

شِعْرُ سُحَيْمِ عَبْدِ بَنِي الْحَسَّاسِ - دراسةٌ عروضيةٌ

عادل زيارة محمد

dr.adilzayraa@gmail.com

الجامعة المستنصرية ، كلية التربية ، قسم اللغة العربية

الملخص

حاولُ هذا البحثُ الموسومُ بـ (شِعْرُ سُحَيْمِ عَبْدِ بَنِي الْحَسَّاسِ - دراسةٌ عروضيةٌ) تقديمَ قراءةٍ لشعرِ شاعرٍ جاهليٍّ في جانبه الإيقاعي، من أجلِ إعادةِ قراءةِ النصِّ العربيِّ القديمِ وعدمِ الاكتفاء بما قدَّمه النقدُ القديمُ في معالجته النقدية استجابةً لسيِّ حاجاتِ عصره، ساعياً إلى الكشفِ عن طبيعةِ التحولاتِ الإيقاعيةِ والموسيقية، ومحاولاً الإجابةَ عن أسئلةٍ جوهريةٍ أهمُّها: ما شكلُ الإيقاعِ عند سُحَيْمٍ، لاسيما وأنه عاشَ في عصرٍ كانَ الشعرُ فيه ينمازُ بضبطٍ إيقاعيٍّ محكمٍ؟ ولماذا هذا الشاعرُ وليس غيره؟ وهل كسرَ صرامةَ بنيةِ إيقاعِ القصيدةِ الجاهليةِ التي تُمثلُ الانبثاقَ الأولى للقصيدةِ العربيةِ كونه أدركَ الإسلامَ؟ وهل نظمَ بأوزانٍ غيرِ الأوزانِ المألوفةِ شائعةِ الاستعمالِ؟ وهل ثمةُ تغييراتٍ داخلِ بنيةِ الأوزانِ أخرجته من دائرةِ ما هو متداولٌ عندَ أقرانه الشعراءِ الذين عاصرهم أو الذين جاؤوا بعده؟ وهل وظَّفَ محسناتٍ موسيقيةٍ تدخلُ تحت بابِ الإيقاعِ الداخليِّ؟ وغيرها من الأسئلةِ الفرعيةِ التي حاولت هذه الدراسةُ الإجابةَ عنها، مع ضرورةِ الإشارةِ إلى أنَّ مثلَ هذهِ الدَّراساتِ يجبُ أن تبقى قائمةً من قبلِ الباحثِ أو باحثين آخرين لرصدِ التحولاتِ الإيقاعيةِ في مختلفِ العصورِ.

الكلمات المفتاحية : سُحَيْمِ عَبْدِ بَنِي الْحَسَّاسِ ، الوزن ، الإيقاع ، الموسيقى

The poetry of Suhaim Abd Bani Al-Hashas - Prosody study

Adil.z.mohammed

Al-Mustansiriyah University , College of Education, Department of Arabic Language

Abstract

This research, entitled (The Poetry of Suhaim Abd Bani Al-Hashas - A Prosodic Study), attempted to provide a reading of the poetry of a pre-Islamic poet in its rhythmic aspect, in order to re-read the ancient Arabic text and not be satisfied with what ancient criticism presented in its critical treatments in response to meeting the needs of his time, seeking to reveal the nature of Rhythmic shifts And music, and trying to answer fundamental questions, the most important of which is: What is the form of rhythm according to Suhaim Especially since he lived in an era when poetry was characterized by tight rhythmic control? Why this poet and not others? Did he break the strict rhythmic structure of the pre-Islamic poem, which represents the first emergence of the Arabic poem? Are they composed with weights other than the familiar ones that are commonly used? Are there any changes within the structure of meters that took him out of the circle of what was common among his peers, the poets he contemporaries or those who came after him?

Keywords: Suhaim Abd Bani Al-Hashas, meter, rhythm, music

المقدمة

الحمدُ لله حمداً لا ينقطع مدده، والصلاة والسلام على محمدٍ النبيِّ الأكرم وآله وصحبه المنتجبين، أما بعد: فإنَّ الشعرَ العربيَّ عامة والجاهليَّ خاصة لا يبوُّحُ بكلِّ أسرارهِ رغمَ تعدُّدِ القراءاتِ ووفرتِها وتنوعِها، فالألفاظُ ومخاتلاتُها، والعباراتُ وتحولاتُ معانيها وموسيقى الحروف وتنوُّعُ إيقاعاتها تستلزمُ المواصلةَ على طريقِ تقديمِ قراءاتٍ جديدةٍ .

وتكمن أهمية هذا البحث في أنه يكشف عن طبيعة البنية الإيقاعية في شعر سُحيم ، هذه البنية التي عُرفت في العصر الجاهلي بأنها ذات صرامة إيقاعية تتصف بالثبات وتتماز بوحدة إيقاعية متماثلة (التفاعيل) الى حد بعيد، فالتغيرات العروضية تكاد تكون محدودة.

ومن أجل الإقرار بهذا النسق الثابت في التفكير النقدي أو نفيه، تأتي هذه الدراسة لتقدم قراءة فاحصة من خلال الإحصاء وهو كفيلاً بإعطاء إجابات تتصف بالدقة بعيداً عن إطلاق الأحكام العامة للنقاد التي ترى أن الشعر الجاهلي ينماز بهندسة إيقاعية مُحكمة، إذ يأتي هذا البحث ضمن سلسلة من القراءات لشعر شعراء من مختلف العصور يزعم الباحث أنه يجب أن تستمر من قبله أو من باحثين آخرين كي يتواصل التققيب بحثاً عن رصد التحولات الإيقاعية الممكنة في شعرنا العربي القديم ولا سيما الجاهلي.

ويمكننا القول إننا لانملك معلومة دقيقة عن حجم العينة التي اعتمدها الخليل بن أحمد الفراهيدي في تأسيس نظريته العروضية واستباطه الأوزان المشهورة، ربما تكون العينة الإحصائية منقوصة ، وربما هناك شعراء لم يُدرجهم لأسباب يصعب بيان طبيعتها إلا من خلال مواصلة البحث عن شعراء أعلام أو مجاهيل عاشوا في عصر ما قبل الاسلام ودراسة شعرهم في جانبه الإيقاعي، ويمكن أن يقدم ذلك لنا جديداً يُعتد به لم يلتفت إليه الخليل، هذا وإن لم يتحقق الهدف وتكون النتائج متطابقة بمعنى ديمومة استمرار نسق الإيقاع التراثي، فإننا نقر بهذه الحقيقة، مع أن الفائدة تحققت في جوانب أخرى، وتتمثل في إعادة قراءة النصوص القديمة وبيان جمالياتها الإيقاعية من جهة، ومواطن ضعفها من جهة ثانية، مع العلم أن الدراسات المعنية بالجانب الإيقاعي قليلة.

وكجزء من الالتزام بالمعايير العلمية اقتضى تقسيم البحث على محاور عديدة بدأ بالحديث عن سيرة موجزة ومكتفة عن حياة الشاعر، فيما تناول المحور الثاني الإيقاع الخارجي (الوزن) ، أما المحور الثالث فحمل عنوان (الصور العروضية بين الثابت والمتغير)، ورصد المحور الرابع استعمال الشاعر للمحسنات الموسيقية أو مايقع تحت باب الإيقاع الداخلي، وختم البحث بنتائج في نقاط محددة، وذيل بقائمة المراجع والمصادر التي انتفع منها الباحث .

المحور الأول: سُحيم عبد بني الحساس.

اسمه وسيرته :-

هو سُحيم عبد بني الحساس ابن هند بن سفيان بن نوفل بن عصاب بن كعب بن سعد بن عمرو بن مالك بن ثعلبة بن مروان بن أسد بن خزيمة، يكنى أبا عبد الله، وهو زنجي أسود فصيح، توفي في حدود الأربعين للهجرة (الكتبي، 1974م، صفحة ج2/ 42)، ويعد سُحيم من الشعراء المخضرمين الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، وهو شاعر لا يُعرف له صحبة، وكان بحسب المرويات التاريخية شديد السواد (البغدادي، 1997م، صفحة ج2/ 102) لكن ذلك لم يؤثر عليه بل جعله معتداً بنفسه ويرى أن خلف السواد بياض الخلق كما في قوله : (الحساس، 1991م، صفحة 55).

أشعارُ عبدِ بني الحساسِ قُمنَ لَهُ يومَ الفخارِ مقامَ الأُصلِ والورقِ

إن كنتُ عبداً فنفسي حرّةٌ كرمًا أو أسودَ اللونِ إني أبيضُ الخلقِ

وقد أورد ذلك ابن عاشور في رسائله قائلاً " لقد احتاج بعض أصحاب الأخلاق الحميدة من عبيدهم إلى إعلان الاختلاف بين حال عبودية شخصه وكرم نفسه (عاشور، 2015م، صفحة ج2/ 690).

وتذكر كتب التراجم أنه شاعر، رقيق الشعر، كان عبداً نوبياً أعجمي الأصل، اشتراه بنو الحساس وهم بطن من بني أسد فنشأ فيهم، لكنهم فيما بعد قتلوه وأحرقوه؛ لتشبيهه بنسائهم. (الزركلي، 2002م، صفحة ج3/ 79)، وقد أكد ذلك الجاحظ عاداً إياه من ضمن ثلاثة قتلوا بسبب الغرض نفسه قائلاً : ثلاثة من العبيد قتلوا بسبب العشق منهم يسار الكواعب ومنهم عبد بني الحساس ومنهم وضاح الأيمن، فأما يسار الكواعب فقد مرت قصته وأما عبد بني الحساس فإنه كان شاعراً يشبب ببنات مواليه ويُصرح بالفاحشة معهن (الثعالبي، 1985م، صفحة 109) كقوله: (الحساس، 1991م، صفحة 21).

وأشهد عند الله أن قد رأيتهَا وعشرين منها إصبعا من ورائيَا

ويقول الدكتور جواد علي إن سُحيماً شاعر مشهور مخضرم، أدرك النبي، وتمثل النبي بشيء من شعره، (علي، 2001م، صفحة ج 18/ 444)، لكن هو وإن أدرك النبي لكن لم يقدم جواد علي دليلاً مؤكداً بأن النبي تمثل بشعره ويرى الباحث أن ذلك يتعارض مع

منظومة القيم والمثل العليا التي جاء بها الرسول لاسيما وأن رواة الأدب أجمعوا بأن شعر سحيم فيه من الفحش الكثير، ومايعزز هذا الرأي أن أحد الخلفاء رفض شعر سحيم فكيف إذا كان بمنزلة نبي، وفي ذلك يورد ابن قتيبة مانصه "كان عبد الله بن أبي ربيعة المخزومي اشتراه، وكتب إلى عثمان بن عفان رضى الله عنه :إنني قد اشتريت لك غلاما حبشيًا شاعرا، فكتب إليه عثمان :لا حاجة بنا إليه فاردده، فإنما حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن يشتب بنسائهم، وإذا جاع أن يهجوهم." (الدينوري، 1432هـ، صفحة ج1/396) ومما أخذ عليه في شعره، ذكر التقاء وعشيقته قائلاً: (الحساس، 1991م، الصفحات 20-21).

فما زال بُردى طيباً من ثيابها إلى الحول حتى أنهج البُرْدُ باليا
أقبلها للجانبين وأتقي بها الريح والشفان من عن شمالي

هذه الثورة التي قادها الشاعر سحيم على المضمون تثير تساؤلات عديدة أبرزها ارتباطاً بموضوع هذه الدراسة مفاده: هل قاد ثورة مماثلة على الشكل أو بقي محافظاً على أصالة النمط التراثي الكلاسيكي للقصيدة العربية الجاهلية، هذا مااستجيب عنه الدراسة في محاورها المقبلة.

المحور الثاني : الإيقاع الخارجي (الوزن).

يُمثل الوزن أحد أهم عناصر القصيدة العمودية وأكثرها تجلياً لأنه مرتبط بتكرار وحدات صوتية معلومة المقادير تمنح النص الشعري انتظاماً يترك أثراً عند المتلقي، لذلك عده الفلاسفة المسلمون جزءاً أساسياً من أجزاء القصيدة، يقول الفارابي (339هـ): " قوام الشعر وجوهه...أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية " (الفارابي، 1971م، صفحة 172)، فيما ذهب ابن سينا (ت482هـ) إلى أن الشعر " كلام مزيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر " (سينا، 1950م، صفحة 161) .

وعليه فإن التماثل والتطابق بين الوحدات الصوتية في أزمنة معلومة ومحدودة من أساسيات الإيقاع في الشعر، ولذلك عده النقاد القدامى وخاصة ابن رشيق القيرواني بأنه " أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية " (القيرواني، 1981م، صفحة 134/1) . ويمكن أن تُعد البحور الشعرية المعروفة التي استنبط أصولها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها وعاء الأوزان بمعنى أن فيها من التنوع ما يسمح بالنظم فيها في الأغراض الشعرية جميعها، وكل بحر يصلح لمختلف الموضوعات، وكل موضوع يمكن أن يُنظم فيه على سائر البحور (بهجت، 1982م، صفحة ج1/134) مع أن النقاد القدامى أشاروا إلى وجود علاقة بين الوزن والغرض، فهذا حازم القرطاجني يقول " إذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافاً وقصد تحقير شيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك في كل مقصد " (القرطاجني، 1981م، صفحة 266) .

أما النقاد المحدثون فربطوا بين الوزن والموضوع وأشار البعض الآخر الى وجود علاقة بين العاطفة والوزن، بمعنى أن طبيعة المقاطع التي يتشكل منها الوزن يتحكم به الجانب النفسي، فالنظم ساعة الانفعال يميل إلى البحور القصيرة والأبيات القليلة، ومن النقاد الذين أقرروا بذلك إبراهيم أنيس فهو يرى أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه في إشارة منه الى الطويل والكامل والبسيط، أما إذا نظم الشعر عند وقع المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس، أما المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع بحسب رأيه، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر. أما في الحماسة والفخر فقد تنور النفس الأبية لكرامتها، ويتملكها من أجل ذلك إنفعال نفساني يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة، ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتؤدة؛ ولذلك جاءنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع (أنيس، 1972م، الصفحات 177-178).

وهنا يبرز السؤال: هل الشاعر سحيم نظم على أوزان ذات مقاطع طويلة ؟ سؤال يمكن أن تجيب عنه الجداول الإحصائية الآتية:

ت	البحر المستعمل	عدد الأبيات	رقم الصفحة
1	الطويل	4	16 - 15
2	الطويل	91	من 16 الى 33
3	السريع	2	34
4	الطويل	8	36 - 35 - 34
5	الطويل	4	36
6	الطويل	8	38 - 37
7	الطويل	6	39 - 38
8	الطويل	16	من 39 الى 42
9	المتقارب	32	من 42 الى 48
10	الطويل	9	50 - 49
11	الطويل	5	51
12	الطويل	3	52
13	الطويل	9	54 - 53
14	المنسرح	4	54
15	الخفيف	2	55 - 54
16	البسيط	2	55
17	الطويل	3	56
18	الطويل	2	56
19	الطويل	4	57 - 56
20	الرجز	1	58
21	الطويل	1	59
22	البسيط	2	59
23	الطويل	1	60
24	الكامل	2	60
25	الطويل	15	61 - 60
26	البسيط	3	63 - 62
27	الطويل	8	64 - 63
28	الطويل	2	65

جدول رقم (1) الأوزان التي استعملها الشاعر.

ت	البحر	القصيدة والمقطوعة والبيت اليتيم	النسبة المئوية	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	19	%67.85	الطويل	199	%79.91
2	البسيط	3	%10.71	المتقارب	32	%12.85
3	السريع	1	%3.57	البسيط	7	%2.81

4	المتقارب	1	3.57%	المنسرح	4	1.60%
5	المنسرح	1	3.57%	الخفيف	2	0.80%
6	الخفيف	1	3.57%	الكامل	2	0.80%
7	الرجز	1	3.57%	السريع	2	0.80%
8	الكامل	1	3.57%	الرجز	1	0.40%
	المجموع	28		المجموع	249	

جدول رقم (2) يوضح النسب المئوية لاستعمال البحور.

كشف الجدولان أعلاه عن مجموعة من النتائج يُمكنُ إجمالها بالآتي:

1- جاء بحر الطويل في المرتبة الأولى بواقع (19 نصاً) ونسبة مئوية قدرها (67%) ومجموع أبيات عددها (199) بنسبة مئوية قدرها (79%)، يلحظ القارئ في كلتا الحالتين من حيث عدد النصوص وعدد الأبيات تقدم الطويل في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال، وهذا ينسجم مع ماذهب إليه إبراهيم في قضية ميل الشعراء الجاهليين إلى البحور ذات المقاطع الطويلة، ربما لأنها قادرة على استيعاب أكبر قدر من المعاني ولاسيما البحر الطويل فهو يمتاز بتمام أجزائه، حيث لم يأت مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً (خلوصي، 1966، صفحة 43) لذلك وجد إقبالاً عند الشعراء الجاهليين، وقد كشفت دراسة إيقاعية لدواوين شعراء الطبقة الأولى الجاهلية - امرؤ القيس والنابغة وزهير والأعشى كشفت عن ماهية الإيقاع الذي كان يغري هؤلاء الشعراء الذين مثلوا الأساس في البناء الإيقاعي والذائقة الموسيقية لذلك العصر ، إذ أظهرت استمرار نمط الأداء الإيقاعي التراثي وبقائه مهماً عند هؤلاء الشعراء في تلك البحور التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، حيث حل وزن الطويل في المرتبة الأولى (إبراهيم، 2008م، صفحة 45)، وتأتي دراستنا هذه لتؤكد استمرار هيمنة بحر الطويل.

2- حل بحر البسيط في المرتبة الثانية من حيث عدد النصوص بنسبة مئوية قدرها (10%) وتراجع إلى المرتبة الثالثة من حيث عدد الأبيات ونسبة مئوية قدرها (2%) ، رغم أنه " بحرٌ راقص يتصفُ بنغماته العالية، ويتغيرُ حركي موجيَّ ارتفاعاً وانخفاضاً حتى أنَّ إيقاعه يتعلمه بيسرٍ كلُّ من لم يألف العروض ، إذا ما نبه إلى وزنه تقطيعياً لأنَّ سهولة موسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد تكرار أبيات مقطعة نغمياً " (يعقوب، 1991م، صفحة 69)، ولعل قلة النظم عليه من قبل الشاعر سحيم ليس لسبب يرجع إلى خصائص الوزن الصوتية ربما يرجع إلى أن ماوصلنا من قصائد ومقطعات ونتف قليلة قياساً بما أنتجه الشاعر.

3- كشف الإحصاء عن أن الشاعر نظم في ستة أوزان بواقع نص واحد لكل وزن وهي: (الكامل، الرجز، السريع، الخفيف، المنسرح، والمتقارب)، وهي أوزان شائعة الاستعمال في نمط الإيقاع التراثي لكن نسبة حضورها متدنية قياساً ببحر الطويل، مع ضرورة الإشارة إلى أن المتقارب تقدم وحل في المرتبة الثانية من حيث عدد الأبيات بواقع (32 بيتاً) ونسبة مئوية قدرها (12%) .

4- اللافت أن الجدول الإحصائي كشف عن غياب أوزان شائعة ومستعملة في العصر الجاهلي، فلم ينظم سحيم في حدود عينة البحث على أوزان الوافر والرمل والمديد والهزج والمجتث والمتدارك.

5- غابت عن الديوان أوزان، هي في أصل الوضع وجدت في الدوائر العروضية وليس لها وجود فعلي في المتن الشعر العربي سوى بعض الأبيات المصنوعة لغايات تعليمية، فلم ينظم سحيم على وزني المضارع والمقتضب، ويذكر إبراهيم أنيس أن الخليل " وجد وزنين غربيين أنكرهما الأخفش وأكد عدم ورودهما عن العرب وهما بحر المضارع والمقتضب " (أنيس، 1972م، صفحة 54) ولذلك سجلت غياباً في مدونة الشاعر سحيم.

المحور الثالث : الصور العروضية بين الثابت والمتغير.

إنَّ الصورة العروضية كما وضعت في الدوائر العروضية هي غيرها في الاستعمال، فالشاعر يلجأ إلى التراخيص العروضية بوصفها " تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها " (بكار، 1983م، صفحة 172) و ثمة انطباع وتصور عام لدى النقاد والباحثين والدارسين بأن الشعر الجاهلي يميل إلى تمام التفاعيل وعدم النقصان فيها بما يؤدي إلى هندسة إيقاعية محكمة عمادها التماثل بين تفاعيل القصيدة الواحدة، فهل الشاعر سحيم

التزم بذلك أم تسلت الى قصائده الزخافات والعلل بما يحقق تنوعاً إيقاعياً، ولو طالعنا أطول قصيدة في الديوان وهي من بحر الطويل مكونة من (91) بيتاً يمكن أن تعطينا تصوراً أولياً عن شكل الإيقاع الذي مال إليه سحيم يقول: (الحساس، 1991م، صفحة 16 ومابعدا).

كَفَى الشَّيْبَ والإِسْلَامَ لِلْمَرْءِ نَاهِيَا	عُمَيْرَةٌ وَدَعْ إِنَّ تَجَهَّزْتَ غَادِيَا
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
عَلَاقَةً حُبِّ مُسْتَسْرّاً وَبَادِيَا	جُؤُنَا بِهَا فِيمَا اغْتَشَرْنَا غَلَالَةً
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
نَرَاهُ أَثِيثاً نَاعِمَ النَّبْتِ غَافِيَا	لِيَالِي تَصْطَاذُ الْقُلُوبِ بِفَاحِمِ
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
مِنْ الدَّرِّ وَالْيَاقُوتِ وَالشَّدْرِ حَالِيَا	وَجِيدٌ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِعَاطِلِ
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
وَجَمَرَ ضَحَى هَبَّتْ لَهُ الرِّيحُ ذَاكِيَا	كَأَنَّ النَّرْيَا غُلَقَتْ فَوْقَ نَحْرِهَا
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
وَلَأَثَتْ بِأَعْلَى الرِّدْفِ بُرْدًا يَمَانِيَا	إِذَا انْدَفَعَتْ فِي رَيْطَةٍ وَخَمِيصَةٍ
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
وَوَجَّهًا كَدِينَارِ الْأَعْرَةِ صَافِيَا	ثُرَيْكٌ غَدَاةَ الْبَيْنِ كَفًّا وَمِعْصَمًا
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ
وَيَرْفَعُ عَنْهَا جُؤْجُؤًا مُتَجَافِيَا	فَمَا بَيِضَةٌ بَاتَ الظِّلِيمُ يَحْفُهَا
فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ	فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعِلنْ

كما هو معلوم لدى القارئ أن الصورة العروضية لبحر الطويل (فَعُولُنْ مفاعيلنْ فَعُولُنْ مفاعيلنْ) ومثلها في العجز، لكن الشاعر لم يلتزم بالصيغة المجردة للتفاعيل، بل نوع في بنية الإيقاع من خلال ما تسمح بها الرخص العروضية أو الجوازات، إذ يلحظ القارئ في أبيات أعلاه أن (فَعُولُنْ) انتقلت الى (فَعُولْ) بدخول زحاف القبض بحذف الخامس الساكن، مما أسهم في تحقيق تنوع إيقاعي منسجم تمام الانسجام مع الدلالة، فالشاعر استثمر ذلك متخذاً منه وسيلة لكسر رتابة الإيقاع المتمثل بتكرار (فَعُولُنْ) أربع مرات في البيت الواحد، وعلى سبيل المثال لا الحصر لو أعاد المتتبع قراءة مطلع القصيدة أعلاه (عُمَيْرَةٌ وَدَعْ إِنَّ تَجَهَّزْتَ غَادِيَا) سيلحظ أن لفظ (عُمَيْرَةٌ) هو الذي فرض مقطعاً متكوناً من (وتد مجموع أي عُمَيْرُ / فعو، ثم متحرك والمتمثل بحرف الراء / ل) لتكون التفعيلة على النحو الاتي (فَعُولْ) فالتفعيلة بعد الراء بها حاجة الى السكون وبعد تعذر وجوده لأن التاء في (عميرة) مفتوحة تُقْطَع لتتظم الى تفعيلة تأتي بعدها وهي (مفاعيلن = ة وَدَعْ إِنَّ) وهنا تحقق الأمران إثبات دلالة معينة قصدها الشاعر وهو افتتاح القصيدة باسم قصده هو دون غيره (عميرة) ، والثاني إيقاع مستحسن وإن لم يلتزم بالتفعيلة في أصل الوضع (فَعُولُنْ)، وربما يجد القارئ في حذف الساكن سرعة في الإيقاع والدلالة ووجود هذا الساكن يؤدي الى هدوء الإيقاع وبطئه، ففي الشطر الأول شطر الوداع (عميرة ودَع .. إلخ) كان هذا الوداع سريعاً فكانت (فَعُولُنْ) فيها سرعة متناغمة مع سرعة الوداع، أما الشطر الثاني ففيه الشيب الذي أدى الى الثقل والبطء في الحركة بل والابتعاد عن هذه المرأة، فكان الإيقاع هنا مرتبطاً بصورة كبيرة بما يحمله البيت من معان ودلالة، وتجدر الإشارة الى أن الشاعر سحيم استعمل (فَعُولْ) بحذف النون بكثرة، وفي إحصاء أجراه الباحث للقصيدة أعلاه المكونة من 91 بيتاً ، وردت بواقع (90) مرة أي مانسبته (25 %) من مجموع التفاعيل.

في المقابل التزم الشاعر ب (مفاعِلنْ) المقبوضة في العروض والضرب في أبيات القصيدة كلها، وهو توظيف يزيد من جمالية القصيدة من الناحية الإيقاعية فهو مستحسن ومستساغ ومستعمل بكثرة، لأنه بحذف الحرف الخامس من (مفاعيلنْ) يرتفع منسوب السرعة الإيقاعية من خلال تكرار وتدين مجموعين (مفا + علن) بعد أن كانت تتكون من (وتد مفا وسبيين عي و لُنْ)، وهذه الصورة الإيقاعية تعد من أكثر صور البحر الطويل شيوعاً وأحبها إلى النفوس وأقبلها إلى الأذان (أنيس، 1972م، صفحة 60) ،

غير أن مجيء (مفاعِلن المقبوضة) في حشو الأبيات هذا مالم يستسيغه العروضيون كونه يسبب ثقلًا ومع ذلك حضر هذا النوع من الزحاف عند الشاعر سحيم في عدد من الأبيات كما في قوله: (الحساس، 1991م، صفحة 29).

حَمَتُهُ الْعِشَاءَ لَيْلَةً دَاثَ قِرَّةٍ بُوْعَسَاءَ رَمْلٍ أَوْ بِحَزْنَانٍ خَالِيَا
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

وقوله: (الحساس، 1991م، صفحة 30).

يَذُوْدُ ذِيَادَ الْخَامَسَاتِ وَقَدْ بَدَتْ سَوَابِقُهَا مِنْ الْكَلَابِ غَوَاشِيَا
فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ

وقوله: (الحساس، 1991م، صفحة 31).

نَعْمْتُ بِهِ عَيْنًا وَأَيَقُنْتُ أَنَّهُ يَحِطُّ الْوُغُولُ وَالصَّخُورُ الرُّوَاسِيَا
فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

وقوله: (الحساس، 1991م، صفحة 33).

فَلَمَّا تَدَلَّى لِلْجِبَالِ وَأَهْلِهَا وَأَهْلِ الْفُرَاتِ جَاوَزَ الْحَرَّ ضَاحِيَا
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

يلحظ القارئ مجيء (مفاعِلن) المقبوضة في حشو الأبيات رغم قباحتها من الناحية العروضية، لكنها وإن كانت كذلك لكن الشاعر لم يأت بـ (مفاعِلن) الصحيحة كي تفرض قولاً ينسجم معها، بل جاء بمعنى ينسجم مع السياق العام فضلاً عن إيراد ألفاظاً معينة لاتستقيم الدلالة بدونها، ففي البيت الأول قال (حَمَتُهُ الْعِشَاءَ لَيْلَةً دَاثَ قِرَّةٍ) في التقطيع تكون على الشكل الاتي (حمتُهُ لُ / فَعُولُنْ / عِشَاءَ لَيْ / مَفَاعِلُنْ)، وحمته العشاء بمعنى منعته، ولفظ العشاء أصر على وجوده وإن شكلت نشازاً إيقاعياً، وكذلك قوله (سَوَابِقُهَا مِنْ الْكَلَابِ غَوَاشِيَا) بدأ شطر البيت بـ (سوابق / فَعُولُ / قُهَا مِنْ لُ / مَفَاعِلُنْ) وهنا أراد إثبات العبارة الاتية (سوابقها من الكلاب) وإن جاء على حساب الإيقاع، فهذه العبارة ماهي إلا امتداد لتمام المعنى في الشطر الاول (يذودُ ذِيَادَ الْخَامَسَاتِ وَقَدْ بَدَتْ) وتعني الإبل التي قد وردت الماء لخمس، ومن ثم جاء بالشطر الثاني بأن الإبل سبقها الكلاب الغواشيا، فالمشهد تم مع نقصان الوزن، وكذلك قوله: (وأهلِ الفراتِ جاوزَ الحرَّ ضاحيا) فعبارة (وأهلِ الفراتِ جا) فرضت تفعيلتين (وأهلُ لُ فَعُولُنْ / فراتِ جا / مَفَاعِلُنْ)، وهنا ومن دون أدنى شك قدم الشاعر المعنى على المبنى، فلو جاء بكلمة أخرى غير الفرات ربما تنقل الى (مفاعِلن السالمة الصحيحة) لكنه أراد وقصد وأصر على استعمال لفظ الفرات، وهو واحد لامرادف له فكانت النتيجة (فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ) في الحشو.

لكن الباحث وجد أن الشاعر سحيم بقي ملتزماً ببعض الثوابت التي حضرت في المتن الشعري لنظرائه من الشعراء الذين عايشهم أو الذين سبقوه، ومن بين هذه الظواهر ما يُصطلح عليه عروضياً (الخرم) ويعني سقوط الحرف الأول من الودد المجموع من أول تقاعيل بحر الطويل فتنتقل (فعولن) الى (عولن)، ومما يؤكد أن سحيماً ساير جمهور الشعراء في حضور الخرم هو أنه التزم بما التزم به غير وهو مجيء الخرم في مطالع القصائد أي في البيت الأول من القصيدة تحديداً كما في قوله: (الحساس، 1991م، الصفحات 38-39).

نَحْنُ حَلَلْنَا الْجُرْعَ حَيْثُ عَلِمْتُمْ وَقَدْ أَحْجَمْتُ عَنْهُ تَمِيمٌ وَعَامُرُ
عَوْلُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
بِجَاوَاءِ جُمُهورِ كَأَنَّ غُفَابَهَا إِذَا رَفَعْتُ فِي قَلَّةِ الرُّمَحِ طَائِرُ
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
إِذَا مَا فَرَعْنَا مِنْ سِوَارِ قَبِيلَةٍ سَمَوْنَا لِأُخْرَى نَبْتَغِي مَنْ نُسَاوِرُ
فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

يلحظ القارئ للبيت الأول من القصيدة افتتاحه بـ (نَحْنُ) ويقابلها (عَوْلُ) وهنا سقط الحرف الاول من الودد المجموع مايعني دخول الخرم فضلاً عن ذلك فإن التفعيلة نفسها التي طالها الخرم شهدت دخول زحاف القبض أيضاً حيث سقط الخامس أي حرف النون من فعولن، فالشاعر إن ساير عموم الشعراء الذين حضر عندهم الخرم في مطالع بعض قصائدهم إلا أن سحيم جمع بين الخرم والقبض وهو مالم يرد عند آخرين، ويرى الباحث أن إضافة واو على نحن لتصبح (ونحنُ) ويقابلها (فعولُ) تبعد الشاعر عن الوقوع

بالخرم، لكن سبب عدم مجيئه بالواو هو أن البيت مطلع قصيدة فلم يعطفه على شيء سبقه، ولعل ذلك تبرير منطقي لحضور الخرم في مطالع القصائد ولا يحضر في وسط أو نهاية القصائد.

المحور الرابع : الإيقاع الداخلي (المحسنات الموسيقية).

يمثل الإيقاع الداخلي أحد صور المحسنات الموسيقية خارج دائرة الأوزان المعروفة، فهو يعتمد على مبدأ التماثل بين الوحدات اللغوية بشكل كلي أو جزئي، ولذلك فإن التشكيل الموسيقي يعدّ من أساسيات العلاقة التركيبية في تشكيل الشعر، وعمادها الموسيقي الشعريّ التي تتجاوز التفاعيل العروضية بصيغتها المجردة (تليمة، 1986م، صفحة 119). وعليه فإن الإيقاع الداخلي يعد محورا أساسياً في البنية الموسيقية، لاسيما وأنّ الألفاظ في أي نص إبداعي لا تقود إلى إنتاج دلالة فقط، وإنما تسهم في إغناء الجانب الإيقاعي، ويذهب الدكتور محمد النويهي إلى أنّ " الشعر يتكون من كلمات، أي من ألفاظ لغوية لها معانٍ، ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاعٍ مُرتبٍ بنوعٍ ما من أنواع الترتيب المطّرد" (النويهي، د.ت، صفحة 39/1)، ويصف بعض الدارسين الإيقاع الداخلي بأنه " إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة إحساساً خاصاً بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة ومتجاوبة" (جعفر ع.، 1998م، صفحة 309) ولذلك يحضر عند الشعراء على أنواع عديدة يبرز بعضها عن شاعر ويغيب عند شاعر آخر، ومنها التكرار والتصدير والتدوير والجناس وغيرها، وقد شكل التكرار والتصدير حضوراً بارزاً عند الشاعر سحيم.

أولاً: التكرار:

يمثل نسق التكرار أحد أهم البنى الأسلوبية في الشعر العربي، وأكثرها تجلياً بوصفه تقنية يوظفها الشعراء قديماً وحديثاً لغايات دلالية وجمالية، والتكرار هو " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني" (وهبة، 1984، صفحة 117) وله أثر كبير في تشكيل بنية الإيقاع الداخلي، وهو يمنح النصّ الشعريّ فاعليته الصوتية عبر تكامل عناصره وتتابعها، مع التأكيد أنه لا يخضع لقوانين اللغة فحسب وإنما يمكن القول إنه يخضع للتجربة النفسية للشاعر أيضاً، فقد يكرر اسماً نتيجة على وجه الذم أو المدح نتيجة تأثر مسبق، بمعنى أن طبيعة التجربة الفنية والنفسية هي التي تفرض وجوداً معيناً للتكرار، بل وتسهم في توجيه تأثيره وأدائه بما يجعل من القصيدة كياناً فنياً خاضعاً لنظام تكراريّ معين (عبيد، 1991م، صفحة 213) وعليه فإن الباحث تتبع مظاهر التكرار في شعر سحيم ووجدها تبرع عن دوافع نفسية بالدرجة الأولى ومن ثم تتجلى القيمة الفنية من حيث اللغة والإيقاع والصورة يقول سحيم: (الحساس، 1991م، الصفحات 41-42).

رَأَيْتُ الْغَنَى وَالْفَقِيرَ كِلَيْهِمَا إِلَى الْمَوْتِ يَأْتِي مِنْهُمَا الْمَوْتُ مَعْمَدَا
فَإِلَّا تُلَاقِ الْمَوْتَ فِي الْيَوْمِ فَاعْلَمْ بِأَنَّكَ رَهْمَنٌ أَنْ تَلَاقِيَهُ غَدَا
فَتَصْبُحْ فِي لَحْدٍ مِنَ الْأَرْضِ ثَاوِيَا كَأَنَّكَ لَمْ تَشْهَدْ مِنَ اللَّهِوْ مَشْهَدَا
وَلَمْ تَلُحْ بِالْبَيْضِ الْكَوَاغِبِ كَالْذُّمَى زَمَانًا وَلَمْ تَقْعُدْ مِنَ الْأَرْضِ مَقْعَدَا

يفتح الشاعر المطلع بتجسيد ثنائية الغنى والفقر، ثنائية وإن كانت في ظاهرها تجسد فوارق محسوسة مادية إلا أنها تتلاشى أمام سطوة الموت وجبروته، فهو يأتي إلى كليهما معاً فقال: (رأيتُ الغنيّ والفقيرَ كليهما إلى الموتِ يأتي منهما الموتُ معمداً) نلاحظ أن الشاعر كرر كلمة الموت في شطر واحد ليس من أجل التكرار فحسب بل نبه وأكد حقيقة أن الموت يطال الغني والفقر ولم يكتفِ بذلك بل كرر لفظ الموت وأسندته إلى كلمة (معمداً) أي يأتي عمداً كما يعمد المطر في الثرى، ثم زاد في ذلك وكرر لفظة الموت في البيت الثاني بقوله : (فَإِلَّا تُلَاقِ الْمَوْتَ فِي الْيَوْمِ فَاعْلَمْ بِأَنَّكَ رَهْمَنٌ أَنْ تَلَاقِيَهُ غَدَا) وهو تكرر وإن حقق جانباً إيقاعياً حسناً فهو أيضاً وجه الدلالة باتجاه آخر متفرع عن الدلالة الأولى بأن الموت إذا قصد أحدهم سواء الغني أو الفقير فإن الآخر سيلاقيه غداً وكأنه يؤكد حقيقة مطلقة وهي الفناء.

وهذا النوع من التكرار عند سحيم كثير في شعره كقوله : (الحساس، 1991م، صفحة 40) .

كَأَنَّ عَلَى أَنْيَابِهَا بَعْدَ هَجْعَةٍ مِنَ اللَّيْلِ نَامَتْهَا سُلَافٌ مُبَرَّدَا
سُلَافَةٌ دَنٍ أَوْ سُلَافَةٌ ذَارِعٍ إِذَا صَبَّ مِنْهُ فِي الرَّجَاجَةِ أَرْبَدَا

يلحظ القارئ أن الشاعر كرر لفظة بعينها ثلاث مرات في البيتين أعلاه (سُلَافًا ، سُلَافَةً ، سُلَافًا) والسُلَاف الخمر بل أجودها، جاء في لسان العرب " وسُلَافُ الْخَمْرِ وسُلَافُهَا : أَوَّلُ مَا يُعْصَرُ مِنْهَا، وَقِيلَ : هُوَ مَا سَالَ مِنْ غَيْرِ عَصَرٍ، وَقِيلَ : هُوَ أَوَّلُ مَا يَنْزِلُ مِنْهَا والسُلَافَةُ مِنَ الْخَمْرِ أَخْلَصُهَا وَأَفْضَلُهَا " (منظور، 1414هـ، الصفحات 159/9-160)، ولذلك كرر الشاعر هذه اللفظة

لشدة وقعها في نفسه، حيث أسهم التكرار في خلق تنافس موسيقي داخل النص الشعري عبر التماثل النغمي والصوتي الذي لفت عناية المتلقي وإدخله في جو مجالس الشراب، فالتكرار هنا عزز من تماسك بناء الأبيات وكان له أثر في استمرارية موسيقى القصيدة وذلك عندما ركز على موقف من مواقفها .

والى جانب تكرار الكلمة استعمل الشاعر سحيم شكلاً آخر من اشكال التكرار وهو ما يُعرف بتكرار العبارة، ربما يرجع سبب توظيفه الى أن تكرار جملة موسيقية معينة تعمل على ربط أركان العمل الفني ليكون كتلة واحدة، وهو يؤثر تأثيراً كبيراً في المتلقي نتيجة لما يحمله من تماثل وانتظام وضبط وإيقاع (عجلان، 1985م، صفحة 299) وقد استعمل سحيم تكرار العبارة في مواضع عديدة وكأنه أصبح سمة أساسية في شعره يقول : (الحساس، 1991م، الصفحات 15-16) .

وَهُنَّ بَنَاتُ الْقَوْمِ إِنْ يَشْعُرُوا بِنَا
يَكُنْ فِي بَنَاتِ الْقَوْمِ إِحْدَى الدَّهَارِسِ
فَكَمْ قَدْ شَقَّقْنَا مِنْ رِداءٍ مُنِيرٍ
وَمِنْ بَرَقٍ عَنْ طِفْلَةٍ غَيْرِ عَانِسِ
إِذَا شَقَّ بُرْدٌ شَقَّ بِالْبُرْدِ بُرْقٌ
دَوَالِيكَ، حَتَّى كُلُّنَا غَيْرُ لَابِسِ

في البيت الاول كرر الشاعر عبارة (بناتُ القوم) مرتين الاولى في الشطر الاول والثاني في الشطر الثاني، وإلى جانب ماحقه التكرار هنا من قيمة موسيقية أضفت تنافساً نغمياً يكاد يكون متماثلاً، حقق بعداً دلاليّاً يتكون من ركنين يتوقف الركن الثاني وهو جواب الشرط على الركن الاول قائلاً : (وَهُنَّ بَنَاتُ الْقَوْمِ إِنْ يَشْعُرُوا بِنَا) شطر يجعل المتلقي يطرح سؤالاً ماذا يحدث لو أن بنات القوم شعرن بهم وهو لسان حال الشاعر جاء بصيغة الجمع، فيأتي الجواب : يَكُنْ فِي بَنَاتِ الْقَوْمِ إِحْدَى الدَّهَارِسِ وهي الدواهي، فضلاً عن ذلك نجد أنه كرر عبارة أخرى في البيت الثالث (شَقَّ بُرْدٌ وَ شَقَّ بِالْبُرْدِ) والبُرْد من الثياب أو كساءً يُلتحف به (منظور، 1414هـ، صفحة 87/3) فالكلمة الاولى سبقها ب (إذا شق برْد) ليأتي جواب الشرط (شق بالبرد برقع) وهو غطاء ستر وجه المرأة، فمن خلال هذا التكرار رُسم مشهد قصده الشاعر أم معناه في الشطر الثاني (دَوَالِيكَ، حَتَّى كُلُّنَا غَيْرُ لَابِسِ) أي مرة بعد مرة حتى كلنا غير لابس .

وقال في موضع آخر مكرراً شطراً كاملاً: (الحساس، 1991م، الصفحات 52-53).

مَسَاعِيرُ مَا حَرَبٍ وَأَيْسَارُ شَتْوَةٍ إِذَا الرِّيحُ أَلُوَتْ بِالْكَنِيفِ الْمُسْتَرِ
لِعَمْرِي لَنِعْمَ الْحَيُّ حَلْماً وَنَجْدَةً إِذَا ضَيَّعَ الْبَيْضَ الْحَسَانَ مُضِيْعُهَا
مَسَاعِيرُ مَا حَرَبٍ وَأَيْسَارُ شَتْوَةٍ إِذَا أَقْوَرَّ مِنْ دُونَ الْفَتَاةِ صُجْبُهَا

يلحظ القارئ أن الشاعر كرر شطراً كاملاً في البيت الاول (مَسَاعِيرُ مَا حَرَبٍ وَأَيْسَارُ شَتْوَةٍ) ثم كرره من غير تصرف كما هو في البيت الثالث، وفي هذا التكرار تحديداً أراد أن يبرز ثنائية بين أمرين الاول (مساعير حرب) أي موقدو الحرب، والثاني (أيسار شتوة) وأيسار جمع يسر من السهل والشتوة المرة من سقوط المطر، وهو أسند لكل شطر شطراً آخر يوجه الدلالة باتجاه مختلف، الاول قال فيه (إذا الرِّيحُ أَلُوَتْ بِالْكَنِيفِ الْمُسْتَرِ) والكنيف الساتر، بينما جعل الشطر الثاني من البيت الثالث جواباً لمساعير الحرب التي تشتعل وتتطفئ مع أول زخة مطر، قائلاً: إذا اقور أي تشنج جلده من دون الفتاة ضجيعها والضجيع من يتقاسم الفراش مع آخر، إن تشطي الدلالات وتقرعها واضحة رغم تكرار شطر كامل مرتين فهو الى جانب ذلك حقق تماثلاً موسيقياً وإيقاعاً داخلياً يتلمس المتلقي وقعه ويستحسنه عند الاستماع، فضلاً عن ذلك فإن للتكرار في القصيدة بوصفها عملاً إبداعياً جانباً دلاليّاً ، لا يقتصر على سد فراغ في المقاطع الصوتية للأبيات، وإنما ينبثق عبر ما يُسميه نقاد معاصرون بالمحاكاة أو المزوجة بين اللغة والنفس، ليكون منتماً إليها، وقادراً على تلمس الأسلوب الأمثل المفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة (جعفر د، 1992م، صفحة 10/9).

ثانياً: التصدير:

هو مظهر من مظاهر موسيقى الشعر التي وظفها الشعراء القدامى الذين تباينت مستويات توظيفهم له بين عصر وآخر لكنها شاعت وكثرت في العصر العباسي، ويُطلق عليه رد العجز على الصدر في حين سماه ابن المعتز (التصدير) (المعتز، 1983م، صفحة 47) وهو أن يرد اعجاز الكلام على صدره، ويبدأ بعضه على بعض (القيرواني، 1981م، صفحة 293/2)، ويذهب القزويني الى أن التصدير حاضر في النثر والشعر على حد سواء مع فارق التوظيف يقول : هو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة، والأخرى في نهايتها، أما في الشعر فيكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر

المطلع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني (القزويني، 2003م، صفحة 187)، فإذا كانت القافية تحقق اكتمالاً للمعنى في البيت من جهة وتحقق ترديداً صوتياً من جهة ثانية يرى الباحث أن تكرار كلمتين تتخذ الثانية موقع القافية في نهاية البيت والأولى في مطلع البيت، يمكن أن يحقق موسيقى من نوع آخر، ولذلك ذهب عبد الله المجذوب إلى أن رد الأعجاز على الصدور يدخل تحت باب التكرار النغمي (المجذوب، 1970، صفحة 156)، وهنا يمكن أن نطرح سؤالاً هل كان الشعراء الذين وظفوا هذا النوع من التكرار النغمي كانت غايتهم تحقيق هذا الجانب الموسيقي أو أنهم وجدوا قالباً متداولاً اتبعوه ونسجوا على منواله ؟

إن شعر سحيم بوصفه يمثل المراحل الأولى لولادة الشعر في العصر الجاهلي يمكن أن يعد أنموذجاً في استعمال المحسنات اللفظية في وقت مبكر على خلاف الفكرة الشائعة بأنها شاعت وكثرت في العصر العباسي، حيث حضر التصدير عند سحيم ليس من باب الترف اللغوي وإظهار المقدرة كما هو متعارف عليه عند شعراء الصنعة في العصر العباسي بل جاء منسجماً صوتاً ودلالة من غير تكلف ومن أمثلة ذلك قوله: (الحساس، 1991م، صفحة 62).

بَكَتْ هَذِهِ وَارْفُضْ مَدْمَعُ هَذِهِ وَأَذْرِتْ دَمْعِي فِي خِلَالِ بُكَاهِمَا

يلحظ القارئ أن مركزية دلالة البيت تتمحور حول بكاء العينين، تبكي واحدة وترفض أخرى ثم يتبعها في الشطر الثاني بدلالة ذرف الدمع من كليهما، هذه الدلالة أسهم في إنتاجها مجيء كلمة (بكث) في مطلع الشطر الأول و (بكاهما) في نهاية الشطر الثاني، وكأنه يريد أن يؤكد حقيقة بكاء عين واحد رغبة في إخفاء دموع الأخرى لكنه أدرك عدم امكانية تحقيق هذا الأمر فجاء بكلمة (بكاهما) محققاً بذلك دلالة قصدها هو فضلاً عن تحقيق انسجام صوتي من خلال تقنية التصدير .

وحضر التصدير عند سحيم في أشكال عديدة، ومنها الاتيان بكلمة في حشو الشطر الأول وتكرارها في ختام الشطر الثاني وفي ذلك اعتبارات عديدة اهمها أن السياق يفرض نسقاً ليس بالضرورة أن تأتي اللفظة المكررة في مطلع البيت كما في قوله : (الحساس، 1991م، صفحة 21).

أَلَا أَيُّهَا الْوَادِي الَّذِي ضَمَّ سَيْلُهُ إِلَيْنَا نَوَى الْحَسَنَاءِ حُيَيْتٍ وَادِيَا

فالشاعر سبق كلمة الوادي ببناء (ألا أيها الوادي) موجها الخطاب إليه مسترسلاً بالقول: الذي ضم سيل نوى الحسناء، فهو من زاويته يعد مكاناً أليفاً ذكره بالحببية، مستدركاً بالقول (حُيَيْتٍ وَادِيَا) وكأنه وجه التحية لمن سكن هذا الوادي في وقت مضى وهي الحببية، فالإي جانب التوظيف الدلالي المنقن ثمة توظيف موسيقي حققته اللفظتان (الوادي ، واديا) الأولى سبقت ببناء وأخرى بفعل التحية.

ومن الأشكال الأخرى التي وظفها الشاعر قوله: (الحساس، 1991م، صفحة 23)

يَعْدُنْ مَرِيضاً هُنَّ هَيَّجْنَ دَاءَهُ أَلَا إِنَّمَا بَعْضُ الْعَوَائِدِ دَائِيَا

يلحظ القارئ أن الشاعر عمد إلى الاتيان بكلمة في نهاية الشطر الأول وليس في مطلع أو حشوه قائلاً: (يَعْدُنْ مَرِيضاً هُنَّ هَيَّجْنَ دَاءَهُ)، من خلال السياق والصيغ المستعملة (يَعْدُنْ وَ هُنَّ وَ هَيَّجْنَ) يتضح أن فاعلية الأمر تعود إلى مجموعة من النساء قصدن مريضاً لكنهن زدن في وجعه وألمه، فليس كل عودة تشفي العليل وإنما بعض تلك العوائد هي أصل الداء كما جاء في الشطر الثاني (أَلَا إِنَّمَا بَعْضُ الْعَوَائِدِ دَائِيَا) هذا التناسق الدلالي والموسيقي جاء بشكل منسجم ليست الغاية منه تحقيق سمة جمالية على حساب الجانب الدلالي وإنما تحقق الأمران.

وهذا النوع من التصدير تكرر عنده في أكثر من موضع ومنه قوله سحيم: (الحساس، 1991م، صفحة 55).

إِنْ يَكُنْ لِلْسَّوَادِ فِيْ نَصِيْبٍ فَبِيْاضِ الْأَخْلَاقِ مِنْهُ نَصِيْبِي

البيت يقوم على ثنائية التضاد بين السواد والبياض، ومن كليهما لديه نصيب، في الأولى يقصد بسواد بشرته وهي مالاقدرة للإنسان في تغييرها، لكنه قابل هذه الدلالة بدلالة أخرى وهي بياض الأخلاق فله منها نصيب، فترجيح كفة الثانية على الأولى حققه التضاد من جهة وتصدير الطرفين من جهة ثانية، بمعنى أن هناك توافقاً بين التجربة الشعرية والصدق الفني، ويمكن أن يلحظ القارئ أن التصدير بين كلمتي (نصيب ونصيب) أضفى على البيت الشعري إيقاعاً ذا نغم خاص، نتج عن طبيعة التشكيل الصوتي للفظة المكررة وانسجامها مع السياق وعناصره فضلاً عما تحمله من موسيقى تلفت نظر المتلقي وتثير في نفسه وقعاً حسناً صوتاً ودلالة.

الخاتمة

في ختام هذا البحث يورد الباحث مجموعة من أبرز النتائج التي توصل إليها مع الإشارة إلى أن الكثير من هذه النتائج يمكن أن تكون حاضرة في طيات البحث لجهة طرائق التحليل والاحصاءات وغيرها، وبحسب مقتضيات الإيجاز نورد النتائج الآتية:

- 1- كشف الإحصاء أن الشاعر سحيم عبد بني الحساس نظم في أوزان الشعر المعروفة التي استقرأ أصولها الخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث تقدمت أوزان معينة تمثل ميزان شعر العرب ولاسيما بحر الطويل حيث حلّ في المرتبة الأولى .
- 2- استعمل الشاعر ظواهر عروضية وصفها النقاد العروضيون بالقبيحة من مثل (مفاعيلن المقبوضة) بسبب مجيئها في حشو الأبيات، لكنه لم يلتفت إليها كونه قصد دلالة معينة وصيغاً لغوية محددة لم يعدل عليها استجابة لتمام التفعيلة وتحسين جودة موسيقى البيت .
- 3- حضر الخرم بسقوط أول الوند المجموع من (فعولن) فأصبحت (عولن) ، وهو أمر حاضر عند الكثير من الشعراء في مطالع قصائد بحر الطويل، ولم يتوصل الباحث إلى سبب موضوعي لانتشار هذه الظاهرة في الشعر العربي رغم أنها تسبب اضطراباً إيقاعياً يؤثر تأثيراً سلبياً في موسيقى وزن الطويل.
- 4- وظف الشاعر تقنيات الإيقاع الداخلي بوصفها محسنات لفظية تسهم في تعزيز جماليات موسيقى القصيدة، وكان أكثرها هيمنة لديه التكرار بنوعيه تكرار الكلمة وتكرار العبارة، والتصدير أو ما يعرف برد الأعجاز على الصدور، والتي أظهرت براعة الشاعر في تحقيق موسيقى متجددة خارج دائرة الوزن.
- 5- شكلت التغيرات العروضية في الأعراب والأضرب وحشو الأبيات مساحة يتحرك فيها الشاعر في تنوع بنية إيقاع قصائده، بما يخفف من سطوة تماثل التفعيلات داخل الوزن الواحد ولاسيما البحور الصافية التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة.
- 6- كشف هذه الدراسة عن أن الشاعر الجاهلي وإن التزم بالاطرار العام لشكل القصيدة العربية لكنه يعد مجدداً إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار بمعايير النقاد في العصر العباسي من حيث وصف بعض الشعراء بالمحدثين أو المجددين، فعلى وفق ذلك يمكن أن نعد سحيم مجدداً في عصره.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس. (1972م). موسيقى الشعر (الإصدار ط 4). القاهرة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- ابن رشيق القيرواني. (1981م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (الإصدار 5). (محيي الدين عبد الحميد، المحرر) بيروت، لبنان: دار الجيل.
- ابن سينا. (1950م). فن الشعر من قسم المنطق من كتاب الشفاء (الإصدار د.ط). (عبد الرحمن بدوي، المحرر) القاهرة، مصر: دار النهضة المصرية.
- ابن منظور. (1414هـ). لسان العرب (الإصدار 3). بيروت، لبنان: دار صادر.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري. (1432هـ). الشعراء والشعراء. (أحمد محمد شاكر، المحرر) القاهرة، مصر: دار الحديث.
- أبو نصر الفارابي. (1971م). جوامع الشعر ضمن كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد (الإصدار د.ط). القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية / لجنة إحياء التراث الإسلامي.
- إياد إبراهيم. (2008م). البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية. (إشراف: فليح كريم الركابي، المحرر) بغداد، العراق: كلية الآداب - جامعة بغداد اطروحة دكتوراه.
- إميل بديع يعقوب. (1991م). المعجم المفصلي علم العروض والقافية وفنون الشعر (الإصدار ط 1). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- جلال الدين القزويني. (2003م). الإيضاح في علوم البلاغة - المعاني والبيان والبديع (الإصدار 1). (إبراهيم شمس الدين، المحرر) بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

- حازم القرطاجني. (1981م). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* (الإصدار ط2). (محمد الحبيب بن الخوجة، المحرر) بيروت، لبنان: دار المغرب الاسلامي.
- خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الزركلي. (2002م). *الأعلام* (الإصدار 15). بيروت، لبنان: دار العلم للملايين.
- د. محمد النويهي. (د.ت). *الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه*. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.
- د.جواد علي. (2001م). *المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام* (الإصدار 4). بيروت، لبنان: دار الساقي.
- د.صفاء خلوصي. (1966). *فن التقطيع الشعري*. بيروت، لبنان.
- د.عبد الكريم راضي جعفر. (1992م). *تكرار التلاشي وتكرار التراكم - ظاهرة أسلوبية - تطبيق على الشعر العراقي الحديث*. بغداد، العراق: مجلة آفاق عربية العدد 9.
- د.مجاهد مصطفى بهجت. (1982م). *التيار الاسلامي في شعر العصر العباسي الأول* (الإصدار ط 1). بغداد، العراق: وزارة الأوقاف والشؤون الدينية.
- د.مجدي وهبة. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان.
- د.محمد صابر عبيد. (1991م). *موسيقى القصيدة العربية الحرة - دراسة في الظواهر الفنية للجبلين الرواد ومابعد الرواد* (الإصدار أطروحة دكتوراه). الموصل، العراق: كلية الاداب - جامعة الموصل.
- سحيم عبد بني الحساس. (1991م). *ديوان سحيم* (الإصدار 1). (عبد العزيز الميمني، المحرر) بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية.
- عباس بيومي عجلان. (1985م). *عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى*. الاسكندرية، مصر: شباب الجامعة للطباعة والنشر.
- عبد القادر بن عمر البغدادي. (1997م). *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب* (الإصدار 4). (عبد السلام محمد هارون، المحرر) القاهرة: مكتبة الخانجي.
- عبد الكريم راضي جعفر. (1998م). *رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق* (الإصدار 1). بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عبد الله ابن المعتز. (1983م). *البديع* (الإصدار 3). (اغناطوس كراتشوفسكي، المحرر) عمان، الاردن: دار المسيرة.
- عبد الله الطيب المجذوب. (1970). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الفكر.
- عبد الملك بن محمد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي. (1985م). *ثمار القلوب في المضاف والمنسوب*. (محمد أبو الفضل إبراهيم، المحرر) القاهرة، مصر: دار المعارف.
- عبد المنعم تليمة. (1986م). *مدخل الى علم الجمال*. القاهرة، مصر: دار الثقافة.
- محمد الطاهر ابن عاشور. (2015م). *جمهرة مقالات ورسائل الشيخ الامام محمد الطاهر ابن عاشور* (الإصدار 1). (محمد الطاهر الميساري، المحرر) عمان، الأردن: دار النفائس.
- محمد بن شاکر الکتبي. (1974م). *فوات الوفيات* (الإصدار 1). (د. إحسان عباس، المحرر) بيروت، لبنان: دار صادر.
- يوسف بکار. (1983م). *بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث* (الإصدار 2). بيروت، لبنان: دار الأندلس.

References

- ‘Ajlan, ‘A. B. (1985). *‘Anasir al-ibda’ al-fanni fi shi’r al-A’sha* [Elements of artistic creativity in the poetry of al-A’sha]. Alexandria, Egypt: Shabab al-Jami’a.
- ‘Ali, J. (2001). *Al-Mufasssal fi tarikh al-‘Arab qabl al-Islam* [Comprehensive history of the Arabs before Islam] (4th ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Saqi.
- ‘Ubayd, M. S. (1991). *Musiqā al-qasida al-‘arabiyya al-hurra: Dirasah fi al-zawahir al-fanniyya li-l-jilayn al-ruwwad wa ma ba’d al-ruwwad* [The music of free Arabic verse: A study of artistic phenomena in the pioneer generation and post-pioneers] (PhD dissertation). Mosul, Iraq: College of Arts, University of Mosul.
- Al-Baghdadi, ‘A. b. ‘U. (1997). *Khizanat al-adab wa lub lubab lisan al-‘Arab* [The treasury of literature and the essence of the Arabic tongue] (4th ed.; ‘A. al-Salam M. Harun, Ed.). Cairo, Egypt: Maktabat al-Khanji.
- Al-Farabi, A. N. (1971). *Jawami’ al-shi’r* [Compendium on poetry], within Ibn Rushd’s *Talkhis kitab Aristu Talīs fi al-shi’r* [Summary of Aristotle’s *Poetics*] (n.d. ed.). Cairo, Egypt: Supreme Council for Islamic Affairs / Committee for the Revival of Islamic Heritage.
- Al-Kutubi, M. b. S. (1974). *Fawat al-wafayat* [Obituaries of notables] (1st ed.; I. ‘Abbas, Ed.). Beirut, Lebanon: Dar Sadir.
- Al-Nuwaihi, M. (n.d.). *Al-Shi’r al-jahili: Manhaj fi dirasatihi wa taqwimihi* [Pre-Islamic poetry: A method for its study and evaluation]. Cairo, Egypt: Al-Dar al-Qawmiyya li-l-Tiba’a wa al-Nashr.
- Al-Qartajanni, H. (1981). *Minhaj al-bulaghā’ wa siraj al-udabā’* [The path of eloquence and the lamp of writers] (2nd ed.; M. al-Habib b. al-Khuja, Ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Maghrib al-Islami.
- Al-Qazwini, J. al-Din. (2003). *Al-Idah fi ‘ulum al-balagha – al-ma’ani wa al-bayan wa al-badi’* [The clarification in the sciences of rhetoric: semantics, expression, and figures of speech] (1st ed.; I. Shams al-Din, Ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- Al-Tayyib, ‘A. (1970). *Al-Murshid ila fahm ash’ar al-‘Arab wa sina’atiha* [The guide to understanding Arabic poetry and its craft] (2nd ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Fikr.
- Al-Tha’alibi, ‘A. M. (1985). *Thimar al-qulub fi al-mudaf wa al-mansub* [Fruits of the hearts on annexation and attribution] (M. A. al-Fadl Ibrahim, Ed.). Cairo, Egypt: Dar al-Ma’arif.
- Al-Zarkali, K. b. M. (2002). *Al-A‘lam* [Biographical dictionary] (15th ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-‘Ilm li-l-Malayin.
- Anis, I. (1972). *Musiqā al-shi’r* [The music of poetry] (4th ed.). Cairo, Egypt: Maktabat al-Anglo al-Misriyya.
- Bahjat, M. M. (1982). *Al-Tayyar al-Islami fi shi’r al-‘asr al-‘Abbasi al-awwal* [The Islamic trend in the poetry of the early Abbasid era] (1st ed.). Baghdad, Iraq: Ministry of Awqaf and Religious Affairs.
- Bakkar, Y. (1983). *Bina’ al-qasida fi al-naqd al-‘arabi al-qadim fi daw’ al-naqd al-hadith* [The structure of the ode in classical Arabic criticism in the light of modern criticism] (2nd ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Andalus.
- Ibn ‘Ashur, M. T. (2015). *Jumhurat maqalat wa rasail al-shaykh al-imam Muhammad al-Tahir ibn ‘Ashur* [Collected articles and letters of Shaykh al-Tahir ibn ‘Ashur] (1st ed.; M. T. al-Misari, Ed.). Amman, Jordan: Dar al-Nafa’is.
- Ibn al-Mu’tazz, ‘A. (1983). *Al-Badi’* [The innovation] (3rd ed.; I. Kratchkovsky, Ed.). Amman, Jordan: Dar al-Masira.
- Ibn Manzur. (1993/1414 AH). *Lisan al-‘Arab* [The tongue of the Arabs] (3rd ed.). Beirut, Lebanon: Dar Sadir.
- Ibn Qutayba al-Dinawari, A. M. (2011/1432 AH). *Al-Shu‘ara’ wa al-shu‘ara’* [The poets and poetry] (‘A. M. Shakir, Ed.). Cairo, Egypt: Dar al-Hadith.
- Ibn Rashi al-Qayrawani. (1981). *Al-‘Umda fi mahasin al-shi’r wa adabihi wa naqdihi* [The mainstay on the merits of poetry, its etiquette, and its criticism] (5th ed.; M. al-Din ‘Abd al-Hamid, Ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Jil.
- Ibn Sina. (1950). *Fan al-shi’r min qism al-mantiq min kitab al-shifa’* [The art of poetry, from the logic section of *The Cure*] (n.d.; ‘A. al-Rahman Badawi, Ed.). Cairo, Egypt: Dar al-Nahda al-Misriyya.

- Ibrahim, I. (2008). *Al-Bunya al-īqa 'iyya fī shi'r shu'ara' al-tabqa al-ūla al-jahiliyya* [The rhythmic structure in the poetry of the first rank of pre-Islamic poets] (PhD dissertation, F. K. al-Rikabi, Supervisor). Baghdad, Iraq: College of Arts, University of Baghdad.
- Ja'far, 'A. K. R. (1992). *Takrar al-talashi wa takrar al-tarakum: Zahira uslubiyaa – tatbiq 'ala al-shi'r al-'Iraqi al-hadith* [Repetition of vanishing and repetition of accumulation: A stylistic phenomenon applied to modern Iraqi poetry]. *Afaq 'Arabiyya*, 9. Baghdad, Iraq.
- Ja'far, 'A. K. R. (1998). *Ramad al-shi'r: Dirasah fī al-bunya al-mawdu'iyya wa al-fanniyya li-l-shi'r al-wijdani al-hadith fī al-'Iraq* [The ashes of poetry: A study of the thematic and artistic structure of modern Iraqi lyrical poetry] (1st ed.). Baghdad, Iraq: Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya al-'Amma.
- Khulusi, S. (1966). *Fan al-taqti' al-shi'ri* [The art of poetic scansion]. Beirut, Lebanon.
- Suhaym 'Abd b. al-Hushhas. (1991). *Diwan Suhaym* [Collected poems of Suhaym] (1st ed.; 'A. al-'Aziz al-Maymani, Ed.). Baghdad, Iraq: Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya.
- Talima, 'A. M. (1986). *Madakhil ila 'ilm al-jamal* [Introductions to aesthetics]. Cairo, Egypt: Dar al-Thaqafa.
- Wahba, M. (1984). *Mu'jam al-mustalahat al-'arabiyya fī al-lugha wa al-adab* [Dictionary of Arabic terms in language and literature] (2nd ed.). Beirut, Lebanon: Maktabat Lubnan.
- Ya'qub, E. B. (1991). *Al-Mu'jam al-mufasssal fī 'ilm al-'arud wa al-qafiya wa funun al-shi'r* [Comprehensive dictionary of prosody, rhyme, and poetic arts] (1st ed.). Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-'Ilmiyya.