خصائص الإيقاع الصوتي في ديوان الحارث بن حلزة
دراسة وصفية نقدية

The characteristics of the phonemic rhythm in Divan of Al-Harith bin Hellilza
A critical descriptive study

د-علي كرباع *

تاريخ الإرسال: 2022/08/13	تاريخ القبول: 2021/10/23	تاريخ النشر: 2022/05/01

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية لمعالجة مسألة الإيقاع في ديوان الحارث بن حلزة بداية بالقافية ، محددين نوعها وعدد حركاتها وعلاقتها بالموسيقى الداخلية والتلونات الإيقاعية وربطها بالبعد النفسي الشعوري لفك شفرة المعنى ، كما عرجنا على حروفها الستة ، وختماها بالحديث عن الوزن الشعري الذي يعد الركيزة الأساسية في بناء القصيدة التقليدية ، فبيَّنا بحور نصوص الديوان من ناحية القلة والكثرة والحضور والغياب وربط ذلك بالأغراض الشعرية ومدى توفيق الشاعر في عرض قصائده على منوالها .

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الوزن الشعري، الموسيقى، الصوت.

Abstract:

This paper aims to study the issue of rhythm in the divan of Al-Harith bin Helliza, starting with rhyme, defining its type and number of syllables and its relationship to internal music and rhythmic forms and linking them to the psychological-emotional dimension to decode the meaning. We also referred to its six letters, and concluded by talking about the poetic rhythm which is the main focus in the construction of the ancient poem, so we explained the text of the divan in terms of fewness and abundance, presence and absence, and linking that to poetic purposes and the extent of the poet's success in presenting his poems in their own fashion.

***Key words**: rythm, rhythm, music, sound.*

المؤلف المرسل: علي كرباع korbaa-ali@univ-eloued.dz

* جامعة الوادي الجزائر korbaa-ali@univ-eloued.dz

. مقدمة:

يُعدّ الإيقاع أحد الركائز المهمة في الشعر العربي؛ إذ يهتم به الشاعر من أجل أن يُطرب السامع ويلفت انتباهه لكلامه، فيختار لشعره حروفًا تؤدي المغزى، وتطرب الأذن، وكما جاء عند المرزوقي في عمود الشعر ما يسمى باختيار لذيذ الوزن إذ يقول: "وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه، على تخيّر لذيذ الوزن، الطبع واللسان... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يُطربُ الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائِه، كما يطربُ الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظمه"[1].

وقال الإمام الطاهر بن عاشور: "وقد قرن المؤلف (تخير لذيذ الوزن) بـ (التحام الأجزاء والتئامها) لأنهما من واد واحد، على أن بعض العروض في بعض الموازين لا يخلو من ثِقَل"[2].

فهذا الاهتمام بالإيقاع ليس وليد صدفة لدى النقاد وأهل العروض، بل هو أحد القواعد المهمة في الشعر، "ولابد أن يُعلم أن أول مقومات الشعر الوزن والقافية، إذ بدونهما يصبح الكلام نثرًا، فطربنا لسماع قصيدة جيدة يعتمد على فكرتها ووزنها، وقد يُدرك السامع ذو الحسّ المرهف بذوقه وشعوره أن بيتا ما من أي قصيدة فيه شيء غير طبيعي أو غير منسجم إذ ما كان هذا البيت مكسورًا، ولكن معرفة الموضع اللين الذي أدى إلى ذلك يحتاج إلى معرفة علم العروض"[3].

ويفهم من هذا أن المعرفة بعلم العروض هي التي تؤدي إلى معرفة الخطأ العروضي في النص الشعري، وهذا ما يجسد حقيقة اختيار الموسيقى الشعرية التي تستعذبها أذن السامع، وهذا ما يجعل منها مواتية للشعر ومؤدية الغرض منه، ولذا تكون اللغة العروضية لغة سمعية سلسة النطق، "وجدير بالذكر أن اللغة العروضية هي اللغة المسموعة، فما يظهر في النطق يُحسب في الوزن حسابه، وإن لم يكن حرفا كالتنوين وإشباع الحركة مثلا، وما لا يظهر في النطق نهمله في الوزن"[4].

وهذه اللغة السليمة هي التي تسعى إلى تحقيق الإيقاع الشعري، فمناسبة الكلمة للمعنى ومناسبة الحرف للغرض الشعري حقيقة تؤثر في المتلقي، فمثلا لا يصلح الحرف الهمسي في معرض القوة والشجاعة، أو الحروف الفخامة الجهورية في الغزل لأن الأصل في الغزل يناسبه الهمس، لأنه تعبير عمّا يختلج في نفس الشاعر تجاه المحبوبة، فهو

يلامس شعورًا رقيقا، وحسًا مرهفا، ولذا يكون الإيقاع الموسيقي تقوم على أساسه بقية العناصر، وهي تمارس دورها البارز في جميع المستويات، خاصة إذا كانت صوتية، وهذا بدراسة الحروف والمقاطع ومناسبة المقام لها، أو صرفية من باب ملازمة الأمر وتحقيقه، فالخطأ الصرفي يعيق المعنى، ومن خلاله تضعف الموسيقى ويظهر الخلل والاضطراب لدى السامع.

فالإيقاع ليس عنصرًا محددًا، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة التي تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانًا ومن اتفاقيات داخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة.[5]

ولذا فإن الاهتمام بالإيقاع يعطي النص جرسًا موسيقيا عذبا يساعد على حسن التآلف وتنسيق النظم، وتلاؤم الصيغة، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة، وكذلك الأمر بالعكس، فاضطراب النظم وفساد الصورة يعقد المعنى، ويزداد غموضًا[6]، فهنا قد جمع مصطفى عبد الرحمن إبراهيم بين تلاؤم التنسيق والصورة ليؤكد لنا هذا الترابط المنطقي بين أجزاء النظم، فهذه العناصر مكملة لبعضها البعض، ولا غنى عنها في النص الشعري، وليس لأحد بالغ الأهمية عن غيره ولا يُسْتغنى عنه ليسد مكانه آخر.

ومنه فالإيقاع باعتباره مجموعة من العناصر مُكونة فيما بينها جانبا موسيقيا بداية بالقافية والروي والبحر، وما يطرأ على كل واحد منهم من تغير، وما لكل واحد منهم من أهمية في هذه العملية، لأن الكلمة لا تصنع جمالا موسيقيا بمفردها، لولا تداخل تلك العناصر من اختيار الحروف المتقاربة للجرس الموسيقي، "وذلك أن الكلمات لا تمتلك موسيقى خلابة بمفردها كبعض الآلات الموسيقية بيد أن لها دلالتها المعنوية وفكرتها وعاطفتها وروحها التعبيرية، هي صورها البديعية التي تؤلف خصوصيتها الفنية في التجربة الأدبية، وربما يشكل الأساس الإيقاعي للبيت الشعري عائقا فنيًا أمام الشاعر الذي حوّل همّه إلى كسر هذا العائق والتجاوز عليه، فكان إيذانًا له أن يتساهل في جوانب لغوية ليعوض عن هذه الصرامة في الجانب الشكلي، فيلحظ أنّ قيد الوزن والقافية والإيقاع الداخلي عناصر أجازت للشاعر أن يمتد في التجاوز اللغوي في الشكل والمضمون"[7].

فجمال النظم واختيار الوزن وجودة القافية هي الأدوات الرئيسية التي تجعل من هذا النص جيدًا متماسكًا وليست الألفاظ هي التي تضع ذلك لولا قدرة الشاعر في اختيار

ما يعبر به عن معانيه في أحسن صورة لفظية ومعنوية وبأداة موسيقية إيقاعية ليصنع من خلالها حسن التركيب وحسن الصوت، ولذا "فإنما حسنات هذا الشعر مردها إلى جمال النظم، وأساس النظم ترتيب للمعاني في النفس، يتبعه نظم الألفاظ، وكل جمال في نظم الألفاظ مرده إلى جمال نظم المعاني في النفس"[8].

والآن سنتحدث عن عناصر الإيقاع بداية بـ:

2. القافية.

تُعَرَّف القافية بأنها المقطع الأخير من البيت ، وهي آخر مقطع صوتي، وقد نُقل عن الخليل قوله- أي القافية-: "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله"[9]، وجاء في كتاب أهدى السبيل: "هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري"[10]،فهي إذا الساكن الأخير مع الذي قبله وما بينهما من متحركات مع الحركة التي تلي الساكن الثاني،وهي آخر مقطع موسيقي للبيت.

وقال الناظم أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري:

قـافية النظم البديع المؤتلف * في حدّها أهــل تخــتلف**

قيل هي النصف الأخير لا تزيدْ * وقيل بالبيت وقيل بالقصيد**

والســاكنان آخــرًا مع ما يرد * بينهــما إن كان ثم أو فقد**

مع ســــــابق ساكن به ابتدي * قافية بها الخليل يقتـدي**[11]

فهذا التعريف هو الذي يحدد لنا القافية، فليس شرط أن تكون الكلمة الأخيرة أو جزءٌ منها، أو أكثر من كلمة.

وسنأتي بأمثلة عليها لبيان صورها،يقول الحارث :

أُنمي إلى حرف مذكرة * تَهِصّ الحصى بمو اقع خُنْسِ**[12]

فلو قطعنا البيت تقطيعا عروضيا وحسب تعريف القافية تكون كلمة (**خُنْسِ**) هي القافية (**خُنْسي**) /0/0/ وهنا جاءت كلمة واحدة.

أما ما يزيد عن الكلمة ففي قوله :

يا للرجال ليوم الأربعاء أَمَا * يَنْفكُ يُحدِثُ لي بعد النُهى طَرَبا**[13]

فتكون (**هَى طَرَبا**) هي القافية.

وفي شطر الكلمة:

ولمّا أنْ رأيت سراةَ قومي *** مساكى لايثوب لهم زَعِيم [14]

فكلمة (زَعِيم) بعد تقطيعها (//0/0) وما يكون قافية إلا (عيمو). وهذه هي صور القافية حسب ما تناولته كتب العروض.

1- نوع القافية من حيث عدد الحروف بين الساكنين:

وأما من ناحية عدد الحروف التي تكون بين الساكنين في القافية، فالأغلب فيها هو ما نظمت عليه البحور الخليلية على النحو الآتي:

• **حركة واحدة:**

وهنا تكون القافية مردوفة (بعد الروي)[15].

ومثال ذلك: منا سلامة إذْ أتانا ثائرًا *** **يعدو بأبيضَ كالغدير حُسام** [16]

القافية فيه (حام ⟸حامي ⟸0).

• **حركتان:** نحو قوله:

بضرْب يزيل الهام عن سكناتِها * كما ذِيدَ عن ماء الحِياضِ الغرائِبِ**[17]

القافية: (رائب ⟸ رائبي ⟸ /0//0).

• **ثلاث حركات::**

لمّا جفاني أخلائي وأسلمني * دهري ولحم عظامي اليوم يُعْتَرَقُ**[18]

القافية: (**يُعْتَرَقُ**= /0///0).

وهذه الحالة هي قليلة في الديوان لأن أغلب الشعراء كانت قصائدهم تنتهي القافية بـ (حركة) أو (حركتين) قبل السكون الأخير، ولعل هذا يعود لقوة الجرس الموسيقي في هذين النوعين أكثر من ثلاث حركات.

وأما الحالة الرابعة وتسمى بالمتكاوس: وهو ما كان في آخره فاصلة كبرى أي ما تزيد عن ثلاث حركات أي أربع فأكثر.[19] فلم نعثر عليها في أشعاره ، وهي في الأصل نادرة حتى في الشعر العربي لأنها تضعف النغم الموسيقي، ولا يكون لها إيقاع، ولا طرب في الأذن.

وقد ذكر لها السيد الهاشمي مثالا وهذا ما يدل على ندرتها يتكرر كلما ذكر هذا النوع – أي المتكاوس، وهو قول الشاعر:قد جَبُرَ الدينَ الإلهُ فجُبِرْ. القافية (لهُ فجبر = ////0) أربع متحركات.[20].

2- **أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد:**

للقافية نوعان من حيث حركة الحرف الأخير (الروي) إما أن يكون ساكنا أو متحركًا، فإذا كان ساكنا فهي القافية المقيدة وأما إن كان متحركا فهي مطلقة.

أ _ المقيدة:

هذا النواع من القافية لايوجد في الديوان كله ، حتى في الأشعار المنسوبة إليه خالية من القافية المقيدة.

ب- القافية المطلقة:

وهي ما يكون الروي فيها متحركًا، فكانت كل القصائد الموجودة في الديوان ، إذ بلغ عددها (19) قصيدة مطلقة، مقسمة إلى جزئين مردوفة ومجردة، وكان عدد القصائد المردوفة (6) قصيدة، والمجردة (12) قصيدة، وهناك صدر بيت دون عجزه ورقمه 15 ، ويعد منسوبا إليه ، وهذا الفارق يعطينا دلالة معينة إلى حرص الحارث على النصوص ذات القافية المطلقة التي تتسم باسمرارية الحركة .

وسنذكر بعض الأمثلة التي يمكن لنا من خلالها التوضيح للنماذج الموجودة، ففي القافية المطلقة المردوفة، التي كانت حركة الروي فيها:

_ الضم: قوله :

وأتانا من الحوادث والأنبا *** ءِ ما نُعْنى به ونُساءُ [21]

فقد جاءت حركة الروي بالضم مردوفة بالألف

_ الكسر:

إخوةٌ قَرَّشوا الذُنوب علينا * في حديثنا من دهرنا وقديمِ** [22]

فحرف الروي الميم كانت حركته الكسر سبق بحرف ردف مناسب له وهو الياء،

فقد حاولنا أن نذكر هنا في هذه الأمثلة إلا الحرف المناسب للردف،وقد غابت القافية المردوفة وحركة الروي الفتح .

- **القافية المطلقة المجردة:**

وهي في الحقيقة تكون من متحركين فأكثر (/0//0)، (/0///0) وهنا تظهر مدى استعمال الشاعر لهذه القافية بما يناسب الغرض والموسيقى الإيقاعية، ونبدأ بحركة:

_ الضم:

إنَّ السّعيدَ له في غيره عِظةٌ * وفي التجارب تحكيم و مُعتبَرُ**[23]

فالقافية (**مُعتبَرُ** = **مُعتبَرُ** و = /0///0.

_ الفتح:

ولقد رأيت معاشرا ** قد أجمعوا مالا وَوُلْدَا[24]

_ الكسر:

لمن الديار عفَوْنَ بالحُبْسَ * آياتُها كالمهارِقِ الفُرْسِ**[25]

وهنا كما فعلنا في القافية المردوفة أذكر مثالا واحدًا فقط على الحركة المناسبة لحركة الروي، وأما الباقي فلا نذكره،

القافية	عدد القصائد	المجموع
القافية التي يضم فيها حرف الروي	07	18
القافية التي يفتح فيها حرف الروي	02	
القافية التي يكسر فيها حرف الروي	9	
القافية المقيدة	00	00

وهذا التنوع في القصائد والقوافي يعطينا دلالة أخرى على مدى بُعْد نظر الحارث ومعرفته بالقواعد الموسيقية، ولذا أراد أن يختار نصوصه من جيد الأشعار بصور مختلفة في قوافيها، بين القافية مردوفة، والمجردة، وكذلك اختلاف حركة الروي بالنسبة للقافية المطلقة واختلاف الحركة للحرف الذي قبل الروي بالنسبة للقافية غير المردوفة.

وهذا الجدول يوضح لنا ما كنا قد تناولناه في القافية:

القافية المردوفة : حركة الروي وحرف الردف

	حركة الروي الضم			حركة الروي الفتح			حركة الروي الكسر		
	أ	و	ي	أ	و	ي	أ	و	ي
رقم النص	01	//	08	//	//	//	09	-12 17	11

القافية المجردة : حركة الروي وحركة الحرف الذي قبله

	حركة الروي الضم				حركة الروي الفتح				حركة الروي الكسر			
	ضم	فتح	كسر	سكون	ضم	فتح	كسر	سكون	ضم	فتح	كسر	سكون
رقم النص	//	16.19	2.14	18	//	13	//	4	//	3.6.7.10	//	5

ثانيا : حروف القافية:

تَتَكون القافية من ستة حروف أساسية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، ولذا جاء نظمها في باب أحرف القوافي:

رويّهُا تأسيسها دخيلها * وردفها خروجها ووصلها**[26]

ومن خلال هذا تُعرّف الحروف وهي: الروي، التأسيس، الدخيل، الردف، الخروج، الوصل، وهذه الحروف لا تجتمع في قافية واحدة أبدًا، ولكن تختلف بين القوافي من المردوفة إلى غير المردوفة وهكذا.

أ - الروي:

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال رائية، ميمية، دالية...[27]، ولا يكون حرف مد أو هاء[28]، والروي :وهو مقطع صوتي يتكرر في كل القصيدة، وعليه تُبنى "وهو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في الأبيات وموقعه آخر القصيدة، وسُمي بالروي لأنه مأخوذ من الرُّواء، وهو الحبل، فالروي يصل أبيات القصيدة، ويمنّعها من الاختلاط، كالحبل الذي تشد به الأمتعة"[29].

فالروي هو ذلك الحرف الذي يتكرر آخر القصيدة ليحافظ على ذلك المقطع والنغم الموسيقي، ولذا كان اهتمام الدارسين للشعر اهتمامًا كبيرًابه، ولأهميته في القصيدة إليه تنسب، فكل خلل فيه يضعف موسيقى النص.

ومن خلال دراستنا لشعر الحارث تتجلى لنا في النصوص الاهتمام الأكبر به، بل عَكَس لنا قيمة ومتانة هذه النصوص ومدى ملاءمتها لأغراضها الشعرية، والشاعر القديم التزم وزنا واحدًا وقافية واحدة ورويًا واحدًا في القصيدة، إذ يُعد هذا من ثوابت الجودة الشعرية في النظم القديم.

وما يهمنا في هذه الدراسة الروي كونه عنصرًا إيقاعيا صوتيا، وله علاقة في كشف الدلالات التي تترجمها الكلمات من خلال نبرتها الصوتية، سواءً أكانت في الفخر، أو المدح، أو الرثاء...

ولعل الإحصاء للقصائد وحروف الروي فيها يكشف لنا مدى اهتمام الحارث بن حلزة بالإيقاع الموسيقي ، ليفسر من خلاله إعجابه بالنغم وملاءمة الإيقاع للغرض.

وكشف إيميل يعقوب في أثناء إحصائه لحروف الروي في الديوان وكانت كالآتي:

الحرف	عدد القصائد	أرقام القصائد المنتهية به
الميم	04	08 ، 09، 10، 11
الراء	03	15، 16، 17
القاف	03	07، 18، 19
الباء	02	02’، 13
الجيم	02	03، 14
الهمزة	01	01
الدال	01	04
السين	01	05
العين	01	06
النون	01	12

فمن خلال هذا الجانب الإحصائي يتجلى لنا أن أكثر الحروف التي كانت حرف روي في الديوان هي: (الميم، الراء، القاف)، فكان لها نصيب وافر من النصوص، مايزيد على النصف ، فهي حروف تجمع بين المجهور والإستعلاء والانفجار

وقد فسر مبروك المناعي هذا الاختيار لحروف الروي وهذا الحضور المكثّف بأن لها خصائص تجعلها تفوق غيرها إذ يقول: "وأول خاصية تجمع بينها هي أن جميعها (مجهور) مما يكسبها قوة جرس تجعل وقعها أقوى من الحروف المهموسة، فيستمر ترددها في الأذن أكثر، ويتوصل رنينها فتكون أصلح من غيرها لطبع الأسماع والتمكن منها

برهة من الزمن، خاصة أنها تأتي في أواخر مقاطع صوتية، ووجود خاصيات مشتركة بينها تجمع بعضها، مثل (الميم والنون) وهي صفة الخيشومية التي تجعل النطق بها تصحبه غُنّة في الخياشم تضفي عليه موسيقى خاصة تستسيغها الأذن في الأشعار والأغاني"[30].

وكما هو معلوم أن الشعر العربي شعر غنائي، واهتمامهم به جعل أصحابه "قد اشتغلوا بإثارة العواطف، والحث على الفضائل عن تقرير الحقائق وسرد الحوادث"[31].

وهذا التفسير يؤكد لنا الاهتمام بالنغم وخاصة الروي الذي يحقق الجرس الموسيقي، لأن الشعر مرتبط ارتباطًا وثيقا بالشعور والوجدان،" ولأنه لغة العواطف والأحاسيس، وأكثر العلوم علوقا بالنفوس والأفئدة"[32].

ولذا أعطى ابن خلدون الصورة الحقيقية التي تربط الشعر بالغناء والجانب الموسيقي والبلاغي، فقال:"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل، كل جزء منها غرضه ومقصده، كما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[33].

وكما أسلفنا الربط بين الحرفين "أن (الميم والباء شفويان) و(النون والدال مغارزيان أسنانيان)، لكنه يقابله من حيث درجة الانفتاح، فحين يمتاز الزوج الأول بالخيشومية، والزوج الثاني بالشدة التي تجعل وقعه متميزًا هو الآخر"[34].

وهذا التّمَيُّز في الحروف يعطي النصوص نكهة رائعة وربط متماسك بين الأغراض، "فالشعر والغناء يصدران عن العاطفة والشعور ويعبران عنهما، وبواعث الغناء، والنغمات والألحان وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان"[35].

وهذا من خلال الإحصاء تَبَين لنا أثر تلك الحروف و مدى انعكاسها على الفرد العربي، وتفسير شعره وربطه بنفسيته، وإن كانت هذه التفسيرات تقريبية يقول مبروك المناعي: "غير أن هذه الملاحظات مجرد محاولة للتفسير قد تصحّ، وقد تخطئ، وقد تصح على بعض الحروف دون بعض، نقدّمها في شكل افتراضات أو قواعد تقريبية لفهم ظواهر تلفت الانتباه باطّرادها، وتواترها من الناحية الكمية أو الإحصائية ونحن ندرك أن محاولات قيس الأدب بمعطيات علمية أمر يبقى نسبيًّا"[36].

ومن خلال الإحصاء السابق يمكن الوقوف على بعض السمات البارزة التي توجد في شعر الحارث بن حلزة، وتعد في مقدمتها:

1- كثرة الحروف المجهورة وقلة الحروف المهموسة، وهذا يدل على غلبة السمة البدوية، فيميل الشاعر إلى الجهر دون الهمس[37]، وما يلاحظ على الشعر من الناحية المعنوية، "أنه يدور حول معان بأفكار واضحة وبسيطة لا تكلف فيها، ولا مغالاة، ولا إغراق في الخيال أو مبالغة تخرج بها عن الواقع الذي تعبر عنه ولا تعمق في أغوار النفس الإنسانية"[38].

لأن هذا النوع من الشعر "يتم التركيز على المثل الأخلاقية للعرب، ويدور هذا التركيز حول نقيضتين لا يفارق الشعر إطارهما في الغالب، خصال ممدوحة، تمدّحت بها العرب، ومدحت بها، وخصال مذمومة نفرت منها العرب وذمت من كان عليها أو رُمي بها"[39]، وهذا النوع من الحروف يكشف تحديد أغراض الشعر إذ يتناسب مع (الفخر في المقدمة، ثم الغزل، ثم الوصف)[40]، وهذه الأغراض الثلاثة تحتاج إلى تصوير حي ومباشر،إذ تجمع بين الإعجاب والعاطفة والتأمل .

2- افتقار شعر إلى روي (التاء، الثاء ، الحاء ، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الفاء ،الكاف، الهاء الأصلية، الواو غير المشبعة من الضم ، الياء).

ب -الوصل: "وهو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وَلِيَت الروي"[41].

ويحدده السيد الهاشمي إذ يقول: "الوصل هو ما يكون بعد الروي ناشئا عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق"[42].

وقد سمي بذلك "لأنه وصل حركة الروي أي أشبعها، أو أنه موصول به، والسبب في الوصل كونه آخر الوزن مبنيا على السكون لانقطاع الوزن عنده، وكونه تمام البيت"[43]، ويكون الوصل بأربعة أحرف وهي: "الألف والواو والياء والهاء، سواكن يتبعن ما قبلهن، والهاء الساكنة والمتحركة"[44].

وسنذكر أمثلة على ذلك دون واسع النظر والتدقيق، باعتبارها حرف ناتج عن حركة الروي ولا مزية لها في النغم، وإنما هي امتداد لصوت الروي.

_ الألف:

فضعي قِناعكِ إنَّ ريْ* ب مُخيِّلٍ أفنى مَعَدَّ ا[45]**

فحرف الروي في هذا البيت الدال جاءت على الفتح، وجاءت الألف بعدها وصْلًا لها.

_ الواو:

واعلم بأن النفس إنْ عُمِرَّت * يوما لها من سَنَةٍ لاعِجُ** (46)

الروي هنا (الجيم)، والواو وصل له، فلو كتبنا البيت كتابة عروضية تكون كلمة **لاعِجُ** = **لاعِجُو**، يصبح الجيم رويًّا وهو الأصل، والواو الناجمة عن إشباع الحركة وصلا له.وأحيانا يكون الوصل ضميرًا وهو إشباع الحركة المطلقة.

_ الياء:

نحن من عامربن ذبيان والنا * س كهام مَحارُهُم للقبورِ**(47)

فالياء تكون عند الراء (للقبور /ي).أو تكون حرفًا ليس ناتجا عن إشباع بل هي حرف أصلي ، وهذا غير موجود في الديوان

_الهاء : وهي غير موجودة كذلك

فلم يخرج الحارث في قصائده على ما هو موجود في نظام الشعر بل تحرى التنوع فيها، من أجل إعطاء هذه النصوص الجيدة قيمتها التي تليق بها.

ج - الردف: "وهو حرف مد أو لين قبل الروي، وليست بينهما فاصل سواء أكان الروي مطلقا أو مقيدًا"(48).

وتسمى القافية التي بها الردف مردوفة، وقد وُجِدَ هذا في الديوان بعدة صور (الواو-الألف- الياء)، وقد تطرقنا إليه في عنصر القافية من حيث التقيد والإطلاق .

د- التأسيس: "هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك"(49)، ولا يلتقي التأسيس مع الردف ،"وتكون ألف التأسيس في الكلمة التي فيها الروي أو في كلمة أخرى"(50).

وجاء في النظم:

تأسيسها حرف هوائيٌ ألِفْ * مُسَكّنُ به ابتداؤها أُلِفْ**(51)

ولا يكون التأسيس في القافية المردوفة إطلاقا، لأنه يشترط فيه أنه يكون متبوعًا بحرف غير حرف مد،

وقد جاءت ألف التأسيس في قصيدتين (02) فقط ، الثانية(02) والثالثة عشر(13) مع حركة الروي الضم .

هـ - الدخيل: "هو الحرف الذي بين التأسيس والروي"(52).

والدخيل هو الحرف المتحرك بين الروي والتأسيس، وهو ملازم للتأسيس، "فلا يجتمع الدخيل مع الردف لأن الردف ساكن، كما لا يجتمع التأسيس والردف، وقد يجتمع ما عداهما من حروف القافية"[53].

وهنا في الديوان كان عدد القصائد التي بها حرف الدخيل هي نفسها المؤسسة قصيدتين (02)

و- الخروج: "وهو حرف مَدٍّ ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل"[54].

ويكون الخروج تابع لحركة الهاء، فيكون الواو تبعا للضم، والياء تبعًا للكسر، والألف تبعًا للفتح وهذا كله ما لم يكن قبل الهاء حرف مد، وإلا أنها تكون في هذه الحالة رويا، والإشباع الذي بعدها يكون وصلا.[55]

وهذا النوع غائب في الديوان ولعل قلة وندرة النصوص هي السبب في قلة التنوع .

ثالثا: الوزن الشعري:

إن الاهتمام البالغ بالوزن الشعري عند أصحاب الاختيارات وغيرهم غايته الحفاظ على الموسيقى والنغم ، إذ أن الإيقاع هو الركيزة الأولى في ذلك، وله علاقة وطيدة بالمعنى، "ولا يمكن الفصل بين الوزن والمعنى، ذلك أن الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات في أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، والوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها... فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي نقوم بها"[56].

وهذا العمل يلزم الشاعر حُسن اختيار الألفاظ المؤدية للإيقاع وتتناسب معه، "والشاعر قد يعمد إلى اختيار الوزن الذي يستوعب تجربته الشعرية، كما يختار القافية التي تتناسب مع تلك التجربة، سواء من حيث نوعها أو من حيث الألفاظ التي يوظفها فيها، أو من حيث الأصوات التي تشكل تلك الألفاظ"[57]، وهنا يتبيّن مدى العلاقة الرابطة بين اللفظ وبين الإيقاع، ولذا لكل وزن شعري خاصيتهُ وميزته، لأن "هذه الأبحر التي نجدها في الشعر العربي ليست سوى تحقق جزئي لإمكانيات النظام الذي تبين مع القدماء أن متتاليته التامة ثمانية أجزاء، ينشأ عنها التحقق ثم تسعف في سبيل إنشاء جملة التراكيب المختلفة التي لم يستعملها الشاعر العربي القديم"[58].

والوزن من الأركان الأساسية في الشعر العربي ولا يقوم إلا به، وتتمثل في البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، أو مايسمى بالوزن الشعري، أخص مميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم هذا على ترديد التفاعيل تنشأ بها الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها[59].

ولعل نظرة متأنية في تلك القصائد تُبيّن مدى اهتمام الحارث بقواعد العروض وموسيقى الشعر، فكما اهتم بالقافية وحروفها في العنصرين السابقين ها هو الآن يهتم بالبحر كأداة ومقياس موسيقي لجودة النص وردّه.

وهذا الاهتمام وليد دراية بالقواعد العروضية، ولذا جاءت نصوصه موافقة للبحور الخليلية ولم تخرج عنها، والأكثر من ذلك أنها اقتصرت على بعضها واستغنت عن البعض الآخر.

البحر	عدد القصائد	رقمها
الكامل	06	16-14-11-10-6-5
الخفيف	04	18-12-08-01
الو افر	02	19-15
البسيط	02	13-02
المتقار	01	17
السريع	01	04
الطويل	01	3
الرجز	01	7
المنسر	01	9

فمن خلال هذه الإحصائية تبين لنا مدى غلبة البحر الكامل على قصائد الديوان ، فقد وصلت نسبته ما يقارب الثلث (06) قصيدة من مجموع 19 قصيدة، وهذا النظم على البحر الكامل قد اعتمدته القصائد العربية من القديم ، إذ وجد فيه الشعراء الليونة والمرونة التي تتوافق مع أغراضهم التي يصورونها ، وتوظيف اللغة الشعرية بسهولة .

لذا يقول إبراهيم أنيس : "وقد نظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي وإنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره"[60].

ومن خلال هذه النظرة نستنتج:

1/ أن القصائد قد نظمت على تسعة بحور الشعر العربي الستة عشرة، وقد نظم ما يقارب ثلثها على الكامل [61]، وهذا يعود لعدة اعتباطات من مجملها: "أن الشعراء نظموا في بحر الكامل في الفخر والمدح والرثاء، والهجاء والغزل، والوصف والشكوى، والتهديد والاعتذار، مما يعطي هذا البحر خصوصية أنه قد استوعب كل موضوعات الشعر العربي .

2/ غلبة البحور الطويلة وخاصة الأربعة الأولى (الطويل، الكامل، الوافر، الخفيف)، وهي البحور الأكثر تداولا في الشعر العربي وقد نظمت على منوالها أغلب الأنماط الشعرية.

3/ مجموعة من البحور الشعرية لم تستعمل ولو مرة واحدة في الديوان وهي:

(المديد، الهزج، المضارع، المجتث، المتدارك والمقتضب)[62]، ولعل هذه البحور يغلب عليها طابع القصر، وعدم تأثيرها الموسيقي في اختيار الإيقاع، بقدر ما تفعله البحور الطويلة في نفس المتلقي؛ وقد توصّل مبروك المناعي إلى قناعة وهذا بعد مقارنة عمل المفضل الضبي عندما اعتمد على غلبة البحور (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط) مع اختيارات شعرية أخرى (المعلقات، الأصمعيات، الشعر والشعراء، وطبقات ابن سلام)، إذ يقول:"تخول لنا اعتبار غلبة البحر الطويل والكامل، والبسيط، والوافر قاعدة تقريبية قد تكون عامة في الشعر العربي القديم"[63]، هذا يعود لملاءمتها للأغراض الشعرية وللجرس الموسيقي، والقدرة على التوفيق بينهما .

4/ يعود الاهتمام بالبحور الطويلة إلى أن القصائد قد نظمت في المدح والفخر والغزل والتأمل في الحياة نتيجة ألم أو نكسة عادة ما تكون على البحور الطويلة، وهي ظاهرة تقريبية.[64]

5/ العلاقة الوطيدة بين الشعر والغناء النظام الذي شاع في حياتهم، وارتبط بحياة الفرد العربي، جعلهم ينظمون قصائدهم فيها خضوعًا للطبع والحس الموسيقي، بالإضافة إلى طابع الإنشاء والغناء.[65]

وصفوة القول : أن التناسب بين الوزن الشعري والغرض في الشعر العربي أمر له ما يؤيده من خلال تعدد الأوزان ، وتباين السمات الصوتية لها ، واختلاف قيمها الإيقاعية ، بالمقابل تعدد الأغراض والمضامين ، وهذه العملية(التناسب)لا تخضع لقانون أومقياس معين، بحيث يختص كل غرض بوزن معين، إذ أن أغراض الشعر العربي غير متناهية الكثرة ، لذا فإن التناسب فيه أمر يتسم بالمرونة ، والدليل على ذلك أن الأوزان المتقاربة في الصفات الصوتية والقيم الإيقاعية من حيث الطول وإثارة النغمات، كالطويل والبسيط والكامل والوافر، لها القدرة في تلائم الأغراض المتقاربة في الصفات كالفخر والهجاء والمديح والحماسة، في حين لا يلائم تلك الأغراض الأوزان القصيدة كالهزج أو المقتضب ومجزوءات الأوزان.

وذلك التناسب لا يتم بعمل منطقي عند الشاعر المبدع ، فهو لا يفكر في الوزن الشعري قبل أن تنهال عليه الألفاظ إنهيالاً ، ذلك أن الشعر عنده موهبة خلقها الباري فيه ، ووهبها لمن يشاء، والشاعر حينما تجيش نفسه بهذا الفن لا أظن أن ذهنه ينشغل بالوزن والقافية أو ما سواهما من الأبعاد الإيقاعية، لكن يأتي ذلك تلقائياً فيلائم الانفعال والغرض فيكون الوزن ملائماً مع التجربة الشعرية لديه ،والوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى ، وأن التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيداً عن التجربة واللغة الشعرية،, ولغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال ، وعى ذلك لا يمكن أن تكون هنالك خصائص مسبقة للوزن ، بل يكتسب الوزن خصائصه من داخل التجربة الشعورية وما يدل على ذلك أن تنظم قصيدة متباينة الموضوعات على وزن واحد في قيمها الصوتية[66] .

ومنه نستنتج في ختام هذا البحث أن التناسب بين الغرض والوزن له أهمية كبيرة في الشعر العربي، ولعل العلاقة الكبرى بين النغمات الموسيقية التي توجد في البحور الطويلة في صفاتها الصوتية كالطويل والبسيط والكامل والوافر لها ملاءمة للأغراض المتقاربة في الصفات (كالفخر والهجاء والمديح)، في حين لا تتلاءم تلك الأغراض والأوزان القصيرة، ولذا لم يولِ لها الشاعر اهتمامًا كبيرا في قصائده، فقد ركز على الجرس

الموسيقي وتلاؤم الغرض ومسايرة الركب الأول في طريقة النظم والاختيار ولم يخرج على القواعد المعتادة.

الهوامش:

1- علي أحمد بن محمد المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، علق عليه و كتب حواشيه غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003، ج1، ص 11.

2- الطاهر بن عاشور ، شرح المقددمة الأدبية لشرح المرزوقي ،على ديوان حماسة أبي تمام،مكتبة دار المنهاج الرياض ،ط1 ، 1431ه، ص 124.

3-عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، السعودية، ط3، 1987، ص 9.

4-محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008، ص 197.

5- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة،،2006، (موقع سعيد بن ربيع الغامدي)، ص 129.

6- ينظر، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، دط، 1998، ص 157.

7- ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 129.

8- درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النظم، مكتبة النهضة، مصر، دط، 1960، ص 95.

9-إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1991، ص 347.

10-محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب، ط1، 1996، ص 112.

11- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، دط، دت، ص 127.

12- الحارث بن حلزة ' الديوان ،جمعه وحققه وشرحه إميل يعقوب ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان ،ط1 ، 1991 ،ص49

13- المصدرنفسه، ص 63.

14-المصدر نفسه، ص 54.

15 سنتناول هذا الأمر بالتفصيل في معرض الحديث عن حروف القافية.

16- المصدر نفسه ، ص 55.

17- المصدر نفسه، ص 41.

18-المصدر نفسه، ص 72.

19- سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، ط1، 1999، ص 22.

20- السيد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة آداب القاهرة، دط، دت، ص 117.

وينظر كذلك: سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، ص 22.

21- الحارث بن حلزة ، ص 23.

22- المصدر نفسه، ص 59.

23-المصدر نفسه ، ص 69.

24- المصدر نفسه، ص 46.

25- المصدر نفسه، ص 48.

26- أبو سعيد شعبان بن محمد الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ص 128.

27- عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات،، دار غريب ، للنشر والتوزيع مصر ، 2012. ص 31.

28-السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 109.

29-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2009، ص 157.

30- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1991، ص 71.

31- جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، الأنيس موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993، ج1، ص 87.

32- زكريا الصيام، الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 13.

33- ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص 649.

34- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 72.

35- زكريا الصيام، الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984ص 14.

36-مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 72.

37-ينظر ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 159.

38- عبد الحميد شيخة وآخرون، الأدب الجاهلي، دراسة ونصوص، مركز جامعة القاهرة، (دط)، 2008، ص 123.

39-جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 46.

40- ينظر، مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 87.

41-محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل، ص 114.

42-ينظر، السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 109.

43-إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية،، دار الكتب العلمية، ط1، 1991 ص 352.

44-عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، ص 38.

45-الحارث بن حلزة ، الديوان ، ص 45.

46- المصدر نفسه ، ص 67.

47-المصدر نفسه، ص 70.

48- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية، ص 351.

49- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 111.

50-محمود علي السمّان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986، ص 224.

51-أبو سعيد شعبان بن محمد الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ص 129.

52- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994،

ص 156.

53- محمود علي السمّان، العروض القديم، ص 224.

54- محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2002، ص 106.

55- ينظر، عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1987، ص 154.

56- ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 165.

57- محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار الوادي ، ط1 ، 2010ص 58.

58- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، (دط). ، ص 57.

59- ينظر، وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، دراسة تحليلية نقدية، جامعة أم درمان، 2007 ص 237.

60- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار العالم للملايين، دط، دت، ص 191.

61- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي، ص 65.

62- المرجع نفسه ص نفسها

63- المرجع نفسه، ص 66.

64- ينظر، المرجع نفسه، ص 67.

65- ينظر، وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 238.

66- ينظر المرجع نفسه، ص 138.