مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٥٩، صيف ١٤٠٠ هـ. ش/ ٢٠٢١ م؛ صص ٥٦-٣٣

الكامل قصراً وبحراً: سيميائية الكمال والاعتدال في قصيدة البحتري في وصف قصر الكامل

نوع المقالة: أصيلة

على أصغر قهرماني مقبل*

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد بهشتي، طهران

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٩/٠٥/٢٦ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٩/١١/١٨

الملخّص

لقد نظم البحتري قصيدة في مدح المعتز بالله عند نزوله بقصر الكامل في النوروز، واختار الكامل وزناً للانسجام مع تسمية القصر، فقام بوصف هذا القصر الّذي لم يحفظ لنا التاريخ إلا توصيفات البحتري الدقيقة له. حاولنا في هذه الدراسة أن نكتشف مظاهر الكمال والاعتدال الّتي وردت في القصيدة، تعمّد الشاعر في الإتيان بها أم لم يتعمّد عن طريق المنهج السيميائي مع الاستعانة بالمنهج التحليلي الإحصائي. ويمكننا الاستنتاج بأنّ الشاعر تعمّد في اختيار الكامل نطاقاً وزنيّاً للقصيدة في قصر الكامل للتنسيق والتناسب معه، إلى جانب المظاهر الأخرى من الكمال والاعتدال، مثل الإتيان بالنوروز والاهتمام بجمالية القافية، بحيث يتبادر إلى ذهن القارئ أنّ البحتري قد تحدّى مهندسي القصر تحدّياً مكتوماً بأن يثبت أنّ القصر الّذي بناه لممدوحه أجدر بأن يتّصف بالكامل كما يشهد بذلك التاريخ.

الكلمات الرئيسة: البحتري، العروض العربي، قصر الكامل، بحر الكامل.

* الكاتب المسؤول a_ghahramani@sbu.ac.ir

المقدمة

أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي المشهور بالبحتري (٢٠٥-٢٨٤هـ) من أكبر شعراء العصر العباسي إلى جانب أبي تمّام والمتنبّي. إنّه كثير الإنتاج إذ يتجاوز ديوانه ١٥ ألف بيت في أغراض متعددة كالمدح والوصف والغزل. كما هو مشهور بالوصف بشتّى أنواعه، أهمها وصف الطبيعة ووصف العمران، إذ كان مولعاً بوصف مظاهر العمران ووصف القصور، «ولو لم يمل البحتري الوصف في شعره لذهب أكثره بفناء أغراضه، ولكنه حين استخدم فنّ الوصف أبقى على سمعة شعره، وخلد بسببه أول ما خلد» (سيد الأهل، ١٩٥٣: ٩٢).

ومن قصائده المهمة في القصور هي قصيدته اللاميّة في مدح المعتزّ بالله الّتي وصف فيها قصر الكامل وصفاً دقيقاً في رسم تفاصيل القصر رسماً حسّياً. ومن المغري أنّ الوزن المختار للقصيدة هو الكامل أيضاً. نريد في هذه الدراسة أن نجيب عن الأسئلة التالية:

- ما علاقة الكامل اسماً للقصر وللبحر الشعري المنظوم فيه القصيدة؟
- ما مظاهر الكمال والاعتدال الّتي وردت في القصيدة إلى جانب اسم القصر واسم البحر؟
- هل تعمّد البحتري في اختيار الكامل كإطار إيقاعي للقصيدة وما هو تأثيره في نجاح الشاعر في هذا الاختيار إلى جانب الخصائص الإيقاعية الأخرى المستخدمة في نظم القصيدة؟

فإذن سنركّز على القصيدة وسندرسها دراسة عروضية سيميائية اعتماداً على المنهج التحليلي مع الاستعانة بالمنهج الإحصائي.

خلفية البحث

اهتمّ بالبحتري الأدباء والنقاد والدارسون منذ القديم إلى أيامنا هذه، فكتبت عنه الكتب والرسائل الجامعية والمقالات ولكنها لم تعالج القصيدة الّتي نريد أن ندرسها هنا في العروض والإيقاع، بل استشهد الباحثون بأبيات من القصيدة لأهميتها وشهرتها في أبحاثهم دون الاهتمام بالإطار الإيقاعي للقصيدة. فنذكر بعض هذه الأعمال:

أورد أبوبكر الصولي في كتابه أخبار البحتري مطلع القصيدة وكيفية إنشادها أمام الممدوح وإقراره بالطرب عند استماعه للقصيدة (الصولي، ١٩٥٨: ١٠٦-١٠٧)، ولكنه لم يزد على المطلع بيتاً ومرّ

عليها مرور الكرام. كما لا نرى اهتماماً بهذه القصيدة عند أبي القاسم الآمدي في كتابه الموازنة بين الطائيّين وعند المعرّي في كتابه عبث الوليد.

كذلك نلاحظ مقالات ورسائل جامعية حول البحتري وأشعاره من الناحية الإيقاعية ولكن لم يتناول أصحاب هذه الأعمال الجامعية القصيدة الّتي نريد أن ندرسها، فنذكر بعض هذه الأعمال منها:

أعدّ عبدالفتاح لكرد في جامعة محمد الخامس سنة ١٩٩١ رسالة الماجستير عنوانها «محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري»، لم يتناول القصيدة الّتي نحن بصددها ولم يورد بيتاً واحداً من القصيدة كشاهد في رسالته.

قام ثروت وهدان بإعداد رسالة الماجستير عنوانها «وصف القصور في الشعر العباسي» سنة ٢٠٠٣ بجامعة النجاح الوطنية فأتى بأبيات من القصيدة فدرس مضمونها دون الشكل. فنرى عبارة عابرة في هذه الرسالة ترتبط بموضوعنا وهذه هي عبارة وحيدة وردت في هذه الرسالة دون غيرها وهي: «تتجلّى شاعرية البحتري في استخدام بحر الكامل في وصف قصر الخليفة العباسي المعتز المعروف بالكامل، ولسنا ندري إن كان ذلك بمحض الصدفة أم أن الشاعر قد تخيّره اختياراً» (وهدان، ٢٠٠٣: ٢٢٨).

كذلك أعدّ وسيم القبلاوي في جامعة جرش سنة ٢٠١٤ رسالة الماجستير عنوانها «دور التكرار في موسيقى شعر البحتري»، فلا نجد فيها أيّ أشارة إلى القصيدة كما لم يدرس الديوان دراسة عروضية. كذلك وجدنا مقالاً صُدر في خريف ٢٠١٥ في مجلة التراث العربي اهتمّت كاتبته مؤمنات الشامي بدور التكرار في أشعار البحتري وعنوانه «ظاهرة التكرار في شعر البحتري» (صص ٨٧-١١٢)، فلم يرد فيه اهتماماً بالقصيدة الّتي نحن بصددها.

كما درسنا المقالات الّتي أُعدّت في إيران في السنوات الأخيرة حول البحتري فهي رغم أهميتها في مجال الدراسات المقارنة عادة، فلا نجد فيها معالجة عروضية موسيقية غير ما نجد دراسات عابرة تقتصر على موسيقى القصيدة السينيّة فحسب.

١. إشكالية التناسب بين الوزن والمضمون في الشعر العربي

يتبيّن من حديث أرسطوطاليس عن الشعر اليوناني أنّ هنالك علاقة بين مضمون الشعر ووزنه

بحيث اختصّ لكلّ غرض من الأغراض الشعريّة وزن خاصّ استعمله الشاعر اليوناني (انظر: أرسطوطاليس، ١٩٥٣م: ١٣، ١٤، ١٥، ١٦)، وأكّد على ذلك الفلاسفة المسلمون الّذين اهتمّوا بآراء أرسطو مع إنكار هذه الظاهرة في الشعر العربي كما صرّح بذلك ابن سينا قائلاً: «واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصّون كلّ غرض بوزن على حدةٍ، وكانوا يسمّون كلّ وزن باسم على حدةٍ». (ابن سينا، ١٩٥٣م: ١٦٥) أمّا الفارابي قبل ابن سينا فقام في هذا المجال بمقارنة الشعر اليوناني بالشعر العربي والفارسي بقوله: «إنّ جُلّ الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الّذين بلغَنا أخبارهم خلطوا أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكلّ نوع من أنواع الشعر وزناً معلوماً إلاّ اليونانيون فقط؛ فإنّهم جعلوا لكلّ نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أنّ أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأمّا غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة ممّا يقولون بها الأهاجي إمّا بكلّها وإمّا بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون». (الفارابي، ١٩٥٣م: ١٥٣)

ولا غرو في أنّ الاستقراء البسيط يؤيّد أنّ الشعر العربي لم يخصّص لكلّ غرض من الأغراض الشعرية وزناً خاصّاً به، كما نرى أنّ الشعراء منذ القديم استخدموا الطويل لأغراض شعرية متنوّعة بل متناقضة أحياناً، إذ نظموا فيه قصائدهم في المدح والفخر والرثاء والهجاء وإلى جانبها الغزل والحكمة. ومن جهة أخرى نلاحظ تعدُّد الأغراض في ضمن قصيدة واحدة، وهذا يعني أنّ الشاعر أتى بعدّة من الأغراض الشعرية دون أن يغيّر وزن قصيدته، بحيث القصيدة جمعت عدّة أغراض شعرية. وهذه ظاهرة تعود إلى بدايات الشعر العربي منذ نضوجه قبل الإسلام، وخير مثال على ذلك المعلّقات؛ فالشاعر كزهير بن أبي سلمى جمع النسيب والمديح والحكمة في ضمن قصيدة واحدة على بحر الطويل، إلى جانب طرفة بن العبد الّذي أتى بالنسيب والرحيل والفخر في ضمن قصيدة على الطويل أيضاً.

فيمكن الاستنتاج بأنّ الشعر العربي لم يجعل للأغراض نسقاً وزنياً خاصّاً لكلّ منها، بل استقبل الذوق العربي أن يسكب كلّ غرض شعري في أيّ وعاء وزنيّ يتناسب مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه عند قرض كل قصيدة على حدة. فلذلك لم يفتح علماء العروض العربي منذ تأسيسه باباً مستقلاً في علاقة المضمون بالوزن، فلا نجد في أمّهات الكتب العروضية كلاماً في هذا

المجال. «إنّ استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه. فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزّلون في كلّ بحور الشعر الّتي شاعت عندهم. ويكفي أن نذكر المعلّقات الّتي قيلت كلّها في موضوع واحد تقريباً، ونذكر أنّها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أنّ القدماء لم يتخيّروا وزناً خاصّاً لموضوع خاصّ». (أنيس، ١٩٧٢م: ١٧٧)

قد فتح عمر محمد الطالب في كتابه «عزف على وتر النصّ الشعري» باباً عنوانه «علاقة البحر بالغرض الشعري» (راجع: الطالب، ٢٠٠٠م: ١٥٢-١٥٨) فيرد فيه آراء بعض النقّاد قديماً وحديثاً، كأبي هلال العسكري والقرطاجنّي، وكذلك عبدالله الطيب المجذوب وإبراهيم أنيس وشكري عيّاد، ويناقشهم فيستنتج قائلاً: «إنّ البحر شكل إيقاعي محايد، قابل لاحتواء تجارب شعرية وشعورية مختلفة، ولأنه كذلك فهو لا يملك امتيازاً مسبقاً، فالشاعر هو الذي يمنحه إياه، انطلاقاً من قيمة إبداعه الشعري، وقدرته على توظيف البحر توظيفاً موفقاً وإيجابياً للتعبير عن أحاسيسه وأفكاره». (الطالب، ٢٠٠٠م: ١٥٦) وغالب الظنّ أنّ الشعراء ولا سيّما الشعراء الكبار كانوا يتأمّلون في اختيار وزن وقافية متناسبين مع الغرض الشعري الّذي كانوا يقصدونه، إلى جانب عناصر الإيقاع الداخلي الّتي تفضي إلى نجاح القصيدة في إيجاد التلاؤم بين الشكل والمضمون. كما يوصي أبو هلال العسكري من يريد نظم قصيدة قائلاً: «وإذا أردتَ أن تعمل شعراً فأحضر المعاني الّتي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلبْ لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك». (أبو هلال، ١٩٩٨: ١٣٩)

فإذن يحاول الشاعر أن يجد تناسباً وتلاؤماً أكثر فأكثر بين المضمون الشعري وبين الوزن المختار له، ولا ريب في أنّ الوافر -على سبيل المثال لا الحصر- يعطي الشاعرَ إمكانيات لا تعطيه الأوزان الأخرى كالبسيط والكامل، كما يعطيه البسيط إمكانيات أخرى لا يجدها في الوافر. كذلك مع أنّنا لا ننكر أنّ غرضاً كالمديح في الأدب العربي في عصور مختلفة انصبّ في أوزان متعددة، نثق بأنّ المديح في الوافر مثلاً، يختلف لونه وصبغته عن المديح في الطويل أو الخفيف. كما نرى أنّ الذوق الجماعي لأصحاب اللغة

قد يتطوّر ويتغيّر من عصر إلى عصر، فيبرز ذلك في نسبة استعمال الأوزان الشعرية أيضاً، فعلى سبيل المثال نلاحظ أنّ الطويل أكثر استعمالاً منذ العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي (أنيس، ١٩٧٢: ١٩١). ولكن الكامل والبسيط يكثر استعمالهما في العصر العباسي ويتجاوزان الطويل عند بعض الشعراء، إذ جاوز الكامل ومجزوؤه الطويلَ في ديوان أبي العتاهية (*المصدر نفسه*: ١٩٤)، كما جاوز البسيطُ الطويلَ عند أبي نواس (*المصدر نفسه*: ١٩٦).

٢. التعريف بقصيدة البحتري في قصر الكامل ومحاورها

إنّ القصيدة الّتي نحن بصدد دراستها هي في مدح المعتزّ بالله (خلافة ٢٥٢-٢٥٥ هـ/ ٨٦٦-٨٦٩م) الخليفة الثالث عشر من خلفاء بني العباس، وهي قصيدة لاميّة في بحر الكامل، ومطلعها:

لَو كانَ يُعتَبُ هاجِرٌ في واصِلِ أَو يُستَقادُ لِمُغرَمٍ مِن ذاهِلِ

(البحتري، ١٩١١، ج٢: ١٦٦)

أمّا بالنسبة إلى عدد أبيات القصيدة، فهنالك اختلاف بين النسخ، إذ وردت القصيدة في طبعة إيليا حاوي ٣٩ بيتاً (البحتري، ١٩٩٦، ج١: ٢٨٤-٢٨٨)، وفي تحقيق حسن كامل الصيرفي ٤٢ بيتاً (البحتري، ١٩٦٤، ج٣: ١٦٤٦-١٦٥٠). وكذلك في الطبعة المصوّرة من مخطوط قديم مكتوب سنة ٤٢٤ هـ، ٤٠ بيتاً (البحتري، ١٩١١، ج٢: ١٦٦-١٦٧)، ونحن قد اعتمدنا على هذه الطبعة.

يمكننا أن نقسّم القصيدة من حيث المضمون إلى المحاور التالية:

- النسيب أو المقدمّة الغزلية (ب ١-٩): هي مقدمة تقليدية على غرار الشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى زمن الشاعر.
- المديح (ب ١٠-١٧): يتخلص الشاعر من النسيب إلى مدح المعتزّ بالله بقوله:

ب١٠: لِيَدُم لَنا المعتَزُّ إِنَّ بِمُلكِهِ عَزَّ الهُدى وَحَبا ضَلالُ الباطِلِ

- وصف قصر الكامل (ب ١٨-٣٢): وصف لنا الشاعر مواصفات القصر بالتفصيل، وأدمج الوصف بالمدح فعاد إلى المدح خلال توصيفات القصر، بعد أن صرّح الشاعر باسم القصر خلال المحور الثاني قائلاً:

ب١٦: لَمّا كَمَلتَ رَوِيَّةً وَعَزيمَةً أَعمَلتَ رَأيَكَ في ابتِناءِ الكامِلِ

يبدأ الشاعر بالوصف بالبيت التالي:

ب١٨: ذُعِرَ الحَمامُ وَقَد تَرَنَّمَ فَوقَهُ مِن مَنظَرٍ خَطِرِ المَزَلَّةِ هائِلِ

- مدح وليّ العهد للخلافة (ب ٣٣-٣٨): وليّ العهد هو عبدالله بن المعتز الشاعر المشهور الّذي كان طفلاً زمن إنشاد هذه القصيدة. يبدأ هذا المحور بقول الشاعر:

ب٣٣: وَرَأيتَ عَبدَاللهِ في السِنِّ الَّتي تَعِدُ الكَثيرَ بِدَهرِها المتَطاوِلِ

- حسن الطلب والشريطة (ب ٣٩-٤٠).

فيتبيّن لنا من عدد الأبيات لكل محور من محاور القصيدة أنّ الكمّ الأكبر منها هو في غرض الوصف، فلا عجب من ذلك لأنّ البحتري هو بارع في الوصف فيستغلّ غرض الوصف في خدمة الغرض الأساسي وهو المدح، فإذن يمزج وصف القصر بمدح الممدوح.

٣. التعريف بقصر الكامل

اهتمّ الخلفاء العباسيون الّذين عاصرهم البحتري ببناء القصور تأثراً بالعمارة الفارسية، فعلى رأسهم المتوكل (الخلافة ٢٣٢-٢٤٧ هـ). تحدّث ياقوت الحموي عن بعض هذه القصور في كتاب معجم البلدان، لكنّه لم يجعل لها مدخلاً مستقلاً إلا لقصر «التاج»، فتحدّث فيه عن هذا القصر والقصور الأخرى الّتي بناها الخلفاء، وأشار إلى قصر الكامل إشارة عابرة بقوله: «ثم مات المعتضد بالله في سنة ٢٨٩، وتولّى ابنه المكتفي بالله فأتمّ عمارة التاج الذي كان المعتضد وضع أساسه بما نقضه من القصر المعروف بالكامل» (ياقوت الحموي، ١٩٩٥، ج٢: ٥-٦). كذلك مرّ أبوبكر الصولي باسم قصر الكامل مرور الكرام واكتفى بهذه العبارة عن قول الشاعر: «لما بنى المعتزّ الكامل دخلتُ عليه فأنشدته...» (الصولي، ١٩٥٨: ١٠٦). قلما ورد اسم هذا القصر في الكتب التاريخية والجغرافية ولا ندري أكانت له تسمية أخرى غير الكامل، كما يذكر حسن كامل الصيرفي في حاشية تحقيق ديوان البحتري أنّ الكامل هو قصر الساج (الصيرفي، ١٩٦٤، ج٣: ١٦٤٦)، كما لا نعرف أنّ المعتزّ أمر ببنائه أم كان أحد الخلفاء قبله أمر بذلك ولم يكتمل إلا في خلافة المعتزّ. يقول صالح الأشتر في حاشية أخبار البحتري للصولي عن هذا القصر: «لو لا وصف البحتري للكامل لجهلنا أمر هذا القصر العجيب جهلاً تامّاً، لأنّ كتب التاريخ والجغرافيا عند العرب لا تحدّثنا عنه بشيء» (الأشتر، ١٩٥٨: ١٠٦).

قد خرب قصر الكامل وأصيب بالدمار على مرّ الزمن ولم يبق منه إلاّ اسماً في بعض الكتب، وورد اسمه ومواصفاته في ديوان البحتري بحيث رسم لنا الشاعر تصويراً واضحاً منه بريشة قلمه السحري. والجدير بالذكر أن للبحتري قصيدة أخرى في مدح المعتزّ، وصف فيها قصر الساج الّذي يحتمل أن يكون تسمية أخرى للكامل، إذ إنّ الشاعر صرّح باسم الساج خلال أبياته قائلاً:

وَكَأَنَّ قَصرَ الساجِ خُلَّةُ عاشقٍ بَرَزَت لِوامِقِها بِوَجهٍ مونِقِ

كما لمّح باسم الكامل في البيت التالي:

قَصرٌ تَكامَلَ حُسنُهُ في قَلعَةٍ بَيضاء واسِطَةٍ لِبَحرٍ مُحدِقِ

(البحتري، ١٩١١، ج٢: ١٥٠)

٤. مظاهر الكمال والاعتدال في القصيدة

هنالك ما يتعمّد الشاعر أن يذكر من مظاهر الكمال والاعتدال في قصيدته سنذكرها في البحث، كما نحاول استخراج المظاهر الّتي لم يتعمّد البحتري بذكرها، وربما كانت في لاشعوريته فجرت على لسانه.

٤. ١. الكامل قصراً

كما أسلفنا قبل سطور عن قصر الكامل والاختلاف في تسميته والواقع التاريخي له، فصرّح البحتري بالكامل اسماً لهذا القصر لا تسمية أخرى في هذه القصيدة بقوله:

ب١٥: لَمّا كَمَلتَ رَوِيَّةً وَعَزيمَةً أَعمَلتَ رَأيَكَ في ابتِناءِ الكامِلِ

(*المصدر نفسه*، ج٢: ١٦٧)

فإذن اسم القصر في هذه القصيدة هو الكامل ولا شيء آخر.

٤. ٢. الكامل بحراً

قد وزّعنا هذا المبحث إلى المباحث الفرعية التالية:

٤. ٢. ١. بحر الكامل

الكامل هو البحر الخامس من البحور الخليلية، والبحر الثاني من دائرة المؤتلف الّذي يُستخرج بعد

الوافر ابتداءاً بالسبب الثقيل، وتفعيلته «مُتَفاعلن» ووزنه المستخرج من الدائرة: «مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن». إنّ الكامل «سمّي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شيء له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل، فإنّ في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنّه توفّرت حركاتُه ولم يجئ على أصله، والكامل توفّرت حركاته وجاء على أصله، فهو أكمل من الوافر فسُمّي لذلك كاملاً». (الخطيب التبريزي، لاتا: ٥٨)

لإفادة أكثر قمنا بإحصاء البحور الشعرية ونسبة استخدامها في ديوان البحتري لكي تتبيّن مكانة بحر الكامل بين البحور:

رتبة	بحر	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية حسب عدد الأبيات
.1	طويل	٢٠٥	٤٣٨١	٢٧,٨٥
.2	**كامل**	١٧١	٣٤٢٧	٢١,٧٨
.3	خفيف	١٤٨	٢٦٥٣	١٦,٨٦
.4	بسيط	١١٨	١٨٣٩	١١,٦٩
.5	وافر	٩٤	١٣١٣	٨,٣٤
.6	متقارب	٥٨	٥٩٨	٣,٨٠
.7	منسرح	٣٩	٥٦٩	٣,٦١
.8	سريع	٥٩	٤٩٩	٣,١٧
.9	رمل	٢٤	٢٨٢	١,٧٩
.10	رجز	٥	١٠٣	٠,٦٥
.11	هزج	٤	٤٨	٠,٣٠
.12	مجتثّ	٤	١٣	٠,٠٨
.13	مديد	١	٤	٠,٠٢٥
كلّ		٩٣٠	١٥٧٢٩	١٠٠

فنلاحظ أن بحر الكامل هو في الرتبة الثانية بعد الطويل في عدد القصائد والمقطوعات وكذلك حسب عدد أبيات الأشعار.

نلاحظ في هذا الإحصاء فرقاً شاسعاً في نسبة استعمال الكامل بحراً بين البحور الأخرى في الشعر العربي، في إحصائية استخرجناها من ١٢ ديواناً تشتمل على أكثر من ٥٠ ألف بيت،

على الشكل التالي: الطويل: ٣٢٪، الكامل: ١٥,٥١٪، الوافر: ١٣,١٨٪، البسيط: ١٠٪ (انظر: قهرماني مقبل، ٢٠١٦: ٦٣٧-٦٣٨). صحيح أنّ الكامل في الرتبة الثانية في الشعر العربي (١٥/٥١٪) وفي ديوان البحتري (٢١/٧٨)، ولكن كما نشاهد أنّ نسبة الاستعمال تختلف اختلافاً كبيراً.

٤. ٢. ٢. الكامل التامّ

لقد ذكرت تسعة أوزان (الصور الوزنية) للكامل في الكتب العروضية، ستّة أوزان منها وردت في دواوين الشعراء. فنجد أنّ الكامل يستعمل تامّاً إلى جانب الصور الأخرى من الكامل الوافي والمجزوء. فالكامل التامّ يكون على الشكل التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والجدير بالذكر أنّ عدد الأوزان التامّة في العروض العربي أربعة أوزان ولا أكثر وهي: الكامل التامّ، والرجز التامّ، والخفيف التامّ، والمتقارب التامّ (ابن عبد ربّه، ١٩٦٥، ج٥: ٤٥٣، ٤٥٩، ٤٧٠، ٤٧٤). وقصيدة البحتري هذه ليست على بحر الكامل فحسب، بل على الكامل التامّ.

إنّ الإحصاءات الّتي تتعلق بوزن الشعر في الدواوين جرت عادةً حسب نسبة استعمال البحور ولا الصور الوزنية لكل بحر من البحور، مع أنّ الإحصاء الدقيق يجب أن يكون حسب كل صورة وزنية من ضمن البحور. فنحن إذن نورد هنا بهذا النوع من الإحصاء لكي يتبيّن رتبة «الكامل التامّ» بين الأوزان من بحر الكامل، إلى جانب بقيّة الأوزان من البحور الأخرى:

رتبة	اسم الوزن	تفعيلاته	عدد الأبيات	النسبة المئوية
.1	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	الطويل ذو العَروض المقبوضة، الضرب المقبوض	٢٩٣٢	١٨,٦٤
.2	فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن	الخفيف ذو العروض التامّة، الضرب التامّ الجائز فيه التشعيث	٢٥٩٣	١٦,٤٨
.3	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن	**الكامل ذو العَروض التامّة، الضرب التامّ**	١٩٥١	١٢,٤٠
.4	مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن	الوافر ذو العَروض المقطوفة، الضرب المقطوف	١٢٩٣	٨,٢٢

.5	متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلاتن	الكامل ذو العَروض التامّة، الضرب المقطوع الممنوع إلاّ من الإضمار والسلامة	١٢٩٠	٨,٢٠
.6	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن	البسيط ذو العَروض المخبونة، الضرب المخبون	١٠٠٧	٦,٤٠
.7	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	الطويل ذو العَروض المقبوضة، الضرب السالم	١٠٠٥	٦,٣٨
.8	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلُن	البسيط ذو العَروض المخبونة، الضرب المقطوع اللازم الثاني	٧٧٩	٤,٩٥
.9	مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن	المنسرح ذو العروض الممنوعة من الخبل، الضرب المطْويّ	٥٣٠	٣,٣٧
.10	فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعَلْ	المتقارب ذو العَروض التامّة الجائز فيها الحذف والقصر، الضرب المحذوف المعتمد	٤٧٠	٢,٩٨
.11	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن	الطويل ذو العَروض المقبوضة، الضرب المحذوف المعتَمَد	٤٤٤	٢,٨٢
.12	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	الرمل ذو العَروض المحذوفة الجائز فيها الخبن، الضرب المحذوف	٢٢٠	١,٤٠
.13	مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن	السريع ذو العروض المكسوفة المطْويّة اللازمة الثاني، الضرب المكسوف المطْويّ اللازم الثاني	١٩٧	١,٢٥
.14	مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فعْلن	السريع ذو العروض المكسوفة المطْويّة اللازمة الثاني، الضرب الأصلم	١٧٥	١,١١
الكل			١٤٨٨٦	٩٤,٦
.15	عشرون وزناً آخر	كل وزن أقلّ من ١%	٩٠٦	٥,٤

نلاحظ أنّ الكامل التامّ من الأوزان المحبّبة لدى البحتري وهو في الرتبة الثالثة بين ٣٤ وزناً شعرياً مستعملاً في ديوان الشاعر. إلاّ أنّ هذا الوزن هو في الرتبة الرابعة (٦/٥٩٪) في إحصائية استخرجناها من ١٢ ديواناً تشتمل على أكثر من ٥٠ ألف بيت، بعد الطويل من الضرب الثاني (٢٣/٢٠٪) والوافر (١٣/١٨٪) والكامل من الضرب الثاني (٦/٩٦٪). (قهرماني مقبل، ٢٠١٦: ٦٣٧-٦٣٨) فاستعمل البحتري الكامل التامّ ضعفين في القياس مع استعماله في الشعر العربي.

٤. ٢. ٣. الاعتدال في عروض القصيدة وضربها

إذا أمعنّا النظر في الأوزان الشعرية الكثيرة الاستعمال لدى البحتري نلاحظ أنّ الأوزان المتشابهة في العروض والضرب أكثر استعمالاً من الأوزان الأخرى، فنرى أنّ الطويل مقبوض العروض والضرب أكثر استعمالاً من الوزنين الآخرينِ للطويل، وهكذا الكامل تامّ العروض والضرب أكثر استعمالاً من الكامل مقطوع الضرب. وهذه الميزة تنطبق على كل وزن متشابه في العروض والضرب في البحور الأخرى كالبسيط والرمل والسريع. ما يهمّنا في هذا المجال أنّ الأوزان المتشابهة في العروض والضرب اتّصفت بصفة الاعتدال عند بعض العروضيين (ابن عبد ربّه، ١٩٦٥، ج٥: ٤٢٧؛ الزمخشري، ١٩٨٩: ٦٧-٦٨؛ شمس الدين قيس الرازي، ١٣٦٠ش: ٦٧). والكامل التامّ الّذي استخدمه البحتري في قصيدته هو من الأوزان المعتدلة لتشابه العروض والضرب فيه، وهذا يؤدّي إلى تساوي الشطرين الأول والثاني من الأبيات في مثل هذه الأوزان.

٤. ٢. ٤. الاعتدال في نسبة استعمال المقاطع القصيرة والطويلة

أمّا الزحاف الشائع في الكامل فهو زحاف الإضمار أي «إسكان ثاني "متفاعلن" لكثرة الحركات حتّى صار مستفعلن» (الأخفش، ١٩٨٥: ١٤٤). إذ اعتُبر الإضمار في الكامل من الزحافات الحسنة عند العروضيين (ابن عبد ربّه، ١٩٦٥، ج٥: ٤٥٧).

يغلب المقطع القصير على المقطع الطويل في تفعيلة "متفاعلن" (U - UU -) وهذه النسبة تخالف نسبة استعمال المقطع القصير بالطويل في اللغة العربية المعتادة. فقام علي يونس بدراسة إحصائية لنسبة الاستعمال بين المقاطع القصيرة والطويلة في نماذج نثرية قديمة وحديثة، واستنتج أنّ النثر العربي يرجّح كفّة المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة ترجيحاً بيّناً أي نسبة المقطع القصير ٨٢ والمقطع الطويل ١١٠. وكذلك «أكثر الصور المزاحفة يتوازن فيها الجانبان، أو يرجّح جانب المقاطع الطويلة» (انظر: علي يونس، ١٩٩٣: ٨٤-٨٩). وأخيراً «الزحاف تتّجه دائماً نحو تقريب الشعر إلى النثر من ناحية النسبة بين المقاطع القصيرة والطويلة» (*المصدر نفسه*: ٩٠؛ وكذلك انظر: قهرماني مقبل، ١٣٩٠ش: ٧٨-٧٩). فمن الطبيعي إذن أن نرى الإضمار وشيوعه في الكامل لإيجاد الاعتدال بين لغة الشعر ولغة النثر العادي كما قال عبد الحميد الراضي: «[الكامل] يمتاز بجرس واضح ينبعث من

هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة: متفاعلن متفاعلن متفاعلن الّتي تكاد تنحو به نحو الرتابة لو لا يعتورها من كثرة الإضمار يُحيل تتابع الحركات إلى سكنات متتابعة فتصير متفاعلن إلى مستفعلن، والشاعر ينوّع بين هذا وذلك بدون قصد منه فيسلم من الرتابة» (عبدالحميد الراضي، ١٩٦٨: ١٧٧).

بعد أن قطّعنا القصيدة تقطيعاً دقيقاً وصلنا إلى النتيجة التالية في عدد التفعيلات:

التفعيلة	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	الجزء الرابع	الجزء الخامس	الجزء السادس	الكلّ
متفاعلن	٢٢	٢٥	٢٨	١٢	٣١	١٦	١٣٤
مستفعلن	١٨	١٥	١٢	٢٨	٩	٢٤	١٠٦

فهذا معناه أنّ الإضمار ورد في ١٠٦ موضع من القصيدة، فغيّر نسبة استعمال المقاطع وحوّل ٧٢٠ مقطعاً قصيراً في الشكل النظري للوزن إلى ٥٠٨ مقاطع، كما زاد على المقطع الطويل من ٤٨٠ مقطعاً إلى ٥٨٦ مقطعاً واقتربت لغة الشعر إلى لغة النثر اقتراباً كبيراً، إذ يمكننا القول إنّ لغة القصيدة من حيث نسبة استعمال المقاطع الطويلة والقصيرة لغة معتدلة جدّاً. كما نلاحظ الإحصاء في الجدول التالي:

التفعيلة	عدد التفعيلة	المقطع القصير	المقطع الطويل
متفاعلن	١٣٤	٤٠٢	٢٦٨
مستفعلن	١٠٦	١٠٦	٣١٨
الكلّ	٢٤٠	٥٠٨	٥٨٦
النسبة المئوية	–	٨٦/٦٨	١٠٠

٤. ٣. الكمال والاعتدال في عدد أبيات القصيدة (٤٠ بيتاً)

كما أوردنا باختصار أنّ عدد أبيات القصيدة في النسخة المعتمدة في هذه الدراسة (مطبعة هندية بالموسكي بمصر، سنة ١٩١١) أربعون بيتاً. عدد الأربعين عند بعض الأمم والثقافات، منها العربية والفارسية يدلّ على الكمال والاعتدال. فتحدّث المفسّرون في تفسير هذه الآية القرآنية الّتي ورد فيها لفظ "أربعين": ﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنْسانَ بِوالِدَيْهِ إِحْساناً حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهاً وَوَضَعَتْهُ كُرْهاً وَحَمْلُهُ وَفِصالُهُ

ثَلاثُونَ شَهْراً حَتَّى إِذا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعينَ سَنَةً قالَ...﴾ (الأحقاف: ١٥) تحدّثوا عن عدد الأربعين فأشاروا إلى دلالات هذا العدد متّفقين على دلالة الكمال فيه. يقول الطبرسي: «قيل هو أربعون سنة وذلك وقت إنزال الوحي على الأنبياء ولذلك فسر به فقال ﴿وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً﴾ فيكون هذا بياناً لزمان الأشدّ وأراد بذلك أنه يكمل له رأيه ويجتمع عليه عقله عند الأربعين سنة» (الطبرسي، ١٣٧٢ش، ج٩: ١٣٠). وورد عند ابن كثير في تفسير هذه الآية: «بَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً أي تناهى عقله وكمل فهمه وحلمه» (ابن كثير، ١٤١٩هـ، ج٧: ٢٥٨). ويمكن القول بأن «تعيين عدد الأربعين في الميعاد لاختصاصه في الكمالية وذلك لأنّ مراتب الأعداد أربع الآحاد والعشرات والمآت والألوف والعشرة عدد في نفسها كاملة كقوله تعالى ﴿تِلْكَ عَشَرَةٌ كامِلَةٌ﴾ وإذا ضعفت العشرة أربع مرات وهو كمال مراتب الأعداد تكون أربعين وهو كمال الكمال وهو أعداد أيام تخمير طينة آدم عليه السلام كقوله تعالى ﴿خمرت طينة آدم بيدي أربعين صباحا﴾ فللأربعين خاصية وتأثير لم توجد في غيره من الأعداد» (البروسوي، لاتا، ج١: ١٣٦).

٤. ٤. الكمال والاعتدال الزمني (الموسمي)

يتبيّن لنا من القصيدة أنّ ممدوح الشاعر افتتح القصر وحلّ فيه في اليوم الأول من الربيع ورأس السنة الفارسية، إذ هنّأ البحتري الخليفةَ بحلول النوروز ونزوله في قصر الكامل بقوله:

ب٣٠: وافَيتَهُ وَالوَردُ في وَقتٍ مَعاً وَنَزَلتَ فيهِ مَعَ الرَبيعِ النازِلِ

ب٣١: وَغَدا بِنَوروزٍ عَلَيكَ مُبارَكٍ تَحويلُ عامٍ إِثرَ عامٍ حائِلِ

ب٣٢: مُلِّيتَهُ وَعَمِرتَ في بَحبوحَةٍ مِن دارِ مُلكِكَ أَلفَ حَولٍ كامِلِ

(البحتري، ١٩١١، ج٢: ١٦٧)

يدلّ حلول النوروز على اكتمال عام شمسي وبداية عام جديد، كما يدلّ النوروز على الاعتدال الربيعي أي يساوي الليل والنهار في هذا التوقيت. يقول أبوالريحان البيروني حول الاعتدالين الربيعي والخريفي: «ولذلك ليس لها في الأرض رسم كما لمعدل النهار فيها سوى مسامتة النقط حينا بعد حين، ولأنّ منطقتي الحركتين عظما وأنهما بالضرورة متقاطعتان في موضعين متقابلين يسميان نقطتا الاعتدال والاستواء لحال النهار فيهما مع ليله في جميع

الأرض ويتميزان بالصفة، فمبدأ الميل منها إلى الشمال للاستواء الربيعي ومبدأ الميل إلى الجنوب للخريفي، ثم يتباعدان غاية البعد في آخرين متقاطرين يسميان نقطتا المنقلبين لانقلاب الشمس من عندهم مقبلة من جهة إلى أخرى وتلقب شماليتهما صيفيا والجنوبية شتويا» (البيروني، ٢٠٠٢، ج١: ١١٥). وكذلك يقول: «السنة من أيّة نقطة فرضت الشمس فيها من منطقة البروج إلى أن تعود إليها ومبدؤها كثير، والمتّفق عليه هو الاعتدال الربيعيّ، وتفصيل الكلام فيه في باب تحاويل السنين» (*المصدر نفسه*، ج١: ١٢٣).

٤. ٥. الحقل المعجمي الدالّ على الكمال

وردت مفردات في القصيدة لها دلالة الكمال والاعتدال، فالشاعر أتى مرّة بلفظ "كامل" في موضع القافية نعتاً للقصر المحذوف، أو المضاف إليه بدل المضاف في البيت التالي:

ب١٦: لَمّا كَمَلتَ رَوِيَّةً وَعَزيمَةً أَعمَلتَ رَأيَكَ في ابتِناءِ الكامِلِ

كذلك وصف الممدوح بالكمال في الفكر والعزم في الشطر الأول بلفظ "كملْتَ"، فنلاحظ صنعة ردّ الصدر إلى العجُز في البيت وهي محسّنة بديعية مؤثرة في جمال الشعر. كما أتى الشاعر مرّة أخرى بلفظ "كامل" في موضع القافية نعتاً لـ "حَول":

ب٣٢: مُلّيتَهُ وَعَمِرتَ في بَحبوحَةٍ مِن دارِ مُلكِكَ أَلفَ حَولٍ كامِلِ

ومن الشيّق أنّ معنى الحول يختلف عن السنة اختلافاً بسيطاً بحيث الحول يعني السنة الكاملة: «الحَوْل: سنة بأسرها. تقول: حال الحَول... وأحال الشيءَ: إذا أتى عليه حول كامل» (الخليل بن أحمد، ٢٠٠٣، ج١: ٣٧٥؛ ابن منظور، ١٩٩٧، ج٣: ٣٩٨). فإذن عبارة «ألف حولٍ كامل» في البيت التالي هي ذروة الكمال بذكر "ألف" قبل حول والإتيان بصفة "كامل" بعده.

٥. جمالية القافية في القصيدة

إن القافية من العناصر الأساسية المؤثّرة في موسيقى الشعر العربي بحيث قال أحمد كشك: «إنّ القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تُمثّل قضاياها جزءاً من بنية الوزن الكامل تُفسَّر من خلاله وتفسِّره. فهما وجهان لعملة واحدة» (كشك، لاتا: ٩). والقافية في قصيدة البحتري في قصر الكامل هي القافية المؤسّسة المطْلقة الموصولة على رويّ اللام. ومن الناحية الجمالية يمكننا القول إنّ القافية المؤسّسة المطلقة الموصولة

من أجمل القوافي العربية وأكملها، إذ تشارك فيها ثلاثة أحرف (أي ألف التأسيس، والرويّ، والوصل) إلى جانب حركتين مشتركتين أي الإشباع وهو حركة حرف الدخيل، والمجرى وهو حركة حرف الرويّ، بغض النظر عن الرَّسّ أي الفتحة قبل ألف التأسيس حسب قول القدماء. فلا يمكن حضور الحروف والحركات المشتركة للقافية أكثر مما نشاهده هنا في وزن الكامل التامّ، إلاّ أن يستمسك الشاعر إلى لزوم ما لا يلزم.

إنّ القصيدة تُعتبر اللاميّة لرويّ اللام، وهو من الرويّات الكثيرة الاستعمال في الشعر العربي بحيث احتلّ الرتبة الثانية بعد الدال في كتاب الأمالي، أي ٩٨٥ بيتاً من ٧٢٥٤ بيتاً أي ١٣/٥٪ من الأبيات، (انظر: عبدالرحمن السيد، لاتا: ١٠١-١٠٢). فاللام رويّاً في ديوان البحتري ٢٢٠٠ بيت من ١٥٧٢٩ بيتاً للديوان كلّه أي نسبته ١٣/٩٨٪ بعد رويّ الدال ٢٤٣٤ بيتاً (١٥/٤٧٪). أمّا بالنسبة إلى القافية المطْلقة والقافية المقيّدة فنجد في الديوان ١٥١٢١ بيتاً من القافية المطلقة أي ٩٦/١٤٪ مقابل ٦٠٨ أبيات من القافية المقيّدة أي ٣/٨٦٪.

وأخيراً بالنسبة إلى القافية المؤسّسة الموصولة في هذه القصيدة يجب أن تكون القافية من نوع المتدارك (مقطع طويل+ مقطع قصير+ مقطع طويل)، لذلك لا يقدر الشاعر أن ينظم على هذا النوع من القافية من كلّ وزن يقصده، فعلى سبيل المثال لا الحصر يمكن أن يكون الوزن على الطويل مقبوض العروض والضرب على القافية المؤسّسة دون وزني الطويل الآخرينِ. كذلك الكامل التامّ يقبل ألف التأسيس دون الكامل مقطوع الضرب. فنجد في الديوان ٧٥ قصيدة ومقطوعة (١٥١٥ بيتاً) على القافية المؤسّسة أي ٩/٦٣٪ من كل الديوان، وهي في الرتبة الثانية بعد الطويل مقبوض العروض والضرب.

٦. جماليّة الإيقاع الداخلي

إنّ التفعيلة الصحيحة في الكامل هي "متفاعلن"، فينطبق على هذا الإيقاع عدد من الأوزان الصرفية مثل:اسمي الفاعل والمفعول من بابي تفعّل وتفاعل إلى جانب اسمي الفاعل والمفعول من بابي التفعيل والمفاعلة، قبلهما مقطع قصير مثل حرف "و" العاطفة (و+ مفعّل، و+ مُفاعل)، إلى جانب "ومَفاعل" و "وفواعل" وأفعال بابي تفعّل وتفاعل. فنورد في الجدول التالي ما ينطبق على

[1]. الرويّ المقيّد هو الرويّ الساكن، والرويّ المطلق هو الرويّ المتحرك وله حركة مجرى (انظر: العروضي، ١٩٩٦: ٢٨٠-٢٨١).

"متفاعلن" في القصيدة من الصيغ الصرفية:

الصيغة الصرفية	حشو البيت	موضع القافية
متفعّلٌ	١٣: متهلّلٌ/ ٢٤: متهلّب+ الْ	–
متفاعلٌ		١٩: متخايلِ/ ٢١: متقابلِ ٢٥: متواصلِ/ ٣٣: متطاولِ
و+مفعّلٌ	٢٢: نَ منمّرٍ/ ٢٢: ومسيّرٍ	
و+مُفاعلٌ	٢٢: ومقاربٍ	٢٢: ومشاكلِ
و+مَفاعل	٣١: ك+ مباركٍ/ ٣٦: ومَذاهبٍ	ب١٧: ومنازلِ/ ٢٠: بِ+ سواحلِ
و+فَواعل	٣٥: لِ+شواهدٍ ٣٩: هِ+ ذرائعي	ب٦: كَ+ قلائلِ/ ١٢: نِ+ حلاحلِ ٢٧: وحواملِ/ ٣٥: ودلائلِ ٣٧: وأناملِ/ ٣٩: ووسائلي
و+تفعّلت	٢٧: وتنفّسَت، ٢٧: فتعطّفَت	
يتفعّلُ	١٢: يتخرّق +الْ/ ٣٦: يتبيّنُ +الْ	

فربط الشاعر بين الموسيقى الخارجية للقصيدة والإيقاع الداخلي لها، إذ إنّ هذه الميزة هي من قابليات الكامل التامّ، فلما نجد هذا التطابق الصرفي والوزني في البحور والأوزان الأخرى. فعلى سبيل المثال يمكننا ملاحظة هذا التطابق في الضرب الثاني الطويل، ولكن في موضع العروض والضرب دون الحشو، لأنّ الطويل يتشكّل من تفعيلتين مختلفتين، غير الكامل المتشكّل من تفعيلة واحدة ويُعتبر من البحور الصافية. ومن الغريب أنّ الشاعر استخدم هذا التطابق الصرفي والوزني في محور الوصف أكثر من المدح كما استخدمه في محور المدح أكثر من محور الغزل الّذي ابتدأ به قصيدته ولا نجد في الغزل إلاّ لفظاً واحداً. وهكذا يثبت براعته في الوصف الّذي اشتهر به عند الأدباء والنقّاد. واستخدم الشاعر من هذه الإمكانية في اعتلاء الإيقاع الداخلي دون الحاجة إلى التماس زحاف الإضمار، كما نشاهد في البيت التالي:

ب٢٢: حُبُكُ الغَمامِ رُصِفنَ بَينَ مُنَمَّرٍ وَمُسَيَّرٍ وَمُقارِبٍ وَمُشاكِلِ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإلى جانب التطابق الصرفي والوزني كذلك نلاحظ التطابق التامّ في موضع القافية، أي نرى هذا التطابق في كيفية الحروف إلى جانب الكمّ المقطعي، بسبب مراعاة الروي وألف التأسيس،

كما أوردنا في الجدول فهناك أربعة ألفاظ تنطبق على تفعيلة متفاعلن انطباقاً تامّاً و١٣ لفظاً تنطبق على متفاعلن مع المقطع القصير قبلها وأكثرها حرف "وَ". فلا ننسى أنّ الشاعر يصف القصر بالعلوّ واختيار القافية المؤسّسة أكثر تناسباً مع هذا المعنى، إذ إنّ ألفات التأسيس في قافية كل بيت تذكّرنا بهذا العلوّ والشموخ بامتدادها. وكذلك حرف الوصل الّذي يؤدّي إلى عدم إيقاف القارئ في نهاية الأبيات عند إنشاد القصيدة.

٧. الكمال في عمود القصيدة ومضمونها

تعوّد الذوق العربي منذ القديم إلى عصر الشاعر على الالتزام بعمود القصيدة في الأغراض والمضامين، والبحتري من الشعراء الملتزمين بعمود الشعر ونلاحظ أنّه يبدأ القصيدة بالنسيب ثم يتخلّص إلى المدح الّذي هو الغرض الرئيسي عند الشاعر، فأحكمه بالوصف المتميّز للقصر الممزوج بمديح الممدوح بمناسبة نزوله في القصر في موسم النوروز. ومن الملفت للنظر أنّ الشاعر أورد في نهاية مدح الممدوح مدح عبدالله بن المعتزّ خلفاً للخليفة متمنّياً أن يكون حكمه مستقرّاً يدوم سنين حتّى يحلّ الابن محلّ الأب وهكذا يكمّل الابن ما تبقّى من أعمال الحكومة من زمن أبيه، وهذا من مواصفات الحكم المعتدل والمستقرّ.

ب٣٢: مُلِّيتَــهُ وَعَمِــرتَ في بَحبوحَــةٍ مِن دارِ مُلكِكَ أَلفَ حَولٍ كامِلِ

ب٣٣: وَرَأيت عَبدَاللهِ في السِنِّ الَّتي تَعِـدُ الكَثـيرَ بِـدَهرِها المتَطـاوِلِ

ب٣٤: قَمَــرٌ تُؤَمِّلُــهُ المــوالي لِلَّــتي يَقضي بِها المأمولُ حَقَّ الآمِلِ

(البحتري، ١٩١١، ج٢: ١٦٧)

ويجب أن لا ننسى أنّ البحتري كان واقفاً على الأوضاع السياسية المضطربة في زمن المعتزّ بالله وقبله، بحيث كان شاهداً على قتل الخليفة المتوكّل، فدعا للمعتزّ أن يطول حكمه إلى أن يسلّمه إلى ولده عبدالله. ونعرف تاريخيّاً أنّ هذا الدعاء لم يتحقّق فقُتل المعتزّ بعد خلعه من الخلافة (٢٥٢-٢٥٥ق) وعمره ٢٣ عاماً، كما خُلع المستعين بالله قبله، وكذلك تولّى ابن المعتزّ الحكم (٢٩٦ق) فلم يستمرّ حكمه إلاّ يوماً واحداً.

النتائج

بعد التركيز في هذا المقال على قصيدة البحتري في وصف قصر الكامل لاستخراج مظاهر الكمال والاعتدال فيها، يمكننا الاستنتاج ما يلي:

- مع أنّ كلّ وزن من الأوزان العربية لا يخصّ موضوعاً خاصّاً، بل يتّسع كل وزن لأغراض متعددة، قد تعمّد البحتري في اختيار بحر الكامل نطاقاً إيقاعيّاً للقصيدة في وصف قصر الكامل للتنسيق والتناسب معه.
- فمن مظاهر الكمال والاعتدال في القصيدة إلى جانب اسم القصر المسمّى بالكامل وبحر الكامل نطاقاً أساساً للقصيدة، فقد اختار الشاعر وزن الكامل التامّ (متفاعلن ٦ مرّات) من بين الصور الوزنية للكامل، بتساوي الضرب مع العروض، وتتّصف هذه الأوزان بالمعتدلة عند العروضيّين.
- اعتماداً على الإحصاء الّذي استخرجناه من الديوان تبيّن أنّ بحر الكامل في الرتبة الثانية (٢١/٧٨٪) بين البحور الوزنية إلى جانب الرتبة الرابعة لوزن الكامل التامّ (١٢/٤٠٪) بين الصور الوزنية المستعملة في الديوان.
- قد نظم البحتري القصيدة في أربعين بيتاً؛ العدد الّذي يرمز إلى الكمال، وكذلك "الحول الكامل" (السنة الكاملة) المذكور في القصيدة إلى جانب النوروز الّذي هو رمز لكمال الطبيعة واعتدالها المسمّى بالاعتدال الربيعي لدى الفلكيّين.
- وأخيراً اختار الشاعر إلى جانب وزن الكامل التامّ للقصيدة، اللام رويّاً (١٣/٩٨٪) وهي في الرتبة الثانية في الديوان، كما اختار القافية المؤسّسة المطْلقة الموصولة الّتي من أجمل القوافي وأكملها عند العرب.

وفي نهاية المطاف يمكننا القول إنّ البحتري في قصيدته هذه قد تحدّى مهندسي القصر تحدّياً مكتوماً، إذ إنّه بنى لممدوحه باستخدام الألفاظ الرصينة والصور البيانية البديعة، بنى قصراً رصيناً من الشعر على بحر الكامل لم يزعزعه الدهر خلاف ما نجد قصر الكامل الحجري الّذي بلي واندرس على مرّ الزمن فلم يبق لنا إلاّ اسمه.

المصادر

١. الكتب

القرآن الكريم.

ابن عبد ربّه، أبو عمر أحمد بن محمد (١٩٦٥)، **العقد الفريد**، شرحه وضبطه وصحّحه وعنون موضوعاته ورتّب فهارسه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأبياري، لا طبعة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج٥.

ابن كثير الدمشقي، أبو الفداء أسماعيل بن عمر (١٤١٩هـ)، **تفسير القرآن العظيم**، وضع حواشيه وعلّق عليه محمّد حسين شمس الدين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلميّة، ١٤١٩، ٧ أجزاء.

ابن منظور، أبو الفضل محمّد بن مكرّم (١٩٩٧)، **لسان العرب**، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ج٣.

أبو هلال العسكري (١٩٩٨)، **الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، بيروت/ صيدا: المكتبة العصرية.

الأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (١٩٨٥)، **كتاب العروض**، تحقيق وتعليق وتقديم: أحمد محمّد عبد الدايم عبد الله، لا طبعة، مكّة: المكتبة الفيصليّة.

أرسطوطاليس (١٩٥٣)، **فنّ الشعر**؛ مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد وترجمة عن اليونانية وشرح وتحقيق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أنيس، إبراهيم (١٩٧٢)، موسيقى الشعر، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

البحتري، أبوعبادة الوليد (١٩١١)، **الديوان**، الطبعة الأولى، مصر: مطبعة هندية بالموسكي، ج٢.

البحتري، أبوعبادة الوليد (١٩٦٤)، **الديوان**، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: دار المعارف، ج٣.

البحتري، أبوعبادة الوليد (١٩٩٦)، **الديوان**، شرح: إيليا حاوي، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، ج١.

البروسوي، إسماعيل حقّي (لاتا)، **تفسير روح البيان**، بيروت: دار الفكر، ١١ جزءاً.

البيروني، أبوالريحان (٢٠٠٢)، **القانون المسعودي**، تحقيق: عبدالكريم سامي الجندي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ج١.

الخطيب التبريزي، أبو زكريّا يحيى بن علي (لاتا)، **كتاب الكافي في العَروض والقوافي**، تحقيق: الحسّاني حسن عبدالله، لا طبعة، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

الخليل بن أحمد الفراهيدي (٢٠٠٣)، **كتاب العين**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ج١.

الراضي، عبدالحميد (١٩٦٨)، **شرح تحفة الخليل في العروض والقافية**، لا طبعة، بغداد: مطبعة العاني.

الزمخشري، أبوالقاسم محمود جارالله (١٩٨٩)، **القسطاس في علم العَروض**، تحقيق: فخرالدين قباوة، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة المعارف.

سيد الأهل، عبدالعزيز (١٩٥٣)، **عبقرية البحتري**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين.

السيّد، عبد الرحمن (لاتا)، **العَروض والقافية: دراسة ونقد**، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة قاصد خير.

شمس قيس، شمس الدين محمّد قيس الرازى (١٣٦٠ش)، **المعجم فى معايير اشعار العجم**، تصحيح: محمّد بن عبد الوهّاب قزوينى وتصحيح مجدّد: مدرّس رضوى، چ٣، تهران: كتابفروشى زوّار.

الصولي، أبوبكر محمد (١٩٥٨)، **أخبار البحتري**، تحقيق: صالح الأشتر، الطبعة الأولى، دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي.

الطالب، عمر محمد (٢٠٠٠)، **عزف على وتر النصّ الشعري**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن (١٣٧٢ش)، **مجمع البيان في تفسير القرآن**، الطبعة الثالثة، طهران: انتشارات ناصر خسرو، ١٣٧٢هـ.ش، ١٠ أجزاء.

العروضي، أبوالحسن أحمد (١٩٩٦)، **الجامع في العروض والقوافي**، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، الطبعة الأولى: بيروت: دار الجيل.

قهرماني مقبل، علي أصغر (٢٠١٦)، **النظام الشعري بين العربية والفارسية، وزناً وقافيةً ونَمَطاً: دراسة مقارنة**، بيروت: منشورات جامعة القديس يوسف.

كشك، احمد (لاتا)، **القافية تاج الإيقاع الشعري**، مكة المكرمة: المكتبة الفيصلية.

ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله (١٩٩٥)، **معجم البلدان**، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ٧ أجزاء.

يونس، علي (١٩٩٣)، **نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي**، لا طبعة، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

٢. الرسائل

وهدان، ثروت (٢٠٠٣)، **وصف القصور في الشعر العباسي**، نابلس: جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا.

لكرد، عبدالفتاح (١٩٩١)، **محاولة في دراسة بعض مكونات البنية الإيقاعية في ديوان البحتري**، رباط: جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

٣. الدوريّات

قهرمانى مقبل، على اصغر (١٣٩٠)، «ضرورت وزنى و اهميّت آن در شعر فارسى و عربى و تأثير آن در اعتدال وزنى»، **وزن شعر فارسى از ديروز تا امروز: نخستين همانديشى وزن شعر و اشعار ايرانى**، انجمن زبان‌شناسى ايران، ٩-١٠ ارديبهشت ١٣٨٩، صفحات ٦١-٩٠. (ناشر: فرهنگستان زبان و ادب فارسى)

قصر کامل و بحر کامل: نشانه‌شناسی کمال و اعتدال در قصیدهٔ بحتری در توصیف قصر کامل

نوع مقاله: پژوهشی

علی اصغر قهرمانی مقبل*

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران

چکیده

بحتری شاعر مشهور عصر عباسی (و ٢٨٤ق) به مناسبت افتتاح قصری به نام «کامل» و نزول معتزّ بالله خلیفهٔ عباسی در آن، در موسم نوروز، در مدح خلیفه و توصیف این قصر، قصیده‌ای سروده است. این شاعر وزن کاملِ تام را برای قصیده‌اش برگزیده که یادآور نام قصر است. شگفت اینکه امروزه از این قصر جز توصیفات دقیق بحتری چیزی باقی نمانده است. در این پژوهش کوشش شده است که بر اساس روش تحلیلی مبتنی بر آمارهای متنوع، نشانه‌های کمال و اعتدال که در قصیده آمده است استخراج و بررسی شود، خواه شاعر در آوردن این نشانه‌ها تعمد داشته یا ناخودآگاه وارد شده است. نتیجهٔ اساسی این پژوهش آن است که شاعر به عمد وزن کامل تام را برای قصیده‌اش انتخاب کرده است که متناسب با نام قصر باشد، تا از این طریق تاریخ را به گواهی بگیرد که قصری را که او بر بحر کامل با دیگر نشانه‌های آشکار و نهانش برای ممدوح خود بنا کرده است، ماندگارتر از قصری است که معماران آن روزگار برای خلیفه بنا کرده بودند.

کلیدواژه‌ها: بحتری، عروض عربی، قصر کامل، بحر کامل.

* نویسنده مسئول a_ghahramani@sbu.ac.ir

The Kāmel Palace and the Kāmel metre: The Semiotics of Perfection and Moderation in al-Buturī's Poem Describing the Kāmel Palace

Article Type: Research

Aliasghar Ghahramani Mogbel*

Associate professor of Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

Al-Buḥturī, the well-known Abbasid era poet (897 AD.) recited a poem on the occasion of the inauguration of a palace named "Kāmel" and the comedown of the Abbasid caliph ʿal-Muʿtazz bi-'llāh in Nowruz. In this poem he praised the caliph and described the palace. He used the Kāmel metre (Baḥr al-Kāmel) for his poem to match it with the name of the palace. What impressive is that, now there is nothing left behind except the exact descriptions of al-Buḥturī. In this analytic study which is based on the various statistics we tried to review the semiotics of perfection and moderation in the poem whether their use was intentional or unintentional. We concluded that the poet, intentionally, used the Kāmel metre for his poem in order to relate it to the name of the palace. By this, the poet wanted to prove to the history that the palace that he made with his Kāmel metre and other clear and hidden semiotics is more indelible than the palace that the architects of that time built for the caliph.

Keywords: Al-Buḥturī, Arabic Prosody, Kāmel Palace, Kāmel metre.

* Corresponding Author a_ghahramani@sbu.ac.ir