البنية الإيقاعية في شعر السموءل

أ.م. د. إياد إبراهيم فليح الباوي **أ.م. د خباب سمير كريم اللامي**
الجامعة المستنصرية /كلية الآداب الكلية التربوية – بغداد

الملخص:

هذا البحث هو قراءة تحليلية متفردة لاستجلاء إحدى البنى المكونة للتجربة الشعرية المتمثلة بالبنية الإيقاعية –على وجه الخصوص – في شعر أشهر شعراء اليهود قبل الإسلام المعروف بـ (السموءل بن عاديا)،علّها تكون إضاءة كاشفة لطبيعة الميل الإيقاعي الذي يستهوي الشاعر وشعراء هذه الطبقة عموما ، وقد ركن الباحث – توخيا للدقّة– الى أسلوب الإحصاء الشامل وعلى طول مساحة البحث لإثبات صحة النتائج تجنبا لزلاّت الأحكام الإنطباعية و الارتجالية التي قد تخل في تقييم النصوص ، مختطّا لهذا البحث طريقا يتنازعه مبحثان ، يهتمّ الأول منهما بالإطار الخارجي لهذه البنية (الأوزان والقوافي) ويتكفل الثاني بمتابعة البنية الداخلية للإيقاع باعتبارها رافدا يتمايز من خلاله الشعراء في عرض قابلياتهم من خلال عدد من الفنون والأساليب التي تعدّ إثراء لموسيقى الشعر عند السموءل ، كالتكرار ، ورد الأعجاز على الصدور والتصريع والتدوير والطباق والجناس وغيرها مما لم يحتل مساحة من صفحات البحث لمجيئه عفوا ولندرته كالترصيع مثلا .

كلمات دلالية (البنية ، الإيقاع ، الوزن ،السموءل ، الشعر)

توطئة :

هذا البحث محاولة جادّة لتسليط الضوء على واحدٍ من أبرز شعراء اليهود في عصر ما قبل الإسلام وهو (السموءل بن عاديا)،شاعر لم يشأ ناقد كابن سلاّم الجمحي أن يصنفه ضمن طبقاته الجاهلية العشر التي أقامها على أساس التشابه في الفحولة لكنّه في الوقت ذاته لم يستطع أن يتجاوزه في مصنفه (طبقات فحول الشعراء) فألحقه بواحدة من طبقاته المضافة للكتاب التي أقامها على صورة تخالف هذا الأساس من التوزيع الطبقي ، وهي مجموعة شعراء اليهود الذين لم يجعلهم في طبقة من أربعة رهط كما عودنا في منهجه الصارم في طبقاته الجاهلية والإسلامية بل جعلهم ثمانية شعراء يجمع بينهم (الدين) وليس الفحولة ، فهو يذكرهم فيقول: وفي يهود المدينة وأكنافها شعر جيد ، منهم السموءل بن عادياء والربيع بن أبي الحقيق وكعب ابن الأشرف وشريح بن عمران وشعبة بن الغريض وأبو قيس بن رفاعة وأبو الذيال ودرهم بن يزيد [1] .ولأن السموءل هو الشاعر الأبرز ضمن هذه الطبقة ممن وصل إلينا شعره فهو الأشهر والأكثر اهتماما من قبل

الرواة ؛لاتصاله بحوادث مشهورة كحادثة حصن الأبلق و ما يتصل بقصته مع الشاعر امريء القيس التي لطالما تناقلتها الألسن[2] فضلا عن أن أغلب ما يروى لغيره من شعراء اليهود لا يعدو أن يكون في أغلبه سوى مقطعات ونتف وأبيات مفردة لشعراء قد لا يعرف عن حقيقتهم ولا سيرتهم شيء ولربما يكون شعرهم هذا بقايا قصائد قد ضاع أغلبها بسبب ما لاقاه الشعر الجاهلي في طريق الرواية الشفوية الطويل من الضياع أو لعل ما أشار إليه د. جواد علي في مفصله ما يكشف السبب الأقرب في ذلك والذي يعزوه إلى مسألة ضعف إقبال اليهود على الإسلام التي كانت سببا في عدم الاهتمام بشعرهم ولولا أن أسلم بعض ذرية السموءل ولم يغادروا أماكنهم في تيماء لما وصل إلينا من شعره شيء فلم يكن هينا عليهم تركه فحافظوا عليه فكان ذلك سبب بقائه حتى يومنا هذا فضلا عن كون السموأل من سادات اليهود وأثريائهم في شمال الحجاز ، ومع هذا فأنّ ما وصلنا من شعره أصلا –أو ما تبقى منه– ليس إلاّ القليل فهو في نظر بعض العلماء مشكوك فيه كباقي شعر اليهود [3] ويضيف د. جواد علي قائلا أن رواة الشعر يروون شعرا جاهليا " زعموا أنّ قائليه هم من يهود وأكثره أبيات لشعراء لانعرف من أمرهم شيئا لعلّها بقايا قصائد ، أمّا القصائد فينسب أكثرها إلى السموءل بن عاديا صاحب الحصن الأبلق في تيماء لا يختلف في طريقة نظمه وفي تراكيبه ونسقه عن شعر الشعراء الجاهليين ولا نكاد نلمس فيه أثرا لليهوديّة ولا للعبرانية فألفاظه ألفاظ عربية صافية نقيّة مثل ألفاظ أهل الجاهلية وأفكاره على نمط أفكار الجاهليين "[4] .

إنّ شعر السموءل يعدّ بحق الأنموذج الأبرز في التعبير عن شاعرية اليهود ، وهو المعول عليه في تحديد مستوى هذه الشاعرية وخصائصها ، فلغة شعره كما يقول شارح الديوان د. عمر فاروق الطبّاع " جامعة لمرتكزات الفصاحة والبيان وفيها من البلاغة سمات أهمها البعد عن الكلفة وضروب الصنعة والغريب والحوشي والإمعان في حلاوة الجرس وتنخّل اللفظة العذبة وهي فوق ذلك سجل لمآثر العربي في عظاميته وعصاميته وتعداد أيام الغلبة ومواقف الظفر في كثير من أناة وغير قليل من الاتزان والرصانة وفي منأى عن العصبية العمياء "[5] ولكلّ هذا ولأن شعر السموءل هو الأرقى والأبرز حضورا لغة وأسلوبا وإيقاعا بين شعراء اليهود على رأي عدد من الدارسين العرب والمستشرقين[6] ،فقد استهدف هذا البحث شعره على وجه التحديد للوقوف على أبرز البنى المكونة للنص ألا وهي البنية الإيقاعيّة ،أمّا السؤال لماذا البنية الإيقاعية من دون غيرها من البنى الأخرى المكونة للنص ؟ فالجواب ببساطة هو أننا لانشك في أهمية ودور البنى الأخرى وتشابكها في خلق نسيج موحد للنصّ إلاّ أننا لا يمكن أن نتصور وجودا للشعر بمعزل عن الموسيقى ،فالأشعار تتفاضل فيما بينها بحسبما يحشّد الشعراء فيها من إيقاعات وأنغام و" ليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب " [7] فكان السعي للكشف عن طبيعة الإيقاع الخارجي والداخلي الذي نال استحسان الشاعر وأغراه في حشد أنغامه المختلفة في

إطار تجربته الشعرية يحدونا الأمل في أن تضع هذه النتائج بين أيدينا من خلال دراسة شعر السموءل –الأنموذج– حقائق يمكن الإفادة منها في سبر أغوار طبقة شعراء اليهود بعامّة ،ولا سيما أنّ الدراسات التي تناولت شعر الشاعر على قلتها تكاد أن تكون قد أغفلت هذا الجانب –الإيقاع – إغفالا تامّا ، ولمّا كان النقاد قد أقرّوا أنّ الإيقاع في الشعر هو إيقاعان، داخلي وخارجي ، فأمّا الإيقاع الخارجي فيقصدون به أوزان الشعر وعروضه وقوافيه ، وأمّا ما يعرف بالإيقاع الداخلي فهو الذي يلاحظ في تشكلات وتشابكات النص الداخلية والتجانس والتوافق والتوازن النغمي الذي يظهر من خلال تكرار الحروف والمفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها وأساليب التدوير والتصريع والتقطيع الصوتي..الخ، فقد اختط هذا البحث لنفسه خطة تقوم على مبحثين ، سيتكفل الأول منها برصد مظاهر الإيقاع الخارجي (الثابت) كالوزن والقافية وما يتصل بهما من التغيرات العروضية والعيوب ويعنى الثاني بالروافد الداخلية (المتغيّرة) للبنية الإيقاعية في شعر السموءل كالتكرار ورد الأعجاز على الصدور والطباق والجناس والتدوير والتصريع وغيرها.

المبحث الأول : الإيقاع الخارجي رافدا في تشكيل بنية شعر السموءل.

يذهب النقاد إلى أن الإيقاع بوصفه نغما متكررا يمكن أن يؤدي دورا ثنائيا في تشكيل بنية النص الشعري فبالإضافة إلى وظيفته كوسيلة للقياس – فهو يؤدي دورا دلاليا وجماليا مهما في التجربة الشعريّة ، ولاسيما أنه أول أثر يدخل ميدان الفعل ويصل تأثيره للمتلقي كما أنه يعدّ قوة الشعر وطاقته الأساسيّة [8] و " الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها ، وانما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب لهذه اللغة ، في علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية ، هذا يعني . . . أن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً " [9] فالإيقاع أعمق من ذلك ففيه تكمن " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية" [10] ولعلّ هذه الفاعلية تتبدّى لنا بشكل جلي في الشعر العمودي الموزون على وجه الخصوص ففيه " إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " [11] ولمّا كان هذا الإعتدال وحسن التركيب ينتج في المقام الأول من ائتلاف الوزن والقافية ضمن بنيته الخارجية فقد كانا موضع الاهتمام والتجويد عندهم فهما أبرز ما يقلق الشعراء ساعة النظم إذ أدركوا أنهما وسيلتهم الفعالة في ضبط ما ينظمون لمنع قصائدهم من التبعثر ، ولهذا كان سعي البحث في المقام الأول متوجها لرصد تشكيلات الوزن والقافية في شعر السموءَل وما يعتري كل منهما من تغييرات عروضية تنعكس على البناء الإيقاعي بالاستناد إلى الإحصاءات التي كشف عنها منهج الاستقراء وتحليل النصوص.

أولا : الأوزان وتشكيلاتها في شعره:

ذهب النقاد القدامى مذاهب شتى في مسألة الربط بين وزن القصيدة وموضوعها فقد استوقفتهم هذه المسألة لأهميتها وأدلى كل منهم بدلوه ، وأمّا سائر هؤلاء فقد التزموا الصمت أو أنهم أنكروا هذا الربط وكأن الأمر عندهم متروكاً لسليقة الشعراء وذائقتهم في تحديد مدى ملاءمة الموسيقى الشعرية التي يختارونها لغرضهم أو مضمونهم الشعري كابن طباطبا وأبي هلال العسكري[12] يقول د. شكري عياد " أمّا سائر النقاد العرب القدماء –غير حازم القرطاجني – فلا تكاد تجد لهم كلاما عن العلاقة بين الأوزان والمعاني " [13] فليس غير القرطاجني مع هذا الربط وكذلك بعض المحدثين[14] الذين استوقفتهم عبارة (تخير لذيذ الوزن) التي جاء بها المرزوقي في عمود الشعر حين قال " وإنما قلنا على تخيّر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لايقاعه ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه "[15] ولعلّ موضوع الربط بين الوزن والموضوع قد يكون أثرا من آثار الربط التي نجدها في لغاتٍ أخرى كاللغة اليونانية القديمة أو غيرها والتي يرتبط كل بحر من بحورها بغرض شعري معين،ونحن مع الفريق الذي لا يؤمن بوجود مثل هذه العلاقة بين الوزن والموضوع أو الغرض بل نشارك د. ابراهيم أنيس اعتقاده بأن العلاقة الأبرز التي يمكن ملاحظة تأثيرها والحديث عنها هي التي تقوم على أساس الربط بين الوزن والعاطفة فهو يقول " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النفسي وتطلّب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفّس وازدياد النبضات القلبية "[16] وقد جاء ت دراستنا لشعر السموءل كتأكيد لهذا الإعتقاد الذي يمكن ملاحظته بيسر عند استطلاع شعر شعراء ما قبل الإسلام بشكل عام ، وعلى أية حال يمكن القول أن متابعة أشعار السموءل التي لا تتعدّى في مجملها خمسة عشر نصّا[17] . موزعة بين قصيدة ومقطعة ونتفة مع غياب واضح للبيت المفرد . يكشف لنا بوضوح كيف أنّ الشاعر لم يلتزم وزنا واحدا وهو يطرح غرضه الأثير (حكمته في الحياة والموت) وإنما جاء به في أوزان شعرية مختلفة[18] وكذلك وهو يفتخر بمنقبة الكرم و قرى الاضياف ، إذ لم نجده يلتزم وزنا محددا فهو حينا يعالجه من خلال وزن الوافر[19] وحينا آخر من خلال الوزن الطويل[20] وهكذا هو لا يلتزم للموضوع الواحد وزنا واحدا ،مؤكدا الفكرة القائلة بعدم وجود قاعدة ثابتة للربط بين الوزن والموضوع .

إن الوزن بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه بحسب –كولردج – الخميرة التي لامذاق مميّز لها بذاتها ولكنها تمنح الحيوية والروح لما تضاف إليه [21] " ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى ، بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا

من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه "[22]من هنا يتضح اهتمام الشعراء بالوزن فالسموءل ومن خلال استقراء بحوره الشعرية اتضح انّه استعمل ستة بحور فقط من البحور الخليلية الستة عشر وقد عبّرت هذه التوظيفات عن طبيعة ذائقته في اختيار الوزن المناسب لتجربته والمتمثلة بـ(الطويل ، الكامل ، الوافر ، الخفيف ، المنسرح ، المتقارب) وهي مرتبة بحسب عدد الأبيات التي وردت فيها كما في الجدول الآتي :

ت	الوزن	عدد النصوص	نوع النص	عدد الأبيات الكلي	حروف الروي في نصوص كل وزن
1	الطويل	4	قصيدتان ونتفتان	53 بيت	ل+ ل+ ل+ ب
2	الكامل	5	قصيدة+3مقطعة+نتفة	27 بيت	ت+ ت+ ح+ ل
3	الوافر	2	قصيدتان	25 بيت	ت+ت
4	الخفيف	1	قصيدة	20 بيت	ت
5	المنسرح	1	قصيدة	13 بيت	ب
6	المتقارب	2	مقطعتان	8 أبيات	ق+ ب
مجموع	ستة بحور	15 نص	7 قصائد+5 مقطعات+ 3 نتف	146 بيت	5حروف فقط

أمّا التشكيلات التي جاءت عليها هذه الأوزان فيمثلها الجدول الآتي :

ت	الوزن	رقم النص في الديوان	العروض والضرب	نوعه
1	الطويل	4 12 14 اللامية المنحولة ص63	(تام) مفاعلن ---- مفاعلن (تام) مفاعلن ---- مفاعلن (تام) مفاعلن ---- مفاعي (تام) مفاعلن --- مفاعلن	نتفة نتفة قصيدة قصيدة
2	الكامل	1 7 8 10 13	(تام) متفاعلن---- متفاعلن (تام) متفاعلن ---- متفاعلْ (تام) متفاعلن ---- متفاعلْ (تام) متفاعلن ----- متفاعلْ (تام)متفاعلن ---- متفاعلن	نتفة مقطعة مقطعة قصيدة مقطعة
3	الوافر	5 9	(تام) فعولن ---- فعولن (تام) فعولن ---- فعولن	قصيدة قصيدة

4	الخفيف	6	(تام) فاعلاتن ----فاعلاتن	قصيدة
5	المنسرح	2	(تام)مفتعلن ------ مفتعلن	قصيدة
6	المتقارب	3 11	(تام) فعو -------- فعو (تام) فعو ------ فعو	مقطعة مقطعة
مجموع	ستة بحور		خمسة عشر نصا	

ومن الجدولين السابقين يمكن استنتاج الآتي :

1- تنوع شعر السموءل من حيث الطول فقد اشتمل على القصائد والمقطعات والنتف وخلا ديوانه من الأبيات اليتيمة خلوا تاما ، وأن أطول قصائده وهي (اللامية) التي أشار المحقق إلى كونها منحولة وأنها نسبت إلى السموءل وقد اكتشفها المستشرق الألماني هرشفلد في إحدى المخطوطات المكتوبة بالعبرية ويعتقد د. محمد حسين آل ياسين أن الأب لويس شيخو حاول أن ينسبها للسموءل لاثبات نصرانيته وهذا غير مجد لمخالفتها نمط وأسلوب نظم الشاعر ولأن الشاعر معروف بيهوديته[23] وهذه القصيدة لم تتجاوز (ستة وعشرين بيتا) وجاءت على وزن الطويل ، وإذا تجاوزنا هذا النص المنحول إلى نص يقاربه في الطول كان المحقق قد أثبت صحة نسبته من مصادر عدّة ،فإننا سنقف عند قصيدته (اللامية) الأخرى المشهورة التي يعدّها النقّاد من أسمى قصائده وأخلدها على مر الزمان وأكثرها دلالة على مناقب الكرم والمروءة والعزّة وهي على وزن الطويل كذلك وعدد أبياتها ثلاثة وعشرون بيتا وبهذا يكون البحر الطويل قد استحوذ لوحده على ثلث شعر السموأل فقد بلغت أبياته ثلاثة وخمسين بيتا من مجموع شعره البالغ (146)بيتا ، ويقول في مطلع لاميته هذه :

إذا المرء لمْ يدنسْ من اللؤمِ عرضهُ فكلُّ رداءٍ يرتديهِ جميــلُ[24]

2- احتل البحر الطويل وبعده بحري الكامل والوافر النسبة الأعلى في الحضور ضمن شعر السموءل، حيث ربت نسبة هذه البحور الثلاثة على ثلثي شعره ليبلغ مجموع أبياتها معا مائة وخمسة أبيات في حين توزّع باقي شعره على ثلاث بحور مثلتها قصيدة من المنسرح وأخرى من الخفيف إضافة لمقطعتين من المتقارب، وقد تحدث الشاعر في تجربة المنسرح (ذي العروض الصحيح والضرب المطوي)عن إعراضه عن أهواء النفس ورغباتها والتزام الشجاعة وتحقيق عزّة القبيلة [25]أمّا قصيدته على وزن الخفيف فقد حملت معاني الفخر والحكمة فضلا عن الأثر اليهودي فهو يعدد فيها بعض أنبياء اليهود وأسباطهم وقد لا يخفى على من يطالع هذا النصّ ما يعتريه من أسلوب يقترب من النثرية ولعلّ ذلك متأتٍ من غلبة ظاهرة (التدوير) في أغلب أبيات القصيدة لتحقيق التوافق الإيقاعي مع الموضوع الذي لم يستطع أن يسيطر عليه حتى النهاية فحصل لديه شيء من الإرباك الإيقاعي تمثل بالخروج عن الوزن فضلا عن

وقوع الشاعر في عيب (الإقواء) الذي يوجب أن يكون الروي في موضع الرفع إلاّ أنه جاء في موضع الجرّ وقد فات المحقق ذلك فحركه بالرفع تماشيا وروي القصيدة المرفوع في بيته (السادس عشر) الذي يقول فيه :

وبقايا الأسباط أسباط يعـ قوب دارس التوارةِ والتابوت [26]

أمّا وزن المتقارب فقد احتضن مقطعتين من شعره و لم يتجاوز في مجموعيهما الأبيات الثمانية وقد التزم الشاعر فيهما تشكيلا إيقاعيا موحدا وهو التام (ذو العروض والضرب المحذوفين "فعو") وقد غلّب الشاعر على هذه الأبيات الحكمة وما يفعله الدهر والحدثان من مصير الموت المحتوم [27]، وقد لوحظ أن الشاعر قد استعمل (علّة الخرم) النادرة ، وهي علّة تجري مجرى الزحاف تكون بإسقاط أول الوتد المجموع في أول شطر من البيت غالبا [28] وذلك في مطلع واحدة من مقطعتيه هاتين والتي يقول فيها :

بالأبلق الفردِ بيتي بـــهِ وبيتُ المصيرِ سوى الأبلقِ [29]

وقد كرر الشاعر استعمال هذه العلة في بيت من الطويل يقول فيه:

إنْ كان ما بلغتَ عنّي فلامني صديقي وحزّتْ من يديَّ الأناملُ[30]

ولا شك أن الشعراء كانوا يعون لمثل هذه التغيرات العروضية التي تنتج غالبا من حذف أداتي الربط الفاء أو الواو في بداية البيت الشعري أو بداية الشطر الثاني منه ولعلّهم قصدوا بها أثرا إيقاعيا ، إذ ليس من المعقول أن يعدّ ذلك من أخطاء الشعراء بدليل تعدد حالات ورود هذا التغيير – الذي أطلق عليه العروضيون تسمية (علّة) ولم ينسبوه إلى العيوب أو الأخطاء – في دواوين الشعراء الفحول وفي بحور عدّة تكون تفعيلاتها مبدوءة غالبا بوتد مجوع (//o) كالطويل والمتقارب والوافر [31] ، كما أن اطراد هذه الظاهرة (الخرم) في مواضع كثيرة من شعر الجاهليين يدعونا إلى القول بعدم قناعتنا بما ذهب إليه د. ابراهيم أنيس في كون الخرم من أخطاء الرواة وهو ما ألمح إليه في قوله " نرى بعض الرواة قد جاؤونا بقصائد ، وقد سقط من أوائلها واو العطف أو فاء العطف أو غير ذلك من أدوات الربط القصيرة التي لا يستقيم الوزن بغيرها " [32] ولاسيما أنّ ابن رشيق القيرواني قدّم تعليلا لمجيء الخرم في الشعر مفاده " إنما كانت العرب تأتي به لأنّ أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر ،ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى جهة الشعر ،فمن هنا احتمل لهم وقبح على غيرهم " [33].

3- كما يتضح من الجدول أعلاه أنّ أغلب تجارب البحر الطويل قد جاءت على النسق العروضي (ذي العروض والضرب المقبوضين مفاعِلنْ)، باستثناء لاميته المشهورة التي سبق الحديث عنها (إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه ..) فقد جاءت على (العروض المقبوضة والضرب المحذوف) ، أمّا نصوص البحر الكامل فقد توزّع اهتمام الشاعر فيها بين نسقين من

التشكيلات العروضية الأول (ذو العروض الصحيحة والضرب المقطوع) وهو صاحب المساحة الأوسع في الإستعمال على مستوى عدد النصوص والأبيات ، والآخر ذو العروض والضرب الصحيحين الذي لم يتجاوز استعمال الشاعر له أكثر من خمسة أبيات في (نتفة ومقطعة).

4- يمكن أن يلاحظ كذلك أن الشاعر اعتمد النسق التام في أوزانه الشعرية المعتمدة في تجاربه كافة ،فلم نعثر له على نص واحد على غير هذا النمط فليس له بيت مجزوء ولا منهوك ولا مشطور .ولعل ذلك متأت من طبيعة الموضوعات التي تضمنها الديوان والتي لا يتلاءم طرحها مع غير الأوزان التامة والطويلة الممتدة لا القصيرة و المجزوءة ،لطبيعة العاطفة الهادئة التي تلتقي مع الإيقاع الهاديء الممتد في موضوعات تضمنها شعره كالفخر المتزن والحكمة والتأمل في الحياة والموت والإعتداد بقيم الكرم والشجاعة .

5- على الرغم من امتداد نفس الشاعر في نصوص قليلة تنتمي لبحرين هما (الطويل والخفيف)[34] رَبَتْ فيها على العشرين بيتا إذ تبلغ أطولها (ستة وعشرين بيتا) إلاّ أن أغلب شعره يسجل حقيقة عدم امتلاك الشاعر نفسا شعريا يمكنه من نظم القصائد الطوال حتى في البحور التي تأهل الشاعر لذلك كالطويل ولا سيما أنّ هذا الشعر قد جاء معتمدا على هيكل الموضوع الواحد الذي يهجم فيه الشاعر على غرضه مباشرة فيصافحه مصافحة ويكافحه مكافحة دون أن تتعدد أغراضه وموضوعاته إلا في بعض النصوص التي ابتدأها بمطلع العاذلة أو انقضاء الشباب[35] وعلى عجالة منه.

ثانيا : القافية بين الشيوع والتنوع في شعره:

لاشك في أنّ القافية من أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطه واتزانه والتي تعمل مع الوزن في خلق حالة الإنسجام الصوتي والتناسب النغمي في النص ، ولعلّ ذلك هو سرّ تسمية العرب للقافية بحافر الشعر ، إذ عليها يعتمد جريانه وانسيابيته والتحكم في مواقفه فإن حسنت صحّت نهاياته ومواقفه ، فهي بذلك العنصر الموحد والضابط للإيقاع في البيت والقصيدة[36]،ومن هنا كان الاهتمام منصبّا على حسن انتخابها واختيار حروفها وحركاتها انطلاقا من الآثار التي تلقي بها الحالة النفسيّة والشعورية على طبيعة الاختيار ، فالقوافي تتبع الأوزان في تلونها بحسب تباين الحالة النفسية والشعورية فالأمر ليس بالهيّن ولا باليسير والظفر بالقوافي ليس أقل من اصطياد الوحوش كما يقول سويد بن كراع العكلي في أبيات من البحر الطويل :

أبيتُ بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سربا من الوحش نزّعا
أكالئها حتّى أعرّس بعدما يكون سحيرا أو بُعيدا فأهجعا

إلى أن يقول :

إن خفتُ أن تروى عليّ رددتها وراء التراقي خشيةً أن تطلَّعا[37]

من هنا كان اهتمام الشعراء ببعض القوافي (حروف الروي) أكثر من غيرها فضلا عمّا نتج من هجر بعض هذه الحروف وتجنب النظم فيها وهو ما كان مدار اهتمام العروضيين فقسّموا حروف الروي إلى أربعة أقسام من حيث نسبة شيوعها فهي (كثيرة ، متوسطة ، قليلة، نادرة)[38] وقد كان واحدا من أهداف هذا البحث الكشف عن قوافي شعر السموءل وحروفها وحركاتها وأنواعها وكما في الجدول الآتي :

رقم القصيدة في الديوان	رقم الصفحة	عدد الأبيات والوزن الشعري	نوع القافية	حروف القافية					
				الروي وحركته	الوصل	الخروج	الردف	التأسيس	الدخيل
1	35	2 الكامل	مقيدة	الألف	----	-----	----	-----	----
2	36	13 المنسرح	مطلقة	الباءالمفتوحة	الألف	-----	----	-----	----
3	39	3 المتقارب	مطلقة	الباء المضمومة	الواو	-----	----	-----	----
4	39	2 الطويل	مطلقة	الباء المكسورة	الياء	-----	----	----	----
5	41	16 الوافر	مطلقة	التاء المضمومة	الواو	-----	الواو والياء	-----	----
6	44	20 الخفيف	مطلقة	التاء المضمومة	الواو	----	الواو والياء	-----	----
7	46	5 الكامل	مطلقة	التاء المضمومة	الواو	-----	الواو والياء	-----	----
8	47	4 الكامل	مطلقة	التاء المضمومة	الواو	-----	الواو والياء	----	----
9	48	9 الوافر	مطلقة	التاء المضمومة	الواو	----	الياء فقط	-----	----
10	49	13الكامل	مطلقة	الحاء المكسورة	الياء	-----	الألف	-----	----
11	51	5 المتقارب	مطلقة	القاف المكسورة	الياء	-----	----	-----	----
12	53	نتفة الطويل	مطلقة	اللام المضمومة	الواو	-----	----	الألف	م+ل
13	53	3 الكامل	مطلقة	اللام المضمومة	الواو	-----	----	----	----

14	54	23الطويل	مطلقة	اللام المضمومة	الواو	----	الواو والياء	-----	----
15	63	26الطويل	مطلقة	اللام المكسورة	----	----	----	الألف	حروف مختلفة

ومن ملاحظة هذا الجدول يمكن استنتاج الآتي :

أ- أن عدد حروف الروي التي استعملها السموءل بلغت (ستة حروف) فقط وهي كالآتي (التاء ، اللام ، الباء ، الألف ، الحاء ، القاف) وإن أكثر الحروف ورودا في نصوصه الشعرية هو (روي التاء)حيث جاء في خمسة مواضع من ديوانه وعلى وجه الدقة في (ثلاث قصائد ومقطعتين)، ولعلّ هذا الحضور المتميّز لهذا الحرف الذي أشار العروضيون إلى أنه يندرج ضمن قائمة الحروف المتوسطة الشيوع وليس الكثيرة الشيوع وهي (التاء، الصاد والضاد والطاء والهاء) [39] ما يسجل تساؤلا عن طبيعة هذا الميل والاستعمال البارز لمثل هذا الحرف الذي تضاءل استعماله شيئا ما لدى أغلب الشعراء ولربما تكمن الإجابة عن هذا التساؤل في تلك المصادفة التي أوقعت بين أيدينا أبياتا يتحدث فيها الشاعر عن التوراة وأنبياء اليهود وأسباطهم مثل داود وسليمان ويعقوب والإفريس وطالوت وجالوت [40] والتي نؤشر من خلالها ردّا على ما ذهب إليه أستاذنا الدكتور جواد علي من زعم بأننا لا نكاد نلمس في شعر اليهود والسموءل على وجه الخصوص أثرا لليهودية ولا للعبرانية وأنه يصعب أن تجد فيه أثرا للتوراة والتلمود[41] كما أنّ هذا الأمر شجعنا على توسيع البحث عن آثار أخرى لها علاقة بدراستنا، فتبدّت لنا بعض الآثار اللهجية التي خلفتها الديانة اليهودية والتوراة على لسان الشاعر – لتكشف لنا إجابة السؤال – وكان أبرز هذه الآثار استعمال حرف (التاء) بديلا عن حرف (الثاء) في الأداء اللفظي (الصوتي) وهو ما جعلنا نتيقن من سلاسة وسهولة نطق هذا الحرف على ألسنة هذه الطائفة من شعراء عصر ما قبل الإسلام كون هذا الحرف (التاء) ينماز بصفة الشدة ما يعني كمال الاعتماد على مخرج الحرف عند النطق به مع كونه مهموسا وليس مجهورا [42]،إذ يبدو أن اعتيادهم استعماله خلق هذه الألفة والحضور الواسع للحرف فتردد لديهم استعماله في موضعه وكذلك بديلا عن الثاء ما منح هذا الحرف –بحسب اعتقادنا – مساحة أكبر في الاستعمال عند هذا الشاعر ولربما عند غيره من شعراء الطائفة ومن يدري فقد تكون هذه الآثار سببا في الحاق ابن سلاّم لشعراء اليهود بطبقاته إلحاقا وعدم ادراجهم ضمن طبقاته العشر ، وقد يكون ما أثبته شارح الديوان في تعليقه على واحدة من قصائد الشاعر (التائية) ما يمكن أن يقوم دليلا على ما نذهب إليه حيث قال معلقا على قافية البيت الآتي :

وأتاني اليقين أني إذا مـُ تّ وإن رمّ أعظمي مبعوثُ

وقوله من القصيدة نفسها :

ينفع الطيبُ القليلُ من الرزْ قِ ولا ينفعُ الكثيرُ الخبيثُ[43]

إن الشاعر اليهودي قد يلجأ بسبب لهجته لاستعمال التاء بديلا عن الثاء فيقول " مبعوت بالتاء : أي مبعوث واستعمال التاء في موضع الثاء كما قال اللغويون ومنهم اليزيدي لغة عند اليهود "[44] وهو ما يمكن ملاحظته كذلك في البيت الثاني ومجيء (الخبيت) بدلا عن (الخبيثُ).

ب-احتل حرفا الذلاقة (اللام ، الباء) المرتبة الثانية في نسبة الحضور في سلّم أرواء الشاعر إذ تنماز هذه الحروف بخفتها وسرعة النطق بها لخروجها من ذلق اللسان أو الشفتين أي طرفهما [45] ولعلّ ذلك ما يتيح للشاعر امكانية الأمتداد بالتجربة وتطويلها لسهولة انتخاب القوافي التي يجيء فيها حرف الروي شائعا كاللام و كان مصداق ذلك مجيئ اللام رويا في أطول نصين في الديوان من البحر الطويل بلغ أطولهما (26 بيتا) ، ثم تلي هذه الحروف الأخرى التي جاءت رويا لنص واحد فقط وهي عموما من الحروف التي توصف بأنها متوسطة الشيوع وهي (الألف ،الحاء ، القاف) أمّا الحروف التي توصف بالقلة والندرة فقد اختفت تماما من قوافي الشاعر في مجمل شعره.

ت- كشف الجدول أعلاه عن استعمال الشاعر للقوافي المطلقة في أغلب قصائده ومقطعاته على عكس القوافي المقيدة التي كادت أن تختفي من شعره لولا نتفة فريدة جاءت تحكي بعض دعوات الشاعر لقيم المروءة والشمائل الكريمة بروي الألف الساكن ولو صحّ ما نقله المحقق عن كتاب الأغاني من الاعتقاد بنسبتها لغير الشاعر والتشكيك بها فهذا يعني أن الشاعر لم يستعمل غير القوافي المطلقة حصرا، وكان حضور قوافيه (المطلقة المردوفة الموصولة بمد) مميّزا في الديوان لما تمنحه حروف المد واللين الألف والواو والياء حين تأتي كحروف ردف قبل الروي من امكانية التحكم بطبيعة الإيقاع وتنغيمه ، أو مدّه وإبطائه وبالتالي من ثراء إيقاعي ، حيث لجأ الشاعر إلى استعمال هذه القوافي في سبع نصوص من مجموع نصوصه البالغة خمسة عشر نصا، في حين لم يستعمل الشاعر القوافي المطلقة المؤسسة سوى في نصّين (نتفة وقصيدة)يوضحها الجدول أعلاه .أمّا نصوصه الأخرى فقد لجأ فيها إلى القوافي المجردة من الردف والتأسيس الموصولة بمد .

ث- وبما أن الحركات تشتمل على دلالات إيقاعية في الشعر فقد كشف استقراء حركات المجرى في الديوان عن الأعداد الموضحة في الجدول الآتي :

القوافي المطلقة			القوافي المقيدة
الضمة	الفتحة	الكسرة	
9نصوص	1واحد	4نصوص	1واحد

وهذا يدل دلالة واضحة على تفوّق حركة المجرى (الضم) بشكل لافت في شعر السموءل وهذا الأمر ليس مصادفة بل هو أمر توقّف عنده الباحثون ومنهم عبد الله الطيب المجذوب الذي فسر ذلك بقوله " ومن يتأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب وأفخمها مضموماته في الغالب ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم "[46] أمّا الفتحة فالشعراء لا يكثرون منها وهي دون صاحبتيها الضمة والكسرة في أشعار العرب وهو ما يمكن ملاحظته في شعر السموءل كذلك ، وليس غريبا أن تحتل الضمة الصدارة ضمن حركات المجرى الأخرى عند الشاعر فشعره لم يغادر الفخامة والفخر والقوة وذكر المناقب وهي جميعها صفات انمازت بها ذاته فهو السيّد المبجّل الموقر في قومه وصاحب النزعة العقلية في صناعته الشعريّة فهو مثله مثل زهير بن أبي سلمى السيد الوقور الذي أجاد في مضموماته أكثر من مكسوراته ولعلّ هذه الإجادة عند شاعرنا كما يفسرها د. مقداد محمد شكر – بحسبما يعتقد – تتأتى من كون " بناء الشاعر قصائده على الروي المضموم يدل على استقرار لفظة القافية وتمكنها من موضعها بصورة تنفي عنها صفتي القلق والإجتلاب " [47].

ج– إن ما مثلته القافية من أثر نغمي مهم في إطار الإيقاع الخارجي للتجربة الشعرية عند السموءل فقد أغرته باستثمار طاقاتها الإيقاعية إلى أقصى حد ممكن باتجاه تفعيل النغمية وكان اعتماد (الصيغة الصرفية)الموحدة لكثير من قوافيه في النص الشعري الواحد أبرز هذه الأساليب فلو تابعنا على سبيل المثال قصيدته من المنسرح التي مطلعها :

لم يقض من حاجة الصّبا أربا وقد شاك الشباب إذ ذهبـا [48]

فإننا سنجد استعمال الشاعر لصيغة تكاد تكون موحدة ("فعل "مع ألف الإطلاق)على امتداد ابيات قصيدته فاستعمل (ذهبا ، تعبا ، لهبا، عجبا ،حربا ، رسبا ،يلبا ، شهبا ،قضبا ،تربا، حدبا ، هربا، لعبا). ولاحظ كذلك النصوص ذات التسلسلات (1 ، 4) ، (5 ،6 ،7، 8 ،9 غلب فيها استعماله صيغة الماضي في روي التاء) ، (10 غلب فيها استعمال صيغة فعالِ) ، (14 غلب فيها استعمال صيغتي فعيلُ و فعولُ) .

وعلى خطى شعراء عصر ما قبل الإسلام فإن السموءل لم يأل جهدا في استثمار كل طاقات القافية الإيقاعية بل وطاقاته الشعرية فالتصريع دليل اقتدار الشاعر وفصاحته وقوة طبعه وكثرة مادته اللغوية التي تمكنه من استحضار المفردات الموزونة بروي موحد، فلم يكن خافيا على الشاعر الدور الذي يؤديه التصريع وضرورته في منح شعره دفقات تثري احساسنا بإيقاع القافية في مطالع بعض قصائده وأهميته بالإستدلال قبل تمام البيت على روي القصيدة وقافيتها فقد سبق وتحدث ابن رشيق بقوله " ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة "[49] ، ومن هنا كان استعماله في أربعة نصوص من شعره (ثلاث

قصائد ومقطعة) – أولاها قصيدة المنسرح البائية آنفة الذكر وباستثناء هذه فجميعها قصائد تائية بما فيها المقطعة وهو ما يؤشر اهتماما آخر بهذا الروي عند الشاعر، كقوله من الوافر:

عفا من آل فاطمة الخُبيتُ إلى الإحرام ليس بهنّ بيتُ(50)

وقوله من الخفيف:

نطفة ما مُنيتُ يوم منيتُ أُمرَتْ أَمرها وفيها بُريتُ(51)

وقوله من الكامل :

أصبحت أفني عاديا وبقيتُ لم يبقَ غير حشاشتي وأموتُ(52)

وأخيرا فإننا نستطيع أن نتحسس مقدار حرص الشاعر على انتخاب قوافيه والتدقيق في تأليف حروفها بما يتلاءم مع معنى البيت والجو العام للقصيدة فجاءت هذه القوافي غير مجتلبة متمكنة من مواضعها وهو ما قلل مواطن الزلل والخلل فيها إذ إن استقراء النصوص لم يكشف عن عيوب تتصل بالقافية إلاّ في موضع أو اثنين ومن ذلك مجيء (الإيطاء) في لفظة القافية (يطول) في قوله :

هو الأبلق الفرد الذي شاع ذكرهُ يعزّ على من رامهُ ويطولُ

ثم يقول بعد بيت واحد:

يقرّب حبّ الموت آجالنا لنا وتكرههُ آجالهم فتطولُ (53)

وعلى الرغم من ملاحظة تكرار الألفاظ المتشابهة عند الشاعر في موضعين آخرين من قوافيه وهو أمر غير محبب في الشعر عامة لأنه يكشف عن قلة الخزين اللغوي للشاعر ولا سيما حين يحدث هذا التكرار في قصائد ليست بالطويلة غير أن هذه المواضع التي تمّ رصدها قد أشار العروضيون إلى عدم اعتبارها من العيوب إذا كرر الشاعر اللفظة بعد تجاوزه لسبعة أبيات أو جاءت بمعنى آخر وهو ما حصل عند الشاعر حين كرر لفظة (صباح) في البيت الثاني والثامن وكل منهما بمعنى مخالف وتكرار لفظة (بقداحِ) في البيت الأول والحادي عشر كذلك لا يعد إيطاء .

أمّا العيب الآخر فتمثّل بـ(التضمين) الذي رصدناه في موضع واحد وهو قوله من البحر الكامل :

إنّي إذا ما المرءُ بين شكـه وبدت عواقبـه لمن يتأمـلُ
وتبرّأ الضعفاء من إخوانهـم وألحّ من حـرّ الصميم الكلكلُ
أدعُ التـي هي أرفق الحالات بي عند الحفيظة للتي هي أجملُ(54)

المبحث الثاني : روافد تشكيل بنية الإيقاع الداخلي في شعره:

إذا كان الإيقاع الخارجي يتجسد بالإحساس المادي الذي يتبدى في قوانين محددة ، ففي مقابل ذلك يقع الإيقاع الداخلي للقصيدة والذي توحي به الإنفعالات والعواطف الموزعة في أنحاء النص والذي يزيل ما يرفضه السمع من تكرار ضربات الإيقاع الخارجي الرتيبة ويعمل على توجيهها وتنويعها ، ومن تذوّق إيقاع الخارج والداخل يزداد احساسنا بقيمة القصيدة الفنية ومدى نجاحها في طريق الإبداع ، ويكون التأثير حين تستولي القصيدة على أسماعنا وتشد انتباهنا إليها وكلّ ذلك بفعل الحركة الحيوية بين مكونات الإيقاع الداخلية والتي تعد سرّا من أسرار التفاوت والإبداع وتفرّد شاعر عن آخر [55] والتي تتمثّل في شعر السموءل فيما يأتي :

أولا- التكرار الصوتي:

لقد أفاض د. عبد الله الطيب المجذوب في الحديث عن التكرار وربطه بموسيقى الشعر فهو يقول " ولا ينبغي أن ننسى أن كل تكرار ،مهما يكن نوعه تستفاد منه في زيادة النغم وتقوية الجرس " [56] ولقد بلغ السموءل درجة عالية من حيث استعمال هذه الظاهرة الصوتية وإشاعتها ضمن شعره و لقد حفل شعره بأنواع متعددة من التكرار، وهي تكرار حرف وتكرار كلمة وتكرار مقطع من البيت وصولا إلى تكرار بيت شعري كامل ومن تكرار (الحرف) ما يمكن ملاحظته في قوله :

نطفة ما منيتُ يوم منيت أُمرتْ أمرها وفيها بريتُ
كنّها الله في مكان خفيّ وخفيّ مكانـها لو خفيت
ميت دهر قد كنت ثم حييت وحياتي رهنٌ بأن أموت[57]

حيث لا يخفى على من يطالع النص كيف أن الشاعر كرر حرف (التاء)في هذه الأبيات الثلاثة بشكل مثير للإنتباه حيث تكررت هذه التاء (أحدى عشرة مرّة) وهو توظيف مقصود من قبل الشاعر جاء متوائما مع قافيته التائية ، ولأن التاء بعض من لفظة (الموت) وهو الموضوع الذي يعالجه في هذه الأبيات .

أمّا تكرار الكلمات فقد غلب في شعره على الأنواع الأخرى فنراه يضغط باستخدام الكلمات المتشابهة لغرض خلق تنويعات للنغم الذي يشاء أن يرسمه ويلون به تجربته ولو عدنا إلى الأبيات السابقة للاحظنا كيف أن الشاعر كرر الفاظا بعينها أو بعض اشتقاقاتها مثل (منيت، أمر ،خفيّ ،مكان ،ميت ، حييت) ولاحظ كيف أنه ينتقي لفظتي الموت والحياة في البيت الأخير للتعبير عن هذه الثنائية التي هي محور تجربته المعالجة ،وقد يتخذ احيانا من التكرار الإشتقاقي سبيلا لتحقيق النغم في البيت الشعري كقوله مكررا (سلم ، مات)ومشتقاتهما تكرارا أفقيا في مقطعة من الكامل :

إسلمْ سلمت ولا سليم على البلى فني الرجال ذوو القوى ففنيت[58]

ومثله قوله في ذات المقطعة :

ميتا خلقت ولم أكن من قبلها شيئا يموت فمتّ حيث حييتُ

وقد تشغل الشاعر فكرة معينة تكون فيها اللفظة محورية فيلجأ إلى إعادتها أكثر من مرّة ومن ذلك احساس الشاعر بالألم ممن عيّره بقلة عدد قومه فما كان منه غير أن ينثر في ابياته لفظة (قليل) مكررا إياها أفقيا وعموديا في قصيدته اللامية المشهورة [59] ليؤكد الفكرة التي يروم معالجتها وهو ما يخلق إحساسا بطبيعة هذا الحشد الإيقاعي عند المتلقي بسهولة .وفي الحقيقة فإن اتساع نماذج التكرار للألفاظ تجعلنا نقف عند هذا الحد لنشير إليها مجرد الإشارة ويمكن متابعتها في ثنايا الديوان [60].

وأمّا تكرار عبارة أو مقطع من البيت الشعري أو بيتا كاملا من الشعر فقد كان نادرا في شعره إذ لم يهدنا الإستقراء إلى غير موضع واحد لكلا النمطين ومن تكرار المقطع قوله من قصيدة يفخر فيها بكرمه مكررا فيها عبارة (ألا يا بيت)وهي من البحر الوافر :

ألا يا بيتُ بالعلياء بيتُ ولولا حبّ أهلك ما أتيتُ
ألا يا بيتُ أهلك أوعدوني كأنّي كلّ ذنبهمُ جنيتُ[61]

ومن تكرار البيت الكامل عثرنا على بيت واحد كان الشاعر قد جعله مطلعا لقصيدة حكمية من البحر الكامل وأعاد تكراره في البيت الحادي عشر مع تغييرات بسيطة قد لايتنبه إليها المتلقي ، وهو قوله :

إنّ امرأ أمن الحوادث جاهلٌ يرجو الخلود كضارب بقداحِ

ثم كرره ليقول :

إنّ امرأ أمن الحوادث جاهلا ورَجا الخلود كضارب بقداحِ[62]

واللافت أنّ لفظة (جاهل)التي جاءت في البيت الأول في موضعها الإعرابي الصحيح (خبرا) لـ (إنّ) قد اعتراها خلل إعرابي في البيت المكرر.

ثانياً: رد الأعجاز على الصدور :

وهو الفن الآخر الذي الذي اتسعت مساحته في شعر السموءل وذلك برد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ويسهل بذلك استخراج القوافي وتنويع الإيقاع ، وهو كما يقول النقاد فن يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ورونقا ويزيده مائية وطلاوة [63] وقد جاء عند السموأل بأنواعه المختلفة فمنه ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في النصف الأول منه وهو قليل في شعره كقوله :

فلا أدفع الضيف عن <u>رزقه</u> لديّ إذا قيل لم <u>يرزقِ</u>[64]

ومنه ما يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة في النصف الأول منه كقوله :

بالأبلق الفرد بيتي به وبيت المصير سوى الأبلق (65)

وقوله

تسيلُ على حدّ الظبات نفوسنا وليست على غير الظبات تسيلُ (66)

ومنه ما يوافق آخر كلمة منه في البيت كلمة تقع في حشو البيت وهذا كثير في شعره كقوله :

تعيرنا إنّا قليل عديدنا فقلت لها إن الكرام قليلُ(67)

وكقوله :

وحتى لو يكون فتى أناس بكى من عذل عاذلة بكيت (68)

وهكذا يمضي الشاعر في استعمال أسلوب الربط ورد الأعجاز على الصدور بأنواعه المختلفة ولم يكتف بذلك فقد عمد إلى ترديد لفظة القافية في البيت الواحد من خلال اسنادها للفظة أخرى تقع إلى جوارها أو قريبا منها وهذا ما يدعوه البلاغيون بـ (المجاورة) (69) وهي إحدى الوسائل التي يتم بوساطتها تحقيق أداء صوتي ونغمي متجانس وتوافق موسيقي بين اللفظتين المتجاورتين يشعر المتلقي بنوبات أو تموجات لها إيحاء يثري إيقاع البيت والنصّ بشكل عام ، كقوله في قصيدة (حائية) من بحر الكامل:

ومغيرةٍ شعواء يخشى درؤها يوما رددت سلاحها بسلاحي
ولربّ مشعلة يشبّ وقودها أطفأت حرّ رماحها برماحي
وكتيبـة أدنيتها لكتيبـة ومضاغنٍ صبّحت شرّ صباحِ(70)

ثالثا : الطباق وأثره في تنويع وحدة الجرس :

يذهب النقاد إلى أن المحسنات اللفظية جاءت عفوا في أشعار الجاهليين وأنّ لها أثرها الواضح في خلق الجرس اللفظي فضلا عن كونها تعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة(71) ، فإذا كان الجناس مثلا " يظهر أثره في وحدة الجرس فالطباق يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة "(72) وذلك من خلال الجمع بين المتضادات من الألفاظ وقد رصد البحث استعمالا قليلا لهذه المحسنات ولا سيما الجناس (73) غير أن الطباق كان المحسن الأبرز حضورا من بين المحسنات الأخرى فقد اعتمد عليه الشاعر في صناعته الشعرية بأسلوب تميّز بالفرادة إذ إن الغالبية العظمى من المواضع التي تم رصدها في شعره جاء الطباق بين لفظتين أحداهما لفظة القافية(74) ومثل هذا الأسلوب لاشك أنه يخلّف في مخيلة المتلقي أثرا دلاليا وصوتيا يسهم في إثراء وتنويع الإيقاع وتمكين القافية من موقعها بمجيئها بمثابة ارتداد معاكس لأثر سابق في البيت ، وانظر الطباق بين (رشدت ، غويت) في قوله من الوافر:

أعاذلتي قولكما عصيتُ لنفسي إن رشدتُ وإن غويتُ(75)

والطباق بين (خان ،وفيتُ) في قوله من الوافر :

وفيتُ بأدرع الكندي إنّي إذا ما خان أقوام وفيتُ[76]

كما جاء الطباق محققا أثره الإيقاعي بين لفظتين متضادتين في حشو البيت كقوله من المنسرح :

وعاود القلب بعد صحته سقمٌ فلاقى من الهوى تعبا [77]

وقوله من الخفيف :

أبفضل من المليك ونعمى أم بذنب قدمتهُ فجزيتُ[78]

رابعاً: التصريع :

لقد عوّل الشعراء ومن بعدهم النقّاد على أهمية التصريع في مطالع القصائد لما له من طلاوة وموقع من النفس لاستدلالها به على روي القصيدة وقافيتها وهو ما يؤكده ابن رشيق بقوله " فإنّ الشعر قفل أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره فأنه أول ما يقرع السمع وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة "[79] وقد أدرك السموءل دور التصريع في خلق التوازن الإيقاعي بين الشطرين وأهميته في التنبؤ بنغمة القافية وبنائها وأنه من عناصر التجويد في الصياغة الشعرية وأنه بلا شك إضافة إيقاعية تثري موسيقى النص ،فاستعمله في ثلاث من قصائد الديوان السبعة ومقطعة واحدة لتجويد شعره ، فيقول في مطلع أولاها وهي من بحر المنسرح :

لم يقضِ من حاجة الصّبا أربا وقد شاك الشباب إذ ذهبا [80]

ويقول من بحر الوافر:

عفا من آل فاطمة الخبيتُ إلى الإحرام ليس بهنّ بيتُ[81]

ويقول من الخفيف:

نطفة ما منيتُ يوم منيتُ أُمرت أمرها وفيها بريتُ [82]

ويقول في مقطعة من الكامل :

أصبحت أفني عاديا وبقيت لم يبقَ غير حشاشتي وأموتُ[83]

ويلاحظ أن روي التاء الذي استأثر بالحضور الأوسع في شعره قد كشف استعمال التصريع معه في أغلب النصوص المصرعة عن وجه آخر للاهتمام بهذا الحرف الذي يأتي كأداء صوتي مميز عند اليهود في لهجتهم سواء عند النطق به أو بالثاء التي ينطقونها تاءً.

خامساً: التدوير واستمرارية الموسيقى:

يعدّ التدوير واحدا من التقنيات التي لجأ إليها السموءل بهدف تلوين الإيقاع الداخلي والتغلب على الرتابة التي تفرضها قوانين الشعر في التزام الوقفتين في نهاية الشطرين فهو كما تراه نازك الملائكة ذا فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر بل أنه يضفي على البيت الشعري غنائية وليونة حين يمدّه بخرق الوقفتين ويطيل نغماته [84] ويبدو أن السموءل قد استشعر الدور

الذي تؤديه هذه التقنية في قصائد البحر الخفيف على وجه الخصوص – ولاسيما أنه الوزن الوحيد الذي استعمل فيه التدوير في شعره – في تصييره وزنا يليق بموضوعات التأمل والسرد من خلال اضفاء الهدوء الإيقاعي على هذا الوزن وجعله أكثر خفة وأقرب إلى النثريّة وهو أمر التفت إليه النقاد المحدثون[85] فيقول الدكتور محسن أطيمش " التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل – بتكوينها المتكرر– متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة " [86] وبعد استقراء شعر السموءل لم نعثر على غير قصيدته من الخفيف التي حضر التدوير فيها ابتداء من البيت الخامس وحتى نهاية القصيدة البالغة عشرون بيتا ، ومنها قوله :

ربّ شتـم سمعته فتصا ممتُ وغيّ تركته فكفيتُ
ليت شعري وأشعرن إذا ما قرّبوها منشورة ودعيـتُ
أليَ الفضل أم عليّ إذا حو سبت أنّي على الحساب مقيتُ
وأتاني اليقين أنّي إذا مـُ ـتُ وإن رمّ أعظمي مبعوتُ[87]

وهكذا يستمر الشاعر في هذه القصيدة مدورا أبياته للتعبير عن خواطره في الحياة والموت وذكر أمجاد قومه عبر الأعصر والأيام الخوالي .

إن ديوان السموءل على الرغم من صغر حجمه وقلة نصوصه إلاّ أنه بهذه التوظيفات الفنية يثبت أنه لون متميّز من الشعر ودليل على تفاعل مختلف العقليات والتيارات على أرض الجزيرة العربية التي اتحفت الأدب في وقت مبكر بآيات من القول المعبّر والمؤثر .

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة مع شعر السموءل بن عاديا ومحاولات استجلاء الجانب الإيقاعي في شعره بالاستناد إلى الإحصاء الدقيق لكل ظاهرة تتصل بموسيقى شعره في الإطارين الخارجي والداخلي يمكن لنا أن نسجل أبرز النتائج التي خرج بها البحث وهي كالآتي :

1- إنّ شعر السموءل يعدّ بحق الأنموذج الأبرز في التعبير عن شاعرية اليهود ، وهو المعول عليه في تحديد مستوى هذه الشاعرية وخصائصها لما لاقاه شعره من الاهتمام من قبل اليهود للمكانة الخاصّة التي احتلها الشاعر في قومه ، فضلا عمّا انمازت به لغة شعره من الفصاحة والسلاسة والبعد عن الكلفة وقلة الميل لضروب الصنعة وحلاوة الجرس وعذوبة النغمة .

2- تنوع شعره من حيث الطول فقد اشتمل على القصائد والمقطعات والنتف وخلا ديوانه من الأبيات اليتيمة ، وقد استحوذ البحر الطويل لوحده على ثلث شعر السموأل في ثلاثة وخمسين بيتا من مجموع شعره البالغ مائة وستة وأربعين بيتا ، كما ان الإستقراء اثبت أنّ بحور الطويل ويأتي بعده بحري الكامل والوافر قد احتلت النسبة الأعلى في الحضور ضمن شعره حيث ربت نسبة هذه البحور الثلاثة على ثلثي شعره ليبلغ مجموع أبياتها معا مائة وخمسة أبيات في حين توزّع باقي شعره على ثلاث بحور مثلتها قصيدة من المنسرح وأخرى من الخفيف إضافة لمقطعتين من المتقارب، وأن أطول قصائده هي التي تلتزم روي (اللام) وهي على بحر الطويل .

3- يمكن أن يلاحظ أنّ (النسق التام) في أوزانه الشعرية كان هو الأبرز حضورا في تجاربه كافة ،فلم نعثر له على نص واحد على غير هذا النمط فليس له بيت مجزوء ولا منهوك ولا مشطور .ولعل ذلك يتناسب مع طبيعة العاطفة الهادئة التي تلتقي مع الإيقاع الهاديء الممتد في موضوعات تضمنها شعره كالفخر المتزن والحكمة والتأمل في الحياة والموت والاعتداد بقيم الكرم والشجاعة.

4- استعمل الشاعر ستة حروف فقط من حروف الهجاء (رويا) في ديوانه وهي (التاء ، اللام، الباء ، الألف ، الحاء ، القاف) وكان حرف (التاء)الأوسع حضورا حيث جاء في خمسة مواضع من ديوانه وعلى وجه الدقة في (ثلاث قصائد ومقطعتين) ولعل الأداء الصوتي في لغة اليهود كان لها الأثر في ذلك.

5- احتلت حركة المجرى (الضمة) موقع الصدارة ضمن حركات المجرى الأخرى وهو ما جاء متلائما مع دلالات شعره الذي لم يغادر الفخامة والفخر والقوة وذكر المناقب وهي جميعها صفات انمازت بها ذاته فهو السيّد المبجّل صاحب النزعة العقلية في صناعته الشعريّة.

6- غلب على شعره استعمال القوافي المطلقة المردوفة في حين كادت قوافيه المقيدة أن تختفي من الديوان وهذا ما يأتي متلائما مع النسب الواردة في أشعار الجاهليين.

7- لقد حفل شعره بأنواع متعددة من الفنون التي أسهمت في رفد بنيته الإيقاعية الداخلية ومنحها لونا نغميا مميّزا مثل التكرار ورد الإعجاز على الصدور والتصريع والتدوير والطباق وفنون أخرى ندر استعمال بعضها كالجناس والترصيع غير أن التكرار كان الأبرز حضورا فقد ساعد الشاعر على تنويع إيقاعه وإثراء الجانب النغمي بحضوره المتنوّع فمنه تكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار المقطع من البيت وصولا إلى تكرار البيت الشعري كاملا.

8- لم يستعمل التدوير الاّ في قصيدة واحدة من البحر الخفيف وهو توظيف يعدّ محدودا بالقياس إلى غيره ، ولكنه حقق من خلاله متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة في قصيدته المتضمنة للسرد وحالات من التأمل .

9- وأخيرا فإن ديوان السموءل على الرغم من ضآلة حجمه وقلة نصوصه إلاّ أنه بهذه التوظيفات الفنية يثبت أنه لون متميّز من الشعر ودليل على تفاعل مختلف العقليات والتيارات على أرض الجزيرة العربية التي اتحفت الأدب في وقت مبكر بآيات من القول المعبّر والمؤثر .

الهوامش

1- ينظر : طبقات فحول الشعراء : 379- 384 .
2- ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : 18/ 340.
3- المصدر نفسه : 18/ 335 ، 343 .
4- المصدر نفسه : 18 / 369 ، وينظر ديوانه : 13 .
5- ديوانه : 15 .
6- ينظر : المصدر نفسه : 13 .
7- موسيقى الشعر : 17 .
8- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : 16 ،20 .
9- حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث :111.
10- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 43 .
11- عيار الشعر : 53 .
12- ينظر :بناء القصيدة في النقد العربي القديم :161 .
13- بناء القصيدة في النقد العربي القديم : 161.
14- ينظر :المصدر نفسه : 163 .
15- مقدمة شرح ديوان الحماسة : 10/1 .
16- موسيقى الشعر : 177.
17- تتوزّع النصوص في الديوان كالآتي : (7) قصائد ، (5) مقطعات ،(3) نتف .
18- ينظر : ديوانه : 44 من الخفيف ، 46 من الكامل .51 من المتقارب.
19- ينظر: المصدر نفسه : 48 .

20- ينظر :المصدر نفسه : 56 .
21- ينظر : سيرة أدبية (النظرية الرومنطيقية في الشعر) : 297.
22- مبادئ النقد الأدبي : 194 .
23- ينظر: ديوانه : 61 – 64 ، ومطلع قصيدته :
(ألا أيها الضيف الذي عاب سادتي...ألا اسمع جوابي لست عنك بغافل).
24- ديوانه : 54 – 57 .
25- ينظر : ديوانه : 36 .
26- ديوانه : 46 . ولعلّ المقصود بـ(التوارة) هو (التوراة).
27- ينظر : ديوانه : 39 ، 51 .
28- ينظر : شرح تحفة الخليل في العروض والقافية : 63 .
29- ديوانه :51 .
30- ديوانه :53.
31- ينظر : ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية: 55 (الهامش).
32- موسيقى الشعر : 298 .
33- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 1/ 141 .
34- ينظر : ديوانه : 44 ، 54 .
35- ينظر: ديوانه : 36 ،48 .
36- ينظر : من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : 78 .
37- الضرورة الشعرية بين الدرس اللغوي والذوق الأدبي :193 .
38- ينظر : موسيقى الشعر : 248 .
39- ينظر : المصدر نفسه : 248 .
40- ينظر: ديوانه : 46 .
41- ينظر : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : 18 / 334 .
42- ينظر : الصوت ودلالة المعنى في القرآن الكريم : 109.
43- ديوانه : 45 .
44- المصدر نفسه : 45 هامش (6).
45- ينظر :الصوت ودلالة المعنى في القرآن الكريم : 113 .
46- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 71/1 .
47- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري : 141 .
48- ديوانه : 36–37 وتنظر التسلسلات الأخرى بحسب أرقام النصوص المدونة في الديوان.
49- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 218/1 .
50- ديوانه :41.
51- ديوانه : 44 .
52- ديوانه : 47 .
53- ديوانه : 55 .
54- ديوانه : 53–54.
55- ينظر : المتاهات : 121.
56- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 126/2 ، 128 .

57- ديوانه : 44.
58- ديوانه : 46 .
59- ديوانه : 54-55 الأبيات من (3-5)،ومنه تكرار (العاذلة)ينظر :ديوانه : 48 .
60- ينظر : ديوانه : 35 بيت 2 ، 41 بيت 3، 45 بيت 5 ، 47 بيت 2، 48 بيت 5، 6 ، 50 بيت 12 ، 55 بيت 3 -5 ، 12 .
61- ديوانه : 48.
62- ديوانه : 49 -50 .
63- ينظر : كتاب الصناعتين : 385 .
64- ديوانه : 51 .
65- ديوانه : 51.
66- ديوانه : 55.
67- ديوانه : 54 .
68- ديوانه : 48 .
69- ينظر : كتاب الصناعتين : 413 .
70- ديوانه : 50 .
71- ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : 2 /2 – 4 .
72- المصدر نفسه : 2 / 271 .
73- ينظر على سبيل المثال الجناس في ديوانه : 42 ق 5 بيت 8(باع، واع)، 47 ق7 بيت 3 (أُرى ،يَرى)
74- ينظر : ديوانه :44 ق 6 بيت 3 ، 47 ق8 بيت 2 ،55 ق14 بيت 5 ،13 ،14.
75- ديوانه : 41.
76- ديوانه : 43 .
77- ديوانه : 36 .
78- ديوانه : 45 .
79- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 1/ 216.
80- ديوانه :36 .
81- ديوانه :41.
82- ديوانه :44.
83- ديوانه :47.
84- ينظر : قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة : 91.
85- ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق : 453 ، قضايا الشعر المعاصر : 92.
86- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية :331 .
87- ديوانه : 45 .

قائمة المصادر والمراجع

1- بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،د. يوسف حسين بكار ،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، ط2 ،1982م .

2- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر ، دار دجلة للطباعة والنشر –عمّان، ط1، 2008م .

3- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د. علي عباس علوان ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، ط1 ،1975م.

4- حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث ،د. خالدة سعيد، دار ،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع –بيروت ، 1986م .

5- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية ، د. محسن أطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، 1982م .

6- ديوان السموأل بن عاديا، شرح وضبط د. عمر فاروق الطباع ،دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر بيروت،ط1 ،1997م .

7- سيرة أدبية (النظرية الرومنطيقية في الشعر)، كولردج ، ترجمة د. عبد الحكيم حسان ، دار المعارف بمصر ، 1971م .

8- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي ، طباعة مؤسسة الرسالة ،ط2 ، 1975م.

9- الصوت ودلالة المعنى في القرآن الكريم ، أ. د عقيد خالد العزاوي ،د. عماد بن خليفة ،دار رواد المجد ودار العصماء ، ط1 ،2018م .

10- الضرورة الشعرية بين الدرس اللغوي والذوق الأدبي ،أحمد علي يوسف طميزة ،أطروحة دكتوراه – جامعة بغداد /كلية الآداب ، 2007م .

11- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلاّم الجمحي ،تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المدني، جدّة ، (د.ت).

12- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت ،1961م.

13- عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي – تحقيق د0 طه الحاجري ومحمد زغلول سلام– القاهرة– 1956.

14- في البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ،دار الشؤون الثقافية بغداد ،ط3 ، 1987م .

15- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، أ. د محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ،دمشق 2001.

16- قضايا الشعر المعاصر ،نازك الملائكة ، منشورات مكتبة النهضة بغداد ، ط2، 1965م .

17- كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ،تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة العصرية ،صيدا– بيروت ، 1986م .

18- ما تركه الشعراء من ظواهر شعر الجاهلية العروضية ، محمد أحمد عبد العظيم ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب بغداد ، 2005م.

19- مبادئ النقد الأدبي ،أأ ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، مطبعة مصر القاهرة ، 1963م .

20- المتاهات ، د. جلال الخياط ، دار الشؤون الثقافية بغداد ،ط 1،(د.ت).

21- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،د. عبد الله الطيب المجذوب ،مطبعة مصطفى البابي الحلبي مصر ،ط1 ، 1955م .

22- المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، د. جواد علي ، دار الساقي ،ط4 ،2001م.

23- مقدمة شرح ديوان الحماسة ،المرزوقي ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ،لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط1 ،1951م.

24- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم ، د. عثمان موافي ، مؤسسة الثقافة الجامعية الإسكندرية ، 1975م .

25- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط 3، 1965.

26- موسيقى الشعر العربي ،د. شكري عياد ، دار المعرفة القاهرة ، 1968م.

The Rhythmical Structures In The Poetry Of AL Samaual.

Dr . Ayad Ibrahim Flayyeh al bawi
Dr. Khabab sameer kareem al lamey

Abstract:

This research is a unique analytical reading to explore one of the structures that form the poetic experience of the rhythmic _in particular_ in poetry of the most famous poets of the gews known as(Samawal bin Aadiya) in the era of pre_Islam .It is a revealing illumination of the nature of the rhythmic tendency that fascinates the poet and poets of this class in general the researcher focused on the method of comprehensive statistic along the research area in order to prove the validity of the results and to avoid the impractical and improvisatory sentences that may disturb the evaluation of texts. The research is divided into two sections .The first is the outer frame of the structure(weights and rhymes) the second is to follow the internal structure of the rhythm as a tributary that distinguishes the poets in presenting their abilities through a number of art and method which is considered an enriching of the poetry music ، such as repetition of (alijaaz)on (alsodoor) ، (al_Tasree) ، (al_Tadweer)، alliteration and other genres، which did not occupy an area of search pages as (Al _Tarsee) for being rare.

KY word : structure ؛ Rhythm ؛Alsamaual ؛meter؛ poetry.