أبو نواس والخليع
(التشويق والصياغة والشكل)

الدكتور عبد الحميد حمام

جامعة اليرموك

استهلال:

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

وشاطري اللسان مختلق التكريه شابَ المُجونَ بالنُّسكِ

إلى أن بلغت إلى قولي:

كأنما نُصْبَ كأسِه قَمَرٌ يَكْسَرُعُ في بعضِ أَنْجُمِ الفَلَكِ

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

إذا عبَّ فيها شاربُ القومِ خِلْتَهُ يُقبِّلُ في داجٍ من الليلِ كَوْكَبا

فقلت: هذه مصالتة يا أبا عليّ، فقال: أتظن أنه يُروى لك معنى مليح وأنا في الحياة؟!!» (ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص١٨١ ـ ١٨٢).

ويزيد الأصفهاني في الرواية فيقول:

«أتظن أنه يروى لك في الخمر معنى جيد وأنا حي» (الأغاني، ج٧، ص١٥٢).

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

كأنما نُصبَ كاسهِ قمرٌ حاسِدُهُ بعد انجمِ الفَلَكِ

(الأغاني، ج٧، ص١٥٣)

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:

ابصرتُـــــــهُ والكـأسُ بينَ فـمٍ منـــــه وبين انـــــامـلِ خمسِ

وكـأنها و كـأن شارِبَـــــــها قمـــــرٌ يقبِّل عـــــارضَ الشمسِ

ولكن بيت أبي نواس أملأ للفم والسمع، وأعظم هيبة في النفس والصدر، ولذلك كان أَسْـيَـر» (ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص١٨٢).

ويقول ابن الفارض في مثل هذا المعنى:

لها البدرُ كأسٌ وهي شمسٌ يـديرها هِـلالٌ وكم يبـدو إذا مُـزِجَتْ نَجْمُ

(شيخ أمين، ص٢٤٣).

يفضّل ابن رشيق بيت أبي نواس على بيت الخليع، وبيت ابن الرومي، والسبب الذي يورده غير مقنع بـالرغم من طرافتـه، وإنما هو انطباع وليس دليـلاً، ولكن الحادثة تثير بعض الأفكار التي تتعلّق بعملية التشويق والصياغة والشكل في الشعر.

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

التشويق:

من الأبيات السـابقة الذكـر نلاحظ علاقـة المعنى بالشكل، وكيف وضع كل شـاعر الفكرة في قالب مختلف عن صاحبه، وما كان لهذا القالب من أثر في تقديم الكَلِم وتأخيره حتى يُستـوفى المعنى. وتظهـر بـذلك الصنعـة أي القـدرة على الاستفـادة من الألفـاظ، والمعـاني، والقـالب الشعري في تـركيب الألفـاظ بشكل جـذاب. ولعل الإثـارة تكمن في تصعيد الانفعال للوصول إلى نهاية مؤثرة ومقنعـة. أما أبو نواس فقد نهج تتابعاً متميزاً في صياغـة بيته. فهو يصـور في البداية، أي في الشطـر الأول، شارب القوم، مستخـدماً «إذا»، وهي ظرف لما يستقبل من الزمان فيـه معنى الشرط، التي تجعل السّامع يتشوّق لسماع شرطها وينتظـره؛ ثمّ يأتي بفعل «عبّ» الذي يتضمن في معناه شيئـاً من الشهوة والشراهة في الشرب، فيعطينا صورة فيها إثارة إضـافية إلى ما أسّسته «إذا» الشرطية؛ ثم

يُتبع الفعل بالفاعل، وهو شارب القوم، وهنا يركز على شخصيّة متميزة من القوم، فهو ذو مكانة أو صفات تستلزم تمييزه عن الآخرين، ولكن أبا نواس لا يبوح لنا بسرّ هذا الشارب الذي يعبّ فيها، وهولا 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 يهيّىء السّامع لرؤيةٍ لم يعهدها، وصورةٍ لم تخطر له ببال. ولا يحلّ أبو نواس الإثارة وينهيها بعد أن استوعبت الشطر الأول كله، بل يستمر غلواؤها في الشطر الثاني أيضاً حيث يدع الشارب الذي يعب فيها وكأنه يقبّل!! وفعل التقبيل يجعل المستمع سابحاً هائماً في عالم العشق والحب، وبذلك أتاح له أبو نواس أن يتخيّل صورة لذيذة ممتعة، وهي صورة المُحبّ الذي يُقبّل بهوى وهيام؛ فجمع شهوة الشراب 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، تُصعّد الإثارة في النفس، إذ إنها تمنح التقبيل جوه الليليّ المثالي، كما أنها تنزع 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 الشراب دفعة واحدة لتشكل قفلة مريحة؛ وبعد تكديس الإثارة، تأتي أشعة الكوكب المضيء المفاجئة، الدّاعية للإعجاب.

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

يبدأ البيت بداية موفّقة «بكأن»، فهي تسمح للخيال بالانطلاق في أفق المجهول وتدعو للتساؤل عمّا 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 فَقَدَ الشطر الأول قسطاً كبيراً من عنفوانه؛ ثم يتلوها بالقمر، وبه ينتهي البيت فعلاً من ناحية المضمون والإثارة. فلقد بانت الصورة متكاملة ولن يجدي وصف الشارب والكأس بعد ذلك في شحن البيت بتدفق جديد؛ لا سيما أن الشطر الثاني يأتي بالجواب عن التساؤل المُتضمّن في «كأن» مقسّطاً وبالتدريج فهو يقول: «يكرع في بعض»، فهو بذلك يُضعفُ التوتر الداخلي عند المستمع، وكلمة «بعض» هنا غير ضرورية للمعنى أصلاً، وتجعل من الكأس الواحدة قلّة 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 نفرته؛ ففي بيت أبي نواس تصّاعد 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 حسّية 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 اقتنصَها أبو نواس في بيته. وبالرغم من ذلك فقد استطاع أن يعيد شدّ انتباه المستمع مرة أخرى عندما أتى «بكأن» التي تشحن ملكة التخيل، فأصبح للكأس التي مرت الإشارة إليها بشكل حسي،معنى ذهني خيالي، وتعزز التوقع والإثارة مجدداً. وابن الرومي تصرف بذكاء وقّاد، 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 يُعمِل 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 ألحقه 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 فى الوصول إلى التشويق والإثارة.

الصياغة:

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

صيغة شعرية إلا أنها لا تعتبر شعراً، لماذا؟ لأنها لم تُنظم حسب الصيغ المألوفة للشعر، أو القريبة 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، ص٣٨٨ ـ ٣٩٠) ، ليصل إلى أكبر قدر من التشويق والإثارة. والشكل الشعري إذا صيغ متكئاً على عناصر موسيقية، يكون أكثر وأسرع نفاذاً إلى النفس البشرية، وأعمق أثراً، وأسهل حفظاً، وأسير وأعم (أنيس، ص١٧. هوف، ص٣٩. عياد، ١٩٨٧، ص٢٢) وموضوع الشكل يحتاج من الشاعر جهداً إضافياً، ولكن نتائجه مشجعة بسبب الاستجابة والتفاعل اللّذين يبديهما المستمع مع الشكل المحدد بوسيلة ما، والتي نعرف من أنواعها الوزن، والشطر، والبيت، والدور والقفل، والقافية، والتفعيلة؛ واستجابة المستمع تكون أقوى وأفعل إذا كان الشعر منتظِماً في نظام يتفق وطبيعة البشر الذهنية والحسيّة، هذا عدا تجربتهم الحياتية والأدبية. ولقد كان الشعر المغنّى الموزون أسلوباً ضرورياً في مرحلة التلقين، أي قبل تطور الكتابة وانتشارها (أنيس، ص١٧٩ ـ ١٨٩). ولكن اللحن والإيقاع لا يزالان يلعبان دوراً مهماً في حياة البشرية؛ واستعمالهما في الشعر يضفي 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 ليتسنّى 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، أوردها ليتم بها وزن البيت. والإبداع يتطلب من الشاعر قدرة في توظيف هذه العبارات المَزيدة 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 وشعّـت بـالغـوايـة نُصبـهُ فَكَأنما يكـــرع نجم في قمـــرْ

نلاحظ أننا في المحاولتين استعملنا الكلمات نفسها التي استعملها الخليع. ففي شطر البسيط لم نزد أي كلمات جديـدة، بل بالعكس، أسقطنا كل مـا هو إضافي؛ بينما في بيت الكامل اضطـررنا لإضـافة عبارة «شعت بـالغوايـة» ليستقيم الوزن. ويمكن أن نضع فكـرة الخليع دون تعديل، أي أن نبقي على تشبيـه الشـارب بالقمـر والخمرة بـالنجم، فنقول من قبيل التوضيح البيت التالي من البسيط:

كالفَلَكِ الكأس قد شعت غِوىً نصبه كأنما نجمـــة تكـــرع في القَمَـــرِ

وهذا يدل أن بالإمكان صياغة الفكرة في تكـوينات متنوعة، ولكل منها مذاقه الخاص، وإن القـدرة على الصيـاغـة تـوازي في مكـانتهـا القـدرة على ابتكـار المعنى والصـورة الشعرية، وبتكاتف الصياغة الجيدة مع المضمون المبتكر، يرتقي الشعر إلى قمة الإبداع الإنساني، ولا يمكن أن ينعتق الشعر من الشكل الذي يشمل الهيكل الذي تلبسه الفكرة والأجزاء التي تكون هذا الهيكل. والأوزان التي صيغت الفكرة فيها حددت للشعراء ولنا هياكل جـاهزة؛ وكـانت الفكرة أيضـاً جاهـزة لأبي نواس ولنـا، وبذلك اقتصر دور أبي نواس ودورنا على إعادة الصياغة. ألا يقال بعـد ذلك إن الصياغة تفوق ابتكار الفكرة أو الصورة الشعرية أحياناً، ونقصد هنا نجاح أبي نواس المشهود له به في حسن الصّياغة التي أدّت إلى سيرورة بيتـه ونسيان بيـت الخليع. وهناك أمثلـة أخـرى تدل على إعـادة صيـاغة الأفكـار والصور، ففي العصر الجاهلي، تنتشر الصـور وتُتناقل بين الشعـراء، وكل منهم يعيد صياغتها بأسلوبه الخاص (ضيف، ١٩٧٧، ص٢٢ـ٢٧).

في صياغة الفكرة شعراً، يختبر الشاعـر مخزونه من كلمات اللغة وينتقي ما يناسب المعنى المقصود، ولكن بذوقه الخاص، أي حسب خبرةٍ وتجربـةٍ جمالية فردية. وعملية الانتقاء هذه قـد تطول أو تقصر حسب خبرة الشاعر بـاللغة، وحسب كفاءتـه الذهنية. فنجد من هو مثل جـرير، الذي يقرب قـرضه الشعر من قول الـزجل، أو الرجز، أي ابن اللحظة؛ أو مثل نـدّه الفرزدق الذي كـان يتأنى في صياغـة شعره، حتى قيل فيهما: «إن جريراً يغرف من بحر، والفـرزدق ينحت في صخر». ولقد نقّح بعض الشعراء قصائدهم لفترة طويلة قبل إعـلانها للناس، ومنهم زهير بن أبي سلمى (ضيف، ١٩٦٠، ص٢٤ ـ ٣٢)، أي أنهم أعطوا الصياغة الوقت والجهد الكافيين لمعرفتهم بمكانتها.

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

الكلمة عند الخليع	مقابلها عند أبي نواس	مقابلها عند ابن الرومي
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، حسياً 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 أكّد 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 الشاربَ بالقمر فإن أبا نواس لا يشبهه 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 القارىء، ولكن تفصيله لازم لتوضيح الرؤية، ولإنارة ما سنتطرق إليه من المضمون والمقصود من ترتيبات هذه الكلمات المختلفة. فالمطلوب من الشعراء ثناء الخمر ومديح شاربها. ولذلك اتجه الثلاثة إلى تصوير الواقع حسياً في جزء من الكلام، وفي جزء آخر تصويره بالخيال. ولا يصل الخليع إلى الواقع إلا بقوله «نُصبَ كأسه» و«يكرع»، وهما تدلان على المضمون والمقصود من البيت، وإذا استُبدِلتا بكلمات أخرى فإن المعنى سيتغير، كأن نقول مثلاً:

كأنه بين صحبه قمر يتيه ما بين أنجم الفَلَكِ

فالصورة تصلح لتعبر عن معان مختلفة، والدّالّ 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 ـ أي الفعل «خلته» ـ أساسي للنقلة من الواقع إلى الحلم، فهو يقبّل بَدَلَ يعبّ؛ و«عب» كانت أساس الواقع، وبها يمكن الاستغناء عن شارب القوم، أو عن «فيها»؛ كما أن «يقبّل» أساسية لعالم الخيال (أبو ديب، ١٩٨٧، ص٢١ ــ ٢٢)، (الروبي، ص٢٠١ ـ ٢٢٦). وهكذا نلاحظ تقابلاً واضحاً بين عالمين، وبين كلمتين فعلين، وكذا بين الظلمة في «داج من الليل» و«الكوكب المضيء». ولعل الكوكب لم يكن بمثل 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 رؤيا 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. وهـذا التكرار شبيه بـدندنة صـوت معين على آلة موسيقيـة. وبذلك أعطى الصورة الحسية نغماً غير مألـوف في عالم النثر أي عالم الـواقع؛ فهو عرضي غير أساسي في مجال النثر (فضل، ص٤٧٢).

وفي مجال استعمال الكلمات نشير إلى أفعـال الشرب التي استعملهـا الشعـراء، فالخليع انتقى «يكـرع»، وأبو نواس «عب»، وهما فعـلان حسّيان يدلاّن على مبـالغة في الشرب؛ واكتفى الخليع بالشرب الواقعي، بينما زاد أبو نـواس فعلاً خيالياً وهو «يقبّل»، وهذا ما قنع به ابن الرومي. ومن طريقة التصرف عنـد كل شاعر نقدّر مدى شطوحه في عالم الخيال، ودرجـة ارتباطه بالـواقع. فلقد كان الخليع أكثرهم واقعيـة، وابن الرومي أكثرهم خيالية، واتخذ ابو نواس موقعاً وسطاً: أليس بمثل ذلك تقاس الشعرية؟!!

فالصياغة لا تشمل تكوين الجملـة فقط، بل تتعدى ذلك إلى انتقاء الكلمات وترتيبها، بما يخدم الفكـرة والتكـوين الشعري، وصيـاغتـه صيـاغة تهش لها النفـوس (عيـاد، ١٩٦٧، ٢٥٠).

تجدر الإشارة إلى المدرسـة الشعريـة في تلك الحقبة مـن الزمن، ومنهـا نستدل على اهتمامـات الشعـراء، والمواضيع التي يطـرقـونها، والاستعمالات اللفظيـة واللغـويـة المتفشيـة بينهم. وبالتأكيـد، لن نستطيع الوصـول إلى حدود مـدرسة العصر الـذهبي العباسي من الأبيات قيد النظر في هذا البحث، إلا أنـه بالإمكان الوصول إلى الروابط التي تـربط هذه الأبيـات بعضها ببعض كجـزء من منظور عـام للعصر الذي قيلت فيـه. فمن ناحيـة الموضـوع، نرى اهتمامـاً بالشراب واحتسـاء الخمر؛ ولكن لا يعطي الشعـراء انطباعـاً سوقيـاً أو حتى اعتياديـاً للخمرة والشرب. بل يرتقـون بالشرب والشـارب والخمرة إلى آفاق علوية فيها جزء من التصوف والتعـالي عن اللذة الأرضية العابرة، إلى تأكيد تجربة جمالية فيها حسّ مرهف، وخيال شطوح (أبو ديب، ١٩٨٤، ص١٧٣، ١٩٥، ٢٠٨).

ومن الملاحظ أن هناك كلمات وتعـابير تتردد في الأبيات، وبإلقـاء نظرة على القـائمة السـابقـة من الكلمات، نـلاحظ مـدى التشـابـه بينهـا، وأن جلّ الكلمات تستعمل من شاعـرين من الشعـراء الثلاثـة. ومن الأبيات نـدرك الطريقـة المفضلة في الـوصول إلى التشـويق والصياغـة، وهي الفصل والتقابـل بين عالم الـواقع وعالم الحلم والخيـال. وكذلك فـرز درجات النّور في الصـورة والمقابلـة بينها لاستخراج أكبر قـدر من الإثارة،

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

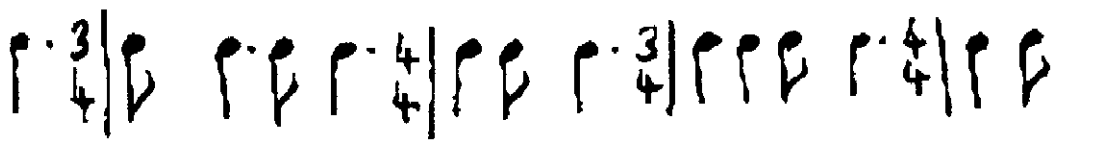
الشكل:

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*) يمهّد 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 فِكَر (*Motives*) منسّقة 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 قلّ 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 امرىء القيس مثلاً، فإن كل بيت يتكون من تكرار وزن البيت الأول، ويتكون وزن البيت من جزئين متكافئين، أي وزن الشطرة، وعليه يكون شكل البيت (آ ـ آ)، ويتكرر الوزن التالي لكل أشطر قصيدة امرىء القيس:



ويبدو أن هذا الشكل في منتهى البساطة؛ هذا صحيح، ولكنّ في الشعر شكلاً آخر أكثر ثراء، 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 لبيد 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 بتغيّر 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 المتلقّي وتشويقه، فأصبحت جزءاً من شكل شعري/ غنائي كما هو الحال في الموال التالي:

خيّال باب النصر ما يختفي خيالها

تشهد لك الخيل يا راعي الناموس خيالها

قرنوبة الخيل ما ضنت غير خيالها

بيض المحاسن حلّوا شعور الخبا

والحور من أجلهن كشفوا استار الخبا

ما لاقت العين فالبحر لجاها والخبا

حمامة الباز ما شدّها غير خيّا 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 (الخابية)، الخافية، ملجؤها (مخبؤها)، أخاً لها (صنواً لها). وهنا نلاحظ أن الشاعر أضاف إلى الشكل عنصراً سمعياً متكرّراً (آ ـ آ ـ آ ـ ب ـ ب ـ ب ـ آ)، ولكن الرتابة الناشئة عن التكرار تنتفي بسبب تغيّر المعنى، وتصبح بعكس ذلك عنصراً مشوقاً: فالسامع يتوق لسماع المعنى المتجدّد مع نهاية كل شطر. وتجدر الإشارة إلى قدرة المغني/ الشاعر في أداء هذا النوع من الغناء بحيث يُعدّل اللفظ ليقرّبه من المعنى، ويغيّر القفلات الموسيقية بما يتناسب واختلاف المعنى.

وبالرغم من كل المظاهر المتعلقة بالشكل، إلا أن للشكل قيمة جمالية بحدّ ذاته (سانتيانا، ص١٠٧، 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 ـ 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 بوعي، وأحياناً بشكل غير واعٍ في أثناء انتقائهم للكلمات التي يصوغونها أشعاراً، ومثال ذلك قول ابن الرومي السّابق:

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

البيت ووزنه في الشعر العربي، أخذت القصيدة طابع المماثلة (Symmetry)؛ فللقافية صفة لفظية/ موسيقية متكررة تستدعي من المستمع ترقبها والاستمتاع بترادها.

أما طابع التماثل المتكرّر في القصيدة التقليدية فلم يكن عائقاً شعرياً: فعلى الرغم من ثبوت الوزن، والتزام القافية، إلا أن الفاعلية الإبداعية لم تثبت أو تتوقف. فالوزن الصارم أَوْقَدَ القدرة على التلاؤم، كما تلاءم البدوي مع الصحراء. فالشاعر ينتقي الكَلِمَ المناسب، ويقدم ويؤخر حتى يستقيم له الوزن والمعنى. وقد أضاف البعض أوزاناً جديدة مثل عبيد بن الأبرص في معلقته التي مطلعها:

أقفرَ من أهله مَلْحوبُ فالقُطَبِيات فالذَّنوب

(حمام، جمهرة عبيد بن الأبرص)

في أبيات الخليع، وأبي نواس، وابن الرومي، يتجلى التلاؤم بين الوزن والمعنى بوضوح. فإذا أضفنا بيت ابن الفارض، وما نظمنا على هيأتها من أبيات توضيحيه، لأصبحت لدينا عدّة أمثلة على صياغة فكرة واحدة في عدّة أشكال بنائية (أوزان)، مما يساعد في تقصي تنوعات الصياغة في حال اختلاف الوزن. وها هي الأبيات جميعها مع أوزانها:

١ ــ كانما نصب كاسه قمر يكاد يقرع في بعض أنجم الفلك

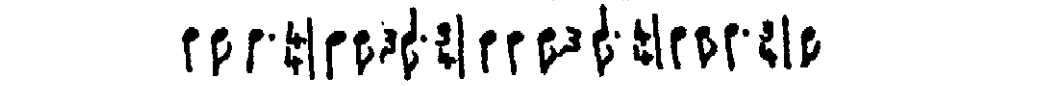
٢ ــ إذا عبّ فيها شارب القوم خلته يقبّل، في داج من الليل، كوكبا

٣ ــ أبصرته والكاس بين فمٍ منه وبين أنامل خمس

وكأنها وكأن شاربها قمر يقبّل عارض الشمس

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

٥ ــ كانه قمر يكرع في انجم



٦ ــ فَلَكٌ وشعّت بالغواية نُصْبه فكانما يكرع نجمٌ في قمز

٧ ـ كالفَلَك الكاسُ قد شعت غِوىً نُصْبَهُ كانما نجمةٌ تكرعُ في القَمَرِ

لقد آثر أبو نواس أن يعدّل 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 الحقُ بالتساؤل عن سبب انتقاء أبي نواس لهذا الفعل واستغنائه عن ذاك؟ ومن الجدير بالملاحظة أن فعل المضارع «يكرع» يدل على استمرار الفعل، وليس على انتهائه كالماضي «عب». فهل فِعل «عب» يغير من صفة عملية الشَرب وتاثيرها 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 أثيرت سابقاً مسألة عبارة «في داج من الليل» المعترضة، ووجدنا أنها، بالرغم من فائدتها في المعنى وتصعيد الإثارة، تبقى جملة مَزيدة 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، إلاّ أن للشكل والوزن الدور الرئيسي بنظرنا لدسّ «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 الكأسُ 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 «شعّت بالغواية» التي غيرت في المعنى وفي الصورة التي أرادها الخليع فعلاً. وفي (٧) أعدنا وجود الكأس للبيت حتى يتّزن، وقدّمنا النجمة عن الفعل «يكرع» للسبب نفسه. فوزن البسيط يحتاج إلى مقاطع لفظية أكثر من الكامل، وإن مواقع المتحركات والممدوات تختلف بينهما كماتختلف 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 أدّى 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)..

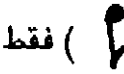
لنعد إلى الأشكال (الأوزان) السبعة التي احتوت الفكرة فنجدها متنوعة مختلفة. وقبل الولوج في تفصيلها، نود أن نحيط القارىء علماً بطريقة قياس الون الشعري/ الموسيقي.

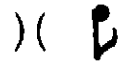
١ ـ يأخذ المقصور (المتحرك) مدة ذات السن (⏑)، والممدود مدة سوداء (⏑).

٢ ـ يأخذ الممدود الذي يتلوه مقصور واحد فقط مدة سوداء منقوطة (⏑·).

٣ ـ يمكن استبدال الصيغة (⏑· ⏑) بالشكل (⏑ ⏑ ⏑) فقط، أي

بمقصورين.

٤ ـ يمكن استبدال الصيغة () بالشكل ( ) فقط، أما في بحر الوافر، والكامل، والخبب فتنقلب إلى الشكل ( ) فقط.

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

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

٧ ـ تحمل السوداء المنقوطة النبر الأساسي.

٨ ـ في المقياس الثنائي ( ) المكوّن من الصيغة ( ) يكون النبر على السوداء الأولى.

٩ ـ يقع النبر في المقياس الثلاثي على السوداء المنقوطة ( ).

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

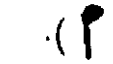
١١ ـ هناك أوزان بسيطة تستخدم مقياساً بسيطاً واحداً، وأوزان مركبة ومكونة من مقياسين بسيطين أو أكثر.

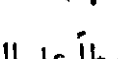
١٢ ـ يمكن لبعض الأوزان أن تبتدىء بأزمنة تمهيدية (Anacrusis)، ويكون موقعها على الأزمنة الخالية من النبر.

١٣ ـ تكون القفلة ذكرية، إذا ابتدىء الوزن بأزمنة تمهيدية؛ أما إذا ابتدىء بأول الحقل (الخانة) المنبور، فتكون القفلة أنثوية أي خالية من النبر.

١٤ ـ لا يعتري القِصر ثالثة الوزنين الثلاثي والرباعي.

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

آ ـ المقياس الثنائي ().

ب ـ المقياس الثلاثي ().

جـ ـ المقياس الرباعي (٤ ٤ ٤ ٤):

(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 لتُكَوِّن الهيكل العام للبيت أو الشطر أو السطر، ومن الأبيات والأشطر أو الأسطر يتكون الشكل البنائي العام للقصيدة الشعرية، ولا يمكن للشاعر الانسلاخ عن هذه المكوّنات، إذ لا بدّ للشاعر عند الصياغة من مسايرة الشكل الذي يفرضه منذ البداية عن وعي أو غير وعي. وإذا أراد الشاعر أن ينفلت من الأشكال التقليدية المختبرة على مدى آلاف السنين، فإنه لا بدّ ملتمس شكلاً جديداً تلعب مكونات اللغة في تشكيله دوراً بارزاً. وهنا تبرز أهمية اختبار ما أنجزته الشاعرية العربية منذ القدم ومراجعته .

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 النّبر تاء متحركة (تَ)، 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 نَكْتَنِهَ 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، ص٢٩)، 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 والممدوات 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 والصياغة 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 أشدّ 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 شدّة 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 بانت المهارة في توظيف صيغ حشوية بحيث أصبحت ضرورية للمعنى ومثيرة للانفعال.

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

لـلإعجـاب. وفي الشعر تنتظم الكلمات في صيـغ مألوفـة الـوقع عنـد المستمع؛ ويمكن للصورة والمعنى أن يظهرا بتركيبات أدبيـة متنوعة وذلك حسب الشكل، وانتقاء الكلمات وتـرتيبها. ولقـد اعتمد الشعـراء عمومـاً عنـاصر موسيقيـة من إيقاع وشكل بنـائي في تحسين الصيغ الشعرية. ونوّهنا بأن الإبـداع يتطلب من الشاعر قدرة في انتقاء الكلمات وتـوظيفها، والعبـارات الأصيلة التي تحمل الفكـرة، والعبارات المزيـدة على المعنى على أكمل وجه. وحسن الصياغة يؤدي إلى فهـم المستمع للقصد ويُـشعِـره بتكامل الكلمات والعبـارات وترابطهـا وأهميتها لبعضهـا، كما يقدّم لـه الفكرة حـاوية للمعنى الـذهني واللـذة الجمالية. وفي الأبيـات، لم تخرج الأفكـار عما هـو مألوف أو مطـروق في عصر الشعراء الثـلاثة من اهتمام بوصف الكأس والخمر؛ وعلم الفلك مثـلاً. وأعطت المعارف المتداولـة آنذاك ـ كعلم الفلك ـ الشعراء الثـلاثة فرصـة توظيفها في الشعـر كلاّ حسب أسلوبه وذوقه الشخصي.

وفي معـرض الحديث عن الشكـل، قـدّمنـا نبـذة عن الشكـل الموسيقي والشعـري، ووجـدنا أن للشعـر شكلين، أحـدهما لـه علاقـة بـالهيكل العام السمعـي وهو أشبـه بالأشكـال الموسيقية، والثـاني شكل له علاقـة بالمعـاني والمضامين. وللشكل السمعي مكونـاته وعنـاصره ومنها: القـوافي، والأحرف المتكـررة، وتنوع التشكـلات الإيقاعيـة المكـونة من الأحـرف المختلفـة الأطوال (الأزمنـة)، كـالمقـاييس، والأشطر والقصـائد والموشحات، وما إلى ذلك من الهياكل والأشكال.

لقد تضمن البحث عـرضاً للأبيـات وأوزانها الموسيقية / الشعرية، وعـلاقة الكلمات بالوزن. والوزن يؤدي إلى الاحتيال على اللغـة حتى تُصبَّ الفكرة بالقالب المفروض من الشاعر نفسـه بوعي منه أو عن غير وعي. ولقد خلصنـا 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 والموسيقيين، كما كنت آمل 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 (ألفت 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 وطوابعه 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.