مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ٢٠٢٢ المجلد ١٢/ العدد ١

الموسيقا في الشعر
دراسة في تداخل الفنون وتحليل للثيمة والتوظيف
طاهر زمخشري وعبد الله الصيخان أنموذجاً

د. جابر محمد الأحمري

أستاذ البلاغة والنقد المساعد – جامعة أم القرى

رئيس قسم اللغة العربية بالكلية الجامعية بالقنفذة – فرع جامعة أم القرى

البريد الإلكتروني Email : jmahmari@uqu.edu.sa

الكلمات المفتاحية: موسيقا، طاهر زمخشري، عبد الله الصيخان، أغنية، تداخل فنون.

كيفية اقتباس البحث

الأحمري ، جابر محمد، الموسيقا في الشعر دراسة في تداخل الفنون وتحليل للثيمة والتوظيف طاهر زمخشري وعبد الله الصيخان أنموذجاً، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٢،المجلد:١٢ ،العدد:١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Music in poetry
Study of interarts, thematic and practical analysis
Tahir Zamakhshari and Abdullah al-Saykhan as a model

Dr. Jaber Mohammed Al-Ahmari

Umm Al-Qura university

Keywords : music, Tahir Zamakhshari, Abdullah al-Saykhan, song, interarts.

How To Cite This Article

Al-Ahmari, Jaber Mohammed, Music in poetry Study of interarts, thematic and practical analysis Tahir Zamakhshari and Abdullah al-Saykhan as a model , Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2022,Volume:12,Issue 1.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

This study discusses the relationship between poetry and music, and it aims to analyze poems that have a relationship with music and singing. This relationship can be seen as a description of the form of singing itself, or the singer, or the lyrics and its melodies and emotions. which has been called interarts. Further, it aims to discover the borders and dimensions that have been breached in poems by two Saudi poets, Tahir Zamakhshari and Abdullah al-Saykhan. This study focuses on three aspects: thematic analysis in both texts to determine the purposes of the general meaning of the poetic verses. The second aspect is practical analysis through stylistic linguistic recruitment related to the kind of verbs and their frequent use and stylistic patterns have been consistently used as they have been preferred by the poets. The third aspect is text relationships and symbolic referrals. Similarities and differences are

found between both texts in their use of interarts between poetry on one hand and music and singing on the other.
As a result of the study, the panegyric has been juxtaposed with the theme of absence in the two poetic texts, and that the distinct use of language and the past verb especially, methods, and discourse tools have contributed to deepening the main ideas of both texts. Furthermore, the poet Tahir Zamakhshari relied on impressionistic subjectivity, while Abdullah al-Saykhan relied on intertextuality with songs and referred to historical figures' names. Furthermore, it is noticeable that the intertextuality has been driven through the songs, not to the poetic text.

الملخص:

تتناول الدراسة إشكالية علاقة الفن الشعري بالفن الموسيقي، وتتمظهر هذه العلاقة في صور شتّى من وصفٍ لفن الغناء نفسه أو الفنان المغني أو كلمات الأغنية وألحانها وما تثيره من انفعالات في نفوس المتلقين، متطلعةً هذه الدراسة إلى تحليل النص الشعري الإبداعي الذي تعالق مع الموسيقا والغناء فيما يسمّى بـ تداخل الفنون / *Interarts* ، ساعيةً إلى اكتشاف الحدود والأبعاد التي أمكن للشاعرين السعوديين طاهر زمخشري وعبد الله الصيخان الوصول إليها في نصيهما محلّ القراءة والتحليل في هذه الدراسة، وذلك بالتركيز على ثلاثة جوانب: التحليل الفنّي للثيمة في النصّين بتحليل الأبيات الشعرية في القصيدتين وتقسيمها حسب ما جاءت لخدمته من معانٍ، ودراسة محوري التوظيف اللغوي الأسلوبي بما فيه من استعمالات لغوية تتعلق بكثرة استخدام أفعال بعينها وبعض التراكيب الأسلوبية التي فضّلها الشاعر على غيرها أو كرر استعمالها، ومحور التعالقات النصية والإحالات الرامزة، مضمّنةً تحليل أوجه التمايز والتشابه في كلّ، ودراسة الاختيارات الفنية اللافتة في العملين الشعريين، وتحليلها تحليلا يكشف عن جماليات التداخل بين فنّ الشعر من جهة وفن الموسيقا والغناء من جهة أخرى.
ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة أن ثيمة المدح والثناء قد جاورت ثيمة الغياب في النّصين، كما أن الاستخدام المميز للغة وللأساليب وأدوات الخطاب قد أسهم في تعميق أفكار النص الرئيسة، وكان من الواضح الاستخدام المكثف للفعل الماضي في النصين الشعريين باعتبار أن الفكرة المركزية للنصين تدور حول الغياب وأن الشاعر طاهر زمخشري قد اعتمد على الذاتية الانطباعية في نصّه الشعري، في حين استثمر عبدالله الصيخان التناص والإحالات التاريخية، وقد بدا ملاحظاً أن هذا التناص قد توجه إلى الأغنية وليس إلى القصيدة، ويمكن القول أن نص الصيخان الشعري قد تأثر بالأغنية التي تناص معها الشاعر ابتداءً.

مقدّمة

لم يعد سائدًا في الدراسات النقدية الحديثة أن ينظر إلى تعالقات النصوص فنّيًا بوصفها حكرًا على النصوص القولية؛ إذ يتعالق المنتج الإبداعي القولي بالفنون الأخرى، تشكيليةً كانت أو موسيقيةً أو غير ذلك؛ ولذلك فإنّ الدراسات متعددة التخصصات/ Interdisciplinary أصبح لها حضور واضح في البحث النقدي الحديث دراسةً للنصوص وتحليلًا للخطاب الإبداعي بنظرة أشمل، وأكثر استيعابًا للحقول الفنية الأخرى، ومن هنا يمكن النظر إلى بعض النصوص الشعرية التي تمثل علاقة التداخل بين الشعر وبين الموسيقا والغناء.

وتظلّ الموسيقا الشعرية مهمةً إلى أبعد الحدود، تتجلى في هيكل النص الخارجي وجرس ألفاظه، وتبدو الأهمية جليةً في بحث الناقد عن أدوات التأثير ووسائله التي اعتمدها المبدع حينما يعالج تحليل النصوص والخطابات الإبداعية، فيلفت نظره نمط معين من الاستخدام الموسيقي يجد أن له تأثيرًا فنيًا مقصودًا، أو يلحظ تركيبا موسيقيًا معينًا في ذلك المنتج الإبداعي، وإن بدا للبعض أن الموسيقا الشعرية قد صارت أقلّ أهمية في الأدب الحديث بعد انفتاح آداب الأمم والشعوب بعضها إلى بعض، وبروز أنواع أدبية وتجارب إبداعية تتغيّا الانعتاق من التموسق الظاهري البيّن إلى موسيقا داخلية أعمق تأثيرًا[١]، إلا أنّ تعالق الشعر والموسيقا لا يكاد يقف عند هذا الحدّ الظاهري، فهناك مظاهر صريحة لمدى التعالق تتجاوز هذه التمظهرات في البناء والجرس والتشكيلات الظاهرية إلى ما هو أصرح وأوضح، تعبيرًا نصيًا مجرّدًا، أو استخدامًا لأداة فنيةٍ أو أسلوب ما، فيجيء الشعر متأثرًا بالموسيقا والغناء.[٢]

وفي الدراسات الغربية الحديثة يظهر الاصطلاح *Ekphrasis* للتعبير عن عن هذا التداخل بين فنّين من جنسين مختلفين في إطار واسع يتضمّن تداخل الفنون / Interarts ، وطبقت الباحثة اليابانية سومي ما سبق في دراستها للقصيدة الدالية لابن الرومي عن المغنية المسمّاة وحيد[٣]، مبيّنةً عددًا من الوجوه التي يمكن أن يبدو عليها مثل هذا التداخل بين فنّي الشعر من جهة والموسيقا والغناء من جهة أخرى، وبناءً على ما سبق فإنه يمكن أن يجيء الشعر حاضنًا لفن الموسيقا والغناء في مظاهر عدّة تشمل الإشارة إلى الفنّ الموسيقيّ جنسا فنيا، وذكر ما يتّصل به، شعورا عامّا لدى الناس يحسّ به الشّاعر فينقله، أو رأيًا خاصًا يؤمن به ويعتقده، مدحا أو قدحا، حبًّا أو بغضًا، إعجابًا وانبهارًا، أو توجّسًا وارتيابًا، وقد يبنيه على رأي دينيّ، أو توجّه مذهبيّ، ويدقق الشّاعر النّظر في المغنّي، فقد يعجب بشيء فيه، وقد لا يعجبه فيه شيء البتّة، وقد يختار أن يبدي رأيه في لغته، ولكنته، وصوته، وقدرته، وأدائه، وأغنيته، وهيئته، وملبسه، ووجهه، وجسمه، وشكله، وحسنه، وقبحه، وخُلُقِه، وشيمه، وطبائعه، وذكائه،

وبعد موته يذكره رثاء، أو تذكّرا وتحسّرا، أو مثلًا يُحتذى، أو إبداعًا يُذكر عبر الأيام، ويسمع الشّاعر الأغنية فيقول شعره في أدائها ومؤديها، وكلماتها، وقائلها، وآلتها، ولغتها، ولحنها، وملحّنها، وكاتبها، ومقسّمها، وعازفها، والمستمع لها، وتأثيرها، وكيف تؤثّر، وقد يقتبسها، أو يشير إلى جزء منها، وقد يصف المكان والمجلس والبناء والزّمان، والحضور ، وما يُفعل وما يُترك حين السماع، وما يكون ثمّ من حديث أو صمت، ويصف مشاعر النّفس، وخلجات الأرواح عند الطّرب والنّشوة، أو الأسى عند الحنين والتّذكر، وقد يذكر أسماء المغنّين والمغنّيات، وقد يفاضل بينهم ويميّز ويقارن وقد يجعلهم في طبقات، وغير هذا كثير ممّا يمكن للشاعر أن يقوله عن فن الموسيقا والغناء والمغنين بقصدية واضحة في نصه الشعري.

وفي منهجية الدراسة وأدوات التحليل سيطبق الباحث التحليل الثيماتي على النصين، وهو كما تقولان براون وكلارك تحليل يسعى إلى استكشاف الأنماط المضمرة في البيانات النصّية وتحليلها وتصنيفها[٤]، وتأسيسا على ما سبق أحاول في هذه الدراسة الوصول إلى الثيمة أو الفكرة الصغرى باحثا عن أوجه التشابه بين الثيمات البانية (الرئيسة) والثيمات الداعمة (الثانوية) في النّصين الشعريين، أما أدوات التحليل المعالِجة فتكون بتحليل البنية اللغوية ودلالات توظيف الأساليب، مع الإشارة إلى خصائص الاستعمال البلاغي الذي أسهم في بناء الفكرة في كل نص، وأخيرًا لم يتجاهل الباحث المميزات النصية الخاصة بكل نص، والتي فرضت حضورها في هذه الدراسة من مثل التناص مع النصوص الفنية الأخرى والإحالات الرامزة.

وفيما يأتي سنتوجه بقصدية الإشارة إلى الدراسات والجهود العلمية السابقة التي كانت لافتةً ومميزة، ما أسهم منها بنصيب في التأسيس، وما كان من دراسات وأبحاث علمية حديثة كتبت بالعربية أوبغيرها، ولن تخطئ العين كتاب (الأغاني) الذي ضمّنه مصنفه تلك الأغاني ذائعة الصيت من أشعار العرب حتى وقته[٥]، وفي العصر الحديث كتاب (القيان والغناء في العصر الجاهلي) لناصر الدين الأسد[٦] ، وكتاب (الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية) لشوقي ضيف[٧] ، ومن حديث الأبحاث العلمية البحث المعنون بـ (الغناء والقيان والمغنون في شعر ابن الرومي) لنسيمة غيث[٨]، أما ما كتب بغير العربية فإننا نجد منها (تاريخ الموسيقا العربية) لفارمر[٩]، و(الآلات الموسيقية في الشعر العربي وعند الفلاسفة لكلاين[١٠] ، وأخيرا الباحثة اليابانية سومي في تحليلها قصيدة ابن الرومي في المغنية وحيد.[١١]

ونتطلّع في هذا الجزء من المقدمة إلى أن نؤسس لموضوع الدراسة بالإشارة إلى مجموعة من الإنجازات الإبداعية السابقة في الشعر العربي؛ إذ إن الشاعرالعربي القديم قد التفت إلى علامة مميزة في الشعر منفردًا بها عن النثر، ألا وهي قابليته للإنشاد والغناء، فأشار إلى هذه

الميزة ثلّةٌ من قدامى شعراء العرب انطلاقًا من الممارسة الفنية، مثل عبدة بن الطبيب، فإنه يقول من لاميته الشهيرة التي نقلها الضبّي:

صِرفًا مِزاجًا وأحيانًا يعلّلنا شعرٌ كمُذهبة السمّان محمولُ

تُذري حواشيه جيداءُ آنسةٌ في صوتِها لِسماع الشَّربِ ترتيلُ

تغدو علينا تلهّينا ونَصفِدُها تُلقى البرودُ عليها والسرابيلُ[١٢]

والمعنى في الأبيات يدور حول وصف مجلس شرابٍ وسماعِ غناء، فقوله: "يعللنا شعر" أي نُغنّى بشعر، ومذهبة السمان نوع من النقوش، أو ما يكون في البيوت خاصة، وقيل إنه زخرفة دقيقة وأخذت التسمية من سمّ الإبرة، والشعر المحمول الذي يتناقله ويرويه الناس، وفي البيت الثاني تذري بمعنى ترفع وذروة الشيء أعلاه، وحواشي الشعر أي أطرافه، والجيداء: الطويلة العنق يريد قينةً، والآنسة المنبسطة في الحديث ويعني بالترتيل التنغيم، والبيت الأخير فيه أن هذه الآنسة تغنيهم بهذا الشعر فيعطونها ويهبونها ممّا في أيديهم.[١٣] وهذه الأبيات أشير إليها من باب الدلالة على وجود فكرة الحديث عن الموسيقى والغناء والمغنية في شعر العصر الجاهلي ، وإلا فإننا لو نزعنا منزع الاستقصاء لوجدنا أمثلةً أخرى في شعر امرئ القيس[١٤]، والأعشى[١٥]، وحسان[١٦] وغيرهم، وإن كان يغلب على مثل هذه الأبيات قلّتها واقتضابها؛ إذ ليس ثمّة – فيما أعلم – قصائد كاملة ولا مقطّعات خاصة، ولا وجود لقصيدةٍ بنيت لغرض وصف غناءٍ أو أداء مغنٍّ أو وصف موسيقاه في العصر الجاهلي – فيما اطلعت عليه –، إلا أن الأمر تغيّر في عصور أدبية لاحقة وتحديدا في بدايات العصر العباسي، فإن أول أبيات قالها شاعر عربي يشير فيها إلى أغنية بعينها فيذكر نصّ الأغنية بوضوح في شعره هو الأقيشر الأسدي – بحسب ما توصّلت إليه – إذ يقول:

وَجَدتُ أَلَذَّ عارِيَةِ اللَّيالِي قِرانَ النَّغْمِ بالوَتَرِ الخَفُوقِ

وَمُسمِعَةً إذَا مَا شِئْتُ غَنَّتْ "مَتَى نَزَلَ الأحِبَّةُ بالعَقِيقِ"[١٧]

فإنّ قوله: " مَتَى نَزَلَ الأحِبَّةُ بالعَقِيقِ" حكاية منه للأغنية التي غنّته إياها هذه المُسمِعة، أي: المغنية، ولأبي نواس من بعده قصيدة قال فيها:

وَجَدتُ أَلَذَّ عارِيَةِ اللَيالي قِرانَ النَغمِ بِالوَتَرِ الفَصيحِ

وَمُسمِعَةٍ إذا ما شِئتُ غَنَّت "مَتى كانَ الخِيامُ بِذي طُلوحِ"[١٨]

والشاعر أيضا ينزع هذا المنزع في حكايته للأغنية التي غنتها المغنية وهي مطلع قصيدة للشاعر الأموي جرير، يقول فيها:

" مَتى كانَ الخِيامُ بِذي طُلوحِ سقيتِ الغيثَ أيتها الخيامُ "[١٩]

وقد جاء فيما بعد شاعر أولع بهذا الضرب من الشعر أيّما ولع، فنظم شعرا كثيرا محوره الغناء أو المغني والمغنية وما يدور في هذا الفلك من أفكار ورؤى وتصورات ووجهات نظر، نظمها شعرا حول فنّ الموسيقا والغناء والفنانين مدحا أو قدحا، وكان له فيه النصيب الأوفر بمطولات كثيرة، تجلّى فيها اقتداره وطول نفسه الشعري، ألا وهو ابن الرومي.[٢٠]

ما ذكر سابقًا في هذه المقدمة ضرورة تراتبية لبيان جذور موضوع الدراسة، واصلة للموضوع بعمقه الأدبي، وممهدة لحسن تلقّيه، ووقع الاختيار على دراسة نصّين من الشعر السعودي الحديث للشاعرين طاهر زمخشري المتوفى (١٩٨٧)، وعبد الله الصيخان، ومن العوامل التي أسهمت في اختيار نصيهما الشعريين أنهما نصّان حديثان لشاعرين سعوديين، وقد قيلا في فنان سعودي واحد، والنصّان تجمعهما فكرة واحدة هي غياب الفنان، إما الغياب المؤقت كما في النص الأول، وإما الغياب الأبدي كما في النص الثاني، وفيهما معنى المدح والثناء في النصين، بالإضافة إلى معان وسيطة أسهمت في بناء المعنى العام وشكلت روافد لبيان وجهة نظر الفنان الشاعر تجاه المنتج الإبداعي للفنان المغني، وبين كل ذلك نجد تشابهات واختلافات شتى أسهمت جميعها في بناء فكرة كل نص على حدة، وشكّلت المنجز الإبداعي القولي المتعالق بالمنتج الفني الغنائي أو الموسيقي ما يجعلنا أمام محاولة ناضجة لما يسمى بـ تداخل الفنون/ Interarts.

النص الأول :

قصيدة للشاعر السعودي طاهر زمحشري[٢١] ، يبلغ طولها خمسة عشر بيتًا، وفيها يتطرق الشاعر إلى معنى الغياب المؤقت للفنان المغني، يقول من البسيط:

١. يا مِعزف الحب إنّ الروضَ مزدهرُ فطاب فيه لمن هاموا بك السمرُ
٢. طلالُ أنت وما في الأيكِ شاديةٌ إلا وساجلــها في كفّك الوترُ
٣. وكلّ جرحٍ لما أعطيتَ من نغـمٍ عالجته فمحا إيلامــه الـقـدرُ
٤. فأنت قيثارةٌ إن أرسـلت نغمًـا في كلّ نـافذةٍ من وقـعِـهِ أثرُ
٥. فكم شدوتَ بنار البُعد فابْتردت وكم لهيبُ الهوى بالرجعِ يستعــرُ
٦. وأنت من نِعم المولى ونـائِلـها قد انتشى بِنداه السّمـعُ والبـصـرُ
٧. فإن تغيبتَ عنّا خـلـفَ غـائمةٍ خلف السحائبِ كم قد غُيّب القمــرُ
٨. وعدت بالبسمة الجذلى تطوفُ بنا أحلى روافدُها من ثغرِك الـغرُ
٩. وفي جوانـحها الأصداءُ سائـحةٌ تثيرُ فينا هـوًى قد كاد يـنـدثــرُ
١٠. وفي الترقّب أجفانٌ مـقـرّحـةٌ داوى جراحاتـها ما شـاعه الخبرُ

١١. فقد طربنا بصدقٍ في روايته لما أهلّت بنور الطّلعة الصورُ
١٢. وكل خافقةٍ فينا قد انتعشت لما استراح إلى مجْلى السّنا النظرُ
١٣. يا مِعزف الحب أحلامُ الهوى رقصت أطيافُها وهي للألحانِ تنتظرُ
١٤. أعِد إليها الهوى إنّ النشيد بكى وسوف يُضحكه تغريدك العطِرُ
١٥. فأنت أنت لمن يهواك أغنيةٌ تسري فيطربُ من ترديدها البشرُ

هناك ثيمتان رئيستان قصد الشاعر إلى إبرازهما في النص، وراوح بين تناولهما، الأولى المدح والثناء على إبداع المغني وحسن أدائه في الأبيات الستة الأولى، والثانية غياب المغني ثم الاستبشار بعودته المرجوّة في الأبيات التالية المتبقية من النص.

ثيمة المدح والثناء (الأبيات ١-٦)

تستغرق ثيمة المدح للفنان وفنّه الأبيات الستة الأولى؛ إذ نرى الشاعر يبتدئ باللقاء واجتماع المهتمين بفن المغني أو "معزف الحب" كما ذكر طاهر زمخشري، مستهلًا القصيدة بالنداء، فلا ينادي الفنان المغني باسمه ولكن يصوغ اسم آلةً من صنعته التي اشتهر بها وهي العزف فيناديه بها، زاعمًا أن هذا الفنان المغني هو آلة الحب، في قوله: "يا معزف الحب" والمِعزف على وزن مِفعل " اسم آلة طرب يعزف عليها كالعود والقيثارة[٢٢]"، ووصف الفنان المغني بأنه معزف –من فعل العزف– استخدام جديد ما وجدت سابقًا له، مضافًا إليه عاطفة من أقوى عواطف النفس البشرية وهي عاطفة الحب، فكأنه الآلة التي تصوغ الحب وتعزفه، وهي صياغة تفرد بها الشاعر طاهر زمخشري، وأيضا يمكن أن تكون الكلمة اسم مكان على وزن (مَفعِل) مثل مهبط وموطن. ثم يشير إلى ازدهار الروض الذي هو مكان اجتماع السمّار المنتظرين للغناء، وما يجعلنا نرجح أن يكون الوزن الأول– وزن الآلة– هو الأليق فهمًا بمراد الشاعر أنه به تكتمل أركان اللقاء، وهي: الآلة (معزف)، والمكان (الروض)، ثم السمّار، أما إذا نظرنا إلى معزف على أنها اسم مكان فتكون أركان اللقاء: اسم المكان (معزِف)، ثم المكان (الروض)، ثم السمّار.

وفي البيت الثاني يصرح الشاعر باسم الفنان المغني فينصّ عليه لفظاً في صدر البيت: " طلال أنت ..."، وتلمح هنا ميزتان الأولى بلاغية تتجلّى في التقدمة بوصفه الأهم، والأخرى تعود إلى اختيار الشاعر التصريح بالاسم ليتضح ويتبين على من يعود كاف الخطاب في آخر البيت، حينما يقول: "في كفك"، ويلحظ بناء البيت على أسلوب القصر بطريق النفي والاستثناء، وهو من أقوى طرق القصر دلالة على الحصر؛ إذ عمد المتكلم إلى نفي أن تكون شاديةٌ قد شذّت ولم يكن منها مساجلة، والنفي هنا مسلط على الجار والمجرور(في الأيك)، وشادية بتنكيرها تحمل معنى العموم والتنوّع أيضاً، وهو معنى ينعكس على ما بعد الاستثناء؛ إذ إن

المساجلة ستكون حتماً متنوعة ومتعددة، ما يعني القدرة الفنية العالية عند الفنان المغني، وأنه قد بلغ من حسن الأداء في عزف العود أن لا توجد شادية بفطرتها إلا وقد تراسلت مع الفنان في عزفه الأوتار.

ويستخدم الشاعر صيغة (فَاعَلَ) في كلمة (ساجَلَ) وفيها معنى المفاعلة بين اثنين، ويلمح فيها التكرار وتعاور الفعل أكثر من مرة، وينظر في هذا البيت أيضاً إلى حسن صنعة الشاعر فقد جعل الشادية في موطنها من الأيك والشجر، ولفت إلى أن الفنان صنوها في الشدو، ويعادل بينهما فيجعل شدو الفنان من وتر العود، ونرى كيف أن مصدر الشدو الوتر الذي يحركه الفنان وكيف أن العود معادل للأيك.

ثم يستكمل الشاعر وصف الفنان المغني بالإشارة إلى نصيب البشر من تلك المساجلة الغنائية الفنية، فيقول: "وكل جرح لما أعطيت من نغم عالجته فمحا إيلامه القدر"، مشيرًا إلى قدرة الفنان على علاج ما تخلفه جراحات الهوى في النفس الإنسانية، إلا أنها ليست القدرة الخالصة للعلاج وإنما السبب النافع، فإنه يقول: إن أنغام الفنان سبب العلاج، وأما البرء والشفاء ومحو السقم النفسي فمن القدر. ويستكمل الشاعر فكرة القدرة الفنية والإبداعية للفنان المغني فيشبهه بآلة موسيقية هي القيثارة: "فأنت قيثارة..."، و"القيثارة آلة طرب ذات ستة أوتار"[٢٣]، وبنى الشاعر البيت على فكرة تشبيه المغني بآلة موسيقية هي القيثارة، وهذه الآلة وإن كانت من آلات الفنان المغني إلا أن لها صوتاً يفترق عن صوته، ويعزفها غيرُه من العازفين؛ ولذا ساغ إخراج هذه الآلة عنه وعدها منفصلة منه ثم تشبيهه بها، هذه القيثارة ترسل أنغاماً تطير مع الهواء وتطرق كل نافذة، ومن طبيعة الصوت أن الهواء وسيط نقله، وكأن صوت المغني نغمات قيثارة حملها الهواء إلى نوافذ البيوت فدخلت إليها كما يدخل الهواء.

ثم يجمع الشاعر في بيت: " فكم شدوت بنار البعد فابتردت..." بين معنيين لحالين متضادين امتاز بهما المغني، فإن أغاني هذا الفنان تطفئ لهيب قلوب العاشقين، إلا أن رجع صوته يعيد إضرام هذه المشاعر الملتهبة ويؤجج أوارها. وهذه مفارقة أرسلها الشاعر في بيت واحد عن معنيين متضادين، ثم يختتم الثيمة الأولى ببيت يجنح إلى المباشرة والوضوح حاملا معنى الإقرار بعظم النعمة الربانية والمنح الإلهية التي تنتج عنها نعم أخرى وعطاءات تالية، وما هذه النعمة هنا إلا الفنان ذو الصوت الشجي، في قوله: "وأنت من نعم المولى..."

ثيمة الغياب وترقّب العودة (الأبيات ٧-١٥)

ويمكن أن يلاحظ في الأبيات الستة التالية حديث الشاعر بوضوح عن غياب المغني الفنان، وإن تماهى الشاعر مع فكرة العودة المتخيلة التي يرجوها بعد الغياب ولمّا تتحقق بعد في

البيتين الثامن والتاسع، بادئاً بالتصريح بالغياب قائلاً: "فإن تغيبت عنا..."، ويفتتح الجملة بالأداة الشرطية (إن) مبيناً الغياب في مدخولها، مستعيراً الغائمة للظرف الطبي الطارئ الذي غيّب الفنان عن محبّيه، ثم يأتي جواب الشرط وهو غياب القمر خلف السحب مقدماً عليه شبه جملة الظرف وكم الخبرية مفيدةً كثرة وقوعه، وهذا البيت يحمل الجزء الأكبر من فكرة الشاعر حول غياب الفنان بعبارة أنيقة جدا حيث شبهه بالقمر الذي يحتجب خلف السحاب، ليس الغياب الأبدي ولكنه غياب القمر الذي ما يلبث أن يتبدّى منيراً ساطعاً بعد انجلاء الغيمة، يقول: " وعدت بالبسمة الجذلى ... تثير فينا هوى قد كاد يندثر"، وهنا الشاعر يفصح عن العودة و تأثيرها في القلوب المحبّة للفنان، والأنفس المتعلقة بفنّه، فعودة الفنان ببسمة الفرح والسرور تنعكس بهجةً في نفوس من ينتظرونه بعد الغياب، بسمة تتقلك بين غرر الأغاني التي جاد بها ثغر الفنان يوماً. ويا لها من بسمةٍ قد عاد بها المغني الفنان فعظمت وكبرت حتى غدت ذات جوانح وأطراف وجوانب، تفيض بأصداء ذكريات الهوى القديم الذي أوشك أن يندرس ويُفتقد.

وتتجلّى فكرة الرجوع إلى لحظة ما قبل العودة وهي لحظة الترقّب في قوله " وفي الترقب أجفان مقرحة..."، وهذه العودة إلى لحظة سابقة أدّاه إليها ما ينوي الحديث عنه في ختام البيت من ذكر الخبر الذي انتشر في الصحف عن عودة المغني بعد الوعكة الصحّية التي ألمّت به[٢٤]، فللمحبّين أجفان مقرحة من البكاء والسهر وجراحات نفس تتململ من الفِكَر، فكان دواؤها الخبر السعيد بعودة المغني الفنان إلى الغناء بعد ذلك الانقطاع، ثم بيّن فعل المحبين تجاه الخبر إذ تلقّوه بالتصديق والاستبشار والتناقل أيضاً، "فقد طربنا بصدق في روايته..."؛ إذ جدّ الشاعر وغيره من المحبين في ترويجه ونشره، طربين مخلصين ومستبشرين به، ثمّ يصوّر الشاعر ردّة فعل قلوب المحبين ونشاطها، حينما شاهدت أعينهم الفنان في صحة وسلامة عائداً إلى فنّه ومحبيه، مشيرًا بلفظ العموم إلى أنّ قلوب محبيه الخوافق قد عاودها الإحساس بمتعة الحياة ولذتها: "وكل خافقة فينا قد انتعشت لما استراح إلى مجلى السنا النظر."

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة تتبدّى عودة الشاعر إلى التناص مع نفسه في نصّه الحالي؛ إذ شرع في تكرار تركيبه المبتكر " معزف الحب " ليختتم النص في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ملقياً بمزيد من الاهتمام على ثنائيتي الهوى والغناء ومكررًا لهما فيما تبقى من أبيات، ففي البيت الثالث عشر (أحلام الهوى وانتظار الألحان)، وفي البيت الرابع عشر (إعادة الهوى والتغريد العطر)، وفي البيت الأخير جمع الثنائيتين السابقتين في جملة تركيبية واحدة: (أنت لمن يهواك أغنية تسري...)، وتفصيلاً في البيت الثالث عشر يعود الشاعر إلى مطلع القصيدة ويكرر النداء مستشعرا قدرة الفنان في حين عبر عن رغبة الناس في سماعها حينما تتحرك أطياف الهوى

وترقص أحلام العاشقين والألحان تحركها، موظفاً في البيت الرابع عشر فعل الأمر الذي يقع في المستقبل " أعد إليها الهوى ...وسوف يضحكه تغريدك العطر"، واستخدم سوف المخلصة للاستقبال في الشطر الثاني، ويكرر الشاعر رغبته إلى المغني بتنفيذ هذا الطلب وهو إعادة الهوى إلى تلك الأحلام فقد بكى الغناء ولن يخرجه من هذه الحالة إلا غناؤه العطر، ولا يوصف الغناء بأنه عطر ولكن قد يلحظ فيه انتشاره الذي يشبّه بانتشار العطر، وقد يراد من ذلك تلك السمعة الحسنة لغناء الفنان فكأن هذه السمعة قد غدت عطرا، وهذا من التراسل بين الحواس الذي يجعل فيه الشاعر الحواس تتناوب الإدراك فيما بينها. وفي البيت الأخير يشبه الشاعر المغني بالأغنية التي يهواها المستمعون" فأنت أنت لمن يهواك أغنية..." هذه الأغنية التي تضوع في أرجاء الكون فيطرب البشر من ترديدها والاستماع إليها، والأغنية "ما يغنى من الكلام ويترنم به من الشعر ونحوه وتكون الموسيقا مصاحبة له في أغلب الأحيان".[٢٥]

النص الثاني:

قصيدة "زمان الصمت" للشاعر السعودي عبد الله الصيخان[٢٦]، يقول من الوافر:

١. "زمانُ الصمتِ" مرّ ولم يُجبني أيصمتُ صوتك الزّاهي الحبيبُ؟
٢. وأنت نسجته شجنًا خفيا على أرواحِنا إذ نستطيبُ
٣. فنسألُ كيف يسرقنا ويَمضي ويبقى في القلوبِ له وجيبُ
٤. "وترحل.. صرختي تذبل بوادي" ونكّس رأسهُ الصبحُ الكئيبُ
٥. وكنتَ إذا شدوت أطلّ صبحٌ على صحرائِنا ومشى شعيبُ
٦. وإنْ موّلت مالت بي نخيلٌ وهزّت جِذْعها وبكى العسيبُ
٧. وإنْ أبحرتَ في "أحلى الليالي" فكلّ قوارب الذّكرى نحيبُ
٨. وإنْ لُزّت بنا خيلُ الأغاني فخيلُك في ملزّ الذّوق طيبُ
٩. أمنْ زرياب أنت قبستَ ضوءًا ودوزن عودَك الشادي صهيبُ
١٠. أخذت بذوقِنا فانساب نهرٌ ولنْ يبقى سوى "وطني الحبيبُ"

يتكون النص من ثيمتين رئيسستين أولاهما ثيمة الغياب في الأبيات الأربعة الأول، وثانيهما ثيمة المدح والثناء على إبداع المغني وحسن أدائه، ويمكن أن يطلق عليها (التأبين والرثاء) بالنظر إلى حقيقة توجه الأبيات لمدح متوفى، وتستغرق بقية أبيات النص.

ثيمة الغياب (الأبيات: ١-٤)

افتتح الشاعر نصّه باسم أغنية من أشهر الأغنيات التي غناها الفنان طلال مدّاح وهي الأغنية المسمّاة "زمان الصمت"[٢٧]، مبتدأً بمطلع غدا علمًا شهيرًا يكاد أن يكون مرادفًا لاسم

الفنان، فحينما يذكر اسم الأغنية يتبادر إلى الذهن مباشرة مغنيها، والكلمة محملة بدلالات هائلة تختزن جميعها فكرة الفناء، وانتهاء الحياة. والصمت نقيض الكلام وهو حالة من حالات الإنسان، ومتى تحول الإنسان إلى موات كان الصمت أول سماته، وعلامة انتهاء حياته، فزمان الصمت ذلك الزمن الذي ينتظر كل حي بعد وفاته، وهذه دلالة انتشرت وتجذرت في الفهم وأخذت حظًا من الذيوع والانتشار. افتتح الصيخان نصه الشعري بالإحالة إلى اسم الأغنية ليشير إلى الصمت الأبدي الذي رآه في رحيل الفنان معبّرًا عن ذلك بفنية عالية بعيدا عن المباشرة فاستعار اسم الأغنية في إشارة دالةٍ وموجزةٍ إلى المراد. ووظف "زمان الصمت" توظيفاً جديداً حينما شخّصه ومنحه إمكانيتي المرور والإجابة، وقد يفهم من ذلك أنه جعل الأغنية معادلاً للفنان، وسؤال التحسّر والإنكار في نهاية البيت الموجّه إلى "زمان الصمت" يراد به الفنان. ويصف الصوت بأنه زاهٍ، والزهو صفة تدرك بالعين الباصرة إلا أن الشاعر يستخدمه لوصف الصوت، فلنا أن نتخيل زهو الصوت لوناً وبريقاً ولمعاناً وبهاءً وصفاءً وتألّقاً وإشراقاً.

والبيت الثاني معطوف على جملة الاستفهام التحسّري الإنكاري في البيت الأول، وفيه إشادة بصوت الفنان الذي يلامس الأرواح التي تطرب إليه وتستطيب سماعه، ويختار الشاعر أن يمنح الفنان القدرة على صنع أو نسج صوت مملوء شجناً، والشجن هو الهمّ والأسى، ويلفتنا أن يختار الشاعر من بين الحالات الكثيرة التي يمكن أن يكون عليها الصوت هذه الحالة التي يكون فيها الشجن مذكوراً، والتأويل الأقرب لسرّ الاختيار هو سياق الرثاء والحزن العام الذي قيل فيه النصّ.

وفي البيت الثالث إعادة لمضمون البيتين السابقين؛ إذ تساءل منكراً ذلك الصمت ومكررًا المعنى لفرط الحسرة والإنكار والتعجب، فيعبر بلفظ السؤال المسند إلى جماعة الفاعلين إمعاناً في الإنكار (فنسأل..)، ويصوغ أسلوب الاستفهام بكيف في الجملة التالية استفهاماً إنكارياً للغياب المفاجئ (كيف يسرقنا..)، ويكرر فكرة البيت الثاني عن الفقد والمضي الذي يسبب انفطار القلب ويترك وجيباً مؤلماً.

وفي البيت الرابع نقف أمام جملتين، عاد الشاعر في الأولى إلى الأغنية التي استعار منها المطلع وهي "زمان الصمت" وضمّن شطراً منها هو ثاني أبياتها المغناة، وهو قوله:" وترحل صرختي تذبل بوادي "، وإنه لمن الواضح جلياً تساوق فكرة النص مع نص الأغنية المضمّن، فـ"زمان الصمت" في الاستهلال يحمل فكرة الغياب الأبدي؛ إذ عبر عن الرحيل صراحةً مشيرًا إلى الصرخة الذابلة التي هي معنى قوله: "أيصمت صوتك الزاهي الحبيب؟"، وعند قراءة هذا

الشطر في سياق قصيدة الصيخان نجد فيه الدلالة على رحيل المغني عن الحياة وابتداء رحلة الصمت، وفي الجملة الثانية انطباع الشاعر عن صبيحة يوم وفاة الفنان إذ يراه صباحا كئيبا.

ثيمة المدح/(التأبين /الرثاء)(الأبيات: ٤-١٠)

في بقية الأبيات من القصيدة يكرّس الشاعر فكرة الإشادة بفنّ الفنان المغني، وتعمّدنا الإشارة إلى لفظتي (التأبين والرثاء) لما بين دلالاتها من خيط شفيف فالرثاء مديح للميت، والتأبين ذكر لمحاسنه وجميعها من المدح، ويصطنع أسلوب الشرط في الأبيات الأربعة الأول، ثم يستخدم الشاعر أسلوب الاستفهام التعجبي التقريري لتكريس معنى التفوق والنبوغ في البيت التاسع، ثم يجعل البيت الأخير ختام القصيدة تقريراً لما سلف ذكره.

ونبدأ بالأبيات الأربعة التي اصطنع فيها الشاعر أسلوب الشرط الذي يحمل معنى قصر الجواب على الشرط، وعليه فقوله: "وكنت إذا شدوت أطلّ صبح..." يعني أنه كلما كان هناك شدوٌ من الفنان كان هناك صبح يطلّ، وهذا البيت يجمع بين الإشارة إلى الغياب وتأثير المنتج الإبداعي في عواطف المستمعين وأرواحهم، وذلك ملحوظ في الأفعال الماضية التي امتلأ بها هذا البيت (كنت، شدوت، أطلّ، مشى)، وهذه الأفعال دالة على حدوث الحدث وانتهائه في زمن غابر، وجليٌّ فيها تعميق المعنى المركزي للنص فيما يتعلق بفكرة الغياب. والشاعر يشبه غناء الفنان بالشمس التي تشرق بصباح جميل على صحراء هادئة، والأمر لا ينتهي هنا فإننا نستشعر قبل إطلالة الصباح وجود ليل مسودّ قد ضرب أطنابه على أكناف هذه الصحراء، وهذه الصحراء يمكن أن تكون تلك النفوس التي أقفرت من الحبّ، وأصحرت حتى صارت أخاديد هويّة وقفاراً جديبة، فلمّا كان الشدو أطلّ الصبح بنوره وارتوت الشعاب بمائها حتى مشت كما قال الشاعر، وغني عن القول: أن لا شعيباً يمشي في صحراء وإنما يجري ماؤه ويسيل.

وفي البيت التالي " وإن مولت مـالت بي نخيل..." يستخدم الشاعر إن الشرطية في سياق تعداده أموراً رآها تستحق الإشادة وذلك في قوله:(وإن موّلت) جاعلاً جواب الشرط متعلّقا بالنخلة ميلاناً، وبجذعها اهتزازاً، وبأغصانها بكاءً، والموال هو: "فن جديد من الفنون الشعريّة المستحدثة التي ظهرت بين الطبقات الشعبيّة في بلاد المشرق الإسلاميّ في إطار التجديد والتطوير في نظام القصيدة العربيّة الموروثة من حيث وحدة قافيتها، طلبًا للسهولة والسيرورة بين عامّة الناس تأليفا وغناءً وسماعًا، ويغنّى الموّال عادة في صحبة ناي أو ربابة"[٢٨] ،ويجانس بين لفظة موّل والفعل مالت في مطلع البيت لإضفاء نغمة موسيقية هادئة، ونرى الأفعال الماضية محتشدةً في النص وهي: (مولت، مالت، هزّت، بكى)، ونلحظ كيف أن الشاعر نقل إبداع

المعني إلى مرتبة أعلى حينما جعله مؤثراً في ما لا يكون منه تأثر في العادة مثل النخلة وجذعها وعسيبها، وفي هذا نقل للإحساس إلى الجمادات.

وفي البيت الثالث من أبيات الأسلوب الشرطي " وإن أبحرت في "أحلى الليالي"... " نرى كيف أن الشاعر يختار مفردة الإبحار ليعطي معنى أعمق للفكرة التي هو بصدد الحديث عنها، فـ"أحلى الليالي" التي هي أغنية أخرى للفنان وظفها الشاعر باقتدار ليجعل منها معبرا إلى معنى لطيف نفذ إليه بفضل اختياره للألفاظ، فإنه لما أراد التعبير عن فكرة أن المغني يمتلك القدرة على تحريك رياح الذكرى فتهب على العقول فيكون من ثمارها الدموع والنحيب، ضمّن أغنية "أحلى الليالي" في هذا البيت جاعلاً المغني يبحر بالأغنية في بحر متلاطم الأمواج، وكل القوارب المادّة أشرعتها للإبحار في الذكريات تغصّ بالنحيب والبكاء، ويمكن أن يُفهم أن المراد بـ "أحلى الليالي" كل ليلة يمكن أن توصف بهذا، حينما يبحر فيها الفنان بأغانٍ عذبةٍ تهيج الذكريات.

والبيت الرابع من أبيات الأسلوب الشرطي قوله: " وإن لُزت بنا خيل الأغاني ..." جاعلاً فعل الشرط هو الفعل (لزّ) الذي يعني الاجتماع[٢٩] ،وخيل الأغاني أي: أغانٍ كالخيل، ومن العجيب تشبيه الأغاني بالخيول، وكأن الشاعر نظر إلى أنّ لكل خيل صفات جمال، وتتنافس الخيول بجمالها وسرعتها، وأغنيات المغنين لكل منها صفة جمال خاصة بها، وكأنها تتنافس فيما بينها، إلا أنّ خيل هذا الفنان (أغنياته) لها قصب السبق والريادة والجمال والتفوق على ما سواها.

ويبني الشاعر البيت قبل الأخير على أسلوب الاستفهام التعجبي الذي يكرس فيه سمة التميز، وكذلك تضمين أسماء مشاهير قدماء المغنين مثل: زرياب وصهيب، قائلاً: "أمن زرياب أنت قبست ضوءا، ودوزن عودك الشادي صهيب "، وهمزة الاستفهام هنا لم تأتِ لطلب الاستفهام، وإنما المراد بها تعيين المُقتبس منه على سبيل التعجّب والتعجيب، ولم يذكر الشاعر معادلاً لما بعد الهمزة اكتفاءً بمفهوم السياق، وهذا البيت يحمل دلالات متعددة فقد استعان بعلمين من الأعلام جاعلا المغني مستلهماً من أولهما أو متتلمذاً على إرثه في الغناء، والأول (زريابٌ) المغني المتوفى سنة (٨٤٥ م) وهو نابغة الموسيقا في عصره كما قيل[٣٠] ، وثانيهما (صهيب) جاعلاً منه ضابط أوتار العود ومعدّلها، ودوزن كلمة معناها شد الأوتار، ودوزن العازفُ آلةَ الطَّرب: شدّ أوتارها المرتخية[٣١] ،و" صهيب " شخصية غير معروفة وليست في شهرة "عريب" التي وضعها الشاعر بديلاً لاسم " صهيب " في تتنقيح حديث نشره الشاعر لاحقاً[٣٢] ، أما عريب فمغنية عباسية اشتهرت بعريب المأمونية[٣٣] ، وعلى هذا التعديل الجديد كان يجب على الشاعر إضافة تاء التأنيث للفعل "دوزن" لتصحّ الإضافة إلى المؤنث.

وفي البيت الأخير " أخذت بذوقنا فانساب نهر ولن يبقى سوى "وطني الحبيب" معنيان، الأول له علاقة باستمرار فكرة النص المركزية وهي الغياب الأبدي والإشادة بفن الفنان معيدًا إليه فضل تشكيل الذوق الغنائي للمجتمع، والثاني فكرة الوصول إلى المستقبل في النص مستخدمًا (لن) مخلصة الفعل المضارع للاستقبال، وقد وقع النفي على فعل "يبقى" الذي هو في تضاد مع الفكرة المركزية في النص "الغياب والفناء"، مقرراً الفناء لكل شيئ سوى الوطن، و "وطني الحبيب" اسم قصيدة وطنية غنّاها الفنان وحصدت ثناءً وإعجابا لا مثيل لهما، وقائلها الشاعر مصطفى بليلة كما أكد ذلك الصالح.[٣٤]

الثيمة والتوظيف في النصّين

هناك مواطن التقاء وافتراق بين النصين، وهناك مواطن تمايز في كلّ، وسوف نحدد المواطن التي يمكن أن ينظر إليها على أنها مشترك بينهما فيما يخصّ الثيمات الجامعة، والتوظيف اللغوي والأسلوبي وأبرز التقنيات الشعرية المستخدمة.

أولاً/ الثيمتان الرئيستان الغياب والمدح

يلحظ أن نص زمخشري جاء مصوّراً أفكاراً ورؤى تنبع من ذاتية الشاعر ومدى إعجابه بالفنان، معالجاً قضية الغياب المؤقت، مراوحاً بين الإشارة إلى إبداع المغني وقدراته الفنية، وبين انطباعات المحبين وتشوّفهم إلى تلك العودة المرجوّة، ومن الواضح جداً أن الشاعر طاهر زمخشري اتكأ على ذاتيته في بنائه للنص، ومن دون الاستعانة بتقنيات شعرية مقصودة في الإنتاج للانتقال بالنص وأفكاره من الذاتية المطلقة المتكئة على القدرة الطبعية والآنية للشاعر إلى حيّز التّعمّل والتصنّع الإبداعي وتوخي نوعٍ معينٍ ومقصودٍ من الأداء، ولمزيد من الإيضاح فإننا نعتقدُ أن الشاعر طاهر زمخشري اعتمد على في نصه على معالجة قضية الغياب كما عاناها ورأها وكما ظهرت له، ولم يجنح إلى اصطناع نوع خاص من الأداء كاصطناع معادل موضوعي أو التصوير والتشبيه أو.

في حين أن نص الصيخان وإن كان يتّفق مع النصف الأول في الإشارة إلى إبداع الفنان إلا إنه يفترق عنه بغياب فكرة العودة المرجوّة التي لا شكّ في وضوحها تاريخياً بسبب كون النص نصّاً رثائيا؛ ولهذا فإنه يمكن القول: إننا أمام فكرة واحدة مشتركة في النصين تتمثل في الغياب، أما العودة المرجوّة فانفرد بها نص زمخشري، وقد تغلغلت هذه الفكرة في نسيج النص وبنيته، واستثمر الشاعران عدداً من الأساليب اللّغوية، وعدداً آخر من الانزياحات البلاغية والبيانية، وفي حين اعتمد نص زمخشري على الذاتية الانطباعية فقد انفرد نص الصيخان في المقابل بعدد من التناصات والإحالات الرامزة.

ويبدو جليّاً اتكاء الشاعرين على ثيمة المدح ثيمةً بانيةً ورئيسةً في نص زمخشري، والمدح الذي هو رثاء وتأبين في واقع الحال كما في نص الصيخان، فثيمة المدح فيهما أساسية ومتضمّنة معنى الإشادة بالأداء الإبداعي والثناء على القدرة الفنية العالية، وجاءت ثيمة المدح أوّلاً في نص زمخشري وثيمة الغياب والعودة المرجوّة ثانيا بسبب إن النص قد قيل في حياة المغني، أما نص الصيخان فقد جاءت ثيمة الغياب أولاً وثيمة المدح ثانياً لأن النص في أساسه نص رثائي قيل في المغني بعد وفاته.

ثانياً/ التوظيف اللغوي والأسلوبي:

اللغة والخطاب في نص زمخشري:

النص مليء بالأفعال الماضية ومنها ما كان تعلّقه بحدوث الغياب في الزمن الماضي من مثل: "طاب، هام، أرسلت، ساجلها، أعطيت، عالجته، شدوت، ابتردت، انتشى، تغيبت، غيب، وعدت، داوى، شاعه، طربنا، أهلت، انتعشت، استراح، رقصت، بكى "، وهذا الاستخدام المكثف للأفعال الماضية مُسوّغٌ جداً في نص قائم في بنيته المركزية على مناقشة قضية غياب الفنان، فالاستخدام مبرر ومتفق مع طبيعة اللغة وواقع الحال، ويلحظ الاستخدام الوحيد للمستقبل في خاتمة النص بفعل الأمر "أعد إليها الهوى..." ولا يقع الأمر إلا فيما يستقبل من الزمان، وسوف المخلّصة للاستقبال في قوله: " وسوف يضحكه.." فيها معنى الاستبشار بالعودة بعد الغياب.

أما الخطاب فيلحظ استخدام الشاعر للخطاب الموجه للفنان المغني باستخدام ضمائر الخطاب المنفصلة والمتصلة مثل: "أنت"، والكاف، والتاء؛ وذلك لأن المقام مقام خطاب ويتجلّى ذلك في أغلب الأبيات في النص، وهي على التوالي "هاموا بك، طلال أنت، في كفّك، أعطيتَ، عالجتَ، فأنت قيثارة، شدوتَ، وأنت من نعم المولى، تغيّبتَ، عُدتَ، ثغرك، تغريدك، فأنت أنت، لمن يهواك"، والتعليل لما سبق أن المقام مقام خطاب؛ فكان من البدهي أن تتوجه اللغة في النص بتركيباتها الشعرية إلى استخدام ضمير الخطاب، إلا أن هذا الخطاب متوجه إلى المغني الغائب، ولكأنّ الشاعر لا يقرّ بهذا الغياب ويحدوه أمل العودة، ولا شكّ أن القصيدة قيلت في حياة المغني فكان أسلوب الخطاب أكثر ملاءمة من غيره.

اللغة و الخطاب في نص الصيخان:

عني الصيخان بإبراز فكرة الغياب الأبدي للفنان، وهي الفكرة الرئيسة في النص، ويتخلل هذه الفكرة الإشادة بأعمال الفنان وبيان التأثير الإيجابي الذي حققه في عواطف المتلقين

ونفوسهم، وهو تأثير امتدّ إلى ما وراء ذلك كما سنرى، ويستخدم الشاعر تقنيات خاصة من براعة الاستهلال والتناص والتضمين وحسن الختام.

ويلفت في النص بروز عدد من الأساليب واستخدام نوع خاص من الأفعال والتراكيب، فعلي سبيل المثال يظهر أسلوب الاستفهام التعجبي الإنكاري في (أيصمت صوتك الزاهي الحبيب؟)، وفي قوله: (فنسأل كيف يسرقنا ويمضي)، والاستفهام التعجبي المتضمن المدح بالإشارة إلى الأسماء التاريخية في قوله: (أمن زرياب أنت قبست ضوءا ودوزن عودك الشادي صهيب)، ويبرز أسلوب الشرط المتضمّن تأكيد المعنى وتقويته فكلّما حدث الفعل حدث الجواب، في مثل: (إذا شدوت أطل صبح)، أو: (وإن مولت مـالت بي نخيل)، وقوله: (وإن أبحرت في "أحلى الليالي" فكل قوارب الذكرى نحيب)، وقوله: (وإن لزت بنا خيل الأغاني فخيلك في ملز الذوق طيب)، ويبرز استخدام الفعل الماضي متوائمًا مع فكرة النص الرثائي حين الحديث عن أمر مضى وانقضى، في مثل: "مر، نسجته، نكس، كنت، شدوت، أطل، مشى، مولت، مـالت، هزت، بكى، أبحرت، لزت، قبست، دوزن، أخذت، فانساب"، في حين أن لحظة المستقبل الوحيدة في النص هي لحظة الختام في: (ولن يبقى سوى "وطني الحبيب").

أما الخطاب فتلحظ الأفعال الماضية المسندة إلى ضمير الخطاب "التاء " التي توجه الشاعر فيها بالخطاب إلى الفنان من مثل: "نسجت، وكنت، شدوت، مولت، أبحرت، قبست، أخذت" ووجود الفعل الماضي في نص يتمحور حول الغياب الأبدي ليس بمستغرب، إلا أن التوجه فيها بالخطاب بـ(التاء) والـ(كاف) في مثل:" صوتك، خيلك، عودك" يشير إلى دلالة نفسية مفادها أن هذا المغني وإن غاب جسدًا بالموت فإنه حاضر في روح الشاعر وفي قلبه، فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار بقاء صوت المغني في وسائط الحفظ الرقمية في العصر الحديث، تأكّدت وجاهة نظر الشاعر إلى المغني باعتباره حاضرًا لحضور صوته وإن غاب جسده.

ثالثاً/ أبرز التقنيات الشعرية المستخدمة

التعالقات النصية والإحالات الرامزة

لا شكّ أنّ حضوراً لافتاً في نقدنا العربي القديم يمكنُ أن يلاحظ في قضية العلاقات بين النصوص، ونخصص القول هنا بما دار حول الشعر، إذ يُطلب من البصير بمعرفة الشعر الإحاطة بشعر كثير من مقول الأوائل ومتقدمي الشعراء حتى يمكن ردّ كل فرع إلى أصله من المعاني، ومما لا يخفى على مطّلعٍ ما دار في كتب النقد الأولى حول السرقات الشعرية وما سطروه في هذه القضية مما يختص بنظرهم إليها وتصنيفهم إياها[٣٥] ، وما سرده ابن رشيق في العمدة حول السرقات دليل على تمكّن هذه القضية في نفوسهم[٣٦] ونجد أسامة بن منقذ يفصّل هذا

في فضل السابق ورجحانه على المسبوق وعدد من الفصول الأخرى[٣٧] ،والأمر يطول لو نزعنا منزع الاستقصاء.

وفي العصر الحديث احتفلت كثير من الممارسات النقدية الحديثة عند النقاد العرب بطرح مفهوم التناص في الدرس النقدي العربي تنظيراً وتحليلاً عادّةً إياه ما يمكن أن يكون الوريث الشرعي لدراسة قضية السرقات الشعرية، وهذا المنحى يشير إلى فكرة نفخ الروح في قضية قد فنيت وفني المدافعون عنها، ليس باعتقاد عدم أهميتها ولكن لوجود طروحات تأويلية أخرى قد تجاوزتها خاصة فيما يتعلق بمحاولات فهم الإبداع الفني في علائق النصوص بعضها ببعض، وبشكل أوضح فإذا ماكانت مباحث السرقات الشعرية تبحث في الأبوّة الشرعية للنصوص وإثبات السابق والمسبوق، وكشف السارق وإنصاف المسروق، فإن التناص معنيٌ بتلمّس جماليات التعالق في النصوص الإبداعية مع بعضها بعضاً.

ولست هنا بصدد التنظير للتناص Intertextuality مصطلحاً ومفهوماً، ولست معنياً أيضاً بالتعرض للتجاذبات النقدية التي اكتنفت مصطلح التناص منذ أن ظهر للوهلة الأولى عند جوليا كريستيفا Julia Kristeva في عام ١٩٦٦ [٣٨]، ولا بتلقّي صداه بين النقاد والمبدعين العرب على وجه الخصوص، ولكنني معني هنا بتحليل ظهوره في الممارسة الإبداعية التي وردت في النصين الشعريين محل الدراسة، متخذاً من منطلقات التحليل الإجرائية مرتكزاً لقياس مدى إفادة النص الشعري من استخدام هذه الأداة، إلا أنه لا بدّ من التعريج على ما يمكن أن يشكل الأساس النظري لفهم التناص في شكله المقصود بالدراسة هنا، ومن التعريفات التي يمكن أن توضع بها اليد على مفهوم التناص ذلك التعريف الذي تضمّنه معجم المصطلحات الأدبية، ويشير إلى أن التناص يمكن إطلاقه على الطريقة التي تتضمّن فيها النصوص المختلفة (شفوية وبصرية وأدبية، وخيالية) علامات تشير إلى مرجعية الإنتاج.[٣٩]

ولا شكّ أن ثمة دراسات أفادت من دراسة التناص ووظفتها توظيفاً غنياً كان له صداه في هذا النوع من البحث، إلا إنه من الواضح سيطرة الوقوف بالممارسة عند حدود التناص القولي، فيما يخص علاقة النص القولي بنص قولي آخر، بمعنى أنّ نوعاً من النظر والبحث في التناص باعتبار وجود علاقات بين النصوص تكون خارجة عن إطار الجنس أو النوع الأدبي للنص لم تكن موجودةً ثمّ، وهو ما يحيل درس التناص من دراسة العلائق النصوصية القولية فيما بين المنتج الفني في حقل إبداعي واحد وينقله إلى ميدان أرحب يكون فيه النظر إلى علاقات عابرة لحقلها الأدبي إلى حقول فنية إبداعية أخرى مثل الموسيقا والرسم أو التصوير، وهو بلا شكّ ما ينقل بحث التناص في الشعر من ضيق النظر إلى المثيل والشبيه والسابق والأسبق في الفنّ

الواحد إلى أفق ممتد وميدان أرحب هو الفنون السمعية أو الفنون البصرية، ولا ينبغي أن تكون مرجعية الإنتاج بوصف الأول والآخر والسابق واللاحق هي ما يُسعى إليه بالتحليل والتفتيش والمدارسة ولكن النظر إلى فعالية التوظيف الفني وما يتلوه من معانٍ قد تكون جديدة في بابها.

وبالعودة إلى نصّي الدراسة فقد حفل نص الصيخان بوجود التناص في أربعة مواطن، في حين غاب التناص في نص زمخشري ، ولا شكّ أن التناص قد أكسب نص الصيخان حيوية متجددة وأبقاه قريباً من ذائقة المتلقي البصير بالمنتج الفني الذي تمّ التناصّ معه، ويلحظ أن التناص في نص الصيخان كان عابراً للجنس الأدبي إذ لا يمكن عدّه تناصاً بين قصيدتين وإن بدا كذلك للوهلة الأولى، وإنما بين قصيدة وأغنية في ظل اختفاء صوت الشاعر المبدع الأول للنص المُغنّى وظهور صوت المغني الفنان أو المبدع الثاني الذي امتلك شرعية وجوده في نصّ الصيخان بسبب إشهاره للنص الشعري الغنائي الأول.

اعتماد نص الصيخان على التناص والإحالات الرامزة

إننا لا نجانب الصواب إذا قلنا: إن الصيخان تعامل في نصه الرثائي بآلية تأويلية لنص الفنان الغنائي، وإن المستمع للنص الغنائي "زمان الصمت" لتتملكه الحسرة والحزن، ويقر في قلبه الأسى والشجن طوال مقاطع الأغنية، وإن رحنا نفتش عن تلك العلامات التي تعضد هذا التأويل فلن يعجزنا الإحساس بالمقدمة الموسيقية للأغنية ذات الطابع المأساوي والحزين جداً، ولا يبدو أن اختيار الشاعر لها نصاً رئيساً للعنونة والاقتباس والتناص كان على سبيل المصادفة، فإنه أراد بذلك أن يمرّر ذلك الرداء الشفيف من الأسى والحزن من النص الغنائي إلى نصه الشعري الرثائي، فإننا نجد في نص الأغنية كلمات تفيض ألماً وحسرة من مثل: "عمر الحزن والشكوى، همّ السنين، الصرخة الذابلة، الصدى الذي لا يصل، الأنين، أيادي الصمت الآخذة، امتلاك الليل" .[٤٠]وحينما ننظر في المعجم اللغوي لنص الصيخان الشعري فإننا نجد تعبيرات اقتبست نصاً من الأغنية مثل: "زمـان الصمت" و" ترحل صرختي تذبل" ومن المعاني التي تحملها الأغنية بالدلالة "الشجن الخفي، ووجيب القلوب، وتتكيس الرأس، والصبح الكئيب، وبكاء العسيب، و نحيب قوارب الذكرى". فنصّ الصيخان الشعري يتماهى مع الأغنية ويسبح في فلكها، والأغنية هنا هي الوسيط الذي مكّن الشاعر من التماهي والانسجام مع المعنى المأساوي الذي يعبر عنه الصيخان في نصه الشعري، وهنا يمكن أن نلحظ غياب تأثير النص الشعري الأول بصفته شعراً حدث التناص معه في حالته الأولى؛ فإن التناص هنا مع النص الموسيقي الذي غُنّاه المغني، والذي يمكن أن نعبر عنه بالنص الشعري في حالته الثانية ونعني به الحالة المغناة، وهناك فرق كبير بين الاثنين فإن النص الشعري المغنّى قد استحوذ على كل مقومات

التأثير، وهذا يفسر إلى حدّ ما غياب الشاعر كاتب نص الأغنية عن الحضور في النص، وتبعاً لذلك فإننا نرى أن هذا الغياب أيضاً مهّد لغياب النص الشعري في تشكّله الأول، وعليه فإنّ الحضور الطاغي للنص كان مسبّباً عن الحضور في التشكل الثاني ونعني التشكل الغنائي.

التناص الأول:

وظف الصيخان تناصه الأول في المطلع حيث جعل عنوان الأغنية ومطلعها "زمان الصمت" مطلعاً لقصيدته وذلك قوله: "زمان الصمت مرّ ولم يجبني" ، جاعلاً منه عتبةً بادئةً وممهداً لما سيريد الحديث عنه في النص، أخصّ بالذكر هنا فكرة الموت أو الغياب الأبدي، فإنّ تعبير "زمان الصمت" منطوٍ على معانٍ تتوارد على الذهن من قبيل الموت والفناء والصمت الدائم، وكذلك جعل الشاعر من استخدام هذا التعبير الشعري مرادفاً لاسم المغني، فـ"زمان الصمت" بتاريخها الممتدّ وشهرتها العريضة وذيوعها الواسع في أوساط الجماهير يصح أن تأتي بديلاً لاسم الفنان المغني عرّاب شهرتها والسبب الرئيس في ذيوعها، مستعيضاً عن ذكر اسم الفنان باسم الأغنية، ويلحظ أن هذا لا يمكن أن يقال على منشئ القصيدة وقائلها الأول، فإن الشاعر المنتج الأول ليس مقصوداً هنا، والفرق هنا أشبه ما يكون بالفرق بين الأم البيولوجية التي انتمى الجنين إليها حال تخلّقه، وبين الأمّ الحاضنة التي استغرقت عمرها في التربية والتنشئة والمعالجة، أيضاً فإن افتتاح الشاعر لقصيدته بتعبير "زمان الصمت" يلقي بشبكة معقدة ومتشابكة من الحزن والأسى على النص القادم بسبب ما تدور حوله الأغنية نفسها من مشاعر الأسى والاستغراق في الحزن، وكأنها لوحة واضحة القسمات عند العتبات الشعرية الأولى توحي إليك بماهية ما أنت مقبل على قراءته أو سماعه في نص الصيخان.

التناص الثاني:

بعد أن استغرق الشاعر في التناص الأول في البيتين الأول والثاني شرع في استدعاء تناص آخر من الأغنية نفسها، وهي قوله: "وترحل صرختي تذبل بوادي"، وقد سبق بيان ما يتعلق بهذه التناصة في تحليل البيت، إلا أننا هنا أمام فكرة أعمق وأبعد مما بثّته ونقلته تناصة "زمان الصمت"؛ إذ إنه ينتقل من تناصة "زمان الصمت" بما تحمله كلمة "الصمت" من دلالات كونها حالة من حالات الإنسان، إلى تناصة يصرح فيها بالرحيل الأبدي، والرحيل هنا هو صنو الموت والعدم، فالصمتُ حالةٌ من الحالات ينتقل فيها الحي من حالة الحديث مثلاً إلى حالة الصمت، وأيضاً فإنه يمكن أن يعقب الصمت حديث، إلا أننا في سياق هذه التناصة نعرف أن الرحيل المشار إليه هنا هو الرحيل الأبدي للفنان من الحياة، الرحيل الذي وإن جاءت بعده صرخات فإنها صرخات تفتقد الصدى الذي يعود إلى الصارخ بمعنى المعيّة، يؤكد هذا أن هذه

الصرخات صرخات ذابلة ليس لها صدى حتى وإن كانت في مكان من طبيعته ردّ الصوت ومن طبيعته الصدى، فحتى الوادي افتقد طبيعته في رد صدى الصوت، وسبقت الإشارة إلى أن الشطر الثاني فيه إلماحة إلى صبيحة يوم وفاة الفنان المغني.

التناص الثالث:

في البيت السادس أشار الشاعر إلى إحدى الأغنيات الشهيرة للفنان وهي المسماة "أحلى الليالي" والكلمتان من مطلع القصيدة المغناة، ووردت على لسان الشاعر في سياق الأبيات الأربعة التي اختار لها أسلوب الشرط معدداً عدداً من أجمل الأعمال الفنية للفنان المغني، قائلاً: "وإن أبحرت في "أحلى الليالي" فكل قوارب الذكرى نحيب"، ومن المعاني التي يمكن أن يثيرها هذا التناص ما أشرنا إليه في تحليل البيت من أنه يصحّ أن تكون الأغنية هنا مقصودةً باسمها وبذاتها، وقد يكون المراد إطلاقها على كل ليلة يكون من الفنان فيها غناء فتكون من "أحلى الليالي".

التناص الرابع:

وهي قوله "وطني الحبيب" من البيت الأخير من النص: "أخذت بذوقنا فانساب نهر ولن يبقى سوى "وطني الحبيب""، وذلك في سياق حديثه عن تأثير الفنان الراحل في ذائقة جيل تماهى وامتزج بجمال ما قدمه طيلة مسيرته الفنية، نحن أمام عدد من التأويلات لهذه التناصة كلها تصح، فيمكن أن تؤول التناصة بأن الفنان أخذ بذائقة الجيل بعيداً وحلّق بها عالياً حتى برز منه ومن بعض مجايليه من الأغنيات ما يصعد ويحلق إلى السماء إلا أن كل ذلك لن يبقى طويلاً في التحليق عدا أغنية "وطني الحبيب"، وقد يكون من معاني هذه التناصة أن الفنان أسهم في تشكيل جزء كبير من ذائقة الجيل، فكان أن تدفق إلى هذا الجيل نهر من الإبداع الغنائي، إلا أنّ كل ذلك الإبداع والتذوق يتوقف دون مستوى الأغنية الوطنية "وطني الحبيب"، ولربما يكون من معاني هذه التناصة أن الإنسان وكل ما يقدمه فناناً أو غير ذلك، سيكون عرضة للفناء كما يفنى الإنسان نفسه، وكما يدركه زمان الصمت ويدركه الرحيل المحتوم، ولن يبقى من كل ذلك سوى الوطن الحبيب العظيم، وعبّر عن ذلك بالتناص مع أغنية "وطني الحبيب".

وأخيراً، فإنه لا ينبغي أن يُغفل عن الدلالة الرمزية المتمثلة في بدء القصيدة بالتناصة الأولى "زمان الصمت" وختم القصيدة بالتناصة الأخيرة "وطني الحبيب" وهما ليستا من إبداع الصيخان، فيمكن أن يُنظر إلى ما بين التناصتين على أنه المنجز الفني للفنان وهما العملان العبقريان له، ويمكن وضع حياته الفنية بينهما، وكأنها توجز من وجهة نظر الشاعر مكمن القوة الفنية لدى هذا الفنان وهي كلّ ما كان بين هذين العملين، وما هاتان التناصتان إلا علامة

التنصيص الموثقة لنص (طلال المغني وفنّه الغنائي)، وقد أعادت ما بينهما إلى مرجعيته الأصلية وهي من سبقه من عباقرة الفن الموسيقي الغنائي العربي، إذ لا يمكن إغفال الإحالات الرمزية التي أشار إليها الشاعر حينما أحال إلى شخصيتين فنيتين تاريخيتين في التراث الثقافي والفني العربي هما: زرياب وصهيب أو عريب. وبلا شك فإن هذه الإحالة تتضمن الاعتراف بالعبقرية الفنية لكلا الطرفين، فزرياب المغني ومؤسس أكاديمية الغناء في الأندلس مشهود له بالتفوق والنبوغ، والشاعر متفق مع هذه الفكرة، وبناءً عليها جعل الفنان الحديث طلال كأنه من طلابه الذين اقتبسوا شيئاً من فنّه أو تعلموا شيئاً من ألحانه، وعطف على الفعل "قبس" الفعل الآخر "دوزن" وجعل صهيباً ضابط أوتاره ومصلحها، وفي الإحالتين إقرار بفنية الثلاثة ووضع للفنان (طلال) في مرتبة عالية مع السابقين.

وعليه، فيمكن القول إن نص الصيخان ارتهن لفكرة الغياب والرثاء التي سرت في أوصال النص، ولم يقيّض له الانعتاق من سيطرة الحزن والغياب إلا في اللحظة الأخيرة حينما نظر إلى المستقبل وأشار إلى بقاء الوطن بنظرة أشمل وأعمق، وإن دلّت النظرة العجلى على اقتباس أغنية أخرى للفنان المغني، إلا أننا في الواقع أمام فكرة ثنائية الفناء والبقاء التي ألمت بوجدان الشاعر في النص، وما وجد الشاعر ممثلا للبقاء يكون معادلاً للغياب والفناء إلا الوطن الذي سيبقى، في حين أنه سيرحل كل من الشاعر والمغني والأغنية ويبقى الوطن.

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى دراسة وتحليل العلاقة بين الشعر وفنّ الموسيقا والغناء في الشعر السعودي الحديث بتحليل نصين شعريين لشاعرين سعوديين هما طاهر زمخشري وعبدالله الصيخان عالجا الغياب عند الفنان المغني، وحرصت الدراسة على أن تكون المدونة الشعرية التي تنطلق منها الدراسة قد قيلت في فنان مغنٍّ واحد فكان الفنان طلال مدّاح. عالجت الدراسة الموضوع عن طريق التحليل الثيمي للأفكار الرئيسة البانية والأفكار الثانوية الداعمة في كلا النصين، والتحليل الفني للأبيات الشعرية، وتلمّس العلامات الأسلوبية الفارقة في كل نص، مع التركيز على الملامح المائزة لكل نص عن الآخر في التعالقات النصية والإحالات الرامزة، وقد توصّلت الدراسة إلى النتائج التالية:

-ثيمتا الغياب والمدح هما الثيمتان الرئيسيتان في كلا النصين، وانفرد نصّ زمخشري بفكرة العودة المرجوّة وهي ثيمة لوجودها مسوغ؛ إذ إنّ سبب الغياب كان عارضًا صحّيا مؤقتاً وليس دائماً.

-بدأ طاهر زمخشري نصه بثيمة المدح وختمه بثيمة الغياب وعلى النقيض منه كان نص الصيخان، والسبب في ذلك أن سبب الغياب في القصيدتين مختلف؛ فسبب الغياب في نص

زمخشري سبب صحي طارئ والمغني حيّ يمكن خطابه ومدحه، بينما سبب الغياب في نص الصيخان الوفاة والمغني متوفى والحديث عن الغياب والحالة هذه يكون سابقا للمدح أو الرثاء.

-اعتماد الشاعر طاهر زمخشري على الذاتية الانطباعية في معالجة موضوع غياب الفنان، فكان نصّه متّسماً بالوضوح والمباشرة ، في حين أن الشاعر الصيخان عمد إلى اصطناع أدوات إبداعية انتقلت بنصه الشعري إلى أفق أكثر إبداعاً وتعمّلاً شعرياً مثل التناص والإحالات الرامزة.

-سيطرة استخدام الفعل الماضي في النصّين تعميقاً لفكرة الغياب.

-ظهر في نص الصيخان إمكان تناصّ الفنّ الشعري مع الفن الموسيقي الغنائي وانفرد نصّ الصيخان بالتناص مع أغنيات الفنان المغني.

-تأثر نص الصيخان بالنص الغنائي الرئيس الذي تناصّ معه، وتشكيله للاتجاه العام للنص الشعري محلّ الدراسة.

-يميل الباحث إلى فكرة غياب الشاعر (قائل النص المُغنّى) في تناصات الصيخان مع الأغنيات الأربع؛ إذ جعل الفنان (المغني) مالكاً لحق إشهار القصيدة بغنائه لها فتمّ التناص مع المغني لا مع قائلها، وعليه يمكن تفسير غياب الشاعر قائل النصّ المُغنّى في مقابل التناص مع الأغنية ونسبتها إلى مغنّيها.

هوامش البحث

[1] الملائكة، نازك. (٢٠٠٤). قضايا الشعر المعاصر. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين ص ٤١ و ٢١٣-٢١٤

[2] Wellek, R., and Austin, W. (1956) Theory of Literature. New York, United State of America: Harcourt, Brace and World. P 124

[3] Sumi, A. (2004). Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory. Leiden: Holland, Brill Studies in Middle Eastern Literatures. P 122

[4] Braun, V., and Victoria C. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology, Qualitative Research in Psychology,3(2) 77–101.

[5] الأصفهانى، أبو الفرج. (١٩٩٥). الأغانى. الطبعة الثانية. بيروت، لبنان: دار الفكر

[6] الأسد، ناصر الدين. (١٩٦٩). القيان والغناء فى العصر الجاهلى. القاهرة، مصر: دار المعارف

[7] ضيف، شوقي. (١٩٧٦). الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار المعارف

[8] الغيث، نسيمة راشد. (٢٠٠٦). الغناء والقيان والمغنون فى " شعر ابن الرومى ." حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية لجامعة الكويت، ٢٦(٢٤٠)،٨-١٢٤. متوفر بموقع: http://search.mandumah.com/Record/367891

[9] Farmer, H., G. (1967). A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, United Kingdom: Luzac & Co

[10] Klein, Y. (2009). Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philosophy. PhD Thesis, Harvard University, Cambridge, United State of America.

[11] سومي (٢٠٠٦) ص ١٢٢

[12] الضّبّي، المفضل. (١٩٨٧). المفضليات. الطبعة السابعة. القاهرة، مصر: دار المعارف ص ١٤٥

[13] السابق نفسه

[14] الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث. (١٩٨٤). ديوان امرئ القيس. الطبعة الخامسة. القاهرة، مصر : دار المعارف. ص ٨٦

[15] الأعشى، ميمون بن قيس. (٢٠١٠). ديوان الأعشى. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث. ص ٢٠٠

[16] ابن ثابت، حسان. (٢٠٠٦). ديوان حسان بن ثابت. بيروت، لبنان: دار صادر. ص ١٢-١٣

[17] الأسدي، الأقيشر. (١٩٩٧). ديوان الأقيشر الأسدي. بيروت، لبنان: دار صادر. ص ٩٨

[18] أبو نواس. (1984)ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، ص ٧١

[19] الخطفي، جرير. (١٩٨٦). ديوان جرير. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار المعارف ص ٢٧٨

[20] ابن الرومي، علي بن العباس. (٢٠٠٢). ديوان ابن الرومي. الطبعة الثالثة. بير وت، لبنان: دار الكتب العلمية

[21] زمخشري، طاهر عبد الرحمن. (١٩٧٠). نافذة على القمر. تونس، تونس: شركة فنون الرسم والنشر والطباعة (ص ١٥٩)

[22] عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة، مصر: عالم الكتب ص١٤٩٣

[23] السابق: ص ١٨٨٢

[24] بلو، محمد توفيق. (٢٠٢١). طاهر زمخشري وجيل الانترنت ودعوة الثقافة لإحياء ورعاية إرثه الأدبي. متوفر بموقع:
http://alyamamahonline.com/ItemDetails.aspx?articleId=8041
(تاريخ الاسترجاع: ٢٤ / ٨ / ٢٠٢١)

[25] عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص ١٦٤٧

[26] الصيخان، عبدالله. (٢٠٠٩). زمان الصمت. متوفر بموقع:
http://www.diwanona.com/articles.php?action=show&id=21
(تاريخ الاسترجاع: ٣١ / ٧ / ٢٠٢١)

[27] مداح، طلال. (١٩٩٢). زمان الصمت. متوفر بموقع:
https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mvRFpdpO-FcYlFmNid6wKOss4V_d2CMaQ&feature=share
(تاريخ الاسترجاع: ٢٢ / ٨ / ٢٠٢١)

[28] عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص: ٢١٤٠.

[29] ابن منظور، محمد بن مكرم. (٢٠٠٥). لسان العرب. مادة (ل ز ز). الطبعة الخامسة. بيروت، لبنان: دار صادر

[30] أبو الرُّب، هاني. (٢٠٠٩). زرياب وأثره في الحياة الاجتماعية والفنية في الأندلس. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات - العدد الخامس عشر - شباط ٢٠. ص ٢٦٣ -٢٩٣

[31] عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، كلمة (دوزن) ص ٢٠٠٨.

[32] الصيخان، عبدالله. (٢٠١٨). زمان الصمت. متوفر بموقع:
https://www.youtube.com/watch?v=DVot7nSWpC4
(تاريخ الاسترجاع: ٧ / ٨ / ٢٠٢١)

[33] (الأصفهاني، ١٩٩٥)

[34] الناصر، عبدالرحمن. (٢٠١٥). حكاية أشهر أغنية وطنية "روحي وما ملكت يداي فداه". متوفر بموقع:
https://www.alriyadh.com/1085201

(تاريخ الاسترجاع: ٣١ / ٧ / ٢٠٢١)

[٣٥] الجرجاني، علي بن عبدالعزيز. (١٩٨٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار إحياء الكتب العربية

[٣٦] القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠١). العمدة في صناعة الشعر ونقده. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية

[٣٧] ابن منقذ، أسامة. (١٩٦٠). البديع في نقد الشعر. القاهرة، مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي

[٣٨] بيومي، مصطفى. (٢٠١٠). التناص النظرية والممارسة. الرياض، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي بالرياض. ص ١٧

[٣٩] Childs, P., and Roger, F. (2006). The Routledge Dictionary of Literary Terms. London, United Kingdom: Routledge. P 80

[٤٠] مداح، طلال. (١٩٩٢). زمان الصمت. متوفر بموقع:
https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mvRFpdpO-FcYlFmNid6wKOss4V_d2CMaQ&feature=share

مراجع البحث

الأسد، ناصر الدين. (١٩٦٩). القيان والغناء في العصر الجاهلي. القاهرة، مصر: دار المعارف
الأسدي، الأقيشر. (١٩٩٧). ديوان الأقيشر الأسدي. بيروت، لبنان: دار صادر
الأعشى، ميمون بن قيس. (٢٠١٠). ديوان الأعشى. قطر: وزارة الثقافة والفنون والتراث
الأصفهاني، أبو الفرج. (١٩٩٥). الأغاني. الطبعة الثانية. بيروت، لبنان: دار الفكر
بلو، محمد توفيق. (٢٠٢١). طاهر زمخشري وجيل الانترنت ودعوة الثقافة لإحياء ورعاية إرثه الأدبي .متوفر بموقع:
http://alyamamahonline.com/ItemDetails.aspx?articleId=8041
(تاريخ الاسترجاع: ٢٤ / ٨ / ٢٠٢١)
بيومي، مصطفى. (٢٠١٠). التناص النظرية والممارسة. الرياض، المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي بالرياض
ابن ثابت، حسان. (٢٠٠٦). ديوان حسان بن ثابت. بيروت، لبنان: دار صادر
أبو الرُّب، هاني. (٢٠٠٩). زرياب وأثره في الحياة الاجتماعية والفنية في الأندلس. مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات – العدد الخامس عشر – شباط ٢٠.
أبو نواس. (١٩٨٤). ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
الخطفي، جرير. (١٩٨٦). ديوان جرير. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار المعارف
الجرجاني، علي بن عبدالعزيز. (١٩٨٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار إحياء الكتب العربية
ابن الرومي،. (٢٠٠٢). ديوان ابن الرومي. الطبعة الثالثة. بير وت، لبنان: دار الكتب العلمية
زمخشري، طاهر عبد الرحمن. (١٩٧٠). نافذة على القمر. تونس، تونس: شركة فنون الرسم والنشر والطباعة
الصيخان، عبدالله. (٢٠٠٩). زمان الصمت. متوفر بموقع:
http://www.diwanona.com/articles.php?action=show&id=21
(تاريخ الاسترجاع: ٣١ / ٧ / ٢٠٢١)
الصيخان، عبدالله. (٢٠١٢). متوفر بموقع:
https://www.youtube.com/watch?v=9kuSgLa0uVs
(تاريخ الاسترجاع: ٢٠ / ٨ / ٢٠٢١)
الصيخان، عبدالله. (٢٠١٨). زمان الصمت. متوفر بموقع:
https://www.youtube.com/watch?v=DVot7nSWpC4
(تاريخ الاسترجاع: ٧ / ٨ / ٢٠٢١)
ضيف، شوقي. (١٩٧٦). الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. الطبعة الثالثة. القاهرة، مصر: دار المعارف

الضّبّي، المفضل. (١٩٨٧). المفضليات. الطبعة السابعة. القاهرة، مصر: دار المعارف
عمر، أحمد مختار. (٢٠٠٨). معجم اللغة العربية المعاصرة. القاهرة، مصر: عالم الكتب
الغيث، نسيمة راشد. (٢٠٠٦). الغناء والقيان والمغنون في " شعر ابن الرومي ." حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية لجامعة الكويت، ٢٦(٢٤٠)،٨-١٢٤. متوفر بموقع:
http://search.mandumah.com/Record/367891
القيرواني، ابن رشيق. (٢٠٠١). العمدة في صناعة الشعر ونقده. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية
الكندي، امرؤ القيس بن حجر بن الحارث. (١٩٨٤). ديوان امرئ القيس. الطبعة الخامسة. القاهرة، مصر : دار المعارف
مداح، طلال. (١٩٩٢). زمان الصمت. متوفر بموقع:
https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mvRFpdpO-FcYlFmNid6wKOss4V_d2CMaQ&feature=share
(تاريخ الاسترجاع: ٢٢ / ٨ / ٢٠٢١)
ابن منظور، محمد بن مكرم. (٢٠٠٥). لسان العرب. الطبعة الخامسة. بيروت، لبنان: دار صادر
ابن منقذ، أسامة. (١٩٦٠). البديع في نقد الشعر. القاهرة، مصر: مكتبة مصطفى البابي الحلبي
الملائكة، نازك. (٢٠٠٤). قضايا الشعر المعاصر. بيروت، لبنان: دار العلم للملايين
الناصر، عبدالرحمن. (٢٠١٥). حكاية أشهر أغنية وطنية "روحي وما ملكت يداي فداه". متوفر بموقع:
https://www.alriyadh.com/1085201
(تاريخ الاسترجاع: ٣١ / ٧ / ٢٠٢١)
Braun, V., and Victoria C. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology, Qualitative Research in Psychology,**3**(2) 77–101.
Childs, P., and Roger, F. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London, United Kingdom: Routledge

Farmer, H., G. (1967). *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*. London, United Kingdom: Luzac & Co
Klein, Y. (2009). *Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philosophy*. PhD Thesis, Harvard University, Cambridge, United State of America.
Sumi, A. (2004). *Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory*. Leiden: Holland, Brill Studies in Middle Eastern Literatures
Wellek, R., and Austin, W. (1956) *Theory of Literature*. New York, United State of America: Harcourt, Brace and World

مراجع البحث باللغة الإنجليزية

Abu al-Rubb, Hānī Ḥusayn. (2009). ‘Ziryāb wa-Atharuhu fī al-|ayāh al-Ijtimā‘īya wa-al-Fannīya fī al-Andalus’, Majallat Jāmi‘at al-Quds al-Maftūḥa lil-abḥāth wa-al-dirāsāt, 15, 263–93
Abu Nuwās. (1984). Dīwān Abī Nuwās al-Ḥasan ibn Hāni’ al-Ḥakamī, (Beirut: Dār al-kitab al-Arabi)
al- Jurjānī. Ali. (1985). al-Wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khusụ̄mih, 3rd edn (Egypt: Dār Dār Iḥyā’ al-Kutub al-‘Arabīya
Al-|Kindi, Imru’ al-Qays,(1984). Dīwān Imru’ al-Qays, 5th edn (Cairo: Dār al-Ma‘ārif)

Al-A‘shā, Maymūn ibn Qays,(2010). Dīwān al-A’shā Maymūn ibn Qays,(Qatar: Wizārat al-Thaqāfa wa-al-Funūn wa-al-Turāth,)
Al-Asad, Nāṣir al-Dīn,(1969). al-Qiyān wa-al-Ghinā’ fi al-‘Aṣr al-Jāhilī, (Egypt: Dār al-Ma‘ārif)
Al-Asadī, al-Uqayshir, (1997). Dewan al-Uqayshir al-Asadī, ed. by Muḥammad ‘Alī Daqqa, (Beirut: Dar Ṣādir)
Al-Ḍabbī al-Mufaḍḍal, (1987). Al-Mufaḍḍalīyāt, 7th edn (Cairo: Dār al-Ma‘ārif),
Al-ghayth, Nasīma Rāshid, (2006). al-Ghinā’ wa-al-Qīyān wa-al-Mughannūn fī "Shi‘r ibn al-Rūmī, Ḥawlīyāt al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Ijtimā‘īya, al-risāla. 26, 240, 8-124(al-Kuwayt: Jāmi‘at al-Kuwayt,). Available at: http://search.mandumah.com/Record/367891
Al-Iṣfahānī, Abū al-Faraj, (1995). Kitāb al-Aghānī, 2ed edn (Beirut: Dar al-Fikr)
Al-khatafi, Jarīr, (1986), Dīwān Jarīr , 3rd edn (Egypt: Dār al-Ma‘ārif
Al-Malaikah, Nazik. (2004). Contemporary Poetry Issues. Beirut, Lebanon: dar aleilm lilmalayin
al-Qayrawānī, ibn Rashīq,(2001). al-‘Umda fī Ṣinā‘at al-Shi‘r wa-Naqdih ((Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmīya)
Al-Saykhan, Abdullah. (2009). Zaman al-Samt. Available at: http://www.diwanona.com/articles.php?action=show&id=21
Al-Saykhan, Abdullah. (2012). Zaman al-Samt. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=9kuSgLa0uVs
Al-Saykhan, Abdullah. (2018). Zaman al-Samt. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=DVot7nSWpC4
Bayyumi, Mustafa. (2010), Intertextuality theory and practice. Riyadh: al-Nādī al-Adabī, Kingdom of Saudi Arabia
Bllu, Muhammed Tawfiq, (2021). Taher Zamakhshari and the Internet generation and the call for culture to revive and nurture his literary legacy. Available at: http://alyamamahonline.com/ItemDetails.aspx?articleId=8041
Braun, V., and Victoria C. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology, Qualitative Research in Psychology,3(2) 77–101.
Childs, P., and Roger, F. (2006). The Routledge Dictionary of Literary Terms. London, United Kingdom: Routledge
Ḍayf, Shawqī, (1976). Poetry and singing in Medina and Mecca during the Umayyad era, 3ed edn (Egypt: Dār al-Ma‘ārif)
Farmer, H., G. (1967). A History of Arabian Music to the XIIIth Century. London, United Kingdom: Luzac & Co
Ibn al-Rūmī, (2002). Dīwān Ibn al-Rūmī, ed. by Aḥmad Ḥasan Basaj, 3rd edn (Beirut: Dār al-Kutub al-‘Ilmīya)
Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram,(2005). Lisān al-‘Arab, 5th edn, (Beirut: Dār sadir)
Ibn Munqd, Osama. (1960). Al-Badi fi naqd al-shiir. Cairo Egypt: Mustafa Al-Babi Al-Halabi Library
Ibn Thābit, (2006). Dīwān Ḥassān ibn Thābit, (Beirut: Dar Ṣādir, 2006)

Klein, Y. (2009). Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philosophy. PhD Thesis, Harvard University, Cambridge, United State of America.
Maddah, Talal. (1992). Zaman al-samt. Available at:https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mvRFpdpO-FcYlFmNid6wKOss4V_d2CMaQ&feature=share
Mukhtar, Omar. (2008). A dictionary of modern written Arabic. Cairo: Alm al-kutub
Nasser, Abdul Rahman. (2015). The story of the most famous song "My soul and what I own." Available at: https://www.alriyadh.com/1085201
Sumi, A. (2004). Description in Classical Arabic Poetry: Waṣf, Ekphrasis, and Interarts Theory. Leiden: Holland, Brill Studies in Middle Eastern Literatures
Wellek, R., and Austin, W. (1956) Theory of Literature. New York, United State of America: Harcourt, Brace and World
Zamakhshari, Tahir. (1970). window towards the moon. Company of the arts of drawing, publishing and printing, Tunisia.