

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية محكمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/١٦/٢٠١٦م
صص ٢٧ - ٤٨

علم المعاني وإيقاع الشعر: جميل وعمر والقيسان نموذجاً

الدكتور أحمد دواليبي*

محمد جميل قزو**

الملخص:

يصبو الشاعر إلى مخاطبة الشعور الداخلي للمتلقى، وتحقيق أعلى مستوى من الإعجاب في نفسه، ولا يتوانى في استغلال طاقات علم المعاني الموسيقية للتعبير عن المعاني المختلفة؛ فيذكر ما كان معروفاً، أو يضمّر ما كان مجهولاً لإثارة انتباه المتلقي و تساؤلاته، وقد يقدم، ويؤخر، ويعرف، وينكر، طلباً للإيقاع الداخلي للقصيدة، ويتقافز بإيقاعه سريعاً، أو يتهدى به بطيئاً؛ فيصل، ويفصل، ولا يغفل لحظة عن الخبر والإنشاء، وما فيهما من طاقة تعبيرية، أو ما يصاحبهما من ارتفاع في حدة الإيقاع وانخفاضه. وقد رصد بحثنا أثر علم المعاني في إيقاع شعر الغزل الأموي، وما يصاحبه من قيم تعبيرية يقصدها هذا الشاعر أو ذلك، مهتدياً إلى ذلك بأمثلة من شعر جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة والقيسين: قيس بن ذريح وقيس بن الملوّح، ومتخذاً منهم نماذج للدراسة.

ويقف البحث عند بعض الأساليب التي لجأ إليها هؤلاء الشعراء، ومنها: الحذف والذكر، كحذف حرف أو أكثر لفظاً، وحذف حرف لفظاً وكتابة، وحذف كلمة. وكذلك التعريف والتكثير، والخبر والإنشاء، وما فيه من إيقاع صاعد، وإيقاع هابط، وإيقاع نبري. ثم التقديم والتأخير وما في معانيه من التخصيص، وبيان الحال وإظهار الإنكار، ومفاجأة المتلقي. ثم الوصل والفصل.

الكلمات المفتاحية: الحذف والذكر، التكثير والتعريف، التقديم والتأخير، الوصل والفصل.

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة حلب، حلب، سورية (الكاتب المسؤول).

** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، بجامعة حلب، حلب، سورية.

المقدمة

اشتهر شعراء الغزل الأمويّ بجودة أشعارهم ورقّتها؛ لمقدرتهم الفنّية وبراعتهم الموسيقية. فقد أدركوا جيّداً أنّ للتراكيب في النّصّ الأدبيّ معانيّ مختلفة، وإذا خالف بها المبدع ما كانت عليه أظهرت جماليّة خاصّة؛ لذا فقد تصوّفوا بها، وسعّوا إلى توظيفها في أشعارهم توظيفاً معنوياً وموسيقياً؛ فحذفوا منها ما حقّه الذّكر، واستغلّوا طاقات اللّغة الكامنة في التّعريف والتّنكير، أو التّقديم والتّأخير؛ للتّحسين اللّفظي، والتّزيين الإيقاعي، إضافة إلى إبراز المعاني، كما نوعوا في تراكيبهم، فجاءوا بالخبر والإنشاء؛ لمناسبة الحالة النّفسيّة للذّات المبدعة.

الحذف والذّكر

من يستقص أحوال البشر يجد أنّ نفوسهم تشعر بالأُنس والمحبة في حذف بعض الكلام وذّكر بعضه الآخر، فربّ تعريض أفسح من تصريح، والحذف «بابٌ دقيق المسلك، لطيف المآخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفسح من الذّكر، والصمت أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبُن»^(١). وقد ثبت أنّ العرب تميل إلى الأصوات المتناسبة في أحاديثها، ويفعلون ذلك «لتحقيق عامل الاقتصاد في الجهد العضلي، فمتى تواءمت الأصوات المتجاورة مخرّجاً وصفة، وسهل نطقها، تحققت لها السّلاسة والانسجام»^(٢)، ولهم في ذلك طرق شتى.

أ) حذف حرفٍ أو أكثر لفظاً: كثيرة هي الكلمات التي حذف العرب منها حرفاً منعاً من النّقاء ساكنين، وقد يحذفون أكثر من حرف؛ كما في قول قيس بن ذريح:

وقالوا: اسلُ عن لبني فقد كنت قبلها
بجحر فلا تندم عليها وطلّقت^(٣)

فقد ساعد حذف الألف الفارقة، وهمزة الوصل، في قوله: (قالوا: اسلُ) - وإن كان هذا الحذف أصلاً لقاعدة نحوية صوتية - على تسهيل الإيقاع الموسيقيّ في الشّطر الأوّل وجعله يتقافز سريّاً إلى الأمام، خلافاً لما بعد ذلك، فقد تباطأت نغمته الموسيقية لوفرة حروف المدّ فيها. ويُحيل للقارئ أنّه

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٦.

(٢) علي عبد الله علي القرني، أثر الحركات في اللّغة العربيّة، ص ٥٥.

(٣) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٨٣.

يقف على تنوين (بخير)، فإذا وصل إلى كلمة (طلّق)، وميّزها من سواها، وجد فيها شدةً وقوةً وبطناً إيقاعياً يدلُّ على ما تحمله هذه الكلمة من قسوة القرار، وصعوبة الحال.

(ب) حذف حرف لفظاً وكتابة: قد يحذف العرب حرفاً من أول المضارع، وهم يفعلون ذلك اختياراً للأخف على ألسنتهم، والأوفى لميزان صرفهم، والأنسب للظرف والحالة النفسية للناطق^(١)، كـ(تُكْرِم) و(تُعْطِي) و(تُجَبِّر)، وغير ذلك.

ولأنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، فقد أخذ يحذف كلما اقتضت الضرورة لتستقيم مع الوزن العروضي؛ كما في قول جميل بثينة:

أريد صلاحها وتريد قتلي فشتى بين قتلي والصلاح^(٢)

فالأصل أن يقول: (شتان)، وهي أجمل نغماً، وأحلى وقعاً، من (شتى) التي لم يوفق جميل في اختيارها، بيد أن ضرورة شعريّة ألزمته حذف النون، فقال ما قال؛ ليستقيم له وزن الوافر.

ولم يكن جميل لا يحسن الحذف في كل أوقاته، فالحذف يخلو في قوله:

وما أنسَمِ الأشياءِ لا أنسَ قولها وقد قربتِ نضوي: أمِصّر تريدُ؟
ولا قولها: لولا العيونُ التي ترى أتيتك، فاعذرنِي، فدتكِ جُود^(٣)

فالحذف في (م الأشياء) و(لا أنس) حذف جميل، يتسرّب إلى وجدان النفس، ويقرّ فيها؛ لما فيه من البدعة، وهو أفضل من الذكر؛ لأنه يُبقي النفس تواقّةً لالتماس ما فيه من حُسن سبّك وبيان يرافقان إيقاعاً موسيقياً كاملاً في تعجيلات الطويل، فقد جاء الحشو في (فعلون مفاعيلن فعلون مفاعلن) تاماً، لا علة فيه ولا جواز، ممّا يتاح لجميل أن يلجأ إليه.

(ج) حذف كلمة: قد يحذف الشاعر كلمة إذا لزم الأمر مراعاةً للوزن العروضي، أو رغبةً منه في إيهام المعنى، ومن ذلك قول مجنون ليلي:

وبيتٌ تحتَ جوانحي حبُّها لو كانَ تحتَ فراشِها لأقلَّها
ضنّتُ بنائِلها، فقلّتُ لصاحي: ما كانَ أكثرَها لنا وأقلَّها^(١)

(١) نعيم علوية، نحو الصوت ونحو المعنى، ص ٣٠.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ٥٢.

(٣) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ٥٢. النضو: المهزول من الإبل.

فلئن حذف كلمتي (سابقاً) و(الآن)، فإنه لا يُنقص من مقدرة النصّ الإبداعية، فلم يجد المتلقّي فيها ما يُفسد حُسنَ المعنى وصورابه، ولا سلامةَ الوزن وصحةَ نظمه، فهو ليس مجرد لغزٍ، أو لعبةٍ يعولُّ عليها المجنون بهدف التسلية، وجعل المتلقّي في عماهةٍ عمّا يقال، بل يلجأ المجنون إلى تقنية الحذف معتمداً على نباهة المتلقّي وذكائه في إتمام ما نقص من المعنى، وسدّ فجوته.

ولا جرم أن الشاعر غير معصوم من الخطأ، وحاشا أن ندعي له العصمة، ولكن يبدو لنا أن للمجنون بعماً طويلاً جعله قادراً على تحسُّس مواطن الجمال وخلقها في نصّه، فتعاطى مع كلماته بهذه الكيفية، فحذف (سابقاً) بعد (أكثرها)، و(الآن) بعد (أقلها)؛ ليجعل المتلقّي يسعى دائماً في طلبها والبحث عنها، وبيان سبب إسقاطها، فإذا دقق النظر، وأمعن الفكر، راق له ما قام به المجنون، ورأى عياناً ما في ذلك من حُسنٍ يشفي غليل القلب، ويحقق ما يترجّاه المتلقّي، كما علم أن قوام الأمر كلّهِ في حذف (سابقاً) و(الآن)، وقد وارى حذفهما بإيقاع موسيقيٍّ جميل؛ إذ وازن بين (أكثرها) و(أقلها)، ولعل المقصود من هذا الحذف تسريع الزمن، وتقريب المسافة بين الجود والحرمان، أو إلحاق الشح والانقطاع بالجود واللقاء؛ لتأنس القلوب بكلام، ظاهره فرح وسعادة، وباطنه حزن وعذاب. ولا شك في أنه لو لم يكن للمجنون الحدق، والقدرة المطلوبة، فإنه سيعمل من حيث لا يدري على حرق مواطن الجمال في نصّه، وإسقاطه من ذروة سنامه.

إنّ اللغة العربية غنيّة بمفرداتها وأساليبها، وقد امتازت بمجويّتها، وما زالت، فقد استخدمت كثيراً من الطُّرق للتعبير عن المشاعر والأحاسيس، ولم تكن يوماً جامدة لا تراعي مقاماً أو زماناً، بل أعطت كلّ حقّه؛ تطول عباراتها وجمالها في مواقف الرضى والسعادة لتعطي معناها، وتقصّر هذه العبارات إذا لزم الأمر، وتصبح قصيرة ومتلاحقة في مواقف أخرى، ومع ذلك تعطي المعنى كاملاً غير منقوص، وما على العربيّ إلّا أن يعرف طاقاتها الكامنة في أساليبها المختلفة؛ ليدرك قيمتها البلاغية والتعبيرية والموسيقية، وإذا استخدمها المبدع في نصّه الأدبيّ كما يرجّى لها أن تكون، طار أدبه في الأصقاع، وانتشر، فذكرته ألسنة الناس، وتلففته آذانهم، لأنها تجد فيه الضالة المنشودة التي بحثت عنها في كثير ممّا كتب أو قيل، فلم تجدها؛ لذا يحسُّ كلُّ من سمع هذا النصّ بجودته، وتميّزه؛ لاحتضانه الخصائص الأسلوبية التي تمنح النصّ الأدبيّ قيمته الفنية؛ كالحذف في قول قيس بن ذريح:

أليستُ لُبيني تحت سقْفٍ يُكِنُّها وإيأي هذا إن نأتُ لي نافع^(١)

فقد حذف المضاف إليه في قوله: (تحت سقْفٍ)، أي: سقْفِ بيت، ولعله فعل ذلك للتعميم، فهو لا يريد أن يبينَ للآخرين أي بيت جمعهما تحت سقْفه، خوفاً على من فيه.

وقد يحذفُ الشاعِرُ كلمةً لدلالة المقام عليها؛ كما في قول مجنون ليلى:

حلفتُ لها بالله ما حلَّ بعدها ولا قبلها إنسيّةً حيثُ حلتِ

أقامتُ بأعلى شُعبةٍ من فؤاده فلا القلبُ ينساها ولا العينُ ملّت^(٢)

لا يستوي من لَوْحٍ لِسِرْبِ طيرٍ علا في السّماءِ وارتفع، فتجاوزَه دونما تفرُّق، ومن هَشَّ بعضاه على قطيع غنمٍ فسيطر عليه، ووجهه إن شاء ذات اليمين وإن شاء ذات الشمال، وكذلك حال الشاعِرِ المبدع. فإنه إذا عرف أساليب لغته، وأتقن ما خفي من دقائق تفاصيلها، استطاع أن يسيطر عليها، ويتلاعب بمعانيها، وإيقاع كلماتها ذكراً وحذفاً، ويوجه الموسيقى فيها كيفما يشاء؛ ليزيد من قوّة التأثير في المتلقّي، فهو لا يستوي مع من لم يعرف ذلك، ولم يُوفِّق إلى إتقان ما خفي. ونرى المجنونَ فيما سبق يوجهُ موسيقا كلماته في خدمة قافية أبياته، فقدم (العين) وأخر (ملّت)، وحذف منها شبه الجملة (من البكاء).

ولن يتمّ للشاعر أسر العين والأذن والفكر ما لم يعرف جيداً كيف يوحد بين مختلف العناصر في النصّ الشعريّ، فيتلاحم لديه كلُّ ما في النصّ من عناصر صوتيّة موسيقيّة ومعنويّة^(٣)، فيحذف كلمةً ليركّز على ما يمثّلها، و«كثيراً ما كانت صور الحذف تدلُّ على التوتر النفسي؛ لما تُحدثه من توترٍ إيقاعيّ، ولا سيّما إذا رافقه جوٌّ من الغموض والإبهام؛ إذ يدلُّ عندئذ على اضطراب نفسيّ، وانفعالٍ وجدانيّ يصاحبه تلغمٌ وقلقٌ في تلوين العبارة الشعريّة»^(٤). وعلى الرّغم من أنه يُسهم في خلق قيمٍ إيقاعيّةٍ قصيرة ومتلاحقة تُسرّع سير النغم الموسيقيّ في الأبيات، إلّا أنه يحيط النصّ بمهالة من الغموض والإبهام، تحمل المتلقّي على التّريث قليلاً لمعرفة ما حذف، وما لم يحذف، وماذا قصد، وإلام أشار جميل في قوله:

(١) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٦٠.

(٢) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلى، ص ٧١.

(٣) ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الموسيقى في النصّ الشعري، ص ٣٣.

(٤) ابتسام حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢٢١.

بَيْنَا حِبَالَ ذَاتُ عَقْدٍ لِبَثْنَةٍ أُتِيحَ لَهَا بَعْضُ الْغُورَةِ فَحَلَّهَا
فَعُدْنَا كَأَنَّا لَمْ يَكُنْ بَيْنَنَا هَوَى وصار الذي حلَّ الحِبَالَ هَوَى لَهَا
وقالوا: نراها يا جميلُ تبدلتُ وغيرها الواشي، فقلتُ: لعلها^(١)

فحذفُ الخبر في البيت الثالث يُطلق العنان لخيال المتلقي، ويحمّله على أن يسأل نفسه أسئلة كثيرة، فلعّلها تعود إليه، أو لعلّها تصدُّ كلام الوشاة، أو لعلّها تصدّقهم فيما يقولون، أو لعلّها جنّت، أو تظاهرت بالجنون... طوفانٌ من الأسئلة يشغل بال كلِّ مَنْ يسمعه، ولئن كان هذا الإيقاع حسناً يُسهّم في إيلاج المتلقي إلى عالم النصِّ الداخلي، فإنه يصرفه عن إيقاع القافية، ويشغله عنها. ومثله قول مجنون ليلي:

أَلَا حَبِّذَا أَطْلَالَ لَيْلَى عَلَى الْبِلَى وما بذتُ لي من نوالٍ وإن قلّا
فما يتمادى العهدُ إلّا تجددتُ مودّتها عندي وإن زعمتُ أن لا^(٢)

لقد أسلفنا القول: إنّ العرب تنوع في كلامها، فتذكر في مقامٍ وتوجز في مقامٍ آخر فتحذف، ويغيي الشاعر من وراء الإطالة أو الإيجاز جعلَ السياق المعنويّ للأبيات متلائماً مع السياق الموسيقيّ لها. والشاعر هنا يعول كثيراً على الحذف؛ ليكسب إيقاعه حفةً ولطافةً، ولأنه لا يختلف الحذف في مهامه عن الذكر، فإنه يعبر عن حالة نفسية، قد تكون حزناً وألماً جعلاً الشاعر في ضيقٍ من العيش وضنك، وقد تكون خوفاً وحذراً، لكيلا يعرف أحدُ المعنى المقصود، وإلّا ظهر أمر الشاعر، واكتشف سرّه، وفي كلا الحالتين يقوي ثقة المتلقي بمبدع النصِّ، ويجدد نشاطه، فيندفع إلى التّقصّي، واستكشاف كنه المعنى.

فضلاً عن القيمة التعبيرية للحذف فإنّ له شأنًا آخر مع الإيقاع، يتجلى في تخلص الكلام من حرف، أو اثنين، أو أكثر، حفاظاً على التنغيم الصوّتيّ والتماثل الإيقاعي؛ كما في قول المجنون: (وإن زعمتُ أن لا)، فموقعها في النفس حسنٌ، ولكنه لم يُوفّق في حذفه كلّ التوفيق؛ لأنه أدرك غايته في الحفاظ على الإيقاع، وقصر في الحفاظ على المعاني، وفي جعلها واضحةً في ذهن المتلقي، —(إن زعمتُ أن لا) كلام تامّ إيقاعه، ناقصٌ معناه، فلا يدري المتلقي ما المقصودُ به، أتزعّم ليلي أن المجنون

(١) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ١٥٠.

(٢) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلي، ص ١٨٣.

لن يجدد عهد الوصل، أم أنها لن ترضى بوصله بعد القطيعة، أم أنها أخذت عهداً على نفسها ألا تجدد عهداً معه، فهو كلامٌ يثير الشكَّ، ويحمل معنيين متقابلين هما:

- تجديد جميل ميثاقَ عهده.

- عدمُ تجديدها العهد؛ لتشكيكها في صدق كلامه.

إنَّ البلاغةَ أمرها عجيبٌ، تارةً تكونُ بال حذف والإيجاز، وتارةً تكونُ في الذِّكر والإطناب، وإنَّ أمرها لمحيرٌ حقاً، وإذا علم المدع أنَّ الذِّكر يُوَدِّي أهدافاً معنويَّةً وموسيقيةً فإنَّه لا يستطيع الحذف والإتيان به، بل يُطيل في كلامه، فيذكر. ومهما يكن من أمر، فإنَّ الذِّكر في الشعر كثيرٌ جدًّا، ومحالٌّ أن نحيط به، بيد أننا نوجز، فنقول: للذِّكر أهدافٌ متنوِّعة، كالتلذُّذ بالاسم المذكور، في مثل قول قيس بن ذريح:

عيدَ قيسٍ من حبِّ لُبني، ولُبني داءُ قيسٍ، والحبُّ داءٌ شديدٌ
وإذا عادني العوائدُ يوماً قالت العينُ: لا أرى مَنْ أريدُ^(١)

فهو يتدرج بإيقاع بيته ومعانيه؛ ليظهر العلاقة الجدلية بين حبه ومعاناته، ويكشف عن السبب المنطقي لتلك العلاقة، فهو يحبُّ، والحبُّ داؤه، ولبنى هي الداء والدواء؛ فهي الداء إن قطعت وهجرت، وهي الدواء إن حنت فوصلت، وكلما لاح لقيس أملٌ تبدد قبل تحقُّقه.

وقد تغدو المحبوبةُ بمنزلة الأنفاس، ويجري حبُّها في القلب مجرى الدم في الوريد. يقول جميل بثينة:

وأولُّ ما قاد المودةَ بيننا بوادٍ بغيضٍ يا بُثينَ سبابُ
وقلتُ لها قولاً فجاءتْ بمثلِه لكلِّ كلامٍ يا بُثينَ جوابُ^(٢)

فجميلٌ لا يستغني عن بثينة، لا في حلمه ولا في يقظته، وهو يعيد ذكر اسمها تأكيداً منه على شدة تعلقه بها، ممَّا يفرغُ شحنةً عاطفيةً لا زالت تجيش بها أنفاسه. ويلاحظ المتلقِّي من تكرار (يا بثينة) التذللَ وطلبَ الاسترحام، عسى أن يحنَّ قلبها، فتعفو عنه، وتصفح.

ثانياً: التعريف والتسكير:

(١) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٤١.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ٢٨.

ينوعُ الشعراءُ في استخدام الأساليب، فمن وصلٍ وفصلٍ، إلى ذكرٍ وحذفٍ، إلى تعريفٍ وتنكيرٍ. ويُعدُّ الأخير لوناً جميلاً من ألوان التّنغيم الموسيقيّ.

وليست القضية هوىً يشتهيهِ المبدع، فيعرّف متى شاء وينكّر متى شاء، وإنما هي البلاغة، والمقدرة الموسيقية. فالتنكير في هذا الموطن يزيد الإيقاع حسناً وجمالاً؛ إذ يُطلق مجرى الصوت فيجعلهُ مفتوحاً لا تحدّه قيود، وإذا بدا التّنين زيادةً في النطق فهو يشبه النون الساكنة، وله تأثيره في الوزن؛ إذ يتممهُ ويحافظ عليه، كما يُسهّم التّنكير في إغناء الإيقاع الشعريّ من جانبيين: الأوّل منهما: إيجائيّ معنويّ يضيفي على الكلمة نوعاً من الغموض والإبهام، والثاني منهما: ماديّ صوتيّ يتجلّى في التّنين الذي يترك ترجيحاً صوتياً يرفع من وتيرة الإيقاع^(١).

وللتنكير وقعٌ خاصٌ في قول مجنون ليلي:

إلى القلبِ من أجلِ الحبيبِ حبيبُ	فيا ساكني أكنافِ نخلَةٍ كلُّكم
ألا كلُّ مهجورٍ هناكِ غريبُ	أظُلُّ غريبَ الدارِ في أرضِ عامرٍ
حبيباً ولم يطربْ إليكِ حبيبُ ^(٢)	فلا خيرَ في الدنيا إذا أنتَ لم تزرُ

تتميّز (حبيب، غريب، حبيباً)، ولا سيّما الأخيرة، بإيقاع صوتيّ يميّزها عمّا سواها، والسرُّ في ذلك أنّ الفؤاد لا يُنكر ما في أبيات المجنون من تعميمٍ أو إبهامٍ «يوقّع السّامع في حيرةٍ وتفكّرٍ واستعظامٍ لما قرع سمعه، فلا تزالُ نفسه تترع إليه، وتشتاق إلى معرفته والأطّلاع على كنه حقيقته»^(٣)، فإذا تمّ الكلام، وعرف المتلقّي المقصود منه، كان تأثيره في النّفس أبلغ.

ويقول قيس بن ذريح:

هل تنفَعن حُسرةً على الفؤتِ	ماتتْ لُبيني فموتها موتي
قضى حياةً وجداً على ميت ^(٤)	وسوف أبكي بكاءً مكتئبٍ

(١) ينظر: ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢٣١.

(٢) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلي، ص ٤٤.

(٣) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، ص ٧٨.

(٤) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٣٥.

فَنَكَرَ (حسرةً، حياةً، وجدًا)، فَعَمَّ معناها واتَّسع، مَّا حَدا بالمتلقِّي إلى أن يَتَبَيَّنَ ما تخفيه، وإذا اشتدَّ ذهنه في طلب المقصود تَبَيَّنَ له أن التَّنوينَ في هذه الكلمات عَوْضٌ عن كلمة محذوفة، وهي (الإنسان)، فلا يَنفَع الميْت حَسرةُ الإنسان، ولا يَنفَع شوقُ المحبِّ وَجْدُهُ، فيعرف المتلقِّي وقتئذٍ معنى ما نَكَره المحنون، وتحوَّلَ ظنونه إلى يقين، فَيُسِرُّ، ويرضى بما حصلتْ نفسه.

وإذا كان التذوق الجمالي «هو الإحساس بالجمال، والقدرة على تمييزه، وتختلف هذه المقدرة من متلقٍّ إلى آخر حسب ثقافة كلِّ واحدٍ وتجاربه الفنيَّة، وخبرته الحياتيَّة»^(١)؛ فإنَّ المتلقِّي يختلف تذوقه لقول مجنون ليلي:

وكَمْ زفرةٍ لي لو على البحرِ أشرقتُ لأنشفه حُرُّها وهيبُ
ولو أن ما بي بالحصا فلق الحصا وبالريح لم يسمع لهن هُوبُ^(٢)

فلو أشرقتُ زفراته على بحرٍ متلاطم الأمواج لَجَفَّ ماؤه من شدَّةِ هيبها، بل لو أصاب الصخور الصمَّاء ما أصابه لانفلقَت من شدَّةِ ما به. وقد عرَّفَ المجنون (الحصا) مرتين تمويلاً وتعظيماً لما يلاقيه، ونراه قد نجح في توجيه موسيقا كلماته للتعبير عن مكونات نفسه.

ثالثاً: الخبر والإنشاء:

يلوُّ كلُّ شاعرٍ إيقاعَ أبياته بأسلوبه الخاصِّ؛ فمنهم من أحبَّ علم البديع، فصرَّعَ وجانس، وجاءت موسيقا أبياته رنانةً، ومنهم من فضَّلَ علم المعاني ومالَ إليه، موقناً أنه يثير المتلقِّي ويحرِّكُ عواطفه ومشاعره، فاعتمد عليه.

وما من شكٍّ في أنَّ نبرة المتكلِّم عندما يسرد خبراً تختلف عنها عندما يأمر وينهى، فهناك إيقاعٌ هادئٌ ومناسب، وهنا إيقاعٌ عنيفٌ؛ لارتفاع حدَّةِ صوته. ومن العلاقة الجدلية بين الخبر والإنشاء نحسُّ في الأبيات إيقاعاً قد يكون صاعداً، أو هابطاً، أو نبرياً، أو سوى ذلك^(٣).

(أ) الإيقاع الصاعد: نجد لهذا النوع أمثلة كثيرة، منها قول عمر بن أبي ربيعة:

طربتَ وطوَعْتَ الوشاةَ وبيَّنتُ شمائلُ من وجدٍ فقيمَ التجرُّمِ^(١)

(١) محمد عزام، بنية الشعر الجديد، ص ١٦٢.

(٢) قيس بن الملوِّح، ديوان مجنون ليلي، ص ٤٥.

(٣) للتوسع ينظر: ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ١٨٦ وما بعدها.

فكلماته متماسكة، يأخذ بعضها برفاق بعض، ليس فيها من التنافر شيء، يتدفق النغم الموسيقي فيها من كلمة إلى أخرى، متدرجاً من الهدوء (طربت، طاوَعَت، بينت، شمائل، وجد)، ولا زال يرتفع شيئاً فشيئاً وصولاً إلى القمة في قوله: (ففيم التجرم). ويرجع سبب ذلك إلى الجملة الاستفهامية التي تتضمن معنى الاستنكار، فأنت من بدأ صاحبه باللوم والعتاب، وأنت الذي سمعت كلام الوشاة، فلم تشتكي من هجري؟ ألسنت المذنب أولاً؟ أقبل فأخبرني بما فعلت، أو انتظر مني قطعة لا صلة بعدها. ومثله قول جميل بثينة:

يقولون: جاهد يا جميل بغزوة وأيُّ جهادٍ غيرهنَّ أريد^(٢)

فقد بدأ الإيقاع هادئاً مع الجملة الخبرية المسندة إلى ضمير الغائب، ثم ارتفعت حدة الإيقاع، واستقر ارتفاعها (جاهد، يا جميل، أيُّ جهاد)، فلا شيء ينفع مع جميل، لا الترغيب ولا التهيب، عقيدته مرتبطة بالنساء، ومتعلقة بحب إحداهن، إن صلحت صلح حاله معها، وإن فسدت فسد حاله معها، وهو راضٍ في جهاده بالحب، مطمئن إليه، لا يبغى عنه بديلاً. ولعل الرسم الآتي يوضح الإيقاع في المثالين السابقين:

جاهد، وأيُّ جهادٍ
يقولون.....

ففيم التجرم
طربت وطاوَعَت.....

(ب) الإيقاع الهابط: ومنه قول مجنون ليلى:

ألا أيُّها النؤامُ ويحكُمُ هبوا فقالوا: نعم حتى يرُضَّ عظامه
أسألكم: هل يقتل الرجلُ الحبُّ ويتركه حيرانَ ليس له لبُّ

(١) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ٢١٤-٢١٥. طربت: الطرب: حفة من حزن أو فرح. الشمائل: الطباع. الجرم: الذنب.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ٦٨.

فيا بعل ليلي كيف يُجمع شملنا لدي وفيما بيننا شُبِّتِ الحربُ^(١)

إنَّ النَّاطِرَ فِي قَوْلِهِ: (أَلَا أَيُّهَا النَّوَامُ وَيَحْكُمُ هُبُوا) يَجِدُهُ ذَا إِيقَاعٍ مَرْتَفِعٍ، فِيهِ عِنْفٌ وَقُوَّةٌ، فَكُلُّهُ إِِنْشَاءٌ، وَيَزِيدُ مِنْ قُوَّةِ إِيقَاعِهِ التَّضْعِيفُ، وَصَيْغُ الْمُبَالَغَةِ، وَلَا يَلْبِثُ أَنْ يَهْدَأَ شَيْئًا فَشَيْئًا. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنَ الْاسْتِفْهَامِ فِي قَوْلِهِ (أَسَأَلْتُكُمْ هَلْ يَقْتُلُ الرَّجُلُ الْحَبُّ؟) فَإِنَّهُ ذُو إِيقَاعٍ أَهْدَأُ مِنْ سَابِقِهِ، فِيهِ لَطَافَةٌ وَلَيْنٌ وَرَقَّةٌ، ثُمَّ هَدَأَتْ مُوسِيقَاهُ فِي الْبَيْتِ الثَّانِي، وَكَأَنَّ الشَّاعِرَ بِهِ مَسٌّ مِنَ الشَّيَاطِينِ، أَوْ ضَرْبٌ مِنَ الْجَنُونِ، دَعَاهُ إِلَى إِيقَاطِ قَوْمِهِ بِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ الْمَفْزَعَةِ، ثُمَّ مَا لَبِثَ أَنْ هَدَأَ رَوْعَهُ، وَزَالَتْ حَيْرَتُهُ، عِنْدَمَا تَبَيَّنَ لَهُ أَنَّ غَيْرَهُ قَدْ يُحْسُ بِمَا يَمُرُّ بِهِ، فَشَعَرَ بِإِنْسَانِيَّتِهِ، فَهُوَ إِنْسَانٌ مِثْلَهُمْ، يَجِبُ كَمَا يَجِبُونَ، وَيَحْنُ إِلَى مَا يَحْنُونَ إِلَيْهِ، وَلَكِنَّهُ يَتَأَلَّمُ أَكْثَرَ مِمَّا يَتَأَلَّمُونَ. وَأَمَّا الْإِيقَاعُ فِي هَذَا النَّوعِ فَيَمْتَلِئُ الرَّسْمُ الْآتِي:

أَلَا أَيُّهَا النَّوَامُ وَيَحْكُمُ هُبُوا.....
أَسَأَلْتُكُمْ

ج- الإيقاع النَّبْرِيُّ: وفيه نوعان: نبرٌ شَدَّةٍ وارتفاعٍ، ونبرٌ هُدوءٍ وانخفاضٍ. فبِالنَّوَامِ الشَّدَّةُ

والارتفاع موحودٌ في قول جميل بثينة:

صَادَتْ فَوَادِي يَا بُثَيْنَ حِبَالِكُمْ
يَوْمَ الْحَجُونَ وَأَخْطَأْتُكَ حِبَائِلِي^(٢)

فَقَدْ بَدَأَتْ الْمَوْسِيقَا فِيهِ هَادِئَةً فِي (صَادَتْ)، ثُمَّ ارْتَفَعَتْ فِي (يَا بُثَيْنَ)، ثُمَّ عَادَتْ إِلَى الْمَسْتَوَى الَّذِي بَدَأَتْ بِهِ فِي قَوْلِهِ: (أَخْطَأْتُكَ)، وَهَكَذَا بَقِيَتْ النِّعْمَةُ فِي صَعُودِهَا وَهَبُوطِهَا مَنْسَجَمَةً مَعَ الْمَعْنَى، فَإِذَا انْتَهَى الْمَعْنَى هَبَطَ الصَّوْتُ وَأَشْعَرَ بَانْتِهَائِهِ، وَإِذَا كَانَ لِلْمَعْنَى بَقِيَّةً صَعِدَ الصَّوْتُ وَأَشْعَرَ السَّمْعَ بِوَجُوبِ انْتِظَارِ الْبَقِيَّةِ، وَمَا ارْتَفَعَ عِنْدَ (يَا بُثَيْنَ) إِلَّا لِمَا تَتَبَّرُهُ فِي نَفْسِ جَمِيلٍ مِنْ ذِكْرِيَّاتٍ، وَمَا تَحَرَّكَ فِي قَلْبِهِ مِنْ عَوَاطِفٍ. وَلَعَلَّ الرَّسْمَ الْآتِي يَبَيِّنُ مَا قَصَدْنَاهُ:

يَا بُثَيْنَ
صَادَتْ.....أَخْطَأْتُكَ

وَأَمَّا نَبْرُ الْهُدُوءِ وَالْإِنْخِفَاضِ فَتَجِدُهُ فِي قَوْلِ قَيْسِ بْنِ ذَرِيحٍ:

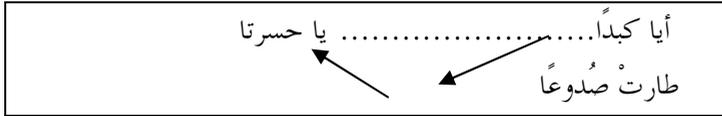
أَيَا كَبِدًا طَارَتْ صُدُوعًا نَوَافِذًا
وَيَا حَسْرَتَا مَاذَا يُغْلَغَلُ فِي الْقَلْبِ^(١)

(١) قيس بن الملوِّح، ديوان مجنون ليلي، ص ٢٤٥.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، الحجون: جبل بأعلى مكة.

إنَّ الموسيقى في قول قيسٍ تابعةً للمعاني، تتغيَّر بتغيُّرها، وتبدَّل بتبدُّلها، فإذا كانت المعاني آمنةً مطمئنةً استقرَّت معها الموسيقى، وسارت بخطِّ يساويها، وإذا كانت المعاني قاسيةً مضطربةً اضطربت معها الموسيقى وسارت في خطِّ متفاوت، صعوداً وهبوطاً. ولهذا نجدُ الموسيقى في البحر الواحد تتغيَّر من بيت إلى آخر، بل من شطرٍ لأخيه، ومن يقرأ بيت قيس السابق يجدُ الإيقاعَ قد بدأ فيه قوياً ومرتفعاً يدلُّ على خوفٍ دفين، وقلقٍ نفسيٍّ عنده، ولا تلبث أن تتغيَّر الحالُ بعد ذلك، فأبدلتُ بخوفها أمناً واستقراراً، وصارتُ متفاوت في البيت الواحد.

والحقُّ أنَّ الشاعِرَ يتصرَّفُ بالوزن الشعريِّ الذي سيقتُ عليه كلماته، ولا يعتمد عليه في كلِّ موسيقاه، بل يلجأُ إلى الموسيقى الداخليَّة للأبيات، ويتفنَّن بها أيما تفنُّن؛ لدفع الملل أو السآمة التي تبعثها الموسيقى الخارجيَّة، وقد أحسن في ذلك وأجاد. ونوضِّح ذلك في الرسم الآتي:



إنَّه يعزف نغمةً ألحانه على قيثارة النَّفس والروح، ويضفي عليها شيئاً من أحاسيسه ومشاعره، فتصيب قلب المتلقِّي بأصنافٍ من الفتنة، وتنثف في روعةِ أبياته نغماً سحرياً مختلفاً ألوانه، شدةً ورخاوةً، تارةً في ارتفاعٍ وصعودٍ (أيا كبدًا، ويا حسرتا، وماذا يغلغل)، وتارةً في هدوءٍ وهبوطٍ (طارَتْ صُدوعاً)، وتُحقِّق هذه النغمةُ في نفس المتلقِّي ما يصبو إليه قيسٌ من لذةٍ موسيقيَّة، ومتعةٍ في تذوقِ معاني القلق والعواطف الجياشة.

ويعدُّ التفاوت بين الخبر والإنشاء المصدرَ الوحيد الذي يختزل الدلالات التي حملها قيسٌ بيته، وكلفَ بها إيقاعه؛ ليعبرَ عن همِّه وقلقه كلما ارتفع، ويعبرَ عن هدوئه واستقرار نفسه كلما هبط. ولم يكن الشعراء يلتزمون ما سبق في القصيدة، فقد يأتي إيقاع البيت مستويًا، وكثيراً ما يسلك الشاعر خطأً إيقاعياً هادئاً إذا كانت الجملةُ فيه خبريةً كلها أو إنشائيةً.

رابعاً: التقدُّم والتأخير:

التقدُّم والتأخير لعبةٌ فنيَّةٌ يلجأ إليها الشاعِر بطرقٍ شتى، فنارةً يأتي به على نيَّة التأخير؛ كالخبر إذا قُدِّم على المبتدأ، والمفعول على فاعله، وتارةً يأتي به ليس على نيَّة التأخير؛ كأن يعمد إلى اسمين يصلح

كلاهما أن يكون مبتدأ وخبراً؛ كـ(زَيْدٌ المنطوق)^(١). ولا يفعله الشعراء عبثاً؛ لأنَّ التَّقْدِيمَ أو التَّأخِيرَ لا يأتي بلا معنًى يرافقه، فله أغراضُ بلاغيةٌ، منها:

(أ) التخصيص كقول قيس بن ذريح:

عليها سلامُ الله ما هبَّتِ الصُّبا وما لاحَ وَهناً في دجى اللَّيْلِ كوكبُ
فلستُ بمُبتاعٍ وصالاً بوصلِها ولستُ بمُغْفَسٍ سرِّها حينَ أغضبُ^(٢)

فمنذ البداية يدقُّ قيسٌ ناقوساً ينبهُ المتلقِّي؛ لأنَّ التَّقْدِيمَ والتَّأخِيرَ بلا هدفٍ جهلٍ، وضربٌ من الجنون، فأصل الكلام أن يقول: سلامُ الله عليها، ولكن قيساً بدَّلَ ترتيبَ الكلمات، فقَدَّمَ (عليها) وأخَرَ (سلامُ الله)، ولا تشريبَ عليه في ذلك؛ فقواعد اللُّغة تسوِّغُ له فعل ما قد فعل، ولا سيِّما أنَّ التَّقْدِيمَ هنا لم يأت عبثاً، بل توخَّى قيسٌ منه تخصيصَ السَّلامِ على المحبوبة من دون غيرها، ثمَّ إنَّ ضرورةً موسيقيةً اقتضتُ أن يتحرَّى قيسٌ ما تحرَّاه، فقَدَّمَ (عليها) وأخَرَ (سلامُ الله)، ولو لم يفعل ذلك لما تمَّ له شعرٌ، ولا استقام له وزن، ولوقع فيما لا يخفى من البشاعة والشناعة.

(ب) ومن الأغراض البلاغية للتَّقْدِيمِ والتَّأخِيرِ بيان الحال وإظهار الإنكار؛ كما ورد في قول جميل

بشينة:

فيا حُسْنَهَا إذ يَغْسِلُ الدَّمْعُ كُحْلَهَا وإذ هي تُذْري الدَّمْعَ منها الأناملُ
عشيةً قالتُ في العتاب: قتلتنِي وقتلي بما قالتُ هناكُ تُحاولُ
فقلتُ لها: جودي، فقالتُ مجيبةً: أَللَّجْدُ هذا منك أم أنتَ هازلُ^(٣)

لأنَّه ليس من شيمِ الشَّاعر أنْ يقدِّم، ويؤخِّرَ في كلماته كيفما اتفق؛ فإنَّه يتبوأ لها مقاماً يناسبها في كلِّ مرَّة، ففي قول جميل: (أَللَّجْدُ منك هذا أم أنتَ هازلُ) لفتةٌ لطيفةٌ تستحقُّ أن يقف الدَّارسُ عندها، فقد عدلَ من (أهذا جدُّ) إلى (أَللَّجْدُ هذا)، توخياً للإيقاع، وطلباً للمعنى؛ ليدلَّ على الحاجة الشَّاعر في أمره، وشدة استنكار المحبوبة لطلبه، تتساءل: أمِنَ المعقول أن يكونَ ما قاله جميلٌ جدًّا أم لَعِبًا، وإذا

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ١٠٦-١٠٧.

(٢) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٢٥. الصُّبا: ريح تهب من جهة الشرق. الوهن: منتصف الليل.

(٣) جميل بن معمر، ديوان جميل بشينة، ص ١٥٤.

وصل المتلقي إلى نهاية الشطر علم أنّ وجهها من شكوكه قد تحقّق، وتبيّن له تعجبُ المحبوبة من طلبه، وشدة استنكارها له.

(ج) ومن المعاني التي يفيدها التقديم مفاجأة المتلقي، فالتقديم والتأخير ضربٌ من الفنون الكلامية يلجأ إليه أصحابُ الفصاحة والبلاغة، ويبيّنُ قدرة الشاعر على التصرّف في أساليب لغته، وتسخير طاقاتها الموسيقية لخدمة المعاني، وهما يدنوان بالمتلقي من الحقيقة، ويجعلان المعاني حينئذ أكثر دقّةً وصواباً، إنهما يقويان المعاني، ويسانداها، ويؤكدانها، إضافةً إلى مفاجأة المتلقي بما قاله. يقول جميل بثينة:

هي البدرُ حسناً والنساءُ كواكبُ وشتانَ ما بين الكواكبِ والبدرِ
لقد فضّلتُ حسناً على الناسِ مثلما على ألفِ شهرٍ فضّلتُ ليلةَ القدرِ^(١)

فلو لم يقدّم شبه الجملة (على ألف شهر) لضعفت في النفوس قوتها، وصارت باهتة، شأنها كبقية المعاني المطروقة، ولكنه أراد توكيد فضلها، وتمييزها على ما سواها، فقدمها وأخر (فضّلت ليلة القدر). إنّ الشاعر الحريص على استخراج المعاني من أوكارها يقدّم ما يستوجه السياق، والذي أغرى جميل بثينة بالتقديم هنا قيمتان: قيمةً تعبيريةً متمثلةً في توكيد المعنى الذي يقتضيه الحال، ويستوجه المقام، وقيمةً موسيقيةً متمثلةً في الحفاظ على التنغيم الصوتي الذي تلين له القلوب؛ لما يخلّفه فيها من متعة تتحلّى في مخالفة ما قد علّق في الأذهان، ففاجأه (على ألف شهر) ثمّ أتبعه بـ (فضّلت ليلة القدر)، ولو قال: فضّلت ليلة القدر؛ لتمكّن المتلقي من معرفة بقية الكلام، عندها يهت المعنى وإيقاعه في ذهنه.

وقد تكون الغاية من التقديم والتأخير موسيقية، كما في قول جميل بثينة:

فلا أنا أرجو أن نعيش سويةً ولا الموتُ فيما قد شجّاهما يُريجها
ألا ليتنا نحيا جميعاً فإنّ نمّت يوافي لدى الموتى ضريحي ضريجها^(٢)

فلو قدّم (ضريجها) على (ضريحي) لقطع الصلة بين كلامه والوزن الذي بُني عليه، ومزّقها كلّ ممزّق، فتطائر المعاني المرجوة، وتتساقط، وتنبت العلاقة بين النصّ ومتلقيه؛ لأنه يفقده ما كان يروم

(١) المصدر السابق، ص ٩٩.

(٢) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ٥١.

من متعة موسيقية ومعنوية، فبتأخيره (ضريحها) اكتست النعمة الموسيقية حلةً هيمية؛ لموافقتها القافية ورويتها، وازدادت القيمة المعنوية وضوحاً في ذهن المتلقي، وإلا فمن الأفضل أن يتبعها بعد الموت كما تبعها قبله، ولكن الأمايين قائمة ما دام جميل حياً، فيا ليتها تلاحقه بعد الموت، فيأبأها، أو ترجوه فيرفضها، وقد أعجبت النفوس بموسيقا أبياته لمناسبتها القافية، وانصباب معانيها في القلوب انصباباً. ومثله قول عمر بن أبي ربيعة:

منع النوم عينك الإدكارُ من حبيبٍ شطت به عنك دارُ
ولقد قلت زاجراً لفؤادي لو نهأه عن حبها الإزدجارُ^(١)

يتوحي عمر من تقديم (عينك) على (الإدكار) أمرين، كلاهما غاية في الجمال: أولهما: تبيان ما ألم بعينه من قلق وأرق، وثانيهما: التصريح، وليس الإيقاع هنا سحراً يندع فيزيغ الأبصار، فهو أمرٌ حقيقي، وإذا تذوق المتلقي ما فيه من قوة أو متانة جعله يغلبه على كثير من أصحاب البيان. وقد وفق عمر بتقديم المفعول به وتأخير الفاعل في إبراز أحاسيسه الداخلية، فاستطاع أن يبين لنا ما يشعر به من همٍّ وتسهد، وما يعانیه من ألمٍ وحزنٍ ألبس بقلبه، فكم من تذكّرٍ مزق أحاسيسه تمزيقاً، وجعله يتغنى بعذابه، وينغم بموسيقا كلماته، فيصرع في البيت الأول، ولن يفوت هذا إلا من جعل الله على قلوبهم أكنة، أو في آذانهم وقراً. ومثله ذلك قوله:

وكلانا ولو صددت وصدت مستهاماً به من الحب حسب
لو علمت الهوى عذرت، ولكن إنما يعذر المحب المحب^(٢)

فلم يحمله على ترك الأصل ضرورةً وزن، ولن يضره شيئاً المحافظة على ترتيب الجملة، ولكن ما جعله يجيد عن ذلك مراعاة التناسب الصوتي للقافية، أو الحالة الموسيقية التي تقتضيها حركة الروي، ففعل ما لا بد منه؛ ليكسب رضى محبيه.

(١) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ١٦٤. الإدكار: التذكّر. والإزدجار: الانتهاء. وقد قطعت المهزتان هنا لضرورة الوزن.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤٠.

وللكلمات في اللغة العربية «مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور؛ لأنّ علامات الإعراب تدلّ على معناها كيفما كان موقعها من الجملة المنظومة، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرّف بها دون أن يتغيّر معناها»^(١)، والشاعر يتحرّى من كلامه معنى لا لبس فيه، ولا إبهام، كما في قول قيس بن ذريح:

طمعت بليلى أن تربع، وإنّما تقطّع أعناق الرجال المطامع
كأنك لم تقنع إذا لم تلاقيها وإنّ تلقها فالقلب راضٍ وقانع^(٢)

فهو مصحوبٌ بنغمة موسيقية موقّعة، هي عماد الإيقاع وقوامه، فقد قرب قيس اللقاء بعد نفيه، فجمع بين المتناقضين، وأخرّ القناعة، وباعد بينها وبين نقيضها؛ ليثبت في ذهن المتلقّي أول الكلام وآخره، ولم يكن الأمر رصفاً للكلمات جنباً إلى جنب، ونطقٌ هذه قبل تلك، بل إنّ الأمر يتعدى ذلك ليشمل المعنى من جهة، والتوقيعات الصوتية من جهة أخرى. وأفضل منه قول جميل بثينة:

تفرّق أهلنا بثين، فمنهم فريق أقاموا واستمرّ فريق^(٣)

فقد بنى الشطر الثاني بناءً هندسياً متقناً، فقدّم فريقاً وأخرّ فريقاً، لينتهي الشطر بما ابتدأ به، وليصبح متوازناً فرق بين الاسمين (فريق) و(فريق)، وجمع بين الفعلين (أقاموا) و(استمر)، فيغدو الشطر مؤلفاً من (اسم وفعل وفعلواسم)، وهو بذلك يحاول أن يزيل الرتابة عن شعره، ويضفي عليه لوناً جديداً من الحياة، فهو ذو سطوة قوية على شعره، وهو من يصنعه ويقوده؛ لذا يحقّ له أن يتصرّف فيه تقدماً وتأخيراً كيفما شاء، وليس الأمر بيد العروض؛ إذ ليس له على جميل من سلطان، ولم تكن الغاية من التقديم والتأخير فرض سيطرة جميل على البيت، وإبراز مقدرته الفنية في تطويع الكلمات للميزان العروضي؛ لأنه لو قال: (أقام فريق واستمرّ فريق) لم يضرّ الوزن شيئاً، بل إنّ الغاية من ذلك جمالية تُظهر حرص جميل على رونق الإيقاع، وبراعة موسيقاه.

وليس كلٌّ من قدم وأخرّ أجاد، ولئن كان التقديم والتأخير جيّداً في مواضعه، حسناً إنّ أصاب إحدى مقاصده، فقد يصادف موقفاً لا يتحقّق فيه للشاعر مراده؛ كما في قول جميل بثينة أيضاً:

(١) عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ١٩.

(٢) قيس بن ذريح، ديوانه، ص ٥٨. تربع: تعود.

(٣) جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، ص ١٤٣. استمرّ: هنا بمعنى ذهب.

ويحسب نسواناً من الجهل أنني إذا جئت إياهن كنت أريد^(١)

فـ(إياهن) تريك المتلقي، وتحمله جهداً فكرياً هو في غنى عنه، أهي مفعولٌ به لـ(جاء)، أم لـ(أريد)؟ ويبدو أن الشاعر لم يفعل هذا إلا لمناسبة الوزن العروضي، ولئس ما فعل؛ لخلوه من التناسب والانسجام اللذين يُنشدهما الشعراء، فقد غدت النعمة الموسيقية وأهية؛ لأنها لا تثير انتباهاً أو تحرك مشاعر سوى إبراز الذات، والتفاخر بها، وهو معنى قد لا يستسيغه المتلقي العربي، لبعده عن صفات الموضوعية.

خامساً: الوصل والفصل:

يعبر الوصل عن معانٍ نفسيةً دنيئة، بغض النظر عما تفيد حروفه من معانٍ ذكرها القدماء؛ كالترتيب من غير تراخٍ في الفاء، أو الترتيب مع التراخي في (ثم)، أو الشك والاختيار في (أو)، أو الإشارك في الحكم الذي يقتضيه معنى الواو^(٢)، فهذه الحروف قيمةً موسيقيةً تتجلى في تسريع الإيقاع أو تبطيئه، أو جعله وسطاً بين هذا وذاك، وقد تتكاتف مع القافية لإنجاز إيقاعٍ بديع. ولأن النفس البشرية توافقة إلى إدراك مكامن الجمال في الفن عامةً، وفي الشعر خاصةً، يغدو هم المدع المحافظة على هذا الجمال من خلال المحافظة على الصلة بين موسيقا البيت الشعري ومعناه، ولا غرابة أن نجده يلجأ إلى الوصل بالواو في مثل قول مجنون ليلى:

متى يشتفي منك الفؤاد المعذبُ	وسهم المنايا من وصالك أقربُ
فبعدٌ ووجدٌ واشتياقٌ ورجفةٌ	فلا أنتِ تُدنيني ولا أنا أقربُ
كعصفورةٍ في كفِّ طفلٍ يزُمها	تذوق حياض الموتِ والطفلُ يلعبُ
فلا الطفلُ ذو عقلٍ يرقُّ لِمَا بها	ولا الطيرُ ذو ريشٍ يطيرُ فيذهبُ
ولي ألفٌ وجهٌ مُدِّ عرفتُ طريقهُ	ولكن بلا قلبٍ إلى أين أذهبُ ^(٣)

فالوصل في قول المجنون يثبت متانة الرابطة بين الجملتين، وقد زاد من قوتها وتدفق موسيقاها، ولا يكون مثل ذلك إلا إذا التقى القرين من المعنى بقرينه أو ضده.

(١) المصدر السابق، ص ٦٤.

(٢) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلالة الإعجاز، ص ٢٢٤.

(٣) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلى، ص ٣٨.

تقوم الموسيقى التي يُلحُّ عليها عمر على «التلاؤم والتناسب والانسجام، ولولاها ما تحقق هذا التلاحم بين الأجزاء، فإذا ما خرج جزءٌ منه عن موضعه الطبيعيّ اختلَّ النظام والنسق، واضطرب المعنى وفسد»^(١)، فالوصل بـ(ثم) في هذه الأبيات يفجر الطاقات الانفعالية الكامنة فيها، ويُتيح للمتلقّي أن يقفَ عندها ريثما يدركُ المعنى المقصود، فثقلُ النطقِ بما يدلُّ على همِّ جشمٍ على صدرِ عمر، فأطبق عليه، وكأنَّه يصعدُ به في السموات العُلاء، يحاول النجاة بنفسه فلا يجدُ إليها سبيلاً، فللهِ درُّها كيف لا تصدِّقه؟ تمكَّن حبُّها في قلبه فأبقاه زمناً طويلاً مخلصاً لها، وجعله يرفض كلَّ شيءٍ لأجلها، فهل عساها ترضى؟

وأما الفصل فقد يكون استطراداً في الإجابة دفعاً للتوهم، وتسهيلاً على المتلقّي؛ كما في قول عمر بن أبي ربيعة:

أيُّها القلبُ ما أراك تُفِيقُ طالما قد تعلقتْكَ العُلوقُ
هل لك اليومَ - أنْ نأتُ أمْ بكرٍ وتولتْ - إلى عزاءٍ طريقُ^(٢)

فلو حذف الجملة الاعتراضية لأصبح المعنى غامضاً، وكانَّ عمر يستدرِك سؤالاً يوشك المتلقّي أن يسأله، فيفصلُ بقوله: (أنْ نأتُ أمْ بكرٍ).

وغيرُ عسيرٍ على المتلقّي إدراكُ إيقاعٍ لا ينتمي إلى دائرة الوزن والقافية في قول عمر بن أبي ربيعة:

فلما أكفهرَ الليلُ قالتْ لخرِّدٍ كواعبَ في ريطٍ وعصبٍ مُسهِّمٍ
نواعمَ قُبُّ بدنٍ صُمّتِ البرى ويمالأنَ عينَ الناظرِ المتوسِّمِ
رواححَ أكفالٍ تباهينَ قولها لديهنَّ مقبولٌ على كلِّ مزعمٍ^(٣)

ينبع الإيقاع من الفصل والوقوف؛ لإظهار التنوين عند (خرِّدٍ، ريطٍ، قُبُّ، بدنٍ، أكفالٍ، مقبولٍ)، ويُعدُّ الفصل اللفظي هنا سبباً رئيساً في بقاء الإيقاع، ممَّا يفسح المجال أمام الذهن لاستحضار الصور

على النسب.

(١) اتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٥٧.

(٢) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ص ٤٤٦-٤٤٧. العُلوق: السمنية.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٠١. الخرِّد: اللؤلؤة التي لم تُتقَّب. كواعب: جمع كاعب وهي من كعبَ ثديها واكبت. الريط: الملاءة. العصب: نوع من الثياب. مُسهِّم: مخطَّط. نواعم قُبُّ: ضامرة البطن. صُمّتِ البرى: لا صوت لهنَّ. البرى: جمع بُرة، وأراد الإسوار والخلخال. رواجح أكفال: أعجازهن كبيرة.

الحسنيّة للكلمات الموقوفة عليها، (الؤلؤ والثياب والجسد)، فبتخيّلها المتلقّي عادةً حسناً، اجتمع لها من الحسن والجمال صفاته، ومن الغنج والدلال علاماته.

وأبلغ من ذلك ما ورد في قول مجنون ليلي:

بَرَهْرَهَةٌ كَالشَّمْسِ فِي يَوْمِ صَحْوِهَا
هِيَ الْبَدْرُ حُسْنًا وَالنِّسَاءُ كَوَاكِبُ
مُنْعَمَةٌ لَمْ تَخْطُ شَيْراً مِنَ الْخِدرِ
فَشْتَانٌ مَا بَيْنَ الْكَوَاكِبِ وَالْبَدْرِ^(١)

ففيه حسن تقسيم يزيد حلاوة الموسيقى، ولا يلبث أن ينساق المجنون من إيقاع الفصل إلى إيقاع آخر يخالف به خطأ ما قد سبق، فينتقل من (برهرة) و(منعمة) و(هي البدر حسناً) إلى (كالشمس في يوم صحوها) و(لم تخطُ شيراً من الخدر) و(النساء كواكب)، ولعلنا نشتم رائحة الوصل في التراكيب الثانية؛ لمئاتها وتماسك معانيها، وليس عجباً أن يجمع بين الفصل والوصل من كان لسانه فصيحاً.

إن الأمر لا يعتمد على المعنى الذي يطرقه الشاعر؛ «لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والفروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتراكيب، والخلو من أود النظم، والتأليف»^(٢)، ولن يتحقق ما سبق ما لم يعرف الشاعر ما يوجد معه الفصل ويحسن، فإذا وصل فيما ينبغي عليه أن يفصل، أو فصل فيما حقه الوصل، وقع فيما يعيب شعره، ويشين إيقاع بيته؛ كالفصل في قول مجنون ليلي:

وَمَا هَجَرْتَكِ النَّفْسُ يَا لَيْلَ أَنْهَا
فِي نَفْسٍ صَبْرًا لَسْتُ، وَاللَّهُ فَاعْلَمِي،
قَلْتِكِ وَلَكِنْ قَلَّ مِنْكَ نَصِيْبُهَا
بِأَوْلِ نَفْسٍ غَابَ عَنْهَا حَبِيْبُهَا^(٣)

فسواءً أهجرتها نفسه أم لا؟ وسواءً أصبر قلبه على غياب ليلي أم لم يصبر؟ فإن الفصل في البيت الثاني أوهم المتلقّي بما اعترض اسم (ليس) وخبرها، وجعل إيقاع البيت ثقيلًا لتوالي الكسرات فيه.

(١) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلي، ص ١٢١. برهرة: بيضاء.

(٢) الصناعتين، "الكتابة والشعر"، أبو هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط ١،

١٩٨١م، ص ٧٢.

(٣) قيس بن الملوّح، ديوان مجنون ليلي، ص ٥٦.

الخلاصة:

لإيقاع علم المعاني سحرٌ خاصٌ يقربُّ البعيد، ويُبعدُّ القريب، وله تأثيرٌ قويٌّ في النفوس، وموسيقاه خداعةٌ ذات أوجه، توحى بالقوة والأبهة حيناً، وبالرفقة واللين حيناً آخر. وقد أسهم علم المعاني في التعبير عن قيم إنسانية تحمل المتلقي على التوحد بالمبدع، وجعله يعيش تجربته الشعريّة، ووضعِه أمام إيقاعٍ عذبٍ يطرب له حتى يوشك أن ينسى معاني ما يقرأ. وقد وفّق كثيرٌ من شعراء الغزل في العصر الأمويّ في استغلال مظاهر علم المعاني وقيمه التعبيريّة الموسيقيّة، ومخاطبة الشعور الداخلي للمتلقّي، ولم يوفّق بعضهم في ذلك، ولم يستطع أن يمسك بزمام أمره، أو يتحكّم بمشاعره وعواطفه.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

- (١) ابن الملوّح، قيس، ديوان مجنون ليلي، تحقيق: عبد الستار أحمد الفراج، دون طبعة، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٩م.
- (٢) ابن ذريح، قيس، ديوان قيس بن ذريح، تحقيق: عفيف نايف حاطوم، ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.
- (٣) ابن مُعمر، جميل، ديوان جميل بثينة، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٢م.
- (٤) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، دون طبعة، القاهرة: مكتبة الخانجي، تاريخ الإيداع ٢٠٠٠م.
- (٥) حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ط١، حلب: دار القلم العربي، ١٩٩٧م.
- (٦) عمر بن أبي ربيعة، شرح ديوانه، ط٣، مصر: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٥م.
- (٧) عزّام، محمد، بنية الشعر الجديد، دون طبعة، الدار البيضاء: دار الرشد الحديثة، تاريخ المقدمة ١٩٧٦م.
- (٨) العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين، "الكتابة والشعر"، تحقيق: مفيد قميحة، ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨١م.
- (٩) العقّاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، دون طبعة، القاهرة: لهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.
- (١٠) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز "المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، دون طبعة، مصر: دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف، ١٩١٤م.
- (١١) علوية، نعيم، نحو الصوّت ونحو المعنى، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م.
- (١٢) القرني، علي بن عبد الله، أثر الحركات في اللغة العربية، أطروحة دكتوراه، مكّة المكرمة: كليّة اللّغة العربيّة بجامعة أمّ القرى، ٢٠٠٤م.
- (١٣) نافع، صالح، الموسيقى في النّصّ الشعريّ، ط١، الأردن: مكتبة المنار، ١٩٨٥م.

علم معانی و آهنگ شعر (جمیل، عمر و دو قیس به عنوان نمونه)

دکتر احمد دوالیبی^۱، محمد جمیل قزو^۲

چکیده:

شاعر دوست دارد که احساس درونی خواننده را مورد خطاب قرار دهد و سطح بالاتری از خودپسندی را نشان دهد و در استفاده از توانائی‌های موسیقائی علم معانی برای بیان معانی مختلف دریغ نرزد. پس چیزی که مشخص است را ذکر می‌کند یا آن چیزی که پنهان است را برای جلب کردن توجه و پرسش‌های مخاطب پنهان می‌کند و ممکن است چیزی را مقدم کند یا با تأخیر بیاورد، معرفه یا نکره بیاورد، تا به قصیده آهنگ درونی بدهد و با آهنگ آن سریع مطرح می‌کند یا آن را کند می‌نماید؛ گاهی وصل می‌کند و گاهی از فصل استفاده می‌کند و لحظه‌ای از خبر و انشاء و توانائی بیانی آنها، یا بالارفتن یا پایین آمدن شدت آهنگ در آن غافل نمی‌شود. پژوهش ما به بررسی تأثیر علم معانی در آهنگ شعر غزل اموی و ارزش‌های بیانی همراه آن که این شاعر یا آن شاعر از آن استفاده کرده، می‌پردازد و با مثال‌هایی از شعر جمیل بئینه، عمر بن ابی ربیع و دو قیس (قیس بن ذریح و قیس بن ملوح) آن را نشان خواهد داد و از این اشعار به عنوان نمونه استفاده خواهد نمود.

پژوهش حاضر به روش‌هایی که این شاعران از آن استفاده کرده اند، خواهد پرداخت از جمله: ذکر و حذف مانند حذف لفظی یک یا چند حرف، حذف حرف چه در لفظ و چه در کتابت و حذف کلمه. همچنین معرفه کردن و نکره کردن و خبر و انشاء و آهنگ صعودی و نزولی آن و آهنگ آهنگین سپس تقدیم و تأخیر و معانی اختصاص موجود در آن و بیان حال و اظهار انکار و غافلگیر کردن مخاطب و در نهایت فصل و وصل.

کلید واژه‌ها: حذف و ذکر، نکره و معرفه آوردن، تقدیم و تأخیر، وصل و فصل.

^۱ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حلب، حلب سوریه (نویسنده مسؤول)

^۲ - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حلب، حلب سوریه.

Semantics and harmony in the poetry of Jamil Omar and Tow Qaiss

*Dr. Ahmad Dawaliby**,
*Mohammad Qozzwo***

Abstract

Umayyad court poets were known for their subtle and excellent poetry, and their high technical capacity and musical skill. They recognized patterns and the things in the world well, therefore, there were different meanings and structures in their literary texts. If the creative conflicted what there was actually in the world, the poets found the best aesthetic solution. They expressed deliberately and hid deliberately. They employed more than one technique in the structures they presented and the compositions they produced in order to cater for the state of the minds of the creative spirits. This research presents the role of semantics in Umayyad Court poetry, and the techniques that these poets used in their poetry including stating and deleting certain words and sounds, whether they were written or were just sounded. Some other techniques such as using absolute and particular terms, using connected and disjointed language, rearrangement, rising tempo, and surprising the audience are also discussed. For this purpose, examples from Jamil, Omar, Qaiss bin Al-Molawwah and Qaiss bin Thoraih are used.

Keywords: musical rhyme, rearrangement, disjointed language, deletion, particular and absolute

* - Professor in Arabic Language and Literature, Aleppo University, Syria

** - Ph.D. Student, in Arabic Language and Literature, Aleppo University, Syria.