا التصوير فى إطار قصصى .

إذ يمتد توظيف اللغة والخيال إلى مساحة تفوق تأثير المفردات والصور الجزئية ، لتصل إلى تكوين لوحات مركبة من صور جزئية ، تتضافر معا لتكوين تأثير شامل عميق الغور .

وبين التكوينات الجزئية والتكوينات الشاملة ، والتى يمكن رصدها فى الشعر الفاطمى ينقسم الفصلان الآتيان من الدراسة .

* * *

([1]) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : الطبعة الأولى– المركز الثقافي العربي– بيروت والدار البيضاء- 1994 - ص 3 .

الفصـل الأول

التصوير المجازى المحدود

المجاز هو المرتكز الأساسى الذى تنطلق منه الصورة محلقة فى آفاق عالم الشعر ، وهو الكيان المادى الذى تبدو فيه على شكل محدد ومتماسك باعتبار التجسيد اللغوى الخاص للخيال .

وخصوصية هذا التجسيد اللغوى ترجع إلى الانتقاء الفنى لألفاظ تتناسق فيما بينها لتبث دلالات جديدة غير التى كانت تستدعيها من قبل .

فالإستعارة بوصفها شكلا أساسيا من أشكال المجاز "هى تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة أخرى " [1] ، أو "هى إعطاء كلمة قديمة معنى وخصائص جديدة " [2] ، وهى خلق جديد فى اللغة ، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات ، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد [3] ، وينظر إلى التصوير المجازى الاستعارى حينئذ على أنه كيان متكامل ، لا يهمل فيه عنصر 0 " إن الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الاستعاريه ولكنه سينصب أيضا على العناصر غير التصويرية داخل الإطار ، تلك العناصر التى ترتبط بها الاستعارة تركيبيا " [4] ، وهذا يشى بما يتميز به التصوير المجازى من دقة وتعقيد وشمول وتأمل ، حيث يدفع الشاعر " إلى كائنات الحياة من حوله فيتأملها كما لو كانت هى ذاته ، من هنا تحتاج الاستعارة إلى جهد غير يسير ، حيث تتضح فنية الشاعر فى استخدامه لهذا اللون فى صوره .... " [5]

ولا تقف فاعلية المجاز عند مجرد الوصف الخيالى المنظم للأشياء والواقع ، بل إن عمله الأساسى يبدأ بعد هذا الوصف ، وما يحمله من إيحاء connotation ، ومعناه " استدعاء الكلمة خلال تلقيها لمعان إضافية إلى معناها الحرفى ، وبعبارة أخرى أن يستدعى دال واحد أكثر من مدلول واحد فى سياق معين " [6] .

وقد يمكن المجاز من ارتياد عالم الرمز ، لأنه كما يقول "تودوروف" : " صياغة لمختلف العلاقات الممكنة بين مدلول وآخر ، أو بعبارة أصح بين رامز ومرموز إليه . إن العلاقات الرمزية تكمن فى الجمع الثابت بين كيانين من الطبيعة نفسها ، ويمكن أن يتحققا مستقلين ، أحدهما عن الآخر ... " [7]

ولم يغفل الشعراء الفاطميون دور المجاز فى تشكيل الصورة التمثيلية الجزئية ، التى تحد بحدود الجملة ، أو البيت كله ، دون توسع آخر ، وذلك لتفهمهم لإمكانات المجاز المتعددة والمتنوعة ، ولأساليبه وأنماطه من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، وما يتفرع عنها من تشقيقات ، لما فى هذه الألوان من مقومات حسية ودلالية مفيدة وفاعلة فى الوصف التمثيلي .

([1]) **يوسف أبو العدوس :** فاعلية الاستعارة فى النص الشعرى – النقد الادبى فى منتصف القرن (3) –أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى - القاهرة 1997 - الطبعة الأولى - مطابع المنار العربى : الجيزة 1999م صـ 153

([2]) **السابق :** 154

([3]) **السابق :** 151

([4]) **الولى محمد :** الصورة الشعرية – فى الخطاب البلاغى والنقدى – الطبعة الأولى – بيروت – 1990 ص 25

([5]) **خالد محمد الزواوى :** الصورة الفنية عند النابغة الذبيانى – الطبعة الأولى – الشركة المصرية العالمية – لونجمان - 1992 - ص 141

([6]) **الولى محمد :** الصورة الشعرية : 184 .

([7]) **السابق :** 192 .

ونعنى بالتصوير المجازى المحدود ، تلك الصور الجزئية التى تعتمد على التشكيل اللغوى المجاز ى ، الذى لا يتعدى جملة أو بيتاً من الشعر إذا توزع جزآها فى شطرية .

ولم يكن التصوير الجزئي بدعة ابتداعها الشعراء الفاطميون وإنما هو تقليد موروث عن الشعر العربي القديم ، حيث كان الشاعر يبني قصيدته بناء صورياً جزئياً ، وغالباً ما كان يتوسل بالتشبيهات المختلفة "ويحشدها حشداً فى قصائده ، ليعبر من خلال هذا الحشد من الصور التشبيهية عن معنى بعينه يتكرر فى أبيات هذا الجزء أو ذاك من القصيدة 000 " [1] .

وساعد على تأصيل هذه النظرية الجزئية ما اتسم به النقد العربي فى دراسته للصور ، حيث بدا فى سمتين "الأولى تنظيرية ، أكد فيها قيمة العناصر والوسائل التى تستند إليها الأنماط ، وأبرزها العنصر الحسي والبلاغي ووسائل تشكيلها فى الصورة ، والثانية جزئية ، تقتصر على الصورة فى البيت أو البيتين ، ولم تتعد ذلك إلى القصيدة ، أو عقد الصلات بين أشكال الصور وضروبها فى القصائد المختلفة " [2] .

ومن ثم كان التنظير قاصراً عن أن يرصد حقيقة الصورة لدى الشعراء ، وهى التى تتجه إلى رسم لوحات مكتملة متعددة داخل القصيدة ، كما تبدو فى عيون الشعر الجاهلى ، وكثير من الشعر الإسلامى .

ولم يكن الشعراء الفاطميون أقل من غيرهم حرصاً على تمثيل واقعهم تمثيلاً دقيقاً ، من خلال الصور البلاغية المفردة ، وما تمتاز به من جنوح إلى الحسية المفرطة ، والتوكيديه المباشرة ، بل لعلهم تفوقوا على أسلافهم فى التشكيل الخارجى للصور ، بما يضمن ظهورها فى ثوب بهى مزركش يناسب وجهتهم الجمالية .

وقد اتجه الشعراء الفاطميون إلى تمييز تشكيل الصورة وصياغتها من عناصر الواقع الخارجى ، سواء أكانت هذه العناصر حسية ملموسة ، أو عقلية مستنتجه من الأقيسة والمنطق ، والخبرات العامة أو الخاصة .

وخارجية هذا التشكيل نابعة من موازاتها للإحساس الداخلى للشاعر "فالصورة الفنية تتألف فى الغالب من حدين أساسيين : أحدهما حاضر ماثل أمام الشاعر ، يريد وصفه ، وثانيهما مختزن فى الداخل ، يماثله أو يضاده ..... " [3]

المبحث الأول :

التمثيل الحسى

ونعنى به " الصور التى ترتد فى موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحياة اليومية ، والطبيعة والحيوان ... " [4] ، وهى مجالات يمكن تحديدها والوقوف عليها بحواس الإنسان الخمس ، لكونها وسائل تؤدى بالصورة إلى تحقيق هدفها ، وهو " الإشارة وتأكيد الفكرة " [5] .

وتستقى الصورة من البصر ، وتستقي من سائر الحواس ، كما يقول " لويس " : " إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثير من الصور التى تبدو غير حسية ، لها مع ذلك فى

([1]) **د. إبراهيم عبدالرحمن محمد :** الشعر الجاهلي : قضاياه الفنية والموضوعية ص 182 .

([2]) **بشرى موسي صالح :** الصورة الشعرية فى النقد العربي الحديث : 109 .

([3]) **د. عبدالقادر الرباعي :** الصورة الفنية فى شعر أبى تمام – الطبعة الأولى – طبع جامعة اليرموك – الأردن – 1400 هـ - 1980 - ص 29 .

([4]) **السابق :** 146 .

([5]) **سى – دى – لويس :** الصورة الشعرية : 110 .

الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصور يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر ... " [1]

ويؤكد هذا النص التغلغل الحسي بكل أنواعه داخل الصورة ، حتى وإن بدت غير حسية. وتشترك عناصر الحس المختلفة فى تكوين النسيج الدقيق للصورة ، كل حسب طبيعته .

أولاً: وظائف التكوين البصرى للصورة :

" يقول علماء النفس المحدثون : هناك أنواع متعددة من الصور الشعرية ، هناك البصري والسمعي والذوقي والشمى واللمسى والعضوي والحركى ، بل إن كل واحد من هذه الأنواع ينقسم إلى أنواع أخرى ، فالبصري ينقسم مثلاً إلى درجات اللون ودرجات الوضوح 000 وهكذا " [2] .

وحاسة البصر من أهم الوسائط المادية المكونة للصورة ، لاعتمادها على العين التى " هى مخزن الرؤية الذى يفضى إلى الإحساس النفسى بالجمال والقبح والكره والارتياح والنفور ... " [3] .

فكل شئ تقع عليه العين يوقع ردة فعل فى الإحساس ، تدفع إلى الحكم عليه واتخاذ موقف ما محدد أو مذبذب تجاهه ، خصوصاً إذا لم ينشغل الذهن بمؤثرات أخري أقوى نفاذاً إلى الإحساس ، " فالنظر حاسة اجتماعية ليس أعون منها على التصوير والإحساس ... " [4] .

ويقول " جورج سانتيانا " : " البصر هو الإدراك الحسي بمعناه الدقيق ، لأننا نكون أكثر وعياً بالأشياء ، ويتم وعينا بها بأكبر قدر من السهولة عن طريق الوسائل البصرية ، وفى حدود البصر ، وبما أن قيم الإدراك هى القيم التى نسميها جمالية ، وبما أنه لا يوجد جمال بدون تصور للموضوعات المستقلة عنا ، فإننا نتوقع أن يكون المصدر الأساسي للجمال هو اللذات البصرية ، كما أننا غالباً ما نتصور الشيء الذى يكون مرادفاً للجمال على أنه شيء بصرى ... أى أنه تركيب لما هو مرئى [5] .

وقد تفهم الشاعر الفاطمى ما يمكن أن يقوم به التصوير البصري من تمثيل للواقع المحيط بكل مفرداته الحية والجامدة ، متخذاً من الأنماط البصرية المتنوعة وسائل ناجعة لرسم صورة نابضة موازية فنياً لهذا الواقع ، رغم ما يتميز به هذا التصوير أحياناً من إسراف فى المنبهات البصرية ، والمبهرات اللونية .

وتتمثل وظائف النسيج البصرى للصورة فى الشعر الفاطمى فى الآتى :

أ) الوظيفة النموذجية للون :

للون دوره الأساسى فى اللوحات التشكيلية ، حيث يمثل وحدات تركيبية أولية فى إبداع هذه اللوحات ، شأنه فى ذلك شأن الأصوات والألفاظ فى تنسيق الجمل والعبارات فى الأدب . ويشكل اللون عنصراً أساسياً من عناصر الصورة الجزئية فى الشعر الفاطمى ، لأنه يسهم فى تأصيل

---

(1) **السابق :** 21 .
(2) **عبدالقادر الرباعي :** الصورة الفنية فى شعر أبى تمام : 151 .
(3) **حافظ المغربي :** الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر – دراسة فنية تحليلية – دار أنوس للطباعة والنشر 1999م - صـ 153 .
(4) **إبراهيم عبدالقادر المازنى :** بشار بن برد – مطبعة عيسي البابي الحلبي القاهرة – 1944 - صـ 61
(5) **جورج سانتيانا :** الإحساس بالجمال – ترجمة محمد مصطفى بدوى – الأنجلو المصرية - بدون تاريخ – صـ 99 .

الجانب الحسي ، ويمثل وسيلة فاعلة تمكن الشاعر من التصوير الدقيق ، الذى لا يهمل أية تفصيلات ، حتى وإن لم يكن ذكرها ذا جدوى .

وتوزعت موضوعات الصورة اللونية بين مجالات شتى ، مثل الطبيعة والخمر ، وجمال المحبوبة ، ووصف الحيوان وغيرها .

يقول " تميم بن المعز " فى وصف الخمر :

- قُمْ يا غلامُ فهاتِها مشمولةً فيها النفوسُ من الهمومِ تطيبُ
- وأدِرْ علينا فى الزُجاجةِ قهوةً حمراءَ شَمْسُ شُعاعِها ما تَغْرُبُ [1]

يلاحظ فى تلك الصورة اللونية جنوحها إلى النموذج الجمالى للخمر ، وهو نموذج يشمل الصفاء والبهاء والبريق واللون المبهج ، الذى يغلفه الخيال " شمس شعاعها " ، ويعضده النفي المؤكد " ما تغرب " ، ويحول هذا التركيب الملون الدقيق صورة الكأس والخمر إلى شكل مثالي ، لا يدرك إلا فى الأحلام ، حيث المستوى الرفيع للأحاسيس .

وبذلك فإن الصورة اللونية الجزئية هنا هيئت أحاسيس المتلقي ومخيلته وذهنه لإدراك تلك الدلالة بصورة غير مباشرة .

وفى قول " تميم " :-

- وكأسٍ تعيدُ العُسْر يُسراً وتجْتنى ثِمَارَ الغِنَى للشُّربِ من شَجَرِ الفَقْرِ
- كأنَّ بياضَ الكأسِ فوقَ احمرارِها سماءُ من الكافورِ ذُرَّتْ على جمرِ
- إذا احَتثَّها الساقِي الأغنُّ حَسْبَتها نجومَ الثُّريا لُحْنَ فى راحةِ البدرِ [2]

يقيم الشاعر توازناً مقارباً بين جزئى صورته ، يقدم لنا صورتين بدلاً من واحدة ، الصورة الأولى : مفرداتها كأس بيضاء شفافة براقة مملوءة بخمر صافية حمراء ، وهى تمثل وصفاً لعناصر واقعية ، يمكن رصدها بصرياً ، وتحديدها بشكل حاسم 0

على الجانب الآخر ، وفى نفس الإطار نجد صورة ذات عناصر مختلفة فى سماتها وتركيبها ، صورة تتفوق على نظيراتها الواقعية ، حيث سماء الكافور التى تنثر على الجمر ، وما قد يشعه هذا من طيب رائحة وبهاء منظر ، وهو ما يبقى فى خيال الملتقى ، وينال عجبه ، بعد أن قارن بين الصورتين أو بين جزئى الصورة التشبيهية 0

وقد وظف الشاعر أكثر من عنصر حسى ، للتسلل إلى الإحساس بشكل أسرع ، حين أضاف حاسة الشم الممثلة فى نشر الكافور إلى الإبصار اللونى " جمر " ، والممتزج بالحركة ، حيث وفق الشاعر فى اختياره للفعل " ذر " الذى يدل على أدق جزيئات للمادة يمكن الوصول إليها 0

ورغم أن الصورة تشبيهية تقليدية إلا أن شاعرنا غذاها بعناصر الحس والحركة لتغدو جميلة بهيجة تلائم عالم الخيال ، و الأوهام التى يحياها السكارى 0

تلتئم إلى جانب هذه الصورة صورة تشبيهية لونية أخرى ، ليست تكريراً لسابقتها ، وإنما هى وصف جديد لحالة مباينة للكأس وهى فى يد الشارب ، صورة تغيب عنها الحركة ، وتكتفى بالوصف الفوتوغرافى الماثل فى " نجوم الثريا " حمراء اللون ، فى محاولة لتنميطها لونيا 0

هذه الصورة الأخيرة وإن استقلت عن الأولى ، إلا أنها شاركتها فى أداء دلالة واحدة ، كما غلب عليها التنميط اللونى 0

ومن الصور اللونية الخمرية قول " الشريف العقيلى " :

- وقهوةٍ عُتِّقَتْ فَنَالتْ أَوْفَرَ حظٍ من الصَّفَاءِ

---

(1) **الديوان :** 82 .

(2) **السابق :** 164

- كأنَّهـا صِـبْغُ لـونِ خـدٍّ ورَّدَهُ بـقَـمُّ الـحيـاءِ [1]
- إذا تـبـدَّت شَـمَـمْتَ مِنْـهَا شبيـهةَ الـمسـكِ فى الـزَّكـاءِ [2]

تتسم هذه الصورة بالتقليدية والإفراط فى تقديم النموذج الأعلى فبالإضافة إلي أنها تشبيه ، بين الأجزاء ـ متقارب في وجه الشبه ـ كما ينبغي في التصوير البياني العربي ـ والجانب الخيالي . فيه ليس به جدة أو ابتكار ، وينزع إلى الاتكاء على المخزون التصويرى القديم لينهل منه ، ولم ينل من ملامحه اتجاه الشاعر فى ترتيبه للصورة إلى التشخيص ، لجعل لون الخمر كلون خد أنثوى فى أرفع نموذج له 0

إلا أننا يمكن أن نشير إلى شىء من التناسب بين جزأى تلك الصورة التشبيهية ، وهو اختيار الشاعر للجملة التوضيحية " ورده بقم الحياء " فلم يترك حمرة الخد دون تحديد ، فالحمرة هنا نتجت عن جمال نفسى ذى مؤثرات ودوافع لحظية ، فهو جمال ذو وجه جمالى خاص 0 ويلائم هذا إلى حد كبير ما يتصور فى الخمر من متعة لحظية مؤقتة ، تتصل بحركة شعورية سريعة غير منظمة ، واندفاعية غالبا 0

يكاد يعزز من تأثير تلك الصورة اللونية إضافة الشاعر لحاسة أخرى تركز الاحساس وتقوى الشعور ، وهى تزيد من قدرة الخيال على تمثيل الصورة ، وإدراكها فى كل جوانبها 0 ومثل هذا التناسب النفسى بين جزأى الصورة لا نجده فى قول " الشريف " فى وصف الخمر كذلك : -

- الروضُ فى فـرحـةٍ وفى طَرَبْ والـجـوُّ فى تُـرْحةٍ وفى كُـرَبْ
- يَنْثرُ مـن دَمْـعِ سُـحْـبه دُرَراً على بُـهـارٍ يلـوحُ كـالـذهـبْ
- فـاشْـرَبْ عـلى جُـلَّـنارهِ وعلى شـقـيـقـهِ بالكبـيرِ وانتـخبْ
- مِـنْ بنتِ كـرْمٍ كأنَّـها لَـهَـبٌ تَشْـرَبُـهُ مـنـها عـلى لَـهَبْ [3]

فأى تناسب بين هذه الصورة اللهبية ، وبين ذلك التمهيد المبهج الذى وصف فيه الشاعر الطبيعة الفرحة ، الغارقة فى درجات لونية وحركية متباينة ، اللهم إلا مجرد الوصف اللونى النموذجى السطحى للواقع .

ومن التصوير اللونى للخمر قول " التنيسى "

- وكأنَّـها والـكأسُ سـاطعةٌ بها ذَوْبٌ تـحـلَّلَ فى عقـيق جَارى [4]

اللون الزاهى والبريق الخاطف للأبصار ، والسطوع والصفاء ، كلها ملامح يرمى الشاعر الفاطمى إلى إبرازها فى تصويره للخمر ، وهذا ما يفعله " التنيسى " فى هذا التصوير الساكن الذى يهدف فى المقام الأول إلى تقديم عناصر الحس اللونية على سواها من مركبات الصورة 0

فى صورة أخرى يقدم " التنيسى " لون الخمر بوصفه منبعا يستقى منه الورد لونه يقول :

- أمـا تَـرَى الـوردَ كَخدَّىْ كاعبٍ راودَها – فـامتنعَتْ منهُ – ذَكَـرْ
- كأنَّمـا الـخـمرُ علـيهِ نَفضَتْ صـباغَـهَـا أو هـى تَعْتَـصرْ [5]

إنها صورة نمطية تقليدية تهدف إلى تقديم النمط الشائع للون الخد , أو لون الورد فى وصف مزجى لهما .

([1]) **البقم :** صبغ أحمر وهو العندم
([2]) **الديوان :** 41
([3]) **الديوان :** 53
([4]) **الديوان :** 60
([5]) **السابق :** 76

أما " ظافر الحداد " فقلما قصد إلى وصف الخمر لذاتها , إذ لم يعثر له على عدد من الخمريات" كتميم " أو " الشريف " أو " التنيسى ", لاختلاف فى التوجه الدينى ، وهو يصف الخمر فى معرض وصفه لأشياء أخرى فى الطبيعة , وحينما يصفها يبرز النموذج اللونى لها ,من ذلك قوله فى الكانون :

- تأملْ ففى الكانونِ أعجبُ منظرٍ إذا سَرَحَتْ فى فحْمِهِ جمرةُ النارِ
- كما ميّلَ الدَّنَّ المروَّقَ ساكبُ فدبَّ احمرارُ الخمرِ فى حَلَكِ القارِ (1)

ويكتفى " ظافر " بالنموذج اللونى للصورة , غير مكترث بأية صلة نفسية دعت إلى تركيبها , فهى شكلية لا ترابط بين أجزائها , لا يبغى الشاعر منها إلا مجرد التمثيل اللونى والمماثلة الشكلية الدقيقة .

وحين يقصد " ظافر " إلى وصف الخمر , فيما يسمى "خمريه" , نجده يساير غيره من الشعراء فى إبراز النموذج الجمالى الرفيع للخمر , المتمثل فى لونها وصفائها وبريقها , يقول فى خمريته التى تكاد تكون الوحيدة :-

- وقلتُ للقِسِ جُدْ لى من مُعَتَّقةٍ بها اهتديتُ عليها فى الخناديسِ
- ولا تَجُدْ بمدامٍ غيرِ قانيةٍ فى جنةِ الخلدِ كانتْ شُرْبَ إبليسِ
- فَنفِّس الدنَّ عن صهباءَ صافيةٍ عن القناديلَ أغنتْ والفوانيسِ (2)

وكما يبدو فى الصورة وفى غيرها ، فإن الشعراء الفاطميين يدعون فى تمثيلهم اللونى للخمر إلى تقديم سمات شبه محددة لا تتبدل ، وهى درجة الحمرة ، أو الصفرة ، والصفاء والسطوع ، إضافة إلى شىء آخر هو الزكاء والطعم ، فقط يختلف الشعراء فى طريقة تركيب الصور ، التى تتميز بالشكلية والحرفية الدقيقة .

ومن مفردات الواقع التى حرص الشاعر الفاطمى على تشكيل نموذجى لونى لها ، الطبيعة بعناصرها الحية والساكنة ، وقد سلك إلى ذلك سبيل الوصف ، وهو " أقرب موضوعات الشعر إلى الفن ، وإلى روح الشعر ، ففيه تتجلى أحاسيس الشاعر ، ومواقفه من الأشياء وتذوقه لمجالي الجمال فى الطبيعة ... " (3) .

والشاعر بصفة عامه حينما يصور الطبيعة ، لا يرسمها حرفياً ، بل يتخذ سبيل التعبير الفنى ، وهو " محاكاة تمثيلية لحالة من المعاناة لأرواحنا ، وتجسيد للعواطف والأفعال " (4) .

ويجعل الشاعر العالم الخارجى ممتزجا بعاطفته ، مبينا لها ، معبراً عن طبيعتها ودرجتها ، وهذا ما يميز التصوير الفنى عن الوصف المباشر ، يقول ريتشارد : " ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية ، والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبة الحسي بينها وبين الإحساس ، فقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق ، وإنما تصبح مجرد هيكل ، ومع ذلك فهى تمثل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذى تولده لو كان على درجة قصوى من الحسية والوضوح ... " (5)

---

(1) **الديوان :** 136

(2) **الديوان :** 339 ، 340

(3) **أ.د. محمد زغلول سلام :** الأدب فى العصر الفاطمى – الشعر والشعراء – منشأة المعارف الإسكندرية ط 1994 م صـ 22 .

(4) **Bernard Bosan Quet :** The History of Aesthetic From The Greek to the 20 th century - published Meridian. New York 1957 . p . 248 – 249

(5) **مبادئ النقد الأدبى :** 172 .

ولهذا فإن الأساس الذى ينبغي أن تبنى عليه الصورة هو موازاتها للشعور قبل الشبه الشكلى ، وإلا فإنها تصبح تعبيراً نمطياً معداً لكل الظروف والأجواء ، مما يناقض طبيعة التفرد الذى يجب أن تتحلى به الصورة الفنية .

إن الصورة " التى تكتفي بمجرد المقابلة بين طرفي التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشئ وشبيهه ، وتخرج إلى آفاق أرحب ، وتنقل القارئ إلى أجواء نفسية ، غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية ، إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نتأمل الأبعاد الأخرى غير المباشرة التى تعمل الكلمات على إبرازها ، وذلك بتتبع أجزاء الصورة ، وإدراك ما ينطوى وراء هذه الكلمات من إحساس موحد ... " [1] ، لا مجرد رصد للقدرة الفائقة للشاعر على المطابقة الشكلية لجزأى الصورة .

إذاً إلى أى نمط من هذين النمطين اتجه الشاعر الفاطمى ؟

لقد سبق القول إن الشاعر الفاطمى لديه رؤية خاصة لجمال النص – بصفة عامة – ولجمال الصورة بوصفها عنصراً من أهم عناصره ، إذ لابد من الاهتمام بالمؤثرات الحسية المكونة للصورة ، ولكنه مع ذلك لم يهمل العوامل الشعورية والنفسية التى تدفعه إلى رسمها فى أحيان كثيرة . ويرجع بعض هذه العوامل إلى السياق الشعري ، أو إلى المزاج العام للأبيات .
من ذلك ما نجده فى وصف " تميم" لبعض مفردات الطبيعة فى قوله :

- ألا سَقِّيانِى قهوةً ذهبيةً وقد ألبسَ الآفاقَ جُنْحُ الدُّجَى دَعَجْ
- كأنَّ الثُّريا والظلامُ يحثُّها فصوصُ لُجينٍ قد أحاطَ بها سَبَجْ
- كأنَّ نجومَ الليلِ تحتَ سَوَادِهِ إذا جَنَّ زنجيٌّ تَبسَّمَ عنْ فلَجْ
- كأنَّ رقيقَ الغيمِ والبدرُ تحته زجاجٌ على كفٍّ من الصبح مُنْتَسجْ
- كأنَّ عمودَ الصُّبح فى غُبَّرِ الدُّجى صفيحةَ سيفٍ قد تصَّدا منَ المُهَجْ [2]

وتبدو لأول وهله شكلية هذه الصور الجزئية المتتابعة ، وعدم اتساقها ، وإقحامها على الدلالة .إلا أن هذه الصور اللونية الجزئية ، تتسم بنوعين من التوافق ، توافق داخلى فيما بينها ، فجلها يصف اللون الداكن بدرجات مختلفة ، ما بين ظلمة قاتمة ، " جنح الدجى " ، " فصوص لجين أحاط بها سبج " ، " كأن نجوم الليل تحت سواده زنجى تبسم عن فلج " ، وهناك درجة أقل ، يشوب فيها السواد بياض " كأن رقيق الغيم زجاج على كف ... " ، " كأن عمود الصبح ... صفيحة سيف قد تصدا ... "

وهناك توافق خارجى يتصل بالحالة المزجية للسياق الكلى ، حيث يبدأ الشاعر وصفه بالتماس الخمر ، والتى يلائمها كثيراً هذا الجو الذى يرسم الشاعر جوانبه ، جو التوهم وتعدد الرؤى البصرية الممتزجة بالكنف الزمانى الملائم ، وهو الليل . والملاحظ أن التدرج اللونى الذى تبرزه الصور يلائم التدرج الزمنى لليل ، الذى يبدأ بظلام رمادى ، ثم تطول فترة الظلام الداكن وينتهى كما بدأ بضوء خافت .

وهذا "العقيلي" يرسم لنا صوراً لونية مختلفة ، ولكنها جميعاً تظهر جمال الطبيعة ونضارتها المبهجة ، التى قد لا يختلف عليها اثنان ، يقول :-

- كأنَّما الوَرْدُ أنيقُ المنظرِ مَدَاهْنُ من العقيقِ الأحمرِ
- كأنَّما بها رُهِا إذ طَلَعا ثْبِرُ بهِ فيروزَجُ قدْ قُمِّعا
- كأنَّ آذر يونَها لمَّا ابتدرْ والياسمينَ حولهَ مثلُ الدُّررْ

([1]) **د. محمد زكى العشماوى :** النابغة الذبيانى ، مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1993م صـ 255 .

([2]) **الديوان :** 86

- يُزْهِى على الــزَّهــرِ بريَّـاهُ الأَرِجْ كـؤوسُ تِبْرٍ فى أقاحِــها سَبجْ
- كأنَّما منشــورَهــا لـمَّــا انتشــرْ جـواهـرٌ تبدَّدَتْ على جِـبَرْ (1)

ورغم نمطية التشبيهات إلى حد توقعها ، إلا أنها تشيع جواً من الألوان الزاهية البراقة ، يرغبه الشاعر ، ويلائم ذوق عصره وبيئته ، أو لعلها تبرز نوعاً من العجب والتلذذ بالطبيعة فى نموذجها الأعم والأعلى لديه .

ولا يختلف الأمر كثيراً عند "ابن وكيع التنيسي" فى تقديمه للنموذج اللونى الآتى :-

- وجُــــلَّـنــارٍ بـهــيٍّ ضــرِامُــهُ يتـوقَّـــدْ
- بَــدَا لـنـا فى غُصُـونٍ خُـضْــرٍ مــن الرِّى مُيَّدْ
- يَحْكِى فُصُوصَ عقيقٍ فى قـبةٍ مــن زَبَرْجَـدْ (2)

يوحى الجلنار فى أشكاله للشاعر بصورة لونية خالصة ، ساكنة يستدير مخضرها ويتجسم فى الفراغ ، مكوناً صورة قبة زبر جدية مطرزة بعقيق مفرط فى الحمرة . ولا نجد علاقة مقنعة بين طرفي الصورة ، اللهم إلا التنميط اللونى القريب والمباشر الذى يهدف إلى تقوية السطح الخارجى ، بذكر مفردات لونية تقليدية شائعة ومتوقعة ، من قبيل فصوص العقيق ، والجمر المتوقد ، أو الخمر التبرى وزهور الجوهر ، والنبات السندسي ، والخد المضرم والمضرج ، إلى غير ذلك من النماذج اللونية الذائعة فى الصور السابقة .

وتمثل المرأة نموذجاً جمالياً مهماً يستقي منه الشاعر الفاطمى صورة وبخاصة الحسية ، والتى يعد اللون أساسياً فيها .

فمن الصور اللونية التى حددت اللمحات الجمالية عند المرأة قول " تميم " :

- ظــبــيٌّ بثــوبِ الـهــوى تـرَدَّى يكــادُ باللــحــظِ أن يُــعَــدَّا
- يـمـشى كـمـا حـرّكـتْ شـمـالٌ غُصْـنـاً مــن الـبــانِ قد تندَّى
- كأنَّمــا اللــحــظُ إذا رَمَــــــاهُ أنْبَـتَ فـى وجنــتهِ وَرْداً (3)

ولا تعد هذه الصورة مبتكرة فهى نمطية تقليدية ، تبرز ملمحاً من ملامح الجمال فى المرأة وهو احمرار الخدود .

وقد وفق الشاعر فى صياغة صورته ، بأن جعلها مركبة ، عبارة عن صورة تشبيهية أساسية تتضمن صورتين استعارتيين أخريين ، تتمثل الأولى فى قوله "رماه" والثانية فى قوله " أنبت .... ورداً " ، والصورة بتشكيلها التركيبي هذا تثري الخيال ، بتداخل الصور الجزئية وتعاضدها ، لأداء تأثير دلالي واحد .

ويشغف تميم بهذا النمط اللونى شغفاً بالغاً يقول :

- عَقْرَبُ الصِّدْغ فوقَ تُفَّاحةِ الـخدِّ نـعـيـمٌ مُـطَــرَّزٌ بـعـــذابِ (4)

وغالباً ما ينتقي الشاعر نماذج ملموسة من الطبيعة تحاكى خدود المرأة فى جمال لونها كالتفاح والورد والخمر ، وغيرها ...

يقول تميم :

- وفـــى خَـــــديـكِ مـــا رَقَّ عـــــن التشبـيهِ بالـخَــمْرِ (5)

---

(1) الديوان : 305 .
(2) الديوان : 53 .
(3) الديوان : 121 .
(4) السابق : 71
(5) السابق : 173

وقد يشبه الشاعر الفاطمى لون الخدود بالجمْر لمناسبة سياق ما ، كما فى قول " ابن وكيع " :

- عَجِبْتُ من جَمرٍ وَجْنتيه يُحرقنى دُونه استعارُه
- هذا اختيارى فأبصروهُ شاهدُ عقلِ الفتى اختيارُه(1)

نعتقد أن صورة الجمر ليست دخيلة على بهاء الجمال ورقة المرأة ، بل هى متوائمة مع سياق أراده الشاعر ، سياق الهجر والشوق والصد الذى يعانيه من المحبوبة ، وما ذلك الجمر إلا معلم من معالم نيران الشوق والحب ، كما يحس بها الشاعر .

ومن معالم الجمال فى المرأة لون الشفاه الذى يضارع الورد ، يقول "تميم" :

- أجنِى ثمَارَ الخَمْرِ منْ مَضْحَكٍ شِفَاهُه من ورقِ الوَرْدِ(2)

واهتم الشعراء بلون الشعر ونعومته يقول "ابن وكيع" :

- لا ووجهٌ لكَ يُبْدِى صَفْحَةَ السيفِ الصقيلِ
- وسوادُ الشعرِ الأسو دِ فى الخدِّ الأسيلِ(3)

ونجد " ظافراً " يضمن إحدى قصائده بيتين " للمتنبى " يصف فيهما جمال المرأة المتمثل فى سواد شعرها ، وإشراق وجهها يقول " ظافر " فى وصف مغنية :

- فإذا تُغَنِّى قلتُ ما قد قالَه فى وَصْفِ مثْلكِ شاعرُ قد نوَّعا
- نَشَرتْ ثلاثَ ذوائبٍ من شَعْرها فى ليلةٍ فأرَتْ لَيَالى أربَعَا
- واستقبلتْ قمرَ السماءِ بوَجْهِهَا فأرَتْنِى القَمَرينِ فى وقتٍ معاً(4)

(ب) التنسيق اللونى :

من الملائم أن ينظر إلى اللون على أنه جزء فى منظومة كبري ، كما يذكر "ريتشاردز "فاللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته سوى من الألوان إلى تصحبه وتظهر معه "(5) فاللون الحار إزاء اللون البارد مثلاً .... "(6) .

وحينما ينتقل التصوير اللونى إلى الشعر ، يبدو بدرجات نسبية غير مباشرة ، كما فى اللوحات التشكيلية ، حيث يمتزج بالخيال ويداعبه عبر الألفاظ فى خضم تجربة شعورية خاصة ، تصل المتلقي ، الذى يتفهم طبيعة هذه التشكيلات اللونية عن طريق وسائط متعددة ، من قبيل السمع والإدراك الذهنى والخيالي .

كذلك على الشاعر أن يمزج هذه التشكيلات اللونية فى صوره بإحساسه وعاطفته ، حتى تعين خيال المتلقي على تعاطى هذه الصور ، ومن ثم الانفعال معها .

أما إذا صرف الشاعر همه إلى صياغة ألوان وأشكال براقة ومتجاورة ، لجعلها مجرد شيات تزينيه أو زخارف نفعية ، فإنه يضل بتصويره عن المسار الصحيح ، ويضلل المتلقي فى دروب من الخلط والتشويش والتداخل بين عناصر غير منسجمة .

ويعد اللون عصب التشكيل البصري للصورة الجزئية فى الشعر الفاطمى ، وأهم العناصر المكونة لنسيجها ، وذلك باتجاه الشعراء إلى تنسيق الألوان المختلفة لرسم خطوط تلك الصورة .

تكاد تتوافق الألوان فى وصف صفحة السماء ، وذلك فى قول " التنيسي " :

---

(1) الديوان : 56
(2) الديوان : 101
(3) الديوان : 89
(4) الديوان : 208 والبيتان فى ديوان المتنبى ص 115
(5) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص 150 ، 151 .
(6) جيروم ستولينتز : النقد الأدبي 352 .

- والجـــوُّ صـــافٍ قـد حَـكـى بأنـجـــم فـــيـه غـُـــــرَرَ
- جـــــــامَ زجـــــــاجٍ أزرقٍ قـــد نُـثِـرَتْ فـــيـهُ دُرَرْ (1)

يتعاضد اللون لبث إحساس الشاعر المشوب بالإعجاب والنشوة تجاه هذه الصورة الساكنة .
ويمـزج " التنيسي " بين اللونين الفضى والأسود فى صـورة واحدة فى قوله يصف زهراً :

- كـــأنَّ أوْرَاقَ زهـــــــــرٍ لـلـــبـاقـــلاءِ بـهـــــيـــةٌ
- خـــواتـــمُ مـــن لُـجـــينٍ فُـصُـــوصُـــها حـبشـــيةُ (2)

وتزدهى ألوان الطيف مرقشة فى صورا لطبيعة عند ظافر الحداد ، يقول :

- كأنَّ الأقـاحِـى والـبـهارَ دراهـمٌ خِـــــلالَ دَنـانـــيرَ تقـابلُ نـَاقِـــداً
- وللسوسنِ الـمفتوحِ أبواقُ فضةٍ تقابلُ من حُمْر الشقيقِ مَطَـارِداً (3)
- فلـم أرَ جـمـــراً قـبـــلهُ متلهّباً إذا لَمسَـــتـْه الكفُّ ألفَـــتْه بـــارداً
- وإنْ نـَثرَتْ أوراقـَهِ الريـــحُ خِلْتها قُصاصة حُمْرِ اللاذِ صيْغتْ رفائداً (4)
- شنوفُ عقيقٍ صِيغَ من سـبجٍ لـها مَعَاليقُ مـــا بَاشَـرْنَ فيهِ مَعَاقـداً (5)

فى هذه الصورة الجزئية تتعدد الألوان وتتجاور لمجرد النقش والإبهار ، فليس لها أى دور دلالي أو نفسى خاص ، إلا إظهار إعجاب الشاعر بالطبيعة البهية ، ويتهاوى هذا الفرض الأخير ، حين يتبع "ظافر" هذه الأبيات بقوله :

- فراشٌ على أجسادِها الـدَّمُ جَاسِداً وقد قرَّ فى قِمَّاتِها القارُ جَامِداً (6)

ويبث هذا البيت نوعاً من التنافر بين تلك الصور الجزئية وسياقها حيث إنه لا تناسب بين ما تقدمه تلك الصور من وصف لغبطة الطبيعة وبين صورة الفراش التى توحى بالكآبة والسوداوية . وقد يرجع ذلك إلى قصور استحضار مفردات الجزء الخيالى للصورة ، وبذلك تبدو خيالاً مضللاً ، وألواناً براقة مزيغة للبصر .

وتخف حدة التنميط الشكلي اللونى إلى حد ما فى قول " ظافر" :

- كأنَّ الرُّبى فى الزَّهرِ والماءُ حـولَها قـلانسُ وشيٍ حولَـهن طَـيالسُ
- كأنَّ بياضَ الـمـاءِ فى كلِّ جدولٍ نـُصُولُ سيوفٍ أخلَصَتْها المداوسُ
- كأنَّ نباتَ النرجـسِ الغضِّ إذ بَّدا شـراريبُ خُضْـرُ فوقـَهُنَّ كَبَائسُ
- وقـد قـابَلتْ ورداً جـنـــياً كأنـَّه مَطارِف خـزٍّفيهِ قـــانٍ وَوَارِسُ (7)

ولكن بالرغم من أن الطابع العام لهذه الصورة ينم عن وجهة جمالية خـاصة بالشاعر ، فإن النمطية والجزئية مازالت غالبة على السياق فى هذه الأبيات ، وتميزه بالتفكك لاحتوائه على أشياء متعددة ومختلفة فى سماتها وأشباهها فى إطار الخيال .
وكثيراً ما نجد الشعراء يمزجون أكثر من لون فى وصف جمال المرأة ، فالخد يجاور لون الشعر ، يقول " تميم" :

- واسْـوَدَّ للحُسْـنِ فرْقُ لِمَّتِـها واحَـمـــرَّ مُبْيَـضُّـــها لِيسْتَـعِرَا

---

(1) **الديوان :** 75 .
(2) **السابق :** 100 .
(3) **مطارد :** جمع مطرد وهو اللواء وهو دون الأعلام والبنود .
(4) **اللاذ :** جمع لاذه ، وهى ثوب من الحرير الأحمر الصيني ، والرفائد : ما يرفد به الجرح .
(5) **الديوان :** 95 ، 96 الشنوف : جمع شنف وهو القرط .
(6) **السابق :** 96
(7) **الديوان :** 168 .

- فَصَارَ لليلِ فَرْعُـــها غَسَـــقاً وصَـــارَ للنارِ لونُـــها شَـــررَا (1)

ويتآذر اللون فى صياغة الصورة عند "العقيلي" فى قوله :

- كأنَّ عـــذارَهُ سَـبجُ رطـــيبُ عـلى ياقـوتِ وَجْنتَـه الرَّطِيبِ (2)

ونجده يصور هذا الامتزاج اللونى بليل وصبح فى قوله :

- كأنمَّا خَدَّها مـن تـحـتِ سَالِفها صُبْحٌ بَدَا نـُورُه من ظُلْمِة الغـَلسِ (3)

والليل والصبح ضدان فى وجه واحد فى قوله يصف مغنياً :

- كأنَّمـا طَـلْعَـتُهُ وطُـــــرَّتُه صُبْحٌ وليلٌ قـد أنـَاخَتْ ظُلْمَـتُه
- كأنَّمـا عِـــذَارُة وَخـــــدُّه ضِـــدَّانِ لاحَ وَصْـلُة وصَـدُّه (4)

ويقف الشعراء الفاطميون على مناطق الجمال والرقة فى المرأة بوصفها نموذجا فريدا يستقي منه الشعراء زاداً لأخيلتهم وصورهم ، إلى حد المزج بين جمال المرأة وجمال الطبيعة .

ولا ينسي الشعراء أن يمزجوا بين لون الخدود ، وبهاء الوجه ، وجمال الأسنان ، وبريقها ، يقول " ظافر" :

- بـــــدرٌ على غـُصْنٍ على نـَقَوىْ رملٍ أضـاءَ ومـاسَ وارتْدَفـا
- يَفْـترُّ عــن نَـــوْرِ الأقـــاحِ إذا وَافـَى ندىً سَـــحَراً به فَصَفـَا
- كالـــدرِّ لـكنْ صَـــاغـَه ناظمُــه بالـمسكِ مـن لَعسَ به صَـدَفا
- وجَـــنَـــى ورْدٍ فـــوقَ وجـنـته يَحْـمَرُّ ثم يَعُودُ إنْ قـُطِـفا (5)

بذلك يرنو الشعراء إلى تقديم أرفع درجات الحسن الخارجى فى المرأة ، من قبيل جمال الوجـه المتمثـل فـى بريقـه الخـاص ، وبياضـه المشـرق ، أو خمريتـه المميـزة ، ونضـارة الخـدود واحمرارها رقة أو خجلا ، وبياض الأسنان وانتظامها مثل الدر ، كما لم يهمل الشعراء لون الشعر ونعومته ، ولون الشفاة ، وطيب الريق وغيرها من الظواهر الجمالية الحسية فى المرأة .

ويمثل اللون العصب الرئيسي فى هذا الوصف التصويري ، حيث ينـال الحظ الأوفى فى معالجته ، فيعد توظيف الألوان المتباينة والمتعددة عاملا مؤثراً فى نجاعة التصوير وثرائه ، مما يسمو بالخيال إلى الدرجات العلا ، حيث يؤلف بين أشياء متخالفة ومتمايزة ، فنجد ثنائيات مثل لون الورد ولون الخد ، والليل والدجى وشعر المحبوبة ، وبريق الدر ولمعان الأسنان ، وإشراق القمر ووجه المحبوبة ، وبذلك ينقلنا الخيال من رؤية الواقع بحقائقه إلى رؤية أكثر استشرافاً له ، تستبطنه وتستقصيه وتعدد عناصره ، ويصيغ مفردات الواقع صياغة مشوقة تلمح دون أن تصرح وتنقل المتلقي من محيط حياتي مألوف إلى عالم جديد يود ارتياده .

ويتسع مدى التصوير اللونى ليشمل الحيوان ، فنجد " تميماً " يرسم بدقة قسمات لونية تميز حصانه الذى يمتطيه فى رحلة صيد . يقول :

- قَـــدْ أغـــتدى واللـيلُ فى دُجَاهْ والصـبـحُ لـم ينهـضْ بـه سَـناهْ
- عـلى حصـــانٍ شـــنجٍ نـَسَـــاه أنْبَـــطٍ نـــهـدٍ عَـــبْلٍ شَـــواهْ
- ســـــامى التلـيلِ سالـمُ شَظَاهْ ذِى غُـــــرةٍ أوّلـهـــا أذنـــــاهْ
- جـــــازَ بـــها مُسِـــيْلها مَـــداهْ حـــتى لَقَـــدْ كادَتْ تُغَطِّى فـَـاهْ

---

(1) **الديوان :** 158 .
(2) **الديوان :** 53 .
(3) **السابق :** 184 .
(4) **السابق :** 302
(5) **الديوان :** 213 ، 214

- مستكملُ التحجيلِ مُســتوفــاهْ أربــعُـه وبَطْــنُه اشْــــبــاهْ
- مـخــالــفُ أســفُلُـهُ أعــــلاهْ بدُهــمةٍ قــد مَــلأتْ قَــرَاهْ
- وانْصَــبَغتْ مِــــنْهُ ألـيَّـتــاهْ فــهو دُجَـى يَحْمِـلُهُ ضُحَــاهْ (1)

(ج) التــدرج الضــوئى :

يلجأ الشاعر الفاطمى إلى الضوء إمعاناً فى التأثير البصري وإثراء الخيال بعناصر حسية ، ترتكز على خبرات واقعية ، تتصل بالشاعر من جهة وبالبيئة من جهة أخرى ، " النور كان فى الأساس عاملاً مؤثراً فى البيئة العربية المكشوفة من قديم ، ومن الطبيعي أن هذا " النور كان مرتبطاً بالقمر والنجوم والبرق ، ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قويا يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والدافئة ، وبالتالى يفضل الناس الألوان الباردة والخامدة حين يكون النور ضعيفاً (2) .

ويعتبر النور عنصراً قويا يكشف جوانب الواقع ويتوزع فى البيئة قوة وضعفا ، فمن سطوع الشمس ووضوح النهار ، إلى ضوء القمر والنجوم والبروق .

ويعد الظلام نقطة إشعاع يبدأ عندها النور ويموت ، ويضئ منها ويخبو بزحفها عليه ، فهو قرين النور ومنافره فى آن . وللنور أو الضوء بدرجاته المختلفة قيمة كبيرة فى تشكيل الصورة بصفة عامة ، كما يعد أساسيا فى بناء الصورة اللونية ورسم خطوطها ، حسب السطوع أو الهدوء .

ويختلف تناول الشعراء للنور والظلام ، فتارة يرون فى النور جمالاً ووضوحاً وبريقا يفجأ الأبصار ، وبالتالى يلفت إليه الألباب ، ويقابله دجى حالك ، يولد الكآبة ويورث الحزن .

وتارة يرون فى الضوء الهادئ تركيزاً للجمال وتبسيطا لظواهره الحسية حتى ينفذ الشعور ويمتزج بالوجدان ، ويثير الخيال ، وأحياناً يبدو النور مغذياً لحياة اللهو والخمر .

(1) النــمط الســاطع :

ويرتبط هذا النمط بالشمس بالدرجة الأولى ، أو بقوة الضوء ، بغض النظر عن مصدره ، ومن وصف ضوء الشمس الذهبي الواضح قول "ابن وكيع" :

- غــديـرٌ يُجــعِّـدُ أمــواهَــهَ هـبوبُ الـريـاحِ ومــرُّ الصَّــبا
- إذا الشـمسُ مـن فـوْقِه أشْرقتْ تـوهَّمْــتـه جَـوْشـناً مُذَهَّـباً (3)

وتبدو الشمس نموذجا للنور الساطع المبدد لقطع الظلام ، والمذيب لحلكة الليل ، يسمو الشعراء غالباً إلى جعلها مقياسا لجمال الوجه وإشراقه يقول "ظافر":

- وهــلالاً فــى قـضـيـبٍ نـاعـمٍ يتثــنَّى فى نـقـاً مُضْـطَــربِ
- يُخْجِلُ الشمسَ أضَاءَتْ فى الضُّحَى ذاكَ مــازالَ ، وذِى لـم تَغِـبِ (4)

ومن بريق الشمس إلى لمعان الأسنان فى قول " تميم " :

- ومَــازَجَ اللــيلَ شـمسُ مبْسَمِها وابتـزَّ مــنه لأفــقـهِ قمَــراً (5)

---

(1) **الديوان :** 19 . ، سبق توضيح بعض معانى ألفاظ هذه الأبيات فى صـ

(2) **د. عبده بدوى :** الاتجاه الاستشراقي فى الشعر الحديث – مجلة عالم الفكر – م 25 – ع 2 – الكويت – يوليو – 1996م صـ 163.

(3) **الديوان :** 39 ، **والجوشن :** الدرع

(4) **الديوان :** 39 .

(5) **الديوان :** 158 .

إن الضوء القوى المنبعث من مبسم المحبوبة يفجأ الليل ، ويبدد دجاه ويستهدى منه الليل قمرا منيرا .

ويعزز التضاد أو التقابل من تأثير الصورة الضوئية ، كما فى مقابلة "تميم" بين الشمس والليل أو بين الدجى والنور الساطع فى قول متغزلا :

- إذا مـــا دَجَـا جُـنْحُ الظلامِ أنارَه لـهُـنَّ تـراقٍ وُضَّـحٌ ونُحـــور [1]

إن الظلام حالك ، ولكن النور المشع من جمال المحبوبة قادر على صرعة بشكل مفاجئ وشامل كما تبين هذه الصورة " لتميم " أيضاً :

- فـبتُّ أُنـاجى الـبدرَ وهو مُنادِمى وأشْـرَبُ باللَّثْمِ العقارَ مـن الشَّـنَبِ
- إلى أنْ رَأيْتُ الصـبحَ يفتِكُ بالدُّجى كفِتْكِ أبى المنصورِ بالرومِ والعربِ [2]

ينطوى تأثير التقابل بين النور والظلمة على شئ من المفاجأة ، فهما يتباينان قوة وضعفاً ، وضوحاً وخبوا ، وقد استغل الشاعر ما فى التقابل من خلفية درامية ، تتوسل بالصراع بين "الصبح " و "الدجى" ، وقد وجد الشاعر فى هذا البناء الخاص ملائمة لسياق المدح ، حيث جعل هذه الصورة موازية للمدخل المدحى للقصيدة .

ونلمس هذا التقابل الدرامى أيضاً فى قول " التنيسى " :

- أمـا تـرَى الليلَ قد ولَّتْ عساكرُه وأقبلَ الصبحُ فى جيشٍ له لَجَبِ [3]

وتصبح المقابلة هنا بين جيشين ، لا مجرد تضاد بين الليل والصبح ، ويصل الصراع بينهما إلى نقطة حاسة ، يعلو فيها شأن المنتصر ، ويذل المندحر ، يقول " التنيسي " :

- ضَحكَ الفجرُ ساخراً بالظـلامِ حـينَ فـلَّت جيوشُه بانهزامِ [4]

وتتجلي غلبة النور على الظلام فى شعر الفاطميين .

يقول " التنيسي "واصفاً الخمر :-

- لألاؤُها فـى الـدُّجـى نَـهَـارٌ يُظْـلِمُ مـن نُـورِهِ النـهارُ [5]

ويقول "الشريف العقيلي " :

- كشَـطَ الـصـباحُ بنـورهِ مـا خَـطَّـهُ قـلمُ الظـلامِ
- فاجْـلُ الـمـدامَ وخـذْ بـنا قـبـل الـندامـةِ فـى النِّدامِ [6]

ويقول أيضاً فى الخمر :

- وإنْ تبَدَّتْ وجـنـحُ اللـيلِ مُعْتكِرٌ عادَ الصَّبَاحُ كأنَّ الشمسَ لم تَغِبِ [7]

وهكذا يمثل النور الساطع الوضوح والمباشرة فى إدراك جوانب الواقع ، كما يعد رمزاً للقوة والغلبة والظهور ، ويعتبر أداة مهمة فى تشكيل الصورة الحسية الجزئية ، وعاملاً مؤثراً فيما تبثه من دلالات ، وتكشف عنه من سمات .

(2) النـمـط الهـادئ :

---

(1) **السابق :** 142 .
(2) **السابق :** 63 .
(3) **الديوان :** 40 .
(4) **السابق :** 95 .
(5) **السابق :** 54 .
(6) **الديوان :** 265 .
(7) **السابق :** 36 .

وتقل حدة الضوء أو يخبو تماماً ، ويجد الشاعر الفرصة سانحة لتشكيل صورة مختلفة ، الضوء الهادئ البارد المداعب للبصر ولطيف الخيال هو أهم دعائمها ، ويلائم هذا التشكيل الضوئي ضرباً خاصاً من الدلالات التى احتجبت وراء هذه الغلالة الضوئية الهادئة .

وكما أفاض الشعراء فى وصف الشمس ونورها السافر ، نجدهم كذلك يحتفون بها حين تزمع الرحيل ، ويميل لونها إلى الحمرة الهادئة ، وهو مشهد يوحى بالسكينة ، ويبعث على التأمل وتعاطى الجمال ، يقول " ظافر " :

- وكـأنَّ مُصْـفَرَّ الأصـيلِ خِـلالهُ ورْسٌ يُـذرُّ عـلى بسـاطٍ أخضـرِ
- والشمسُ قد حَوَتْ المغاربُ شطرَها فرَنَتْ بعينِ الـذَّاهبَ الـمُـتَـحَسِّـرِ
- والـجوُّ مـن شَفَقِ الغروبِ مُفَرْوَزٌ كحـديقةٍ حُفَّت بـوردٍ أحمـرِ (1)

إنها لوحة يتعانق فيها التشكيل اللونى مع التوزيع الضوئي ، لتعميق الجانب الخيالي فى الصورة وتنويع مصادره .

ويناسب الضوء الخافت – إلى حد كبير – جوانب البساطة والرقة والصفاء فى تناول الجمال بشتي صورة ، جمال الطبيعة كما فى المثال السابق ، وفى قول "التنيسي" :

- والـجـــوّ فى حُـلَّـةٍ مُـمسـكَةٍ قـد طـرَّزَتْـها الـبروقُ بالذهبِ (2)

وجمال المرأة ، وقد رأى الشعراء فى ضوء الغروب جمالاً يضاهي جمال خدى المرأة ، كما فى قول "التنيسي " :

- تَسْـتَخْـلِفُ الشَّمْسُ لدَى الزَّوَالِ ضـياءَ خـدَّيهِ على اللـيالـى (3)

ولا يكتفي " تميم " بتشبيه خد المحبوبة بضوء الأصيل ، بل نجده يقدم ذلك فى إطار من " التوازن " بين الضوء والظلمة فى قوله :

- كأنَّ الدُّجى من لونِ صِدْغيهِ طالعٌ وشمسَ الضُّحَى فى صَحْنِ خَدَّيهِ تَغْرُبُ (4)

وينهض " التوازن " فى البيت بين نقيضين – كما يرى الشاعر – الدجى الماثل فى لون الشعر ، والضوء المائل إلى الحمرة المنبعث من الخدين ، ويبدو اختيار الشاعر لدرجة الضوء الهادئ موفقاً لتعزيزه للرقة والبساطة فى وصف جمال الوجه لدى تلك المرأة .

ويبدو القمر – هلالاً أو بدراً – ملهماً للشعراء ، ومثيراً لأخيلتهم ، ودافعاً إلى تجديد منابع الإبداع لديهم ، لتشكيل صور ناعمة هادئة ، تلائم سمات الطبيعة والمرأة أو المزج بينهما .

من ذلك ما نجده فى قول " العقيلى " فى وصف القمر ، وقد شاب نوره حلكة الليل :

- وليلٍ جَـلاهُ الـبَدْرُ فى ثـوبِ نُورِه وفى جـيدهِ عِقدُ الكواكبِ يَلْمَعُ (5)

ويستلهم الشعراء من نور القمر ألواناً من العواطف والأحاسيس الممتزجة فى صورهم . ونجدهم يجعلونه رمزاً لصدود المحبوبة وفراقها ، وذلك حين تظلله غلاله رمادية ، يقول " تميم " :

- فَبتْنَا نُسَقِّى الشمسَ والليلُ راكدٌ ونَقْرُبُ من بدرِ السماءِ ومـا قرُبْ
- وقـد حَجَـبَ الغيمُ الـهـلالَ كأنَّه ستارةُ سِربٍ خلْفَها وجهُ من أُحبْ (6)

---

(1) الديوان : 131
(2) الديوان : 41
(3) السابق : 44
(4) الديوان : 41
(5) الديوان : 198
(6) الديوان : 62

وبذلك يهيئ ضوء القمر شعوراً بالشوق واللوعة ، سرعان ما يتبدد بانحسار الغيم عن وجهه ، يقول " تميم " :

- وكأنَّ الـدَّجـى غـدائـرُ شـــعرٍ وكـأنَّ النجـومَ فـيه مَـدارِى
- وانـجـلـىَ الغيمُ عـن هـلالٍ تبدَّى فى يد الأفْقِ مـثلَ نِصْفِ سِوارِ (1)

وتبعث الصورة المركبة من الاستعارة " انجلي الغيم عن هلال " والتشبيه " مثل نصف سوار " حالة من الارتياح لدى الشاعر ، لتمتعه بالنظر إلى وجه الحبيب ، الذى يرمز إلى ذروة الوصل والقربي ، وكان هادية إلى ذلك ضوء القمر المتسلل من الغيم الغاشي .

ويرمز التنيسى لوجه الحبيب بالنجم بدلاً من القمر :

- يـا مـنْ إذا لاحتْ محاسنُ وَجْهِه غَفَرتْ بدائِعُها جمـيعَ ذُنُـوبـهِ
- النـجـمُ يَعْلَـمُ أنْ عَيْنِى فى الدُّجَى معقـودةٌ بطلـوعِه وغـروبهِ (2)

ويجعل الشاعر من الدجى مقابلاً لبزوغ النجم ، كما أن النؤى مضاد للوصل ، ويصبح الليل مثار عذاب ولوعة للمحب ، يقول "التنيسى":

- رُبَّ لـيلٍ لـم أذُقْ فـيه الكَـرَى حظُّ عَيْـنِى فـيه دمُـعُ وسَـهَرْ
- طـالَ حـتى خلْـتُه لا ينقـضى ونـأَى الصـبحُ فـمـا مِـنْـهُ أَثـرْ
- كُلَّـمـا هـيَّجَ شـوقى حُـرَقِـى صِحْتُ : يا ليلى ، أما فيكَ سَحَرْ ! (3)

وهكذا تقدم الصورة البصرية بنوعيها اللونى والضوئي أداه مهمة لتشكيل الصورة التمثيلية .

ثانياً: جـدوى الخلفـية السـمعـيـة :

تتسم العلاقة بين الصوت والصورة بالتبادل والتكامل ، وبذلك يصبح الصوت من العناصر المؤثرة فى تركيب الصورة ، ويكون قادراً على إحداث تأثير خاص فى أذن المتلقي ، ومن ثم فى عاطفته ، "وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة ، أو مجموعة من الأفكار والصور أثارتها عاطفة سائدة " (4)

وبذلك تقصد الصورة السمعية إلى إيقاع تأثير يلائم طبيعتها وتشكيلها ، ويتسلل إلى الشعور ، ويلونه بألوان زاهية أو باردة أو خامدة ، حسبما تورثه من حبور أو فتور أو نفور .

ومن الصور السمعية الكاشفة للهموم ، والداعية إلى السرور قول "تميم" يصف عود الغناء :

- فلـمَّـا اسـتـوى نُطْـقُ أوتـارِة حَـكَى نقْـرُها حُسْنَ لَفْظِ الحبيبْ
- تـجـسُّ الأنـامـلُ دِسْـتـانَـه كـما جَـسَّ عِرْقَ العـليلِ الطَّبيبْ
- فيُسـمعُـنَـا حـركاتِ السـرورِ ويكشفُ عَـنَّا بـناتِ الـكُـروبْ (5)

يمثل العنصر السمعى أساس النسيج التصويري فى هذه الأبيات ، ويبدو فى الأصوات الموسيقية المتناغمة المنبعثة من أوتار العود ، والتى يتسع مدى تأثيرها من السمع إلى القلب ، فيلهب الشعور ، ويرهف الحس ، ويوجهه إلى إنضاج اللذة الوجدانية المؤدية إلى السمو الروحى والتوازن العاطفي والنفسي ، حيث تكشف هذه الموسيقي "بنات الكروب" . بذلك فإن هذه الصورة

---

(1) **السابق :** 183
(2) **الديوان :** 42
(3) **الديوان :** 101
(4) **كولردج :** 168
(5) **الديوان :** 74 **الدستان** واحد الدساتين وهى الرباطات التى توضع عليها الأصابع

بسماتها الخاصة تنحو بالتذوق الجمالى نحواً إيجابياً فاعلاً ، يشف عن ردود الأفعال والوقع النفسي الداخلي للسياق .

ويجعل " تميم " من الموسيقي خلفية حسية مركزة للشعور ومرغبة فى تعاطى اللذات ، والاندفاع نحو اللهو ، لإنبات السعادة فى القلوب . وذلك فى قوله :

- سُقياً لأيامِ سرورى إذا أسْعَدها إقبالُ أوقاتِى
- بتْنا نُسَقِّى قهوةً مُزَّةً على طنابيرٍ ونأياتِ (1)

وتخلق الأصوات الموسيقية المتنوعة شعوراً متبايناً فى قول " تميم " :

- ألسْتَ تَرَى سحابَ اللّهو يَهْمِى على اللَّذَات أمطارَ السُّرورِ
- ورَجْعُ الزَّمْرِ يَشْكو ما أُلاقِى إلى الأوتارِ من ألمِ الزفيرِ
- وصوتُ الطبلِ بينهما يُنَادى ألا هُبوا إلى شُرْبِ الكبيرِ
- فيا لكِ من مُشَاهدةٍ تُجَلِّى بظاهرِ حُسْنِها همَّ الصدورِ (2)

يظلل السياق سحاب اللهو ، وتهمى أمطار السرور عليه بلا انقطاع ، ونغم الزمر يستدعى من الخواطر والأشواق ما يمتزج بنفس الشاعر ويثير شجوها وشجونها .

أما الطبل بسماته الخاصة وبقدرته الفائقة على تضخيم الصوت وترديده ، فإنه مهيأ لأن يملأ هذه الأجواء بمناجاته " ألا هبوا إلى شرب الكبير " ، لتكتمل أسباب اللهو ، وتتبدل الهموم إلى مسرات " تجلي ... هم الصدور " .

ويمثل صوت الطير جزءاً من منظومة جمالية تنبت السعادة في القلوب في قول " الشريف العقيلى " :

- رياضٌ مُشْرِقاتٌ زاهراتٌ وأنهارٌ عِذَابُ فائِضَاتُ
- وأشجارٌ وأغصانٌ وقُضُبٌ عرائِشُها كواسٍ حالياتُ
- وأطيارٌ لنا فيها قِيانٌ أغانيها أغانٍ مُطربَاتُ
- فبادِرْ بالسرورِ إذا الرَّوَابى بوادٍ ، فى أساورِها النباتُ (3)

وغالباً ما يمثل صوت المغنى أو المغنية خلفية للهو واللذة ، كما في قول " العقيلى " :

- عندى من الزُّطِّ ظبيٌ صادَه شَرَكِى لمَّا بَدَا سانحاً فى روضٍ خِلْعتِهِ
- له غناءُ يهزُّ القلبَ من طَرَبٍ إنْ هزَّ أعطافه فى ثوبِ نَغَمتِه
- ومَنْ إذا ما استويْنا فى مَرَاتِبنا وافى إلينا براحٍ مثلِ وجنتهِ (4)

ويهطل السرور في هذه الصورة " للعقيلى " :

- ليُلْتنا ليلةٌ لها نَسَبْ غُرَّتُها فى جبينها الأدَبْ
- قد سَحَّ فيها الغِناءُ وابلَه فنبَّتَ بُسْتانُها لنا الطَّرَبْ (5)

ومنبع هذا الهطل هو الغناء المطرب ، والجالب للنشوة في القلوب يقول "العقيلي" :

- وعندنَا مُسْمِعٌ تُغْنيكَ طَلْعَتُه عنْ شَدْوِهِ ولَهُ فى نَفْسِه أَدَبْ
- يِشْدو فيْنتهِبُ الألبابَ من طَرَبِ ولا يُدَاخِلُه زهْوٌ ولا عَجَبُ (6)

---

(1) الديوان : 84
(2) الديوان : 147
(3) الديوان : 85
(4) السابق : 83 ، **والزُّط :** جيل من الناس واحدة زُطِّى
(5) السابق : 63
(6) السابق : نفس الصفحة

ويؤثر صوت الناى فى السامعين ، فيشعرون بانتشاء روحى ، وغنى معنوى لحظى ، يقول " العقيلى " :

- نـــايٌ كَلَـــوْنِ الـنَّـــايِ لـغـــــــادةٍ غَـــيْـداءِ
- لـزَمْـرِهَـا نَغَمَـــاتٌ هُـــنَّ الغِـنى لـلـغِـــنَـاءِ
- كأنَّمَـا نَفْـخُـــها فـى ذُؤَابـــــةٍ ســـــــوداءِ (1)

و يستجلب الشاعر السعادة في صوت الحمام المغرد ، في قول " ظافر " :

- هـــل تُغنِّيْـنَا حَـمَامـاتُ الـحِمَى فى ظِـــلالِ الأَيْـكِ بـينَ الكُـثُبِ
- بغـــنـاءِ أعـجـمـيٍّ لّـفْـظُــه يُفْـهِمُ السَّـــمْعَ وإنْ لـم يُعْـــرِبِ
- يُطْـرِبُ الســامَـع حـتـى أنَّـــه يَفْـتدِى فـيهِ بمُـلْـدِ القُضُبِ (2)

ورغم أن لغة الحمام عجماء ، إلا أن نغمات غنائه تثير المشاعر ، ويوحى بمعان متباينة ، وتملأ الجو فرحاً وسعادة .

ويبدى الصوت المرتفع جانباً مهماً من جوانب الطبيعة ، يوحى بالحركة والتحرر . يقول " ظافر " فى وصف الخليج :

- نَـعَـرتْ نـواعـيرُ الـمياهِ وأُثْرِعَتْ تلْكَ التِراعُ وفُضَّ فَيْـضُ عُبابِهِ (3)

ويقول :

- وإيـقـاعُ الضـفـادعِ فـيـهِ عـالٍ وللدولابِ زَمْـرٌ واصطـخـابُ (4)

وتوحي الجلبة بمزيد من حدة الحركة في إيقاع الحياة مع قدوم الصبح بعد ليل ساكن فاتر الأنفاس ، يقول "التنيسي" :

- أمَـا تَـرىَ الـليلَ قدْ وَلَّتْ عَسَـاكِرُه وأقبلَ الصبحُ فى جيشٍ له لَجَبِ (5)

ويوحى غناء الطير بإيقاع خاص للحياة في قول " التنيسي" :

- فـيـه تَـظَـلُّ الطـيرُ فى تَـرَنُّمٍ حـاذِقـةً باللَّـحْنِ لـمْ تُعـلَّـم
- غِـنَاؤُها ذو عُجْـمَـةٍ لا يَفْهَـمُـهْ ســامِعُه وهـو على ذا يُغْرَمُهْ
- مـن كـلّ دِبْسـيٍّ لـه رَنـيـنْ وكـلُّ قُـمْـرِيٍّ لـه حَنـينْ (6)

وقد تبعث الصور السمعية في النفوس شجواً ، وخواطر مشوبة بشئ من الحزن ، كما في قول " تميم " يصف ناعورة :

- ونـاطـقـةٍ كُلَّـمَـا حُـرِّكَتْ ولَيْسَتْ بناطـقـةٍ فى السـكونِ
- تـئـنُّ إذا دارَ دُولابُـهـا فتُطْـرِبُ سَـامَعـها بالأنـينِ
- وتبكى وليستْ بـمحزونةٍ بُكاءَ الـمُحبِّ الكئيبِ الـحـزينِ
- فتنطِقُ بالصوتِ لا مِنْ فمٍ وتَقْذِفُ بالدمعِ لا مِـنْ جُفونِ (7)

تطفو على سطح هذه الصورة دخائل نفسية ، يوحى بها صوت الناعورة وحركتها ، وتتجسد العاطفة الخاصة بالشاعر في هذا الشكل الخيالي ، الذى يخفف من تأثيره البيت " فتنطق

---

(1) السابق : 39
(2) الديوان : 40
(3) السابق : 23
(4) السابق : 27
(5) الديوان : 40
(6) السابق : 72
(7) الديوان : 424

بالصوت لا من فم " ، فالعاطفة هى التى تلون الصورة بلونها المميز ، كما نري في هذا التشكيل السمعي الموحى بالسرور في وصف " العقيلي " للناعورة :

- وكلُّ ناعورةٍ فى الروضِ قد نعَرتْ كغادةٍ هزَّهَا من سُكْرِهَا طَرَبُ (1)

وكثيراً ما يناسب الشعراء الفاطميون بين صوت الرعد وبكاء السحاب ، رغم أن الموقف يدعو إلى الدهش والإعجاب من روعة الجو الغائم الماطر .

يقول " العقيلى " :

- الغـيـمُ يَخْلِطُ نـوْحَهُ ببـكائِـهِ فاشْـرَبْ عَلَى العَـبراتِ مـن أندائهِ
- ذهـبـاً إذا ذَهَـبَتْ إلـيه مُـقْلَةٌ وَقَفَتْ تُمتِّعُ لـحْظَـها بصَفَـائهِ (2)

كما لا نجد في الصورة التالية " للعقيلى " إلا تناقضاً بين صوت الرعد الشادى وبكاء السحب الماطرة .

- والـرَّعـدُ يَشْدو والثرى مُنْتَشٍ والسُّـحْبُ تَبْكى والـرُّبى تَشْرَبُ (3)

ويلائم " التنيسى " بين نوح الطيور وأجواء المرح واللهو في قوله :

- واَنْظُرْ إلـى الأطيارِ فى أرْجَائِهِ إذا دَعَـا الثـاكِلُ مِنْهَا وصَـفَرْ
- كأنَّها تَصْـفِـرُ فى ريـاضِـها سِرْبُ قيانٍ فوقَ بُسْطٍ مِنْ حِبَرْ (4)

ويوظف "تميم بن المعز " التباين بين حاله وحال الحمام للتعبير عما يجيش بداخله من مشاعر ، يقول :

- أقولُ لِسرْبٍ من حَمَامٍ عَرَضْنَ لى يُغرِّدْنَ فى أعْلَى الغُصُـونِ ويَنْدُبْنَا
- ويَسْكُنُ فى خضراءَ ناعمةِ الرُّبا أنيقةِ روضِ النَّبتِ آنسـةِ المغْنَى
- بَوَارحَ لا يـخْشَيْنَ بينا ولا نـَوَىً رواتعَ لا يَعْرِفْنَ هماً ولا حُـزْنا (5)

تنطوى هذه الصورة على شىء من التقابل بين حالة الحمام الغرد الذى يسكن الأشجار المورقة العالية ، ويصدح بأحلى النغمات ، ويستمتع بالتشكيل الطبيعي من حوله ، ويترجم هذه المتعة إلى حركة دائبة منتظمة في سرب ، ويزور كل الأرجاء ويمسح كل الأجواء .

وقد جسد الشاعر هذه الحالة في عنصر حسي سمعي هو صوت الحمام اللاتى "يغردن في أعلى الغصون ويندبنا "

وعلى الجانب الآخر نجد حالة مختلفة خاصة بالشاعر ، ويشى بهذا الاختلاف أمران .

الأول : هو إسهاب الشاعر في تصوير حركة الطير وانطلاقه وغنائه تلذذا .

الثانى : يشف من البيت الثالث " لا يخشين بيناً ولا نوى – لا يعرفن – هماً ولا حزناً " ، وبذلك يعبر الشاعر عن نشوة الحمام وسعادته ، بتصوير حسي سمعي ، متوسلاً له بالهديل والتصفيق .

ويوازى "ظافر الحداد " بصورة مباشرة بين نوح الحمام وبين فرقه هو لفراق الحبيب ، فنجده يطبع عاطفته على الحمام ، أو يمزج بينهما يقول :

- أصادحةَ القصرينِ مِنْ مَرْجِ جِنةٍ من الأثْل تبكى فى حمـامٍ نوائحِ
- تُرَى بكِ مـا بى من حبيبٍ فَقَدْتُه أبانتْهُ عنى ناجياتُ الجـوائـحِ (6)
- إذا ذكَرَتْه النفسُ فَاضَتْ مدامِعى على الزفراتِ الصاعداتِ اللوافحِ (7)

---

(1) **الديوان :** 62
(2) **السابق :** 44
(3) **السابق :** 58
(4) **الديوان :** 77 ، 78
(5) **الديوان :** 427
(6) **الجوائح** : المصائب الشديدة التى تذهب كل شئ
(7) **الديوان :** 83

وهكذا يلتقط الشعراء من فم الطير نغمات متباينة ، ليصيغوا منها صوراً سمعية مؤثرة ، سواء أكان الطير نائحاً أو مغرداً ، يقول " ظافر " :-

- والـوُرْقُ فى خَلَلِ الأوراقِ مُسْمِعَةٌ طَوْراً غِناءً وطـوراً نَوْحَ مُنتَحِبِ (1)

ثالثاً: الصـورة الشمـية والعـمق الشعـورى :

من الوسائل الحسية المهمة في رسم الصورة التمثيلية الجزئية "الشم " بما يمكن أن يشيعه من أجواء جمالية خاصة تصور جانباً مهماً من جوانب الطبيعة ، لا يجب أن يغفل عنه شاعر في تشكيل وصفه ، ويتباين هذا الجانب بما تثيره الروائح الطيبة من شعور ، بحسب الموقف والمشهد المصور .

"فليس أعون من الشم حاسة تعبر عن شعورنا بالرقة أو النفور ، بما تشيعه الروائح من رواح يدغدغ الأعصاب المتعبة ، وتثير الحواس والمشاعر الكامنة ، نحو ما يسمو بالحواس إلى الرواح " (2) .

وبذلك فإن الصورة الشمية تثير فينا الإحساس نفسه الذى يثيره استنشاق الروائح بشكل مباشر ، تزيد على ذلك بإثارة خيالية أوسع ، تؤدى في النهاية إلى تنضيد جمالى ودلالي ، وذلك لاعتماد الصورة على عناصر لغوية ونفسية ، إضافة إلى حاسة " الشم " .

ويغلب على الصورة التمثيلية الشمية في الشعر الفاطمى جنوحها إلى رصد عناصر واقعية معينة ، من قبيل الطبيعة والمرأة والخمر ، وتمثل هذه العناصر – فيما يبدو – ثالوثاً جمالياً يقصد الشعراء إلى إبراز سماته في صورهم .

ومن الصور الشمية التى تناولت الطبيعة ذلك المشهد الذى يرسمه "ابن وكيع التنيسي" :

- قُـمْ فاسْقنِى والـخليجُ مُضطَرِبٌ والـريـحُ تُثْـنِى ذوائِبَ القُضُـبِ
- كأنَّـها والـريـاحُ تعطِفُـها صفٌّ قـنـا سُـندسـيةِ العـذَبِ
- والـجـوُّ فـى حُـلَّـةٍ مُمَسَّكـةٍ قـدْ طـرَّزَتْـها البروقُ بالذهبِ (3)

إن عبق الجو ورائحة المسك عنصران لا غنى عنهما في تشكيل هذه اللوحة ، التى تتعدد مفرداتها وتتنوع أشكالها ، ولا يكتمل تأثير هذه الصور البصرية إلا بتلك الصورة الجزئية الشمية "الجو في حلة ممسكة " ، حيث تضيف إلى المواد المشكلة للوحة مادة جديدة ، تشيع ألواناً من الرقة والشفافية ، توازى تلك النفثات المنبعثة من النسمات المسكية ، ولعل هذا ما يجعل الشاعر يبدى عجبه من الأنفاس العطرة فى قوله :

- خلـيلىَّ مـا للآسِ يَعْبقُ نَشْـرُه إذا هَـبَّ أنفاسُ الريـاحِ العواطرِ (4)

ولا تكتمل لذة الخمر والتنعم بجمال الطبيعة والغناء إلا بالنسيم الرقيق العاطر . يقول " الشريف العقيلى " :

- أنْـدَاؤُنَـا يـقَـقٌ ودُرُّ وبناتُـنا ميـنـاً وتِـبْـرُ
- وخـمـورُنَا لـو جوهُها من نسْج كفِّ الـماءِ خَمـرُ
- فـانعـمْ بها فى روضةٍ لنسـيمِـها طَـيٌّ ونَشْـرُ
- ولـنـا غـنـاءُ فى غِـنىً عَنْ أن يَكونَ عليهِ زَمْرُ (5)

فالتنعم بالجمال منظومة متكاملة ومتماسكة الأجزاء ، لا غنى عن أى جزء منها .

---

(1) **الديوان :** 19
(2) **د. حافظ المغربى :** الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر : 206
(3) **الديوان :** 41
(4) **الديوان :** 63
(5) **الديوان :** 135 ، 136

وتمثل الصورة الشمية الطبيعة أحسن تمثيل ، لما لها من قدرة على استدعاء بعض المشاعر والذكريات القديمة ، التى تعود مكتملة التكوين ، كما نري في هذا المشهد ، الذى تختلط فيه الذكريات والأحاسيس الحارة التى تلعب فيها حاسة الشم دوراً رئيساً ، ففى حنينه إلى بلده الإسكندرية يقول " ظافر الحداد " :

- يا هَلْ إلى الإسكندريةِ أوبةٌ فَيُسَرُّ قبلَ مماتهِ بإيابهِ
- فيرى مكانَ شبابهِ ونصابهِ وحبابهِ وصحابهِ وعبابهِ
- حيثُ النسيمُ الساحليُّ يزورُهُ ونَدىَ رياضِ الرملِ عِطرُ ثيابهِ
- حتى يشقُّ شقيقُه أكمامَهُ والأقحوانُ يَحُطُّ ثِنْى نقابِهِ
- ويُجمِّشُ الريحانَ راحُ رياحِهِ فيشوقُ منه ما يُجِدّثُنا بهِ (1)

إلى أن يقول :

- يا ليتنى أحْظَى بشمِّ نسيمهِ وبديعِ مَنْظرِه ولثْمِ تُرَابِهِ (2)

تقدم الصورة الشمية استرجاعاً لبعض الذكريات والخبرات الشعورية السابقة بوصفها نمطاً من أنماط الصورة الشعرية التى يعرفها " براى " بأنها : "التذكر الواعي لمدرك حسي سابق ، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة ، وبكلمة أخري ، إن الصورة هى انطباع أو استرجاع ، أو تذكرة لخبرة حسية أو إدراكية ليست بالضرورة بصرية " (3) ، وهذا ما يفسر اهتمام الشعراء بالصورة الشمية لقناعتهم بنجاعة تأثيرها واستدعائها لمشاهد ماضية مكتملة ، قد لا يستطيع غيرها من الصور الحسية استحضارها .

إذن لا غرابة في التمنى المؤكد " لظافر " :

- يا ليتنى أحْظَى بشمِّ نسيمهِ ..... البيت

ويجعل تميم نسمات الروض العاطرة سبباً في العودة إلى الحياة بعد سكر مغيب ، وسبيلاً إلى النشاط ، يقول :

- هزَّنى للصَّبُوحِ صُبْحُ تبَدَّى من خِلالِ الدُّجَىَ كغُرَّةِ طِرْفِ
- ونسيمٌ مُضَمَّخٌ بعبيرِ الـ رَّوضِ يُحْيى من الخِمَارِ ويَشْفِى
- خَذَلَتْهُ القوى وحرَّكَهُ الـ جوُّ بلينٍ من الهواءِ ولُطْفِ
- فهو بَرْدٌ على جَوى كُلِّ قلبِ وعبيرٌ يَفوحُ فى كلِّ أنفِ
- كلَّما هَبَّ هَبَّ فينا نشاطٌ وارتياحٌ لكلِّ عَزْفٍ وقصْفِ (4)

كما أن هذا العبير أنس للقلب وسلوى له من الجوى والهوى ، إنه عالم لا تتفكك أجزاؤه ، قوامه الحب والخمر والطبيعة ، التى يتخللها النسيم العاطر العليل .

ويصبح النسيم ملازماً لأجواء الحب ، ويمسي النسيم مسترجعاً للحب مذكراً به ، يقول " تميم" عن البرق ونسيم الحب :

- يَؤُمُّ رَعيلَ الغيمِ عَمْداً وإنَّما يؤمَّ خيالاً من سُلَيْمَى ويَجْنُبُ
- وإلا فَلِمْ وَافَى كأنَّ نَسَيْمَهُ وما فيه طِيْبٌ بالعبيرِ مُطَّيبُ (5)

---

(1) الديوان : 22 ، 23

(2) الديوان : 22 ، 23

(3) د. نعيم اليافى : مقدمة لدراسة الصورة الفنية – دمشق – 1982 – ص 44

(4) الديوان : 278 ، 279

(5) السابق : 40

فالبرق يمثل مؤثراً بصرياً ، يثير في النفس شجوناً وذكريات ، ويوحى بأطياف وخيالات قديمة ، والنسيم مؤثر آخر يختلف نوعياً ، ولكنه يتسم بالفاعلية في تجسيد الغائب بكل سماته وتأثيراته ، عن طريق حاسة الشم .

ويجعل "تميم المعزى" عبير الريح رسالة رمزية تثير الخيال ، وتبعث طيف المحبوبة ، وتستحضرها شاخصة أمام عينيه ، يقول :

- ضَمَّخُوا الريحَ بالعبيرِ وقالوا إن تَنشَّقْتَها لُقِيْتَ الوِصَالا
- نَشْرُها نَشْرُنا فإنْ شِئْتَ رؤيا نافلا تَعْدُ أن تُلاقى الهِلالا
- قَدْ بَعَثْنَا فى الريحِ والشمسِ والبد رِ إلى مقليتكَ مِنَّا مثالاً
- فدعْ العَذْلَ فى الصدودِ فإنا لا نطيقُ الرقيبَ والعُزَّالا (1)

ويفعل التصوير الشمسي تأثير الصورة التمثيلية ، ويدعم قوتها الوصفية ، ويعضد الصلة بالشعور ، ويستحضر ذكريات ومواقف وأطياف غائرة في الزمن .

لا غنى عن الصورة الشمسية في تمثيل الطبيعة ، فهى جانب مهم من جوانب هذا التمثيل ، يقول "تميم"

- كأنَّ غُصُونَ الأُقْحُوانِ زُمُرُّدٌ تَعَمَّمَ بالكافورِ ثم تَتَوَّجَا
- ونَوَّارِ نسرينٍ كأنَّ نسيمَه من المسكِ في أُفقِ السَماءِ تأرَّجَا

فيا حبذا كأساً من الخمر لكى تكتمل عناصر اللذة .

- فيا ساقِيَّ اسْتَعجِلا لى وصَرِّفا عقارَكُما إن شِئْتُمَا أو امْزِجَا (2)

ونلمس مفردات جديدة للصورة الشمية بأبعاد مختلفة في تصوير الشعراء لأحد جوانب الجمال في المرأة ، حيث يمثل عبير المرأة رسالة رمزية مؤثرة في المشاعر ، وملهبة للأحاسيس ، أكثر من أية مؤثرات حسية أخرى . يقول " تميم " :

- أذْكَرَنِي النسِّرينُ لمَّا أَتَى ريَح حَبيبٍ لى أطَالَ الصُدُودْ
- كأنَّما قَّبلْتُ من نَشْرِهِ بِيْضَ الثنايا واحمرارَ الخدودْ
- ما أجْودَ النسرينَ لكنَّهُ أذكَرنِي مُنْتَزِحاً لا يَجُودْ (3)

وهنا يجسد عبير النسرين شهد الحبيب وطيفة ، الذى طالما عاند الشاعر ، ولم يجبه إلى الوصال ، وبذلك يثير في نفسه مشاعر اللوعة والشوق التى عاناها في الماضى .

ويقيم الشاعر بهذه الصورة الشمية موازاة بين رائحة النسرين وبين نشر الحبيب المضمخ المختزن في الذاكرة الشعورية لديه .

وفى قصيدة أخرى يقيم "تميم" توازناً مقارناً بين النسيم الطبيعي ونسيم المحبوبة ، نلمس فيه ميله إلى تنسم عطر المحبوبة لأسباب خاصة به .

يقول :

- وَرْدُ الخدودِ أرَقُّ مِنْ وَرْدِ الرِّياضِ وأنْعَمُ
- هذا تَنَشَّقُه الأنو فُ وذا يُقَبِّلِهُ الفمُ
- وإذا عَدَلْتَ فأفضلُ الـ ـوردَينِ وردٌ يُلْثَمُ
- لا وَردَ إلا ما تَوَلَّى صَبْغَ حُمْرَتهَ الدَّمُ

---

(1) **الديوان :** 335
(2) **الديوان :** 89
(3) **السابق :** 121

- هــذا يُشــمُّ ولا يُضَــمُ وذا يُضـمُّ و يُشــمـمُ
- سبحانَ من خَلقَ الـخــدو دَ شقائِـقاً تُتنَسَّمُ (1)

والشاعر لا يكتفي بنسيم الطبيعة ، خصوصاً إذا كان هناك ما هو أرق وأجمل ، وهو النسيم الذى يفوح من المحبوبة ، لأنه أكثر نفاذاً إلى الشعور ، لارتباطه بواقعة حب ولهيب شوق ، يقول "الشريف العقيلي " :

- غُصْنُ مــن البانِ فَوقَهِ قمــرٌ يَضْــحكُ زَهْــواً فى ليلِ طُــرَّتِهِ
- الـرَّاحُ قبلَ الصــباحَ رِيقَــتُه والـبدرُ فى الـحــسنِ دونَ طَلعِتهِ
- كأنَّ أنفاسَــــــه ونكَـهــتَه نسـيمُ زهـرٍ زَهَـا بزَهــرتَــهِ (2)

وتوصف المرأة بالنفس العاطر ، وهو مثال للجمال الحسي المثير للمشاعر ، أيضاً ، يقول " العقيلى " :

- عطــريةُ الأنفــاسِ والرُّضــابِ إذَا بَــدَتْ ســافِـرَةَ الـنِّـقَــابِ (3)

ونجد هذا الوصف في قول التنيسي" :

- ومَضْـحَـكٍ مِـنْكَ لُــؤْلُــؤىٌ مــمــتزجٌ مِسْــكُــهُ بِـخَـمْـرِ (4)

وكما يتأثر الشعراء بطيب نسيم الطبيعة وعبير أنفاس المحبوبة ، نراهم يجدون في طيب ريح الراح ، ورقة نسمات الخمر أهم عناصر الجودة ، ومفردة من مفردات الجمال .

يقول " تميم " :

- وكؤوس الـمُـدامِ تـحملُ مـنها نَسَمَ الـمِسْكِ فى لـمـيعِ البُروقِ (5)

إن تلك الرائحة المميزة للخمر قيمة كبري وأساسية لدى شاربيها ، والمتلذذين بطعمها ، واللاهين بفعلها في عقولهم ، يدركون أثرها القوي في تلوين مشاعرهم تلويناً لحظياً ومؤقتاً .

وهذا ما يؤكده " تميم " فى قوله :

- لـو لـم تَفُـحْ لـم تُعّرفْ الـرَّاحُ لأنَّــهـا فى الـكــأسِ إصْــبَاحُ (6)

وغالباً ما تختلط الصورة الشمية باللونية في تمثيل الخمر كما في قول "تميم" :

- وجــاءَتْ بها راحــاً كأنَّ إنَــاهَــــا إذا تَــبدَّى دُرَّةٌ حشْــوهُا وَرْدُ
- لـهــا حَـبَـبٌ لـمـا أُرِيـقَـتْ كـأنَّــه من الدُّر طوقٌ للزجاجةِ أو عِقْدُ
- وإنْ مُـزِجَـتْ لاحَـت كـوجنةِ عاشقٍ وفـاحَتْ لنا مِسْكاً يُخالِطُه نَدُّ (7)

ويصبح نشر الراح من مثيرات السعادة ، وملهبات اللهو ، كما يقول " العقيلى " :

- ومــدامــةٍ يبدو إلـيكَ جَنـيـنهُا وعلـيـه تاجٌ لـم يَصُغْهُ صائغُ
- راحٌ لـهــا مــن رِيـحِها الشَّرَكُ الذى لولاهُ لـم يُصَـدْ السـرورُ الرائِغُ
- تَخْـفَى لـفَـرْطِ صَـفَائِها فكأنَّــمــا إبريقُها الـمــلآنُ منها فَـارِغُ (8)

ويقول " التنيسى " أيضاً :

- فــاشْــرَبْ مُـعَتَّــقـةً كأنَّ نَسـيـمَها مِسْكُ تُضَـوِّعُهُ يـدُ العَطَّارِ (1)

---

(1) الديوان : 386
(2) الديوان : 82
(3) السابق : 48
(4) الديوان : 62
(5) الديوان : 300
(6) السابق : 92
(7) الديوان : 117
(8) السابق : 203

وهكذا فإن الصورة الشمية تعتمد في تأثيرها على إثارة المشاعر والأحاسيس ، عبر خيال يبرز في الذهن باستدعاء حاسة الشم لمواقف قديمة ، أو ذكريات ظاعنة ، فتشخصها كاملة .

وليس هذا منزعها وحدها ، وإنما منزع التصوير الحسي على تنوعه ، وهذا الاستحضار ، أو التوليد لمدركات حسية سالفة " مجال اختلاف بين البشر تبعاً لاختلافهم في أنواع التجارب مع الأشياء الحسية التى مر بها كل منهم ، والتى يتألف منها رصيده النفسي الذى يستثار عند حضور الرمز الدال وهو الكلمة أو التعبير [2] .

* * *

المبحث الثانى

التمثيل العقلى

إن الشكل الحسي للصورة أمر مهم لبنائها ، لكنه ليس كل شئ في عناصر هذا البناء ، فقد تخلو الصورة من أى شبه حسي ، ومع ذلك تبرز نقاط القوة فيها ، ويصبح أداء الخيال حيوياً بشكل ملفت ، وينفذ تأثير تلك الصورة إلى منابت الإحساس سريعاً .

"وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة ، ولكنه ليس الوظيفة ، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس " [3] .

ولذلك " لم ينجح إلا قليل ممن حاولوا أن ينظموا شعراً صورياً أو مادياً في أن يقصروا أنفسهم على العالم الخارجي ، وأندر منهم حقاً من رغبوا في أن يفعلوا ذلك ... " [4] ، ومن ثم فإن

([1]) الديوان : 59
([2]) د. محمد شفيع السيد : التعبير البيانى – الطبعة الثانية – مكتبة الشباب – القاهرة – 1982 – ص 141
([3]) الصورة والبناء الشعرى : 32
([4]) نظرية الأدب : 195

لجوء الشعراء إلى ما يسمى بالصور العقيلة يؤثر بصورة فاعلة في الأداء الدلالي من التماسهم للوضوح الحسي في تكوين الصورة .

فالصورة في الدرجة الأولى – عمل ذهنى – يسهم العقل إسهاماً مباشراً في تنضيده ، يقول إى – اس – دالاس : " إن إنتاج الصورة الشعرية يرجع بشكل عام إلى عمل العقل في عتمة اللاوعى ... " [1] ، ورفض لويس تحديد الصورة بأنها صورة في كلمات فيها مسحة من صفة حسية " [2]

وإنتاج الصورة العقلية بشكل خاص يرجع في الأساس إلى قيم عقلية شبه راسخة حيث "ترتد إلى ثقافة الشاعر أو عقله المجرد ... " [3]

ولابد لهذه المكونات الخاصة أن تبحث عن نقطة الالتقاء المثلي بالخيال ، ومس الإحساس من أقرب طريق ، ولن يتأتى ذلك إلا بالابتعاد عن المباشرة والذهنية والوضوح السطحى والجفاف المنفر .

وتتنوع وسائل التمثيل العقلي في الشعر الفاطمى ما بين الصفات النفسية ، والمعانى المجردة .

أولاً: الصفات النفسية :

يتجه " تميم بن المعز " في تكوين بعض صوره إلى الاستعانة بعناصر معنوية مبتعداً في ذلك عن النمط الحسي المألوف .

فقد ألفنا فيما مضى من صور جزئية حسية اعتماد "تميم" وغيره من الشعراء الفاطميين على وسائل الحس المختلفة ، لتبسيط صورهم ، وتقديمها في إطار واضح الملامح .

فوجدناه يلون الخمر ، ويجعلها تضئ كالبرق ، ويفوح منها أريج خاص ومميز ، وهى صافية ورقيقة ، وكل هذه الصفات ملموسة بالحواس . بينما نجده في هذا البيت يعدل في تصويره للخمر عن التشكيل الحسي ، متوسلاً بالصفات النفسية ، يقول " تميم " :

- فَقمْ واَدِرْ أقداحَ خمرٍ كأنَّها إذا بَرزَتْ تُذْكِى أوائِلَهَا سُرُجْ
- كأنَّ عليها من صفاءِ أديمِها خِلالَ العزيزِ الغُرِّ أو نَشْرَها الأرجْ
- وتحسَبُها في الكأسِ رقةَ فهمِهِ وإنْ لم يَكُنْ فى أنه غَيْرُها خَلَجْ [4]

يقيم الشاعر توازناً بين جزأى صورته ، فالجزء الأول يتمثل في الشكل الحقيقي للخمر ، والذى يحاول أن يرتقي به إلى منازل الخيال في الجزء الثانى من الصورة ، ويمثل " المعنوى" مكوناً أساسياً له وهو خلال العزيز ، ورقة فهمه ، ويوظف الشاعر هذا التصوير للولوج من وصف الخمر إلى مدحيته .

ومثل هذا التصوير نجده في قول " تميم " في الخمر رداً على كتاب أرسل له :

- شَرِبْنا كما وجَّهْتَ تَسْألُ – قهوةً كمِثْلِ صفاءِ الوُدِّ جانَبه الصَّدُّ [5]

فصفاء الود وهو المشبه به في هذا التصوير لا يدرك بالحس ، وإنما يبحث عنه في ثنايا العقل والتصور المعنوي . والشىء نفسه نجده في قول " العقيلى " :

([1]) دى لويس : الصورة الشعرية : 43
([2]) الصورة والبناء الشعري : 32
([3]) د. عبدالقادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبى تمام : 146
([4]) الديوان : 87 وكأنه يقصد بالخلج الشك
([5]) السابق : 98

- راحٌ كريحِـــكَ فــى الـثـنـاءِ وكمــثلِ ودِّكَ فـى الصـفـاءِ [1]

وينهج العقيلي النهج نفسه في وصفه لحالة الوصل بينه وبين محبوبته .

وفى تصويره له يمزج بين سماته الحقيقية والسمات النفسية ، كما يحب بعض النقاد القدماء [2] أن يسموها .

يقول " العقيلى " :

- وليلةٍ بَضَّةِ الأطــرافِ بتُّ بِهَا والبَدْرُ مُعْتَنِقِي والـبَدْرُ قدْ هَجَرا
- وبيننا رَشَـــفاتٌ كأنَّ موقِعَها كموقعِ العفوِ ممنْ ظلَّ مُقْتَدِراً [3]

فموقع العفو هذا لا يمكن إدراكه بالحواس ، أو تجسيده بالمحسوسات ، وإنما يوجه إدراكه إلى الخبرات السابقة عنه والمختزنة في العقل ، كمثل قول " ظافر " :

- لا فَـرْقَ بينـكـمُ وبـينَ فـؤادِي فى حــالَتَىْ قُـربى لكمْ وبُعَادِي
- فلقـدْ حَبَبْتُكمُ عـلى عِلاتِكم كـمـحــبةِ الآبـــاءِ للأولادِ [4]

ثانياً: المعـانى المجـردة :

و يحيل الشعراء الشكل الخيالي للصورة إلى تمثيل معنوى للإحساس والشعور ، وهو بذلك تمثيل غير مباشر ، يلتمس في الاتكاء على تأثير شعوري سابق ، لم يعد ماثلا إلا في الذاكرة العميقة .

فهذا " العقيلي " يصف بريق الخمر ولمعانها بهزة النشوة حين الوصال ، بعد أن كان يصف هذا اللمعان في التمثيل بالشمس أو بالصبح ، يقول :

- وقـهــوةٍ تلـمـعُ كالسَـــرابِ أحْلَى من الوصلِ بــلا عِتَابِ [5]

والتأثير نفسه توازيه حلاوة الخمر في قوله :

- راحــاً ألـذُّ وأحْلَى عند شاربِها من زورةٍ بعد تَسْويفٍ لمكتئبِ [6]

ويعادل " ابن وكيع التنيسي " بين زيارة محبوبته له ، والتأثير النفسي ورد الفعل الشعورى لشيخ تذكر ما فات من شبابه . يقول :

- حَـــبَّــذَا زَوْرٌ أَتــانـى طــارِقــاً بعـد اجتـنابهِ
- شـقَّ جُـــنحَ الليلِ بدْرٌ لاحَ مــن ثِنَى نِقَــابــهِ
- طَرِبتْ نفـسى إلـــيـه وإلـى طِـيْـبِ اقــترابـهِ
- طَرَبَ الشـــيخِ إذا ذُكِّرَ أيـــامَ شـــبــابــهِ [7]

ويماثل "التنيسي" حلاوة الخمر في النفس بالسعادة الناتجة عن قهر العدو وتحدى العذال ، يقول :

- تحلُو وتَعْذُبُ فى النفوس كأنَّها كبْتُ العـدوِّ ورَغْمُ أنفِ العُذَّلِ [8]

---

(1) الديوان : 42
(2) يرجع في هذا إلى كتاب نقد الشعر " لقدامة بن جعفر "
(3) الديوان : 166
(4) الديوان : 115
(5) الديوان : 48
(6) السابق : نفس الصفحة
(7) الديوان : 41
(8) السابق : 88

ويجعل "العقيلي " التأثير الإيجابي ليوم ينعم فيه بالراح والنغم بقرار نفس الفزع حين يعثر على الأمن والسكينة ويقول :

- فاستقبلْ الـراحَ بين يَدَى رشأٍ لـذيـذِ طَـعْـمِ العـنـاقِ والقُـبَلِ
- وزوِّجَ العـودَ نغْـمَةً فلـــقدْ أرْمَـلَـتْ أوتــارُه مــن الـرَّمَـلِ
- فغرةُ الـيومِ مــن مــلاَحَتِها كغرةِ الأمنِ عـنـدَ ذِى وَجَـلِ (1)

ولا يجد " تميم " غير روعة الشباب وبهائه ليجعله موازياً لزمان والده " المعز " يقول :

- زمـــانٌ كريعـانِ الشبيةِ ناعمُ وعَصْرُ قديمٌ بالـمــعزِّ جـديدُ (2)

ويعود " تميم " إلى الفاعلية الشعورية لأوبة الحبيب ، ليجعلها معادلاً خيالياً لحلاوة العيش ، يقول :

- زمــانٌ كريعـانِ الشبيةِ ناضِرٌ وعَيْشٌ كما آبَ الحبيبُ المسـافرُ (3)

الحيويـة والقـوة والانطـلاق والتفـاؤل ، هـى وغيرهـا سمات تميـز ذروة مرحلـة الشـباب ، والنشوة ، والطرب ، والسعادة باللقاء والمتعة الروحية والارتياح النفسي ، كلها ردود أفعال لعودة الراحلين من الأحباب ، وهى صفات غير ملموسة ، يجعلها " تميم " مكوناً رئيسياً لتصويره لكل من الزمان والعيش ، زمان أخيه " العزيز " ، وميزة العيش في عصره .

وبنفس الأسلوب تلتئم مكونات الصورة عند " ابن وكيع التنيسي " ، في تصويره لحالته مع زيارة مفاجئة للحبيب ، يقول :

- زارَنى فى دُجَى الظلامِ البهيمِ قَمَــرٌ باتَ مُـؤْنِسى ونَدِيْــمـى
- بـحديثٍ كأنَّهُ عـودةُ الصِّـحةِ فى الـجسـمِ بعد يأسِ السقـيمِ
- تتلقى مـنهُ القلـوبُ قَـبُـولاً كَتَلَقِّى الـمخمورِ بَرْدَ النسيمِ (4)

للعقل إذاً أن يؤلـف بين الـدلالات المختلفـة ، لكـى يصـل إلـى التشكيل الذى أراده الشـاعر للصورة . يقول " ظافر " فى وصف النسيم :

- وللنسيمِ العليلِ الرَّطْـبِ وسْوَسَةٌ فِيهنَّ كالسرِّ بينَ الرِّفْقِ والصَّخَبِ (5)

فهى صورة تتكئ على إحالات دلالية معروفة لدى الخاصـة أو العامـة ، ككتمـان السر بين الأصدقاء ، أو كالماء القراح الذى يروي ظمأ الصـادي ، كمـا فـي تصـوير الشـاعر لجمـال الحـديث بينه وبين رفاقه في مسقط رأسه " الإسكندرية " .

- وكـمْ يـومٍ لـنـا بالـرمـلِ فيه حـديثٌ مــثلُ مـا نَثرَ السَّـــحـابُ
- حـديثٌ كاسْـمـهِ فـينا حـديثٌ كـما يَسْــقى أخَـا ظـمأً ثغَابُ (6)

ويركن الشاعر إلى إحالات تناصية دينية ، كما في تمثيله للعتاب :

- وعـتـــابٌ كُـــنـتْ أحْسَـــبُـهُ نَفَثَـاتِ السِّـحْـرِ فى العُـــقَـدِ (7)

وقد يستعين بالقصص القرآنى أو العربي ، كما في تصويره لجمال المتغزل فيها :

---

(1) الديوان : 241
(2) الديوان : 98
(3) السابق : 160

(4) الديوان : 96
(5) الديوان : 19
(6) السابق : 29
(7) السابق : 101

- بدرٌ يدومُ مــع النهارِ ضــيــاؤُهُ شَمْسٌ تُنَوّرُ مــع الظـلامِ الــدَّاجي
- لـجمالِـها خَــبَرُ النساءِ ويوسُفٍ ولـمُقْلتَيْها سـيرةُ الـحَــجَّــاجِ [1]

وبذلك يؤدى التمثيل المعنوى دوراً بـارزاً فـي تكوين الصـورة وتشكيل نسيجها الأساسـي ، نائياً بها عن زخم وصخب التصوير الحسي .

ورغم غلبة التمثيل الحسي في الشعر الفاطمى ، يبقي للتمثيل المعنوى سحره الخاص ، لأنه يزاوج بين الذهن والخيال ، ويتيح للتشكيل اللغوى أن يعمل تـأثيره فـي خضـم المؤثرات الخارجيـة الأخرى .

* * *

الفـصـل الثـانـى

التصـويـر الشــامل (اللـوحــة)

تتآزر الجمل بما تحمله من صور جزئيـة ، أو تراكيـب معبـرة ، لتـأليف صـورة كبـري ذات معالم واضحة وسمات خاصة ، تحمل بين طياتها دلالة موحدة .

وتتجـاور فـي هـذه الصـورة الكليـة أو اللوحـة الشـاملة كثيـر مـن التشـبيهات والاسـتعارات ، والكنايات والألفاظ الموحية بكثافة ملحوظة ، وبتراكم واضح للتعبير عن معنى واحد ، لتقديم رؤيـة شاملة أوسع أفقاً .

ولقد كـان لـذلك أثره السلبى علـى الصـور وعلـى الشـعراء ، حيـث أصـبحت الصـورة أكثـر نمطية وتقليدية ، كما انصرف الشعراء إلى الوصف الخارجى"الذى يعنـى بتسـجيل لحظـات سـريعة غير ممتدة في سياق المعنى أو الحدث الذى يعرض له الشاعر ... " [2]

عرف هذا الشعر الجاهلي ، حيث تماثلت الصور الجزئية والكلية – على السواء – لدى جل الشعراء ، اللهم إلا بعض الصـور المضيئة الكاشفة عن دخائل النفس ، والمصـاحبة للشعور عند قليل منهم ، وبقي كثير منهم حتى عصور متأخرة يتمثلون ذلك النموذج الجاهلي – بتغير طفيف في العصور الإسلامية الأولى – دون محاولة جادة للتفرد والابتكار .

ولقد تنوعت اللوحات تنوعاً ملموساً في الشعر الفاطمى ، حيث اتجه الشعراء إلـى اللوحـات الوصـفية السـريعة أو الناقصـة التـى تـأتى كخلفيـة خاصـة ، أو اللوحـات الكاملـة ، والتـى تتسـم بالاستقلالية والتوحد والتكامل ، كما ظهر اهتمامهم باللوحة القصصية ، وتلتزم حدثاً واحداً إلـى حد

([1]) **السابق :** 77

([2]) **د. إبراهيم عبدالرحمن محمد :** الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية : 183 .

ما ، وأخيراً لجأ الشعراء إلى التنويع في هذه اللوحات ، بتقسيم القصيدة إلى مشاهد أو لقطات متتابعة .

المبحث الأول

المشـــهد النـاقـص

في هذا المشهد الوصفي يقدم الشاعر مقطعاً تصويرياً غير مكتمل ، وبخاصة في نهايته ، ويتسرب إلينا بعد مطالعة هذا المشهد – إحساس بالانقطاع المفاجئ وغير المبرر . فهل كان الشعراء يقصدون بهذه المشاهد السريعة المبتورة إلى رسم خلفية ملائمة لموقف معين ؟

هذا " تميم " يصف روضة ، مبرزاً سماتها ومفرداتها ، والأجواء المحيطة بها بادئاً هذه البداية :

- ويومٍ خَدَعْتُ الدَّهرَ عنه فلمْ أَزَلْ أُعَلِّلُ نفسى فيه بالرَّاحِ مع صَحْبى

حيث تصبح الروضة وما يحيط بها من أجواء كنفاً للمتعة واللذة واللهو ، فبعد هذا البيت يقول :

- لَدَى روضةٍ عَـالَتْ رُبَاها كرومُها وجادَ عليها النيلُ مـن مائِه العَذْبِ
- كأنَّ سحيقَ المِسْكِ خالطَ أرْضَها فجـالتْ بهِ فيها الريـاحُ مـع التُرْبِ
- كأنَّ بناتِ النيلِ والـريحُ ترتـمى بـهـنَّ طُـلَى خـيلٍ مُؤَنَّلةٍ شُـهْبِ
- وطوراً تخالُ الماءَ فى رونقِ الضُّحى مُتونَ سيوفٍ لُحْنَ مصقولةٍ قُضْبِ
- وتَحْسَـبُهُ إنْ مَخَّضَتْهُ يدُ الصَّبا قواريرَ ما يَفْتَرْنَ من قلقِ اللَّعبِ (1)

وهكذا فإن اللوحة قصيرة ومنقطعة ، فهى ترسم في صور جزئية متضامة شرب الخمر في مكان ملئ بمفردات الطبيعة الغناء .

وغالباً ما كان الشعراء ينهجون نفس النهج في تصوير مشاهد الطبيعة ، حيث يمزجونها بالخمر .

ويكثر هذا في شعر " تميم " ، يقول في قصيدة أخري :

- أدر فلكَ الـمُـدامِ وخَـــلِّ عَتْبى ودُونَكَ فاسقِينْهَا واسْـقِ صَـحْـبى
- فإنَّ الـيـومَ يـومُ نـدىً وطـلٍّ ويـومُ حـيا وتُـو كـافٍ وسَـكْبِ
- كأنَّ الـغـيمَ بـانَ لـه حبيـبٌ فـأقـبلَ باكياً بـجـفـونِ صَـبِّ
- وقـد نَضَجَ النسـيمُ بمـاءِ ورْدٍ ومـدَّ عـلى الـهـواءِ رداءَ سُـحْبِ
- فلـو أبْصَـرْتَهُ طَشَّـاً ورَشَّـاً إذاً لـرَقَـصْتَ من طَـرَبٍ وعُجْبِ
- كأنَّ الشمسَ فيه عروسُ حَوْفٍ تُـزَفُّ إليـهمُ فى ثَـوْبِ شَـرْبِ (2)

يبدأ الشاعر البداية نفسها بالدعوة إلى شرب الراح والتنعم بها في تلك الأجواء الخاصة ، ونجده يسترسل في وصف هذه الأجواء ، دون عودة إلى المدام أو غيرها مرة أخري ، إنه مشهد يكتنف الشرب ، مشهد يغلب عليه اللون الفضي المتمثل في الغلالة الضوئية الباهتة التى يشعها الغيم ، الذى ينثر قليلاً من الندى والطل ، ويشخصه الشاعر ، ويبث فيه روح المحب الوله العاشق ، وتسهم حركة الهواء في مزيد من ظلال فضية ينسجها الغيم ، ويداعب النسيم المرطب بماء الورد

---

(1) **الديوان :** 61 ، 62 .
(2) **السابق :** 66

المشاعر ، ويبث فيها الطرب والعجب ، وتلائم الشمس هذه الأجواء ، فلا تسطع بأشعتها القوية ، بل تبدو فى حجابها خجلي ، كأنها عروس تزف في هودجها .

إلى هنا ينتهى المشهد ، وبانتهائه تكتمل القصيدة ، دون أن يقدم الشاعر أى تفاعل آخر مع هذه الطبيعة من قبل اللاهين ، كما وصفهم فى صدر مشهده .

ولعل ما يود الشاعر الإيحاء به هو أن الحياة جميلة ورائعة ونضيرة ، وبالتالى فإن اغتنامها يكون بالتلذذ بها والانغماس فيها ، وهذا ما صرح به "تميم" في مشهد آخر :

- أما تَرَى حركاتِ الرّيحِ مخبرةً ... أن الغمامَ يَصُوبُ الأرضِ بالمطرِ
- فالجوُّ مُلْتَحِفٌ بُسْطاً مفوَّفةً ... كأنَّهُنَّ اختلافُ الوْشى والحَبَرِ
- كأنَّ بَرْدَ نسيمِ الغيمِ حينَ بَدَا ... بَرْدَ ارتشافِ حبيبٍ زَارَ فى السَّحَرِ
- فأجْرِ فيه كؤوسَ اللهْوِ دائرةً ... بين ارتجاعِ حنينِ الناىِ والوتَرِ
- وأعلمْ بأنَّ الليالى غيرُ باقيةٍ ... فلا تُبْقِ على لهوٍ ولا تَذَرِ (1)

ويلاحظ اتجاه الشعراء إلى البساطة في الوصف والدقة في إيراد التفصيلات ، كما نرى في تحريهم للصور الحسية والأوصاف المألوفة ، يقول "ابن وكيع" في مشهد تصويرى جاء به مدخلا للدعوة إلى الشراب :

- مَتَى وعَدْتُكَ فى تَرْكِ الهَوَى عِدَةً ... فاشْهَدْ على عِدَتى بالزُّورِ والكَذِبِ
- أما ترى الليلَ قدْ ولَّتْ عَسَاكرُهُ ... وأقْبَلَ الصُّبحُ فى جيشٍ له لَجَبِ
- وجَدَّ فى أثرِ الجوزاءِ يطلُبُها ... فى الجوّ رَكْضُ هلالٍ دائمِ الطلبِ
- كصولجانِ لجين فى يَدَىْ ملكٍ ... أدْنَاهُ من كُرَةٍ صِيْغَتْ من الذَّهبِ
- فَقُمْ بنا نَصْطَبحْ صفراءَ صافيةً ... كالنّارِ لكنَّها نارٌ بلا لَهَبِ
- عروسُ كرمٍ أتتْ تَخْتَالُ فى حُلَلٍ ... صُفْرٍ على رَأْسِها تاجُ من الحَبَبِ (2)

فلوحة الليل وصفحة السماء بما فيها من حركة " وجد فى أثر الجوزاء " ، و " ركض هلال " تمثل إمعاناً في البساطة ، وتتبعاً لدقائق السماء من النجوم والهلال ، وهذا التبسيط الخيالي يلائم هذه اللوحة ، التى هى مجرد عامل مساعد ومشهد خلفي للدعوة إلى الصبوح واغتنام ملذات الحياة .

وكما وصف " التنيسى " الليل نجده في مشهد قصير آخر يصف بزوغ الفجر وانسلاله من الليل :

- غرَّدَ الطيرُ فَنبِّهْ من نَعَسْ ... وأَدِرْ كأسَكَ ، فالعيشُ خُلَسْ
- سُلَّ سيفُ الفجرِ من غِمْدِ الضُّحى ... وتَعرَّى الصبحُ من قُمْصِ الغَلَسْ
- وبَدَا فى حُلَلٍ فِضَّيةٍ ... نالَها من ظُلْمةِ الليلِ دَنَسْ
- فاسْقنى من قهوةٍ مِسْكيةٍ ... فى رياضٍ عنبرياتِ النَّفَسْ (3)

ويجتهد الشاعر في الوصف الدقيق حتى تبدو الصورة في ثوب واضح الملامح والعناصر ، يسهم في أداء ذلك – إلى حد كبير – تلك الاستعارات المتجاورة " غرد الطير – سل سيف الفجر – تعري الصبح – بدا في حلل فضية – نالها دنس " ، فهى صور تقليدية ، طالما دأب على صياغتها الشاعر ومن سلف من الشعراء .

وغالباً ما يمزج الشاعر الفاطمى بين هذا المشهد الناقص وصورة الخمر ، يقول " العقيلى " :

---

(1) السابق : 141

(2) الديوان : 40 .

(3) السابق : 80 .

- نــورُ الصــباحِ مُسْـبَلُ الأَطْنابِ ولُـجَّــةُ الجــوِّ بــلا حَـَـبَابِ
- فــانْعَــمْ بإحــدى نِعَـمِ الأعنابِ صفــراءَ مــثلِ الذهبِ المُذَابِ
- أَرَقُّ سِــربالاً مــن السَّـــرَابِ تُعْـرضُ فى مـعارضِ الأكـوبِ
- فى روضــةٍ مُعْلَــمةِ الأثــوابِ كـأنَّــها زيــارةُ الأحــبابِ
- فـقَـدْ بَـدَا زبرجــدُ اللــبلابِ مُــرَصَّــعاً بلــؤلــؤ السَّـحابِ
- وانتشــرَ الـزَّهْـرُ على الـرَّوَابى كـأنَّــه الـدِّيـباجُ والـعــتَّـابي
- فـاحْـمِـلْ على هَمِّـكَ بالتصــابى مـازِلْـتَ فى ســابـغةِ الشـبابِ (1)

وكما يمتزج فى هذه اللوحة نور الصباح بالروض العاطر ، والخمر المميز ، تتنوع الصور ما بين حسية يسهل تخيلها "مثل الذهب – زبر جد البلاب – لؤلؤ السحاب – وكأنه الديباج " ، ومعنوية ، يجد الذهن في تلمسها " في روضة .. كأنها زيارة الأحباب " .

ويجعل الشعراء هذا المشهد الناقص استهلالاً تمهيدياً تقليدياً لموضوع القصيدة الأساسي ، وهو المدح مثلاً ، كما نجد عند "ظافر الحداد" في مدحه للخليفة "الآمر" :

- وســـاعــةٍ جــادَ بها العُـــمُرُ ونــامَ عــن خُلْسَتِــها الدَّهـرُ
- والطـيرُ والدولابُ يَشْـــدو لـنا كمُـطْـرِبٍ يَتْـبــعُـهُ زَمْــرُ
- والـوردُ فـوقَ المـاءِ مـا بينـنا قـد نُثِرَتْ أوراقُـهُ الـحُـمْــرُ
- لـم تـرَ عيــنى منـظراً مـثلَه مـــاءً تلظَّى فـوقَــه جَمْــرُ
- يَهْـنـا بــه زَهْــواً كـما تَـزْدَهى بالآمــرِ الأحكامُ والأمْــرُ (2)

وهى لوحة يجمع لها الشاعر كل ما استطاع من صور لونية وسمعية ، كما ألف فيها بين الصور التشبيهية والاستعارية ، حتى تكون مدخلاً شرعياً – إن جاز التعبير – لمدحيته ، على قلة أبياتها .

ومن المقدمات الغزلية المستهلة للمدح قول "تميم" :

- ظَلَموا البـينَ والنَّـوىَ والرَّقِـيـبا والـنَّــوى لا تُبعِّدُ المحـبُوبَـا
- إنْ يكُـنْ دونَ مـن أُحـبُّ حجـابٌ فعن القلبِ لـم يَرُحْ مـحجـوبَاً
- لا أذمُّ الفـراقَ فى بُعْد مَـنْ قــدْ سَكَنَ العينَ والـحشَـا والقلـوبَا
- لا ولا أظْـلِـمُ الـوشــاةَ ولا أشْـ ـكُو رقـيـبـاً ولا أذِمُّ شُـحُـوبـاً
- ما وشى بى سِوَى الدُّموعِ ولا أَضْـ ـحَى سـوَى مُهْجَتى عليه رَقِيباً
- ولــو أنِّى رَعَيْتُ حقَّ الـهوى كــمْ أمنعُ الـجسْمَ بعْدَهم أن يَـذُوبـا
- خُـدَعُ العاشـقينَ رَقَّتْ فَشَـقُّوا الـ ـجيبَ يومَ النَوى وحَثُّوا النَّجِـيَبا
- إنَّما رفَّهُوا القلــوبَ وعافُـــوا شَفَّـهَا سلوةً فشقُّوا الـجُـيـوبَا
- فَوَّقَتْ سَـهمَ لـحظِــها ثُـمَّ ردَّتْ مِنْ دِمِى كفَّها إليــها خَضِيْـبـا
- ورَنَتْ ظبـيةً ولاحَـتْ صَبَــاحـاً وبَـدَتْ دُمــيةً ومـاستْ قضـيبا
- حَبَّذَا لفظُها وأنُـملُـها الـخــمْـ ـسُ وقـد أقْبلَتْ تَـعُدُّ الـذنُوبـا
- ليتَ شِــعْرى أعَــارَها البدرُ نُوراً أم كسَاها الغمامُ تلكَ الشُّرُوبا ؟
- أم رَآهــا العـزيـزُ للحُسْنِ أهْـلاً فَحَـبـاهَــا جـمــالَه الموهوبَا (3)

---

(1) الديوان : 68 .
(2) الديوان : 137 ، 138
(3) الديوان : 75 ، 76 .

في هذا المشهد الغزلي يقدم الشاعر صورة لمحبوبة ، نفذ إلى قلبه " سهم لحظها " فقد " أعارها البدر نورا " ، و " كساها الغمام تلك الشروبا " وبدا لفظها " سلسلا مشروبا " .

وهذه الصورة النموذج أثارت رعدة في كيان الشاعر ، ووجهت كل مشاعره تجاهها ، حتى أن حبها قد " سكن العين والحشا والقلوبا " ، وأصبح فراقها حالة من " البين والنوى " ، الذى خلف من القسمات الجلية الطافية على وجه الشاعر كالشحوب والدموع .

إلى هذا الحد يشعر المتلقي بتنامى الموقف الشعوري لدى المحب ، وهو الشاعر ، وينتظر مزيداً من الملامح المهمة لهذه المحبوبة فلا يجد مثل موقفها هى من الشاعر ، وهل تحبه ؟ أم أن هذا البين بين جسد ومشاعر ؟ وإذا كانت تحبه ، فما درجة هذا الحب؟ كما أن الشاعر لم يقدم لنا من الصفات والهيئات والمواقف ما يبرز تصرفه ورد فعله تجاه هذا البعد والهجر المزلزل لنفسه ، والمثير لعاطفته ، حتى أنه تأسي بالعاشقين قبله ، الذين " شقوا الجيب يوم النوى وحثوا النحيبا " .

لم يقدم الشاعر شيئاً من هذا بل إنه بتر هذا الموقف بالولوج الفجائي إلى المدح : " أم رآها العزيز للحسن أهلاً ... البيت " .

من هنا كان قصور هذا المشهد الغزلى عن أن يقدم صورة كلية مكتملة ، ولا نعنى بالكمال هنا ما حشد فيها من صور سمعية وبصرية وحركية ، وإنما نعنى كمال الموقف ونضوج عناصره .

الشئ نفسه نجده في مقدمة أخرى " لتميم " ولكنها هذه المرة خمرية وصفية ، يجعلها سلماً للوصول إلى مجد الممدوح يقول :

- وزنجيةِ الآباءِ كرْخيةِ الجَلَبِ عبيريةِ الأنفاسِ كرْميةِ النَّسَبْ
- كُمَيتٌ بَزَلْنا دَنَّها فتفجَّرَتْ بأحمرٍ قانٍ مثلِ مَا فُطِرَ الذُّهبْ
- فلما شَرِبْنَاها صَبوْنَا كأنَّنا شَرِبْنَا السرورَ المَحِضَ واللهَو والطَّرَبْ
- ولمْ نأتِ شيئاً يُسْخِطُ المجدَ فِعْلُهُ سوى أنَّنا بِعْنَا الوَقَارَ من اللَّعِبْ
- وكأنَّ كُؤوسَ الشُّرْبِ وهى دَوائرُ قَطَائعُ ماءٍ جامدٍ تَحْمِلُ اللَهَبْ
- يمدُّ بها كَفَّاً خضيباً مُديرُها وليسَ بشيءٍ غَيْرِهَا هو مُخْتَضِبْ
- فَبِتْنَا نُسَقِّى الشمسَ والليلُ راكِدٌ ونَقْرُبُ من بدْرِ السَّماءِ وما قَرُبْ
- وقدْ حَجَبَ الغيمُ الهلالَ كأنَّه ستارةُ سِرْبَ خلفُها وَجْهُ من أُحِبْ
- كأنَّ الثُّريا تحتَ حُلْكةِ ليلِها مَدَاهنُ بلُّوْرٍ على الأُفْقِ يضطَرِبْ
- فَبتُّ أُناجِى البَدْرَ وهو مُنادِمى وأشْربُ باللَّثْمِ العُقَارَ من الشَّنبْ
- إلى أنْ رأيتُ الصُّبحَ يَفْتِكُ بالدُّجَى كَفَتْكِ أبى المنصورِ بالرومِ والعَرَبْ [1]

يراوح الشاعر في هذا المشهد بين وصف الخمر ، ورسم صورة لليل وصفحة السماء فيه ، ومنظر البدر المتواري خلف غلالة رمادية ، حتى زحف نور الصبح شيئاً فشيئاً من أحد جوانب اللوحة ، وكاد يفتك بالظلام .

يقلل من وحدة هذه اللوحة وكمالها تلك النهاية الفجائية غير المبررة ،

- (إلى أن رأيت الصبح يفتك بالدجى كفتك أبى المنصور بالروم والعرب)

([1]) الديوان : 62 ، 63 .

مما يؤثر سلباً في شعور المتلقي ، الذى تعمق في المشهد وتنقل خلاله بخياله عدة مرات، حتى أخذت العاطفة تتنامى ، وتنطبع بطابع هذا المشهد ، إلى أن أفسد المشهد المدحى هذا الانطباع ، وجعله منثوراً تذروه الرياح .

* * *

المبحث الثانى

المشـــهد الكامـــل

المشهد الكامل هو مشهد تصويري مستقل ، ذو إطار خاص يميزه ، وهيكل متناسق متماسك يؤسسه ، يصف ملمحاً حياتيا أو حالة شعورية ، متماسه مع موقف معين ، له دوافع منطقية ، ونهاية مقنعة .

وينقسم هذا المشهد التصويرى إلى قسمين :

الأول : ويعنى بالتصوير الوصفي التسجيلي المباشر ، الذى يرصد موقفاً أو حدثاً ، ولكن دون إبراز تنامى هذا الحدث ، أو الدخول إليه بشئ من التفصيل ، لمعرفة أسبابه وشخوصه وصراعاته ، بل يكتفي بمجرد العرض والتجسيد .

أما الثانى : فهو المشهد القصصى الذى يرتكز على مبدأ الحكاية ، والتشريح العميق للموقف ، لتبدو بدايته وعقدته ونهايته ، ويعتمد جل هذا المشهد على التصوير بالحقيقة لا على المجاز في أغلب الأحيان .

أولاً: المشهد التسجيلى :

يستطيع الشاعر من خلال هذا المشهد المتكامل أن يصور واقعاً خارجياً بسماته الخاصة ، وبهذه المميزات يمكن أن يكشف عن بواطن شعورية بطريق الإيحاء لا البوح والتصريح .

وقد توافق مفردات الواقع الخارجى الداخل النفسي للشاعر ، كما في هذا المشهد "لتميم بن المعز" ، الذى يصور فيه حالة ذكر الحمام وما يعانيه من كمد وشوق بسبب هجر أليفته له يقول :

- وأَرَّق العينَ بالحيَّينِ متَّلِهٌ ... يُقَطّعُ الليلَ تغريداً وتعديداً
- مُوفٍ على غُصْنِ بانٍ تستميلُ بهِ ... نواسمُ الرّيحِ تصويباً وتصعيداً
- لانَتْ خوافيهِ واخْضَلَّتْ قوادِمُهُ ... فَفُتْن فى لينِهِنَّ الخُرَّدَ الغيِدَاً
- كأَنَّما حَسَدَ الياقوتُ مُقْلَته ... فى حُسْنِ تصريحِها فاحمرَّ توريداً
- مَتْنٌ كصِبغِ الدُّجى نِيْطَتْ حوالِكُه ... بفضةٍ صَاغَ منها النَّحْرَ والجِيداً

- كـأنَّمـا خُضِـبَتْ رجـلاهُ مـن دَمِـهِ وقُـلِّـدَ السَـبـجَ الـمختـارَ تقليداً
- تبكى حـمامـتُه مـا تَأتِلى كمَـدَا تُرَدِّدُ الصـوتَ بالتغـريدِ تـرديداً
- لـولاهُ لـم ألـقَ فى آثـارِ دَارَهـم لـى مُسْعِداً يُؤْنسُ الأطلالَ والبيدَا
- بَكَى فَأبْكَى جُفُـونى مَلئُهُنَّ دَمـاً وجَـدَّدَ الـنوحَ لـى إذ نَاحَ تَجْديداً
- إلـفى وإلْفُكَ بـانـا يا حـمامُ فَـنُحْ حتى تَنُوحَ وتستبكى الجَلامِيداً (1)

تكاد تسيطر على هذا المشهد التسجيلي ثلاثة عناصر تصويرية ، فقد وظف الشاعر التمثيل البصـري اللـونى ، (حسد الياقوت – فاحمـر توريدا) و (مـتن كصـبغ الـدجى) ، (نيطـت حوالكه بفضـة) (ملـئهن دمـاً) (قلد السبج) . ويسـهم هذا التشكيل الحسي في إبراز التفاعل اللونى في الصورة ، وامتزاجه بعنصر حسي آخر ، يثري الجوانب الجمالية للصورة ، ألا وهو جانب الصوت المتمثل في بعض الألفاظ الموحية ، (تغريداً ، وتعديداً) ، و(تبكى حمامتـه – تردد الصوت – بكى فأبكى – وجدد النوح) ويغلب التصوير السمعي بتكرار الشـاعر للوحدات الصـوتية ، (تـردد – ترديداً) و (بكـى – فـأبكى) – (وجدد النـوح – إذ نـاح) ، (فنح – حتـى تنوح) .

ويكاد يؤكد ذلك إصـراره علـى إدراك جوانـب التـأثير الصـوتى ، وتلـذذه بهـا ، بإلحاحـه فـي استبكاء الحمام ، (إلفي وإلفك بانا .... فنح) .

ويدعم هذين الجانبين الحسيين عنصر الحركة ، ويبث فيهما من الحيوية ما يثري التصـوير ، وييسـر التسـجيل ، حتـى تبـدو الصـورة "سـينمائية" ، تعتنـى بـدقائق الأشـياء ، وتبـرز تفاصـيلها البصرية والسمعية والحركية .

ونلمس هذه الحركة في قول الشـاعر: " تستميل بـه نواسم الـريح " ، كمـا نلمسـها فـي تنـوع حركة الكاميرا السينمائية في أماكن دقيقة ، بتفصيل واضح ، فمرة نـري اتسـاعاً للرؤيـة – بتصـوير الحمام على الغصن – ثم اقتراباً أكثر في تصوير الخوافي والقوادم والمتن والمقلة ، والنحر والجيد ، والرجل .

وبتبـاين حركـات التصـوير تتجلـي روعـة التصـوير ونجاعتـه واختلاطـه بالإحسـاس ، واستثارته للشعور .

ويكشف هذا التصوير التسجيلي عن خيط شعوري رفيع ، يصـل بين الشـاعر وبين ذكر الحمام ، حيث يجد الأول في الأخير كثيراً من السمات المشتركة بينهـا ، فكلاهمـا فريـد فـي أقرانـه ، وكلاهما يعانى من سكرات الحب ، ومن أعراض العشق .

وفى لوحة تسجيلية أخري نكاد نلمح هذا التوافق الحسي بين الشاعر وبين الطير ، رغم مـا يبدو من تخالف في حاليهما يقول "تميم" :

- ألا أيُّـهـا الـطَّـيـرُ الـمـوافِـى لقدْ أَطْلَقْتَ مـن فِكْرى سَرَاحِى
- تـذكَّـرْتُ الـزمـانَ ومـا دَهَـانِى به مـن حَـادثِ القدرِ الـمُـتَاحِ
- فلـما غـابَ فى التذكـارِ فَهْمى وحِسِّى حـيثُ تَصْـفِقُ بالـجـنـاحِ
- فَطَيرّ حُسْنُ ريشكَ سُكرَ حِسَّى كـنـومـانٍ يُـنَّـبهُ بالصِّـيـاحِ
- تـروحُ بـروضـةٍ أُنُفٍ وتضـحى وإلـفُكَ حـاضِـرٌ وهَـواكَ صَاحِى
- ولـو لاقَيْتَ مـا أَلْقَى لضـاقَـتْ عَلـيْكَ مـوارِدُ البـيدِ الفِسـاحِ
- لـعـلَّ اللـهَ يُـفْـرِجُ مـا أُلاقـى ويأخـذُ للمرِاضِ من الصِّحاحِ (2)

---

(1) **الديوان :** 126 ، 127 .

(2) **الديوان :** 94 .

يوظف " تميم " – في رسم هذه الصورة – معادلاً موضوعياً يشف لنا عن دواخل شعوره ، ويبين عن معاناة نفسية ، تنعكس منها أحاسيس اللوعة ، ومرارة الهجر .

يبدو هذا المعادل الموضعي في صورة الطير الجميل في مظهره ، الذى يبث السعادة والحركة في كل الأرجاء ، " فطير حسن ريشك سكر حسي " ، " تروح بروضة أنف وتضحى " ، ويبدو حال هذا الطير موازياً لحال الشاعر بالتقابل والتخالف من خلال قوله " وإلفك حاضر وهواك صاحى " ، وقوله : "ولو لاقيت ما ألقي لضاقت عليك موارد البيد الفساح" .

بهذا التصوير التقابلي يصف الشاعر حالته الشعورية بمقارنتها بموضوع معادل ، عناصره من الطبيعة ، نسجه الشاعر بخياله مع شئ من الواقع ، وقد طبع هذا المعادل بعاطفته الحاضرة ، بحيث ينفعل المتلقي بمطالعته هذا المشهد انفعال الشاعر نفسه .

ومن المشاهد التى تمثل انفعال الشاعر وصدقه ، ذلك المشهد الذى يوظف فيه " ظافر الحداد " العود في الماضى Flash Back فى تذكره لبعض أيامه في مسقط رأسه ، الإسكندرية:

- يا ساحِلَ الثَّغْرِ: كمْ لى فِيكَ من أَرَبٍ ومِنْ سُرورٍ ، ومِنْ عهدٍ ومن طَرَبِ
- ومن حبيبٍ أَراَنى فيكَ منظرُهُ روضاً من الحسنِ فى روضٍ من الأدَبِ
- ومن أصيلٍ كأنَّ الماءَ فيكَ بهِ ذَوْبُ اللجينِ عَلاهُ ذائبُ الذَّهبِ
- ومن حديثٍ يسُرُّ النفسَ موقعُهُ كأنَّما اشْتُقَّ من صِرْف ابنةِ العِنَبِ
- ولو أعادَتْ لى الأيامُ ما أَخَذتْ مع المشيبِ الذى أبْقَتْهُ لمْ يَطِبِ
- فالشيبُ أولُ موتِ المرءِ مِنهُ إذا بَدَا بهِ كدبيبِ النَّارِ فى الحَطَبِ
- يا ثغرَ لهوى وثغراً كنْتُ أرشُفُه بُكاىَ مِنْ كلِّ ثَغَرْ ظلَّ يلعبُ بِى
- بَعُدْتُما وَدَنا منى ، فهلْ سببٌ يُدْنِيكما ، وهو منى غيرُ مُقترِبِ
- قدْ كُنْتُ أعَجزُ عن حَملى طليعتهُ فكيفَ حالى بحملِ الجحْفلِ اللجبِ؟[1]

غالباً ما يربط "ظافر" بين الثغر وبين أيام القوة والفتوة ، حيث تشخص أمام عينيه ما ذاق فيه" من سرور ومن عهد ومن طرب "وتبدو الإسكندرية " إلى حد كبير – سببا لاستثارة اللذة والحبور لدى الشاعر في جل قصائد فيها .

وفى هذه اللوحة يعود الشاعر إلى الوراء ، ليستحضر ذكرياته الجميلة ، ويركزها في "حبيب ... منظره روضا من الحسن" ، " وأصيل كأن الماء ... به ذوب اللجين " ، " وحديث يسر النفس ... اشتق من صرف ابنة العنب " .

وقد وازى الشاعر بين هذه الأشياء الثلاثة ، وبين عناصر أخرى هى السرور ، والعهد ، والطرب " صدر بها لوحته ، وتمثل المقترح الرمزى لها .

ومازال الأصيل اللجينى يلمع أمام عيني الشاعر ، ويداعب صباه وانطلاقه ، ويشده بقوة إلى كل معانى الزهو والخيلاء .

ومازال يشعر برعده لذيذة كلما تردد إلى سمعه رجع حديث " الحبيب " ، وكلما قلب بصره في ذلك الماضى لاح له طيف الحبيب .

ويقارن الشاعر بين هذه الذكريات الجميلة وأيامه الحاضرة ، والتى يجعل الشيب معادلاً لها ، ومقابلاً لتلك الأيام الخوالى من العمر الباكر ، ويبدو ذلك في المناجاة "يا ثغر الهوى وثغرا كنت أرشفه " ، وأيضاً:

- بَعُدْتُما ودَنَا منى فَهَلْ سَبَبٌ يُدْنِيْكُما وهو منى غيرُ مُقْتَرِبِ

وهذا الشيب الذى أبعد الشاعر عن عهد الصبا هو عنصر حسي ارتكن إليه لوصف حالة الهجر والنؤى وفرار أيام الشباب .

([1]) الديوان : 30 ، 31 .

ويتجه المشهد التسجيلي اتجاها تجميليا يتفحص ما بالطبيعة من مفردات متناسقة الأشكال والألوان ، مبرزاً ما فيها من جمال وبهجة ، يقول " ظافر" :-

- هذا الخليجُ فمرحباً بزمانِهِ يا حبَّذا الآصالُ بين جِنانِهِ
- فامْرَحْ بطرفِكَ كيفَ شِئْتَ بهِ مَعْنى يفُكُّ القلْبَ من أحزانِهِ
- تَسْرى الصَّبا فى جانبِيهِ عليلةً فيثورُ عَرْفُ المِسْكِ من رَيْحانِهِ
- وتهُبُّ فوق إهابهِ فتعيده دُرا يعزُّ الطرفُ عند عِيانِهِ
- فكأنَّ وسوسةَ الغصونِ أحبهُ كلٌّ يَبُثُّ أخَاهُ من ألحانِهِ
- حنَّتْ دواليبُ المياهِ وسَاعَدتْ شَدَواتِ لَحْنِ الطَّيرِ فى أغْصَانِهِ
- والشمسُ فى أفقِ الغروبِ كراحلٍ متأسِّفٍ بالبينِ عَنْ أوطَانِهِ
- ذا منظرٌ لو أنصَفُوهُ سَعَى لهُ كِسْرَى أنو شُرْوانُ من إيوانِهِ
- لله أيامِى به ومُسَاعِدى من صَحَّ عِقْدُ السِّحر من أجْفَانِه
- مِنْ خِدِّهِ وَرْدِى وَرَشْفِ رضابهِ خَمْرَى ونُقْلِى مَصُّ طَرْفِ لِسَانِهِ (1)

تشكل الصور اللونية والضوئية والسمعية والشمية أسساً لهذا المشهد التسجيلي ، حيث ماء الخليج ينساب رقراقاً هادئاً في وسط اللوحة ، وفى أعلاها نجد صفحة السماء وقد تلونت بالأصيل ، الذى يثير في النفس مشاعر متباينة من شجو وشجن ، في تناسق عجيب مع سريان الصبا الرقيقة ، التى تتسلل إلى الإحساس قبل الجسد ، فتلمس الخواطر القديمة ، وتبعث فيها الحياة من جديد ، وتبثها رسائل عاطرة محملة بعبير زمن فات وانقضى ، ويضاعف اللون الأخضر لون الغصون وما تحمله من أوراق من التناسق اللونى الطبيعي في المشهد .

وتكاد تدب الحياة في اللوحات بالحركات المتباينة "تسري الصبا " وتهب فوق أهابة " و "وسوسة الغصون "بتمايلها على بعضها البعض ، كما نجد تناغما صوتيا يشق الأسماع ، ويستقطب الإحساس ، " كل يبث أخاه من ألحانة " ، "حنت دواليب المياه ، " وساعدت شدوات لحن الطير " . ويسهم ضوء الشمس ساعة الغروب في هذا التآلف والانسجام ، ويكاد يتخلل الهدوء كل مفردات هذا المشهد .

وقد يصور " ظافر " شيئاً جامدا لا حراك فيه ، ولكنه مع ذلك يبثه الحركة ، ويبعث فيه الحياة ، كما في هذا المشهد الذى يصور فيه الهرمين وأبا الهول : يقول :-

- تأمَّلْ هيْئَةَ الهرمينِ وانْظُرْ وبَيْنهُما أبو الهولِ العجيبُ
- كعُمَّاريَّتَيْنِ على رُحَيْلٍ بِمَحْبوبَينِ بينهما رقيبُ (2)
- وماءُ النيلِ تَحْتَهُمَا دُمُوعٌ وَصَوْتُ الريحِ عِنْدَهُمَا نَحيبُ (3)

إنه خيال الشاعر الذى يخلع على الأشياء ما شاء من صفات ، ويؤلف بين المتباعدات في نسيج جديد وتكوين مختلف .

أما " الشريف العقيلي " فإنه يمزج في لوحاته بين الطبيعة والخمر ، بوصفهما من أهم أشكال المتعة الحسية . يقول :-

- الغيمُ يُبْسَطُ فى السماءِ ويُفَرشُ والزَّهرُ يُخْرَطُ في الرياضِ ويُنْقَشُ
- والرَّعدُ يَسْجَعُ والسَّحابُ مُطَنَّبُ والبرقُ يَلمعُ والنَّدَى يَتَرشَّشُ
- والنَّبْتُ مُنْتَشِرٌ فمِنْهُ مُدَبَّجٌ تُجْلَى الغصونُ بهِ ومنهُ مُرَيَّشُ

---

(1) **الديوان :** 300

(2) **العمارية :** هودج هرمى الشكل .

(3) **الديوان :** 4

- أمَّـا صنَائِفُ ذا فيضْـحَكُ رقْـمُـها فـيـه وأمَّـا طُـرْزُ ذاكَ فَتُنْعِـشُ
- والغُدْرُ تَضْحَكُ عـن ثغـورِ حبَابِها مـمـا تُدَغْدِغُهُ الصَّـبا وتُجـمِّشُ
- والـرَّاحُ قد نظَمَ الـمزاجُ لـجـيدِهَا عِقداً مـن الدُّرِّ الذى هـو مُدْهِشُ
- فـاطـلُبْ لنفسِكَ مَـوْرِداً مـن لـذَّةٍ تَشْفِـي صـداهُ فـإنهُ مُتَعَطِّشُ (1)

وفى هذه اللوحة تذوب الفوارق ، وتتبدد الحـدود بين الطبيعة والخمر والإنسان ، يقول " العقيلى " :

- نـحنُ فى روضٍ نَضَـيرْ بـينَ بُسْطٍ مِـن حـريرْ
- بينَ سُـحْبِ مـن كُؤوسٍ وبُـروقٍ مـن خُـمـورْ
- وشـقـيقٍ مـن خـدودٍ وأقَـاحٍ مـن ثُغـورْ
- ونـدىً مـن مـاءِ وَرْدٍ وضبـابٍ مـن بُخـورْ
- نـزهـةٌ من كانَ فـيها كانَ فى ظِـلِّ السُّرورْ (2)

ويكثر " ابن وكيع " من المشاهد القصيرة الموحدة غير المزدحمة يقول في وصف الجلنار :-

- وجُـلَّـنَـارٍ بَـهـيٍّ ضِـرامُـهُ يَتـوقَّـدْ
- بَـدَا لَـنَا فى غُصـونٍ خُضْرٍ مـن الرِّى مُـيَّدْ
- يَحْكى قُصَوصَ عقـيقٍ فى قُبةٍ مـن زَبرْجَدْ (3)

ورغم قصر المشهد ، إلا أنه يتميز بالغنى اللونى ، يقول في نور الكتان :

- ذوائبُ كـتانٍ تَمَـايلُ فى الضُّـحَى على خُضْر أغْصانٍ من الرّي مُـيَّدِ
- كأنَّ اصفرارَ الزَّهْرِ فوقَ اخضرَارِها مَـداهِنُ تِبْرٍ رُكِّبتْ فى زَبـرْجـدِ (4)

ويجيد " التنيسي " كذلك المشاهد الطويلة التى تحتشد فيها أشكال الطبيعة المختلفة ، وألوان التصوير الحسي والمجازى ، يقول في وصف روض :

- يـومٌ أتَـاكَ بـوجْـهِهِ الـمُـتَهـلِّلِ نَاهيكَ مـن يومٍ أغـرّ مُحَجَّلِ
- خَلَعَ الغمامُ على اخضـرارِ سَـمائِهِ خِلَعاً فبـينَ مُمَسَّكٍ ومُصَـنْدَلِ
- وعـلا على الأشـجارِ قَطْرُ سمائِها فبَدَتْ لعـينِ الناظرِ الـمُـتأمـلِ
- تـحْـكِى قِبابَ زَبَـرْجَـدٍ قـد كُلِّلتْ بـمُنَـظَّمٍ مـن لُؤْلُؤٍ ومُفَصَّـلِ
- وأتـاكَ زَهْـرُ الـبـاقِـلاءِ كأنَّـهُ يرنُو إليكَ بِطَرْفِ أغْـيدَ أكْحَـلِ
- والـوردُ يُخـجلُ كل نَـوْرٍ طـالِـعُ فتراهُ مُنْتَقِباً بـحُـمرةِ مُخْجَلِ
- وحَـكَـى بـياضَ الطَّلِّ فى كافورِه وجهَ الخريدةِ في الخِمارِ الصَّنْدَلِ
- وتَـغَـرَّدَتْ أطـيـارُه فَحَـكَـتْ لـنـا نغماتِ مَعْبدَ فى الثقـيلِ ألأولِ
- مـن كلّ صـافيةِ الصفِيرِ إذا دَعَتْ أغْنَتْكَ عن صَنجٍ هـناك وجُلْجُلِ
- وكأنَّـمـا الـدُّنـيا عـروسُ أقبـلـتْ فى كلِّ أنواعِ الملابسِ تَنْجلِي (5)

---

(1) **الديوان :** 190 .
(2) **الديوان :** 137 .
(3) **الديوان :** 53 .
(4) **الديوان :** نفس الصفحة
(5) السابق : 88 ، 89 .

ويبدع " تميم بن المعز " فى رسم لوحة الفوارة ، التى تتوسط روضاً يفوح فيه الجمال الحسي بمختلف أشكاله البصرية والشمية والحركية ، في استقصاء دقيق وقص لأثر التفصيلات يقول :

- وقاذفةٍ بالماءِ فى وسْطِ بِرْكةٍ قَدْ التَحَفَتْ وَحَفاً من الشَّعْرِ سَجْسَجاً
- إذا قَذَفَتْ بالماءِ سَلَّتْهُ مُنْصُلاً وعَادَ عليها ذلكَ النَّصْلُ هَوْدَجاً
- كأنَّ عيونَ العاشقينَ تُعيرُها من الدمعِ سَجْلاً صافياً لا مُضرَّجاً
- تَخَالُ بُرُوز الماءِ من جَفْنِ عَيْنِها قضيبَ لُجينٍ سُلَّ منهُ مُدَ مْلَجا
- تحاولُ إدراكَ النجومِ بقَذْفهِ كأنَّ لها قلباً على الأفقِ مُحْرَجاً
- لدَى روضةٍ جادَ السَّحابُ رُبُوعَها وزَخْرَفَها دُونَ الرِّياضِ ودبَّجَاً
- كأنَّ غصونَ الأقْحوانِ زُمُرُّدٌ تَعَمَّمَ بالكافورِ ثمَّ تتوَّجَاً
- ونوَّارِ نسرينٍ كأنَّ نسيمَهُ من المِسْكِ فى أفْقِ السماءِ تأرَّجاً
- فيا ساقيىَّ استعجلا لى وصَرِّفا عُقارَكما إنْ شِئتُما أو امْزِجَاً (1)

وتبدو مظاهر الاستقصاء والدقة في تلك اللوحة في اهتمام الشاعر بوصف مكوناتها ، ومسح فراغاتها من أعلى اللوحة ، حيث جاد السحاب ربوع الروضة " وزخرفها دون الرياض ودبجا ، وبذلك جدد الشاعر درجات النور والظلمة التى تضئ جوانب اللوحة ، حيث اللون الفضي الذى ينعكس على برودة اللون أو حرارته ، ويغلل الألوان المتباينة بغلالة تقلل من سطوعها وتعضد تناسقها .

ثم يصف الشاعر الفضاء المحيط بالفوارة ، حيث البركة التى ينساب ماؤها في سلاسة وهدوء ، وما يلف هذه البركة من روض مزهر ، ومبهج ومنتج للون المتناغم ، وينشر عبيره في ربوع المكان .

وإذا ما وصل الشاعر إلى العنصر الأساسي في اللوحة ألا وهو "الفوارة" وجدناه يفيض في وصف سمتها وحركتها ، " إذا قذفت بالماء سلته مُنْصُلاً " ، "تخال بروز الماء ... قضب لجين ، كما يصف قوة اندفاع الماء منها وسرعته " تحاول إدراك النجوم بقذفة .. " .

وهكذا نجد لوحة مصورة بدقة وغنية بالعناصر الحسية المختلفة ، التى تستقطب العاطفة ، وتجعل المتلقي يجول في جنباتها بشعوره قبل بصره .

ويرسم " الشريف العقيلي " صورة مختلفة لفوارة في بركة ، يقول :

- وبركةٍ قد أفَادَنا عَجَباً ما سَالَ من مائِها وما انْسَكَبا
- يُجْلَى بأمواهِها الرُّخَامُ كما تُجْلَى سماءٌ اكتَسَتْ سُحُبَا
- حتى إذَا ما الحبابُ حفَّ بها أرَتكَ منها كواكباً شُهُبَا
- تَضْحكُ من بطِّها إذا رَقَصَتْ فكَيفَ من رايها (2) إذا لَعِبَا
- وربَّما تغْتدِى مُدرَّجةً إنْ هزَّ أعطافَها نسيمُ صَبَا
- يا حُسنَ أمواجِها إذا اضْطربتْ فأحْدَثَتْ فى نفوسِنَا طَرباً
- وحُسنَ شمسِ الضُّحى تصُوغُ على قَضيبِها من شُعَاعِها ذَهَباً
- يُدرِكُها الوردُ كُلَّما ارتَعَدَتْ منهُ بجمرٍ يظلُّ مُلْتهِباً

---

(1) الديوان : 88 ، 89 .

(2) **الراى :** نوع من السمك النيلي .

- مِـنْ حَـوْلِ فـوَّارةٍ مُـرَكَّـبـةٍ قـدْ انْحـنَى ظـهـرُ مَائِها تَعَبَاً [1]

في هذه الصورة تبدو عناية الشاعر بتفاصيل دقيقة في رسمه للبركة ، حتى أنه يلحظ حركة الماء " الحباب حف بها " ، " يا حسن أمواجها إذا اضطربت " ، " كما تغتدى مدرجة إن هز أعطافها نسيم الصبا " . ولم يخف الشاعر رد فعله بتأثير جمالها " فأحدثت .. طربا " .

ويبدو اهتمام الشاعر بتصوير البركة وما فيها من طير وأسماك أكبر من الفوارة ، التى يجعلها عنصراً مكملاً لجمال اللوحة فحسب ، بعكس تلك اللوحة ، التى جعل فيها "تميم" الفوارة هى العنصر الرئيسي والمحوري .

وهكذا يبدو المشهد التسجيلي مستقصياً لدقائق الأشياء ومطنباً في توصيفها ، وموظفاً للأشكال الحسية في الأداء في تكثيف واضح ومباشر .

ثانياً: المشهد القصصى :

يتميز المشهد القصصى بخط حكائى متماسك يتتبعه الشاعر ، به حدث وبداية ، وقد يتصاعد الحدث بصورة هادئة فاترة إلى نقطة تشبه العقدة والوسط في القصة الدرامية ، وليس بالضرورة – أن يتنامى الحدث ، وتتشابك عناصره حتى ينفرج عن نقطة التنوير ، كما هو الحال في القصة القصيرة ، أو الحل كما في الرواية . ولكن غالباً ما تجد نهاية عادية مكررة في جل هذه المشاهد وخصوصاً عندما يكون المشهد خمرياً .

ويضارع المشهد القصصى فن القصة في بعض الأشياء كأسلوب الحكاية ، ووجود شخوص ومكان وزمان وحدث وسبباً لنسج القصة ، وأحياناً تتقلص بعض هذه العناصر وتبقي أخرى .

ويتوازن في هذا المشهد التشويق القصصى إلى جانب التصوير الخيالي المجازى ، ويتوازن فيه الحوار مع الإطناب في الوصف المباشر .

ويلاحظ في هذه المشاهد احتذاء الشعراء الفاطميين لطريقة " أبى نواس " في خمرياته وزوراته الليلية ، والتى كانت تنتهج نفس المنهج ، وتبدأ البداية نفسها " وخمار ... ، ورب خمار ... " إلى غير ذلك من السمات التى نتناولها بشئ من التطبيق والتدقيق .

(أ) البداية النمطية :

وهى بداية شبه موحدة يبدأ بها الشعراء هذا النوع من المشاهد التصويرية ، فيبدأون – في الغالب – بالواو أو " رب " ثم الاسم المجرور بعدهما .

يقول " الشريف العقيلي " فى مفتتح أحد المشاهد ، وقد بدأ بداية سريعة :

- ألا رُبَّ خَّمـار طَـرقْـتُ تعسُّـفـاً على جُرْشُعٍ سَامِى التليلِ عَمَرَّدِ [2]
- وقـدْ لاحَ لألاءُ الصـباحِ كصـارمٍ على قـمةِ الليلِ البهـيمِ مُجَـرَّدِ

ويمهد " العقيلى " ببدايته هذه لحكايته ، حيث نجده لا يطنب في وصف راحلته ، كما يحدد الزمان الذى حدثت فيه وهو بزوغ الصبح .

بخلاف ما نجد في قصيدة أخرى ، حيث يفصل في وصف ناقته :

- وخـمَّـارٍ دخَـلْـتُ علـيهِ لـيـلاً وجُـنْحُ الليلِ مُسْـوَدُّ الـجـناحِ
- على هـوجـاءَ تنْـشرُ فى الفَيَافى لُغَامـاً فى الغُـدُوّ وفى الـرَّوَاحِ
- إذا وَخَـدتْ تـخـالُ الرّيـحَ تـحتى وإنْ كانَتْ تُخالُ مـن الرياحِ [3]

---

(1) **الديوان :** 49 ، 50 .

(2) **الديوان :** 113 ، **والجرشع** : العظيم من الإبل أو الخيل ، **والتليل :** العنق ، **والعمرد :** القوى .

(3) **السابق :** 98 .

يخالف " تميم " " العقيلى " في بدايته السريعة المباشرة ، حيث نجده يمهد أولاً برسم دقيق للشخصية المصاحبة لـه في حكايته ، يقول مثلاً في إحدى خمرياته مستهلاً بوصف بعض سماته :

- ولى صَاحِبُ لا يُمرِضُ العقلَ جهلُه ولا تتأذَّى النفسُ مِنهُ ولا القلبُ
- إذا قُلتُ لا فى قصةٍ لـم يقلْ (بَلَى) وإنْ قُلتُ أصْبُو ، قَال لابَّد أن أصْبُو
- وإنْ قُلتُ هـاكَ الكأسُ قـالَ مُبَادِراً ألاَ هـاتِـها طابَ التنادْمُ والشُّـرْبُ
- سـريعُ إذا لبَّى صبـورٌ إذا دعـا يَهُـوْنُ عليه فى رضا خلِّه الصعبُ
- غَـدَوْتُ به يوماً إلـى بيتِ حَـانـةٍ وللغيمِ دمـعٌ مـا يُكفُّ له سَكْبُ (1)

وهكذا يتيح هذا الاسترسال الوصفي تهيئة نفسية للمتلقي ، للتفاعل مع أحداث القصة ، كما يتيح سبراً للشخصيات ونؤيا لها عن السطحية ، وقربا من الشعور والوجدان .

وينهج " تميم " النهج نفسه في خمرية قصصية أخري ، حيث نجده يصدرها بعرض بعض ملامح صاحبته فيها :

- وشـادنٍ شَـرْطِ الصِّبا مُـرْهَفٍ قُـرَّةُ عَيَـنْـى مَـنْ تمـنَّـاهْ
- كأنَّمـا الـحُـسنُ رَأَى وجْـهَـهُ إلـيه مُـحْـتـاجـاً فَـأغْـنَـاهْ
- فـانتـثرتْ بالغُـنْـجِ ألـفـاظُـهُ وانكَسَرتْ باللَّـحظِ جَفْـنَـاهْ
- ولاحَ بَـرْقُ الثَّـغرِ مـن مَبْسَـمٍ المِسْـكُ والقـهـوةُ مَجْـنَـاهْ

إلى أن يقول :-

- زُرْنَـا بـهِ مَـنْـزِلَ خَـمَّـارةٍ واللـيلُ فى صـبْغٍ بَـريَّـاهْ
- وقـدْ عَـلاَ الأفـقُ هِـلالُ بَـدا كَعْطفةِ الـحاجبِ مَحْـنِاهْ (2)

وقد يبدأ الشاعر قصته دون تمهيد بأن يدلف إلى الحوار مباشرة .

في قول "ظافر" :

- يـا رُبَّ لائـمةٍ شَـجَاهَـا أنَّنى سَـمْحٌ بمـالـى والـزَّمـانُ ضَنـينُ
- قالتْ أَضَعْتَ المـالَ ، هلْ لكَ عنهُ ما تَعْتَاضُ ؟ قلتُ : الحمدُ وهو ثمينُ (3)

إلى آخر المشهد الذى يعتمد على الحوار اعتماداً خالصاً .

ويبدو ذلك في قول "ظافر" أيضاً :

- وأخٍ لـى وهـو أَرْأَفُ بـى مِـنْ أبٍ بَـرٍّ عَـلى ولَـدٍ
- قـالَ لـمَّـا أنْ شكـوْتُ لـهُ ما أُقَاسيه من الكمدِ ... الأبيات (4)

وفى خمرية له ، لا يعول "ظافر" كثيراً على الوصف الاستهلالي ، يقول :-

- وليلةٍ مثلِ عينِ الظَّبْى سِـرْتُ بـها فى رَاحةٍ مثلِ ظهرِ الطِّرْسِ مطْموسِ
- حتى اَهتَديْتُ إلـى ديـرِ القُصيرِ....
- وقلت للقسِّ ، جُـدْ لـى من مُعتَّقةٍ ... الأبيات (5)

وهكذا تتقارب افتتاحية هذا المشهد لدى جل الشعراء الفاطميين خاصة ، وكثير من الشعراء العرب عامة .

(ب) تعانـق الـوصـف والحـوار :

---

(1) **الديوان :** 44 .
(2) **السابق :** 22 .
(3) **الديوان :** 320 .
(4) **السابق :** 100 .
(5) **السابق :** 339 .

يمثل الوصف والحوار دعامتين أساسيتين للأسلوب القصصى ، وقد اعتمد عليها الشعراء الفاطميون في رسم لوحاتهم القصصية .

ويطغي الوصف على المشهد القصصي حتى لم يبق دور للحوار ، كما في هذا المشهد " لتميم " :

- تنزَّهَ وَجْـهى فى مَحَـاسِن وَجْـهِهِ تَنَـزُّهَ مُشْـتَاقٍ إلـيـه كئـيـبُ
- فلمَّا رَأى لـحظى يدُلُّ على الـهَوَى وصُفـرةَ لـونِى بعـدَهُ وشُحوبى
- ثَنَى خـدَّهُ عـنـيّ وقـالَ تـمثُّـلاً ولـمْ يَخْـشَ مـن واشٍ بِهِ ورقيبِ
- إذا أنتَ داويتَ الـمُحِـبَّ فمـالَـه دواءٌ يُـواتِـيـهِ كثـغْرِ حَبِـيبِ (1)

ويتوقف دور الحوار على مقولة أقرب ما تكون إلى الحكمة ، يبثها المحبوب في خاتمة المشهد .

وقد يختفي الحوار نهائياً من المشهد ، بحيث يصبح القص والوصف هما السائدان ، كما في هذا المشهد " للعقيلى " :

- ومُسْـتَهامٍ بشُـرْبِ الرَّاحِ باكَـرَها عـذراءَ فى جـيدِهَا طوق من الذَّهبِ
- فغادرتْهُ صـريـعـاً لا انقيادَ لـهُ كـأنَّـمـا أخَـذَتْ بالـثـأرِ للعـنـبِ
- واسْتأسَرَتْ عقلَهُ حيناً إذا أُسِـرَت فى دَنِّها حقـباً مـن غـيرِ مـا سببِ
- فحينَ أضْحَى طليقاً أعْقَبَتْه على مـا كانَ فـيه مـن الأفـراحِ واللـعبِ
- وظلَّ يشـربُ دُرَّاً تـحـتَه ذهـبُ رَطْـبٌ عـلى دُرٍّ يَبْسِـمْنَ عـنْ ذَهَبِ
- وليسَ يعـذِلُهُ فى الرَّاحِ غيرُ فتىً غِرٍّ بغدْرِ صـروفِ الدَّهـر والنُّوَبِ (2)

المشهد خمرى – كما نلاحظ – ويعتمد فيه الشاعر على الوصف دون الحوار ، مما أضعفه ، وصيره ضرباً من الوصف المباشر الذى لا يشوق المتلقي ، وينقله داخل حدث أو بين عدة أحداث .

وأحياناً يركز الشاعر جهده في تأليف حوار يكون عصب المشهد ولبه ، دون تعمق في الوصف . يقول " تميم " :

- قَالَتْ : أغدراً بنا فى الحُبِّ قُلْتُ لـها لا نَالَ غَـايَةَ مـا يرجُـوهُ مـن غَدَرا
- قَالَتْ : فَلِمْ لـمْ تـزُرْنا قُلْتُ زارَكمُ قلبِى ولـم يـدْرِ بى جسمِى ولا شَعُرَا
- قَالَتْ : كـذا يكْـتمُ العُشَّاقُ حُبَّهمُ فينْعمُـونَ ويَجْنُونَ الـهَـوَى نَضِرَا
- قُلْتُ اسْمَحى لى بتقبيلٍ أعيشُ بهِ قَـالَتْ وأى مُحِبٍّ قـبَّـلَ القَمَـرَا (3)

وهكذا يبدوا المشهد الحوارى – هنا – محدوداً ، لا معالم له ولا تبرز فيه غير شخصيتين متحاورتين دون ذكر لمكان أو زمان أو حدث ما ، وهنا يبرز دور الوصف الذى يحمل على عاتقه هذا كله إضافة إلى التمهيد ، ورسم الشخصيات ، والتنقل بين أجزاء المشهد ، إلى غير ذلك من وظائف الوصف في القصة .

ويستغل الشاعر قيمة الحوار في بناء صراع بين المتحاورين ، ويكون تغلب أحدهما في هذا الصراع هو نهاية هذا الحوار ن وبالتالى انتهاء المشهد .

ومع ذلك يتخلل هذا الحوار شيء من الوصف المجدى ، يقول " ظافر " :

---

(1) الديوان : 52 .
(2) الديوان : 70 .
(3) الديوان : 152 .

- يـــا رُبَّ لائمـــةٍ شَـــجَـاهَـــا أنَّنى سَـــمْحٌ بـمالـي والزَّمـــانُ ضَنـينْ
- قَـالَتْ : أَضَعْتَ الـمـــالَ ، هَلْ لكَ عنـهُ ما تَعْتَاضُ ؟ قُلْتُ : الحمدُ وهو ثمينْ
- قَالَتْ : غَنِيْتَ ، فقُلْتُ ، حَسْبُكِ فاعلمى أنَّ البخيلَ بـمـالـهِ الـمـغـــبونْ
- قَـــالَتْ : فإنَّ الفقرَ هونٌ ، قُلْتُ : لَـمْ يهُنْ الكريمُ بلْ اللـئيـــمُ يـهـونْ
- قَـــالَتْ : فإنَّ الـمـالَ نِعْمَ مـعونةِ الـ إنسانِ : قُلْتُ لـهـا : الإلـهُ مـعـــينْ

ويستطرد في الحوار مسهباً في الوصف :

- والـمـالُ يَـذْهـبُ والثَّـنـاءُ مُـخَـلَّـــدُ يَحـــيا بهِ الإنســانُ وهـو دفـــينْ
- يـــا هـــذهِ ، مـــاذا أفـــادَ بُملـــكـهِ فـرعـــونُ أو بثَـــرائهِ قـــــارونْ

ويعود مرة أخرى إلى الحوار :

- قَـالَـتْ : مـــن يعوضُـــنى الغـــنى؟ قُلْتُ الأجـلُّ السـيدُ الـمأمـــونْ

وتفاجأ بأن هذا المشهد الحوارى ما هو إلا مدخل مدحى ، وبنهاية الحوار يبدأ الشاعر في الإسهاب فى وصف ذلك الممدوح :

- ملكٌ لـو اقتدتْ البحـــارُ بجـــودهِ لـم يَـنْجُ مـــن تيارِهِنَّ سَفِـيْنُ (1)

إلى آخر القصيدة .

ويوظف الشاعر الحوار والوصف معاً لرسم الشخصيات داخل القصة ، وتنمية الحدث ، والتنقل بين أجزاء المشهد القصصى .

ويجد الشاعر في الحوار فرصة سانحة لرسم الصور الحسية المختلفة ، كما في هذا المقطع من أحد المشاهد الخمرية " لتميم بن المعز " ، وقد صحبه بعض أقرانه :

- إلـى بيـتِ حـانـــةٍ ..... وللغـيمِ دمـعٌ مـا يُكَفُّ لـه سَكْبُ
- وقـد نَفَحتْ ريـحُ الصَّـبا بـمـنافسِ عبيريةِ الأنفاسِ طَـابَ لها التُّرْبُ (2)

وبعد أن طرقوا باب الحانة خرجت لهم صاحبتها ، ودار بينهما الحوار إلى أن قالت : " أهلاً وسهلاً " (3) وأخذت تعرض عليهم خلال حوارها صفة بضاعتها :

- فقالَتْ : على اسمِ اللهِ حُطُّوا رِحَالكم فعندِى الفتاةُ الرُّؤْدُ والأمْردُ الرَّطْبُ
- وراحٌ نَفَى أقـذَاءَتها طـولُ عُـمْـرِها فجـاءَتْ كمـا يُذْرِى مدامعُهُ الصَّبُّ
- أرقُّ إذا رَقْـرَقْـتَـهـا فـى زُجـاجـــةٍ وألطفُ مـن نفسٍ تَدَاوَلـها الـحُـبُّ
- كأنَّ ســـراجـــاً فـى تَـرائـبِ دَنِّـهـا إذَا أقْبَلَتْ من ليلةِ الدَّنِّ تَنْصَبُّ (4)

ويصف " تميم " ملامح تلك الفتاة التى تسقيهم الخمر ، بعد أن فصل فى وصفها على لسان صاحبة الحانة :

- وطـافَـتْ بـها هَيفاءُ مُخْطَفةُ الـحَشَـا مَعَاطِفُها سَلْمٌ وألْحَاظُـهـا حَـرْبُ
- تَـمَـايـلَ رِدْفَـاهَـا وأُدْرِجَ خَـصْـرُها لياناً ولُطْـفاً مِثْل مـا تُـدْرَج الكُتْبُ
- شَكَا كَشْـحُها الزُّنارَ مـمـا يُجِـيْـعُـه وضَاقَ بها الخَلْخَالُ وامتـــلأ القَلْـبُ
- أَغَـارُ على أعطَـافِـهـا كُلَّـمـا انْثَنَتْ مع الكأسِ أو فدَّىَ ملاحتَها الشُّرْبُ(5)

---

(1) الديوان : 320 .
(2) الديوان : 44 .
(3) السابق : 45 .
(4) السابق : نفس الصفحة .
(5) السابق : 46 .

إلى آخر هذه الأوصاف الحسية المحضة ، التى يظل الشاعر يسردها حتى نهاية القصيدة .

وبذلك لا يبدو أى تحول ملموس في الأحداث كما في القصص النثري ، إنه حوار من أجل الوصف وإطار قصصي بدائي لمجرد التصوير .

(ج) الزمان والمكان وتطور الحدث :

يعد عنصرا الزمان والمكان من الأركان الرئيسية للقصة ، لا غناء عنها ، إذ لابد للحدث من فترة زمنية تحتويه ، ومكان يكون مسرحاً لوقوعه .

وقد عنى الشعراء الفاطميون بهذين العنصرين في رسم المشهد القصصى ، فنجد "ظافراً" يشير إلى الزمان الذى اكتنف قصته ويصفه وصفاً دقيقاً ، كما يشير إلى المكان الذى يتنوع بين الصحراء وحى المحبوبة . يقول :

- كمْ مَهْمَهٍ جُبْتُ من أجْلِ الهوىَ فَرَقاً ... يَكْبُو لخيفتهِ السَّاعى من الرِّعَدِ
- وليلةٍ مثلِ عــينِ الظبِى داجيــةٍ ... عَسَفْتُهَا ونـجومُ الصبحِ لم تَقِدِ
- كأنَّ أنـجُمَـهـا فى الليلِ زاهــرةُ ... دراهـمٌ والثُّريــا كـفُّ مُنْتَـقـدِ
- لــو هــمَّ مُوْقِـدُ نـارٍ أن يـرى يَدَهُ ... فيها ولو كانَتْ الزَّرقاءُ لم يَكَدِ (1)

ثم يعبر عن سطوة سيفه الذى يحمله في رحلته تلك ، دلالة على القوة والفروسية .

- وفى يـمينى يَمِيْنُ الـموتِ مَــاثلةً ... فى صورةِ السيفِ لم تنقُصْ ولم تَزِدِ (2)

إلى أن يصل إلى مسرح الحدث ، الذى تحفه الأخطار والصعوبات .

- حَـتى تأمَّلتُ حـياً عـزَّ ســاكنُة ... تـحفُّـه أُسْـدُ غَـابٍ مـن بنى أسَدِ (3)

وقد جاب الشاعر تلك الصحراء المرعبة ، وجاز ذلك الحصن المنيع ، ونال في نهاية رحلته ما أراد .

- حـتى لَثَمْتُ فتاةَ الـحـيّ فانتبَـهَتْ ... تَـرنُـو إلـىَّ بعيـنَىْ جُـؤذَرٍ شَـرِدِ (4)

في مشهد مماثل " لتميم بن المعز " يبدو الوصف الاستطرادى بصورة أوسع ، فنجده يستوفى وصف الأشياء ، ومنها المكان والزمان .

فنجده يصف صعوبة المكان ووعورته ، حتى يؤكد أسطورية رحلته بحثاً عن المحبوبة . يقول في تلك المفازة البعيدة :

- ومَـهْمَـهٍ مُشْـتَـبـهِ الأرْجَـــاءِ ... جَـهْمِ الفَـيَـافى مُـوحِـشِ اليَهْمَاءِ
- عـارى الـرُّبَـا إلاَّ مِــنَ النَّكْـبـاءِ ... صَــلْـدٍ عَــزازٍ شَـاسـعِ الفَـضــاءِ
- أجْـرَدَ مـثـلَ الصخرةِ الصَّـماءِ ... لــو وسمْــتَه ثُغــرةُ الســماءِ
- بـكـلِّ هَـطَّــالٍ مــن الأنــواءِ ... كَنَهْـورِ الغــيمِ سَـحُــوحِ المَــاءِ
- مـا قَـدَرَتْ فيهِ على خضــراءِ ... كـأنَّــهُ مُنْـخَـرسُ البَـوْغَـــاءِ
- فَـهـو كمثلِ الـهامةِ الـحصَّـاءِ ... مُشْـتَـبهِ الإصْــبـاحِ بالإمســاءِ
- كـأنَّـما لُـفَّ بطْـر مِسَــاءِ ... قَفْـرٍ يـبـابٍ بلـقَـعٍ خَـــلاءِ
- إلا مــن الآجــــالِ والآلاءِ ... تعْـزَف فـيه الـجِــنُّ بالعِشَــاءِ

---

(1) **الديوان :** 103 ، 104 .
(2) **الديوان :** 104 .
(3) **السابق :** نفس الصفحة 0
(4) **السابق :** نفس الصفحة .

- عَــزفَ قــيانِ الشُّــرْبِ بالغناءِ غَبَقْــتُـهُ فـى ليـلـةٍ لـيـــــلاءِ [1]

ويحدد الشاعر الزمان الذى قام فيه بهذه الرحلة ، وهو إحدى الليالي الليلاء .

- " دعجاء كالزنجية السوداء " [2]

ويطول زمان تلك الرحلة ، حتى يتصل الليل بالنهار ويكون للعوائق شأن آخر مع الشاعر ، ويتبدل حال المكان ، يقول :

- أصْـبَـحَ قُــدَّامِـى مـــا وَرَائِى والشمسُ قــد حَـلَّتْ ذُرَا الـجـــوزاءِ
- تُذيبُ حَـراً هـامـةَ الـحـربـــاءِ وتَـقْــدَحُ الـنـــارَ فى الـمـعـــــزَاءِ
- حتى تــرى العـينَ لدى الرمضاءِ جَــواثِـمـــاً مَــوتَى على الأطْـــلاءِ
- والضَّبُّ لا يَـبدو مــن الدَّامـــاءِ خــوفاً مــن الإثفــاءِ والإحـمـــاءِ [3]

وبعد هذا الوصف المسهب لوعورة المكان ولوحشة الزمان يصل إلى الموقع الرئيسى للحدث :

- حتى طَرَقْتُ الـحىَّ بالـخلــصاءِ مـــن آلِ سَـعْــدٍ وبَنى العَـــرَاءِ [4]

ويري محبوبته ، ويصف مفاتنها الحسية :

- مـــاذَا على مُـقْـلـتك النَّجــلاءِ والشَّــفَـةِ الـورْدِيـــةِ اللَّـعْـثَـــاءِ
- وقدِّكِ الـمـائــلِ فى اســـتواءِ وردْفِـــكِ الـمـــالِـئ للمُـــــلاءِ
- وقلبكِ الـمقلــوبِ للجَـفَــاءِ لــو قُـلِبَ الـدَّاءُ إلــى الـــدَّواءِ [5]

إلى غير ذلك من الأوصاف الحسية 0

وهكذا فإن دور المكان والزمان أساسي في المشهد القصصي ، وبخاصة حين يجعلهما الشاعر أداة لتطوير الحدث ، والوصول إلى نهايته .

(د) النـهـايـــة :

تلك النهاية التى كانت غالباً ما تأخذ شكلاً نمطياً مكررا ومتوقعاً في هذه المشاهد التى تصور رحلة أسطورية تجعل من بطلها ، قوة لا تقهر .

أما المشاهد الخمرية فلم تكن لها نهاية واضحة ، حيث يطوف الشاعر في ختام المشهد بين سلسلة من الأوصاف كوصف الخمر أو المحبوبة أو فتيان الحانة .

ففى أحد المشاهد القصصية الخمرية "للشريف العقيلي " يدور حوار بينه وبين صاحب الحانة يبغي من ورائه خمراً ، فنجد الخمار يجلبها له :

- وأَبَرزهَا عَذَراءَ أحْلَى من الـمُنى كشمسِ الضُّحَى أو كاللَّظَى الـمتوقِّدِ [6]

ويأخذ "العقيلي" في رسم صورة حسية نموذجية للخمر :

- إذا مُـزِجَـتْ أبْدَتْ حَـبـاباً كأنَّــهُ مِـن الدُّرِّ طوقٌ فى غـلالةِ عَسْـجَدِ
- فَسِرْتُ بها وهى الـحـياةُ لروضةٍ تَـروحُ عليـها الغاديـــاتُ وتَغْــتَدى

([1]) **الديوان :** 13 .
([2]) **السابق :** 14 .
([3]) **السابق :** نفس الصفحة .
([4]) **السابق :** 105 .
([5]) **السابق :** 16 .
([6]) **الديوان :** 113 .

- كأنَّ البَّهارَ الغَضَّ فيـها مــداهنٌ من التِّبْرِ صِيْغَتْ في غصونِ زَبرجَـدِ
- كأنَّ انتثارَ القَطْرِ والزَّهْـرُ زاهـرٌ على الوردِ دمعٌ فوقَ خــدٍّ مُورَّدِ [1]

إلى آخر هذا الوصف الاستطرادى الذى يختم به الشاعر هذا المشهد .

* * *

([1]) السابق : 114 .

المبحث الثالث

اللقـطـات الـمتتـابـعة

تتنوع اللوحات تنوعاً ملفتاً في القصيدة الفاطمية ، حيث لا تقتصر القصيدة الواحدة – غالباً – على لوحة تصويرية واحدة ، لتعدد موضوعاتها وبخاصة في مقدمات القصائد المدحية أو الفخرية ، أو القصائد التى تعنى بالوصف عناية تامة ، فنجد الشاعر يرصع القصيدة كلها بعدة لوحات مختلفة ومتتابعة ، وقد يستطيع الشاعر أن يجعل هذا التتابع دقيقاً ومقنعاً ، وقد يفجؤنا بلقطات تصويرية وصفية سريعة ومتعاقبة ، مما يحيل القصيدة أو المقدمة إلى ضرب من الترصيع الشكلي أو التجميل الشامل للنص ، الذى لا يضيف جديدا للدلالة غير أنه نوع من التقليد اعتاد عليه الشعراء ، وورثوه عن شعراء الجاهلية .

نجد في القصيدة الفاطمية محاكاة لنهج الشعراء الجاهليين في إطالة أبيات القصيدة ، وتضمينها موضوعات متباينة ، من غزل ووصف ومدح وفخر ، إلى غير ذلك من الأغراض الشعرية الموروثة .

بل إن الشعراء الفاطميين بلغوا في ذلك مبلغاً بعيداً ، فنجدهم يتمثلون البيئة الجاهلية في شعرهم ، لكى يصبح الاحتذاء تعايشاً والتقليد تذوقاً وشعوراً .

نلمس ذلك جلياً لدى "تميم بن المعز " في إحدى قصائده المدحية الطويلة التى يفتتحها بمقدمة تتنوع فيها اللقطات التصويرية ، وتتعاقب حتى يصل إلى الموضوع الأساسي للقصيدة وهو المدح .

يبدأ "تميم" قصيدته برسم لوحة طللية لمحبوبة خيالية ممعنة في القدم :

- ربـــعٌ لأســمـــاءٍ بـربْـــعِ دَارِ بـينَ نَـقَـا الصِّـمَّـــان فالضِّـمَارِ
- تأبَّـدتْ إلا مـــن الإقفـــارِ ومـــن شجـيـج فى الثرى مَـوَّارِ
- وشَـــطْرِ نُـــؤى دَارسِ الآثـــارِ كـأنَّـــهُ مُقَسَّـــمُ السِّـــوَارِ
- أخْـنَى عليـها كلُ غـادٍ وسـارِ دَانى الرَّبـابِ شـاسـعِ الأقطَـارِ
- واهــى الكُـلَى مُـنْفـنِقِ الأزْرَارِ كـأنَّ لـمْـعَ بَـرْقِـــة الـمُـثـارِ
- يَفْـتـرُّ عـن مـثلِ أُوَارِ النَّـــارِ أو مُـنْـتَـضٍ سـيفاً مـن النُّضَارِ
- أو لاعـــبٍ فى الأُفْـق بالشَّـرارِ يكـادُ أنْ يَـذْهـبُ بالأبْصَـــارِ (1)

يحاكى " تميم " الشعراء الأقدمين في هذه اللوحة الطللية ، التى تمهد لرحلته الأسطورية الوعرة المحفوفة بالمخاطر . فيذكر موضعين تاريخيين ، هما " الضمان " وهو موضع لبنى حنظلة فى قديم الدهر ، وهو أيضاً من نواحى الشام بظاهر البلقاء ، و "الضمار" واد منخفض يضمر السائر فيه ، وهو كذلك موضع بين نجد واليمامة .

ويقصد الشاعر - بذكر هذين الموضعين - تأكيداً نموذجياً واقعياً لوعورة مسرح أحداث هذه الرحلة .

ورغم أن هذين الموضعين يوحيان بالبعد المكانى والزمانى ، فقد تأبدا وألفتهما الوحشة والقفر ، ودرست آثارهما ، " وأخنى عليها كل غاد سار " ، " واهى الكلى منفتق الأزرار " .

وبتحول الشاعر من وصف اليابسة إلى وصف السماء ويدلف إلى المشهد الثانى الذى يجسد السحاب والمطر وانعكاسه على هذه البيئة الغريبة ، كما ينتقل نقلة زمانية بحلول الليل .

- واهــى الكُـلَى مُنْفــتقِ الأزْرَارِ كــأنَّ لـمْــعَ بَـرْقِــةِ الـمُـثــارِ

([1]) الديوان : 175 .

- يَفْـتَرُّ عَـنْ مــثْلِ أُوَارِ الـنَّـــارِ أو مُنْتَضٍ سـيـفاً مــن النُّضَـــارِ
- أو لاعـبٍ فى الأُفْــق بالشَّـــرارِ يكــادُ أنْ يَـذْهــبُ بالأبْصَـــــارِ
- حـتى إذا أرْخَــى عـلى النـهـارِ هـيْـدَبَــهُ لـيــلاً بـــلا انفجـــارِ
- وكـحَّـلَ اللــيـلَ بـمـثلِ القـارِ وقـــامَ فـــيهِ الـرَّعْـدُ كالـمزمـــارِ
- غَـنَّـتْ لـــه الـريـحُ بـلا أوتـارِ مــا ظـلَّ فى رفعٍ وفى انـحـدارِ (1)

وتلعب الصور الضوئية واللونية والسمعية دوراً بارزاً في رسم هذا المشهد ، في تآذر وتماسك يبث الوحشة ، وينفث الروع ، ويبعث في النفس نفوراً حاداً ، فلا غناء الريح كالغناء ، ولا مزمار الرعد بالشجي ، فهو ليل ليس بالسعيد ، فيه "يختلط الإقبال بالإدبار " .

وبزوال موجة المطر وانقشاع الظلام ننتقل إلى مشهد آخر يختلف عما سبق ، حيث يغير المطر وجه الحياة ، ونفاجأ بموقع جديد يصوره الشاعر في تحول سريع :-

- ونَمَـتْ الأرضُ عـلى الأمـطـارِ بـمـا اكتَسَـتَ مــن بـدَع النُّوارِ
- من أحمـرٍ قـانٍ على اخضرارِ وأبْيَـضٍ قـــد لاحَ فى اصفـرارِ
- كدرهـــمٍ رُكِّـبَ فـى ديـــنـارِ وقـــدْ بَـــدَا الســـوسنُ فى البَهارِ
- كـــلا ذو ردٍ ذُرَّ فـــى جُلَّـــنـارِ كأنَّ غُـــدْرَانِ الـحَبَـابِ الـجـارى
- لاعـــبـةُ بالـنردِ فـــى الأنـهـــارِ فانظـرْ لُحسْنِ الرَّوْضِ فى آذَارِ (2)

يحفل هذا المشهد بالصور اللونية المختلفة التى تزيد من بريقه وحيويته ، وتباينه مع المشهدين السابقين ، فبعد أن وصف الشاعر بيئة بدوية خالصة ، نجده يولد منها بيئة مصرية نابتة بألوان الأشجار والأزهار ، والمياه الجارية في الأنهار والغدران ، مما يثير العجب والتساؤل ، بسبب هذا التعاقب السريع لهذه اللوحات المتباينة والمتداخلة فى بعضها البعض .

يتبع هذه اللوحة الطبيعية لوحة خمرية ، يصور فيها الشاعر ذهابه مع بعض أصحابه إلى خمارة في جنح الليل في تغير زمنى لحظى :

- قـبلَ اتِّضَـاحِ الصُّبْحِ والإسْـفـارِ والطـيـرُ مـا هـبَّتْ مـن الأوْكارِ
- والنجمُ وسْـطَ الفَـلكِ الـدَّوارِ يأمــرُ جيشَ اللـيلِ بالفــرارِ (3)

وبعد أن ينتهى المشهد باحتساء الخمر ، يعود الشاعر مرة أخرى إلى وصف طريق رحلته ، في استطراد واضح ، مجدداً بوصف راحلته :

- وطـامسِ الأعـــلامِ فى ازْورَارِ مَــرْت الـرُّبـا والسَّـــهْلِ والأوْعَـارِ
- كأنَّما الـمُصْـبـحُ فـيه سَـــارِ مــن هــبواتِ النَّــقْعِ والغُبـــارِ
- قَطَـعْـتُـه خِـلـواً مـن الـحِذَارِ مُشْــتَبهِ الإعْـــلانِ والإســـرارِ
- بعَيْسـجُـورٍ حُـرَّةٍ مِسْـــيـارِ خطَّـــارةٍ مَـرْواءِ مـن خُطَّارِ (4)

ويبدو أن استطراد الشاعر هنا كان بغرض التخلص من الوصف إلى المدح ، على عادة الشعراء القدماء ، الذين كانوا يعبرون عن الصعوبات والمخاطر التى حفت برحلتهم ليصلوا إلى الممدوح ، حتى يكون عطاؤه لهم جزيلاً ، فنجد " تميماً" يعبر بالوصف إلى المدح بطريقة مشابهة ، فيخرج من وصف الناقة إلى مدح أخيه " نزار " :

- قـودَاءَ لـم تَعْطِفْ على حُـوارِ يعْـدُو بـهـا مـنِّى أخــو أسْفَـارِ

---

(1) **السابق :** 176 .
(2) **الديوان :** 176 ، 177
(3) **السابق :** 177 .
(4) **السابق :** 178 .

- نَضْـوٍ حَفَّـتْـهُ لـذةُ الـقَــرَارِ والنــومُ حـتى سِــنةُ الغِــــرارِ
- نـحـوَ الإمــامِ الـمُصْطَفَى نِـزَارِ مــن فَضِل الأمــلاكَ فى النِجَارِ (1)

إلى آخر هذا المشهد المدحى المطول الذى قصد إليه الشاعر بهذه المقدمة متعددة اللوحات .

وبنفس الأسلوب التنويعي ، ينتقل "العقيلي" في إحدى قصائده بين عدة لوحات متباينة الملامح .

المشهد الافتتاحى الرئيسي هو للنور الفضي المنبعث من سماء راعدة بارقة ، ينسكب منها القطر ، على روض غنى بالجمال يقول "العقيلي " :

- الرَّعْـدُ مُنْتَحبٌ والـبرقُ مُلْتَـهبٌ والقَطْرُ مُنْسَكِبٌ والـماءُ مُضْطَرِبُ
- والـرَّوْضُ مبتسمٌ والزَّهْرُ منتظمُ والشـمسُ تُسْـفِرُ أحـياناً وتَنْتَقِبُ
- والغيمُ فى الأفْقِ مَمْدُودُ سُرَادِقُـةُ والطـيرُ يَصْفِرُ والأَوتَارُ تَصْطَخِبُ
- والـجـوُّ هـامٍ كصـبِّ صـدَّ آلِفُهُ فَـدَمْــعُه واكفٌ تَحْتَـتّهُ الكُــرَبُ
- وكلُّ ناعورةٍ في الروضِ قد نَعَرتْ كغادَةٍ هـزَّهَا مــن سُكْــرِهَا طَرَبُ
- والوردُ يضْحَكَ والـمَنْثَورُ مُنْتشرٌ كأنَّــه جَـوْهـرٌ فى الأرضِ يُنَتـهَبُ
- والياسـمـينُ كمــثلِ الدُّرّ تَنْشُرُهُ على جَـوَاهِرِ أزْهَارِ الرُّبَى القُضُبُ
- كأنَّما النرجسُ البَرْزِئُ حـيْنَ بَـدَا على الغصونِ لُجَينٌ حشْوُهُ ذَهَبُ (2)

تتنافس مفردات الجمال في هذه اللوحة ، لإثارة العجب والمتعة ، فالبيئة المصرية تتميز بطابع خاص ، حيث يمتد الغيم في الأفق فيصبغ الجوبلون فضي ينضاف إليه النسيم المبلل ، فيورث الرقة ويوحى بالارتياح .

ويسكب المطر فيبرز الجو "كصب صد آلفه " فدمعة واكف ، " ويتناغم هذا الجمال مع صوت الناعورة التى تخترق الأجواء والحجب من قلب الريف المصري "كغادة هزها من سكرها طرب " .

كذلك يعبر تناسق الزهر عن روعة ، تضاهى ذلك الانسجام الذى يبدو فى نظم الجواهر ، وصياغة الذهب والفضة .

وغالباً ما يمهد الشاعر الفاطمى بهذا المشهد الطبيعى لمشهد خمري أو غزلى ، كما يبدو لدى " العقيلى " ، حين يتبع هذه اللوحة بلوحة خمرية يبدع فى صياغة صورها الحسية .

- وعِـنْدنَا خندريسٌ فى الدِّنَـانِ لـهـا مِـنْ قـبلِ أنْ تُعْرَفُ الأزمَانُ والحِقَبُ
- عذراءُ لم تَسْمُ هِمَّاتُ الـخطوبِ لـهَا ولا تـخطَّـتْ بسـوءٍ نـحـوهَا النُّوبُ
- الـماءُ من قبلُ أصلٌ فى تـجسُّـمِهَا والشمسُ والظلُّ والأهـواءُ والعنبُ
- تكادُ من لُطْفِها تَخْفَي إذا انْسَكَبتْ عــن الذى هى فـيهِ حينَ تنسكِبُ
- كأنَّها وهـى فى كأسِ الـمُديرِ لـهـا رُوحٌ وجِسْـمٌ ، فـذا نـورٌ وذَا لـهبُ
- يُشَتِّتُ الـهَمَّ والأحـزانَ منظـرُهـا عن كُلِّ صبٍّ بَراهُ الـهـمُّ والـوَصَبُ
- تلوحُ إن مُـزِجَتْ كالـوردِ بـاكـرةً طلٌّ إذا طَلَّها فى كأسِها الـحَبَبُ (3)

يمزج الشاعر في هذا المشهد عناصر الجمال ، بعضها مع بعض متضافرة ، كلاً بسماته الخاصة في تآلف وتناسق يؤدى إلى التأثير الجمالى الحسي المرجو ، فنجده لا يكتفي بوصف

---

(1) **السابق :** نفس الصفحة والنجار الأصل والحسب .

(2) **الديوان :** 62

(3) **السابق :** 62 ، 63

التمتع بالخمر عند اللاهين ، بل يضيف متعة حسية ملائمة ، لونية وضوئية وشمية ، حتى يصبح تأثيرها فعالاً وسريعاً حيث :

- يُشَتِّتُ الهَمَّ والأحزانَ منظرُها عن كُلِّ صَبٍّ بَراهُ الهـمُّ والوَصَبُ

ولإيمان الشاعر بالتناغم والتلازم بين المتع الحسية المختلفة نجده يتبع مشهد الخمر ، بتصوير صوتى مجسم ، تتفاعل نغماته في الأذن وتبرز نتيجته في القلب والشعور .

- وعـنْدَنا مُسْمِعٌ تُغْنِيْكَ طَلْعَتُه عَنْ شَدْوِهِ ولهُ فى نفسِهِ أدَبُ
- يَشْدُو فَيَنْتَهِبُ الأَلْبَابَ من طَرَبٍ ولا يُدَاخِلُهُ زهوٌ ولا عَجَبُ (1)

وهكذا يتناسب هذا المشهد السمعى مع ما سلف من مشاهد تتوازى ، وتتماسك لأداء تأثير جمالى واحد ، يبرز إلى الوجدان دفعة واحدة . ويلخص الشاعر هذا التوحد بين المشاهد في قوله :

- فَقُمْ إلى رَاحَةِ الأرْوَاحِ فَالْهُ بِهافالعيشُ مُنْتَقِلٌ والدَّهْرُ مُنْقَلِبُ
- واخْلَعْ عذَارَكَ فى اللذاتِ ما غَفَلتْ عَنْكَ الخطوبُ وطِبْ ما أمْكَنَ اللعِبُ
- واستغنمْ الدَّجْنَ واشْرَبْ تَحْتَ هَيْبَتِهِ ما دامَ رفرفُهُ فى الأرْضِ يَنْسَحِبُ (2)

ويبدو هذا النمط من اللوحات عند "ابن وكيع التنيسي" حيث يختلط فيها الغزل ووصف الطبيعة والخمر . في إحدى قصائده التى تشبه - إلى حد كبير – القصيدة السابقة "للعقيلي" . وقد جمع " التنيسي" بين أوجه الجمال فى المرأة والطبيعة والخمر والغناء ، ويبدأ كما بدأ " العقيلى " بوصف حالته بعد هجر المحبوبة :

- جانَبْتُ بَعْدَكَ عِفتى ووقارِى وخَلَعْتُ فى طُرْقِ المجونِ عِذَارِى
- ورأيْتُ إيثارَ الصَّبَابةِ فى الذى تَهْوَى النُّفوسُ مُمَحِّقَ الأَعْمَارِ
- لا تأْمُرَنِّى بالتَّسَتُّرِ فى الهَوى فالعيشُ أجمعُ في ركوبِ العارِ
- إنَّ التوقُّرَ للحياةِ مُكَدِّرٌ والعيشُ فهو تَهتُّكُ الأسْتَارِ (3)

بعد أن رسم "التنيسي" صورة لمعاناته في الحب ، ورفضه للوقار فيه ، يعمل ريشته في رسم صورة أكثر بهجة وتفتحاً ، لتشكل لوحة طبيعية عناصرها متنوعة ، وكأنه يقول للائمة في ترك التوقر ، إن السبب يكمن في الجمال بأشكال المختلفة :

- انظرْ إلى زَهْرِ الربيعِ وما جَلَتْ فيهِ عَلَيْكَ طرائفُ الأنْوارِ
- أبْدَتْ لنا الأمطارُ فيه بَدَائِعاً شَهِدَتْ بحكمةِ مُنْزِلِ الأمْطَارِ
- ماشِئْتَ للأزهارِ فى صحرائهِ من دِرْهمِ بَهِجٍ ومن دينارِ
- وجواهرٍ لولا تَغَيُّرُ حُسْنِها جَلَّتْ عن الأثمانِ والأخطَارِ
- من أبيضٍ يَقَقٍ وأصْفَرٍ فاقعٍ مِثْلِ الشموسِ قُرِنَّ بالأقمارِ
- ناحَتْ لنا الأطيارُ فيه فأرْهَجَتْ عُرْسَ السرورِ ومأْتَمَ الأطيارِ
- دارٌ لو اتصلَ البقاءُ لأهلِها لم يَحْفَلُوا بنعيمِ تلكَ الدارِ (4)

يتبع " التنيسي " هذا المشهد الطبيعي بمشهد آخر ملائم لجو المتعة وتعاطي الجمال ، يرسم صورة للخمر ، يبدو فيها شكلها ولونها وتأثيرها :

- فانهَضْ بنا نحوَ السرورِ فإنَّهُ مازالَ يَسْكُنُ حَانةَ الخمَّارِ
- فاشربْ مُعَتَّقَةً كأنَّ نَسيمَها مِسْكٌ تَضُوّعُه يدُ العطارِ

---

(1) السابق : 63 .
(2) السابق : نفس الصفحة .
(3) الديوان : 58 .
(4) السابق : 63

- أخْفَى دبيباً فى مفاصلِ شُـرْبها وأدَقَّ ألطافاً مـن المقـدارِ
- أحكامُها فى العقلِ إنْ هى حُكِّمِتْ أحكامُ صَـرْفِ الدَّهرِ فى الأحـرارِ
- يَرْضَى على الأقدار شاربُها الذى مـازالَ ذا سَـخَطٍ على الأقدارِ
- وكأنَّها والكأسُ ساطعةٌ بـها ذَوْبٌ تحـلَّلَ فى عقيقٍ جارِى (1)

ويناسب هذه اللوحة الخمرية ، لوحة أخرى يصور فيها " التنيسي " الفتى الساقى في محاكاة " لأبي نواس " يقول :

- لاسِـيَّما مـن كَفِّ أغْـيَدَ شادِنٍ يَسْـبِى العُقُـولَ بِطَـرْفِهِ السَّحَّـارِ
- فَضَلَ الغصـونَ لأنَّها مـن غَرْسِنا عندَ التَّأمُّل وهو غرسُ البَارِى
- وقـد غـيَّبَ الزُّنـارُ دقةَ خَصْـرِهِ حـتى ظـنـنَّـاه بـلا زُنـارِ (2)

ويلى هذه اللوحة التى يغلب عليها التصوير البصرى لوحة سمعية تكتمل بها منظومة المتع الحسية والوجدانية التى رسمها الشاعر في قصيدته ، يقول "التنيسى " فى مغن حسن الصوت :

- مـع مُسْـمِعٍ حلَـفَتْ لـهُ أوتـارُه أنْ لا تُنَافِرَ رنَّـهَ المِـزْمَـارِ
- فَطِنٌ يُحـرِّكُ كلَّ عضـوٍ سَـاكنٍ تحـريـكَهُ لسـواكِنِ الأوتـارِ
- شـدْوٌ إذا الحلـماءُ زارَ حُلُومَـهم باعوا بطيبِ السُّخْفِ كُلَّ وقَارِ
- والشـدوُ أحْسَـنُه الذى لا يُسْتمعُ إلا أطَـارَ العقلَ كلُّ مَطـارِ (3)

وفى نهاية هذه المشاهد يلخص الشاعر رؤيته في الحياة ، وفلسفتة في العيش وفي التصوير الشعرى ، يقول :

- ذَا العيشُ لا نَعْتُ المهـامِهِ والفَلا وسـؤالُ رَسْـمِ الدَّارِ والأحْجَارِ
- لا فَـرَّجَ الرحمـنُ كُـرْبَةَ جَاهِـلٍ يَبْكِى على الأطـلالِ والآثـارِ (4)

وتتعاقب المشاهد المختلفة في إحدى القصائد المدحية للشاعر "ظافر الحداد "وفى المقدمة على وجه التحديد ،معبرة عن استيعاب موروث أدبى وتطوير له بما يلائم البيئة الجديدة .

يبدأ ظافر مقدمته بلوحة غزلية يناجى فيها صاحبيه ، لمشاركته وجدانيا في معاناته مع محبوبته التى يرسم لها صورة نموذجية للجمال هى جماع ما عرف من تصور حسى لجمال المرأة في الشعر العربى يقول "ظافر"

- يـاخـلـيـلـىَّ الـهَـوىَ بـرَّحَ بى فـاغْنِـما الفُرْصَـةَ فى مكْتئِبِ
- فـإذا نَـوَّرِ حـادِيْـهمْ غَـدَاً عَرِّضَا باسمى لِذَاكَ الـرَّبَـربِ
- واقْـصِـدَا مـنه غـزالاً بـاسـماً عـن شَتِـيَتٍ كالاقَـاحِى شَنبِ
- وهـلالاً فى قَضِـيبٍ نَـاعـمٍ يَتَثَّـنَـى فى نـقـا مُضْطَـرِبِ
- يُخْجِلُ الشَّمسَ أضَاءَتْ في الضُّحَى ذَاكَ مـا زالَ وذِى لـمْ تَغِبِ
- فـعـسَى وحـىُ سَـلامٍ خـلْـسـةً ببنانٍ مـن دَمِـى مُخْـتـضِبِ
- آه مـن لـوعـةِ وجـدٍ دائـمٍ يَتلـظَّى فـى حَـشَى مُـلْتَـهِبِ
- هـى أسْـيَـافٌ وتُـدْعَـى حَـدَقَـاً يـا لقَوْمى مـن عُيونِ العَرَبِ
- فـاتـقِ الأضْـعَـفَ منـها فَلَـقَـدَ نقَضَتْ عَـادَاتِـها فى الـحَسَبِ
- واحْـذَرْ الأضْعـفَ مـن أجْفَانِها فالـمـنـأيـا بين تِلكَ الـهُـدُبِ

---

(1) **السابق :** 59 ، 60
(2) **الديوان :** 60
(3) **السابق :** نفس الصفحة
(4) **السابق :** نفس الصفحة

- أيـنَ مـــا كـنَّـا تـنـاجَـيْـنَا بـه وغَـرابِيبُ النَّـوى لـمْ تنْـعَـبِ
- مـــن حَـديثِ عَـذُبَتْ ألفـاظُـــهُ كضـريبٍ كامـنٍ فى ضَـــرْبِ
- رقّ ـَ حـتى لـو سَـرَى فى يَـذْبُـل رَقَـصَتْ أكـنـافُه مـن طَرَبِ
- وتـرشَّـــفْتُ رُضـابـاً كُلَّما عَلَّـنى عُـــدْتُ كـأنْ لـــمْ أشْـــربِ
- خـمـــرةٌ لكنَّـهـا بـنـتُ اللَّـــمَـى حَسَـــدَتْـها بِنْتُ مـــاءِ العِنَبِ
- هــى مـن كأسٍ عَــلاهـا حَـبـبُ وأحَـاشى مثـلَهَ عـن حَـبـبِ
- عَـجَـبِى مـــنـهُ وإنْ أكـــثرْتُ فى كُـلِّ مـا أبْصَـرْتُ مِـنهُ عَجَبِى
- لـؤلـؤٌ أصْـــغَـرُهُ أفْـخَـــــرُهُ جَلَّ فى السِّلْكِ وإنْ لم يُثْقَبِ (1)

يحشد الشاعر في هذه اللوحة الغزلية الطويلة من الصور ما يخفف عنه بعضاً من المعاناة العاطفية ، تلك الأشواق المكبوته في أعماقه لا يرطبها إلا تلك الأمانى والآمال في عودة إلى المحبوبة .

- لـيـتَ شِـعْـرى والأمَـانِى رَاحـةٌ للمُحِـبِّ النَـازحِ المُغْتَرِبِ (2)

وفى رسم تلك الصورة الكلية ما يكفي من سلوى ، باستحضار طيف المحبوبة ، وفى تلك الصور الحسية الجزئية استقصاء لقليل من الصفات والملامح لعلها تستعيد بعضاً من المشاعر والعواطف المتعلقة برؤية المحبوبة ، أو بتذكر جانب من أيام الوصل معها ، ولكن هذه التذكر نفسه مطبوع بالألم والمعاناة والنؤي ، حتى أن الشاعر يستخبر في لهفة وعلو نبرة : " أين ما كنا تناجيا به " ، "من حديث عذبت ألفاظه" ، وما من مجيب ، ولا نكاد نشعر بوجود حد نهائي لهذه اللوحة الأولى يفصلها عن التالية ، التى تسم امتداد معاناة الشاعر باستمرار رسم الصور التذكرية ، إن جاز القول .

- هل تُغَنِّيا حمـامـاتُ الحِـــمَى مـــن ظـــلالِ الأيكِ بين الكُثُبِ
- بغـــنـاءٍ أعـجـمـيٍ لَفْـــظُـهُ يُفْهِم السَّـمْعَ وإنْ لـم يُعْـــربِ
- يُطـــرِبُ الســامعَ حـتى أنَّـــه يَقْتَدى فـيهِ بِمُلْد القُضُـبِ (3)

وتتداخل تلك اللوحة السمعية البصرية للحمام المغرد مع لوحة تالية للروض ، تمتزج فيها الصور الحسية المختلفة .

- وكأنَّ الـروضَ فـيهِ غـادةٌ تَتَهـــادَى فى الثِّـياب القُشُـبِ
- والاقـــاحِى كـــلآلٍ نُظِـمَتْ فى حواشـى كـوكبٍ مـن ذهبِ
- وبَـهَـارٌ بـاهِـــرٌ هيئَـتُـــهُ مثلُ جِرْمِ الشمسِ عندَ المَغْرِب
- كالـدنانـيرِ ، بَـدَتْ ألـوانُـه تُعْـدمُ الإعْـدَامَ كـفَّ الـتَّـرِبِ
- وشـقـيقٌ شُقِّقَتْ أطمـــارُه كدمـوعِ العـارضِ المُنْتَحِبِ
- أسودٌ فى أحمـرٍ تَحْسَـبُـه فحْماً فى جمـرِها المُلْتَـهبِ
- أو كخـــالٍ لاحَ فى وَجْـنةِ ذِى خـجـلٍ فَـرَّطَ أو ذِى غَضَـبِ
- وتخالُ السـوسنَ الغَضَّ على عَـذَبـاتِ الـرَّمـلِ بِيْضِ العَذَبِ
- ونسـيمُ الـريحِ يَسْعَى ظالِعاً واهَـى الـخطوِ كليلِ المنْكَـبِ
- فإذا صَـافـحَ أردانَ الـرُّبـا أَرِجَتْ مـــن ذيْلِهِ المنْسَـحِبِ

---

(1) الديوان : 38 ، 39 ، 40 .
(2) السابق : 40 .
(3) السابق : نفس الصفحة

- وكأنَّ الـجدولَ الـجارِى بها صارمٌ ، فى راحَتَىْ مُضْطَـرِبِ
- حـــيثُ لا واشٍ ولا لاحٍ ولا خيفةٌ مــن كاشِـحٍ مُرْتَقِبِ [1]

تتغير الملامح ، ويتحول الخط الشعوري ، وتأخذ العاطفة مساراً جديداً مختلفاً في هذه اللوحة ، ويبدو ذلك في هذا الوصف البراق الممعن في البهجة ، لذلك الروض ذي التشكيل اللوني المتنوع ، ومفردات الطبيعة التي تجسدها ثلة من الصور الحسية ، والتعبيرات الفضفاضة الدالة على الانبهار بمظاهر الطبيعة .

غير أن الشاعر مهد بهذه اللوحة المشرقة للولوج إلى المدح ، حين ربط بين جمال الطبيعة ونعومة الحياة وبين رغد العيش في عهد ممدوحة " الأفضل " آية ذلك في قولة متخلصاً من الوصف إلى المدح :

- ذاكَ عـيشٌ لـو تَمَـادى خِلْـتَهُ شاملَ العَـدْلِ الرَّحِيبِ الأطيبِ
- فى زمانِ الأفضلِ الـمُحيى الورَى سـيَّما فـيه فُنـونُ الأدَبِ [2]

وبذلك تأخذ القصيدة عند " ظافر " شكلاً تنويعيا ، تتعاقب فيه المشاهد ، وتتداخل اللوحات متلائمة مع بعضها البعض أحياناً ، ومتجاورة وحسب أحياناً أخرى ، مسايراً بذلك اتجاه الشعراء في عصره .

وهذا الاتجاه التصويري الكلي كان يهدف إلى رسم لوحات متباينة المشارب ، فمنها ما يجسد موقفاً مكتملاً ، أو ناقصاً يمثل خلفية لموضوع ما ، مثل المدح ، أو الفخر ، أو الدعوة إلى مجالس اللهو ، والشراب وقد تجسد اللوحة نمطاً من المشاهد قريبة الصلة بالقصة ، بعناصرها المعهودة .

وغالباً ما تتعدد اللوحات وتتتابع عند الشعراء الفاطميين ، وتتسم بالتوافق والموضوعية أحياناً ، وتبدو متنافرة متباعدة رغم تعاقبها في أحيان أخرى ، هادفة إلى الترصيع والتنظيم الشكلي كما في العقد المتباين الأشكال في صياغته ونظمه .

وتظل موضوعات الغزل والأطلال ، والخمر ، ومجالس الغناء قاسماً مشتركاً في صياغة القصيدة متعددة المشاهد ، في تعانق بين تقليد القدماء ، إلى حد وصف بيئتهم ، ووصف البيئة الواقعية ، بأشكالها ومفرداتها ومميزاتها .

وبذلك تحقق الصورة التمثيلية ، سواء أكانت جزئية أو كلية ، مآربها في رسم حقيقة الواقع الخارجى كما يبدو للشاعر ، والواقع الداخلي بعلاقاته المتشابكة وبملامحه المتصلة بالشعور والعاطفة والانفعال .

* * *

([1]) السابق : 40

([2]) السابق : 42

الخـــاتـــمة

وهكذا طوف هذا البحث بمعالم مهمة في النص الشعري الفاطمي ، وقام بسبرها بما يتلاءم وطبيعة الرؤى الجمالية المنبثقة عن توجه اجتماعي خاص ، يهفو إلى الجمال ، ويطلبه حثيثاً أنى كان .

ولقد ميز هذا التوجه الشعر الفاطمي بسمات ، أبرزها السمو إلى عالم الحس في نسج النص ، على مستوى الصوت أو الصورة 0

ومستوى الصوت يبدو في جانبين ، أحدهما : ينطلق من مبدأ التكثيف ـ كما فى الباب الأول من البحث ـ ويتدرج من الأدنى إلى الأعلى متبنياً مبدأين مهمين هما : الوحدة والتعدد .

وقد رصد البحث هذا التكثيف رأسياً ، بطول النص ، عبر بيتين فأكثر ، مما قد يصل إلى قصيدة كاملة ، وبذلك يمكن للجانب الحسي أن يكون أكثر صرامة ، وضوحاً ، و طغياناً على الدلالة ، التي يلائمها المحور الأفقي ، الذى يوازى تركيب الجملة .

وقد لاحظ البحث توجه الشعراء - فى غالب الأحيان - إلى التعمد في إحداث تشكيل خاص ملموس ، عبر تكثيف الحروف رأسياً في تنويع واضح ، حيث نجدها تتتابع بتدرج نحو الكثافة ، تارة في أوائل الأبيات ، وأخرى في نهايتها ، بما يلمح إلى العمد والخصوصية . وكذلك فقد كرر الشعراء الفاطميون الألفاظ ، في تصرف وتنوع ما بين الاسم والفعل والحرف .

ويختلف التكثيف الصوتي الأفقي في إمكانية توظيفه ، لخلق ألوان متعددة الدلالات المتوازية مع الإجراءات التكرارية الموزعة على مستوى البيت ، لذا نجده يبدأ فعاليته من الكلمة متجاوزاً إلى الشطر ، ومنتهياً بالبيت ، مما يعني تمتع الرؤية الجمالية الحسية لدى الشعراء الفاطميين بالنظام وعدم العشوائية .

ومع استقاء الشعر الفاطمي أدواته من البلاغة والنقد العربيين ، إلا أنه أثبت تميزاً وتفرداً في توظيفه لهذه الأدوات ، ويتلاءم والبعد الجمالي الخاص .

حيث نجد استغلالاً جديداً ومتميزاً للتكرار اللفظي ، يؤلف فيه بين أنماط الجناس الناقصة والتامة ، والتكرار النمطي المتطابق لفظاً ومعنى ، في سبيل صنع نسيج محسوس ومتماسك يمكنه أن يحدث تأثيراً جمالياً لحظياً ، يوازى دلالات موافقة .

أما الجانب الآخر من جوانب الصوت فيمثله الباب الثانى وهو يتجاوز الكم ، وما يمكن أن يوقعه من أثر يناسب طبيعته العددية والتراكمية ، إلى الكيف ، ويعتمد إلى حد كبير على التوافقات والتقابلات والتوازيات بين عناصر البناء ، وتحدث تأثيراً بعيداً عن أية فرضيات كمية أو تكرارية . وقد أطلق البحث على هذا الرصد اسم " التشكيل الجمالي " ، ويبدأ أيضاً على مستوى الصوت المفرد واللفظ والجملة .

وتوافقاً مع مبدأ قديم " للجاحظ " ، وهو يستبعد أية شعريه بدون صورة أو خيال ، كما لا يمكن خلق قصيدة بدون موسيقى وإيقاع ، كان الباب الثالث منوطاً بدراسة الصورة التمثيلية لدى الشعراء الفاطميين ، وقد حاكت جوانب الواقع المحيط من مفردات الطبيعة ، ووصف الحيوان ، ومجالس اللهو والشراب ، ووصف المرأة المحبوبة بصورة خاصة ، أو المعجبة بصورة عامة.

وقد توسل الشعراء في صياغة الصورة التمثيلية بعناصر الحس المختلفة ، سواء أكانت بصرية ، تستثمر اللون والضوء بدرجات متمايزة ، أو سمعية ، تمزج الصوت بالخيال ، أو شمية ، تحيل الأنف إلى مثير خيالي ، ومضيء لجوانب الصورة على مستوى الصورة الجزئية المجازية المحدودة ، أو على مستوى اللوحة الشاملة التي لا يلتفت فيها كثيراً إلى أجزائها ، بقدر ما يحتفي بها كياناً متماسكاً في إطار عام واضح المعالم ومحدد الملامح .

وقد انتهى البحث إلى نقاط مهمة ، لعلها في مستوى النتائج ، التي نرجو أن تكون مفيدة في الكشف عن فحوى الاتجاه الجمالي في الشعر الفاطمي في مصر ، **وهى على النحو التالى :**

1 لمس البحث الرؤية الجمالية في النقد العربي وتمثل المصدر الذي – غالباً – استقى منه الشعر الفاطمي وجهته الجمالية العامة .

أ - ووجد البحث أن الرؤية النقدية العربية للتكثيف الصوتي لم تتعدد الفائدة الدلالية للتكرار ، وبذلك لم تلتفت إلى القيمة الجمالية المجردة له ، بل انصب اهتمامها على المعنى وحده .

ب - كما توصل البحث إلى ما يعتقد أنها أصول نقدية عربية للتشكيل الجمالي المتمثل في التوازيات المؤثرة في النص ، رأسياً وأفقياً ، على مستوى الصوت واللفظ والتركيب ، كما بدا " التوازن " في مثاله التشكيلي ، فيما يسمى في البلاغة العربية " برد الأعجاز على الصدور " .

ج - أما الصورة فقد تميزت بسمات خاصة في النقد العربي ، تقترب من الخصائص الزخرفية من قبيل الوضوح ، والحسية ، والنمطية ، والجزئية ، والتعدد ، وغيرها من الملامح التي رسمت خطوط ومساحات وأبعاد تلك الصورة .

2 وضع البحث في البداية فرضية أساسية ، لعلها تضئ السبيل إلى سبر أسباب الخصوصية الجمالية للشعر الفاطمي المصري ، وهي تميز البيئة المصرية طبيعة وفناً ، مما طبع الشخصية المصرية بسمات متفردة تتنوق في الجمال ، وتتلمسه أنى كان .

وانتقى البحث لتحقيق هذه الفرضية جماعة من الشعراء الفاطميين المتميزين ، لغنى شعرهم ، وتباين فنونهم فيه .

3 تتمثل الخصوصية الجمالية للشاعر الفاطمي في السمو بالجوانب الحسية للنص ، ومراعاة ظهورها على سائر عناصر البناء فيه ، بعزم واضح وعمد بين ، على مستوى الأصوات والتراكيب .

4 وأدرك الشعراء بحس فني أن مجرد تغليب الجانب الحسي لا يمكن أن يوقع تأثيراً جمالياً ممتعاً ، بدون أن يتصرف فيه الشاعر بحرفة وفن ليتوازى مع الدلالة ، وكان هذا في أحيان كثيرة .

5 توسل الشاعر للوصول إلى هدفه أولاً بالتكثيف الصوتي ، الذي يرتكز على مبادئ الوحدة والتعدد ، أي تطابق الأصوات وتواليها في مواضع مماثلة رأسياً وأفقياً ، في أوائل الأبيات وفي نهايتها ، لكي يكون الشكل الحسي غنياً ، نوعياً وموقعياً .

6 وإلحاحاً من الشعراء على التجسيم والبروز الحسي تدرجوا في تلك الكثافة ، حسب طبيعة الموضوع ، والدلالة ومتطلبات الإيقاع ، الذي غلب عليه الوضوح والتميز عن سائر عناصر البناء النصي .

7 بدا أيضاً - من خلال البحث – غني التوزيع الرأسي للأصوات والألفاظ بالزخم الموسيقي ، في حين أن التوزيع الأفقي كان أقل ازدحاما بالتكثيف ، لاتصاله الوثيق بالسياق والدلالة ، التي قد يعيق نموها التكرار المفرط .

8 استغل الشعراء الفاطميون وسائل البلاغة الصوتية العربية ، من قبيل الجناس المتنوع ، والتكرار المحض ولكنهم وظفوها بما يتلاءم ورؤيتهم الخاصة لجماليات النص 0

9 وإلى جانب التكثيف الصوتي الذي يغلب عليه التكرار والتراكم ونسخ الوحدات الصوتية ، أخرج الشعراء إلى مستوى أعمق في التأثير يعتمد على التشكيل الجمالي ، لا عن طريق الوحدة والتعدد ، وإنما على ما يمكن أن تحدثه التنسيقات والتوازيات والتوازنات الصوتية المكانية للوحدات الصوتية واللفظية والتركيبية ، فالفاعلية هنا للكيف وليست للكم ، وبذلك يتميز هذا المستوى بالتنظيم والدقة في الاختيار والتوظيف ، كما أن له عظيم الفائدة للتنضيد الدلالي .

10 تميز هذا المستوى التشكيلي بالتنويع ، ما بين التوازي والتوازن ، وبدأ التوازي بشكل ملحوظ رأسياً ، عبر بيتين فأكثر ، كما تنوعت مفرداته ، سواء بالصوت المفرد أو المقطع في مواقع متباينة ، في أوائل الأبيات والأشطر ، وفي القوافي كذلك ، أو باللفظ المتماسك مع لفقه في نسق جملي ، أو بالظل الصوتي للألفاظ عن طريق التوازي الصرفي ، أو بالتنسيق التركيبي للجمل .

11 كما أسهم " التوازي " الأفقي صوتياً ولفظياً وتركيبياً في تقديم أنماط حسية متنوعة ومؤثرة جمالياً ودلالياً .

12 ويمثل " التوازن " أرفع أنواع التنظيم الشكلي والجمالي ، لأن منشأه الأصلي هو الفنون التشكيلية ومما تتميز به من تأثير ممتع ومباشر .

و بدا هذا " التوازن " معانقاً للغة الشعر ، ومحدثة لتأثير خاص في الشعر الفاطمي ، على مستويات متعددة ، فنجده لفظياً على مستوى الشطر والبيت في تباين نوعي ، كما نلمسه تركيبياً 0 يرمي إلى إحداث تنويع جمالي على مستوى كلي أوسع حين تتوازن الجملتان .

13 لم يكن المستوى الصوتي بأشكاله المختلفة هو الشاهد الفريد في تحقيق فرضية البحث ، وإنما وضح ذلك أيضاً في دراسة الصورة الشعرية ، التي اختلفت نوعياً ، واتجهت إلى وصف دقائق الواقع والحياة بوسيلة أخرى لبها الخيال ، وغلالتها عناصر الحس المختلفة .

14 ويتعمق جانب التمثيل في الصورة على حساب نواح أخرى ، إلا أن اهتمام الشعراء بالتشكيل الحسي كان ظاهراً على غيره بالتنويع اللوني ، والتوظيف الصوتي ، والسمعي ، والشمسي ، فى الصور الجزئية ، كما لم يغب عن الصور التسجيلية الشاملة التي توسلت – فيما توسلت بالقصة .

15 إن غرض هذا البحث ليس إفراد الشعر الفاطمي أو تقديمه على سائر الشعر العربي ، بقدر تسجيل خصيصة فريدة له ، تميزه عن غيره ، ولا تجعله تقليداً خالصاً أو تابعاً نمطياً ، بل هو كائن حي ، ولد ونشأ وتربى في بيئة مميزة ، طبع ببعض طابعها ، في حين أنه يمتد نسبة إلى عائلة أكبر وأوسع هي عائلة الشعر العربي ، إن جاز التعبير .

إضافة إلى أن تلك المحاولة لدراسة شعر أحجم عنه الباحثون ، زعماً ُ منهم أنه مفرط في التقليدية والرتابة ، وقد اجتهد البحث في الكشف عن جوانب الإشراق ونواحي الذوق والفن والجمال فيه ، **ولعله أفلح فى ذلك .**

والله تعالى من وراء القصد ، وإنه نعم المولى ونعم النصير0

أحمد على محمد عبد العاطى

الأسدية ـ شرقية ـ يناير 2005 م

فـهـرس الأعــلام

الألــف

الاســـــم	الـصفحــة
إبراهيم أنيس	10 ، 130
إبراهيم الخطيب	22
إبراهيم الدسوقي جاد الرب	30
إبراهيم الشوش	16
إبراهيم عبد الرحمن محمد	5 ، 17 ، 220 ، 258
إبراهيم عبد القادر المازني	222
ابن أبي الأصبع المصري (زكي الدين)	د ، 8 ، 11 ، 99 ، 109 ، 157 ، 158 ، 190 ، 208
ابن الأثير (ضياء الدين)	د ، 1 ، 3 ، 4 ، 7 ، 10 ، 11 ، 12 ، 19 ، 20 ، 110 ، 202
ابن جني (أبو الفتح)	151
ابن رشد	17 ، 18
ابن الرومي	8
ابن الزيات	2
ابن سنان الخفاجي	105
ابن سينا (أبو علي)	17
ابن طباطبا العلوي	8
ابن المعتز (عبد الله)	6 ، 21 ، 160
ابن منقذ (أسامه)	7 ، 14 ، 15 ، 106
ابن وكيع التنيسي	ب ، د ، 37 ، 40 ، 42 ، 45 ، 46 ، 64 ، 67 ، 71 ، 72 ، 79 ، 81 ، 84 ، 86 ، 88
تابع ابن وكبع التنيسى	، 90 ، 93 ، 97 ، 106 ، 109 ، 113 ، 115 ، 118 ، 119 ، 120 ، 123 ، 134 ، 141 ، 142 ، 147 ، 148 ، 155 ، 156 ، 164 ، 172 ، 177 ، 180 ، 181 ، 184 ، 185 ، 189 ، 196 ، 197 , 201 ، 204 ، 207 ، 208 ، 209 ، 213 ، 215 ، 226 ، 229 ، 230 ، 231 ، 232 ، 236 ، 237 ، 238 ، 239 ، 240 ، 243 ، 244 ، 246 ، 250 ، 254 ، 255 ، 256 ، 260 ، 261 ، 270 ، 271 ، 286 ، 287 ، 288 . 9 ، 11 ، 18 ، 20 ، 221 ، 252 . 9

أبو تمام (حبيب بن أوس)	16
أبو العباس الناشئ	71 ، 273 ، 287 .
أبو القاسم الشابي	94
أبو نواس	8
إحسان عباس	12
أحمد بن أبي الطاهر	هـ ، 24
أحمد درويش	هـ ، 8
أحمد سيد محمد	75
أحمد علي محمد عبد العاطي	216
أحمد عوض	25
أحمد نصيف الجنابي	25
أحمد فكري	52
أحمد محمد عيسى	52 ، 127
آدم عليه السلام	17
إديث كرويزويل	34 ، 55 ، 62 ، 76 ، 82 ، 110 ، 136 ،
أرسطو	290
الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي "الوزير	18
الفاطمي " ت (515)	175
ألفت كمال عبد العزيز	16
أليكس برمنجر	5 ، 40 ، 50 ، 94 ، 103 ، 104
إليزابيث درو	18
إليوت (ت- إس)	55 ، 108 ، 112 ، 262
الآمدي (الحسن بن بشر)	
الآمر بأحكام الله " أبو على منصور "	10 ، 21 ، 202
الخليفة الفاطمى ت (524هـ)	هـ ، 18 ، 38
امرؤ القيس	103
أوستن وارين	
أولمان (ستيفان)	

البـــاء

الاســـــم	الـصفحــة
براى	247
برنارد بوزان كيت	227
بشار بن برد	222
بشرى موسى صالح	217 ، 220
بُفِر	28
بلوخ	159

الاســـــم	الـصفحــة
بلومفيلد	150

التــاء

الاســـــم	الـصفحــة
تراجر	159
التفتازاني	15
تمام حسان	29 ، 174
تميم بن المعز	ب ، د ، 31 ، 34 ، 39 ، 40 ، 42 ، 44 ، 45 ، 46 ، 47 ، 48 ، 49 ، 51 ، 52 ، 53 ، 54 ، 56 ، 57 ، 58 ، 61 ، 63 ، 65 ، 66 ، 69 ، 70 ، 72 ، 73 ، 77 ، 78 ، 79 ، 80 ، 82 ، 83 ، 107 ، 108 ، 109 ، 110 ، 112 ، 113 ، 114 ، 116 ، 119 ، 120 ، 121 ، 159 ، 160 ، 161 ، 163 ، 166 ، 167 ، 171 ، 172 ، 176 ، 178 ، 181 ، 183 ، 184 ، 185 ، 188 ، 190 ، 191 ، 192 ، 194 ، 198 ، 200 ، 205 ، 206 ، 210 ، 214 ، 223 ، 224 ، 226 ، 228 ، 230 ، 231 ، 233 ، 235 ، 236 ، 238 ، 239 ، 240 ، 241 ، 243 ، 244 ، 247 ، 248 ، 249 ، 250 ، 253 ، 255 ، 259 ، 260 ، 262 ، 263 ، 265 ، 267 ، 271 ، 273 ، 274 ، 275 ، 276 ، 277 ، 278 ، 279 ، 282 ، 283 ، 284 .
تودوروف	220

الثــاء

الاســـــم	الـصفحــة
الثعالبي	35

الـجـيم

الاســـــم	الـصفحــة
جابر عصفور	16 ، 20 ، 52
الجاحظ (عمرو بن بحر)	د ، 16 ، 137 ، 293
جاكوبسن	26 ، 127

جراهام هوف	128
الجرجاني (القاضي عبد العزيز)	18
الجرجاني (الشيخ عبد القاهر)	د ، 19 ، 57 ، 103 ، 105 ، 111 ، 187
جرير بن عطيه الخطفي	14
جلوسستر	195
جورج كبلر	195
جوزيف ميشال شريم	6 ، 22
جون كوين	12
جيورجي جاتشف	30

الحـــاء

الاســـــم	الصفحــة
حازم القرطاجني	96
حافظ المغربي	222 ، 245
حامد أبو أحمد	97
الحجاج بن يوسف الثقفى	256
حسام الخطيب	18
حسن البنداري	175
الإمام (الحسين بن علي) رضي الله عنه	53 ، 69 ، 99
حسين نصار	32 ، 37
حفني شرف	8

الخـــاء

الاســـــم	الصفحــة
خالد محمد الزواوي	219
خداش بن زهير	3
خوسيه ماريا	97

الـــدال

الاســـــم	الصفحــة
دافيد دايشس	هـ ، 217
دالاس (إي – إس)	252
دعبل بن على الخزاعي	216
ديماند (م . س)	25 ، 85

الـــراء

الاســـــم	الـصفحــة
الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر)	56
الرشيد (هارون) الخليفة العباسي	15 ، 216
الرماني (أبو الحسن)	19 ، 98
روبنز (ر . هـ)	75
روز غريب	13 ، 28 ، 195
رولان بارت	6
ريتشاردز	6 ، 10 ، 104 ، 187 ، 227 ، 231
رينيه ويليك	هـ ، 18 ، 33 ، 38 ، 50 ، 129

الـــزاى

الاســـــم	الـصفحــة
زكي المحاسني	33
زهير بن أبي سلمى	105
الزوزني	202

الســـين

الاســـــم	الـصفحــة
سامي خشبه	4
سانتيانا (جورج)	222 ، 223
ستولينتز (جيروم)	د ، 13 ، 28 ، 59 ، 231
سعاد الصباح	52
السكاكي (أبو يعقوب)	55
دي . سوسير	75
سوريو	4
سيد البحراوي	175
سيد قطب	125

السـين

الاســـــم	الـصفحــة
الشاذلي بو يحيى	16
شتايجر	17
الشريف العقيلي	ب ، د ، 33 ، 34 ، 35 ، 36 ، 41 ، 42 ، 46 ، 47 ، 58 ، 78 ، 79 ، 100 ، 107 ، 108 ، 110 ، 114 ، 122 ، 123 ، 129 ، 130 ، 136 ، 141 ، 143 ، 149 ، 152 ، 154 ، 160 ، 168 ، 169 ، 179 ، 180 ، 182 ، 184 ، 189 ، 193 ، 199 ، 203 ، 204 ، 207 ، 209 ، 214 ، 224 ، 225 ، 226 ، 229 ، 233 ، 237 ، 239 ، 241 ، 242 ، 243 ، 244 ، 246 ، 249 ، 250 ، 253 ، 254 ، 261 ، 270 ، 272 ، 274 ، 276 ، 281 ، 285 ، 286 .
شكري عياد	16
الشنفري	3
شوقي ضيف	23

الـصـــاد

الاســـــم	الـصفحــة
صلاح فضل	1 ، 15 ، 20 ، 27 ، 38 ، 51 ، 86 ، 103 ، 112 ، 125 ، 191 ، 231

الـظـــاء

الاســـــم	الـصفحــة
ظافر الحداد	ب ، د ، 31 ، 32 ، 34 ، 35 ، 36 ، 37 ، 41 ، 43 ، 44 ، 47 ، 48 ، 49 ، 54 ، 55 ، 60 ، 61 ، 63 ، 64 ، 65 ، 67 ، 68 ، 69 ، 70 ، 71 ، 76 ، 77 ، 80 ، 82 ، 83 ، 84 ، 86 ، 87 ، 88 ، 90 ، 91 ، 94 ، 96 ، 98 ، 99 ، 101 ، 102 ، 106 ، 107 ، 108 ، 109 ، 110 ، 111 ، 114 ، 115 ، 119 ، 121 ، 122 ، 123 ، 133 ، 136 ، 144 ، 148 ، 152 ، 155 ، 156 ، 162 ، 163 ، 164 ، 165 ، 167 ، 170 ، 177 ، 184 ، 185 ، 186 ، 189 ، 191 ، 192 ، 193 ، 199 ، 202 ، 205 ، 207 ، 210 ، 211 ، 212 ، 226 ، 231 ، 232 ، 233 ، 234 ، 236 ، 238 ، 242 ، 245 ، 246 ، 247 ، 254 ، 256 ، 262 ، 267 ، 268 ، 269 ، 275 ، 277 ، 279 ، 288 ، 291 .

الـعـين

الاســـــم	الـصفحــة
العباس بن عبد المطلب	161 ، 164
عبد – آ – على مهنا	7
عبد الله بن المعز لدين الله الفاطمى	52 ، 72 ، 166
عبد الحكيم حسان	217
عبدالسلام شاهين	1
عبد السلام هارون	16
عبد الرحمن بدوي	17
عبد القادر الرباعي	221 ، 222 ، 252
عبد الملك الناشف	195
عبده بدوي	235
عدنان حسين قاسم	216
العرجي	14
عز الدين إسماعيل	هـ ، 4 ، 6 ، 22 ، 59
العزيز بالله نزار(الخليفة الفاطمي)	31 ، 66 ، 92 ، 99 ، 116 ، 120 ، 161
ت(386هـ)	، 184 ، 192 ، 194 ، 198 ، 206 ، 210
	، 253 ، 255 ، 263 ، 284 .
	3 ، 7 ، 11 ، 105 ، 123 ، 158
العسكري (أبو هلال)	1 ، 3
العلوي (يحيى بن حمزة)	69 ، 101 ، 164 ، 167
الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)	216
علي إبراهيم أبوزيد	18
علي محمد البجاوي	96
عمر الدسوقي	216
عناد غزوان	222

عيسى البابي الحلبي عيسى الكاعوب	26

الفـــاء

الاســـــم	الصفحـة
فاطمة الزهراء (سيدة نساء العالمين)	69
فاليري	33
فايز إسكندر	6
فرعون (من حاكم مصر القدماء)	62 ، 110
فؤاد زكريا	13
فؤاد صفاء الحسين	6
فوزى عطوى	137
فوزى محمد أمين	هـ

القـــاف

الاســـــم	الصفحـة
قاسم مومني	175
قدامه بن جعفر	12 ، 19 ، 105 ، 111 ، 254
القزويني (الخطيب)	14
القيرواني (ابن رشيق)	1 ، 2 ، 16 ، 111

الكـــاف

الاســـــم	الصفحـة
كاظم سعد الدين	128
كريم زكي حسام الدين	75 ، 137 ، 150 ، 158 ، 159 ، 166
كمال بشر	103
كمال مصطفى	12
الكندى	18
كولين	51
كوليردج	217 ، 240

الـــلام

الاســـــم	الصفحـة

لويس (س . دي)	هـ ، 216 ، 221 ، 252
لير (الملك) بطل مسرحية شكسبير	195

الـمـيـم

الاســـــم	الـصفحــة
ماري كاترين باتسون	27
مايتسن	94
المتنبى	3 ، 18 ، 21 ، 29 ، 68 ، 231
النبى محمد (ρ)	أ
محمد أبو الفضل إبراهيم	18 ، 21
محمد الحبيب بن الخوجة	96
محمد حسن عبد الله	16 ، 28
محمد خلف الله أحمد	19
محمد رجاء عيد	22 ، 39
محمد زغلول سلام	هـ ، 8 ، 19 ، 24 ، 227
محمد زكي العشماوي	117 ، 228
محمد سليم سالم	17
محمد شفيع السيد	251
محمد العبد	4 ، 146
محمد عبد الغني حسن	23
محمد عبد المنعم خفاجه	14
محمد عصفور	33
محمد علي النجار	151
محمد غنيمي هلال	20 ، 51
محمد فتوح أحمد	5 ، 175
محمد كامل حسين	هـ ، 23
محمد محيي الدين عبد الحميد	1 ، 2 ، 18
محمد مصطفى بدوي	10 ، 187 ، 223
محمد مندور	17
محمد نجيب التلاوي	126
محمد النويهي	138 ، 143
محمود خاطر	56
محمود فهمي حجازي	138 ، 145
محمود محمد شاكر	19 ، 57
محيي الدين صبحي	18
مدحت الجيار	16
مراد عبد الرحمن مبروك	126

مرجري بولوتون	28
المرزوقى	24
مصطفى حبيب	4
مصطفى السعدني	212
مصطفى ناصف	19 ، 217
المعز لدين الله الفاطمي ت (365) هـ	53 ، 57 ، 69 ، 144 ، 255
مفيد قميحة	3 ، 35
ملارميه	174 ، 175
المؤيد – داعي الدعاه	52
موريس إيخنباوم	22
موسى (عليه السلام)	163
موسى ربابعة	11

النـــون

الاســـــم	الـصفحــة
النابغة الذبياني	219 ، 228
نازك الملائكة	103 ، 194
نبيل راغب	4
نبيل رشاد نوفل	هـ ، 51 ، 208
النعمان بن المنذر	159
نعيم زرزور	55
نعيم اليافي	247
نورمان فريدمان	20
نوفل نيوف	30
نيوتن (ك . م)	26 ، 104

الـهــاء

الاســـــم	الـصفحــة
هارفي جروس	هـ ، 5 ، 10
هارون (عليه السلام)	163
هربرت ريد	4 ، 52
هيجل	30

الـواو

الاســـــم	الـصفحــة
الولي محمد	**219 ، 220**

الـيــاء

الاســـــم	الـصفحــة
اليازجي (ناصيف)	**21**
يحيى نبوى خاطر	**هـ**
يوري لوتمان	**هـ ، 5 ، 7 ، 12 ، 29 ، 102 ، 127**
النبى " يوسف " عليه السلام	**256**
يوسف أبو العدوس	**219**

* * *

فـهـرس الشـعـراء

الألــف

الاســـم	الـصـفحــة
ابن أبي الأصبع	د ، 8 ، 11 ، 99 ، 109 ، 157 ، 158 ، 190 ، 208
ابن الرومي	8
ابن الزيات	2
ابن المعتز (عبد الله)	6 ، 21 ، 160
ابن وكيع التنيسي	ب ، د ، 37 ، 40 ، 42 ، 45 ، 46 ، 64 ، 67 ، 71 ، 72 ، 79 ، 81 ، 84 ، 86 ، 88 ، 90 ، 93 ، 97 ، 106 ، 109 ، 113 ، 115 ، 118 ، 119 ، 120 ، 123 ، 134 ، 141 ، 142 ، 147 ، 148 ، 155 ، 156 ، 164 ، 172 ، 177 ، 180 ، 181 ، 184 ، 185 ، 189 ، 196 ، 197 , 201 ، 204 ، 207 ، 208 ، 209 ، 213 ، 215 ، 226 ، 229 ، 230 ، 231 ، 232 ، 236 ، 237 ، 238 ، 239 ، 240 ، 243 ، 244 ، 246 ، 250 ، 254 ، 255 ، 256 ، 260 ، 261 ، 270 ، 271 ، 286 ، 287 ، 288 .
	9 ، 11 ، 18 ، 20 ، 221 ، 252 .
أبو تمام (حبيب بن أوس)	9
أبو العباس الناشئ	16
أبو القاسم الشابي	71 ، 273 ، 287 .
أبو نواس	10 ، 21 ، 202
امرؤ القيس	

البــاء

الاســـم	الـصـفحــة
بشار بن برد	222

التــاء

الاســـم	الـصـفحــة
تميم بن المعز	ب ، د ، 31 ، 34 ، 39 ، 40 ، 42 ، 44 ، 45 ، 46 ، 47 ، 48 ، 49 ، 51 ، 52 ، 53 ، 54 ، 56 ، 57 ، 58 ، 61 ، 63 ، 65 ، 66 ،

	69 ، 70 ، 72 ، 73 ، 77 ، 78 ، 79 ، 80 ، 82 ، 83 ، 107 ، 108 ، 109 ، 110 ، 112 ، 113 ، 114 ، 116 ، 119 ، 120 ، 121 ، 159 ، 160 ، 161 ، 163 ، 166 ، 167 ، 171 ، 172 ، 176 ، 178 ، 181 ، 183 ، 184 ، 185 ، 188 ، 190 ، 191 ، 192 ، 194 ، 198 ، 200 ، 205 ، 206 ، 210 ، 214 ، 223 ، 224 ، 226 ، 228 ، 230 ، 231 ، 233 ، 235 ، 236 ، 238 ، 239 ، 240 ، 241 ، 243 ، 244 ، 247 ، 248 ، 249 ، 250 ، 253 ، 255 ، 259 ، 260 ، 262 ، 263 ، 265 ، 267 ، 271 ، 273 ، 274 ، 275 ، 276 ، 277 ، 278 ، 279 ، 282 ، 283 ، 284

الجـيم

الاســـم	الـصـفحــة
جرير بن عطيه الخطفي	14

الخــاء

الاســـم	الـصـفحــة
خداش بن زهير	3

الــدال

الاســـم	الـصـفحــة
دعبل بن على الخزاعي	216

الــراء

الاســـم	الـصـفحــة
الرشيد (هارون) الخليفة العباسي	15 ، 216

الــزاى

الاســـم	الـصـفحــة
زهير بن أبي سلمى	105

الشـين

الاســـم	الـصـفحــة
الشريف العقيلي	ب ، د ، 33 ، 34 ، 35 ، 36 ، 41 ، 42 ، 46 ، 47 ، 58 ، 78 ، 79 ، 100 ، 107 ، 108 ، 110 ، 114 ، 122 ، 123 ، 129 ، 130 ، 136 ، 141 ، 143 ، 149 ، 152 ، 154 ، 160 ، 168 ، 169 ، 179 ، 180 ، 182 ، 184 ، 189 ، 193 ، 199 ، 203 ، 204 ، 207 ، 209 ، 214 ، 224 ، 225 ، 226 ، 229 ، 233 ، 237 ، 239 ، 241 ، 242 ، 243 ، 244 ، 246 ، 249 ، 250 ، 253 ، 254 ، 261 ، 270 ، 272 ، 274 ، 276 ، 281 ، 285 ، 286 .
الشنفري	3

الظـاء

الاســـم	الـصـفحــة
ظافر بن الحداد	ب ، د ، 31 ، 32 ، 34 ، 35 ، 36 ، 37 ، 41 ، 43 ، 44 ، 47 ، 48 ، 49 ، 54 ، 55 ، 60 ، 61 ، 63 ، 64 ، 65 ، 67 ، 68 ، 69 ، 70 ، 71 ، 76 ، 77 ، 80 ، 82 ، 83 ، 84 ، 86 ، 87 ، 88 ، 90 ، 91 ، 94 ، 96 ، 98 ، 99 ، 101 ، 102 ، 106 ، 107 ، 108 ، 109 ، 110 ، 111 ، 114 ، 115 ، 119 ، 121 ، 122 ، 123 ، 133 ، 136 ، 144 ، 148 ، 152 ، 155 ، 156 ، 162 ، 163 ، 164 ، 165 ، 167 ، 170 ، 177 ، 184 ، 185 ، 186 ، 189 ، 191 ، 192 ، 193 ، 199 ، 202 ، 205 ، 207 ، 210 ، 211 ، 212 ، 226 ، 231 ، 232 ، 233 ، 234 ، 236 ، 238 ، 242 ، 245 ، 246 ، 247 ، 254 ، 256 ، 262 ، 267 ، 268 ، 269 ، 275 ، 277 ، 279 ، 288 ، 291 .

العـين

الاســـم	الـصـفحــة
العرجي	14

المـيم

الاســـــم	الـصـفحــة
المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) المؤيد – داعي الدعاة	3 ، 18 ، 21 ، 29 ، 68 ، 231 52

النــون

الاســـــم	الـصـفحــة
النابغة الذبياني	219 ، 228
نازك الملائكة	103 ، 194

* * *

فهـرس الشــعر

ملاحظة :- اتبع في تصنيف فهرس الشعر الترتيب الهجائى الخلفى للقافية

الـهــمـزة

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
وَظُرْفتَ	**الماءُ**	كامل مجزوء	تميم	198
بي فقرُ	**الفقراءِ**	الخفيف	العقيلي	203
أمْرتني	**الراءِ**	بسيط	ظافر	77
أصبح	**الجوزاءِ**	رجز	تميم	280
راح	**الصفاءِ**	كامل مجزوء	العقيلي	253
ومهمهٍ	**اليهماءِ**	رجز	تميم	279
لا والمضرج	**الدماءِ**	كامل مجزوء	تميم	69
وروضةٍ	**حسناءِ**	رجز	العقيلي	114
أهنيك	**الدواءِ**	خفيف	تميم	119
الصبحُ	**الضياءِ**	كامل	العقيلي	35 ، 78 ، 168
الغيمُ	**أندائِه**	كامل	العقيلي	244
وقهوةٍ	**الصفاءْ**	مخلع البسيط	العقيلي	225
ناي	**غيداءْ**	رجز	العقيلي	242

البـــــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
إن كانَ	**أحبابُ**	بسيط	ابن وكيع	148
وكم لي	**القبابُ**	وافر	ظافر	94
وكم يوم	**السحابُ**	وافر	ظافر	256
إيقاعُ	**اصطحابُ**	وافر	ظافر	243
وتشدو	**انجذابُ**	وافر	ظافر	91
ترقصَ	**الشرابُ**	وافر	ظافر	199
وسيفُ	**اضطرابُ**	وافر	ظافر	44 ، 121
ففي تلك	**الثيابُ**	وافر	ظافر	44
محببُ	**محببُ**	طويل	تميم	194
الرأي	**لببُ**	بسيط	العقيلي	122
جار	**عجبُ**	بسيط	ظافر	120 ، 186
ولستُ	**أعجبُ**	طويل	تميم	95
وقالت	**الرحبُ**	طويل	تميم	80
السحبُ	**تنسحبُ**	بسيط	العقيلي	207
سيصحبُ	**أصحبُ**	طويل	تميم	116
وعندنا	**أدبُ**	بسيط	العقيلي	242
شرى	**مذبذبُ**	طويل	تميم	83
وقد نفحت	**التربُ**	طويل	تميم	101

وطافت	**حربُ**	طويل	تميم	278
والرعدُ	**تشربُ**	رجز	العقيلي	244
ولكنني	**أطربُ**	طويل	تميم	88
وكل ناعورة	**طربُ**	بسيط	العقيلي	243
الرعدُ	**مضطربُ**	بسيط	العقيلي	285
إلى الله	**مُعربُ**	طويل	تميم	98
كأنَّ الدجى	**تغربُ**	طويل	تميم	239
وأنَّى اهتدى	**سبسبُ**	طويل	تميم	83
أسودُ	**يلسبُ**	متقارب	ظافر	123
وقمتَ	**يخطبُ**	طويل	تميم	184
فقالت	**الرطبُ**	طويل	تميم	278
وعندنا	**الحقبُ**	بسيط	العقيلي	285
سأثني	**أركبُ**	طويل	تميم	80 ، 92
فلا يتهمني	**مركبُ**	طويل	تميم	116
ولي صاحبُ	**ولا القلبُ**	طويل	تميم	120 ، 274
ازدَدْت	**ينقلبُ**	بسيط	العقيلي	122
يؤم	**يجنبُ**	طويل	تميم	248
وأثبتَّ	**ويطنبُ**	طويل	تميم	161
ثنى	**يذهبُ**	طويل	تميم	102 ، 183
وأفصْحتُ	**مسهبُ**	طويل	تميم	92 ، 200
هنيئاً	**ويوهبُ**	طويل	تميم	98
ولمْ جاء	**المتأوبُ**	طويل	تميم	183
إلى الله	**ندوبُ**	طويل	تميم	109
وقامة	**القلوبُ**	رجز	ابن وكيع	106
قم	**تطيبُ**	كامل	تميم	223
والغصنُ	**ترتبُه**	بسيط	ظافر	167
قد كنتُ	**أندبُه**	بسيط	ظافر	121 ، 186
قالوا	**أطيُبه**	بسيط	ابن وكيع	88
شكا	**فأعربَا**	طويل	تميم	176
والشعر	**نسبَا**	بسيط	ظافر	82
غدير	**الصبَا**	متقارب	ابن وكيع	236
وبركةٍ	**انسكبَا**	منسرح	العقيلي	272
ذو همةٍ	**نكبَا**	بسيط	ظافر	148
قد نتج	**مُذهَّبا**	رجز	العقيلي	143
ظلموا	**المحبوبا**	خفيف	تميم	262
يشدو	**الكروبا**	رجز	العقيلي	182
نور	**حبابِ**	رجز	العقيلي	141 ، 261
أتعزفُ	**العتابِ**	وافر	ابن الزيات	2
وقهوة	**بلا عتابِ**	رجز	العقيلي	179 ، 254
تمتعْ	**الحجابِ**	وافر	تميم	157
أموركم	**عجابِ**	وافر	ابن الرومي	8
عقرب	**بعذابِ**	خفيف	تميم	230
عطرية	**النقابِ**	رجز	العقيلي	250
يا نفسُ	**خائبِ**	سريع	ظافر	63

يا خليلي	**مكتئبِ**	رمل	ظافر	288
راحاً	**لمكتئبِ**	بسيط	العقيلي	254
هل	**الكثبِ**	رمل	ظافر	242 ، 289
فإن دعانى	**لم أجبِ**	بسيط	ظافر	186
أما ترىَ	**لُجبِ**	بسيط	ابن وكيع	40 ، 237 ، 243
والورق	**منتحبِ**	بسيط	ظافر	94 ، 245
وللنسيمِ	**الصخبِ**	بسيط	ظافر	256
متى	**الكذبِ**	بسيط	ابن وكيع	260
وللشبيبة	**أربى**	بسيط	ظافر	189
وهلالاً	**مضطربِ**	رمل	ظافر	236
يا ساحلَ	**طربِ**	بسيط	ظافر	69 ، 267
وزنجية	**النسبِ**	طويل	تميم	236
وكأنَّ	**القشبِ**	رمل	ظافر	290
قم	**القضبِ**	منسرح	ابن وكيع	246
وإن تبدت	**لم تغبِ**	بسيط	العقيلي	237
أمغيث	**ينكبِ**	رمل	ظافر	43
فبتُ	**الشنبِش**	طويل	تميم	237
لم يُبق	**والعنبِ**	بسيط	العقيلي	184
ورأى	**المنتهبِ**	رمل	ظافر	110
والجو	**بالذهبِ**	بسيط	ابن وكيع	238
ومستهام	**الذهبِ**	بسيط	العقيلي	276
هذه	**يذهبِ**	رمل	ظافر	62
قم	**لهبِ**	بسيط	ابن وكيع	120
ومنير	**غيهبِ**	رمل	ظافر	136
هلالُ	**القلوبِ**	وافر	ظافر	152
تنزهْ	**كئيبِ**	طويل	تميم	115 ، 275
فلما	**الحبيبِ**	متقارب	تميم	240
ومعشوق	**كثيبِ**	وافر	العقيلي	168
تأمل	**العجيبِ**	وافر	ظافر	269
فغدرت	**مريبِ**	كامل	تميم	191
ذاك	**الأطيبِ**	رمل	ظافر	290
كأنَّ	**الرطيبِ**	وافر	العقيلي	233
أعباسكم	**نابِها**	متقارب	تميم	161
نعرتْ	**عبابِه**	كامل	ظافر	102 ، 243
وأهجر	**شرابِه**	طويل	ظافر	106
حبذا	اجتنابهِ	رمل	**ابن وكيع**	255
أحنَّ	**ذهابِه**	طويل	ظافر	32 ، 99 ، 184
ياهل	**بإيابهِ**	كامل	ظافر	247
أقسمتُ	**فوشى بهِ**	كامل	ظافر	96
يا من	**ذنوبهِ**	كامل	ابن وكيع	239
يا ثغر	**يلعبُ بي**	بسيط	ظافر	121
لعبتُ	**يلعبُ بي**	بسيط	ظافر	114 ، 212
ويومٍ	**صحبي**	طويل	تميم	259

أدرْ	**صحبي**	وافر	تميم	259
ففي تلك	**الثيابْ**	وافر	ظافر	77
ليلتنا	**الأدبْ**	منسرح	العقيلي	242
فبتنا	**قربْ**	طويل	تميم	239
الروض	**كُربْ**	بسيط	العقيلي	225
وإذا	**المذاهبْ**	كامل	ظافر	165

التـــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
رياض	**فائضاتُ**	وافر	العقيلي	241
غدا	**شتيتُ**	وافر	ظافر	122
ولقد سقانى	**رشفاتهِ**	كامل	ظافر	71
غصنُ	**طرتُهِ**	منسرح	العقيلي	249
سقياً	**أوقاتي**	سريع	تميم	241
وإني لحلو	**أمرتِ**	طويل	الشنفري	3
عندي	**خلعتِه**	بسيط	العقيلي	242

الثـــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
يا رُبَّ	**حديثِهِ**	كامل	ظافر	49 ، 86

الجـــيم

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
وقاذفة	**سججا**	طويل	تميم	271
خليلي	**يتبلّجا**	طويل	تميم	176
كأن	**تتوجا**	طويل	تميم	248
بدرُ	**الداجي**	كامل	ظافر	163 ، 256
لي	**استدراجِ**	كامل	ظافر	162
أبصرتُ	**مناجِ**	كامل	ظافر	76
فقم	**سُرُجِ**	طويل	تميم	253
ألا سقياني	**دَعَجْ**	طويل	تميم	228

الحـــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعــر	الـصفحـة
لو لم تفحْ	**إصباحُ**	سريع	تميم	250
ولي	**مديحُ**	طويل	ظافر	156
فقال	**براحِ**	وافر	العقيلي	100
وأبرز	**السراحِ**	وافر	العقيلي	101
ألا أيها	**سراحي**	وافر	تميم	132 ، 267
أنا فرد	**الكفاحِ**	خفيف	تميم	54

بخفةٍ	**الفلاحِ**	رجز	ابن وكيع	67
وإن جنح	**الجماحِ**	وافر	العقيلي	214
	السماحِ	خفيف	تميم	69
وأقتني	**الجناحِ**	وافر	العقيلي	274
وخمارٍ	**الرياحِ**	وافر	العقيلي	169
بقاعُ	**نوائحِ**	طويل	ظافر	245
أصادحهَ	**الملحِ**	بسيط	ظافر	86
له بياض	**راحْ**	الموشح	ظافر	202
لما صاحْ	**التفاحْ**	الموشح	ظافر	211
ثغر				

الـــدال

صدر البيت	قافيتـه	البحـر	الـشـاعـــر	الـصفـحـة
وجاءت	**وردُ**	طويل	العقيلي	250
لقد غادرت	**الحشدُ**	طويل	ظافر	82
شربنا	**الصدُّ**	طويل	تميم	253
فقد شام	**مدُّ**	طويل	ظافر	112
مولاي	**سرمدُ**	كامل	ظافر	107
أامرتَي	**جندُ**	طويل	تميم	214
بَدَتْ	**عِندُ**	طويل	العقيلي	129
وقوم	**زهدُ**	طويل	ظافر	108
فيا دهر	**فتؤودُ**	طويل	ظافر	80
فيا نفس	**سأسودُ**	طويل	ظافر	54
فإن	**داودُ**	رجز	ابن وكيع	155
وكم رصدته	**الوجودُ**	وافر	تميم	171
ليهن	**الحسودُ**	وافر	تميم	46
فشتتُّ	**فتعودُ**	طويل	ظافر	153
وقرَّ	**الصعودُ**	وافر	تميم	151
زمانُ	**جديدُ**	طويل	تميم	255
وأعطيتْ	**ما يريدُ**	وافر	تميم	31
يا دارُ	**تستفيدُ**	وافر	ظافر	112
أبي	**يبدو**	طويل	تميم	116 ، 200
اذكرني	**الصدودَ**	سريع	تميم	249
وقد راق	**زائدا**	طويل	ظافر	90 ، 107
تُرى	**فرائدا**	طويل	ظافر	133
وهل قلدت	**قلائداً**	طويل	ظافر	102
كأنَّ	**ناقداً**	طويل	ظافر	232
أقبلْ	**تعقدا**	رجز	العقيلي	179
ظبيٌ	**يُقدَّا**	مخلع البسيط	تميم	230
وأرّقَ	**تعديدا**	بسيط	تميم	265
ولكن	**كيدا**	وافر	خداش بن زهير	3
حكت	**تبدى**	طويل	ظافر	83
أضحى	**الجددِ**	بسيط	ظافر	111

دعا	**لم يجردِ**	رجز	تميم	198
تريك	**مطردِ**	بسيط	ظافر	121
ألا ربَّ	**عمَّردِ**	طويل	العقيلي	274
كأن	**موردِ**	طويل	العقيلى	149
أجنى	**الورْدِ**	سريع	تميم	231
تغازل	**الأسدِ**	طويل	ظافر	94
كأنَّ	**بالضدِّ**	طويل	ظافر	87 ، 123
كم مهمة	**الرعدِ**	بسيط	ظافر	279
يا كاتمي	**مُسْعِدِ**	رجز	تميم	131
وليلةٍ	**لم تقدِ**	بسيط	ظافر	43
فقد شكرت	**عقد**	طويل	ظافر	83
وعتاب	**العقدَ**	مديد	ظافر	256
لو كان	**جلدى**	بسيط	ظافر	177
وأبرزها	**المتوقدِ**	طويل	العقيلي	281
وأخ	**ولد**	مديد	ظافر	275
وكل هرجاب	**لم تبلدِ**	رجز	تميم	159
أشرب	**المكمدِ**	كامل	العقيلي	42 ، 189
رسالة	**الصدودِ**	رجز	ابن وكيع	180
ذوائب	**مُيَّد**	طويل	ابن وكيع	270
لا فرق	**بعادي**	كامل	ظافر	254
فلقد أحن	**بلادي**	كامل	ظافر	119 ، 185
هذا الإمام	**أعيادي**	بسيط	ظافر	55
الأرض	**ورْدها**	بسيط	العقيلي	193
يا وصلةِ	**قدّهَ**	رجز	ابن وكيع	71 ، 93
وجلنار	**يتوقدْ**	مجتث	ابن وكيع	229 ، 270
عجبتُ	**فاعتمدْ**	متقارب	ظافر	65

الـــراء

صدر البيت	قافيتـه	البحـر	الـشـاعــر	الـصفـحـة
لها	**ثارُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	215
اذا استقرت	**قرارُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	204
أغار	**أغارُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	215
يحسن	**الوقارُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	208
لألأؤها	**النهارُ**	بسيط	ابن وكيع	237
أنداؤنا	**تبرُ**	كامل مجزوء	العقيلي	246
بي محنتان	**الحجرُ**	بسيط	ابن أبي الأصبع	8
يا ربا	**القدرُ**	مديد	تميم	200
عذرك	**عُذرُ**	سريع	ابن وكيع	209
ما أبعد	**يضرُّ**	سريع	ظافر	80
إذا أبوقاسم	**المطرُ**	بسيط	أحمد بن أبي طاهر	8
زمان	**المسافرُ**	طويل	تميم	255
هل العيش	**أمرُ**	طويل	تميم	40
وساعة	**الدهرُ**	سريع	ظافر	41 ، 262

رب	**سهرُ**	رمل	ابن وكيع	240
إذا ما دجا	**نحورُ**	طويل	تميم	236
كيف	**البدورُ**	خفيف	تميم	52 ، 166
مولاي	**زورُ**	رجز	ابن وكيع	115
قسمة	**مخمورُ**	خفيف	تميم	46
يا أخي	**يطيرُ**	خفيف	تميم	72 ، 185
أين قومي	**الفقيرُ**	خفيف	تميم	53 ، 100
أين تلك	**المنيرُ**	خفيف	تميم	53
وا حربي	**عذارُه**	مخلع البسيط	ابن وكيع	106
عجبت	**استعارُة**	بسيط	ابن وكيع	230
وليلة	**هجرا**	بسيط	العقيلي	254
قالت	**غدرا**	بسيط	تميم	61 ، 276
يا من حوى	**البدرا**	رجز	تميم	144 ، 191
إذا لم تعرف	**الشرا**	هزج	تميم	172
فاجسر	**جَسَرَ**	رجز	ابن وكيع	207
واسودَّ	**ليستعرا**	منسرح	تميم	233
ومازج	**قمرا**	منسرح	تميم	236
كأن الصباح	**مفكرا**	متقارب	العقيلي	136
وقد ظهر	**ظهرَ**	متقارب	العقيلي	210
أديراها	**غفورا**	وافر	تميم	49
وراح	**نورَا**	وافر	تميم	132
وأنت السيف	**يُفرَي**	هزج	تميم	113
يؤانسُ	**الكرى**	متقارب	العقيلي	160
لبرده	**الإكثار**	رجز	ابن وكيع	196
واهي	**المثارِ**	رجز	تميم	283
ذا العيش	**الأحجارِ**	كامل	ابن وكيع	288
واسألوا	**الفجارِ**	خفيف	تميم	167
لا سيما	**السَّحارِ**	كامل	ابن وكيع	287
وثنائي	**دارِ**	خفيف	العرجي	14
إن الصبا	**العِذارِ**	رجز	تميم	141
لا تكثرنَّ	**المهذارِ**	كامل	ابن وكيع	45
أحكامها	**الأحرارِ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	115 ، 118
فاشربْ	**العطارِ**	كامل	العقيلي	250
والشدو	**مُطارِ**	كامل	ابن وكيع	115
لا تأمرني	**العارِ**	كامل	ابن وكيع	81
وطامس	**الأوعارِ**	رجز	تميم	284
قوداء	**أسفارِ**	رجز	تميم	284
نهاره	**الإسفارِ**	رجز	ابن وكيع	201
قبل	**الأوكارِ**	رجز	تميم	284
فانهض	**الخمارِ**	كامل	العقيلي	287
مع مسمع	**المزمارِ**	كامل	ابن وكيع	288
ربعُ	**فالضّمارِ**	رجز	تميم	139 ، 282
ليس	**بالأقمارِ**	خفيف	تميم	163
تأمل	**النارِ**	طويل	ظافر	226

انظر	**الأنوارِ**	كامل	ابن وكيع	209 ، 287
ونمت	**النوارِ**	رجز	تميم	140 ، 283
وكأنها	**جاري**	كامل	ابن وكيع	226
وكأن	**مداري**	خفيف	تميم	239
عسى	**داري**	وافر	ظافر	144
سمتْ	**الدراري**	وافر	ظافر	80
جانبتُ	**عذارى**	كامل	العقيلي	287
لو كان	**اختياري**	مخلع البسيط	ابن وكيع	285
انظر	**عنبرِ**	بسيط	ابن المعتز	21
هذي	**تبخترِ**	كامل	ابن وكيع	209
زمن	**متجرِ**	كامل	ابن وكيع	42
أنا المفتخر	**الفخرِ**	هزج	تميم	146
والله	**قادرِ**	كامل	تميم	48
وخشخاش	**دُرّ**	وافر	ابن وكيع	84
زارني	**دُرّ**	رمل	العقيلي	130
وإن نعرتْ	**المحررِ**	طويل	ظافر	95
فإن تداركني	**سِرّي**	بسيط	العقيلي	100
ونشري	**النشرِ**	هزج	غير منسوب	14
وكأنَّ	**أخضَرِ**	كامل	ظافر	32 ، 238
خليلي	**العواطرِ**	طويل	ابن وكيع	246
واكرم	**بطرِ**	بسيط	ظافر	193
يولد	**القطرِ**	طويل	تميم	40
ويوم	**المطرِ**	منسرح	ظافر	68
أما ترى	**بالمطرِ**	بسيط	تميم	260
وليلة	**مناظرة**	بسيط	ظافر	49
فوشى	**بلا ثغرِ**	طويل	غير منسوب	9
ترى	**الثغرِ**	سريع	تميم	121
الربيع	**معصفرِ**	كامل	ظافر	70
وكأس	**الفقرِ**	طويل	تميم	224
فكأنما	**الأحمرِ**	كامل	ابن وكيع	37 ، 172
كأنما	**الأحمرِ**	رجز	العقيلي	229
وفي خديك	**بالخمرِ**	هزج	تميم	230
ومضحك	**بخمرِ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	250
ألا هاتها	**مزهرِ**	طويل	العقيلي	41
برك	**النحورِ**	رجز	العقيلي	42
إن كنت	**السرورِ**	رجز	العقيلي	79
ألست ترى	**السرورِ**	وافر	تميم	241
إذا صح	**التصورِ**	طويل	ظافر	91
فاجل	**الثغورِ**	رجز	العقيلى	107
أنا المرئى	**بالخيرِ**	هزج	تميم	171
ولم أنحرف	**تقريرِها**	متقارب	تميم	69
فما تستوي	**منشورِها**	متقارب	تميم	48
فكم	**المنتثرْ**	متقارب	العقيلي	33 ، 152 ، 204
والجو	**غُرَرْ**	رجز	ابن وكيع	232

يا لك	**أسرْ**	رجز	ابن وكيع	164
قد وَحِلَ	**وضرْ**	سريع	ظافر	31
والنيل	**بأخضرْ**	كامل	ظافر	32
وانظر	**وَصَفرْ**	بسيط	ابن وكيع	244
أخجله	**خَفَرْ**	رجز	ابن وكيع	86
مُزَنَّرٍ	**كَفَرْ**	رجز	ابن وكيع	118
أما ترى	**ذكرْ**	رجز	ابن وكيع	226
كأنَّ	**حورْ**	رجز	ابن وكيع	134
انظر	**الحمرةْ**	سريع	ظافر	43
نحن	**حريرْ**	رمل	العقيلي	149 ، 270
سلام	**الزاهرةْ**	متقارب	المؤيد – داعي الدعاة	52

السين

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
وفي الطير	**عرائسُ**	طويل	ظافر	170
وأقطفُ	**مائسُ**	طويل	ظافر	91 ، 193
زمانُ	**ناعسُ**	طويل	ظافر	107
كأن الرُّبى	**طيالسُ**	طويل	ظافر	233
أعدَّ	**تجوسا**	متقارب	ظافر	109
لقد سستما	**يسوسا**	متقارب	ظافر	76
وصبيحة	**كالأنفسِ**	كامل	ظافر	32 ، 70
غرد	**خُلَسِ**	رمل	ابن وكيع	177 ، 261
كأنما	**الغَلَسِ**	بسيط	العقيلي	234
وليلةٍ	**مطموسِ**	بسيط	ظافر	275
وقلتُ	**الخناديسِ**	بسيط	ظافر	226
يا من	**عيسِهِ**	كامل	ظافر	67

الشين

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
الغيمُ	**يُنْقَشُ**	بسيط	العقيلي	160 ، 270

الصاد

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
كأنَّ معاطف	**ترقصُ**	متقارب	تميم	112

الضاد

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
فيه ضروب	**العرضْ**	رجز	ابن وكيع	97

العين

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
ومثلك	**يُباعُ**	وافر	تميم	31
وليل	**يلمعُ**	طويل	العقيلي	239
فلولا	**دموعُ**	متقارب	ينسب للرشيد	15
نحن	**دعا**	كامل	تميم	190
لا ندعي	**أدعى**	كامل	تميم	205
فمكارم	**متورعاً**	كامل	غير منسوب	12
كالبدر	**سعى**	كامل	ظافر	98 ، 191
نحنُ	**أجمعا**	كامل	تميم	153
فلقد علمتم	**مسمعا**	كامل	تميم	70
شرف	**تمنعا**	كامل	تميم	46
فإذا	**نوعا**	كامل	ظافر	231
جاء	**الجميعِ**	رجز	ابن وكيع	181

الغين

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
ومدامة	**صائغُ**	كامل	العقيلي	154 ، 250

الفاء

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
من لم يبن	**الصدفُ**	بسيط	ظافر	111
مالي	**هدفُ**	بسيط	ظافر	41
وإني	**رشفُ**	طويل	العقيلي	123
فاخلط	**وأتلفُ**	كامل	تميم	95
تخلفتُ	**التخلفُ**	طويل	ظافر	207
أما الصباح	**الأكلفُ**	كامل	تميم	39
بدر	**ارتدفا**	كامل	ظافر	234
رثت	**يوسفا**	رجز	العقيلي	110
وسكنتُ	**شرفا**	كامل	ظافر	115
بعثتُ	**الرشفا**	طويل	تميم	44
ونسيم	**يشفى**	خفيف	تميم	81
أدنفتني	**هيفا**	بسيط	تميم	61
تباشرت	**العوافي**	وافر	ظافر	162
هزني	**طرف**	خفيف	تميم	95 ، 247
أنحلني	**فلم أعرفِ**	سريع	ظافر	41
وأحور	**الوصفِ**	هزج	تميم	181
كلما هبَّ	**قصفِ**	خفيف	تميم	93
بعثْتُها	**شنفِ**	رجز	تميم	80
نطقت	**زروفِ**	خفيف	أبو تمام	21
وصيرت	**رشفهِ**	متقارب	تميم	108
وساق	**كفّهِ**	متقارب	تميم	81

القـاف

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعـر	الـصفحـة
وما بيننا	**أحداقُ**	طويل	ظافر	123
كأنما	**مهراقُ**	سريع	تميم	84
فكل	**عشاقُ**	سريع	تميم	102
واستيأس	**خفاقُ**	سريع	تميم	107 ، 120
كلُّكَ	**تواقُ**	سريع	تميم	45
انظر	**تستبقُ**	بسيط	تميم	70
وماءُ	**محدقُ**	متقارب	العقيلي	154 ، 199
فرقْتَ	**أفرقُ**	منسرح	ظافر	205
كأن تياره	**نزقُ**	بسيط	تميم	42
كأنَّ ماء	**العنقُ**	بسيط	تميم	188
لله يومي	**المونقُ**	منسرح	ظافر	36
عشقتُ	**عشقا**	منسرح	ابن وكيع	184
انظر	**الشقيقِا**	منسرح	ظافر	47
وستر	**ما أحذقه**	متقارب	العقيلي	154
قد كنتُ	**العشاقِ**	كامل	تميم	78
كذبَ	**الأشواقِ**	كامل	تميم	101
يعلو	**بالعرقِ**	رجز	ابن وكيع	189
نغم	**الوامقِ**	كامل	ظافر	155
وكؤوس	**البروقِ**	خفيف	تميم	250
من أعانَ	**ضيقِ**	خفيف	تميم	89
يضحك	**العقيقِ**	رجز	ابن وكيع	79
إن كان	**زيقهِ**	رجز	ابن وكيع	109
ترددُ	**رائقهْ**	متقارب مجزوء	تميم	78

الكـاف

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعـر	الـصفحـة
اسمعْ	**بقاكا**	رجز	العقيلي	47
أما ترى	**فاستضحكا**	سريع	تميم	89
باكره	**راحكَ**	بسيط	العقيلي	108
عيني	**منكَ**	بسيط	ابن وكيع	119

الـلام

صدر البيت	قافيتـه	البحر	الشـاعـر	الـصفحـة
مها الوحش	**ذوابلُ**	طويل	أبوتمام	9
بعزمة	**مثلُ**	طويل	زهير	105
فليس	**آجلُ**	طويل	ظافر	192
إذا كان	**مجادلُ**	طويل	ظافر	56 ، 156
إذا ما رأوا	**مناضلُ**	طويل	ظافر	170
فلا يغررك	**العللُ**	وافر	ظافر	35

نحن	**الأملُ**	منسرح	العقيلي	79
دم	**ممطولُ**	هزج	تميم	108
ليالي	**شكولُ**	طويل	المتنبي	29
عللْ	**الأباطيلُ**	بسيط	ابن وكيع	179
أربعة	**كفيلُ**	رجز	ابن وكيع	118 ، 123
ولا يصدنك	**قيلُ**	بسيط	ابن وكيع	113
في فتية	**إكليلُ**	بسيط	ابن وكيع	142
يُعز	**خذالهُا**	متقارب	تميم	192
يا حاكما	**أبلى**	رجز	ابن وكيع	72
ضمخوا	**الوصالا**	خفيف	تميم	248
قبلى	**الأمالِ**	الموشح	ظافر	211
ما العذرُ	**الإشكالِ**	رجز	ابن وكيع	141
فاستقبل	**القُبلِ**	منسرح	العقيلي	255
هز	**وقتلى**	كامل	العقيلي	35
يوم	**مُحَجَّلِ**	كامل	ابن وكيع	271
فرسُ	**بجندلِ**	كامل	تميم	113
تحلو	**العُذَّلِ**	كامل	ابن وكيع	255
أنت	**شُغلِ**	مديد	ظافر	186
فقلتُ	**بكلكلِ**	طويل	امرئ القيس	202
يا مريضا	**أبو العلَلِ**	مديد	ظافر	77
يا طاعتي	**الأملِ**	بسيط	العقيلي	78
سقى	**بالرملِ**	طويل	جرير	14
كأنها	**محلولُ**	بسيط	ابن وكيع	90
وا لهفتي	**صقيلِ**	رجز	ابن وكيع	172
لا ووجه	**الصقيلِ**	رمل	ابن وكيع	156 ، 231
قد رضينا	**التعليلِ**	خفيف	ابن وكيع	147 ، 201
يجملُ	**جميلِ**	خفيف	ابن وكيع	215
تستخلفُ	**الليالي**	بسيط	ابن وكيع	238
إن الهناء	**وصْلها**	كامل	ظافر	101
ورث	**نقلِها**	كامل	ظافر	62
فلقيتُ	**سؤالهِ**	كامل	أبو تمام	11

الميم

صدر البيت	قافيته	البحر	الشاعر	الصفحة
لهفي	**اللئامُ**	كامل	ظافر	114
تلوذُ	**اعتصامُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	198
ذا العيش	**الحمامُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	113 ، 213
إذا استذم	**ذمامُ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	204
ورد	**وأنعمُ**	كامل مجزوء	تميم	214
القطرُ	**معممُ**	كامل	العقيلي	169
وظل	**مُضّرما**	طويل	ابن وكيع	115
فمن نرجس	**فتبسّما**	طويل	ابن وكيع	45
ألست	**نُظِّما**	طويل	ابن وكيع	37 ، 81

لا تأمن	**تحلّما**	كامل	تميم	56
وألوان	**مُتَمَّمَا**	طويل	ابن وكيع	118
وارفع	**نَمَا**	كامل	تميم	90
أنعي	**الندامِ**	سريع	تميم	63
عوجا	**حذامِ**	كامل	امرؤ القيس	21
وكن	**المرامِ**	متقارب	ظافر	109
ضحك	**بانهزامِ**	خفيف	ابن وكيع	237
فعشْ	**الخصامِ**	متقارب	ظافر	121
وكن	**انفصامِ**	متقارب	ظافر	84
يا سراج	**اللطامِ**	خفيف	تميم	57 ، 128
لهفي	**سقامِ**	سريع	تميم	51
كشط	**الظلامِ**	كامل مجزوء	الشريف العقيلي	237
ويا أخا	**إلمامي**	رجز	تميم	58
فيه تظل	**لم تُعَلَّمِ**	رجز	ابن وكيع	243
خذوا	**الكلمِ**	متقارب	تميم	42
فلو	**النجومِ**	كامل مجزوء	تميم	210
يغني	**الكرومِ**	كامل مجزوء	تميم	206
أشكو	**ظلومِ**	كامل مجزوء	تميم	65
السقم	**الرخيمِ**	كامل مجزوء	تميم	95
يا أيها	**الوسيمِ**	كامل مجزوء	تميم	119
أنت	**المستقيمِ**	كامل مجزوء	تميم	119
فيه حسن	**حكيمِ**	خفيف	ظافر	64
أجزني	**سهمي**	طويل	تميم	89
زارني	**وندیمی**	خفيف	ابن وكيع	256
وعندنا	**سقامْ**	مخلع البسيط	ابن وكيع	141 ، 185
لا تردى	**هامةْ**	رمل مجزوء	تميم	73

النـــون

صدر البيت	قافيتـه	البحـر	الشـاعـــر	الـصفحـة
لله	**زمانُ**	كامل	ظافر	123
قالت	**المغبونُ**	كامل	ظافر	205
يارُبَّ	**ضنينُ**	كامل	ظافر	60 ، 275 ، 277
من كل	**حنينُ**	رجز	ابن وكيع	79 ، 81
غنيت	**أغنى**	مجتث	ابن وكيع	204
فكفّ	**شانا**	بسيط	ظافر	111
قوم	**أركانا**	بسيط	العقيلي	46
أتيته	**غيلانا**	بسيط	ظافر	88
أقول	**ويندبنا**	طويل	تميم	244
سكران	**سكرانِ**	كامل	غير منسوب	14
ويزيدني	**مكانِ**	كامل	تميم	151
قفا	**أزمانِ**	طويل	امرؤ القيس	10
العارض	**الهتنِ**	بسيط	المتنبي	3
يا دجنُ	**دَجْنِ**	منسرح	العقيلي	210

إن كان	**غصنِ**	بسيط	تميم	110
يا منتهى	**الظنِ**	بسيط	تميم	88
وناطقة	**السكونِ**	متقارب	تميم	243
ازهدْ	**الدينِ**	رجز	ابن وكيع	115
وإذا السيوف	**لساني**	كامل	تميم	116
وسلْ	**جناني**	كامل	تميم	194
هذا	**جنانهِ**	كامل	ظافر	268
كأنَّ	**إبانِها**	متقارب	ظافر	47

الهـــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحـر	الشـاعـــر	الـصفحــة
فاسلمْ	**عداهُ**	مجتث	تميم	97
قد اعتدى	**سناهُ**	رجز	تميم	178 ، 235
لو كان	**مناهُ**	مجتث	تميم	120
وشادن	**تمناهُ**	رجز	تميم	274
سقتني	**عيناها**	منسرح	تميم	188
تلك الثنايا	**ثناياها**	منسرح	غير منسوب	15
فوجهت	**المراةِ**	سريع	تميم	77 ، 97
إني أحبك	**أدجيهِ**	بسيط	تميم	99
أما الزمان	**داعيهِ**	بسيط	تميم	90
ولاح	**لياليهِ**	بسيط	تميم	90
أبصره	**رآهْ**	بسيط	ابن وكيع	46 ، 64
وبأبي	**واظلمتاهْ**	سريع	تميم	45
فأنتَ	**دجاهْ**	مجتث	تميم	192
لو قيل	**الوشاهْ**	سريع	تميم	89
ولم تزل	**ومثناهْ**	رجز	تميم	135
منعتني	**الحياةْ**	سريع	تميم	92
كأنما	**ظلمتُه**	رجز	العقيلي	234

اليـــاء

صدر البيت	قافيتـه	البحـر	الشـاعـــر	الـصفحــة
كأنَّ	**بهية**	مجتث	ابن وكيع	232
شكوتُ	**شاكيا**	طويل	تميم	100
ولما رأيت	**القوافيا**	طويل	تميم	47 ، 66
هدموا	**طريةٌ**	كامل مجزوء	تميم	99

* * *

فهرس المصادر والمراجع

أولاً : المصادر والمراجع العربية والمترجمة والدوريات

الألــف

(1) د 0 إبراهيم أنيس :
* موسيقى الشعر – الطبعة الرابعة – مكتبة الأنجلو المصرية – 1982 م

(2) د 0 إبراهيم عبد الرحمن محمد :
* مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث – الطبعة الأولى – العالمية للنشر – لونجمان 1997 م .
* الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية :مكتبة الشباب 1399 هـ - 1979 م .

(3) إبراهيم عبد القادر المازني :
* بشار بن برد – مطبعة عيسى البابي الحلبي – القاهرة 1944 م.

(4) ابن أبي الأصبع المصري (زكي الدين) :
* تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن : تحقيق حفني شرف – طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة 1383 هـ .

(5) ابن الأثير (ضياء الدين) :
* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر :تحقيق محمد محيي عبد الحميد – المكتبة العصرية – بيروت 1411هـ – 1990 م .

(6) ابن جني (أبو الفتح) :
* الخصائص : تحقيق : محمد علي النجار – دار الكتب المصرية – بدون تاريخ

(7) ابن رشــد :
* تلخيص الخطابة – تحقيق : محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – مصر – 1387 هـ – 1967 م .

(8) ابن سنان الخفاجي :
* سر الفصاحة – الطبعة الأولى – طبع دار الكتب العلمية – بيروت – 1402 هـ – 1982 م .

(9) ابن سينا (أبوعلي) :
* فن الشعر من كتاب الشفاء : تحقيق عبد الرحمن بدوي – ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو – النهضة المصرية . بدون تاريخ

(10) ابن طباطبا العلوي :
* عيار الشعر – تحقيق : محمد زغلول سلام – منشــأة المعارف – الإسكندرية – 1980 م.

(11) ابن المعتز :
* الديوان – طبعة بيروت 1332 هـ .

(12) ابن منقذ (أسامة) :
* البديع في البديع – تحقيق عبد . آ. علي مهنا – دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى – 1407 هـ – 1987 هـ .

(13) **ابن وكيع التنيسي :**
* الديوان : تحقيق د. حسين نصار – مكتبة مصر – بدون تاريخ .
(14) **د 0 أحمد سيد محمد :**
* الشخصية المصرية في الأدبيين الفاطمي والأيوبي – الطبعة الثانية – دار المعارف 1992م.
(15) **أحمد علي عبد العاطي :**
* عناصر الإيقاع في " تحرير التحبير " لابن أبى الأصبع المصري – رسالة ماجستير – مكتبة كلية الآداب – 1988 م .
(16) **إديث كرويزويل :**
* عصر البنيوية : ترجمة د . جابر عصفور – الطبعة الأولى – دار سعاد الصباح – الكويت – 1993 م .
(17) **د 0 ألفت كمال عبد العزيز :**
* نظرية الشعر عند الفلاسفة – المسلمين من الكندي حتى ابن رشد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984 .
(18) **أولمان (ستيفان) :**
* دور الكلمة في اللغة: ترجمة د. كمال بشر- مكتبة الشباب –القاهرة – 1975 م
(19) **إليزابيث درو :**
* الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة د . إبراهيم الشوش – بيروت 1961 م.
(20) **إليوت (ت . إس) ومايتسن :**
* الشاعر والناقد – ترجمة د . إحسان عباس – المكتبة العصرية – بيروت – بدون تاريخ .
(21) **الآمدى (الحسن بن بشر) :**
* الموازنة بين الطائيين – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحمدي – مكتبة العلمية – بيروت .
(22) **أمرؤ القيس :**
* الديوان : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الطبعة الخامسة – دار المعارف – مصر1990 م .

الباء

(23) **بشرى موسى صالح :**
* الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – الطبعة الأولى – المركز الثقافي العربي – بيروت – الدار البيضاء – 1994 م .

التاء

(24) **التفتازاني :**
* شروح التلخيص : دار السرور – بيروت – بدون تاريخ .
(25) **د 0 تمام حسان :**
* المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة – فصول – المجلد السابع – العددان الثالث والربع – إبريل – سبتمبر 1997 م .
(26) **تميم بن المعز :**
* الديوان : تقديم د . إبراهيم الدسوقي جاد الرب – الهيئة المصرية لقصور الثقافة 2002 م .

الثاء

(27) **الثعالبى (أبو منصور) :**
* يتيمة الدهر : تحقيق د . مفيد قميحة – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت – 1403 هـ – 1983 م .

الجـيم

(28) **د 0 جابر عصفور :**
* الصـورة الفنيـة فـي التـراث النقـدي والبلاغـي : الطبعـة الثالثـة - المركـز الثقـافي العربي – بيروت 1992 م .

(29) **الجاحظ : (عمرو بن بحر) :**
* الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون – طبعة الحلبي – القاهرة 1948 م .
* البيان والتبيين : تحقيق فوزي عطوى – دار صعب – بيروت ، بدون تاريخ .

(30) **جراهام هوف :**
* الأسلوب والأسلوبية – ترجمة د . كاظم سعد الدين – آفاق – كتب شهرية – دار
* آفاق عربية – بغداد – العدد الأول – كانون ثاني 1985 .

(31) **الجرجاني (القاضي عبد العزيز) :**
الوساطة بين المتنبي وخصومه : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – وعلي محمد البجاوي – المكتبة العصرية – بيروت .

(32) **الجرجاني (الشيخ عبد القاهر) :**
* دلائل الإعجاز : تحقيق : محمود محمد شاكر – الطبعة الثالثة – مطبعة المدني بالقاهرة وجدة – 1413 هـ – 1992 م .
* أسرار البلاغة : تحقيق محمود محمد شاكر – الطبعة الأولى – مطبعة المدني بجده – السعودية – 1412 هـ – 1991 م .

(33) **جورج كبلر :**
* نشأة الفنون الإنسانية : ترجمة عبد الملك الناشف ، نشر المؤسسة الوطنية . للطباعة والنشر – بيروت – 1965 م .

(34) **جوزيف ميشال شريم :**
* دليل الدراسات الأسلوبية – الطبعة الثانية – المؤسسة للطبع والنشر والتوزيع – بيروت . 1407 هـ – 1987 م .

(35) **جون كوين :**
* بناء لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش – الطبعة الثالثة – دار المعارف – مصر – 1993م.

(36) **جيورجى جاتشف :**
* الوعي والفن : ترجمة نوفل نيوف – عالم المعرفة – عدد 146 الكويت .

الحـاء

(37) **حازم القرطاجني :**
* منهاج البلغاء وسراج الأدباء : تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – الطبعة الثانية – دار الغرب الإسلامي – بيروت – 1981 م .

(38) **د 0 حافظ المغربي :**
* الصورة الشعرية بين النص التراثي والمعاصر – دراسة فنية : تحليلية – دار أبو نواس للطباعة والنشر – 1999 م .

(39) **د 0 حسن البنداري :**
* تكوين الخطـاب النفسي في النقد العربي القديم – مكتبة الأنجلو المصرية – 1992 م .

الخـاء

(40) د 0 خالد محمد الزواوي :
* الصورة الفنية عند النابغة الذبياني – الطبعة الأولى – لونجمان – مصر – 1992 م
(41) خوسيه ماريا :
* نظرية اللغة الأدبية – ترجمة د . حامد أبو أحمد – مكتبة غريب – القـــــاهرة – 1992 م .

الـدال

(42) ديماند (إم . إس) :
* الفنون الإسلامية – ترجمة . أحمد محمد عيسى – مراجعة د . أحمد فكري – الطبعة الثالثة – دار المعارف – مصر 1982 م .

الـــراء

(43) الرازي (محمد بن أبي بكربن عبد القادر) :
* مختار الصحاح – ترتيب محمود خاطر – دار الحديث – القاهرة – بدون تاريخ
(44) الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى) :
* النكت في إعجاز القرآن : ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : تحقيق محمد خلف الله أحمد ، و ، د . محمد زغلول سلام - الطبعة الرابعة – دار المعارف – 1991 م .
(45) روبنز (ر . هـ) :
* موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) – ترجمة د . أحمد عوض – عالم المعرفة – العدد 227 – الكويت – نوفمبر 1997 م .
(46) رولان بارت :
* لذة النص : ترجمة فؤاد صفاء الحسين – الطبعة الأولى – دار توبقال – المغرب – 1988 م
(47) روز غريب :
* النقد الجمالي وأثره في النقد العربي – الطبعة الثانية – دار الفكر اللبناني – بيروت – بدون تاريخ .
(48) ريتشاردز :
* مبادئ النقد الأدبي – ترجمة محمد مصطفى بدوي – القاهرة – 1963 م .
* العلم والشعر – ترجمة د . محمد مصطفى بدوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 م .
(49) رينيه ويليك :
* مفاهيم نقدية – ترجمة د . محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت - فبراير 1987 .
(50) رينيه ويليك وأوستن وارين :
* نظرية الأدب : ترجمة : محيي الدين صبحي – مراجعة د . حسام الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987 م .

الـزاى

(51) الزوزني :
* شرح المعلقات السبع – دار مكتبة التربية – بيروت – بدون تاريخ .

السـين

(52) سانتيانا (جورج) :

* الإحساس بالجمال : ترجمة . محمد مصطفى بدوي – الأنجلو المصرية – بدون تاريخ .

(53) ستولينتز (جيروم) :

* النقد الفني – ترجمة د . فؤاد زكريا – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1981 م .

(54) السكاكي (أبويعقوب) :

* مفتاح العلوم : تحقيق : نعيم زرزور – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت – 1407 هـ – 1987 م .

(55) د . سيد البحراوي :

* موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو – دار المعارف – 1986 م .

(56) سيد قطب :

* النقد الأدبي . أصوله ومناهجه – الطبعة السادسة – دار الشروق – القاهرة – 1410 هـ – 1990 م .

الشـين

(57) الشريف العقيلي: الديوان :

* تحقيق د . زكي المحاسنى – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – بدون تاريخ

(58) د 0 شكري عياد :

* مدخل إلى علم الأسلوب – الطبعة الثانية – منشورات أصدقاء الكتاب – 1992

(59) د 0 شوقي ضيف :

* عصر الدول والإمارات – مصر – الطبعة الثالثة – دار المعارف – 1995 م

الصـاد

(60) د 0 صلاح فضل :

* نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر – مجلة عالم الفكر – مجلد 22 – العدد الثالث – يناير – إبريل – يونيو 1994 – الكويت .
* بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة – ع 164 – أغسطس 1992 م . الكويت .
* إنتاج الدلالة الأدبية - الطبعة الأولى – مؤسسة مختار – القاهرة – 1987 م .
* علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته – الطبعة الثانية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1985 م .
* نظرية البنائية في النقد الأدبي : مكتبة الانجلو المصرية – 1980 م .
* أشكال التخيل – من فتات الأدب والنقد – الطبعة الأولى – لونجمان – القاهرة – 1996 م .

الظـاء

(61) ظافر الحداد :

* الديوان : تحقيق د . حسيننصار – مكتبة مصر للطباعة – 1969 م .

العـين

(62) د 0 عبد القادر الرباعي :

* الصورة الفنية في شعر أبي تمام – الطبعة الأولى – طبع جامعة اليرموك – الأردن – 1400 هـ – 1980 م .

(63) د . عبده بدوي :

* الاتجاه الاستشراقي في الشعر الحديث – مجلة عالم الفكر – م 25 – ع2 – الكويت – يوليو 1996 م .

(64) د . عدنان حسين قاسم :

* التصوير الشعري – التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية – الطبعة الأولى – المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا – 1980 م .

(65) د . عز الدين إسماعيل :

* الأسس الجمالية في النقد العربي – الطبعة الثالثة – دار الفكر العربي – القاهرة – 1974 م .

* الشعر العربي المعاصر ،وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – الطبعة الخامسة – المكتبة الأكاديمية – 1992 م .

* الأدب وفنونه : دار الفكر العربي مصر . د. ت .

(66) العسكرى (أبو هلال) :

* كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر : تحقيق د . مفيد قميحه – الطبعة الثانية – دار الكتب العلمية – بيروت : 1404 هـ – 1984 م .

(67) العلوي (يحيي بن حمزة) :

* الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز – مراجعة وضبط عبد السلام شاهين – الطبعة الأولى – دار الكتب العلمية – بيروت 1415 هـ - 1995 م

(68) د . على إبراهيم أبو زيد :

* الصورة الفنية في شعر دعبل بن على الخزاعي – الطبعة الثانية – دار المعارف – القاهرة – 1983 م .

(69) د . عمر الدسوقي :

* الأدب الحديث – دار الفكر العربي – القاهرة – د . ت .

الفـاء

(70) د . فايز إسكندر :

* النقد النفسي عند أ . أ . ريتشاردز – مكتبة الأنجلو المصرية – د . ت .

القـاف

(71) قاسم مومنى :

* نقد الشعر في القرن الرابع الهجري – دار الثقافة – القاهرة –1982 م .

(72) قدامة بن جعفر :

* نقد الشعر : تحقيق : كمال مصطفى – الطبعة الثالثة – مكتبة الخانجي – القاهرة 1979م .

(73) القزويني (الخطيب) :

* الإيضاح في علوم البلاغة : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجه – الطبعة الخامسة - دار الكاتب اللبناني – بيروت – 1400 هـ – 1980 م .

(74) القيرواني (ابن رشيق) :

* العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده : تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – بدون تاريخ .

* قراضة الذهب في نقد أشعار العرب : تحقيق الشاذلى بو يحيي الشركة التونيسية للتوزيع – 1972 م .

(75) د . كريم زكي حسام الدين :
* الدلالة الصوتية – الطبعة الأولى – مكتبة الأنجلو المصرية : 1412 هـ – 1994 م .
* أصوال تراثية في علم اللغة – الطبعة الثالثة – مكتبة الأنجلو المصرية – 1993 م
(76) كوليردج :
* النظرية الرومانتيكية – سيرة أدبية لكوليردج : ترجمة عبد الحميد حسان – دار المعارف – مصر – 1971م .

اللام

(77) لويس (س . د ي) :
* الصورة الشعرية ، ترجمة : د . أحمد نصيف الجنابي . ترجمة د . عناد غزوان إسماعيل – الكتب المترجمة – منشورات وزارة الإعلام – دار الرشيد – بغداد (121) – 1982 م .

الميم

(78) ماري كاترين باتسون :
* الاطراد البنيوي في الشعر – دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية – فصول م4 – ع 2 – يناير – فبراير – مارس 1984 م .
(79) المتنبي :
* الديوان : تحقيق الشيخ نصيف اليازجي – دار القلم – بيروت – د . ت
(80) د 0 محمد حسن عبد الله :
* الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – 1982 م .
(81) د 0 محمد رجاء عبيد :
* دراسة في لغة الشعر – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1979 م
* التجديد الموسيقي في الشعر العربي – منشأة المعارف – الإسكندرية .
(82) د .محمد زغلول سلام :
* الأدب في العصر الفاطمي – الكتابة والكتاب – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1988 م .
* الأدب في العصر الفاطمي – الشعر والشعراء – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1994 م .
(83) د 0 محمد زكي العشماوي :
* قضايا النقد الأدبي والبلاغة – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – 1967 م .
(84) النابغة الذبياني :
* مع دراسة للقصيدة العربية الجاهلية – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – 1993 م .
(85) د 0 محمد شفيع السيد :
* التعبير البياني : الطبعة الثانية – مكتبة الشباب – القاهرة – 1982 م .
(86) د 0 محمد العبد :
* اللغة والإبداع الأدبي – الطبعة الأولى – دار الفكر العربي للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – 1989 م .
(87) محمد عبد الغني حسن :
* مصر الشاعرة في العصر الفاطمي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1403 هـ – 1983 م .
(88) د 0 محمد غنيمى هلال :

* النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطباعة – 1997 م .
(89) د . محمد فتوح أحمد :
* واقع القصيدة العربية – الطبعة الأولى – دار المعارف مصر – 1984 م .
(90) د . محمد كامل حسين :
* في أدب مصر الفاطمية – دار الفكر العربي – مصر – 1963 م .
(91) د . محمد مندور :
* فن الشعر – دار القلم – القاهرة – بدون تاريخ .

(92) محمد نجيب التلاوي و مراد عبد الرحمن مبروك :
* فن التعبير – الطبعة الأولى – دار الأوزاعي – بيروت – 1417 هـ – 1996 م
(93) د .محمد النويهي :
* الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة – بدون تاريخ .
(94) د . محمود فهمي حجازي :
* مدخل إلى علم اللغة – الطبعة الثانية – دار الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة – 1409 هـ – 1989 م .
(95) د . مدحت الجيار :
* الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي – الطبعة الثانية – دار المعارف – 1995 م .
(96) د . مصطفى السعدني :
* العدول أسلوب تراثى في نقد الشعر – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1990م
(97) د . مصطفى ناصف :
* النقد العربي نحو نظرية ثانية – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – مارس 2000 م 0
* الصورة الأدبية – الطبعة الثالثة – دار الأندلس للطباعة – 1983 م.
(98) موريس ايخنباوم :
* نظرية المنهج الشكلي ، ضمن كتاب " نظرية المنهج الشكلي " – نصوص الشكليين الروس – ترجمة إبراهيم الخطيب – الشركة المغربية للناشرين .المتحدين ومؤسسة الأبحاث الغربية – بيروت – الطبعة الأولى 1982 م .
(99) موسى ربايعه :
* الأسلوبية الاتصال والتأثير : النقد الأدبي في منعطف القرن (2) – جماليات التلقي والتأويل - أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي– القاهرة – 1997 م – الطبعة الأولى – مطابع المنار الجيزة – مصر – 1999 م

النـون

(100) نازك الملائكة :
* قضايا الشعر المعاصر – الطبعة السابعة – دار العلم للملايين – بيروت – 1983م
(101) د . نبيل راغب :
* موسوعة الإبداع الأدبي – الطبعة الأولى – لونجمان – 1996 م .
(102) د . نبيل رشاد نوفل :

* العلاقات التصويرية بين الشـعر العربي والفن الإسـلامي – منشأة المعارف- الإسكندرية – 1993 م .

(103) د . نعيم اليافى :

* مقدمه لدراسة الصورة الفنية – دمشق 1982 م .

(104) نورمان فريد مان :

* الصورة الفنية – ترجمة د . جابر عصفور – مجلة الأديب المعاصـر – العدد 16– مارس 1976 م – العراق .

(105) نيوتن (ك . م) :

* نظـرية الأدب في القرن العشرين – ترجمة : د . عيسى الكاعـوب – الطبعة الأولى – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية – مصر 1996 م .

الهـــاء

(106) هربرت ريد :

* معنى الفن – ترجمة سامي خشـبه – مـراجعة : مصطفى حبيب – الهيـئة المصرية العامة للكتاب – 1998 م .

الـــواو

(107) الولي محمد :

* الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي – الطبـعة الأولى - بيروت 1990 .

الـيـــاء

(108) يوري لوتمان :

* تحليل النص الشـعرى : بنية القصيدة – ترجمة د . محمد فتوح أحمد – دار المعارف – مصر 1995 م .

(109) يوسف أبو العدوس :

* فاعلـية الاستعـارة في النص الشعري – النقد الأدبي في منعطف القرن (3) - أعمـال المؤتمر الدولي الأول للنـقد الأدبي – القاهـرة – 1997 م – الطبـعة الأولى – مطابع المنار العربي – الجيزة - مصر- 1999 م .

ثانياُ : المراجع الأجنبية غير المترجمة .

(1) Bernard Bosan Quet :

The History of Est hetic from Greek to the 20 th century – published by Meridian Book-New York – 1957

(2) David Daiches :

Critical Approaches to literature

Second edition- longman – London and New Yourk – 1993

(3) Harvey Gross :

Sound and form in Modern poetry – The university of Michigan press – An Arbor .

الفهرس التفصيلى

الـمـوضـــــــوع	الـصـفـحـــــة
التقديم	أ
التمهيد	**1**
1 ـ الرؤية الجمالية في النقد العربي :	**1**
أ ـ التكثيف الصوتي .	**1**
ب ـ التتشكيل الجمالي	**4**
ج ـ التأصيل الزخرفي للصورة	**15**
2- الشخصية المصرية الفاطمية والرؤية الجمالية للشعر .	**23**
الباب الأول : التكثيف الصـوتي الـدلالي	**26**
مدخل	**26**
الفصل الأول : النسق الرأسي للتكرار	**30**
المبحث الأول : التكرار الحرفي .	**30**
أولاً : تكرار الحرف في أوائل الأبيات .	**30**
أ ـ الحرف المستقل .	**31**
ب ـ الحرف المتصل بغيره .	**34**
ج ـ مزج الحرف المستقل مع المتصل بغيره	**36**
ا ـ على نحو متباعد .	**37**
2 ـ على نحو متقارب	**37**
ثانياً : تكرار الحرف في نـهايات الأبيات .	**38**
أ ـ تكرار حرفين	**39**
ب ـ تكرار ثلاثة حروف	**43**
ج ـ تكرار أربعة حروف	**47**
د ـ تكرار خمسة حروف .	**48**
المبحث الثاني : التكرار اللفظي	**50**
أولاً : تكرار الاسم .	**51**
ثانياً : تكرار الفعل .	**58**
أ ـ تكرار الفعل الماضى.	**60**
ب ـ تكرار الفعل المضارع	**62**
ج ـ تكرار الفعل مع تقارب زمني وتخالف زمني .	**64**
ثالثاً: تكرار الحرف	**67**
ـ الفصل الثاني : النسق الأفقي للتكرار	**74**
المبحث الأول : التكرار الحرفي	**74**
أولاً : تكرار الحرف على مستوى الكلمة .	**75**
أ- تكرار حرف واحد :	**76**
1- تكرار الحرف دون فاصل .	**76**
2- تكرار الحرف بفاصل .	**79**
ب- تكرار حرفين	**83**
ثانياً: تكرار الحرف على مستوى الشطر :	**85**

أ- تكرار حرف واحد	85
ب- تكرار حرفين .	87
1 ـ تكرار الحرفين متصلين	87
2 ـ تكرار الحرفين منفصلين	89
ج- تكرار ثلاثة حروف .	90
1 ـ باتصال	91
2 ـ بانفصال	94
ثالثاً : تكرار الحرف على مستوى البيت .	96
أ- تكرار حرف واحد .	96
ب- تكرار حرفين .	99
1 ـ باتصال	99
2 ـ بانفصال	99
ج- تكرار ثلاثة حروف .	100
1 ـ باتصال	100
2 ـ بانفصال	101
المبحث الثاني : التكرار اللفظي	103
أولا : التقارب الصوتي والتخالف الدلالي .	105
(أ) الأشكال الناقصة .	106
(ب) الشكل الشبيه بالتام .	109
(ج) الشكل التام .	111
ثانيا : التقارب الصوتي والتوافق الدلالي	113
(أ) تكرار أصول الكلمة مرة فى البيت	113
(ب) تكرار أصول الكلمة أكثر من مرة	115
ثالثاً : التطابق الصوتي والتوافق الدلالي	117
(أ) النمط المتباعد .	117
(ب) النمط المتقارب .	120
(ج) النمط المتجاور .	123
الباب الثاني : التشـكـيل الجمـالي .	125
مدخل	125
الفصل الأول : التوازي	127
المبحث الأول : التوزاي الرأسي .	127
أولاً : التوازي الصوتي :	128
أ- الحرف	128
1- نمط الاستهلال .	128
2- نمط القافية .	130
(2-1) النموذج الموافق للقافية .	131
(2-2) النموذج المخالف للقافية .	134
ب- المقطع :	137
1- المقطع المجزوء .	138
2- المقطع الكامل .	142
ج- الكلمة :	145

ثانياً : التوازي الصرفي :	**149**
(أ) الفعلية .	**151**
(ب) الفاعلية .	**153**
(ج) المفعولية والصفة المشبهة .	**155**
(د) الاسمية .	**157**
(هـ) المورفيمية .	**158**
1- السوابق.	**159**
2- اللواحق .	**160**
3- الدواخل .	**163**
ثالثاً : التوازي التركيبى :	**165**
أ- الجملة المبتورة	**166**
ب- الجملة التامة .	**168**
المبحث الثاني التوازي الأفقي :	**174**
أولاً : التوازي الصوتي :	**174**
أ- النمط المنوع	**175**
ب- النمط المتجانس .	**178**
1- القافية الواحدة	**178**
2- القافية المتعددة .	**180**
ثانياً : التوازي اللفظي	**182**
أ- النمط المتقارب .	**183**
ب- النمط المتطابق .	**184**
ثانياً : التوازي التركيبى	**187**
أ- النمط الجزئي .	**188**
ب- النمط الكلي .	**190**
1- الجمل القصيرة .	**190**
2- الجمل الطويلة .	**192**
الفصل الثاني : التوازن .	**195**
المبحث الأول : التوازن اللفظي .	**196**
أولاً : التوازي على مستوى الشطر .	**196**
أ- الشكل الناقص .	**196**
ب- الشكل التام .	**200**
ثانياً : التوازن على مستوى البيت .	**202**
أ- المقاربة .	**203**
1- المقاربة التقابلية .	**203**
2- المقاربة الصوتية البحتة .	**206**
ب- المطابقة :	**208**
المبحث الثاني : التوازن التركيبى .	**212**
أولاً : القلب الإعرابي .	**212**
ثانياً : التبديل المكاني .	**214**
الباب الثالث : تكـوين الـصــورة التمثيلــية	**216**
مدخل .	**216**

الفصل الأول : التصوير المجازي المحدود	**219**
المبحث الأول : التمثيل الحسي	**221**
أولاً : وظائف التكوين البصري للصورة .	**222**
(أ) الوظيفة النموذجية للون .	**223**
(ب) التنسيق اللوني .	**231**
(ج) التدرج الضوئى :	**235**
1- النمط الساطع .	**236**
2- النمط الهادئ .	**238**
ثانياً : جدوى الخلفية السمعية	**240**
ثالثاً : الصورة الشمية والعمق الشعوري .	**245**
المبحث الثاني : التمثيل العقلي .	**252**
أولاً : الصفات النفسية .	**253**
ثانياً : المعاني المجردة .	**254**
الفصل الثاني : التصوير الشامل " اللوحة " .	**258**
المبحث الأول : المشهد الناقص	**259**
المبحث الثاني : المشهد الكامل	**265**
أولاً : المشهد التسجيلي	**265**
ثانياً : المشهد القصصي .	**273**
(أ) البداية النمطية .	**273**
(ب) تعانق الوصف والحوار .	**275**
(ج) الزمان والمكان وتطور الحدث .	**278**
(د) النهاية	**281**
المبحث الثالث : اللقطات المتتابعة .	**282**
الخاتمة ونتائج البحث .	**292**
الفهارس	**297**
1- فهرس الأعلام .	**297**
2- فهرس الشعراء .	**312**
3- فهرس الشعر .	**317**
4- فهرس المصادر والمراجع .	**338**
5- الفهرس التفصيلي .	**352**

مكتب الندى للكمبيوتر / محمود

* * *