المبحث الأول
الإيقاع الخارجي

يعد الإيقاع الخارجي من ألزم خصائص الشعر، وأهم مقوماته، فهو"عصب الشكل الشعري أو الصفة الخاصة التي لا بد من توافرها حتى يكون الكلام أمامنا شعراً، وليس مجرد كلام[1] ويتجلى في قسمين هما:

أ- إيقاع الأوزان/ البحور:

يعد الوزن من أهم مقومات الشعر وأبينها في أسلوبه، فهو يمنح الخطاب الشعري حين يحل فيه طابعاً يميزه عن غيره، ويقيه من التلاشي فيما ليس منه، فهو من الحدود التي تفصل بين النثر والشعر؛ لأنه خاصية جوهرية في الشعر وليس بالمكوّن الهيّن الذي يُسْتَغْنَى عنه، ولا بد للوزن حتى يحقق موسيقيته أن يتحد مع بقية عناصر البناء الشعري اتحاداً عضوياً؛ لأن الوزن المجرد "لا يعطي لوناً بعينه من الموسيقى، فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى"[2]. وفيما يلي ستحصي الدراسة أوزان الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري وستحدد نسبة تواتر كل وزن منها، بيد أن الإحصاء هنا ليس غاية تنتهي إليها الدراسة، ولكنه وسيلة تساعد على تحديد المظاهر الإيقاعية البارزة في الشعر الحماسي، وتضفي قدراً من الموضوعية في مناقشة العلاقة بين المظاهر الإيقاعية والدلالات العامة للشعر الحماسي فإلى ذلك:

1. أوزان الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام:

روى التبريزي عن أبي العلاء المعري قوله:"اشتمل ما وضعه أبو تمام حبيب بن أوس الطائي من أجناس الشعر الخمسة عشر جنساً[3] على اثني عشر هي"الطويل والمديد والبسيط والوافر والكامل والهزج والرجز والرمل والسريع والمنسرح والخفيف والمتقارب وفاته ثلاثة أجناس هي المضارع والمقتضب والمجتث.... [4]، وقد اختار أبو تمام أشعار باب الحماسة في مجموعه من عشرة بحور شعرية، وترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يأتي (الطويل، الوافر، الكامل، البسيط، المتقارب، السريع، الرجز، المنسرح، الهزج، الرمل)، كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	البحر	عدد الحماسيات	النسبة	

([1]) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص65.

([2]) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، 1985م، ص86.

([3]) استدرك الأخفش وزناً وسماه المتدارك ووزنه فعلن (8) مرات وهو السادس عشر.

([4]) شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب لأبي العلاء المعري، دراسة وتحقيق الدكتور حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1991م، 42/1.

1	الطويل	134	51.34	
2	الوافر	38	14.56	
3	الكامل	29	11.11	
4	البسيط	26	9.96	
5	المتقارب	11	4.21	
6	الرجز	7	2.68	
7	السريع	8	3.07	
8	المنسرح	5	1.92	
9	الهزج	2	0.77	
10	الرمل	1	0.38	
الإجمالـي		261	%100	

2. أوزان الشعر الحماسي في حماسة البحتري:

يتشكل الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في حماسة البحتري من أحد عشر بحراً، ويأتي ترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يلي (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر، الرجز، الخفيف، المتقارب، المنسرح، السريع، الرمل، الهزج) ، كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	البحر	عدد الحماسيات	النسبة	
1	الطويل	123	49.40	
2	البسيط	40	16.06	
3	الكامل	28	11.24	
4	الوافر	22	8.84	
5	الرجز	10	4.02	
6	الخفيف	10	4.02	

7	المتقارب	5	2.01	
8	المنسرح	5	2.01	
9	السريع	3	1.20	
10	الرمل	2	0.80	
11	الهزج	1	0.40	
الإجمالـي		249	%100	

ومما سبق يظهر أن أبا تمام لم يختر الشعر الحماسي في مجموعه من بحور الشعر الستة عشر كلها، فقد عزف عن ستة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً، وهي: (المديد، المتدارك، الخفيف، المقتضب،المضارع، المجتث) وبذلك فإن الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في مجموعه يتألف من (10) بحور تتفاوت في نسبة تواترها، حيث جاء حظ بعضها في الحضور أوفر من بعض، ففي حين يشكل بحر الطويل نسبة تواتر كبيرة تزيد عن النصف من النسبة الإجمالية، لا تغادر بحور أخرى، كالهزج والرمل دائرة الصفرية[1].كما يظهر الجدول السابق أن الإطار الإيقاعي للشعر الحماسي في مجموع البحتري يتألف من (11) بحراً، ويلاحظ أن البحور الأربعة (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر) التي تؤلف المجموعة الكبرى عند أبي تمام، هي البحور نفسها التي تؤلف المجموعة الكبرى عند البحتري مع بعض التغييرات الطفيفة في سلم التواتر، كما يظهر أن البحتري قد عزف عن خمسة بحور لم يختر منها بيتاً واحداً، وهي: (المديد، المتدارك، المقتضب،المضارع، المجتث) وهي البحور نفسها التي لا توجد في اختيارات أبي تمام سوى الخفيف .

ومن خلال العرض السابق والنظر في إحصائيات تواتر استعمال أوزان البحور الشعرية إطاراً إيقاعياً في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري يمكن أن تخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- أكثر البحور حظاً في التواتر هي البحور الأكثر مقاطع والأوسع مساحة؛

(1) الصفرية: مصطلح متداول في الجداول الإحصائية يعني أقل من الواحد في النسبة المئوية.

فالطويل الذي حقق المرتبة الأولى بين أوزان الشعر الحماسي يتكون من (28 مقطعاً) وفيه (48 متحركاً وساكناً) الطويل: ن - -/ن - - - ×4 = 48 متحركاً وساكناً.

لقد بلغت نسبة تواتر هذا البحر في أشعار باب الحماسة في مجموع أبي تمام (51.34) أي ما يزيد عن نصف مختارات هذا الباب ، ونسبته في الشعر الحماسي في مجموع البحتري أقل من النصف بفارق لا يكاد يذكر (49.40)، وهذه النسبة تفوق النتيجة التي توصل إليها إبراهيم أنيس بعد أن أجرى دراسة إحصائية لأشعار الجمهرة والمفضليات وبعض دواوين الشعر القديم والتي ترى أن بحر الطويل"نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي"[1]، أما البحور التالية للبحر الطويل وهي (البسيط، الكامل، الوافر) فإنها من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة:

فالبسيط الذي جاء في المرتبة الرابعة عند أبي تمام والمرتبة الثانية عند البحتري يتكون كالطويل من (28 مقطعاً) وفيه (48 متحركاً وساكناً):

- - ن -/ - ن - ×4 = 48 متحركاً وساكناً

والكامل الذي سجل المرتبة الثالثة بين أوزان الشعر الحماسي في الحماستين يتكون من ثلاثين مقطعاً، وهو بذلك يتكون من أكبر كمٍ من المقاطع من بين البحور الأخرى:

ن ن – ن – (متفاعلن) 3×6= 18 مقطعاً قصيراً

2×6= 12مقطعاً طويلاً[2]

والوافر الذي سجل المرتبة الثانية في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام والرابعة في الشعر الحماسي في حماسة البحتري يتكون في أصل الدائرة من ثلاثين مقطعاً، وصورته فيها على النحو الآتي: ن – ن ن -/ ن – ن ن -/ ن – ن ن - ×2 = 30 مقطعاً.

مفاعلتن /مفاعلتن / مفاعلتن

بيد أنه في استعمالات الشعراء لا يرد كذلك، وإنما يتخذ الصورة الآتية:

ن – ن ن -/ ن – ن ن -/ن --×2 =26 مقطعاً.

مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

والخلاصة أن هذه البحور الأربعة (الطويل، البسيط، الكامل، الوافر) التي تعد أوسع مساحةً وأكثر مقاطع يهيمن حضورها في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري على بقية البحور الأخرى، فقد بلغ عدد الحماسيات التي اختارها أبو تمام على أوزان هذه البحور (227) حماسية من مجموع أشعار باب الحماسة البالغ (261) حماسية، وبنسبة تبلغ (86.97%) أي ما يزيد على أربعة أخماس مختارات هذا الباب، وتبلغ عدد الحماسيات التي اختارها البحتري على أوزان هذه البحور (222) حماسية من مجموع أشعار باب الحماسة

([1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص191.

([2]) المقطع القصير: هو الذي يتكون من (صامت + صائت قصير) مثل حرف الجر (لِ)، والمقطع الطويل: هو الذي يتكون من (صامت + صائت طويل) مثل أداة الاستفهام (ما) أو من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل أداة النفي (لم). ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م، ص23.

البالغ (249) حماسية وبنسبة تبلغ (85.54%) أي ما يزيد على أربعة أخماس أشعار باب الحماسة أيضاً، على أن تقارب حماسة أبي تمام مع حماسة البحتري في هذه الغلبة يمكن إرجاعه إلى تقارب الشاعرين في حسهما الإيقاعي عند الاختيار، وإن كانا يختلفان قطعاً في مذهب الإبداع الشعري كما هو معروف.

وتأتي نسبة البحور الشعرية الأخرى (الخفيف، الرجز، المتقارب، الهزج، المنسرح) التي تتكون من أربعة وعشرين مقطعاً أو (السريع والرمل) الذي يتكون كل منهما من اثنين وعشرين مقطعاً، هذه البحور مجتمعة تأتي نسبتها أقل من نسبة بحر الوافر في حماسة أبي تمام، أو البسيط في حماسة البحتري، ناهيك عن نسبة تواتر بحر الطويل.

وقد طرح بعض الباحثين تساؤلاً مفاده: كيف يمكن أن نوفق بين ما قيل عن أبي تمام من أنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة وبين هذا العدد القليل الذي اختاره في حماسته على وزن بحر الرجز[1]؟

وللإجابة على هذا التساؤل يمكن القول بأن استظهار الشعر وحفظه أمر يختلف عن اختياره في كتاب، وبالتالي فليس بالضرورة أن ينعكس محفوظ الشاعر على اختياراته، ولعل أبا تمام كان يرى أن ما اختاره من شعر على وزن بحر الرجز يعد كافياً للتمثيل على المعاني التي أراد اختيارها منه، فضلاً عن أن الرجز لا مكان له في جياد القصائد وروائع الشعر الرفيع الذي يحتاج إلى التروي والصنعة كالمعلقات والحوليات، بل إننا نجد بعض العرب يعدونه من سقط الشعر، ويحطون من مقام قائله، وهذا ما نلمسه في قول المكعبر الضَبِّي[2] [من البسيط] [3]:

إِنِّي أنا ابْنُ جَلا إنْ كُنْتَ تُنْكِـرُني يا رُؤْبَ والحَيَّةُ الصَمَّاءُ في الجَبَلِ[4]

أبِالأرَاجِيْزِ يا ابْنَ الوَقْتِ تُوعِـدُني إنَّ الأراجِيْزَ رأسُ النُّوكِ والفَشَلِ[5]

وفي هذا دلالة على مدى عمق رؤية أبي تمام في انتقاء الأبيات ودقة منهجه في الاختيار.

أما البحور التي أهملها أبو تمام والبحتري في مختاراتهما الشعرية وهي ((المديد، المتدارك،

([1]) ينظر: دواوين الحماسة، ص434.

([2]) هو حريث بن عفوط من ولد بكر بن ربيعة بن كعب بن ثعلبة بن سعد بن ضبة، شاعر جاهلي، وابنه محرز من شعراء حماسة أبي تمام. ينظر: الكامل في اللغة والأدب، المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط3، 1997م، 69/1.

([3]) الحماسية رقم (27)، كتاب الحماسة للبحتري، 46/1.

([4]) ابن جلا: يقال للرجل إذا كان على الشرف لا يخفى مكانُه هو ابنُ جَلا، وكان ابنُ جَلا هذا صاحبَ فَتْك يطلعُ في الغارات. لسان العرب، مادة (جلا).

([5]) النوك: الحمق. لسان العرب، مادة (نوك).

المقتضب،المضارع، المجتث) فإنها تعد من البحور النادرة في الشعر العربي، فالمضارع – مثلاً - يرى حازم القرطاجني أنه لا ينبغي أن يعد من أوزان العرب، فقد وضِعَ قياساً، وهو قياس فاسد؛ لأنه من الوضع المتنافر[1]، أما المقتضب والمديد والمتدارك، فإنها بحور"قليلة الأثر في الشعر العربي قديمه وحديثه"[2] .

على أن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن الشعراء قديما يميلون إلى النظم على البحور الكثيرة المقاطع، بيد أن نسبة بحر الطويل في أشعار الحماسة تزيد عن نسبته في أشعار الجمهرة والمفضليات والأغاني وبعض الدواوين الشعرية التي درسها إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر[3]، فما سر ارتفاع نسبة بحر الطويل في أشعار الحماسة؟ وهل ثمة علاقة بين هذا البحر وغرض الحماسة؟

تجدر الإشارة إلى أن بحر الطويل "نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم"[4]، وقد ذُكِرَ أن العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[5]، كما أن طبيعة هذا البحر من حيث كثرة المقاطع واتساع المساحة تتناسب مع جلال مواقف المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى[6]، أي في العصور التي اختار أبو تمام والبحتري من أشعارها معظم حماسيات مجموعيهما.

إن هذه الإشارة تقود الدراسة إلى البحث عن طبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر ثم بين الوزن والعاطفة، فما طبيعة هذه العلاقة؟

في إشارات لا تخلو - على قلتها - من البساطة والتعميم تارة والتحديد تارة أخرى، أومأ النقد العربي القديم إلى طبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر، فالمعاني التي يريد الشاعر نظمها - عند أبي هلال العسكري - تدعو الشاعر إلى أن يطلب لها "وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما نتمكن من نظمه في قافية ولا نتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك"[7]، وتزداد هذه العلاقة وضوحاً

([1]) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م، ص268.

([2]) خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ص32.

[3] () ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص193.

[4] () موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص191.

[5] () الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، أبو العلاء المعري، ضبطه وفسر غريبه، محمود حسن زناتي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، 212/1.

[6] () ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص192.

([7]) كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد

عند حازم القرطاجني، إذ نجده يناسب بين الأغراض والأوزان على أساس ما للأغراض من تنوع في المقاصد وتباين في الأحاسيس التي تثيرها، وما يراه في الأوزان من خصائص وما تلقيه من ظلال في قوله: "لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان"[1]، أما الرثاء وهو غرض يقصد منه إظهار الشجو والحزن فإنه يتناسب - عند حازم - مع بحري المديد والرمل "لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"[2]، وقد أثارت هذه القضية - طبيعة العلاقة بين الغرض والوزن- نقاشاً واسعاً في النقد الحديث، وأفضى النقاش إلى اتجاهين متباينين، أحدهما يتابع القدماء في تأكيد وجود علاقة بين الأغراض والأوزان ثم بين الأوزان وبين العاطفة الإنسانية "فالطويل يتسع للفخر والحماسة... والكامل يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، والوافر أكثر ما يجود به النظم في الفخر...وفيه تجود المراثي...والرمل بحر الرقة فيجود نظمه في الأحزان والأفرا[3]، وهذا الاتجاه يرى أن الشاعر في لحظات الدفق الشعري يبحث عن التجسيد الإيقاعي الذي يوافق أحاسيسه وانفعالاته ويتلبس بها، فالشاعر في حالة الحزن والجزع "يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه"[4]، ومن هنا يتطلب الكشف عن سبب ميل الشاعر إلى استعمال الأوزان الطويلة في خطابه معرفة الحالات الشعورية والأحاسيس الوجدانية المتنوعة في تجربته، كما يفصح عنها منطوق خطابه الشعري. أما الاتجاه الآخر فإنه ينكر وجود علاقة بين البحور الشعرية المختلفة وبين معان وموضوعات شعرية بعينها، ويذهب هذا الاتجاه إلى أن موسيقى البحر الشعري في القصيدة الواحدة "تختلف من غرض إلى آخر، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر، طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير. ومعنى ذلك أيضاً أن الشاعر القديم قد استطاع أن يعبر من خلال هذه الأنغام المتغيرة والمنبثقة من وزن بعينه، أو قل آلة موسيقية بعينها عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسي الواقعي وتجد صداها في عالمه الشعري"[5]، ويتوقف جمال الدين بن الشيخ في معالجة قضايا البحر وعلاقتها بالأغراض متسائلاً "على أي شيء نعتمد لنؤكد أن الطويل يناسب الانفعالات الهادئة.... نعتمد على عدد المقاطع القصيرة والطويلة فحسب، أم على تنظيمها، لكن هل نعرف كل شيء عن التعارضات

أبي الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م، ص 139.

([1]) منهاج البلغاء ، ص 266.

([2]) المصدر نفسه، ص269.

([3]) إلياذة هوميروس، تعريب سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت، 91/1.

([4]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص177.

([5]) الشعر الجاهلي ، قضاياه الفنية والموضوعية، ص227.

الفونيمية وعلاقات التجاور من الفونيمات والتنوعات اللحنية وانتقالات النبر؟ قدر كبير يعوزنا، وبدونها سيكون من الصعب علينا معالجة قضايا البحر"[1].

وبغض النظر عن أدلة كل طرف فيما ذهب إليه، فإننا لا نستطيع أن نتخذ أياً من هذه الآراء قانوناً صارماً في العمل الشعري "فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته[2] وقد أظهر استقراء أوزان أشعار الحماستين في أبوابهما المختلفة أن الأبواب الشعرية لم يتخذ أي منها إطاره الإيقاعي من بحر بعينه، فكل باب منها يحتضنه أكثر من بحر،كما أن البحر الواحد يتجلى في أبواب مختلفة ومواضيع متباينة، وكذلك فإن البحر الواحد يتجلى في القصيدة الواحدة إطاراً إيقاعياً للتعبير عن موقفين نفسيين متغايرين، فالكامل المرفل الذي اتخذه المنخل اليشكري إطاراً إيقاعياً في مقام الفروسية والحرب في قوله[3]:

وفَــوَارِسٍ كـــــــأَوَارِ حَـــــــــ ـرِّ النـــــارِ أحْـــــــــــلاسِ الدّكُـــــــوِر

شَدُّوا دَوَابـــــرَ بَيْضِـــــــــهِمْ فَـــي كـــلِّ مُـــحْكَمَـــــــةِ الـــــــقَتِيرِ

واسْتلأمُــوا وتَـــــــلبَّبُـــوا إنَّ التَّـــــــــــــلبُّبَ للـــــــــــمُغِيرِ[4]

هو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعياً في القصيدة ذاتها في مقام الغزل ووصف لقائه بمحبوبته في قوله:

ولقــد دَخَلْــتُ علـــــى الـــــفَتَا ةِ الخِـــــــدْرَ فـــي اليـــــومِ المَطِيـــرِ

الكاعِـــبِ الحَسْنـــــاءِ تـــــــــر فُـلُ فـــي الـــــدِّمَقْسِ وفـــي الحَـــــــرِير

فَدَفَعْتُهـــــــــــا فَتَدَافَعَـــــــتْ مَشْـــيَ القَطَـــــــــاةِ إلـــى الغَـــــــدِير

لقد اختلفت الموسيقى في هذين المقامين تبعاً لاختلاف عاطفة الشاعر وأحاسيسه، فجاءت في مقام الفروسية والحرب قوية صاخبة تشبه قرع الطبول التي تسبق بداية الحرب،

([1]) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1996م، ص270.

([2]) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص74.

([3]) الحماسية رقم (174)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 524/1.

([4]) أوار النار: لهبها. الأحلاس: جمع حلس وهو كساء يلزم ظهر البعير. الذكور: أراد ذكور الخيل لأنها أصلب من الإناث وأشد. دوابر البيض: مآخيرها. القتير: رؤوس مسامير الدرع. الاستلئام: لبس اللأمة وهي الدرع. التَّلَبُّبُ: التحزم للقتال والغارة. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 217/1.

وفيها شيء من الحركة المتلاحقة، وجاءت حركة الموسيقى في مقام لقاء الحبيبة كأنها (مشي القطاة الى الغدير) فهي موسيقى خفيفة هادئة تتراوح بين الإبطاء والسرعة.

وبحر الطويل الذي اتخذه الشاعر الحماسي جعفر بن علبة الحارثي إطاراً إيقاعيا في مقام مناجاة المحبوبة وبث لواعج الشوق وآهات الفراق في قوله [من الطويل] [1]:

هوَايَ مَعَ الرَّكْبِ الـــيَمَانِينَ مُصْعِدٌ جَنِيـــــبٌ وَجُثْمــانِي بِمَكَّـــةَ مُوثَـــقُ[2]

عَجِبْتُ لِمَسْـــرَاهَا وَأَنَّـــى تَخَلّصَتْ إلَـــيَّ وبـــابُ السِّـــجْنِ دُونـــي مُغْلَـــقُ

أتَتْنا فَحَيَّتْ ثُمَّ قامـــتْ فَوَدَّعَـــتْ فَلَمَّـــا تَوَلّـــتْ كـــادَتِ الـــنَّفْسُ تَـــــزْهَقُ

هو البحر نفسه الذي اتخذه الشاعر إطاراً إيقاعياً في القصيدة ذاتها للتعبير عن حسن صبره على البلاء وقلة ذعره من الموت والفناء واستهانته بوعيد المتوعد في قوله[3]:

فَلَا تَحْسِبِي أَنِّي تَخَشَّعْتُ بَعـــْدَكُمْ لِشَـيْءٍ وَلا أَنِّـي مِـنَ الْمَـوْتِ أفْـرَقُ[4]

وَلَا أنَّ نَفْسِي يَزْدَهِيهَا وَعِيـــــدُكُمْ وَلَا أنَّنِـي بِالْمَـــشْيِ فِـي الْقَيْـدِ أخْـرَقُ

وبذلك فإن الدراسة تؤيد وجهة النظر التي ترى أن الأوزان الشعرية "أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد"[5]، فالشاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغاماً موسيقية مختلفة تتنوع بتنوع عواطفه وأحاسيسه، وذلك بفعل اختلاف الألفاظ اللغوية المستخدمة، والحروف المعينة التي يتكون منها كل لفظ وانتظام هذه الحروف وتواليها في مقاطع لا تعتمد على تقطيعات وزن البحر، فهي تستمد نغماتها من طبيعة العلاقات الخاصة بين مستويات بناء النص الشعري وما تصدره ألفاظها من تلوين صوتي.

بيد أن ما يمكن أن نسجله من ملاحظة في هذا الشأن فيما يخص الشعر الحماسي هو أن بحر الطويل يعد الأكثر حضوراً بين الأوزان التي استعملها شعراء الحماسة، ويمكن أن نرجع ذلك إلى ما يمتاز به هذا البحر من رحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، فضلاً عما يتميز به هذا البحر من تنوع إيقاعي ناتج عن

([1]) الحماسية رقم (6)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 51/1.

([2]) المصعد: الذاهب في الأرض المنحدر، يريد أنه حبس بمكة وهو من اليمن فهواه هنالك. ينظر: تاج العروس، مادة (صعد).

([3]) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 55/1.

([4]) تَخَشَّعَ : رَمَى بِبَصَرِهِ نَحْوَ الأَرْضِ، وغَضَّهُ، وخَفَضَ صَوْتَهُ .ينظر: تاج العروس، مادة (خ ش ع) .أفرق: الفَرَقُ بالتحريك الخوف، أي أخاف وأحذر. لسان العرب، مادة (فرق).

([5]) الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، 2000م، ص227.

الزحافات التي تدخله فتلعب دوراً في تنويع بنية الوزن الشعري انسجاماً مع الحالة النفسية للشاعر والمعنى المراد التعبير عنه، ويمكن ملاحظة شيء من هذا في حماسية تأبَّطَ شَرَّاً التي يرسم فيها صورة ابن عمه، وذلك في قوله [1] [من الطويل] [2]:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمِّ يُصِيبُهُ كَثِيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسَالِكِ

يَظَلُّ بِمَوْماةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِها جَحِيشاً وَيَعْرورِي ظُهورَ المهالِكِ

وَيَسْبِقُ وَفْدَ الرِّيحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحِي بِمُنْخَرِقٍ مِنْ شَدِّهِ الْمُتَدَارِكِ[3]

لقد استثمر الشاعر في هذه الأبيات سعة مساحة بحر الطويل واتساع تفعيلاته فتحرك بشكل مريح في رسم صورة ابن عمه وتشكيل ملامحها ، فهو شديد الصبر على النوائب، كثير الاحتمال للخطوب، دائم الحركة، كثير الترحال، يجوب الأرض وحيداً فريداً لا رفيق له في أسفاره، ويعرض نفسه للمخاطر والأهوال، ويمتاز بسرعة تسبق الريح وقدرة فائقة على العدو المتلاحق. وقد جاء الإيقاع الصوتي في هذه الأبيات متجاوباً مع هذه المعاني التي أراد أن ترسخ في ذهن المتلقي، ويظهر ذلك في تكرار بعض الأصوات وانتشارها الكثيف في الأبيات (كالقاف والكاف والراء)، فالقاف والكاف يمثلان شدة الحدث وكثرة الحركة وعدم الاستقرار التي تتناسب مع المعنى المراد ، ويأتي الراء باعتباره صوتاً مكرراً يوحي بالاستمرارية والكثرة، أما أصوات المد بما فيها من امتداد في الصوت فإنها توحي بطول المسافة وامتداد الزمن،كما أن الكلمات التي انتهت بها الأبيات (المسالك، المهالك، المتدارك) جاءت متناسبة مع طبيعة الفخر والقوة التي يصف بها الممدوح، فضلاً عن الإيقاع الناشئ عن الطباق بين (قليل، كثير)، والجناس بين (الهوى والنوى) في البيت الأول، وما في البيت الثاني من مفردات تتناسب مع المعنى المراد، فقد استعمل الشاعر كلمة (جحيشاً) بما فيها من غرابة بدلاً عن (وحيداً) التي يمكن أن تنهض بالدلالة نفسها، واستعمل الفعل (يعروري) الذي يحمل معنى الشدة والخشونة فهذه كلها تتجاوب إيقاعياً مع المعاني التي رام الشاعر أن يؤكدها في الممدوح .وقد استثمر الشاعر زحاف القبض[4] في تنويع بنية الوزن الشعري وكسر الرتابة، فجاءت التفعيلة (فعولن) مقبوضة مرة واحدة في كل من البيتين الأول والثاني ، أما في

([1]) تابط شراً: هو ثابت بن جابر بن سفيان، وكان في زمرة لصوص العرب المغيرين من مثل الشنفرى، ويعد من شعراء الجاهلية المجيدين. معجم شعراء الحماسة، ص19.

([2]) الحماسية رقم (13)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 94/1.

([3]) المومأة: المفازة. جحيشاً: منفرداً. يعروري: يركبها على صعوبتها، وأصل الاعريراء: أن تركب الدابة عُرياً . وفد الريح: أول ما يهب منها وذلك أشدها. ينتحي: يعتمد ويقصد. المنخرق: الواسع المتمكن. الشد: العدو الشديد. المتدارك: المتصل الذي لا يخذل بعضه بعضا. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 94/1. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 256/1.

([4]) زحاف القبض هو حذف الخامس الساكن من تفعيلة (فعولن) فتصبح (فعول) ومن (مفاعيلن) فتصبح (مفاعلن). ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 138/1.

البيت الثالث فجاءت (فعولن) مقبوضة ثلاث مرات، وهو الأمر الذي أسهم في تدفق الإيقاع واسترسال النغم انسجاماً مع الحركة المتزايدة التي يمتاز بها هذا العدَّاء السريع العدو الذي يصفه الشاعر بقوله: (ويسبق وفد الريح ...).

وبذلك تخلص الدراسة إلى أن بحر الطويل يمتاز برحابة إيقاعية وموسيقى متدفقة تساعد على الاسترسال وطول العبارة، وهو الأمر الذي دعا الشعراء إلى الإكثار من استعماله في أشعارهم، فضلاً عن أن للطبيعة الإنشادية للشعر الحماسي ومراعاة عملية تلقيه أثراً في استعمال الشاعر الحماسي للأبحر الطويلة كثيرة المقاطع؛ لأنه يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الاتساع الإيقاعي يتحرك بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبر عن نفسه، ويخاطب متلقيه "كما يحلو له دون أن يضطر إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأبيات القصيرة"[1].

2- البحور المركبة أوفر حظاً في الاستعمال من البحور المفردة:

يظهر الإحصاء الذي أجريناه على الشعر الحماسي في مجموعي أبي تمام والبحتري أن أوزان البحور المركبة كانت أوفر حظاً في استعمالها من البحور المفردة، ولولا نسبة التردد العالية التي حققها الكامل والوافر لتراجعت نسبة تواتر الأوزان المفردة أمام الأوزان المركبة بشكل كبير، كما يتبين ذلك في الجدولين الآتيين:

أ.البحور المركبة والمفردة في الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام:

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	النسبة
الطويل	51.34	الوافر	14.56
البسيط	9.96	الكامل	11.11
السريع	3.07	الرجز	2.68
المنسرح	1.92	الهزج	0.77
		الرمل	0.38
الإجمالي	66.29		33.71

ب - البحور المركبة والمفردة في الشعر الحماسي من حماسة البحتري:

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	النسبة
الطويل	49.40	الكامل	11.24

(1) الشعرية العربية، ص274.

البسيط	16.06	الوافر	8.84
الخفيف	4.02	الرجز	4.02
المنسرح	2.01	المتقارب الرمل	2.01 0.80
السريع	1.20	الهزج	0.40
الإجمالـي	72.69		27.31

وبالنظر في الجدولين أعلاه يتبين للدراسة غلبة تواتر البحور المركبة على نسبة البحور المفردة، ما يعني أن الشاعر الحماسي يميل إلى استعمال الأوزان المركبة أكثر من الأوزان المفردة إحساساً منه بأن "الأوزان المركبة والموفرة لأكثر من تنوع في التنسيق والسعة توفر الإبداع أكثر من غيرها" [1]، كما أنها تصرف عن المتلقي بثرائها الإيقاعي الرتابة الناتجة عن تكرار التفعيلة نفسها في الأوزان المفردة، وإلى شيء من هذا يومئ حازم القرطاجني في منهاج البلغاء مستحسناً الأوزان ذات التفاعيل المزدوجة بقوله: "وما كان متشافع أجزاء الشطر .... فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، ومالم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب"[2].

3- هيمنة البحور في صورتها التـامة، وغياب المجزوءات في الشعر الحماسي:

إذا كانت صور البحور في أصل الدوائر الخليلية قد جاءت تامة فإن لها في أشعار العرب تشكلات متنوعة، فمنها ما لا يرد إلا تاماً، ومنها ما يرد تاماً ومجزوءاً، ومنها ما يرد تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، فعلى أي صورة وردت البحور التي اختارها الشاعران أبو تمام والبحتري في حماستيهما؟

تشير الدراسة الإحصائية إلى أن البحور في صورتها التامة تشكل حضوراً مهيمناً في مختارات الشاعرين، إلى درجة تكاد تختفي أمامها صورة البحور المجزوءة، فلم يأت في باب الحماسة من مجموع أبي تمام بأوزان مجزوءة سوى (11) حماسية منها (4) من مجزوء الكامل و(7) من مشطور الرجز من إجمالي (261) نصاً حماسياً، أي بنسبة (4.21%)، ولا يكاد الأمر يختلف عند البحتري، فقد بلغ عدد المجزوءات في مختاراته الحماسية (5) حماسيات وحماسية سادسة جاءت على وزن مخلع البسيط، أي إن نسبة الحماسيات المجزوءة تبلغ (2.01) ويمكن أن نعلل حضور البحور في صورتها التامة وغياب المجزوءات في الشعر الحماسي بالآتي:

([1]) الشعرية العربية، ص275.

([2]) منهاج البلغاء، ص367.

أ. أن البحور في صورتها التامة بما فيها من امتداد نغمي، وتدفق موسيقي تمكن الشاعر الحماسي من تلبية حاجته في الإفضاء بما يستكن في أعماق ذاته، دون أن يلجأ إلى حل المشاكل العويصة التي تطرحها الأبيات القصيرة.

ب - أن الشاعر الحماسي لم يكتب الشعر ليلحن أو يُغَنَّى، فيتطلب وضعه على أوزانٍ قصيرة أو مجزوءات، وإنما كان ينشده أمام جموع المتلقين ليؤدي وظيفة إعلامية، وهو ما يتطلب وضعه على أوزانٍ طويلة وتامة .

جـ أن استعمال الشاعر الحماسي للتام من البحور يأتي تساوقاً مع الاتجاه السائد والمألوف في الشعر القديم، فقد كان الشعراء القدماء "يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"[1]. ولا عجب في أن تتضاءل نسبة المجزوءات في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري فقد لاحظ إبراهيم أنيس "أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيما الجاهلي وصدر الإسلام "[2]، وهي الفترة التي انتقى منها أبو تمام والبحتري معظم أشعار حماستيهما .

4- غلبة المقطعات القصار في مختارات الحماستين، وهذا لا يعني غياب القصيدة فيهما، وإنما يعني ذلك أن أكثر هذه المختارات مقطعات تتراوح بين ثلاثة إلى ستة أبيات، وقد نجد في هذه المختارات البيت الواحد والبيتين، وهي بهذا تختلف عن المفضليات والأصمعيات من ناحية طول القصائد، ولعل أبا تمام والبحتري قد عمدا في الاختيار إلى التركيز على انتقاء الأبيات التي تعبر عن فكرة الغرض في حماسة أبي تمام والمعنى الجزئي في حماسة البحتري؛ دفعاً للسأم والملل الذي قد ينتاب القارئ من قراءة القصائد الطويلة، وترسيخاً لمضمونها في ذهنه، فالمقطعات أعلق في الأذهان وأيسر في الحفظ وأسْيَرُ في الأوساط الأدبية، وأحب إلى النفس من القصائد المطولات، "قيل لابن الزبعرى:

إنك تقصر أشعارك، فقال: لأن القصار أولج في المسامع، وأجول في المحافل[3]، كما يعكس ذلك رغبتهما في "تجديد الاختيارات مع تنويعها، وتخليد ذوي المواهب الذين لم يتح لهم من الشهرة والذيوع ما أتيح لأصحاب الطوال المعروفات فاكتفوا بالبيت الواحد أو الأبيات من كل قطعة وأكثروا من ذلك[4]، وفضلاً عما سبق فإن الاقتصار على أبيات بعينها من القصائد ناتج عن تقدير الْمُتَخَيِّرِ لجودتها الفنية، فقد ذكر المرزوقي في مقدمة شرح ديوان

([1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص192.

[2] () موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص106.

([3]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 187/1.

([4]) تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، ط3، 1969م، ص241.

الحماسة أن أبا تمام اختطف من دواوين الشعراء "الأرواح دون الأشباح، واخترف الأثمار دون الأكمام[1]. .

5- يكثر في مطالع مختارات الشعر الحماسي من حماسة أبي تمام زحاف الخرم[2]، ومن أمثلة ذلك الحماسية رقم (26) للشاعر مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكنِدي[3] في قوله [من الطويل] [4]:

إِنْ كَانَ مَا بُلِّغْتِ عَنِّي فَلَامَنِي صَدِيقِي وشلّتْ مِنْ يَدَيَّ الأَنامِلُ

عولن/ مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

أو كما في الحماسية رقم (27) وهي للشاعر عَامِر بن الطُّفَيْل الكِلَابِي[5] التي يقول فيها [من الطويل][6]:

طُلِّقْتِ إِنْ لَمْ تَسْـــأَلِي أَيُّ فَارِسٍ حَلِيلُكِ إِذْ لَـــاقَى صُدَاءً وَخَثْعَمَا[7]

عولن/ مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعول/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

([1]) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 13/1.

([2]) الخرم: هو ذهاب أول حركة من وتد الجزء الأول من البيت، وأكثر ما يقع في البيت الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت، ولا يكون أبداً إلا في وتد. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 140/1.

([3]) معدان بن جواس بن فروة بن سلمة بن المنذر الكندي، شاعر مخضرم، نزل الكوفة، وكان نصرانياً فأسلم أيام عمر بن الخطاب رضي الله عنه. معجم شعراء الحماسة، ص122.

[4] () شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 152/1.

([5]) عامر بن الطفيل بن مالك العامري، شاعر مجيد، من مخضرمي الجاهلية والإسلام، وهو فارس مشهور، وفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم مع وفد بني عامر، وكان قد اعتزم الغدر برسول الله صلى الله عليه وسلم، ولكن الله حفظه، وقد عاد كافراً فابتلاه الله بالطاعون، ومات وعمره ثمانون سنة. معجم شعراء الحماسة، ص67.

[6] () شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 153/1.

([7]) صداء بالضم والمد: مخلاف باليمن بينه وبين صنعاء اثنان وأربعون فرسخا. معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار الفكر ، بيروت،

3/ 397 . خثعم : وهم من ينسبون إلى أقبل بن أنمار بن نزار، وإنما خثعم جبل تحالفوا عنده ؛ فنسبوا إليه، وإذا كانت بين اليمن وبين مضر حرب ، كانت خثعم مع اليمن على مضر . ينظر: نسب قريش، أبو عبد الله المصعب بن عبد الله بن المصعب الزبيري، تحقيق ليفي بروفنسال، دار المعارف، القاهرة، ط1، 7/3.

أو كما في الحماسية رقم (30) وهي للشاعر سَيَّار بن قَصِيْرٍ الطائي[1]، ومطلعها [من الطويل] [2]:

لَو شَهِدَتْ أُمُّ القُدَيْدِ طِعَـــانَنَا بِمَرْعَـــشَ خَيْلَ الأرمَنِيِّ أَرَنَّتِ[3]

عول/ مفاعيلن/فعول/مفاعلن فعول/مفــاعيلن/فعول/مفاعلن

على حين لم يرد الخرم في مطالع مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري إلا نادراً، ومن أمثلته قول الكميت بن معروف الأسدي[4] [من الطويل] [5]:

مَنْ مُبْلِغٌ عُلْيَا مَعَـــدٍّ وَطَـيِّئاً وَكِنْـــدَةَ مَنْ أصْغَى لَهَا وَتَسَـــمَّعَا

عولن/ مفاعيلن/ فعولن /مفاعلن فعول/مفاعيلن/فعول/مفاعلن

ومن ذلك أيضاً قول عبد الرحمن بن زيد العذري[6] [من الطويل] [7]:

باسْـــتِ امْـــرِئٍ واسْـــتِ الّتِـــي يُؤَمِّلُ عَقْلـاً مِنْ أخٍ أنـــا ثـــائِره

زَحَرَتْ بِه

عولن/ مفاعيلن/فعول/مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفـــــاعلن

وقد أرجع الدكتور عبد البديع عراق كثرة الخرم في مطالع حماسيات أبي تمام إلى أنه "كان يحذف الواو أو الفاء العاطفتين من أول بيت في هذه الحماسيات، ولعله قصد إلى محاولة قطع صلة ما يختاره من أبيات عن بقية أبيات القصيدة أو المقطوعة التي اختارها منها وذلك ربما ليكون ما يختار قائماً بذاته، على حين لم يفعل ذلك غيره إلا فيما ندر[8]،

([1]) لم أقف له على ترجمة، وقد أورد ياقوت هذه الأبيات بدون نسبة، ينظر: معجم البلدان،5 / 107.

[2] () شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 163/1.

([3]) مرعش: من ثغور أرمينية وهي مدينة بين الشام وبلاد الروم. ينظر: معجم البلدان،5 / 107. أرنت: أي صوتت وولولت وضجت؛ إشفاقاً علينا لكثرتهم وقلتنا. ينظر: لسان العرب، مادة (رنن). وينظر: شرح الحماسة، المرزوقي، 163/1.

([4]) هو الكميت بن معروف بن الكميت بن ثعلبة، جعله ابن سلام في الطبقة العاشرة من الشعراء الجاهليين، وقال عنه في معرض مقارنته بالكمت الأسديين إنه أشعرهم قريحة. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص103.

([5]) الحماسية رقم (37)، كتاب الحماسة للبحتري، 51/1.

([6]) هو عبد الرحمن بن زيد العذري، من بني رقاش من عذرة، وهو ابن عم الشاعر هدبة بن الخشرم. كتاب الحماسة للبحتري، 49/1.

([7]) الحماسية رقم (34)،كتاب الحماسة للبحتري، 50/1.

([8]) دواوين الحماسة، ص427.

وإذا كان هذا التعليل يمكن أن يصدق على الحماسيات التي جاءت مطالعها منتزعة من أبيات سابقة لها، فإنه قطعاً لا يصدق على تلك الحماسيات التي جاء زحاف الخرم في مطالعها، وهذه المطالع لم تنتزع من أبيات سابقة لها، فهي مفتتح ما قاله الشاعر، كما هو الحال في حماسية مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكِنِدي التي سبق ذكرها، فضلاً عن أنها قد وردت بهذه الصورة نفسها عند غير أبي تمام ممن رواها[1]، وفي هذا دلالة على أنها قد تكون من صنيع الشاعر نفسه، فالشعراء "كانوا يأتون بالخرم كثيراً ...وأنكره الخليل لقلته فلم يجزه، وأجازه الناس"[2].

ب - إيقاع القافية:

استأثرت القافية في كتب العروضيين بتعاريف كثيرة، إلا أن التعريف الذي استقر عليه معظم الدارسين هو تعريف الخليل بن أحمد الذي ينص على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن "[3]، وبذلك فإنها آخر مقطعين طويلين وما يمكن أن يكون بينهما من مقاطع تتكرر في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، وبعيداً عن التعريفات المتعددة للقافية فإنها بسهولة تكرار للأصوات الأخيرة في البيت الشعري، وهذه الأصوات تطرق الآذان"في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[4] وهي تمثل ـــ بتعبير جان كوهن ــ تماثلاً صوتياً خارجياً في مقابل السجع والتجنيس اللذين يمثلان تماثلاً صوتياً داخلياً[5].

وتحظى القافية كأحد عناصر بناء النص الشعري بمكانة متميزة، فهي شريكة الوزن في منح النص هويته الشعرية، فالنص"لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية[6]، وإذا كانت حوافر الفرس أوثق ما فيه وعليها اعتماده "فالقوافي حوافر الشعر ...عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت، استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته[7]، ولأنها آخر ما يقرع سمع المتلقي في البيت فإن العناية في اختيارها وملاءمتها لسائر كلمات البيت قبلها من الأهمية بمكان، ولذلك أكد علماؤنا القدماء على أن تنزل في مكانها المناسب من

([1]) ينظر: اللآلي في شرح أمالي القالي، عبد الله بن عبد العزيز بن محمد البكري، تحقيق : عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، 457/1.

([2]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 140/1.

([3]) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص149.

([4]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص246.

([5]) ينظر: بنية اللغة الشعرية, جان كوهن, ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، ص74.

([6]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 151.

([7]) منهاج البلغاء، ص271.

البيت، وألا تكون قلقة، فتكره على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها[1]، كما أكدوا على "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج[2]، وألا يقع فيها إلا ما يكون له موضع من النفس بحسب الغرض "وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه، أو معنى منفر للنفس"[3].

إن أهمية القافية في الشعر تأتي من أهمية الدور الذي تسهم به في بناء النص الشعري، فوظيفتها لا تقتصر على ما تحققه تماثلاتها الصوتية المتكررة في نهاية الأبيات من جرس موسيقي يدعم إيقاع الوزن، ويبعث في نفس المتلقي إحساساً بالتذوق والمتعة، ولكنها إلى جانب ذلك تحقق في البناء العضوي للقصيدة رابطاً نغمياً بين أبياتها؛ إذ يشد التماثل الصوتي في نهاية الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، فضلاً عن أنها تسعى إلى تحقيق وظيفة مزدوجة على المستويين التركيبي والإيقاعي؛ لأن "الكلمة في آخر البيت لا بد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي وإيقاع القصيدة الصوتي"[4].

وبعد، فستقف الدراسة على طرائق استعمال القافية في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري ، مقيدة ومطلقة، وتكشف عن مدى إسهام القوافي في خلق إيقاع الشعر.

أولاً- أنواع القوافي المستعملة بالاعتماد على التقييد والإطلاق، وأنواع مجرى المطلقة:

أ ـ القافية المقيدة:

هي التي ترد ساكنة الروي سواء أكانت مردفة أم خالية من الردف، وفيها يتحرر الشاعر من حركات الإعراب التي يلزمها في الروي المطلق، وهذا النوع من القافية ضئيل جداً في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام والبحتري على السواء قياساً بالقافية المطلقة، فكل اختيارات أبي تمام في باب الحماسة قد جاءت مطلقة القوافي ما عدا اثنتي عشرة حماسية جاءت القافية فيها مقيدة، وهي الحماسيات التي تقول مطالعها:

([1]) ينظر : البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت،1968م، 96/1.

([2]) نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1978، ص51.

([3]) منهاج البلغاء، ص285.

([4]) اللغة وبناء الشعر, د.محمد حماسة عبد اللطيف, دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة, 2001م، ص219.

وَلَقَـــدْ أجْمَـــعُ رِجْـــلَيَّ بِـــــها حَذَرَ الْمَوْتِ وَإنّـــــي لَفَرُورْ (1)

ألا أبْلِغَا خُـــــلّتِي رَاشِـــــداً وصِنْوِي قَدِيْمَاً إذَا مَا اتَّصـــــلْ(2)

أَرَادَتْ عِـرَاراً بِالْهَـــوَانِ وَمَـــــنْ يُرِدْ عِرَاراً لَعَمْرِي بِالْهَوَانِ فَقَـدْ ظَلَمْ(3)

أَنَا أَبُو بَرْزَةَ إِذْ جَدَّ الْوَهَلْ(4)

باتوا نِيَامَاً وابنُ هِنْدٍ لم يَنَمْ(5)

يُذَبِّـــبُ وَرْدٌ علـــــى إثْـــرِهِ وأَمْكَنَهُ وَقْعُ مِرْدَى خَـــــشِبْ(6)

وخَيْـــــلٍ تلافيْتُ رَيْعَـــــانَهَا بِعِجْلـــزَةٍ جَمزَى المُدـــــَّخَرْ(7)

رَدَدْتُ لِضـــــبَّةَ أَمْوَاهَـــــــها وكـــــــادَتْ بلادُهُمُ تُسْتَلَبْ(8)

قدصبَّحَتْ مَعْنٌ بجَمْعٍ ذِي لَجب (9)

قَدْ عَلِمَ الْمُسْتأخِرونَ فى الوَهَلْ(10)

شُدِّى عَلَىَّ الْعَصْبَ أُمَّ كَهْمَسْ(11)

فِدَىً لِفَوَارِســـــيَ الْمُعْلَـــــمِيْـ ـن تَحْتَ العَجَاجَةِ خـالي وَعَمْ (12)

كمـا يظهـر التأمـل فـي اختيـارات أشـعار بـاب الحماسـة فـي مجمـوع البحتـري أنهـا قـد جاءت مطلقة الروي ما عدا ثماني حماسيات، وهي التي تقول مطالعها:

---

(1) الحماسية رقم (35)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 181/1.
(2) الحماسية رقم (67)، المصدر نفسه، 251/1.
(3) الحماسية رقم (84)، المصدر نفسه، 203/1.
(4) الحماسية رقم (88)، المصدر نفسه، 289/1.
(5) الحماسية رقم (119) ، المصدر نفسه، 354/1.
(6) الحماسية رقم (144) ، المصدر نفسه،418/1.
(7) الحماسية رقم (179) ، المصدر نفسه، 553/2.
(8) الحماسية رقم (187)، المصدر نفسه، 577/2.
(9) الحماسية رقم (200)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 613/2.
(10) الحماسية رقم (227)، المصدر نفسه،679/2.
(11) الحماسية رقم (230)، المصدر نفسه ، 683/2.
(12) الحماسية رقم (260)، المصدر نفسه ، 773/2.

دَاجِ العَـــــدُوَّ تَنَـــــــظّراً بِهِم غَـــــــداً فِعْلَ المُوارِبْ(1)

آلَيْتُ لا أُعْطِيْكَ قَسْراً ظُـــــلامَةً ولا طائِعاً ما قَدَّمَتْ رِجْلَـها قَدَمْ(2)

قَدْ عَلِمَتْ قَبْلَةُ أنّي لا أفِرْ(3)

قَدْ عَلِمَ المسْتأْخِرُونَ في الوَهَلْ(4)

مِنْ أيّ يَوْمَيَّ مِنَ الموتِ أفِرْ(5)

وَلَقَدْ أجْمَعُ رِجْـــــلَيَّ بِهـــــا حَذَرَ الْمَوْتِ وَإنّـــــي لَفَرُورْ (6)

لَمَّا دَعانِي دَعْوَةً عَمّي زُفَرْ(7)

لَمَّا رَأيْتُ القَوْمَ بِالـــــــــــ ـــــعَلْيَاءِ دُونَ مَدَى الْمَناصِبْ(8)

وبالنظر إلى عدد الحماسيات السابقة تلاحظ الدراسة أن نسبة القافية المقيدة في مختارات الشاعرين الحماسية ضئيلة جداً، إذ تبلغ في باب الحماسة عند أبي تمام (4.60%) كما أن نسبتها في باب الحماسة عند البحتري بلغت (3.61%) وهي بذلك أقل من نسبتها في باب الحماسة عند أبي تمام، وهذه النسبة لا تكاد تذكر قياساً بالقافية المطلقة في مختارات الشاعرين، غير أن هذه النسبة القليلة للقافية المقيدة ليست غريبة عما هو سائد في الشعر العربي القديم، فهذا النوع من القافية "قليل الشيوع في الشعر العربي، ولا يكاد يجاوز (10%)[9] فقد جاءت نسبته في الأغاني (4.5%) وفي ديوان البحتري (3%) وفي ديوان أبي تمام (2%)[10]، وقد أرجع د.تمام حسان ضآلة نسبة القافية المقيدة (الساكنة الروي) في الشعر العربي بالنسبة إلى القافية المطلقة (ذات الروي المتحرك) إلى سببين هما "الأول: أن

---

(1) الحماسية رقم (46)، كتاب الحماسة للبحتري، 57/1
(2) الحماسية رقم (110)، المصدر نفسه، 89/1.
(3) الحماسية رقم (161) ، المصدر نفسه، 116/1.
(4) الحماسية رقم (162) ، المصدر نفسه، 116/1.
(5) الحماسية رقم (165) ، المصدر نفسه ، 118/1.
(6) الحماسية رقم (191) ، المصدر نفسه، 131/1
(7) الحماسية رقم (216) ، المصدر نفسه، 144/1.
(8) الحماسية رقم (230) ، كتاب الحماسة للبحتري ، 155/1.
(9) موسيقى الشعر, إبراهيم أنيس، ص260.
(10) ينظر: الشعرية العربية, ص 212.

الشعر موسيقى والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون...(إلا تعمداً)... باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعري، والثاني: أن الطابع الإنشادي للشعر العربي يجعل الشاعر يترنم بالشعر، فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية"[1] وهذا الإشباع يتيح له إمكانات التغني والترجيع.

وللقافية المقيدة في الشعر العربي صور ثلاث، فقد يسبق رويها الساكن بحركة قصيرة وهي التي أطلق عليها العروضيون القافية المقيدة المجردة، وقد يسبق رويها الساكن بحرف مد فتسمى القافية المقيدة المردفة، وقد يسبق رويها الساكن بحرف صامت متحرك يسمى (الدخيل) قبله ألف تسمى ألف التأسيس، وهي القافية المقيدة المؤسسة، فكيف جاءت القافية المقيدة في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام والبحتري ؟

إن التأمل في الشعر الحماسي في مجموعي أبي تمام والبحتري يشير إلى أن معظم الحماسيات المقيدة قد سبق رويها الساكن بحركة قصيرة، وبذلك جاءت على أبسط مظاهر موسيقى القافية ، وهي القافية المجردة، وبهذا فإنها تتفق مع الدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى أن القافية المقيدة في شعرنا العربي يغلب فيها "أن يُسبَقَ رويها بحركة قصيرة، ويقل أن تسبق بحرف مد"[2]، وهذه النتيجة تتباين مع ما ذهب إليه الدكتور عبدالله الطيب في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها في قوله: "إن استعمال القافية المقيدة بعد المد كثير جداً نحو (غادر) و(ناصح) و(عليم) و(مغربان) ولكن استعمالها من غير أن يسبقها مد غير كثير[3]، ولعل من المفيد الإشارة في هذا المقام إلى أن الشاعر الحماسي قد حرص على إبراز قافيته المقيدة من خلال اتخاذ رويها من الأصوات التي تمتاز بقوة الإسماع بفعل ما تمدها به طبيعتها المجهورة من قوة إسماع كالميم واللام والراء، فقد حظيت هذه الحروف بنصيب موفور في روي الحماسيات المقيدة. ومن أمثلتها في الشعر الحماسي قول عمرو بن شأس [من الطويل] [4]:

أَرَادَتْ عِـرَاراً بِـالْهَوَانِ وَمَـــنْ يُرِدْ عِرَاراً لَعَمْرِي بِالْهَوَانِ فَقَدْ ظَلَمْ

فَإِنْ كُنْتِ مِنِّي أَوْ تُرِيدِينَ صُـــحْبَتِي فَكُـونِي لَهُ كَالسَّمْنِ رُبَّتْ لهُ الأَدَم

وإِنْ كنْتِ تَهْوَيْنَ الْفِرَاقَ ظَعِينَتِـــي فَكُونِي لهُ كالذِّئْبِ ضَاعَتْ لهُ الْغنَمْ

وإِلّا فَسِـــيرِي مِثْـــلَ مَـــا سَـــارَ رَاكِـــبٌ تَجَشَّمَ خِمْساً لَيْسَ فِي سَيْـرِهِ أَمَمْ

([1]) اللغة العربية معناها ومبناها, د.تمام حسان, عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، القاهرة، 2006م، ص271.

([2]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص260.

([3]) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الفكر، بيروت، 1970م،53/1.

([4]) الحماسية رقم (84)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 280/1.

فإنَّ عِرَاراً إنْ يَكُنْ ذَا شَكِـــيمَةٍ ثُلاقينـــها مِنْهُ فَما أمْلِكُ الشِّيَمْ

وإنَّ عِرَاراً إنْ يَكنْ غَيْرَ وَاضـــحٍ فَإنِّي أُحِبُّ الْجَوْنَ ذَا الْمَنكِبِ الْعَمَمْ

وبالنظر في قافية هذه الحماسية نلاحظ أنها جاءت منسجمة مع معاني الأبيات وترتبط بها ارتباطاً عضوياً، فهي لم تأت لتؤدي وظيفتها الإيقاعية فحسب، ولكنها تحمل وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية بوصفها عنصراً مكملاً للمعنى، وهي وإن جاءت على أبسط مظاهر موسيقى القافية، فإن الشاعر قد حرص على إبراز إيقاعها، فاتخذ الميم روياً؛ لما يمتاز به من قوة إسماع، وتجنب عيب سناد التوجيه، وهو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد، فالتزم بحركة واحدة ترددت في كل الأبيات، وهو ما أكسب القافية شيئاً من النغم الموسيقي.

أما القافية المتوسطة الكثافة/ المردفة، فيقوم الحذو (حركة ما قبل الردف) بالتعويض عن المجرى (حركة الروي) كما يعوض الردف عن الوصل فلا يبقى الروي وحيداً، وهذا النوع من القافية يندر حضوره في الشعر الحماسي، ومن أمثلته قول عمرو بن معد يكرب[1] [من الرمل] [2]:

وَلَقَدْ أجْمَعُ رِجْلَـــــيَّ بِها حَذَرَ الْمَـــــوْتِ وَإنِّي لَفَرُورْ

وَلَقَدْ أعْطِفـــــــُهَا كَارِهَةً حِينَ لِلنَّفْـــــسِ مِنَ الْمَوْتِ هَرِيرْ

كُلُّ مَا ذَلِكَ مِنِّـــي خُـــلْقٌ وَبِكُلٍّ أنَا فِي الـــــرَّوْعِ جَدِيرْ

لقد جاءت القافية (لفرور) قوية الإسماع بالقياس إلى الكلمة نفسها لو كانت (لفررْ) إذ تظهر الراء للسمع بضم ما قبلها (الحذو) ثم تزداد ظهوراً بالواو (الردف) التي هي في جوهرها مد للضمة، وقد أشار ابن عبد ربه إلى ذلك بقوله:"اعلم أن القوافي التي يدخلها حروف المد، وهي حروف اللين، فهي كل قافية حذف منها حرف ساكن وحركة، فتقوم المدة

([1]) هو عمرو بن معديكرب الزبيدي، ويكنى أبا ثور، وهو من الشعراء المخضرمين، وأحد فرسان العرب المعروفين بالبأس والشجاعة، قدم على رسول الله صلى الله عليه وسلم بالمدينة فأسلم، ثم ارتد بعد وفاته، ثم هاجر إلى العراق، وعاد إلى الإسلام، وشهد القادسية وأبلى فيها بلاء حسناً. معجم شعراء الحماسة، ص90.

([2]) الحماسية رقم (191)، كتاب الحماسة للبحتري ، 131/1. وقد وردت هذه الحماسية في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي مطلقة الروي، وقد علق المحققان (أحمد أمين، وعبد السلام هارون) عليها بقولهما: "هذه المقطوعة رويها في الأصل مقيد بالسكون، وهي في م (نسخة أخرى) مطلقة الروي بالضم، ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 181/1.

مقام ما حذف[1]، والقافية المقيدة حذف منها حرف الوصل المتناهي إلى السكون وحركة المجرى.

ومن الملاحظ أن الردف في قافية الحماسية السابقة قد وقع فيه تناوب بين واو المد (فرور) وياء المد (هرير)، وهي ظاهرة يستقبحها بعض العارفين بالشعر وموسيقاه، فهذا أبو العلاء المعري يقول في مقدمة ديوانه لزوم ما لا يلزم "ولم يفرقوا بين المقيد والمطلق في مجيء الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها....وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده في المقيد أشد، لأن الروي لا يكون بعده ما يعتمد عليه... فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق"[2]، أما الدكتور إبراهيم أنيس فيرى أن عزاءنا عن هذا الذي استنكره أبو العلاء وعده قبيحاً أن أمثلته في كل الشعر العربي قديمه وحديثه لا تكاد تجاوز نسبة (نصف الواحد) في المئة مقرراً أن تناوب واو المد وياء المد في القافية المقيدة ظاهرة قبيحة من حيث الموسيقى الشعرية ، ولذلك يأباها الشعر الإنجليزي كل الإباء، وقد خلص إبراهيم أنيس إلى الشك في صحة تلك الأمثلة التي ورد فيها تناوب واو المد مع ياء المد في القافية المقيدة في الشعر الجاهلي[3]، وآثر أن يعدها مما انتحل في العصور الإسلامية، ونسب للجاهليين في قوله:"وما أظننا الآن نتردد في قبول تلك القضية التي نادى بها بعض الدارسين قديماً وحديثاً من أن بعض ما روي من الشعر الجاهلي منتحل، وبهذا ننزه شعر القدماء الذي نظم بالسليقة ومع الرعاية التامة لحسن الموسيقى عن أن يكون أدنى مرتبة من الشعر الإنجليزي في العناية بموسيقى القافية"[4]، والحقيقة أن إنكار هذه الظاهرة في قافية الشعر العربي ومحاولة إبطالها لأننا لا نرتضيها في موسيقى شعرنا العربي، واستدعاء ظاهرة الانتحال كدليل على إبطالها أمر لا يرقى إلى مستوى الدليل العلمي القادر على إنكار هذه الظاهرة التي تواتر حضورها في دواوين الشعر العربي القديم كالمفضليات والأصمعيات ودواوين الحماسة لشعراء جاهليين، فالتناوب بين الياء والواو في قافية الشعر العربي ليس عيباً؛ فهما من فصيلة صوتية واحدة وقد أدرك ابن جني العلاقة بين ياء المد وواوه في قوله" أن بين الياء وبين الواو قربا ونسبا ليس بينهما وبين الألف ألا تراها تثبت في الوقف في المكان الذي تحذفان فيه، وذلك قوله هذا زيدٌ ومررت بزيدٍ ثم تقول ضربت زيداً، وتراهما تجتمعان في القصيدة الواحدة ردفين.... ولا يجوز معهما ألف في مكانهما[5].

ويتضح من الكلام السابق أن الألف من فصيلة تختلف عن الواو والياء ، وأن اجتماع الواو والياء في ردف القافية المقيدة ليس عيباً يدعونا إلى إنكار الأمثلة التي وردت فيها

([1]) العقد الفريد, 483/5.

([2]) شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، تأليف د.طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف بمصر، د.ط، د.ت، 28/1، 29.

([3]) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، 295، 296.

([4]) المرجع نفسه ، 298.

([5]) سر صناعة الإعراب ، ابن جني، تحقيق: حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق، 1985م، 20/1.

ظاهرة التناوب بين الواو والياء في ردف القافية المقيدة. وإذا كانت أشعار باب الحماسة عند أبي تمام قد خلت من القافية الثرية المكثفة(ت دس) [1] فإن حماسة البحتري قد اشتملت على حماسيتين منها، وهما قول عمرو بن عبد القد الأسدي[2] [من مجزوء الكامل] [3]:

داج العـــــدُوَّ تَنـــــــظّــراً بِهِم غـــــداً فِعْـــلَ الْمُوارِبْ

وقول الأعلم بن عبدالله الهذلي[4] [من مجزوء الكامل] [5]:

لما رأيْتُ الــقَوْمَ بِالـــــــــــــ ـــــــعلياءِ دون مدى المنـاصِبْ

إن الموسيقى في هاتين الحماسيتين تبدو ظاهرة الثراء الإيقاعي، فموسيقى القافية فيهما أقرب إلى موسيقى القافية المطلقة، بفعل ألف التأسيس وحرف الدخيل وحركته المكسورة التي سبقت حرف الروي المقيد، والتي أدت إلى تعويض القافية المقيدة في الحماسيتين السابقتين عن المجرى (حركة الروي) .

ومما سبق يمكن القول ـــــ باطمئنان ـــــ إن الشاعر الحماسي لم يكن ميالاً إلى القافية المقيدة لأنها لا تنسجم مع رغبته في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح السمعي وهو ما يتطلب تحريك القافية وإطلاقها، كما أنها لا تتساوق مع طبيعة الشعر الحماسي الذي يتطلب إيقاعاً هادراً قوياً يحاكي شدة المعارك وقعقعة السيوف وحركة المتقاتلين.

ب ـ القافية المطلقة:

وهي التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، وقد بلغت نسبة قوافي الشعر الحماسي المطلقة في حماسة أبي تمام (95.40%)، كما بلغت نسبتها في حماسة البحتري (96.78%) وهذه النسبة الكبيرة للقافية المطلقة في الشعر الحماسي تشايع السائد في الشعر العربي، وهي تزيد على النسبة التي حددها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله:" إن ما يقارب من (90%) من الشعر العربي محرك الروي"[6].

([1]) القافية الثرية المكثفة (ت د س): هي القافية التي سُبِق فيها حرف الروي المقيد بألف التأسيس وحرف الدخيل، فالتاء رمز للتأسيس، والدال رمز للدخيل، والسين حرف الروي. .

([2]) لم نجد له خبرا فيما عدنا إليه من المصادر القديمة.

([3]) الحماسية رقم (46)، كتاب الحماسة للبحتري، 57/1.

([4]) هو الأعلم الهذلي، حبيب بن عبدالله، أحد بني عمرو بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل، شاعر محسن.ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، 155/1.

([5]) الحماسية رقم (230)، كتاب الحماسة للبحتري، 155/1.

([6]) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص281.

إن هذا الحضور المكثف للروي المتحرك يتناغم مع طبيعة الشعر الحماسي الذي يحتفي بالإيقاع المتصاعد والموسيقى الصاخبة التي تحاكي وهج المعارك وأجواء الفعل الحربي من حصار وطراد ومواجهة تتطلب الحركة الدائمة والصراع المتواصل، كما نلمس في هذا الحضور المكثف للروي المطلق اتساقاً مع الطبيعة الإنشادية للشعر وتجاوباً مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من الوضوح؛ فالروي المطلق "أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن؛ لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أن حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى[1].

والقافية المطلقة ينتظمها ثلاثة أصوات هي الكسرة والضمة والفتحة، ويمكن بيان ذلك على النحو الآتي:

1 ـ مجرى الكسرة:

تبلغ جملة الحماسيات ذات المجرى المكسور في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (98) حماسية، أي بنسبة (37.54%) من مجموع أشعار باب الحماسة، وتبلغ جملة الحماسيات ذات المجرى المكسور في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (102) حماسية، أي بنسبة (40.96%)، وعليه يبدو جلياً أن أكثر من ثلث مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري قد نظم على الروي المكسور، وينضوي تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول: وهو يتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سِ) [2]، ومنه قول كبشة أخت عمرو بن معد يكرب [من الطويل] [3]:

فَإِنْ أَنْتُمُ لَمْ تَثْأَرُوا وَاتَّدَيْتُمُ فَمُشُوا بِأَذَانِ النِّعَامِ الْمُصَلِّمِ

ولا تَرِدُوا إِلّا فُضُولَ نِسَائِكُمْ إِذَا ارْتَمَلَتْ أَعْقَابُهُنَّ مِنَ الدَّمِ

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك يتبعه هاء الوصل الساكنة، ويرمز له بالرمز(سِ هْـ) [4]، ومنه قول بعض شعراء حمير [من الخفيف] [5]:

---

(1) المرجع نفسه ، ص281.

(2) سِ: يرمز إلى حرف الروي، والكسرة علامة الإطلاق.

(3) الحماسية رقم (52)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 217/1.

(4) س هْ: السين يرمز للروي والكسرة علامة الإطلاق، والهاء علامة الصلة.

(5) لم نجد له خبرا فيما عدنا إليه من المصادر القديمة.

مَنْ رَأى يَوْمَنَا ويَوْمَ بنِي التَّيْـ ـــــــــــمِ إذا التَفَّ صِيقُه بِدَمِهْ

لما رَأوْا أنَّ يَوْمهُمْ أشِـــــبٌ شَدُّوا حَيَازِيمَهُمْ على ألَـــمِهْ (1)

وقد يتبعه هاء الوصل وياء الخروج ويرمز له بالرمز(سِ هِ)، كقول صالح بن عبد القدوس [من السريع] (2):

والْقَ أخـــا الضِّـــغْنِ بِإيناسِهِ لِتُدْرِكَ الفُرْصَـــةَ في أنْســـهِ

كاللَّيْـــثِ لا يَعْدُو على قِرْنِهِ إلا على الإمْكانِ مِنْ فَرْسِـــــهِ

الشكل الثالث: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسِ) (3)، ومنه قول حسان بن ثابت الأنصاري[من الخفيف] (4):

كَرِهُوا الْمَوتَ فَاسْـتُبِيْحَ حِمَاهُمْ وَأقامُوا فِعْلَ اللَّئِيْمِ الذَـــلِيْلِ

أَمِنَ الْمَوْتِ تَهْرُبُونَ فإنَّ الْـــــ ـــمَـــوْتَ مَوْتُ الهُزَالِ غَيْرُ جَمِيْلِ

ومن الإرداف بالألف قول الْحَرِيش بن هلال القريعي، وتروى للعباس بن مرداس السلمي، [من الوافر] (5):

شَهِدْنَ مَـــعَ النَّبِيِّ مُسَوَّمَاتٍ حُنَيْناً وَهْـيَ دَامِيَةُ الْحَـــوَامِي

وَوَقْعَةَ خَالِدٍ شَهِدَتْ وَحَكَّـــت سَنَابِكَهَـــا عَلَى الْبَلَدِ الْحَرامِ

(1) الصيق: الغبار الجائل في الجو. أشب: أي كثير الجلبة ضيق الاختلاط. الحيزوم: الصدر. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 330/1.
(2) الحماسية رقم (56)، كتاب الحماسة للبحتري، 63/1.
(3) رسِ: الراء يرمز للإرداف، والسين رمز الروي، والكسرة علامة الإطلاق.
(4) الحماسية رقم (100)، كتاب الحماسة للبحتري، 85/1.
(5) الحماسية رقم (21)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 139/1.

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سِ هَا)، ومنه قول إياس بن قبيصة الطائي[1] [من الطويل] [2]:

ما وَلَدتني حاصِنٌ رَبَعــيَّةٌ لَئِنْ أنا مَالَأتُ الهوى لاتِّبَاعِـــهَا

ألم تَرَ أنَّ الأرضَ رَحْـــبٌ فسيحةٌ فَهَـــلْ تُعْجِزَنِّي بُقْعَةٌ من بِقَاعِهَا

الشكل الخامس: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سِ) [3]، ومنه قول تأبَّطَ شَرًّا [من الطويل] [4]:

قَلِيلُ التَّشَكِّي لِلْمُهِمِّ يُصِـــيبُهُ كَثيرُ الْهَوَى شَتَّى النَّوَى وَالْمَسالِكِ

يَظَلُّ بِمَوْماةٍ وَيُمْسِي بِغَيْرِها جَحِيشاً وَيَعْرورِي ظُهورَ المهالِكِ

2- مجرى الضمة:

ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المضموم في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (90) حماسية، ونسبتها (34.54%)، ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المضموم في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (91) حماسية، ونسبتها (36.55%)، ويبدو جلياً أن نسبة الحماسيات ذات المجرى المضموم تقترب من نسبة الحماسيات ذات المجرى المكسور، ويندرج تحت هذا المجرى الأشكال الآتية:

الشكل الأول: ويتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سُ)، كقول كعب بن مالك الأنصاري [من الطويل] [5]:

وَنْحُن أُناسٌ لا نَرَى الْقَتْـــلَ سُبَّةً على أحدٍ يَحْمـــــِي الذِّمارَ وَيَمْنَعُ

وَلَكِنَّنا نَقْلي الفرارَ ولا نَرَى الـــــ ـــــــفِرارَ لمنْ يَرْجُو العَواقِبَ يَنْفَعُ

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسُ)، يقول السموأل بن عاديا [من الطويل] [6]:

([1]) هو إياس بن قبيصة الطائي، من أشراف طيئ وفصحائها وشجعانها في الجاهلية. الأعلام للزركلي،33/2.

([2]) الحماسية رقم (47)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 208/1.

([3]) ت د س: التاء رمز للتأسيس، والدال رمز للدخيل، والسين حرف الروي.

([4]) الحماسية رقم (13)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 94/1.

([5]) الحماسية رقم (160)، كتاب الحماسة للبحتري، 116/1.

([6]) الحماسية رقم (15)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 110/1.

وَإنَّا لَقَـــوْمٌ ما نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً إذَا ما رَأَتْهُ عامِرٌ وَسَـــــــلُولُ

يُقَرِّبُ حُـــبُّ الْمَوْتِ آجالَنا لنَا وَتَكْرَهُهُ آجالُهُم فَتَـــــــطُولُ

ومن أمثلة الإرداف بالألف قول سعد بن مالك البكري[1] من [مجزوء الكامل المرفل] [2]:

والـــــــكَرُّ بَعْـــدَ الفَرِّ إذْ كُـــــرِهَ التّـــقَدُّمُ والنِّطَـاحُ

مَنْ فَرَّ مِـــــنْ نِـــــيْرَانِها فـــــأنا ابنُ قَيْـــسٍ لا بَراحُ

الشكل الثالث: ويتكون من روي متحرك يسبقه ردف ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز(رسُ هَا)، ومنه قول الأعشى[3] [من الطويل] [4]:

فإنّي وَرَبِّ السّـــــاجِدِيْنَ عَشِيَّةَ وَمَا صَكَّ ناقُوسَ الصَّلاةِ أَبِيْلُـهَا[5]

أَصَالِحُكُمْ حَتَّـــى تَبُوْءُوا بِمِثْلِها كَصَرْخَةِ حُبْلَى بَشَّرَتْها قَبولُـــها[6]

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سُ)، ومنه قول الشاعر مَعْدَان بن جَوَّاسٍ الكِنْدِي[من الطويل] [7]:

إنْ كَانَ مَا بُلِّغْتِ عَنِّـــي فَلَامَنِي صَدِيقِـي وشلّتْ مِنْ يَدَيَّ الأَنامِلُ

وكَفَّنْتُ وَحْدِي مُنْذِراً بِـــرِدائِهِ وصَـــادَفَ حَوْطاً مِنْ أعَادِيَّ قَاتِلُ

([1]) سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة، شاعر جاهلي، وأحد سادات بكر بن وائل وفرسانها، وهو جد الشاعر المشهور طرفة بن العبد، وابنه المرقش الأكبر. معجم شعراء الحماسة ، ص51.

([2]) الحماسية رقم (167)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي ، 503/2. الحماسية (163)، كتاب الحماسة للبحتري، 117/1.

([3]) هو ميمون بن قيس بن جندل، ، أبو بصير، المعروف بأعشى قيس، ويقال له :الأعشى الكبير، من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية، وأحد أصحاب المعلقات، توفي سنة 7ه. ينظر: طبقات الشعراء، ابن سلام الجمحي، ص63.

([4]) الحماسية رقم (132)، كتاب الحماسة للبحتري، 100/1.

([5]) أبيلها: الأبيل هو الراهب سمي به لتأبله عن النساء وترك غشْيانهن والفعل منه أَبَلَ يأْبُلُ أَبَالة إذا تَنَسَّك وتَرَهَّب. لسان العرب، مادة (أبل).

([6]) أصالحكم: أي لن أصالحكم. القبول: القابلة وهي المرأة التي تستقبل الولد عند ولادته. لسان العرب، مادة (قبل).

[7] () الحماسية رقم (26) ،شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 152/1.

الشكل الخامس: ويتكون من روي متحرك يسبقه تأسيس بينهما دخيل، يتبعه هاء الوصل الساكنة، ويرمز له بالرمز (ت د سُ هْـ) ومن ذلك قول عبد الرحمن بن زيد العذري[من الطويل] [1]:

باسْتِ امْرِئٍ واسْتِ الّتِي زَحَرَتْ يُؤَمّلُ عَقْلاً مِنْ أخٍ أنا ثـــــائِرُهْ به

وَمَنْ يُعْطَ عَقْلاً مِنْ أَخِيْهِ يَسُــوقُهُ يُزَعْزَعْ وَتَغْبُرْ بَعْـــــدَ ذاكَ مَعايِرُهْ

3- مجرى الفتحــة:

وتبلغ الحماسيات التي اختارها أبو تمام في باب الحماسة على مجرى الفتحة (61) حماسية ونسبتها (23.37%) ويبلغ عدد الحماسيات ذات المجرى المفتوح في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (48) حماسية، ونسبتها (19.27%)، أي إن نسبة المجرى المفتوح في الشعر الحماسي أقل من نسبة المجرى المكسور والمجرى المضموم. ويندرج تحت هذا المجرى في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري الأشكال الآتيــة:

الشكل الأول: ويتكون من روي مجرد إلا من الحركة والوصل، ويرمز له بالرمز(سَ)، ومنه قول عَامِر بن الطُّفَيْل[من الكامل] [2]:

قالتْ سَلامَةَ لم تَكُنْ لَكَ عَـــــادَةٌ أَنْ تَتْرُكَ الأصْحَابَ حَتَّـــى تُعْذَرَا

لَوْ كانَ قَتْلٌ يا سَلامَ فَرَاحَـــــةٌ لَكِـــنْ فَـــرَرْتُ مخافـــةً أَنْ أوْسَـــرَا

الشكل الثاني: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه ردف، ويرمز له بالرمز(رسَ)، يقول قريط بن أنيف[3] [من البسيط] [4]:

لوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لم تَسْـتَبِحْ إبِلي بَنُو اللّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبـــانا

إذاً لَقَامَ بِنَصْرِي مَعْشَرٌ خُشُـنٌ عند الحفيظةِ إنْ ذُو لَـــوثَةٍ لانا

الشكل الثالث: وهو يتكون من روي متحرك يسبقه ردف، ويتبعه هاء الوصل الساكنة ويرمز له بالرمز (رسَ هْ)، ومنه قول أبي البختري القرشي[5] [من الرجز] [1]:

([1]) الحماسية رقم (34)،كتاب الحماسة للبحتري، 50/1.

([2]) الحماسية رقم (190)، المصدر نفسه، 130/1.

([3]) قريط بن أنيف من بلعنبر، شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص100.

([4]) الحماسية رقم (1)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 20/1.

([5]) هو أبو البختري ، العاص بن هشام بن الحارث بن أسد بن عبد العزى، من زعماء قريش في الجاهلية، كان ممن نقض الصحيفة التي تعاقد فيها مشركو قريش على مقاطعة بني هاشم وبني

لا يُسْلِمُ ابنُ حُرّةٍ أَكِيْلَهْ
حَتَّى يموتَ أوْ يَرَى سَبِيْلَهْ

وقد يتبع الروي المتحرك المسبوق بالردف هاء الوصل وألف الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سَ هـا)، ومنه قول عبيد بن ماوية[2] [من المتقارب] [3]:

ألا حـــيِّ لَيْلَـــى وَأَطْلَالَهَـــا وَرَمْلَـــةَ رَيَّـــا وأَجْبَالَهَـــا

وأَنْعِـــمْ بمـــا أرْسَـــلَتْ بَالَهَـــا ونَـــالَ التَّحِيَّـــةَ مَـــنْ نَالَهـــا

وقد يتبعه هاء الوصل وواو الخروج، ويرمز له بالرمز (ر سَ هـُ)، ومنه قول ابن زيابة التيمي[4] [من السريع] [5]:

نُبِّيـــتُ عَمْـــراً غـــارزاً رَأْسَـــهُ فـــي سِـــنَةٍ يُوعِـــدُ أَخْوَالَـــهُ

وَتِلْـــكَ مِنْـــهُ غَيْـــرُ مَأْمُونَـــةٍ أن يَفْعَـــلَ الشـــيءَ إذا قَالَـــهُ

الشكل الرابع: ويتكون من روي متحرك موصول يسبقه تأسيس بينهما دخيل، ويرمز له بالرمز (ت د سَ)، ومنه قول العباس بن مرداس السلمي [من الطويل] [6]:

فلـمْ أرَ مِثْـلَ الحَـيِّ حَيَّـاً مُصَـبَّحاً ولا مِثْلَنَـا يَـوْمَ التَقَيْنَـا فَوَارِسَـا

أكـرَّ وَأَحْمَـى لِلْحَقِيْقَـةِ مِـنْهُمُ وأضْـرَبَ مِنَّـا بِالسِّـيوفِ القَلانِسَـا

وإذا صُنِّفَتْ قوافي الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري حسب تواترها كانت كالآتي:

المطلب حتى يسلموا إليهم محمدا صلى الله عليه وسلم واتفق مع آخرين على تمزيقها، فشقوها، ولم يعرف عنه إيذاء للنبي صلى الله عليه وسلم بل كان في بدء الدعوة يكف الناس عنه، وقتل يوم بدر كافراً. الأعلام، الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980م، 247/3.

(1) الحماسية رقم (211)، كتاب الحماسة للبحتري، 141/1.

(2) عبيد بن ماوية الطائي، يظهر أنه شاعر إسلامي أموي إذ الأبيات قيلت في عبد الملك بن مروان. معجم شعراء الحماسة، ص78.

(3) الحماسية رقم (197)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 604/2.

(4) هو عمرو بن الحارث بن همام، من بني تيم اللات بن ثعلبة، شاعر جاهلي. شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 142/1.

(5) الحماسية رقم (22)، شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 142/1.

(6) الحماسية رقم (224)، كتاب الحماسة للبحتري، 150/1.

القافية	عددهافي حماسة أبي تمام	النسبة	عددهافي حماسة البحتري	النسبة
ذات المجرى المكسور ذات المجرى المضموم ذات المجرى المفتوح القافية المقيدة	98 90 61 12	37.54 34.49 23.37 4.60	102 91 48 8	40.96 36.55 19.27 3.22
الإجمالي	261	%100	249	%100

ويمكن للدراسة أن ترجع هذا التواتر في حركات الروي بدءاً بالكسرة وانتهاءً بالفتحة إلى طبيعة معاني الشعر الحماسي التي تتناسب مع الكسرة والضمة أكثر من الفتحة، فالكسرة حركة تشعر بالقوة والحسم والشدة والتهديد والوعيد، والضمة حركة تشعر بالفخر والسمو والرفعة، "أما الفتحة فإنها تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنه ألف ممدودة طويلة ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبتيها، الكسرة والضمة، والشعراء لا يكثرون منها"[1]، فضلاً عن أن الكسرة والضمة، يتميزان بالوضوح السمعي الزائد عن حركة الفتحة، وهو الأمر الذي ينسجم مع رغبة الشاعر الحماسي في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من نقاء الصوت ووضوحه لا سيما في القافية التي تكون آخر ما يقرع سمع المتلقي من البيت، بيد أن هذا التعليل ليس قانوناً صارماً، فقد تتناغم حركة الفتحة مع صوت الروي وسائر الأصوات في أبيات الحماسية فتكون أصلح من الكسرة والضمة في التعبير عن معاني الشعر الحماسي، ففي قول بعض شعراء الحماسة [من البسيط] [2]:

وَفَارِسٍ فِي غُمَارِ الْمَوْتِ مُنْغَمِسٍ إِذَا تَأَلّى علَى مَكْرُوهِهِ صَدَقَا
غَشَّيْتُه وهو فِي جَأْوَاءَ بَاسِلَةٍ عَضْباً أَصَابَ سَوَاءَ الرَّأْسِ فانفَلَقَا
بِضَرْبَةٍ لم تَكُنْ مِنِّي مُخَالَسَةً ولاتَعَجَّلْتُها جُبْناً ولافرَقا[3]

---

[1] () المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص68- 69.
[2] (2) الحماسية رقم (8)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 59/1.
[3] (3) الغمار: من قولهم دخل في غمار الناس أي معظمهم وما يغمره منهم. تألى: أي حلف. المكروه: الشديد. غشيته: أي ألبسته الضربة وعلوته بها. الجأواء: الكتيبة تضرب إلى السواد لصدأ الحديد. الباسلة: الكريهة المنظر. العضب: السيف الماضي. سواء الرأس: وسطه. المخالسة: المسارقة في سرعة. الفَرَق: الفزع. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، 417/1.

نلاحظ أن القافية في هذه الحماسية لم تأت لمجرد أداء وظيفتها الإيقاعية فحسب، ولكنها ترتبط مع سائر الكلمات في الأبيات ارتباطاً عضوياً في تشكيل الدلالة والإفصاح عن المعنى، وقد تناغم مجرى القافية الذي جاء مفتوحاً مجردا إلا من الحركة والوصل مع صوت الروي/القاف في تقوية الإيقاع والتعبير عن معاني الشدة والقوة والفخر والشجاعة التي يصف بها الشاعر نفسه في هذه الأبيات.

وبذلك تخلص الدراسة إلى أن الوصول إلى تعليل صارم في مسألة استعمال الشعراء للقوافي، من حيث تفضيلهم قافية على أخرى من الصعوبة بمكان، فالشعر كما سبق القول:"فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته"[1].

ثانياً ـ حظ الأصوات العربية من الاستعمال روياً:

توزعت الأصوات العربية حروف روي في الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري على النحو الآتي:

1.أصوات الحلق:

جاء منها روياً في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام أربعة أحرف هي "الهمزة، الهاء، العين، الحاء" في (26) حماسية ، بنسبة (9.97%) والحروف الأربعة نفسها جاءت روياً في الشعر الحماسي في حماسة البحتري في (27) حماسية، بنسبة (10.85%) .

2.أصوات الحنك:

وقد جاءت الأصوات الحنكية روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ما عدا الشين والجيم، وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على روي الأصوات الحنكية في حماسة أبي تمام (103) حماسية بنسبة (39.46%) وعددها في حماسة البحتري (100) حماسية، بنسبة (40.16%) أي إن أكثر من ثلث الشعر الحماسي جاء بروي حنكي.

3ـ أصوات الأسنان:

وقد جاء منها روياً في الشعر الحماسي في الحماستين خمسة حروف هي " النون، التاء، السين، الدال، الصاد" وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على روي الأصوات الأسنانية في باب الحماسة عند أبي تمام (65) حماسية، بنسبة (24.90%) وبلغ عددها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (44) حماسية، بنسبة (17.67%) أي إن نسبتها في اختيارات أبي تمام تفوق نسبتها في اختيارات البحتري.

4ـ أصوات الشفتين:

جاءت الأصوات الشفوية روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ما عدا الواو، وبلغ عدد الحماسيات المنظومة على أصوات الشفتين في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (67) حماسية، بنسبة (25.67%) وعددها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري بلغ

([1]) عضوية الموسيقى في النص الشعري، ص74.

(78) حماسية، بنسبة (31.33%) أي إن نسبتها في اختيارات البحتري تفوق نسبتها في اختيارات أبي تمام.

ومما سبق يظهر احتلال مخرج الحنك المرتبة الأولى كروي في نسبة تواتر الأصوات في الشعر الحماسي في الحماستين ثم الشفتين ثم الأسنان وأخيراً الحلق،كما يتبين ذلك من الجدول الآتي:

م	مخرج الصوت	النسبة في حماسة أبي تمام	النسبة في حماسة البحتري
1	أصوات الحنك	39.46	40.16
2	أصوات الشفتين	25.67	31.33
3	أصوات الأسنان	24.90	17.67
4	أصوات الحلق	9.97	10.85
المجموع	4	% 100	% 100

على أن تواتر أصوات هذه المخارج المستخدمة روياً ونسب شيوعها في الشعر الحماسي في الحماستين يختلف من صوت لآخر، كما يظهر ذلك من النظر في الجدول الآتي:

م

م	الروي / الصوت	حماسة أبي تمام	النسبة	حماسة البحتري	النسبة
1	اللام	45	17.24	36	14.46
2	الراء	36	13.79	48	19.28
3	الميم	36	13.79	41	16.47
4	الباء	30	11.49	34	13.65
5	النون	25	9.58	14	5.62
6	الدال	23	8.82	16	6.42
7	العين	18	6.89	19	7.64
8	الياء	10	3.84	5	2.00
9	التاء	9	3.45	4	1.61
10	القاف	8	3.07	7	2.81
11	السين	7	2.69	9	3.61
12	الحاء	4	1.54	4	1.61
13	الهمزة	3	1.15	3	1.21
14	الكاف	2	0.76	2	0.80
15	الضاد	2	0.76	2	0.80
16	الهاء	1	0.38	1	0.40
17	الصاد	1	0.38	1	0.40
18	الفاء	1	0.38	3	1.21

	الإجمالي	261	% 100	249	% 100

وبتأمل هذا الجدول تلاحظ الدراسة الآتي:

1 – بلغت الأصوات المستخدمة روياً في الشعر الحماسي في الحماستين ثمانية عشر صوتاً هي السالف ذكرها، أما أصوات (الغين، الخاء،الشين، الجيم، الواو، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الطاء) فلم يرد أيٌّ منها روياً في الشعر الحماسي.

والملاحظ أن ابتعاد شعراء الحماسة عن النظم على هذه الحروف يشايع الاستعمال العربي السائد الذي "ابتعد عن استعمال الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً"[1] فقد ذكر المعري في لزومياته أن "المتقدمين قلما ينتظمون بالروي حروف المعجم؛ لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه 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[2]، وقد نصح أبو العلاء في رسالة الغفران الشاعر بالابتعاد عن الحروف النافرة في قافيته كالغين والطاء والظاء، وأرجع السبب في ذلك إلى طبيعة الموسيقى الصوتية لهذه الحروف، فهو يرى أنها متكلفة تقع على الأذن وقعاً سيئاً، وبالتالي فإن مردودها في النفس لا يكون مستملحاً[3].

2- إن السبعة الأصوات الأولى، وهي (الراء، اللام، الدال، الميم، الباء، النون، العين) يمثل مجموع تواترها في الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (213) مرة، وبنسبة (81.60%) ، ويبلغ مجموع تواترها في الشعر الحماسي في حماسة البحتري (208) مرة، وبنسبة (83.53%)، أي إن ما يزيد على أربعة أخماس القوافي المستخدمة في الشعر الحماسي في الحماستين قد نظم على هذه الأصوات، ومما يجدر أن ننبه عليه في هذا المقام هو أن هذه الأصوات هي الأكثر استعمالاً عند معظم شعراء العربية ممن درست أشعارهم قديماً مثل ديوان أبي تمام[4] وديوان البحتري، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة[5] وديوان امرئ القيس[6] وديوان جميل بثينة[1]، كما هو شأنها في النتائج التي توصل إليها الدكتور

([1]) الشعرية العربية, ص209.

([2]) شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، 39/1.

([3]) ينظر: رسالة الغفران، أبو العلاء المعري, تحقيق: عائشة عبد الرحمن, دار المعارف، ط6, القاهرة ،1977م, ص 375 ، 376.

([4]) ينظر:بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص81.

([5]) ينظر: الشعرية العربية، ص210 ،211.

([6]) ينظر: شعر امرئ القيس، دراسة أسلوبية، د.عبدالله حسين البار، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2003م، ص50.

إبراهيم أنيس في دراسة الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربي[2]، والنتائج نفسها نجدها عند من درست أشعارهم من الشعراء المحدثين، كما هو الحال في شعر أحمد شوقي[3] مع اختلاف يسير في نسب شيوعها من شاعر إلى آخر أو في أسبقية صوت على غيره ، ومعظم الباحثين يرجع كثرة شيوع الحروف روياً أو قلتها إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة لا إلى انتماء الصوت إلى مخرج يخالف غيره[4] ، وهو تعليل صائب، فالراء مثلاً يأتي في أعلى قائمة القوافي المستخدمة في الشعر الحماسي، وهو يشترك في المخرج نفسه مع الشين والجيم اللذين لم ينظم الشاعر الحماسي عليهما بيتاً واحداً، كما يظهر من الجدول السابق.

3 – شكلت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً في روي الشعر الحماسي، فيما تضاءلت نسبة الأصوات المهموسة، وتعد الأصوات المائعة وهي (اللام، والنون، الميم، الراء) أكثر الأصوات المجهورة استعمالاً، ويمكن تعليل ذلك بأن هذه الأصوات تتميز بأنها "أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس فيها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنها أكثر وضوحاً في السمع"[5].

ومما سبق تخلص الدراسة إلى أن الشاعر الحماسي قد تخير روي قافيته من الحروف التي تتصف بالوضوح السمعي، وكأني به يروم من خلال هذه الأصوات أن يضفي على قافيته التي تمثل الخاتمة الصوتية في البيت قدراً من الرنين الإيقاعي الذي يتطلبه مقام الإنشاد أمام الآخرين، والوضوح الصوتي الذي يُمَكِّنُهُ من إيصال صوته إلى نفوس سامعيه في صورة جلية تستطيع اجتذابهم للتفاعل مع ما يطرحه من رؤى وأفكار يسعى إلى ترسيخها في أذهانهم، ونشرها من خلالهم إلى جموع المتلقين .

ثالثاً: مظاهر القافية في الشعر الحماسي من حماستي أبي تمام والبحتري:

ويتجلى أول مظاهر القافية في الشعر الحماسي فيما يسمى بـ(التضمين) وهو"أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها فلا يتم معنى البيت الأول إلا بالذي بعده[6] أي إن المعنى لا يتم بتمام الوزن في البيت، بل يظل متعلقا بالبيت أو الأبيات اللاحقة له، وهو

([1]) ينظر: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، فاضل القعود، رسالة ماجستير (مخطوطة) ،قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة صنعاء، 2001م، ص227.

([2]) ينظر: موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص248.

([3]) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص46.

([4]) ينظر: المرجع نفسه، ص46.

([5]) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1984م، ص27.

([6]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, 1/ 171.

بتعبير جان كوهن ليس إلا "حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب"[1]، وهذا التعارض ناتج عن تمام الوزن ونقص التركيب، إذ أن الوزن يتم في نهاية البيت بينما التركيب لا يتم إلا في البيت أو الأبيات التي تليه.

على أن مما يلفت النظر في هذا الشأن هو أن معظم النقاد والعروضيين العرب القدماء قد عدوا التضمين عيباً من عيوب قافية الشعر كقدامة بن جعفر[2] وأبي هلال العسكري[3] وابن سنان الخفاجي[4] وحازم القرطاجني [5]....وغيرهم كثير، وحجتهم في ذلك أن كل بيت من القصيدة شعر قائم بنفسه"لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده"[6] فهم يرون أن القافية هي محل الوقف والاستراحة في البيت الشعري، فهي خاتمته الصوتية والدلالية، ولما أصبحت في التضمين مفتقرة لما بعدها عدوا التضمين عيباً، بيد أن هذا العيب يخف "كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية"[7] .

على أننا لا نعدم أن نجد نفراً من النقاد والبلاغيين واللغويين لم يعدّوا التضمين عيباً، بل رآه بعضهم حسناً، فقد ذكر ابن رشيق أن "من الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض[8]، ويأتي على رأس هؤلاء الذين يستحسنون الشعر مبنياً بعضه على بعض الإمام عبد القاهر الجرجاني، فهو وإن لم يذكر مصطلح التضمين صراحة، فإنه في سياق حديثه عن (النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع) يقول: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك[9] ويكاد يكون ابن الأثير أكثر النقاد وضوحاً وصراحة في قوله عن التضمين:"وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين

([1]) بنية اللغة الشعرية, ص60.
([2]) ينظر: نقد الشعر، ص209.
([3]) ينظر: كتاب الصناعتين، ص47.
([4]) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة ، مكتبة صبيح، 1969م، ص179.
([5]) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص276.
([6]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, 261/1-262.
([7]) المصدر نفسه, 171/1.
([8]) المصدر نفسه، 171/1.
([9]) دلائل الإعجاز، ص73 ،74.

الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى .....ولو كان عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل ، ولما ورد في شعر الفحول من الشعراء"[1].

ومهما يكن من أمر، فإن طرافة ظاهرة التضمين في الشعر الحماسي تكمن في تواتر حضورها من جهة وارتباطها بالموقف النفسي والوجداني للشاعر الحماسي من جهة أخرى، ومن خلال استقراء شواهد التضمين في الشعر الحماسي في الحماستين، فإن من هذه الشواهد ما لا يتجاوز البيتين ، كما يتجلى ذلك في قول الأعشى[من الطويل] [2]:

فـــإنّي وَرَبِّ السَّـــاجِدِيْنَ عَشِـــيَّةً وَمَـا صَـكَّ نـاقُوسَ الصَّـلاةِ أُبِيْلُهَـا

أُصَـــالِحُكُمْ حَتَّـــى تَبُـــوْءُوا بِمِثْلِهـــا كَصَـرْخَةِ حُبْلَـى بَشَّـرَتْها قَبولُهـا

يجسد التعالق الحاصل بين هذين البيتين صورة واضحة للتضمين، ففي البيت الأول منهما تفاوت بين الوزن والمعنى، فالبيت قد تم من حيث الوزن، لكنه ظل من حيث المعنى مفتقراً إلى البيت الثاني حتى تكتمل الفكرة ويتم المعنى، ويبدو أن الموقف النفسي المتوتر الذي يعيشه الشاعر قد تدخل في تشكيل الترابط العضوي بين البيتين، فلم يكتمل المعنى عند حدود الضابط الإيقاعي للبيت الأول، أي القافية، بل تجاوزها إلى البيت الثاني، ويتجلى لنا هذا التوتر المسيطر على حالة الشاعر النفسية على المستوى الصياغي من خلال استهلال البيتين بالقسم المؤكد بعدم جنوحه للمصالحة حتى يأخذ بثأره وينتقم من أعدائه، مشبهاً صراخهم في لحظات انتقامه منهم بصرخة الحبلى التي تعينها القابلة في المخاض، وقد أدى تكرار حرفي الصفير (السين والصاد) إلى جرس موسيقي متوتر يعكس امتداد صراخهم واتساعه، وجاءت القافية المردفة الموصول رويها بالهاء وألف الخروج متناغمة مع حاجة الشاعر إلى الإفضاء بمعاناته والتنفيس عن حالته النفسية المتوترة.

ومن شواهد التضمين في الشعر الحماسي ما يتجاوز البيتين إلى أكثر ، كقول تميم بن أسيد الخزاعي[3] [من الكامل] [4]:

لَمَّـا رَأَيْـتُ بَنِـي نُفاثَـةَ أَقْبَلُـــوا يَغْشَـــونَ كُـــلَّ وَتِيـــرَةٍ وَحِجَـــابِ

([1]) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، 1962م، 201/3.

([2]) الحماسية رقم (132)، كتاب الحماسة للبحتري، 100/1.

([3]) هو تميم بن أسيد بن عبد العزى الخزاعي، شاعر مخضرم أسلم وصحب النبي عليه الصلاة والسلام قبل فتح مكة. بعثه النبي عام الفتح فجدد أنصاب الحرم. معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني تحقيق : عادل بن يوسف العزازي دار الوطن للنشر، الرياض، 1998م، 452/1.

([4]) الحماسية رقم (233)، كتاب الحماسة للبحتري، 158/1.

شَـدَّ الـذِّئَابِ عَلَـى الظِّبَـاءِ تَـوَاتَرَتْ قُلُـصُ المَـآزِرِ نـاكبي الأجْـوابِ

ووجدتُ ريحَ الموتِ من تلقائِهِمْ وَخَشِـيْتُ وَقْـعَ مُهَنَّـدٍ قَضَّـابِ

أدْبَـرْتُ لا ينجـو نَجَـايَ وَاحِـدٌ عِلْـجٌ أقَـبُّ، مُسَـيَّرُ الأقْـرابِ(1)

ففي الأبيات السابقة يلاحظ أن الترابط ماثل في قوله (لما رأيت) في البيت الأول وبين (أدبرت في البيت الرابع) فَنَفَسُ الشاعر من حيث المعنى لا يكتمل إلا بقراءة متتابعة للأبيات الأربعة، وتتجلى فاعلية التضمين في تمكين الشاعر من اللجوء إلى التفصيلات، التي يستعرض من خلالها مبررات فراره من مواجهة أعدائه، ويبدو أن سرد مبررات هذا الفرار قد استدعى أن يكون بناء هذه الأبيات أقرب إلى البناء القصصي، وهو ما جعل الشاعر يهدم وحدة البيت ويتجاوز حدود القافية التي تمثل الخاتمة الصوتية والدلالية في البيت حتى يتمكن من إتمام المعنى وإكمال الفكرة، محققاً بذلك نوعاً من التلاحم والترابط في الأبيات السابقة، فلا يمكن أن ينتزع بيت من سياقه؛ لأنه حلقة في النص تربط ما قبله بما بعده، ولذلك فإن موقع التضمين يحسن إذا "كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض(2) .

بيد أن قيمة التضمين تبدو أكثر فاعلية عندما تتوالى أكثر من مرة في الحماسية نفسها، كما في قول الشاعر المنخل اليشكري [من مرفل الكامل] (3):

إنْ كُنْـتِ عـاذِلَتي فَسـيري ◌َخْـوَ الْعِـرَاقِ ولا تَحُـورِي

لاَ تَسْـأَلِي عَـنْ جُـلِّ مَـا لِـي وَانْظُـرِي كَرَمـي وَخِيـرِي(4)

وفَـوَارِسٍ أُوَارٍ حَـرِّ النَّـارِ أحْـلاسِ الـذُّكُورِ

شَـدُّوا دَوَابِـرَ بَيْضِـهِمْ فِـي كُـلِّ مُحْكَمَـةِ الْقَتِيـرِ

وَاسْـتَلأَمُوا وَتَلَبَّبُـوا إنَّ التَّلَبُّـبَ لِلْمُغِيـرِ

وعَلَـى الْجيَـادِ الْمُضْـمَرَا تِ فَـوَارِسٌ مثْـلُ الصُّـقُور

تشكل القافية في البيتين الأول والثاني من الأبيات السابقة الخاتمة الصوتية والدلالية، ففي كل منهما تم الوزن واكتمل المعنى، بيد أن الوقوف على القافية في البيت الثالث يعطي معنى ناقصاً لم يكتمل بتمام وزن البيت، وحتى يكتمل المعنى فلا بد من متابعة قراءة البيت

---

(1) الوتيرة: وهي من الأرض الطريقة. تواترت: تتابعت. قلص المآزر: أي أن مآزرها قد قصرت ونقصت، أي شمرت. ناكبي الأجواب:يقطعون سيرهم متنكبين، والأنكب الذي يمشي متنكباً، كأنما يمشي في شق. العلج: حمار الوحش. الأقب: الظامر البطن الدقيق الخصر. المسير: المخطط شبهت خطوطه بالسيور. الأقراب: جمع قرب، وهو الخاصرة. ينظر: كتاب الحماسة للبحتري، 158/1.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص51.

(3) الحماسية رقم (174) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 523/1.

(4) الخير: الهيئة. ينظر: شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي، 524/2.

الذي يليه، وقد تمكن الشاعر من خلال أسلوب التضمين أن يتحرر من وحدة البيت واستقلاله بمعناه، فاستغرق البيت الثالث في عرض أوصاف أولئك الفوارس من قومه الذين يشتعلون ذكاء وحمية، ولا يفارقون ظهور الذكور من الدواب، ولم يستكمل المعنى ويتم الفكرة إلا في البيت الذي يليه.

وما أن فرغ الشاعر من تصوير شجاعة قومه وتصوير قدراتهم القتالية ومهاراتهم الحربية حتى اتكأ على أسلوب التضمين مرة أخرى ليستعرض بواسطته بعضاً من ملامح كرمه وشجاعته، كما يتجلى ذلك في قوله من الحماسية نفسها[1]:

وَإِذَا الرِّيَـــــــاحُ تَنَاوَحَـــــــتْ بِجَوَانِـــــبِ البَيْـــــتِ الْكَسِـــــير
أُلْفَيْتَنِـــي هَـــشَّ الْيَدَيْـــــــ ـــــنِ بِمَـرْيِ قِـدْحِي أوْ شَـجِيرِي[2]

يتعانق البيتان السابقان في رسم صورة مثالية لكرم الشاعر وشجاعته، فهو يفتخر بالسخاء والكرم كما يفتخر بالثبات والشجاعة، وقد تقابلت الرياح في الشتاء ووقت الجدب والإمحال حتى زعزعت جوانب البيت الكسير ، لقد استثمر الشاعر أسلوب التضمين في هدم وحدة البيت وتجاوز حدود القافية، لكي يمتد نَفَسُه في التعبير عن بعض ملامح شجاعته وكرمه فليس الشعر القصصي أو الدرامي هو وحده الذي يحتاج إلى هدم وحدة البيت أو الشطر "بل إن الأسلوب الغنائي أيضاً كثيراً ما يحتاج إلى ذلك ، إذا كان يتناول عاطفة شديدة الاضطراب والتموج، فهي لا تستطيع أن تستقر في شطر واحد ولا أن تهدأ في آخر البيت، بل تبقى منها بقية يفيض مداها على الشطر أو البيت وتنتقل منه موجة إلى ما يليه[3]. وعلى كل فإن ظاهرة التضمين تبين لنا مظهراً من مظاهر الفرق بين ممارسة الناقد وإبداع الشاعر، فإذا كان معظم النّقاد قد عدوا التضمين في الشعر عيباً يؤاخذ عليه الشاعر، فإن إصرار الشعراء على استخدام هذا الأسلوب في قصائدهم والإكثار منه يظهر أنهم أدركوا أهمية التضمين في تماسك الأبيات وتلاحمها، فاستعملوه في أشعارهم ولم يأبهوا بالتنظيرات النقدية التي تراه عيباً وتدعو الشاعر إلى اجتنابه.

أما المظهر الثاني من مظاهر القافية في مختارات الشعر الحماسي في حماستي أبي تمام والبحتري فيتمثل في استعمال الردف في قوافي الحماسيات بشكل يلفت النظر، فقد بلغت القصائد المردفة في مختارات الشعر الحماسي في حماسة أبي تمام (97) حماسية، بنسبة تبلغ (37.16%) وبلغت في مختارات الشعر الحماسي في حماسة البحتري (83) حماسية، بنسبة تبلغ (33.33%) وهذه النسبة الكبيرة تعكس رغبة الشاعر الحماسي في تكثيف إيقاع قصائده ومقطعاته، وحرصه على إيصال صوته إلى المتلقي واضحاً مسموعاً. وقد جاء الإرداف

([1]) شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ، 373/1.

([2]) بمري قدحي ويروى (بِمَرِيِّ قدحي): أي بقدحي المري، وهو الذي يمسح، فيسرع خروجه عند الضرب بالقداح في الميسر. الشجير: الغريب لمخالطته غير أهله. يريد أنه يقامر مرة بقدحه ومرة بقدح غريب يستعيره ليس من قداحه. شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري، تحقيق : علي المفضل حمودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، 1992م 210/1.

([3]) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص284.

بألف المد في المرتبة الأولى يليه الإرداف بالواو والياء المزدوجتين في المرتبة الثانية، أما الإرداف بالياء مفردة أو الواو مفردة فلم يرد إلا نادرا، وأكثرها في أبيات مفردة، وذلك على النحو المبين في الجدول الآتي:

الإرداف	حماسة أبو تمام	النسبة	حماسة البحتري	النسبة
بالألف	53	54.63	38	45.78
بالواو والياء	30	30.93	21	25.31
بالياء	7	7.22	17	20.48
بالواو	7	7.22	7	8.43
الإجمالي	97	%100	83	%100

ومن خلال الجدول السابق يتبين للدراسة أن الشاعر الحماسي قد أكثر من الإرداف بالألف المدية التي تتميز بأنها "أوضح كل الحركات في السمع[1] رغبة منه في أن يصل صوته واضحاً مسموعاً، فيشاركه المتلقي انفعالاته، ويسارع في التفاعل معه، ومن أمثلة الإرداف بالألف في الشعر الحماسي أبيات قريط بن أنيف العنبري الذي ساءه ألَّا يغضب قومه له وقد استباح بنو ذهل بن شيبان إبله، فراح يفخر ببني مازن، وهم من أبناء عمومة قومه، نكاية ببني العنبر، قومه، وبعثاً لهم على الانتقام. يقول قريط[من البسيط] [2]:

لـوْ كُنْـتُ مِـنْ مَـازِنٍ لـم تَسْـتَبِحْ إِبِلـي بَنُـو اللَّقِيطَـةِ مِـنْ ذُهْـلِ بْـنِ شَـيْبَانا
إذاً لَقَـامَ بِنَصْـرِي مَعْشَـرٌ خُشُـنٌ عنـد الحفيظـةِ إنْ ذُو لَوثـةٍ لانـا
قَـوْمٌ إذا الشَّـرُّ أَبْـدَى نَاجِذَيْـهِ لَهُـمْ طَـاروا إليـهِ زَرَافـاتٍ ووُحْـدَانا
لا يَسْـألونَ أخـاهُمْ حِـيْنَ يَنْـدُبُهُم فـي النَّائِبـاتِ علـى مـا قَـالَ بُرْهَانـا
لكِـنَّ قَـوْمِي وإنْ كـانوا ذَوِي عَـدَدٍ لَيْسُـوا مِـنَ الشَّـرِّ فـي شـيءٍ وإنْ هَانـا
يَجْـزُونَ مـن ظُلْـمِ أهْلِ الظلْـمِ مَغْفِـرَةً ومِـنْ إسَـاءَةِ أهْـلِ السُّـوءِ إحْسَـانا
كَـأَنَّ رَبَّـكَ لـم يَخلُـقْ لِخَشْـيَتِهِ سِوَاهُمُ مِـنْ جَمِيـعِ النَّـاسِ إنْسَـانَا

فقد جاء الإرداف بالألف في الأبيات السابقة (شيبانا، لانا، وحدانا، برهانا...) بمداها الصوتي الطويل تعبيراً عن مشاعر الحزن المسيطرة على نفسية الشاعر، وحاجته إلى الإفضاء بمكنونات نفسه المجروحة من تهاون قومه أمام ما تعرض له من سلب ونهب، فقد

---

[1]() موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس، ص265.
(2) الحماسية رقم (1)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 20/1.

أفاد الشاعر من امتداد صوت الألف في ردف القافية وانتشاره الملحوظ في كلمات الأبيات في التعبير عن وضعه النفسي المفعم بأحاسيس الحزن ومشاعر الألم، وإيصال صوته إلى المتلقي واضحا مسموعا فيشاركه انفعالاته ويسارع في التفاعل معه، كما يأتي انتقاء صوت النون روياً للقافية انسجاما مع أجواء الحزن التي يعيشها الشاعر.

ولعل من أهم ما يتبين لنا من الجدول السابق هو نزوع الشاعر الحماسي إلى استعمال الياء والواو متعاقبتين في قوافي شعره، وهو في هذا يشايع السائد في الشعر العربي، فقد "تناوبت واو المد وياء المد مكان إحداهما الأخرى، ولم يحس الشعراء في هذا بأي غرابة[1]، ويعلل الأخفش اجتماع الياء مع الواو، وعدم اجتماع أحدهما مع الألف في حالة الردف بقوله"وإنما جازت الواو مع الياء في الردف، وفارقتهما الألف ، لأن الألف لا يتغير ما قبلها أبداً، ولا يكون إلا فتحاً، وما قبل الياء والواو يتغير، فنقول: القَوْل والقُول والقِيل والبَيع...والألف حالها واحدٌ أبداً وحال ما قبلها، فلذلك فارقتهما[2]، ويسهم التزاوج بين الواو والياء في قوافي القصائد بدور بارز في إثراء إيقاع القصيدة وتحقيق شعرية النص بما يولد من "نغمات إيقاعية مزدوجة تتضافر فيما بينها مشكلة سيمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام تارة وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى. وهذا الازدواج الإيقاعي يمد القصيدة بالتناغم، ويحقق لها قدراً كبيراً من الشعرية"[3]، ويمكن أن نتبين شيئاً من ذلك من خلال قول الشاعر عروة بن شراحيل[4] [من الطويل] [5]:

تَطَلَّعُ مِنْهُ بِغْضَةٌ لا يَجِنُّهَا ◌ لَيَّ وَدُونِي غَمْرَةٌ لا يخوضُها
أُجامِلُهُ والشَّنْؤُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ ◌ كَكَسْرِ الذِّراعِ هَيِّنٌ ما يهيضُها

فقد جاء الإرداف في البيت الأول بالواو المدية منسجماً مع دلالة القوة والتحدي ، وجاء الإرداف بالياء المدية في قوله (يهيضها) مكثفاً لدلالة الضعف والانكسار على نحو يصور بالصوت حركة الدلالة، وقد أضفى هذا التبادل بين الياء والواو تنوعاً إيقاعياً يكسر رتابة تكرار الردف في القافية، ويخلق انزياحاً إيقاعياً قادراً على إدهاش المتلقي، وشد انتباهه إلى ما يريد الشاعر الإفصاح عنه بموسيقاه المتنوعة، وإيقاعاته المتجددة.

([1]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص265.
([2]) قوافي الأخفش، الأخفش الأوسط، تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، 1970م، ص22.
([3]) ظواهرأسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص163.
([4]) لم نجد له ترجمة فيما عدنا إليه من المصادر.
([5]) الحماسية رقم (30)، كتاب الحماسة للبحتري، 47/1.

أما المظهر الثالث فيتمثل في ظاهرة إيقاعية تسمى لزوم ما لا يلزم، وفيها يلتزم الشاعر "قبل حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركة من الحركات قبل حرف الروي أيضاً... وقد يلتزم الشاعر بالحرف والحركة معاً"[1]، وقد لاحظت الدراسة أن الشاعر الحماسي يلزم في قوافٍ بعينها ما لا يلزم رغبة في تكثيف موسيقى القافية، ومن أمثلة ذلك قول مقاعس الكلابي[2] [من البسيط] [3]:

أُبْدِي خَلائِقَ للأقْوامِ ما خُلِقَتْ ... مِنِّي وأُقْسِرُ نفسِي غَيْرَ مَقْسُورِ
وأترُكُ الأمرَ في قلبي بَلَابِلَهُ ... حِيْناً وأضْحَكُ عَنْهُ غَيْرَ مَسْرُورِ
حَتَّى أرى عَوْرَةً مِنْهُ فأفْرسها ... بصارمٍ مِثْلِ لمعِ البرقِ مَطْرُورِ

ففي البيتين الأخيرين نلاحظ أن الشاعر قد التزم قبل حرف الروي والردف حرفاً مخصوصاً وهو الراء وحركة قصيرة وهي الضمة، رغبة منه في إثراء إيقاع قافيتهما بعناصر موسيقية تكثف النغم وتزيد من حجمه من خلال تكرار أصوات أخرى غير صوت الروي المردوف بالواو ذلك أنه "على قدر الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات تتم موسيقى الشعر وتكتمل"[4]، على أن هذا المظهر لا يحسن كما يرى عبد القاهر الجرجاني إلا إذا ابتعد الشاعر عن التكلف وأُرْسِلَتْ المعاني على سجيّتِها، "فإنها إذا تُرِكَتْ ومَا تُرِيدُ لم تكْتَسِ إلاَّ مَا يَلِيقُ بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها[5]، فالقوافي إذا جاءت غير متكلفة فإنها تلتحم مع غيرها في أداء المعنى والإفصاح عن الدلالة، ومن ذلك قول امرأةٍ من بني عامرٍ [من الطويل] [6]:

وَحَرْبٍ يَضِجُّ الْقَوْمُ مِنْ نَفَيَانِها ... ضَجِيجَ الْجِمالِ الْجِلَّةِ الدَّبِرَاتِ
سَيَتْرُكُهَا قَوْمٌ وَيَصْلَى بِحَرِّها ... بَنُو نِسْوَةٍ لِلثُّكْلِ مُصْطَبِراتِ

ففي هذين البيتين نلاحظ أن الشاعرة التزمت قبل الردف والروي حرف الباء وحركة الكسرة وحرف الراء وحركة الفتحة (الدَّبِرَاتِ، مُصْطَبِراتِ) فحققت القافية بذلك عذوبة

([1]) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية، بيروت ، د.ت، 397/2.
([2]) لم نجد له خبراً فيما عدنا إليه من المصادر.
([3]) كتاب الحماسة للبحتري، 61/1.
([4]) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص268.
([5]) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص10.
([6]) الحماسية رقم (252)،شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 748/2.

موسيقية يهش لها السمع، وتطرب لها الأذن، فضلا عن أنها جاءت ملتحمة مع سائر الكلمات في التعبير عن المعنى والإفصاح عن الدلالة، فالجمال في البيت الأول (دبرات) والدبرات كما جاء عند ابن منظور في لسان العرب هي المجروح ظهرها وقيل المقروح خفها [1]، ووصفت النساء في البيت الثاني بأنهن (مصطبرات) لما أصابهن من ثكل، وبذلك استطاعت القافية أن تحقق وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية بوصفها عنصراً مشاركاً في التعبير عن المعنى.

أما المظهر الرابع من مظاهر القافية في مختارات الشعر الحماسي فيتجلى في (الإيطاء): وهو عند علماء القافية "أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد"[2] أي إن كلمة القافية تتكرر بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يعتدُّ به كسبعة أبيات، وبالتأمل في الشعر الحماسي في الحماستين يظهر أن حماسة البحتري قد خلت من الإيطاء، فلم نجد في مختاراته من الشعر الحماسي شيئاً من الإيطاء، أما أبو تمام فقد ورد الإيطاء في مختاراته من الشعر الحماسي غير مرة، وفي غير صورة ، ومن شواهده ما ورد في قول بعض بني قيس بن ثعلبة، ويقال إنها لبشامة النهشلي[3] [من البسيط] [4]:

بِـيْضٌ مَفَارِقُنـا تَغْلـى مَراجِلُنَـا نَأسُـو بأموالِنـا آثَـارَ أيْـدِينَا

إنّـي لَمِـنْ مَعْشَـرٍ أفْنَـى أوَائِلَهُـمْ قَـوْلُ الْكُمـاةِ ألا أيْـنَ المحامُونَـا

لَوْ كَانَ فِي الأَلْفِ مِنَّا وَاحِدٌ فَدَعَوْا مَـنْ فـارِسٌ خـالَهُمْ إيّـاهُ يَعْنُونَـا

إذَا الْكُمـاةُ تَنَحَّـوْا أنْ يَنـالَهُمُ حَـدُّ الظّبـاتِ وَصَـلْناهَا بِأيْـدينَا

فالإيطاء في الأبيات السابقة يتجلى في كلمة (أيدينا) التي جاءت في نهاية البيت الأول ثم تكررت بلفظها ومعناها في نهاية البيت الأخير، دون أن يفصل بين الكلمتين سوى بيتين فقط، وهو ما يتعارض مع حد العروضيين المقنن بمرور سبعة أبيات فأكثر، وهذه صورة أولى للإيطاء في مختارات الشعر الحماسي عند أبي تمام، أما ما يمكن عَدُّه صورة ثانية عنده فيتجلى في قول سعد بن ناشب[5] [من الطويل] [6]:

([1]) ينظر: لسان العرب، مادة (دبر).

([2]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 169/1.

([3]) بشامة بن جزء النهشلي، ويروى بن حزن، من نهشل بن دارم، ولم أقف له على ترجمة، ويقدر بعضهم أنه إسلامي. ينظر: معجم شعراء الحماسة، ص14.

([4]) الحماسية رقم (14)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 105/1.

([5]) سعد بن ناشب بن معاذ بن جعدة، وهو من فتاك بني تميم في البصرة، وهو شاعر إسلامي. معجم شعراء الحماسة، ص51.

([6]) الحماسية رقم (10)، شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، 67/1.

فـإِنْ تَهْـدِمُوا بِالْغَـدْرِ دَارِي فإِنَّهَـا ثُـرَاثُ كَـرِيمٍ لاَ يُبـالِي الْعَواقِبَـا

أخِـي عَزَمـاتٍ لا يُرِيـدُ عَلـى الّـذِي يَهُـمُّ بـهِ مِـنْ مَقْطَـعِ الأمْـرِ صـاحِبَا

إِذَا هَـمَّ لَـمْ تُـرْدَعْ عَزِيمَـةُ هَمِّـهِ وَلَـمْ يَـأْتِ مَـا يَـأْتي مـنَ الأمْرِ هَائِبَـا

فَيَـالَ رِزَامٍ رَشِّـحُوا بِـي مُقَـدِّماً إِلَـى الْمَـوْتِ خَوَّاضـاً إِلَيْـهِ الْكَتَائِبَـا

إِذَا هَـمَّ أَلْقَـى بَـينَ عَيْنَيْـهِ عَزْمَـهُ وَنَكَّـبَ عَـنْ ذِكْـرِ الْعَواقِـبِ جانِبَـا

ولَـمْ يَسْتَشِـرْ فـي أمْـرِهِ غَيْـرَ نَفْسِـهِ ولَـمْ يـرْضَ إِلّا قـائِمَ السَّيْفِ صـاحِبَا

فالواضح في الأبيات السابقة أن اللفظ (صاحبا) الواقع في نهاية البيت الثاني قد تكرر بالمعنى ذاته في نهاية البيت الأخير، ولم يفصل بينهما سوى ثلاثة أبيات، والإيطاء في الأبيات السابقة يعد عند العروضيين أقل عيبا[1] منه في الصورة السابقة؛ لأنهم يقررون بأنه "إذا قرب الإيطاء كان أقبح،وإذا تباعد كان أحسن"[2]، وإن كان الإيطاء عيباً على كل حال، وقد عللوا تعييبهم للإيطاء في القصيدة بأنه يدل "على ضعف طبع الشاعر ونزارةِ مادته حيث أحجم طبعُه وقصّر فكره أن يأتي بقافية غير الأولى واستروح إلى إعادة الأولى، والطبعُ موكّل بمعاداة المعادات"[3] أي إن لجوء الشاعر إلى تكرار كلمة القافية بلفظها ومعناها في الأبيات اللاحقة يفصح عن ضعف الشاعر وتضاؤل قدراته على العطاء اللغوي، فالشاعر "إنما يواطئ من عيّ"[4].

([1]) يرى بعض الدارسين أن الإيطاء ليس بعيب سواء قربت القوافي أم بعدت ما دام التكرار يلائم المقام والمقال، لأن قوافي الشاعر مرتبطة بإحساسه الموافق للمقام والمقال، ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2004م، ص108.

([2]) الكافي في العروض والقوافي، ص163.

([3]) العيون الغامزة، على خبايا الرامزة، ابن الدماميني، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مطبعة المدني،القاهرة، د.ت، ص272.

([4]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 171/1.