جماليات التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين

أ.م.د أحمد شكر محمد كليَّة العلوم الإسلامية/ جامعة ديالى/ جمهورية العراق
dr.ahmedshukr@uodiyala.edu.iq

الملخَّص:

أسهم التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين اسهاماً فاعلاً في كشف أثره في بناء الصورة الشعرية العباسية، وأثر فن الموسيقى المرتبط به فيها؛ أي يكشف عن أساليب البناء الشعري التي تعتمد على مفردات محكومة بوزنٍ شعري له إيقاعاته الخاصة، وقافيته التي تمتلك سلطة جمالية على المشاهد الشعرية التي يتكون منها النص. فحقق الشاعر العباسي المجدد الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية على صعيد التركيب والصورة والإيقاع والدلالة، التي بُنيت على المشاكلة والاختلاف بديعياً، والانزياح عن المألوف لغوياً، والثوابت والاختراقات إيقاعياً. لذا تُعدُّ هذه الدراسة – في وصفها الدقيق – دراسة للأساليب التشكيلية الشعرية، وموضوعاتها ومصادرها وآلياتها عند بعض الشعراء العباسيين أكثر من كونها

دراسة للشـــعر العباسي. ولذلك لا تُعدّ هذه المحاولة البحثية استعراضاً لكل جوانب الإبداع الفنـــي عند هؤلاء، إذ ليس هذا هو الهدف المنشـــود، ولكن الهدف هو كشف التشكيل الإيقاعي لديهم وأساليبه ومميزاته وجماليته. وبذلك يمكننا أن نحقق هدف البحث الذي ننشده، ونوضح الرؤية التي ننطلق منها، وحاول من خلالها قراءة النصوص الشـــعرية العباســـية قراءة جديدة يتفاعل معها المتلقي حين يشـــعر بجماليات تشـــكيلاتها الإيقاعية، مما يســـمح لاحقاً بتطوير رؤيتنا للشعر العربي القديم، وقراءته قراءة أجود وأعمق.

الكلمات المفتاحية: (الجمال، التشكيل، الشعراء).

Aesthetics of rhythmic formation among Abbasid poets

Prof. Dr. Ahmed Shukr Muhammad Asst.

College of Islamic Sciences - University of Diyala - Republic of Iraq

dr.ahmedshukr@uodiyala.edu.iq

Summary

The rhythmic formation of the Abbasid poets made an effective contribution in revealing its impact on building the Abbasid poetic image. The impact of the art of music associated with it on her; That is, it reveals the methods of poetic construction that rely on vocabulary governed by poetic meter that has its own rhythms and rhyme that has aesthetic authority over the poetic scenes that make up the text. The renewed Abbasid poet achieved poeticism in his image, and gave it a special aesthetic through his attention to the multiple levels of his artistic formations at the levels of composition, image, rhythm, and connotation, which were built on problematization, exquisite difference,

and departure from the familiar linguistically. Constants and breakthroughs rhythmically. Therefore, this study - in its precise description - is considered a study of poetic plastic methods, their topics, sources and mechanisms according to some Abbasid poets, rather than a study of Abbasid poetry. Therefore, this research attempt is not considered a review of all aspects of their artistic creativity, as this is not the desired goal. Therefore, this research attempt is not considered a review of all aspects of their artistic creativity, as this is not the desired goal, but the goal is to reveal their rhythmic formation, its methods, features, and Its aesthetics. Thus, we can achieve the goal of the research we seek, and clarify the vision from which we proceed. Through it, he tried to read the Abbasid poetic texts in a new way, with which the recipient interacts when he feels the aesthetics of their rhythmic formations, which later allows us to develop our vision of ancient Arabic poetry, and read it in a better and deeper way.

Keywords: (beauty, art, poets)

المقدمة

لكي تظهر القصيدة إلى حيّز الوجود لابدّ لها من أساسيات تنظّم تشكيلها، فالنص الشعري الذي يفتقد التشكيل يفتقد الى كثير من مبررات وجوده، ولعل القدرة على إدراك فكرة التشـــكيل عند الناقد أو المتلقي لا تنبع من قراءة الشعر فحسب، إنما من مجموع المعارف التي خبرها هذا أو ذاك.

وإذا كانت هذه الدراســـة قد اتخذت من الشـــعر العباسي مجالاً تطبيقياً لها، فإنّ مـــردُّ ذلك إلى الغنى الثقافي والفكري والحضاري في العصر العباسي، فطرأت قضايا التجديد على الشـــعر العباسي، والارتباط الوثيق بين هذه القضايا وأســـماء شـــعراء

العصر العباسي الذي شُــغل منذ بداياته الأدبية بقضية التجديد في القصيدة العربية كي تكون قادرة على التعبير عن المجتمع الجديد، فراح بعض الشــعراء العباســيين يحاولون تطويع القصيدة شكلاً ومضموناً لاستيعاب حاجات هذا المجتمع وقدموا تشــكيلات فنية جديدة في بنية الصورة الشعرية كما فعل البحتري وأبو تمام وحاول المتنبي أن يصوغ شكلاً شعرياً قادراً على احتواء الثقافات العقلية المعقدة التي انتشرت آنذاك محافظاً على صورة جمالية راقية للشعر العربي.

ســيتم التركيز في هذا البحث على مجموعة من النماذج الشــعرية لبعض شعراء هذا العصر نرصد من خلالها أســاليب التشكيل الإيقاعي لديهم على امتداد القرون الأربعة الأولى منه، تلك التي شهدت حركة تطور حقيقية.

وانطلاقــاً مما ذكرنــا لا بدّ أن يتّبع البحث أســس المنهج الفني في الدراســات الأدبية، بأساليبه التي ترتبط بتنظيم التشكيل الإيقاعي للمشاهد الشعرية، وتكشف عن جماليتها الخاصة، من أجل الوقوف على الصلات بين فن الشــعر والتشكيلات الإيقاعية المختلفة للوصول إلى رؤية جمالية تجمع وســائل التعبير الفني التي وظفها الشاعر العباسي في شعره.

اقتضت طبيعة الدراســة تقسيم البحث على مقدمة ومبحثين وخاتمة، تناولت في المبحث الأول مفهوم التشــكيل الإيقاعي في الشعر، وتحدثت في المبحث الثاني عن أنماط التجديد الإيقاعي عند الشــعراء العباسيين، وبيّنت في الخاتمة أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

المبحث الأول

مفهوم التشكيل الإيقاعي في الشعر

إنّ مصطلح الشكل قد يقود مفهوم التشكيل الإيقاعي الى شكل مفروض وذلك

حين يشـــير إلى قالب أو نمط معين مُعدًّا مسبقاً لاحتواء الوسيط المستخدم وتوجيهه في وجهة معينـــة تفرض بالضرورة إمكانات تعبيرية معينة، وهو شـــكل آلي وقالب خارجي تحكمي (مصطفى، 2001: ينظر60) – كما في بحور الشعر العربي – .

لكننـــا نرى خلاف ذلك لأنّ الشـــكل النهائي للتشـــكيل الإيقاعي له مظهران خارجي وداخلي، فإذا كان الشكل الخارجي محكوماً بنمط معين فإنّ الشكل الداخلي له يقوم على آلية تنظيم عناصر الوسيط الأساسي فيه وهي، (المفردات) في الشعر.

ففي الشعر هناك وسائل تشكيلية لتحقيق ذلك تتجلى من خلال التغّير الموضعي للعلامات اللسانية – حسب رؤية الفنان – تغيُراً يخلق لها سياقا جديداً غير مألوف في اللغـــة العادية من خلال الإيقاع الذي يعتبر نمطاً من التأكيد على الدلالة أو التوقف عندها وجذب الإثـــارة نحوها عن طريق التأثير من خلالهـــا، ولذلك يمكن تغيير المركز الإيقاعـــي والانتقال فجأة إلى تأكيد عنصر أو موضـــوع عن طريقه، وبذلك يتم تنظيم اللوحة الشـــعرية باعتبار إنّ هناك مركزاً في العمل، أو إنّ هناك توازناً بين العناصر يتحقق من خلال التطوير البنائي لها بحيث تؤثر على أجزاء العمل الأخرى.

من هنا لا يمكن أن يكون الشكل مجرد قالب مُعدّ مسبقاً، بل يصبح شبكة محكمة الارتباط عميقة الاتصال تنظم هذه المواد، وتمنح الأثر للمتلقي من خلالها.

وإذا نظرنا إلى القصيدة الشعرية نجد أنّه يحكمها تشكيلان: داخلي يتمثل بالعناصر التصويرية والآليات التي يتبعها الشـــاعر في رسم فكرته بالكلمات، وخارجي يتمثل بالوزن والقافية والشكل الإيقاعي الذي تتخذه القصيدة لتترجم انفعالات الشاعر وتؤثر في المتلقي، ولابد أن يتكاملا لبناء قصيدة ذات قيمة فنية ومعنوية.

فصـــورة العمل الفني يجب أن توحي بمضمـــون خلاق حتى تكتمل جمالية هذا العمل وقيمته، والفنان يســـعى دائماً إلى تحقيق هدف معنوي فكري إلى جانب هدفه الجمالي، وانطلاقاً من العلاقات اللغوية التي تقســـم إلى دوال ومدلولات، حيث أنَ

الــدال هو عبارة عن صورة صوتيــة لكلمة مكتوبة أو ملفوظة، فــإنّ هذه الصورة الصوتية هي صورة حسية أو مادية قبل كل شيء، أمّا المدلول فهو المتصوّر الذهني أو الفكرة أو المفهوم الذي تعطيه الصورة الصوتية.

ولكي ندرك هذه العلاقات في الشــعر لابد أن نكشــف التشــكيلات اللغوية الداخلية في الأبيات الشــعرية في خصوصيتها وأبعادها النابعة منها وليس من اللغة بصورة عامــة. وتتحدد مظاهر ذلك من خــلال البنى المكانيــة والزمانية للصورة الشــعرية فهي الشكل الأساسي الذي يحتضن فن الشــعر ويؤثر في تشكيله خارجياً وداخلياً، فالشــاعر يشكّل الصورة ويستمد في تشكيله لها عناصر من عيينات «ماثلة في المكان، وكأنّه بذلك يصنع نســقاً خاصاً للمكان لم يكن لــه من قبل، فإذا كانت حقيقة المكان – كحقيقة الزمان – نفســية وليســت واقعية، كان تشــكيل الصورة من حيث هي نســق للفكرة وليس للطبيعة، متفقاً تماماً مع حقيقة المكان النفســية» (إسماعيل، 1981: 128).

أما الأدوات الفنية التي لجأ اليها الشــعراء في رســم صورهم وتكوينها بالشكل الملائم، فهي فيما اتفــق عليه معظم النقاد تتلخص في مفــردات اللغة التي تنتظمها الوســائل البلاغية والبديعية والإيقاعيــة، والتي تمكّننا من النظــر إلى مجموعة من الأبيات في تناســقها الفنــي والموضوعي على أنها وحــدة متكاملة من حيث طريقة العرض ووسائله، التي تحددها مجموعة من البنى الصورية ممثلة بالتشبيه والاستعارة والرمز والكناية، فقد أسهم اللغويون والفلاسفة والبلاغيون القدامى في البحث في الأنواع البلاغية للصورة الفنية الممثلة بالتشبيه والاستعارة ومجازات القول الشعري.

وقد اســتطاع الشعراء العباسيون أن يوظفوا هذه الأنواع في تشكيلات صورهم الشــعرية، وأن يبدعوا من هذه الوسائل أنماط تشكيل مختلفة عن الأخرى ووظائف مختلفة تســعى إلى ادائها في الصورة، وهي بنى وتشــكيلات لغوية تحكمها أساليب

الانزياح والتوازي والتكرار والحذف... وغيرهـــا، وتنظمها أنماط إيقاعية خاصة. وحين يتمكن الشـــاعر من التنقل بين هذه البنى وخلق الغنـــى والإبداع من التنوّع يحافظ على شخصيته الواحدة المتفردة في طريقة العرض.

ويبرز التشـــكيل الإيقاعي عنصراً مـــن أهم عناصر البناء الشـــعري؛ لأنّ المادة الأولية للشعر – بوصفه فناً لغوياً – هي المفردات التي تتكون أساساً من مجموعة من الأصوات التي يتم اخضاعها عند تشـــكيلها فنياً لتنظيم خاص يمثل التأثير الجمالي للفن؛ هذا التنظيم هو التشـــكيل الإيقاعي الموســـيقي لتلك المفردات. وبالضرورة يخضع الشاعر في تأليف جمله بعامة الى قوانين هي قوانين التوافق الصوتي وتتمثل كما يقول حسني يوسف في إطارين أساسيين:

«1. التوافق الإيقاعي الذي يمثله الوزن 2. التوافق الصوتي الذي يتمثل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري، ويتمثل هذا التوافق في مظهرين:

أ. توافق صوتي يحاول خلاله الشـــاعر اختيار كلمات بعينها ليحدث بها جناســـاً صوتياً.

ب. توافق صرفي هو الذي يتحقق من خلال ما يسمى بالإيقاع الداخلي للكلمات الذي يتمثّل في توافق الوزن الصرفي للألفاظ في البيت» (يوسف، 1989: 11 – 12).

مـــن هنا يمكننا أن نطلق تســـمية الإيقاع على الوزن الذي يعطي الشـــعر حالته الموســـيقية المؤثرة في المتلقي، ولذلك يعتبر ركناً رئيســـياً في تشـــكيل البنية الصوتية للمشـــاهد الشـــعرية، ودونه يفقد النص هويته ويفقد حقيقته، حيث يعتبر جريانه في الكلام أصل النشأة في الشـــعر، (الطرابلسي، 1992: ينظر41). لكنّ النقاد ميّزوا بين الوزن العروضي والإيقاع تمييزاً يقوم على النغم وتقسيم الزمان بالحروف، فقال ابـــن فارس: «إنّ أهل العروض مجمعون أنّه لا فـــرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان

بالحروف المسموعة» (ابن فارس، 1963: 275).

وعليــه يكمن الإيقاع في الشــعر في العلاقة بين الأصــوات في الكلمة الواحدة والعلاقة بين أصــوات الكلمات والعبارات في البيت الشــعري الواحد وفي النص الشــعري برمته، وهنا تختلف موسيقى القصيدة عن الموســيقى البحتة، فموسيقى القصيدة أو الإيقاع فيها ينبع من علاقــات صوتية مرتبطة بمفردات النص ومعانيه بحيث ترسم لوحة كلامية مصورة لبعد فكري وناقلة لأحاسيس ومشاعر عبر لحن شعري ينسجم مع الأداء الوظيفي للغة الشعرية.

أمّا في فن الموسيقى، فيلمح الإيقاع في تتابع الأصوات مع بعضها مربوطة بزمن دقيق بينها لتكوين زمن عــام في النهاية، يؤدي وظيفته التأثيرية في المتلقي من خلال التأثير في حاسة السمع لديه ودغدغة أحاسيسه المختلفة.

لقد حاول بعض الباحثين تحديد الإيقاع من خلال الشــعر فجعلوه مدركاً كمياً على أســاس الانتظام، ومدركاً نوعياً على أساس الحركة والانسياب، فقيل في تحديد الشعر: «إنّ الشــعر هو كلام مُخيّل مُؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أي يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متســاوية هو أن يكــون كل قول منها مُؤلّف من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مســاوٍ لعدد زمان الآخر» (أرســطو، 1973: 161). ولذلك يمكن تحديــد الإيقاع بالإجمال بأنه يحدث بــ «تكرير دوري لعناصر متعددة في مواقعها المتشــابهة، لإحداث التساوي في اللا متســاوي والكشــف عن التماثل داخل المختلف، أو تكرير المتشــابه للكشف عن الخصيصة الخيالية لهذا المتشــابه، وإقرار الاختلاف ضمن الوحدة» (بنيس، 1989: 1/ 190). وعليه يكون لموســيقى الشعر أوزان «هي بحور الشعر، ولكل وزن منها إيقاعه الخاص الذي يتنوع ويتعدد ضمن البحر نفســه، كــما إنّ للإيقاع نغمه المميّز الذي تحدد أصوات الحــروف درجة نبرته، والإيقاع هو جــرس التفعيلة التي هي

مقياس الوزن وصورته ومحتوى نبرته» (عمران، 1999: 47).

ومـــن هنا يكون للإيقاع أثرٌ في التشـــكيل الفني للشـــعر والتكوين الأســـاسي للصورة، وفي نهاية الأمر ليـــس لإيقاع الكلام من وظيفة غير أن يرجّع صدى إيقاع الفكر، ويلبّس أداة التعبير الفني في الشعر – الكلمات – هالة فنية جديدة، لذلك رأى بعضهم أنّ الإيقاع يتمكن من الشـــاعر قبل تشـــكيله لعمله الشعري، حيث يسيطر إيقاع العمل الشـــعري عليه قبل الدخول في العملية الإبداعية «ويسيطر الشاعر على الكلمات ليشـــكّل بها هذا العمل... وهو يبدأ عمله عندما يهيمن عليه الإيقاع الموجّه الى التشكيل» (إسماعيل، 2004: 26).

وبما أنّ المنشأ الرئيس للإيقاع هو الموسيقى والأصوات يجب أن نشير إلى سيرورته داخل النص الشـــعري، والأثر الذي تتركه هذه الســـيرورة في بناء الصورة الشعرية من خلال ذلك، فبعد دراســـة الأصوات في النصوص الشعرية حُدّد الإيقاع على أنّه خطاب يكرّر جزئياً أو كلياً الصورة الصوتية ذاتها، فالأصوات في الشعر تنحو نحواً منتظماً مختلفاً عن الأصوات في غيره، ويكمن الخلاف بين الباحثين في أســـباب هذا الانتظام وكيفيته (البحراوي، 1988: ينظر50).

فالانتظام الإيقاعي في التشـــكيل الشـــعري هو الذي يفصح عن المعنى، وهو لا يتأتى من موســـيقى خارجية فقط إنّما من أخرى داخلية، تشـــتركان في أخذ دور في بناء المشـــاهد الشـــعرية، يقول أبو فراس الحمداني وقد حقق الإيقاع الفني خارجياً وداخلياً في مشـــهده الشـــعري، وجعلهما تحت تأثير الانفعال المتمركز حول معانيه النفسية العميقة:

مُصابي جليلٌ، والعزاءُ جميلٌ وظنّي بأنَّ اللهَ سوفَ يَدِيْلُ
جراحٌ، وأسرٌ، واشتياقٌ، وغُرْبَةٌ أُحَمَّلُ؟ إنَّي بعدها لمحمولُ

(أبو فراس: 218)

وقــد عُدّ الوزن مكوناً إيقاعياً خارجياً رئيســاً منذ القدم، وله خصائص إيقاعية تصاحــب إيقاع الكلام، وتحــدد مواقع خاصة بــه تتمثل في البحــور والقوافي في الإطار الخارجي، وفي الإطار الداخلي تتمثل في موســيقى الحشــو وأنماط تشكلها عبر التفعيلات والبنى البديعية والبنى النحوية، فالوزن الشــعري والقافية والألوان البديعية التي يبني الشــاعر من خلالها صوره، إضافة إلى طبيعة التراكيب وأسلوب صياغتها نحوياً ولغوياً، تجعل القصيدة ذات امكانية فنية عالية حين يتمكن الشــاعر من توظيفها توظيفاً عميقاً في الأبنية التشكيلية لنصه (آلوجي، 1989: ينظر 58).

من هنا ينقسم الإيقاع في الشعر على إيقاع وزني وإيقاع لغوي في وصل الأصوات وتوزيع الكلام وتشــكيل وحداته وارتباطه بالمستويات البنائية في القصيدة الشعرية الصرفي والنحوي والدلالي، حيث يدخل في نسيج كل منها ويؤثر فيها مجتمعة.

وبالنظر الى العصــور المختلفة نرى أنّ كل عصر منها قد تميّز بإيقاعه الخاص من خلال اســتعمال وســائل تعبيرية فنية خاصة بهن وهذا التميز ينبع من الوعي الفني في اختيار التشكيل الإيقاعي المناســب لأي فن من الفنون تشترك في ذلك القصيدة والبناء والتماثل والموسيقى.

والتشــكيل والإيقاع في هذه الحالة «يكتســبان ملامحهما من الإحساس بالزمن المتغير، ومن استبعاد أبعاد الواقع ومضامينه، فالشكل الجديد يتشكّل في ذروة تشكّل المعنى الجديد» (المقالح، 1985: 13).

وهذا ما شهده العصر العباسي تحديداً، حيث إنّ التجديد الشعري فيه كان طبيعياً بل ضرورياً فهو انعكاس الحياة الجديــدة، وهذا التجديد طال المفردات والتراكيب والصــور والأخيلة كما طال الأوزان والقــوافي، وقُدّمت موضوعات مختلفة في ظل ذلك، كما ظهر نزوع لدى الشــعراء نحو أوزان جديدة تمثّلت بالمزدوج والمخمسات والمسّمطات والرباعيات التي منها قول أبي نواس:

اسْـــقنيها يـــا نـــديمي بغَلَـس لا بضوء الصُّبحِ بلْ ضَوْءِ القَبَسْ

اسْـــقِنِيها مـــن قِيـــامي خَمْـسَةً، فـإذا دارَتْ فمـــن شاء حَـبسْ

(أبو نواس، 1998: 338)

والرباعيات تتكون كما نلاحظ من أربعة شـــطور تتفـــق أولها وثانيها ورابعها في قافية واحدة، أمّا الشطر الثالث فقد يتفق معها بالقافية وقد لا يتفق.

وعلى هذا فقد شـــهد العرب بواســـطة ايقاعات شـــعرهم انواعـــاً متعددة من التشـــكيلات الجديدة تحولت بالقصيدة الشـــعرية من الشـــكل المعهود في القصيدة الجاهلية الى الشـــكل الذي نراه في القصيدة المعاصرة، مروراً بحركات التجديد التي طالت الأبنية الداخلية فيها شكلاً ومضموناً لينبثق جمال ذلك ومواضع التعجب فيه عن عملية الائتلاف التي تحصل بين النظام اللغـــوي والنظام الإيقاعي في القصيدة الشعرية الجميلة.

وفي العصر العباسي، توثقت الصلة بين العروض العربي وفنيّ الموسيقى والغناء، واتسعت دائرة تطور الأشكال الشـــعرية، وبدأ الشعراء يجدّدون في التشكيل لديهم صورة ووزناً وأســـلوباً بلاغياً وتقانة بديعية لتجسيد العلاقة بين مؤلفي الشعر ومن يتغنون به، ولإيجاد حالة من التوافق والانسجام بين الفنين.

كما امتد هـــذا التأثير ليطال الحالة الانفعالية للشـــاعر حيث اســـتعمل عروضاً تتناســـب ايقاعياً مـــع حالته الانفعالية، فيكون المعوّل في إيجاد الموســـيقى المناســـبة للقصيدة وموضوعها ليس البحر الشـــعري، بل الكميات الإيقاعية في هذا البحر؛ أي فواصل الزمن التي تســـتغرقها بنى الإيقاع فيه، ولذلك أكثر الشعراء العباسيون الخمريون – على ســـبيل المثال – استخدام الإيقاعات الفنية التي تتناسب مع العشق واللهو والمجون التي صوروها في قصائدهم، وجعلوها مرتبطة بالغناء والموســـيقى

(التلاوي، 1998: 42)، من ذلك قول أبي نواس:

نبِّـــه نـديمَكَ قــد نَعَــس يــسقيكَ كَأسَــاً فـــي الغَلَسْ

صِـرْفَاً كَأنَّ شُـعَاعَها فــي كـــفَّ شاربِها قَـبَسْ

(أبو نواس، 1998: 347)

وذلك لارتباطها بهذه الحالات الشــعورية ولأثرهما في تشــكيل رؤى الشاعر وتحريك مخيلته لرسم صورة معبرة تؤثر في المتلقي بعدئذ.

من هنا نقول إنّ الإيقاع المتعلق بالموسيقى والأصوات يتميز عن الإيقاع المتعلق بالمفــردات التي تشــكّل المعاني، ولكل منهما أثره في تشــكيل الصورة فالموســيقى الخارجية هي التي تقوم على التشكيل والتنســيق الصوتي والمعنوي وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتي، أمّا الموســيقى الداخلية فإنها تقوم على التنســيق الصوتي والمعنوي في الوقــت ذاته بين المفردات التي تكون الأبنيــة الداخلية للصورة، فبنية الدلالة التي تشــكّل الشعر، أو يشكّلها الشــعر على السواء تفرض على الوزن نفسه نظاماً متميــزاً في علاقات التراكيب والدلالة، فالإيقــاع والتكرار، ونوع الحروف، والتمثيل، والتقســيم، والتصوير، والتقابل، والتوافق المعنوي... كله يأتي انعكاساً للتجربة وتمييزاً لها وتحديداً لمعانيها التي تمتلك ايقاعاتها الخاصة.

المبحث الثاني

أنماط التجديد الإيقاعي عند الشعراء العباسيين

للدخول في جزئيات الحديث عن التشــكيل الإيقاعي في الشــعر العباسي، فإنَّ البحث سيبتعد عن الشــكل التقليدي في دراسة البحور الشــعرية العربية المعروفة – وهــي عنصر هام يُبنى الشــعر العربي على هياكله – وتفاصيــل أوزانه وتفعيلاته وضروراته وعيوبه.

لكن البحث سيشـــير إلى أهم الأنماط التجديدية التي بُني الشـــكل الفني للشعر العباسي من خلالها، وأثّر في الموســـيقى الخارجية والداخلية لصورها ومشـــاهدها وتكوينها الفني والجمالي، مع الأخذ بالحســـبان أنَّ التجديد الذي نشـــير إليه قد طال المتحول الصوري فالدلالي، بينما ضلـــت التقانة العروضية، والقوافي الموحدة تقليداً مشتركاً – إلى حد ما – لمن سبقهم.

وســـتقتصر الدراسة على دراســـة الموســـيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية عنصرين رئيسيين فيها، وتشير الدراسة فيما يلي إلى أثر الموسيقى الداخلية في التشكيل الإيقاعي المتمثلة بالأنماط البديعية وأثرها في تكوين تلك الأبنية والصور.

أولاً - الوزن:

إنّ للإيقاع والموسيقى أثر في تكوين الشعر العربي القديم بصورة عامة، بيد إنّ لهما في الشعر العباسي أثرٌ خاص ينبع من خصوصية العصر نفسه، والشاعر حين ينطلق من مشروعه الفني يعلم بادئ ذي بدء أنّه ســـيتحدث في المدح، أو الرثاء، أو الهجاء، أو الخمرة، أو الحكمة، وأنّ عليه أن يســـتعمل لغة مألوفة لعصره بكلماتها وصورها وإشـــاراتها وصيغها الثابتة، لذلك لابد أن يختار العاملين الأساسين في تكوين صيغ اللغـــة الثابتة وهما: الـــوزن والقافية، ولهذا الاختيار علاقة بالـــضرورة ببناء الصور الشـــعرية فنياً من الداخل، وبين موضوعات تلك المشـــاهد بصورها المتعددة، فربما نجد تناســـباً بين البحر وطبيعة المعنى الذي تقدمه القصيدة كما رأى بعض الباحثين (هدارة، 1963: ينظر 538)، الأمر الذي يخلق تناغماً تعبيرياً في المشهد الشعري فلكل بحر صيغه العروضية، وهذا النســـيج العروضي هو ما يجعل البحر أكثر مناسبة من غيره للتعبير عن نوع خاص من الأفكار والأحاسيس.

ففي رأي بعض الباحثين إنّ البحر الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر مناســـبة للانفعالات الهادئة الممزوجة بعنصر التأمـــل، ويتلاءم الخفيف كذلك مع الحالات

النفسية والانفعالية التأملية، بينما يتلاءم الكامل مع الانفعالات القوية سواء أكانت ممزوجة بالفرح أم بالحزن، وحينما يتزايد نشـــاط الانفعال فإنّ الوافر قناة ملائمة له، مما يعني أنّ طبيعة محتوى الفكرة والانفعال تقتضيان وتبعثان على اختلافات الشكل كلها في المظهر الإيقاعي؛ لأنَّ البحر يوفر للمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالات.

إنّ كل هذا يعني تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان كما يشـــير عز الدين اســـماعيل (إسماعيل، 2004: ينظر 58)، وهي فكرة قديمة أشار إليها حازم القرطاجني عندما قـــال: «العروض الطويل تجد فيه أبداً بهاءً وقوةً، وتجد للبســـيط ســـباطة وحلاوة، وتجد للكامل جزالة وحســـن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وســـهولة، وللمديد رقّةً ولیناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانـــا أليق بالرثاء» (القرطاجني، 1986: 269)، لكننا نجد بعض الشعراء العباسيين قد خالفوا هذا حين استخدموا بحوراً لا تتناسب مع تلك الأفكار، فالمتنبي عندما يقول في البحر الطويل:

وقفتَ وما في الموتِ شكُ لواقفٍ كأنّكَ في جَفْنِ الرّدَى وهُوَ نائِمُ

تَمُرُّ بِـكَ الأبْطَالُ كَلْمَى هَزِيْمَـةً ووَجْهُكَ وَضَّـاحٌ وَثَغْـرُكَ بَاسِـمُ

(المتنبي: 3/ 386)

أو عندما يقول:

وما الخَوْفُ إلاَّ مـــا تَخَوَّفَه الفَتَى ولا الأمْنُ إلاَّ مـا رآهُ الفَتَى أمِنَا

(المتنبي: 4/ 169)

فهـــو بعيد كل البعد عن الانفعـــالات الهادئة لأنّها انفعـــالات محتدمة عبّر عنها الشـــاعر بألفاظ جزلة قوية، وأنتج تغيّراً واضحاً في الطابـــع النفسي للبحر الطويل اختلف عمّا تحدّث عنه النقاد. كذلك ما نجده في قول أبي نواس في المديد:

يا كثيــرَ النّــوْحِ فـي الــدَّمَنِ لا عَلَيْهَــا بَــلْ عَلــى الــسَّكَنِ
سُـنَّةُ العُــشّاقِ واحِـدَةٌ فـــإذا حَبَبْتَ فَاسْتَكِنِ

(أبو نواس، 1998: 58)

وقول الشريف الرضي في مجزوء الرمل:

اشْـــــتَرِ العِـــــزَّ بمـــــا بِيْـــ ـــعَ فَمَـــا العِـــزُّ بِغَـــــالِ
لَـــــيْسَ بـــــالمُغبُونِ حَظَـــاً مَـــنْ شَـــرَى عِـــزّاً بِمَـــالِ

(الشريف الرضي، 1999: 208)

فكلاهما لم يســتخدما المديــد أو الرمل في الرثاء إنّــما في موضوعات مختلفة كلياً عن ذلك، وأبدعا في التعبير عن أفكارهما في صور شــعرية ومشــاهد متكاملة جميلة الإيقاعات.

لذا لا نستطيع أن ندعم حكم الباحثين باعتبار الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، والرمل يناسب موضوعة الرثاء أكثر من غيره... إنّما تتجلى براعة هؤلاء الشعراء في قدرتهم على تطويع البحر بإيقاعاته لما يتلاءم مع أفكارهم وموضوعاتهم ومفرداتهم وتصوراتهم، فالوزن الذي ينســج عليه بحر من البحور الشعرية هو إعادة نمط من التفعيلات مرات محددة في البيت الواحد، وهو عبارة عن إيقاع يؤلف عنصراً عميقاً من صيغة الشعر التي يحصل بها التأثير، وهو ما يحدث في فن الموسيقى أيضاً.

ونعتقد أنّ اختيار البحور عند الشعراء العباسيين لم يأت من قبيل المصادفة بل من خلال الأثر الذي يتركه البحر في التنظيم الصوتي – الدلالي، مع أنّ بعض الدراسات أكدت أنّ الشــعراء المتقدمــين في العصر العباسي نظموا أكثر أشــعارهم من خلال البحــور ذات التفعيلات الطويلة (الطويل والبســيط والكامل والوافر) كما جرت العادة عند من ســبقهم من الشعراء بوصفها البحور التي توّفر للبيت الشعري طولاً

أكثر وفضاءً أوسع فيتسنى للشاعر مجالاً أكبر للتعبير عمّا يجول في نفسه، ثم يأتي بعد ذلك في الاختيار (الخفيف والسريع والمديد...) لأنّها أقل نفسا وطولاً من سابقتها.

بيد أنَّ كثيراً من الشعراء العباسيين لم يلتزموا بذلك لأنّ انتشار الغنائية في عصرهم أدى إلى تقدم البحر الخفيف، وهو من أهم البحور الغنائية ليحتل موقعاً متقدماً عند البحتري بينما سيطر الكامل على ضروب التعبير المختلفة عند أبي تمام، مما يعني أنّ الطويل الذي سيطر على نتاج الشعر الجاهلي تراجع أمام غيره من البحور في العصر العباسي الذي شهد تقدما للبحور الغنائية كالخفيف والسريع، ولا يمكننا أن نغفل ظهور بحرين جديدين لم يعثر على قصائد منظومة فيهما في الشعر القديم، وقد أشار اليهما الخليل بن أحمد، وبعض الشعراء العباسيين نظموا فيهما، هما المضارع والمقتضب (التبريزي، 1970، ينظر 163 – 169)، فمن المقتضب قول أبي نواس:

حاملُ الهَوى تَعِبُ يستَخِفُّهُ الطَّرَبُ

(أبو نواس، 199)

كما كان بحر الرجز من أكثر البحور استعمالاً في الشعر العباسي، فهو من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب «مستفعلن» من غير أن يشعر قائله بأي تكلف أو صعوبة.

وهو بحر غير معقّد قلّما يقع فيه الانكسار لأنّه يحتوي الانفعالات النفسية وحركاتها المصاحبة، وتهيمن عليه فيما يشبه الضوابط الإيقاعية التي تحول دون النشاز أو الخروج النغمي، وانطلاقاً منه استطاع هؤلاء الشعراء التغيير في التشكيل الفني العروضي لأشعارهم لتظهر في تحرير البيت نفسه وفي قوافيه أيضاً، من ذلك قول ابن المعتز في الرجز مزدوج القافية:

إذا وَشَى بالّليل صُبْحٌ فافْتَضَحْ وَذَكَرَ الطّائِرُ شَجْوَاً فَصَدَحْ

والنَّجْمُ فـي حَــوْضِ الغُــروبِ واردُ والفَجْرُ فـي إثْــرِ الظَّـلامِ طَـارِدُ

(ابن المعتز، 1945: 1/ 427)

إنّه بحر يســهل النظم عليه، وهذه الســهولة جعلت القصائد المنظومة عليه تمتد طولاً من خلاله، كما تمنحه غنائية جميلة من خلال نَفَسِهِ المُمتد طولاً وتنوعاً في القوافي.

ومثل ذلك ما قاله أبو العتاهية في قصيدته المشهورة «ذات الأمثال» ومنها:

حَــسْبُكَ مِمَـا تَبْتَغِيــهِ الْقــوْتُ مَــا أكْثَــرَ القُــوتَ لِمَــنْ يَمُــوتُ

إنْ كَــان لا يُغْنِيــكَ مـا يَكْفِيْكَــا فَكُــلُّ مـا فــي الأرْضِ لا يُغْنِيْكَــا

(أبو العتاهية، 1965: 445)

ينظم الشاعر على بحر الرجز في هذه القصيدة مستخدماً أبياتاً مزدوجة القافية كما فعل ابن المعتز، ولكنه اســتطاع أن يخرج منها شكلاً جديداً آخر من تحرير البيت في تشكيل ثلاثي الأشطر بتفعيلات الرجز ذاتها، وبالقوافي الموحدة لكل ثلاثية المختلفة مع غيرها، يقول:

عَلِمْــتَ يا مُجاشِـعُ بــنْ مَــسْعَدَة أنَّ الــشَّبابَ والفَــرَاغَ والجِــدَهْ

مَفْسَدَةٌ للمَرءِ أيُّ مَفْسَدَهْ

لَيْسَ على ذِيْ النُّصْحِ إلاَّ الجَهْـدُ الشَّيْبُ زَرْعٌ حَـانَ منهُ الحَـصْدُ

الغَدْرُ نَحْسٌ والوَفَاءُ سَعْدُ

(أبو العتاهية، 1965: 448)

فالشــاعر العباسي يســتفيد من هذه التقانات في تطويع البحر الشعري بأوزانه حســب رغبته في تشكيل رؤية فنية تتناســب مع مقتضيات عصره الأسلوبية، وقد أضاف إلى ذلك قدرته على اســتخدام بعض الصيغ الأســلوبية بشكل متكرر دون

الإســاءة إلى بنية مشــهده الشــعري، حيث تتخذ هذه الصيغ البنــاء النحوي ذاته والشكل الإيقاعي الوزني نفســه لدرجة تصل به حداً يستنفذ فيه التقانة وحدودها الفنية في بنائه كقول ابن الرومي في رثاء أمه:

أفيضَا دَمَــاً إنَّ الرَزَايــا لهـا قِـيَمْ فليسَ كَثِيْـرَاً أنْ تَجُـودَ لهـا بِــدَمْ

(ابن الرومي، 1993: 6/ 3299)

حيث يبدأ بصيغة أسلوبية نغمية تهزُّ الوجدان هي: كَمْ، فيقول:

ألا كَــمْ أذَلَّ الدَّهـرُ مـــن متعَــزِّزٍ وكَـمْ زَمَّ مـــن أنْفٍ حَمِيٍّ وكَـمْ خَطَم
وكَمْ ســاور العُقْبانَ في الَّلــومِ صِرْفُه وكَمْ غــاوَصَ الحِتــانَ في زَاخرِ الحُوَم
وكَمْ ظلــمَ الظَّلمانَ حــقَّ صِحَاحِهَا ومِـثلُ خَصَيْـمِ الدَّهـرِ أذْعَــنَ وأظْلَــم
وكَــمْ غُلبـتْ غُلْبَ القيـــولِ هَناتُه ولم تُقْتَبَــسْ مــن قبــلِ ذاكَ ولم تُرَمْ

(ابن الرومي، 1993: 6/ 2303)

تتكرر هذه الصيغة الأســلوبية «استخدام كم الخبرية التكثيرية» في هذه الأبيات وما يليها حتى نحــصي تكرار «كم» عشرين مرة في متواليــات من الجمل لها فاعل واحد هــو الدهر الذي يرد في البيت الأول من هذا المشــهد، وهذا البناء التكراري بمثل هذا الإيقاع يضمن للمشــهد تماسكاً قوياً يشــدّ تفاصيله وأجزاء عناصره إلى بعضها، ويفرض شــكلاً محدداً من المفردات التي لابــد أن تخدم الوزن وتحافظ على إيقاعاته، وهذا يحتاج إلى براعة ومهارة من الشاعر كي يتخطّاه في بناء نصه الشعري.

لقد استطاع الشــعراء العباسيون أن يشــكلوا أنماطاً صورية جديدة بإيقاعات جذابة في تشــكيلاتهم الفنية الشعرية اســتناداً إلى البحور الشعرية العربية المعروفة، واعتماداً على مجموعة من الحروف المختلفة صوتياً وذلك من خلال تطبيق «مجموعة

من أنظمة التشـــابه الصوتي على خط من التحالف الدلالي» (إسماعيل، 2004: 12). لخلق قدر كبير من التجانس الصوتي في المشـــهد الواحد أو النص كله بفعل ادراكهم للقيمة التعبيرية التي تنشـــأ من بعض أشكال هذا التجانس، وتحقق ظاهرة جمالية في الشعر تخص عصرهم، وتعبّر فنياً عن انفعالاتهم الداخلية.

ثانياً - القافية:

لقد حرص الشـــاعر العباسي على اســـتخدام تقاناته اللغوية، والبحث الجاد عن العلامات اللســـانية ذات الاقترانات الصوتية التي تحقق إيقاعاً متناســـباً في تشكيل مشـــاهده ونصوصه الشـــعرية، فنوّع في القـــوافي من قصيدة إلى أخـــرى، وأخرج أبنية تســـتلزم وجود قـــوافٍ عدة، كما في الأراجيز، فتمكن مـــن التجديد في الهياكل والمضمونات، على حد ســـواء، حيـــث خلخل الشروط الأساســـية لبناء القصيدة، وأحلّ محلها نظماً جديدة متأثرة بحالة الوجود والإيديولوجية واللغة التي تتناســـب مـــع معطيات العصر وثقافته، والتي فرضت أنماطاً شـــعرية أتاحت له التخلص من قيد الأغـــراض، وأصبحت الكلمة الأخيرة في البيت الشـــعري لها أثرها الفعّال في ذلك وقد سيطرت على هيكل البيت التركيبي – على حد تعبير ياكبسون – (الزيدي، 1984، ينظر65).

لقد كانت القافية في الشـــعر العربي القديم موّحدة فرديـــة أو ثنائية المقطع، وقد حاول بعض الدارســـين المحدثين (هدارة، 1963: ينظر542 – 550) أن يشـــيروا إلى التجديد الذي طرأ على البنية في التشكيل الشعري من خلالها، ويقدموا الأطر الهامة التي تصوّرها شـــعراء القرن الثـــاني الهجري حول القافيـــة، ومحاولاتهم الانفلات من هذا القيد، فأسّســـوا لظهور أبنية شـــعرية جديدة غيّرت في عمود الشعر العربي، وقدّمت أنماطاً جديدة في القصيدة: كالمزدوج والرباعيات والمخمّس والمشـــطّر التي كانت بداية أنماط شعرية تطورت في الأندلس.

لكنّ هذا التجديد واجه حالة من الرفض والتنديد بالتخلي عن معايير الشعرية المعروفة في النقد القديم في الوقت الذي ضاعف فيه بعض الشعراء العباسيين جهودهم التقانية للالتزام بالقافية، وجعلها ركيزة من ركائز فنّهم، فكانت عند أبي تمام – مثلاً – شكلاً تعزيزياً للبنيات الصوتية، وتتويجاً لنظام صوتي لا يمكن أن يظهر دونها. وقد أثّرت القافية في أبنية الأشعار العباسية على مستوى الحرف الواحد وعلى مستوى الكلمة من خلال تشكيل أنساق تخلق فضاءات شعرية مناسبة لدعم الوظيفتين الأساسيتين للقافية: الإيقاعية والدلالية وكانت أبرز أنماط هذه الأبنية تتمثل في:

1 – التصريع:

هو نمط بنائي إيقاعي يتمّ فيه بناء الجملة الشعرية على مستوى الحرف الواحد وهو تماثل العروض والضرب وزناً وتقفيةً في البيت الشعري، أي جعل البيت مقسوماً على نصفين يكون آخر النصف الأول كآخر النصف الثاني. كقول المتنبي:

تَزُورُ دياراً ما نُحِبُّ لها مَغْنَى ونسألُ فيها غَيْرَ ساكِنِه الإذْنَا

(المتنبي: 4/ 299)

لقد طابقت آخر كلمة في المصراع الأول آخر كلمة في المصراع الثاني ببنيتها الوزنية والصرفية، واكتمل هذا التطابق بحرف النون المطلق المشبع، حيث منح هذا التشكيل قيمة إيقاعية تتواءم مع الحس السمعي الذي يكتسب القيمة من خلال الإيقاعات المنتظمة في الحياة، ويؤثر في المتلقي وانفتاح الدلالات عنده بعدئذ. وكقول البحتري في مقدمة قصيدته أيضاً:

فِيْمَ ابتدارُكُما المَلامَ وُلُوعَا أبْكَيْتَ إلاّ دِمْنَةً وَرُبُوعَا

(البحتري: 2/ 1253)

فقد وقع التصريع بين لفظي «ولوعا – ربوعا» على مستوى الحرف أيضاً، حيث يوفر هذا النمط نفساً نغمياً إيقاعياً جذاباً للمشهد الشعري الذي كثيراً ما كان يأتي في أول القصيدة، بل إنّ

النقد القديم عرّف التصريع على أنّه لا يأتي إلاّ في «البيت الأول من القصيدة» (ابن جعفر، 1978: 86) كما نلاحظ عند كثير من الشعراء.

إلاّ أنّنا نستطيع العثور عليه في داخل القصيدة بمشهد شعري خاص ومؤثر يحرّك الفاعلية الدلالية للنص، كما عند المتنبي حين يقول:

عَلِيْلُ الجِسْمِ مُمْتَنِعُ القِيامِ شَدِيْدُ السُّكْرِ من غَيْرِ المُدامِ

(المتنبي: 4/ 276)

وحين يقول:

ولِمَنْ يُهِيْنُ المَالَ وهو مُكَرَّمُ ولِمَنْ يَجرُّ الجَيْشَ وهو عَرَمْرَمُ

(المتنبي: 4/ 260)

فقد ورد التصريع في أبيات داخل القصيدة وليس في أولها ما بين المفردات الآتية: (القيام – المدام) و (مكرّم – عرمرم).

ومع أنّ هذا النمط يكثر في أوائل القصائد وله قيمة تأثيرية وانفعالية عالية إذ فيه طلاوة وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، إلاّ أنّ وجوده في داخل القصيدة له وظيفته التأثيرية أيضاً حين يقوم بتحقيق أمرين:

الأول: الإيقاع، فالتصريع في البيت يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة تنذر بضرورة التوافق الصوتي على مستوى البيت الواحد وعلى مستوى القصيدة كاملة.

والثاني: الدلالة، حيث يتمّ من خلاله الربط بين مستويات الحقول الدلالية التي

يقدمها النص الشعري فيشـــعر بالوحدة والتناغم والانسجام بين عناصره، ويحرّك النفس لتبقى على تواصل معه.

ومع أنّ التصريع ليس شرطاً لازماً في الشـــعر العربي القديـــم، إلاّ أنّ كثيرًا من الشعراء سعوا إليه وطلبوه، وخصوصاً في مقدمات قصائدهم.

2 – التسجيع:

في هذه التقانة الإيقاعية تلعب المواقع الإيقاعية دوراً كبيراً في إنتاج الإيقاع اللازم للمشهد الشـــعري، ويكون ذلك اتفاقاً مع القافية النهائية للبيت، وتحتاج إلى تقطيع زمني متناسب مع الانسياب الحركي الإيقاعي للجمل الشعرية داخل البيت الواحد، ويكون روي كل مقطعية مماثلاً لروي القافية داعماً لنغمتها الأصلية، كقول أبي تمام:

نجُـــومٌ طوالـــعٌ جبـــالٌ فـــوارعٌ غُيُـــوثٌ هَوَامِـــعٌ سُـــيُولٌ دَوَافِـــعٌ

(أبو تمام، 1997: 2/ 284)

-ع ع ع ع

حيث قُسِّـــمَ البيت إلى أربع مجموعات تركيبية مســـجّعة بحرف العين الذي هو حرف الروي نفســـه، وهذا يحقق للبيت تماسكاً أفقياً داخلياً، ويجعله ينساب بحركة إيقاعية متوازنة في مقابل التماســـك الخارجي الذي تُؤمنه القافية الأصلية للبيت ذاته وللقصيدة ككل.

ومثل ذلك قول أبي تمام أيضاً:

ومِنْ فاحِمٍ جَـعْدٍ، ومِـنْ كَفَـــلٍ نَهْـدٍ وَمِنْ قَمرٍ سَعْدٍ، ومِنْ نائِـلٍ ثَمْـدِ

(أبو تمام، 1997: 2/ 326)

د د د د

حيث يتّبع التقسيم التســـجيعي الرباعي ذاته، ويجعل المشهد يتجزأ إلى عدد من

المجموعات التركيبية بقدر ما هنالك من قوافٍ داخلية، وبقدر ما تكون هذه القوافي الداخلية كثيرة العدد بقدر ما تكون المجموعات التركيبة الناتجة عنها محدودة الدلالة فهي لا تحتــوي إلاّ على وحدة دلالية صغرى، وتنضم في هــذه الأبيات كل كلمة/ قافيــة من الكلمات/ القــوافي إلى كلمة أخرى تكون ضرورية لهــا التعبير عن فكرة مفهومة، فهناك صفة تحدد اســماً (000 سيول دوافع، نجوم هوامع/ ومن كفل نهد، ومن نائل ثمد 000) وكلها تســهم في نقل حركة متواصلة في الإيقاع نتيجة لتعاقبها وتقارب وحداتها الصوتية وتماثلها ودمجها في تركيب واحد ليخلق صورة فنية جميلة تجعل المتلقي وكأنّه يقف أمام لوحة زخرفية فنية لها مقاييس متناســبة ومتساوية من خلال الإيقاع المتناسب لوحداتها.

3 – رد العجز على الصدر:

يُبنى البيت الشــعري من خلال هذه التقانة التي توّفر إيقاعاً متناغماً مع القافية، وانســجاماً في البيت الواحد على آلية تربط أول البيت بالقافية أو القافية بأول البيت فيتحقق الانسجام والوحدة بين الشطرين صوتياً ودلالياً، وهو يتم بأشكال متعددة على مستوى الكلمة لا الحرف الواحد، بحيث تكون إحدى «الكلمتين المتكررتين أو المتجانســتين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت، والأخرى قبلها في أحد المواقع الخمسة في البيت، وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه» (السكاكي، 2000: 541).

وهنا تأتي الإيقاعية من بناء جمل شــعرية بمــواد تتآلف مع مفردة القافية انطلاقاً من مواقع محددة في البيت الشعري بل من المجموعات التركيبية التي تبنيه، من ذلك قول البحتري:

فَدَتْكَ أكُـفُ قـومٍ مــا اســتطاعوا مَــساعيْكَ التـي لا تُــسْتَطاعُ

(البحتري: 2/ 1246)

تكررت كلمة القافية في آخر المصراع الأول فأنتج تجاوباً إيقاعياً بين آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني، وهو ما سُمّي بالنقد القديم (تصدير التقفية)، كما يوفر هذا النمط شكلاً بديعياً له تبريره الدلالي (استطاعوا – تستطاع)، ويؤثر في المتلقي حين يأذن له بتوقع القافية التي سيعتمدها الشاعر ربما دون قصد.

كذلك نجد للبحتري في تصدير الحشو قوله:

أمِنَّا أن تَصَرَّعَ عَنْ سَمَاحٍ وللآمالِ في يَدِكَ اصْطِرَاعُ

(البحتري: 2/ 1246)

ومنه قول المتنبي:

عَلَيْكَ هَزْمُهُمُ في كُلِّ مُعْتَرَكٍ وما عَلَيْكَ بِهِمْ عارٌ إذا انْهَزَمُوا

(المتنبي: 4/ 82)

فقد تجاوب فيه وسط الشطر الأول (هزمهم) مع آخر الشطر الثاني (انهزموا) وهي كلمة القافية – كما نرى –.

أمّا الشكل الثالث فنجده في قول المتنبي:

وَتَعْظُمُ في عَيْنِ الصَّغِيْرِ صِغَارُها وتَصْغُرُ في عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

(المتنبي: 4/ 94)

وهو الشكل الذي نجده في تصدير الطرفين حيث يتجاوب صدر الشطر الأول مع آخر الشطر الثاني من خلال كلمتي (تعظم – العظائم) محققاً عودة الثاني إلى الأول بما يشبه الدائرة النغمية، كما يتحقق في البيت ذاته شكل آخر من هذه التجاوبات من خلال حشو الشطر الثاني وآخره، وذلك في كلمتي (العظيم – العظائم).

أما الشكل الأخير من ذلك نجده في قول المتنبي:

نَــدِي الخُزَامَــى ذَفِــرِ القَرَنْفُــلِ مُحَلَّــلٍ مِلْــوَحْشِ لَــمْ يُحَلَّــلِ

(المتنبي: 3/ 317)

يظهر التجاوب بين صدر المصراع الثاني وعجزه (محلّل – يُحلَّل).

من هنا نقول: هل أصبح الشــاعر العباسي ينظم بيته وفق القافية التي يفكر فيها وبالتالي يحدد المفردات الكلمات/ القوافي المتاحة له لتأليفها مع المعاني ليضمن إمكانية الاختيار وتغيير هذا الاختيار إذا لم يصــح، وكأنّ القافية على هذا النحو باتت عنده هي الأساس الذي يبني بيته ومشاهده الشعرية عليه، أم إنّ ذلك كله محض مصادفة يوجهها الإحساس الداخلي ليس إلاّ000؟

هنا يكمن التقارب بين التشكيل الموسيقي الإيقاعي للبيت الشعري وبين الفن، فمن خلال هذه التقانات نجد أنفســنا أمام مزيج من العناصر المتقاربة التي تشكّل البناء الشعري بمجموعاته التركيبية المختلفة، وتأتي القافية فيه لتكسر متوالية مؤلفة من مجموعة تتكرّر بلطف، وتتوزع على الأطراف المختلفة للمتوالية بشكل متوازن، كاللوحات التصويرية التي تمتد في إيقاع متناغم منسجم العناصر.

وكما نلاحظ، تتعدد وظائف القافية في النص الشــعري وتصبح نظاماً إشــارياً خاصاً، له وظيفته الرئيسة في بناء المشهد الشعري من خلال الشكل الذي تتخذه داخل النص، فتقوم بوظيفة إيقاعية محققة ترابطاً نغمياً بين الأبيات من جهة، وتتجاوز ذلك إلى وظيفة بنائية حين تشــد هذه الأبيات بعضها إلى بعض مكوّنة نصاً يتسم بالوحدة والانســجام من جهة أخــرى، متضامنة مع الوزن الإيقاعي للنص الشــعري ومع بنى أخرى تبني الهيكل الخارجي والداخلي للنص الشــعري، وتؤثر بالضرورة على هيكله الدلالي كي يوصل رسالته الخاصة، فالأوزان الإيقاعية والصرفية والعلاقات التركيبية، والوظائف الأســلوبية للمكونات يحمل كل منها جزءاً من الرسالة التي هي جوهر القصيدة وتضمن شعرية مدلولاتها، وتحقق وظيفتها التأثيرية والانفعالية

إلى جانب وظيفتها الفنية والجمالية وتكشف عن الأنظمة التجديدية للصورة الشعرية عند الشعراء العباسيين.

الخاتمة

توصل البحث في ختامه إلى نتائج تتعلق بجماليات التشكيل الإيقاعي عند الشعراء العباسيين في منطلقاته النظرية أو الدراسات التطبيقية التي ارتبطت بها، وكانت أبرز تلك النتائج:

- إنّ مصطلح (التشكيل) هو الأكثر ملاءمة لمقصد البحث، لأنّه ينبع من فن التصوير، ويصلح لفن الشعر.
- التحولات التي طرأت على الصورة الشعرية في الشعر العباسي انتجت صورة جديدة، تحولت نحو العمق الذي انتظم العوالم الذاتية والموضوعية للشعراء العباسيين، وأثرت في أساليب تشكيلاتهم الشعرية، حيث أضافوا للتشكيل الإيقاعي في القصيدة الشعرية طاقات جديدة مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبرة عن التفاصيل الجزئية لعقلية تركيبية مزودة بأبعاد الحضارة العباسية.
- اللغة الشعرية هي أهم عناصر المادة التي تدخل في تكوين الصورة في الفن الشعري، وهي التي تؤدي الوظائف الانفعالية والتأثيرية والجمالية للوحة الشعرية، وتمنحها قيمتها، وقد وظّفها الشعراء العباسيون في صورهم أفضل توظيف.
- يخضع تشكيل المشاهد الشعرية لعنصري الزمان والمكان، وقد منحا الشاعر العباسي قدراً من الحرية في التصرف في الهياكل البنائية الشعرية لصوره والمعاني الصادرة عنها من خلال رؤيته الخاصة لديهما.

- اختار الشاعر العباسي التصرف في أبنية بنيته اللغوية، فحقق التوازن بين أطراف صورته بما يتواءم مع دواعي الإيقاع الشعري لديه من أجل التوسعة في الجملة الشعرية، والاستجابة إلى أولوية التوضيح والعناية بالشكل الفني، ومراعاة جمالية القول وهي قيمة تمثّل مبرّر للاختراقات اللغوية، والخروج عن الشكل التقليدي الموروث لتلك الصورة.
- حقق الشاعر العباسي المجدد الشعرية في صورته، ومنحها جمالية خاصة من خلال عنايته بالمستويات المتعددة لتشكيلاته الفنية على صعيد التركيب والصورة والإيقاع والدلالة.

المصادر والمراجع

- آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.
- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.
- ابن الرومي، علي: الديوان، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1993.
- ابن فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران للطباعة، بيروت، 1963.
- ابن المعتز، عبد الله: البديع، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1945.
- أبو تمام: الديوان، تقديم وشرح: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
- أبو العتاهية: الديوان، تحقيق: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1965.
- أبو فراس، الحمداني: الديوان، رواية: ابن خالويه، تحقيق: محمد التونجي، المستشارية الثقافية الإيرانية، 1987.
- أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1998.
- أرسو، طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
- إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، وزارة الثقافة، دمشق، 2004.
- البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، د.ت.
- البحراوي، سيد: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر، بيروت، ط1، 1988.
- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- التبريزي، الخطيب: الوافي في العروض والقوافي، تحقيق: عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المطبعة العربية، حلب، ط1، 1970.
- التلاوي، محمد نجيب، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1984.
- السكاكي، ابن يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

- الشريف الرضي: الديــوان، تقديم: محمود مصطفى حــلاوي، دار الرقم، بيروت، ط1، 1999.
- الطرابلسي، محمد الهادي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر - مفاتيح، 1992.
- عمران، عبد اللطيف: شعر أبي فراس الحمداني (دلالاته وخصائصه الفنية)، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1999.
- القرطاجنــي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدبــاء، تحقيق: محمد الحبي ابن الخوجة، دار المغرب العربي، بيروت، ط3، 1986.
- المتنبي: الديوان، شرح: ابو البقاء العكبري، ضبط مصطفى الســقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
- مصطفى، عادل: دلالة الشكل، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2001.
- المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤية والتشكيل، دار طلاس، دمشق، ط2، 1985.
- هدارة، مصطفى: اتجاهات الشــعر العربي في القرن الثاني الهجــري، دار المعارف، مصر، 1963.
- يوسف، حسني: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.