External rhythm in the poetry of Al-Abbas bin Al-Ahnaf An analytical study

Dr. Yacoub Al-Bitar*
Dr. Tayseer Grecos**
Nadeem Qudsi***

(Received 31 / 12 / 2023. Accepted 11 / 2 / 2024)

□ ABSTRACT □

This research studies the external rhythm in the poetry of Al-Abbas ibn Al-Ahnaf in an analytical study, as the study begins with the concept of rhythm, and the role of the external rhythm in stating the poetic situation within the context, through prosodic phenomena, which are the sea by tracing the most used seas in the collection of Al-Abbas, and rhyme through The rhymes that are most in harmony with the poetic meaning, and the narrative, through a census of the most used letters of the narrative and the extent of their connection to the musical phrases in Al-Abbas's poetry, and the relationship of these phenomena to the musical structure and their integration with it in Al-Abbas's poetry. The research also addresses the impact of these phenomena in explaining the meaning, and the effects they leave behind. A musical impression that delights the ears, and on which aesthetic dimensions are built that derive their value from the literary sense, artistic taste, and the listener's feeling of pleasure and joy, in an analytical context of some poetic evidence, thereby fulfilling the poetic goal of making the musical aspect of these phenomena a factor in attracting the recipient and opening him up to the situation. The poetic work on which Abbas built his vision of his surroundings and world.

Keywords: Al-Abbas bin Al-Ahnaf, external rhythm, sea, rhyme, narrative, aesthetic effect.

Copyright **:**Tishreen University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Professor - Faculty of Arts and Human Sciences - Tishreen University - Latakia - Syria**
** **Professor - Faculty of Arts and Human Sciences - Tishreen University - Latakia - Syria**
*** **PhD student - Faculty of Arts and Human Sciences - Tishreen University - Lattakia - Syria**

جماليات الإيقاع الخارجي في شعر العبّاس بن الأحنف
دراسة تحليليّة

د. يعقوب البيطار*

د. تيسير جريكوس**

نديم قدسي***

(تاريخ الإيداع 31 / 12 / 2023. قبل للنشر في 11 / 2 / 2024)

□ ملخّص □

يدرس هذا البحث جماليات الإيقاع الخارجي في شعر العبّاس بن الأحنف دراسةً تحليلية ، إذ تبدأ الدراسة بمفهوم الإيقاع ، ودور الإيقاع الخارجي في بيان الموقف الشّعري داخل السّياق ، من خلال ظواهر عروضيّة هي البحر من خلال تتبع أكثر البحور استعمالاً في ديوان العبّاس ، والقافية من خلال أكثر القوافي انسجاماً مع المعنى الشّعري ، والرّويّ من خلال إحصاءٍ لأكثر حروف الرّويّ استخداماً و مدى ارتباطها بالجمل الموسيقيّة في شعر العبّاس، وعلاقة هذه الظّواهر بالبنية الموسيقيّة و تكاملها معها في شعر العبّاس ، كما يتناول البحث أثر تلك الظّواهر في بيان المعنى، وما تتركه من انطباعٍ موسيقيٍّ تتطرب له الآذان ، وتُبنى عليه أبعادٌ جماليّةٌ تستمدّ قيمتها من الحسّ الأدبي، والذّوق الفنّي، وشعور المستمع باللّذة والطّرب ، في سياقٍ تحليليٍّ لبعض الشّواهد الشّعريّة فتؤدّي بذلك الغاية الشّعرية بجعل الجانب الموسيقي لهذه الظّواهر من عوامل استقطاب المتلقّي ، وانفتاحه على الموقف الشّعري الذي بنى عليه العبّاس رؤيته لمحيطه و عالمه .

الكلمات المفتاحية : العباس بن الأحنف ، الإيقاع الخارجي ، البحر ، القافية ، الرّويّ ، الأثر الجمالي .

حقوق النشر :مجلة جامعة تشرين- سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

*استاذ – كلية الآداب والعلوم الانسانية- جامعة تشرين- اللاذقية- سورية

**استاذ – كلية الآداب والعلوم الانسانية- جامعة تشرين- اللاذقية- سورية

***طالب دكتوراه- كلية الآداب والعلوم الانسانية- جامعة تشرين- اللاذقية- سورية

مقدّمة :

تعدُّ الموسيقى من الفنون التي تلازم المقولات الإنسانية المعبّرة عن المشاعر والتي تصدر عن الشعراء لأنّها إيحاء بالإحساس ، فالموسيقى عنصرٌ جوهريٌ في الشّعر لا قوام له بدونها ، وهي أهم عناصر الإيحاء فيه ، وموسيقى الشعر الكلاسيكي ترجع إلى البحر، والقافية ، و الرّويّ ، وهي من حدّ الشّعر، ، فنحن نتأثّر بالموسيقى ونستجيب لها ، والشعر تنظيمٌ موسيقيٌ للكلام ، فإذا سمعته الأذن شعرت بالطّرب الذي تشعر به عندما تسمع الموسيقى ، و ما تحققه تلك الظّواهر الموسيقيّة من تناغمٍ إيقاعيٍّ ينسجم مع المعاني ، مما دفع العبّاس إلى توظيف هذا التّناغم في صبّ معانيه ضمن إطارٍ موسيقيٍّ يتناسب مع معاني الحبّ العذري فتطرب له الآذان ، وترقّ له القلوب ، و يستقطب إيقاعه ذهن المستمع الذي يجد نفسه مشدوداً إلى معانٍ لم تكن لتبلغ سمعه و ذهنه لولا ذلك الإيقاع الموسيقي الذي رافقها ، فما تحمله تلك الظّواهر العروضيّة من موسيقى شعريّة يؤكّد أنّها ليست مجرد قوالب جامدة ، وإنّما أجزاء من جملٍ موسيقيّة تترك انطباعاً موسيقيّاً مؤثّراً في نفس المستمع و ذهنه.

أهميّة البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث في كونه يدرس جماليات الإيقاع الخارجي في شعر العبّاس بن الأحنف من خلال ظواهر عروضيّة هي البحر ، والقافية ، و الرّويّ ، و أنّ هذه الظّواهر ليست قوالب مسبقة يُلبس العبّاس شعره إياها ، و إنّما هي مقاطع صوتيّة تخلق إيقاعاً خاصّاً ينسجم مع المعاني لتكون أكثر تأثيراً في أذن المتلقّي ،ومدى أهمية هذه الظّواهر في تحقيق التّكامل الإيقاعي بين الجمل الموسيقيّة في شعر العباس بن الأحنف ، كما تفضي هذه الدّراسة إلى التعرف على شخصية العبّاس العاشق و المتمرّد ، و تضع المتلقّي أمام عالمٍ يستلهم منه جماليات الإيقاع الخارجي ، و الجمل الموسيقيّة بما ينسجم مع الانفعال الوجداني ، و التحول الشعوري من القبول إلى الرفض ، وبما يعكس تطلّع الشاعر إلى آفاق جديدة ، تعبّر بمجملها عن نظرة العباس لطبيعة العلاقات داخل المجتمع العبّاسي ورفضه لها .

منهجية البحث :

اعتمد البحث على المنهج الوصفي ، إذ يعدّ المنهج الوصفي أكثر استخداماً في دراسة الظواهر الإنسانية والاجتماعية و يفيدنا في تحليل الشّواهد الشّعريّة، وتفسيرها ، واستشفاف دلالاتها، وبإحصاء عدد من القضايا الخاصّة بالإيقاع الخارجي في شعر العبّاس بن الأحنف .

يعدّ الجانب الصّوتي من العوامل المهمّة في التأثير في المتلقي الذي تطرب أذنه لعذوبة الصّوت الشّعري ، ويستشعر إحساسه النّغم العاطفي المنطلق من تواتر الكلمات و الجمل ، و تآلفها ، و انتظامها في وحداتٍ صوتيّة متتاليةٍ أُطلق عليها أوزان الشّعر العربي ، ونهاياتٍ لغويّةٍ متجانسةٍ لأبيات الشّعر عُرِفَت بالقوافي و الرّوي ، و قد صنّف الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) هذه الأوزان في ستة عشر بحراً يقوم كلّ منها على مجموعةٍ من التفعيلات المتكررة في نظامٍ إيقاعيّ يؤدّي دوراً كبيراً في فهم المعاني و استثارة القارئ ، يقول ابن طباطبا : « و للشّعر الموزون إيقاعٌ يَطرَب الفهم لصوابه ، و ما يرِدُ عليه من حُسن تركيبه و اعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للوزن مع صحّة وزن الشّعر صحّة المعنى و عذوبة اللفظ ، فصفا مسمُوعُه و معقُولُه من الكَدر تمَّ قُبولُه له .» [1] ، ويقول قدامة بن جعفر في معرفة حدِّ

[1] – ابن طباطبا ،عيار الشّعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 3 ، د ت ، ص 53 .

الشّعر : « إنّه قولٌ موزونٌ مُقفّى ، يَدلُّ على معنى . » [2] و تذوّق القارئ لهذه الظّواهر الصّوتيّة المنتظمة ينطلق من معاينته اللغويّة لها ، من خلال قراءتها و إحساسه الظّاهر بها ، ولذلك عُرفَت بالإيقاع الخارجي الذي يعدّ عنصراً بارزاً في بنية النّص الشّعري ، و سِمَةً أساسيّةً لمنح النّص الشّعري شعريّته في عمود الشّعر العربي ، و ارتباط هذه الظّواهر بالبناء الهيكلي للنّص الشّعري لا يقلّل من عمق تأثيرها في القارئ و إعجابه بها نظراً لتنوّعها ، و ملاءمتها للمعاني التي يطرقها الشّعراء ، فكان الشّاعر في لحظة الفيض و الانفعال الشّعري ينتقي منها ما يناسب المساحة الصّوتيّة المطلوبة للتّعبير عن المعنى المراد ، و يختم أبياته بحروف الرّوي و القوافي التي يفرغ فيها شحناته العاطفيّة وانفعالاته الوجدانيّة، وقد سار العبّاس بن الأحنف على نهج أسلافه من الشّعراء فصبّ معانيه في بحورٍ ، و قوافٍ ، و حروف رويٍّ تملك طاقةً صوتيّةً قادرةً على طرق مسامع النّاس بما يتلاءم مع طبيعة معاني الغزل العذري ، و اكتسب البحث أهميّته في إلقائه الضوء على هذه الظواهر في شعر العباس لتتبع أثرها في إغناء المعنى الشّعري عنده ، ولتقصّي معالم الجمال الفني الذي وطّدته في شعر العباس .

1 – البحر :

أولى الشّعراء العرب منذ القديم قصائدهم عنايةً فائقةً ، و سخّروا إمكاناتهم اللغويّة و طاقاتهم الشّعريّة لبلوغ هذه القصائد أعلى مراتب الجمال و الكمال الشّعري ، و كانوا حريصين على أن يخرجوا معانيهم في أُطُرٍ إيقاعيّةٍ تستوعب انفعالاتهم و شحناتهم العاطفيّة ، وقد عُرفت هذه الأطُر ببحور الشّعر العربي ، التي تقوم على مجموعةٍ من التّفعيلات المتساوية بين شطري البيت الشّعري ، و تعدّ بمنزلة الوزن الذي تضبط على إيقاعه موسيقى البيت الشّعري وفق البحر الشّعري الذي نسجت عليه ، ويختصّ كلّ بحرٍ بمجموعةٍ من التّفعيلات المتتالية التي يفترق بها عن غيره من بقيّة البحور ، مما يمنح كلّ بحرٍ منها جرساً موسيقياً و إحساساً إيقاعيّاً خاصّاً به ، وقد ربط بعض النّقاد القدامى بين موضوع القصيدة و البحر الذي كانت تنظم فيه في الشّعر العربي أي بين موقف الشّاعر في معانيه وعاطفته، و الإيقاع و الوزن الذي اختاره للتّعبير عن موقفه ، كما يقول حازم القرطاجنّي : « و لمّا كانت أغراض الشّعر شتّى ، وكان منها ما يقصد به الجدّ و الرّصانة ، وما يقصد به الهزل و الرّشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتّفخيم ، وما يقصد به الصّغار و التّحقير ، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيّلها للنّفوس . » [3] بينما خالف النّقاد المحدثون آراء أسلافهم من النّقّاد القدامى ، فرأوا أنّه لا يمكن تأطير تلك العلاقة وفق قواعد ثابتة ، وأنّ الأمر مرهونٌ بالجانب النّفسي للشّاعر و انسجامه مع النّغم الخاص بكلّ بحر، إذ يرى إبراهيم أنيس أنّ القدماء لم يجعلوا لكلّ موضوعٍ من الموضوعات وزناً خاصّاً أو بحراً خاصّاً بها ، فهم يمدحون ، ويتفاخرون ، أو يتغزّلون في كلّ بحور الشّعر التي شاعت عندهم ، إلّا أنّ للجانب النّفسي المسيطر على الشّاعر دوراً فاعلاً في انتقاء البحر المناسب لتفريغ انفعالاته فيه [4] ، و بصرف النّظر عن هذا الخلاف فإنّ الإيقاع النّابع من حركة الأوزان و تتالي التّفعيلات و ما يسبق ذلك من إيقاعٍ صوتيٍّ لكلّ بحر يشكّلان إضافةً دلاليّةً تنسجها طبيعة العلاقة بين المعنى و الصّوت الدّالّ عليه ، و من هذا الجانب يبرز اهتمام العبّاس بن الأحنف بالجانب الإيقاعي لبحور الشّعر التي نسج قصائده ، و مقطّعاته ،

---

[2] – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1963م ، ص 15 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، ط3 ، 1986 م ، ص 266 .

[4] – انظر إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط 2 ، 1952 م ، ص 175 .

و نُتفه الشّعريّة على منوالها . فقد فرضت العلاقة بين البحر كشكلٍ إيقاعيٍ ، والغرض الشّعري كعنصرٍ دلاليٍ نفسها في شعر العبّاس الذي وظّفها للتّعبير عن أحاسيسه و أفكاره ، و أول ما يثير الانتباه انسجام البحر الشّعري مع المعاني التي طرقها العبّاس ، دون أن يعني ذلك اختصاص المعاني ببحورٍ محددةٍ ، و إنّما هو النّفس الشّعري الذي يبحث عن فضاءٍ يستوعب زفراته ، كما هي الحال مع الغزل العذري الذي يحمل بين ظهرانيه معاني الحبّ ، و الشّوق ، و الألم ، و الشّكوى وربّما كان هذا من أهم الأسباب التي دعت إلى سيطرةٍ واسعةٍ لعددٍ من بحور الشّعر في ديوان العبّاس ، و يظهر الجدول التّالي البحور التي نسج العبّاس شعره عليها ، و عدد القصائد ، والمقطوعات ، و النُتف الشّعريّة الخاصّة بكل بحر :

البحر	الطويل	البسيط	الكامل	السريع	الخفيف	الوافر	المتقارب	المنسرح	الرمل	مجزوء الكامل	مجزوء الرمل	الهزج	المديد	المجتث	مجزوء الوافر	مجزوء الرجز	مخلّع البسيط
عدد المقاطع	143	84	76	61	49	41	30	23	13	49	13	10	6	5	4	3	2

يظهر الجدول السّابق سيطرةً نسبيّةً لعددٍ من البحور (الطّويل ، البسيط ، الكامل ، السّريع ، الخفيف ، الوافر) وهي بحورٌ ذات نفسٍ طويلٍ يعطي للشّاعر مساحةً صوتيةً قادرةً على إفراغ الشحنة النّفسية الكامنة في ذاته من خلال عدد المقاطع الصّوتية و تنوّعها والحركة داخل البحر الشّعري عبر الزّحافات و العلل ، أو ما يمكن تسميته بالإيقاع الخارجي الذي يوقع اللحن مصحوباً بالانفعال النّابع من المعنى الشّعري في آذان المستمعين ، ليكتسب بذلك الوزن خصائص لم يكن ليملكها إلا بعد أن يدخل فيها الشّعر[5] ، و انسجام البحر مع المعاني من أهم تلك الخصائص التي يمكن تتبعها مع عددٍ من البحور ، و يتصدّر البحر الطويل قائمة البحور التي نسج عليها العبّاس أبياته ، نظراً لقدرته على حمل معاني الحبّ ، والشّوق ، و الألم ، والشّكوى ، و من ذلك قوله : (من الطّويل)

أرَى البَيْنَ يَشكُوهُ الأحِبَّةُ كُلُّهُم فَيَا ربِّ قَرّبْ دَارَ كلِّ حبِيبِ [6]

يتطلّب البيت السّابق مساحةً صوتيّةً كبيرةً نظراً للمستوى المتغيّر لطبيعة الصّوت الذي بدأ بمستوى ثابتٍ يعكس تجربة الشّاعر (أرى البين يشكوه الأحبة كلّهم) ، ليرتفع بشكلٍ مفاجئٍ ارتفاعاً صارخاً يحتاج معه إلى شهيقٍ مضاعفٍ يعبّر عن شدّة الألم مع أسلوب النّداء(فيا ربّ) ، و ليحافظ الشّاعر بعد ذلك على مستوى الصّوت مرتفعاً لحاجته إلى شموله بالإجابة مع أسلوب الدّعاء (قرّب دار كلّ حبيب) ، ومكّن البحر الطّويل في هذا البيت الشّاعر من التّلاعب بالكلمات عبر المساحة الصّوتية التي أوجدها تكرار التّفعيلات وتنوعها، وكثرة عدد مقاطعه الصّوتية (28 مقطعاً) ما ساعد على انقسام البيت إلى ثلاثة أجزاء ترسم بدورها مجموعةً من الصّور الإيحائيّة التي تجسّد واقعاً نفسيّاً متقلّباً يسيطر على الشّاعر ، ويُظهر التّقطيع العروضي للأبيات نوعاً من الانسجام والتّناسب بين التّفعيلات و الصّوت الشّعري الذي ينطلق من وجدان الشّاعر :

[5] – **انظر عز الدّين إسماعيل ، التّفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط 4 ، ، د ت ، ص 70.**

[6] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، شرح و تحقيق عاتكــة الخزرجي ، مطبعـة دار الكتب المصرية ، ط1 ، 1954 م ، ص 6 .**

أَرَلْبَيْ نَ يَشْكُوْهُ لْـ أَحِبْبَ ةُ كُلُّهُمْ فَيَاْ رَبْ بِ قَرْبِبْ دَاْ رَ كُلْلِ حَبِيْبِيْ

5/5// 5/5/5// //5/ //5// 5/5// 5/5/5// //5/ 5/5//

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلْ

يُبدي تقطيع بيت العبّاس عروضيّاً نوعاً من الإيقاع النّاجم عن الوقفات و السّكنات بين تفعيلات البحر ، والتي أفرزت بدورها انسجاماً و تناسباً مع الشّعور النّفسي للشّاعر ، بشكلٍ يطرب آذان السّامعين ،« فترتيب نغمات الموسيقى تألفه الأذن و تلذّ به ، ولكن إذا فقدت الموسيقى التّناسب و التّساوي بين نغماتها كانت مدعاة نفور » [7]

و يحلّ البحر البسيط في المرتبة الثّانية من حيث استخدامه في شعر العبّاس ، و يُعدّ من البحور الطّويلة التي تتيح للشّاعر إمكانية التّعبير عن معانيه من خلال منحها بُعداً نفسيّاً و دلالياً يتجسّد في خلق نوعٍ من الانسجام بين البحر و المعنى الشّعري ، و من ذلك قوله : (من البسيط)

أَزدادُ في كُلِّ يَومٍ مِن نَوالِـكُمُ بُعْدَاً و يَزدادُ قَلبِي في الهَوى نَصَبَا

فَمَا بَكيتُ لِيومٍ مِنـكِ أسخَطَنِي إلّا بَكيتُ عَليـهِ بَعدَ مـا ذَهَبَـا [8]

يبدو جليّاً للقارئ أنّ الشّاعر يعاني في هذين البيتين من سيطرة إحساس الألم عليه لفقد المحبوبة ، و هذا ما جعل المستوى الصّوتي ينحدر نحو مستوياتٍ أضعف يكاد يتلاشى معها الصّوت ، ولا يُسمع إلا من قبل قائله ، إذ يبدو الصّوت في البيت الأول إخبارياً ، فجاء في موجةٍ صوتيّةٍ ثابتةٍ سيطرت عليها المقاطع الطويلة بشكلٍ نسبيٍّ ، مع نبر بعض المقاطع (في كلٍّ) للدّلالة على استمرار المعاناة ، و (بعداً) ليقترن التّنوين الذي يفيد التّنكير بزيادة المسافة بينه و بين محبوبته لترسيخ بواعث الألم و المعاناة في سمع القارئ ، لكنّ هذه الموجة لم تلبث أن بدأت بالضّعف مع الشّطر الأول من البيت الثّاني ، حتى وصلت إلى أدنى مستوياتها مع المقطع الأخير في الشّطر الثّاني منه ، ليسود الهدوء بعد الصّخب ، يقول شكري عيّاد : « أمّا البسيط فكلّما تأمّلناه بدا لنا أكثر تميّزاً عن غيره من أوزان الشّعر العربي ، فموسيقاه هادئة سيّالة ، و إن كان إيقاعه واضحاً ، وكأنمّا استبقى النّبرة الضّعيفة فقط على كلٍّ من المقطعين الأخيرين في مستفعلن و فاعلن .» [9] ، و يعود هذا الهدوء إلى الوضع النّفسي السّيء الذي يعيشه الشّاعر ، و تماشياً مع هذا الجانب النّفسي استطاع البحر البسيط مساعدة الشّاعر في خلق فواصل زمنيّة يستعيد معها قدرته على مواصلة الكلام ، و معنى ذلك أنّ الشّاعر أراد تقليص شدّة الموجة الصّوتيّة لخفض الصّوت ، بحيث يضعف بلوغه آذان السّامع ، و يقوى بالمقابل صدى تأثيره في ذهنه ، فيكون الإحساس به أعمق ، فالصّوت « يكتسب صفته مما هو جارٍ في النّفس فعلاً ... إنّ تأثير صوت الكلمة يختلف تبعاً للانفعال الذي هو موجودٌ فعلاً . » [10] و ينسجم البحر البسيط مع هذا الانفعال لبطء الحركة بين مقاطعه ، و هذا ما ساعد في إيجاد نوعٍ من الراحة لأخذ النّفس و استئناف الكلام مرّةً أخرى ، فاستمدّ البحر تسميته من هذه الصّفة ، و قد ذكر ابن رشيقٍ في العمدة أنّ الأخفش قال : « سألت الخليل

---

[7] – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 6 ، 2005م ، ص 436 .

[8] – العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 50 . نَصَبَا : النَّصَبُ : الإعياء من العناء ، انظر ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق نخبة من الأساتذة ، دار المعارف ، القاهرة ، طبعة منقحة .ج 49 \ ص 4434 .

[9] – شكري عيّاد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1978م .ص 92.

[10] – المرجع السابق ، ص 157 .

بعد أن عمل كتاب العروض : لِمَ سمّيت الطّويل طويلاً ؟ قال : لأنّه طال بتمام أجزائه ، قلت : فالبسيط ؟ قال : لأنّه انبسط عن مدى الطّويل . » [11]

ويأتي البحر الكامل ثالثاً في قائمة البحور التي نسج العبّاس عليها شعره ، « و لهذا البحر مقياسٌ واحدٌ هو (مُتَفَاعِلُنْ) و يشتمل شطر البيت من هذا البحر على تفعيلة واحدة مكررة ثلاث مرات : مُتَفَاعِلُنْ + مُتَفَاعِلُنْ + مُتَفَاعِلُنْ » [12] ، و يطرأ على هذه التّفعيلة بعض الجوازات ، كأن تأتي (مُتْفَاعِلُنْ) أو أن تأتي التّفعيلة الأخيرة على (مُتَفَاعِلْ) ، و تكرار التّفعيلة عينها في هذا البحر يعني أنّ هناك تساوياً و توازياً بين المقاطع الصّوتيّة بين شطري البيت ، وهذا ما يزيد المعنى تأكيداً في أذن السّامع ، ومن ذلك قوله : (من الكامل)

ذَهَبَ الفُؤَادُ فَمَا أُحِسُّ حَسِيْسَهُ وَ أَظُنُّـهُ بِوِصَالِكُمْ سَيَعُودُ

وَ اللهِ لَا أَبْغِي سِوَاكِ حَبِيبَـةً مَا اخْضَرَّ فِي الشَّجَرِ المُوَرِّقِ عُودُ [13]

يؤكّد العبّاس في البيتين السّابقين على وفائه و إخلاصه لمحبوبته ، فقلبه أضحى أسيراً عندها فلم يعد يشعر بخفقانه ، و لن يسكن صدره مرةً أخرى إلا بعودة الوصال بينهما ، فهي حبّه الأول و الأخير ، ولن تملك فؤاده غيرها مادام الشّجر يورق كل عام ، و تعكس الصّورة العامة لهذين البيتين التّناقض بين وفاء المحبّ ، وصدود المحبوبة ، و يدفع الشّاعر في اتّجاه تعزيز معنى الوفاء ، وتقديره في ذهن السّامع ، من خلال تكراره في صورٍ جزئيّةٍ (تعلّق الفؤاد بالمحبوبة – الرّغبة الجامحة في عودة الوصال – القسم على صَون عهده لها – أزليّة هذا الحب) و يعدّ هذا التّكرار تأكيداً على معنى الوفاء الذي سيطر على الشّاعر ، و زاد اتّقاداً في لحظة الدّفق الشّعوري الذي صاغ إيقاعاً موسيقياً يقوم على تساوي و تتالي المقاطع الصّوتيّة نتيجةً لتكرار التّفعيلات في البحر الكامل ، ولانتظام الانفعال النّفسي الذي رافق هذه التّفعيلات ، مما عزّز تلقي السّامع للمعنى المراد ، وزاد من تأثيره في ذهنه ، فجسّد بذلك انسجام البحر الكامل مع المعنى الشّعري .

و من البحور التي شغلت حيزاً واسعاً من شعر العبّاس البحر السّريع ، و ذكر ابن رشيق : أنّه سُمّي بالسّريع لأنّه يُسرع على اللسان . [14]، وعرّفته معاجم اللغة و الأدب على أنّه : بحرٌ شديد الطّواعية ، وافر المرونة ، يستطيع الشّاعر أن يحمّله كثيراً من أحاسيسه و رؤاه ، و بنات أفكاره .[15] يتكوّن من ثلاث تفعيلات في كلّ شطر:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

و هذا ما يجعله قادراً على تكثيف المعنى ، و إيجازه ، و بلوغه أذن السّامع بزمنٍ يُعدّ أقصر نسبيّاً من بعض البحور التي تقوم على أربع تفعيلاتٍ في كلّ شطر ، مما يعجّل أثره في ذهن السّامع ، و ربّما كان ذلك أحد الأسباب التي دعت العبّاس إلى استخدامه على نطاقٍ واسعٍ ، و من ذلك قوله : (من السّريع)

وَ ذاتِ لَومٍ عَتَبَتْ فِـي التي أَصْبَحْتُ مِنْ وَجْدٍ بِها مُرْمَضَا

ثُمَّ انتَهَتْ رَاقِـدَةً لَيلَهَـا و أَلْفَتْ النّوَمَ لَهَا مُعْرِضَـا

---

[11] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، 2000م .ج 1\ ص 220 .

[12] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط 2 ، 1952 م ، ص 61 – 62 .

[13] – العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 105 .

[14] – انظر ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ج 1\ ص 220 .

[15] – انظر إميل يعقوب و ميشال عاصي ، المعجم المفصّل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1،1987 م ،ص 229.

وَ لَسْتُ أُغْفِي إِنَّ كَفَّ الهَوَى تَطْرِفُ طَرْفِي كُلَّمَا غَمَّضَا [16]

يلتزم الشّاعر في الأبيات السّابقة أسلوب المفارقة بين طرفين ، مستخدماً نقده اللاذع و السّاخر من الطرف الثاني ، وكأنّه يعرض هذه المفارقة أمام الآخرين بأسلوب أشبه ما يكون بالقصة القصيرة التي تتلخص أحداثها حول طرفٍ تعرّض للّوم و العتب من قبل امرأةٍ على إفراطه و تعلّقه بمن ألهبت نار الشّوق في جسده ، بينما هي ترقد بسلام على فراشها ، فتستسلم عيناها للنوم متى شاءت ، في حين أنّه تجافى جنباه عن مضجعه ، وكأنّه كلّما أراد النّوم اتّقدت حرقة الشّوق في عينيه و كأنّها أصابت طرفه فآلمته ، ولم يستطع النّوم . و يظهر عرض الشّاعر لأحداث هذه القصّة بشكلٍ بسيطٍ و موجزٍ يعتمد السّرعة في نقل الأحداث إلى القارئ ، و كان إيقاع البحر السّريع الأنسب إلى في مواكبة تلك الأحداث لاختصاره زمن الأصوات على ثلاث وحداتٍ صوتيّةٍ رشيقةٍ تستسيغها أذن المستمع ، فيتلقّفها بشكلٍ أفضل ، ويكون تفاعله معها أسرع لمرونة إيقاعها ، وسلاسة مقاطعها من خلال قلّة عنصر النّبر فيها لطابعها السّردي، مما جعلها أكثر انسجاماً مع المعنى الشّعري الذي سعى الشّاعر إلى وضعه بين يدي القارئ .

و من جانبٍ آخر دخل البحر الخفيف دائرة اهتمام العبّاس ، إذ كان له نصيبٌ وافرٌ من شعره ، لما فيه من رقّةٍ و عذوبةٍ تنسجمان مع معاني الغزل العذري ، و قد سُمّي بهذا الاسم كما ذكر ابن رشيق : « لأنّه أخفّ السّباعيات . » [17] كما وصفته معاجم اللغة و الأدب بأنّه « من أشجى البحور العربيّة وقعاً ، و أطوعها خطواً ، و أعذبها نغماً . » [18] يتكون من ثلاث تفعيلاتٍ تتكرّر في الشطر الثّاني ، هي :

فَاعِلاتُن مُسْتَفْعِلُن فَاعِلاتُن فَاعِلاتُن مُسْتَفْعِلُن فَاعِلاتُن

وخفّة هذا البحر، وقربه من السّمع كانا من العوامل التي استثمرها العبّاس في التأثير على القارئ الذي يطرب لسهولته، ورقّته، و انسجامه مع العاطفة ، فكان البحر الخفيف من البحور التي أدّت دوراً هامّاً في نقل رسائل العبّاس ، كما في قوله : (من الخفيف)

إنَّ جَهْدَ البَلاءِ حُبُّكَ إنسَا ناً هَواهُ بِآخَرٍ مَشْغولُ
مَا عَلينَا إلّا الجَمِيلَ و مَا يُشْـ ـبِهكُمُ يَا ظَلومُ إلّا الجَميلُ
مَا عَمَدْنَا مَا تَكرَهُون و لَكنْ سَاءَ ظَنُّ المُحِبِّ فَهوَ يَقولُ [19]

تمتلك الأبيات السّابقة من عذوبة الألفاظ ، ورقّة الإحساس ما يجعلها أكثر تأثيراً في ملامسة عاطفة القارئ و وجدانه ، إذ جنّد الشّاعر إمكاناته الشّعريّة و اللغويّة لإخراج هذه الأبيات في أرقّ صورة ، فجرّد من نفسه شخصاً يحاوره (إنَّ جَهْدَ البَلاءِ حُبُّكَ إنسَاناً ...) ، و التفت في خطابه من المفرد المذكر المخاطب (حبّكَ) إلى الجمع المذكر المتكلم للمبالغة في تعظيم شأن المخاطب ، و يبرز دور الجانب الصّوتي في تعزيز هذا الاتّجاه ، إذ اعتمد الشّاعر على المقاطع الطويلة المفتوحة بكثرة ، وهي تتكون من : (صامت + صائت طويل) مثل : (البلَاْء – إنسَاْناً – مَاْ – علينَاْ – الجمِيْل – يَاْ – ظلُوْم – عمدنَاْ – تكرهُوْن – سَاْء – يقُوْل) ، و هذه المقاطع تمتلك من القدرة ما يمكنّها من إعطاء الصّوت مسافةً زمنيّةً أطول توحي بعمق الإحساس بالمعنى المراد ، كما أنّ استهلال الكلام بمقطعٍ طويلٍ

---

[16] – العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 168 . مُرمَضًا : رَمِضَ يَرْمَضُ رَمَضاً : اشتدّ حرّه ، انظر ابن منظور ، لسان العرب ، ج 18 \ ص 1729، مُعْرِضًا : الشيء مُعْرِضٌ لك : موجودٌ ظاهرٌ لا يمتنع ، انظر ابن منظور ، لسان العرب ،ج 32 \ ص 2886 .

[17] – انظر ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ج 1\ ص 220 .

[18] – انظر إميل يعقوب و ميشال عاصي ، المعجم المفصّل في اللغة و الأدب ، ص 295 .

[19] – العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 227 .

مفتوح (فَأْعلاتن) يوحي بتنبيه المخاطب و لفت انتباهه إلى ما سيقال ، و في المقابل فإنّ تفعيلات البحر الخفيف تسير في نسقٍ صوتيٍّ متموّجٍ تتبدّل معه درجة الصّوت صعوداً و انخفاضاً تبعاً للإحساس الشّعري بما يُشعر القارئ باللذّة و يبعده عن الملل ، فتجذبه عذوبة الألفاظ ، و رقّة الصّوت ، وسلاسة التّراكيب ، مما يجعله أكثر قرباً من التّأثّر بالموقف الشّعري ، و هذا جعل إيقاع البحر الخفيف أكثر انسجاماً مع المعنى ، فقد « يكون للإيقاع بمفرده تأثير ، ولكنّ هذا التّأثير لا يسمّى فنيّاً أو غير فنّي حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة مع المعنى لقاءً يقوم على التّوافق والطّباق معاً .»[20]

و من البحور التي لاقت استحساناً في شعر العبّاس البحر الوافر ، و يقوم هذا البحر على مجموعةٍ من الأسس الفنيّة و الجماليّة التي جعلت منه أحد الأوزان العذبة التي تتسم بالمرونة ، وقد ذكر ابن رشيق أنّه سُمّي بهذا الاسم لوفور أجزائه [21] ، و عرّفه ابن منظور بأنّه : « ضرب من العروض ، و هو مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ ، مرّتين ، سُمّيَ هذا الشّطر وافراً لأنّ أجزاءه موفّرة له وفور أجزاء الكامل غير أنّه حُذف من حروفه فلم يكمل .»[22] كما عرّفته معاجم اللغة والأدب بأنّه : « من أوفر البحور العربيّة نغماً ، وأعذبها وقعاً ، تناول الشّعراء فيه شتّى الموضوعات فاستجاب لها بمرونةٍ و طواعية ، وقد استعملوه مجزوءاً ، وبثّوا فيه لواعج الشّوق و الهوى و الحنين و الزّهد ، ومشاعر الفرح والتّفاخر و الهجاء .»[23] و تفعيلاته :

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُنْ

يظهر التّقطيع الصّوتي لتفعيلات البحر الوافر تنوّعاً في الإيقاع الموسيقي ، إذ تتوزع المقاطع الصّوتيّة فيه كما يلي: (مُ : ص ح قصير مفتوح)، (فَا : ص ح ح طويل مفتوح) ، (عَلَتُنْ فاصلة صغرى) ، (مُ : ص ح قصير مفتوح) ، (فَأْ : ص ح ح طويل مفتوح) ، (عَلَتُنْ فاصلة صغرى) ، (فَ : ص ح قصير مفتوح) ، (عُوْ : ص ح ح طويل مفتوح)، (لُنْ : سبب خفيف) و يوفّر هذا الإيقاع مساراً صوتيّاً يتناسب مع الانفعال النّفسي للشّاعر، إذ يسير الصّوت في مسارٍ ثابتٍ لا يلبث أن يصل إلى الخمود مع الفاصلة الصّغرى لكلٍّ من العروض و الضّرب ، وهذا ما ينسجم مع كثيرٍ من الانفعالات التي عبّر عنها العبّاس في شعره ، كما في قوله : (من الوافر)

خَيَالُكِ حِينَ أَرقُدُ نُصْبَ عَينِي إلى وقتِ انتِبَاهِي لا يَـزولُ

وَ لَيسَ يَزُورُنِـي صِلَةً وَ لَكِنْ حَدِيثُ النّفسِ عَنكِ بِهِ الوصُولُ [24]

يرتقي الشّاعر في البيتين السّابقين إلى أعلى مراتب الغزل العذري عذوبةً و رقّةً عندما يتحدّث عن طيف محبوبته الذي يلازمه دائماً ، وليس معنى ذلك من شوقها إليه ، و إنّما لكثرة حديثه عنها ، و هي صورةٌ تكاد الألحان الشّجيّة تصدح منها مع كلّ تفصيلةٍ من تفاصيلها ، إذ يمزج الشّاعر بين عذوبة الألفاظ و رقّة المعاني من جهة و بين إطراب الإيقاع الموسيقي للبحر الوافر من جهةٍ أخرى ، في عملية تناغمٍ تشدو بها المقاطع الصّوتيّة التي تتبدّل معها درجة الصّوت ، و في لحظة ترقّبٍ مع كلّ فاصلةٍ لما سيحمله النّغم بعدها ، فجاءت حركة الإيقاع متواترةً تميل في نهايتها إلى الخمود عند كلّ سببٍ خفيف ، ويسبق هذا الخمود صعودٌ في الصّوت مكونٌ من اجتماع مقطعٍ قصيرٍ مفتوح مع مقطعٍ طويلٍ

---

[20] – شكري عيّاد ، موسيقى الشّعر العربي ، ص 164 .

[21] – انظر ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر و نقده ، ج 1\ ص 220 .

[22] – ابن منظور: لسان العرب ، ج 54 \ ص 4882.

[23] – إميل يعقوب و ميشال عاصي ، المعجم المفصّل في اللغة و الأدب ، ص 311 .

[24] – العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 231 .

مفتوح (بَ عَيْ – يَ زُوْ – وَ لَاْ – وُ صُوْ) فكان هذا الصّعود بمنزلة بحثٍ عن بصيص أملٍ لم يتمّ العثور عليه لتأتي مرحلة خمود الصّوت و موت الإحساس بهذا الأمل ، فتبقى الصّورة سوداويّةً محافظةً على الانطباع العام الذي حرص الشّاعر على تركه في أذن القارئ من خلال إيقاع البحر الوافر .

كما يحفل ديوان العبّاس بعددٍ لا بأس به من البحور القصيرة أو المجزوءة ، مع تفاوتٍ نسبيٍّ في استخدامها من قبل الشّاعر ، و هي بحورٌ تنسب في أساسها إلى البحور الطّويلة إلّا أنّه أُسقطت منها تفعيلةٌ في كلّ شطر ، و هذه البحور القصيرة « لم تكن مألوفةً في الشّعر القديم ، ولا سيّما الجاهلي وشعر صدر الإسلام . ثمّ بدأ الشّعراء يُعنون بها أو ببعضها بعد ذلك ، و نظموا منها أشعاراً كثيرةً و قصائد متعددةً حين بدأ النّاس يتغنّون بالأشعار ، وكثُر تلحينها في عصور الغناء و الطّرب أيام العباسيين » [25] ، و قد أدرك العبّاس ما لهذه البحور المجزوءة من أثرٍ في الذّوق العام للمجتمع الذي لم يعد بعضٌ منه يستسيغ المطوّلات من الشّعر ، وهي فئة تشكّل نسبةً لا بأس بها من المجتمع العبّاسي آنذاك ، و جاء شيوع هذا النّوع من الأوزان في ديوان العبّاس من منطلق حرصه على نقل رسائله إلى أطياف المجتمع عامّة بغية التأثير عليها ، نظراً لسهولة وصولها إلى النّاس من خلال تلحينها و غنائها من قبل المغنّين و الجواري ، ويسيطر مجزوء البحر الكامل نسبيّاً على استخدام العبّاس لهذه البحور ، وتفعيلاته :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

و يعود حرص العبّاس على استخدام هذا البحر بكثرة إلى وقعه الرّقيق في أذن السّامع الذي يطرب لعذوبة إيقاعه و تنوّع مقاطعه الصّوتيّة ، و من ذلك قوله : (من مجزوء الكامل)

يَأتي الكِتَابُ عَنِ الحَبِيْ بِ مُمَثّلاً فِيهِ ضَمِيرُهْ
يَحكِي السّرابُ بِوَعدِهِ مَا يَنقَضِي أبَداً غُرورُهْ
فَيَسُرّنِي و يَهِيجُ لِي حُزْنَاً إذا قَلَّتْ سُطورُهْ [26]

يوظّف الشّاعر في الأبيات السّابقة إيقاع البحر الشّعري في خلق انطباعٍ موسيقيٍ يطرق سمع القارئ ، وينساب في وجدانه بكل سلاسةٍ ، فيدغدغ مشاعره ، إذ يتكامل الإحساس بإيقاع البحر من خلال المقطع القصير المفتوح والمقطع الطّويل المفتوح و السبب الخفيف مع رقّة الألفاظ و سهولتها ، مما يخلق نوعاً من الانسجام بين أصوات المقاطع والفواصل الزّمنيّة بينها ، و تعزّز ظاهرة التّدوير في البيت الأوّل الشّعور باللذة لدى السّامع من خلال الامتداد الصّوتي الذي يكشف عن عمق الإحساس الصّادر عن ذات الشّاعر ، و هذا ما يجعل هذا النّمط من البحور الغنائيّة أكثر تأثيراً و شموليّةً في الوصول إلى أذن السّامع الذي تطرب آذانه لتلك الألحان ، فيتلقّف المعاني ، و يتأثّر بها ، وبالتالي تكون الرّسالة التي أراد العبّاس إيصالها إلى المتلقي قد دخلت وجدانه عبر سمعه دون تكلّفٍ ، وطرقت مشاعره دون استئذان .

كما يبدي اعتماد العبّاس على البحور القصيرة رغبةً في الإيجاز لبلوغ المعنى المراد بسرعة في ذهن القارئ ، فجاء إيقاع هذه البحور سريعاً على شكل ضرباتٍ متتابعةٍ لا تكلّف فيها ، تختصر الزّمن ، و تبعد السّامع عن ترقّب المعنى فلا يُصاب بالملل ، و مجزوء الوافر من البحور التي استند إليها الشّاعر لإيجازها ، وسرعتها في الوصول إلى سمع القارئ ، و يقتصر على تفعيلتين في كلّ شطرٍ هما :

---

[25] – **إبراهيم أنيس ، موسيقى الشّعر ، ص 104 .**

[26] – **العبّاس بن الأحنف ، الدّيوان ، ص 150 – 151 .**

مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن

و من ذلك قوله : (من مجزوء الوافر)

وِصَالٌ كَانَ فَانْقَطَعَا فَصِحْتُ لِبَيْنِهِ جَزَعَا

وَ وَجْدٌ يَا ظَلومُ بِكُمْ أَصَابَ القَلبَ فَانْصَدَعَا

تَقَسَّمَنِي الهَوَى قِطَعَا فَلَمْ أَرَ مِثْلَ مَا صَنَعَا

وَ أَبدَعَ لِي بِهَجْرِكُمْ بَلايَا صَاغَهَا بِدَعَا [27]

تقوم الأبيات السّابقة على المعاني الموجزة و المختصرة في تراكيب صغيرة يتمخّض عنها إيقاعٌ سريعٌ يلبّي طبيعة تلك المعاني ، إذ تتابع إيقاعات الكلمات من خلال فواصل زمنية بسيطة نتيجة سرعة الانتقال بين تركيبٍ و آخر من خلال استخدام فاء الاستئناف (فانقطعا – فصحت – فانصدعا – فلم أرَ) مما خلق نوعاً من سهولة العبارة و وضوح المعنى أمام القارئ ، فيصل إلى لحظة الوعي الشّعوري دون عناء أو تكلّفٍ بإيقاعٍ سريعٍ ينسجم مع الموقف الشّعري .

2 – القافيـة :

تعدّ القافية ركناً مهمّاً من الأركان التي يقوم عليها الشّعر ، و هي من حدّ الشّعر الذي عرّفه قدامة بن جعفر بقوله : « إنّه قولٌ موزونٌ مُقَفّى يدلُ على معنى .... و قولنا مقفّى : فصلٌ بين ما له من الكلام الموزون قوافٍ ، وبين ما لا قوافي له ، ولا مقاطع . » [28] و حذا ابن رشيقٍ حذو قدامة في عدِّ القافية من حدّ الشّعر بقوله : « الشّعر يقوم – بعد النّية – من أربعة أشياء ، وهي : اللفظ ، و المعنى ، و الوزن ، و القافية ، هذا هو حدّ الشّعر . » [29] ، فالقافية شريكة الاختصاص بالشعر ، ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزنٌ وقافية ، وهذا رأي من يرى أنّ الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه ، كما أشار سيد البحراوي إلى هذا الاختلاف في تعريف القافية ، بقوله : « تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، إذ يراها الأخفش آخر كلمةٍ في البيت ، ويراها آخرون مساوية للروي أي آخر حرفٍ صحيحٍ (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل – وهو التعريف الأكثر شيوعاً – : (مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحّرك قبل آخر ساكنين في البيت) ، وأيّاً كان التعريف المعتمد لدى العروضيين ، فإنّه لا خلاف على ضرورة لزوم ما يتفق على أنّه القافية في نهاية كلّ بيت دون إخلالٍ أو تغييرٍ ، ولذلك فإننا حين نراجع ما يتفق عليه العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كلّ بيتٍ نجد أنّ تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدّقيق بالفعل .» [30] ويرى إبراهيم أنيس : « أنّ القافية ليست إلا عدّة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ ، وبعد عددٍ معيّنٍ من مقاطع ذات نظامٍ خاصٍ يسمى بالوزن . » [31] وربّما يمكن القول : إنّ القافية هي ذلك العنصر الصّوتي الذي يتكرر إيقاعه مع نهاية كلّ بيت شعري .

---

[27] – **المصدر السابق ، ص 175 .**

[28] – **قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، ص 15 .**

[29] – **ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشّعر و نقده ، ص 193 .**

[30] – **سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 86 .**

[31] – **إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 244 .**

و لا يقف خلاف النّقاد حول القافية عند تعريفها ، بل يمتد إلى علاقتها بالمعنى ، إذ يشير ابن طباطبا إلى ضرورة توافق القوافي مع المعنى ، بقوله : « فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدةٍ مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثراً ، و أعدّ له ما يُلبّسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يُسلِسُ له القول عليه ، فإذا اتّفق له بيتٌ يُشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فِكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ أو ترتيبٍ لفنون القول فيه . » [32] و يرى قدامة بن جعفر ضرورة أن : « تكون القوافي متعلّقة بما تقدّم من معنى البيت تعلّق نظمٍ له و ملائِمةٍ لما مرّ فيه . » [33] و أنكر ذلك كثير من النّقاد المعاصرين الذين يرون أنّ : « ليس من قاعدةٍ تربط حروف القوافي بموضوع الشّعر .»[34]

و بصرف النّظر عن هذا الخلاف ، يبقى للقافية بوصفها عنصراً صوتياً دورٌ مهمٌّ في بناء المعنى في أذن القارئ بما تحمله من إحساسٍ بالصّوت دون سماعه بمجرّد قراءتها ، فكانت بذلك من العوامل التي استغلّها الشّعراء في إحاطة معانيهم بالمؤثّرات التي من شأنها تعزيز تلك المعاني في ذهن القارئ ، و قد أدرك العبّاس بن الأحنف أهمية الإيقاع الصّوتي للقافية في تحديد معالم الانفعال الشّعري الذي يجسّد رؤيته ، و علاقته مع محيطه ، من خلال الانطباع الموسيقي الجميل الذي تتركه في أذن المتلقي . إذ يبدأ دور القافية من طابعها الصّوتي الذي يعتمد التّكرار المنتظم عروضيّاً في نهاية كلّ بيت ، و هذا التّكرار الصّوتي يخلق إيقاعاً خاصّاً يرتبط ارتباطاً مباشراً بالموقف الانفعالي للشّاعر ، كما في قوله : (من الطّويل)

خَليلَـيَّ مَـا لِلعَـاشِـقِينَ قُلُـوْبُ وَ لا لِلعيونِ النَّـاظِـراتِ ذُنُـوْبُ
و يَا مَعشَرَ العُشّاقِ مَا أوجَعَ الهَوَى إذا كـانَ لا يَلقَـى المُحِبَّ حبِيْبُ
عَدِمْتُ فُؤَادِي ! كَيفَ عَذّبَهُ الهَوَى ! أَمَـا لِفُؤَادِي مِـنْ هَـواهُ نَصِـيْبُ ؟ [35]

تجسّد الأبيات السّابقة لحظةً من أقسى لحظات الانفعال الوجداني التي تُبنى على محاسبة الذّات ، و هذا ما يستدعي نوعاً خاصّاً من الإيقاع تتفاعل فيه الوحدات الصّوتية المتتابعة مع العناصر اللغويّة لإخراج النّص الشّعري بطابعٍ موسيقيٍ ينساب في أذن السّامع ، و يكرّس حال الحزن و الألم التي تعصف بالشّاعر ، و تؤدّي القافية في هذا السّياق دوراً هامّاً من خلال التّكرار المنتظم للوحدات الصّوتيّة ، و إذا ما اعتمدنا تعريف الخليل تكون القافية في هذه الأبيات (نُوْبُ ، بِيْبُ ، صِيْبُ) ، وهي مكوّنةٌ من : مقطع طويل مفتوح (ص ح ح) + مقطع قصير مفتوح (ص ح) يتكرران مع نهاية كلّ بيت ، إلا أنّ وحدة المقاطع بين القوافي لم تمنتع من وجود قيمٍ موسيقيّةٍ تتمخض عن إيقاعٍ خاصٍّ بكل قافية ، ويعود ذلك إلى طبيعة السّياق الشّعري المرافق للموقف الانفعالي عند الشّاعر ، إذ يختلف هذا الموقف بين خطاب الخليلين ، وبين خطاب معشر العشّاق من خلال ارتفاع تدريجي في إيقاع القافية التي تجسّد عمق التّجربة الشّعوريّة و النّهاية التي ينشدها الشّاعر ، و يستمرّ ارتفاع الإيقاع مع انتقال الخطاب إلى مرحلةٍ تتطلب قيماً موسيقيّةً أعلى تتناسب مع خطاب الذّات و لوم النّفس ، ويبلغ الإيقاع ذروته مع الاستفهام وإثارة الأسئلة التي يبحث الشّاعر عن أجوبةٍ لها ، لتحقق القافية بذلك هدفين أساسيين سعى إليهما الشّاعر، أولهما : تثبيت المعنى المرافق للموقف الانفعالي في ذهن القارئ من خلال اللذة المرافقة للإحساس الموسيقي بتكرار المقاطع الصّوتية المتماثلة للقافية،

---

[32] – **ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 43 .**

[33] – **قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 190 .**

[34] – **محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 443 .**

[35] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 50 – 51 .**

و ثانيهما : أنّ القافية أدّت دوراً هامّاً في تنظيم الارتفاع التدريجي للإيقاع الشّعري لموسيقى القافية ، وهذا ما يعني تهيئة أذن السّامع لتلقي الإحساسات تبعاً لأهمّيتها ، و ربّما كان ذلك من أهم العوامل التي دفعت العبّاس إلى العناية بصياغة قوافيه . فالجانب الموسيقي يرتبط « بقيمةٍ جماليّةٍ متميّزةٍ لا تفارق التّكرار و التّنوع ، داخل نظامٍ متناسبٍ ينطوي على لذّةٍ ، و تتجاوب فيه الخصائص المستقلّة للوزن و القافية مع المعنى المستقل . » [36]

كما تؤدّي القافية في شعر العبّاس دوراً آخر في رسم معالم جماليات الإيقاع الشّعري عنده من خلال الانسجام القائم بين الكلمات التي تنتمي إليها القافية على المستوى السيميائي ، إذ يمكن أن نلحظ وجود علاقةٍ بين هذه الكلمات على مستوى البناء الصّرفي ، أو الوظيفة النّحوية ، كما في قوله : (من الطّويل)

عَفَا اللهُ عَمَّنْ لَمْ يَزُرنِي مُوَدِّعَـاً فَقَدْ قَرِحَتْ مِنـهُ لِذَاكَ مَدَامِعُـه

غَزَالٌ رَعَى نَبْتَ العِرَاقِ و طُرْقُهُ رِحَابٌ فَأمسَتْ في الحِجَازِ مَرَاتِعُه

طَرِبْتُ إلى أهْلِ الحِجَازِ و قَد بَدَا سُهَيلُ اليَمَانِي و اسْتَهَلَّتْ مَطَالِعُه [37]

جاءت الأبيات السّابقة في قافيةٍ مطلقةٍ (حرف الرّوي فيها متحرّكٌ) و لحقت بها الهاء السّاكنة كحرف وصلٍ ، وبالعودة إلى الأبيات السّابقة نرى أنّ الكلمات التي تنتمي إليها القوافي (مدامعه ، مراتعه ، مطالعه) جاءت في معظمها على وزن منتهى الجموع (مفاعل) الذي يشير إلى الكثرة أو تكثير القليل لتقريب الفائدة أو المبالغة في شيءٍ ما ، و تنسجم هذه الصّيغة الصّرفية مع السّياق الدّلالي للأبيات ، إذ تشير (مدامعه) إلى جانبٍ زمانيٍ أكثر من أن يكون مكانيّاً للدلالة على كثرة الأيام التي بكى فيها ، كما تدلّ كلمة (مراتعه) على تعدد الأماكن التي نزلت بها المحبوبة، فلم يعد قادراً على تتبعها ، أمّا إشارته إلى نجم سهيلٍ فقد دلّت (مطالعه) على كثرة الليالي التي سهر فيها يراقبه ، إذ تتبدّل مطالع هذا النّجم بمرور الأيّام و تعاقب الشّهور ، هذا على المستوى الصّرفي ، أمّا على المستوى النّحوي فقد جاءت هذه الصّيغة (مفاعل) مسنداً إليه للدّلالة على أنّه نقطة الارتكاز في بناء المعنى الشّعري الذي يعمل الشّاعر على إيصاله إلى ذهن المتلقّي ، و هذا ما خلق نوعاً من الانسجام بين القافية والكلمات التي تنتمي إليها من جهة ، وبين المعنى الشّعري من جهةٍ أخرى ، فتكون بذلك مثار إعجابٍ من قبل القارئ ، ومدعاةً للتعمّق أكثر في النّص الشّعري .

و للقافية في شعر العبّاس دورٌ مهمٌ يتعلّق بالجانب الدّلالي للكلمات التي تنتمي إليها القافية و علاقتها بالمعنى ، و في هذا السّياق يرى جان كوهن : « أنّ القافية ليست أداةً أو وسيلةً تابعةً لشيءٍ آخر ، بل هي عامل مستقل ، صورةٌ تضاف إلى غيرها ، و هي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى . » [38] و هذه العلاقة لم تكن لتبصر النّور لولا وقوعها في سياقٍ شعريٍّ يبرر المناسبة بين الصّوت و المعنى ، و كثيراً ما كانت الوحدات المعجميّة للكلمات التي تنتمي إليها القافية في شعر العبّاس تحيل على قراءاتٍ متعددةٍ تشير إلى البعد الدّلالي للنّص الشّعري ، كما في قوله : (من الهزج)

بَكَتْ عَينِي لأنواعٍ مِنْ أحْزَانٍ و أوجَاعِ

أعِيشُ الدَّهرَ إنْ عِشْتُ بِقَلبٍ مِنكِ مُرتَاعِ

---

[36] – **جابر عصفور ، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط5 ، 1995 م ، ص 331 .**

[37] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 177 .**

[38] – **جان كوهن Jean Cohen ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1986 م ، ص 74 .**

و إنْ حَلَّ بِـيَ البُعـدُ سَيَنعَانِـي لَكِ النَّاعِي [39]

تقوم الفكرة العامّة للأبيات السّابقة على الإحساس بالحزن والألم ، فجاءت الكلمات التي تنتمي إليها القافية تحمل نفس الدّلالات التي بنيت عليها المقطوعة الشّعرية (أوجاع – مرتاع – النّاعي) ، فالكلمات السّابقة تحيل على جانب دلالي ينسجم مع الإحساس بالحزن ، و الألم . و في جانبٍ دلاليٍ آخر يمكن تتبع العلاقة بين الكلمات التي تنتمي إليها القافية و المعنى من خلال الشّعور بالشوق و الحنين ، كما في قوله : (من الخفيف)

مَجلِسٌ يُنسَبُ السُّرورُ إلَيـهِ بِمُحِبٍّ رَيحَانُـهُ ذِكـرَاكِ

كُلَّمَا دَارَتِ الزُّجَاجَـةُ زَادَتْ هُ اشتِيَاقاً و حُرْقَةً فَبَكَاكِ

فَتَمَنَّيْتُ أنْ يُغَشِّيَنِي اللّـــهُ نُعَاسَاً لَعَلَّ عَينِي تَرَاكِ [40]

يمكن وضع الأبيات السّابقة ضمن إطارٍ عامٍّ عنوانه الشّوق و الحنين ، و في هذا السّياق جاء كلمات القافية متناسبةً مع هذا العنوان (ذكراكِ ، بكاكِ ، تراكِ) إذ تُحيل هذه الكلمات على الشّوق و الحنين إلى المحبوبة التي وجّه مشاعره إليها عبر ضمير المخاطب الكاف الذي هو روي القافية ما يعزز وجود رابطٍ بين القافية و المعنى ، و لم تغب علاقة القافية بالمعنى عن ظاهرة الرّسول التي فرضت نفسها بقوةٍ في شعر العبّاس الذي وظّف إيقاع القافية دلالياً لتثبيتها في ذهن القارئ ، كقوله : (من الخفيف)

إنّهُم إنْ رَأوا لَدَيكِ رَسُولِي حَقَّقُوا مَا رَأوا و كانَ دَلِيلا

فَانظُرِي مَنْ رَأيتِ للسِّرِّ أهلاً فَاجعَلِيهِ إلَى رَسُولِي رَسُولا [41]

ظهرت صورة الرّسول بكثرة في شعر العبّاس ، وتنوّعت وظائفها و أهدافها ، و شكّلت كلمات القوافي الخاصّة بتلك الصّورة إيقاعاً يتردد صداه في أذن السّامع ، ويثبت المعنى الذي تُحال إليه هذه الكلمات ، فصورة الرّسول في البيتين السّابقين بأنّ وجود الرُّسُل بينهما إشارةٌ يتلقّفها الآخرون إلى علاقة الشّاعر بمحبوبته ، و قد جاءت الكلمتان اللتان تنتمي إليهما القافية متناسبتين مع الصّورة السّابقة (دليلا – رسولا) و كلتاهما تُحيلان إلى معنى العلاقة بين المُحبّين ، فالمعنى « هو المراد الذي يجوب داخل أحشاء اللفظ ، و المضمون الذي يحمله اللفظ بين جنباته بحكم طبيعته الصّوتية و الصّرفية ، أو التلازم بينهما في العرف اللغوي . » [42] لتحقق القافية بذلك غرضاً هامّاً من خلال انسجامها مع المعنى الشّعري ، فتثير شعور القارئ بالطّرب و اللّذّة بآنٍ معاً .

3 – الرّويّ :

يُعدّ الرّوي الرّكن الأساس في القافية، فإليه تنسب القوافي، وبه تسمّى قصائد عمود الشّعر العربي، والرّويّ : « حَرف القافية، و قال الأخفش : الرّويّ : الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة .»[43] ، و هو : « الحرف الذي تتأسس عليه

---

[39] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 180 . مرتاع : ارتَاعَ منه و له ، و روّعه فتروّع : أي تفزّع ، و رُعْتُ فلاناً و رَوّعتُه فارتَاع ، أي أفزعته ففزِع ، انظر لسان العرب ج 20 \ ص 1777 .**

[40] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 205 .**

[41] – **المصدر السابق ، ص 227 .**

[42] – **عبد الغفار حامد هلال ، علم الدلالة اللغوية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، ط 1 ، 2013م ، ص 13 .**

[43] – **ابن منظور ، لسان العرب ، ج 20 \ ص 1786 ، مادة روي .**

القافية، فتنسب إليه ، فيُقال لها : رائيّةً ، أو بائيّةً ، أو داليّةً ، أو ميميّةً ، أو لاميّةً ، إذا كان حرف الرّويّ راءً ، أو باءً، أو دالاً ، أو ميماً ، أو لاماً ....الخ .» [44]

و الرّويّ كحرفٍ لُغوي يكتسب طابعاً موسيقيّاً ، وإيقاعاً خاصّاً من خلال تموضعه آخر البيت الشّعري ليكون بمنزلة النّهاية التي تستقرّ عندها المعاني ، و تنجلي معها الانفعالات التي سيطرت على الشّاعر على امتداد البيت الشّعري ، و الرّوي كحرفٍ من حروف القافية لم يخضع لانتقاء الشّاعر و اختياره ، بل جاء منسجماً مع قافيته في لحظة الدّفق الشّعري ، و متناسباً مع المعاني و الانفعالات من خلال طبيعة الصّوت التي يمتلكها كلّ حرفٍ ، و الامتدادات الصّوتيّة لحروف الرّويّ السّاكنة في القوافي المقيّدة ، و المتحرّكة في القوافي المطلقة ، و الموصولة في القوافي التي تَبِع رويَّها حرفُ وصلٍ كالألف ، أو الهاء ، أو الواو ، أو الياء ، و يعكس ذلك مدى أهميّة الدّور الذي يؤدّيه حرف الرّوي مع غيره من العناصر الموسيقيّة كالوزن و القافية في بناء الجملة الموسيقيّة التي تعدّ جزءاً همّاً من بنية النّص الشّعري . و لا يقتصر الدّور الموسيقي للرويّ على امتداداته الصّوتيّة بل يضطلع الرّويّ بدورٍ آخر من خلال تكراره على امتداد القصيدة ، بقول إبراهيم أنيس في الرّويّ : « و أقلّ ما يمكن أن يُراعى تكرّره ، وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصّوت الذي تُبنى عليه الأبيات ، ويُسمّيه أهل العروض بالرّويّ . فلا يكون الشّعر مُقفّىً إلا بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرر في أواخر الأبيات . » [45]

و ، يكتسب الرّويّ في شعر العبّاس بن الأحنف أهميّةً إيقاعيّةً خاصّة لا تقل عن الأهميّة الإيقاعيّة للقافية ، إذ ساهم بشكلٍ كبيرٍ في رصد انفعالات الشّاعر ، و في إعطاء الإيقاع إحساساً بالمعنى ، و لمحةً جماليّةً يطرب لسماعها القارئ و ينفعل معها . و يقدّم الجدول التّالي إحصاءً لحروف الرّويّ في شعر العبّاس للوقوف على أهم حروف الرّويّ في شعره ، و انعكاس ذلك على القيمة الإيقاعيّة لموسيقى البيت الشّعري :

م	صوت الرّويّ	عدد المقاطع	عدد الأبيات	النسبة المئويّة
1	الألف	11	57	%1,86
2	الباء	110	593	%19,42
3	التاء	14	77	%2,52
4	الثاء	1	4	%0,13
5	الجيم	2	8	%0,26
6	الحاء	14	58	%1,89
7	الدّال	63	338	%11,07
8	الرّاء	88	500	%16,37
9	الزّين	1	10	%0,32
10	السّين	23	90	%2,94
11	الضّاد	2	7	%0,22
12	الطّاء	1	3	%0,09

[44] – إميل يعقوب و ميشال عاصي ، المعجم المفصل في اللغة و الأدب ، ص 689 .

[45] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 245 .

13	العين	23	127	%4,15
14	الفاء	18	104	%3,40
15	القاف	27	141	%4,61
16	الكاف	13	47	%1,53
17	اللام	51	257	%8,41
18	الميم	49	241	%7,89
19	النون	65	309	%10,12
20	الهاء	11	74	%2,42
21	الواو	1	4	%0,13
22	الياء	1	4	%0,13
المجمـوع		589	3053	%100

يقدّم الجدول السّابق لمحةً عن حروف الرّويّ التي ارتفعت نسبتها في شعر العبّاس ، وهي : (الباء ، الرّاء ، الدّال ، النّون ، اللام ، الميم) ، و جميعها من الأصوات المجهورة ، التي يمكن تصنيفها في قسمين : أصواتٌ انفجاريّةٌ تُحدِث صوتاً شديداً نتيجةً لحبس الهواء المندفع من الرّئتين كصوتي : (الباء ، و الدّال) ، و أصواتٌ متوسطةٌ ليست شديدةً و لا رخوةً لسماحها بمرور الهواء من دون حدوث أيّ نوعٍ من الصّفير أو الحفيف[46] ، كأصوات (الرّاء ، و النّون ، واللام ، و الميم) ، و يعكس هذا الاختلاف نوعاً من التّناسب بين الانفعال النّفسي و إيقاع الرّوي في شعر العبّاس ، فالحروف الانفجاريّة تحمل شحنةً انفعاليّةً نتيجةً لتقلّبات مشاعره ، و يعبّر صوتها الانفجاري عن صرخةٍ وجدانيّةٍ تعلن رفضه واقعه و تمرّده عليه ، كما في قوله : (من الطّويل)

تَقَرّبْتُ بِالإحسَانِ مِنهَا فَزَادَنِي بِعَاداً فَمَا أدرِي بِمَا أتَقَرّبُ ! [47]

أو في قوله : (من الرّمل)

هَذهِ نَفسِي لَكُمْ مَوهُوبَةٌ خَيرُ مَا يُوهَبُ مَا لا يُسْتَرَدُّ [48]

فحرفا الرّويّ (الباء ، الدّال) في الأبيات السّابقة اتّسمت بإيقاعٍ أقرب ما يكون إلى الحزن و الألم ، و شكّل صوتها الانفجاري نهايةً لبلوغ صوت الشّاعر أذن السّامع ، فكانا منسجمين مع الانفعال النّفسي عند الشّاعر .

و تلتقي حروف الرّوي ذات الأصوات المتوسّطة الشّدة (الرّاء ، النّون ، اللام ، الميم) مع نظرائها الانفجاريّة باتّسامها بإيقاعٍ يحمل طابع الحزن ، و المعاناة ، و الألم في شعر العبّاس ، لما تتميز به هذه الأصوات من إيقاعٍ عذبٍ تستسيغه الأذن لرقّته ، كما في قوله : (من الكامل)

قُلْ مَا بَدَا لَكَ أنْ تَقُولَ فَرُبَّمَا سَاقَ البَلاءَ إلى الفَتَى المِقدَارُ [49]

---

[46] – **انظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، د ط ، د ت ، ص 24– 26 .**

[47] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 59 .**

[48] – **المصدر السابق ، ص 103 .**

[49] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 117.**

أو في قوله: (من الخفيف)

إنْ تَسِرْ فَوزُ لا أُرِدْ بَعدَهَا العَيْ شَ ، و نَفْسِي لِبَينِهَا سَتَبِينُ [50]

أو في قوله : (من الطويل)

لَعَلَّ الذي أنْسَى ظَلُومَ مَوَدّتِي سَيَذكُرُهَا يَومَاً بِعَطفٍ و إقْبَالِ [51]

أو في قوله : (من البسيط)

نَفْسِي تَقِيكَ مِنَ المَكرُوهِ طائِعَةً لِيَهْنِكَ الوُدُّ وُدٌّ غَيرُ مُقْتَسَمِ [52]

تحمل الأبيات السّابقة شحنةً عاطفيّة مؤثّرةً ، وانفعالاً نفسيّاً يوحي بعمق الإحساس بالألم و المعاناة ، و وصول هذا الإحساس إلى أذن السّامع يقتضي وجود نوعٍ خاصٍّ من الإيقاع الحزين ينسجم مع هذا الإحساس الذي يعبّر عن حجم الانكسار النّفسي عند الشّاعر ، و ربّما كان هذا ما يفسّر استخدامه لحروف الرّوي المتوسّطة الشّدة التي تسمح بخروج الهواء المندفع من الرّئتين دون عوائق أو جهدٍ لم يعد الشّاعر قادراً على بذله ، كما أنّ الصّوت الذي تطلقه هذه الحروف (الرّاء ، و النّون ، واللام ، و الميم) فيه من العذوبة ما يتناسب مع طبيعة المعنى الشّعري و الانفعال النّفسي عند الشّاعر ما يجعله أكثر ملاءمةً ليجسّد النّهاية الموسيقيّة للبيت الشّعري ، وربّما فسّر ذلك استخدام الشّاعر لحروف الرّويّ ذات الأصوات المجهورة بكثافة .

و من جانبٍ آخر تتمتّع حروف الرّوي بميزةٍ نجدها في الشّعر العمودي عامّةً هي تكرار ترديد لفظٍ واحدٍ على امتداد القصيدة عمودياً كنوعٍ من الإيقاع ، ليكون حرف الرّويّ بذلك عامل وحدةٍ و تمركزٍ يُتوقّع حدوثه مع نهاية كلّ بيت شعري ، ومن هذا المنطلق وظّف العبّاس حروف الرّويّ في شعره لتتكامل مع الجملة الموسيقيّة للبيت الشّعري ، ولتخلق إيقاعاً يتوقّع السّامع تكراره ، وبالتالي توقّع الشحنة العاطفيّة المصاحبة لهذا الإيقاع ، والذي يؤدّي بدوره إلى تثبيت المعنى في أذن المستمع و ذهنه ، كما في قوله: (من الطّويل)

تُحَدِّثُ عَنَّا في الوجُوهِ عُيُونُنَا و نَحنُ سُكُوتٌ و الهَوَى يَتَكَلّمُ

و نَغضَبُ أحيَاناً و نَرضَى بِطَرْفِنَا و ذَلِكَ فيمَا بينَنَا ليسَ يُعْلَمُ

إذا مَا اتَّقَينَا رَمْقَةً مِنْ مُبَلِّغٍ فَأعيُنُنا عَنَّا تُجِيبُ و تَفْهَمُ

[50] – المصدر السابق ، ص 260 .

[51] – المصدر السابق ، ص 220 .

[52] – المصدر السابق ، ص 237 .

و إِنْ عَرَّضَ الوَاشِي صَفْحَنَا تَكَرّمَاً و ذُو الوُدِّ عَنْ قَولِ العِدا يَتَكَرَّمُ [53]

يقدّم الشّاعر في الأبيات السّابقة عرضاً موجزاً عن طبيعة العلاقة بينه و بين محبوبته ، مما يفسّر اعتماده على الفعل المضارع في آخر كلّ بيتٍ لبثّ الحيويّة و الحركة اللتين تجسّدان تلك العلاقة ، و في هذا السّياق جاء حرف الرّوي (الميم) متناسباً مع هذه الحركة ، و(الميم) : « صوتٌ مجهورٌ لا هو بالشّديد ، و لا بالرّخو ؛ بل مما يسمّى بالأصوات المتوسطة » [54] و هذه الطبيعة الصّوتيّة لحرف الميم حملت إيقاعاً متوازناً ينسجم تكراره مع طبيعة عرض الأحداث الخاصّة بتلك العلاقة لإيحائه بتوقع مزيدٍ من التّفاصيل في أذن المستمع الذي يبقى في حال ترقّبٍ ، وانتظارٍ، و شوقٍ لمزيدٍ من الأحداث ، مما يجعله نقطة ارتكازٍ تنتهي عندها أحداثٌ ، و تبدأ منها أحداثٌ أخرى ، ليحظى حرف الرّويّ بتكراره ببعدٍ جماليٍ كنوعٍ من التّرجيع المتّسق الذي يعني في علم الجمال : « التّكرار الموزون لوضعٍ أو مركز قوّةٍ في حركات الرّقص أو أصوات الموسيقى ، فهو تناظرٌ زمني يقابله في الطّبيعة توقّف الحركة أمام حاجزٍ ثمّ متابعتها ، وجماله قائمٌ في لذة الانتظار لما نستبق حدوثه .» [55] فشعور المتلقّي باللّذة إحساسٌ يرتبط بإبداع الشّاعر ، و حروف الرّوي في شعر العبّاس حظيت باهتمامٍ واسعٍ من قبله لدورها البنّاء في خلق إيقاعٍ موسيقيٍ يلذّ المتلقّي ، وينسجم مع المعاني التي طرقها الشّاعر .

الخـاتمـة

يعدُّ الإيقاع الخارجي في شعر العبّاس بن الأحنف ظاهرةً صوتيّةً تحمل بُعداً إيقاعيّاً يتناسب مع المعاني ، و يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرسالة التي أراد العبّاس إيصالها إلى القارئ من خلال عددٍ من الظّواهر العروضيّة كالبحر ، والقافية ، و الرّويّ ، و قد أفضت هذه الدّراسة إلى عددٍ من النتائج التي يمكن إيجازها في الآتي :

1 – أظهر البحث أهميّة الإيقاع في بناء الجُمل الموسيقيّة داخل البيت الشّعري ، وتكاملها مع البنية الدّلاليّة في التأثير في المتلقّي من خلال طبيعة الصّوت المنبثق عن الظّواهر العروضيّة كالبحر ، والقافية ، و الرّويّ .

2 – أكّد البحث أنّ لبحور الشّعر في شعر العبّاس ارتباطاً وثيقاً في خلق إيقاعٍ يتناسب مع الانفعال الوجداني عنده من خلال اعتماده على عددٍ من البحور ذات المساحة الصّوتيّة الكبيرة وفق الدّراسة الإحصائيّة .

3 – شكّلت القافية في شعر العبّاس قراراً إيقاعيّاً ينسجم مع المعنى ، و يمنح البيت الشّعري نهايةً صوتيّة تؤثر في سمع المتلقّي ، و تحديداً مع القوافي ذات الصّوائت الطويلة المفتوحة التي تناسب معاني الحبّ ، و الألم ، و الشّكوى في شعر العبّاس .

4 – اعتمد العبّاس في رويّه على الحروف الانفجاريّة لتجسيد الانفعال الصّارخ المبّر عن رفضه للواقع ، و على الحروف المهموسة لتجسيد حال الانكسار و الألم ، مما يجعل المستمع يشعر بلذّة الإيقاع ، ويتأثّر به .

5 – يعدُّ الإيقاع الخارجي من العوامل التي اعتمد عليها العبّاس في التأثير في المتلقّي لما له من طابعٍ خاصٍ يعتمد على طبيعة الصّوت فيسمعه المتلقّي عن إرادةٍ أو بدونها .

---

[53] – **العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، ص 243 .**

[54] – **إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 48 .**

[55] – **يعقوب البيطار ، علم الجمال ، منشورات جامعة تشرين ، سوريّة – اللاذقية ، 2008 – 2009 م ، ص 242 .**

المصادر و المراجع

1 – إبراهيم أنيس : – الأصوات اللغوية ، مكتبة نهضة مصر ، د ط ، د ت .

- موسيقى الشّعر ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط 2 ، 1952 م .

2 – ابن رشيق القيرواني . أبو علي الحسن ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1 ، 2000م .

3 – ابن طباطبا العلوي . محمد ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ط 3 ، د ت .

4 – ابن منظور محمد ، لسان العرب ، تحقيق نخبة من الأساتذة ، دار المعارف ، القاهرة ، طبعة منقحة .

5 – إميل يعقوب و ميشال عاصي ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 ، 1987م .

6 – جابر عصفور ، مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط5 ، 1995 م .

7 – جان كوهن Jean Cohen ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط 1 ، 1986 م .

8 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، ط3 ، 1986 م .

9 – سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993م .

10 – شكري عيّاد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1978م .

11 – العبّاس بن الأحنف ، الديوان ، شرح و تحقيق عاتكة الخزرجي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ط1 ، 1954 م .

12 – عبد الغفار حامد هلال ، علم الدلالة اللغوية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، ط 1 ، 2013م .

13 – عز الدّين إسماعيل ، التّفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط 4 ، ، د ت .

14 – قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1963م .

15 – محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 6 ، 2005م .

16 – يعقوب البيطار ، علم الجمال ، منشورات جامعة تشرين ، سوريّة – اللاذقية ، 2008 – 2009 م .

Sources and references

Ibrahim Anis: - Linguistic Voices, Nahdet Misr Library, ed., dd.1 -
-Poetry Music, Anglo-Egyptian Library, 2nd edition, 1952 AD. -
2 - Ibn Rashiq Al-Qayrawani. Abu Ali Al-Hassan, Al-Umdah fi Sha'at al-Sha'ar and its Criticism, edited by Al-Nabawi Abd al-Wahid Shaalan, Al-Khanji Library, Cairo, 1st edition, 2000 AD.
3 - Ibn Tabataba Al-Alawi. Muhammad, The Caliber of Poetry, edited by Muhammad Zaghloul Salam, Mansha'at al-Ma'arif, Alexandria, 3rd edition, D.T.
4 - Ibn Manzur Muhammad, Lisan al-Arab, edited by an elite group of professors, Dar al-Ma'aref, Cairo, revised edition.
5 - Emile Yacoub and Michel Assi, The Detailed Dictionary of Language and Literature, Dar Al-Ilm Lil-Malayin, Beirut, 1st edition, 1987 AD.
6 - Jaber Asfour, The Concept of Poetry - A Study in the Critical Heritage, Egyptian General Book Authority, 5th edition, 1995 AD.
7 - Jean Cohen, The Structure of Poetic Language, translated by Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, Toubkal Publishing House, Casablanca, 1st edition, 1986 AD.
8 - Hazem Al-Qartajani, Minhaj al-Balagha wa Siraj al-Adabā', edited by Muhammad al-Habib ibn al-Khawja, Dar al-Gharb al-Islami, 3rd edition, 1986 AD.
9 - Sayed Al-Bahrawi, Prosody and Rhythm of Arabic Poetry, Egyptian General Book Authority, 1993 AD.
10 - Shukri Ayyad, The Music of Arabic Poetry, Scientific Study Project, Dar Al-Ma'rifa, Cairo, 2nd edition, 1978 AD.
11 - Al-Abbas bin Al-Ahnaf, Al-Diwan, explanation and verification of Atika Al-Khazraji, Dar Al-Kutub Al-Misria Press, 1st edition, 1954 AD.
12 - Abdel Ghaffar Hamid Hilal, Linguistic Semantics, Dar Al-Kitab Al-Hadith, Cairo, 1st edition, 2013 AD.
13 - Ezz al-Din Ismail, The Psychological Interpretation of Literature, Gharib Library, Cairo, 4th edition, D.T.
14 - Qudamah bin Jaafar, Criticism of Poetry, edited by Kamal Mustafa, Al-Khanji Library, Egypt, 1963 AD.
15 - Muhammad Ghanimi Hilal, Modern Literary Criticism, Nahdet Misr for Printing and Publishing, Cairo, 6th edition, 2005 AD.
16 - Yacoub Al-Bitar, Aesthetics, Tishreen University Publications, Syria - Latakia, 2008 - 2009 AD.