شعر السَّيِّد الحِميَرِيّ في الميزان العروضي

الباحثة
علياء عبد الزهرة مهدي

الأستاذ المساعد الدكتور
عهود حسين جبر

جامعة الكوفة – كلية التربية للبنات

شعر السَّيِّد الحِميَري ّ في الميزان العروضي

الباحثة
علياء عبد الزهرة مهدي

الأستاذ المساعد الدكتور
عهود حسين جبر

جامعة الكوفة – كلية التربية للبنات

تقديم :

يتضمن البحث دراسة شعر السيد الحميري دراسة عروضية لكون الجانب العروضي يعد أحد العوامل الأساسية المكونة للإيقاع الشعري، وقد انقسم البحث على قسمين تمحور الأول حول دراسة الأوزان الشعرية في حين تناول المبحث الثاني دراسة القافية وما يتعلق بها، والغرض من البحث بيان أثر المكونات العروضية في الأسلوب العام لشعر السيد الحميري.

توطئة :

يعرف علم العروض بأنَّه ميزان شعر العرب لأنَّ به تعرف أوزان الشعر صحيحها من مكسورها[١]، فالعروض هو المقياس الفني الذي تعرض عليه الأبيات الشعرية للتأكد من صحة وزنها[٢]،"وواضع هذا العلم الخليل بن أحمد الفراهيدي"[٣]،والعروض هو نظرية في إيقاع الشعر العربي ولعلَّه أقدم نظرية ولكنه لا يمثل كل الإيقاع الشعري[٤]،لأنه يختص بدراسة الحركات والسكنات في الشعر[٥]؛ لذا فإنَّ البحث يعنى بدراسة الوزن والقافية في شعر السيد الحميري تلك المكونات الأساسية لأي نتاج شعري تقليدي.

أولاً: الوزن

يعد الوزن من أهم خصائص الشعر، ومن أهم مقوماته، والوزن في تكوينه "يقوم على أساس موسيقي نظراً لاشتراكه مع الموسيقى في جذر إيقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون، كما أنهما يشتركان في سمة التناسب"[٦]، وقد عد النقاد الوزن وحدة إيقاعية تركيبية دلالية لأنَّه مؤثر في تركيب الكلام فهو محدد بنظام معين لابُدَّ للغة الشاعر أن تخضع له[٧]، وبهذا تكتسب دراسة الأوزان الشعرية أهمية كبيرة في التحليل الأسلوبي؛ لذا أجرى البحث إحصائية للأوزان المستعملة في شعر السيد الحميري فكانت النتائج التي يوضحها الجدول الآتي :

البحر	عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الطويل	٤٢	٣٩٦	٪٢٠.٨٤
الكامل	٣٢	٣٩٥	٪٢٠.٨
الوافر	٣٠	٢٨٣	٪١٤.٨٩
البسيط	٣٥	٢٠٩	٪١١
السريع	٢٠	٢٠٤	٪١٠.٧٣
المتقارب	١٨	١٢٣	٪٦.٤٧
الخفيف	١٧	٨٥	٪٤.٤٧
الرمل	١٠	٧٦	٪٤
الرجز	٧	٥٩	٪٣.١
الهزج	٢	٣١	٪١.٦٣
المنسرح	٦	٣٠	٪١.٥٧
المقتضب	١	٩	٪٠.٤٧
المجموع	٢٢١	١٩٠٠	٪١٠٠

ويمكن تثبيت الملاحظات الآتية عن استعمال الشاعر للأوزان الشعرية، وأبرز الظواهر العروضية برزت في شعر السيد الحميري :

١- على الرغم من عدم تنوع الأغراض التي طرقها الشاعر إلاّ أنَّ الأوزان التي استعملها في شعره متنوعة، وقد استطاع الشاعر تسخير الأوزان المختلفة ليوظفها في شعره الذي تميز بسمات خاصة منها سمة السردية التي تتطلب من الشاعر طول النفس الشعري واستغلال الخواص العروضية بشكل دقيق لإيصال رسالته العقائدية.

٢- يتصدر الطويل بحور الشعر العربي و يعد من أكثر البحور استعمالاً عند الشاعر وهذا ليس بالأمر الغريب فأكثر من ثلث الشعر العربي قد نظم على هذا البحر(٨)، وقد ذكر الدكتور صفاء خلوصي أنَّ"أهم الأغراض التي يستعمل فيها الطويل الحماسة والفخر والقصص"(٩)؛لذا أكثر الشاعر من استخدامه استجابة لطبعه العربي وأغراض شعره وسماته التي يصلح لها هذا البحر.

ومن أمثلة استعمال الشاعر للطويل قوله في حديث الغدير:

ألم يسمعوا يـوم الغدير مقاله يؤمر خـير الناس عوداً ومعتصر

يقول ألا هذا ابن عمي ووارثي وأول مـــن صلى وأول من نصر
وليـــــكم بعدي فوالوا وليه وكونوا لمن عادى عدواً لمن كفر[١٠]

التحليل العروضي لهذا النص هو الآتي :

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعـــــولُ مـــــفاعيلن فعـولن
فعـــــــولُ فعولن مفاعلن فـــعولُ مـــفاعـــــيلن فعـولُ
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعـولن مفـاعيلن فعـولن مفـاعلن

استعمل الشاعر في هذا النص الطويل المقبوض وهو ما كانت عروضه مقبوضة(مفاعِلن) وضربه مقبوضاً مثلها، وهذا التشكيل هو الأشهر والأروق من تشكيلات الطويل[١١]،وقد تبين من خلال استقراء أمثلة الطويل أنَّ السيد الحميري قد أفاد من هذا الوزن ووظفه في شعره كثيراً، كما شاع عنده في هذا الوزن قبض(فعولن) لتصبح (فعولُ) وهذا الأمر كثير الورود في هذا البحر ومستحب خاصة قبض التفعيلة الأولى من العجز[١٢]،ومن خلال تأمل النص المتقدم يتضح استغلال الشاعر للطاقة الإيقاعية الكامنة في التفعيلة الواحدة ومزجها مع الإطار العام للوزن لخلق بنية إيقاعية متميزة ويتضح ذلك في التبادل بين التفعيلات الصحيحة والمقبوضة

وبهذا يتضح توظيف الشاعر للقيمة الإيقاعية لتفعيلات الطويل في نصه الشعري توظيفاً يتلاءم مع غرض الشاعر وهو يتحدث عن مضامين متعددة في نصه الشعري مما اقتضى التنويع الإيقاعي لاستيعاب تلك المضامين.

٣- يأتي (الكامل) في المرتبة الثانية من الاستعمال في شعر السيد الحميري، ويُعَد الكامل " من البحور المفردة التي تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة على وفق نظام هندسي معين "[١٣]"وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون من الموسيقا يجعله -إن أريد به الجد-فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس...وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواءٌ أريد به جد أم هزل"[١٤]، وقد "تنبه السيد الحميري إلى ما في بحر الكامل من الصلاحية للوصف الملحمي فأكثر من ذلك ما شاء في قصيدته البائية المذهبة"[١٥]،وهذه القصيدة تعد من عيون قصائده وقد كتب فيها علماء الشيعة الشروحات المتعددة، ويبلغ عدد أبياتها (١٠٣)بيتاً، وقد استعمل الشاعر هذا البحر في الرثاء أيضاً فجاءت على هذا الوزن قصيدته المشهورة في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام):(أمرر على جدث الحسين)، وسيتوقف البحث عند بعض أبيات هذه القصيدة بالتحليل العروضي لمعرفة النغم الذي سارت عليه، يقول الشاعر:

أمـــرر علـــى جـــدث الحسيـــ ـــنِ وقـــل لأعظمـــه الزكيـــه
يـــا أعـــــظماً لا زلـــت مـــن وطـــــفاء ســـاكبةٍ رويّـــــه
مـــا لـــذّ عـــيش بعـــد رضِـــك بالجيـــــاد الأعوجيـــــّه[١٦]

يرى النقاد أنَّ في هذه القصيدة دعاء واستيقاف كما فيها نَفَسٌ من التلطف[١٧]، ويمكن ملاحظة وزن هذه القصيدة وأثرها على الموضوع العام لها وهو الرثاء بعد تحليليها عروضياً كما يأتي :

مســـــــتفعلن متَفـــــــاعلن متَفـــــــاعلن متَفـــــــاعلاتن
مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن متَفـــــــاعلاتن
مســـــــتفعلن مســـــــتفعلن متَفـــــــاعلن متْفـــــــاعلاتن

يوضح التقطيع العروضي أنَ هذه القصيدة هي من مجزوء الكامل المرفل[١٨] والترفيل هي علة من علل الزيادة وتتمثل في زيادة سبب خفيف على ما آخره الوتد المجموع فتصبح (متَفاعلن) (متَفاعلاتن)، والكامل المرفل هو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مرفلاً [١٩]، والوحدة الوزنية للكامل هي تفعيلة (متَفاعلن) وهذه التفعيلة يدخلها في الغالب زحاف الإضمار وهو تسكين الحرف الثاني منها فتصبح(متْفاعلن)وقد تحول إلى (مستفعلن)[٢٠]، وقد استعمل الشاعر هذه الخاصية في بناء قصيدته بناءً إيقاعياً متميزاً فخلق بذلك بنية وزنية خاصة لقصيدته حتى جاءت متلائمة مع غرض الرثاء الذي وظفها الشاعر من أجله، ويرى النقاد أنَ الكامل المرفل يزيد على الكامل الأصلي بشيء من أناة مع ما فيه من روح الترنم والنشيد[٢١]، فكأنَّ رثاء الحسين (عليه السلام) هو نشيد شاعرنا الذي يشجيه ويشجي سامعيه، وبهذا فقد اختار لهذا النشيد الحزين الهادئ هذه النبرة النغمية الخاصة.

٤- اعتمد الشاعر على البحور الصافية بنسبة(٣٦٪) من مجموع البحور التي استعملها في شعره، والبحور الصافية هي البحور التي يتركب كل منها من تفعيلة واحدة مكررة[٢٢]، والذي استعمله الشاعر من هذه البحور هو:(الكامل والمتقارب والرجز والرمل والهزج)وقد وظفها الشاعر بكيفية تبتعد عن الرتابة عن طريق استغلال الطاقات الكامنة في تفعيلات تلك البحور بما تتعرض له من زحافات وعلل يمكن أن تخدم تكوين بنية إيقاعية متميزة، وقد اتضح ذلك من خلال دراسة بحر(الكامل)، ونجده واضحاً في بحر المتقارب الذي استعمله الشاعر في المدح، ووظفه توظيفاً رائعاً، يقول الشاعر :

مَنَحْتُ الهَوى المَحْضَ مِنّي الوَصِيّا ولا أمْنَـــحُ الـــوُدَّ إلاّ عَلِيّـا
دَعَانـــي الـــنَّبِيُّ عـــلَيْهِ السَّلامُ إلـــى حـــُبِّهِ فَأجَبْتُ النَبِيّـا

فَعَـادَيْتُ فِـيهِ وَوَالَـيْتُهُ وَكُنْتُ لِمَوْلاهُ فِيهِ وَلِيّا
أقامَ بِخُـمٍّ بِحَيثُ الغَـدِيرَ فَـقَالَ فأسْمَعَ صَوْتاً نَدِيّا
ألا ذَا إذا مُـتُّ مَـولاكُمُ فَأفْهَمَهُ العُرْبَ وَالأعْجَمِيّا(٢٣)

ويمكن تحليل النص عروضياً بما يأتي :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعِلْ فعولُ فعولن فعولُ فعولن
فعولُ فعولن فعولن فعولْ فعولُ فعولُ فعولن فعولن
فعولن فعولن فعولن فعلْ فعولُ فعولن فعولن فعولن

يتضح من خلال تقطيع النص الشعري أنَّ تفعيلة (فعولن) دخلها زحاف القبض وهو حذف الخامس الساكن لتصير(فعولُ)في ثمان مواضع، كما دخلها القصر في عروض البيت الرابع لتصبح فعولْ وذلك بإسكان المتحرك بعد حذف الساكن الذي قبله، فضلاً عن الحذف الذي لحق التفعيلة في عروض البيتين الرابع والخامس لتصير (فَعِلْ)(٢٤)،وجاءت كل هذه التغييرات الوزنية لكي تبتعد بهذا الوزن عن رتابته الناتجة عن تكرار التفعيلة نفسها في كل بيت ثماني مرات ليتحرر النص الشعري من جمود الإيقاع ولتنساب موسيقاه على أذن المتلقي برشاقة وهذا يتلاءم مع غرض الشاعر في إيصال مشاعره الصادقة تجاه إمامه (عليه السلام).

٥- من أبرز الظواهر العروضية التي لوحظت في شعر السيد الحميري ظاهرة التدوير وهي أن يشترك شطرا البيت الشعري بكلمة واحدة(٢٥)،وقد وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية سواء أكان النص الشعري يعتمد بأكمله على هذه الظاهرة أم وجدت في أبيات متفرقة من قصائده، ويرى النقاد في ظاهرة التدوير قيمة تواصلية بين أجزاء البيت الشعري فضلاً عن قيمتها الإيقاعية التي تسبغها على النص بشكل عام(٢٦)، ومن ذلك قوله يهجو والديه الإباضيين: **(خفيف)**

لعـــن الله والديّ جميعاً ثـم أصـــلاهما عـذاب الجحيمِ
لعنا خير من مشى فوق ظهـ ـر الأرض أو طـاف محرماً بـالحطيمِ
حكما غـدوة كلما صليا الفجـ ـر بلعـن الوصـــي بـاب العلـومِ
كفرا عند شتم آل رسول اللـ ـه نـسل المهـذب المعـصومِ

والوصـي الذي به تثبت الأر ض ولــو شــاء دكدكت كالرميم[٢٧]

في النص الشعري المتقدم وظف الشاعر ظاهرة التدوير في البنية الإيقاعية لهذا النص والتي تقوم على بحر الخفيف الذي يعد من الأبحر الشائعة الاستعمال لدى الشعراء[٢٨]، والإمكانات الإيقاعية لهذا الوزن تجعل النظم فيه يقترب من النثرية التي تنثال على السمع انثيالاً خفيفاً ويتقبل هذا الوزن التدوير في أبياته على نحو متدفق من غير أي جلبة أو نبوّ[٢٩]، وقد بين الإحصاء أنَّ استعمال التدوير في النصوص الشعرية للسيد الحميري جاء على وزن الخفيف بنسبة أكبر من بقية الأوزان؛ لهذا أحكم الشاعر استغلال هذه الخاصية في نصوصه الشعرية.

٦- على الرغم من أنَّ أغلب مقدمات قصائد السيد الحميري قد فقدت مع ما ضاع من شعره إلاّ أنَّ مقدمات قصائده الواردة في الديوان تشير إلى ظاهرة بارزة في شعره هي ظاهرة التقفية وهي أن تكون عروض البيت الشعري على زنة الضرب [٣٠]،فإذا تغيرت العروض عما تستحقه في وزنها لكي توافق الضرب في وزنه وقافيته سمي هذا التغيير تصريعاً[٣١]،

وقد بين الإحصاء أنَّ ظاهرة التقفية جاءت في مقدمات قصائده بنسبة (٢٠٪)[٣٢]،وتمثل هذه الظاهرة بعداً إيقاعياً مهماً تحدث عنه القدماء وعدُّوه من عوامل جودة الشعر فقد "استحسنوا أن يكون البيت الأول في القصيدة مصرعاً، فيصير مقطع المصراع الأول من القصيدة أو نهايته في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها "[٣٣]،يقول قدامة بن جعفر في ذلك:"فإنَّ الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرَّعوا أبياتاً أُخر من القصيدة بعد البيت الأول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"[٣٤]،ويرى المحدثون من النقاد أنَّ هذه الظاهرة تحمل بعداً تكرارياً يقوي النغم الشعري[٣٥]،ومن أبرز مطالع قصائده التي كانت مقفاة قوله: (كامل)

بلـغ الهـوى بفـؤادك المجهـودا ونفى الرقاد فما يلذ هجودا[٣٦]

بلغلْـهوىْ/بفـؤادكلْ/مجهودا ونفـرْرقا/دَفما يلذْ/ذَهجودا

متـَفاعلن متَفـاعلن متْفاعلْ متَفـــاعلن متَفـــاعلن متَفاعـــلْ

وبهذا يتضح توظيف الشاعر لهذه الظاهرة في مطالع قصائده، وهو يكشف عن مستوى يرقى إلى مستوى الفحول، و يتوخى التأثير في المتلقي عن طريق مقدمة نصه الشعري التي تعد من أبرز ما يمكن للشاعر استغلاله لتوضيح قدرته الفنية وتحقيق غرض النص الشعري.

ثانياً: القافية

يعد البيت الشعري "وحدة بناء القصيدة "[٣٧]،ويتألف " من شطرين شعريين يتوقف الشاعر في أغلب الأحوال في نهاية الأول، ومن ثم يتوقف عند نهاية الثاني، وتمثل القافية مرتكزاً إيقاعياً يستأنف الشاعر من

خلاله موجة جديدة ثابتة للبيت"[٣٨]، فهي "جزء إيقاعي خارجي متمم للوزن، ومساهم في ضبط نهايات الأبيات"[٣٩].

والقافية هي "كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة "[٤٠]، وهي عند الخليل "من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"[٤١]، وقد اختلف العلماء في تعريفها وإن كان تعريف الخليل يعد أكثر التعريفات قبولاً وتداولاً[٤٢]، وبشكل عام فإنَّ القافية تقوم على عنصرين أساسيين هما تكرار حرف الروي والاتفاق في البنية المقطعية[٤٣]، وسيتوقف البحث عند أبرز حروف القافية وهو حرف الروي[٤٤]، وأبرز خصائص القافية الإطلاق والتقييد.

الروي

الروي هو "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه"[٤٥]،ويرى المختصون في علم القوافي أنَّ "كل الحروف تكون رويّاً إلاّ حروف المد الزوائد.والهاء المتحرك ما قبلها، والتنوين، ونون التأكيد الخفيفة.فإن انفتح ما قبل الواو والياء وسكن ما قبلهما وما قبل الهاء جاز كونها رويّاً..."[٤٦]، وفيما يلي جدول بالنسب المئوية لاستعمال حروف الروي عند الشاعر:

حرف الروي	عدد القصائد و المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	٤٢	٣٠٣	٪١٥.٩٥
الباء	٢٢	٢٨٥	٪١٥
النون	٢٥	٢٣٠	٪١٢.١
الميم	٢٣	٢٢٤	٪١١.٨
العين	٦	١٩١	٪١٠.٠٥
الدال	٢٥	١٩٢	٪١٠.١
اللام	٢٥	١٧٢	٪٩.٠٥
الياء	١٤	٩٣	٪٤.٨٩
الهمزة	٨	٧٢	٪٣.٧٨
التاء	٥	٢٦	٪١.٣٦
الحاء	٥	١٩	٪١
الهاء	٢	١٧	٪٠.٨٩
القاف	٥	١٦	٪٠.٨٤
الكاف	٤	١٦	٪٠.٨٤

الألف	٢	١٢	٪٠.٦٣
الواو	١	١٠	٪٠.٥٢
السين	١	٩	٪٠.٤٧
الفاء	٣	٦	٪٠.٣
الشين	٢	٤	٪٠.٢
الجيم	١	٢	٪٠.١
المجموع	٢٢١	١٩٠٠	٪١٠٠

ومن خلال الإحصاء يمكن للبحث تسجيل الملاحظات الآتية عن استعمال حروف الروي عند الشاعر:

١- إنَّ حرف الراء استأثر بأكبر مقدار من الاستعمال الشعري، يليه الباء فالنون فالميم فالعين فالدال فاللام فالياء فالهمزة فالتاء فالحاء، في حين جاءت الحروف الأخرى بنسب دون الواحد بالمائة، والشاعر في هذا لا يخالف ما شاع في الشعر العربي من نسب معينة لشيوع حروف الروي[٤٧]،وعلى هذه الحروف جاءت أروع قصائده أبرزها البائية المذهبة والميمية واللامية والعينية المشهورة وغيرها، ومن أمثلة نصوصه الشعرية التي استعمل فيها حرف الراء روياً قوله:

(كامل)

قف بالديار وحيهنّ ديارا ... واسق الرسوم المدمع المدرارا
كانت تحل بها النوار وزينب ... فرعى إلهي زينباً ونوارا
قل للذي عادى وصي محمد ... وأبان لي عن لفظه إنكارا
من عنده علم الكتاب وحكمه ... من شاهد يتلوه منه نذارا[٤٨]

في النص الشعري المتقدم استعمل الشاعر حرف الراء كروي لقصيدته وقد جاءت القافية مطلقة بالألف كما التزم الشاعر ألف المد قبل حرف الروي مما أعطى للنص الشعري بعداً إيقاعياً منتظماً، ويلاحظ تكرار الراء في مجمل النص الشعري (١١)مرة، مع ما يحمله حرف الراء من بعد تكراري في بنيته الصوتية، وقد وظف الشاعر هذا الروي ليتلاءم مع مقدمته الطللية التي ابتدأها بذكر (الديار).

٢- أما استعماله لحرف اللام فمنه قوله:

(سريع)

هل عند من أحببت تنويلُ ... أم لا فإنّ اللومَ تضليلُ
أم في الحشى منك جوى باطن ... ليس تداويه الأباطيلُ
عُلّقت يا مغرور خداعةً ... بالوعد منها لك تخييلُ[٤٩]

استعمل الشاعر حرف اللام في نصه الشعري كحرف روي كما تم استعماله في كلمات أخرى من النص ابتداءً بكلمة (هل) ومرورا بكلمة (تنويل) التي جاءت لتقفية المطلع، وصولاً إلى آخر كلمة في النص، فقد تكررت اللام في النص المتقدم (١٣)مرة،وقد أعطى هذا التكرار بعداً إيقاعياً خاصاً يشعر به المتلقي.

وكقوله: (سريع)

مابال مجرى دمعك الساجمِ أمن قذى بات بهـــا لازمِ
أم من هوى أنت له ســـاهر صبابة من قلبـــك الهائمِ
آليـــت لا أمـــدح ذا نـــائـــلٍ مـــن معشـــر غـــــير بـــني هاشـــمِ
أولتهم عندي يد المصطـفى ذي الفضل والمن أبي القاسمِ
فإنها بيضـاء مـــحمـــودة جزاؤهـــا الشكر على العالمِ[٥٠]

في النص المتقدم استعمل الشاعر الميم روياً وفي هذا الاستعمال ظاهرة متميزة أشار لها العروضيون وهي أن تكون الميم المستعملة روياً جزءاً من بنية الكلمة يقول الدكتور إبراهيم أنيس في ذلك :" يحسن في الميم حين تقع روياً ألاَ تكون جزءاً من ضمير وكما في الضمير الذي للمثنى والجمع.على أنَّ مجيء مثل هذه الميم وحدها في روي الشعر لا يكاد يتصور، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين.أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختتمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع في شعر الشعراء"[٥١]، ومن الواضح جداً القدرة اللغوية التي تميز بها الشاعر ليبني قصيدته على حرف الميم دون أن تكون جزءاً من ضمير، وتلك ظاهرة وجدها في البحث في كل نصوصه التي جاءت الميم فيها روياً عدا نصاً واحداً استعمل فيها الميم التي هي جزء من ضمير، والشاعر يلتزم في كل نصوصه الحرف نفسه الذي يقع قبل الروي وتلك ميزة إيقاعية أخرى تكشف عن قدرة متميزة في انتقاء القوافي لتكون سلسة ومنسجمة، وغالباً ما يستعمل الشاعر في قوافيه صيغ المشتقات ولا سيما اسم الفاعل كما في النص المتقدم، أو قد يستعمل الأفعال والأسماء وهو بهذا يكشف عن سعة خزينه اللغوي، وفي النص المتقدم تكرر استعمال الميم (٢٠)مرة وهذه ميزة أخرى في تكرار الصوت الذي يوفر نغمة إيقاعية متميزة.

٣- من الناحية الصوتية جاءت أصوات الذلاقة بنسبة(٦٤.٢٪)، وهي اللام والراء والنون والفاء والميم والباء[٥٢]، ويرى علماء الأصوات أنَّ رابطة وشيجة تربط بين هذه الأصوات في شدة وضوحها السمعي، وكونها أصواتاً متوسطة بين الشدة والرخاوة[٥٣].

الإطلاق والتقييد

يعد الإطلاق والتقييد من أبرز خصائص القافية التي تستمدها من حركة حرف الروي فإذا كان ساكناً سميت القافية مقيدة وإذا كان متحركاً سميت مطلقة[٥٤]،وهذا يعني –على وفق معطيات علم الأصوات–

أن القافية المطلقة هي القافية التي تنتهي بصائت والمقيدة هي تلك التي تنتهي بصامت، ويرى علماء الأصوات أنَّ تقسيم القافية إلى مطلقة ومقيدة إنما يكون بحسب المقطع الأخير منها وعلى هذا الأساس تكون القافية المطلقة هي التي تنتهي بمقطع مفتوح (ص ح ح) في حين القافية المقيدة هي التي تنتهي بمقطع مغلق(ص ح ص)[٥٥]، وبالتالي فإنَّ استعمال الشاعر لهذه الأصوات والمقاطع يتحدد بخصائصها ومميزاتها النطقية والسمعية، ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي :

نوع القافية	حركة حرف الروي	عدد القصائد أو المقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المطلقة	**الكسرة**	**٩٠**	٧١٧	٣٧.٧٣٪
	الفتحة	**٦٥**	٥٢٨	٢٧.٧٨٪
	الضمة	**٤٨**	٥٠٠	٢٦.٣١٪
المقيدة	**السكون**	١٨	١٥٥	٨.١٥٪

ومن خلال الجدول المتقدم يمكن للبحث دراسة خصائص كل من نوعي القافية وكما يأتي :

أولاً: القافية المقيدة

يشير الإحصاء إلى أنَّ القافية المقيدة التي تنتهي بـ(صامت) جاءت بنسبة قليلة عند الشاعر، وهذا النوع من القافية "قليل الشيوع في الشعر العربي، لا يكاد يجاوز ١٠٪ "[٥٦]،وقد أظهر الإحصاء أنَّ أكثر البحور التي جاءت عليها هذه القافية هو بحر الرمل في خمسة نصوص وهذا ما جعله الدكتور إبراهيم أنيس من خصائص هذه القافية[٥٧]؛وجاءت بنسب أقل في البحور الأخرى، فقد استعمل الشاعر الطويل والكامل والرجز والمتقارب كل منها في نصين شعريين في حين جاءت نصوص مفردة في السريع والمنسرح والوافر والهزج، وهذا التنوع في استعمال الأوزان يكشف عن قدرة فنية في تسخير موسيقى الشعر في هذه القافية التي لا يلجأ لها الشعراء بكثرة ولا ينوعون في أوزانها.

ومن ذلك قصيدته الرائية التي يقول فيها: **(طويل)**

أتعرف رسماً بالسويين قد دثرْ عفته أهاضيب السحائب والمطرْ
وجرّت به الأذيال ريحان خلفةً صباً ودبوراً بالعشيات والبكرْ
منازل قد كانت تكون بجوها هضيم الحشا ريّا الشوى سحرها النظرْ[٥٨]

في هذا النص الشعري جاءت القافية مقيدة إذ انتهت بصامت هو الراء، والراء صوت تكراري ويرى علماء الأصوات أنَّ الوقوف على الراء يزيدها وضوحاً [٥٩]، ومجيئها ساكنة يوقف النغمة التكرارية التي

فيها، ويعطي وحدة عضوية للبيت تشعر بانتهائه كما إنه يوحد القصيدة بنغمة الروي الموحدة، وقد تكرر الراء في كلمات النص(١٢)مرة.

وكذلك قوله: (رمل)

يـــا لقـــومي للـــنبي المصـــطفى ولمـا قـــد نـال مـن خـير الأمـمْ
جحـــدوا مـــا قـــاله في صـــنوهِ يـوم خـــمٍّ بـين دوح منتظـَمْ
أيهـــا النـــاس فمـــن كنـــت لـــه والياً يوجـب حقي في القِدمْ
فعلـــيٌّ هـــو مـــولاه لمـــن كنـت مـولاه قـضاءً قـد حـتمْ
أفـــلا ينـــفذ فـــيهم حكمـــه عجباً يولعُ في القلب الضرمْ[٦٠]

في هذا النص جاءت الميم الساكنة روياً، ويلاحظ أنَّ الشاعر استعمل الميم التي هي جزء من بنية الكلمة وليست جزءاً من ضمير وهذا مما يحسن استعماله من الشعراء-كما تقدم- ويعد كاشفاً عن سعة لغة الشاعر وقدرته على توظيف المفردات في نصه الشعري.

ثانياً: القافية المطلقة

القافية المطلقة – كما تقدم – هي القافية التي تنتهي بحركة، ويتبين من الإحصائية أنَّ الكسرة جاءت في المقدمة بنسب الاستعمال تليها الفتحة الطويلة فالضمة، ويرى علماء الأصوات أنَّ أصوات العلة ليست ذات نسبة واحدة في الوضوح السمعي ؛ فأصوات العلة المتسعة أوضح من الضيقة، أي أن الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[٦١]،وربما تعود كثرة استعمال الشاعر للكسرة إلى نغمتها المنخفضة التي تتلاءم مع وضوح وسلاسة شعر السيد الحميري ويتفق مع عدم استعماله ما ينبو على السمع، في حين جاء استعماله الفتحة والضمة بنسب متقاربة مستغلاً التنويع الصوتي في خلق تنويع إيقاعي لنصوصه المختلفة.

ويمكن ملاحظة أثر الكسرة في قوله : (طويل)

أفـي رســم دارٍ إذ وقفت به قفرِ جرى لك دمعٌ كالجمانِ من القصرِ
....
ولـــكنه أصـــفى علياً وجعفراً وحـــمزة للـــهادي المبشـــرِ بالنصـــرِ
هـــم بـارزوا الأعـداء واستوردوا ببـــدرٍ وما يوم بأعظم من بدرِ
وشـــارون مـــن أولاد عمـرو بـن من الأزد أهل العز والعدد الدثرِ[٦٢]

في النص المتقدم استعمل الشاعر الراء المكسورة روياً، فأعطى بذلك لنصه إيقاعاً هادئاً لما تشعر به الكسرة من الرقة واللين[٦٣]،وربما يتناسب هذا مع ابتدائه بمقدمة طللية ومع نفسيته المتألمة وهو يتحدث عن

شجاعة أهل البيت (عليهم السلام) في مقابل ما جرى لهم على يد شرار هذه الأمة، فلم يكن الشاعر بحاجة إلى قوة إسماع أو فخامة، لذا لم يستعمل الفتحة ولا الضمة.

وأما استعماله للفتحة الطويلة فمنها قوله مادحاً أمير المؤمنين (عليه السلام) : **(كامل)**

وهو الذي يسم الوجوه بميسم حتى يـلاقي خصمه موسوما

ما زال مذ سـلك السبيل محمد ومـضى لـغير مذلة مظلوما

ضامـــته أمته وضيمهم له قد كان أصغر ما يكون عظيما[٦٤]

تعد الفتحة من الأصوات المتسعة التي تمتاز بقوة الإسماع -كما تقدم- فإذا طال زمن النطق تحولت إلى ألف مد أو إطلاق كما تسمى في الشعر وزيادة زمن النطق يعطي بعداً سمعياً أوضح، وهذا ما يتناسب مع غرض الشاعر في نصه الشعري المتقدم الذي يضج فيه بظلامة سيده ومولاه أمير المؤمنين (عليه السلام) حتى كأنَّه يريد أن يصرخ ويعلي صوته بهذه الظلامة.

أما الضمة فهو يكثر من استعمالها في قصائده العينية كقوله: **(كامل)**

قـــف بالديار وحيها يا مربعُ واسأل وكيف يجيب من لا يسمعُ

إنّ الديـار خلت وليس بجوّها إلاّ الضوابـح والحـمام الـــوُقّعُ

ولقد تكون بها أوانس كالدمى جـــملٌ وعـزة والرباب وبوزعُ[٦٥]

والضمة -كما يرى النقاد- فيها أبهة وفخامة[٦٦]،فإذا استعملها الشاعر مع العين التي تمتاز بقوتها كان وقعها أقوى، فكأنَّ الشاعر ينقل مشاعره وهو يقف-بمخيلته- (بالديار) الخالية المقفرة مع كل ما فيها من الوحشة وأصوات الضوابح والحمام، حتى صارت مقدمته هذه بكل ما فيها من طاقة إيقاعية -لا سيما إيقاع الروي – خير معبر عن هذه الديار الخالية وحالة الوحشة التي يبدأ بها الشاعر نصه.

وبهذا يتضح للبحث من خلال استقراء خصائص القافية في شعر السيد الحميري أنّ القوافي جاءت سهلة المخارج لم يستعمل فيها الحروف الصعبة النطق أو تجاور الأصوات المتقاربة المخارج، وبهذا هو يكثر من استعمال المشتقات والأفعال في قوافيه وحتى في استعماله للأسماء نجده يستعمل الأسماء الواضحة الدلالة ذات النغمة المألوفة عند المتلقي.

الخاتمة:

يتضح للبحث من خلال دراسة شعر السيد الحميري دراسة عروضية أنَّ الشاعر قد سار على نهج الشعراء القدامى في اختياره للأوزان، والقوافي، وقد أكثر من بحري الطويل والكامل استجابة لعامل السرد في شعره، وقد برزت الأوزان الشعرية المتنوعة في شعره مما يكشف عن قريحة شعرية متميزة، فضلاً عن توظيفه للظواهر العروضية المختلفة التي تخدم إيقاع شعره كالتصريع والتقفية والتدوير.

وقد كشف التحليل العروضي لشعر السيد الحميري عن طبع عربي أصيل، وعن قدرة فنية عالية في توظيف الأدوات العروضية في خدمة غرض القصيدة من جهة وتأثيرها في المتلقي من جهة أخرى .

Abstract

The thesis deals with the metrical formation in Al- Sayed Al-Hemmeary's poetry as one of the essential factors constituting the poetic rhythm. It is divided into two parts: the first one is concerned with studying the poetic meter, whereas the second one studies the rhyme and all what is related to it. The aim of the thesis is to explain the influence of metrical formation in the general style off Al- Sayed Al-Hemmeary's poetry.

Chief among the findings that the thesis has arrived at are: The poet follows the old Arab poets in terms of choosing meter and rhyme, he uses the long (Taweel) and complete (Kamil) meters a lot so as to go along with the narrative factor in his poetry. Also, he uses multiple meters in his poetry, a matter that unveils his outstanding poetic capability, as well as employing different metrical phenomena that serve the poetic rhythm such as rhyming and using extended images. The metrical formation in his poetry reveals an original Arab mood and highly artistic technique in employing the metrical devices that can serve the poem and influence the receiver.

هوامش البحث

١ ظ:ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)، العروض : ٥٩.
٢ ظ: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية : ٢٦.
٣ محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب :٤.
٤ ظ:سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي : ٩٧.
٥ ظ:محمد تقي جون، العروض الرقمي دراسة وتطبيق :٨.
٦ عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس :٢٦.
٧ ظ:توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الحديث من خلال بعض نماذجه : ٦٣-٦٤.
٨ ظ: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ١٨٩.
٩ صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية : ٤٤.
١٠ السيد الحميري، الديوان :٢٥٤.
١١ ظ: عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه : ١٢٨.
١٢ظ: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية :٤٧.
١٣ عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه :٤٤.
١٤ عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :٣٠٢.
١٥ المرجع نفسه : ٣٣٥.
١٦ السيد الحميري، الديوان : ٤٧٠.
١٧ ظ: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب :١٢٩/١.

١٨ بحر الكامل قسمان تام ومجزوء فالتام تتكرر فيه التفعيلة (متَفاعلن) ست مرات ثلاث في الصدر وأخرى في العجز والمجزوء تتكرر فيه التفعيلة أربع مرات في الصدر والعجز، ظ: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة :٧٤.

١٩ ظ:عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه :٤١.

٢٠ ظ: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة :٧٤.

٢١ ظ: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ١٢٧/١.

٢٢ ظ: عبد الحكيم عبدون، الموسيقى الشافية للبحور الصافية :٣٢.

٢٣ السيد الحميري، الديوان: ٤٦٣.

٢٤ ظ:مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة : ٩٩-١٠٠.

٢٥ ظ: عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه : ١٩.

٢٦ ظ: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي :١٠١.

٢٧ السيد الحميري، الديوان :٣٩٢-٣٩٣.

٢٨ ظ: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة :١٣٥.

٢٩ ظ: عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه :١٣٩.

٣٠ ظ: الأسنوي الشافعي، جمال الدين عبد الرحيم(ت٧٧٢هـ)،نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب :٩٨.

٣١ ظ:المصدر نفسه :٩٦.

٣٢ مع الأخذ بنظر الاعتبار أنَّ كثيراً من المقطوعات والأبيات المفردة هي قصائد فقدت مقدماتها .

٣٣ محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية :١٧٦-١٧٧.

٣٤ قدامة بن جعفر، نقد الشعر :٣٠.

٣٥ يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية :٢٩٢.

٣٦ السيد الحميري، الديوان : ١٦٩.

٣٧ محمد تقي جون، العروض الرقمي دراسة وتطبيق :٩.

٣٨ كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية : ٣١٠.

٣٩ عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي :٧١.

٤٠ الشنتريني، محمد بن عبد الملك الأندلسي، الكافي في علم القوافي مع كتاب المعيار في أوزان الأشعار: ٨٩.

٤١ ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني، مختصر القوافي : ١٩.

٤٢ للتفصيل ظ: ابن المبارك النحوي، سعيد بن المبارك بن علي الدهان، الفصول في القوافي :٣٦-٤٢،وظ: الشنتريني، محمد بن عبد الملك، الكافي في علم القوافي :٨٩-٩٠.

٤٣ ظ: حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة :٦٧.

٤٤ حروف القافية هي:الروي والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل، ظ:الشنتريني، الكافي في علم القوافي : ٩٢.

٤٥ ابن جني، مختصر القوافي : ٢١.

٤٦ الشنتريني، الكافي في علم القوافي :٩٥.

٤٧ تحدث الدكتور إبراهيم أنيس عن هذه النسب بالتفصيل، ظ: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر:٢٤٥-٢٤٦.
٤٨ السيد الحميري، الديوان :٢١٣.
٤٩ المصدر نفسه :٣٢١.
٥٠ المصدر نفسه : ٤٠٦.
٥١ ظ: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ٢٥٠-٢٥١.
٥٢ مصطلح الذلاقة استعمله القدماء للتعبير عن الأصوات التي يكون مخرجها من ذلق اللسان وهو طرفه فضلاً عن الحروف الشفوية وهذه الحروف شائعة في الكلمات العربية ولا تخلو من احدها كلمة رباعية أو خماسية وأول من ذكر هذه الحروف وشيوعها في كلمات العربية الخليل بن احمد الفراهيدي في مقدمة معجمه (العين)، ظ: غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد :٢٥٢- ٢٥٤، وظ :الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين :٥١/١-٥٢.
٥٣ ظ: خليل إبراهيم العطية، البحث الصوتي عند العرب : ٥٣.
٥٤ ظ: الأسنوي الشافعي، نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب : ٣٦١.
٥٥ ظ: حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة :٣٤٦-٣٤٨.
٥٦ ظ: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر: ٢٥٨.
٥٧ ظ: المرجع نفسه والصفحة.
٥٨ السيد الحميري، الديوان : ٢٥٣.
٥٩ عد علماء الأصوات الراء صوتاً مكررا اعتماداً على كيفية نطقه، ظ: غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد :٢٦٩.
٦٠السيد الحميري، الديوان : ٤٠٨.
٦١ ظ: مناف الموسوي، علم الأصوات اللغوية : ١٠٤.
٦٢ السيد الحميري، الديوان : ٢٣٥.
٦٣ظ: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب :٨٨/١.
٦٤ السيد الحميري، الديوان : ٣٨٤.
٦٥ المصدر نفسه : ٢٦٨.
٦٦ ظ: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها :٨٨/١.

قائمة المصادر والمرجع

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٥٢م.
- الأسنوي الشافعي، جمال الدين عبد الرحيم(ت٧٧٢هـ)،نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق :شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٩٨م
- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الحديث من خلال بعض نماذجه، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤م.
- ابن جني، أبو الفتح، عثمان بن جني(ت ٣٩٢هـ)، العروض، تحقيق وتقديم: أحمد فوزي لهيب، دار القلم، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨٩م

- ابن جني، مختصر القوافي، تحقيق حسن شاذلي فرهود، الطبعة الأولى، مطبعة الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٧٥م
- خليل إبراهيم العطية، البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٣م.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٣م .
- السيد الحميري، اسماعيل بن محمد (١٧٣هـ)، الديوان، جمعه وحققه وشرحه وعلق عليه وعمل فهارسه :شاكر هادي شكر، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت.
- الشنتريني، أبوبكر، محمد بن عبد الملك الأندلسي (ت٥٥٠هـ)، الكافي في علم القوافي مع كتاب المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى، دار الأنوار، بيروت، لبنان، ١٩٦٨م.
- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى بغداد، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧م.
- عادل نذير بيري الحساني، الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، الطبعة الأولى، مؤسسة الصادق الثقافية، ٢٠١٢م.
- عبد الحكيم عبدون، الموسيقى الشافية للبحور الصافية، العربي للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق، ١٩٨٩م.
- عبد الرضا علي، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، الطبعة الثانية، مؤسسة المنار العراقية، النجف الأشرف، ١٩٩٦م.
- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩م.
- غانم قدوري الحمد، الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمار، عمّان، ٢٠٠٣م.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق :مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، الطبعة الأولى، مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج البغدادي(ت٣٣٧هـ)،- نقد الشعر، ضبطه وشرحه وصدّره بترجمة للمؤلف : محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، الطبعة الأولى، ١٩٣٥م.
- كريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن،٢٠٠٨م.
- ابن المبارك، أبو محمد سعيد بن المبارك بن علي الدهان(ت٥٦٩هـ)، الفصول في القوافي، تحقيق :صالح بن حسين العايد، مركز الدراسات والإعلام، دار إشبيليا، الطبعة الثانية، الرياض، ١٤١٨هـ.
- محمد تقي جون، العروض الرقمي دراسة وتطبيق، دار الطيف، الكوت، الطبعة الأولى،٢٠٠٧م.
- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.
- محمد بن أبي شنب، تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب، مكتبة الأمريكا والشرق، باريس، الطبعة الثالثة، ١٩٥٤م.
- مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، الطبعة الثانية، النجف،١٩٧٤م.
- مناف الموسوي، علم الأصوات اللغوية، توزيع دار الكتب العلمية، بغداد، د.مط، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٧م.
- يوسف أبو العدوس، مدخل إلى البلاغة العربية، دار المسيرة، عمّان، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.