الإيقـــاع

فـي

شعـر الرثـاء بين جـريـر والفـرزدق

إعداد
الدكتور
محمـد ديـاب محمـد غــزاوى
كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الفيوم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقدمة

جرير والفرزدق ومعهما الأخطل أشهر شعراء العصر الأموي باتفاق؛ حيث طبقت شهرتهم الآفاق، وذاعت على الألسنة، لما لهم من دور فاعل في تطور الحركة الشعرية عبر تاريخها الممتد، وبث الروح والحركة فيها بعد فترة سباتٍ نسبية مرت بها خلال العصر الإسلامي.

فقد طفق الشعراء الثلاثة إلى إحياء التقاليد الفنية الموروثة، وبعث الحياة نابضة مزدهرة في القول الشعري، موظفين كافة إمكاناتهم الفنية وطاقاتهم الإبداعية، وإن تنوسي في خضم ذلك ما حث عليه الإسلام من نبذ الفرقة والقبلية، والبعد عن الفحش والتعصب، إلى غير ذلك من العادات الجاهلية التي انبثت في ثنايا شعرهم، وشاعت في تضاعيف دواوينهم وبخاصة فيما أطلق عليه النقاد فن "النقائض"، في هذا العصر الذي ماج بالتيارات السياسية، و الفرق الدينية والعصبيات القبلية، إضافة إلى الترف والبذخ الذي عاش فيه الناس آنئذٍ، فشغل الشعراء بهذه المبارزة الفنية في الوقت الذي وفَّر فيه الخلفاء- حينها- أسباب العيش حتى ينصرفوا عن أمور السياسة ومشاغل الحكم... الأمر الذي جعل بعض الخلفاء يتدخل- أحيانا- في هذه المبارزة، مفضلاً شاعرًا على آخر مشعلاً أوار هذه المعركة التي أعادت للناس في (سوق المربد)الأموي ذكرى (عكاظ) الجاهلي.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وإذا ما تركنا الأخطل جانبًا، وجدنا الكثير من الدراسات والرسائل الجامعية والكتب التي تناولت جريرًا والفرزدق بالدرس والتحليل والنقد، وإن انصبت جُلُّ هذه البحوث على شعر النقائض، الذي كان له السهم الأوفر والقدح المعلى لدى الشاعرين، ومنها أيضًا ما تناول شعر المديح والفخر أو الهجاء لديهما... إضافة إلى كثير من الدراسات والكتب التي تناولت الشاعرين- حياة وشعرًا- تناولاً مجملاً، ودراسة عامة، ومن هذه الدراسات:

- السياسة في شعر جرير والفرزدق، محمد فوزي البشبيشي، ماجستير، ١٩٤٦، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

- جرير حياته وشعره[١]، محمد نعمان طه، رسالة ماجستير، ١٩٥٤، كلية الآداب، جامعة القاهرة

- نقائض جرير والأخطل، علي حسن السمني، ماجستير، ١٩٦٣، كلية الآداب، جامعة عين شمس

نقائض جرير والأخطل، عبد المجيد عبد السلام، ماجستير، ١٩٦٦، كلية الآداب، جامعة القاهرة

- شعر الفرزدق، شاكر الفحام، دكتوراه، ١٩٦٣، كلية الآداب، جامعة القاهرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- شعر الفرزدق، دراسة فنية، ماجستير، مصطفى الشوري، كلية الآداب، جامعة عين شمس

- الصورة الفنية في شعر جرير، عيد عبد الرحمن قناوي، دكتوراه، الأزهر، كلية اللغة العربية، القاهرة

- الهجاء في شعر الفرزدق، ماجستير، منى عارف شحاتة، ١٩٩١، ماجستير، كلية الدراسات العربية والإسلامية (دار العلوم)، جامعة المنيا

- المديح والفخر بين جرير والفرزدق والأخطل، ظافر الشهيري، دكتوراه، ١٤٠٩هـ، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية

ومنها أيضًا كتاب: جرير قصة حياته ودراسة أشعاره، جميل سلطان، المكتبة الهاشمية دمشق، دت.

ومنها ما تناولت الشاعرين بالدرس اللغوي:

- ديوان جرير، دراسة لغوية، حسين السيد علي حسين، ماجستير، ١٩٧٧، كلية الآداب، المنيا

- الاستفهام في ديوان الفرزدق، فتح الله علي مرسي، ماجستير، ١٩٩٨، كلية الدراسات العربية والإسلامية. (دار العلوم) جامعة المنيا

- إلى جانب تناول الشاعرين مجملاً في دراسات د. شوقي ضيف عن العصر الإسلامي والعصر الأموي، وكذلك د. يوسف خليف... الخ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وواضح من هذه الدراسات وغيرها أن شعر الرثاء لم يفرد بدراسة مستقلة لدى الشاعرين، وإن تمت الإشارة إليه فيمن تناول الشاعرين إجمالاً... بيد إن هذه الإشارات كانت موضوعية لم تتعرض للدرس الفني إلا نادرًا.

وتأتي هذه الدراسة حاملة عبء دراسة شعر الرثاء لدى الشاعرين من حيث الإيقاع. Rhythm الذي لم ينل حظًا ولو قليلاً من الدرس لدى الباحثين قديمًا وحديثًا. ومن ثم يجد هذا البحث مشروعيته من حيث جدته والأحكام التي سيصل إليها.

وربما قد يتساءل البعض لماذا "الإيقاع" دون غيره، ولكن هذا السؤال سيظل قائمًا، والتساؤل واردًا إذا اختير المعجم مثلاً، أو الصورة، أو التركيب[٢] . ومن ثم كان لابد من الاختيار.

وعلى كُلٍّ فالإيقاع هو القالب الذي يصبُّ فيه الشاعر تجربته ومعاناته، وإن لم ينفصل عن المضمون والدلالة كما سنرى.

وتأتي هذه الدراسة في فصلين عن الموسيقا الخارجية والداخلية، مسبوقة بمدخل عن فن الرثاء لدى الشاعرين؛ دراسة في إشكالية الحكم النقدي.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المنهج

ويدرس هذا البحث الإيقاع مستخدمًا الأسلوبية الإحصائية المقارنة، والمنهج الإحصائي Statistical Approach هو أحد مجالات الأسلوبية المعاصرة. جعل من الأسلوب ظاهرة قابلة للقياس كمياً، غير أنه يجب أن نحترز من هذا المنهج إذ " إن مثل هذه الإحصاءات على أهميتها البالغة لا تؤتي ثمارها إلا إذا وضعت في خدمة النص، أو وظفت مع غيرهـــا فـــي الكشف عن ظواهر وخصائص فارقة "(٣)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مدخل

شعر الرثاء بين جرير والفرزدق

(إشكالية الحكم النقدي بين القديم والجديد)

إذا كان ثمة اتفاق بين النقاد في أن جريرًا والفرزدق أشعر شعراء العصر الأموي، فإنهم اختلفوا حول أيهما أشعر، وفي ذلك يقول ابن سلام[٤] : "سمعت يونس بن حبيب يقول: ما شهدت مشهدًا قط ذكر فيه جرير والفرزدق، فأجمع أهل ذلك المجلس على أحدهما ".

وكان بشار بن برد يقدم جريرًا، أما المفضل الراوية فكان يقدم الفرزدق.[٥] وقد قيل: الفرزدق أشعر خاصة، وجرير أشعر عامة. [٦]

بيد أن هذا الاختلاف تخبو حدته ويخفت صوته إذا ذكر فن "الرثاء"؛ إذ نجدهم يفضلون جريرًا على الفرزدق الذي يعدونه أنموذجًا للفخار.

جاء في طبقات الشعراء لابن سلام[٧] : سألت بشارًا العقيلي عن الثلاثة. فقال: لم يكن الأخطل مثلهما... فقلت: جرير والفرزدق. قال: كان جرير يحسن ضروبًا لا يحسنها الفرزدق، وفضل جريرًا عليه، ولقد ماتت النوار فقاموا ينوحون عليها بشعر جرير، فقلت لبشار: وأي شيء لجرير من المراثي إلا التي رثى بها امرأته؟ فأنشدني لجرير يرثي ابنه سوادة:

قالوا نَصيبكَ مِن أجرٍ فَقُلتُ لَهُم مَن لِلعَرينِ إذا فارَقتُ أشبالي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد طفق المحدثون يرددون أفضلية جرير على الفرزدق في هذا الفن، وظل هذا الرأي يتردد صداه لدى جُلِّ دارسي الأدب العربي، ومن ذلك الزيات في تاريخ الأدب العربي[٨]، وشاكر الفحام في دراسة عن الفرزدق،[٩] ود. شوقي ضيف[١٠] ود. يوسف خليف[١١]... إذا أشار هؤلاء وغيرهم من الباحثين إلى تفوق جرير وتخلُف الفرزدق في الرثاء.

والغريب أن كل هذه الدراسات وغيرها في تفضيلها لجرير في الرثاء إنما وقفت -فقط- على قصيدتيه في رثاء زوجته ورثاء ابنه، وجعلت تدندن نحوهما.

ويبقى السؤال ما مدى صحة هذا الحكم؟!

ربما يكون الأنجع لنا أولاً وقبل كل شيءٍ الرجوع إلى ديوان الشاعرين؛ لنعرف من خلالهما نسبة شعر الرثاء عامة، ثم تبيان التنوع في هذا الفن لديهما.

- بالنظر إلى ديوان جرير[١٢] تبين لنا أن عدد أبياته = ٦١٢٩ بيتاً، ويبلغ عدد أبيات الرثاء فيه ١٣٠ بيتًا، وعليه تكون نسبة فن الرثاء لديه = ٢,١٢٪
- أما الفرزدق[١٣] فإن عدد أبيات ديوانه = ٧١٧٧ بيتاً، ويبلغ عدد أبيات الرثاء فيه ٥١١ بيتًا، وعليه تكون نسبة فن الرثاء لديه = ٧,١٢٪

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد جاءت الأبيات الرثائية لدى جرير في ست وعشرين مقطوعة وقصيدة، توزعت على النحو التالي:

خمس قصائد بنسبة ١٩٪ إحدى وعشرين مقطوعة= ٨١٪

أما رثاء الفرزدق فقد جاء في إحدى وستين مقطوعة وقصيدة، توزعت على النحو التالي:

ثماني عشر قصيدة بنسبة= ٢٩,٥٪، ثلاث وأربعين مقطوعة بنسبة ٧٠,٥٪

مما يعني أن معظم رثاء الشاعرين كان مقطعات وليس قصائد.

***وقد جاء رثاء جرير على النحو التالي:**

- رثاء الأهل (ابنه سواده (١٠)، زوجته (٢٣)، أخويه (٢))= ٣٥ بيتًا.
- رثاء الأصدقاء، (الفرزدق)= ٢٠ بيتًا.
- رثاء الخلفاء ومن في حكمهم (الوليد بن عبد الملك، عبد العزيز بن الوليد- عمر بن عبد العزيز)= ١٨ بيتًا.
- رثاء الأشراف والولاة والقادة (الصمة بن عبد الله القشيري، شريك بن عصمة الكليبي- عقبة بن عمار، يحي بن مبشر، مالك بن مسمع، جبير بن عياض، عطية بن جعال، عروة الباجي)= ٥٧ بيتًا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* **بينما تنوع الرثاء أكثر لدى الفرزدق، إذ جاء:**

- رثاء النفس= ١١ بيتًا.

- رثاء الأهل= (الأب، الأولاد، الأخوة، الزوجة)=١٥١ بيتًا.

- رثاء الأقارب (وكيع بن أسود، ابن ناشرة- من قتل من قومه في فتنة بن الاشعب)

- رثاء الأصدقاء (الأخطل)= ٧ أبيات

- رثاء الولاة والأشراف (هلال بن أحوز، بشر بن مروان، عبد الملك بن بشر، زياد بن أبيه، سلم بن زياد، الحجاج، ابن الحجاج وأخيه، الجراح الحكمي، عمر بن عبد الله القرشي، مالك بن مسمع، عطية بن حجال، محمد بن موسى، عمران بن تميم)= ١٨٦ بيتًا.

رثاء مجهولين= ٢٤ بيتًا. (لعلهما من الخلفاء).

مما سبق يتبين لنا عدة ملاحظات:

أولاً: ضآلة نسب شعر الرثاء لدى الشاعرين، وإن كانت لا تكاد تذكر عند جرير، حيث بلغت ٢,١٢٪ وإن زادت قليلاً عن الفرزدق= ٧,١٢٪

ثانيًا: تنوع فن الرثاء لدى الفرزدق عنه عن جرير، حيث نجده مثلاً يرثي نفسه بينما لم يفعل جرير ذلك... ألخ.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وكذلك نجد الفرزدق قد رثى أباه كثيرًا بينما لم يفعل جرير، مهما كانت مبرراته في ذلك، ومهما كانت ضعة أبيه وسقوط نسبه، وبذا يكون عدم رثائه أباه سقطة واقعية وفنية لا تغتفر.

أما عن رثاء الإخوة، فإن الفرزدق قد رثى إخوته رثاءً حارًا، بينما كان رثاء جرير لأخويه (عمرًا وحكيما) في غاية البرود والجفاء[٤٤]، مما انعكس على فنيتهما، فجاء رثاؤه لهما في بيتين اثنين باردين ساقطين أقرب إلى النثرية. وربما يرجع ذلك إلى القطيعة التي كانت بينهم إبان الحياة.

ثالثًا: فإذا ما حاولنا مناقشة أفضلية جرير على الفرزدق في هذا الفن، وجدنا هذا الحكم منصبًا على قصيدتين لا ثالث لهما (رثاء الزوجة والابن)، بل وصل الأمر أن بعض القدماء لم يكن يعرف لجرير إلا رثاءه لزوجته، ومن ذلك ما جاء في الحوار السابق بين ابن سلام وبشار، حينما سأله: وهل لجرير مراثٍ غير مرثيته لزوجته، فأشار عليه بشار بقصيدته في رثاء ابنه سوادة.

فإذا ما حاولنا النظر إلى هاتين القصيدتين نرى الآتي:

الأولى: في رثاء ابنه سوادة وهي قصيدة مكونة من ثمانية أبيات يبدؤها بقوله:

قالوا نَصيبَكَ مِن أجرٍ فَقُلتُ لَهُم ... مَن لِلعَرينِ إذا فارَقتُ أشبالي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهي بحق مقطوعة إنسانية راقية، وهي زفرة محموم وأنة مهموم، يبكي فيها الشاعر ابنه الذي فارقه، رافضًا التصبر والتعزي، فقد عظمت مصيبته، وجلَّ خطبه، وزاد من فداحة الأمر، وجلل الواقعة على أمه التي لا تني تذكره، ولا تفتأ تبكيه... الخ

أما القصيدة الثانية: فهي في رثاء زوجته خالدة أم حرزة، ولشهرتها سميت الجوساء، التي يبدؤها بقوله:

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ ... وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزار

وهذه القصيدة من أشهر رثاء الزوجات في الشعر العربي، بما يتميز به من مطلع رائع، وعاطفة صادقة، استطاع جرير أن يظهر فيها لواعجه، وما يعتمل بداخله، وما يجيش في صدره من ألم ممض، وحسرة دائمة على فراقه زوجته التي كملت صفاتها الخُلقية والخَلْقية...

والناظر في هذه القصيدة يرى أنها مكونة من ١١٥ بيتًا، غير أنها ليست خالصة في الرثاء، إذ ليس فيها من الرثاء إلا ثلاثة وعشرون بيتًا فقط، وعليه تكون نسبة الرثاء فيها لا يتعدى ٢٠٪ منها.

إذ يقف الرثاء فيها عند قول جرير راثيًا ومعرضًا بالفرزدق:

أَقَامَّ حَزرَةَ يا فَرزَدَقُ عِبتُم ... غَضِبَ المَليكُ عَلَيكُمُ القَهّارُ

كانَت إِذا هَجَرَ الحَليلُ فِراشَها ... خُزِنَ الحَديثُ وَعَفَّتِ الأَسرارُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثم يمضي بعدها في هجاءٍ مقذع يـــصل إلـــى الإســـفاف، وتكر العورات، ونهش الأعراض للفرزدق والبعيث. هجاء وإسفاف وإقـذاع لا يتماشى مع بدأه في رثاء زوجته وتفجعه عليها...

وبذا يمكن القول إنها قصيدة اختلط فيها الرثاء بالنقائض، أي أنها مرثية انتهت بنقيضة، أو بالأصح هي نقيضة بدأت بالمرثية ثم ما لبثت أن عادت سيرتها الأولى.

ومع اعترافنا بقيمة هاتين القصيدتين ومكانتهما الفنية، فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعدَّ جريرًا متفوقًا في الرثاء، والفرزدق متخلفًا فيه، في الوقت الذي لا تتعدى نسبة الرثاء عند جرير ٢,١٢٪ بينما هي عند الفرزدق تصل إلى ٧,١٢٪

وبذا يمكن القول بأن هذه النسبة لا تؤهله لأن يكـــون رائيًـــا، وإن وردت عنده هاتان القصيدتان.

نعم ليس الكم معيارًا كافيًا، ومقياسًا كاشفًا، ولكن في الوقت نفسه لابد من وجود كثرة نسبية حتى نحكم بأفضلية شاعر ما في فنٍ وتخلفه في آخر.

وعليه يمكن القول- ربما لأول مرة- إن هؤلاء النقاد اللذين حكموا بأفضلية جرير على الفرزدق في الرثاء ومتفوقًا عليه، قد جانبهم الصواب في القديم حتى الآن.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وإذا ما كان النقاد القدماء قد حكموا بذلك فإنه يمكن أن نقيم لهم العذر، حيث كان النقد- آنذاك- انطباعيًا تارة، وجزئيًا تارة أخرى، فكانوا يحكمون بالشاعرية لبيت مفردٍ أو قصيدة مفردة...

أما النقاد المحدثون والباحثون المعاصرون، فلم يعد هذا صحيحًا - الآن- من وجهة نظر النقد الحديث. خاصة بعد أن استوى النقد على عوده، وأصبحت له قوانينه ونواميسه التي ينبغي الرجوع إليها، والاحتكام لها. فليس من أجل مطلع قصيدة يفضل شاعرٍ على آخر، مهما كانت جودة هذا المطلع، أو روعة هذه القصيدة. إذ ينبغي النظر إلى جُلِّ شعره خصوصًا مع وجود قصائد رثائية لدى الفرزدق لا تقل جودة[١٥]، بالإضافة إلى أن نسبة شعر الرثاء عنده أكثر من نسبتها عند جرير بكثير.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الإيقاع

الإيقاع خاصية جوهرية في الكون، فكل ما حولنا يسير وَفْقَ إيقاع منظم، حتى تلك الأشياء التي تعتقد أنها تنطلق هكذا بلا ضابط يضبطها، أو هارموني ينتظمها، إذا فتشت فيها فستجد أن الإيقاع يحكمها، فتعاقب الليل والنهار وتوالي فصول السنة، حتى الإنسان نفسه، نجده يتنفس بإيقاع، ودقات قلبه تتابع بانتظام.

" والإيقاع مصطلح اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق " [١٦] ثم تطور فأصبح "كل ما يحدثه الوزن واللحن من الانسجام"[١٧]

وقد عرف قدماؤنا هذا المصطلح، وإن كثر جريانه على ألسنة الفلاسفة والمتكلمين؛ يقول الفارابي " إن الإيقاع هو النقلة عن النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب. [١٨] وقد جاء في المقابسات: يقول التوحيدي: يقال: ما الإيقاع؟ الجواب: فعل يكبل زمن الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة. [١٩]؛ ولعل السبب في عدم انشغال الأدباء والنقاد بمصطلح الإيقاع اهتمامهم أكثر بـ الوزن.

هذا وقد ذكر صاحب الفهرست أن الخليل بن أحمد قد ألَّفَ كتابين؛ أحدهما في النغم، والثاني في الإيقاع.[٢٠] وإن كنا- للأسف الشديد- لم نعثر عليهما. ويظهر من هذا أن الإيقاع كان مصطلحًا موسيقيًا خالصًا أكثر من كونه مصطلحًا خاصًا بعلم الشعر، ولعل في تأليف الخليل لكتاب

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

·النغم· بجوار كتاب ·الإيقاع· أكبر دليل على أنه لم يكن يقصد به ما نستعمله اليوم·

ومن ثم "يمكن أن يكون الإيقاع مفهومًا مختصًا بالموسيقى بالأصل والوضع الأول، ثم وقف " استعارته للشعر مفهومًا نظريًا إجرائيًا لدراسة ظواهر في الخطاب الشعري تشبه إلى حدٍّ كبير ظواهر متوفرة في الموسيقى. (٢١)

والإيقاع خاصية أصلية في الشعر، وهو من ألزم خصائصه، بحيث إذا "خلا الشعر من الموسيقى، أو ضعفت إيقاعاتها خف تأثيره، واقترب من مرتبة النثر·.(٢٢) ومن ثم فكلما ازداد إيقاع القصيدة ازداد حظها من الشعرية، وارتفع مكانها من الصنعة

والإيقاع ·هو العنصر القار في الشعر، وليس إطارًا تزيينًا، أو حلية لفظية تفرض على الشكل دون المضمون؛ لأن هذا سيجرنا- بالضرورة- إلى عملية الفصل بين ما هو شكل وما هو مضمون، وهذا ما ترفضه. (٢٣)

فالإيقاع إذن ·مكمن جوهري في بنية النص الشعري يستمد مشروعية دراسته من كونه أهم عنصر بان " له خلال نسق من التتابعات والإرجاعات ذات الطابع الزمني والموسيقي. (٢٤) وعلى هذا فالإيقاع هو تتابع لوحدة/ وحدات فونيمية معينه وفق نظام زمني محدد.

والإيقاع يختلف عن الوزن(٢٥)؛ فالأول أشمل من الثاني، ومن ثم فإن كل وزن إيقاع، وليس كل موقع موزون. وعلى هذا يمكن القول بأن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الإيقاع هو توالي الوحدات الفونيمية وتتابع المقاطع الصوتية وفق نظام زمني محدد، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري. ولذا، فإذا ما كانت التفعيلة هي قوام الوزن، فإن الإيقاع قوامه الانتظام الزمني.

وعلى ذلك فإننا في الإيقاع ندرس ما يطلق عليه الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، أو ما تسمى موسيقى الإطار والحشو، وفي الأولى ندرس: الوزن والقافية، وفي الثانية ندرس الظواهر البديعية التي لها جانب إيقاعي من قبيل التجنيس، التصريع، التكرار، الترديد... الخ

ومن ثم فالإيقاع ينبع من تآلف الأصوات وانسجامها، وتزاوج الكلمات وانتظامها، وتوازن العبارات وازدواجها، وتوازي الجمل وهندستها، كما أنه ينبع من حسن تقسيم، وبراعة تسهيم، وكمال تقطيع، وجمال تجنيس، وتمكن تقفية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الأول

دراسة موسيقا الإطار "الموسيقى الخارجية"

المبحث الأول

دراسة الوزن "البحور الشعرية"

الوزن هو العنصر المائز للشعر؛ إذ به يفترق عن باقي أنواع الخطاب الأخرى، ومن ثم فهو يمثل البنية الإيقاعية الأساسية في موسيقا الشعر بكونه وسيلة لجعل الشعر شعرًا. [٢٦] ولذا فهو أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية. كما قال ابن رشيق. [٢٧]

والوزن الشعري عند العرب شأنه شأن القصيد، لم يظهر فجأة، بل كانت له بدايات وإرهاصات حتى نضج واشتد عوده؛ إذ بدأ بالحداء، فالنصب، فالركبانية، فالقلس، فالتغيير، فالتهليل إلى أن وصل إلى الرجز [٢٨] ثم استوى على سوقه بحرًا شعريًا مكتملاً محافظًا على شكل القصيدة وهيكلها، ضاربًا بجذوره في إيقاعاتها وموسيقاها، فارقًا بينها وبين غيرها من الكتابات والأشكال الأخرى كالأسجاع وغيرها.

وفيما يلي سندرس البحور الشعرية لدى الشاعرين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أولاً: الفرزدق

الترتيب	البحر	عدد الأبيات في الديوان	النسبة	الرثاء	النسبة	الترتيب
١	الطويل	٥٠٠٢	٪٦٩,٧٠	٣٩٩	٪٧٨,٠٨	١
٢	الكامل	٨٢٥	٪١١,٥١	٢٩	٪٥,٦٧	٤
٣	البسيط	٦٨١	٪٩,٤٩	٤٢	٪٨,٢٣	٢
٤	الوافر	٦٣٥	٪٨,٨٥	٣٤	٪٦,٦٥	٣
٥	المتقارب	١٤	٪٠,١٩	٧	٪١,٣٧	٥
٦	الرجز	٧	٪٠,٠٩	–	–	–
٧	المتدارك	٧	٪٠,٠٩	–	–	–
٨	الرمل	٦	٪٠,٠٨	–	–	–
المجموع		٧١٧٧	٪١٠٠	٥١١	٪١٠٠	–

ولنا على هذا الجدول مجموعة من الملاحظات.

أولاً: فيما يتعلق بمجمل شعره.

١- لم يستفد الشاعر من كل إمكانات العروض، حيث اعتمد في النظم على ثمانية بحور من مجمل الستة عشر بحرًا تاركًا (الهزج، المديد،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، السريع، المنسرح) وإذا كان الشاعر له عذره في عدم نظمه على كل من (المضارع والمقتضب)؛ لعدم عدّهما بحرين شعريين، فإننا لا نجد له مبررًا في النظم مثلاً على (الخفيف)، وقد كانت نسبته عالية عند عدد غير قليل من الشعراء[٢٩]..... ناهيك عما يتميز من إيقاع موسيقى نابع من تنوع الموسيقى التي تبدأ بتفعيلة ثم تتغير، ثم لا تلبث أن ترجع إلى التفعيلة الأولى مرة ثانية، ومن ثم يصلح للإنشاد والتغني.

فإذا كان الشاعر حرًا في اختيار البحر الذي يتواءم مع تجربته الشعرية، وتتلبس حالته الشعورية، فإننا نعد الشاعر الفحل هو الذي يستطيع أن ينظم في كل البحور، مظهرًا عبقريته ومقدرته في الإفادة من كل الإمكانات الموسيقية المتاحة، الأمر الذي يسُم عمله الشعري بموسيقى الهارموني والتوزيع، متعدد النغمات، بدلاً من تكرار نغمات لبحور بعينها سرعان ما يملها المتلقي باحثًا عن غيرها؛ إذ الأذن كثيرًا ما تمج النغمات المعادة، والموسيقى المكررة، وتحب التنوع في الإيقاع والمراوحة في الأداء.

٢- بحر الطويل هو أكثر البحور دورانًا عنده، إذ نظم فيه الفرزدق ما يزيد على ثلثي شعره، وإذا كان تقدم الطويل أمرًا عاديًا، فإن هذه النسبة غير متوقعة، إذ النسبة المعهودة عنه هي الثلث[٣٠] ومعنى هذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أن الطويل كان هو البحر الأثير لدى الشاعر، الذي طالما اعتمد عليه في بثِّ لواعجه وما يحيش في صدره، وما يحتمل في وجدانه.

ولعل هذا البحر بما له من إمكانات موسيقية هائلة نابعة من كثرة مقاطعة التي تصل إلى ثمانية وأربعين مقطعًا ما يعطي للشاعر فرصة التعبير عما يريده، وما يرمي إليه.

٣- يحتل بحر الكامل المرتبة الثانية، وهذا أمر بدهي، ولكن أن يأخذ هذه النسبة المتدنية، فهذا أمر غريب، والأمر كذلك مع كل من البسيط والوافر.

٤ - أما المتقارب والرجز والمتدارك والرمل فنسبتهم جميعًا لا تتجاوز ½٪، وكأنها جميعًا لم تكن في حسبان الشاعر إبَّان نظمه، فما هي إلا أربعة وثلاثون بيتًا من مجموع سبعة آلاف ومئة وسبع وسبعين بيتًا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثانيًا: ما يتعلق بشعر الرثاء نلاحظ ما يلي:

- نجد ثمة إصرارًا من الشاعر على ركوب بحر الطويل، فها هو يتصدر المركز الأول، وإن ارتفعت نسبته بحيث اقتربت من أربعة أخماس شعر الرثاء، وفي هذا ما يدل على سيطرة هذا البحر على شاعرنا إبان رثائه.

- يلاحظ تراجع بحر الكامل إلى المرتبة الرابعة بنصف نسبته، وتقدم بحر البسيط المرتبة الثانية مقتربًا من نسبته في مجمل شعره، بينما يتقدم الوافر إلى المرتبة الثانية بعد أن كان في الرابعة، وإن قلَّت نسبته، ولعل ذلك نابع من ارتفاع نسبة بحر الطويل في شعر الرثاء عنها في مجمل شعره.

- يحتفظ المتقارب بترتيبه الخامس، وإن ازدادت نسبته كثيرًا مع ضآلتها.

- لا نجد شعرًا في الرثاء في بحور (الرجز والمتدارك والرمل) وهذا أمر طبيعي؛ إذ توجُّه الشاعر إليها كان على سبيل الندرة في مجمل شعره.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البحور الشعرية عند جرير

الترتيب	البحر	العدد الاجمالى	النسبة	العدد فى الرثاء	النسبة
١	الطويل	٢٠٢٧	٪٣٣,٠٧	٤٥	٪٣٤,٦٢
٢	الكامل	١٥٢٠	٪٢٤,٨٠	٤٤	٪٣٣,٨٥
٤	الوافر	١٢٥٠	٪٢٠,٣٩	١٦	٪١٢,٣٠
٣	البسيط	٩٤٠	٪١٥,٣٣	٢٥	٪١٩,٢٣
-	الرجز	٣٠٢	٪٥,٠٩	-	-
-	المتقارب	٨٠	٪١,٣٢	-	-
-		٦١٢٩	٪١٠٠	١٣٠	٪١٠٠

ويلاحظ على هذا الجدول ما يلي:

أولاً: فيما يتعلق مجمل شعره

١- لم يركب جرير كل البحور الشعرية، وإنما اكتفى بستة منها فقط في حين ترك عشرة بحور لم ينظم عليها وهي (الخفيف، المتدارك، الهزج، المديد، المضارع، المقتضب، المجتث، السريع، المنسرح، الرمل)

وهذا أمر غريب، بل في غاية الغرابة لا نجده عند غيره من الشعراء الذين استوعب شعرهم جل البحور الشعرية، إن لم يكن كلها، خصوصًا، وإن جريرًا هو من فحول شعراء العصر الأموي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢- ورود بحر الطويل في المرتبة الأولى، وهذا أمر طبيعي، كما أشرنا- بل إن نسبته (الثالث) تتوافق مع نسبته في القديم.

٣- ورود الكامل والوافر والبسيط في مرتبة تالية للطويل، وهذا أيضًا أمر بدهي، وإن لاحظنا تقدم الوافر على البسيط، في حين أن الآخر أعلى نسبة في الإحصاءات القديمة.

- تقدم الرجز على المتقارب أمر غريب خصوصًا مع عدم وجود منظومات تعليمية.

أما في شعر الرثاء

- فقد احتل الطويل أيضًا المرتبة الأولى وبالترتيب ذاته تقريبًا، ليؤكد صدارته وتقدمه سواءً في شعره بعامة والرثاء بخاصة.

- يأتي الكامل مقتربًا من الطويل وبنسبة متقاربة، ولعل قصيدته في رثاء زوجته على هذا البحر هي السبب في تقدمه، ورفعت نسبته من ٢٤٪ من مجمل شعره إلى ٣٣,٨٠٪ في شعر الرثاء.

- هبطت نسبة البسيط، وأن تقدمت رتبته أما الوافر فقد تأخرت رتبته، وهبطت نسبته.

- لم ينظم الشاعر رثاءً على بحري الرجز والمتقارب.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقارنة البحور الشعرية في شعر الرثاء بين جرير والفرزدق

الترتيب	البحر	الفرزدق	جرير	الترتيب
١	الطويل	٧٨,٠٨٪	٣٤,٦٢٪	١
٢	البسيط	٨,٢٣٪	١٩,٢٣٪	٣
٣	الوافر	٦,٦٥٪	١٢,٣٠٪	٤
٤	الكامل	٥,٦٧٪	٣,٨٥٪	٢
٥	المتقارب	١,٣٧٪	–	–
		١٠٠٪	١٠٠٪	

ويلاحظ على هذا الجدول ما يلي:

أولاً: البحور التي نظم فيها كل من الشاعرين في الرثاء هي الطويل، والبسيط والوافر، والكامل وقد زاد الفرزدق بحر المتقارب، وإن كانت نسبته لا تكاد تذكر ١,٣٧٪. وفي هذا ما يعني أن ثمة تشابهاً في ركوب بحور بعينها، ولعل هذا التشابه يرجع إلى فن " النقائض " التي من شروطها النظم على البحر نفسه الذي ينظم فيه الشاعر الآخر حتى تتم المناقضة.

ثانيًا: بحر الطويل يتصدر المرتبة الأول لدى الشاعرين، وإن كانت نسبته عند الفرزدق تفوق ضعف نسبته عند جرير، وهي نسبة لم يصل إليها شاعر بعينه، في عصر من العصور الأدبية في حين أن نسبة هذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البحر عند جرير تبدو عادية، إذ الثلث هي النسبة المفضلة للطويل في العصور القديمة.

ثالثًا: بحر البسيط يحتل عند الفرزدق المرتبة الثانية، أما عند جرير فيقع في المرتبة الثانية، مع أن نسبته تضاعفت.

رابعًا: بحر الوافر يقع في المرتبة الثالثة عند الفرزدق مع أنه يقع في المرتبة الرابعة مع تضاعف نسبته.

خامسًا: بحر الكامل يقع في المرتبة الرابعة عند الفرزدق في حين يقع عند جرير في المرتبة الثانية مقترباً من نسبة بحر الطويل.

وفيما يلي نرى كيف استخدم الشاعران الإمكانات المتاحة لهذه البحور الشعرية.

لاحظنا من خلال الاستقراء عدم إفادة كلا الشاعرين من الإمكانات التنويعية الموسيقية لكل بحر من البحور....حيث لم نجد جزءًا ولا تدويراً ولعل السبب في ذلك هو هيمنة بحر الطويل على نتاج الشاعرين - كما قلنا - وهو بحر يرفض هاتين الظاهرتين ويأباهما، والأمر كذلك مع البسيط

أما الوافر والكامل والمتقارب وكذلك الرجز، فمع تقبلهما للظاهرتين، فإنَّ الشاعرين لم يفعلا ذلك.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وعدم وجود جزء يستدعي- نوعًا ما- انتقاء التدوير، فالمجزوء قرينة التدوير"[٣١]

والجزء والتدوير لهما علاقة كبيرة بالإنشاد وكيفيته، إذ الظاهرتان قرينتان السرعة في الإنشاد؛ فالبيت التام يأخذ من الزمن ضعف البيت المجزوء ... أما التدوير فإنه يقوم أصلاً على عدم التمهل كما أنه "يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء"[٣٢] حيث يقوم على تجاوز سكتة العروض إلى سكتة الضرب ... وعدم وجودهما في شعر الرثاء أمر بدهي؛ إذ الرثاء قائم على التوجع وإظهار الأسى والحزن، وهذا كله من شأنه إظهاره في تؤدة وتأنٍ وعدم عجلة، خصوصًا إذا كثرت فيه المقاطع الطويلة والمدات. انظر قصديته:

بَكت عَينُ مَحزونٍ فَطالَ اِنسِجامُها وَطالَت لَيالي حادِثٍ لا يَنامُها

البحور الصافية والمزدوجة

النوع	الفرزدق		جرير	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
الصافية	٧٠	١٣,٧٠	٦٠	٤٦,١٥
المزدوجة	٤٤١	٨٦,٣٠	٧٠	٥٣,٨٥
المجموع	٥١١	٪١٠٠	١٣٠	٪١٠٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وفي هذا ما يعني زيادة البحور المزدوجة عن البحور الصافية عند كلا الشاعرين، مما يؤكد حُبُّ الشاعرين للموسيقى المتنوعة عن الصافية، وإن كان جرير في ذلك متوازناً حيث زادت نسبة المزدوجة عنده بدرجة أقل.

بيد أن الأمر اللافت للنظر هو هيمنة نسبة البحور المزدوجة عند الفرزدق، وهذا يؤكد أنه كان يروم موسيقى التنوع، وإيقاع الاختلاف، ولعله بات من المعروف الآن أن الموسيقى المزدوجة أفضل من الصافية؛ لما لها من قدرة على إزالة الرتابة والخفوت، وكسر حدة التوقع والملل الذي يمكن أن ينشأ من التناسب والسيمترية التي تنبعث من آلة موسيقية واحدة ذات نغمة متكررة، بخلاف البحور المزدوجة التي يمكن أن نشبهها بسمفونية متعددة الإيقاعات مختلفة النغمات.

وما ذاك إلا لسيطرة بحري الطويل والبسيط: " ومن أجل ذلك يلفتنا حازم القرطاجني إلى تميز هذين البحرين عن غيرهما... إذ هما البحران الوحيدان اللذان يتشكل الوزن فيهما من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين... وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين[٣٣] هذا مع إيماننا بأنها تتطلب جهداً كبيراً من الشاعر يتمثل في المناوبة بين التفعيلتين.

وعلى كل "فقد اختارت الفاعلية الشعرية المغايرة في الأبحر المزدوجة في موضع تحقيق تناظر كامل في التشكل الإيقاعي، وذلك

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

طبيعي في الثقافة العربية؛ لأن الرغبة في خلق التناظر إحدى الفاعليات الأساسية في هذه الثقافة".[٣٤]

ملاحظات عروضية على الشاعرين

وقع الشاعران في بعض الهنات العروضية، التي لا تفتُّ- بأي حال من الأحوال - في مقدرتهما في إقامة الوزن، ومن ذلك :

أولا : جرير

١ - المقطوعة رقم ١٨٧ يقول جرير في رثاء الفرزدق[٣٥]

لا حَمَلَت بَعدَ الفَرَزدَقِ حُرَّةٌ وَلا ذاتُ حَملٍ مِن نَفاسٍ تَطَلَّتِ

فهذا البيت من بحر الطويل (فعولن مفاعلين)

فإذا ما قطعنا الشطر الأول : لاح/ م لت بعدل/ فرزد/ ق حرتن

/٥/ //٥/٥/٥ /٥// ٥//٥//

فهو - كما رأينا مكسور - إذ التفعيلة الأول لا تستقيم، [٣٦] ومن ثم فالصواب فلا· أي إضافة الفاء، فيصبح فلاح (//٥/) على زنة (فعول)، فتستقيم التفعيلة مع وجود زحاف الإضمار (حذف الخامس)، وهذا لا يضير، بل إننا وجدناه في الشطر نفسه ثلاث مرات في هذه التفعيلة، وفي الثالثة والرابعة، والأمر كذلك في الشطر الثاني (الأولى والرابعة).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ولعل هذا الزحاف مع غيره يعمل على الإسراع في الإنشاد، وتقصير مقاطع هذا البحر، فيقوم الزحافات إذن بعملية موازنة، خصوصًا إذا علمنا أن هذا البحر يتسم بالبطء الموسيقي.

٢- كذلك فقد وقع الشاعر في بعض الضرورات الشعرية ومنها يقول في رثاء المرار بن عبد الرحمن بن بكرة مولى رسول الله ﷺ[٣٧]

راحَ الرِفاقُ ولَم يَرُح مَرّارُ وَأَقامَ بَعدَ الظاعِنينَ وَساروا

. يقول في السادس

لِلدافِنينَ أَخا المَكارِمِ وَالنَدى لِلَّهِ ما ضَمِنَت بِكَ الأَحجارُ

أراد ما ضمته الأحجار، فأقحم الباء من أجل الضرورة الشعرية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثانيا : الفرزدق

المقطوعة رقم ٣٩٢ [٣٨] يرثي فيها وكيع بن حسان بن أبي سود الفدانِي (من الطويل)

كَيفَ بِدَهرٍ لا يَـزالُ يَرومُنـي بِداهِيَةٍ فيها أَشَـدُّ مِـنَ القَتـلِ

فهو من الطويل عروض مقبوضة وضرب صحيح وفيه نفس مشكلة بيت جرير السابق في التفعيلة الأولى (كيف) /٥/.

فإذا ما أضفنا حرف الواو قبلها تستقيم التفعيلة مع الإضمار. بدليل البيت الثاني (وكيف برام)

وانظر مقطوعة رقم ٨٢ [٣٩] يرثي رجلاً قتله بنو أفصى. يبدؤها بقوله:

يـا آلَ تَمـيمٍ أَلا لِلَّـهِ أُمُّكُـمُ لَقَد رُميتُم بِإِحـدى المُـصمئِلّاتِ

وهذه المقطوعة من بحر البسيط (مستفعلن فعلن)... الشطر الأول لا يستقيم وزنًا، ومن ثم فأنا اعتقد أن الصواب هو: يا آل تيم فيستقيم وزنًا ودلالة... إذ الدلالة تأبى أن يكون الخطاب هناك (آل تميم)، فبنو تميم هم قوم الفرزدق وعشيرته... ومحال أن يقع القتل فيهم وهم من هم شرفًا وحسبا ومكانة... كذلك محال أن يخاطب قومه. وهو منهم. بقوله: (فاستشعروا بثياب اللؤم) مقرعًا لهم، آمرًا إياهم أن يجعلوا من اللؤم شعارًا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ونباسًا لهم... بل يصل به في البيت الثالث أن يدعو عليهم بالهلاك إن لم يأخذوا بالثأر، حيث يقول :

وتَقتُلوا بِفَتى الفِتيانِ قاتِلَهُ أَو تُقتَلونَ جَميعاً غَيرَ أَشتاتِ

ومن ثم فإني أرجح أن يكون الخطاب لـ تيم وهم الذين كان جرير يهجوهم جرير، ويسمهم بميسمه في معظم قصائده (انظر الصفحات التالية ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ٢١٠، ٢١٢، ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢٥١، ٢٥٢، ٣٣٠، ٣٣٥، ٣٥٨، ٣٦٠، ٤٦٧، ٥٣٢، ..... إلخ)

٣ - ومن الضرائر الشعرية عند الفرزدق، تسكين الهاء من (هو)

ومن ذلك قوله من القصيدة التي يبدؤها: (الوافر)

تَمَنّى المُستَزيدَةُ لي المَنايا وَهُنَّ وَراءَ مُرتَقَبِ الجُدورِ[٤٠]

يقول فيها:

وَلَو كانوا بَنو جَبَلٍ فَماتوا لَأَصبَحَ (وَهْوَ) مُختَشِعُ الصُخورِ
فَماتَ وَلَم يَزِدهُ اللَهُ إِلّا هَواناً (وَهْوَ) مُهتَضَمُ النَصيرِ

وقوله[٤١]: **فإن نبكِ لا نبكِ المصيبات إذ أتى بها الدهر والأيام جم حصامها**

حيث حذف الياء من (نبكي)؛ حتى تستقيم التفعيلة. إذ البيت من الطويل، ويقطع الشطر الأول كالتالي : (فإن نب) //٥/٥ فعولن، (ك لا نبكل) //٥/٥/٥ (مفاعيلن)، فإذا ما أثبتنا الياء لن تستقيم التفعيلة الثانية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المبحث الثاني

القافية

القافية من أهم أركان الشعر، وهي مع الوزن يمثلان الإيقاع الخارجي الذي يمثل القالب الشكلي للقصيدة القديمة، بل إنها "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر " (٤٢)

والقافية هي ذروة موسيقى البيت؛ إذ هي تمثل إيقاع النهاية Cadence، ومن ثم اهتم الشاعر القديم بها اهتمامًا كبيرًا، وتفنن في إخراجها على الصورة التي تضمن لشعره البقاء.

وللقافية العديد من التعريفات، وإن كان أبسط تعريف لها أنها مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل آخر ساكنين في البيت الشعري.

وهذه الحروف هي (الروي، والوصل، والخروج، والردف، والتأسيس، والدخيل)

بيد أن أهم حرف فيها هو "الروي" الذي يلزم في كل بيت من أبيات القصيدة، وعليه تبني، وهو لغة من الرِّواء وهو الحبل يُشُد به، أو من الراوية التي هي حفظ الشيء؛ لأنه حافظ للبيت ومانع له من الاختلاط بغيره، أو من الارتواء؛ لأنه تمام البيت الذي يقع به الارتواء والاكتفاء.(٤٣) ولعل المعاني اللغوية الثلاثة [الرواء (الحبل)، والراوية (الحفظ)، والارتواء (الاكتفاء)] متضمنة في المعنى الاصطلاحي؛ إذ هو الحرف الذي يشدُّ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة شدًا محكمًا فلا يفلت زمامها من الشاعر، كما أنه الذي يحفظها من الضياع والاندثار خصوصًا في عصر الشفاهية وأوائل التدوين، كما أن به يتم الارتواء وبه يكتفي البيت.

وفيما يلي إحصاء لحروف الروي عند الفرزدق سواءً في عمـوم شعره وشعر الرثاء خاصة

حروف الروي عند الفرزدق (عموم شعره - الرثاء)

الهمزة	٤٠	٠,٥٦	×	×
الألف	١٠	٠,١٤	×	×
الباء	٨١٤	١١,٣٤	٥٣	١٠,٣٧
التاء	٨٧	١,٢٢	٦	١,١٧
الثاء	–	–	–	–
الجيم	٢٣	٠,٣٢	×	×
الحاء	٤٢	٠,٥٨	٣	٠,٥٩
الخاء	–	–	–	–
الدال	٤٠٦	٥,٦٦	١٧	٣,٣٣
الذال	–	–	–	–
الراء	١٩٤٤	٢٧,٠٨	١٢٣	٢٤,٠٧
الزاي	٣	٠,٠٤	١	٠,١٩
السين	٢١	٠,٢٩	×	×

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشين	٥	٠,٠٧	×	×
الصاد	٨	٠,١٢	×	×
الضاد	٥	٠,٠٧	×	×
الطاء	–	–	–	–
الظاء	–	–	–	–
العين	٢٨٦	٣,٩٨	٦٥	١٢,٧٢
الغين	–	–	–	–
الفاء	٣١١	٤,٣٣	٢١	٤,١١
القاف	١٨٢	٢,٥٤	٥	٠,٩٨
الكاف	١٨	٠,٢٥	–	–
اللام	١١٥٥	١٦,٠٩	٨٧	١٧,٠٣
الميم	١٤٦٥	٢٠,٤٢	٩٥	١٨,٥٩
النون	٢٢٦	٣,١٥	٣٠	٥,٨٧
الهاء	٢	٠,٠٢	×	×
الواو	–	–	–	–
الياء	١٢٤	١,٧٣	٥	٠,٩٨
	٧١٧٧	٪١٠٠	٥١١	٪ ١٠٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويلاحظ على هذا الجدول ما يلي: (أ) في مجمل شعره

• لم ينظم شاعرنا على الأحرف التالية في شعره عموما (التـــاء، الخـــاء، الذال، الطاء، الظاء، الغين، الواو) في حين نظم على اثنين وعشرين حرفًا، أي أنه استوعب أكثر من ٨٠٪ من حروف العجم. وهو بذلك ليس بـــدعًا بين الشعراء؛ إذ هذه القوافي من المهجور لدى الشعراء خصوصًا (الثـــاء والخاء والذال والظاء والغين) [٤٤]

• أكثر الحروف دورانًا هي "أربعة" (الراء، الميم، اللام، البـــاء) وهـــي مجموعة تمثل نسبة ٧٤,٩٣٪ وفي تقدم الراء أمر بدهي؛ إذ استحوذ على روي كثير من الشعراء[٤٥]

• الحروف المتوسطة وهي (خمسة)

(الدال، الفاء، العين، النون، القاف)، وتمثل مجموعة نسبة ١٩,٦٦٪

• الحروف ضعيفة الاستعمال (ثنتان) وهي (الياء، والثاء) وتمثل نـــسبة ٢,٩٥٪

• الحروف نادرة الاستعمال وتضم نصف الحروف (أحد عشر حرفـــا) وهي تمثل ٢,٤٦٪ وهي (الهمزة و الألف والجيم و والحاء و والزاي والسن والشين والضاد والكاف والهاء)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وفي هذا ما يعني هيمنة أحرف بعينها على نتاج الشاعر، الأمر الذي يجعل من أربعة أحرف فقط تستحوذ على ثلاثة أرباع النتاج، كما يعني عدم اهتمام الشاعر بالنظم على حروف أخرى.

وهنا ملاحظة جديرة بالتسجيل ألا وهي ضآلة نسبة حرف ((النون))، مع أنه من الأحرف التي طالما كررها الشعراء وتداولها؛ لسهولة مخرجه وخصائصه الفيزيائية.

فإذا ما نظرنا إلى شعر الرثاء لاحظنا التالي:

* أكثر الحروف هي على الترتيب (الراء، الميم، اللام، العين، الباء) وهي تمثل مجموعة ٨٢,٧٨٪
* المتوسطة هي (الدال، الفاء، النون) وتمثل= ١٣,٣١٪
* الضعيفة هي (التاء، القاف، الياء) وتمثل= ٣,١٣٪
* حروف نادرة الاستعمال (الحاء، الزاي) وتمثل= ٠,٧٨٪

وفي هذا ما يعني هيمنة الأحرف الخمسة الأولى على شعر الرثاء.

كما لاحظنا أيضًا: النظم على ثلاثة عشر حرفًا من اثنين وعشرين نظم عليها في مجمل شعره، أي أنه لم ينظم في الرثاء على (الهاء والطاء والظاء والصاد والسين والشين والحاء والجيم والهمزة والألف) إضافة إلى الأحرف الستة التي لم ينظم عليها مطلقا في مجمل شعره

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويلاحظ أن المجموعة الأولى تحتوي على الحروف نفسها في مجمل شعره، وإن ارتفعت نسبة هذه المجموعة في شعر الرثاء قليلاً، ولعل ذلك راجع إلى انضمام حرف العين إليها، والذي زادت نسبته من ٣,٩٨ إلى ١٢,٧٢٪ في شعر الرثاء. وقد يكون سبب هذا ارتباط هذه الحرف (العين) بنهايات الكلمات التي تدل (الحزن، ومن هذه الكلمات (الجزع، الفزع، الفجع، التضعضع، التسعسع، الأجدع، الدمع، والدموع، الصوادع، المصرع، المضجع...)

وهذا يعني أن السبب فى زيادة حرف العين في الرثاء ملاءمة هذه الكلمات لشعر الرثاء عنها في أي غرض شعري آخر والأمر كذلك مع ازدياد نسبة النون- مع ضآلتها- في شعر الرثاء عنها في مجمل شعره، وذلك لارتباط النون بـ الأشجان، الأحزان، الهملان، أزمائي، أبكائي، دعائي...)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

حروف الروي عند جرير

الحرف	العدد في مجمل الشعر	النسبة	العدد في الرثاء	النسبة
الهمزة	٣٧	٠,٦٠٪	×	×
الألف	٣٥	٠,٥٧٪	×	×
الباء	٥٤٩	٨,٩٦٪	×	×
التاء	٤٢	٠,٦٩٪	٢	١,٥٣٪
الثاء	٢	٠,٠٣٪	×	×
الجيم	٦٣	١,٠٢٪	×	×
الحاء	١٤٩	٢,٤٤٪	×	×
الخاء	٢	٠,٠٣٪	×	×
الدال	٦٦١	١٠,٧٩٪	١٤	١٠,٧٧٪
الذال	–	–	–	–
الراء	١٤٣٧	٢٣,٤٥٪	٥٧	٤٣,٨٥٪
الزاي	–	–	–	–
السين	٤٦	٠,٧٦٪	١٠	٧,٦٩٪
الشين	–	–	–	–
الصاد	٣	٠,٠٤٪	×	×
الضاد	٤٨	٠,٥٤٪	×	×

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحرف	العدد في مجمل الشعر	النسبة	العدد في الرثاء	النسبة
الطاء	٢	٠,٠٣٪	×	×
الظاء	–	–	–	–
العين	٤٣٤	٧,٠٨٪	٤	٣,٠٨٪
الغين	–	–	–	–
الفاء	١٩٩	٣,٢٥٪	×	×
القاف	٢٠٨	٣,٣٩٪	١٨	١٣,٨٥٪
الكاف	٤٧	٠,٧٧٪	×	×
اللام	٨٥٥	١٣,٩٦٪	٩	٦,٩٢٪
الميم	٨٣٧	١٣,٦٦٪	١٢	٩,٢٣٪
النون	٤٣١	٧,٠٣٪	٤	٣,٠٨٪
الهاء	١	٠,٠١٪	×	×
الواو	–	–	–	–
الياء	٦١	٠,٩٩٪	×	×
	٦١٢٩	١٠٠٪	١٣٠	١٠٠٪

ويلاحظ على الجدول ما يلي:

(أ) في مجمل شعره.

١- لم يستوعب جرير كل حروف المعجم نظماً.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* هناك حروف كثيرة الشيوع وهي (الراء، اللام، الميم، الدال) وهي تمثل مجموعة ٦١,٨٦٪

* متوسطة الشيوع: (الياء، العين، النون) وتمثل مجموعة ٢٣,٠٧٪

* ضعيفة الشيوع: (القاف، الفاء، الحاء، الجيم، الياء) وتمثل مجموعة ١١,٠٩٪

* نادرة الشيوع: (الألف، الهمزة، التاء، الثاء، الحاء، السين، الصاد، الضاد، الكاف، الطاء، الهاء) وتمثل مجموعة ٣,٩٨٪

(ب) أما في (الرثاء)

١- لم ينظم جرير في الرثاء إلا على تسعة أحرف فقط.

* هناك حروف كثيرة الشيوع وهو حرف واحد فقط (الراء) ٤٣,٨٥٪

* متوسطة الشيوع (القاف، الدال، الميم) ٣٣,٨٥ ٪

*ضعيفة الشيوع (السين، اللام، النون، العين) ٢٠,٧٧٪

* نادرة الشيوع حرف (التاء) ١,٥٣٪

وقد لوحظ إذن ازدياد نسبة حرف الراء في شعر الرثاء عنها في مجمل شعره، بحيث اقتربت من ضعف نسبتها؛ ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن هذا الحرف جاء رويًا لقافيته الشرود (الجوساء) التي رثى بها زوجته وهي أطول قصائده، ولقد لوحظ أيضًا ازدياد هذا الحرف وكثرة تردده حتى في حشو شعره انظر مثلاً إلى مطلع القصيدة: (٤٦)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لَولا الحَياءُ لَعادَتي اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

حيث تكرر في المطلع أربع مرات، وهو بطبيعته حرف ترددي ترجيعي، وكأن اختيار الشاعر له- انعكاسٌ لتردد الألم داخله، وترجيع لغصات نفسه المكلومة. وصدى لحسرات قلبه التي لا تكاد تهدأ حتى تنبعث من جديد

* لوحظ أيضًا ازدياد نسبة روي السين بصورة كبيرة ملحوظة من ٠,٧٦٪ إلى ٧,٦٩ ٪، وكذلك مع روي القاف من (٣,٣٩ إلى ١٣,٨٥) في حين قلّت نسبة كل من النون والميم واللام والعين، وهي كلها حروف مجهورة لا تناسب الرثاء.

* ولعل مرجع ذلك تمايز الأصوات في الخصائص الفيزيقية؛ إذ إن كلاً من السين والقاف صوتان مهموسان، بينما الأحرف الأخيرة أصوات مهجورة، ومعروف أن الهمس يناسب شعر الرثاء... وإن لم يعن ذلك ازدياد الأصوات المهموسة عن المهجورة في شعر الرثاء بصفة عامة، هذا ما لا نقصده ولا يكون، إذ إن أكثر من ٨٠% من كلامنا العادي والفني هو من المهجور، و ٢٠% فقط من المهموس(٤٧).

وهذا يعنى أن لغتنا تتميز بقدر كبير من الوضوح السمعي والجهرية. وبذا فقولنا إن الهمس يزداد في فن الرثاء معناه أن الهمس فيه يزداد عن ٢٠%.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقارنة بين حروف الروي في شعر الرثاء

بين جرير والفرزدق

الحرف	النسبة عند الفرزدق	النسبة عند جرير
الباء	٪١٠,٣٧	–
التاء	٪١,١٧	٪١,٥٣
الحاء	٪٠,٥٩	–
الدال	٪٣,٣٣	٪١٠,٧٧
الراء	٪٢٤,٠٧	٪٤٣,٨٥
الزاي	٪٠,١٩	–
السين	–	٪٧,٦٩
العين	٪١٢,٧٢	٪٣,٠٨
الفاء	٪٤,١١	–
القاف	٪٠,٩٨	٪١٣,٨٥
اللام	٪١٧,٠٣	٪٦,٩٢
الميم	٪١٨,٥٩	٪٩,٢٣
النون	٪٥,٨٧	٪٣,٠٨
الياء	٪٠,٩٨	–
المجموع	٪١٠٠	٪١٠٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يلاحظ ما يلي:

١- نظم الفرزدق على ثلاثة عشر حرفًا، بينما نظم جرير على التسعة أحرف فقط حيث انفرد الفرزدق بالنظم على الباء والحاء والزاي والياء، بينما اختص جرير بروي السين.

٢- حرف الراء يتصدر المرتبة الأولى لدى الشاعرين، وإن كانت نسبته عند جرير ضعف نسبته عند الفرزدق، ولعل الخاصية الفيزيائية لهذا الحرف ما يجعله صالحًا أن يكون في مقدمة الحروف؛ التي تصلح أن تكون رويًا لأنه مع اللام والميم "أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين"[٤٨]، كما أنه تصدر عند الشعراء قديما[٤٩].

نلاحظ بعد ذلك اختلالاً في الترتيب بينهما بصورة تكاد تكون حادة، كما نلاحظ اختلافًا في النسبة؛ بينما يحتل الباء مكانة عالية عند الفرزدق لا نجده نهائيًا عند جرير، وبينما اللام تمثل ١٧,٠٣٪ عند الفرزدق لا تمثل إلا ٦,٩٢٪ ، وكذلك القاف نجده لا يمثل ١٪ عند الفرزدق نجده يحتل مرتبة عالية عند جرير ١٣,٨٥٪، والأمر كذلك مع الدال...

وقد يكون تفسير ذلك يرجع إلى النسبة العالية لحرف الراء والتي تقترب من النصف، والتي أثرت بطبيعة الحال على مكانة الحروف الأولى ونسبتها.

وقد يكون ذلك أيضًا مرجعه إلى أنه ليس ثمة نمط معين، أو ترتيب ثابت يسير على منواله الشاعر ويتبعه فيه آخر في أغراض بعينها كالرثاء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أو الغزل... الخ، أما التشابه وشبه الاتفاق فيمكن أن نجده في عمود الشعر- كما رأينا ومن ثم فالأمر- إذن- ليس قاعدة ثابتة، أو قانون راسخ بقدر ما يتحكم فيه اختيار الشاعر ورؤاه.

القافية بين الإطلاق والتقييد عند الفرزدق وجرير

أولاً : عند الفرزدق

الروي	في مجمل شعره		في الرثاء	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
المكسور	٣٦٧٥	٪٥١,٢٠	٢٤٠	٪٤٦,٩٧
المضموم	٢٤٢٧	٪٣٣,٨٢	١٩٣	٪٣٧,٧٧
المفتوح	٩٣٥	٪١٣,٠٣	٨٧	٪١٥,٢٦
المقيد (الساكن)	١٤٠	٪١,٩٥	×	–
	٧١٧٧	٪١٠٠	٥١١	٪١٠٠

* وفي هذا ما يدل على سيطرة المجري المكسور، بحيث تعدَّى نصف النسبة في مجمل شعره، ويقترب من ذلك في الرثاء، يليه المضموم ثلث النسبة، ثم المفتوح سدس النسبة تقريبًا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

• أما المقيد (الساكن) فنسبته تقترب من ٢٪ في مجمل شعره، في حين خلا شعر الرثاء منها. وهذه النسبة الضعيفة طبيعية، إذ هي كذلك في المفضليات، وجمهرة أشعار العرب، وأبي تمام والشعر الأندلسي. (٥٠)

أما اختفاء المقيد في الرثاء، فهذا أيضا أمر بدهي؛ إذ الشاعر حال رثائه يريد أن يُنفِّس عما في نفسه، وما يدور في وجدانه من مشاعر وأحاسيس، ويروم تذراف الدموع الغزار على من تركوه ورحلوا، وَغُيِّبوا وقبروا، وكانوا إبان حياتهم سبب سعادته وفرحه، وها هم بعد وفاتهم سبب شقائه وتعاسته... ومن ثم فهو لا يروم قيدًا يقيده، أو مانعًا يمنعه حتى ولو كانت قافية... فالقافية المقيدة تحبسه وتكبله، ولا تجعله يسير بنفسه على سجيتها؛ بخلاف القافية المطلقة التي يستطيع من خلالها التغني بحزنه، والتعبير عن شجنه وألمه وبذا يبكي بحرية، ويصرخ كيفما يشاء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثانيا : عند جرير

الروي	في مجمل شعره		في الرثاء	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
المكسور	٢٣٩٨	٪٣٩,١٣	٥٨	٪٤٤,٦٢
المضموم	٢١٣٢	٪٣٤,٧٩	٤٩	٪٣٧,٦٩
المفتوح	١٤٧٢	٪٢٤,٠١	٢٣	٪١٧,٦٩
المقيد	١٢٧	٪٢,٠٧	–	–
	٦١٢٩	٪١٠٠	١٣٠	٪١٠٠

ويلاحظ هنا ازدياد الروي المكسور في شعر الرثاء عنه في مجمل شعره بصورة لافتة، وإن ظل محتفظاً بتصدره، يليه المضموم فالمفتوح الذي يزداد بصورة ملحوظة في عموم الشعر عنها في شعر الرثاء، وكأنه بذلك يعوض فارق النسبة للروي المكسور.

– ويلاحظ أيضا اختفاء المقيد تماماً من الرثاء، بينما لا تمثل إلا نسبة ضئيلة جداً في شعره.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في شعر الرثاء بين الشاعرين

المجرى	الفرزدق	جرير
المكسور	٤٦,٩٧٪	٤٤,٦٢٪
المضموم	٣٧,٧٧٪	٣٧,٦٩٪
المفتوح	١٥,٢٦٪	١٧,٦٩٪
	١٠٠	١٠٠

وفي هذا ما يعني أن القافية المطلقة بالكسر تأتي أولاً تليها المضمومة وتأتي في المؤخرة المفتوحة.

أما النسب فإنها أيضًا متقاربة. وإن لفت النظر هنا ازدياد المكسور عند الفرزدق عنه عند جرير، وإن كانت بدرجة أقل، ولكن هذا يؤكد هيمنة هذه القافية عند الفرزدق سواء في الرثاء أو في مجمل شعره الذي تجاوزت النسبة عنه ٥١,٢٠٪، وفي هذا ما يؤكد الخطأ الذي وقع فيه الطيب المجذوب الذي أكَّد على أن الفرزدق كان ميالاً إلى الضم بينما كان جرير ميالاً إلى الكسر، وقد علل ذلك بأن الضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين، وأن شعراء الفخامة يميلون إلى الضم[٥١] وكأنه كان يرى أن الضمة أليق بالفرزدق؛ لأنه شاعر الفخر والمدح

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والقوة، بينما الكسرة أليق بجرير؛ لأنه شاعر الرقة والعاطفة والغزل... مع ضعف شعر الفخر عنده.

وقد تابعه في هذا الخطأ شاكر الفحام الذي أضاف إلى أن الضمة تدل على التمكن والاقتدار؛ لأنها أساس ودعامة في بناء الجملة، لا يتم معنى البيت دونها، على حين أن الكسرة تكون في ألفاظ القيد، يتم المعنى قبل أن يبلغها الشاعر. (٥٢)

ولعل في هذا ما يؤكد على أهمية الدراسة الإحصائية، وعدم الاعتماد على الظن- على حد تعبير الفحام- وفي هذا ما يفتح الباب على مصراعيه لضرورة إعادة النظر في كثير من الأحكام الانطباعية التي صاغها بعض أساتذتنا... وذلك لعدم استخدام المنهج الإحصائي وسيلة منهجية، واتكائهم – في بعض الأحيان – على عينات عشوائية من شعر الشاعر دون استقراء عامة شعره، أو قد يكون بسبب الاعتماد على نشرات غير محققة للشاعر.

أنواع القافية حسب المقاطع الصوتية

تنقسم القوافي حسب حركات حروفها أو حسب المقاطع الصوتية إلى خمسة أقسام:

الأول: المترادف: وهي كل قافية التقى ساكناها (/٥٥) وهي تتكون من مقطع واحد زائد الطول. وهذا النوع خاص بالقافية المقيدة، ومن ثم فهو غير موجود في شعر الرثاء لدى شاعرينا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الثاني: المتـــواتر: وهي كل قافية اجتمع بين ساكنيها حركة واحدة، (/٥/٥)، ومن ثم فهي تتكون من مقطعين قصيرين. هي كثيرة الشيوع في الشعر العربي.

ومن أمثلتها لدى جرير قصيدته في رثاء ابنه: [٥٣]

قالوا نَصيبَكَ مِن أجرٍ فَقُلتُ لَهُم مَن لِلعَرينِ إذا فارقتُ أشـــبالي

ومنها عند الفرزدق[٥٤]

تَمَنّى المُـــستَزيدَةُ لـــي المَنايـــا وَهُنَّ وَراءَ مُرتَقَـــبِ الجُـــدورِ

الثالث: المتدارك: وهي كل قافية اجتمع بين ســـاكنيها متحركـــان (/٥//٥)، ومن ثم فهي تتكون من ثلاثة مقاطع؛ مقطعين طويلين ومقطـــع قصير.

ومن أمثلها عند جرير كل قصائده في رثائه الفرزدق، من مثل:[٥٥]

فُجِعنا بِحَمّالِ الدَيات ِ اِبنِ غالِـــبٍ وَحامي تَميمٍ عِرضَـــها وَالمُـــراجِمِ

ومنها عند الفرزدق في رثائه نفسه:[٥٦]

ألا لَيتَ شِعري ما تَقولُ مُجاشِعٌ إِذا قالَ راعي النيبِ أودى الفَرَزدَقُ

الرابع: المتراكب: وهي كل قافية اجتمـــع بـــين ســـاكنيها ثلاثـــة متحركات، فتأخذ هذا الشكل (/٥///٥). ولذلك فهي تتكـــون مـــن أربعـــة مقاطع؛ مقطعين طويلين وآخرين قصيرين.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومن أمثلته عند جرير: [٥٧]

تَنعى النُعاةُ أميرَ المُؤمنينَ لَنــا يا خيرَ مَن حجَّ بيتَ اللهِ واعتَمـرا

ومنه عند الفرزدق. [٥٨]

أمَا قُرَيشٌ أبا حَفصٍ فَقَد رُزِئَت بِالشامِ إذ فارَقَتكَ البَأسَ وَالمَطَـرا

الخامس: المتكاوس وهو كل قافية اجتمع بين ساكنيها أربعة متحركات، فتأخذ هذا الشكل (٥////٥) ومن ثم فهي تتكون من خمسة مقاطع؛ مقطعين طويلين وثلاثة قصيرة.

وهذا النوع غير موجود في شعر الرثاء لدى شاعرينا، كما أنه نادر، بل لا تكاد تجد له نسبة في الشعر العربي؛ لثقله، ولندرة توالي أربع متحركات في اللغة العربية عمومًا.

فإذا نظرنا إلى شعر الرثاء عند شاعرينا بالنظر إلى هذه القوافي تبين لنا الإحصاء التالي:

القافية	الفرزدق		جرير	
	العدد	النسبة	العدد	النسبة
المترادف	–	–	–	–
المتواتر	١٤٧	٪٢٨,٧٧	٨٣	٪٦٣,٨٥
المتدارك	٣٣١	٪٦٤,٧٧	٣٨	٪٢٩,٢٣
المتراكب	٣٣	٪٦,٤٦	٩	٪٦,٩٢
المتكاوس	–	–	–	–
	٥١١	٪١٠٠	١٣٠	٪١٠٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويلاحظ من خلال هذا الإحصاء ما يلي:

- عدم وجود المترادف والمتكاوس وهذا أمر طبيعي، لعدم وجود القافية المقيدة لدى شاعرينا ولندرة المتكاوس في الشعر عمومًا؛ ولانعدامها أيضًا لدى الشاعرين.

- تشابه نسبة المتراكب عند الشاعرين، ووجوده في المرتبة الثالثة عندهما، وهذا أمر بدهي، إذ هي قافية تتميز بكثافة إيقاعية عالية قد تصل إلى حدّ الثقل.

أما نقطة الخلاف الجوهرية بين الشاعرين فهي ما يتعلق بالمتواتر والمتدارك؛ حيث يقع المتواتر في المرتبة الأولى عند جرير مقتربًا من الثلثين ٦٣,٨٥٪، وهو بهذا تزداد قليلاً من النسب العادية في الشعر العربي، التي تتجاوز الـ ٥٠٪. بقليل[٥٩] ويقع المتدارك في المرتبة الثانية بنسبة ٢٩,٢٣٪ أيضًا مقتربًا من نسبته مثلاً عند أبي تمام ٢٨٪ [٦٠]

أما الفرزدق فقد حدث عنده خلاف صاحبه، حيث جاء المتواتر عنده في المرتبة الثانية وبنسبة أقل من نصف نسبتها عند جرير، وأقل من نسبة المتدارك عند جرير في حين تزداد نسبة المتدارك مرتفعة إلى المرتبة الأولى متجاوزة نسبة المتواتر عند جرير، ومقتربة من الثلثين، وهي بذلك نسبة لم يصل إليها شاعر عربي آخر فيما توصلنا إليه من إحصاءات.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويبقى السؤال: لماذا؟ ، أي لماذا هذه الزيادة عند الفرزدق مع المتدارك مع ضعف نسبة المتواتر خلافًا لصاحبه.

وسبب ذلك- فما نرى- هو أن قافية المتدارك تتسم بكثافة إيقاعية عالية؛ إذ هي تكون من ثلاثة مقاطع، بينما المتواتر يتألف من مقطعين. وقد بدا واضحًا أنه كلما ازدادت عدد المقاطع كان ثمة تكثيف إيقاعي مما يعني أن الفرزدق كان يميل في قوافيه إلى التنوع الإيقاعي، والتكثيف الموسيقي.

لم يكن الفرزدق إذن يأبه بالنمط الموسيقي السائد للقافية، أو ليهتم بالشكل الإيقاعي المتعارف عليه لها، فأخذه تكبره وتمرده أن ينماز عن غيره، ويختلف عن أقرانه في اتكائه على هذه القافية المتأبية تأبى نفسه أو أنه كان يريد أن يحشد لشعره- إطاريًا- كل ما يحتاج إليه من أنماط إيقاعية تضمن لشعره موسيقى خاصة متنوعة بعيدة عن النمط السائد، والإطار المتعارف عليه، ولذلك زاد عنده هذا النوع من الموسيقى، كما ارتفعت عنده من قبل نسبة البحور المزدوجة. وكأن كل العناصر الإيقاعية عنده تصبُّ في اتجاه موسيقي الهارموني والتوزيع سواءً من الناحية الوزنية أو التقفوية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القافية الصرفية[٦١]

وهي تشابه كلمات القافية في بنية مورفولوجية واحدة، عادة ما تكون اشتقاقية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة والصفة المشبهة.....إلخ

وقد كثر هذا النوع من القافية عند شاعرينا؛ مما كان له كبير أثر في تكثيف النغم وتنوع مصادر الإيقاع.

ومن ذلك تكرار صيغة (فعيل) عند جرير[٦٢]

يُعافي اللَهُ بَعدَ بَلاءِ سَوءٍ ... وَيَبرَءُ بَعدَما يُبلى السَقيمُ
يُسَرُّ الشامِتونَ إِذا نُعينا ... وَيَكرَهُ ذاكَ ذو اللُطفِ الحَميمُ

ومن ذلك تكرر صيغة (فِعال) عند الفرزدق[٦٣]

ابكِ عَلى الحَجّاجِ عَولَكَ ما دَجا ... لَيلٌ بِظُلمَتِهِ وَلاحَ نَهارُ
إِنَّ القَبائِلَ مِن نِزارٍ أَصبَهَت ... وَقُلوبُها جَزَعاً عَلَيكَ حِرارُ
لَهفي عَلَيكَ إِذا الطِعانُ بِمَأزِقٍ ... تَرَكَ القَنا وَطِوالُهُنَّ قِصارُ
إِنَّ الرَزِيَّةَ مِن ثَقيفٍ هالِكٌ ... تَرَكَ العُيونَ وَنَومُهُنَّ غِرارُ

وانظر إلى جرير في رثاء أخويه؛ تكرر صيغة (فَعْلا) [٦٤]

خَليلَيَّ كَم مِن زَفرَةٍ قَد رَدَدتُها ... وَمِن ظُلمَةٍ وارَت عَلَيَّ ضُحىً حَجرا
إِذا ما دَعا قَومٌ عَلَيَّ أَخاهُمُ ... دَعَوتُ فَلَم أُسمِع حَكيماً وَلا عَمرا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وانظر إلى الفرزدق قافية (اَلْفَعْلُ) (٦٥)

أَقامَ وَشَزرُ الدينِ بــاقٍ مَريــرُهُ فَأَصبَحَ باقي الدينِ مُنتَكِثَ الشَزرِ
وَما أَحَــدٌ إِلّــا الخَليفَــةُ مِثلُــهُ يَمــوتُ وَلا واراهُ مُنتَــضِدُ القَبرِ
فَيا لَكَ مِن يَــومٍ وَمَرزِئَــةٍ لَــهُ تَتَلَّتــهُ أَســبابُ المَنِيَّــةِ بِالقَهرِ

وأحيانًا لا تتكرر قافية صرفية واحدة في كل قصيدة، وإنما يحدث مزاوجة ومراوحة بين أكثر من صيغة مورفولوجية مما يعطي زيادة في تنويع النغم.

ومن ذلك قصيدة الفرزدق في رثاء الحجاج. (٦٦)

حيث نلاحظ فيها مزاوجة بين صيغة فاعل وفواعل وفعائل ومفاعل (على قلة).

حيث تبدأ بـ (فاعل)← واقف، ثم (فواعل)، جوالف← فوعل، ثم (فعائل) الصحائف الخلائف ثم (فاعل) شارف ثم يرجع إلى (فواعل) زوارف، (فاعل) متالف، ثم فعائل (التنايف، الطرايف، الطائف، الزعائف) ثم يأتي ثانية فواعل- الخوالف، ثم فعائل (الضعايف) فـ فواعل (سوالف، وادف) ثم مفاعل (المخاوف) ثم تنتهي القصيدة بالقافية التي ابتدأت بها فاعل (كاشف، خائف)

ولا شك أن هذا يعطي كثافة إيقاعية تقفوية متنوعة، تماثل التنوع الموسيقي النابع من إيقاع بحر الطويل المزدوج التفعيله.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والأمر كذلك عند جرير في مزاوجته في رثاء ابنه سوادة[٦٧] بين العديد من الصيغ الصرفية بين فاعل وأفعال ومفاعل، وأن كانت صيغة (فعال) الأكثر حضورًا (عالي، غالي، بالي، حالي)، ثم (مفعال، معوال، مقال) وأفعال على قلة (أشبالي).

كذلك وجدنا تنوعًا كبيرًا في الصيغة الصرفية للقافية لرثاء جرير لزوجته[٦٨] حيث وجدنا فيها أكثر من عشر صيغ صرفية، ومن ثم فهي تتسم بموسيقى التشظي وإيقاع الاختلاف. ولعل جريرًا قد انشغل بمصيبته وفجيعته عن الموسيقى الخارجية، واكتفى بالإيقاع الحزين الشجي الذي انبعث من اختياره للأصوات الهامسة، والألفاظ الموحية والتعابير المؤدية، فجاءت مرثيته لها وكأنها قطعة من قلبه، ونبض فؤاده، صاغها في لحظات صفاء روحي وتجلٍ فني، فغدت قطعة إبداعية خالدة تحاكي الأدب العالمي، صدقًا وعذوبة وفنًا.

القافية بين التمكن والاستدعاء

ولعل الحديث عن سهولة حرف الروي، يجرنا إلى كلمة القافية ومدى سهولتها وتمكنها من مكانها، أو استدعائها واستجلابها.

فالقافية المتمكنة هي السهلة المنقادة، غير المتكلفة، سلسة المخارج، واضحة الأصوات، ليست قلقة في مكانها، أو نافرة في موضعها، وهي مع ذلك تحمل البؤرة الدلالية للبيت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أما القافية المستدعاة، فهي التي استجلبت فقط من أجل أن تكون قافية، ليس لها من أهمية سوى ملء فراغٍ، ورص ألفاظٍ، لا علاقة لها بالمعنى ولا تحمل أية دلالة.

وقد عدَّ قدامة بن جعفر من عيوب ائتلاف المعنى من القافية التكلف في طلبها، فقال: " أن تكون القافية مستدعاة تكلف في طلبها، فاستعمل معنى سائر البيت فيها)). ولذلك فالمطبوع من الشعراء من سمع بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته [٦٩].

هذا وقد تمكن شاعرانا من القافية، واقتدرا عليها، وتفننا في إخراجها، ولم لا ؟ وهما فحلا الشعر في ذلك العصر، فكانت قوافيهما سهله سلسة، لا عوج فيها ولا أمتا... تكاد تنطقها قبل مجيئها، وتستشرفها قبل أوانها.

انظر مثلاً إلى قول جرير في رثاء ابنه سوادة: [٧٠]

قالوا نَصيبَكَ مِن أجرٍ فَقُلتُ لَهُم مَن لِلعَرينِ إذا فارَقتُ أشبالي

فيكاد القارئ يلفظ بـ "أشبالي" بمجرد نطقه "للعرين"؛ وذلك لتساوق المعنى وتناسب الدلالة، (فالعرين) يستدعي في الذهن (الأشبال).

وأنظر إلى قصيدته الجوساء [٧١]

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ ولَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فوجود (زرت) في صدر العجز، يستدعي (يزار) في نهايته، وذلك لعمل التصدير؛ إذ غالبًا ما نرى القوافي المتمكنة قرينة التصدير.

وانظر إلى قوله: (٧٢)

تَنعى النُعاةُ أميرَ المُؤمِنينَ لَنـــا يا خَيرَ مَن حَجَّ بَيتَ اللَهِ وَاعتَمَـرا

فالحج يستدعي (الاعتمار) بقافيته الرائية.

وقوله: **عَينَيَّ ما بَعدَ ابنِ موسى ذَخيرَةٌ فَجودا إِذا أَنفَدتُما الماءَ بِالدَمِ**(٧٣)

وقوله:**نامَ الخَلِيُّ وَما أُغَمِّضُ ســاعَةً أَرَقــاً وَهــاجَ الــشَوقُ لــي أَحزانـــــــــــي**(٧٤)

وقوله:**لَو لَم يُفارِقني عَطِيَّةُ لَم أَهُن وَلَم أُعطِ أَعدائي الَّذي كُنتُ أَمنَعُ**(٧٥)

وقوله:**فَما ابناكِ إِلّا ابنٌ مِنَ الناسِ فَاصبِري فَلَن يَرجِعَ المَوتى حَنينُ المَآتِمِ**(٧٦)

وقوله:**ما كُنتُ أَبكي الهالِكينَ لِفَقدِهِم وَلَقَد بَكَيتُ وَعَزَّ مــا أَبكــاني**(٧٧)

فيلاحظ أن المعنى والدلالة تستدعيان القافية فنفاد الماء من العين يستدعي الجود بالدم؛ تكثيفًا للحزن، وإمعانًا في المشاركة؛ وفي الثاني. هيمان الشوق قرين الأحزان، ونجد التضاد في البيت الثالث بين (أعطِ، وأمنع)، والجناس في الرابع بين الموتى وكلمة القافية (المآتم)، وفي الخامس تكاد تنطق بـ (أبكاني) مع التصدير الثلاثي (أبكي، بكيت، أبكاني).

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد لاحظ الباحث أن القافية المتمكنة متواترة بصورة أكبر عند الفرزدق عنها عند جرير؛ إذ وجدنا -على قلة- عند الأخير ما يمكن أن يعد اجتلابا واستدعاءً، من مثل قوله:(٧٨)

إِذا ذَكَرَت نَفسي شَريكاً تَقَطَّعَت عَلى مَضرَحِيٍّ لِلمَقامَةِ رائِسِ

حيث لم يوفق في اختيار ألفاظ القافية في هذه المقطوعة (المتشاوس، الأحامس، الأمالس، الفوارس..) مع أن روي السين من الحروف التي تلائم الحزن والهمس(٧٩)؛ إذ هو من أصوات الصفير... ، ويتميز بقدرة عالية على إثارة الأشجان وكوامن النفس، ومن ثم فقد كان الشاعر في غنى عن هذه القوافي الخشنة المجتلبة التي لا تلائم الرثاء بقدر ما تتناسب الفخر والمديح...

وانظر في قوله: (٨٠)

لَعَمري لَئِن خَلّى جُبَيرٌ مَكانَهُ لَقَد كانَ شَعشاعَ العَشِيَّةِ شَيظَما

فانظر إلى (شيظما) مع الثقل الذى أحدثه تكرار حرف الشين أربع مرات في شطر واحد...

وقد يقول قائل: ما الغرابة في ذلك؟ وما التكلف فيه؟ وجرير يرثي فرسانًا، ويؤبِّنُ أبطالاً ومن ثم يصبح وجود مثل هذه القوافي الخشنة الصعبة أمرًا عاديًا، بل مطلوبًا ولكن يرد على ذلك أن صاحبه الفرزدق

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كانت معظم مراثيه في الأبطال والفرسان، وكثرت عنده أدوات الحرب ومع ذلك لم يقع فيما وقع فيه جرير في مثل هذه القوافي

ولعل هذا ما جعل ابن رشيق يفضل الفرزدق على جرير بقوله[٨١] "الفرزدق أشعر؛ لأنه أقواهما أسر كلام، وأجرأهما في أساليب الشعر، وأجدرهما على تطويل، وأحسنهما قطعًا" والقطع هو القافية.

وهذا ما حدا بالنقاد أن يمثلوا بقصائد من شعره نماذج للأشعار المحكمة، المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظامًا، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ورأوا أن قوافيه واقعة في مواضعها، متمكنة في مواقعها من دون أن تخرج به عن التكلف والصنعة المسرفة[٨٢].

وبعد، فهل وقع أيٌّ من الشاعرين في أي عيب من عيوب القافية؟

يمكن اختصار عيوب القافية في أربعة أقسام؛ عيوب تتعلق بكلمة القافية (التضمين، الإيطاء)، عيوب تتعلق بحرف الروي (الإكفاء، الإجازة)، عيوب تتعلق بحركة حرف الروي (الإصراف، الإقواء)، عيوب تتعلق بالسناد (سناد الحروف وسناد الحركات).

وبالاستقراء لم نحصل على أي عيب من عيوب الأقسام الثلاثة الأخيرة، ومن ثم لم نجد إلا عيوبا تتعلق بكلمة القافية، وهما العيبان اللذان سميا، التضمين والإبطاء.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أولاً: الإيطاء

الإيطاء كما يعرفه ابن رشيق هو أن يتكرر لفظ القافيـــة ومعناهـا واحد، وكلما تباعد الإيطاء كان أخف...)) (٨٣)

ولم نجد إلا مثالاً واحدًا لدى كل من الفرزدق وجرير.

يقول جرير في مطلع الجوساء (٨٤):

لَولا الحَياءُ لَعــادَني اِســتِعبارُ ... ولَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيــبُ يُــزارُ

فيقول في الثالث:

فَجَزاكِ رَبُّكِ في عَشيرِكِ نَظــرَةً ... وَسَقى صَداكِ مُجَلجِــلٌ مِــدرارُ

ثم يقول في الثامن

فَسَقى صَدى جَدَثٍ بِبُرقَةِ ضاحِكٍ ... هَــزِمٌ أَجَــشُّ وَديمَــةٌ مِــدرارُ

حيث جاء لفظ (مدرار) في البيت الثالث، وتكرر نفسه وبـــالمعنى عينه في الثامن.

أما مثال الفرزدق فهو في رثاء أبيه: (٨٥)

يقول في الأول:

أبى الصَبرَ أَنّي لا أَرى البَدرَ طالِعاً ... وَلا الشَمسَ إِلّا ذَكَّراني بِغالِــبِ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقول في الرابع:

فإنْ تمِماً لم تُـصبها مُـصيبةٌ ولا حدَثانٌ قبلَ يومِ ابنِ غالـبِ

فقد كرر الفرزدق لفظة (غالب) مرتين في أربعة أبيات.

وإذا كان علماء العروض[٨٦] قد استثنوا من الإيطاء ما يستلذُّ ذكره كاسم الله تعالى، واسم محمد رسول الله ﷺ واسم محبوبة الشاعر التي تيم بها- فإنه يمكن تبعًا لذلك أن نستثني تكرر لفظ (غالب) عند الفـرزدق؛ إذ إنه أبوه الذي هام به حبا، وسما به مَيْتًا وتكرر في رثائه لفظًا أكثـر مـن ثلاثين مرة بله مجمل شعره، فلم لا نعامل اسم الأب معاملة اسم المحبوبة؟!

وإذا كان الأمر كذلك فإن الفرزدق قد برئ شعره- في الرثاء- في عيب الإيطاء.

وإذا اتفقنا على جعل الإيطاء عيبًا، فإنه ليس عيبًا تقفويًا بقدر ما هو دليل على عجز الشاعر وضعفه في الإتيان بألفاظ جديدة ودوال أخرى تدل على المعنى المراد، في الوقت الذي يستطيع أن يلج فيه بـاب التـرادف المفتوح على مصراعيه، فبإمكان الشاعر أن ينهل منه ما يشاء، ويغتـرف من معينه ما يريد، ويمتح من مخزنه ما يروم. [٨٧]

وقلة الإيطاء عند الشاعرين أو انعدامها قد تكون راجعة إلـى مـا يتصل بمقدرة الشاعرين المعجمية، وبالذات الفرزدق الذي عـرف عنـه مخزونه الثقافي واللغوي حتى قالوا " لولا الفرزدق لضاع ثلث اللغـة "[٨٨]

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كثرة المقطعات وقلة القصيد، إذ الإيطاء قرين القصيد، وكلما كان ثمة قصيد وجدت فرصة للإيطاء خصوصًا إذا طال نفس الشاعر.

ثانيًا: التضمين

وهو أن تتعلق القافية بما بعدها، بحيث لا يتم المعنى في البيت الواحد. والتضمين من العيوب عند القدماء؛ لأن " خير الشعر ما قام بنفسه، وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض ". (٨٩) ولعل هذا له علاقة بجعل البيت وحدة مستقلة غير مرتبطة بما فيها أو بعدها ومن ثم كثر عندهم الحديث عن الأبيات المفردة، والشوارد...

وقد وجدنا بعض النقاد الآخرين لا يعده عيبًا كابن الأثير (٩٠)

وتعييب التضمين منوط بنقاد العصر العباسي وشعرائه؛ إذ إنه " لم يكن كذلك في عصر الجاهلية والإسلام حيث كان الشعراء يقفون بالمعنى حتى يبلغ غايته، فتردد في أشعارهم " نجده في المفضليات، والأصمعيات، وفي شعر الإسلاميين، وشعر العرجي خاصة.(٩١)

وقد كان ابن رشيق أفضل من تناول التضمين حينما قال: وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبًا. (٩٢) وفي هذا ما يعني أنه يمكن تقسيم التضمين إلى نوعين؛ قبيح وجائز. فالأول ما لا يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم، وكالخبر، والفاعل،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والصلة، والثاني: ما يتم الكلام بدونه؛ كالجار والمجرور، والنعت والاستثناء... الخ

وبعد الاستقصاء لم نجد عند جرير من التضمين إلا مرة واحدة وهي قوله:(٩٣)

لَمَّا غَدَوا بِأَغَرَّ أَروَعَ ماجِدٍ ... كَالبَدرِ تُستَسقى بِهِ الأَمطارُ
كادَت تَقَطَّعُ عِندَ ذَلِكَ حَسرَةً ... نَفسي وَقَد بَعُدَ الغَداةَ مَزارُ

حيث وقع فعل الشرط في صدر البيت الأول، وجوابه في صدر الثاني.

أما التضمين عند الفرزدق، فقد كثر عنده كثرة مفرطة، وأكثره وقع بين القول ومقوله.

ومن أمثلة: (٩٤)

أَقولُ لِمَحبوكِ السَراةِ كَأَنَّهُ ... مِنَ الخَيلِ مَجنونُ الإِطاقَةِ وَالحُضرِ
أَغَرَّ صَريحِيٌّ أَبوهُ وَأُمُّهُ ... طَويلِ أَمَرَّتهُ الجِيادُ عَلى شَزرِ
أَتَصهِلُ عِندي بَعدَ بِشرٍ وَلَم تَذُق ... ذُكورَةَ قَطّاعِ الضَريبَةِ ذي أَثرِ

وقوله: (٩٥)

وَقائِمَةٍ قامَت فَقالَت لِنائِحٍ ... تَفيضُ بِعَينَيهِ الدُموعُ السَواجِمُ
لَقَد صَبَرَ الجَرّاحُ حَتّى مَشَت بِهِ ... إِلى رَحمَةِ اللَهِ السُيوفُ الصَوارِمُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقوله: (٩٦)

يقولونَ لَمّـا أن أتـاهُم نَعيُّـهُ ... وَهُم مِن وَراءِ النَهرِ جَيشُ الرَوادِفِ
شَقينا وَماتَت قُوَّةُ الجَيشِ وَالَّذي ... بِهِ تُربَطُ الأَحشاءُ عِندَ المَخاوِفِ

ومن الجار والمجرور؛ قوله: (٩٧)

فَلَم أَرَ يَوماً كانَ أَنكى رَزِيَّةً ... وَأَكثَرَ لَطّاً لِلعُيونِ الذَوارِفِ
مِنَ اليَومِ لِلحَجّاجِ لَمّا غَدَوا بِهِ ... وَقَد كانَ يَحمي مُضلِعاتِ المَكالِفِ

ومن المكملات: (٩٨)

سَيَأتي أَميرَ المُؤمِنينَ نَعيُّهُ ... وَيَنمي إِلى عَبدِ العَزيزِ إِلى مِصرِ
بِأَنَّ أَبا مَروانَ بِشراً أَخاكُما ... ثَوى غَيرَ مَتبوعٍ بِعَجزٍ وَلا غَدرِ

وقوله: (٩٩)

فَإِن مَن بِها مَن يُنكِرَ الضَيمَ مِنهُمُ ... فَيَغضَبَ مِنها كَهلُها وَغُلامُها
يَعُد مِثلُها مِن مِثلِهِم فَيُنَكِّلوا ... فَيَعلَمَ أَهلُ الجَورِ كَيفَ اِنتِقامُها

ومن التضمين الذي جاء في الشرط: (١٠٠)

إِذا ما شِتاءُ المَحلِ أَمسى قَدِ اِرتَدى ... بِمِثلِ سَحيقِ الأُرجُوانِ قِتامُها
أَقولُ إِذا قالوا وَكَم مِن قَبيلَةٍ ... حَوالَيكَ لَم يُترَك عَلَيها سِنامُها

وقوله: (١٠١)

وَلَئِن جِيادُكَ يا اِبنَ موسى أَصبَحَت ... مُلسَ المُتونِ تَجولُ في الأَشطانِ
لَبِما تُقادُ إِلى العَدُوِّ ضَوامِراً ... جُرداً مُجَنَّبَةً مَعَ الرُكبانِ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد جاء أيضًا عنده الفصل بين اسم كان وخبرها: (١٠٢)

وكُنتُ وإشرافي عَلَيهِم وَما أرى لِنَفسِيَ إذ هُم في فُؤادي لُبابُها
مَراكِزَ أرماحٍ تُجَـزَّعنَ بَعـدَما أُقيمَت حَوانيها وَسُنَّت حرابُهـا

وغير ذلك من الأمثلة الكثيرة التي تركزت أكثر في القول ومقوله، وفعل الشرط وجوابه، والمكلمات في الجار والمجرور والصفة... وعلى قلة بين اسم كان وخبرها كما رأينا في المثال الأخير

وهذا كله يعني أن الفرزدق كان بخلاف جرير في إكثاره من التضمين، وأنه لم يكن يأبه كثيرًا بالتقاليد النقدية التي كان يضعها أرباب الصناعة من النقاد والعلماء. (١٠٣)

فالفرزدق إذن كان يؤثر تمام المعنى، ويرى أن قطع القافية لا يقطعه. وكأن الشاعر يحس في نفسه نغمًا آخر يداخل نغم التفاعيل ينتهي إليه المعنى، ويقف عنده، وإن تعجب فعجب أن يقول سعدان بن المبارك أحد رواة الديوان وشراحه. عندما روى قول الفرزدق:

ولَمّا دَعَوتُ ابنَ المَراغَةِ لِلَّتي رَهَنتُ لَها ابنَي أَيُّنا لِلعَظائِمِ
أَحَقُّ أَباً وَابناً وَقَوماً إِذا جَرى إِلى المَوتِ بِالمُستَأثَراتِ الجَسائِمِ

قال ابن سعدان لم نجد له إلا هذا(١٠٤)

ونحن مع الفرزدق في عدم تعييبه للتضمين، خصوصًا وأن معظم تضميناته من النوع الجائز، ولم يأتِ عنده من القبيح إلا أمثلة نادرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثاني

موسيقا الحشو "الموسيقا الداخلية"

وفيه يتعرض البحث لأهم عناصر الموسيقا الداخلية من مثل التصريع والتجنيس والترديد والتصدير والتذييل.... وهي – كما نرى – من المحسنات التي يدرجها علماء البلاغة تحت مسمى المحسنات البديعية اللفظية.. وسنكتشف من خلال التحليل أن وظيفتها ليست لفظية فقط، وإنما يتواشج فيها اللفظي مع المعنوي، متشابكاً بصورة كبيرة مع الإيقاع.

١ – التصريع

والتصريع هو: عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية..،[١٠٥] وهو من نهج فحول الشعراء، يلجأون إليه في مجمل أشعارهم، ويحرصون عليه، ولا يكون إلا في المطلع والابتداء وقد يأتي في أثناء القصائد خصوصًا إذا طالت، أو إذا خرج الشاعر من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذٍ التصريع إخبارًا بذلك وتنبيها عليه[١٠٦] فيكون بذلك دليل تمكن وأداة اقتدار وفي ذلك يقول أبو تمام. [١٠٧]

وَتَقفو إلى الجَدوى بِجَدوى وَإِنَّما يَروقُكَ بَيتُ الشِعرِ حينَ يُصَرَّعُ

وبنظرة إحصائية في شعر الرثاء عند الشاعرين، نلاحظ أمرًا عجيبًا، وهو أن كليهما لم يكن يهتم بالتصريع أو يأبه به.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالفرزدق مثلاً لم يُصرِّع إلا مرتين من مجموع إحدى وستين مقطوعة وقصيدة. ومن ثم تكون نسبة التصريع عنده= ٣,٢٨٪

حيث صرَّع في قصيدة من ثمانية وثلاثين بيتًا:(١٠٨)

بَكَت عَينُ مَحزونٍ فَطالَ اِنسِجامُها وَطالَت لَيالي حادِثٍ لا يَنامُها

وصرَّع في مقطوعة من ثلاثة أبيات: (١٠٩)

لِيَبكِ اِبنَ لَيلى كُلُّ سارٍ لِنائِلٍ عَلى عُرضِ لَيلٍ مُدلَهِمِّ الغَياطِلِ

أما جرير فقد صرَّع أربع مرات من مجموع ست وعشرين قصيدة ومقطوعة، ومن ثم تكون نسبة التصريع عنده ١٥,٣٨٪

صرَّع جرير في الجوساء: (١١٠)

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

ومن قصيدة عشرة أبيات: (١١١)

راحَ الرِفاقُ وَلَم يَرُح مَرّارُ وَأَقامَ بَعدَ الظاعِنينَ وَساروا

ومن مقطوعة ستة أبيات: (١١٢)

يا عَينُ جودي بِدَمعٍ هاجَهُ الذِكَرُ فَما لِدَمعِكَ بَعدَ اليَومِ مُدَّخَرُ

ومن مقطوعة أربعة أبيات: (١١٣)

بَحَرِيَّ قومي هَيِّجي الأَحزانا وَاِستَعجِلِنَّ بِدَمعِكِ الإِرنانا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ولعله من المتعارف عليه أن التصريع قرين القصيد- في الأغلب الأعم- ولذلك يمكن تعليل قلة التصريع بوصفة نتيجة طبيعية؛ لضآلة نسب القصائد لديهما، حيث وصلت نسبة القصائد عند الفرزدق إلى ٢٩,٥٪ (١٨من ٦١)، في حين بلغت عند جرير ١٩٪ (٥ من ٢٦).

غير أنه ينبغي أن نسجل هنا ملاحظة؛ وهي أن التصريع لم يأت دائمًا مع القصائد، ولم ينتف مع المقطعات؛ حيث وجدنا- كما رأينا- مقطوعة من ثلاثة أبيات عند الفرزدق وهي مع ذلك مصرعة، والأمر كذلك عند جرير الذي صرَّع في مقطعتين، أي أن نصف التصريع كان مع المقطعات والنصف الآخر القصائد.

وثمة مفارقة هنا وهي أنه بالرغم من كثرة نسبة القصائد عند الفرزدق، فإن نسبة التصريع عنده لا تكاد تذكر، بخلاف جرير الذي تكاد تتساوى نسبة القصائد مع نسبة التصريع.

ويبقى السؤال لماذا لم يصرِّع الفرزدق مع كثرة قصائد نسبيًا؟

لعل السبب في ذلك يرجع إلى التمرد النفسي والغطرسة التي عاشها جعلته يأبى أن يصرع في مطلع قصائده؛ ليدل على تفرده، وأنه لا يسير على الطريقة التي ارتضاها الشعراء واتبعوها. (١١٤)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢ - التجنيس

الجناس أو التجنيس أو المجانسة هو نوع من استصحاب الدال دون المدلول. ويسميه قدامه بن جعفر (الطباق). [١١٥] ولم يأخذ بتسميته أحد سواه

وقد تعددت أقسامه، وتنوعت أشكاله، بيد أنه يمكن حصره في نوعين لا ثالث لهما تندرج فيهما كافة أشكاله وكل أنواعه وهما: الجناس الناقص والتام.

والتام: هو أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركاتها، ولا يختلطان إلا في المعنى.

الناقص: وهو أن يختلف الكلمتان في واحدة من الأربعة السابقة.

والجناس التام يمكن أن يدخل فيما يسمى بـ "المشترك اللفظي" حيث ورود دال واحد ذي مدلولات كثيرة، أو أن دالاً يتكرر فيؤدي في الأول معنى، وفي الثانية معنى آخر. وهذا له علاقة باللغة وثرائها، ومدى تمكن الشاعر منها، ومن ثم فالشاعر يمكن له أن يمتاح من معينها ومفرداتها ما يعينه على ذلك.

وقد جاء الجناس على ندرة لدى شاعرينا؛ إذ ورد لدى جرير ثماني مرات بنسبة ٦,١٥٪ وبنسبة أقل وورد لدى الفرزدق ٤,١٩٪، إذ جاء خمساً وعشرين مرة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهذه النسبة الضئيلة تشي بأنه لم يكن مطية ذلولاً لديهما، إذ لم يكثرا منه، ولم يتكلفا في إتيانه، أو يتصنعا عمله. ويكاد يكون هذا أمراً طبيعيًا؛ إذ لم نصل بعد إلى بداية العصر العباسي، عصر البديع، عصر مسلم بن الوليد وأبي تمام وأضرابهما الذي استحال الشعر لديهم إلى صنعة بديعية، وزخرفة لفظية، فصاغوا منه أشكالاً هندسية متنوعة الألوان، متقنة الأساليب، وإن لم تخلُ- في بعض الأحيان- من تكلف وجفاف.

وقد انعدم تمامًا الجناس التام، ومن أمثلة الناقص لدى جرير: [١١٦]

وَإذا سَرَيتُ رَأَيتُ نارَكِ نَوَّرَت وَجهاً أَغَرَّ يَزينُهُ الإِسفارُ

وقوله:[١١٧] وَباكِيَةٍ مِن نَأيِ قَيسٍ وَقَد نَأَت بِقَيسٍ نَوى بَينٍ طَويلٍ بِعادُها

وقوله:[١١٨] قَد كُنتُ أَعرِفُهُ مِنّي إِذا غَلِقَت رُهنُ الجِيادِ وَمَدَّ الغايَةَ الغالي

فقد جاء الجناس في الأبيات بين (نارك ونورت) وثلاثياً بين (نأي، نأت. نوى) و(الغاية، والغالي). ويلاحظ أن التحسين اللفظي والزخرفة الشكلية ظاهرة إضافة ما يحدثه التكرار من موسيقية نابعة من ترديد أصوات بأعيانها.

ولكن ليس معنى هذا أن الجناس لفظي فقط، إذ مع اختلاف الدوال فإن ثمة رابطًا دلاليًا بينها، يحتاج إلى نوع تمعن حتى يكشف عنه، فالعلاقة واضحة بين (النار والنور) فكلاهما له صفة الإضاءة، وإن كانت الأولى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سببًا للثانية، والنور نتيجة للنار، وكلاهما أمر محسوس. كما أن العلاقة أيضًا ظاهرة بين (النأي والنوى) فكلاهما للفراق والهجر.

وانظر إلى الفرزدق:

تَفرَقُ عَنها النارُ وَالنابُ تَرتَمي بِأعصابُها أرجاؤُها وَاهتِزامُها[١١٩]

وَقائِمَةٍ قامَت فَقالَت لِنائِحٍ تَفيضُ بِعَينَيهِ الدُموعُ السَواجِمُ[١٢٠]

فَوارِسُ حامَوا عَن حَريمٍ وَحافَظوا بِدارِ المَنايا وَالقَنا مُتَشاجِرُ[١٢١]

أَبٌ كانَ لِلحَجّاجِ لَم يُرَ مِثلُهُ أَباً كانَ أَبنى لِلمَعالي وَأَنفَعا[١٢٢]

وَحُفرَةُ بَيتٍ أَنتَ فيها مُوَسَّدٌ وَقَد سُدَّ مِن دونِ العَوائِدِ بابُها[١٢٣]

فَما ابناكِ إِلّا ابنٌ مِنَ الناسِ فَاصبِري فَلَن يَرجِعَ المَوتى حَنينُ المَآتِمِ[١٢٤]

جاء الجناس في هذه الأبيات بين (النار والناب) والثلاثي بين (قائمة، قامت، قالت)، (حاموا وحريم)، (أبا وأبنى)، (موسَّد وسُدَّ)، (الموتى، المآتم)...

فيلاحظ في هذه الجناسات أنها جاءت طبيعة غير متكلفة، طيعة سهلة، ليس فيها سيما تكلف، أو أثرًا للتعسف. كما رأينا الجانب الموسيقي فيها على درجة عالية، خاصة مع اختلاف الدال بين المتجانسين في حرف أو حرفين.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

انظر مثلاً إلى (النار والناب) فيلاحظ اتفاق الدالين إلا في الفونيم الأخير ومع اختلاف هذا الفونيم اختلف المعنى بينهما اختلافًا تامًا؛ إذ الفارق واضح بين النار والناب، (الناقة). بيد أن الرابط الدلالى هنا يسري بين الدالين حال الفخر والتمدح بصفة الكرم التي عُرف بها شاعرنا وقبيلته؛ إذ الكرم يستدعي كلا الدالين.

فالناب (الناقة) تستدعي (النار)، كونها وسيلة إنضاج لها بقرى الضيفان.

وانظر إلى (حاموا وحريم). فبرغم اختلاف الدالين مما أدى إلى اختلاف المدلول، فإن ثمة معنى ما يربط بينهما. فهؤلاء الفوارس الشجعان يدافعون عن قبيلتهم، ويحامون عن ذمارها وأول ما يدافعون عنه، ويحامون له حريمهم ونساؤهم؛ إذ هم الجانب الضعيف الذي يحتاج إلى حماية، كما أنه أولى ما يدافع عنه العربي القديم. ولهذا وجدنا الصلة المعنوية بين (حاموا وحريم)، فالحريم تستدعي الحماية.

وانظر إلى هذا الجناس الثلاثي بين (قائمة وقامت وقالت)، وبعيدًا عن هذا الإيقاع الموسيقي المكثف بين هذا الدوال التي اتفقت فيما بينها في بعض الفونيمات واختلفت في البعض- فإن الرابط الدلالي واضح بين (القائمة والقائلة)؛ إذ القول من مقتضيات القيام. وإلا فلا مبرر له.

والأمر كذلك بين (موسد وسد)، حيث نلاحظ أن الاختلاف بين الدلالين ناجم من زيادة مقطع في الأولى عن الثانية؛ إذ موسد تتألف من

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقاطع ثلاثة، بينما سد تشتمل على مقطعين اثنين، وما ذاك إلا لزيادة مقطع (مو)

أقول بالرغم من هذا الاختلاف فإن ثمة معنى يسري بين الدالين، فالشخص الميْت الموسَّد لابد أن يسد عليه الباب دون الزائرين، ولذلك فالثاني نتيجة للأول.

ونختم بهذا الجناس الرائع بين (أبا، أبنى)، فناهيك عما يحمله هذا التجنيس. من نغم موسيقي - وقد جاء الجناس الناقص من زيادة فونيم النون في (أبنى) - فإنه يحمل كثيرًا من الدلالة الكثيفة والمعنى العميق؛ فأبو الحجاج كان أبًا لم يُرَ مثله أبًا كان أبنى للمعالي والعلا. ومن ثم فالعلاقة واضحة بين (الأب والبناء)، فالأب كان دائمًا وأبدًا معنيًا بالبناء، أي أنه وسيله وسببًا له.

وهكذا رأينا في معظم بنية التجنيس إضافة إلى ما تحمله من تحسين لفظي وإيقاع موسيقي فإنها أيضًا قائمة على رابط دلالي يسري بين دالين، كانت- في أغلبها- بين السبب والنتيجة؛ إذ غالبًا ما يكون الدال الأول سببًا للثاني كما رأينا على النحو التالي:

النار ← النور

النار ← الناب

مُوسَّد ← سُدّ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أبا ← ابنى

القائمة ← القائلة

وعلى هذا النحو يجب أن ننظر في أبنية الجناس وغيرها من أنماط البديع على أنها أنماط ملتحمة بسياق تؤثر فيه، وتتأثر به لا على أنها أنماط منعزلة عن السياق لا فاعلية لها في إنارة النص أو خلق دلالة. (١٢٥)

الجناس الرأسي.

وإن كان كلاً من شاعرينا لم يأبه كثيرًا بالتجنيس- على عمق ما أتوا به- فقد صاغوا أشكالاً أخرى منه، يمكن تسميتها بـ " الجناس الرأسي"، وهو القائم على كلمات القافية المتتابعة رأسيًا. وهذا النوع وظيفته الإيقاعية والموسيقية أكثر عمقاً وأشد انكشافاً من وظيفته الدلالية؛ وذلك لارتباطة بالقافية، وهذا قريب مما سبق أن أسميناه. بـ "القافية الصرفية".

ومن أمثلته لدى الشاعرين.

ومنه قول الفرزدق: (١٢٦)

يا ليت شعري إن عظامي أصبحت في الأرض رهن حفيرة وصخورِ
هل تجعلن بنو تميم منهم رجلًا يقوم لهم مقام ثغورِي

وقوله:(١٢٧) **يَقولونَ زُر حَدراءَ وَالتُربُ دونَها وكَيفَ بِشَيءٍ وَصلُهُ قَد تَقَطَّعا**
ولَستُ وَإِن عَزَّت عَلَيَّ بِزائِرٍ تُراباً عَلى مَرسومَةٍ قَد تَضَعضَعا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقول جرير:(١٢٨)

دعني إنَّ شَيبِيَ قَـد نَهـاني ... وَتَجريبـي وَشَـيبِيَ وَاِكتِهـالي
رَأَت مَرَّ السنينَ أَخَـذنَ مِنّـي ... كَما أَخَذَ الـسَرارُ مِـنَ الهِـلالِ

وقوله:(١٢٩)

نَفسي الفِداءُ لِقَومٍ زَيَّنوا حَسَبي ... وَإِن مَرِضتُ فَهُم أَهلي وَعُوّادي
لَو خِفتُ لَيثاً أَبا شِبلَينِ ذا لِبَـدٍ ... ما أَسلَموني لِلَيثِ الغابَةِ العادي

وقول الفرزدق:(١٣٠)

إذا متُّ فابكيني بما أنـا أهلـه ... فكل جميل قلـتِ فـيَّ يـصدَّقُ
وكم قائلٍ ات الفرزدق والنـدى ... وقائلةَ مات الثرى والفـرزدقُ

الفرزدق:(١٣١)

عَلى حَزَنٍ بَعدَ اللَـذَينِ تَتابَعـا ... لَها وَالمَنايا قاطِعـاتُ التَمـائِمِ
يُذَكِّرُني اِبنَيَّ السِماكانِ مَوهِنـاً ... إِذا اِرتَفَعا بَينَ النُجومِ التَـوائِمِ

وقوله:(١٣٢)

لا تَحسَبا أَنّي تَضَعضَعَ جـانِبي ... لِفَقدِ اِمرِئٍ لَو كانَ غَيري تَضَعضَعا
بَنِيَّ بِأَعلامِ الجَريـرَةِ صُـرِّعوا ... وَكُلُّ اِمرِئٍ يَوماً سَـيَأخُذُ مَـضجِعا

ويقول الفرزدق: (١٣٣)

دَعـاهُم لِلمَنِيَّـةِ فَاسـتَجابوا ... مَدى الآجالِ مِن عَدَدِ الـشُهورِ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وَلَو كانوا بَنـو جَبَـلٍ فَمـاتوا لَأصبَحَ وَهوَ مُختَشِعُ الـصُخور
وَلَو تَرضَينَ مِمّـا قَـد لَقينـا لِأنفُـسِنا بِقاصِـمَةِ الظُهـور
فَإِنَّ أَباكِ كـانَ كَـذاكَ يَـدعو عَلَينا في القَديمِ مِـنَ الـدُهور

وغير ذلك من النماذج الكثيرة مما يعني أن الشاعرين كليهما قد اهتما بهذا النوع من الجناس الرأسي، أكثر من اهتمامها بالجناس الأفقي، وهذا له علاقة باهتمام الشاعرين بالإطار الإيقاعي الخارجي أكثر من الموسيقى الداخلية.

٣ - التصدير

وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقة وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة.(١٣٤)

وإذا كان ابن المعتز قد قسمه ثلاثة أقسام (١٣٥) فإننا نلاحظ أن الشعراء قد برعوا فيه، وصاغوا منه أشكالاً متنوعة، حتى وصلوا بأقسامه إلى ستة أقسام.

وبرغم وجود التصدير عند الشاعرين إلا إنه كان قليلاً، وإن زادت نسبته عند جرير عنها عند الفرزدق؛ حيث ورد لدى الأول إحدى عشرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مرة أي بنسبة ٨,٤٦٪، بينما ورد عن الفرزدق خمسًا وعشرين مرة أي بنسبة ٤,٨٩٪ وفيما يلي نذكر أمثلة لكل منهما لكل شكل من الأشكال:

الأول:(×) ـــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــ (×)

ومنه قول جرير:(١٣٦)

ندمتم على قتل الأغر ابن مسلم وأنتم إذا لا قيتم الله أندمُ

وقول الفرزدق:(١٣٧)

قِوامُ عُرى الإسلامُ وَالأَمرِ كُلِّهِ وَهَل طاعَةٌ إِلّا تَميمٌ قِوامُها

ومن الثاني: ـــــــــــــــــــ (×) ـــــــــــــــــــ (×)

قول جرير(١٣٨)**لقد كنتم من غزوة في غنيمة وأنتم لمن لاقيتم اليوم مغتم**

وقول الفرزدق: (١٣٩)

إذا ما اِمتَراها الحالِبونَ عَصَبتُها عَلى الجَمرِ حَتّى ما يَدِرُّ عِصابُها

ومن الثالث: ـــــــــــــــــــ (×)ـــــــــــــــــــ (×)

قول جرير(١٤٠)

لَولا الحَياءُ لَعادَني اِستِعبارُ وَلَزُرتُ قَبرَكِ وَالحَبيبُ يُزارُ

وقول الفرزدق: (١٤١)

وَما لاحَ نَجمٌ في السَماءِ وَما دَعا حَمامَةَ أَيكٍ فَوقَ ساقٍ حَمامُها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والشكل الرابع: ـــــ (×) ـــ ـــــــــ (×)

ومنه قول الفرزدق (١٤٢)

لا تَحسَبا أَنّي تَضَعضَعَ جانِبي لِفقدِ امرِئٍ لَو كانَ غَيري تَضعضعا

وقول جرير: (١٤٣)

كانَ الخِيارَ سِوى أَبيهِ وَعَمِّهِ ولِكُلِّ قَومٍ سادَةٌ وَخِيارُ

الشكل الخامس: ـــــــــ ـــــ (×) ـــــ (×)

ومنه قول الفرزدق: (١٤٤)

كَأَنَّ المَنايا يَطَّلِبنَ نُفوسَنا بِنَحلٍ إِذا ما حُمَّ يَوماً حِمامُها

وهو غير موجود عند جرير.

الشكل السادس: ـــــــــ ـــــــــ (×)(×)

وقد كثر هذا النوع عند الشاعرين ومنه عند الفرزدق: (١٤٥)

كَيفَ تَقولُ وَجدُ بَني تَميمٍ عَلَيَّ إِذا لَهُم ناعٍ نَعاني

وقوله: (١٤٦)

سَيُبلِغُ عَنّي الأَخطَلَينِ اِبنَ غالِبٍ وَأَخطَلَ بَكرٍ حينَ عَبَّ عُبابُها

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومنه عند جرير (١٤٧)

كان الخليطُ همُ الخليط فأصبحوا منتبـــدّلين وبالـــديار ديـــارُ

وقوله: (١٤٨)

تغيّرت المنايـا يـوم زارت نواصـــينا تُقمّعُهـــا انقماعـــا

التصدير أو ما يطلق عليه في البلاغة القديمة "رد الأعجـاز علـى الصدور" هو محسن بديعي الغرض منه التحسين اللفظي والزينة الـشكلية، والأمر ليس كذلك فحسب، بل له دور دلالي لا ينكر، ومكانـة معنويـة لا يمكن تجاوزها، كذلك فله وظيفة إيقاعية نابعة من تكرره مرتين فأكثر مما يزيد في النغم الموسيقي لها، معنى هذا أن التصدير وإن كان في الأصـل محسنًا بديعيًا، فإنه يستحيل إلى منشط موسيقي على درجة عالية، إضـافة إلى دوره الدلالي، ومكانته من القافية.

وبهذا يكون للتصدير وظائف أربعة تتضافر فيما بينها، وتتـشابك خيوطها في بوتقة واحدة؛ ما بين التحسين اللفظي والأداء الدلالي، والـنغم الموسيقي، والوظيفة التقفوية ، تحت إطار واحدٍ، ومسمى ثابت "التصدير"، خصوصًا مع اختلاف أشكاله، وتنوع أماكنه من الصدر إلى العجز، ومـن القرب من القافية أو البعد عنها.

انظر مثلاً إلى قول جرير: (١٤٩)

تندمتم على قتل الأغر ابن مسلم وأنـــتم إذا لا قيـــتم الله أنـــدمُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالتصدير هنا جاء بالجناس الناقص (ندمتم- أندم)، وفي هذا البيت يعيب الشاعر على أولئك الذين قتلوا البطل قتيبة بن مسلم الباهلي على حين غرة. مخاطبًا إياهم بضمير الماضي (ندمتم)، وكأن ندمهم بالفعل قد وقع- وما كان- وفي هذا زيادة تقريع لهم، وتوبيخ إياهم، ليحسوا الحسرة والندامة، ويتجرعوا مرارة الألم، وقد أقدموا على قتل الأغر الأشم ابن مسلم الذي دانت له البلدان، وفتحت له الحصون، ونشر الدين، ورفع الراية خفاقة، ثم يلتفت من (الماضي) إلى المخاطب (أنتم) مؤكدًا لهم، أنهم وإن ندموا على قتله في الدنيا، فإنهم إذا لاقوا (مستقبلاً) الله سيكونون أشد ندمًا.

ومن ثم فقد حتمت الدلالة وأراد المعنى تكرار (ندمتم) مع تغييرها- حسب السياق- من صيغة الماضي إلى المضارع (أندمُ) التي تدل على الحال والاستمرار والاستقبال؛ زيادة في الندم، وإيغالاً في تقريع الضمير.

ولهذا فبالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي الناجم عن تكرار أصوات بأعيانها وحروف بذواتها مما تعمل على راحة النفس واطمئنانها؛ إذ الأذن تستريح لما ألفته من قبل، ويعشق السمع ما اعتاده - فإنه يؤدي إلى التكشف الدلالي والتكثيف المعنوي.

فالتصدير إذن- مع ما له من وظيفة إيقاعية؛ فإن دوره الدلالي لا ينكر؛ تكثيفًا للمعنى، وتثبيت المتبغي منه.

ولعل هذا الشكل أفضل أنواع التصدير، خصوصًا حينما يتعانق مع التذييل فيصبح البيت أشبه بحركة دائرية نقطة البداية هي نقطة النهاية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالمعنى الذي يبتدأ به هو نفسه الذي ينتهي إليه مما يؤكد دلالتـــه. ولعـــل تغيير صيغة الفعل أيضًا كان لها دورها الفاعل في البيت مـــن الماضـــي المخاطب (ندمتم)- وهي إلى المخاطب المضارع (أندمُ)، إضافة إلى مالـــه من وظيفة تقفوية هائلة تؤدي إلى تمكنها واستقرارها، ولعل هذا ما أكـــده ابن رشيق في قوله: (١٥٠) "ويسهل استخراج قوافي الشعر"، فتصبح القافية متمكنة في مكانها، غير نافرة في موضعها؛ إذ بمجرد ذكر (نـــدمتم) فـــي صدر البيت، فإن القافية تستدعي (أندم) في عجزه، وكأن التذييل يـــستدعي التصدير.

والأمر نفسه نجده مع قول الفرزدق افتخـــارا بقومـــه فـــي مقـــام التأبين:(١٥١)

قِوامُ عُرى الإِسلامُ وَالأَمرِ كُلِّـــهِ وَهَل طاعَةٌ إِلّا تَمـــيمٌ قِوامُهـــا

لقد اجتمع في هذا البيت التذييل مع التصدير بالتكرار من خـــلال المصدر (قوام- قوامها) الذي يومئ بالثبات في المعنى، ويؤكـــد أن هـــذا الشيء أمر وقوعه ضروري وثابت.

وقد تحول هذا البيت إلى وحدتين دلاليتين، كل منهما يمثل شـــطرًا مستقلاً بذاته، يؤدي معنى ما، إن انفصل لسكتة الضرب، فإنه متصل فـــي الدلالة العامة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالفرزدق هنا، وهو يبكي قتل عمر بن يزيد فـــي مرثيـــة رائعة، يُعاتب الخليفة هشام وقد ترك خالداً القسري يستحل دماء بني تميم، ويسفه الضيم، ويكسر كبرياءهم.

وقد استحالت هذه المرثية الرائعة إلى شكاية ومعاتبة، بل إلى فخر ومديح، وتصل في بعض الأحيان أبياتها إلى تهديد للخليفة ذاته إن لم يرفع عنهم الذل، ويقطع اليد التي امتدت إليهم[١٥٢] ولم لا وهم:

قِوامُ عُرى الإسلامُ وَالأمرِ كُلِّـــهِ وَهَل طاعَةٌ إِلّا تَمـــيمٌ قِوامُهـا

فالشطر الأول (قوام عُرى الإسلام والأمر كله)، يؤكد فيه الفرزدق أن قومه يقيمون عرى الإسلام، ثم يأتي بواو العطف مع (الأمر) للإطناب؛ إذ الأمر هو الإسلام ثم يأتي بـــ (كله) للتوكيد المعنوي. وهو هنـــا يلقـــي بالخبر في هذه الجملة الاسمية محذوفة المبتدأ المعلوم بالـــضرورة (هـــم) يعني قومه. ثم يأتي بالشطر الثاني (وهل طاعة إلّا تَميمٌ قِوامُها) مراوحا في الأسلوب منوعًا فيه تاركا الأسلوب الخبري إلـــى الأســـلوب الاســـتفهامي الإنشائي المصدر بـــ (هل)، وهو ليس استفهامًا حقيقيًا بل هـــو اســـتفهام استنكاري، ومن ثم فهو قريب من (الخبر)، وقد جاءت فيه (هل) مناوبة لـــ (لا/ما) النافيتين وذلك لوجود (إلا) أداة الاستثناء؛ وذلـــك لتـــؤدي معنـــى القصر، الذي يأتي لتأكيد المعنى واختصاصه، وكأنه لا طاعة إلا وتمـــيم قوامها وعمادها. ومعنى هذا أن الأسلوب وإن كان في ظاهرة إنشائي، فإنه في معنى الخبر، ولهذا جاء الأسلوب عَوْد على بدءٍ، فقوام الطاعة لا يكون

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إلا لتميم كما أن قوام عرى الإسلام لا يكون إلا لها. فكما صدر البيت بـ (قوام) استدعت الدلالة والقافية وجود (قوامها) مكررة الألفاظ نفسها مع إطلاق الميم بالضم ووصلها بالهاء؛ حتى تشاكل ألفاظ القافية الأخرى وإذا كان هذا الشكل(×)ـــ ـــ(×) أكثر إيغالاً- كما رأينا- في باب الدلالة والموسيقى، فإن الشكل الأخير ـــ ـــ (××) أشد التصاقا بالوظيفة التقفوية، خصوصًا حينما يزداد القرب من نهاية البيت، فحينئذ يكون التصدير مع القافية ينادي كل منهما الآخر...

انظر مثلاً إلى قول الفرزدق (١٥٣)

كَيفَ تَقولُ وَجدُ بَني تَميمٍ عَلَيَّ إِذا لَهُم ناعٍ نَعاني

فالتصدير- بداية- جاء بالجناس الناقص الاشتقاقي بين (ناعٍ، ونعاني) مما أحدث نغمًا عاليًا، وإيقاعًا موسيقيًا مستحبًا، خصوصًا مع تكرر النغمة، وقرب الكلمتين. غير أن الوظيفة القافوية هنا على درجة مكثفة؛ وذلك لأن (ناع) مع اقترابها من نهاية البيت تستدعي (نعاني)، بل إن اللسان يكاد يلفظها بمجرد ذكره (ناعٍ)؛ إذ (الناعي) وظيفته (النعي)، وطالما أن الشاعر يتحدث عن نفسه، ويرثي ذاته، فتكون القافية (نعاني) خاصة وأن القافية نونية مطلقة بالكسر المشبع بالياء.

وانظر إلى قول جرير: (١٥٤)

كانَ الخَليطُ هُمُ الخَليطَ فَأَصبَحوا مُتَبَدِّلينَ وَبِالدِيارِ دِيارُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فالبيت هنا قد استحال إلى أقسام ثلاثة (الخليط هم الخليط. أصبحوا متبدلين- بالديار ديار)، وقد ابتدأ البيت بالتكرار (الخليط هم الخليط)، إذ الدال قد تكرر مع ثبات المدلول، ثم كان القسم الثاني (أصبحوا متبدلين) الذي كان بمثابة الفاصلة التي لم تقف أمامها سكنة العروض، تكملة للمعنى، ثم إنهاء البيت بالتكرار الذي يبتدأ به (بالديار ديار)، إذ فيه أيضًا استصحاب الدال مع المدلول.

والتكرار وإن جاء مرتين في البيت ممسكا بصدر البيت وعجزه، فإنه لم يكن تكرارًا لا طائل من ورائه، بلَ إنه أكد المعنى الذي يريده الشاعر، وثَّبتَ الدلالة التي يتغياها؛ حيث يعزي الشاعر نفسه في وفاة زوجته التي ملكت عليه قلبه، وأصبحت في سويداء فؤاده، فإذا به يراها قد ووريت الثرى وكفنت التراب فيرى حينئذ أن كل شيء مصيره إلى زوال، والموت كأس ومنهل، والقوم هم القوم يبد أنهم لا يلبثون أن يتفرقوا، وتتغير أحوالهم، وتتبدل دورهم الفانية إلى دورهم الباقية. وإذا نظرنا إلى القافية، فإننا نرى إنها لا يمكن أن تستدعي دالاً غير (ديار)، فالقافية رائية مضمومة، فإذا جاء دال (الديار) مقتربًا من نهاية البيت فإن القافية لا تكون إلا (ديار)، متمكنة في مكانها، قارة في موضعها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤- التذييل

التذييل هو تكرار دالٍ في حشو البيت بعد وروده في صدره، وقلنا في حشوه احترازًا من أن يرد في عجزه؛ إذ يتحول حينئذٍ إلى التصدير .وقد يحدث أن يتعانق التذييل مع التصدير؛ إذ جاء الدال في العجز بعد مجيئه في الصدر.

وقد ورد التذييل بقلة لدى شاعرينا، وإن ورد بنسبة أكبر لدى جرير، إذ جاء عنده ثماني مرات بنسبة ٦,١٥٪ أما عند الفرزدق فقد جاء خمساً وعشرين مرة بنسبة ٤,٨٩ ٪ وكما تعددت أشكال التصدير- كما رأينا- فقد تنوعت أيضًا أشكال التصدير، على النحو التالي:

الأول ما تعانق فيه التصدير مع التذييل.

(×) _____ _____ (×)

وقد وردت نماذج لهذا الشكل. (١٥٥)

الثاني:(×) _____ (×) _____

ومنه قول جرير: (١٥٦)

بَكَيناكِ حِدثانَ الفِراقِ وَإِنَّما بَكَيناكَ إِذ نابَت أُمورُ العَظائِمِ

وقول الفرزدق. (١٥٧)

تَوارى نَدى مَن ماتَ غَيرَ ابنِ عامِرٍ تَوارى فَما وارَت نَداهُ المَقابِرُ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الثالث:(×) ـــــــــــــ (×) ـــــــــــــ

ومنه قول الفرزدق. [١٥٨]

لِيَبكِ عَلى الحَجّـاجِ مَـن كـانَ باكِيـاً عَلى الدينِ أو شارٍ عَلى الثَغرِ واقِـفِ

الرابع:(×)ـــ(×) ـــــــــــــ ـــــــــــــ

جرير:[١٥٩] راحَ الرِفاقُ وَلَم يَـرُح مَـرّارُ وَأَقـامَ بَعـدَ الظـاعِنينَ وَسـاروا

الفرزدق:[١٦٠] فَتىً لَم يَكُن يُدعى فَتـىً لَـيسَ مِثلَـهُ إِذا الريحُ ساقَ الشَولَ شَلّاً جَهامُها

الخامس: (×) ـــــــــــــ ـــــــــــــ(×)ـــــــــــــ

الفرزدق[١٦١] فَصَبراً تَميمٌ إِنَّما المَوتُ مَنهَلٌ يَـصيرُ إِلَيـهِ صـابِرٌ وَجَـزوعُ

السادس: (×)(×) ـــــــــــــ ـــــــــــــ

الفرزدق [١٦٢]

بَقيتُ وَأَبقَت مِن قَناتي مَصابَتي عَشَوزَنَةً زَوراءَ صُـمّاً كِعابُهـا

ويلاحظ من خلال هذه النماذج وغيرها أن الوظيفة الدلالية تفـوق ماعداها من الوظائف الأخرى خصوصًا مع انعدام الوظيفة التقفويـة- إلا في حالة تعانق التصدير مع التذييل- ولعل ذلك مرده بعد اللفظة المستعادة عن مركز القافية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والتذييل قد يرد بالتكرار أو الترديد أو الجناس بنوعيه، ومن ثم فله دور إيقاعي لا ينكر، ووظيفة موسيقية، نابعة من تكرار أصوات بأعيانها وحروف بذواتها.

بيد أن الدور الدلالي للتذييل على درجة عالية من الأهمية؛ إذ تكرر الدال بعد وروده في صدر البيت أمر له دلالة، إذ الشاعر لا يكرر كلمة البدء إلا وهو يريد أن يقول شيئًا من ورائها، ويروم حاجة من استعادتها. إذ تصبح هذه الكلمة مفتاحًا للبيت، بل أحيانًا تغدو هذه الكلمة مفتاحًا للقصيدة خاصة إذا جاءت في المطلع فتدور القصيدة حولها ويغزل الشاعر عليها إذ يتحدث الفرزدق هنا عن تجلده وتصبره تجاه المصائب.

وفيما يلي تحليل لبعض نماذج التذييل.

يقول جرير. (١٦٣)

بَكَيناكِ حِدثانَ الفِراقِ وَإِنَّما بَكَيناكَ إِذ نابَت أُمورُ العَظائِمِ

فقد ابتدأ الشاعر البيت بدال (بكيناك)، ثم كرر الدال نفسه مع صدر العجز، مما يؤكد على إلحاحية الشاعر عليه، وما وراءه من معنى، وإصرار على عدم التصبر والتعزي، وضرورة البكاء على المرثي

ولم يرد البكاء هنا للمفرد (بكى) بل جاء الفعل للجميع (بكيناك)؛ ليدل على عظم المصيبة وفداحتها؛ إذ الرزء جماعي، والفجيعة عامة وشاملة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد تحول البيت هنا إلى ما يشبه الخطين، بداية كل منهما واحدة، ونهايتهما مغلقة بسكتة العروض والضرب، يبدأ الشاعر بالدال وما يحوكه خلاله من معنى ثم يتركه ريثما يبدأ به نفسه مع صدر الشطر الثاني، فكأن الشاعر قد أحب هذا الدال فكرره، أو أن مدلوله وما وراءه من معنى، وما يشي به من ظلال يطلبه ثانية، ليكون بداية لمعنى آخر متصل بالضرورة مع ما سبق أن أورده في الشطر الأول. فقد أورد الشاعر (بكيناك) متعلقة في الشطر الأول (بحدثان الفراق)، ثم كررها ثانية متعلقة (بالأمور العظائم)، ولا يمكن لأية كلمة أن تؤدي ما أدته كلمة (بكيناك) في الشطر الثاني مع ارتباط الأمور العظائم بحدثان الفراق، وكأن البيت قد تحول إلى وحدة معنوية واحدة عن طريق التذييل الذي ربط الشطر الأول بالثاني.

وانظر إلى قول الفرزدق: (١٦٤)

لِيَبكِ عَلى الحَجّاجِ مَن كانَ باكِياً عَلى الدينِ أو شارٍ عَلى الثَغرِ واقِفِ

وقد جاء التذييل هنا بالجناس الناقص الاشتقاقي بين (ليبك و باكيًا)، مما أحدث نغمًا موسيقيًا مستعذبًا، كما أنه أدى دورًا دلاليًا؛ إذ دال (ليبك) قد غدا مفتاح البيت كله، وقد جاءت في صيغة الأمر الطلبي، فمن كان باكيًا على الدين فلا يبكي إلا لموت الحجاج، وكأن الحجاج قد أصبح رمزًا للدين وشارة للشريعة، فبموته يثلم الدين وتنقص الشريعة، ومن ثم حُقَّ عليه البكاء والعويل، ووجب عليه النواح والندب.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد اختصر التذييل هنا معنى البيت، وقد جاء تكرار الدال هنا مع نهاية الشطر الأول معلنًا نهاية المعنى وانقضائه، وكأن المعنى هنا حركة دائرية صغيرة طرفاها التذييل صدر البيت ونهاية البيت الأول، فبدايته هي نهايته، وهي ليست نهاية الشطر الأول فحسب، بل هي نهاية البيت كله، إذ العجز هنا لم يأت بجديد، وإن لم يخل من مكملات الجملة وفضلاتها.

وهكذا أدى التذييل دوره الدلالي ومبتغاه المعنوي، وإن انفتح هذا الدور أكثر حينما يتعانق التذييل (بداليه) مع صدر البيت، ومنه قول الفرزدق: (١٦٥)

بَقِيتُ وَأَبقَت مِن قَناتي مَصابَتي عَشَوزَنَةً زَوراءَ صُمّاً كِعابُها

معنى هذا أنه إذا كان الشكل الأخير للتصدير ـــــ ـــــ (×)(×) يحمل وظيفة إيقاعية تفقوية عالية، فإن الشكل الأخير للتذييل (×)(×)ـــــ ـــــ يحمل وظيفة دلالية مكثفة ولعل هذا مرده وقوع التذييل في مطلع البيت وورد التصدير في مقطعه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٥- الترديد

وهو أن يأتي الشاعر بلفظهٍ متعلقةً بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسيم منه.[١٦٦] ومن ثم فإن الترديد وإن كان نوعًا من التكرار، فإنه لابد أن يحمل اللفظ المستعاد معنى آخر غير موجود في الدال الأول.

وقد جاء الترديد عند جرير ثلاثا وعشرين مرة أي بنسبة ١٧,٦٨٪، وقد ورد بالنسبة نفسها- تقريبًا- عند الفرزدق، أي ١٧,٦١ ٪، بواقع تسعين مرة.

وقد تعددت أشكاله، وتنوعت صيغه لدى الشاعرين، ومن أمثلته عند جرير:

- رَأت مَرَّ السنينَ أخَذنَ مِنّي كَما أخَذَ السَرارُ مِنَ الهِلالِ[١٦٧]
- لَو خِفتُ لَيثاً أبا شِبلَينِ ذا لِبَدٍ ما أسلَموني لِلَيثِ الغابَةِ العادي[١٦٨]
- إذا ما دَعا قَومٌ عَلَيَّ أخاهُمُ دَعَوتُ فَلَم أسمِع حَكيماً وَلا عَمرا[١٦٩]
- تَزورُ بَناتُهُ جَدَثاً مُقيماً بِنَفسي ذَلِكَ الجَدَثُ المَزورُ[١٧٠]
- بَكَيناكِ حِدثانَ الفِراقِ وَإِنَّما بَكَيناكَ إِذ نابَت أُمورُ العَظائِمِ[١٧١]
- أَرعى النُجومَ وَقَد مَضَت غَورِيَّةً عُصَبُ النُجومِ كَأَنَّهُنَّ صِوارُ[١٧٢]
- راحَ الرِفاقُ وَلَم يَرُح مَرّارُ وَأقامَ بَعدَ الظاعِنينَ وَساروا[١٧٣]

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يلاحظ هنا أن جريرًا استخدم بنية الترديد عبر مواقع مختلفة من البيت، وصاغ منه أشكالاً هندسية متنوعة، ما بين احتضان التصدير إلى تشكيله التذييل إلى وقوعه في حشو البيت. وقد رأينا الشاعر وقد أتى بدال من الدوال، ثم كرره نفسه تبعًا لما يريده من معنى، وما يتغيا وراءه من دلاله. بيد أن تكرره ثانية وإن كان فيه استصحاب للدال والمدلول، فإن السياق يؤمي بأن الدال الثاني فيه معنى غير مصحوبا بالأول، الذي له ظلال إيحائية غير موجود بالثاني.

فقد كرر الشاعر الدال (أخذ)، وإن كانت في الأول متعلقة بالسرار، وفي البيت الثاني كرر الشاعر كلمة (ليثا) مرتين؛ الأولى متعلقة بالفعل (خفت) وفي الثاني بالفعل (أسلموني)؛ والأولى مضافة إلى (أبا شبلين) والثانية بـ (القوم)، وفي الثاني علَّقه (بذات الشاعر) الحزينة الأسيانة التي تدعو فلا يسمع لها، في حين أن القوم يدعون إخوانهم فيستجاب لهم.

وفي البيت الرابع تعلق دال (الجدث) المكرر بـ (المقيم)، وفي الثاني بـ (المزور)، والأول متعلق بـ (بنات الميت)، والثاني بذات الشاعر التي تريد فداء هذا الميت، وأنَّي لها ذلك؟! فليس ثمة سبيل إلا الزيارة.

وفي الخامس كرر دال (بكيناك)، غير أنها تعلقت أولاً بـ (حدثان الفراق)، ثم تعلقت ثانيًا في عجز البيت بـ (الأمور العظائم)، وإن كان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشطر الثاني ما هو إلا إطناب للأول، فالأمور العظائم متضمنة في حشر الفراق، وجزء منها.

وفي السابع كرر دال (علق)، وجاءت في الأولى مضافة إلى (مضنة)، والثانية بـ (لابس)، وواضح أيضًا تقسيم البيت إلى شطرين: الأول خاص بجماعة المشيعين، والثاني متعلق بذات الشاعر. وفي البيت الأخير تعلق الفعل (راح) بـ (الرفاق)، وفي الثاني تعلق بـ المرثي (مرار)؛ وذلك زيادة في الأسى والحسرة والندامة؛ إذ ظعن الجميع ورحلوا تاركين مرارًا مقيمًا في وحشته مغيبًا في حفرته.

ومن أمثلته عند الفرزدق:

- مَن يَقتُلُ الجوعَ بَعدَ اِبنِ الشَهيدِ وَمَن بِالسَيفِ يَقتُلُ كَبشَ القَومِ إِذ عَكَرا[١٧٤]
- ما كُنتُ أَبكي الهالِكينَ لِفَقدِهِم وَلَقَد بَكَيتُ وَعَزَّ ما أَبكاني[١٧٥]
- وَلَو أَنَّ قَوماً قاتَلوا المَوتَ قَبلَنا بِشَيءٍ لَقاتَلنا المَنِيَّةَ عَن بِشرِ[١٧٦]
- كَلَيلِ مُهَلهَلٍ لَيلي إِذا ما تَمَنّى الطولَ ذو اللَيلِ القَصيرِ[١٧٧]
- وَقَد كانَ حَيّاتُ العِراقُ يَخِفنَهُ وَحَيّاتُ ما بَينَ اليَمامَةِ وَالقَهرِ[١٧٨]
- سَلَوتُ عَنِ الدَهرِ الَّذي كانَ مُعجِباً وَمِثلُ الَّذي قَد كانَ مِن دَهرِنا يُسلي[١٧٩]
- أَنُقتَلُ فيكُم إِذ قَتَلنا عَدُوَّكُم عَلى دينِكُم وَالحَربُ بادٍ قَتامُها[١٨٠]

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

- وما لكما لا تبكيانِ وقد بكى مِنَ الحَزَنِ الهَضبُ الَّذي قَد تَقَلَّعا(١٨١)

- فلو نطمُ الأنعامُ شيئاً بكَينَهُ وكانَ عَلى الجَرّاحِ تَبكي البَهائِمُ(١٨٢)

وغير ذلك من الأمثلة الكثير التي بدا فيها الترديد بنية ذات شأن إذا قيست بأبنية البديع الأخرى، مع الوضع في الاعتبار أن هذه الأبنية البديعية، والصور التحسينية تندرج تحت إطار الترديد، وتنضوي داخلها ما بين التجنيس إلى التصدير إلى التذييل... إلخ. وقد حمل الترديد في هذه الأبيات وغيرها موسيقى رائعة، وإيقاعًا ظاهرًا نجم عن تدويمات صوتية، وتكرارات فونيمية معينة.

والترديد وإن كان- في الأصل- محسنًا لفظيًا، فإنه يحمل شحنات دلالية مكثفة، خاصة وأنه ليس مجرد تكرارِ أصوات لا طائل من ورائها، أو ترديد كلمات لا معنى لها.

فقد كرر الشاعر دال (يقتل) مرتين؛ الأولى في صدر البيت، والثانية في عجزه، وكأن الترديد قد أحال البيت إلى دلالتين منفصلتين؛ ففي الأولى تعلق الفعل بـ "الجوع" والثاني بـ (كبش القوم-قائدهم وبطلهم)، مع أن الفاعل واحد في الفعلين، هو المرثي الذي يقتل الجوع كناية عن كرمه، مشخصًا الجوع بإنسان يُقتل، كما أنه يقتل كبش القوم كناية عن بطولته وشجاعته. معنى هذا، أن الدلالتين وإن كانتا منفصلتين ظاهرًا فإنهما في الوقت نفسه متصلتان تنبئان معًا عن مروءة المرثي حال السلم والحرب.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وفي البيت الثاني تكرر دال (بكى) ثلاث مرات؛ جاء في الأولى مضارعًا (أبكى) منفيًا في المعنى الماضي (ما كنت)، وفي الشطر الثاني تكرر مرتين (بكيت وأبكاني) على صيغة الماضي في معنى المضارع. وقد جاء الدوال الثلاثة متعلقة بذات الشاعر الحزينة الآسفة على موت المرثي وقد قسم الترديد البيت إلى محورين؛ الأول متعلق بحالة الشاعر قبل فقد هذا المرثي، وجاء هنا بصيغة نفي البكاء، والثاني متعلق بحالته الآن بعد وفاة المرثي والتي تكررت فيها دوال البكاء مرتين مثبتتين، مسبوقة بالحرف (قد) التي تفيد التأكيد والتحقيق. وفي البيت الثالث تكرر دال (قاتلوا) مرتين، وإن تعلق في الأول بـ (قوم) نكرة في صيغة الماضي، والثانية متعلقة بـ (نحن) أي قبيلة الشاعر في صيغة المضارع، وقد حسن استخدام الشاعر للالتفات ما بين الغائب إلى المتكلم.

وفي البيت الرابع تكرر دال الليل ثلاث مرات، وإن جاء عبر سياقات مختلفة؛ إذ تعلق أولاً بـ ليل مهلهل بين ربيعة، والثاني ← ليل الشاعر، والثالث ← شخص ثالث نكرة. وقد برع الشاعر هنا حينما عكس التشبيه، فغدا المشبه به مشبهًا، فأصبح ليل مهلهل مشبهًا بـ · ليل الشاعر· الحزين الأسف على هلاك المرثي، زيادة في الألم، وما يعانيه الشاعر من متاعب وآلام وما يقاسيه من حزن وأوصاب، فقد طال ليله، وكثر ألمه، وجل خطبه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وفي البيت الخامس تكرر دال (حيات أي الشجعان) مـــرتين، وقـــد تعلقت الأولى بـــ (العراق)، والثانية تعلقت بـــ (شجعان اليمامة والحجاز)، وفي هذا دليل على عموم شجاعة الحجاج، وشمول مخافته للأبطال من كل صقع ومصر.

وهكذا في باقي الأمثلة التي يغدو فيها الترديـــد مؤســـسًا لـــدلالات مختلفة، عبر سياقاته المتنوعة ومواضعه في البيت الشعري.

نخلص من ذلك إلى المقارنة التالية في مجال الموسيقا الداخلية بين الشاعرين:

الموسيقا الداخلية	الفرزدق	جرير
التصريع	٣,٢٨	١٥,٣٨
التصدير	٤,٨٩	٨,٤٦
الترديد	١٧,٦١	١٧,٦٩
التجنيس	٤,١٩	٦,١٥
التذييل	٤,٨٩	٦,١٥
المجموع	٣٤,٨٦	٥٣,٨٣

نلاحظ من خلال الجدول ما يلي:

أولاً: أن الترديد أعلى نسبة لدى الشاعرين؛ إذ إنه يحتضن غيـــره مـــن أبنية البديع الأخرى بما فيها التكرار.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثانياً: ندرة الموسيقا الداخلية أو موسيقى الحشو بصفة عامة لدى الشاعرين وإن كانت عند الفرزدق بصورة أقل، وهذا يعنى أنهما لم يأبها كثيراً بهذه الأبنية الموسيقية فى الوقت الذى حشدا فيه إمكانيتهم في الإطار الخارجى. وكأن الفرزدق كان يتأبى على هذه الموسيقا بعد أن حشد الموسيقا الخارجية ما تحتاج إليه من تكثيف وإيقاع على نحو ما رأينا فى الوزن والقافية.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخاتمة

وفيها نستعرض أهم نتائج هذه الدراسة:

١- إن الحكم بأفضلية جرير على الفرزدق في الرثاء أمر يستحق المراجعة والنقاش.

٢- تبلغ نسبة الرثاء عند جرير ٢,١٢%، بينما هي الفرزدق ٧,١٢%.

٣- تشابه الشاعرين في النظم -في فن الرثاء- على الطويل والبسيط والوافر والكامل، وإن زاد الفرزدق بحر المتقارب بنسبة ضئيلة.

٤- لم يستفد كلا الشاعرين من الإمكانات المتاحة للبحور الشعرية؛ بحيث لم نر جزءاً ولا تدويراً.

٥- هيمنة نسبة البحور المزدوجة عند الفرزدق، وقد أرجع الباحث ذلك إلى روم الشاعر موسيقى التنوع وإيقاع الاختلاف.

٦- وقوع كلا الشاعرين في بعض الهنات العروضية التي لا تفت في مقدرتهما في إقامة الوزن.

٧- نظم الفرزدق على ثلاث عشرة حرفاً بينما نظم جرير على تسعة فقط، وإن ظل روي الراء متصدراً لدى الشاعرين.

٨- سيطرة الروي المكسور لدى الشاعرين واختفاء المقيد.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٩- تتسم قوافي الفرزدق بالكثافة الإيقاعية، ولذلك زادت نسبة المتدارك عن المتواتر خلافاً لصاحبه.

١٠- كثرة القافية الصرفية لدى الشاعرين.

١١- جاءت القوافى لدى الشاعرين متمكنة غير مستدعاة، وإن ظهرت بعض القوافي المستدعاة عند جرير.

١٢- جاء الإيطاء عند جرير مرة واحدة، بينما كثر التضمين عند الفرزدق.

١٣- ندرة الموسيقا الداخلية لدى الشاعرين، ولعل الحزن قد شغلهما عن ذلك، وإن بقي الفرزدق متأبياً عليها إذ قلت عنده بصورة ملحوظة.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، س ذخائر العرب، دار المعارف، ١٩٧٤.

٢- ديوان الفرزدق: تقديم وشرح مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دت.

٣- المستدرك على ديواني الفرزدق وجرير، د. طراف طارق النهار، جامعة صنعاء، د ت.

ثانيا: المراجع القديمة:

١- ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير، تحقيق: د. حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣هـ.

٢- ابن الأثير: المثل السائر، تحقيق: د. أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر، ١٩٦٠م.

٣- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤- ابن رشيق القيروانين (أبو علي بن الحسن القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨٩.

٥- ابن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، قرأه وعلق عليه: الشيخ محمود محمد شاكر، تقديم د. عبد الحكيم راضي، س ذخائر العرب الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

٦- ابن طباطا (محمد بن أحمد): عياد الشعر، تحقيق: د. طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية بالقاهرة، ١٩٥٦.

٧- الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان): كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك: دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٥.

٨- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ت.

٩- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد العظيم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٧٩.

١٠- ابن النديم، الفهرست، لبنان، د ت.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثالثًا: المراجع الحديثة:

١- د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط٤، ١٩٨١.

٢- د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٨١.

٣- د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب بالفجالة، دت.

٤- د. أحمد كشك: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والدلالة، دار غريب، ٢٠٠٣.

٥- د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط٣، ١٩٨٣.

٦- د. حسن الشيخ الفاتح: جرير مدينة الشعر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١.

٧- د. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجًا، دار الحوار، سوريا، ط١، ٢٠٠٥.

٨- د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٩- د. سعد مصلوح: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، دار عين للدراسات والبحوث، ط١، ١٩٩٣.

١٠- د. سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند أبوللو، دار المعارف، ط٢، ١٩٩١.

١١- د. شاكر الفحام: الفرزدق، سوريا، ١٩٧٤.

١٢- د. شوقي ضيف: العصر الإسلامي، دار المعارف، ط١٢، ١٩٩٠.

١٣- د. شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، ١٩٥٢.

١٤- د. عبد الرحمن آلوجي: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق.

١٥- د. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣، الكويت، ١٩٨٩.

١٦- د. عمر صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

١٧- د. عيسى على العاكوب: العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر: سوريا، ط٢، ٢٠٠٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٨- د. فاطمة محجوب: دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٦.

١٩- د. فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧.

٢٠- د. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢، دار العلم للملايين، د.ت.

٢١- د. مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبية، لبنان، ط١، ١٩٩٧.

٢٢- د. محمد على سلطان، العروض وموسيقا الشعر، ط١، جامعة دمشق، ١٩٨٢.

٢٣- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، دت.

٢٤- د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.

٢٥- د. يسرية المصري ، بنية القصيدة عند أبي تمام، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٢٦- د. يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي، العصر الإسلامي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

رابعاً: المراجع المترجمة:

١- جون كوين، بناء لغة الشعر، واللغة العليا، ترجمة: د. أحمد درويش، دار غريب بالفجالة، ٢٠٠٠م.

خامساً: المجلات

- مجلة جذور النقدية (السعودية)

جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، المصطفى اللـــوازني، العدد ٢٧، المجلد الأول، المحرم ١٤٣٠هـــ، يناير ٢٠٠١م.

سادساً: الرسائل العلمية:

- محمد دياب محمد، الغزل الأندلسي من الإمارة إلى سقوط المرابطين، دراسة فنية، رسالة دكتواره، مخطوطة بكلية دار العلوم، جامعة الفيوم، ٢٠٠٦م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الهـــوامـــش

(١) نشرته دار المعارف ١٩٦٨.

(٢) الباحث بصدد إصدار دراسة أسلوبية شاملة عن فن الرثاء لدى الشاعرين تصدر قريبًا إن شاء الله.

(٣) د. فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٧، ص١٤

وينظر أيضا : سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القـاهرة، ط ٣، ١٩٩٢

(٤) طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود شاكر، تقديم د. عبـد الحكيم راضي، س الذخائر، الهيئة العامة لعصور الثقافة ٢٩٧/١

(٥) نفسه ٣٧٥/١

(٦) الأغاني ٨ / ١٩

(٧) طبقات فحول الشعراء ١ / ٤٥٦

(٨) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، لبنان، ط، ٢٠٠٠ ص ٣٥٧

(٩) شاكر الفحام، الفرزدق، ص ٤٥١

(١٠) د. شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، ط ٢، ١٩٩٠، ص ٢٨٨

وانظر أيضا : التطور والتجديد في الشعر الأموي، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٥٢، ص ١٨١

(١١) د. يوسف خليف، تاريخ الشعر العربي، العصر الإسلامي، دار الثقافة للنشر، ١٩٧٦، ص ١٨٥

وانظر أيضا : د. حسن الشيخ الفاتح، جرير مدينة الشعر، دار الجيل، بيـروت، ١٩٩١ ص ٢٣١

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١٢) وكان اعتمادنا على ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. محمد نعمان أمين طه، سلسلة ذخائر العرب، دار المعارف، ١٩٧٤، وقد اعتمد أيضاً على المستدرك على ديون جرير، د. طارق طراف النهار، جامعة صنعاء.

(١٣) وكان اعتمادنا على ديوان الفرزدق، تقديم وشرح: د/ مجيد طراد، وقد اعتمد أيضاً على المستدرك على ديون الفرزدق، د. طارق طراف النهار، جامعة صنعاء.

(١٤) يقول فيهما : **خليلي كم من زفرة قد رددتها ومن ظلمة وارت على ضحى حجرا**

إذا ما دعا قوم على أخاهم دعوت فلم أسمع حكيما ولا عمرا

(١٥) انظر مرثياته في أولاده ٢ / ٣٤، ١ / ٢٤٣، ٢ / ٢٧٠، ٢ / ٤١٨

وفي أبيه : ٢ / ١٦٩، ١ / ١٥٥، ٢ / ١١٧

وانظر مرثيته الرائعة في عمر بن يزيد الأسعدي ٢ / ٣٠٦ – ٣١٠ والتي مطلعها :

بكت عين مخزون فطال انسجامها وطالت ليالي حادثٍ لا ينامها

(١٦) مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، لبنان،ص١١، ١٩٩٧مادة Rhythm .

(١٧) د. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، لبنان، ٢٠٠١، مادة الإيقاع.

(١٨) كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق، غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص٤٣٧.

(١٩) المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ط٢، ص ٤٨٥.

(٢٠) ابن النديم، الفهرست، ص ٢١٣.

وفي فقدانهما خسارة كبيرة؛ إذ ربما لو عثرنا عليهما لفك ذلك الكثير من الطلاسم حول أسس نظرية الخليل للإيقاع، ولأوضح كثيرًا من المشكلات التي تثار حول عروضه.

(٢١) خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجًا، دار الحوار، سوريا ط١ ، ٢٠٠٥، ص ٦١.

(٢٢) محمد علي سلطاني، العروض وموسيقى الشعر،ط١، جامعة دمشق، ١٩٨٢ ص ٣٥.

(٢٣) محمد دياب محمد، الغزل الأندلسي من الإمارة إلى سقوط المرابطين، دراسة فنية، رسالة دكتوراه، مخطوطة كلية دار العلوم بالفيوم، ص ٤٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٢٤) مصطفى اللوزاني، جمالية الإيقاع في شعر العباس بن الأحنف، مجلة جذور، المملكة العربية السعودية، العدد ٢٧، مج١١، محرم ١٤٣٠هـ، يناير ٢٠٠٩ ص ٨٠.

(٢٥) في التفرقة بين الوزن والإيقاع ينظر على سبيل المثال : د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ص ٥٣٦٤٣٥، د. سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند أبوللو، دار المعارف، ١٩٩١، ص١٥

(٢٦) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، دار غريب للنسر، ٢٠٠. ص ٥٨.

(٢٧) ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ١ / ١٣٤

(٢٨) ينظر في ذلك : عبد الرحمن آل الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص ٥ - ٥٠

(٢٩) انظر في ذلك : د. سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، س دراسات أدبية، ط١، ١٩٩٣، ص ٥٦

(٣٠) العروض وإيقاع الشعر العربي، ص ٥٦

(٣١) د. أحمد كشك، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والدلالة، دار غريب، ٢٠٠٣ ص ٦٠

(٣٢) د. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الريس الأعلى للثقافة، ٩٠، ص ٨٠

(٣٣) د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط٣، ١٩٨٣، ص ٢٥١.

(٣٤) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢، دار العلم للملايين، ص ١٧١.

(٣٥) الديوان ٢ / ٦٣٦

(٣٦) الغريب أن محقق الديوان مع دقته وعلميته لم يعلق في الهامش على وزن هذا البيت.

(٣٧) الديوان ٢ / ٧١٩

(٣٨) الديوان ٢ / ١٣٦

(٣٩) الديوان ١/١٣٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٤٠) الديوان ١ / ٢٤٤

(٤١) الديوان ٢ / ٣٠٧، وقد أثبتها ابن سلام ١ / ٣٤١

(٤٢) العمدة، ١/١٣٢.

(٤٣) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص ٣٩٥.

(٤٤) ينظر في ذلك : موسيقى الشعر ص ٢٤٨ – ٢٤٩

(٤٥) نفسه ص ٢٤٨

(٤٦) الديوان ٢ / ٨٦٢

(٤٧) انظر: موسيقى الشعر، ص ٢٤٥.

هذا وقد اختلف في تعليل كثرة ورود حرف مارورياً وندرة آخر، وهجر ثالث فقدامة مثلاً يشترط أن تكون القوافي عذبة الحروف، سلسلة المخارج، نقد الشعر ص ٤٢.

بينما يرى د. أنيس أنه لا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى نقل في الأصوات أو خفتها بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة. موسيقى الشعر ص٢٤٨.

(٤٨) د. أبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨١، ص ٩٣

(٤٩) ينظر في ذلك : القافية، تاج الإيقاع الشعري ص ٥، وموسيقى الشعر/ ص ٢٤٨

(٥٠) ينظر في ذلك : موسيقى الشعر ص ٢٦، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٣٩، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، ص ١٠١

(٥١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصنعتها، ط٣، الكويت، ١٩٨٩، ٢/٨٦.

(٥٢) د. شاكر الفحام، الفرزدق، ٥٠٤.

(٥٣) الديوان، ٢/٥٨٤

(٥٤)الديوان، ١/٢٤٣.

(٥٥) الديوان، ١/٢٤٣.

(٥٦) الديوان، ١ / ١٠١.

(٥٧) الديوان، ٢/١٣٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٥٨) الديوان، ١ / ٢٦٢

(٥٩) ينظر في ذلك : بنية القصيدة عند أبي تمـام ص ١٠٣، خـصائص الأسـلوب فـي الشوقيات ص ٤٤

(٦٠) بنية القصيدة عند أبي تمام ص ١٠٣

(٦١) القافية الصرفية تسميها د. فاطمة محجوب القافية الصرفية البحتة، انظر : دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، ١٩٧٦، ص ٥٨، كما تسميها يسرية المصري القافية النوعية Cotegarielle وإن كان كلاً منهما يشترط تشابه كلمات القوافي في الدلالة.

(٦٢) الديوان ٢ / ٥٠٨

(٦٣) الديوان ١ / ٣٢٥

(٦٤) الديوان ٢ / ٦٨٢

(٦٥) الديوان ١ / ٣٠٠

(٦٦) الديوان ١ / ٥١

(٦٧) الديوان ٢ / ٥١٤

(٦٨) الديوان ٢ / ٨٦٢

(٦٩) نقد الشعر لقدامة ص ٢٦، وانظر : العمدة ٢ / ٣٧، وانظر : د. عيـسى العـاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دار الفكر، سوريا، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٢٤٩

(٧٠) الديوان، ٢/٥٨٤.

(٧١) الديوان، ٢ / ٨٦٢

(٧٢) الديوان، ٢/١٣٦.

(٧٣) الديوان، ٢/٣٢٢.

(٧٤) الديوان، ٢ / ٣٩٥

(٧٥) الديوان، ١/١٥٢.

(٧٦) الديوان، ٢ / ٢٧١

(٧٧) الديوان، ٢/٣٩٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٧٨) الديوان، ١٨٥/٢.

(٧٩) ينظر مثلاً : البحتري في سينيته الشرود في وصف إيوان كسرى :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

حيث نرى فيها عبقريته في اختيار ألفاظ قافيته...

(٨٠) الديوان، ٢ / ٥٠٤

(٨١) العمدة، ١ / ١٦١.

(٨٢) ينظر: الفحام ص ٥٠٥، عيار الشعر لأبى طباطبا ص٤٨، وابن سلام فى طبقاته ٣٦٠/٢- ٣٦٤.

(٨٣) العمدة، ١ / ١٦٩.

(٨٤) الديوان، ٢ / ٨٦٢.

(٨٥) الديوان، ١ / ١٠١ - ١٠٢.

(٨٦) انظر في ذلك الأستاذ محمود مصطفى في كتابه أهدى سبيل ص ١٣٣.

(٨٧) الغزل الأندلسي، ص ١٩١

(٨٨) الأغاني ٨ / ٢٠ وانظر د. شوقي ضيف في كتابه العصر الإسلامي ص ٢٧٥، حيث يقول : وقد عدّه اللغويون أحد مصادر اللغة حتى قالوا لولا الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب، ومن ثم دارت أشعاره في كتب اللغويين والنحاة كما دارت في كتب التاريخ والأخبار...

(٨٩) ينظر العمدة، ١ / ١٧١.

(٩٠) المثل السائر لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط١، نهضة مصر، ١٩٦٠، ٣ / ٢٠١

وينظر د. أحمد درويش – هامش ترجمته لكتاب بناء لغة الشعر لجون كوين، دار غريب، ٢٠٠٠، ص ٨٧ - ٩٤

(٩١) الفرزدق للفحام، ٤٦٩.

(٩٢) العمدة، ١ / ١٧١

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(٩٣) الديوان، ٢ / ٧١٩

(٩٤) الديوان، ١ / ٢٤٢

(٩٥) الديوان، ٢ / ٣٢٠

(٩٦) الديوان، ١ / ٥٣

(٩٧) الديوان، ١ / ٥١

(٩٨) الديوان، ١ / ٢٤٢

(٩٩) الديوان، ٢ / ٣٠٨

(١٠٠) الديوان، ٢ / ٢٥٤

(١٠١) الديوان، ٢ / ٣٩٦

(١٠٢) الديوان، ١ / ٤١٨

(١٠٣) ينظر في ذلك موقفه من الإقواء، أماكن متفرقة من الديوان.

(١٠٤) ينظر في ذلك الفرزدق للفحام ص ٤٧٠.

(١٠٥) تحرير التحبير، ١/٣٠٥.

(١٠٦) العمدة، ١/١٧٣.

(١٠٧) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ١٩٦٤، ٢ / ٩١.

(١٠٨) الديوان، ٢ / ٣٠٦

(١٠٩) الديوان، ٢ / ١٧٠

(١١٠) الديوان، ٢ / ٨٦٢

(١١١) الديوان، ٢ / ٨١٩

(١١٢) الديوان، ١ / ٢٤٢

(١١٣) الديوان، ١ / ٤٩٩

(١١٤) الفرزدق للفحام، ص٤٤٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١١٥) نقد الشعر ص ٥٨

(١١٦) الديوان، ٢ / ٨٦٤

(١١٧) الديوان، ٢ / ٧٣١

(١١٨) الديوان، ٢ / ٥٨٤

(١١٩) الديوان، ٢ / ٢٥٢

(١٢٠) الديوان، ٢ / ٣٢٠

(١٢١) الديوان، ١ / ٢٤١

(١٢٢) الديوان، ٢ / ٢٠

(١٢٣) الديوان، ١ / ١٠

(١٢٤) الديوان، ٢ / ٢٧١

(١٢٥) عمر صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص ٦٠.

(١٢٦) الديوان، ٢ / ٥٤٦

(١٢٧) الديوان، ٢ / ٤٦

(١٢٨) الديوان، ٢ / ٥٤٦

(١٢٩) الديوان، ٢ / ٨٠٦

(١٣٠) سرح العيون لابن بناته ص ٢٣٩ نقلاً عن شاكر الفحام ص ٤١٣

(١٣١) الديوان، ٢ / ٢٥٠

(١٣٢) الديوان، ٢ / ٣٤

(١٣٣) الديوان، ١ / ٢٤٤

(١٣٤) العمدة، ٢ / ٣

(١٣٥) نفسه.

(١٣٦) الديوان، المستدرك ص ٨

(١٣٧) الديوان، ٢ / ٣٠٩

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١٣٨) المستدرك ص ٨١

(١٣٩) الديوان، ١ / ٤٢٠

(١٤٠) الديوان، ٢ / ٨٦٢

(١٤١) الديوان، ٢ / ٢٥٤

(١٤٢) الديوان، ٢ / ٣٤

(١٤٣) الديوان، ٢ / ٧١٩

(١٤٤) الديوان، ٢ / ٣٠٧

(١٤٥) الديوان، ٢ / ٣٩٧

(١٤٦) الديوان، ١ / ٤١٩

(١٤٧) الديوان، ٢ / ٨٦٤

(١٤٨) الديوان، ٢ / ٧٢٩

(١٤٩) من المستدرك ص ٨

(١٥٠) العمدة، ٢ / ٣

(١٥١) الديوان، ٢ / ٣٠٩

(١٥٢) يقول :

غَضِبنا لَكُم يا آلَ مَروانَ فَاغضَبوا ... عَسى أَنَّ أَرواحاً يَسوغُ طَعامُها

وَلا تَقطَعوا الأَرحامَ مِنّا فَإِنَّها ... ذُنوبٌ مِنَ الأَعمالِ يُخشى إِثامُها

لَقَد عَلِمَ الأَحياءُ في كُلِّ مَوطِنٍ ... إِذا عُدَّتِ الأَحياءُ أَنّا كِرامُها

وَأَنّا إِذا الحَربُ العَوانُ تَضَرَّمَت ... نَليها إِذا ما الحَربُ شُبَّ ضِرامُها

(١٥٣) الديوان، ٢ / ٣٩٧

(١٥٤) الديوان، ٢ / ٨٦٤

(١٥٥) انظر مبحث التصدير

(١٥٦) الديوان، ٢ / ٩٧٦

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١٥٧) الديوان، ١ / ٣٥١

(١٥٨) الديوان، ٢ / ٥١

(١٥٩) الديوان، ٢ / ٨٦٢

(١٦٠) الديوان، ٢ / ٢٥٣

(١٦١) الديوان، ٢ / ٣٣

(١٦٢) الديوان، ١ / ٤٢٠

(١٦٣) الديوان، ٢ / ٩٧٦

(١٦٤) الديوان، ٢ / ٥١

(١٦٥) الديوان، ٢ / ٥١

(١٦٦) العمدة ١ / ٣٣٣

(١٦٧) الديون، ٢ / ٥٤٦

(١٦٨) الديوان، ٢ / ٨٠٦

(١٦٩) الديوان، ٢ / ٦٨٢

(١٧٠) الديوان، ٢ / ٦٩٤

(١٧١) الديوان، ٢ / ٧٩٦

(١٧٢) الديوان، ٢ / ٦٨٢

(١٧٣) الديوان، ٢ / ٧١٩

(١٧٤) الديوان، ١ / ٢٦٢

(١٧٥) الديوان، ٢ / ٣٩٦

(١٧٦) الديوان، ١ / ٢٤٠

(١٧٧) الديوان، ١ / ٢٤٥

(١٧٨) الديوان، ١ / ٢٤٢

(١٧٩) الديوان، ٢ / ١٩٦

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

(١٨٠) الديوان، ٢ / ٣٠٨

(١٨١) الديوان، ٢ / ٢٠

(١٨٢) الديوان، ٢ / ٣٢٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner