

أسلوب الإيقاع الخارجي في شعر قيس بن الخطيم

أ.م.د حسن إسماعيل خلف / أدب جاهلي / مظفر إبراهيم سلمان

ملخص

إنَّ الموسيقى أحد عناصر البناء الفني للقصيدة ، وتعمل على تحقيق الانسجام بين الألفاظ ، فضلاً عن أنها أحد مستلزمات بناء الصورة الشعرية ، فمن هذا المنطلق يتضح أن الموسيقى لها أثرٌ معنويٌّ وجمالي في النصوص الشعرية ، وإذا أستقرينا استعمال البحور في ديوان قيس بن الخطيم إذ أثر البحور الطويلة ، وذلك بسبب تفعيلاتها الطويلة وقدرتها على استيعاب المديين الشكلي والدلالي ، أما القافية فلها ارتباط بين موسيقى القافية ودلالة الموضوع ، إذ إنَّ لها دورين ، الأول إيقاعي في تشكيل صوتي يتكرّر عبر نهايات أبيات القصيدة ، والثاني دلالي فهي تأخذ شرعيتها عن طريق إندماجها مع معنى البيت.

Abstract

The music of one of the elements of the artistic structure of poetry and works on achieving harmony between words as well as it is one of the requirements of the building the poetic picture it is in this spirit that it is clear that the music has the effect of moral and Jamali in the texts of poetry if we use the seas in the Office Qais Ibn Alcateam as the impact of the long sea and because of the long activation its capacity to absorb the format of the medium-term even the rhyme has a link between the music of rhyme and the significance of the matter they have two roles I swingy in the formation of the

voice repeated across the ends of the verses of the poem the second indicative is taking its legitimacy through integration with the meaning of the house.

مقدمة

إنّ الإيقاع يمثل جانباً مهماً من جوانب الدراسة الأسلوبية للنص الشعري ، ويستوي في ذلك جميع النصوص الشعرية قديمها وحديثها؛ لأنّه ركنٌ أساسٌ في بنية اللغة الشعرية وهو ما يميزها عن اللغة النثرية ، لهذا فهو من الوسائل المهمة التي تثير في نفس القارئ أو المتلقي عواطف مختلفة ، نتيجةً لتعاضده مع الأركان الأخرى ومنها المستويين التركيبي والبياني.

وفي هذا الإطار نستطيع أن نوّكّد أنّ لكلّ قصيدة شعرية نغمة خاصة تمثل هويتها الإيقاعية التي تتميز بها عن غيرها، تتفق مع ما يحسّه صاحب العمل الفني، مؤثرةً في محيطه الذي يكتب له ، إذ يجب أن يختار لشعره إيقاعاً يربط بين موضوع العمل وانفعالاته ؛ ليكون ذلك دليلاً على الارتباط الحقيقي بين التجربة والموقف ، و للوزن تفعيلات محددة معروفة ، والإيقاع يتعلّق بالصوت والنبر وهي وحدات صوتية تتوالى لتكون الموسيقى المؤثرة في المتلقي وتثير عواطفه وما يكمن في داخله من أحاسيس متجاوباً مع تلك النغمات التي تحدث تواصلاً معيناً بين المكونات التي تكون الإيقاع الداخلي والخارجي واللذان ينشآن ترابطاً مع الدلالة.

والوزن والقافية التي يتشكل الإيقاع الخارجي منهما إذ يعدان الركيزة الأساسية في القصائد الشعرية ، وبذلك يتضح أنّ الاتساق والانتظام هما المرجعان اللذان يرجع إليهما في الحكم على الإيقاع ، ويجب أن نُشير إلى أنّ الوظيفة الأساسية للوزن هو التأثير الواضح في المتلقي ، منها نقل الفكرة بوضوح وينتج جواً مناسباً للتأمل والخيال ، ويبث خيوطه في ثنايا النفس فينبعث سروراً، وبذلك يسهل على

الشاعر أو المبدع نقل التجربة الشعرية كأنها وليدة الواقع، و القافية لبنة بل ركنٌ لا يمكن الاستغناء عنه في بناء القصيدة في الشعر العربي بشكل عام برغم كل ما قيل عن التجديد الحاصل في هذا الموضوع في الشعر الحر.

أولاً - الوزن:-

لغة : (والوزن: ثقل شيء بشيءٍ مثله ، كأوزان الدّراهم ، ويقال : وَزَنَ الشَّيْءَ إذا قَدَّرَهُ ...، ووزَّنتُ الشَّيْءَ فاتزنَ (وَزَنَ يَزِنُ وَزْنًا) والميزانُ : ما وَزَّنتَ به)^(١).
ويذكر ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) أنَّ (وَزَنَ بناءً يدلُّ على تَعْدِيلٍ واستِقَامَةٍ : وَوَزَّنتُ الشَّيْءَ وزناً . والرِّثَّةُ قَدْرُ وَزَنِ الشَّيْءِ؛ والأصلُ وَرَنَةٌ)^(٢).

أما اصطلاحاً : فالوزن الشعري (نمط أو مجرى الصّوت الناتج عن ترتيب المقاطع المشدّدة أو غير المشدّدة في شعر منبّر توكيديّ أو مقاطع طويلة وقصيرة في شعر كميّ)^(٣)، وللوزن أهمية كبرى فهو يُمثّل الهيكل الخارجي للإيقاع في القصيدة بشكل عام ، ولا يمكن في أي حال من الأحوال الاستغناء عنه بوصفه شيئاً زائداً لا أهمية له ، لأنّه أحد المرتكزات الأساسية وعنصر من عناصر التجربة الشعرية في اللغة التي لا ينفصل فيها المعنى عن الدلالة، فهما صنوان لا يفترقان ، وهو وسيلة إضافية تمتلكها اللغة للتوسع في دلالتها وتعوض ما تعجز دلالة الألفاظ والتراكيب عن استجلائه من النفس البشرية، كالعواطف والمعاني التي تعجز التراكيب عن التعبير عنها^(٤)، ويرى جان كوهين أنّ للوزن دوراً مهماً في النص الأدبي لا بد منه (فهو إذن بنية صوتية – دلالية – وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى كالاستعارة، مثلاً، التي توجد في مستوى الدلالة فحسب)^(٥).

إنّ ما يميز الأوزان التي تتكون منها بحور الشعر العربي هو النظام على رأي أحد الباحثين إذ يرى أنّ (النظام عنصرٌ أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف

أنواعها...، وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي^(٦)، ولهذا النظام جمالية خاصة نابغة من داخله أي من العناصر المكونة له والتي تعطيه سمات تميزه عن غيره، ولا نعني أن ما يجلب اهتمامنا هو النظام نفسه، بل ما فيه من نقاط جذب تثير العواطف وتحرك التفاعل داخل البنية الإيقاعية التي يكونها الوزن الشعري، إذ إن (الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجباً، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكوّن منها جميعاً تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى)^(٧)، وللشعر خواص منها الوزن الذي يُعدُّه أحمد الشايب من (أخصّ مميزات الشعر وأبينها في أسلوبه ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلّها)^(٨).

ولا بد لنا أن نُشير أن الوظيفة الأساسية للوزن أن يُحقّق تأثيراً واضحاً في كل الجوانب الخاصة في المتلقي، منها نقل الفكرة بوضوح ويخلق جواً مناسباً للتأمل والخيال، ويبث خيوطه في ثنايا النفس فينبعث سروراً، وبذلك يسهل على الشاعر أو المبدع نقل التجربة الشعرية كأنها وليدة الواقع تستمد شرعيتها من الصدى التي تحدّثه عن طريق الإحساس المشترك بين المنشئ والمتلقي، ذلك الشعور الجمعي بينهما وكأننا في أجواء حقيقية ليست مبتدعة، استمدت أصولها وهيكلها الأساس من أصل موجود، أمّا مضامينها فمن ابداع المخيلة الفذة التي تكونت من إحساس عميق مرهف تمثله الشاعر، فكان سبقاً إبداعياً بامتياز.

وإذا استقرينا نسبة استعمال البحور في ديوان قيس بن الخطيم لرأينا أنه وظّف البحور الآتية: (الطويل، الوافر، الكامل، المتقارب، المنسرح، البسيط، السريع)، وكان البحر الطويل في مقدمة البحور التي استخدمها إذ بلغ عدد القصائد التي نظمت على هذا البحر (٨) قصائد، وجاء في المرتبة الثانية البحر الكامل والوافر إذ بلغت قصائد كلّ منهما (٤) قصائد، وجاء في المرتبة الثالثة البحر المتقارب في عدد

القصائد إذ بلغت (٣) قصائد، ومن الجدير بالملاحظة أنّ الشاعر استعمل البحور ذات التفعيلات الطويلة على الأغلب، وذلك لقدرتها على استيعاب المدى الدلالي الذي تفتتح به قريحة الشاعر، وسنقف عند البحور الأكثر تداولاً ، ومنها البحر (الطويل) بامتداد تفعيلاته ، وذلك الامتداد الصوتي الذي يتيح مدى موسيقياً واسعاً، وسنحاول تلمس فاعلية (الوزن) للبحر الطويل عن طريق التحليل وبيان تلاحم التفعيلة الوزنية مع الدلالة واتحاد الموقفين.

يقول قيس بن الخطيم (من الطويل)^(٩):

تَذَكَّرَ لَيْلَى حُسْنَهَا وَصَفَاءَهَا	وَبَانَتْ فَأَمْسَى مَا يَبَالُ لِقَاءَهَا
ثَأْرَتْ عَدِيًّا وَالْخَطِيمَ فَلَمْ أَضِغْ	وَلَايَةَ أَشْيَاءٍ جُعِلَتْ إِزَاءَهَا
ضَرَبْتُ بِذِي الزَّرَّيْنِ رِبْقَةَ مَالِكٍ	فَأَبْتُ بِنَفْسٍ قَدْ أَصَبْتُ شِفَاءَهَا
يَهُونُ عَلَيَّ أَنْ تَرُدَّ جِرَاحُهُ	عُيُونَ الْأَوَاسِي إِذْ حَمِدْتُ بِلَاءَهَا
وَكُنْتُ امْرَأً لَا أَسْمَعُ الدَّهْرَ سُبَّةً	أَسْبُ بِهَا إِلَّا كَشَفْتُ غِطَاءَهَا

وترسم التفعيلات بالشكل الآتي:

- ١- فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن
- ٢- فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن
- ٣- فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن
- ٤- فعول / مفاعلن / فعول / مفاعلن
- ٥- فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

إنّ البحر الطويل بتفعيلاته الأربع في كل شطر قد حصل في بعض منها زحاف القبض وهو (حذف الخامس الساكن)^(١٠)، - والزحاف هو حدوث تغير في ثواني

الاسباب - فتكون (فعولن- فعولن) و (مفاعيلن- مفاعيلن)، بواقع ست عشرة مرة في تفعيلية (فعولن)، وإحدى عشرة مرة في تفعيلية (مفاعيلن)، علماً أن وزن البحر الطويل في الأصل^(١١) :

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن فعولن / مفاعيلن/ فعولن / مفاعيلن

ويبدو الارتباط واضحاً بين (الوزن والدلالة) كون تفعيلات البحر الطويل بما فيها من زخافات تلاءمت مع تجربة الشاعر وانفعالاته ، إذ إنَّ الشاعر في موقف الفخر وانفعالاته مستقرة، وهذا ما تميز به فخر شعراء الجاهلية إذ تميز بأنه هادئ رزين، وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين إذ يرى أنَّ (حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة ، لذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع)^(١٢) ، لأنَّ الشاعر ينظمه بعد نزوع نفسه إلى حالة الاستقرار، وهذا ما ظهر في فخر الشاعر قيس بن الخطيم ، فبعد أن أدرك ثأر والده وجده وانتصف ممَّن قتلها مال إلى السكينة والهدوء، ولا عجب في ذلك إذا عرفنا أنَّ (البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنَّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما الأغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال موقف المفاخرة والمهاجة والمناظرة، تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى)^(١٣)، وبما أنَّ زحاف القبض تكرر في أجزاءه وخصوصاً في الضرب والذي جعل (هذا التشكيل الأشهر والأكثر سلاسة على اللسان والأكثر في النظم)^(١٤)، لكن هذا الزحاف لم يتعلق بالعروض والضرب فحسب بل تكرر في حشو الأبيات أيضاً، وبما أنَّ الشعر ابتداءً القصيدة بمقدمة غزلية وهذا نهج القدماء، كان يهدف من حذف جزء من التفعيلية للسلاسة وسهولة الانتقال إلى الغرض الأساس وهو الفخر ، فمنحه نوعاً من الاستمرارية ، (وأما في العروض والضرب، فتكمن الأهمية الإيقاعية للزحاف القبض من خلال التغيير الذي يحدثه في (مفاعيلن) ، التي تستحيل (مفاعيلن) ، وإيقاع التفعيلية المقبوضة أسرع من

التامة)^(١٥)، وهذا ينسجم مع ما ذكرناه من سرعة الانتقال إلى ما يريد الشاعر الوصول إليه.

ومما يجدر الإشارة إليه أن الشاعر في البيت الثاني عندما ذكر مقتل جده عدياً جاء بالتحفيلة (مفاعيلن) تامة لم يصبها زحاف القبض ، لأنه طلب مساعدة خدّاش في أخذ ثأره واستشاره في ذلك، وهذا تطلب من الشاعر أن يبطئ الأحداث وللوزن دور مهم عن طريق الامتداد الصوتي للتحفيلة التامة التي أوحى بالامتداد الزمني، أما في قتل أبيه الخطيم فقام بذلك لوحده دون مساعدة، فأصاب التحفيلة زحاف القبض فجاءت (فعول) ، يدل ذلك على تسارع الاحداث داخل المشهد دون إبطاء في حركة الزمن، إذ إنّ (الشاعر حين يُعبّر عن نفسه من خلال الوزن المعين إنّما يختار لنفسه أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته الشعورية. وعندئذ يمكن أن يقال إنّ الوزن - مع أنّه صورة مجردة - يحمل دلالةً شعريةً عامةً مهمةً، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة)^(١٦)، أي أن ينسق الصورة الزمنية من خلال التحفيلات تنسيقاً يناسب حالته الشعورية، وأن يرسم الشاعر نفسه الطبيعة مستعينا بالإيقاع ، والوزن الشعري بشكل خاص على اختلاف أنغامه الصوتية.

ويمثل البحر (الوافر) النسبة الثانية بعد البحر (الطويل) الذي وظفه الشاعر ونظم القصائد على وزنه، إذ (سمّي الوافر وافراً لوفور أوتاد أجزائه ، وقيل لوفور حركاته ؛ لأنه ليس في أجزاء البحور المختلفة حركات أكثر مما في أجزائه المبنية في الدائرة وإلا فالبحر الكامل المستخرج من نفس الدائرة أكثر حركات فيه في شكله التطبيقي ، وهو من أكثر البحور مرونةً يشتمُّ ويرقّ كيفما تشاء ، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء)^(١٧) ، إذ يقول فيس بن الخطيم (من الوافر)^(١٨):

صرمتَ اليومَ حَبْلَكَ مِنْ كُنُودَا لِنُتْبِيلَ حَبْلِهَا حَبْلًا جَدِيدَا

مَنْ اللَّائِي إِذَا يَمْشِينِ هَؤُونَا تَجَلْبِبْنَ الْمَجَاسِدَ وَ الْجُرُودَا

كَأَنَّ بَطُونَهُنَّ سَيُوفٌ هُنْدِي إِذَا مَا هُنَّ زَايِلْنَ الْعُمُودَا



تَبَدَّتْ لِي لَتَقْتُلْنِي فَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ فَخَمَّةً مِنْهَا وَجِيدَا
سَفَيْنَا بِالْفِضَاءِ كَوْسَ حَثْفٍ بَنِي عَوْفٍ وَإِخْوَتَهُمْ تَزِيدَا
لَقِينَاهُمْ بِكُلِّ أَحِي حُرُوبٍ يَقُودُ وَرَاءَهُ جَمْعاً عَتِيدَا
وَمُشْرِفَةَ التَّلَائِلِ مُضْمَرَاتٍ طَوَى أَحْشَاءَهَا التَّغْدَاءُ فُودَا

وترسم التفعيلات بالشكل الآتي:

- ١- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٢- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٣- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٤- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٥- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٦- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
- ٧- مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

ما يلاحظ على وزن القصيدة أنه يقع بين التفعيلة التامة السليمة (١٣) والتفعيلة المزحفة (١٥) بزحاف العصب، (وهو تسكين الخامس المتحرك)^(١٩)، وبما يصيب تفعيلة الوافر من زحاف تصبح (مفاعلتن- مفاعلتن)، إنَّ هذا الاختلاف في حركات التفعيلة والتحول من السرعة إلى الإبطاء وبالعكس له ارتباط وثيق بين الوزن والدلالة أو بين الوزن والحالة الشعورية لدى المبدع ، وهذا يدلّ على أنّ القول بأنَّ النظام العروضي يحيل إلى الرتابة المملة ، قول فيه اجحاف، وذلك (لأنَّ التغيرات الطارئة على البحر العروضي تكسر هذه الرتابة)^(٢٠)، وهذه التغيرات التي تطرأ على التفعيلة تعكس ما يجول في داخل الشاعر من أحاسيس مختلفة ومنها (ذلك

الشعور هو الإحساس بالقوة أو الاقتدار الذي تولد عنده بعد حرب دامية كُتبت لهم فيها الظفر على أعدائهم، وهذا الشعور يمكن تلمسه في جو القصيدة منذ لوحة الافتتاح إذ يبدو الشاعر فيها صلب الإرادة، حازماً، أنفاً تجاه المرأة الكفور بالمحبة، لا يُرخي لها العنان، ولا يلهث وراءها إذا أبت عليه الوصال ولا يكثر بإعراضها عنه^(٢١)، وإذ نخرج على البيت الخامس لوجدنا أن التفعيلة الأولى في صدر البيت أصابها (العصب) فأبطأ الإيقاع ، لأن قيس بن الخطيم أراد أن يلح للمتلقى أنه سقى أعداءه من كأس الموت على مهل بدلالة جملة (سقينا)، ثم جاء بالتفعيلة التي تليها سليمة، وهنا أسرع الإيقاع ، للدلالة على قوتهم في القضاء على خصومهم بسرعة لا يمكن لأعدائهم النجاة منها، وقد دلّ على ما ذكرنا في الشطر الأول من البيت ما جاء في الشطر الثاني من تفصيل للمعنى الأول ، إذ جاءت تفعيلات الشطر الثاني مشابهة لتفعيلات الشطر الأول، وبذلك حصل هذا التقابل، ويبدو أن هذا التنوع في التفعيلات بين العصب والتمام ، أنتج لنا جواً إيقاعياً مناسباً للدلالة على المعنى وتنوع الأغراض الذي أراد الشاعر إشراك المتلقى فيه، حتى يكون التأثير أقوى وأشد عندما توحد الشعور حول قضية ما أو حول هدفٍ بعينه ، ويبدو أن البحر الوافر (صالح لمعظم الموضوعات، و من أكثر البحور استعمالاً، نظم عليه الأقدمون و المعاصرون شتى الأغراض والمعاني ، فأحتواها بكل طواعية و مرونة و يسر)^(٢٢)، وهذا دليل على ما ذكرنا من أن البحر الوافر يمكن أن تتعدد فيه الأغراض الشعرية.

ويمثل البحر (الكامل) المرتبة الثالثة بعد الطويل والوافر من حيث عدد القصائد التي نظمت عليه، ومن حيث عدد الأبيات، وسمي بهذا الاسم (لكماله في الحركات، وهو أكثر البحور حركات ، فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة ، في حين أن الوافر الذي يستخرج من نفس الدائرة ليس فيه هذا العدد من الحركات لأنه مقطوف*، وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك



باستعماله تماماً، وقيل إن سبب التسمية هو أنّ أضربه أكثر من أضرِب سائر البحور،
فليس بين البحور بحر له تسعة أضرِب كالكمال^(٢٣).

إذ قال قيس بن الخطيم (من الكامل)^(٢٤):

أبني دُحَيِّ و الخَنَا مِنْ شَأْنِكُمْ أئى يَكُونُ الفَخْرُ للمَغْلُوبِ
و كَأَنَّهُمْ فِي الحَرْبِ إِذ تَعْلُوهُمْ عَنَّمْ تُعَبِّطُهَا عُوَاهُ شُرُوبِ
إِنَّ الفَضَاءَ لَنَا فَلَا تَمَشُوا بِهِ أبدأً بِعَالِيَةٍ وَلَا بِدُنُوبِ
و تَفَقَّدُوا تِسْعِينَ مِنْ سَرَواتِكُمْ أشباهَ نَخْلِ صُرَّعَتْ لِجُنُوبِ
وَسَلُّوا صَرِيحَ الكاهِنِينَ وَمالِكاً عَن مَنْ لَكُمْ مِنْ دَارِعٍ وَنَجِيبِ

وترسم التفعيلات بالشكل الآتي:

- ١- مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ
- ٢- مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ
- ٣- مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ
- ٤- مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ
- ٥- مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ / مُتَفَاعِلنَ

يلاحظ على وزن أبيات المقطع السابق أنه يقع بين التفعيلة التامة السليمة
(١١) والتفعيلة المزحفة (١٤) بزحاف الإضمار؛ وهو زحاف يصيب الثاني
المتحرك فيسكنه^(٢٥)، فتتحول (مُتَفَاعِلنَ ٥//٥//٥) السريعة إلى (مُتَفَاعِلنَ
٥//٥/٥) البطيئة، إنّ (هذه التفعيلة بحركاتها المتتابعة توحى بالسرعة
والتمام فضلا عن أن تكرارها سيخلق جواً من التناسق الصوتي الإيقاعي

داخل البيت الواحد ليّسم بعد ذلك النص بأسره بالتناسق بيد أنّ تعرض التفعيلة لأي خلل يؤدي إلى تغير جذري في إيقاعها^(٢٦)، ويعد أحد الباحثين الزحاف (تنويعاً في موسيقى القصيدة يُخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها)^(٢٧)، وهذا ما وجدناه في هذه القصيدة فقد أدى هذا التنوع إلى تماسك وقوة التجربة لدى الشاعر ، لأنّ تغير الإيقاع بإسهام زحاف الإضمار يؤدي إلى تناوب صفتي الإبطاء والإسراع ، أي أنّه (يغير من التكوين الصوتي للتفعيلة ، إذ تتكون بعد دخول هذا الزحاف من ثلاث سواكن وأربع متحركات يكونون جميعاً ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً. وزيادة عدد المقاطع الطويلة يشير بوضوح إلى بطء الإيقاع)^(٢٨)، وفي هذا النص كان اتجاه الشاعر بين الابطاء والاسراع وإن كان الأول أكثر بقليل بدليل ما ذكرناه من عدد التفعيلات المزحفة والأخرى السليمة، وهذا ارتبط بنفسية الشاعر وما في داخله من مشاعر تتحرك مضطربة بين زحام الأفكار ، ففي البيت الأول جاء بالتفعيلة الأولى تامة لأنّ فيها نداءً لعدوّه وهو قريب بدلالة أداة النداء(الهمزة) وهي للمنادى القريب ليبين للمتلقى كمال شجاعته وقوته واستهانته بخصومه ، ثم بعد ذلك جاء بالتفعيلات الأخرى وقد أصابها زحاف الإضمار، وذلك للدلالة على أنّ كلّ ما يتعلّق بالعدو فهو سلبي جاء مضمراً؛ ليجعل القارئ يتباطأ ويتأني أمام هذا الصفات السيئة التي وصفهم بها حتى يكون أثرها واضحاً جليّاً، أما في البيت الثاني فجاءت التفعيلة الثانية والثالثة من الشطر الأول مضمرة ، فخصومه في الحرب خاسرون خسارة ناجزة تامة ، ثم جاءت التفعيلة الأولى والثانية من الشطر الثاني تامة لتبين سرعة القضاء عليهم دون ابطاء لضعفهم وجبنهم، فكان تباطؤ الإيقاع عند قتالهم حتى ينال منهم ، قابله في الجانب الآخر سرعة الإيقاع عند القضاء عليهم دون مقاومة منهم عند هزيمتهم، وما جاء في الأبيات الأخرى من

تفاعلات سليمةٍ وأخرى مضرةٌ دلّ على أمرٍ مهمٍ جداً ، ألا وهو أنّ كلّ ما يتعلق بالخصم وهو سلبي جاء مضمرًا، في حين جاء ما يتعلق بالمبدع تاماً، وهذا ليس مطرداً لكن بشكل عام ، فالتفعيل الأولى من البيت الثالث جاءت مضمرة وهي متعلقة بالشاعر فأبطأ الإيقاع ليثبت في ذهن المتلقي حقيقة ثابتة، وهي أنّ مناطق حماهم لا يمكن لأحد أن يتجاوزها أو يطأ أرضها مهما كانت قوته وشجاعته وكثرة عديده وعدّته، وثمة ملاحظة يجدر الإشارة إليها، وهي أن أضرب الأبيات أصابتها علة القطع (وهي حذف ساكن الوند المجموع وتسكين ما قبله)^(٢٩)، ولهذه العلة دلالة إيقاعية ومعنوية، فسرعة الإيقاع تدل على كثرة هذه الصفات السيئة، فضلا من أنّ النقص الذي يصيب التفعيل له دلالة معنوية، إذ يقابل هذي الصفات التي دلت على نقص في الطبيعة البشرية لخصومه.

ثانياً - القافية:-

لغة: ((قَفِي) القافُ والفاءُ والحرفُ المَعْتَلُ أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على إنباعِ شيءٍ لشيءٍ . من ذلك القَفْوُ، يقالُ قَفَوْتُ أثرَهُ. وَقَفَيْتُ فلاناً بفلانٍ، إذا أَتَبَعْتُهُ إِيَّاهُ. وَسَمَّيْتُ قَافِيَةَ البيتِ قَافِيَةً لأنّها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه وتتبعه)^(٣٠).

اصطلاحاً : إنّ للقافية تعاريف كثيرة سنستعرض بعضها منها ، فالقافية (على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة)^(٣١)، وهناك تعاريف أخرى لسنا بصددّها، فمنهم من عدّ القافية آخر كلمة في البيت ومنهم من رأى أنها الحرف الأخير في البيت ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها^(٣٢)، وخالصة القول في ذلك أنّ القافية (مجموعة أصوات في آخر الشطر أو

البيت وهي كالفصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترة منتظمة، وأقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكون القافية هو حرف (الروي) وبه تعرف القصيدة^(٣٣)، وحرف الروي من الحروف الأساسية في تكوين القافية) وهو أقل ما يمكن أن يراعى في تكراره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات ...، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات . وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عُدَّت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية^(٣٤)، وبذلك يكون (هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنتسب إليه، فيقال: قصيدة بائية، أو رائية، أو دالية...، وهو أثبت حروف القافية)^(٣٥).

وتعدّ القافية العنصر الثاني المكوّن للإيقاع الخارجي بعد الوزن ولها أهميتها في الشعر العربي ، إذ إنها تطلع (بضبط المعنى وتحديد تحديداً كاملاً وشدّ البيت شدّاً وثيقاً بكيان القصيدة العام ، ولولاها لكانت محلولةً مفككةً)^(٣٦)، وبهذا (فليست القافية هي التي تحدّ نهاية البيت ، بل نهاية البيت هو الذي يحدّد القافية ، فهي في حدّ ذاتها ، ليست عاجزة عن إنهاء البيت وحسب ، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النّبر عليها)^(٣٧)، وبذلك نجد أنّ هناك ارتباط وثيقاً بين موسيقى القافية ودلالة موضوع القصيدة . فلها دوران مهمان الأول إيقاعي فهي تشكيل صوتي يتكرر عبر نهايات أبيات القصيدة مما يعطي نوعاً من التلاحم بين مكوناتها ككل ، والثاني دلالي فهي تأخذ شرعيتها عن طريق اندماجها مع معنى البيت؛ لأنّها عنصر من عناصره^(٣٨)، فهي (ترنيمية إيقاعيةً خارجيةً ، تضيف إلى رصيد الوزن طاقة جديدة ، وتعطيه نبراً ، وقوة جرسٍ، يصب فيها الشاعر دَفَقَه)^(٣٩)، ومن هذا يستنتج أنّ القافية لبنة بل ركنٌ لا يمكن الاستغناء عنه في بناء القصيدة في الشعر العربي بشكل عام برغم كلّ ما قيل عن التجديد الحاصل في هذا

الموضوع في الشعر الحر، نعم طوروا واستحدثوا لكنهم لم ينفصلوا عن موروثهم القديم، والحقيقة التي يجب علينا إدراكها (أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيءٍ آخر، بل هي عامل مُستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها في المعنى^(٤٠). ونصل إلى استنتاج مفادها (إنَّ القافية ذات أهمية كبيرة في تشكيل البناء الموسيقي الشعري لأنها تُمثل فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السيل النغمي وعندها تتوقف المعاني مع أمواج النغم المتدافعة في التفعيلات فيكون لهذه الوقفة القصيرة أثرها في تثبيت معنى البيت، وتنشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة^(٤١).

ومما له علاقة بالقافية حرف الروي الذي يمثل أهم حروفها، وحروف الهجاء التي تقع رويًا تنقسم على أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي^(٤٢):

أ- حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب وتلك الحروف هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.
ب- حروف متوسطة الشيوع: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع: الضاد، والطاء، الهاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، التاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.

إنَّ لحرف الروي بعداً نفسياً فضلاً عن دلالاته ويمكن أن يوظف في خدمة أجواء القصيدة، فما يتميز به هذا الحرف من شدة أو رخاوة تجعله مناسباً لموضوع القصيدة ويعبر الشاعر عن طريقة ما يعتريه من غضب أو سعادة

أو حزنٍ أو يأس ، فضلا عما يتميز به إن كان مهموساً أو مجهوراً ففيه الإيحاء والاشارة عن عمق المشاعر أو سطحياتها عند الشاعر، ولا يعرف ذلك إلا عن طريق التحليل والتفسير والاحصاء عند الشاعر قيس بن الخطيم في ديوانه الذي عنيت به الدراسة.

وإذا نظرنا إلى حروف الروي في شعر ابن الخطيم لوجدنا أنّ حرف (الباء) جاء في أربع قصائد، وحرفا (الدال، والنون) بواقع ثلاث لكلٍ منهما بين قصيدة ومقطعة، و(الميم) بواقع قصيدتين، و(الراء) جاءت في قصيدة ومقطعة، و(اللام) وردت في قصيدة واحدة، وهذا القصائد والمقطعات تمثلّ جلّ شعر قيس بن الخطيم ، وبني شعره على هذه الحروف الست التي هي أكثر شيوعاً في أشعار القدماء على ما ذكره النقاد آنفاً، وجاء ما بقي من شعره على الحروف الأقل شيوعاً وهي (والفاء، والتاء ، والعين)، مع ملاحظة أن (الهمزة) جاءت رويّاً في قصيدتين ومقطعة مع أنّها من الحروف متوسطة الشيوع، (والهاء) وهي من الحروف قليلة الشيوع استعملها في مقطعة واحدة ، وهذا الاحصاء يختلف من شاعر إلى آخر بل نسبة شيوع الحروف تختلف بين شاعر وآخر، فليس هناك ضابط لذلك وإنما الأمر يتعلق بالمبدع وما يتوافق معه من القصائد وقدرته على اختيار الروي المناسب، وهذا مرجعه إلى الصناعة الأسلوبية لكل شاعر أسلوبه في اختيار القافية فضلاً عن حرف الروي الذي يركز عليه المعنى العام للقصيدة، أضف إلى ذلك أنه يمثلّ اجتماع البنى الإيقاعية في بؤرة واحدة، لتعطي للدلالة دفقاً آخر للوصول إلى الهدف المنشود، وهو جعل المتلقي يتجاوب فكرياً وعاطفياً مع صاحب القضية، فضلاً عن أنّ الروي يعطي نوعاً من الوقفة التأملية التي تفسح المجال لاستيعاب المعنى بشكل صحيح دون عجلة تفضي إلى خفاء المراد، فهو بمعنى آخر فسحة فكرية لنميز عن طريقها المعاني السطحية عن العميقة .

وبما أنّ قيس بن الخطيم من الشعراء الفرسان الذين قضوا معظم أيام حياتهم في سلسلة حروبٍ لا تنتهي بين أخذٍ بالثأرٍ وقتالٍ على أراضٍ وردّ كرامةٍ من ظلمٍ من قومه، ولا ريب أنّ الشاعر كان يعتني بشعره ، لأنّه صوت القبيلة الإعلامي الذي يسجّل مآثرها وانتصاراتها، فلا يطوى وينسى في مجاهل التاريخ، لذلك لا بد أنّ نجد انسجاماً بين قوافي قصائده وما تحمله تلك القصائد من دلالة فضلاً عن توافقها مع البناء العام.

إذ قال في حرب حاطب (من الطويل) (٤٣):

أَتَعْرِفُ رَسْمًا كَأَطْرَادِ الْمَذَاهِبِ لَعَمْرَةَ وَحَشًا غَيْرَ مَوْقِفِ رَأِيبِ
دِيَارَ الَّتِي كَادَتْ- وَنَحْنُ عَلَى مَنَى- تَحُلُّ بِنَا ، لَوْلَا نَجَاءُ الرَّكَائِبِ
تَبَدَّتْ لَنَا كَالشَّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا وَضُنَّتْ بِحَاجِبِ
وَلَمْ أَرَهَا إِلَّا ثَلَاثًا عَلَى مِئْتِي وَعَهْدِي بِهَا عَذْرَاءٌ ذَاتَ ذَوَائِبِ
وَمِثْلِكَ قَدْ أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بِكُنْئَةٍ وَلَا جَارَةٍ وَلَا حَلِيلَةٍ صَاحِبِ

نجد في هذه المقدمة الطللية التي دأب عليها الشعراء في افتتاح قصائدهم في العصر الجاهلي ، أنّ الشاعر قد بنى مقدمته على الاستفهام الذي خرج إلى معنى الاستغراب والحيرة ، بصيغة خطاب الآخر ، موجه إلى شخصٍ لا نعرفه، صديق، صاحب في السفر، أو شخصية خياليه يخاطبها الشاعر، يسترجع ما كان في هذه الديار من حياة وحركة، فيها محبوبته التي هي في ريعان شبابها، (إنّ المرأة هي عنصر الطلل الرئيسي، ونكاد لا نجد في الشعر الجاهلي أطلاقاً بغير امرأة) (٤٤)، وكأنّهم رأوا في المرأة مقوماً من مقومات الحياة ، فمتى ما رحلت حلّ الجذب واصبحت الديار قفراً، وجعلوا الصلة وثيقةً بين الخصب والمرأة، حياتهم معلقةٌ بديار المحبوبة، بقاؤهم ، رحيلهم، سعادتهم، مرتبطٌ بها (٤٥).

وبما أنّ الدراسة تهدف إلى إيضاح العلاقة بين القوافي بعضه ببعض الآخر داخل القصيدة الواحدة، ومن ثمّ بيان مدى تلاحم كلّ منها مع ألفاظ البيت الشعري الذي ينتهي بها، فضلاً عمّا تنتجه من إيقاع يخدم النص الشعري، وإذ ننظر إلى العلاقة بين القوافي داخل النص الشعري نجد أنّه يسير وفق التعالق الرأسي، إذ تلتقي قافيتا البيت الأول والثاني من طرف، الثالث والرابع من طرف آخر، وهي قوافي متوالية، فالثنائية الأولى بين (راكب - ركائب) يجعها شيء مشترك، هو أنّهما يمثلان عنصر الحركة والانتقال داخل النص الشعري فهما من أبطال القصة، أما (حاجب - نواب) فيجمعها شيء مشترك، فهما من مكونات بطلنة القصة، بل هما من عناصر الجمال لديها، غير أنّ هاتين الثنائيتين التقتا في بؤرة دلالية واحدة ربطت بينهما فـ (رَأْكِبِ ، رَكَائِبِ ، حَاجِبِ ، نَوَائِبِ) ألفاظ دلت على العنصر المحرك للأحداث فضلاً عن أنّها من عناصر الجمال الدلالي والإيقاعي داخل النص الشعري، ويلاحظ أنّ نوع القافية بحسب الحركات بين الساكنين من النوع المتدارك وهي (كَلَّ قَافِيَةٍ تَوَالِي فِيهَا حَرَكَتَانِ بَيْنِ سَاكِنِيهَا)^(٤٦)، وهذه الحركة تتناسب مع أجواء المقدمة الطللية، فهناك حركة وتوقف ومن ثم حركة سريعة وتوقف، وفي مقابل هذا هناك أسلوب الشاعر في الإيقاع عن طريق القافية، التي ناسبت حركاتها وسكناتها الحركة داخل النص الشعري فحركاتها كالتالي (/ // // /) ، وبذلك ناسب نغم القافية الحركة المتوالية للقصيدة. وإذا انتقلنا إلى ما تؤديه هذه أفعياً أي داخل البيت الشعري، فإنّها تُعمّق الدلالة وتشكل مع الألفاظ عنصراً تعبيرياً يخدم التجربة الشعرية، لأنّ (القافية من لوازم الشعر العربي وجزءٌ من موسيقاه ، بها تتم وحدة القصيدة وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها)^(٤٧)، فإذا بحثنا في البيت الأول وجدنا أنّ لفظة (راكب) تشكل مع (المذاهب) نوعاً من التقفية الداخلية، وذلك لعوامل عدة منها، أولاً: انتهاء اللفظين بساكنين بينهما متحركان يحيلهما إلى نوع واحد من أنواع القوافي وهي (المتدارك)، ثانياً موقع اللفظين، إذ وقع أحدهما في نهاية الصدر والآخر في نهاية العجز في البيت نفسه فشكّل ما يعرف إيقاعياً بالتصريع

وهو (توافق نهايتي الشطرين في بيت الشعر الواحد) (المصراعين) وبقافية متشابهة، وغالباً ما يكون في مطالع القصائد...، وليعرف منذ الشطر الأول روي القصيدة، وقافيتها^(٤٨)، ثالثاً: التجانس الصوتي لكلا اللفظين، أمّا من ناحية الدلالة، فالمذاهب تمثل بقايا الأثر اي تدلّ على أنّ حياة كانت هنا ثم عفى عليها الزمن، أمّا (راكب) فمثل جانباً بقي من هذه الحياة عاد لاستنكار الماضي واسترجاع محطات سعيدة عاشها لن ترجع، أمّا البيت الثاني ففيه توافق دلالي واضح فـ (مئى) تمثل مكاناً من الأماكن المقدسة التي يمرّون بها ، و(الركائب) تمثل وسائل النقل التي توصلهم إلى أماكن العبادة وأداء طقوسهم، أما في البيت الثالث فنجد ما وجدناه فيما سبق فـ (غمامة) حجبت جزءاً من نور الشمس كأنها خبأت جانباً من الحياة ، كذلك في (حاجب) -وهو الجانب- خبأت المحبوبة جزءاً من محاسنها، كأنها أعطته الأمل في أنّ ما حُجب يكمن فيه سرُّ الجمال، وبهذا نتوصل إلى أنّ القافية أسهمت في تقوية الإيقاع بمساندة الألفاظ الأخرى، لأنّ (الشعر كالنغم الموسيقية والقافية رسنّه أو قراره فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقع في الأذن وانشرح له الصدر وطربّت له النفس)^(٤٩). وحرف الروي (الباء) وهو صوت شديد (انفجاري) مجهور^(٥٠)، ناسب أجواء الحركة وما أعتري نفس الشاعر من اضطراب واختلاج في الجسم لما رأى آثار منازل الأحبة، فهاجت الذكريات التي أثارت الشوق والألم.

وبمزيد من الدراسة والتحليل نجد أن قوافي النص جاءت منتهية بحرف (الباء) المكسور، والكسرة من أقوى الحركات، فناسب ذلك مشاعر الشاعر وما أصابه من حزن وألم شديدين، إذ إنّ (هناك حروفا تصلح للروي فتكون جميلة الجرّس لذيدة النغم ، سهلة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة*، من ذلك الهمزة والباء والداد والراء والعين واللام)^(٥١) ، ويتضح لنا أنّ للقافية دور كبير على المستويين الراسي والأفقي للنص الشعر، عن طريق تعاضد الإيقاع مع الألفاظ داخل البنية الفنية للنص الإبداعي.

وقال في الحكمة (من الوافر)^(٥٢):

مَنْ يَكُ غَافِلًا لَمْ يَلُقْ بُؤْسًا يُنْحَ يَوْمًا بِسَاحَتِهِ الْقَضَاءُ
تَنَاولُهُ بَنَاتُ الدَّهْرِ حَاسِيَةً تُنَلِّمُهُ كَمَا انْتَلَمَ الْإِنَاءُ
وَكُلُّ شَدِيدَةٍ نَزَلَتْ بِحَاسِيٍّ سَيِّئَاتِي بَعْدَ شِدَّتَيْهَا رَحَاءُ
فَقُلْ لِلْمُتَّقِي عَرَضَ الْمَنَاسِيَا تَوَقَّ ، وَلَيْسَ يَنْفَعُكَ اتِّقَاءُ
فَلَا يُعْطَى الحَرِيصُ غِنَى لِحَرِصٍ وَقَدْ يَنْمِي لِذِي العَجْزِ الثَّرَاءُ
عَنِّي النَّفْسُ مَا اسْتَعْنَى عَنِّي وَفَقِرُ النَّفْسِ مَا عَمِرَتْ شَقَاءُ

لقد شاع شعر الحكمة في الشعر الجاهلي عموماً، فلا نجد قصيدةً لشاعرٍ من شعراء العصر الجاهلي إلا ضمن بعضاً من قصائده شعراً في الحكمة وهذا بشكل عام ونسبة مطردة. وقيس بن الخطيم من الشعراء الفحول ووضعه ابن سلام الجمحي ضمن طبقة شعراء القرى العربية^(٥٣)، وهذا المعيار يدل على علو مكانة الشعر في ذلك العصر لكونه يمتلك عقلية فذة ووقف متأملاً التجارب التي خاضها في حياته فأخرج لنا جواهرأ من الحكمة بثها في ثنايا شعره^(٥٤).

جاءت القوافي في هذه المقطعة متلائمة مع الدلالة العامة، وهي أن يرضى الإنسان بالقضاء فلا مرداً له ولا ينفع مع ذلك حرص ولا اتقاء، وأن بعد كل شدة رخاء، والغنى الحقيقي هو غنى النفس، ومما يلحظ التجانس بين القوافي أعني بين (القضاء ، الإناء، رخاء، اتقاء، الثراء، شقاء) ، وملاءمتها لدلالات القصيدة فقد تشكلت عدة لوحات، شكّلت باتحادها لوحةً كليّةً، فإذا وقفنا عند البيت الأول نجد نوعاً من التواصل الدلالي والإيقاعي بين القافية والبيت الشعري، فد (القضاء) له علاقة متأصلة لأنه لا أحد يسلم من حوادث الدنيا في مقدرة، وقافية البيت الثاني (الإناء) كذلك له ما للأولى فنائب الدهر تحدث في الإنسان أثراً كما يحدث للإناء جراء تعرضه لسقوط أو ما شابه، أما (رخاء) في البيت الثالث فهي نتيجة حتمية لما بعد الشدة وسوء الحال الذي يمرُّ به الناس وهذا من سنن الكون، وكذلك قافية البيت

الرابع (اتقاء) لأن لا ينفع الإنسان اتخاذ الحيطة والحذر فسهامها ستصيبه عاجلاً أم آجلاً، أما قافية البيت الخامس (ثراء) فناسبت ما جاء في مضمونه من أن يُسرّ الحال أو عسره يأتي من إمساك اليد والعمل ضمن أطر نافعة وإنما قد يحصل الغنى لأي أحد وإن لو يبذل جهداً في ذلك وهذا هو حال الدنيا، أما قافية البيت السادس (شقاء) فناسبت خلاصة التجربة لدى الشاعر، إذ (إنَّ قيساً ليضع المال جانباً، ويتخذ من النفس الإنسانية معياراً للغنى والفقر، فمن اغتنت نفسه - على رقة حاله - كان غنياً، كما أن من افتقرت نفسه - على سعة ثرائه - كان فقيراً، ففضل الناس عنده كامنٌ في نفوسهم لا في ما يملكون)^(٥٥)، وبما أن القافية من النوع المتواتر وهي (كلُّ قافيةٍ وقع بين ساكنيها حرفٌ مُتحرّك واحد)^(٥٦)، فضلاً عن أن حرف الروي هو (الهمزة) المضمومة، والهمزة قريبة من القوافي الدلّل، وتكون الهمزة سهلة إذا جاءت بعد ألف ممدودة، وبما أن الضمة حركتها فهي تشعر بالفخامة، وأن أفخم القصائد في الشعر العربي جاء فيها حرف الروي مضموماً^(٥٧)، فضلاً عن العلاقة القوية بين القافية والبيت الشعري الذي تنتمي إليه، ويظهر من ذلك كلّهُ (إنَّ القافية مُتجذّرة من العمق الدلالي ومستندة إليه حيث يُكمل أحدهما الآخر في رسم تقنيات الصورة الشعرية)^(٥٨)، فقد أحسن الشاعر أسلوبياً عن طريق هذا التعانق بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي، فكما أن دلالات الألفاظ دلّت على عمق التجربة واستيعابها لمقتضيات الحياة،(ولا يمكن للشعر العربي أن يكون شعراً بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر، وهي تأتي الشاعر في المطلع على السّجّية ثم يلتزمها في سائر أبيات القصيدة)^(٥٩)، ولهذا (فاتساق القافية كاتساق الوزن يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدّة المعنى)^(٦٠)، ونخلص إلى أنّ القافية بكل عناصرها أعطت دقفاً موسيقياً عن طريق اتحادها مع رنات الوزن الشعري، لأنها بمثابة موقع التكثيف الإيقاعي أو بؤرة تنتهي إليها الرنات الإيقاعية، فتنتهي عند آخر حدِّ لها، أي الوحدات الدلالية والوحدات المصاحبة لها من النغم الموسيقي.



الهوامش

-
- (١) كتاب العين : ٣٨٦ / ٧ .
(٢) معجم مقاييس اللغة : ١٠٧ / ٦ .
(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار : ١٢٠٧ / ٢ .
(٤) ينظر: شعر ابن الجوزي - دراسة أسلوبية- : ١٨٩ .
(٥) بنية اللغة الشعرية: ٥٢ .
(٦) الشعر العربي المعاصر، عز الدين اسماعيل: ٨٠ .
(٧) موسيقى الشعر: ١١ .
(٨) الأسلوب: ٦٥ .

- (١) الديوان: قصيدة رقم (١): ٤٣، ٤١، ٤٤، ٤٨، ٤٩.
- (١٠) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي: ٢٠٧.
- (١١) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، محمد علي الهاشمي: ٢٩.
- (١٢) موسيقى الشعر: ١٧٦.
- (١٣) موسيقى الشعر: ١٨٩.
- (١٤) المنهل الصافي في العروض والقوافي، عبدالله فتحي الظاهر: ٣١.
- (١٥) شعر زهير بن أبي سلمى - دراسة أسلوبية- أحمد محمد علي، أطروحة دكتوراه: ١٦٠.
- (١٦) الشعر العربي المعاصر: ٥٤.
- (١٧) فن التقطيع الشعري والقافية: ٨٤.
- (١٨) الديوان، قصيدة رقم (١٠): ١٤٥ - ١٤٨.
- (١٩) فن التقطيع الشعري: ٢٠٨.
- (٢٠) المعلمات دراسة أسلوبية، أحمد عثمان أحمد: ١٠٤.
- (٢١) قيس بن الخطيم حياته وشعره: ١٤٩.
- (٢٢) العروض الواضح وعلم القافية: ٨٠.
- (٢٣) فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.
- (٢٤) الديوان: ٦١ - ٦٢.
- *القطف: وهو من علل النقص، وهو اسقاط السبب الخفيف الأخير وتسكين ما قبله، فتصبح مُفَاعَلَتْن - مُفَاعَلْ، وهو خاص بالوافر. فن التقطيع الشعري: ٢٠٨.
- (٢٥) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٠٧.
- (٢٦) شعر ابن خفاجة دراسة أسلوبية، بسمة محفوظ عبدالله، أطروحة دكتوراه، كلية التربية جامعة الموصل، ٢٠١: ١٠.
- (٢٧) بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف حسين بكار: ١٧٢.
- (٢٨) المعلمات دراسة أسلوبية: ١١٣.
- (٢٩) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٠٨.
- (٣٠) معجم مقاييس اللغة: ١١٢ / ٥.
- (٣١) فن التقطيع الشعر والقافية: ٢١٣.
- (٣٢) ينظر المصدر نفسه: ٢١٣.
- (٣٣) المصدر نفسه: ٢١٥.
- (٣٤) موسيقى الشعر: ٢٤٥.
- (٣٥) العروض الواضح وعلم القافية: ١٣٦.
- (٣٦) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٢١.
- (٣٧) بنية اللغة الشعرية: ٧٤.
- (٣٨) ينظر: شعر ابن خفاجة- دراسة أسلوبية-،: ٢٤.
- (٣٩) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن ألوجي: ٧١.
- (٤٠) بنية اللغة الشعرية: ٧٤.
- (٤١) الإيقاع في غزل الشواعر في العصر العباسي، مثنى عبدالله محمد، مجلة التربية والعلم، كلية التربية / جامعة الموصل، مج ١٤، عدد ٢، ٢٠٠٧: ٢٠٧ (بحث منشور).
- (٤٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٦، وفن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥-٢١٦.
- (٤٣) الديوان: ٧٦ - ٨٠.

- (٤٤) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن: ١٢٣-١٢٤.
- (٤٥) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: ١٢٤.
- (٤٦) العروض الواضح وعلم القافية: ١٤٤.
- (٤٧) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب: ٣٢٤-٣٢٥.
- (٤٨) مدخل إلى البلاغة العربية علم المعاني-علم البيان-علم البديع، يوسف أبو العدوس: ٢٩٢.
- (٤٩) أصول النقد الأدبي: ٣٢٦.
- (٥٠) - الصوت المجهور: هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان. والصوت الشديد: حين تلتقي الشفتان النقاءً محكما فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرنتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصالاً فجائياً يحدث النفس المنحبس صوتاً انفجارياً. ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس: ٢١-٢٤.
- (٥١) أصول النقد الأدبي: ٣٢٥.
- *القافية المطلقة: وهي التي يكون فيها الروي متحركاً. موسيقى الشعر: ٢٥٨.
- (٥٢) الديوان: ١٥٦-١٥٨.
- (٥٣) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ٢١٥.
- (٥٤) ينظر: قيس بن الخطيم حياته وشعره: ١١٠.
- (٥٥) المصدر نفسه: ١١٢.
- (٥٦) العروض الواضح وعلم القافية: ١٤٥.
- (٥٧) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٨٠ / ٨٨.
- (٥٨) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية: ٢٠٢.
- (٥٩) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.
- (٦٠) المصدر نفسه: ٢٢٠.