التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني

عباس جخيور سدخان، رائد حميد البطّاط، علي حسين جلود

كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار

الخلاصة

تعدُّ الموسيقى من ابرز الأدوات البنائية للشعر, فهي عنصر أساس وجوهري في التشكيل الجمالي, بل هي لبُّ الشعر وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونه (1), وعلى هذا فإنَّ الموسيقى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر فحسب, بل هي جزء من بنيته, ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء واقدرها على التعبير عن خفايا النفس و دفائنها, وهي أيضا (من أقوى عناصر الشعر, إذ إنَّ غاية الشعر التعبير عن تجربة انفعالية, والإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الانفعال) (2).

وقد اكتسبت أشعار أبي نواس و روملياته على وجه الخصوص موسيقى وإيقاع جاءا منسجمين مع ما أعترى شاعرنا من مشاعر وانفعالات نفسية شابها الوجد واللوعة والحرقة و الم الفراق والشعور بالغبن والإهمال....ولّدت في شعر شاعرنا تلك الخاصية النفسية الموسيقية التي وصفناها بـ ((التعالق النفسي والإيقاعي)) وأن هذا البحث هو محاولة لتتبع ظاهرة ذلك التعالق في روميات أبي فراس الحمداني.

المقدمــة

كثيرة هي نتاجات المبدعين وأعمال الفنانين التي يتصدى لها أهل العلم بالبحث والإستقصاء والدراسة إلا أن تلك الإبداعات قد تتفاوت فيما بينها من حيث الأهمية والجدوى ولعل أكثر ما تثير فضول الباحثين وتجذب أقلام الدارسين هي الأعمال التي تصدر عن مبدعيها في ظروف إستثنائية ومواقف غير مألوفة لأن سمات نتاجات الأديب الذي يمر بتلك الظروف والمواقف تكون عادة متمايزة كثيرا عما تتصف به أعماله في الظروف الطبيعية وهذا يرجع بطبيعة الحال إلى الحالة النفسية غير الطبيعية التي يتمتع بها الأديب تحت وطأة تلك المواقف ... فشخصيته غالبا ما تكون رهينة القلق وعدم الاستقرار ، وعواطفه مزيجا من المشاعر المتناقضة كالحب والكره ، والخوف والجرأة ، والضعف والقوة ، واليأس والأمل ..... من هنا اكتسبت نتاجات الأدباء في تلك الظروف الاستثنائية الحق بأن ترصد وتحدد ويعنى بها ولعل روميات أبي فراس الحمداني تندرج ضمن هذه الأعمال التي عاش أصحابها مواقفا لم يألفوها قبلا فانعكس ظل ذلك على شخصياتهم ونفوسهم كما ظهرت آثاره في أشعارهم وما جادت به قرائحهم ... وأن تناول تلك الآثار النفسية على جميع عناصر القصيدة الرومية عند أبي فراس من خلال تقصي العلاقات التي تجمع الأثر النفسي مع كل عنصر من عناصر القصيدة كل على حدة يحتاج الى بحث أوسع من هذا فأثرت أن أقتصر على الترابط والعلاقة بين الأثر النفسي وعنصر الإيقاع الموسيقي .

تعدُّ الموسيقى من أبرز الأدوات البنائية للشعر , فهي عنصر أساس وجوهري في التشكيل الجمالي , بل هي لبُّ الشعر وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونه (1) , وعلى هذا فإنَّ الموسيقى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر فحسب , بل هي جزء من بنيته , ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن خفايا النفس و دفائنها , وهي أيضا ((من أقوى عناصر الشعر , إذ إنَّ غاية الشعر التعبير عن تجربة إنفعالية , والإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الإنفعال)) (2).

وتقوم موسيقى الشعر على إطارين : خارجي وداخلي , يُعرف الإطار الخارجي بالموسيقى الخارجية , ويشكِّل الوزن والقافية دعامتي هذا الإطار . أمَّا الإطار الداخلي أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية فإنَّه يُحكم بمقوِّمات إيقاعية تشمل الجمل والكلمات والحروف ذات الجرس المميَّز ومعلوم أنَّ الإيقاع العام الذي يحدده البحر الشعري لا يحقق – وحده – موسيقية الشعر , ((بل يحققها أيضا الإيقاع الخاص لكل كلمة أي وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت أولا , وثانياً بالجرس الخاص لكلّ كلمة من الكلمات المستعملة , ثمَّ الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كلِّه , ثمَّ في تتابعها في البيت بعد البيت في كلِّ قصيدة أو قسم من قصيدة)) (3)

الموسيقى الخارجية (الوزن)

إنَّ مجيء القصيدة على بحر بعينه لا يعدُّ – في الغالب الأعم - إلا كونه عملية لاشعورية تكاد تكون اعتباطية , يقوم بها عقل الشاعر الباطني بعد تبلور المعاني وما يرافقها من انفعالات في طريق تجسيدها اللفظي , والدليل الذي يرسِّخ القناعة بلاشعورية انبثاق البناء الموسيقي والإيقاعي للقصيدة هو شيوع الزحافات والعلل في الأعاريض والأضرب والحشو ولو كان الوزن العروضي قصدي النشأة والأرومة لما وُجِدَت لهذه الإختلالات آثار تُذكر , وعندئذ سيكون إيقاع القصيدة رتيباً مملَّا لا يبعث في نفس المتلقي تلك اللذة والمتعة من التنوِّع والمفارقة الإيقاعية (4) .

وقد أشار بعض نقاد الموسيقى إلى وجود علاقة وشيجة بين الوزن والحالة النفسية للشاعر , إذ إنَّ هناك ارتباطاً بين وزن الشعر ونبض القلب ؛ لأنَّ نبضات القلب المتسارعة تزيد كثيراً من الإنفعالات النفسية التي يتعرَّض لها الشاعر في أثناء نظمه , فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس , ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة , ولكنَّها بطيئة حين يستولي عليه الهمُّ والجزع (5) , ولعلَّ لذلك أثر في تحديَّد الشاعر واختياره – في اللاشعور – للبحر الذي قد يأتي عليه نصه.

فلنأخذ مثلاً البحر الطويل لنرى طبيعة العلاقة التي تربط بين إيقاعه والبعد النفسي , فمن المعلوم أنَّ وزن الطويل مركَّب يتكوَّن من تفعيلتي (فعولن ومفاعيلن) وتتماثل التفعيلة الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة , وهذا يعني أنَّ التموجات الإيقاعية تنجم عن ماهيَّة التفعيلة , إذ يتشكَّل إيقاعه من مساحة إيقاعية خماسية (فعولن) ومن مساحة إيقاعية سباعية (مفاعيلن) , ومن ثمَّ يستطيع الشاعر أن يعبِّر عن حزمة من المشاعر في إطار إيقاع البحر الطويل (6) .

وإذا كان ما تقدم يحتاج إلى إضاءة عن أواصر القربى بين التشكيلات الإيقاعية لوزن الطويل والتشكيلات النفسية للشاعر لحظة النظم , فإنَّنا نجد أواصر القربى بين هاتين المنظومتين في قول أبي فراس (من الطويل) :

دعوتُك للجَفْنِ القريح المسهَّدِ
لديَّ وللنَّوم الضَّئيل المُشرَّدِ
ومَا ذاكَ بُخلاً بالحياة وإنَّهـــــا
لَأوَّلُ مبذولٍ لِأوَّلِ مُجتـــــدِ
ولا زلَّ عنِّي أن شخصاً مُعرَّضاً
لِنَبلِ العِدا إنْ لم يُصبْ فكأنْ قدِ (7)

فهذا البحر بتدفقه ورنَّته القوية الملائمة لروح الخطاب الموجَّه من الشاعر الأسير للأمير سيف الدولة , جاء منسجماً مع حالة الشاعر النفسية , وحدَّة مشاعره وأحاسيسه , إذ كانت هذه المشاعر التي تمور في داخله بسبب الأسر في قمة تأججها واشتعالها , لذا جاءت متلائمة مع هذا البحر بنغماته المتلاحقة .

ومن أمثلة روملياته التي جاءت على البحر الطويل, وتناسب هذا البحر مع الحال النفسي للأسير , رائعته التي خلدتها أشجانه المبثوثة في حناياها يقول :

(من الطويل)

أراكَ عصيَّ الدمع شيمتُكَ الصَّبـرُ
أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ
بَلَى أنا مُشتاقٌ وعنديَ لوعـــــةٌ
ولكنَّ مثلي لا يُذاع له ســـرُّ
إذا الليلُ أضْواني بسطتُ يدَ الهوى
وأذللتُ دمعاً من خلائِقِهِ الكِبْـــر (8)

إذ تتجلَّى في هذه القصيدة أطياف من الدلالات , تظللها أبعاد نفسية مختلفة , فذات الشاعر بين مفترقي وصف , بين اعتداد بذات لا ينبغي لها أن تذرف الدموع من الألم والشوق , وبين انكسار لذات في سرادق ليل السجن حينما يجتمع ألم البعد والشوق والأسر على هذه الذات , فهذا المزيج من صور الذات تمثيل حقيقي للمعمار النفسي للشاعر الأسير , ففيه البعد النفسي للأمير الصلب الفارس الذي لا تؤثِّر فيه آلام الحياة , وفيه البعد النفسي للإنسان المتألم من عاطفة الشوق . وهذا يعني أنَّ المسار النفسي هنا ليس مساراً بسيطاً اعتباطياً , بل جاء مساراً مركَّباً متناسباً مع طبيعة البعد الإيقاعي المركَّب للبحر الطويل الذي نسج الشاعر النصين المقدمين على وزنه.

القافيـــــــة

يشكّل الخلاف على حدود القافية لدى القدماء موقفاً يمكن الإفادة من بعض جوانبه في دراسة التشكيل الإيقاعي للقافية , فالقافية عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن . وعند الأخفش آخر كلمة في البيت . وعند الفراء حرف الروي (9) وعليه فإنَّ تحديدي الخليل والأخفش للقافية يوفِّران مساحة إيقاعية أكثر اتساعاً ممَّا يوفِّره تعريف الفراء الذي قصر القافية على الروي . أمَّا المحدثون فقد التفتوا إلى المساحة الإيقاعية للقافية , فعرَّفوها على أنَّها ((أصوات تتكرَّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة , وتكرارها يكون جزءاً مهمّا من الموسيقى الشعرية , فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقَّع السامع ترديدها))(10) .

إنَّ عملية ربط القافية بالجانب النفسي في عمل الشاعر , أمر لابدَّ من تفحص جوانبه والإقرار به , أمَّا القول بأنَّ ((القافية لا تؤثِّر في معنى الشاعر ولا ينبغي أنْ تؤثِّر فيه))(11). فيبدو لنا أنَّه مطلق على عواهنه , ويفتقر إلى كثير من التأني , والدقة .

ولعل ما تقدم يبيح لنا القول أنَّ القافية ليست ضربات إيقاعية أو نغمات موحَّدة تشير إلى نهاية البيت فحسب , وإنَّما هي نغمة إيقاعية ((ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يعتمل في دواخل الشاعر ,. فتتحد طبيعتها مع المخزون الشعوري واللاشعوري للشاعر, فتكون القافية وسيلة مضمونة لتوليد الأحاسيس التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي))(12) .

ولا يخفى على أحد ما للقافية - بمساندة أهم أجزائها وهو حرف الروي - من أثر بالغ الأهمية في الإيحاء , إذ إنَّ المعنى الوجداني أو الدفقة الشعورية المتموضعة فيه قد تبلغ غايتها ومستقرها في نفس المتلقي , فيحاكي إيقاعها عاطفة الشاعر وأحاسيسه مع الجرس الصوتي المهيمن على الجو النفسي العام للقصيدة (13) , ولعلَّ دراسة إحصائية لروميات أبي فراس تقرِّر لنا أنَّ من أكثر الأصوات وروداً في هذه القصائد السجنية أصوات الردف , وهي أصوات الألف والياء التي تقع قبل الروي , على نحو قوله : (من الطويل)

قناتِي على ما تعهدانِ شديـــدةٌ
وعودِي على ما تعلمانِ صليبُ
صبورٌ على طيِّ الزمان ونشرِهِ
وإنْ ظهرتْ للدَّهر فِيَّ نـــــدوبُ
وإنَّ فتىً لم يكسرِ الأسرُ قلبَـهُ
وخوضُ المنايا جِدَّهُ لنجيـــــبُ (14)

إذ نلاحظ أنَّ الياء والواو قد وقعتا ردفاً , وقد أجاز العروضيون التناوب بين الياء والواو في ردف القافية على الرغم من أنَّهما صوتان مختلفان , ولكنَّ الإيقاع المنبعث منهما متقارب إلى حدٍّ كبير , إذ إنَّ الأذن تكاد لا تفرِّق بين إيقاعهما , ويعود التشابه بينهما إلى آلية نطقهما فقد ((وجد الباحثون من علماء الأصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة في طريق تكوّن كلٍّ منهما وسُمي كلٌّ منهما صوتاً ضعيفاً , وذلك لضيق مجرى الهواء معهما , وكذلك ما تفرَّع عنهما من واو المد وياء المد لأنَّهما متشابهان في طريقة تكوّنهما , فالسامع قد يخطئ في سماع واو المد , وتطرق أذنه , كما لو أنَّها ياء المد)) (15) .

ومن أمثلة ذلك أيضا في روميات أبي فراس قوله : (من الطويل)

مُصابي جليلٌ والعزاءُ جميـــلُ
وظنِّي بأنَّ الله سوف يُديـــلُ
جِراحٌ تحاماها الأُساةُ مخوفـــةٌ
و سُقمانِ بادٍ منهما ودخيـــلُ
وأسرٌ أقاسيه وليلٌ نجومُـــــــهُ
أرى كلَّ شيءٍ غيرهُنَّ يـزولُ
تطولُ به الساعاتُ وهْيَ قصيرةٌ
وفي كلِّ دهرٍ لا يسرُّكَ طـــول (16)

ومن المفيد جدا أنْ نشير إلى أنَّ اشتمال كلمات القافية على أصوات الردف ينسجم مع الحالة النفسية للأسير السجين؛ لأنَّ أصوات الردف تمنح الشاعر السجين فرصة للتصويت على اعتبار أنَّ أصوات الردف هي أصوات مدٍّ ولين, إذ يخرج قدر كبير من الهواء أثناء نطقها , ومن المعلوم أنَّ الإنسان المكروب ومن يعاني همّاً يثقِلُ صدره يكون بأمس الحاجة إلى أن ينفث الهواء خارجاً , لذلك يجد الشاعر في أصوات الردف (المد واللين) وسيلة للتصويت أو لإطلاق الصوت عالياً لإخراج المكبوت بهذا المدِّ.

ومن الأصوات الأخرى المهمَّة في القافية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بإخراج المكبوت الداخلي من ألم وحسرة إلى الخارج صوتا (هاء الوصل مع الألف) , إذ باجتماع هذين الصوتين تتسع المساحة الإيقاعية فلا تقتصر على حرف الروي , ومن ثم فإنَّ اتساع الإيقاع في نهايات الأبيات يمثِّل وشيجة تتناسب مع طبيعة سعة الألم الذي يكمن في مكامن الشاعر , يقول أبو فراس : (من المنسرح)

يا حسرةً ما أكادُ أحملهـــــا
آخرها مزعجٌ وأوَّلُها (17)

وقوله وقد كتب إلى سيف الدولة من أسره : (من البسيط)

وعلَّةٍ لم تدعْ قلباً بلا ألـــــمٍ
سَمَتْ إلى ذِروة الدنيا و غاربِهَا
لئنْ وهبتُكَ نفساً لا نظيرَ لها
فما سمحْتُ بها إلاَّ لواهِبِهَـــا (18)

الموسيقى الداخلية (التكرار)

يعد التكرار من أبرز عناصر الموسيقى الداخلية وهو ((أسلوب تعبيري يصوِّر انفعال النفس بمثير ... واللفظ المكرَّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان , فالمتكلم إنَّما يكرِّر ما يثير اهتماماً عنده , وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه))(19) , كما يمثِّل التكرار جانباً إيقاعياً مميَّزاً داخل النصِّ الشعري , وهو يخلق إيقاعاً من خلال تكرار الوحدات الصوتية الصغرى (الأصوات المفردة) والكبرى (الألفاظ والتراكيب), وهو في الحالتين لا ينفصل عن المستوى النفسي للشاعر , إذ ((قد يلتبس الإيحاء الصوتي بالإيحاء النفسي، وذلك لشدَّة تقارب الموضوعين. فالصوت سواء أكان للفظ، أو لمجموعة ألفاظ قد يوحي بحالة نفسية، وكذلك صوت الحرف قد يوحي بحالة نفسية معينة)) (20)

ولا يخفى أنَّ الوقوف عند العلاقة بين الجانب النفسي والتكرار يقتضي الوقوف عند البيئة السياقية للنصِّ الشعري ((فلكلِّ نصٍّ دلالات نفسية وانفعالية تختلف من نصٍّ لآخر , لذا لابدَّ من التعرف على السياق والحالة النفسية للكاتب عند ولادة النصِّ ووجوده على أرض الواقع , فالتكرار من الأدوات الجمالية التي تعكس الموقف النفسي والإنفعالي)) (21) .

إنَّ تكرار الأصوات المفردة يشكِّل منظومة إيقاعية صغرى في داخل المنظومة الإيقاعية الكبرى (البيت) , وعليه آثرنا تتبع أكثر الأصوات تكراراً في روميات أبي فراس , بحيث يشكِّل تكرارها دون غيرها من الأصوات , ظاهرة صوتية , فوجدنا أنَّ أصوات المدِّ واللين أكثر البنيات الإيقاعية الصغرى تكراراً في شعره , والأصوات الصائتة (المد واللين) تمثِّل ((الأصوات المأهولة بالإنفتاح المتكامل لمجرى الهواء , فتنطلق دون أي دويٍّ أو ضوضاء , وتصل إلى الأسماع مؤثِّرة فيها تأثيراً تلقائياً في الوضوح والصفاء , وعلَّة ذلك انبساطها مسترسلة دون تضييق في المخرج)) (22) , ولا يخفى ((أنَّ مدَّ الصوت سواء كان ألفاً أم واواً أم ياءً من شأنه أن -يساعد المنشد أو القارئ على تفريغ شحنات نفسية متراكمة في أعماقه)) (23) . ولعلَّ قصيدة أبي فراس (نوح الحمامة) تبيِّن ما نحن بصدد الحديث عنه , فهو يقول :

(من الطويل)

أقولُ وقد ناحت بقُربي حمامـــةٌ
أَيَا جارتا لو تشعرين بحالِـــي
معاذَ الهوى ما ذُقْتِ طارقةَ النوى
ولا خطرتْ منك الهمومُ ببـــالِ !
أتحملُ محزونَ الفؤادِ قـــــوادمٌ
على غُصُن نائي المسافة عـالِ ؟
أَيَا جارتا ما أنصف الدهرُ بيننـــا
تعالَيْ أقاسِمْكِ الهمومَ تعالِـــي !
تعالَيْ تَرَيْ روحاً لديَّ ضعيفـــةً
تردَّدُ في جسمٍ يُعذَّبُ بـــــالِ !
أيضحكُ مأسورٌ , وتبكي طليقـــةٌ
ويسكُتُ محزونٌ ويندبُ ســـالِ ؟ (24)

إذ إنَّ قراءة هذا النصِّ تكشف , ولاشكَّ , أنَّ كلَّ بيت فيها لا يخلو من أصوات المدِّ واللين , وشيوع هذه الأصوات يتناغم والبعد النفسي للقصيدة , فالدموع تُذرف من كلماتها والحسرة تقطر من معانيها والنوح يسيطر على سياقها العام , ومن ثَمَّ فإنَّ الدموع , والحسرات , والآهات التي تكتنف الشاعر الأسير تقتضي أصوات المدِّ واللين أكثر من غيرها ؛ لأنَّ في مدِّ الصوت ملاذاً للشاعر لتفريغ الآهات المكبوتة والأحزان التي تمور في أعماقه , وما الصراخ الذي يلجأ إليه الإنسان المتألِّم إلا حاجة نفسية يتخلَّص بها من آلامه وأحزانه التي تجتاح كيانه.

وقد جاءت أصوات المدِّ واللين في النصِّ السابق موزَّعة توزيعاً إيقاعياً بارعاً , فقد تردَّد صوت الألف أكثر من صوتي الياء والواو , وتردَّد صوت الواو أكثر من صوت الياء , وهذا التفاوت في المستوى الكمِّي لأصوات المدِّ واللين يجسِّد براعة في التوزيع الموسيقي , فصوت الألف أكثر تناسباً للبكاء والنوح من صوتي الياء والواو , ونزعم أنَّ هذا التناسب ناتج عن آلية نطق الألف التي تمكِّن المتكلِّم من فتح فِيهِ إلى أبعد مسافة ممكنة , إذ يبتعد الحنك الأعلى عن الحنك الأسفل ابتعاداً كلِّياً , فتخرج أكبر كميَّة من الهواء خروجاً حرّاً طليقا دون أنْ يعترض الهواء أيّاً من أعضاء النطق , وخروج الهواء بهذه الآلية يريح صدر المكروب , أمَّا صوت الواو فقد اختصَّ بالألفاظ ذات الدلالة الرئيسة في القصيدة نحو (الهموم) في البيت الثاني والرابع , و(حزون) في البيت الثالث والسادس , و (مأسور) في البيت السادس , وألفاظ الهمِّ والحزن والأسر هي النسيج النفسي لكيان الشاعر . أمَّا صوت الياء الذي تردَّد في ألفاظ قليلة نحو : بقربي , تشعرين , نائي , فإنَّنا نزعم أنَّ قلَّة تردّده تعود إلى توافره في صوت الروي , أي أنَّ قلة تردّده في سياق الأبيات تعوِّضه تردّده في رويِّ القصيدة سواء كان ياءً نحو (بحالي , تعالي) أم ياءً ناجمة عن إشباع صوت الكسرة نحو (ببال , عال) .

وهناك نوع آخر من التكرار يتأتَّى من تردّد كلمة واحدة في سياق البيت أو داخل القصيدة , إذ ينشأ من تردّد إيقاع مشبع بالدلالة النفسية التي ينطوي عليها السياق , هذا اللون من التكرار يشكِّل ضربات إيقاعية متماثلة تعزِّز المستوى الإيقاعي الداخلي للنصِّ , من ذلك قول أبي فراس مخاطباً سيف الدولة :

(من المنسرح)

إنْ كنتَ لم تبذلِ الفداءَ لها
فلم أزلْ في هواك ابْذلُهـــــــا
تلك العقودُ التي عقَدْتَ لنا
كيف – وقد أُحكمتْ – تحلُّلُهَا ؟ (25)

فهذا اللون من التكرار اللفظي يسمَّى التكرار الأفقي وهو ((حاصل حركة الألفاظ التي تتكرَّر على مستوى البنية اللغوية للبيت الشعري الواحد)) (26) , فالتكرار الأفقي الواقع على مستوى البيتين السابقين حصل في الأول في لفظ (تبذل , ابذلها) وفي البيت الثاني في لفظ (العقود وعقدت) , إذ إنَّ التكرار الحاصل في البيتين يشكِّل تكراراً بين دلالتين مختلفتين متكاملتين , زد على ذلك مجيء التكرار في البيت الأول بأسلوب الشرط (إن كنت لم تبذل الفداء لها ... فلم) , يعزز الترابط بين دلالات التكرار والشعور الذي يمور في ذات الأسير من أسى على معاملة الأمير لأمه .ومنه أيضا قوله : (من الوافر)

وزَنْـــدِي وهـــوَ زَنْـــدُك لـــيس يكبُـــو
ونـــــاري وهـــــيَ نـــــارُكَ لـــــيس تخبُـــــو
وفرْعِـــــي فرعُـــــكَ السَّـــــامي المُعَلَّـــــى
وأصـــــلي أصـــــلُكَ الزَّاكـــــي وحَسْـــــبُ(27)

إذ نجد التكرار الأفقي أيضاً في سياق وحدة المطامح: (زندي) (زندك)، والهموم (ناري) (نارك)، ووحدة النسب (فرعي) (فرعك)، والأرومة (أصلي- أصلك) .

وهناك تكرار لفظي آخر في روميات أبي فراس من نحو قوله : (من الكامل)

مَنَعَ الوقوفَ على المنازل طارقٌ
أمرَ الدُّموعَ بمُقلتي ونَهَانِـــي
فَلَهُ إذا وَنَتِ المدامِعُ أو جـــرَتْ
عصيانُ دَمْعي فيه أو عِصيانِـــي
ولَقَدْ جعلتُ الحبَّ سِتْرَ مدامعـــي
لغيرِهِ عينايَ تنهمـــــــــلانِ (28)

فهذا التكرار الحاصل في لفظة (الدمع) تكرار رأسي , وهو ((حاصل حركة الألفاظ المتكررة في الأبنية اللغوية للأبيات الشعرية المتتابعة)) (29) , فهذا اللون من التكرار تكرار لفظي في أبيات متتابعة يشكِّل منبِّها يثير انتباه المتلقي للدلالة التي تختزلها الكلمة المكرَّرة ؛ إذ يشرع المتلقي بتصوِّر الدلالة المحورية التي تمور في أعماق الشاعر , على اعتبار أنَّ الكلمة المكرَّرة هي مفتاح لغوي يسعف المتلقي لفتح الحصن النفسي لسياق القصيدة .

وثمة نمط تكراري في روميات أبي فراس يجمع بين النمطين السابقين (الرأسي والأفقي) بحيث يأتي الإيقاع في هذا النمط مركَّباً , إذ يتحقَّق من خلال تردّد الوحدات الصوتية على المستويين الأفقي والرأسي , فتصبح القصيدة شبكة إيقاعية متداخلة نحو قوله : (من المنسرح)

أنْتَ سماءٌ ونحْنُ أنجُمُهَا
أنْتَ بلادٌ ونحْنُ أجبُلُهَـــا
أنْتَ سحابٌ ونحْنُ وابِلُهُ
أنْتَ يمينٌ ونحْنُ أنمُلُهَـا (30)

إذ لو تأمَّلنا الضمائر المكرَّرة لوجدناها متماثلة موقعيّاً , وهذا التماثل ألموقعي جعل كلا البيتين موزَّعا على ثمانية وحدات موسيقية متعاقبة , وذلك على النحو الآتي : (أنت سماء , نحن أنجمها , أنت بلاد , نحن أجبلها , أنت سحاب , نحن وابله , أنت يمين , نحن أنملها) . فهذه الوحدات الموسيقية تتجاوب فيما بينها , وهي أيضا تتَّسم بالتَّسارع ؛ لأنَّ المساحة السياقية للوحدات الموسيقية متجاورة , إذ لم يفصل بينها عناصر لفظية , وتتناغم هذه التقسيمات الإيقاعية مع القسمة بين الشاعر والمخاطب , فالمُخَاطب سماء والشاعر نجومها والمُخَاطب بلاد والشاعر جبالها والمُخَاطب سحاب والشاعر وابله والمُخَاطب يمين والشاعر أنملها , وهذا التكرار للضمائر يُجسِّد رؤية الشاعر النفسية للحياة , إذ ((إنَّ الضمير يشكِّل على نحو من عالم الشاعر وحدود رؤيته له وإدراكه لأبعاده)) (31) .

وهناك لون ثالث من التشكيلات الإيقاعية يظهر في روميات أبي فراس , هذا التشكيل يتمثَّل بإيقاعيَّة التركيب , ولا يخفى على القارئ المتذوِّق أنَّ طول المساحة السياقية التي تشغلها الوحدات الصوتية المكرَّرة تحقِّق زمناً إيقاعيّاً طويلاً موازنة بقصر المساحة السياقية لتكرار الأصوات والألفاظ في النمطين السابقين . زد على ذلك أنَّ هذا النمط من التكرار ((أكثر ما يكون في مقدمات القصائد ؛ لأنَّ المقدمات إنَّما هي تمهيد وتهيئة , ويعمد فيها الشعراء إلى خلق أجواء عاطفية يخلصون منها إلى أغراضهم)) (32) , وقد وقفنا على أبرز التراكيب اللغوية التي تكرَّرت في نصوص الروميات , واجتهدنا في اختيار تركيب النداء لما يحويه من أبعاد نفسية تتناغم مع السياق العام للسجين , وليتنا نستطيع أن نستحضر اللحظات الزمنية التي نظم فيها أبو فراس قصيدته التي رثى بها أمّه وهو أسير في بلاد الروم إذ يقول فيها :

(من الوافر)

أيا أمَّ الأسير , سقاكِ غيـثٌ
بكُرهٍ منك , ما لَقِيَ الأسيـــرُ
أيا أمَّ الأسير سقاكِ غيـــثٌ
تحيَّرَ , لا يُقيمُ ولا يسيـــــرُ
أيا أمَّ الأسير , سقاكِ غيــثٌ
إلى من بالفدا يأتي البشيـــرُ ؟
أيا أمَّ الأسير لمن تربَّـــــى
- وقد متِّ - الذوائبُ والشعورُ ؟(33)

إذ نلحظ أنَّ الإيقاع التركيبي قد شغل الشطور الأولى من الأبيات الثلاثة الأولى , وقصرت مساحته في البيت الرابع , إذ جاء التعبير اللفظي في البيت الرابع (أيا أمَّ الأسير لمن تربَّى) , فأضاف بُعداً دلاليّاً جديداً وتنوّعاً إيقاعيّاً , إذ تحولت الدلالة من المناجاة والدعاء بالرحمة إلى تعداد مظاهر الحزن والحداد على أمه , فهو يتساءل بحزن عميق عن جدوى تربية ذوائب شعره والإعتناء بمظهره بعد وفاة أمه, وتحوِّل الدلالة من حالة إلى حالة يقتضي بالضرورة تحوِّل الإيقاع من إيقاع هادئ فيه خشوع وتضرّع ورهبة الموت , وذلك في سياق النداء والدعاء , إلى إيقاع يصبغه سياق الحداد وشتَّان بين إيقاع الدعاء وإيقاع مظاهر الحداد .

وبالعود مرة أخرى إلى طبيعة الإيقاع التكراري في الأشطر الثلاثة الأولى , نجد أنَّ طول المساحة السياقية للتكرار تكشف عن حرارة العاطفة التي ألهبت مشاعر الابن تجاه أمّه , فهو لا يستطيع التوقف عن مناداتها ومناجاتها والدعاء لها وبخاصة أنَّها ماتت دون أن يراها .

ومن جانب نفسي آخر يظهر طول الإيقاع التركيبي عن ملازمة إيقاع النداء والمناجاة لوجدان الشاعر , وهو وجدان يفيض حزناً ولوعة ومشاعر يلائمها إيقاع النداء أكثر من غيره .

إنَّ البحث عن طبيعة العلاقة التي تربط بين تكرار النداء بوصفه جانباً موسيقيّاً والجانب النفسي , يشير إلى أنَّ هذا التكرار يعبِّر عن التكرار الذاتي النفسي لمشاعر الشاعر وأحاسيسه إزاء أمه , ولعلَّ الدلالة الأسلوبية النفسية , تحتِّم علينا الإجابة عن سؤال مفاده , لِمَ اعتمد الشاعر أسلوب النداء لتمثيل مشاعره ؟ والإجابة عن ذلك نوضحها بالمعادلة الآتية :

الزخم النفسي الهائل	كل ذلك لا يعبر عنه		لذا يضطر الشاعر	
في أسبار الشاعر	باللغة الاعتيادية لأنها		من اللاشعور استعمال	
والمتولد عن القلق	لا تستطيع ترجمة دوي	⟸	لغة الصراخ المتكررة	⟸
والاكتئاب والحنين	الذات المنبعث من الأعماق		القادرة على إخراج	
وموت الأم البعيدة عنه	المكبوت , والنداء كفيل		في دلالته تمثيل الصراخ الذاتي	

ويطالعنا في القصيدة نفسها تكرار آخر من النمط نفسه قبيل نهاية القصيدة في قوله :

أيا أُمَّـــاهُ , كَمْ همٍّ طويلٍ
مضى بكِ لمْ يكُنْ منه نصيــرُ
أيا أُمَّـــاهُ كَمْ سرٍّ مصُونٍ
بقلبكِ مات ليس له ظهـــورُ
أيا أُمَّـــاهُ كَمْ بشرى بقربي
أَتَتْكِ , ودونها الأجلُ القصيــرُ (34)

وعليه فإنَّ وقوع تكرار النداء في بداية القصيدة ونهايتها ينم عن الأبعاد النفسية التي يحويها أسلوب النداء في مقام الرثاء , ويطلق عليه تكرار اللازمة إذ ((يقوم تكرار اللازمة على انتخاب شطر شعري أو جملة شعرية تشكِّل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزيّاً من محاور القصيدة)) (35) .

ومن أمثلة هذا الأسلوب التكريري للنداء قول أبي فراس : (من الطويل)

بنـــي عمِّنـــا مـــا يصـــنعُ الســـيفُ فـــي الـــوغى
إذا فُـــــل منـــــه مَضـــــرِبٌ وذُبـــــابُ؟
بنـــــي عمِّنـــــا لا تُنكـــــروا الحـــــقّ إنَّنـــــا
شـــــدادٌ علـــــى غيـــــر الهـــــوانِ صِـــــلابُ
بنـــــي عمِّنـــــا نحـــــنُ الســـــواعدُ والظُّبـــــا
ويُوشـــــكُ يومـــــاً أن يكـــــونَ ضِـــــرابُ (36)

فأبو فراس يكرر النداء ثلاث مرات ليوحي بعمق ألمه من أبناء عمومته الذين تراخوا عن فدائه حين وقع أسيراً بيد عدوهم ، فهو بهذا التكرار يعاتبهم بمرارة وألم حين يكرِّر هذا التركيب الإضافي المليء بالنجدة وهو (بني عمِّنا).

وقد تجلى لنا أنَّ فاعلية التكرار التركيبي في النص تقوم على ركيزتين الأولى : نوع التركيب المكرر ومدى تحمله للشحنات النفسية , والثاني : موقعه في حنايا القصيدة . وهاتان الركيزتان هما اللتان تحدِّدان المستويين الدلالي والإيقاعي للتكرار التركيبي ((لأنَّ العبارة المكرَّرة تؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر , وتوصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده)) (37) , وهذا يعني بحدِّ ذاته أنَّ أبيات القصيدة مغلَّفة بسياق نفسي واحد إلى حدٍّ كبير .

الهوامش

(1) ينظر فصول في الشعر ونقده : د . شوقي ضيف : 29 .
(2) رؤى نقدية : د . محمد خواجة : 24 .
(3) الشعر الجاهلي منهج في دارسته وتقويمه : محمد النويهي : 1 / 39 .
(4) ينظر : التفسير النفسي للأدب : د . عز الدين إسماعيل : 59 .
(5) ينظر : موسيقى الشعر : إبراهيم أنيس : 193 .
(6) ينظر : مفهوم الشعر : جابر عصفور : 308 .
(7) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : ابن خالويه : 108 .
(8) م . ن : 147 .

(9) ينظر :العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده:ابن رشيق القيرواني تح : محمد محيي الدين عبد الحميد :2/ 34 .
(10) موسيقى الشعر : 273 .
(11) رؤى نقدية : 21 .
(12) بلاغة الموسيقى : د . غالب المنصوري : 143 .
(13) ينظر : فضاء البيت الشعري : عبد الجبار داود البصري : 121 .
(14) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 355 .
(15) موسيقى الشعر : 265 – 266 .
(16) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 113 .
(17) م . ن : 136 .
(18) م . ن : 258 .
(19) ينظر التكرير بين المثير والتأثير : د . عز الدين علي السيد : 137 .
(20) بلاغة الموسيقى : 168 .
(21) التنغيم في الشعر العربي المعاصر : سعيد البيومي : 243 .
(22) الصوت اللغوي في القران : محمد حسين علي الصغير : 182 .
(23) موسيقى النص الشعري : د . حافظ الجزائري : 76 .
(24) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 130 .
(25) م . ن : 138 .
(26) موسيقى النص الشعري : 143 .
(27) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 135 .
(28) م . ن : 159 – 160 .
(29) موسيقى النص الشعري : 144 .
(30) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 138 .
(31) قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث : محمد عبد المطلب: 15 .
(32) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د . عبد الله الطيب المجذوب : 2 / 73 .
(33) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 367 .
(34) م . ن : 368 .
(35) موسيقى النص الشعري : 78 .
(36) شرح ديوان أبي فراس الحمداني : 122
(37) التكرير بين المثير والتأثير : 298 .

المصادر

- بلاغة الموسيقى : د . غالب المنصوري , دار البراق , الجزائر , الطبعة الثانية , 2011 م .
- التفسير النفسي للأدب : د . عز الدين إسماعيل , الناشر مكتبة غريب , القاهرة , الطبعة الرابعة , د . ت .
- التكرير بين المثير والتأثير : د . عز الدين علي السيد : دار الطباعة المحمدية , القاهرة , ط 1 , 1978 م .
- التنغيم في الشعر العربي المعاصر : سعيد البيومي , مطبعة نهضة الأدب , الجزائر , الطبعة الأولى , 2009 م .
- رؤى نقدية : د . محمد خواجة , دار الشرق , الجزائر , الطبعة الأولى , 2010 م .
- شرح ديوان أبي فراس الحمداني : ابن خالويه , إعداد د . محمد بن شريفة , مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين , الكويت , الطبعة الأولى , 2000 م .
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه : محمد النويهي , الدار القومية للطباعة والنشر , القاهرة , د . ت.
- الصوت اللغوي في القرآن : محمد حسين علي الصغير : دار المؤرخ العربي , بيروت , د . ت.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني : تح : محمد محيي الدين عبد الحميد, دار الجيل , بيروت , 1987 م .
- فصول في الشعر ونقده:د.شوقي ضيف,دار المعارف,القاهرة,1971 م .
- قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث : محمد عبد المطلب , الهيئة المصرية العامة للكتاب , د . ت .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب المجذوب دار الفكر، بيروت ،1970م .
- مفهوم الشعر : جابر عصفور , دار الثقافة , القاهرة , 1978 م .
- موسيقى الشعر : د . إبراهيم أنيس , مكتبة الأنجلو المصرية , الطبعة الخامسة , 1978 م .
- موسيقى النص الشعري : د . حافظ الجزائري , دار البراق , الجزائر , الطبعة الثالثة , 2008 م .

Abstract

Music can be considered as one of the most prominent structural devices used in poetry. It is a fundamental factor in the aesthetic formation of poetry. In fact, it's the essence upon which poetry entirely depends. Therefore, music is not just an embellishment or an external adornment added to poetry; it is indeed part of poetry structure and also one of the strongest means of expressing what the soul conceals. Furthermore, music is the most powerful element of poetry. Since the purpose of poetry is the expression of an emotional experience, rhythm is the best way of revealing such an emotion.

Abu Furas Alhamadani's poetry acquired music and rhythm that came in harmony with his feelings and psychological emotions, such as his sorrow, longing, pain of separation and the emotion resulting from inattention and unfairness. Such emotional peculiarities created what has been described in this research as " rhythmic and psychological interrelation". This research is an attempt to trace this phenomenon in the poetry of Abu Furas Alhamadani.