الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جمالية الإيقاع في شعر الهجاء عند الحطيئة

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
*- صبرين صايفي

إشراف الدكتورة:
- حنان بومالي

السنة الجامعية: **2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا.

وذكرنا دائما بأن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا

وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

شكر وعرفان

الحمد والشكر أولا وأخيرا لله عز وجل الذي أعاد إلي الأمل في لحظات اليأس وهداني بالصبر، والقوة والعزيمة لإكمال مشواري الدراسي الذي توج في الأخير بهذا العمل.

كما أتقدم بخالص الشكر وفائق التقدير وأسمى المعاني والعرفان إلى الأستاذة المشرفة " **الدكتورة حنان بومالي** " على ما قدمته لي من نصائح وتوجيهات طيلة فترة إنجاز هذه المذكرة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أمدني بالعون من قريب أومن بعيد ولو بالكلمة الطيبة.

إهداء

أبدأ بسم الله الرحمان الرحيم أشكره وأحمده سبحانه وتعالى على النعم التي أنعمها علينا وأعطانا كل شيء وميزنا على سائر مخلوقاته وأمدنا بالقوة والصبر لإتمام هذا العمل المتواضع.

أهدي ثمرة علمي هذا إلى أبي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

وإلى التي هي منبع الحنان والعطاء التي سهرت الليالي وذاقت المر والتعب لتعبي وقلقت لقلقي وابتسمت لابتسامتي وفرحت لفرحتي

إلى أمي العزيزة أطال الله في عمرها.

وإلى روح جدي وجدتي رحمهما الله.

إلى من غرس بذور الجد والمثابرة إلى إخوتي

وسيلة وكريمة، ومحمد وكريم.

صبرين

مقدمة

مقدمة:

ارتبط الإيقاع بالشعر منذ القديم؛ ذلك أن الشعر يحمل بين طياته ألفاظا رقيقة عذبة يتخللها إيقاع موسيقي خاص داخل النص، يكون نتيجته التأثير في نفس المتلقي الذي ينجذب إليها بمجرد سماعه لها مما يخلق توافقا نفسيا بينه وبين الشاعر.

ومـن هذا المنطلق فإن الإيقاع جزء لا يتجزء من نظم الشعر مهما كان غرضه وعلى سبيل التمثيل غرض الهجاء الذي يحمل كلمات تهكمية تجاه الآخر سواء كان فردا أم جماعة، فكان لا يخلو من الجمالية التي تتولد جراء تلاؤم ألفاظه وعباراته وهذا ما يخلق انسجاما يظهر في وحدات تفعيلاته وتناغم أصواته. ومن الشعراء الذين كتبوا في غرض الهجاء قديما " الحطيئة " الذي عرف شهرة كبيرة في عصره، فكان شعره مشبعا بعواطف الكره والحقد والغضب ونلتمس ذلك في مقطوعات هجاءه.

ونظرا لأهمية الإيقاع باعتباره ركنا أساسيا في الشعر، والذي لا يستقيم من دونه فكان البحث بعنوان " جمالية الإيقاع في شعر الهجاء عند الحطيئة "؛ وفي هذا السياق كانت إشكالية البحث: ماهي جمالية الإيقاع الشعري في هجاء الحطيئة؟ يضاف إلى هذا مجموعة من الأسئلة منها:

- ماهو مفهوم الإيقاع؟
- كيف تجلت نظرة النقاد القدامى والمحدثين للإيقاع ؟
- ماهو مفهوم الهجاء؟
- كيف تجلت جمالية الإيقاع في شعر هجاء الحطيئة ؟ وكيف كان أثره في تذوق هجائه؟

ويرجع اختياري لهذا الموضوع لعدة أسباب منها ماهو ذاتي كحبي للشعر الجاهلي ومنها ماهو موضوعي ويتعلق بقلة الدراسات حول شعر الهجاء عند الحطيئة، وبخاصة جانب الإيقاع.

لذا كان الهدف من هذه الدراسة هو تحليل نص قديم في ظل منهج حديث من أجل استنطاقه والكشف عن أغواره ، واستخراج جمالية الإيقاع الموجودة في هجاء الحطيئة.

ولقد كانت هناك دراسات سابقة تناولت الإيقاع؛ ومن بين هذه الدراسات نذكر دراسة رشيد شعلال المعنونة بالبنية الإيقاعية في شعر أبي تمام و دراسة هارون مجيد تحت عنوان الجمال الصوتي للإيقاع الشعري و دراسة عمر خليفة المعنونة بالبنية الإيقاعية في شعر البحتري... وغيرها.

أما بالنسبة للمنهج الذي اعتمدته في بحثي فهو المنهج الأسلوبي باعتباره المنهج المناسب للدراسة والذي يمكن من خلاله الكشف عن اللمسة الجمالية في الإيقاع الشعري لهجاء الحطيئة.

ولقد قسمت بحثي إلى: مقدمة وفصلين وخاتمة، فكان الفصل الأول – نظري– وعنوانه " ضبط المصطلحات والمفاهيم " وفيه تناولت المفهوم اللغوي والاصطلاحي للإيقاع؛ وكذا نظرة النقاد القدامى والمحدثين إليه ثم أنواعه كما تطرقت فيه أيضا إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للهجاء وأسبابه وتأثيراته وأنواعه وأساليبه وخصائصه.

وأما الفصل الثاني – تطبيقي– و الذي عنوانه " أشكال الإيقاع في هجاء الحطيئة " فقد خصص لدراسة جماليات الإيقاع الخارجي وما يحمله من أوزان وتنويعات في البـحور وكذلك القافية وتمظهراتها، كما تناولت فيه فنيات الإيقاع الداخلي والذي يتجسد في شعرية التصريع ودلالة الطباق والتدوير وجمالية التكرار. ثم أنهيت بحثي هذا بخاتمة كانت حوصلة لما قد توصلت إليه من نتائج.

كما اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها ديوان الحطيئة باعتباره المصدر الأساسي الذي استخرجت منه مادة البحث كما اعتمدت أيضا على مجموعة من المراجع لعل أهمها الجمال الصوتي للإيقاع الشعري لـهارون المجيد و البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام لرشيد شعلال وكذلك الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي لابتسام أحمد حمدان.

وفيما يخص الصعوبات التي واجهتني فهي تلك الصعوبات التي تواجه وتعترض كل باحث كقلة المصادر والمراجع وضيق الوقت.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان للأستاذة المشرفة **الدكتورة** "**حنان بومالي**" على توجيهاتها وملاحظاتها التي أفادتني كثيرا في مشوار بحثي كما أتقدم كذلك بالشكر إلى جميع أساتذة معهد الآداب واللغات.

الحمد لله رب العالمين

الفصل الأول

الفصل الأول: ضبط المصطلحات والمفاهيم

أولا- مفهوم الإيقاع وأنواعه

1- مفهوم الإيقاع

أ- لغة

ب-اصطلاحا

ج- الإيقاع من منظور النقد العربي القديم

د- الإيقاع من منظور النقد الحداثي

2- أنواع الإيقاع

أ- الإيقاع الداخلي

ب- الإيقاع الخارجي

ثانيا- مفهوم الهجاء وخصائصه

1- مفهوم الهجاء

أ-لغة

ب- اصطلاحا

2- دوافع الهجاء وتأثيره

3- أنواع الهجاء

4- أساليب الهجاء

5- خصائص الهجاء

هناك اتصال وثيق بين الإيقاع والشعر؛ الذي يتكون بدوره من كلمات تنتظم بطريقة معينة وفقا لتتابع الحركة والسكون؛ وهذا ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص معتمدا على علاقة الأحرف والكلمات فيما بينها وتناسب الكلمات في توافق زمني.[1] والإيقاع مرتبط بالشعر الذي يتكون من عدة أغراض ومن بينها الهجاء الذي يحمل بين طياته كلمات هجينة إلا أنها تتوافق مع بعضها البعض محدثة التئاما وانسجاما.

أولا- مفهوم الإيقاع وأنواعه:

1 – مفهوم الإيقـــاع:

أ- لغـــــــة:

ورد في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: " وقع: الوقع وقعة الضرب بالشيء ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة يعني ما يسمع من وقعه."[2] وهذا يعني ما يسمع نتيجة وقوع حركة ما.

وفي لسان العرب يقول ابن منظور: "الإيقاع: من ايقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها."[3] نفهم من هذا التعريف أن ابن منظور قرن الإيقاع باللحن والغناء.

أما في المعجم المنجد فقد ورد بمعنى: " تتابع أصوات أو حركات بانتظام وتوازن."[4] ومعنى هذا التعريف أن الإيقاع مرتبط بالانتظام والتوازن، أي انتظام الأصوات والحركات وتوازنها في النص الشعري.

---

[1]– رمضان الصباغ: جماليات الشعر العربي المعاصر، ط1، دارالوفاء، الاسكندرية، 2013، ص183.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ج4 ص392، مادة(وقع).

[3]– ابن منظور: لسان العرب، ضبط خالد رشيد القاضي، ط1، دار صبح، بيروت، لبنان، 2006، ج15 ص362،مادة(وقع).

[4]– صبحي حموي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2،دار المشرق، بيروت، 2001، ص1551، مادة(وقع).

وبالمعنى نفسه وردت لفظة الإيقاع في القاموس العربي الشامل: " الإيقاع: النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات والألحان."[1] ونفهم مما سبق أن هناك اتفاق بين المعاجم اللغوية حول تعريف الإيقاع، حيث يشترطون عنصر الانسجام بين الأصوات أو الكلمات وكذلك التوازن والانتظام.

ب- اصطلاحا:

اختلفت تعاريف الإيقاع لاختلاف مفاهيمه لدى الدارسين ومع أن الفكر الجمالي كان قد أفرز مصطلح الإيقاع (RYTHME) مبكرا، فإن عدم ضبط حدود هذا المصطلح انتهى به إلى انزياح دلالي أضعف صبغة الاصطلاحي فيه لدرجة اعتقد معها بعض الدارسين أنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة[2]، إلا أن معظمهم اتفقوا على أن مفهومه يتصل أساسا بعنصر الزمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهايته[3]؛ فهو يعني: " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولاشك أن هذا التنظيم يشمـــل في إطـاره خصائص هذه الأصوات كافة."[4] أو هو: " توالي الحركات والسكنـات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة."[5] ومعنى ذلك أن الإيقاع مرتبط بعنصر الزمن كما أنه قائم على الانتظام سواء كان في الشعر أم النثر.

---

[1]- أمل عبد العزيز محمود: القاموس العربي الشامل، ط1، دار راتب الجامعية، بيروت،1997، ص95.

[2]- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دط، وزارة الثقافة، الجزائر 2009،ص23.

[3]- علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2006 ص17.

[4]- هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ط1، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص26.

[5]- عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 2009، ج1، ص79.

وبهذا يتسع مجال الإيقاع ليتجاوز مجرد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمنية متناسبة ليشمل ما يتعلق ببنية الكلمة تارة، وبإتلافها مع نظائرها في التركيب تارة أخرى ناهيك بتفاعل الصوت والدلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دور الخطاب، تسمو فيها وظائف اللغة الست – كما حددها "جاكبسون" – سواء ما تعلق منها بالوظيفة الانفعالية المرتبطة بالشاعر المنشد أو بالوظيفة الإفهامية المجسدة لتأثر المتلقي وتفاعله مع الخطاب إنشادا ومضمونا، أو بالوظيفة الشعرية (النظمية) المتولدة عن البيت أو القصيدة برنتها أو ما سوى ذلك من وظائف اللغة[1]

ويتضح لنا من هذا التعريف أن الإيقاع يتسع ويتجاوز الحركات والسكنات إلى انسجام وائتلاف الكلمة مع مثيلاتها لتكوين تراكيب متسقة فيما بينها، لينتهي إلى تناغم الصوت مع الدلالة تاركا أثرا متشبعا بانفعال الشاعر، والذي بدوره يحاكي المتلقي ويشركه جل ما يختلجه من أفكار ومشاعر سواء ما تعلق بالبيت الواحد أو ببقية الأبيات.

ج- الإيقاع من منظور النقد العربي القديم :

إن موقف الدرس العربي القديم يكاد لا يخرج عن المفهوم الذي يجعل الإيقاع مطابقا للوزن فعلماؤنا القدماء لم يتبينوا جوهر الإيقاع بل تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى. فنجد الإيقاع لم يذكر أثناء حديثهم عن الشعر إلا نادرا.

إذ نجد لدى ابن طباطبا (ت322هـ) إحساسا واضحا بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل[2] فيقول في تعريفه للشعر: "كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على

[1]- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2011، ص22.

[2]- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ط1، دار القلم العربي، حلب، سوريا، 1997، ص 25- 26.

الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض و الحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه."[1]

فهو يعرف الشعر لا على أساس الوزن والتناسب الصوتي بل على اعتباره بنية لغوية منتظمة انتظاما إيقاعيا خاصا يقوم على التناسق والوحدة والانسجام الذي إن اختل مجته الأسماع بل إنه يدرك ارتباط الشعر بالإيقاع أشد من ارتباطه بالعروض.[2] فيقول " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم من صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[3]

فالإيقاع عند ابن طباطبا متعلق بالشعر الموزون فلا يتحقق إحداهما دون الآخر فالإيقاع هو الأساس الذي يبنى به الشعر الجيد والذي يداعب المتلقي لحسنه وطربه وجودة حياكته وتناغم الأجزاء التي تؤدي إلى اعتدال الوزن وصحة المعنى وحسن اللفظ.

وضمن هذا الإطار عرف قدامه بن جعفر (ت337هـ) الشعر حيث يقول: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى."[4] ونفهم من هذا القول أن قدامه قد صب اهتمامه على عنصرين أساسيين في الشعر هما الوزن والقافية .

أما أبو هلال العسكري (ت395هـ) فيقول أثناء حديثه في الشعر: " أن الألحان التي أهنأ اللذات إذا سمعها ذو القرائح الصاغية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل

---

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ط2، تح عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص9.

[2]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص27.

[3]– ابن طباطبا: عيار الشعر، ص21.

[4]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحق محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص64.

منظـوم من الشعر."[1] نلاحظ من خلال هذا القول تفضيل العسكري للشعر على حساب النثر.

كما يرى حازم القرطاجني (ت684هـ) أن الشعر يتألف: " من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة هي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم."[2] ومن خلال هذا الكلام نلاحظ تفريقه بين الوزن والنظم الذي يدل عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة، لذا نجد أنه قد أحس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في النظام القائم على التناسب بين المسموعات والمفهومات القائمة بدورها على التخييل، وهو ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية.[3]

وبهذا نجد أن حازم القرطاجني قد تجنب الوقوع في الالتباس الذي وقع فيه غيـــره من النقاد وذلك حين فرق بين الوزن العروضي والنظم ذلك أن الأول يعني: " الترتيب والتناسب أما الثاني: فيدل على مقدار الثقل والخفة"[4]

ويرد الإيقاع عند السلجماسي عند حديثه عن التخييل حيث يدخله في تعريفه للشعـــــر وذلك في قوله:" الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية

[1]– فاطمة دخية: قراءة في جماليات النص القديم (مقال)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان 10،11، 2012، ص 104.

[2]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص29، 30.

[3]– المرجع نفسه، ص30.

[4]– المرجع نفسه: ص 32.

هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة."[1]

نفهم من هذا القول أن السجلماسي يرى الشعر كلام مبني على أقوال تشتمل على إيقاعات تتساوى وأزمنة النطق وأنها تنتهي في كل قول بحروف واحدة.

كما يلاحظ أن النقاد العرب القدامى قد ربطوا بين الشعر والموسيقى لوجود تلك العلاقة التي تربط بين الفنين، حيث يجعل الجاحظ (ت255هـ):" وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى."[2] فالجاحظ قد طابق بين الشعر والغناء لأن كلاهما يعتمدان على الأصوات الموسيقية، كما يشتملان على إيقاعات تنتظم فيما بينها محدثة نغما موسيقيا.

وإذا ما ذهبنا إلى ابن سينا (ت428هـ) فنجده لا يبتعد عما قاله الجاحظ وذلك في قوله : " الإيقاع هو تقدير لزمان النقرات[3] فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا."[4] نلاحظ من خلال هذا القول أن ابن سينا قد تحدث عن الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي كما تحدث عن السمة العددية الزمنية التي يجب أن تتفق وتنتظم فيما بينها أي "أن الإيقاع في الشعر يناظر الإيقاع الموسيقي من حيث التعاقب المنتظم للحركات والسكنات سواء كان ذلك يتأتى من الحروف، أو من الأنغام."[5]

---

[1]– محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحق علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط المغرب،1980، ص 218.

[2]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص 27.

[3]– ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع، ط1، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، ص334.

[4]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص28.

[5]– رمضان الصباغ: جماليات الشعر العربي المعاصر، ص 187.

وخلاصة لما سبق نجد أن الدرس العربي القديم قد قرن الإيقاع بالوزن، لذا لم يهتموا بالإيقاع كمصطلح ولم يذكروه في تعريفهم للشعر إلا نادرا إلا أنهم أدركوا صلته الوطيدة بالشعر من خلال تآلف الأصوات وجودة السبك وترابط أجزائها ووضوح المعنى وحسن اختيار اللفظ كما أنهم ربطوا كذلك بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي.

د- الإيقاع من منظور النقد الحداثي:

لقد بحث القدماء في بحر الإيقاع وسبر أغواره المحدثون فصنعوا من أصدافه رموزا ومن حبات رمله الذهبية سلاسل توقيعية ومن كنوزه الغائرة في أحشائه تخريجات وقواعد سحرية فنهلوا من الدرس القديم كل منهل حتى إنهم استعاروا كلمة الإيقاع من اللغة اليونانية إذ استعملت:[1] بمعنى الجريان أو التدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون...فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني والأدبي.[2] وهذا يعني أن أصل كلمة إيقاع يونانية والتي تدل على توالي الحركات و السكنات .

ثم تطور معناها بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة mesure الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية ويتفق هذا مع تعريف "فانسان داندي" الذي يرى أن الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة.[3] نفهم من هذا الكلام أن داندي يربط الإيقاع بالانتظام والتناسب.

وكان كولردج قد أرجع الإيقاع إلى عاملين: أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ

---

[1]- هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص 57.

[2]- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 71.

[3]- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص21.

عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى المتلقي.[1] وهذا يعني أن كولردج قد ربط الإيقاع بعاملين أولهما عنصر التشويق الذي ينتج عن تكرار النغمة أما العامل الثاني فهو كسر أفق توقعه عند سماعه لنغمة غير متوقعة.

بينما عرفه "ريتشاردز" في قوله: "هو هذا النسيج من التوقعات، والإشاعات والاختلاجات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع." [2] أي أن الإيقاع عبارة عن نسيج متواصل يحدث ألفة ورغبة في المزيد تتخللها تغيرات منسجمة ومتآلفة التي تحمل في طياتها عنصر المفاجأة.

أما هويتهد فيرى: " أن الصيغة الإيقاعية ليست تكرارا متشابها فحسب، بل تقوم – إضافة إلى ذلك – على الاختلاف والتمايز داخل البنية أو القالب، ولكن ليس أي قالب يتكرر يقوم على الجدة والتشابه إنه حركة مقوسة توحي لنا أنها تكرر نفسها، ولكنها ليست كذلك إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يصنف أو يقاس بطريقة دقيقة لأنه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله.[3] ويعني هذا الكلام أن الصيغة الإيقاعية لا تتكرر نفسها فحسب داخل البنية وإنما تختلف حسب تدفق الحركة الشعورية.

نستخلص مما سبق أن الدراسات الغربية قد أجمعت على أن الإيقاع هو الحالة النفسية التي تتدفق من خلال وحدات نغمية منسجمة فيما بينها محدثة أثرا فنيا.

وعلى إثر هذا أخذ النقاد العرب المحدثون الحديث عن الإيقاع كل مأخذ فحاولوا التمييز بين الوزن والإيقاع وكان بساطهم وأرضيتهم النص الشعري بأبعاده التعبيرية والتي تومئ لصاحبها ما وراء المرئي فتجاذبوا أطراف الحديث حوله وحاولوا رفع البرقع عنه وهتكوا أستار اللغة لمعرفة وقراءة ما وراءه فاتضحت لهم الكثير من المعالم والدلالات، حيث أقروا

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص21.

[2]– رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 24.

[3]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص 22.

بأن الوزن والإيقاع مرتبطان بالنفس التعبيري والإيقاع متناسخ رحب الأجواء واسعها والوزن ثابت محدود متهالك الصورة ومحفوظها.[1]

فقد كانت محاولة الدكتور محمد مندور مهمة في النقد الحديث وذلك أثناء تفريقه بين الوزن والإيقاع حيث يقول: " أما الإيقاع فهو موجود في النثر والشعر، لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أما الكم فيختلف بين الشعر والنثر ففي حين نجده محددا في الشعر بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن. نراه في النثر يتحدد بكم الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها.[2] ونفهم من هذا القول أن ابن مندور فرق بين الإيقاع و الوزن باعتبار الإيقاع عنصر مشترك في الشعر والنثر ذلك أنه عبارة عن انتظام تردد النغمة إلا أنهما يختلفان من ناحية الكم لأن الشعر مرتبط ارتباطا وثيقا بكم التفاعيل المحدودة بزمن ما أما النثر فيتعلق بالزمن الذي تحدده الجملة في نطقها.

كما نجد كذلك الدكتور "العربي عميش" يميز بين الوزن والإيقاع و ذلك في قوله: " ويكون من الأرجح أن الدارسين لم يتفطنوا إلى حقيقة تمايز كل من الإيقاع و الوزن ، بل نظروا إليهما نظرة المترادفين و بالتالي قد فاتهم التنبه إلى حقيقة كون الإيقاع لشساعة دلالته الأولى بتقدمه على الوزن، فهو الذي به تحلو الأساليب و تفعم لتطريب أريحيته النفس، وهو بتفوقه الدلالي يسبق في مضمار الشعر كل الاعتبارات التعبيرية الأخرى، فقد نصادف قصيدة اشتملت على معجمية متفوقة، و صورة شعرية نضاخة بكل جمال، غير أنها عريها من لباس الأساليب الإيقاعية الغنية بالتبديلات و التنويعات اللسانية ، يجعلها باردة لا تنبني على أية إثارة أدبية، و الشعراء الشاعرون يتمهرون في ابتداع

[1]– هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص 58.

[2]– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص33.

المواقف التعبيرية المحلية على غناء التجربة في هذا المضمار، فيبنون أساليبهم على إيقاع التقديم و التأخير الحذف والتأويل..."[1]

في هذا القول يميز العربي عميش بين الإيقاع و الوزن ويرى أن الإيقاع أوسع من الوزن وذلك لما يحمله من دلالات فيه يصنع الجو النفسي من خلال تنويع الأساليب وجمالها فتخلف أثرا تطرب له النفس على غرار إنتاجات فنية أخرى تفتقر للأساليب الإيقاعية. مما تقدم نجد أن النقاد العرب المحدثين قد اهتموا بالإيقاع وعملوا على فصله عن الوزن باعتبار أن الإيقاع يحتويه و أوسع دلالة منه، فلوزن ثابت والإيقاع دائم الحركة.

2- أنواع الإيقاع:

أ- الإيقاع الداخلي:

وهو الإيقاع الخاص بالتركيب الداخلي للنص وهو وحدة النغم التي مبعثها الألفاظ الخاصة والمنتقاة المؤدية لغرض فني المبينة لما يجوب في نفس الشاعر،[2] بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج.[3] ونفهم من هذا الكلام أن الإيقاع الداخلي ينبع من داخل النص وهو النغم الداخلي الذي تحدثه الألفاظ المختارة لإثارة المشاعر من خلال ما يختلج نفسية الشاعر التي تحمل روعة الصور وتآلفها وملائمة ألفاضها للجو النفسي وتقارب مخارجها.

---

[1]- هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص59، 60.

[2]- المرجع نفسه: ص29.

[3]- عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، 1989، ص 74.

ب- الإيقاع الخارجي:

ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والقوافي الذي يشكل قواعد أصلية عامة يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري[1]وبه يتميز عن وعد من أعظم أركان وأولاها به ، ودعا بعض النقاد القدامى الشعراء إلى اختيار الوزن الملائم عند النظم، وهناك من يرى أن على الشاعر أن ينظـــر في الصلة بين المعنى والوزن لأن البحور بحسب رأيهم تختلف باختلاف المعاني والأغراض وتحدثوا عن صلاحية بعض البحور لأغراض معينة في محاولة منهم للربط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تنظم عليه.[2]

ويعني هذا أن الإيقاع الخارجي هو الوزن العروضي والقوافي الذي يصب فيه الشاعر أفكاره وصور ولأن الوزن جزء من تجربة الشاعر الشعورية فلابد أن يكون له صلة بالمعنى ومن خلال هذا الأخير تحدد الصيغة النهائية لاختيار البحر. ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن الإيقاع الداخلي والخارجي ينتج عنهما نص أدبي فني جميل يفرغه الشاعر في وعاء المتلقي .

ثانيا- مفهوم الهجاء وخصائصه :

نظم العرب الشعر في جميع الأغراض كالفخر والمدح والرثاء والهجاء والاعتذار والحكمة. إلا أننا سنخص بالذكر غرض الهجاء في العصر الجاهلي الذي كانت له دوافعه وأثاره على المهجوين، كما تميز بدوره بأنواع وأساليب وخصائص.

---

[1]- ايمان الكيلاني: بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، 2008، عمان الأردن ص259.

[2]- أحمد علي الفلاحي: الصورة في الشعر العربي، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013، ص 182.

1 – مفهوم الهجاء:

أ- لغــة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: " هجا: هجاه يهجوه هجوا وتهجاء ممدود: شتمه بالشعر وهو خلاف المدح."[1] ومعنى ذلك أن الشاعر قد استعان بشعره لشتم غيره.

وفي القاموس المحيط يقول الفيروز أبادي: " هجاه هجوا وهجاءا: شتمه بالشعر."[2] فالهجاء عند الفيروز أبادي لا يختلف معناه عن المعنى الذي أورده ابن منظور فكلاهما يعني الشتم بالشعر.

وورد في المعجم الوسيط: "الهجاء: السب وتعديد المعايب ويكون بالشعر غالبا."[3] ونجد أن المعجم الوسيط لا يختلف عن سابقيه في معنى الهجاء فهو السب باستخدام الشعر.

كما ورد الهجاء بالمعنى نفسه في المعجم الوجيز: "الهجاء: السب وتعديد المعايب بالشعر غالبا."[4] ويتضح مما سبق أن هناك اتفاق بين المعاجم اللغوية حول معنى الهجاء حيث تجمع على أنه يعني استخدام الشاعر الشعر لسب وشتم غيره، والانتقاص من قيمته.

ب- اصطلاحـا:

يعد الهجاء أدبا غنائيا يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء،[5] سواء أكان شخص يبغضه أو جماعة ينتقم منها فالشاعر الهاجي ينفس بأهاجيه عما يختلج في صدره

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج15، ص41، مادة(هجا).

[2]– مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحق أنس محمد الشامي، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008،ص1678 مادة(هجو).

[3]– شوقي ضيف: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص975،مادة(هجا).

[4]– ابراهيم مذكور: المعجم الوجيز، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1993،ص645، مادة(هجا).

[5]– سامي يوسف أبو زيد: الأدب الجاهلي، ط1، دار المسيرة، عمان، الاردن، 2011، 87.

من ضغائن وأحقاد، ولذلك كان الهجاء سلاحا من أسلحة القتال يضعف الشاعر به معنوية خصومه ويرتبط بالوعيد والتهديد والانتقاص من أقدار الخصوم والبحث عن معايبهم.[1]

أو هو محاولة سلب الخصم الصفات الحسنة كالكرم والشجاعة والمروءة، وإسباغ الصفات المادية والمعنوية.[2] ومما تقدم نجد أن الهجاء هو وسيلة الشاعر للتنفيس عما يختلج صدره من غضب فيتخذه كسلاح لمواجهة خصومه من خلال طمس محاسنهم و إبراز عيوب تحط من شأنهم.

2- دوافـع الهجاء وتأثيره:

حفلت الحياة القبلية في العصر الجاهلي بأنماط مختلفة من الصراع والخصومة والتنافس، تجاوبت أصداؤها في الشعر، وعبر عنها الشعراء مرة بالفخر والمدح، وثانية بالوعيد والتهديد، وثالثة بالسخرية والهجاء. وفي هذه الأغراض كلها كان الشعراء يفرغون ما تتركه في نفوسهم تجارب الحياة من عواطف الحب والكره والإعجاب والنفور والرضى والغضب، ويخيل إلينا أن عواطفهم في الهجاء كانت أقرب إلى العنف والصدق والحرارة والتوهج من عواطفهم في المديح، لأن سوق التكسب بالهجاء قليلة الحظ من الرواج ، وغاية ما يفعله الشاعر المتكسب أن يهدد من عدا على حق له ، فيرده إليه[3].

كما أن حرص الشاعر على المال يدفعه إلى الإفراط في ذم من منعه منه فمثلما كان المال سبب المديح عندما يحصل الشاعر المسترزق على جائزة ، فقد يصادف من لا يدفع له ، فينطلق لسانه بالهجاء بالحق وبالباطل.[4] فيخلف أثرا يتركه في النفوس كالسحر ولهذا

---

[1]- يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ط1، دار مجدولاوي، عمان، الاردن، 2015، ص275.

[2]- صالح الجبوري: دراسات معاصرة في الشعر الجاهلي، ط1، المكتب الجامعي الحديث، كركوك، 2014، ص58.

[3]- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002، ص 224، 225.

[4]- محمد بن عبد الغني المصري: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،1987، ص 241.

قرن العرب القدامى بين السحر والهجاء للغموض الذي يحيط بهما والرهبة التي يتركها السحر والهجاء في النفوس، ولذلك عزوا الهجاء إلى إحياء وعون الشياطين وزعموا أن لكل شاعر تباعا من الجن ، فالشاعر حين يهجوا يستعين بشيطانه لاستمطـــار اللعنـــات على خصومه، كما يستعين الساحر بالأرواح الشريرة على إلحاق الأذى بمن يريد سحرهـــــم، ولهذا كان العرب يخشون الهجاء لارتباطه بالسحر واللعنات، حيث يرون أن شعر الهجاء يجلب النحس ويورث الشر و المرض، وما الهجاء إلا دعوة ساخطة يدعوها ساخط أو غاضب.[1]

مما تقدم نفهم أن الهجاء حالة نفسية مشبعة بانفعالات غاضبة باحثة عما ينفس عنها فتخرج على شكل نصوص شعرية تهاجم من اســتفزها وأخرجها مما كانت عليه فتتــحول إلى سلاح يجرد الآخر من كل شيء ايجابي فلا يذكر صاحب الهجاء إلا ما يراه قاتلا لخصمه ولهذا قرن العرب القدامى تأثير الهجاء بالسحر وما ينتج عنهما من ضرر.

3- أنواع الهجــاء:

لقد عرف الهجاء في العصر الجاهلي عدة أنواع من أهمها – على سبيل المثال لا على سبيل الحصر – الهجاء القبلي والهجاء الشخصي.

أ- الهجاء القبلي:

إذا كان الصراع القبلي في العصر الجاهلي يتجلى في الحروب التي عرفت بأيام العرب فإن السلاح في هذا الصراع لم يكن في ميادينه كلها بيض السيوف وسمر الرمـــــاح وإنما كان في بعض ميادينه صراعا فكريا، تشتهر فيه الألسنة وتقدح القرائح وترمى سهام الكلام. وكانت المعركة بوجهيها الدموي والفكري ترمي إلى مرمى واحد وهو النيل من الخصم

[1]- يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص277، 279.

أو الإجهاز عليه بعد جرحه في حلبة النزاع على البقاء. وللوجه الفكري في هذه الملحمة قسمات مشرقة يرسمها الفخر، وقسمات غائمة يرسمها الهجاء، وفي هذه القسمات الغائمة يتراءى لك التشاؤم والبغض والعداوة والحقد والقسوة، وكل ما يسوء وينوء من أفكار الشعراء وعواطـفهم.[1]

فالشاعـــر في الهجـــاء يخلـص القبيـــلة وأشرافـــها من كل الفضـــائل وما يتصل بها[2] فإذا كانت العرب تفاخر بالشجاعة، فأهجى ما تهجو به التخنث والضعف وترك القتال والاستكانة للعدو والصراخ من الذعر كما تصرخ المعزى وتثغو الشاء، وأوجع ما يكون الهجو بهذه الرذائل أن تكون شاملة تعير به القبيلة أو مجموعة من القبائل قال بشر بن أبي خازم:

وليس الحي حـــي بني كلاب بمنجيـــهم وإن هـــربوا الـــفرا ر

وقد ضمزت بجرتها سليـــم فخـــافتـــنا كما ضـــمز الحمـــار

وأما أشجع الخنثى فولـــت تـــيـــوســـا بالشـــظي لهم يعـــار[3]

فالشاعر في هذه الأبيات يبين أن قبيلة بني كلاب قد هربت من المواجهة وكذلك الأمر بالنسبة لقبيلة سليم التي خافت من القتال وذلت للعدو ورضخت لذا شبهها الشاعر بالخنثى.

كما نجد أن امرؤ القيس كذلك قد هجا عدة قبائل وذلك في قوله:

ألا قبح الله البراجم كلهـــا وجـــدع يـــربوعا، وعفر دارمـــا

وآثر بالملحاة آل مجاشـــع رقاب إمـاء يقتنيـــن المفارمـــا

---

[1]– غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص 230،231.

[2]– شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ط24، دار المعارف، القاهرة، 2003،ج1، ص201.

[3]– غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص231،232.

فما قاتلوا عن ربهم وربيبـهم ولا آذنو جـــارا، فيظفر سالمـــا[1]

فامرؤ القيس في هذه الأبيات قد هجا عدة قبائل فقد قبحـــهم و عفرهم كمـا عابهم عن إيذائهم للجار والتفريط في الحقوق.

ب- الهجاء الشخصي:

وهذا الضرب من الهجاء أعنف الهجاء وأشده، وأحفله بالعـــيوب وعنفه ناجـــم عن الدوافع إلى نظمه كإغضاب الشاعر ولم يكن الخوض فيه قاصرا على الشعراء بل شاركت فيه الشواعر بقدر، فالخرنق أخت طرفة بن العبد هجت عمرو بن بشر بعد أن وشى بأخيها ودختنوس هجـــت النعمان بن قهرس التميمي[2] ومثال هذا الضرب ما قاله الحطيئة في هجاء أمه:

جزاك الله شرا مـن عجـــوز ولقاك الـعقـوق من الـبنـيـن

فقد سوســـت أمر بنـــيك حتى تـركتـهم أدق مـن الطحـين[3]

فالحطيئة في هذه الأبيات يهجو أمه ويحملها مسؤولية ما آل إليه هو وإخوته من سوء حال.

وللنسب في هذا الضرب من الهجاء موضع، لأن أشد النقائص عند العربي أن ينتقص أصله، أو يشك في انتمائه إلى أهله، أو يتهم بأنه من غير العرب ومثال ذلك هجاء بشر بن عليق الطائي للابن الرقاع حيث يقول:

بني الرقاع ما لقـــــولك ينتمـي وكنت أحـق النـــاس ألا تكلمـــا

عهدتك عبدا لست من أصل معشر عن المجد مقطوع السـواعد أجدما

---

[1]- امرؤ القيس: الديوان، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان، 2007، ص 165.

[2]- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص 233.

[3]- الحطيئة: الديوان، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص 187

وهل كـنت إلا فقــع قـاع بقرق وسـاقطة بين القبــائل مســلما[1]

نجد في هذه الأبيات أن الشاعر حقر من شأن بن الرقاع حينما منع عنه الكلام ونعته بالعبد الذي لا أصل له كما أنكر عنه المجد وجعله ساقطة بين القبائل.

ونستخلص مما سبق أن الهجاء في العصر الجاهلي قد انقسم في الأغلب إلى هجاء قبلي يهجو فيه الشاعر قبيلة أو عدة قبائل، وهجاء شخصي يتناول فيه الشاعر بالسب والشتم شخصا ما يبغضه.

4- أساليب الهجاء:

إن المتأمل لشعر الهجاء في العصر الجاهلي يلاحظ أن أساليب الشعراء فيه قد تنوعت ومنها:

أ-الأسلوب الصريح:

وهو الذي لا يتورع فيه الشاعر عن ذكر اسم المهجو والإشارة إليه بشكل غير مباشر[2] فيتناول خصمه بالهجاء ويتجاهل قدره وينكر عليه فخره ويسلبه كل مكرمة[3] وذلك من خلال مهاجمته مهاجمة سافرة، فيوعد ويهدد وينذر ويقذف بالشتيمة الصريحة والسباب الواضح[4] ومثال ذلك قول الفظ بن مالك الغساني في هجاء الملك النعمان:

أرى النعمـان يدنــي من عصــاه مخـافته ويبــــعد من أطاعـــا

وكــيف يخـــاف من أشجاه قــوم فلم يغضب ولــم ينـضج كراعـــا

فليـــت لنا به ملكـــا ســواه يبخلــنا ويعطـــينـا المتاعـــا

---

[1]- غازي الطليمات، الأدب الجاهلي، ص 234،235.

[2]- سراج الدين محمد: الهجاء في الشعر العربي، دط، دار راتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت، ص6.

[3]- حسين الحاج حسن: أدب العرب في الجاهلية، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1997،ص 143.

[4]- يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص 285،287.

فإن الحـــي من لخـــم بن عمـــرو لئام الناس كلـــــهم طبـــــاعـــا

إذا أمنوا حسبـــــــــتهم أســـودا وعند الروع تحسبـــهم ضباعـــا[1]

لقد صور الشاعر الملك النعمان بأقبح الصور في هجائه فهو في نظره لئيم وخسيس وجبان وبخيل يدعي الشجاعة في السلم وعند الحرب ضبعا، متمنيا لو كان ملكهم شخصا آخر غيره.

ومثال ذلك أيضا هجاء الحطيئة لقدامة العبسي وقومه بطريقة صريحة وذلك في قوله:

قدامة أمسى يعـرك الجهل أنفـه بجداء لم يـعـرك بها أنـف فاخر

فخرتم ولم نعلم بحـادث مجدكـم فهـات هـلـم بعدهـــا للتنافـــر

من أنتم؟ انا نسينا من أنـــــتم وريحكم من أي ريـح الأعاصـــر[2]

فالحطيئة قد وصف قدامة بالجهل كما أنكر عليه وعلى قومه مجدهم الذي لا يعلمه أحد باعتبارهم منسيين يفتقرون لآثار يذكرون بها.

ب- أسلوب التشكيك وتجاهل الخصم:

وهو الأسلوب الذي يبقى عالقا في النفوس بحيث تكون صياغته جميلة ومعانيه عميقة تنال من المهجو بأسلوب ذكي كالاستهانة بالخصم أو تجاهله أو التشكيك بنسبه مثلما فعل زهير بن أبي سلمى في آل حصن[3] حيث يقول:

وما أدري – وسوف، إخال، أدري- أقـــوم آل حصـــن، أم نســـــاء؟

---

[1]- حمدي محمود منصور: دراسات في الشعر الجاهلي والاسلامي، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2011، ص58.

[2]- الحطيئة: الديوان، ص 111.

[3]- حسين الحاج حسن: أدب العرب في الجاهلية، ص141.

فإن قـــــالو: النســاء، مخبـآت فحـــق، بكــل مـحصنــة هداء[1]

لقد فكر زهير في كنه بني حصن، فلم يهده تفكيره إلى حقيقتهم، أهم من الذكـــور أم من الإناث؟ فإن كانوا ذكورا ففيم ضعفهم وخوفهم، وإن كانوا إناثا، فمن حق كل امرأة أن تكون ذات بعل.[2]

وعد النقاد هذا الشعر من أشد الهجاء وأمضه مع أنه ترفع عن السباب والقذف والإفحاش، ولاشك أن عفة الهجاء وصدقه من أسباب نجاحه وسيرورته على الألسن، لأن الناس لا تصدق الكاذب المفتري المتحامل، ولكن إذا رأت في الهجاء شيئا من الحقيقة تميل مع الشاعر في تصديقه في كل ما يهجو يه صاحبه ويكون هذا مصداقا لرأي الجرجـــاني في جيد الهجاء[3] إذ يقول: " فأما الهجاء فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت واعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس فأما القذف والإفحاش فسباب محض وليس للشاعر فيه إلا اقامة الوزن وتصحيح النظم."[4]

نفهم من قول الجرجاني أن أفضل الهجاء ما كان فيه مزاحا يحمل في طياته معاني تدنـوا إلى القلب وتلتصق بالنفس بعيدا عن الشتم والقذف المباشر.

ج- أسلوب المقارنــة والمخايـرة :

وهذا الضرب يكون مرتبطا بالمديح لأن الشاعر فيه يوازن بيـــن من يريد مدحـــه ومن يريد هجاءه فيجعله أقل شأنا، ويشعره بالضعة و الحقارة والانحطاط،[5] لذا اعتبر أشد الهجاء وأقبحه لذلك حين نـهى عمر بن الخطـاب الحطيئة عن الهجاء المقـذع سأله

---

[1]- زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح علي فاعور، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص17.

[2]- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص232.

[3]- يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه و فنونه)، ص 284.

[4]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 2006، ص 30.

[5]- يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص 286.

الحطيئـــــــة: وما المقذع؟[1] قال: أن تخاير بين الناس فتقول فلان خير من فلان وآل فلان خير من آل فلان.[2] من خلال هذه المحاورة نفهم أن عمر بن الخطاب قد اعتبر المفاضلة بين الشخصين من أقذع الهجاء. ومثال هذا الضرب ما قاله الحطيئة في هجاء الزبرقان بن بدر وقومه ومدح بني أنف الناقة.

ألـــم أك جـاركـم فـتـركتـمـون لكلبي فـــي ديـــاركـم عـــواء

وآنيـــت العشـــاء إلـــى سهيل أو الـــشعرى فطـــال بي الأنـــاء

فلمـــا كنـــت جـــاركم أبيـــتم وشر مـــواطـــن الحـسب الابـاء

ولـــــما كنت جـــارهم حبوني وفيكم كان– لو شئـتم – حبـــاء[3]

يلوم الحطيئة في هذه الأبيات الزبرقان بن بدر وقومه الذين تركوا الديار ولم يسألوا عنه رغم طول انتظاره طمعا أن يرجعوا إليه إلا أنهم أبو ذلك ، فقارنهم بقوم بني أنف الناقة الذين حبوه ولو أراد منهم شيئا لأعطوه.

كما نجد كذلك في المقارنة والتفضيل قول الشاعر ربيعة بن عبد الرحمن الرقي:

لـشتان ما بين اليزيدين في الندى يزيـد سليم والأعـر بن حاتـــم

فـهم الفتى الأزدي اتلاف مالـــــه وهم الفتى القيسي جمع الدراهـم[4]

فالشاعر يقارن بين شخصين يحملان اسم يزيد فيرى أن غاية الفتى الأزدي تضييع المال في حين أن الفتى القيسي فغايته تجميع المال.

---

[1]– يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص277.

[2]– عيسى إبراهيم المسدي: الحطيئة، ط1، دار المعتز، عمان، الأردن، 2012، ص 43.

[3]– الحطيئة: الديوان، ص 31،32.

[4]– ابن رشيق القيرواني: العمدة، دط، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، ص 173.

د- أسلوب الهجـاء التعريضي :

وفـيه يشـير الشاعر إلى المهـجو من بعيد إشارة خفيـة ويترك الناس يفهمون إلى من يوجه هجاءه،[1] لذلك اعتبر أقس وأشد من التصريح لأن التـعريض يصـحبه شيء من التشكيك والتحريض والإثارة[2] والشوق إلى التأويل ذلك أنه يقدح في الفكر شرارة التفسير ويدفع السامع إلى الكشف عما وراء الكنايات من الحقائق.[3] ومثال ذلك حينما أعرض الحطيئة بقوم الزبرقان تعريضا[4]حيث يقول:

قـوم هم الأنف والأذنـاب غيرهم ومـن يسـوي بأنف الناقة الذنبا[5]

من خلال هذا البيت نجد أن الشاعر قد هجا الزبرقان وقومه بأسلوب غير مباشر وحط من شأنهم حيث جعلهم في المرتبة الدنيا مقارنة بقوم بني أنف الناقة.

كما نجد أن المتلمس كذلك قد أعرض بالملك عمرو بن هند وذلك في قوله:

بـئس الفحولـة حين جدتـم عرك الرهان، وبـئس ما نجلـوا

أعـني الـخؤولة والعموم فهم كالطـبن ليـس لبيـته حـول

نجد في هذين البيتين أن الشاعر يهجم على الملك بشراسة وقوة دون ذكر اسمه ونعته بصفات هي غاية في الإقذاع والانتقاص فهو مدخول النسب من جهة لأعمامه وأخواله، لذا فهو مخبول ضعيف، يتلاعب به جلساؤه كما يتلاعب الصبية بالطبن.[6]

---

[1]- سراج الدين محمد: الهجاء في الشعر العربي، ص 6.

[2]- يحي وهيب الجبوري، الأدب الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص287.

[3]- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص 233.

[4]- يحي وهيب الجبوري: الأدب الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص 287.

[5]- الحطيئة: الديوان، ص 45.

[6]- حمدي محمود منصور: قراءة في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، عمان، الأردن، 2010، 25.

نستخلص مما سبق أن أساليب الهجاء في العصر الجاهلي قد تنوعت بين ما هو مباشر وغير مباشر وبين المفاضلة وإلغاء الخصم وكلها لها وقع عل النفس وتأثير على القلب.

4- خصـائص الهجـاء:

لقد تميز الهجاء الجاهلي بخصائص كثيرة لعل أبرزها:

1- ضآلة الهجاء وقصر مقطعاته وانضواؤه في الأغراض الأخرى. وربما كان قصر مقطعاته سببا من أسباب رواجه وسيرورته و عـلوقه بالحـافظة وربما كـان انضواؤه تحت الأغراض الأخرى ناجما عن الاعتقاد بأنه وسيلة للدفاع عن النفس والقبيلة.[1] كما أن أغلب الهجاء الجاهلي لم تفرد له قصائد خاصة بل كان الشعراء يسوقونه غالبا في وسط تضاعيف حماستهم وإشادتهم بأمجادهم وانتصاراتهم الحربية.[2]

2- عدم انحدار الهجاء الجاهلي إلى الإقذاع والشتم الواضح والفحش إلا الحطيئة في بعض الأبيات وشعرهم أقرب إلى اللوم والعتاب منه إلى البذاءة والإقذاع ، فصور الهجاء مستمدة من البيئة الجاهلية ومن العرف السائدة والمثل التي تعارفت عليها الناس.[3]

3- الجاهلي كان يهجو بالعيوب النفسية الخُلقية ولم يهج بالعيوب الجسمية الخَلقية[4] وتعمـد الأوصاف المزرية بالفرد والقبيلة من الهوان والبخل وسواها.[5]

---

[1]- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ص 239.

[2]- محمود رزق حامد: الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ط1، دار العلم والايمان، دسوق، 2010، ص 133.

[3]- يحي وهيب الجبوري، الأدب الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ص288،289.

[4]- عمر فروخ تاريخ الأدب العربي، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1981،ج 1، ص 83.

[5]- علي خليفة: الأدب في العصر الجاهلي، ط1، دار وقار لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2014، ص 111.

4- عماد أسلوب الهجاء الوضوح والبساطة والبعد عن الصنعة والتكلف لأنه وليد الفطنة وسرعة الخاطر واللمحة الدالة وهذا يتجافى مع التصنع وإطالة التفكير.[1]

5- صلة الهجاء بالفخر والحماسة والمديح لأن كثيرا من معاني الفخر والحماسة والمديح تتحول إلى هجاء إذا ما سلبها الشاعر من العدو وأثبت له عكسها.[2]

وختاما لهذا الفصل نستنتج أن الإيقاع في القديم لم يحدد كمصطلح إلا أنه بتقدم العصور استقل وأخذ قيمته من خلال الدور البارز الذي يلعبه داخل النص ومدى ارتباطه بنفسية الشاعر، أصبح خاضعا للقصيدة العربية المتـعددة الأغراض ومن بينها الهـــجاء الذي برز في الشعر القديم كالشعر القبلي والذي طال عدة أشخاص، و الهجاء الشخصي الذي يكون اتجاه شخص محدد معتمدين في ذلك أســاليب متنوعة كالأســلوب الصــريح أو الأسلوب التشكيكي أو أسلوب المقارنة والمخايرة ، أو الأسلوب التعريضي للتنفيس عما يختلج صدورهم بعيدا عن الإقذاع واعتماد الأسلوب البسيط والواضح بدافع الانتقام والحط من شأن الخصم الذي يكون أثره قاسيا على المهجى.

[1]- حسين الحاج حسن: أدب العرب في عصر الجاهلية، ص143.

[2]- منذر ذيب كفافي: الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014، ص 155.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: أشكال الإيقاع في هجاء الحطيئة

أولا- جمالية الإيقاع الخارجي

1- الوزن وتنويعات البحور

2- القافية وتمظهراتها

ثانيا- فنيات الإيقاع الداخلي

1- شعرية التصريع ودلالة الطباق

2- التدوير و جماليات التكرار

ظهر الشعر الجاهلي مسموعا يتغنى به الشاعر لقومه، إلا أنه يلبس أغراضا مختلفة وما يهمنا في هذا المقام هو شعر الهجاء عند الحطيئة، والذي ينقل لنا حالته النفسية المجسدة في مقطوعاته التي تهجم بها على خصومه. ولقد اعتمدنا في هذا الفصل على دراسة الإيقاع الخارجي المحدود بالتفاعيل وما يلحقها من زحافات وعلل؛ ودراسة الإيقاع الداخلي الذي يهتم باللفظة أو التركيب؛ والذي يكسيه الصوت فيميزه ويحوله إلى وحدات إيقاعية منتظمة.

أولا- جمالية الإيقاع الخارجي:

1- الوزن وتنويعات البحور:

يعد الوزن في مفهوم الخليل من الأركان الأساسية التي يقوم عليها بناء الشعر، كما يقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن، على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل من الوزن في الشعر،[1] والوزن الشعري يعني: " الفعل الإيقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية."[2] ونفهم من هذا القول أن الوزن يتشكل بانسجام الوحدات الصوتية فيما بينها مشكلة إيقاعا متناغما.

ويرى ابن رشيق القيرواني أن: " الوزن أعظم أركان حد الشعر."[3] وبقوله هذا يؤكد على أهمية الوزن باعتباره الميزة الفارقة بين الشعر والنثر.

كما أن الوزن مرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الشاعر ولمعرفته لابد من التقطيع العروضي للأبيات الخاصة بغرض الهجاء عند الحطيئة وذلك لاستنتاج البحور المعتمدة من طرف الشاعر.

---

[1]- فاطمة دخية: قراءة في جماليات النص القديم، ص 105.

[2]- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص22.

[3]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ط5، دار الجيل، دب، 1981، ج1، ص 134.

لقد نظم الحطيئة هجاءه على بعض البحور الخليلية حيث إنه اعتمد على بحر الطويل وبحر البسيط وبحر الوافر وبحر الكامل؛ وبهذا يكون قد زاوج بين البحور الصافية والبحور المركبة والتي قمنا بدراسة كل بحر منها على حدة على النحو الآتي:

أ- بحـر الطويـل:

يعد بحر الطويل من أكثر بحور الشعر استعمالا، ويكاد يكون ربع الشعر العربي مكتوبا على ميزان الطويل،[1] وقد سمي طويلا لبلوغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا ووقوع الأوتاد في أوائل أبياته والأسباب بعدها، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا وهو على ثمانيـة أجـزاء:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[2]

ومن أمثلة ذلك قول الحطيئة:

قدامة أمسى يعرك الجهـل أنفـه بجـدَّاء لـم يعرك بها أنـف فاخـر[3]

قُدَامَة أَمْسَى يُعْرِكُ لْجَهْـلُ أَنْفَهُـو بِـجَـدْدَاءَ لَـمْ يُعْـرِكْ بِـهَا أَنْفُ فَاْخِرِي

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// //0/ //0/0 0/ 0/0// 0//0//

فـعول مفاعيـلن فعولن مفاعـلن فعولن مفاعيـلن فعولن مفاعـلن

مقبوض سالم سالم مقبوض سالم سالم سالم مقبوض

---

[1]- مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية، القاهرة، 1998، ص59.

[2]- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحق الحسباني الحسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994 ص22.

[3]- الحطيئة: الديوان، ص111.

لقد طرأ على هذا البيت تغيير بعدما دخل زحاف القبض على بعض تفعيلاته والقبض هو: " حذف الخامس الساكن من التفعيلة "[1] ولهذا فقد مس هذا الزحاف كل من العروض والضرب التي تحولت من مفاعيلن إلى مفاعلن أي من وتـد مجـموع وسبـبين خفيـفين إلى وتدين مجموعين، لم تسلم التفعيلة الأولى من الصدر من زحاف القبض؛ وذلك بتحولها من فعولن إلى فعول. وهذه التغييرات التي كان سببها زحاف الخبن قد أحدثـت انسجاما في عروض البيت وضربه.

ويقول في المقطوعة نفسها:

ومـن أنتم إنَّا نسينا مـن أنتـم وريحكـم من أي ريح الأعاصـر[2]

وَمَنْ أَنْتُمْ إِنْنَا نَسَيْنَا مَـنْ أَنْتُـمْ وَرِيْحُـكُمْ مِنْ أَيْيِ رِيْحِ لْأَعَاصِرُو

0//0// 0/0// 0/0/0/ /0// 0/0/0/ 0/0// 0/0/0/ 0/0//

فعولن مفعولن فعولن مفعولن فعـول مفعولن فعولـن مفاعلن

سالم مخروم سالم مخروم مقبوض مخروم سالم مقبوض

إن المتلقي لهذا البيت يلاحظ أن تفعيلة فعولن سالمة من الزحاف في صدر البيت إلا أنها تعرضت لزحاف القبض؛ وذلك في التفعيلة الأولى من العجز والتي أصبحت فعول أما تفعيلة مفاعيلن لم ترد سالمة في هذا البيت لأن الخرم قد مس كل من حشو الصدر و كذلك العروض؛ وحشو الصدر الذي تغير من مفاعيلن إلى مفعولن، والخرم علة تجري مجرى الزحاف وهو: " اسم يطلق بالمعنى العام على إسقاط أول الوتد المجموع "[3] أما تفعيلة

---

[1]– محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء، دمشق، سوريا، 2008، ص208.

[2]– الحطيئة: الديوان، ص111.

[3]– محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية)، شرح محمد اللحام، ط1، عالم الكتب، بيروت لبنان، 1996، ص33.

الضرب فقد مسها زحاف القبض؛ فتحولت من مفاعيلن إلى مفاعلن. وهذه الزحافات التي طرأت على هذا البيت أدت إلى كسر الإيقاع الرتيب الذي من شأنه أن يزعج المتلقي وأضفت نغما موسيقيا جميلا.

ويقول أيضا:

لعمري لقد جرَّبتكم فوجدتكـــــم	قبـــاح الوجـــوه ســيّء العذرات[1]
لَعُمْرِي لَقَدْ جَرْرَبْتُكُـمْ فَوَجَدْتُكُـمْ	قِبَاحَ لْوُجُـــوْهِ سَيْـيِءِ لْعَذِرَاتِـيْ
0//0// /0// 0/0/0// 0/0//	0/0// /0// 0//0// 0/0//
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعولن مفاعلن فعول مفاعي
سالم سالم مقبوض مقبوض	سالم مقبوض مقبوض محذوف

حدث في هذا البيت تغيير في بعض التفعيلات بعدما طرأ عليها الزحاف؛ فقد ورد العروض مقبوضـــا أما الضرب فورد محذوفا؛ فبعدمـا كـان مفاعيلن تحـول إلى مفاعي والحذف هو: " اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة "[2] أما حشو الصدر والعجز فقد وردت التفعيلات متزاوجة بين السالمة والمقبوضة. وما أضفى جمـالية في هذا البيت الشعري هو ذلك الانسجام وتآلف الذي كان سببه ورود التفعيلة الثالثة مقبوضة في صدر البيت وعجزه.

[1]– الحطيئة: الديوان، ص55.

[2]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دار القلم، دمشق، 1991، ص129.

ويقول الحطيئة في موضع آخر:

أنخـنا ببيت الزّبـــرقـان ولـــيتنا مضـــينا فقلنا وسـط بـــيت المخـــبّل[1]

أَنَخْنَا بِبَـيْتِ زْزِبِـــــرْقَانْ وَلَـيْتَنَـا مَضِينَا فَقِلْنَا وَسْـطَ بَيْـتِ لْمِخَبْبَلِي

0//0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0/ /0/0// 0/0//

فعولن مفاعيل عولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

سالم مقصور مخروم مقبوض سالم سالم سالم سالم

عند تقطيعنا لهذا البيت، نلاحظ أن عروضه وردت مقبوضة أما ضربه فوردت سالمة. أما حشو الصدر فقد سلمت منه التفعيلة الأولى وطرأ على التفعيلات الأخرى الزحاف ، حيث تحولت مفاعيلن إلى مفاعيل بعدما مستها علة القصر وهي علة تجري مجرى الزحاف وتعني: " اسقاط ثاني السبب الخفيف واسكان أوله "[2] أما فعولن فطرأت عليها علة الخرم؛ وهي علة تجري مجرى الزحاف فتحولت فعولن إلى عولن، والخرم هو إسقاط أول الوتد المجموع؛ أما عجز البيت فقد ورد سالما من الزحاف. ولقد أضفت هذه الزحافات والعلل شعرية وجمالية عند الحطيئة حيث أنه أحدث ثلاث تغييرات بين الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف في صدر البيت وأبقى عجز البيت سالما.

ب- بحر البسيط:

بحر البسيط هو أحد البحور المركبة التي كثر النظم عليها في الشعر العربي القديم خاصة؛ ويكون هذا البحر من البحور التي لا تخلو من النغمة الموسيقية الغنائية فقد كثر

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص162.

[2]- المرجع نفسه، ص129.

استعماله في الشعر الغنائي؛[1] و سمي بسيطا لرقته في النسج الإيقاعي وعذوبته، ولامتداد النفس فيه، ولقدرته على استيعاب الدلالات واحتضان المدلولات.[2]

ومفتـــاحـــه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[3]

ومثاله قول الحطيئة في هجائه:

ماكان ذنب بغـيضن لا أبا لكـــم في بـائس جاء يحدو آخـر النَّـاس[4]

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيْضِنْ لَـاْ أَبَنْ لَكُمُو فِيْ بَـــأْئِسِنْ جَاْءَ يَحْدُوْ أَأْخِرَ نْنَاْسِي

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

سالم مخبون سالم مخبون سالم سالم سالم مقطوع

عند تأملنا لهذا البيت نلاحظ أن تفعيلة مستفعلن وردت سالمة من الزحاف في الصدر والعجز؛ أما تفعيلة فاعلن فقد طرأ عليها التغيير في حشو الصدر؛ وذلك عند دخول زحاف الخبن عليها وهو: " حذف الثاني الساكن "[5] فتحولت إلى فعلن؛ وكذلك الأمر بالنسبة للعروض الذي لم يسلم أيضا من زحاف الخبن وتحول هو الآخر إلى فعلن؛ أي بعدما كان سببا خفيفا ووتدا مجموعا أصبح فاصلة صغرى؛ أما بالنسبة للضرب فقد تغير أيضا بعد

---

[1]– ابراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، 205.

[2]– عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، ط2، دار صفاء، عمان الأردن، ص163.

[3]– عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ط3، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1987، ص38.

[4]– الحطيئة: الديوان، ص 117.

[5]– عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دط، بيروت، 1987، ص46.

دخول علة القطع عليه؛ والقطع هو: " حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله "[1] حيث تحولت فاعلن إلى فاعل أي بعدما كانت التفعيلة متكونة من سبب خفيف ووتد مجموع صارت سببين خفيفين. حيث أصبح هناك توازنا في حركات وسكنات هذه التفعيلة مما يخلق خفة وسهولة في نطقها.

ويقول الحطيئة أيضا:

قوم هم الأنف والأذناب غيـــرهم ومـــن يســوِّي بأنف النَّاقة الذَّنبـا[2]

قَوْمُنْ هُمُ لْـأَنْفُ وَلْـأَذْنَابُ غَيْرُهُمُوْ وَمَنْ يُسَـــوْوِيْ بِأَنْـــفِ نْنَاْقَةِ ذْذَنَبَاْ

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلـن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلـن

سالم سالم سالم مخبون مخبون سالم سالم مخبون

عند تقطيعنا لهذا البيت نلاحظ أن تفعيلة العروض والضرب مسـها زحـــاف الخبن؛ وذلك في تفعيلة فاعلن التي تحولت بعد حذف الثاني الساكن إلى فعلن؛ أما تفعيلة مستفعلن فوردت سالمة في حشو الصدر وكذلك تفعيلة فاعلن؛ أما حشو العجز فقد طرأ زحاف الخبن على التفعيلة الأولى؛ حيث صارت بعد حذف الثاني الساكن متفعلن. والذي أضفى نغما يطرب السامع هو زحاف الخبن الذي ورد في تفعيلتي العروض والضرب.

[1]– عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص48.

[2]– الحطيئة، الديوان، ص45.

ويقول في موضع آخر:

مــلّو قــراه وهرَّتـــــه كلابـــهم وجرّحـــوه بأنيـــاب وأضـــــراس[1]

مَــلْلُوْ قِرَاْهُ وَهَرْرَتْــهُ كِلَاْبُهُــمُوْ وَجَرْرَحُـوْهُ بِأَنْيَــاْبِنْ وَأَضْــرَاْسِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0///0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فاعـل

سالم مخبون مطوى مخبون مخبون مخبون سالم مقطوع

إن المتلقي لهذا البيت يسجل دخول الزحاف على تفعيلاته حيث إن عروضه وردت مخبونة وضربه مقطوعة أما حشو الصدر فنجد أن التفعيلة الأولى وردت سالمة أما التفعيلات الأخرى فقد دخل عليها الزحاف ففاعلن مسها الخبن فصارت فعلن؛ أما مستفعلن أصبحت مستعلن بعدما طرأ عليها زحاف الطي وهو: " حذف الرابع الساكن "[2] أما حشو العجز فدخل عليه زحاف الخبن فتحولت مستفعلن إلى متفعلن و فاعلن إلى فعلن أما التفعيلة قبل الأخيرة فوردت سالمة. مما أحدث شعرية وجمالية على شعر الهجاء عند الحطيئة هو تنويعه في الزحاف وكذلك التزام الشاعر لزحاف الخبن في التفـــعيلة الثانية من الصدر والعجز.

ج- بحـر الوافـــر:

وهو من البحور الأكثر مرونة و الألين وزنا و الأغنى موسيقية، يشيع فيه النغم العذب الحنون وتنطلق الموسيقى الشجية المطربة، وهو صالح لمعظم الموضوعات، وهــو من أكثر البحور استعمالا نظم عليه الأقدمون والمعاصرون في شتى الأغراض والمعاني

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص119.

[2]- محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض: 219.

فاحتواها بكل طواعية ومرونة ويسر.[1] وهو على ستة أجزاء: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مكررة مرتين.[2]

ومثال ذلك قول الحطيئة:

تنحّي فاجلسي منَّا بعيدا أراح الله منك العالمينا[3]

تَنحْـــحِيْ فَجْلِسِيْ مِنَّاْ بَـعِيْدَنْ أَرَاْحَ لْلَاْهُ مِـنْكِ لْـعَـاْلَمِيْـنَـاْ

0/0// 0/0/ 0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

معصوب معصوب مقطوف معصوب معصوب مقطوف

عند تأملنا لهذا البيت نلاحظ أن جميع تفعيلاته أصابها الزحاف؛ حيث نجد أن العروض والضرب مستهما علة القطف فتحولت مفاعلَتن إلى مفاعل ورُدّت إلى فعولن والقطف هو: "مجموع العصب والحذف أي تسكين الخامس المتحرك ثم حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة"[4] ؛ أما حشو الصدر وحشو العجز فقد مسهما زحاف العصب فبعد أن كانت مفاعلَتن صارت مفاعلْتن والعصب هو: " تسكين الخامس المتحرك"[5]. كما نلاحظ أيضا أن الزحاف والعلة الواردة في هذا البيت أتت متوازنة في صدر البيت وعجزه.

---

[1]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص80.

[2]– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص51.

[3]– الحطيئة: الديوان، ص 187.

[4]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

[5]– المرجع نفسه: ص127.

كما يـقول أيضـــا:

وأمّـــك حمـــــــراء زوْفيّـــــــة لنقل الحشـــيش جـــراز الحطـــب[1]

وأمْمُكِ حَمْـــرَاْءُ زَوْفِيْيَتُـــــــتُـنٌ لِنَقْـلِ لْحَشِـــيْشِ جُـــــرَاْزَ لْحَطَـــبْ

0//0/ 0///0/ /0/0// 0//0/ 0//0/ 0///0//

مفاعلتن فاعتن فاعتن مفاعلت فاعلتن فاعتن

سالم مجمم مجمم منقوص مخروم مجمم

بعد تقطيعنا لهذا البيت نجد أن التفعيلة الأولى مفاعلتن وردت سالمة؛ أما التفعيلات الأخرى فقد طرأ عليها التغيير حيث نجد أن العروض والضرب، وكذلك التفعيلـــة الثانية من حشو الصدر قد مسهم زحاف الجمم وهو: " مركب من الخرم والعقل وهو حذف أول الوتد المجموع و حذف الخامس المتحرك"[2] فتحولت مفاعلَتن إلى فاعتن؛ أما حشو العجز فقد مس التفعيلة الأولى زحاف النقص وهو: " مركب من العصب والكف وذلك بتسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن من التفعيلة"[3]؛ حيث تحولت مفاعلَتن إلى مفاعلْت أما التفعيلة الثانية من حشو العجز فقد مسها زحاف الخرم فتحولت مفاعلَتن بعد إسقاط أول الوتد المجموع إلى فاعلتن. وهذه التغييرات التي كان سببها الزحافات والعلل أسهمت في تنوع الإيقاع داخل البيت الشعري وتكوين نغم موسيقي كان سببه زحاف الجمم الذي التزم به الشاعر في عروض البيت وضربه.

---

[1]– الحطيئة: الديوان، ص47.

[2]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص131.

[3]– المرجع نفسه: ص127.

ويقول الحطيئة في موضع آخر:

وما باءوا كـــما بـــاءواعـلينا بفضل دمائهـم حتـــى أراحـــــوا[1]

وَمَابَاْءُوْ كَـــمَاْبَـــاْءُوْ عَـلَيْنَاْ بِفَـضْلِ دِمَاْئِهِـــمْ حَـــتَىْ أَرَاْحُـــوْ

0/0// 0//0// 0/// 0// 0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولـن مفاعلتن مفاعتـن فعولـن

معصوب معصوب مقطوف سالم معقول مقطوف

في هذا البيت طرأ تغيير في تفعيلاته حيث ورد العروض والضرب مقطوفين أي أن تفعيلة مفاعلتن تغيرت إلى مفاعل وترد إلى فعولن؛ أما حشو الصدر فقد أصابه العصب فتحولت مفاعلَتن إلى مفاعلْتن، والتفعيلة الأولى من حشو العجز وردت سالمة في حين أصاب زحاف العقل التفعيلة الثانية التي تغيرت من مفاعلتن إلى مفاعتن؛ والعقل هو: "حذف الخامس المتحرك"[2] وهذا الزحاف وغيره من الزحافات الواردة في هذا البيت أدت إلى إغناء الإيقاع .

د- بحر الكامـــل:

لقد أحسن الخليل في تسميته بهذه التسمية، لأنه يلائم كل أنواع الشعر، ولهذا ركب متنه الشعراء السابقون والمتأخرون، وهو أقرب إلى الشدة والعنف إلى الرقة واللين.[3] وهو

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص62.

[2]- محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص223.

[3]- المرجع نفسه: ص75.

على ستة أجزاء: متفاعلن (ستة مرات)[1] والكامل يستعمل تاما ومختصرا أي مجزوءا بحذف ثلثه.[2]

ومثال الكامل التام قول الحطيئة:

ولقد رأيتك في النِّـــــساء فسؤتني وأبـــا بنيـــك فساؤني في المجلس[3]

وَلَقَدْ رَأَيْتُـكِ فِنْنِـــــسَاْءِ فَسُـــؤْتِنِيْ وَأَبَـــا بَنِيْـــكِ فَسَاْءَنِيْ فِلْمَجْـــلِسِيْ

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن

سالم سالم سالم سالم مضمر

ومن خلال تقطيعنا لهذا البيت نلاحظ أن تفعيلاته وردت سالمة من الزحاف؛ إلا تفعيلة الضرب التي تغيرت بعد أن مسها زحاف الإضمار وهو: " تسكين الثاني المتحرك"[4] حيث تحولت تفعيلة متَفاعلن إلى متْفاعلن. وهذا ما أكسب البيت جمالية ورقة على مستوى الإيقاع.

---

[1]– الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص58.

[2]– عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص59.

[3]– الحطيئة: الديوان، ص121.

[4]– محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص227.

كما يقول أيضا:

فـــــإذا تقطَّعت الوسائل بينـــنـــا فيمـــــا جنت أيديـــــهم فليبـــعدوا[1]

فَـــــإِذَا تَقَطْطَعَتِ لْوَسَائِلُ بَيْنَنَـــاْ فِيْمَـــــاْ جَنَتْ أَيْدِيـــْـــهُمُوْ فَلْيَبْـــعُدُوْ

0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

سالم سالم سالم مضمر مضمر مضمر

إن تفعيلات الصدر وردت سالمة من الزحاف؛ أما العجز فد مس الزحاف جميع تفعيلاته؛ وهذا الزحاف هو الإضمار حيث إن تفعيلة متَفاعلن صارت بعد تسكين الثاني المتحرك متْفاعلن. والاختلاف الواقع بين صدر البيت السالم وعجزه المضمر يضفي جمالية لهذا البيت الشعري.

ومن أمثلة مجزوء الكامل قول الحطيئة:

وأمرْتنـــــي كيما أجـــــــا مـــــع أســـرة فيها مقـــــــاذر[2]

وأَمَرْتَنِـــــي كَيْمَا أُجـَــــــاْ مِـــــعُ أُسْـــــرَتَنْ فِيْهَاْ مَقَـــــاْذِرْ

0/ 0// 0/0/ 0// 0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتـــن

سالم مضمر سالم مضمر مرفل

[1]– الحطيئة: الديوان، ص 78.

[2]– المصدر نفسه، ص91.

عند تأملنا لهذا البيت نجد أنه من مجـــزوء الكامل ذلك أنـه يتـــألف من تفعيلتين في الصدر والعجز، أما فيما يخص الزحافات فقد دخلت على العروض والضرب؛ حـــيث وردت تفعيلة العروض مضمرة وذلك بتسكين الثاني المتحرك فتحولت متَفاعلن إلى متْفاعلن أما تفعيلة الضرب فقد طرأ عليه زحاف الإضمار وعلة الترفيل وذلك بتسكين الثـاني المتحـرك في تفعيلة متفاعلن وزيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة والترفيل هو:" زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع"[1] هذه الزيادة التي أدت إلى تطويل التفعيلة قد أضفت رنة موسيقية يحس بها المتلقي عند نهاية البيت.

كما يقول الحطيئة أيضا في مجزوء الكامل:

وبـــــرّز النّجـــــب الجيـــــاد وبـــــلّد الـــكـــــذب المـــــحامـرْ[2]

وبُـــرْزَزُ نْنُجَـــــبُ لْجِيَـــاْدُوْ وَبُـــلْلَدُ لْـــكـــــذُبُ لْـــمَحَـــاْمِـرْ

0//0// 0/0//0/// 0//0// 0/0//0///

مفاعلن متفاعلاتن مفاعلن متفاعلاتـن

موقوص مرفل موقوص مرفل

بعد تقطيعنا للبيت نجد تفعيلة العروض والضرب قد مستهما علة الترفيل؛ حيث تحولت متفاعلن إلى متفاعلاتن بعدما أضيف إليها سبب خفيف في آخر التفعيلة؛ أما حشو الصدر والعجز فقد طرأ عليهما زحاف الوقص وهو: "حذف الثاني المتحرك"[3] حيث تغيرت متفاعلن إلى مفاعلن بعد حذف ثانيها المتحرك. ومما جعل البيت يتميز بإيقاع وزني هو

---

[1]– محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص228.

[2]– الحطيئة: الديوان، ص92.

[3]– محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص126.

ورود نفس الزحاف في التفعيلة الأولى من الصدر البيت وعجزه وكذلك التزام الشاعر علة الترفيل فيهما.

مما سبق نستخلص أن الحطيئة استخدم البحور الأكثر شيوعا قديما في مقطوعات هجائه، والتي تتمثل في الطويل والبسيط والوافر والكامل؛ وبهذا يكون قد مزج بين البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة والبحور المركبة ذات التفعيلتين المختلفتين ولقد أحسن اختياره للبحور في نظم هجائه لأنها استوعبت مشاعره المجروحة الغاضبة. كما كان للزحاف حضور قوي في أبياته؛ والذي أسهم في خلق المتعة في نفسية المتلقي لأن التغيير الذي مس التفاعيل أسهم في كسر الرتابة والملل التي من شأنها أن تنتج جراء إعادة التفعيلات نفسها.

2- القافية وتمظهراتها:

لقد اختلف القدماء في تعريفهم للقافية حيث عرفها الأخفش بأنها: " آخر كلمة في البيت، وقال " قطرب والفراء" إنها حرف الروي."[1] أما القول الذي سنأخذ به هو ما جاء به "الخليل" والذي عرف القافية بأنها: " آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن."[2] ولهذا فإن القافية قد تأتي كلمة واحدة أو أكثر من كلمة، أو بعض كلمة.[3]

وللقافية قيمة كبيرة في الموسيقى الخارجية للقصيدة حيث يقول "ابن رشيق القيرواني" "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية."[4]

---

[1]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص152.

[2]- محمد عبد المجيد الطويل: القافية دراسة في الدلالة، ط1، دار غريب، القاهرة، 2006، ص40.

[3]- محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص270.

[4]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ح1، ص151.

ونفهم من هذه الأقوال أن العلماء قد اختلفوا في تحديدها قديما؛ إلا أن القول الذي أخذ به هو ما جاء به الخليل؛ لذا فهي ركن من أركان الشعر وهذا ما دفـــع بابن رشيق إلى الربط بينهما وبين الوزن واعتبارهما الميزة التي ينفرد بها الشعر.

أ- ألقاب حروف القافية:

حروف القافية ستة هي: الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل وأهم هذه الحروف هو الروي؛ أما الحروف الأخرى فليست لازمة إلا إذا قرن أي حرف من حروف القافية مع الروي فيؤدي ذلك إلى لزوم تكراره في كل أبيات القصيدة.

أ1/الروي: وهو الحرف الذي يتحتم تكراره في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وحرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه.[1] ومثال ذلك قول الحطيئة في هجاء أمه:

أَغِربالاً إذَا استودعْتِ سرًا وَكـــــانُونًا على المُتَحدثينَا[2]

فالروي هنا هو حرف النون.

أ2/الوصل: والوصل نوعان:

- حرف مد يتولد عن اشباع حركة الروي فيكون ألفا أو واوا أو ياءا.
- هاء ساكنة او متحركة تلي حرف الروي.[3] ومثال ذلك هجاء الحطيئة للزبرقان وقومه.

---

[1]- حازم علي كمال الدين: القافة دراسة صوتية جديدة، دط، مكتبة الآداب، مصر، 1998، ص55.

[2]- الحطيئة: الديوان، ص187.

[3]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص143.

ومثال ذلك :

قَومٌ هُم الأنفُ والأَذْنَابُ غَيرهمُ وَمـنْ يُسَوِي بِأنفِ النَّاقَةِ الذَّنبَا[1]

فالوصل في هذا البيت هو الألف التي بعد الباء في كلمة الذنبا.

ومثاله أيضا هجاء الحطيئة لنفسه حيث يقول:

أَبَتْ شَفَتَايَ اليَومَ إلاَّ تكلُّمًا بِشرٍّ فمَا أدرِي لِمَنْ أَنا قَائِلُـــهْ[2]

والوصل في هذا البيت هي الهاء التي بعد لام في كلمة قائله.

أ3/ الخروج: "وهذه الكلمة تنطق بضم الخاء، ويراد من الخروج حركة هاء الوصل (الألف، الواو، الياء)"[3] ومثال ذلك قول الحطيئة في هجاء قبيلة سهم:

عَطاءُ مَليكٍ مَا يُكَدَرُ سَيْبُهُ إذَا بَخَلَتْ سَهْمٌ وَخَابَ عَشِـيرُهَا[4]

والخروج هو الألف الناتجة عن اشباع هاء الوصل في كلمة عشيرها.

أ4/الردف:" وهو حرف مد او لين يقع قبل الروي دون فاصل بينهما وسمي بذلك لوقوعه خلف الروي كالرديف خلف راكبة الدابة".[5]ومثال ذلك قول الحطيئة في هجاء الزبرقان:

مَا كَانَ ذَنْبُ بَغِيضٍ لَا أبًا لَكم فِي بائسٍ جاءَ يحدُو آخرَ النَّاسِ[6]

الردف هو الألف التي قبل حرف الروي (السين) في كلمة الناس.

---

[1]– الحطيئة: الديوان، ص45.

[2]– المصدر نفسه: ص172.

[3]– عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ط3، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، 1987، 108.

[4]– الحطيئة: الديوان، ص128.

[5]– محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص159.

[6] –الحطيئة: الديوان، 117.

أ5/- الدخيل: "وهو حرف صحيح متحرك تأتي قبله ألف التأسيس والروي لهذا فإن الدخيل والردف لا يجتمعان في قافية واحدة ".[1]ومثال ذلك هجاء الحطيئة لقدامة العبسي وذلك في قوله:

قُدَامَةُ أَمسَى يُعْرِكُ الجَهلُ أنفهُ بِجَدَّاءَ لَمْ يُعرِكْ بهَا أنفُ فَاخِـــرِ[2]

فحرف الخاء هو حرف الدخيل والذي يلاحظ عليه اسهامه في إبراز حرف الروي عند النطق بكلمة فاخر، فهو بمثابة وقفة تهيء القارئ قبل النطق بحرف الروي و إضفاء نغما موسيقيا عليه.

أ6/- التأسيس: وهو ألف بينها وبين الروي حرف متحرك يسمى دخيل.[3]

وكما ذكرنا سابقا أن الروي هو من أهم حروف القافية لذا فأهم حروف الروي التي استعملها الحطيئة في هجاءه هي: (اللام والراء والنون والتاء والسين).

يقول الحطيئة:

أبتْ شَفَتايَ اليومَ إلا تَكَلُّمًـا بِشرٍ فمَا أدرِي لمنْ أنا قَائلُـــهْ

أَرَى لي وجهًا شوهَ الله خلقهُ فَقُبِحَ من وَجْهٍ وَقُبِـحَ حَامِلُـــهْ[4]

ويقول أيضا:

أَرِيحُو البِلادَ مِنكمْ وَدَبيبكُمْ بِأَغْراضِنَا فِعْلُ الإماءِ العَوَاهِـرُ[5]

---

[1]- محمد علي سلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ص274.

[2]- الحطيئة: الديوان، ص111.

[3]-محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص138.

[4]-الحطيئة: الديوان، 172.

[5]- المصدر نفسه: ص111.

كما يقـول:

جَزاكَ الله شَرًا منْ عَجُوزٍ ولقَاكِ العُـــقُوقَ مِـنَ البَنِـــيـنَ[1]

نلاحظ أن حروف الروي الواردة في هذه الأبيات والتي تتمثل في الام والراء والنون هي من نفس المخرج وهو اللثة ، كما أنها من الحروف المجهورة وسمة الجهر هي الإظهار والبروز؛ فالشاعر أراد أن يبرز غضبه وحقده من خلال هذه الحروف للتقليل من شأن خصومه وتبيان مساوئهم، كما أن حرف السين والتاء يعتبران أيضا من حروف الروي المهمة في هجائه.

ويقول الحطيئة أيضا:

لَعُمْرِي لَقَدْ جَرَّبْتُكُمْ فَوَجَدْتُكُمْ قِبَـــاحَ الوُجُـــوهِ سَـيء العَـــــذراتِ[2]

كما يقول كذلك:

وَلقدْ رأَيتُكِ فِي النِّسَاءِ فَسُؤْتِنِي وَأَبَـــا بَنِـيكِ فَسَاءَنِي فِي المَجْـــلِسِ[3]

استعمل الشاعر حرفي "التاء والسين" كروي وهي حروف من نفس المخرج ؛ وهو الأسنان واللثة ، كما أنها من الحروف المهموسة وسمة الهمس هي الضعف؛ فالشاعر أحس بألم شديد جراء الأذى الذي لحقه من خصومه فعبر بصعوبة عن استيائه وغضبه منـــهم من خلال شتمهم والإطاحة بهم. وعليه فإن الشاعر مزج في استخدامه لحروف الروي بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة القريبة المخارج؛ وهذا التنويع والقرب في المخرج ولد وقعا موسيقيا جميلا يطرب المتلقي عند سماعه.

---

[1]– الحطيئة: الديوان، ص187.

[2]– لمصدر نفسه، ص55.

[3]– المصدر نفسه: ص121.

ب- أنواع القافية:

والقافية نوعان: مطلقة ومقيدة فالمطلقة ما كان رويها متحركا والمقيدة ما كان رويها ساكنا وللقافية المطلقة ثلاثة أقسام:

ب1/ مطلقة مؤسسة: " وهي ما كان رويها متحركا واشتملت على ألف التأسيس.[1] مثل كلمة نافر في قول الحطيئة:

فَخَرْتُمْ وَلَمْ نَعْلَمْ بِحادثِ مَجدكمْ فَهَاتِ هَلم بَعْدهَا للتنَافُـــــرِ[2]

فالقافية نافري /0//0 ورويها الراء الذي ورد متحركا، أما الألف فهي تأسيس والفاء دخيل والياء وصل.

ب2/ مطلقة مؤسسة موصولة بهاء: يقول الحطيئة:

أَرى لِي وجهًا شوهَ الله خلقهُ فَقبِحَ مِن وَجهٍ وقُبحَ حَامِلُـــهْ[3]

إن قافية هذا البيت هي حامله /0//0 والروي هو اللام والألف هو التأسيس؛ أما الميم فهي الدخيل والهاء التي بعد الروي هي الوصل.

ب3/ مطلقة مردوفة موصولة بلين: يقول الحطيئة:

جَزاكِ الله شَرا من عجوزٍ وَلقاكِ العقـوقَ من البنينَـــــا[4]

فالقافية هي: نينا /0/0 والروي هو النون، و الياء التي قبل الروي هي ردف، والألف التي بعد الروي هي الوصل.

---

[1]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص169.

[2]- الحطيئة: الديوان، ص111.

[3]- المصدر نفسه: ص172.

[4]- المصدر نفسه: ص186.

ب4/ مطلقة مردوفة موصولة بهاء: وذلك في قول الحطيئة:

عَطاءُ مَليكٍ مَا يُكَدَرُ سَيْبُهُ إذا بَخَلتْ سَهمٌ وخَـابَ عَشِيرُهَـــا[1]

فالقافية هي شيرها /0//0 والروي هو الراء والياء التي قبل الراء هي ردف؛ أما الهاء التي بعد الروي فهي الوصل والألف التي بعد الهاء هي الخروج.

ب5/ مطلقة مجردة: وهي ما كان رويها متحركا، ولم يشتمل على ردف ولا تأسيس.[2] كما في قول الحطيئة:

قَبَحَ الإلهُ بنِي بِجادٍ إنهمْ لاَ يصلحُونَ ومَا استطَاعُـوا أَفْسَـدُوا[3]

فالقافية هي أفسدو /0//0 والروي هو الدال والواو هي الوصل؛ أما الردف والتأسيس فلم يرد أي واحد منها في هذه القافية.

وتنقسم القافية المقيدة إلى ثلاثة أقسام وهي:

ب1/ مقيدة مردفة: وهذا النوع لم يرد في هجاء الحطيئة.

ب2/ مقيدة مؤسسة: كما في قول الحطيئة:

وَأَمَرْتَنِي كَيْمَا أُجَـــا مِـــعُ أَسرةً فِيهَا مَقَـــاذِرْ[4]

فالقافية هي قاذرْ /0/0 والروي هو الراء والذال هي الدخيل والألف هي التأسيس.

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص103.

[2]- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد في العروض والقوافي، ص170.

[3]- الحطيئة: الديوان، ص77.

[4]- المصدر نفسه، ص91.

ب3/- مقيدة مجردة: وذلك وارد في قول الحطيئة:

تَرَى اللؤْمَ مِنْهُمْ فِي رقابٍ كأنهَا رِقابُ ضِبَاعٍ فوقَ آذانِـــهَا الغَـــــفَرْ[1]

فالقافية هي هلغفر /0//0 وهي مجردة من الردف والتأسيس ورويها هو الراء.

نلاحظ مما سبق ان القوافي المطلقة وردت أكثر من القوافي المقيدة؛ ذلك أن الحطيئة من البيئة الجاهلية التي كثر النظم فيها على القوافي المطلقة كما ان اعتماده على الروي المتحرك يعطي نغما رنانا عكس الروي الساكن الذي يؤدي إلى كبح الصوت .

ثم إن الإيقاع الخارجي يقوم على تحديده نطقا وكتابة وقياس كمية المتحركات والسواكن في جميع أجزاءه بصورة دقيقة ومضبوطة؛ يصب فيه الشاعر أفكاره مشبعة بالتفاعيل التي تنسجم ونفسيته ليختار صيغة نهائية تشكل بناء قصيدته.

ثانيا- فنيات الإيقاع الداخلي:

1- شعرية التصريع ودلالة الطباق:

التصريع هو أحد الأشكال الإيقاعية المميزة للشعر العربي، فقد كان مند عهوده الأولى لازمة لمطالع الشعر مأثورا لدى الشعراء والرواة، إذ لا تكاد تخلو منه قصيدة وقد ذكر قدامة أن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وتحدث ابن الأثير في ذلك فجعله في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور.[2]

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص84.

[2]- رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص144.

ويعني التصريع أن يعمد الشاعر – في مطلع قصيدته – إلى اقامة القافية في عروض البيت وضربه.[1]

ومثال التصريع قول الحطيئة:

أَلاَ مِنْ لقَبٍ عَارِمِ النَّظَرَاتِ يَقْطَـــــعُ طَوْلَ الليلِ بِالــزَّفَرَاتِ[2]

ويتمثل التصريع في هذا البيت في اللفظتين (النظرات) و(الزفرات) ذلك أن كلتا الكلمتين تنتهيان بحرف التاء المكسور كما أن عروض البيت وضربه جاءا على وزن واحد وهذا الاتزان الذي ختم بحرف واحد أضفى على البيت حسنا وجمالا موسيقيا يؤنس المتلقي عند سماعه. إلا أن وروده في هجاء الحطيئة يكاد يكون منعدما.

أما الطباق فيعني الجمع بين الشيء وضده في الكلام.[3] وهو نوعان:

أ– طباق الايجاب: وهو اختلاف الكلمتين في اللفظ وتضادهما في المعنى.

ب– طباق السلب: وهو إثبات اللفظ مرة ونفيه مرة أخرى. وذلك باستخدام حروف النفي.[4]

ومثاله قول الحطيئة:

فَنِعْمَ الشَّيْخُ أَنْتَ لَدَى المَخَازِي وَبِئسَ الشَيْخُ أنت لدَى المَعَـــالِي[5]

ويقول أيضا:

عَطَاءُ مَلِيكٍ مَا يُكَدَرُ سَيْبُهُ إذَا بَخلتْ سَـهمٌ وخَاب عَشِيْرُهَـــا[6]

---

[1]– محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة و العروض، ص174.

[2]– الحطيئة: الديوان، ص54.

[3]– أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة،ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1999، ص303.

[4]– حنان حتاملة: دراسات في مستويات اللغة العربية، ط1، دار ومكتبة الكندي، عمان، 2014، ص124.

[5]– الحطيئة:الديوان، ص168.

[6]– المصدر نفسه: ص103.

كما يقول ايضا:

حَيَاتُكِ مَا عَلِمْتِ حَيَاةُ سوءٍ وَمَوتكِ قَدْ يَسـرُ الصَّالحينَـا[1]

فالطباق في البيت الأول بين (نعم) و(بئس) وكذلك بين اللفظتين (المخازي) و (المعالي)، أما البيت الثاني فطباق فيه قائم بين لفظة (عطاء) ولفظة (بخلت)، والطباق في البيت الثالث وارد بين اللفظتين(حياتك) و (موتك) وهو طباق الإيجاب. فمن خلال هذه الثنائيات المتضادة تتجلى المعاني وتتوضح.

أما طباق السلب فيرد في قول الحطيئة:

قُدامة أَمسَى يُعْرِكُ الجهلُ أنفهُ بِجدَّاءَ لم يعركْ بهَا أنفُ فاخـرِ[2]

ويقول أيضا:

وَأنتمْ أُولَى جِئتُمْ مع البَقْلِ والدُبَا فَطَارَ وَ هَذَا شَخصُكمْ غَيْرُ طائـرِ[3]

كما يقول أيضا:

مَنْ كَانَ يَحْمُدُ فِي قِرَى ضَيْفَانِهِ فَبَنُو بِجَادٍ فِي القِرَى لمْ يَحْمـدُوا[4]

يتضح من المثالين السابقين أن هناك طباق في البيت الأول بين الكلمتين (يعرك) و(لم يعرك) وفي البيت الثاني الطباق قائم بين الكلمتين (طار) و (غير طائر)، أما البيت الثالث فيكمن الطباق في الكلمتين (يحمد) و (لم يحمدوا) وهذا الطباق هو طباق السلب ذلك أن الشاعر قام بإثبات الفعل ثم نفيه مما يسهم في ايضاح المعاني وتشكيل وقعا إيقاعيا جميلا.

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص187.

[2]- المصدر نفسه: ص111.

[3]- المصدر نفسه: ص111.

[4]- المصدر نفسه: ص78.

2- التدوير وجمالية التكرار:

ويعني التدوير اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني هذا أن تمام وزن الشطر الأول يكون يجزء من الكلمة.[1]

ومثاله قول الحطيئة:

وَأَمَرْتَنِي كَيْمَا أُجَـــــــــا مِـــــعُ أُسرةً فِيهَا مَقَـــــاذِرْ[2]

عند تأملنا لهذا البيت نجد أن صدره مرتبط بعجزه من خلال كلمة أجامع التي انقسمت بينهما؛ إذ جاءت (أجا) في نهاية الشطر الأول و(مع) في بداية الشطر الثاني وذلك دلالة على ارتباط الفكرة واستمراريتها وعدم انقطاعها.

أما التكرار فيعد من الوسائل اللغوي التي يستخدمها الشعراء في بناء عباراتهم الشعرية، كتكرار حرف[3] أو لفظة معجمية معينة أو يكون بتكرار لكلمة أخرى مرادفة أو لكلمة عامة ومن ثمة فإن الكلمات المكررة تحيل على بعضها مما يسهم في إحداث علاقة شكلية بينهما مما يؤدي بالضرورة إلى ربط الجمل التي تحوي هذه المكررات معا محدثة ضـــربا من الاتساق المعجمي.[4]

أ- تكرار الحروف:

لتكرار الحروف والروابط دور كبير في خلق تناغم موسيقي داخل البيت الشعري.

---

[1] - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ط2، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص175.

[2]- الحطيئة: الديوان، ص91.

[3] - نوال مصطفى أحمد إبراهيم: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2008، ص283.

[4]- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ص237.

ومثال ذلك قول الحطيئة:

وَلَقَدْ رَأَيْتكِ فِي النِّسَـاءِ فَسُـؤْتِنِـي وَأَبَـا بَنِـــيكِ فَسَاءَنِي فِي المَجْلِسِ

إنَ الذليلَ لمنْ تـَزورُ ركـــــابُــهُ رُهْطُ ابن جَحْشٍ فِي مَضِيقِ المَحْبَسِ

رُهْطُ ابن جَحْشٍ فِي الخُطوبِ أذلَّةٌ دســـمُ الثِيابِ قَنَاتُهُمْ لَـمْ تُضْــرَسِ

بِالهَمزِ مِنْ طُولِ الثِقَافِ وَجَـارُهُمْ يُعْطِي الظَّلاَمَةَ في الخُطُوبِ الحَـوَّسِ[1]

لقد تكرر حرف الجر " في" خمس مرات في هذه الأبيات كما تكرر حرف العطف "الفاء" مرتين في البيت الأول، مما أسهم في انسجام الأبيات وترابطها كما أسهم هذا التكرار أيضا في توليد جرس الموسيقي.

ويقول في موضع آخر:

فَإِنْ يَصْطَنِعْنِي الله لاَ أَصْطنعنكُمْ ولاَ أُوْتِـكُــمْ مَـالِــي علَـى الـعَشَـرَاتِ[2]

فالشاعر قد كرر حرف النفي " لا " مرتين في هذا البيت وذلك لينفي مساعدته لقومه إذا ما أصابتهم الشدائد، وقد أحدث تكرار هذا الحرف وقعا موسيقيا يتوافق حالة الشاعر النفسية.

نلاحظ أن تكرار الحروف قد أسهم في اتساق وانسجام الأبيات.

ب- تكرار الألفاظ:

لقد أخد تكرار الألفاظ حيزا كبيرا في هجاء الحطيئة نذكر منها:

يقول الحطيئة:

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص121.

[2]- المصدر نفسه: ص55.

لَحَاكَ الله ثم لَحَاكَ حقًا أبَـــــا ولحاكَ من عم وخَـــــالِ[1]

كرر الشاعر في هذا البيت لفظة (لحاك) ثلاث مرات ليؤكد دمه لأبيه وعمه وخاله من خلالها.

ويقول في موضع آخر:

لَهمْ نفرٌ مثلَ التَيوُسِ ونسوةٌ مماجيرُ مِثلَ الآتُـــنِ النَـــعراتِ[2]

يسجل المتلقي لهذا البيت تكرار الشاعر أداة التشبيه (مثل) مرتين وبلاغة هذا التكرار أن الشاعر وضع هذه الصورة بهدف الحط من قيمة قومه وإثبات صفة الجبن فيهم .

ويقول أيضا:

أُطَوِفُ مَا أطوفُ ثم آوِي إلىَ بيتٍ قعيدتُـــــهُ لكَـــــاعِ[3]

كرر الشاعر لفظة (أطوف) مرتين ليعبر عن استيائه من زوجته.

كما يقول أيضا:

قَومٌ هم الأنفُ والأذنابُ غيرهُمُ ومنْ يسوِي بأنْفِ النَّاقَةِ الذَّنَبَـــا[4]

لقد كرر الشاعر اللفظتين (الأنف والذنب) مرتين في هذا البيت وذلك بهدف الإطاحة بالزبرقان وقومه ورفع شأن قم بني أنف الناقة.

نلاحظ من خلال التكرارات الواردة في هذه الأبيات أنها ساهمت في تأكيد المعنى وتقويته وإعطاء أهمية خاصة للكلمة زد على ذلك إغناء النغم الموسيقي.

---

[1]- الحطيئة: الديوان، ص168.

[2]- المصدر نفسه: ص55.

[3]- المصدر نفسه: ص128.

[4]- المصدر نفسه: ص45.

كما نلاحظ أيضا أن الإيقاع الداخلي قد أضفى نغما كان سببه ذلك الترابط والتناغم بين الألفاظ التي أتت موافقة لدلالة الأبيات.

نستخلص مما سبق أن كلا من الموسيقى الخارجية التي تتألف من الأوزان والقوافي والموسيقى الداخلية التي تتجسد في ذلك التناغم الإيقاعي الذي تحدثه الكلمات، قد أحدثا جمالية إيقاعية تتناسب وحالة الشاعر النفسية الحاقدة والمنتقمة من أعدائها.

خاتمة

خاتمة:

توصلت في خاتمة بحثي إلى جملة من النتائج أهمها:

- عدم تحديد الإيقاع كمصطلح واقترانه بالوزن و ارتباطه أيضا بالإيقاع الموسيقي عند النقاد القدامى.
- الإيقاع كلمة مشتقة من اللغة اليونانية بمعنى الجريان والتدفق والتي تطورت فيما بعد وأصبحت تدل على المسافة الموسيقية.
- ارتبط الإيقاع بالحالة النفسية عند النقاد الغرب المحدثين أما العرب فقد حاولوا التمييز بينه وبين الوزن .
- يتخلق الإيقاع الداخلي من داخل النص ليطرب المتلقي من خلال الجرس الموسيقي الذي يحدثه ذلك الانتظام والتآلف بين الألفاظ داخل النسيج الشعري.
- يتكون الإيقاع الخارجي من الأوزان والقوافي التي يختارها الشاعر لتتلاءم مع موضوعه.
- تميز الهجاء في الجاهلية بقصر مقطعاته وابتعاده عن السب بالعيوب الخَلقية.
- مزج الحطيئة بين البحور الصافية (الوافر، الكامل) و البحور المركبة (الطويل والبسيط) في هجائه التي أتت منسجمة وحالة الشاعر الشعورية.
- ساهمت الزحاف والعلل في التنويع وكسر الرتابة و الملل كما أنها كشفت عن ذلك الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر .
- اعتمد الحطيئة القوافي المطلقة أكثر من القوافي المقيدة مما أضفى على الأبيات الشعرية جرسا رنانا يطرب المتلقي.
- تنوع الروي في كل مقطوعة بين المهموس والمجهور.
- ابتعاد الحطيئة عن التصنع في هجائه.

- مساهمة التكرار في خلق نغم موسيقي جميل يطرب المتلقي.
- الإكثار من الطباق والتكرار في مقطوعات هجاءه وذلك لإيضاح المعاني وتأكيدها.

كانت هذه أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، وأتمنى أن يكون البحث على بساطته قد ألم بالجانب التنظيري والتطبيقي لمحاولة استنطاق الجانب الإيقاعي لشعر الهجاء عند الحطيئة.

وأخيرا أشكر الأستاذة المشرفة **الدكتورة** "**حنان بومالي**" على دعمها ومساعدتها لي فجزاها الله خيرا.

الحمد لله رب العالمين

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا–المصادر:

- الحطيئة: الديوان، ط3، دار الكتب العلمية، بيـــــروت، لبنـــــان، 2003.

ثانيا– المراجع:

- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ط1، دار القلـــم العربي حلب، سوريا، 1997.
- ابراهيم خليل: عروض الشعر العربي، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007.
- أحمد علي الفلاحي: الصورة في الشعر العربي، ط1، دار غيـداء، عمان، الأردن 2013.
- امرؤ القيس: الديوان، ط3، دار صـــادر، بيـــــروت، لبنـــــان، 2007.
- ايمان الكيلاني: بدر شاكر السياب (دراسة أسلوبية لشعره)، دار وائل للنشـر والتوزيع، ط1، عمان الأردن،2008.
- حازم علي كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، دط، مكتبة الآداب، مصر 1998.
- حسين الحاج حسن: أدب العرب في الجاهلية، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، 1997.
- حمدي محمود منصور: دراسات في الشعر الجاهلي والاسلامي، ط1، دار الفكر عمان، الأردن، 2011.
- حمدي محمود منصور: قراءة في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، عمان الأردن 2010.

- ❖ الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحق الحسباني الحسن عـبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994.
- ❖ ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع، ط1، مركز النشر الجامعي، تونـــس، 2006.
- ❖ رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1، عالم الكتب الحديث عمان الأردن، 2011.
- ❖ ابن رشـــــيق القـــــيرواني: العمدة، دط، دار الجيل، بيروت، لبنان، دت، ج2.
- ❖ ابن رشيق الـــــــقيرواني: العمـــــدة، ط5، دار الجـــيل، دب، 1981، ج1.
- ❖ رمضان الصباغ: جماليات الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الوفاء، الاسكندرية 2013.
- ❖ زهير بن أبي سلمى: الديوان، شرح علي فاعور، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003.
- ❖ سامي يوسف أبو زيد: الأدب الجاهلي، ط1، دار المسيرة، عمان، الأردن 2011.
- ❖ سراج الدين محمد: الهجاء في الشعر العربي، دط، دار راتب الجامعية، بيروت لبنان، دت.
- ❖ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، ط24، دار المعارف القاهرة، 2003،ج1.
- ❖ صالح الجبوري: دراسات معاصرة في الشعر الجاهلي، ط1، المكتب الجامعي الحديث، كركوك، 2014.
- ❖ ابن طبـــــاطبا: عيار الشـــــعر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان 2005.
- ❖ عبد الرحمـــــن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصـــاد، 1989.
- ❖ عبد العـــــزيز عتيق: علـــــم العروض والقـــــــافية، دط، بيروت، 1987.

- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية، ط2، دار صفاء، عمان الأردن، 2010.
- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ط3، مكتبة الطالب الجامعي مكة المكرمة، 1987.
- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ط3، مكتبة الطالب الجامعي مكة المكرمة، 1987.
- عثمان موافي: في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم دط، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية 2009، ج1.
- علوي هاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2006.
- علي خليفة: الأدب في العصر الجاهلي، ط1، دار وقار لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، 2014.
- عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ط4، دار العلم للملايين، بيروت 1981،ج1.
- عيسى ابراهيم المسدي: الحطيئة، ط1، دار المعتز، عمان، الاردن، 2012.
- غازي الطليمات: الأدب الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2002.
- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة دط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.
- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحق محمد أبو الفضل ابراهيم ط1، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 2006.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحق محمد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.

- ❖ محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحق علال الغازي، ط1، مكتبة المعارف، الرباط المغرب،1980.
- ❖ محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2004.
- ❖ محمد بن عبد الغني المصري: نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،1987.
- ❖ محمد عبد المجيد الطويل: القافية دراسة في الدلالة، ط1، دار غريب، القاهرة 2006.
- ❖ محمد علي السلطاني: المختار من علوم البلاغة والعروض، ط1، دار العصماء دمشق، سوريا، 2008.
- ❖ محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ط1، دار القلم، دمشق 1991.
- ❖ محمود رزق حامد: الأدب العربي وتاريخه في العصر الجاهلي، ط1، دار العلم والايمان، دسوق، 2010 .
- ❖ محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل (العروض والقافية)، شرح محمد اللحام، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان 1996.
- ❖ مصطفى حركات: أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية، القاهرة، 1998.
- ❖ منذر ذيب كفافي: الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014.
- ❖ هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ط1، ألفا للوثائق، قسنطينة الجزائر 2014.
- ❖ يحي وهيب الجبوري: الشعر الجاهلي (خصائصه وفنونه)، ط1، دار مجدولاوي عمان، الاردن، 2015.

❖ يوسف أبو العدوس: الأسلوبية، ط1، دار المسـيرة، عمـــــان، الأردن، 2007.

أ- المعاجم:

❖ ابراهيم مذكور: المعجم الوجيز، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية مصر 1993، مادة(هجا).
❖ امل عبد العزيز محمود: القاموس العربي الشامل، ط1، دار راتب الجامعية بيروت،1997.
❖ الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحق عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ج4 ، مادة(وقع).
❖ شوقي ضيف: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004 مادة(هجا).
❖ صبحي حموي: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط2،دار المشرق، بيروت 2001، مادة(وقع).
❖ مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحق أنس محمد الشامي، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008، مادة(هجو).
❖ مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية، ط2، مكتبة لبنان، بيـــروت، 1984.
❖ ابن منظور: لسان العرب، ضبط خالد رشيد القاضي، ط1، دار صبح، بيـروت لبنان، 2006، ج15 ، مادة (وقع).

ب- المجلات:

❖ فاطمة دخية: قراءة في جماليات النص القديم (مقال)، مجلة كلية الآداب واللغـات العددان 10،11، 2012.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: ضبط المصطلحات والمفاهيم	06-28
أولا- مفهوم الإيقاع وأنواعه	06-16
1- مفهوم الإيقاع	06
أ- لغة	06
ب-اصطلاحا	07
ج- الإيقاع من منظور النقد العربي القديم	08
د- الإيقاع من منظور النقد الحداثي	12
2- أنواع الإيقاع	15
أ- الإيقاع الداخلي	15
ب- الإيقاع الخارجي	16
ثانيا- مفهوم الهجاء وخصائصه	16-28
1- مفهوم الهجاء	17
أ- لغة	17
ب- اصطلاحا	17
2- دوافع الهجاء وتأثيره	18
3- أنواع الهجاء	19
4- أساليب الهجاء	22
5- خصائص الهجاء	27

الفصل الثاني: أشكال الإيقاع في هجاء الحطيئة	59-31
أولا- جمالية الإيقاع الخارجي	31
1- الوزن وتنويعات البحور	45-31
2- القافية وتمظهراتها	52-45
ثانيا- فنيات الإيقاع الداخلي	52
1- شعرية التصريع ودلالة الطباق	54-52
2- التدوير و جماليات التكرار	58-55
الخاتمة	60
قائمة المصادر والمراجع	67-62
فهرس الموضوعات	70-69
ملخص باللغة العربية	72
ملخص باللغة الفرنسية	73

ملخص

ملخص:

تناول البحث جمالية الإيقاع في هجاء الحطيئة ولقد قسمت الدراسة إلى مقدمة وفصلين وخاتمة.

فالفصل الأول – نظري– تناولت فيه مفهوم الإيقاع اللغوي والاصطلاحي ورأي النقاد القدامى والمحدثين منه وكذا أنواع الإيقاع، كما تطرقت أيضا لمفهوم الهجاء اللغوي والاصطلاحي وأسبابه وتأثيره وأنواعه وأساليبه وخصائصه.

بينما خصصت الفصل الثاني – تطبيقي– للحديث عن جمالية الإيقاع الخارجي المتضمن للأوزان والبحور والقوافي التي اختارها الحطيئة في نظمه لهجائه، ثم تطرقت لفنيات الإيقاع الداخلي التي تكشف عن شعرية التصريع ودلالة الطباق وقيمة التدوير وجماليات التكرار.

ثم ختمت بحثي بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال إنجاز هذا البحث .

الكلمات المفتاحية: جمالية/ الإيقاع/ الشعر/ الهجاء/ الحطيئة .

Résumé

Cette Etude traite Le rythme esthétique dans la satire de "ALHOUTAIA". J’ai divisé ma recherche par une Introduction et deux chapitre et une conclusion.

Dans le premier chapitre –théorique – j'ai traité le concept du rythme linguistique et terminologique et l'avis critique des anciens et modernes ; Ainsi que les type de rythme , et j'ai également abordé le concept de satire linguistique et terminologique , ses cause , ses type et ses effets et ses méthodes et propriétés.

Aussi j'ai précisé dans le deuxième chapitre –pratique- la beauté du rythme extérieure et l'art du rythme intérieure.

Puis j'ai terminé ma recherche par une conclusion, qui à inclus les résultats les plus important atteint grâce à la réalisation de cette recherche.

Les mots clés: esthétique / rythme / poême/satire/ alhoutaia.