جامعة المنصورة
كليـة التربية

الإيقاع الخارجي عند الشعراء الأحناف في العصر الجاهلي
دراسة تحليلية

إعـداد

أسماء أحمد عبد الحافظ جادو

إشراف

أ.د/ عبد الرحمن محمد عبد الرازق الوصيفى
رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
كلية التربية. جامعة المنصورة

أ.د/أحمد عبد الرحمن النقيب
رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
كلية التربية. جامعة المنصورة

أ.د/ رزق المتولي رزق أحمد
أستاذ الأدب والنقد بقسم اللغة العربية
كلية التربية. جامعة المنصورة

مجلة كلية التربية – جامعة المنصورة
العدد ١٢٥ – يناير ٢٠٢٤

الإيقاع الخارجي عند الشعراء الأحناف في العصر الجاهلي
دراسة تحليلية

أسماء أحمد عبد الحافظ جادو

المستخلص:

إن كل شاعر مُجيد مبدع يبذل قصارى جهده في أن يسخّر جُلَّ طاقاته وإمكاناته الفنية حتى يحقق المستوى اللائق بموسيقى شعره، وهو –أيضًا– من يستطيع الربط بين موسيقاه ودلالة الألفاظ التي يعبر من خلالها، وهنا تظهر براعة الشعراء المطبوعين الذين "يقرضون الشعر على ما خيلت نفوسهم، ويجرون فيها وراء الموسيقى التي تنبع من قلوبهم، وتقودهم إلى ما يريدون من غير كد وجهد، ولا تعمل واجتلاب، ويهدف هذا البحث إلى محورين رئيسيين هما: الأوزان الشعرية و القافية.

ومن الآثار الرائعة للموسيقى في الشعر أنَّ لها دورها الفاعل في تجسيم الصورة وإبراز عاطفة الشاعر، وإذا ما قرأت هذه القصيدة أدركت ما فيها من جمال صوتي يعود الى توافقات موسيقية رائعة، ويركز الشاعر المبدع على أن يُحدِث هذه التوافقات في القافية إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشي البالغ، فضلا عن أن الإبداع يصل بالشاعر إلى أن هذا التجسيم يُحْدِثه لا عن طريق القافية وحدها بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها، أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها.

وموسيقى الشعر ليست حكرًا على شاعر ما، ولا يختص بها شاعر دون شاعر، فقد يُعارض شاعر شاعرًا آخر، حيث تتشابه قصيدتان بل قصائد في الوزن والقافية من دون أن يدرك المتلقي هذا التشابه أو يعبأ به.

لكن الشاعر قد يعمد إلى محاكاة قصيدة غيره في إطارها الموسيقي جميعه، أو في جزء منه، نظرًا لمدى الإعجاب بها، والحرص على محاكاتها، وحينئذ تكون هذه المحاكاة تفاعلًا موسيقيًّا من الشاعر المتأخر مع المتقدم، وقد يكون هذا التفاعل الموسيقي جزءًا من التفاعل في كثير من العناصر الفنية للقصيدة، ولا سيما إذا كان الدافع من التفاعل مع القصيدة ومحاكاتها هو الإعجاب بها، بل قد يصل إعجاب الشاعر بقصيدة غيره إلى حد يجعله يلجأ إلى التصرف فيها بزيادة بعض الأجزاء، بحيث يصير نَصَّه ونص غيره قطعة أدبية واحدة.

Abstract

Every glorious, creative poet does his utmost to harness all of his energies and artistic capabilities in order to achieve the level appropriate to the music of his poetry. He is also the one who can link his music to the meaning of the words through which he expresses it. Here the ingenuity of the printed poets appears, who "perform poetry in the way I imagined." Their souls, in which they follow the music that comes from their hearts, and leads them to what they want without toil and effort, nor work or effort.

One of the wonderful effects of music in poetry is that it has an effective role in embodying the image and highlighting the poet's emotion. If you read this

poem, you will realize the vocal beauty in it, which is due to wonderful musical harmonies. The creative poet focuses on creating these harmonies in rhyme, as he chose a triple rhyme for himself in He embroiders the entire poem with this extreme elegance and elegance. In addition, creativity brings the poet to the point that this embodiment occurs not through rhyme alone, but through reconciliation in the compatibility between it, or a more precise phrase between the last letter of it and the other words in the entire verses of the poem.

However, the poet may intend to imitate another's poem in its entire musical context, or in part of it, due to the extent of his admiration for it and the keenness to emulate it. Then this imitation would be a musical interaction between the late poet and the advanced one, and this musical interaction may be part of the interaction in many of the poems. The artistic elements of the poem, especially if the motive for interacting with the poem and imitating it is admiration for it. Indeed, the poet's admiration for someone else's poem may reach the point where he resorts to disposing of it by adding some parts, so that his text and someone else's text become one literary piece.

المقدمة:

الحمد لله، والصلاة والسلام على أشرفِ خلق الله، سيدنا محمد بن عبد الله، المبعوث رحمةً للعالمين، النبي الأمي، خير الأنام، وعلى آل محمد وصحبه أفضل الصلاة وأزكى السلام، وبَعدُ...

فهذا بحث بعنوان: (الإيقاع الخارجي عند الشعراء الأحناف في العصر الجاهلي دراسة تحليلية)، حيث تعتمد هذه الدراسة على تحليل الأبيات الشعرية ووصف الموسيقى فيها من حيث البحور والقافية، وعمل إحصاء تحليلي لأكثر البحور استخداماً، وأكثر حروف القافية التي استخدمها الشعراء الأحناف في أشعارهم، والأثر الموسيقي لاستخدام هذه البحور والقوافي.

أسباب اختيار الموضوع:

١- دراسة شعر الأحناف وتسليط الضوء على الموسيقى الخارجية لأشعارهم.
٢- أهمية بيان الأوزان الشعرية التي استخدمها الحنفاء في صياغة أشعارهم.
٣- بيان القوافي التي حازت على كثرة استخدامهم، والتي قلّ استعمالهم لها.

أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث فيما يلي:

١- دراسة موسيقى الشعر لها أهمية عظيمة لأن الموسيقى "جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها"([1]).
٢- بيان البحور التي استخدمها الشعراء الأحناف في العصر الجاهلي.
٣- إبراز دور القوافي في الموسيقي الخارجية لشعر الأحناف.

[1]- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زايد، مكتبة الشباب، ط٤، ١٩٩٥م، القاهرة، ص:١٧٣.(بتصرف)

تساؤلات البحث:

١. ما تأثير موسيقى شعر الحنفاء علي الشعر الجاهلي؟
٢. ما البحور التي وردت في شعر الأحناف في العصر الجاهلي؟
٣. ما حروف الروي التي اشتملت عليها أشعار الحنفاء؟

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى بيان العناصر الآتية:

١- دراسة الأوزان ونسب تواترها في شعر الحنفاء.
٢- دراسة حروف الروي ونسب تواترها في شعر الأحناف .
٣- دراسة أنواع القوافي في شعر الحنفاء.

منهج الدراسة:

أمَّا عن منهج البحث؛ فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفيِّ القائم على التحليل والإحصاء لبيان خصائص الموسيقى التي تميز بها شعر الأحناف، وعرض ذلك بالنماذج التطبيقية.

مادة البحث:

تتمثَّل مادة البحث فيما استطعت جمعه من شعر الحنفاء لمعرفة البحور والأوزان التي استخدموها، وأثر ذلك في أشعارهم، وبيان حروف القافية في أبياتهم الشعرية.

ومن هؤلاء الشعراء:

١. أبو قيس صرمة.
٢. أبو قيس بن الأسلت.
٣. كعب بن مالك بن لؤي بن غالب.

هيكل البحث ومحتواه:

اقتضت طبيعة هذا البحث أن يتم تقسيمه إلى مبحثين رئيسين، يسبقهما مقدمة وتمهيد، وتتلوهما خاتمة تجمل أهم ما توصل إليه البحث من نتائج على النحو الآتي:

- **المبحث الأول:** بنية الأوزان في شعر الحنفاء.
- **المبحث الثاني:** بنية القوافي.
- **خاتمه البحث:** تحمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

التمهيد:

إنَّ الموسيقى تعد من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر أثناء بناء القصيدة، وهي ركن أساسي يجب وجوده فيما ينظمه الشاعر ليُسمّى نظمَه شعرًا، حيث إنَّ الموسيقى "داخلة في مفهوم الشعر عند الإنسانية كلها، مع التسليم باختلاف نوع الموسيقى بين اللغات المختلفة، ومدى تذوقها وتقديرها والاستمتاع بها بين مختلف الأجناس، ولكنها على كل حال لون من ألوان التقاليد الفنية اعترفت بها الإنسانية وتميز به التعبير الشعري عن غيره من صنوف التعبير اللغوي، ومعنى هذا أن المضمون لابد أن يصاغ في قالب معروف؛ ليحقق غايته التي أَلِفَت الجماعة أن تراه فيها"[١].

١ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: د.بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٦٣م، ص: ٣٠٤.

كما أن الموسيقى تُعَدُّ "جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه والموسيقى تنبعث من وحدة الدافع في الجملة، على حسب الشعور الذي يعبر عنه وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها، ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة الحال؛ لأنها تعبيرية إيحائية، تضفي على الكلمات أقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى، وتتنوع من وزن إلى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة "[1].

ومن الآثار الرائعة للموسيقى في الشعر أنَّ لها دورها الفاعل في تجسيم الصورة وإبراز عاطفة الشاعر، وإذا ما قرأت هذه القصيدة أدركت ما فيها من جمال صوتي يعود الى توافقات موسيقية رائعة، ويركز الشاعر المبدع على أن يُحدِث هذه التوافقات في القافية إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشي البالغ، فضلا عن أن الإبداع يصل بالشاعر إلى أن هذا التجسيم يُحْدِثه لا عن طريق القافية وحدها بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها، أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها[2].

الموسيقى الخارجية

إن الموسيقى الخارجية تعتمد على الوزن والقافية، حيث تنشأ عنهما وحدة النغم، أو الإيقاع الذي يعد أساسًا لجمال الموسيقى، ونسمي هذا الانسجام وحدة النغم، وفي الشعر البحر، ويتألف من عدة وحدات إيقاعية تسمى بالتفعيلات، ومنها الوزن الذي يتم عليه بناء القصيدة.

كما أنَّ الشعر في تشكيل بنيته الموسيقية يقوم على عنصرين أساسيين هما: الإيقاع، والوزن، إذ يُكمِّلُ أحدُهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، على أن ثمة فارقًا دقيقًا بين ما يُعرَف اصطلاحًا بالوزن وما يُسمَّى فنيا بالإيقاع، وحتى ندرك ما بينهما من فرق جوهري يجب أن نُمَيِّزَ بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا يظهر بوساطة الألفاظ التي ينطقها المتكلم بطريقة خاصة، في ظروف لغوية وواقعية خاصة، وفي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو -مثلا- لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلًا، وفي الحالة الثانية ينظر إلى سمات النسبية والسياقية كدرجته عُلُوًّا وانخفاضًا، ومداه طولًا وقصرًا، فضلا عن ترديده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، فضلا عن السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره. فالمقصود تحديدًا بالإيقاع؛ إنه "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام، أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[3].

ويُعَدُّ الوزن جزءًا من الإيقاع، فهو يمثل مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، ومادام البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة، فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر، ودعامة أساسية من دعائمه، يقول ابن رشيق: "الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به

١- النقد الأدبي الحديث: د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة،، ١٩٧٩م، ص: ٤٤٥، ٤٤٦.
٢- ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٢، القاهرة، ص: ٦٧.
٣- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٨٢م، ص: ٤٦٢.

خصوصية"[1]، ونظرًا لهذه المكانة التي يحتلها في الشعر، عَدَّه بعض النقاد العرب أبرز سمات الشعر التي تميزه عن فنون القول الأخرى كالنثر.

ومؤلف علم العروض الخليل بن أحمد قد جعل من هذه التفاعيل خمسة عشر بحرًا، ثم حصرها في خمس دوائر، نظرًا لما بين بعضها من التشابه والتماثل في التفاعيل، وبعض المشتغلين بعلم العروض في العصر الحديث لم يأخذو بالدوائر التي نظمها الخليل بن أحمد، ومن تلك الفئة حازم القرطاجني، حيث إنَّه "لم يأخذ بالدوائر الخليلية هذه أساسا للاعتماد عليه في هذا هو الكم الصوتي للتفعيلة في دراسة الأوزان، ورأى أن الأساس الذي ينبغي في حد ذاتها، عدد ما تتضمنه من متحركات وسواكن"[2].

أولاً: البحور والأوزان:

الوزن: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوي في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات" وأشار إلى ذلك "حازم القرطاجني" بقوله: "التزم في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أولها إلى آخرها؛ إذ إن البيت الواحد هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[3].

بينما يعرف الأستاذ أحمد الشايب" الوزن بأنه: "يقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"[4].

ويقول الأستاذ محمود مصطفى: "واتفق القدماء أن يوزن الشعر بموازين مؤلفة من ألفاظ قوامها: الفاء، والعين، والنون، والميم، والسين، والتاء، وحروف العلة، وجمعها بعضهم في قوله: "لمعت سيوفنا"، وهذه الألفاظ هي التفاعيل التي هي ميزان الشعر وليست الوزن"[5].

ويقول الدكتور محمد مندور: "إن موسيقى الوزن في الصورة الشعرية هي "انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية، كما هو الحال في بحر الرجز والهزج وغيرهما، أو متجاوبة التفاعيل الأول يساوي الثالث والثاني يساوي الرابع، كما هو الحال في بحري البسيط والطويل، وهذا هو الشكل الموسيقي العام في الصورة الشعرية"[6].

والوزن من حيث الشكل فيه تعقيد، ويتكون من مجموع تردد ظاهرة صوتية بما فيها الصمت على مسافات زمنية متجاوبة أو متساوية، ولذلك فهو صورة الإيقاع الخاصة والإطار الذي يحتويه، وليس من فرق بينهما إلا في الكم، وزيادة السيطرة على التوقع وتنظيمه، بمعنى أنه إذا كان الوزن كامنا في الاستجابة التي تحدثها الكلمات، فإن مشاعر المتلقي التي انتظمت على نحو خاص ترجع إلى حساسية الشاعر نفسه "فإذا لم يكن ما يثيره الشاعر قريبا جدا إلى الصورة التي سوف

١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٨٨م، ١٣٤/١.

٢- التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: مصطفى السعدني، منشأة المعارف الاسكندرية ، د.ت، ص: ١٩٢.

٣- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، ط١، تونس، ١٩٦٦م، ص: ٢٦٣.

٤- الأسلوب: أحمد الشايب، مكتبة النهضة، ط ٣، ص: ٥٧.

٥- أهدي سبيل إلى علمي الخليل: محمود مصطفى، مطبعة الحلبي، ١٩٣٦م، ص: ٩.

٦- الميزان الجديد: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط ٣، ٢٠٠٤م، ص: ٢٣٤.

يكونها القارئ فقدَ ما بينهما من رباط وجداني وانفعالي"[1]، وإذا كان البعض يركز على أهمية الوزن في صورته المجردة، فإن ذلك راجع إلى الوزن في أصغر وحداته يمثل صورة الشعر الحسية، والوزن من هذه الناحية لا يحمل أية دلالة ولا يتصف بأي نمط عاطفي قبل وجوده في القصيدة أو وجود القصيدة فيه.

كما أنَّ الوزن يُعَدُّ ركنا هاما من أركان الشعر، وهو ما يؤكده "ابن رشيق"، فليس الوزن عنده عنصرا بسيطًا يمكن الاستغناء عنه، بل هو شرط أساسي لا يقوم الشعر إلا بـه، فالوزن كما ذكر ابن رشيق: أنه –في نظره- ركن من أركان الشعر، بل أعظمها أهمية، ويضاف للوزن جوانب مكملة له مثل القافية التي لا بد أن تكون قائمة مذكورة، متحدة في حرف الروي بطريقة فنية، أما إن تخللها اختلاف فإن ذلك يعد شائبة يجب التخلص منها، وقد عرف "حازم القرطاجني" الوزن بقوله: "إن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد جملة جوهره، والوزن: هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[2]. فيرى بأن الأوزان من دعائم الشعر، بل من جوهره، ويجعل لها حدودا كمية تتفق من حيث المقادير في الحركات و السكنات، ويتفق في هذا الطرح مع "ابن رشيق"، وكان "الخليل بن أحمد" سبَّاقًا إلى جعل الوزن الشعري تتدرج ضمنه مجموعة من الوحدات الإيقاعية (التفعيلية) منها ما هو خماسي، ومنها ما هو سباعي. وكل تفعيلة منها تنتظم في وحدات صغرى (الأسباب، والأوتاد، والفواصل)، ومن ثم تتساوى كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا، ومحكومة بقانون التعاقب، أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا، وبعده في النص الشعري ككل.

لكننا نجد ناقدا آخر أقام الشعر على أركان ثلاثة، يختص اثنان منهما بالمبنى، وواحدًا للمعنى وهو "قدامة بن جعفر" الذي رأى: "أن الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، فهو يقدم المبنى (الوزن والقافية) دون أن يتناسى المعنى.

إنَّ ما توصَّل إليه الناقد الإنجليزي "كولردج" من حيث أن الوزن والموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعري من خلال تحليله لنماذج شعرية مختلفة؛ إذ تبين له كيف أن الوزن يؤكد المعنى، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم. ولم يكن يعتبر الوزن قالبا خارجيا جامدا يُفرض على التجربة فرضًا، بل يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معًا في اللحظة نفسها، ومن هذا المنطلق أسس نظريته في الوزن، ترى ما مصدر الوزن في الشعر عنده؟ ينبع الوزن من حالة التوازن في النفس التي توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين؛ أولاهما: إطلاق العاطفة بلا قيد ولا شرط، والثانية: السيطرة على هذه العاطفة الثائرة وذلك عن طريق فرض نظام عليها، أو وحدة موسيقية تتكرر بشكل منتظم.

يقول في هذا المقام: "بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد، ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية"[1]، وهكذا يربط "كولردج" بين الوزن

١- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص: ١٧٥.

٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م، ص:٢٦٣.

٣- نقد الشعر، قدامة بن جعفر: تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص: ١٥.

واللغة، فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلاً من الوزن واللغة وليد الانفعال؛ نخلص إلى أن اختيار البحر لغرض ما عند الشاعر تدخل فيه عوامل متلاحمة لا يدرك كنهها ببساطة، بل إنها عوامل يشترك فيها الشاعر من حيث الذات والبيئة والسلوك والثقافة مع الغرض بأبعاده منصهرة في اللحظة الشعرية التي تلد القصيدة.

والقصائد ذات الوزن الواحد لها سمة مشتركة في وقع الوزن على المتلقي في صورته المجزوءة، ولكنها تختلف بعد ذلك في التفاصيل؛ تفاصيل الشاعر، وتفاصيل البحر، وتفاصيل المعنى

ونخلص مما تقدم إلى أن الوزن: هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية، ويجب أن يُرَاعَى في القصيدة التقليدية المساواة بين أبياتها في الإيقاع، والوزن عامة، فضلا عن الجمع بينهما معا في آن واحد، بحيث تتساوى الأبيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية.

لقد عَنِي العرب عناية فائقة بوحدة الإيقاع والوزن، حيث التزموا تلك الوحدة في أبيات القصيدة كلها، وزادوا أن التزموا رويا واحدا في جميع القصيدة، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لونا من التقسيم الإيقاعي ضمن البيت نفسه من جناس، وترصيع، وتصريع، وغيرها، ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية؛ وهو حرف الروي، ونجد بعض الشعراء قد التزموا بأن جعلوا قوافي أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر، وأطلقوا على ذلك (لزوم ما لا يلزم)، كما أنَّ العرب وصفوا من يقوم بذلك خلال نظمه بالبراعة في النظم والبلاغة في فن القول؛ حيث إنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية، وكان لأبي العلاء المعري ديوان جرى فيه على هذا الالتزام وسميت قصائده هذا النوع باللزوميات[٢].

ومن ملامح التجديد في القافية أن يستخدم الشاعر التوازي الصرفي؛ وهو أن يوجد تشاكل في البنيات التركيبية مضافا إليها تشاكل في البنيات الشكلية للوحدات الكلامية، مما يقود إلى اشتمال المتوالية الكلامية على نموذجين متمازجين من التوازي، أولهما تركيبي، وثانيهما صرفي.

كما أنَّ التوازي الصرفي يقوم على أساس من تشاكل البنيات الشكلية للوحدات الكلامية، أي أن هذه الوحدات الكلامية تأتي ضمن إطار صرفي موحد، كأن يأتي- الكلام- على اسم الفاعل، أو على اسم المفعول، وهكذا.

إنَّ التشاكل الصرفي بين الوحدات الصرفية المكونة للمتوالية الكلامية يمنح الكلام شيئا من التجانس والانسجام، ينضاف إليه بعض ملامح التناسق الصوتي في تشكيل عناصر هذا التوازي، والعناصر المتوالية الكلامية من ناحية البنية الشكلية تؤثر تأثيرا مباشرا في العلاقات الدلالية، وذلك يؤكد على وجود ارتباط بين صفات الحروف وعاطفة الشاعر.

ومما يمثل عناية الشعراء الحنفاء بالوزن قول أبي قيس صِرْمَة: (بحر الطويل)

١- كولدرج نوابغ الفكر العربي: محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٨م، ص: ٩٩، ١٠٠.

٢- ينظر: موسيقى الشعر العربي: محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، ١٩٩٦م، ص:١٦٦.

يَقُولُ أَبُـــو قَيْسٍ وَأَصْبَـــــحَ غَادِيًا ... أَلَا مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ وَصَاتِى فَافْعَلُـــوا
فَأُوصِـــيكُمْ بِاللَّه وَالْبِـــــرِّ وَالتُّقَى ... وَأَعْرَاضِـــكُمْ، وَالْبِـــــرُّ بِاللَّه أَوَّلُ
وَإِنْ قَوْمُكُـــمْ سَـــادُوا فَلَا تَحْسُدُنَّهُمْ ... وَإِنْ كُنْتُم أَهـــــل الرِّئَاسَة فَاعْدِلُوا
وَإِنْ نُزِلَتْ إِحْـــدَى الدَّوَاهِـــي بِقَوْمِـكُمْ ... فَأَنْفُسَكُمْ دُونَ الْعَشِيرَةِ فَاجْعَلُـــــوا
وَإِنْ نُـــــــابَ غُرْمٌ فَادِحٌ فَارْفُقُوهُمْ ... وَمَا حَمَّلُوكُمْ فِي الْمُلِمَّاتِ فَاحْمِلُـــوا
وَإِنْ أَنْتُمْ أَمْعَـــــرْتُمْ فَتَعَفَّفُـــــوا ... وَإِنْ كَـانَ فَضْلُ الْخَيْرِ فِيكُـمْ فَأَفْضِلُوا[1]

ونلحظ في هذه الأبيات مدى عناية أبي قيس صرمة بالوزن، حيث إنَّ موسيقى الألفاظ تبدأ حينما يتكرر حروف بعينها في النص الأدبي، ثم يتكرر فى جملة من الأبيات، وهذا التكرار الصوتي يبعث لونا من التناغم الموسيقي الداخلي في النص الشعري، حيث إن ورود "بعض الحروف أو الكلمات، قد يكسب الشطر لونًا من الموسيقي، تستريح إليه الآذان، وتقبل عليه، ومثل هذا كمثل الموسيقى، حين تتردد منها أنغام بعينها، في مواضع خاصة من اللحن فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنا، فليس تكرار الحرف قبيحا، إلا حين يبالغ فيه، وحين يقع فى مواضع من الكلمات، يجعل النطق بها عسيرًا، فالمهارة تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف"[2].

ويمثل الاعتناء بالوزن –أيضًا- قول أبي قيس بن الأسلت: (بحر السريع)

قالت، ولم تقصـــد لقيل الخـــنا ... مَهـــلاً فقد أبلغت أسماعي
أنكرتـــه: حـــينَ توسمتـــــــه ... والحـــرْب غُول ذات أوجاع
مـــنْ يَذُق الحـــرب يَجِـد طعْم ... مُـــــرًا، وتحبسه بجعجاع
قـــد حصـــت البيضة رأسي فما ... أطعـــم غمضا غير تهجـاع
أسعى عـــلى جل بني مـــالك ... كـــل امرئ في شأنه ساع
أعـــددت للأعداء موضونـــة ... فضفـــاضة كالنهي بالقـاع
أحفـــــزها عني بذي رونق ... مهنـــد كالملـــح قطـــاع
صدق حســـــام وادق حده ... ومجنـــاء أسمـــر قراع[3]

ونلحظ في هذه الأبيات مدى عناية شاعرنا أبي قيس بن الأسلت بالوزن، حيث جعل الوزن الشعري تندرج ضمنه مجموعة من الوحدات الإيقاعية (التفعيلية)، وكل تفعيلة منها تنتظم في وحدات صغرى (الأسباب، والأوتاد، والفواصل)، ومن ثم تساوت كل الوحدات المعجمية في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا، ومحكومة بقانون التعاقب، أي وفق توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا، وبعده في النص الشعري ككل.

١- ينظر: الاستيعاب: ابن عبد البر، ٢٠٣/٢، والإصابة في تمييز الصحابة: ابن حجر العسقلاني، ٢٤٢/٣.
٢- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٢م، ص: ٤١.
٣- الديوان: قيس بن الأسلت، ص: ٧٨، ٧٩.

ويضاف إلى العناية بالوزن جوانب مكملة له مثل القافية التي لا بد أن تكون قائمة مذكورة، متحدة في حرف الروي بطريقة فنية، أما إن تخللها اختلاف، فإن ذلك يعد شائبة يجب التخلص منها، وقد عرف "حازم القرطاجني" الوزن بقوله: "إن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[1]. فيرى بأن الأوزان من دعائم الشعر، بل من جوهره، ويجعل لها حدودا كمية تتفق من حيث المقادير في الحركات والسكنات، ويتفق في هذا الطرح مع ابن رشيق.

كما أنَّ للإيقاع في الموسيقى الداخلية دورًا كبيرًا لا يَقِلُّ عن دوره الكبير في تكييف الوزن الشعري حسب الحالة النفسية للشاعر في صورته، فضلا عن أنَّ الإيقاع يشيع في الصورة الشعرية التناسق والانسجام فيها مما يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية مما يُكْسِب الصورة الأدبية قيمة وحيوية تلائم حيوية الإنسان في تكوينه التركيبي.

ويمثل الاعتناء بالوزن كذلك قول كعب بن مالك بن لؤي بن غالب: (بحر المنسرح)

لقد خَزِيَتْ بغْدْرَتِها الحُبورُ ... كذاكَ الدّهْرُ ذو صَرفٍ يَدُورُ

وَذلِكَ أنّهُمْ كَفَروا بربٍّ ... عزيزٍ أمْرُهُ أمْرٌ كَبيرٌ

هكذا: وَقدْ أوتُوا مَعًا فهْمًا وَعِلْمًا ... وَجَاءَهُمْ مِنْ اللّهِ النّذِيرُ

نذِيرٌ صَادِقٌ أدَّى كِتَابًا ... وَآيَاتٍ مُبَيَّنَةً تُنِيرُ

فقالُوا مَا أتَيْتَ بأمْرِ صِدْقٍ ... وَأنْتَ بمُنْكَرٍ مِنَّا جَدِيرُ

فقالَ بَلَى لقَدْ أدَّيْتُ حقاً ... يُصَدّقني بهِ الفهِمُ الخبيرُ

فمَنْ يَتْبَعْهُ يُهْدَ لِكُلِّ رُشْدٍ ... وَمَنْ يَكْفُرْ بهِ يُجْزَ الكفورُ

فلمّا أشْرَبُوا غَدْراً وَكفراً ... وَحَادَ بهِمْ عَنِ الحقِّ الثُّفُورُ[2]

لقد اعتنى كعب بن مالك بالوزن في هذه الأبيات عناية فائقة، فالشعراء العرب جميعا إلتزموا تلك العناية بالأوزان والوحدة في أبيات القصيدة كلها، وزادوا أن التزموا رويا واحدا في جميع القصيدة، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لونا من التقسيم الإيقاعي ضمن البيت نفسه من جناس، وترصيع، وتصريع، وغيرها، ولم يكتفوا بالتزام الحرف الأخير في القافية، وهو حرف الروي، وبعض العرب إلتزم بأن جعل قوافي أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر، وأطلقوا على ذلك (لزوم ما لا يلزم)، كما أنهم وصفوا من يقوم بذلك خلال نظمه بـ "البراعة في النظم والبلاغة في فن القول؛ حيث إنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية. فكان لأبي العلاء المعري ديوان جرى فيه على هذا الالتزام وسميت قصائده هذا النوع باللزوميات"[3].

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م، ص:٢٦٣.

٢- الديوان: كعب بن مالك، ص: ٤٤.

٣- ينظر: موسيقى الشعر العربي: محمود فاخوري، ص:١٦٦.

ويمثله كذلك قول ورقة بن نوفل: (بحر الوافر)

لججتُ وكنتُ في الذكرى لجوجا لهم طالما بعـــثَ النشيجا

ووَصفٍ من خديجة بعد وصفٍ فقد طال انتظاري يا خديجا[1]

نلحظ في هذه الأبيات أنَّ شاعرنا كعب بن مالك –رضي الله عنه- قد اعتنى بالوزن كذلك عناية فائقة، حيث إن الوزن يُحدِثُ أثرًا موسيقيًّا رائعًا في الشعر، حيث إنَّ موسيقى الوزن لها دورها الفاعل في تجسيم الصورة، وإبراز عاطفة الشاعر، وإذا ما قرأت هذه القصيدة أدركت ما فيها من جمال صوتي يعود إلى توافقات موسيقية رائعة، ويركز الشاعر المبدع على أن يُحدِث هذه التوافقات في قافية تتلائم والغرض من القصيدة، فضلا عن أن الإبداع يصل بالشاعر إلى أن "يجعل القارئ يشارك الشاعر فيما أراد التعبير عنه، وكأنه يرى المشاهد مجسمة في صورة حسية، كما أن هذا التجسيم يُحْدِثه لا عن طريق القافية وحدها بل عن طريق التوفيق في الملاءمة بينها، أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها"[2].

وفيما يأتي جدول إحصائي يوضح البحر وعدد القصائد والمقطوعات التى استعملها الشاعر، ونسبة ورودها، مُرَتَّبة بحسب الكثرة والقلة.

م	البحـــــــــــر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية
١	الطويل	٥٢٢	% ٣١، ٩
٢	البسيط	١٨١	% ١٠ ، ٤
٣	مجزوء البسيط	١	% ٠ ، ١
٤	الكامل	٢٤٦	% ١٤
٥	مجزوء الكامل	٥٥	% ٣
٦	الرمـــــــــل	٣	% ٠، ٥
٧	الخفيف	١٨٧	% ١٠، ٨
٨	السريع	٣٠	% ١ ، ٧
٩	الوافر	٣٤٦	% ٢٠
١٠	المنسرح	٣١	% ١ ، ٧
١١	المتقارب	١٠٩	% ٦، ٣
١٢	الرجز	١٧	% ٠ ، ٩

إنَّ الشاعر الجيد هو من يستخدم البحر الذي يتوافق وموضوع شعره، حيث إنه استخدم البحر "الكامل"؛ لأنه كما قال الأستاذ أحمد الشايب: "أتم البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات وهو أقرب إلى الرقة، وإذا دخله الحذذ وجاء نظمه بات مطرباً مرقصاً، وكانت به نبرة تهيج العاطفة، وهو كذلك إذا اجمع فيه الحذذ والإضمار"[3]، وعن هذا البحر يقول د. عبد الله الطيب: "كأنما خلق للتغنى المحض سواء أريد به جد أو هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح

١- الديوان: ورقة بن نوفل،تحقيق: غسان عزيز حسين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م، ص: ٩٢.
٢- ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٢، القاهرة، د.ت، ص: ٦٧.
٣- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى، مكتبة النهضة المصرية ، ط١٠ ، ١٩٩٤م، ص٣٢٣.

الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال، ولهذا فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قلّ أن يصبوا منه أو ينجحوا"[١].

أما بحر "الطويل" فيستخدمه الشاعر وفق الموضوع الذي فيه عاطفة معتدلة ممتزجة مع التأمل والتفكر، وفي ذلك يرى د. محمد النويهي أن بحر الطويل "بإيقاعه البطيء الهاديء نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتأمل سواء أكانت جزئاً هادئاً لاصراخ فيه، أم سروراً هادئاً لا صخب فيه"[٢]، وسبب تسميته بالطويل يرجع إلى أنه يعد أتم البحور استعمالاً إذ لايستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً ، كما أنه أكثر البحور حروفاً، مما جعله أطول الأبحر من حيث إيقاعه الموسيقي.

كما أنَّ البحر الطويل يتسع للكثير من المعاني، فلذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولايلين لينه للتصرف بالتراكيب مع تساوى أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه دقة وجزالة"[٣].

وقد أكثر الشعراء الحنفاء النظم على البحور "الكامل، والطويل، والبسيط" نظرًا إلى أنَّ طبيعة هذه الأوزان النغمية "تتفق في رحابة النغم وامتداده، ويبدو أن كثرة المقاطع اللغوية التي تتميز بها قد جعلت السبق والأولوية في الاستخدام مزيدًا من الحرية في التحرك داخل إطار الوزن الموسيقي للبيت الشعري"[٤].

وفيما يأتي جدول إحصائي يوضح الأوزان التي استعملها الشاعر، ونسبة ورودها ، مُرَتَّبة بحسب الكثرة، والقلة.

م	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	٥٢٢	% ٣١، ٩
٢	الوافر	٣٤٦	% ٢٠
٣	الكامل	٢٤٦	% ١٤
٤	الخفيف	١٨٧	% ١٠، ٨
٥	البسيط	١٨١	% ١٠ ، ٤
٦	المتقارب	١٠٩	% ٦ ،٣
٧	مجزوء الكامل	٥٥	% ٣
٨	المنسرح	٣١	% ١ ، ٧
٩	السريع	٣٠	% ١ ، ٧
١٠	الرجز	١٧	% ٠ ، ٩
١١	الرمل	٣	% ٠ ،٥
١٢	مجزوء البسيط	١	% ٠ ، ١
المجموع		١٧٢٩	% ١٠٠

١- د. عبد الله الطيب : المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها، ج١ ، ط البابى الحلبى ، القاهرة ، ١٩٥٥م، ص٢٦٤.
٢- د. محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج فى دراسته وتقويمه، ٦١/١.
٣- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي، ص٣٢٣.
٤ د. محمد فتوح أحمد : شعر المتنبى قراءة أخرى، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٨م، ص١٤٠.

ونلحظ من الجدول ما يأتي:

١- يتضح من الجدول السابق أن شعر الحنفاء قد استوعب كثيرًا من البحور التي عرفها الشعر العربي.

٢- يوضح الجدول أن وزن "الطويل" هو أكثر البحور دوراناً في شعر الحنفاء ، فهو يحتل المرتبة الأولى عند شاعرنا ، إذ بلغت نسبتة ٩ ،٣١ %، وعن البحر يقول د. عبد الله الطيب : " كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أوهزل ، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال ،ولهذا فإن الشعراء المتفلسفين أو المتعمقين في الحكمة وما إلى ذلك من ضروب التأمل، قلّ أن يصبوا منه أو ينجحوا"[١].

٣- يأتى بحر " الوافر " في المرتبة الثانية، إذ بلغت نسبته ٢٠ % من إجمالي شعرهم.

٤- أكثر الحنفاء من النظم على أوزان " الكامل والطويل والبسيط "، وذلك يعود إلى طبيعة هذه الأوزان النغمية ، حيث إنها " تتفق في رحابة النغم وامتداده ، ويبدو أن كثرة المقاطع اللغوية التي تتميز بها قد جعلت السبق والأولوية في الاستخدام مزيداً من الحرية في التحرك داخل إطار الوزن الموسيقي للبيت الشعري"[٢].

والحقيقة أن ربط الوزن بغرض معين ومحدد، أمر لا يخلص تماماً من الذاتية، ولا نكاد نطمئن إليه، ونحن نرفض الربط بين اختيار البحر الشعري، واختيار غرض القول " لأننا لا نستطيع أن نقر بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك فكل بحر قابل لأن يحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها "[٣].

ثانياً: القافية

إنَّ القافية تمثل عنصرا إيقاعيا قويا، حيث إنها تربط بين الوحدات الشعورية المتمثلة في الأبيات، ولقد رافقت القافية الوزن منذ بدء نشأته، بل إن القافية أقدم من الوزن، وقد تجاوبت معه وامتزجت فيه، فأصبحا معا عماد الشعر، ولا يعتد بالشعر من دونهما، حيث إنَّ "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسمّى الكلام شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[٤].

ويرى ابن رشيق "أن الوزن هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي شاكلها"[٥].

فيكون ذلك عيبا في القافية لا في الوزن ، وقد يكون عيبا نحو المخمسات، ويعرف "أبو يعلي التنوخي " القافية بأنها: "حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره في كل بيت"[٦].

---

[١]- أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤م، ص٣٢٣.

٢- شعر المتنبى قراءة أخرى: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٨م، ص: ١٤٠.

٣- النقد الأدبى الحديث: د. محمد غنيمى هلال، دار نهضة مصر، د.ت، ص: ٤٤٢.

٤- العمدة: ابن رشيق، ١٥١/١.

٥- المرجع نفسه: ١٣٤/١.

٦- كتاب القوافي: التنوخي، ص: ٥٩.

ويعرفها "ابن كيسان" بأنها: "هي كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت"[1]. ويذهب الأخفش إلى أن القافية هي الكلمة الأخيرة"[2]. ويرى الخليل بن أحمد الفراهيدي أن "القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وتكون مرة بعد كلمة، ومرة بعد كلمتين"[3].

ومن المُحْدَثِين الدكتور "إبراهيم أنيس" فإنه يرى أن القافية تتمثل في "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر، أو الأبيات من القصيدة"[4]، ويعرفها الدكتور شكري عياد" قائلا: "هي المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في أخره مع ما قد تكون بينهما من مقاطع قصيرة يكونان معظم قوافي الشعر العربي قديمه وحديثه"[5]، وإني أميل إلى رأي الخليل بن أحمد؛ لأنه يساعد على ثراء موسيقي الصورة في البيت، حيث إنه يشمل على أكثر من حركة وسكون.

وأما وحدة القافية تكون بالتزامها شيئين:

أ- الروي الواحد، وهو"الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية"[6] إلخ .

ب- المجرى الواحد، وهو حركة الروي سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة، وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية، حيث يقول ابن سينا: "فلا يكاد عندنا بالشعر ما ليس بمقفى، ويعرف "الدكتور شكري عياد" الوزن أو الإيقاع بأنه: "حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها لهذا النظام"[7].

ويعرف "الدكتور عبد الرؤوف مخلوف" الوزن بأنه: "لون من التكرار تتناوب فيه الأصوات الساكنة والمتحركة إلى أوضاع معينة وفي وحدة يدركها الذوق ويقيسها رجال العروض بمقاييسهم التي يصطلحون عليها من تفاعيل، أو رموز تقوم مقام هذه التفاعيل، فإذا رمزنا للصوت المتحرك بعلامة (/) وللساكن بعلامة (٠) رأينا أن بحر كالطويل "يتكون في أصله من متحركين فساكن فمتحرك فساكن، فمتحركين فساكن فمتحرك فساكن فمتحرك فساكن، يتكرر ذلك أربع مرات"[8].

والشاعر الجيد هو الذي يتمكن من جعل موضوعه الشعري ملائما للموسيقى من حيث الوزن والقافية، واعتنى بقوافية؛ وذلك بأن اختار لها الحروف الموسيقية التي تتناسق مع الوزن والموضوع، ومن ثم جاءت بحوره وقوافيه منسجمة ومعبرة مع موضوعاته الشعرية.

١- دراسة نظرية في علمي العروض والقافية: المختون، ص:٤٦.
٢- العمدة: ابن رشيق، ١/ ١٥٢.
٣- كتاب القوافي: التنوخي، ص: ٥٩.
٤- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص:٢٤.
٥- موسيقى الشعر: شكري عياد، ص: ٩٣.
٦- العيون الغامرة في خبايا الرامزة: الدماميني، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤م، ص: ٨٣.
٧- شكري عياد: موسيقى الشعر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٦م، ص: ٥٣.
٨- ابن رشيق القيرواني: عبد الرؤوف عبد العزيز مخلوف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤، ص: ٢٥٧.

واستحسن النقاد في القافية، أن تكون "عذبة الحرف سلسة المخرج"[1]، وهي أشبه ما تكون " بالقواعد للبناء يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه"[2].

وبناء على ما سبق يتَّضح أهمية القافية ومكانتها في تنويع موسيقى القصيدة، وأهم ما ينبغي للدارس رصده وتوضيحه في شأن القافية أمران مهمان؛ هما حرف الروي، ثم نوع هذه الحروف من حيث التقييد والإطلاق.

أنواع القوافي عند الشعراء الأحناف

أولًا: القوافي المطلقة: وهي التي يكون فيها الروي متحركًا؛ أي ينطلق الصوت من خلالها، وقد استخدمها الشعراء الأحناف في شعرهم ببراعة، ومن أهم أنواعها:

١ـ قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة بالكاف:

وهي تمثل في شعر الحنفاء نسبة نحو ٤٥%، ويمثلها قول عبد المطلب بن هاشم: (بحر الطويل)

لاهمّ إنّ المرء يمنع أهله فامنع حلالك

فاللام روي متحرك، والحاء دخيل، والألف تأسيس، والكاف وصل.

٢ـ قوافٍ مطلقة مؤسسة وموصولة باللين:

وهي تمثل في شعر الحنفاء نسبة نحو ٣٠ %، ويمثلها قول ورقة بن نوفل: (بحر الوافر)

لججتُ و كُنْتُ في الذِكرىَ لَجوجاً لِهَمّ طالَما مَــا بَعَـثَ النَّشِيجَا

الجيم هي الروي متحركة، والشين دخيل، والياء تأسيس وهي موصولة باللين الناشيء عن إشباع فتحة الجيم، والألف للإطلاق.

٣ـ قوافٍ مطلقة مردوفة وموصولة باللين:

وهي تمثل في شعر الحنفاء نسبة نحو ١٠ %، ويمثل ذلك قول زيد بن عمرو بن نُفَيْل في ترك دين قومه: (الوافر)

تَرَى الْأَبْرَارَ دَارُهُمْ جِنَانٌ وَلِلْكَفَّار حَامِيَةٌ سَعِيرُ

الياء ردف، والراء روي متحركة، والياء وصلة وهي الموصولة بالياء الناشئة عن إشباع الكسرة.

٤ـ قواف مطلقة مجردة من الردف والتاء والتأسيس موصولة باللين:

وهي تمثل في شعر الحنفاء نسبة نحو ٥%، وذلك في قول زيد بن عمرو بن نُفَيْل وهو يترك دين قومه: (بحر الطويل)

أدِينُ لِرَبٍّ يُسْتَجَابُ وَلَا أرَى أدِينُ لِمَنْ لَمْ يَسْمَعْ الدَّهْرَ دَاعِيَا

الياء روي، والألف وصل، ومجردة من الردف والتأسيس.

١- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٨٦.

٢- شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، الجزء الاول، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م، ص١١.

ثانيًا: القوافى المقيدة:

وهي القوافي التي يكون فيها حرف الروي ساكنًا؛ فهو يسكُنُ عند إنطلاق الصوت به. وهذا النوع من القوافي لم يشعْ إلا قليلا في الشعر العربى، فهو لايكاد يجاوز ١٠%، وهو في شعر الشعراء الأحناف قليل جدا، ولم يرد من أنواعه عند الشعراء الأحناف إلا قافية مقيدة مردوفة، وذلك في قول المتلمس بن أُمَيَّة: (بحر الطويل)

وَإنَّ اللهَ رَبٌّ هَذِهِ الآلِهَةِ وَإنَّهُ لَيُحِبُّ أنْ يُعْبَدَ وَحْدَهْ

الهاء روي ساكن، وقبلها حرف الدال متحرك وهو الردف.

والشاعر الجيد هو الذي يتمكن من جعل موضوعه الشعري ملائما لموسيقاه وزنا وقافية، فقد اعتنى بقوافية، حيث اختار لها الحروف الموسيقيه التي تتناسق مع الوزن والموضوع، ومن ثم جاءت بحوره وقوافيه منسجمة ومعبرة مع موضوعاته الشعرية.

ويبين الجدول الآتي الأصوات التي وقعت رويًا لقوافي الشاعر :

م	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الهمزة	٣٣	%٢،٠
٢	الباء	١٤٤	% ٨،٧
٣	التاء المفتوحة	٦	% ٠،٣
٤	التاء المربوطة	٦	% ٠،٣
٥	الجيم	٢٩	% ١،٧
٦	الحاء	٥٥	% ٣،٣
٧	الدال	١٩٢	% ١١،٦
٨	الراء	٢٣٤	% ١٤،٢
٩	السين	١٢	% ٠،٧
١٠	الشين	٣	% ٠،٢
١١	الظاء	١	% ٠،١
١٢	العين	١١٤	% ٦،٩
١٣	الغين	١	% ٠،١
١٤	الفاء	٤٧	% ٢،٨
١٥	القاف	٧٨	% ٤،٧
١٦	الكاف	٥	% ٠،٣
١٧	اللام	٢٤٥	% ١٤،٩
١٨	الميم	٧٠	% ٤،٠٢
١٩	النون	١٩٤	% ١١،٧
٢٠	الهاء	١٣	% ٠،٧
٢١	الياء	١٣٦	% ٨،٢
٢٢	الألف المد	٢٥	% ١،٦
٢٣	الألف اللينة	٨	% ٠،٦
الإجمـــــــــالي		١٦٥١	%٩٩،٦

ومن نتائج هذا الإحصاء يتبين ما يلي:

١- وردت حروف كثيرة الشيوع رويًّا في شعر الشعراء الحنفاء هي: اللام، الراء، الدال، النون، فهي كثيرة الشيوع في شعره، وهذا يتوافق مع الإحصاء الذي قام به د. إبراهيم أنيس لمعرفة نسبة شيوع الأحرف التي تقع رويا[١]، وهذه الأحرف يطلق عليها د.عبد الله الطيب "القوافي الذلل"[٢]؛ ليسرها وسهولة مخرجها.

١- موسيقى الشعر: د.إبراهيم أنيس، ص: ٢٤٨.

٢- المرشد إلى فهم أشعار العرب: عبد الله الطيب، ٤٤/١.

يكمن السر في شيوع هذه الحروف أكثر من غيرها في الروي عند شاعرنا هو شيوعها في أواخر الكلام، فقد يرجع ذلك إلى طبيعتها ، فالراء والميم واللام –مثلاً- من أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى طبيعة الحركات، ولذا "يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من الصفات؛ أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا تكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع"[١].

فإذا أرادنا أن نحلل الأحرف الخمسة التي كثر دورانها عند الشاعر صوتياً ، فإننا نجد أن **الراء** صوت لثوي مكرر مجهور رخوي ذلقي، تخرج بإمتداد لحرف اللسان إلا أن اللسان مع الراء لايثبت كما يثبت مع اللام، وإنما يتجافى عن موضعه ثم يعود إليه فيخرج الصوت مرتعداً مكرراً[٢]، **والميم** صوت أنفي شفوي مجهور رخو ذلقي؛ لخفتها في النطق، وهي تخرج بانطباق الشفتين مع مرور هوائها وزميرها من الأنف إذ يمر هواؤها من بين الوترين زامرًا ويستمر فيجد أن سبيله في الفم مغلق بانطباق الشفتين، فيخرج من الأنف، ويشبه غنة النون[٣]، **واللام** صوت أسناني مجهور لثوي رخو ذلقي، تخرج بامتداد طرف اللسان حتى يلتقي بأعلى لثة الثنايا العليا عند حافة الغار، ويخرج صوتها زامرًا من جانبي اللسان[٤]، **والنون** صوت أسناني لثوي أنفي مجهور رخو ذلقي، تخرج بامتداد طرف اللسان حتى يستقر أعلى لثة الثنايا العليا، مع خروج هوائها كله وصوتها من الأنف[٥]، **والدال** صوت أسناني لثوي مجهور شديد تقلقل إذا سكنت، وتخرج بالتقاء طرف اللسان باللثة وصفحة الثنايا العليا[٦]، وهي أحد حروف طرف اللسان وأصول الثنايا العليا، ونلحظ مما تقدم ما يأتي:

أ- حروف طرف اللسان مع جانبية هي : "اللام، والراء، والنون"، ما عدا الدال .

ب- تلك الأحرف تشترك في صفة الجهر ، فهي مجهورة، وغير مفخمة.

ج- يدل ذلك على ميل شاعرنا في رويه إلى الأحرف المجهورة غير المفخمة .

د- جميع الأحرف ذلقية أي من حروف الذلاقة، ما عدا الدال.

هـ- اللام والراء والنون حروف منحرفة؛ لأنهم ينحرفون عن مخرجهم حتى يتصلوا بمخرج آخر.

وفي ذلك يقول اللغويون: "أن الأصوات المجهورة سهلة النطق في أعلى درجة من قوة الإسماع بين أصوات العربية"[٧].

١- الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، دار النهضة العربية ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٦١م، ص: ٢٨.
٢- المختصر في أصوات اللغة العربية: د.محمد حسن جبل، ط التركي طنطا ، ١٩٩٧ م / ١٩٩٨م .ص١٤٦ ، ١٤٧.
٣- المرجع السابق: ص: ١٦٦: ١٦٨.
٤ -المرجع نفسه: ص: ١٤٤، ١٤٥ .
٥- المختصر في أصوات اللغة العربية: د.محمد حسن جبل، ص: ١٤٩، ١٥١.
٦- المرجع نفسه: ص: ١٥٥.
٧- أصوات اللغة: د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، ط٢، القاهرة ١٩٦٨م، ص: ١٣٦.

٢- **حروف متوسطة الشيوع**، وهي : الهاء، والفاء، والسين، والضاد، والتاء، والعين، والحاء، والهمزة ، والباء، والصاد، والجيم، وهذا يتوافق أيضا مع ما ورد فى إحصائية د. إبراهيم أنيس.

٣- **حروف قليلة الشيوع**، وهي : الطاء، والشين، والقاف، والكاف، والياء، والزاي ، ويطلق عليها "القوافي النُّفر".

٤- **حروف نادرة الشيوع**، وهي: الثاء، والذال.

إنَّ نسبة شيوع الحروف والأصوات التي وقعت رويًا للقوافي، مع الاحتراز من أن هذه النسبة "لاتعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل في الأصوات أوخفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر الكلمات"[١]، فضلا عن أنَّ الأصوات التي وقعت رويًا لقوافي شاعرنا بلغت أربعة وعشرون صوتا فقط، من الأصوات العربية.

وإنني أذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس، حيث إنَّ نسبة الشيوع ترجع إلى الخفة والثقل، وقد مال أغلب الشعراء الحنفاء في شعرهم إلى استعمال حروف الروي الخفيفة الوقع على أذن المتلقي، وهو ما يتفق مع عذوبة النغم الموسيقي، ورقة الحس، وصدق العواطف، وسلاسة الوقع الذي تخلفه حروف القافية عند المتلقي.

وفيما يلي جدول يبين الأصوات التي وقعت روياً لقوافي الشعراء الحنفاء:

مسلسل	الصوت الذي وقع روياً	الصفـــــــــة	عدد الأبيات
١	اللام	مجهور	٢٤٥
٢	الراء	مجهور	٢٣٤
٣	النون	مجهور	١٨٩
٤	الدال	مجهور	١٩٠
٥	الباء	مجهور	١٤٤
٦	الياء	مجهور	١٣٦
٧	العين	مجهور	١١٤
٨	الحاء	مهموس	٥٢
٩	القاف	مهموس	٧٨
١٠	الميم	مجهور	٧٠
١١	الفاء	مهموس	٤٧
١٢	الهمزة	مجهور	٣٣
١٣	الألف	مجهور	٣٣
١٤	الجيم	مجهور	٢٩
١٥	الهاء	مهموس	١٣
١٦	السين	مهموس	١٢
١٧	التاء	مجهور	١٢
١٨	الكاف	مهموس	٥
١٩	الشين	مهموس	٣
٢٠	الغين	مجهور	١
٢١	الظاء	مجهور	١
٢٢	الخاء	مهموس	١
٢٣	الذال	مجهور	١

١- موسيقى الشعر: د.إبراهيم أنيس، ص: ٢٤٨.

النتائج

بعد استعراض دراسة حول "الموسيقى في شعر الأحناف"، توصلت الدراسة إلى نتائج عدة، وهي ما يأتي:

١- نظم الشعراء الحنفاء أغراضهم من مختلف الأوزان ، فلم يربطوا بين وزن القصيدة ومضمونها، "فلكل بحر قالب عام يستطيع الشاعر أن يضفي عليه الصبغة التي يريد بما يصفه فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"٣.

٢- انقسمت القوافي عند الشعراء الحنفاء إلى قوافي مطلقة (وردت بنسبة كبيرة)، ومقيدة (وردت بنسب قليلة)

٣- الحروف كثيرة الشيوع رويًّا في شعر الشعراء الحنفاء هي: اللام، الراء، الدال، النون كما ظهر بالإحصاء .

٤- نرى أيضاً قد شغلت بحور: السريع، الرجز، الهزج، المقتضب، المديد، مساحات شعرية ضئيلة، كما هو واضح في الجدول، فالسريع أقدم بحور الشعر العربي وسمِّيَ سريعاً لسرعته في الذوق والتقطيع، ويسبب اضطراباً في الموسيقى، وهو قليل الشيوع في الشعر العربى المعاصر، أما بحر المقضتب فهو نادر الاستعمال في الشعر العربي.

٥- ومن البحور التي لم ينظم فيها الشاعر المضارع، والمتدارك؛ فالمضارع قليل الاستعمال في الشعر العربي، ويقول د. شكري عياد: "أن هذه الأوزان لم يكن لها وجود حقيقي، ولكنها استخرجت استخراجاً من دوائر الخليل فشأنها شأن البحور المهملة"١.

٦- بلغت نسبة البحور طويلة المقاطع : كالكامل، والطويل، والبسيط، والخفيف، والمتقارب نسبة كبيرة دون غيرها.

٧- نَوَّع الشعراء الحنفاء في استخدام مجزوءات الأوزان، فقد أتى مجزوء الكامل خمس وخمسين مرة، ومجزوء البسيط مرة واحدة.

المصادر والمراجع

أولا: المراجع العربية

١. ابن رشيق القيرواني: عبد الرؤوف عبد العزيز مخلوف، دار المعارف، مصر،١٩٦٤.
٢. الأسلوب: أحمد الشايب، مكتبة النهضة، ط ٣، القاهرة.
٣. أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤م.

١- موسيقى الشعر العربي: د.شكرى عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ص:١٥.

٤. أهدي سبيل إلى علمي الخليل: محمود مصطفى، مطبعة الحلبي، ١٩٣٦م.
٥. التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل: مصطفى السعدني، منشأة المعارف الإسكندرية.
٦. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٦٣م، القاهرة.
٧. دراسة نظرية في علمي العروض والقافية: المختون.
٨. الديوان: ورقة بن نوفل، تحقيق: غسان عزيز حسين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٢م.
٩. شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.
١٠. شعر المتنبى قراءة أخرى: د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٨م .
١١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط١، بيروت، ١٩٨٨م.
١٢. العيون الغامرة في خبايا الرامزة: الدماميني، تحقيق: الحساني عبد الله، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة، ١٩٩٤م.
١٣. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٢، القاهرة، د.ت.
١٤. كولدرج نوابغ الفكر العربي: محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٨م.
١٥. المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب، ط البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٥٥م.
١٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م.
١٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، دار الكتب الشرقية، ط١، تونس، ١٩٦٦م.
١٨. موسيقى الشعر العربي: محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، ١٩٩٦م.
١٩. موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٢م.
٢٠. موسيقى الشعر: شكري عياد، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٦م.
٢١. الميزان الجديد: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط ٣، ٢٠٠٤م.
٢٢. النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
٢٣. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق:د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان، د.ت.

ثانيا: الرسائل الجامعية

٢٤. شعر الشريف الرضي دراسة فنية: عبد الحفيظ مصطفى عبد الهادي، رسالة دكتوراه، دار العلوم، القاهرة، ١٩٩٨م .
٢٥. الصورة الفنية في شعر طيف الخيال: رضا محمد عبد المجيد، رسالة ماجستير، آداب طنطا، ١٩٩٨م.

ثالثا: المراجع الأجنبية

٢٦. بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة: د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ١٩٩٠م.

٢٧. الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.

٢٨. ما الأدب؟ جان بول سارتر، ترجمة: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

٢٩. بحث في علم الجمال: جان برتليمي، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م.