

# أبو نواس والخليع

## (التشويق والصياغة والشكل)

الدكتور عبد الحميد حمام  
جامعة اليرموك

### استهلال:

«قال الحسين بن الضحاك الخليع: أنشدت أبا نواس قولي:

وشاطري اللسان مخللق التكريه شابَ المَجُونِ بالنُّسكِ

إلى أن بلغت إلى قولي:

كانما نُصِبَ كاسِيسَه قَمْرُ      يَكْرَعُ فِي بَعْضِ أَنْجُمِ الْقَلَكِ

فنفر نفرة منكرة، فقلت: مالك أفرعتني؟! قال: هذا معنى مليح وأنا أحق به، وسترى لمن يروى، ثم أنشدني بعد أيام:

إذا عَبَّ فِيهَا شَارِبُ الْقَوْمِ خِلْتَهُ      يُقْبَلُ فِي دَاجٍ مِنَ اللَّيْلِ كَوُكْبَا

فقلت: هذه مصالحة يا أبا علي، فقال: أتظن أنه يُروى لك معنى مليح وأنا في الحياة؟!» (ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ١٨١ - ١٨٢).

ويزيد الأصفهاني في الرواية فيقول:

«أتظن أنه يروى لك في الخمر معنى جيد وأنا حي» (الأغاني، ج ٧، ص ١٥٢).

ويأتي بيت الخليع في رواية ابن مهرويه لإبراهيم بن المدبر كالتالي:

كانما نُصِبَ كاسِيسَه قَمْرُ      حاسِيسُهُ بَعْدَ أَنْجَمِ الْقَلَكِ

(الأغاني، ج ٧، ص ١٥٢)

ويضيف ابن رشيق في عرضه الحادثة السابقة فيقول:

«وأنت ترى سيرورة بيت أبي نواس كيف نُسي معها بيت الخليع، على أن له فضل

السبق، وفيه زيادة ذكر القمر، وقد أربى ابن الرومي عليهما جميعاً بقوله:

ابصرتُـهُ والكأسُ بينَ فمٍ      منهُ وبين أنـامِلِ خمسِ  
وكانها و كأن شاربِـها      قمرٌ يقبَلُ عارضَ الشمسِ

ولكن بيت أبي نواس أملاً للفم والسمع، وأعظم هيبة في النفس والصدر، ولذلك كان أسير» (ابن رشيق، العمدة، ج ٢، ص ١٨٢).

ويقول ابن الفارض في مثل هذا المعنى:

لها البدرُ كأسٌ وهي شمسٌ يديرها      هلالٌ وكم يبدو إذا مُسزجتْ نجْمُ

(شيخ أمين، ص ٢٤٢).

يفضّل ابن رشيق بيت أبي نواس على بيت الخليل، وبيت ابن الرومي، والسبب الذي يورده غير مقنع بالرغم من طرافته، وإنما هو انطباع وليس دليلاً، ولكن الحادثة تثير بعض الأفكار التي تتعلّق بعملية التشويق والصيغة والشكل في الشعر.

ونحن لن نفي الموضوعات السالفة الذكر حقها في هذا المقام، ولكنها شذرات وقفنا عليها، وآثرنا إطلاع الأدباء والموسيقيين عليها، فلعلهم يجدوا بها نفعاً.

## التشويق:

من الأبيات السابقة الذكر نلاحظ علاقة المعنى بالشكل، وكيف وضع كل شاعر الفكرة في قالب مختلف عن صاحبه، وما كان لهذا القالب من أثر في تقديم الكلم وتأخيره حتى يُستوفي المعنى. وتظهر بذلك الصنعة أي القدرة على الاستفادة من الألفاظ، والمعاني، والقالب الشعري في تركيب الألفاظ بشكل جذاب. ولعل الإشارة تكمن في تصعيد الانفعال للوصول إلى نهاية مؤثرة ومقنعة. أما أبو نواس فقد نهج تتابعاً متميزاً في صياغة بيته. فهو يصور في البداية، أي في الشطر الأول، شارب القوم، مستخدماً «إذا»، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان فيه معنى الشرط، التي تجعل السامع يتشوق لسماع شرطها وينتظره؛ ثم يأتي بفعل «عب» الذي يتضمن في معناه شيئاً من الشهوة والشراهة في الشرب، فيعطينا صورة فيها إثارة إضافية إلى ما أسسته «إذا، الشرطية؛ ثم

يُتبع الفعل بالفاعل، وهو شارب القوم، وهنا يركز على شخصية متميزة من القوم، فهو ذو مكانة أو صفات تستلزم تمييزه عن الآخرين، ولكن أبا نواس لا يبوح لنا بسرّ هذا الشارب الذي يعبّ فيها، وهو لا يبوح أيضاً بها، التي يعبّ الشارب فيها، فما هي؟ ولا يكتفي أبو نواس بذلك بل يمعن في التشويق والإثارة، وينقلنا من عالم الواقع إلى الخيال، وبذلك يهيئ السامع لرؤية لم يعدها، وصورة لم تخطر له ببال. ولا يحلّ أبو نواس الإثارة وينهيهما بعد أن استوعبت الشطر الأول كله، بل يستمر غلواؤها في الشطر الثاني أيضاً حيث يدع الشارب الذي يعبّ فيها وكأنه يقبل!! وفعل التقبيل يجعل المستمع سابقاً هائماً في عالم العشق والحب، وبذلك أتاح له أبو نواس أن يتخيّل صورة لذیذة ممتعة، وهي صورة المحبّ الذي يقبل بهوى وهيام؛ فجمع شهوة الشارب في «عبّ» ولذة الحب في «التقبيل». ولا يزال يماطل في الوصول إلى النهاية فيقول: «في داج من الليل» وهذه الكلمات المعترضة، التي كان بإمكانه الاستغناء عنها، تُصعد الإثارة في النفس، إذ إنها تمنح التقبيل جوه الليلي المثالي، كما أنها تفرغ إلى رغبة عميقة لدى المستمع بالوصول إلى ضدّ الظلمة «في داج من الليل»، إلى عكس الليل الحالك السواد، وبعد كل تلك الإثارة منذ بداية البيت وحتى آخر كلمة فيه، تأتي النهاية المفاجئة، فبخلاف ما يتوقع من وصف شارب القوم المتميز عن الآخرين، نجده يضع الكأس، أي الخمر، في المقام الأول ويهمله، وتأتي صورة كأس الشارب دفعة واحدة لتشكل قفلة مريحة؛ وبعد تكديس الإثارة، تأتي أشعة الكوكب المضيء المفاجئة، الداعية للإعجاب.

لنتفحص بيت الخليع، هل جرى في حبكته بيت أبي نواس؟

يبدأ البيت بداية موفّقة «بكان»، فهي تسمح للخيال بالانطلاق في أفق المجهول وتدعو للتساؤل عما سيأتي؛ ولكن الخليع يكشف للسامع مباشرة عما يريد فيقول: «نصب كأسه» فيفشي مباشرة بصورة حسّية واضحة، ولا ترقى إلى سحر الخيال الذي هيأته «كأنما» المثيرة. بذلك فقد الشطر الأول قسطاً كبيراً من عنفوانه؛ ثم يتلوها بالقمر، وبه ينتهي البيت فعلاً من ناحية المضمون والإثارة. فلقد بانّت الصورة متكاملة ولن يجدي وصف الشارب والكأس بعد ذلك في شحن البيت بتدفق جديد؛ لا سيما أن الشطر الثاني يأتي بالجواب عن التساؤل المتضمن في «كان» مقسّطاً وبالتدرّج فهو يقول: «يكرع في بعض»، فهو بذلك يُضعف التوتر الداخلي عند المستمع، وكلمة «بعض» هنا غير ضرورية للمعنى أصلاً، وتجعل من الكأس الواحدة قلة معدودة، فخالف بذلك

ما سبق وساقه في الصدر؛ وهذه القلة تتكوّن من أنجم و النجوم في ضيائها لا تضاهي نور القمر، وبذلك نحس تراجعاً في الصورة، وبعدها تأتي كلمة الفلك خامدة لا توقد في المستمع حرارة الإعجاب، وتنحدر النهاية باردة ضعيفة. ولعل هذا ما جعل أبا نواس ينفر نفرتة؛ ففي بيت أبي نواس تصاعد الإثارة وفي بيت الخليع تتضاءل.

ولعل ابن الرومي فطن لذلك، فحافظ على نهج أبي نواس من البداية وحتى الشطر الرابع من البيتين ودفع إلينا بالحل مرة واحدة. وابن الرومي يضع أمام المستمع صورة حسية فوتوغرافية؛ ولكنها تدعوه، في الوقت نفسه، للتوقع بحدوث شيء ما، ولعل فعل «أبصرته» المتصل بضمير، يدعو للتساؤل عن الفاعل الذي لا يظهر في البيت الأول؛ ولكن يظهر لنا الكأس وبذلك ضاع جزء مهم من الإثارة التي اقتنصها أبو نواس في بيته. وبالرغم من ذلك فقد استطاع أن يعيد شدّ انتباه المستمع مرة أخرى عندما أتى «بكان» التي تشحن ملكة التخيل، فأصبح للكأس التي مرت الإشارة إليها بشكل حسي، معنى ذهني خيالي، وتعزز التوقع والإثارة مجدداً. وابن الرومي تصرف بذكاء وقاد، فلقد فاق أبا نواس في البيت الثاني، فهو يصور الشارب بالقمر كما فعل الخليع وبذلك يرتقي بالشارب إلى مكانة أرفع وأكثر إضاءة من الكوكب، ولكنه يسمو بالكأس إلى علياء الشمس وإشعاعها الجون؛ فيجاري أبا نواس بالفكرة ويتقدّم عليه بالصورة.

أما بيت ابن الفارض فيحيط بالكلمات التي تجلّت في الأبيات السابقة كلها ويزيدها هلالاً. ولكنه لا يضع أداة أو حرفاً يوحي بالتخيل، ولا يورد ما يفاجيء المستمع أو يُعمل فكره، فهو يضع الوصف مع الموصوف مباشرة «البدر كأس»، «هي شمس»، «يديرها هلال»، «مزجت نجم». ونلاحظ أنه أفقد البيت التصاعد في التشويق حين أتى بالبدر أولاً، ثم الحقه بالشمس، وأتبعها بالهلال الخافت، وينتهي بالنجم الخابي، ولعله لو اختار الترتيب التالي لحصل على تصاعد في الضياء مثير: نجوم تناثر من كأس كالهلال، يعبها بدر فتسطع الشمس. فالعبرة ليست فقط في الصورة، بل إن الصياغة والتكوين يلعبان دوراً مهماً جداً في الوصول إلى التشويق والإثارة.

## الصياغة:

الجملة النثرية التي جمعنا بها الكلمات والمعنى الذي قصده ابن الفارض، وإن كانت

صيفة شعرية إلا أنها لا تعتبر شعراً، لماذا؟ لأنها لم تُنظم حسب الصيغ المألوفة للشعر، أو القرية لتلك الصيغ. والتجربة السابقة تغرينا بمحاولة أخرى، وهي إعادة تركيب بيت الخليع. وفي الواقع لا يتخطى المعنى أن نقول: كأنما هو قمر يكرع من نجم. وحتى الأبيات السابقة كلها لا تخرج عن هذا القصد، بل هي تنويعات له: ونقول: إنه إذا أراد الشاعر أن يضع أفكاره وصوره الشعرية في وضع ينفذ إلى نفس السامع وقلبه، فينبغي له مراعاة قضايا عدة منها الشكل، وترتيب الكلمات واختيارها (فضل، ص ٢٨٨ - ٢٩٠)، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والإثارة. والشكل الشعري إذا صيغ متكئاً على عناصر موسيقية، يكون أكثر وأسرع نقاداً إلى النفس البشرية، وأعمق أثراً، وأسهل حفظاً، وأسير وأعم (أنيس، ص ١٧. هوف، ص ٢٩. عياد، ١٩٨٧، ص ٢٢) وموضوع الشكل يحتاج من الشاعر جهداً إضافياً، ولكن نتائجه مشجعة بسبب الاستجابة والتفاعل اللذين يبيدهما المستمع مع الشكل المحدد بوسيلة ما، والتي نعرف من أنواعها الوزن، والشطر، والبيت، والدور والقفل، والقافية، والتفعيلة؛ واستجابة المستمع تكون أقوى وأفضل إذا كان الشعر منتظماً في نظام يتفق وطبيعة البشر الذهنية والحسية، هذا عدا تجربتهم الحياتية والأدبية. ولقد كان الشعر المغنى الموزون أسلوباً ضرورياً في مرحلة التلقين، أي قبل تطور الكتابة وانتشارها (أنيس، ص ١٧٩ - ١٨٩). ولكن اللحن والإيقاع لا يزالان يلعبان دوراً مهماً في حياة البشرية؛ واستعمالهما في الشعر يضيف عليه رونقاً، ويضيف إلى تأثيره عنصراً محبباً ومؤثراً، وفي الأبيات الأربعة السابقة يتأكد لنا تأثير الوزن (الإيقاع)، ونلاحظ وجود كلمات زائدة، وجمل معترضة، وتقديم وتأخير للكلمات ليتسنى للشاعر أن يضع المضمون في القالب الذي اختاره هو نفسه له بوعي منه أو دون وعي، ونعود إلى بيت الخليع لنجد أن لا حاجة فعلية لقوله «نصب كأسه»، ولا «في بعض»، ولا لكلمة «الفلك». فلماذا أتى الخليع بها إذن، وما هي مكانتها؟ باختصار، أوردتها ليقم بها وزن البيت. والإبداع يتطلب من الشاعر قدرة في توظيف هذه العبارات المزيّدة على المعنى، على أكمل وجه، بحيث يشعر المستمع أو المتلقي بنقص المعنى لو هي حذفت. ويمكن صياغة بيت الخليع في شطر من البسيط كأن تقول:

كأنه قمر يكرع في أنجم

أو أن يصاغ في بيت من الكامل فنقول:

فَلَكٌ وَشَعَتٌ بِالْغَوَايَةِ نُصْبُهُ      فَكَأَنَّمَا يَكْرَعُ نَجْمٌ فِي قَمَرٍ  
نلاحظ أننا في المحاولتين استعملنا الكلمات نفسها التي استعملها الخليل. ففي شطر البسيط لم نزد أي كلمات جديدة، بل بالعكس، أسقطنا كل ما هو إضافي؛ بينما في بيت الكامل اضطررنا لإضافة عبارة «شعت بالغواية» ليستقيم الوزن. ويمكن أن نضع فكرة الخليل دون تعديل، أي أن نبقى على تشبيه الشارب بالقمر والخمرة بالنجم، فنقول من قبيل التوضيح البيت التالي من البسيط:

كَالْفَلَكِ الْكَاسُ قَدْ شَعَتْ غَوَىٰ نَصْبِهِ      كَأَنَّمَا نَجْمَةٌ تَكْرَعُ فِي الْقَمَرِ  
وهذا يدل أن بالإمكان صياغة الفكرة في تكوينات متنوعة، ولكل منها مذاقه الخاص، وإن القدرة على الصياغة توازي في مكانتها القدرة على ابتكار المعنى والصورة الشعرية، ويتكاتف الصياغة الجيدة مع المضمون المبتكر، يرتقي الشعر إلى قمة الإبداع الإنساني، ولا يمكن أن ينعقد الشعر من الشكل الذي يشمل الهيكل الذي تلبسه الفكرة والأجزاء التي تكون هذا الهيكل. والأوزان التي صيغت الفكرة فيها حددت للشعراء ولنا هياكل جاهزة؛ وكانت الفكرة أيضاً جاهزة لأبي نواس ولنا، وبذلك اقتصر دور أبي نواس ودورنا على إعادة الصياغة. ألا يقال بعد ذلك إن الصياغة تفوق ابتكار الفكرة أو الصورة الشعرية أحياناً، ونقصد هنا نجاح أبي نواس المشهود له به في حسن الصياغة التي أدت إلى سيرورة بيتته ونسيان بيت الخليل. وهناك أمثلة أخرى تدل على إعادة صياغة الأفكار والصور، ففي العصر الجاهلي، تنتشر الصور وتتناقل بين الشعراء، وكل منهم يعيد صياغتها بأسلوبه الخاص (ضيف، ١٩٧٧، ص ٢٢-٢٧).

في صياغة الفكرة شعراً، يختبر الشاعر مخزونه من كلمات اللغة وينتقي ما يناسب المعنى المقصود، ولكن بذوقه الخاص، أي حسب خبرة وتجربة جمالية فردية، وعملية الانتقاء هذه قد تطول أو تقصر حسب خبرة الشاعر باللغة، وحسب كفاءته الذهنية. فنجد من هو مثل جرير، الذي يقرب قرضه الشعر من قول الزجل، أو الرجز، أي ابن اللحظة؛ أو مثل نده الفرزدق الذي كان يتأني في صياغة شعره، حتى قيل فيهما: «إن جريراً يغرف من بحر، والفرزدق ينحت في صخر». ولقد نَقَحَ بعض الشعراء قصائدهم لفترة طويلة قبل إعلانها للناس، ومنهم زهير بن أبي سلمى (ضيف، ١٩٦٠، ص ٢٤ - ٢٢)، أي أنهم أعطوا الصياغة الوقت والجهد الكافيين لمعرفة إمكاناتها.

لنحاول فيما يلي استكشاف الأبعاد الصوتية والدلالية للكلمات التي استعملها ثلاثة شعراء متعاصرين ليؤدوا المعنى نفسه - أو ما هو قريب منه - ونقصد هنا كلاً من أبي نواس والخليع، وابن الرومي.

<u>الكلمة عند الخليع</u>	<u>مقابلها عند أبي نواس</u>	<u>مقابلها عند ابن الرومي</u>
كأنما	إذا	كأنه، كأن
نصب	-	بين فم وأنامل خمس
كأسه	فيها (ضمير)	الكأس
قمر	-	قمر
يكرع	عب	-
بعض أنجم الفلك	كوكباً	عارض الشمس
-	شارب القوم	شاربها
-	خلته	أبصرته
-	في داج من الليل	-
-	يقبل	يقبل

في حقيقة الأمر، هناك مجموعة من الكلمات المختلفة نحواً، فمنها الأفعال، والأسماء، والظرف، والأدوات مثل «كأن وإذا»، وبعض الجمل أو التعبيرات الدالة على معنى محدد مثل «عارض الشمس»، أو «في داج من الليل». فالشعراء الثلاثة يستخدمون واحدة من أداتين (كأن، إذا) تنمّان عن الخروج من الواقع، حسيّاً كان أو معنوياً؛ وبينما يورد كل من الخليع وابن الرومي كلمات تصف الكأس، ومكانه من الشارب الذي يدلان عليه بالضمير فقط في بداية الأمر، فإن أبا نواس لا يذكر الكأس بل يوحي فقط بوجودها بضمير متصل. ولقد اكتفى الخليع لتحديد مكان الكأس بقوله: «نصبه» ولكن ابن الرومي أعطى صورة فوتوغرافية وفيها تفصيلات إضافية «بين فم منه وبين أنامل خمس»؛ ولم يُعر أبو نواس المكان اهتماماً. أما عن شارب الكأس فقد أكد أبو نواس على وجوده وميزه عن غيره من القوم، كما أن ابن الرومي لم يكتف

بالإشارة إلى الشارب بالضمير بل أكد وجوده باللفظ أيضاً في البيت الثاني، بينما اكتفى الخليع بالإشارة إليه بالضمير فقط. وعلى خلاف ذلك يستعمل الثلاثة الفعل؛ فبينما يأتي أبو نواس بفعلين يدلان على الشرب وهما «عبّ، قبّل». فإن الخليع اكتفى بفعل «يكرع»، وابن الرومي بفعل «يقبل» وبينما شبه كل من ابن الرومي والخليع الشارب بالقمّر فإن أبو نواس لا يشبّهه بشيء. أما محتوى الكأس من القهوة فأتى بثلاثة نعوت أو تشبيهات مختلفة «في بعض أنجم الفلك»، «كوكباً»، «عارض الشمس». وليس ما قيل بغائب عن فطنة القارئ، ولكن تفصيله لازم لتوضيح الرؤية، ولإثارة ما سنتطرق إليه من المضمون والمقصود من ترتيبات هذه الكلمات المختلفة. فالمطلوب من الشعراء ثناء الخمر ومديح شاربها. ولذلك اتجه الثلاثة إلى تصوير الواقع حسيّاً في جزء من الكلام، وفي جزء آخر تصويره بالخيال. ولا يصل الخليع إلى الواقع إلا بقوله «نُصِبَ كاسه» و«يكرع»، وهما تدلان على المضمون والمقصود من البيت، وإذا استبدلتا بكلمات أخرى فإن المعنى سيتغير، كأن نقول مثلاً:

كأنه بين صحبه قمر يتيه ما بين أنجم الفلك

فالصورة تصلح لتعبّر عن معانٍ مختلفة، والدالّ على المقصود يجب أن يكون موجوداً وإلا وقع الشعر في الغموض. أما أبو نواس فيفصل بين الواقعي والخيالي، ولا يخلط بينهما كما فعل الخليع؛ فعندما يقول: «إذا عب فيها شارب القوم» فإنه يضع أمام السامع الصورة الحسية، والدليل على عالم الخيال. وفعل «خلته» هنا يدعم «إذا» السابقة، بل هو - أي الفعل «خلته» - أساسي للنقطة من الواقع إلى الحلم، فهو يقبل بدّل يعبّ؛ و«عب» كانت أساس الواقع، وبها يمكن الاستغناء عن شارب القوم، أو عن «فيها»؛ كما أن «يقبل» أساسية لعالم الخيال (أبو ديب، ١٩٨٧، ص ٢١ - ٢٢)، (الروبي، ص ٢٠١ - ٢٢٦). وهكذا نلاحظ تقابلاً واضحاً بين عالَمين، وبين كلمتين فعلين، وكذا بين الظلمة في «داج من الليل» و«الكوكب المضيء». ولعل الكوكب لم يكن يمثل هذا السطوع لو لم يقارنه أبو نواس بالظلمة. وهو يفصل بين العالمين كما فعل ابن الرومي أيضاً. وابن الرومي يزيد في الفصل بينهما، فيخصص لكل عالم بيتاً منفرداً، وبفعل «أبصرته» يؤكد العالم المحسوس، فهو يراه رؤياً العين، والكلمات الوصفية التالية عبارة عن صورة من الواقع المرئي، على الرغم من استعمال ابن الرومي لكلمات ذات رنين موسيقي لفظي وذلك بتكرار حرفي الميم والنون، فتتكرر النون ست مرات،

والميم أربع مرات. وهذا التكرار شبيه بدندنة صوت معين على آلة موسيقية. وبذلك أعطى الصورة الحسية نغماً غير مألوف في عالم النثر أي عالم الواقع؛ فهو عرضي غير أساسي في مجال النثر (فضل، ص ٤٧٢).

وفي مجال استعمال الكلمات نشير إلى أفعال الشرب التي استعملها الشعراء، فالخليع انتقى «يكرع»، وأبو نواس «عب»، وهما فعلاان حسيان يدلان على مبالغة في الشرب؛ واكتفى الخليع بالشرب الواقعي، بينما زاد أبو نواس فعلاً خيالياً وهو «يقبل»، وهذا ما قنع به ابن الرومي. ومن طريقة التصرف عند كل شاعر نقدّر مدى شطوحه في عالم الخيال، ودرجة ارتباطه بالواقع. فلقد كان الخليع أكثرهم واقعية، وابن الرومي أكثرهم خيالية، واتخذ أبو نواس موقفاً وسطاً؛ أليس يمثل ذلك تقاس الشعريّة!!؟

فالصياغة لا تشمل تكوين الجملة فقط، بل تتعدى ذلك إلى انتقاء الكلمات وترتيبها، بما يخدم الفكرة والتكوين الشعري، وصياغته صياغة تهش لها النفوس (عياد، ١٩٦٧، ٢٥٠).

تجدر الإشارة إلى المدرسة الشعرية في تلك الحقبة من الزمن، ومنها نستدل على اهتمامات الشعراء، والمواضيع التي يطرقونها، والاستعمالات اللفظية واللغوية المتفشية بينهم. وبالتأكيد، لن نستطيع الوصول إلى حدود مدرسة العصر الذهبي العباسي من الأبيات قيد النظر في هذا البحث، إلا أنه بالإمكان الوصول إلى الروابط التي تربط هذه الأبيات بعضها ببعض كجزء من منظور عام للعصر الذي قيلت فيه. فمن ناحية الموضوع، نرى اهتماماً بالشراب واحتساء الخمر؛ ولكن لا يعطي الشعراء انطباعاً سويقياً أو حتى اعتيادياً للخمرة والشرب. بل يرتقون بالشرب والشارب والخمرة إلى آفاق علوية فيها جزء من التصوف والتعالي عن اللذة الأرضية العابرة، إلى تأكيد تجربة جمالية فيها حسّ مرهف، وخيال شطوح (أبو ديب، ١٩٨٤، ص ١٧٣، ١٩٥، ٢٠٨).

ومن الملاحظ أن هناك كلمات وتعابير تتردد في الأبيات، وبإلقاء نظرة على القائمة السابقة من الكلمات، نلاحظ مدى التشابه بينها، وأن جلّ الكلمات تستعمل من شاعرين من الشعراء الثلاثة. ومن الأبيات ندرك الطريقة المفضلة في الوصول إلى التشويق والصياغة، وهي الفصل والتقابل بين عالم الواقع وعالم الحلم والخيال. وكذلك فرز درجات النور في الصورة والمقابلة بينها لاستخراج أكبر قدر من الإثارة،

وهنا يلعب علم الفلك دوراً في تكوين هذه الصورة، وهو علم ازدهر في ذلك العصر.

## الشكل:

بالموسيقى، يقصد بالشكل، الهيكل العام للقطعة الموسيقية، والأجزاء التي يتكون منها هذا الهيكل، فالسوناتا مثلاً، تتكون من عدة حركات (*Movement*)، ولكل حركة أقسام، وتتكون الأقسام من أجزاء. فحركة السوناتا (*Sonata Form*) تتكون من قسم العرض (*Introduction*) وقسم التفاعل (*Development*)، وقسم الإعادة (*Reprise*). ويتشكل قسم العرض من الموضوع الأول (*First Theme*)، ثم جزء انتقال (*Transition*) يمهد للموضوع الثاني (*Second Theme*)، الذي يأتي التذييل بعده (*Coda*) وينتهي قسم العرض بالقفلة (*Cadence*). فلو نظرنا إلى الموضوع الأول، لرأيناه يتكون من لحن، واللحن يتكون من فِكر (*Motives*) منسقة في جمل لحنية (*Frases*). وبمثل هذه الطريقة يتم تحليل القطع الموسيقية المتنوعة.

وكذلك للشعر أيضاً هياكل متعارف عليها بين الشعراء في عصر محدد. فنجد للموشح الأندلسي التام الشكل التالي: المطلع، البيت الأول، البيت الثاني، البيت الثالث، البيت الرابع، البيت الخامس. ويتكون البيت من الدور، والقفل؛ ويتكون الدور وكذلك القفل من أجزاء، والجزء من أغصان. ويسمى آخر قفلٍ في الموشح «خرجة» وتجدر الإشارة إلى تماثل قوافي الأقفال، واختلافها في الأدوار؛ وللقوافي دور مهم في شكل الموشح البنائي (حمام، مجلة القاهرة، عدد ٨١، ١٩٨٨) لما لذلك من علاقة بالغناء والموسيقى.

أما الشعر التقليدي فيتكون من أشطر، أو من أبيات. فهناك أراجيز تتكون من عدة أشطر، والشطر فيها وحدة قياسية. ولكن أغلب الشعر العربي العمودي يتخذ البيت وحدة للقياس؛ ويتكون البيت في الغالب من شطرين متساويين وزناً. وبذلك يكون الهيكل العام مكوناً من عدد من الأبيات قل أو كثر، فما هو إلا تكرار لشكل البيت. هذا من ناحية الوزن والشكل والشكل البنائي البحت. ولكن هناك شكلاً آخر يتأتى من اختلاف المعنى بين الأشطر أو الأبيات، أو بين مجموعة من الأشطر أو من الأبيات.

لنأخذ معلقة امرئ القيس مثلاً، فإن كل بيت يتكون من تكرار وزن البيت الأول، ويتكون وزن البيت من جزئين متكافئين، أي وزن الشطر، وعليه يكون شكل البيت (أ-آ)، ويتكرر الوزن التالي لكل أشطر قصيدة امرئ القيس:

٢٠٣|٢ ٢٠٤|٢ ٢٠٣|٢ ٢٠٤|٢ ٢٠٣|٢ ٢٠٤|٢

ويبدو أن هذا الشكل في منتهى البساطة؛ هذا صحيح، ولكن في الشعر شكلاً آخر أكثر ثراءً، ألا وهو الشكل الذي يعتمد المعنى، فامرؤ القيس يبدأ معلقته بستة أبيات في وصف المنازل، ثم يتبعها بالغزل في سبعة وثلاثين بيتاً؛ وينتقل بعد ذلك لوصف حاله من الهم بسبب بعد الأحبة من ناحية، ولتقصير حظه في الملك، وذلك في ثمانية أبيات؛ ويصف الفرس في عشرة، والصيد بسبعة، لينتهي بوصف المطر باثني عشر بيتاً. ونجد ما شابه ذلك في معلقة ليبيد بن ربيعة أيضاً (أبو ديب، ١٩٨٦، ٥٦).

وهكذا يمكن تحليل القصائد الشعرية العربية من ناحية الشكل البنائي فقط. ومن المثير ذكر ما كان للعصور الأدبية العربية من دور في نشوء أشكال بنائية جديدة، مثل، المسمطات، والأزجال، والموال، وجملة من الأشعار الغنائية التي اندمج فيها الشكل الشعري بالشكل الموسيقي كالموشح والدور المصري وما سبق وذكرناه أعلاه (حمام، علاقة الشعر بالغناء). «وإن لتطور الأوزان الشعرية [الشكل الإيقاعي] صلة ما بتغير الأفكار وفقاً لتغير البيئة وتغير الحضارة (عياد، ١٩٧٨، ١٥). ولقد لعبت القافية دوراً ذا قيمة في الشعر العربي وميزته عن غيره من أشعار الأمم الأخرى (أدونيس، ١٩٨٥، ١٩)؛ والقافية تشير إلى القفلة الموسيقية وإلى انتهاء وزن البيت الشعري (حمام، علاقة الشعر بالغناء). ولقد فطن الشعراء / المغنون الشعبيون لما للقفلة من قدرة على كسب انتباه المتلقي وتشويقه، فأصبحت جزءاً من شكل شعري / غنائي كما هو الحال في الموال التالي:

خيال باب النصر ما يختلفي خيالها

تشهد لك الخيل يا راعي الناموس خيالها

قرنوبة الخيل ما ضنت غير خيالها

بيض المحاسن حلّوا شعور الخبا  
والحور من أجلهن كشفوا استتار الخبا  
ما لاقت العين فالبحر لجأها والخبا  
حمامة الباز ما شدّها غير خبا لها

لقد اختلفت معاني القوافي من شطر لآخر، بالرغم من توافق لفظها. وتأتي معاني القوافي حسب ترتيبها في الأبيات كما يلي: ظلّها، بطلها، راكبها، الخيبة (الخايبية)، الخافية، ملجؤها (مخبؤها)، أخأ لها (صنوا لها). وهنا نلاحظ أن الشاعر أضاف إلى الشكل عنصراً سمعياً متكرراً (أ - آ - آ - ب - ب - ب - آ)، ولكن الرتابة الناشئة عن التكرار تنتفي بسبب تغير المعنى، وتصبح بعكس ذلك عنصراً مشوقاً؛ فالسامع يتوق لسماع المعنى المتجدد مع نهاية كل شطر. وتجدر الإشارة إلى قدرة المغني / الشاعر في أداء هذا النوع من الغناء بحيث يُعدّل اللفظ ليقربه من المعنى، ويغيّر القفلات الموسيقية بما يتناسب واختلاف المعنى.

وبالرغم من كل المظاهر المتعلقة بالشكل، إلا أن للشكل قيمة جمالية بحدّ ذاته (سانتيانا، ص ١٠٧، ١١٦)؛ وكذلك مكونات الشكل الشعري أو الكلامي ذات قيمة جمالية لفظية (صوتية)، وبانضمام الأصوات (الأحرف) إلى بعضها تتكون الكلمات التي ترمز إلى معنى معيّن؛ ولو لم يكن لها معنى محدد لأصبحت جزءاً من الموسيقى (سانتيانا، ١٩٠ - ١٩٢)، أي تتكون من رنين أصوات ذات مدد زمنية متنوعة، ونبر، وطبقات نغمية؛ والشعراء، وإن لم يستفيدوا من هذه الخاصية بشكل واسع، إلا أنهم استعملوها أحياناً بسوعي، وأحياناً بشكل غير واع في أثناء انتقائهم للكلمات التي يصوغونها أشعاراً، ومثال ذلك قول ابن الرومي السابق:

بين فم منه وبين أنامل خمس (ترداد النون والميم)

شاربها قمر يقبل عارض الشمس (ترداد الرّاء والشين والقاف والباء)

وهذه الأصوات مكونات جزئية للشكل، ونلاحظ أنها ذات جمال لفظي ذاتي بغض النظر عن المعاني التي تحملها. وما القافية إلا نمط من التكرار اللفظي الذي أخذ وظيفة إضافية وهي إعطاء الإحساس بانتهاء شكل ليبدأ الشكل من جديد. ونتيجة تكرار شكل



٤ - لها البدر كاس، وهي شمس يديرها هلال، وكم يبدو إذا مزجت نجم

٤١٢٣٤٥٦٧٨٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩١٠١١١٢١٣١٤١٥١٦١٧١٨١٩٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

٥ - كانه قمر يكرع في انجم

٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

٦ - فلك وشعت بالغواية نُصِبَه فكانما يكرع نجم في قمر

٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

٧ - كالفلك الكاش قد شعت غوى نُصِبَه كانما نجمة تكسر في القمر

٢٠٢١٢٢٢٣٢٤٢٥٢٦٢٧٢٨٢٩٣٠٣١٣٢٣٣٣٤٣٥٣٦٣٧٣٨٣٩٤٠٤١٤٢٤٣٤٤٤٥٤٦٤٧٤٨٤٩٥٠٥١٥٢٥٣٥٤٥٥٥٦٥٧٥٨٥٩٦٠٦١٦٢٦٣٦٤٦٥٦٦٦٧٦٨٦٩٧٠٧١٧٢٧٣٧٤٧٥٧٦٧٧٧٨٧٩٨٠٨١٨٢٨٣٨٤٨٥٨٦٨٧٨٨٨٩٩٠٩١٩٢٩٣٩٤٩٥٩٦٩٧٩٨٩٩

لقد أثر أبو نواس أن يعدل قليلاً بالفكرة لتتناسب مع مبادئه في تكريم الشراب، ولكن هذا التعديل يبقى في حدود الفكرة نفسها. وأبو نواس استعمل فعل «عب» بدلاً من «يكرع» عند الخليع، ولنا الحق بالتساؤل عن سبب انتقاء أبي نواس لهذا الفعل واستغنائه عن ذلك؟ ومن الجدير بالملاحظة أن فعل المضارع «يكرع» يدل على استمرار الفعل، وليس على انتهائه كما لماضي «عب». فهل فعل «عب» يغير من صفة عملية الشرب وتأثيرها على المستمع؟ وفي واقع الأمر فإن للفعلين الدلالة نفسها، وهي كما سبق وأسلفنا دلالة المبالغة في فعل الشرب. ولكن السبب في الاختيار، على ما نعتقد، عملية التلاؤم مع الشكل، أي الوزن. ولقد أثرت سابقاً مسألة عبارة «في داج من الليل» المعارضة، ووجدنا أنها، بالرغم من فائدتها في المعنى وتصعيد الإثارة، تبقى جملة مَزِيْدَة بسبب الحفاظ على الوزن والشكل. وكما سبق وذكر، فإن أبا نواس استطاع أن يوفق بين الصياغة والتزام الشكل بنجاح ملحوظ، إذ أصبحت عبارة «في داج من الليل» المضافة، جزءاً مهماً للمعنى وللصورة الشعرية. ولقد كان بإمكان أبي نواس أن يشير إلى شارب القوم فقط بالضمير كما فعل الخليع، أي أن يقول: «إذا عب فيها خلته»، فلماذا ذكره إذن وأظهره؟ فعلى الرغم من توجيه انتباه المستمع إليه ليصل إلى تبجيل الكأس بالنهاية المفاجئة المدهشة المعتة، إلا أن للشكل والوزن الدور الرئيسي بنظرنا لدس «شارب القوم» في وهج الكأس المشعة.

ولعل في مقارنة بيت الخليع بما نظمنا من الأبيات ما يوضح فعل الوزن. فلقد قصدنا أن نحافظ قدر الإمكان على الألفاظ التي بنى الخليع بها بيته في نظمنا، ففي رقم (٥) اقتصدنا في الكلمات واستوفينا المعنى، ولم يحدث إخلال بالصورة المرئية أو الخيالية. وفي رقم (١) لاحظنا تراجع التشويق بتتابع «بعض، أنجم، الفلك» عنده، فأملنا أن نحصل على صورة تتصاعد الإنارة فيها؛ فأخذت للكأس شعاع الفلك، والشارب ضوء النجم، والخمرة نور القمر في رقم (٦). وهكذا اختلف التركيب من حيث المضمون بالرغم من المحافظة على الكلمات نفسها؛ أما الشكل فقد بات وزناً آخر. لأجل الوزن اضطررنا إلى إضافة جملة «شعت بالغواية» التي غيرت في المعنى وفي الصورة التي أرادها الخليع فعلاً. وفي (٧) أعدنا وجود الكأس للبيت حتى يتزن، وقدمنا النجمة عن الفعل «يكرع» للسبب نفسه. فوزن البسيط يحتاج إلى مقاطع لفظية أكثر من الكامل، وإن مواقع المتحركات والمدوات تختلف بينهما كما تختلف من بحر لآخر. وإذا قارنا بين (٥) و(٧) وكلاهما من البسيط، لرأينا من تكثيف المعنى في (٥) والاستطراد في (٧) عجباً؛ والتكثيف في (٥) يناسب جمع الفكرة في شطر واحد.

فالوزن أدى بطريقة أو بأخرى إلى الاحتيال على اللغة واستنباط خفاياها التركيبية، فزادها بذلك غنى. ونستطيع القول إن الشكل لا يشمل الهيكل العام للقصيدة وأجزائها التركيبية وحسب، بل يتعداه إلى المعاني التي تتشكل منها وتسلسلها. وهذان الصنفان قد يندمجان، حين يتغير الموضوع والوزن معاً، وقد يضاف إليهما تغير في القافية كما هو الحال في الموشح وبعض الأغاني؛ وقد يختلفان كما هو حال أغلب الشعر العربي التقليدي (العمودي).

لنعد إلى الأشكال (الأوزان) السبعة التي احتوت الفكرة فنجدها متنوعة مختلفة. وقبل الولوج في تفصيلها، نود أن نحيط القارئء علماً بطريقة قياس الوزن الشعري/ الموسيقي.

١ - يأخذ المقصور (المتحرك) مدة ذات السن ( ٢ )، والمدود مدة سوداء ( ٢ )

٢ - يأخذ المدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط مدة سوداء منقوطة ( ٢' )

٣ - يمكن استبدال الصيغة ( ٢ ٢٠ ) بالشكل ( ٢ ٣ ٢ ) فقط، أي

بمقصورين.

٤ - يمكن استبدال الصيغة ( م م ) بالشكل ( م م ) فقط، أما في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتتنقلب إلى الشكل ( م م م ) فقط.

٥ - يمكن استبدال إحدى الصيغتين السابقتين ( م م ) ( م م ) بالبيضاء ( م ) في القفلة فقط.

٦ - لا يجوز استبدال الشكل ( م م ) المستبدل أصلاً عن الصيغة ( م م ) بمقصورين ( م م م ) أبداً.

٧ - تحمل السوداء المنقوطة النبر الأساسي.

٨ - في المقياس الثنائي ( م م  $\frac{2}{4}$  ) المكوّن من الصيغة ( م م ) يكون النبر على السوداء الأولى.

٩ - يقع النبر في المقياس الثلاثي على السوداء المنقوطة ( م م م  $\frac{3}{4}$  ).

١٠ - يقع النبر في المقياس الرباعي قوياً على السوداء المنقوطة، ومتوسطاً على الزمن الثالث منه، وهو الزمن الأول من الصيغة ( م م ).

١١ - هناك أوزان بسيطة تستخدم مقياساً بسيطاً واحداً، وأوزان مركبة ومكونة من مقياسين بسيطين أو أكثر.

١٢ - يمكن لبعض الأوزان أن تبتدىء بأزمة تمهيدية (Anacrusis)، ويكون موقعها على الأزمنة الخالية من النبر.

١٣ - تكون القفلة ذكرية، إذا ابتدء الوزن بأزمة تمهيدية؛ أما إذا ابتدء بأول الحقل (الخانة) المنبور، فتكون القفلة أنثوية أي خالية من النبر.

١٤ - لا يعترى القصر ثلاثة الوزنين الثلاثي والرباعي.

١٥ - أشكال المقاييس البسيطة كما ترد في الشعر العربي كما يلي:

أ - المقياس الثنائي ( م م  $\frac{2}{4}$  ) .

ب - المقياس الثلاثي ( م م م  $\frac{3}{4}$  ) .

## جـ - المقياس الرباعي ( ٤ ٢ ٢ ٢ ) :

(حمام، أسس وزن العشر العربي)

إن الشكل في الشعر العربي شكل مسموع بالدرجة الأولى، هذا إذا اعتبرنا أن الشكل المكتوب لم يستشر بين الشعراء بعد ولم يؤخذ مأخذ الجد، بالرغم من وجود محاولات لكتابة الشعر بأشكال مرئية ذات صفة تشكيلية. والشكل المسموع يختلف عن شكل المضمون الذي سبق وتحدثنا فيه.

الشكل المسموع يتكون من الأصوات ذات الأزمنة والنبر المختلف، أي الأحرف ومخارجها وطولها وقصرها ونبرها كذلك. وتندمج الأحرف في مقاطع لفظية، منها تتكون الصيغ الإيقاعية الثلاث التي تتكون البحور منها بالتالي، وهذه الصيغ أو المقاييس البسيطة السالفة الذكر تتحد مع بعضها لتكوّن الهيكل العام للبيت أو الشطر أو السطر، ومن الأبيات والأشطر أو الأسطر يتكون الشكل البنائي العام للقصيدة الشعرية، ولا يمكن للشاعر الانسلاخ عن هذه المكونات، إذ لا بدّ للشاعر عند الصياغة من مسايرة الشكل الذي يفرضه منذ البداية عن وعي أو غير وعي. وإذا أراد الشاعر أن ينقل من الأشكال التقليدية المختبرة على مدى آلاف السنين، فإنه لا بدّ ملتصقاً شكلاً جديداً تلعب مكونات اللغة في تشكيله دوراً بارزاً. وهنا تبرز أهمية اختبار ما أنجزته الشعرية العربية منذ القدم ومراجعتها .

ونعود إلى الأبيات السابقة فنجد أن البيت رقم (١) يأخذ إيقاع المنسرح وهو يتكون من الوزن التالي: ( )؛ فلو دندنا هذا الإيقاع دندنة بحيث نُعطي الطويل المنبور لفظة (دم)، والقصير الخالي من النبر تاء متحركة (ت)، والطويل الخالي من النبر لفظة (تك) لحصلنا على الصيغة اللفظية التالية:

ت دم ت تك دم ت دم ت تك دم ت تك

تك دم ت تك دم ت دم ت تك دم ت تك

وهذا هو الشكل الذي بُني البيت عليه، ومنه يمكن أن نُكْتَنَةِ القيمة الجمالية للشكل الشعري بعيدين عن تشويش المعنى والمضمون. ومثله يمكن اعتبار التنعيم، أي قول القدماء في تعليم أبنائهم قرض الشعر «نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا» (الحنفي،

١٩٨٥، ص ٢٩)، صيغة إيقاعية لفظية، وكذا تفاعيل الخليل؛ وهي صيغ موسيقية بكل معنى الكلمة، جمالياتها تتبع من هذه الناحية جماليات الموسيقى، ولولا مخارج الحروف والمعنى لكان الشعر إيقاعاً.

فالأبيات السابقة متنوعة الأوزان، والصيغ، وعدد المتحركات والمدوات من الأحرف ومختلفة مواقع النبر، ولذا فإن لكل منها جماليته الخاصة وتأثيره المتميز على المستمع.

## خاتمة:

إن حادثة الخليع مع أبي نواس تشير إلى مغزى عملية سلخ المعاني من بعض الشعراء، ولهذه العملية علاقة وطيدة بالتشويق والصيغة والشكل البنائي، وذلك عندما ينتفي فعل المضمون وابتكار الفكرة، ويتجه التركيز على الصنعة في الشعر. ولحسن الحال، فإن الشعراء الثلاثة، أي الخليع، وأبا نواس، وابن الرومي، صاغوا الفكرة نفسها، وهم ينتمون لعصر واحد وبيئة واحدة، ويجتمعون على فكر وثقافة متماثلة أو متشابهة، وهذا ما سهّل مقارنة العوامل الفردية والشخصية بينهم. ولقد حاولنا في هذا البحث إظهار ما اجتمع الثلاثة عليه وما اختلفوا. ولقد سعينا إلى استقصاء عوامل التشويق التي استخدمها كل منهم والتي تجلت في انتقاء الكلمات وترتيبها للوصول إلى أشد ما يمكن من التشويق، وذلك كل حسب كفاءته. ولقد لاحظنا أن التشويق يكمن في تصعيد الانفعال حتى الوصول إلى نهاية مفاجئة ومؤثرة. وفي الأبيات اعتمد الثلاثة على تناقض ثنائيات متعددة كالظلمة والنور، والعالمين الواقعي والخيالي، والشارب والكأس. ونجد التصاعد عند بعضهم يتكون من التدرج في شدة النور المنبعث من الفلك والنجوم، والقمر والشمس، وفي استعمال أفعال مثل عبّ وكرع وقبّل. كما لاحظنا أن التشويق يزداد بإخفاء المعلومات عن المستمع باستبدال ضمائر بها حتى النهاية؛ كما تُطرح الصور المرئية أولاً ثم تتبعها الصور الخيالية. وفي سبيل الوصول للإثارة، استعمل الشعراء كلمات تدعو للترقب والتساؤل مثل «إذا» و«كأن»؛ كما بانّت المهارة في توظيف صيغ حشوية بحيث أصبحت ضرورية للمعنى ومثيرة للانفعال.

إن الصياغة هي عملية وضع الفكرة والمضمون في تشكّل من الكلمات مبتكر ومثير

للإعجاب. وفي الشعر تنتظم الكلمات في صيغ مالوفة الوقع عند المستمع؛ ويمكن للصورة والمعنى أن يظهرًا بتركيبات أدبية متنوعة وذلك حسب الشكل، وانتقاء الكلمات وترتيبها. ولقد اعتمد الشعراء عموماً عناصر موسيقية من إيقاع وشكل بنائي في تحسين الصيغ الشعرية. ونؤهنا بأن الإبداع يتطلب من الشاعر قدرة في انتقاء الكلمات وتوظيفها، والعبارات الاصلية التي تحمل الفكرة، والعبارات المزيدة على المعنى على اكمل وجه. وحسن الصياغة يؤدي إلى فهم المستمع للقصد ويُشعره بتكامل الكلمات والعبارات وترابطها وأهميتها لبعضها، كما يقدم له الفكرة حاوية للمعنى الذهني واللذة الجمالية. وفي الأبيات، لم تخرج الأفكار عما هو مالوف أو مطروق في عصر الشعراء الثلاثة من اهتمام بوصف الكأس والخمر؛ وعلم الفلك مثلاً. وأعطت المعارف المتداولة آنذاك - كعلم الفلك - الشعراء الثلاثة فرصة توظيفها في الشعر كالأحسب أسلوبه وذوقه الشخصي.

وفي معرض الحديث عن الشكل، قدّمنا نبذة عن الشكل الموسيقي والشعري، ووجدنا أن للشعر شكلين، أحدهما له علاقة بالهيكل العام السمعي وهو أشبه بالأشكال الموسيقية، والثاني شكل له علاقة بالمعاني والمضامين. وللشكل السمعي مكوناته وعناصره ومنها: القوافي، والأحرف المتكررة، وتنوع التشكلات الإيقاعية المكونة من الأحرف المختلفة الأطوال (الأزمنة)، كالمقاييس، والأشطر والقصائد والموشحات، وما إلى ذلك من الهياكل والأشكال.

لقد تضمن البحث عرضاً للأبيات وأوزانها الموسيقية / الشعرية، وعلاقة الكلمات بالوزن. والوزن يؤدي إلى الاحتيال على اللغة حتى تُصبُّ الفكرة بالقالب المفروض من الشاعر نفسه بوعي منه أو عن غير وعي. ولقد خلصنا إلى أن الشكل في الشعر العربي شكل مسموع بالدرجة الأولى، وهو شبيه بالشكل الموسيقي.

وبعد، أرجو أن أكون قد وفقت في تقديم ما يفيد الأدباء والموسيقين، كما كنت أمل في بداية البحث، والله ولي التوفيق.

## المراجع :-

- ابن رشيق، العمدة، (تح: محمد محيي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢.
- أبو ديب (كمال)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤.
- أبو ديب (كمال)، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.
- أصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- أنيس (إبراهيم)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ١٩٦٥.
- حمام (عبد الحميد)، «الموشح من وجهة نظر موسيقية»، مجلة القاهرة، عدد ٨١، ١٩٨٨.
- حمام (عبد الحميد)، «أسس وزن الشعر العربي»، مجلة القاهرة، عدد ٩٦، ١٩٨٩.
- حمام (عبد الحميد)، علاقة الشعر بالغناء، مجلة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٨٢، ١٩٨٨.
- حمام (عبد الحميد)، «جمهرة عبيد بن الأبرص في الميزان الشعري / الموسيقي»، مجلة كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، المجلد (٣)، عدد (٢)، ١٩٩١.
- الحنفي (جلال)، العروض، وزارة الأوقاف، بغداد، ١٩٨٥.
- الروبي (الفت كمال)، نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.
- سانتيانا (جورج)، الإحساس بالجمال، (ترجمة محمد مصطفى بدوي)، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ١٩٨٦.
- شيخ أمين (بكري)، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٠.

- ضيف (شوقي)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠.
- ضيف (شوقي)، الشعر وطوائفه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
- عياد (شكري)، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- عياد (شكري)، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٨.
- فضل (صلاح)، نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.
- هوف (غراهام)، الأسلوب والأسلوبية، (ترجمة كاظم سعد الدين)، سلسلة آفاق، عدد (١)، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.