الفصل الثانى

الموسيقى والصنعة

تغنَّ بالشـــعر إما كنت قائله ... إن الغناء لهذا الشعر مضمار

(حسان بن ثابت)

١

الشعر العربى نشأ نشأة غنائية

رأينا أن صناعة الشعر توفَّر لها فى العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزعم أن الشعراء كانوا يتكلفون جميعاً فى نماذجهم ، فهم يتَصْدرون فى عملهم وحرفتهم عن جهد فنى اصطلحنا على تسميته باسم « الصنعة » وقد رأينا آثار هذا الجهد فى تصويرهم ، وكان يرافقه جهد آخر فى موسيقى شعرهم وما يوفرون لها من قيم صوتية كثيرة ، وبخاصة فى « الشعر الغنائى » فقد كان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزان الشعر العربى وأوضاعها القديمة .

وأكبر الظن أننا لا نأتى بجديد حين نزعم أن شعرنا العربى نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهوميروس كان يغنى شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد فى العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهى المعروفة باسم تروبادور (Troubadours) وكان عندنا فى مصر إلى عهد قريب جماعات (الأدباتية) وهى جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً فى الريف ، وهو يلقى أشعار أبى زيد الهلالى وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أداته الموسيقية المعروفة باسم (الرَّبَابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربى ونشأته الأولى فى العصر الجاهلى ، فإن من يبحث فى تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليونانى من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصى عند اليونان القدماء كان يُصْحَبُ إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقَّد هذا الجانب الموسيقى عندهم مع ظهور الشعر الغنائى ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعقدت الموسيقى ضروباً من التعقيد .

وهذا نفسه نجد ظواهره فى الشعر الجاهلى القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصَّد القصائد ، كان يغنى شعره ، ومما غَنَّى فيه ورواه الرواة قصيدته [١] :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المحلِّل بيضا ءُ لعوبٌ لذيذةٌ فى العناقِ

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته ، إذ يقول [٢] :

يَرِعْنَ إلى صوتى إذا ما سمِعْنَه كما تَرْعَوِى عِيطٌ إلى صوت أعْيَسَا

ويقول أبو النجم فى وصف قينة [٣] :

تَغَنَّىْ فإن اليوم يومٌ من الصِّبا ببعض الذى غَنَّى امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد عمرو بن قميئة صاحب امرىء القيس . وروى صاحب الأغانى أن السُّلَيْك بن السُّلَكة غنى بقوله [٤] :

يا صاحبىَّ ألا لا حىَّ بالوادى سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذْواد

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغنى ملوك الغساسنة أشعاره [٥] ويقول مُزرِّد

---

(١) أغانى (دار الكتب) ٥/٥١ . والطفلة : الرخصة الناعمة . وما زائدة .

(٢) الديوان ص ١٠٦ . يرعن : يملن . العيط : الإبل ، الأعيس : البعير الأبيض فى حمرة .

(٣) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

(٤) أغانى (ساسى) ١٨/١٣٤ . وآم : إماء . أذواد : جمع ذود وهو من ثلاثة إبل إلى عشرة .

(٥) H.G. Farmer, History of Arabic Music, p. 18.

ابن ضِرار يتوعد خصومه[١] :

فقد علموا فى سالف الدهر أننى معَنٌّ إذا جَدّ الجِرَاءُ ونابلُ
زعيمٌ لمن قاذفتُه بأوابدٍ يُغنّى بها السارى وتُحْدَى الرَّواحل

ويقول عنترة كما فى بعض الروايات : (هل غادر الشعراءُ من متردَّم) ، فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا — فى رأى عنترة — موضعاً للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره مزرد ، والذى كان غناء شعبياً عاماً يشدو به العرب فى أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء فى العصر الجاهلى ، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغنى . وقد بقيت من هذا بقية فى نصوص العصر الإسلامى ، يقول ذو الرمة[٢] :

أحِبُّ المكانَ القَفْرَ من أجل أننى به أتَغَنَّى باسمها غيْرَ مُعْجِمِ

وقال عمر بن الخطاب للنابغة الْجَعْدِىّ : « أسمعْنِى بعض ما عفَا الله لك عنه من غنائك ، يريد من شعرك[٣] » ، وفى أخبار جرير أن بعض بنى كُلَيب قالوا له : هذا غسان السليطى يتغنى بنا أى يهجونا فقال جرير[٤] :

غضبتم علينا أم تَغَنَّيْتُمُ بنا أنِ اخْضرَّ من بطن التِّلاعِ غَمِيرُها

وليس من شك فى أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين عند العرب فى العصور القديمة . وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلِّم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول يوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن (قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل)[٥] . فأساس الشعر عندهم كان تعلم الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقى يبدأ ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ

---

(١) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ . ومعن : معترض فى الخصومة . الجراء : الجرى . نابل : حاذق فى أموره . زعيم : كفيل . الأوابد : الغرائب من الكلام ، وأراد ما يهجوهم به .

(٢) العمدة لابن رشيق ٢/٢٤١ .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٤/٩١ .

(٤) لسان العرب مادة غنى . والتلاع : المرتفعات من الأرض . الغمير : نبات .

(٥) إعجاز القرآن للباقلانى ص ٥٣ .

بألحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت[١] :

تغنَّ بالشعر إما كنتَ قائلَهُ إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلى حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سُمِّىَ بصنَّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناءه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصَّنج[٢] .

وأكثرَ الشاعر الجاهلى من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره . يقول علقمة بن عَبدة الفحل فى ميميته :

قد أشهد الشرْبَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِمٌ والقومُ تَصْرَعُهُمْ صهباءُ خُرْطُومُ[٣]

ويقول الأعشى فى معلقته :

ومستجيبٍ تَخال الصَّنْجَ يُسْمِعُهُ إذا تُرجِّع فيه القَيْنَةُ الفُضُلُ[٤]

ويقول طرفة فى معلقته :

نداماىَ بيضٌ كالنجوم وقَيْنَةٌ تروحُ علينا بين بُرْد ومُجْسَد[٥]
رحيبٌ قطابُ الجَيْب منها ، رفيقةٌ بِجَسِّ الندامى ، بضَّةُ المُتَجَرَّد[٦]
إذا نحن قلنا أسمعينا انبرتْ لنا على رِسْلِها مطروفةً لم تشدَّد[٧]
إذا رجَّعَتْ فى صوتها خلتَ صوتها تجاوبَ أظآرٍ على رُبَعٍ رَدِى[٨]

ونجد فى ديوان الحماسة شاعراً جاهلياً يسمى سُلْمِىَّ بن ربيعة يذكر أن

---

(١) العمدة لابن رشيق ٢/٢٤١ .

(٢) أغانى (دار الكتب) ٩/١٠٩ وانظر ترجمته فى الشعر والشعراء وكذلك : Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 133.

(٣) الشرب : الجماعة يشربون الخمر . المزهر : يشبه العود ، رنم : حسن الصوت . الصهباء : الخمر . الخرطوم : أول ما يخرج ويصب من دن الخمر .

(٤) مستجيب : عود يستجيب إلى الصنج ، وهو دوائر رقاق من نحاس يصفق بإحداها على الأخرى . ترجع : تردد النغم . الفضل : التى تلبس ثوباً واحداً رقيقاً .

(٥) المجسد : ثوب مصبوغ بالزعفران .

(٦) قطاب الجيب : مخرج الرأس من الثوب . بضة : ناعمة . المتجرد : العارى من جسدها .

(٧) مطروفة : كأن عينها طرفت . تشدد : ترفع صوتها .

(٨) أظآر : نوق لها أولاد . الربع : ولد الناقة . ردى : هالك .

الحياة ليست إلا الشرب والعزف وما يتبعهما من نساء بيض يتبخترن فى الثياب الأنيقة المزركشة ، يقول :

إن شـــوَاءً وَنَشْوَةً ... وَخبَبَ البازلِ الأمُونِ[1]
يُجْشِمُها المرء فى الهوى ... مسافـــةَ الغائط البطينِ[2]
والبِيضَ يَرْفُلْنَ كالدُّمَى ... فى الرَّيْطِ والمُذْهَبِ المصُونِ[3]
والكُثْرَ وَالخفْضَ آمنًا ... وشِرَعَ المِزْهَرِ الحنونِ[4]
من لذة العيش ، والفتى ... للدهر ، والدهرُ ذو فنونِ[5]

٢

تعقد الغناء الجاهلى

كان الشعر الجاهلى يرتبط بالغناء ، وكان الشاعر يغنى أشعاره ؛ ويظهر أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعقد وأخذت تظهر فيه الجوقات ، ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبرى والأغانى من أن هنداً بنت عُتْبة وجماعة من نساء قريش كنَّ يضربن على الدفوف فى غزوة أُحد ، وكانت هند تغنى فى أثناء هذا العزف بمقطوعات ، منها قولها[6] :

إن تُقبِـــلوا نُعانقْ ... وَنفرِش النَّمارقْ
أو تُدْبِرُوا نفارقْ ... فراقَ غـــيرِ وامقْ

---

(١) النشوة : السكر . الخبب : ضرب من السير . البازل : الناقة كاملة القوة . الأمون : الموثقة الخلق .

(٢) يجشمها المرء : يكلفها قطع المسافة الطويلة . فى الهوى : فيما يهواه . الغائط : المطمئن من الأرض . البطين : الواسع .

(٣) البيض : النساء . يرفلن : يتبخترن . الريط : الملاءة الواسعة . المذهب المصون : الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .

(٤) الكثر : كثرة المال . الخفض : سعة العيش . شرع المزهر : أوتاره واحدها شرعة.

(٥) انظر التبريزى على الحماسة (طبع بولاق) ٣/٨٣ .

(٦) أغانى (ساسى) ١٤ / ١٦ وانظر الطبرى (طبع أوربا) الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١٤٠٠ .

الجوقات

وليس من شك فى أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف . وكما كان يحدث ذلك فى حربهم كان يحدث فى سلمهم ؛ فى أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . رَوَى الطبرىُّ أن النبى صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عُرْس [١] ، وذكر ابن رشيق أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنّأتها وصُنعت الأطعمة واجتمعت النساءُ يلعبن بالمزاهر[٢].

القيان

ودخل هذه الجوقات العربية عنصرٌ أجنبى فى أواخر العصر الجاهلى ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللائى شاع ذكرهن فى الشعر القديم ، ونحن نجدهن فى كل مكان ، نجدهن فى الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عَفْزر[٣] ، وكذلك خُلَيْدة وهُرَيْرة وهما قينتان لبشر بن عمرو ابن مَرْثد — وكانتا تغنيان النَّصْبَ — قدم بهما إلى اليمامة لما طلبه النعمان[٤] ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله[٥] :

وتبيت داجنةٌ تجاوب مثلها خَوْداً منعَّمة ، وتضربُ مُعْتبا

وهريرة هى صاحبة الأعشى التى ذكرها فى مطولته [٦] . وعُرفت هذه القيان فى بلاط الغساسنة[٧] ، كما عرفن فى المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغانى أن أهلها أمروا إحدى القيان أن تغنى النابغة بشعر له فيه إقواء [٨] . وأما مكة فقد كان بها قينتان لعبد الله بن جُدْعان جلبهما من بلاد

---

(١) الطبرى الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١١١٦ .
(٢) العمدة ١/٣٧ .
(٣) أغانى (طبع دار الكتب) ١١/٩٦ .
(٤) أغانى (طبع دار الكتب) ٩/١١٣ .
(٥) المفضليات المجلد الأول ص ٥٥٤ .
(٦) أغانى (دار الكتب) ٩/١١٣ .
(٧) أغانى (ساسى) ١٦/١٤ .
(٨) أغانى (طبع دار الكتب) ١١/١٠ .

الفرس ، وكانتا تغنيان الناس [١] . وفى الأغانى أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا فى غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بدراً فنقيم عليه ثلاثاً ونَنْحَرَ الْجُزُرَ وَنُطْعِمَ الطَّعَامَ وَنُسْقَى الخمور وتَعْزِف علينا القيانُ وتسمع بنا العرب [٢] . وفى السيرة النبوية أن النبى صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خَطَل كان مسلماً ثم ارتدَّ وفر إلى مكة وكانت له قينتان تغنيانه بهجاء النبى ، تسمَّى إحداهما فَرْتنى ، وقد أمر النبى بقتلهما ، ففرت إحداهما وقُتلت الأخرى [٣] . وفى أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه « كان يسير مع جماعة من شذاذ العرب ، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه فى كل يوم وخرج إلى الصَّيد فتصيَّد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقاهم ، وغَنَّتْهُ قيانه »[٤] .

الرقص

ليس من شك فى أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقينات هى التى مهدت لأن يتعقد الغناء على هذه الصورة التى يصفها إسحق الموصلى إذ يقول : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النَّصْب والسِّناد والهَزَج ، فأما النصب فغناء الرُّكبان والفتيان وهو الذى يستعمل فى المراثى ، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض ؛ وأما السِّناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما الهزج فالخفيف الذى يُرْقَصُ عليه ويُمْشَى بالدف والمزمار فيُطْرب ويستخف الحليم . . . هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفُتحت العراق وجُلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء المجزَّأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير »[٥] . ونرى من هذا النص أن الغناء تعقد عند العرب فى العصر الجاهلى ، لا برقيه إلى هذه الفنون التى ذكرها إسحق فقط ، بل أيضا لما كان يقترن به من هذا الرقص الذى كان يَصْحَبُ

---

(١) أغانى دار الكتب ٣٢٧/٨ .
(٢) أغانى دار الكتب ١٨٣/٤ .
(٣) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبى) ٥٢/٤ .
(٤) أغانى دار الكتب ٨٧/٩ .
(٥) العمدة لابن رشيق ٢٤١/٢ .

الهزج ويُمْشَى عليه بالدف والمزمار . ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يُظَنّ أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة فى الناس جميعاً ، وقد وُجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج فى نشأته إلى حضارة ومدنية ، إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدى وضرب بالأرجل .

ومن يرجع إلى مدلول الكلمات التى عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهزج الذى يذكره إسحق الموصلى يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة[1] . ومثله الرَّمَل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع فى حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذى يوصف باضطراب البناء والنقصان [2] . وفى ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

مظاهر الغناء والموسيقى فى الشعر الجاهلى

وُجِدَ الشعر العربى القديم فى ظروف مقاربة للظروف التى وجد فيها الشعر الغنائى عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغنّى شعره ، وقد يوقّع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يُصْحَبُ غناؤه بجوقة ترقص وتعزف فى أثنائه .

ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائى اليونانى المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربى إنما نزعم أنه وجد فى صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائى وجد فى ظروف غنائية ، ولكن ينبغى أن لا ننسى ما قررناه فى الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائى استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلى سميناها بالشعر التقليدى .

على كل حال نبّع الشعر العربى من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه

---

(١) لسان العرب : مادة هزج .

(٢) لسان العرب : مادة رمل .

مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العزف القديم وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدى وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك شاراتٌ أخرى للغناء نجدها فى الشعر القديم منها هذا التصريع الذى نجده فى مطالع القصائد ، كقول امرئ القيس فى مفتتح مطولته :

قفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخول فحَوْمَلِ (١)

وعاد إلى التصريع مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التدللِ ... وإن كنتِ قد أزمعتِ صَرْمى فأجْملى (٢)

ثم صَرَّع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انْجَلِ ... بصُبْحٍ وما الإصباح منك بأمْثَلِ

وكأنى بهذا التصريع كان يأتى به الشاعر حين ينتهى من غناء قطعة من قصيدته أو إنشادها ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التى جعلتهم يفزعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع فى النموذج الفنى . واقرأ هذه القطعة من معلقة لبيد :

عفَتِ الديارُ محلُّها فمُقامُها ... بمنًى تأبَّد غَوْلُها فرِجامُها (٣)

فمدافعُ الرَّيَّان عُرِّىَ رسمُها ... خَلَقًا كما ضمن الوُحِىَّ سِلامُها (٤)

وجَلا السيولُ عن الطلول كأنها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقْلامُها (٥)

دِمَنٌ تجرَّمَ بعد عهد أنيسها ... حِجَجٌ خلَوْنَ حلالها وحرامُها (٦)

---

(١) السقط : متقطع الرمل . اللوى : حيث يلتوى ويدق . الدخول وحومل : موضعان .

(٢) الصرم : القطيعة .

(٣) عفت : امحت ودرست ، المحل : حيث يحل القوم من الديار ، المقام : المجلس حيث يجتمع أبناء الحى . ومنى والغول والرجام : مواضع بحمى ضرية ، وتأبد : توحش وأقفر .

(٤) مدافع الريان : المدافع : مجارى المياه ، الريان : واد بالحمى المذكور . الرسم : آثار الديار ، خلقا : بلى وعفاء . الوحى : الكتابة ، والسلام : حجارة بيض رقيقة .

(٥) وجلا السيول عن الطلول : يريد أنها كشفت التراب عن الأطلال ، والزبر : الكتب ، تجد : تجدد .

(٦) الدمن : آثار الديار ، تجرم : مضى ، حجج : سنون ، خلون : مضين ، وحلالها وحرامها ، يريد أشهرها الحرم وغير الحرم .

رُزِقَتْ مرابيعَ النجوم وصابها ... وَدْقُ الرَّواعدِ جَوْدُها فرِهامُها (١)
من كل سارية وغادٍ مُدجِنٍ ... وعشيَّةٍ متجاوبٍ إرزامُها (٢)
فَعَلا فروعُ الأيْهُقانِ وأطْفَلَتْ ... بالجَلْهَتَين ظباؤها ونَعامُها (٣)

ونلاحظ أنه شاكل فى أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين فى البيت كأنه يجعل له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » . ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت فى مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يُخرجه هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتيًّا دقيقاً . وكثر هذا « التقطيع الصوتى » فى الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه فى معلقته :

مِكَرٍّ ، مِفَرٍّ ، مقبلٍ ، مدبرٍ ، معاً ... كجلمود صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

ويقول طرفة فى مطولته :

بطيءٌ عن الجُلَّى ، سَريعٌ إلى الخَنَا ... ذليلٌ بإجماع الرجال ملهَّدِ (٤)

وروى قدامة فى (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التى تنثر فى الشعر القديم نثراً (٥) ، والتى لا شك فى أن الغناء هو الذى دفع إلى صُنْعها حتى يوفروا للشعر قيماً صوتية تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلى تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق الرُّقُمِ الموسيقية (Musical notes) وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث فى أثناء العصر الإسلامى فى أوزان الشعر ورُقُمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتى من الطويل والبسيط ، وما يليهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عُرفتْ فى العصر الإسلامى

---

(١) مرابيع النجوم : أوائل الأمطار ، صابها : مطرها وجادها ، الودق : المطر . والجود : الغزير ، والرهام : القليل والنزر .
(٢) السارية : السحابة تسير بالليل ، والغادى : السحاب يسير بالغداة . ومدجن : مظلم ، الإرزام : صوت الرعد .
(٣) الأيهقان : نبت ، أطفلت : أصبحت ذات أطفال . الجلهتين : موضع .
(٤) الجلى : الأمر العظيم . الخنا : الفحش . ملهد : مدفوع .
(٥) نقد الشعر لقدامة طبع مصر ص ٢٤ .

فى أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبى ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد فى القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة »[١].

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغى ، فإن الأوزان القصار عُرفت فى العصر الجاهلى لا عند سكان المدر فقط بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة فى أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحُداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع يشبه (التعديد) الذى نعرفه فى مصر ، إذ روى صاحب الأغانى أحاديث كثيرة عن الخنساء ونُواحها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عُكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عُتْبة كانت تحتذى على مثالها وتنوح أباها[٢] واقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيْك : وهى من مشطور المديد ، إذ تقول[٣] :

طــاف يبغى نجوةً من هــلاكٍ فهلكْ
ليت شعرى ضَــلَّةً أىّ شىءٍ قتــلكْ
أمريضٌ لم تعــد أم عــدوٌ خَتَلَكْ

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلى إلى الغناء والرقص عليه ، وخير ما يمثله قطعة المنخَّل اليَشْكرى ، وهى من مرفَّل الكامل إذ يقول[٤] :

ولقد دخلت على الفتا ة الخدرَ فى اليوم المطيرِ
الكاعبِ الحسناء تَرْ فل فى الدِّمَقْسِ وفى الحريرِ

وتَمْضِى المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم فى الحرب ويوم الخصام ، واقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفِنْد الزِّمَّانى فى حرب البسوس إن صَحَّ أنها له ، وهى من الهزج ، إذ يقول[٥] :

صفحنا عن بنى ذُهْلٍ وقلنا القوم إخــوانُ

---

(١) الفصول والغايات ص ٢١٢ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ٤/٢١٠ .
(٣) التبريزى على الحماسة ٢/١٩١ .
(٤) التبريزى ٢/٤٥ .
(٥) التبريزى ١/١١ .

عسى الأيامُ أن يرجعْـ ـنَ قومًا كالذى كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناء شعبيًّا عامًّا للعرب فى العصر الجاهلى يغنون به إبلهم فى مسيرهم ورحيلهم ، واقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصًّا بالحداء ، بل كان يستخدم أيضاً فى السَّقْى من الآبار ، كما كان يستخدم فى الحماسة والحروب ، وجعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل فى صورة « رقيمه الموسيقى » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذى بُنى على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذى ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثلته قول دُرَيد بن الصِّمَّة يوم هوازن[1] :

يا ليتنى فيها جَذَعْ أخُبُّ فيهـا وأضَعْ

ولعل هذا الجانب من التعديل فى الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى خرج كثير من أمثلته عن أن يُضْبَطَ ويعيَّن بوزن خاص ، هو الذى دفع الخليل إلى أن يرفضه فلا يعدّه من الشعر[2] . وليس من شك فى أنه شعر ، وغاية ما فى الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء فى الحماسة والحروب والسَّقى من الآبار ، كما كان يقترن بالحُداء ، فكثر الحذف فيه وكثرت التجزئة والاضطراب .

ومهما يكن فإن الشعر الجاهلى نشأ فى ظروف غنائية ، وتركتْ هذه الظروف آثاراً مختلفة فيه ، بعضها نراه فى قوافيه وتقطيعاته وبعضها نراه فى تلك الأوزان القصار التى أثرتْ عن العصر الجاهلى ، والتى ليس من شك فى أنها ظهرت تحت تأثير الغناء .

---

(١) أغانى (دار الكتب) ١٠/٣١ . ضربان من السير .
والجذع : الشاب من الإبل . والخبب والوضع :
(٢) انظر باب الرجز فى العمدة لابن رشيق .

٤

موجة الغناء بالحجاز فى أثناء العصر الإسلامى

إذا تركنا العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد فى نمو الشعر الغنائى الخالص ونمو مقطوعاته . وهى حال تعتبر فى الواقع امتداداً لما كان عليه القوم فى العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمتْ هذه الحال وبخاصة فى الحجاز إذ عُرف فى هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى : من الفرس والروم وغيرهما ، واشتهر منهم طُوَيس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُرَيْج وابن مِسْجَح وابن مُحْرز بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسَلاّمة القَسّ وعزة الميّلاء وحَبابة وبلبلة ولذة العيش وسعيدة والزرقاء وعُقَيْلَة وخُلَيْدة والشماسيّة وغيرهن كثير (١) .

وكان المغنون من الأجانب يؤثّرون فى الغناء العربى بما يدخلونه من النغم الأجنبى الفارسى أو الرومى كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مِسْجَح إذ يقول عنه إنه « نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبَرْبَطيّة والأسطوخوسيّة وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألّف منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى ابن مسجح على هذا المذهب » (٢) . وحكى أبو الفرج هذا الصنيع أيضاً عن ابن محرز فقد شخص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ، ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غناءهم وأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغانى التى صنعها فى أشعار العرب (٣) . وأدخل هؤلاء المغنون من الموالى فى الغناء العربى آلات

(١) أغانى (دار الكتب) ٨/٢٠٩ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ٣/٢٧٦ .
(٣) أغانى (دار الكتب) ١/٣٧٨ .

جديدة للطرب لعل أهمها العود وقد يسمى البَرْبط . ويروى أبو الفرج أن أعرابيًّا رآه فى إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : « رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عَيَّنّاها فى صدرها، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عَرَك آذانها وحركها بخشبة فى يده ، فنطقت وربِّ الكعبة ، وإذا هى أحسن قَيْنة رأيتها قط ، وغنّى حتى استخفنى من مجلسى فوثبتُ فجلست بين يديه وقلت بأبى أنت وأمى ما هذه الدابّة فلست أعرفها للأعراب وما أراها خُلقتْ إلا قريباً؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبى أنت وأمى فما هذا الخيط الأسفل ، قال الزِّير قلت فالذى يليه ، قال المَثْنى ، قلت فالثالث ، قال المَثْلث ، قلت فالأعلى ، قال البَمّ ، قلت آمنت بالله أولاً وبك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالبَمّ رابعاً » [1] . ودخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسى ، وكذلك الناى ، ومنها القانون وهو يونانى ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودى فى كتابه مروج الذهب بالتفصيل [2].

وعُرف الغناء فى العصر الإسلامى على ضروبه المختلفة ، فعُرف الغناء العادى كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون ، روى أبو الفرج : « أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضربْنَ وضربت ، فضربْنَ على خمسين وتراً فتزلزلت الدار ، ثم غَنَّتْ على عودها وهن يضربن على ضربها » [3] ، وروى أبو الفرج أيضاً : « أنها جعلت على رؤوس جواريها شعوراً مُسْدلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبستهن أنواع الثياب المصبَّغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان وزينتهن بأنواع الحلىّ ، ووجهتْ إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صَفَّين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسى

---

(١) أغانى (دار الكتب) ١٨١/١٣ . (٢) مروج الذهب (طبعة أوربا) ٩٠/٨ .
وواضح أن المثنى والمثلث والبم من أوتار العود . (٣) أغانى (دار الكتب) ٣١٨/٨ .

صغار قد أُعِدَّتْ لهن فضربن وغنت عليهن . . . وغنى جواريها على غنائها »[١] وليس ذلك كل ما أُثر عن جميلة فى هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها « جلست يوماً ولبست بُرْنُساً طويلاً وألبستْ من كان عندها برانس دون ذلك . . . ثم قامت ورقصت وضربت بالعود ، وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بُرْدة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سُرَيْج يرقص ومعبد والغَرِيض وابن عائشة ومالك ، وفى يد كل منهم عود يضرب به على ضَرْب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها . ثم دعت بثياب مصبَّغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ، وتمشَّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد »[٢] .

٥

تأثير الغناء الإسلامى فى موسيقى الشعر الغنائى

هذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص فى الحجاز فى أثناء العصر الإسلامى هى التى أعدت لما نراه من تطور يحدث فى موسيقى الشعر الغنائى ، فقد قلَّ النظم على الأوزان الطويلة التى عُرفت فى العصر الجاهلى من مثل البسيط والطويل والكامل ، وحلَّتْ محلها أوزان أخرى كثُر النظم فيها من مثل الوافر والمديد والسريع والخفيف والرمل والمتقارب والهزج ، وقد يأتى الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن تحوَّر وتجزَّأ كهذا الغناء المجزأ الذى كان يصحبها والذى أشار إليه إسحق فى نصه السابق .

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من العناء فى إحكام أصواتهم ونغماتهم حتى يشاكلوا بينها وبين الأشعار التى يغنونها . وحتى لا يخرجوا بهذه الأشعار التى يلحنونها عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة ، وأقبل الشعراء يحاولون التخفيف عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة فى الشعر القديم ، أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدِّلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذى كانت

---

(١) أغانى (دار الكتب) ٨/٢٢٧ .

(٢) أغانى (دار الكتب) ٨/٢٢٦ .

تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج — على نحو ما مر بنا — عن ابن مِسْجح وابن مُحْرز .

ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر فى هذا الجانب هو عمر بن أبى ربيعة فقد عرف كيف يُلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره ، وروى أبو الفرج كثيراً من أصواتهم فى مقطوعاته، فمن ذلك صوت ابن سُرَيْج وهو من مجزوء الخفيف[١] :

قــل لهنــد وتِرْبِهــا قبل شَحْطِ النَّوَى غدا
إن تجــودى فطالمــا بِتُّ ليــلى مُسَهَّدا

ومن ذلك أيضًا صوته وهو من مجزوء الوافر[٢] :

أليستْ بالتى قالتْ لمولاةٍ لهــا ظُهُرا
أشــيرى بالسَّلام له إذا هو نحونا خطرا

ومن ذلك أيضًا صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرَّمَل[٣] :

أصبــح القلبُ مَهيضا راجــع الحبَّ الغَريضا
وأجــدَّ الشوقَ وهْنًا أنْ رأى بَرْقًا وميضا

وعلى هذه الشاكلة أخذ الشعراء الحجازيون من أمثال ابن أبى ربيعة ينظمون على هذه الأوزان القصيرة التى تتفق وألحان الغناء الجديد .

ولعل من الطريف أن نجد فى هذا العصر شاعراً كأعشى هَمْدان يلزم النَّصْبىَّ المغنى يؤلف له قطعاً من الشعر ليغنيها[٤] . وكان المغنون كثيراً ما يَضطرون الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعاً من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة ابن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع[٥] :

---

(١) أغانى (دار الكتب) ١/٥٩ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ١/٩٢ .
(٣) أغانى (دار الكتب) ١/١٧٨ ، مهيضا : كسيرا .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٦/٦٥ .
(٥) أغانى (دار الكتب) ٢/٢٣٧ .

سُلَيْمَى أزمعتْ بَيْنا فأين تقولها أينا[١]
وقد قالتْ لأتْرابٍ لها زُهْرٍ تلاقينا
تعاليْنَ فقد طاب لنا العيش تعالينا

وكان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعاراً تتفق وألحان المغنين وأصواتهم، وممن عُرف بذلك ابنُ أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وحكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون[٢] . ولعل ذلك هو السبب فى أن موسيقى شعره تمتاز بأنها مصفاة تصفية شديدة كما نرى فى قطعته المشهورة[٣] :

إن التى زعمتْ فؤادك ملَّها خُلقتْ هواك كما خُلقْتَ هَوًى لها

وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته جماعة ، منهم أبو سعيد مولى فائد وكان مغنياً[٤] وشاعراً ، وكذلك سَلاَّمة القَسِّ ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذى غنتْ فيه قولها ترثى يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه ، وهو من مجزوء الرمل[٥] :

قد لعمرى بِتُّ ليلى كأخى الداء الوجيع
ونَجِيُّ الهمِّ منى باتَ أدنى من ضجيعى

٦

انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام

ووجود سلامة فى بلاط يزيد يجعلنا نفكر فى هذه الحال الجديدة ، وهى انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام فى أواخر العصر الإسلامى ، فنحن نجد فى بلاط يزيد غير سلامة ، حبابةَ وابن سُرَيْج ومعبداً ومالكاً وابن عائشة والبَيْذَق

---

(١) تقولها هنا : تظنها .
(٢) العقد الفريد (طبع المطبعة الأزهرية) ٤/٩٦ .
(٣) أغانى (ساسى) ٢١/١٠٩ .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٤/٣٣٠ .
(٥) أغانى (دار الكتب) ٨/٣٣٣ .

والأنصاريّ وابن أبي لهب ، كما يوجد فى بلاط ابنه الوليد معبد وعَطَرَّد ومالك وابن عائشة ودَحْمان الأشقر وعمر الوادى وحكم الوادى ويونس الكاتب والهُذَلّى والأبْجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغُزَيِّل ويحيى قَيْل[1] . ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وكان لهذا أثره فى الشعر الشامى . فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة فى قصور الخلفاء ، وأثَّر ذلك فى الشعر وخاصة فى عصر يزيد بن عبد الملك الذى قال عنه أبو حمزة الخارجى فى خطبته إنه « يشرب الخمر ويلبس الحُلَّة قوِّمت بألف دينار . . . حَبابة عن يمينه وسَلَّامة عن يساره تغنيانه حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قَدَّ ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أطير »[2] . وروى صاحب الأغانى أن معبداً غناه صوتاً فاستخفه الطرب حتى وثب ، وقال لجواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور فى الدار ويَدُرْنَ معه وهو يقول من الرَّجَز :

يا دارُ دوِّرِيـنى يا قَرْقَرُ امسكينى
آليتِ منـذُ حين حقـًّا لتصْرمينى
ولا تُوَاصلينى بالله فارحميـنى
لم تذكرى يمينى ![3]

وليس من شك فى أن هذا « شعر إيقاعى » قيل فى أثناء هذا الدوران والرقص . وصنيع الوليد بن يزيد فى هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغانى : « وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقِّع بالطبل ويَمْشى بالدفّ على مذهب أهل الحجاز »[4] . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر ، وأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التى أشاعها الغناء

---

(١) H.G. Farmer, History of Arabic Music, pp. 63, 64.
(٢) البيان والتبيين ٢/١٢٣ .
(٣) أغانى (دار الكتب) ١/٦٨ .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٩/٢٧٤ .

فى هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح — فيما نعلم — وزن المجْتَثّ إذ غنّى فيه قوله [١] :

إنى سمعتُ بليـــلٍ وَرا المُصلّى برنّهْ
إذا بناتُ هشامٍ يـــنْدُبْنَ والِدَهُنّهْ
يندبن قَرْمًا جليلا قد كان يعضُدهنّهْ

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص فى العصر الإسلامى أهّلت لشيوع الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة فى شعر الحجازيين ، وشاركهم أهل الشام فى هذا الصنيع .

٧

انتقال الغناء إلى العراق فى العصر العباسى

إذا تركنا العصر الإسلامى إلى العصر العباسى وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربى والدولة العربية . وأعدّت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموى ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهى والطرب [٢] ، ولكنهم لم يدخلوا فى الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا فى العصر العباسى .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما فى أثناء العصر الإسلامى أقرب إلى البداوة ، أما فى العصر العباسى فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة فى الحضارة ، وتنشأ بجانبهما بغداد يُنشئها المنصور على طراز كأنه اشتُقّ من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم فى مآكلهم ومشاربهم ، والخلفاء يعيشون معيشة كسروية ،

(١) أغانى (دار الكتب) ٧/١٧ .
(٢) مروج الذهب ٢/١٥٧ وانظر ٨/٩٣ .

يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس [١] ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من خلفاء بنى أمية . والمهدى هو أول خليفة عباسى يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء [٢] ، ثم يأتى هرون الرشيد فيبالغ فى ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشيرُ بن بابك [٣] .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء فى العصر الإسلامى فقد كان به حُنَين الحيرىّ [٤] ، ولكنه لم يخلّف هناك مدرسة كالتى نجدها فى مكة أو المدينة إنما يحدث الغناء فى العراق حدوثاً أو يكاد فى العصر العباسى على نحو ما نرى فى كتاب الأغانى إذ تتصل سلسلة المغنين ورُقُمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات فى هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم فى زمن الرشيد إبراهيم الموصلى ، وإسماعيل بن جامع ، وفُلَيْح بن أبى العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغانى عليها ، وقد طلب إليهم أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصّله أبو الفرج فى أول كتابه ، واشتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زَلْزَل ، وكان له شهرة فى الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلى ، ومنهم بَرْصوما الزامر وكان يَزْمُر على ابن جامع وإبراهيم الموصلى أيضاً ، ومنهم عَلَّوَيْهِ ، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نَقْر الطَّسْت يبقى ساعةً فى السمع بعد سكوته [٥] ، ومنهم إسحق الموصلى وهو الذى هَذَّب صناعة الغناء [٦] . وكان يستطيع الضرب على العود المشوّش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح [٧] ، وعَرَف فى مجلس المأمون خطأ فى وتر بين ثمانين وتراً وعشرون جارية يغنين [٨] . واشتهر

---

(١) مروج الذهب ٨/٩٥ .
(٢) البيان والتبيين ٣/٣٧٠ .
(٣) التاج للجاحظ ص ٣٧ .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٢/٣٤١ .
(٥) أغانى (دار الكتب) ١١/٣٣٧ .
(٦) أغانى (دار الكتب) ٥/٢٦٩ .
(٧) نفس المصدر ٥/٢٨٤ .
(٨) نفس المصدر ٥/٣٥٣ .

من المغنيات جماعة منهن فريدة وبَذْل وذات الخال ومتيّم وعَريب ودنانير وغيرهن كثير .

ومن يقرأ فى كتاب الأغانى يخيَّل إليه أنه لم يكن فى العصر العباسى إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية إذا كانت مغنية قُوِّمت تقويماً ممتازاً ، فهم يذكرون أن جارية عُرضت بثلثمائة دينار ، فلما علّمها إبراهيم بن المهدى الغناء عُرض فى ثمنها ثلاثة آلاف دينار[١] ، وقد بيعت عَريب المغنية بخمسة آلاف دينار[٢] ، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتى دينار فباعها بعشرة آلاف دينار[٣] ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلى جارية بستة وثلاثين ألف دينار[٤] ، وكان فى داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء[٥] . وأغدق الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين وأسرفوا فى ذلك إسرافاً شديداً ، ويكفى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلى صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهى عشرة آلاف درهم فى كل شهر[٦] .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة فى هذه العصور أننا نجد طائفة من الخلفاء تترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمنتصر والمعتز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج فى كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة فى الغناء[٧] ، وصنيع إبراهيم بن المهدى — وكان من كبار المغنين — فى هذا الباب معروف ، واشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضاً ، وتركت فيه أصواتاً كثيرة[٨] .

ونحن نجد الغناء فى هذا العصر فى كل مكان ، نجده فى قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده فى الشوارع وعلى الجسور ، ونجده فى البَرّ ، كما نجده

---

(١) مروج الذهب ٢/٣٠٩ ، وانظر أغانى (ساسى) ١٤/١٠٥ .
(٢) أغانى (ساسى) ١٤/١٠٩ .
(٣) أغانى (دار الكتب) ٦/٢٥ .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٥/١٦٤ .
(٥) أغانى (دار الكتب) ٥/١٦٤ .
(٦) نفس المصدر ٥/١٦٣ .
(٧) أغانى (دار الكتب) ٩/٢٥٠ .
(٨) انظر ترجمتها فى الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولى .

فى النَّهْر . وأحسنَ المغنون صناعتهم إحساناً بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنياً هو مُخارق غنَّى ذات يوم فى متنزَّه ، وقد سنَحتْ ظباء فجاءت إعجاباً بغنائه ، وتوسط دجلة يوماً وغنى فلم يبق أحد إلا بكى . وكان غناؤه يسرُّ من جماله كل قلب[١] . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذى أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمد من حُسْن ما يستمعون[٢] ، بل لقد كانوا يرمون بأنفسهم فى الفرات من شدة الطرب لا يدرون[٣] ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم فى آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون[٤] .

ووُجدت فى هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التى سبق أن شاهدناها فى العصر الإسلامى ؛ فكان هناك الغناء العادى كما كان هناك الغناء المصحوب بحوقة والآخر الذى كان يُصْحَبُ بالرقص . روى صاحب الأغانى أنه اجتمع إبراهيم الموصلى وزلزل وبرصوما بين يدى الرشيد فضرب زلزل وزمر برصوما وغنى إبراهيم[٥] كما روى أن أحمد بن صدقة « دخل على المأمون فى يوم الشعانين[٦] وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزنَّرات قد تزين بالديباج الروى وعلَّقن فى أعناقهن صُلْبان الذهب وفى أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت فى هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص »[٧] .

وكانت آلات الموسيقى فى أغلب الأحيان أربعاً ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والجَنْك . ونما الرقص نموًّا عظيما حتى لنرى المسعودى يُفْرد له فصلاً فى مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الغناء من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك[٨] . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء فى العصر العباسى ، وكثُرت ملاهيه وتعددت نواديه ، ومن النوادى المشهورة فى هذا العصر نادى ابن رامين ،

---

(١) محاضرات الأدباء ١/٤٤٣ .
(٢) أغانى (ساسى) ١٥/١٤٩ .
(٣) العقد الفريد ٤/١٢٤ .
(٤) العقد الفريد ٤/١٢٤ .
(٥) أغانى (دار الكتب) ٥/٢٤١ .
(٦) الشعانين ، عيد للنصارى .
(٧) أغانى (ساسى) ١٩/١٣٨ .
(٨) مروج الذهب ٨/١٠٠ .

وممن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح ابن حاتم الباهلي [١]، وكذلك نادى القراطيسي « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ويجتمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان » [٢]. وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي فى العراق اتصالا وثيقا . وساعدت حياة الشعراء فى هذا العصر على تآخى الفنين وتآلفهما، إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائى

رأينا الغناء يزدهر فى العصر العباسى ، وقد اشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلى وابنه إسحق ومخارق وعلّوية، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء من مثل إبراهيم بن المهدى وأخته عُلَيَّة . وكان المغنون المحترفون من جهة وأصحاب بيوت النخاسة من جهة ثانية يغنون جميعا بتخريج جوار مثقفات بهذا الفن الجديد الذى أقبلت عليه جميع الطبقات . وكان لذلك تأثير بعيد فى الشعر والشعراء، فقد كان هؤلاء المغنون والمغنيات يغنون فى الشعر الحديث : شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما ، فينشرونه فى العراق كما تنشره الجوارى فى البلاد العربية اللائى ينزلن بها . واندفع الشعراء ينظمون تلك المقطوعات ، مثيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من لهو ومجون وعبث وخمر . واستمدوا فيها حقًّا من معانى القدماء ، ولكنهم نوعوها وولدوا فيها توليداً واسعًا . وكان من أهم بواعثهم على ذلك أنهم كانوا يقعون فى حب كثيرات من الجوارى، فكن يدفعنهم إلى النظم فيهن، وكن يُعِدْنه على أسماعهم بنغماتهن وأصواتهن الحلوة، فاسحات لهم فى العبث والعشق والصبوة .

وعلى هذه الشاكلة لم يعد شاعر العصر العباسى يتغزل فى المرأة الحرة كما كان الشأن غالبًا عند شعراء العصر الأموى ، فقد خرجت تلك المرأة من سوق الغزل

---

(١) أغانى (ساسى) ١٢٦/١٣ .

(٢) أغانى (ساسى) ٨٨/٢٠ .

وحلّ محلها الجوارى والإماء ، وكان ذلك سبباً فى أن يخرج الشعراء عن دائرة العفة والطهر، أو قل عن دائرة الوقار والإجلال للمرأة إلى دائرة الإباحية المسرفة والصراحة المكشوفة التى لا تعرف حياء ولا ما يشبه الحياء . وبذلك أصبحنا نفتقد فى هذا العصر الشاعر العفيف ، إلا ما كان من العباس بن الأحنف ، وهو يعد شذوذا على ذوق العصر وذوق إمائه وشعرائه .

ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن بشاراً فى البصرة ومطيع بن إياس فى الكوفة هما اللذان دفعا الشعراء فى هذا الاتجاه الإباحىّ المفرط فى إباحيته ، وعبثاً حمل الوعاظ ورجال الدين فى البصرة على بشار ، فقد انتهى قليلا واضطُرّ إلى مغادرة بلده ثم عاد إليها مع الثورة العباسية ، فأمعن فى هذا الشعر الإباحى ، حتى اضطُرّ المهدى أن ينهاه عنه، وديوانه يَزْخَرُ بأمثلته ، كما تزخر به ترجمته فى الأغانى من مثل قوله [1] :

لا خير فى العيش إن دُمْنا كذا أبدا ... لا نلتقى وسبيل المُلْتَقَى نَهَجُ [2]
قالوا حرامٌ تلاقينا فقلت لهم ... ما فى التلاقى ولا فى قُبْلَةٍ حَرَجُ

وقوله [3] :

فبِتْنا معا لا يَخْلُصُ الماءُ بيننا ... إلى الصبح دونى حاجبٌ وستُور

وله وراء ذلك مقطوعات وقصائد لا نستطيع أن نسوقها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر [4] ، وكأنه كان من أهم من أتاحوا للغريزة النوعية أن تفصح عن نزواتها ، وربما جاءه ذلك من فقده لبصره ، فلم يكن يحس الحب إلا إحساساً ماديًّا ، عبَّر عنه تعبيراً صريحاً فى قوله [5] :

أتتنى الشمسُ زائرةً ... ولم تك تبرح الفلكا
تقول وقد خلوتُ بها ... تحدَّثْ واكْفِنى يدكا

---

(١) أغانى (طبعة دار الكتب) ٣/٢٠٠ .
(٢) نهج : واضح .
(٣) المختار من شعر بشار للخالديين ص ٢٤١
(٤) أغانى (طبعة دار الكتب) ٣/١٨٣
وانظر مختار الخالديين من ص ٢٠١ — ٢٥٤ وكذلك ص ١٠٦ .
(٥) المختار من شعر بشار ص ٦٤ .

مطيع بن إياس

ربما كان مطيع بن إياس الكنانى هو الذى بدأ السطور الأولى فى صفحة هذا الغزل المادى المكشوف بالكوفة ، وهو مثل بشار من مخضرمى الدولتين : الأموية والعباسية ، وكان ظريفًا خليعًا حلو العشرة مليح النادرة ماجنا متهمًا فى دينه بالزندقة ، ومولده ومنشؤه الكوفة ، وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمدَّ بهم عبد الملك ابن مروان الحجاج بن يوسف فى وقت قتاله ابن الزبير وابن الأشعث . فأقام بالكوفة وتزوّج بها ، فولد له مطيع[1] ، وظن ظنًّا أن أمه كانت فارسية ، إذ نرى فيه نزعة شديدة إلى المجون والاستهتار الخلقى منذ مطالع حياته ، وهو فى ذلك يختلف عن بشار ، فقد استهل حياته جادًّا يختلف إلى المتكلمين ، أما مطيع فلم يعرف الجدَّ يوما . وهو يختلف عنه أيضًا فى أنه من أوائل من تغزلوا بالغلمان ، إذ كان لا يتحرَّج من أى مأثم :

وليس يُعْتِمُ إلا سكرانَ معْ سكرانِ
يسقيه كلَّ غلامٍ كأنه غُصْنُ بانِ
من خَنْدريسٍ عُقارٍ كحمرة الأرْجُوان[2]

وكان يُنْفق أيامه فى الاجتماع بعصبته من المُجّان الزنادقة فى الكوفة والبصرة من أمثال والبة بن الحُباب ويحيى بن زياد الحارثى وعُمارة بن حمزة والحمّادين الثلاثة : حماد عَجْرد وحماد الراوية وحماد بن الزِّبْرِقان وبشار بن بُرْد وأبان اللاحقى[3] ، ويقال إن حكما الوادى غنّى الوليد بن يزيد فى خلافته قوله :

إكْليلُها ألوانُ ووجهها فتّانُ
إذا مشتْ تثنّت كأنها ثعبان

فأعجب إعجابًا شديدًا بالأغنية وسأله عن قائلها ، فلما عرف أنه مطيع

---

(١) أغانى (طبعة دار الكتب) ١٣/٢٧٦.
(٢) أغانى ١٣/٢٩٣ .
(٣) أغانى ١٣/٢٧٩ والحيوان ٤/٤٤٧ وأمالى المرتضى (طبعة الحلبى) ١/١٣١.

أمر أن يُحْمَلَ له على البريد[١] ،وظل ينادمه حتى توفّى . فاتجه بشعره إلى الولاة . ويقال إنه رحل إلى السند يستمتع بالهما هشام بن عمرو [٢] ، وله شعر فى وصف حيوانها [٣]. ولما دعا لنفسه عبد الله بن معاوية بن عبد الله ابن جعفر فى الأيام الأخيرة من دولة بنى أمية نادمه ولم يفارقه حتى قضى عليه الأمويون [٤] ؛ ولعل ذلك ماجعل الخليفة المنصور يعطف عليه ، ويقرّبه منه، غير أنه نُقل إليه أنه يُغْوى ابنه جعفراً ويفسده ، فحبسه ، ثم أخلى سبيله. وأقامه المهدى على صَدقات البصرة [٥]. ولا نراه يقتله فى الزنادقة الذين قتلهم ، وظلّ يعيش إلى خلافة الرشيد ، إذ توفى سنة ١٧٠ للهجرة .

وترجمته فى الأغانى تصوِّر فُجْره ، وكيف كان لا يفيق من مجون إلا إلى مجون ، فهو غارق فى اللذات وفى حب الجوارى والإماء اللائى يراهن فى دور النِّخاسة وخاصة دار «بَرْبَر»، غير آبه بشىء من التقاليد الاجتماعية التى تواضع عليها الناس فى حياتهم المألوفة ، ولا يترك جارية لصديق مثل حماد عجرد ويحيى ابن زياد إلا ويفسدها عليه .ودائماً يجثو بين أيدى الجوارى ، يقدم إليهن حبه، وكان منهن من يتدللن ، فلا يزال يستأنف معهن السعى والإلحاح حتى يقبلن عليه . ومن كان يكثر فيهن من الشعر مكنونة وريم وجوهر جارية بربر ، ومن غزله فى أولاهن ، وكانت تُدِلُّ عليه ،فلا يكفّ عن تعلقه بها والتعرض لها [٦] :

يا رَبِّ إنك تعلمْ ... أنى بمكنونَ مُغْرَمْ
وأننى فى هواها ... ألْقَى الهوان وأعظم
إن الملولَ إذا ما ... ملَّ الوصال تجرَّمْ[٧]
أولا فمالىَ أجْفَى ... من غير ذنبٍ وأحْرَم

وكانت ريم جارية لبعض النخاسين ببغداد، وله فيها غزل كثير يصف فيه

---

(١) أغانى ١٣/٢٧٧ .
(٢) أغانى ١٣/٢٩٠ .
(٣) الحيوان ٧/١٧٠ .
(٤) أغانى ١٣/٢٧٩ .
(٥) أغانى ١٣/٣١٩ ، وانظر ١٣/٢٨٧ وما بعدها .
(٦) أغانى ١٣/٣١٢ .
(٧) تجرم عليه : ادعى عليه ذنبا لم يفعله .

ما كانت تملؤه به من سرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ، كما يصف ولعه بها وهُيامه من مثل قوله [١] :

أمسى مطيعٌ كَلِفًا صَبًّا حزينا دَنِفا[٢]
يا رِيمُ فاشْفِى كَبِدا حَرَّى وقلبا شُغِفا[٣]
ونَوِّلِينى قُبْلَةً واحِدةً ثم كِفى

وفى أخباره أنه كان يكثر من الاختلاف إلى « بربر » وجواريها ، وكانت دارها مألفا له ولأمثاله من شعراء الكوفة الماجنين . وكان يهوى من جواريها جوهر ، ومما غُنِّىَ له فيها قوله [٤] :

وخافى الله يا بَرْبَرْ لقد أفسدتِ ذا العسكرْ
إذا ما أقبلتْ جوهرْ يفوح المسك والعنبرْ
وجوهرُ دُرَّةُ الغَوَّا ص من يملكها يُحْبَرْ[٥]
لها ثغرٌ حكى الدُّرَّ وعَيْنا رَشَأٍ أحْوَرْ[٦]

وبيعت جوهر وفارقت الكوفة فبكاها بكاء مرًّا .

والقطع الثلاث الأولى من وزن المجتث ، وكأنه هو الذى أخذه عن الوليد ابن يزيد وأشاعه بين شعراء العصر . وتشيع عنده الأوزان المجزوءة والخفيفة . وهو يتقدم بشاراً خطوة فى هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن إطار الشعر القديم الذى يُعْنَىَ بضخامة الوزن وجزالة اللفظ ، فألفاظه سهلة لينة تقترب من لغة الحديث العادى فى كثير من صورها . وهو لا يقف بها عند مثل هذا القول الرقيق إذ يعبر بها عن عبثه ومجونه . وتبعه شعراء الكوفة فى هذا كله على نحو ما نجد عند والبة بن الحُباب وخريِّجه أبى نواس .

---

(١) أغانى ١٣/٣٠١ .
(٢) كبداً : مفرماً ، دنفاً : مريضاً .
(٣) حرى : ظامئة .
(٤) أغانى ١٣/٣١٣ .
(٥) يحبر : من الحبور وهو السرور .
(٦) الرشأ : الظبى ، وأحور : من الحور ، وهو شدة سواد العين وبياض بياضها .

العباس بن الأحنف

وكان يقابل هذا النوعَ من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عفّ مثّله العباس بن الأحنف ، وهو عربى الأصل من بنى حنيفة ، ويشبه فى العصر العباسى عمر بن أبى ربيعة فى العصر الإسلامى ، إذ خصص نفسه بغناء حبه منصرفاً عن قصائد المديح وما إليه ، يقول عنه صاحب الأغانى : « كان شاعراً غزِلاً ظريفاً ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قصْدُه الغزل وشغله النسيب[1] ». ويقول الجاحظ : « لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر أن يكثر شعره فى مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يتكسب ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فنّاً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر[2] » . وكأنى بالجاحظ نسى عمر بن أبى ربيعة وأضرابه من شعراء العصر الإسلامى ! . وكان العباس شخصية ظريفة حقاً فى العصر العباسى إذ قصر نفسه على الغزل ، ولكن دون تبذل أو تصريح بعهر وفحش ، وترجم له صاحب الأغانى ترجمة واسعة روى له فيها كثيراً من مقطوعاته الجيدة كقوله[3] :

لا جزى اللهُ دمعَ عينىَ خيراً ... وجزى الله كلَّ خيرٍ لسانى
ثمَّ دمعى فليس يكتم شيئاً ... ورأيت اللسانَ ذا كتمانِ
كنتُ مثلَ الكتاب أخفاهُ طىٌّ ... فاستدلوا عليه بالعنوانِ

وقوله[4] :

قالت ظَلُومُ سميَّةُ الظلمِ ... ما لى رأيتكَ ناحلَ الجسمِ
يا من رمى قلبى فأقصده ... أنت العليمُ بموضع السَّهمِ

وقوله[5] :

ألا تعجبون كما أعجبُ ... حبيبٌ يُسيءُ ولا يعتبُ
وأبغى رضاهُ على سُخطِهِ ... فيأبى علىَّ ويستصعبُ

(١) أغانى (دار الكتب) ٨/٣٥٢ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ٨/٣٥٤ .
(٣) المصدر نفسه ٨/٣٥٤ .
(٤) المصدر نفسه ٨/٣٥٦ .
(٥) المصدر نفسه ٨/٣٦٠ .

فيا ليت حظّى إذا ما أسأ ... تَ أنك ترْضى ولا تغضبُ

وقوله[١] :

إن قال لم يفعل وإنْ سيل لم ... يبذل وإن عوتب لم يُعْتِبِ
صَبٌّ بعصيانى ولو قال لى ... لا تشربِ البارد لم أشربِ
إليك أشكو ربِّ ما حلّ بى ... من صَدِّ هذا المُذنب المُغْضَبِ

ويقول أيضًا[٢] :

نام من أهدى لىَ الأرقـا ... مستريحًا زادنى قَلَقَا
لو يبيتُ النـاسُ كلُّهمُ ... بسُهادِى بَيَّضَ الحدَقـا
كان لى قلبٌ أعيشُ بـه ... فاصْطَلَى بالحب فاحترقا
أنا لمْ أرْزَقْ مودَّتكم ... إنَّمـا للعبْـد ما رُزِقَا

وكل هذه المقطوعات من الأصوات والأدوار التى كانت تغنى فى العصر العباسى .

ومهما يكن فقد شاع هذا الشعر الغنائى بضربيه من الغزل المادى والعفيف ، واستبق الشعراء فيه كلٌّ يحاول أن يأتى بالنادر الطريف . روى الأغانى « أنه اجتمع مسلم بن الوليد وأبو نواس وأبو الشّيص ودِعْبِل فى مجلس ، فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر . فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى ... متأخَّرٌ عنْـهُ ولا متقدَّمُ
أجدُ الملامة فى هواكِ لذيذةً ... حُبًّا لذكرك فليلمنى اللوَّمُ
أشْبَهْتِ أعدائى فصرتِ أحبَّهم ... إذْ كان حظّى منكِ حظَّ منهمُ
وأهنْتِنى فأهنتُ نفسى صاغراً ... ما مَنْ يهون عليك ممَّن يُكْرَمُ

فقال أبو نواس : أحسنت والله وجوّدت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إنى أرى نمطاً خُسْروانيًّا مذهباً[٣] » . وما هذا النمط إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أخذ الشعراء يستبقون فى صناعته . وروى ابن رشيق : أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين ابن الضحاك اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدةً لنفسه فى

(١) أغانى ٨/٣٦٥ .
(٢) المصدر نفسه ٨/٣٦٦ .
(٣) أغانى (ساسى) ١٥/١٠٥ .

مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية :

يا إخوتى إن الهـــوى قاتـــلى فيسِّرُوا الأكْفانَ من عاجِلِ
ولا تلوموا فى اتبـــاع الهوى فإنـــنى فى شُغُلٍ شاغلِ
عيـــنى على عُتْبَةَ مُنْهَلَّةٌ بدمعهـــا المنسكبِ السائلِ

فسلَّم له أبو نواس والحسين بن الضحاك وقالا له : « أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القَصْد وحسن هذه الإشارا فلا ننشد شيئاً[1] » .

وعلى هذا النحو كان الشعراء يتنافسون فى صناعة هذا النوع من الغزل الغنائى الذى نما تحت تأثير الغناء ، واتسع نموه حتى اتخذه بعض الشعراء كالعباس ابن الأحنف مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر الرسمى التقليدى من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون فى شعر الحياة الاجتماعية والنوادى الأدبية ، وقد رقَّقوا أفكارهم ، وهذَّبوا أساليبهم وأوزانهم ، وحاولوا أن يبلغوا فى ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى

كان تأثير الغناء فى موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون يحرِّفون فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية[2] ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغانى دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم ابن المهدى ، وكان يذهب مذهبه مُخارق وشارية وزِرْيَق ، وكذلك علوية وغيرهم كثير[3] .

واضطرَّ هذا التحريف الشعراءَ أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ

(١) العمدة لابن رشيق ١/٨٢ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ٥/٢٧٩ .
(٣) أغانى (دار الكتب) ١٠/٦٩ وانظر : العقد الفريد ٤/١١٢ .

العرب يمتاز غناؤها — كما يقول الجاحظ — بأنها « تقطّع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل فى وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون » [١] ، ومن ثَمَّ نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربى والغناء العربى ، فإن الأول فيما يظهر أُلِّفَ على أساس رُقُم الغناء التى عُرفت فى العصر العباسى . ومما يؤيد ذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض [٢] ، وما قاله إسحق سابقاً من أن النَّصْبَ يخرج كله من أصل الطويل فى العروض . ونفس الخليل صاحب هذا العروض ألف فى الأصوات كتابين [٣] ، ويقول ابن خلكان : إن معرفته بالإيقاع هى التى أحدثت له علم العروض [٤] . ولعلنا من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التى وضعها فى العروض شائعة فى الغناء من مثل السِّناد والنصب والثقيل والخفيف والهَزَج والرمل . وكتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان فى الغناء ، فعرَّف بالثقيل الأول والثقيل الثانى وخفيف الثقيل والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرِّف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقيل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقيل الثانى بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه مفعولانْ بالسكون . والرمل قاسه على مثال (لان مفعو) أو كما يقول العروضيون فاعلاتن . أما الهزج فقاسه على مثال قال لى ، أو كما يقول العروضيون فاعلن [٥] . وهذا الفصل يوضح العلاقة التى كانت موجودة بين الغناء والعروض العربى ، ونجد صاحب الأغانى يقول فى أول كتابه : « إنه سيذكر اللحن وعروضه . فإن معرفة أعاريض الشعر توصّل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه » .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة فى العصر العباسى بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم مايلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحَّوا الأوزان الطويلة

---

(١) البيان والتبيين ١/٣٨٥ .
(٢) إخوان الصفا (طبع مصر) ١/١٤٤ .
(٣) معجم الأدباء (طبع أوربا) ٤/١٨٢.
(٤) ابن خلكان (طبع مصر) ١/١٧٢.
(٥) الفصول والغايات ص ٨٨ .

المعقدة ، وخصصوها بالشعر التقليدى : شعر المديح ونحوه . وكانت هذه الأوزان توجد فى العصر الإسلامى مع الغناء . أما فى هذا العصر فإنها تكاد تختفى إلا أن تجزّأ أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات .

ومن يدرس العروض الذى اكتشفه الخليل يحس مدى الصعوبات التى أحدثتها هذه الزحافات فى دراسة الشعر العربى ، وأكبر الظن أن الخليل عمد إليها عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملاءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد . وإن كثيراً من هذه الزحافات ليُحيل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما فى الأمر أننا ألفنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه . ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرَّمَل مثلاً ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلمُّ به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً . وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغيير الذى ألمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه فى الأوزان والبحور الأخرى . وهو جانب نرى أصوله فى الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون يحرفون فى الأوزان ، حتى لينتهى بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا فى هذا العصر المقتضَب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل فى الشعر القديم [1] ، وهى ملاحظة جيدة ، وسبق أن رأينا المجتث عند الوليد بن يزيد ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبى نواس وأبى العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضَب فهو عباسى ، واستعمله الشعراء فى ندرة ، ومن أمثلته قول أبى نواس [2] :

---

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

(٢) معاهد التنصيص ١ / ٣٠ .

حامل الهـوى تعبُ يستخفُّـهُ الطَّرَبُ
إن بكى يَحِقُّ لَـهُ ليس ما بـه لَعِبُ
تَضْحَكِـينَ لاهيةً والمحـبُّ يَنْتَحِبُ
كلمـا انْقَضَى سَبَبٌ منك جاءنى سَبَبُ
تَعْجَبِين منْ سَقَمى صحتى هىَ العجَبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبى العتاهية[1] :

أيا عُتْبَ ما يضـرُّ كِ أنْ تُطْلِقى صِفادى

ومن أمثلته قول سعيد بن وهب[2] :

لقد قلت حين قَرَّ بت العيسُ يا نَوَارُ
قفـوا فارْبَعُـوا قليلاً فـلم يَرْبَعُوا وساروا

وهناك وزن آخر استحدثه العباسيون وهو الخَبَب أو المتدارك ، ومن أمثلته قول أبى العتاهية [3] :

هَمَّ القَاضى بيتٌ يُطْرِبْ قال القاضى لمَّا طُولِبْ
ما فى الدنيـا إلا مذنبْ هـذا عُذْرُ القاضى واقلبْ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغوفاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عُرف بأن له أشعاراً لا تدخل فى العروض[4] ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها[5] . ويقول ابن قتيبة فى ترجمته : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قَصَّار فسمع صوت مِدَقَّةٍ فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

---

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ . والصفاد : القيد .
(٢) أغانى (ساسى) ٢١/٦٩ . والعيس : الإبل . اربعوا : أقيموا .
(٣) مروج الذهب ٧/٨٧ .
(٤) أغانى (دار الكتب) ٤/١٣ .
(٥) ومن اشتهر بصياغة الشعر على أوزان جديدة أيضاً رزين بن زندورد مولى طيفور ابن منصور الحميرى خال المهدى ، فأكثر شعره كان يخرج به عن العروض ، وكان ينحو فى ذلك نحو عبد الله بن هرون بن السميدع البصرى مؤدب آل سليمان . انظر معجم الأدباء ١١/١٣٨ وتاريخ بغداد ٨/٤٣٦ والأغانى (دار الكتب) ٦/١٦٠ .

للمنون دائراتٌ يُدِرْنَ صَرْفَها هن ينتقينا واحداً فواحدا

وقال أيضًا :

عُتْبَ ما للخيالِ خبَّرينى ومالى
لا أراه أتانى زائراً مذ ليالى
لو رآنى صديقى رقَّ لى أو رثى لى
أو يرانى عدوى لانَ من سوءِ حالى»(١)

والمسألة لم تكن سهولة شعر وسرعته كما يقول ابن قتيبة ، بل كانت هذا الغناء العباسى وما يستلزمه من أوزان وأنغام جديدة .

ومهما يكن فإن الغناء نوَّع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنويعاً واسعاً ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة،أو يكاد،كان يُشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والهزج والخفيف ، فإن ألمَّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوِّع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوءاتها ، أو من اختلاف فى ضروبها وأعاريضها. وقد فتح الخليل –كما قدمنا – أبواب الزحافات فى العروض ليعدِّل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى الرُّقُم الموسيقية وضعها الخليلُ لينفذ منها الشعراء إلى التعديل فى الأوزان التى كان يتطلبها الغناء العباسى .

ونستطيع الآن أن نفهم لماذا أدخل الخليل دراسة الزحاف فى العروض ، ولماذا ترك دوائره مفتوحة ، وجاء فيها بأوزان مهملة ، فقد كان يشعر بحاجة الغناء إلى التجديد فى أوزان الشعر ، ولو أنه عاش إلى عهد أبى العتاهية لنبَّه على ما استحدَث من أوزان هو وغيره من الشعراء .

وأكبر الظن أن عروض الخليل لم تضبط كل ما عُرف فى عصورها من أوزان فى الشعر العباسى ، بل إنا لنراها تقصِّر فى ضبط بعض أوزان الشعر القديم ، فهنالك قصائد أثرتْ عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : « وقصيدة عَبيد (أقفَرَ من أهله مَلْحُوبُ) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة

(١) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

لمذهب الخليل فى العروض . وكذلك قصيدة عدىّ بن زيد العبادى :

قد حان أن تصحوَ لو تُقصرْ وقد أتى لما عهدت عُصُرْ»[١]

ومن ذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تجيب صَمَمْ لو أنَّ حَيًّا ناطقًا كَلَّمْ

فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين[٢] . ومن ذلك نونية سُلْمىّ بن ربيعة السابقة :

إن شِـــواءً ونشْوَةً وخَبَبَ البازل الأمونِ

فقد لاحظ التبريزى أنها خارجة عن العروض التى وضعها الخليل[٣]. وهناك قطع صغيرة منتشرة فى كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان الخليل ولكن مهما يكن فإن جهده فى هذا الباب كان ممتازاً .

وصنيع الغناء فى أوزان الشعر العباسى يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد صنعه فى القوافى،إذ استحدث العباسيون المزدوج والمسمَّط[٤] ، أما المزدوج فلعل أول من استخدمه بشار بن برد[٥] ، وأخذ الشعراء يستخدمونه من حوله وبعده فى الشعر التعليمى ،كما نرى فى قصيدة بشر بن المعتمر التى رواها الجاحظ له فى كتابه الحيوان[٦]. ولا نراه يشيع فى الشعر الغنائى ، وهو يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا . وأما المسمَّط فيصاغ فى أدوار متخالفة القوافى ، غير أن كل دور يختم بشطر يتحد مع الدور الأول فى قافيته . على أننا نجد فى ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات الأندلسية تمضى على هذا النحت :

أيهـــا الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمـــعِ

ونديمٍ همتُ فى غُرَّتِهِ
وبِشُرْبِ الرَّاح من راحته

---

(١) الفصول والغايات ص ١٣١ .
(٢) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبى) ص ٣ .
(٣) التبريزى على الحماسة ٣/٨٣ .
(٤) نقد النثر لقدامة ص ٦٤ .
(٥) أغانى (طبع دار الكتب) ٣/١٤٥ .
(٦) الحيوان ٦/٤٥٥ .

كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقانى أربعا فى أربع

وتستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز وهى لابن زُهْر الشاعر الأندلسى المشهور[١] ، والشائع أن الموشحات فن أندلسى خالص (٢)

ومما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر البسيط بعبارة عامية ملحونة وتقفّى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة هى التى بدأت هذا الضرب[٣] . وهو الذى يعرف عندنا الآن بالموّال . على أن هذه القصة يحوطها شىء من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسى لم يؤثر تأثيراً واسعاً فى القوافى ، على نحو ماأثر فى الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر التقليدى

وتأثير الغناء العباسى لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائى ، بل تعداها إلى موسيقى الشعر التقليدى ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب الآخر فى مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد فى الشعر الغنائى كثيراً من الأوزان الطويلة الشائعة فى الشعر التقليدى ، كما نجد فى الشعر التقليدى كثيراً من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولدة الشائعة فى الشعر الغنائى ، على نمط ما نجد فى شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدى ، فقد رُوى له فى ديوانه قصيدتان من وزن مولّد إحداهما[٤] :

---

(١) معجم الأدباء ٧/٢٢ وانظر المغرب فى حلى المغرب (الطبعة الثانية بدار المعارف) ١/٢٧٢.
(٢) انظر هنا العصر العباسى الأول للمؤلف (دار المعارف) ص١٩٩.
(٣) الدمنهورى على الكافية ص٣٦.
(٤) ديوان مسلم (طبعة دار المعارف) ص ١٩٤. المعمود الذى حطمه الشوق.

يا أيهـا المعْمُـودُ قد شَقَّكَ الصُّدُودُ

والأخرى[١] :

نَبَّـا بـه الوسـادُ وامتنـع الرقـادُ

وصَنع سَلْم الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادى، ومما يقوله فيها :

موسى المطـرْ غـيثٌ بكَـرْ
عَـدْلُ السِّيَـرْ بـاقى الأثـرْ

وهى تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيق إنه أول من ابتدع ذلك فى الرجز[٢] .

وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده فى هذا الجانب هو البحترى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغة . وحقًّا إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وعبَّر الآمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول فى كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : « إنه صحيح السَّبْك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء ولا مطروح »[٣] ويقول عنه أيضاً : « إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق »[٤] . ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ، وقد شكا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها فى النقد ، إذ يقول : « إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علَّموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمرُ فى علم الفصاحة بالضدِّ من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جُلَّه أوكله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا يتَّضح له إلا من غلغل الفكر ، وأدقَّ النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى

(١) ديوان مسلم ص ٢٤٠ .
(٢) انظر العمدة لابن رشيق (باب الرجز والقصيد) .
(٣) الموازنة (طبع الجوائب) ص ٢ .
(٤) الموازنة ص ٣ .

معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفيّ . حتى كأن بَسْلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها»[١] . وحقًّا أن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التي نجدها عند الآمدى ، والتى تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفى ، ويظهر أن هذا عيب يعم فى النقد جميعه العربى والغربى ، فنحن نجد « رتشاردز » يعقد فصلاً فى كتابه (أصول النقد الأدبى) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التى نجدها عند عبد القاهر[٢] .

وإذن فينبغى أن نحترس من عبارات الآمدى وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا إلى أن جمال الشعر عند البحترى لا يستقر فى وعاء فلسفى أو ثقافى ، إنما يستقر فى المادة والجسم وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس هذا الجانب الصوتى الداخلى ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأى شىء نقيسه ؟ هل يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن العروض إنما يقيس «الموسيقى الخارجية» للشعر ، أما هذه « الموسيقى الداخلية » فإنه يفشل فى قياسها لأنها « قيم صوتية خفية » لا يمكنه ضبطها ، وأشار إلى ذلك « لامبورن » فى كتابه (أسس النقد) إذ يقول : « توجد موسيقى داخلية فى الشعر وهى أوسع من الوزن والنظم المجردين »[٣] . ويقول « سبنجارن » فى كتابه (النقد الخالق) : « إن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان فى الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف بينهما كاختلاف شعر بوب من نثر دى كوينسى ؟ »[٤] . وحقًّا أنه لا يوجد بيتان فى الشعر من صوت متكافئ واحد . قد يتفقان فى رقيمهما الموسيقى ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك فى قيمهما الصوتية الداخلية ، فلكل بيت صوته الخاص الذى لا يتحد مع صوت بيت آخر والذى يفضى بنا دائماً إلى هذا الجمال الموسيقى الغريب .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

(٢) Richards, Principles of Literary Criticism, Chap. III.

(٣) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. II.

(٤) Spingarn, Creative Criticism, p.45

والعروض لا يستطيع أن يقيس هذه القيم الصوتية الداخلية فى موسيقى الشعر ، وإذن يحسن أن نبحث عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التى تقيس هذا الجانب ما اكتشفه عبد القاهر فى دلائل الإعجاز من (قواعد النَّظْم) أو قواعد هذه « الموسيقى الداخلية » وقد اتخذ من البحترى وشعره دليله على هذه القواعد التى وضعها إذ يقول : « اعمدْ إلى قول البحترى :

بلونا ضرائبَ من قد نـــرى ... فما إن رأينا لفَتْح ضَريبا[1]
هو المـــرءُ أبدتْ له الحادثا ... تُ عزمًا وشيكا ورأيًا صَليبا
تنقَّـــل فى خلقىْ سُـــؤْدد ... ســـماحًا مرجًّى وبأسًا مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخًا ... وكالبحر إن جئتـــه مستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتك ، وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً فى نفسك ، فعُدْ فانظر فى السبب ، واستقصِ فى النظر ، فإنك تعلم ضرورةً أن ليس إلا أنه قدَّم وأخَّر ، وعرَّف ونكَّر وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التى يقتضيها علم النحو ، فأصاب فى ذلك كله ، ثم لطف موضع صوابه ، وأتى ما أتى يوجب الفضيلة »[2].

ويُبْدئ عبد القاهر ويعيد فى هذا المقياس الذى اتخذه من النحو ، ولكن فاته أن علم النحو لا يكشف « الموسيقى الخارجية » موسيقى العروض ؛ فأولى به ألا يكشف « الموسيقى الداخلية » موسيقى النظم وهى لا ترتبط به ولا بقواعده ، ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق فى فهم العبارات والأساليب اللغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده فى تحليل هذا الجانب ، لأنه الجزء الموسيقى الذى لا يتكرر ، والذى كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه فى نحو ولا عروض ، وقارنْ بين قصيدتين من وزن واحد عند البحترى وأبى تمام بل قارنْ بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحترى فستجد فروقاً وخلافات كثيرة .

---

(١) ضرائب : طبائع . ضريبا : شبيها . (٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية فى الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظه « لامبورن » فى كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعانى التى تدل عليها من جهة أخرى ، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة [١] . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به العباسيون اهتماماً شديداً وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك فى كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أساليبهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن [٢] . ولعل من طريف صنيعه أنه وضع فاصلاً بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملاءمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافرُ وإن كانت مجموعة فى بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه[٣] » . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها مبلغ الشعر العباسى الذى كان يعيش فيه والذى ألهمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحذّاق الشعراء تخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سُبكت سبكاً واحداً [٤] . وكان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : « أنذركم حُسْنَ الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاًّ متعشّقاً ، صار فى قلبك أحلى ، ولصدرك أملى ، والمعانى إذا كُسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت فى العيون عن مقادير صورها ، وأربَتْ على حقائق أقدارها بقدر ما زُيِّنت وحَسُب ما زُخْرفت »[٥] . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة فى الألفاظ لا فى المعانى [٦] . فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم

---

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. III.

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠ .

(٣) البيان والتبيين ١/٦٥ .

(٤) البيان والتبيين ١/٦٧ .

(٥) البيان والتبيين ١/٢٥٤ .

(٦) الحيوان للجاحظ ٣/١٣١ .

وإحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسى يحسُّ أن المعانى إذا سُبكت سبكاً جيداً تتحول عن مقادير صورها ، وتُرْبى على حقائق أقدارها .

والبحترى هو أبرعُ شاعر عباسى يصوِّر هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عُرف بمهارة واسعة فيه ، ويقول الباقلانى : « إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً »[١] وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة يحسُّ ابن الأثير إزاءها « كأنها نساء حسان عليهن غلائلُ مصبَّغات وقد تحلَّين بأصناف الحليّ »[٢] فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحليّ ، بل قد يكون لها خشخشة الحصَى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذى يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حَصاه حاليةَ العذارى فتلمسُ جانبَ العِقْد النَّظيمِ

وأما الجانب الثانى وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيراً[٣] ، وكان البحترى يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع فى بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذى عُرف به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تنيسون وفرجيل . ويجد الباحث فى كتاب « أسس النقد » للامبورن بحثاً واسعاً فى هذا الجانب إذ حلله تحليلاً دقيقاً ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزى ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، ومن العسير أن نطبِّق ذلك على شعر البحترى ، فإن الشعر العربى لا يعتمد كالشعر الإنجليزى على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة . ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ فى وضوح أن البحترى كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، واقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :

مَحَلٌّ عَلَى القاطولِ أخْلَقَ داثرُهْ
وعادتْ صروفُ الدَّهْر جَيْشًا تُغاورُهْ[٤]

---

(١) إعجاز القرآن (طبع مطبعة الإسلام) ص ١٠٦ .
(٢) المثل السائر (طبعة بولاق) ص ١٠٦ .
(٣) البيان والتبيين ١/٨٣ ، ٨٨ ، ٩٢ ، ١١٤ ، ١٣٥ وما بعدها .
(٤) القاطول : موضع على دجلة كان به قصر المتوكل المسمى الجعفرى . أخلق : بلى . الداثر : الدارس . صروف الدهر : نوازله . تغاوره : تحاربه .

كأن الصَّبا توفى نذوراً إذا انـــبرتْ تُراوحُهُ أذْيالُها وتُبَاكرُهُ[١]
وربَّ زمان ناعم ثَمَّ عهـــدُه ترقُّ حواشيـــه ويُورِقُ ناضرُهُ[٢]
تَغَيَّرَ حُسْنُ الجعفريّ وأنْسُهُ وقُوِّضَ بادئُ الجعفرى وحاضرُهُ[٣]
تحمَّلَ عنـــه ساكنوهُ فُجَاءَةً فعادتْ سواءً دُورُهُ ومَقَابِرُهُ[٤]

فإنك تحس بالقوة والعنف فى هذا الرثاء ، إذ اختار البحترى ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة أو من هذا النوع الذى كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التى أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتقاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذى دبَّر هذه المؤامرة . وليس من شك فى أن البحترى كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكأن الألفاظ لها قعقعة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ ووُفِّق فى ربط القوافى بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق فى الاندفاع على البيت الثانى ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى . وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب . وبذلك مثَّل البحترى زفرات الحزن تمثيلاً جيداً ، وندب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندباً خالداً . واقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى وصف بركة :

تنصبُّ فيها وفودُ الماء مُعْجِلَةً كالخيل خارجةً من حَبْل مُجْرِيها
كأنهـــا الفضَّةُ البيضاءُ سائلةً من السَّبائك تجرى فى مَجاريها
إذا علَتْها الصَّبا أبدتْ لها حُبُكا مثل الجواشن مصقولاً حواشيها[٥]

(١) تراوحه : تتناوبه فى الرواح (عشيا) . تباكره : تهب عليه بكرة (صباحاً) .
(٢) ناعم أهله . حواشيه : جوانبه ، ورقة حواشيه كناية عن سعادة أوقاته ، والشجر الناضر : الجميل ، والمراد أن عهده جميل .
(٣) الجعفرى : قصر المتوكل . قوض : تهدم . باديه : ظاهره . حاضره : داخله .
(٤) سواء : متساوية .
(٥) الصبا : ريح خفيفة كالنسيم تهب من جهة الشرق . الحبك : الطرق فى الرمل ، الجواشن : الدروع .

فحاجبُ الشمس أحياناً يضاحكها ... وريقُ الغيث أحياناً يباكيها[1]
إذا النجومُ تراءتْ فى جوانبهـا ... ليلاً حسبْتَ سماءً رُكِّبَتْ فيها

فإنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حالية الصوت وزينته ، فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها ، إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها حتى جعلنا نحسُّ هذه الحال من شدة اقتضائها لقوافيها . وهذا الجانب من جوانب إحكام القافية وقف عنده النقاد العباسيون كثيراً ، وألحُّوا على الشعراء أن تصير القوافى إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة لها[2] ، حتى ليقول شبيب بن شيبة إن حظَّ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفعُ من حظ سائر البيت[3] .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ، ولعل فى هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرهما من ألوان البديع الصوتية التى ترتبط بقوافى الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التى كَلِفَ بها الشعراء ، إذ كانوا يلائمون ملاءمة شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى يحيلوه أنغاماً وأرقاماً موسيقية .

وأيًّا كان فالبحترى كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشِّح لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويتصفُّ الآذان للقائها ، إذ كان شاعراً ممتازاً فى فن الصوت وإن استمر يستمده من القيثارة العتيقة ، قيثارة الرعاة القدماء التى حطَّمها أصحاب الشعر الغنائى — كما رأينا — فى كثير من صورها وجوانبها ، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحطمة أصواتاً جديدة معجبة ، شأن الموسيقيين الممتازين . وكان يعرف فى نفسه هذه الخاصة وكان تيَّاهاً بها مُدِلاًّ ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور فى حركته مرة جانباً ومرة القهقرى ، ويهز رأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل بيت ، ويقول : أحسنتُ والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون

---

(١) حاجب الشمس : قرنها عند طلوعها . (٢) البيان والتبيين ١/١٣٨ .
ريق الغيث : أوله . (٣) البيان والتبيين ١/١١٢ .

لى أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام الخلفاء فضجَّ المتوكل من صنيعه ذات يوم وأقبل على الصَّيْمَرِيّ فقال : أما تستمع ما يقول يا صيمرى وكان ينشده قصيدته :

عن أى ثَغْرٍ تَبْتَسِمْ وبأىّ طَـرْفٍ تَحْتَكِمْ

فقال : بلى يا سيدى مُرْنى فيه بما أحببت ، فقال : بحياتى اهْجُهُ على هذا الروىِّ الذى أنشدنيه[1] .

ومهما يكن فإن البحترى استطاع أن يحول موسيقاه إلى ألحان وأرقام موسيقية خالصة ، واقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لجَّ فى الهجـر جِدًّا وأعـاد الصدُودَ منه وأبْدَى
ذو فُنُونٍ يُرِيكَ فى كل يومٍ خُلُقًـا من جفائه مُسْتَجِدًّا
يتـأبَّى مَنْعًا ، ويُنْعِمُ إسْعا فًا ويدنو وَصْلا ، ويبعد صَدًّا
أغتـدى راضيًا وقد بِتُّ غضبـا نَ ، وأمسى مولىً ، وأصبح عبدا
وبنفسى أفـدى على كل حال شادنًا ، لو يُحَسُّ بالحسن أعدَى[2]
مـرّ بى خاليًـا فأطمع فى الوَصْـ ـل وعـرَّضْتُ بالسـلام فـردَّا
وثَـنَى خـدَّه إلىَّ عـلى خو ف فقبَّلْتُ جُلَّنـاراً ووَرْدا[3]
سـيدى أنت ، ما تعرضتُ ظلمًا فأجازَى به ولا خُنْتُ عهـدا
رِقَّ لى من مدامعٍ ليس تَرْقَـا وارثٍ لى من جوَانحٍ ليس تَهْدا
أترانى مستبـدلاً بك مـا عشْـ ـتُ بديلاً ، أو واجداً منك ندًّا
حـاشَ لله ، أنت أفـتَنُ ألحا ظًا ، وأحلى شكلا ، وأحسن قَدًّا

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً[4] ، وحقًّا إن البحترى استرفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق فى فن الصوت ، فأنت تراه يبدأ

---

(١) معاهد التنصيص ١/٨٣ .
(٢) الشادن : ولد الظبية تشبه به الفتاة الجميلة .
(٣) الجلنار : زهر الرمان الأحمر .
(٤) الصناعتين ص ٦٣ .

فيوفق بين الشطرين فى المطلع ، ويجعلهما مصرَّعين هذا التصريع الذى كان يعجب به أصحاب البيان ، ولا يكتفى بذلك بل نراه يلائم بين الحروف فى الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم فى الشطر الأول كما تكررت الدال فى الشطر الثانى فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات ، وما تلبث أن تراه فى البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً ، إذ جاء بكلمة « يتأبى » كأنها مشدودة إلى كلمة « ينعم » بواسطة هذا الرباط المحكم « منعاً » . وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتى بين الحروف والكلمات من صلة فى العبارات ، وما يزال البحترى يطلب هذا « التوافق الصوتى » حتى يأتى فى الشطر الثانى بكلمتين ثم أخريين على نسقهما وحركاتهما ، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا « الطباق الصوتى » بين « يدنو ويبعد ووصلا وصداً » وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسى يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتى به الشاعر من أجل الموسيقى . ومثل الطباق فى ذلك هذا التقسيم الذى نراه فى البيت والذى كان يُعْرَفُ به البحترى . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه فى البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرابة بين كلماته ، فكل كلمة تُقْبِل على أختها ، تقبل أمسى على أصبح ، ومولى على عبدا ، كأن الكلمات من أسرة واحدة ، وليست هذه الأسرة إلا أسرة « الطباق الصوتى » وما تستتبعه من تقسيم . وانظر فى البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابكتان كأنهما عقدتا الخناصر . وانظر فى البيت السابع إلى الجلنار والورد تَرَ البحترىَّ يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذى كان يعجب به أصحاب البديع والذى سمى بعدُ مراعاة النظير .

وانظرْ إلى قوافى الأبيات كيف أُحْكِم قرارها فقد تتابعت منسقة تنسيقاً جيداً وها هى (أبدا ، صدا ، عبدا ، أعدى ، فردا ، وردا ، عهدا ، تهدا ، ندا ، قدّا) فإنك تراها متحدة فى عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وسمى أصحاب البديع ذلك بعدُ بالتطريز . وهو وشى غريب ، واستمعْ إلى هذا البيت :

رِقَّ لى من مَدَامعٍ ليس تَرْقَا ... وارْثِ لى من جوانحٍ ليس تَهدا

فقد أقام الكلمات فى الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة فى الشطر الأول تطلب قرينتها فى الشطر الثانى ، وحاول ذلك ثانية فى البيت الأخير :

حاشَ لله أنت أفتنُ ألحا ظاً وأحلى شكلاً وأحسن قَدّا

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه فى البيت السابق . وهو وجه من وجوه التوافق الصوتى ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة . ومن يقرأ فى شعر البحترى يجد أمثلة كثيرة للجوانب الموسيقية الأخرى التى ضبطها أصحاب البديع، من مثل التصدير والترصيع وغير ذلك مما يتصل بالصوت وتنظيمه تنظيماً موسيقياً خاصاً .

ونحن لا نتصفح ديوان البحترى حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربى أصيبت بترف صوتى شديد، إذ استطاعت أن تنهض بقسم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء ، شعراء البادية . والحق أن البحترى استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى ، واقرأ له قصيدته السينية التى يصف فيها إيوان كسرى فإنك سترّاع حين تراه لا يكتفى بالتوافق الصوتى بين بعض الكلمات أو بعض الحروف فى بعض الأبيات ؛ بل هو يعمم هذا التوافق فى القصيدة كلها . واستمعْ إليه يستهلها بقوله :

صُنْتُ نَفْسى عما يُدَنِّس نَفْسى وترفَّعْتُ عن جَدَا كلِّ جِبْس[1]
وتماسكتُ حين زعْزعَنى الدَّه رُ التماساً منه لتَعْسى ونَكْسى[2]
بُلَغٌ من صُبابة العيش عندى طَفَّفَتْها الأيامُ تطفيفَ بَخْس[3]
وبعيدٌ ما بين وارِدِ رَفْهٍ عَلَلٍ شُرْبُهُ ووارِدِ خِمْسِ[4]

---

(١) الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم .
(٢) النكس : الانقلاب على الرأس .
(٣) البلغ : جمع بلغة وهى ما يكفى من العيش . والصبابة : البقية ، طففتها : نقصتها . البخس : الغبن .
(٤) الرفه من العيش : اللين . والعلل : الشرب تباعاً . الخمس : أن ترد الإبل الماء بعد ثلاثة أيام .

وقديمًا عهدتُني ذا هنَات ... آبيات على الدنيَّاتِ شُمْسِ (١)
ولقد رابني نُبُوٌّ ابن عَمِّي ... بعد لينٍ من جانبيه وأنْسِ (٢)
وإذا ما جُفِيتُ كنتُ حريًّا ... أن أُرَى غير مُصْبح حيث أمْسِي
حضرتْ رَحْلَيَ الهمومُ فوجَّهْـ ... ـتُ إلى أبيضِ المدائن عَنْسِي (٣)
أتسلَّى عن الحظوظ وآسَى ... لمحلٍّ من آل ساسانَ دَرْسِ (٤)
ذكَّرتنيهم الخطوبُ التوالى ... ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنْسِي
وهُمُ خافضون فى ظلِّ عالٍ ... مشرفٍ يُحْسِرُ العيون ويُخْسِي (٥)
حِلَلٌ لم تكن كأطلال سُعْدَى ... فى قفارٍ من البَسابس مُلْسِ (٦)
ومساعٍ لولا المحاباةُ منِّى ... لم تُطِقْها مَسْعاةُ عَنْسٍ وعَبْسِ (٧)

فإنك لا شك وعيت ما فى هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت تحقق مرجعَ هذا الجمال ومردَّ هذه الزينة وجدتهما جميعاً يعودان إلى توافقات موسيقية . وركز البحترى هذه التوافقات فى القافية ، إذ اختار لنفسه قافية ثلاثية فى القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التنميق والوشى البالغ . والإنسان لايتابع البحترى فى هذه القصيدة حتى يشعر فى وضوح بأنه يسمع الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى ، فهو مجسَّم فى شكل رائع . وقد وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها ؛ بل عن طريق

---

(١) الهنات هنا : الخصال ، الدنيات : الأشياء والأغراض الخسيسة ، شمس : عنيدة .
(٢) رابنى : أوقعنى فى الريب والشك ، نبو : جفوة ونفور، ويقصد بابن عمه الخليفة المنتصر .
(٣) أبيض المدائن : يريد القصر الأبيض بالمدائن ، وهو من صنع الأكاسرة ، والعنس : الناقة القوية .
(٤) آسى : أحزن ، وآل ساسان : هم حكام الفرس من الأكاسرة قبل الإسلام ، درس : دارس وعاف .
(٥) خافض : راغد العيش رافهه ، عال : قصر شاهق ، ويقصد القصر الأبيض . مشرف : بالغ الارتفاع ، يحسر العيون : يضعفها إذا نظرت إليه ، لارتفاعه الشديد . يخسى : يؤذى ويؤلم .
(٦) حلل : جمع حلة ، وهى الطائفة من بيوت القبيلة ، البسابس : القفار ، ملس : خالية .
(٧) مساع . مكارم وأعمال جليلة . لم تطقها : لم تستطعها ، عنس : قبيلة يمنية ، وعبس : قبيلة مضرية .

التوفيق فى الملاءمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى فى أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكثر فيه السين . وأعد النظرَ فى الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثانى والتاسع والثانى عشر والثالث عشر فإنك تراه يعرف كيف يأتى بكلمات من ذوات السين كى يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى ليشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فبينها صلة شديدة من الموسيقى . ولم يكتف البحترى بالإكثار من حرف السين فى القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها ، وهى فكرة الإكثار من حركات الكسر فى الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول فى الأبيات السابقة :

وقديمًا عهدتُنى ذا هنَاتٍ ... آبياتٍ على الدنيَّات شُمْسِ

وواضح ما فى هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية ، ولكن الذى يهمنا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها فى كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً ، ولعل ذلك هو السبب فى أنه أكثر فى تلك القصيدة من صنع قوافى داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى فى قوله :

وتماسكتُ حين زعْزَعَنى الدَّهْـ ... ـرُ التماسًا منه لتَعْسى ونَكْسِى

وأكثرَ من هذه القوافى الداخلية فى القصيدة لتتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفنى الذى جعل القدماء يقولون إن شعر البحترى به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة فى استخدام فن الصوت فى الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها فى صناعته . ويتصل بهذه القوافى الداخلية ما نراه فى «سينيته» من تقطيعات فى الكلمات كأن يقول :

وإذا ما جُفِيتُ كنت حريًّا ... أن أُرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حيث أمسى

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و «حيث أمسى» موازنة دقيقة فهو

يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة التجانس الصوتى فيها ، فقد سُبقت الأولى بغير والثانية بحيث ، وهما متوافقتان فى عدد الحروف والحركات والسكنات ، ونفس الكلمتين مصبح وأمسى بينهما اتفاق فى الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم سكون فكسر . ومن هذا النمط قوله :

وهُمُ خافضـــون فى ظلِّ عالٍ مُشْرِفٍ يُحْسِرُ العيون وُيخْسِى

فإنك تراه هنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التوافق الصوتى إذ عبَّر قبل يُخسى بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحترى فكر طويلاً فى الحركات والسكنات والحروف والكلمات فى أثناء صناعته لتلك القصيدة . ولعل ذلك هو الذى جعله يصل إلى ملاءمة أخرى بين القافية وكلمات البيت، ولكن لا من حيث السينات أو الكسرات أو التقطيعات الصوتية، وإنما من حيث عدد الحروف ، إذ يلاحظ من يتتبعه فى هذه القصيدة أنه عُنى بالكلمات الثلاثية فى صناعتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول :

وبعيـــدٌ ما بين وارِدِ رَفْهٍ عَلَلٍ شُرْبُهُ ووارِدِ خِمْسِ

فإنك تحس فى هذا البيت جمال الكسرات، وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتى بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها فى عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقاً لم يتحد فى الحرف الأخير معها ، فإن ذلك يخصصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرِّعونها على نحو ما نرى فى القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثانى ، وما فى هذا البيت الذى نحن بصدده ليس تصريعاً ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتى ، عممه البحترى فى كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى فى الأبيات الثالث والسادس والثالث عشر من القطعة السابقة . ومن ينكر أن كلمة علل تلاءمت مع أخواتها فى البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية ؟ أرأيت إلى

أى حد استطاع البحترى أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية فى هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها فى غاية الدقة ؟ ، إذ أمكنه بملاءمات بين القافية وعدد حروفها ورويّها وحركة رويّها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة . وهذه الملاءمة يوزعها البحترى على قصائده الأخرى فى ديوانه ، ولكنه لا يركزها فى قصيدة كما ركزها فى تلك القصيدة السينية ، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة فى استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسراره .

وما من شك فى أن ذلك كله نشأ عند البحترى متأثراً بموسيقى الشعر الغنائى إذ كانت هذه الموسيقى تعتمد عليه فى أصواتها وأرقامها ؛ وكانت هى وما ترتبط به من غناء تُعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .