السرد وإيقاع القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة

(القسم الثاني)

د. عبدالله فتحي الظاهر(*)

و د. صالح محمد حسن(**)

ب- القافية المطلقة

درسنا في (القسم الأول) : القوافي المقيدة ، لنفرغ في هذا القسم لنظيرتها (المطلقة) وهي التي يكون الروي فيها متحركا بإحدى الحركات الثلاث المعروفة, الكسرة أو الضمة أو الفتحة, وهذا النوع هو الشائع في الشعر العربي عامة[1]. وفي شعر عمر بن أبي ربيعة خاصة, إذ بلغ عدد القصائد والمقطوعات ذات القوافي المطلقة أربعمائة وأربع عشرة من مجموع أربعمائة وأربعين أي ما نسبته 94.1%, ولعل شيوع هذه القافية يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تناسب رغبة البوح والتصريح بالمشاعر.

إن إطلاق القافية قد يكون بحركة الكسر أو بحركة الضم أو بحركة الفتح, إذ لكل حركة من الحركات الثلاث نغمتها الخاصة التي تقوم بدور بارز في تحديد جرس اللفظ وتأثيره على السمع. والمقاربة الإحصائية التي أجريناها على

(*) قسم اللغة العربية – كلية الآداب / جامعة الموصل.

(**) قسم اللغة العربية – كلية الآداب / جامعة الموصل.

(1) ينظر موسيقى الشعر:260

الديوان تثبت أن حركة الكسر هي الأكثر شيوعا, ثم الفتح, ثم الضم وعلى النحو الآتي:

الحركة	العدد	النسبة المئوية
الكسر	156	%35.5
الفتح	153	%34.8
الضم	105	% 25.4

وهذه النسب في شيوع الحركات في قوافي شعر عمر بن أبي ربيعة تتوافق مع ترتيب شيوعها في الشعر العربي عامة بتصدر حركة الكسر[2] وتؤكد أن الذائقة الإيقاعية لدى الشاعر تتجاوب- فيما يخص إطلاق القافية- مع القوة التأثيرية للحركات التي اتفق العرب على أن حركة الكسر هي أقواها تأثيرا[3].

لكنها تختلف عنها في شيوع حركة الفتح بنسبة مقاربة لحركة الكسر وتفوقها على حركة الضم, علماً أن حركة الضم تكثر في بحر الطويل استناداً إلى ما ورد في إحصائيات لشعراء آخرين مجايلين ولاحقين له [4]. وبحر الطويل يتصدر البحور الشعرية في ديوان عمر بواقع تسع وتسعين قصيدة ومقطوعة أتت منها أربع وثلاثون بروي مضموم,أي ما نسبته 34.4% وبواقع تسعمائة وثمانية وأربعين بيتا لم يأت منها سوى ثلاثمائة وسبع وخمسين بيتا بروي مضموم, أي ما نسبته37.6%, وهذه

(2) تنظر الدراسة الإحصائية التي أجراها جمال الدين بن الشيخ في ديوان أبي تمام والبحتري وكتاب الأغاني فيما يخص حركات الروي: الشعرية العربية:212

(3) ينظر قواعد الإملاء: عبد السلام محمد هارون:57

(4) تنظر الدراسة الإحصائية التي أجراها محمد ذيب النطافي في ديوان الفرزدق وأبي تمام وابن الرومي والمتنبي والشريف الرضي:حركة الروي في شعر المتنبي,مجلة كلية الآداب, جامعة الملك سعود, مجلد11, العدد2, سنة 1984 ص698

نسبة قليلة للروي المضموم في بحر الطويل على الرغم من أن حركة الروي المضموم تكثر في بحر الطويل ولعل "ميل عمر لاستخدام المجرى المفتوح الذي ينتهي بالألف هو جزء من ميل عمر إلى الوضوح التي تؤكده أكثر من سمة أسلوبية في شعره"[5]. وهو أليق في موضوعات الغزل والرقة من حركة الضم التي تناسب المدح والفخر وما إلى ذلك من الموضوعات التي تميل إلى التفخيم.

وإذا تجاوزنا حركة الروي إلى الروي نفسه وجدنا شاعرنا يميل إلى أصوات معينة يلح على إيرادها في شعره, وتحظى أصوات أخرى منه باهتمام ولا تحظ ى أصوات أخرى إلا بأقل الاهتمام, في حين يعرض عن غيرها إعراضا كليا, كما يتضح في الجدول الإحصائي الآتي:-

الصوت	العدد	النسبة المئوية
الهمزة	05	%1.2
الألف اللينة	03	%0.72
الباء	54	%13
التاء	08	%1.9
الثاء	01	%0.24
الجيم	04	%0.96
الحاء	07	%1.7
الخاء	--	--
الدال	37	%8.9
الذال	01	%0.24
الراء	71	%17
الزاي	--	--
السين	4	%0.96
الشين	--	--

(5) شعر عمر بن أبي ربيعة:دراسة أسلوبية (رسالة دكتوراه): 152

الصاد	2	%0.48
الضاد	05	%1.2
الطاء	--	-
الظاء	--	--
العين	26	%3.6
الغين	--	--
الفاء	09	%2.2
القاف	21	%5.1
الكاف	08	%9.1
اللام	49	%11.8
الميم	51	12.3
النون	44	%10.6
الهاء	03	%0.72
الواو	--	--
الياء	01	%0.24
المجموع	414	%94.1

وفي ضوء هذا الجدول يمكن تقسيم الأصوات المستعملة رويا من حيث نسبة شيوعها إلى خمس مجموعات:

1 - الأصوات كثيرة الاستعمال التي نسبتها ما بين(17%-8.9%) وهي الراء والباء والميم واللام والنون والدال.

2 - الأصوات متوسطة الاستعمال التي نسبتها ما بين(6.3%-5.1%) وهي العين والقاف.

3 - الأصوات قليلة الاستعمال التي نسبتها ما بين(2.2%- 1.2%) وهي الفاء والكاف والحاء والضاد والهمزة.

4 - الأصوات نادرة الاستعمال التي نسبتها ما بين(0.96%-0.24%) وهي السين والجيم والألف اللينة والهاء والصاد والطاء والثاء والذال.

5 - الأصوات غير المستعملة وهي الخاء والزاي والشين والطاء والظاء والواو إن هذه الإحصائية تكشف أن الشاعر في استعمال حرف الروي لم يخرج عن المجرى العام للشعر العربي بعامة بتفوق القوافي, الرائية واللامية والدالية والميمية والبائية والنونية[6].

ربما لوضوحها الصوتي أو لدلالات إيقاعية خاصة في تكوين تلك الأصوات وقد تعود المسألة إلى كثرة ورود تلك الأصوات في أواخر الكلمات العربية, وهو ما يمكن تبينه من إلقاء نظرة سريعة على أبواب هذه الأصوات في المعاجم العربية [7].

أما فيما يخص الروي الغالب ضمن هذه المجموعة من القوافي المطلقة, فقد سيطرت القافية الرائية على قصائد عمر إذ احتلت المركز الأول بفارق عشرين قافية عن القافية الميمية التي تصدرت القوافي المقيدة مما يعني قدرة هذه القافية على منح الشاعر حرية أكبر في تحقيق التوازن الموسيقي في علاقته بالسرد.

وبإحصاء أنواع القوافي يتبين ما يأتي:

نوع القافية	العدد	النسبة المئوية
المتواتر	215	%51.9
المتدارك	135	%32.6
المتراكب	64	%15.5

يرجع تفوق قافية المتواتر, أي التي يفصل بين ساكنيها متحرك واحد إلى كثرة ورود حروف المد(الألف والواو والياء) قبل حرف الروي مباشرة, وبما أن

(6) تنظر الإحصائية التي أجراها جمال الدين بن الشيخ في ديوان أبي تمام والبحتري وكتاب الأغاني الضخم فيما يخص حروف الروي: الشعرية العربية:210-211

(7) ينظر خصائص الأسلوب في الشوقيات: 46

حرف الروي لا يعدو أن يكون مكسورا أو مفتوحا أو مضموما, وأنه يتحول إلى ياء المد أو ألف المد أو واو المد,فإنه ينحصر بين ساكنين يشكلان قافية المتواتر, وهذا المد والانفتاح يمنح الشاعر حرية أكبر في التعبير والانطلاق في السرد, وسنأخذ نماذج متنوعة من القوافي المطلقة ابتداءً من أكثرها رويا ونزولا إلى أدناها كي نتبين أثرها في حركة الإيقاع وآلية السرد واختلاف ذلك من روي إلى آخر ومن قافية إلى أخرى ومن بحر إلى آخر ومن حركة إلى أخرى.

النموذج الأول: قافية الراء المفتوحة من نوع المتدارك في قصيدة على بحر الطويل قالها يرثي من قتل يوم صِفِّين ويوم الجمل من أهل العسكرين[8].

1. تَقولُ ابْنَةُ الْبَكْرَيْنِ يَوْمَ لَقيتَنَـا لَقَدْ شابَ هذا بَعْـدَنا وتَنَكّرَا

ن - -|ن- - -|ن-ن|ن-ن- ن - -|ن - - -|ن-ن|ن-ن-

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

2. فَمِثْلُ الَّذي عايَنْتُ شَيَّبَ لِمَّتي وَمِثْلُ الَّذي أُخْفي مِنَ الحُزْنِ أنْكَرَا

ن- -|ن ---|ن– ن|ن-ن- ن- -|ن- - - |ن - -|ن-ن-

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

3. فَكَمْ فيهِمُ منْ سَيِّدٍ قَدْ رُزِئْتُهُ وذي شَيْبَـةٍ كالبَدْرِ أَرْوَعَ أَزْهَرا

ن- -|ن ---|ن- -|ن-ن- ن - -|ن ---|ن -ن|ن – ن-

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

(8) شرح الديوان: 394-395

4. أُولئـكَ قَوْمي لا وَجَدِّكَ لاأَرَى لَهُمْ شَبَهًا فيمَنْ عَلَى الأَرْضِ مَعْشَرا

ن-ن|ن- - - |ن-ن|ن – ن- ن-ن|ن-- - |ن - - |ن – ن-

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

5. أَذَبَّ وراءَ المُسْتَضيفِ إذا دَعا وَأَضْـرَبَ في يَومِ الهِياجِ السَّنَوَّرا

ن-ن|ن - - -|ن- ن |ن-ن- ن - ن|ن - - - |ن- -|ن-ن-

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

6. وَأَفْضَلَ أَحْلامًا وَأَعْظَمَ نائِلا وأَقْرَبَ معروفًا وَأَبْعَدَ مُنْكَـرا

ن-ن|ن- - -|ن-ن|ن-ن- ن- ن|ن - - -|ن -ن|ن - ن-

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

7. وإنْ أنْعَمُوا ثَنَّوْا عَلَيْـهِ بِصالِحٍ وَلَـمْ يُتْبِعُوا الإحْسانَ مَنًّا مُكَـدِّرا

ن- -|ن- - -|ن - -|ن-ن- ن - -|ن - - - |ن--|ن -ن-

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

هذه القصيدة الوحيدة في ديوان الشاعر التي يمكن أن تصنف في غير موضوعة الغزل مع أنه اعتمد المرأة مدخلا هاما في افتتاحها, وقد تعمدنا اختيار هذه القصيدة كي نتعرف من خلالها على جانب آخر من الجوانب الحياتية والإنسانية والعاطفية للشاعر التي يُظَنُّ أنه لم ينصرف إليها أو تشغله أحداثها, إنما كان غارقا في لهوه وملذاته.

القوافي في القصيدة هي على التوالي:تنكَرَّا,أنكرا, أزهرا, معشرا, سنوَّرا,منكرا,مُكدِّرا, القافيتان الأولى والأخيرة شكلتا تفعيلة الضرب المقبوضة (مفاعلن) في حين شكلَّت بقية القوافي الجزء الأغلب من تفعيلة الضرب فجاءت على وزن (فاعلن- ن-) وعلى الرغم من أن القبض يُسرِّعُ جريان الحركة, إلا أن مجيء القافية على وزن فاعلن قد خفف قليلا من هذه الحركة, لأن فاعلن تبدأ بسبب خفيف يتبعه وتد مجموع, وقد جاء حرف الروي الراء ممدوداً بالفتح ومسبوقا فيه باستثناء القافية الأخيرة جاءت مكسورة إذ لم يلتزم الشاعر في أكثر قوافيه المطلقة الحركة التي قبل الروي (التوجيه) التزاما كاملا إلاَّ فيما ندر وإن بدا حريصا على التزام حركة واحدة,ولعل وجود الفتح قبل وبعد حرف الروي زاد من انفتاح القافية, لتتسع لهذه المشاعر الحزينة انسجاما مع بحر الطويل الذي يصلح بامتداده الثماني لمثل هذه المشاعر.

لاسيما أن التفعيلات التامة التي ترمز إلى الهدوء(فعولن, مفاعيلن) تساوت مع التفعيلات الزاحفة / المقبوضة التي ترمز إلى السرعة, إذ بلغ عدد التفعيلات التامة ثماني وعشرين تفعيلة من مجموع ست وخمسين وبلغ عدد التفعيلات الزاحفة ثماني وعشرين تفعيلة أيضا أي ما نسبته 50% لكل منهما وهذا ينسجم مع إيقاع القافية.

أما عن علاقة القافية (نكرا) بالسرد فإنها ترتبط معه منذ الكلمة الأولى (تقول) التي تلخص حوار الفتاة / ابنة البكرين, وما يترتب عليه من تبيين صورة السارد وقد شاب وتغير ثم اعتماد هذه القافية أساسا يبني عليه السارد رؤيته المشتركة مع الفتاة في دلالة الشيب / البياض كعامل سلبي نتج بسبب الحزن, عبَّر عنه بالقافية الحاملة لهذه الدلالة (أنكَرا) التي جاءت تكرارا للقافية الأولى, فهي تستنكر رؤيته وقد شاب, وهو يستنكر ما رآه فأدَّى به إلى الشيب, ومع تغير دلالة القافية الثالثة (أزهرا) تتغير دلالة الشيب فتتحول

إلى عامل إيجابي من خلال الصورة التشبيهية لذي شيبة بالبدر الأزهر, فأصبح يوازي السيد في القيمة والمكانة. بعد أن كان في القافيتين الأولى والثانية مستنكرا, وتأتي القافية الرابعة (معشرا) مُعبِّرة عن المجموع من السادة وذوي الشيبة, فترتبط باسم الإشارة (أولئك) وبالفعل المنفي (لا أرى) لتكتمل الصورة التشبيهية التي وردت في القافية السابقة.

لما وصف السارد المعشر بالبأس والشجاعة, أتى بمفردة دالة إيقاعيا على ذلك وهي, السِّنوَّرا / السلاح, وترتبط في الوقت نفسه بالسرد ابتداء من الكلمة الأولى التي جاءت بصيغة أفعل التفضيل وهي(أذبَّ), لأن الذب لا يكون إلا بالسلاح, ثم كرر هذه الصيغة خمس مرات واحدة في البيت نفسه تتصل بمعنى الذب والشجاعة, وهي(وأضرب), وأربعة تتصل بشخصية القيم الأخلاقية ووردت في البيت التالي, وهي (وأفضل,وأعظم,وأقرب,وأبعد)واختار لها قافية تتصل بالقوافي السابقة وتتواءم مع الصفات الواردة في البيت حين توضع إلى جانب أحد أفعال التفضيل (أبعد منكرا) مما يشير إلى متانة السرد وعمق الفكرة المتصلة بها, أما القافية الأخيرة فهي الوحيدة التي جاء المجرى فيها مغايرا لما قبله من القوافي, لينسجم مع دلالة البيت في التعبير عن القول الصالح والفعل الحسن.

النموذج الثالث: قافية الباء المكسورة من نوع المتراكب في قصيدة من بحر[9]البسيط

1. قالَتْ ثُرَيَّا لأثْـرَابٍ لها قُطُفٍ قُمْنَ نُحَيِّ أبا الْخطَّابِ مِنْ كَثَبِ
- - ن-|- ن-|-- ن-|ن ن- - ن ن-|- ن-|- - ن -|ن ن-
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستعلن فاعلن مستفعلن فعلن
2. فَطِرْنَ حَدًّا لِمَا قالَتْ وَشايَعَهَـا مِثْلَ التَّماثِيل قَدْ مُوِّهْنَ بالذَّهَبِ

(9) شرح الديوان: 428

ن - ن-|-ن-|-- ن -|ن ن- - - ن-|-ن- |-- ن -|ن ن-

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

3. يَرْفُلْنَ في مُطْرَفَاتِ السوسِ آونَـةً وَفي العَتِيق مِنَ الدِّيباجِ والقَصَبِ

- - ن- |- ن-|- - ن - |ن ن- ن - ن-|ن ن -|- -ن-|ن ن-

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

4. تَرَى عَلَيْهِنَّ حَلْيَ الدُّرِّ مُتَّسِقًا مَعَ الزَّبَرْجَدِ والـياقُوتِ كالشُّهُـبِ

ن- ن -|- ن- |- - ن-|ن ن- ن-ن- |ن ن-|- - ن - |ن ن -

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

5. قالتْ لَهُنَّ فتـاةٌ كُنْتُ أَحْسَبُها غـريرَةً بِرَجِيـع القَوْلِ واللَّعِـبِ

- - ن-|ن ن-|- - ن-|ن ن- ن- ن-|ن ن-|- - ن - |ن ن-

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

6. هـذَا مَقَامُ شُنُـوعٍ لا خَفَاءَ بـه ألاَ تَخَفْنَ مِنَ الأَعْدَاء والرُّقُـبِ

- - ن-|ن ن -|- - ن-|ن ن- ن- ن-|ن ن-|- - ن -|ن ن-

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

القوافي هي على التوالي:-

كَثَبِ, بالذَهَبِ, القَصَبِ, الشُّهُبِ, اللَّعِبِ, الرُّقُبِ, وجميعها زاحفة / مخبونة على وزن (مُسْتَعِلُنْ) باستثناء القافية الأولى جاءت على وزن (فَعِلُنْ). ولعل في ذلك دلالة على سرعة إيقاع هذه القوافي, لاسيما أنها من نوع المتراكب, أي التي يفصل بين ساكِنَيْها ثلاثة متحركات مما يسمح بمزيد من الحركة, أما حرف الروي الباء

فعلى الرغم من أنه حرف شديد إلا أننا لم نشعر بذلك لأن حركة الكسر الخفيفة قد بددت هذه الشدة,ومالت بها نحو الخفة.

إن عدد التفعيلات الزاحفة / المخبونة (مُتَفْعِلُنْ-َعِلُنْ) التي ترتبط بالحركة جاء متفوقا على عدد التفعيلات التامة التي ترتبط بالبطء والهدوء (مستفعلن-فاعلن), إذ بلغ عدد التفعيلات الزاحفة خمساً وعشرين من مجموع ثمان وأربعين تفعيلة أي ما نسبته 52.1% في حين بلغ عدد التفعيلات التامة ثلاثاً وعشرين تفعيلة أي ما نسبته 47.9% وهذه نسبة لم تكن لتحدث لولا وجود القافية التي سرَّعت من إيقاع القصيدة ومن ثم حركة السرد المتصلة بهذا الإيقاع, فالقافية الأولى (كَثَبِ) تتناسب سرعتها الإيقاعية مع دلالتها في ارتباط الحركة والمعنى بفعل الأمر(قُمْنَ), ثم امتثال الفتيات لهذا الأمر بسرعة فائقة عبَّر عنها في البيت التالي بقوله (فَطِرْنَ حدًّا) التي جاءت زاحفة / مخبونة على وزن متفعلن, لتتناغم إيقاعيا ودلاليا مع الحركة السريعة للفتيات المشيِّعات, ويستمر السارد في تصوير حركة الفتيات, فيجعلهن يرفلن/ يتبخترن في ثياب من حرير, والترفيل/التبختر زيادة في المشي وإن كان يوحي بثقل الحركة من حيث أن الثياب المرفلة الطويلة ربما تعيق الحركة السريعة, لاسيما أن إيقاع يرفلن التي وردت على وزن مستفعلن التامة تشير إلى تباطؤ في هذه الحركة. لكن السارد يستدرك على هذا الهدوء من خلال الصورة التشبيهية للحلي من در وياقوت وزبرجد بالشهب في دلالتها على الحركة الخاطفة المضيئة الموحية التي مثلت القافية الركن الهام فيها وهو ركن المشبه به, إذ أن القافية تسهم بشكل فعال في تعجيل حركة السرد. وإذا كانت الأبيات الأربعة الأولى تمثل حوار الفتاة/ الثريا لأترابها / صاحباتها (قالت ثريا), وبدا السارد كأنه يستمع إليه, ويشاهد ماترتب عليه من تصرف أوحركة؛ فإن البيتين الأخيرين يمثلان

حوارا صادرا عن إحدى الفتيات/الصاحبات (قالت لهُنَّ فتاة), وهو بمثابة تعليق أو رد فعل على الحوار الأول, تدخل السارد في التعليق عليه (كنت أحسبها غريرة برجيع القول واللعب), مما قاد إلى التضمين,أي تعلق معنى البيت التالي/ السادس: هذا مقام شنوع, بالبيت السابق/الخامس: قالت لهن فتاة, لكن الارتكاز في التضمين لم يتم من خلال القافية مما أدى إلى تقليل فاعليتها لاسيما أنها جاءت معطوفة على ماقبلها (القول), وهكذا في القافية السادسة (رُقُبِ), التي جاءت معطوفة على الكلمة التي قبلها (الأعداء), فتوزعت قوة المعنى بين المعطوف / القافية, والمعطوف عليه, على الرغم من أن القافيتين توحيان بالسرعة.

النموذج الثاني: قافية الميم المضمومة من نوع المتواتر في قصيدة على بحر الخفيف[10]

1. طالَ لَيْلي واعْتادَني الْيَومَ سُقْمُ وَأَصابتْ مَقاتِلَ القَلْبِ نُعْمُ

- ن- - |- - ن - |-ن -- ن ن- -|ن-ن-|-ن - -

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

2. قَصَدَتْ نَحْوَ مَقْتَلي بِسِهامٍ نافِذاتٍ ومـاتَبَيَّنَ كَلْمُ

ن ن - - |ن – ن- |ن ن-- - ن- -|ن- ن- |ن ن- - -

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

3. حُرَّةُ الوَجْهِ والشَّمائِلِ والْجَوْ هَرِ تَكْلِيمها لِمَنْ نالَ غُنْمُ

- ن -- |ن – ن-|ن ن- - ن ن- -|ن- ن-|-ن - -

فاعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فاعلاتن

(10) شرح الديوان:241-242

4. وَحَــديثٍ بِمْثلِــهِ تَنْزِلُ العُصْـــــــــــــمُ رَخيمٍ يشوبُ ذلكَ حِلْـمُ

ن ن--إن- ن-|- ن- - ن ن--إن- ن-إن ن- -

فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

5. سَلَبَ القَلْبَ دَلُّهـا وَنَقِـيٌّ مِثْلُ جيدِ الْغَزَالِ يَعْلُوهُ نَظْمُ

ن ن - -إن – ن-إن ن-- - ن - -إن –ن-|-ن – -

فعلاتن متفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

6. وَتَبيـلٌ عَبْلُ الرَّوادِفِ كالْقو زِ مِنْ الرَّمْلِ قَدْ تَلَبَّـدَ فَعْـمُ

ن ن--|- - ن -إن ن- - ن ن - - إن–ن-إن ن- -

فعلاتن مستفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن

7. وَوَضِيءٌ كالشَّمْسِ بَيْنَ سَحابٍ رائحٍ مَقْصَرَ العَشِيَّـةِ فَخْـمُ

ن ن- -|- - ن - إن ن- - -ن--إن – ن- إن ن - -

فعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعلاتن

8. وَشَتيتٌ أحْوَى المَراكِزِ عَذْبٌ مالَهُ في جَميعِ ماذيقَ طَعْـمُ

ن ن--|- - ن - إن ن-- - ن--إن –ن-|- ن - -

فعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

9. طَفْلَةٌ كالْمَهَاةِ لَيْسَ لِمَنْ عا بَ إذا تُذْكَرُ المَعايِبُ وَصْـمُ

- ن- -إن-ن-إن ن - - ن ن--إن –ن-إن ن- -

فاعلاتن متفعلن فعلاتن	فعلاتن متفعلن فعلاتن
10. هكَذَا وَصْفُ مابَدا ليَ مِنْها	لَيْسَ لي بالَّذي تُغَيِّبُ عِلْمُ
- ن- -إن– ن- |- ن--	- ن - - إن- ن-إن ن – -
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فعلاتن
11. غَيْرَ أَنِّي أَرَى الثِّيابَ مِلاءً	فـي يَفاعٍ يَزينُ ذلِكَ جِسْمُ
-ن - -إن – ن-إن ن--	- ن - -إن- ن-إن ن- -
فاعلاتن متفعلن فعلاتن	فاعلاتن متفعلن فعلاتن

إن الكلمات التي تشكل قوافي الأبيات على التوالي: (نُعْمُ, كَلْمُ, غُنْمُ, حِلْمُ, نَظْمُ, فَعْمُ, فَخْمُ, طَعْمُ, وَصْمُ, عِلْمُ, جِسْمُ), وجميعها أسماء لا توجد بينها أفعال, وكل قافية من هذه القوافي تتصل إيقاعيا ودلاليا بمفردات البيت الذي تختمه أفقيا, ثم تشكل نَسَقًا إيقاعيا وسرديا متتابعا يشد أبيات القصيدة بعضها إلى بعضٍ عموديا.

من المعروف أن بحر الخفيف يمتاز بخفته وسرعة إيقاعه, فهل تتوافق هذه السرعة مع إيقاع القافية الذي جاء رتيبا كونه يتألف من سببين خفيفين يشكلان الجزأين الأخيرين من تفعيلة فاعلاتن التامة أو فعلاتن الزاحفة. إن نظرة في إيقاع القصيدة يبين أن عدد التفعيلات الزاحفة التي تشير إلى السرعة يتفوق على عدد التفعيلات التامة التي تشير إلى الهدو ء, إذ بلغ عددها أربعاً وأربعين تفعيلة من مجموع ستٍ وستين أي ما نسبت ه 66.7%, في حين بلغ عدد التفعيلات الزاحفة اثنتين وعشرين تفعيلة أي ما نسبتها 33.3%, وبما أن إيقاع القافية جاء مُطَّرداً كونه يتألف من سببين خفيفين فقد جاء صدى لإيقاع التفعيلات المتكررة بأعداد ثابتة. ولعل التصريع الذي ورد في البيت الأول بين (سُقْمُ, نُعْمُ) أول صدى للإيقاع الأفقي

الذي التحمت فيه القافية الداخلية بالخارجية. أما عن طبيعة السرد في صلته بإيقاع القافية فيمكن القول إنَّ السارد جعل من القوافي قاسما مشتركا بين الشخصيتين الرئيستين, الأنا / السارد, والآخر/ نعم, فالقافية الأولى توجز كل ما يحد ث له من معاناة متمثلة بطول ليله وسقمه وما أصاب قلبه, وما ترتب على ذلك من قوافٍ لاحقة داخلة في صميم الأبيات الشعرية, والقافية الثانية (كَلْمُ) لم تأتِ لمجرد رغبة في الإتيان بكلمة تنتهي بحرف الميم ومن ثم إنهاء البيت بقافية توافقية, إنما جاءت معبِّرة عن فحوى البيت كله فالقتل بالسهام ماذا ينتج عنه سوى الكلوم, وإن كان القتل معنويا والصورة كنائية. والقافية الثالثة (غُنْمُ) منجز يعود على السارد في حال تكليمه الآخر, وكذلك (حلم) الذي يعود على حديثها في صلته بالمتحدَث إليه / السارد وقد اعتمد في هذين البيتين التدوير الذي ساعده على مواصلة السرد دون توقف لاسيما أنه عرض صورة مفصلة للآخر/نُعْم, ويستمر في عرضها من خلال صور تشبيهية متتابعة تلتقي مع القوافي, وتتصل بها, فالقافية الخامسة (نظم) تتصل بجيد نعم, الذي يشبه جيد الغزال من حيث أن النظم/العقد يعلق بالجيد, والجيد يرتبط بالدلال إذ أن المرأة حينما تتدلل تتلفت بجيدها وتثنيه, وهذا الدلال سلب القلب, والقافية السادسة (فعم), التي تتصل بالروادف التي تشبه كثيب الرمل من حيث الضخامة, والقافية السابعة (فخم) التي تتصل بضياء وجهها الذي يشبه نور الشمس من حيث الإشعاع وهي بذلك تختلف عن (فعم) من حيث أن الفخامة تكون أعم وتوصف بها الأشياء الكبيرة كالضياء والظلام والسحاب, والقافية الثامنة (طعم) التي تتصل بشتيت أحوى يمتاز بأنه عذب, والقافية التاسعة (وصم) التي لايمكن فصلها عن الصورة التشبيهية لنعم في أنها طفلة كالمهاة, ومع البيت العاشر ينهي السارد سرد الأوصاف بأن قال كل ما يعر ف, وأما مالا يعرفـه لأنه ليس بظاهر

فتلخصه قافيته (علم), وأخيرا يختتم قصيدته بقافية ملائمة جدا (جسم) بأن جعل هذا الجسم في ثياب, والصلة بين الجسم والثياب لا يمكن فصلها.

النموذج الرابع:قافية اللام المضمومة من نوع المتدارك في قصيدة على بحر السَّريع[11]

1.	يا أيُّـها العاذِلُ في حُبِّها	لَسْتَ مُطاعًا أيُّها العاذِلُ
	-- ن-|-ن ن- |-ن-	-ن ن- |-- ن -|-ن-
	مستفعلن مستعلن فاعلن	مستعلن مستفعلن فاعلن
2.	أنْتَ صَحيحٌ مِنْ جوَى حُبِّها	وحُبُّهـا لي سَقَمٌ داخِلُ
	- ن ن- |- - ن - |-ن-	ن- ن-|-ن ن-|-ن-
	مستعلن مستفعلن فاعلن	متفعلن مستعلن فاعلن
3.	إنَّ الَّذي لاقَيْتُ منْ حُبِّها	لَمْ يَلْقَهُ حافٍ ولا ناعِلُ
	- -ن-|-- ن - |-ن-	--ن-|-- ن- |- ن-
	مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن
4.	المَوتُ خَيْرٌ منْ حياةٍ كذا	لا أنا مَوْصولٌ ولا ذاهِلُ
	- - ن -|- - ن-|-ن-	- ن ن-|- - ن- |-ن-
	مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستعلن مستعلن فاعلن

(11) شرح الديوان:341

5. لمّا أتاني قائلٌ بالَّذي أكـرَهُ مِمّا يُخْبَرُ السّائِلُ

--ن-|- - ن -|-ن- - ن ن-|- - ن -|-ن-

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلن

6. قُلْتُ وَعَيْني مُسْبِلٌ دَمْعُها كالدُّرِّ مِنْ أرْجائِها هائِلُ

- ن ن-|- - ن-|-ن- - -ن- |- -ن-|-ن-

مستعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

7. يالَيْتَني مِتُّ ومات الهَوَى وماتَ قَبْلَ المُلْتَقَى واصِلُ

- -ن-|-ن ن-|- ن- ن-ن -|- - ن-|-ن-

مستفعلن مستعلن فاعلن متفعلن مستفعلن فاعلن

8. يادارُ أمْسَتْ دارِسًا رَسْمُها وَحْشًا قِفارًا مابها آهِلُ

- -ن-|- - ن -|-ن- - - ن -|- -ن-|-ن-

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

9. قَدْ جَرَّتِ الرّيحُ بها ذَيْلَها واسْتَنَّ في أطْلالِها الوابِلُ

- - ن -|-ن ن-|-ن- - -ن- |- - ن-|-ن-

مستفعلن مستعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

القوافي في القصيدة هي على التوالي:عاذل, داخل, ناعل, ذاهل, سائل, هائل, واصل, آهل, وابل, وجميعها دخلت في تفعيلة الضرب التي جاءت على وزن فاعلن, مما منحها إيقاعا ثقيلا زاد منه دخول حرف المد (الألف) في صلب هذه

القافية, ثم (الإشباع) أي حركة الدخيل التي جاءت مكسورة, ثم (المجرى), أي حركة الروي التي جاءت مضمومة,وهذا التباين في الحركة من الكسر إلى الضم لابد أنه أضفى ثقلا واضحا في إيقاع القافية," إذ أن الضمة والكسرة متقابلتان وهما أكثر شيء في الشعر, وأعني بقولي (متقابلتان) أن بينهما نوعا من ضدية, فالضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة, والكسرة تشعر بالرقة واللين ومن تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب, وأفخمها مضموماته في الغالب ووجد شعراء الرقة يميلون إلى الكسر" [12]. لعل عمر بن أبي ربيعة أراد بهذه القافية التخفيف من حدة بحر السريع الذي عرف بسرعة إيقاعه, فالقافية في البيت الأول وردت بصيغة المنادى المسبوق بأداة النداء (أيها العاذل) التي جاءت تكرارا للمنادى الذي ورد في مطلع القصيدة مسبوقاً بأداتي نداء هما:يا,أيها, وهذه دلالة على تلاحم إيقاع القافية بالسرد وكأن السارد يمد صوته من أول البيت إلى آخره ليؤكد عصيانه وعدم طاعته لهذه الشخصية ذات الفعل السلبي المتمثل بعذله ولومه على حبه, يعزز ذلك حين أعاد السارد ذكر هذه الشخصية في أول البيت الثاني, مشيرا إليها بالضمير المنفصل (أنت) لتكون منطلقا آخر يجدد فيه موقفه منها باعتماد المقارنة بينه وبينها, من خلال تكرار المفردة المحورية الدالة (حبها) في صلتها بهما,يتأكد ذلك في البيت الثالث بأداة التوكيد (إنَّ), وحرف النفي والجزم والقلب (لم).

النموذج الخامس:قافية النون المفتوحة من نوع المتواتر في قصيدة على بحر الوافر[13]

(12) المرشد69/1

(13) شرح الديوان : 403

1. تَقولُ وليـدَتي لمَّا رَأَتْنِي طَرِبْتُ وَكُنْتُ قَدْ أقْصَرْتُ حِيْنَا

ن-ن ن-|ن- --|ن- - ن- ن ن-|ن - - - |ن – -

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فعولن مفاعَلَتُن مفاعَلْتُن فعولن

2. أَراكَ اليَوْمَ قَدْ أحْدَثْتَ شَوْقًا وعادَ لَكَ الهَوَى داءً دَفيْنـا

ن - --|ن - - - |ن - - ن-ن ن -|ن- - -|ن- -

مفاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فَعُوْلُنْ مفاعلتن مفاعلتن فعولن

3. وَكُنْتَ زَعَمْتَ أَنَّكَ ذو عَزاءٍ إذا ماشِئتَ فارَقتَ القَرِيْنـا

ن- ن ن-|ن-ن ن- |ن-- ن- - -|ن - - -|ن- -

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فعولن

4. بِرَبّكَ هَلْ أتاكَ لهـا رَسولٌ فَشاقَكَ أَمْ لَقيتَ لهـا خَدينـا

ن- ن ن-|ن- ن ن-|ن-- ن-ن ن-|ن- ن ن-|ن- -

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن

5. فَقُلْتُ شَكا إلـيَّ أخٌ مُحِبٌّ كَبَعْضِ زَمانِنـا إذْ تَعْلَمينـا

ن- ن ن-|ن-ن ن-|ن-- ن- ن ن- |ن- - -|ن--

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فعولن

6. فَقَصَّ عَلَيَّ مايَلْقَى بهِنْـد فَوافَقَ بعْضَ ما قَدْ تَعْرِفينـا

ن-ن ن-|ن- --|ن-- ن-ن ن-|ن - - - |ن- -

مُفُاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فعولن	مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلْتُنْ فعولن
7. وذو القَلْبِ المُصابِ وَلَوْ تَعَزَّى	مَشوقٌ حينَ يَلقَى العاشِقينا
ن - - - إن- ن ن- إن--	ن- - -إن- - - إن—
مفاعَلْتُنْ مفاعَلَتُنْ فعولن	مفاعَلْتُنْ مفاعَلْتُنْ فعولن
8. وَكَمْ مِنْ خُلَّةٍ أَعْرَضْتُ عَنْها	مِنَ اجْلِكُمُ وَكُنْتُ بها ضَنينا
ن - - - إن- - -إن --	ن –ن ن-إن-ن ن-إن- -
مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فعولن	مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتُنْ فعولن
9. أرَدْتُ فِراقَها وصَبَرْتُ عَنْها	وَلَوْ جُنَّ الفُؤادُ بهـا جُنونـا
ن-ن ن-إن-ن ن-إن- -	ن- - -إن-ن ن-إن- -
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

يُطْلِقُ عبدالله الطيِّب على هذا النوع من القوافي (القوافي الذُلُل) وهي الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق. والنون في غير التشديد - أسهلها جميعا- لما يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية, ولما يقع فيها من الصفات على وزن فعلان والجموع على فِعْلان وفُعْلان[14].

القوافي في هذه القصيدة على التوالي هي:حينا, دفينا, القرينا, خدينا, تعلمينا, تعرفينا, العاشقينا, ضنينا, جنونا, وقد وردت القافية الأولى على وزن (عُوْلُنْ- -), المقتطعة من تفعيلة الضرب(فَعُوْلُنْ ن--), ووردت القوافي الثانية والثالثة والرابعة

(14) ينظر: المرشد 46/1

والثامنة والتاسعة على وزن(فعولن) ووردت القوافي الخامسة والسادسة والسابعة على وزن (فاعلاتن) وهذا التدرج في إيقاع القافية من إيقاع يشكل جزءًا من تفعيلة الضرب (سببين خفيفين), إلى إيقاع يشكل تفعيلة الضرب بأكملها (فعولن),إلى إيقاع يشكل تفعيلة الضرب مضافا إليها سبب خفيف من تفعيلة الحشو التي تسبقها (فاعلاتن) ثم العودة إلى تفعيلة الضرب (فعولن) منحها سعة وتموجا

يتناسب مع إيقاع بحر الوافر الذي يمتاز بعمق مداه الإيقاعي وسعته, فقد جاء بطيء الحركة بسبب غلبة التفعيلات الزاحفة / المعصوبة (مفاعَلْتُنْ), والمعلولة / المقطوفة (فعولن) والتي بلغ عددها أربعا وثلاثين, أي ما نسبت ه 63%, على التفعيلات التامة الدالة على الحركة (مُفَاعَلَتُنْ), التي بلغ عددها عشرين تفعيلة, أي ما نسبتة 37%.

يشير مُحقِّقُ الديوان في قصة هذه القصيدة إلى أن عمر حين أسنَّ حَلَفَ ألاَّ يقول بيت شعر إلا أعتق رقبةً,فانصرف عمر إلى منزله يحدث نفسه, فجعلت جارية له تكلمه, فلا يرد عليها جوابا, فقالت له:إن لك لأمرا, وأراك تريد أن تقول شعرا, فقال الأبيات ثم دعا تسعة من رقيقه فأعتقهم,لكل بيت واحد [15]. في هذه القصة - التي نعتقد أنها من صنع الرواة -يتجسد السرد من خلال تقنية الحوار بين شخصيتين؛ الأولى, شخصية أنثوية وهي الجارية, تقول وليدتي, والثانية شخصية السارد نفسه (فقلت), ويبدو أن الحوار الذي دار بينهما من نوع الحوار الهادئ, لأنه لا يعتم د الأسئلة والأجوبة السريعة, بل اعتمد على سؤال تفصيلي صادر عن الجارية استغرق الحوار فيه أربعة أبيات؛ وجواب موسع من السارد استغرق الحوار فيه أربعة أبيات يروي فيه قصة قصَّها عليه شخص أطلق عليه

(15) شرح الديوان :41

(أخٌ محب), وقد قام السارد بنوعين من السرد في هذه القصيدة, الأول: ابتدائي, يتمثل بالحكاية الرئيسة, وهي قصته مع الجارية, والثاني:ثانوي, يتمثل بالحكاية التي أخذها عن (أخ محب) ووظفها في القصيدة تم قام بقصها على الجارية والآخرين[16].

إن إيقاع القافية الذي جاء هادئا ومفتوحا أثَّر في تقانة الحوار فجاء هادئا ليتسع لذكر هذه التفاصيل, عكس ماهو متوقع من أن الحوار يتطلب إيقاعا سريعا إذ" أن للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضا, لأنها ترتبط أصلا بنوع المحاورة, فإذا كان الحوار محتدما ثائرا مليئا بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزا, وإذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة للعنف ...كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة "[17]. يؤكد ذلك ما أحدثه التضمين المعنوي بين البيتين الأول والثاني من امتداد إيقاعي وسردي في القصيدة, بسبب الجملة الاعتراضية- لما رأتني طربت وكنت قد أقصرت حينا -التي أقحمها السارد بعد جملة الحوار الأولى, تقول وليدتي, ثم ما تعلق بها من مقول القول في البيت الثاني: أراك اليومَ.

شاع استخدام الضمائر السردية شيوعا كبيرا في هذه القصيدة,منها ضمير المخاطب حين ينفصل السارد عن الشخصية الرئيسة, وهو الكاف, في (أراكَ, لكَ, أنَّكَ, بِربِّكَ, أتاكَ, فشاقَكَ), والتاء, في(أحدثْتَ, وكنْتَ, زَعَمْتَ, شِئْتَ, فارقْتَ, لقيْتَ), وضمير المتكلم حين يندمج السارد بالشخصية الرئيسة,التاء في (طربت, كنت,

(16) للمزيد عن مستويات السرد,ينظر: مدخل إلى نظرية القصة :100

(17) دير الملاك : 321

أقصرت, فَقُلْتُ, أعْرَضْتُ, وَكُنْتُ, أرَدْتُ, صَبَرْتُ) والياء في (وليدتي, رأتني, عليَّ), ولعلَّ السبب في ذلك يرجع إلى كثرة الأفعال الواردة في القصيدة.

النموذج السادس:قافية الفاء المفتوحة من نوع المتواتر على بحر المتقارب[18].

1. إنّـِي لَسائِـلُ أُمِّ الرَّبيـــــــــــــعِ قَبْلَ الوَداع مَتاعًا طَفيفا

- - إن-نإن - -إن- ن- -إن- نإن--إن- -

عولن فعولُ فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن

2. مَتاعًا أقـومُ بِهِ للـوَدا عِ إنِّي أَرى الدَّار مِنْها قَذوفا

ن- -إن- نإن--إن- ن- -إن - - إن- -إن--

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن

3. فَقالَتْ بحاجَةِ كُلِّ نَطَقْتَ فأقْبِـلْ وأرْسِلْ رسولاً لطيفا

ن--إن-نإن--إن-ن ن- -إن - -إن- -إن- -

فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

4. إلى مَوْعِدٍ وُدَّ لو أنَّهُ خَلا لا يُرَوِّعُ فيه الطُّروفا

ن - -إن- -إن- -إن- ن- -إن- نإن - -إن- -

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن

5. وَمِنْ عَجَبٍ ضَحِكَتْ إذْ رأَتْ قُرَيْبَـةُ بالخَيْفِ ركْباً وقوفـا

(18) شرح الديوان:470 -471

ن - ن|ن - ن|ن - -|ن - ن- ن|ن --|ن - -|ن- -

فعول فعول فعولـن فعو فعول فعولن فعولن فعولن

6. رَأَتْ رَجُلاً شاحِبًا جِسْمُـهُ مُسارِيَ أرْضٍ أطالَ الوَجيفـا

ن- ن|ن - -|ن- -|ن - ن-ن|ن - - |ن - -|ن- -

فعولن فعولن فعولن فعو فعول فعولن فعولن

7. أخـا سَــفَرٍ لايُجِمُّ الْمَـطِـــــــــــــيَّ بعد الكلالـة إلا خفوفـا

ن - ن|ن - -|ن--|ن- ن - -|ن-ن|ن--|ن- -

فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن

8. فَإِمَّا تَرَيْني كساني السِّفا رُ لَوْنَ السَّـوادِ وَجسْماً نَحيفـا

ن--|ن--|ن - - |ن- ن - - |ن -ن|ن- - |ن- -

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن

9. فَحـورٌ كَمِثْـلِ ظِباءِ الخَريـــــــــفِ أُخْرِجْنَ يمشينَ مشياً قطوفاً

ن - -|ن - ن|ن- - |ن- ن - - |ن - -|ن- -|ن– - -

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن

10. تضـوَّع أردانهـن العبيـــــــــــــرَ والرَّنْدَ خالَطَ مِسْكًا مَدَوفـا

ن - ن|ن- -|ن - -|ن- ن- -|ن-ن|ن - -|ن - -

فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن

11. يُهَيِّجْـنَ مِنْ بَرَداتِ القلو بِ شَوقًـا إذا ماضَرَبْنَ الدُّفوفـا

ن- -إن – ن|ن - -إن- ن - -إن --إن- - إن--

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن

12. إذا ماانْقَضى عَجَبٌ لَمْ يَزَلْـــــــــــــنَ يَدْعَونَ لِلَّهْوِ قَلْبًا ظَرِيفـا

ن- -إن – ن|ن- - إن- ن- - إن--إن --إن- -

فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولـن

13. بأَبْطَـحَ سَهْلٍ سقاهُ السَّحا بُ إمّا رَبيعًا وإمّا خريفـــا

ن-ن إن - -إن - -إن- ن --إن--إن--إن- -

فعول فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولــن

يقول عبدالله الطيب ضمن حديثه عن القوافي الذلل" إن الفاء صعبة جدا ويخيل لي أنها أصعب من القاف" [19]. ثم يضيف" ومقطوعات الفاء أجود من طوالها على وجه الإجمال" [20]. ولا نظن أنَّ طول القصيدة أو قصرها هو معيار جودة القافية فيها, إنما الجودة في توظيفها إيقاعيا وسرديا ودلاليا, فالنص الذي بين أيدينا ليس مقطوعة, إنما قصيدة تتألف من ثلاثة عشر بيتا, ومع ذلك فقد أجاد الشاعر فيها أيما إجادة, وذلك من خلال اعتماده مظاهر إيقاعية وسردية ودلالية, نستطيع ان نجملها فيما يأتي:-

(19) المرشد:49/1

(20) نفسه:50/1

1. ظاهرة التدوير: شاع التدوير في القصيدة شيوعا كبيرا, إذ ورد في تسعة أبيات, بضمنها البيتان الأول والأخير, مما يعني مزيداً من الامتداد في السرد والإيقاع, إذ يدل التدوير" على تواصل موسيقى البيت وامتدادها"[21].

2. شكلت القافية في هذه القصيدة تفعيلة الضرب التامة لبحر المتقارب (فعولن), وهذه من القصائد القليلة التي وردت فيها القافية تامة, مما يجعلها متناغمة مع إيقاع القصيدة العام الذي يغلب عليه الهدوء,لاسيما أن أول تفعيلة بدأت بها القصيدة تتألف من سببين خفيفين نتيجة إصابتها بعلة (الخرم), وهي إسقاط أول الوتد, فتكون التفعيلة (عولن) وهي علة جارية مجرى الزحاف لكونها قليلة الوقوع في الشعر ثقيلة الوقع على السمع[22].

3. تعاقب حرف الردف- وهو الحرف الصائت الذي يقع قبل الروي- بين الواو والياء طبقا للحركة المجانسة التي تسبقه, مما يوحي بالتنوع والانسجام.

القوافي على التوالي: طفيفا, قذوفا, لطيفا, طروفا, وقوفا, وجيفا, خفوفا, وحيفا, قطوفا, مدوفا, دفوفا, ظريفا, خريفا, ويتصل إيقاع هذه القوافي بإيقاع القصيدة على النحو الآتي:

عدد الأبيات 13× 8 عدد التفعيلات في كل بيت =104 تفعيلة

عدد التفعيلات التامة =71 تفعيلة أي ما نسبته 68.2%, وهناك تفعيلة واحدة دخلت عليها علة الخرم ونسبتها 1%, يمكن أن نضعها في خانة التفعيلات التامة لأنها تشير إلى الهدوء.

(21) معجم مصطلحات العروض والقوافي, د. رشيد العبيدي: 91

(22) ينظر: شرح تحفة الخليل: 291-292

عدد التفعيلات الزاحفة والمحذوفة =32 تفعيلة أي ما نسبتة 30.8%.

بالنظر إلى إيقاع القافية في صلته بإيقاع القصيدة يتبين أن الهدوء يسيطر على إيقاعها, ليس الإيقاع الخارجي المتمثل بالتفعيلات حسب, بل الإيقاع الداخلي المتمثل بشيوع حروف المد شيوعا كبيرا مما أضفى على القصيدة انفتاحا وامتدادا بلغ ذروته بإشباع حركة الروي إلى حرف المد الألف.

أما عن إيقاع القافية وعلاقته بالسرد فإنه يتبلور من خلال تحكمه بحركة الشخصيات التي تظهر في النص من خلال ثلاث حركات:

الحركة الأولى : من البيت (1-4) تتمثل بالحوار بين الأنا / السارد والشخصية الأنثوية (أم الربيع) (إني لسائل أم الربيع قبل الوداع) عبر صورة كنائية حددتها القافية والكلمة المتعلقة بها (متاعا طفيفا), ثم تكرار هذه الصورة في البيت الثاني (متاعا للوداع) في صلتها بالقافية التي تشير إلى ما يؤك د الفراق, وإذا كان السارد قد بدأ الحوار بصيغة ليست من أفعال القول (لسائل), فإن الطرف الثاني/ أم الربيع تجيب بصيغة أفعال القول (فقالت), عبر صورة حددتها القافية بما يتناغم وسؤال الأنا /السارد (رسولا لطيفا), ثم يمتد هذا الجواب إلى البيت التالي عبر هذه القافية لإتمام الحكي ومواصلة السرد .

الحركة الثانية:من البيت (5- 8) وفيها يطرأ تغير في صيغة السرد, فينفصل السارد عن الشخصية الرئيسة, ويحرك الحدث عبر شخصيتين اثنتين: الأولى المرأة التي يطلق عليها (قُرَيْبَة) التي يبدو لنا أنها المرأة نفسها التي كناها بأم الربيع, ويسند إليها فعل الرؤيا الذي تكرر مرتين في صلته بالآخر/الأنا الذي أشار إليه من خلال الوصف / رجلاً شاحباً جسمه, يتجشم السير ليلا, ثم أتى بقافية تدل على هذا السير

السريع (أطال الوجيفا), وعزز ذلك في البيت التالي بما يدل على كثرة السفر بأن جعل المطي قليلة الراحة وعبر عنها بقافية دالة (خفوفا)

الحركة الثالثة: من البيت (8-13) وفيها يعود السارد إلى الاندماج بالشخصية الرئيسة باعتماد ضمير المتكلم (تريني, كساني) ليؤكد الصورة التي أضفاها على الآخر / الأنا في الحركة الثانية

المتمثلة بلون السواد الناتج عن السفر بفعل الإرهاق, وقد عبر عن ذلك بقافية دالة تتصل بما قبلها (وجسما نحيفا), وهنا يغادر ذكر شخصية محددة إلى ذكر مجموعة من الشخصيات النسائية يجمعهن بتسمية واحدة (حور) ثم بأوصاف جمالية متعددة تتمثل بصورة تشبيهية بالظباء لخصها بقافية تدل عليها وتؤكدها (مشيا قطوفا), وصورة هيئة من خلال الثياب/الأردان تتداخل مع صورة شمية / العبير تنتهي بقافية دالة عليها (مسكا مدوفا), وصورة سمعية تهيج القلوب أشارت إليها القافية (ضربن الدفوفا), وكما افتتح القصيدة بالتدوير فإنه يختتمها به كذلك, وكما بدأها بذكر الربيع فإنه ينهيها بذكره ذلك وكأنه يدور في حلقة متصلة تشكل القافية محورها الهام الذي ينتهي به وينطلق منه.

النموذج السابع: قافية السين المكسورة من نوع المتواتر على بحر الكامل[23]:

1. أَبَتِ البخيلةُ أَنْ تُواصِلَنـي فَأَظُنُّ أَنِّـي زائِرٌ رَمْسي

ن ن- ن-|ن ن-ن-|ن ن- ن ن- ن-|- - ن-|- -

متَفَاعلُنْ متَفَاعلُنْ مُتَفـا متَفاعلُنْ متْفَاعلنْ مُتْفَـا

(23) شرح الديوان: 476

2. لاخَيْرَ في الدُّنْيا وَبَهْجَتِهـا إنْ لمْ تُوافقْ نفسُها نَفْسـي

- - ن - |- -ن-|ن ن- - - ن-|- -ن- |- -

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفَـا مُتْفَاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفَـاْ

3. لا صَبْرَ لي عَنْها إذا بَرَزَتْ كالبَدْرِ أو قَرْنٍ مِنَ الشَّمْسِ

- - ن - |- - ن-|ن ن- - - ن -|- - ن -|- -

مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتَفَـا مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَـاْ

4. نَظَرَتْ إلَيْكَ بِعَيْنِ جازِئَـةٍ كَحْلاءَ وَسْطَ جـآذِرٍ خُنْسِ

ن ن- ن-|ن ن- ن-|ن ن- - - ن- |ن ن-ن-| - -

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَـاْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَـاْ

5. فَسَبَتْ فُؤادَكَ عِنْدَ نَظْرَتِهَـا بِمَلاحَةِ الأنيابِ والأُنْـسِ

ن ن-ن-|ن ن- ن-|ن ن- ن ن-ن-|- -ن- | - -

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَـاْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَـاْ

6. جُودي لِمَنْ أَوْرَثْتِهِ سَقَمًـا وَتَرَكْتِـهِ حَيْرانَ في لَبْسِ

- - ن - |- -ن-|ن ن- ن ن-ن-|- - ن- |- -

مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفَـاْ متَفَاعِلُنْ مُتْفَاعِلُنْ مُتْفَـا

7. لا تَحرِميهِ الوَصْلَ واتَّخِذي أجْرًا فَلَيْسَ بِذاكَ مِنْ بَأْسِ

- - ن-|- - ن - |ن ن- - - ن-|ن ن-ن - |- -

متْفاعلُنْ متْفاعِلُنْ مُتَفَـاْ	متْفاعِلُنْ متَفاعِلُنْ مُتْفَـاْ
8. وَلَقَدْ خَشيـتُ بِأنْ يَكُونَ بِهِ	منْ حُبِّكُمْ طَرْفٌ من المَـسِّ
ن ن-ن- |ن ن- ن-|ن ن-	- -ن-|- - ن - |- -
متفاعلن متفاعلن متفـا	متْفاعلن متْفاعلن مُتْفَـاْ

يقول عبد الله الطيب عن قافية السين "إنها قليلة الأصول في المعاجم, أصولها أقل عدداً من أصول الفاء أو القاف, ومع ذلك ففيها جيد كثير, وأكثره في الخفيف والمنسرح والسريع وسينية البحتري من الخفيف مشهورة "[24]. وهذا القول ينطبق على شاعرنا عمر بن أبي ربيعة, إذ أن عدد القصائد التي تنتهي بقافية السين في ديوانه لا تتجاو ز الأربع, لأن مقدرة الشاعر هيأت له الابتعاد عن القوافي الضيقة والميل إلى القوافي الرحبة التي يجد لها كلمات كثيرة في القاموس مثل (الراء واللام والميم والنون) [25].

القوافي في هذه القصيدة على التوالي:رَمْسِي, نَفْسي, شَمسِ, خُنْسِ, أُنْسِ, لَبْسِ, بَأْسِ, مَسِّ, وهي من نوع المتواتر, أي يفصل بين ساكِنَيْها متحرك واحد. إيقاعيا مثلت القافية تفعيلة الضرب, الذي جاء أحذًّا مضمراً مُتْفَاْ-, والحذذ علة وهي إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة وبه يصبح مُتَفَاْعِلُنْ ن ن-ن- مُتَفَا ن ن- , والإضمار تسكين الثاني المتحرك, وبه يصبح مُتَفَاْعِلُنْ ن ن-ن- مُتْفَاْعِلُنْ - -ن-. أن هذه القافية تعد أصغر تشكيلة إيقاعية من بين التشكيلات الإيقاعية الأربع لبحر الكامل, الواردة في القصيدة, وهي تعمل مع

(24) المرشد52/1

(25) ينظر: عمر بن أبي ربيعة: 89-93

تفعيلات الحشو المضمرة (مُتْفَاْعِلُنْ) على وقف التدفق الإيقاعي الذي تقوم به تفعيلات الحشو التامة (مُتَفَاْعِلُنْ), وتفعيلة العروض (مُتَفَاْ), وبذلك فإن الإيقاع يتجاذبه طرفان: الأول يمثل الهدوء, والثاني يمثل السرعة, وبإحصاء التفعيلات الدالة على السرعة, والتفعيلات الدالة على الهدوء يتبين أن عدد التفعيلات الدالة على السرعة بلغ إحدى وعشرين من مجموع ثمان وأربعين, أي ما نسبته 43.8%, في حين بلغ عدد التفعيلات الدالة على الهدوء سبعا وعشرين أي ما نسبت ه 56.2%, مما يدل على أن حركة السرد تميل إلى الهدوء أكثر منها إلى السرعة.

القافية من نوع المتواتر, أي لا يفصل بين ساكِنَيْها سوى متحرك واحد وهذا لا يسم ح بمزيد من الحركة لاسيما مع حرف الروي السين, الذي يحدث نطقه صفيرا عاليا" إذ يندفع الهواء مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج وهو التقاء طرف اللسان بالثنايا السفلى أو العليا بحيث يكون بين اللسان والثنايا مجرى ضيق جدا يندفع خلاله الهواء فيحدث ذلك الصفير العالي" [26]. هذا الإيقاع المحدد للقافية وظفه السارد لاحتواء حركة السرد والحد منها, وذلك بمقابلة فعل الشخصيتين وحركتهما, ففي البيت الأول يبدأ الحدث المرتبط بالحركة من خلال الفعل الماضي المرتبط بتاء التأنيث (أبت) الذي يعود على الشخصية الرئيسة الثانية التي أطلق عليها (البخيلة), وهي تسمية ذات محمول دلالي سلبي/ مراوغ فيما يخص طبيعة علاقة الأنا / السارد بالآخر/الفتاة, كونها تمتنع عن أداء فعل المواصلة, والامتناع يتطلب بذل جهد, وهذا الجهد يوحي بحركة ما, يحاول السارد أن يوقفها ويقنع (البخيلة) بأن الامتناع الجزئي (عدم المواصلة) سيؤول إلى موت ما يمثل امتناعا كليا بينهما

(26) الأصوات اللغوية: 73

(فأظن أني زائر رمسي), ثم يبني البيتين التاليين على هذا الموقف,فيطلق الحركة مع بداية كل بيت ثم يحاول تقييدها أو إيقافها عند حدود القافية في نهاية البيت, ففي البيت الثاني يوظف حرف النفي (لا) والفعل المنفي (خير) والجار والمجرور (في الدنيا) والمعطوف عليه (وبهجتها) توظيفا دلاليا موازيا لفعل الامتناع الذي عبر عنه سابقا, ثم يعمل على تقييد هذه الحركة باعتماد حرف الشرط (إنْ), وحرف الجزم (لم) والفعل المجزوم (توافق) إلى أن يوقفها كليا عند القافية (نفسي), ويتكرر الأمر نفسه في البيت الثالث, فتنطلق الحركة مع حرف النفي (لا) والفعل المنفي (صبر) في صلته بالأنا / السارد, و(إذا) الشرطية غير الجازمة والفعل الماضي المتصل بتاء التأنيث في صلته بالآخر/ المرأة (برزت) إلى أن تتضاءل الحركة وتتقيد بالصورة التشبيهية للمرأة (كالبدر أو قرن من الشمس).

مع البيت الرابع يبدأ فعل حركي جديد, يدل على الاختراق, يرتبط بتاء التأنيث الذي يعود على الشخصية الرئيسة الثانية (نظرت), في صلتها بالشخصية الرئيسة الأولى التي غير مجرى السرد فيها بأن جعلها مخاطَبة (إليك), وليس متكلِّمة (إليَّ) ثم يتضاءل فعل الاختراق بتقييده ضمن مساحة العين ودلالتها اللونية (كحلاء), ويأتي البيت الخامس على غرار البيت الذي سبقه, باستثناء تغير دلالة الفعل من الاختراق (نظرت بعين) إلى الاستباحة (فسبت نظرتها), ثم تحجيم فعل السبي بملمح جمالي محدد ربما يشير إلى ابتسامة الفم المليح (بملاحة الأنياب والأنس).

يمارس السارد لعبة المراوغة السردية, فينوع خطابه, متحولا من ضمير المخاطب (الكاف) إلى ضمير الغائب (الهاء) في (أورثته, تركته) ومن الفعل الماضي المتصل بتاء التأنيث (أبت, برزت, نظرت,فسبت), إلى فعل الأمر المتصل

بياء المؤنثة (جودي) في صلته بالشخصية الرئيسة الثانية والأمل في تحولها من البخل إلى الجود, هذا الفعل الذي يعكس الحالة الانفعالية للسارد أنتج حركة ستتضاءل تدريجيا بفعل قيد (السقم والحيرة) ثم تؤول إلى قيد تام عند حدود القافية (لبس). يستمر السارد باستخدام أسلوب الطلب في البيت التالي, وذلك من خلال أداة النهي (لا) والفعل المجزوم (تحرميه), وما ينتج عن الجود وهو الوصل, ثم عطف فعل الأمر(واتخذي) عليه, من أجل الإلحاح في طلب الوصل الذي سيضع له قيدا وهو القافية (بأس), ويعود السارد في البيت الأخير إلى الاندماج بالشخصية الرئيسة باعتماد ضمير المتكلم (التاء) في الفعل (خشيتُ), بدلالته الحركية في صلته بالآخر/ المخاطب الذي أشار إليه بضمير الجمع (حبكم), ثم تقييد هذه الحركة بطرف من المس.

وتعد القافية بنوعيها المقيدة والمطلقة تعد عنصرا مهما وأساسا وجزءاً ثابتا في القصيدة فهي بتكرارها المستمر تمثل مرتكزا إيقاعيا, يشكل محورا هاما من محاور الموسيقى الشعرية, ولعل شيوع القوافي المطلقة يأتي بسبب ارتفاع نبرتها الإيقاعية التي تتناسب مع رغبة البوح والتصريح بالمشاعر, بإزاء القوافي المقيدة التي تكون قيدا عليها, كما أن شيوع مختلف الحروف الهجائية التي نظم على وفقها الشاعر باستثناء سبعة هي (الخاء والزاي والشين والطاء والظاء والغين والواو) يدل على مقدرة الشاعر وتمكنه من حروف المعجم. وأما تفوق حروف بعينها مثل الراء التي سيطرت على قوافيه فاحتلت المركز الأول تليها الميم والباء واللام والنون ثم الدال وهكذا, فإنه يدل على أن جرس هذه الحروف يتوافق مع توجه الشاعر في الحب والغزل الذي يتطلب الرقة والليونة فضلا عن أنها تدخل ضمن السياق المتداول في القصائد العربية من اعتماد حروف تكثر جذورها في المعجم مما يتيح للشاعر التحرك بحرية لتحقيق التوازن الموسيقي والدلالي.

Abstract

Narration and Rhyme in Omer Bin Abi Rabiah's Poetry (Part 2)

Dr. Abdallh Fathe Daheer **(*)**

& Dr. Salih Mohammad Hassan **(**)**

This research tackles many issues or Different aspects dealing with the rhyme of Omer Bin Abi Rabíah's poetry throughout reading a great number of his poems by which we came to many new conclusions about the rhyme of the poetry of the above mentioned poet.

(*) Dept. of Arabic - College of Arts / University of Mosul.

(**) Dept. of Arabic - College of Arts / University of Mosul.