الباب الأول

القافية

في اللغات السامية

القافية في الشعر الأكدي

عرفت الأكدية صورًا خمسة للأبيات أو أسطر الشعر. فقد أمكن التعرف على الصور الآتية:

١- أبيات الشعر معتادة Vers[١].

٢- أبيات شعر مزدوج Doppelvers.

٣- مجموعات شعر المقطوعات Strophe.

٤- مجموعات شعر غير مقطعي (أي لا ينتظم داخل مقطوعات شعرية) Astrophische Reihen.

٥- المتتابعات المتكررة Repetitorische Folgen.

وتوجد هذه الصور كلها في شعر الملاحم، وإن كان بعضها يظهر أيضًا في شعر الترانيم أو الأناشيد Hymnik و الخرافات Fabeln والحوار.

وينقسم البيت أو السطر إلى مجموعة من النغمات المرتفعة والمنخفضة، عدد النغمات الأولى محدد، أما النغمات المنخفضة فلا تحديد لها. فالتجديد لا يلزم إلا بالنسبة للنغمات المرتفعة حاملة النبر. وعدد المقاطع أو النغمات المنبورة في الشعر البابلي أربعة، تقسم إلى قسمين[٢] وإن كان قد عرف أيضًا الشعر المقطعي Strophenbau. أما الشعر المزدوج فهو الشعر الذي تتحد فيه القافية في كل سطرين متتالين.

---

(1) على ١٠١ Earl Hecker: Untersuchungen zur Akk. Epik

(2) ص٨٦ – ٨٨ H, Zimmern: Zu den neusten Arbeiten über Babylonische Metrik, Weimar 1896: الجـزء: Zeitschrift F. Assyriologie u. verwandte Gebiete

وصور المقطوعات والمتتابعات المتكررة يمكن أن نضرب لها مثلاً المحاورة التي وقعت بين خمورابي وإحدى النساء، والتي ننقلها عن الأستاذ فون سودن von Soden بمجلة الأشوريات وآثار منطقة آسيا بالشرق الأدنى[1].

فنجد أن حديث كل من المتحاورين يكتب في أربعة أو خمسة أسطر. وفي أول الكلام وآخره شطرتان (كما وردت الشطرتان المزدوجتان وسط الكلام مرة واحدة) يبدأ الملك دائمًا بقول الشطرتين، عدا الشطرتين الأخيرتين، فقد كانتا من نصيب المرأة. وإن كان لم ينطق في اللوحة الأولى ٢٧ – ٣١ إلا بشطرة واحدة، ومن ثم وجب أن يكون رد المرأة في اللوحة الأولى ٣٢ يتكون من ٤ – ٥ أسطر.

والوزن في الأكدية مكون من أربعة مقاطع منبورة في كل سطر، وتتكون المقطوعة من أربعة أسطر مثل أغنية اشتر Ischtar. وقد تتكون من عدة أسطر بكل منها ثلاثة مقاطع منبورة، يتلوها سطر من خمسة مقاطع منبورة.

كما نجد بالشعر الحماسي إلى جوار الشعر ذي المقطوعات الأربع، مقطوعات Doppelversstrophe يتكون كل منها من شطرتين فقط. ولا توجد الأسطر المفردة إلا نادرا، وخاصة في الشعر القديم. كذلك يعرف هذا النوع من الشعر الأسطر الأربع (٢×٢) بكل نبرتان أو ثلاثة، يلحق بها سطر خامس منفصل عنها في المعنى. وأحياناً يفتقد هذا السطر الخامس في بعض

---

(1) ص١٥٠ – ١٥٤ Ein Zwiegespräch Hammurabis mit einer Frau.
Z A C Zeitschrift f, Assyriologie u. vorderasiatische Arehäologie / Band 15, 1950

المقطوعات، وأحيانًا يفصل بين شطري المقطع نفسه. ومن ثم يسبب التبديل الكثير من الثنائي والثلاثي تتكون وفرة نغمية تساعد على غنائها القافية.

وهناك أشعار كثيرة كتبت في لغة النثر في الأكدية ولا يمكن نسبتها إلى الشعر إلا بعد التعرف على مضمونها. وهذا ما يحدث بالوزن المزدوج، وهو أبسط أنواع الشعر وأكثر أشكاله في المجموعات الشعرية انتشارًا.

وكثيرًا ما يأتي في هذا النوع ألفاظ متقابلة. فقد يبدأ البيت الأول بكلمة:

ش ش ش

Elisch أي أعلى، ومن ثم يأتي أول البيت الثاني كلمة Schaplisch أي أسفل.

أما إذا بدأ أول البيت بكلمة pa-na أي أمام، فإن البيت الثاني يبدأ بكلمة ar-ka أي خلف.

ش

وإن بدأ الأول بكلمة sh-me-la أي شمال، بدأ الثاني بكلمة im-na أي يمين.

وأحيانًا تكون المقابلة معنوية، مثل ما ورد في ملحمة جلجامش:

d

u-ul i-di En-ki-du aklam (NINDA) a-na a-ka-lim

ش ش ش

shikaaram (KASH) a-na sha-te-e-em la-a lum-mu-ud أي

لم يعرف انكدو والخبز ليأكله.

والبيرة شربها لم يتعلمه[1].

---

(1) من اللوحة ٨٦ – ٨٩ وراجع أيضًا ص١٤٢ من كتاب Karl Hecker; Untersuchungen zur akkadischen Epik

ويلاحظ اختلاف تركيب الجملة للحصول على الصياغة المطلوبة للشعر، كما يلاحظ أن هذا النوع من الصياغة الشعرية يتميز بالبساطة في التعبير، ولا يوجد به قفزات فكرية، فالشطر الثاني يكمل الأول عادة، ولا توجد القفزات الفكرية إلا في بعض الأشعار الخاصة، وقد تكون حينذاك للضرورة، مثل:

e-nin-na-ma tal-pu-us-su-ma il-lak

خ ش d خ

ur-cha ru-qa. ta a-shar chum-ba-ba

الآن قد لمسته ليذهب.

في طريق بعيد إلى خمبابا[1].

خ

a-na pe-chi-i eleppi (CGISH. Mà) a-na أو

d خ

Pu-zu-ur. Amurri (KUR. GAL) malàchi) (LU M LAH)

ش ش

ekalla at-ta-di-in a-di bu-she-eshu

الذي أغلق السفينة، البحار بروز أموري.

قلعة أعطيت له إضافة لممتلكاته[2].

ويلاحظ في الشكل المزدوج هذا Doppelvers الكثير من صور القافية وهي ليست مقصورة عليه. ويمكن أن نجمل هذه الصور فيما يلي:

١- تكرير الشطر الأول مع إضافة كلمة جديدة منعًا للمطابقة التامة مثل:

---

(1) جلجامش nin.lll ii ll. 12

(2) جلجامش XI 94-95

d

ina qè-reb Apsi ib-ba-ni Marduk [1]

d

ina qè-reb elli (KU) Apsi ib-ba-ni Marduk

وسط مياه النهر العذبة خلق مردوك.

وسط نقاء مياه النهر العذبة خلق مردوك.

ش ص

ilaani (DINGIR. MESH) i-isi-nu i-ri-sha أو

ص ط

ilaani l-si-nu i-ri. Sha taapa[2] الآلهة شمت الأريج

الآلهة شمت الأريج الطيب

٢- وأكثر من هذا النوع ورودًا بالمزدوج أن يغير تركيب الجملة في الشطر الثاني مع الإضافة أحيانًا. مثل:

ش

ib-ri-ma-li-ku a-na-ku in-ur-shi[3]

ش

Lu-ur-shi.ma ib-ri ma-li.ku a-na.ku

صديقًا ناصحًا أنا أتمنى أن ألقى.

أتمنى أن ألقى صديقًا ناصحًا أنا.

ش

i-ta-mu it-ti i-li-shu

---

(1) هيكر ص١٤٣؛ جلجامش Ec I 81 - 82

(2) جلجامش nin Xl 159 - 160

(3) جلجامش nin I vi 26 - 27

ش ش ش

u shu – u il-shu it. ti – shu i-ta-mu

تكلم مع الآلهة.

وهو الآلهة تكلم معه.

٣- النوع المتقابل Chiastische Figuren

Pi-ka li-ib-ba-ka li-wa.'i-ir bi-ir. Ki-ka
u li-ib-ba-ka li-wa'i.ir bi-ir-ki-ka

فمك قلبك (لبك) ينبغي أن يأمره.

وقلبك ينبغي أن يأمر ركبتيك[١].

أو

ش ش

e-mur-shu-ma sa-bi-tum e-te-dil bab-sha

ش ش

Baab-shâ e-te-dil e-te-dil si-kur-sha

رأته الساقية فأغلقت بابها.

بابها أغلقت. أغلقت بمزلاجها.

٤- تماثل الكلمات الأخيرة بالشطرتين Identität der Aussenwort

مثل:

d ش ش

At–ta Gilgamesh lu ma-li ka-ra-ash-ka

خ ش

ur.ri ú mu-shi chi-ta-at-tu at – ta[٢]

أنت جلجامش، ملآن هو كرشك.

---

(1) هيكر ص١٤٤

(2) جلجامش M iii 6 - 7

بالنهار وبالمساء افرح أنت.

ومثل:

ش خ خ خ خ

she-ret-ka i-sach-chuu-ra a-na much-ch-i-ja

ش ش س

sha a-shak ak-ka nu-ka a-na-ku ch-er-ta[١]

عقابك سيوقع عليّ

(وهو) الذي وقعته عليك أنا كعقاب.

والمماثلة هنا لا تعدو أن تكون مماثلة في صوت اللين الأخير مع مماثلة رنين المقاطع الصوتية الأخيرة في كل شطر.

٥- وثمة مماثلة تحدث أول كل شطر، ويمكن أن نسميها تجاوزًا قافية[٢] المطالع Anfangsreim مثل:

M ش خ

a-na man-ni-ja ur-shanabi i-na-ch a i-da.a

a-na man-ni-ja i-ba-li da-mu libbi – ja[٣]

لمن يا أورشنبي تتعب يداي.

لمن يقطر دم قلبي.

---

(1)هيكر ص١٤٥

(2) نقول تجاوزًا لأن كلمة قافية لا يصح أن يقصد بها إلا ما يأتي آخر البيت فقط؛ إذ أن معنى القافية كما ورد لدى أبي يعلى التنوخي ص٦٣ "سميت القافية قافية لكونها في آخر البيت مأخوذة من قولك: قفوت فلانًا، إذا تبعته..".

(3) جلجامش nin xi 293 - 294

ومثل:

ش خ

Me-li-im-mu i-cha-al-liqû i-na e-sh-tim[1].

خ

Me-li-im-mu i-cha-al-li-qū-ma na-m-ri-ru-iru-pu

البريق يختفي في الظلال.

البريق يختفي والشعاع ينطفأ.

٦- القافية آخر الشطر Endreim

ش ش ش

i-na u mi-shu i-dul-l-lu-shu ilaani i-dul-lu-shu

ش ش خ خ

ilaania i – hhu i-dul-lu-shu ilaani i-dul-lu-shu

في زمانـــــه عطفت عليه الآلهــة عطفــت عليــه

الآلهة أخوته عطفت عليه الآلهـــــة عطفت عليــه

ومثل:

ش خ

i-na pu-uuh-ri-ni-ma ni-ip-qak sharru

ش ش

Tu-tar-ram-ma ta – paq-qi-dan-na-shi sharru

فـــي اجتماعنا وثقنا بك يا ملك.

والآن ثق بنا أنت أيضًا يا ملك[2].

ولا نعرف هذه الأنواع من القافية إلا في شعر الملاحم Epik إلا أن قافية المطالع Anfangsreim تأتي أيضًا في غير الشعر القصصي أو شعر

---

(1) جلجامش Bauer vs.ll.l

(2) جلجمامش اللوحة التاسعة III i ll. 12

الملاحم. ويتضح هذا في مثال نظرية العدل الإلهي die Theodizee وهي منظومة في شعر المقاطع Strophe يتكون كل مقطع منها من أحد عشر سطرًا تجمعها قافية مطالع، تأتي أول كل سطر منها، على أن هيكر Karl Hecker[1] يلاحظ أن القافية فيها مرئية أكثر منها مسموعة.

ومثل هذا النوع من قافية المطالع غير معروف فيما وصل إلينا من شعر المقاطع، وإن كان الشعر القصصي يميل إليه، حتى ولو كان على هيئة شعر المقاطع، مثل ما ورد في اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش[٢] فتكرر في الأسطر ٣٩ – ٤١ (من I ii)، ٣ – ٥ من (iv) كلمة itti وتتكرر في الأسطر ١٥ – ١٧ من (III ii) كلمة a – di ، وفي الأسطر ١٨ – ٢٠ من (x iv)..

ط ط

a-na-at-t a-lam-ma

ونجد بنفس اللوحة أيضًا القافية المعتادة Endreim في الأسطر ٢٦ –

ش

٢٨ من (vi).. bu-bu-ti, iluuti, scharuti

ش ش

وفي الأسطر ٥٤ – ٥٦.. tal – ti – mish - shu

ولعل القافية هنا – كما يلاحظ هيكر – تأتي لتحديد أقسام القصيدة وليست حلية صوتية فحسب، وهو يعلل هذا بأن القافية قد تكون كلمة كاملة تكرر آخر كل سطر، وأن في هذا دلالة على ترابط المضمون القوي بين هذه الأسطر، ففي الشعر القصصي بصفة خاصة يمكن أن توضح القافية الترابط بين الأسطر بعضها البعض، كما توضح الترابط بينها وبين غيرها من مقاطع.

---

(1) ص١٥١ من كتابه.

(2) ii 39 - 4

وكثيرًا أيضًا ما تترابط مجموعات طويلة من الأسطر الشعرية التي لا يربط بينها تنظيـــم مقاطع واضح، كما يتضح من ملحمة إرّا Erra-Epos حيث

ش

نجد أحد عشر سطرًا تبدأ بكلمة.. scha

وخمسة أسطر بكلمة u'a Baabili[1].

ومثل هذا يقابلنا أيضًا بملحمة جلجامش باللوحة التاسعة، وكذلك بملحمة

ش

نرجال إيرش كيجال.. Nergal – Eresh Kigal عدة مرات. ويأتي هذا عادة مع الأعداد الترتيبية التي تأتي غالبًا أول السطر، ويتضح هذا في ملحمة ترجال اريش كيجال (vi 23-28 b i 20-26. iii 41- 41) أو في رحلة اشترالي جهنم Ischtar Hollenfahrt (c 119. Rs).

مثل:

ش en ش ص ش

ish ten baaba (kA) U – she – si – schi - ma

ش ش ص ش

ut-te-er-shi su-bat bal-ti schâ zu-um-ri-schâ

sha ش ش ش ش ص ص ش a ش

shana baaba û-she.se si.shi.ma ut.te-er.shi shalsha baba

الباب الأول تركها تمر منه ورد إليها وشاح عفة جسدها.

الباب الثاني تركها تمر منه ورد إليها...

الباب الثالث.... (وهكذا حتى الباب السابع).

---

(1) هيكر: ص١٥٢

ويمكن أن يتوالى تتابع الأعداد الترتيبية لاختصار المضمون، كما ورد في ملحمة جلجامش باللوح التاسع (x iv 4,3).

ش ش ش a ش
shana shal-sh-à re.ba.a Gilgamesh li-qē pa-ri-sa
خ ش ش ش
ha-ansha sheshsha u seba'

(عصا) ثانية، ثالثة، رابعة أخذ جلجامش

خامسة، سادسة، سابعة... (حتى الثانية عشرة).

وبالمثل نجد مثل هذا بملحمة جلجامش أيضًا بنفس اللوحة:
(215 FF), (xl 142 FF), (VLL vi 4 FF)

وكذلك بملحمة نرجال – إيرش كيجال (a A 67 FF) وفي هذه اللوحة بالذات يتصاعد العدد الترتيبي للأبواب حتى يصل إلى أربعة عشر بابًا، وإن كان المعتاد أن يكون العدد سبعة أبواب فقط. ولم يشذ عن هذا إلا اللوحة التاسعة من ملحمة جلجامش التي وصل فيها عدد الأبواب إلى اثنى عشر بابًا[1].

وأحيانًا تخفف حدة توالي مجموعات من المقطوعات ذات الأشكال الثانية بتغيير كلمة القافية. فنجد في لوحة جلجامش التاسعة مثلاً (Vlll i 8 FF) وسط مجموعة من الأسطر المبتدأة بكلمة (Libki, ka) أي ليبكك، أسطر خالية من هذه الكلمة.

ويجدر أن نلاحظ أيضًا أن كاتب ملحمة إرّا Erra قد تعتمد فيما يبدو أن ينوع في اختيار الكلمات المرادفة، أو تغيير موضع الفعل الدال على التكلم للتخلص من هذه الرتبة.

ش en
is-si-ma lshten ففي السطر ٣١ نادى الأول

---

(1) هيكر: ص١٥٣

ش i

i-qab-bi ana shani وفي السطر ٣٣ تكلم مع الثاني

ش ش

i.ta. ma ana sha I. shi وفي السطر ٣٤ تحدث مع الثالث

i- qab-bi ana rebi-i وفي السطر ٣٥ مع الرابع قد تكلم

i ش خ

ana shanshi iq-ia-bi وفي السطر ٣٦ الخامس مع قد تكلم

ش ش ش

shesh-shu um-ta-'e-er وفي السطر ٣٧ السادس أمر

أما السطر ٣٨ فقد حذف منه الفعل الدال على التكلم كلية.

القافية الداخلية Innenreim:

وقد عرفت الأكدية أيضًا القافية الداخلية مثل[1]:

ش خ ش

ip-shi-ih uz-za-shu-ma i-nē-' i – ra-as-su

ش

ish-tu i-ra-su i- nē-'u

وكظم غيظه ومال بصدره

بعد أن مال بصدره

ففي الكلمتين الأخيرتين من السطر الثاني قافية داخلية، أما القافية المعتمدة في البيتين فهي القافية المعتادة آخر البيتين. وهي قافية أصوات اللين هنا.

---

(1) هيكر – ص١٢٧ (جلجامش ص٢٢٩ – ٢٣١)

وفي المثال التالي الذي تتضح به قافية المطالع تجد أيضًا قافية داخلية تجمع بين كل كلمتين آخر كل سطر.

ش ش ش

a-di i.kash-shà-du and qishti erinni

خ d

adi chum-ba-ba da-pi-hu i-na-ru

حتى وصل إلى غابة الأرز

حتى قتل خمبابا المتوحش

وقد تأخذ القافية الداخلية صورًا مختلفة:

أ- فأحياناً تأتي في الكلمات المجاورة بالسطر مثل: Identität der Innenglieder.

ش ش ش ش ش

ma-ri shamshi shamshi sha ilaani

ابن الشمس، وشمس الآلهة

ش

e-ru-u i-ku-ul i-ku-lu ma-ru-sh u

الصقر افترس، افترس صغاره

ش ش

ip-ru-su a-ma-ti-shu-nu-shu-nu iz-ziz-zu

قطعوا حديثهم، هم صمتوا

ش

والقافية هنا هي (sh-u nu) أي ضمير جماعة المتكلمين المنفصل، وهو نفسه يأتي متصلاً.

ب- وأحيانًا يأتي التماثل في الكلمات الواقعة في أول وآخر السطر مثل: Identität der Aussenglieder

ش

ú at-ta ul sha-na-at ki.i ja-a-ti-maat-ta

وأنت لست مختلفًا (ثانيًا) كما أنا أنت.

ومثل:

ش خ ش ش ش خ

ma- har- shu ish – shi –q qaq – qa – ru ma-har-shu

قدامه (أمامه) قبل الأرض قدامه

ومثل:

ش ص خ ش ص

s a – lam-ka li-ish–zi – iz i – na maha – ar sa – al – mi – shu

صورتك صلم (أو وصنم) وضعها أما صورته.

ج- كما يكون التماثل في كلمات متوازنة Parallele Identitat مثل:

ش ش ش ش

shi-ma.in-ni shi-bu-tú shi-ma-in-ni ja-a-shi

اسمعيني يا عجوزي اسمعيني أنا

ومثل:

ش

erbe iinaa – shu erbe uzna

أربع هي عيونه، أربع هي آذانه.

د- وثمة صور صوتية عامة allgemeine lautbilder مثل:

ru – um – mi – i ki – ri – im – mi – ki

إرخ ذراعيك

ku – tu – um mi kut – tu – ma – at – ma

بجراب غطيت

ش ش ش ش ش

u – ni – ish – sh u – ma nu – ush – sh a shu ú – ul el – ti –’

أردت أن أحركه، تحريكه لم أستطع

ومثل:

a – li a – li – it – tum ú – ul – al – du – ma

ش خ ش

um-mi she – er – ri ú – ha – ar – ru – ú ra – ma – an - sha

حينما يولد المولود

أم الطفل ترتاح نفسها.

هـ– وأحيانًا تكرر كلمات معينة بنفس السطر أيضًا مثل:

ub ش ub ش

teerub tushpel qin – ni teerub tush – pel qin - ni

وطأت وغيرت قنى (عشي)، وطأت وغيرت قنى

ومثل:

ma - ri – ú – tu ma – ri – ú – tu

أبنائي، أبنائي

* * *

والحديث عن القافية الداخلية يقودنا إلى ملاحظة أن السومارية هي اللغة التي عرفتها منطقة ما بين النهرين (العراق حاليا) Mesopotamien قبل أن تفد إليها القبائل السامية التي كونت مملكتي بابل وأشور، قد عرفت القافية الداخلية أيضًا. وهذا ما أنقله عن بحث قيم بعنوان القافية الداخلية والسومارية

للأستاذ رايموند ريك جستين La Rime Interne en Sumerien[1] Raymond Riec Jestin. وهو يشير في مقدمة البحث إلى أنه تحدث في مقال آخر عن القافية السومارية La Rime Sumerienne[2] وهو يسوق للدلالة على وجود القافية الداخلية النص التالي:

ش
Gi kug gi – engur grsh gi
Gi ugula – azu su – su – su ur azu
d ش
En.Ki Ki gish gal ugula azu
ش
Ua shud mu-du buzur – azu
ش
Kur nunuz gi mush kur du gi en ki
Eridug ki dug ge –ga - ga
ش
En – ki esh – bar – kig ge.e
ش ش
shesh – ib gi zag – ishib – bi
ش ش ش
En – ki DIM gish – she – shub
ش
Nin – gir – su zag – i shib

---

(1) بمجلة RA 63 - 1969 ص١١٥ – ١٢٠
Reveu D'Assyriologic et
d' Archeologie Orientale

(2) بمجلة Bl Or 24, ١٩٦٧ ص٩ – ١٢
Bibliotheca Orientalis (Leiden) (ولم أستطع الحصول عليها).

ش ش
shul – udul dushshu kug e - il

وفضلاً عن القافية الداخلية الممثلة في القاف المكسورة في السطر الأول، وتبادل الزاي والسين المضمومتين في السطر الثاني، والكاف والغين المكسورتين في السطر الثالث (وهكذا حتى آخر المقطوعة)، فإننا نلاحظ وجود قافية المطالع أيضًا بالسطرين الأولين، ومجيء En-Ki ثلاث مرات أول السطر، كما نلاحظ وجود القافية آخر بعض الأسطر أيضًا.

ويحاول رايموند ريك جستين أن يوضح القافية الداخلية في المقطوعة فيكتفى بالإتيان بالأصوات اللغوية المكونة لها بكل سطر.

gi ug gi gur gi gi ug ul
zu su su ur zu
ki ki gi al ug ul zu
ud ud mu du zu zu
ur mu nu nu cwz gi mu ur du gi ki
dug dug ge ga – ga
ش
en ki esh ki ge
ش
shesh ib gi zag ishib
en ki DIM gish she shub
ش
gir su zag ishib
ش ش
shul dul dush su kng il

وهو في محاولة وضع الأسطر بهذه الطريقة إنما يحاول أن يفيد من المجانسة الصوتية الواضحة بين الأصوات بعضها وبعض.

ونلاحظ على هذا النص ما يلي:

أولاً:

أ- الأبيات الثلاثة الأوائل تشتمل الأصوات اللينة i, u كما ورد الصوتان a, u مرة واحدة،أما الأصوات الساكنة المصاحبة لها فهي الكاف (K) والجيم (G) وكذلك الراء الرخوة (R) Liquide، واللام (L) وأصوات الصفير السنجابية sifflantes alveolaires السين والزاي S, Z.

ب- تلعب المجانسة الصوتية دروًا هامًا بالنسبة للوحدة الصوتية V C أحيانًا وبالنسبة للوحدة ug, gu, go: cv

ثانيًا:

أ- في الأبيات الثلاثة التالية نجد أن الأصوات المتحركة والساكنة أكثر عددًا. فالأصوات المتحركة: i, e, a (أما الصوت e أعني الكسرة الممالة فيمتد ليشمل a, e).

والأصوات الساكنة z, i, e, k, g مثل الأسطر السابقة.

وفضلاً عن هذا نجد الصوت الأسناني المقفل (الدال D) كما نجد الأصوات الصائتة les sonantes: الميم الشفوية labiale (M)، والنون الأسنانية dentale (N)، واللام الرخوة liquide (L)، والغين الرخوة اللهوية la spirante velaire، والجيم الصائتة اللهوية la sonnante vélaire، وصوت الصفير السنجابي la sifflante alveolairez.

ب- في هذه الأسطر أيضًا نجد القافية المزدوجة في gu, ug, zu, uz, du, ud

ثالثًا:

أ- في السطور الخمسة المتبقية نجد نفس الأصوات اللينة السابقة u, (ü), i, e, a كما يظهر صوت الشين الساكن وهو صوت صفير حنكي sifflante palatale وبالإضافة إلى هذا الصوت نجد الأصوات السابقة الورود في الأسطر السابقة، وصوتين آخرين هما الباء والسين (b, s) وإن كان ورود النون واللام بدرجة أقل.

ب- نجد السجع المقلوب هنا assonancement inverses أيضًا في:

ش ش ش ش

shu مع ash وshe مع i/e sh

ويبدو واضحًا في هذه الأسطر، لوجود الأصوات الساكنة.

ونورد الآن ترجمة النص:

أيها البوص المقدس، بوص انجور أيها البوص

أيها البوص الذي جعله رب الشجر ينمو

ولأن أنكى في الوحدانية هو رب السحر

عندما يحضر للصلاة، وسر السحر

والكور وهو يخلق – إذا – بوصًا يضفي عليه شكله (أي شكل جورباح)

ليجعل بوص السيد أريدوج يحني ركبتيه

لينطق أنكي بالنبؤة

إن البوص مساندة للعقيدة

عندئذ يقسِّم أنكي الكبير الأنصاب

فيصبح (فين جيرسو) سنة للعقيدة

ويحضر (سول أودول) الوسادة الخالصة

* * *

والحق أن الترجمة لا تبين تمامًا عن المعنى السوميري. وقد اكتفيت بالترجمة عن الفرنسية، لأن ما يعنيني هنا هو القافية والأصوات اللغوية التي تتكون منها، وليس المعنى ذاته. ويعنيني أيضًا أن أتبين وجود نوع من القافية الداخلية في السومرية، وكذا قافية المطالع الملحوظة بالسطرين الأولين، وكيف أن الاعتماد في القافية كان أساسًا على أصوات اللين، وإن كانت الأصوات الساكنة تظهر القافية بصورة أوضح.

والسؤال القائم الذي لم نجب عنه حتى الآن، وأعني به التساؤل عن الصلة بين السومرية والأكدية، وهل أخذت الأكدية القافية عن السومرية، كما أخذت عنها الخط، والكثير من الطقوس والعبادات والقوانين والأساطير، بعد أن حلت محلها بنفس المنطقة؟

والحق أنني لم أستطع الاهتداء إلى الرد على هذا السؤال بعد، لعدم وجود المراجع الكافية في متناول يدي، ولعدم تمكني من دراسة السومارية دراسة تتيح لي المقارنة بينها وبين الأكدية.

ولكن الإجابة الميدانية الحاضرة – بكل بساطة – هي أن الشعر في كلا اللغتين شعر نبري، ومن ثم فإن القافية لازمة لكلٍ، ولا حاجة لأن يأخذ أحدهما عن الآخر[1].

ويحسن أن نختم الحديث عن القافية في الشعر الأكدي بالأسطر التي تتضح فيها القافية بنهاية كل سطر.وهي تتمثل في أصوات اللين المزدوجة (i a) والمسبوقة بالكسرة (i) أو الكسرة الممالة (e).

* * *

(1) راجع: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف.

ش

d ش ش mesh ش

1 - Ashshur ab ilani ra –'-im shangu – ti - ia

d ش ش ش

2- A – nu gesh – ru resh – tu – u na – bu – u shu – me - ia

ش

d ش mesh

3- Enlil (BE) bêlush a – an – n mu – ki – in palê - ia

ش

d ش ش ش ش mesh

4- Ea (DISH) er. shu mu – du – u mu – shim shimati -ia

d

5- Sin d'Nannaru ham – ru mu – dam – mi - iq

d ش ش ش e ص tim

6- Shamash daian shame uersetim pa-risu

d ش خ ش خ

7- Adad belu ra – ash – bu mu – na – ch l-ish ummanicha - ia

d d d ش

8- Marduk e-tel I-gi-gi u Anunnaki (GISH.Uki)

d ش خ

9- Ishtar be – let qabli u tachi a – li - kat

ش

d mesh

10- Sibitti (IMIN.BI) ilani qar – du – u – ti

١- أشور والد الإله الذي يحب كهانتي.
٢- أنو القوي البالغ القدم الذي دعاني.
٣- إنليل السيد الجليل الذي ثبت حكومتي.
٤- أيا الذكي الحكيم الذي يقدر مهارتي.
٥- صن الشعاع المضيء الذي ييسر الأمر ويجعله مناسبًا لي.
٦- شمش قاضي السماء والأرض الذي ينفذ حكمي.
٧- أضداد الإله المعبود الذي ينمي جيشي.
٨- ماردوك حاكم أجيجي وأنوناكي الذي ينمي ملكي.
٩- أشتر سيدة القتال التي تقف إلى جانبي (تساندني).
١٠- الآلهة السبعة آلهة الحرب الذين يقهرون أعدائي.

- ٢ -

القافية في الشعر السرياني

لم يتعرف الأوربيون على النحو والشعر السرياني إلا في القرن السادس عشر الميلادي، عندما كتب جورج أميرا Georg Amira – وهو ماروني لبناني كان يقوم بتدريس السريانية في روما – سنة ١٥٩٦ كتابه عن النحو السرياني[١] **وتتلخص ملحوظاته عن العروض والقافية في السريانية فيما يلي:**

١- على الرغم من وجود مقاطع طويلة وصغيرة في السريانية إلا أن الوزن لا يفرق بينهما مطلقاً. فقيمتها الصوتية عند الشعراء واحدة. وهذا ما يتميز به الشعر السرياني عن الشعر اليوناني واللاتيني الكميين.

٢- يفضل أميرا الوزن ذا المقاطع السبعة المحبب لدى أفريم Aphrém والوزن ذا المقاطع الإثنا عشر الذي أكثر يعقوب السروجي ja ‘qob von Serug من استعماله، على سائر أنواع الشعر السرياني المتعددة.

٣- ولكنه يؤكد أن الوزن التام لا يتحقق إلا في الشعر المزدوج بكلٍ، أي بتوالي سطرين يحتوي كل منهما على اثنى عشر مقطعًا، أو بتوالي أربعة أسطر يحتوي كل منهما على سبعة مقاطع وهو الوزن المفضل عند أفريم.

٤- القافية – فيما يرى أميرا – تأتي آخر السطر أو داخله للزينة، وكلما زاد عددها وأحكم ترابطها، علا قدر الشعر واتضحت روعته.

---

(1) ص١١ من Gustav Hölscher, Syrische Verskunst
Leipzig I j. c. Hinrichssche Buchhandlung, 1932

٥- للشاعر رخصة (وإن كانت غير مطلقة) للاحتفاظ بعدد المقاطع المنصوص عليه، إذ يمكنه مثلاً من استعمال بعض الكلمات وحيدة المقطع (مثل فعل الأمر من الأفعال مضعفة العين أو المعتلة) وجعلها ذات مقطعين. كما أن له الحق في إدغام بعض المقاطع في مقاطع مجاورة، فتصبح مقطعًا واحدًا بدلاً من اثنين (ولا يكون هذا إلا بالنسبة للألف أو الياء إذا كانتا أول الكلمة).

* * *

ويهمنا هنا أن نناقش ما جاء به أميرا من أن القافية تكون للزينة فقط. وهو رأي لا نتفق معه عليه؛ إذ إن الشعر السرياني شعر نبري، لا يمكن أن يستغنى عن القافية. وقد عرفت السريانية القافية في الشعر قبل الإسلام. بل لقد عرفها أفريم (ت٣٢٣) نفسه **ويمكن أن نسوق له المقطوعات التالية:**

ط

- Qnaau ta‘maa barmiisuuteh
- unak puutaa hiaqqiiruuteh

خ خ ش

- ushuchchaadaa bmeskeenuuteh

ش

- dshappiiruu bamlee kulleh

ش

- neshpar kullan ‘am kulleh

- اكتسبوا (اقتنوا) الذكاء من طيبته.
- والطهارة من وقاره.
- والعطية من فقره (مسكنته).
- لأنه جميل كله.
- لننعم كلنا بالجمال معه (مع كله).

فالأسطر تنتهي كلها بضمير الغائب المتصل (eh)، وتتحد الأسطر الثلاثة الأولى في التاء التي تسبق ضمير الغيبة، على حين ينتهي السطران الأخيران بكلمة كاملة (Kulleh). وهي بنفس المعنى هنا، أي أن في السطرين إيطاء.

ولعل أميرا حين تحدث عن القافية – كان يعني القافية التي نقلها السريان عن الشعر العربي بعد الفتح، بعد أن عرفوا أنواعها المختلفة عنهم، وحاولوا تقليدها، وخاصة في القرن الثاني عشر، الذي يتميز بازدهار الأدب السرياني، باتصال الشعراء والعلماء السريان بالعرب وانبهارهم بما لديهم من علوم وفنون. ففي هذا القرن نجد أشكال القافية المزدوجة فأحيانًا نجد القافية تنتظم بمجموعة من الأبيات أو تنتظم القصيدة كلها. وإن وجد الشعر غير المقفي حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي (أعني على غير النسق العربي).

ولكن هذا كله لا ينفي أن السريان عرفوا القافية قبل اتصالهم بالعرب – كم بينا من قبل – وإن كانت قافية من نوع آخر تتمثل في أصوات اللين أحيانًا، وتشاركها الأصوات الساكنة أحيانًا أخرى، فضلاً عن وجود بعض النصوص النثرية المسجوعة أيضًا، كما لاحظنا عند قراءة النصوص السريانية القديمة وخاصة بالعهد الجديد بالقافية.

وقد اشتهر أفريم بنوعين من الكتابات المنظومة:

١- **المدراش madrasche** ويتكون من عدة أسطر متساوية المقاطع غالبًا وإن كان عدد المقاطع يختلف فيها أحيانًا. ويقوم أحد الأفراد بترتيل هذه الأسطر. ويردد جماعة من الناس بعد كل بيت العونيثا عوانيا (وهي لازمة تأتي آخر السطر أو البيت). وليس يلزم أن يكون لأي سطر أو بيت من هذا الشعر صلة بما يليه في المعنى، بل إن كل سطر قائم بذاته.

والمدراش له أوزان وانضمام متعددة. وإن كان أفريم قد أولع باستعمال النوع الأبجدي منها، فينظم أبياتًا على ترتيب الحروف الأبجدية، وأخرى على ترتيب اسم المسيح (يسوع)، أو على اسمه هو (ا ف ر ي م).

٢- **السوفيتا:** ووزنها بسيط، يبدأ فيها الشاعر بمقدمة بسيطة يتحدث بعدها عن الموضوع ذاته. وقد يقوم بإلقاء هذا النوع متكلم فرد، أو يقوم بها فردان يتحاوران فيما بينهما بكلمات المنظومة.

٣- **الميمر Memre** وهي منظومة لا تقرأ ولا تنشد، وقد يدخلها بعض الفقرات الصالحة للإنشاد، وهي تعليمية أو قصصية، وأبياتها متساوية المقاطع غالبًا، ومقاطعها سبعة، وأنغامها ثلاثة مرتفعة. ويرتبط فيها مقطعان دائمًا ارتباطًا تامًا، كما يعبر عن المعنى الأساسي فيها بربط سطرين معًا.

* * *

ولعل من المفيد أن نأتي أيضًا بمثال للشعر السرياني المتأثر بالقافية العربية، لنتعرف على الفرق بين القافية في القديم قبل الاتصال بالعرب، وقبل الفتح الإسلامي، وبعد التأثر بالشعر العربي في القرن الثاني عشر.

والمثال الأول نقلناه أيضًا بكتاب "بدايات الشعر العربي" عن قصيدة جبريل القمص الموصلي، التي ألفها حوالي عام ١٣٠٠م، وتحتوي على مائة وخمسين بيتًا نشرها كرداحي Caradhi بكتابه Liber Thesauri (١٠٧ وما يليها)[1]. وقد نظمها جبريل القمص في بحر الطويل العربي.

س خ

’ineq chalbaa ifuut ‘Iiadaa ‘lialluudee usharbree

(1) راجع هولشر ص٧

ص

uetkrek uetesar baalegmenuaan u‘azruuree
uetsiim boriaa ’ak bar meskeene uhaadooree

ط

kad tab’iitau mlek malkiin usaggii’iiqaaree

مص الحليب مثل الأطفال والرضع

وكان مدثرًا في لفائف ومربوطًا برباط

وفي خص موضوعا كابن الفقراء والشحاذين

وإن كان ملك الملوك وعظيم الشرف

ويلاحظ هنا أن القافية هي الراء ويليها الألف الممالة.

والمثال التالي للشاعر جرجس وردة بأوائل القرن الثالث عشر أيضًا نقله كرداحي بكتابه ص ٥١[1]:

braa dkasiaan beh siimaataa

خ

dkull chekmaataa uadi ad’aataa

ش

habli tar‘iitaa shfiitaa
umelltaa gmiirtaa dlaa ftiiguutaa

خ ص

damseet chiil kull maaudee naa

ط

ulaa mdaggel naa utaab mhaimen naa

ش ش خ

imamlek chaiiee mashshar naa

---

(1) هولشر ص٥٧

ش
dkull teshluun lkon iaheb naa
خ
chakkem tar‘iit bida‘taak
خ
uamlii re‘iaan chekmaataak
خ ش
usefuaat nmallan teshb chaataak
ش ش
uleashshaun neemar taudiitaak

يا بني في الخفاء الكنوز
لكل الحكم والمعارف
فاعطني معنى صافيا
وحديثا كاملاً دون شك
أعلم أنك ترغب في كل شيء
ولا أنكره عليك وأقرر:
لرب الحياة أشهر
إن كل ما تطلبونه أعطيه لكم
سدد فكري بمعرفتك
وأكمل ما أبغيه بحكمتك
لتسبح شفتاي بحمدك
وينطلق لساني بحمدك

ولاحظ أن الأسطر الأربعة الأولى تتحد في القافية، وهي التاء التي يعقبها الألف، على حين تتحد الأسطر الثلاثة التالية في قافية النون التي يعقبها الألف، وتليها أربعة أسطر تتحد في قافية التاء التي يعقبها ألف وتليها الكاف.

- ٣ -

القافية في الشعر العبري

يكتب دكتور إبراهيم موسى هنداوي بكتابه الأثر العربي في الفكر اليهودي عند حديثه عن خصائص الشعر العبري القديم ما يلي:

"أهم هذه الخصائص أنه لا يحتوي على قافية، ولكنه يعتمد على اللحن أو النغمة في آخر السطور. فليس هناك شعر مقفي ينتهي بقافية في كل سطر، ولم تكن القافية معروفة في الشعر العبري القديم كما هو الحال في الشعر العربي.

ومن خصائصه أن الصيغة الشعرية تؤثر على النبرة والنغمة. وكانت أناشيد العبادة تسمى ترانيم، وكان يصاحب الترنيمة إيقاع أو غناء. وهذه الترانيم غير موزونة ولا مقفاة.

ومن خصائص هذا الشعر أيضًا أنه يحتوي على الصيغ الموسيقية، وخاصة في الشعر الغنائي. أما الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة كما في الوزن العربي فقد كانت غريبة عنه"[١].

* * *

ودكتور هنداوي يصرح بأنه ينقل هذا القول أو بعضه عن دائرة المعارف اليهودية (جـــ١٨ ص٩٣) دون تحديد لما نقله عنها، وإنما يعنينا هنا الفقرة الأخيرة من كلامه التي يذكر فيها أن الشعر العبري القديم يحتوي على الصيغ الموسيقية وخاصة في الشعر الغنائي، وأن الأوزان المضبوطة بمقاييس مخصوصة – كما في الوزن العربي – كانت غريبة عنه. أي أن الحكم هنا بالقياس إلى ما يعرف الشعر العربي به من مقاييس مخصوصة، وليس بما

---

(1) الأثر العربي في الفكر اليهودي: ص٧٦

يخضع الشعر العبري له من مقاييس غير مخصوصة بالشعر العربي، لكن بما يمكن أن يجري عليه من مقاييس خاصة به، ولو كان الشعر العبري بلا أوزان مضبوطة أو مقاييس مخصوصة لما كان شعرًا على الإطلاق، ولما أمكن تلحينه أو تنغيمه.

وبنفس النظرة ونفس الحكم كان الشعر العربي القديم إذًا بلا قافية.. وهذا صحيح أيضًا إذا أخضعناه للمقاييس المخصوصة للقافية العربية. ولكننا لو قبلنا هذا الحكم، فما الذي يسبب النغمة في آخر السطور التي يعتمد عليها الشعر العبري القديم؟

وأيًّا كانت هذه النغمة، ألا يمكن أن نطلق عليها قافية إذا تكررت بنفس الأصوات اللغوية في بيتين متتاليين أو عدة أبيات؟

على أنني رجعت لدائرة المعارف اليهودية لأراجع النص المذكور فوجدت النص التالي بالمجلد العاشر ص٩٣[1]:

خصائص الشعر العبري القديم:

لا يحتوي الشعر العبري على القافية، إلا أن الأغنية الأولى التي سبق ذكرها (خروج، إصحاح ١٥، الآية الأولى وما يليها) تحتوي على جناس أصوات اللين آخر الأسطر assonance كما في aromemenhu, anwehu (نفس الإصحاح آية ٢) ومثل هذا الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات والأنغام) الممثل في (h) – أي ضمير الغائب المفرد المتصل – لا يمكن حقًا تجنبه في العبرية، لأن الكثير من الضمائر يأتي كمقطع لاحق بالكلمات. وفضلاً عن ذلك فإن القافية تأتي متفرقة فقط في الشعر العبري، كما عند شكسبير مثل (thing)، (king) في المشهد الثاني من هملت. ولا يوجد أي شعر في العهد القديم تأتي قافية النهاية في كل سطر منه، وإن كان بللرمان Bellermann في

(1) وليس كما ورد لدى د. هنداوي إذ ذكر أنها ص٧٦

كتابه "محاولة لدراسة عروض العبريين" سنة ١٨١٣ ص٢١٠ يلمح إلى استثناء ما، ولعله يعني المزامير (مزمور ١٣٦). ولا تتحقق القافية طوال الشعر إلا في تكرير كلمة (hasdo)، "رحمته" في فترات زمنية قصيرة. وقد قرر جرمي H. Grimme في مقاله "الشعر التام التقفية في العهد القديم (بمجموعة باردنهيفر "دراسات عن الكتاب المقدس" سنة ١٩٠١ العدد السادس ص١، ٢) أن مثل هذا الشعر يتمثل في المزمور ٤٥، ٥٤، وسيراخ (أسلياستكوس)[1]، ٤٤ (١ – ١٤) وإن كان قد اعتبر الانسجام الصوتي (أو توافق الأصوات) للأصوات الساكنة في النهايات قافية مثل Ozenk (أذنك)، (abik =) (مزمور ٤٥ آية ١١)، على حين أن القافية الأصلية تتطلب التوافق الصوتي في الحركات (أصوات اللين) التابعة لها.

النص المنقول عن دائرة المعارف اليهودية:

The Jewish Encyclopedia
Volume X
New York and London
Funk and Wagnalls Company, 1905
S. 93

Characteristics of Ancient Hebrew Poetry

1- Ancieht Hebrew peoetry contains no rime.

Although the first song mentioned above (Ex.X.V.I. et seq) contains assonance at the ends of the lines, as in

---

(1) Ecclus اختصار لكلمة Ecclesiasticus في اللاتينية وهي عنوان آخر للكتاب الابوكريفي (أي كتاب غير معتمد كنص ديني أو غير معروف مؤلفه) و اسمه الآخر "حكمة يسوع بن سيرح" ولم أطلع عليه، ولكن أنقل ترجمة لبيتين منه عن دائرة المعارف البريطانية. ويتضح في الترجمة نفسها طريقة القافية ولعلها قافية المطالع؛ أو أن المترجم تصرف في الترجمة، وإن كان ترديد الكلمات واضح في البيتين.

Hast thou a wife? abominat her not
Hast thou a hated wife? taust not in her.

"anwehu" and "aromemnhu" (ib. verse 2) such cosonance of "hu" (him) can not well be avoided in Hebrew because many pronnouns are affixed to words. Furthermore, rime occurs only as sporadically in Hebrew poems as in Shakespeare: e. g. in "thing" and "king" at the end of the second act of "Hamlet". There is no poem in the old Testament with a final rime in every line, although Bellerman (Versuch über die metrik der Hebräer 1813, p. 210) aliudes to an exception, meaning probably Ps cxxxvi., the rime throughout the poem consists only in the frequent repetition of the word "hasdo". H. Grimme has stated in his article" Durch-gereimte Gedicte im A. T. (in Bardenlewer's "Bible Studies" 1901, vi. 1, 2" that such poems are represented by Ps xiv, iiv., and Sirach (Ecclus.[1] Xlive. – 14 but he regards the consonance of final consonants as rime, e. g., "oznek" and "abik" Ps. X Lv. 11) while rime proper demands at least the assonance of the preceding vowel.

ونفس النظرة ونفس الحكم الذي وجدناه عند دكتور إبراهيم هنداوي نجده أيضًا منسوبًا إلى أبي الحسن اللاوي ولدى يهودا هاللیفي Jehudah Halléwi (ت ١١٤٠م) وعند الحريزي Judah ben Solemon Harizi (ت ١٢٣٥م) فهما يريان أن الشعر العبري أخذ القافية والوزن عن العرب.

وقد حاول ياكين jachin[٢] في حواره مع تلميذه بوعاز Bo'az دحض هذا الرأي، فقرر أن اليهود عرفوا القافية والوزن في أقدم العصور ولكن

ش ح

الروح القدس... ruah haqqodesch لم يستخدم الوزن والقافية بصفة مضطردة في أي نص، لأن النصوص المقدسة أشرف من ذلك.

---

(1) Ecclus. (Sirach). Ecelsiasticus.

(2) هارتمان ص١١ – ١٤

Hartmann, Martin: Die hebraische Verskunst, Berlin 1894

ولما انتشر اليهود في جميع البلاد، تعلم الوثنيون منهم فن الشعر، ونسوا هم أنفسهم هذا الفن. وبقي مجهولاً لديهم حتى عام ٤٧٠٠[١] (أي سنة ٢٤٠م) فأيقظ الرب قلوب الشعراء القدامى الذين تبعهم الكثير من الشعراء مثل: إسحاق حلفون Jishak Halfun، وسليمان بن جبيرول حوالي ٤٨٠٠ (أي ١٠٤٠م) Schelomooh b. Gebirol وبعدهما اسحق بن جيات وتلميذه يوسف هديان ثم إبراهام يوموش بن عزرا، ويهودا هاللِيفي، ويهودا الحريزي، وأخيرًا عمانوئيل بن سليمان من مرسيه..".

أي أن ياكين يرى أن العبرانيين عرفوا الوزن والقافية منذ القدم، وإن كانوا انصرفوا عنه حتى لا يشغلوا بالشعر عن التوراة.

وهذا تعليل يشبه إلى حد كبير تعليل انصراف الصحابة عن تدوين الحديث حتى لا يختلط بالقرآن، وانصراف الشعراء عن قول الشعر إلا في أغراض معينة لأن "الشعراء يتّبعهم الغاوون".

ولكن كلام ياكين[٢] يتسم بالحماس العاطفي والرغبة في نسبة كل فضل لأجداده العبرانيين. فحين يقص عليه تلميذه بوعاز ما سمعه عن اختراع فيثاغورس Puthagoras، لفن الغناء عند سماعه للإيقاع الصادر من مطارق الحدادين ينبهه ياكين إلى أن يوبال Jubal هو الذي اخترعه عند سماعه لطرقات أخيه ثوبال قايين Tubal qujin.

ويلاحظ أن هذه هي نفس القصة التي تروى عن الخليل واختراعه لعلم العروض.

---

(1) هذا هو التاريخ العبري.

(2) لم أعثر على ياكين أو تلميذه في أي من المراجع التي رأيتها. والغريب أن اسم ياكين بالعبرية يعني (يؤسس)؛ وأن ياكين هو العمود النحاس الموجود على يمين شرفة معبد سليمان، والعمود الذي على اليسار أو الشمال يدعى بوعاز.

ويمكننا الآن مناقشة ما رود بدائرة المعارف اليهودية لنحاول تبين حقيقة وجود القافية في الشعر العبري القديم.

يقرر كاتب المقال أن بسفر الخروج الإصحاح ١٥ الآية الأولى وما يليها جناس يتمثل في أصوات اللين assonance آخر الأسطر.

والحق أن هذا الإصحاح لم يكتب بالطبعة العبرية على طريقة كتابة النثر المعتاد، كما أنه لم تفصل كل آية عن التي تليها، بل اتبع في الفصل بين الكلمات طريقة أخرى. ولو كتبنا بعض الآيات بالعربية بنفس الطريقة لكانت كالآتي:

حينئذ رنّم موسى وبنو إسرائيل هذه التسبيحة للرب وقالوا
قولاً أرنم للرب فإنه قد تعظم عظمة الفرس
وراكبه رماهما باليم عزتي ونشيدي الرب وصار
خلاصي هذا إلهي فأمجده إله
أبي فأرفعه الرب رجل الملحمة (الحرب) الرب
اسمه مركبات فرعون وجيشه ألقاهما في اليم فغرق
أفضل جنوده المركبة في يم – سوف (يحرسون)...

وهكذا يراعى تقسيم معين يتيح للقافية أن تظهر.

فلو كتبنا الآيات الثلاث الأولى بالحروف اللاتينية بنفس الطريقة التي قسمت بها كانت هكذا:

ش ش
1- ’az yashgr - mosheh
ش ش
ubney ysraa’el ’t. hshshyreh
kazzot lyahweh wayomro lemor

ش

2- ’ashyreh lyahweh
ky – ga’eh ga’eh
sus urokbo
raamah bayyaam!
‘aazzy u zimraa’t yeh

ش

wayh-ly lishu‘eh
zeh ’eliy u’anwehu
’elohey ’adbiy w’al mmenhul

ح ش

3- yahwe ’ish milhameh

ش

yahwe shmu

ونلاحظ هنا كيف أن تقسيم الآيات بهذه الطريقة قد أظهر اتحاد النهايات مرة في المقطع eh الأخير، الذي قطع في السطر السادس بالمقطع be وتلاه am، ثم يعود للظهور ثانية في السطر الثامن والتاسع، ليخلفه المقطع الأخير hu ثم يخلي له المكان في السطر العاشر، وهكذا تستمر القصيدة بعد التقطيع المشار إليه في تبادل المقاطع آخر كل سطر. ونلاحظ أن هذه المقاطع تتكون غالبًا من الأصوات اللينة (أي الحركات الطويلة أو القصيرة) ولو فتحنا طبعة "كيتل" للعهد القديم، وكان الإصحاح الذي يقع عليه نظرنا نصًا شعريًا لتبينا ذلك على الفور بطريقة تقطيعه للآيات ليبرز كيانها الشعري، وإن كنا نتبين أن أكثر النهايات بالأسطر أصوات لين. وهي تتتابع ثم تنقطع لتعود للتتابع مرة أخرى.

ولعل السبب في هذا – فيما أرى – هو أن هذه النصوص لم تكن تقرأ من شخص واحد وإنما من عدة أشخاص. وبهذا تتضح القافية في كلام كلٍ. فطريقة الترتيل الجماعي وراء المنشد هي أصلح طريقة لإظهار هذه. وهي

تشبه إلى حد كبير طريقة الحوار التي عهدناها في الشعر الأكدي حين أتينا بالنص الذي يتحاور فيه خمورابي مع إحدى النساء.

ولعلنا بذلك نقترب من حقيقة النغم والتناسق الصوتي الملحوظ في الشعر العبري القديم. وهو بهذا لا يختلف عما رأيناه في الشعر الأكدي أو السرياني من الاحتفال بأصوات اللين أكثر من الأصوات الساكنة لصعوبة الحصول على قافية الأصوات الساكنة، خاصة وأنها أقل عددًا في هذه اللغات منها في العربية.

ولعل في هذا أيضًا اقترابًا مما قاله الأستاذ إبراهيم مصطفى[1]:

"من أنه لابد من وجود وزن محدد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العبري. وإذا كنا لا نهتدي إلى قواعد هذا الوزن، فذلك لأننا نسينا الطريقة التي كان شعراء بني إسرائيل الأولون يلقون بها شعرهم ويرتلونه في المعابد والمحافل".

وفضلا عن هذا فإننا نلاحظ أن الشعر العبري يحرص على تكرار كلمات في كل قصيدة، ولعل هذه الكلمات كانت مفتاح القصيدة أو اللازمة التي يرددها الجماعة في ترتيلهم.

ونلاحظ أن كلمة (يهوا) قد تكررت في هذه القصيدة ٢١ مرة (على أن عدد آياتها ٢٧ آية فقط) تسعة منها في الآيات الست الأولى وخمسة في الآيات الثلاث الأخيرة.

وقد عرف الشعر العبري نوعًا من القافية المنظورة أيضًا، وهي نوع من قافية الأبجدية التي عرفها الشعر السرياني أيضًا والتي عرفها الشعر العربي في عصوره المتأخرة ونجدها أحيانًا بيننا حتى الآن. ونعني بهذا النوع الذي يحرص فيه الشاعر على أن يأتي أول البيت أو آخره بالحرف الأول الأبجدي،

---

(1) الشعر العبري: للدكتور محمد القصاص ص١٨، نقلاً عن الأستاذ إبراهيم مصطفى دون ذكر المرجع.

ثم يحرص على أن يأتي بالحرف الأبجدي الذي يليه بالبيت التالي، وهكذا حتى نهاية الأبجدية. وأحيانًا ينظم الشاعر قصيدة مدح لأحد الأشخاص، فيجعل أوائل الأبيات أو آخرها حروفًا تكون اسمه إذا قرأت منفصلة من أعلى إلى أسفل.

وهذا ما نجده بالإصحاحين الأولين من مراسي أرميا. يقول د. القصاص:

"وتتكون كل قصيدة منها من عدة مجاميع، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات. وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من الحروف الأبجدية على التوالي، ابتداء من حرف الألف حتى الحرف الأخير، وهو حرف التاء في العبرية كما هو معروف. فنظام القصيدة يسير على هذا النحو: في القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة، الأولى منها تبدأ بحرف الألف والثانية بحرف الباء، وهكذا حتى آخر حرف من الأبجدية العبرية التي تتكون من ٢٢ حرفًا. وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات مادامت كل فقرة أو مجموعة فقرات تبدأ بحرف جديد"(١).

والنوع الآخر من القافية المرئية هو أن يجعل الشاعر القافية في آخر سطر من الأبجدية مثل القافية في السطر الأول، والقافية في السطر السابق للأخير مثل القافية في السطر الثاني، وهكذا حتى نجد أن القافية في الحادي عشر مثل القافية في السطر الثاني عشر. **يقول د. القصاص:**

"ولسنا نعدم أن نجد في هذا النوع من القصائد ضروبًا من التضمين بين الفقرات المتقابلة، أي بين الفقرة الأولى والأخيرة، ثم بين الفقرة الثانية والفقرة السابقة للأخيرة..

الفقرة الأولى (تبدأ بالألف): كثيرة.

الفقرة الثانية والعشرون (تبدأ بالتاء): كثيرة.

---

(1) الشعر العبري ص٦٢ وما يليها.

الفقرة الثانية (وتبدأ بحرف الباء):لا معزى لها.. إلى أعداء.

الفقرة الحادية والعشرون (وتبدأ بحرف الشين) لا معزى لها.. أعداء وهكذا..

* * *

وقد أطلقنا على هذا النوع "القافية المرئية"، لأنه نوع من النغم الصوتي المتوقع كما في التوشيح. وهو مرئي لأن السمع لا يلحظه وإنما يلحظه النظر عند القراءة.

ح

وإذا طالعنا المزمور ١٣٦ وجدنا أن كلمة رحمته (hasdu) آخر كل آية (وعدد آياته ٢٤). بل لقد ترددت اللازمة كلها "لأن إلى الأبد رحمته". وقد حرصت الترجمة العربية أيضًا على الإتيان بالكلمة آخر الآية. مثل:

١- احمدوا الرب لأنه صالح لأن إلى الأبد رحمته.

٢- احمدوا إله الآلة لأن إلى الأبد رحمته.

٣- احمدوا رب الأرباب لأن إلى الأبد رحمته.

٤- الصانع العجائب العظام وحده لأن إلى الأبد رحمته.

٥- الصانع السموات بفهم لأن إلى الأبد رحمته.

٦- الباسط الأرض على المياه لأن إلى الأبد رحمته.

٧- الصانع أنوار عظيمة لأن إلى الأبد رحمته.

٨- الشمس لحكم النهار لأن إلى الأبد رحمته.

٩- القمر والكواكب لحكم الليل لأن إلى الأبد رحمته.

١٠- الذي ضرب مصر مع أبكارها لأن إلى الأبد رحمته.

وهكذا إلى آخر المزمور. وإذا ما قرأنا الأصل العبري أمكننا أن نتعرف في الجزء الأول من كل آية على جزء من آيات ورد مسبقًا بسفري التكوين والخروج. وهذه اللازمة هي أصدق دليل عندي على أن الآية لم تكن تتلى من

إنسان فرد، بل كان ثمة من يقوم بترديد بعض مقاطعها، وهي هنا هذه اللازمة.
ولا تظهر موسيقية الآيات في الترجمة العربية كما تسمعها في العبرية كالتالي:

ح ط
1- hudu liyahve ki-tov l‘olam hadsu

ح ط
2- hudu liyahve ha ’eloim ki-tov l‘olam hasdu

ح ط
3- hudu laadonay ha’elohim ki-tov l‘olam hasdu

ح ط
4- I‘oseh niflaa’ot gidolot ibado ki-tov l‘olam hasdu

ح ش ش
5- l‘oseh haskshamayim bitbunaah ki l‘olam hasdu

ح ص
6- Iraqia‘ ha’ares ‘al-hammayyim ki l‘olam hasdu
7- l‘oseh ’oorym gdolym ki l‘olam hasdu

ح ط ش ش ش ش
8- ’et – hassemes lmemsekt bayyom ki l‘olam hasdu

ح ش ش ح
9- ’et hoyyareah ukokabym lmemseles halaylah ki l‘olam hasdu

ح ص
10- Lmakkeh misrayyim bibkorehem ki l‘olam hadsu

وهكذا إلى آخر المزمور.

ويلاحظ أن كلمة (tov) بمعنى طيب لم تأت في اللازمة إلا في الأبيات الأربعة الأولى فقط، وأن الأبيات بها قافية المطالع أيضًا تشترك الثلاثة الأولى في قافية، والرابع والخامس والسابع في قافية ثانية، والثامن والتاسع في ثالثة.

وبمراجعة المزمور الخامس والأربعين نتحقق أيضًا من وجود القافية الداخلية في (’ozneh)، (‘ammek) مع (’vek).

ثم ننتقل إلى الشعر العبري[1] بعد أن تأثر بالقافية العربية، فنجد أن الشعراء اليهود في القرون الوسطى قد قلدوا القافية العربية، وتأنقوا في استعمالها، وأطلقوا عليها كلمة (haraz) أي خرز، ولم يعرف بالعبرية القديمة إلا الكلمة مجموعة haruziem التي وردت بسفر الملوك الثاني/ الإصحاح الثاني آية ١٣٦. وأول من استعملها جبيرول Gabirol (١٠٢١ – ١٠٥٨) أما أبراهام بن عزرا Abraham b. Esra (١٠٩٣ – ١١٦٧) فقد استعملها للدلالة على البيت كله[2].

ولما كانت القافية مسموعة غير مرئية، لذا تتساوى من الأصوات اللينة:

الفتحة الطويلة (ـــ) أي القامص مع الفتحة القصيرة (ـ) أي البتاح.

والكسرة الممالة الطويلة (ـ) أي الصيري.

مع الكسرة الممالة القصيرة (ــ) أي السيجول.

والضمة الطويلة ( ) أي القبوص

مع الضمة القصيرة (ـ) أي الشوروق.

كما تتساوى من الأصوات الساكنة.

---

(1) رجعت في هذا الجزء لدائرة المعارف اليهودية.

(2) س١ – ١٢

D. Rosin, Reim u. Gedichte des Abraham ibn Ezra, Breslau (1887 – 89).

السامخ (يشبه السين وإن كان مخالفًا لها) مع السين. وإن كان السامخ لا يأتي في القافية مع الصاد، والسين. كذلك لا تتبادل الباء في القافية مع الحاء والكاف ولا تتبادل مع الكاف والقاف.

ولكن تتبادل الألف مع العين.

والباء مع الواو (لأن الباء والواو ينطقان أحيانًا نطق الصوت الإنجليزي (V) ويطلق على القافية بضع صفات وفقًا لتركيبها:

١- المسموع به (ober) المكون من صوت لين يتلوه صوت ساكن، وهو ما يسمى في العربية بالمتواتر فتأتي baadaad مع nehmaad.

ح ش

hamoor مع shor وقد وجد هذا النوع في الحكم والنثر المسجوع والتراتيل.

٢- الصحيح (ra'uy) حين يتكرر المقطع الأخير المكون من صوتين ساكنين بينهما حركة وصوت اللين السابق لهما مثل:

ش

shaamar مع aamar'. وهذا هو النوع الذي كثر استعماله.

ش

٣- الجحود meshubbah ويطلق على القافية التي تتكرر فيها الأصوات الساكنة الثلاث الأخيرة مع حركتي الساكنين قبل الأخير مثل:

ش

shbarim, gbariim وقد ورد لدى يودا الحريزي Judah al-harizi جناس صحيح (تام) بكلمات القافية مثل:

ص ص ش

Imarbes مع utashbes.

وأحياناً نجد كلمة القافية منبورة بالمقطع الأخير منها أي mi-lera على حين تكون النبرة كلمة القافية التالية على المقطع السابق للأخير (Penult) أي (mi-le'el) مثل mayyim مع hayyim. أما إذا كان النبر في الكلمتين على المقطع قبل الأخير، فإن القافية يجب أن تمتد إلى صوتي اللين الأخيرين في الكلمة.

ولا يمكن تكرير كلمة القافية كاملة إلا في نهاية المقطوعة strophe كلها، ولا يحدث هذا عادة إلا في جمل العهد القديم، كما وجد هذا التكرار في شعر..

ط

Puyyutim عند المدرسة الفرنسية الألمانية Franco-German الذي كان متخلفاً عادة عن المدرسة الأسبانية في استعمال القافية.

ط

ورد هذا في piyynt المعروف Melek ba-mishpat للشاعر Rosh ha-Shanah.

ط ش ظ

وفي Aqashtah kesel لشيمين أظيريت Shemini Azeret وكذا Az Rob Nissim المنسوب ليناَّي Yannai.

ويطلق على الشعر لفظ qashur (أي مقيد) إذا جاءت القافية آخر البيت فقط.

ظ ح

ويسمى الحاظوي hazuy (أي مشطور) إذا كان البيت مصرعًا.

ويطلق عليه المحوللق mehullaq المشطر إذا كانت القافية في كل بيت تغاير القافية في البيت الذي يليها.

وشبيه بهذا النوع من القافية ما يسمى بقافية الصدى echo rime حيث يكون صدى لقافية المقاطع terminal rime وتظهر في الكلمة السابقة لها. وكانت تستعمل بكثرة في المراثي elegy مثل مرثية يوسف بن سولومون بن يحيى Joseph b. Solomon b. Yahya في سولومون بن أدريت Solomon b. Adret في مطلع القرن الرابع عشر.

وبهذا نتبين كيف أفاد الشعر العبري من الشعر العربي، وخاصة في القافية وأنواعها وطرق تكوينها.

القافية في الشعر الحبشي

القافية في الشعر الحبشي ظاهرة واضحة سواء في شعر السلامات الوارد في كتاب آدم المسيحي في بلاد الشرق Das christliche Adambuch des Morgenlandes التي نقلها ديلمان Augusto Dillmann في مجموعته المختارة Chrestomathia Aethiopica, Akademie Verlag في ص١٦ – ٣٩ تحت اسم De Viris Sanctis أو في مجموعة الأشعار Garmina التي جمعها في نفس الكتاب في ص١٠٨ – ١٤٩، أو في شعر القنى الذي جمعه أستاذنا المرحوم د. مراد كامل، ونشرها في مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (بالمجلد العاشر،الجزء الأول، مايو ١٩٤٨) ص٧٧ – ١٠٤.

أما شعر السلامات فقد جمع فيه ديلمان سبع أقاصص عن القديسين في الأدب الحبشي. وتنتهي كل قصة (أو بمعنى أصح ترجمة حياة القديس) بما يسمى "سلام" ينهي به الترجمة ويستمطر الرحمات على القديس. وكل سلام مكون من خمسة أسطر شعرية، ينتهي كل منها بقافية متواترة. ويلاحظ أن الحركة قبل صوت الروى ليست واحدة، إذ تأتي فتحة أو ضمة أو كسرة أو غير ذلك من الحركات الممالة قصيرة أو طويلة[1].

فالمعول إذًا في القافية الحبشية على الصوت الساكن الأخير في السطر والحركة التي تتلوه.

---

(1) في مجموعة إيفال Ewald
Jahrbuch der biblischen Wissenschaft Vol. V 1853

وكذا لدى كليمن

Clemens Aethiopicus Msc.

ويحسن أن نأتي بأحد السلامات لنتبين هذا بصورة واضحة:

ص

Salaam lamalka tsedeg amsaaluu wasutafuu

ص ص

Lazamats'a qaal badamana denegel 'asefuu

ط ص

tabiban gebro bakama tsahafu

ش خ ص خ

lash egaa 'adaame haba tahanesa me'eraafu
Zentu kaahen yenaber lazelufu

والترجمـــة:

سلام على القديس صديق وعلى أمثاله وزملائه

الذي جاءه صوت العذراء من بين السحاب

حكيمة أعماله حكمة كتاباته

عند جسد آدم بني قبرًا

فهذا الكاهن يبقى دائمًا

* * *

ونلاحظ كما سبق أن أشرنا أن القافية هنا في آخر الكلمات

س ح ص

(t,sahafuu, 'asefuu, wosutafuu), (lazelufu me'eraafu).

وهذا النوع من القافية هو ما نجده في بقية شعر السلامات الخماسي الأشطار.

ونفس النوع من القافية ونفس طريقة الخماسيات التي كتب بها شعر السلامات موجودان في مجموعة الشعر التي جمعها ديلمان في كتابه تحت اسم tabiba tabiban (أي أحكم الحكماء) المؤلفة من مائة خماسية، أو غيرها من

المجموعات maanbara me'maan (تحيات مخلصة)، maalke'a maariam (صورة مريم).

على أن القافية فيها قد تأتي من صوت ساكن فقط لا يتلوه أي حركة.

ويلاحظ أن بعض المخمسات تشتمل بعض الأصوات المتقاربة المخرج مثل[1]:

ش ش ش ش

neshaa' مع nesh'a' meshwaa' مع 'braa', meshwaa' مـــع 'rbaa'

ص

مع 'tswa وقد وجدت ذلك كثيرًا.

أو الشين مع السين مثل[2]:

ص ص ش

Labe'sii, kayesi, ta'aagashi, 'abasi, falasi

ومجيء الشين مع السين كثير أيضًا في القافية.

كذلك نجد أن الخاء تجيء مع الحاء والهاء مثل[3]:

ح ص ح خ خ

lanoh, ba'ayh, yawaah,, bafteh, netsuuh

أو تأتي الهاء مع الخاء مثل[4]:

خ خ

'ehuhu, 'waal'ihuu 'aqabihuu, kamahuu, wabazhu

---

(1) ص١٣٣ س١٧

(2) ص١٠٩ الخماسية السابعة.

(3) ص١١١ الخماسية ١٤

(4) ص١١٣ الخماسية ٢٢

أو تأتي الصاد مع العين مثل[1]:

ص ص ح ص ص ح ص

gatse, hetsuuse, hase, gebtse, ‘e‘e

أو تأتي الصاد مع الضاد مثل[2]:

ص خ ض ض ص ض

taqarda, yetbayasaa, modaa, ‘amada, bahotsaa

وفي المجموعة الرابعة والخامسة لدي ديلمان (ص١٤٧ – ١٤٩) نجد مقطوعات ثلاثية الأسطر، وإن كانت ثمة رباعية وحيدة في أولاهما. والمجموعتان ملتزمتان بوحدة القافية عدا الثلاثية الأولى بالمجموعة الأولى، فنجد بها تبادل الهمزة مع العين.

ط ح

hate’a, bage‘a, tase‘aa

ويلاحظ هنا أن الحركة في الشطرين الأولين قصيرة، على حين أنها طويلة في الشطر الثالث. وهذا ما رأينا مثله في العبرية التي لا تفرق بين الحركة الطويلة أو القصيرة إذا جاءت في القافية، طالما أنهما من نوع آخر.

أما تعليل تبادل الأصوات الساكنة فأمر يسير للغاية، إذ إن الأمهرية كما يقول بريتوريوس Franz Pretorius لا تفرق بين الحاء والخاء وتنطقهما كما تنطق الهاء. كما أن المخطوطات كانت تخلط بين الحروف الدالة على هذه الأصوات. ولعل ذلك راجع لطريقة النطق أيضًا[3].

---

(1) ص١٢٧ خماسية ٨٣

(2) ص١٣٧ خماسية ٥

(3) راجع ص ٧ من

Praetorius, Franz
Aethiopische Grammatik, New York 1955

كذلك يختلط في الأمهرية نطق العين بنطق الهمزة، ومن ثم تخلط المخطوطات بين الحرفين.

كما نطقت الشين بطريقة نطق السين في العصور المتأخرة، ولذا خلطت المخطوطات بينهما أيضا. ومن الناحية الاشتقاقية فإن السين لا تدل على السين السامية فحسب، وإنما تدل على الثاء أيضًا مثل (wasaba) بمعنى وثب، (masala) بمعنى مثل.

والصاد تنطق في الحبشية بطريقة نطق صوت (Z) في الألمانية أي (ts) وكذلك الضاد. وإنما يميز الضاد من الصاد عدم وجود الصوت الجانبي الموجود بالصاد بها، وعلى الرغم من هذا فكثيرًا ما تخلط المخطوطات بينهما.

ولم يحدث هذا في الأمهرية فحسب، وإنما في الحبشية الجعزية أيضًا، إذ لا يمكن أن ينشأ هذا الخلط بين الأصوات وبعضها من فراغ، ولابد أن يكون لها جذور قديمة في الجعزية، هذا ما تبيناه أيضا في غيرها من اللغات السامية حيث تتعاون الأصوات ذات المخارج المتقاربة.

وإذا انتقلنا إلى (القنى) وجدناه يلتزم من ناحية الشكل بالقافية[1]، ووجدنا أن الأحباش يميزون ثلاثة عشر نوعًا للقنى يراعون فيها فضلاً عن القافية، عدد الأبيات واللحن والتوقيع على الآلة الموسيقية، والغرض الديني الذي ينشد من أجله ومواعيد إنشاده وكذلك الوزن.

وينقل دكتور مراد كامل عن الأستاذ ليتمان[2] Littmann, Enno قوله:

---

(1) راجع مراد كامل ص٧٧

(2)في كتابه

Geschichte der äthiopischen Litteratur, in

Geschichte der christlichen Litteraturen des Orients, Leipzig, 1907, ص٢٩٩

"والقنى مقفي ويتفاوت البيت طولاً وقصراً. ويتوازن هذا التفاوت في الإنشاد بأن تغني الأبيات الطويلة بسرعة، والقصيرة ببطء فيتعدد النغم على مقطع واحد".

كما ينقل عن كونتي روسيني[1] في كتابه مبادئ قواعد اللغة الحبشية قوله:

"إن الشعر الحبشي لا يعرف الكم في المقاطع أو الأوزان التي يقاس بها الشعر اللاتيني واليوناني، كما أنه لا يعرف عدد المقاطع والضغط التي يتطلبها تناسق الشعر الحديث في أوربا. وإن طول الأبيات يتوقف على مزاج الشاعر.. والشعر الحبشي قوامه القافية، أو بمعنى أصح الجرس النهائي للأبيات".

La poesia etopica si Fonda sulla rima, O, meglio, sull' assonanza Finale dei singoli versi'

وباستعراض أنواع القنى المعروفة في الحبشة نجدها – كما يقول دكتور مراد كامل – ثلاثة عشر نوعًا:

١- جبائي قانا gubaa'ee qanaa وهو نوع ينشده التلاميذ وهم محيطون بمعلمهم في الكنيسة، ويتكون من بيتين يلتزمان قافية واحدة:

ومثاله: في البشارة لحن العزل

ص ح ش

naahu ta'awqa lanegush / 'egzi'abeher mes'atu

ط

qaala 'awadi gabre'eel / 'esma tasam'aa 'emtentu

إنه أصبح من المحقق مجيء الإله

---

(1) ص ١٦١

Rossini, CC.
Grammatica Elementare della Lingua
Etio-pia, Roma, 1974.

لأن صوت البشير جبرائيل سمع منذ البدء.

٢- زاملاكي Zaamlakiya

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل:

ش ص خ

Elyas / chafra lasaw‘o motsheyume

ش

motsheyuma / medromu la’abel waseeme

ش ط

‘iyete ‘em ment ‘akonu / za’embalo shega te‘ume

إلياس خجل من دعوته للموت السيد

الموت سيد أرض هابيل وسام

لا طعم لشيء بغير اللحم الشهي

٣- ميبزخو Mibazhu (أي ما أكثر)

وينشد في صلاة باكر في أيام الآحاد بعد المزمور الثالث.

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل:

خ

Mawa‘la keramt wald / la’ardaa’ihu / ’azre’t emdechra/ …

ش

tanshe’a / yebee’loomu

ح ططـ

eska helqata / nattb ‘aalam / eheellu / mesleekemu

ط ش

wa’enza tatamqu / balu basema / shellaasee

خ

’awraach / …bare’sa / medr qadimu

فصل الشتاء (الابن = المسيح) عندما يظهر يقول البذور (للتلاميذ):

إلى نهاية النقطة (العالم) أكون معكم

ولما تغطوا (أي تعمدوا) قولوا أولا على رأس الأرض باسم

الثلاثة (أي الثالوث)

٤- وازيما Waazemaa

وهو قطعة من خمسة أبيات تلتزم قافية واحدة

Gebre'eel Kahna raamaa 'ama / westa maqdas bo'a kabaro/…

ص ش

besheret sawiro

ط ش

tamasht at dengela galilaa / zabati 'a'mero

ص

wa'ama ba'ezn sem'at demsa / gabre'el kabaro

ص

dangast 'emqaalu / wase'nat tanaagro

'ema bo'a balebba 'ankero

لما دخل جبرئيل الكاهن الأعلى وسط المقدس يحمل طبل البشارة

ارتاعات العذراء الجليلة الموهوبة بالمعرفة

ولما سمعت بالأذن صوت جبرئيل (الطبل)

خافت من قوله ولم تقو على الكلام

وقد دخل التعجب في قلبها

ش ط

٥- أطشر وازيما atsher wazemaa

وهي بيتان يتلزمان قافية واحدة مثل:

ح ص

neqnet 'eefuda meshena qanona kuellena

ص ش ص ط خ

mes'ata neqush som'amtaana chebura kona

فلنربط رداء الطهارة فهو قانون الجميع

خرج الملك (الصوم) فكم سيمكث بيننا

ش

٦- شلاس shellaasee (أي الثالوث)

وقوامه ستة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل:

ش ص

'ammanu'el lesaana 'ese'enta / bashegaa sab'astar'aya

ش ص ح

la shega 'iyoh dengel hawasaa / babeta yuseef daweehaa

خ ش ح ص

wachadara baati / 'ansiho shegaalaa

ط ح ص ص ح

Pilatosni matbaabt 'emgass a / herodes zafarhaa
mota wald yohannes / bagizee Fatehaa

ح

ahyawa re'so barebbaanehaa

ص خ

wabadam tahaseba sopeeha

عمانوئيل، لسان الدودة التي تظهر في جسم الناس

زارت جسم أيوب (العذراء) في بيت يوسف (مرضه)

ببلاطي (السيف) الذي خاف من هيرودس

لما حكم بالموت على الابن (يوحنا)

ترك باراباس على قيد الحياة

وعندئذ تخضب بالدم

٧- زايئزي Zaye'zee (أي الذي يتعلق بالآن أي بالوقت الحاضر).

وهو خمسة أبيات تلازمها قافية واحدة، وتكرر البيت الرابع بعد الخامس. مثل:

خ

O dengel meskaaya kuellu / chaba mazakker waldeki /
'enta 'iyerasse' kuello

ش

'azakkari shaahlo / wa'ako tabaguelo

ش

'emmasa waldeki / lasab' 'itashahalo

ش

mesleehu yetwaaqash / iyetkahalo

ط ش

'amtaana kaale' negush / balaa 'leehu 'ihalo

ش

mesleehu yetwaqash / 'iyetkahalo

أيتها العذراء أنت كل ملجئي عند محكمة ابنك الذي لا ينسى شيئًا

اذكري الرحمة دون الهلاك

فإن ابنك لن يرحم الناس

ولا يمكن للناس أن يعارضوه

فليس هناك ملك أعلى منه

ولا يمكن الناس أن يعارضوه

٨- شاهلك sahleka (ومعناه رحمتك).

وهو ثلاثة أبيات تلتزم قافية واحدة مثل:

ص ح ص ح

hasaraa / labaher / ba'anaaqese

ص ش ش ح

wayebee / yohannes / negusha / nagasht 'abyase

ص ح ص

bashi 'eska zeya / wa 'itet 'aadawi / wasanaa lagebse

لقد حصر البحر بالأبواب

ملك الملوك الحليف يوحنس ثم قال:

يمكنك أن تصلي إلى هنا ولا تتعدى حدود مصر

٩- مودس (mawaddes) أي مديحه

وهو تسعة أبيات أو ثمانية تلتزم قافية واحدة مثل:

ص خ

sena sege radaa 'alam 'enta / tenaggefi watach allefi /

ص ح

qesbata 'ar'ayaa / selaalot wahelme

ذ ط

'emna 'ahadu / afuka 'amtaanna / yewase'a yome
lafee buraakee / walafee margame
wamenta ye'eedme

ح ظ

zamananaki / wahore mangala / 'asqeetes gadame
'anahi 'aramaawi 'enza / krestyanaawi basme

ص ح ح ط خ

lalas ebaahu / bahati’at ’enza / sen‘aa hayleya ‘adakme

ح ص ص ص

hamaneya kuello fasamku / ’enbala sabt wasome
ina ‘altaa bamable‘ / waleelita banewaame

أيتها الوردة الجميلة التي تقطف وتذبل في طرفة عين مثل الظل والحلم

أيها العالم بينما ينبثق اليوم من فمك الواحد

منه البركة ومنه اللعنة

فما أسعد

من أنكرك وذهب إلى برية شيهات (أي أديرة وادي النطرون)

أما أنا فإني كافر ولكني مسيحي بالاسم

أنهك قوتي كل صباح الخطيئة

قضيت كل عمري دون صلاة وصوم

أكل بالنهار ونوم بالليل

ش ط

١٠- أطشر مودس atsher mawaddes (أي المودس القصيرة)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل:

ط ط

yesabber / qasta / wayeqata qet / waltaa

ص خ ح

takla / giyorgis babhnh / sota

يقطع القوس ويكسر السلاح

تكلا جيورجيس بصفوف كثيرة.

ص ح

١١- حنصيها henseha (أي بناؤها)

وهو بيتان تلازمهما قافية واحدة مثل:

خ ص

'esraa'eel zamno'ewo / lasaalaa'ihomu / baahere
'ako bakuenaat da'mu / babatre

انتصر الإسرائيليون على أعدائهم – البحر

لا بالحرية بل بالعصا

١٢- كبريأتي Kebr ye'eti (أي كرامة هذا)

وهو أربعة أبيات تلازمها قافية واحدة مثل:

'efonuma / mal'aa 'yehudaa / westa lebbeka / 'abasaa

ش ط ش طص

ba 'aala / makeley tesit / basheta yoseef / shalaaaa

ط ش ش ط

'amtaana / 'ako shere'at / sheeta teneneyaa / la 'aasas

ط ط ش

wa'ako / lemaad sheta ta'wa / lazaya 'abyo / 'ensesa

كيف امتلأ الشر في قلبك يا يهوذا؟

حتى تبيع بفضة كما بيع يوسف بثلاثين.

فإنه ليس من العدل أن تباع السمكة الكبيرة ببعوضة

وليس من المتبع أن يباع الحيوان الكبير بعجل أصغر منه.

ظ

١٣- عطان موجر 'etaana mogar (أي وضع البخور)

وهو إما على سبعة أبيات إذا كان على لحن الجعز، وإما على أحد عشر بيتًا إذا كان على لحن العزل

وتسمى الأبيات الثلاثة الأخيرة من القطعة التي على سبعة أبيات، والأبيات الخمسة الأخيرة من القطعة التي على أحد عشر بيتًا باسم أسر نجوش..

ش

asara negu'sh أي القاصرة على الملك، لأنها تكون قاصرة على مدح الملك أو شخص جليل.

والقطعة سواء أكانت على سبعة أبيات أم على أحد عشر بيتًا تلازمها قافية واحدة، مثل:

ص ح

ba'amata kebraa taseyon / dengela / 'iyaaqim / wahannaa

ح ص ح

bahtawi / 'eeleeyaas / mah sanaa

ش ص خ

'awrada nabalbaala gizee / mashwaa'ta / sedq heena

خ

mala' ekteni / halafta fenaa

ط خ

bezuha se'nu / ladengela musee / matanaa
'essaat nadaadi / 'akonu / kadanaa
rabanaatihaa / laqatel yetmeenayewaa / lahagarena sossanaa
'emlaheya 'ahgur kuellon / 'am ana yaabareh senaa

خ ص خ

baahtu 'ibashu / westa makaanaa

خ

menilek dan'eel / 'esma yaadhenaa
'emgebromu / zabotu / zabotu / musenaa

في عام مجد صهيون، عذراء يواقيم وحنه

الناسك إيليا وهو حضنها
أنزل اللهب وقت الذبيحة، البشارة
ومر الملائكة على الطريق
أقل بكثير إذا قيست بعذراء موسى
لأن نارًا مشتعلة غطتها
يتمنى الشيوخ قتل بلدنا سوسنة
الذي يفوق جماله جمال كل البلاد
ولكن لم يتوصلوا إلى مكانه
لأن منيليك، دانيال، ينقذه
من عملهم الذي فيه الهلاك

وأخيرًا يلاحظ دكتور مراد كامل ما يلي:

"ونجد في القنى بعض التجوزات الشعرية، منها:

١- تحريك الساكن حركة إمالة قصيرة فينشأ من ذلك مقطع، ولا يلجأ إليه إلا ناظم ضعيف.

٢- خطف الحركة على الصامت التالي ليصبح المقطعان مقطعًا واحدًا، وهذا غير مرغوب فيه.

٣- تحريك حرف الروى، إذا كان ساكنًا، حركة قصيرة ممالة تشبه حركة الروى في العربية.

وأما عن كتابة الشعر الحبشي فهو يكتب عادة متصلاً، أي أن الأحباش لم يكتبوا كل بيت على سطر كما في العربية على الرغم من وجود القافية التي تحدد البيت، وإنما أشاروا إلى انتهاء البيت بعلامة مميزة".

* * *

وهذه الملحوظات تنطبق على سائر الشعر السامي أيضا، من تحريك الصوت الساكن حركة ممالة، أو خطف الحركة على الصوت الذي يليه، أو تحريك الصوت الأخير بالبيت حركة ممالة.

أما عن كتابة الشعر متصلاً دون النص على مخالفته للنثر المعتاد فهو ما رأينا أيضا في شعر الأكدية والسريانية والعبرية. ولعل طريقة القراءة هي التي كانت تحدد الأبيات المنتهية بالقافية، أو أن القراءة كانت متبادلة بين شخصين أو أكثر، خاصة وأن الأبيات سواء بالحبشية أو غيرها لم تكن متساوية الطول. وحاول دكتور مراد كامل أن يتبين السبب في وجود القافية في الشعر الحبشي نافيًا أنها من الشعر القبطي، إذ إن الشعر القبطي لم يعرف القافية إلا بعد الإسلام بعد أن نشأ الشعر المسمى بالمثلث Triadon عند الشعراء الأقباط، فالتزم القافية وعرف المحسنات الشعرية.

"وهو يتكون من فقرات، كل فقرة أربعة أبيات يلتزم البيت الرابع منها رويًا واحدًا في كل القصيدة، والثلاث التي قبله تكون على روى آخر متشابه مختلف في كل فقرة... وليس للمثلث أي صلة بالرباعيات في العربية أو الفارسية. والواقع أن القافية دخلت هذا اللون من الشعر القبطي كما دخلت غيره من ألوان الشعر القبطي المتأخر عن طريق العربية..."[1].

ولما لم تكن القافية في الحبشية متأثرة بالشعر القبطي فقد حاول دكتور مراد كامل أن يبحث عن مؤثر خارجي آخر يسبب وجودها في الشعر الحبشي، فيقول:

" لذلك نتوجه في البحث عن هذه المؤثرات الخارجية إلى ناحية أخرى هي اللغات السامية الجنوبية المواخية للغة الحبشية، فنجد أن التزام القافية في القنى ظاهرة عرفت في الشعر السامي الجنوبي أولاً، وهذا يجعلنا نفترض

---

(1) مراد كامل – ص١٠٣

وجود صلة بين القنى وبين الصيغ الشعرية الأولى في الجزيرة العربية، ولكن يمنعنا من تحقيق ذلك اعتباران:

الأول: أننا لم نعثر إلى الآن على نقوش شعرية في بلاد العرب الجنوبية.

الثاني: أن الصيغ الشعرية الأولى في اللغة العربية لم تدرس دراسة وافية تسمح لنا بتفهم تطورها".

وقد سبق أن بينا في كتاب "بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف" كيف أن العربية الجنوبية لم تعرف الحركات في الكتابة، ومن ثم فمن الصعب التعرف على النصوص الشعرية إن وجدت بها، كما بينا كيف تطور الشعر العربي بعد تأثره بالآرامية من شعر كيفي إلى كمي، مارًا في خطواته الأولى بالسجع وبالرجز النبري ثم الكمي.

وقد تنبه دكتور مراد كامل إلى أن السجع كان خطوة من خطوات الشعر في قوله:

" فالسجع كانت تحترفه فئة خاصة لأغراض متعددة، فقد جاء في الكامل للمبرد (جـ٣ ص١٤٨، ط مصر سنة ١٣٤٧هـ): "فإن المختار كان يدعى أنه يلهم ضرب من السجاعة لأمور تكون ثم يحتال فيوقعها فيقول للناس هذا من عند الله عز وجل".

فهل كان للسجع ضروب متعددة، لكل غرض وزن خاص يقوم على عدد المقاطع أو ما يماثلها. ويشتمل على عدد معين من الفواصل تكون على قافية واحدة؟ فإذا كان الأمر كذلك كان للكهانة ضرب وللأحكام ضرب وللدعاء ضرب وللهجاء ضرب وللنوائح ضرب وللقائف ضرب وللعائف ضرب وللحادي ضرب وللراقي ضرب وللراجز ضرب وللظواهر الجوية ضرب.

وضروب السجع متفرقة في كتب العرب مثل: أمثال الميداني والأغاني ومروج الذهب والمستطرف وأسد الغابة والطبري وغيرها وهي تشير إلى بعض أحكام السجع في الجاهلية.

يقول القزويني في الظواهر الجوية(الجزء الأول ص٤٢ ط فيستنفلد): "وللعرب أقوال في مطالعها ومساقطها وصورها وأسمائها وأنوائها وما فيها من الأمطار والرياح والحر والبرد، ولهم أسجاع في طلوع نجم نجم وأمارات مخصب الزمان وجدبه".

وقد نقل السيوطي في المزهر (جـــ٢ ص٣٢٦ ط صبيح) عن كتاب الأنواء لابن قتيبة: "يقول ساجع العرب..

وكذلك جمع ابن حمدون في تذكرته الكثير من هذا السجع. ونرجو أن يستنبط لنا البحث والدراسة هذه الأحكام عن بطون الكتب".

* * *

وهذا ما حاولت القيام به عند دراسة بدايات الشعر العربي، وسنعيد القول في هذا عند الحديث عن القافية في الشعر العربي.