بنية إيقاع الوزن
في شعر ابن قيس الرقيات
ودور التدوير فيه
دراسة إحصائية تحليلية

إعداد

د. محمود محمد محمدين محمد

مدرس الأدب والنقد

قسم اللغة العربيَّة وآدابها

كلية الآداب - جامعة كفر الشيخ

بنية إيقاع الوزن في شعر ابن قيس الرقيات ودور التدوير فيه – دراسة إحصائية تحليلية

محمود محمد محمدين محمد
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة كفر الشيخ - مصر
البريد الإلكتروني: mahmoud.mohamed6@art.kfs.edu.eg

ملخص:

يمتاز شعر ابن قيس الرقيات بخصائص إيقاعية في الأوزان والنسيج الإيقاعي لكلماته، تمنح شعره مذاقًا خاصًّا، وتجعل من دراسة أوزان شعره دراسة إحصائية تحليلية ضرورةً ملحّة.

وقد قام هذا البحث بدراسة أوزان شعره دراسة إحصائية تحليلية. ومن خلال الإحصاء والتحليل، الذي تناول البحور التي أبدع خلالها الشاعر، ومن خلال تحليل نماذج من قصائده، استطاع الباحث الربط ما بين البحر والعاطفة ودرجتها، وكشف عن أبرز جوانب تجربة الشاعر وإيحاءاته الشعرية من خلال ذلك، كما قام بتصحيح بعض الأخطاء التي وقع فيها بعض الدارسين.

ثم درس ظاهرة بارزة في شعر ابن قيس الرقيات، ترتبط بالوزن، وهي ظاهرة التدوير، وقام بدراسة إحصائية تحليلية تفصيلية للبحور والقصائد التي استُخدِم فيها، وكشف عن دوره التركيبي والدلالي والإيقاعي في شعر ابن قيس الرقيات.

الكلمات المفتاحية: ابن قيس الرقيات، الإيقاع الشعري، الأوزان الشعرية، بحور الشعر، التدوير.

The structure of the rhythm of meter in the poetry of Ibn Qais ar-Roqayyat and the role of (Tadwir) in it - An analytical statistical study

Mahmoud Mohamed Mohamedin Mohamed
Department of Arabic Language and Literature - Faculty of Arts - Kafr El Sheikh University - Egypt
E-mail: mahmoud.mohamed6@art.kfs.edu.eg

Abstract: The poetry of Ibn Qais ar-Roqayyat is characterized by rhythmic properties of meters and rhythmic structure of his words that give a special taste for his poetry and make the studying of the meters of his poetry an analytical and statistical necessity.

This research has studied the meters of his poems using a statistical analysis of the meters which were created by the poet. By analyzing samples of his poems, the researcher was able to connect between each meter and sentiment with its degree, reveal the most prominent aspects of the poet's experience and his poetic inspirations through it, and correct some mistakes that were made by some Scholars.

It studied a prominent phenomenon in Ibn Qais poetry, related to the meter, which is the phenomenon of (Tadwir) and undertook a detailed statistical analysis of the metrics and poems in which it was used. it revealed its structural, semantic and rhythmic role in Ibn Qais poetry as well.

Key words: Ibn Qais ar-Roqayyat, poetic rhythm, poetic meters, (Bahr), (Tadwir).

مقدمة

الحمد لله عددَ خلقه ورضا نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته. اللهم صلِّ وسلم وبارك على محمد رسول الله، وعلى آل محمد عددَ ذرات الكون وكائناته.

اللهم يسِّر وأعِن.

أما بعد..

فعلى الرغم مما عُرِف به ابن قيس الرقيات من تجديد وتميز في إيقاع الشعر، حتى قال أستاذنا الدكتور شوقي ضيف عن موسيقا شعره إنها "تمتاز بالنقاء والصفاء والعذوبة، حتى في مدائحه ومراثيه"(١)، وعلى الرغم من كثرة الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولته وتناولت شعره، فإننا لا نجد منها ما اهتمّ بدراسة الإيقاع الشعري في قصائده ومقطوعاته دراسة إحصائية تحليلية مفصلة. كما أنّ التدوير يمثل ظاهرة لافتة في شعره تستحق الدرس؛ ومن هنا كانت هذه الدراسة (بنية إيقاع الوزن في شعر ابن قيس الرقيات ودور التدوير فيه – دراسة إحصائية تحليلية)، وسأهتم فيها بدراسة البحور التي حظيت لديه بالنسب العالية في النزوع والتردُّد، وفي ظاهرة التدوير بالبحور التي كثرت فيها.

ولهذا قسّمتُ البحثَ إلى تمهيد ومبحثين وخاتمة؛ أتناول في التمهيد البنية الإيقاعية في الشعر ودور الوزن فيها، أما المبحث الأول فيتناول المعجم الوزني في ديوان ابن قيس الرقيات بالإحصاء والتحليل، وأمّا المبحث الثاني فيدور حول التدوير في شعره بإحصائه تبعًا للبحور التي ورد فيها، ثم تحليل نواتج الإحصاء وتحليل نماذج كثيرة من الأشعار، لاستنباط دور التدوير فيها، وفي الخاتمة تلخيص لأهم نتائج البحث.

وقد اعتمدت في البحث على نسخة الديوان التي قام بتحقيقها الدكتور محمد يوسف نجم. وهي أفضل نسخ الديوان، تتلوها نسخة الدكتور إبراهيم عبد

(١) العصر الإسلامي، شوقي ضيف، ص٣٠١.

الرحمن التي حققها وطبعها ملحقة بكتابه (شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل تحقيق ودراسة). وقد آثرت نسخة الدكتور محمد يوسف نجم؛ لما حظيت به من استيعاب للأصول المخطوطة وضم المتناثر من شعر الشاعر إليها، وما حظيت به من مراجعات أبرز أساتذة التحقيق: محمود محمد شاكر وناصر الدين الأسد. أما كتاب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، فهو أساس لمن أراد معرفة حياة الشاعر ومذهبه السياسيّ.

والله الموفق إلى ما فيه الخير والسداد.. عليه توكلت، وبه أستعين..

تمهيد

البنية الإيقاعية في الشعر:

يمثل الإيقاع الشعري إعادة التشكيل الإبداعي للعلاقات الزمنية اللغوية في صورة نغمية مؤطِّرة لتجربة الشاعر ومعبرة عنها. والإيقاع في الشعر هو النبض الحيّ الذي يسري في أجساد القصائد؛ إذْ يشكِّل نسيجها، ويؤثر بالتالي في معانيها، "وما الشعر إلا ضرب من الموسيقا، إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية"(١).

ويتمثل الإيقاع في النسيج الصوتيّ للقصيدة بتوزيعاته الإيقاعية التكرارية المتواشجة مع التركيب اللغوي في أداء المعنى من خلال التعبيرات والصور. وهذا النسيج الصوتي الإيقاعي أو ما نسميه "البنية الإيقاعية" -كما هو معلوم وشائع- له في الشعر تجليّان متماهيان لا ينفصلان: الأول، يدعى الموسيقا الخارجية، يتمثل في موسيقا الوزن ورنين القوافي. والثاني، يُسمَّى الموسيقا الداخلية، المتمثلة في جرس الحروف والكلمات الناتج عن اختيار الكلمات بوحداتها الصوتية المميزة وتركيبها، وتوزيعها كما توزَّع النغمات، في نظام معين داخل الأبيات يراعي قواعد التركيب النحويّ في إطار بلاغة المعاني؛ بحيث يؤدي الدلالة المقصودة من خلال صورة إبداعية مميزة.

دور الوزن في البنية الإيقاعية:

يمثِّل الوزنُ الإطارَ الموسيقيَّ المجرد لكلمات القصيدة؛ فهو يتناول المادةَ اللغوية، وينظمها في سياق إيقاعيّ يمنحها تميزها عن وجودها خارج هذا السياق؛ فالإطار متَّحد بالمؤطَّر: الوزن (أو البحر) متَّحد بكلمات القصيدة: بنسيجها الصوتيّ وبأسلوب نظمها ونوعية العلاقات القائمة بينها، بل إنه يكاد يكون هو هي، لا نستطيع فصلا بينهما دون أن نفقدهما معا. و"القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينة مقسمة إلى وحدات موسيقية خاصة، هذه الوحدة هي

(١) النقد الأدبيّ الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٤٦٢. والمقولة لإدجار ألان بو.

البيت"[١]، فالوحدة النغمية للوزن تتمثل في البيت الشعري الذي يتكرر نظامه الإيقاعي عبر القصيدة، "والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[٢]. وبهذا يتكون الإطار الوزني للقصيدة، والذي نسميه البحر الشعري.

ولكلّ بحر نغمته المميزة التي تختلف عن نغمات البحور الأخرى، وهذه النغمة ليست روحا ثابتة لا تتغير في كل القصائد التي تندرج تحت هذا البحر، بل لكل قصيدة شخصية متميزة وروح مستقلة، تختلف باختلاف كلماتها وصورها وعواطفها وموضوعها.

(١) البناء العروضي للقصيدة العربيّة، محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٣٣٣.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، ص ٢٦٣.

المبحث الأول

المعجم الوزني لشعر ابن قيس الرقيات:

يتضمن المعجم الوزني حصرًا كاملا للعمل الشعري، وتصنيف هذا النتاج طبقًا للأوزان الشعرية التي صيغَ فيها، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة نزوع الشاعر إليها ونسبة تردُّدها في شعره. ومن هذه النسبة يمكن استنباط ميل الشاعر في عمله نحو أنماط موسيقية بعينها ومساحته الإيقاعية التي يتحرك فيها خلال هذا العمل(١).

بلغت المادة الشعرية التي أحصيتها (٢) في (ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات) (٣) واحدًا وثمانين وتسعمئة بيتٍ (٩٨١)، موزعة على إحدى عشرة ومئة قصيدة ومقطوعة (٤). وقد روعي عند إحصاء هذه المادة ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها إدراج مجزوء الوزن ومشطوره ومنهوكه ضمن المادة الشعرية للبحر الذي ينتمي إليه، بغضّ النظر عن عدم تمامه؛ إذ المقصود من المعجم الوزني الوقوف على نسبة تردُّد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع غالبا ما يتحقق بالوزن المجزوء كما يتحقق بالوزن التام(٥).

ويمكننا الوقوف على هذا الإحصاء من خلال الجدول الإحصائي الآتي(٦):

---

(١) ينظر: شعر المتنبي – قراءة أخرى ص ١٣٣.

(٢) استبعدت من الإحصاء المقطوعة (ز٦ ص١٧٨) وهي بيتان؛ لأن الأرجح أنهما لسراقة الباهليّ، واستبعدت أيضًا المقطوعة (ز٢٠ ص١٨٧) وهي بيت واحد؛ لأن الأرجح أن يكون هذا البيت لوضّاح اليمن.

(٣) بتحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر & دار بيروت، بيروت، ١٩٥٨م.

(٤) المعيار الذي أخذت به، في التفرقة بين القصيدة والمقطوعة، هو ما نص عليه ابن رشيق من أنّ "**القصيدة ما بلغت سبعة أبيات**" (العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ج١ ص١٨٨)، **والمقطوعة ما بين الثلاثة والستة. وقد ضممتُ إليها في الإحصاء: النتفةَ (البيتان)، والبيت المفرد.**

(٥) ينظر: شعر المتنبي – قراءة أخرى ص ١٣٧، ١٣٨.

(٦) **تمثل (ت١) في الجدول ترتيب البحور حسب نسبة النزوع، بينما تمثل (ت٢) ترتيب البحور حسب نسبة التردُّد في ديوان ابن قيس الرقيات، وتمثل (ق) عدد القصائد، و(ما دونها) تشمل المقطوعة والنتفة والبيت المفرد.**

ت ١	البحر	عدد الأشعار			نسبة النزوع	عدد الأبيات	نسبة التردُّد	ت ٢
		ق	ما دونها	كلها				
١	الخفيف	١٤	١٨	٣٢	%٢٨.٨٣	٣٣٠	%٣٣.٦٤	١
٢	الكامل	١١	١١	٢٢	%١٩.٨٢	١٨٥	%١٨.٨٦	٣
٣	الطويل	٤	١٤	١٨	%١٦.٢٢	٩٢	%٩.٣٨	٥
٤	المنسرح	٨	٥	١٣	%١١.٧١	١٩٩	%٢٠.٢٩	٢
٥	الوافر	٧	٢	٩	%٨.١١	١٠٥	%١٠.٧	٤
٦	البسيط	–	٦	٦	%٥.٤١	١٥	%١.٥٣	٨
٧	المديد	١	٣	٤	%٣.٦	١٨	%١.٨٣	٦
٨	الرمل	–	٣	٣	%٢.٧	١١	%١.١٢	٩
٩	المتقارب	١	١	٢	%١.٨	١٨	%١.٨٣	٧
١٠	السريع	–	١	١	%٠.٩	٤	%٠.٤١	١٠
١١	الهزج	–	١	١	%٠.٩	٤	%٠.٤١	١١
	المجموع	٤٦	٦٥	١١١	تقريبا	٩٨١	تقريبا	

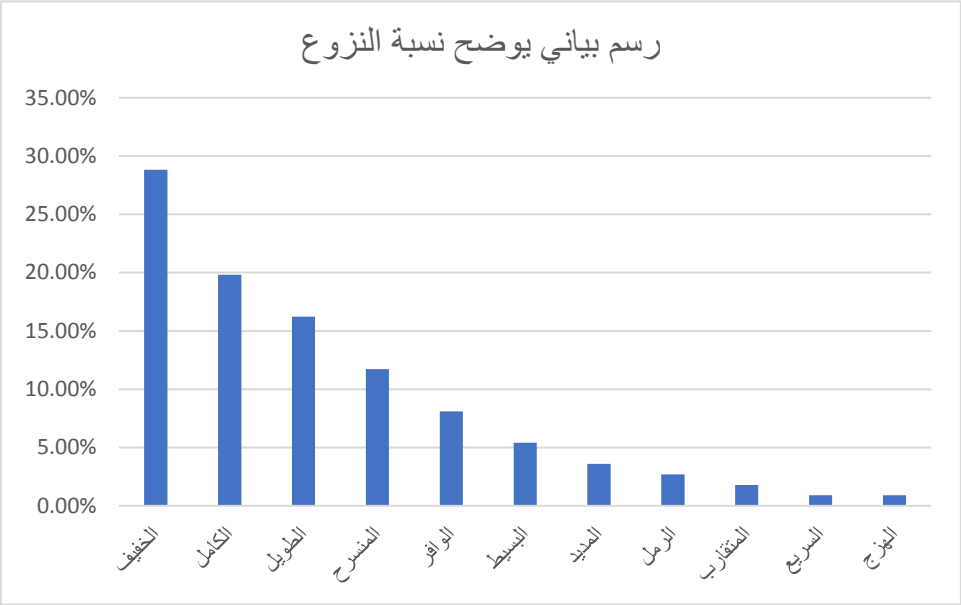
معطيات القياس وتحليل البحور:

يتحرك شعر ابن قيس الرقيات في أكثر بحور الشعر العربيّ لا كلها؛ إذ نراه يُهمل استعمال خمسة بحور، هي: الرجز والمجتث والمضارع والمقتضب والخبَب (المتدارك). بل إنه في المحيط الذي تحرك فيه نجده يكثر من استعمال خمسة بحور فقط من البحور الأحد عشر التي كتب فيها، هي على الترتيب من حيث نسبة النزوع: الخفيف، ثم الكامل، فالطويل، فالمنسرح، فالوافر؛ إذْ تبلغ نسبة النزوع إليها معًا ٨٤.٦٩%، بينما بلغت نسبة تردُّدها في شعره ٩٢.٨٧%، وهي نسبة عظيمة تدلّ على مدى تغلغل إيقاعات هذه البحور الخمسة في نفسه وتشرُّب أحاسيسُه

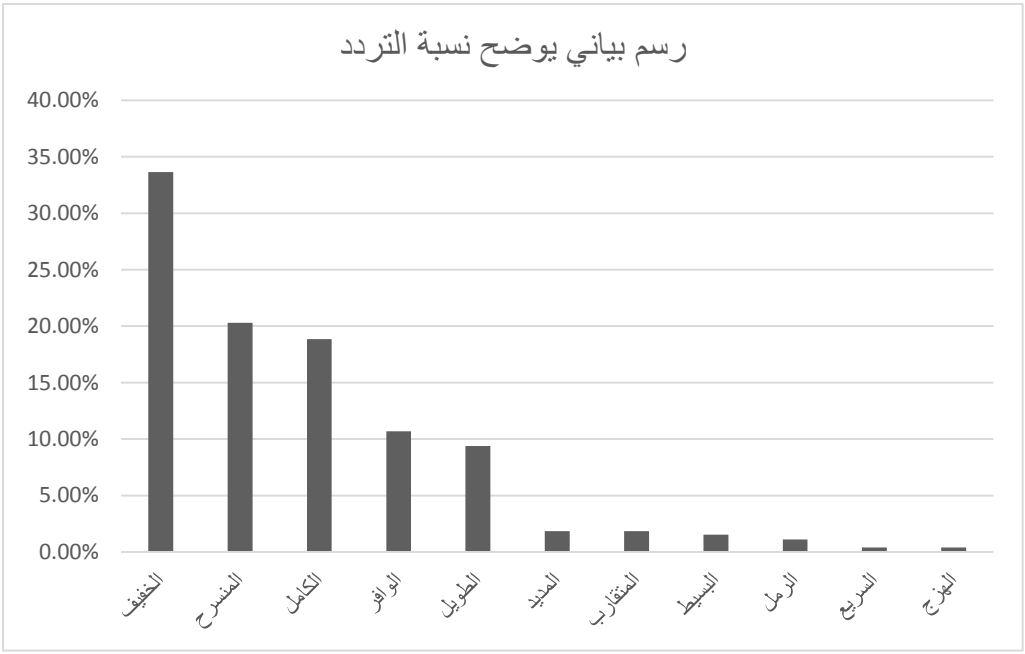
وتمثل نسبة النزوع نزوعَ الشاعر إلى اختيار البحر الشعري، أي نسبة مجموع قصائده ومقطوعاته على بحر معين إلى مجموع أشعاره (قصائده ومقطوعاته). أما نسبة التردُّد فتمثل تردُّدَ البحر في شعره؛ أي نسبة مجموع أبيات البحر إلى مجموع أبيات شعره.

نغماتِها. ولكنِ اختلفَ ترتيبُ هذه البحور في نسبة التردُّد؛ فصار: الخفيف، ثم المنسرح، فالكامل، ثم الوافر، فالطويل.

وذانِ رسمان بيانيان يوضحان ترتيب البحور من حيث نسبة النزوع، ثم نسبة التردُّد:



وهذا الإحصاء تتناسب بعض معطياته طرديًّا مع الإحصاء الذي أجراه الدكتور إبراهيم أنيس[١] على بعض مختارات ومدونات الشعر العربيّ القديم (الجمهرة والمفضليات والأغاني) ودواوين عدد من كبار الشعراء (زهير، وجرير والفرزدق،...)، ويختلف معه كثيرا في معطيات أخرى؛ فيتفق معه في غلبة البحور التامة كثيرة المقاطع على المجزوءات والبحور قليلة المقاطع، ويتفقان أيضا في النِّسَب العالية للكامل والوافر، ويختلفان اختلافا عظيما في الخفيف والمنسرح اللذان يحتلان من شعر ابن قيس نصيبًا كبيرًا، خلافًا للشعر القديم؛ أما في النسب المعدومة والمنخفضة، فيكاد يتفق معه في البحور الخمسة التي أهملها ابن قيس الرقيَّات (الرجز والمجتث والمضارع والمقتضب والمتدارك)، ويتقارب معه في السريع والمديد والهزج، ولكن يختلف معه كثيرا في الطويل والبسيط والمتقارب والرمل؛ إذْ تستحوذ في تراثنا على نسب عالية، خصوصًا الطويل والبسيط، خلافًا لنسبها المنخفضة في شعر ابن



قيس.

والتوافقات تشير إلى سلطان التراث الشعريّ الذي تشرَّبه الشاعر، أما الاختلافات فتشير إلى أن هذا التأثر بالشعراء الآخرين لم يطْغَ على الشاعر، ولم ينل من تميزه، بل كان له ذوقه المختلف واختياراته التي تنتمي فيما تنتمي إلى روحه المتفردة وشخصيته المستقلة.

وهناك ملحوظة ينبغي التنويه لها، وهي أنّ الإجراء الإحصائي هو البداية للوصول إلى أحكام صحيحة، فمن خلال الجدول الإحصائي السابق وجدنا المديد والمتقارب والرمل والهزج من البحور التي قلّ إنشاء الشاعر فيها، وهذا خلاف لما صرح به أستاذنا الدكتور شوقي ضيف من أن ابن قيس "يكثر من المديد والكامل والوافر والمتقارب والرمل والهزج"(١).

التحليل الوزني للبحور:

١- البحر الخفيف:

يأتي الخفيف في المرتبة الأولى في البحور التي كان الشاعر يفضل الإبداع الشعريّ في إطارها، سواء أكان من حيث نسبة النزوع أو نسبة التردُّد. وهو اختيار مخالف لما عليه معظم الشعراء القدماء؛ إذْ نجد البحر الخفيف من البحور التي قلّ نظمهم فيها، عدا شعراء ربيعة، كالمهلهل، وشعراء الحيرة، كعديّ بن زيد العباديّ، ومن كان يغشى مجالس الطرب عند الملوك، كالأعشى؛ فقد كثر استعمال الخفيف بينهم، حتى صار مرتبطًا بالبيئات الحضرية (٢).

ولعلَّ هذا النزوع المرتفع والتردُّد العالي للبحر الخفيف في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات يشير إلى تأثره بشعر عمر ابن أبي ربيعة، الذي ترتفع فيه نسبة الخفيف نزوعًا وتردُّدًا، مختلفًا عن شعراء القبائل النجدية وشعراء بدو الحجاز؛ إذْ نجد في

(١) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص٣٠٩.

(٢) يُنظَر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج١ ص ٢٣٨-٢٣٩.

ديوان عمر أربعًا وتسعين قصيدة ومقطوعة على البحر الخفيف، مجموع أبياتها ٨٠٤ بيتٍ، وجاء ترتيب هذا البحر لديه الثاني عقب الطويل بفارق ضئيل، وتبلغ نسبة النزوع إلى هذا البحر لديه ٢١.٤%، بينما تبلغ نسبه تردُّده ١٩.٨٥% [١]؛ فزيادة البحر الخفيف لدى شعراء الحضر في الحجاز والحيرة يمكن أنْ نعدّه ظاهرة بيئية، وليست ظاهرة خاصّة بشاعر أو موضوع بعينه[٢].

الخفيف بين التام والمجزوء:

في إحصاء لمعرفة نسبة المجزوء من التام في البحر الخفيف:

	عدد الأشعار	نسبة النزوع	عدد الأبيات	نسبة التردُّد
الخفيف التام	٣٠	%٩٣.٧٥	٣١٤	%٩٥.١٥
الخفيف المجزوء	٢	%٦.٢٥	١٦	%٤.٨٥
المجموع	٣٢		٣٣٠	

نجد نسبة المجزوء إلى التام تردُّدًا ونزوعًا قليلة جدا، فليس من مجزوء الخفيف سوى قصيدة ومقطوعة، مجموع أبياتهما ست عشرة بيتًا فقط، بينما بلغ التام ثلاثين ما بين قصيدة ومقطوعة. وهذا يخالف ما ذهب إليه أستاذنا شوقي ضيف من أن ابن قيس كان "يكثر من مجزوءات الأوزان"[٣]؛ وهذا الذي ذهب إليه نجده صحيحًا بالنسبة للكامل والرمل والوافر؛ وما سوى ذلك فغير صحيح.

والخفيف (التام منه والمجزوء) واضح النغم والتفعيلات، فيه تدفُّق وتلاحق للنغمات، مع جلجلة لا تخفى، كما أنه صالح للغناء [٤]. ولعلّ ذلك هو ما جعل الشاعر يكثر منه؛ فالدكتور شوقي ضيف يرى أنه "كان على اتصال دائم بالمغنين

(١) يُنظَر: شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية، ممدوح عبد الرحمن الرمّاليّ، ص ٢٢.
(٢) البيئة وأوزان الشعر، أبو فراس النطافي، ص ٥٧.
(٣) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٣٠٩.
(٤) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج١ ص ٢٣٨.

والمغنيات وما يطلبونه من الشعر"[١]، وأنّ "شعر ابن قيس كله شعر يراد به إلى الغناء لا إلى الإنشاد"[٢]. ولعلّ في هذا مبالغة في الأمر، فصّل الدكتور عبد الله الخلف في مناقشتها [٣].

أما إيقاع هذا البحر فليس التكراري الصاخب كالبحور ذات التفعيلة الواحدة، وإنما هو "انسيابي فيه استرسال"[٤]. والوحدات الزمنية للخفيف التام = ٢١ لكل شطر × ٢ = ٤٢ وحدة زمنية لكل بيت، وعدد مقاطعه = ٣ تفعيلات × ٤ مقاطع = ١٢ مقطعا لكل شطر × ٢ = ٢٤ مقطعا للبيت، لكن عدد الوحدات الزمنية لهذا البحر لا يكتمل؛ بسبب الزحاف، بينما يظل عدد المقاطع ثابتًا عند الاستخدام، بيد أن بعض المقاطع يتغير طولها من طويلة إلى قصيرة باستعمال الشاعر للزحاف.

والخفيف التام بحر وسَط بين الفخامة والرشاقة، وهو يأتي رقيقًا منسابًا لديه في الغزل، وكذلك في الرثاء مع نغمة حزن تحملها الألفاظ ليس تخفى. وأيضًا في شعره السياسيّ وفي المديح مع جلال الوصف. ولا نجد ألفاظًا صعبة أو خشنة سوى في وصف الرحلة وحيوانها وصعابها. ومن غزله في الخفيف قوله في رقية بنت عبد الواحد العامرية:

٨- أَنتِ تَيَّمتِني وَأَقصَدتِ قَلبي مِنكِ يا نُعْمُ بِالعِذابِ الصَّوافي
٩- يَعلَمُ اللهُ أَنَّ حُبَّكِ مِنّي في سَوادِ الفُؤادِ وَسْطَ الشِّغافِ
١٠- إِن تَجودي أَو تَبخَلي أُمَّ عَمروٍ حَبَّذا أَنتِ مِن حَبيبٍ مُصافِ[٥]

(١) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٣٠٩.
(٢) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٣٠٧.
(٣) مجتمع الحجاز في العصر الأمويّ بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبد الله بن سالم الخلف، ص ٥٤٦-٥٨١. وانظر أيضًا: البنية النصية الغنائية في شعر الغزل الحجازي الحضري في العصر الأمويّ، فاطمة بنت عبد الله الشمري، ص١٥٧٩.
(٤) التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ص ١١٦.
(٥) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، ص ٣٧. والشغاف: حجاب القلب.

فتفعيلة (مستفعلن) تأتي في كلّ هذه الأبيات مخبونة (متفْعلن)، سوى مرة واحدة في الشطر الأول من البيت الأخير، فهي تأتي سالمة (أو تبخلي = مستفعلن)، ولذلك جاءت التفعيلة بطيئة بطئًا يتوافق مع الألم الداخليّ الذي يحسه الشاعر بسبب بخل حبيبته، أما الخبن فيوفر سرعة وحركة للتفعيلة. وبضدها تأتي تفعيلة (فاعلاتن) سالمة، وهي التفعيلة الأولى والأساسية لهذا البحر، فلم يحدث فيها زحاف في هذه الأبيات سوى مرة واحدة في الشطر الأول من البيت الثاني (بَكِ مِنّي = فعلاتن)، وهو زحاف الخبن أيضًا. وقد جاءت الخِفَّة والسرعة في هذه التفعيلة متوافقة مع الخِفَّة التي يشعر بها الشاعر بهذا الحب.

ومن رثائه في البحر الخفيف قوله في رثاء طلحة الطلحات:

٩- لَعَنَ اللهُ مَن نَعاكَ إِلَينا إِذ لَقينا هُبَيرَةَ بنُ فُراتِ
١٠- ظَلَّ لي عِندَ ذاكَ يَومٌ طَويلٌ غائِبُ الصَبرِ شاهِدُ الحَسَراتِ
١١- فَسَيَبكيكَ بِالعِراقَينِ أَهلي وَبِثِنْيِ الأَجزاعِ مِن عَرَفاتِ
١٢- لَم أَجِد بَعدَكَ الأَخِلّاءَ إِلّا كَثِمادٍ مَنزوحَةٍ ، وَقِلاتِ
١٣- غَيرَ أَنّي رَجَوْتُ أَولادَكَ البِيـ ـضَ لِكَي يَخلُفوكَ بَعدَ المَماتِ
١٤- فَوَجَدنا الَّذي رَجَوْنا، وَكانوا خَلَفِيّينَ ، طَيِّبي الحُجُزاتِ
١٥- لا يَمُنّونَ أَن يَكونَ لَهُم فَضْـ ـلٌ وَيَبنونَ صالِحَ المَأثُراتِ[1]

وهو في هذه القصيدة رثاء بارد العاطفة، لا تشعر فيه بحرقة حقّة على الميت، الذي كان من مشاهير الكرماء، وإنّما هي المجاملة لأولاده والطمع في إكرامهم. ولعلّ وراء هذا البرود العاطفي في رثائه لطلحة كونه أمويّ الهوى (خِلافًا للشاعر الذي كان زبيريّ الهوى)، وأنّه كان واليًا لبني أميّة على (هراة) ثم (سجستان)

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٢١-٢٢.
والثني: هو ما انعطف من كلّ شيء، والأجزاع جمع جزع وهو منعطف الوادي، والثماد: الماء القليل، والقلات: النُّقَر تكون في الصخر يجتمع فيها ماء المطر، مفردها قَلْت، وخَلَفيّون: نسبة إلى خلف بن أسعد بن عامر، وطيبو الحجزات: أي أعِفّاء، والحُجْزة هي معقد الإزار.

التي مات ودُفن بها، وكونه من خزاعة[١]، لا من قريش التي يتعصَّب لها الشاعر أشدّ التعصب. ولعلّ في ضمير الشاعر رواسبَ من قصة استيلاء خزاعة على سدانة البيت الحرام زمنًا في الجاهلية وقصة الحرب التي كانت بين قريش وخزاعة على سدانة الكعبة، وهُزمت فيها خزاعة وأُخرجت من مكة[٢].

ولكنّ شعر ابن قيس السياسيّ في الخفيف نجد فيه حرارة وقوة، وأبرزه قصيدته التي مطلعها:

١- أَقفَرَتْ بَعدَ عَبدِ شَمسٍ كَداءُ فَكُدَيٌّ، فَالرَّكنُ، فَالبَطحاءُ[٣]

وهي أطول قصائده. وفيها يقول معبرًا عن الفكرة الأساسية له ولحزبه:

٩- حَبَّذا العَيشُ حينَ قَومي جَميعٌ لَمْ تُفَرِّق أُمورَها الأَهْواءُ
١٠- قَبلَ أَن تَطمَعَ القَبائِلُ في مُلْـ ـكِ قُرَيشٍ، وَتَشمَتَ الأَعداءُ
١١- أَيُّها المُشْتَهي فَناءَ قُرَيشٍ بِيَدِ اللهِ عُمرُها وَالفَناءُ
١٢- إِن تُوَدِّع مِنَ البِلادِ قُرَيشٌ لا يَكُن بَعدَهُم لِحَيٍّ بَقاءُ
١٣- لَو تُقَفّي وَتَترُكُ النّاسَ كانوا غَنَمَ الذِئبِ غابَ عَنها الرِعاءُ

فهو يمدح عهدًا ذهبيًا زمن الخلفاء الراشدين الثلاثة الأوائل عندما كانت كلمة قريش واحدة، إذْ يجعل الأهواء فاعلا للفرقة، بينما هي السبب والدافع وليس الفاعل المباشر، "وهذا التحول من السببية إلى الفاعلية يعمق الإحساس بسيطرة الهوى وانتفاء أي محرك غيره"[٤]. والشاعر يرى الخلافة ملكًا لا يحقّ إلا لقريش وحدها؛ فقوله (ملك قريش) "تعبير يعكس تصوّره لمعنى الحكم حينذاك، وأنه سلطان وجاه وثراء قبل أن يكون خلافة تقوم على أساس من التقوى والعدالة والمساواة"[٥]. ويرى طيبَ العيش حينما كانت قريش متحدة، لم تتنازعها الصراعات على هذا

(١) يُنظر: فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق إحسان عباس، ص ١٣٤-١٣٥.
(٢) يُنظر: السيرة النبوية، ابن هشام، تحقيق: السقا والإبياري وشلبي، ج١ ص ١١٧-١١٨.
(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص٨٧. والقصيدة تقع في ديوانه ص ٨٧-٩٦.
(٤) جماليات الانزياح في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات، محمود أحمد الحلحولي، ص٢١٠.
(٥) في الشعر الإسلاميّ والأمويّ، عبد القادر القط، ص٣٦٨.

الملك، ويرى قريشًا هي مصدر الأمان للناس، فلا بقاء للناس إنْ هلكت قريش؛ وإن غاب سلطانها أكلت الناسَ ذئابُ المطامع.

وفي القصيدة فخرٌ حارّ، أخذ يعدّد فيه كرام الرجال الذين حملوا أمانة الإسلام وصدقوا في جهادهم، ولكنّ الشاعر لم يتناولهم من هذا الجانب، وإنما كانت نظرته قبَلية عرقية، طوّع الدينَ لها لا العكس:

١٩- نَحنُ مِنّا النَبِيُّ الأُمِّيُّ وَالصِّدْ ... ـدِيقُ، مِنّا التَّقِيُّ وَالخُلَفاءُ

٢٠- وَقَتيلُ الأَحْزابِ حَمزَةُ مِنّا ... أَسَدُ اللهِ ، وَالسَّناءُ سَناءُ

٢١- وَعَلِيٌّ وَجَعفَرٌ ذو الجَناحَيْ ... ـنِ، هُناكَ الوَصِيُّ وَالشُهَداءُ

٢٢- وَالزُّبَيرُ الَّذي أَجابَ رَسولَ الْـ ... ـلَهِ في الكَرْبِ وَالبَلاءُ بَلاءُ

وتزداد حرارة عاطفته في مديحه لمصعب الذي كان يرى فيه أمل قريش في استعادة مجدها، فيرسم له صورًا عظيمة في قوله:

٢٩- إِن تَعِشْ لا نَزَل بِخَيرٍ وَإِن تَهْ ... ـلِك نَزُل مِثْلَ ما يَزولُ العَماءُ

٣٠- إِنَّما مُصعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللَّـ ... ـهِ، تَجَلَّت عَن وَجهِهِ الظَلَماءُ

٣١- مُلكُهُ مُلكُ قُوَّةٍ ، لَيسَ فيهِ ... جَبَروتٌ ، وَ لا بِهِ كِبرِياءُ

٣٢- يَتَّقي اللهَ في الأُمورِ وَقَد أَفْـ ... ـلَحَ مَن كانَ هَمَّهُ الاتِّقاءُ

فهو يرسم له صورة الحصن المنيع الذي يمنع الشرّ عن قومه، ثم صورة الشهاب قد أرسله الله ضياءً للناس، وهو في كل أموره تقيٌّ، كتب الله له الفلاح بتقواه.

وفي القصيدة يبكي بحرقة على ما أصاب قريشًا من قتلٍ على يد القبائل اليمنية التي كانت تنتصر لملك بني أميَّة؛ لتكون لهم الحظوة لديهم، ولتظل السلطة واللّواء في أيديهم، لا يريدون عودته لقريش:

٤٩- عَينِ فَابكي عَلى قُرَيشٍ، وَهَل يُر ... جِعُ ما فاتَ إِن بَكَيتِ البُكاءُ؟

٥٠- مَعشَرٌ حَتفُهُم سُيوفُ بَني العَلْـ ... ـلَاتِ يَخشَونَ أَن يَضيعَ اللِّواءُ

وتزداد حرارة القصيدة عندما يهدّد الشاعر بني أميَّة في نهايتها بالانتقام منهم بسبب اعتدائهم على الحجاز في المدينة المنورة ومكة المكرمة؛ حين استحلوا حرمة الحرمين، وحرقوا الكعبة، ومن قبلها قتلوا الحسين (رضي الله عنه) ومن معه من رجال آل بيته بالطفّ (قرب كربلاء)، كل ذلك أوجع الشاعر، فانطلقَ مهددًا:

٥٧- كَيفَ نَومي عَلى الفِراشِ وَلَمّا يَشمَلِ الشامَ غارَةٌ شَعواءُ
٥٨- تُذهِلُ الشَيخَ عَن بَنيهِ وَتُبدي عَن بُراها العَقيلَةُ العَذراءُ
٥٩- أَنا عَنكُم -بَني أُمَيَّةَ- مُزوَرْ رٌ، وَأَنتُم في نَفسِيَ الأَعداءُ
٦٠- إِنَّ قَتلى بِالطَفِّ قَد أَوجَعَتني كانَ مِنكُم لَئِن قُتِلتُم شِفاءُ

والقصيدة في ذلك كله مترابطة ترابط الكلمة الواحدة، متصلة الأجزاء، ليس فيها نبوٌّ ولا نقص، تتعانق فيها رشاقة الكلمات ببراعة النظم بغنائية البحر الشعري. ومن هنا نتبين أنّ جمال الوزن منوط بكلمات القصيدة وصياغتها، وكلاهما منوط بحرارة العاطفة ومرتبط بها ارتباط جمال الجسد بحسن الوجه وحيوية الروح. كما أنّ الإيقاع فيها ليس رتيبًا كالبحور موحدة التفعيلة مثلا؛ وهذه مزية يتمتع بها كلّ من الخفيف والمنسرح، كما أنّ هناك ظاهرة، غير الزحافات، تحدث في الخفيف، تساهم في كسر الرتابة، ألا وهي **التشعيث**، الذي قد يحدث في تفعيلة الضرب، و "هو حذف أحد متحركي وتدها، وهو أن يصير فاعلاتن فاعاتُنْ أو فالاتُنْ"(١)، وهو علّة تجري مجرى الزحاف. وقد حدث في القصيدة السابقة ١٧ مرة، في الأبيات ١، ٣، ٩، ١٠، ١٤، ١٧، ٣٠، ٣٤، ٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٧، ٥١، ٥٢، ٥٧، ٥٨، ٥٩؛ وهذا المرات كانت كافية لإحداث مراوحة في نغمة تفعيلة الضرب الذي ينتهي به إيقاع البيت، ولا شكّ أن وجود التشعيث في بيت وعدم وجوده في آخر يتلوه يصنع مراوحة في الإيقاع تبعده شيئًا ما عن النغمية النمطية التكرارية، وتقربه من النغمية التوافقية.

(١) كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، ص١١٣.

٢- البحر الكامل:

ويأتي الكامل في المرتبة الثانية من البحور التي فضّل الشاعر الإبداع الشعريّ في إطارها من حيث نسبة النزوع، وفي المرتبة الثالثة في نسبة التردُّد. ولكنّ الغريب أنّ ابن قيس الذي استعمل الكامل التام في عدد من الأشعار (القصائد والمقطوعات) أكثر من استعماله الكامل المجزوء، تكثر أبياته في الكامل المجزوء وتقلّ في الكامل التام، كما يظهر في الجدول الآتي:

	عدد الأشعار	نسبة النزوع	عدد الأبيات	نسبة التردُّد
الكامل التام	١٤	%٦٣.٦٤	٧٢	%٣٨.٩٢
الكامل المجزوء	٨	%٣٦.٣٦	١١٣	%٦١.٠٨
المجموع	٢٢		١٨٥	

فنجد الكامل التام والمجزوء يتخالفان في نسبتي النزوع والتردُّد، فأمام زيادة نسبة النزوع في الكامل التام هناك ارتفاع في نسبة تردُّد الكامل المجزوء، والعكس بالعكس. وهذا يدلّ على أن نفَس الشاعر في الكامل المجزوء أطول، وأنه يجد فيه نغمية أكثر راحةً لنفسه وأكثر استدرارًا لإبداعه الشعريّ، على الرغم من نزوعه الأكبر إلى التام.

لكنّ نزوعه إلى التام جاء في شكل غريب؛ فهو ينزع أكثر إلى العروض الحذّاء ذات الضرب الأحذّ والأحذّ المضمر أكثر من بقية صور الكامل التام، أما نزوعه إلى المجزوء فيتعادل فيه صورتان ذات الضرب الصحيح والضرب المرفّل، كما في الجدول الآتي:

الصورة	عدد الأشعار	عدد الأبيات
تامة صحيحة والضرب مثلها	١	٣
تامة صحيحة والضرب مقطوع	٤	١٥

تامة حذاء، والضرب أحذّ أو أحذّ مضمر	٩=٨+١	٥٤=٣٩+١٥
مجزوءة صحيحة، والضرب مثلها	٤	٦٤
مجزوءة صحيحة، والضرب مرفل	٤	٤٩

ولعلّ نزوعه الأشد إلى الكامل الأحذّ، وبخاصة المضمر منه، والكامل المجزوء هو مناسبتهما للغناء الذي كان على عهده أكثر من التام الصحيح؛ فأول صوت غني به في الإسلام من الغناء العربيّ المتقن الصنعة، كما قال ابن الكلبي، هو قول الشاعر:

لمن الديارُ رسومُها قفْرُ لعبتْ بها الأرواحُ والقطْرُ؟

غنّاها سائب خاثر[١]، وهو من الكامل الأحذّ المضمر.

وقصيدة ابن قيس التي أتتْ عروضها حذّاء وضربها أحذّ مثلها هي قصيدة رثاء وبكاء وتفجُّع، ومطلعها:

١- ذَهَبَ الصِّبا وَتَرَكتُ غَيَّتِيَهْ وَرَأى الغَواني شَيبَ لِمَّتِيَهْ[٢]

ومنها قوله:

٥- إِنَّ الحَوادِثَ بِالمَدينَةِ قَد أَوجَعنَني وَقَرَعنَ مَرْوَتِيَهْ
٦- وَجَبَبْنَني جَبَّ السَّنامِ فَلَم يَترُكْنَ ريشًا في مَناكِبِيَهْ
٧- وَأَتى كِتابٌ مِن يَزيدَ وَقَد شُدَّ الحِزامُ بِسَرجِ بَغلَتِيَهْ
٨- يَنعى بَني عَبدٍ وَإِخوَتَهُم حَلَّ الهَلاكُ عَلى أَقارِبِيَهْ
٩- وَنَعى أُسامَةَ لي وَإِخوَتَهُ فَظَلِلتُ مُستَكًّا مَسامِعِيَهْ
١٠- كَالشّارِبِ النَشوانِ قَطَّرَهُ سَمَلُ الزِّقاقِ تَفيضُ عَبرَتِيَهْ
١١- سَدِمًا يُعَزّيني الصَحيحُ وَقَد مَرَّ المَنونُ عَلى كَريمَتِيَهْ
١٢- كَيفَ الرُّقادُ وَكُلَّما هَجَعَت عَيني أَلَمَّ خَيالُ إِخوَتِيَهْ؟

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، ج٨ ص٢٣٠.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٩٧.

١٣- تَبكي لَهُم أَسماءُ، مُعولَةً، وَتَقولُ لَيلى : وا رَزِيَّتَيَهْ!

والقصيدة نموذج في موافقة الإيقاع للموضوع والعاطفة والإحساس الذي اكتنف الشاعر حينها، والمعاني التي تحملها القصيدة، حتى قال د. طه حسين: "وما أظنّ إلا أنها صنعت للنائحات"(١). وقال عنها د. شوقي ضيف: "وليس من ريب في أنّ هذه قطعة رائعة، وأنها تدلّ على ذوقٍ جديد في الرثاء؛ فقد استطاع الشاعر أن يذيب نفسه وكلَّ ما فيها من حسرة وتلهُّف على أقاربه في هذه الأبيات الطريفة التي هي أقرب إلى أن تكون أنشودة حزينة أو نواحًا وندبًا منها إلى أي شيء آخر، فهي قطعة قيلت لينوح بها بنو عبد، أو بنو معيص أو بنو عامر بن لؤي، قتلاهم، وليرسلوا فيها كلَّ ما يريدون من تنهدات وزفرات"(٢).

وأرى أنها لم تُصنع للندب، وإنما هي تجربة حزينة تصور الألم وتحاكي الندب والنواح الذي ناحت به قريباته على ذويهم، والدليل على هذا قوله:

١٣- تَبكي لَهُم أَسماءُ، مُعولَةً، وَتَقولُ لَيلى: وا رَزِيَّتَيَهْ!

وقد وفّرت القصيدة في إيقاعها ما جعلها أصدق ما تكون في تصوير جوّ الفاجعة؛ فقد اختار للقصيدة كلمات تنضح بالألم وشدة الانقباض، وختم الأبيات بروي الياء المفتوحة تتلوها هاء السكت الساكنة، وهي زائدة للندبة، مع الوقف عليها لورودها في نهاية حروف القافية، وهذا يمنحها نغمة النواح؛ حين تئن قوافيه بالندب والحسرات، في أنّات تنطلق ثم تنكتم بهاء السكت. وقد فعلها الشاعر عن وعي تام بقوة بلاغتها في إظهار التفجّع وبما تحدثه من أثر في المتلقي؛ يدلّ على هذا جوابه على عبد الملك بن مروان عندما استنكر عليه هذا الأسلوب؛ قال له عبد الملك: "أحسنت لولا أنك خنَّثت في قوافيه، فقال: ما عدوتُ كتابَ الله: ((ما أغنى

(١) حديث الأربعاء، طه حسين، ج١ ص ٢٥٦.

(٢) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٣٠٨.

عنّي ماليَهْ. هَلكَ عنّي سُلْطانِيَهْ))" [(١)]. وهذا يدلّ على أنّ الشاعر كان على وعي تام بإمكانيات اللغة الشعرية التي استخدمها وبخصائصها الإيقاعية.

وتظهر هذه البراعة في إظهار التفجع بشعر أشبه بالندب والنواح في قصيدة أخرى من الكامل المجزوء المرفل، قالها في رثاء مصعب، ومنها قوله:

١- إنَّ الرَزِيَّةَ يَومَ مَسْـ ـكَنَ وَالمُصيبَةَ وَالفَجيعَهْ
٢- بِابنِ الحَواريِّ الَّذي لَم يَعْدُهُ أَهلُ الوَقيعَهْ
٣- غَدَرَت بِهِ مُضَرُ العِرا قِ وَأَمكَنَت مِنهُ رَبيعَهْ
٤- فَأَصَبتِ وِترَكَ يا رَبيـ ـعُ وَكُنتِ سامِعَةً مُطيعَهْ [(٢)]

ولعلّها أقلّ تفجعًا من السابقة؛ فشتان بين بكاء الشاعر أهله، وهو شديد التعلق بهم، وهم كثر، قتلوا في فتنة الحرة، وبكائه قائدًا كان يكرمه. ولكنّ القصيدة أظهرت التفجع أيضًا في كلماتها وفي القافية التي ختمها بروي العين المفتوحة، وبعدها تاء تأنيث أصلية سكّنها وقلبها هاء ساكنة في النطق، فالعين المفتوحة مسبوقة بياء مدّ (الردْف)، فتنطلق حركة العين كزفرة ألَمٍ تنكتم بعدها بهاء ساكنة، تكشف عن شدة التألم.

والهاء الساكنة التي ختم بها الأبيات في القصيدتين حرف مخرجه أواخر الحلق ويأتي في نطقه بالهواء من أقاصي الصدر، فكأن الأنفاس تنقطع حزنًا وألمًا وتفجعًا على الراحلين مع ختام كلّ بيت.

وإذا كانت هاتان القصيدتان في الرثاء، فإن قصائد الكامل شملت معظم الأغراض، وأهمها لديه النسيب والغزل. وقد برع ابن قيس في لون من الغزل، أطلق عليه الدكتور طه حسين اسم "الغزل الهجائي"[(٣)]، وسماه الدكتور صلاح الدين

(١) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج١ ص٥٤٠؛ كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٤٥٠.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٨٤.
(٣) حديث الأربعاء، طه حسين، ج ١ ص ٢٥١-٢٥٢.

الهادي "الغزل الكيدي" و"الغزل السياسيّ"[(١)]، أراد به نِكاية بني أميَّة وإغاظتهم والتشهير بهم. ومن ذلك قوله:

١- أُمَّ البَنينَ سَلَبْتِنِي حِلمي وَقَتَلتِني، فَتَحَمَّلي إِثمي
٢- وَتَرَكتِني أَدعو الطَبيبَ وَما لِطَبيبِكُم بِالداءِ مِن عِلمِ
٣- بِاللهِ يا أُمَّ البَنينَ : أَلَم تَخشَي عَلَيكِ عَواقِبَ الإِثْمِ
٤- لِلَّهِ دَرُّكِ في ابنِ عَمِّكِ إِذ زَوَّدتِهِ سُقمًا عَلى سُقمِ
٥- وَتَرَكتِهِ يَمشي وَلَيسَ لَهُ عَقلٌ يَعيشُ بِهِ مَعَ الحَزمِ[(٢)]

فاللغة هنا ليست لغة العاشق الوامق الذي أهلكه الحبّ وأضواه الحرمان حقيقة، وإنما تشعرك خِفَّةُ الكلمات التي اختارها بأنه هازئٌ في مشاعر الحبّ هذه، وليس صادقًا فيها، حتى إذا جاء البيت الرابع ظهرت جلية الأمر؛ إذْ نسب جنونَ الحبّ إلى ابن عمها، أي زوجها، الذي تيّمته وصار في حبها مجنونًا لا عقل له، وهو الوليد بن عبد الملك، ابن الخليفة الأمويّ والخليفة المنتظر. وقد حملتْ الكلمات والتعبيرات في داخلها إيقاع السخرية الهازئ الذي يظهر مع الإنشاد بإبطاء الكلام وتقطيعه وتنغيمه بطريقة ساخرة، أراد بها الحطّ من صورة الأمويّين والنَّيل من هيبتهم.

٣- البحر الطويل:

ثم يأتي الطويل في المرتبة الثالثة من حيث نسبة نزوع الشاعر إليه، لكنه يحتل المرتبة الخامسة في نسبة التردُّد؛ مما يدلّ على أنَّ نفَس الشاعر فيه قصير، وكأنه ينزع إليه تقليدًا وموافقة للعرف العربيّ السائد الذي يفضّل البحر الطويل ويضعه في المرتبة الأولى، لكنّ ابن قيس لم يجد فيه نفسه ولا روحه بقوة كما وجدها في الخفيف، فلم يطل أشعاره في الطويل؛ ففي مقابل أربع قصائد على الطويل نجد ١٣ مقطعة، فضلا عن بيت مفرد واحد، كما أنّ القصائد نفسها ليست بالطويلة، فثنتان منها عدد كل منها ثمانية أبيات، والثالثة ١٤ بيتًا، ورابعتهنّ أطولهن ٢٢ بيتًا.

(١) اتجاهات الشعر في العصر الأمويّ، صلاح الدين الهادي، ص٢٢٢.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٤٩.

وقد جاء الطويل لديه على صوره الثلاثة المعروفة بالقدر الذي يظهر في الجدول الآتي:

الصورة	عدد الأشعار	نسبة النزوع	عدد الأبيات	نسبة التردُّد
عروضه مقبوضة والضرب مقبوض	١٣	%٧٢.٢٢	٦٨	%٧٣.٩١
عروضه مقبوضة والضرب محذوف	٣	%١٦.٦٧	١٦	%١٧.٣٩
عروضه مقبوضة والضرب صحيح	٢	%١١.١١	٨	%٨.٧
المجموع	١٨		٩٢	

فإقبال الشاعر على العروض المقبوضة ذات الضرب المقبوض كان هو الأعظم، كما يظهر في الجدول السابق، وهذا موافق لما نجده في المدونة الشعرية العربيَّة القديمة؛ فمعظم الأشعار التي على البحر الطويل تأتي على هذه الصورة؛ وربما كان هذا مؤشرًا على أنّ الشاعر كان يحاول محاكاة الشعر القديم وهو يكتب على الطويل، أو أنه كان يحاول إرضاء ذوق شعريّ سائد؛ "وربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصّة شاعت فيها وألفتها الآذان، أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها"(١). ولو نظرنا مثلا إلى أشعاره في الطويل لوجدنا عددًا كبيرا من المقطوعات والقصائد تقليدية تمامًا، وليست فيها روح ابن قيس التجديدية، وهي التي تحمل في الديوان الأرقام الآتية: ٧، ٨، ١١، ٣٧، ٦٦، ٧٢؛ ووجدنا عددًا كبيرا أيضا من مقطوعاته أقرب إلى الطابع النثري، لا الروح الشعريّ الذي يغلب على معظم شعر ابن قيس، وهذه المقطوعات هي التي تحمل في الديوان الأرقام الآتية: ١٦، ٣٠، ٤٣، ٥٨ ومن زيادات الديوان ١٥، ٢٣. ولهذا أرى أنّ هذه القصائد التقليدية أو ذات الطابع النثري تنتمي إلى مرحلة البواكير، حين كان يقلّد

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ١٨٥-١٨٦.

غيره ويلتمس طريقه في درب الشعر. أما قصائد الطويل التي يبرز فيها روح الشاعر ونجد فيها تعانق الإيقاع مع المعنى فلم يكن لها الغلبة، وهي التي تحمل في الديوان الأرقام الآتية: ٢٠، ٢٤، ٣١، ٥٠، ٥٤ ومن زيادات الديوان القصيدة رقم ٣٥، وبعضها من الشعر الذي يعبر عن شخصية ابن قيس ومنهجه في الحياة، كما في قوله:

بَغيضٌ إِلَيَّ الشَرُّ حَتّى إِذا أَتى فَحَلَّ بِداري قُلتُ لِلشَرِّ مَرحَبا
لِكَي يَعلَمَ الأَقوامُ شَرّي وَمَأقِطي إِذا لَم أَجِد إِلّا عَلى الشَرِّ مَركَبا (١)

فهو يكره الشرّ ولا يُقْدم عليه، لكنّه ليس بالجبان الذي يهرب إذا ما حلّ الشرّ بداره، بل هو الشجاع الذي يتصدّى، بل يرحّب به، ولكنّ (الترحيب) تعبير مخاتل خادع؛ لأنّ ترحيبه هو ترحيب المحارب المبارز الذي يدافع عن داره وعن وجوده، لا ترحيب المُضيف المُكرِم. وهو هنا يمتاح المعنى من أدب النبوة، من قول الرسول (صلّى اللهُ عليه وسلم) "لا تتمنوا لقاءَ العدوّ، واسألوا اللهَ العافيةَ، فإذا لقيتُموهمْ فاصبروا..."(٢).

ومعظم هذه القصائد من الشعر السياسيّ الذي ينتمي إلى مرحلة نضج الشاعر، كما يعبر عن القناعات السياسيّة لابن قيس والتي تلبست بنسَبه وانتمائه القبَليّ لقريش. ومن ذلك قوله في رثاء مصعب:

٣- فَما نَصَحَتْ لِلَّهِ بَكرُ بنُ وائِلٍ وَلا صَبَرَتْ عِندَ اللِّقاءِ تَميمُ
٤- وَلَو كانَ بَكرِيًّا تَعَطَّفَ حَولَهُ كَتائِبُ يَغلي حَميُها وَيَدومُ
٥- وَلَكِنَّهُ ضاعَ الذِمامُ، وَلَم يَكُنْ بِها مُضَرِيٌّ يَومَ ذاكَ كَريمُ
٦- جَزى اللهُ كوفِيًّا هُناكَ مَلامَةً وَبَصرِيَّهُم؛ إِنَّ المُليمَ مُليمُ
٧- وَإِنَّ بَني العَلّاتِ أَخلَوا ظُهورَنا وَنَحنُ صَريحٌ بَينَهُم وَصَميمُ

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٥٦.
(٢) صحيح مسلم، كتاب الجهاد والسير، باب كراهة تمنّي لقاء العدو والأمر بالصبر عند اللقاء، ج٣، ص١٣٦٢، حديث رقم ١٧٤٢.

٨- فَإِن نَفْنَ لا يَبقَوا أولَئِكَ بَعدَنا لِذي حُرمَةٍ في المُسلِمينَ حَريمُ[١]

وفي الأبيات نجد التألم الشديد الذي يشعر به ابن قيس لهزيمة جيش مصعب ومقتله نذيرًا بضياع حلم قريش في عودة الخلافة إلى أحضانها في الحجاز، وينحو باللائمة على القبائل المضرية التي كان منوطًا بها نصرة مصعب والزبيريين، ولكنها تخلَّتْ عنه، ولم تصبر معه. وفي هذا نذير شرّ لهم جميعًا؛ لأنّهم لن يبقوا ولن تبقى لهم بعد ذلك حرمة.

وفي كل بيتٍ من الأبيات السابقة يتكرر زحاف القبض أربع مرات، عدا البيتين ٦ ، ٨ ؛ إذ يحدث ثلاث مرات في كل منهما. وهذا القدر العالي الذي تكرر به هذا الزحاف في الأبيات بحذف الخامس الساكن من التفعيلة يزيد من نسبة الحروف أو الصوائت المتحركة إلى الساكنة، وهذا يزيد من الجهد ويقلل من الراحة في الإنشاد، ويُشعر بضيق وعدم ارتياح، يتناغم مع الحزن العميق الذي يشعر به الشاعر.

٤- البحر المنسرح:

ويأتي المنسرح في المرتبة الرابعة من حيث نسبة النزوع، ولكنه يحتل المرتبة الثانية في نسبة التردُّد؛ إذْ يطول نفَس الشاعر فيه، مما يدلّ على أنّ الشاعر كان يجد فيه نفْسه ويستريح له، كما كان في الخفيف. وعلى الرغم مما يتميز به هذا البحر من ليونة جعلت الدكتور عبد الله الطيب يصوره "بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث"[٢]، فإنّ الشاعر قد استعمله في أغراض مختلفة، منها الغزل والوصف ومنها المديح والشعر السياسيّ والفخر. والأغراض الثلاث الأخيرة هي من الموضوعات ذات الجلال، مما يؤكد أنّ الأوزان هي أطر نغمية قادرة على استيعاب موضوعات مختلفة وتجارب متعددة وعواطف متباينة، ولكنّ الكلمات وطريقة نظمها هي التي

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٩٦-١٩٧.

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج١ ص ٢١٩.

تعبر عن التجربة وتصنع الأفكار وتبوح بالعاطفة، ويشاركها الوزن بقدر معين يُسْهِم فيه ما يتيحه من زحافات وعلل؛ فالمسألة نسبية وليست مطلقة(١).

وعلى الرغم من تعدّد صور المنسرح، فإنّنا لا نجد لابن قيس فيه سوى صورة واحدة، جاء عليها كل شعره في المنسرح، وهي العروض التامة ذات الضرب المطويّ، وصورتها (مستفعلن مفعولات مسْتعلن)، فعدد وحداته الزمنية لتفعيلاته هذه = ٢٠ لكل شطر × ٢ = ٤٠ وحدة زمنية للبيت. وقد يقلّ عدد هذه الوحدات الزمنية عند الاستخدام؛ بسبب الزحافات، بينما يظل عدد المقاطع لهذا البحر ثابتا، وهو = ١٢ لكل شطر × ٢ = ٢٤ مقطعا للبيت. ويتميز المنسرح بكسر حدة رتابة تكرار التفعيلة؛ فـ"الإحساس بالإيقاع المكرر بعيد عن وادي هذا البحر"(٢)؛ لأنّ تفعيلاته قائمة على الاختلاف الخالص في الشطر الواحد، وكذلك بسبب الزحافات التي تحدث في تفعيلاته، فكثيرًا ما تختلف التفعيلة عن أختها التي في موقعها من الشطر الآخر أو من البيت التالي.

ومثلما أبدع الشاعر في الخفيف أبدع أيضًا في المنسرح، ومن ذلك قوله متغزلا:

---

(١) ناقشت هذه القضيةَ الأبحاثُ الآتية:

١- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص ١٧٣-١٨١.

٢- اتجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني، محمد مصطفى هدارة، ص ٥٣٩.

٣- اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار، ص ٣٦٨-٣٧٠.

٤- موسيقى الشعر العربيّ، شكري محمد عياد، ص ١٧-٢٠.

٥- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص ٧٨-٨٢.

٦- عضوية الموسيقى في النص الشعريّ، عبد الفتاح صالح نافع، ص ٦٩-٧٤.

٧- شعر المتنبي - قراءة أخرى، محمد فتوح أحمد، ص ١٣٣-١٣٦.

٨- التجديد الموسيقي في الشعر العربيّ، رجاء عيد، ص ١٦-٤٢.

٩- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص ١٠٢-١٧٠ (وهو أكثرها استيعابًا للموضوع، وأراه أفضلها مناقشة له).

١٠- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، ص ٤٢-٤٦.

(٢) التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ص ٩٨.

١- عادَ لَهُ مِن كَثيرَةَ الطَرَبُ فَعَينُهُ بِالدُموعِ تَنسَكِبُ
٢- كوفِيَّةٌ ، نازِحٌ مَحَلَّتُها لا أَمَمٌ دارُها، وَلا سَقَبُ
٣- وَاللهِ ما إِن صَبَت إِلَيَّ، وَلا يُعلَمُ بَيني وَبَينَها سَبَبُ
٤- إِلّا الَّذي أَورَثَت كَثيرَةُ في الْـ ـقَلبِ وَلِلحُبِّ سَورَةٌ عَجَبُ(١)

وفي الأبيات تتعانق رقة الموضوع (الغزل) وألفاظه مع رقة البحر (المنسرح) وتموجاته العذبة. والغزل فيها من الغزل العفيف؛ إذ يبرِّئ المحبوبة مِن ظنّ العلاقة بينها وبينه، فهي لم تَصْبُ إليه، بينما هو الصبُّ الذي ما برحت عينه تسكب دموعَه على المحبوبة النائية. ولكن ليس في الأبيات حرقة الوجد الملتهبة التي تلفحنا من أشعار العذريين. وإنما هو الاقتباس من معانيهم، ولذلك جاء الإيقاع مطربًا مفرحًا لا حزينًا باكيًا؛ حتى البكاء الذي ادّعاه لم يجرؤ على نسبته لنفسه صراحة، وإنما استعمل أسلوب التجريد.

وأطول قصائده في المنسرح مطلعها:

١- طَرَقَتْهُ أَسماءُ أَم حَلَما أَم لَم تَكُن مِن رِحالِنا أَمَما؟(٢)

وفي هذا البيت انحراف أو انزياح إيقاعي بإسقاط سبب خفيف أيْ وحدتين زمنيتين يمثلان مقطعًا واحدًا من بداية البيت، وهو انزياح غير مقنَّن في علم العروض؛ فتفعيلة (مستفعلن) ليست من التفعيلات التي يحدث فيها الخرم؛ فأولها سبب خفيف، والخرم لا يكون إلا فيما كان أوله وتد مجموع بإسقاط أول متحرك منه، كما نصَّ على ذلك الخليل(٣). وقد أدى هذا الانزياح إلى اضطراب نغميّ في وزن شطره الأول؛ ولا أظنه من فِعل الشاعر الذي كان شديد الحساسية لأوزان شعره وإيقاعاته، وإنما أظنّه من فعل الراوي أو الناسخ. ويكفي أن نضع كلمة (هل) في بداية البيت، فيستقيم وزنًا ومعنًى.

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١-٢.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٥١-١٥٥.
(٣) ينظر: كتاب البارع، ابن القطاع، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، ص ٩٥.

وهذه القصيدة في مديح عبد العزيز بن مروان، فجاء المنسرح ليجعل قصيدة المديح وسطًا بين خِفَّة هذا الوزن وبين جلال المدح ومهابة الممدوح. ومن ذلك قوله:

١٢- يَلتَفِتُ الناسُ حَولَ مِنبَرِهِ إذا عَمودُ البَرِيَّةِ انْهَدَما
١٤- يَنتَهِبُ الحَمدَ بِاليَدَينِ كَما ناهَبَ فُرسانُ غارَةٍ نَعما
١٥- أَغَرُّ، أَشياخُهُ العُصاةُ بَنو أُمَيَّةَ المُرغِمونَ مَن رَغَما

ومنها:

١٩- اِختَرتُ عَبدَ العَزيزِ مُرتَغِبًا وَاللهُ لِلمَرءِ خَيرُ مَن قَسَما
٢٠- مِنَ البَهاليلِ مِن أُمَيَّةَ، يَز دادُ إِذا ما مَدَحتَهُ كَرَما

ويختمها بقوله:

٣٤- مَن يَهَبُ البُختَ وَالوَلائِدَ كَالْ غِزلانِ وَالخَيلَ تَعلُكُ اللُجُما
٣٥- وَالهَجمَةَ الجِلَّةَ الجَراجِرَ وَالْ أَعبُدَ فيها تُشَبَّهُ الأَكَما
٣٦- وَالوُصَفاءَ الحِسانَ وَالذَهَبَ الْ أَحمَرَ مَجدًا إفادَةً قُحَما
٣٧- مَجدًا تَليدًا ، بَناهُ أَوَّلُهُ أَدرَكَ عادًا ، وَقَبلَها إِرَما
٣٨- يُنكِرُ لا؛ إِنَّ لا لَمُنكَرَةٌ مِن فيهِ إِلّا مُحالِفًا نَعَما

ومن اللافت للنظر أنّ قصائد المديح التي كتبها في المنسرح، وهي خمس، كلها في مديح بني أميَّة، وخصوصًا عبد العزيز بن مروان. ونحن نعرف موقفه من بني أميَّة، وأنه اضطر إلى مديحهم والاعتذار إليهم حقنًا لدمه بعد أن أهدروه؛ لأنّه هجاهم وسخر منهم وتغزّل بنسائهم وهددهم بشعره وكان شاعرَ أعدائهم الزبيريين، يمدحهم وينافح عن قضيتهم ويهجو أعداءهم. فهل كان يقصد من استخدامه المنسرح في مديحهم التقليل من وقارهم وهيبتهم بهذا البحر الطرب دون أن يشعروا بما يريد؟ وهل كان يقصد ذلك عمدًا أم هو فعل العاطفة التي تختار من الأوزان ما يناسبها وتصوغ المعاني في إطاره؟

عندما ننظر في المعاني التي يحملها مديحه للأمويّين نجدها المعاني التقليدية لمديح الملوك: القوة والحزم والكرم وما إلى ذلك. ولكنه يغمزهم في تضاعيف الكلام، فالممدوح (ينتهب الحمد باليدين، كما ناهب فرسان غارة نعما)، وكأنه يغمز الأمويّين بانتهاب الخلافة من الزبيريين بعد أن قضوا عليهم، وقَبْلها من عليّ ومن الحسنين (رضي الله عنهم). وأما قوله: (أشياخه العصاة بنو أميَّة)، وهو نسبة إلى جدهم العاص بن أميَّة، فإنّ استخدامه الجمع (عصاة) يوحي بأنهم أهل عصيان لأصحاب الحقّ، مثلما فعل معاوية بعصيانه عليًّا. أما وصفهم بأنهم (المرغمون من رغما)، ففيه دلالة صريحة على أن الناس لم يرغبوا في حكمهم وأنهم أرغموهم على الرضوخ لذلك بالوسائل المختلفة.

ولكنّ عبد العزيز بن مروان أغدق على الشاعر من الفضل والسماحة والعفو ما جعل الشاعر يغيّر من نظرته إليه، ويضفي عليه من الصفات التي كان يمدح بها مصعبًا؛ ففي قصيدة أخرى على المنسرح مدح عبد العزيز، فقال:

١١- أَثْنِ عَلى الطَيِّبِ ابنِ لَيلى إِذا أَثنَيتَ في دينِهِ ، وَفي حَسَبِهْ
١٢- مَن يَصدُقُ الوَعدَ وَالقِتالَ وَيَخْـ ـشى اللهَ في حِلمِهِ وَفي غَضَبِه[1]

ولعلّ ذلك كان تمهيدًا للإيقاع بينه وبين أخيه عبد الملك؛ ففي القصيدة تحريض ضد محاولة عبد الملك أخذ ولاية العهد لابنه الوليد بعد عبد العزيز بدلًا من أبناء عبد العزيز الذي كان أبوه مروان قد أخذ له البيعة بعد أخيه عبد الملك، فقال:

١٥- وَأَنتَ في الجَوهَرِ المُهَذَّبِ مِن عَبدِ مَنافٍ، يَداكَ في سَبَبِهْ
١٦- يَخلُفُكَ البيضُ مِن بَنيكَ، كَما يَخلُفُ عودُ النُضارِ في شُعَبِه
١٧- لَيسوا مِنَ الخِروَعِ الضَعيفِ وَلا أَشباهِ عيدانِهِ ، وَلا غَرَبِه
١٨- شُمُّ العَرانينِ يَنظُرونَ كَما جَلَّت صُقورُ الصُّلَيبِ مِن حَدَبِه
١٩- نَحنُ عَلى بَيعَةِ الرَّسولِ وَما أُعطِيَ مِن عُجمِهِ وَمِن عَرَبِه
٢٠- بِها نُصِرنا عَلى العَدوِّ، وَنَر عى الغَيبَ في نَأيِهِ وَفي قُرُبِهْ

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٤. والقصيدة ص١٢-١٦.

وكأنّما هو يحرض عبد العزيز على رفض هذه البيعة، فإذا كان المُلْك سينتقل إليه بعد أخيه فأولاده من بعده أولى من أولاد أخيه، وكأني به يعرّض في قوله: (ليسوا من الخروع الضعيف...) بأبناء عبد الملك.

وقد رفض عبد العزيز هذه البيعة، وكتب لأخيه عبد الملك يقول له: "لي ابن، ليس ابنك أحبّ إليّ منه، فإنْ استطعت أنْ لا يفرّق بيننا الموت وأنت لي قاطع فافعل".. ولمّا علم عبد الملك بقول ابن قيس قال: "لقد دخل ابن قيس الرقيات مدخلا ضيقًا"، وتهدَّدَه وشتمَه(١).

لقد كان ابن قيس الرقيات وفيًّا للزبيريين "لم يغير ولاءه أو يتراجع عنه، حتى بعد انهزام الزبيريين وانسحاق حزبهم، فلم ينظر الشاعر إلى آل الزبير بصورة فردية بمعزل عن كونهم يمثّلون قريشًا، وكان التزامه موقف الزبيريين لقناعته بأحقيَّة هذا الفرع القريشيّ في تسيدهم الخلافة على بقية البطون"(٢)؛ ولذلك تخلو مدائح ابن الرقيات للأمويّين من اعتراف صريح بأنهم أصحاب حقٍّ شرعيّ في الخلافة.

٥- البحر الوافر:

ويتأخر الوافر إلى المرتبة الخامسة من حيث نسبة النزوع، ولكنه يحتل المرتبة الرابعة في نسبة التردُّد. وتتساوى فيه عدد الأشعار المجزوءة (أربع قصائد) بالتامة (أربع قصائد)، ويزيد المجزوء قليلا في عدد الأبيات (٥٥ بيتًا) عن التام (٤٩ بيتًا).

والوافر التام عدد وحداته = ١٩ وحدة زمنية لكل شطر × ٢ = ٣٨ وحدة زمنية للبيت، وعدد مقاطعه = (٥+٥+٣) ×٢ = ٢٦ مقطعًا للبيت. وغالبًا ما يظلّ عدد الوحدات الزمنية ثابتًا لهذا البحر، بينما يقل عدد المقاطع بسبب زحاف العصب. وقصائده في الوافر التام اثنتان منهما في الغزل والأخريان في الرثاء. وتكوين الوافر التام أكثر إيحاءً بالحركة السريعة من بحر كالطويل(٣)؛ فالوافر بحر حماسي فيه

(١) يُنظر: الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، تحقيق إحسان عباس وآخرين، ج١٧ ص١٩٦.
(٢) قصيدة الولاء السياسيّ في مديح عبد الله بن قيس الرقيات، إنصاف سلمان علوان الدليمي، ص٢١٢.
(٣) ينظر: نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، علي يونس، ص ١٤٦.

تدفُّق يتجاوب مع العواطف الشديدة الدَّفْق أيًّا كان موضوعها[(١)]؛ ففي إحدى غزليَّتَي الشاعر في الوافر التام – وكلتاهما في رقية – يقول:

١- أَتَكني عَن رُقَيَّةَ أَم تَبوحُ؟ وَمَنْ تَبِعَ الهَوى حينًا فَضُوحُ
٢- أَعوذُ بِحُجزَتَيكِ رُقَيَّ إِمّا نَوالٌ مِنكِ ، أَو قَتلٌ مُريحُ؟
٣- إِذا ذُكِرَت سَمِيَّتُها كَأَنّي أَرى كَبِدي يُليحُ بِها مُليحُ
٤- وَقالوا: دَع رُقَيَّةَ وَاجتَنِبها وَتَركيها إِذا خَرَجَ المَسيحُ[(٢)]

فنجد العاطفة دافقة حارة كعاطفة العذريين، ولذلك لا نستطيع أن نفرق بينها وبين شعر العذريين لا في معانيها ولا صورها ولا عاطفتها. وقد ساهم البحر الوافر بنصيب عظيم في منح الأبيات هذا الدفق العاطفي الحارّ.

أما قصيدتا الرثاء فكلتاهما رثاء حار، إحداهما يرثي فيها مصعبًا بعد أن أتاه خبر مقتله، وهو لا يكاد يصدّق ما حدث له:

١- أَتاكَ بِياسِرَ النَبَأُ الجَليلُ فَلَيلُكَ -إِذ أَتاكَ بِهِ- طَويلُ
٢- أَتاكَ بِأَنَّ خَيرَ الناسِ -إِلّا أَميرَ المُؤمِنينَ- بِها قَتيلُ
٣- فَقُلتُ لِمَن يُخَبِّرُني حَزينًا: أَتَنعى مُصعَبًا غالَتكَ غولُ
٤- فَإِن يَهلِكْ فَجَدُّكُمُ شَقِيٌّ وَعَيشُكُمُ وَأَمنُكُمُ قَليلُ[(٣)]

والأخرى يرثي فيها دعوة الزبيريين مستعملا فيها الرمز والمجاز؛ إذْ يبكي شبابه، ثم يرثي ما جرى له، حينَ حمل جرم غيره، ولعله يقصد الذين تخلوا عن مصعب وعن نصرة الزبيريين والذين غدروا بهم، أما هو فوفيٌّ على العهد، ناصح لكل مولى، ويمتلئ قلبه غيظًا على تغلب التي أثارت الفتنة وسفكت الدماء وعلى كل

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج ١ ص ٤٠٦.

(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٦٣. والشطر الثاني من البيت الأولى مضبوط في الديوان بضبط مختلف، هكذا: (وَمِنْ تَبَعِ الهَوى حينًا فُضوحُ). ولكني آثرت أن أقرأها قراءة أخرى أراها أقوى في إيضاحها المعنى المقصود.

(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٣٣.

خائن من قيس، ويثمّن وفاء كنانة التي ثبتتْ وصدقت عند اللقاء[١]. فهذا الموضوع، والشاعر يتناوله وهو في غمرة الأحداث، يثير عاطفة متأجّجة لدى ابن قيس وجدت في الوافر التام البحر المناسب لاحتوائها وإبراز قوة دفقها.

أما الوافر المجزوء فعدد وحداته = ١٤ وحدة زمنية لكل شطر × ٢ = ٢٨ وحدة زمنية للبيت، وعدد مقاطعه = (٥+٥) ×٢ = ٢٠ مقطعًا للبيت. وقد برع الشاعر أيما براعة في مجزوء الوافر، وأطول قصائده فيه قصيدة يمدح فيها مصعبًا ويتغزل بأم البنين غزلا هجائيًا ساخرًا نكاية في الأمويّين، ومطلعها:

١- أَلا هَزِئَت بِنا قُرَشِيْ يَةٌ يَهتَزُّ مَوكِبُها[٢]

ومن غزله فيها بأم البنين:

١٠- فَدَع هَذا وَلَكِن حا جَةٌ قَد كُنتُ أَطلُبُها
١١- إِلى أُمِّ البَنينَ ، مَتى يُقَرِّبُها مُقَرِّبُها ؟
١٢- أَتَتني في المَنامِ فَقُلْ تُ هَذا حينَ أُعقَبُها
١٣- فَلَمّا أَن فَرِحتُ بِها وَمالَ عَلَيَّ أَعذَبُها
١٤- شَرِبتُ بِريقِها حَتّى نَهِلتُ وَبِتُّ أُشرِبُها
١٥- وَبِتُّ ضَجيعَها جَذلا نَ تُعجِبُني وَأُعجِبُها
١٦- وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها، وَأَسلُبُها
١٧- أُعالِجُها فَتَصرَعُني فَأُرضيها، وَأُغضِبُها
١٨- فَكانَت لَيلَةٌ في النَو مِ نَسمُرُها وَنَلعَبُها

يقول الدكتور مصطفى الشكعة عن هذه القصيدة: "وهو بهذا التشبيب يزلزل وقار الخلافة حينما يشبب بزوجة الخليفة وأم بنيه"[٣]. ولكنّ الشكعة فاته أن الوليد لم يكن الخليفة حينها، بل كان الخليفةُ أباه عبد الملك. لقد سخر ابن قيس

(١) تُنظر القصيدة: ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٠٤-١٠٥.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٢١-١٢٤.
(٣) رحلة الشعر من الأمويّة إلى العباسيّة، مصطفى الشكعة، ص ٨٧.

من الأمويّين في هذه القصيدة عندما ابتذل أم البنين في غزله، فرسم لها "هذه الصورة المفرطة في الابتذال، فيتصور أنها جاءته في الحلم، وأنّها لم تمنع منه شيئًا. كلّ ذلك يريد به ابن قيس إلى الامتهان وإيذاء نفس أم البنين وزوجها الوليد وعمّها عبد الملك... وهذا ما كان يريده ابن قيس بغزله في الأمويّات حين كان يعيش في ظلّ مصعب"(١). وليضخّم الشاعر هذه الصورة الكيدية جعلها في نسق قصصي حكائي مثير وشيق، واختار في الأبيات/القصة أوصافًا وأفعالًا تجسد علاقة جنسية شبقية كاملة، مثل: (بتُّ ضجيعها، جذلان، وَأَلبِسُها وَأَسلُبُها، أعالجها فتصرعني، فأرضيها وأغضبها)، ثمّ يتهرب ويتخلص من تهمة الادّعاء بأن هذا كلّه حلم نائم، وليس على النائم من حرج؛ فقد رُفع عنه القلم حتى يصحو.

وقد قامت نغمة البحر (مجزوء الوافر) بمنح المتلقي الشعور بالجوّ الراقص المطرب، فشاركت المعاني والصور في زلزلة وقار الأمويّين؛ فنغمة مجزوء الوافر تشبه إلى حدّ بعيد نغمة الهزج؛ ولو أصابت تفعيلات البيت من مجزوء الوافر زحاف العَصْب بتسكين الخامس المتحرك لصار مثل البيت من الهزج(٢). ويرى الدكتور عبد الله المجذوب أنّ الوافر المجزوء والهزج شيء واحد، وأنّ العرب لم تكن تميّز بينهما(٣)؛ وقد لا نوافقه على هذا التمييع للحدود الفاصلة بين البحرين، لكنْ لا شكّ في أنّ كليهما من البحور المطربة الخفيفة المفعمة بنشوة النغمات، حتى كان العرب يهزجون ويتغنون بهما في الأعراس وغيرها من المناسبات السعيدة. وشاهد هذا ما رواه ابن

(١) الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٢٩٩.

(٢) **أجريتُ إحصاءً للتفعيلات التي أصابها زحاف العصب في غزل هذه القصيدة الهجائي، أي من البيت (١-٢١)، فوجدته قد حدث فيها ٣٦ مرة، أي بنسبة ٤٢.٨٦% من تفعيلات الأبيات؛ وهي نسبة لا بأس بها، ساهمت في تقريب إيقاع مجزوء الوافر من الهزج.**

(٣) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج١ ص ١٣٤.
ويرى الدكتور ممدوح عبد الرحمن الرمّاليّ أنّ العرب قد انتقلوا من الهزج إلى الوافر على سبيل الاتساع في النغمة من (مفاعيلن) إلى (مفاعلتن)، وأنّ كثرة ورود العصب في الوافر يؤكد لنا انتقاله من الهزج. (انظر: العربية والتطبيقات العروضية، ممدوح عبد الرحمن، ص ٣٢-٣٣).

ماجه عَنْ ابْنِ عَبّاسٍ (رضي الله عنهما) قالَ: أَنْكَحَتْ عَائِشَةُ ذَاتَ قَرابَةٍ لها مِنْ الْأَنْصارِ، فَجاءَ رَسولُ اللَّهِ (صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ)، فَقالَ: أَهْدَيْتُمْ الْفَتاةَ؟ قَالُوا: نَعَمْ. قالَ: أَرْسَلْتُمْ مَعَها مَنْ يُغَنِّي؟ قالَتْ: لا. فَقالَ رَسولُ اللَّهِ (صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ): "إِنَّ الْأَنْصارَ قَوْمٌ فِيهِمْ غَزَلٌ، فَلَوْ بَعَثْتُمْ مَعَها مَنْ يَقولُ: **أَتَيْناكُمْ أَتَيْناكُمْ، فَحَيّانا وَحَيّاكُمْ**"(١). وهو على نغمة تفعيلات بيت من بحر الهزج، أو بيت من مجزوء الوافر قد عصبت كلّ تفعيلاته..

وفي الأبيات السابقة نرى الشاعر يضيف إلى نغمة مجزوء الوافر المطربة زيادةً في الإطراب بالتجزئة التي تقدم ازدواجًا نغميًّا تفعيليًّا وتوازيا تركيبيًّا، وما قد يشتمل عليه من أسجاع، في بعض الأبيات، كما في قوله:

١٦- وَأُضحِكُها وَأُبكيها وَأَلبِسُها ، وَأَسلُبُها
١٧- أُعالِجُها، فَتَصرَعُني فَأُرضيها، وَأُغضِبُها

(١) سنن ابن ماجه، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب النكاح، باب الغناء والدف، الحديث رقم ١٩٠٠، ج١ ص٦١٢.

المبحث الثاني

التدوير في شعر ابن قيس الرقيات

ثمة ظاهرة إيقاعية لافتة في شعر ابن قيس، وهي التدوير، تدلّ على أنّ الشاعر لم يكن يرضى بالخضوع دائمًا لسلطان القسمة الشطرية للبيت الشعري في إنشائه وإنشاده؛ فالتدوير ظاهرة إيقاعية إنشادية يشكلها الشاعر داخل بناء البيت، فتربط بين الشطرين في كلمة يقع بعضها في الشطر الأول وبقيتها في الشطر الثاني؛ وهي غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا في الإلقاء(١). والبيت المدور سماه ابن رشيق المداخل والمدمج، عندما قال: "والمداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلًا بالآخر، غير منفصل منه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضًا، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار كالهزج"(٢).

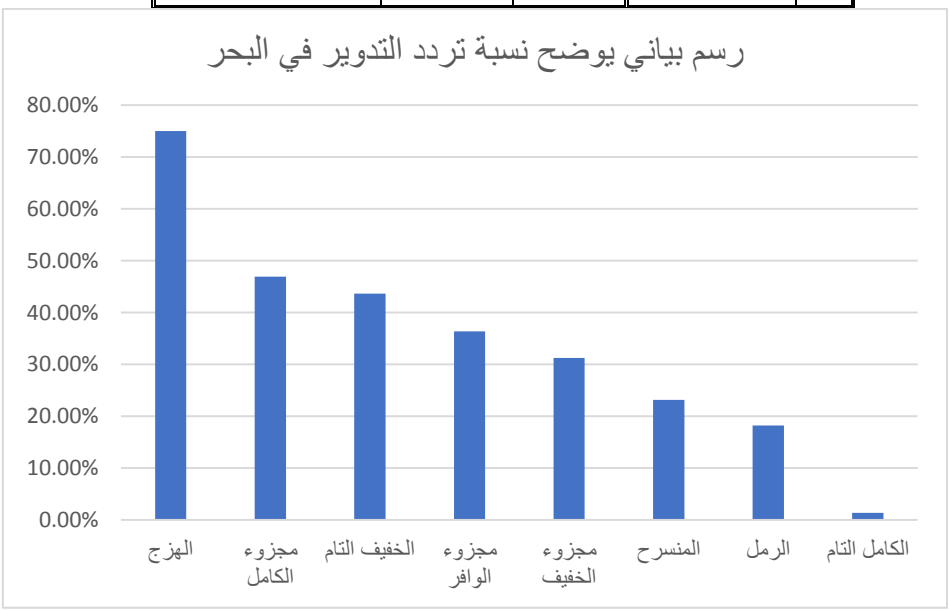
وتثير هذه الظاهرة عدّة تساؤلات: هل هي تخضع لذوق الشاعر المجرد فحسب، أم لتأثره بشعراء معينين، أم بجوّ معيشيّ وحضاريّ خاص، أم أنّ هناك بحورًا شعرية تستدعي هذه الظاهرة وتكثر فيها؟ وهل لهذا من تعليل؟ وهل لهذه الظاهرة دلالة معنوية أو إيحائية في المواضع التي ترد فيها؟ وما تأثيرها الإيقاعي والإنشادي؟

ولكي نحاول الإجابة على هذه الأسئلة إجابة أقرب إلى الموضوعية لا بدّ أولًا من إحصاء الظاهرة ونسبها في الأوزان الشعرية لدى ابن قيس، وقد وجدتُ أنّ نصف الأوزان التي استخدمها الشاعر لم يرد فيها التدوير، وهي: الطويل والبسيط والوافر التام والمديد والمتقارب والسريع. وربما أشار هذا إلى أنّ هناك بحورًا لا تستدعي

(١) ينظر: التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ص ٧.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: النبوي شعلان، ص ٢٨٤.

إيقاعاتُها هذه الظاهرة، كتلك البحور[١]. أما البحور التي ورد فيها التدوير في شعره، فقد رصدتُها مع نسبة تردُّد التدوير في كل منها، في الجدول الآتي، يتلوه رسم بياني يوضح ترتيب البحور من حيث نسبة تردُّد التدوير فيها:

م	البحر	عدد أبياته	الأبيات المدورة	نسبة تردُّد التدوير في البحر
١	**الهزج**	٤	٣	%٧٥
٢	**مجزوء الكامل**	١١٣	٥٣	%٤٦,٩
٣	**الخفيف التام**	٣١٤	١٣٧	%٤٣,٦٣
٤	**مجزوء الوافر**	٥٥	٢٠	%٣٦,٣٦
٥	**مجزوء الخفيف**	١٦	٥	%٣١,٢٥
٦	**المنسرح**	١٩٩	٤٦	%٢٣.١٢
٧	**الرمل**	١١	٢	%١٨,١٨
٨	**الكامل التام**	٧٢	١	%١,٣٩



(١) لمعرفة الأسباب التي تحول دون مجيء التدوير في بعض البحور راجع: التدوير وبحور الشعر، أبو فراس النطافي، ص ٥٣٩-٥٤٢.

وقد تبين في الإحصاء أن أعلى نسبة للتدوير وردت في **الهزج**، ولكنها نسبة لا يمكن الاعتماد عليها ولا القطع بشأنها على الرغم من ارتفاعها؛ لأنها في مقطوعة واحدة لم يرد على الهزج في الديوان سواها، وهي قوله:

٢- إذا عالجَتَ ثِقلَ الحُبْ بِ عالجَتَ الأَمَرّينا
٣- وَقَد بُحتَ بِأَمرٍ كا نَ في قَلبِيَ مَكنونا
٤- وَقَد هِجتَ بِما حاوَلْ تَ أَمرًا كانَ مَدفونا(١)

ونلاحظ أن الكلمة التي حدث فيها التدوير هي غالبًا كلمة محورية، أراد الشاعر أن يجعلها قلبًا لبيته جامعًا بين شطريه، في كلمات: (الحبّ، كان، حاولت)؛ فالحبّ الذي محله القلب جعله في قلب البيت، أما (كان) فتثير عاصفة من أحزان الماضي، حين كان الحبّ مكنونًا في القلب يثير اللواعج حتى ضاق القلب بها، فباح بأسراره وشكا همومه، وأما (حاولتَ) فتكشف عن أن البوح لم يأتِ عفوًا ولا سهلًا، وإنما جاء بعد محاولات ومناكفات متعددة أدت إلى هياج ما في القلب وخروجه عن سيطرة الكتمان إلى ثورة البوح. والشاعر بهذا التدوير كأنما أراد إقامة نبر إنشاديّ على هذه الكلمات لإبراز محوريتها المعنوية. كما نلاحظ أنه امتد بالنفَس الإنشاديّ ليكمل أربع تفعيلات بدلا من اثنتين في مقابل اثنتين، وكأن قصر البحر مع وجود الدافع إلى البوح جعل البيت كتلة إيقاعيّة واحدة لا كتلتين.

***

ويأتي **مجزوء الكامل** في المرتبة الثانية من نسبة تردُّد التدوير؛ إذْ يرد عليه التدوير ٥٣ مرة من مجموع ١١٣ بيتًا، بنسبة ٤٦,٩% من عدد أبيات الكامل المجزوء، بينما الكامل التام لم يرد فيه التدوير سوى مرة واحدة فقط من مجموع ٧٢ بيتًا.

وأبرز نماذج التدوير في مجزوء الكامل مقطوعة يرد فيها التدوير أربع مرات في خمسة أبيات، أي بنسبة ٨٠% منها، يقول فيها:

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٩٨.

١- لا يُعْجِبَنَّكَ صاحِبٌ حَتّى تَبَيَّنَ ما طِباعُهْ
٢- ماذا يَضَنُّ بِهِ عَلَيْـ ـكَ وَما يَجودُ بِهِ اتِّساعُهْ؟
٣- أَو ما الَّذي يَقوى عَلَيْـ ـهِ وَما يَضيقُ بِهِ ذِراعُه؟
٤- وَإِذا الزَمانُ رَمى صَفا تَكَ بِالحَوادِثِ ما دِفاعُه؟
٥- فَهُناكَ تَعرِفُ ما ارتِفا عُ هَوى أَخيكَ وَما اتِّضاعُه؟(١)

فنجد المقطوعة كلّها كالكلمة الواحدة متحدة السبك؛ فإذا كان البيت الأول يؤسس لحكمة في الصداقة باختبار الصاحب قبل اتخاذه صديقًا، فإنّ الأبيات التالية تفصّل هذه الطباع والأمور التي يجب عليك اختبارها، ثم ينهي المقطوعة بأنّ هذه الاختبارات الحياتية هي التي تكشف لك عن معدن صاحبك: أنفيس هو، أم وضيع لا تجب مصادقته؟

ونلاحظ أنّ التدوير قد ساهم بدور عظيم في التماسك التركيبي والامتداد الإيقاعي للكلام حتى لا يخضع لنغمات التقطيع الصاخبة، ولكي يفتح المجال لنغمة الحكمة الهادئة، التي امتدّ الإيقاع فيها مع التركيب النحويّ من الشطر إلى البيت كلّه.

وفي قصيدة أخرى من مجزوء الكامل يقول فيها:

٨- وَإِذا تَضَمَّخُ بِالعَبيـ ـرِ الوَردِ زانَ وُجوهَهُنَّهْ
٩- يَخفَينَ في المَشيِ القَريـ ـبِ إِذا يَزُرنَ صَدِيقَهُنَّهْ
١٠- وَبَناتُ كِسرى في الحَريـ ـرِ عَوامِلٌ يَخْدُمْنَهُنَّه
١١- مُتَعَطِّفاتٌ بِالبُرو دِ عَلى البِغالِ وَفُرهِهِنَّهْ
١٢- وَإِذا قَعَدنَ عَلى البِغا لِ مَلَتْ ظُهورَ بِغالِهِنَّه(٢)

نلاحظ أنّ الكلمة المدورة (العبير، القريب، الحرير، البرود، البغال) جاءت في الأبيات لتبرز الترف الذي تمتّعت به هاتيك النسوة، فزادهنّ جمالا، وكأنّ هذه

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٨٥.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٦٧.

المظاهر الحضرية هي مركز الاهتمام الذي وضعه ابن قيس الرقيات في قلب اللوحة من كل بيت لتكون ضوءًا معنويًّا لبقية الكلام، كما أن التدوير في الأبيات قد أعان الشاعر على الاسترسال في الوصف.

أمّا أكثر قصيدة في مجزوء الكامل عددَ مرات ورود تدوير، فقصيدته التي تبدأ في الديوان بقوله:

شَطَّت رُقَيَّةُ عَن بِلا دِكَ، فَالهَوى مُتَشاعِبُ
وَعَدَت نَوىً عَنها شَطو نٌ في البِلادِ وَجانِبُ[1]

وفي هذين البيتين تأتي كلمتا التدوير (بلادك، شطون) في مركز الاهتمام المعنوي، وفي قلب كلّ بيت منهما.

وفي هذه القصيدة يرد التدوير ١٥ مرة خلال ٢٤ بيتًا، أي أنّ نسبته فيها تبلغ ٦٢,٥%. وإذا نظرنا في أبيات أخرى منها، كقوله:

٩- إِنّي وَفي الدَهرِ الجَديـ ـدِ عَجائِبٌ وَتَجارِبُ
١٠- بُدِّلْتُ بَعدَ بَني رَبيـ ـعَةَ وَالزَمانُ مُعاقِبُ
١١- جيرانَ سَوءٍ بَينَهُم شَطْرَ الزَمانِ عَقارِبُ
١٢- يَستَأسِدونَ عَلى الصَديـ ـقِ ، وَلِلعَدُوِّ ثَعالِبُ
١٣- وَكَذلِكَ الأَبدالُ ، مِنْ ـها نازِحٌ ، وَمُقارِبُ
١٤- وَالدَهرُ فيهِ لِمَن تَفَكْـ ـكَرَ عِبرَةٌ وَعَجائِبُ
١٥- إِن يَستَطيعوا يَأكُلو كَ وَهُم لَدَيكَ أَقارِبُ[2]

نجد أيضًا الكلمة المدورة (الجديد، ربيعة، الصديق، منها، تفكّر، يأكلوك) كلمة محورية في معاني الأبيات؛ فـ (الجديد) صفة للدهر الذي تقلّب بالشاعر، فأبدله بالنعمة نقمةً، أما (ربيعة) فهم بنو ربيعة الذين يشكو الشاعر بعده عنهم؛ ولذلك استهل قصيدته بنوى رقيّة التي شطّت، وكأنّ فراقها رمز أو براعة استهلال

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٤٨.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٤٨-٤٩.

للحديث عن فراقه أحبته بني ربيعة، وقد بدّل الشاعر منهم جيران سوء يستأسدون على الصديق ويداهنون العدو، فاحتلّت لفظة (الصديق) مكانة القلب من البيت أو همزة الوصل بين الشطرين؛ لأنها محلّ الاهتمام، فالشاعر هو الصديق الذي يستأسدون عليه، وكذلك لفظتا (تفكّر، يأكلوك) كلٌّ منهما لفظة محورية الدلالة؛ فالدهر لا يبوح بعبره ودروسه إلا لمنْ تفكر، أما جملة جواب الشرط (يأكلوك) ففيها مجاز على معنى يغتابوك أو ينهبوا مالك إن استطاعوا، وهو أمر شديد القساوة على النفْس أن يأتي من الأقربين. وأما اللفظ المدوّر (منها) فقد جاء واصلًا بين الشطرين في بيت حكمة تقريرية، أراد الشاعر بها أن يكون موضوعيًّا وصادقًا، فلا يذمّ جميعَ جيرانه الجدد، فوقعت (منها) موقع الخبر المقدّم لجملة الحال.

وفي قوله مادحًا عبد الله بن الزبير من القصيدة رقم (٤٧):

إنَّ البِلادَ سِوى بِلا دِكَ ضاقَ عَرضُ فَضائِها
فَاجمَع بَنِيَّ إِلى بَنِي كَ؛ فَأَنتَ خَيرُ رِعائِها
نُشهِدكَ مِنّا مَشهَدًا ضَنكًا عَلى أَعدائِها
نَحنُ الفَوارِسُ مِن قُرَيْـ ـشٍ يَومَ جِدِّ لِقائِها (١)

نجد الكلمات المدورة في الأبيات (بلادك، بنيك، قريش) محورية الدلالة بالنسبة للممدوح والمادح، وخصوصًا كلمة (قريش) التي تجسد الفكر السياسيّ لعبيد الله بن قيس الرقيات، وهو فكر بسيط يقوم على الإيمان بحق قريش في الخلافة وأنها أجدر بها، ولهذا سينبعث الفوارس من بنيها لحماية هذا الحقّ بنصرة الممدوح (عبد الله بن الزبير) على أعدائه؛ ولهذا جاءت كلمة قريش واسطة العقد بين كلمات البيت.

والتدوير في أبيات هذه القصيدة يؤدي إلى إتمام إنشاد البيت دفعة واحدة؛ مما يزيد من الجرعة الحماسية التي يتسم بها إيقاع البحر الكامل، بما يتناسب مع المضمون الحماسيّ للأبيات.

***

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١١٩.

أما **الخفيف التام** الذي أتي في المرتبة الثالثة من حيث نسبة تردُّد التدوير في أبياته عند ابن قيس، فقد كان أكثر البحور نصيبًا من عدد أبيات التدوير لديه. ولا عجب في هذا، فقد "امتلك الخفيف ظاهرة التدوير، وأصبح الاتصال الشطريّ منبئًا عنه، فلم يوجد من التوامّ من البحور بحرٌ مثَّل التدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف"(١). ومن ذلك قوله في مديح عبد الله بن جعفر:

١٥- لِلِقاءِ ابنِ جَعفَرٍ ذي الجَناحَيْـ ـنِ الكَرِيمِ النِّصابِ في الأَسلافِ
١٦- واضِحِ الخَدِّ كامِلِ العَقلِ وَالدِّيـ ـنِ، نَقِيِّ الثِيابِ، غَمرِ العِطافِ
١٧- ثابِتِ البَيتِ في الأَرومَةِ وَالمَجْـ ـدِ ، رَحيبِ البِناءِ لِلأَضيافِ
١٨- سَبِطِ الكَفِّ وَالبَنانِ عَلى السا ئِلِ جَزْلِ العَطاءِ مَأوى الضِعافِ
١٩- حَلَّ في الجَوهَرِ المُهَذَّبِ مِن ها شِمَ أَهلِ النَّدَى وَأَهْلِ العَفافِ(٢)

وفي الأبيات السابقة التي تتابع فيها التدوير نجد الكلمة المدوّرة (الجناحين، الدين، المجد، السائل، هاشم) ذات معنى رئيس أراد الشاعر أن يلمّح إلى أهميته فوضعه في قلب البيت، وكأنما هي واسطة العقد التي يذهب إليها النظر قبل بقية حباته؛ فصفة (الجناحين) هي صفة تفرّد بها جعفر بن أبي طالب (رضي الله عنه)، وشهد له بها رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم). وهي صفة تذكّر الناس بجهاده مع النبيّ (عليه الصلاة والسلام)، واستشهاده بعد قطع ذراعيه في غزوة مؤتة. أما صفة كمال (الدين) فهي أهمّ مما قبلها وما بعدها في البيت؛ ولذلك وضعها الشاعر واسطة لعقد كلمات البيت، وفي المعنى كالقمة لما قبلها وما بعدها. وتنطبق هذه الأهمية العامة أيضًا على كلمة (المجد)، أما (هاشم) فقد حظوا بمكانة عظيمة بين العرب في الجاهلية وبين المسلمين جميعًا في الإسلام. أما كلمة (السائل) فلها أهمية

(١) التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ص ١١٥. وقوله: (بحر الخفيف) صوابه: البحر الخفيف.

(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٣٩.

وشيجة بالشاعر، إذْ رأى فيها نفسه وهو يتمتع دائمًا بعطايا عبد الله بن جعفر وكرمه، حتى شهد له الشاعر بذلك في قصيدة أخرى:

٩- وَابنُ أَسماءَ خَيرُ مَن مَسَحَ الرُّكـ نَ فَعالًا ، وَخَيرُهُم بُنيانا[١]

وقد وهم السكّريّ عندما ظنَّه يمدح في هذا البيت عبد الله بن الزبير، وأن أسماء هي أسماء بنت أبي بكر (رضي الله عنهما)، زوج الزبير بن العوام (رضي الله عنه)، وأم ولده عبد الله، وتابعه في هذا الوهم عدد من الباحثين[٢]، وإنما قصد الشاعر أسماء بنت عميس (رضي الله عنها)، وكانت زوج جعفر بن أبي طالب (رضي الله عنه)، وأمّ ابنه عبد الله؛ وصِلة الشاعر بابن جعفر أقدم من صلته بعبد الله ومصعب ابني الزبير، وشعره في رقية الذي بدأ به القصيدة كان قبل اتصاله بابني الزبير[٣] .

ومن قصائده في الخفيف واحدة يرد فيها التدوير ستًّا وثلاثين مرة، أي بنسبة ٦٠% من أبيات القصيدة الستين. وهي قصيدته التي مطلعها:

١- أَقفَرَت بَعدَ عَبدِ شَمْسٍ كَداءُ فَكُدَيٌّ فَالرُّكنُ فَالبَطحاءُ[٤]

ومن ذلك قوله فيها:

١٤- هَل تَرى مِن مُخَلَّدٍ غَيرَ أَنَّ الْـ لَهَ يَبقى ، وَتَذهَبُ الأَشياءُ

١٥- يَأمُلُ الناسُ في غَدٍ رَغَبَ الدَهـ رِ أَلا في غَدٍ يَكونُ القَضاءُ

---

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٥٧.

(٢) ينظر:

- تاريخ الشعر السياسيّ إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، ص ٢١٤؛
- الفرق الإسلاميّة في الشعر الأمويّ، النعمان القاضي، ص٥٠٠؛
- اتجاهات الشعر في العصر الأمويّ، صلاح الدين الهادي، ص٢١٤؛
- الشعر الأمويّ، محمد فتوح أحمد، ١٨١؛
- الشعر في العصر الأمويّ، غازي طليمات وعرفان الأشقر، ص٦٥٣.

(٣) ينظر: الشعر والغناء في المدينة ومكة، شوقي ضيف، ص ٢٩٦؛ شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل تحقيق ودراسة، إبراهيم عبد الرحمن محمد، ص٢٩٩.

(٤) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، ص ٨٧ – ٩٦.

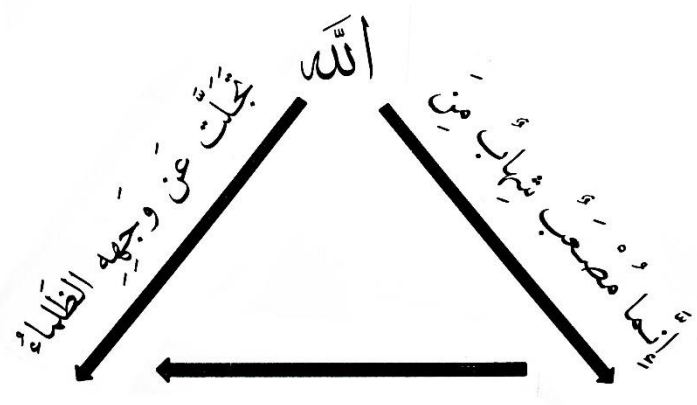
١٦- لَم نَزَل آمِنينَ، يَحسُدُنا النّا سُ، وَيَجري لَنا بِذاكَ الثَّراءُ
١٨- لَو بَكَت هَذِهِ السَّماءُ عَلى قَو مٍ كِرامٍ بَكَت عَلينا السَّماءُ
١٩- نَحنُ مِنّا النَبِيُّ الأُمّيُّ وَالصِدْ دِيقُ، مِنّا التَقِيُّ وَالخُلَفاءُ
٢١- وَعَلِيٌّ ، وَجَعفَرٌ ذو الجَناحَيْ نِ، هُناكَ الوَصِيُّ، وَالشُهَداءُ
٢٢- وَالزُبَيرُ الَّذي أَجابَ رَسولَ الْـ لَهِ في الكَربِ وَالبَلاءُ بَلاءُ

ونلاحظ أيضًا في هذه الأبيات أنّ اللفظة المدورة (الله، الدهر، الناس، قوم، الصديق، الجناحين، رسول الله) لفظة محورية في معناها أو إيحاءاتها، وقد بدأها بـ(الله) الخالق المدبّر القدير الذي يبقي وحده ويفنى ما سواه، ثم ثنّى بـ(الدهر) يعني به مدى الزمان مضيفًا إليه الرغَب أي الطمع، ليبين أنه لا ينتهي، ثم أتبعه بـ(الناس) الذين يحسدون قريشًا على ما آتاها الله من نعمة الريادة ونعمة الثراء الذي جرى لهم كالنهر الفيّاض، وجاءت كلمة (قوم) موصوفة بأنهم كرام ويريد به قريشًا، قوم المادح والممدوح ومجال فخرهما وأساس نظريتهما في الحكم، وجعل السماء لو كانت باكية لبكت عليهم دون غيرهم عرفانًا بحقّهم وقَدْرهم وإشفاقًا على ما أصابهم من تمزق ومصائب، أما (الصّدِّيق) فهو أبو بكر الصديق الذي آزر النبيَّ (عليه الصلاة والسلام) في دعوته وكان أول المؤمنين به، كما أنه جدّ عبد الله بن الزبير (أبو أمه) أخي مصعب (الممدوح)، وأما صفة (الجناحين) فقد تحدثنا عنها قبلُ. وأما البيت الأخير فقد شرّف فيه الزبير بن العوّام (رضي الله عنه) بذكر رسول الله (صلَّى اللهُ عليه وسلَّم) معه، فالتدوير هنا محوري في رفع مكانة الزبير حواريّ الرسول الذي كان دائم الاستجابة لرسول الله (عليه الصلاة والسلام) مهما كانت الشدة والبلاء. والزبير هو أبو مصعب الممدوح في القصيدة، فهو الأصل الطيب الذي خرج منه هذا الفرع الطيب.

فينتقل بعده مباشرة إلى مديح ابنه مصعب، ومنه بيته الشهير:

٣٠- إِنَّما مُصعَبٌ شِهابٌ مِنَ اللَّـ ـهِ تَجَلَّت عَن وَجهِهِ الظَلماءُ

فنرى لفظ الجلالة قد ورد في قلب البيت في موضع التدوير، وكأنما هو قمة سامية ينهمر منها الضياء على مصعب في الجانب الأيمن فيجعله شهابًا، وينهمر الضياء مرة أخرى في الجانب الأيسر ليجعل من وجه هذا الشهاب شمسًا تبدد الظلماء؛ ولعلّ الشكل الآتي يوضّح ما أريد:



وفي قوله:

٣٢- يَتَّقي اللهَ في الأُمورِ وَقَد أَفْـ لَحَ مَن كانَ هَمَّهُ الاتِّقاءُ

يأتي الفعل (أفلح) قلبًا للبيت؛ والفلاح هدف وغاية، ثم يجعل هذا الهدف محصورًا من الجانبيين بالوسيلة الوحيدة التي ترقى بنا إليه، وهي تقوى الله. كما أنّ رد العجز على الصدر قام بوظيفة التوكيد فضلا عن وظيفته الإيقاعية؛ إذ أحدث انسجامًا موسيقيًّا بين طرفي البيت يصير به الإيقاع عودًا على بدء.

***

أما **مجزوء الوافر** فيقع في المرتبة الرابعة من نسبة تردُّد التدوير؛ إذ يرد عليه التدوير ٢٠ مرة من مجموع ٥٥ بيتًا، بنسبة ٣٦,٣٦% من عدد أبيات الوافر المجزوء، بينما لا نجد لديه تدويرًا واحدًا في الوافر التام. والتدوير فيه تشعر أن وظيفته الأساسية هي إتمام موسيقا البيت كتلة واحدة، وكأنما الشاعر لا يشبعه إيقاع الشطر

من المجزوء، ويشعر بنقصانه عن الكمال الإيقاعيّ وأنه يضيّق عليه مجال القول، فيتمّ له ذلك بربطه بالشطر الثاني؛ لإتمامه معنويًا وإيقاعيًّا، وكأنما البيت كله شطر واحد من أربع تفعيلات. ففي قصيدته رقم (٥٦) بالديوان بيتان فيهما التدوير، هما:

٦- وَقَد عَلِمَت قُرَيشٌ أنْ ننا فَرعٌ إذا انتَسَبوا
٩- هُمُ مَنَعوا تِهامَةَ حَيْ ثُ تَحمي بَعضَها العَرَبُ(١)

فلفظتا التدوير (أنَّنا، حيثُ) كلاهما رابط تركيبي ومعنوي بين كلمات الشطرين.

وكثر التدوير في قصيدته رقم (٦٣)؛ فقد ورد ثماني مرات خلال أربعة عشر بيتًا، أي بنسبة ٥٧.١٤% من مجموع أبيات القصيدة. وفيها تحظى بعض الكلمات المدوَّرة بأهمية الدلالة عند الشاعر إلى جانب مهمة الربط بين الشطرين، وبعضها ليس له سوى مهمة الربط التركيبي والمعنوي والإيقاعي بين الشطرين. ففي قوله:

١٢- يَحِلُّ بِهِ ابنُ لَيلى وَالنْ نَدى وَالحِلمُ وَالصِدقُ(٢)

نجد الكلمة المدوّرة (الندى) ذات أهمية كبيرة لدى الشاعر؛ لأنه جاء ابنَ ليلى (عبد العزيز بن مروان) ليمتاح من نداه. بينما في قوله:

٧- رَأَيتُ الجَوهَرَ الحُكَميْ يَ وَالدِّيباجَ يَأتَلِقُ
٨- وَخَزَّ السوسِ وَالإضرِ يجَ فَصَّلَ بَينَهُ السَّرَقُ

نجد اللفظتين المدورتين (الحكمي والإضريج) لا تمثل ثانيتهما أهمية زائدة تنفرد بها عن بقية الألفاظ؛ فالسوس والإضريج والسّرق أنواع وألوان مختلفة من الحرير؛ أما اللفظة الأولى فلها أهمية أعلى لأنه وصف بها الجواهر (الجوهر الحكمي)، نسبة إلى الحكم جدّ عبد العزيز، وكأنَّه أراد أن يوصِّل للمتلقي أن هذا الجوهر والمال والترف ليس طريفًا حادثًا، وإنما هو إرث تليد عن الجدّ.

***

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٤٢-١٤٣.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٥٩.

ويأتي **مجزوء الخفيف** في المرتبة الخامسة من حيث نسبة تردُّد التدوير؛ إذ يرد عليه التدوير خمس مرات من مجموع ١٦ بيتًا، بنسبة ٣١,٢٥% من عدد أبياته. وما ورد في ديوان الشاعر على مجزوء الخفيف هما قصيدة ومقطوعة، أما القصيدة فلم يرد التدوير فيها إلا مرة واحدة، وأما المقطوعة فقد ورد التدوير فيها أربع مرات خلال خمسة أبيات أي بنسبة ٨٠% من أبيات المقطوعة، والبيت الوحيد الذي لم يحدث فيه التدوير كان المطلع الذي أورده مصرعًا، فامتنع تدويره؛ يقول:

عَلِّلِ القَومَ يَشرَبوا كَي يَلَذّوا وَيَطرَبوا
إِنَّما ضَلَّلَ الفُؤا دَ غَزالٌ مُرَبرَبُ
فَرَشَتهُ عَلى النَما رِقِ سُعدى وَزَينَبُ
حالَ دونَ الهَوى وَدو نَ سُرى اللَيلِ مُصعَبُ
وَسِياطٍ عَلى أَكُفْ فِ رِجالٍ تُقَلَّبُ[(١)]

والأبيات تشتمل على غنائية عالية، على الرغم من أن المقطوعة تعدّ من أوائل شعره، وهو يتغزل فيها بالنساء غزلا عاما، ويذكر أنه منعه من السير في درب اللهو أمران: الهدى الذي تلقاه على يد مصعب أو حياؤه منه، وخوفه من عقاب الولاة الذين كان بعضهم يشتدّ على أهل اللهو والغناء في الحجاز. والتدوير في المقطوعة يمثل فيها رغبة الشاعر في إطالة الشطر حتى يشمل البيت كاملا. بينما تختفي هذه الرغبة في قصيدته الأخرى[(٢)]، مما جعلها أكثر إطرابًا بتقسيم نغم البيت المجزوء على شطرين.

***

أما **المنسرح** فيتأخّر إلى المرتبة السادسة من نسبة تردُّد التدوير؛ على الرغم من ورود التدوير عليه ٤٦ مرة، ولكنْ من مجموع ١٩٩ بيتًا، فكانت نسبة تردُّده ٢٣,١٢% إلى عدد أبياته. ويرى الدكتور أحمد كشك أنّ "حسبة التدوير في هذا

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٧٧.
(٢) انظر القصيدة: ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ٢٨-٣٠.

البحر موافقة لمذاقه الإيقاعي؛ فالإفصاح الدائم عن إيقاع التفعيلة أو سكتة العروض ليس مطلبًا إذّا"[(١)]. وأكثر قصائده عدد مرات تدوير هي القصيدة رقم (٦١) بديوانه، ومنها قوله بعد أن وصف ليثًا شابا قويا شجاعا:

٣٣- فَذاكَ شَبَّهتُهُ ابنَ لَيلى ، وَلَ كِنَّ ابنَ لَيلى يَفوقُهُ شِيَما
٣٤- مَن يَهَبُ البُختَ وَالوَلائِدَ كَالْ غِزلانِ وَالخَيلَ تَعلُكُ اللُّجُما
٣٥- وَالهَجمَةَ الجِلَّةَ الجَراجِرَ ، وَالْ أَعبُدَ فيها تُشَبَّهُ الأَكَما
٣٦- وَالوُصَفاءَ الحِسانَ، وَالذَهَبَ الْ أَحْمَرَ مَجدًا إِفادَةً قُحَما[(٢)]

والكلمات المدورة في الأبيات (ولكن، كالغزلان، والأعبد، الأحمر)، والكلمة الأولى (لكن) لم تكن رابطًا معنويًا وإيقاعيًّ فحسب، ولكنّ معنى الاستدراك الموجود فيها له أهمية في موقعه؛ لأنه سيرفع بعده من شأن المشبه (ابن ليلى) على المشبه به (الليث) حين يفوقه ويفضله في صفاته، ثم أخذ يعدّد في صفة واحدة هي الكرم، يعدّد ما يقوم عبد العزيز بإهدائه والإكرام به، وهنا تأتي الكلمة المدورة الثانية (الغزلان) وصفًا تشبيهيًّا للجواري المهداة، فهن جميلات رشيقات كالغزلان، وابن قيس وهو شاعر غزل كان هذا الأمر يمثل لديه قيمة أعلى في الصفة والنوع عن بقية المال والهدايا. أما لفظة (الأعبد) فقد تكون جمعا لعبد، وهم العبيد الذين يقومون برعاية النوق وقيادتها، وقد تكون وصفا للون من ألوان الإبل التي تشتمل عليها الهجمة، وهي النوق السوداء، وهي تتميز بغزارة ألبانها وضخامتها، ولذلك شبهها بالأكم في الضخامة. أما كلمة (الأحمر) صفة للذهب فلها دلالة على الإشعار بالبهجة التي تنشأ عن هذا اللون الأحمر الذهبي؛ هذا إلى جانب الربط الإيقاعي بين شطري البيت حتى صارا نغمًا واحدًا ممتدًّا عبر البيت كله، لا منقسمًا شطرين.

وإلى جانب ظاهرة التدوير هناك ظاهرة تركيبية معنوية متصلة بها، وهي ترابط الأبيات واتصالها المعنوي وعدم استغناء البيت عما قبله أو بعده، ليس شرطًا

(١) التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ص ٩٨.
(٢) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ص ١٥٥.

بصورة التضمين التي تقتضي تعلقًا نحويًّا، وإنما هو التعلق المعنويّ، كما لاحظنا في الأبيات السابقة وغيرها، مما يجعل التدوير من هذه الناحية أشبه بأن يكون ظاهرة تابعة لا منفصلة، وكأنها جزء من هذه البنية الفكرية التي تلبست الشاعر، وانتقلت كثيرًا بمفهوم الوحدة من البيت إلى النص. هذا دون أن نلغي التأثير الأعظم للبحر الشعريّ الذي يمكن أن يستجيب لهذه الظاهرة أو يعاندها، كما رأينا.

خاتمة:

على الرغم من أنّ شعر ابن قيس الرقيات قد تحرّك في مجال أحد عشر بحرًا من بحور الشعر العربيّ، فإنّ خمسة فقط من هذه البحور قد استأثر باهتمامه نزوعًا وتردُّدًا، هي حسب ترتيب نسبة النزوع: الخفيف ثم الكامل فالطويل فالمنسرح فالوافر. ويتغيّر هذا الترتيب في نسبة التردُّد؛ إذ يأتي على هذه الصورة: الخفيف ثم المنسرح فالكامل ثم الوافر فالطويل. وفي ذلك شيء من المقاربة وكثير من الاختلاف مع ترتيب أفضلية البحور عند الشعراء العرب القدماء كما رصدها د. إبراهيم أنيس. والمقاربة تشير إلى سلطان التراث الشعري الذي أُشربه الشاعر، أمّا الاختلافات فتشير إلى أنّ هذا التأثّر لم يطغ على الشاعر، ولم ينل من تميزه، كما تشير إلى سلطان تأثير آخر، هو تأثير البيئة المحيطة؛ إذ تأثر الشاعر بعمر ابن أبي ربيعة وشعراء الحضر في الحجاز والحيرة، وظهر ذلك في نزوعه الأعظم إلى البحر الخفيف وارتفاع نسبتيه (النزوع والتردد) عن بقية البحور حتى احتلّ لديه المكانة التي بلغها الطويل عند غيره من معظم الشعراء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام وعصر بني أمية. ولم يحتلّ مجزوء الخفيف سوى مساحة ضئيلة من شعره في الخفيف، خلافًا لما ذهب إليه د. شوقي ضيف من أنّ الشاعر كان يكثر من مجزوءات الأوزان، دون تخصيص. وقد قلَّ شعر الشاعر في المديد والمتقارب والرمل والهزج، خلافًا لما صرح به د. شوقي ضيف أيضًا من أنّ ابن قيس يكثر من هذه البحور.

وقد جاء الخفيف لديه في الغزل رقيقًا رشيقًا، وفي المديح والرثاء جليلًا، مع نغمة حزن في الرثاء؛ وجاء شعره السياسيّ قويًّا ثائرًا، ينافح فيه عن حزبه (الحزب الزبيريّ) وعن حقّ قريش في الخلافة والقيادة والمكانة والثروة.

أمّا البحر الكامل لديه فنجد فيه التام والمجزوء يتنازعان السيادة؛ فإذا كان الشاعر أكثر نزوعًا إلى التامّ فإنّ المجزوء أكثر تردُّدًا في شعره، وقد جاء التام على صور ثلاث أبرزها العروض الحذاء التي ضربها أحذّ مضمر، وهي الصورة التي بدأ

الغناء العربي يغني بها في عصر الشاعر. أما المجزوء فقد جاءت عروضه صحيحة، وضربه على صورتين: صحيح ومرفل.

ويظهر من الإحصاء والتحليل أنّ الشاعر لم يكن يرتاح كثيرًا للطويل، على الرغم من إقباله عليه، فتأخرت نسبة تردده إلى المرتبة الخامسة، بينما احتلت نسبة النزوع إليه المرتبة الثالثة. وقد جاء أكثر شعره في الطويل نمطيّا تقليديّا أو نثريّ الأسلوب، وأقلّ من نصفه هو الذي عبّر عن روحه وفكره بفنّ وإبداع، مما يجعلني أرجح أنّ هذه القصائد التي تعبّر عنه تنتمي إلى مرحلة نضجه الشعري، بينما تنتمي قصائده التقليدية إلى مرحلة البواكير الشعرية.

وأما المنسرح فيستريح له الشاعر؛ لهذا أتى في المرتبة الثانية بعد الخفيف في نسبة التردّد، وقد استعمله الشاعر في أغراض مختلفة، والبحر المنسرح يوصف بالتكسُّر والتخنُّث؛ فكان مناسبًا للغزل، لكنّ الشاعر استعمله أيضًا في المدح، وكلّ مدائح المنسرح كانت في بني أمية، فلعلّ ذلك كان مرتبطًا شعوريًّا أو لاشعوريًّا بمشاعر ابن قيس الاحتقاريّة تجاه الأمويين، واضطراره إلى مسالمتهم وطلب عفوهم ومدحهم، ولكنّ قلبه مطمئنّ بحبّ آل الزبير؛ فأخذ عداؤه لبني أمية ينبعث بدهاء في كلماته وصوره وإيقاع قصيده، كما بيّنّا في التحليل.

أمّا الوافر التام، وهو بحر حماسيّ، فقد جاءت قصائد الشاعر عليه تحمل هذا الطابع الحماسيّ، فالغزل حارّ شديد الدفْق، والرثاء حارّ مبْكٍ. ولكنّ نغمة الوافر المجزوء تختلف عن نغمة التامّ، فهي نغمة مطربة مرقصة قريبة جدًا من نغمة الهزج، ولهذا نجد الشاعر يستعملها في الغزل الكيدي، وكأنّما أراد إثارة الإحساس بالطرب ليُشيع جوًّا راقصًا طربًا يتوافق مع قصة المنام الجنسيّ الشهوانيّ التي كانَ هو بطلَها وكانت بطلتها معه أم البنين، فينشر بهذا الغزل دعاية سلبية ضد بني أمية، تسخر منهم وتنال من هيبتهم.

وقد وظف الشاعر كلّ الإمكانيات التي يتيحها نظام العروض العربي من زحافات وعلل، بما ساعد على الإيحاء بالمعاني التي أراد توصيلها؛ لا أدَّعي أنّ هذا تمّ

عن قصد، بل هو فعل قوة الملكة وصدق التجربة وعبقرية اللغة. ولهذا اختلف الإيقاع بين مديح ومديح، ورثاء ورثاء، فهناك رثاء بارد على سبيل المجاملة كان الإيقاع فيه متوافقًا مع المعاني في هذا البرود، وهناك رثاء حارّ يغلي بالأسى والأحزان، والإيقاع معه يفور بالنحيب والعويل، وقد استخدم له الشاعر عن وعيٍ الخصائص الصوتية التي تدعم فيه جوّ النواح ونغمة النحيب. أمّا شعره السياسيّ فكان حارّا دافقًا يغلي بالثورة على أعداء الزبيريين، خصوصًا بني أميّة، وفخره واعتزازه بقريش يمتلئ بالحماسة والإيمان الذي لا شكّ معه.

وكانت حرارة العاطفة سببًا في حرارة الإيقاع وفي ترابط أجزاء القصيدة ومعانيها وفي خلخلة نمطية التفعيلات وذبّ الرتابة عنها دون الإخلال بالوزن، وقد تمَّ ذلك عن طريق توظيف الإمكانيات الصوتية الكامنة في الكلمات والتغييرات العروضية المتاحة في الزحافات والعلل. ومن خلال التحليلات تبيّنا أنّ جمال الوزن ليس شيئًا تجريديًّا كامنًا في إيقاع البحر المجرد فحسب، بل هو منوط أكثر بحرارة العاطفة وبكلمات القصيدة وصياغتها.

أمّا إيقاع شعره في الغزل فذو درجات مختلفة؛ فأحيانًا نجده حارًّا يمتلئ بالشجن كأشعار العذريين، وهذا غزله في رقية غالبًا، سواء أذكر اسمها صريحًا أم عمّى عنها بأسماء أخرى. وله لونٌ من الغزل المدحيّ، نجد الإيقاعَ فيه هادئًا فاترًا تبعًا للعاطفة، والتصوير تقليديًّا؛ وهناك نوع ثالث يحمل خِفّة وسخرية هازئة من أهل المرأة التي يتغزل بها، وهو الغزل الهجائي الذي كان له غاية إشهارية سياسية سلبية بالإزراء ببني أمية الحزب المناوئ لحزب الزبيريين الذي ينتمي إليه الشاعر.

***

وقد درست ظاهرة التدوير في شعر ابن قيس الرقيات، وهي ظاهرة إيقاعية إنشادية. وقد ارتبط التدوير ببحور معينة يكثر فيها، هي في شعر ابن قيس: الهزج، ومجزوء الكامل، والخفيف التام، ومجزوء الوافر، ومجزوء الخفيف، والمنسرح. وثمة بحر قلّ فيه هو الرمل، وبحر ندر فيه هو الكامل التام، وبحور لم نجد للشاعر فيها تدويرًا،

هي: الطويل والبسيط والوافر التام والمديد والمتقارب والسريع؛ فكأنّ هناك خصائص إيقاعية داخل البحور، بعضها يسمح بالتدوير، وبعضها يستدعيه، وبعضٌ ينفر منه. ولكنّ التدوير في شعر ابن قيس كان له بعد دلالي ارتبط بطريقة الشاعر في توظيفه؛ إذ نجد الكلمة المدوّرة في معظم الأحيان تأتي محورية الدلالة، موقعها في قلب المعنى، كما جاءت في قلب البيت، وكأنها واسطة العقد التي يذهب إليها البصر أولا عند النظر إليه، أو كأنها قلب اللوحة الذي يشع بأضوائه على بقية أطرافها، وكأنّما أراد الشاعر إقامة نبر إنشاديّ على كلمة التدوير لإبراز محوريتها المعنوية. كما أنّه امتدّ بالنفَس الإنشاديّ عبر شطري البيت ليجعلهما كالشطر الواحد. ومن هنا كان التدوير في عدد من البحور القصيرة كثير النسبة، وهي: الهزج ومجزوء الكامل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف، وكأن الشاعر أراد بالتدوير في هذه البحور إطالة نفَس الشطر عبر البيت كله، وكأن البيت صار شطرًا واحدًا طويلا؛ فقِصر البحر مع وجود الدافع إلى البوح أدى إلى أن يصير شطرا البيت كالدفقة الواحدة سواء أكان بالتدوير أو بالاتصال التركيبي المعنوي دون تدوير.

وقد انكشف لنا دور عظيم للتدوير في مساهمته في التماسك التركيبي، فضلًا عن الامتداد الإيقاعيّ للكلام، مما يبعد البيت عن نغمات التقطيع الصاخبة للشطر، ويفتح المجال للبوح الهادئ وللحكمة وللغزل المدحي الذي يحتاج إلى نغمة هادئة، حقّقها الشاعر بالتدوير على الرغم من صخب الإيقاع في البحور القصيرة.

وأحيانًا كان التدوير يزيد من صخب الإيقاع إذا استدعت العاطفة هذا الأمر، وقد رأينا ذلك في إحدى قصائد مجزوء الكامل، وكانت ذات طابع حماسي فزادها التدوير حماسة في الإيقاع.

أمّا التدوير في الخفيف التامّ والمنسرح، وهما ليسا من البحور القصيرة، لكنهما من البحور ذات النغمات الأقرب إلى الإيقاع التوافقي؛ بسبب تباين تفعيلات البحر وعدم اقتصاره على تفعيلة واحدة مكررة. ولعلّ هذا قد جعل الشطر ليس وحدة حتمية، بل هي قابلة للاتصال بنغمات الشطر الثاني ليكون البيت كله

وحدة واحدة. وهذا ما يجعل التدوير يكثر في الخفيف التام والمنسرح عند معظم الشعراء، لا ابن قيس وحده.

وقد اتصل التدوير بظاهرة تركيبية معنوية فنية في شعر ابن قيس، وهي ظاهرة الوحدة والترابط بين أبيات القصيدة الواحدة، مما يجعل التدوير، من هذه الناحية، أشبه بأن يكون ظاهرة تابعة لا منفصلة، وكأنه جزء من بنية الإبداع الشعري عند الشاعر التي انتقلت كثيرًا بمفهوم الوحدة من البيت المنفصل إلى النصّ المترابط.

توصية: أوصي بعمل دراسة للموسيقا الداخلية في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات، تقوم بتحليل النسيج الصوتي لأشعاره مع إدراج القافية في نطاق الدراسة؛ لأنّها تشتبك وتتعانق مع موسيقا أصوات الكلمات في نسيج واحد، على أن تربط الدراسة بين الأصوات ودلالاتها الإيحائية وعلاقة ذلك بتجربة القصيدة.

المراجع

١. اتجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.
٢. اتجاهات الشعر في العصر الأمويّ، صلاح الدين الهادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٦م.
٣. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، يوسف حسين بكار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م.
٤. الأغاني، أبو الفرج الأصبهانيّ، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م.
٥. البناء العروضي للقصيدة العربيّة، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ = ١٩٩٩م.
٦. البنية النصِّيَّة الغنائيّة في شعر الغزل الحجازيّ الحضريّ في العصر الأمويّ، فاطمة بنت عبد الله الشمّريّ، حولية كليّة اللغة العربيّة بالزقازيق، ع٣٧، ١٤٣٨هـ = ٢٠١٧م.
٧. البيئة وأوزان الشعر، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م١٧، ع٢، ١٩٩٩م.
٨. تاريخ الشعر السياسيّ إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٦م.
٩. التجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٩م.
١٠. التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ = ١٩٨٩م.
١١. التدوير وبحور الشعر، أبو فراس النطافي، مجلة جامعة الملك سعود، م٦، الآداب (٢)، ١٤١٤هـ = ١٩٩٤م.

١٢. التفسير النفسيّ للأدب، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

١٣. جماليّات الانزياح في شعر عبيد الله بن قيس الرقيّات، محمود أحمد الحلحولي، مجلة العلوم الإنسانيّة، جامعة البحرين، ع ٢٥، صيف ٢٠١٥م.

١٤. حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ١٩٧٥م.

١٥. ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٣٧٨هـ = ١٩٥٨م.

١٦. رحلة الشعر من الأمويّة إلى العباسية، مصطفى الشكعة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

١٧. سنن ابن ماجه، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربيّ، ١٣٩٥هـ = ١٩٧٥م.

١٨. السيرة النبوية، ابن هشام، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥م.

١٩. شعر ابن قيس الرقيات بين السياسة والغزل تحقيق ودراسة، إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٢٠. الشعر الأمويّ، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط١، ١٩٩١م.

٢١. شعر المتنبي – قراءة أخرى، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢٢. شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة أسلوبية، ممدوح عبد الرحمن الرمّاليّ، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠١٣م.

٢٣. الشعر في العصر الأمويّ، غازي طليمات وعرفان الأشقر، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٢٩هـ = ٢٠٠٨م.

٢٤. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

٢٥. الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أميّة، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.

٢٦. صحيح مسلم، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تحقيق وترقيم: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيّة (عيسى البابي الحلبي)، القاهرة، ١٣٧٤هـ = ١٩٥٥م.

٢٧. عبيد الله بن قيس الرقيات حياته وشعره، إبراهيم عبد الرحمن، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٨٦م.

٢٨. العربية والتطبيقات العروضية، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥م.

٢٩. العصر الإسلامي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٨، ١٩٧٨م.

٣٠. عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء ـ الأردن، ط١، ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م.

٣١. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ = ٢٠٠٠م.

٣٢. الفرق الإسلاميّة في الشعر الأمويّ، النعمان القاضي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.

٣٣. فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٣م.

٣٤. في الشعر الإسلاميّ والأمويّ، عبد القادر القط، دار النهضة العربيّة، بيروت، ١٤٠٧هـ = ١٩٨٧م.

٣٥. قصيدة الولاء السياسيّ في مديح عبد الله بن قيس الرقيات، إنصاف سلمان علوان الدليمي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م٧، ع٣، ٢٠١٧م.

٣٦. كتاب البارع في علم العروض، ابن القطاع (أبو القاسم عليّ بن جعفر)، تحقيق أحمد محمد عبد الدايم، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م.

٣٧. كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال العسكريّ، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة (عيسى البابي الحلبيّ)، القاهرة، ط١، ١٣٧١هـ = ١٩٥٢م.

٣٨. كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، معهد المخطوطات العربيّة، القاهرة، ط٢، ١٤١٨هـ = ١٩٩٧م.

٣٩. مجتمع الحجاز في العصر الأمويّ بين الآثار الأدبية والمصادر التاريخية، عبد الله بن سالم الخلف، مركز البحوث ودراسات المدينة المنورة، المدينة المنورة، ط١، ١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م.

٤٠. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلاميّة، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ = ١٩٨٩م.

٤١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.

٤٢. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤م.

٤٣. موسيقى الشعر العربيّ (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.

٤٤. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٢م.

٤٥. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤٦. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

ملحق يشتمل على جداول استقرائية لقصائد (ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات)

مصنفة على حسب البحور

رموز اختصارات:

م= مسلسل، ر.ق= رقم القصيدة أو المقطوعة، ص= الصفحة، ع أ= عدد الأبيات، ع أ ت = عدد أبيات التدوير، ز= زيادات الديوان.

أولا: الخفيف

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٤	١٧	العروض تامة صحيحة، والضرب مثلها.	بحورُ	٢٠	ع أ ت = ١٠، لا تصريع بها، تشعيث ٤، مقدمة القصيدة مفقودة في ظني، القصيدة في مديح مصعب.
٢	٥	٢٠	تامة صحيحة، مثلها.	الطلحاتِ	١٦	ع أ ت = ٨، لا تصريع بها، لا تشعيث بها، رثاء طلحة.
٣	٦	٢٣	تامة صحيحة، مثلها.	المَزارُ	٩	ع أ ت = ٤، تصريع، تشعيث ٣، غزل في كثيرة الخزرجية.
٤	٩	٢٨	مجزوءة صحيحة، مثلها.	فَمارِبِ	١١	ع أ ت = ١، تصريع، أطلال ثم غزل.
٥	١٢	٣٦	تامة صحيحة، مثلها.	الطوافِ	٢٣	ع أ ت = ١٠، لا تصريع بها، تشعيث ٧، غزل حتى ب ١٠ ثم رحلة ثم مديح عبد الله بن جعفر بن أبي طالب.
٦	١٣	٤١	تامة صحيحة، مثلها.	وانطلاقُ	١٢	ع أ ت = ٥، تصريع، تشعيث ٨، غزل.
٧	٢١	٥٨	تامة صحيحة،	أُنْسِي	٦	ع أ ت = ٣، لا تصريع بها، لا

			مثلها.			تشعيث، مديح بني أميّة.
٨	٣٨	٨٤	تامة صحيحة، مثلها.	الغرابُ	٢٢	ع أ ت = ٤، لا تصريع بها، تشعيث ٧، غزل سياسيّ حتى ب ١٣ ثم ذم مغتاب مفتر.
٩	٣٩	٨٧	تامة صحيحة، مثلها.	فالبطحاءُ	٦٠	ع أ ت = ٣٦، تصريع، تشعيث ١٧، أطلال ثم غزل سياسيّ ثم ذكر قريش وفخر بها وبالزبيريين ومدح مصعب خلال ذلك ثم بكاء على ما أصاب قريشا والكعبة ثم تهديد لبني أميّة في الشام.
١٠	٤٤	١٠٧	تامة صحيحة، مثلها.	المشيبا	٣٠	ع أ ت = ١٢، تصريع، تشعيث ٢، مديح بني كنانة.
١١	٤٥	١١١	تامة صحيحة، مثلها.	غزارُ	٤	ع أ ت = ٢، لا تصريع بها، تشعيث ١،
١٢	٤٦	١١٢	تامة صحيحة، مثلها.	كُلالِ	٣٨	ع أ ت = ٢١، لا تصريع بها، تشعيث ١١،
١٣	٥٧	١٤٤	تامة صحيحة، مثلها.	وأقول	٩	ع أ ت = ٣، تصريع، لا تشعيث بها، غزل ثم مجلس شراب ثم مدح (وأظنّ أنّ للقصيدة بقيةً ضائعة).
١٤	٥٩	١٤٧	تامة صحيحة،	الأضلاعُ	١٢	ع أ ت = ٤، تصريع، تشعيث ٤،

			مثلها.			في ب ١ تشعيثان في العروض والضرب، حديث الهموم ثم مدح عبد الله بن جعفر.
١٥	٦٢	١٥٦	تامة صحيحة، مثلها.	سكرانا	١٠	ع أ ت = ٤، تصريعان في ب١ و ب٦، تشعيث ٦، في ب ١ تشعيثان في العروض والضرب، وفي ب ٦ التشعيث في العروض. رحيل رقية ثم مديح عبد الله بن جعفر (وليس ابن الزبير).
١٦	٧٠	١٦٦	تامة صحيحة، مثلها.	الأنهارا	٢	لا تدوير، لا تصريع، تشعيث ١،
١٧	٧١	١٦٧	تامة صحيحة، مثلها.	أحرى	٣	ع أ ت = ١، لا تصريع، لا تشعيث بها.
١٨	ز١	١٧٥	تامة صحيحة، مثلها.	الظلماءِ	١	ع أ ت = ١، لا تصريع به، تشعيث ١.
١٩	ز٣	١٧٦	تامة صحيحة، مثلها.	طِيبا	١	لا تدوير، لا تصريع، لا تشعيث به.
٢٠	ز٤	١٧٧	مجزوءة صحيحة، مثلها.	ويطربوا	٥	ع أ ت = ٤، تصريع، لا تشعيث بها.
٢١	ز٨	١٧٩	تامة صحيحة، مثلها.	هَرْجِ	٨	ع أ ت = ٣، لا تصريع بها، لا تشعيث بها. مديح مصعب وذكر الحرب التي

						سيخوضها (وهي الحرب التي قتل فيها مصعب).
٢٢	ز١٨	١٨٦	تامة صحيحة، مثلها.	منافِ	٢	لا تدوير، لا تصريع، تشعيث ١.
٢٣	ز٢١	١٨٧	تامة صحيحة، مثلها.	محالَةْ	٦	ع أ ت = ١، لا تصريع بها، لا تشعيث بها.
٢٤	ز٢٨	١٩٢	تامة صحيحة، مثلها.	مهزوم	٣	ع أ ت = ٢، لا تصريع بها، تشعيث ٢.
٢٥	ز٢٩	١٩٣	تامة صحيحة، مثلها.	المظلومُ	١	لا تدوير بها، لا تصريع بها، تشعيث ١.
٢٦	ز٣٠	١٩٣	تامة صحيحة، مثلها.	عميمُ	١	ع أ ت = ١، لا تصريع به، لا تشعيث به
٢٧	ز٣١	١٩٣	تامة صحيحة، مثلها.	الكريمُ	١	لا تدوير به، لا تصريع به، لا تشعيث به
٢٨	ز٣٢	١٩٤	تامة صحيحة، مثلها.	غريمُ	٢	لا تدوير بها، تصريع، لا تشعيث بها.
٢٩	ز٣٣	١٩٤	تامة صحيحة، مثلها.	سقيمُ	٤	لا تدوير بها، تصريع، لا تشعيث بها.
٣٠	ز٣٤	١٩٥	تامة صحيحة، مثلها.	قديمُ	٥	ع أ ت = ١، تصريع، تشعيث ١.
٣١	ز٣٦	١٩٧	تامة صحيحة،	آخرونا	٢	ع أ ت = ١، لا تصريع بها، لا

		مثلها.				تشعيث بها.
٣٢	ز٣٨	تامة صحيحة، مثلها.	الهجانُ	١		لا تدوير به، لا تصريع به، لا تشعيث به.

ثانيًا: الكامل

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	١٠	٣١	تامة حَذّاء (/٥///)، أحذ مضمر (/٥/٥).	الشرْقِ	٩	تصريع، غزل.
٢	١٤	٤٣	مجزوءة صحيحة، مرفل	أميرَهْ	٢٥	ع أ ت ٩، تصريع، غزل ثم فخر.
٣	١٥	٤٨	مجزوءة صحيحة، مثلها.	متشاعبُ	٢٤	ع أ ت ١٥، لا تصريع بها، نسيب ثم مدح بني ربيعة وشكوى من جيران سوء ثم فخر.
٤	١٨	٥٤	تامة، مقطوع.	غوالِي	٣	لا تدوير، لا تصريع بها، في ذم القبيحات.
٥	١٩	٥٥	تامة حَذّاء، أحذ مضمر.	الرسمُ	٥	لا تدوير، تصريع، غزل في سكينة.
٦	٢٢	٥٩	مجزوءة صحيحة، مثلها.	العاشقِ	١١	لا تدوير، لا تصريع بها، غزل ثم توبة.
٧	٢٧	٦٥	تامة حَذّاء، أحذ مضمر (/٥/٥).	والجَزْعِ	٤	لا تدوير، تصريع، غزل.
٨	٢٨	٦٦	مجزوءة صحيحة، مرفل	وألومُهُنَّهْ	١٢	ع أ ت ٨، لا تصريع بها، نسيب.
٩	٣٥	٧٩	تامة صحيحة،	الواحِدِ	٣	لا تدوير، لا تصريع بها،

			مثلها.			رثاء عبد الواحد
١٠	٤٠	٩٧	تامة حَذّاء (/٥///)، أحذ مثلها.	لِمَّتَيَهْ	١٥	لا تدوير، تصريع، رثاء وبكاء وختام بالتهديد. القصيدة نموذج في مطابقة الإيقاع (الذي يختتم قافيته بما يشبه العويل) للمعنى والإيحاء بالجوّ العاطفي لتجربة القصيدة.
١١	٤٧	١١٧	مجزوءة صحيحة، مثلها.	فكَدائِها	٢١	ع أ ت ٨، لا تصريع بها، مدح عبد الله بن الزبير.
١٢	٥٥	١٤١	تامة حَذّاء، أحذ مضمر	أبكي	٧	ع أ ت ١، تصريع، غزل سياسيّ بأم البنين.
١٣	٦٠	١٤٩	تامة حَذّاء، أحذ مضمر.	إثمي	٨	لا تدوير بها، تصريع، غزل سياسيّ بأم البنين. القصيدة نموذج في رشاقتها.
١٤	٦٩	١٦٥	تامة صحيحة، مقطوع	ذمامهْ	٤	لا تدوير بها، تصريع، غزل بسلامة.
١٥	ز٢	١٧٥	مجزوءة صحيحة، مثلها.	وعنائِها	٨	ع أ ت ٥، لا تصريع بها، غزل في أم البنين راجع القصيدة ٤٧ معها.
١٦	ز١١	١٨٢	تامة حَذّاء (/٥///)، أحذ مضمر (/٥/٥).	فالغَمْرُ	٢	لا تدوير بها، تصريع، غزل برقية.
١٧	ز١٢	١٨٣	تامة حَذّاء، أحذ مضمر.	الذِّكْرِ	١	لا تدوير بها، تصريع، رثاء مصعب بن الزبير.
١٨	ز١٤	١٨٤	مجزوءة صحيحة، مرفل	والفجيعةْ	٧	ع أ ت ٤، لا تصريع بها، رثاء مصعب بن الزبير. موسيقاها نموذج في التفجع

						والولولة.
١٩	ز١٦	١٨٥	مجزوءة صحيحة، مرفل	طباعُهْ	٥	ع أ ت ٤، لا تصريع بها، حكمة في الصداقة.
٢٠	ز٢٤	١٩٠	تامة صحيحة، مقطوع.	سبيلِ	٥	لا تدوير بها، لا تصريع بها، هجاء بالفرار من المعركة.
٢١	ز٢٥	١٩١	تامة حَذّاء (٥///)، أحذ مضمر (٥/٥/).	للبخلِ	٣	لا تدوير بها، لا تصريع بها، مديح
٢٢	ز٢٦	١٩١	تامة صحيحة، مقطوع	الأوصالِ	٣	لا تدوير بها، لا تصريع بها، في رثاء مصعب.

ثالثا: الطويل

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٧	٢٥	تامة، والضرب محذوف	مختلفانِ	٤	لا تصريع بها، مديح، تقليدية، لا تجد بها روح التجديد.
٢	٨	٢٦	تامة، والضرب مقبوض	أشيبُ	٤	تصريع، تشعر أنها للغناء. غزل في مجموعة من النسوة، تقليدية، ولكنها جميلة.
٣	١١	٣٣	تامة، والضرب صحيح	نفْسا	٥	تصريع، غزل في ريا وسلامة.
٤	١٦	٥١	تامة، والضرب مقبوض	وتقاتلُ	٣	لا تصريع بها، حكمة، أقرب إلى النثرية.
٥	٢٠	٥٦	تامة، والضرب مقبوض	وتذْهَ با	٤	تصريع، فيها روح الشاعر. ب١ غزل في رقية، وبقيتها فخر شخصي.
٦	٢٤	٦٢	تامة، والضرب	مَرْيَما	٣	لا تصريع بها،

			مقبوض			غزل مدحي بفتاتين.
٧	٣٠	٦٩	تامة، والضرب محذوف	قريبُ	٤	لا تصريع بها، أقرب إلى النثرية. حديث خائف هارب ينصح لنفسه.
٨	٣١	٧٠	تامة، والضرب مقبوض	أجمعا	٤	تصريع، حديث عن سليمى أراها رمزا، والخليلان من قيس، وهي قبيلة مناصرة للزبيريين، ولعلها مقدمة قصيدة يحرض فيها بني قيس على الثبات مع مصعب.
٩	٣٧	٨٢	تامة، والضرب مقبوض	جارُها	٨	لا تصريع بها، مديح عبد الله بن جعفر، تقليدية.
١٠	٤٣	١٠٦	تامة، والضرب مقبوض	لحائنُ	٦	لا تصريع بها، فتن السياسة، أقرب إلى النثرية.
١١	٥٠	١٢٨	تامة، والضرب مقبوض	هالكا	٢٢	تصريع، قصيدة قوية وفيها روح الشاعر. غزل حتى ب ٦ يمكن عدّه رمزًا لغرض القصيدة وهو الشعر السياسيّ، ثم فتن السياسة مع مديح مصعب بن الزبير وأنصاره.
١٢	٥٤	١٣٩	تامة، والضرب مقبوض	سُيِّرَا	١٤	لا تصريع بها، قوية، وفيها روح ابن قيس. غزل رمزيّ برقية ب ١-٢ ثم ذم قومها ثم تذكر حال قومه.
١٣	٥٨	١٤٦	تامة، والضرب مقبوض	المحارم	٥	لا تصريع بها، وصية بمكارم خلقية، أقرب إلى النثرية.
١٤	٦٦	١٦٢	تامة، والضرب مقبوض	عاشقةٌ	٤	تصريع، طيف محبوبة وهجاء سياسيّ في الخوارج، تقليدية.
١٥	٧٢	١٦٨	تامة، والضرب صحيح	عَمْرُو	٣	لا تصريع بها، مديح، تقليدية.

١٦	ز١٥	١٨٥	تامة، والضرب مقبوض	أيدعُ	١	لا تصريع به. أقرب إلى النثرية.
١٧	ز٢٣	١٨٩	تامة، والضرب مقبوض	ونائلِ	٥	لا تصريع بها، مديح عبد الله بن جعفر، أقرب إلى النثرية.
١٨	ز٣٥	١٩٦	تامة، والضرب محذوف	مقيمُ	٨	لا تصريع بها، إيقاعها البطيء يكشف عن الألم العميق. في رثاء مصعب وذكر بلائه وتخلّي الناس عنه.

رابعا: المنسرح

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	١	١	تامة صحيحة، والضرب مطوي.	تنسكبُ	٢٣	ع أ ت = ٤، تصريع، غزل في كثيرة حتى ب ٩، ومن ب ١٠ ذكر ما أصاب المدينة ومدح بني أميّة إلى نهاية القصيدة.
٢	٢	٧	تامة صحيحة، والضرب مطوي.	فالثَّلَمِ	٣٣	ع أ ت = ٩، تصريع، ذكر الأطلال حتى ب ٧، من ب ٨ مدح عبد العزيز بن مروان وبني الحكم.
٣	٣	١٢	تامة صحيحة، مطوي.	لَعبِهْ	٢٥	ع أ ت = ٧، تصريع، في مديح عبد العزيز بن مروان.
٤	٢٩	٦٨	تامة صحيحة، مطوي.	سحقا	٦	لا تدوير، تصريع، غزل.
٥	٣٢	٧١	تامة صحيحة، مطوي.	فِرَقُ	٢٤	ع أ ت = ٤، تصريع، غزل ثم غربته ويمدح بني أميّة (وربما تكون في مدح أهله).

٦	٣٣	٧٥	تامة صحيحة، مطوي.	سندِ	٢١	ع أ ت = ٥، تصريع، أطلال ثم غزل.
٧	٣٤	٧٨	تامة صحيحة، مطوي.	فَرَجِ	٦	لا تدوير بها، تصريع، غزل.
٨	٣٦	٨٠	تامة صحيحة، مطوي.	العلَقُ	١٢	ع أ ت = ٣، تصريع، غزل، ثم فخر.
٩	٤٩	١٢٥	تامة صحيحة، مطوي.	بهِ أنَسُ	٩	ع أ ت = ١، تصريع، فتن السياسة.
١٠	٦١	١٥١	تامة صحيحة، مطوي.	أمَما	٣٨	ع أ ت = ١٣، تصريع، ب١ به انزياحُ حذْفٍ في أوله، يضطرب به الوزن، ووضع كلمة (هل) يقيم الوزن، طيف أسماء ثم مديح عبد العزيز بن مروان.
١١	ز٥	١٧٨	تامة صحيحة، مطوي.	في العلبِ	١	لا تدوير، لا تصريع، غزل. يروى هذا البيت أيضا لجرير.
١٢	ز٧	١٧٩	تامة صحيحة، مطوي.	والوُلُجُ	١	لا تدوير، لا تصريع، مديح، (ويُنسب أيضًا لطريح بن إسماعيل الثقفي).
١٣	ز١٠	١٨٢	تامة صحيحة، مطوي.	كبدِي	٢	لا تدوير بها، تصريع، غزل.

خامسا: الوافر

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٢٥	٦٣	تامة مقطوفة، مثلها	فُضوحُ	٨	لا تدوير، تصريع، غزل.
٢	٤٢	١٠٣	تامة مقطوفة،	جَداءِ	١٣	لا تدوير، تصريع،

			مثلها			رثاء قومه على ما أصابهم، مع الفخر بنفسه وبقريش.
٣	٤٨	١٢١	مجزوءة صحيحة، مثلها.	موكبُها	٢٦	ع أ ت = ٩، لا تصريع فيها، أظن لها مقدمة مفقودة. غزل سياسيّ هجائي في أم البنين. القصيدة نموذج في رشاقتها. وهذه الرشاقة وسيلة لها بُعد إشهاري لترويج القصيدة.
٤	٥١	١٣٣	تامة مقطوفة، مثلها	طويلُ	٢٠	لا تدوير، تصريع، رثاء مصعب وهجاء أعدائه.
٥	٥٢	١٣٧	تامة مقطوفة، مثلها	امطلينا	٨	لا تدوير، تصريع، غزل.
٦	٥٦	١٤٢	مجزوءة صحيحة، مثلها.	الطربُ	١٠	ع أ ت = ٢، تصريع، في ب١ خرم، أطلال رقية، ثم ذكر الفرقة بين قومها وقومه ثم فخر بقومه.
٧	٦٣	١٥٨	مجزوءة صحيحة، مثلها.	رَنَقُ	١٤	ع أ ت = ٨، لا تصريع فيها، أظن لها مقدمة مفقودة. في مديح عبد العزيز بن مروان ووصف ما لديه من نعيم وترف.
٨	٧٣	١٦٩	مجزوءة صحيحة، معصوب.	من الحبِّ	٥	ع أ ت = ١، تصريع. غزل.
٩	ز٦	١٧٨	تامة مقطوفة، مثلها.	مصمتاتِ	٢	(الراجح أنهما لسراقة البارقي؛ ولذلك أرى حذفهما من الإحصاء).
١٠	ز٢٢	١٨٨	مشطور الوافر	الرجلُ	١	ذكر المحقق في فهرست القوافي أنها من البسيط، وهو خطأ.

سادسا: البسيط

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٥٣	١٣٨	تامة مخبونة، مثلها.	قد صبرا	٥	لا تدوير، تصريع، غزل.
٢	٦٨	١٦٤	تامة مخبونة، مقطوع.	مفعولُ	٤	لا تدوير، لا تصريع بها، في وصف أخلاق النساء.
٣	٩ز	١٨٢	تامة مخبونة، مقطوع.	المصابيحُ	١	لا تدوير، لا تصريع به،
٤	١٣ز	١٨٣	تامة مخبونة، مقطوع.	هَبّارِ	٢	لا تدوير، لا تصريع بهما،
٥	١٧ز	١٨٦	تامة مخبونة، مثلها.	مختَدَعُ	٢	لا تدوير، لا تصريع بهما،
٦	٢٠ز	١٨٧	تامة مخبونة، مثلها.	انطلقوا	١	(أرى حذفه من الإحصاء؛ فالأرجح أن يكون لوضاح اليمن).
٧	٣٩ز	١٩٩	تامة مخبونة، مقطوع.	فيقريها	١	لا تدوير، لا تصريع

سابعًا: المديد

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	١٧	٥٢	مجزوءة محذوفة مخبونة، مثلها.	شِقَّقا	٨	لا تدوير، تصريع (في بيتين١-٢)، غزل هجائي في أم البنين.
٢	٦٤	١٦٠	مجزوءة محذوفة مخبونة، أبتر.	الشُّمْسِ	٤	لا تدوير، تصريع، غزل.
٣	٦٧	١٦٣	مجزوءة محذوفة مخبونة، مثلها.	دَعَجُ	٥	لا تدوير، تصريع، غزل.

٤	ز١٩	١٨٧	مجزوءة محذوفة مخبونة، مثلها.	والأرقا	١	لا تدوير، تصريع، أظنه مطلع قصيدة ضاع سائرها.	

ثامنًا: الرمل

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٢٦	٦٤	مجزوءة صحيحة، مثلها.	مستريِ حا	٤	ع أ ت = ١، تصريع، غزل.
٢	٧٤	١٧٠	مجزوءة صحيحة، مثلها.	رُقَيَّةْ	٦	ع أ ت = ١، لا تصريع بها، غزل.
٣	ز٢٧	١٩٢	تامة محذوفة، مثلها.	النعَمْ	١	لا تدوير، لا تصريع.

تاسعًا: المتقارب

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٢٣	٦١	تامة صحيحة، محذوف	لم تَلْجَجِ	٥	لا تدوير، لا تصريع، كل الأعاريض محذوفة سوى ب١، غزل.
٢	٤١	١٠١	تامة صحيحة، محذوف	داهِمَةْ	١٣	لا تدوير، لا تصريع، الأعاريض المحذوفة ٨، البيت الأول فيه خرم. رثاء.

عاشرًا: السريع

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	٦٥	١٦١	مطوية مكشوفة، والضرب أصلم	فالقاعِ	٤	لا تدوير، لا تصريع، غزل.

حادي عشر: الهزج

م	ر.ق	ص	العروض والضرب	القافية	ع أ	ملاحظات
١	ز٣٧	١٩٨	صحيحة، مثلها.	مجنونا	٤	ع أ ت = ٣، لا تصريع بها، غزل.