جماليات الموسيقى والإيقاع في حماسة أبي تمام باب الحماسة أنموذجاً

طالب دكتوراه: نديم بدر قدسي
اللغة العربية – كلية: الآداب – جامعة: تشرين
الدكتور المشرف: يعقوب بيطار + د. تيسير جريكوس

ملخـــص
يدرس هذا البحث جماليات الموسيقى والإيقاع في حماسة أبي تمام (باب الحماسة أنموذجاً) ، إذ تبدأ الدراسة بتوضيح العلاقة بين الموسيقى والشعر ، ثم تتناول الإيقاع والموسيقى الشعرية في اختيارات أبي تمام الحماسية ، لتنتقل بعدها إلى جماليات الإيقاع الموسيقي في شعر الحماسة ، وأخيراً تعرض الدراسة الدلالات المعنوية لموسيقى القوافي الحماسية ، وذلك من خلال تحليل بعض الشواهد الشعرية في باب الحماسة ، محاولةً تقفي الأثر الجمالي للانطباع الشعري والموسيقي عند المتلقي الذي يعكس الغاية التي أراد أبو تمام إيصالها إليه ، والتي تبين سبب تأليف أبي تمام لكتاب الحماسة .

الكلمات المفتاحية : أبو تمام ، الحماسة ، الموسيقى ، الإيقاع ، الأثر الجمالي

The aesthetics of music and rhythm in the enthusiasm of Abi Tammam The door of enthusiasm is a model

ABSTRACT

This research studies the aesthetics of music and rhythm in Abi Tammam's enthusiasm (the chapter of enthusiasm). Enthusiastic rhymes, through the analysis of some poetic evidence in the chapter on enthusiasm, in an attempt to trace the aesthetic impact of the poetic and musical impression on the recipient, which reflects the goal that Abu Tammam wanted to convey to him, and which shows the reason for Abu Tammam writing the book enthusiasm .

Keywords: Abu Tammam, enthusiasm, music, rhythm, aesthetic effect

مقدمة :

لا يختلف اثنان على أنّ الشعر فنٌ قائمٌ في ذاته كبقية الفنون ، فالقصيدة الشعرية أشبه ما تكون بلوحةٍ يرسمها الشاعر بدقةٍ متناهيةٍ يحرص فيها على أن يكون لكلّ حرفٍ بعدٌ ، ولكل كلمةٍ دلالةٌ ، ولكل تركيبٍ غايةٌ ، ومن هنا غدا الفن الشعري طاقةً إبداعيةً خلّاقةً تتجلى فيها قدرة الشاعر على رسم معالم الجمال . والموسيقى والإيقاع من أهم العلامات التي تميّز حماسة أبي تمام ، ولما كان الشعر ضرباً من الفنون القائمة على الموسيقى والإيقاع ، فإنّ التشكيل الموسيقي في حماسة أبي تمّام أول ما يُقال عنه إنّه يتجاوز الغاية السمعية إلى هدفٍ أبعد ، وهو التشكيل الجمالي للموسيقى الحماسية ، ليقوم الكلام في الشعر مقام الأفعال ، فالنزعة الحماسية وثيقة الصّلة بالأوضاع التاريخية والحضارية التي نشأ الشاعر فيها ، ويغذي هذه النّزعة دافعان : الأول فنّي يتمثل في التأسيس لعالمٍ شعريٍ يطبع به الشاعر شعره بصبغةٍ ذات نهجٍ قويٍ ، والثاني نفسي يتجلى في بحث الشاعر عن تحقيق ذاته في صنع الأمجاد ، والوصول إلى مكانة عزيزةٍ بين أبناء مجتمعه ، ومن أهم ما يؤدي ذلك في الشعر الإيقاع و الموسيقى الشعرية ، ولذلك حاولنا تتبع بعض المعالم الجمالية للموسيقى في باب الحماسة ، فالشعور بالجمال متمم لما يريد الشاعر الحماسي إيصاله للمتلقي من رسائل حماسية مستوحاة من صميم التشكيل الموسيقي للوحة الشعرية .

أهمية البحث وأهدافه :

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس علاقة علم الجمال بالموسيقى الشعرية ، وما أهمية هذه العلاقة في الشعر الحماسي ؟ ولكون هذه الدراسة تفضي بنا إلى التعرف على شخصية أبي تمام المؤلف والناقد ، وتنقلنا إلى عالم نستلهم منه آفاق التشكيل الشعري والأثر الموسيقي في المعالم الجمالية بما ينسجم مع حالات التحول الشعوري من الرفض إلى القبول ، وبما يعكس تطلّع الشاعر الحماسي إلى آفاق جديدة ، تعبّر بمجملها عن نظرة أبي تمام للواقع في العصر العبّاسي ورفضه له .

منهجية البحث :

اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي ، مع الاستعانة بعلم الجمال ، إذ يعدّ المنهج الوصفي الأكثر استخداماً في دراسة الظواهر الإنسانية والاجتماعية ، ومن خلاله سنقوم بتحليل مجموعة من التشكيلات الموسيقية لبعض النصوص الشعرية في باب الحماسة ودراستها . أمّا علم الجمال فيُعرّف بأنّه يبحث العلاقة بين العمل الفنّي وجمهور المتذوقين ، وأنّه نقدٌ للنقد لأنّ النقد يسعى إلى تفسير العمل الفنّي ، وتحسين علاقته بجمهور متذوقيه ، كما أنّ علم الجمال يهدف إلى تفسير هذا التّفسير .

الموسيقى والشعر :

قبل الحديث عن الموسيقى والشعر لابدّ لنا من الإشارة إلى أنّ حديثنا عن الموسيقى والإيقاع في حماسة أبي تمّام لا ينطلق من الاستفاضة في الحديث عن الجوانب الموسيقية والإيقاعية بقدر ما يهدف إلى دراسة هذه الظّواهر الموسيقية جمالياً في شعر الحماسة ، فبحثنا المتواضع أصغر من أن يُلمّ بكل هذه الجوانب ، والتي يحتاج كلّ واحدٍ منها إلى بحث كاملٍ بمفرده ، دون أن نغفل واجبنا في توضيحها ما استطعنا بما يسهل على القارئ استيعاب النواحي الجمالية لموسيقى القوافي الحماسية ، وبداية حديثنا ستكون مع الموسيقى والشعر ، فما هي الموسيقى ؟ وما أثرها في الشعر ؟ وما هي الآثار التي تتركها موسيقى الشعر في المعاني التي يحرص شعراء الحماسة على إيصالها للمتلقي ؟

الموسيقى : لغةٌ من لغات التّعبير ، ونوعٌ من أنواع الفنون التي تهتم بالتأليف و الإيقاع وتوزيع الألحان ، وعلمٌ يدرس أصول ومبادئ النّغم من حيث التّوافق والاختلاف ، وفي الاصطلاح الأدبي هي الإيقاع الناتج عن تجاوز أصوات الحروف في الكلمة وعن تآلف الكلمات في العبارة والمنبعثة من أنغام الأوزان والقوافي في الصياغة الشعرية [1] . والموسيقى أشدّ الفنون تأثيراً في النّفس وأشدّها تمرّداً على التّحليل ، فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملموسات ، ولا لعالم اللغة ، ولهذا يجري تشبيهها بهذا الشيء الذي لا يمكن التّعبير عنه في الشّعر وفن التّصوير باعتبار أنّ تناسق الألفاظ ، وتناسق الألوان

[1] - يعقوب إميل ، وعاصي ميشال ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى 1987م ، ص 1216 .

والخطوط يَمُتّان بالقرابة لتناسق النّغمات [1] ، وما من فنٍ يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبّر عن المشاعر الكبرى التي تهزّ النّفس الإنسانية ، وهي نفس المشاعر التي نجدها في كلّ العصور وفي كلّ البلاد مهما كان اللباس الذي تلبس به الموسيقى [2] ، ولذلك فالموسيقى ليست هي التي تصدر عن آلةٍ موسيقيةٍ فقط بل هي أيضاً تلك الموسيقى التي تلازم المقولات الإنسانية التي تعبّر عن المشاعر والتي تصدر عن الشعراء لأنّها إيحاء بالإحساس ، ولو سحبنا من القصيدة ما ينتمي للنثر ماذا يبقى ؟ يبقى الغناء ، والتّوافق ، والنّغم الموسيقي ، ولهذا يُقال إنّ الشّاعر – على عكس المتحدّث العادي – يغنّي ، ولهذا فإنّ التّرابط بين الشّعر والموسيقى قائمٌ قياماً متيناً [3] ، وارتباط الشّعر بالموسيقى معروفٌ عند النّقاد العرب منذ القديم بل إنّهم قرنوا الشعر بالموسيقى لإدراكهم أنّ الموسيقى عنصرٌ جوهريٌ في الشّعر لا قوام له بدونها ، وهي أهم عناصر الإيحاء فيه ، وموسيقى الشعر عندهم ترجع إلى الوزن والقافية ، فقد عرّفه قدامة بن جعفر بأنّه : ((كلامٌ موزونٌ مُقفّى .)) [4] ، ويقول ابن رشيق : ((الشعر يقوم من أربعة أشياء وهي اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية ، وهذا هو حدّ الشّعر.)) [5] ، ولا يخرج حازم القرطاجني عن ذلك فيقول : ((الشعر كلامٌ موزونٌ مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النّفس ما قصد تحبيبه ، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه .)) [6] ، فالوزن هو البحر الذي تسير عليه القصيدة بما يوفّر لها توازناً في جميع العناصر الموسيقية عن طريق نظامٍ محكمٍ دون أدنى اضطرابٍ وبجرسٍ موسيقيٍ من أول القصيدة إلى آخرها بحيث يكون على وتيرةٍ واحدةٍ ، مع انسجام الألفاظ مع بعضها مع بعض من جهة ، ومع الاهتزازات الموسيقية من جهة أخرى بما يمنحها مزيداً من القدرة على الإيحاء ، والتّأثير ، وبذا يختلف الشّعر عن الكلام غير الموزون ، فالشعر إذا خلا من الوزن بطُل أن يكون شعراً والأصح أن

[1] - برتليمي ، جان ، Jean Berthelemy، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك 1970 ، ص 317 .

[2] - المرجع السابق ، ص 318 .

[3] - المرجع السابق ، ص 274 .

[4] - ابن جعفر ، قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1963م .، ص 15 .

[5] - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2000م ، ص 193 .

[6] - القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،الطبعة الثالثة 1986م ، ص 71 .

يسمى عند ذلك قولاً شعرياً [1] ، فنحن نتأثّر بالموسيقى ونستجيب لها ، والشعر تنظيمٌ موسيقيٌ للكلام ، فإذا سمعته الأذن شعرت بالطّرب الذي تشعر به عندما تسمع الموسيقى ، ومن هنا فقد عرف الشعراء منذ القديم بتلازم الإحساس بوجود الموسيقى داخل الشّعر ، لذلك كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلامٍ ذي توقيعٍ موسيقيٍ ، ووحدةٍ في النّظم تشدّ من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ، ومنشديه ، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه ، وطرب الإنسان للنغم قديمٌ كعهده بالفنون في عصره الفطري [2] ، فالموسيقى جوهر الشّعر ، وأقوى عناصر الإيحاء فيه ، والموسيقى تنبعث من وحدة الدّافع في الجملة على حسب الشّعور الذي يعبّر عنه ، وتطابق الشّعور مع الموسيقى المعبّرة عنه هو ما يُؤلّف وحدة القصيدة كلّها ، ولا ينبغي أن تكون هذه الموسيقى رتيبة بحالٍ لأنّها تعبيرية إيحائية ، تضفي على الكلمات أقصى ما يُستطاع التّعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزنٍ إلى وزنٍ على حسب الحاسّة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة ، فوحدة الإيقاع في تغيّر في نفس التّجربة الشّعرية على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النّفس ، والكلمات أصوات ، ودلالة الأصوات الموسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية ، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروي من نبع هذه الدّلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة [3] ، فمن أولى الأدوات الشعرية ، وأكثرها وضوحاً هو استخدام الصّوت والنّبر ، والواقع أنّ الشّعر يمكن تمييزه بأنّه استخدام الصّوت والنّبر في اللغة [4] ، حيث من الممكن أن يكون يكون الصّوت والإلقاء من المؤثرات الخاصة في جعل الصّورة أكثر قوةً [5] ، ويرى بعض النقاد أنّ موسيقى الشّعر القديم تتميّز بصرامةٍ وجِدّةٍ وصخبٍ ورتابةٍ ، وهي قبل كلّ هذا تكاد لا تتجاوز الأذن ، وكلّ ما تحققه من أثرٍ في نفس سامعها أن تجعله

[1] - عباس ، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الرابعة 1983م ، ص 219 .

[2] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة السادسة 2005م ، ص 435 .

[3] - المرجع السابق ، ص 445 – 446 .

[4] - جراهام ، جوردون ، فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال ، ترجمة محمد يونس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2013م ، ص 237 .

[5] - المرجع السابق ، ص 238 .

يستحضر قالباً معيّناً معروفاً ومألوفاً له من قبل ، وأنّها لا تفاجئ المستمع بشيءٍ جديدٍ يهزّه من أعماقه هزّاً عنيفاً ، وأنّهم يتأثّرون دائماً حينما يجدون في العمل الفني ما يلفتهم إلى شيءٍ جديدٍ ، وما يفاجئهم [1] . وإن كنّا لا نميل إلى هذا الرأي ، فموسيقى الشعر القديم ليست كما يراها بعض النقاد قوالب جاهزة ، وهي كذلك إن أصرّ هؤلاء على رؤيتها من هذا الجانب ، ولكن لو وقفنا لحظةً مع إحدى المقطوعات الحماسية كما سنرى لاحقاً فإننا سنشعر أنّ موسيقى الشعر ليست مجرد تفعيلاتٍ جامدةٍ بل هي موسيقى داخلية تجعلنا نهتز معها ، وتنقلنا معها إلى عوالم لا علاقة لبحور الخليل بها ، فالحس الموسيقي أكبر من أن نضع المعاني الشعرية داخل أقفاصٍ من التفعيلات ، أليست تلك الموسيقى الشعرية هي التي غذّت جنوحنا نحو الخيال الشعري ، وهزّنا صعود إيقاعاتها وهبوطها ، مع كلّ استجابةٍ شعوريةٍ للصّور الشّعرية ، فالموسيقى بأنواعها المختلفة من منابع الصّورة الأدبية من اللفظ الرّشيق الذي خفّت حروفه على الأسماع ، وحَلَت في اللسان ، وانسجم بعضها مع بعض ، ومن العبارة التي تلاقت ، ولم تتنافر [2] ، ومن ثَمّ فإنّ الجرس الموسيقي الذي سنسمعه في موسيقى الحماسة ليس مجموعةً من القوالب الجاهزة ، بل هو إحساسٌ ومعنى .

الإيقاع والموسيقى الشعرية في اختيارات أبي تمام الحماسية

تُعدُّ حماسة أبي تمّام من أهم الاختيارات الشّعرية في الأدب العربي ، التي صنّفها أبو تمّام على أساسٍ منهجيٍ إلى عشرة أبوابٍ ، ويبدو أنّ ريادة أبي تمّام لا تقتصر على الجانب المنهجي في الاختيارات فقط ، بل تمتدّ لتشمل الجانب الموسيقي ، فمن المعروف أنّ الحماسة ترجع في معانيها إلى معنى مركزي في الشّعر العربي هو الشجاعة والبطولة ، إذ كان الشّعراء في المقاطع الحماسية يعمدون إلى توسيع هذا المعنى ، وتوليد معانٍ جديدة متنوعة منه ، وكانت الموسيقى الشّعرية منسجمةً مع طبيعة هذه المعاني بما يمكنها من التّأثير في المتلقي ، إذ كان على الموسيقى الحماسية توليد نوع من الشحن النّفسي والعاطفي المتبادل بين الشاعر والمتلقي ، حيث تمثّلت الصّياغة الموسيقية في

[1] - إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، د ت ، ص 78 .

[2] - صبح ، علي ، الصورة الأدبية تأريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، د ت ، ص 165 .

الشّعر العربي في بحوره وقوافيه التي وصلت إلينا ناضجةً [1] ، ولمّا كانت الموسيقى في الشّعر العمودي مرتبطةً بالأوزان التي أحصاها الخليل بن أحمد الفراهيدي فقد اتّسمت المقاطع الحماسية بأنّها جاءت وفقاً لأنواعٍ معيّنةٍ من الأوزان ، وقد أشار عز الدّين إسماعيل إلى أنّ الخليل ابن أحمد الفراهيدي قد توصّل إلى علاقة الأوزان بالحالة النّفسية نتيجةً لعملية استقراءٍ وجد فيها أنّ الشّعراء حين يُعبّرون عن حالات الحزن إنّما يعبّرون عنها في الأوزان الطّويلة ، وأنّهم حينما يعبّرون عن حالات السّرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة [2] ، كما أشار إحسان عبّاس إلى أنّه على أساس الوزن ينقسم الشّعر في أنواع مثلما ينقسم على أساس المعاني ، فإنّهم جعلوا لكلّ نوعٍ من أنواع الشّعر نوعاً من الوزن ، فأوزان المدائح عندهم غير أوزان الأهاجي ، وهذه غير أوزان المضحكات [3] . ويبدو أنّ أبا تمّام أدرك هذه الحقيقة فاختار لحماسته أشعاراً ذات أوزانٍ معينةٍ بما يتناسب مع المعاني الحماسية التي سعى إليها ، وإذا عدنا إلى باب الحماسة نجد أنّ هناك سيطرةً شبه تامة لعددٍ من البحور الشّعرية أبرزها البحر الطويل ، فالكامل ، فالوافر ، فالبسيط ، فالمتقارب ، فالسريع ، فالرمل ، مع العلم أنّ سيطرة استخدام البحر الطويل تشكل النسبة الكبرى من باقي البحور، وذلك ليس من قبيل المصادفة ، فإذا علمنا أنّ البحر الطويل على الرغم من كونه قالباً محدداً للتفعيلات إلا أنّه يمكن أن يختزن إيقاعاً ذا نفسٍ طويلٍ ينسجم مع طبيعة الشعر الحماسي ، ويعطي مجالاً أكبر للنّبر [4] في الإيقاع الشعري ، لأنّ موقع النّبر في الإيقاع الشّعري ليس اختيارياً ، بل هو مفروضٌ فرضاً إجبارياً لناظر موقع النّبر على كل تفعيلة ، فالتفاعيل تختزن الإيقاع الشّعري على كل تفعيلة ، لأنّ الإيقاع يختلف تبعاً لحركة النّغم الصّادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم ، وهو ينتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها ، وعن انتظام ذلك كلّه شعراً في سياق

[1] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 435 .
[2] - إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، ص 72 .
[3] - عباس ، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص 220 .
[4] - النّبر لغةً : الهمز وكلّ شيء رفع شيئاً فقد نبره ، ورجلٌ نبّار فصيح الكلام ، انظر لسان العرب م6\ج48 ص4323 والنّبر اصطلاحاً: إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق ، انظر يعقوب إميل ، وعاصي ميشال ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، ص 1233 .

الأوزان والقوافي [1] ، ولهذا فإنّ المعطيات السابقة تشي بأنّ أبا تمّام كان ناقداً فذاً ومؤلفاً بارعاً في اختياراته الشّعرية من حيث الموسيقى والإيقاع ، ونحن في هذا لا نختلف مع أولئك الذين زعموا بأنّ الشّعراء العرب اختاروا لمواضيعهم أوزاناً خاصةً بكل موضوع كما ذكر محمد غنيمي هلال بقوله : ((ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشّعر العربي ، أي بين موقف الشّاعر في معانيه وعاطفته ، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتّعبير عن موقفه ، والحقّ أنّ القدماء من العرب لم يتّخذوا لكلّ موضوعٍ من هذه الموضوعات وزناً خاصّاً ، أو بحراً خاصّاً من بحور الشّعر القديمة .)) [2] فأبو تمّام لم يذهب إلى القصائد فيحللها إلى أوزانها ثمّ يجمع منها ما نظم على البحر الطويل أو الكامل أو غيرهما ، بل لقد كانت اختياراته وليدة حسٍّ موسيقيٍ قوي ، إذ استطاع أبو تمّام أن يجمع المقطّعات الشّعرية التي كان يرى فيها الصدق الفني والنّفس الطويل بما يعطي عمقاً صوتياً يكون قادراً على استيعاب أكبر مساحة من الشّعور الحماسي ، وهذا الإحساس ينسجم مع البحور التي ذكرناها سابقاً والتي تمتلك قدرةً أكبر من غيرها من البحور في التعبير عن هذه الأحاسيس ، وبعبارةٍ أخرى المشاعر التي تلامس البعد الإنساني من الشّعور العاطفي ، فالعلاقة هنا والتي ميّزت اختيارات أبي تمّام الموسيقية ليست رهينةً لقوالب جامدة بل هي عمقٌ شعوريٌ لامتداداتٍ نفسيةٍ تبحث في فضاء الشّعر عن عوالم حسيّةٍ يتمّ التراسل فيها بين حاستي البصر والأذن ، واختيارات أبي تمّام كانت إيقاعات من المقاطع الصّوتية ترسل رسائل حماسية من العين بما رآه الشاعر ، إلى المتلقّي عبر الأذن ، ولذلك كان من الضّروري أن تكون هذه الرسائل ذات قدرة على التأثير في المتلقي ، وينقل عبد الرحمن محمد الوصيفي عن الدكتور أحمد كمال زكي قوله : ((وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس فمن الواضح أنّه يتضمّن دائماً ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقي انفعاله ، ولا تحدث هذه الإثارة إلا بمنبّهٍ فنّيٍ هو سمة كلّ أدب .)) [3] لقد أراد أبو تمّام أن يختار الاهتزازات الصّوتية التي تطرق مسامع

[1] - يعقوب إميل ، وعاصي ميشال ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، ص 276 .
[2] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 441 .
[3] الوصيفي ، عبد الرحمن ، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2008، ص 8 .

الشّباب في عصرٍ كانت فيه الأمّة أحوج ما تكون إلى شبابها ، أراد أن يلهب مشاعرهم ويبعث الحياة من جديدٍ في نخوتهم سعياً منه للنهوض بهذه الأمة ، ولم يعمد في المقام الأول إلى أمورٍ شكلية كتحديد بحورٍ وأوزانٍ معيّنةٍ لاختياراته الحماسيّة ، ويمكننا في حماسة أبي تمّام تتبع ثلاثة أنواعٍ من الشعر رأيناها في باب الحماسة ، يمثّل كلّ نوعٍ منها مرحلةً زمنيّةً بعينها من عمر الدولة العباسية ، فقد رأينا شعر البطولة والفخر والعنفوان والتّصدّي للأعداء ، وهو ما يمكن أن يمثّل مرحلة القوّة والازدهار من عمر الدولة العباسية ، وحملت هذه المرحلة معها جرساً موسيقياً خاصاً يتميّز بطابعٍ خاصٍ من الإيقاعات التّصاعدية ، بينما في المرحلة الثانية كنّا نرى شعراً يمتاز بالحكمة والاتزان ، ويمكن أن يكون هذا النّوع من الأشعار مصاحباً للمرحلة الثانية من عمر الدّولة العباسية إذ عاشت الخلافة نوعاً من الاستقرار وامتازت هذه المرحلة بتوقيعٍ موسيقيٍ خالٍ من الانفعال الصارخ لأنّ الإيقاع فيها كان يسير في خطٍّ مستقيمٍ ، أمّا المرحلة الثالثة وهي مرحلة الانحدار وتراجع دور الخلافة العبّاسية ، وبداية تفككها ، فكنّا نراها مع الأشعار التي تعيش على ذكريات الماضي وأيامه الجميلة ، وتصف الأيام الأخيرة من عمر الإنسان ، وفيها كانت الموسيقى تسير ببطءٍ وكأنّها تنحدر نحو الأسفل لتصل إلى أعماق الإنسان ، وهي موجهةٌ إلى الشاعر نفسه قبل الآخرين ، فكانت الإيقاعات فيها تحمل نوعاً من الحزن ، إذاً فموسيقى الشعر الحماسية وإيقاعاتها ليست رهينةً للبحور والأوزان ، بل لقد اختارها أبو تمّام وفقاً لإحساسه ، ومشاعره ، ولم يخترها وفقاً لأوزانها ، وهو ما أضفى عليها جمالاً وزاد من قدرتها على التّأثير ، وهذا ما سنحاول أن نقف عنده مع جمالات الإيقاع الموسيقي في شعر الحماسة .

جماليات الإيقاع الموسيقي في شعر الحماسة :

عندما جمع أبو تمّام حماسته كان يعلم أنّ عليه أن يختار من المقاطع الشّعرية تلك التي تطرق آذان سامعيه فتطربهم موسيقاها ، وتثيرهم إيقاعاتها ، ومن ثَمّ كان على تلك الإيقاعات أن تحمل بين ثناياها معالم جمالية تشدّ السامعين إليها ، وإذا كانت الأوزان قوالب جاهزةً ، وأُطراً سابقةً للقول ، فإنّ الإبداع يكمن في الإيقاع المتحرك الذي يُعدّ مجالاً للتميز والإضافة ، ولتوثيق الصّلة بالدّلالة المراد التّعبير عنها ، والإيقاع مصطلحٌ

يستعمل في النّظر إلى الفنون الجميلة عامةً للدّلالة على نسق الحركة النّاجمة عن العناصر المكوّنة لكلّ فنٍ ، سواء في الرّسم من حيث تناسق الخطوط وتمازج الألوان ، أم في النّحت والزّخارف من حيث الإيحاء والشّكل ، أم في الموسيقى من حيث تآلف الأنغام ، أم في الشّعر والنثر من حيث علاقة الجزء بالكل والأجزاء بعضها ببعض ، ومن هنا فالإيقاعية صفةٌ ملازمةٌ للإبداع الفني ، وهي عنصرٌ أساسيٌ من عناصر الاكتمال ، وخاصةٌ جوهريةٌ تتميز بها الفنون ، وسمةٌ من سمات بقائها وخلودها [1] . ومن هنا يمكننا القول : إننا أمام نوعين من الإيقاع في كتاب الحماسة ، أولهما ما يمكن تسميته بالإيقاع الخارجي ، والذي يتعلق بالأوزان والبحور الشعرية المستخدمة فيها حيث يستخدم شعراء الحماسة عادةً أوزان البحور الواسعة الممتدّة ذات النّفَس الطويل بما يخدم النزعة الحماسية ، وهو ما تكلمنا عنه في معرض حديثنا عن الإيقاع والموسيقى الشّعرية في حماسة أبي تمّام ، وثانيهما ما يُعرف بالإيقاع الداخلي ، وهو محور حديثنا هنا ، حيث تتسم المقطّعات الحماسية بثراء إيقاعها الدّاخلي وتنوّعه وقوته ، ويحرص الشّعراء عادةً على خلق تناغمٍ صوتيٍ بين مكونات الكلام وطبيعة القراءة وفقاً للمعنى المراد ، وهذا ما يُسمى بالإنشاد ، والإنشاد هو قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى ، وهو يقتضي الضغط على بعض المقاطع ، والكلمات في ثنايا البيت ، وطول الصّوت في بعض الكلمات وقصره في الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه [2] ، حيث يحدث التنغيم الذي يساعد على إظهار حالات المتكلم ، من إخبارٍ ، أو استفهامٍ ، أو تعجبٍ [3] ، والتنغيم : هو تغير درجات الصّوت ، ولنتأمل معاً قول الشّميذر الحارثي :

بني عمِّنا لا تذكروا الشّعرَ بينَنَا ... دفنتُم بصحراءِ الغُمَيرِ القوافيا

فلَسنا كمن كنْتُم تصيبُونَ سلّةً ... فيَقبَلُ ضيمَاً أو يُحكّمُ قاضيا

وَلكِنّ حُكْمَ السّيفِ فينا مُسَلّطٌ ... فَنَرضى إذا ما أصبحَ السّيفُ راضِيا

وقَدْ ساءني ما جرّتِ الحربُ بينَنَا ... بنِي عمّنا لو كان أمراً مُدانيا

[1] - يعقوب إميل ، وعاصي ميشال ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، ص 276 .
[2] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 440 .
[3] - عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1978، ص 37 .

فإنْ قُلْتُم إنّا ظَلَمْنَا فَلمْ نَكُـن ظَلمْنَـا و لكِنّـا أسَأنـا التّقاضِيا [1]

تظهر لنا هذه الأبيات وهي من البحر الطويل أنّ الشاعر ينشد الشعر في جماعةٍ هم أبناء عمومته ، وهو في حالةٍ من الانفعال ، فبدأ حديثه لهم بالأمر(لا تذكروا) ومن ثم النفي (فلسنا) وتلاه بالاستدراك مع التقرير (ولكن حكم السيف) ولهذا جاء الإيقاع هنا بنغمةٍ صاعدةٍ مع تنقّل النّبر بين المقاطع الأخيرة للكلمات مع المقاطع ما قبل الأخيرة ليلتحم المقطع الأخير بالكلمة التالية فبدا القول كلّه وحدةً متلازمة الأجزاء ، يحتاج السامع إلى شيءٍ من التّأمل لتمييز أجزائه ، فجاء الإيقاع في الأبيات الثلاثة الأولى تصاعدياً ، وقد ساعد هذا التّصاعد في التّعبير عن حالة التّهديد والوعيد التي أراد الشاعر التّعبير عنها ، لكنّ الخطاب لا يلبث أن يهدأ قليلاً وتنخفض حدّة الشاعر في الإنشاد ، وتبدأ النغمة بالهبوط ، تزامناً مع إرادة الشّاعر تخفيف حدّة لهجته تجاه بني عمومته ، وانطلاقاً من قناعته بأن الأمور ما كان يجب أن تصل لما وصلت إليه بينهم ، وهو في هذا يبتعد قليلاً عن لغة التّهديد والوعيد مما استلزم هبوطاً في الإيقاع ، ولهذا كانت حركة الإيقاع في الإنشاد ذات تأثيرٍ كبيرٍ في المتلقي ، ولما كان الإيقاع دائماً أقوى من النّغمة في التأثير في الأذن كان لارتباط الشاعر التقليدي بالصّورة الوزنية التّقليدية للقصيدة أثره في تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشّعر [2] ، وقد ساعد الشاعر صوغه لأبياته على البحر الطويل على إعطائه مساحةً صوتيةً واسعةً تمكّنه من استيعاب حركة الإيقاع صعوداً وهبوطاً لأنّ الفصل في نوعية الإيقاع هو إحساسنا به على أنّ هذا الإحساس كثيراً ما يغمض إذا لم يسنده أساسٌ موضوعيٌ [3] ، كما سمح للنّبر أيضاً في المساهمة في تنوع الإيقاع ، فقيمة النّبر في موسيقى الشّعر العربي هي أن يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع أو بتعبيرٍ أكثر تحديداً أنْ يمكّن الشاعر من إحداث التّأثير الذي يريده بإيقاع التّوافق والتّنافر بين عددٍ من العناصر التي تؤلف معاً موسيقية الشّعر [4] ، فالإيقاع إذاً حالةٌ صوتيةٌ تُعبر عن انفعالٍ وجدانيٍ يمكن

[1] - ابن أوس . أبوتمّام حبيب : ديوان الحماسة برواية الجواليقي ،شرح وتعليق أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت الطبعة الأولى 1998م ، ص 22 – 23 .

[2] - إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، ص 71 .

[3] - عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص 85

[4] - عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص 53 .

ملاحظته من خلال طبيعة الإنشاد الشعري للشعر الحماسي ، ولا تقف جماليات الإيقاع الشعري في كتاب الحماسة عند ذلك ، حيث يمكن لنا أن نلاحظ أنّ الإيقاع في الشعر الحماسي يمتاز بنوعٍ من التّناسب بين الدّلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها ، ويشير محمد غنيمي هلال إلى أنّه إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها ، كانت مدعاة نفورٍ ، وما الشعر إلا ضربٌ من الموسيقى إلا أنّه تزدوج نغماته بالدّلالة اللغوية [1] ،

ومن ذلك قول ودّاك بن ثُميل المازني :

رويداً بني شيبانَ بعضَ وعيدكُم ... تُلاقُوا غداً خيلي على سفوانِ

تُلاقوا جياداً لا تحيدُ عنِ الوغى ... إذا ما غدَت في المأزَقِ المتداني

عليها الكُماةُ الغرُّ من آلِ مازنٍ ... أُلاةُ طِعانٍ عند كلّ طعّانِ

تُلاقُوهم فتعرفوا كيفَ صبرُهُم ... على ما جنَت فيهم يدُ الحَدثانِ

مقاديمُ وصّالونَ في الرّوع خطوَهُم ... بكلّ رقيقِ الشّفرَتينِ يَمَانِ

إذا استُنجِدوا لمْ يسألوا منْ دعاهُم ... لأيّةِ حربٍ أم بأيّ مكانِ [2]

فكما يتضح لنا من الأبيات وهي من البحر الطويل أنّ الشاعر هنا يطلب من بني شيبان التمهل في تهديدهم لقومه لأنّهم إذا ما فكروا في نزالهم فإنّهم سيلاقون ما لا يستطيعون الصبر عليه ، وجاء الطلب في الشطر الأول من البيت الأول ، ليستقرّ الخطاب بعد ذلك في اتجاهٍ واحدٍ وهو التّحذير ممن سيواجهونهم من قوم الشاعر ، وبناءً على ذلك فإنّ الإيقاع لم يلبث أن تحرك قليلاً نحو الصعود حتى عاد وسار في خطٍّ بيانيٍ مستقيمٍ ، أو ما يمكن أن نسميه بالنّغمة المسطحة ، ولأن المعنى المراد التعبير عنه واحدٌ فقد جاءت الدّلالة الصوتية متناسبةً معه ، وبقي الإيقاع على سويةٍ واحدةٍ دون أدنى تغييرٍ في مستواه أو حركته ويمكن تتبع هذا التناسب بين الدّلالة الصوتية أو الإيقاع ، وبين المعنى الواحد من خلال جملةٍ من الأفعال المكررة التي وردت في الأبيات السابقة والتي تدل على ثبات المعنى مثل (تلاقوا ، تلاقوا ، تلاقوهم) ، ومن مزايا الإيقاع كما رأينا التّنغيم الذي يرتبط إلى حدّ كبير بالألفاظ أو بمعنى آخر باللغة ، وهذا يقودنا إلى أنّ

[1] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 436 .

[2] - ابن أوس . أبوتمّام حبيب : ديوان الحماسة ، ص 23 .

تكرار الفعل المضارع – وإن كان يدل على الحاضر – يعطي نوعاً من التنغيم بما يشي بالمستقبل ، وهذا مما يفسر أيضاً التناسب بين الإيقاع والمعنى ، فدراسة الإيقاع في الشّعر بمعزلٍ عن المعنى محاولةٌ مشكوكٌ في قيمتها ، بما أنّ المعنى بلا شكٍّ هو العامل المهيمن في اختيار الشّاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها [1] ، فالإيقاع ليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها ، وإن نسبناه إليها ، إنّما هو في الواقع إيقاعٌ للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور. [2] إنّ حالة التناسب القائمة بين الدّلالة الصوتية والانفعالات التي تعبّر عنه وتتراسل معها أو بين الإيقاع والمعاني يجعلنا نصل إلى أنّ تنوع الانفعالات والمعاني يتلازم مع تنوع الإيقاع ، حيث يمكننا أن نلحظ في المقطع الحماسي الواحد أكثر من إيقاع ، لكننا لا نعرف إلا وزناً واحداً لكلّ مقطعٍ حماسيٍ ، كما في قول الحُريش بن هلالٍ القُريعي ، وتروى للعبّاس بن مرداس السّلمي :

شَـهِدنَ مـع النّبـيّ مُسَـوَمَاتٍ حُنيناً وهي داميـةُ الحَوامي
ووقـعَةَ خالدٍ شـهِدَت وحَكّتْ سـنَابِكَها علـى البَلدِ الحرامِ
نُـعَرِّضُ للسّيوفِ إذا التقَينـا وجوهَاً لا تُـعَرّضُ لِلطّـــامِ
ولسـتُ بخالـعٍ عنّـي ثيابـي إذا هَـرّ الكُمـاةُ و لا أرامِـــي
ولكنّـي يجـولُ المُهـرُ تحتِـي إلى الغَارات بالعضبِ الحُسامِ [3]

الأبيات من البحر الوافر ، ومع ثبات الوزن نرى هنا تنوعاً في الإيقاع ، حيث بدأ الإيقاع بنغمةٍ مسطّحةٍ مع الإخبار باستخدام الفعل الماضي (شهدن ، شهدت) ، لكن الإيقاع لا يلبث أن يبدأ بالارتفاع مع بدء الضّغط على المقاطع الصوتية ، وبروز حالة الفصل في البيت الثالث من خلال الاعتراض بأسلوب الشّرط بين الفعل ومفعوله ، لكن الإيقاع يتجه بعد ذلك إلى تخفيف حدّته من خلال النغمة الهابطة ، مع بروز حالة الوصف التي سيطرت على البيتين الرابع والخامس ، وربّما كان هذا التّنوع في الإيقاع عاملاً مهماً في إيصال المعاني وفهمها لأنّها كانت تعتمد على الرواية شفاهاً والحفظ

[1] - عياد ، شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص 154 .
[2] - المرجع السابق ، ص 156 – 157 .
[3] - أبو تمّام ، حبيب ابن أوس .: ديوان الحماسة ، ص 25 .

من السّامعين ، مما يخفف من وطأة تحمّل أعباء الحفظ والفهم في آنٍ معاً ، فتغير درجة الصوت ، والضغط على المقاطع الصوتية من خلال النّبر كلّها تعني تغيراً في الإيقاع ، ومن ثمّ تخلق حالةً من الانسجام وإثارةً في الخيال ، وحالةً من الاتحاد بين الشاعر ومن يسمعه ، ولن نقول إنّ تنوع الإيقاع في المقطوعة الواحدة مع وجود الوزن الواحد هو حكرٌ على حماسة أبي تمام ، بل هو حالةٌ طبيعيةٌ في الشعر العربي ، لكننا لا نستطيع أن ننكر أنّها حالةٌ جماليةٌ تُضاف إلى جماليات الإيقاع في كتاب الحماسة .

الدلالات المعنوية لموسيقى القوافي الحماسية :

القافية أحد أركان الشعر الأساسية في شعرنا العربي القديم ، وقد عدّها ابن رشيق من حدّ الشعر فقال : الشعر يقوم من أربعة أشياء وهي : اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والقافية [1] ، والقافية شريكة الاختصاص بالشعر ، ولا يسمّى شعراً حتى يكون له وزنٌ وقافية ، وهذا رأي من يرى أنّ الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه ، واختلف النّاس في القافية ما هي ؟ فقال الخليل : ((القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أول ساكنٍ يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبله فالقافية على هذا المذهب – وهو الصحيح – مرّةً بعض كلمة ، ومرّةً كلمة ، ومرّةً كلمتين .)) [2] كما يشير سيد البحراوي إلى هذا الاختلاف في تعريف القافية فيقول :((تختلف الآراء بكثرة حول تعريف القافية ، حيث يراها الأخفش آخر كلمةٍ في البيت ، ويراها آخرون مساوية للروي أي آخر حرفٍ صحيحٍ (غير معتل) في البيت ، في حين يراها الخليل ، وهو التعريف الأكثر شيوعاً (مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحّرك قبل آخر ساكنين في البيت) ، وأيّاً كان التعريف المعتمد لدى العروضي ، فإنّه لا خلاف على ضرورة لزوم ما يتفق على أنّه القافية في نهاية كلّ بيت دون إخلالٍ أو تغييرٍ ، ولذلك فإننا حين نراجع ما يتفق عليه العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كلّ بيتٍ نجد أنّ تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدّقيق بالفعل .)) [3] ويرى إبراهيم أنيس أنّ القافية ليست إلا عدّة أصوات

[1] - ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ص 193 .
[2] - المصدر السابق ، ص 243 .
[3] - البحراوي ، سيد ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص 86 .

تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيةٍ منتظمةٍ ، وبعد عددٍ معيّنٍ من مقاطع ذات نظامٍ خاصٍ يسمى بالوزن . [1] إذاً فقد عرف الشعر العربي منذ نشأته مكوني الوزن والقافية ذلك أنّ الشاعر العربي القديم لم ينظم قصائده إلا موزونة و مقفّاة إحساساً منه بجمالية القافية ، ومدى تأثيرها في نفس متلقّيها ، ولهذا فإنّه لا يمكن أن نغفل دور القافية في الموسيقى الحماسية ، وأثرها في المتلقي ، فما هي الأبعاد الجمالية التي تجلّت في موسيقى القوافي الحماسية ؟

من المعروف أنّ الشّعر في كتاب الحماسة يمتاز كغيره من أنواع الشعر العمودي بأنّه يجمع جمعاً منظّماً بين المؤالفة والمخالفة بقسمة البيت الشعري إلى شطرين ، يخالف آخر الشطر الأول منهما آخر الشطر الثاني ، كما يخالف أواخر الشطور الأولى التالية له ، في حين تتفق أواخر الشطور الثانية بعضها مع بعض مشكلةً قافية النّص الشعري ، وهذا الاتفاق يعطي نوعاً من الإيقاع الموسيقي الناتج من تكرار القافية ، كما في قول إياس بن قَبيصَة الطّائي :

ما ولَدَتنِي حاصنٌ رَبْعيّةٌ لئِن أنا مالأتُ الهوى لاتّباعِها
ألم ترَ أنّ الأرضَ رحبٌ فسيحةٌ فَهَل يُعجزَنّي بقعةٌ من بقاعِها
ومبثوثةٍ بَثّ الدّبِي مُسبطَرّةً رَدَدتُ على بِطائِها مِن سراعِها
وأقدمتُ والخَطِيّ يخطرُ بينَنا لأعلمَ مَن جَبانُها مِن شُجاعِها [2]

فكما نرى في هذه القطعة الشّعرية من كتاب الحماسة وهي من البحر الطويل ، اختلاف أواخر الشطور الأولى من الأبيات مع اتفاق أواخر الشطور الثانية ، ومن ثمّ فإنّ القافية هي الكلمة الأخيرة من كل بيت (اتباعها ، بقاعها ، سراعها ، شجاعها) فمن اللافت في هذه القافية اتفاقها في الوزن (– – o – – o) والصّوت ، بما يحقق لها نوعاً من التنغيم ، وبعبارةٍ أخرى التناسب في الإيقاع الشعري ، وإذا ما دققنا أكثر في الأبيات نرى أنّ هناك نوعاً من الفصل بين الشطور الأولى للأبيات والشطور الثانية ، أي هناك نوعٌ

[1] - أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1952 م ، ص 244 .
[2] - ابن أوس ، أبو تمام حبيب ، ديوان الحماسة ، ص 37 .

من السكون في الإيقاع الشعري ، وهذا السكون في الإيقاع بحاجةٍ إلى إعادة الحركة فيه لأنّ هذا التوقف هو بمثابة نوعٍ من الانتظار عند المتلقي ، فيلجأ الشاعر إلى دفع الإيقاع من جديد نحو الأعلى ليبلغ ذروته عند القافية فيتحقق بذلك التكامل بين القافية والإيقاع الشعري ، فالقافية مقوّمٌ ضروريٌ للإيقاع الشعري ، وبهذا يكون الانسجام بين الوزن والصوت في القافية وتكاملهما مع الإيقاع الشعري من جماليات موسيقى القوافي الحماسية ، والتي يمكننا أن نجدها أيضاً في تتبعنا لمدى التوافق والتناسب بين المعنى المعجمي ، والمعنى الشعري للقوافي الحماسية من جهةٍ ، وبين أصوات الكلمات والدلالة الصوتية لها من جهة ثانية ، ومن ذلك ما نراه في قول الأخرم السنبسي ، واسمه قيس بن سعد بن جابر :

ألا إنّ قـُرطَـاً علـى آلــةٍ	ألا إنّني كيـدَه مـا أكيــدُ
بعـيدُ الـولاءِ بعيدُ المَحَــ	ـلّ مَنْ يَنْأَ عنكَ فذاكَ السّعيدُ
وعِزُّ المَحـلّ لنـا بـائــنٌ	بنـاهُ الإلــهُ و مجـدٌ تليــدُ
ومأثرةُ المجدِ كانت لنـا	و أورثنـاهَــا أبونـا لبيــدُ
لنـا بـاحـةٌ ضِبـسٌ نـابُـها	يهـونُ على حامِيِيـها الوعيدُ
بهـا قُضـبٌ هُـندَوانيّــةٌ	وعِيصٌ تزاءرُ فيـه الأســودُ
ثمانـون ألفـاً ولَـم أحصـهم	وَقد بَلَـغت رجمَـهـا أو تزيـدُ [1]

تقودنا هذه المقطوعة الشعرية ، وهي من البحر المتقارب ، إلى نوعٍ من الإحساس بوجد رابطٍ بين قوافيها ، والقوافي هنا هي الكلمة الأخيرة من كل شطر (أكيد، السّعيد، تليد، لبيد، الوعيد ، الأسود، تزيد) بين معانيها المعجمية وبين السياق الشعري الذي وضعت فيه ، و بين أصوات الكلمات وطريقة نطقها ، ويشير عبد الغفار هلال إلى وجود هذا النوع من الدّلالة بقوله: « الدّلالة الصوتية هي ما يكون بين أصوات بعض الكلمات ، وطرائق نطقها ، وبين معانيها من ارتباط » [2] ، فعلى الرغم من تنوع القافية في الأبيات السابقة ما بين اسمٍ وفعلٍ وصفةٍ ، فإننا نجد في البيت الأول أنّ القافية (أَكِيدُ) وهي

[1] - المصدر السابق ، ص 107 . وفي الديوان قرط : رجل من سنبس ، الآلة : الحالة والشدة ، مجد تليد : مجد قديم ، الضّبس : الشكس العسر ، الهندوانية : نسبة إلى الهند ، القضب : السيوف القاطعة ، العيص : الشجر الكثيف الملتف .

[2] - هلال ، عبد الغفار ، علم الدلالة اللغوية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2013 م ، ص 30 .

فعل ترتبط الدلالة الصوتية لها مع معناها فالشاعر لا يفعل فعل غيره ، والتقدير فعله ما أفعله ، والكيد من التدبير في الخفاء ، ولهذا جاءت الدلالة الصوتية للفعل المنفي لتدلّ على نفي حدوث الكيد ، ولو استخدم فعلاً آخر للدلالة على نفي الكيد كقوله على سبيل المثال (ما أفعله) لما انسجمت القافية مع المعاني جمالياً كانسجامها مع استخدام الفعل بصيغته الحالية ، فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعاً تلك السلسة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى ، والتي تنتهي بعددٍ معينٍ من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية [1] ، ولو عدنا إلى البيت الثالث لرأينا هذا التوافق بين صوت القافية (ليد) وبين المعنى الذي دلّت عليه وخصوصاً إذا ما نظرنا إلى الكلمة التي سبقتها (مجد) ، فكثيراً ما يقترن هذان اللفظان مع بعضهما البعض ، حتى أصبحا تركيباً نمطياً ، فإذا ذكر لفظ أحدهما ، تبادر للذّهن اللفظ الثاني ، ولو نظرنا إلى البيت الأخير من النص السابق لرأينا أنّ القافية هي الفعل (زيد) وبمجرد أن يذكر هذا الفعل تتبلور في مخيلتنا صورةٌ عن الأعداد ، ومدى قابليتها للزيادة أو النقصان ، ومن ثَمّ فقد عبّرت الدلالة الصوتية للقافية عن معنىً حسابي ، وما أكّد هذا أنّ الشاعر بدأ البيت الشعري بالعدد (ثمانون ألفاً) وهذا ما يُرجّح أنّ هناك نوعاً من التناسب بين أصوات ألفاظ القوافي والمعاني التي سبقتها ، ويمكن تتبع مثل هذا التناسب الدلالي بين أصوات القوافي وبين الدلالة المعنوية لها مع باقي الأبيات في النص السابق ، فالصوت يرتبط بالمعنى ، وطريقة الأداء لها دخلٌ في التعبير عنه ، وإن كان ذلك خاصاً ببعض الألفاظ وطرق أدائها فإنّ له جانباً حيوياً من جوانب دلالة الألفاظ [2] . والصّوت كما نعلم يرتبط بالجانب الموسيقي للنّص الشعري ، فلكلمات القافية صلةٌ بموسيقى البيت ، والقافية في الشعر العربي ذات سلطانٍ يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى [3] ، ولهذا فإنّ التناسب بين أصوات القوافي الموسيقية ودلالاتها المعنوية أسهم

[1] - أنيس ، إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص 11 .
[2] - هلال ، عبد الغفار ، علم الدلالة اللغوية ، ص 31 .
[3] - هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 442 .

إلى حدٍّ كبيرٍ في التّعبير عن المعاني الحماسية التي أراد الشعراء التعبير عنها ، وأعطى بُعداً جمالياً للجرس الموسيقي الناجم عن هذا الانسجام .

النتائج :

وهكذا نستخلص من كل ما تقدم ، وبعد عرض النماذج التطبيقية :

1- ارتباط الشعر بالموسقى ارتباطاً عضوياً يمليه الموقف الشعري ، والحاجة الشّعورية للحس الموسيقي .

2- لم تكن الاختيارات الموسيقية للمعاني الحماسية اعتباطية ، بل عكست ذوق أبي تمام الفني ، وقدمت أوزاناً تنسجم مع المعنى الحماسي الذي سعى إليه أبو تمام .

3- شكّلت الموسيقى الحماسية حالةً جماليةً من خلال التناغم الصوتي بين مكونات الكلام وطبيعة القراءة وفقاً للمعنى .

4- حققت موسيقى القوافي الحماسية نوعاً من التناسب والانسجام بين القافية والإيقاع الشعري بشكلٍ أسهم في توضيح المعاني الدلالية لموسيقى القوافي الحماسية .

المصادر والمراجع :

1- أبو تمّام حبيب بن أوس . : ديوان الحماسة برواية الجواليقي ،شرح وتعليق أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت الطبعة الأولى 1998م .

2- ابن جعفر . أبو الفرج قدامة : نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، 1963م .

3- ابن رشيق القيرواني . أبو علي الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2000م .

4- إسماعيل . عز الدّين : التّفسير النّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة .

5- أنيس . إبراهيم : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1952 م.

6- البحراوي . سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993م .

7- برتليمي . جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة – نيويورك 1970 م .

8- جراهام .جوردون : فلسفة الفن مدخل إلى علم الجمال ، ترجمة محمد يونس ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2013م .

9- صبح . علي : الصّورة الأدبية تأريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى .

10- عباس . إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب – نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الرابعة 1983م .

11- عيّاد . شكري : موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية 1978م .

12- القرطاجني . أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،الطبعة الثالثة 1986م .

13- هلال . عبد الغفّار : علم الدّلالة اللغوية ، دار الكتاب الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2013م.

14- هلال . محمد غنيمي : النّقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة السادسة 2005م .

15- الوصيفي . عبد الرحمن : تراسل الحواس في الشعر العربي القديم ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2008.

16- يعقوب . إميل و عاصي . ميشال : المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى 1987م .

Sources and references :

1- Ibn Aws. Abu Tammam Habib: Diwan Al-Hamasah according to Al-Jawaliqi narration, explanation and commentary by Ahmed Hassan Bassaj, Dar Al-Kutub Al-Ilmia, Beirut, first edition 1998 AD .

2- Ibn Jaafar. Abu Al-Faraj Qudama: Criticism of Poetry, investigated by Kamal Mustafa, Al-Khanji Library, Egypt, 1963 .

3- Ibn Rashiq al-Qayrawani. Abu Ali Al-Hassan: The Omda in Poetry Industry and Criticism, investigated by the Prophet Abdul Wahed Shaalan, Al-Khanji Library, Cairo, first edition 2000 AD .

4- Ismail. Ezz El-Din: Psychological Interpretation of Literature, Gharib Library, Cairo, fourth edition .

5- Anis. Ibrahim: Music of Poetry, Anglo-Egyptian Library, Cairo, second edition, 1952 AD .

6- Al-Bahrawi. Sayed: The Presentations and the Rhythm of Arabic Poetry, The Egyptian General Book Organization, 1993 .

7- Barthelemy. Jan: Research in Aesthetics, translated by Anwar Abdel Aziz, Franklin Corporation for Printing and Publishing, Cairo - New York, 1970 AD.

8- Graham. Gordon: The Philosophy of Art: An Introduction to Aesthetics, translated by Muhammad Yunus, The General Authority for Cultural Palaces, Cairo, first edition 2013 .

9- Morning. Ali: Literary Picture History and Criticism, House of Revival of Arabic Books, Cairo, first edition .

10- Abbas. Ihsan: History of Literary Criticism among the Arabs - Criticism of Poetry from the Second Century to the Eighth Hijri Century, House of Culture, Beirut, fourth edition 1983 AD .

11- Eid. Shukri: Music of Arabic Poetry - A Scientific Study Project, Dar Al Marefa, Cairo, second edition, 1978 .

12- Carthaginian. Abu al-Hasan Hazem: The Platform for the Righteous and the Siraj of the Writers, investigated by Muhammad al-Habib Ibn al-Khuja, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, third edition, 1986 AD .

13- Hilal. Abdel Ghaffar: Semantics, Dar Al-Kitab Al-Hadith, Cairo, first edition 2013 .
14- Hilal. Muhammad Ghonimi: Modern Literary Criticism, Nahdet Misr for Printing and Publishing, Cairo, sixth edition, 2005 .
15- Wasifi. Abdul Rahman: Correspondence of the Senses in Old Arabic Poetry, The Syrian General Book Organization, Damascus, 2008 .
16- Jacob. Emile and Asi. Michel: The Detailed Dictionary of Language and Literature, Dar Al-Ilm for Millions, Beirut, first edition 1987 .