"بنية الإيقاع الصوتي في شعر المقامات"الحريري أنموذجا

"The structure of vocal rhythm in the poetry of Maqamat "Hariri as a model

حطاب أحمد*

جامعة الجزائر2، ahmedhattab18@gmail.com

تاريخ الارسال2021/12/23 تاريخ القبول 2021/12/24 تاريخ النشر2021/12/27

ملخص:

حاول هذه الدراسة استقراء أشعار مقامات الحريري في جانبها الإيقاعي الصوتي ، لقد وظف الحريري الشعر في مقاماته بصورة لافتة للانتباه ،إذ أنها شكلت ظاهرة صوتية موسيقية استدعت الوقوف عندها، حيث مثلت الموسيقى سمة أسلوبية جلية منحت النصوص المقامية طاقة جمالية زاد منها الإيقاع الشعري قوة في الأداء الفني و المعرفي. كما برز الايقاع مجسدا في القافية ،و التصريع الداخلي و الخارجي، و تكرار الأصوات في أشعار المقامات كمثيرات أسلوبية صوتية استدعت الوقوف عليها ورصد تجلياتها على اعتبار أن الإيقاع الصوتي له من الأهمية في معرفة كوامن النفس ، و القدرة العجيبة على التأثير ، و استمالة قلوب السامعين.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع–الموسيقى–الحريري–المقامة

Abstract: This study attempted to extrapolate the poems of Al-Hariri's Maqamat in its acoustic and rhythmic aspect. Al-Hariri employed poetry in his Maqamat in a striking way, as it formed a musical sound phenomenon that necessitated stopping at it. Technical and knowledge. The rhythm also emerged embodied in the rhyme, the internal and external syllable, and the repetition of sounds in the poems of the maqamat as stylistic acoustic stimuli that necessitated standing on them and monitoring their manifestations, given that the vocal rhythm is of importance in knowing the secrets of the soul, and the miraculous ability to influence, and win the hearts of the listeners .

Keywords: rhythm - music - Hariri - maqamah

1. مقدمة:

يشكل الإيقاع عنصرا أساسيا من عناصر اللغة العربية فهي بلا شك لغة إيقاعية[1] ،إن هذه الميزة هي التي منحت الشعر طاقة صوتية نغمية جعلت منه جنسا أدبيا يحظى بمكانة الاستماع و التأثير و الاستمالة و التعلق ، كما أن توظيف الشعر في المقامات أضحى سمة أسلوبية انفرد بها النص المقامي عند الحريري ، لقد أدرك الدارسون منذ القديم أهمية الصوت في بناء موسيقى الشعر ، ذلك أن الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الأسلوب الفني، ونعني بالتحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة الإيقاعية ، و حروف الوقفات و امتدادات الجمل و علاقاتها و تكرار أو تغاير الكلمات ، و الأصوات فيها وبين الحالة الشعورية التي يعبر بها الكاتب لا

* المؤلف المرسل

يختلف بين شعر و نثر[2]، ثمة اتفاق عند الدارسين على أهمية الصوت في بناء الإيقاع، فلا ريب أن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات و يتحدد عندها الشكل و المضمون و يصبح اللا محدود عندها محدودا دون أن يفقد لامحدوديته[3] ، حسب هذا الرأي يتجلى دور الإيقاع و أهميته في تشكل الخطاب وفق جنس أدبي، كما يصبح الإيقاع هو البوصلة المحددة للإطار الفني في الشعر، ومن هنا تأتي أهمية الإيقاع كونه موجودا في الشعر و النثر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة[4]، إن هذا تقارب في تحديد الإطار المفاهمي للإيقاع في الكلام وهذا ما يجدر بنا القول على أن الشعر و الموسيقى يلتقيان في مادة الإيقاع التي هي الصوت[5]، إذا لا خلاف حول الصوت في تشكيل الإيقاع الموسيقي في النص، فالإيقاع ظاهرة أعم من الوزن ،وما الوزن إلا أحد الطرق التي تحقق الإيقاع وتظهره بشكل جلي منظم، فهناك عناصر أساسية تتدخل مجتمعة لتشكل في النهاية الإيقاع الجمالي للقطعة الشعرية ،منها القافية و التكرار الصوتي و الوزن .

❖ بنية الإيقاع الشعري في المقامات :

لقد وظف الحريري الشعر في مقاماته بطريقة لافتة للانتباه ،إذ لم نعثر على مقامة دون الاستعانة بأكثر من بيتين من الشعر ، حتى مقدمة الكتاب التي استفتح بها مصنفّه ضمنها بيتا شعريا مما جاء في قوله[6]:

على أنني راض بأن أحمل الهوى وأخلص منه لا علي ولا ليا

إن الشعر في المقامات عند الحريري ظاهرة تستوجب الوقوف عندها ذلك أنها رافقت النثر في نصوصه كاملة مشكلة حوارية الأجناس الأدبية ، وتعالقها فيما بينها ، مما منح النصوص المقامية ثراء معرفيا ، و بنية إيقاعية ذات دلالات إجتماعية و نفسية ، وبعدا إيجابيا آخر تمثل في النثر مقابل الشعر ، إن ظاهرة الجمع بين جنسين أدبيين في قالب واحد ليست جديدة عند الحريري ، بل كان قد أومأ إليها أبو هلال العسكري في كتابه: "الصناعتين" و يقصد به صناعة الشعر و النثر معا، وكذلك ابن الأثير في مصنفه "المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر" أما في العصر الحديث حاول اليازجي أن يقلد الحريري في مقاماته، فكتب كتابا سماه: "مجمع البحرين" حاول فيه الجمع بين النثر و الشعر ، مقتفيا طريقة الحريري في مقاماته.

إن الحريري لم يسلك الطريقة السابقة في هندسة بناء المقامة ،و نقصد احد روادها و واضعها الأول

بديع الزمان الهمداني ، فالشعر في مقاماته قليل جدا، بل قل إن الشعر في مقامات الحريري يبرز كظاهرة أدبية متميزة لا يمكن إغفالها أو تجاهلها، فالموسيقى الشعرية ترتبط بالحالة النفسية ومطية لمعرفة كوامن النفس[7] ،كما أن تعدد الأغراض الشعرية و تنوعها في المقامات جميعا يبعث على دلالة إجتماعية تربوية ، ومعناه أيضا أن موسيقى أشعار المقامات وافقت النص النثري في المعنى و السياق و الدلالة ، وهذا ما يستدعي القول بوجود تناسق بين النصين الشعري و النثري في المقامة الواحدة ، كما أن النص الشعري لم يكن عائقا جماليا أو مفاهيميا للنص

النثري ، لقد أحصينا في بعض المقامات من الاشعار مثلا: (المقامة الحلبية 64 بيتا) (المقامة الشتوية 63 بيتا) و (المقامة الملطية 45 بيتا) و(المقامة البصرية 52 بيتا) و (المقامة الحرامية 46 بيتا) و(المقامة الزبيدية 44 بيتا) و (المقامة السادية 52 بيتا)، إن الحقيقة التي لا مناص منها هي أن المقامة العربية فن نثري باتفاق أهل الاختصاص ، غير أن توظيف الشعر في مقامات الحريري يعد خروجا عن المألوف إذ أحصينا ما يعادل (26) ست و عشرين بيتا في المقام الواحد أي ما مجموعه الكلي (1340) بيتا أي نسبة 3.73% وهذا ما قد يفوق ديوانا شعريا بذاته ، كما تنوعت الأغراض الشعرية حسب المواقف منها : الحكمة ، الفخر ، المدح ، الشكوى ، الوصف، الغزل).

وهي أغراض شعرية قديمة عرفها الشعر العربي ، لقد جعل الحريري من المقامة الإطار الفني الذي يمكنه أن يستوعب أنواعا جديدة، لا الأغراض الشعرية التقليدية فحسب، بل أيضا اللغز و المأدبة و المناظرة و الموازنة ، فالمقامة إطار للشعر و للنثر في آن واحد[8]، إن هذا الثراء و التنوع يدل دلالة واضحة على أن الحريري لم يكن قارئا عاديا ولا ذا ثقافة سطحية، وإنما كان ذا بصيرة نافذة في الفروق القائمة بين الأجناس الأدبية و الأشكال النصية الأكثر قربا[9]، يظهر الحريري صاحب ثقافة غزيرة متنوعة، موسوعي المعرفة على مستوى أشكال الكتابة بمختلف أنواعها ، إذ يظهر في مقاماته تحكمه البارع في جميع فنون القول المختلفة ، إنه الخطيب الذي يسترسل في الخطابة في المحافل العامة كما في المقامة "الصنعانية"وهو أيضا الشاعر صاحب البديهة الحاضرة في كل المواقف إذ تجده مادحا ، هاجيا كما في المقامة "الدينارية" وهو أيضا الناصح الواعظ الفقهيه، النحوي ، وهو أيضا أهل للسرد الهجائي إذ يقول في المقامة الكوفية: "فهل سمعتم يا أولي الألباب ، بأعجب من هذا العجاب؟ فقلنا ومن عنده علم الكتاب"[10]، لقد احتلت مقامات الحريري التفوق و الريادة بسبب هذا التنوع الحاصل في أجناسها الأدبية، وخاصة ذلك التناظر بين النثر و الشعر معا وفي مقام واحد ،وهي بلا شك ظاهرة ليست جديدة في الأدب العربي حاول من ورائها الحريري تجسيد ثنائية التقابل النصي، إذ جاءت النصوص الشعرية مكملا إيقاعيا موسيقيا لدلالة التأثير في السامعين و استمالتهم ، وربما جاء الشعر معادلا موضوعيا لتكملة معاني النثر ، و متنفسا للحريري ،ومهدئا للنفوس المتعبة بقضايا المجتمع و مشاكله ،و صعوباته التي تنوء عن حملها الطبقة الفقيرة.

لقد جاءت النصوص الشعرية لتكمل ما عجز عنه النثر، كما أنها كانت حمالة معاني و أفكار، فالشعر ما هو إلا كلاما موسيقيا تنفعل النفوس و تتأثر به القلوب[11] ، لقد أدرك الحريري جيدا أنه عند ما يريد النصح و الوعظ لا سبيل إلا الاستعانة بالشعر اعتقادا منه أن موسيقى الشعر أشد تأثيرا في النفس ، خاصة فيما تعلق بالموسيقى الخارجية للقصيدة، إذ نجده يقول[12]:

وقع الشوائب شيب و الدهر بالناس قلب.
فلا تثق بوميض من برقة فهو صلب
واصبر إذا هو أضرى بك الخطوب و ألب

تأتي هذه الأبيات في غرض شعري هو الحكمة ، وظف فيها موسيقى خارجية بداية بحرف الروي الذي ورد ساكنا في مطلع الأبيات ،وهذا ما جعل كلام الحريري أكثر وقعا في النفس، وحملا على التصديق و الاقتداء بمضمون الأبيات.

لقد حاول الحريري في مقاماته أن يظهر براعته الشعرية أيضا خاصة فيما تعلق بالموسيقى الخارجية ، إذ وقفنا في بعض قصائده على ظواهر موسيقية جديدة خاصة ما تعلق بالتصريع الداخلي و الخارجي ، إذ وجدنا أبياتا له بنى فيها حرف الروي على (الميم) أما صدر البيت فقد أورد فيه حرفا واحدا تتشابه به نهايته وهو (الهاء)إذ نجده يقول[13]:

ومسرورة مغمومة طول دهرها وما هي تدري ما السرور ولا الغم

تقرب أحيانا لأجل جنينها وكم وليد لولاه طلقت الأم

وتبعد أحيانا وما حال عهدها وإبعاد من لم يستحل عهده ظلم

إذا قصر الليل استلذ وصالها وإن طال فالإعراض عنها غنم.

لقد حرر الحريري الشعر و الشعراء من قيود الخليل بن أحمد الفراهيدي التي ظلت ثاوية على رؤوس الشعراء ردحا من الزمن، ومنعتهم من الحيلولة دون المساس بقواعد الشعر العربي ، لقد جعل الحريري من مقاماته متنفسا لقرائه ، خاصة الميالة إلى الشعر ، ولهذا حاول صاحب المقامات أن يسوي بين البحرين الشعر و النثر و ربما جاء بهما مجتمعين لإبراز التفوق و البراعة ، و كأنه أراد أن يقول لنا: "إني آت بما لم تستطعه الأوائل "على حد تعبير أبي العلاء المعري، لقد كان الحريري مبدعا خاصة في قصائده الوعظية التي يبدو فيها معلما ناصحا منبها أهل الغفلة و تزداد معها ألاعيبه الفنية الإيقاعية ، إذ يكتب قصيدة داخل قصيدة ، ينوع في القافية و الوزن وها هو يقول[14]:

يا خاطب الدنيا الدنية أنها شرك الردى و قذارة الأكدار

دار متى أضحكت في يومها أبكت غدا بعد لها من دار

وإذا أظل سحابها لم ينتفع منه صدى لجهامه الغرار

بحاراتها ما تنقضي و أسيرها لا يفتدى بحلائل الأخطار

كم مزدهي بغرورها حتى بدا متمردا متجاوز المقدار.

قلبت له ظهر المحن و أولفت فيه المدى و نزت لأخذ الثار

فأربأ بعمرك أن يمر مضيعا فيها سدى من غير استظهار

واقطع علائق حبها و طلابها تلق الهدى و رفاهة الأسرار

وأرقب إذا ما سالمت من كيدها حرب العدى و توثب الغدار

واعلم بأن خطوبها تفجا ولو طال المدى وونت سرى الأقدار.

القصيدة الثانية[15]:

يا خاطب الدنيا الدنيـ ـة إنها شرك الردى
دار متى أضحكت في يومها أبكت غدى
وإن أظل سحابها لم ينتفع منه صدى
غارتها ما تنقضى و أسيرها لا يفتدى
كم مزدهي بغرورها حتى بدا متمردا
قلبت له ظهرها الجـ ـنوب أولغت فيه المدى
فأربأ بعمرك أن يمر مضيعا في سدى
واقطع غلائل حبها وضلا بها تلق الهدى
وارقب إذا ما سالمت من كيدها حرب العدى

قصيدة ثاوية داخل قصيدة ، وقصيدة تولد من رحم قصيدة، إنها ببساطة عبقرية الحريري مع اللغة ، و موسيقى الشعر، قافية داخل قافية ، موسيقى تحمل موسيقى ،أبيات حمالة لأبيات، يمكن إخراج قصيدة من داخل قصيدة ، فالقصيدة الأم احتضنت البنت ، الأبيات (الدالية) احتمت (بالرائية) من غدر الزمان و مكائده ، تغيرت الموسيقى الخارجية في القصيدتين ولم يتغير المضمون ، حذفت جمل و كلمات لكن المعنى واحد ، وهو التحذير من التعلق بالدنيا، إن هذه المهارة الموسيقية التي جاء بها الحريري ، دليل آخر على تفوقه في موسيقى الشعر ، وربما أراد الحريري أن يقول أنه يستطيع أن يتلاعب بحديثه عن الدنيا كما تتلاعب هي الأخرى بمن يتعلق بها، باختصار إنها عبقرية الحريري الشعرية و النثرية وأنه يستطيع السباحة في البحرين بكل اقتدار.

يواصل الحريري سباحته في بحر الشعر باحثا عن لجيه، وإذا به ينقل أغراضه الشعرية من بلاط الأمراء و الملوك إلى عامة الناس ، فبعد ما كان المدح أسير القصور، هاهو يحرره من سلطة النابغة و زهير، إلى سلطة شعبوية تحكمها قوانين الفقر و الحاجة و الكدية، كتب الحريري على لسان بطل مقاماته أبو زيد السروجي مشيدا بالدينار في النوادي و الأسواق إذ نجده مادحا له واضعا إياه على عرش السروجية إذ يقول [16]:

أكرم به أصفرا راقت صفرته جواب أفاق ترامت سفرته
مأثورة سمعته و شهرته قد أودعت سر الغنى أسرته
وقارنت نجح المساعي خطرته وحببت إلى الأنام غرته
كأنما من القلوب نقرته به يصول من حوته صرته
وحبذا مغناه و نصرته كم آمر به استتبت إمرته
لولا التقى لقلت جلت قدرته

لكن سرعان ما يهتز الدينار بعرش السروجية و يسقط هذا الصرح الممرد و يتحول المدح إلى هجاء و ذم، ويصبح المحبوب مكروها و المقرب بعيدا، إنها ألاعيب الحريري، يمدح تارة و يهجو أخرى، إنها البراعة و التفوق إذ نجده في أبيات أخرى يهجو و يذم الدينار قائلا[17]:

تبا له من خادع مماذق أصفر ذي الوجهين كالمنافق

يبدو بوصفين لعين الرامق زينة معشوق ولون العاشق

وحبه عند ذوي الخلائق يدعو إلى ارتكاب سخط الخلائق

لولا لم تقطع يد السارق ولا بدت مظلمة من فاسق

ولا اشمأز باخل من طارق ولا شكا الممطول مطل العائق

ولا استعيذ من حسود راشق وسر ما فيه من الخلائق

أن ليس يغني عنك في المضايق إلا إذا فر فرار الآبق

من النقيض إلى النقيض،إنها المقابلة النصية ، الممدوح و المذموم واحد ، عندما حاول الحريري الاقناع و التأثير واستمالة السامع وظف الشعر ، فما لم يستطع أن يعبر عنه بالنثر جاء به شعرا ، وعليه يمكن القول ان الحريري عندما زاوج بين جنسين أدبيين مختلفين في مقام واحد منح النص المقامي بصفة عامة حمولة فكرية ثرية بالمعاني ، وقد يكون هذا الجمع و المزاوجة بين الشعر و النثر في سياق كلامي تعبيري واحد ، هو الذي منح مقامات الحريري هذه المكانة و الشهرة و الريادة.

أشكال الإيقاع الشعري في المقامات :

1 القافية:

يعرف إبراهيم أنيس القافية قائلا: ليس القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا يكون جزء هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[18] فالقافية في مفهوم الباحثين لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات ، أو بالأحرى صوت واحد يتكرر وفق نظام يتحكم فيه مشكلا الإطار العام الذي يدور في فلكه هو الوزن العروضي ، فالشعر ابن الثقافة الشفاهية، فهو قول سائر مأثور يحتاج إلى التذكر الدائم، والقافية أحد وسائل ذلك التذكر[19] ،ومن هنا ندرك أهمية الأصوات في تشكيل القوافي ، فكلما تكرر الصوت و تجانس و تالف خلق إيقاعا موسيقيا يطرب النفس و يحملها على التأمل و الإدراك، ولنا أمثلة من أشعار الحريري ما جاء في المقامة الإسكندرية قوله[20]:

اسمع حديثي فإنه عجب يضحك من شرحه و ينتحب

أنا امرؤ ليس في خصائصه عيب ولا في فخاره ريب

سروج داري التي ولدت بها و الأصل غسان حين انتسب

وشغلي الدرس و التبحر في ال علم طلابي وحبذا الطلب
ورأس مالي سحر الكلام الذي منه يصاغ القريض و الخطب
أغوص في لجة البيان فأخ تار اللآلئ منها و انتخب

لقد اختار الحريري لأبياته قافية شكل فيها حرف (الباء) المتكرر (06) ست مرات في كلمات هي (ينتحب – ريب – انتسب – الطلب – الخطب – انتخب) مما منح الأبيات طاقة موسيقية بتجاور الكلمات تجتمع في حرف واحد تجاورت ألفاظه لتمنح القطعة الشعرية نغما موسيقيا تتفاعل معه النفس و ترتاح ، فالباء من الأصوات الشفوية الانفجارية المجهورة[21] لقد حاول الحريري باستعمال حرف الباء ، رويا لقافيته أن يجعل من خطابه يتسم بالجهر و الانفجار وكأنه أراد أن يدرأ عن نفسه العيوب ، وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن في الثقافة الشفاهية الأولى لا وجود للكلمة إلى في الصوت دون إشارة من أي نوع أي نص يدرك إدراكا بصريا، تدخل ظاهرة الصوت بعمق إلى شعور الكائنات البشرية[22]، لقد أدرك الدارسون أهمية الفونيم في تحديد الإيقاع في الشعر ، فالوزن و التصريع ليس منفصلين عن اللغة الشعرية ، بل هما العاملان الأساسيان في الشعر ، ولهذه الظاهرة الايقاعية الوزن و القافية صدى واسع في شعر المقامات الحريرية نذكر منها على سبيل المثال مما جاء في المقامة الدينارية قوله[23]:

تعارجت لا رغبة في العرج ولكن لأقرع باب الفرج
وألقي حبلي على غاربي وأسلك مسلك من قد مرج
فإن لامني القوم قلت اعذروني فليس على أعرج من حرج

لقد تجانست الأصوات فيما بينها مشكلة إيقاعا موسيقيا عذبا يطرب الأذن، و بتجاور الكلمات (تعارجت ، العرج ، الفرج ، مرج ، أعرج ، حرج) ست كلمات كان حرف (الجيم) هو القاسم المشترك بينها ،إضافة إلى مجيئه ساكنا في نهاية القافية ، ولعل ميزة وسجية الحروف الساكنة عندما تستعمل في القوافي ،و ترددها يساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الايقاعية و تغذية الحركة الصوتية و يلقي على الإيقاع الصفات الذاتية للصوت الغالب على الكلمات[24] ، لقد أكسب الحرف المكرر صفات تميز بها الراوي لاقناع الآخرين جعلته يكسب عقولهم ، وهذا ما كان مدعاة لكسب رزقه بسبب علته ، إن بناء الأصوات في الكلمة له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني في أنفسها، كما أن تجاور الكلمات الصوت المكرر في قافية الأبيات الشعرية له دور أساسي في إذكاء المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية ، إضافة إلى ذلك فهي تغني اللغة و تتكاثف دلالتها ويصبح للصوت دلالة إيحائية و صدى جمالي في النفس[25].

وهكذا تظل القافية في الشعر مصدرا للايقاع حتى وإن كانت القافية مع الوزن هيكل سكوني مجرد ، يبقى الإيقاع هو العنف المنظم أو ما يسمى بحركة النص الداخلية التي تخلق تلك الحيوية المتنامية التي تمنح نسق الرموز المؤلفة للعبارة الدفق و الثراء[26] ، و هكذا نستشف أن الشعر تشكله بنية صوتية ترتبط فيما بينها في إيقاع و انسجام و قافية و وزن.

2 التصريع:

التصريع ظاهرة فنية ملازمة للشعر ، وتشيع هذه الميزة الصوتية بشكل واسع خاصة أنها تعد قسما من أقسام السجع، وهو مذهب من مذاهب العرب المعروفة[27] ، لقد عرف العربي القديم هذه الظاهرة في طوالع القصائد العربية وهو نوع من الشحن الجمالي على الشعر سواء من الوجهة الدلالية النفسية أو الوجهة الايقاعية الصوتية ، و تأتي أهمية التصريع كونه ترديد صوتي يتخذ له مواقع ذات أهمية نسبية يمثل فيها شبه استقلال للوحدات الكلامية داخل البيت ، وقد تجسدت هذه الظاهرة الفنية في أشعار الحريري في مقاماته منها قوله في المقامة التبريزية[28]:

أنا السروجي وهذه عرسي وليس كفؤ البدر غير الشمس.

إن براعة الحريري في كلامه المصرع بين الشطرين في محاولة التعريف بزوجته التي لم يجد لها معادلا و مكافئا سوى الشمس و بالتالي تقابل الحرف (السين) في الصدر و العجز، إن عملية تكرار الحرف الواحد في مطلع القصيدة يجعل التدفق الشعري متوائما مع الحالة النفسية و المد الشعوري للمنشئ ، ولعل الحريري جعل هذا التصريع وسيلة لإظهار غضبه و تنفيسا لغصة تسكنه، وبثه لشكواه ، ومن هنا ندرك أهمية التصريع كونه يوفر قيمة جمالية في الشعر على المستوى الإيقاعي و النفسي ، فهو يولد رنة موسيقية ، منبهة تأتي من نهاية الشطر الأول الذي يتساوى مع ما يليه في الموقع من الشطر الثاني[29].

و الأمثلة كثيرة في أشعار الحريري منها[30]:

لسبت الخميصة* أبغي الجنيصه** وانشبت شصي*** في كل شيصه***

سامح أخاك إذا خلط منه الإصابة بالغلط

يعد التصريع في مطالع الأبيات تكرار صوتيا يمكّن القارئ من الاستجابة و التأثر ، كما يعطي نوعا من السكون و الاستراحة التي تجلبها النغمة المتكررة.

إن التصريع بما يحمله من إيقاع موسيقي قد لازم مقدمات القصائد العربية غالبا وهو ظاهرة تكرارية مستحبة عند الشعراء إذ كانوا يؤثرونه في افتتاح قصائدهم خاصة التصريع الداخلي الذي يأتي في كامل أبيات القصيدة دون مطلعها وقد استخدمه الشعراء من أجل الموسيقى اللفظية الكامنة فيه، ولذا عدّ من أمارات إجادة الشاعر و تعلقه بفنه[31].

وللحريري أضرب عدة من التصريع الداخلي و منها ما جاء به قوله[32]:

أنا الذي تعرفه يا حارث حدث ملوك فكه منافث

أطرب مالا تطرب المثالث طورا أخو جد وطورا عابث

ما غيرتني بعدك الحوادث ولا التمى عودي خطب كارث

ولا فرى حدى ثاب فارث بل مخلبي بكل صيد ضابث****

وكل سرج فيه ذئبي عائث حتى كأني للأنام وارث

سامهم وحامهم و يافث

3 تكرار الأصوات:

لقد لازم التكرار الحرفي الايقاع الشعري وهو ما سماه البعض بالتكرار الايقاعي الذي يقصد من ورائه إحداث موسيقى لفظية ، بل هناك من عدّ ظاهرة تكرار الصوت انحرافا أسلوبيا يجب مراقبته و الانتباه إليه باعتبار أنه يمثل الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ،لأن هذا الخرق الصوتي المتمثل في تآلف و تجاور فونيمات عدة في النص الواحدة سوف يخدم لا محالة وضيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض أو الطمس المبرر جماليا[33]، إن هذا البناء الهندسي الإيقاعي الذي يسعى إليه الشاعر مكررا صوتا معينا أو بعض الأصوات في القصيدة الواحدة هو الذي يعكس جمالية النص التعبيرية ، ويفجر طاقة صوتية كامنة تكون محل تأثير عند القارئ ، لقد استعان الحريري في بعض أشعاره في المقامات بهذه الظاهرة الإيقاعية اعتقادا بوجود انسجام و تناسق بين الأصوات المكررة مما جاء قوله[34]:

بني استقم فالعود تنمي عروقه قويما و يغشاه إذا ما التوى التوى
ولا تطع الحرص المذل وكن فتى إذا التهبت أحشاؤه بالطوى طوى
وعاص الهوى المردي فكم من محلق إلى النجم لما إن طاع الهوى هوى
وأسعف ذوي القربى فيقبح أن يرى على من إلى الحر اللباب انضوى ضوى
وحافظ على من لا يخون إذا نبا زمان ومن يرعى إذا ما النوى نوى
وإن تقتدر فاصفح فلا خير في امرئ إذا اعتقلت أظفاره بالشوى شوى
وإياك و الشكوى فلم تر ذا نهى شكا بل أخو الجهل الذي ما ارعوى عوى

لقد استعان الحرير في أبياته بحروف اللين الواو و الألف المقصورة ،وسميت لينة لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليه الترنم في القوافي ،وإنما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت[35] ، من هنا نفهم هذا التوظيف العجيب لكلمتين في نهاية عجز البيت متوافقتين في الصوت ، إن تجاور الكلمات: (التوى ، التوى / الطوى ،طوى ، الهوى ، هوى) مختلفة المعاني متشابهة الأصوات من إبداعات الحريري و مهارته الإيقاعية، و ميزة حروف اللين التي يبدو عليها الإطلاق والقدرة على التأثير، وقد يعود تكرار الحروف مجتمعة في شكل فني واحد إلى ميزتين الأولى الموسيقى و الثانية المعنى.

إن هذه المطابقة الصوتية التي كان منشؤها التكرار الصوتي قد أشار إليها الباحث إبراهيم عبد الرحمن عندما قال: وفيما يتصل بظاهرة التكرار الصوتي فقد كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين، أحدهما نمطي يتصل بنظام القصيدة وهو الالتزام بقافية واحدة و بحر واحد يحدث بهما الشاعر إيقاعا صوتيا واحدا في القصيدة، و الثاني إبداعيا يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تكرر في كل بيت فتخلق جناسا صوتيا و تختلف من بيت إلى آخر فتخلق ما يصح أن نسميه طباقا صوتيا[36]، قد يوظف الشاعر في

قصيدته أصواتا متجانسة أو متطابقة فيما بينها الغاية من ذلك هو حصول إيقاع موسيقي يشد انتباه القارئ، ولقد وقفنا على هذه الظواهر الإيقاعية في أشعار مقامات الحريري نذكر منها ما جاء في المقامة الحجرية[37]:

كيف رأيت خدعتي و ختلي وما جرى بيني وبين ختلي*

حتى انثنيت فائزا بالخصل أرعى رياض الخصب بعد المحل

يالله يا مهجة قلبي قل لي هل أبصرت عيناك قط مثلي

يفتح بالرقية كل قفل ويستبي بالسحر كل عقل

لقد جعل الحريري صوتا تتجانس كلماته في الصدر و العجز في كامل أبيات القصيدة، مما منحها طاقة صوتية ولدت إيقاعا يطرب الأذن و ترتاح له النفس ، ولعل هذا التكرار الصوتي هو ما يألفه كل متلقي ، بل التكرار الإيقاعي يترك أثرا ناتج عن الترديد الصوتي لحرف (اللام) الذي تكرر في الكلمات (12) اثنا عشر مرة.

إن النفس البشرية مجبولة على الإيقاع الموسيقي وخاصة إذا تكررت الأصوات و تعددت في مجموعة من الأبيات و أصبحت ظاهرة إيقاعية شكلت سمة أسلوبية لا يحسن الكلام إلا بها تحسن تصوير انفعالات الشاعر، ونقلها إلى النفوس عن طريق التكرير ،إن القيمة الصوتية لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار لا تفارق القيمة الفكرية و الشعورية المعبر عنها[38]،ويعد الطرب الحاصل عند تكرار الحروف غالبا هو وصول الإيقاع إلى قلب السامع.

خاتمة:

بعد هذه القراءة في العوالم الشعرية للحريري المخبوءة تحت وسادة بطل مقاماته أبو زيد السروجي توصلنا إلى النتائج التالية:

- ❖ استطاع الحريري أن يجعل من قصائده الشعرية مادة دسمة للدراسة و التحليل.
- ❖ حاول أن يجمع بين جنسين أدبيين (النثر و الشعر) في قالب فني واحد هو المقامة.
- ❖ حققت أشعار الحريري بنية إيقاعية و ظاهرة صوتية متميزة.
- ❖ جعل من الشعر وسيلة ومتنفسا عندما يعجز النثر أحيانا.
- ❖ تجلت في مقاماته التقابلات النصية في المقامة الواحدة بين الشعر و النثر.
- ❖ أعطى لأشعاره قيمة فنية صوتية مكنته من استمالة قلوب وعقول سامعيه في عصره وبعد عصره.
- ❖ براعة الحريري الأسلوبية في حسن اختيار الأصوات و تكرارها بكيفية عجيبة.
- ❖ الحريري أديب و شاعر تمرد على قوالب الخليل بن أحمد الفراهيدي.
- ❖ شاعرية الحريري و نبوغه في النظم منح قصائده طاقة تعبيرية تقارب فطاحل الشعراء العرب قديما.

هذا غيض من فيض مما وقفنا عليه في شعر المقامات عند الحريري، ويبقى مجال البحث واسعا لأبحاث و دراسات مستقبلية أكثر نضجا و عمقا و تحليلا.

❖فهرس المصادر والمراجع

1-سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية ، دار الهدى للكتابة ، بيلا كفر الشيخ (1418هـ - 1998م) ، ط1 ، ص03.

2-إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط05، 1975، ص12.

3- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب سوريا، ط1، (1418هـ - 1997م) ، ص 20.

4-محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة، القاهرة مصر،ط2، د ت، ص187.

5- ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 26.

6-أبو محمد القاسم بن علي بن عثمان الحريري ،مقامات الحريري ، تح،بمحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المنهاج، بيروت لبنان، ط1،(1435 هـ - 2014م) ،ص15.

7- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص17.

8-عبد الفتاح كيليطو، المقامات و الأنساق المقامية أ دار توبقال، ص73.

9-أمين قادري، الاشكال النصية في مقامات الحريري "التراكب و الوظائف"، مجلة أنثروبولوجية الأديان، السلسة 10، رقم 2،ص97.

10-الحريري، مقامات الحريري، المقامة الكوفية، مصدر سابق، ص43.
11-إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر،مرجع سابق، ص17.
12-الحريري، مقامات الحريري، المقامة الحلوانية، مصدر سابق، ص23.
13-الحريري، المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.
14- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الشعرية، مصدر سابق، ص 151،152.
16- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الدينارية، مصدر سابق، ص26،27.
17-المصدر السابق نفسه، ص28.
18- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص246.
19- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، مرجع سابق، ص 56.
20- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الإسكندرية، مصدر سابق، ص67.
21-كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ط1، ص248.
22- والتر،ج اونج، الشفاهية و الكتابة، ترجمة عز الدين حسن البنا، عالم المعرفة، العدد 182 الكويت(1414 هـ - 1994م)، ص150.
23-الحريري، مقامات الحريري، المقامة الدينارية، مصدر سابق، ص29.
24-ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للايقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص157.
25- المرجع السابق نفسه، ص154.
26-نعيم الباقي، ثلاث قضايا حول الموسيقى في القران، مجلة التراث العربي، عدد17، تشرين الاول1994، ص90.
27-قدامة بن جعفر، نقد الشعر،دار الكتب العلمية، بيروت، د ت ، تح : عبد المنعم خفاجي، ص86.
28-الحريري، مقامات الحريري، المقامة التبريزية، مصدر سابق، ص282.
29-عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ، عمان ، الأردن، د ت، ط4، ص78.
30-الحريري، مقامات الحريري، المقامة الصنعانية، مصدر سابق، ص19.
31- سيد خضر، التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، مرجع سابق، ص55.
32- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الرازية، مصدر سابق، ص143،144.
33-رينيه ويليك و اوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، بيروت، د ت، ص231،232.
34- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الحجرية، مصدر سابق، ص346، 347.
35-ابن دريد، الجمهرة،دار العلم للملايين، بيروت،ت ح رمزي منير بعلبكي 1987،ط1،ص8.
36-إبراهيم عبد الرحمان، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية و الموضوعية، مكتبة الشباب القاهرة، مصر، (1399 هـ - 1979م)،دط، ص 270،271.
37- الحريري، مقامات الحريري، المقامة الحجرية، مصدر سابق، ص 350.
38-عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب بيروت، لبنان، (1407 هـ - 1986م)، ط2، ص84.