المستويات الإيقاعية في طردية أبي فراس الحمداني

م.م نعيم عدنان جاسم الحمداني

كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث:

ان لكل عمل لا بد من مدخل، ولنا قبل البدء بما بتضمنه البحث ان ندخل مدخلا تعريفيا نوضح به مضان بحثنا وما يمكن ان يقف عليه من مضامين، إذ لا بد من التعرف على طبيعة الدراسة الايقاعية للنص الشعري، وماهية الطردية، فضلا عن التعرف على الشاعر وما له من هوية أدبية أهلته ليكون من أبرز شعراء عصره، فإن البحث يهدف الى الكشف عما حوته طردية الشاعر من مستويات ايقاعية بنوعي الايقاع الشعري: الداخلي والخارجي، فان من مهام البحث الوقف على كل جزئية تحدث أثراً في موسيقى البيت الشعري، فالخوض في الايقاع الخارجي يطلعنا على البحر الشعري و وزنه وكذلك قافيته، أما فيما يخص الخوض في الايقاع الداخلي فانه يطلعنا على تلك الجزئيات التي تتشكل بها النغمات الموسيقية داخل البيت الشعري.

المقدمة:

حفل الشعر العربي بعدد من الفنون، وان لكل فن خصوصية تميزه عن غيره من الفنون الاخرى، ولا بد للدارس أن يتفيأ بظلال تلك الفنون وهو يبحث عن ثمار يجنيها من تناوله لأي فن منها، وقد اخترنا لبحثنا هذا الخوض في فن الطرد، وآثرنا أن نسبر أغوار الفن عند شاعر فحل من شعراء العصر العباسي ، ألا وهو الأمير الشاعر أبو فراس الحمداني ، فله من الطرد أُرجوزة تجاوزت المئة وأربعين بيتاً، وهي جديرة بالبحث والدراسة، وقد تناولها بحثنا بالتنقيب والتحليل بموسيقاها الخارجية والداخلية، وقد عملنا على جعل ميدان الدراسة يدور في هذين الفلكين للإيقاع الشعري، فبعد التعرف على فن الطرد وعلى هوية الشاعر نفتح الأفق للتعرف على ما يتشكل منه الايقاع الشعري في الطردية على وفق المستويين: الخارجي والداخلي، فدراسة الايقاع الخارجي لا تخرج عن نطاق الوزن والقافية، فالوزن الذي جاءت به الطردية هو الرجز، وهو البحر الذي تتبعنا علاقته بفن الطرد فوجدنا أنه أنسب البحور لهذا الفن، نظراً للسرعة التي تتوائم مع موضوع الطرد وهو(الصيد)، فالصيد حرفة تتطلب السرعة والعدو وهذا الأمر يتطلب أن يوصف بما يناسبه من وزن شعري، فكان الرجز هو البحر

الأوفر حظاً في فن الطرد عموماً، أما القافية فقد وجدناها عند شاعرنا متنوعة ومتباينة العدد في أبيات طرديته، فقد لجأ إلى تقييدها تارة وإطلاقها تارة أخرى، ولكل نوع منها أثر في الموسيقى الخارجية للطردية.

أما فيما يختص به الإيقاع الداخلي فإن دراسته تعنى بكل جزئية تؤثر في الموسيقى داخل البيت الشعري وتحدث تنغيماً معيناً فيه، ومن ذلك وجدنا ان الشاعر قد ضمن أبيات طرديته بعضاً من تلك الجزئيات التي كان لتنغيمها جرس خاص مؤثر في الايقاع داخل كل بيت وجدت فيه، وكان من أبرزها التكرار والتجنيس، فالتكرار عنده قد جاء بمستويات كتكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار العبارة، أما التجنيس فقد كان بمستويات هو الآخر، منها الجناس التام والجناس غير التام والجناس الاشتقاقي، وقد كشفنا عن الأثر الذي أحدثته كل جزئية في موضعها داخل كل بيت وجدت به، وبهذا تكون الدراسة قد وقفت على أبرز ما يمكن أن يقدم لنا كشفاً وافياً للمستويات الإيقاعية لطردية أبي فراس الحمداني.

من هو الشاعر:

قبل الحديث عما حواه البحث، لا بد من وقفة نتبين من خلالها هوية الشاعر، فهو "الحارث بن أبي العلاء سعيد بن حمدان بن حمدون الحمداني ابن عم ناصر الدولة وسيف الدولة ابني حمدان"**(1)** الشاعر الذي لمع نجمه في سماء الأدب العربي وصار من أهم شعراء العربية، فقد جاء فيه "كان فرد دهره، وشمس عصره، أدباً وفضلاً، وكرماً ومجداً، وبلاغة وبراعة، وفروسية وشجاعة، وشعره مشهور سائر بين الحسن والجودة والسهولة والجزالة والعذوبة والفخامة والحلاوة، ومعه رواء الطبع وسمة الظرف وعزة الملك، ولم تجتمع هذه الخلال قبله إلا في شعر عبد الله بن المعتز. وأبو فراس يعد اشعر منه عند أهل الصنعة ونقدة الكلام" **(2)**، فإن قريحته الشعرية قد فاضت إبداعاً وشعراً عبر به عن تجربة مريرة، فهو صاحب ذلك الفن المؤثر في نفس قارئه، حتى قال فيه الثعالبي" ولعمري إنها لو سمعته الوحش أنست، أو خوطبت به الخرس نطقت، أو استدعي به الطير نزلت"**(3)**.

وما ان يذكر الشاعر الأمير ابي فراس الحمداني ، تتبادر إلى الذهن صورة ذلك الفارس القائد الذي صار رمزاً لقتال الروم، والذي حاربهم حتى أسر مرتين، وهذا ما يحيلنا بالذاكرة الى قصائده التي كتبها في ذلك الأسر حتى عرفت بالروميات، تلك القصائد التي ملأها عاطفة جياشة اصطبغت بالصدق والعزة والعنفوان وهو في قبضة الأعداء، فقد كانت له وقائع كثيرة، قاتل بها بين يدي سيف الدولة. وكان سيف الدولة يحبه ويجله وسيتصحبه في غزواته ويقدمه على سائر قومه، وقلده منبجا وحران وأعمالها، فكان يسكن بمنبج (بين حلب والفرات) ويتنقل في بلاد الشام. وجرح في معركة مع الروم، فأسروه سنة(351هـ) فامتاز شهره في الأسر برومياته. وبقي في القسطنطينية أعواما، ثم فداه سيف الدولة بأموال عظيمة. قال الذهبي: كانت له منبج. وتملك حمص، وسار ليتملك حلب، فقتل في تدمر. وقال ابن خلكان: مات قتيلا في صدد (على مقربة من حمص) قتله أحد أتباع سعد الدولة ابن سيف الدولة، وكان أبو فراس خال

سعد الدولة وبينهما تنافس".(4) فمما سبق تتبين لنا شخصية الشاعر الذي فاض شعراً ونال ذكراً وقضى عمراً راح غمراً نتيجة لما آلت إليه الأمور التي دارت حوله حتى أوصلته إلى حتفه، لكنها لم تمح ذكره ولم تطمس نتاجه الشعري الذي لا زلنا نتدارسه إلى يومنا هذا.

الإيقاع في الطردية

إن دراسة موسيقى الشعر وإيقاعه كانت ولا زالت موضع عناية نقاد الشعر العربي ودارسيه قدماء ومحدثين، إذ تُعرف بها البحور التي يستخدمها الشاعر في منظومه الشعري، وتحدد القوافي التي يلجأ إليها، ويتبين للباحث ما تكتنفه نصوص الشاعر من مستويات وضروب إيقاعية، خارجية وداخلية، "فللشعر نواحٍ عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"(5).

ونحن نبحث في موسيقى الطردية وايقاعها عند شاعرنا آثرنا أن ندرسها على مستويين: خارجي وداخلي، ونتناول بذلك كلَّ ما يكتنف المستويين من ضروب نغمية في الطردية.

المستوى الأول: الإيقاع الخارجي:

يشتمل الإيقاع الخارجي للشعر على الأوزان والقوافي، فهما شريطتان ملازمتان للشعر، وهذا ما نجده في حديث قدامة بن جعفر عن حد الشعر، إذ قال: "إنَّه قول موزون مقفى يدلُّ على معنى"(6)، فالوزن والقافية هما اللذان يميزان الشعر عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، ولا بد لنا من تتبعها وإحصائها في طردية الشاعر.

1- الوزن:

ان لوزن الشعر بحور ثابتة ومنتظمة بتفعيلاتها ومقاطعها ، إذ قعدها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وظلَّ الناس من بعده يتدارسونها ويتفهمونها حتَّى يومنا هذا، ولم يزدْ عليها أحد حرفاً، بل وقفوا عند كلِّ ما جاء به الخليل(7).

وقد نظم شاعرنا طردية طويلة في بحر من تلك البحور الشعرية التي جاء بها الخليل، ألا وهو بحر الرجز، فهو البحر الذي كتبت فيه معظم الطرديات في الشعر العربي على وجه العموم، فقد عد بأنه "أنسب بحر للطرديات"(8) كما صنف بأنه "لا يصلح إلا للوصف المستخف، والترنم، والأشياء التي تجري مجرى الحداء"(9) ، فالرجز هو أكثر البحور صلة بفن الطرد، إذ فيه من السرعة النغمية والايقاعية وخفة التفعيلات ما يتناسب وسرعة الطرد، وقد نظم شاعرنا فيه طرديته تماشيًا مع ما دأب عليه الشعراء في القرون: الثاني، والثالث، والرابع للهجرة، إذ كثرت الأراجيز التي قيلت في الطرد، فوصف الصيد فيها مع حوادثه ووسائله

كالفهود، والكلاب، والبزات وغيرها، وقد نظم في هذا الوزن كبار الشعراء، كالرقاشي، وأبي نؤاس، ، وغيرهم.[10]

وقد جاء شاعرنا بأرجوزته مصرعة الأبيات من المطلع حتى آخر بيت فيها، إذ أفرد لكل بيت فيها تصريعاً خاصاً يختلف عن سابقه وكذلك عن لاحقه، حيث قال في مطلعها.(11)

ما العُمرُ ما طالَت بِهِ الدُهورُ العُمرُ ما تَمَّ بِـهِ السُـرورُ

أَيّـامُ عِزّي وَنَفـاذِ أَمـري هِيَ الَّتي أَحسِبُها مِن عُمري

ما أَجوَرَ الدَهرَ عَلى بَنيهِ وَأَغدَرَ الدَهرَ بِمَـن يُصفيـهِ

فبهذا المطلع يتبين لنا ذلك التميز الذي يميز الطردية عن غيرها من القصائد الأخرى، ولذلك تسمى أرجوزة ولا تسمى قصيدة، فهي مسماة طردية لأنها قيلت في وصف الصيد وما شاكله، و وتسمى أرجوزة لأنها كتبت على بحر الرجز واكتست بذلك التصريع الذي لازم أبياتها كلها.

2-القافية:

أولى النقاد والعروضيون القافية عناية فائقة بالشرح والتفصيل قديماً وحديثاً، فعن تسميتها قالوا "سميت القافيةُ قافيةً لكونها في آخر البيت، مأخوذة من قولك: "قفوت فلاناً، إذا تبعته، وقفا الرجل آثر الرجل، إذا قصه"[12]، أما عن اختصاصها فقد جاء أن "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتَّى يكون له وزن وقافية"[13]. تؤثر القوافي تأثيراً مهماً في الموسيقى الخارجية لأبيات القصيدة، فكل بيت من القصيدة يختتم بها، فهي فواصل موسيقية تتكرر وتتردد في القصيدة، فالسامع يستمتع بهذا التردد، إذ يطرق آذانه على فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من المقاطع ذات النظام الخاص الذي يسمى الوزن[14].

وتأتي القافية في الشعر على ضربين: مقيدة و مطلقة، وقد اشتملت طردية شاعرنا على كليهما، حيث نوع في قوافي أبياتها مما جعل القافيتين حاضرتين في الطردية. فالقافية المقيدة "هي ما كانت ساكنة الروي سواء كانت مردفة أم خالية من الردف"[15]؛ ولهذه القافية حضور في عدد من أبيات الطردية ، فقد جاءت بموضع عدة من الطردية، ومنها قوله:(16)

فَما اِستَوَينا كُلُّنا حَتّى وَقَفْ غُلَيِّمٌ كـانَ قَريبـاً مِـن شَـرَفْ

ثُمَّ أَتاني عَجِلاً قالَ السَبَقْ فَقُلتُ إِن كانَ العِيانُ قَد صَدَقْ

فالتقييد هنا قد جاء بوقفة نغمية يلتمسها المستمع او القارئ ويلمح أثرها في موسيقى البيت الشعري، وقد عمد الشاعر الى توظيف هذا التقييد باستخدام حرفي الفاء والقاف لما فيهما من أثر إيقاعي عند تسكينهما مع وزن الرجز أكثر مما لو حُركا فيه.

ونجد له تقييداً أخر للقافية، وقد جاء بقوله: (17)

أَمّا يَميني فَهيَ عِندي غالِيَهْ وَكَلمَتي مِثلُ يَميني وافِيَهْ

قُلتُ فَخُذهُ هِبَةً بِقُبلَهْ فَصَدَّ عَنّي وَعَلَتهُ خَجلَهْ

اما هنا فنجد ان الشاعر قد جاء بالتقييد بالهاء ساكنة، وقد جاء أخف وقعاً على السمع وأكثر انسياباً مع الوزن و وأسهل تحقيقا للمقصد المراد وصوله للمتلقي بصورة مباشرة وبلا غموض او تعقيد أو عناء في إعمال الفكر .

اذا فان توظيف القافية المقيدة لم يأت عرضاً في طردية الشاعر ،إنما عناه الشاعر وجعله خادماً لما أراد إيصاله من مقاصد ومعاني وأفكار تترجم لنا ذلك الحدث الذي مر به ومارسه وكان أحد ابطاله بامتياز.

أما في الحديث عن القافية المطلقة فهي" ما كانت متحركة الروي، اي بعد وصل وإشباع"(18) وقد كانت هذه القافية أكثر وجوداً في الطردية، إذ وظفها الشاعر في أغلب أبياتها، ولم يكن ذلك التوظيف عرضياً بل كان مختارا بعناية من الشاعر بغية إعطاء حرف الروي مساحة من الإشباع ليخدم اكتمال التفعيلة ويكون اكثر ضبطا للوزن، ومن ذلك ما جاء في قوله:(19)

يَكونُ لِلأَرنَبِ مِنها اِثنانِ وَخَمسَةٌ تُفرَدُ لِلغِزلانِ

وَاِجعَل كِلابَ الصَيدِ نَوبَتَينِ تُرسِلُ مِنها اِثنَينِ بَعدَ اِثنَينِ

نلاحظ هنا كيف أعطى لحرف الروي تلك المساحة الحركية التي تتوافق مع الموسيقى السريعة للرجز لتكون لنا المستوى الأهم في الإيقاع الخارجي للطردية والذي يتمثل بحد القافية ، فإن إطلاق الحركة لحرف الروي وهو (النون) في كلا البيتين قد أعطى اكتمالاً للتفعيلة الأخيرة للرجز فاستقام الوزن بذلك الإطلاق. بل نستطيع القول ان هذا الاطلاق قد جاء متناسبا مع الوصف الذي قصده الشاعر، اذ انه يعدد في هذين البيتين الطوارد التي اخذوها معهم في رحلة الصيد وعلى عجالة إرسالها خلف الطرائد، فجعل حرف الروي مطلقاً تبعاً لذلك الوصف.

ولا يكتفي بذلك بل نجده يوظف إطلاقات أخرى للقافية وهو يصف رحلته الصيدية وهو يتنقل مع الصحب من مكان إلى آخر بحثاً عن الطرائد على طول النهار حتى مغيب الشمس أو نحوه، فنراه يتخير لتلك الأحداث التي يسردها القوافي التي يراها تتناسب مع ما يرمي إليه فيجعلها مطلقة حره الحركة تنساب انسيابا مع ما يجري من أحداث الطرد التي يذكرها في ابيات

أرجوزته الطرديه، إذ استرسل في وصفه قائلاً:**(20)**

ثُمَّ قَصَدنا صَيدَ عَينِ قاصِرِ مَظِنَّةَ الصَيدِ لِكُلِّ خابِرِ
جِئناهُ وَالشَمسُ قُبَيلَ المَغرِبِ تَختالُ في ثَوبِ الأَصيلِ المُذهَبِ
وَأَخَذَ الدُرّاجُ في الصِياحِ مُكتَنِفاً مِن سائِرِ النَواحي

ولا يترك توظيف تلك القوافي المطلقة ، بل يأتي بها مراراً وتكراراً حتى نراها تكثر في ثنايا أبياته، حيث يكمل قائلاً:**(21)**

وَصِحتُ بِالأُسودِ كَالخُطّافِ لَيسَ بِأَبيَضٍ وَلا غِطرافِ
ثُمَّ دَعَوتُ القَومَ هَذا بازي فَأَيُّكُم يَنشَطُ لِلبِرازِ

إذاً فإن هذه الأبيات تبين لنا كيف ان الشاعر قد نوع بقوافيه وجعلها مقيدة تارة ومطلقة تارة أخرى، كما قد نوع بحرف الروي في تلك القوافي، إذ جعل كل بيت من الأرجوزة يختص بحرف روي يناسبه ويختلف عما سبقه أو لحقه من الأبيات الأخرى، مما جعل للإيقاع الخارجي خصوصية تنماز بها الطردية وتتشكل بها الموسيقى الخارجية للأبيات مع ما اختاره لها من وزن وهو الرجز.

المستوى الثاني: الإيقاع الداخلي

ان لكل نص شعري إيقاع داخلي يشتمل على عناصر من شأنها أن تُكون في النص موسيقى معينَّة، "ويأتي فالإيقاع الداخلي بصور متعددة تزيد من درجة التأثير في المتلقي بما تشيعه من تناغم يفصح عن حالة الشاعر النفسية ودرجة صدق تعبيره الشعري"**(22)**، ومن أفانينه التصريع، والتدوير، والتكرار، والجناس، وغيرها، وهنا نبحث في الموسيقى الداخلية لطردية شاعرنا لنقف على ما احتوته من تلك العناصر التي يتكون منها ذلك الإيقاع.

1- التكرار:

حظي التكرار منذ القدم بعناية الشعراء حتى شغل حيزاً كبيراً في منظومهم الشعري، وهو من أهم العناصر المكونة للإيقاع الداخلي للبيت الشعري، فهو من الأصناف التي يقوم عليها رنين البيت الشعري بعد الوزن والقافية(23).

وقد توفرت طردية أبي فراس على مستويات تكرارية أُعيدت فيها الحروف، والكلمات، والجمل، وكل منها يعطي نغماً خاصاً لإيقاع البيت الشعري، فمن تكرار الحروف وجدنا ان الشاعر قد كرر كثيراً من الحروف في كثير من المواضع في طرديته، ومن ذلك ماجاء في مطلعها بقوله:(24)

مـا العُمرُ مـا طالَت بِهِ الدُهورُ العُمرُ مـا تَمَّ بِهِ السُـرورُ

نلحظ هنا كيف كرر(ما) ثلاث مرات في هذا البيت، جعل اثنين منها في الصدر وثالثة في العجز مع اختلاف الدلالات، فالأولى هي (ما النافية)، أما الثانية والثالثة فهما (ما الموصولة)، وقد أضفت هذه التكرارات توازناً موسيقياً اتضح أثره جلياً في الإيقاع الداخلي للبيت الشعري، وان هذا الضرب من التكرار يشكل سمة جمالية تهش لها الأسماع و تشد انتباه المتلقي نحو النص، وهذا ما يسعى إليه الشاعر.

كما قد ضمن طرديته تكرارات لحروف أخرى، كما في قوله:(25)

فَقُلتُ لِلفَهّـادِ فَامِـضِ وَانفَـرِد وَصِح بِنا إِن عَنَّ ظَبيٌ وَاجتَهِد

وهنا قد كرر حرف (الفاء) أربع مرات في صدر البيت، وقد جعله بكلمات متتالية متتابعة تناسبت مع بعضها في سياق القول، وقد أدت المعنى المراد من دون تكلف، فاجتماع هذه الكلمات متضمنة حرفاً مكرراً لا يمكن أن يمر على سمع المتلقي مروراً عابراً، انما يلفت سمعه بهذا التتابع وهذا التناسب من دون ان يشذ من كثرة ترديد الحرف، لأن الشاعر قد أحسن صنعته باختيار الكلمات التي تتناسب مع بعض وهي تحمل حرفاً مشتركاً.

وله من الطردية مواضع أخرى لتكرارا للحرف، ومنها قوله: (26)

عَلَّقَها فَعَطعَطوا وَصاحوا وَالصَيدُ مِن آلَتِهِ الصِياحُ

فالتكرار هنا قد جاء لنا بحرف (الصاد) ثلاث مرات، واحدة في الصدر واثنتان في العجز، وبحرف (الواو) أربع مرات، وبحرف (العين) ثلاث مرات، وقد أحدثت هذه التكرارات ترنيمة أضفت على البيت الشعري جمالية خاصة بانت في تناغم الكلمات وكأنها أخذت برقاب بعض، أو كأنها تؤازر بعضها بعضاً حتى أظهرت لنا بيتاً شعرياً متماسك الأجزاء، لا تباعد فيه بين كلماته ولا نفور للمتلقي منه، لأن السلاسة التي جاء بها قد جعلته خفيفاً لطيفاً على السمع، " فليس تكرار الحرف قبيحاً إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً، فالمهارة حين تكون في حسن توزيع الحروف حين تتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر

النغمات على نوتته"(27)، لذلك نجد ان التكرارات التي وظفها الشاعر لا تشين النص الشعري بل تجمله طالما ان التكرار لم يزد عن الحد الذي تتقبله الأسماع.

ومن تكرار الحروف نجد ان الشاعر يلجأ أحياناً إلى تكرار حروف الجر، حيث أورد تكرارات لعدد من تلك الحروف في عدد من أبيات طرديته، ومنها قوله:(28)

يَكونُ لِلأَرنَبِ مِنها اِثنانِ وَخَمسَةٌ تُفرَدُ لِلغِزلانِ

وكذلك قوله:(29)

عِصابَةٌ أَكرِم بِها عِصابَة مَعروفَةٌ بِالفَضلِ وَالنَجابَة

وفي قوله:(30)

وَصِحتُ بِالأُسودِ كَالخُطّافِ لَيسَ بِأَبيَضٍ وَلا غِطرافِ

ففي البيت الأول كرر (اللام) وجعل تكراره موازناً بين الصدر والعجز، أما في البيتين الثاني والثالث فقد كرر (الباء) وصنع به كصنيعه باللام في البيت الأول، وبهذا الصنيع نلمح ما أحدثته هذه التكرارات من أثر في الإيقاع الداخلي للأبيات، وان هذا الأثر يظهر جليا لمجرد قراءة أو سماع الأبيات، ولا سيما وانها جاءت على بحر الرجز ذو التفعيلات المتشابهة الخفيفة التي يظهر فيها أي أثر في موسيقاها الداخلية بوضوح يشكل ترنيمة خاصة في البيت الشعري الذي يتضمنها.

ونجد له تكرارات لحروف الجر المركبة ، فقد أخذت عنده مواضع عديدة من أبيات طرديته، ومنها ما جاء في قوله:(31)

فِي غَفلَةٍ عَنّا وَفِي ضَلالِ وَنَحنُ قَد زُرناهُ بِالآجالِ

وقوله:(32)

عَلَيهِ أَلوانٌ مِنَ الثِيابِ مِن حُلَلِ الديباجِ وَالعُنّابي

ففي كلا البيتين نلحظ توظيف حرف الجر في موضعين من البيت الشعري، ففي البيت الأول كرر حرف الجر(في) وقد عطف الثاني منه على الأول في صدر البيت، أما في البيت الثاني فقد كرر حرف الجر (من) وجعله مرة في صدر البيت وأخرى في عجزه، ونظراً لما

تحدثه هذه التكرارات من أثر بالغ في الايقاع الداخلي للبيت الشعري عدت من الركائز الاساسية المكونة للموسيقى الداخلية للنص الشعري.

ولم يكتف الشاعر بتكرار الحروف، انما تجاوزها الى تكرار الكلمات كذلك، فالكلمة هي وحدة جزئية في البيت الشعري، الذي ينسق به الشاعر بين الكلمات بغية ان يظهر بالمستوى الذي لا يشينه ولا يعكر صفو انسجامه، "ولعل من ابرز صور التناسق الجمالي في ظواهر الأشياء هو الانسجام في تكرار الوحدات الجزئية المكونة للكل"**(33)**.

ومن ذلك وجدنا ان الشاعر كان كثير اللجوء الى هذا النوع من التكرار، إذ أورده في عدد ليس بالهين من أبيات طرديته، ومن ذلك قوله:**(34)**

ما أَجوَرَ الدَهرَ عَلى بَنيهِ وَأَغدَرَ الدَهرَ بِمَن يُصفيهِ

فقد كرر كلمة (الدهر) مرتين، في الصدر مرة وفي العجز مرة، وقد عمد إلى ان يسبقهما باسم تفضيل ليكون النطق بهما وسماعهما متوازناً وتوافقاً بمقاطع صوتيه متشابهة، لتكون لنا نغماً موسيقياً داخليا يوافق ما جاء من وزن شعري بتفعيلاته السريعة المتشابهة.

كما قد استخدم هذا التكرار في قوله:**(35)**

وَاِجعَل كِلابَ الصَيدِ نَوبَتَينِ تُرسِلُ مِنها اِثنَينِ بَعدَ اِثنَينِ

وهنا قد جعل التكرار في شطر واحد من البيت، إذ كرر كلمة (اثنين) وجعلها في عجز البيت لا في صدره، ليكون لإعادتها وقع تنغيمي يشكل جزءاً مؤثرا في الإيقاع الداخلي لهذا البيت، وان هذا التكرار قد جاء مؤكداً لما قصده الشاعر وهو زيادة العدد الذي تحدث عنه، وهو عدد كلاب الصيد التي ترسل خلف الطرائد، فقد خدم التكرار المعنى والمبنى في آن واحد.

وقد أعاد الكرة في قوله:**(36)**

فَقالَ مِنهُم رَشَأٌ أَنا أَنا وَلَو دَرى ما بِيَدي لَأَذعَنا

فَقُلتُ قابِلني وَراءَ النَهرِ أَنتَ لِشَطرٍ وَأَنا لِشَطرِ

نرى هنا أن تكرار الكلمة حاضر في كلا البيتين، ولكل كرة منه أثر و وقع معين جاء بترنيم معين شكل جزءاً من الإيقاع الداخلي للنص الشعري، ففي البيت الأول يتضح ذلك جليا في قوله(أنا أنا)، ويتضح في البيت الثاني في قوله(أنت لشطر وأنا لشطر)، ونلحظ هنا ان المقصود لم لكن تكرار لفظ فحسب، انما هو تكرار معنى أيضاً، فالفكرة التي اطلق بها الشاعر

قوله هي فكرة تعزيز وتكثيف المعنى بذلك التكرار الذي وظفه، فدلالة تكرار كلمة (أنا) هي التأكيد على القول، والتكرار هنا يخدم التأكيد، أما دلالة تكرار كلمة (لشطر) فهي ظاهرة في المقصد الذي تكلم به الشاعر، وهو تقسيم المهام التي وجب أن يأتي لها لتكرار يوضح كيفيتها، وهكذا نجد ان لجوء الشاعر الى تكرار الكلمات لم لكن من باب الترف اللفظي، بل جاء معبراً عما يريده من مقاصد، وان هذه المقاصد هي التي أوجبت أن يكون التكرار حاضراً في الألفاظ المستخدمة والمعبرة عنها.

ومجمل القول ان التكرار بكل مستوياته إن كان حرفا أو كلمة أو جملة لا يأتي عرضاً في النص الشعري عند كل شاعر، بل يأتي بقصد واضح يراد به الوصول الى شيء معين ومقصود، فإن كان يريد به تزويقاً لفظياً فهذه قصدية واضحة لتمييز النص لفظياً، وإن كان يريد به تعزيز المعنى فهي قصدية تأخذ على عاتقها الوصول الى إعادة وترديد المعنى المراد لكي يتناسق اللفظ في النص، ولا تكون هناك أية فجوة بين ألفاظ الشاعر ومعانيه المستخدمة في القصيدة التي يكتبها، أو حتى على مستوى البيت الواحد ضمن القصيدة.

2- التجنيس:

إن من أهم المؤثرات التي تؤثر في الإيقاع الداخلي للنصوص الشعرية التجنيس، وقد كان للنقاد والبلاغيين آراء متعددة في التعريف به وتفسير ماهيته، فمنهم من يراه في إئتلاف الألفاظ واختلاف المعاني، ومنهم من يراه في إئتلاف الألفاظ والمعاني معًا، فقد صنف ابن المعتز له بابًا من أبواب علم البديع وعرفه مستندًا إلى ما جاء من قول الاصمعي الذي كان سابقاً لهبالقول: "هو أنْ تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" [37]

وقد تحدث ابن رشيق القيرواني عن التجنيس بقوله: "أنْ تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى" [38]، أما ائتلاف المعنى عنده فهو معدود في باب الاشتراك [39].

ومن ذلك وجدنا ان الشاعر لم يغفل هذا الضرب من ضروب الإيقاع الداخلي للنص الشعري، بل لجأ الى توظيفه بمواضع متعددة في طرديته، ومن ذلك ما جاء في قوله:**(40)**

فَلَم نَزَل نَقلي وَنَشوي وَنَصُب حَتّى طَلَبنا صاحِياً فَلَم نُصِب

وفي قوله:(41)

وَراحَةٍ تَغمُرُ كَفّي سَبطَه زادَ عَلى قَدرِ البُزاةِ بَسطَه

التجنيس في البيت الأول جاء بكلمة (نصب)، التي جاءت مرة في صدره ومرة في عجزه، فالأولى قصد بها صب الأكل بعد انجازه، أما الثانية فقد قصد بها إصابة الشيء او الحصول عليه، والتي بين انها لم تحصل لهم عندما لم يجدوا صاحياً، أما في البيت الثاني فان التجنيس جاء بين كلمتي(سبطة و بسطه)، ففي كلا البيتين جعل الكلمتين المتجانستين في نهاية كل شطر من البيت، اي ان الكلمات المعنية قد أخذت مكان التصريع، فهذا التوظيف قد ميز شيئاً من تنغيم النطق بالبيت الشعري، اي ان وجوده كان واضحاً ومؤثراً بل ومهماً في الموسيقى الداخلية للبيت.

وله من التجنيس توظيفات أخرى في ثنايا الطردية، وجاءت بصورة الجناس غير التام، او ما يسمى بالجناس الإشتقاقي، "فمنه ما تكون الكلمة تجانس اخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتق منها" (42)، فقد جاء الشاعر بهذا الضرب من التجنيس و وظفه كثيراً في عدد كبير من الأبياتو حتى غدى سمة بارزة في الطردية

ومنه قوله:(43)

وَضَجَّتِ الكِلابُ في المَقاوِدِ تَطلُبُها وَهيَ بِجُهدٍ جاهِدِ

فَقالَ إِنَّ الكَلبَ يُشوي البازا قَد حَرَزَ الكَلبُ فَجُز وَجازا

فالجناس في البيت الأول يظهر في قوله (بجهد جاهد)، ويظهر في البيت الثاني في قوله (فجز وجازا)، وفي كلا الموضعين نجد ان الكلمتان المتجانستان قد اشتقا من جذر واحد، إذاً فالكلمات التي نقصدها هي داخله في الجناس الاشتقاقي من حيث المعنى، وتشكل جناساً غير تام من حيث المبنى الذي تألفت حروفها منه، ومن ثمة فإنها قد أسهمت في إضفاء ترنيمة خاصة في موسيقى الأبيات.

وجاء هذا الجناس في أبيات أخرى قال فيها:(44)

أَدَرتُ شاهينَينِ في مَكانِ لِكَثرَةِ الصَيدِ مَعَ الإمكـانِ

دارا عَلَينـا دَورَةً وَحَلَّقـا كِلاهُمـا حَتّـى إِذا تَعَلَّقـا

تَوازَيـا وَاِطَّـرَدا اِطِّـرادا كَالفارِسَينِ اِلتَقَيـا أَو كـادا

وهنا يعيد الشاعر الكرة ويلجأ الى تضمين أبياته هذا النوع من التجنيس، ففي البيت الأول حضر بين كلمتي (مكان والإمكان)، وهو جناس غير تام ، وما يزيد أثر هذا الجناس في موسيقى البيت أنه جعله يحتل موقع حرف الروي، اما في البيت الثاني فإن الجناس جاء في كلمتي(دارا و دورة)، وكلاهما مشتق من جذر واحد، فالمعنى بينهما مشترك، وقد جعلهما الشاعر في صدر البيت فكان أثرهما الايقاعي بائن في الصدر لا في العجز، أما ثالث الأبيات فقد جاء الجناس فيه بين كلمتي(اطردا إطرادا)، وهما كسابقتيهما في البيت الثاني قد اشتقتا من جذر واحد وقد جعلهما الشاعر متتاليتين متجاورتين في صدر البيت، وان هذا التجاور جعلهما يضيفان الى موسيقى البيت تنغيماً نطقياً يصنع بدوره أثراً فاعلاً في الإيقاع الداخلي للنص.

الخاتمة:

خلص هذا البحث بجملة نتائج أفرزتها لنا صفحاته تحت العنوانات الفرعية التي جاءت بها المستوياته الايقاعية بالمستوين: الداخلي منها والخارجي، وهي كالتالي:

1- كشف البحث عن أن للشاعر نفس طويل في القول في فن الطرد، الأمر الذي مكنه من نظم الطردية بها العدد من الأبيات.

2- أن الايقاع الخارجي للطردية قد توفر على نوعي القافية (المقيدة والمطلقة) ولم يغفل الشاعر واحدة منهما على حساب الأخرى.

3- أن أبرز مقومات العناية بالإيقاع الداخلي للطردية كانت حاضرة، وقد زين بها الشاعر الموسيقى الداخلية للأبيات.

4- تنوعت الجزئيات المشكلة للإيقاع الداخلي للطردية، ولم يقتصرها الشاعر على جزئية معينة.

5- تنوعت وجوه التكرار داخل أبيات الطردية، وهذا الأمر يظهر مدى عناية الشاعر بعنصر التكرار في إيصال المقاصد التي يريدها.

6- تنوعت مستويات التجنيس داخل الأبيات، فقد جاءت بجناس تام، وآخر غير تام، فضلاً عن التجنيس الإشتقاقي.

الهوامش:

(1) وفيات الأعيان، ابن خلكان، 58/2 .

(2) المصدر نفسه، 2/ 59 .

(3) يتيمة الدهر، الثعالبي، 1/ 61 .

(4) الأعلام، الزركلي، 2/ 155 .

(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 6-7 .

(6) نقد الشع قدامة بن جعفر/ 3 .

(7) ينظر: موسيقى الشع، إبراهيم أنيس/ 47 .

(8) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، 1/ 288 .

(9) المصدر نفسه، 1/ 293 .

(10) ينظر: الصيد والطرد في الشعر العربي/ 244 .

(11) ديوانه / 435-436 .

(12) القوافي، التنوخي/ 59 .

(13) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، 1/ 151 .

(14)ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 244 .

(15) علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق/ 164 .

(16) ديوانه/ 438 .

(17) المصدر نفسه/ 442 .

(18) علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق/ 165 .

(19) ديوانه/ 436 .

(20) المصدر نفسه/ 437 .

(21) المصدر نفسه/ 438 .

(22) المنهل الصافي علم في العروض والقوافي، فاضل بنيان محمد / 19 .

(23) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، 2/ 85 .

(24) ديوانه/ 435 .

(25) المصدر نفسه/ 438 .

(26) المصدر نفسه / 439 .

(27) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس/ 41 .

(28) ديوانه/ 436 .

(29) المصدر نفسه / 437 .

(30) المصدر نفسه/ 438 .

(31) ديوانه / 437 .

(32) المصدر نفسه/ 440 .

(33) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي، ماهر مهدي هلال/ 239 .

(34) ديوانه/ 436 .

(35) المصدر نفسه/ 436 .

(36) المصدر نفسه/ 439 .

(37) البديع، ابن المعتز/ 25 .

(38) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، 1/ 321 .

(39) ينظر: المصدر نفسه، 2/ 96 .

(40) ديوانه/ 448 .

(41) المصدر نفسه/ 442 .

(42) البديع، ابن المعتز/ 25 .

(43) ديوانه/ 438 .

(44) المصدر نفسه/ 443 .

المصادر والمراجع:

1- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط15، 2002 م.

2- البديع، عبدالله بن المعتز، علق عليه وقدمه: اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، (1982م).

3- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، بغداد،(د.ط)، (د.ت).

4- ديوان أبي فراس الحمداني، شرح و تحقيق: سامي الدهان، مكتبة الدكتور سامي العطية، بيروت، (د.ط)، (1944م).

5- الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، عباس مصطفى الصالحي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، (1981م).

6- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت،(د.ط)، (د.ت).

7- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجبل، ط5، (1981م).

8- القوافي، القاضي أبو يعلي عبد الباقي التنوخي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، (1978م).

9- المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبدالله بن الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، (1989م).

10- المنهل الصافي في علم العروض والقوافي، فاضل بنيان محمد، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، (2013م).

11- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، (1952م).

12- نقد الشعر، قدامة بن جعفر بن قدامة، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، (1302هـ).

13- وفيات الأعيان، ابن خلكان، تح: إحسان عباس، دار صادر ، بيروت، ط7 1994م.

14- يتيمة الدهر، الثعالبي، تح: د. مفيد محمد قمحية، دار الكتب العلمية - بيروت/لبنان

الطبعة: الأولى، 1983م.

Rhythm in Abu Firas Al-Hamdani's parcel

M.M. Naeem Adnan Jassim Al-Hamdani

Teaching at Kirkuk University

College of Education for Humanities,

Arabic Language Department

Research Summary:

Every work must have an entrance, and before starting what the research includes, we have to enter an introductory introduction that will clarify the scope of our research and the implications that can be found in it, as it is necessary to recognize the nature of the rhythmic study of the poetic text, and the nature of expulsion, in addition to identifying... The poet and his literary identity qualified him to be one of the most prominent poets of his time. The research aims to reveal what the poet's expulsion contained. Rhythmic levels of the two types of internal and external poetic rhythm. One of the tasks of research is to focus on every detail that creates an impact on the music of the poetic verse. Delving into the external rhythm acquaints us with the poetic sea, its meter, as well as its rhyme. As for delving into the internal rhythm, it acquaints us with those particles that are formed by it. Musical tones within the poetic line.