

## **Aesthetes of Rhythmic Composition in "Alawyat al-Kumait"**

**Mohammad Jawad al-Badrani\***

*Professor, Modern criticism and poetry music, University of al-Basrah, Iraq*

### **Abstract**

Al-kumait bin Zaid al-Asady one of the most prominent poets of Umayyad era. He praise and motivation "Ahl al-bait" . His poetic was characterized by rejection incitement passion sadness and indignation Umayyad criticism. His poets is an important episode in the poetry of the Shia .His poets is the first mature experience in the introduction of pilgrims logic and philosophy because of mixing with the cultures of the Persians and Greece. I didn't find a study specialized in rhythms so I raid to study the types of rhythm.

### **Keywords**

Arabic Traditional Criticism, Hazim al-Qurtaganni, Linguistics, Text Criteria.

---

\* **Corresponding Author, Email:** [prof.dr.mohammadalbdbrany@gmail.com](mailto:prof.dr.mohammadalbdbrany@gmail.com)

Print ISSN: 2676-3427  
Online ISSN: 2676-3419

الجرجاني مجلة علمية محكمة متخصصة في تأصيل البلاغة والنقد الأدبي  
العدد الثاني، السنة الثانية، خريف وشتاء ١٤٤١هـ/١٩/٢٠١٩م؛ صص ٢١-٣٦  
تاريخ الوصول: ٢٠١٨/١/٢؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/٤/٨

## جماليات التشكيل الإيقاعي في علوية الكميت

محمد جواد حبيب البدراني<sup>١\*</sup>

### الملخص

يعد الكميت بن زيد الأسدي واحداً من أبرز شعراء العصر الأموي، اتسم شعره بمدح آل البيت الكرام والحجاج دفاعاً عن أحقيتهم بالخلافة وقد عرف الشاعر بميله للعلويين ودفاعه عنهم، كما اتسم شعره بالرفض والتحريض والعاطفة الجياشة والذبرة الحزينة ونقد الأمويين والإفادة من الثقافات والامتزاج الحضاري مع الأقوام الأخرى كالفرس والروم وتوظيف ثقافتهم في شعره. يمثل شعر الكميت حلقة مهمة من حلقات شعر الفرقة العلوية (الشيعة) فهو يكاد أن يكون أول تجربة ناضجة في القصيدة الشيعية نجحت في أن تستثمر الحجاج وعلم المنطق وأصول الفلسفة التي بدأت بالظهور في هذا العصر نتيجة للاختلاط مع الفرس والروم واليونان والاطلاع على ثقافتهم.

**الكلمات المفتاحية:** الكميت بن زيد الأسدي، الهاشميات، التشكيل الإيقاعي، الوزن، القافية، التوازي، الإيقاع الداخلي.

---

١. أستاذ النقد الحديث وموسيقى الشعر، جامعة البصرة - العراق prof.dr.mohammadalbdary@gmail.com

## المقدمة

### الدراسات السابقة:

لم يكن الكميت بن زيد الأسدي بمعزل عن الدراسات النقدية والأدبية، فقد اهتم به كل من كتب عن التشيع وأثره في الشعر أو أرخ للأدب الأموي، وكتبت دراسات عديدة عن شعر الكميت وعن هاشمياته بالتحديد؛ إلا أن حل الدراسات تناولت مدح الهاشميين في شعره، ولعل من أهم تلك الدراسات (المدحة الهاشمية في بآئية الكميت دراسة أسلوبية) وهي رسالة ماجستير من جامعة العربي بن مهدي ٢٠١٦م وهذه الدراسة التي اتبعت المنهج الأسلوبية، أخصفت كثيراً في أداء ما هو المطلوب منها، فقد بالغت كثيراً في التنظير، وشغلت نفسها به أكثر من الحديث عن التطبيق على شعره، ولما كانت الأسلوبية تهتم بالإيقاع وتعدده أحد مستويات الأسلوبية الرئيسية، فقد حاولت الدراسة جاهدة أن تتناول إيقاع القصيدة، لكن دراسة القصيدة على الرغم من طولها كانت مبتسرة، واكتفت بتحديد بحر القصيدة وقافيتها ورويها، ولم تتحدث عن أثر ذلك في النص أو تقف عند تحليله تحليلًا مفصلاً.

والتشكيل الفني في هاشميات الكميت وهي أطروحة دكتوراه من جامعة باتنة ٢٠١٧م. هذه الدراسة هي الأخرى أعرفت نفسها في التنظير فقد انقسمت على يابين وتوزع الباب الأول على فصول ثلاثة اختص الأول بتحديد مفهوم التشكيل والفن وتطورهما وتحدث الثانية عن قضية الرؤيا في الشعر وخصص جزءاً قليلاً جداً عن رؤيا الكميت، وجاء الفصل الثالث ليتناول الحجاج مبالغاً بالحديث عن النظريات الحجاجية وعلاقتها بالمنطق، في حين تخصص الباب الثاني بالبنى الأسلوبية فتناول في فصله الأول البنى الصوتية وجاء الثاني تحت عنوان الطاقات الإيحائية للبنى اللغوية واختص الثالث بالتركيب. ولعل أبرز ما يلاحظ على الأطروحة ارتباك خطتها وتوزعها بين نظريات نقدية عديدة وكثرة التنظير على حساب التطبيق، وهو أمر جعل الأطروحة متسمة بالتشتت.

وهناك دراسات تناولت الحجاج في شعر الكميت من أهمها "الحجاج في هاشميات الكميت" لسامية الدريري في حوليات الجامعة التونسية، و"الحجاج في شعر الكميت" وهي رسالة ماجستير من جامعة ذي قار، و"المنطق الحجاجي والحجاج المنطقي في هاشميات الكميت"، المنشور في حوليات جامعة قالمة، ولن نقف طويلاً عند هذه الدراسات لتخصصها بالجانب الحجاجي وابتعادها عن محور عملنا.

لكننا لم نجد دراسة تختص بدراسة الإيقاع في إحدى قصائده -بمحدود علمنا- لذلك سعينا لدراسة الإيقاع في إحدى هاشمياته، وهي القصيدة العلوية لمعرفة مدى قدرة الشاعر الإيقاعية. وكيف وظف الامكانيات الإيقاعية صوتياً ولغوياً في شعره؟ وماهي مناحي الجمال في إيقاع القصيدة؟

## التوطئة:

مثل الكميت بن زيد الأسدي ظاهرة شعرية مميزة في العصر الأموي، لجمال أسلوبه وتمكنه من لغته الشعرية، حتى عده الهراء أشعر الأولين والآخرين ووصفه الفرزدق بأنه أشعر من مضى وأشعر من بقى، ورأى أبو عبيدة أنه لو لم يكن لبني أسد منقبة غير الكميت لكفاهم وقال عنه أبو الفرج الأصفهاني أنه شاعر مقدم عالم بلغات العرب خبيراً بأيامها.

ولد الكميت بن زيد بن حنيس بن مجالد الأسدي في عام ٦٠ هـ وهو عام استشهاد الإمام الحسين عليه السلام ورزق من الأولاد المستهل - وكان يكنى به - وحبيش وعمارة، وكان أصم لا يحسن إلقاء الشعر فكان المستهل يلقبه عنه، تولى تعليم الصبيان بمسجد الكوفة وكان عالماً بأيام العرب وأخبارها.

عرف الكميت بن زيد الأسدي بتشيعه للعلويين ومجاهرته بحبه لهم ومحاجته للأمويين بذلك فلم يكن مثل شعراء عصره «الذين وزعوا أنفسهم على المديح والفخر والهجاء... بل هو شاعر يقصر نفسه وشعره على نظام فكري معين... إنه شخصية طريفة بين شعراء عصره أخرج الشعر من أبوابه القديمة على باب جديد هو التقرير والاحتجاج للعلويين والدفاع عنهم» (ضيف، ١٩٨٦: ٢٧٦). ويعد رائد هذا الغرض في الشعر العربي.

لقد كان الكميت مخلصاً لعقيدته الشيعية، فقد فضل المذهب على العصبية القبلية على الرغم من انتشار العصبية القبلية انتشاراً كبيراً في عصره؛ إذ أن له قصيدة تدعى بالقصيدة المذهبة وهي من أقدم قصائده في التعصب القبلي، إذ هجا فيها اليمن هجاء مخزياً وبهي من مطولات الشعر العربي فقد زادت على ثلاثمائة بيت ومطلعها:

ألا حبيبت عنا يا مدينا      وهل بأس يقول مسلمينا  
(الأصفهاني، ١٩٥٢: ١٦/٣٤٢)

سعى الكميت أن يجعل شعره أداة للثورة والتشوير على الأمويين والدعوة للخلاص منهم، فهو لا يفتأ يدعو للثورة على الأمويين عادا إياهم ولأهله جوار داعياً إلى إعادة الخلافة للهاشميين العلويين؛ لأنهم أحق بما لذلك يحاول عقد مقارنات بين الأمويين والهاشميين فيقول:

بل هواي الذي أجن وأبدي      لبني هاشم فروع الأنام  
للقرييين من ندى والبعيدي      ن من الجور في عرى الأحكام  
والولة الكفاة للأمر أن طرّ      ق تينا بمجهض أو تمام  
راجحي الوزن كاملي العدل في السيرة      طبين في الأمور العظام

ساسة لا كمن يرعى رعية النا  
س سواء ورعيه الأنعام  
لا كعبد الملييك أو كولييد  
أو سليمان بعده أو كهشام  
فهم الأقربون من كل خير  
وهم الأبعدون من كل ذام  
(سلوم والقيسي، ١٩٨٦: ٢١٤)

وعلى الرغم من أن الكميت لم تتسن له المشاركة في ثورات العلويين بسيفه مثل ثورة الشهيد زيد بن علي عليه السلام إلا أنه كان يرى أن جهاده بلسانه الجاهر بحب آل البيت الذي عرضه للمشاكل وأدخله في خوف دائم من أعظم الجهاد مستنيراً بقول المصطفى صلى الله عليه وآله وسلم «أعظم الجهاد كلمة حق عند سلطان جائر».

لقد هاجم الكميت خالد بن عبد الله القسري والي العراق كثيراً في شعره وقد فسر شوقي ضيف ذلك بأن الكميت يحاول أن يؤلب الناس على خالد مستفيداً من نقطة ضعف فيه هي تعصبه لليمن فوقف الكميت يتعصب لمضر ليحدث فوضى تمهد لثورة زيد بن علي. (ضيف، ١٩٨٦: ٢٧٦)

إننا لا نتفق مع هذا الرأي؛ إذ يبدو لنا أنه كان يهاجم خالد القسري بسبب موقفه من الإمام علي وأولاده (عليهم السلام) فضلاً على ابتعاده عن القيم الإسلامية، فقد اشتهر خالد (بسبب الإمام علي سباً مقذعاً وكان يسخر من مقدسات الإسلام وكان يتظاهر بتفضيل الخليفة على رسول الله... وكانت أمه مسيحية بنى لها كنيسة جنب الجامع وكان يسمح لغير المسلمين باتخاذ جوار من المسلمات (طربي، ٢٠٠: ١٥-١٦) وهذا ما ألب الكميت ضده ودفعه لهجائه.

قبض خالد القسري على الكميت بسبب هاشمياته وحبسه ليرسله إلى الشام لكنه هرب من السجن والتجأ إلى مسلمة بن عبد الملك واستطاع بعد قصة طويلة أن يحصل على عفو هشام بعد أن ظل مطارداً من الأمويين قرابة عشرين عاماً.

ولعل من أهم الأحداث في حياة الكميت عندما تولى يوسف بن عمر الثقفي ولاية العراق وكان شديد العداء لأهل البيت وقد شهد زمنه ثورة زيد الشهيد بن علي بن الحسين عليهما السلام وقد قضى على تلك الثورة وقتل زيداً وأرسل رأسه إلى هشام بن عبد الملك في الشام، وقد ندم الكميت على عدم اشتراكه بالثورة وظل يردد:

دعاني ابن الرسول فلم أجبه  
أهفني لهف للقلب الفسوق  
حذار منية لا بد منها  
وهل دون المنية من طريق  
(المصدر نفسه، ٦٣٠)

وقد أشار كثير من دارسيه الى ان الشاعر كان زيدي المذهب ، لكنه تخاذل عن نصره زيد بن علي عليه السلام إلا أنني أميل إلى عدم زديته واتباعه لأئمة عصرة الإمامين محمد الباقر وجعفر الصادق عليهما السلام ، ولعل ذلك يتضح من قوله متحدثاً عن الثورة الزيدية:

تجود لهم نفسي بما دون وثبة      تظل لها الغريان حولي تحجل  
ولكن لي في آل أحمد أسوة      وما قد مضى في سالف الدهر أطول

(المصدر نفسه، ٦١٠)

إن البحث يميل للاعتقاد بأن الشاعر لم يشارك بسيفه في الثورة تأسياً بالإمام مفترض الطاعة وهو يصرح بذلك في النص أعلاه ولذلك تميل للاعتقاد بأمامية الشاعر لا زديته.

إن الكميت على الرغم من تشييعه للعلويين فله مدائح كثيرة بالأمويين وبخاصة هشام بن عبد الملك وولاته، بعد أن عفا عنه وحماه من خالد القسري، ويبدو أنه استفاد من مبدأ التقية واستأذن في ذلك الإمام محمداً الباقر عليه السلام حينما سأله الإمام أنت القائل: الآن صرت إلى أميه والأمور إلى مصائر؟

قال: نعم، قد قلت ولا والله ما أردت به إلا الدنيا وقد عرفت فضلكم.

قال: فإن قلت ذلك فإن التقية لتحل.

كما إنه دخل على الإمام الباقر فأعطاه ألف دينار وكسوه فقال الكميت: والله ما أحببتكم للدنيا ولو أردت الدنيا لأتيت من هي بين يديه ولكن أحببتكم للآخرة. (الأصفهاني، ١٩٥٢: ٣٧/١٧؛ وابن الأثير، ٢٠٠: ٣٢٠/٥)

أما عن سبب موته فقد كان اغتيالاً سياسياً «إذ أحس الأمويون وواليهم في العراق يوسف بن عمر الثقفي خطراً شديداً في أشعار الكميت؛ لأنه كان يدعو للثورة على بني أمية، ثورة تأتي عليهم وتمحوهم من الأرض محواً، وما زال يوسف الثقفي يطلب من الكميت غرة حتى تهيأت له فقتله ويشهد هذا القتل بمدى سيورة شعر الكميت، لا بين الشيعة فحسب بل بين الناس جميعاً وبخاصة في العراق، وكان وما يزال يرسل من موطنه في الكوفة إلى أهل خراسان بمدينة مرو بأشعار أشبه ما تكون بمنشورات سرية» (ضيف، ١٩٨٩: ٨٦).

لقد كان شعر الكميت مماحككات عقلية تعتمد العقل والنص في اقناع الخصم او مقارعة الحجة بالحجة وهذه هي اهمية الكميت بين شعراء عصره فلعله اول من ادخل الحجاج في الشعر وسلك دربا غير مألوف محولا

الشعر من ميادين العاطفة الى ميادين الفكر والعقل والحجاج. (البدراني، ٢٠١٧: ١٢٠)

ولعل الباحث لا يتهم بالمبالغة في القول أن الكمية كان صوت العلويين الثائر، وأداتهم الشعرية في محاجة الخصوم، وكان لسانهم المسلط على الأمويين، وقد حقق نجاحاً كبيراً في تأليب الناس على الأمويين ودحض حججهم في الاستئثار بالحكم، ونجح في إبراز حق العلويين بذلك والدفاع عن عقيدتهم.

### نص القصيدة العلوية:

يسعى البحث الى دراسة قصيدته العينية كاشفا عن مواطن الجمال فيها وهي القصيدة التي يقول فيها:

نفى عن عينك الأرق الهجوعا	وهمّ يمتري منه الدموعا
دخيلٌ في الفؤاد يهيج سقما	وحزنٌ كان من جذل منوعا
وتوكاف الدموع على اكتئابٍ	أحلّ الدهر موجعه الضلوعا
يرقرق اسحما درراً وسكبا	يشبه سحها غربا هموعا
لقد كان الخضارم من قریش	وخير الشافعين معاً شفيعا
لدى الرحمن يصعد بالثاني	وكان له أبو حسنٍ مطيعا
حطوطاً في مسرته ومولى	إلى مرضاة خالقه مطيعا
وأصفاه النبي على اختيارٍ	بما أعى الرفوض له مديعا
ويوم الدوح دوح غدیر خمٍ	أبان له الولاية لو أطيعا
ولكن الرجال تبايعوها	فلم ار مثلها خطراً مبيعا
فلم أبلغ بهم لعناً ولكن	أساء بذلك أولهم صنيعا
فضار بذلك أقربهم لعادل	إلى جور وأحفظهم صنيعا
أضاعوا أمر قائدهم فضلوا	وأقومهم لدى الحدثان ريعا
فقل لبني أمية حيث حلوا	وإن خفت المهند والقطيعا
ألا أف لدهر كنت فيه	هدانا طائعا لكم مطيعا
أحجاء الله ممن أشبعتموه	وأشبع من مجوركم أجيعا
ويلعن فذ أمته جهارا	إذا ساس البرية والخليعا
بمرضي السياسة هاشمي	يكون حياً لامته ريعا

وليا في المشاهد غير نكسٍ      لتقوم البريعة مسـتطيعا  
 يقيم أمورهما ويذب عنها      ويترك جبهها أبداً مريعاً  
 (سلوم والقيسي، ١٩٨٦: ١٩٥-٢٠٢)

### الإيقاع الوزني العروضي

يعد الوزن من أهم المنطلقات العروضية وهو الأساس الذي يستند إليه النص الشعري ذي الشطرين ولذلك اهتم دارسو الشعر كثيراً بالوزن فقد ربطوا بينه وبين غرض القصيدة ورأوا ان البحور الشعرية تتلاءم مع اغراض وتعارض مع أخرى فقد وقف صاحب منهاج البلغاء عند ذلك قائلاً: «لما كانت أغراض الشعر ستة، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاك تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويجليها للنفوس. فإذا كان قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه الأوزان الفخمة الباهية الرصينة» (القرطاجي، ١٩٨٢: ٢٦٦). ويقول الناقد شكري عياد: «إن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها فالمعنى بلا شك، العامل المهيمن... والقيمة الحقيقية للإيقاع (الوزن) لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجديد من خلال المشاعر والدوافع» (عياد، ١٩٨٦: ١٤٢). ويرى باحث آخر: «إن الانفعالات النفسية هي التي تتحكم بطول البحر أو قصره، فالنظم حين يتم في ساعة الانفعال النفسي، يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات، وإن المدح ليس من الموضوعات التي تنفع لها النفوس وتضطرب لها القلوب لذلك فالأصح أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالتطويل والبسيط» (إبراهيم، ١٩٥٩: ١٧٦)، وعلى العموم فإن الباحث لا يميل إلى ربط البحور بالأغراض الشعرية؛ ذلك أن الكثير من الأغراض كتبت ببهور مختلفة ومتباينة، وإن تخصص بحر بغرض أمر لم يثبت علمياً بطريقة يمكن الاعتماد عليها.

جاءت القصيدة على البحر الوافر، ومن المعروف ان البحر الوافر مبني على مفاعلتن ست مرات لكنه «لم ير صحيحاً أبداً بل لا بد من قطف عروضه وضربه فتصير مفاعلتن مفاعلتن مفاعل» (اللحام، ١٩٩٦: ٤٩). وقد عرف عن هذا البحر أنه بحر مرن يشند ويروق كيفما تشاء وبإمكان الشاعر أن ينوع إيقاعه على وفق الطريقة التي يريد لذلك فقد كان هذا البحر من البحور التي أكثر الشعراء من النظم عليها قديماً وحديثاً.

وقد عرف عن هذا الوزن أنه يميل للتدفق العاطفي ويمتاز باستثارة المتلقي، فضلاً على تقبله للشحنة الخطابية

وهو من البحور التي تحتل موقعاً متصديراً في خارطة الشعر العربي القديم. (أنيس، ١٩٧٢: ١٦٩) ويبدو لي أن الكمية لم يلجأ لهذا البحر اعتباطاً، فقد تعمد اختيار هذا البحر لما فيه من تدفق وحيوية ومواءمة للشحنة العاطفية والخطابية والشاعر هنا في معرض موضوع يحتاج إلى العاطفة ويستند إلى الحجاج العقلي المنطقي لذلك جاء اختياره للبحر موفقاً؛ لأنه يدرك أن الوزن يشكل «خطأً أفقياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والأفكار... فحط الوزن يغدو في نقطة تقاطعه بالإيقاع ذا خصوصية موسيقية تتصل بتجربة النص وخصوصية الشاعر مما يمثل إحدى السمات الأسلوبية» (الهاشمي، ٢٠٠٦: ٢٣)، لذلك فاختيار الشاعر للبحر الوافر أتاح له حرية التعبير ويسر له سبل الحجاج والإقناع.

إن من يقرأ القصيدة يجد أنها جاءت متوافقة مع وزنها، وإن المعنى متواءم مع النص يكمل بعضها بعضاً.

### إيقاع القافية

إن اختيار القافية كما يبدو لنا ليس أمراً اعتباطياً في الشعر تخلقه المصادفة فالقافية «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر والأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة» (أنيس، ١٩٧٢: ٢٤٦)، لذلك فالكمية كان موقفاً في اختيار كلمات قوافيه فقد جاءت تلك الكلمات متفاعلة مع النسيج الشعري؛ لأن النقد الحديث كما يقول شوبنهاور يؤمن بضرورة «أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبط باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف معتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر» (بدوي، ١٩٨٠: ١٨٤)، كما جاءت القافية العينية متجاوبة مع ذلك فمن المعروف أن صوت العين من الأصوات التي تصدر من الحلق، وهو من أقصى مخارج الأصوات، ويوحى صوت العين باللوعة والاحساس بالحزن والتفجع (البدراي، ٢٠١٣: ١٤٣). لذلك جاء متوائماً مع بنية القصيدة وموضوعها، كما سعى الشاعر إلى جعل القافية ممدودة منتهية بحرف الاطلاق الألف الذي يعد من حروف المد، ومن المؤكد أن حروف المد ذات أهمية قصوى في إيقاع القافية، يقول الأخفش «وإنما وصلوه بهذه الحروف لأن الشعر وضع للغناء والحداء والترنم وأكثر ما يقع ترنمهم في آخر البيت وليس شيء يجري فيه الصوت غير حروف اللين: الياء، والواو الساكتين، والألف، فزادوهن لتمام البيت واختصوهن لأن الصوت يجري فيهن» (الأخفش، ١٩٧٠: ١١٢). ومن المعروف إيقاعياً امتلاك أصوات المد خصائص إيقاعية خاصة تؤهلها لدور مميز في البنية الإيقاعية للنص؛ إذ إن من طبيعة هذه الأصوات المساعدة

في امتداد الأصوات وترجيحها وهو ما يعطي الإيقاع البطاء الموحى (أنيس، ١٩٥٩: ١٥٤). كما أن الشاعر لم يكتف بذلك، بل جاء بقافية مردفة بياء موصولة بألف المد، وقد عدت الدراسات الإيقاعية هذا النوع من القافية في قمة الهرم الإيقاعي للقافية، ورأت أنها أعلى أنواع القوافي، ولا يعلوها من أنواع القوافي الثمانية سوى قافية اللزوميات أو ما عرف بلزوم ما لا يلزم (خلوصي، ١٩٧٤: ٢٦٧). من هنا فإن وقوع حرف الروي بين مدين هو حرف الردف وحرف الوصل يضيف على القافية تميزاً في الإيقاع؛ لأنه يستحسن في القوافي أن تشمل على حرف من حروف المد أو اللين ليساعد ذلك على امتداد الصوت بها، فيزيد جرسها جمالاً، ولذلك نجد القوافي المردفة أوقع في النفس نغماً من تلك المجردة من الردف، وربما كان الردف في القافية في بعض الحالات واجباً لا مستحسنًا، وهكذا فقد شكلت حروف المد التي سبقت ولحقت حرف الروي مرتكزاً سمعياً زادت من وضوح الإيقاع وارتفاع السلم الموسيقي للقصيد بعامه وقافيتها بخاصة، فضلاً على ما وفده ذلك من طاقة إنشادية هائلة؛ إذ إن الشعر العربي القديم بطبيعته شعر إلقائي إنشادي يعتمد في حل إيقاعه على الإلقاء والتنغيم، لذلك عمد الشعراء المجددون إلى اختيار «القوافي التي فيها مد قبل الروي وبعده فهذا المد يعطي للمنشد فرصته لاستغلال مواهبه الصوتية في الإنشاد» (الراضي، ١٩٧٤: ٥٠٣). ولذلك كان الكميّ يكلف ولده المستهل بإلقاء قصائده لحسن صوته وإجاده للإنشاد والتنغيم والتأثير في المتلقين.

من هنا يمكن القول أن القافية قد مثلت دوراً إيقاعياً مميزاً ذا تأثير بالغ في البنية الدلالية والإيقاعية للقصيد الكميّ، فقد كان اختياره لقوافيه محسوباً بدقة، لذلك فقد استثمر في قصيدته العلوية هذه امكانات الإيقاع القافوي كافة ونجح في التأثير البالغ في متلقيه عبر علاقة التواضع المبرم بين إيقاع القافية ودلالاتها، ما جعل تلك القافية من القوافي المائزة.

## الإيقاع الداخلي

### الأصوات:

لم يقتصر التوظيف الإيقاعي على الإيقاع الخارجي للقصيد فحسب، بل كان للإيقاع الداخلي دوره، ذلك أن الأصوات هي البنية الأساسية المكونة لبنية النص وهي وحدته البنائية الأساسية، ومع قناعة الباحث أن الأصوات غير ذات قيمة بمعزل عن تعالقتها مع الأصوات الأخرى، إلا أن النقد العربي القديم كان مدركاً لأهميتها الكبرى في بنية النص؛ إذ يقول ابن سنان الخفاجي «إن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر» (الخفاجي، ١٩٦٩: ٦٤). ويحمل هذا الرأي التفاتة ذكية في تشبيه استخدام

الأصوات عند الشعراء باستخدام الرسام لألوانه وممازجته لها ليخلق الشاعر نصا ادبيا يكون لوحه فنية رائعة، وهو أمر يدل على تعالق الفنون وتداخلها مع بعضها. ويضيف الباقلاني «إن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كانت كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح عن الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس» (الباقلاني، ١٩٧٧: ١١٧).

إن تكرار الأصوات في القصيدة يخلق وقعاً خاصاً يضاعف إيقاعية القصيدة ويواشج بين دلالتها وإيقاعها «لأن الصوت نابع من إحساس الشاعر ومن وعيه بأهمية الحرف والكلمة، ومن ثقافة واسعة تتلاقى مع مدركات ذهنية وجمالية في نفس الشاعر، مثل التناغم الصوتي، فهو وإن يبدو عفويّاً إلا أن الشاعر لابد أن يكون أحضر وعيه كاملاً وهو يحاول التنسيق والتنظيم بين الحروف داخل القصيدة» (مبارك، ١٩٩٣: ١٩٣)، لقد مال الكميت إلى استخدام أصوات على شكل تراكمات صوتية وتجمعات من الأصوات أسهمت في تعزيز الدلالة التي يرمي إليها، فقد أكثر الشاعر من صوت الميم وهذا الصوت بطبيعته يوحي بالانغلاق والانضمام، فكأن الشاعر يريد أن يضم جوانحه على قلبه ليعبر عن مشاعره المتأججة بالحب تجاه البيت العلوي، لذلك فقد جاء صوت الميم متسقاً مع تلك الدلالة المبتغاة، فالشاعر يشيع إيقاعاً خاصاً في نضه؛ إذ إنه مع إدراكه أنه «لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه، بالإضافة إلى لونها وطبيعتها المنطقية والسمعية» (الضالع، ٢٠٠٢: ٣٠). فتراكم صوت الميم أدى وظيفته بوصفه صوتاً له إيجاءاته الخاصة المميزة، بيد أن ذلك لم يمنع من أداء دوره ضمن سياقه النصي، كما أكثر الشاعر من صوت الحاء، ومن المعروف أن صوت الحاء من الأصوات التي تتصل بالعواطف حزناً أو فرحاً، وإن تكررها يشي بالتوقيع المهموس لعاطفة الحب (جعفر، ٢٠١٤: ٣١٤). ولما كانت القصيدة تنبض بالعاطفة المتأججة وتستند على الحجاج، فمن الطبيعي أن تكثر فيها التراكمات الصوتية لصوت الحاء الذي ساعد الشاعر في الوصول إلى علو الإيقاع ذي التأثير البالغ في النفوس.

كما أن الشاعر استخدم صوت الراء في القصيدة أكثر من ثلاثين مرة وصوت الراء صوت مجهور يشكل نطقه اهتزازاً وترجيحاً، فهو صوت يفيد التكرار بطبيعته، فكأن الشاعر يريد الإيحاء بالاستمرارية وتدفق الحدث وتجدده على شكل موجات صوتية متتابعة تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الصوت ودلالته في بنية توتر جمالي ناجم عن استمرار حركة المشهد.

ويلاحظ في الأبيات الأخيرة من القصيدة تواشج تراكمات أصوات السين والشين والجيم، وهي أصوات تشتجر

في ما بينها لتكون إيقاعاً خاصاً، وقد أشارت الدراسات الإيقاعية إلى أن هذه الأصوات تتصل بمعاني الخوف والحزن والتوجس والترقب (الطرابلسي، ١٩٨١: ٥٥؛ والبدراني، ٢٠١٣: ١٦٣)، والشاعر هنا يهاجم سلطة غاشمة اعتمدت السيف أساساً في التعامل مع مخالفيها، والشاعر ذاته تعرض للسجن والتشريد ومحاولات القتل، فمن الطبيعي أن نجد نصه يتجاوب دلاليًا مع هذه الأصوات، وبدا الشاعر حاملاً روحه على كفه وهو يجاهر بمحباء الأمويين ومهاجمتهم والدعوة للثورة عليهم وإبعادهم عن السلطة وإعادة مستحقيها الشرعيين من بني هاشم.

### التكرار والتوازي:

لم تقتصر المؤثرات الإيقاعية على تراكم الأصوات فحسب، بل كان للتكرار دوره الأساسي في بنية القصيدة ومن المعروف أن التكرار «في التعبير الأدبي هو تناوب الألفاظ وإعادة في سياق التعبير الأدبي، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره» (هلال، ١٩٧٩: ٢٣٩). والتكرار ذو أهمية قصوى في النص فهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه، وهو من المنطلقات الأسلوبية التي تسهم في إضفاء متانة خاصة على النص، مما يجعل منه أداة ذات وظيفة واضحة في توطيد العلاقة بين الدال والمدلول، وقد تنبه النقد العربي القديم إلى علاقة التكرار بالثناء والتفجع؛ إذ يقول ابن رشيق: «وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع» (ابن رشيق، ١٩٧٢: ١٧/٢)، والشاعر هنا وهو يرثي الرسول والإمام علي عليه السلام ويهاجم الأمويين، فمن الطبيعي أن يفيد من تقانة التكرار وقد استخدم التكرار في مواضع عديدة منها قوله:

ويوم الدوح دوح غدیر خم أبان له الولاية لو أطيعا

إن الشاعر هنا كرر كلمة الدوح لأهميتها في التاريخ الإسلامي هذه المنطقة التي القى فيها المصطفى ﷺ خطبة الوداع وأعلن على رؤوس الأشهاد بيعته لعلي بن أبي طالب، لذلك فمن الطبيعي أن يستخدم الشاعر التكرار للتأكيد على الحادثة وأهميتها، وخاصة في معرض إثبات أحقية الهاشميين بالخلافة وولاية علي بن أبي طالب عليه السلام. الشاعر حين يكرر كلمة أو صيغة أو حرفاً ويلح على أي منها فهو يريد أن يؤكد على حقيقة ما قد تكون داخلية تتصل بتكوين تجربته الشعرية ما يجعل التكرار جزءاً من كل وظيفة حية متحركة وقيمة إبداعية مما يجعل ظاهرة التكرار إلى مراوحة شكلية مغلقة (الهاشمي، ١٩٩٢: ٣٥٠)، كما أفاد الشاعر من استخدام صوت الدال الذي يتسم بشدته وقوته ويتواءم مع المدح والفخر، والشاعر هنا يمدح الإمام علي عليه السلام ومن أجدر منه بالمدح! لذلك فقد لجأ لهذه التقانة الإيقاعية لتعزيز فكرته.

ويقول أيضاً:

أجـاع الله مـن اشـبعتموه وأشـبع مـن محضـرتكم أجيـعا  
فقد كرر الشاعر ألفاظ (أجاع، أشبع) مرتين في البيت ليعزز بنيه التكرار ودلالته ويؤكد على أن الأمويين اتبعوا سياسة التقتيل والتجوع مع معارضيه من العلويين وأنصارهم، لذلك جاء التكرار متواشجاً مع الدلالة المرتجاة في النص.

أفاد الشاعر أيضاً من التأثير الإيقاعي للجناس، ومن المعروف أن الجناس يقوم على التشابه الفونيمي الذي يحدث تأثيرين أولهما إيقاعي ناجم عن الانسجام الموسيقي النغمي وثانيهما دلالي ناتج عن الاستدعاء الذهني وتوارد الألفاظ المتشابهة «فهناك ألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه.. بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس وأفقها في المعنى، كما يولد المعنى الأول معنى ثانياً وثالثاً، وهذه الحالة النفسية هي التي ترشح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر دون معاناة إذا كان ملماً بلغته، محسباً بذوقها عالماً بتصاريفها واشتقاقها» (سلامة، ١٩٥٢: ١١٧)، ولما كان الكمييت من علماء اللغة وقد شهد له تحويو ولغويو عصره بحجته وإجادته للغة وقوانينها، لذلك فمن الطبيعي أن يولي الجناس بالغ عنايته، لذلك استخدم الجناس منذ مطلع القصيدة بين (عن، عين) وهو جناس ناقص أسماء البلاغيون بالجناس الناقص، وهذا يحقق للنص شعرية عالية عبر تفعيل محوري الفرق الدلالي والتشابه الصوتي وهذا يمنح النص تناسق إيقاعي مميز، كما جانس الشاعر بين لفظي (تبايع، مبيع) فالأولى تدل على المبايعة بالخلافة والشاعر يشير فيها إلى حادثة السقيفة الشهيرة بالتاريخ الإسلامي، أما الثانية فتدل على البيع والشراء، وبذلك نجح الشاعر في جعل الجناس وسيلة من وسائل تقوية الأداء الشعري على المستوى الإيقاعي والتعبيري أفادت من خاصية ترجيع الألفاظ الذي أكسب النص قوة سمعية تشد الذهن إلى ما تحمله من طاقة تعبيرية وإجائية وتلوين دلالي (رمضان، ٢٠١٦: ٢٣٧).

أما إذا انتقلنا إلى التوازي الذي يعد من أهم المؤثرات الإيقاعية التي عني بها النقد الحديث ويرتبط باسم رومان ياكوبسون الذي يقول أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، وأنه يتشكل من علاقات أصيلة بين الوحدات المتكررة المرتبة في متشابهات ومتباينات ترينا العلاقة بين الشكل والدلالة (ياكوبسون، ١٩٨٨: ٧/٤).

ويسميه محمد مفتاح التشاكل ويعرفه بأنه تنمية لنواة معينة بأركان قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية ومعنوية وتداولية ضمناً لأنسجام الرسالة (مفتاح، ١٩٨٥: ٥/٢).

ومن أنواع التوازي المتوفرة في القصيدة ما يعرف بالتوازي النحوي الصرفي وهو أن تتم المتواليات على وفق الصورة النحوية نفسها التي تنتظم في صيغ متوازنة ومن أمثله في القصيدة "أفريهم، احفظهم، أقومهم" فقد جاء الشاعر بصيغة اسم التفضيل يتبعه ضمير الجماعة، والشاعر يعقد مقارنة بين العلويين والأمويين بما يمتلكه العلويون من نسب رفيع واتصال بحبل الدين وهو الأمر الذي يفتقده الأمويون.

ومن التوازي، التوازي القائم على تقابل دلالي بأن يأتي النص مقابلاً بين عنصرين أو موقعين في سلسلتي كل متوالية "عدل، جور" "جوع، شبع" "خليع، مرضي" "جذب، مريع" "حزن، جذل" ... فلقد حفلت القصيدة بهذه المتضادات التي وطدت بنيتها إيقاعاً ودلالة، فقد جاء التقسيم العروضي يحمل في طياته تقابلاً واضحاً بين دلالات يشكل أحدهما نقيض الآخر، ومما لاشك فيه إن لفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة؛ لأنه كلما زاد التضاد كبر التوتر في القصيدة (أبو ديب، ١٩٧٩: ٤٩).

لقد كان التضاد المبتوث في بنية القصيدة مهما في تعزيز بنيتها الإيقاعية والدلالية وفي إيضاح مدى التناقض بين موقفين متباينين هما موقف العلويين المبني على الخير والرفعة والعطاء، وموقف الأمويين المبني على الخداع والقتل والمخاتلة واغتصاب الحقوق.

ومن التوازي ما يعرف بتوازي الوصول إلى الذروة، وهو أن يلجأ الشاعر إلى البحث عن توازن نحو ذروة دلالية يسير النص تدريجياً باتجاهه، ولذلك يهتف هذا النوع من التوازي بقوة النص ويوجهها نحو القمة الدلالية التي يهدف الشاعر إلى الوصول إليها. ومن أمثله:

لدى الرحمن يصدع بالثماني	وكان له أبو حسن مطيعاً
حطوطاً في مسمرتة ومولى	إلى مرضاة خالقه سريعاً
وأصفاه النبي على اختيار	بما أعى الرفوض له مديعاً
ويوم الدوح دوح غدیر خم	أبان له الولاية لو أطيحاً

لقد بدأ النص متدرجاً في دلالاته منذ بعثة الرسول ﷺ منتقلاً إلى بدئه بدعوة وصيه وابن عمه للإسلام، فكان أول الناس إسلاماً وأكثرهم طاعة وأعظمهم جداً وبعد أن يتحدث الشاعر في أبيات ثلاثة عن طاعة الوصي للنبي ﷺ ينتقل إلى ذروة ما أراد النص الوصول إليه وهو حين صدع المصطفى بالأمر الإلهي ودعا المسلمين إلى بيعة وصيه، معلنا أنه هو الخليفة بعده وبذلك تحقق التوازي القائم على الصعود للذروة.

ومن أنواع التوازي الموجودة في القصيدة ما يعرف بالموازاة الماصلية ويقصد بها أن يقوم التكرار على نوع من التوازي يتيح إمكانية قراءة مزدوجة وهو تواز يتم على أساس التقاطع بين العناصر المكررة ويسمى بالنقد العربي القديم العكس والتبديل (البدراي، ٢٠١٣: ٣٠٢)، ومن أمثله في القصيدة:

أجـاع الله مـن اشـبعتموه وأشـبع مـن بحضـرتكم أجـيعا  
إن القراءة المزدوجة وفرت للشاعر إيقاعاً داخلياً واضحاً من خلال خرق الترتيب وخلق ترتيب آخر يجعل النص الشعري متماسكاً بصورة أوضح، وكأنه لبنات يشد بعضها إلى بعض، وهو ما يمكن تمثله بالمخطط:



لقد اهتم الشاعر الكميت اهتماماً بالغاً ببنية الإيقاع، حتى ليتمكن القول أن بنية الإيقاع جسدت أساساً من أسس القصيدة الجمالية، وعلى الرغم من قصر القصيدة وقلة أبياتها إلا أنها حققت تميزاً إيقاعياً وجمالياً.

## النتائج

توصل البحث إلى جملة من النتائج من أهمها:

١. كان الكميت شاعراً متمكناً من ناصية اللغة عالماً بأسرارها، وقد شهد بحجته اللغوية أكابر علماء اللغة.
٢. اختار الشاعر الكميت البحر الوافر لقصيدته لما يمتلكه هذا البحر من نفس شعري طويل وقدرة على الانفتاح الإيقاعي.
٣. لجأ الشاعر إلى القافية العينية رويكون العين حرفاً حلقياً يرتبط بدلالات الدفع والقوة، فجاء ملائماً لغرض الدفاع والمهاججة والمماحكة.
٤. جعل الشاعر قافيته مردفة بمد موصولة بمد آخر وهي أقوى القوافي في الدراسات الإيقاعية والعروضية.
٥. استثمر الشاعر إمكانات الإيقاع الداخلي من أصوات وتكرار وجناس وتواز في قصيدته، الأمر الذي جعل القصيدة مميزة إيقاعياً.

## المصادر والمراجع

١. ابن الأثير، أبو الحسن علي (١٩٩٠م). *الكامل في التاريخ*. بيروت: دار الفكر.
٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين (١٩٩٠م). *لسان العرب*. بيروت: دار الفكر.
٣. أبو ديب، كمال (١٩٩٧م). *جدلية الخفاء والتجلي*. بيروت: دار العلم للملايين.
٤. الأخفش، أبو الحسن سعيد (١٩٧٠م). *القوافي*. تحقيق: عزة حسن، دمشق: دار إحياء التراث.
٥. الأصفهاني، أبو الفرج (١٩٥٢م). *الأغاني*. القاهرة: دار الكتب المصرية.
٦. أنيس، إبراهيم (١٩٥٩م). *الأصوات اللغوية*. القاهرة: الدار العلمية.
٧. ————— (١٩٧٢م). *موسيقى الشعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
٨. الباقلائي، أبو بكر (١٩٧٧م). *إعجاز القرآن*. تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف.
٩. البدراني، محمد جواد حبيب (٢٠١٣م). *جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب*. بيروت: الدار العربية للموسوعات.
١٠. ————— (٢٠١٧م). *الأدب الأموي*. عمان: دار الفكر.
١١. بدوي، عبد الرحمن (١٩٨٠م). *في الشعر الأوربي المعاصر*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
١٢. جعفر، عبد الكريم راضي (٢٠١٤م). *رماد الشعر*. ط٢، بغداد: دار عدنان.
١٣. الجندي، علي (١٩٦٧م). *الشعراء وإنشاد الشعر*. القاهرة: دار المعارف.
١٤. الخفاجي، ابن سنان (١٩٦٩م). *سر الفصاحة*. تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح.
١٥. خلوصي، صفاء (١٩٧٤م). *فن التقطيع الشعري والقافية*. بيروت: دار المعرفة.
١٦. الراضي، عبد الحميد (١٩٧٥م). *شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي*. بغداد: مؤسسة الرسالة.
١٧. رمضان، علي عبد رمضان (٢٠١٦م). *الإيقاع في قصيدة العمود من خلال الخطاب النقدي العربي*. بيروت: دار البصائر.
١٨. سلامة، إبراهيم (١٩٥٢م). *بلاغة أرسطو بين العرب واليونان*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
١٩. سلوم، داود؛ والقيسي، نوري حمودي (١٩٨٦م). *شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي*.

٢٠. الضالع، محمد صالح (٢٠٠٢م). *الأسلوبية الصوتية*. القاهرة: دار غريب.
٢١. ضيف، شوقي (١٩٨٦م). *التطور والتجديد في الأدب الأموي*. القاهرة: دار المعارف.
٢٢. ——— (١٩٨٩م). *الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور*. القاهرة: دار المعارف.
٢٣. الطرابلسي، محمد الهادي (١٩٨١م). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*. تونس: الجامعة التونسية.
٢٤. طربي، محمد نبيل (٢٠٠٠م). *ديوان الكميت بن زيد الأسدي*. بيروت: دار صادر.
٢٥. القيرواني، ابن رشيق (١٩٧٢م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت: دار الجليل.
٢٦. مبارك، محمد رضا (١٩٩٣م). *اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
٢٧. مفتاح، محمد (١٩٨٥م). *تحليل الخطاب الشعري ستراتيجية التناسخ*. الدار البيضاء: دار التنوير.
٢٨. الهاشمي، علوي (١٩٩٢م). *السكون المتحرك دراسة في النية والأسلوب*. الإمارات: منشورات إتحاد الكتاب.
٢٩. ——— (٢٠٠٦م). *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٣٠. هلال، ماهر مهدي (١٩٧٩م). *جوس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب*. بغداد: دار الرشيد.
٣١. ياكوبسون، رومان (١٩٨٨م). *قضايا الشعرية*. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب: دار توبقال.