المؤشرات الموسيقية في مرثية بغداد للخريمي
بين وقع الفجيعة وهندسة التوزيع

موسى عالم

جامعة منتوري ❖ قسنطينة ❖ الجزائر

ملخص

تتناول الدراسة موضوعا هاما، هو دراسة أسلوبية للمؤشرات الموسيقية في نص شعري تراثي، هو قصيدة أبي يعقوب الخريمي في رثاء بغداد، التي تعد واحدة من بواكير فن رثاء المدن والممالك في الأدب العربي، ذلك الفن الذي يجمع بين الغاية التعليمية والأسلوب الفني المتميّز، وهي وليدة العصر العباسي الذي اتسم الشعر فيه، بالنضج الفني، وبكثير من مظاهر التجديد.

Abstract

L'étude traite d'un sujet important: «Les indices musicaux dans l'élégie d'ElKhuraymi entre l'effet de la calamité et la géométrie de distribution». Il s'agit d'une lecture stylistique des indices musicaux, dans un texte poétique patrimonial d'Abu Yaâqub El Khuraymi, ayant pour thème l'élégie de Bagdad. Le poème qui fut l'une des primeurs du genre élégiaque pleurant les villes et les Mamaliks dans la littérature arabe, rassemble l'objectif didactique et le style artistique exceptionnel. Le texte étudié, rappelons-le, est une œuvre de l'ère abbasside où la poésie s'est caractérisée, de maturité artistique et de l'innovation.

لقد بقيت صفحات كثيرة من إبداعات شعرائنا القدماء مغمورة، لم تطلها عيون النقد رغم حساسيتها الفنيـة والتاريخية. ومن تلك الأعمال: قصيدة أبي يعقوب الخريمي "في رثاء بغداد"، التي لا نشك في أهميتها من حيث تأريخها لواحدة من أكبر الهزات التي عاشتها الدولة العباسية جرّاء الصراع الذي نشب بين الأمين والمأمون من أجل الظفر بكرسي الخلافة، تأريخًا طال أدقّ حيثيات

الفتنة، في مساحة شعرية بلغت خمسة وثلاثين ومائة بيت، جمعها الطبري في تاريخه[1]. وللقصيدة أهمية أخرى تكمن في قيمتها الفنية المتعددة الأوجه: فهي نتاج عصر وُسِمَ بالنضج الفني والعطاء الأدبي المتميّز في نظر الدراسين، وهي واحدة من بواكير فن رثاء المدن والممالك الذي جمع بين الغاية التعليمية والأسلوب الفني المتميّز، ثمّ هي قصيدة عذراء لم نلق نصا نقديا أحاط بها دراسة وتحليلا، عدا بعض التعليقات والأحكام القيمية المبثوثة هنا وهناك. إذ يغدو التساؤل مشروعا عن سّر بقائها مغمورة رغم كونها «أطول وأهم قصيدة رثى بها شاعر عربي مدينة من المدن»[2] فهي ذات قيمة توثيقية كبيرة لما تقدمه من تفصيل لصورة المكان قبل النكبة وبعدها، ثم إنها تؤرخ لمدينة هي عاصمة أكبر خلافة إسلامية بقاءً واتساعا وحضارة. وهي صادرة من شاعر كان رائدًا من رواد الشعر التاريخي ورثاء المدن بالأخص، فقد عدَّهُ مصطفى الشكعة أستاذا للمتنبي "في جزالة اللفظ وفخامة الصياغة وحكمة القول وأخلاقية المعاني، وأستاذا لابن المعتز في أرجوزته الطويلة في التأريخ لبني العباس، ...وذلك في قصيدته الطويلة في رثاء بغداد"[3].

ولعلّ أول ما يصدم القارئ في قصيدة الخريمي، ويغريه بالارتماء في أحضانها، نقلها لوقائع وصور إنما كرّرها التاريخ دون أن ينتقص منها شيئا في أحدث نكبة أصابت بغداد عام 2001م، لمَّا استباحتها قوات الحلفاء وأشاعت فيها الفوضى، فامتدت إليها أيادي العابثين وقطاع الطرق، وغدت أيامها جحيما وقودها آبار النفط المشتعلة. وهي الصورة التي سبق أن ارتسمت في أزقة بغداد منذ ثلاثة عشر قرنا، وأتقن الخريمي توثيق حيثياتها بقوله:

والنَّفْطُ وَ النَّارُ فِي طَرَائِقِهَا ... وَاهِيًا للدُّخانِ عَامِرُهَا

النَّهْبُ تَوْعِبِهِ الرِّجالُ وَ قَدْ ... أَبْتْ خَلاخِيلُها حَرائرُها

فالتاريخ يعيد نفسه، والنكبات تتوالد داعية إلى قراءة الشعر الذي أرَّخَ للَّدغة الأولى، قراءة نقدية واعية نروم بها تأصيل معرفتنا لذواتنا وللآخر،

والبحث عن هوية مبثوثة في صفحات الإبداع الأدبي، تنتظر من يجلي ملامح وجهها المتفرّد. فنحن نقرأ لنعرف، ونتخذ من المعرفة سندًا لوجودنا واستمرارنا. تلك، إذن،هي الغاية التي نسعى إليها من خلال الولوج إلى نص الخريميعبر بوابة أسلوبه ولغته، بدراسة الظاهرة الموسيقية في شكليها المعروفين: البنية العروضية وما يتبعها من بحر وأضرب وأعاريض وزحافات وعلل، والبنية الصوتية التي تسهم في تشكيل جزء هام من موسيقى القصيدة، وخلق شعريتها ودلالتها.

1. تجانس الوزن ووظائفه الأسلوبية:

يؤدي الوزن في البيت الشعري وظيفة أسلوبية وجمالية رئيسة، لكونه الهيكل الإيقاعي الذي يُصَبُّ فيه المصوغ الشعري. غير أن وظيفته تلك لا يمكن إدراكها متكاملة بدراسته منفصلا عن بقية مكونات النص الشعري، «إذ لا يمكن تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليا وخارجيا، تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين»[4] ودون هذا التماثل والتجانس تبقى الموسيقى التي يشكلها البحر ومقاطعه هيكلا مفرغا من أي تفاعل مع التركيب الشعري الذي يسكنه.

اختار الخريمي بحر المنسرح ثلاثي التفعيلة، المعروف بمرونته وطواعيته لما يقبله من زحافات كثيرة، وللمنسرح وزن أصلي هو(مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ) مرتين، وهو غير مستعمل، إنما المأنوس منه(مُسْتَفْعِلُ فَاْعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ) مرتين، أي بطيِّ التفعيلتين: الثانية والثالثة من كل شطر. للتام منه عروض واحدة ترد مطويةمُفْتَعِلُنْ)، ولها ضربان مزاحفتان: الأولى بالطي (حذف الرابع الساكن) فتصبحمُفْتَعِلُنْ)، أما الثانية فيلحقها (القطع)، وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، لتصبحمَفْعُوْلُنْ).

ويندرج المنسرح في دائرة المشتبه التي تضم السريع، المهمل، المنسرح، المقتضب والمجتث[5]. وهي بحور يشترك معظمها في قلة الاستعمال والشيوع، بل إن «المنسرح بكل ما يحمله من تعقيد إيقاعي في صورته السائغة (...) يأتي سادسا في ترتيب بحور الأغاني بعد الطويل والكامل والخفيف والبسيط والوافر»[6]. فهو بحر قلَّ توظيفه في أشعار المتقدمين،إلى غاية القرن الثالث الهجري، وهي الفترة التي نُظِمت فيها مرثيتنا،

وربما كان السبب متعلقا بصعوبة النظم فيه، وهذا مستبعد، أو لأن الأذن العربية لم تألفه ولم تكن تطرب لإيقاعه، غير أنه عاد لينتعش لدى بعض شعراء العصر العباسي.[7]، وهو أمر لا يخلو من ارتباط بتَغَيُّر الذّوق الشعريّ.

أما جوازاته فهي في (**مُستفعلن**): الخبنمَفَاْعِلُنْ)، والطيّ مُفْتَعِلُنْ). وفي (**مفعولات**) يجوز الطيمَفَاْعِلُنْ)، والخبل، وهو اجتماع الخبن والطي، فتصير فَعِلاتُ). كما يستخدم المنسرح مجزوءًا ومنهوكا بزحافات لا حاجة لذكرها الآن.[8]

أما اختيار الشاعر للمنسرح فمرتبط في اعتقادنا بعدة أسباب: أولها انفتاح الذوق الشعري في عصره على هذا البحر، وبالتالي لا يعدو موقفه أن يكون مسايرة لذلك التطور. والثاني مرتبط بطبيعة البحر ذاته، فتنوع تفعيلاته وكثرة زحافاته يجعلانه أكثر مرونة وقدرة على استيعاب خِضَمِّ الصور والمشاعر التي أثارتها النكبة.أما الثالث والأهم فيفسره الغرض التعليمي للقصيدة، أي رغبة الشاعر في إثبات مقدرته الفنية بتطويع هذا البحر، وهذا هو الأرجح. وإضافة إلى كل ذلك، فإن المنسرح أصلا يتميز بكونه بحرا مركبا متنوع التفعيلات، صالحا لحمل صور وأحاسيس بينها تضارب وتضاد. فقد اعتبر بعض النقاد أن تعقيده كان سببا في عزوف الشعراء عنه.

كان وزن القصيدة كثير التغير والحركة، زحافاته كثيرة بلغت 631 زحافا بمعدل 77.9%، أي ما يقارب ثلاثة أرباع الوحدات الإيقاعية المكونة للنص قد مسها التغييروهي نسبة عالية، يضاف إليها الزحاف المستقبح الذي أحدث نشازًا ظاهرا في التفعيلة الأولى من صدر البيت (61) التي وردت على وزن نادر هومُتَعِلُنْ) بعدما دخل عليها الخبل وهو اجتماع الخبن (حذف الثاني الساكن) والطي (حذف الرابع الساكن):

وَلِزُهَيْ رِنْ بِلْفِرْكِ مَأْسَدَتُنْ

0 //// 0/ / 0 /0/ / 0///0

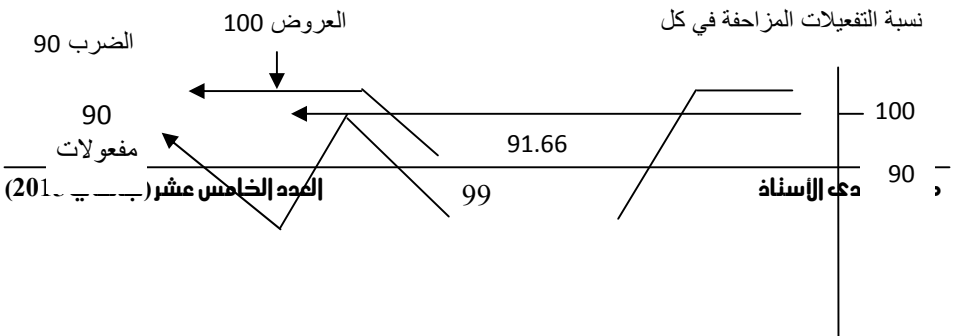
ويضاف هذا إلى العلة الواردة في عروض البيت (40)، إذ دخل عليها (القطع)، وهو حذف ساكن الوتد المجموع من التفعيلة مُ(دْتَفْعِلُنْ) لتصبح مَ(فْعُولُنْ)، وهو تغيير غير جائز لأنّ للمنسرح عروضًا واحدة ترد دائما مطوية مُ(فْتَعِلُنْ).

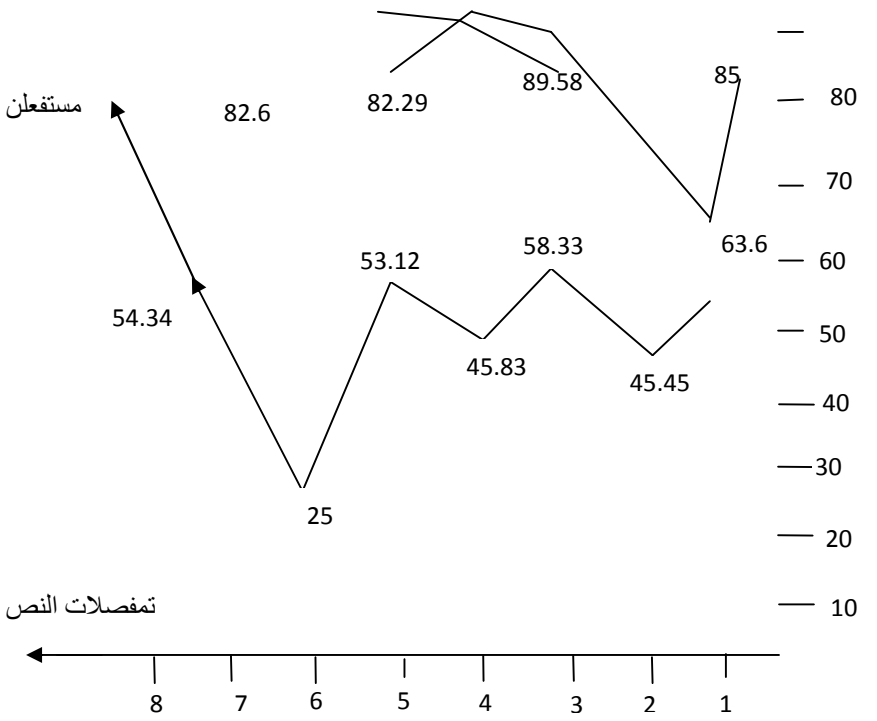
أما لفظ (عبدويه) في البيت (31)، فالأصح قراءته (عَبْدَيْه) حتى يستقيم الوزن:

وَقَصَّرعَبْ	دَيْه عِبْر	تُنْ وَهُدَنْ
0 / / 0 //	/ 0 / /0/	0 / / / 0 /
مفا علن	فَا عِلا تُ	مُفْتَعِلُنْ

واللافت للانتباه أن الزحافقد طال جلّ الوحدات الإيقاعية، وأن عدد الزحافات يبدأ قليلا نسبيا في التفعيلة الأولى مُ(دْتَفْعِلُنْ) من كلا الشطرين، إذ يَمَسّ نصف عددها فقط بمعدل 145 زحافا، أي بنسبة 53.7%، ثم يزداد في التفعلية الثانية (مفعولات) فيبلغ 224 زحافا، بنسبة 82.96%، الشيء الذي يخلق انسجاما واضحا بين الشكل العروضي، والمضمون الشعري للنص. فكما كانت نار الفتنة تتنامى تدريجيا في واقع المدينة، كانت نسبة الزحاف تتنامى بالتدريج عبر تفعيلات الأبيات، علما أن زحافات المنسرح وعلله كلها تغييرات نقص تسرّع من إيقاع القصيدة، لأنها تغييرات بحذف الساكن، وحذف الساكن يؤدي إلى سرعة الإيقاع.

أما تفعيلتا العروض والضرب فلا يقاس على ما لحق بهما من تغيير، لأنهما لا تأتيان إلا مطويتين، وما ورد سالما من الأعاريض في الأبيات: 8، 26، 38، 39، 51، 65، 95 و 111، فقد شذّ عن القاعدة. ولتوضيح كيفية توزيع الزحافات نعتمد المخطط الآتي (ينظر الشكل1):





(الشكل 01)

يتضح من الشكل البياني أن أكثر التغييرات قد مست أعاريض الأبيات وأضربها بنسب متقاربة، عملا بقاعدة المنسرح الآنف ذكرها.

وإذا تتبعنا حركة الزحاف عبر التفعيلات، وجدناه يميل إلى الاستقرار في جل التمفصلات، تتخلله بعض الانكسارات المفاجئة. ولنأخذ التفعيلة الأولى (مستفعلن) على سبيل المثال، فقد بقيت نسبة الزحاف فيها متراوحة في حدود 50%في التمفصلات: 1، 2، 3، 4، 5، و7. بينما انخفضت هذه النسبة فجأة في التمفصل الخامس (5)، لتستقر في حدود 25%، وارتفعت بشكل مفاجئ أيضا في التمفصل الأخير فبلغت 80%.

أما التفعيلة الثانية(فَعُولاتُ)فاستقرّت نسبة الزحاف فيها بين 80% و 90%، باستثناء التمفصل الثاني الذي انخفضت فيه نسبة الزحاف إلى 63.63%مشَكّلة بذلك انكسارا وحيدا في بنيتها العروضية.

وربما كانت لهذه الانكسارات المفاجئة التي عرفتها نسبة الزحاف في بعض التمفصلات أبعاد أسلوبية ونفسية هامة، فالانكسار من الناحية الأسلوبية والجمالية هو كسر لرتابة الإيقاع وتلوين لموسيقى النص، أما من الناحية النفسية فقد يكون مرتبطا بتوترات حادة في الشعور، الأمر الذي يؤكد عمق تفاعل الخريميمع هول الفتنة وتَبِعاتها. فحركة الأحداث المتسارعة قد فرضت حركة مسايرة وموازية لها على مستوى الإيقاع، مهدت لها بقدر أكبر طبيعة المنسرح نفسه، فزحافاته وعلله كلها تغييرات نقص تسرّع إيقاع القصيدة، لأن الزحاف متعلق بساكن السبب الخفيف، وحذف الساكن يؤدي إلى سرعة الإيقاع. وهكذا تفرض الخلفية النفسية للنص نوعا خاصا من الإجراءات الأسلوبية والعناصر التعبيرية المحملة بالدلالة، التي تتداخل مشكلة خطوط تجربة شعرية تستقي من الواقع المعيش، وتمتد بأبعادها إلى أعماق النفس الشاعرية بمعاناتها ورؤيتها ووعيها للأشياء، فترتسم فسيفساء صورة نقشت خطوطها بإتقان على صفحات التاريخ.

لقد اقتصر الخريمي على اثنين من زحافات المنسرح هما الخبن والطي، فقد تكرر الطي 547مرّة، بنسبة 89.25%، مقابل 74 مرة بنسبة 10.26% فقط للخبن، بينما كادت بعض زحافات المنسرح تغيب، كالخبل (اجتماع الخبن والطي) الذي ظهر مرة واحدة في الشطر الثاني من البيت (31):

دونَكَ غَرَّاءُ كالوَذِيلَة لا	تُفْقَدُ فِيَّ بَلَدِنْ سَـ	ـوَآئِرُهَاْ
0/ / /0	/ 0///	0///
مُفْتَعِلُنْ	فَعِلاْ تُ	مُفْتَعِلُنْ

يُعَدّ تركيز الخريمي على زحافين فقط، هما الطي ثم الخبن بدرجة أقلّ، اختيارا أسلوبيا لا يخفى دوره في رسم معالم البنية الموسيقية للنص، خاصة حين يتحول الزحاف من مجرد تغيير استثنائي، إلى ما يشبه القاعدة التي يلتزمها في أغلب الأبيات، ليدعم التوازن الموسيقي وبالتالي الانسجام الأسلوبي للنص. أما توظيف الطي بنسبة كبيرة جدا، فلا نستبعد علاقته بالدلالة العامة للنص، فهو يحيل

إلى ماضي بغداد الذي صار قصة طُويت ورُ َيْقَاتُها، أو ربما الإشارة إلى الانكسار الحاصل في المدينة جراء ما أصابها من خراب.

ومن جهة أخرى فإنّ كثرة الزحافات في القصيدة يعني أن الخريمي قدطوّع البحر رغم تعقيده، ووظّف كل ما يتيحه من أشكال عروضية، ليجعله قادرا على استيعاب معانٍ كانت ستسعصي عليه لكثرتها وتنوعها لو وضعت في ميزان قارٍّ غير مَرِنٍ. ولا يمكن، في رأينا، رد كثرة الزحاف إلى قصور في علم الشاعر بقوانين الشعر، وهو المشهود له بحسن القول وبلاغة العبارة، فضلا عن كون قصيدته أكبر مطولة قيلت في غرض شعري جديد في عصره، يقول مصطفى الشكعة: «والخريمي يتحرى المدرسة المحافظة على عمود الشعر، ويحرص على جزالة الصياغة متخذا من ذلك أسلوبا ومذهبا، ولذلك فإننا نعتبره ركيزة من ركائز عمود الشعر ومدرسة الديباجة»[9]ومن غير المستساغ لشاعر في مثل هذا الوصف أن يرد الخطأ ويلوك الزحاف بهذا الشكل، لو لم يقصد أداء المعنى ونقل الصورة، قبل النظر إلى استقامة الشكل، فالشكل مَرِنٌ قابل للتعديل، ويتيح إمكانات تعبيرية كثيرة دون الخروج عن قواعد اللغة، بل ربما كان هذا التحطيم العمدي للنموذج العروضي شكلا من أشكال التعبير عن ذلك التحطيم والتدمير اللّذين طالا كل أوصال المدينة في الواقع، وانعكسا على موسيقى النص فمسّا مساحة شاسعة منه، إذ لم تسلم منه إلا أبيات قليلة فيها مدحٌ للخليفة وتعليلٌ لسبب نظم القصيدة، وما دون ذلك من الأبيات كله متراوح بين ماض زاهر حياته قصيرة محصورة في أشطر قليلة، وحاضر تغشاه صور الهدم المرير الممتد عبر رقعة واسعة تطال ثلثي النص.

ومسألةُ القَبول الاختياري باضطراب الأوزان سعيا إلى الإحاطة بجميع جوانب المعنى هي قضية طرحها النقاد العرب القدامى قبل المحدثين، ونظروا إليها بعين الاستحسان، وفي ذلك يقول حازم القرطاجني: «ولا يعتاص وزن الكلام على المطبوعين إلا حيث يريدون تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ

القليلة، أو حيث يريدون صوغ الكلام على هيئات بديعة، يحتاج فيها إمرار الفكر على الألفاظ التي يحدس أن ذلك متأت فيها، وإلى التنقيب عما يهيئ الكلام بتلك الهيئة من ضروب الترتيبات والوضع. فأما فيما سوى ذلك فالوزن أيسر شيء على من له أدنى بروع في هذه الصناعة »[10]

إن استقراء كلام حازم وإسقاطه على الخريمي، الذي لا نشك في كونه مطبوعا وبارعا في صناعة الشعر، يضعنا أمام تفسيرين لكثرة الزحاف: أوّلهما السعي إلى ملاءمة المقام، وثانيهما السعي إلى قول المعاني الكثيرة بلفظ قليل.

أما ملاءمة المقام، فتجسدها قدرة الشاعر على التفاعل مع ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي أملته عليه طبيعة الحدث، فاختار منه بدقّة بحرًا منسرحا طالما تحاشاه القدماء، وتلوينا إيقاعيا تولّد عن بعض الإجراءات الأسلوبية المنتقاة بدقة، مثل الميل إلى كثرة السواكن وتتابُعها في بعض أجزاء النص.فقد عاد بالتفعيلة الثانية (فَاعِلاتُ) ذات الساكنين إلى وزنها الأصلي (فَعُوْلاتُ) ذي الثلاثة سواكن، أربعا وأربعين مرة في النص، مما ساعد على حضور نبرة الأسى والأسف في شكل أصوات مدّ ملائمة للمقام، تواتر حضورها بين المتحركات.

وأما قول المعاني الكثيرة في لفظ قليل، فإن المجال الشعري الواسع الذي بلغ 135 بيتا قد أتاح للشاعر الإحاطة بصورة المأساة، غير أن مجال النص وعدد الوحدات الإيقاعية المحدودة المتوافرة فيه لم يتسعا لنقل المشاهد الجزئية المفصّلة لمعاناة المدينة، مما اضطره إلى الاكتفاء بتقديم مثال عن كل نوع من أنواع المعاناة واختزال المشاهد تماما كما اختزل الحكاية من أولها، حين حذف جزءًا من مقول القول في البيت الأول، وجعل جملة الجواب مبتورة مبدوءة بعطف:

قالوا وَلَمْ يلعَبِ الزمانُ بِبَغـ ـدادَ وتَعثُرْ بها عَواثِرُها

فحذفُ الصور واختزال المشاهد يؤكدان المعاني الكثيرة التي تزاحمت على الشاعر، وبالتالي على بحره، فاضطرته إلى تعديل الوزن ليتسع لكل تلك المعاني دون الإخلال بسلامة التركيب.

ولعلنا نضيف إلى التفسيرين السابقين اعتقادنا بأن اتصاف الوزن بالتغييرات الكثيرة يجعله ينطق بصورة المدينة المرثية وما لحقها من تغيير واعتلال، فالحذف حذف لسعادتها والتسكين وَأدٌ لمظهر من مظاهر الحياة فيها.

وفي القصيدة وجه آخر لحركة الوزن وعدم استقراره، يظهر في تذبذب الشاعر بين مأنوس بحر المنسرح (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ) وبين صيغته الأصلية (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ). فرغم ثبات الضرب على المأنوس في كل النص، فإن العروض قد وردت مأنوسة (مُفْتَعِلُنْ) 127 مرة، وأصلية (مُسْتَفْعِلُن) ثماني (8) مرات. أما التفعيلة الثانية (مَفْعُوْلاتُ) فوردت مأنوسة (فاعلات) مائتين واثنين وعشرين (122) مرة، وأصلية (مَفْعُوْلاتُ) سبعا وأربعين (47) مرة في كلا الشطرين، ومخولة مرّة واحدة فقط. ومن أمثلة الأبيات التي جاء فيها الشطر الأول كله على الوزن الأصلي، البيت (38):

أَيْنَ ظَبْيُ الأَبْكَارُ فِي رَوْضَتَيْ مُلْكِ تَهَا دَيْ بِهَا غَرَائِرُهَا

0/ / 0/ 0 /0/0/ 0 /0/0/ 0 /0/ / 0/ 0 /0/ / 0/ 0

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَاعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ

يبدو جليا كيف أن الزحاف قد مس ثلاث تفعيلات من بين ستة، وهي نسبة كبيرة. ثم إن الـ من عروض البيت والوحدة الثانية من حشوه جاءتا على الوزن الأصلي لا المأنوس (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ)، على خلاف القاعدة العامة التي سارت عليها القصيدة. ولا يخفى ماتشكله مخالفة وزن عروض البيت لبقيّة الأعاريض من تكسّر إيقاع واختلاف وزن، بل وحتى لزوم الزحاف في الضرب والتخلي عنه في العروض قد يخلق بعض التنافر بين الشطرين.

ورغم ما لحق بالقصيدة ككل من تغييرات كثيرة، إلا أننا ألفينا ستة عشر بيتا على وزن المأنوس مثل البيت (46):

لا تَعْلَمُ النَّفسُ ما يُبَايِتُهَا مِنْ حَادِثِ الدَّهْرِ أو يُبَاكِرُهَا.

لا تَعْلَمُ نَفْسُ مَا يُبَايِتُهَا مِنْ حَادِثِ دَهْرٍ أوْ يُبَاكِرُهَا

0 / //0 / / 0/ /0/ 0 / /0 / 0 / 0 / / / 0/ / 0/ / 0/ 0 / / 0/ 0/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ **مُسْتَفْعِلُن فَاعِلاتُ مُفْتَعِلُنْ

وبذلك يكون الوزن قد أدى وظائفه الأسلوبية المتنوعة التي انطوت عليها القصيدة، وأضفى عليها بعدًا جماليا مشوقا ترتاح له نفس المتلقي.

ومع هذا يبقى القول بتعاضد الوزن مع بقية عناصر النص الشعري في نقل صور الدمار وألم السقوط قائما، ليس من خلال سلامة الأضرب والأعاريض مقارنة بما أصاب الحشو من زحافات فحسب، بل من خلال نوعية التغيير وموقعه من التفعلية أيضا؛ فبشيء من التدقيق نجد أن كل الزحافات التي دخلت على القصيدة قد مست الأسباب دون الأوتاد، وأنها حذف للسواكن، ومن أمثلتها التفعيلة الأولى (مُسْتَفْعِلُن) التي حذف الساكن من سببها الخفيف الأول فصارت مُفَّعِلُنْ //0//0)، وحذف ساكن السبب الخفيف الثاني منها فأصبحت مُدْتَعِلُنْ /0///0) التي تحوّل إلى مُفْتَعِلُنْ). فكل التغييرات قد مست الأسباب دون الأوتاد، وهو الغالب في جوازات المنسرح المأنوس ولربما دلَّ هذا على حذف آخر من جهة المعنى مسّ مظاهر السكينة والأمن والدّعة في المدينة المنكوبة، أو أنه تغيير كان في الأسباب لا في الأوتاد التي هي مراكز الثقل وأعمدة الوزن.

إن فكرة تشاكل الوزن الشعري وتجانسه مع الغرض عامة والانفعالات والمعاني بشكل خاص، وإن كانت مسألة نسبية تخضع لعوامل نفسية وفنية شتى، قد ألح عليها النقاد وشبّهوها بقدرة الموسيقى على التعبير عن الخواطر والأفكار، يقول جابر عصفور: «ومعنى ذلك أن كل وزن من الأوزان له خصائص تميّزه عن غيره، وتجعله قادرا على محاكاة انفعالات بعينها، وبالتالي إثارتها فيمن يتأثر بكيفية التناسب الصوتي للوزن. والتخييل - كما قلناه – عملية تتحقق في المعاني، كما تتحقق بالانتظام الصوتي للألفاظ، أي أنه يتحقق بالمفهوم والمسموع على السواء »[11]

إن ما تمّ لنا وصفه من وزن قصيدة الخريمي وما أحصيناه فيها من زحافات، ليعكس لنا صورة نظام محكم دقيق، أقرب ما يكون إلى الاختيار الأسلوبي الواعي لوسائل تعبيرية ومكونات جمالية مقصودة، وإن كنا نعي أن وزن الشعر، في الغالب الأعمِّ، هو وليد السجية والفطرة، لا التفكير العلمي والبناء المقصود. ومن هنا نجد أنفسنا إزاء مجموعة من الملاحظات المتعلقة بالوزن، ينبغي التأكيد عليها لما تحمله من دلالة، وهي:

1. اختيار الشاعر لبحر قليل الاستعمال نادر الحضور في الشعر العربي القديم، ندرة غرضه الشعري الذي كان في بداية تبلوره، ونُدرَة النكبة غير المنتظرة وغرابتها.
2. كثرة الزحافات وعدم الالتزام بمأنوس البحر في كل القصيدة يعكس اضطرابا واهتزازا آخر، كان يحدث في البنية الفكرية والنفسية إثر الصدمة المتعددة الأبعاد.
3. وجود زحاف مستقبح في النص، لا يمكن فصله عن المصائب القبيحة التي أصابت المدينة.
4. كل التغييرات (الزحافات) قد مسّت الأسباب وجانَبَت الأصل ومركز الثقل (الأوتاد).
5. أكثر التغييرات قد أصابت أعاريض الأبيات وأضربها بنسب متقاربة مما أحدث تجانسا بين العروض والضرب، علما أنهما أساس الوقع المتجانس لموسيقى البحر.
6. تضحية الشاعر بالشكل العروضي من أجل الحفاظ على سلامة اللغة.
7. ومقابل ما سلف ذكره، هناك خاصية أسلوبية أخرى يمكن استنتاجها من القراءة السابقة، وهي التزام الشاعر بالطي في تفعيلة الضرب عبر كل النص، حتى صار كأنه الأصل الواجب التزامه، عملا بالقاعدة العروضية القائلة: «كل التغيرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ومراعاتها في كل أبيات القصيدة، إلا حين يكون التغيير في صورة ما يسمى عند أهل العروض

(بالخبـن)، وهو حذف الثاني الساكن »[12] وبهذا الالتزام يكون قد أصرَّ على سلامة خواتم الأبيات وعوَّضَ بعض ما ضاع في حشوها من اختلالات بسب الزحافات الكثيرة.

لقد هيمنت على قصيدة الخريمي بنية عروضية لم تخلُ من دلالة واضحة على وجود تواشج كامل بين الوزن الشعري وبقية عناصر العمل الأدبي، لخلق شعرية النص وإيصال رسالته.

2. تجانس القافية:

القافية عنصر أساس في الإيقاع، تكسبه بترددها المنتظم صفة التناسب والانسجام، فهي العنصر الثابت المتكرر الذي يؤدي دورا محوريا في التشكيل الإيقاعي للبيت الشعري، «ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرُها هذا يكون جزءا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيـة، يتوقع السامـع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطـرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن »[13]، فهي تكرار منتظم لأصوات معينة في نهايات الأبيات، مما يجعلها إيقاعا منتظرا متوقعا، بعد عدد محدود من الأصوات المتغيرة.

وقد ألحّ النقاد القدماء على أهمية القافية، إذ اعتبروها عنصرا أساسا في نظرية عمود الشعر، يقول حازم القرطاجني: «القوافي حوافر الشعر، عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته ».[14]

تتكون القافية من ستة حروف تلزمها ست حركات، إذا جاء بها الشاعر في بيت وجب عليه التزامها في كل القصيدة.أما الحروف فهي الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، وأما الحركات فهي:الرسّ والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ والإشباع.[15]

إننا نتوخى في تحليلنا للقافية الانطلاق من تصورين: الأول قديم تمثله جهود القدامى وتعريفاتهم، والثاني جديد يستقي قواعده من النظريات الصوتية الحديثة، ويسعى إلى إبراز ارتباط القافية بالإيقاع، عن طريق تحليلها إلى مقاطع صوتية تتكرر بانتظام.

وردت القافية في نص الخريمي مطلقة، مكونة من أربعة أحرف: متحرك فساكن فثلاثة متحركات فساكن (ـَ أجِرُ هَا)، لتشمل بذلك كل حروف القافية باستثناء الردف، وهو حرف مد ولين يقع قبل الروي، فالألف في هذا المثال تأسيس، والجيم دخيل، والراء روي، والهاء وصل، والألف الثانية خروج.أما الحركات فنجد فيها: الرسّ (حركة الزاي)، الإشباع (حركة الجيم)، المجرى: (حركة الراء)، والنَّفَاذ (حركة هاء الوصل).

وكثرة حروف القافية زادتها تنوعا وغنى، إذ فتحت أمام الشاعر باب اختيار أصوات بعينها، لزيادة الشحن العاطفي والدلالي للبيت الشعري.

أ- حروف القافية:

- الروي: اختار الخريمي الراء رويا لقصيدته « والراء كاللام في أن كلا منهما من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة وأن كلا منهما مجهور [....] والصفة المميزة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق بها »[16].

إن في تلك الصفات محاكاة جليّة لأصوات الانفجارات والجلبة الناجمة عن الحرب، ثم إن الراء مجهور تتحرك الحبال الصوتية عند نطقه، فتُصدر اهتزازا يساير الحركة والاهتزاز اللّذين قوَّضا راحة المدينة. وقد ألح عليه الخريمي أيّما إلحاح، وحمَّله رسائل صوتية أهّلته صفاته لنقلها، فقد أحصينا تسع قواف تكرر فيها مرتين هي: سرائرها (البيت31)، برابرها (36)، غرائرها (38)، صراصرها (45)، شراشرها (45)، جراجرها (54)، حرائرها (56)، حرائرها (83)، مرائرها (133).

وبذلك يصل عدد المرات التي تكرر فيها الراء في القافية إلى 144 مرة، حتى أن الشاعر عمد إلى تكرير القافية الواحدة مرتين في البيتين 54 و 56، من باب الإلحاح على جرس الراء ووقعه، وهذا ما يسمى الإيطاء في اصطلاح العروض.

وفي أبيات أخرى نقف على تجانس صوتي بين القافية ومقاطع صوتية سابقة لها، بتكرير صوت الراء في كلمات متجانسة إما صوتيا أو صرفيا،مثل تكرير لفظ القافية نفسه مع تغيير صيغته الصرفية من اسم مفعول إلى اسم فاعل، كما هو الحال في الأبيات التالية:

4-وَ تْ خُلوفُ الدّنيا لساكنها وقلَّ مَعسورُها وعاسِرُها
19- ما زال حوضُ الأملاك يحفِرُه مسجُورُها بالهوى وساجِرُها
32- فأين حُرّاسُها وحارِسُها وأينَ مجبورُها وجابِرُها
39- أين غَضَارَاتُها وَلَذَّاتُها وأين مَحبُورُها وحَبِرُها!
63-كتائبُ الموتِ تحتَ ألويَةٍ أبْوَحَ منصورُها ونلصِرُها

أو الانتقال من صيغة المبالغة إلى اسم المفعول:

177-الكَرْخُ أسواقُها مُعَطَّلَةٌ يَستَنُّ عَيَّارُها وعائرُها

فالأبيات الأربعة الأولى تنقل صورة الحياة الناعمة قبل النكبة، بما فيها من دبيب حياة وطرب عيش، ويقابلها صوتيا الإتيان بالقافية مسبوقة في الشطر نفسه بكلمة تجانسها، وتحمل مثلها معنى الفرح والغبطة، وتحتوي على راء دال على الغبطة: (معسورها/عاسرها)، (مسجورها/ساجرها)، (مجبورها/جابرها)، (محبورها/حابرها). وفي مقابل ذلك يأتي صوت الراء في البيتين الأخيرين مرافقا لصور قساوة الحرب: (منصورها/ناصرها)، (مأمورها/ آمرها)، ليحقق لنا تقابلين: الأول تصويري بين صورتي الفرح والحزن، والثاني صوتي بإيراد الراء مرتين يهتز أولهما طربا ويرتجف الثاني ألما وخوفا.

- الوصل: مثلت هاء الوصل نتوءًا بارزا في القصيدة، والهاء «صوت مهموس يجهر به في بعض الظروف اللغوية الخاصة، وفي هذه الحالة يتحرك

معها الوتران الصوتيان، كما يسمع لهذه الهاء المجهورة نوع من الحفيف، لولاه لكانت هذه الهاء أقرب إلى صوت ليّن عادي »[17].يقع صوت الهاء في النص امتددا لقافية أطلقت مرتين: فرويها مشبع بهاء الوصل والهاء مشبع بألف الخروج. وهذا ما زاد نَفَسها طولا واتساعا يكفيان لحمل وقع الأنين وآهات الأسف، وهي وظيفة إيقاعية طالما ارتبطت بأدائها الهاءُ الممدودةُ في خواتم الأبيات. يقول عبد الملك مرتاض في وصف هاء الوصل: «إن هذا الصوت الممدود المفتوح معا يظاهر النص على أداء وظيفة نفسية عجيبة بفضل هذه الطاقات الكامنة فيه، والقادرة على احتضان الحزن والحسرة والآهات»[18]. واللافت للانتباه هو التناسب الكبير بين حضور كل من الراء والهاء، فكلاهما يتكرر 144 مرة في قوافي القصيدة، كما أن عدد القوافي التي تكرر فيها الهاء مرتين تسع قواف مثل الرّاء، وهي:

(ظاهرها) في البيت (2)، زاهرها (6)، زاهرها (22)، هاجرها (22)، مزاهرها (43)، طاهرها (60)، شاعرها (80)، باهرها (90)، مهاجرها (103). بل إن الخريمي يذهب أبعد من ذلك في إقامة التناسب الصوتي بين الحرفين، فكما كرر قافية واحدة ذات راءين ثلاث مرات، نجده يكرر القافية ذات الهاءين ثلاث مرات أيضًا، تماما كما يتناسب عدد الانفجارات الأليمة التي ينقلها حرف الراء مع عدد آهات الأسف التي تعقبها في كل مرة ويُعَبِّر عنها حرف الهاء في الأبيات التالية:

6-فالقومُ منها في رَوضةٍ أنُفٍ أشنَ غِبَّ القِطارِ زاهِرُها
22-يا هل رأيت الجنانَ زاهرَةً يوقُ عينَ البصيرِ زاهِرُها
43-تكادُ أسماعُهم تُسَلكُ إذا عَارضَ عِيدانَهامَزاهرُها

لم تعد القافية مجرد تكرار منتظم لفونيمات (*phonèmes*) أو لمقاطع صوتية، غايته خلق توازن تطرب لوقعه الأذن، بل عنصرا محملا بالمعاني الشعرية، يقتضي بحثًا في العلاقات الدلالية القائمة بين الوحدات المتصلة بعضها بالبعض

الآخر، فهذا التوازن يجعل كل صوت فيها مؤازرا للآخر في تشكيل موسيقى البيت أولا، وفي أداء دور دلالي إلى جانب مستويات اللغة وعناصرها الأخرى.

ب ـ الحركات: لم تكن حركات حروف القافية بدورها بعيدة عن هذا التوجه. ولنأخذ مثالا قافية البيت الثالث (واترها)، فهي مكونة من واو مفتوحة متبوعة بمد يمتد معه الصوت صعودا، ليقع منكسرا فجأة من خلال حركة حرف الدخيل (التاء) ليجَسِّد السقوط إلى الهاوية في كل البيت، ثم يليه روي مضموم (الراء)، وفي حركة الضم انغلاق واحتباس لابد أن يتبع صدمة السقوط، قبل أن تعود حركة الصوت إلى الانفتاح مع هاء الوصل المفتوحة المتبوعة بمد آخر.

لقد حدد علماء اللسان الصفات الفونولوجية للحركات، على غرار وصفهم للحروف، وكشفوا عما لها من دلالة على المعنى، ومن قدرة على تمييز الكلمات حسب معانيها، يقول جاكبسون: «إن الوظيفة التمييزية، أي قابلية الأصوات لتمييز الكلمات طبقا لمعانيها، هي الوظيفة الأكثر أهمية. ومع أننا نعنى بتعددية الوظائف اللغوية للأصوات، يجب أن نتأمل، أولا، وظيفتها التمييزية»[19]، ومن هذا المنطلق سنركز على حركات حروف القافية، لا باعتبارها فونيمات، وهي ليست كذلك، بل باعتبارها أصواتا يحمل وقعها معنى معينا، وتتفاعل مع بقية العناصر اللغوية لتكوّن معها شعرية النص.

ـ الفتحة:تعَدُّ الفتحة «أسهل مخرجا وأكثر مرونة على اللسان والشفتين من الضمة والكسرة، فالفتحة تخرج من طرف الفم بلا كلفة»[20] والفتحة في قافية الخريمي وردت رسًا (حركة ما قبل ألف التأسيس) ونفاذا (حركة هاء الوصل)، وبين الفتحتين أو الانفراجين الصوتيين المستساغين وَقْعَ الكسرُ والضمُّ، في بناء صوتي مشاكل تماما للبناء العام للقصيدة التي افتُتِحت بمقطع يصف الماضي الجميل، واختتمت بأبيات تنفتح على الأمل بعد انتهاء الفتنة، وبين المقطعين صور الانكسار وضائقة الحرب.

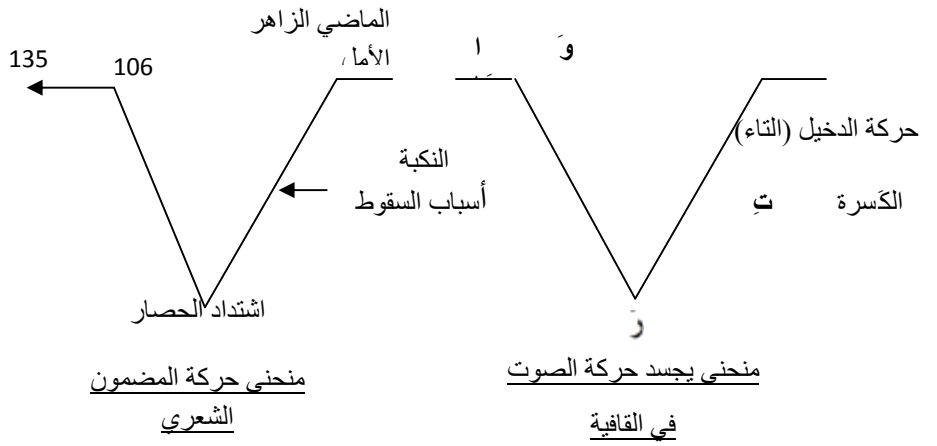
- الكسرة: ثقيلة على النطق، لأن الشفتين تتخذان معها وضعا غير مريح. فالكسرة تحدث من اهتزاز الحبلين الصوتيين، مع تكتل مقدم اللسان وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو مقدّم الفم، دون أن يحبس النفس بصفة نهائية. أما الشفتان فتتراجعان إلى الخلف متخذتين وضع الانكسار، ثم تنفرجان إلى أقصى درجة ممكنة.[21] وكل هذه الصفات غير مريحة لجهاز النطق.

إن الكسرة في القافية حركة أساس، لأنها نفاذ (حركة هاء الوصل)، ولا بدّ أن صفاتها المذكورة آنفا تحكي بصورة أو بأخرى الموضوع والصورة المحوريين في النص، وهما النكبة أو المأساة، بل وحتى ترتيب تلك الحركة جاء الثاني بعد حركة الرسّ (الفتحة)، تماما كما جاء ترتيب المقطع الذي يصف انكسار بغداد الثاني بعد المقطع المصور لماضيها الزاهر.

- الضمة: تشبه في وضعها الكسرة، فقد توسطت مثلها الفتحتين ووردت مجرى، أي حركة للروي، وكانت محورية في القافية والنص معا.والضمة صوت ثقيل على السمع، فيه انغلاق وجهد لجهاز النطق، فهي تحدث باهتزاز الوترين الصوتيين وانقباض اللسان نحو أقصى مؤخرة الحنك مع استدارة كاملة للشفتين دون أن يعيق ذلك مرور الهواء.[22]وقد كانت لائقة للتعبير عن الضائقة والحصار اللذين أطبقا على المدينة، لما بين الصوت والدلالة من تطابق. غير أن الاختيار هنا قد يُعزىإلى سليقة الشاعر وحسّه الموسيقي المرهف، الذي يضع الصوت بكل عفويّة في موضع التعبير الدال. كما يمكن أن يكون اختيارا فنيا مقصودا، باعتبار الخريمي شاعرا مثقفا، وغاية نصه تعليمية بالدرجة الأولى، ومن البديهي أن يرقى بالحامل ليناسب المحمول سبكا وتأنقا. فقد جعل الرسالة الصوتية تؤازر المعنى وتتفاعل مع المضمون الشعري، فغدت عنصرًا لا يمكن تجاوزه في مسار البحث عن شعرية النص.

ويظهر التطابق الكامل بين بنية القافية وبنية المضمون، من حيث تتابع أنواع التحولات التي أصابت كُلا منهما، فالشاعر افتتح قصيدته بمقطع ذَكَرَ فيه أيام بغداد الزاهية، وبالمقابل افتتح القافية بفتحة ينبسط معها اللسان وتنشرح النفس. ثم انتقل إلى تصوير الفتنة التي قوّضت أمن المدينة، وهو انكسار حاد تقابله في القافية

كسرة الدّخيل التي كانت قصيرة حادة تقود إلى ضمة. كما أن أطول جزء في النص يحكي أيام الضيق والعسر التي طوقت بغداد، كذلك اتخذت الضمة موقعا محوريا (حرف الروي)، وفي آخر القصيدة يلوح الأمل في انفراج وضع بغداد بعد انكسار وضم طويلين، وهو آخر تحول في المضمون الشعري، يقابله في إيقاع القافية تصاعد نَفَسِها مجددا مع حركة النفاذ (الفتحة) المشبعة، إذ يستعيد الصوت استقامته كما استعادت المدينة عافيتها.ونمثل لتلك التحولات بالمنحنيين البيانيين لحصلنا التاليين: (ينظر الشكلان:3 و4).



(الشكل3) (الشكل 4)

يُظْهِرُ المنحنيان تطابقا تاما بين مساري الحركة، مما يؤكد تطويع الخريمي لكل وسائله التعبيرية وأدواته الأسلوبية لنقل التجربة الشعرية كاملة. فالأسلوب عنده اختيار واعٍ وتوزيع محكم للعناصر اللغوية، مما يجعل شعرية النص عنده شكلا فنيا مصوغا بعناية.

3. الجناس وخصائصه الأسلوبية:

الجناس في قصيدة الخريمي وجه آخـــر للتوزيــع الهندسـي المحكم، إذ لا يمكن فصله عن جملة الاختيارات الأسلوبية الهادفة إلى تكثيف الدلالة ونسج شعرية النص، من خلال إقامة أنواع محددة من الموازنات الصوتية بين كلمات لا تفرق بينها، في جل الأحوال، إلا الصيغة الصرفية، مثل: (محبورها/حابرها)، (يسعرها/ساعرها).فالجناس الناقص الأول تَمَّ بين اسم مفعول واسم فاعل، بينما تم التجنيس الثاني بين الفعل واسم الفاعل.

ومن جهة ثانية فإن أكبر نسبة من الجناس الوارد في النص قد تّم بين القافية ولفظ آخر سابق لها في البيت، مما يؤكد تآزر الاثنين في تأدية وظيفة شعرية واحدة وتقوية دلالة واحدة أيضا.

وإذا كانت «ظاهرة التجنيس في بنيـة الخطاب الشعـري تجسّـد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة»[23]، فمن الضروري البحث عن كيفية توزيع تلك الظاهرة وتموقعها ضمن نسيج النص والخصائص الأسلوبية التي انطوت عليها.

لقد ورد الجناس في القصيدة عشرين (20) مرة، وجاء فيها جميعا ناقصا. كما تأسّـس في تسع عشرة (19) مرَّة من بين العشرين حالة على تجانس بين القافية وكلمة أخـرى في البيت. وهما ملحوظتان لهما دلالة عميقة في النص.

أما كون كل الجناسات ناقصة فينطبق على ما انتقص من تآلف حياة المدينة بسبب الفتنة. فالبناء الذي كان من قبل منسجما قد ضيَّعَ انسجامه جراء الهدم الذي أصابه، وحياة الناس قد فقدت هي أيضا أُلْفَتَهَا وتآلفها حين كثر فيها القتل والتشريد.

أمّا جعلُ القافية طرفا في الجناس، وهو الأهم والأكثر بروزا، فقد وفر للنص كثافة إيقاعية كبيرة عن طريق خلق مواقع وقف ونهايات إضافية. فإذا كانت القافية هي النهاية الطبيعية للبيت، وما سميت قافية إلا لكون الشاعر يقفوها ويتبعها، فإن أشكال الجنـاس التي ذكرنـا قد أعطت تنويعات صوتية وخصائص أسلوبية ذات انتشار محكم،يُخَيَّلُ معها للقارئ أن البيت الواحد قد تفكك بفعل الجناس وصار

أبياتا، لِمَا بين القوافي وأشكال الجناس من تشابه كبير، وذلك نوع من الهندسة الصوتية التي أشار إليها بعض دارسي الأسلوب. يقول ميشال جوزيف شريم: «لا يسعنا إلا أن نقبل بأن الأشكال الصوتية البارزة في البيت الشعري تقترب أكثر من غيرها من نظام القافية، ولكي تنجح في ذلك عليها أن تستوفي شرطين أساسين: أن تعتمد أولا على تكرار فونيمين على الأقل، وأن تقع ثانيا في جزء مميز من أجزاء بيت الشعر، وباستثناء ما يسمى بالتصريع،... فإن هذه الأشكال لا تحاكي تمام المحاكاة سمات التقفية الخاصة، وما يميز هذه الأشكال الصوتية عن القافية هو انتشار أوسع يشتمل على كل أجزاء البيت أو البيتين من الشعر أو أكثر من ذلك، وهو أيضا شكل إيقاع مُوَسَّع وأقل صرامة».[24]

وإذا طبقنا هذه القاعدة فإننا نجد أشكال الجناس الواردة في النص قريبة من نظام القافية ويتوافر فيها الشرطان المذكوران. فالجناس الوارد بين كلمتي (يحشرها/حاشرها) اعتمد على تكرار أربعة فونيمات هي: (ح ش ر هـ / ح ش ر هـ)، كما أن الجناسات وقعت في أجزاء ومواقع مميزة محدودة من البيت، وهذا ما يؤكد اعتماد الخريمي الجناس لأداء وظيفتين أسلوبيتين هما: تكثيف الدلالة، و خلق نظام صوتي مُوازٍ لنظام القافية وشبيهٍ به، قادر على تكثيف الإيقاع الشعري والإسهام في خلق اللذة الشعرية والجمالية في النفس.

ونحن نرى أن الشاعر استغنى عن التصريع كشكل موسيقى متوارث، لكنه وظف بالمقابل الجناس وفق نظام صارم يشبه في دقته قواعد عمود الشعر، وإن كان أقل صرامة من القافية، فتمكّن بذلك من خلق إيقاع داخلي موازٍ لإيقاع القافية، متجانس معه، ومساند له في تأدية الوظائف الجمالية والأسلوبية التي وضع من أجلها.

ومن خصائص أسلوب الخريمي وجمالياته، اتباعُه لهندسة إيقاعية دقيقة في توزيع الجناس وفق أشكال محددة محصورة، لا يمكن تجاهل دلالتها وقدرتها على إثراء التعبير بنغمات مميزة وإيقاع متفرد، تطبعه خاصية التوازن الدقيق

عدديا ومكانيا بين المجانسات، فقد ورد في القصيدة عشرون (20) جناسا انتظمتها أربعة أشكال من التوزيع هي:

أ/- اجتماع المتجانسين في نهاية البيت: تكرر ثماني (08) مرات، ومثاله البيت (4).

4-هَوَّتْ خُلوفُ الدّنيا لساكنها وقلَّ مَعسورُها وعاسِرُها

ب/- تجانس أول الشطر ونهايته: تكرر عشر (10) مرات، ومثاله البيت (19):

19-ما زال حوضُ الأملاك يحفِرُه مسجُورُها بالهوى وساجِرُها

ج/- تجاور المتجانسين في أول البيت: ورد مرة واحدة في البيت (36):

36-بالسِّندِ والهِندِ والصَّقَالِبِ والـ ـنّوبَةِ شِيبَتْ بها بَرابرُها

د/- تجانس عروض البيت وضربه: ورد مرة واحدة في البيت (22):

22-يا هل رأيت الجنانَ زاهِرَةً يرُوقُ عينَ البصيرزاهِرُها!

ولعل أول ملحوظة يمكن الخروج بها هي حرصُ الشاعرِ الكبيرُ على إقامة تناسب دقيق في توزيع الجناس عبر مواقع مخصوصة، مما يوحي بأن الأمر كان عنده اختيارا فنيا غايته تكثيف الإيقاع عبر خلق قوافٍ داخلية يتجدد معها النفس الشعري، ويتكثف الضغط الأسلوبي.

إنّ هذا التشكيل الموسيقي هو لوْنٌ من ألوان التجديد الذي شاع في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حيث مال بعض الشعراء إلى توظيف قوافٍ داخلية لغرض خلق موسيقى موازية ومدعمة لإيقاع القوافي الخارجية. يقول مصطفى أبو شوارب: «وعلى كل فقد كمن التجديد الإيقاعي الذي أنتجه شعراء هذين القرنين في موسيقى النسيج التي حاول الشعراء تكثيفها في قصائدهم عن طريق إشاعة غير واحد من العناصر الإيقاعية، في مقدمتها القوافي الداخلية»[25] فالخريمي لم يكن غائبا عن حركة التجديد الشعري التي ظهرت أولى بوادرها في العصر العباسي.

فإذا علمنا أن «الجناس الصوتي يشكل الإيقاع الصوتي للنص الأدبي، وبخاصة الشعري، وهذا الإيقاع يطرح أبعادا دلالية وجمالية متباينة من نص لآخر»[26] فإن البحث فيصور التناسب التي يوفرها هذا اللون البديعي في النص، وفي أشكال التفاعل التي تربطه ببقية العناصر الأسلوبية عامة والصوتية خاصة، يغدو ضرورة يفرضها السعي إلى إضاءة الأبعاد الدلالية التي وُجِدت القصيدة من أجلها، واكتناه جمالياتها وملامح شعريتها عبر الإجابة عن سؤال جوهري في هذا المقام هو: كيف تم للخريمي توظيف الجناس وتوزيعه؟ وهل اتبع في ذلك طريقة مخصوصة لها دلالاتها؟ أم أن جناساته لم تخرج عن سياق المحسنات العارضة ؟.

لقد عكست ظاهرة التجنيس في قصيدة الخريمي تطبيقه لمبدأ الاختيار الدقيق للأدوات الأسلوبية التي تخدم الدلالة من جهة، وتضمن الانسجام مع بقية أدوات التعبير الشعري من جهة ثانية، مما يقوي شعرية الخطاب ويخلّصه من نشاز بعض مكوناته أو تنافرها. ولقد رأينا كيف كان التقابل واضحا بين الجناس والدلالة العامة للنص، وكيف حصر الشاعر جناساته في شكلين هندسيين لم يَحِدْ عنهما إلا قليلا، محققا بذلك نوعا من الترديد المنتظم الموازي لانتظام عناصر الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية). وهنا يصح أن نتساءل عن سر التزامه بهذه الأشكال الصارمة دون أن يفرضها عليه عمود الشعر وقوانينه؟ هل هي تعبير منه عن حاجة الشعر إلى أشكال جديدة يصب فيها معاني ضاقت بها الأشكال الموسيقية القديمة؟ أم الأمر يدل على تفرده بقريحة شعرية فائقة قادته إلى التفكير في توسيع المفاهيم المتوارثة المتعلقة بعمود الشعر وتجديدها لتصبح نظامًا يشمل جميع مستويات النص ولا يقتصر على أغراض الشعر وأوزانه وقوافيه فقط ؟.

ومهما تكن الإجابة، فإن إيجاد الشاعر لقوانين خاصة تضاهي قواعد الشعر المتوارثة صرامة وثباتا، قد صنع له التفرد وأثرى جماليات نصه وشعرية خطابه.

أما الانزياح الذي جسّدَه الشكلان الأخيران من الجناس، فلا يمكن اعتباره نشازًا وإنما تنويعا موسيقيا، جاء ليكسر رتابة الإيقاع ويخفّف من وقع التكرار النمطي المنتظم.

إن دراسة الظاهرة الموسيقية في نص الخريمي قد أضاءت لنا جانبا هاما من النضج الفني الذي بلغته القصيدة العباسية على يد شاعر مثقف، ذي سليقة فنية ودراية واسعة بأسرار القريض. نُضج جسّده التحكم الكبير في وسائل التعبير، ومحاولة الخروج عن الإيقاع الشعري الذي ألفت الأذن العربية سماعه، والسعي إلى إيجاد وسائط فنية جديدة لنقل المضمون المتكاثف. وإذا كان الغرض التعليمي للنص بارزا، من خلال تأريخه لواحدة من أكبر الهزات التي تعرضت لها الأمة الإسلامية، فإن الإجراءات الأسلوبية عامة، والهندسة الصوتية بشكل خاص، قد كانت مرآة عكست بجلاء عمق الجرح وصدق التجربة.

وأخيرًا فإن قصيدة الخريمي قد شكلت حَلقة بارزة من حلقات تطور القصيدة العربية، فضلا عن كونها وثيقة تاريخية وفنية لا يمكن أن يَفِيَ منهجٌ واحدٌ ولا قراءة نقدية واحدة بغاية الكشف عن كل علاقاتها ومؤشراتها الأسلوبية، وإضاءة معالم المعرفة الشعرية التي تفيد بها الدارس.

الإحالات:

(1)- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج8، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، ج8، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص447.

(2)- عز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 1994، ص 347.

(3)- **ينظر**: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج2، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص492.

(4)- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991، ص 138.

(5)- **ينظر**: عبد الحكيم العبد، علم العروض الشعري (في ضوء العروض والموسيقى)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2005، ص 92.

(6)- محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت: مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية، مصر، 2002، ص 108.

(7)- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط3، 1965، ص 191.

(8)- ينظر: أنطوان مسعود البستاني، البلاغة والتحليل، دار المشرق، بيروت لبنان، ط3، 1980، ص:179.

(9)- مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ص: 492.

(10)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت،1981.ص 251.

(11)- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط 4، 1991، ص: 202-203.

(12)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 144.

(13)- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

(14)- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 271.

(15)- ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري، ص 152-153.

(16)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 4، 1971، ص 67.

(17)- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 89.

(18) - عبد الملك مرتاض، دارسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص: 165.

(19)- رومان جاكبسون، محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 58.

(20)- عبد المعطي نمرموسى، الأصوات العربية المتحولة، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2001، ص 190.

(21)- ينظر: عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة، ص 198.

(22)- ينظر:عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة، ص 200.

(23) - نورالدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مجلة ملتقى علم النص، أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999،ص37.

(24)- جوزيف ميشال شريم، دليل الدارسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 184، ص91.

(25)- محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت: مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002. ص 116.

(26)- مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدارسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 68.