مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
مجلد: 12 عدد: 02 السنة: 2020 ص 297 - 314

تاريخ الإرسال: 2019/05/23 تاريخ القبول: 2020/02/25
تاريخ النشر: 2020/04/26

الموسيقى الخارجية في شعر منتهى الطلب
The Exterior music in Muntaha al-talab

ط.د سعيد صيد
Saidsid2018@gmail.com
جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي

الملخص:

لا يختلف اثنان في أهمية الموسيقى الشعرية، ودورها الفعال في خلق النغم المتناسق والمنسجم في مختلف القصائد والمقطوعات الشعرية، وذلك باعتبارها ركنا أساسا من أركان الفن الشعري لا غنى للشاعر عنه.

ونحن من خلال هذه المقالة نسعى إلى ابراز الدور الفعال للموسيقى الخارجية في شعر منتهى الطلب لابن ميمون البغدادي، ومدى حسن اختيار شعراء مصنفه للأوزان والقوافي التي تؤثر في المتلقي، وهو الأمر الذي يخول لها أن تحظى بالقبول عنده.

الكلمات المفتاحية: موسيقى خارجية؛ وزن؛ قافية؛ شعر؛ منتهى الطلب.

ABSTRACT :

There is no difference in the importance of poetic music, and its effective role in creating harmonious and harmonious melodies in various poems and poetry pieces, as a cornerstone of poetic art indispensable to the poet.

Through this article we seek to highlight the effective role of foreign music in the poetry of Muntaha AL-talab of Ibn Maimon al-Baghdadi, and the extent to which the selection of poets is

المنارة للاستشارات

well-defined weights and curbs that affect the recipient, which allows them to be acceptable to him.
Keywords: Music exterior; weight; rhyme; poetry; muntaha al-talab.

مقدمة:

لقد استأثرت الاختيارات الشعرية بمكانة رفيعة في مدونة الشعر العربي القديم، إذ توافرت فيها مميزات وخصائص جعلتها ترتقي لتكون من أمّهات كتب الأدب العربي، كما بلغت من الذيوع والانتشار ما يؤهلها لتكون محط الدراسة والبحث والتحليل، خاصّة وأنّها ليست جميعا على مستوى واحد من الأهميّة والجودة الفنية، وإنّما تتباين أهميتها من كتاب إلى آخر، وحسب طبيعة الاختيار، وطبيعة المُصنِّف، ومنهجه في التصنيف.

ومن أبرز هذه المصنفات كتاب: منتهى الطلب من أشعار العرب لابن ميمون البغدادي(ت597هـ)، والذي يعد أضخم مجموع للشعر العربي القديم وصل إلينا حديثا، ولأهمية هذا المصنف وقيمته النقدية المتفردة ارتأينا دراسة الموسيقى الخارجية في قصائده ومقطوعاته لتسليط الضوء عليه إبرازا لقيمته وأهميته من جهة، وإبرازا لأهمية الموسيقى الخارجية وبراعة شعراء المنتهى في توظيفها، من جهة أخرى.

أولا– مفهوم الموسيقى وأهميّتها:

للموسيقى الشعرية أهمية كبيرة، لذا كان أشهر تعريف للشعر في تراثنا العربيّ القديم مرتبطا بها ارتباطا وثيقا، فقيل: إنّ الشعر هو كل كلام "موزون مقفى"[1]. إذا فالوزن الموسيقي هو الوجه الأوّل والأبرز في نظم الشعر، وإنْ كان الوزن لا يعني الموسيقى في حدّ ذاتها؛ وإنّما هو ركنها الأول، وهو "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة"[2]، ثم تأتي القافيّة (مقفى) لتشكل الركن الثاني للشعر، والوجه الثاني للموسيقى، ومنه كان الوزن والقافيّة أبرز ركنين للشعر، وفي غيابهما لا يمكن أبدا أنْ يكون الكلام شعرًا، وإذا كانت الصّورة واللغة والأسلوب والموسيقى هي أركان العمل الشعريّ، وأسسه التي لا يقوم إلا عليها؛ فإنّ الموسيقى هي أهمّ هذه الأركان وأبرزها على الإطلاق حتى أنّ كلّ القدماء من علماء العربيّة لا يرون في الشعر أمرًا جديدًا

المنارة للاستشارات

يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي ، وكلما كان أكثر اشتمالا عليهما "كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[3].

كما أنّ الوزن "أخصّ ميزات الشعر وأبينهما في أسلوبه، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والاوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقيّة للقصيدة كلها"[4]. ومن المعلوم أنّ الشعر العربي شعر غنائي وجداني، وهو ما أسهم في حفظه وروايته على مر العصور، وقد شاع وانتشر بين النّاس لاستمتاعهم "بموسيقاه قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه"[5]، وهو الأمر الذي يبرز أهميّة الموسيقى، ودورها في إثارة المتلقي، خاصّة وأنّها من يحقق الانسجام والتوافق في النّص الشعريّ؛ لأنّ هذا البناء الموسيقي في القصيدة ليس إلا "الصورة الحسيّة لها، وهو أول ما يصادف السامع أو القارىء منها"[6].

إنّ الشاعر في مرحلة تشكيله لهذا البناء الشعريّ، وهي مرحلة الانفعال، يبقى حسب بعض الدارسين "بحاجة إلى ضابط يعيد إليه توازنه، والوزن المناسب للانفعال هو وحده يقوم بهذا الدور"[7]. كما أنّ تأثر المتلقي بالشعر وما يحمله من أفكار وتجارب، ومواقف حياتيّة مختلفة، نابع من تأثره بموسيقاه الشعرية؛ لأنّها "من يؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم، بقواها الخفية التي تشبه قوى السحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها، وكأنّما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه، فهي ترجع به إلى سويته"[8].

فالموسيقى الشعريّة إذن لا زمة من لوازم الشعر الجوهريّة، التي تكفل له سحر القلوب والألباب، بل وتشفي النفوس وتحيي القلوب من جديد. لقد كانت الموسيقى ولا تزال ملازمة للشعر، ومتصلة به اتصالا وثيقا لا انفصام له، بل "هي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقى، بغض النظر عن ماهيّة تلك الموسيقى وكيفية خلقها"[9]. والموسيقى الشعريّة نوعان: موسيقى خارجية، وموسيقى داخليّة. وسنقف على ملامح الموسيقى الخارجية في شعر منتهى الطلب، للكشف عن خباياها وأسرارها.

ثانيا– الموسيقى الخارجية في شعر منتهى الطلب:

المنارة للاستشارات

الموسيقى الخارجية ركن أساس من أركان الشعر، ومقوم رئيس من مقوماته، وتتشكل من الوزن والقافية.

1- الأوزان الشعرية في قصائد منتهى الطلب:

من دراستنا لنماذج كثيرة من شعر منتهى الطلب، ندرك بما لا يدع أي مجال للشك أهميّة هذا المجموع الشعري الضخم، كما يتضح لنا إدراك شعراء منتهى الطلب لأهميّة الموسيقى الشعريّة، ووعيهم بدورها في تجسيد انفعالات الشعراء، والتعبير عن مواقفهم وتجاربهم في الحياة، وكذا قوة تأثيرها في المتلقي، وذلك من خلال الوزن والقافية.

وقد سار شعراء منتهى الطلب في موسيقاهم وفق النّمط القديم، والطريقة الخليليّة المعهودة، ورغم ذلك فقد دارت قصائدهم في فلك بحور مختلفة، منها البسيط ومنها المركب*، وإنْ كانت في الأغلب الأعمّ لم تخرج عن دائرة البحور الثلاثة المشهورة، وهي: الطويل، الكامل، والبسيط، شأنهم في ذلك شأن شعراء العربية القدامى عمومًا، والذين كانت قصائدهم – حسب إبراهيم أنيس . تدور في الأغلب على هذه البحور الثلاثة[10].

وقد جاءت قصائد منتهى الطلب على هذه البحور لملاءمتها لأغراض شعرهم وموضوعاته الأكثر دورانا فيه، كالوصف، والغزل، والفخر، والهجاء.

وأثناء دراستنا لمنتهى الطلب اتضح لنا أنّ قصائده تدور حول 11 بحرًا، وهي: الطويل، الكامل، الوافر، البسيط، المتقارب، السريع، المنسرح، الخفيف، الرمل، المديد، الهزج.

وقد جاءت معظم القصائد التي وصلتنا من شعر منتهى الطلب على بحر الطويل، لتكون له الصدارة والحظوة عند شعراء المنتهى، إذ بلغ عدد القصائد والمقطوعات على هذا البحر 271 قصيدة ومقطوعة لتقارب نسبتها 50 % من مجموع القصائد والمقطوعات على البحور العشرة المتبقية. والجدول الآتي يبين ذلك:

المنارة للاستشارات

البحور الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية
الطويل	271	49.81
الكامل	79	14.52
الوافر	78	14.33
البسيط	59	10.84
المتقارب	27	4.96
السريع	10	1.83
المنسرح	7	1.28
الخفيف	5	0.91
الرمل	4	0.73
المديد	2	0.36
الهزج	2	0.36
المجموع	544	% 100

نلاحظ أنّ ابن ميمون لم يختر في منتهاه كل البحور الشعريّة المعروفة، أو ما يسمى بالبحور الخليليّة، وإنّما قصر اختياره على 11 بحرًا منها فقط، وأعرض عن 5 بحور شعريّة، فلم يختر منها ولو بيتا واحدًا، وهذه البحور هي: المتدارك، المقتضب، المضارع، المجتث، والرجز. كما احتل بحر الطويل الصّدارة، واستأثر على اختيار ابن ميمون، حيث قاربت نسبة تواتره في منتهاه 50 %؛ إذ جاءت 271 قصيدة ومقطوعة على هذا الوزن من مجموع 544 قصيدة ومقطوعة وصلتنا من شعر منتهى الطلب.

ويمكن إرجاع كثرة استعمال بحر الطويل لدى شعراء منتهى الطلب، لما يتميّز به هذا البحر من اتساعه لكثير من المعاني، وخاصّة ما تعلق بحياة العربيّ الاجتماعية. كما كان لطبيعة هذا البحر دورها الفاعل في ذلك؛ إذ أنّ كثرة عدد

المنارة للاستشارات

مقاطعه*، واتساع مساحته يتناسب مع جلال مواقف المفاخرة، والمهاجاة، والمناظرة، التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظلّ الشعراء يعنون بها حتى في عصور الإسلام الأولى[11]، وهي العصور التي لم يتجاوزها شعر منتهى الطلب.

أضف إلى ذلك أنّ الطويل هو الوزن الذي " نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم"[12]، بل قد ذكر أنّ العرب كانت تسميه الرّكوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[13]. كما أنّ طبيعة الاختيّار الشعريّ في حدّ ذاته، قد تفرض في بعض الأحيان لونا معيّنا من الأوزان، أو البحور الشعريّة، كالطويل، والكامل، والوافر، والبسيط، وهو ما كان مع ابن ميمون، الذي لم يكن في اختياره يخرج عن الشعر الذي يستشهد به، وهو ما يفرض عليه الأوزان العربية المعروفة بكثرة تداولها، وانتشارها في الشعر العربي.

وقد كان صاحب الجمهرة من قبل يعمد إلى انتقاء وتخيّر القصائد الشعريّة التي " تتعدّد من خلالها الأغراض الشعريّة، وفي الغالب يتطلب وجود مثل هذا اللون من القصائد بعض البحور الطويلة التي تتناسب مع طبيعة هذه الأغراض"[14]. وانساق كثير من نقادنا المحدثين وراء أقوال القدامى في الربط بين الوزن والغرض الشعري، حيث أكدوا أنّ لبعض الأغراض الشعريّة أوزانًا خاصّة تلائمها، ولا يلائمها غيرها من الأوزان، وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني بقوله: " ولمّا كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرّصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغارَ والتحقير، وجب أنْ تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس"[15]، فبعض المعاني بلا ريب تتطلب " وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافيّة يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك"[16].

لكنّنا لا نُسلّم بهذا الكلام على وجه العموم؛ لأنّه يصدق في بعض الحلات، ولا يصدق فيها كلها، خاصّة ونحن نعلم أنّ الشاعر الجاهلي مثلا، كان يقول الشعر

المنارة للاستشارات

على السليقة، فيرتجله في أغلب المواقف والحالات، ومنه لم يكن ليتخيّر وزنا معينا في لحظات قليلة كي ينظم، أو بالأحرى كي يرتجل على منواله. وإذا كانت الأغراض الشعرية تستوجب أوزانا معيّنة تناسبها، فإنّ ذلك لا يعني أبدا ألا تخرج القصائد عنها إلى أوزان أخرى، فقد يرثي الشاعر ولا يلجأ إلى الرمل أو المديد، بل يلجأ إلى أوزان أخرى، رغم أنّ القرطاجني مثلا يرى مناسبتهما للرثاء، يقول: " ... لما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء"[17]، ونحن نرى بشر بن أبي خازم مثلا يرثي نفسه، فيلجأ إلى الوافر، لا إلى المديد أو الرمل، يقول[18]: [من الوافر]

أسائلــة عُميرة عنْ أبيــها خلال الجيــش تعترف الرّكابَا
تؤمّلُ أنْ أؤوبَ إليها بنهب ولم تعلـــم بأنّ السّهم صـابَا

وإذا كان الطويل يناسب المدح والهجاء، فإنّنا نجد المتوكل الليثي يمدح حوشبا الشوباني، ويهجو عكرمة فيخرج عنهما عن الوافر، يقول[19]: [من الوافر]

أجدّ اليومَ جيرتك احتمالا وحث حداتهم بهم الجمالا

وهذا ما يؤكد قول أحد الدّارسين عن الشعر أنّه " فيضٌ تلقائي لمشاعر قويّة، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحرًا أو قافية، وإنّما يأتي هذا طواعيّة أحاسيسه وانفعالاته"[20]؛ وبحر الطويل هو أكثر البحور شيوعًا واستخدامًا، ليس في قصائد منتهى الطلب فحسب، وإنّما في الشعر العربيّ ككل كما سبق الذكر، وهو ما يفسّرُ جانبًا من هذا الشيوع في منتهى الطلب، لأنّه يضمّ بين دفتيه أبرز كتب الاختيّار الشعريّ، كالمفضليات والأصمعيات، والجمهرة، وطبقات فحول الشعراء، ونقائض جرير والفرزدق ...وغيرها. وإذا كان بحر الطويل عند إبراهيم أنيس، يستأثر بثلث الشعر العربيّ، فإنّهُ في منتهى الطلب قد استأثر بنصف ما جاء فيه من القصائد والمقطوعات، ممّا جعله يفوق النتيجة التي توصل إليها إبراهيم أنيس، عندما أجرى دراسة إحصائيّة لأشعار المفضليات والجمهرة، وبعض دواوين الشعر العربيّ.

وجاء الكامل في الرتبة الثانية بـ : 79 قصيدة، وهو ما يمثل نسبة 14.52 % من مجموع قصائد منتهى الطلب. وحل الوافر ثالثا بـ : 78 قصيدة، وهو ما يمثل

المنارة للاستشارات

نسبة 14.33 % من مجموع قصائد منتهى الطلب. وقد نرجع ذلك إلى كون الكامل والوافر أيضا من البحور ذات المقاطع الطويلة، والمساحات الواسعة، كما أنّ الوافر "يشتدّ إذا شددته ويرق إذا رققته"[21] ، أمّا الكامل فيصلح لأكثر الموضوعات[22]؛ وجاء البسيط ليحلّ رابعًا بـ : 59 قصيدة، أي ما يعادل نسبة 10.84 % من مجموع قصائد ومقطوعات منتهى الطلب. والبسيط من أقرب البحور من الطويل في تفعيلاته المتجاوبة، غير أنّه يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قل في أشعار الجاهلية[23]، وحل المتقارب خامسًا بـ : 27 قصيدة، وهو ما يمثل نسبة 4.96 % من مجموع قصائد منتهى الطلب. ويليه السريع بـ : 10 قصائد، أي ما يمثل نسبة 1.83 % من مجموع قصائد منتهى الطلب.

وهذه البحور الستة هي أكثر البحور تواترًا وشيوعًا في قصائد ومقطوعات منتهى الطلب، وقد بلغ عدد قصائدها ومقطوعاتها مجتمعة 524 قصيدة ومقطوعة من مجموع 544 قصيدة ومقطوعة هي ما وصلنا من شعر منتهى الطلب، وهو ما يمثل نسبة 96.32% من مجموع شعر منتهى الطلب؛ ولم تحظ البحور الأخرى وهي: المنسرح، الخفيف، الرمل، الهزج، والمديد بأكثر من 7 قصائد، بل ومنها من لم يتجاوز تمثيله القصيدتين، وهو ما كان مع المديد والهزج، كما لم يبلغ مجموع قصائدها مجتمعة مجموع قصائد المتقارب الذي حل رابعا في التواتر، ناهيك عن البحور التي حلت في المراتب الثلاثة الأولى؛ ولم تتزاوج نسبة تمثيلها في منتهى الطلب 3.67%، إذ جاءت على هذه البحور 20 قصيدة فقط من مجموع 544 قصيدة ومقطوعة في منتهى الطلب.

أمّا البحور التي أهملها ابن ميمون، فهي: المضارع، المقتضب، المتدارك، الرجز، والمجتث، فتعدّ من البحور النادرة في الشعر العربيّ، حتى أنّ بحر المضارع مثلا، يرى حازم القرطاجني أنّه لا ينبغي أنْ يعدّ من أوزان العرب، فقد وضع قيّاسًا وهو قياسٌ فاسدٌ؛ لأنّه من الوضع المتنافر[24]، أمّا المقتضب والمتدارك والمجتث، فإنّها بحورٌ " قليلة الأثر في الشعر العربيّ، قديمه وحديثه"[25]؛ ولم يختر ابن ميمون قصائدا أو مقطعات على بحر الرجز؛ لأنّ بحر الرجز "لا مكان له في جيّاد

المنارة للاستشارات

القصائد وروائع الشعر الرّفيع الذي يحتاج إلى التروّي والصّنعة كالمعلقات والحوليات"[26]؛ وإنْ دل هذا الأمر على شيء، فإنّما يدلّ على عمق رؤية ابن ميمون في انتقاء الأبيات، ودقة منهجه في الاختيّار والاصطفاء.

إنّ البحور المركبة هي الأوفر حظا في الاستعمال والتواتر في منتهى الطلب، مقارنة بالبحور المفردة أو الصّافية التي تتكرّر فيها تفعيلة واحدة، فالبحور المركبة هي : الطويل، البسيط، السريع، الخفيف، المنسرح، ومجموع قصائدها في منتهى الطلب 352 قصيدة من مجموع 544 قصيدة، أي ما يمثل نسبة 64.70% من مجموع قصائد منتهى الطلب؛ أما البحور الصّافية الممثلة في منتهى الطلب فهي : الوافر، الكامل، الهزج، الرمل، المتقارب، والمديد، وبلغ مجموع قصائدها 192 قصيدة، وهو ما يعادل نسبة 35.29% من مجموع القصائد؛ وقد نرجع ذلك إلى كون البحور المركبّة أكثر اتساعًا من جهة، كما أنّها توفر "أكثر من تنوع في التنسيق والسّعة توفر الإبداع أكثر من غيرها"[27]، من جهة أخرى.

كما أنّ البحور التامة هي الأكثر تواترا في منتهى الطلب، ولم يرد فيه من مجزوء هذه البحور إلا ستُّ قصائد، ثلاث منها على مجزوء الكامل، وقصيدتان على مجزوء البسيط، وقصيدة واحدة على مجزوء الوافر، وهو ما يجعلها تمثل 1.10 % من مجموع قصائد المنتهى، في حين مثلت التامة منها ما يقارب نسبة 99 % من نفس المجموع؛ واستعمال شعراء منتهى الطلب للبحور التامة، يأتي انسجاما مع ما كان سائدًا في شعرنا العربيّ القديم؛ إذ من المعلوم أنّ الشعراء القدامى "يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على المجزوءات"[28]. بل إنّ البحور المجزوءة أو القصيرة "لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيّما الجاهليّ وصدر الإسلام"[29]، وهي الفترة التي لم يكد يخرج عنها ابن ميمون إلا قليلا.

2- القوافي في قصائد منتهى الطلب:

القافية ركن أساس من أركان الشعر لا يمكن الاستغناء عنه، وهي جزء لا يتجزأ من موسيقاه، وهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"[30]، ولها دور هام ومؤثر في صنع الأنغام الموسيقية، باعتبارها المقطع الصّوتي الموحد المتكرّر في

المنارة للاستشارات

نهاية كل بيت من أبيات القصيدة؛ والقافيّة ليست "نغما فقط وجرسًا موسيقيًّا، إنّما هي معنى قبل كل شيء وعلى الشاعر دائمًا ألا يفصل بين الصّوت والدلالة، فالتكرار النغميّ للقافيّة قد يكون له مفعول السّحر إذا ما أجاد مبدعه ربطه بمعناه وسبك صياغته شكلا ومبنى مما يسهم في ترسيخ الصّورة السّمعية في ذهن المتلقي، وهذا في جميع أنواع القوافي"[31]، وكلما اجتهد الشاعر في انتقاء واختيّار قوافيه، وأجاد في ذلك إلا وضمن لشعره التأثير في المتلقين، والانتشار الواسع في مختلف الأرجاء.

ويبدو أنّ شعراء منتهى الطلب، قد أبدعوا وأحسنوا تخيّر قوافيهم، وأدركوا أهمية القافية في تشكيل الموسيقى الشعريّة للقصيدة، وقد عمدوا إلى اختيار حروف الرويّ التي تتلاءم مع مواقفهم وانفعالاتهم، ونظرتهم إلى الحياة والوجود، وهو ما يدلّ على خبرة ابن ميمون ومراسه النقدي المتميز، الذي كان يوجّهه في اختيّار وانتقاء أحسن القصائد وأجودها؛ والدارس لمنتهى الطلب، يتبيّن له قدرة شعرائه الفائقة على اختيّار حرف الروي ذي الجرس الموسيقيّ القويّ، والذي يؤثر في المتلقي، ويجعله ينسجم مع عوالم القصيدة.

والجدول الآتي يبيّن حروف الرويّ المستخدمة، وعدد مرات استخدامها ونسبتها :

حرف الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
اللام	98	18.01
الراء	93	17.09
الميم	75	13.78
الباء	58	10.66
الدال	41	7.53
العين	33	6.06
النون	30	5.51
القاف	22	4.04
الحاء	21	3.86
الفاء	20	3.67
السين	14	2.57

المنارة للاستشارات

الجيم	9	1.65
الياء	8	1.47
التاء	7	1.28
الهمزة	7	1.28
الكاف	2	0.36
الثاء	1	0.18
الشين	1	0.18
الصاد	1	0.18
الضاد	1	0.18
الطاء	1	0.18
الهاء	1	0.18
المجموع	544	% 100

إنّ المتأمل للجدول يلاحظ أنّ ابن ميمون قد اقتصر في اختياره على 21 رويّا، تختلف نسبة تواترها وانتشارها في منتهى الطلب، فقد استأثر حرف اللام على أغلب قصائد منتهى الطلب وهي 98 قصيدة، ثم تلاه حرف الراء بـ : 93 قصيدة، فالميم ثالثا بـ : 75 قصيدة، وحرف الباء رابعا بـ : 58 قصيدة، لتشكل هذه الحروف الأربعة أكثر من نصف عدد قصائد منتهى الطلب، فقد بلغت 324 قصيدة من مجموع 544 في منتهى الطلب،وهو ما يمثل نسبة 59.55 % من مجموع القصائد.

وإذا كانت حروف رويّ مثل : الدال، والعين، والنون، والقاف، والحاء، والفاء، قد تراوحت عدد القصائد التي جاءت بها ما بين 20 و41 قصيدة، فإنّ حروفا أخرى تقلّ عدد القصائد التي جاءت على رويّها عن 10 قصائد، وهي : الجيم، والياء، والتاء، والهمزة، والكاف، بل إنّ 6 حروف للرويّ لم يتجاوز عدد القصائد على منوالها قصيدة واحدة،وهذه الحروف هي: الثاء، والشين، والصّاد، والضاد، والطاء، والهاء.

المنارة للاستشارات

والملاحظ أنّ شعراء منتهى الطلب قد تركوا النظم على عدد كبير من حروف العربية، ومنها : الهمزة، والخاء، والذال، والظاء، والواو، وهي حروف قلَّ شيوعها وانتشارها في الشعر العربيّ عمومًا، على حد قول إبراهيم أنيس[32]؛ أمّا حروف الرويّ الشائعة في منتهى الطلب، والتي سبق ذكرها، فهي تتميّز بجرسها الموسيقي العذب، وسهولة مخرجها، مما يسهل تناولها، كاللام، والميم، والباء، والراء، التي غلبت على أكثر من نصف قصائد منتهى الطلب.

والدّارس للمنتهى يتبيّن له أنّ ابن ميمون قد اختار في منتهاه، القصائد القائمة على القافيّة المطلقة لتحتل الصّدارة، فتشمل معظم قصائد منتهى الطلب مقارنة بالقصائد التي جاءت قافيّتها مقيّدة.

أ- القافيّة المطلقة:

من المعلوم أنّ القافيّة المطلقة هي التي يكون فيها حرف الرويّ متحركًا بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، وقد طغ هذا اللون على قصائد منتهى الطلب، إذ جاءت 534 قصيدة مطلقة القافيّة لتمثل نسبة 98.16 % من مجموع القصائد، وهي نسبة كبيرة تحاكي ما ساد في الشعر العربي عمومًا، بل وتزيد عن النسبة التي حدّدها إبراهيم أنيس في دراسته، عندما قال إنّ "ما يقرب من 90 % من الشعر العربيّ جاء محرّك الرويّ"[33].

إنّنا في منتهى الطلب أمام أكثر من 98 % من القصائد ذات القافيّة المطلقة، وإنْ اختلفت حركة رويّها من قصيدة إلى أخرى، والجدول الآتي يبين ذلك :

القافية		عدد القصائد		النسبة المئوية	
القافية المطلقة	ذات الروي المضموم	220	534	40.44	98.16
	ذات الروي المكسور	204		37.5	
	ذات الروي المفتوح	110		20.22	
القافية المقيدة		10		1.83	
المجموع		544		% 100	

المنارة للاستشارات

نتبيّن من خلال الجدول أنّ القافيّة المطلقة قد استأثرت بمعظم قصائد منتهى الطلب بنسبة تجاوزت 98 %، وجاءت ذات الرويّ المضموم منها في الرتبة الأولى بـ : 220 قصيدة، وهو ما يمثل نسبة 40.44% من مجموع قصائد منتهى الطلب، وحلت ثانيًا القافيّة المطلقة ذات الرويّ المكسور بـ : 204 قصيدة، وهو ما يمثل 37.5% من مجموع قصائد منتهى الطلب، أمّا ذات الرويّ المفتوح فجاءت ثالثة بـ : 110 قصائد، أي ما يمثل نسبة 20.22% من مجموع قصائد المنتهى.

وقد نرجع سبب غلبة القصائد ذات القافيّة المطلقة بشتى أنواعها في منتهى الطلب، إلى طبيعة الرويّ المطلق في حدّ ذاته، والذي يعدّ أوضح في السمع، وأشدّ أسرًا للأذن؛ لأنّه يعتمد على حرف مدّ بعده، ينتج عن وصل حركته أو إشباعها، ومن المقرّر في علم الأصوات أنّ حروف المدّ أو "اللين بطبيعتها أوضح في السّمع"[34] من الحروف الأخرى؛ كما أنّ القافيّة المطلقة " تمنح صاحبها طولا في النفس، وفرصة لإفراغ مكنوناته الداخليّة"[35].

إنّ القافيّة المطلقة إذن هي من تمنحُ الشاعر فرصة ثمينة، للتعبير عن كلّ ما يختلج دواخله، ويجول في نفسه، ليخلص من خلال قصيدته إلى إفراغ مكبوتاته، مما يعجّل بشفائه منها، فترتاح نفسه، ولو لفترة قصيرة.

ب- القافيّة المقيّدة:

وهي التي ترد ساكنة الرويّ سواءا كانت مردفة أم خاليّة من الرّدف*، ومن خلال هذا اللون من القافيّة يتحرّر الشاعر من الضوابط والقواعد الإعرابيّة، فيأتي برويّه ساكنا حتى وإنْ كان الأصل فيه النصب أو الرفع أو الجر؛ وهذا اللون من القافيّة قليل جدّا في شعر منتهى الطلب، إذ لم يتجاوز 10 قصائد من مجموع 544 قصيدة، أي لم يمثل أكثر من 1.83 % من مجموع قصائد المنتهى، وهذا الأمر سائد في شعرنا العربيّ عموما قديمه وحديثه، وذلك مقارنة بانتشار القافيّة المطلقة فيه، وقد أرجع تمام حسّان إلى سببين هما: "الأول: أنّ الشعر موسيقى والموسيقى تكون بالحركة وبالمدّ ولا تكون بالسّكون – إلا تعمّدا . باعتباره طريقة تعبيريّة ذات

المنارة للاستشارات

قيمة خاصة في مجال المزاج الشعريّ، والثاني : أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربيّ يجعل الشاعر يترنم بالشعر، فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافيّة"[36].

وهذا يعني أنّ الشعر بما أنّه يقوم على الموسيقى والوزن وجب أنْ تلزمه الحركة في أكثره لا السكون، كما أنّ طبيعة الشعر الغنائيّة تفرض إشباع حركة الرويّ لا تقييدها بالسكون؛ وللقافيّة المقيّدة في الشعر العربيّ ثلاثة أشكال وألوان، فمنها ما يأتي رويّها الساكن مسبوقا بحركة قصيرة، وهي التي أطلق عليها العروضيّون اسم القافيّة المقيّدة المجرّدة، ومنها ما يسبق رويّها الساكن مدّ فتسمى القافية المقيّدة المردفة، ومنها أخيرا ما يسبق رويّها الساكن حرف صامت متحرّك يسمى الدخيل، قبله ألف تسمى ألف التأسيس، وتسمى هذه القافيّة بالقافيّة المقيّدة المؤسسة[37].

وقد غلبت على قوافي منتهى الطلب المقيّدة، القافيّة المجرّدة؛ إذ بلغ عدد قصائدها 7 قصائد من مجموع 10 قصائد مقيّدة القافيّة، وهو ما يمثل نسبة 70 % من مجموع القوافي المقيّدة؛ وغلبة القافيّة المجرّدة، وهي أبسط مظاهر موسيقى القافيّة، على قوافي منتهى الطلب المقيّدة يؤكد ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من كون القافيّة المقيّدة المجرّدة هي التي غلبت على القوافي المقيّدة في شعرنا العربيّ، وفي ذلك يقول : "ويغلب في مثل هذه القافية أنْ يسبق رويّها بحركة قصيرة، ويقلّ أنْ يسبق بحرف مدّ"[38].

وهذه النتيجة التي توصلنا إليها تخالف ما ذهب إليه عبد الله الطيب بقوله: "واستعمال القافيّة المقيدة بعد المدّ كثير جدّا نحو: (غادرْ) و(ناصحْ)و(عليمْ) و(مغربانْ). ولكنّ استعمالها من غير أنْ يسبقها مدّ غير كثير، وفيه عسرٌ شديدٌ في البحور الطوال، إلا بحري الرمل والمتقارب لخفتهما"[39].

وتجدر الإشارة في هذا المقام أنّ شعراء منتهى الطلب، قد حرصوا على إبراز قوافيهم المقيّدة من خلال اتخاذ رويّها من الأصوات المجهورة، التي تمتاز بقوة الإسماع كالميم واللام، والرّاء، بل قد جاءت جميع القصائد المقيّدة في منتهى الطلب على أصوات أو حروف مجهورة، وحظيّت الميم فيها بأوفر نصيب من التواتر بـ : 7

المنارة للاستشارات

قصائد من مجموع 10 قصائد مقيّدة القافيّة، أي بنسبة 70 % من مجموع قوافي منتهى الطلب المقيّدة، وتوزعت القصائد الثلاث المتبقيّة على اللام والرّاء والباء؛ كما لا حظنا أنّ شعراء منتهى الطلب، قد التزموا في أغلب قصائدهم المقيّدة القافيّة بحركة حرف قبله، وقد بلغ عدد القصائد التي التزموا فيها ذلك 8 قصائد، من مجموع 10 قصائد، وهو ما يمثل نسبة 80 % من مجموع قوافي منتهى الطلب المقيدة، وكان التزامهم ذلك بهدف خلق نغم موسيقيّ جديدٍ يكسر الرتابة المترتبة عن سكون الرويّ، وما يوحي به ذلك من ضعف في موسيقى القافيّة.

خاتمة:

يمكننا القول نتيجة لما سبق إنّ قصائد منتهى الطلب لم تخرج في موسيقاها عن دائرة البحور الخليلية المعروفة، بل وكانت السيادة فيها لبحر الطويل، وهو ما كان معروفا عن الشعر القديم عموما، وذلك لما في الطويل من رحابة إيقاعية واتساع وشمولية، ثم تلاه الكامل والوافر، وهي البحور الثلاثة الأكثر دورانا في الشعر العربي القديم.

كما أنه لم يكن ميّالا إلى القصائد ذات القوافي المقيّدة، وكأنّي به يريد إيصال صوت شعراء منتهاه إلى أكبر عدد من المتلقين، وبأكثر وضوح وجهورية، لذلك تجنب القوافي المقيّدة، وفضل تغليب القوافي المطلقة.

الهوامش:

1- قدامة بن جعفر: نقد الشعر: تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 64؛ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1: 1982م، ص11؛ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3: 2008م، ص 63.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ط1: 2006م : 115/1.

3- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص 90.

المنارة للاستشارات

4- أحمد الشايب : الأسلوب " دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية "، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط2 : 1991م، ص 65.

5- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2 : 1952م، ص 184.

6- عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب، مصر، ط4 ، (د.ت)، ص 55.

7- ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية، دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر ، ط2: 1983م، ص 227.

8- شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، ط3، ص 28.

9- سامي حماد الهمص : شعر بشر بي أبي خازم . دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، 2007م، ص 215.

* البحور البسيطة هي التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة مثل المتقارب (فعولن)، أما المركبة فهي التي تتكرر فيها أكثر من تفعيلة مثل بحر البسيط.

10 - ينظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، ص 57،و61،و69.

* المقاطع : هي ما ينتج عن توالي المتحرك والساكن من تراكيب، وهي الأسباب والأوتاد والفواصل.

11- ينظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، ص 189.

12- المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

13- ينظر : أبو العلاء المعري : الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسر غريبه : محمود حسن الزناتي، مراجعة لجنة إحياء التراث، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 212،213.

14- أروى بنت محسن خفاجي : القصيدة الأموية في كتب المختارات الشعرية حتى نهاية القرن الرابع الهجري(دراسة تحليلية فنية)، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2009/2008م، ص 310.

15- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 239.

16- العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1: 1952م، ص 139.

17- ينظر : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 241.

المنارة للاستشارات

18- محمد بن المبارك بن ميمون البغدادي: منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1: 1999م : 311./2

19- المصدر نفسه: 175./3

20- عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، 1985م، ص.74

21- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط 10: 1994م، ص.323

22- المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

23- المرجع نفسه، ص 322.

24- ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص .241

25- محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981م، ص .32

26- أحمد صالح محمد النهمي: الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري (شعر الفخر والحرب أنموذجا) رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2013م، ص 50،51.

27- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 : 1996م، ص 275.

28- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص 190.

29- المرجع نفسه، ص 104.

30- ابن رشيق القيرواني: العمدة: 128/1 .

31- علي عبود خضر: اختيارات أبي تمام في حماسته –دراسة تحليلية– رسالة دكتوراه في النقد الأدبي، الجامعة الإسلامية، بغداد، العراق، 2010م، ص142.

32- ينظر : إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص 246.

33- ينظر : المرجع نفسه، ص .255

34- المرجع نفسه، ص .269

35- محمد يوسف عبد العزيز غريب: اتجاهات الشعر عند الهذليين (دراسة موضوعية فنية)، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة اليرموك، الأردن، 2012م، ص 275.

المنارة للاستشارات

* الردف : وهو واو أو ياء تجيء قبل الروي.

36- تمام حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص 271.

37- ينظر : إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، ص 267.

38- المرجع نفسه، ص 258.

39- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3: 1989م: 54/1.

المنارة للاستشارات