البنية الإيقاعيَّة

في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية

أطروحة تقدّم بها

إياد إبراهيـــم فليِّـــح البــاوي

إلى مجلس كلية الآداب – جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفـة
في اللغة العربية وآدابها

بإشراف
الأستاذ الدكتور
فليح كريم الركــابي

1429هـ
2008م.

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

[وَقَالُواْ الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي هَدَانَا
لِهَذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلا أَنْ
هَدَانَا اللّهُ]

صدق الله العظيم
الأعراف / 43

إقرار لجنة المناقشة

نشهد – نحن أعضاء لجنة المناقشة – بأننا قد اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ (**البنية الإيقاعيَّة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة**) التي قدمها الطالب (**إياد إبراهيم فليح حسن**) ، وناقشناه في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنَّها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

أ . د عبد اللطيف حمودي كاظم
رئيسًا
/ / 2007 م

أ . د خالد علي مصطفى
عضوًا
/ / 2007 م

أ .م .د فاضل عبود التميمي
عضوًا
/ / 2007 م

أ . م . د جمال عبد الحميد السوداني
عضوًا
/ / 2007 م

أ . م . د سحاب محمد الأسدي
عضوًا
/ / 2007 م

أ . د فليح كريم الركابي
عضواً ومشرفاً
/ / 2007 م

صدّقت من مجلس كلية الآداب :

أ . د فليح كريم خضير الركابي
عميد كلية الآداب / جامعة بغداد
/ / 2007 م .

الإهـــداء

إلى .....

وطني الذي تكسَّرت على ثراهـــ كل

معاول الغزاة

إياد

إقرار لجنة المناقشة

نشهد – نحن أعضاء لجنة المناقشة – بأننا قد اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ (**البنية الإيقاعيَّة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة**) التي قدمها الطالب (**إياد إبراهيم فليح حسن**) ، وناقشناه في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، ونعتقد أنَّها جديرة بالقبول بتقدير ( ) لنيل درجة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

أ . د عبد اللطيف حمودي كاظم
رئيسًا
/ / 2007 م

أ . د خالد علي مصطفى
عضوًا
/ / 2007 م

أ .م .د فاضل عبود التميمي
عضوًا
/ / 2007 م

أ . م . د جمال عبد الحميد السوداني
عضوًا
/ / 2007 م

أ . م . د سحاب محمد الأسدي
عضوًا
/ / 2007 م

أ . د فليح كريم الركابي
عضواً ومشرفاً
/ / 2007 م

صدّقت من مجلس كلية الآداب :

أ . د فليح كريم خضير الركابي
عميد كلية الآداب / جامعة بغداد
/ / 2007 م .

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ (**البنيـة الإيقاعيـة فـي شـعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية**) التي قدمها الطالب (**إياد إبراهيم فليح الباوي**) قد كان تحت إشرافي في كلية الآداب – جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع :

الاسم : أ. د فليح كريم الركابـي

التاريخ : / / 2008

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة :

التوقيع :

الاسم : أ.م.د نهاد حسوبي صالح

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / 2008

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
المقدمة	**1 – 6**
التمهيد : مفهومي البنية الإيقاعية والطبقة الشعرية في اللغة والاصطلاح	7 – 23
1– البنية الإيقاعية في اللغة والاصطلاح	7 – 18
2– مفهوم الطبقة الشعرية	19 – 23
الفصل الأول : الأوزان وتمايزها عند شعراء الطبقة الأولى	**24 – 70**
الفصل الثاني : التشكيلات الوزنيّـة والتغيرات العروضيَّـة وأثرها في الإيقاع الشعري	**71 – 130**
الفصل الثالث : بنية القافية في إطار البنية الإيقاعيَّة الثابتة	**131 – 196**
أولاً : القافية مصطلحاً فنيّاً	132
ثانياً : القافية بين الانتقاء والبناء	142
ثالثاً : تبرّع الشعراء بما لا يلزم	173
رابعاً : عيوب القافية وتغيّر بنية الإيقاع	180
الفصل الرابع : مظاهر البنية الإيقاعيَّة المتغيِّرة في شعر الطبقة الأولى	**197 – 252**
أولاً : أهميَّة الجرس وعلاقته بالمعنى.....	201
ثانياً : بلاغة التكرار الصوتيَّة	211

ثالثاً : التقسيم الصوتي وتنويع الإيقاع 230

رابعاً : ظاهرة التقفية والتصريع..... 242

خامساً : التدوير والتواصل الموسيقي 247

الخاتمـة..... **257 – 253**

المصادر والمراجع ..... **277 – 258**

الخلاصة باللغة الإنكليزية ..... **A - B**

المقدمـــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين ، وعلى آله وصحبه ، ومن سار على سنَّته إلى يوم الدين .

أما بعد :

فشعر الطبقة الأولى الجاهليَّة يعد رافداً من روافد الجمال والإبداع والتفوق في الشعر العربي ، على الرغم من مضي أكثر من ألف وخمسمائة عام على ولادته ، فهو لمّا يزل شاهداً من شواهد عبقريَّة هذه الأمة الخلاّقة ، فهو يولد مع كل جيل جديد ليحكي أسطورة الإنجاز والشموخ والتألّق ، والحديث عن البنية الإيقاعيَّة في الشعر العربي قبل الإسلام يعني الخوض في جانب مهم من جوانب الإبداع الذي تميَّز به شعراء هذه المرحلة ، إذ إنَّ الشعر العربي في العصر الجاهلي قد استأثر لتنوع إيقاعه ، وروعة موسيقاه ، وسحر أدائه ، وقوَّة صياغته باهتمام الدارسين والباحثين من المخلصين للغة الضاد قديماً وحديثاً ، وآية ذلك هذه المكتبة العربيَّة الضخمة الزاخرة بالدراسات عنه ، والتي حاول أصحابها أن يكشفوا من خلالها عظمة هذا التراث ، وكان لأساتذة قسم اللغة العربيَّة بكليَّة الآداب نصيب وافر من هذا الجهد المخلص ، سواء فيما أنتجوه من دراسات وبحوث ، أم فيما قدَّموه لطلبتهم من توجيه واهتمام كانت هذه الدراسة واحدة من ثماره ، فمنذ اللحظة التي لمح فيها أستاذي المرحوم الدكتور محمود عبد الله الجادر فيَّ مخايل الرغبة بالخوض في دراسة تتصل بالإيقاع الشعري ، عرض عليَّ بعض الموضوعات كان أقربها إلى نفسي موضوع هذه الدراسة (البنية الإيقاعيَّة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة) فما كان منه حين تساوقت رغبتي مع رغبته حول الموضوع إلا أن حبَّبه إليَّ ، وشجعني عليه لكون أنَّ مثل هذه الدراسة تحمل أهميَّة في كشفها عن طبيعة البنية الإيقاعيَّة لفحول مثَّلوا قمَّة ما وصل إليه الأنموذج الجاهلي في الجودة والقدرة على التصرف في فنون القول ، ومن ثَمَّ فهي تعطي صورة واضحة لطبيعة الإيقاع الذي خضعت له الذائقة الجاهليَّة .

وما إن بدأ الباحث يسجّل سطوره الأولى حتى اختطفت يد المنون أستاذنا القدير الجادر (رحمه الله) ليحمل التمهيد في هذه الدراسة آخر بصماته فيكون آخر الصفحات

التي قرأها العالم الفقيد في حياته ، وليكون الدكتور فليح كريم الركابي مشرفاً جديداً على هذه الدراسة التي حققت بذلك أعظم فضائلها كونها تشرَّفت بخبرة أستاذين جليلين كان لهما أثرهما الواضح فيما امتلكا من أسرار العربيَّة في توجيه الدراسة ، ورسم مسارها الصحيح .

وليس إدعاءً أن يقال أنْ ليس ثمَّة دراسة إيقاعيَّة مستقلَّة متكاملة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية عند ابن سلاّم ، ولكننا قد لا نعدم أن نجد إشارات إلى هذا الموضوع أو انعطافات نحو بعض جوانبه ، في هذه الدراسة أو تلك ، أو عند هذا الباحث أو ذاك ، ممَّن تناولوا أحد شعراء هذه الطبقة أو الإيقاع الشعري للعصر الجاهلي ، ولا ريبَ في أنَّ هذه الدراسة قد أفادت منها في بعض محاورها بشكل من الأشكال ، فضلاً عن بعض الكتب التي تناولت الإيقاع الشعري بشكل موسَّع ، وأبرزها كتاب (في البنية الإيقاعيَّة للشعر العربي) للدكتور كمال أبي ديب ، وكتاب (بناء القصيدة في النقد العربي القديم) للدكتور يوسف حسين بكّار ، وكتاب (موسيقى الشعر) للدكتور إبراهيم أنيس ، وكتاب (موسيقى الشعر العربي) للدكتور شكري عيّاد ، ودراسة (ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضيَّة ومناقضتها لقضيَّة الشك فيه) للباحث محمد أحمد العبيدي .... وغيرها .

وما إن اتضحت ملامح الموضوع ، وبانت معالم المنهج ، انطلقت في كتابة البحث ، متخذاً من النصوص الشعريَّة الصحيحة – التي لم يتسرَّب إليَّ الشك في صحتها – من خلال الاعتماد على الدواوين المحقَّقة تحقيقاً علميّاً ، أساساً تقوم عليه الدراسة ، وأرضيَّة تنطلق عنها جميع الأحكام والتأويلات ، فهي قد مثَّلت المادة الأوليَّة التي لم يستطع البحث تجاوزها في جميع خطواته ، لطبيعة المنهج الذي اختطته الدراسة لنفسها باعتماد المنهج الاستقرائي في الإحصاء ، والتتبع ، والموازنة ، والمنهج النقدي التحليلي في تفحّص النصوص والبحث فيها عن مواطن الإبداع في إطار الإيقاعين الداخلي والخارجي ، ولا شكَّ في أنَّ كلا المنهجين لا غنى لهما عن النصوص الشعريَّة في مثل هذه الدراسات .

وكان من نتائج استقراء النصوص ، واستجلاء أنماطها أن رسمت الدراسة لنفسها خطَّة تمثَّلت في تمهيد تتلوه أربعة فصول ، وخاتمة ، وقائمة بالمصادر والمراجع .

وقد نهض التمهيد بمهمَّة الكشف عن مفهومي البنية الإيقاعيَّة والطبقة الشعريَّة في اللغة والاصطلاح ، وبيان أسباب اعتماد البحث لمفهوم الطبقة بحسب تحديد ابن سلاّم الجمحي لها .

فيما تمَّ تكريس الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان (الأوزان وتمايزها عند شعراء الطبقة الأولى) لمتابعة الأوزان التي مثَّلت جانباً أساسياً من البنية الإيقاعيَّة الثابتة لشعراء هذه الطبقة ، والكشف عن البحور التي استعملها كل واحد من هؤلاء الشعراء الأربعة ، وبيان تمايزهم في نسب استعمال هذا البحر أو ذاك ، أو شيوعه واختفائه .

في حين جاء الفصل الثاني تحت عنوان (التشكيلات الوزنيَّة والتغيّرات العروضيَّة وأثرها في الإيقاع الشعري) ليكشف عن أبرز وسائل الشعراء في تنويع ألإيقاع وتلوينه بما يبعد عنه ملل الرتابة فيصور العروض المقننة من خلال استعمال الشعراء للتشكيلات الوزنيَة المتعددة – الأعاريض والأضرب – في البحر الواحد ، فضلاً عن استعمال الترخصات العروضيَّة – الزحافات والعلل – التي حاول الشعراء من خلالها أن يوفقوا بين حركة أنفسهم والإطار الخارجي ، بما تؤديه هذه التغيرات من دور إيجابي عند استعمالها بأسلوب معتدل غير مفرط .

أما الفصل الثالث فقد جعلت عنوانه (بنية القافية في إطار البنية الإيقاعيَّة الثابتة) ، وقد تجاذبته أربعة مباحث هي :

- القافية مصطلحاً فنيّاً .
- القافية بين الانتقاء والبناء .
- تبرّع الشعراء بما لا يلزم .

- عيوب القافية وتغيّر بنية الإيقاع .

وجاء الفصل الرابع تحت عنوان (مظاهر البنية الإيقاعيَّة المتغيرة في شعر الطبقة الأولى) ، وهو يعرض لدراسة الأنماط الإيقاعيَّة المختلفة التي يمكنها أن تؤدي مناخ الصورة النفسيَّة بمجراها الصوتي ، وأن تعبر بنغم منسجم عن التوتر الدائب الذي شغل حياة الجاهلي ، وهو ما تحقق في خمسة مباحث هي :

- أهميَّة الجرس وعلاقته بالمعنى .
- بلاغة التكرار الصوتيَّة .
- التقسيم الصوتي وتنويع الإيقاع .
- ظاهرة التقفية والتصريع .
- التدوير والتواصل الموسيقي .

ولا أجد حاجة بعد هذا لأن أصف الصعوبات ، والجهد الذي بذلته في إخراج هذا البحث في زمن لا تخفى وطأته على أحد ، لأنني أحسب أنَّ ذلك أمر تكشف عنه سطور البحث .

وختاماً فإني أقف عاجزاً عن الشكر والامتنان لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور فليح كريم الركابي على ما بذله من جهد في متابعة البحث منذ خطواته الأولى بعقل العالم ، وقلب الوالد ، وصبره على إلحاحي وعدم بخله عليَّ بوقت أو نصيحة ، وحرصه على إخراج البحث بأفضل صورة ، فجزاه الله عني خير الجزاء .

ولعلَّ من دواعي الوفاء والعرفان بالجميل أن أسجل شكري وامتناني ، ودعائي بالرحمة الواسعة لأستاذي الدكتور المرحوم محمود عبد الله الجادر ، الذي عايش البحث في مراحله الأولى ، فتعلمت منه كثيراً ، كما أشكر أساتذتي الدكتور عبد اللطيف حمودي الطائي ، والدكتور عبد الرزاق خليفة الدليمي ، والدكتور أحمد مطلوب ، الذين لم يبخلوا عليَّ بالمشورة ، والنصح ، والإرشاد ، كما أتقدَّم بالشكر لكل من أسدى لي عوناً ومساعدة

لإنجاز هذا البحث ، وأخص بالذكر منهم الأخوين غانم كامل ، والدكتور جعفر علي عاشور .

وأخيراً فهذه محاولة لم أبغ بها إلاّ وجهه الكريم ، فإن أصبت فذلك فضل من الله ، وإن أخطأت فعزائي أني حاولت ، ,آخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ، إنَّه نعم المولى ونعم النصير ...

التمهيد

مفهوميّ البنية الإيقاعيّة والطبقة الشعريّة في اللغة والاصطلاح

1- البنية الإيقاعيَّة في اللغة والاصطلاح :

البِنيَـة والبُنيـة[1] مصـدر الفعـل الثلاثـي (بنـى أو بنـي)[2] ، وجمعهـا : (بِنـى ، وبُنـى) ، ويعرفهـا صـاحب اللسـان علـى أنَّهـا : « الهيئـة التـي بنـي عليهـا »[3] ، والبنـى نقيض الهدم ، وأبنيت الرجلَ : أعطيته ما يبتني به داره[4] ، و« يقال : بنى السقيفة ، وبنى الخباء ، واستعمل في معانٍ كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية ، يقال : بنى مجده وبنى الرجال »[5] ، وبالمعنى نفسه قال أحمد بن فارس : « بنيت البناء أبنيته إذا ضممت بعضه إلى بعض »[6] ، ولعلَّ هذا المعنى بدلالته المتكررة في معاجم اللغة يمثل أبرز دلالة لغوية لهذا اللفظ مع ما يمكن أن يتفرع عن هذه الدلالة من معان جزئية أخرى قد لا تمتلك الحضور ذاته في قوة الدلالة سواء ما عبرت عنه من دلالة معنوية كالشرف أو نفسية كصحة الفطرة ، أو اجتماعية كالزفاف ، بل إنَّ دلالة (البنية) اللغوية البارزة قد تشكو الأخرى حالة من القلق وعدم الدقة شأنها في ذلك شأن كثير من مصطلحات النقد الحديث التي تتسم بالتميع الدلالي[7] ، وهو ما نعتقد أنَّه ناتج من عدم وضوح الحدود الدلالية لمجموعة المصادر التي تعود إلى الجذر الثلاثي (بني) ، والتي هي في المعاجم (بناء ، بِنية ، بُنية ، بنيات ، بَنْي)[8] .

---

(1) ينظر : الفروق في اللغة ، أبو هلال العسكري : 138 .

(2) ينظر : معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس : مادة (بنى) ، لسان العرب ، ابن منظور : مادة (بني) ، مختار الصحاح ، محمد بن أبي بكر الرازي : مادة (بني) .

(3) لسان العرب : مادة (بني) ، تاج العروس ، الزبيدي : مادة (بنى) .

(4) ينظر : لسان العرب : مادة (بنى) ، القاموس المحيط ، الفيروزآبادي : مادة (بنى) .

(5) المعجم الوسيط ، إشراف عبد السلام هارون : مادة (بنى) .

(6) معجم مقاييس اللغة : مادة (بنى) .

(7) ينظر : البناء الشعري عند مسلم بن الوليد ، عباس رشيد الدرّة : 7 .

(8) ينظر مثلاً : لسان العرب : مادة (بنى) ، تاج العروس : مادة (بني) .

واستعمل القدماء (البنية) للدلالة على التأليف الشعري ، فأبو هلال العسكري يرى أنَّ « البنية من التأليف ... وأهل اللغة يجرونها على البناء يقولون بِنية أو بُنية »[1] ، أو على فكرة تلاحم أجزاء القصيدة وربط حلقاتها[2] ، أو فكرة إنشاء القصيدة وتهيئة أجزائها كما عبَّر عنها ابن طباطبا بقوله : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ .... »[3] ، ويعد قدامة بن جعفر (ت337 هـ) أول من ذكر البنية بمعنى البناء والصياغة[4] .

ولم تبتعد الدراسات الحديثة كثيراً في تحديدها لمصطلح (البنية) أو (البناء) فقد تعمَّق الباحثون أفكار القدماء وانطلقوا منها مشيرين إلى أنَّ القصيدة الموروثة قد بنيت على أجزاء متعددة ، وموضوعات مختلفة تشكَّلت بموجبها القصيدة[5] ، ولا شكَّ في أنَّ ابن قتيبة كان يستبطن هذا المفهوم – بنية القصيدة – حين قال : « إنَّ مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فشكا وبكى وخاطب الربع .... »[6] ، وهو لا يبتعد عن فهم النقد الحديث للبنية فقد انصهر هذا المدلول ليكون مكونا كليا يجمع عناصر مختلفة متعالقة وهو ما عبر عنه الدكتور صلاح فضل بقوله « هو كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو عليه إلا بفضل علاقته

---

(1) الفروق في اللغة : 138 ، في الفرق بين البنية والتأليف .

(2) ينظر : الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : 30 – 31 ، وهو ما ألمح إليه ابن قتيبة في حديثه عن بنية القصيدة من دون أن يسميها صراحة بالبنية .

(3) كتاب عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي : 7 – 8 ، وينظر : البناء الفني والموضوعي في شعر حسان بن ثابت ، إيهاب لطفي رشيد الحديثي : 6 .

(4) ينظر : نقد الشعر ، قدامة بن جعفر : 166 ، 181 ، المصطلح النقدي في كتاب العمدة ، إبراهيم محمد محمود الحمداني : 49 .

(5) ينظر : البناء الفني والموضوعي في شعر حسان بن ثابت : 6 .

(6) الشعر والشعراء : 30 – 31 .

بما عداه »[1] ، إن هذه الرؤية عبر عنها الدكتور أحمد مطلوب في تعريفه لبنية الكلام بأنه « صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته »[2] , ولعل الحد الجامع للبنية أنَّها : الهيئة الناتجة عن تضافر العناصر الثانوية بعضها ببعض في مكون كلي من خلال مجموعة متشابكة من العلاقات .

أما (الإيقاع) rhythm الذي يعد أبرز العناصر المميزة للخطاب الشعري فإننا لا نعثر عند رجوعنا إلى المعاجم محاولين استجلاء دلالته اللغوية على شي ذي غنى سوى أن الإيقاع لغة الميقع والميقعة : المطرقة ، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[3] ويشير د. مجدي وهبة في معجمه إلى أنَّ كلمة (الإيقاع) مشتقة أصلاً من اليونانيَّة ، بمعنى الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت ، أو الحركة والسكون ، أو الإسراع والإبطاء ، أو التوتر والاسترخاء[4] .

إن (الإيقاع) بوصفه مصدراً للفعل المتعدي (أوقع) وهو بمعنى (أسقط) ووقع الشيء على الأرض وقوعا وأوقعته (إيقاعا) وأوقعت به ما يسوء أنزلته به[5] ، فالفعل (أوقع) قد صار متعديا بوساطة همزة التعدية ليدل على أن الفاعل قد صار صاحب ما اشتق منه الفعل[6] . إنَّ النظر في المعنى الذي يدل عليه الجذر اللغوي للإيقاع – أسقط

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د. صلاح فضل : 175 ، ويكاد يتفق أغلب الباحثين على هذا التعريف . ينظر : الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً ، د. عفيف عبد الرحمن : 201 .

(2) معجم النقد العربي القديم ، د. أحمد مطلوب : 1 / 280 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 1 / 257 .

(4) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة : 42 .

(5) ينظر : أساس البلاغة ، الزمخشري : مادة (وقع) .

(6) ينظر : شرح التسهيل ، ابن مالك : 163 – 164 ، الفروق في اللغة : 15 .

– يجعلنا نعتقد بوجود علاقة بينه وبين مفهومه العام (المعنى الاصطلاحي)[1] فأهل الموسيقى أو الشعر حين يستعملون في تعريفهم للإيقاع عبارات مثل (النقلة على النغم)[2] ، أو (تكرار ظاهرة صوتية)[3] ، إنما يكشفون عن معنى الإسقاط هذا ، فالنقلة أو التكرار لا تكون إلا إذا كان هناك من أسقط نغماته أو حداته الصوتية ، فضلا عن ان تعريفات الإيقاع تقر بوجود عنصرين جوهريين لا بد من توافرهما وهما (الحركة والتنظيم)[4] ، ولا نعتقد أن المعنى اللغوي – أسقط – ببعيد عن هذين العنصرين فالإسقاط لا بد فيه من الحركة فضلا عن إمكانية أن يكون الإسقاط منتظما[5] ، والإنسان لا شك يألف أن يسقط أنغامه أو أصواته منتظمة ليشعر الآخر باللذة فينفذ بذلك إلى قلبه ، فالوشيجة التي تشد الجذر اللغوي إلى الاصطلاحي قائمة وظاهرة . فلو جرَّبت أن أسقطت بيدك « على منضدة ثلاث ضربات متواليات متساوية في الشدة ثم أتبعتها برابعة أشد قوة وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع الضربة القوية بعد الضربات الثلاث »[6] ، وإذا كان الإيقاع في الموسيقى والشعر لا يمكن تصوره خارج حدود الظاهرة الصوتية أو ما يمكن تسميته ثنائية (الصوت والزمن) فقد أدرك الباحثون أن الإيقاع قد نتحسسه في حركة الجسم أو الطبيعة فللجسم حركات إيقاعية كالتنفس ونبض القلب وفي

---

(1) وهو ما يسجل رداً على من ظنَّ عدم وجود هذه الصلة ، فالباحث حامد مزعل الراوي يظن صعوبة إيجاد علاقة ظاهرة أو خفية تربط بين الدلالة اللغوية والاصطلاحية . ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، حامد مزعل الراوي : 7 .

(2) ينظر : الشعرية العربية ، أدونيس : 20 .

(3) ينظر : في الشعرية ، د. كمال أبو ديب : 52 .

(4) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، د. كريم الوائلي : 288 .

(5) لقد أشار الأستاذ محمد التونجي إلى هذه العلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي عندما أدخل في تعريفه للإيقاع لفظة (الوقوع) ، يقول : « تكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء وتدفق الكلام المنظوم ... » ، ينظر : المعجم المفصل في الأدب ، محمد التونجي : 1 / 149 .

(6) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، د. محمد فتوح أحمد : 11 .

الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة[1] ، ولأمواج البحر في حركتها إيقاع ، بل إن مفهوم الإيقاع قد يتم تمثله في آن واحد دون الارتباط بالتتابع الزمني كما هو الحال في الفنون المكانية البصرية وفي الرسم والنحت والبناء ، فإيقاع الرسم مثلا هو تكرار المساحات مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة تفصلها فترات[2] ، وإذ يؤكد الإيقاع بهذا الامتداد والتنوع أنه سمة من سمات الحياة فإن من الواجب أن نشير إلى أن ظاهرة الإيقاع الشعري تنتمي إلى نمط يختلف تماما عن ذلك الذي تنتمي إليه ظاهرة الإيقاع في الطبيعة ، فالأول نمط مركب بالغ التعقيد والثاني نمط بسيط يتميز بالرتابة والتكرار ، كما أن العلاقة بين العناصر في النمط الأول أكثر خفاء وتركيباً منها في النوع الثاني التي تكون ظاهرة بسيطة يسهل قياسها[3] .

وعلى أية حال يظل الإيقاع ممثلا للحياة – كما يقولون – يدركه الإنسان في مهده عندما تأخذه أمه لينام أو ترقصه ليكف عن البكاء ، وقد أشارت التجارب الطبية أن ضربات قلب الأم تمثل أول الإيقاعات التي يسمعها الإنسان وهو في بطن أمه بل وحتى بعد ولادته وهو على صدرها[4] . وإننا إذ نتبنى مفهوم (البنية الإيقاعية) في النمط الشعري فإن ثنائية (الصوت والزمن) ستكون الشكل المميز للإيقاع الذي نحن بصدد دراسته والذي لا شك يميزه من أشكال الإيقاع الأخرى .

إن مثل هذه الثنائية وإن كانت السمة المميزة للإيقاع الشعري فإنها تجعلنا في حيرة من أمرنا ونحن نتتبع تعريفات الإيقاع في الشعر والموسيقى ، فكلاهما يعتمد هذه الثنائية

---

(1) ينظر : التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، د. كريم الوائلي : 10 ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد : 12 .

(2) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 289 .

(3) ينظر : التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة : 10 ، 11 ، إذ حاول أن ينقل لنا أبرز الفوارق بين النمطين .

(4) ينظر : الدلالة الصوتية ، كريم زكي حسام الدين : 151 .

فضلا على أن كليهما يرجع إلى جنس واحد هو التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون كما يقول الفارابي[1] غير أن ابن فارس يبدد هذه الحيرة وهذا الالتباس عندما يكشف لنا عن الفارق بين الاثنين وهو أن الموسيقى تقسم الزمان بالنغم بينما الشعر – وهو ما يسميه بصناعة العروض – يقسم الزمان بالحروف المسموعة أو الوحدات الصوتية[2] ، ولعل استعراض بعض تعريفات الإيقاع في مجالي الموسيقى والشعر كفيل بأن يوضح الفرق بين الاثنين ، فالفارابي يقول إنه « النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب ... أو هو نظم أزمنة الانتقال على النغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللحن وتتعين بها مواضع الضغط واللين في مقاطع الأصوات »[3] ، ولا يكاد يخلو مصدر من مصادر الموسيقى من تعريف للإيقاع فقد عرفه أبو حيان التوحيدي أنه « فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة »[4] أما الدكتور مصطفى جمال الدين فيرى أنه « جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة ويكون لها ادوار متساوية »[5]، ويعرفه بعض النقاد المحدثين كذلك بأنه « تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص »[6]، أو هو كما يراه الدكتور صلاح فضل « المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى وهي بنية النغم وتشكيلات الحروف في مقامات صوتية، والتناوب الزمني المنتظم للظواهر

---

(1) ينظر : الشعرية العربية : 18 .

(2) ينظر : الصاحبي ، ابن فارس : 467 ، وهو أمر تجده أقرب إلى الحقيقة في الفصل بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري ، أما استخدام (النغم) في تعريف بعضهم للإيقاع الشعري فنراه مجانبة للصواب ، كتعريف عبد الفتاح صالح بأنه : « وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت » . ينظر : الإيقاع في شعر شاذل طاقة ، شروق خليل إسماعيل : 5 .

(3) الشعرية العربية : 20 .

(4) المقابسات ، أبو حيان التوحيدي : 310 .

(5) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين : 14 – 15 .

(6) في الشعرية : 52 .

الصوتية المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري »[1]، على إن متابعتنا لتعريفات الإيقاع جعلتنا إزاء مشكلة أخرى لا بد من تأطير حدودها قبل الانطلاق في أي اتجاه آخر وهي أن بعض الدارسين يخلط بين الوزن والإيقاع فيعتقد أنهما شيء واحد[2]، وهي في الحقيقة إشكالية لم يتخلص النقد المعاصر منها، باستثناء بعض النقاد المعاصرين الذين أسسوا لفهم جديد للنقد العربي مثل خالدة سعيد وكتابات أدونيس عن الشعرية وإلياس خوري .... وغيرهم[3] من الذين أدركوا أن ثمة فارقا دقيقا بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن (meter) وما يدعى فنيا بالإيقاع (rhythm) فالإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي وهو متغير والوزن ثابت آلي، ولعل فيما يقدمه الإيقاع من تنوع للوزن ما يعمل على تحطيم آلية الإدراك فيكون بذلك مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص، فالوزن إذا كان يمثل الأساس الآلي للبيت كما يرى جورج سامبسون فإن الإيقاع عنده الأساس الذي يبني عليه التعبيرعن أفكار الشاعر بحرية وهو على هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما وأن الشاعر العظيم في رأي سامبسون هو الذي يجعل الوزن خادما طيعا بينما يتيح له توزيع أنظمته الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته عن غيره من الشعراء ، فالوزن ليس إلا وعاء لاستيعاب التجارب الشعرية والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها ، وهذا يعني أن لكل وزن قدرة معينة على استيعاب نمط معين من التجارب أكثر من غيرها وهو ما يفسر تنوع البحور وعدم الاكتفاء ببحر واحد ، فالوزن إذن مادة موسيقى الشعر والإيقاع بمثابة الروح لهذه المادة وهو يولد من امتزاج

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي : 119 .

(2) ينظر : موسيقى الشعر العربي ، د. شكري عيّاد : 53 ، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د. محمد زغلول سلام : 1 / 40 .

(3) ينظر : ضرورة إيقاع الإيقاع ، الشاعر الليبي فرج العربي في الموقع الألكتروني : http/www.nizwa.com/volume13/p86-86.

التجربة بالوزن فيكون الإيقاع ممثلا للوزن في عملية التوصيل للمتلقي[1] ، وبهذا فإن الإيقاع أعمق من الوزن إذ تكمن فيه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي الإحساس بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عن طريق منح عناصر الكتلة الحركية خصائص معينة[2] ، أي إنه ليس مجرد تكرار لظواهر وأوزان صوتية على مسافات معينة[3] ، بل هو كما يقول مایاكوفسكي « الأساس لكل شيء شعري ... إن محاولة تنظيم الحركة ، تعد واحدا من الجهود الشعرية الرئيسة دائما ... أنا لا أدري ما إذا كان الإيقاع موجودا خارج نفسي أم في داخلي ... الإيقاع هو القوة الرئيسة ، هو الطاقة الرئيسة في الشعر »[4]، والإيقاع « بوصفه بنية كلية لا يسوغ له أن يكون مرادفا للوزن على الرغم من الكثير من التصورات التي تعتقد بتساوي الاثنين معا ، لأن الإيقاع أعمّ وأشمل من الوزن والوزن جزء منه »[5] ، وهكذا فلا يمكن لأي كان أن ينكر حيوية الإيقاع في تفعيلة لآفاق النص الشعري وبواطنه[6] ، وفي خلقه أثرا عقليا وجماليا ونفسيا ممتعا[7] ، وهو أمر التفت إليه القدماء منذ أرسطو[8] .

---

(1) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 20 – 22 ، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري : 7 ، إذ يرى الدكتور محمد فتوح أنَّ الوزن يتكون من مجموع مرات التكرار من جانب المبدع والتوقع من جانب المتلقي .

(2) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د. كمال أبو ديب : 96 – 98 .

(3) ينظر : في الشعرية : 52 .

(4) المتاهات ، د. جلال الخياط : 116 .

(5) الإيقاع في شعر شاذل طاقة : 7 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 8 – 9 .

(7) ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل : 305 .

(8) ينظر : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ترجمة د. شكري عياد : 28 ، 30 ، 38 ، فقد تحدث في هذه الصفحات عن الإيقاع وعدَّه إحدى العلل التي مثَّلت دافعاً أساسياً للشعر .

أمـا مفهـوم (البنيـة الإيقاعيـة) فـإن التصـور أصـبح واضـحا فـي أنـه مفهـوم خـاص يكشـف عـن واحـدة مـن البنـى المكونـة للـنص الشـعري مـن خـلال ضـم مجموعـة مـن العناصـر الموسـيقية فـي مكـون واحـد يـدعى (البنيـة الإيقاعيـة) ،ويـدرك الباحـث أن هـذا المكـون – الـذي يتشـعب بـدوره إلـى قسـمين همـا الإيقـاع الخـارجي والإيقـاع الـداخلي[1] – لا يمكـن أن ينفصـل عـن بـاقي البنـى المكونـة للـنص الإبـداعي كالبنيـة الدلاليـة والبنيـة التركيبيـة « ومهمـا حـاول الدارسـون القيـام بعمليـة الفصـل بـين البنيـات الأساسـية لهـذا اللغـة فـإن العمليـة التجزيئيـة لا يمكـن أن تـتم إلا علـى مسـتوى تطبيقـي صـرف لغـرض وصـلها ثانيـة ، ذلـك أنـه علـى المسـتوى النظـري توجـد علاقـة وثيقـة بـين هـذه البنيـات ، بحيـث أن دراسـة كـل بنيـة تسـتدعي أخريـات بطريقـة أو بـأخرى »[2] ، ومـع هـذا فـإن البنيـة الإيقاعيـة بوصـفها أبـرز سـمات الخطـاب الشـعري تظـل تـؤدي وظيفتهـا « حـين تـنجح فـي إنمـاء الـنص إلـى حقـل الشـعر »[3] ، وهـو مـا يقودنـا إلـى أن نضـع تعريفـا مبسـطا لهـذه البنيـة بوصـفها جـزءا مـن البنـى المكونـة للـنص الشـعري فنعرفهـا بأنهـا الهيئـة الصـوتية التـي تنـتج مـن مجموعـة مـن العناصـر فـي مكـون كلـي واحـد جـامع لمـا هـو محسـوس (خـارجي) ومـا

(1) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين،د. محمود عبد الله الجادر: 508 – 509 ، إذ يشـير د. الجـادر إلـى أنَّ النمـوذج الجـاهلي ورث وسـائل أداء إيقاعيـة داخليـة وخارجية.

(2) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي : 5 .

(3) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري : 5 .

هــو خفــي (داخلــي) وفــق انتظــام معــين ينــتج أثــرا ممتعــا . فــ (البنــاء الإيقــاعي) هــو ديــدن الشــاعر – أو الفنــان – الــذي يحــاول مــن خلالــه أن يضــفي نظامــا متزنــا ومتناســقا مــن فوضــى التجربــة ، وهــو مــا ســنتابعه فــي فصــول الدراســة محــاولين الكشــف عــن البنــى الإيقاعيــة – الداخلية والخارجية – عند شعراء الطبقة الأولى الجاهلية .

* * * *

2- مفهوم الطبقة الشعرية

للطبقــة فــي معــاجم اللغــة دلالات مختلفــة ، لعــل أبرزهــا المســاواة والموافقــة والاتفاق ، وتطابق الشيئان : تساويا ، وإن الطبق من كل شيء (ما ساواه)[1] ، والطبقة هي « الجماعة من الناس يعدلون مثلهم »[2] ، و « طبقات الناس مراتبهم والسموات (طباق) أي بعضها فوق بعضها ... والمطابقة : الموافقة و (التطابق) : الاتفاق ، و (طابق) بين الشيئين جعلهما على حذو واحد وألزقهما »[3] ، وذكر الزمخشري أن « للناس طبقات : منازل ودرجات بعضها ارفع من بعض »[4] ، والطبقة : « الجيل بعد الجيل أو القوم المتشابهون في سن أو عهد والحال والمنزلة والمرتبة والدرجة »[5]

وقد شغلت قضية الطبقات نقاد العرب مدة طويلة من الزمن ، وكادت تهيمن على جو النقد تقريبا قبيل عصر التدوين ، غير أن فكرة الطبقات كانت موجودة في الميدان الفقهي مبكرة عنها في الميدان الأدبي[6] ، فقد ارتبطت « بعلماء الحديث فهم أول من استعملوه إذ فرض عليهم كثرة الرجال الذين اشتغلوا بالحديث وتقدير نسبهم وقربهم إلى الرسول صلى الله عليه وآله وسلم ابتداع فكرة الطبقة ليسهل عليهم دراسة أحوال الرجال والأحاديث »[7]، ولعل أقدم ما وصل إلينا من كتب طبقات المحدثين كتاب (الطبقات الكبرى) لأبن سعد (ت 230) وكتاب (الطبقات) لخليفة بن الخياط ثم امتدت فكرة التقسيمات تبعا للطبقات إلى كثير من ميادين المعرفة فصار هناك طبقات الشعراء وطبقات النحاة المفسرين وطبقات الفقهاء وغير ذلك من الطبقات ، وصار لكل مذهب من المذاهب الإسلامية كتاب طبقات خاص به كطبقات الصوفية والشافعية والحنبلية ...

---

(1) ينظر : لسان العرب : مادة (طبق) ، القاموس المحيط : مادة (طبق) .
(2) لسان العرب : مادة (طبق) ، ينظر : القاموس المحيط : مادة (طبق) .
(3) مختار الصحاح : مادة (طبق) .
(4) أساس البلاغة : مادة (طبق) .
(5) المعجم الوسيط : مادة (طبق) .
(6) ينظر : ابن سلام وطبقات الشعراء ، د. منير سلطان : 138 .
(7) قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة ، إيمان محمد إبراهيم العبيدي : 21 .

وغيرها[1] ، على إننا حين نتحدث عن استعمال مفهوم الطبقة في مجال الأدب – وهو مجال دراستنا – فإننا نلاحظ أن الأدباء قد قلدوا الفقهاء في مذهبهم هذا لتشابه الأغراض في كلا الميدانين فضلا على أن كثيرا من الأدباء درسوا الحديث وكثيرا من المحدثين تذوقوا الشعر ورووه[2] ، ويبدو أنَّ صاحب أول إشارة إلى هذه الفكرة هو الأصمعي كما أشار إلى ذلك الدكتور محمود عبد الله الجادر ، فهو يرى أنَّ الأصمعي « الذي جمع بين طفيل والنابغة وأوس وزهير في موازنة نقدية استغرق حديثه فيها صفحتين كاملتين لم يذكر فيهما اسم شاعر آخر غير امرئ القيس ... فإن اختصار الحديث عليهم في أول كتاب الفحولة لا يخلو من دلالة إن كانت لا ترقى إلى القطع بأنه كان يعدهم (طبقة شعرية واحدة) فإنها قد تدفع إلى ترجيح ذلك »[3] ، هذا فضلا عن ذلك فإنَّ الأصمعي الذي اعتمد الفحولة معيارا نقديا في ترتيبه لمنازل الشعراء ، لم يغب عن حديثه استعمال مصطلح الطبقة في بعض أقواله ومنها قوله عن ابن أحمر الباهلي « ليس بفحل ولكنه دون هؤلاء وفوق طبقته »[4]، ويبدو أن الأصمعي كان يعبر عن حيرة في تقديمه لواحد من شعراء الطبقة الأولى الجاهلية على غيره ، حيث يورد أبو حاتم السجستاني ، نصا قال فيه : « سمعت الأصمعي غير مرة يفضل النابغة الذبياني على سائر شعراء الجاهلية وسألته قبل موته : من أول الفحول ؟ قال النابغة الذبياني ... ثم قال ما أرى في الدنيا لأحد مثل قول امرئ القيس :

وقاهُمْ جدهم ببني أبيهمْ وبالأشقين ما كان العقابُ

(1) ينظر : قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة : 21 .
(2) ينظر : ابن سلام وطبقات الشعراء : 137 ، 139 .
(3) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 125 ، فحولة الشعراء ، الأصمعي : 13 – 16 .
(4) فحولة الشعراء : 23 .

قال أبو حاتم : فلما رآني أكتب كلامه فكر ثم قال بل أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس لـه الحظوة والسبق ... »[1] ، أما أبو عبيدة معمر بن المثنى « فقد قسم شعراء الجاهلية : ثلاث طبقات وضع في الطبقة الأولى (امرؤ القيس وزهيرا والنابغة والأعشى) وفي الثانية (طرفة بن العبد والحارث وعمرو بن كلثوم وسويد بن أبي كاهل) وضمت الطبقة الثالثة اثني عشر شاعرا فلما أتم طبقاته قال : « وهؤلاء هم شعراء ما قبل الإسلام الذين كان شعرهم موثوقا به في ضوء اللغة والنحو والبنية الشعرية »[2]، ومع أن أبا عبيدة (ت 208) معاصر لأبن سلام الجمحي (ت 231) إلا إنه سبق ابن سلام إلى التأليف في الطبقات بيد أن ضياع كتاب أبي عبيدة جعل مؤرخي النقد يشيرون إلى ابن سلام بصفته أول من ألَّف في الطبقات ، ولا سيما أنَّ كتاب (طبقات فحول الشعراء) أول مؤلَّف نقدي موجود يستند إلى نظرية (الطبقات) فضلا عن اعتماده منهجية واضحة وروحا علمية في تقسيمه[3] ، وهو كما يرى النقاد المعاصرون خلاصة ما قيل إلى عهده في أشعار الجاهلية أو إعادة صياغة النظريات التي تلقاها ابن سلام عن

---

(1) فحولة الشعراء : 12 – 13 ، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 46 ، والبيت من الوافر في ديوانه : 138 / ق23 .

(2) abu ubaida mamer ibn al – muthana . op.cit-p195,by nasir hillawi
نقلاً عن المصدر : قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة : 23 .
علماً أن المصادر تضاربت في عدد الشعراء وأسمائهم في هذه الطبقات ، فأشارت بعضها إلى أن الطبقتين الأولى والثانية ثلاثة شعراء وليس أربعة ، وأن الأعشى في الطبقة الثانية ، ينظر : جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرشي : 85 ، دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ، د. محمد عبد القادر : 128 ، تاريخ ألأدب العربي في العصر الجاهلي ، السباعي بيومي : 1 / 152 ، في حين أكد ابن قتيبة أنهم أربعة ، مشيراً إلى قول أبي عبيدة أنَّ الأعشى رابع الشعراء . ينظر : الشعر والشعراء : 1 / 219 ، وينظر : صناجة العرب الأعشى الكبير ، د. مصطفى الجوزو : 39 .

(3) ينظر : محاضرات في تاريخ النقد عند العرب ، د. ابتسام مرهون الصفار : 82 ، حول رأيها في كتاب (طبقات فحول الشعراء لابن سلام) .

أساتذته وتوسيعها لبعض أفكار الأصمعي كفكرة (الفحولة)[1] ، وهو ما أكدته الباحثة فاطمة كريم في دراستها للطبقة الشعرية ، حيث تقول في الخاتمة ، « إن المفهوم قد أتسع عند ابن سلام واكتمل فقد وضع لها منهجا ثابتا وترتيبا منظما ضمن حساب رياضي فكانت معاييره التشابه بعنصر قوة الجودة الذي يجمع أربعة شعراء في طبقة واحدة معتمدا الكثرة والجودة وتعدد الأغراض فضلا عن معايير جزئية أخرى »[2] .

ومن هنا كان تبني الدراسة لفكرة الطبقة الأولى الجاهلية عند ابن سلام بشعرائها الأربعة وهم امرؤ القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى والأعشى ، على اعتبار أنَّ ابن سلام قد انتفع من خبرة سابقيه في بناء نظرية الطبقات التي تقوم على أساس التشابه بين الشعراء ، قال : « فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه فوجدناهم عشر طبقات ، أربعة رهط في كل طبقة متكافئين معتدلين »[3] ، وأن « الكثرة والجودة هما المعياران اللذان دفعا ابن سلام لأن يضع شاعرا ما في المرتبة الأولى وآخر في المرتبة الثانية »[4] ، فضلا عن آراء العلماء في هذا الشاعر أو ذاك[5] ، الأمر الذي دعا إلى أن يضع (امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى والأعشى) في الطبقة الأولى الجاهلية

---

(1) ينظر : محاضرات في تاريخ النقد عند العرب : 81 , رأي الأستاذ طه أحمد إبراهيم و د. إحسان عبّاس .

(2) الطبقة الشعريّة مفهومها ودلالاتها النقدية عند العرب : 189 .

(3) طبقات فحول الشعراء , ابن سلاّم الجمحي : 24/1 .

(4) محاضرات في تاريخ النقد عند العرب :85 , ولعلّ هذه المعايير كانت المقياس الذي أقام عليه أصحاب الطبقات مناهجهم النقدية ، وليس لابن سلاّم فحسب ، بل أبو عبيدة والأصمعي والقرشي في جمهرته , ينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين :127 , قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهليّة : 23 .

(5) ينظر في ذلك الجدول الذي أعدّه الدكتور محمود عبد الله الجادر في بحثه الموسوم : معلقات العرب دراسة في أسس الاختيار : 54 , وينظر : محاضرات في تاريخ النقد عند العرب : 87

محتجا بأنَّهم أشعر العرب طبقة بإجماع علماء البصرة والكوفة والحجاز[1] ، غير أن العلماء وإن كانوا قد حققوا شبه إجماع على أسبقية هؤلاء الشعراء إلا « أن الخلاف في أيهم المقدم بالغ الشدة »[2]، فإن « التفاضل الداخلي للطبقة أشد صعوبة من الترتيب الخارجي للطبقات لأن أوجه التشابه بين أصحاب الطبقة أكثر من أوجه الاختلاف »[3]، وهو ما تنبه إليه ابن سلام فأراد تنبيه قارئ كتابه إلى إن تقديم شاعر على أصحابه عند ذكره في طبقته لا يعد حكما منه على التقديم بل إن أصحاب الطبقة عنده جميعهم متكافئون فيقول « وليس تبتدئنا أحدهم في الكتاب نحكم له ولا بد من مبتدأ »[4] ، والذي يهمنا من كل ذلك أنهم « شعراء فحول ينتمون إلى طبقة شعرية واحدة على وفق المعيار النقدي القائم على أساس الجودة والإبداع الفني الرفيع لشعرهم ذلك المعيار الذي يجعلهم نظراء متقدمين في فنهم الشعري »[5] ، وهي حقيقة تتجلى في وضع ابن سلام لهم في أول طبقاته ، ليكون رأيه بذلك عصارة رؤية نقدية تمددت فتشربت آراء الآخرين لتكون حصيلة ناضجة يعتمدها الدارسون والنقاد ، فعد بذلك كتاب ابن سلام طبقات فحول الشعراء « المصدر الأساس ضمن هذا السياق من التأليف فقد ضمَّن كتابه نظرية نقدية

---

(1) وإن كان علماء البصرة يقدمون امرأ القيس وأهل الكوفة يقدمون الأعشى والحجازيون يقدمون زهيرا والنابغة, ينظر : تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي :1 / 153

(2) المصدر نفسه : 1/ 153 , ويلاحظ أنّ ابن سلاّم يرتّب الشعراء الأربعة بالتسلسل الآتي (امرؤ القيس , النابغة , زهير , الأعشى) وكذلك ابن قتيبة في(الشعر والشعراء) مع ملاحظة أنّ الأعشى يأتي عنده متأخرا بعد أن يعدّد بعد زهير أ ربعة عشر شاعرا , ينظر : الشعر والشعراء : 169 . أمّا القرشي في الجمهرة فيأتي زهير سابقا عنده للنابغة متابعا في ذلك ترتيب أ بي عبيدة كما سبق ذكره , ولعلّ شدّة الخلاف تبرز بوضوح عند متابعة تسلسل هؤلاء الشعراء في شروح المعلقات المختلفة وهو ما سبقنا إلى رصده الدكتور محمود الجادر في بحثه الموسوم : معلقات العرب دراسة في مواصفات الاختيار : 53 .

(3) الطبقة الشعرية مفهومها ودلالاتها النقدية عند العرب : 190 .

(4) طبقات فحول الشعراء : 1 / 50 , ابن سلاّم وطبقات الشعراء : 147 .

(5) تاريخ النقد الأدبي ، د. داود سلوم : 69 .

ناضجة واضحة المعالم وبذلك يكون قد بنى بناء متماسكا للطبقة ووضعها حيثما هي من أسس النقد القديم وجعل منها أصلا من أصوله وتقوم عناصر هذا البناء على معايير فنيَّة مهمة في تمييز القدرة الفنية للشاعر »[1] ، ولعل في إثبات ابن سلام للأعشى في طبقته الأولى – بعدما اختلفت الآراء في سبقه – ما يقوم دليلا على هذه الرؤية الناضجة المستفيدة من رؤى الآخرين مع اختلاف أذواقهم .

❋ ❋ ❋ ❋

(1) الطبقة الشعريّة مفهومها ودلالاتها النقديّة عند العرب : 189 .

الفصل الأول

الأوزان وتمايزها
عند شعراء الطبقة الأولــى

ترتكز البنية الإيقاعية للشعر المقفّى على نمطين مهمين ، هما : الإيقاع الثابت (الخارجي) والمتمثل بالوزن والقافية ، والإيقاع المتغير (الداخلي) الذي تشكله جملة روافد أبرزها الأساليب البلاغية (كالتكرار ، والتقسيم ، والجناس ، والطباق ، والقوافي الداخلية ، وجرس الألفاظ والحروف التي تشكل الكلمات) ، ومن خلال رصد خصائص هذين النمطين ، واستجلاء مقوماتهما الخارجية والداخلية يكون الإيقاع الكلي للقصيدة[1] .

ولمّا كان الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية كما يذهب ابن رشيق القيرواني[2] ، فإنَّ أهميَّة الوزن تبرز في كونه يثبت الشعر في الخاطر ، ويحفظه من التشتت والتبعثر[3] ، فهو ليس مجرّد تناسب نغمي أو صوتي يمس الناحية الشكلية ، أو قالب خارجي تصب فيه التجربة وحسب ، بل هو جوهر الشعر ولبّه ، وجزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري – كما يرى كولدرج[4] – وهو نغم النفس ، فموسيقاه « تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها ، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلاً عملياً واقعياً ، هذا إضافة إلى أنها تهب الكلام مظهراً من مظاهر العظمة والجلال ، وتجعله مصقولاً مهذباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه »[5] ، فالوزن أداة سحرية بيد الشاعر ، يسخِّرها لمداعبة مشاعر الآخرين ، وهو لا يستطيع أن يؤدي وظيفته هذه على هذا النحو ما لم يحدث « نوع من الانسجام الصوتي بين جميع أجزاء الإيقاع في القصيدة كلها ، بحيث لو اختلَّ جزء منه أدّى ذلك إلى اختلال

---

(1) ينظر : التناص في الشعر الجاهلي دراسة تطبيقية ، علي حسين سلطان : 69 .

(2) ينظر : العمدة ، ابن رشيق القيرواني : 1 / 134 .

(3) ينظر: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، محمد زغلول سلام : 37 .

(4) ينظر : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، د. عثمان موافي :75 .

(5) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس : 16 .

الوزن وانكساره في كثير من الأحيان »[1] ، وهو فضلاً عن هذا يشكل سمة تميز العبارة الشعرية من النثرية ، وخصيصة أساسية في الصياغة الشعرية العربية ، فضلاً عن كونه أحد الأسس التي يرتكز عليها الإيقاع الشعري ، ولاسيما أنَّه يمثل معياراً نصف بواسطته مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة[2] . ويرى فولتير أنَّه ليس « مجرد قيد للشاعر بل هو – أي الوزن – يرغم الشاعر على التفكير بدقة أكثر ، وأن يعبر عن نفسه أكثر وضوحاً وصدقاً »[3] ، ومرجع ذلك كما يفسره الدكتور محمد زغلول سلام عائد إلى أنَّ الوزن « يحدد الطريق أمام الشاعر فيختار أنسب الألفاظ ، وأوجزها للتعبير عما يريد في صدق ووضوح»[4] ، والسؤال هنا : أيعني هذا أنَّ الوزن مفروض على الشاعر ، ولا يد له في اختياره ؟ أم أنَّ في مقدور الشاعر وطاقته اختيار الوزن ؟ .

لا شكَّ في أنَّ مثل هذه القضيَّة قد لفتت انتباه النقاد قديماً وحديثاً ، ولهذا فقد حاول الدكتور يوسف حسين بكار في معرض حديثه عن مسألة اختيار الوزن أن يكشف لنا حالة اختلاف النقاد في هذه القضية الشائكة ، فهو لم يجد بين النقاد القدماء من يرى أنَّ اختيار الوزن ليس بالخارج عن حدود إرادة الشاعر غير ناقدين اثنين هما ابن طباطبا العلوي وأبو هلال العسكري[5] ، وهي فكرة وجدت لها صدى عند بعض المحدثين من النقاد العرب والغربيين ، فكولدرج يرى أنَّ الوزن « نتيجة فعل إرادي لأجل مزج اللذة بالانفعال »[6] ، أي أنَّ الإرادة الواعية

(1) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : 78 .
(2) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد : 18 .
(3) تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري : 1 / 40 .
(4) المصدر نفسه : 1 / 40 .
(5) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، د. يوسف حسين بكار : 160 .
(6) مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ ريتشاردز ، ترجمة د. مصطفى بدوي : 192 .

التي تدرك أثر الوزن الشعري في إثارة التشويق أو الدهشة عند جماعة المتلقين هي التي تتحكم في النسق الذي تتكرر فيه التفعيلات الشعرية ونوعية هذه التفعيلات , ويحاول بعضهم أن يحد هذه الإرادة الواعية في حرص الشاعر على الإتيان بكل أبيات القصيدة على وزن مشابه لوزن المطلع (في البيت الأول) من القصيدة ، والذي هو وليد الانفعال[1] .

أما الطائفة الكبرى من النقاد القدامى ، وجمهرة من النقاد المعاصرين فيذهبون إلى أن الشاعر مسيّر في اختيار الوزن ، تقوده حزمة من الحوافز التي تجعله يشعر بالحاجة إلى إيقاع موسوم إلى هذا الحد أو ذاك[2] ، وأنَّ « الشاعر الحقيقي لا طاقة له ولا حول في اختيار الوزن .... وأنَّ الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها ، وإلا تحوَّل الشعر من تجربة شعورية إلى تجربة مادية صرفة يعد الشاعر كل شيء فيها إعداداً »[3] ، ولعلَّ هذه القضية بالذات هي التي يمكن من خلالها التمييز بين طبقتين من الشعراء ، « الأولى تتكون من الذين يسيطرون على اللغة بوصفها إيقاعاً .... وهم يستطيعون أن يولدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة »[4] يمثلهم الشاعر المطبوع الذي يستغني بطبعه عن معرفة الأوزان، ولا حول له في اختيار الوزن[5] . أما المتكلف فهو يعمل على إعداد الوزن واختياره كما يفعل مع غيره من بنى النص وعناصره ليعمل معها في تحقيق الانسجام والتناسق الذي يسعى

(1) ينظر : الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي ، إخلاص محمد الجنابي : 48 .
(2) ينظر : المصدر نفسه : 47 .
(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 160 .
(4) تذوق النص الأدبي ، د. رجاء عيد : 33 .
(5) ينظر : العمدة : 1 / 134 .

إليه ، فأهميَّة اختياره للوزن تنبع من اعتبار أنَّ الوزن هو « القالب الذي تتركب منه القصيدة وتقوم عليه أعمدة بنائها الفني ، وتؤثر في لغة الشاعر»[1] .

ولما للأوزان من تأثير مهم في تناسق البناء الفني للقصيدة العربية وتماسكه[2] ، لما يوفره (الوزن الشعري) من ترابط بين التفعيلات بما يجعل بعضها يؤثر في بعضها الآخر[3] ، وطّدت العلاقة بين الكلمات عن طريق زيادة السيطرة على التوقع بحسب ما يراه ريتشاردز[4] ، وهو ما لفت انتباه الباحثين قدماء ومحدثين ، فكانت الأوزان موضع اهتمامهم[5] ، فأطالوا الحديث عنها[6] ، وعن أصل نشأتها[7] ، ووصل الأمر في اهتمام

---

(1) البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين الطريحي : 83 .

(2) ينظر : الكتابة والإبداع ؛ دراسة في طبيعة النص الأدبي ولغة الإبداع ، د. عبد الفتاح أحمد : 52 .

(3) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 84 .

(4) ينظر : مبادئ النقد الأدبي : 199 .

(5) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني : 342 ، إذ شبه القرطاجني الوزن بسلك القلادة والألفاظ والمعاني لآلئها . وينظر : أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام ، حاكم حبيب الكريطي : 182

(6) إذ إنَّ « الأوزان الشعرية التي نظم بها الشاعر القديم هي التي أطلقنا عليها اسم البحور ، وهي عند الخليل بن أحمد ستة عشر بحراً أغلبها كان معروفاً لدى الشاعر الجاهلي ، ثم استطاع الشاعر الإسلامي أن يضيف إليها بحوراً حتى تستكمل الرقم المذكور » . تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، د. نوري حمودي القيسي وآخرون : 121 – 122 ، وينظر : دراسات في النقد الأدبي ، د. أحمد كمال زكي : 87 ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : 70 – 71 .

(7) لقد تحدث عدد من العلماء والنقاد في أصل الأوزان الشعرية ، فالباقلاني يرى أنَّ أوزان الشعر ظهرت بصورة تلقائية ، فالعرب تكلمت أولاً بالمنثور بلا وزن ولا تقفية . ينظر : تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري : 1 / 39 ، ويقول ابن رشيق في نشأة الوزن : « إنَّ العرب احتاجوا إلى الغناء بمكارم أخلاقهم وطيب أعراقهم وذكر أيامهم الصالحة وأوطانهم النازحة وفرسانهم الأنجاد وسمحائهم= = الأجواد فتوهموا

القدماء إلى اعتقادهم بأنَّ « الشعر إذا خلا من الوزن بطل أن يكون شعراً »[1] ، بل إنهم قدَّموه على كل عنصر آخر[2] ، لما أدركوه من الاستجابة التي يخلفها الشعر الموزون في نفوس المتلقين، والتي تزداد وضوحاً وتأثيراً عند التغني به ، ومن هنا أشار الباحثون إلى طبيعة العلاقة بين الوزن والغناء[3] ، « وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب ، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم وينشدونه وهم يلقونه »[4] ، وهم يدركون أنَّ الغناء يقتضي « أن يكون الكلام الذي يغنى

أعاريض جعلوها موازين الكلام ، فلما تم لهم وزنه سموه شعراً » . العمدة : 1 / 20 ، وذهب الدكتور نوري حمودي القيسي وزملاؤه إلى رأي نرى أنه لا يصمد أما طبيعة الإيقاع الذي خلقته الحياة أو الشعر أو الحاجة والضرورة من خلال نظرية تقول بأن العربي اهتدى إلى الوزن من تأثير إيقاعي ناجم من وقع أخفاف الإبل على الرمال في الصحاري الممتدة . تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 122 ، ويرى الدكتور أحمد محمد الحوفي أن الوزن نشأ نشأة عربية خالصة من تأثير أمة من الأمم ، وليس بصحيح ما مال إليه الدكتور جرجي زيدان من أنه نشأ متأثراً بشعر اليونان أو الرومان ، لأنَّ الأوزان العربية غير أوزان هؤلاء . ينظر : الحياة العربية من الشعر الجاهلي : 180 – 181 .

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر ، د. إحسان عباس : 207 ، وهو ما تبنته طائفة من المحدثين ، إذ أكدت على ضرورة الوزن في الشعر ورفضت التحرر منه . ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 160 .

(2) ينظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر : 381 ، دراسات في النقد الأدبي : 82 ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 158 .

(3) وهي العلاقة التي حاول الدكتور ناصر الدين الأسد الوقوف عندها طويلاً مفصلاً الحديث فيها في كتابه : (القيان والغناء في العصر الجاهلي) ، وينظر : الشعرية العربية : 7 – 8 ، إذ حاول أدونيس أن يكشف لنا الصلة العضوية بين الشعر والغناء ، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 122 .

(4) الحياة العربية من الشعر الجاهلي : 183 .

موزوناً »[1] ، لأنَّه أولى بالتنغيم والترنيم ، وأكثر طواعية له ، وهم بذلك يضيفون إلى جمال القصيدة الشعرية الذي يرجع إلى جمال وزنها جمالاً آخر يتمثَّل في القدرة الساحرة للصوت على التحول إلى ينبوع من ينابيع الجاذبية[2] ، وبذلك يستهوي الصوت الموقَّع ويجتذب كما تجتذب النظرة والحركة والجمال[3]. وهكذا حرص الشعراء الذين كانوا يفدون على ملوك المناذرة والغساسنة أن لا يلقى شعرهم إلقاءً في تلك المجالس ، أو ينشد إنشاداً فحسب ، وإنما حرصوا على أن تغنيه القيان في حضرة هؤلاء الملوك غناءً[4] ، فقد روى أبو الفرج الأصفهاني أنَّ النابغة استجار برجلين من خاصة النعمان ليسترضياه ، فضرب النعمان عليهما قبَّة من أدم ، ولم يشعر بأنَّ النابغة معهما ، وكان النعمان يرسل إليهما بطيب وألطاف مع قينة من إمائه ، فدسَّ النابغة هذه القينة لتغني النعمان بقوله :

يا دارَ ميَّة بالعلياء فالسند

فلمّا سمع النعمان الشعر قال أقسم بالله إنَّ ه لشعر النابغة ، وسأل عنه فأخبر أنه مع الفزاريين فكلماه فيه فأمَّنه[5] ، فالغناء الذي هو قرين الشعر – كما يرى ابن خلدون – يعدّ رافداً من روافد الإطراب والتأثير في جماعة المتلقين، وهو صناعة تابعة للشعر ، فالعرب كانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناءً ، وكان هذا الترنم ديدنهم ومذهبهم ، لأنَّه تلحين للأشعار الموزونة[6] ، ولاسيما أنَّ « للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه »[7] ، وتشير كتب الأدب إلى أنَّ حب الأعشى للتأثير وكسر طوق الجمود كان مدعاة لأنْ « يغني في شعره ،

(1) الحياة العربية من الشعر الجاهلي : 194 ، لأن الغناء على رأي ابن خلدون هو تلحين الأشعار الموزونة ، ينظر : تاريخ ابن خلدون (المقدمة) : 534 .
(2) ينظر : فلسفة الجمال ، د. أميرة علي مطر : 43 .
(3) ينظر : الغزل في العصر الجاهلي ، د. أحمد محمد الحوفي : 76 .
(4) ينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 48 ، 50 .
(5) ينظر : الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني : 9 / 172 ، القيان والغناء في العصر الجاهلي: 48 –49.
(6) ينظر : تاريخ ابن خلدون (المقدمة) : 534 ، 539 .
(7) كتاب عيار الشعر : 21 .

فكانت العرب تسميه صناجة العرب ، وكان يتردد على اليمن ويستمع الغناء »[1] ، وليس هذا فحسب ، بل « حضر مجالس الخمر واستمع للقيان وتوقيعهن على العود والمزهر والصنج .... وربما تعاطى الضرب على الصنج ووقَّع عليه شعره وهو ينشده »[2] ، ولعلَّ في هذا القول ما يشير إلى ظاهرة يمكن أن يكون الأعشى قد انماز بها على كثير من شعراء عصره – إذا ما سلَّمنا بأنَّه غنّى في شعره[3] – وهي أنَّه لم ينشد الشعر كما أنشده الجاهليون وإنما أنشده موقِّعاً إياه على آلة طرب ، ولهذا كثيراً ما وجدناه يردد أدوات الغناء وآلات الموسيقى في شعره ولاسيما في معرض حديثه – هو وباقي الشعراء الجاهليين – عن مجالس اللهو والخمر والغناء ، وهو ما سبقنا إلى رصده الباحث ماهر أحمد علي في دراسته (مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي) ، فقد عدَّد الباحث أسماءً لكثير من هذه الآلات معرفاً بها وبأصولها سواء ما كان منها عربياً أو فارسياً أو رومياً كالبربط والصنج والون والمزهر والطنبور والمستق ، التي حفلت بها أشعار الجاهليين ، ولاسيما شعر الأعشى الذي حفل بذكر معظمها[4] ، فهو يقول :

(الرمل)

وطلاء خسرواني إذا ذاقه الشيخ تغنى وارحجن

---

(1) الحياة العربية من الشعر الجاهلي : 183 ، وقد ذهب القدماء في تفسير لقبه هذا مذاهب شتى ، فقد « ذكر ابن قتيبة أنه إنما سمي صناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج في شعره وذكر أبو الفرج أنه سمي بذلك لأنه كان يغني في شعره ، وروى ابن رشيق أنه سمي صناجة لقوة طبعه وحلية شعره ، يخيل إليك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك » . ينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 237 .

(2) العصر الجاهلي ، د. محمد صبري الأشتر : 93 .

(3) إذ أكد ابن قتيبة ذلك فيما يرويه من أخباره « أنه سمعه كسرى يوماً ينشد ، فقال من هذا ؟ قالوا : اسروذ كويذ تازي ، أي مغني العرب » . الشعر والشعراء : 170 .

(4) ينظر : مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي ، ماهر أحمد علي : 88 – 94 ، ديوان الأعشى ، شرح محمد محمد حسين : الصفحات (59 ، 173 ، 219 ، 243 ، 293 ، 319) .

وطنابير حسان صوتها عند صنج كلما مسَّ أرن
وإذا المسمع أفنى صوته عزف الصنج فنادى صوت ون
وإذا ما غضَّ من صوتيهما وأطاع اللحن غنانا مغن[1]

ولعلَّ المساحة الواسعة التي احتلتها آلات الطرب ووصف القيان ومجالس الغناء وما فيها من ألوان الحضارة الزاهية في المجالس التي كانت تعد إعداداً فنياً[2] ، ما يضع بين أيدينا « صورة عن انفتاح العرب على حضارات الأمم الأخرى وبخاصة حضارة فارس وروما بحكم الموقع والتجارة »[3] ، واقتباسهم من هذه الحضارات كل ما يتصل بمظاهرها المادية وبمسمياتها وألفاظها الأعجميَّة بما في ذلك ضروب آلات العزف مما ذكره الأعشى أو غيره من شعراء الجاهلية[4] .

إنَّ ما يواجهه الباحث من كثرة الإشارات التي تنبي عن ارتباط شعر الأعشى بالغناء ما يضفي على هذا الشعر خصائص موسيقية تكاد تجعله مميزاً في طبقته ، فلا شكَّ في أنَّ في تجواله الكثير ، وتطوافه في داخل الجزيرة العربية وفي أطرافها ووفوده على ملوك فارس وغسّان واليمن وحضرموت ما هيأ له أن يتشرَّب روح المدنيَّة وأن يتصل

(1) ديوان الأعشى : 359 ، والطنبور : آلة من آلات الطرب ذات عنق طويل وستة أوتار من نحاس (فارسي معرب) ، والصنج : من آلات الطرب ذات الأوتار (فارسي) ، وهو غير الصنج الذي تعرفه العرب ، المسمع : المغني ، الون : من آلات الطرب (فارسي معرب) .
(2) ينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 248 .
(3) مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي : 94 .
(4) ينظر : ديوان الأعشى : 319 / ق64 ، 59 ق6 ، القيان والغناء في العصر الجاهلي : 248 .

بألوان الحضارات المختلفة التي ظهر بعض آثارها في شعره[1] ، إذ إنَّ الموسيقى الشعريَّة التي تميَّز بها شعر الأعشى كانت تؤدي « دورها في الإيحاء بجو مجالس الخمر فقد استعمل الأعشى أوزاناً قصاراً أو مجتزأة في أكثر الأحيان »[2] ، ولا شكَّ في أنَّ الأوزان القصيرة والمجزوءة تكون راقصة خفيفة عذبة تنسجم مع مجالس اللهو والطرب بشكل أفضل بكثير من الأوزان الطويلة[3] ، وهذا يعني أنَّها أصلح للغناء كما يذهب الدكتور إبراهيم أنيس ، إذ يقول : « ولم يكن كل الشعر مما يصلح للغناء ، وإنما تخيَّر المغنون بعضاً منه رأوه أطوع بالغناء وأقبل للتنغيم والتلحين ، إما لرقَّة في ألفاظه أو تلاؤم موضوعه مع اللهو ومجالس الطرب ، وأغلب هذا النوع من الشعر قد نظم في الغزل ونحوه من الموضوعات التي تنسجم مع تلك المجالس »[4] ، غير أن الدكتور ناصر الدين الأسد لا يروقه هذا القول ، بل يكاد يرفضه جملة ، لأنَّه يرى أنَّ « مثل هذا الحكم لا يصح تعميمه وإطلاقه إلا بعد الاستقراء الإحصائي للشعر الغنائي الجاهلي »[5] ، إذ إنَّه وبعد عملية الاستقراء التي قام بها في دراسته للقيان والغناء توصَّل إلى أنَّ « الشعر العربي في جميع بحوره : الطويلة المعقدة ، والقصيرة الخفيفة ، تامها وناقصها – هو شعر غناء ، وأنَّ القيان قد غنَّين في العصر الجاهلي وفي العصور الإسلامية بجميع هذه البحور ، فلم تكن القينة تقصد إلى بحر بذاته أو تقصر على موضوع بعينه ....

(1) ينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 233 – 235 ، لملاحظة المواطن التي رحل إليها الأعشى في أسفاره .

(2) صناجة العرب الأعشى الكبير : 102 .

(3) هذا الرأي يعبر عن توجه فريق من الباحثين ، ينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 201 .

(4) موسيقى الشعر : 163 .

(5) القيان والغناء في العصر الجاهلي : 269 .

وأنَّهنَّ غنَّين في المدح والرثاء والحب والفخر وسائر الموضوعات »[1] ، ولعلَّ ما نراه أكثر قبولاً وأقرب إلى الصواب ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس وفريق من الباحثين الذين رأوا أنَّ الغناء العربي إنما يميل إلى الأوزان القصيرة الخفيفة لأنها تتفق في يسرها وخفتها مع ألحان الغناء[2] ، وهذا لا يعني أنَّ البحور الطويلة لم يغنَّ بها وأنَّ الدكتور الأسد كان مخطئاً ، فاستقراؤه للبحور يثبت أنَّ ثلاثة بحور طويلة – ثقيلة – هي البسيط والطويل والكامل قد غني بها في أحد عشر صوتاً[3] ، وأكَّد الاستقراء صحة دعواه هذه [4]، غير أنَّ ما أردنا تسجيله على هذا الرأي هو أنَّه على الرغم من اختلافه مع الرأي القائل بأنَّ ليس كل الشعر يصلح للغناء وإثباته عكس ذلك ، إلا أنَّه لم يبتعد كثيراً عن هذا الرأي في شقه الآخر الذي يشير إلى أنَّ البحور القصيرة أكثر انسجاماً مع مجالس اللهو والخمر والغناء ، فهو يقول أنَّ الشاعر « يفرغ في الغالب موضوعه اللاهي أو العابث أو السطحي العابر في بحر ذي موسيقى قصيرة خفيفة تتسق معها ألحان الهزج »[5] ، والهزج كما يعرفه الدكتور شوقي ضيف : « غناء خفيف كان يقترن بالرقص والدف والمزامير

(1) القيان والغناء في العصر الجاهلي : 269 ، وقد أثبت د. الأسد من خلال الاستقراء أنَّ القيان غنين (البسيط والكامل والخفيف والمنسرح ومجزوء الرمل والرجز والهزج والوافر ومنهوك المنسرح والطويل والمقتضب) ، ليشمل الإحصاء عنده سبعاً وعشرين صوتاً من أصوات القيان ، وهو ما استطاع العثور عليه في المصادر المختلفة ، ينظر : 197 – 200 .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 163 ، القيان والغناء في العصر الجاهلي : 201 ، كما أشار د. عبد الله الطيب المجذوب إلى ذلك في أكثر من موضع وهو يتحدَّث عن (الأوزان القصار) التي رأى أنَّ النظم فيها لا يصلح إلاّ للدندنة والترويح . ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 87 .

(3) القيان والغناء في العصر الجاهلي : 200 ، والمقصود بالصوت : عدد المرات التي غنيت بها هذه البحور من القيان .

(4) المصدر نفسه : 197 – 200 .

(5) القيان والغناء في العصر الجاهلي : 270 .

»[6] ، علـى أنَّ الـدكتور محمـود عبـد الله الجـادر يـرى أنَّـه وإن كانـت البحـور الخفيفـة والقصيرة مهيأة لأن يفرغ فيها الموضوع اللاهي إلا أنَّ الموروث من الشعر الجاهلي يشير إلى أنَّ « البحور القصيرة والمجزوءة كانت مهيأة لاستيعاب الأغراض الجادة شأنها شأن البحور الطويلة »[1] ، ومثل هذا الرأي وإن كنا لا نرده إلا أنَّنا نرى أنَّه يعوزه الاستقراء الإحصائي قبل أن يعمم ، ولعلَّ ما ذكره الدكتور الجادر من أمثلة قليلة وقعت بين يديه ما يقوم دليلاً على عدم انسجام هذه البحور – القصيرة – مع ألأغراض الجادة إلا في إطار ضيق[2] .

ومهما يكن من أمر فليس يعنينا في هذا المقام أن نطيل الحديث عن علاقة الوزن بالغناء أو موضوعه ، أو طرق الغناء وأدواته وقيانه لأنَّ مثل هذا الأمر قد يدفعنا إلى أن نسلك طريقاً غير تلك التي حدَّدناها هدفاً لدراستنا هذه وهي مهمة الكشف عن نسب الأوزان الشعريَّة عند شعراء الطبقة الأولى الجاهلية من خلال رصدنا لشعر امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى ، والكشف عن طبيعة الآثار التي خلَّفها ارتباط الشعر بالغناء فكان أن كشف لنا الاستقراء حقيقة أولى تمثَّلت بتميّز الأعشى على طبقته في استعماله البحور القصيرة – المجزوءة والمشطورة – وبنسبة تفوق ما تردد في ديوان أي شاعر آخر من شعراء طبقته[3] ، فقد حضر الكامل مجزوءاً في ديوانه في ستة نماذج هي (ق20 ، ق39 ، ق54 ، ق70 ، ق71 ، ق76) ، وجاء الوافر مجزوءاً في أنموذج واحد هو (ق56) ، وجاء الرجز مشطوراً في جميع نماذج ديوانه الخمس وهي (ق43 ، ق44 ،

---

(6) تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي : 193 ، أما السناد فهو : الألحان الثقيلة ذات التراجيع الكثيرة النغمات والنبرات تغني بها القينة الموضوع الجدي الجليل في بحر ذي موسيقى طويلة هادئة ، وينظر : القيان والغناء في العصر الجاهلي : 266 .

(1) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 514 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 514 / هامش 6 ، النماذج الجادة التي استوعبتها البحور القصيرة ، ينظر مثلاً : ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : 189 ، 277 ، القصيدة الأولى من مخلع البسيط في وصف غارة ، والثانية من مجزوء الكامل في الفخر .

(3) لعلَّ خلو ديواني النابغة وزهير من هذه البحور ما يوضح الصورة .

ق45 ، ق46 ، ق50) ، أما مجزوء البسيط فقد حضر في الأنموذج (ق53) ، الذي علَّق عليه شارح الديوان بقوله : « وهو بحر نادر في الشعر الجاهلي ، وليس في ديوان الأعشى منه غير هذه القصيدة »[1] . وقال فيه الدكتور عبد الله الطيب انه: « قد مات هذا الوزن في العهد الإسلامي وهجره المحدثون إلى عصرنا هذا ، وقد ندَّت آذانهم عن نغمه ، وصار الإتيان به مستقيماً منتظماً شيئاً عسيراً عليهم ، وفي الحق أنَّه وزن بدوي »[2] ، وأظنّ أنَّ هذه العبارات تعطي تفسيراً واضحاً لضعف البناء واضطراب النظم الذي نلمحه في قصيدة الأعشى ، ولاسيما اختلاف العروض في البيتين الخامس والسادس عشر ما نتج عنه من إيقاع يصدم الأذن[3] ، وهي حالة تكشف صعوبة النظم على هذا الوزن والإتيان به مستقيماً غير مختل ، وهو ما جعل الشعراء يتحامون نظمه عبر العصور ، بل إنَّ استشعار الشعراء لهذه الصعوبة جعلهم يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلع البسيط ووزن الشطر منه هو : مستعلن+ فاعلن +فعولن[4] ومن الجدير بالذكر أنَّ الدكتور إبراهيم أنيس قد أشار إلى أنَّ أهل العروض مجمعون على أنَّ مجزوء البسيط من اختراع المولّدين وأنَّ هذا الوزن لم يكن معروفاً قبل العصر العباسي[5] ، ولا ريب في أنَّ هذا الكلام غير دقيق ، ومردود على صاحبه يدحضه ما جاء في الشعر الجاهلي من قصائد على هذا الوزن على الرغم من قلتها ، ولاسيما قصيدة الأعشى التي مطلعها :

---

(1) ديوان الأعشى : 280 .

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 79 .

(3) ينظر : ديوان الأعشى : 280 .

(4) ينظر : المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرؤوف بابكر السيد : 416 ، كما تخذ الدكتور كمال أبو ديب من شكل البسيط هذا دليلاً على ما ذهب إليه من أن التتابع الإيقاعي (فاعلن فعولن) جزء من البنية الإيقاعية للشعر العربي وأنه تركيب يروق بعمق للأذن العربية ، ينظر ذلك والرد عليه في (المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه) : 46 – 49 .

(5) ينظر : موسيقى الشعر : 118 .

ألم تروا إرماً وعاداً أودى بها الليل والنهارُ[6]

وقصيدة امرئ القيس التي يقول فيها :

عيناك دمعها سجال كأنَّ شأنيهما أوشال

أوجدول في ظلال نخل للماء من تحتها مجال

من آل ليلى وأين ليلى ! وخير رمت ما ينال[1]

أمّا ديوان امرئ القيس فليس فيه من البحور القصيرة غير قصيدتين مشطورتين إحداهما من الوافر[2] ، والأخرى من الرجز[3] ، مع أنَّه مولع بمجالس اللهو والشراب كالأعشى ، ولعلَّ ذلك عائد فيما نراه إلى كون شعره يمثل الحد الفني لبدء القصيدة ونضجها في الأدب ، وقد يكون لطابع الحزن والتشاؤم اللذين يميزان شخصية الشاعر [4] أثر في إيثاره البحور الطويلة على القصيرة ، لما تمتلكه هذه البحور من قدرة أكثر على استيعاب انفعالات مثل هذه الشخصية .

أما ديوان زهير بن أبي سلمى ، فقد خلا من البحور القصيرة (المجزوءة والمشطورة) ، ولعلَّ ذلك يتناغم وطبيعة الشاعر القبليَّة التي تميل إلى استخدام البحور الطويلة والجزلة في التعبير عن القضايا الكبيرة التي عالجها ، والتي نجد صداها في معلقته[5] ، فهو رجل قبيلة ، وحكيم قوم ، بل أنَّ ذلك « يضع أيدينا على حقيقة أولية وهي طغيان الذوق البدوي الأصيل على الحس النغمي عند زهير »[6] ، وكذا النابغة

---

(6) ديوان الأعشى : 281 .

(1) ديوان امرئ القيس : 189 ، والصحيح (دمعهما) ليستقيم الوزن في البيت الأول ، والقصيدة فيها تحريد . سجال : أي صب من بعد صب ، الأوشال : الوشل هو الماء القليل ، شأنيهما : الشأن هو مجاري العين الدمعية .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 147 / ق28 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 134 / ق21 .

(4) ينظر : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 294 .

(5) ينظر : شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، تحقيق فخر الدين قباوة : 16 .

(6) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 532 .

الذبياني انحصر اهتمامه في مصالح قبيلته إن دعاها إلى السلم فلصالحها ، وإن دعاها إلى الحرب فلصالحها[1] ، ومن هنا خلا ديوانه كزهير من البحور المجزوءة والمشطورة ، على الرغم من كون النابغة يمتاز بغنائية قوية وحضريَّة في الصورة والتعبير إلا أنَّ هذا التحضر لا يظهر كثيراً في شعره لأنَّ ارتباطه بالبادية ولغتها بقي مستمراً لاستمرار ارتباطه بأهله وعشيرته[2] ، فضلاً عن أنَّ ما وصل من شعره كما يشير الدكتور شوقي ضيف يصوّر لنا الشطر الثاني من حياته[3] وهو شطر بدأه بالنزول على النعمان بن المنذر ولزومه له يمدحه ويتغنى بمناقبه لذلك فلا عجب أن يتراءى في شعره سيداً وقوراً لا يتبذَّل تبذّل الشعراء[4] ، وهو ما أثر في بنيته الموسيقية التي عبَّرت عن نفسها من خلال مفارقتها للبحور القصيرة المجزوءة ، وهي مسألة أشار إليها الدكتور محمود الجادر عندما ناقش صاحب (المرشد) في رأيه القائل أنَّ عدم استخدام زهير والنابغة للبحور القصار والمجزوءة عائد إلى عدم ثقتهما من قدرتهما على إحكام أوزانهما[5] ، الأمر الذي أنكره الدكتور الجادر واصفاً إياه بقوله: « مجازفة أقل ما يرد عليها أنَّ الأيام قد تكشف عمّا يغضّ من قيمتها العلمية»[6]، بل أنَّ ما ذهب إليه صاحب (المرشد) ليجعلنا نقف الموقف نفسه من عدم القبول ولاسيما حين يتهم هؤلاء الشعراء اتهاماً أقل ما يوصف به أنَّه باطل – كما سبق ذكره – فهم شعراء مثَّلوا الطبقة الأولى المختارة عند ابن سلام ، بل هم الذين شغلوا الناس فيما نظموا وفي براعتهم فاختلفوا فيهم وفي أيهم أشعر الشعراء ، ففيم يقدم النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) والإمام علي (عليه السلام) امرأ

(1) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية ، د. سيد حنفي حسنين : 232 .
(2) ينظر : المصدر نفسه : 233 – 234 .
(3) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 269 ، إذ يقول : « وإذا كنا نجهل نشأته وشبابه فإن في شعره وأخباره ما يصور لنا الشطر الثاني من حياته » .
(4) ينظر : الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : 266 .
(5) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 348 .
(6) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 532 ، هامش / 7 .

القيس ؛ نجد أنَّ عمر بن الخطاب (رض) يقدم النابغة حيناً وزهيراً حيناً آخر[1] ، بل إنَّ ناقداً مثل الأصمعي عندما سئل عن شعر النابغة ؛ قال : « إن قلت ألين من الحرير صدقت ، وإن قلت أشد من الحديد صدقت »[2] ، فالشاعر الذي يتمكن من شعره فيجعله حريراً مرة وحديداً مرة أخرى هل يمكن أن يكون غير قادر على إحكام وزنه ؟ .

والجواب واضح قد لا يحتاج إلى دليل[3] ، ولاسيما أنَّ « ندرة المجزوءات أيام الجاهليين »[4] أمر معلوم تؤكده حقيقة استقراء دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية التي مثَّلت فيها البحور القصار والمجزوءة هذه الندرة ، وهي ندرة لا تغير من حقيقة ما تميَّز به الأعشى على أقرانه في هذا الجانب .

وإذا ما تجاوزنا الحديث عن البحور المجزوءة والمشطورة إلى باقي الأوزان التامة المتداولة عند شعراء هذه الطبقة ، فإنَّ مهمة تعيين سمات الإيقاع الشعري بدقة في شعر شعراء هذه الطبقة لتدعونا إلى إماطة اللثام عن الأوزان المتداولة والمختارة في جملة المتوفر من الشعر الصحيح – غير المشكوك بنسبته – في شعر كل واحد من الشعراء الأربعة في هذه الطبقة ، وتجاوز الشعر المنحول

---

(1) ينظر : كتاب العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي : 5 / 270 ، إذ قال النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وقد ذكر عنده امرؤ القيس أنه قائد الشعراء وصاحب لوائهم ، وعندما سأل عمر (رض) الوفود التي قدمت عليه من غطفان عن أبيات من الشعر قالوا أنها للنابغة ، قال : هو أشعر شعرائكم ، وفي رواية أخرى قال عمر (رض) لابن عباس : أنشدني لأشعر الناس الذي لا يعاظل بين القوافي ولا يتتبع حوشي الكلام قال : من ذلك يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير بن أبي سلمى .

(2) المصدر نفسه : 5 / 271 .

(3) ومع ذلك فقد أثبت الباحث عزيز رسول حمود في دراسته للنابغة والأعشى أن بحورهما موافقة للموضوع ، وهي قدرة فائقة على التصرف في هذا الميدان ، وهذا دليل آخر على بطلان التهمة ، ينظر : شعر النابغة الذبياني والأعشى الكبير : 135 .

(4) موسيقى الشعر : 178 .

لتكون الدراسة أكثر دقة وواقعية في الكشف عن طبيعة الشاعر الموسيقية من خلال اعتماد ما صحَّت نسبته إلى دواوينهم المحققة تحقيقاً علمياً .

وقد اتضح لنا من استقراء دواوين الشعراء الأربعة استمرار نمط الأداء الإيقاعي التراثي ، وعدم وجود ظواهر تسمح بأحكام جديدة سوى استخدام هؤلاء الشعراء للخفيف والرمل[1] ، ولاسيما عند شعراء المدن والوافدين إليها[2] ، وهو ما يفسِّر وجود خمسة نماذج من بحر الخفيف في شعر الأعشى[3] وأنموذج واحد في شعر النابغة[4] ، وأنموذجين من بحر الرمل عند الأعشى[5] ، وأنموذجين في شعر امرئ القيس[6] ، وخلو ديوان زهير من الخفيف، وحضور أنموذج واحد من الرمل[7] قد لا يعتدّ به في إصدار حكم ما، لأنَّ المقطوعة التي وردت على هذا البحر قصيرة جداً لم تتجاوز ثلاثة أبيات تحدث فيها الشاعر عن فرسه ، وقد فسَّر الدكتور حاكم حبيب الكريطي سر اختيار هذا البحر للمقطوعة في كون الحديث عن الفرس مما يطرب العربي ويستخفّه ، وأنَّ ما تميَّز به هذا البحر من الخفة دفع زهيراً إلى استعماله ، ولاسيما أنَّه من متأخري العصر الذين أتيح لهم النظر في تراث الأسلاف الذين أكثروا من هذا الوزن[8] . أما اختفاء بحر الخفيف

(1) ينظر : أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 530 .
(2) ينظر : أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام : 183 .
(3) ينظر : النماذج (ق1 ، ق32 ، ق38 ، ق63 ، ق68) في ديوان الأعشى .
(4) ينظر : الأنموذج (ق36) في ديوان النابغة .
(5) ينظر : الأنموذجان (ق36 ، ق78) في ديوان الأعشى .
(6) ينظر : الأنموذجان (ق27 ، ق47) في ديوان امرئ القيس .
(7) ينظر : شرح شعر زهير بن أبي سلمى : 258 / ق44 .
(8) ينظر : أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام : 184 – 185 .

عند زهير فهو يشكل دليلاً آخر على ارتباط هذا البحر بمظاهر المدنيَّة[1] ، أو لما تميَّز به إيقاعه – كما يرى الدكتور الجادر – من « توعير يحد من اندفاع الطبع البدوي المتدفق فلا يجنح إليه إلا في حالات نادرة يفترض فيها أن تتسم بقسط وافر من الرصانة »[2] .

أما الظاهرة الأخرى التي تمخَّض عنها الفوز بحقيقة جديدة من خلال استقراء دواوين الشعراء الأربعة وإدامة النظر فيها ، فهي أنَّ بحر المتقارب يبرز في شعر بعض الشعراء بروزاً لافتاً للنظر ، فهو يحتل المرتبة الثانية بعد بحر الطويل في شعر الأعشى ، وبنسبة عالية تسجل 20.35 ٪ من مجموع شعره الذي تميَّز بغزارته[3] ، في حين احتلَّ هذا البحر المرتبة الثالثة – بعد الطويل والكامل – في ديوان امرئ القيس وبنسبة 9.31٪ من مجموع شعر الشاعر[4] ، وهو ما يعني تقدم هذا البحر على بحور احتلَّت المرتبة الثانية أو الثالثة في نسبة شيوعها في الشعر الجاهلي[5] ، في ديواني امرئ القيس والأعشى اللذين كان للإيقاع الرتيب المتدفق المميز لهذا البحر ذي الرنَّة المطربة التي

---

(1) إذ يربط البعض استعمال هذا البحر بالتأثر بنمط الحيرة الشعري ، أو تأثر الشعراء العرب بالأمم المجاورة ، ينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 531 ، المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 205 – 206 .

(2) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 551 ، والتوعير المقصود هو تعثر إيقاع بحر الخفيف ذي التفعيلات المتباينة (فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن) بالتفعيلة (مستفعِ لن) بين تفعيلتين متشابهتين من (فاعلاتن) مما ينتج عنه انكسار وتوعر في انسيابية النغم .

(3) ينظر : الجدول رقم (4) ، وينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 322 حول إحصائه لديوان الأعشى ويلاحظ تقارب النسب .

(4) ينظر : الجدول رقم (1) .

(5) ينظر : موسيقى الشعر : 191 ، إذ أشار الدكتور إبراهيم أنيس بعد دراسة تطبيقية للشعر القديم أن الكامل والبسيط احتلا المرتبة الثانية في نسبة الشيوع ، في حين احتلَّ كل من الوافر والخفيف موقعاً تالياً في الحضور .

جعلته صالحاً لمواقف الحماسة[1] أثر في نتاجهما الشعري ، فهو بهذه الخصائص قد منح الشاعرين إمكانية توظيف موسيقاه في التعبير عن التجارب التي تحتمل المتابعة الرتيبة ، كما يمكن ملاحظته على وجه الخصوص في قصائد الأعشى التي كادت أغلبها أن تكون في غرض المدح وهي تسعة نماذج[2] ، في حين جاء أنموذج[3] واحد في الاعتذار ، وهو غرض احتاج فيه الأعشى رتابة البحر المتأتية من توالي التفعيلة (فعولن) في نقل اعتذاره إلى علقمة بن علاثة ، والحرص من خلال ما تحمله تفعيلات هذا البحر المتدفق من رنين مطرب[4] التأثير في متلقيه ، ومن ثمَّ قبول الاعتذار ، ولعلَّ موسيقى هذا البحر بما توفره من إيقاع متدفق هي ما دعت امرأ القيس إلى توظيفه في التعبير عن فوراته النفسية التي ظهرت بشكلها الحماسي الخطابي المتدفق ولاسيما في قصيدتيه (ق29 ، ق32)[5] اللتين يصف فيهما أسرَهُ ثعلبة بن مالك وقتله .

وبعد هذا فنحن لا نفاجأ إذا ما علمنا بخلو ديوان النابغة من هذا البحر وحضوره في ديوان زهير في أنموذج واحد[6] ، قد لا تشكل نسبته أكثر من 2.16٪ ، وهي بالتأكيد نسبة لا تشكل حضوراً ذا أهميَّة تذكر في كشف وجوه

---

(1) ينظر : نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) ، سليمان البستاني : 93 ، شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 515 .

(2) النماذج هي : (ق2 ، ق4 ، ق5 ، ق8 ، ق12 ، ق21 ، ق22 ، ق31 ، ق64) .

(3) الأنموذج هو (ق81) .

(4) ولعلَّ الشعراء قد اتكأوا على الحرية التي أجازت للشاعر تنويع تفعيلات العروض (فعولْ ، فعو) في إشاعة الرنين والطرب في هذا البحر ، ولاسيما أنَّ الشاعر في أنموذج الاعتذار هذا (ق81) حشد كل إمكانياته للخلاص من عقوبة الموت .

(5) حضر بحر المتقارب في ديوان امرئ القيس في أربعة نماذج هي (ق18 ، ق29 ، ق32 ، ق41) ، غير أن امتداد الأنموذجين (ق29 ، ق32) وطولهما جعلهما أوفر حظاً في كشف إمكانات هذا البحر ، ولاسيما أنَّ الأنموذج (ق18) عبارة عن قطعة والأنموذج (ق41) نتفة .

(6) ينظر : الجدول رقم (3) .

تميز أو تفرد قد يفضي إلى حقيقة من الحقائق بقدر كون اعتماد هذا الشاعر أو ذاك على موسيقى هذا البحر محكومة بكونها جزءاً من موروث المرحلة الفني الذي نهل منه الشعراء بما يتلاءم وطبائعهم النفسية ، وهذا يفسر لنا ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس حين رأى أنَّ هذا البحر هو واحد من البحور التي « تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر .... ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدها من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليها »[1] .

وعلى أية حال فإنَّ إدامة النظر في دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية – امرؤ القيس والنابغة وزهير والأعشى – ليكشف لنا عن ماهية الإيقاع الذي كان يغري هؤلاء الشعراء الذين مثَّلوا الأساس في البناء الإيقاعي والذائقة الموسيقية لذلك العصر ، وهو ما أظهر لنا استمرار نمط الأداء الإيقاعي التراثي وبقائه مهيمناً عند هؤلاء الشعراء في تلك البحور التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة ، وظلَّ الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأُول وظلَّت موفورة الحظ في كل العصور[2] ، وهو ما توصلنا إليه من خلال تسليط الضوء على دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة وإجراء حصر للقصائد والمقطوعات التي جاء عليها كل وزن من الأوزان الشعريَّة[3] واضعين في نظر الاعتبار أنَّ الوزن على الرغم من كونه صورة مجردة تحمل دلالات عامة مبهمة ، إلا أنَّه يعكس انفعالات الشاعر في أحوالها المختلفة شدَّة وهدوءاً فرحاً وحزناً وغضباً وامتناناً، وهو ما

---

(1) موسيقى الشعر : 192 ، وهذه الرؤية شملت بحري الرمل والسريع إلى جانب المتقارب عند د. إبراهيم أنيس ، فهو يرى أنَّ هذه البحور حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب تكاد تكون متقاربة وهو ما أثبتنا عدم صحته في عدم تقارب النسب بين المتقارب خاصة ونسب البحرين الآخرين ، ولاسيما في شعر الأعشى وامرؤ القيس ، لاحظ الجدول رقم (1) ، (4) .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 191 ، والبحور المقصودة هي الطويل والبسيط والكامل والوافر .

(3) تنظر الجداول : (1 ، 2 ، 3 ، 4) .

يؤدي بدوره إلى تباين في توجهات الشعراء وتفاوت أو تمايز في ميل كل شاعر إلى الأوزان الشعريَّة المختلفة .

وقد ظهر للبحث أنَّ هؤلاء الشعراء قد آثروا بحر الطويل لسعته وامتداد نفسه وانفتاحه للسرد والقصص ، واستيعابه ما أمكن من الانفعالات والأحاسيس والصور والأخبار[1] ، فهو بحر « يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات .... ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه »[2] ، وهو تقدم عزاه الدكتور كمال أبو ديب إلى مسألة النبر ، إذ يظن الدكتور أبو ديب أنَّ أي دراسة إحصائية بسيطة يمكن أن تظهر أنَّ النبر القوي يغلب أن يقع على السبب مع إمكانية وقوعه على الوتد بدرجة أقل[3] ، وهذه الخاصيَّة – بحسب رأيه – في بحر الطويل يمكن « أن تكون أحد أسباب شيوعه في الشعر القديم ، فهو من جهة يوفر نموذجاً منتظماً للنبر ، ومن جهة أخرى يسمح بدرجة عالية من الحريَّة ضمن حدود هذا الانتظام ، وهو كذلك يسمح بحرية كبيرة في اختيار المكونات اللغوية ولا يفرض صيغاً لغوية محددة محدودة ، كما أنه وهذا سبب أهم يتيح مجالاً خصباً لخلق إيقاعات يكون التوتر والانسجام فيها بين النبرين اللغوي والمجرد فاعلية فنية عميقة »[4] ، ولا شكَّ في أنَّ محاولة الدكتور كمال أبو ديب تندرج ضمن توجهات بعض الدارسين العرب المحدثين في مجاراة بعض النظريات العروضية الغربية التي تحاول أن تجعل لمسألة النبر أو الارتكاز دوراً بارزاً في تحديد وزن البيت الشعري وطبيعته الموسيقيَّة ، والتي حاولت أن تقدم حلولاً لمشاكل مفترضة في النظرية العروضية الخليلية التي أقامها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، وذلك بتقديم العروض العربي على أساس كيفي وليس على أساس كمي ، وفي الحقيقة لم

---

(1) ينظر : البواعث النفسية في شعر فرسان عصر ما قبل الإسلام ، ليلى نعيم عطية الخفاجي : 204 ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 392 .

(2) نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 91 .

(3) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 376 .

(4) المصدر نفسه : 376 .

تستطع تلك المحاولات – بحسب رأي خالد سليمان – أن تقدم لنا نظرية بديلة تقوم مقام النظرية الخليلية مستدلاً على ذلك بما خلصت إليه دراسة قيمة في الموضوع وهي دراسة الدكتور شكري عياد في (موسيقى الشعر العربي) ، والتي انتهت إلى أنَّ النبر في اللغة العربيَّة ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة وإن يكن النبر ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها[1] .

وعلى أية حال فإننا إذا ما سلَّمنا بأنَّ « الاستجابات الفنية – الجمالية للبحور والأوزان العروضية .... ذات طبيعة متفاوتة بفعل تفاوت واختلاف جملة من العوامل – منها ما تكون ذاتية (كالدوافع الظرفية والبواعث النفسية) ، ومنها ما تكون فنية كالبنى اللغوية والعروضية ... »[2] ، فإننا نفهم لم آثر القدماء بحر الطويل على غيره واتخذوه ميزاناً لأشعارهم فقد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي استناداً إلى ما توصل إليه الدكتور إبراهيم أنيس في استقرائه للشعر القديم في جمهرة أشعار العرب والمفضليات والأغاني[3] ، ولعلَّ ما توصلنا إليه من نتائج في دراستنا هذه لم يكن ببعيد عمّا توصَّل إليه الدكتور أنيس ، فقد احتلَّ هذا البحر المرتبة الأولى في نسبة الشيوع عند الشعراء

---

(1) ينظر : الإيقاع في شعر خليل حاوي ، خالد سليمان : 9 ، موسيقى الشعر العربي : 55 – 87 ، وتلاحظ آراء محمد مندور حول الارتكاز والنظام النبري الذي يقترحه ، والذي يراه د. شكري عياد مشكلة كبرى لأنه لا يتفق برأيه مع أول أسس الإيقاع وهو التناسب .

(2) الإيقاع النفسي في الشعر العربي ، عباس عبد جاسم : 98 ، إذ يرى الباحث أنَّ الأوزان العروضية أنشئت نتيجة ضرورة فنية ، وحاجة نفسية ، ولهذا فهي حركات فنية قبل أن تكون أصوات تقليدية .

(3) ينظر : موسيقى الشعر : 191 ، فقد كانت نسبته في الجمهرة والمفضليات معاً 34٪ في حين وصلت نسبة هذا البحر إلى 36 ٪ في الاثني عشر جزءاً ألأولى من الأغاني ، واستمر هذا البحر يحتل المرتبة الأولى في العصور ألإسلامية حتى حلت العصور المتأخرة .

الأربعة وبنسب تفاوتت[1] بين 62.19٪ عند امرئ القيس، و 41 ٪ عند زهير ، و 33.48٪ عند النابغة ، و 26.34٪ عند الأعشى ، ولعلَّ من اللافت للنظر أنَّ بحراً كالبسيط قد احتلَّ المرتبة الثانية في نسبة الشيوع[2] بعد الطويل فحافظ على مرتبته عند ثلاثة من شعراء الطبقة الأولى وبنسب لا تكاد تبعد كثيراً ، إذ كانت نسبة الكامل 11.09٪ عند امرئ القيس ، و 10.73 ٪ عند النابغة ، و 14 ٪ عند زهير ، و 16.09 ٪ عند الأعشى ، على الرغم من عدم اتساعه كالطويل « لاستيعاب المعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين »[3] ، تبقى نسبة حضوره هو وبحر الكامل وبحر الوافر[4] اللذين احتلا مواقع متقدمة في دواوين شعراء هذه الطبقة مؤشراً على اهتمام شعراء هذه الطبقة بموسيقى هذه الأوزان والذي يعد امتداداً لاهتمام شعراء العصر الجاهلي بها ، وهو في الوقت نفسه دليل على أنها من الأوزان العربية المألوفة التي يألفها الذوق وتستريح إليها الآذان ، ولعلَّ خير دليل على ذلك أنَّ الإحصاء أثبت أنَّ ما نظم من الطويل هو (1646 بيتاً)، والبسيط (638 بيتاً) والكامل (641 بيتاً) والوافر (544 بيتاً) وهي تمثل النسب العليا مقارنة بباقي البحور التي تأتي جميعاً بعدها في الاستعمال والشيوع ، على أنَّ المميَّز في أمر بحر البسيط هبوط نسبته عند امرئ القيس هبوطاً واضحاً ، إذ لم تصل نسبته في الديوان إلى أكثر 2.73٪ ليحل سادساً في قائمة البحور التي استعملها الشاعر[5] ، ولعلَّ ذلك عائد إلى الصفات التي تميَّز بها هذا البحر ، والتي أكسبته بإيقاعه المترجح بين الرنين السريع والامتداد الهادئ امتداداً نغمياً يقترب به من

---

(1) تلاحظ الجداول الإحصائية (1 ، 2 ، 3 ، 4) .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 191 ، 193 .

(3) نظرية الأدب (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 91 .

(4) إذ كانت نسبة الكامل 11.09٪ عند امرئ القيس ، و 10.73 ٪ عند النابغة ، و 14 ٪ عند زهير ، و 16.09 ٪ عند الأعشى .

(5) ينظر : الجدول رقم (1) .

رنين الآهة الممتدة بعد احتباس طويل[1] ، ولهذا « بدا صالحاً بإيقاعه الرصين المشبوب برنة الأسى للأماديح »[2] أكثر من غيرها ، وهو ما يفسر لنا سبب تدني نسبة هذا البحر في شعر امرئ القيس مقابل أقرانه الآخرين ممن هم في طبقته ، فكلهم اشتهر بالمدح[3] إلا امرأ القيس ، فهو لم تطر شهرته كشاعر مدّاح كما طارت شهرة شعراء طبقته في هذا الغرض ، فقد دلَّت قصائد المديح التي نظمها الشعراء العرب قبل الإسلام على « أنها محاولات التوجه من أجل سيادة الصورة الأخلاقية الرفيعة ، كما أنها ترسم اللوحة السامية التي يتأمل الإنسان تحقيقها »[4] ، والمتتبع لحياة امرئ القيس وشعره لا يجد صعوبة في اكتشاف العبثية التي يتميَّز بها الشاعر[5] والتي جعلته بمنأى عن الأخلاق السامية التي سعى إليها أقرانه من خلال المديح، فهو « يصدر عن (أنا) متضخمة تكتنفها الحرية من ناحية والتمرد من ناحية ثانية ، وتحقيق اللذة من ناحية ثالثة »[6] ، ولسنا هنا بصدد الكشف عن علاقة الغرض بالوزن كما قد يذهب الظن [7]، ,إنما أردنا أن نؤشر طبيعة الاحتمالات التي أدَّت إلى تضاؤل نسبة البسيط عند امرئ القيس ، ولاسيما أنَّ الشاعر

---

(1) ينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 516 .

(2) المصدر نفسه : 534 .

(3) فالمدح يحتل مرتبة الصدارة في شعر زهير ، وهو السمة الغالبة في شعر الأعشى ، ينظر : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 320 ، 342 ، أما النابغة فشعره بين مديح ملوك الحيرة ومديح لملوك غسان ومديح قبلي . ينظر : الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : 231 .

(4) تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 223 .

(5) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 75 – 77 .

(6) المصدر نفسه : 75 .

(7) إذ ذهب بعض الدارسين كما أشار د. يوسف حسين بكار إلى محاولة استقراء الميادين التي يغلب عليها استخدام بحور معينة كصلاحية البحر للرثاء أو الغزل أو المديح ، ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 160 ، ونحن نراه أمراً يناقض واقع الشعر العربي قبل الإسلام الذي جاء فيه الغرض بأوزان عدة .

الذي طالما « أغرى المرأة وأدرك منها غاية »[1] ، قد أدرك إدراكاً واعياً ما يمكن أن تمنحه موسيقى بحر الطويل التي فاقت نصف شعره[2] من عوض يغنيه عن موسيقى بحر البسيط في تسجيل تجاربه ولاسيما أماديحه النسائية وانفعالاته الغرامية – كما في المعلقة – فقد استحال الطويل بإيقاعه الممتد بديلاً صالحاً لمدح المرأة عند امرئ القيس بعد أن وجد أقرانه الثلاثة أنَّ إيقاع البسيط أكثر ملاءمة من غيره في مدح رجال وجدوا أنهم أهل لذلك المديح .

فامرؤ القيس حين وجد أنَّ المرأة تحتل مركز الصدارة في حياته وشعره ، كان لا بدَّ له من أن يسخر لمديحها بحراً ليس أقل من بحر يحتل موقع الصدارة في نفسه وفي عصره كبحر الطويل بكل جلالته وجزالته ، ذلك البحر الذي كان لطبيعة البيئة والحياة الجاهلية أثر في جعله إيقاعاً سائداً يألفه الشعراء[3] ، ولاسيما امرئ القيس الذي فاق شعراء طبقته في استعماله[4] ، وإذا كانت نسبة البسيط الهابطة في ديوان امرئ القيس البالغة 2.73٪ مما يلفت النظر، فإنَّ تقدم بحر الرمل عليه بنسبة 4٪ هي كذلك تستحق النظر ، ولاسيما أنَّ أقران الشاعر الثلاثة في طبقته قد سجل هذا البحر لديهم هبوطاً واضحاً وصل إلى حد الغياب[5] ، وهو ما لم نستطع أن نجد له تفسيراً واضحاً إلا من باب تمايز أساليب الشعراء وأذواقهم وميولهم[6] بفعل تنوع مصادر ثقافتهم التي جعلتهم يألفون أوزاناً قد لا يألفها غيرهم ، وهو ما ينسحب على بحر السريع الذي تميَّز بحضوره

---

(1) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 79 .

(2) ينظر : الجدول رقم (1) ، إذ بلغت نسبة استخدامه 62.19% من شعره .

(3) إذ يبدو أنَّ لطبيعة البيئة والعصر أثرا في تقدم هذا البحر أو ذاك ، ففي العصر الحديث أصبح بحر الطويل متأخراً عن الكامل الذي احتلَّ مركز الصدارة ، ينظر : موسيقى الشعر : 200 – 201 .

(4) ينظر : الجدول رقم (1) ، إذ بلغ ما نظمه فيه (454) بيتاً ، بنسبة 62.19 % .

(5) إذ غاب هذا الوزن عند النابغة تماماً ، وكان آخر البحور فيما سجله من نسبة عند زهير 0.38 % ، وحلَّ ما قبل الأخير في بحور الأعشى بنسبة 3.90 % .

(6) ينظر : امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً ، سلافة صائب خضير العزاوي : 30 .

النسبي في مائة واثنين من أبيات الأعشى ، في حين لم يكن في ديوان امرئ القيس غير عشرة أبيات ، وتسعة في ديوان النابغة ، وسجَّل غياباً واضحاً في شعر زهير[1] ، وعموماً فإنَّ هذه النسب تؤكد ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس بشأن تذبذب نسبة هذين البحرين بين القلَّة والكثرة[2] ، وهو تذبذب لافت للنظر حيث أنه ينطبق على بحر المنسرح في شعر هذه الطبقة ، فضلاً عن ضعف نسبته مقارنة بباقي البحور ، فقد اختفى من ديواني النابغة والأعشى ، واحتلَّ المرتبة الأخيرة في تسلسل نسب بحور امرئ القيس فكانت نسبته 1.09٪ في ثمانية أبيات فقط[3] ، ونسبته العليا عند زهير 2.92٪ في ثلاثة وعشرين بيتاً[4] ، وهي نسبة لا تخفى على من يلاحظ الجدول الإحصائي رقم (3) ليتأكد من ضعفها مقارنة ببحور زهير الأخرى ، ولعلَّ ذلك ناتج من عدم انسجام موسيقى هذا البحر واضطراب وزنه[5]، فإنَّ الوزن المستعمل منه يتألف من ثلاثة أجزاء مختلفة (مستفعلن مفعولات مفتعلن) ، وهو ما لاحظه حازم القرطاجني فقال : « فأما المنسرح ففي إطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن كان الكلام فيه جزلاً »[6] ووصفه صاحب (المرشد) بالتكسّر والتخنّث[7] ، أما الدكتور إبراهيم أنيس ، فقال : « إننا حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه ، ويخيل إلينا أنَّ الوزن مضطرب بعض الاضطراب وقد هجره المحدثون ، وأغلب الظن أنَّه سينقرض من الشعر في مستقبل الأيام

---

(1) ولعلَّ ما لاحظه حازم القرطاجني من ضعف الرمل وكزازة السريع هو ما قد يفسر هذه القلة في استخدام الوزنين ، ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 268 ، وتنظر الجداول الإحصائية (1 ، 2 ، 3 ، 4) للبحور في هذا الفصل .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 192 ، وتنظر الجداول الإحصائية للبحور في هذا الفصل .

(3) ديوانه : 130 / ق20 ، 208 / ق43 .

(4) شرح شعره : 191 / ق20 ، 229 / ق28 .

(5) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 19 ، المدارس العروضية في الشعر العربي : 245 .

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 268 .

(7) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 188 .

، أما القدماء فقد نظموا منه على قلة أيضاً »[1] ، وهذا القول – فيما نعتقد – لا يقلل من شأن هذا البحر لأنَّ القليل الذي روي منه في الشعر القديم ينسب إلى فحول الشعراء ، ومن هؤلاء من اشتهر اسمه وكان من أصحاب المعلقات كامرئ القيس وزهير بن أبي سلمى ، كما يمكن ملاحظته في الجداول الإحصائية (1 ، 3) من هذا الفصل[2] ، أما شعور الدكتور إبراهيم أنيس بعدم انسجام موسيقاه فيرى الدكتور أمين علي السيد أنَّ ذلك شعور ذاتي لا يستطيع أحد أن ينكره عليه ، غير أنَّ أمور العلم لا تقاس بالذوق الشخصي[3] . وعموماً يمكن القول إنَّه بحر موسيقاه صعبة ، وجراء تلك الصعوبة لم يطرقه إلا الفحول ، ولا نعتقد أنَّه سوف ينقرض ما دام هناك إبداع، لأنَّ المبدع الموهوب يسعى إلى تنويع موسيقاه حتى تتسع لكل البحور الخليلية ، وقد علمنا أنَّ ابن سلام قد اتخذ من مبدأ التصرف في فنون القول والتنويع معياراً للمفاضلة بين الشعراء ، فلم لا يكون قد تنبه لهذا التنوع الموسيقي ؟ فانحسار المنسرح ممكن، لكنَّ انقراضه غير واقعي ، وقد يكون اختلاف الآراء فيه ما يعطيه قوة وبقاءً .

أما بحر الرجز الذي عدَّه بعضهم أصلاً لأوزان الشعر العربي ، وهو اعتقاد اشترك فيه المستشرقون أمثال بروكلمان وبلاشير وغرونباوم وبعض الباحثين العرب ، ممن ذهب إلى متابعة هذا التصور وتأكيده مع مزيد من التفصيل أمثال محمد عثمان علي والطاهر أحمد مكي ، إذ يعتقد هؤلاء أنَّ الرجز متطور من السجع الموزون ثمَّ تطوَّر الرجز بدوره إلى الشعر[4] ، وينسب هؤلاء هذه النشأة عادة إلى « توقيع الجمال في الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال

(1) موسيقى الشعر : 94 – 95 .
(2) تلاحظ صفحات البحث (61 ، 63) .
(3) ينظر : في علمي العروض والقافية ، د. أمين علي السيد : 51 ، 71 .
(4) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 63 – 64 .

ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز »[1] ، ويمتاز الرجز من بين أنواع الشعر بكثرة ما فيه من الغريب وبعده عن الصناعة المحكمة[2] ، فكان ذلك مظهراً من مظاهر شعبيته ، إذ « كان كثير الدوران في حدائهم وفي كل ما يتصل بهم من حركة وعمل كحفر الآبار والمتح منها ومبارزة الأقران واستصراخ العشائر »[3] ، وكل هذه الحركات لو تتبعناها لوجدناها حركاتٍ رتيبةً تجري على نسق واحد ، ولما كان الرجز بحكم بنيته وتركيبه الإيقاعي يتكون من تردد مقطعين قصيرين ومقطع طويل (مسـ / تف / علن) تتوالى فيها الحركة والسكون ، فقد أصبح من أكثر الأوزان ملاءمة لمصاحبة هذه الحركات[4] ، ولاسيما أنَّ تأمل هذا الوزن كما يرى الدكتور الجادر لا يحتاج إلى كبير عناء من الشاعر ، فهو برأيه وليد الانفعال الآني الذي تبعثه مواقف الحماسة[5] ، فالأرجوزة لا تعدو البيتين أو الأبيات ، وهذا شأنها في الجاهلية والإسلام حتى ظهر الأغلب العجلي الذي يعد أول من شبَّه الرجز بالقصيد وأطاله[6] ، وهو ما يؤكده الدكتور إبراهيم أنيس حين يقول : « ولا شكَّ أنَّ الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات قصيرة شاعت بين الناس وتناقلتها الألسنة ولكنها لم تدون فيما بعد أو لم يروها الرواة مما يستحق أن يدون وأن يتأدب بها وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين ، فالرجز فن مستقل من فنون القول »[7] ، ولهذا فإنَّ من الشعراء من كان يحكم القريض ولا

---

(1) موسيقى الشعر : 126 .

(2) ينظر : ديوان الأعشى : 264 .

(3) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 194 .

(4) ينظر : دراسات نقدية في الأدب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر : 8 ، ديوان الأعشى : 264 .

(5) ينظر : دراسات نقدية في الأدب العربي : 8 .

(6) ينظر : الشعر والشعراء : 442 ، دراسات نقدية في الأدب العربي : 41 .

(7) موسيقى الشعر : 128 – 129 .

يحسن من الرجز شيئاً[1] كزهير والنابغة اللذين خلا ديوانهما من الرجز تماماً، إذ إنَّ استقراء شعرهما أثبت عزوفهما عن استعمال هذا الوزن[2] ، وكذلك امرئ القيس الذي لم يحضر هذا الوزن في ديوانه إلا في أنموذج يتيم ، وهو ما يؤكد أنه شاعر قريض لا رجز ، فقطعة الرجز الوحيدة التي اشتمل عليها شعره الصحيح كانت وليدة انفعال آني عن شعور الصدمة والحزن بسماعه خبر قتل بني أسد لأبيه ، فما كان منه وهو في هذه الحال إلا ركوب أسهل أنواع الشعر وأبسطها تركيباً ، وأكثرها شعبية ، فهو يقول :

(الرجز)

والله لا يذهب شيخي باطلا

حتى أبير مالكاً وكاهلا

القاتلين الملك الحلاحلا[3]

ومن كل هذا نفهم أنَّ الرجز كان يشيع بين « أصحاب المواهب المحدودة والناشئين في الشعر الذين لا تتجاوز شهرتهم الفنية حدود القبيلة ، أما مشاهير الشعراء فقد كانوا يترفعون عن تناوله ولا يكادون يقولونه إلا تطرفاً ومجاراة لأصحابه وإثباتاً لقدرتهم عليه »[4] ، ومن هنا نفهم ميل شارح ديوان الأعشى إلى ترجيح أن تكون قطع الرجز المشطورة في ديوانه من عمل الأعشى المبكر ، فلو أنَّ الأعشى أراد الهجاء وهو شاعر كبير لأنف أن يستعمل الرجز ولاختار القريض بدلاً منه[5] ، وقد يكون لتميز الأعشى على أقرانه من الشعراء بسهولة

(1) ينظر : صناجة العرب الأعشى الكبير : 42 ، والقريض : هو الشعر الذي ليس برجز .

(2) ينظر : الجدولان (2 ، 3) في هذا الفصل .

(3) ديوان امرئ القيس : 134 / ق21 .

(4) ديوان الأعشى : 264 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 264 .

الأسلوب وخفَّة الأوزان ورقة الألفاظ ولاسيما إذا ما قورن بزهير والنابغة[1] سبباً في حضور خمسة نماذج – مشطورة – من الرجز هي (ق43 ، ق44 ، ق45 ، ق46 ، ق50)[2] ، ولا غرابة أن يحضر الرجز عند شاعر حفلت حياته بالتنوع والتطلع وكان لتطوافه خارج حدود القبيلة في الأمصار والمدن البعيدة أثر عظيم في شعره مكنه أن يضيف الجديد في التركيب والبناء[3] ما ميَّزه ، فكان « أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة »[4] .

أما بحر المديد الذي سجَّل غياباً واضحاً في دواوين شعراء الطبقة الأولى باستثناء قصيدة واحدة وجدناها في ديوان امرئ القيس لم تتجاوز الأحد عشر بيتاً[5] ، فقد يكون ذلك عائدا إلى كون هذا البحر كما يرى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب نمطاً صعباً « يعسر على الناظم ؛ لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقاطعة نحو (يا) (لبكر) (انشروا) (لي) (كليبا) ... وأحسب أنَّ هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه »[6] ، وهي مقولة اقترب منها الدكتور إبراهيم أنيس عندما فسَّر ندرة هذا البحر من خلال عدم قدرة الأقدمين على نظم القصائد الطويلة منه ، فيقول : « والذي قد يبعث إلى الحيرة والدهشة أن نرى بحراً كالمديد أعطاه الخليل في عروضه تلك العناية الظاهرة ، ومع هذا فلا نكاد نسمع له ذكراً في الأشعار القديمة ، وليس يكفي من تلك المقطوعات القصيرة التي رويت منه أن نحكم على أنه وزن عربي مألوف ولسنا نعرف شاعراً من

---

(1) ينظر : صناجة العرب الأعشى الكبير : 91 ، شعر النابغة الذبياني والأعشى الكبير : 133.
(2) ديوانه : الصفحات بحسب تسلسل القصائد (265 ، 267 ، 269 ، 273) .
(3) ينظر : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 343 .
(4) طبقات فحول الشعراء : 1 / 65 .
(5) ينظر : ديوان امرئ القيس : 123 / ق17 ، ونسبته 1.5 % .
(6) المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 78 .

الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة على أنه قد اشتهرت منه أبيات أربعة »[1] ، ويجتهد الدكتور أنيس في تعليل ذلك باعتقاده أنَّ هذا الوزن قد يكون « بقية من بقايا الأوزان القديمة التي اندثرت وفقدت مكانتها بين أوزان الشعر العربي .... وأنه لا يصح اعتبار هذا الوزن وزناً قومياً للشعر العربي »[2] .

أما ما ذهب إليه الدكتور حاكم حبيب الكريطي من أنَّ هذا البحر اقتصر وجوده على شعر شعراء المدن وبعض الوافدين إليها من كونه يقترب من بحر الرمل في تأثيره النغمي الراقص[3] ، فهو أمر لا نقر بدقته لأسباب منها أنَّ المديد والرمل لا ينتميان إلى الدائرة العروضية نفسها[4] ، ثمَّ إنَّ في المديد ثقلاً موسيقياً يظهر على شكل انكسار خفيف في الحدة النغمية عند تعثر الإيقاع من التفعيلة الأولى (فاعلاتن) إلى الثانية (فاعلن) وهو ما لا يتلاءم ونغميَّة الرمل الراقصة ، ولا مع ميل شعراء المدن نحو البحور الخفيفة[5] ، فضلاً عن أنَّ استقراء شعر شعراء الطبقة الأولى لم يكشف لنا عن ملامح ميل عند شعراء المدن والقرى ، والوافدين إليها كالأعشى والنابغة ، بل إنَّ ندرة ما ورد من هذا البحر تجعلنا مترددين في إصدار الأحكام وقبولها .

وعلى أية حال فإن عملية متابعة الأوزان ورصد تفاوتها عند الشعراء مسَّت الحاجة إلى البحث فيها وكشف أسرارها مما يغني البحث في أولية الشعر الجاهلي والأسس التي نهض عليها ذلك التراث الفني ، إلى الكشف لا عن الوزن فحسب ، بل عمّا يمكن أن يسمى بمرحلة (أولية الوزن) ، أو (طفولة الوزن)

---

(1) موسيقى الشعر : 192 ، وهي أربعة أبيات تنسب إلى المهلهل مطلعها :

يا لبكر انشروا لي كليباً يا لبكر أينَ أين الفرار

(2) المصدر نفسه : 192 ، يقصد بالوزن القومي الشائع الذي يطرقه كل الشعراء وينسجون عليه .

(3) ينظر : أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام : 186 .

(4) فالمديد ينتمي إلى دائرة المختلف ، والرمل ينتمي إلى دائرة المجتلب في الدوائر العروضية .

(5) ينظر : أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام : 186 .

كما يسميها الآخرون[1] ، لتكون هذه النصوص مادة أخرى بيد البحث تمكنه من رسم صورة واضحة لطبيعة البنية الإيقاعية عند أولئك الشعراء ، وليس الهدف هنا أن يتتبع البحث تلك الأبيات المفردة التي اختلَّت أوزانها، وأخفق الشعراء في بنائها الموسيقي في هذا الموضع أو ذاك من دواوينهم[2] ، وإنما المقصود هو أن يظهر النص الشعري مضطرباً موسيقياً بين فقدان للوزن واختلاط لأكثر من وزن في النص الواحد ، ولم يحظَ البحث بعد الاستقراء والتتبع لدواوين شعراء الطبقة الأولى إلا بنصين شعريين عثر عليهما في ديوان امرئ القيس ، أحدهما للشاعر ، والنص الآخر لشهاب اليربوعي يجيب فيه امرأ القيس[3] ، ومثل هذه النصوص وإن كانت تؤكد وجود قصائد في الشعر الجاهلي يضطرب فيها العروض مع قلتها تعد ردّاً لدعوى الدكتور شوقي ضيف التي يقول فيها إنَّه « ليس بين أيدينا أشعار تصور مرحلة غير ناضجة من نظام الوزن والقافية في الجاهلية»[4] ، وإنَّه كما يقول مضيفاً « ليس بين أيدينا شيء من وزن أو غير وزن يدل على أن طفولة الشعر الجاهلي وحقبه الأولى ، وكيف تم له تطوره حتى انتهى إلى هذه الصورة النموذجية التي تلقانا منذ أوائل العصر الجاهلي »[1] ، فمثل هذين

(1) ينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 186 ، ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية ، محمد أحمد عبد العظيم : 91 .

(2) إذ يمكن ملاحظة ذلك بالرجوع إلى ديوان امرئ القيس (ق33 بيت 1 ، 13) وديوان النابغة (ق13 بيت 1) وديوان زهير (ق52 بيت 1) وديوان الأعشى (ق14 بيت 19 ، ق69 بيت 10) ، وينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 184 – 186 ، لملاحظة بعض النصوص التي رصدها د. شوقي ضيف وهي خارجة عن العروض الخليلي لمجموعة من شعراء الجاهلية .

(3) ينظر : ديوان امرئ القيس : 211 .

(4) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 185 .

(1) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 186 .

النصين قد يعبران عن تلك المرحلة غير الناضجة والطفولة التي أشار إليها الدكتور شوقي ضيف ، إذ إنَّ النصين قد التزم أصحابهما فيهما بالقافية دون الوزن ، وهذا يعني أنَّ ما ذهب إليه عدد من الباحثين العرب والمستشرقين من اعتقاد بأنَّ أوزان الشعر العربي قد تطوَّرت من السجع[2] قد يكون مقبولاً ، وأنَّ هذه النصوص تمثل مرحلة من مراحل التطور باتجاه الصورة التامة الناضجة للقصيدة الجاهلية ذات الوزن الواحد والقافية الموحدة ، ولعلَّ ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنَّ هذه النصوص تمثل حلقة في طفولة الشعر الجاهلي ما أشار إليه الدكتور جواد علي من أنَّه ليس هناك ما يؤكد أنَّ الشعر الجاهلي كان محافظاً على الوزن والقافية ، فقال : « إذ من الجائز أن يكون على شاكلة الشعر القديم الذي نظمه الشعراء الساميون من عدم تقيد بالقافية وبوزن الأبيات كما نجد ذلك في العبرانية وفي اللغات السامية الأخرى ، وإنما كانوا يراعون فيه النغم بحيث يتغنى به ، أو بتأثير العواطف بمراعاة نسق الكلام المبني على البلاغة »[3] ، وعلى العموم فإنَّ التحليل العروضي للنصوص كفيل بأن يعطي الصورة أبعادها الحقيقية ، ومن ثمَّ الإقرار بمشروعية ما يطرح حول عدها ممثلة لطفولة الوزن[4] ، قال امرؤ القيس :

أبلغ شهاباً وأبلغ عاصماً ومالكاً هل أتاك الخبر مال
أنّا تركنا منكم قتـ لى بخوعى وسبياً كالسعالي
يمشين حول رحالنا معترفات بجوع وهزال[1]

---

(2) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 64 .

(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د. جواد علي : 9 / 124 ، وينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 65 .

(4) علماً بأننا قمنا باستقراء شامل لدواوين الشعراء الأربعة ، ولم نعثر على غير هذين النصين .

(1) ديوان امرئ القيس : 210 / ق45 .

فأجابه شهاب اليربوعي قائلاً :

لم تسبنـا يا امرأ القيس حتى استفأناك من أهل ومـال
ذاك وكم سوداء كنديـة تستقبل القوم بوجه كالجعـال
قايظننا يأكلن فينـا قداً ومحروت الخمـال
أيام صبحناكم ملمومـة كأنما نطقت في حزم آل
من كل قبّاء تعدو الوكرى إذ ونت الخيل بالقوم الثقال[2]

ففـي نـص امـرئ القـيس – الأول – نسـتطيع أن نحـدد تـداخل ثلاثـة أبحـر هـي البسيط والرجز والكامل ، عند تحليل القطعة عروضياً ، فالبيت الأول :

أبلغ شهاباً وأبلـغ عاصماً ومالكاً هل أتاك الخبر مـال

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن متفعلن / فاعلن / مستفعلاتن

ولا شك في أنَّ هذا الوزن ينتمي إلى مجزوء البسيط ، إلا أنه ليس هناك بين أضرب بحر البسيط جميعها ضرب مرفل (مستفعلاتن) ، وهذا أول اضطراب في وزن النص فضلاً عن عدم التزام الشاعر في الأبيات التالية لوزن البسيط المجزوء وانتقاله إلى وزن آخر ، ففي البيت الثاني :

أنّـا تركنـا منكم قتـ ـلى بخوعى وسبياً كالسعالي

مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / مستعلن / مستفعلاتن

يوحي تقطيع البيت أنَّه من الرجز أو من بحر الكامل ذي التفاعيل المضمرة جميعاً ، بدليل مجيء الضرب مرفلاً ، والترفيل كما هو معلوم من العلل التي تصيب الكامل في أضربه المجزوءة ، إلا أنَّ البيت يبدو مضطرباً ، وعلَّة هذا الاضطراب مجيء وزن البيت على خمس تفاعيل والشعر العربي كما نعلم ، وكما تؤكد نازك الملائكة لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس في مختلف عصوره الأدبية[1] ، فهي تعتقد « أنها تبدو قبيحة الوقع ،

---

(2) المصدر نفسه : 211 .

(1) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : 101 .

عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها »[2] .

أما البيت الثالث :

يمشين حول رحالنـا معترفات بجوع وهزال

مستفعلن / متفاعلن مستعلن / فاعلن / مستعلاتن

فشطر البيت الأول كما يظهر في التقطيع من مجزوء الكامل ، وشطره الثاني من مجزوء البسيط المرفل ، وليس بين أضرب البسيط ضرب مرفل ، فضلاً عن مجيء البيت على خمس تفاعيل كالبيت السابق ، ولم نعهد في القصيدة العربية الناضجة ان لا يكون بناؤها الوزني على خمس تفاعيل مطلقاً ، سواء في صيغتها التامة أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة ، وهكذا يكون الاضطراب والتداخل الوزني قد شمل أبيات القطعة الشعرية جميعها ، وليس النص الثاني الذي يرد فيه شهاب اليربوعي على امرئ القيس بأقل اضطراباً وتداخلاً بين الأوزان المختلفة ، من ذلك الاضطراب الذي لاحظناه في نص امرئ القيس ، فالبيت الأول :

لم تسبنا يا امرأ القيس حتى استفأناك من أهل ومال

(فاقد الوزن) مستفعلن / فاعلن / مستفعلاتن

شطره الأول مضطرب إلى درجة أننا لم نستطع أن نحدد له وزناً معيناً ، وشطره الثاني من مجزوء البسيط المرفل الضرب ، وتجدر الإشارة إلى أنه ليس بين أضرب البسيط فيما أقره العروضيون ضرب مرفل في بحر البسيط وهو ما مثَّل اضطراباً عند الشاعر في الأبيات التي جاءت أشطرها الثانية من بحر البسيط كالبيتين الرابع والخامس كما سنلاحظ عند تحليلهما عروضياً ، أما البيت الثاني :

ذاك وكم سوداء كنديـة تستقبل القوم بوجه كالجعال

مستعلن / مستفعلن / فاعلن مستفعلن / مستعلن / مستفعلاتن

(2) المصدر نفسه : 103 .

فالشطر الأول من بحر السريع ، والشطر الثاني من الرجز المرفل ، والبيت الثالث :

قايظننا يأكلن فينـــا قداً ومحروت الخمـــال

مستفعلن / مستفعلاتن مستفعلن / مستفعلاتن

فشطراه من مجزوء الرجز المرفل العروض والضرب ، فالعروض ملحق بالضرب ، مع عدم لجوء الشاعر إلى التصريع ، وهو ما يعد مخالفاً لأسلوب التصريع المألوف .

والبيت الرابع :

أيام صبحناكم ملمومـة كأنما نطقت في حزم آل

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلاتن

فالشطر الأول من الرجز ، والثاني من مجزوء البسيط المرفل الضرب .

والبيت الخامس :

من كل قبّاء تعدو الوكرى إذ ونت الخيل بالقوم الثقال

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن مستعلن / فاعلن / مستفعلاتن

فهو من مجزوء البسيط المرفل الضرب .

وخلاصة القول : إنَّ هذه النصوص ، وتلك التي أشار إليها باحثون آخرون[1] ، وما ظهر لنا في شعر امرئ القيس بالذات من محاولة الانفلات من قيد القافية ، كما في النص الذي أورده ابن رشيق[2] ، أو ما ورد في الديوان من محاولة خفية باتجاه التحرر منها[1] – مع كون امرئ القيس من أقدم الشعراء الذين نهجوا سبيل الشعر وسهَّلوا الطريق إليه[2] – كل ذلك يعزز ما ذهب إليه الدكتور جواد علي من جواز أن لا يكون الشعر

---

(1) ينظر مثلاً : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 80 ، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 184 ، ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 91 – 92 .

(2) ينظر : العمدة : 1 / 179 ، وهو من شعره المسمط ، والأبيات غير واردة في الديوان .

(1) ينظر : ديوانه : 330 – 332 / ق79 .

(2) ينظر : كتاب الحيوان ، الجاحظ : 1 / 52 ، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 38 ، ومما يقوي الاعتقاد بهذه الفكرة أن ما تم العثور عليه كذلك هو نص مضطرب آخر يعود لشاعر

الجاهلي في مراحله الأول غير الناضجة مقيَّداً بالوزن أو القافية وعلى شاكلة شعر الساميين القدماء ، وأن هذه النصوص المضطربة التي عرضنا لها والتي حاول الشعراء أن يتلمسوا فيها شيئاً من الوزن أو أن يجمعوا فيها أوزاناً متعددة ما هي إلا مرحلة متقدمة في طفولة الوزن الشعري التي نرجح أنها اعتمدت في نشأتها الأولى على السجع الموزون[3] ، ولاسيما أنَّ هذه النصوص المضطربة أوزانها قد حافظت على القافية واستوائها وهو ما يتماشى وطبيعة الشعر في نشأته وتطوره ، « إذ تقتضي طبيعة الشعر أن تتكوَّن أولاً – في مراحل نشوئه القديمة – قافيته ، بل ربما تكون الروي أولاً ثم القافية ثم يتكون الوزن »[4] .

ولكي تكون ميول الشعراء في الطبقة الأولى وتوجهاتهم إلى الأوزان الشعرية واضحة المعالم ، فقد آثرنا إجراء الجداول الإحصائية الآتية للكشف عن نسب البحور لكل شاعر من أولئك الشعراء ومدى استجابته للبحور الشعرية وهي على النحو الآتي :

جدول رقم (1)

نسب استعمال امرئ القيس للبحور الشعرية[1]

معاصر لامرئ القيس وهو عبيد بن الأبرص ، ولا شك أن هذين الشاعرين يمثلان أولية الشعر الجاهلي ، ينظر النص في ديوان عبيد بن الأبرص : 63 ، ومطلعه :

صاح ترى برقاً بت أرقبه ذات العشاء في غمائم غر

(3) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 64 – 65 ، وهو اعتقاد ذهبت إليه طائفة كبيرة من الباحثين العرب والمستشرقين .

(4) التداخل وتبدل الأنواع في الشعر العربي : 13 ، نقلاً عن : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 96 .

(1) لقد دفعنا ما وجدناه بين الباحثين من شبه اتفاق على قبول روايتي المفضل والأصمعي وكونهما أظهر الروايات في الديوان إلى اعتمادهما الأصل الذي تقوم عليه دراستنا للديوان ، متجاوزين بذلك القسم الثالث من الديوان الخاص بالزيادات – الشعر المنسوب والمنحول – تماشياً مع ما قرره أساتذتنا في ذلك ، كقول د. ناصر الدين الأسد : " ومن أجل هذا سنقصر حديثنا الآن على هاتين الروايتين وبيان

ت	البحر	القصائد	عدد الأبيات	نسبتها
1	الطويل	1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 9 ، 10 ، 12 ، 13 ، 14 ، 19 ، 25 ، 30 ، 31 ، 34 ، 35 ، 38 ، 44 .	454	٪62.19
2	الكامل	15 ، 36 ، 40 ، 42	81	٪11.09
3	المتقارب	18 ، 29 ، 32 ، 41	68	٪9.31
4	الوافر ومشطوره	11 ، 22 ، 23 ، 24 ، 26 ، 37 ، 46 ، 28	40	٪5.47
5	الرمل	27 ، 47 .	29	٪4
6	البسيط ومجزوءه	33 ، 39 .	20	٪2.73
7	المديد	17 .	11	٪1.5
8	السريع	16 .	10	٪1.36
9	مشطور الرجز	21 .	9	٪1.23
10	المنسرح	20 ، 43	8	٪1.09
الكلي : 46 قصيدة وقطعة ونتفة			730 بيتاً	٪100

جدول رقم (2)

نسب استعمال النابغة الذبياني للبحور الشعرية[1]

مصادرهما " ينظر : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، د. ناصر الدين الأسد : 506 تاريخ الأدب الجاهلي ، د. علي الجندي : 187 ، حول تحديده الشعر المنسوب للشاعر ، علماً أن روايتي المفضل والأصمعي اعتمدت 47 قصيدة وقطعة شملها الإحصاء أعلاه باستثناء القطعة (45) فليس لها وزن محدد، ولعلَّ من الجدير بالذكر أن نشير في هذا الموضع إلى أننا قمنا بعملية استقراء عامة للبحور الواردة في جميع قصائد الديوان لملاحظة البحور التي تميز بها شعره الصحيح من تلك التي حضرت في شعره المنحول فتبين أن شعره المنحول لم يضف جديداً إلى بحور الشاعر العشرة التي كشف عنها استقراء شعره الصحيح ، وكانت أعداد نماذجه في البحور كالآتي : الطويل (38 أنموذج) ، الكامل (15) ، الوافر (14) ، المتقارب (10) ، البسيط (9) ، الرجز (4) الرمل (3) ، المنسرح (3) ، السريع (2) المديد (1) ، فكان مجموع نماذج الديوان (99) أنموذجاً إضافة إلى أنموذج واحد غير محدد الوزن وهو الأنموذج (ق45) .

(1) توخياً للدقة فإن هذا الجدول اكتفى بإحصاء القصائد التي صحَّت نسبتها إلى الشاعر مستبعداً من الإحصاء القسم الخاص بالشعر المنحول (القسم الرابع) . ينظر : ديوان النابغة الذبياني : 255 .

ت	البحر	القصائد	عدد الأبيات	نسبتها
1	الطويل	2 ، 3 ، 7 ، 8 ، 12 ، 14 ، 17 ، 19 ، 22 ، 25 ، 26 ، 28 ، 30 ، 31 ، 40 ، 42 ، 44 ، 45 ، 49 ، 50 ، 52 ، 53 ، 54 ، 60 ، 66 ، 68 ، 73	290	٪33.48
2	البسيط	1 ، 4 ، 6 ، 9 ، 11 ، 15 ، 29 ، 32 ، 37 ، 41 ، 43 ، 46 ، 47 ، 48 ، 51 ، 55 ، 59 ، 64 ، 65 ، 67 ، 71 .	248	٪28.63
3	الوافر	10 ، 18 ، 20 ، 21 ، 23 ، 24 ، 27 ، 38 ، 39 ، 56 ، 62 ، 69 ، 72 ، 74 ، 75 .	217	٪25.05
4	الكامل	5 ، 13 ، 16 ، 35 ، 57 ، 58 ، 61 ، 63 ، 70 .	93	٪10.73
5	السريع	33 ، 34 .	09	٪ 1
6	الخفيف	36	09	٪ 1
الكلي : 75 قصيدة وقطعة ونتفة[2]			866 بيتاً	٪100

جدول رقم (3)

نسب استعمال زهير بن أبي سلمى للبحور الشعرية[1]

(2) في الديوان (34) قصيدة و (34) قطعة و (7) نتف .

(1) إحدى عشرة قصيدة لم يشملها الإحصاء في أعلاه سبع منها مشكوك في صحة نسبتها لزهير بن أبي سلمى والتي تحمل الأرقام (ق19 ، ق22 ، ق29 ، ق35 ، ق40 ، ق46 ، ق55) كما أشار إلى ذلك د. ناصر الدين الأسد . ينظر : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : 533 ، وينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 531 ، 532 ، إذ يشير د.

ت	البحر	القصائد	عدد الأبيات	نسبتها
1	الطويل	1 ، 5 ، 7 ، 13 ، 14 ، 16 ، 18 ، 23 ، 24 ، 32 ، 33 ، 42 ، 45 .	308	٪ 41
2	البسيط	2 ، 6 ، 8 ، 9 ، 15 ، 26 ، 27 ، 47 .	155	٪ 19.7
3	الوافر	3 ، 10 ، 12 ، 25 ، 30 ، 31 ، 34 ، 36 ، 39 ، 43 ، 48 ، 54 .	142	٪ 18
4	الكامل	4 ، 21 ، 37 ، 38 ، 41 ، 52 ، 53 .	104	٪ 14
5	المنسرح	20 ، 28 .	23	٪ 2.92
6	المتقارب	11 .	17	٪ 2.16
7	الرمل	44 .	.3	٪ 0.38
الكلي : 44 قصيدة وقطعة ونتفة			752 بيتاً	٪ 100

جدول رقم (4)

نسب استعمال الأعشى الكبير للبحور الشعرية[1]

الجادر إلى أنه جمع من الأدلة ما جعله يطمئن إلى اعتلال نسبة هذه النماذج إلى زهير ، وهو ما اعتمدناه نحن كذلك فاستبعدنا هذه النصوص من الدراسة ، وأربع قصائد أخرى صرَّح شارح الديوان إن اثنتين منها ليست للشاعر ، واحدة لاخته (ق50) والأخرى لأبي سلمى (ق51) والقصيدتين الأخرتين (ق17 ، ق49) أشار إلى أنه يشك في نسبتهما للشاعر .

(1) القصيدتان (35 ، 82) مشكوك في نسبتهما إلى الشاعر كما أشار شارح الديوان، لذا لم يشملهما هذا الإحصاء ، فاستبعدا من الدراسة ، ينظر : ديوان ألأعشى الكبير : 232 ، 370 ، ونحن لا نشاطر د. عبد الإله الصائغ ولا غيره في مسألة غض النظر عن المنحول بحجة أن الرأي القائل بالنحل لم يعد صامداً للنقد ، لأن محققي الدواوين

ت	البحر	القصائد	عدد الأبيات	نسبتها
1	الطويل	7 ، 9 ، 10 ، 11 ، 14 ، 15 ، 17 ، 19 ، 23 ، 26 ، 28 ، 30 ، 33 ، 40 ، 41 ، 42 ، 47 ، 51 ، 55 ، 58 ، 60 ، 61 ، 66 ، 69 ، 72 ، 75 ، 77 .	594	٪26.34
2	المتقارب	2 ، 4 ، 5 ، 8 ، 12 ، 21 ، 22 ، 31 ، 64 ، 81 .	459	٪20.35
3	الكامل	3 ، 16 ، 20 ، 34 ، 37 ، 39 ، 54 ، 59 ، 67 ، 70 ، 71 ، 76 .	363	٪16.09
4	البسيط	6 ، 13 ، 25 ، 48 ، 49 ، 53 ، 62 ، 79 ، 80 .	260	٪11.52
5	الخفيف	1 ، 32 ، 38 ، 63 ، 68	200	٪ 8.86
6	الوافر ومجزوءه	24 ، 27 ، 29 ، 56 ، 57 ، 65 ، 73 ، 74 .	145	٪ 6.43
7	السريع	18 ، 52 .	102	٪ 4.52
8	الرمل	36 ، 78 .	88	٪ 3.90
9	مشطور الرجز	43 ، 44 ، 45 ، 46 ، 50	44	٪ 1.95
الكلي : 80 قصيدة وقطعة ونتفة			2255 بيتاً	٪100

إن مثل هذه الجداول الإحصائية لتكشف لنا بوضوح تباين البنى الإيقاعية الخارجية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، فعلى الرغم من أن القصيدة الجاهلية المتسمة بالقوة امتلكت موسيقاها الخاصة بها والمعبرة عن العناصر العرضية والواطدة في النفس أو في الشعور العام للمجتمع[1] ، فقد تشكلت هذه الموسيقى في بنى إيقاعية متنوعة بتنوع مبدعيها ، وهو ما يمثله ميل شعراء الطبقة المتباين نحو البحور الشعرية وإيثار بعض هذه

قد بذلوا جهداً كبيراً في ذلك . ينظر : الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير ، د. عبد الإله الصائغ : 37 .

(1) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف : 74 .

البحور على بعض عند هذا الشاعر أو ذاك ، وفي كل ذلك يحاول الشاعر التعبير عن المعاني المختلفة بإيقاعات متنوعة « فالمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ... سبب ذلك أن الشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة ، فهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية »[2] ، فموسيقى الأوزان الذي نلحظ تنوعها عند شعراء الطبقة الأولى – وباقي الشعراء الجاهليين – ما هي إلا إدراك واع من هؤلاء لحقيقة « أن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني »[3] ، بل هو إدراك لقيمة الوحدة التي يحققها الوزن في لم الشتات المتباين في القصيدة كما عبر يوسف اليوسف بقوله : « ورغم تباين المواضيع في القصيدة الواحدة ، فإن في مقدور المرء أن يتحسس وحدة القصيدة عبر موسيقاها وإيقاعاتها ، فكأنما الشاعر يعوض عن تفكك أجزاء القصيدة بهذه الكلية الموسيقية التي تلم شتاتها في وحدة عضوية وبسبب من قدرتها التوحيدية تمتعت الموسيقى الجاهلية بجمالية معينة رغم ما فيها من قوة »[1] ، ويضيف يوسف قائلا « إن القصيدة الجاهلية بنية موسيقية متكاملة وصورة إيقاعية تعين القارئ على ترتيب وعيه لمحتوياتها ولعل سر نجاح هذه القصيدة ... إنما يمكن أن يعزى إلى قدرتها على تنسيق مشاعرنا

(2) قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي : 19 – 20 .

(3) المصدر نفسه : 20 .

(1) مقالات في الشعر الجاهلي : 75 ، يعزي يوسف اليوسف قوة الموسيقى الجاهلية وعنفها إلى سببين : السبب النفسي وهو أنَّ الجاهلي جلف وعنيف ، والسبب الاجتماعي ، وهو ضرورة تواؤمها مع حالة الحرب الدائمة في المجتمع الجاهلي .

وتأطيرها ضمن تعيينات عاطفية ذات ثقل في النفس .. إن بوسعنا أن نستمتع بالقصيدة الجاهلية التي قد لا نفقه معانيها بسبب من الحاجز اللغوي ، نظرا لنجاح كليتها الموسيقية »[2] ، التي يعد الوزن – الإيقاع الخارجي – أبرز أجزائها وأكثرها وضوحا ، وهو نجاح عزاه الناقد الإنكليزي ت . س اليوت إلى قدرة الشاعر على خلق إيقاع متفاوت في موسيقى القصيدة ذات الطول[3] ، ولم يكن هذا الناقد الوحيد الذي أشار إلى هذه المسألة فالدكتور يوسف حسين بكار واحد من الذين لفتت علاقة الوزن بالطول انتباههم وحاول مناقشتها[4] من خلال عرضه لبعض آراء من تحدث بشأن هذه العلاقة والأحكام التي أصدروها في صلاحية هذا البحر أو غيره للقصائد الطويلة أو القصيرة كالدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى أن ركوب الطويل أو البسيط أدعى لكتابة القصائد الطويلة فيقول ربما « كان العرب القدماء من أطول الأمم نفسا في الشعر لكثرة نظمهم من بحر الطويل أو البسيط »[5] ، أما الدكتور عبد الله الطيب فكثيرا ما ربط بين طول القصيدة ووزنها وهو ما يمكننا أن نلاحظه في جملة من الأحكام الذوقية التي ذهب فيها إلى إن بعض البحور لا يصح تطويل القصائد فيها وأنها أصلح للقطع والقصائد القصار كالكامل والوافر الذي يراه « أصلح البحور الشعر العربي للقطع »[1] ، والرجز الذي يرى أنه « لا يصلح للتطويل والاحتفال وإنما يصلح للقطع »[2] .

نقول إن مثل هذه الأحكام الذوقية وغيرها من الأحكام الأخرى التي نجدها عند الدكتور عبد الله الطيب لا تثبت إلا انطباعا ذوقيا خاصا لا يقوم على أي أساس

---

(2) المصدر نفسه : 73 .

(3) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 267 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 266 ، 270 ، 271 .

(5) موسيقى الشعر : 176 ، وينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 401 .

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 105 ، 376 .

(2) المصدر نفسه : 1 / 262 .

موضوعي ، لأنه على الرغم من تتبعه لنماذج كثيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه لم يخضع دراسته لخصائص الأوزان وما قد تصلح إليه إلى الاستقراء والتحليل[3] ، ولعل هذا الجانب بالذات هو ما أغرانا باستقراء دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية للوقوف على حقيقة العلاقة بين طول القصيدة ووزنها ، ولمعرفة المدى الذي تصدق معه مقولات النقاد بشأن هذه العلاقة ولاسيما آراء الدكتور عبد الله الطيب الذي يرى الدكتور شكري محمد عياد أن إحساسه بالخصائص الموسيقية للأوزان صادق في معظم الأحيان[4] ، وأن « المرء ليدهش حين يرجع إلى ذوقه أو إلى قراءته يستفتيها في صحة ما يقرؤه من أحكام »[5] .

وقد كان من نتائج استقرائنا لدواوين الشعراء الأربعة هو اقتناعنا بصعوبة إيجاد ضوابط أوصلات تحكم هذه العلاقة ، وان هذه العلاقة تبقى بلا قاعدة تحكمها أو قانون تتبعه وهي النتيجة نفسها التي سبقنا إليها الدكتور يوسف حسين بكار[6] ، بدليل إننا عندما ننعم النظر في ديوان أي شاعر من هذه الطبقة نعثر في البحر الواحد من بحوره على قصائد طويلة وقصيرة أو مقطعات ، فضلا عن حضور نماذج في هذا الديوان أو ذاك تقوم كأدلة مادية ثابتة على عدم دقة ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الطيب أو غيره من أحكام انطباعية ، كمجيء أطول القصائد في ديواني النابغة الذبياني وزهير من بحر الوافر[1] ، الذي رأى فيه أنه أصلح للقطع منه إلى القصائد الطويلة كما سبق ذكره ، وأن بحر الطويل أو البسيط لم ينجحا في استيعاب أطول قصائد الأعشى ، وإنما استوعبها بحران هما

(3) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 18 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 18 .

(5) المصدر نفسه : 19 .

(6) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 274 .

(1) إذ حضر الوافر في أطول قصائد النابغة (ق75) وبلغ عدد أبياتها (48) بيتاً ، وحضر عند زهير في (ق3) وبلغ عدد أبياتها (66) بيتاً .

المتقارب والخفيف[2] ، وإن مثل هذه الأدلة وغيرها تجعلنا مترددين في إطلاق الأحكام وقبول الإقرار بشرعية هذه العلاقة ، ولعل صعوبة العثور على ضابط يحكم هذه العلاقة ولاسيما في ديواني النابغة والأعشى ما يؤكد ما نذهب إليه ،غير أن الدقة وتوخي الروح العلمية لتدعونا إلى أن نتنبَّه إلى أن ديواني امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى قد لا يأل الباحث فيهما جهدا في العثور على بعض ملامح هذه العلاقة التي لم ترق إلى تشكيل قاعدة تحكم شعراء الطبقة جميعا وهي ملامح لا تدفع بالباحث إلا للاعتراف ببراعة الذائقة الانطباعية عند الدكتور عبد الله الطيب بشأن بعض البحور ، إذ أن استقراء ديوان امرئ القيس على سبيل المثال يضعنا إزاء حقيقة ميل الشاعر في البحر الطويل إلى مد النفس وإبداع القصائد الطويلة بل إن أطول قصائد الديوان – من الصحيح الموثوق بنسبته – هي من هذا البحر مثل : (ق1 ، ق2 ، ق3 ، ق4 ، ق5 ، ق30 ، ق31) [3]. في حين لم نجد للشاعر قصيدة طويلة واحدة من بحر الوافر وأن نماذج هذا البحر في الديوان يغلب عليها سمة المقطعات[1] ، وكذلك بحر الكامل الذي كان حاضرا في أربعة نماذج ، كان القصر أبرز سمات نماذجه هذه[2]، ومثل ذلك بحر الرجز[3] الذي لم يمتد فيه نفس امرئ القيس إلى أكثر من تسعة

---

(2) لملاحظة ذلك ينظر : ديوان الأعشى : 376 – 377 ، فهرس القوافي للاطلاع على أعداد أبيات قصائده في الديوان .

(3) وعدد أبيات هذه القصائد بحسب تسلسلها كالآتي (77 ، 54 ، 55 ، 54 ، 22 ، 37 ، 25) .

(1) إذ حضر هذا البحر ثمانية نماذج في الديوان ، ستة منها لم تتجاوز الخمسة أبيات وهي (ق22 ، ق23 ، ق24 ، ق28 ، ق37) وأنموذجين آخرين أحدهما ثلاثة عشر بيتاً والآخر ثمانية أبيات وهما (ق11 ، ق46) .

(2) إذ حضر في قطعتين شعريتين هما : (ق36 ، ق42) ، وقصيدتين قصيرتين هما : (ق15 ، ق40) .

(3) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 262 ، إذ يرى أنه لا يصلح للتطويل والاحتفال .

أبيات[4] . إن مثل هذه العلاقة التي استطعنا أن نحدد بعض ملامحها في شعر امرئ القيس قد لا تكون خافية كذلك على من يرتئي الكشف عنها في ديوان زهير بن أبي سلمى فقصائد الديوان قد تشي ببعض ملامح العلاقة بين الوزن وطول القصيدة ولاسيما في بعض البحور كالوافر والكامل اللذين كثر استعمالهما في القطع وقصار القصائد عند زهير[5] ، وبشكل لافت للنظر في الوقت الذي يمكن فيه للباحث ملاحظة استيعاب الطويل والبسيط لمعظم القصائد الطوال في الديوان[6] إذا ما استثنينا من ذلك ق3 الطولى في الديوان[7] .

وبعد كل هذا يبقى السؤال القائم ، هو هل بالإمكان ومن خلال ما تم عرضه من ملامح العلاقة بين الوزن والطول في ديواني امرئ القيس وزهير أن نضع قاعدة ما تحكم لنا هذه العلاقة ؟ الجواب : كلا ، فإن استقراء ديواني النابغة والأعشى كفيل بأن يدحض ذلك فضلا عن أن كلا الديوانين الآخرين في الطبقة – ديوان امرئ القيس وزهير – لا يمكن أن يسندا ما نذهب إليه بقوة لعدم حضور بحور خالصة للقصائد الطويلة وأُخر خالصة للقصائد القصيرة ، وإنما قد يجد القارئ قصائد طويلة وقصيرة في البحر الواحد، وبهذا فكل ما يستطيع الباحث أن يؤشره هنا هو انتفاء وجود قانون يحكم الشاعر فيجعله يطيل في هذا البحر ويقصر في آخر ، وكل ما يمكن إقراره هو وجود ملامح عند بعض الشعراء تشير إلى أن هذه الأحكام الذوقية قد يكون لها أساس من الصحة .

---

(4) ينظر : ديوان امرئ القيس : 134 (ق21) ، والقصيدة من مشطور الرجز .

(5) ينظر في ديوانه النماذج (ق30 ، ق31 ، ق34 ، ق36 ، ق39 ، ق43 ، ق54 من الوافر) ، والنماذج (ق37 ، ق38 ، ق41 ، ق52 من الكامل) .

(6) ينظر على سبي المثال قصائده (ق1 ، ق5 ، ق7 ، ق14 ، ق27 من الطويل) ، ومن البسيط (ق2 ، ق8 ، ق9) .

(7) وهي القصيدة الوحيدة الطويلة التي جاءت من الوافر .

الفصل الثاني

التشكيلات الوزنية
والتغيرات العروضية وأثرها في
الإيقاع الشعري

مما لا شك فيه أن الدوائر العروضية التي ابتكرها الخليل قد قامت على أساس نظري يخالف الواقع من نواح كثيرة ، سواء في عدد التفاعيل التي خالفت الصورة الأساسية للوزن الذي افترضته الدوائر أم في تلك البحور التي عرفت (بالبحور المهملة) وهي مثلت صوراً غير متحققة في الشعر العربي ولم ينظم عليها شعراء العرب أم في تلك الأوزان الأربعة التي لم يقل فيها القدماء على الإطلاق وهي (المضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، والمتدارك)[1] إلا أن هذه الدوائر على الرغم من ذلك استطاعت أن تجسد قوانين الإيقاع جميعها من نظام وتكرار وترتيب وتناسب[2] . فضلا عن أن التشكيلات المتحققة منها في الشعر لم تبق صورا وزنية جامدة مجردة متصلبة بل هي صور وزنية مرنة لها وظيفة إيقاعية ترتبط بمستويات اللغة – تراكيب وأصوات ودلالات – وباللغة الشعرية ، وهذه التشكيلات الوزنية المستجيبة للفعل الشعري غالبا ما تصاب وحداتها الوزنية – التفعيلات – بتغيرات في صورتها المقطعية تجعلها أكثر استجابة لاحتواء الدلالات المختلفة للألفاظ والتراكيب[3] ، وبذلك لا تكون التشكيلات الوزنية هي المسؤول الوحيد عن تنوع الإيقاع بتشكيلاتها المختلفة في البحر الواحد بل تكون التغيرات العروضية – الزحافات والعلل – عاملا آخر لا يقل أثرا في تنويع الإيقاع[4] ، فالشعراء قديما وحديثا حاولوا تحاشي رتابة الإيقاع الصارخ الذي يضفيه الوزن العروضي على موسيقى القصيدة بإدخال تعديلات على الوزن في محاولة لكسر حدة وقعه في الأذن بما يتيح للشاعر أن يجعل التشكيل الوزني أقرب ما يكون إلى أحاسيسه منه إلى النظام العروضي المفروض ، وهو ما ظهر

(1) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 14 – 15 .
(2) ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 117 .
(3) ينظر : المصدر نفسه : 17 ، 20 .
(4) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 97 .

في وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة بدليل ظهور الزحافات والعلل التي لم يكن لها من مبرر إلا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجي[1] ، ولعل هذا التوافق ما كان ليكون لولا الأثر الإيقاعي الذي تخلفه هذه التغيرات أو الترخصات العروضية[2] في الأنظمة الوزنية للبحور المتحققة في الفعل الشعري ، إذ كان من أبرز نتائج دخول الزحافات والعلل على الوحدات الوزنية – التفعيلات – في عروض القصيدة وضربها[3] على وجه الخصوص أن ولد الشعراء ومنذ وقت مبكر من التشكيل الوزني الأساسي للبحر الواحد تشكيلات إيقاعية متعددة ومتنوعة مكنت الشاعر من التعبير عن دلالاته المختلفة بمرونة اكبر عبر العصور المختلفة ، وإن أسلوب الترخص العروضي بالزحافات والعلل لا يقل أهمية عن الإنشاد – أو علم لحن الشعر – في إقامة الإيقاع وفي تعويض الانحراف في الشعر[4] ، فالزحاف والعلة كما يقول الدكتور محمد فتوح أحمد « ضرب من الصدع يخترق نظام البنية الإيقاعية بهدف كسر الرتابة أولاً ثم لمزيد من الإحساس بالإيقاع ثانيا »[5] ، مع الإقرار بأن الترخص العروضي هو انحراف عن النظام ، فهو انحراف لا يؤدي إلى انكسار في الوزن ولا يفضي إلى خلل في كم التفاعيل ، لأن التجارب المعملية والأجهزة الدقيقة

(1) ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل : 80 .

(2) ويقصد بها الزحاف والعلة، فالزحاف : هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن ، والعلة : هي كل تغيير لازم بالزيادة والنقصان يتناول الأسباب والأوتاد في العروض والضرب . ينظر : في علمي العروض والقافية : 27 ، دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : 279 ، إذ يرى د. محمد عبد القادر أنَّ هذه التغييرات تحمل في طياتها رواسب المرحلة المبكرة للعمل الفني التي بدأت في الجاهلية الأولى .

(3) يسمي العروضيون التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول (العروض) ، ويسمون التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني (الضرب) .

(4) ينظر : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري : 16 .

(5) المصدر نفسه : 16 .

أثبتت أن التفاعيل المزاحفة يساوي كمها في النطق كم التفاعيل الصحيحة حيث ينهض الإنشاد الشعري بمهمة تعويض النقص واختلاس أية زيادة تطرأ[1] .

فدور الزحاف في القصيدة ليس دورا سلبيا كما يمكن أن يفهم من رأي الدكتور محمد فتوح إذا كان استعمال الشاعر للزحاف استعمالاً معتدلاً وقد نقل ابن سلام أن الخليل بن أحمد كان « يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت والبيتين ، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج ، فإن قيل كيف يستحسن منه شيئا وقد قيل أنه عيب ؟ قيل مثل هذا القبل والحول واللثغ في الجارية قد يشتهى القليل منه الخفيف »[2] ، ويبدو أن قدامة بن جعفر قد تأثر برأي الخليل حين عدَّ بعض وجوه الزحاف شيئا محببا فقد قال « وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق ولا إفراط يخرجه عن الوزن »[3] ، وقد لفتت هذه المسألة أنظار الدارسين المحدثين فقد ذهب الدكتور محمد النويهي إلى أن الاباحات والزحافات العروضية ما هي إلا ضرب من الحرية التي تنعم بها الشاعر ووجد فيها متنفسا للخروج مما قد تؤدي إليه رتابة الوزن والإيقاع من خدر وتنويم[4] ، أما الدكتور جابر عصفور فيؤكد أن « الزحاف والعلة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن [ذلك بأن] تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع ، والاطراد يشير إلى التوالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية عبر مسافات زمنية لا يختل انتظامها ولا مقياسها ، أما التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي والتكرار »[1] ، وذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أنَّ الزحافات بمثابة « خروق في الرُقُم الموسيقية وضعها

---

(1) ينظر : ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري : 18 .

(2) طبقات فحول الشعراء : 1 / 70 .

(3) نقد الشعر : 182 .

(4) ينظر : قضية الشعر الجديد : 96 ، 275 ، وينظر : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، د. أحمد محمد ويس : 89 .

(1) مفهوم الشعر ، د. جابر عصفور : 256 .

الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء »[2] ، وعلى كل حال فنحن نوافق الدكتور يوسف حسين بكار حين عد الزحافات تنويعا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في مجال الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها[3] ، وهو يعد من أبرز المحاولات التي لجأ إليها الشعراء لاكتشاف إيقاعات جديدة بما يضفيه الزحاف من صفتي البطء والسرعة انسجاما مع طبيعة التجربة الشعرية من حيث الهدوء والتوتر ، فكلما اشتد الانفعال ازداد عدد التفعيلات الزاحفة وبالعكس[4] ، واستنادا إلى ذلك فنحن لا نشك في كون الزحاف رخصة لجأت إليها العرب وأتت بها عند الحاجة بما يتماشى وطبيعة تجاربهم الشعرية[5]، أما كونها أثر من آثار السرعة والارتجال عند شعراء مدرسة الطبع ، فهو ما لا نعتقد بصحته بدليل أن شاعرا متكلفا مثل زهير بن أبي سلمى وهو على رأس مدرسة المنقحين (عبيد الشعر) كان الأولى أن يكون ديوانه خاليا من الزحافات ، لكنَّ واقع الحال يشير إلى استعمال زهير لأنواع مختلفة من الزحاف في قصائده بما فيها النادر منه[6] .

ولكي لا يحمل الكلام طابع التعميم يكفينا أن نلقي نظرة فاحصة في معلقته التي تنتمي إلى وزن (الطويل)[1] ، وهي كفيلة أن تكشف لنا طبيعة هذا

---

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف : 74 .

(3) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 102 .

(4) ينظر : دير الملك ؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش : 304 – 306 .

(5) ينظر : العمدة : 1 / 150 ، إذ ذهب ابن رشيق إلى أنَّ « الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه » ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي : 87 .

(6) ينظر : شرح شعر زهير : 109 / ق7 بيت (25) ، ق14 بيت (16) ، إذ جاء الشاعر بالشطر الأول من البيتين مقبوضاً في جميع تفاعيله كقوله :

نظرت إليه نظرة فرأيتـه على كل حال مرَّة هو حامله

(1) ينظر : شرح شعر زهير : 16 .

الاستعمال ، فقد وجدنا أن هذه القصيدة التي بلغت ستين بيتا قد حضر فيها زحاف القبض في حشو اثنين وأربعين بيتا من غير العروض والضرب اللذين جاءا مقبوضين لزوما ، فمن بين هذه الأبيات حضر الزحاف في أربعة أبيات وقد دخل على (مفاعلين) لتصير (مفاعلن) في الحشو[2] ، وهي صورة وإن عدَّها أهل العروض صالحة مقبولة فهي نادرة لا تستريح إليها الآذان كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس[3] ، كقول زهير :

جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرم[4]

مفاعلن مفاعلن

ليس هذا فحسب بل أن أبياتا عدِّه من هذه القصيدة ، قد تكرر فيها زحاف القبض ثلاث أو أربع مرات في البيت الواحد[5] ، وقد تصل النسبة إلى ست مرات في البيت إذا ا أخذنا بالحسبان تغيرات العروض والضرب وهي بلا شك نسبة عالية فلو صحَّ أن الزحاف أثر من آثار الطبع لما وقع فيه شاعر عني بالتنقيح مثل زهير وبمثل هذا الحجم[6] ، إذن فالربط بين الطبع وميل الشعراء إلى الزحاف أمر نعتقد بعدم دقته ، مثلما نعتقد بعدم دقة ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس الذي حاول أن يسوِّغ وجود الزحاف في الشعر على إنه أثر من آثار الخطأ في الرواية وزلل الحافظة والذاكرة مدللا على صحة ما ذهب إليه بعدم وقوع بعض من أنواعه الشاذة غير المألوفة في شعر العباسيين ولا في شعر من

(2) ينظر : المصدر نفسه : 16 / ق1 ، الأبيات الآتية : (11 ، 24 ، 28 ، 33) من المعلقة ، علماً أنَّ مجموع ما ورد في ديوانه بهذه الهيئة (42) بيتاً كما سيأتي تفصيله في بحر الطويل .

(3) ينظر : موسيقى الشعر : 60 .

(4) شرح شعر زهير : 20 / ق1 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 16 – 37 ، الأبيات (2 ، 5 ، 10 ، 16 ، 24 ، 35 ، 38 ، 48) .

(6) ويمكن لمتتبع ديوانه العثور على أنواع من الزحافات النادرة . ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 79 ، 46 ، 53 .

جاءوا بعدهم حتى عصرنا الحديث[1] . وما نعتقده أن الزحاف والعلة من التغييرات التي كان الشاعر الجاهلي واعيا لوجودها ولأثرها في تنويع الإيقاع وإن كان لم يحدد لها أسماء ولكنه تقصَّدها[2] ، ولعل ما يقوم دليلا على ذلك كثرة ورودها في الشعر الجاهلي ، فلا يكاد يخلو ديوان شاعر سواء أكان مطبوعا أم متكلفا من هذه التغيرات العروضية ، وهو ما لا يخفى على من يحاول استقراء الشعر الجاهلي أو أي ديوان في هذه الطبقة ، أما القول بأن بعض هذه الزحافات أو العلل لم تقع في شعر العباسيين ولا في شعر من جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث ، فهو كلام لا يمكنه أن ينهض دليلا على أن هذه التغيرات هي انحراف في الرواية ، وإنما يمكن أن يقوم دليلا على أن الشعراء قد اختلفت أذواقهم الموسيقية ولاسيما في طبيعة الإيقاعات التي مال إليها الشعراء في كل عصر من العصور ، بدليل أن المرونة والروعة التي استعمل فيها القدماء الزحاف قد تركها المقلدون حين استعبدهم بروز الإيقاع ورتابته ، وأضحت تلك المرونة – بحسب رأي النويهي – بعيدة المنال بحيث لا يجرؤ عليها شعراؤنا الجدد أصحاب التفعيلة أنفسهم[3] ، ولعل أبرز الآراء التي طرحت بشأن الزحاف والعلة ودورها في تشكيل إيقاعات متنوعة ما ذهب إليه الدكتور كمال أبو ديب من رفض التصور القائل بوجود صورة أصلية للتشكل الإيقاعي ووجود متحولات عنها تنتجها الزحافات والعلل فهو يعتقد أن كل شكل يظهر به التشكل الإيقاعي ممتلكا خصائص معينة هو صورة فعلية كائنة تحولت عنها ، أكثر شرعية أو أقل شرعية من أي صورة أخرى[1] ، وعموماً فالدكتور أبو ديب يحاول بذلك رفض فكرة

---

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 296 – 297 ، قراءة عروضية في المعلقات العشر : 29 . وقد سوَّغ د. عبد المنعم أحمد صالح نشأة الزحافات كذلك بأخطاء الرواية .

(2) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 15 – 17 .

(3) ينظر : قضية الشعر الجديد : 275 .

(1) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 113 .

الصورة المثالية في الإيقاع من خلال محاولته إثبات فكرة النبر التي لا ترى في فكرة التغيرات العروضية أية واقعية .

وعلى أية حال فلكي تكون الرؤية أكثر وضوحا فقد اختطت الدراسة طريقا تابعت فيه الصور الإيقاعية المتنوعة[2] – الأعاريض والأضرب – التي ميزت إبداع كل شاعر من شعراء الطبقة الأولى عن أقرانه الآخرين ، للكشف عن طبيعة الترخص العروضي – الزحاف والعلة – التي تحققت في الفعل الشعري عند كل منهم ، لأن الترخصات العروضية كما أشار الدكتور عبد المنعم صالح « كثيرة ، منها ما هو موجود فعلا في القصائد التي حفظها لنا تراثنا الأدبي كالقبض والكف والطي وغيرها ومنها ما لا نجد له أمثلة إلا أبيات قديمة حفظتها لنا كتب العروض وأنها لم تعد مستعملة ولا نجد لها أثرا في قصائد شعرائنا الذين تلو عصر الخليل بن أحمد حتى يومنا هذا »[3] ، وقد تم رصد كل ذلك في البحور الشعرية وكالآتي[4] :

أ – بحر الطويل :

وهو أول البحور في دوائر الخليل بن أحمد لم يستعمله الشعراء إلا تاما فلا يأتي مجزوءاً ولا مشطورا ولا منهوكا وهو بذلك يفارق سائر الأوزان الشعرية العربية ، كما استطاع بهذه الصفة احتواء ما يدور في ذهن الشاعر ، وما يجول في مخيلته من هواجس

---

(2) بالاعتماد على الحساب اليدوي في استقراء الأعاريض والأضرب في كل بحر من البحور في دواوين الشعراء الأربعة في الطبقة الأولى .

(3) قراءة عروضية في المعلقات العشر : 29 .

(4) تجدر الإشارة إلى أن البحور الشعرية الواردة في هذا الفصل تم ترتيبها على أساس التمايز في عدد الأبيات التي استخدمها الشعراء في كل منها من الأكثر فالأقل ، ابتداءً بالطويل الذي بلغ مجموع ما نظم فيه شعراء الطبقة الأولى (1646) وانتهاءً بالمديد الذي لم يتجاوز (11) بيتاً في جميع شعر شعراء الطبقة الأولى .

خـلال العصـور المختلفـة[1] ، ولهـذا البحـر عـروض واحـدة مقبوضـة وثلاثـة أضـرب ، الأول صـحيح (مفـاعيلن) والثـاني مقبـوض (مفـاعلن) والثالـث محـذوف (مفاعي)[2] .

ولقـد كشـف الاسـتقراء شـيوع اسـتعمال الضـرب الثـاني المقبـوض (مفـاعلن) بكثرة ، في دواوين شعراء الطبقة الأولى ، ليحتل هذا الضرب موقع الصدارة في استعمال الشعراء ، فقد حضر ثلاثة عشر أنموذجا منه في ديوان امرئ القيس[3] ، وثلاثة وعشرون أنموذجا عند النابغة[4] ، واثنا عشر أنموذجا عند زهير[5] ، وأربعة وعشرون أنموذجا في ديوان الأعشى الكبير [1] ، ولعل هذا الضرب كان أطوع من الضربين الآخرين للإنشاد في

---

(1) ينظـر : قـراءة عروضـية فـي المعلقـات العشـر : 35 – 37 ، الـوافي فـي العـروض والقوافي ، الخطيب التبريزي : 37 .

(2) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 37– 39 ، علماً أن العروض في هذا البحر مقبوضة وجوباً ، لأنَّ زحاف القبض يجري مجرى العلة في كونه لازماً في عروض الطويل جائزاً في حشوه .

(3) النمـاذج هـي : (ق1 ، ق3 ، ق4 ، ق10 ، ق12 ، ق13 ، ق14 ، ق19 ، ق25 ، ق30 ، ق34 ، ق35 ، ق44) .

(4) النمـــاذج هـــي : (ق2 ، ق3 ، ق7 ، ق8 ، ق12 ، ق14 ، ق17 ، ق19 ، ق22 ، ق25 ، ق26 ، ق28 ، ق31 ، ق40 ، ق44 ، ق45 ، ق49 ، ق52 ، ق54 ، ق57 ، ق60 ، ق66 ، ق73) .

(5) النمـاذج هـي : (ق1 ، ق7 ، ق13 ، ق14 ، ق16 ، ق18 ، ق23 ، ق24 ، ق32 ، ق33 ، ق42 ، ق45) .

(1) النمـاذج هـي : (ق7 ، ق9 ، ق10 ، ق11 ، ق14 ، ق15 ، ق17 ، ق19 ، ق23 ، ق26 ، ق28 ، ق30 ، ق33 ، ق40 ، ق41 ، ق42 ، ق47 ، ق55 ، ق60 ، ق66 ، ق69 ، ق72 ، ق75 ، ق77) .

هذا البحر ، أو أنهم آثروا (مفاعلن) لخفتها قياسا إلى (مفاعيلن) غير المزاحفة[2] ، ولا ريب أنَّ الشاعر كالملحن يكون حريصا على تقديم أفضل الألحان المأثورة عند سامعه[3] ، وهذا جزء من العلاقة بين الشفوية الشعرية والسماع إذ « لم يكن الشاعر الجاهلي في هذا المنظور ينشئ الشعر لنفسه ، بل لغيره – لمن يسمعه – لكي يتأثر به ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع ، وذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري ، لكن هذا الذي في نفس السامع ليس إلا الشيء المشترك العام ، وليس فهمه إلا انعكاسا للذوق الشائع العام »[4] ، ومن هنا فقد أدرك الشعراء ولاسيما في العصر الجاهلي ما توفره لهم التفعيلة (مفاعلن) المزاحفة خاصة عند الإنشاد من إمكانات موسيقية يمكن أن تتم من خلال عمليات التعويض الذي يحدث بطرق مختلفة منها تطويل حرف صائت أو مد النطق به[5] ، وهو ما لا يمكن أن يحدث مع (مفاعيلن) التامة كما لا توفره (مفاعي) المحذوفة ، بسبب طول المقطع المحذوف – السبب الخفيف – والذي يصعب تعويضه بسهولة عند الإنشاد كما يحصل مع (مفاعلن) التي لا تحتاج إلى أكثر من مد كسرة العين ، ولهذا فقد هبطت نسبة استعمال شعراء الطبقة الأولى لهذين الضربين هبوطا واضحا مقارنة بـ (مفاعلن) المقبوضة ، فما جاء في ديوان امرئ القيس من الضرب الأول (مفاعيلن) ثلاث قصائد مطالعها هي :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي[1]

---

(2) ولذلك فإنَّ ما ذهب إليه د. عبد المنعم أحمد صالح من أنَّ المصادفة هي سبب الإكثار من استخدام هذا الضرب مردود ، فهو قد لاحظ مجيء جميع معلقات بحر الطويل على هذا الضرب ، فالأولى أنَّ جمال هذا الضرب وأهميته هي سبب تقدمه على الضربين الآخرين . ينظر : قراءات عروضية في المعلقات العشر : 41 .

(3) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 97 .

(4) الشعرية العربية : 22 .

(5) ينظر:في الميزان الجديد ، د. محمد مندور: 192، ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: 16 .

(1) ديوانه : 27 .

وقال :

الا إن قوما كنتم أمس دونهـم هم منعوا جاراتكم آل غـدران[2]

وقال :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت آياته منذ أزمان[3]

وحضر هذا الضرب في ثلاث مقطوعات للنابغة الذبياني هي :

ظللنا ببرقاء اللُّهيْم تلفنـا قبول نكاد من ظلالتها نُمْسِي[4]

وقال :

فدى لبني حي بن رعْل حمولتي غداة قتاد أو فدى لهم أهلي[5]

وقال :

فدى لابن بدر ناقتي ونسوعها وقلت له ، لا بل فداءٌ له أهلي[6]

وجاء هذا الضرب في قصيدة واحدة لزهير بن أبي سلمى مطلعها :

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلو وأقفر من سلمى التعانيق فالثقل[7]

وكذلك في قطعة واحدة للأعشى مطلعها :

بني عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا كرد رجيع الرفض وارموا إلى السلم[1]

أما الضرب الثالث المحذوف (مفاعي) ، فنسبة ما جاء منه عند شعراء هذه الطبقة لا تكاد تبتعد كثيرا عن نسبة الضرب الأول التام ، يتقدم فيها امرؤ القيس على

---

(2) المصدر نفسه : 83 .

(3) المصدر نفسه : 89 .

(4) ديوانه : 163 ، اللهيم : ماء لبني جعفر بن كلاب ، الظلالة : السحابة التي ترمي ظلها .

(5) المصدر نفسه : 179 .

(6) ديوانه : 187 .

(7) شرح شعره : 83 .

(1) ديوانه : 305 .

أقرانه في استحضار هذا الضرب في خمس قصائد[2] مقابل قصيدتين للنابغة[3] واثنتين للأعشى[4] ، في حين خلا شعر زهير من هذا الضرب لارتكازه على الضرب المقبوض في أغلب قصائده[5] ، ومنه قول امرئ القيس :

أعني على برق أراه وميض يضيء حبيًّا في شماريخ بيضِ[6]

وقول النابغة :

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوح[7]

وقول الأعشى :

سيذهب قوم ذاهبون لشأنهم ويترك قوم وُرَّمُ الكمراتِ[8]

إن أبرز ما يمكن أن يؤشره هذا التباين في اهتمام الشعراء بهذا الضرب أو ذاك وفي هذا البحر أو غيره هو محاولة الشعراء توفير أفضل مقومات الإلقاء والإنشاد ولاسيما أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة صناعته وقوله ، لما للإنشاد من أهمية في امتلاك السمع والتأثير وهو تأثير يحسن بقدر ما يحسن

---

(2) ينظر : ديوانه : 72 ، وتنظر الصفحات : 78 ، 85 ، 177 ، 201 ، لقصائد جاءت على الضرب نفسه في الديوان .

(3) ينظر : ديوانه : 190 ، 207 .

(4) ينظر : ديوانه : 273 ، 307 .

(5) جاءت القصيدة (ق49) في ديوانه من هذا الضرب ، ولم تذكر في هذا الموضع لأنها تدخل ضمن الشعر المشكوك بنسبته للشاعر والذي قررنا تجاوزه بدءاً .

(6) ديوانه : 72 .

(7) ديوانه : 190 ، 207 ، وهي قطع لا تتجاوز ألأبيات الثلاثة .

(8) ديوانه : 273 ، وستأتي هذه القطعة مكررة في ديوانه ، وقد أضيف إليها بيت واحد في القطعة (61) . ينظر : ديوانه : 307 .

الإنشاد ، ولأن الإنشاد شكل من أشكال الغناء فهوا يكشف لنا طبيعة الصلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية[1] .

ولـم يزاحـف البحـر الطويـل بزحـاف احتـل مسـاحة واسـعة مثلمـا احتـل زحـاف (القبض) وهو من التغيرات التي كثرت في الشعر القديم والمحدث لأنـه جاء فـي الغالـب بمـا لا ينكـره الطبـع[2] ولاسـيما فـي دخولـه الكثيـر علـى (فعـولن) أو (مفـاعيلن) فـي العـروض والضـرب لتصـيرا (فعـول ، ومفـاعلن)[3] ، حتـى أن هـذا الزحـاف لكثـرة دخولـه على (فعولن) ندر أن تجد بيتا في قصيدة لأي من شعراء الجاهلية لم تزاحف فيه تفعيلة أو أكثر ، بل إنَّ إحساس الشاعر بالأثر النغمي الذي يؤديه إسقاط الحرف الخامس[4] في مثل هذا التغيير جعلهم يلتزمونه في نهاية الشطر الأول عدا بدء القصيدة كما يلتزمون العلة ولهذا فقد عدَّه العروضيون في مثل هذه المواضع (زحافا يجري مجرى العلة)[5] ،

---

(1) ينظر : الشعرية العربية : 7 – 8 .

(2) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 99 .

(3) يمكن متابعة ذلك في معلقتي امرئ القيس وزهير ، وينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 38 .

(4) القبض : هو حذف الحرف الخامس الساكن من التفعيلة . ينظر : في علمي العروض والقافية : 95 .

(5) لملاحظة الزحافات الجارية مجرى العلة ، ينظر : المدارس العروضية في الشعر العربي : 190 – 195 ، ويعد العروضيون كذلك قبض (فعولن) الثالثة في الشطر الثاني من الطويل المحذوف الضرب تغيراً لازماً ويطلقون عليه اسم (الاعتماد) ، وجاء هذا الاعتماد في ثلاثة دواوين من هذه الطبقة لم يترك الشعراء الاعتماد في أي بيت منها . ينظر : ديوان الأعشى : ق51 ، ق61 ، شرح شعر زهير : ق49 ، ديوان النابغة : ق53 ، والشاعر الوحيد الذي ترك الاعتماد في شعره امرؤ القيس ، وفي أبيات عدة من قصائده = = في الديوان ، وعموماً فإنَّ ترك الاعتماد بهذه المحدودية يثبت ما ذهب إليه العروضيون من أن ترك الاعتماد قليل سائغ ، وأنَّ الأصل هو (الاعتماد) . ينظر : شرح تحفة الخليل ، عبد الحميد راضي : 89 ، ديوان امرئ القيس : النماذج (ق5 ، ق8 ، ق31) .

أي إنه واجب في العروض لكنه جائز للشاعر ارتكابه في الحشو إلا إنه قليل في الشعر الجاهلي ، وهو ما كشفه لنا استقراء دواوين شعراء الطبقة الأولى بشكل واضح ، وكان الدكتور عبد المنعم أحمد صالح قد أشار إلى هذه الحقيقة من خلال استقرائه لمعلقات البحر الطويل لامرئ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى عندما وجد أن خمس عشرة تفعيلة (مفاعيلن) أصيبت بزحاف القبض في حشو الشطر الأول وست عشرة تفعيلة أصيبت في حشو الشطر الثاني في المعلقات الثلاث اللاتي يبلغ عدد أبياتهن (246 بيتا)[1] ، وهي بلا شك نسبة قليلة بالقياس إلى عدد الأبيات الكلي للمعلقات الثلاث ، وقد يعود تفسير ذلك إلى أنَّ الزحاف في هذا المقام ينأى عن الطبع فيكون ثقيلا لا تستريح إليه الآذان[2] ، وما يؤكد ذلك « أن قسما من شعرائنا وأدبائنا المحدثين الذين يعتمدون في معرفة الأوزان على السماع يظنون المواضع التي يرد فيها قبض مفاعيلن في حشو الطويل في ما يحفظونه من الشعر القديم خروجا عن وزن البيت فيتصورون أن البيت غير مستقيم الوزن »[3] ، وقد عدَّد الباحث محمد احمد عبد العظيم بعض المواضع التي وجد فيها محقّقين في مجال اللغة العربية قد حكموا على الهيئات التي يرد فيها الزحاف بالخاطئة ظناً منهم أن الوزن لا يستقيم معها[4] .

ومما جاء عن هذه الهيئات في دواوين شعراء الطبقة الأولى قول امرئ القيس :

ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجبا من رحلها المتحملِ[5]

وقال النابغة :

---

(1) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 42 .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 60 .

(3) قراءة عروضية في المعلقات العشر : 38 .

(4) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 37 (الهامش) .

(5) ديوانه : 11 / ق1 ، وقد ورد في عشرة مواضع في المعلقة ، ينظر : موسيقى الشعر : 61 .

يسهد من ليل التمام سليمها لحلى النساء في يديه قعاقـع[1]

وقال زهير :

جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرم[2]

وقال الأعشى :

يلوم السفيُّ ذا البطالة بعدما يرى كل ما يأتي البطالة راشدا[3]

ومن الزحافات التي عد العروضيون دخولها في هذا البحر قبيحا مرذولا (الكف) الذي يدخل (مفاعيلن) التي في الحشو فيحذف السابع الساكن[4] فتصير (مفاعيلُ)

---

(1) ديوانه : 33 / ق2 ، الأبيات (9 ، 12) ، وقد عدد الباحث محمد أحمد عبد العظيم عدداً من المواضع التي ورد فيها هذا الزحاف في دراسته ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 20 .

(2) شرح شعره : 20 / ق1 ، بيت 11 ، وتنظر أبيات المعلقة (24 ، 28 ، 33) ، وفي (ق5) الأبيات (8 ، 12 ، 14 ، 22 ، 28 ، 39) ، ق7 الأبيات (3 ، 7 ، 10 ، 12 ، 19 ، 25 ، 30 ، 35) ، ق14 الأبيات (1 ، 5 ، 15 ، 16 ، 17 ، 35 ، 43 ، 45) ، ق16 البيتين (1 ، 15) ، ق23 الأبيات (2 ، 11 ، 12 ، 20 ، 21 ، 22 ، 26) ، ق24 الأبيات (9 ، 12 ، 13 ، 18) ، ق32 الأبيات (6 ، 7 ، 8) ، وهذا يمثل جميع ما ورد في ديوان الشاعر بشأن قبض (مفاعيلن) في الحشو .

(3) ديوانه : 65 / ق7 الأبيات (3 ، 5 ، 8 ، 9 ، 10 ، 21) ، ق10 الأبيات (12 ، 13 ، 15 ، 32) ، ق11 الأبيـات (7 ، 8 ، 11 ، 27) ، ق14 الأبيـات (7 ، 19) ، ق17 الأبيـات (16 ، 22 ، 24) ، ق19 البيت (8) ، ق28 البيت (28) ، ق33 الأبيات (11 ، 15 ، 56 ، 61) ، ق40 البيـت (8) ، ق41 البيـت (2) ، ق55 البيـت (31) ، ق69 البيتين (7 ، 10) ، ق77 البيتين (21 ، 24) وهذا يمثل جميع ما ورد في ديوان الشاعر بشأن قبض (مفاعيلن) في الحشو .

(4) ينظر : كتاب العروض ، ابن جني : 63 .

وهو زحاف أنكره بعض المحدثين واصفين إياه بخطأ الرواية[1] إلا أن القدماء نصوا عليه وذكروه في كتبهم[2] ضمن الزحافات القبيحة ، ولا يكاد الباحث أن يجد له أثرا في البحر الطويل إلا فيما حفظته لنا كتب العروض من أمثلة بعضها لم يعزَ إلى قائل[3] ، وباستثناء أبيات وردت في معلقة امرئ القيس كقوله :

الا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجـــل[4]

مفاعيلُ

وقوله :

أصاب قطاتين فسال لواهما فوادي البدي فانتحى للأريض[5]

مفاعيلُ

وقوله :

ألا إنما الدهر ليال وأعصر وليس على شيء قويم بمستمر[6]

مفاعيل

ولم نصادف فيما استقريناه من شعر ضمن حدود دراستنا مثالا آخرا لهذا الزحاف النادر .

أما (الخرم) وهو من العلل الجارية مجرى الزحاف ، يكون بإسقاط أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت وقد يقع في أول العجز وهو قليل[7] .

---

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 60 .

(2) ينظر : كتاب العروض : 62 .

(3) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 38 .

(4) ديوانه : 10 ، وينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 64 .

(5) المصدر نفسه : 73 .

(6) المصدر نفسه : 109 .

(7) ينظر : شرح تحفة الخليل : 63 ، 67 ، وهو يدخل البحور (الطويل ، المتقارب ، الهزج ، المضارع ، الوافر) .

ويشير ابن عبد ربه إلى أنَّ ما منع الخرم أن يدخل في السبب « لأنك لو أسقطت من السبب حركة بقي ساكن ولا يبدأ بساكن أبدا »[1] ، وفيما ظهر منه للبحث في البحر الطويل فعدد وافر من النصوص منها قول امرئ القيس :

دع عنك نهباً صيح في حجراتـه ولكن حديثاً ما حديث الرواحـل[2]

وقوله :

يا ثعلاً وأين منِّي بنو ثُعلْ ألا حبذا قوم يحلون بالجبـل[3]

وقوله :

لا تسلمني يا ربيع لهذه وكنت أراني قبلها بك واثقـا[4]

وقوله :

قد عمر الروضات حول مخطط إلى اللج مرأى من سعاد ومسمعا[5]

ومن أمثلة النابغة قوله :

أبلغ بني بدر فكل صديقهم لهم ان يساموا المنديات ، غضـاب[6]

ومن أمثلة زهير في الخرم قوله :

إني لتعديني على الهم جسرة تخب بوصال صروم وتعنــق[7]

وقوله :

من يتجرم ، لي المناطق ظالما فيجر إلى شأو بعيد ويسبـح[8]

---

(1) كتاب العقد الفريد : 5 / 429 .

(2) ديوانه : 94 .

(3) ديوانه : 197 ، وينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 42.

(4) المصدر نفسه : 195 .

(5) المصدر نفسه : 209 .

(6) ديوانه : 207 ، وتنظر : الصفحات (194 ، 107 ، 164 ، 163 ، 104) لنماذج أخرى .

(7) شرح شعره : 183 .

(8) المصدر نفسه : 259 .

ولم نعثر في ديوان الأعشى على مثال واحد للخرم من البحر الطويل على الرغم من استقرائنا لجميع قصائد هذا البحر في ديوانه ولكنه ورد في بحور أخرى سنذكرها في حينها ، وكل هذه الأمثلة التي سقناها في هذا البحر تشكل دليلاً ملموساً . أولاً : على ورود هذه العلة في أشعار القدماء ، وهو ما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله : « ونحن حين نستعرض ما روي من الأشعار القديمة ، نرى بعض الرواة قد جاءونا بقصائد ، وقد سقط من أوائلها واو العطف أو فاء العطف أو غير ذلك من أدوات الربط القصيرة التي لا يستقيم الوزن بغيرها »[1] ، إلا إن اعتقاد الدكتور إبراهيم أنيس أن هذه العلة من أخطاء الرواة دفع الباحث محمد أحمد عبد العظيم إلى الوقوف طويلا عند مقالات الدكتور أنيس ومناقشتها في دراسته ليصل في نهاية المطاف إلى القول « وبهذا يذهب البحث إلى إثبات ظاهرة الخرم عند القدماء وتدفع الأمثلة المسوقة أن يكون الخرم من أخطاء الرواة ، بل هو ظاهرة عروضية تركت في مراحل لاحقة ، بل أن الخرم من بين هذه الظواهر العروضية ليوثّق أمانة الرواة لأنه مما يسهل تداركه ومع ذلك روى الرواة البيت المخروم كما هو »[2] ، ونحن نشارك الباحث فيما ذهب إليه ، ونسجل ردا آخر على ما ذهب إليه الدكتور أنيس في اعتقاده أن سبب الخرم هو ظن الرواة أن الشاعر لا يمكن أن يكون قد ابتدأ قصيدته بمثل هذه الواو أو الفاء العاطفة وبذلك هم اسقطوا – بحسب رأيه – هذه الواو أو الفاء[3] . ولرد ذلك نقول أن هذا الكلام كان يمكن أن يكون صحيحا لو أن الخرم جاء دائما في البيت الأول أو الشطر الأول ولكنه جاء مسبوقا بشعر كما في (ق29) لامرئ القيس و(ق21) للأعشى وفي الشطر الثاني أحيانا[4] ، ومما لا يمتنع معه ذكر حروف النطق الواو أو الفاء ، فالمسألة إذن لا تتعلق بالعطف بل أن سقوط حرف في

(1) موسيقى الشعر : 298 .

(2) ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 58 .

(3) ينظر : موسيقى الشعر : 298 .

(4) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 56 ، 57 ، وينظر : الجدول رقم (5) في هذا الفصل .

ظـاهرة الخـرم قـد تأكـد لنـا مـن اسـتقراء دواويـن شـعراء الطبقـة الأولـى أنـه يشـيع بـل يكـاد ينحصر في البحور المبدوءة (بوتد) كالطويل والمتقارب على وجه الخصوص[1] ، وهذا يعنـي أن هنـاك سببا آخـر يتعلـق بهذين البحـرين ، ومـا نرجحـه فـي هذا المقـام أن الخـرم وكذلك الخزم[2] من الأخطاء التي وقع فيها الشعراء وليس الرواة بسبب تداخل الموسيقى عند الشاعر إذ ليس بين بعض البحور وبعض – في بعض هيئاتها – من فارق غير حرف واحد ، ولما كانت العرب قبل الإسلام تنظم على سجيتها وسليقتها فقد حصل في

---

(1) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 55 (الهامش) ، إذ توصل الباحث أن قبول (فعولن) للخرم أكثر من غيرها بدلالة الطويل والمتقارب ، وهو ما تأكد لنا كذلك من خلال الاستقراء ، إذ وجدنا أن الخرم وفي كل النصوص التي حضرها في الدواوين الأربعة كان في الطويل والمتقارب باستثناء نتفة قد لا يعتد بها لزهير وهي (ق31) جاء بيتها الأول مخروم وهي من الوافر ولم نعثر على أية حالة أخرى غير هذه ، ينظر : الجدول رقم (5) في هذا الفصل .

(2) الخزم (بزاي معجمة) : هو ضد الخرم وهو عندهم ليس بعيب لأنَّ أحدهم إنما يأتي بالحرف زائداً في أول الوزن إذا سقط لم يفسد المعنى ولا أخلَّ به ولا بالوزن ، وربما جاء بالحرفين أو الثلاثة ، ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرف ، العمدة : 1 / 141 ، وينظر : ديوان النابغة : 89 / ق13 (البيت الأول من الكامل) الذي يقول فيه :

أمن آل ميَّة رائح أو مغتـدِ عجلان ذا زادٍ وغير مزوَّد

ويعد هذا الزحاف نادراً عند شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، فلم نعثر له على مثال عند شعراء الطبقة الآخرين ، ومن الجدير بالذكر أن الدكتور كمال أبو ديب عدَّ عدم انتباه أهل المدينة لما في البيت من خزم دلالة على عدم وجود خلل إيقاعي في بيت النابغة ولو شعروا بذلك لنبهوه كما نبهوه إلى إقوائه ، وأن عدم شعورهم بوجود هذا الخلل – بحسب رأيه – يعني ببساطة أن الخلل غير موجود ، فهو يريد أن يقول أن الفاعل الحقيقي في الإيقاع الشعري هو النبر من خلال تحليله لظاهرتي الخرم والخزم ، ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 250 ، 251 ، 262 .

إطار هذه الحال تداخل عفوي بين بعض الأوزان الشعرية[1] ، كان الخرم سبباً فيه وفي عدم انتباه الشاعر إلى وجود خلل ، إذ إنَّ بعض البحور في حال خرمها يتقارب إيقاعها من إيقاع بحور أخرى ، وهي ظاهرة رصدها الباحثون في بحور عدة[2] ، وبذلك يكون الشاعر في عدم تمييزه لحظة الإبداع بين الحدود الموسيقية الدقيقة بين البحور ، المسبب الأول لمثل هذه العلة وليس الرواة كما ذهب الدكتور أنيس[3] ، فعلى سبيل المثال فإن البيت المخروم من البحر الطويل ، المقبوض العروض والضرب ، قد يتداخل مع البحر الكامل ولاسيما إذا قبضت (فعولن) الثانية في الشطر ، فتصير صيغة الشطر كالآتي :

عولن مفا / عيلن فعو / لُ مفاعِلُن (الطويل)

مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن (الكامل)

فكأن الشاعر في مثل هذه الحالات التي يحدث فيها الخرم يسهو عن موسيقى القصيدة التي تهيأت بفعل الانفعال النفسي في لحظة الإبداع ، فيخضع الشاعر تجربته لموسيقى قريبة جدا من الموسيقى التي تهيأت إذ ليس من فارق بين هذه وتلك غير حرف يكون قد سقط ابتداء وهي حالة تشبه حال من تأخذه سنة من النوم ليعود لوعيه حريصا على أن يكون واعيا ، وهكذا فالانتقال الموسيقي قد يحدث عند الشاعر بسبب هذه الغفلة التي لا تحتاج في بعض الأحيان من الشاعر إلى أكثر من سهو بسيط ليسقط الحرف ، ليعود فيصحح إيقاعه في الأبيات الأخرى من القصيدة ، بحيث لا تكون مخرومة .

---

(1) ينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 184 – 185 .

(2) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 83 – 90 .

(3) يلاحظ على سبيل المثال ديوان امرئ القيس : 94 / ق10 ، 315 / ق34 ، ديوان النابغة الذبياني : 1207 / ق68 ، فتقطيع هذه الأشطر المخرومة يدفع إلى الاعتقاد بأنها من الكامل وليست من الطويل ، أما ما جاء في دواوين الشعراء من قبض (فعولن) الأولى المخرومة ، فمثل ذلك لا يمنع من أن يكون هناك تداخلاً مع الكامل الذي تكون تفعيلته الأولى قد أصيبت بزحاف (الخزل) ، ينظر مثلاً : شرح شعر زهير : 259 / ق45 .

فالخطأ إذن كما نعتقد هو خطأ شاعر وليس خطأ راو ، وكونه يحدث في بحور معينة كالطويل والمتقارب في الغالب يؤكد ما نذهب إليه إذ إن التفعيلة (فعولن) عندما يسقط منها الحرف الأول المتحرك فإن ذلك لا يتيح للشاعر فرصة للانتباه لما سقط لوجود بديل متحرك آخر يمكن البدء به من الوتد المجموع (فعو) أما في حالة البحور الأخرى فليست المسألة كذلك فإنك لو أسقطت متحركا من البحور المبدوءة بسبب بقي الساكن والعربية لا تبتدئ بالساكن أبدا .

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التداخل الموسيقي قد يحدث بصورة جزئية في الشطر الشعري مع وجود الخرم ، وعدم قبض (فعولن) الثانية في الطويل [1] ، أي أن التفعيلة الأولى والثانية فقط تشعر بهذا الانتقال الموسيقي إلى الكامل ، ولعل تجنب القبض في (فعولن) الثانية كان بمثابة انتباهه غير مقصودة لهذا التداخل الموسيقي حققها العقل غير الواعي الذي استقر لديه إيقاع البحور بحدوده الدقيقة عند ما حاول الشاعر ان يحيل الإيقاع الذي كان وجوده مجرداً إلى وجود حي متحقق[2] .

وفي أدناه جدول يوضح استعمالات الخرم في البحور الشعرية وعددها في ديوان كل شاعر من الشعراء الأربعة :

(1) ينظر : شرح شعر زهير : 183 / ق18 ، ديوان النابغة : 164 / ق31 ، 189 / ق52 ، علماً أنَّ التداخل الجزئي يمكن أن يحدث في المتقارب كذلك .

(2) ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 36 ، تنظر النصوص المنقولة حول شهادة الشاعر الروسي مايكوفسكي عن ولادة القصيدة .

جدول رقم (5)
استعمالات الخرم في البحور الشعرية وعددها
في ديوان كل شاعر من الشعراء الأربعة

ت	الشاعر	عدد حالات الخرم	أرقام القصائد	البحر	موقع الخرم
1	امرؤ القيس	6	18	المتقارب	البيت الأول
			34 ، 35 ، 10	الطويل	البيت الأول
			29 (*)	المتقارب	البيت الثاني
			29	المتقارب	البيت37
2	النابغة الذبياني	4	31 ، 52 ، 68 ، 57	الطويل	البيت الأول
3	زهير بن أبي سلمى	3	18 ، 45	الطويل	البيت الأول
			31	الوافر	البيت الأول
4	الأعشى الكبير	1	21	المتقارب	البيت الثاني
المجموع		14	12 قصيدة	3 بحور	

(*) القصيدة الوحيدة التي تكررت فيها ظاهرة الخرم هي(ق29) لامرئ القيس . ينظر : ديوانه : 154 ، 166 ، وهي تشكل رداً واضحاً على الدكتور إبراهيم أنيس فيما ذهب إليه من ظنون حول مجيء الخرم في أوائل القصائد فقط .

ب- بحر الكامل :

وهو بحر ذو نغم مجلجل رنان يصلح لكل ما هو عنيف من الكلام كما يصلح للترنم الخالص والتغني ، وهو من أغنى بحور الشعر العربي قوة وأكثرها أضربا وأغلبها حركة ، إذ تبلغ حركات البيت التام منه ثلاثين حركة كثر دورانه في الشعر العربي[1] ، وقد ذكرت له كتب العروض المختلفة ثلاث أعاريض وتسعة أضرب واستعمله الشعراء مجزوءاً وتاماً[2] ، وقد تبين للبحث بعد متابعة شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية أن العروض الصحيحة التامة (متفاعلن) ذات الضرب المقطوع (متفاعل) والضرب الصحيح (متفاعلن) هما الأكثر استعمالاً وشيوعاً عند شعراء هذه الطبقة حتى ان النابغة قد قصر كل ما نظمه في هذا البحر على هذين الضربين التامَّين[3] (المقطوع والصحيح) أما باقي الشعراء فلامرئ القيس في ديوانه قصيدتان من العروض الصحيحة ذات الضرب المقطوع وهما (ق15 ، ق42)[4] ، وقصيدتان أخريان من العروض الحذّاء أحداهما ضربها أحذّ مثلها (ق36)[5] ، والأخرى ذات الضرب الأحذّ المضمر (ق40)[6] ، أما ديوان زهير فقد سجل كذلك تقدما للعروض التامة الصحيحة ذات الضرب المقطوع أو الصحيحة الضرب مثلها وهو ما لاحظناه في خمسة نماذج هي (ق41، ق52 مقطوعة الضرب)[7] و (ق21 ، ق38 ، ق53) صحيحة الضرب)[1] ،

---

(1) ينظر : المدارس العروضية في الشعر العربي : 225 ، الوافي في العروض والقوافي : 78 ، المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 311 .

(2) ينظر : في علمي العروض والقافية : 104 – 107 .

(3) ينظر : ديوان النابغة : النماذج (ق5 ، ق16 ، ق35 ، ق61 ، ق63 ، ق70) ، وهي من الضرب المقطوع ، أما الأنموذجان (ق13 ، ق58) فهما من الضرب الصحيح وهي تمثل جميع ما ورد في الديوان من هذا البحر .

(4) ينظر : ديوانه : 114 ، 207 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 199 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 203 .

(7) ينظر : شرح شعره : 253 ، 275 .

ولكن على الرغم مما تسجله هذه النماذج من استمرار نمط الأداء الإيقاعي التراثي فنحن نلمح في ديوان الشاعر ما يدعو إلى الاستغراب ، ولاسيما في استعمال الشاعر في أنموذجي العروض الحذاء الواردين في الديوان ضرباً فريداً لم يألفه الشعراء في طبقته ، وهو الضرب المقطوع (متفاعل) مع العروض الحذاء في القطعة التي مطلعها :

ولقد نهيتكم وقلت لكم لا تقربُنَّ فوارس الصيداء[2]

علما أن كتب العروض تثبت تفرد زهير في هذا الاستعمال إذ لم نعثر فيما استقريناه من صيغ بحر الكامل على مثل هذا الضرب مع العروض الحذاء ، فهذا البحر « إذا استعملت عروضه على وزن فعلن بكسر العين يجب استعمال ضربها إما على وزن (فعِلن كعروضه) وإما على وزن فعلن بسكون العين »[3] ، ولا ندري كيف أمكن لشاعر مثل زهير أن يسجل مثل هذا الخروج على ما ألفته قرائح الشعراء وأذواق المتلقين إلا إذا كان القائل غير زهير وهو ما لا يمكن قبوله بسهولة لأن القطعة تتحدث عن قوم (الحارث بن ورقاء الصيداوي) بني الصيداء وقصتهم مع غلام زهير (يسار) معروفة في ديوانه وفي قصائد عدة[4] ، أو أن يكون ذلك داخلاً فيما أشار إليه ابن سلام حول ما قد يزيده أبناء الشعراء في أشعار آبائهم[5] إذ يروي ابن سلام عن أبي عبيدة أن « داود بن متمم قدم البصرة ... فسألناه عن شعر أبيه متمم ، وقمنا له بحاجته ، وكفيناه ، ضيعته ، فلما نفذ شعر أبيه ، جعل يزيد في الأشعار ، ويضع لنا ، وإذ كلام دون كلام متمم وإذا

---

(1) ينظر : شرح شعره : 194 ، 248 ، 276 .

(2) المصدر نفسه : 247 / ق37 .

(3) ميزان الذهب ، السيد أحمد الهاشمي : 56 .

(4) ينظر : شرح شعره : 220 / ق25 ، 224 / ق26 ، 226 / ق27 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 183 ، فهذا الاعتقاد قد يلقى نوعاً من القبول ، لأنَّ كعب بن زهير ممن روى شعر أبيه وأجاز له بعضاً من أبياته ، كما في هذه القصيدة ، ينظر :طبقات فحول الشعراء : 1 / 47 .

هو يحتذي على كلامه ، فيذكر المواضع التي يذكرها متمم ، والوقائع التي شهدها ، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »[1] .

ومما يصلح للاعتقاد في هذا الموضع أن هذه القطعة قد تكون نحلت فعلا بسبب العامل القبلي الذي أدى إلى أن تتزيد القبائل في شعر شعرائها حين استقلت بعض العشائر شعرها وأرادت أن تلحق بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على السنة شعرائهم[2] . وعموما فالقطعة ذات ضرب تفرد زهير باستعماله بين شعراء طبقته وقد يكون ذلك ملمح من الملامح في ديوانه الذي مثل حسب رأي الدكتور محمود الجادر « صورة رائدة من صور التطور الذي قامت عليه سمات مرحلته الفنية »[3] التي استطاع فيها « زهير ومعاصروه من الفحول أن يمدوا الملامح التراثية الناضجة في القصيدة التي ورثوها بضروب من التطوير والإضافة »[4] .

أما الأعشى الذي أشرنا إلى تميّز ديوانه على دواوين أقرانه في الطبقة في استعماله للبحور المجزوءة ، فقد تبين للبحث أن الشاعر عندما ضمن تجارية الشعرية في بحر الكامل المجزوء فقد نال هذا البحر حضوته وحضوره بين باقي البحور فضلا عن اقتصار الشاعر على الضرب (المرفل المجزوء) مع

---

(1) طبقات فحول الشعراء : 1 / 47 – 48 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 1 / 46 ، ولعلَّ ما يقوي هذا الاعتقاد أنَّ الوزير أبا بكر عاصم البطليوسي في شرح الأشعار الستة الجاهلية (الجزء الثاني) لم يورد هذه القطعة ضمن ديوان زهير على الرغم من ذكره لقصة غلامه يسار في قصائد عدة ، ينظر : شرح الأشعار الستة الجاهلية : 91 / ق5 ، 105 / ق6 ، 109 / ق7 ، 112 / ق8 حول قصة أسر غلامه يسار .

(3) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 541 .

(4) المصدر نفسه : 540 .

عروضه التي تأتي صحيحة[1] ، وهو ما يمكن ملاحظته في النماذج (ق20، ق54 ، ق70 ، ق71 ، ق76)[2] ، فهذه النماذج جميعاً تنتهي بوزن (متفاعلاتن) او (مستفعلاتن) التي تناظرها في حين تنتهي أشطرها الأولى بوزن (متفاعلن أو مستفعلن) إلا في البيت الأول لأنه مصرع . ولم يحض البحث بأنموذج واحد من هذا الضرب في دواوين امرئ القيس وزهير والنابغة ، ولعل ذلك من بعض آثار الحضارة في شعره والذي لمحناه في « خفة أوزانه وجمال موسيقاه وكأنما أثَّر فيه كثرة استماعه للمغنيات والغناء ، فإذا هو يحيل شعره ألحاناً وأنغاماً خالصة »[3] .

ومن هنا فإن الأعشى يعد بحسب رأي الدكتور شوقي ضيف « حلقة مهمة من حلقات الشعر الجاهلي ، وهي حلقة تضيف جديدا واضحا إلى هذا الشعر سواء في موضوعاته أو في معانيه أو في أحاسيسه أو في سهولة ألفاظه أو في خفة أوزانه وجمال أنغامه وألحانه »[4] .

وإذ ما انتقلنا إلى الزحافات التي أصابت هذا البحر فإن زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك) يعد الزحاف الأكثر حضورا وشيوعا في هذا البحر فلا تكاد تخلو قصيدة أو بيت عند شعراء هذه الطبقة منه وكان نصيب إصابة التفعيلة الأولى والرابعة في النوع

---

(1) إذ تأتي العروض الثالثة من هذا البحر مجزوءة صحيحة ولها أربعة أضرب هي : (المرفَّل ، المذيَّل ، الصحيح ، المقطوع) ، ولم نعثر في ديوان الشاعر إلا على نماذج تعود إلى الضرب المرفَّل ، حين يكون البحر مجزوءاً . ينظر : في علمي العروض والقافية : 106 – 107 ، والترفيل : هو علَّة زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .

(2) ينظر : ديوانه : الصفحات بحسب الترتيب : (153 ، 285 ، 339 ، 341 ، 347) .

(3) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 364 .

(4) المصدر نفسه : 365 .

التام منه كبيرا[1] يفوق ما لاحظناه في باقي التفعيلات في حين هبطت نسبة إصابة التفعيلة الخامسة بشكل واضح مقارنة بباقي التفعيلات ، على أن الشاعر الجاهلي كما يبدو حريصا على أن لا تصاب جميع تفعيلاته بهذا الزحاف في البيت الواحد لأن ذلك من شأنه أن يخرج وزن البيت من الكامل إلى وزن الرجز[2] .

أما زحاف الوقص (إسقاط الثاني المتحرك)[3] الذي لا يدخل إلا بحر الكامل فقد كان حضوره نادرا أو قليلا في هذا البحر منه قول امرئ القيس :

وإذا آذيت بلدة ودعتها ولا أقيم بغير دار مقام[4]

مفاعلن

وقول الأعشى :

وما بها أن لا تكو ن من الثواب على يساره[5]

مفاعلن

أما العلل التي التزمها الشعراء في اضرب هذا البحر فهي الحذذ والقطع لا غير[6] وقد لوحظ أن الشعراء قد وضعوا سننا في تعاملهم مع هاتين العلتين

---

(1) هذه النتائج تقترب مما توصل إليه الدكتور عبد المنعم أحمد صالح حول زحاف الإضمار ، ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 54 – 55 ، وقد لاحظنا في قصائد زهير تقارب النسبة في حضور الإضمار للتفعيلة الثانية مع التفعيلة الأولى .

(2) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 55 .

(3) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 86 .

(4) ديوانه : 118 ، وتنظر الصفحات : 199 (البيت الأول) ، 203 (البيت الأول) ، 207 (البيت الثاني) .

(5) ديوانه : 155 ، وتنظر الأبيات (36 ، 37 ، 38) من القصيدة نفسها .

(6) الحذذ : حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ، القطع : هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله ، ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي : 208 .

حـين يقتـرن وجودهمـا فـي الضـرب مـع زحـاف الاضـمار ، فقـد اعتـاد الشـعراء التـزام الاضـمار مـع الحـذذ فـي الضـرب الأحـذّ المضـمر إذا مـا كـان الزحـاف حاضـرا فـي البيـت الأول مـن القصـيدة ليصـبح الضـرب (فعْلـنْ) فـي جميـع أبيـات القصـيدة [1]، أمـا فـي الحالـة التـي يكـون فيهـا الضـرب غيـر ذلـك (صـحيح أو مقطـوع) فـلا يجـب التزام هذا الزحاف في الضرب كقول النابغة مثلا :

إنا أناس لاحقون بأرضنا فالحق بأرضك خارج بن سنانِ

لا أعرفن شيخا يجر برجله بين الكثيب وأبرق الحنـّانِ[2]

ففي البيت الأول جاء الضرب مقطوعا (مُتفاعلْ) أما في البيت الثاني فقد جاء الضـــرب مقطوعـــا مضـــمرا (مُســـتفعلْ) وهـــذا كثيـــر الاســـتعمال عنـــد الشعراء[3]

ج – بحر البسيط :

(1) ينظـر مـثلاً : ديـوان امـرئ القـيس : 230 / ق49 ، 203 / ق40 ، وخـالف امـرؤ القـيس فـي الأنمـوذج ق36 ، وهـو الأنمـوذج الوحيـد الـذي تـداخل فيـه الضـرب الأحـذ مـع الأحـذ المضمر .

(2) ديوانه : 198 / ق61 .

(3) بإمكان من يروم الإطلاع عليه ملاحظة القصائد التي تنتمي إلى الضرب المقطوع والتي سبق أن أشرنا إليها فيما مر من حديث الأضرب في هذا البحر .

وهو من البحور التي احتلت مساحة واسعة على خارطة الشعر العربي القديم ، وقيل إنه سمي بالبسيط لانبساط أسبابه (أي مقاطعه الطويلة) ، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه إذا جاءا مخبونين ، ويستعمل هذا البحر تاما ومجزوءاً وله ثلاث أعاريض وستة أضرب[1] ، كان أكثرها حضورا في دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية العروض الأولى التامة المخبونة (فعِلنْ) بضربيها المخبون مثلها (فعِلن) والمقطوع (فعْلنْ) ، وهذان الضربان يكاد استعمالهما أن يكون متقاربا عند الأعشى والنابغة ، وهو ما يظهر في عدد نماذجهما في كلا الضربين[2] ، أما امرؤ القيس الذي شهد هذا البحر عند هبوطا واضحا في الاستعمال فليس له غير نموذج تام واحد مقطوع الضرب قد لا يشكل أهمية تذكر في الديوان فهو عبارة عن قطعة لا تتجاوز الأبيات الثلاثة مطلعها :

(البسيط)

أبغْدَ زيدان أمسى قرقراً جلَدا وكان من جندل أصمَّ منضودا[3]

في حين يكشف شعر زهير ميلا واضحا في استعمال الشاعر للضرب المخبون وفي ستة نماذج[4] في الوقت الذي لم يستخدم فيه الشاعر الضرب المقطوع في غير أنموذجين[5] ، وهذه النماذج الثمانية تمثل جميع ما استعمله الشاعر في هذا البحر ، وعموما فقد جاء اختيار الشاعر لهذه العروض بضربيها متلائما وطبيعة المدح أو حادثة الإغارة على الإبل والغلام التي حاول أن يبدو فيها زهير هادئاً وثابتاً باستعماله بحرا منبسطا كالبسيط في نماذجه .

---

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 54 .

(2) إذ حضر الضرب المخبون في أربعة نماذج للأعشى والمقطوع في ثلاثة نماذج مقابل عشرة نماذج مخبونة وأحد عشر أنموذجاً مقطوعاً عند النابغة .

(3) ديوانه : 202 / ق39 .

(4) ينظر : شرح شعره : 38 / ق2 ، 116 / ق8 ، 127 / ق9 ، 171 / ق15 ، 224 / ق26 ، 261 / ق47 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 76 / ق4 ، 226 / ق27 .

ومن أعاريض البسيط الأخرى التي حضرت في دواوين شعراء الطبقة الأولى العروض المقطوعة المخبونة ذات الضرب المقطوع المخبون وهي من النماذج النادرة في الشعر الجاهلي يسميها أهل العروض بـ (مخلع البسيط) وتمثلها العروض الثالثة المجزوءة في هذا البحر[1] ، ولم نعثر فيما استقريناه من شعر شعراء هذه الطبقة إلا على نموذجين فقد لهذه الصيغة ظهر عليهما ضعف البناء واضطراب النظم ولعل ذلك عائد إلى صعوبة النظم على هذه الصيغة بدلالة ما يمكن أن يلاحظه المتفحص لهذين الأنموذجين من حضور واضح لظاهرتي الإقعاد والتحريد في العروض والضرب[2] ، فضلا عن اختلال الوزن الذي تكرر في أنموذج امرئ القيس (ق33) ، ولاسيما في البيت الأول والبيت الثالث عشر من هذا الأنموذج[3] .

ويلاحظ في هذا البحر اتكاء الشعراء على زحاف الخبن الذي شاع دخوله على (مستفعلن ، فاعلن) لتصيرا (مُتَفعلن ، فعِلنْ) حتى أصبح من العسير على الباحث العثور على بيت واحد خلت جميع تفعيلاته من هذا الزحاف ، لأنه وببساطة إن لم يدخل على تفعيلات الحشو كان حضوره دائما في العروض الأولى التامة أو الضرب المخبونين على وجه الخصوص ، وقد علمنا أن هذه العروض شكلت أغلب قصائد هذا البحر . فزحاف الخبن كان أبرز تغيير ساعد الشاعر على أن يقلص من انبساط التفعيلات في

(1) ينظر : في علمي العروض والقافية : 101 .

(2) ينظر : ديوان الأعشى : 281 / ق53 الأبيات (5 ، 16) ، ديوان امرئ القيس : 189 / ق33 ، وهذه القصيدة مضطربة بشكل كبير ، وهناك حضور واضح للإقعاد والتحريد ولاسيما في استخدام (فعولن ، مفعولن) في العروض والضرب وبتداخل ينبو عنه الذوق . وينظر : شرح تحفة الخليل : 395 .

(3) ينظر : ديوانه : 189 ، إذ خرج الشاعر في البيت (13) وفي الشطر الأول من وزن مخلَّع البسيط إلى وزن الرجز ، واختلت التفعيلة الأولى في شطره الثاني .

هذا البحر[1] فضلا عن إنه يضيف تنويعا وتلوينا إلى تفعيلات البحر الرتيبة من خلال تغيير الشاعر لمواقع دخول هذا الزحاف وصور حضوره المختلفة في الأبيات الشعرية فعلى سبيل المثال في قصيدة زهير التي مطلعها :

قف بالديار التي لم يعفها القدم بلى وغيرها الإرواح والديم[2]

نجد ان زهيراً سعى إلى تنويع الإيقاع من خلال تنويع مواقع إدخال هذا الزحاف وهي وسيلة لم تكن لتغيب عن معارف الشاعر الجاهلي الذي لطالما أدرك ما يمكن أن يوفره هذا التغيير من صور إيقاعية مختلفة تتنوع بتنوع الزحاف الذي يعمل على كسر رتابة التوالي والتكرار[3] .

وعموما فإن تحليل قصيدة زهير هذه أو أي قصيدة أخرى من ديوانه أو دواوين أحد أقرانه في الطبقة ليكشف لنا بوضوح طبيعة هذا التنويع الإيقاعي الذي يوفره الزحاف ولنلاحظ الأبيات الستة الأولى على سبيل المثال من قصيدة زهير فسنحصل على التشكيلات الآتية من دخول الخبن :

٠ ٠ ٠ خ	خ خ ٠ خ
٠ خ ٠ خ	٠ ٠ ٠ خ
٠ ٠ ٠ خ	٠ خ ٠ خ
٠ ٠ ٠ خ	٠ خ ٠ خ
٠ خ ٠ خ	٠ ٠ ٠ خ
خ ٠ ٠ خ	خ ٠ ٠ خ[4]

(1) الخبن : هو حذف الحرف الثاني الساكن ، وهذا الحذف يزيد من سرعة ألإيقاع لأنَّه يقلص الزمن ولعلَّ هذا ما عناه ابن سينا عندما تحدَّث عن الزحاف فيقول : " ومن التغييرات التي تلحق الإيقاع أن ينقص زمان أو يزداد زمان ، مثلاً يكون الوزن على (مستفعلن) فيرد إلى (مفاعلن) فينقص زمان السين " ينظر : جوامع علم الموسيقى (من كتاب الشفاء) ، ابن سينا : 94 .

(2) شرح شعر زهير : 116 / ق8 .

(3) ينظر : مفهوم الشعر : 256 .

(4) ينظر : شرح شعر زهير : 116 / ق8 ، الأبيات الستة ألأولى .

ولا شك أن مجرد النظر إلى هذه التشكيلات ليكشف حجم التنويع الذي حاول الشاعر فيه أن يجمع أنغاما مختلفة ، يكاد أن يكون لكل بيت منها إيقاعه الخاص الذي ينضوي في إطار وزن البسيط الذي يمثل البنية الإيقاعية للقصيدة عموما .

غير أن البحث الذي سجل لنا هذا الميل عند الشاعر الجاهلي إلى استعمال زحاف الخبن في هذا البحر ، يضع بين أيدينا حقيقة أخرى تتمثل في نفور الشعراء من استعمال هذا الزحاف في (مستفعلن) الثانية من الشطر الأول والثاني على السواء إلا في حالات نادرة قد تقع في هذه القصيدة أو تلك قد لا يتجاوز حضورها أكثر من بيتين أو ثلاثة في أقصى الحالات[1] ، ولكي يكون ما نقوله مدعوما بالدليل والبرهان ، فقد سعينا إلى استقراء قصائد بحر البسيط في ديوان كامل لأحد شعراء الطبقة للتأكد مما استقر لدينا من حقائق تخص هذا الزحاف[2] ، وقد تأكدت لنا حقيقة تجنب الشعراء خبن (مستفعلن) الثانية لما قد يؤدي إليه هذا الخبن من إيقاع قد تنبو عنه أذواق السامعين كما يبدو . ولعل عدم استساغة الأذواق لمثل هذا الزحاف في هذا الموضع ، ما يوضح لنا أسباب عدم استعمال زهير له إلا في بيتين من قصيدة واحدة تتألف من ثلاثة وثلاثين بيتا وكما في الجدول الآتي الذي يوضح أعداد الأبيات التي دخلها زحاف الخبن في (مستفعلن) الثانية والأبيات التي دخلها زحاف الطي في قصائد ديوان زهير بن أبي سلمى في بحر البسيط .

جدول رقم (6)

(1) وهو ما أشار إليه قبل ذلك محمد أحمد عبد العظيم ، ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 69 ، موسيقى الشعر : 73 .

(2) ولاسيما أنَّ باقي شعراء الطبقة قد قام الباحث محمد أحمد عبد العظيم باستقراء دواوينهم ، ينظر : المصدر نفسه : 69 – 70 ، وقد أشار إلى هذا الزحاف عند امرئ القيس في ديوانه : 202 / ق39 في قطعة واحدة فقط ، وفي ديوان النابغة : 28 / ق1 بيت (49) ، 75 / ق9 بيت (2 ، 3) ، 203 / ق65 بيت (28) .

ت	رقم القصيدة	عدد الأبيات	أبيات دخلها الخبن في (مستفعلن) الثانية	أبيات دخلها الطي في (مستفعلن)[1]	أبيات دخلها الخبن في (مستفعلن) الثانية وكذلك الطي
1	ق2	33	17 ، 25	9، 20، 31	24
2	ق6	20	–	8 ، 10 ، 11 ، 17	–
3	ق8	37	–	16 ، 18 ، 26 ، 31 ، 32 ، 34 .	–
4	ق9	33	–	–	–
5	ق15	14	–	13	–
6	ق26	7	–	–	–
7	ق27	9	–	1	–
8	ق47	2	–	–	–

(1) تجدر الإشارة إلى أن زحاف الطي جاء في بعض هذه الأبيات متكرراً في الشطرين .

ولما كان خبن (مستفعلِ ُنْ) الثانية فيما ينتج عنه من نقص الجزء عن سائر الأجزاء ، فإن هذا التغيير مما ينكره السمع ويثقل على اللسان بحسب رأي يونس بن حبيب الذي يرى أن الأجزاء تختلف منها ما نقصانه أخفى ومنها ما نقصانه أشنع[1] ، ولعل زحاف الطي الذي يدخل (مستفعلن) في بحر البسيط من هذا النوع الثاني الذي يعد خروجاً عن القانون السائد ، فلم يألفه الشعراء فجاء قليلا في أشعار الجاهليين[2] ، وهو ما تكشف لنا من خلال متابعتنا لدواوين الطبقة الأولى ولاسيما الإحصاء الذي أجريناه لقصائد ديوان زهير بن أبي سلمى وتأكد لنا قلة الأبيات التي جاءت فيها (مستفعلن) مطوية والجدول السابق يوضِّح أعداد الأبيات ومواقعها في الديوان[3] .

* * * * *

(1) ينظر : طبقات فحول الشعراء : 1 / 68 – 69 ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 171 ، نصوص النظرية النقدية ، د. جميل سعيد ، د. داود سلوم : 275 .

(2) ينظر الجدول السابق لملاحظة أعداد الأبيات المطوية في مقابل أعداد أبيات القصائد الكلية ، وقد أطلق الدكتور خالد علي مصطفى في دراسته لشعر لبيد على هذه الاستعمالات تسمية (الخارجة عن القانون السائد) لأنه يرى أنَّ ورود (مستفعلن) مطوية في الصدر أو في العجز أو في كليهما مما يحدث شرخاً إيقاعياً ، ولهذا تحاشاه الشعراء في العصور اللاحقة بحسب رأيه ، ينظر : من الوقوف على أطلال الحبيبة إلى الوقوف على أطلال القبيلة ، د. خالد علي مصطفى : 242 .

(3) لم يتم اختيار ديوان زهير لسبب معين ، بل كان بمنزلة عينة اختبارية لشعر الطبقة الأولى الجاهلية للكشف عن نسب هذا الزحاف وأعداده .

د- بحر الوافر :

سـمي هـذا البحـر وافـرا لتـوفر حركاتـه فلـيس فـي الأجـزاء أكثـر حركـات مـن (مفاعلتن) ، وله عروضان وثلاثة أضرب ، ويستعمل تاما ومجزوءاً[1] .

وقد ظهر للبحث بعد الاستقراء أن العروض الأولى التامة المقطوفة (فعولن) ذات الضرب المماثل (فعولن) قد نالت اهتمام شعراء الطبقة جميعاً حتى أضحى استعمال الشعراء مقتصرا عليها ، إذ لم نعثر في دواوينهم الأربعة إلا على قصيدة واحدة مجزوءة ذات عروض وضرب صحيحين (مفاعلتن) ، في ديوان الأعشى يقول فيها مفتخرا :

يظن الناس بالملكيـ ـن أنهما قد التأما

فإن تسمع بلأمهما فإن الخطب قد فقما[2]

وحتى هذه القصيدة اليتيمة لا يستطيع الباحث أن يصدر فيها حكما معينا لعدم ثبوت نسبتها للأعشى كما يشير شارح الديوان إذ يقول « ويذهب أهل العلم بالشعر في القرن الثاني الهجري إلى أن القصيدة ليست للأعشى فيما يروى عنهم ابن هشام المتوفي سنة 213هـ ، وينفرد أبو عمرو الشيباني بإثبات القصيدة للأعشى في يوم ذي قار»[3] وينقل الشارح رأيا آخرا لأبي عبيدة مفاده أن الرواة قد خلطوا بين قصيدة الأعشى هذه وبين قصيدة أخرى من هذا البحر والروي لسيف بن ذي يزن الحميري فأدخلوا في قصيدة الأعشى بعض أبيات من قصيدة سيف بن ذي يزن ، وهو رأي شارك فيه أبو عبيدة ابن إسحاق الذي روى بعض أبيات هذه القصيدة منسوبا لسيف بن ذي يزن في فتح الفرس لليمن[4] .

---

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 69 ، ميزان الذهب : 46 .

(2) ديوانه : 299 / ق56 .

(3) المصدر نفسه : 298 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 298 .

ويرى الباحث انه على الرغم مما تتهم به هذه القصيدة من اتهامات فذلك لا ينفي أن تكون بعض أبياتها هي من إبداع قريحة الأعشى ولاسيما أن موضوع القصيدة مكرر في الديوان وفي ثلاث قصائد هي (ق26 ، ق34 ، ق40) ، فضلا عن أن ما يوحي به تفرّد الديوان بهذه العروض المجزوءة من غرابة هذا الوزن على شعر الأعشى ، قد يدحضه ما لاحظناه من ميل هذا الشاعر الواضح والمميز من بين شعراء طبقته للبحور المجزوءة والمشطورة[1] بفعل تأثيرات الحضارة ومن ثم فليس غريباً أن يعبر الأعشى عن حماسته وافتخاره بيوم ذي قار بمثل هذه العروض المجزوءة[2] ولاسيما أن التفعيلة (مفاعلتن) عندما يختتم فيها الشاعر شطريه تمنحه نغماً متدفقاً يتلاءم وتدفق انفعالاته التي أرادها أن تتسم بالاستمرار والتمدد من دون عوائق أو حدود ولعلَّه أدرك أن الوزن التام لهذا البحر . ليس الوزن المناسب للتعبير عن تجربته هذه لما قد يصاب به التدفق من انبتار شديد المفاجأة[3] ناتج عن دخول (القطف)[4] في آخر كل شطر من أبيات القصيدة ، ومن هنا فنحن لا نستغرب أن يلجأ الأعشى إلى هذه العروض الصحيحة[5] ، المجزوءة – النادرة – مستفيدا مما يوفره له هذا النسق الإيقاعي من إمكانات تتلاءم وطبيعة الانفعال الذي احتاج فيه الشاعر إلى عروض تمكنه من التغني بذي قار بنغمة غير محدودة لأن هذا الوزن بالذات – مجزوء الوافر – كما يرى الدكتور إبراهيم أنيس فيه شيئ من الغنائية وما هو إلا تطور إلى وزن الهزج الذي « جاءت به عصور الغناء أيام

---

(1) إذ جاءت ستة من نماذجه مجزوءة في الكامل ، وأنموذج في البسيط وآخر في الوافر وجاءت جميع نماذج الرجز مشطورة في ديوانه .

(2) وقد أشار الدكتور محمود الجادر إلى أنَّ الحرب ظلت تقدم معالم ميل متميز إلى استعمال البحور ذات التفعيلات الموحدة أو شبهها . ينظر : دراسات نقدية في الأدب العربي : 115 .

(3) ينظر : المدارس العروضية في الشعر العربي : 222 .

(4) القطف : علة واجبة في البحر الوافر التام ناتجة عن إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله ، فالتفعيلة (مفاعلتن) تصير بالقطف (فعولن) .

(5) وهذا بمنزلة رد على ما ذهب إليه شارح الديوان من غرابة هذا البحر على شعر الأعشى . ينظر : ديوانه : 298 .

العباسيين ولم يكن معروفاً أيام الجاهلين »[1] ، فالدكتور أنيس يعتقد أن الوافر تطوّر أولاً باقتطاع التفعيلة الأخيرة منه فتكون الوزن المجزوء وحين نظم هذا المجزوء ليوافق الغناء العباسي جاءنا الهزج ، الذي عني المحدثون به أي عناية[2] ، ولعل من دوافع هذا القول ما يمكن للباحث ملاحظته – بتحليل قصائد الوافر – من تشابه مع تفعيلات الهزج عند دخول زحاف العصب على (مفاعلتن) [3] ، وهو ما ندر أن يخلو بيت من أبيات الوافر إلا وكانت واحدة أو أكثر من تفعيلاته قد تحولت إلى (مفاعيلن) بفعل هذا الزحاف[4] ، غير إنه على الرغم من ميل شعراء هذه الطبقة لهذا الزحاف إلا أن متابعة النصوص تشير إلى ضآلة استعمال هذا الزحاف في جميع تفعيلات البيت الوافر التام – التي تسبق العروض والضرب المقطوفين[5] – لكن الشعراء نوعوا في مواقع دخوله في تفعيلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث في معظم الأحايين وفي الشطرين ، من غير أن نحظى من ذلك بقاعدة معينة يمكن أن نفهم من خلالها طبيعة هذا التوزيع ولو حاولنا أن نحلل مجموعة أبيات من قصائد هذا الشاعر أو ذاك من شعراء هذه الطبقة لاتضحت

(1) موسيقى الشعر : 111 . كما عدَّ الدكتور أمين علي السيد (الهزج) فرعاً من مجزوء الوافر ، ويرى أنه لا مانع من تسميته مجزوء الوافر . ينظر : في علمي العروض والقافية : 109 .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 111 ، 113 .

(3) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 89 .

(4) ولعلَّ كثرة ما أورده عمرو بن كلثوم في معلقته الوحيدة التي جاءت على هذا البحر هو ما دعا الدكتور أمين علي السيد إلى الاعتقاد بأنَّ (مفاعيلن) قد تكون أصليَّة في بحر الوافر . ينظر : في علمي العروض والقافية : 78 ، في حين ذهب الدكتور صفاء خلوصي إلى أنَّ (مفاعيلن) أصلية في الهزج عارضة في الوافر ، ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 89 .

(5) علماً أنَّ العروضيين يشيرون إلى أن العروض والضرب المقطوفين لم يسلما كذلك من العصب ، فهم يرون أن القطف ما هو إلا اجتماع زحاف العصب مع علة الحذف . ينظر : في علمي العروض والقافية : 103 ، ميزان الذهب : 16 .

طبيعة التوزيع العشوائي لهذا الزحاف الذي تنوعت مواقعه بتنوع الأبيات والقصائد ، وخذ مثلا الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة (27) في ديوان النابغة[1] وهي كالآتي :

الشطر الأول	الشطر الثاني
عصب سالمة قطف	**عصب سالمة قطف**
عصب سالمة قطف	**سالمة عصب قطف**
سالمة عصب قطف	**عصب عصب قطف**
سالمة سالمة قطف	**عصب سالمة قطف**
عصب عصب قطف	**عصب سالمة قطف**

ونعتقد أنه لا حاجة لتحليل أبيات أخرى لأي شاعر آخر لأن طبيعة هذا التوزيع العشوائي للعصب متقارب عند شعراء الطبقة الأولى وهو على الرغم من عشوائيته أريد به إيجاد نغمية تألفها النفوس لما للتفعيلة (مفاعيلن) من امتداد صوتي يمنح الشاعر قدرة طرح الدلالة بوضوح وسلاسة[2] ، ولاسيما أن القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض ومثل هذا الزحاف يخلق تنوعاً في الإيقاع فيمنحه قدرة على « مواجهة عواطف الشعراء المتغيرة مواجهة موسيقية خصبة ومتغيرة أيضا وذلك بخلق ألوان من الموسيقى الشعرية في القصيدة الواحدة لها القدرة على إحداث تأثيرات متباينة في قراء هذا الشعر ومستمعيه »[3] ، ولعل هذا ما دفع امرأ القيس إلى اختيار هذا الوزن في منازعة كل من ادعى الشعر ،

---

(1) ينظر : ديوانه : 149 .

(2) وهذه السلاسة قد نلاحظها بشكل أوضح في تفعيلات الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) ، هذا الوزن الذي فيه ترنم كما قال الخليل ، والعرب كثيراً ما تهزج به أي تغني ، ينظر : في علمي العروض والقافية : 109 .

(3) الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً : 183 ، ولعلَّ هذا يأتي متناسباً مع طبيعة الوافر ، فهو " ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته " . ينظر : نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 92 .

فمّما يروى أنه نازع التوءَم اليشكري « فقال : إن كنت شاعرا فملِّط أنصاف ما اقول وأجزها ، قال نعم ، فقال :

أحار ترى بريقا هب وهنا

فقال التوأم :

كنار مجوس تستعر استعارا »[1]

وبقي امرؤ القيس يقول والتوءم يملِّط حتى يقال أن امرأ القيس لما رأى التوءم « قد ماتنه ، ولم يكن في ذلك الجرس من يماتنه ، آلى ألا ينازع الشعر أحدا آخر الدهر»[2] .

* * * *

هـ – بحر المتقارب :

(1) ديوانه : 148 / ق28 .

(2) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : 9 / 189 ، و التمليط هو : أن يتساجل الشاعران فيضع هذا قسيماً وهذا قسيماً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه .

سمي كذلك لتقارب أجزائه بعضها من بعض فهي خماسية كلها يشبه بعضها بعضا ولم تتباعد بكثرة الحروف أو لأن أسبابه وأوتاده متقاربة[1] ، ويبدو أن الصورة الصوتية التي انتظمت فيها أجزاؤه جعلت منه بحرا يشيع على ألسنة الشعراء لسهولته على اللسان وخفته على الأسماع ولما يحويه من « رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة »[2] ، ويأتي هذا البحر تاما ومجزوءا وله عروضان وخمسة أضرب[3] .

تشير النماذج التي حضرت في دواوين شعراء الطبقة الأولى إلى استعمال العروض الأولى التامة فقط والتي يجوز فيها الحذف والقصر كذلك[4] فتأتي على الصيغ الآتية في القصيدة الواحدة (فعولن ، فعول ، فعو) ، أما الضرب فما شاع منه لهذه العروض التامة فهو الضرب المحذوف (فعو) وبنسبة أكبر من حضور الضرب الصحيح (فعولن) بدليل أنَّ النماذج العشرة التي جاءت في ديوان الأعشى ، جاء الضرب محذوفا في سبعة منها[5] وجاء صحيحا في الثلاثة الأخرى[6] . كما حضر الضرب المحذوف في ثلاثة نماذج في ديوان امرئ القيس مقابل نموذج واحد صحيح الضرب[7] ، ومقارنة الأضرب في دواوين هذه الطبقة لا تسمح لنا أن نصدر حكما بشأن ديواني زهير والنابغة بسبب ما لاحظناه من غياب أو شبه غياب لهذا البحر في

---

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 167 ، في علمي العروض والقافية : 126 .

(2) نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 93 ، العصر الجاهلي : 100 .

(3) ينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 474 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 5 / 474 ، علماً أن لهذه العروض أربعة أضرب عند العروضيين .

(5) وهي بحسب التسلسل : (ق2 ، ق4 ، ق8 ، ق21 ، ق22 ، ق64 ، ق81) .

(6) وهي : (ق5 ، ق12 ، ق31) .

(7) النماذج المحذوفة الضرب هي (ق18 ، ق29 ، ق32) والصحيحة الضرب في الأنموذج (ق41) .

ديوانيهما[1] . وقد فرضت لغة الشعر والمشاعر الجياشة التي يريد الشاعر أن يبثها عبر شعره وجود بعض التغيرات العروضية في هذا البحر[2] ، وتبعا لدفق الشعر الذي يحكمه ذوق الشاعر أو ذوق العصر وهما دافعان مستمران لتنويع الإيقاع[3] ، فالشاعر كما يرى المحدثون « يزاحف كي يتماشي مع طبيعة الفكرة التي يعبر عنها شعرا »[4]. ولهذا وجدنا الشعراء يعتمدون على زحاف القبض في هذا البحر كترخص عروضي مسموح به له أثره الواضح في تلوين الإيقاع من خلال كسر رتابة تفعيلاته الصافية المتناظرة (فعولن) ، والتي يرى الدكتور عبد الإله الصائغ أن كلاً منهما تمثل جملة نغمية كاملة حرف الفاء فيها يشبه إيقاع أداة التنبيه أو النداء (أ)« أأزمعت من ...»[5] ثم يندفع بعدها سببان خفيفان (عو / لن) يهيئ الأول لمجئ الثاني ويختم الثاني جملة النغم لتكون المسافة الزمنية بينه وبين متحرك التفعيلة اللاحقة كافية لتعميق اثر الحرف المتحرك الذي يشبه إيقاع النداء[6] ، ويعتقد الدكتور محمد صبري الأشتر إن هذه النغمية المطربة المتحققة في هذا البحر والتي تقارب رنين الصنج والمزهر[7] هي التي ألهمت الأعشى فنظم عليها قصائده التي فاقت جميع ما نظمه أقرانه في طبقته الشعرية[8]، وليس هذا فحسب بل إنَّ ما أشارت إليه كتب العروض ، ودلت عليه دواوين الشعراء من سعة التنويع الذي مارسه

(1) فقد غاب هذا البحر تماماً في ديوان النابغة في حين جاء الأنموذج الوحيد في ديوان زهير صحيح الضرب . ينظر : شرح شعره : 146 / ق11 .
(2) ينظر : امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 164 .
(3) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 100 .
(4) امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 163 .
(5) ديوان الأعشى : 45 / ق5 .
(6) ينظر : الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير : 384 .
(7) ينظر : العصر الجاهلي : 100 .
(8) إذ بلغت عشر قصائد وليست تسع كما ذهب الدكتور محمد صبري الأشتر ، ينظر : المصدر نفسه : 100 .

الشعراء في تفعيلة العروض الأولى باستعمال (فعولن ، فعول ، فعو)[1] ليشكل فسحة جديدة للشاعر تقلل من رتابة البحر العروضي وتمنحه فرصة للتعبير عن الدفق الشعوري بحرية نلمسها من خلال امتداد قصائد هذا الوزن الذي احتضن أطول تجارب الأعشى في ديوانه[2] ، ويبدو أنَّ هذا التنويع الذي جوزه العروضيون كان مستساغا عند جماعة المتلقين بدليل أنه ليس مما ترك بعد الجاهلية بل ظل الشعراء يستعملونه إلى يومنا هذا[3] ، كما أن ذلك لم يخرج هذا الوزن من طائفة البحور التي أطلقت عليها نازك الملائكة تسمية (البحور الصافية) والتي رأت أن النظم فيها « أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر ، وموسيقى أيسر »[4] ، ولما كان هذا التنويع غير لازم ولا مخل بالإيقاع إلى الدرجة التي تمجّه الأسماع وينبو عنه الذوق فقد تحول إلى باب آخر من أبواب الحرية التي نوَّع الشعراء من خلالها في إيقاع قصائدهم التي جاءت على هذا الوزن (المتقارب) وإذا كان اختلاف الأعاريض في

---

(1) ينظر : ديوان الأعشى : ق2 / بيت 2 ، 23 ، 77 ، ق4 / بيت 24 ، 51 ، 59 ، ق5 / 7 ، 14 ، 16 ، 33 ، 46 ، 55 ، 64 ، ق8 / بيت 3 ، 12 ، 23 ، 32 ، 34 ، ق12 / بيت 6 ، 10 ، 11 ، 12 ، 19 ، 23 ، 32 ، 33 ، 37 ، 39 ، 40 ، 43 ، ق22 / بيت 11 ، 13 ، 16 ، 25 ، 27 ، ق31 / بيت 3 ، 4 ، 13 ، 14 ، ق81 / بيت 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، وينظر : ديوان امرئ القيس : : ق18 / بيت 4 ، 7 ، ق29 / بيت 14 ، 20 ، 22 ، 31 ، 35 ، 36 ، 42 ، ق32 / بيت 6 ، ق41 / بيت 2 ، وينظر : شرح شعر زهير : ق11 / بيت 5 ، 6 ، وهي القصيدة الوحيدة عند زهير من المتقارب ، وينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 474 ، امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 164 ، إذ يفهم مما أشارت إليه المصادر أن هذا التنويع جائز ، وهو ليس من الإقعاد المعيب ، إذ إن العلَّة في أعاريض هذا البحر تجري مجرى الزحاف مما يجيز للشاعر هذا التنويع .

(2) ينظر : ديوانه : 15 / ق2 ، إذ بلغ عدد أبيات القصيدة (83) بيتاً .

(3) ينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 474 ، ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 72 .

(4) قضايا الشعر المعاصر : 64 .

المتقارب مما يجيزه العروضيون فإنهم بذلك قد قرروا أن العلَّة إنما تجري مجرى الزحاف في كون التغير الحاصل في العروض غير ملزم للشاعر ، وهو ما لاحظناه في جميع قصائد هذا البحر تقريبا ، إلا أن استقراء دواوين الشعراء في الطبقة الأولى قد اظهر للبحث وجود خروج عما ألفه الشاعر من التزام عروض وضرب موحدين على امتداد القصيدة في بحور أخرى كبحر الطويل والبسيط والكامل والسريع[1] ، وبنسبة قد لا تكون عالية إذا ما قيست بما تم رصده في البحر المتقارب وكان العروضيون قبل ذلك قد انتبهوا إلى ذلك فأطلقوا على اختلاف أعاريض القصيدة تسمية الاقعاد أو الشعر المقعد[2] ، وأطلقوا على اختلاف ضروب القصيدة تسمية التحريد[3] ، « والتحريد من البعير الأحرد وهو الذي تنقبض إحدى يديه في السير فلما جاء في الشعر مخالفا وبعد عن النظائر سمي ذلك العيب فيه تحريداً »[4] ، ويبدو أن القدماء كانوا من الدقة أنهم لم ينتبهوا فقط لوجود هاتين الظاهرتين – الاقعاد والتحريد – بل أدركوا ما تخلفه هذه الانتقالات العروضية في العروض والضرب من تباين واضح في الإيقاع اقل ما يؤدي إليه هو الخروج عن قانون وحدة العروض والضرب وصولا على رفض المتلقي لهذا النغم المتفاوت وغير المتجانس ، ومن هنا كان وصف ابن رشيق للاقعاد بالقباحة ، مؤيدا كلامه فيما نقله من زعم الجمحي في إنه لا يجوز لمولد[5] ، إلا إن ما يلفت النظر هو ما ذهب إليه

---

(1) وهذا يعد تصحيحاً لما ذهب إليه ابن الخطيب التبريزي ، في كون الإقعاد يختص ببحر الكامل فحسب ، ينظر : الكافي في العروض والقوافي : 285 ، وينظر : الجدول رقم (7) .

(2) وهو من عيوب الشعر يدخل في العروض من غير تقفية ولا تصريع ، يوهم سامع النصف الأول أن الشاعر أتي بالثاني موافقاً له فيأتي به خلاف ذلك ، ينظر : الكافي في العروض والقوافي : 285 ، كتاب التقفية ، التنوخي : 16 .

(3) ينظر : شرح تحفة الخليل : 395 ، كتاب القوافي ، ابن الحسن التنوخي : 167 .

(4) الكافي في العروض والقوافي : 283 .

(5) ينظر : العمدة : 1 / 144 .

ابن قتيبة ، فهو يعتقد أن الاقعاد هو الإقواء ولهذا نجده في الشعر والشعراء حين يتحدث عن الاقعاد ويضرب له الأمثلة يسميه بالإقواء ، فيقول « وسمي إقواء لأنه نقص من عروضه قوة وكان يستوي البيت بأن يقول ... »[1] .

ولكي تكون الصورة أكثر وضوحا بشأن نسبة ورود هاتين الظاهرتين في شعر شعراء الطبقة الأولى ، فقد قام الباحث بعملية إحصاء شاملة للوقوف على القصائد والأبيات التي حصل فيها هذا التغيير ، ومثل هذه العملية قد أوحت فيما أوحت إليه بتساؤل ، هو لِمَ لا تكون هاتان الظاهرتان من بقايا فترة قديمة من حياة الشعر العربي بحيث تمثل مرحلة من مراحل طفولته التي قرر بعض دارسي الأدب أنهم لا يمتلكون عنها شيئا واضحاً[2] ؟ إذ أظهر الإحصاء ورود هاتين الظاهرتين عند أغلب شعراء هذه الطبقة ، وفيما يأتي جدولٌ يوضح القصائد التي ورد فيها الإقعاد والتحريد[3] .

---

(1) الشعر والشعراء : 47 .

(2) ينظر : تاريخ ألأدب العربي العصر الجاهلي : 186 .

(3) ذكر الباحث محمد أحمد عبد العظيم في (ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 79) أمثلة أخرى للإقعاد والتحريد من شعر زهير (غير الصحيح) ، ينظر : شرح شعره : 189 / ق17 ، (البيت السادس) ، 283 / ق55 ، (البيت الأخير) ، كما ذكر مثالاً للإقعاد ورد في ديوان النابغة تحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور : 194 ، ولم نعثر على هذا البيت في ديوانه المعتمد بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .

جدول رقم (7)

الشاعر	رقم القصيدة	البحر	الأبيات التي ورد فيها الإقعاد	الأبيات التي ورد فيها التحريد	الملاحظات
امرؤ القيس	ق33	مخلع البسيط	5 ، 10 ، 13 ، 15	2 ، 3 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10 ، 11 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17 .	أضربه مخبونة مقطوعة في قصيدة أضربها مقطوعة
	ق36	الكامل	–	2	ضرب أحذ مضمر في أضرب حذاء .
	ق42	الكامل	3	–	عروض مقطوعة في قصيدة أعاريضها تامة
الأعشى	ق9	الطويل	10	–	عروض محذوفة في أعاريض مقبوضة
	ق13	البسيط	15 ، 67	–	عروض تامة في أعاريض مخبونة
	ق52	السريع	5	3 ، 6 ، 9 ، 12 ، 25 ، 32 ، 33 ، 34 ، 37 ، 41	عروض أصلم وليس في أعاريض السريع عروض صلماء والضرب أصلم في أضرب قصيدة مطوية مكسوفة
	ق53	مجزوء البسيط	5 ، 16	–	-
زهير بن أبي سلمى	ق53	الكامل	1	–	عروض حذاء في قصيدة أعاريضها تامة

و – بحر الخفيف :

سمي هذا البحر بالخفيف وذلك لخفته في الذوق أو لتوالي ثلاثة أسباب خفيفة فيه والأسباب اخف من الأوتاد[1] ، يذكر العروضيون له ثلاث أعاريض وخمسة أضرب ، ويستعمل تاماً ومجزوءاً ، إلا أن ما يسترعي الانتباه عند شعراء الطبقة الأولى هو استعمالهم للعروض الأولى التامة الصحيحة ذات الضرب المماثل في جميع ما رصده البحث من قصائد هذا البحر ، الذي يكاد استعماله ينحصر في شعر الأعشى ، فليس في دواوين الشعراء الثلاثة الآخرين غير قصيدة قصيرة[2] عثرنا عليها في ديوان النابغة وهي تنتمي كذلك إلى العروض الأولى الصحيحة ذات الضرب الصحيح ، وهذه القصيدة ليس فيها ما يميزها في بنائها الموسيقي عن قصائد الأعشى شيء سواء في استعمال زحاف الخبن مع التفعيلة (فاعلاتن ، مستفعلن) أم في استعمال النابغة للتشعيث كعلة تجري مجرى الزحاف[3] في الضرب وكما يمكن ملاحظته في بيتيها الأولين اللذين يقول فيهما :

حدثوني بني الشقيقة ما يمـ نـع فقعا بقرقر أن يزولا

فاعلاتن

لا أرى الفارس المدجج فيكم آل نصر ولا الفتى البهلولا[4]

فالاتن

---

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 139 ، في علمي العروض والقافية : 120 .

(2) ينظر : ديوان النابغة : 170 / ق36 ، وهي تتكون من تسعة أبيات فقط ، حضر التشعيث في بيتها الثاني والخامس ، والتشعيث سقوط أول أو ثاني الوتد المجموع في (فاعلاتن) .

(3) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 66 – 67 ، إذ أطلق العروضيون على هذا التغيير تسمية العلة ، ويرى الدكتور عبد المنعم أحمد أنها (ظاهرة) ناتجة عن دخول زحافي الخبن والإضمار في (فاعلاتن) وهو تخريج لا نميل إليه ، وما نرجحه هو الرأي الأول .

(4) ديوانه : 170 / ق36 .

أما ديوان الأعشى الذي سجل هذا البحر حضوره في مائتي بيت منه في هذه العروض الأولى[1] – كما ذكرنا – فقد جاء ليؤكد ما ذهب إليه الدكتور محمود الجادر من « شيوع استعماله في دواوين فحول المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي مثل الأعشى ولبيد وأمية بن أبي الصلت »[2] ، فقد حاول هؤلاء – كما يبدو من تحليل قصائد الأعشى – التغلب على انكسار الحدة النغمية عند تعثر الإيقاع في (مستفع لن) بإدخال زحاف الخبن بكثرة على هذه التفعيلة وعدم التخلي عنه إلا نادرا معها ، ولعل ما كان يستشعره الشعراء من دور هذا الزحاف في تغيير سرعة الإيقاع الرصين هذا ، باتجاه الشدة لا الأناة دفعهم إلى استعماله في نصف تفعيلات البيت الواحد أو أكثر أحيانا ، باستثناء التفعيلات التي تأتي مشعثة ، فكأن الشاعر قد استعاض بها عن زحاف الخبن ، إذ لم نجد أحداً من الشعراء جمع بين الخبن والتشعيث فيما استقريناه من شعر، ونعتقد أن النسبة التي حضر فيها التشعيث ، وهي(47% من الأضرب) في أضرب المعلقة الوحيدة التي تنتمي لهذا البحر وهي معلقة الحارث بن حلزة ، والتي تكفل الدكتور عبد المنعم أحمد صالح برصدها[3] ، فضلا عما لاحظه البحث من تقارب مع نسبة شيوع هذه العلة في ديوان الأعشى[4] لتؤكد كون التشعيث تغيُّراً محبباً ومستساغاً في هذا البحر ، وقد حقق الشعراء من خلاله تنويعاً إيقاعياً

---

(1) وهو مجموع الأبيات التي حضرت في نماذجه الخمسة (ق1 ، ق32 ، ق38 ، ق63 ، ق68) .

(2) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 550 .

(3) ينظر : قراءة عروضية في المعلقات العشر : 73 .

(4) وهو ما يمكن ملاحظته من خلال تحليل أطول قصائد هذا البحر وهي القصيدة ألأولى في الديوان ، وعدد أبياتها (75) بيتاً ، إذ جاء التشعيث في الأبيات الآتية : (3 ، 6 ، 7 ، 11 ، 17 ، 18 ، 21 ، 22 ، 25 ، 26 ، 27 ، 28 ، 29 ، 31 ، 32 ، 39 ، 40 ، 42 ، 46 ، 47 ، 48 ، 55 ، 56 ، 57 ، 61 ، 66 ، 67 ، 70 ، 71 ، 73 ، 74) ، وهي نسبة ليست بالقليلة كما نعتقد .

متميـزاً عمـا يـوفره الخـبن لأن حـذف أول الوتـد المجمـوع فـي التشـعيث يعنـي حـذف زمـان كامـل يسـميه ابـن سـينا (زمـان العيـار) وحـذف السـاكن فـي الخـبن هـو حـذف لنصـف زمـان العيـار أي نصـف الـزمن الكامـل[1] ، ولا شـك فـي أن ذلـك يخلـق فرقـا إيقاعيـا باتجـاه تسـريع الإيقـاع كلمـا أراد الشـاعر ذلـك كمـا يمـنح الشـاعر حريـة اكبـر فـي طـرح تجربتـه ، ممـا جعـل الشـاعر يعتمـد عليـه كإطـار موسـيقي لثـاني أطـول قصائد الديوان[2] .

* * * *

(1) ينظر : جوامع علم الموسيقى (من كتاب الشفاء) : 86 .

(2) ينظر : ديوانه : 2 – 13 / ق1 ، والقصيدة كما يشير الشارح " من أجود شعر الأعشى ، وقد اختلف الرواة فيها وفي قصيدته (ودع هريرة أن الركب مرتحل) أيهما هي المطولة " .

ز – بحر السريع :

سمي البحر كذلك لسرعة النطق به ، فهو مليء بالتدفق والحركة ويعد نمطا من أنماط الرجز على رأي بعض العروضيين فقد أطلقوا عليه (الرجز السريع)[1] ، ويبدو أن الشعراء قد أحسوا بثقل التفعيلة الأخيرة في العروض والضرب ، مما دعاهم إلى اختزالهما وتخفيفهما في جميع قصائد هذا الوزن بهدف الإبقاء على السرعة والدفق الصوتي اللذين يميزان البحر عند النطق ، وللبحر أربع أعاريض وستة أضرب ويأتي هذا البحر تاما ومشطورا ولا يأتي مجزوءا ومنهوكا لئلا يصبح رجزا .

وما استعمل منه في دواوين شعراء الطبقة الأولى هي العروض الأولى التامة المطوية المكسوفة فقط ، وكان ضربها (المماثل) هو الأظهر بين أضرب هذه العروض ، فمن بين خمس قصائد مثَّلها هذا البحر في دواوين هذه الطبقة – باستثناء زهير الذي خلا ديوانه من السريع – جاءت ثلاث قصائد على هذه العروض ذات الضرب المماثل ، إحداهما لامرئ القيس ، يقول في مطلعها :

يا دار ماويَّة بالحائل فالسّهْبِ فالخبتين من عاقل[2]

وقطعة للنابغة مطلعها :

والله والله لنعم الفتى الـ أعرجُ لا النكسُ ولا الخامل[3]

وقصيدة للأعشى مطلعها :

شاقتك من قتلة أطلالها بالشط فالوتر إلى حاجرِ[4]

---

(1) ينظر : المدارس العروضية في الشعر العربي : 241 – 242 ، الخليل معجم في علم العروض ، محمد سعيد إسبر ، محمد أبو علي : 60 .

(2) ديوانه : 119 / ق16 .

(3) ديوانه : 167 / ق34 ، النكس : الذي فيه ضعف .

(4) ديوانه : 139 / ق18 .

ويعلق شارح الديوان على هذه القصيدة بقوله « وقصيدة الأعشى هذه من بحر السريع وهو بحر نادر في الشعر الجاهلي ، لم يرو للأعشى فيه غير هذه القصيدة ، ولم يروَ لزهير ولا للنابغة ولا عنترة فيه شعر ، أما طرفة فلم يرد له فيه غير ثلاثة أبيات ... ورووا لعلقمة خمسة أبيات ... ورووا لامرئ القيس مقطوعتين إحداهما ثلاثة أبيات والأخرى عشرة :

أحللت رحلي في بني ثعل إن الكريم للكريم محل

يا دار ماوية بالحائل فالفرد فالجنسين من عاقل »[1]

وفي قول شارح الديوان هذا ما يدعونا إلى التوقف عنده للتنبيه إلى ما فيه من مغالطات تتمثل في عدم دقته عند ما أشار إلى أن الديوان لم يروِ للأعشى فيه غير هذه القصيدة ، إذ إنَّ الاستقراء أثبت وجود قصيدة أخرى في الديوان هي (ق52) من هذا البحر[2] ، أما قوله إنه لم يرو فيه للنابغة شعر فنعتقد أن ما ذكرناه للنابغة من شعر في العروض المطوية المكسوفة فيما سبق من حديث ليدحض مثل هذا الادعاء[3] ، أما القول بان امرأ القيس ليس له من هذا البحر غير مقطوعتين – ذكر مطلعها الشارح – ففي الأمر إشكال لا بد من إيضاحه ، وهو أن ما ذكره الشارح حول انتماء المقطوعة التي ذكر مطلعها الأول (أحللت رحلي ... محل) إلى البحر السريع غير صحيح فهذه المقطوعة ثبت انها من البحر الكامل لورود بعض تفعيلاتها على (متفاعلن)[4] وليس (مستفعلن) ومعلوم أن هذه التفعيلة (متفاعلن) لا ترد إلا في وزن الكامل ، وبهذا يكون البحر السريع حاضراً في مقطوعة واحدة من ديوان امرئ القيس وليس في (مقطوعتين) كما ادَّعى

---

(1) ديوان الأعشى : 138 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 275 .

(3) ينظر : ديوان النابغة : 167 / ق34 .

(4) لاحظ التفعيلة الأولى في البيت الثاني والخامسة من البيت الثالث فهي على وزن (متفاعلن) في المقطوعة الشعرية .

الشارح – لانتساب الأنموذج الأول إلى بحر غير السريع – أما الأنموذج الثاني (يا دار ماوية .... عاقل) فنعتقد أنه مصدر هذا التوهم والاعتقاد بوجود نموذجين يعودان إلى السريع في هذا الديوان إذ إن هذه القصيدة – أو المقطوعة كما يسميها الشارح – قد رويت في الديوان بروايتين الأولى للأصمعي[1] – في القسم الأول من الديوان – وهي تدخل ضمن الشعر الصحيح المعتمد في الدراسة والرواية الثانية[2] وهي من زيادات الديوان التي وضعت ضمن القصائد المنحولة – في القسم الثالث من الديوان – وهي من الشعر الذي دفعنا ما تسرب إليه من شك إلى تجاوزه في هذا البحث ، ولعل أبرز ما ميز الأنموذج المنحول عن الصحيح هو اختلاف رواية بعض الأبيات في الأنموذجين وامتداد الأنموذج المنحول إلى (26 بيتا) في حين لم يتجاوز الأنموذج الصحيح الأبيات العشرة ، وكلاهما من العروض الأولى المطوية ذات الضرب المماثل والتي حازت قدم السبق في الديوان في حين لم تخل دواوين الطبقة هذه من حضور العروض المطوية المكسوفة في أضرب أخر كالضرب المطوي الموقوف (فاعلانْ) في ديوان النابغة[3] وفي أنموذج واحد ، في حين عثرت الدراسة على قصيدة واحدة في ديوان الأعشى من العروض الثانية التامة (المخبولة المكسوفة) ذات الضرب المماثل (فعلن) ومطلعها :

أقصر فكل طالب سيمل إن لم يكن على الحبيب عِوَلْ[4]

---

(1) ينظر : ديوانه : 119 / ق16 .

(2) ينظر : ديوانه : 255 / ق55 .

(3) ينظر : ديوانه : 166 / ق33 . والوقف : هو من علل النقص ناتج عن إسكان آخر الوتد المفروق .

(4) ديوانه : 275 / ق52 . والخبل : هو اجتماع الخبن مع الطي في التفعيلة الواحدة ، أما الكسف : فمن علل النقص وهي حذف آخر الوتد المفروق في آخر التفعيلة .

ويعد زحاف الطي الذي كان حضوره بارزا في التفعيلة الثانية والخامسة بنسبة كبيرة ثم التفعيلة الرابعة فالتفعيلة الأولى[1] ، من أشهر الزحافات التي لم تسجل هبوطاً إلاّ عند اعتماد الشاعر على زحاف آخر وهو (الخبن) في التفعيلة الأولى والرابعة إلى جانب الطي وهو ما جعل نسبة حضور زحاف الطي تهبط في هذين الموضعين ، وعلى كل حال فنسبة الخبن لا تصل إلى نسبة زحاف الطي في قصائد الشعراء [2].

* * * *

ح – بحر الرمل :

(1) إذ إن تحليل الأنموذج (ق16) الوحيد لامرئ القيس أثبت أن الطي قد حضر أربع مرات في التفعيلة الثانية وست مرات في الخامسة وأربع مرات في الرابعة ومرتين في الأولى ، ولم يشمل الإحصاء العروض والضرب لأنَّ الطي ثابت فيهما في جميع أبيات القصيدة العشرة ، في حين حضر الطي ثمان مرات في التفعيلة الثانية للأبيات التسعة في أنموذجي النابغة من غير العروض والضرب ، وسبع مرات في التفعيلة الخامسة ، وخمس مرات في الرابعة ، ومرتين في الأولى فقط .

(2) إذ حضر الخبن في تفعيلتين عند امرئ القيس ، وغاب عند النابغة في أنموذجيه ، وحضر ثمان مرات في الأبيات العشرة الأولى المختارة من قصيدة الأعشى (ق18) .

« سمي بالرمل لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فسمي بذلك ، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير »[1] ، يأتي هذا البحر تاما ومجزوءاً وله عروضان وستة أضرب ، وما حضر منه في دواوين شعراء الطبقة الأولى العروض الأولى التامة (المحذوفة) ولم نعثر على أثر العروض الثانية ومعلوم أن العروضيين يذكرون لهذه العروض الأولى ثلاثة أضرب وهي (الصحيح و المقصور والمحذوف) غير عن استقراء الدواوين دل على ان الضرب المحذوف (فاعلن) المماثل للعروض هو الوحيد الذي حظي باهتمام شعراء هذه الطبقة فلم يستعملوا غيره في قصائدهم التي بلغ عددها خمس فقط[2] ، وقد يكون سبب ذلك أن هذه العروض بضربها المحذوف المماثل ، مهيأة أكثر من غيرها في جعل الإيقاع أكثر سرعة وخفة ولاسيما عند دخول الخبن على (فاعلن) في العروض والضرب المحذوفين ليصيرا (فعلن) ، وبذلك يكون هذا الوزن أكثر ملائمة لغناء العرب الخفيف المسمى الهزج ، الذي أشار إليه الدكتور شوقي ضيف بقوله « وأما الهزج فغناء خفيف كان يقترن بالرقص والدف والمزامير وهو غناء حفلاتهم ... كما كانوا يستخدمون فيه الرمل والرجز ليطابق الشعر ما يريدون من رقص وسرعة في الحركة »[3] ، ولعل ذلك لم يكن غائبا عن وعي الشعراء بدليل أن الأعشى وفي أنموذجية قد ذكر الغناء والمغنين وأدوات الغناء كقوله :

---

(1) الوافي في العروض والقوافي : 109 .

(2) إذ حضر أنموذجان في ديوان امرئ القيس ، وأنموذج واحد في ديوان زهير ، وأنموذجان عند الأعشى ، وخلا ديوان النابغة من هذا البحر . ينظر : ديوان امرئ القيس : 144 / ق27 ، 215 / ق47 ، ديوان الأعشى : 237 / ق36 ، 357 / ق78 ، شرح شعر زهير : 258 / ق44 (ثلاثة أبيات فقط) .

(3) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 193 .

ومغن كلما قيل لــه اسمع الشرب فغنى فصـدحْ
وثنى الكف على ذي عتب يصل الصوت بذي زير ابـحْ[1]

وقد لا يخفى على من يحلل هذين البيتين عروضياً أو غيرهما – على سبيل المثال – النسبة العالية التي حضر فيها زحاف الخبن الذي نوع الشاعر من خلاله إيقاعه الشعري ، فهو الزحاف الأشهر في هذا البحر .

* * * *

ط – بحر الرجز :

سمي الرجز رجزا لاضطرابه ، تشبيها بالناقة الرجزاء التي ترتعش فخذاها ، واضطرابه متأت من جواز حذف حرفين من كل جزء منه ، وكثرة دخول العلل والزحافات

(1) ديوانه : 243 / ق36 .

ومجيئه مشطوراً ومنهوكاً ومجزوءاً ، فهو أكثر البحور تغيرا لا يثبت على حال واحدة ، أو ان في كل جزء منه سببين خفيفين فتتوالى فيه حركة وسكون فيشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها[1] .

يذكر العروضيون لهذا البحر أربع أعاريض وخمسة اضرب ، غير أن ما حضر منها في شعر شعراء الطبقة الأولى هو العروض الثالثة المشطورة[2] فقط وفي ديواني امرئ القيس[3] والأعشى[4]– كما ذكرنا سابقا – وهو حضور يمثل بالتأكيد نسبة ضئيلة إذا قيس بالطويل أو الكامل على سبيل المثال وهو يعني أنه لم يختفِ في العصر الجاهلي كما يذكر الدكتور إبراهيم أنيس قائلا :

« أما في العصر الجاهلي فلا نكاد نعثر على شيء من أراجيزه »[5] ، إن وجود الرجز عند بعض شعراء الطبقة الأولى وبهذه الضآلة ما يجعلنا نطمئن إلى الفرضية التي تذهب إلى أنّ الأراجيز مثّلت الآداب الشعبية المحلية – أي أدب القبيلة لا أدب العرب – وصورت حياة القبيلة ولهجتها وبالتالي كان الشعراء يعون محليتها وأن المرء يستمتع بها في قبيلته لكنه قد لا يستمتع بأراجيز القبائل الأخرى لما اشتملت عليه من صفات اللهجات العربية المختلفة[1] ، وهذا ما جعل شعراء كبار كشعراء الطبقة الأولى لا يستسيغون النظم

---

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 102 ، موسيقى الشعر : 127 ، في علمي العروض والقافية : 110 .

(2) والشطر أن يحذف من البيت نصف تفاعيله ، فتصير التفعيلة الثالثة عروضاً وضرباً . في علمي العروض والقافية : 111 .

(3) ديوانه : 134 / ق21 .

(4) ديوانه : 265 / ق43 ، 267 / ق44 ، 269 / ق45 ، ق46 ، 273 / ق50 .

(5) موسيقى الشعر : 128 .

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 129 .

على هذا الوزن لأنهم شعراء تخطوا بفنهم حدود القبيلة على ما هو أوسع من ذلك[2] . وإذا كان شاعر واحد من الطبقة قد تميز ديوانه بحضور بعض النماذج القليلة من الرجز ، فليس ذلك بالغريب لأن شعراء الطبقة قد يختلفون فيما بينهم إجادة لهذا الفن أو ذاك[3] .

ولما كانت النماذج التي عثرنا عليها هي من النوع المشطور فقد جاءت أضربها على صورتين فهي إما نماذج تنتهي بوزن (مستفعلن) ومنها الأنموذج الوحيد الوارد عند امرئ القيس ق21 [4]، وأنموذج الأعشى ق46[5] ، أو نماذج أخر تنتهي بوزن (مستفعل) المقطوعة ، وهي (ق43 ، ق44 ، ق45 ، ق50) في ديوان الأعشى[6] وقد لوحظ أن الشاعر في هذه النماذج جميعا يعتمد على زحافي الخبن والطي في تنويع الإيقاع إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن زحاف الطي الذي أكثر الشاعران من استعماله في الحشو لم يكن له حضور في الضرب عند امرئ القيس في أنموذجه الوحيد ، الذي ألزم الشاعر نفسه فيه بإدخال زحاف الخبن في جميع أضرب المقطوعة باستثناء المطلع ، كما لن نعثر على زحاف الطي في جميع ما استقريناه من أضرب نماذج الأعشى باستثناء ضرب البيت الرابع من الأنموذج (ق46) [7]. في حين سجل زحاف الخبن حضوره

(2) إذ لم نعثر على أنموذج واحد في ديواني زهير والنابغة وليس في ديوان امرئ القيس غير أنموذج واحد قصير ، ولا غرابة أن تحضر خمسة نماذج عند الأعشى لضخامة ديوانه في مقابل دواوين أقرانه .

(3) ينظر : العصر الجاهلي : 101 .

(4) ينظر : ديوانه : 134 .

(5) ينظر : ديوانه : 269 .

(6) ينظر : ديوانه : 265 – 273 .

(7) ينظر : ديوانه : 269 .

الواضـح فـي أضـرب الأعشـى ولاسـيما التـي تنتهـي بالتفعيلـة المقطوعة (مستفعل)[1] لتصير بعد خبنها (متفعل أو فعولن) .

أما زحاف (الخبل) الذي ينتج من اجتماع الخبن والطي في تفعيلة واحدة[2] ، فلعل ما أشارت إليه كتب العروض من قبحه وعدم استحسانه عند الشعراء ما يكشف سبب ندرته عند شعراء هذه الطبقة إذ لم نعثر إلا على حالتين له في ديوان الأعشى واحدة في الأنموذج (ق50) ، فيقول :

يَعْزونَ بينَ وَبَرٍ وَقِـدٍّ[3]

مستفعِـلنْ مُتَعِلُنْ فعولُنْ

والأنموذج ق43 ، فيقول :

وشَعَرُ الأستاهِ بالجَبُـوبِ[4]

مُتَعِلُنْ مستفعِـلنْ فعولُنْ

* * * *

ي – بحر المنسرح :

(1) ينظر : ديوانه : 265 ، فلو لاحظنا على سبيل المثال أضرب هذا الأنموذج (ق43) ، لوجدنا أن ضربي البيتين الثالث والخامس فقط سلما من الخبن ، في حين جاءت جميع الأضرب الأخرى في القطعة مخبونة .

(2) ينظر : في علمي العروض والقافية : 112 .

(3) ديوانه : 273 .

(4) المصدر نفسه : 265 .

سمي منسرحاً وذلك لانسراحه مما يلزم إضرابه وذلك أن (مستفعلن) متى وقعت ضربا في غيره من البحور فلا مانع من مجيئها على أصلها ، ولكنها متى وقعت في ضربه لم تجيء إلا مطوية[1] ، وله فيما تذكره كتب العروض ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب[2] ، إلا أن ما وقع بين يدي البحث من قصائد هذا البحر تنتسب جميعها إلى العروض التامة الصحيحة – المطوية غالبا – ذات الضرب لمطوي (مفتعلن)[3] ، فهذه العروض التي تشير كتب العروض إلى صحتها لن تستعمل في جميع ما استقريناه من شعر إلا مطوية – بحذف الرابع الساكن – باستثناء بيت واحد فقط وردت العروض فيه صحيحة في شعر زهير والذي يقول فيه :

قد يقبل المال بعد حين على الـ مرء وحينا لهلكه دبر[4]

مستفعلن مفتعلن

ويعد زحاف الطي هو الأشهر بين زحافات هذا البحر وهو ما تؤكده نسبة استعماله التي بلغت أربع وثلاثين مرة في ثمانية أبيات مثلت جميع شعر امرئ القيس في هذا الوزن ، واستعماله مائة وست مرات في ثلاثة وعشرين بيتا هي جميع شعر زهير في هذا الوزن وقد لوحظ ميل الشاعرين إلى طي التفعيلة

(1) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 133 .

(2) أشارت كتب العروض إلى ثلاثة أعاريض . ينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 468 ، أما صاحب (ميزان الذهب) فيجعلها عروضين وثلاثة أضرب . ينظر : 76 .

(3) ينظر : ديوان امرئ القيس : 132 / ق20 ، 208 / ق43 . وينظر : شرح شعر زهير : 191 / ق20 ، 229 / ق28 .

(4) شرح شعره : 230 / ق28 البيت الخامس .

(مفعولاتُ) وعدم ترك طيِّها إلا في القليل النادر وكما يمكن ملاحظته في مطلع أنموذجي امرئ القيس على سبيل المثال[1] .

أما زحاف الخبن فكان حضوره ضئيلا جدا إذا ما قيس بزحاف الطي ، إذ سجل حضورا في أربع تفاعيل فقط عند امرئ القيس وثلاث تفاعيل عند زهير ، وكان حضوره مقتصرا على التفعيلة الأولى في الشطرين[2] .

أما بحر المديد فقد كدنا نقطع باختفائه عند شعراء هذه الطبقة لولا أن عثرنا له على قصيدة قصيرة في ديوان امرئ القيس من العروض الثالثة المحذوفة المخبونة ذات الضرب المماثل (فعلن) يقول في مطلعها :

رب رام من بني ثعل متلج كفيه في قتره[3]

وقد لوحظ استعمال الشاعر لزحاف الخبن مع التفعيلة (فاعلاتن) سواء أكانت في العروض والضرب المحذوفين أم في الحشو ، في حين لم يصب هذا التغيير أي من التفعيلات (فاعلن) التي في حشو القصيدة ، وعموما فإن الدكتور عبد الطيب المجذوب قد أطلق تسمية (المديد المعتل) على هذا البحر ذي الضرب المحذوف معتقدا أن هذا الضرب هو الأكثر استعمالا من غيره على قلته في أشعار الجاهليين وأن هذا النص الذي يعود لامرئ القيس يعدُّ أقدم ما جاء على هذا الوزن الذي أسيء اختياره – بحسب رأيه – من قبل الشاعر لترنيمه القنص هذه التي أريد لها أن تكون عنيفة قوية من خلال اختيار هذا الوزن الشجي المتكسر المائل نحو القصر[4] .

---

(1) يمكن ملاحظة مبالغة الشعراء في استخدام الطي في هذا البحر في تلك الأبيات والأشطر التي جعل الشاعر جميع تفعيلاتها مطوية كالبيت الثاني والثالث والسادس في شرح شعر زهير : 191 / ق20 .

(2) ينظر مثلاً : شرح شعر زهير : 191 / ق20 ، البيت الأول والخامس ، 230 / ق28 البيت الثامن .

(3) ديوانه : 123 / ق17 .

(4) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : 1 / 150 . وهو يعتقد أنَّ هذا النص بما فيه من ثقل جعله ذا شبه بالبحور ذات اللون الجنسي ، وهو ما لا نفهمه !! .

وخلاصة القول فإن هذه الأوزان قد اهتدى إليها الشعراء بوحي من فطرتهم ونظموا فيها بآذانهم الموسيقية المرهفة التي كانت تصحح أخطاءهم فكانوا يضبطونها تلقائيا إذا انحرفوا عن مواقع النغم ، قد كان لطول التجربة فيها وكثرة المعاناة أثرهما في هذا الضبط والتصحيح من غير معلمين يوقفونهم على مواقع الخطأ والصواب[1] ، وهو ما خلق لديهم ذوقا فنيا في استعمال الأعاريض الأضرب والترخصات العروضية التي ميزت شخصية هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، فكانت الأوزان بأعاريضها واضربها ميدانهم الأوسع الذي يتبارون فيه وهو ما نبه إليه ابن رشق القيرواني بقوله « وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعا ، وأخفها مستمعا وان يتجنب عويصها ومستكرهها فإن العويص ما يشغله ، ويمسك من عنانه ويوهن قواه ويفت في عضده ، ويخرجه عن مقصده »[2] .

* * * *

(1) ينظـر : معلقـات العـرب ، دراسـة نقديـة تاريخيـة فـي عيـون الشـعر الجـاهلي ، د. بـدوي طبانة : 381 .

(2) العمدة : 1 / 140 .

الفصل الثالث

بنية القافية
في إطار البنية الإيقاعيَّة الثابتة

أولا : القافية مصطلحا فنيا .

ثانيا : القافية بين الانتقاء والبناء .

ثالثا : تبرع الشعراء بما لا يلزم .

رابعا : عيوب القافية وتغير بنية الإيقاع .

أولا : القافية مصطلحاً فنيّاً :

لا شك في أن القافية بوصفها بعداً إيقاعياً ثابتاً تحتل مكانة مرموقة في إطار البنية الإيقاعية للفن الشعري ولهذا فقد أثنى النقاد والدارسون قديما وحديثا على قيمها الإيقاعية بوجه خاص إلى جانب قيمها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية[1] .

وتذكر معاجم اللغة أن لفظة قافية مشتقة من قفاه واقتفاه وتقفاه : تبعه واقتفى أثره[2] ، وسميت القافية قافية لأنها تقفو إثر كل بيت ، ولأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة ، كما قالوا (عيشة راضية) بمعنى مرضية[3] . ونقل ابن رشيق في العمدة اختلاف العلماء في حد القافية مرجحا قول الخليل بأن « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »[4] ، في حين هي عند الأخفش آخر كلمة في البيت ، وهي عند آخرين تمثل آخر جزء من البيت ومنهم من جعلها البيت كله ، أو القصيدة كلها[5] ، من باب تسمية الكل بالجزء لأن القوافي مما يميز الشعر من سائر الكلام وقد يكون هذا التوسع متأتيا مما وجده النقاد عند الشعراء من الدلالة على البيت أو القصيدة بلفظ (القافية) ومشتقاتها ، كما في شعر امرئ القيس[6] أو زهير بن أبي سلمى الذي جاء بلفظ (القافية) ليدل على معنى القصيدة

---

(1) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 131 .

(2) ينظر : لسان العرب : مادة (قفا) ، معجم النقد العربي القديم : 2 / 170 ، المصطلح النقدي في كتاب العمدة : 116 .

(3) ينظر : العمدة : 1 / 154 .

(4) المصدر نفسه : 1 / 151 ، يقول : " ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح " .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 1 / 152 – 154 .

(6) ينظر : ديوانه : 248 / ق53 .

حين هدد الشاعر بني الصيداء بقصائده الشنعاء ، فقال :

(البسيط)

أولى لكم ثم أولى أن يصيبكم مني نواقر لا تبقي ولا تذر

وأن تقلقل ركبان المطي بكم بكل قافية شنعاء تشتهر[1]

والقافية الشنعاء هنا تعني القصيدة القبيحة ، من باب تسمية الكل بالجزء ، وجاءت لفظة القوافي في شعر الأعشى كذلك لتدل على معنى القصائد أو الأشعار ، وهو ما جاء في ختام إحدى قصائد الشاعر لتي حاول فيها أن يدفع عن نفسه ما يتهم به عند الممدوح من أنه يسطو على شعر غيره من الشعراء فينتحله ، فيقول : (المتقارب)

فما أنا أم ما انتحالي القوا فِ بعد المشيب كفى ذاك عارا

وقيدني الشعر في بيته كما قيد الآسرات الحمارا[2]

ولعل في إطلاق (القوافي) أو (القافية) على الشعر في هذه النصوص « ما يشير إلى دور القافية في إبداع الشعر ، وربما تكون القوافي من أول ما يشغل الشاعر عند شروعه بالنظم لما يمكن أن تحمله القافية من معاني تهيئ لإتمام البيت »[3] .

أما الفرّاء فقد نص على أن القافية هي حرف الروي ، وتبعه في ذلك أكثر الكوفيين[4] ، ويبدو أن ابن رشيق القيرواني كان دقيقا في ترجيحه لرأي الخليل إذ وضع الأخير قاعدة ثابتة لا تشترط كم للقافية – حرف أو حرفين أو كلمة بل يمكن أن تكون بحسب تحديده بعض كلمة أو كلمتين[5] ، فالقافية التي تشكل بالمعنى الفني الإجرائي

---

(1) شرح شعره : 225 / ق26 .

(2) ديوانه : 53 / ق5 .

(3) الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم : 149 .

(4) ينظر : العمدة : 1 / 152 – 154 ، المصطلح النقدي في كتاب العمدة : 116 .

(5) ينظر : المصطلح النقدي في كتاب العمدة : 151 .

مصطلحاً يتعلق بآخر البيت ، هي ركن مهم من أركان الشعر العربي القديم ، « فالعربية لا يصلح شعرها بدون قافية لأنها لغة قياسية رنانة يجب أن يراعى فيها القياس والرنة [1] ، وإذا ما علمنا أن القافية ليست من لوازم الشعر في كل اللغات ، فإن الفرنسية لا يصلح شعرها من دون القافية والإنكليزية فيها الشعر المقفى وغير المقفى ومثلها الإيطالية والألمانية[2] ، بينما لا يمكن أن يسمي العربي الشعر القديم شعرا حتى يكون له وزن وقافية ، فقدامة بن جعفر (337هـ) يعرف الشعر بأنه : « قول موزون مقفى يدل على معنى »[3] ، ويقول ابن رشيق القيرواني (456هـ) : « الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية ، فهذا هو حد الشعر »[4] ويقول حازم القرطاجني (684هـ) : « الشعر كلام موزون مقفى ، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد إليها ، ويكره ما قصد تكريهه »[5] ، ويقول ابن خلدون (808هـ) إن الشعر هو « الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي »[6] . ومن هذه التعريفات وغيرها يبرز موقع القافية بوصفها جزءاً من أجزاء الإيقاع المهمَّة التي تتحكم في ضبطه واتزانه فهي شريكة الوزن في إحداث الانجسام الصوتي والتناسب النغمي وضابط الإيقاع في البيت الشعري بل يمكن أن تعد ضابط الإيقاع في

(1) نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 95 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 95 ، وإلياذة هوميروس – كما يقول سليمان البستاني على سبيل المثال – في أصلها اليوناني شعر موزون غير مقفى ، وقافية كل بيت قائمة بنفسها .

(3) نقد الشعر : 17 .

(4) العمدة : 1 / 119 .

(5) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 71 .

(6) تاريخ ابن خلدون (المقدمة) : 789 .

القصيدة كلها والعنصر الموحد لأجزاء الإيقاع فيها[1] ، وهذا يفسر لنا سر تسمية العرب لها بحافر الشعر ، إذ قال بعض العرب لبنيه « أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده وهي مواقفه فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته »[2] .

ويؤكد الدكتور صفاء خلوصي أهمية القافية في إيجاد شعر دقيق في تكوينه الموسيقي واصفا الشعر العربي بأنه أدق أشعار الدنيا من حيث الروعة الموسيقية لما يلتزمه الشاعر فيه من قواعد دقيقة ولاسيما في أجزاء القافية التي يرى في عدم التزامها إبعادا للقصيدة بعض الشيء عن طبيعة الشعر باتجاه النثر ، وتقليل دقة الصناعة الموسيقية فيها[3] .

فالقافية بوصفها أصواتا تتكرر في آخر الأبيات الشعرية تمثل جزءا مهما من موسيقى الشعر وإيقاعه وهي « بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة »[4] ، إذ إن موجة النغم في البيت تنتهي عندها وينتهي عندها سيل الإيقاع ، ليبدأ البيت من جديد كالموجة التي تصل إلى ذروتها ثم تنتهي لتعود من جديد . لذا تكون القافية ختام السيل النغمي مكونة فاصلة موسيقية تتوقف عندها المعاني مع أمواج النغم المتدافعة ، فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثر في تثبيت معنى البيت ، إلا أن المهمة الرئيسة التي تضطلع بها هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة وخلق لذة موسيقية ولاسيما في ترددها[5] ، إذ يستطيع المتلقي المتذوق

---

(1) ينظر : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : 78 ، وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 221 ، إذ يرى د. صفاء خلوصي أنَّ القافية عنصرٌ موحدٌ يشدُّ البيت بكيان القصيدة شداً وثيقاً كذلك .

(2) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 271 .

(3) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 215 ، 224 .

(4) موسيقى الشعر : 246 .

(5) ينظر : تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري : 1 / 40 .

المتبصر أن يتوقع القافية ويتنبأ بها ، لأنَّ المعاني تقود إلى هذا التوقع[1] ، فتنشأ القافية التي تكون وقفة موسيقية يستريح فيها المتلقي ويجد متعة في تأملاته المتتابعة للصور البيانية التي يعرضها عليه الشاعر المبدع متعاقبة متسلسلة ، وهي متعة لا شك في أنها لا يمكن أن تتوفر في الشعر غير المقفى ، والقصائد المرسلة لأن أبياتها تبدو وكأنها لا تنتمي إلى قصيدة واحدة على الرغم من اشتراكها في الوزن ، إن القافية بوصفها تتويجا متكرراً للموسيقى التصويرية الممثلة للإيقاع والتي تواكب المعاني المعبر عنها بالصور والمشاهد[2] ، لا يمكن أن يستعملها الشعراء بأية حال من الأحوال استعمالا عبثيا وإنما وضعت كعلامة من علامات الترقيم الموسيقي في الشعر لتضفي على القصيدة قدرة عالية من التأثير أشبه ما تكون بقوة الاستهواء في التنويم المغناطيسي[3]، ولاسيما حين يلجأ الشعراء إلى إدخال بعض القوافي المفاجئة لتشكل أسلوباً مباغتاً وعامل جذب وشد يثير اللذة [4].

ليس هذا فحسب بل إن الشعر – كما قال أحد النقاد الإنكليز في مقالة له « لن يرقى إلى مراتب الجودة والكمال ولن يرضي أن يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك ، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له »[5] ، فهي نقرة سحرية تستطيع فوق هذا وذاك الاستحواذ على سياق الصورة ورسمه على وفق ضروراتها ، كما تستطيع الصورة الاغتناء بالقافية وإلحاقها بها ، وبمعنى آخر أن للقافية أثراً كبيراً في أغناء الصورة أو إصابتها بالوهن ، فهي متى ما اتفقت مع سياق الصورة كان

(1) ينظر : الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي : 50 .

(2) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 220 ، وينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 125 .

(3) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 221 .

(4) ينظر : الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي : 50 .

(5) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو : 45 .

لها وقع حسن في السمع والنفس معا ، والعكس بالعكس[1] ، بل إن القافية بحسب ما يراه الدكتور صفاء خلوصي « كثيراً ما توحي بالمعنى الجميل أو إنها تحور الفكرة الشعريَّة إلى ما هو أجمل من الأصل »[2] ، فضلا عن ضبطها المعنى وتحديده تحديداً كاملاً [3].

إن القافية وأن لم تحظ بما حظيت به الأوزان من اهتمام الدارسين – قدماء ومعاصرين ولم تثر حولها من الآراء ما أثير حول الأوزان[4] ، غير أن علاقتها بالوزن تعد من الأمور المفروغ منها ، لأن الوزن لا يمكن أن يستقيم ولا يمكن أن يتم في النهاية إلا بوجود القافية الملائمة فهي على رأي ابن رشيق ركن آخر من أركان الشعر يشتمل عليها الوزن وهو جالب لها ضرورة[5] ، لعل هذه الشراكة بين الوزن والقافية في الاختصاص بالشعر ، هي ما دعت النقاد إلى الحديث عن أسبقية احدهما للآخر[6] ، وهي قضية نشارك الباحثة إخلاص محمد الجنابي في أن التساؤل عنها يعد عديم الفائدة ، فهي ترى أن الوزن والقافية « جزءان موسيقيان قد يهتدي إليهما الشاعر معا ، أو يصل إلى الوزن قبل القافية أو بالعكس ، وأن التساؤل عن أيهما أسبق عديم الفائدة إذ إن البيت الأول الذي يمثل المطلع أو الابتداء ، هو الذي يحدد في النهاية الوزن والقافية .... لذلك غالبا ما يكون الوزن والقافية وليدي اللاوعي ، بذلك يكونا خارج دائرة الاختيار أساساً »[1] ، وسواء أكانت القافية أسبق أم الوزن ، فإن سحر القافية لطالما شغل الشعراء والنقاد

---

(1) الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير : 385 .

(2) فن التقطيع الشعري والقافية : 222 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 221 .

(4) ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، د. يوسف حسين بكار : 374 .

(5) ينظر : العمدة : 1 / 151 ، والشكل والمضمون في الشعر الجاهلي : 50 .

(6) من الذين تحدثوا في هذه المسألة ابن رشيق وابن طباطبا العلوي ، إذ ذهبا إلى أنَّ ابتعاث القافية ومعرفتها تكون المرحلة الأولى في القصيدة . ينظر : العمدة : 1 / 211 ، وكتاب عيار الشعر : 8 ، وقد ذهب أدونيس إلى أن القافية أصل الاهتداء إلى الوزن ، ذلك أنها أقدم منه ، وهي معروفة في أشكال السجع . ينظر : الشعرية العربية : 28 .

(1) الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي : 50 – 51 .

العرب الأوائل حتى عدوا الاهتمام بالقوافي مقدما على كل أركان الشعر الأخرى كقول ابن جني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع وفي السجع كمثل ذلك ، نعم وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه »[2] ، ولعل من أبرز نتائج هذا الاهتمام بالقافية أن حاكى النقاد في أحاديثهم علاقة الأوزان بالأغراض الشعرية ، فتحدثوا عن علاقة القافية بالأغراض الشعرية كذلك ، إلا أن حديثهم كان محدودا إذ لم يعرض للمسألة من القدماء إلا نفر قليل منهم كأبي هلال العسكري وابن طباطبا العلوي الذين اتضحت لديهما فكرة الربط بين موضوع القصيدة ووزنها وقافيتها[3] بجلاء ، كقول ابن طباطبا : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى ..... والقوافي التي توافقه والوزن الذي سلس له القول عليه »[4] ، أما النقاد المعاصرون فلعل سليمان البستاني – كما يرى الدكتور يوسف حسين بكار – يعد أول من فطن إلى الملائمة بين القافية وأغراض الشعر ، وربما استفاد مما جاء به ابن طباطبا[5] ، فهو يرى أن النظرة الفاحصة والنقد الدقيق قد تكشف عن ملامح هذه الملاءمة فمثلا « القاف تجود في الشدة والحرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر والباء والراء في الغزل والنسيب ، وإنما هو قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق . لأن مناحي التحول من نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى . فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مكسورة ومفتوحة »[1] .

---

(2) الخصائص ، ابن جني : 1 / 127 .

(3) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 177 – 178 .

(4) كتاب عيار الشعر : 8 .

(5) ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري : 374 .

(1) نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 97 .

ويبدو أن الدكتور محمد النويهي ممن يؤيدون هذا الربط حين يقول : «فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء الأمر الذي يلفتنا إلى ما في حرف العين من مرارة وتعبير عن الوجع والفزع والجزع والهلع ..... كما يلاحظ ورود حرف السين روياً لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسى والحسرة »[2] .

غير أن بعض النقاد لم يزد شيئا على أن يذكر آراء الآخرين في المسألة[3] ، وسواء أكانت هناك ملامح لهذه العلاقة أو لم يكن هناك ما يشير إلى الربط بين القافية والموضوع ، فإن القافية تظل حقلا من الحقول الواجب على الشعراء استثمارها وتوظيفها في خدمة المعنى والموضوع وإلاّ فلا لزوم لها لأنها ستكون عبئا على القصيدة يقلل من سموها الجمالي[4] ، فالقافية « تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقا ومن الوهم ، كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معان متكلفة منظومة نظماً مصطنعاً ، إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذي لا يملك إلهاما متفجراً »[5] ، ولأن القافية تبعد الشاعر عن الفوضى والضياع في خضم المعاني الشعرية المتشعبة[6] ، فهي إذن ليست قيدا يكبح عملية الإبداع الشعري ويلجم العفوية كما ذهبت إليه جمهرة من الدارسين والنقاد والشعراء المعاصرين المفتونين بأدب الغرب بعد أن رأوا الشعر الأجنبي على قواف متعددة فظنوا أن القافية حجر عثرة أمام الشاعر[1] ، فقد نسي هؤلاء – بحسب رأي الأستاذة نازك الملائكة – أن السهولة تمنح قوى الذهن المبدعة إجازة وأن هذه القوى الخصبة لا تتفجر إلا حين تحاصرها القيود والأسئلة التي يلقيها عليه الشاعر ،

(2) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي : 1 / 63 .
(3) ينظر : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري : 374 .
(4) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي : 263 .
(5) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، د. نازك الملائكة : 61 .
(6) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 222 .
(1) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 183 ، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 62 .

فحينما تحاصر القافية الذهن فإن القوى الباطنة تتفتح كالوردة في النفس الإنسانية ، بدليل أن أجمل القصائد وأروعها قد نظم في ظل قيود القافية الموحدة كما في المعلقات الجاهلية[2] ، ولا غرابة في ذلك فالجاهلي يتوخى الوضوح في كل شيء ويلتمس التحديد القاطع للأشياء ولاسيما وضوح ألفاظه وقطيعتها ، وكانت القافية الواحدة تجسيدا لحب الجاهلي لهذه القطعية التي جعلت كل بيت في القصيدة يختتم بقافية كأنها سياج عال لا يمكن تخطيه ، ولذلك كرهوا ارتباط البيت بالبيت الذي يليه وعدوه عيبا من عيوب الشعر[3] .

والنقاد الأوائل الذين عدوا القافية عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة وتوجيهها المعنوي كانوا يدركون أنها ليست كافية لوحدها ليكون القول شعرا فليس كل كلام مقفى بشعر[4] ، وهو فهم عبر عنه ابن سلام خلال حديثه عن محمد بن إسحاق صاحب السيرة النبوية ، إذ قال واصفا فساد روايته « ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة ، وليس بشعر وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[5] ، إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن الذوق العربي منذ القديم قد استهجن بشدة حالة خروج القافية في أي بيت شعري على التناسب النغمي والصوتي للوزن والإيقاع وعد ذلك عيباً خطيراً[1] ، وهذا يفسر لنا حرص شعراء الطبقة الأولى وغيرهم من شعراء الجاهلية على الحفاظ على القافية الموحدة وعدم الخروج عليها ، ويبدو أن ما روي خلاف ذلك في دواوين الشعراء فهو إما أن يكون من الشعر غير الصحيح – المنحول – أو أن يكون ممثلا لمرحلة من مراحل طفولة الشعر

(2) ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 62 ، معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 385 .

(3) ينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 33 .

(4) ينظر : القافية ودورها في التوجيه الشعري ، د. هادي الحمداني : 29 – 31 .

(5) طبقات فحول الشعراء : 1 / 8 .

(1) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي : 79 .

وتطوره ، من ذلك ما نسب إلى امرئ القيس من أبيات عرفت بالشعر (المسمط) ، والذي قال فيه : (الطويل)

توهمت من هند معالم أطـلال عفاهن طول الدهر في العصر الخالي
مرابع من هند خلت ومصايف يصيح بمغناها صـدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف وكل مسف ثم آخـــر رادف
بأسحم من نوء السماكين هطال[2]

ومهما يكن من أمر هذه الأبيات فإن قراءة في ديوان صاحب هذه القطعة لتكشف لنا حرص الشعراء على توفير القافية الموحدة ومدى إدراكهم لدورها في إثراء البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ، ولاسيما أن القافية رافقت أول وأقدم قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربي ووصلت إلينا سواء من المهلهل أم من امرئ القيس ، وهذا ما يعطي القافية امتيازا يسوغ لها سمة الديمومة والبقاء[3] ، ونعتقد أن اكتشاف هذه السمة يدفع باتجاه فحص الشعر في ضوء ما حددته الدراسة وهو شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية .

ثانيا : القافية بين الانتقاء والبناء :

إذا كانت القصيدة – كما يرى كولدرج – ذلك النوع من التأليف الذي يباين الأعمال العلمية وسائر أنواع التأليف الأخرى – التي لها مثل غايته – في أنه يجعل اللذة لا

(2) العمدة : 1 / 78 – 79 ، ويعلق ابن رشيق أن من الشعر " جنس كله مصرع إلا أنه مختلف الأنواع " . وينظر : سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 38 ، والأبيات غير مذكورة في ديوان الشاعر .

(3) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 86 ، ويلاحظ نص الجاحظ حول عد المهلهل وامرئ القيس صاحبي أقدم نصين وصلا إلينا ، ينظر : كتاب الحيوان : 1 / 52 ، إذ يقول : " أما الشعر فحديث الميلاد صغير السن أول من نهج سبيله وسهَّل الطريق إليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة " .

الحقيقة غايته المباشرة ، فإن هذه اللذة لا تتأتى من الكل فقط بل يمكن أن تتأتى من كل جزء من الأجزاء على حدة[1] ، فقوافي الشاعر بوصفها جزءاً من البنية الإيقاعية قد تفرز مثل هذه اللذة وهذا الجمال للقصيدة متى ما استطاع الشاعر أن يسيطر على القوافي سيطرة دقيقة تمكنه من امتلاك ناصية النظم الأصيل دون منازع[2] ، وهذه السيطرة والتمكن من القافية – كما يرى ابن قتيبة – لا تتأتى إلا للمطبوع من الشعراء الذي وصفه بأنه هو « من سمع بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته»[3] ، ويبدو أن ابن طباطبا قد استفاد من رؤية ابن قتيبة وهو يتحدث عن اختيار القوافي ومشاكلتها للمعاني المختارة ، فهو يرى أن الشاعر إذا « اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار لذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله »[4] ، فيكون اختيار القوافي على هذا الأساس أصعب من اختيار البحور وأبعد منالاً وذلك بنسبة ما يربو به عدد حروف القوافي على عدد البحور ؛ فالبحور محدودة والقوافي لا حصر لها ، وعلى قدر سلامة ذوق الشاعر وغزارة لغته وإحساسه يكون توفقيه في اختيار قوافيه[5] .

ولهذا وجدنا الشعراء يتفاخرون في مقدرتهم على اختيار القوافي فهم يعبرون من خلال ذلك على تفوقهم في عملية الانتخاب الفني والأدبي وعلى قوة شاعريتهم التي فاضت عند امرئ القيس لتجود بسيل من القوافي التي انثالت عليه فحاول أن يكبح بعضها

(1) ينظر : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتشس ، ترجمة محمد يوسف نجم : 158 .
(2) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 224 .
(3) الشعر والشعراء : 42 .
(4) كتاب عيار الشعر : 8 .
(5) ينظر : العصر الجاهلي : 98 .

كما يكبح جواده ، منَّحياً رديئها ومصطفياً جيادها ، وهو في كل ذلك يصور معاناته في الاختيار[1] ، فيقول : (المتقارب)

أذود القوافي عني ذيادا ذياد غلام جريء جوادا
فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درها المستجادا
فلما كثرن وعنَّينه تخير منهن سرا جيادا[2]

إن عملية الانتخاب الفني للقوافي بما تحمله من دلالات الشاعرية وسلامة الذوق قد دفعت العديد من الشعراء إلى وصفها ولاسيما في معرض حديثهم عن تنقيح شعرهم وتهذيبه ، ولم يكن ذلك متوقفا عند شعراء الجاهلية فقط بل شاركهم في ذلك المخضرمون ، فقال كعب بن زهير :

فمن للقوافي شأنها من يحوكها إذا ما مضى كعب وفوز جرول
كفيتك لا تلقى من الناس واحدا تنخل منها مثل ما يتنخل
يثقفها حتى تلين كعوبها فيقصر عنها من يسيء ويعمل[3]

وربما كان سويد بن كراع العكلي خير من وصف معاناته في إبداع الشعر ورصده لأوابده وسهره من أجل ذلك مصورا سعيه للظفر بالقوافي وانتخابها بمعاناة اصطياد الوحوش النزع ، فيقول : (الطويل)

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها شربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما يكون سحيرا أو بعيدا فأهجعا
عواصي إلا ما جعلت أمامها عصا مربد تغشى مخورا وأدرعا

---

(1) ينظر : الحياة العربية من الشعر الجاهلي : 175 .

(2) ديوانه : 248 / ق53 ، وإذا صحت رواية البيت الثالث (تخيرت منهن ستاً جيادا) يكون الشاعر قد حدد عدد ما استطاع اختياره بعد عزل رديئها ، وهو ما نرجحه ، لأنَّ هذه الرواية تتماشى والبيتين السابقين في الإسناد إلى ضمير المتكلم ، وهو ما خالفته رواية الديوان في هذا البيت بإسناد الكلام للغائب .

(3) الشعر والشعراء : 91 ، وينظر : ديوانه : 47 .

أهبت بغر الآبدات فراجعت طريقا أملته القصائد مهيعا
بعيدة شاو لا يكاد يردها لها طالب حتى يكل ويظلعا
إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقي خشية أن تطلعا[1]

ولعل القانون الأهم الدال على مواءمة القافية وجماليتها وانتظام آليتها وكمال طواعيتها بحسب ما يذهب إليه يوسف اليوسف هو أن ألفاظ القافية كلما أمعنت بعداً عن الاضطرارية كانت متمكنة في موضعها ومستحسنة في موقعها[2] ، مثال ذلك قول الأعشى في قصيدته النونية : (الرمل)

خالط القلب هموم وحزن وأدكار بعد ما كان أطمأن
فهو مشغوف بهند هائم يرعوي حينا وأحيانا يحن
بلعوب طيب أردانها رخصة الأطراف كالرئم الأغن
خلقت هند لقلبي فتنة هكذا تعرض للناس الفتن[3]

فالقافية هنا متمكنة بعيدة عن التكلف متممة للبيت ومندمجة في معناه محكمة لوزنه ، ولها رنين في الأذن يقترب من أصداء موسيقى الصنج التي استقرت في نفس الشاعر ، وبهذا يضاف إلى عذوبة البحر جمال القافية مما يدلّ على امتلاك الشاعر للقريحة الصافية والذوق السليم في اختياره لقوافيه[1] ، في حين أن تكلف القافية وعدم

---

(1) الشعر والشعراء : 33 ، وهو شاعر مخضرم ، وينظر : الضرورة الشعرية بين الدرس اللغوي والذوق الأدبي : 193 ، ويروي ابن قتيبة الأبيات برواية أخرى غير هذه .

(2) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي : 263 .

(3) ديوانه : 357 / ق78 ، علماً أنَّ تسلسل البيت الرابع هو السادس في الديوان ، يرعوي : يكف وينثني ، أردان : جمع ردن وهو مقدم الكم ، رخصة : طرية ، الرئم : الظبي الخالص البياض ، الأغن : الذي يخرج صوته من خياشيمه .

(1) ينظر : العصر الجاهلي : 98 .

اندماجها في المعنى دعا المرزباني إلى أن يصف بعض قوافي الأعشى بالقوافي القلقة[2] ولاسيما في قصيدته التي يمدح فيها هوذة بن علي والبالغة ستة وسبعين بيتا ومطلعها :

(البسيط)

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغمر فالجدين فالفزعا[3]

ويشير المرزباني إلى أن أغلب قوافي هذه القصيدة التكلف فيها ظاهر بين إلا في ستة أبيات وهي التي تنتهي بـ (الوجعا ، أقول لعا ، قطعا ، فزعا ، قرعا ، رقعا) فهذه إلى سائر الأبيات نقية بعيدة من التكلف ، ويرى أن مثل هذا الشعر وما شاكله يصدي الفهم ويورث الغم[4] .

وعلى أية حال فإنه ينبغي للشاعر المجيد إذا اعتمد بناء قصيدة « أن يتخير لها من القوافي أسهلها لفظاً وأوضحها معنى ، وينفي الجافي عنها ، ويميز القلق منها ، ويسوق البيت إلى القافية سوقا موافقا حتى يكون ردفه وطبقه ، فإذا أتى بذلك وقعت القافية مستقرة غير قلقة ولا نافرة حتى لو أراد مريد تبديلها بغيرها لم يستطع ذلك فمن أحسن القوافي المستقرة قول زهير :

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمي

فقوله « عمي» واقع موقعا لطيفا »[5] ، ويبدو أن زهيراً كان يستوفي في قوافيه حظوظا مختلفة من الجمال وضروبا من الإتقان والجودة ، إذ لم يعمد إلى إجتلاب القافية وإكراهها على أماكنها فقوافيه كما يشير الدكتور شوقي ضيف تتمكن في مواضعها ، ليس

---

(2) ينظر : الموشح ، المرزباني : 47 .

(3) ديوان الأعشى : 101 / ق13 .

(4) ينظر : الموشح : 52 ، 53 ، وأشار المرزباني إلى أن مثل هذه القصيدة في التكلف والبشاعة قصيدته ذات القافية النونية (لا يظن ، رهن ، اللجن ... الخ) . ينظر : ديوان الأعشى : 19 / ق2 .

(5) مقدمة كتاب الدر الفريد وبيت القصيد ، محمد بن سيف الدين المستعصمي : 151 ، والبيت في شرح شعر زهير : 35 / ق1 .

هذا فحسب بل أنه في امتلاكه ناصية الشعر قد حاز قدرة عالية في اختيار قوافيه والنفوذ من أي موضع يضيق عليه ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني ، فقد وصل زهير إلى موضع القافية في بيته السابق فوجد نفسه مضيقا عليه ولم يلبث الشاعر بذوقه السليم أن نفذ إلى كلمة (عمي) فتمم البيت في غير مشقة أو عسر[1] . إنَّ براعة زهير هذه إنما تدل على فحولة متأصلة تنبه إليها النقاد وهم يقدمون كافيته على جميع الكافيات[2] ، إذ زعم الأصمعي « أن ليس للعرب قصيدة كافية أجود من هذه »[3] ، ومطلعها :

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقا أية سلكوا[4]

ويبدو أن سر تميز زهير وتقدمه في هذه القصيدة حسبما يشير النقاد هو اعتماده قافية الكاف وهي أعسر ما تكون على الشعراء ولاسيما إذا جاءت مضمومة لأنهم في مثل هذه القافية لا يمكنهم الاستعانة بالضمائر لأنها لا تجيء مضمومة[5] .

إن ما نستطيع قوله مما لاحظناه في أمثلة الأعشى وزهير هو أن مسألة الإجادة في اختيار القوافي نسبية تعتمد إمكانات الشاعر وذوقه ، وهو ما يميز شاعرا عن آخر بل قصيدة عن أخرى في شعر الشاعر نفسه ، وعموما فإن حظوظ الشعراء تبقى رهينة في هذا المقام في المدى الذي يستطيع فيه كل منهم اجتناب القوافي الصعبة الضيقة التي يضطر معها إلى استعمال الكلام المنبوذ والوحشي المهمل لأن ذلك من شأنه أن يعضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم ، كما أنه على الشاعر توخيا

(1) ينظر : تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي : 328 .
(2) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 46 .
(3) شرح شعر زهير : 127 .
(4) المصدر نفسه : 127 / ق9 .
(5) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 46 ، وأشار د. عبد الله الطيب إلى أن أكثر الشعراء الفحول قد أقلوا من هذه القافية حتى وإن جاءت مفتوحة أو مكسورة وأمكن استعمال الضمائر معها .

لحسن الاختيار أن يجعل القافية تتمة للبيت مندمجة في معناه – كما لاحظنا عند زهير – لا أن يضطر إلى اتخاذ جميع البيت تتمة للقافية[1] ؛ لأنه « إذا كره في القافية وهي كلمة واحدة أن تكون حشوا للبيت فكم يكره أن يكون جميع البيت حشوا للقافية »[2] .

ويبدو أن النقاد المحدثين ينطلقون في فهمهم هذا مما ذهب إليه حازم القرطاجني من أن للشعراء في بناء بيت من الشعر طريقتين :

أولاهما : أن يبني أول البيت على القافية وهو المختار عنده[3] ، ولعل ذلك ما أراده ابن رشيق القيرواني حين رأى أن الشاعر إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ثم أخذ مستعملها وشريفها وأطرح ما سوى ذلك إلا أنه لا بد من أن يجمعها ليكرر فيها نظره ويعيد عليها تخيره ساعة العمل[4] .

والأخرى : أن تبنى القافية على أول البيت والشاعر على هذه الطريقة وأن وسع على نفسه أولا في إمكانية اختيار ما يضعه في صدر بيته إلا أنه ضيق على نفسه في إمكانية المقابلة بين المعنى المتقدم والروي الموافق لهذا الموضع[5] ، ومثل هذا الفهم كان قد عبر عنه بعض الدارسين المحدثين أمثال الدكتور هادي الحمداني الذي كتب مقالا تحدث فيه عن الكيفية التي يمهد فيها الشاعر لقافيته مشيرا إلى أن التمهيد قد يكون من خلال لفظ

---

(1) ينظر : نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) : 96 .

(2) المصدر نفسه : 97 .

(3) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 278 – 279 ، البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي ، شاكر هادي حمود التميمي : 210 .

(4) ينظر : العمدة : 1 / 211 .

(5) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 278 – 279 .

يقع في الشطر الأول أو الثاني أو أن يكون بأكثر من إشارة على لفظ القافية وحينئذ تصبح القافية أكثر رسوخاً[1] .

فالدكتور الحمداني يرى أن الشاعر هو الذي يسخر كل الروافد في بيته الشعري ويجعلها تتجه دون التواء لتصب في قافيته المناسبة لغرضه الشعري بخطوة أو خطوات مقصودة ومتعمدة فيقول « والشاعر بعمله هذا – التمهيد للقافية – يتعمده تعمدا واضحا وليس كما يزعم بعض النقاد من أن ذلك يأتي بصورة عفوية وبوحي من الوحي ولذلك فهو يختار نوع القافية المناسبة لغرضه الشعري كي ينسجم مع ما في ذهنه من معان ، كما أنه يميل إلى اختيار القوافي المشهورة حين يعمد إلى نظم قصيدة طويلة كيلا تتعثر عنده القافية وينضب معينها »[2] ، وعلى الجانب الآخر من هذا الفهم ما اشترطه الشاعر الألماني شوبنهور من ضرورة ارتباط الفكرة والقافية ارتباطا باطنيا بتسلسل الأفكار طبيعيا للوصول إلى القوافي السهلة غير المتكلفة فهو يقول « إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين ، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال ، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر وسهولة القوافي ومجيئها بصورة طبيعية لا تكلف فيها يكفلان السلامة التامة والتوازن الباطن في الأفكار وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال »[3] ، فشوبنهور يذهب إلى أن الجمال والتأثير

(1) ينظر : القافية ودورها في التوجيه الشعري : 29 – 30 ، ويقترب الدكتور الحمداني بهذا الطرح من فكرة البلاغيين في رد الأعجاز على الصدور ، والتي حدد البحث موقعاً لها في الإيقاع الداخلي . وينظر على سبيل المثال : ديوان الأعشى : 357 / ق78 ، 59 / ق6 ، ديوان النابغة : 126 / ق23 ، ديوان امرئ القيس : 61 / ق4 بيت 20 ، ومثله في ديوان الأعشى : 355 / ق77 بيت 32 ، 59 / ق6 .

(2) القافية ودورها في التوجيه الشعري : 30 .

(3) في الشعر الأوربي المعاصر ، د. عبد الرحمن بدوي :138 ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 179 .

في الشعر لا يحصل إلا عندما ينجح الشاعر في توفير قوافي للأفكار يسميها هو القوافي الباطنة تتلاءم والقوافي الظاهرة التي للألفاظ المعبرة عن الأفكار[1] ، وفكرة الملائمة هذه بين القوافي والفكرة الباطنة قد عرفها النقاد والبلاغيون القدامى وأطلق عليها ابن الأثير تسمية (الإرصاد)[2] ، وسماها قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري (التوشيح)[3] ، وهي قريبة من فكرة بناء البيت على القافية ، وقد فهمها بعض النقاد فهما جيدا يقوم على « إرصاد القافية في النفس بحيث تجيء طبيعية مناسبة بعد القسم الأول »[4] ، وهو ما قرره ابن الأثير حين رأى أن الإرصاد من محاسن التأليف لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض فهذا الفن عنده « أن يبني الشاعر البيت على قافية أرصدها له أي أعدها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته وذلك من محاسن التأليف »[5] .

ويشير الدكتور يوسف بكار إلى أن ابن الأثير قد دار فهمه للإرصاد حول مفهوم الارتباط الباطني التلقائي بين الفكرة والقافية[6] ، وهو ما يناقض فهم بعض المعاصرين الذين فهموا الإرصاد على أنه تمهيد متعمد للقافية يتعمده الشاعر تعمداً واضحاً[7] .

---

(1) في الشعر الأوربي المعاصر : 138

(2) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، لابن الأثير الجزري : 2 / 348 .

(3) ينظر : نقد الشعر : 168 ، كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري : 382 – 384 .

(4) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 179 .

(5) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : 2 / 348 .

(6) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 180 .

(7) ينظر : القافية ودورها في التوجيه الشعري : 30 .

وعموما فإن فكرة الإرصاد إلى جنب بعض أفكار الشاعر في التهيؤة كالتصريع مثلا ما يؤكد استغلال الشعراء لمختلف الوسائل التي لا تساعد في التهيؤ والاستدلال على القافية فحسب بل استغلال كل الطاقات الممكنة في رفد البنية الإيقاعية التي ترتبط بشبكة من العلاقات المترابطة مع بنى النص الأخرى .

ومهما يكن من أمر فإن القافية مثلت جزءًا مهما من البنية الإيقاعية الثابتة في كونها فاصلة موسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة ولهذا حرص الشعراء عليها وعلى وحداتها الصوتية التي تفترض الصناعة الشعرية تكرارها وأولها حرف الروي الذي تعرف به القصيدة ويعد أقل عدد يجب تكرره من الأصوات التي تكون القافية ، ويجوز أن يأتي على أي حرف من حروف الهجاء إلا أن استخدام الشعراء لهذه الحروف متباين وميلهم إلى بعضها أشيع من بعض ، وأن براعة الشاعر لا تتوقف على النظم بجميع حروف المعجم[1] .

فشعراء الطبقة الأولى الجاهلية لم يكن ميلهم لاستعمال هذه الحروف واحدا ومتشابها ، إذ إن امرأ القيس في مجمل شعره لم ينظم على (الخاء والطاء والظاء ، والشين) ولم ينظم النابغة على حروف (الصاد والضاد ، والطاء والثاء والجيم ، والغين ، والذال) وهجر زهير حروفا أخرى في أروائه وهي (الصاد والطاء والضاء والضاد والشين والثاء والخاء والغين والواو) ، ولم تتسع ميول الأعشى لتشمل حروفاً مثل (الثاء والجيم والخاء والذال والسين والشين والظاء والضاد والغين والهاء والواو)[2] .

وفيما يأتي جدول يوضح حروف الروي الشائعة والأقل شيوعاً في أبيات وقصائد شعر الطبقة الأولى .

جدول رقم (8)

(1) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 215 – 216 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 216 .

يوضح حروف الروي الشائعة والأقل شيوعاً في أبيات وقصائد شعر الطبقة الأولى .

الشاعر		حروف الروي الأكثر شيوعاً								حروف أخرى أقل شيوعاً
		ل	ر	ب	د	ن	ق	س	م	
امرؤ القيس	عدد الأبيات	202	151	71	52	47	42	34	32	ض ، ت ، ي ، ص ، ع
	عدد القصائد	10	10	3	5	5	2	3	4	مجموع حروف الشاعر : 13 روياً
النابغة الذبياني		ر	ل	م	د	ن	ب	ع	ح	
	عدد الأبيات	188	142	115	114	89	85	62	49	ت ، س ، ق ، ز
	عدد القصائد	14	15	14	5	7	7	6	2	مجموع حروف الشاعر : 12 روياً
زهير بن أبي سلمى		ل	ء	د	ر	ق	م	ب	ن	
	عدد الأبيات	146	82	82	71	61	58	47	45	ت ، ج ، ح ، ع ، ف ، ك ، هـ ، ي
	عدد القصائد	6	4	4	7	3	3	3	3	مجموع حروف الشاعر : 16 روياً
الأعشى الكبير		ل	ر	م	د	ب	ق	ن	ح	
	عدد الأبيات	427	346	304	279	260	149	119	76	ت ، ز ، ص ، ع ، ط ، ف ، ك ، ي
	عدد القصائد	14	13	8	10	9	5	3	3	مجموع حروف الشاعر : 16 روياً

ونستخلص من هذا الجدول أن سهولة الحروف أو وعورتها وصلاحيتها موسيقيا أو خلاف ذلك هو السبب الرئيس في مجيء بعض الحروف رويا بكثرة عند شعراء الطبقة

الأولى – وإن اختلفت نسبتها من شاعر لآخر – إلا إنها تمثل الحروف الأكثر شيوعا وهي (اللام والراء والميم والدال والباء والنون) وهو ما يؤكد ما ذهب إليه الأستاذان إبراهيم أنيس وصفاء خلوصي بهذا الشأن[1] ، حينما قسما حروف الروي إلى حروف كثيرة الشيوع هي (الراء واللام والميم والنون والباء والدال)[2] ، وحروف متوسطة الشيوع هي (التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم) وحروف قليلة ونادرة الشيوع وهي (الضاد والطاء والهاء والذال والثاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والظاء والواو)[3] ، إلا إن ما تجدر الإشارة إليه هو أن حرف (الهمزة) وهو من الحروف التي قرر العروضيون أنها متوسطة الشيوع قد احتل موقعا متقدما في شعر زهير بن سلمى ليسجل حضوراً في اثنين وثمانين بيتاً من مجموع شعر الشاعر ليكون ثانياً في تسلسل الحروف التي استخدمها زهير ، ليس هذا فحسب بل أن اختيار الهمزة روياً قد اقتصر على شعر زهير دون شعراء طبقته[4] ، إذ لم نعثر على أي قصيدة همزية لأي من الشعراء الثلاثة الآخرين . وقد لا يكون ذلك غريباً على شاعر عرف بالدقة والحرص الشديد على تهذيب لغته وصقل عباراته وأحكام قوافيه ، فقد قال الحطيئة عندما سئل عن أستاذه زهير « ما رأيت مثله في تكفيه على أكناف القوافي وأخذه بأعنتها حيث شاء ، من

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 248 ، فن التقطيع الشعري والقافية : 215 – 216 .

(2) يعلل اللغويون شيوع هذه الحروف بقوة وضوحها السمعي ، فهي تشكل أعلى نسبة في العربية بوجه عام ، إذ إنها من أصوات (الذلاقة) التي تتمتع بقدرة على الانطلاق في الكلام من دون تعثر أو تلعثم ، ويعتقد الدكتور عادل نذير بيري أنَّ الراء يتصدر غيره من أصوات الذلاقة لما قرره ابن جني من أن القطع عليها أقوى من القطع على اللام ، وأن اللام ضعفت عن الراء لما فيها من غنة ، غير أن الإحصاء الفعلي أثبت تقدم اللام على حرف الراء في قصائد شعراء الطبقة الأولى ، وكما تبين في جدول حروف الروي . ينظر : الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس ، عادل نذير : 89 ، 90 .

(3) ينظر : موسيقى الشعر : 248 .

(4) تنظر قصائده الهمزية في الديوان : ق3 ، ق37 ، ق41 ، ق52 .

اختلاف معانيها امتداحا وذما»[1] ، ولعل زهيراً كان حريصاً من وراء ذلك على الوصول إلى الكمال الموسيقي والتفوق على أقرانه من الفحول من خلال التفرد في قوافيه بدليل أن أطول امتداد لنفس الشاعر قد تضمنته واحدة من تجاربه الهمزية في الأنموذج (ق 3) الذي امتد إلى ستة وستين بيتاً ، ويغلب على الظن أن اختيار زهير للهمزة رويا لأربعة من نماذجه في الديوان لم يأت عفويا لا شعورياً وإنما كان يقصد إلى اختياره قصداً موحياً يتلاءم وحالته النفسية والشعورية[2] ، وبما يتلاءم ونزعته باتجاه التنقيح والتهذيب وهذا مذهب كل شاعر مجيد فلا بد أن يتوقف عند قوافيه ويعرضها على ذوقه محكما رأيه النقدي في ذلك[3] .

وإذا كان للانفعال والحالة النفسية للشاعر ذلك الأثر في اختيار القوافي الموحية سواء أكانت ميمية أو لامية أو رائية ..... الخ فلا شك إذن في أثرهما في اختيار نوع القافية وحركاتها[4] ، وهو أثر تتبدى ملامحه في كون شعراء العصر الجاهلي لم يتوقف حرصهم على وحدة الموسيقى بالتزامهم وحدة الروي وإنما تجاوز ذلك الحرص إلى حركة الروي الواحدة في القصيدة[5] ، وهو التزام نال رعاية تامة من الشعراء القدامى طلبا لإحداث ركيزة موسيقية تتكرر بين مدة وأخرى سعيا لإحداث توازن موسيقي في القصيدة[6] .

ويبدو أن هذه الركيزة الموسيقية قد سجلت الذائقة العربية فيها ميلاً واضحاً باتجاه الحركة لا السكون « فقد سجل تاريخ الروي في القصيدة العربية مجيئا متحركا في القافية

---

(1) الشعر والشعراء : 81 .

(2) ينظر : زهير بن أبي سلمى في معيار النقد القديم والحديث ، لمى سعدون جاسم : 195 .

(3) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 117 .

(4) ينظر : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : 82 .

(5) ولهذا عدوا الخروج على هذه الوحدة في الروي وحركته عيباً من عيوب القافية عابوا به الشعراء . ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 385 .

(6) ينظر : الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس : 105 .

المطلقة هو أكثر شيوعا عن مجيئه الساكن في القافية المقيدة »[1] ، ولعل ذلك ينسجم والطبيعة الخطابية للشعر العمودي التي يحتاج فيها الشاعر إلى مد صوت حركة الروي بما يتلاءم وحروف الوصل التي يساعد امتدادها دون عوائق على اكتمال النغم الموسيقي في القافية[2] ، « إذ إن حركات الإطلاق تستحيل حروف مد عند الانشداد ، وهي أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق »[3] ، وهو ما يسهل على المتلقي في زمن الرواية الشفوية حفظ النص وإدراك دلالته . وإذا كانت الإحصاءات التي قام بها الباحثون قد أشارت إلى أن نسبة شيوع القوافي المطلقة التي يتحرك فيها الروي بحركة معينة تصل إلى 90% من الشعر العربي قديمه وحديثه فإن القافية المقيدة (الساكنة الروي) بلغت نسبتها تقريبا 10% منه وهو ما يؤشر ميل الشعراء الشديد نحو القوافي التي تتمتع بثراء إيقاعي ووضوح سمعي[4] .

وعند استقرائنا لشعر شعراء الطبقة الأولى وجدنا أن هذه النسبة قد تحققت صحتها في شعر الأعشى بنسبة 10% [5]وكادت أن ترتفع قليلا في الشعر الصحيح لامرئ القيس

---

(1) الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس : 105 .

(2) ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 273 ، معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 386 ، إذ أشار د. بدوي طبانة إلى أن أصحاب المعلقات قد التزموا (الوصل) بإشباع حركة الروي كالياء الناشئة من إشباع الكسرة في معلقة امرئ القيس ومعلقة طرفة وزهير وعنترة والواو الناشئة في إشباع الضمة في معلقة الحارث ، والألف الناشئة من إشباع الفتحة في أكثر قافية عمرو بن كلثوم أو (الهاء) في معلقة لبيد .

(3) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر قاسم : 140 .

(4) ينظر : موسيقى الشعر : 260 ، دراسات في الأدب الجاهلي : 271 ، الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس : 119 .

(5) وله ثمانية نماذج مقيدة هي : (ق2 ، ق4 ، ق36 ، ق46 ، ق52 ، ق70 ، ق76 ، ق78) .

وبنسبة 14%[1] ، أما في ديواني النابغة وزهير فإن القوافي المقيدة سجلت هبوطا واضحا وبنسبة 4% في شعر النابغة[2] ، و2% في شعر زهير الذي تفرد في استخدام قافية الجيم المقيدة دون شعراء طبقته في الأنموذج اليتيم الذي جاء في ديوانه[3] .

في حين حظيت الحروف الذلقية التي تتميز بوضوحها السمعي وخفتها وسلاستها على اللسان[4] كاللام والراء والميم والنون ، بالنصيب الأوفر من الأرواء المقيدة لشعراء الطبقة الآخرين وعلى النحو الآتي .

الشاعر	عدد القصائد التي ورد فيها كل روي مقيد								مجموع القصائد ذات الروي المقيد	أرقام القصائد في الدواوين
	لْ	رْ	مْ	نْ	حْ	دْ	زْ	جْ		
امرؤ القيس	2	4	–	–	–	1	–	–	7 قصائد	14، 25 ، 27 ، 29 ، 35 ، 36 ، 47 .
النابغة الذبياني	1	–	1	–	–	–	1	–	3 قصائد	33 ، 54 ، 57
زهير بن أبي سلمى	–	–	–	–	–	–	–	1	قصيدة واحدة	44
الأعشى	3	1	1	2	1	–	–	–	8 قصائد	2 ، 4 ، 36 ، 46 ، 25 ، 70 ، 76 ، 78 .

ويبدو أن شعراء هذه الطبقة كما موضح في الجدول أعلاه قد أدركوا ما تتميز به الحروف الذلقية من خصوصية إيقاعية فأكثروا من استخدامها في قوافيهم المقيدة كما

(1) وله سبعة نماذج مقيدة هي : (ق14 ، ق25 ، ق27 ، ق29 ، ق35 ، ق36 ، ق47) . علماً بأننا قمنا بإحصاء شامل لجميع شعره بما فيه غير الصحيح ، ووجدنا أن النسبة لا تبتعد كثيراً عن هذه .

(2) وله ثلاثة نماذج مقيدة هي : (ق33 ، ق54 ، ق57) .

(3) وله أنموذج واحد هو : (ق44) .

(4) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 138 .

أكثروا منها في قوافيهم المطلقة لأن الإكثار من اعتمادها في الروي كما يذهب الأستاذ مقداد محمد شكر « دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد »[1] ، أما ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس بشأن الربط بين هذا اللون من القافية – المقيدة – والغناء حين قال :« وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين ، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم ، بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها »[2] ، فنحن نشارك الدكتور عبد العزيز نبوي اعتقاده بأنه لو صح مثل هذا الرابط وأطرد لكان شعر الأعشى (صناجة العرب) وأبرز شاعر ارتبط إنشاده بالغناء قد تميز بكثرة قوافيه المقيدة بشكل لافت ، إلا إن الإحصاء الدقيق لشعر الأعشى أشار إلى أن هذا اللون لم يسجل ارتفاعا عن النسبة المعهودة للقافية المقيدة في الشعر العربي كله[3] ، وقد حاول الدكتور نبوي إثبات اعتقاده بعدم صحة هذا الربط بين القافية المقيدة والغناء من خلال إحصائه لديوان شاعر أموي هو عمر بن ربيعة أقرب الشعراء الأمويين إلى العصر الجاهلي وأكثرهم ارتباطا بالغناء ، فوجد أن نسبة القوافي المقيدة في ديوانه لا تتجاوز 4.8% وهو ما أوصله إلى حقيقة مفادها أن صلة الغناء بالقوافي المقيدة ليست بأشد من صلته بالقوافي المطلقة[4] ، ولاسيما أن القوافي المقيدة – كما يرى الدكتور صفاء خلوصي – أقل القوافي موسيقية في سلم القوافي [5].

في حين نجد أن الدكتور إبراهيم أنيس يتجاوز هذه الحقيقة إلى محاولة إثبات وجود علاقة بين هذا اللون من القوافي (المقيدة) والغناء عندما يقول « وتكثر هذه القافية في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر وهذا البحر كما أشرنا آنفا بحر الغناء يؤثره المغنون

(1) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 138 .
(2) موسيقى الشعر : 260 .
(3) ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 271 ، موسيقى الشعر : 260 .
(4) ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 271
(5) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 266 .

والملحنون ، وقد تجيء هذه القافية بنسب قليلة في بحور مثل : الطويل ، الرجز ، المتقارب ، السريع ، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى »[1] ، وقد دفعني هذا القول إلى البحث عن نسبة شيوع القوافي المقيدة في بحر الرمل والبحور الأخرى عند شعراء الطبقة الأولى للتثبت من حقيقة هذا الطرح ، وما وجدناه بعد الإحصاء الدقيق أن بحر الرمل كان حاضراً في قصيدتين من بين ثمان قصائد مقيدة الروي في شعر الأعشى[2] وقصيدتين من بين سبع قصائد في شعر امرئ القيس[3] ، وفي القطعة الوحيدة المقيدة عند زهير[4] ، وغاب الرمل عن قصائد النابغة الثلاث ذات القوافي المقيدة[5] . ولعل هذه النسب المتواضعة التي تدل على قلة شيوع الرمل في القصائد المقيدة الروي ما يؤكد نفي علاقة هذه القوافي بالغناء ، وأن لا صحة لما ذهب إليه الدكتور أنيس من أن القوافي تكثر في الرمل بنسبة تفوق أي بحر ، ولاسيما أن شاعراً ذا صلة بالغناء كالأعشى قد جاءت قوافيه المقيدة في بحور ، كالمتقارب ومجزوء الكامل وفي عدد من القصائد مساو لعدد القصائد التي حضر فيها الرمل[6] ، فضلا عن استخدام امرئ القيس للطويل في عدد من القصائد يفوق عدد التي حضر فيها الرمل[7] بل إن النابغة استخدم الطويل في قصيدتين من قصائده الثلاث ذات الروي المقيد[1] ، وكل ذلك ما يسجل ردا آخر على دعوى الدكتور أنيس فيما ذهب إليه بشأن مجيء القافية المقيدة بنسب قليلة في البحر الطويل على وجه

---

(1) موسيقى الشعر : 260 .

(2) في الأنموذجين : (ق36 ، 78) .

(3) في الأنموذجين : (ق27 ، 47) .

(4) في الأنموذج : (ق44) .

(5) وهي تمثل النماذج : (ق33 ، ق54 ، ق57) .

(6) ينظر : ديوان الأعشى ، النماذج : (ق2 ، ق4) ، من المتقارب ، (ق70 ، ق76) من مجزوء الكامل .

(7) ينظر : ديوان امرئ القيس : النماذج (ق14 ، ق25 ، ق35) من الطويل ، وجاءت (ق36) من الكامل الذي اعتقد د. أنيس أنه من البحور التي تنعدم فيه القافية المقيدة .

(1) وهما الأنموذجان : (ق54 ، ق57) من بحر الطويل .

الخصوص ، وليس أدل من قول ابن رشيق القيرواني« ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء والحداء في إتباع القافية المطلقة »[2] .

بقي أن نشير إلى أن القوافي المقيدة جاءت خالية من الردف باستثناء قطعة للنابغة من السريع مطلعها :

هذا غلام حسن وجهه مستقبل الخير سريع التمام[3]

وجاءت القوافي المقيدة خالية من حرف التأسيس عدا قصيدتي الأعشى من مجزوء الكامل ومطلعها :

قالت سمية من مدحـ ـت فقلت مسروق بن وائل[4]

ويقول :

هل أنت يا مصلات مبـ تكر غداة غد فزاحـل[5]

أما القوافي المطلقة التي تمثل نسبتها نحو 90% أو ما يربو على ذلك عند قسم من شعراء الطبقة الأولى الجاهلية فقد جاءت على النحو الآتي :

1- في ديوان امرئ القيس احتلت القوافي المردوفة موقعا متقدما وبنسبة 40% تليها القوافي المجردة من الردف والتأسيس بنسبة 36% ثم القوافي المؤسسة بنسبة 9% ، ولم تأت من بين جميع قوافي الشاعر الموصولة بالمد « الواو والألف والياء » إلا قصيدة واحدة موصولة بهاء الوصل ومطلعها :

رب رام من بني ثعل متلج كفيه في قتره[1]

---

(2) العمدة : 2 / 311 .

(3) ديوان النابغة : 166 / ق33 .

(4) (5) ديوان الأعشى : 339 / ق70 ، 347 / ق76 .

(1) ديوان امرئ القيس : 123 / ق17 .

وقد لوحظ إيثار الشاعر لحرف المد « الألف» في قوافيه المردوفة هو الذي حضر في سبع قصائد مقابل خمس قصائد تناوب فيها حرفا (الواو والياء) ردفاً ، وأشار الدكتور شكري عياد إلى أن هناك تقاربا شديدا بين الذبذبة المميزة لكل من واو المد ويائه ، ولهذا فإن ورودهما معا يشكل نوعا من التكرار الهارموني في حين أن ذبذبة الألف تعادل ضعف ذبذبة الواو أو الياء[2] .

2- وفي ديوان النابغة الذبياني نالت القوافي المردوفة اهتماما واضحا من الشاعر ، ولعل إدراكه لجمالها الموسيقي وتساوق حروفها وتأثيرها الإيقاعي كانت سببا في ذلك ، فاختارها قافية لثلاث وثلاثين قصيدة في ديوانه أي بنسبة 44% تليها القافية المجردة من الردف والتأسيس التي حضرت في أربع وعشرين قصيدة مطلقة أي ما نسبته 32% ثم القافية المؤسسة وحضرت في خمس عشرة قصيدة ونسبتها 20% ، وجاءت أكثر قصائده المطلقة موصولة بحرف مد ما عدا ثلاث قصائد جاءت موصولة بهاء الوصل ومطلعها :

إن يرجع النعمان نفرح ونبتهج ويأت معدا ملكها وربيعها[3]

ويقول :

ألا أبلغا ذبيان عني رسالة فقد أصبحت عن منهج الحق جائره[4]

ويقول :

وقائلة من أمها واهتدى لها زياد بن عمرو أمها واهتدى لها[1]

وتوزعت قصائد النابغة المردوفة بين أربع وعشرين قافية مردوفة بالألف مقابل ثمانية نماذج يشترك فيها حرفا الردف الواو والياء كلاهما معاً[2] ، وهذه الأعداد تكشف

---

(2) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 113 (هامش 2) .

(3) ديوان النابغة : 107 / ق19 .

(4) المصدر نفسه : 153 / ق28 .

(1) ديوان النابغة : 205 / ق66 .

ميل الشاعر الواضح باتجاه حرف المد « الألف» الذي أسهم في إثراء الإيقاع الشعري للنابغة بما يشتمل عليه من قيمة إيقاعية كبيرة[3] .

3- أما زهير بن أبي سلمى الذي رأى فيه أحد النقاد وهو يصف صفاء شعره وبراءته من الاضطراب أنه وضع « من الشعراء موضع المرآة الصقيلة يتبين فيها كل شاعر نصيب شعره من الصفاء وحظه من ملاءمة الفضيلة وأصول اللغة الصريحة معاً »[4] ، فقد ارتفعت نسبة قوافيه المجردة من الردف والتأسيس لتبلغ نسبتها 52% وقد حضرت في ثلاث وعشرين قصيدة ، تليها في الحضور القافية المردوفة التي بلغت نسبتها 36% في ست عشرة قصيدة لتحل القافية المؤسسة في المحل الثالث وبنسبة 13% وفي ست قصائد فقط ضمن تسلسل قوافي الشاعر المطلقة ، وقد لوحظ أن قوافي الشاعر المردوفة بالألف سجلت تقدما على قوافيه المردوفة بحرفي المد (الواو والياء) معا إذ حضرت الأولى في تسعة نماذج من ديوانه[5] ، في حين حضرت الثانية في خمسة نماذج[6] زاوج الشاعر فيها بين الواو والياء ردفا كعادة الشعراء ، يضاف إلى هذا العدد أنموذجان واويان أحدهما

---

(2) والنماذج المختلطة هي : (ق4 ، ق19 ، ق29 ، ق36 ، ق39 ، ق53 ، ق75) وقطعة مردوفة بالياء فقط (ق72) .

(3) ولعل مثل هذه النتائج هي التي دعت الدكتور صفاء خلوصي إلى أن يضع هذا النوع من القوافي في موقع متقدم من سلم الجمال الموسيقي بحسب تحديده . ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 266 – 267 .

(4) دراسة الشعراء ، محمد حسن المرصفي : 238 .

(5) وهي : (ق3 ، ق25 ، ق34 ، ق37 ، ق41 ، ق43 ، ق48 ، ق52 ، ق54) .

(6) وهي : (ق4 ، ق10 ، ق11 ، ق12 ، ق27 ، ق36) .

نتفة[1] ، والآخر بيتاً يتيماً[2] . ويبدو أن الشعراء الجاهليين لم يتركوا إشراك حرفي الردف الواو والياء معاً إلا نادراً وفي القطع والنتف[3] .

وقد جاءت معظم قصائده المطلقة موصولة بمد فيما عدا ثلاثة نماذج جاءت موصولة بحرف الوصل « الهاء» ، والأولى يمثلها الأنموذج « ق 7» ذو القافية المؤسسة الموصولة بهاء ساكنة ومطلعها : (الطويل)

صحا القلب عن سلمى واقصر باطله وعري أفراس الصبا ، ورواحله[4]

والثانية يمثلها الأنموذج « ق20» ذو القافية المؤسسة الموصولة بهاء والمتولد من إشباعها حرف الخروج « الألف» ومطلعها : (المنسرح)

وبلدة لا ترام خائفة زوراء مغبرة جوانبها[5]

والثالثة يمثلها الأنموذج « ق 34» ذو القافية المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بهاء المتولد من إشباعها حرف الخروج « الألف» ومطلعها : (الوافر)

متى تذكر ديار بني سحيم بمقلية فلست بمن قلاها[6]

4- أما الأعشى فلم يكن في اختياره لقوافيه المطلقة ببعيد من ذوق صاحبيه امرئ القيس والنابغة[7] ، فقوافيه المردوفة قد نالت النصيب الأوفر في ديوانه إذ جاءت في إحدى وأربعين قصيدة لتسجل نسبة 52% من مجموع شعره ، تليها القافية المجردة من الردف

---

(1) وهو الأنموذج : ق31 .

(2) وهو الأنموذج : ق30 .

(3) إذ لم يقع بين يدي البحث أنموذج اعتمد أحد هذين الحرفين دون الآخر إلا في أنموذجي زهير الواويين ، وأنموذج النابغة (ق72) ، وهو قطعة اعتمد فيها الياء ردفاً ، ونتفة في ديوان الأعشى اعتمد فيها الياء كذلك وهي برقم (ق24) .

(4) شرح شعر زهير : 101 .

(5) المصدر نفسه : 191 .

(6) المصدر نفسه : 243 .

(7) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 309 ، إذ يشير د. إبراهيم عبد الرحمن إلى إيثار الأعشى للقوافي المطلقة يعد إحدى ظاهرتين غلبتا على لغة الشاعر وقوافيه .

والتأسيس في أربع وعشرين قصيدة أي بنسبة 30% ، ثم القافية المؤسسة التي جاءت في إحدى عشرة قصيدة ونسبتها 14% ، وقد لوحظ أن أغلب قوافي الأعشى المطلقة جاءت موصولة بمد عدا إحدى عشرة قصيدة جميعها مردوفة موصولة بحرف الوصل « الهاء» المتولد من إشباعها حرف الخروج الألف عدا (ق 54) فقد جاءت فيها الهاء ساكنة[1] ، ومن الجدير بالذكر أن الدكتور عبد العزيز نبوي قد توقف عند دور حروف المد مشبها إياها بمفاتيح البطء والتمهل في الإيقاع وإضفاء الحزن متى سمحت بذلك المعاني وقد حدد نماذج من شعر الأعشى دلل من خلالها على طبيعة العلاقة بين معاني شعره وموسيقاه مبينا الأهمية التي أولاها الأعشى لحرف المد الألف في تلوين إيقاعه الشعري والحصول على نوعين من الموسيقى بطيئة وسريعة تمكن الأعشى من توظيف كل نوع منها في موضوعات ومواقف معينة مشيراً في أثناء ذلك إلى دراسة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في هذا الشأن[2] . ولم يكن الدكتور عبد الإله الصائغ ببعيد عن هذه الحقيقة وهو يتصدى لدراسة الصورة في شعر الأعشى فهو يقول إن الشاعر قد اهتم « بالألف حرصا منه على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره وبخاصة المديح الذي أستأثر بهذه القوافي ثم الهجاء »[3] ، أما تبني الدكتور شكري عياد لفكرة كون « الألف صوت لا لون له ، وقد يكون الشعور بذلك هو سبب قلة الاعتماد عليها في القافية وإن كثر ورودها في الحشو

---

(1) ينظر : ديوان الأعشى : ق3 ، ق8 ، ق10 ، ق21 ، ق22 ، ق23 ، ق39 ، ق54 ، ق60 ، ق64 ، ق72 ، ولعل هذا العدد يخالف النتائج الإحصائية التي توصل إليها د. عبد العزيز نبوي الذي ذكر أن القصائد المردوفة الموصولة بهاء عددها (13 قصيدة) إضافة إلى قصيدة واحدة ذكر أنها مؤسسة موصولة بهاء ، وهو ما لم نعثر عليه في الديوان . ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 272 .

(2) ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 276 – 278 ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 314 ، وكان د. إبراهيم عبد الرحمن قد أشار قبل ذلك إلى الأثر الذي يخلفه الاعتماد على حروف اللين هذه في الملاءمة بين الموسيقى والمعاني .

(3) الصور الفنية في شعر الأعشى الكبير : 387 .

»[1] ، فنعتقد أنه كلام مجانب للصواب ؛ لأن ما أجريناه من إحصاء أثبت أن القوافي التي تعتمد الألف في بنائها ولاسيما المردوفة قد فاقت جميع أنواع القوافي الأخرى ، هذا إذا ما أضفنا إليها القوافي المؤسسة تلك التي تبنى على حرف الألف الذي لا يفصله عن الروي إلا حرف واحد متحرك يسمى (الدخيل) ، وبمجموع هذه القوافي مع تلك يصبح القول بقلة اعتماد الألف مردودا على قائله إلا إذا كان القول يقصد به الألف الحاصلة من إشباع حركة الروي المفتوح أو ألف الإطلاق ففي هذه الحالة يصدق القول بقلة اعتماد الألف ، وهو ما انكشف لنا بعد الإحصاء الدقيق لحركات الروي في قصائد شعراء الطبقة الأولى فظهر لنا أن حركة الروي القصيرة (الفتحة) التي تصير ألفا بالإشباع كادت أن تكون أقل الحركات دورانا في قوافيهم[2] ، وهو ما أنتبه إليه الدكتور عبد الله الطيب قبل ذلك وعلله بأن الفتحة « تأتي بالإطلاق وفي الإطلاق كالصياح ، لأنه ألف ممدودة طويلة ، ومخرجها من أقصى الحلق ، ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها الكسرة والضمة والشعراء لا يكثرون منها وأحسن ما تجيء القوافي الموصولة بهاء التأنيث لأنها في هذه الحالة تكون كالجزء من الضمير الموصولة به القافية »[3] ولا تقتصر في حقيقة الأمر أية حركة من حركات الروي على قافية بعينها فقد لاحظنا مجيء كل حركة منها مع الكثير من الحروف التي تأتي رويا بنسب متفاوتة لا تختلف كثيراً عن نسبتها في الشعر عامة ، إلا

---

(1) موسيقى الشعر العربي : 113 .

(2) إذ جاءت حركات الروي في قوافيهم المطلقة كالآتي :

أ- امرؤ القيس : الكسرة : (19 مرة) الضمة : (9 مرات) الفتحة : (11 مرة) .

ب -النابغة الذبياني : الكسرة : (38 مرة) الضمة : (18 مرة) الفتحة: (16 مرة) .

ج- زهير بن أبي سلمى: الكسرة : (17 مرة) الضمة :(20 مرة) الفتحة: (4 مرات) .

د- الأعشى : الكسرة : (27 مرة) الضمة :(18 مرة) الفتحة: (26 مرة) .

علماً أنَّ الفتحة واختها الألف هما أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية كما يشير د. شكري محمد عياد وأن الكسرة والضمة تأتي بعدهما ، ومع ذلك فإن الشعراء يميلون في الروي إلى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة . ينظر : موسيقى الشعر العربي : 112 .

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 70 .

إن الكسرة كانت أكثر الحركات دورانا في شعر هذه الطبقة ولا ريب في ذلك فمعظم المعلقات وأشهر القصائد والموشحات مكسورة الروي ومن يتتبع دواوين الشعراء يلحظ تفوق الكسرة على الحركات الثلاث الأخرى في الشعر عامة بل وفي أكثر القصائد سيرورة[1] ، ولعل ذلك مرتبط بدلالات الرقة والسهولة التي توحي بها الكسرة ، وقد لاحظ الباحث أبو فراس النطافي أن هنالك صلة بين حركة الروي وطول القصيدة مشيرا إلى أن حركة الروي المكسور تزداد كلما كانت القصائد أطول وبالمقابل فإن الحركات الأخرى تقل بالنسبة نفسها – تقريبا – في مثل هذه القصائد ، وقد استند الباحث في حكمه هذا على إحصاء خمسة دواوين تعود لشعراء ينتمون لعصور مختلفة وقد عرف أصحابها بطول النفس وهم « امرؤ القيس ، البحتري ، ابن الرومي ، الشريف الرضي ، أبو ريشة »[2] ، معتقدا أن حظ الحركات على حروف الروي لا يتفق أبدا مع الحالات الصرفية والنحوية التي تظهر فيها هذه الحركات على أواخر المفردات وإنما السبب في شيء آخر غير اللغة يعلله بأن العربي القديم « كان لا يستقر في مكان حتى يتركه إلى مكان آخر ، ولعل هذه الحركة التي يعقبها استقرار جعلت الشاعر الجاهلي يتجه من حيث يدري ولا يدري إلى الكسرة – التي تمثل الحركة والهبوط – في روي قصائده ، وكأنه يضع عن نفسه عبء الحياة الذي لا ينفك يحركه من مكان إلى مكان ، وزاد من هذا الاتجاه طواعية حروف الروي المكسورة في الشعر ، ومن ثم أخذ الشعراء يكثرون من نظم قصائدهم على حروف الروي المكسورة لسهولتها ولزيادة مخزونهم النفسي والموسيقي منها على مر العصور»[3] ، ومن الجدير بالذكر أن زهير بن أبي سلمى هو الشاعر الوحيد في طبقته الذي نالت الضمة في

(1) ينظر : حركات الروي في الشعر العربي ، أبو فراس النطافي : 46 – 47 ، إذ قام الباحث بإحصاء دقيق لحركات الروي في دواوين أربعة وعشرين شاعراً من مشاهير الشعراء في ميدان الشعر العربي القديم والمحدث .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 56 – 57 .

(3) المصدر نفسه : 50 .

قصائده المرتبة المتقدمة على باقي الحركات[1] لاقتراب شعره من الجدية في طابعه العام بدليل أن نسبة حركة الروي المضمومة عند الرومانسيين وشعراء أبولو وشعراء المهجر هي الأقل بين حركات الروي عند هؤلاء الشعراء وأمثالهم من الذين تميز شعرهم بالرقة والحنين الطاغي[2] .

إن الحركات (الكسرة والضمة والفتحة) بوصفها جزءاً من موسيقى القصيدة قد دعت كثيرا من الباحثين – انطلاقا من واقع الشعر العربي – إلى الاهتمام بمتابعتها وإعطائها دلالات عامة وعدها حاضنات رمزية لبعض الدلالات أو الحالات النفسية المودعة في النصوص الشعرية[3] ، فذهبوا إلى أن الكسرة تكثر في اللين والرقة وتوحي بالانكسار تليانها الفتحة والسكون من حيث ملاءمة الرقة واللين ، أما الضمة فهي حركة تكثر في الأبهة والقوة والفخامة[4] .

ويقف الدكتور محمد مفتاح عند القيمة التعبيرية للصوت ورمزيته مشيرا إلى أن هذه القضية وإن كانت قد شغلت الباحثين في اللغات الإنسانية في مختلف الثقافات منذ القديم حتى يومنا هذا ، فهي تترجح بين القائلين باعتباطية اللغة والقائلين بقصديتها من اليونانيين الذين كان لأفكارهم صدى واضحاً في الثقافة العربية ولاسيما أفكار ابن جني القائل بالقيمة الذاتية للصوت وابن السيد البطليوسي الرافض لهذا الاتجاه[5] ، وعموما فإن الاتجاه القائل بالقيمة الذاتية للصوت قد يفسر لنا تلك الرقة التي يتسم بها معظم الشعر

---

(1) إذ جاءت الضمة في عشرين أنموذجاً ، والكسرة في سبعة عشر أنموذجاً ، والفتحة في أربعة نماذج فقط ، إلا أنَّ إحصاء أبيات الشاعر يشير إلى تقارب حركتي الضمة والكسرة في مجموع أبياته ، وهو ما يؤشر إدراك جميع شعراء هذه الطبقة لطواعية الكسرة في النظم .

(2) ينظر : حركات الروي في الشعر العربي : 52 .

(3) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 140 – 141 ، تحليل الخطاب الشعري ، د. محمد مفتاح : 33 .

(4) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 71 ، حركات الروي في الشعر العربي : 51 .

(5) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : 33 – 34 .

العربي ولاسيما شعر شعراء هذه الطبقة امرئ القيس والنابغة والأعشى الذين كثرت قوافيهم المكسورة بشكل لافت[1] ، وبهذا نستطيع أن نحكم من خلال ميل هؤلاء الشعراء الذين يمثلون الأنموذج الأبرز للشعر العربي القديم والمتربعين على عرشه على أنهم بحق شعراء الرقة وأن الرقة هي أبرز ملامح هذا الشعر الذي عرف بغنائيته[2] ، ليس هذا فحسب بل أن في ذلك تفسيرا لهيمنة الروي المضموم على قوافي زهير ، فالفخامة والقوة لا شك في أنهما أليق بقصائده التي تكشف عن نزعته العقلية في صناعته الشعرية والدكتور عبد الله الطيب يقول : « وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ، زهير مثلا يجيد في مضموماته أكثر من مكسوراته ومعلقته ليست فيما أرى من جيده البالغ »[3] ، ويفهم من هذا نزوع زهير إلى الخصوصية واستقلال شخصيته الشعرية في قوافيه ليس في مجال حركات الروي فحسب بل رأينا أن شخصيته تنزع منزع الاستقلال حين وجدناه متفردا عن طبقته في إكثاره من القوافي المطلقة « المجردة من الردف والتأسيس» في الوقت الذي وجدنا أقرانه في الطبقة يسجلون جميعهم ميلا واضحا باتجاه القوافي المردوفة – كما سبق ذكره – هذا وقد علل الأستاذ مقداد محمد شكر هيمنة الروي المضموم على القوافي إلى تمكن الشاعر من اللغة وهو ما نراه ينسجم وقدرات هذا الشاعر الذي كان لا يعاضل بين القول ولا يتبع حوشي الكلام ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه[4] ، فيقول « فالضمة من الوجهة النحوية علامة إعرابية تلحق الكلمات التي تكون أساسا ودعامة في بناء الجملة ولا يتم معنى الجملة « البيت» دونها ، وبناء الشاعر قصائده على الروي المضموم يدل

---

(1) وقد اتضح لكثير من الباحثين أن الكسرة في الشعر العربي تحتل موقع الصدارة من بين سائر الحركات وعلل بعضهم كثرة دوران الكسرة بكثرة دوران المجرورات في النصوص العربية ، ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 273 ، حركات الروي في الشعر العربي : 49 .

(2) ينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 190 .

(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 71 .

(4) ينظر : الشعر والشعراء : 77 ، وهذا الحكم ينسب إلى الخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض) عندما فضل زهيراً على غيره ، وعلل تفضيله بهذا الكلام .

على استقرار لفظة القافية وتمكنها من موضعها بصورة تنفي عنها صفتي القلق والاجتلاب »[1] .

ومهما يكن من أمر الروي وحركته التي يسميها العروضيون (المجرى)[2] ، فإن تكرارهما في قوافي الشعراء لا ينتج عنه إلا أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[3] ، وهي صورة تعد أقل الأنواع الأخرى ثراء إيقاعياً[4] .

وهو ما يعني أن زهير بن أبي سلمى كان أقل الشعراء اهتماما بالجانب الإيقاعي لقوافيه لاعتماده على تكرر حرف الروي فقط في قوافيه المجردة من الردف والتأسيس في نسبة عالية من قصائده التي بلغت 52% من مجموع شعره مقارنة بشعراء طبقته الآخرين[5] ، وقد يكون اهتمام زهير بالموضوع ومحاولته الاستيلاء على لغته والسيطرة عليها وجمع خير ما فيها من ألفاظ وكلمات بالتنقيح والتحكيك وراء عدم اهتمامه بإيقاع قوافيه[6] ، إلا أن ما يجدر ذكره أن للقافية حروفاً غير الروي تعدُّ من لوازمها وهي الوصل والتأسيس والدخيل والخروج[7] ، وبمقدار توفر هذه الحروف في القافية يكون إيقاعها أغنى وأوفر[8] ، كما أن للقافية حركات غير (المجرى) تعد من لوازمها كذلك كالإشباع والنفاذ

---

(1) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 141 .

(2) ينظر : في علمي العروض والقافية : 207 .

(3) ينظر : موسيقى الشعر : 247 .

(4) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 136 .

(5) فقد أشرنا سابقاً إلى ميل شعراء الطبقة الأولى الآخرين إلى القافية المردوفة في المقام الأول باستثناء زهير الذي جاءت النسبة العليا من قوافيه في أصغر صورة ممكنة للقافية (المجردة من الردف والتأسيس) .

(6) ينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 328 .

(7) ينظر : العمدة : 1 / 164 .

(8) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 136 .

والحذو والرس والتوجيه[1] ، وهذه الحركات بقدر توفرها والحرص على التزامها تبرز رغبة الشاعر في تقوية الوضوح السمعي لقوافيه ويؤشر الشاعر من خلال هذه الحركات ميله نحو القوافي التي تتمتع بثراء إيقاعي[2] ، ولما كان الشاعر غير ملزم بذكر جميع هذه الحروف أو هذه الحركات في القافية الواحدة[3] ، فقد كان هذا مدعاة لتنوع القوافي وتنوع إيقاعها في شعر كل واحد من شعراء هذه الطبقة ، ومن هنا وجدنا استثمار الشعراء للطاقات الإيقاعية التي توفرها حركات القافية وحروفها استثمارا موفقا للوصول إلى عامل التنويع في قوافي الشعر وإبعاد الرتابة عنها ، في موازنة دقيقة أقامها الشعراء بين هذه الحركات والحروف وضروب البحر الواحد ليجتمع للقوافي من ذلك خمسة أنواع أطلق عليها العروضيون تسمية « ألقاب القافية» وهي عندهم خمسة ألقاب هي (المتكاوس ، المتراكب ، المتدراك ، المتواتر ، المترادف)[4] استندوا في تسميتها الى عدد المتحركات المحصورة بين ساكني القافية ، اعتماداً على أشهر تعريفات القافية الذي طرحه الخليل بن أحمد الفراهيدي[5] ، وقد لاحظ العروضيون أن هذه الألقاب لا يجتمع نوعان منها في قصيدة واحدة إلا في جنس من بحر السريع ، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب[6] ، وهو ما لاحظناه في قصيدة للأعشى يقول فيها :

فهو يقول للسفيـــه إذا آمره في بعض ما يفعل

---

(1) ينظر : العمدة : 1 / 164 ، إذ يقول ابن رشيق : " ولا يجتمع في قافية الحذو والرس كما لا يجتمع الردف والتأسيس ، وكذلك لا يجتمع أيضاً التوجيه والإشباع فيسقط التوجيه إذا كان المؤسس مطلقاً ويسقط الإشباع إذا كان المؤسس مقيداً " .

(2) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 140 .

(3) ينظر : في علمي العروض والقافية : 189 .

(4) ينظر : العمدة : 1 / 173 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 1 / 151 ، فن التقطيع الشعري والقافية : 213 .

(6) ينظر : العمدة : 1 / 172 .

جهل طلاب الغانيات وقد يكون لهو همه وغزل
السارقات الطرف من ظعن الـ حي ورقم دونها وكلل
فيهن مخزوف النواصف مسـ روق البغام شادن أكحل[1]

فالبيت الأول والرابع قافيتهما من « المتواتر» والبيتان الثاني والثالث من قافية (المتراكب) ، وعلى أية حال فإن هذا التداخل بين الأنواع يعد نادراً ، إذ لم نعثر فيما استقريناه من شعر هذه الطبقة إلا على قصيدة الأعشى هذه حصراً [2].

هذا وتبين للبحث أن قافية (المتكاوس) قد غابت غيابا تاما في شعر هذه الطبقة وهو ما يتناسب وندرة وقوع (المتكاوس) في الشعر العربي ، وقد يكون في لفظة (المتكاوس) تفسير لهذه الندرة ، فتكاوس البعير مشيه على ثلاث قوائم فكأن هذه القوافي لما خالفت المعتاد بتوالي أربع حركات أشبهت البعير الذي خالف عادته في المشي ولاسيما أن الغالب في القوافي ألا يتوالى فيها أربعة متحركات لأن ذلك ما يؤدي إلى نوع من الثقل بسبب انضمام بعض الحركات على بعض[3] . ولعل كل ذلك ما يؤدي إلى الارتباك الموسيقي واضطراب القافية وبالتالي ندرة (المتكاوس) فيها أما قافية المترادف – التي يجتمع فيها الساكنان ليكون أحد الساكنين فيها ردفا للآخر – فكادت هي الأخرى أن تغيب عن المشهد الشعري لولا أن قادنا الاستقراء إلى أنموذج يتيم عثرنا عليه في شعر النابغة قد لا يعتد به ، فهو قطعة من أربعة أبيات تنتمي إلى بحر

(1) ديوانه : 275 / ق52 ، الرقم : ضرب من الخز ، الكلل : الستور .
(2) في هذه القصيدة نتج التداخل بين قافية المتواتر والمتراكب بسبب التجريد وتنويع الأعشى للضرب السريع باستخدام الضرب الأصلم والضرب المخبول المكسوف ، وهذا يعني أن ضروب البحر الواحد هي التي تحدد نوع القافية التي تقع فيها ، وليست القافية هي التي تحدد الضروب .
(3) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 197 ، في علمي العروض والقافية : 187 .

السريع ذي الضرب المطوي الموقوف (مفعلات) الذي لا يجد فيه الشاعر مفرا من التقاء الساكنين في نهاية القافية – القافية المترادفة – وهو يقول فيها مادحا النعمان بن الحارث الأصغر :

هذا غلام حسن وجهه مستقبل الخير سريع التمام
للحارث الأصغر والحارث الـ أعرج والحارث خير الأنام
ثم لهند ، ولهند وقد أسرع في الخيرات منه أمام
ستة آبائهم ما هم هم خير من يشرب صوب الغمام[1]

أما بشأن بقية الأنواع الأخرى فإنها لم تسجل حضورا واحدا ومتساويا في شعر شعراء هذه الطبقة ، فقافية (المتواتر) [2] وهي من أكثر قوافي الشعر العربي شيوعاً ولا يكاد بحر شعري يخلو منها [3]قد استأثرت بما يقرب من نصف المتن الشعري لكل شاعر في الطبقة عدا الأعشى الذي كادت نسبة قوافيه (المتداركة)[4] أن ترتفع قليلا عن قوافيه المتواترة .

ولكي تكون الرؤية أكثر وضوحاً يلاحظ المخطط الآتي الذي يبين أعداد ونسب هذه القوافي عند كل شاعر في الطبقة[5] .

جدول (9)

(1) ديوانه : 166 / ق33 .
(2) وهي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد .
(3) ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 131 .
(4) وهي التي يفصل بين ساكنيها متحركان .
(5) لم تظهر قافية المتكاوس في الجدول لعدم العثور على نماذج لها في شعر هذه الطبقة ، مما يؤكد أن أذواق الشعراء لم تألف هذا الأنموذج من القوافي .

الشاعر	أعداد القصائد التي جاءت فيها القوافي الآتية والنسب المئوية			
	المترادف	المتواتر	المتدارك	المتراكب
امرؤ القيس	صفر	22	19	5
	–	%47	%40	%11
النابغة الذبياني	1	38	26	10
	%1	%50	%35	%13
زهير بن أبي سلمى	صفر	20	16	8
	–	%45	%36	%18
الأعشى	صفر	35	36	8
	–	%44	%46	%10

ويتضح من هذا الجدول تباين الشعراء وتفاوتهم تجاه هذه القوافي وإذا كان هناك من رأي يميّز جمالها الإيقاعي فيبدو أن الشعراء قد وجدوا في القوافي التي يقل عدد المتحركات بين ساكنيها وقعا نغميا ألفته أذواقهم بدليل أن نسبة هذه القوافي تقل كلما كثرت المتحركات بين الساكنين[1] ؛ لأن من شأن ذلك أن يؤدي إلى شيء من الثقل على أذن المتلقي[2] . أما في حالة الأعشى فليس هناك ما يضير بشأن تقارب نسب قوافيه المتداركة مع المترادفة فذلك لا يخرجه عن هذا الحكم فهو يشترك مع باقي شعراء طبقته في عدم استعمال القوافي التي تدل على الفقر الإيقاعي كقافية (المترادف) و «

(1) يلاحظ جدول ألقاب القافية رقم (9) .

(2) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد : 60 .

المتكاوس» فضلا عن هبوط نسبة قوافيه المتراكبة التي تتميز بثقلها الإيقاعي[1] ، وعلى أية حال فإن هذه القوافي تظل محكومة بعلاقتها بالوزن الذي يختاره الشاعر إذ أن ضروب الوزن الواحد هي التي تشيع هذه القافية أو تلك فمثلا قافية المتواتر التي تعد الأكثر شيوعا إنما تتحقق نسبتها العالية في الاستعمال بسبب تحققها في أضرب البحور الأكثر تداولاً مثل (الطويل والبسيط والكامل والوافر والرمل وغيرها) فهي تتحقق في الأضرب الآتية (فعولن) (مفاعيلن) ، (فعلن) (فاعلاتن) ، (متفاعل) (متفاعلاتن) (مستفعل) (مستفعلاتن) (مفعولن) وغيرها ، ومعلوم أن كل ضرب من هذه الأضرب يتحقق في أكثر من وزن أو بحر فمثلا (فعولن) تأتي ضرباً في (الطويل والمتقارب والوافر والهزج ومخلع البسيط) و (مفاعيلن) تأتي ضربا في (الطويل والهزج والوافر) وتأتي (فعلن) ضربا في (البسيط والمتدارك والخفيف والرمل والكامل والسريع) وغيرها .

أما قافية (المتدارك) فإنها تشيع في ضرب الطويل (مفاعلن) والكامل والرجز والخفيف والسريع والمتقارب في ضربه (فعو) والرمل في ضربه (فاعلن) وغيرها في حين تشيع قافية (المتراكب) في ضربي (البسيط والكامل) (فعلن) وبحر السريع والرمل والمديد والمتدارك والرجز إذا جاء ضربه (مستعلن) وفي مجزوء الوافر وغيرها ، أما قافية (المترادف) فهي ترتبط من الناحية العروضية بالبحور التي تصاب أضربها بعلة القصر أو التذييل (كالرمل والمتقارب والمتدارك ومجزوء الكامل والرجز والبسيط) وتتحقق قافية (المتكاوس) عند دخول زحافي الخبن والطي على (مستفعلن) في الرجز لتصير (متعلن) فتتوالى أربع متحركات بين الساكنين[2] .

ثالثا : تبرع الشعراء بما لا يلزم :

إن المنزلة الخاصة التي تمتلكها القافية في عملية الإبداع الشعري والمكانة التي تحتلها بوصفها جزءا من البنية الإيقاعية الثابتة دعت الشعراء على اختلاف مذاهبهم إلى

(1) يلاحظ جدول ألقاب القافية رقم (9) .

(2) اعتمدنا على جهد الباحث حامد مزعل الراوي في الكشف عن الأضرب التي تشيع فيها هذه القوافي . ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 131 .

رفد هذا الجزء بكل ما يمنحه الجمال ، ليؤدي ذلك إلى إضفاء الروعة على موسيقى الشعر وأنغامه ، لا بالتزام تلك الحروف والحركات التي جعلت القافية تدخل مفهوم الشعر وحده عند العرب فقط [1]، بل بأن « يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية لا تتطلبها قواعد علم القافية وإنما يفعل ذلك زيادة في الإيقاع الموسيقي للقافية »[2] ، فهي التزامات طواعية لا يكون الشاعر مجبرا عليها وإنما هي قيود ألبسها الشاعر قوافيه بمحض اختياره ليسبغ عليها دقة موسيقية لا تتوفر في القوافي الاعتيادية[3] ، وهو ما يسميه العروضيون (لزوم ما لا يلزم)[4] ، وقد ألف أبو العلاء المعري (لزوم ما لا يلزم) وقدم له بموجز لعلم القافية تحدث فيه عن الحروف والحركات وأحكام كل منها ، ثم تحدث عن تبرع الشاعر وإلزامه نفسه في القوافي فوق ما يجب فقال « فإذا جاء في الشعر شيء قد اتفق أن يلزم قائله شيئا غير هذه اللوازم فهو متبرع بذلك »[5] ، على أن هذه القيود التي يلتزمها الشعراء من دون أن تكون الصناعة ملزمة لهم بذلك قد تتحول على يد الشاعر غير المقتدر – بحسب رأي الدكتور عبد الله الطيب – إلى قيد ثقيل للغاية

(1) ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 385 .

(2) فن التقطيع الشعري والقافية : 261 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 260 .

(4) ينظر : ديوان لزوم ما لا يلزم مما يسبق حروف الروي ، أبو العلاء المعري شرح د. كمال اليازجي : 32 – 37 ، وقال أبو العلاء أنَّه تكلَّف في تأليف هذا الديوان ثلاث كلف " الأولى أنَّه ينتظم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أن يجيء رويَّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف " ، وينظر : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي : 97 ؛ إذ يشير إلى أنَّ ظاهرة التطوع بما لا يلزم قد لفتت نظر ابن جني وخصص لها ما خصص قبل أن يطل أبو العلاء المعري فيرتفع بهذا الفن إلى ذرى عالية لم يرق إليها أحد من قبل ولا من بعد .

(5) ديوان لزوم ما لا يلزم مما يسبق حروف الروي : 32 .

، إذ يعتقد أن هذا النوع من القوافي قلما تتسير معه الإجادة إلا ما صدر عن شاعر مبدع كالمعري مثلا[1] .

وعلى أية حال فإن الشعراء حين يلزمون أنفسهم بأن يكثروا من عدد الأصوات المكررة في آخر كل بيت لا يظهرون براعتهم في القول فحسب وإنما يتوخون بذلك أن يزيدوا بها الموسيقى لتصل القافية إلى أدق ما تصل إليه القافية العربية من حيث الجمال الموسيقي ، فاحتل هذا الضرب من القوافي – بحسب رأي الدكتور صفاء خلوصي – قمة السلم الموسيقي في تسلسل الجمال[2] ، ولعلها مكانة لم يلتفت إليها شعراء الجاهلية بدليل قلة النصوص التي التزم فيها الشعراء بقيود تطوعية[3] ، وهو ما تكشف لنا بوضوح أكثر عند متابعة شعر امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى ، فهؤلاء الشعراء المبدعون الذين تربعوا على عرش الشعر في الجاهلية والذي سعوا لتوفير كل عناصر الجمال لإشعارهم ، لم يستعمل كل منهم هذا الضرب من القوافي إلا في نصين أو ثلاثة في أقصى الحالات . وهو ما يضعنا إزاء تساؤل عن أسباب ندرة الاستعمال هذه ؟ وما نرجحه في هذا المقام أن هؤلاء الشعراء وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي لم يكن أحدهم ليجهل القيمة الموسيقية التي يمكن أن تضيفها هذه القيود التطوعية على القافية إلا إنهم حين استعملوها دخلت هذه القيود أشعارهم بصورة عفوية غير مقصودة وبما يتلاءم وأذواقهم العالية وأحاسيسهم المرهفة ، إلا أن القصدية في استعمال هذا الضرب من القوافي ظهر عند المولدين حين أكثروا من إلزام أنفسهم غير اللازم من الحركات والحروف في قوافيهم وكما فعل أبو العلاء المعري الذي شغف بهذا اللون حتى غلب عليه ، فتفرع فيه وأكثر منه[1] ، وعلى أية حال

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 39 – 40 .
(2) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 267 .
(3) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 39 .

(1) ينظر : ديوان لزوم ما لا يلزم مما يسبق حروف الروي : 36 ، إذ يقول في خطة الكتاب : " وقد بنيت هذا الكتاب على بنية حروف المعجم المعروفة بين العامة لا التي رتبها العلماء

فالمحدثون ومن حاكاهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى ابتداع هذا النوع من القوافي فقد عرفه الجاهليون ولكنه كثر عند المحدثين فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فكشف عنه ودل عليه[2] ، ويبدو أن نشاط بيئة المتفلسفة في العصر العباسي – القرن الثالث الهجري – وتأثر الأدب العربي بالفلسفة اليونانية وراء إسراف المحدثين وتبرعهم بما لا يلزم في القافية من الحركات والحروف ، بدليل أن الشاعر الجاهلي الذي كان يعيش طور السذاجة البدوية بكل ما فيها من بعد عن النظر العقلي المؤسس على قاعدة علمية أو فلسفية[3] لم يهتم كثيرا في شعره بهذه القيود الإضافية في القافية ؛ لأننا نعتقد وببساطة أنها أثر من آثار التعمق الفكري والذوق الفلسفي ، فمثلما غالى أبو تمام بمحسنات البديع وهو الذي كانت طريقته تحفل بالفلسفة والفكر الدقيق[4] ، غالى أبو العلاء ومن حاكاه بلزوم ما لا يلزم تأثرا بالفكر الفلسفي بعد أن تدرج الفكر العربي بالتطور مراحل عن العصر الجاهلي .

إن متابعة النصوص الشعرية لشعراء الطبقة الأولى لا يكشف عدم ميلهم إلى هذا اللون من الالتزامات الاختيارية ، وقلة نماذجهم فيه فحسب بل تؤشر عدم اهتمام الشعراء بتنويع استعمال هذه القيود المتبرع بها في القصائد المختلفة التي تعود لكل منهم ، فضلا عن عدم امتداد نفس الشاعر في جميع النماذج التي تنتمي لشعر هذه الطبقة ، فأطول هذه النماذج هو أنموذج فريد من هذا النوع يعود للنابغة الذبياني التزم فيه تشديد حرف الروي النون وبلغ عدد أبياته ثلاثة وعشرون بيتا ، يقول فيه :

(الوافر)

لمجاري الحروف ... فأما المتقدمون فقل ما ينتظمون بالروي حروف المعجم ، لأنَّ ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم منه شيئاً على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم ، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن ، وهذا شيء ليس بخافٍ " .

(2) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 39 .

(3) ينظر : تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 85 .

(4) ينظر : البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف : 65 .

غشيت منازلا بعريتنـــات فأعلى الجزع للحي المبن
تعاورهن صرف الدهر حتـى عفون ، وكل منهمر مرن
وقفت بها القلوص على اكتئاب وذاك تفارط الشوق المعني
أسائلها وقد سفحت دموعـي كأن مغيصهن غروب شن
بكاء حمامة تدعو هديـــلا مفجعة على فنن تغنـي[1]

وقافية النون هذه من القوافي الذلل[2] ، التي تمتاز بسهولتها لما يمكن أن يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية إن جاءت من غير تشديد ، غير أن محافظة الشاعر على تشديد الروي من المطلع إلى النهاية جعل هذا الحرف الذلل يصير صعباً ، والحروف المشددة جميعها عسيرة في النظم[3] ، ولربما يكون إدراك النابغة وأقرانه من الشعراء لمثل هذه الحقيقة هو ما جعلهم يتحاشون هذه الالتزامات التي قد تؤدي إلى عرقلة الانسياب في طرح التجربة الشعرية بحرية وإلى انقطاع أنفاسهم قبل بلوغ غاياتهم المنشودة بالرغم من استشعارهم لجمال النغمة التي توفرها هذه الالتزامات إلا إنه جمال – وكما يبدو – على حساب طول التجربة وعفوية التعبير .

ولم يكن امرؤ القيس ببعيد عن هذا الاعتقاد فهو في أنموذجيه اللذين ينتميان إلى هذا الضرب من القوافي التزم حرفاً واحداً لا تتطلبه قواعد القافية قبل حرف الردف (الألف) وهو حرف الراء ولا عجب في لزوم الحرف نفسه (الراء) في أنموذجيه ، فهذا الحرف يتميز بشدة وضوحه في السمع كما يذهب أهل اللغة[1] ، وهو ما يجعل حضوره

---

(1) ديوانه : 125 / ق23 ، ولم نعثر في مجمل الديوان على غير هذا الأنموذج .

(2) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 44 ، إذ يقسم د. عبد الله الطيب القوافي بحسب شيوعها على ثلاثة أنواع هي : (الذلل ، والنفر ، والحوش) ، ويبدو أنه تقسيم أخذه من أبي العلاء المعري كما يشير د. صفاء خلوصي ، ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 267 (الهامش) .

(3) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 46 .

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 23 .

في هذين الموضعين امتدادا طبيعيا لتلك النسبة العالية التي أثبتها الإحصاء له كحرف روي شغف به الشاعر[2] ، ويظل هذان الأنموذجان دليلين واضحين على ندرة هذه القيود المتبرع بها في شعر امرئ القيس فضلا عن عدم تنوعها وبالتالي قصر التجربة وعدم امتداد نفس الشاعر إلى أكثر من خمسة عشر بيتا في الأنموذج الأول وخمسة أبيات في الأنموذج الثاني ، وحتى هذا العدد القليل من الأبيات لم يسلم من خرق لهذا اللون من النظم . ففي الأنموذج الأول[3] الذي جاءت قوافيه كالآتي : (العيرات ، الأمرات ، عبراتي ، معتكرات ، نكرات ، الخبرات ، الأشرات ، ذمرات ، السبرات ، القترات ، معرات ، ضفرات ، الحبرات) خرج عن التزام الراء في البيت الرابع عشر ليعود إلى الالتزام في البيت الأخير فقال (كدنات ، القصرات) أما الأنموذج الآخر فقد حصل الخرق في البيت الثاني من الأبيات الخمسة فيقول :

ألا إن قوما كنتم أمس دونهم ... هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه ... وأسعد في ليل البلابل صفوان
ثياب بني عوف طهارى نقية ... وأوجههم عند المشاهد غبران
هم أبلغوا الحي المضلل أهلهم ... وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أضفاهم به ... أبر بميثاق وأوفى بجيران[4]

---

(2) ينظر : الجدول الإحصائي رقم (8) الخاص بحروف الروي ونسبها .

(3) ينظر : ديوان امرئ القيس : 78 / ق6 .

(4) المصدر نفسه : 83-84/ ق7 ، يلاحظ أن في قافية البيت الثاني خرق مركب ، فالأول خروج الشاعر عن لزوم ما لزمه في باقي القوافي ، والآخر عيب الإقواء ، ومما تجدر الإشارة إليه أنَّ في شعره المنحول الذي تجاوزته الدراسة نصاً التزم فيه الشاعر تشديد الروي (الياء) مع ألف الإطلاق ، وتبرعه باستخدام اسم العلم المرخَّم (ميَّ) في قافية صدور أبياته جميعاً ، ينظر : ديوانه : 259 / ق56 .

أما زهير بن أبي سلمى فليس في ديوانه سوى نص واحد التزم فيه اللام المشددة قبل حرف الروي (التاء) ويبدو أنه ورد اعتباطاً وفي أبيات جد قليلة ، يقول فيها :

(الكامل)

إن الرزية لا رزية مثلها ما تبتغي غطفان يوم أضلت
إن الركاب لتبتغي ذامرة بجنوب نخل ، إذا الشهور أحلت
ينعين خير الناس عند شديدة عظمت مصيبته هناك وجلت
وملعن ذاق الهوان مدفع راخيت عقده كبله فانحلت
ولنعم حشو الدرع كان لها إذا نهلت من العلق الرماح وعلت[1]

ولم يخرج الأعشى عن شعراء طبقته في استعمال هذا اللون من القوافي فلم يكشف الاستقراء في ديوانه – على ضخامته – إلا عن نصين التزم في أولهما تشديد اللام – وكما فعل زهير – حتى النهاية ، قبل حرف الروي (التاء) على الرغم من أن اللام ليس بردف تفرضه الصناعة ويكون الشاعر مجبرا على التزامه حسب قواعد علم القافية ، بل هو قيد التزمه الأعشى بمحض اختياره فجاءت قوافيه على هذه الشاكلة (قلت ، تولت ، التي ، استقلت ، تجلت ، أضلت .... الخ)[2] تتلفع بعبير أنغام حروفه المكررة في نهاية كل بيت (اللام المشددة والتاء المكسورة) وفي نصه الآخر الذي يقول فيه :

(الطويل)

أيا سيدي نجران لا أوصيكما بنجران فيما نابها واعتراكما
فإن تفعلا خيرا وترتديا بـه فإنمكا أهل لذالك كلاكمـا
وإن تكفيا نجران أم عظيمـة فقبلكما ما سادها أيواكمـا

(1) شرح شعر زهير : 248 – 249 / ق38 .
(2) ينظر : ديوان الأعشى : 259 – 261 / ق40 .

وإن جلبت صهيون يوما عليكما فإن رحى الحرب الدكوك رحاكما[1]

قد غالى الأعشى فالزم نفسه بما لا يلزم حين كرر حرف الدخيل (الكاف) وحكم القافية المؤسسة هذه لا يتطلب في الأصل إلا التزام حرف التأسيس (الألف) والروي الذي اختاره لقصيدته وهو الميم . وهكذا فإن ورود هذه الظاهرة في أشعار هذه الطبقة ما هو إلا مظهر جمالي عبر عنه الشعراء برعاية التناسب في الصوت هذا التناسب الذي كلما ازداد مثل فضيلة في الشعر ، ولا ريب في أن لزوم ما لا يلزم يعد أبرز وسائل الشعراء في زيادة هذا التناسب الجمالي في القافية[2] بدليل أن تكرار صوت واحد على مسافة قريبة يعده جان كوهين أقل أنواع الإيقاع تأثيرا فيقول « إن تكرار صوت واحد ، تكرارا لايني هو في الواقع مصدر ضعيف للموسيقى »[3] ، وهو ما يفسر لنا بوضوح ضعف إحساسنا بالقيمة الإيقاعية للقافية في القصائد (المقصورات) التي تقوم على تكرار الألف وحده في قوافي الشعر العربي[4] .

---

(1) ديوان الأعشى : 263 / ق42 . وتجدر الإشارة إلى أنَّ الأعشى وكما يبدو في قصيدته (ق11) ، قد حاول استغلال الطاقات الموسيقية التي توفرها الحروف المكررة في القافية ، ومن هنا ظهر في هذه القصيدة التزام جزئي – إن صح التعبير – فهو حيناً يتبرع بالتزام اللام (حرف الدخيل) وكما في المقطع الأول من القصيدة ليتحول إلى التزام الهمزة (حرف الدخيل) في المقطع الأخير نحو (بنائكا ، عنائكا ، قرائكا ، عزائكا ، نسائكا ، لقائكا) ، ومعلوم أنَّ الشاعر غير مجبر على التزام حرف بعينه كحرف دخيل بين التأسيس والروي . ينظر : ديوانه : 89 – 91 .

(2) ينظر : تحليل الخطاب الشعري : 43 .

(3) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين : 73 .

(4) ينظر : المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه : 65 .

رابعا : عيوب القافية وتغير بنية الإيقاع :

إنَّ أبرز مظاهر اهتمام النقد القديم بالقافية ، هو ما يواجه الباحث من كلام كثير في عيوبها ، وتنوع هذه العيوب عند الشعراء ومآخذ الشعراء عليها ، ويبدو أن التفات النقد المبكر لهذه الخروقات قد دفع الكثير من الشعراء إلى الاهتمام بتنقيح قصائدهم بغية التخلص مما كان يقع فيها من تلك العيوب[1] ، التي مثلت جزءا من عيوب الشعر القديم التي قلما سلمت منها قصيدة جاهلية ، وهو ما عبر عنه القاضي الجرجاني بقوله « ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه »[2] .

ولما كانت القافية موضع التجويد الفني في بيت الشعر بما يجتمع لها من التزام وزني ومن التزام صوتي ببعض الحروف والحركات التي تزيد وتنقص بحسب نوعها[3] ، فمن المتوقع والحال هذه أن يحصل خرق لهذا الالتزام يسيء إليها ، وهذا الخرق أو العيب كما يسميه القدماء[4] ، بعضه يخص المعنى وليس لهذا البحث شأن فيه ، كالقافية المستدعاة[5] ، والإيغال[6] ، وكذلك التضمين ، الذي يعد خرقا لفكرة استقلال معنى البيت

---

(1) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 184 ، 186 .

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني : 4 .

(3) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 97 .

(4) ينظر : العمدة : 1 / 164 ، الموشح : 14 .

(5) ينظر : كتاب الصناعتين : 450 ، والقافية المستدعاة في معناها العام أنَّ معنى البيت ينتهي قبل أن يمتلئ قالبه الوزني وقبل أن يصل الشاعر به إلى القافية فيضطر إلى أن يزج فيه إما لفظة زائدة أو أكثر ، وإما لفظة لا تناسب المعنى أو تليق به ، ليملأ القالب ويستوي الروي . وينظر : نقد الشعر : 223 ، وعدها من عيوب ائتلاف المعنى والقافية .

(6) ينظر : كتاب الصناعتين : 380 – 381 ، وهي تسمية يطلقها جل أهل البلاغة على ما يناقض القافية المستدعاة ، إذ ان الشاعر في الإيغال ينقضي كلامه قبل القافية فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى ، وينظر : حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، الحاتمي : 1 / 155 – 156 ، وهي عنده تسمى (التبليغ) ، في العروض والقافية ، يوسف بكّار : 36 .

ووحدته[1] ، والذي يسميه قدامة بن جعفر (بالمبتور) ، وهو عنده من عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن[2]، وبعضه الآخر يخص الوزن وقد سبق بحثه في باب التغيرات التي تصيب الأعاريض والأضرب كظاهرة الإقعاد والتحريد[3] .

أما ما تم ارتكابه في القافية من ارتكابات تتعلق بالصوت اللغوي كالإقواء والإكفاء والإصراف والإجازة والسناد فهي مدار البحث هذا .

ومن يقرأ دواوين شعراء الطبقة الأولى يجد فيها بعض هذه العيوب التي تعاب فيها قوافي الشعر العربي لما تسببه هذه الارتباكات من خروج عن القوانين الموسيقية التي التزمها الشعراء منهجا فيما ينظمون من شعر .

ويخيل لي أن الشفوية والغنائية التي نشأ في ظلهما الشعر الجاهلي قد شكلت عاملا أساسيا وراء انتشار بعض الظواهر الصوتية والإيقاعية كظاهرة الإقواء التي مثلت صورة من صور الانزياح الإيقاعي السلبي والذي دفع بعض الرواة للقيام بمحاولات تصحيحية في حق النص الجاهلي حتى يستقم إيقاعه وتعتدل موسيقاه ومن ثم يسلم من الهنات والعيوب ، وهو ما يفسر عدم ورود بيت فيه إقواء في شعر النابغة إلا وروي له نظير فيه إرضاء تام لقواعد اللغة والعروض[4] .

---

(1) ينظر : العمدة : 1 / 171 ، الموشح : 40 ، شرح تحفة الخليل : 375 ، ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : 2 / 342 ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 38 .

(2) ينظر : نقد الشعر : 221 – 222 .

(3) ينظر : الفصل الثاني من البحث . ويرى الدكتور يوسف بكّار أن هذا لا يعني أن التضمين لا أثر موسيقي له ، فهو قد يخضع موسيقى القصيدة لتصور إنشادي تخطّى التوقف والسكت عند آخر البيت الواحد ويجعل البيتين كتلة نطقية واحدة ما دام إحساس المنشد ووضوح المعنى لديه يقودان إلى ذلك ، فالحرية الإنشادية تضيف للإيقاع بعداً يدفع عنه احتمال الرتابة . ينظر : في العروض والقافية : 41 .

(4) ينظر : النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية ، محمد زكي العشماوي : 189 ، إذ قام بإحصاء الأبيات التي وردت بالإقواء ونظائرها التي ترضي قواعد العروض في ستة مواضع من شعر النابغة .

إن الإقواء الذي هو اختلاف إعراب القوافي[1] ، لا يفهم إلا خروجاً عن رتابة النغم التي توفرها حركة الروي اللازمة والتي تعد سمة موسيقية لصيقة بالقصيدة العمودية ، إلاّ أننا نجد أن أبا العلاء المعري يسجل في رسالة الغفران رأيا فيه شيء من التفرد ، فهو يعد الإقواء إيقاعاً انزياحياً يلازم الشعر في مرحلة الشفوية حيث كان الإنشاد والغنائية يصاحبان الشعر ، ولم يكن هذا الإيقاع بالشيء المستنكر ولم يحدث نشازاً في موسيقى الشعر وأنه لا يعود إلى ضعف في الغريزة الموسيقية عند مؤلف النص الجاهلي بل بحسب رأيه يعود إلى مسألة أخرى هي أن الشعر لم يكن ينتقل عبر قناة خطية كتابية ليظهر الإقواء بشكل واضح للعيان وإنما كان ينقل عبر قناة صوتية شفوية كان يضطرها الإنشاد للجوء إلى السكون لإخفاء الحركات وذلك بجعل القافية مقيدة ، وعندها يشتبه المطلق بالمقيد ومن ثم يكون الإقواء قد اختفى صوتيا ولا يمكن تحديده بدقة إلا مع ظهور الخط والكتابة ، وذلك يعني أنَّ الإقواء ظاهرة إيقاعية أسلوبية لصيقة بالنص الشفوي الغنائي وإنها لم تكن تظهر في الحس على المستوى الصوتي بسبب الوقف الساكن وإنما تتضح بجلاء عند الكتابة ، وهو ما جعل المعري لا يقبل وجودها في الشعر الإسلامي لوجود الكتابة وانتشارها[2] ، ولا ندري كيف اعتقد المعري إن الإقواء لا يحدث نشازا وقصة النابغة وإقوائه أوضح دليل على أن هذه الظاهرة مستنكرة في السماع .

ثم إن المعري بهذا الطرح يبدو مخالفاً لمن سبقه من النقاد فهو يرى أن الإقواء ظاهرة صوتية عامة انتشرت في المرحلة الشفاهية عند جميع طبقات الشعراء بما في ذلك طبقة الفحول وليس في شعر الإعراب وحدهم دون الفحول كما يذهب النقاد بقولهم

(1) ينظر : العمدة : 1 / 165 ، اختلاف بين الكسر والضم .

(2) ينظر : رسالة الغفران ، أبو العلاء المعري : 145 – 153 ، دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : 279 – 280 ، إذ يرى د. محمد عبد القادر أنَّ الإقواء ما هو إلا بعض رواسب مرحلة البداية المبكرة للعمل الفني .

« وهذا في شعر الإعراب كثير جداً وفي من دون الفحول من الشعراء أكثر ، ولا يجوز لمولد لأنهم قد عرفوا عيبه والبدوي لا يأبه له فهو أعذر »[1] .

إن ما ذهب إليه أبو العلاء المعري من انتشار الإقواء عند جميع طبقات الشعراء لا يخلو من الصحة ولعل في استقراء الباحث لدواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهليَّة ما يثبت صحة هذا الزعم ، ويسجل ردا على ما ذهب إليه ابن سلام الجمحي إذ قال « ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباهها أحد إلا النابغة »[2] ، فقد حضر الإقواء عند جميع شعراء هذه الطبقة دون استثناء فمما جاء في شعر امرئ القيس قوله : (الطويل)

ألا إن قوما كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه وأسعد في ليل البلابل صفوان
ثياب بني عوف طهاري نقية وأوجههم عند المشاهد عران
هم أبلغوا الحي المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهم به أبر بميثاق وأوفى بجيران[3]

وقوله في قصيدة مكسورة الروي : (الكامل)

جالت لتصرعني فقلت لها اقصري إني امرؤ صرعي عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحد ورجعت سالمة القرا بسلام[4]

والإقواء أبرز عيب أخذ على النابغة وردَّده الناس كثيراً[5] ، ولقد روى صاحب الموشح عن أبي عبيدة أنه قال كان فحلان من الشعراء يقويان : النابغة وبشر بن أبي

---

(1) نقد الشعر : 185 ، طبقات فحول الشعراء : 1 / 71 .
(2) طبقات فحول الشعراء : 1 / 67 .
(3) ديوانه : 84 / ق7 .
(4) ديوانه : 116 / ق15 ، وأشار محقق الديوان إلى موضوع إقواء آخر قد يكون للرواة يد في إصلاحه بجعل لفظة (مزمَّل) مجرورة على الجوار وحقها أن تكون مرفوعة في كونها نعتاً لـ (كبير) في البيت (73) . ينظر : ديوانه : 25 / ق1 ، وينظر : دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : 280 .
(5) ينظر : النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية : 188 .

خازم فأما النابغة فدخل يثرب فهابوا أن يقولوا له لحنت وأكفأت ، فدعوا قينة وأمروها أن تغني في شعره ففعلت فلمّا سمع الغناء وغير مزود والغراب الأسود ، بان له ذلك في اللحن ففطن لموضع الخطأ ولم يعد إليه[1] ، واستنادا إلى هذه القصة التي تروى عن النابغة الذبياني وإلى بعض أمثلة الإقواء الأخرى في الشعر القديم يطرح الدكتور إبراهيم أنيس رأيه برفض ظاهرة الإقواء فيقول « فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديمه وحديثه والواجب أن تبحث أمثلته في شعر القدماء بين شواهد النحو ، وألاّ يعرض لها المتحدثون عن موسيقى الشعر »[2] ، فالدكتور أنيس يعتقد أن النابغة في إقوائه إنما يخطيء في قواعد النحو لا في الموسيقى الشعرية فيقول « وعندي أنه لو صحَّت مثل هذه الروايات يجب أن تعد خطأ نحويا لا خطأ شعريا فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر بله النابغة وأمثاله من شعراء فحول ، والذي أرجحه أن النابغة قد نطق ... الغراب الأسود وكسر الدال فيه »[3] .

ومما وقع بين يدي البحث من شواهد إقواء النابغة قوله في قصيدة مكسورة الروي : (البسيط)

تبدو كواكبه والشمس طالعة — لا النور نور ولا الإظلام إظلام
أو تزجروا مكفهر لإكفاء له — كالليل يخلط إصراما بإصرام[4]

وقوله في داليته المكسورة الروي (الكامل)

من آل ميَّة رائحٌ أو مغتدي — عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا — وبذاك خبرنا الغداف الأسود[1]

---

(1) ينظر : الموشح : 59 .
(2) موسيقى الشعر : 262 .
(3) المصدر نفسه : 261 – 262 .
(4) ديوانه : 83 / ق11 .

(1) ديوانه : 89 / ق13 .

وربما تكرر وقوع الشاعر في هذا العيب بعد أبيات قليلة من القصيدة نفسها كقوله :

سقط النصيف ولم ترد اسقاطه فتناولته واتقتنا باليـد

بمخضب رخص كأن بنانـه عنم يكاد من اللطافة يعقد[2]

ومنه قوله في قصيدة مضمومة الروي : (الوافر)

عرفت لنا منازل مقفرات تعفيها مذعذعة حنــون

بمنخرق تحن الريح فيـه حنين الجلب في البلد السنين[3]

أما زهير وهو الشاعر الذي عرف بحرصه على تنقيح شعره وتحكيكه[4] فقد استطاع ان يجنب نفسه الوقوع في هذا العيب ، لأنه امتلك أذنا اعتادت أن تسمع وتصوغ نغمات مؤتلفة رتيبة ومن ثم أصبح في مقدوره أن يتنبه بسهولة إلى اضطراب القافية وتغير حركة المقطع الصوتي الذي تتطلب الأذن اضطراده في حركة واحدة[5] ، إلا أنَّ ديوان الشاعر قد سجل حضوراً للإقواء في موضع واحد لم يكن الشاعر مسؤولاً عنه وإنما جاء في بيت لكعب بن زهير وهو يجيز بيتاً لأستاذه ووالده زهير[6] حينما أراد الأستاذ أن يختبر قدرات التلميذ في النظم وحسن الصياغة في البحر والقافية وحركة المجرى معا ، فما كان نتيجة ذلك إلاّ أن أخفق التلميذ في متابعة حركة المجرى – الضمة – التي التزمها أستاذه حين قال : (الطويل)

---

(2) ديوانه : 93 / ق13 .

(3) ديوانه : 219 / ق75 ، ومن الإقواء الذي صححه الرواة على الأغلب ، وأشار إليه د. محمد زكي عشماوي . ينظر : النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية : 189 الحالات الآتية في ديوانه : 141 / ق26 بيت (10) ، 101 / ق15 بيت (1) ، 99 / ق14 بيت (6) .

(4) ينظر : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 330 .

(5) ينظر : قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم ، د. حسن البنداري : 27 ، زهير بن أبي سلمى في معيار النقد القديم والحديث ، لمى سعدون الحسناوي : 88 .

(6) إذ كان بعض النقاد يسمي زهيراً ومدرسته عبيد الشعر ، ينظر : تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام : 330 .

وظل بوعساء الكثيب كأنه خباء على صقبي بوان مروق[1]

فقال كعب :

تراخى به حب الضحاء وقد رأى سماوة قشراء الوظيفين عوهق[2]

إلا إنها كما يبدو زلة البداية وكل بداية مزلة ، فما كان من التلميذ في الأبيات التالية إلا أن استوعب الدرس وحدد النغم وعرف أثره فجاء بحركة مماثلة لحركة المجرى التي جاء بها أستاذه ، وبذلك تجنب الوقوع في الإقواء[3] .

ولم يسلم شعر الأعشى كذلك من الإقواء فمن الأبيات التي وقعت بين يدي البحث ، قوله في قصيدة مكسورة الروي : (الطويل)

لها كبد ملساء ذات أيسرة ونحر كفا ثور الصريف الممثل

يجول وشاحاها على أخمصيها إذا انفلتت جالا عليها يجلجل[4]

إلا أن أنموذج الإقواء اللافت للنظر والذي جاء في مشطورة رجزية للأعشى مضمومة الروي هو ذلك الخروج المتكرر عن حركة المجرى التي حددها الشاعر في أبياته الأولى ؛ بحيث جاءت أبياته الثلاثة الأخيرة تخالف ما قبلها في حركة الروي[5] ، وهي ظاهرة لفتت نظر الباحث محمد أحمد عبد العظيم فجوز لنفسه أنْ يسميها بـ (الانصراف)[6] ونحن نعتقد أن شاعرا متمكنا من أدائه الشعري مثل الأعشى[1]

---

(1) ينظر : شرح شعره : 185 ، البيت (5) .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 185 ، البيت (6)

(3) ينظر : المصدر نفسه : 185 ، البيتان (7 ، 8) .

(4) ديوان الأعشى : 353 / ق77 ، وأعتقد أن الرواية الصحيحة (بجلجل) بالباء وليس بالياء ، وأنَّ المسألة لا تعدو أن تكون خطأ من أخطاء النسّاخ ، ولا إقواء في البيت .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 267 / ق44 .

(6) ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية : 105 .

(1) إذ يذكر ابن سلام أنَّ الأعشى " أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة وأكثرهم مدحاً وهجاءً ونظراً وصفة كل ذلك عنده " ينظر : طبقات فحول الشعراء : 1 / 65 .

، لا يعقل أن يزلّ مثل هذا الزلل الواضح الذي تدركه الأذن بسهولة لتكرره بل يدركه حتى المبتدئين في قول الشعر[2] ، إلاّ إذا افترضنا أنَّ الأبيات المشطورة الأخيرة (مكسورة الروي) تنتمي إلى مشطورة أخرى غير هذه وهو ما نعتقد أنه أقرب للقبول .

أو أن يكون ذلك الإقواء ثورة أخرى مقصودة على القافية على اعتبار أن الحركات هي بالأصل حروف قصيرة عن أصل الألف والواو والياء[3] ، وعلى أية حال فإننا يجب أن لا ننسى أنَّ المعلقات التي مثَّلت نهاية التجارب في صياغة هذا الفن الشعري ، فإن بيتاً واحداً فقط يعود للحارث بن حلزة قد وقع فيه مثل هذا العيب وهو أمر يكاد أن لا يذكر[4] .

وإذا كان الإقواء – كما يقول الدكتور عبد الله الطيب – حين يقع في القصائد الجاهلية « كثيراً ما يفسد موسيقاها وينقص من قدرها »[5] ، فإن عيبا آخر مثل الإصراف[6] ، الذي تختلف فيه حركة الروي بين الفتح وغيره قد شكل فسادا أكبر وإنقاصا أوضح لموسيقى هذه القصائد ، لأن الشاعر يصرف الروي عن طريقه الذي كان يستحقه من مماثله لحركة حرف الروي الأول وبذلك يتغير النغم بوضوح أكبر مما هو حاصل بالإقواء الذي يكون انتقال النغم فيه حاصل بين الكسرة والضمة ؛ لأن الذبذبة كما لا حظها لانس في الفتحة مثيلة الألف تقترب من ضعف الذبذبة التي تكون في الضمة أو الكسرة ، فالفتحة كما يفهم من قول لانس وهي مثيلة الألف تحتل أقصى مكان في الطبقة الصوتية[1] وهو ما يجعل حضورها في روي على خلاف روي القصيدة الثابت يشكل خرقاً موسيقياً لا يخفى وبدرجة أعلى

---

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 261 .

(3) ينظر : امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 169 .

(4) ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 386 .

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 31 .

(6) يختلف تعريف العروضيين لهذا العيب ، فمنهم من يربطه بالحروف ، واختلافها كالإجازة ، إلا أن ما درج عليه الدارسون هو أن تختلف حركة المجرى بالفتح وغيره . ينظر : العمدة : 1 / 167 ، موسيقى الشعر : 261 ، في علمي العروض والقافية : 233 .

(1) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 113 (الهامش) .

مما يمكن أن يلاحظ في القوافي المصابة بالإقواء ، ومما أفرزه الاستقراء من نماذج لهذا العيب في شعر الطبقة الأولى ، قول النابغة الذبياني في قطعة مفتوحة الروي :

(البسيط)

قب البطون طواها القوم فاندمجت قضين باللوذ مما حملت وطـرا

يوما حليمة كانا من قديمهـم وعين باغ فكان الأمر ما ائتمروا[2]

وقول الأعشى :

رحلت سمية غدوة أجمالها غضبى عليك فما تقول بدالها

هذا النهار بدالها من همها ما بالها بالليل زال زوالها[3]

ويخيل لي أن من أبرز ارتكابات شعراء هذه الطبقة هو خروج الأعشى دون طبقته على أهم حروف القافية – إذا جاز التعبير – وأكثرها دلالة على إيقاعها بجعل بعض حروف الروي تختلف بحروف قريبة أو بعيدة المخرج عن حرف الروي الذي بنيت عليه القصيدة ، وهو ما يسميه العروضيون (الإكفاء) أو (الإجازة)[4] ومن أمثلته في شعرهم ، قوله في قصيدة رائية موصولة بهاء ساكنة : (مجزوء الكامل)

تغدو بأكلف من أســو د الرقمتين حليـف زاره

وبنو ضبيعة يعلمــو بوارد الخلق الشراسـه[5]

وقوله في قصيدة بائية موصولة بهاء مطلقة :

قالت قضيت قضيــة عدلا لنا يرضى بهـا

فأرادها كيف الدخــو ل وكيف ما يؤتى لهـا[1]

---

(2) ديوان النابغة : 206 / ق67 ، ونعتقد أن الرواية الصحيحة (ما ائتمرا) وليس (ما ائتمروا) لدلالة التثنية في أول البيت ، فالخطأ خطأ النساخ ولا إصراف في ذلك .

(3) ديوان الأعشى : 27 / ق3 .

(4) ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 216 ، 224 ، والبعض يرى أنَّ الإقواء هو الإكفاء . ينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 508 .

(5) ديوان الأعشى : 159 / ق20 .

(1) ديوان الأعشى : 253 / ق39 .

ليس هذا فحسب بل أن الأعشى وفي أبيات قليلة تسبق أبيات هذه القصيدة يفاجئنا بالخروج كلياً عن القافية الموحدة بعدم التزام ما يجب على الشاعر التزامه من حروف تتطلبها الصياغة وقوانين النظم فهو يقول :

فبعثت جنيا لنـــا يأتي برجع حديثهـا[2]

وأغلب الظن أنه خلل في الطباعة أو الرواية ، ولو قلنا (جوابها) لاستقام الأمر[3] أمّا العيب الآخر المعروف بـ (الإيطاء)[4] ، فهو خلل مرجعه « الذوق الذي يمل التكرار والإعادة فإذا كان المعاد مما ترتاح النفس إليه ويستهويها تكراره ، أو كان مما يهم الشاعر تكراره لتوكيده وتقريره مثلا لم يكن في إعادته بأس وكان سائغاً مقبولاً »[5] ، ويبدو أن رفض الذوق لتكرار القوافي المتشابهة هو ذلك التطابق بين لفظتي القافية وما توحي به من دلالة معنوية ونغمية تكاد تتطابق في اللفظتين المكررتين بدليل أنَّ العروضيين لم يضعوا القوافي المتشابهة لفظا والمختلفة معنى في باب الإيطاء[6] ، لسبب بسيط هو ما توحي به المعاني المختلفة للمخيلة من تجديدٍ نغمي ، يشغل ذاكرة المتلقي عن تطابق اللفظ [1]، بل إن الشعراء فطنوا إلى أساليب أخرى غير اختلاف المعاني في التخلص من هذا العيب أظهر الاستقراء أن أشهرها ورود قافيتين إحداهما نكرة

---

(2) المصدر نفسه : 253 / ق39 .

(3) اقترحنا أن تكون القافية (جوابها) اعتماداً على استخدام الشارح لهذه اللفظة في تفسير هذا البيت (15) .

(4) ينظر : العمدة : 1 / 169 – 170 ، نقد الشعر : 187 ، الوافي في العروض والقوافي : 217 .

(5) شرح تحفة الخليل : 347 .

(6) ينظر : العمدة : 1 / 170 ، إذ يقول أن اتفاق اللفظ واختلاف المعنى لم يكن إيطاءً عند أحد من العلماء إلا عند الخليل وحده .

(1) ينظر مثلاً النماذج الآتية في ديوان امرئ القيس : ق30 بيت 17 ، 31 ، ديوان النابغة : ق7 بيت 3 ، 5 ، ق27 بيت 3 ، 7 .

والأخرى معرفة بأداة التعريف (أل) التي لها كما يبدو تأثير في جعل المتلقي لا يشعر بملل التكرار والإعادة للألفاظ نفسها والأنغام بل أن أداة التعريف بحد ذاتها تشكل تجديداً نغمياً في القافية المكررة بما يبعدها عن التكرار السلبي والذي يدخلها ضمن عيوب الشاعر وسقطاته ، وهو ما يمكن ملاحظته عند جميع شعراء هذه الطبقة[2] .

ليس هذا فحسب بل انَّ الشعراء سعوا إلى أن يباعدوا بين اللفظتين المكررتين في القافية ، بعد أن يكونوا قد تجاوزوا سبعة أبيات على أقل تقدير[3] ، كي تختص صورة اللفظة وأداؤها النغمي من المخيلة مما يساعد على استقبال اللفظة الثانية من دون أن يشكل ذلك عيباً[4] ، لأنها إذ ذاك كما لو كانت في مفتتح قصيدة جديدة والعروضيون لا يجدون بأسا في تكرار القافية نفسها « عند الخروج من قصة إلى أخرى أو عند الانتقال من غرض لآخر ولو لم يقع الفصل بين المكرر »[1] ، فإنهم وجدوا في بعض حالات تكرار القافية وسيلة إبراز وتأثير[2] .

---

(2) ينظر : ديوان امرئ القيس : ق2 ، بيت 42 ، 45 ، ق8 بيت 3 ، 14 ، ق29 بيت 6 ، 10 ، وينظر مثلاً : ديوان الأعشى : ق2 بيت 2 ، 10 ، ق15 بيت 24 ، 30 ، ق21 بيت 16 ، 43 ، ق31 بيت 7 ، 10 ، ق34 بيت 3 ، 4 ، ق38 بيت 4 ، 8 ، وينظر : شرح شعر زهير إذ لم يعثر فيه إلا على أنموذج واحد لهذه الحالة في ق15 بيت 1 ، 5 ، ديوان النابغة : ق13 بيت 22 ، 34 .

(3) ينظر : كتاب العقد الفريد : 5 / 508 ، وهو يرى أنَّه أحسن ما يعاب به الشعر ، وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 278 .

(4) ينظر على سبيل المثال : ديوان النابغة : ق24 بيت 16 ، 26 ، ق75 بيت 6 ، 25 ، وينظر : ديوان الأعشى : ق29 بيت 3 ، 35 ، ق32 بيت 3 ، 16 ، 4 ، 53 ، ق36 بيت 6 ، 25 ، بيت 26 ، 47 ، ق65 بيت 8 ، 25 ، ق2 بيت 35 ، 75 ، ق4 بيت 25 ، 57 ، بيت 28 ، 62 .

(1) في علمي العروض والقافية : 227 .

(2) ينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : 42 ، وينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل ألإسلام : 9 / 205 ، رأي أبو عمرو بن العلاء بعدم اعتبار الإيطاء عيباً .

وعلى أية حال فالرأي السائد عند النقاد إن الإيطاء إنما يجري عند العرب مجرى العي لأنه دال عندهم على قلة مادة الشاعر ونزارة ما عنده مما يضطره إلى إعادة القافية ذاتها بلفظها ومعناها وأداؤها النغمي[3] ، ونعتقد أن مثل هذا الطرح قد لا يلائم شعراء مثلوا قمة التفوق والقدرة على التصرف في اللغة وفنون القول والنغم ، فهم مثلوا الطبقة الأولى من الشعراء عند معظم النقاد القدامى ، ولذلك فنحن نعتقد أن حالات الإيطاء القليلة – نسبيا – التي أثبتها الاستقراء[4] في شعر شعراء الطبقة الأولى ما هي إلا توظيفات قصدية تعمدها الشعراء لأن المعاد مما ترتاح إليه النفس ويهم الشاعر تكراره لتوكيده وتقريره في معظم الأحيان وهذا لا يعني أن هؤلاء الشعراء لا يخطئون ، فما نعنيه أن مثل هذا التكرار قد يكون حصل في حالات قليلة جداً ، نتيجة سهو شاعر أو خطأ رواية ، إلا ان من يطلع على حالات الإيطاء في واحد من هذه الدواوين نحو ديوان النابغة مثلا يجده في كل الحالات يعبر عن قصدية في تكرار القافية ففي الأنموذج ق58 الذي يمدح به هوذة بن أبي عمرو العذري[5] لا يكرر القافية فقط في البيت الأول والرابع بل يكررها مع لفظ آخر هو (قيل الباطل) وهو بذلك يؤكد بهذا التكرار القصدي أن ممدوحه لا يقول الباطل ، وبذلك يكون التكرار سائغاً مقبولاً[1] ، ومثل ذلك أنموذجهق75 [2] الذي حاول أن يؤكد من خلال تكرار القافية في بيته الثالث والأربعين لفظة (الظنون) التي جاءت في بيته الأربعين من القصيدة عينها ، ولا شك في أن هذا

(3) ينظر : في علمي العروض والقافية : 224.

(4) ينظر مثلاً : ديوان امرئ القيس : ق3 بيت 22 ، 24 ، وبيت 26 ، 32 ، ق5 بيت 1 ، 7 ، وبيت 6 ، 9 ، ق21 بيت 2 ، 5 ، ق46 بيت 5 ، 6 ، ديوان النابغة : ق58 بيت 1 ، 4 ، ديوان الأعشى : ق1 بيت 49 ، 54 ، ق7 بيت 14 ، 15 ، ق9 بيت 25 ، 29 ، ق20 بيت 57 ، 62 ، ق22 بيت 10 ، 11 ، ق25 بيت 10 ، 16 ، ق39 بيت 9 ، 10 ، ق40 بيت 4 ، 10 ، ق54 بيت 6 ، 11 .

(5) ينظر : ديوانه : 195 .

(1) ينظر : شرح تحفة الخليل : 347 .

(2) ينظر : ديوانه : 222 .

التكرار مما يهم الشاعر أن يؤكده ليدفع كل ظن يمكن أن يتسرب إلى ضمير النعمان بن المنذر ، فما كان منه إلاّ أن قصد إلى لفظة تخالف سابقتها في المعنى فيقول :

فجئتك عاريا خلقا ثيابـي على خوف تظن بي الظنون
يخب بي الكميت قليل وفر أذكر بالأمور وأستعيـن
فألفيت الامانة لم تخنهـا كذلك كان نوح لا يخـون
فداء ما تقل النعل منـي وما احوي ولو رغم الظنون[3]

وبذلك لا يكون التكرار في مثل هذه الحالة إيطاء ، فما نريد أن نقوله أن شعراء هذه الطبقة قد استشعروا تأثيرات هذا العيب على حواس المتلقي فتحيلوا وسائل متعددة لتجنبه ، إلاّ الأعشى الذي لا نستطيع أن نفسر كثرة تكراره للقوافي في القصيدة الواحد إلا خللاً[4] ، فالذوق يمل التكرار المسرف ولاسيما أن الأعشى قد يكرر القافية الواحدة ثلاث مرات في القصيدة نفسها وإن باعد بين الألفاظ المكررة أحيانا أو خالف معانيها[1] ليتوخى بذلك شدة القبح وفحش العيب فأفحش الإيطاء ما كان بين بيتين متواليين أو إنه كثر في قصيدة مرات[2] ، وليس السناد بأقل تأثيراً في إيقاع القصيدة وانسجام موسيقاها ، ففي مخالفة

---

(3) ديوان النابغة : 222 / ق75 .

(4) فقد لوحظ أن الأعشى من بين شعراء طبقته يجنح إلى تكرار القوافي في القصيدة الواحدة بكثرة وكالآتي:(ق4 الأبيات 34 ، 63 ، 50 – ق4 الأبيات 52 ، 55 ، 68 – ق4 الأبيات : 25 ، 57 – ق4 الأبيات 28 ، 62 ، ق5 الأبيات 7 ، 46 الأبيات 8 ، 47 الأبيات 14 ، 41 ، الأبيات 37 ، 69 ، الأبيات 39 ، 55 ، ق6 الأبيات 1 ، 17 ، 21 ، الأبيات 6 ، 24 الأبيات 14 ، 26 الأبيات 47 ، 51 ، ق13 الأبيات 4 ، 70 ، 46 الأبيات 5 ، 15 الأبيات 6 ، 19 ، 69 ، الأبيات 7 ، 73 ، الأبيات 30 ، 61 ، الأبيات 54 ، 55 ، ق32 الأبيات 3 ، 16 ، الأبيات 4 ، 53 الأبيات 36 ، 47 ، ق36 ، الأبيات 6 ، 25 ، الأبيات 26 ، 47 الأبيات 28 ، 36 .

(1) ينظر : ديوانه : ق4 الأبيات 34 ، 63 ، 50 ، الأبيات 52 ، 55 ، 68 ، ق6 الأبيات 1 ، 21 ، 17 ، ق13 الأبيات 4 ، 70 ، 46 ، الأبيات 6 ، 19 ، 69 ، ق33 الأبيات 15 ، 21 ، 32 ، ق54 الأبيات 45 ، 46 ، 28 .

(2) ينظر : في علمي العروض والقافية : 224 .

الشاعر لما يجب مراعاته قبل الروي أو بعده من الحروف والحركات[3] ما يشكل عيبا قد يقع فيه الشاعر ، فيفسد ذلك عليه تلك النغمية التي ألف تكررها في قوافي القصيدة الواحدة ولعل سناد التوجيه[4] من أشهر أنواع السناد الأخرى وأكثرها حضورا في شعر الطبقة الأولى[5] ، وقد يكون مرجع ذلك في كون هذا السناد أضعف الأنواع الأخرى تأثيراً في موسيقى القافية واقلها ملاحظة عند المتلقي عند تحكيم الذوق الموسيقي فيها ، ولعلَّ هذا ما دعا الدكتور عبد الله الطيب المجذوب إلى أن يعتقد وخلافا للقدماء أن اجتماع حركتين مختلفتين قبل الروي المقيد حسن جميل ، فيقول « ألا تحس أن موقع ذلك كله حسن لا شذوذ فيه ؟ والواقع أن اختلاف حركات التوجيه وحركات الدخيل خاصة أمر سائغ مقبول في الشعر واشتراطات العلماء التي ذكروها تحكم وتعنت ليس إلا »[6] ، وهو ما يفسر ميل بعض العروضيين إلى عدم عدِّ سناد التوجيه عيباً[1] ، وهو ما علَّله الدكتور أنيس بقوله « وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا ، فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكسرة ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة ، والذي يجب أن نذكره دائما أن طول الزمن حين ننطق بحرف من الحروف يجعله أوضح في السمع واحتمال الحيدة عنه وهو واضح في السمع يفجئنا وينبو في الآذان ونحس بمثل هذه الحيدة أكثر مما

---

(3) ينظر : نقد الشعر : 187 ، إذ يعرف السناد بأنه : " أن يختلف تصريف القافية " ، في علمي العروض والقافية : 236 .

(4) وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد .

(5) وكان الأخفش لا يراه سناداً لكثرته في أشعار العرب ، ينظر : الوافي في العروض والقوافي : 221 .

(6) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 1 / 37 ، الموشح : 17 رأي الخليل في تجويزه .

(1) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية : 280 ، إذ يشير د. صفاء خلوصي إلى أن الأخفش لا يعده عيباً وقسم غير قليل من أكابر الشعراء وإن بدا هذا السناد كنشاز طفيف في الأذن ، وينظر : مشاهد الشواهد في علم القوافي ، أحمد محمد الشيخ : 134 ، إذ عدَّ سناد التوجيه نوعاً من التجديد في القافية .

يمكن أن نحس بها مع صوت أقل وضوحا في السمع وعلى هذا تكون الحيدة عن التزام الحركة القصيرة قبل الروي أقل قبحا منها مع الحركة الطويلة »[2] ، ولعل مجيء هذا السناد – كما أظهر الاستقراء – عند ثلاثة من شعراء الطبقة الأولى[3] ما يؤكد أن ذائقتهم الشعرية كانت تتقبل بدرجة ما الخروج عن الحركة التي تسبق الروي المقيد ، والأكثر من ذلك أن ديوان امرئ القيس تكاد أن تكون أبيات بعض قصائده مصابة بهذا السناد في معظمها وكما في النماذج (ق14 ، ق27 ، ق29 ، 47)[4] فضلا عن قصائد أخرى للأعشى هي (ق2 ، ق4 ، ق52)[5] ، ثم أن ما يدل على دقة الإحساس الموسيقي عند هؤلاء الشعراء .

إنَّ أنواع السناد الأخرى التي تشكل خروجاً موسيقياً واضحاً في القافية لم يقع بين يدي البحث منها في شعر هؤلاء غير نماذج قليلة تعد على الأصابع ، ففي الوقت الذي خلا منها ديوان امرئ القيس ؛ حضر سناد الإشباع الذي تختلف فيه حركة الدخيل بحركتين متقاربين في موضع واحد من شعر زهير والنابغة وموضعين من شعر الأعشى[1] ، أما السناد الأبرز أثراً في إضعاف القيمة الموسيقية والذي يعد خرقاً واضحاً للبنية الإيقاعية للقافية فهو السناد الناتج عن اختلاف الحروف كسناد الردف الذي حرص شعراء

---

(2) موسيقى الشعر : 266 .

(3) وهم امرؤ القيس والنابغة والأعشى .

(4) ينظر : ديوان امرئ القيس : الصفحات بحسب التسلسل (109 ، 144 ، 154 ، 215) ، وقام د. أحمد محمد الشيخ بإحصاء شامل لديوان امرئ القيس في شعره الصحيح والمنحول ، فيقول : " وكأنما كانت صعوبة هذا اللون مدعاة إلى البعد عنه ، فامرؤ القيس على الرغم من تقدمه لم أجد في ديوانه سوى ثمان قصائد وللخنساء خمس قصائد " مشاهد الشواهد في علم القوافي : 134 .

(5) ينظر : ديوان الأعشى : ق2 ، إذ جاء السناد في ق2 الأبيات (23 ، 36 ، 68) ، وفي ق4 الأبيات (6 ، 10 ، 15 وأبيات أخرى) ، وفي ق52 الأبيات (6 ، 7 ، وأبيات أخرى كثيرة) ، وفي ق78 في بيت واحد هو (2) ولم يحضر السناد في شعر زهير في حين سجَّل حضوراً واحداً عند النابغة في أنموذجه ق57 بيت (2) .

(1) ينظر : شرح شعر زهير : ق24 بيت 22 ، ديوان النابغة : ق14 بيت 9 ، ديوان الأعشى ق19 بيت 22 ، ق76 بيت 5 .

هذه الطبقة بذوقهم العالي على تجنبه لما يؤدي إليه هذا العيب من فساد في الموسيقى وخروج عن الرتابة التي هي أبرز سمات الإيقاع الشعري ، ولذا كان من النادر أن يقع فيه شعراء فحول كهؤلاء ، إذ لم نعثر له في شعرهم إلا على موضعين فقط[2] .

وخلاصة القول فإن القافية بما تعبر عنه من توقيع منسجم متناغم وخاضع لتنسيق معين في الحروف والحركات ، فهي تلعب دوراً لا يخفى في توطيد البنية الإيقاعية للنص ، هذه البنية التي يكون في اضطراب أي عنصر من عناصرها المسببة للذة ضعفا في فهم الشعر[3] ، ولما كانت القافية تمثل في مجموع أبيات القصيدة ضابطا للحن ، فمن المؤكد أن يؤدي اختلال النغمة الواحدة – باختلاف الحروف أو الحركات – في القافية إلى اثر موسيقي غير مرغوب فيه يضعف من انسجام الإيقاع ، ويعمل على تحطيم البنية الإيقاعية للنص بحسب درجة الخرق الذي يقع فيه هذا الشاعر أو ذاك فضلا عما تؤديه هذه العيوب من ارتباك الدلالة ، لأن لبعض الأصوات اللغوية[1] إيحاء خاص في بعض السياقات والمواضع كحرف المد الألف حين يجيء ردفا أو تأسيسا .

وإن كان من كلمة أخيرة تقال بشأن العثرات والعيوب التي وقع فيها شعراء هذه الطبقة ، فهي أنها كانت من القلَّة حتى أن نسبتها لا تكاد تخرج عن الحدود الطبيعية لما يمكن أن يقع فيه أي شاعر من شعراء ذلك العصر ، وان بعض هذه العثرات يدخله الدارسون في إطار الضرائر الشعرية[2] التي تعد سمة بارزة من سمات القصيدة

---

(2) وسناد الردف هو أن يكون الردف في أبيات القصيدة ثم يختفي في بعضها . ينظر : ديوان النابغة : ق75 بيت 34 ، ديوان ألأعشى : ق34 بيت 22 .

(3) ينظر : شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية ، عبد الكريم راضي جعفر : 65 .

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد : 48 ، فصول في الشعر ، د. أحمد مطلوب : 96 .

(2) إذ تناول بعض الباحثين تحت عنوان المآخذ العروضية أمثلة تتصل بالضرائر الشعرية . ينظر : زهير بن أبي سلمى في معيار النقد القديم والحديث : 88 – 90 ، وتناولت الباحثة سلافة

الجاهلية ، ولاسيما أنه « يندر أن تقف على قصيدة واحدة ، تخلو أو تكاد ، من أية ضرورة لأن هذه الظاهرة مركوزة – إن صحَّ هذا المصطلح – في بنية الشعر نفسه ، وقوام هذه البنية وزن وقافية وتجربة لغوية صعبة يخوضها الشاعر في طلب معنى فني ودلالة أدبية »[3] .

صائب ضرائر امرئ القيس تحت عنوان (المآخذ النحوية) . ينظر : امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 145 – 157 .

(3) الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية ، عبد الوهاب العدواني : 464 .

الفصل الرابــع

مظاهر البنية الإيقاعيَّة المتغيرة في شعر الطبقة الأولى

أولا : أهميَّة الجرس وعلاقته بالمعنى .

ثانيا : بلاغة التكرار الصوتية .

ثالثا : التقسيم الصوتي وتنويع الإيقاع .

رابعا : ظاهرة التقفية والتصريع .

خامسًا : التدوير والتواصل الموسيقي .

لا ريب في أن الإنسان توّاق بطبعه إلى النظام والانسجام ، وعلماء النفس يحدثوننا أننا نصرف حياتنا عن وعي أو غير وعي في محاولة طويلة لإيجاد التوازن والانسجام داخل بيئتنا المعاشة ، لأن كل إحساس بالرضا والارتياح يستشعره الإنسان إنما مرده إلى الإحساس بالالتئام والتناسق ولذلك سعى الإنسان في كل العصور لإيجاد مبدأ التناسق في هذا الكون الذي نعيش فيه ، وما المدنية بوجه عام إلا عملية فرض نظام على الفوضى[1] ، والموسيقى – في تعبيرها عن الحضارة والمدنية – واحدة من أبرز أدوات فرض هذا النظام ، فهي حين تتغلغل في نفس سامعها لتصل إلى عقله الباطن ، تقوم بترتيب أفكاره التي لا يشعر بها بشكل معين بحيث تصبح أكثر اقترابا من الانسجام وبالتالي ينعكس هذا الانسجام الداخلي في اللاشعور لدى الإنسان على شكل راحة وشعور بأن حملا ثقيلا قد انزاح عن الصدر وما ذاك الحمل في حقيقة الأمر غير تلك الفوضى التي قامت الموسيقى بتنظيمها ، وترتيب معلوماتها التي لا تشكل بحد ذاتها معنى محددا فجعلتها ذات معنى[2] ، وليست الموسيقى الداخلية وانتشار صور الإيقاع الداخلي إلا جانبا من هذا الانسجام الصوتي والتوافق الموسيقي في إطار البنية الإيقاعية العامة للشعر ، فهي سرّ العبقرية عند الشعراء والأدباء[3] ، وميدان تمايزهم وإظهار براعتهم في جعل عالم الشعر الداخلي ينبئ عن موسيقى متجددة ومتغيرة في داخل إطار الرتابة الموسيقية الخارجية التي تتمثل في البحور الشعرية ولاسيما أن الجاهلي الذي عاش حياة متجددة ومتغيرة في ظروف لا تكاد تبقي شيئا على حاله ، قد وجد في رتابة الإيقاع الخارجي ما يشكل تعقيدا وتحديدا لا يساعده في التعبير عن مشاعره المختلفة فما كان منه إلا أن يولّد

(1) ينظر : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : 344 .

(2) عن مقال للكاتب عامر خير بك بعنوان : (تأثير الموسيقى في النفس) ، نشرته جريدة الصباح بعددها (1117) لسنة 2007م .

(3) ينظر : دراسات في الأدب الجاهلي : 274 .

من رتابة البحر أنغاما موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه ، أنغاما يمكنها أن تؤدي مناخ الصورة النفسية بمجراها الصوتي وأن تعبر في انسجام صوتي متسق عن هذا التوتر الدائب الذي كانت حياة الجاهلي مشغولة به[1] . وذلك باللجوء إلى أساليب وأنماط إيقاعية مختلفة ومحاولة الشاعر الدائبة للاستفادة من كل الإمكانات المتاحة التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تتولد من النسيج الداخلي للقصيدة فتكون مكمِّلاً تحديديّاً في لا وعي الشاعر للموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها القافية[2] .

ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى أن قدرة الشاعر على إبداع هذه الأساليب والأنماط ، لتمثل فضلى الوسائل لتفاضل الشعراء لأنها تقوم على مبدأ الاختيار الفردي فيقول « على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي . ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفيَّة تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات .... وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء »[3] ، ليس هذا فحسب بل هي تمثل جانبا كبيرا من جمال رمزيَّة الشعر بحسب رأي أحد الباحثين ، إذ يرى هذا الباحث أن الجمال « لا يرجع إلى علم النحو وإنما يرجع إلى ما فيه من موسيقى داخلية معبرة خير تعبير عن التجربة الشعرية وعلم النحو لن يكون دليلا كاشفا لهذه الموسيقى ، لأننا نجد أن كثيراً من الأبيات الشعرية لها نظام نحوي واحد

---

(1) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 283 – 285 .

(2) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 60 ، ويجدر التنبيه هنا على أنَّ دور الإيقاع الداخلي في القصيدة القديمة يختلف عن دوره في القصيدة الحديثة ، فهو في الأولى مكمل للإيقاع الخارجي يخلق أجواء جديدة ، وفي الثانية يتحوَّل إلى دور تعويضي ، ولاسيما للقافية التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة . ينظر : دير الملاك ؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : 345 .

(3) في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف : 97 .

ولكنها تختلف من حيث الجمال والصور الفنية .... وهذه الموسيقى الداخلية لا تخضع لقواعد النحو أبدا بل أنها لا تخضع حتى لعلم العروض »[1] ، ومن أبرز مظاهرها في الشعر ذلك الجرس الخاص لكل حرف من الحروف في الشعر وكيفية توالي هذه الحروف في كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس الذي تصدره الكلمات عند اجتماعها في البيت كله ، وما يتبع من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتقطيع صوتي وتصريع وترصيع ، فضلا عن بعض المحسنات اللفظية كالجناس والطباق وما يمكن أن يؤديه التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهما إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة[2] ، ولا يخفى الدور الذي يلعبه التنغيم بوصفه جزءا من النظام اللغوي ، في ضبط العلاقة بين الإطار الصوتي للألفاظ ومضمون القصد فبالتنغيم ومن خلال ارتفاع الصوت وانخفاضه في أثناء النطق يمكننا التعبير عن مشاعرنا ومواقفنا في الكلام[3] ، إذ إنه يمثل « الإطار الصوتي الذي تقال فيه الجملة في السياق فالجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغميَّة ذات أشكال محددة ، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات وهن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة ، فكل من هذه الجملة صيغة تنغيمية خاصة ... نغمات معينة بعضها مرتفع وبعضها منخفض وبعضها صاعد من مستوى أسفل وبعضها هابط من مستوى أعلى »[4] ولعل تحقق الانسجام بين التنغيم الصوتي وموسيقى الألفاظ

(1) في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، أحمد نصيف الجنابي : 100 – 101 .

(2) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 58 – 59 .

(3) ينظر : دراسات في اللسانيات العربية ، د. عبد الحميد السيد : 51 ، 60 .

(4) اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان : 227 ، وينظر : لسان العرب : مادة (نغم) فقد لفت العرب القدامى النظر إلى التنغيم ، وعدوه جرس الكلام وحسن الصوت في القراءة وغيرها .

ما يؤدي إلى أن تكون الواسطة (الحس) والمعنى – في الشعر – ممتزجان بمقتضى انسجام مقدر بحسب رأي جون ديوي[1] .

وعلى أية حال فإن خلو الإيقاع الداخلي من المعيارية باعتماده على قوانين النفس الشخصية المتغيرة لا على قوانين الجماعية الثابتة ، فضلا عن عدم وجود وسائل علمية حديثة لقياس هذا النوع من الإيقاع الذي حقق في شعر الجاهليين درجة عالية من التعقد والتنوع ، ما جعل محاولة ضبط بنية هذا الإيقاع وتحديد قواعدها العامة عسيرة قد تحول دون استخلاص الأصول الصوتية التي كان يستخدمها هذا الشاعر أو ذاك في استخراج أنغامه وتوفيرها في أشعاره[2] ، ومن هنا فإن سعي هذه الدراسة للكشف عن هذا الإيقاع – المتغير – ليست في حقيقة الأمر سوى وسيلة وصفية لطبيعة البنية الإيقاعية المتغيرة من خلال استجلاء النصوص في دواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية والوقوف على أبرز مظاهر هذه البنية التي تتجلّى في محاور مختلفة سنتناولها في هذا الفصل .

أولا : أهمية الجرس وعلاقته بالمعنى :

مما لا شك فيه أن للأصوات اللغوية أثراً جمالياً إيحائياً في الأداء الشعري من خلال وقعها الخاص المنطلق من مواهب الشعراء الإبداعية على توظيفها بالصورة التي يمكن معها أن تستغل كل خصائصها للانسجام مع أحوالهم الفكرية والعاطفية ، لأن اختيار هذه الأصوات يتم من خلال الانفعالية عند تمثلها في أحاسيسهم كوقع موسيقي بأجراس حروفها بجهرها وهمسها وكل ما تحمله من أنغام وإيحاءات[3] . فموسيقى الشعر الجميلة ترجع إلى اختيار هذه الأصوات والألفاظ وإلى مطابقتها النغمات والأوزان وتكرار

(1) ينظر : الفن خبرة ، ترجمة : د. زكريا إبراهيم :409 .

(2) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 290 . س

(3) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال : 353 ، ديوان النابغة الذبياني دراسة في الأسلوب الشعري ، وحيدة صاحب حسن : 12 .

النغم أو تضاربه وإلى التنظيم الدقيق الذي نلمحه في مقاطعها ، فقد يؤدي تغيير حرف أو إحلال كلمة أو تغيير مكان فاصلة أو حرف صاعد صوتاً إلى القضاء على قصيدة كاملة[1] ، وقد لاحظ علماء اللغة « إن العرب القدماء تفننوا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه ، مما يدل على مهارتهم في نسيج الكلمات وبراعتهم في ترتيبها وتنسيقها والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع بحيث يصبح البيت أو الجملة من الكلام أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها دليل المهارة والقدرة الفنية »[2] ، إن لغة الشعراء اصطنعت لها دوما نمطا خاصا في استعمال الأصوات يرى ديفد ديتش أنه « يمتاز بالانتظام والتآلف ولا يكون الشعر بدونه شعرا ولا يمكن الاستغناء عنه في إيصال تأثيره كما لا يمكن الاستغناء عن الألفاظ نفسها دون النظر إلى هذا النظام الخاص .... إن الانسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ وبترابط الصوت مع المعنى فيها هو جزء من الطريقة التي يحقق بها الخيال بلوغ النظام الأمثل .... إن الصوت والمعنى يأتلفان معا كأنهما مركب عضوي ، مثلما تنمو البذرة حتى تصبح نبتة ولا يمكن أن يوضعا معا بطريقة آلية »[3] ، لأن موسيقى الشعر ليست شيئاً منفصلاً عن المعنى – بحسب ما يذهب إليه ت . س . إليوت – والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل ونتأثر به التأثر الواجب له بدليل أن المعاني الشعرية عند ترجمتها إلى النثر لا تؤثر فينا ذلك التأثير الكامل لأنَّ الترجمة لم تفقد الموسيقى فحسب بل أنَّها تفقد جزءاً من المعنى الكامل الذي بلغه الشعر في عالمه[1] ، وهذا ما أشعر الباحث عبد الكريم

---

(1) ينظر : بحث في علم الجمال ، جان برتليمي ، ترجمة : د. أنور عبد العزيز : 279 – 280 .

(2) لغتنا الجميلة ، فاروق شوشة : 165 .

(3) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : 181 .

(1) ينظر : قضية الشعر الجديد : 19 – 20 .

راضي جعفر بأهمية الإشارة إلى « أن تردد الأصوات أو الكلمات في حد ذاتها ، لا يمكن أن يكون ترابطاً دلالياً ، ما لم يستند إلى بنية سياقية تمنح هذا التردد إحساسات التجربة العاطفية التي يرتمي الشاعر في حركتها ولذلك فليس ثمة تردد لأصوات أو كلمات يمكن أن تنتمي في حد ذاتها إلى زاوية معينة من زوايا العواطف الإنسانية مولدة إحساسا معينا يمكن أن يشار إليه . وإنما تقوم العلاقة ، وينمو الترابط الدلالي من خلال حركة التداخل والتواشج في جملة شعرية أو أكثر . وهذه الحركة المتفاعلة تعني تداخل الكلمات صوتا وانفعالا ، مشكلة أداء يومئ إلى نبض خاص منتم إلى إيقاع الشعور السائد »[2] .

والألفاظ عموما مبنية بناء مزدوجا فهي أصوات وهي رموز لمعاني ولا يمكن لأحد أن يستعمل الجرس دون المعنى أو أن يغير الصوت تغييراً مادياً دون أن يغير المعنى أو يفقده ، والشاعر الجيد يمتاز من غيره في قدرته على اختيار أحسن الألفاظ وأنسبها تعبيراً عن تجربته الشعرية ، وفي قدرته على تمييز ما هو جميل الصوت من الألفاظ وما هو قبيح الصوت ولاسيما أن للألفاظ في الأسماع أنغاما جميلة مرغوبة وأصواتاً منكرة مستهجنة[3] ، كلفظة (مستشزرات) في بيت امرئ القيس الذي يقول فيه :

(الطويل)

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل المدارى في مثنى ومرسل[4]

فهذه اللفظة مستهجنة في الأسماع للتنافر الحاصل بين حروفها بسبب ضم الشاعر لمجموعة من الأصوات – الحروف – المتقاربة المخارج ، الأمر الذي علله ابن سنان بقوله « إن الحروف هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في النظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين

---

(2) البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق ، عبد الكريم راضي جعفر : 318 .

(3) ينظر : المثل السائر : 2 / 60 ، في الرؤيا الشعرية المعاصرة : 91 – 92 .

(4) ينظر : ديوان امرئ القيس : 17 / ق1 بيت 36 .

الأسود وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه ، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة »[1] .

فالأصوات إذن لا تكتسب صلاحيتها الدقيقة في كونها أصوات مجرَّدة أو لمجرد وجودها في كلمة مفردة ، بل من وضع الشاعر لها في المكان المناسب من إيقاع الجملة وتنغيمها أو من خلال ترديد الشاعر لها في ألفاظ متقاربة أو متعاقبة[2] . أي إن موسيقى اللفظ كما يرى الدكتور النويهي لا تنشأ منه هو بل تنشأ من علاقة اللفظ بالألفاظ الأخرى التي تسبقه مباشرة أو تتلوه مباشرة ومن علاقة اللفظ العامة بسائر السياق وهذه علاقة أكثر غموضا كما يعتقد ، وقد سبق أن تحدَّث عنها الجرجاني في نظريَّة النظم ، فضلا عن مصدر ثالث لهذه الموسيقى يتمثل في علاقة معنى اللفظ المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى أي درجة اللفظ من إحداث ترابط الخواطر[3]، وهكذا فالإيقاع الشعري بالغ التشابك والتعقيد فهو يتصل بالإمكانيات الكامنة التي تنطوي عليها الأصوات من ناحية ، فضلاً عن الانفعال المتخلِّق في أعماق الإنسان من جانب آخر ، وهو أمر لا يدعو الدكتور كريم الوائلي إلى الشك فيه ، إذ يرى أنَّ « هناك علاقة بين انفعال الإنسان وانتقاء مفرداته وكيفية تركيبها وتضامنها ، ومن ثم فإن هذا يؤثر في تشكيل الإيقاع ، ويفسر هذا أن إيقاع القصيدة يكون بسيطاً وساذجاً ومملا حين يكون مجرد إيقاع مقصور لذاته ولا يعبر حقيقة عن انفعال متوقد في الذات المبدعة ولذا سرعان ما تمجه النفس وتمل منه .... فالانفعال هو مبعث الشاعر لاختيار كلماته وانتقائها لتعبر عنه ، وهو الذي يؤثر في تشكيل الكلمات بطريقة معينة »[1] ، ولاسيما أن الإيقاع

---

(1) سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي : 54 .

(2) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : 2 / 101 – 102 ، ديوان النابغة دراسة في الأسلوب الشعري : 12 .

(3) ينظر : قضية الشعر الجديد : 23 .

(1) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 291 .

يسهم في تفجير الإمكانيات الكامنة في الكلمات فيمنحها القدرة على أن تؤثر بعضها في بعض بعد تجاوز دلالتها المعجمية في النص الشعري إلى دلالة أكثر غنى ، فضلا عن تلك الدلالات التي يسهم في تخليقها الإيقاع ذاته[2] ، وهو ما يقترب منه إليوت بقوله « إن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية ، وأؤكد بأن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ »[3] .

إن هذا الائتلاف الذي يعبر عنه إليوت هو ائتلاف يحتاج بالتأكيد إلى مهارة عالية في الصياغة وقدرة إبداعية على الشاعر امتلاكها ليكون دقيقا في اختيار الأصوات والألفاظ ذات الجرس الواضح واللطيف ويعدُّ أمرؤ القيس واحدا من أولئك الشعراء الذين عبَّروا عن ذوق عال في اختيار الألفاظ والأصوات بما امتلكه من ثروة لغوية وسعة أفق ورهافة حس ورقة شعور وقوة شاعرية ، مكَّنته من ألفاظه التي صاغ منها فنه ، فهي خفيفة على اللسان ، حسنة الجرس ، موسيقية لطيفة الوقع على السمع ومحببة إلى الآذان ، سهلة وسلسة ، قوية ، وكلها صفات رأى فيها الدكتور علي الجندي خير تعبير عن براعة الشاعر في الصياغة وحسن الرصف[4] .

أما النابغة الذبياني فيكتسب الحديث عن تشكيلاته الصوتية واللفظية خصوصية متأتية من كونه « يرفد معنى الألفاظ بنغم يؤكده ويمهد لتأثيره ، فهو يعبر بالنغم كما يعبِّر بالألفاظ والمعنى والصورة ذلك إن لديه براعة في انتقاء الحرف الذاهل الذي يُغنِي بقدر ما يعبر »[5] ، وبراعة في انتقاء الألفاظ والتأليف بينها بديعيا مع مراعاة مخارج حروفها[1] ، فالنابغة – كما يبدو– وكباقي الفحول كان واعيا لعمل الوحدات الصوتية المزدوجة « فهي تخلق بناءها الإيقاعي من ناحية وتؤثر فيه كل واحدة بالأخرى من ناحية ثانية أي إن تجاور الوحدات الصوتية وتجاور الكلمات يؤثر في تحديد قيمتها الإيقاعية ، ابتداء من

(2) ينظر : المصدر نفسه: 291 .
(3) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 196 .
(4) ينظر : تاريخ الأدب الجاهلي : 2 / 267 ، 273 ، 292 .
(5) النابغة الذبياني سياسته وفنه ونفسيته : 117 .
(1) ينظر : النابغة الذبياني سياسته وفنه ونفسيته : 212 .

أصغر وحدة صوتية ، ومرورا بالكلمة فالبيت الشعري ومن ثم الإيقاع الكلي للقصيدة بأسرها »[2] ، ولأجل ذلك قدم النابغة لأنه أحسنهم تزيينا لكلامه ، وأكثرهم رونقا في اختياره ألفاظه وفي تماسك أجزاء البيت الواحد من شعره ، فيأتي كلامه بلا تكليف ، يتخيره تخيراً[3] ، يقول فيه عمر الدسوقي إنَّه من مدرسة المجودين في الشعر المتأنقين في صوغه الذين يختارون له جيد اللفظ والمعنى ، ولعلَّ أهم ما يسترعي انتباه المتأمل في شعر النابغة « روعة موسيقاه فهو ينتقي الألفاظ ويؤلف بينها تأليفاً بديعاً ويراعي مخارج حروفها ولا ندعي أن النابغة كان يعكف على شعره طويلا كما يعكف زهير ينفي منه الغث ويلائم بين كلماته ويستمع إلى رنينه في الأذن حولا كاملا ولكن مما لا ريب فيه أن النابغة لم يكن من مدرسة المرتجلين بل مدرسة المجودين في الشعر »[4] . ويقول في موضع آخر أنه كان « يختار الكلمات القوية للمعنى القوي والألفاظ الرقيقة للمعنى الرقيق ويؤلف بين المعنى واللفظ تأليفا يحار فيه المتأمل حتى ليظن أن النابغة كان يتعمَّد ذلك تعمداً »[5] ، وهو في كل ذلك يسعى إلى توفير عنصر موسيقي لأن الكلمات كما يذهب جون ديوي نفسها قد تكون فظة أو خشنة أو سريعة خفيفة أو بطيئة متثاقلة أو هوائية طائشة وذلك وفقا لما تحمله من معنى[6] ، وليس زهير بأقل تميّزاً من صاحبه في ذلك ، فهو كما يقول الرافعي فيه « قد سلس له النظام وأطاعه عصي الكلام ، فلا تتبين في ألفاظه ذلة الاستكراه ولا هوان الاعتساف بل تراها من الروعة والفخامة وحسن الاستواء كأنما كانت تهدر في قلبه لا في شدقه ، وكأني أرى أبياته موازين ، فلا تكاد اللفظة تميل في الكفة حتى تقع أختها في الكفة الأخرى فتتساويان ، ومن ذلك قل المنحول في شعره ،

(2) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 290 – 291 .
(3) ينظر : طبقات فحول الشعراء : 1 / 56 .
(4) النابغة الذبياني : 242 .
(5) المصدر نفسه: 243 .
(6) ينظر : الفن خبرة : 409 .

لأنه ديباجة غير ممزقة ونسيج غير مخرق »[1] ، إلا إن ما توحي به قصائد زهير ، هو الأثر الواضح للبيئة في إشاعة الألفاظ التي جعلت الإيقاع الداخلي يوحي بالعنف وهو ما يذهب بإيحاء الرقة الواجب توفره في مواقف التأمل من بعض لوحات الافتتاح[2] ، ولا عجب في ذلك فزهير بدوي ، والبدوي الجافي يكون كلامه « كزّ الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب ، حتى أنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته ، ومنِ شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك »[3] ، ومن ناحية أخرى فإذا كانت أصوات المد من أكثر الأصوات التي نالت عناية الشعراء في هذه الطبقة في كون النطق بها لا يتطلب سوى أن يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة متخذا مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه ما يحبس أو يعيق النفس معه ، فإن هذه الحروف (الألف والواو والياء) تتسم بقدرة عالية على امتداد الصوت وشدة وضوحه ، لذا فقد اعتمد عليها الشعراء لما تكسبه من قدرة عالية في التعبير عن انفعال القائل وحمل دلالاته فهي ليست أصواتاً مجرَّدة تنطلق في الفراغ وإنما هي أصوات ترتبط بدلالات تتحدد بالظروف التي يندرج فيها الصوت أكثر مما يتحدد بالصوت نفسه[4] ، ويشير الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إلى أن الأعشى قد انصرفت عنايته في شعره إلى « صوت بعينه من أصوات اللين هو صوت (ألف المد) أو الفتحة الطويلة على نحو ما يسميها القدماء ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره ..... ومن الغريب أن الأعشى كما كان يطيل في أصوات اللين أو يمطها مطا ليبطئ من موسيقى قصائده فإنه كان يقصر من هذه الأصوات نفسها ليخلق منها هذه الموسيقى السريعة وهو في هذا كله :

---

(1) تاريخ آداب العرب ، الرافعي : 3 / 240 .

(2) ينظر : شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين : 537 .

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه : 17 ، وينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 140 (الهامش) ، إذ يشير إلى أنَّ شعر زهير أصعب لغة وأدق معنى ، وأشد أسراً حتى من شعر أوس الذي عرف بصعوبة لغته وتعقيدها .

(4) ينظر : ديوان النابغة الذبياني ، دراسة في الأسلوب الشعري : 13 .

مط أصوات اللين وتقصيرها إنما يلائم بين الموسيقى والمعاني »[1] ، ومهما يكن من أمر فإن الشاعر مقيد بألفاظ اللغة وأصواتها وليس في مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم انسجاما متطابقا مع معانيه دائما ولكنه يحاول أن يختار أصلح الألفاظ لمعانيه فيوفَّق في الاختيار أحيانا ويخفق حينا آخر وهو في ذلك كله يجهد نفسه أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة[2] ، ومن هنا نفهم سرّ استعمال امرئ القيس لتلك الألفاظ التي وقف عندها أهل البلاغة وعدَّوها أمثلة لصعوبة النطق – إن صحت نسبتها إليه – فيقول :

رب جفنة مثعنجرة

وطعنة مسحنفرة

تبقى غدا بأنقرة[3]

فألفاظ مثل (مثعنجرة ، مسحنفرة) هي بلا شك تتلاءم وطبيعة الظرف الذي حضرت فيه ساعة حلول منية الشاعر بأنقرة ، فمثل هذا الموقف الصعب والأليم قد لا يجد الشاعر ما يعبر فيه غير هذه الألفاظ الصعبة المتنافرة الثقيلة التي تتلاءم وطبيعة الموقف الذي هو فيه[4] ، ومثل ذلك يقال حين يأتي هؤلاء الشعراء ببعض الحروف التي تتميز بندرتها ، كاستعمال الأعشى لحرف الشين الذي يكون مجهداً يشق على اللسان وينبو في الآذان لمبالغة الشاعر فيه وزيادة تكرره عن نسبة شيوعه في اللغة العربية[1] فيقول :

---

(1) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 311 .

(2) ينظر : موسيقى الشعر : 43 .

(3) ديوان امرئ القيس : 249 / ق94 ، وهي من شعره المنحول ، ولها رواية أخرى في الديوان غير التي وردت في : موسيقى الشعر : 33 .

(4) موسيقى الشعر : 33 .

(1) ينظر : موسيقى الشعر : 35 – 37 .

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مشل شلول شلشل شول[2]

وهو ما علَّله الدكتور النويهي بقوله « والأعشى يريد أيضا أن يحكي ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع إيقاعها بالشطر الثاني ، .... ثم يريد أخيرا أن يحكي حديثهم المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف ، إذ يجعل الثمل لسانه ثقيل الحركة كثير التعثر ، لذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة لأن السمة البارزة لحديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المتقاربة لمخرج (السين) إلى (الشين) »[3] ، ولا شك في أن مثل هذا القول أميل إلى الانطباعية وبعد الخيال لأن معنى البيت يدل على أن الشاعر والغلام لم يدخلا حالة السكر بعد لتتحول السينات إلى شينات بل كانا في طريقهما إلى حانة لشرب الخمر .

وخلاصة القول : إن اللفظة متى ما استعملها الشاعر أصبحت لفظة شعرية تتوضح فيها صفات حروفها كالجهر والهمس والرخاوة والشدة وغيرها من الصفات[1] ، واختلاف هذه الأصوات في شعر شعراء هذه الطبقة كان له بارز الأثر في دلالة ألفاظها وجرسها الموسيقي الذي يفصح عن المعنى ، وليس ببعيد

(2) ديوان الأعشى : 59 / ق6 بيت (37) .

(3) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : 1 / 65 – 66 .

(1) ينظر : الموسيقى الشعرية في شعر ابن سهل الأندلسي ، سهام صائب خضير : 31 .

عن عبقرية امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى الفذَّة أن تكون ألفاظهم محمَّلة بمكنونات صدورهم معبرة عن عواطفهم أحسن تعبير بحيث تخترق قلب السامع قبل عقله على وفق ما تحركه في المتلقي من إيقاع متلون ناتج عن امتلاك هؤلاء الشعراء لإمكانيات مميَّزة في التأليف بين الموسيقى ومعاني الألفاظ في جملهم وعباراتهم إذا ما علمنا أنَّ الأصوات والحروف لا يمكن أن تتصف في ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح وإنما الذي يحدد العلاقة بين الأصوات وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة أو عبارة كاملة[2] .

ثانيا : بلاغة التكرار الصوتية :

لقد رافق التكرار أساليب الشعراء العرب في التعبير عن تجاربهم منذ بداياتهم الأولى ، فهو أسٌّ راسخٌ في طباعهم[1] استعملوه لكي يؤدي في القصيدة

(2) ينظر : شعر عبد القادر رشيد الناصري دراسة تحليلية فنية : 281 .

(1) ولعلَّ من يطَّلع على شعر أقدم الشعراء العرب وهو المهلهل أو امرؤ القيس بحسب رأي الجاحظ لا تخفى عليه صور التكرار المختلفة في شعرهما ، والتكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى ، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد . ينظر :

دورا تعبيرا وإيقاعيا واضحا ، فتكرار صوت أو لفظة ما أو عبارة ما يؤدي إلى تقوية النغم الموسيقي الذي يتقصده الناظم في شعره[2] ، فهو « إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيؤها بحيث نطلع عليها أو لنقل إنَّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما »[3] ، من خلال سيطرة هذا العنصر المتكرر وإلحاحه على الشاعر أو على شعوره أو لا شعوره ليعود فينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى[4] . فالتكرار هو « أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي »[1] ، غير إن ما يفرض الوجود المحدد للتكرار هو طبيعة التجربة الشعرية فهي تسهم في توجيه تأثيره بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين[2] ، ويذهب أحد الباحثين إلى أنَّ التكرار يشد بناء القصيدة وذلك في تركيزه على موقف من مواقفها كأن يكون هذا الموقف قد أثار في نفس الشاعر شيئا من العاطفة والشعور ، فيحس في أن تكراره أثر في استمرارية موسيقى القصيدة[3] ، في حين

خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي : 2 / 449 ، وينظر : معجم النقد العربي القديم : 372 .

(2) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : 290 .

(3) قضايا الشعر المعاصر : 242 – 243 .

(4) ينظر : عن بناء القصيدة العربية الحديثة : 90 .

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : 66 .

(2) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 183 .

(3) ينظر : لغة الشعر عند المعري ، زهير غازي زاهد : 87 .

ترى الباحثة رافعة سعيد السراج أن التكرار من العناصر المهمة في تقويم النغم في القصيدة فضلا عن تحقيق إيقاع مؤثر له وقع في إحساس المتلقي بصورة أكثر وضوحا[4]، وذهب صاحب المرشد إلى إن التكرار أنواع منها ما يراد به تقوية النغم وما يراد به تقوية المعاني ومنها ما يراد به تقرير المعاني التفصيلية ولكنه عاد في خاتمة حديثه ليؤكد أن كل أنواع التكرار تؤدي بالنتيجة إلى زيادة النغم ، فيقول « ولا ينبغي أن ننسى أن كل تكرار ، مهما يكن نوعه ، تستفاد منه زيادة النغم ، وتقوية الجرس »[5] ، ولعل المتتبع لشعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية يجدهم أن توسلوا بأنواع التكرار المختلفة لتحقيق هذه النغمية المميَّزة التي يشعر بها القارئ في أشعارهم والتي جعلت معظم النقاد يتفقون على أنَّهم فحول مقدمون على أقرانهم ، ويمكن ملاحظة التكرار في أشعارهم على النحو الآتي :

1- تكرار حرف .

2- تكرار لفظة .

3- تكرار عبارة .

4- تكرار شطر من بيت شعري .

فأما تكرار الحرف الذي يأخذ فيه التكرار الصوتي هيئة منتظمة في إعادة الصوت نفسه بين لفظتين أو ثلاث ، فلعلَّ تتابع حرف (الشين) في بيت الأعشى السابق مثال واضح لذلك[1] .

وأمثلة هذا النوع من التكرار كثيرة في شعر هذه الطبقة ، ومن يتتبع معلقة زهير بن أبي سلمى يلاحظ تكرار بعض الحروف بشكل مميز كالميم والنون فضلا عن تكرار حرف (من) الجارة و (من) الموصولة بشكل يثير الانتباه ، ولقد أحصى الدكتور كريم الوائلي تكرر حرف الميم فوجده قد تكرر 38 مرة في

---

(4) ينظر : الأثر الحضاري في الشعر الأموي ، رافعة سعيد السراج : 277 .

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 126 .

(1) ينظر : ديوان الأعشى : 59 / ق6 .

الأبيات الثمانية الأولى من المعلقة ، وأنه ورد ثمان مرات في البيت الأول وست مرات في البيت الثامن ، وأن مجموع مرات تكرر حرف الميم في المعلقة كلها بلغ (300 مرة)[2] .

ويبدو أن زهير في اختياره لحروفه المكررة كان يصدر عن وعي وقصد إذ كان مفتونا بالتكرار وهو يعقد فيه تعقيدا صوتيا مقصودا[3] بحسب رأي الدكتور إبراهيم عبد الرحمن الذي يقول « وتكرار الحروف في شعر زهير أكثر تعقيدا من تكرار الكلمات فقد كان حريصا فيما يكرره من الحروف على أن تكون من نوعين الأول ، حروف من جنس حروف الروي وهي تتكرر في كل بيت على حدة ولا تختلف من بيت إلى آخر ومعنى ذلك أن القاعدة الصوتية العامة التي تحكم اختيار زهير للحروف التي يكررها تقوم على أساس المزاوجة بين تآلف الحروف وتخالفها : فهي تتألف مع بعضها البعض في البيت الشعري الواحد ولكنها تختلف في كل بيت عنها في الأبيات الأخرى كما قد يحدث العكس ؛ وهذا من شأنه كما قلنا أن يعقد من موسيقى القصيدة تعقيدا شديدا ويخلق منها فناً رفيعاً »[1] والدكتور إبراهيم يفترض أن لكل قصيدة حرف أثير يمثل مفتاحا صوتيا للقصيدة[2] .

وتبرز أهمية هذا الضرب من التكرار في دواوين شعراء هذه الطبقة بما يحققه من ترابط أدائي بين الألفاظ يزيد من تنغيمها ، كما يمكن ملاحظته في تكرار النابغة إذ يقول :

قرمي قضاعة حلا حول حجرته مدا عليه بسلاف وأنفار[3]

---

(2) ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 300 ، وينظر : شرح شعر زهير : 16 / ق1 .

(3) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 299 – 300 .

(1) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية : 302 .

(2) ينظر : المصدر نفسه: 303 – 305 ، وتلاحظ النماذج الشعرية وحروفها الأثيرة .

(3) ديوان النابغة الذبياني : 77 / ق9 ، قرمي : سيدا ، الأنفار : جمع نفر .

إذ يضفي تكرار حرف (القاف) مرتين و (الحاء) ثلاث مرات شداً بنائياً بين الألفاظ جعل الشطر الأول محكم الربط ، وقد يمتد هذا الضرب من التكرار إلى بيتين معا ، كقول النابغة :

لهن عليهم عادة قد عرفتها إذا عرض الخطى فوق الكواثب
على عارفات للطعان عوابس بهن كلوم بين دام وجالب[4]

فيسهم حرف العين لا في ترابط الأداء بين الألفاظ الحاضر فيها بما يزيد من نغميتها ، بل يسبغ عليها في البيتين شدا بنائيا من خلال ترديده في مفتتح الألفاظ المهمة في الأداء[5] ، ويرى الدكتور محمد حسن شرشر أن تكرار صوت الحرف في مثل هذه الأمثلة وغيرها كأنه « نقرة تتبع أخرى على وتر واحد ، فيتميز الرنين ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفان »[1] ، كقول الأعشى مكررا حرفي (الشين والميم) في قوله :

فقلت للشرب في درنى وقد ثملوا شيموا ، وكيف يشيم الشارب الثمل؟[2]

إلا إن تكرار مثل هذه الحروف وترديدها وإن كان يزيد الرنين ويميزه إلا إنه قد يشكل ثقلا في الأداء بسبب تقارب مخارج الحروف وهو ما استثمره الأعشى في التعبير عن طبيعة الأداء الصوتي الثقيل والمتعثر للشارب الثمل ، مثل هذا الأداء الصوتي قد استثمره امرؤ القيس حين كرر حرفي (الميم والراء) في وصف فرسه كذلك[3] .

---

(4) المصدر نفسه: 43 / ق3 ، الكلوم : الجراحات ، الجالب : اليابس .
(5) ينظر : ديوان النابغة دراسة في الأسلوب الشعري : 23 – 24 .

(1) البناء الصوتي في البيان القرآني ، د. محمد حسن شرشر : 91 .
(2) ديوان الأعشى : 57 / ق6 ، درنى : موضع باليمامة ، شام البرق : نظر إليه .
(3) ديوان امرئ القيس : 19 / ق1 بيت 50 .

ولعل أبرز ما يتصل بهذا النوع من التكرار هو سعي الشعراء إلى تكرار بعض الحروف عموديا ، ولاسيما في أوائل أبياتهم كحرفي العطف (الفاء والواو) في الغالب، كقول الأعشى :

فكانت سريتهن التـــي ... تروق العيون وتقضي السفارا
فأبقى رواحي وسير الغد ... ومنها ذوات حذاء قصارا
وألواح رهب كأن النسـ ... ع بين في الدف منها سطارا
ودأيا تلاحكن مثل الفؤو ... س لاحم منها السليل الفقارا[4]

وإذا كان تكرار الحروف قد يوحي بالعشوائية وأن لا نظام يحكمه ترى فيه الباحثة سهام صائب غير ذلك فتقول « ولكنه في حقيقة الأمر نثر نظمه اللاوعي الشعوري الإبداعي الذي يمتلكه الشاعر فيسيطر الحرف على جو القصيدة »[5] ، ومن هنا وجدنا أن الدكتور فليح كريم الركابي يعد هذا النوع من التكرار ركيزة من ركائز البناء الإيقاعي للعبارة الشعرية[1] ، ولا شك في ذلك فأصوات المد على سبيل المثال من الأساليب التنغيمية التي ركن إليها شعراء هذه الطبقة بشكل واضح ليحدثوا أثرا موسيقيا فهي تسهم في امتداد النغم إذ إنها بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة[2] ، فالأعشى إذ يقول :

(الكامل)

هذا النهار بدا لها من همها ... ما بالها بالليل زال زوالها[3]

---

(4) ديوان الأعشى : 47 / ق5 ، الرهب : الناقة المهزولة ، النسوع : السيور التي تشد الرجل ، سطارا : آثارا .

(5) ينظر : الموسيقى الشعرية في شعر ابن سهل : 55 .

(1) ينظر : البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة ، د. فليح الركابي : 231 .

(2) ينظر : الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس : 127 ، البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : 323 .

(3) ديوان الأعشى : 27 / ق3 .

إنما حشد أصوات المد (الألف) وهذا من شانه أن يخلق تنغيما يلامس الحالة النفسية للشاعر وهو يتذكر رحيل سمية في البيت السابق لهذا البيت ، مما يؤدي إلى انحياز الشاعر إلى محاولة تشبث بزمن الرحيل ، ومحاولة خلق امتداد لهذا التذكر ، وبهذا يكون صوت المد قد حقق بغية الشاعر في إشاعة الإيقاع ذي الحركة المتباطئة غير ناسٍ قيمة القافية التي حضر فيها ألفا الردف والخروج في إحداث الأثر الموسيقي .

وقد يتوسل شعراء هذه الطبقة بصوت التضعيف في خلق الانسجام بين الأداء الصوتي والمعنى فزهير حين يقول في وصف البقرة الوحشية الثكلى : (الكامل)

حتى إذا ما انجاب عنها ليلها وتلددت بالرمل ، أي تلدد[4]

يجعل من صوت (الشدة) فيما يعبر عنه من إدغام وانقباض في عدِّه ألفاظ هي (حتّى ، تلدَّدت ، الرمل ، أيّ ، تلدَّد) كتعبير عن الحالة التي تمر بها هذه البقرة من خوف وانقباض وانشداد شعوري بفقد وليدها .ومما يرتبط بتكرار الحروف تكرار الشعراء لظاهرة التنوين ، فمعلقة امرئ القيس على سبيل المثال تشيع فيها هذه الظاهرة حتى لا يكاد يخلو بيت من تنوين[1] ، وقد يتكرر التنوين في الشطر أو البيت الواحد أفقياً أو عمودياً في أبيات متتالية ، ولنلاحظ قوله : (الطويل)

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نضته ولا بمعطل
وفرع يغشى المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعكثل
وكشح لطيف كالجديل مخصر وساق كأنبوب السقي المذلل[2]

إذ حضر التنوين أفقيا في البيت الأول في لفظتي (جيد ، فاحش) وفي البيت الثاني في (فرع ، فاحم ، أثيث) وفي البيت الثالث في الألفاظ (كشح ، لطيف ،

(4) شرح شعر زهير : 197 / ق21 .

(1) ينظر : دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي : 334 – 337 ، إذ يتحدث المؤلف في هذه الصفحات عن عناية امرئ القيس في معلقته بالموسيقى من خلال اعتماده التكرار الصوتي عادّاً التنوين نوعاً منه .

(2) ديوان امرئ القيس : 16 – 17 / ق1 ، أثيث : كثير النبات ، قنو : عذق ، المتعثكل: المتداخل .

مخصر ، ساق) وتكرَّر تنوين الكسر أفقيا يوحي بتتابع نغمي دقيق ، ولاسيما أن تنوين الكسر جاء متلائما فيما يوحي به من صفة الرقة واللين[3] مع رقة الحبيبة وجمالها ، ومثل ذلك ما نلاحظه من تكرار الأعشى للحركات وإكثاره من استعمال تنوين الضم في قوله :

(البسيط)

رعبوبة فنق خمصانة ردح قد أشربت مثل ماء الدر إشرابا[4]

وقوله :

هركولة فنق درم مرافقها كان أخمصها بالشوك منتعل[5]

إذ انَّ للضمة – كما يظهر – دوراً في الإيحاء بضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم[6] .

وعموما فتكرار الحركات المتجانسة بهذا الامتداد الذي قد يشمل جزءا كبيرا من القصيدة وكذلك تكرار الألفاظ ما يشكل حركة وترنما يسهمان في نجاح الإيقاع الداخلي وسموّه .

أما النوع الآخر من التكرار وهو تكرار الكلمة بما يشتمل عليه من تكرار أسم أو فعل أو واحد من حروف المعاني فهو كثير في أشعار الطبقة الأولى ، وقد عد سيد حنفي حسنين ذلك من الخصائص الموسيقية البارزة في شعر زهير فيقول « إننا نجده يكرر اللفظة في البيت مرة أو مرتين فكأنها دقات الطبل الرتيبة التي تضبط الإيقاع الموسيقي وهذا اللون هو الذي اطلق عليه البلاغيون فيما بعد أسم (المشاكلة) »[1]

كقوله :

(الطويل)

جعلن القنان عن يمين وحزنه وكم بالقنان من محل ومحرمِ[2]

---

(3) ينظر : حركات الروي في الشعر العربي : 51 .

(4) ديوان ألأعشى : 361 / ق79 بيت 8 ، رعبوبة : ممتلئة الجسم ، فنق : شابة ، ردح : ثقيلة الأوراك .

(5) المصدر نفسه: 55 / ق6 بيت 12 ، هركولة : عظيمة الوركين .

(6) ينظر : الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : 178 .

(1) الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : 178 .

(2) شرح شعر زهير : 20 / ق1 ، القنان : جبل لبني أسد ، الحزن : الموضع الغليظ .

وبعده :

ومن هاب أسباب المنايا ينله ولو نال أسباب السماء بسلم[3]

وهذا التكرار يستحب كثيرا في مقام الغزل والنسيب والمدح كتكرار أسم الممدوح أو أسم المحبوبة ، والترنم بذكر أسمها ، كتكرار الأعشى لأسم صاحبتيه (ميثاء) في مقدمة إحدى قصائده[4] و (زينب) في البيت الأول والثاني من قصيدة ثانية[5] ، وممدوحه هوذة بن علي في قصيدة أخرى[6] ، وهذا النوع يطلق عليه عبد الله الطيب تسمية (التكرار الملفوظ)[7] ويرى فيه أن « ناحية الترنم عرضت له من حيث إنه تكرار اللفظ فقط »[1] ، ومن أمثلته في شعر النابغة قوله :

(البسيط)

عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤي وأحجار
أقوى وأقفر من نعم وغيره هوج الرياح بهابي التراب موار
وقفت فيها سراة اليوم أسالها عن آل نعم أمونا عبر أسفار
فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا والدار لو كلمتنا ذات أخبار
فما وجدت بها شيئا أعوج به إلا الثمام وإلا موقد النار
وقد أراني ونعما لاهيين معا في الدهر والعيش لم يهمم بإمرار
أيام تعجبني نعم وأخبرها ماأكتم الناس من حاجي وأسراري
لولا حبائل من نعم علقت بها لأقصر القلب عنها أي إقصار[2]

---

(3) المصدر نفسه : 35 / ق1 .
(4) ديوان الأعشى : 175 / ق23 ، 317 / ق64 ، وينظر : لغتنا الجميلة : 163 – 164 .
(5) ديوان الأعشى : 201 / ق30 .
(6) المصدر نفسه : 107 – 109 / ق13 .
(7) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 74 .
(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 73 .
(2) ديوان النابغة : 202 / ق65 .

وهكذا يستمر الشاعر في قصيدته دون أن ينفك عن ذكر محبوبته (نعم) فهو يكررها في أحد عشر موضعا من قصيدته ، ولا شك في أن هذا التكرار قد قصد فيه الشاعر إشاعة الحنين والتشوق وتقوية النسيب إلا إنه لا يخلو من عنصر الترنم ، « وهذا الشكل نجد له أمثلة كثيرة في شعرنا القديم حيث حرص الشعراء على تكرار أسماء حبيباتهم وإعادتها في قصائدهم حتى ارتبط قسم منها بتلك الأسماء ، كما عمدوا إلى إعادة أسماء المفجوعين بهم على سبيل الرثاء ، وكرروا أسماء الممدوحين على سبيل الإعلاء والتفخيم و أسماء المهجوين على سبيل لحط والازدراء ، كما عادوا أسماء الأماكن والمواضع لتقوية معاني التشوق والتذكر والحنين ولم يكتفوا بذلك بل أداروا كلمات كثيرة في قصائدهم لا علاقة لها بالأسماء والمواضع وكررها لأداء أغراض متعددة »[3] ، ولا شك في أن كل ذلك وإن لم يكن النغم مقصود فيه لذاته لكن هذا التكرار اللفظي لا يمكن أن يخلو من تأثير نغمي قد يتحسسه المتلقي مع تتابع الأصوات وتشابهها في هذه الألفاظ ، ومما يمكن أن يلاحظه المتابع لشعر شعراء الطبقة الأولى أن تكرار الكلمة غير مقصور على أوائل الأبيات أو قوافيها بل يأتي في الغالب متوزعاً على أجزاء البيت كله ، أما كثرة إعادة الكلمة في بداية البيت أو نهايته بصورة أكبر من غيرها فيظن الباحث صميم كريم إن ذلك راجع إلى « إن هذين الموضعين أكثر قدرة على التأثير وشد الانتباه ، لأن القارئ قد لا يلفت نظره تكرار كلمة في وسط البيت مثلما يلفته تكرارها في أوائل البيت أو أواخره حيث تشد المتلقي وتستدعي انتباه الذهن لديه »[1] .

من ذلك ما نلاحظه في معلقة أمرئ القيس من بروز نغمي للفظة (يوم) التي تكررت خمس مرات في الحكاية الأولى من المعلقة إذ جاءت هذه اللفظة مكررة في تتابع عمودي في أوائل ثلاثة أبيات يسبقها بيت تكررت فيه اللفظة أفقيا ، ليكون لهذا التكرر الذي ابتدأ أفقيا في حشو البيت أثره في التمهيد والتنبيه إلى هذه اللفظة التي سيكررها

---

(3) العمدة : 2 / 74 – 78 ، والتكرار اللفظي أنواعه ودلالاته قديماً وحديثاً ، صميم كريم إلياس : 126 .

(1) التكرار اللفظي أنواعه ودلالاته قديماً وحديثاً : 129 .

الشاعر ويلح عليها في التأكيد على الزمن الماضي والدلالة عليه ، فهو يقول في أوائل الأبيات :

(ويوم عقرت للعذارى مطيتي) ، (ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة) ، (ويوما على ظهر الكثيب تعذرت) يسبقها قوله : (الطويل)

ألا رب يوما لك منهنَّ صالح ولا سيما يوما بدارة جلجل[2]

ومثل ذلك ما يلاحظه المتابع لديوان الأعشى من تكرار الفعل (رأى) ومشتقاته[3] ، أو تكرار النابغة للفظة (بنو)[4] في قصيدة له ، بل إنَّ محاولة الشعراء الدائبة للأستفادة من كل الممكنات المتاحة لخلق أجواء إيقاعية داخلية متجانسة هو ما دفعهم في بعض الأحيان إلى تكرار اللفظ أو أحد مشتقاته مرات عدَّة في البيت الواحد لتوليد نسيج داخلي يتضافر مع إيقاع القافية في إغناء الموسيقى الخارجية للبيت ، وبالتالي يكون لهذا النسيج الداخلي أثره البالغ لا في جعل الإيقاع منسجما من خلال الأصوات المتشابهة في الألفاظ المكررة فحسب بل يعمل هذا النسج على خلق أداء نغمي مميَّز يكسر رتابة الإيقاع الخارجي ، كقول النابغة : (الوافر)

بهن أدين من يبغي أذاتي مداينة المدايـن فليدني[1]

ومثله قول الأعشى : (الطويل)

صرمت ولم أصرمكم وكصارم أخ في طوى كشحا وأب ليذهبا[2]

---

(2) ينظر : ديوان امرئ القيس : 10 – 12 / ق1 .

(3) ينظر : ديوان الأعشى : 21 – 23 / ق2 ، 65 – 70 / ق7 ، 121 – 125 / ق15 . ويبدو أنَّ استعمال الأعشى لهذا الفعل بكثرة وتكراره له علاقة بالخاصية الصوتية السمعية ، ففي هذه الألفاظ تعويض عن تلك الرؤية التي افتقدها الشاعر حين فقد بصره ، فأراد لسمعه أن يكون دليلاً على بصره .

(4) ينظر : ديوان النابغة : 56 / ق5 .

(1) ديوان النابغة : 126 / ق23 .

(2) ديوان الأعشى : 115 / ق14 ، 59 / ق6 بيت 37 .

إذ يشغل طاقات اللغة وامكاناتها المتاحة ليكرر ثلاثة ألفاظ تعود لجذر واحد وهو (صرم) ، ولا شك في أن هذا التكرار يحمل في أدائه صدى الأصوات التي ترددت في الألفاظ المكررة مما يخلق تتابعاً نغمياً تطرب له الآذان .

ولعل هذه النغمية التي ينبئ عنها تكرار الألفاظ واشتقاقاتها تكون أكثر وضوحا حين يكرر هؤلاء الشعراء بأسلوب التجنيس ألفاظا فيوحدون المباني مع الاختلاف في المعاني مما يخلق تجاوبا موسيقيا نتيجة تماثل الكلمات تماثلا كاملا أو ناقصا ، لأنه أسلوب يطرب الأذن ويهز أوتار القلب[3] ، ولاسيما إذا كان المعنى فيه هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه ، فوقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه ، وتأهب لطلبه وإنما طلبت المعاني لأنفسها الألفاظ [4] ، فالجناس له ما للتكرار من تأكيد النغم ورنَّته، ويزيد عليه بأنه يوجد نوعا من الانسجام بين المعاني العامة ورنة الألفاظ[5] العامة بفعل التشابه الرمزي بين الكلمتين وهو ما يقوي انسجام البيت ورنته كقول النابغة :

(البسيط)

وأقطع الخرق بالخرقاء قد جعلت بعد الكلال تشكى الأين والسأما[1]

ومما يدخل في باب تكرار الألفاظ واشتقاقاتها ما يسميه البلاغيون (رد الإعجاز على الصدور) إذ جعله الدكتور عبد الله الطيب داخلا في باب ما سمّاه بالتكرار النغمي أو المراد به تقوية النغم[2] ، فهو كما يعرفه ابن رشيق في معرض حديثه عن التصدير « أن يردَّ أعجاز الكلام على صدوره فيدلّ بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك ، وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً

(3) ينظر : فنون بلاغية البيان – البديع ، د. أحمد مطلوب : 236 .

(4) ينظر : أسرار البلاغة في علم البيان ، عبد القاهر الجرجاني : 16 .

(5) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 233 .

(1) ديوان النابغة : 64 / ق6 بيت 13 ، الأين : الإعياء ، السأم : الملل .

(2) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 56 – 57 .

وديباجة ويزيده مائية وطلاوة »[3] ، أما قدامة بن جعفر فيطلق على هذا النوع من التكرار أسم (التوشيح) وهو « أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها متعلقا به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته »[4] ، وقد ذكر البلاغيون له انواعاً ، أظهر الاستقراء لدواوين شعراء الطبقة الأولى استعمالهم لها جميعا إلا إن الأعشى فاق جميع أقرانه في استعمال هذا الفن الذي عماده التكرار ، ومن أنواعه ما يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة في النصف الأول منه كقول الأعشى : (الطويل)

أتعجب أن أوفيت للجار مرة فنحن لعمري اليوم من ذاك نعجب[5]

ومنه قوله ما يوافق آخر كلمة في البيت كلمة تقع في حشو صدره أو عجزه كقول الأعشى : (الوافر)

ولا نعطي المنى قوما علينا كما ليس الأمور على منانا[1]

ومنه قول النابغة : (الكامل)

لا مرحبا بغد ولا أهلا به إن كان تفريق الأحبة في غد[2]

وكقول امرئ القيس : (الطويل)

أغادي الصبوح عند هر وفرتني وليدا ، وهل أفنى شبابي غير هرّ[3]

---

(3) العمدة : 2 / 3 ، وينظر : كتاب الصناعتين : 385 (رد الأعجاز على الصدور) .

(4) نقد الشعر : 168 .

(5) ديوان الأعشى : 203 / ق30 ، ومثله : 373 / ق82 بيت 16 ، 181 / ق25 بيت 15 ، ديوان النابغة : 97 / ق13 بيت 34 ، 127 / ق23 بيت 12 ، ديوان امرئ القيس : 73 / ق5 بيت 6 .

(1) ديوان الأعشى : 187 / ق27 بيت 12 .

(2) ديوان النابغة : 90 / ق13 بيت 4 ، ومثله : 126 / ق23 بيت 8 ، 136 / ق24 بيت 32 ، 33 .

وقد يردد الشاعر لفظتين في البيت فتقع كل واحدة منها بجنب الأخرى أو قريبا منه وهو ما يسميه اليلاغيون (المجاورة)[4] ويعد هذا من طرائق الشعراء الجميلة في تحقيق أداء صوتي ونغمي متجانس عند استعمالهم هذا الفن كقول النابغة وقد أردف القافية (قائل) بلفظة (قال) فكان لتساوق الحروف بين اللفظتين المكررتين إيقاع تطرب له الأسماع ، فيقول : (الطويل)

وينبت حوذانا وعوفا منورا سأتبعه من خير ما قال قائل[5]

وكقول الأعشى هاجيا وائل بن شرحبيل : (الرجز)

ألم تروا للعجب العجيب
إن بني قلابة القلوب

ويقول :

أهل النهى والحسب الحسيب[1]

إذ سعى الشاعر من خلال تكرار اللفظة الأخيرة في كل بيت إلى توفير انسجام صوتي داخلي بوساطة التوافق الموسيقي بين اللفظتين المترادفتين ، وهذا التكرار الذي تتجاور فيه الكلمات المكررة لم يكن محصورا في نهاية البيت الشعري بل شمل ألفاظا

---

(3) ديوان امرئ القيس : 110 / ق14 بيت 4 ، ومثله : 90 / ق9 بيت 5 ، 13 / ق1 بيت 19 .

(4) ينظر : كتاب الصناعتين : 413 .

(5) ديوان النابغة : 121 / ق22 ، ومثله : 126 / ق23 بيت 8 ، 183 / ق46 بيت 6 ، ومثله : ديوان ألأعشى : 157 / ق20 بيت 41 ، 213 / ق32 بيت 34 ، 191 / ق28 بيت 27 .

(1) ديوان الأعشى : 265 / ق43 .

تجاورت في أول البيت وفي حشوه ولعل ما نلاحظه من تكرارات زهير في معلقته خير مثال على ذلك[2] .

والنوع الآخر لأسلوب رد الأعجاز على الصدور هو ما يرد الشاعر فيه آخر كلمة في البيت على آخر كلمة في لنصف الأول ، كقول الأعشى : (البسيط)

تلقى له سادة الأقوام تابعة كل سيرضى بأن يرعى له تبعا[3]

وقول زهير : (الطويل)

خذوا حظكم يا آل عكرم واذكروا أواصرنا والرحم بالغيب تذكر[4]

ولم يزل شعراء هذه الطبقة يستثمرون كل الوسائل التي يوفرها لهم التكرار لتحقيق الصياغة الموسيقية التي تتلاءم وحالاتهم الشعورية ومن ذلك استغلالهم لما يسمى (بالتدويم) لغرض تصعيد البنية الموسيقية ، ويراد بالتدويم « تكرار النماذج الجزئية والمركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول على درجة عالية من الوجد الموسيقي »[1] من خلال استعمال الشعراء لصيغ وأساليب لغوية متنوعة ، تحقق ما يسمى بـ (المجانسة) وهي من الأساليب الإيقاعية التي لا تكون تكرارا متطابقا في الأصوات متضاداً في الدلالة وإنما في تماثل في أزمان الكلمات وأوزانها وصيغها[2] ، وهو ما يطلق

---

(2) ينظر : شرح شعر زهير : 22 – 33 / ق1 الأبيات 10 ، 13 ، 16 ، 25 ، 30 ، 31 ، 41 ، 45 .

(3) ديوان الأعشى : 109 / ق36 بيت 55 .

(4) شرح شعر زهير : 157 / ق13 بيت 3 .

(1) شعر عبد القادر رشيد الناصري : 309 .

(2) ينظر : البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق : 325 ، وينظر أيضاً : خزانة الأدب وغاية الأرب : 4 / 75 ، إذ يسمي هذا ألأسلوب (المماثلة) وهو أن تأتي ألفاظ مختلفة أوزانها متشابهة دون التقفية وقد تأتي مقفاة دون قصد .

عليه الدكتور عبد الله الطيب (الجناس الأزدواجي)[3] ، منه تدويم النابغة لصيغة (أسم الفاعل) وإلحاحه عليها في أوائل وآخر أبيات إحدى قصائده بتكرار الألفاظ الآتية : (الحارب ، الطاعن ، القائل ، الغافر ، الوافر ، الجابر ، الخامل ، الحامل ، الناهل ، الماحل ، الواصل)[4] إحدى عشرة مرة في خمسة أبيات ومثل ذلك الحاحه على صيغة المضارع – للمتكلم – في أوائل أبيات قطعة أخرى له فيستعمل (نلوي ، نلبس ، نقتل)[5] لتشكل هذه الألفاظ إيقاعاً منتظماً ، وشكل تكرار لفظة (أتاك) بتدويم الفعل مع الضمير المتصل في عدة أبيات من إحدى قصائد النابغة إيقاعا منسجما[6] ، ومثل ذلك تدويمه الضمير (هم) مع حرف العطف السابق له ، إذ شكل هذا التتابع في عملية التدويم إيقاعا منتظما له أثر في تحقيق الوجد الموسيقي الذي يرمي إليه الشاعر[7] ، وهو ما حققه زهير في قصائده من خلال تدويم صيغ أخرى كتكرار الفعل الماضي المتصل بنون النسوة ، وهي أفعال كلها تأتي على صيغة (فَعَلْنَ) فتتماثل أوزانها وصيغها محققة أسلوب المجانسة في (علون ، بكرن ، جعلن ، ظهرن ، وركن)[1] ، أو تكرار صيغة المدح (لنعم) في قصيدة أخرى[2] ، أو أن يلجا إلى استعمال صيغة الاستفهام في تدويم متتابع لثلاثة أبيات من خلال أسم الاستفهام المسبوق بحرف العطف (أين)[3]، كما حقق زهير تدويماً موسيقياً من خلال الإلحاح على تكرار اسم الشرط (من) بإيقاع منظم شمل تدويم الفعل المضارع الواقع بعد أسم الشرط ليحقق الشاعر من خلال ذلك قدراً مهماً من التدويم

---

(3) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 129 ، فهو يفرق بين الجناس السجعي وهذا الجناس الازدواجي الذي يقع عند المشابهة في الزنة .

(4) ينظر : ديوان النابغة : 167 / ق34 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 171 / ق37 .

(6) ينظر : المصدر نفسه : 35 / ق2 .

(7) ينظر : المصدر نفسه : 127 – 128 / ق23 .

(1) ينظر : شرح شعر زهير : 19 – 20 / ق1 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 78 – 79 / ق4 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 211 / ق23 .

بسبب تتابع الصيغة وعدم تناثرها في أبيات متباعدة ، فيقول في ختام معلقته :

(الطويل)

ومن لا يصانع في أمور كثيـرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يك ذا فضل ويبخل بفضلـه على قومه يستغن عنه ويذمم
ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفته ومن لا يتق الشتم يشتم
ومن لا يذد عن حوضه بسلاحـه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم
ومن هاب أسباب المنايا ينلنـه ولو نال اسباب السماء بسلم
ومن يعص أطراف الزجاج فإنـه يطيع العوالي ، ركبت كل لهذم
ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجمِ
ومن يغترب يحسب عدواً صديقـه ومن لا يكرم نفسه لا يكـرم

ليكون هذا التدويم والتتابع ختاما لمعلقته فيقول :

ومن لا يزل يستحمل الناس نفسه ولم يغنها ، يوما من الناس ، يسأم[4]

أما امرؤ القيس فقد لجأ إلى استعمال التدويم من خلال صيغة الفعل الماضي المسبوق بأداة العطف الذي حقق فيه الشاعر انسجاما إيقاعيا متواصلا من خلال تتابع الأفعال (أدرك ، صاد ، ظل ، قام ، قال ، ظل ، راح ، أصبح) المتتالية في أوائل أبيات إحدى قصائده[1] ، أو تدويمه لصيغة (لها) في قصيدة أخرى[2] ، وقد يعتمد التدويم على تكرار أداة الشرط مع أداة العطف المركبة معها بإيقاع منتظم وكما فعل الأعشى[3] ، أو من خلال تدويمه العطف المقترن بالنفي في صيغة (ولا) في قصيدة أخرى[4] ، وعلى أية حال « فإن هذا

(4) المصدر نفسه : 35 – 37 / ق1 .
(1) ينظر : ديوان امرئ القيس : 174 – 176 / ق30 .
(2) ينظر : المصدر نفسه : 163 – 165 / ق29 .
(3) ينظر : ديوان الأعشى : 359 / ق78 .
(4) ينظر : المصدر نفسه : 157 / ق20 ، وكذلك : 137 / ق17 .

التتابع في الكلمات وجرسها ورنين مقاطعها ، تتكون منه صورة موسيقية يستجيب العقل لداعيها ، وينسجم مع التنغيم الذي تحدثه ويطبع بطابع الصورة السمعية التي تنشأ عن هذا الإيقاع ويساير هذا التكوين الموسيقي ، تدفعه أنواع من الترقب ومظاهر من التوقع تصحبها مواقف نفسية »[5] .

وإذا كان الشعراء في كل ما مر من تكرار لم يتجاوزا حدود الحرف واللفظة فإنهم لجأوا كذلك إلى وسائل أخرى لتحقيق أشد صور الانسجام للإيقاع الداخلي في قصائدهم وكان ذلك من خلال تكرار مقطع من البيت أو شطر كامل ، ومثل هذا التكرار له حضور واضح لا في شعر هذه الطبقة فحسب بل وفي شعر الجاهلي عامة ، ولعل ذلك يرجع إلى المراحل الأولى من إبداع الشعر العربي ، كما يعتقد الدكتور عبد الله الطيب فيقول : « وإن اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة في دهرها الأول ، حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النضج والقوة والاستواء الذي بلغته في العصر الجاهلي »[1] ، وهو يرى أن هذا التكرار النغمي هو من النوع الذي يراد به تقوية النغم لا مجرد الخطابة كما يقول[2] ، ومن الشعر الذي تكرر فيه مقطع أو عبارة ما نلاحظه في إحدى قصائد امرئ القيس إذ كرر عبارة (وهل يعمن) في الأبيات الثلاثة الأولى ثم جاء ليكرر عبارة

(5) صور البديع – فن الأسجاع – ، د. علي الجندي : 37 .

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 46 ، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : 294 .

(2) ينظر : المصدر نفسه : 2 / 47 .

(وتحسب سلمى لا تزال) في بيتين تاليين ثم كرر جملة (أيقتلني) في أول بيتين من القصيدة نفسها[3] .

ولم يخل ديوان أي شاعر من شعراء هذه الطبقة من تكرار الأشطر، وقد يحور الشاعر في العبارة المكررة قليلا ليضفي على نغمية التكرار شيئا من التنويع والتغيير الذي يدفع رتابة التكرار ، كقول امرئ القيس : (الطويل)

فإن أمس مكروبا فيا رب بهمة كشفت إذا ما أسود وجه الجبان

وإن مس مكروبا فيا رب قينة منعمَّــة أعملتها بكران

وإن أمس مكروبا فيا رب غارة شهدت على أقب رحو اللبان[4]

وقوله في قطعة أخرى مكررا الشطر الآتي (مجاورة بني شمجي بن جرم)[5] ليس هذا فحسب بل إن بعض الأشطر بما عبرت عنه من نغمية قد ألفتها نفس الشاعر ، قد دعت شعراء هذه الطبقة إلى استحضار صيغها وأسلوب نظمها فكرروها في أكثر من قصيدة[6] ، وما ذاك إلا أنَّ أداءها النغمي قد لاقى قبولا في نفس الشاعر فظلت صيغتها عالقة في ذهنه تسجل حضورا بين الحين والآخر ، إلا إن هذا الحضور قد جاء مشوبا بالشك والتردد في القبول من بعض الدارسين حين وجدوا أنَّ الأعشى الكبير قد كرَّر شطراً معيناً في قصائد مختلفة جميعها جاءت في مدح رجل واحد هو قيس بن معد يكرب ، وهو ما علله الدكتور مصطفى الجوزو بقوله « ومن طبيعة هذا التكرار – إذا صحت نسبته لشعر الأعشى – أن يدخل الملل إلى قلب الممدوح وأن يحمله على ازدراء شعر المادح

---

(3) ينظـــر : ديـــوان امـــرئ القـــيس : 27 – 33 / ق2 ، ومـــن تكـــرارات الأعشـــى ينظـــر : ديوانه : 97 / ق12 بيت 38 ، 39 ، شرح شعر زهير : 66 / بيت 39 ، 40 ، 41 .

(4) ديوان امرئ القيس : 86 / ق8 .

(5) ينظر : ديوان امرئ القيس : 143 / ق26 ، ديوان الأعشى : 287 / ق54 بيت 16 ، 19 ، ديوان النابغة : 95 / ق13 بيت 23 ، 24 ، 191 / ق54 بيت (2 ، 3) لملاحظة هذا النوع من التكرار .

(6) ديوان امرئ القيس : 46 – 47 / ق3 ، وتقارن بأبيات المعلقة .

وهذا خطأ من المستبعد أن يقع شاعرنا فيه »[1] ، والصيغة المقصودة هي قوله (هو الواهب المائة المصطفاة) في المواضع الآتية :

هو الواهب المائة المصطفا ة كالنخل زينها بالرجــن[2]

هو الواهب المائة المصطفا ة كالنخل طاف بها المجترم[3]

هو الواهب المائة المصطفا ة كالنخل إمّا مخاضا وإمَّا عشارا[4]

هو الواهب المائة الصفا يا بين تاليةٍ وحائـــل[5]

وهنا تجدر الإشارة إلى أن لفظة (الوهب) و (العطاء) ومشتقاتهما[6] من أكثر الألفاظ شيوعا في مدائح الأعشى وهذا بلا شك يتصل بطبيعته التكسبية ، إذ جعل الأعشى من شعره متجراً يتجر به نحو البلدان[7] .

ثالثا : التقسيم الصوتي وتنويع الإيقاع :

لم ينظر القدماء إلى التقسيم من حيث كونه فناً جرسياً له أثره في الجانب الصوتي ، بل من حيث كونه أمراً يتعلق بالمعنى ، إذ عرَّفه بعضهم بأنه « أن يريد المتكلم متعددا أو ما هو في حكم المتعدد ثم يذكر المتكلم شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عنده ومنهم من قال : هو أن

---

(1) صناجة العرب الأعشى الكبير : 83 .

(2) ديوان الأعشى : 21 / ق2 بيت 40 .

(3) المصدر نفسه : 39 / ق4 بيت 40 .

(4) المصدر نفسه : 51 / ق5 بيت 59 ، المخاض : التي دنت ولادتها ، العشار : الحوامل .

(5) المصدر نفسه : 347 / ق76 بيت 4 ، الحائل : التي لم تحمل .

(6) ينظر على سبيل المثال : ديوانه : ق2 بيت 52 ، ق75 ، وينظر : صناجة العرب الأعشى الكبير : 185 – 186 ، وقد ذكر د. مصطفى أمثلة عديدة لتكرار الأعشى لبعض أشطره في قصائد مختلفة وهو ما دعاه إلى الظن أنَّ ذلك من خيال الرواة .

(7) ينظر : المصطلح النقدي في كتاب العمدة : 75 .

يريد المتكلم متعددا أو ما هو في حكم المتعدد ثم يذكر لكل واحد من المتعددات حكمه على التعيين »[1] ، وعرفه أبن أبي الأصبع بأنه « عبارة عن استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه »[2] ، وإذا كان هذا هو التقسيم في عرف البلاغيين بوصفه فناً بديعياً يتصل بالمعنى[3] فإن التقسيم الصوتي هو شيء آخر يقوم على « تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع ، يسكت فيها اللسان ويستريح أثناء الأداء الإلقائي »[4] ، إذ إن الشاعر العربي لم يجعل توقفاته مقصورة على نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني بدليل أنَّنا لا نستطيع التوقّف في البيت المدوَّر عند نهاية الشطر الأول ولا عند نهاية الشطر الثاني في البيت الذي فيه التضمين ، ففي مثل هذه المواضع لا يمكننا أن نقف دون أن نتمَّ القراءة ، بل إن قراءة بعض الأبيات الشعرية تدعونا إلى التوقف والسكت في مواضع مختلفة من الحشو ، ولا ريب في أن هذه التوقفات هي استراحات اختيارية يلجأ إليها الشعراء لتحقيق ألوانا مختلفة من التنغيم والتنويع في البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال المقابلة بين دقات الوزن وفقرات المواقف[1] التي تجعل التقسيم الصوتي خفيّاً حيناً وواضحاً حيناً آخر، فالخفي هو ما لم يقسِّم الشاعر فيه الكلام إلى فقرات بينة المواقف ، ولهذا فهو يمكن القارئ من

(1) خزانة الأدب وغاية الأرب : 4 / 36 ، وينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ، الخطيب القزويني : 369 .

(2) المصدر نفسه : 4 / 36 .

(3) ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : 369 ، البلاغة والتطبيق ، د. أحمد مطلوب : 420 ، وتنظر أمثلته في : ديوان النابغة : 41 / ق3 بيت 6 ، 183 / ق46 بيت 7 ، ديوان امرئ القيس : 159 / ق29 بيت 17 .

(4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 272 .

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 272 – 273 .

الاستراحة عند أجزاء منه متى شاء ، وهذا النوع هو الغالب في الشعر العربي ونسبته تفوق نسبة حضور التقسيم الواضح في الشعر العربي[2]، ومن أمثلته في شعر الطبقة الأولى قول الأعشى : (الطويل)

أرقت وما هذا السهاد المؤرق وما بي من سقم وما بي معشق
ولكن أراني لا أزال بحادث أغادي بما لم يمس عندي وأطرق
فإن يمس عندي الشيب والهم والعشى فقد بنَّ مني والسلام تفلق[3]

ففي هذه الأبيات مواقف خفية اختيارية يمكن للقارئ فيها أن يقف بعد (أرقت ، المؤرق ، سقم ، معشق ، لكن ، بحادث ، وأطرق ، العشى ، مني ، تفلق) أو أن يتابع القراءة دون توقف لعدم وضوح الفقرات في مثل هذا النوع من التقسيم وأنظر قول النابغة في رثاء حصن بن حذيفة الفزاري : (الطويل)

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الأرض القبور ولم تزل نجوم السماء والأريم صحيح
فعما قليل ثم جاش نعيه فبات ندي القوم وهو ينوح[4]

إذ يمكن من ملاحظة هذه الأبيات أن يلمح القارئ بعض المواضع التي يمكن استغلالها في الوقف والاستراحة بما يخدم التنغيم وقوة الجرس ، وعموما فهي مواضع تقسيم وفقرات غير واضحة وخفية ولهذا فهي تمنح القارئ فرصة الوقف من عدمه بما يتلاءم وذوقه أو حاجته إلى الوقف ، فكلها اختيارية وقد يختصر القارئ بعضا منها عند الإلقاء ولاسيما في المواقف بعد (حصن ، نفوسهم ، بحصن ، جنوح ، القبور ، تزل ، السماء ، صحيح ، قليل ، نعيه ، القوم ، ينوح) .

---

(2) ينظر : المصدر نفسه : 278 – 279 .
(3) ديوان الأعشى : 217 / ق33 .
(4) ديوان النابغة : 190 / ق53 .

أما النوع الثاني من التقسيم الذي يعرف (بالتقسيم الواضح) فإن المواقف اللسانية تكون فيه ناصعة بينه بحيث لا يمكنك تجاوزها أو تجاهلها ، منه ما يعرف بالتقسيم المرسل ومن أمثلته قول زهير يصف القطاة ومطاردة الصقر لها ، وكان قد شبه بها فرسه[1] : (البسيط)

كأنها من قطا الأحباب ، حان لها ورد ، وأفرد عنها أختها الشبك
جونية كحصاة القسم ، مرتعها بالسي ماتنبت القفعاء ، والحسك
حتى إذا ما هوت ، كف الغلام لها طارت ، وفي كفه من ريشها بتك
أهوى لها أسفع الخدين ، مطرق ريش القوادم ، لم تنصب له الشرك
لا شيء اجود منها ، وهي طيبة نفسا ، بما سوف ينجيها ، وتترك
دون السماء ، وفوق الأرض، قدرهما عند الذنابي ، فلا فوت ، ولا درك
عند الذنابي ، لها صوت ، وأزملة يكاد يخطفها ، طورا ، وتهتلك[2]

وقوله في قصيدة أخرى : (الوافر)

تنازعها المها شبها ودر الـ بحور وشاكلت فيها الظباء[3]

ففي هذا البيت والأبيات السابقة مواقف واضحة غير خفية ، القارئ ملزم بأن يقف عليها لأن الشاعر أراد لها أن تكون كذلك أي فقرا فقرا لا يراعى فيها السجع أو الوزن العروضي[1] .

وقد يقسِّم الشاعر بيته الشعري إلى أجزاء وأقسام مراعيا فيها الوزن الشعري ، وهو ما يسميه الدكتور عبد الله الطيب (التقسيم الوزني) وهو على نوعين ، نوع لا يراعي فيه الشاعر مسايرة التفاعيل والنوع الآخر يعمل فيه الشاعر على مطابقة المواقف للوزن

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 284 – 285 .
(2) شرح شعر زهير : 131 / ق9 الأبيات 13 – 19 ، الأجباب : مواضع ، ورد : قوم .
(3) المصدر نفسه : 56 / ق3 بيت 10 ، المها : بقر الوحش .

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 285 .

الشعري والتفاعيل بحيث يضع المواقف في مكان تقطيع الوزن على حسب وحدات وزنه الظاهرة[2] .

ومثال الطراز الأول قول امرئ القيس : (الطويل)

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل[3]

ومثله :

مكر مفر مقبل مدبر معا كتيس ظباء الحلب العدوان[4]

إذ قسم امرؤ القيس كلمات الشطر الأول في البيتين إلى أجزاء تقابل في وزنها (فعولن ، فعولن ، فاعلن ، فاعلن ، فعل) ولا ريب في إن هذه الموازين لا تتطابق ووزن الطويل في البيت ولا تساير تفعيلاته العروضيَّة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) ومثله قوله من المتقارب :

برهرهة / رؤدة / رخصة كخرعوبة البانة المنفطر[5]

فعول فعو/ لن فعو/ لن فعو

ومثله قول النابغة وقد قسم كلمات البيت إلى أجزاء عروضية لا تساير في صورتها تفعيلات البحر السريع فيقول :

الحـارب/ الوافر/ والجابر / الـ محروب والمرجل والحامل[1]

مستفعلـ/ن مستعـ/لن فاعلـ/ن

ومثله قول الأعشى من الطويل :

شباب / وشيب / وافتقار/ وثروة فلله هذا لدهر كيف ترددا [2]

---

(2) ينظر : المصدر نفسه : 2 / 287 .

(3) ديوان امرئ القيس : 19 / ق1 .

(4) المصدر نفسه : 87 / ق8 ، الحلَّب : نبات ترعاه الظباء ، العدوان : الشديد العدو .

(5) المصدر نفسه : 157 / ق29 ، البرهرهة : المشرقة الصافية الملساء .

(1) ديوان النابغة : 167 / ق34 .

(2) ديوان الأعشى : 135 / ق17 .

وقوله من البسيط :

غراء/ فرعاء /مصقول /عوراضها تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحل[3]

ومثله قوله من الطويل :

وسعد /وكعب /والعباد /وطيء ودودان في ألفافها والأراقم[4]

وقوله من البحر الطويل وقد أضطره تعداده لألوان الرياحين وآلات الطرب الفارسية أن يقسم البيت الشعري إلى أجزاء ووقفات لا تساير تفاعيل البحر :

لنا جلسان عندها / وبنفسج وسيسنبر / والمرزجوش / منمنما[5]

وفي الشطر الأول من البيت الذي بعده ، يقسم الورد تقسيما وزنيا لا يساير التفاعيل فيقول :

وشاهسفرم / والياسمين / ونرجس يصبحنا في كل دجن تغيما[6]

وكقول زهير من البسيط :

أغر / أبيض / فياض / يفكك عن أيدي العناة وعن أعناقها الربقا[1]

وإذا كان الشعراء في جميع أمثلة التقسيم الوزني السابقة قد جعلوا مواقفهم اللسانية ناصعة بينة لكنها لا تساير تفاعيل الوزن وتقطيعات البحر الشعري ، من خلال اعتمادهم على أسلوب تقسيم البيت أو الشطر على ألفاظ يدعو كل لفظ منها القارئ إلى التوقف بعده ، فإنهم استعملوا في التقسيم نفسه أسلوبا آخر يعتمد على تقسيم الشطر الشعري

---

(3) المصدر نفسه : 55 / ق6 ، وينظر البيت (12) من القصيدة نفسها .

(4) المصدر نفسه : 77 / ق9 ، وينظر البيت (3) من القصيدة نفسها ، 85 / ق10 بيت 26 .

(5) (6) المصدر نفسه : 293 / ق55 البيتان 8 ، 10 .

(1) شرح شعر زهير : 49 / ق2 بيت 27 .

الواحد على مقطعين أو أكثر متساوين في الزمن والنغم دون مسايرة تفاعيل الوزن وتقطيعاته[2] ، كقول امرئ القيس من الطويل :

سليم الشظى / عبل الشوى / شنج النسا له حجبات مشرفات على الفال[3]

ولاحظ الشطر الثاني في بيته الآتي من الوافر :

ألم أنض المطي بكل خرق أمق الطول / لماع السراب[4]

إذ قسم الشاعر الشطر الثاني على قسمين متوازيين في الطول والأداء إلا إنهما لا يسايران تفاعيل الوافر وكالآتي :

أمقق ططو/ ل لمماع سـ / سرابي

مفاعيلن / مفاعيلـن / فعولن

وأوتا/ ده ماذيـ/ ـة و/أعماده رديني /ـة فيها /أسنّ /ـة قعضب[5]

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

ومما لا يخفى في هذا البيت أن تقسيمات الشاعر لم تتناسب مع تقسيمات الوزن الشعري إلا إن ما أقامه الشاعر من توازن وانسجام بين الصيغ (أوتاده ماذية) و (عماده ردينية) مع ما شكله من قواف داخلية قد حقق ما يسميه البلاغيون (بالترصيع) وهو من نعوت الوزن عند قدامة ، قال في حدِّه « وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف »[1] ، وعرفه أبو هلال العسكري بقوله « هو أن يكون حشو البيت مسجوعا وأصله من

(2) ينظر : ديوان النابغة : 183 / ق46 بيت 6 .
(3) ديوان امرئ القيس : 36 / ق2 بيت 40 .
(4) المصدر نفسه : 98 / ق11 بيت 7 .
(5) المصدر نفسه : 53 / ق3 بيت 47 ، وينظر : 36 / ق2 بيت 40 .

(1) نقد الشعر : 40 .

قولهم : رصعت العقد إذا فصلته »[2] ، وهو يراه حسنا إذا اتفق في موضع أو موضعين من القصيدة فإذا كثر توالى دل على التكلف وبانت على الأبيات سمة التعسّف[3] ، ويحقق الترصيع عندما يقترن بالفواصل المسجوعة توازنا ذا فاعلية كما في بيت امرئ القيس السابق « إذ إن الترصيع والسجع يعززان تكرار النغمة الموسيقية والوقفة مما يشكل تجاوبا موسيقيا ينسجم مع الوضع الشعوري للشاعر ، فالترصيع له قدرة على جذب الانتباه »[4] فضلا عن وظيفته التي ينهض بها من خلال تشكيل الرنة الموسيقية الناتجة عن تساوي البنى الصرفية والنحوية والفواصل السجعية[5] إن قدرة جذب الانتباه وتشكيل رنة موسيقية مميَّزة في شعر شعراء الطبقة الأولى قد شملت وسائل متعددة ، فإذا كان الشعراء فيما عرضناه من أمثلة سابقة للتقسيم قد جعلوا مواقفهم واستراحات ألسنتهم لا تتوافق مع تفعيلات الوزن الشعري وهو ما أسماه المجذوب (التقسيم الوزني من غير تقطيع) فإنهم في مواضع أخرى من أشعارهم أرادوا أن يخلقوا أعلى قدر من الانسجام والتوافق فلجأوا إلى ما يعرف (بالتقسيم الوزني التقطيعي) الذي عرفه النقاد الأوائل وسموه (التقطيع) ، وهو ما وضع الشاعر فيه مواقف اللسان الواضحة في مكان تقطيع الوزن بحسب وحدات وزنه الظاهرة[1] . وللشعراء في ذلك طريقتان : فأما أن يقسم الشاعر الشطر الواحد أو البيت على وقفات متكررة بحيث يأتي وزن الألفاظ مطابقاً ومسايراً الوزن الشعري ، كما في الشطر الأول من قول امرئ القيس : (الوافر)

عصافير وذبذبات ودود وأجرا من مجلجة الذئاب[2]

مفاعيلن / مفاعيلن / فعولن

---

(2) كتاب الصناعتين : 375 .

(3) ينظر : المصدر نفسه : 377 .

(4) الشعر الجاهلي مقاربات نصية ، د. موسى سامح ربابعة : 140 .

(5) ينظر : المصدر نفسه : 140 .

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 287 – 289 .

(2) ديوان امرئ القيس : 97 / ق11 .

وقول النابغة من الكامل :

أو درة صدفيـة غواصها بهج متى يرها يهل ويسجد

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بآجر يشاد وقرمد[3]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

وقول الأعشى من المتقارب :

إذا نـزل الحي حل الجحيش شقيا غويا مبينا غيورا[4]

فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

وقوله من الطويل :

وكور علافي وقطع ونمـرق ووجناء مرقال الهواجر عيهم[5]

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وقد كشف الاستقراء أنَّ مثل هذا التقسيم الذي تساير فيه مواقف اللسان التفعيلات في البحور الممتزجة التفعيلات (خماسية وسباعية) نادر ولم يقع في غير شعر الأعشى ، وكما يمكن ملاحظته في الشطر الثاني من أبيات الطويل الآتية والتي تحكي قصة بناء البنى سليمان بن داود لحصن الأبلق ، فيقول :

يوازي كبيداء السماء ودونه بلاط / ودارت / وكلس /وخندق

له درمك في رأسه ومشارب ومشك / وريحان / وراح /تصفق

وحور كأمثال الدمى ومناصف وقدر /وطباخ /وصاع /وديسق[1]

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

---

(3) ديوان النابغة : 92 – 93 / ق13 .

(4) ديوان الأعشى : 93 / ق12 .

(5) المصدر نفسه : 119 / ق15 .

(1) ديوان الأعشى : 217 / ق33 .

ومما ساير فيه الأعشى تفعيلات البسيط قوله :

رعبوبة / فنق / خمصانة / ردح قد أشربت مثل ماء الدر إشرابا[2]

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

ويرى الدكتور خالد علي مصطفى إن مثل هذا التقسيم الذي يسميه هو (التقطيع الدلالي) يعد وسيلة من الوسائل التي يتعزز بها الكمال الموسيقي فيقول « إن التقطيع الدلالي في مثل هذه الحالات يجعل الانتقال من تفعيلة إلى أخرى قائما على الاكتفاء الصوتي لكل منها بحيث تبدو مواضع النبر فيها (إن صح وجود النبر في العربية) بارزة على المقاطع الثواني من الأوتاد المجموعة بصورة لا تخطئها الأذن على وفق الصورة التي أوضحها الدكتور محمد مندور »[3] ، ومثلما لاحظ الدكتور خالد علي مصطفى إن عشرات الأبيات أو الأشطر على (الطويل) و (البسيط) قابلة للتقطيع الدلالي في دراسته لشعر لبيد ، كون إن هذين البحرين يتكون كل منهما من أربع وحدات إيقاعية متناظرة مع ما يلحق كلا منها من زحافات وعلل[4] ، فإن استقراء دواوين شعراء الطبقة الأولى قد أظهر الشيء نفسه ، إذ استعمل هؤلاء الشعراء أسلوب التقسيم المتوازن من خلال جعل الشطر الواحد يحتوي على مقطعين أو قسمين متوازيين يسايران الوزن الشعري وهو ما شاع بشكل كبير وواضح في شعر امرئ القيس وإن لم تخل بقية الدواوين من هذا التقسيم الوزني أو الدلالي[1] .

غير إن شيوع هذا التقسيم في شعر امرئ القيس يشكل ظاهرة إيقاعية بارزة عمادها التوازن القائم على اتخاذ الزنة في مقطع لفصول ويشير الدكتور أحمد مطلوب إلى إنه «

---

(2) المصدر نفسه : 361 / ق79 .

(3) من الوقوف على أطلال الحبيبة إلى الوقوف على أطلال القبيلة : 253 .

(4) ينظر : المصدر نفسه : 253 ، إذ يعد الوحدة الوزنية لكل من البحرين هي (فعولن مفاعيلن) تتكرر أربع مرات في الطويل و (مستفعلن فاعلن) تتكرر مثلها في البسيط .

(1) ينظر : ديوان النابغة : 83 / ق11 بيت 5 (البسيط) ، 177 / ق41 بيت 11 (البسيط) ، شرح شعر زهير : 46 / ق2 بيت 17 ، 35 / ق1 بيت 51 .

إذ كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان »[2] ، ولاسيما أن أسلوب التوازن يضفي جرسا بديعيا على العبارات مما يكون له كبير الأثر في إصغاء الأسماع[3] ، ولاسيما أن هذا الأمر إنما يكون في بحرين هما من أعمر البحور بالنغم وهما الطويل والبسيط « لما اجتمع بهما من رصانة الموازنة بكامل أداتها وتمام الوزن .... وصلاحية أرباعهما للأقسام »[4] ، ولعل ما اشار إليه الدكتور عبد الله الطيب المجذوب من أن اسلوب تقسيم البيت إلى أرباع يعد مرحلة من مراحل معرفة البيت الكامل[5] ليعد فرضاً مقبولا ومستساغا ولاسيما حين يكثر هذا التقسيم عند شاعر يعد من أقدم الشعراء الذين وصل إلينا شعرهم وهو امرؤ القيس ، ومن أمثلة ذلك قوله من الطويل :

له إيطلا ظبي وساقا نعامة وارخاء سرحان وتقريب تتفل[6]

أو كقوله (كلمع اليدين في حيي مكلل)[1] و(كبير أناس في بجاد مزمل)[2] و (يضئ سناه أو مصابيح راهب)[3] و(مسنونة زرق كأنياب أغوال)[4] و (كجرمة نخل أو كجنة يشرب)[5] و (بلاد عريضة وأرض أريضة)[6] و (نحاول ملكا أو نموت فنعذرا)[7] و (أبر بميثاق وأوفى

(2) فنون بلاغية ، البيان – البديع : 258 .
(3) ينظر : المصدر نفسه : 260 .
(4) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 / 348 .
(5) ينظر : المصدر نفسه : 2 / 316 – 318 .
(6) ديوان امرئ القيس : 21 / ق1 .

(1) ينظر : ديوان امرئ القيس : 24 / ق1 .
(2) ينظر : المصدر نفسه : 25 / ق1 .
(3) ينظر : المصدر نفسه : 24 / ق1 .
(4) ينظر : المصدر نفسه : 33 / ق2 .
(5) ينظر : المصدر نفسه : 43 / ق3 .
(6) ينظر : المصدر نفسه : 73 / ق5 .

وأصبرا)[8] و (مداك عروس أو صراية حنظل)[9] ومن جميل قوله ما استعمل فيه أسلوب التقفية الداخلية (الترصيع) بما يتوافق والوزن الشعري ممهدا لذلك بتقسيم في البيت السابق اعتمد فيه تقطيع البيت إلى وقفات لفظية متتابعة لا تساير عروض القصيدة ليجمع بذلك عدة تقسيمات تعمل جميعا على إضفاء تلوين وتنويع على إيقاع القصيدة الرتيب فيقول من المتقارب :

فتور القيام ، قطيع الكلا م تفتر عن ذي غروب خصر
كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر[10]

ومثل ذلك في سعيه لتلوين الإيقاع الداخلي قوله :

ألص الضروس حني الضلوع تبوع طلوب نشيط أشر[1]

وهو في هذا وما قبله يحقق إيقاعا متميزا من خلال جمعه بين التقسيم الوزني وفن الترصيع ، ولعل كل هذه التقسيمات والأساليب التي لجأ إليها أمرؤ القيس وأقرانه في الطبقة ما يخلق توازنا إيقاعيا مميزاً ومغايرا لإيقاع القصيدة العام وكسرا للرتابة التي يولدها تكرار النغمة الواحدة على طول موسيقى القصيدة وبقي أن نشير إلى أن هذه التقسيمات قد لا تأتي في أبيات متتابعة وإنما قد تكون

---

(7) ينظر : المصدر نفسه : 66 / ق4 .
(8) ينظر : المصدر نفسه : 65 / ق4 .
(9) ينظر : المصدر نفسه : 21 / ق1 .
(10) المصدر نفسه : 157 / ق29 ، تفتر : تبتسم ، الغروب : حدة الأسنان ، المدام : الخمر .
(1) ديوان امرئ القيس : 161 / ق29 ، وينظر : كتاب الصناعتين : 375 حول عد هذا البيت من الترصيع وإن لم يكن القاطع بين الأقسام على حرف واحد ، فأبو هلال يعد مثل هذا وغيره سجعا .

مبثوثة في ثنايا القصيدة وقد تتباعد نسبيا ولكنها في كل الأحوال تلغي رتابة النغم الواحد وتمنح موسيقى القصيدة العامة ألوانا مضافة من التنغيم ، فالتقسيم لا يخفى دوره البارز في تلوين موسيقى الحشو وفرض تحول في موسيقى القصيدة نتيجة إقحام الشعراء لتقسيمات بكامل مساحتها النغمية داخل النغم الشعري الاعتيادي للقصيدة[2] .

رابعا : ظاهرة التقفية والتصريع :

تعد المطالع أول ما يولد من التجربة الشعرية ، وهي في غالب الأمر جملة بقدر أكبر من الشعرية باختلاف مقوماتها وقد أولى النقاد القدماء كبير عناية لخصوصية التشكيل الفني للمطالع كونها تحتوي من الأثر والوقع في النفس ما لا تحتويه الأبيات الأخرى من القصيدة ، بسبب العناية الفائقة التي يوليها الشعراء لهذه المطالع ، وكيف لا وهي أول ما يواجه المتلقي من المنجز الشعري ، وهو ما كشف عنه ابن رشيق بقوله : « إن الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع

(2) ينظر : البناء الشعري عند الفرزدق ، علاء الدين إبراهيم : 68 – 70 .

وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة »[1] ، فكلما أولى الشعراء عناية أكبر للمطالع امتلكت القصائد مقومات أكبر لتشد انتباه المتلقين وإصغائهم ، وقد اعتاد القدماء في حديثهم عن المطالع أن يربطوه بالتصريع لأنهم اشترطوه في أوائل القصائد ومطالعها[2] ، لما يؤدي إليه اللجوء إلى التصريع من إكساب البيت الشعري بعداً موسيقياً داخلياً ، كشكل من أشكال التوازي بما يشكله من نغمة موسيقية متكررة في نهاية شطري البيت وهو ما يعني وجود شطرين شعريين أو لنقل حقلين إيقاعيين متساويين من حيث الزمن ومتطابقين من حيث القافية والروي والتفعيلة الأخيرة في كل جزء منها مما يخلق تماثلا وزنيا إيقاعيا في افتتاحية القصيدة يوحي بنبرتها ويصور التجاوب الموسيقي الداخلي وكأنه يشكل الصوت وصداه[3] .

ومن هنا تبرز أهمية التصريع في كونه يشكل بنية إيقاعية تتشكل على نسق معين في الشطر الأول لا يبشر بالنسق الإيقاعي للشطر الثاني فحسب بل للقصيدة كلها مما يجعل المتلقي قادرا على توقع الأبعاد الإيقاعية بأطرها العامة في القصيدة ، لأن البنية الإيقاعية وأبعادها المختلفة في الشطر الأول ستكون منبها قويا للمتلقي تجعله يتحسس بطبيعة البنية الإيقاعية للشطر الثاني الذي يكون بمثابة صدى وتجاوبا للشطر الأول وهذا ما يثبت إن أي تحوير في بنية الشطر الأول سيقابله تحوير مماثل على صعيد الشطر الثاني .

إن البيت المصرع بوصفه « الحركة المنشطة التي تستفز وتلهب إحساس المتلقي وتحدد فيه ديمومة التناغم الداخلي للقصيدة »[1] ، قد حمل معظم الشعراء على التزام ظاهرة التقفية أو التصريع في مطالع قصائدهم حتى إنهم كانوا لا يكادون يعدلون عن هذه

---

(1) العمدة : 1 / 218 .

(2) ينظر : في العروض والقافية : 23 .

(3) ينظر : الشعر الجاهلي مقاربات نصية : 130 .

(1) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 153 .

الظاهرة إلا قليلا وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد المطلع[2] ، ولهذا فقد عول النقاد على أهمية التصريع في القصيدة وعدوا الشاعر الذي لا يصرع قصيدته كالمتسور الداخل من غير باب[3] ، بل إن للتصريع بحسب رأي القرطاجني « في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها »[4] ، ولعل هذا ما دعا الباحثة سلافة صائب خضير إلى عد مسألة التصريع من الأمور اللاحقة بالقوافي[5] .

وعلى أية حال فإن هذه الظاهرة من أمارات إجادة الشاعر وتفوقه الموسيقي ، فهي تدل على « إن الشاعر قد حدد القافية التي سيبني عليها قصيدته ومن جهة السامع فإن التصريع إعداد لأذنه وتمهيد لحسه لمعرفته هذه القافية وتقبلها .... فكما إن الكلام المسجع تدل فاصلة الفقرة الأولى على فاصلة تاليتها ، فكذلك يكون عجز النصف الأول من البيت الأول مؤذنا بقافيته ومتى عرف التصريع عرفت القافية ، والشاعر المجيد هو من يعد أذنك لتقبل لفظه ليعد عاطفتك للتأثر بمعانيه »[1] ، وقد أحسن أبن رشيق التعليل للتصريع في الشعر بقوله « إن سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم من أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه ، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة

(2) ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 387 .
(3) ينظر : العمدة : 1 / 177 .
(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 283 .
(5) ينظر : امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً : 174 .
(1) معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 389 .

إلا إنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين »[2] ، وإذا كان كثير من الشعراء قد اعتاد على التصريع أو التقفية في مطالع قصائدهم فلأنهم أدركوا أن المطلع هو محل التأنق وإظهار الجودة ولأن في ذلك إمتاعا وإعلانا عن موسيقى القافية التي ستبنى عليها القصيدة كلها ، ولاسيما أن المطلع أول ما يقرع السمع وهو الرائد إلى القلب فإن قبله تحركت النفس لقبول ما بعده وإن لم يقبله كانت النفس خليقة أن تنقبض عما بعده[3] ، على أن ما تجدر الإشارة إليه إن التقفية أو التصريع ليسا أمراً واجباً فهناك من عيون القصائد ما لم يصرِّع أو يقفَّ[4] ، وقد أثبت الإحصاء لشعر لطبقة الأولى ذلك إذا تبين أن ما يقرب من 52% من نماذج امرئ القيس جاءت مصرعة أو مقفاة في حين بلغت نسبة نماذجه التي خلت من هذه الظاهرة 48% وبلغت نسبة نماذج النابغة المصرعة أو المقفاة 24% مقابل 72% من نماذجه الأخرى خلت من هذه الظاهرة ، أما زهير فكانت نسبة نماذجه المصرعة والمقفاة 36% مقابل 64% خالية من التصريع والتقفية ، وقاربت نسبة استعمال صناجة العرب – الأعشى – لهذه الظاهرة لما هو موجود في ديوان امرئ القيس إذ بلغت نسبة نماذجه المصرعة أو المقفاة 52% في حين لم تزد تلك التي خلت من هذه الظاهرة عن 48% وتوخيا للدقة فإن استقراء النصوص وضع بين يدي الدراسة ثلاثة أمور مهمة ، أولها : إن النسب تدرجت في دواوين الشعراء الأربعة بعد إحصاء نماذج كل ديوان بحسب حضور التقفية أو التصريع أو عدم الحضور كالآتي :

1- إن عدد النماذج التي خلت من التقفية والتصريع يزيد على عدد النماذج المقفاة أو النماذج المصرعة في كل ديوان من هذه الدواوين .

---

(2) العمدة : 1 / 174 .

(3) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : 286 ، في علمي العروض والقافية : 172 .

(4) ينظر : في علمي العروض والقافية : 172 – 173 .

2- إن عدد النماذج المقفاة تحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع عند الشعراء الأربعة وتزيد على نماذجهم المصرعة على حد سواء .

3- إن عدد النماذج المصرعة التي يسعى فيها الشاعر إلى تعديل العروض زيادة أو نقصانا لإلحاقه بالضرب هي أقل النماذج عند جميع شعراء الطبقة ، ويعد النابغة ومن بعده زهير الأقل استعمالاً للتصريع ، فإذا ما علمنا أن معلقتيهما قد اعتمد فيهما على التقفية وأن المعلقات جميعها قد جاءت مقفاة وليست مصرَّعة[1] ، تأكد لدينا ميل الشاعر الطبيعي نحو لتقفية وليس التصريع لبديهيَّة إلحاق العروض بالضرب أصلاً ، وهو إلحاق لا يتم – كما هو معروف – في التصريع إلا بتغيير يشتغل به الشاعر زيادة أو نقصانا[2] .

وثانيها : إن ظاهرة التقفية والتصريع جاءت متناسبة ومتناغمة في حضورها ونسب شيوع البحور عند كل شاعر ، إلا إن أعلى نسبة حضور لهذا الظاهرة كان في بحر الطويل وعند جميع شعراء الطبقة .

وثالثها : إدراك الشاعر لحقيقة كون التصريع من محاسن الكلام والشعر وإن قلته محببة إذا تكرر في القصيدة ، فهو كالخال يحسن في بعض الوجوه ولو كان في الوجه عدة خيلان لكان قبيحا[1] ، ولعل هذا يفسر لنا تكرر التصريع أو التقفية في مطلع القصيدة أو في أبيات أخرى دون المطلع[2] ، وقد لاحظنا بعد الاستقراء

(1) ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 387 .

(2) ينظر : في علمي العروض والقافية : 170 .

(1) ينظر : معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي : 389 .

(2) فقد أشار ابن رشيق إلى ذلك حين قال : " ومن الناس من لم يصرع أول شعره قلة اكتراث بالشعر ، ثم يصرع بعد ذلك " العمدة : 1 / 175 ، وينظر على سبيل المثال : شرح شعر زهير : البيت الثالث في القصيدة (ق13) ، والبيت الحادي عشر في القصيدة (ق23) .

أن الحالات التي تكرر فيها التصريع في أبيات أخرى بعد المطلع قليلة ونادرة قد لا تتجاوز في عددها أصابع اليد عند أبرز الشعراء ميلا لذلك وهو امرؤ القيس الذي رصد البحث تكراره لهذه الظاهرة في عدة نماذج كالأنموذج (ق1) في الأبيات (1 ، 18 ، 46) والأنموذج (ق4) الأبيات (1 ، 18 ، 46) والأنموذج (ق6) البيتين (1 ، 4) والأنموذج (ق13) البيتين (1، 5) والأنموذج الأخير هو (ق29) الأبيات (1 ، 5 ، 6 ، 7) ولا يختلف الأمر عما هو عليه عند الأعشى[3] أو زهير[4] إلا في لجوء الأخير إلى تقفية بعض أبيات القصيدة دون أن يكون المطلع مقفى أو مصرعاً[5] .

خامساً : التدوير والتواصل الموسيقي :

يعد التدوير القائم على ربط الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة يكون بعضها آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني من التقنيات التي لجأ إليها الشعراء في تلوين إيقاعهم الداخلي بهدف الخلاص من الرتابة وإبراز للإيقاع الذي يظهر بفضل الوقفتين عند نهاية البيت والوقفة عند نهاية الشطر الأول[1] ، إذ إن مثل هذه الوقفات يرى فيها الدكتور شكري عياد مجالا لأن « تزيد الرتابة أو إن شئت فقل إنها تبرز الإيقاع

(3) ينظر : ديوان الأعشى : 171 /ق22 البيتان 1 ، 6 ، 295 / ق55 البيتان 1 ، 18 .
(4) ينظر : شرح شعر زهير : 101 / ق7 ، البيتان 1 ، 5 .
(5) ينظر : المصدر نفسه : 157 / ق13 البيت 3 ، 209 / ق23 البيت 11 .

(1) ينظر : موسيقى الشعر العربي : 79 .

ولذلك فقد يلغيها الشاعر مستخدما التدوير بين الأشطر بكثرة نسبية »[2] ، وظاهرة التدوير بهذا الشكل يعدها الدكتور محمد صابر عبيد « خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة ، لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية وبهذا الخرق الذي أحدثته هذه التقنية أسهمت إلى حد بعيد في إحداث هذه الإشكالية في تقبل النمط الجديد والتعامل معه أو التشكيك فيه أو رفضه اعتماداً على طبيعة المهيمن التذوقي عند المتلقي من جهة وعلى تباين جماليات المنجز الشعري المستثمر لهذه التقنية من جهة أخرى »[3] ، وإذ يستعمل محمد صابر لفظة (الخرق) في وصف هذه الظاهرة ، فلعله ينطلق من ذاك الاعتقاد الذي يرى في التدوير ظاهرة ضعف واختلال[4] وهو اعتقاد يأتي على نقيض ما تراه نازك الملائكة إذ تقول « وللتدوير في نظرنا ، فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته »[5]، ولعل هذه الليونة وهذا الامتداد الذين يسبغهما التدوير على البيت الشعري هما ما جعل الشعر الجاهلي يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة بحسب رأي نازك التي تعتقد « إن الشاعر الذي يدور أبياته يضطر حتما إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التي تؤثر أن تصاغ في عبارات قصيرة قاطعة كالتي تكثر في الشعر الجاهلي »[1] ، وعلى أية حال فإن ظاهرة التدوير التي عرفها الشعر القديم والحديث تظهر لنا براعة الشاعر ومقدرته في خلق تواصل البيت وامتداده من خلال إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين وجعل البيت قالبا واحدا موصول

---

(2) المصدر نفسه : 79 .

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 162 .

(4) ينظر : شعر النابغة الذبياني والأعشى الكبير : 138 .

(5) قضايا الشعر المعاصر : 91 .

(1) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 218 .

الشطرين ، مما يجعل هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية تأتي لتلائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل طاقة شعرية كبيرة[2] ، فإنَّ آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة ؛ لأنها عملية ليست عبثية بل هي فلسفة شعرية ترتكز على رغبة الشاعر في خلق حالة ممتدة دون توقف بفيض مشاعرها ودلالاتها[3] ، ولهذا فإن هذه الظاهرة مثلت « مظهرا حضاريا ترفا بلغ قمته في شعر العصور التي عرفت المدنية وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة في الخيام »[4] ، ويخيل لي أنَّ هذا هو السبب الذي يقف وراء قلة ميل الجاهليين إلى هذه الظاهرة باستثناء أولئك الشعراء الذين خرجوا عن إطار القبلية وعاشوا في المدن والحواضر فكانت آثار المدنية واضحة في أشعارهم ، وهو ما تكشف لنا من خلال استقراء هذه الظاهرة في شعر شعراء الطبقة الأولى إذ جاء التدوير قليلا في شعر امرئ القيس وزهير والنابغة إن لم نقل نادرا في حين يلاحظ الدارس لشعر الأعشى شيوع هذه الظاهرة في قصائد عدة من شعره وقد تشمل في بعض الأحيان معظم أبيات القصيدة ، وكما يمكن ملاحظته على سبيل المثال في نماذج الوزن الخفيف (ق1 ، ق32 ، ق38 ، ق63 ، ق68)[1] ويعزو الدكتور علي عباس علوان أسباب كثرة التدوير في بحر الخفيف إلى محاصرة الأوتاد للأسباب فيه ، ثم إن (مستفعلن) تغري الشاعر بالاسترسال ولكنه سرعان ما يجد نفسه وقد اصطدم بأسباب (فاعلاتن) مما يجعله يواجه صعوبة في المواءمة بين التشكيل الوزني ونسيج المفردات[2] .

---

(2) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي : 148 ، والقصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 161 .

(3) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 161 .

(4) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : 218 .

(1) تنظر صفحات الديوان على التوالي : (3 ، 209 ، 247 ، 313 ، 333) .

(2) ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان : 453 .

أما نازك الملائكة فترى أن هناك قاعدة خفية تتحكم في استعمال التدوير من عدمه ، وهي تنطلق في ذلك من ملاحظتها الشخصية فتقول « إن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف »[3] ، غير إن هذه الملاحظة وإن كانت تصح في بحور تنتهي أعاريضها بسبب خفيف كبحر الخفيف[4] والمتقارب[5] والوافر[6] والسريع (ذي العروض المخبونة المكسوفة)[7] وحتى الكامل (ذي العروض الحذاء)[8] ، فإنها لا تصح في بحور أخرى تنتهي أعاريضها بأوتاد كما يظهر ذلك في البحر السريع ذي العروض المطوية المكسوفة (فاعلن)[9] ، والمنسرح المطوي العروض (مفتعلن)[10] والتي استعمل فيها الشعراء التدوير بنسب قليلة ، فضلا عن مجموعة من القصائد حضر فيها التدوير بشكل كبير وواضح في ديوان الأعشى وهي من مجزوء الكامل الذي تأتي عروضه (متفاعلن) منتهية بالوتد المجموع ، ويخيل إلي أن نازك الملائكة قد أدركت مثل هذا القصور الذي قد يؤدي إليه رأيها السابق مع حضور التدوير في بحور لا تنتهي أعاريضها بأسباب خفيفة كما ادَّعت وإنما بأوتاد مجموعة ، فعادت في موضع آخر لتسوِّغ ذلك بقولها « نعم أن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر

---

(3) قضايا الشعر المعاصر : 92 .

(4) ينظر : ديوان الأعشى : النماذج (ق1 ، ق32 ، ق38 ، ق63 ، ق68) ، ديوان النابغة : الأنموذج (36) .

(5) ينظر : ديوان امرئ القيس : الأنموذج (ق29) ، ديوان الأعشى : الأنموذج (ق12) .

(6) ينظر : ديوان الأعشى : الأنموذج (ق56) ، من مجزوء الوافر .

(7) ينظر : المصدر نفسه : ألأنموذج (ق52) .

(8) ينظر : ديوان امرئ القيس : الأنموذج (ق40) .

(9) ينظر : ديوان النابغة : ألأنموذجان (ق33 ، ق34) .

(10) ينظر : شرح شعر زهير : ألأنموذجان (ق20 ، ق28) .

متمكن شيء غير مستحيل وفي وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث غير إن ذلك نادر وندرته ذات دلالة »[1] .

ولا يخفى أن أبرز دلالة لورود التدوير في مثل هذه المواضع هو التنويع في الإيقاع الداخلي والخروج عن الرتابة التي تفرضها هذه الأوزان بقوة ، ويبدو أن نازك الملائكة لم تعتمد في طروحاتها الأحكام الذوقية الانطباعية فحسب وإنما استندت آراؤها إلى قاعدة استقرائية بدليل أنها في تناولها لهذه الظاهرة لم يغب عنها – مثلما كشف لنا الاستقراء – كثرة مجيء التدوير في القصائد المجزوءة وهو ما سوَّغته ذوقياً بقولها : « ولعل السبب الذوقي الذي يبرر وقوع التدوير في مجزوء الكامل .... أن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير »[2] ، وكأننا نفهم من هذا الربط بين التدوير والبحور المجزوءة أنها تريد أن تقول بأن الموسيقية والنبرة اللينة العذبة التي يوفرها التدوير يسبغ على هذه البحور المجزوءة ما يجعلها من الغنائية والخفة أكثر ملاءمة للغناء[3] ، ولاسيما ان ما وقع بين يدي البحث من القصائد المجزوءة التي حضر فيها التدوير بشكل كبير إنما تعود جميعها إلى شاعر كان يدعى بمغني العرب وكان المغنون يتسابقون لغناء شعره ألا وهو الأعشى الذي جاء شعره بفنون نغمية ميزته عن طبقته وربما عكست تجواله في البلاد البعيدة أو سماعه للغناء غير العربي[1] ، ولاسيما أن الغناء في الجاهلية كان قد تأثر بعناصر أجنبية كثيرة [2].

---

(1) قضايا الشعر المعاصر : 93 ، فهي ترى أن بعض البحور يعسر فيها التدوير مثل (البسيط ، الطويل ، السريع ، الرجز ، الكامل) .

(2) المصدر نفسه : 95 .

(3) ينظر : الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية ، د. شوقي ضيف : 85 ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 164 .

(1) ينظر : الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير : 380 – 381 .

(2) ينظر : تأريخ الأدب العربي العصر الجاهلي : 192 .

ومن أمثلة التدوير في شعر الأعشى المجزوء ، قوله يمدح رجلا من كندة : (مجزوء الكامل)

ولقد طرقت الحي بعـ د النوم تنبجني كلابه
بمشذب كالجذع صا ك علي ترائبه خضابه
سلس مقلده أسيـ ل خده مرع جنابه
في عازب وسمي شهـ د لن يعزيني مصابه
حطت له ريح كما حطت إلى ملك عيابه
ولقد أطفت بحاضر حتى إذا عسلت ذئابه
وصغا قمير كان يمـ نع بعض بغيه ارتقابه
أقبلت أمشي مشية الـ حشيان مزورا جنابه
وإذا غزال أحور الـ عينين يعجبني لعابه

ثم يقول :

ولو أن دون لقائها ذا لبدة كالزج نابه
لأتيته بالسيف أمـ شي لا أهد ولا أهابه
ولي ابن عم ما يزا ل لشعره خببا ركابه
سحا وساحية وعمّـ ا ساعة ذلقت ضبابه
ما بال من قد كان حظـ ى من نصيحته اغتيابه[3]

ويبدو أنَّ الأعشى في هذا النص والنصوص المجزوءة الأخرى التي جاءت مدورة قد استفاد من تقنيات القصة و لا سيما (أسلوب السرد) الذي يتصف إيقاعه بالميل إلى الهدوء والبطء ، فقد أدرك الشاعر حجم الفائدة التي يمكن ان يقدمها له التدوير لتحقيق هذا الهدوء الإيقاعي في بحور (مجزوءة) تتسم بسرعتها الإيقاعية وبما يتلاءم وأسلوب الشاعر السردي فيها إذ ان « لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء

(3) ديوان الأعشى : 285 / ق54 .

موسيقي له صفة التتابع المستمر وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل – بتكوينها المتكرر – متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة »[1]، وهو ما جعل الأعشى – بحسب ما نعتقد – يميل إلى استعمال هذه الظاهرة في البحور المجزوءة على الرغم من كونها لا تنتهي بسبب خفيف ، حسبما ذهبت إليه نازك الملائكة إذ ان التدوير قد مثل الأداة المثلى للشاعر لتحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى بما يتواءم والبناء النفسي لمثل هذه القصائد التي استفادت من تقنيات القصة في شعر الأعشى الذي تميز على أقرانه في استعمال هذه الظاهرة في البحور المجزوءة ولاسيما في مجزوء الكامل .

(1) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : 330 – 331 .

الخاتمـــــــة

فـي نهايـة المطـاف ، وختامـاً لهـذه الدراسـة (البنيـة الإيقاعيَّـة فـي شـعر شـعراء الطبقـة الأولـى الجاهليَّـة) لا بـدَّ مـن إجمـال أهـم النتـائج التـي توصَّـلنا إليهـا ، وهي :

- إنَّ الطبقــة الشــعريَّة بحســب تحديــد ابــن ســلاّم تعــد الأســاس الــذي يجــب اعتمـاده عنـد الخـوض فـي أي دراسـة تتصـل بالطبقـات ، لأنَّ رأي ابـن سـلاّم يمثـل عصـارة رؤيـة نقديَّـة تمـدَّدت فتشـرَّبت رؤى الآخـرين لتكـون حصـيلة ناضــجة يعتمــدها الدارســون والنقّــاد ، ولاســيما أنَّ كتابــه (طبقــات فحــول الشــعراء) يعــد المصــدر الأساســي ضــمن هــذا الســياق مــن التــأليف ، إذ ضـمنه نظريَّـة نقديـة ناضـجة واضـحة المعـالم للطبقـة ، ولعـلَّ فـي وضـعه الأعشـى رابـع الشـعراء فـي الطبقـة الأولـى بعـدما اختلفـت الآراء فـي سـبقه مـا يقـوم دلـيلاً علـى هـذه الرؤيـة الناضـجة المسـتفيدة مـن رؤى الآخـرين مـع اختلاف أذواقهم .

- إنَّ إدامـة النظـر فـي دواويـن شـعراء هـذه الطبقـة امـرؤ القـيس وزهيـر والنابغـة والأعشـى) ليكشـف لنـا عـن ماهيَّـة الإيقـاع الـذي كـان يغـري هـؤلاء الشـعراء الـذين مثلـوا الأسـاس فـي البنـاء الإيقـاعي والذائقـة الموسـيقية لـذلك العصـر ، كمـا يكشـف حقيقـة اسـتمرار نمـط الأداء الإيقـاعي التراثـي عنـد الشـعراء الأربعـة وعـدم وجـود ظـواهر تسـمح بأحكـام جديـدة سـوى نسـب تفـاوت اسـتعمالهم للبحـور الشـعرية ، وارتفـاع نسـبة اسـتعمال بحـر المتقـارب بشـكل لافـت للنظـر فـي شـعر الأعشـى ، وبدرجـة أقـل بـروزاً فـي شـعر امـرئ القـيس مـع احتفـاظ بحـر الطويـل بمرتبـة الصـدارة فـي اسـتعمال جميـع شـعراء الطبقـة

، وهبـوط نسـبة بحـر البسـيط بشـكل واضـح فـي شـعر امـرئ القـيس ، وهـو مـا يتلاءم وشيوع هذا البحر وتقدمه في الأدب العربي .

- ميـل شـعراء المـدن والوافـدين إليهـا إلـى اسـتعمال بحـري الخفيـف والرمـل اللـذين كثـرت نماذجهمـا فـي شـعر الأعشـى ، وكـادت تختفـي نماذجهمـا فـي شـعر شـاعر بـدوي مثـل زهيـر لـولا أنمـوذج قصـير مـن الرمـل حضـر فـي ديوانـه قـد لا يعتد به في إصدار حكم ما .

- طغيـان الـذوق البـدوي علـى الحـس النغمـي عنـد زهيـر ، وكـذلك عنـد النابغـة الـذي لـم تظهـر آثـار التحضـر كثيـراً فـي أدائـه النغمـي ، لأن ارتباطـه بالباديـة ولغتها بقي مستمراً لاستمرار ارتباطه بأهله وعشيرته .
- إنَّ مـا يواجهـه الباحـث مـن كثـرة الإشـارات التـي تنبـئ عـن ارتبـاط شـعر الأعشـى بالغنـاء مـا يضـفي علـى هـذا الشـعر خصـائص موسـيقية تجعلـه مميـزاً في طبقته .

- ومـن الظـواهر الأخـرى التـي تمخَّـض عنهـا البحـث الفـوز بحقيقـة جديـدة هـي تميـز الأعشـى علـى طبقتـه فـي اسـتعماله البحـور القصـيرة – المجـزوءة والمشـطورة – وبنسـبة تفـوق مـا تـردد فـي ديـوان أي شـاعر مـن شـعراء الطبقـة ، فضـلاً عـن خلـو ديـواني النابغـة وزهيـر مـن هـذه البحـور ، واقتصـار ديـوان امـرئ القـيس علـى قصـيدتين (مشـطورتين) إحـداهما مـن مشـطور الـوافر ، والأخـرى مـن مشـطور الرجـز علـى الـرغم مـن ولعـه بمجـال اللهـو والخمـر كالأعشـى وهـو مـا ذهبنـا فـي تفسـيره إلـى كـون شـعره يمثـل الحـد الفنـي لبـدء القصـيدة ونضـجها ، وهـو أوجـب علـى الشـاعر إيثـار البحـور الطويلـة علـى القصـيرة ، وقـد يكـون لطـابع الحـزن والتشـاؤم اللـذين ميـزا شخصـية الشـاعر أثر في ذلك الإيثار .

- إنَّ مــا وقــع بــين يــدي البحــث مــن نصــوص متداخلــة الأوزان أو يشــوبها الاضـطراب فـي إطـار وحـدة الـوزن ، أو وحـدة القافيـة ، ولاسـيما فـي ديـوان امـرئ القـيس ، مـا يجعـل منهـا دلـيلاً علـى طفولـة الشـعر ، ويـدفع بـالرأي القائــل بعــدم وجــود شــيء مــن وزن أو غيــر وزن يحكــي طفولــة الشــعر الجاهلي .

- انتفـاء أن يحكـم العلاقـة بـين طـول القصـيدة ووزنهـا قـانون ثابـت واضـح ، علـى الـرغم ممـا حددتـه الدراسـة مـن وجـود ملامـح عنـد بعـض الشـعراء وفـي حـدود معيَّنـة تثبـت أنَّ بعـض أحكـام البـاحثين الذوقيَّـة قـد يكـون لهـا أسـاس مـن الصحة في إطار هذه العلاقة .
- إنَّ التشــكيلات الوزنيــة – الأعــاريض والأضــرب – مثَّلــت الميــدان الأوســع الـذي تبـارى فيـه شـعراء هـذه الطبقـة فـي التعبيـر عـن أذواقهـم الموسـيقيَّة وخلـق إيقاعات مختلفة .

- لقـد مثَّلـت التغيـرات العروضـيَّة أبـرز أدوات شـعراء هـذه الطبقـة فـي تنويـع الإيقاع وعاملاً لا يقل أثراً عن الأعاريض والأضرب في ذلك .

- إنَّ اســتعمال شــعراء الطبقــة الأولــى لحــروف الــروي متبــاين ومــيلهم إلــى بعضــها أكثــر شــيوعاً مــن بعــض ، وأن ســهولة الحــروف أو وعورتهــا ، وصـلاحيتها الموسـيقية أو خـلاف ذلـك هـو السـبب الـرئيس فـي مجـيء بعـض الحـروف رويـاً بكثـرة وإن اختلفـت نسـبتها مـن شـاعر إلـى آخـر ، ومـن أكثـر هذه الحروف شيوعاً : (ل ، ر ، ب ، د ، ن ، ق ، م ، س) .

- لـم يكـن أحـد مـن شـعراء هـذه الطبقـة يجهـل القيمـة الموسـيقية التـي توفرهـا القيـود التطوعيَّـة – لـزوم مـا لا يلـزم – إلا أنهـم حـين اسـتعملوها فقـد دخلـت أشـعارهم بصـورة عفويـة غيـر مقصـودة ، وبنسـبة قليلـة تلاءمـت وحـاجتهم إلـى تعميق الانسجام داخل النص بما ارتضته أذواقهم المرهفة .

- إنَّ ظـاهرة الإقـواء بوصـفها عيبـاً مـن عيـوب القافيـة قـد لـوحظ حضـورها عنـد جميـع شـعراء الطبقـة تقريبـاً ، ولـيس عنـد النابغـة فحسـب ، وهـو مـا يسـجل رداً علـى رأي ابـن سـلام القائـل " ولـم يقـوِ مـن هـذه الطبقـة ولا مـن أشـباهها أحـد إلا النابغة " .

- يلاحـظ المتتبـع لشـعر هـذه الطبقـة أنهـم توسَّـلوا بأسـاليب عـدَّة فـي إطـار البنيـة الإيقاعيَّـة المتغيـرة التـي مثَّلـت سـر العبقريـة وميـدان التمـايز وإظهـار البراعـة مـن خـلال جعـل عـالم الشـعر الـداخلي ينبـئ عـن موسـيقى متجـددة ومتغيـرة فـي إطـار الرتابـة الموسـيقية الخارجيـة ، وكـان لأسـلوب التكـرار والتقطيـع الصـوتي والتصريع والتدوير الحضور الأوفر بين الأساليب الأخرى .

المصادر والمراجـــع

المصادر والمراجع :

أولاً : الكتب المطبوعة :

- **القرآن الكريم .**
- ابن سلام وطبقات الشعراء ، د. منير سلطان ، الناشر : منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط2 ، 1986م .
- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، د. يوسف حسين بكار ، دار المعارف ، القاهرة ، 1971م .
- الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً ، د. عفيف عبد الرحمن ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1987م .
- أساس البلاغة ، جار الله محمود بن عمر الزمخشري (ت538هـ) ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، 2000م .
- أسرار البلاغة في علم البيان ، الإمام عبد القاهر الجرجاني (471هـ) ، تحقيق د. محمد الإسكندراني و د. م مسعود ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2005م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، 2000م .
- الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط3 ، 1961م .
- الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني (ت356هـ) ، عن طبعة بولاق الأصلية ، الناشران : صلاح يوسف ودار الفكر للجميع ، بيروت ، 1970م .
- الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، د. أحمد محمد ويس ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002م .
- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) ، جلال الدين أبو عبد الله بن سعد الدين أبو محمد عبد الرحمن القزويني (739هـ) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985م .

- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف ، 1970م .
- بحث في علم الجمال ، جان برتليمي ، ترجمة : د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر بالفجالة ، 1970م .
- البلاغة تطور وتاريخ ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط10 ، 1965م .
- البلاغة والتطبيق ، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ط1 ، 1982م .
- البناء الصوتي في البيان القرآني ، د. محمد حسن شرشر ، دار الطباعة المحمديَّة ، القاهرة ، ط1 ، 1988م .
- بناء القصيدة في شعر الشريف الرضي ، د. عناد غزوان ، منشورات إتحاد الأدباء والكتاب في العراق ، ط1 ، 2008م .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، د. يوسف حسين بكار ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1986م .
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر قاسم ، دار دجلة للطباعة والنشر ، عمّان ، ط1 ، 2008م .
- البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1989م .
- بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986م .
- تاج العروس من جواهر القاموس ، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي (1205هـ) ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة الكويت ، 1965م .

- تاريخ ابن خلدون (المقدمة) ، عبد الرحمن بن خلدون (808هـ) ، ضبط المتن والحواشي الأستاذ خليل شحاذة ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 2001م .
- تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1974م .
- تاريخ الأدب الجاهلي (شعراء كندة) ، د. علي الجندي ، دار مكتبة الجامعة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1966م .
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي) ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط21 ، (د . ت) .
- تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي ، السباعي بيومي ، مكتبة الإنجلو المصرية ، (د . ت) .
- تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، د. نوري حمودي القيسي وآخرون ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ط2 ، 1989م .
- تاريخ النقد الأدبي ، د. داود سلوم ، د. عناد غزوان ، د. جلال الخياط ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد ، 1986م .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، د. إحسان عباس ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط2 ، 1993م .
- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، د. محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، (د . ت) .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح ، الناشر المركز الثقافي العربي ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1985م .
- تذوق النص الأدبي جماليات الأداء الفني ، د. رجاء عيد ، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1994م .

- التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، د. كريم الوائلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة ، (الموسوعة الثقافية 25) ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 2006م .
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط1 ، 1975م .
- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، طبعة دار المعارف ، مصر ، 1963م .
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، ط1 ، 1967م .
- جوامع علم الموسيقى (من كتاب الشفاء) ، ابن سينا (428هـ) ، تحقيق زكريا يوسف ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ، 1965م .
- حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي ، تحقيق د. جعفر الكتاني ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1979م .
- الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، د. أحمد محمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، 1972م .
- خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي (ت837هـ) ، دراسة وتحقيق د. كوكب دياب ، دار صادر ، بيروت ، ط1 ، 2001م .
- الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت 392هـ) ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2003م .
- الخليل معجم في علم العروض ، محمد سعيد اسبر ، ومحمد توفيق أبو علي ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1982م .
- دراسات في الأدب الجاهلي ، د. عبد العزيز نبوي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط3 ، 2004م .

- دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ، د. محمد عبد القادر أحمد ، مكتبة النهضة المصرية ، ط1 ، 1983م .
- دراسات في اللسانيات العربية (المشاكلة – التنغيم – رؤى تحليلية) ، د. عبد الحميد السيد ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2004م .
- دراسات في النقد الأدبي ، د. أحمد كمال زكي ، دار الأندلس ، ط2 ، 1980م .
- دراسات نقدية في الأدب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر ، الموصل ، 1990م .
- دراسة الشعراء (بدأه المرحوم الأستاذ محمد حسن نائل المرصفي وأكمله الأستاذان إبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي) ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ط1 ، 1944م .
- الدلالة الصوتية ، كريم زكي حسام الدين ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط1 ، 1992م .
- دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982م .
- ديوان الأعشى الكبير ، شرح وتحقيق محمد محمد حسين ، بيروت ، 1974 م .
- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط4 ، (د . ت) .
- ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق وشرح : د. حسين نصّار ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، القاهرة ، ط1 ، 1957م .
- ديوان لزوم ما لا يلزم مما يسبق حروف الروي ، أبو العلاء المعري ، برواية تلميذه الخطيب التبريزي ، شرحه كمال اليازجي ، دار الجيل ، بيروت ، 2001م .
- ديوان كعب بن زهير (رواية أبي سعيد السكري 275هـ) ، شرح نخبة من الأدباء ، دار الفكر للجميع ، بيروت ، 1968م .

- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، مصر (د . ت) .
- رسالة الغفران ، أبو العلاء المعري ، حققها وشرحها الأستاذ محمد عزت نصر الله ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ، (د . ت) .
- سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993م .
- سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (ت 466هـ) ، شرح عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده ، 1969م .
- شرح الأشعار الستة الجاهلية ، الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي ، تحقيق ناصيف سليمان عواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2000م .
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي ، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ، مؤسسة الرسالة ، ط2 ، 1975م .
- شرح التسهيل ، ابن مالك جمال الدين محمد بن عبد الله بن عبد الله الطائي الأندلسي (672هـ) ، تحقيق عبد الرحمن السيد و د. محمد بدوي المختون ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، ط1 ، 1990م
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة أبي العباس ثعلب (ت 291هـ) ، تحقيق فخر الدين قباوة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982م .
- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين دراسة تحليلية ، د. محمود عبد الله الجادر ، دار الرسالة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1979م .
- الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية ، د. كريم الوائلي ، مكتبة كعيبة ومكتبة الجيل الجديد ، صنعاء – اليمن ، ط1 ، 2003م .

- الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ، د. إبراهيم عبد الرحمن ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980م .
- الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية دراسة نصية ، د. سيد حنفي حسنين ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1971م .
- الشعر الجاهلي مقاربات نصية ، د. موسى سامح ربابعة ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2003م .
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د . ت) .
- شعر عبد القادر رشيد الناصري ، دراسة تحليلية فنية ، عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، 1989م .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو ، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر ، بيروت – نيويورك ، 1961م .
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة الدينوري (ت 276هـ) ، تحقيق د. عمر الطبّاع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م .
- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، (د . ت) .
- الشعرية العربية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985م .
- الصاحبي ، أحمد بن فارس (395هـ) ، تحقيق السيد أحمد صقر ، الناشر عيسى البابي الحلبي – القاهرة ، 1977م .
- صور البديع – فن الأسجاع ، (بلاغة – نقد – أدب) د. علي الجندي ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد بمصر ، 1951م .
- صناجة العرب الأعشى الكبير ، د . مصطفى الجوزو ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 ، 1977 م .

- طبقات فحول الشعراء ، أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي البصري (231هـ) ، تحقيق محمود محمد شاكر ، الناشر دار المدني بجدة ، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر (د. ت) .
- العصر الجاهلي (الأعشى) د . محمد صبري الأشتر ، الناشر مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية بحلب ، ط2 ، 1973م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني الأزدي (456 هـ) ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل – بيروت – لبنان ، ط4 ، 1972م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د . علي عشري زايد ، دار الفصحى للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978م .
- الغزل في العصر الجاهلي ، د . أحمد محمد الحوفي ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، 1961م .
- فحولة الشعراء ، أبو سعيد الأصمعي (216هـ) تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني ، المطبعة المنيرية ، الازهر – القاهرة ، ط1 ، 1953 م .
- الفروق في اللغة ، أبو هلال العسكري (395هـ) ، دار الآفاق الجديدة – بيروت ، ط1 ، 1973م .
- فلسفة الجمال ، د . أميرة حلمي مطر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1962م .
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط6 ، 1987م .
- الفن خبرة ، جون ديوي ، ترجمة د . زكريا إبراهيم ، الناشر دار النهضة العربية القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1963م .
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ط3 ، بيروت ، 1956م .

- فنون بلاغية (البيان – البديع) د . أحمد مطلوب ، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع – الكويت ، ط1 ، 1975م .
- في أدب ما قبل الإسلام ، دراسة وصفية تحليلية ، د . محمد عثمان علي ، مكتبة طرابلس العلمية العالمية ، ليبيا ، ط4 ، 1994م .
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط3 ، 1987م .
- في الرؤيا الشعرية المعاصرة ، أحمد نصيف الجنابي ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، دار الحرية للطباعة بغداد ، (د . ت)
- في الشعر الأوربي المعاصر ، د . عبد الرحمن بدوي ، الدار القومية العربية للطباعة ، القاهرة ، 1965م .
- في الشعرية ، د . كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ، 1987م .
- في العروض والقافية ، د . يوسف بكار ، دار المناهل للطباعة والنشر بيروت ، ط2 ، 1990م .
- في علمي العروض والقافية ، د . علي أمين السيد ، دار المعارف بمصر ، ط5 ، 1999م .
- في الميزان الجديد ، د . محمد مندور ، مطبعة نهضة مصر – القاهرة ، ط2 ، (د . ت) .
- في النقد الأدبي ، د . شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط8 ، 1962م .
- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد الفيروز آبادي الشيرازي (817هـ) ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1913م .
- قراءة عروضية في المعلقات العشر ، د . عبد المنعم أحمد صالح التكريتي ن ساعدت جامعة بغداد على نشره ، مطبعة الإرشاد بغداد ، 1986م .
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، أ . د . محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ، 2001م .

- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة بغداد ، ط2 ، 1965م .
- قضية الشعر الجديد ، د . محمد النويهي ، دار الفكر ، ط2 ، 1971 م .
- القيان والغناء في العصر الجاهلي ، ناصر الدين الأسد ، دار صادر للطباعة والنشر ودار بيروت للطباعة – بيروت ، 1960م .
- قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم ، د . حسن البنداري ، الناشر مكتبة الانجلو المصرية ، مطابع دار الوزان للطباعة والنشر القاهرة ، 1989م .
- الكافي في العروض والقوافي ، أبي زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي (ت502هـ)) ، تحقيق حميد حسن الخالصي ، مطبعة شقيق بغداد ، 1982م .
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي ، تحقيق وترجمة د . شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1967م .
- الكتابة والإبداع دراسة في طبيعة النص الأدبي ولغة الإبداع ، د . عبد الفتاح أحمد أبو زايدة ، منشورات ELGA ، 2000م .
- كتاب الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255هـ) وضع حواشيه محمد باسل عيون السود ، منشورات دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط1 ، 1998م .
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، أبو هلال العسكري (395هـ) تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية صيدا – بيروت ، 1998م .
- كتاب العروض ، صنعه أبو الفتح عثمان بن جني النحوي (392هـ) تحقيق د . أحمد فوزي الهبب ، دار القلم الكويت ، 1987م .

- كتاب العقد الفريد ، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (328هـ) ، شرحه وضبطه أحمد أمين وآخرون ، الناشر دار الكتاب العربي بيروت – لبنان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، 1965م .
- كتاب عيار الشعر ، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (322هـ) ، تحقيق د . عبد العزيز ناصر المانع ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2005م .
- كتاب القوافي ، تصنيف القاضي أبي يعلى عبد الباقي عبد الله بن المحسن التنوخي ، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 1975م .
- لسان العرب ، أبن منظور محمد بن مكرم الأنصاري الأفريقي المصري (711هـ) ، دار صادر للطباعة والنشر – بيروت ، ط1 ، 1300م .
- لغة الشعر عند المعري ، زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1989م .
- اللغة العربية معناها ومبناها ، د . تمام حسان ، الناشر الهيئة المصرية العامة ، 1989م .
- لغتنا الجميلة ، فاروق شوشة ، دار العودة بيروت ، مكتبة مدبولي – القاهرة ، (د . ت) .
- مبادئ النقد الأدبي ، أ . أ . ريتشاردز ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، 1963م .
- المتاهات ، د . جلال الخياط ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط1 ، 2000م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين نصر الله بن الاثير الجزري (637هـ) ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، منشورات مكتبة البابي الحلبي القاهرة ، 1939م .

- محاضرات في تاريخ النقد عند العرب ، د . ابتسام مرهون الصفار و د . ناصر الحلاوي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – جامعة بغداد ، 1990م .
- مختار الصحاح ، محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، دار الرسالة الكويت ، 1983م .
- المدارس العروضية في الشعر العربي ، عبد الرؤوف بابكر السيد ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع طرابلس – ليبيا ، ط1 ، 1985م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د . عبد الله الطيب المجذوب الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي مصر ، ط1 ، 1955م .
- مشاهد الشواهد في علم القوافي ، أحمد محمد الشيخ ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع طرابلس – ليبيا ، ط1 ، 1986م .
- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، د . ناصر الدين الأسد ، دار الجيل بيروت – لبنان ، 1988م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، مكتبة لبنان – بيروت ، 1979م .
- المعجم المفصل في الأدب ، محمد التونجي ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط2 ، 1999م .
- معجم مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس بن زكريا (395هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، الدار الإسلامية للنشر والتوزيع – لبنان ، 1990م .
- معجم النقد العربي القديم ، د . أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط1 ، 1989م .
- المعجم الوسيط ، إشراف عبد السلام محمد هارون ، منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة ، (د . ت) .
- معلقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي ، د . بدوي طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2 ، (د . ت) .

- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د . جواد علي ، منشورات الشريف الرضي – إيران ،مطبعة شريعت ، ط1 ، 1380هـ .
- مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، د . جابر أحمد عصفور ، دار التنوير – بيروت ، ط3 ، 1983م .
- المقابسات ، أبو حيان التوحيدي (380هـ) تحقيق ، حسن السندوبي ، المطبعة الرحمانية بمصر – القاهرة ، ط1 ، 1929م .
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط2 ، 1980م .
- مقدمة كتاب الدر الفريد وبيت القصيد ، محمد بن سيف الدين أيدمر المستعصمي (710هـ) ، تقديم وتحقيق د . وليد محمود خالص ، (د . ت) .
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفدديتش ، ترجمة د . محمد يوسف نجم ، مراجعة د . إحسان عباس ، دار صادر – بيروت ، 1967م .
- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، د. عثمان موافي ، مؤسسة الثقافة الجامعية الاسكندرية ، 1975م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، صنعه أبي الحسن حازم القرطاجني (684هـ) ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس 1966م .
- موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3 ، 1965م .
- موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، د . شكري محمد عياد ، دار المعرفة القاهرة ، 1968م .
- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني (384هـ) ، جمعية نشر الكتب العربية – المطبعة السلفية ومكتبتها مصر ، 1343هـ .

- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد أحمد الهاشمي ، مكتبة النقاء بغداد – العراق ، 1979م .
- النابغة الذبياني ، عمر الدسوقي ، دار الفكر العربي ، ط6 ، 1974– 1975م .
- النابغة الذبياني سياسته وفنه ونفسيته ، د . إيليا حاوي دار الثقافة بيروت ، 1970م .
- النابغة الذبياني مع دراسة القصيدة العربية في الجاهلية ، د . محمد زكي العشماوي ، دار لنهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت ، 1980م .
- نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع للهجرة ، جمع وتبويب د . جميل سعيد ، د . داود سلوم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة – العراق ، 1986م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط3 ، 1987م .
- نظرية الشعر (مقدمة ترجمة الإلياذة) ، سليمان البستاني ، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب ، منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق ، ط3 ، 1996م .
- نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (327هـ) ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط3 ، (د . ت) .
- الوافي في العروض والقوافي ، صنعه الخطيب التبريزي تحقيق د . فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان ، دار الفكر دمشق – سوريا ، 2002م .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (392هـ) ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية بيروت ، 1966 .

ثانياً : الرسائل والأطاريح الجامعية :

- الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1983م .
- الاتجاه النفسي والفني في تأويل الشعر الجاهلي ، سعيد حسون العنبكي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1999م .
- الأثر الحضاري في الشعر الأموي ، رافعة سعيد حسين السراج ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، 1995م .
- أثر المدن في الشعر العربي قبل الإسلام ، حاكم حبيب عزر الكريطي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1990م .
- الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي ، عادل نذير بيري الحساني ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة القادسية ، 2001م .
- امرؤ القيس بين ناقديه قديماً وحديثاً ، سلافة صائب خضير العزاوي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بغداد ، 1999م .
- الإيقاع في شعر شاذل طاقة ، شروق خليل إسماعيل ذنون الإمام ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، 2002م .
- البنى الثابتة والمتغيرة لشعر الغزل في صدر الإسلام والعصر الأموي ، شاكر هادي حمود التميمي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1995م .
- البناء الشعري عند الفرزدق ، علاء الدين إبراهيم المعاضيدي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1992م .

- البناء الشعري عند مسلم بن الوليد ، عباس رشيد الدرَّة ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1992م .
- البناء الفني والموضوعي في شعر حسان بن ثابت بين الجاهلية والإسلام ، إيهاب لطفي رشيد الحديثي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1997م .
- البناء اللغوي في ديوان الأعشى الكبير ، ثائر محمد عبد الأئمة الدباغ ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1989م .
- البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1990م .
- البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق (1938 – 1958م) ، عبد الكريم راضي جعفر ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1991م .
- البواعث النفسية في شعر فرسان عصر ما قبل الإسلام ، ليلى نعيم عطية الخفاجي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2002م .
- التكرار اللفظي أنواعه ودلالاته قديماً وحديثاً ، صميم كريم إلياس ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1988م .
- التناص في الشعر الجاهلي دراسة تطبيقية ، علي حسين سلطان ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2006 م .
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1978م .
- ديوان النابغة الذبياني دراسة في الأسلوب الشعري ، وحيدة صاحب حسن ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة الكوفة ، 1998م .

- زهير بن أبي سلمى في معيار النقد القديم والحديث ، لمى سعدون جاسم الحسناوي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بغداد ، 1999م .
- شعر النابغة الذبياني والأعشى الكبير تحليل وموازنة ، عزيز رسول حمود الياسري ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية التربية ، جامعة بغداد ، 1999م .
- الشكل والمضمون في الشعر الجاهلي ، إخلاص محمد عيدان الجنابي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2007م .
- الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير ، عبد الإله علي حمود الصائغ ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1984م .
- الضرورة الشعرية بين الدرس اللغوي والذوق الأدبي ، أحمد علي يوسف طميزة ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2007 م .
- الضرورة الشعرية دراسة لغوية نقدية ، عبد الوهاب العدواني ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1981م .
- الطبقة الشعرية مفهومها ودلالاتها النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، فاطمة كريم رسن ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية لتربية جامعة بغداد ، 2003 م .
- قراءة في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية دراسة نقدية تحليلية ، إيمان محمد إبراهيم العبيدي ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب جامعة بغداد ، 2006م .
- ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية ومناقضتها لقضية الشك فيه ، محمد أحمد عبد العظيم العبيدي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 2005م .

- المصطلح النقدي في كتاب العمدة ، ابن رشيق القيرواني (456هـ) ، إبراهيم محمد محمود الحمداني ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، جامعة الموصل ، 1996هـ .
- مظاهر الحضارة المادية في الشعر الجاهلي ، ماهر أحمد علي المبيضين ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية ، 2002م .
- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر ، حامد مزعل حميد الراوي، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب جامعة بغداد ، 1996م .
- من الوقوف على أطلال الحبيبة إلى الوقوف على أطلال القبيلة ، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة العامري ، د . خالد علي مصطفى ، أطروحة دكتوراه بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب الجامعة المستنصرية ، 2004م .
- الموسيقى الشعرية في شعر أبن سهل الأندلسي دراسة دلالية ، سهام صائب خضير ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب جامعة بغداد ، 2007م .

ثالثاً : الصحف والمجلات والأنترنت

- الإيقاع في شعر خليل حاوي ، خالد سليمان ، مجلة جامعة اليرموك – الأردن ، مجلد (7) العدد 2 .
- الإيقاع النفسي في لشعر العربي ، عباس عبد جاسم ، مجلة الأقلام وزارة الثقافة دائرة لشؤون الثقافية للنشر ، بغداد ، العدد الخامس السنة العشرون (مايس 1985م) .
- البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة ، د . فليح كريم الركابي ، مجلة كلية الآداب ، العدد 62 ، 2002م .

- تأثير الموسيقى في النفس (مقال عامر خيربك ، جريدة الصباح العدد المحلق (1117) الأحد 20 أيار 2007م .
- حركات الروي في الشعر العربي ، أبو فراس النطافي ، مجلة أبحاث اليرموك (جامعة اليرموك) المجلد الثالث ، العدد (1) ، 1985م .
- ضرورة إيقاع الإيقاع والمعنى (بحث أنترنت) للشاعر الليبي فرج العربي من الموقع الالكتروني :.http/w.w.w. nizwa.com/volume13/P81-86-html
- ظاهرة الإيقاع في الخاطب الشعري ، د . محمد فتوح أحمد ، (بحث) منشورات وزارة الثقافة والإعلام – مهرجان المربد الشعري العاشر ، دار الحرية للطباعة – بغداد ، 1989م .
- القافية ودورها في التوجيه الشعري ، د . هادي الحمداني (مقال) ضمن مجلة الأقلام العدد 7 السنة الرابعة آذار 1968م .
- معلقات العرب دراسة في أسس الاختيار الدكتور محمود عبد الله الجادر ، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد ، العدد 42 (1) السنة 1997م .

Abstract

(The rhythmical structure in the poetry of the first class of pre-Islamic poets)

To talk about the rhythm structure in the pre-Islamic Arabic poetry means talking about an important part of the creativity which polish the poets of this period. The Arabic poetry gain , due to its rhythm and this marvelous music and the power of his structure , the researchers attention who are faithful to the Arabic language today and in the past and one sign of that is the huge number of the researches such subjects . This research is one of them which records part of it.

The choice of such title " the rhythm structure in the poetry of the first class of pre-Islamic poets" is not a haphazard choice but it is a result of neat discussions between the researcher and his teacher and then supervisor , prof. Mahmud Abdu Allah Aljader , and from the first time – this subject was mentioned it gained the researchers intrest with the encouragement of my teacher because he thought that this subject is very important.

In first stage of the research my teacher and supervisor died, god bless him , and Dr.Fleih Karim Al-Rikabi become the new supervisor.

The plan of the research consists of an introduction and four chapters plus the conclusion with a list of references.

The first chapter in titled " poetic scales in the poetry of first class poetic"

The second chapter in title " The influence of structure arrangement on the poetic rhythm"

The title of the third chapter was " The structure of rhythm in the stable rhythm structure " , and that of the fourth chapter was " The features of changeable rhythm structure in the poetry of the first class"

The most important rustle which the research has reached are :

1- any study for the poetic grades must rely on Ibn Salam classification because it represents a critical artistic view takes in its consideration the view points of other poets and Lbn Salam book " tabagat fuhool Alshuraa " is considered the reference in this subject.
2- by reviewing the products (dwaween) of the poets of this class shows us the type of the rhythm which induce those poets which represent the base of th rhythm structure fir this decade.
3- the preference of the urban poets (and emigrants) to use the " Ramel scale) and " Khafif scale " especially in the poems of AAsha and the disappearance of the such thing in the poems of a rural poets as " Zuhair bin ebi Salma"
4- AlAAsha is specialized among his group of poets in using short scales which shows which goes in accordance with lyrical and entertainment and the drinking .
5- the samples with mixed scales which the researcher finds defuse the view point saying that there was no cradle period for the pre-Islamic poetry.
6- there is no rule between the length of the poem and the poetic scale.
7- Areed and Adrub and zihafat and ilal represent the widest field in which poets show their musical preferences and creating different poetic rhythm.

EYAD IBRAHIM