موسيقى الأصوات في شعر أبي تمام
قصيدة رثاء محمد بن حميد الطائي الطوسي أنموذجا

أ.د/ عبد القادر شارف
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف-(الجزائر)

ملخص المقال:

من القضايا الصوتية الموسيقية الإيقاع، وهو محور دراستنا، وقد خصصنا جزءا منه يكمن في الجرس الصوتي محاولين دراسته في قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطائي الطوسي ،فالبناء الصوتي في هذه القصيدة ليس عنصرا مباشرا ولا هيكلا ثابتا بل هو خط حركي ينفذ إلى ما وراء الخصائص الواعية للتفكير والشعور ويحمل أعباء الدلالة والإيقاع وتتجلى ميزاته من خلال الوزن والقافية ، فالتنويع الإيقاعي الانحرافي بين بحر الطويل والمديد والبسيط يشكل لوحات يصير ظهورها توقيعيا داخل الإطار الإيقاعي العام مما يؤكد متانة التلازم الدلالي بين موسيقى شعر صاحبنا وبين التوترات النفسية للذات المبدعة أضف إلى ذلك نغم القافية وما أضفت إليه من موسيقى عذبة سلسة تثير انتباه المتلقي بطريقة أخاذة ، فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة معنى ومبنى بما تتميز به أصواتها وهو أمر جدير بالاهتمام كونه يعكس نفسية الشاعر المبدعة.

ملخص باللغة الأجنبية:

This article is in the rhythmic studies of poetry and music reflects elements more poetic than in other languages, for two reasons: singing and construction on the same rhymes of the language, we devoted part of This one to study a poem Abu Tammam, the sound structure was in this poem is not an element directly nor a fixed structure but is a dynamic line performs beyond the conscious characteristics of thought, feeling, and Carries the burden of meaning and rhythm.

تعدُّ الموسيقى في العمل الأدبي الشعري من العناصر الجوهرية التي لا تكتمل أدبية هذا العمل من دونها، فكل عمل أدبي فني " هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[1]، وهذه السلسلة لها قيمة إيقاعية لا تقل عن قيمتها الدلالية، وقديما قيل في حَدِّ الشِّعرِ "إِنَّهُ قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُ عَلَى مَعْنَى" [2].

وهذا التعريف – مع ضيقه– يُعْنَى أول ما يُعْنَى بركن يُعَدُّ من أركان حَدِّ الشِّعْرِ[3]، ويجعل منه السِّمة الوحيدة التي يتميز بها الشِّعر من الكلام، ويرتكز ابن طباطبا في الشِّعر على الانتظام الإيقاعي للعناصر اللغوية فيقول: " الشِّعر– أسعدك الله– كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي

يستعمله الناس في مختطباتهم بما يخص به من النظم الذي إن عدل عن جهته جَحَّتْهُ الأسماع، وفسد على الذوق" [4].

والشيء المهم من هذين التعريفين هو التركيز على انتظام العناصر اللغوية انتظاما إيقاعيا واعتبار الوزن والقافية ركنان أساسيان من أركان القصيدة العربية[5]، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلا عليها.

والحقيقة هذه لم تكن غائبة عن أذهان نقاد العرب القدامى وهم ينظرون للأدب شعره ونثره، فقد انطلقوا –غالبا– في تحديدهم مفهوم الشِّعر، وفي تمييزهم بينه وبين النثر من الخصائص الصوتية للكلام.

ومن هنا يتضح أنَّ اللغة العربية الشاعرة لغة موسيقيَّة، وتتجلى عناصر الموسيقى الشاعرية فيها أكثر ممَّا في غيرها من اللغات، ويرجع ذلك إلى سببين هما: الغناء وبناء اللغة نفسها على الأوزان والقوافي.

فموسيقى الشعر إذًا لغة للعواطف والوجدان، فلنغماتها درجات من الشِّدة والقوة أو الضعف واللين، أو السرعة والبطء ونحو ذلك، وهي محببة إلى كل الآذان، خاصة العربي حين كان يميل إلى "الوزن الموسيقي في شعر شعراء العرب ويستريح إليه ويجد في مقاطعه انسجاما دون أن يدري تفاصيل لهذا الانسجام " [6].

ومن هذا المنطلق نجد أن بين الشِّعر والموسيقى قدرًا كبيرًا من الاشتراك، فكلاهما يستعمل مادة الأصوات الزمانيَّة، فالموسيقى تستعمل أصواتا لا معنى لها كمادة أولية، والشِّعر يستعمل أصواتا مليئة بالمعاني هي الألفاظ.

ولأهمية الموسيقى في الشِّعر استمرت بعض الدراسات الحديثة التي تناولت هذا الموضوع الاقتصار في إبراز أهم مظاهره، والقول بأنَّه " ليس الشِّعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[7]، فالموسيقى بالنسبة للشِّعر تعدّ من "مقوماته الأساسيَّة التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميِّزه عن النثر" [8].

والموسيقى بهذا الدأب تصبح أهم ركن يرتفع بالنص الشِّعري من مستوى الخطاب النفعي إلى مستوى فني مؤثر، وذلك لما تهبه للمعنى من جمال النغم وسحره، وتزيد من إحساس المتلقي بالصور التي يرسمها الشَّاعر بكلماته لقدرتها على إثارة الخيال حتى تتمثل أمام الأعين تمثلا واقعيا.

ومن هنا يتضح ما للموسيقى من أهمية بالغة في الشِّعر، وقد ذهب جان كوهن إلى القول بأنَّ " للنظم مُوسيقى تطرب من تلقاء نفسها كما تدل ذلك المتعة التي نجدها في الاستماع إلى أبيات

من لغة نجهلها"[9]، وهو المنحى نفسه الذي سار فيه إبراهيم أنيس مصرحا بقوله: "والكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس أخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافيَّة، فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابيَّة غير منسجمة مع نظام هذا العقد"[10]، ويضيف إلى عبارته هذه بأنَّ الشِّعر " نظام موسيقي له أوزانه وقوافيه التي قد يدرسها اللغوي الحديث دراسة مؤسسة على القوانين الصوتية في فرع الفونيتيك" [11].

وللموسيقى في شعرنا القديم – لاسيما شعر أبي تمام منه – أهمية خالصة، لأنَّ القصائد كانت تنظم في المحافل عن طريق الإنشاد، فتبرز عند ذلك قيمة الأصوات والإيقاع بصورة مباشرة في تأثيرها بالمستمعين، وكان الشعراء يدركون ذلك فيعمدون إلى تجويد الألفاظ وتنسيقها على نحو يثري المعنى، فتكون الموسيقى عاملا في شحن الألفاظ بطاقات دلالية إضافية تثير المتلقي بطريقة أخاذة، وهو الاتجاه الذي سنخوضه في هذا المضمار.

والموسيقى بهذا الدأب تكون مجموعة من الأجراس، والجرس مصدر الصوت المحروس[12]، وهو" أثر سمعي غير ذي ذبذبة مستمرة مطردة كالنقرة على الخشب أو الطبلة، وكالاصطدام وضجيج حركة المرور وما يسمح نتيجة سقوط جسم على آخر وحك جسم بجسم وهلم جرا "[13] ، وهو الظاهرة الصوتية التي تميز الأصوات الموسيقية بعضها عن بعض[14]، واكتفوا النحاة العرب "بثلاثة أجراس أساسية من الحركات الطويلة أي (ـا) و(ي) و(و)" [15].

ومن هذا المنطلق نجد أن بين الشعر والموسيقى قدرا كبيرا من الاشتراك، فكلاهما يستعمل مادة الأصوات الزمانية، فالموسيقى تستعمل أصواتا لا معنى لها كمادة أولية والشعر يستعمل أصواتا مليئة بالمعاني هي الألفاظ، وسنحاول تبيين أثر هذا الجرس في قصيدة أبي تمام في رثاء محمد بن حمي الطائي الطوسي، فيقول:

1- كَذا فَليَجِلَّ الخَطبُ وَليَفدَحِ الأَمرُ فَلَيسَ لِعَينٍ لَم يَفِض ماؤُها عُذرُ
2- تُوُفِّيَتِ الآمالُ بَعدَ مُحَمَّدٍ وَأَصبَحَ في شُغلٍ عَنِ السَفَرِ السَفرُ
3- وَما كانَ إِلّا مالَ مَن قَلَّ مالُهُ وَذُخراً لِمَن أَمسى وَلَيسَ لَهُ ذُخرُ
4- وَما كانَ يَدري مُجتَدي جودِ كَفِّهِ إِذا ما اِستَهَلَّت أَنَّهُ خُلِقَ العُسرُ
5- أَلا في سَبيلِ اللَهِ مَن عُطِّلَت لَهُ فِجاجُ سَبيلِ اللَهِ وَاِنثَغَرَ الثَغرُ

6- فَتىً كُلَّما فاضَـت عُيـــونُ قَبيلَـــةٍ دَماً ضَحِكَت عَنهُ الأَحاديثُ وَالذِكرُ
7- فَتىً ماتَ بَينَ الضَربِ وَالطَعنِ ميتَـةً تَقومُ مَقامَ النَصرِ إِذ فاتَهُ النَصرُ
8- وَما ماتَ حَتّى ماتَ مَضرِبُ سَيفِـــهِ مِنَ الضَربِ وَاِعتَلَّت عَلَيهِ القَنا السُمرُ
9- وَقَد كانَ فَوتُ الموتِ سَهلاً فَـــرَدَّهُ إِلَيهِ الحِفاظُ المُرُّ وَالخُلُقُ الوَعرُ
10- وَنَفسٌ تَعافُ العارَ حَتّى كَأَنَّـــــهُ هُوَ الكُفرُ يَومَ الرَوعِ أَو دونَهُ الكُفرُ
11- فَأَثبَتَ في مُستَنقَعِ الموتِ رِجلَهُ وَقالَ لَها مِن تَحتِ أَخمُصِكِ الحَشر
12- غَدا غَدوَةً وَالحَمدُ نَسجُ رِدائِهِ فَلَم يَنصَرِف إِلّا وَأَكفانُهُ الأَجرُ[16].

التزم أبو تمام كغيره من الشعراء العرب بالطريقة الخليلية في إنشاء القصيدة العربية ولقد اختار لقصيدته بحرا كثير الشيوع هو بحر الطويل .

يتكون هذا البحر من " ثمانية أجزاء: أربعة خماسية وأربعة سباعية وخماسيه مقدم على سباعيه، وكلاهما أصل وهي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن "[17].

نال هذا البحر اهتماما بالغا من قبل الشعراء في القديم والحديث كونه يعد من الأوزان القوية لأنه يضم بين دفتيه وتدين هما الأصل في التفعيلة، وكما هو معلوم أن الوتد ضروري في حفظ بنية البيت الشعري، لأنه النواة الموسيقية للشعر العربي، كما يعتبر مواطن ارتكاز أساسية في توليد الإيقاع، فإذا عدنا إلى بيتنا وجدنا أن الارتكاز يقع على مقطع معين من الوتد المجموع في التفعيلة الأولى ثم يعود على الموضع نفسه في التفعيلة الثانية.

وهكذا يتردد هذا الارتكاز من موطن إلى موطن آخر على مسافات زمنية محدودة وهذا هو أساس الإيقاع في موسيقى الشعر في هذا النص.

فهذا البحر- كما ترى- أكثر البحور طولا، وهو لذلك لا يستطيع أن يسبح فيه إلا ذو صدر قوي عريض، ونفس مديد، وحنجرة ضخمة، يستطيع صاحبها أن يسمع الصفوف النائية ويملأ الآذان جلجلة فيشد السامعين إليه، وقد صرح إبراهيم أنيس برأيه إزاء هذا البحر فقال: "فلا يزال البحر الطويل يحت المكانة الأولى بين البحور، ولا يزال كل من الكامل والبسيط والوافر والخفيف في المرتبة الثانية، مع بعض التفاوت في النسب ، ثم تأتي بعد هذا باقي الأوزان" [18].

وقد انساقت عواطف صاحبنا مع هذا البحر، فنجده يقول:

كَذا فَليَجِلَّ الخَطبُ وَليَفدَحِ الأَمرُ فَلَيسَ لِعَينٍ لَم يَفِض ماؤُها عُذرُ

وبالكتابة العروضية والتقطيع نتحصل على ما يأتي :

كذا فد يجل للخط بوليف دح لأمر فليس لعين لم يفضما ؤها عذر

0/0// 0/0/0// 0/0/ 0// 0/0// 0/0/ 0// /0// 0/0/ 0// 0/ 0// 0/0/ 0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن

قبل الشروع في تشريح بنية الطويل وجب علينا معرفة سبب تسمية هذه البحور بمسمياتها ذكر الزجاجي أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلا قال :لأنّه طال بتمام أجزائه، قلت : فالبسيط؟ قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن، قلت: فالمديد قال : لتمدد سباعيه حول خماسيه... " [19]

إن إيقاع تفعيلتا الطويل تتصف بالقوة والرصانة، الأمر الذي جعل حضور هذا البحر يكثر في أشعار القدماء ، فازدواج بنيته الإيقاعية المناوبة بين الوتد المجموع والسبب الخفيف، وتقارب توالي الأوتاد المجموعة في سلسلة توقيعه جعل ثقل الوتد وتقيده بالثبات متغلبا على سعي السبب الخفيف إلى تخفيف السياق الإيقاعي، خاصة إذا كان السبب واقعا بعد الوتد مما لا يسمح بتغيير صرامة الوتد بتزحيف السبب الخفيف كما هو الشأن في موسيقى تفعيلة المديد (فاعلاتن فاعلن) والبسيط (مستفعلن فاعلن).

فلهذين البحرين نوع من هذا القبيل، ولكن بصورة مختلفة تتمثل في إمكانية تحول السياق الإيقاعي للطويل إلى سياق المديد والبسيط وهو ما سنتناوله بعد حين:

1- المديد نتحصل على تفعيلة هذا البحر بتفاضل وتد مجموع يعزل عن البنية "فعولن"، والجمع بين السبب الخفيف المتبقي من هذه التفعيلة وبين التفاعيل الموالية، وأثنائها يمكن استخراج موسيقى تفعيلة المديد من رتابتها: لن + مفا = /0//0 = فاعلا.

وتوضح البنية الشعرية الآتية ما سنذهب إليه في أبيات القصيدة:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

البنية الجديدة :

فعو لن + مفاعي لن + فعو لن + مفاعي لن + فعو(من الشطر الثاني)

0// 0/ 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0/0// 0/ 0//

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

(حذف كلمة "كذا " من أول البيت وإضافتها في آخره، بهذا نقرأه من الفاء في " فليجل "، وحذف مقطع " فلي " من " فليس " من أول الشطر الثاني).

وبالكتابة العروضية والتقطيع نتحصل على ما يأتي :

فليجلل خطبول يفدحلأم سلعين لميفض ماؤهاعذ رو + كذا

0// 0/ 0/ 0//0/ 0// 0/ 0/0/// 0/ 0//0/ 0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

2-**البسيط**: (نقرأ البيت من حرف اللام الأخيرة من في كلمة "كذا فليجل "

وبالكتابة العروضية والتقطيع نتحصل على ما يأتي:

للخط بول يفدحل (أمر+ فلي) س+ لعي نلم + يفض ماؤها (عذرو+ كذا + فليجل)

0//0/ 0// 0/0/ 0//0/ 0// 0/0/ 0// 0/ 0// 0/0/ 0//0/ 0// 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن

وأبو تمام وإن كان قد سلك هذا المسلك في صياغته الشعرية فإنه ظل وفيا لاستظهار الصرامة الإيقاعية لهذا الوزن.

فهذا التطابق بين الأوزان في بنية الخطاب الشعري أدى إلى تمتين الروابط النظمية للغة الشعرية، فإذا " كانت بنية الأصوات تخلق لونا من التوازي الظاهري لأنها تمارس فعلها على مستوى خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لونا من التوازي الخفي الذي يساهم في بناء متواليات متوازية على المستوى الصرفي- النحوي، وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية متماثلة " [20].

ويبدو أن هذا السنن الإيقاعي طغى على بناء النص من أوله إلى آخره في مطالع الصدور والأعجاز، فقد أعطى هذا الإيقاع المتشابه تماسكا إيقاعيا رصينا وكأنه كان بمثابة الدفع الإيقاعي الذي يراد منه إعداد النص بهذه الطاقات الصوتية التي تجعله شديد التماسك، من أجل كل ذلك ألفيناه يتشابه به ويتقارب في التشابه حتى كاد يكون كسلسلة جبلية هندسية خالصة، كأن النص كلما أحس بأن المستوى الإيقاعي للسطح أخذ من الوهن على نحو ما، من حيث إيقاعه التركيبي أمده بإيقاعات متشابهة متتابعة حتى تغطي على ما يمكن أن نطلق عليه الغياب الإيقاعي، وربما من أجل ذلك وجدنا هذه الإيقاعات تمضي على نسق صوتي واحد، فالقارئ لمثل هذه النصوص بدلا من أن يبقى ينتظر جرس القافية يصبح يتوقع هذا السلم الإيقاعي ، وكأنه

اللازمة أو المنبه للدخول في صلب الأبيات التي أصبحت تطالب بحقها من أجل إشاعة جو الإيقاع الصارم المشكل لحجم النص.

بهذا التنويع الإيقاعي الانحرافي بين الطويل والمديد والبسيط يشكل أبو تمام لوحات إيقاعية يصير ظهورها توقيعيا تنويعا داخل الإطار الإيقاعي العام الأساسي مما يؤكد متانة التزام الدلالي بين موسيقى شعر صاحبنا وبين التوترات النفسية للذات المبدعة كما يدل على أن الإيقاع الموسيقي هو في أساسه مستوى دلالي يشير للجمالية اللغوية الخاصة بالصوت الشعري.

ومن هنا يتضح لنا أن جمالية الوزن الشعري تتمثل في تفجير الكلمة الشعرية ومن تم إثارة جوانب القوة فيها ، وذلك باستخدام وحدات صوتية معينة من التفعيلة ، ويجدر بنا الذكر بأن الرؤيا الشعرية عند أبي تمام انتقلت من السذاجة إلى الجمال، ومن الوضوح إلى الغموض، والسر الكامن وراء الطابع الجمالي الذي صار فيه الشاعر في نصه هذا يكمن في محو سذاجة الرتابة والوضوح النظمي اللذين ظلا يقفوان بهذا الوزن دون حيازته معتمدا في ذلك على لعبة التفاوت التركيبي بين التفعيلة والمفردة ، حيث لا يقع تقطعان التفعيلي والصرفي إلا داخل البنية، وذلك راجع إلى عدم قدرة التفعيلة على استيعاب البنية الصرفية الوحدة اللغوية، وقد صدق ياكبسون حين قال: "إن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف" [21].

ومن أنواع الجرس الصوتي ما نجده في هذه الأبيات القافية فهي من أهم العناصر الصوتية التي يعلن من خلالها الشاعر عن انفعالاته النفسية إعلانا موقعا، وقد بدا أبو تمام وفيا لاستظهار هذا النوع، فصوت الراء هو الذي يغلب تردده في القصيدة ، والذي يتوقع السامع ترجيعه بعد كل حين، وهو الصوت المجهور المائع المكرر المرقق الذي يضفي على القصيدة كلها إيقاعا مجهورا يتلاءم وحديث الرثاء لشخصية فذة هي محمد بن حميد الطاهري الطوسي الذي كان وال من قواد جيش المأمون العباسي ولاه قتال بابك الخرمي الثائر سنة (211هـ)، فقاتله، وكمن له جماعة من أصحاب بابك، فخرجوا عليه فصمد لهم، فضربوا فرسه فسقط إلى الأرض، فأكبوا عليه فقتلوه، وكان شجاعا ممدوحا جوادا، فعظم مقتله على المأمون فطلب من صاحبنا أن يرثيه بهذه الرائية التي تعد سجلا تاريخيا لمقتل الطوسي، فسجل فيها كثيرا من الأحداث والوقائع البطولية.

وتكرر هذا الحرف مرتين في البيت الأول وذلك في (الأمر –عذرا) موحيا بالمصيبة التي حلت بالبلاد من جراء فقدانها لحبيب عظيم ، وقد ساعده في ذلك الحروف المتوسطة كاللام والعين والميم في (فليجل– ليفضح– الأمر– فليس– لعين– لم– ماؤها) وفوق كل ذلك التصريع الذي وقع في (الأمر –عذرا) مما أعطى للبيت طلاوة وموقعا في النفس كأن الشاعر أراد أن يخبرنا عن

قصة عاشت للموقف وقد أشار حازم إلى ما التصريع من طلاوة في أي أول القصيدة بقوله " فإن للتصريع في أول القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على القافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لهذا دون ذلك"[22]، وهو أمر أجازه ابن رشيق عند خروج الشاعر " من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه ... وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلى أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين" [23].

وقد تكرر حرف الراء كذلك مرتين في البيت الثاني والثالث ففي البيت الثاني نجده في (السفر– السفر) دالا على اندثار الآمال بعد رحيل العظيم إلى الآخرة وفوق هذا التكرار نلمح تكرارا آخر يتمثل في التصدير الذي اختص في هذا المثال بالعجز فمثل وحدة شعرية متماسكة فبدايته قريبة من نهايته، وهو بهذا الدأب يخلق لنا إيقاعا متميزا نتج عن طاقات دلالية خلافية.

واللفظ المعتمد فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى إذ فيه تتولد الدلالة وتتبلور، وتساعد علي اكتشاف أسرار الإبداع لأن موسيقاه تشق لنا الطريق لمعرفة مدى صدق الشاعر في عواطفه، ومدى معايشته للتجارب يعبر عنها، فهي مرآة الوجدان الناتجة عن تفاعل حالة الشاعر النفسية والفزيولوجية، وهي بذلك مرتبطة بدقات القلب وسرعتها والزفير والشهيق وغير ذلك من ردود الفعل غير الإرادية التي لا يمكن للشاعر أن يتحكم أو يتصرف فيها، وفي هذا الصدد نجد إبراهيم أنيس يقول علي أن نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه [24].

وفي البيت الثالث نجده في (ذخرا– ذخر) وقد مثل كذلك وحدة شعورية متعلقة بالعجز بدايتها هي نهايتها ويعرف هذا اللون في علم البديع برد الأعجاز على الصدور.

ويعد الصوت الراء من بين الأصوات المائعة لطبيعته التكرارية على حد تعبير سيبويه فيقول: " والراء حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام فتجافى للصوت كالرخوة ولو لم يكرر لم يجر الصوت فيه "[25]، فمدة النطق به أطول من مدة النطق بصوت آخر في مجمل الأبيات، ومما زادا في إطلاقه ثم إشباعه بصوت مد طويل هو الألف ذلك أنها تمتاز عن غيرها من أصوات المد باتساع مخرجها وكونها أخف هذه الحروف وأعذبها وذلك في (قدرا – الغدرا – صفرا – نصرا – الأخرى – ذخرا).

كل هذه الصفات جعلت القافية تتسم بالبطء الزمني الممتد، ولقد امتد زمن النطق بها نظرا لإحساس الصوت قبل الراء بالسكون الذي التزامه الشاعر في كل القافية ثم إطلاقه كله راء دفعة

واحدة، فيطول بذلك الصوت وتطول معه الراء، فيثقل تبعا لذلك الإيقاع ثقلا وئيدا أكثر من ثقل الأصوات الداخلية قبلها بالرغم من ثقلها هي بدورها وبما وفره الشاعر من أصوات المد الطويلة مثل (ماؤها- الآمال- ما كان- مال- مجتهدي- جود- فجاج سبيل- فاضت- عيون- قبيلة- الأحاديث- مات ميتة- مقام- فاته - القنا- الحفاظ- تعاف- العار...) إذ زاد ذلك إيقاع القصيدة ثقل على ثقل ، فناسب الإيقاع حال ذات التي تشعر الشاعر حقا بالرغبة الشديدة في الرثاء.

ومهما يكن فإن هذا الجرس الصوتي كسب أبيات القصيدة أبهة، وكساها رونقة ودبياجة، وزادها مائية وطلاوة مما عزز الموسيقى التي أضفت على النص إيقاعا خالصا .

هوامش البحث:

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص 165.

[2] قدامى بن جعفر، نقد الشعر، ص15، وابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص342، والخفاجي، سر الفصاحة، ص286، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص89، ولكن حازما يضيف إلى ذلك التخييل، وهو فارق جوهري بين تعريفه وتعريف قدامى، يقول حازم " الشِّعْرُ كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفيَّة إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيِّلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط - بما في شعر- غير التخييل ".

[3] هذان الركنان هما: الوزن والقافية، ويضاف إليهما: اللفظ والمعنى ليكوِّنَ حَدَّ الشِّعْرِ، ينظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص24 .

[4] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص3.

[5] لا نريد لدراستنا هذه أن تكون ذات نظرة أحادية فتعلي من شأن عنصر فني واحد، لأن الشعر إنما يكون يتضافر عناصر فنية متعددة، وتجاوبها على نحو مؤثر، وكما يقول كولردج في تعريفه القصيدة، إنَّها هي التي تساند أجزائها فيما بين الوزن والقافية ويفسر بعضها بعضا وتتساند جميعها وتنسجم كل على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي، ينظر: النظرية الرومانتيكية في الشعر- سيرة ذاتية - ص249.

[6] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 205.

[7] المرجع نفسه، ص 22.

[8] محمد منذور، النقد والنقاد والمعاصرون، دار القلم، بيروت لبنان، ص 40.

[9] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 29.

[10] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 18.

[11] إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ط6، مكتبة الأنجلو المصرية 1978، ص 336.

12 لسان العرب لابن منظور (مادة جرس).

13 منهاج البحث في اللغة د/ تمام حسان ص 59 .

14 المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية (معجم عربي أعجمي، و أعجمي عربي) د/ محمد رشاد الحمزاوي ص .34

15 نفسه، ص .34

16 ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ،تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف القاهرة ط4 1982 89/4

17 المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي : ص69 .

18 موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس دار القلم بيروت .لبنان ص 215 .

19 العمدة في محاسن الشعر و آدابه. تأليف الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني. تحقيق الدكتور محمد قرقزان دار المعرفة بيروت. لبنان ص 270 .

20 التوازي و لغة الشعر محمد كنوني، فكر ونقد: مجلة ثقافية شهرية السنة الثانية 1999 العدد 18، ص.84

21 البنيات اللسانية في الشعر – سمويل – ر– ليفين – ترجمة الوالي محمد والتوازني خالد منشورات الحوار الأكاديمي – دار الخطابي – دار فضالة – 1989 . ص 37 .

22 مناهج البلغاء لحازم القرطاجني: ص 283

23/ العمدة : 1/ 326 .

24/ موسيقي الشعر د/ إبراهيم أنيس دار القلم بيروت – لبنان : ص 193 .

25/ الكتاب لسيبويه : 435/4 .