المَقاطِعُ الصَّوتيةُ وَأثرُها فِي الإيقاعِ فِي شِعْرِ الكُمَيْتِ بنِ زَيْدٍ الأسدي

إعداد

الباحث / عاطف عبدالعليم عبدالرحيم

المعيد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب - جامعة أسيوط

تاريخ الاستلام: ١١/ ٤ /٢٠٢٠م

تاريخ القبـول : ١٧ /٥ /٢٠٢٠م

ملخص :

يتناول هذا البحثُ المقاطعَ الصوتيةَ وأثرها في الإيقاع في شعر الكميت بن زيد الأسدي، فيتحدث عن تعريف المقطع الصوتي وأهميته وأنواعه التي استخدمها الشاعر، ثم يتناول بالتحليل بنية المقاطع الصوتية في قصيدتين من أعمال الشاعر، قصيدة من هاشمياته التي مدح فيها بني هاشم، وقصيدة من ديوانه من ناحية، الانفتاح والانغلاق وبيان نسبة كل نوع من المقاطع، ثم من ناحية طول المقاطع المستخدمه وقصرها وبيان الأنماط المقطعية التي وظفها الشاعر، ثم قياس سرعة الإيقاع في القصيدتين وربطهما بنسبة السرعة الافتراضية لبحور القصائد.

Abstract:

This resrearh treat with audio clips. and it's effect on rhythm in the poetry of Al Kamet bin Zaid Al Asdy, As it talks about the importance of the audio clips and it's importance and kinds as the poet used. Then it analyze the structure of the sound clips, in two poems of the poet's works. his poem from Hashmetah in which he praised bin Hasham and his poem from his collection in terms of openness and closure, and the percen tage statement of each type of sections.

Then, in terms of the length and shortness of the syllabic patterns employed by the poet, then measure the speed of the rhythm and link it to the defaut rate of speed for the poems.

كثُرت التعريفات التي وضعها علماءُ الأصوات للمقطع الصوتي؛ ذلك لأنَّ كلًا منهم ينظر إليه من زاوية مختلفة عن الآخر، وهذا الاختلاف في التعريفات ليس موضوعاً لدراستنا، فنحن هنا سنكتفي بتعريف المقطع بأنه: هو " كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من جهة اللغة موضوع الدراسة"(١).

ويحتلُّ المقطعُ الصَّوتيُّ أهميةً كبرى في التحليل اللغوي للنصوص، فهو وسيلة من الوسائل التي يعتمد عليها علماء الأصوات والعروض في تحليل نصوصهم، ومعرفة موسيقى الشعر وموازينه؛ ذلك لأنَّ عروض الشعر مبنيٌ في الأساس على تقسيم الكلام إلى مقاطع صوتيَّة، وإذا لم يتم تقسيمه على هذا الأساس فإنه سوف يَحدثُ خللٌ في وزن القصيدة، ويستعان بالمقاطع الصَّوتية في بيان مدى جمال النصوص وانسجامها، ومدى اتفاقها، أو اختلافها مع القواعد العربية للأصوات .

والمقاطع الصَّوتية لها دور كبير في إنتاج دلالة النص وتكوينها؛ فهي بمنزلة المعبر أو الجسر الذي يربط بين الصوت والدلالة المقصودة من ذلك الصوت، إنه "اللبنة الأولى التي يتشكل منها النصُّ الشعريُّ والأدبيُّ، وله وظيفة فنية ودلالية: أما **الوظيفة الفنية** فإن تماثل المقاطع الصَّوتية في النصِّ الأدبيِّ يُحدثُ إيقاعاً لغوياً، وهذا الإيقاع يُسهم في تشكيل جماليات النص الأدبي...أما **الوظيفة الدلالية** فإن المقطع لكونه أصغر وحدة في تركيب الكلمة أو لنقل أصغر وحدة صوتية في السياق، فإنه غالباً ما يتناسب مع الحالات الشعورية والنفسية"(٢)، وهذه الدلالات للمقاطع تتحدد من خلال السياق الذي يرد فيه، فليس من الممكن أنْ نحدد لكل مقطع من المقاطع دلالةً خاصةً به بعيداً عن السياق .

كما أنَّ دراسةَ المقاطع الصَّوتيَّة تفيدنا كثيراً في معرفة نسيج الكلمات العربية، وتجنب الوقوع في الخطأ عند اشتقاق الكلمات مثل: اشتقاق المضارع، أو الأمر، أو غيره، وكذلك يعمل على عدم توالي مقاطع مكروهة بالتخلص منها عن طريق دمج مقطع في آخر، أو حذف مقطع، أو بتقصير الحركات الطَّويلة، أو إضافة حركة قصيرة، أو حذف صوت صامت من بنية الكلمة(٣).

إنَّ اللغات تختلف فيما بينها في مقاطعها الصَّوتية فكل لغة لها نظامها المقطعي به يعرف نسيج الكلمة فيها، وتعرف من خلاله الموسيقى المتحكمة في النص، واللغة العربية يوجد بها خمسة أنواع من المقاطع، هي[٤] :

١- **قصير مفتوح**، يتكون من صوت صامت، وحركة قصيرة، ويرمز له بالرمز (ص ح) .

٢- **طويل مفتوح**، ويتكون من صوت صامت، وحركة طويلة، ويرمز له بالرمز (ص ح ح).

٣- **طويل مغلق ذو حركة قصيرة**، ويتكون من صوت صامت، وحركة قصيرة، وصوت صامت، ويرمز له بالرمز (ص ح ص) .

٤- **طويل مغلق ذو حركة طويلة**، ويتكون من صوت صامت، وحركة طويلة، وصوت صامت، ويرمز له بالرمز (ص ح ح ص) .

٥- **مغرق في الطول**، ويتكون من صوت صامت، وحركة قصيرة، وصوتين صامتين، ويرمز له بالرمز (ص ح ص ص) .

هذه هي المقاطع الصَّوتية المستخدمة في اللغة العربية، وإن كانت تختلف فيما بينها في كثرة الشيوع في الكلمات، وفي الصفحات الآتية سنحاول استنتاج الدلالات الناتجة من استخدام الشاعر للمقاطع الصَّوتية، وسنعتمد هنا، على جدول إحصائي يبين أنواع المقاطع التي استخدمها الكُمَيْتُ في شعره، من زاويتين، **الأولى**: زاوية الانفتاح والانغلاق، أما **الأخرى**: فزاوية الطول والقصر، فإذا " انتهى المقطع بصوت صامت، كان مغلقًا Closed، وإذا انتهى المقطع بحركة قصيرة أو طويلة كان مفتوحاً 0pen ، وإذا تكون المقطع من صوت صامت وحركة قصيرة، سمي المقطع قصيراً، وما عدا ذلك يسمّى مقطعاً طويلًا "[٥] .

ونظراً لأنَّ شعر الكُمَيْت ينقسم جزأين، فإننا سنقوم بتحليل أنموذجين من قصائده، قصيدة من الهاشميات، وقصيدة من الديوان، في محاولة لبيان الدلالات التي يرمي إليها الشاعر من مقاطعه .

أولًا- معيار الانفتاح والانغلاق :

وظفَ الكُمَيْتُ المقاطع المفتوحة والمنغلقة في شعره بنسب متفاوتة كما تتضح من الجدول الآتي :

١ – جدول المقاطع المغلقة والمفتوحة في قصيدة " طَرِبْتُ وما شَوْقًا " :

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	مغلق	مفتوح			مغلق	مفتوح	
١	٨	١٩	٢٧	٣٢	٨	٢٠	٢٨
٢	١٢	١٦	٢٨	٣٣	٨	١٩	٢٧
٣	٩	١٩	٢٨	٣٤	١٠	١٧	٢٧
٤	٩	١٩	٢٨	٣٥	٩	١٩	٢٨
٥	١٢	١٦	٢٨	٣٦	١٠	١٨	٢٨
٦	٧	٢١	٢٨	٣٧	٧	٢١	٢٨
٧	١٠	١٨	٢٨	٣٨	١١	١٧	٢٨
٨	١١	١٦	٢٧	٣٩	٩	١٩	٢٨
٩	٨	٢٠	٢٨	٤٠	٨	٢٠	٢٨
١٠	٨	٢٠	٢٨	٤١	١٠	١٨	٢٨
١١	١٠	١٨	٢٨	٤٢	٧	٢١	٢٨
١٢	١٤	١٤	٢٨	٤٣	١٠	١٨	٢٨
١٣	١١	١٧	٢٨	٤٤	١٢	١٦	٢٨
١٤	١٠	١٨	٢٨	٤٥	١٢	١٦	٢٨
١٥	١٠	١٨	٢٨	٤٦	٨	٢٠	٢٨
١٦	١٠	١٦	٢٦	٤٧	١٢	١٦	٢٨
١٧	١٣	١٤	٢٧	٤٨	١٠	١٨	٢٨
١٨	٧	٢١	٢٨	٤٩	١٣	١٥	٢٨
١٩	١٢	١٦	٢٨	٥٠	١٢	١٦	٢٨
٢٠	١١	١٧	٢٨	٥١	١١	١٧	٢٨
٢١	٩	١٩	٢٨	٥٢	٨	٢٠	٢٨
٢٢	٩	١٩	٢٨	٥٣	٩	١٨	٢٧
٢٣	٩	١٩	٢٨	٥٤	٨	٢٠	٢٨
٢٤	١١	١٧	٢٨	٥٥	١١	١٧	٢٨
٢٥	٧	٢١	٢٨	٥٦	٦	٢١	٢٧
٢٦	٨	٢٠	٢٨	٥٧	٦	٢٢	٢٨
٢٧	٩	١٩	٢٨	٥٨	٧	٢١	٢٨
٢٨	٩	١٩	٢٨	٥٩	٨	٢٠	٢٨
٢٩	١٠	١٨	٢٨	٦٠	١٠	١٨	٢٨
٣٠	١١	١٧	٢٨	٦١	٧	٢١	٢٨
٣١	١٣	١٤	٢٧	٦٢	٧	٢١	٢٨

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	مغلق	مفتوح			مغلق	مفتوح	
٦٣	١٠	١٨	٢٨	٩٥	٨	٢٠	٢٨
٦٤	١٠	١٧	٢٧	٩٦	١٠	١٨	٢٨
٦٥	٦	٢٢	٢٨	٩٧	٨	٢٠	٢٨
٦٦	١٠	١٨	٢٨	٩٨	١٠	١٨	٢٨
٦٧	١٠	١٨	٢٨	٩٩	٩	١٩	٢٨
٦٨	١٠	١٨	٢٨	١٠٠	٩	١٩	٢٨
٦٩	١٢	١٦	٢٨	١٠١	١١	١٧	٢٨
٧٠	٩	١٩	٢٨	١٠٢	١٠	١٨	٢٨
٧١	٧	٢١	٢٨	١٠٣	١١	١٧	٢٨
٧٢	٦	٢٢	٢٨	١٠٤	٧	٢١	٢٨
٧٣	١١	١٧	٢٨	١٠٥	١١	١٧	٢٨
٧٤	٩	١٩	٢٨	١٠٦	١٢	١٦	٢٨
٧٥	٧	٢١	٢٨	١٠٧	١٠	١٨	٢٨
٧٦	١٢	١٥	٢٧	١٠٨	٩	١٩	٢٨
٧٧	١٠	١٨	٢٨	١٠٩	٧	٢١	٢٨
٧٨	١٣	١٥	٢٨	١١٠	٧	٢١	٢٨
٧٩	١٢	١٦	٢٨	١١١	١١	١٧	٢٨
٨٠	٨	٢٠	٢٨	١١٢	١١	١٧	٢٨
٨١	١١	١٧	٢٨	١١٣	١١	١٧	٢٨
٨٢	١٠	١٨	٢٨	١١٤	١١	١٧	٢٨
٨٣	٦	٢٢	٢٨	١١٥	١١	١٧	٢٨
٨٤	١٣	١٥	٢٨	١١٦	١٢	١٦	٢٨
٨٥	١٣	١٥	٢٨	١١٧	٩	١٩	٢٨
٨٦	١٤	١٤	٢٨	١١٨	١٣	١٥	٢٨
٨٧	١١	١٧	٢٨	١١٩	٨	٢٠	٢٨
٨٨	٨	٢٠	٢٨	١٢٠	٩	١٩	٢٨
٨٩	١٣	١٥	٢٨	١٢١	١٠	١٨	٢٨
٩٠	١١	١٧	٢٨	١٢٢	٩	١٨	٢٧
٩١	١٠	١٨	٢٨	١٢٣	١٠	١٨	٢٨
٩٢	١٠	١٨	٢٨	١٢٤	٩	١٩	٢٨
٩٣	١٠	١٨	٢٨	١٢٥	١١	١٧	٢٨
٩٤	١٢	١٦	٢٨	١٢٦	٩	١٩	٢٨

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	مغلق	مفتوح			مغلق	مفتوح	
١٢٧	١١	١٧	٢٨	١٣٤	٩	١٩	٢٨
١٢٨	٩	١٩	٢٨	١٣٥	١٢	١٦	٢٨
١٢٩	٨	٢٠	٢٨	١٣٦	٩	١٩	٢٨
١٣٠	٩	١٩	٢٨	١٣٧	٥	٢٣	٢٨
١٣١	١١	١٧	٢٨	١٣٨	١١	١٧	٢٨
١٣٢	٧	٢١	٢٨	١٣٩	١٠	١٨	٢٨
١٣٣	٩	١٩	٢٨	١٤٠	١٠	١٨	٢٨
المجموع	–	–	–	١٣٦٩	٣٥٤٠		٣٩٠٩
النسبة المئوية	–	–	–	%٣٥,٠٢١	%٦٤,٩٧٨		١٠٠ %

ومن قراءة الجدول السَّابق يتضح لنا أنَّ نسبة التفاوت بين بيت وآخر قد توزعت على ثمانية عشر نمطًا، جاء سبعة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٠ مقابل ١٨)، وقد جاء ثلاثة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٩ مقابل ١٩)، وكذلك جاء ثلاثة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١١ مقابل ١٧)، وجاء خمسة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٨ مقابل ٢٠)، وجاء أربعة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٧ مقابل ٢١)، وتقترب النسبة في بعض الأبيات حيثُ جاء ثلاثة عشر بيتًا منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٢ مقابل ١٦)، وجاء ستةُ أبيات منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٣ مقابل ١٥)، وجاء أربعة أبيات منهاً نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٦ مقابل ٢٢)، وجاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٨ مقابل ١٩)، وتقل المسافة الفاصلة بين نسبة المقاطع المغلقة والمفتوحة حتى تصل إلى المناصفة بينهما، فقد جاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٤ مقابل ١٤)، واقتربت النسبة في بعض الأبيات حيثُ جاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٣ مقابل ١٤)، وكذلك جاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٠ مقابل ١٧)، وجاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٩ مقابل ١٨)، وجاء بيت واحد منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١١ مقابل ١٦)، وجاء بيت واحد منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٠ مقابل ١٦)، وجاء بيت

واحد منها نسبة المقاطع المغلقة فيه إلى المفتوحة (٦ مقابل ٢١)، وجاء بيت واحد منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (١٢ مقابل ١٥)، وكذلك جاء بيت واحد منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٥ مقابل ٢٣)، وهذا التقارب أو التباعد في النسبة بين المقاطع المغلقة والمفتوحة يوحي بحرص الشاعر على التنويع والتلوين الموسيقى لشعره، ويوحي بتعدد المواقف الشعورية والانفعالية، وكثرة العواطف المختلجة في قلبه، وكثرة المعاني التي يريد أن يعبر عنها من خلال تنويع مقاطعه الصَّوتية .

ومما يلحظ من الجدول السَّابق، أنَّ نسبة تردد المقاطع المغلقة إلى المفتوحة في هذه القصيدة يساوي ١,٨٦ % ؛ أي ١٣٦٩ مقطعاً مغلقاً في مقابل ٢٥٤٠ مقطعاً مفتوحاً، وهذه الغلبة للمقاطع المفتوحة تجعل النصَّ يقتربُ من الغنائيَّة؛ لما فيه من مد للصوت وإطالة فيه عند إنشاده، والمد يجعل الصوت أكثر وضوحاً في سمع المتلقي، ويعمل على إثارة حواسه، وتفريغ الشحنات العاطفيَّة الحزينة عند الشاعر؛ ليبرز ويوضح ما لقيه بنو هاشم من ظلم واضطهاد على يد بني أميَّة الذين اغتصبوا منهم الخلافة ونحّوهم جانباً من كل شيء في الدولة الإسلأميَّة، ويحاول أنْ يكتسب تعاطف الجمهور من خلال إبراز الآهات الحزينة من خلال المقاطع المفتوحة، ففي المقاطع المفتوحة يجد الشاعرُ ملاذاً للتنفيس عن نفسه، كما أنَّ مد الصوت والإطالة فيه صفة لصيقة بإنشاد الشعر. ومن الأمثلة التي وردت عند شاعرنا فيها غلبة للمقاطع المفتوحة على المغلقة قوله في القصيدة نفسها:

وَقَالُوا وَرِثنَاهَا أَبَانا وأُمَّنَا

ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص

وَمَا وَرَّثَتهُم ذَاكَ أمٌ وَلاَ أبُ

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ح

في هذا البيت غلبة واضحة للمقاطع المفتوحة على المغلقة، حيثُ جاءت المقاطع المفتوحة (٢١) مقطعاً في مقابل (٧) مقاطع مغلقة، وفي ميل الشاعر

للمفتوح على حساب المغلق هنا، رغبة منه في التعبير عن مدى طغيان بني أميَّة حين نسبوا الخلافة إلى أنفسهم وأنها من إرثهم الذي ورثوه عن آبائهم وأمهاتهم؛ لذلك نراه يعود فيقرر أنَّ الخلافة من ميراث النبي صلى الله عليه وسلم، ومن حق بني هاشم بعده، فيقول :

وَلَكِن مَوَارِيثُ ابنِ آمنَةَ الذِي بِهِ دَانَ شَرقِيّ لَكُم وَمُغَرِّبُ(٦)

وفي هذا البيت أيضاً، غلبة للمقاطع المفتوحة على المغلقة، حيثُ جاء فيه (٢٠) مقطعاً مفتوحاً مقابل (٨) مقاطع مغلقة، فالشاعر حريص على المقاطع المفتوحة؛ ليصل بمعانيه التي يحاول تقريرها إلى سمع المتلقي وقلبه؛ فالمقاطع المفتوحة تتسم بالوضوح السمعي العالي، وفيها ارتفاع للصوت يعمل على جذب ذهن المستمع، كما أنَّه يحاول أنْ يكتسب تعاطف الجمهور معه، ومع قضيته التي يدافع عنها من خلال إطالة النفس التي تعبر عن طول الأسى والمعاناة.

وقد تقل هذه النسبة بين المغلق والمفتوح من المقاطع، من ذلك قوله:

فَمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمدَ شيعةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشعَبَ الحَقِّ مَشعَبُ(٧)

حيثُ بلغ عدد المقاطع المفتوحة هنا (١٦) مقطعاً في مقابل (١٠) مقاطع مغلقة؛ ففي تقرير الحقائق تقلُّ المقاطع المفتوحة، فشاعرنا ليس له طائفة يتبعها غير بني هاشم، ولن يرضى بغيرهم بدلًا مهما لاقى من اضطهاد من قبل البيت الحاكم.

٢- جدول المقاطع المغلقة والمفتوحة في قصيدة " قفْ بالدِّيار " :

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	مغلق	مفتوح			مغلق	مفتوح	
١	٧	١٤	٢١	٩	٩	١٠	٢٩
٢	٥	١٥	٢٠	١٠	٦	١٤	٢٠
٣	٦	١٣	١٩	١١	٩	١١	٢٠
٤	٨	١١	١٩	١٢	٧	١٤	٢١
٥	٥	١٤	١٩	١٣	٦	١٤	٢٠
٦	٦	١٤	٢٠	١٤	٦	١٤	٢٠
٧	٦	١٣	١٩	١٥	٧	١٣	٢٠
٨	٦	١٤	٢٠	١٦	٥	١٥	٢٠

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	مغلق	مفتوح			مغلق	مفتوح	
١٧	٧	١٣	٢٠	٢٠	٦	١٤	٢٠
١٨	٧	١٠	١٧	٢١	٦	١٤	٢٠
١٩	٦	١٣	١٩	–	–	–	–
المجموع	–	–	–	–	١٣٦	٢٧٧	٤١٣
النسبة المئوية	–	–	–	–	٪٣٢,٩٢	٪٦٧,٠٧	٪١٠٠

ومن خلال قراءة الجدول السَّابق نجد أنَّ هناك تفاوتاً بين بيت وآخر في نسبة المقاطع المفتوحة إلى المغلقة، حيثُ توزعت على أحد عشر نمطًا، فقد جاءت سبعة أبياتٍ منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٦ مقابل ١٤)، ثم جاء بيتان منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٧ مقابل ١٤)، وجاء بيتان أيضًا نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٥ مقابل ١٥)، ثم جاء بيتان نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٦ مقابل ١٣)، وجاء بيتان نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٧ مقابل ١٣)، ثم جاء بيت واحد منها نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٩ مقابل ١٠)، وبيت واحد نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٩ مقابل ١١)، وبيت واحد أيضًا نسبة المقاطع المغلقة إلى المفتوحة (٧ مقابل ١٠)، وهذا التنويع في الأنماط المقطعيَّة والتفاوت بين المفتوح والمغلق من مقاطع القصيدة يوحي بحرص الشاعر على توفير التنويع الإيقاعي لقصيدته؛ ليجعلها تحظى باهتمام المتلقين، ويجعل شعره واسع العطاء متجدد الإحساس والمشاعر، وينطلق منها في استعطاف بني أميَّة ليعفوا عنه ويعطوه الأمان.

ومن قراءة الجدول السَّابق نجد أنَّ نسبة تردد المقاطع المغلقة إلى المفتوحة في القصيدة يعادل **٢,٠٣٦** % ؛ أي ١٣٦ مقطعًا مغلقًا في مقابل ٢٧٧ مقطعًا مفتوحًا، ومن الملاحظ أنَّ الشاعرَ قد بنى قصيدته على المقطع المغلق من النوع الثالث (ص ح ص) فهو يمثل ركيزة النص الشعري، وهذه الركيزة جاءت منسجمة مع عاطفة الشاعر، ورغبته في نيل العفو من بني أميَّة، ومن تَكْرَار الشاعر لهذا المقطع في نهاية كل بيت وتتابعه يتضح مدى التوافق والانسجام بينه

وبين نفسية الشاعر، وقد سكَّن الشاعرُ حرف الروي (الراء) الذي من صفاته التَكْرَار؛ ليظهر الضعف والانكسار أمام بني أميَّة، ولم يكتف الشاعر بهذه الدلالات من المقطع المغلق، وإنما استخدمه في مدح بني أميَّة، ونسبة الخلافة إليهم، فيقول في القصيدة نفسها :

أَنْتُمْ مَعادِنُ لِلخلا فَةِ كَابِراً مِنْ بَعْدِ كَابِرْ(٨)

فالخلافة كائنة ومستقرة عند بني أميَّة فقط، وهم معادنها وأصلها، والمقطع المغلق هنا، يوحي بحصر الخلافة على بني أميَّة فقط، وليس من حق أحد أنْ ينازعهم فيها .

وقد شاعت المقاطع المفتوحة في هذه القصيدة حتى غلبت على المقاطع المغلقة حيثُ؛ بلغت نسبتها ٦٧,٠٧ % ، وهذه النسبة الكبيرة للمقاطع المفتوحة تجعل النص يقترب من الغنائية " ومن جانب آخر فإنَّ المقاطع المفتوحة هي أكثر مسئولية عن البطء الإيقاعي في القصيدة أو البيت الشعري؛ لأنها تستغرق زمناً أطول في النطق من غيرها، في حين أنَّ المقاطع المغلقة – وهي الأكثر شيوعاً– أكثر مسئولية عن السرعة الإيقاعية في القصيدة أو البيت الشعري "(٩)، وفي قصيدتنا هذه أبيات أسرعت في إيقاعها، من ذلك قوله :

يا مَسْلَمُ بنُ أَبي الوليـ ـد لميَّتٍ إنْ شِئْتَ ناشِرْ(١٠)

ففي هذا البيت عمد الشاعر إلى توفير المقاطع المغلقة حيثُ بلغت (٨) مقاطع مغلقة في مقابل (١١) مقطعاً مفتوحاً؛ من أجل الإسراع بإيقاع البيت؛ لأنه ليس في موقف يستدعي البطء الإيقاعي فهو يحاول أنْ ينال العفو في أسرع وقت ممكن. ومن الأبيات التي أبطأ الشاعر بإيقاعها قوله :

يَا بْنَ العَقَائِلِ لِلعَقَا ئِلِ والجَحَاجِحَةِ الأَخايِرْ(١١)

استثمر الشاعر هنا، المقاطع المفتوحة، حيثُ بلغت (١٤) مقطعاً مفتوحاً في مقابل (٦) مقاطع مغلقة؛ لينفذ من خلالها إلى البطء الإيقاعي للبيت، وليكون أوضح في سمع المتلقي من غيره من الأبيات، ويكتسب تعاطف الممدوح، فمسلم بن أبي الوليد كريم الأصل؛ حيثُ إنَّ والده سيد معظم في قومه، كما أنَّ أمه محصنة عفيفة ليست من أهل الريبة .

ثانيًا- معيار الطول والقصر:

نوَّعَ الكُمَيْتُ مثل غيره من الشعراء في مقاطعه من حيثُ الطول والقصر، ولم يكتف بنمط واحد في شعره؛ ليجعل شعره متنوعًا في الناحية الإيقاعية، ويضفي عليه بعض الدلالات التي سنحاول أنْ نوضحها من خلال الجدول الآتي:

١- جدول المقاطع القصيرة والطَّويلة في قصيدة "طربت وما شوقًا"

رقم البيت	نوع	المقطع	المجموع	رقم البيت	نوع	المقطع	المجموع
	قصير	طويل			قصير	طويل	
١	١٢	١٦	٢٨	٢٩	١١	١٧	٢٨
٢	١٢	١٦	٢٨	٣٠	١١	١٧	٢٨
٣	١٢	١٦	٢٨	٣١	١٠	١٧	٢٧
٤	١٢	١٦	٢٨	٣٢	١٣	١٥	٢٨
٥	١٢	١٦	٢٨	٣٣	١٠	١٧	٢٧
٦	١١	١٧	٢٨	٣٤	١١	١٦	٢٧
٧	١٢	١٦	٢٨	٣٥	١٢	١٦	٢٨
٨	١١	١٦	٢٧	٣٦	١٢	١٦	٢٨
٩	١٣	١٥	٢٨	٣٧	١٠	١٨	٢٨
١٠	١٢	١٦	٢٨	٣٨	١١	١٧	٢٨
١١	١٠	١٨	٢٨	٣٩	١٢	١٦	٢٨
١٢	١٠	١٨	٢٨	٤٠	١٢	١٦	٢٨
١٣	١٣	١٥	٢٨	٤١	١٣	١٥	٢٨
١٤	١٢	١٦	٢٨	٤٢	١٣	١٥	٢٨
١٥	١١	١٧	٢٨	٤٣	١١	١٧	٢٨
١٦	٩	١٧	٢٦	٤٤	١٣	١٥	٢٨
١٧	١٠	١٧	٢٧	٤٥	١٠	١٨	٢٨
١٨	١٣	١٥	٢٨	٤٦	١٤	١٤	٢٨
١٩	١٢	١٦	٢٨	٤٧	١١	١٧	٢٨
٢٠	١٣	١٥	٢٨	٤٨	١١	١٧	٢٨
٢١	١٢	١٦	٢٨	٤٩	١٢	١٦	٢٨
٢٢	١٢	١٦	٢٨	٥٠	١٢	١٦	٢٨
٢٣	١١	١٧	٢٨	٥١	١٢	١٦	٢٨
٢٤	١٢	١٦	٢٨	٥٢	١٠	١٨	٢٨
٢٥	١٢	١٦	٢٨	٥٣	١٤	١٣	٢٧
٢٦	١٢	١٦	٢٨	٥٤	١٣	١٥	٢٨
٢٧	١٤	١٤	٢٨	٥٥	١٣	١٥	٢٨
٢٨	١٤	١٤	٢٨	٥٦	١٠	١٧	٢٧

رقم البيت	نوع	المقطع	المجموع	رقم البيت	نوع	المقطع	المجموع
	قصير	طويل			قصير	طويل	
٥٧	١٤	١٤	٢٨	٩١	١١	١٧	٢٨
٥٨	١١	١٧	٢٨	٩٢	١١	١٧	٢٨
٥٩	١٣	١٥	٢٨	٩٣	١٣	١٥	٢٨
٦٠	١٢	١٦	٢٨	٩٤	١٣	١٥	٢٨
٦١	١٣	١٥	٢٨	٩٥	١٢	١٦	٢٨
٦٢	١٣	١٥	٢٨	٩٦	١٢	١٦	٢٨
٦٣	١٠	١٨	٢٨	٩٧	١٣	١٥	٢٨
٦٤	١١	١٦	٢٧	٩٨	١١	١٧	٢٨
٦٥	١٤	١٤	٢٨	٩٩	١٣	١٥	٢٨
٦٦	١٠	١٨	٢٨	١٠٠	١٠	١٨	٢٨
٦٧	١١	١٧	٢٨	١٠١	١٠	١٨	٢٨
٦٨	١٣	١٥	٢٨	١٠٢	١٢	١٦	٢٨
٦٩	١٠	١٨	٢٨	١٠٣	١٠	١٨	٢٨
٧٠	١١	١٧	٢٨	١٠٤	١١	١٧	٢٨
٧١	١٣	١٥	٢٨	١٠٥	١٢	١٦	٢٨
٧٢	١٤	١٤	٢٨	١٠٦	١٠	١٨	٢٨
٧٣	١٢	١٦	٢٨	١٠٧	١١	١٧	٢٨
٧٤	١٢	١٦	٢٨	١٠٨	١٣	١٥	٢٨
٧٥	١٤	١٤	٢٨	١٠٩	١١	١٧	٢٨
٧٦	١٠	١٧	٢٧	١١٠	١١	١٧	٢٨
٧٧	١٣	١٥	٢٨	١١١	١١	١٧	٢٨
٧٨	١٠	١٨	٢٨	١١٢	١١	١٧	٢٨
٧٩	١٠	١٨	٢٨	١١٣	١٢	١٦	٢٨
٨٠	١٠	١٨	٢٨	١١٤	١١	١٧	٢٨
٨١	١١	١٧	٢٨	١١٥	١١	١٧	٢٨
٨٢	١٣	١٥	٢٨	١١٦	١٢	١٦	٢٨
٨٣	١٤	١٤	٢٨	١١٧	١٣	١٥	٢٨
٨٤	١١	١٧	٢٨	١١٨	١٢	١٦	٢٨
٨٥	١٠	١٨	٢٨	١١٩	١٣	١٥	٢٨
٨٦	٩	١٩	٢٨	١٢٠	١١	١٧	٢٨
٨٧	١٣	١٥	٢٨	١٢١	١١	١٧	٢٨
٨٨	١١	١٧	٢٨	١٢٢	١٢	١٥	٢٧
٨٩	١٢	١٦	٢٨	١٢٣	١٣	١٥	٢٨
٩٠	١١	١٧	٢٨	١٢٤	١٢	١٦	٢٨

رقم البيت	نوع		المقطع		المجموع
	قصير	طويل	قصير	طويل	
١٢٥	١٣		١٥		٢٨
١٢٦	١٣		١٥		٢٨
١٢٧	١٢		١٦		٢٨
١٢٨	١٢		١٦		٢٨
١٢٩	١٢		١٦		٢٨
١٣٠	١٠		١٨		٢٨
١٣١	١١		١٧		٢٨
١٣٢	١١		١٧		٢٨
المجموع	–		–		
النسبة المئوية					

رقم البيت	نوع		المقطع		المجموع
	قصير	طويل	قصير	طويل	
١٣٣	١١		١٧		٢٨
١٣٤	١١		١٧		٢٨
١٣٥	١١		١٧		٢٨
١٣٦	١٢		١٦		٢٨
١٣٧	١٣		١٥		٢٨
١٣٨	١٣		١٥		٢٨
١٣٩	١٣		١٥		٢٨
١٤٠	١٢		١٦		٢٨
–	١٦٣٢		٢٢٧٧		٣٩٠٩
	٤١,٧٤٩		٥٨,٢٥٠		٪١٠٠

بنى الشاعر قصيدته على بحر الطويل ذي العروض المقبوضة والضَّرب المقبوض، والصورة النظرية لبحر الطويل في أصل دائرة المختلف (٢٨) مقطعاً مقسمة بين (٢٠) مقطعاً طويلاً، و(٨) مقاطع قصيرة، لكن عند تحليل القصيدة لم نجد بيتاً واحداً أتى على الصورة النظرية لهذا البحر؛ حيثُ نجد إنَّ الصورة الفعلية للمقاطع المستخدمة فيها تتراوح ما بين (٢٧) مقطعاً في الأبيات (١٧، ٣١، ٣٣، ٣٤، ٥٦، ٧٦) ، و(٢٦) مقطعاً في البيت السادس عشر، و(٢٨) مقطعاً في باقي أبيات القصيدة، فشاعرنا ليس ملتزماً بالصورة النظرية لبحر الطويل، حتى وإن كان التزم في عدد كبير من أبيات القصيدة بعدد المقاطع جملة، إلا أنَّه لم يلتزم بعدد المقاطع الطَّويلة والقصيرة في القصيدة، فنتج عن ذلك أنماطٌ كثيرة في نوعية المقاطع عنده، على النحو الآتي :

وَمَن غَيرَهُم أرضَى لِنَفسِي شَيعَةً ومن بعدَهُم لاَ مَن أُجِلُّ وأُرجَبُ[١٢]

– ٧٧ – ٧٧٧ – ٧٧٧ – ٧ – ٧٧ – ٧٧٧ – ٧ – – ٧ – ٧*

تغلبت في هذا البيت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١٧ في مقابل ١٠)؛ حيثُ إنَّ الشاعر لم يلتزم بعدد المقاطع النظرية لبحر الطويل فجاء عددُ مقاطع هذا البيت (٢٧) مقطعاً* ؛ نظراً لزحاف القبض الذي أصاب بعض تفعيلات البيت، وفي البيت السادس عشر يقول:

فَمَا لِيَ إلاّ آلَ أحمَدَ شيعةٌ وَمَا لِيَ إلاَّ مَشعَبَ الحَقِّ مَشعَبُ[١٣]

– ٧٧٧٧٧ – ٧ – – ٧ – ٧ – ٧٧٧٧٧ – ٧٧ – ٧ – ٧

غلَّبَ الشاعرُ المقاطع الطَّويلة على القصيرة في هذا البيت (١٩في مقابل ٧) وهو البيت الوحيد الذي جاء عدد مقاطعه (٢٦) مقطعاً فقط، وفي البيت الثاني والثلاثين يقول:

إذا اتَضَعُونَا كارِهينَ لِبَيعَةٍ أنَاخُوا لأخرَى والأزِمَّةُ تُجذَبُ[١٤]

– ٧– – ٧٧٧– ٧– –٧–٧ – ٧٧ – ٧٧٧–٧– –٧– ٧

تغلبت في هذا البيت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١٥ في مقابل ١٣)، ويقول في مطلع قصيدته :

طَرِبتُ وما شَوقًا إلى البِيضِ أَطرَبُ ولاَ لَعِبًا مني أذُو الشَّيبِ يَلعَبُ[١٥]

–٧٧٧– – ٧ – ٧٧ – ٧ – ٧ – ٧٧٧– – ٧ – ٧٧ – ٧ – ٧

تغلبت في هذا البيت المقاطعُ الطَّويلة على القصيرة (١٦ في مقابل ١٢)، ويقول في البيت الثاني عشر:

قُل لِلذي في ظِلِّ عَمياءَ جَونةٍ يَرى الجَورَ عَدلاً أينَ لا أين تَذهَبُ[١٦]

– ٧٧ – ٧٧٧–٧٧–٧– ٧ – ٧ ٧ ٧ –٧ ٧ – ٧٧ –٧ ٧

وقد تغلبت في هذا البيت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١٨ مقابل ١٠)؛ ليستطيع الشاعر من خلال مقاطعه الطَّويلة أنْ يعبر عن مدى طغيان بني أميَّة وظلمهم، ومدى جورهم ونفسيتهم السيئة التي سولت لهم أنَّ الظلمَ هو العدلُ، ويقرر حقيقة يعلمها الجميع وإنْ كان بنو أميَّة يتغاضون عنها، وهي أنهم سيردون إلى الله سبحانه وتعالى ويحاسبهم على كل شيء فعلوه، وفي البيت الحادي والثلاثين يقول:

بِحَقِّكُمُ أَمسَت قُرَيشٌ تَقُودُنا وبِالفَذِّ مِنها والرَّدِيفَينِ نُركَبُ[١٧]

– ٧–٧٧٧– ٧٧ –٧ ٧ – ٧٧٧ –٧٧ –٧ ٧

بلغ عدد المقاطع (٢٨) مقطعاً إي إنَّ الشاعرَ تصرفَ في نسبة المقاطع الطَّويلة والقصيرة، حيثُ جاء فيه (١٧) مقطعاً طويلًا في مقابل (١١) مقطعاً قصيراً، وفي البيت الثامن والعشرين:

بِخاتِمِكُم غصباً تَجُوزُ أُمورُهُم فَلَم أرَ غَصباً مِثلَهُ يَتَغصَّبُ[١٨]

–٧– – ٧٧٧ –٧ – ٧–٧ – ٧ – –٧٧٧– –٧ – –٧– ٧

تساوت في هذا البيت المقاطع الطَّويلة والقصيرة، فقد جاء (١٤) مقطعًا طويلًا في مقابل (١٤) مقطعًا قصيراً، وتتغلب المقاطع الطَّويلة على القصيرة في البيت الرابع والثلاثين يقول :

لِينتَتِجُوهَا فِتنَةً بَعدَ فِتنةٍ فَيفتَصِلُوا أفلاَءَها ثُمَّ يَربُبُوا[١٩]

– ٧– ٧٧٧ –٧٧ ٧–٧ – ٧– –٧٧٧– ٧٧ –٧ ٧

تغلبت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١٦ في مقابل ١١)، فبنو أميَّة تتابعت في عهدهم الفتن، وهم من كان ينهض إليها ليشعلوها؛ كي يصرفوا الناس عن طلب الخلافة منهم، وفي البيت السادس والثمانين يقول :

وإن هَاجَ نَبتُ العلمِ في النَّاسِ لم تَزَل لَهُم تَلعَةٌ خَضرَاءُ منهم ومِذنَبُ[٢٠]

– ٧٧ – ٧٧٧ – ٧٧ – ٧ – ٧ – ٧٧ – ٧٧٧ –٧٧ –٧ ٧

تغلبت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١٩ في مقابل ٩)؛ لأن بني هاشم هم مصدر العلم بين الناس، ولمناسبة مقام المدح نرى الشاعر يكثر من المقاطع الطَّويلة؛ لما فيها من مد بالصوت وارتفاع فيه كي يصل إلى سمع المتلقي وقلبه، وفي البيت اثنان وعشرون بعد المائة يقول :

إذَا أنفَذَت أحضَانَ نَجدٍ رمى بها أَخَاشِبَ شُمّاً من تِهَامَةَ أخشَبُ[٢١]

–٧– ٧٧٧ – ٧٧– ٧ – ٧ – ٧٧٧– ٧– – ٧– ٧

تغلبت المقاطع الطَّويلة هنا على القصيرة (١٥ في مقابل ١٢) .

من خلال التحليل والإحصاء للمقاطع الصَّوتيَّة في هذه القصيدة نرى أنَّ المقاطع عنده ليست ثابتة من ناحية الكم، وكذلك في نوعية المقاطع من حيث طولها وقصرها، وقد أظهرت الدراسة أن هناك غلبة واضحة للطويل من المقاطع على حساب القصير منها؛ ذلك أنَّ المقطع الطويل يناسب القضية التي شدَّ الكُمَيْتُ إليها نفسه طوال عمره، وهي مدح بني هاشم والدفاع عنهم، فالمدح لا يتناسب مع المقطع القصير، وإنما يناسب المقطع الطويل؛ لما فيه من وضوح سمعي ناتج عن مد الصوت، ويتناسب مع المواقف الحزينة لما فيه من تفريغ لمشاعر الحزن والأسى التي كانت منطوية على نفسية الكُمَيْت؛ لما لاقاه بنو

هاشم في عهد بني أميَّة، كما أن المقطع القصير يتميز بالسرعة؛ لأنه لا يستغرق زمناً كبيراً عند النطق به؛ فلذلك فهو يتناسب مع المعاني السريعة الخفيفة ليست المعاني المعبرة عن قضية جدلية كبرى. إنَّ الكُمَيْتَ كانَ حريصاً على توفير التنوع الإيقاعي لشعره، وهو ما يتضح من الأنماط المقطعيَّة التى حرص الشاعر عليها في قصيدته –كما يوضحها الجدول الآتي– وقد بلغت عشرة أنماط، وهو ما يؤكد أنَّ الشاعر كان يعتني بتنميق أشعاره، وهذا التلوين الإيقاعي لمقاطع القصيدة ناتج عن استخدام الشاعر للزحافات والعلل المتاحة له في بحره الشعري، كما أن زيادة الأنماط المقطعيَّة في القصيدة يُعطي فرصة كبيرة للشاعر في توفير النغمة الإيقاعية التي يريدها لقصيدته.

جدول الأنماط المقطعيَّة والفرق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة في قصيدة " طَرِبْتُ وما شَوقًا "

عددُ الأنماطِ المقطعيَّة	عددُ الأبياتِ	عددُ المقاطع		الفرق
		الطَّويلة	القصيرة	
١ـ	٣٩	١٦	١٢	٤
٢ـ	٣٤	١٧	١١	٦
٣ـ	٣٠	١٥	١٣	٢
٤ـ	١٧	١٨	١٠	٨
٥ـ	٥	١٧	١٠	٧
٦ـ	٩	١٤	١٤	٠
٧ـ	٣	١٦	١١	٥
٨ـ	١	١٧	٩	٨
٩ـ	١	١٩	٩	١٠
١٠ـ	١	١٥	١٢	٣

يتضح من الجدول السَّابق، أن هناك تبايناً في كم المقاطع ونوعها في هذه القصيدة، فمقاطعها لا تأتي على نمط أو نمطين، وإنما يتوزعها عشرة أنماط مقطعيَّة، وهو ما يوحي بتعدد المعاني التي تناولها الكُمَيْتُ في قصيدته تلك، فبينما هو يتحدث عن نفسه وتركه للطرب إذا به يتحدث عن بني هاشم، ويعقد في قصيدته مقارنات بينهم وبين بني أميَّة، وبين حال الناس في عهدهم، وحالهم في

عهد بني أميَّة، وإذا به يصف ناقته وصفًا جاهليًا بفخامة ألفاظه وغرابتها، كما أن التنوع قد يكون أمرًا في طبيعة بحر الطويل من خلال الزحافات والعلل التي يسمح بها هذا البحر .

٢- جدول المقاطع الطَّويلة والقصيرة في قصيدة " قفْ بالدِّيار "

رقم البيت	نوع المقطع		المجموع	رقم البيت	نوع المقطع		المجموع
	قصير	طويل			قصير	طويل	
١	١٠	١١	٢١	١٢	١٢	٩	٢١
٢	١٠	١٠	٢٠	١٣	١٠	١٠	٢٠
٣	٨	١١	١٩	١٤	١٢	٩	٢١
٤	٨	١١	١٩	١٥	١٠	١٠	٢٠
٥	٩	١٠	١٩	١٦	١٠	١٠	٢٠
٦	١٠	١٠	٢٠	١٧	٩	١١	٢٠
٧	٩	١٠	١٩	١٨	٤	١٣	١٧
٨	١٠	١٠	٢٠	١٩	٩	١٠	١٩
٩	٨	١١	١٩	٢٠	١٠	١٠	٢٠
١٠	٩	١١	٢٠	٢١	٩	١١	٢٠
١١	٩	١١	٢٠	-	-	-	-
المجموع	-	-	-	-	١٩٥	٢١٨	٤١٣
النسبة المئوية	-	-	-	-	%٤٧,٢١	%٥٢,٧٨	%١٠٠

بنى الكُمَيْتُ قصيدته على مجزوء الكامل الذي أصابه الترفيل[٢٢]، وقد تصرف الشاعر في نوعية المقاطع الطَّويلة والقصيرة في قصيدته، كما تصرف في عددها، فلم يلتزم بعدد مقاطع معين في نظم قصيدته؛ حيثُ تراوحت مقاطعه الطَّويلة ما بين (٨) مقاطع إلى (١١) مقطعًا، والقصيرة ما بين (٨) مقاطع إلى (١٢) مقطعًا؛ فنتج عن ذلك تنوع في نوعية المقاطع جاءت على النحو الآتي :

يا مَسْلَم بنُ أَبي الوَليـــ د لميَّتٍ إنْ شـــئْتَ ناشِرْ[٢٣]

٧٧ – ٧ – – ٧– ٧ – –٧– ٧٧٧ – ٧٧

في هذا البيت قد تغلبت المقاطع الطَّويلة على القصيرة (١١ في مقابل ٨)، ويقول في البيت التاسع :

إنَّ الـخـلافَـةَ والإلآ فَ بِرَغْمِ ذيْ حَسَـد وَواغِرْ
دَلَفًا مِـنَ الشَّرَفِ التَّلِيـ دِ إِلَـيْـكَ بِالـرِّفْـدِ المُوافِرْ

٧٧ – ٧٧٧٧٧ – – ٧– ٧– – ٧– ٧– –

جاءت نسبة المقاطع الطَّويلة في هذين البيتين أكبر من المقاطع القصيرة (١١ في مقابل ٩)، ومما جاءت فيه المقاطع الطَّويلة أكثر من القصيرة، قوله:

قِفْ بِالدِّيارِ وقُوفَ زَائِرْ وتَأنَّ إنَّكَ غَيْـــرُ صاغِـرْ

٧٧ – ٧ – – ٧– ٧٧ – – ٧– ٧– ٧– ٧٧

تغلبت المقاطع الطَّويلة على القصيرة بفارق بسيط، حيثُ جاءت (١١ في مقابل ١٠)، وفي البيت الثامن عشر يقول:

والسَّـاحِبُـــونَ اللَّاحِقُـو نَ الأرْضَ هُـــدَّابُ المـآزِرْ

٧٧ – ٧٧٧ – ٧ ٧٧ – ٧٧٧ – ٧٧

جاء عدد المقاطع الطَّويلة (١٣) مقطعًا في مقابل (٤) مقاطع قصـيرة ، ونرى في بعض الأبيات تساويًا في العدد بين القصير والطويل، من ذلك قوله :

فَالآن صِرْتُ إلى أُمَيَّـــــ ـــــة وَالأمُورُ إلى المَصايِرْ

٧٧ –٧– – ٧– ٧٧ –٧ – ٧– ٧٧ – ٧ – ٧٧

جاء عدد المقاطع القصيرة في هذا البيت مساويًا للمقاطع الطَّويلة؛ لما فيه من إعلان بأنه مهما ابتعد واختفى عن عيون بني أميَّة، فلن يستطيع الفرار منهم؛ لأن أمور الناس كلها بأيدهم هم فقط، وقد تغلبت المقاطع القصيرة على الطَّويلـة في بعض الأبيات، من ذلك قوله :

وَغَفَـرْتُـــمُ لِـذَوي الذُّنُو بِ مِنَ الأَكَـابِرِ وَالأَصـاغِرْ

٧٧ – ٧ – –٧–٧– – ٧–٧– –٧–٧– –

تغلبت المقاطع القصيرة على الطَّويلة (١٢ في مقابل ٩)؛ فالمقطع القصير يتميز بالسهولة والسرعة، ويأتي هذا ليدل على كثرة وسرعة عفو بني أميَّة .

نوَّعَ الكُمَيْتُ في عدد المقاطع ونوعيتها بين الطويل والقصير، حتى جاء عنده سبعة أنماط مقطعيَّة في هذه القصيدة، وهذا يدل على حرص الشاعر علـى توفير العنصر الإيقاعي المتجدد الذي يبتعد بالمتلقي عن الملـل، وكلمـا زادت الأنماط المقطعيَّة كان هذا أدعى لتوفير النغمة الإيقاعية للقصيدة .

جدول الأنماط المقطعيَّة في قصيدة قف بالديار

عددُ الأنماط المقطعيَّة	عددُ الأبياتِ	عددُ المقاطع		الفرق
		الطَّويلة	القصيرة	
١ـ	٨	١٠	١٠	٠
٢ـ	٤	١١	٩	٢
٣ـ	٤	١١	٨	٣
٤ـ	٢	١٠	٩	١
٥ـ	١	١١	١٠	١
٦ـ	١	٩	١٢	٣
٧ـ	١	١٣	٤	٩

يتضح من الجدول السَّابق أنَّ الكُمَيْتَ كان حريصاً على التنوع الإيقاعي، فلم يلتزم بنمط معين في قصيدته، وقد زادت المقاطع الطَّويلة على القصيرة في بعض الأبيات، وأتت متساوية في بعض الأبيات، وزادت المقاطع القصيرة على الطَّويلة في بعض الأبيات؛ وقد يكون مبرر الشاعر في ذلك أنَّه في موقف استعطاف واسترضاء لبني أميَّة كي يعفوا عنه، فناسب ذلك أن يأتي بالمقاطع القصيرة؛ لما فيها من خفة وسرعة وسهولة في النطق؛ حيثُ كان ينفذ من المقاطع القصيرة إلى مدحهم بكل صفات المجد والكرم وأنَّ الخلافة من حقهم هم فقط، أمَّا في الأبيات التي وظف فيها المقاطع الطَّويلة أكثر من القصيرة فكان يهدف منها إظهار الحزن والضعف والانكسار أمام بني أميَّة .

قياس سرعة إيقاع القصيدة :

إنَّ المتحكمَ في السرعة الإيقاعيَّة للبيت هو المقطعُ من حيثُ طولُه أو قصره؛ ذلك لأنَّ المقطعَ القصيرَ يستغرقُ جزءاً بسيطاً في نطقه؛ عبارة عن جزء من الثانية[٢٤]، ويستغرق المقطع الطويل ضعف ذلك الزمن؛ لأنه يساوي مقطعين قصيرين[٢٥]، وطول المقطع يعمل على الهدوء والبطء في إيقاع القصيدة أو البيت، والعكس تماماً عندما يقصر المقطع فإن ذلك من شأنه الإسراع بإيقاع البيت، وفي قياس السرعة سوف نعتمد على المقياس الذي وضعه د. سيد البحراوي في كتابه العروض وإيقاع الشعر، ويتم قياس سرعة البيت " بإعطاء كل مقطع قيمة رقمية تدل على كميته، فنعطي المقطع الطويل (١) والمتوسط

(٢) ، ثم تجمع هذه الأرقام وتقسم على عدد المقاطع فتنتج لنا نسبة السرعة الافتراضية للتفعيلة "[٢٦] .

١-قياس السرعة في قصيدة " طَرِبتُ وما شَوقًا "

بنى الكُمَيْتُ هذه القصيدة على بحر الطويل، والصورة النظرية لبحر الطويل تتكون من :

البحر	عدد المقاطع		المجموع	نسبة السرعة الافتراضيَّة
	الطَّويلة	القصيرة		
الطويل	٢٠	٨	٢٨	% ١,٢٩

وفي سرعة البيت توجد علاقة عكسية بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، فكلما زاد الفارق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، فإن البيت يتسم بالبطء الإيقاعي وتقل السرعة الافتراضية له، والعكس تماماً فإذا قل الفارق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، فإن ذلك من شأنه أن يجعل البيت يتسم بسرعة إيقاعه، والجدول الآتي يوضح السرعة الافتراضية لكل نمط عند الكُمَيْت في قصيدته محل الدراسة:

عدد الأنماط المقطعيَّة	عدد الأبيات	عدد المقاطع		الفرق	نسبة السرعة الافتراضية
		الطَّويلة	القصيرة		
١-	٣٩	١٦	١٢	٤	٪ ١,٤٣
٢-	٣٤	١٧	١١	٦	٪ ١,٤٠
٣-	٣٠	١٥	١٣	٢	٪ ١,٤٦
٤-	١٧	١٨	١٠	٨	٪ ١,٣٦
٥-	٥	١٧	١٠	٧	٪ ١,٣٧
٦-	٩	١٤	١٤	٠	٪ ١,٥
٧-	٣	١٦	١١	٥	٪ ١,٤١
٨-	١	١٧	٩	٨	٪ ١,٣٥
٩-	١	١٩	٩	١٠	٪ ١,٣٣
١٠-	١	١٥	١٢	٣	٪ ١,٤٥

ومن خلال الجدول السَّابق يتضح لنا صدق المقولة السَّابقة، فأعلى نمط في سرعته الافتراضية، هو النمط الذي تساوت فيه المقاطع فلم يوجد فيه فارق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، حيثُ جاءا متساويين في عدد المقاطع (١٤ في مقابل ١٤)، وقد بلغت سرعته ١,٥ % ، نظراً لأنَّ المقطع القصير من سماته الخفة وسرعة النطق، حيثُ لا يتجاوز نطقه مقدار الثانية، ويأتي أقل نمط في

السرعة، النمط الذي زاد فيه الفارق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة؛ حيثُ جاءت المقاطع (١٩ مقطعاً طويلًا في مقابل ٩ مقاطع قصيرة)، وقد بلغت سرعته ١,٣٣ %.

أما إذا أردنا أن نتوصل إلى متوسط السرعة في القصيدة، فسنقوم بحساب "السرعة في كل بيت ثم نجمع العدد كله ونقسمه على عدد الأبيات في القصيدة، أما إذا أردنا أن نقيس النسبة الكلية في القصيدة نجمع المقاطع القصيرة بقيمتها ، أو نجمع المقاطع القصيرة ونضربها في (٢) ثم نضيف إليها عدد المقاطع الطَّويلة، ونقسم الناتج على عدد المقاطع طويلها وقصيرها في القصيدة"[٢٧]، وجاء ذلك في القصيدة محل الدراسة على النحو الآتي :

-متوسط السرعة في "**طربت وما شوقًا**"= $\frac{١٩٩}{١٤٠ \text{ بيتًا}}$ = **١,٤٢ %**

-السرعة الكلية في "**طربت وما شوقًا**" = $\frac{٢٢٧٧ + ٢\times١٦٣٢}{٣٩٠٩}$ = **١,٤٢ %**

يتضح من ذلك أن متوسط السرعة في قصيدة الكُمَيْت التي يمدح فيها بني هاشم ويدافع عن حقهم قد جاء مساويًا لسرعة القصيدة الكلية، وإن كان قد ابتعد قليلًا عن سرعة الطويل الافتراضية؛ نظرًا لتصرفه، واستخدامه للزحافات والعلل المتاحة لهذا البحر التي من شأنها أن تقصّر مقطعًا طويلًا، مثل زحاف القبض[٢٨] الذي أكثر منه الكُمَيْت، فهو يقوم بتقصير المقطع الثالث في فعولن فتصبح (فعولُ):

(فعولن) ← (ص ح ص ح ح **ص ح ص**)

(فعولُ) ← (ص ح ص ح ح **ص ح**)

وتقوم بتقصير المقطع الثالث في (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) :

مفاعيلن ← (ص ح ص ح ح **ص ح ح** ص ح ص)

مفاعلن ← (ص ح ص ح ح **ص ح** ص ح ص)

وتقصير المقطع يعمل على الإسراع بإيقاع البيت والقصيدة عامة؛ لأن المقطع القصير يستغرق زمنًا قليلًا عند النطق به .

٢-قياس السرعة في قصيدة " قِفْ بِالدِّيارِ "

وسوف نستخدم لقياس السرعة هنا، المقياس نفسه الذي استخدمناه في قياس سرعة القصيدة السَّابقة، والقصيدة محل الدراسة استخدم الشاعر في نظمها بحر الكامل المجزوء، والصورة النظرية لمجزوء الكامل تتكون من :

البحر	عدد المقاطع		المجموع	نسبة السرعة الافتراضية
	الطَّويلة	القصيرة		
مجزوء الكامل	٨	١٢	٢٠	١,٦ ٪

ومن الملاحظ على الصورة النظرية لبحر الكامل المجزوء أن المقاطع القصيرة تغلب على المقاطع الطَّويلة؛ وذلك من شأنه أن يتجه بالقصيدة إلى السرعة الإيقاعية أكثر من غيرها، والجدول الآتي يوضح كل نمط في القصيدة وسرعته الافتراضية :

عدد الأنماط المقطعيَّة	عدد الأبيات	عدد المقاطع		الفرق	نسبة السرعة الافتراضية
		الطَّويلة	القصيرة		
١ـ	٨	١٠	١٠	٠	١,٥ ٪
٢ـ	٤	١١	٩	٢	١,٤٥ ٪
٣ـ	٤	١١	٨	٣	١,٤٣ ٪
٤ـ	٢	١٠	٩	١	١,٤٧ ٪
٥ـ	١	١١	١٠	١	١,٤٨ ٪
٦ـ	١	٩	١٢	٣	١,٥٧ ٪
٧ـ	١	١٣	٤	٩	١,٢٤ ٪

يتضح من الجدول السَّابق أن الكُمَيْت حاول أن ينوع كم المقاطع ونوعيتها في القصيدة؛ ليوفر لها تنوعاً إيقاعياً، ونظراً لتنويع الشاعر في الأنماط المقطعيَّة، حدث اختلاف في سرعة الأبيات، حيثُ زادت السرعة في الأبيات التي زاد فيها عدد المقاطع القصيرة على الطَّويلة، فقد جاء أسرع نمط عنده النمط السادس الذي غلبت المقاطع القصيرة فيه على الطَّويلة (١٢ في مقابل ٩)، وجاءت سرعته ١,٥٧ %، وجاء بعده مباشرة النمط الذي لم يكن فيه فارق بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، فجاءت المقاطع (١٠ في مقابل ١٠) وبلغت سرعة هذا النمط ١,٥ % ، وهي إن قلت عن السرعة الافتراضية للبحر؛ فإن ذلك راجعاً إلى أن الصورة النظرية للبحر تغلب فيها المقاطع القصيرة على

الطَّويلة، وجاء أقل نمط في السرعة، النمط الذي حدث فيه فارق كبير بين المقاطع الطَّويلة والقصيرة، حيثُ جاء فيه (١٣) مقطعاً طويلًا في مقابل (٤) مقاطع قصيرة، وبلغت سرعته الافتراضية ١,٢٤ % .

وفي حساب متوسط السرعة سوف نستخدم المقياس السَّابق، وقد جاء ذلك في قصيدة " قف بالديار " على النحو الآتي :

-متوسط السرعة في "**قف بالديار**"= $\frac{٣٠,٧٩}{٢١}$ = ١,٤٧ %

-السرعة الكلية في "**قف بالديار**"= $\frac{٢١٨+٢\times١٩٥}{٤١٣}$ = ١,٤٧ %

يتضح من قياس السرعة في هذه القصيدة أن متوسط السرعة قد جاء مساوياً للسرعة الكلية للقصيدة، لكن هذه السرعة جاءت أقل من سرعة البحر الافتراضية؛ نظراً للزحافات والعلل التي استخدمها الكُمَيْتُ في قصيدته، ومن هذه الزحافات، زحاف الإضمار[٢٩] ، وهذا الزحاف يعمل على دمج مقطعين في مقطع واحد فتحدث إطالة للمقاطع القصيرة، فتتحول (مُتَفاعِلُن) إلى (مُتْفاعِلُن).

مُتَفاعِلُن ⟵ (ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص)

مُتْفاعِلُن ⟵ (ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص)

كما أدخل بعض العلل التي من شأنها أن تضيف مقطعاً إلى المقاطع النظرية للبيت، من ذلك علَّة التَّرفيل[٣٠] التي التزمها الشاعر في ضرب القصيدة.

مُتَفاعِلُن ⟵ (ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص)

مُتَفاعِلاتُن ⟵ (ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح **ص ح ص)**

وقد نتج عن استخدام الشاعر للإضمار إطالة المقطع القصير في أول التفعيلة، واستخدامه للترفيل أدى إلى زيادة مقطع طويل في صورة البحر النظرية، والمقطع الطويل يعمل على بطء الإيقاع في البيت والقصيدة عامة؛ لأنه يستغرق ضعف الزمن الذي يستغرقه المقطع القصير عند نطقه، وكثرة المقاطع

الطَّويلة في هذه القصيدة هي المسئولة عن مجيء سرعة هذه القصيدة أقل من سرعة البحر الذي بُنيت عليه .

وفي نهاية الحديث عن المقاطع نرى أنَّ الكُمَيْتَ بن زيد قد سار على نهج القدماء في اختياره للمقاطع الصَّوتية وبعده عن المكروه منها في الشعر، حيثُ بنى معظم شعره على المقاطع (ص ح ، ص ح ص ، ص ح ح) ، فهذه " المقاطع الثلاثة وحدها هي التي يُبنى عليها الشعرُ"[٣١] ، وهي الغالبة على شعر الكُمَيْت، إلا أنه قد استخدم المقطع (ص ح ص ص) بصورة ضئيلة جداً، وهذا المقطع لا يُستخدم إلا في القافية وعند الوقف، فلا يتجاور صامتان في مقطع واحد إلا في حالة الوقف[٣٢]، ومما جاء على هذه الصورة قوله : الرجز

تَلْقَى النَّدى وَمَخْلَدًا حَلِيفَيْنْ

ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص

ص ح ص ص ح ص ح ح **ص ح ص ص**

فصورة هذا المقطع قليلة جداً في شعره، ولم يستخدمها إلا في سبعة أبيات فقط ؛ نظراً لثقل النطق بهذا المقطع لتجاور الصامتين.

فشاعرنا يبتعد عن غير المألوف في نظم الشعر، وقد كان حريصاً على توفير التنوع الإيقاعي لشعره، وبدا ذلك من خلال توظيفه للمقاطع، والتنويع فيها، وعدم الالتزام بصورة البحر النظرية، حتى جاءت عنده أنماط كثيرة من المقاطع، وكل ذلك يعمل على إضفاء رنة موسيقية على قصائده منعاً للملل والرتابة التي تصيب القصائد الضعيفة فنياً، وقد استخدم الشاعر كل الزحافات والعلل المتاحة للبحر المنظومة عليه القصيدة؛ للهروب من تَكْرَار المقاطع بصورة مكروهة، وتوفير عنصر التنوع الإيقاعي، وقد وظَّفَ الشاعرُ المقاطعَ الصَّوتيَّةَ التي تحاول أن تعبر عن تجربته الشعورية وحالته النفسية، فهو من خلال المقاطع يستطيع أن يبثَّ لنا ما يعتمل في قلبه من عواطفَ مختلفة؛ لأن المقطع هو أصغر وحدة صوتية في تركيب الكلمة. ومن هذا يتضح أن توظيف الكُمَيْت للمقاطع والتنويع فيها لم يكن عبثًا، وإنما نابع من علمه بالدور الذي يقوم به في النصِّ الشعريّ، وقدرته على التأثير في المتلقي .

الهوامش

(١) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث ١٠١
(٢) من الصوت إلى النص ٣٤
(٣) انظر: البناء المقطعي وأثره في التغييرات الصَّوتية ١٤١ - ١٤٢
(٤) البناء المقطعي وأثره في التغييرات الصَّوتية ١٣٨ - ١٣٩
(٥) النص الشعري القديم وجماليات القراءة ١٢٥
(٦) الهاشميات ٥٩
(٧) الهاشميات ٥٠
(٨) الديوان ١٣١
(٩) النص الشعري القديم وجماليات القراءة ٢١٩
(١٠) الديوان ١٣٠
(١١) الديوان ١٣٠
(١٢) الهاشميات ٥١
* ترمز الشرطة إلى المقطع القصير ، والرقم ٧ إلى المقطع الطويل
* راجع الأبيات الآتية (٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ ،٥٦ ، ٧٦)
(١٣) الهاشميات ٥٠
(١٤) الهاشميات ٥٧
(١٥) الهاشميات ٤٣
(١٦) الهاشميات ٤٩
(١٧) الهاشميات ٥٦
(١٨) الهاشميات ٥٥
(١٩) الهاشميات ٥٨
(٢٠) الهاشميات ٧٩
(٢١) الهاشميات ٩٢
(٢٢) الترفيل: هو زيادة سبب حفيف في آخر التفعيلة، انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ٤١
(٢٣) الديوان ١٣٠
(٢٤) انظر: موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ص ١٥٧
(٢٥) انظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر ١٢٣
(٢٦) العروض وإيقاع الشعر ٥٦ - ٥٧
(٢٧) النص الشعري القديم وجماليات القراءة ٢١٦
(٢٨) القبض: هو حذف الخامس الساكن (فعولن) تصير (فعولُ) و (مفاعيلن) تصير (مفاعلن)، انظر: موسيقا الشعر العربي ٢٦

(٢٩) الإضمار، هو تسكين الثاني المتحرك في (متَّفاعلن) فتصير (مثفاعلن)، انظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ٣٦

(٣٠) الترفيل: هو زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة(متفاعلن) تصير(متفاعلاتن) ، انظر: فن التقطيع الشعري والقافية ١٠٥

(٣١) دراسة الصوت اللغوي ٣٠٣

(٣٢) انظر : البناء المقطعي وأثره في التغييرات الصَّوتية ١٤٠- ١٤١

المصادر والمراجع

أولًا ـ المصادر:

١- ديوان الكميت بن زيد الأسدي، تحقيق: د. محمد نبيل طريفي، دار صادر، ط١، بيروت، ٢٠٠٠ م .

٢- هاشميات الكميت بن زيد الأسدي بتفسير: أبي رياش أحمد بن ابرهيم القيسي، ت: د. داود، والدكتور نوري حمودي القيسي، ط١، عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية، ١٩٨٤م.

ثانيًا ـ المراجع :

٣- دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ١٩٩٧م .

٤- العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م .

٥- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت ، ١٤١٤ هـ .

٦- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د. رمضان عبدالتواب ، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٨٥ م.

٧- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري ، مراد عبدالرحمن مبروك ، عالم الكتب ، ١٩٩٣ م .

٨- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس ، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م .

٩- النص الشعري القديم وجماليات القراءة، أد. محمود علي عبدالمعطي، ط١، دار النشر الدولي ، ٢٠١٥ م .

١٠- نظرة جديدة في موسيقى الشعر، د. علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

ثالثا ـ الدوريات:

١- البناء المقطعي وأثره في التغييرات الصوتية، أد. عبدالحفيظ السيد البكري ، مجلة كلية الآداب، جامعة أسيوط ، العدد ١ ، ١٩٩٧، ١٩٩٨م.