

الفصل الثاني

الموسيقى والصنعة

تفنّن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار
(حسان بن ثابت)

١

الشعر العربي نشأة غنائية

رأينا أن صناعة الشعر توفّر لها في العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزعّم أن الشعراء كانوا يتكلفون جميعاً في نماذجهم ، فهم يتصدّرون في عملهم وحرقتهم عن جهد في اصطلاحنا على تسميته باسم « الصنعة » وقد رأينا آثار هذا الجهد في تصويرهم ، وكان يرافقه جهد آخر في موسيقى شعرهم وما يوفرون لها من قيم صوتية كثيرة ، وبخاصة في « الشعر الغنائي » فقد كان للغناء الذي صاحبه تأثير واسع في تغيير أوزان الشعر العربي وأوضاعها القديمة .

وأكبر الظن أننا لا نأتي بجديد حين نزعّم أن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهو مبروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين الحديثين ، فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور (Troubadours) وكان عندنا في مصر إلى عهد قريب جماعات (الأدبائية) وهي جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً في الريف ، وهو يلقي أشعار أبي زيد اللحلاي وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربي ونشأته الأولى في العصر الجاهلي ، فإن من يبحث في تاريخه يجده مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليوناني من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصي عند اليونان القدماء كان يُصْحَبُ إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقد هذا الجانب الموسيقي عندهم مع ظهور الشعر الغنائي ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعقدت الموسيقى ضروباً من التعقيد .

وهذا نفسه نجد ظواهره في الشعر الجاهلي القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصّد القصائد ، كان يغني شعره ، ومما غنّى فيه ورواه الرواة قصيدته (١) :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المحلّل بيضا ءُ لعوبٌ لذينةٌ في العناقِ

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته ، إذ يقول (٢) :

يَرِعْنِ إلى صوتي إذا ما سمعنه كما ترعرعوى عيط إلى صوت أعينسا

ويقول أبو النجم في وصف قينة (٣) :

تَغَنَّتْ فإن اليوم يومٌ من الصبا ببعض الذي غنّيت امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وروى صاحب الأغاني

أن السليك بن السلّكة غنى بقوله (٤) :

يا صاحبي ألا لا حتى بالوادي سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذواد

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره (٥) ويقول مزرّد

(١) أغاني (دار الكتب) ٥١/٥ . والطفلة :

الرخصة الناعمة . وما زائدة .

(٢) الديوان ص ١٠٦ . يعن : يملن .

العيط : الإبل ، الأعيس : البعير الأبيض

في حمرة .

(٣) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

(٤) أغاني (ساسة) ١٨/١٣٤ . وآم :

إماء . أذواد : جمع ذود وهو من ثلاثة إبل إلى

عشرة .

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

ابن ضرار يتوعد خصومه^(١) :

فقد علموا في سالف الدهر أنني معنٌ إذا جدَّ الجراءُ ونابلٌ
زعيماً لمن قاذفته بأوابدٍ يغنى بها السارى وتُحدَى الرَواحل

ويقول عنتره كما في بعض الروايات : (هل غادر الشعراءُ من مترنم) ،
فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا - في رأى عنتره - موضعاً
للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره
مزد ، والذى كان غناء شعبيّاً عامّاً يشدو به العرب في أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء في العصر الجاهلى ، ولعلهم من أجل
ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنتراهم يعبرون عنه بالتغنى .
وقد بقيت من هذا بقية في نصوص العصر الإسلامى ، يقول ذو الرمة^(٢) :

أحبُّ المكانَ القفرَ من أجل أنى به أتغننى باسمها غيرَ مُعجِمٍ

وقال عمر بن الخطاب للناطقة الجعدى : « أسمعنى بعض ما عفا الله لك عنه
من غنائك ، يريد من شعرك^(٣) » ، وفي أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا
له : هذا غسان السليطى يتغنى بنا أى يهجونا فقال جرير^(٤) :

غضبتُم علينا أم تَغْنِيَتُمُ بنا أنِ اخضُرَّ من بطن التَّلَاعِ غَمِيرُها

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

(٢) العمدة لابن رشيقي ٢/٢٤١ .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٤/٩١ .

(٤) لسان العرب مادة غنى . والتلاع :

المرتفعات من الأرض . الغمير : نبات .

(٥) إعجاز القرآن للباقلاني ص ٥٣ .

(١) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .

ومعن : معترض في الخصومة . الجراء : الجرى .

نابل : حاذق في أموره . زعيم : كفيل .

الأوابد : الفرائب من الكلام ، وأراد

ما يهجوم به .

بألحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت^(١) :

تغنَّ بالشعر إِمَا كُنْتَ قَائِلَهُ
إِن الْغِنَاءَ لِهَذَا الشَّعْرِ مَضَاهُ

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سُمِّيَ بصنَّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناؤه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنَّج^(٢) .

وأكثرَ الشعراء الجاهلي من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره . يقول علقمة بن عبدة الفحل في ميميته :

قَدْ أَشْهَدُ الشَّرْبَ فِيهِمْ مِزْهَرَ رَنَمٍ وَالْقَوْمَ تَصْرَعُهُمْ صُهْبَاءُ خُرْطُومٍ^(٣)

ويقول الأعشى في معلقته :

وَمَسْتَجِيبٌ تَخَالُ الصَّنَجَ بِسَمِعِهِ
إِذَا تُرْجِعُ فِيهِ التَّقِيْنَةَ الْفُضْلُ^(٤)

ويقول طرفة في معلقته :

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنَّجُومِ وَقِيْنَةٌ
رَحِيبٌ قَطَابُ الْجَيْبِ مِنْهَا ، رَفِيْقَةٌ
إِذَا نَحْنُ قَلْنَا أَسْمَعِينَا أَنْبَرْتَ لَنَا
إِذَا رَجَعْتَ فِي صَوْتِهَا خَلَّتْ صَوْتِهَا

تروحُ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَّدٍ^(٥)
بِجَسِّ النَّدَامَى ، بَضَّةٌ الْمُتَجَرِّدِ^(٦)
عَلَى رِسْلِهَا مَطْرُوفَةٌ لَمْ تَشْدَدْ^(٧)
تَجَاوَبَ أَظْلَارٍ عَلَى رُبْعٍ رَدِيٍّ^(٨)

ونجد في ديوان الحماسة شاعراً جاهلياً يسمى سُلَيْمِيَّ بنِ بَيْعَةَ يذكر أن

وهو دوائر رفاق من نحاس يصفق بإحداها
على الأخرى . ترجع : تردد النغم . الفضل :
التي تلبس ثوباً واحداً رقيقاً .

(٥) المجسد : ثوب مصبوغ بالزرعفران .
(٦) قطاب الجيب : مخرج الرأس من الثوب .
بضة : ناعمة . المتجرد : العاري من جسدها .
(٧) مطروفة : كأن عينها طرفت . تشدد :
ترفع صوتها .

(٨) أظفار : نوق لها أولاد . الربيع : ولد
الناقة . ردي : هالك .

(١) العمدة لابن رشيقي ٢/٢٤١ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ١٠٩/٩ وانظر
ترجمته في الشعر والشعراء وكذلك :

Nicholson, A Literary History of the
Arabs, p. 133.

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

(٤) مستجيب : عود يستجيب إلى الصنَّج ،

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

إِنْ شَوَاءٌ وَتَشْوَةٌ وَحَبَبَ الْبَازِلِ الْأُمُونِ^(١)
يُجْشِمُهَا الْمَرْءُ فِي الْهُوَى مَسَافَةَ الْغَائِطِ الْبَطِينِ^(٢)
وَالْبَيْضِ يَرْفُلُنْ كَالدَّمَى فِي الرَّيْطِ وَالْمُنْذَهَبِ الْمَصُونِ^(٣)
وَالكُثْرَ وَالْخَفْضَ آمِنًا وَشِرْعَ الْمِزْهَرِ الْخَنُونِ^(٤)
مِنْ لَذَةِ الْعَيْشِ ، وَالْفَتَى لِلدَّهْرِ ، وَاللِّدْهْرِ ذُو فَنُونِ^(٥)

٢

تعقد الغناء الجاهلي

كان الشعر الجاهلي يرتبط بالغناء ، وكان الشاعر يغني 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 الطبري
والأغاني من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كنَّ يضربن على
الدفوف في غزوة أحد ، وكانت هند تغني في أثناء هذا العزف بمقطوعات ، منها
قولها^(٦) :

إِنْ تُقْبَلُوا نُعَانِقُ وَتَفْرَشِ السَّمَارِقُ
أَوْ تَدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقَ غَيْرِ وَامِقُ

- (١) الشوة : السكر . الخبب : ضرب من السير . البازل : الناقة كاملة القوة .
الأمون : الموثقة الخلق .
(٢) يجشمها المرء : يكلفها قطع المسافة الطويلة . في الهوى : فيها يهواه . الغائط : المظمن من الأرض . البطين : الواسع .
(٣) البيض : النساء . رفلن : يتبخترن .
الريط : الملاعة الواسعة . المذهب المصون :
الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .
(٤) الكثر : كثرة المال . الخفض :
سعة العيش . شرع المزهري : أوتاره واحدا شرعة .
(٥) انظر التبريزي على الجملة (طبع بولاق) ٨٣/٣ .
(٦) أغاني (مأسي) ١٤ / ١٦ وانظر الطبري (طبع أوروبا) الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١٤٠٠ .

الجوقات

وليس من شك في أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة تُغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف . وكما كان يحدث ذلك في حريمهم كان يحدث في سلمهم ؛ في أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة . رَوَى الطبري أن النبي صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفاً بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرس^(١) ، وذكر ابن رشيقي أن القبيلة من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأها ووضعت الأطعمة واجتمعت النساءُ يلعبن بالمزاهر^(٢) .

القيان

ودخل هذه الجوقات العربية عنصرٌ أجنبي في أواخر العصر الجاهلي ، حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللاتي شاع ذكرهن في الشعر القديم ، ونحن نجدهن في كل مكان ، نجدهن في الحيرة ، وقد اشتهرت هناك بنت عَفْزَر^(٣) ، وكذلك خُلَيْدَة وهُرَيْرَة وهما قيتان لبشر بن عمرو ، ابن مرثد - وكانتا تغنيان النَّصَبَ - قدم بهما إلى الإمامة لما طلبه النعمان^(٤) ، ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله^(٥) :

وتبيت داجنةً تجاوب مثلها خَوْدًا منعمةً ، وتضربُ مُعْتَبَاً

وهريرة هي صاحبة الأعتى التي ذكرها في مطولته^(٦) . وعُرفت هذه القيان في بلاط الغساسنة^(٧) ، كما عرفن في المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر صاحب الأغاني أن أهلها أمروا إحدى القيان أن تغني النابغة بشعر له فيه إقواء^(٨) . وأما مكة فقد كان بها قيتان لعبد الله بن جدعان جلبهما من بلاد

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

الفرس ، وكانتا تغنيان الناس ^(١) . وفي الأغاني أنه لما نصح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا في غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بدمراً فنقيم عليه ثلاثاً وننحرَ الجُزُرَ ونُطعمَ الطَّعامَ ونُسقيَ الخمرَ وتَعزفَ علينا القيانُ وتسمع بنا العرب ^(٢) . وفي السيرة النبوية أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خنظل كان مسلماً ثم ارتدَّ وفر إلى مكة وكانت له قينتان تغنيانه بهجاء النبي ، تسمَّى إحداهما آفرتنى ، وقد أمر النبي بقتلهما ، ففرت إحداهما وقتلت الأخرى ^(٣) . وفي 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 في كل يوم وخرج إلى الصَّيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقاهم ، وغنَّتهُ قِيانه » ^(٤) .

الرقص

ليس من شك في أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقيانات هي التي مهدت لأن يتعمد الغناء على هذه الصورة التي يصفها إسحق الموصلي إذ يقول : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النَّصْبُ والسَّنَادُ والمزج ، فأما النصب فغناء الرُّكبانِ والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض ؛ وأما السَّنَادُ فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما المزج فالخفيف الذي يُرَقِّصُ عليه ويُشمِشِي بالدف والمزمار فيُطرب ويستخف الخليم . . . هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء المجرَّأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير ^(٥) . ونرى من هذا النص أن الغناء تعمد عند العرب في العصر الجاهلي ، لا برقيه إلى هذه الفنون التي ذكرها إسحق فقط ، بل أيضاً لما كان يقترن به من هذا الرقص الذي كان يصحبُ

(١) أغاني دار الكتب ٣٢٧/٨ .

(٢) أغاني دار الكتب ١٨٣/٤ .

(٣) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبي)

٥٢/٤ .

(٤) أغاني دار الكتب ٨٧/٩ .

(٥) العمدة لابن رشيقي ٢٤١/٢ .

الهرج ويُمَشَّسَى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الجوقة تامة ؟ قد يُظَنُّ أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة في الناس جميعاً ، وقد وُجِدَ عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج في نشأته إلى حضارة ومدنية ، إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل .

ومن يرجع إلى مدلول الكلمات التي عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهرج الذي يذكره إسحق الموصلي يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة^(١) . ومثله الرَّمَلُ وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والتقصان^(٢) . وفي ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهلي

وُجِدَ الشعر العربي القديم في ظروف مقاربة للظروف التي وجد فيها الشعر الغنائي عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغنى شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يُصْحَبُ غناؤه بجوقة ترقص وتعزف في أثنائه . ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائي اليوناني المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربي إنما نزعم أنه وجد في صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائي وجد في ظروف غنائية ، ولكن ينبغي أن لا ننسى ما قررناه في الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائي استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلي سمينها بالشعر التقليدي .

على كل حال نبتع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه

(٢) لسان العرب : مادة رمل .

(١) لسان العرب : مادة هرج .

مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العرف القديم وإنها لتعيد للأذن تصنيف الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها هذا التصريح الذي نجده في مطالع القصائد ، كقول امرئ القيس في مفتتح مطولته :

قفا نَبِّكِ من ذكري حبيبٍ ومنزلٍ بِسِقَطِ الدَّوَى بين الدَّخولِ فحَوِّمْ لِي (١)

وعاد إلى التصريح مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاًّ بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمِي فأجْمَلِي (٢)

ثم صرَّعَ ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِ بِصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

وكأنى بهذا التصريح كان يأتي به الشاعر حين ينتهي من غناء قطعة من قصيدته أو لإنشادها ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يفرعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع في النموذج الفني . وقرأ هذه القطعة من معلقة لييد :

عَفَتِ الدِّيارُ محلُّها فقامُها بِمَنى تَأبَّدَ غَوُّها فِرْجامُها (٣)
فدافعَ الرِّيانَ عرِّيَ رَسْمُها خَلَقًا كما ضمنَ الوحى سَلامُها (٤)
وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبُرٌ تُجَدُّ مُتَوْنِها أَقلامُها (٥)
دِمنٌ تجرَّمُ بعدَ عهدِ أنيسها حَجِجٌ خَلونَ حلالها وحرامُها (٦)

الديار ، خلقا ، بلى وعفاء . الوحى : الكتابة ، والسلام : حجارة بيض رقيقة .

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

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

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

(٢) الصرم : القطيعة .

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

(٤) مدافع الريان : المدافع : مجارى المياه ، الريان : واد بالحصى المذكور . الرسم : آثار

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدَقُّ الرَّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُهَا^(١)
 مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُدَجِّنٍ وَعَشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ لِإِرْزَامِهَا^(٢)
 فَعَلَّا فِرْعَ الْأَيْهَتَانَ وَأَطْفَلَتَ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤَهَا وَنَعَامُهَا^(٣)

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

مِكْرٌ ، مِفْرٌ ، مِقْبَلٌ ، مَدْبِرٌ ، مَعَا كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهَ الدَّيْلُ مِنْ عَعْلٍ
 ويقول طرفة في مطولته :

بَطِيءٌ عَنِ الْجُلِيِّ ، سَرِيعٌ إِلَى الْخَنَا ذَلِيلٌ بِإِجْمَاعِ الرِّجَالِ مَلْهَدٌ^(٤)

وروى قدامة في (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التي تنثر في الشعر القديم نثراً^(٥) ، والتي لا شك في أن الغناء هو الذي دفع إلى صنْعها حتى يوفروا للشعر قِماً صوتية تساعد على تلحينه والترنم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلي تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق الرُقْمِ الموسيقية (Musical notes) وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث في أثناء العصر الإسلامي في أوزان الشعر ورقمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتي من الطويل ، والبسيط ، وما يابهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عُرِفَتْ في العصر الإسلامي

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

في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة » (١) .

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغي ، فإن الأوزان القصار عُرِفَتْ في العصر الجاهلي لا عند سكان المدر فقط بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة في أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع يشبه (التعديد) الذي نعرفه في مصر ، إذ روى صاحب الأغاني أحاديث كثيرة عن الخنساء ونواحيها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تندبهما ، وذكر أن هنداً بنت عتبة كانت تحتذى على مثلها وتتوح أباهما (٢) واقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السلايسك : وهي من مشطور المديد ، إذ تقول (٣) :

طاف يبغي نجوةً من هلاكٍ فهلك
ليت شعري ضلّةً أيّ شيءٍ قتلك
أمريض لم تعد أم علوٍ ختلتك

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلي إلى الغناء والرقص عليه ، وخير ما يمثله قطعة المنخل اليشكري ، وهي من مرقل الكامل إذ يقول (٤) :

ولقد دخلت على الفتاة الخدر في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترّ في الدمّ مقس وفي الحرير

وتنمضي المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم في الحرب ويوم الحصام ، واقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفند الزماني في حرب البسوس إن صحّ أنها له ، وهي من الهزج ، إذ يقول (٥) :

صفحنا عن بني دهلٍ وقلنا القوم إخوان

(٤) التبريزي ٤٥/٢ .

(٥) التبريزي ١١/١ .

(١) الفصول والغايات ص ٢١٢ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢١٠/٤ .

(٣) التبريزي على الحماسة ١٩١/٢ .

عسى الأيامُ أن يرجعَ نَ قومًا كالذي كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناءً شعبيًّا عامًّا للعرب في العصر الجاهلي يغنون به لإبلهم في مسيرهم ورحيلهم ، واقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصًّا بالحُداء ، بل كان يستخدم أيضاً في السَّقَى من الآبار ، كما كان يستخدم في الحماسة والحروب ، وجعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل في صورة « رقيمه الموسيقى » لعل أهمها المشطور والمهوك ، أما المشطور فهو الذي بُنى على شطر واحد ، وأما المهوك فهو الذي ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثله قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم هوازن^(١) :

يا ليتني فيها جَدَعٌ أَحْبُّ فيها وَأَضَعُ

ولعل هذا الجانب من التعديل في الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى خرج كثير من أمثله عن أن يُضَبَّطَ ويعيَّن بوزن خاص ، هو الذي دفع التحليل إلى أن يرفضه فلا يعده من الشعر^(٢) . وليس من شك في أنه شعر ، وغاية ما في الأمر أنه كان يقترن بضروب كثيرة من الغناء في الحماسة والحروب والسَّقَى من الآبار ، كما كان يقترن بالحُداء ، فكثُر الحذف فيه وكثُر التجزئة والاضطراب .

ومهما يكن فإن الشعر الجاهلي نشأ في ظروف غنائية ، وتركت هذه الظروف آثاراً مختلفة فيه ، بعضها نراه في قوافيه وتقطيعاته وبعضها نراه في تلك الأوزان القصار التي أثرت عن العصر الجاهلي ، والتي ليس من شك في أنها ظهرت تحت تأثير الغناء .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١/١٠ . ضربان من السير .
والجدع : الشاب من الإبل . والحبب والوضع : (٢) انظر باب الرجز في العمدة لابن رشيقي .

موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي

إذا تركنا العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد في نمو الشعر الغنائي الخالص ونمو مقطوعاته . وهي حال تعتبر في الواقع امتداداً لما كان عليه القوم في العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال وبخاصة في الحجاز إذ عُرِف في هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالى : من الفرس والروم وغيرهما ، واشتهر منهم طُوَيْس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُرَيْج وابن مِسْجَح وابن مُحَرَّر بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القسّ وعزة الميسلاء وحبابة وبلبله ولذة العيش وسعيدة والزرقاء وعُقَيْلَة وخُلَيْدَة والشامسية وغيرهن كثير (١) .

وكان المغنون من الأجانب يؤثرون في الغناء العربي بما يدخلونه من النغم الأجنبي الفارسي أو الرومي 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 والسرْبَطِيَّة والأسطوخوسِيَّة وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى ابن مسجج 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 يُسْتَحْسَن من نغم الثرقيين وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب (٣) . وأدخل هؤلاء المغنون من الموالى في الغناء العربي آلات

(٣) أغاني (دار الكتب) ١/٣٧٨ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٨/٢٠٩ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٣/٢٧٦ .

جديدة للطرب لعل أهمها العود وقد يسمى البَرْبُط . ويروى أبو الفرج أن أعرابياً رآه في إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : « رأيت ضارباً خرج فجاء بخشبة عَيْسَنَاها في صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عَرَكَ آذَانها وحركها بخشبة في يده ، فنطقت وربّ الكعبة ، وإذا هي أحسن قَيْسِنَة رأيتها قط ، وغنّيتي حتى استخفني من مجلسي فوثبتُ فجلست بين يديه وقلت بأبي أنت وأمي ما هذه الدابة فليست أعرفها للأعراب وما أراها خلقت إلا قريباً ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبي أنت وأمي فما هذا الحيط الأسفل ، قال الزبير قلت فالذي يليه ، قال المثنى ، قلت فالثالث ، قال المثلث ، قلت فالأعلى ، قال البتم ، قلت آمنت بالله أولاً وبك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالبتم رابعاً » (١) . ودخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسى ، وكذلك الناي ، ومنها القانون وهو يونانى ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودى في كتابه مروج الذهب بالتفصيل (٢) .

وعُرف الغناء في العصر الإسلامى على ضروبه المختلفة ، فعُرف الغناء العادى كما عرف الغناء المصحوب بمجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون ، روى أبو الفرج : « أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضربنَ وضربت ، فضربنَ على خمسين وترًا فتزلزلت الدار ، ثم غنّنت على عودها وهن يضربن على ضربها » (٣) ، وروى أبو الفرج أيضاً : « أنها جعلت على رؤوس جوارىها شعوراً مُسدّلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبسهن أنواع الثياب المصبّغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان وزينهن بأنواع الخلى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كراسى

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

صغار قد أُعدتْ لهن فصرين وغنت عليهن . . . وغنى جواربها على غنائها» (١)

وليس ذلك كل ما أثار عن جميلة في هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها « جلست يوماً وليست برئساً طويلاً وألبست من كان عندها برانس دون ذلك . . . ثم قامت ورقصت وضربت بالعود، وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها برودة يمانية ، وعلى القوم أمثالها ، وقام ابن سُرَيْج يرقص ومعبد والغريص وابن عائشة ومالك . وفى يد كل منهم عود يضرب به على ضرب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها . ثم دعت بشباب مصبغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ، وتمشيت 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 ، وحلَّت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل الوافر والمديد والسريع والحفيف والرمل والمتقارب والمزج ، وقد يأتى الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن تحوّر وتجزأ كهذا الغناء الجزأ الذى كان يصحبها والذى أشار إليه إسحق فى نصه السابق .

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من الغناء 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 يعدلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذى كانت

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٢٦/٨ .

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٢٧/٨ .

تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج - على نحو ما مر بنا -
عن ابن مِسْجَح وابن مُحَرَّر .

ولعل أهم شاعر قام بجهود وافرة في هذا الجانب هو عمر بن أبي 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 في مقطوعاته، فمن ذلك صوت ابن سُرَيْج وهو من
مجزوء الخفيف (١) :

قل لهندٍ وتربيهَا قبل شحطِ النَّوى غدا
إن تجودي فطالما بيتُ ليلى مُسهَّدا

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر (٢) :

أليستُ بالتي قالتُ لمولاة لها ظهراً
أشيري بالسلام له إذا هو نحونا خطراً

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرَّمَل (٣) :

أصبح القلبُ مهيضاً راجع الحبِّ الغريضا
وأجسدُ الشوقِ وهناً أنْ رأى بَرَقاً وميضاً

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

ولعل من الطريف أن نجد في هذا العصر شاعراً كأعشى هَمْدان يلزم النَّصْبِيَّ
المعنى يؤلف له قطعاً من الشعر ليغنيها (٤) . وكان المغنون كثيراً ما يتضطرون
الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعاً من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة
ابن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من المرحج فصنع (٥) :

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

- 3/16 .
- (1) (2) (3) (4) (5)
- (1) (2) (3) (4) (5)
- (1) (2) (3) (4) (5)

... ..

... ..

... ..

۲

... ..

... ..

(1)

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

والأنصاري وابن أبي لُهب ، كما يوجد في بلاط ابنه الوليد معبد وعَطَرَد ومالك وابن عائشة ودَحْمَان الأشقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكاتب والهذلي والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغزيلي ويحيى قَيْل^(١) ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وكان لهذا أثره في الشعر الشامي ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة في قصور الخلفاء ، وأثر ذلك في الشعر وبخاصة في عصر يزيد بن عبد الملك الذي قال عنه أبو حمزة الخارجي في خطبته إنه « يشرب الخمر ويلبس الحُلَّة قوَّمت بألف دينار . . . حباية عن يمينه وسلامه عن يساره تغنيانه حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قدَّ ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أظير^(٢) . وروى صاحب الأغاني أن معبدًا غناه صوتًا فاستخفه الطرب حتى وثب ، وقال لحواريه : افعلن كما أفعل ، وجعل يدور في الدار ويدُرُّنَ معه وهو يقول من الرَّجَز :

يا دارُ دوريني يا قَرَقَرُ امسكيني
آليت منذُ حين حقاً لتصرميني
ولا تَوَاصِليني بالله فارحميني
لم تذكري يميني !^(٣)

وليس من شك في أن هذا « شعر إيقاعي » قيل في أثناء هذا الدوران والرقص . وصنيع الوليد بن يزيد في هذا الباب أوسع من صنيع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغاني : « وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطلبل ويسمئشى بالدف على مذهب أهل الحجاز »^(٤) . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر ، وأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التي أشاعها الغناء

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

في هذه العصور، بل لقد كان أول من اقترح - فيما نعلم - وزن المجتث إذ غنّى فيه قوله (١) :

إني سمعتُ بليلاً ورا المصلّى برنّه
إذا بناتُ هشامٍ يسندُ بنَ والدِهِنَّ
يندبن قمرماً جليلاً قد كان يعضدُهِنَّ

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص في العصر الإسلامي أهّلت لشيوخ الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين ، وشاركهم أهل الشام في هذا الصنيع .

٧

انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي

إذا تركنا العصر الإسلامي إلى العصر العباسي وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربي والدولة العربية . وأعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموي، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهي والطرب (٢) ، ولكنهم لم يدخلوا في الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا في العصر العباسي .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما في أثناء العصر الإسلامي أقرب إلى البداوة ، أما في العصر العباسي فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة في الحضارة ، وتنشأ بجانبها بغداد ينشئها المنصور على طراز كأنه اشتق من الفرس، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم في مآكلهم ومشاربهم ، والخلفاء يعيشون معيشة كسروية ،

(١) أغاني (دار الكتب) ١٧/٧ .

(٢) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨ .

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 بني أمية . والمهملدى هو أول خليفة عباسى يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء^(٢) ، ثم يأتي هرون الرشيد فيبالغ في ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك^(٣) .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء في العصر الإسلامى فقد كان به حنين الحيرى^(٤) ، ولكنه لم يخلّف هناك مدرسة كالتى نجدها في مكة أو المدينة إنما يحدث الغناء في العراق حدثاً أو يكاد في العصر العباسى على نحو ما نرى في كتاب الأغاني إذ تتصل سلسلة المغنين ورقمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات في هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم في زمن الرشيد إبراهيم الموصلى ، وإسماعيل بن جامع ، وفليح بن أبى العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغاني عليها ، وقد طلب إليهم أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج في أول كتابه ، واشتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زكزل ، وكان له شهرة في الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلى ، ومنهم برصوما الزامر وكان يزمر على ابن جامع وإبراهيم الموصلى أيضاً ، ومنهم عدوية ، وكان يقول فيه الوائق غناء علويه مثل نقر الطست يبق ساعة في السمع بعد سكوته^(٥) ، ومنهم إسحق الموصلى وهو الذى هدّب صناعة الغناء^(٦) . وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح^(٧) ، وعرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وترًا وعشرون جارية يغنين^(٨) . واشتهر

(٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٧/١١ .
 (٦) أغاني (دار الكتب) ٢٦٩/٥ .
 (٧) نفس المصدر ٢٨٤/٥ .
 (٨) نفس المصدر ٣٥٣/٥ .

(١) مروج الذهب ٩٥/٨ .
 (٢) البيان والتبيين ٣٧٠/٣ .
 (٣) التاج للجاحظ ص ٣٧ .
 (٤) أغاني (دار الكتب) ٣٤١/٢ .

من المغنيات جماعة منهن فريدة وبندل وذات الخال ومتيم وعريب ودنانير وغيرهن كثير .

ومن يقرأ في كتاب الأغاني يخيل إليه أنه لم يكن في العصر العباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية إذا كانت مغنية قوّمت تقويماً ممتازاً ، فهم يذكرون أن جارية عُرِضت بثلمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدي الغناء عُرض في ثمنها ثلاثة آلاف دينار^(١) ، وقد بيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار^(٢) ، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتي دينار فباعها بعشرة آلاف دينار^(٣) ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلى جارية بستة وثلاثين ألف دينار^(٤) ، وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء^(٥) . وأغدق الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين وأسرفوا في ذلك إسرافاً شديداً ، ويكفي أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلى صار إليه أربعة وعشرون ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر^(٦) .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة في هذه العصور أننا نجد طائفة من الخلفاء ترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمنتصر والمعز وابن المعز ، وقد فتح أبو الفرج في كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صنعة في الغناء^(٧) ، وصنيع إبراهيم بن المهدي - وكان من كبار المغنين - في هذا الباب معروف ، واشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضاً ، وتركت فيه أصواتاً كثيرة^(٨) .

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

- | | |
|---|--|
| (١) مروج الذهب ٣/٣٠٩ ، وانظر أغاني (٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . | (١) مروج الذهب ٢/٣٠٩ ، وانظر أغاني (ساسي) ١٠٥/١٤ . |
| (٢) نفس المصدر ١٦٣/٥ . | (٢) أغاني (ساسي) ١٠٩/١٤ . |
| (٣) أغاني (دار الكتب) ٢٥٠/٩ . | (٣) أغاني (دار الكتب) ٢٥/٦ . |
| (٤) انظر ترجمتها في الجزء الخاص بأشعار (٨) انظر ترجمتها في الجزء الخاص بأشعار أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصول . | (٤) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . |

في الشَّهْر . وأحسنَ المغنون صناعتهم إحداناً بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنياً هو مُحَارِقُ غَنَى ذات يوم في متنزّهه ، وقد سنحتْ طباء 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 الذي أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمدة من حُسْن ما يستمعون^(٢) ، بل لقد كانوا يرمون بأنفسهم في الفرات من شدة الطرب لا يدرون^(٣) ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون^(٤) .

ووجدت في هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التي سبق أن شاهدناها في العصر الإسلامي؛ فكان هناك الغناء العادي كما كان هناك الغناء المصحوب بجوقة والآخر الذي كان يُصَحَّبُ بالرقص . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع إبراهيم الموصلي وزلز وبرزوما بين يدي الرشيد فضرب زلزل وزمر برصوما وغنى إبراهيم^(٥) كما روى أن أحمد بن صدقة « دخل على المأمون في يوم الشعانين^(٦) وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزنرات قد تزين بالديباج الرومي وعلقتن في أعناقهن صلبان الذهب وفي أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت في هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص »^(٧) .

وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان أربعاً ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والحنك . ونما الرقص نمواً عظيماً حتى لئرى المسعودي يُفرد له فصلاً في مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الغناء من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك^(٨) . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء في العصر العباسي ، وكثرت ملاحيه وتعددت نواديه ، ومن النوادي المشهورة في هذا العصر نادى ابن رامين ،

(٥) أغاني (دار الكتب) ٢٤١/٥ .

(٦) الشعانين ، عيد للنصاري .

(٧) أغاني (ساسي) ١٣٨/١٩ .

(٨) مروج الذهب ١٠٠/٨ .

(١) محاضرات الأدباء ٤٤٣/١ .

(٢) أغاني (ساسي) ١٤٩/١٥ .

(٣) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

(٤) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

ومن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح ابن حاتم الباهلي^(١)، وكذلك نأدى القراطيسى « وكان مألماً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقهم يقصدون منزله ويجمعون عنده فيقصفون ويدعو لهم القيان وغيرهن من الغلمان »^(٢). وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي في العراق اتصالاً وثيقاً . وساعدت حياة الشعراء في هذا العصر على تأخي الفنين وتآلفهما؛ إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائي

رأينا الغناء يزدهر في العصر العباسي ، وقد اشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحق ومخارق وعكوبة، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء من مثل إبراهيم بن المهدي وأخته علسية . وكان المغنون المحترفون من جهة وأصحاب بيوت النخاسة من جهة ثانية يعنون جميعاً بتخريج جوار مثقفات بهذا الفن الجديد الذي أقبلت عليه جميع الطبقات. وكان لذلك تأثير بعيد في الشعر والشعراء، فقد كان هؤلاء المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث : شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما ، فينشرونه في العراق كما تنشره الجوارى في البلاد العربية اللاتية ينزلن بها . واندفع الشعراء ينظمون تلك المقطوعات ، مثيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من هو ومجون وعبث وخرم . واستمدوا فيها حقاً من معاني القدماء ، ولكنهم نوعوها وولدوا فيها توليداً واسعاً . وكان من أهم بواعثهم على ذلك أنهم كانوا يتعون في حب كثيرات من الجوارى، فكان يدفعنهم إلى النظم فيهن ، وكن يُعِدُّنه على أسماعهم بنغماتهن وأصواتهن الجملة، فاسحات لهم في العبث والعشق والصبوة . وعلى هذه الشاكلة لم يعد شاعر العصر العباسي يتغزل في المرأة الحرة كما كان الشأن غالباً عند شعراء العصر الأموي ، فقد خرجت تلك المرأة من سوق الغزل

(٢) أغاني (ساسي) ٨٨/٢٠ .

(١) أغاني (ساسي) ١٣/١٢٦ .

وحلَّ محلها الجوارى والإماء ، وكان ذلك سبباً في أن يخرج الشعراء عن دائرة العفة والظهر، أو قل عن دائرة الوقار والإجلال للمرأة إلى دائرة الإباحية المسرفة والصرافة المكشوفة التي لا تعرف حياء ولا ما يشبه الحياء . وبذلك أصبحنا نفتقد في هذا العصر الشاعر العفيف ، إلا ما كان من العباس بن الأحنف ، وهو يعد شذوذاً على ذوق العصر وذوق إمامته وشعرائه .

ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن بشاراً في البصرة ومطيع بن إياس في الكوفة هما اللذان دفعا الشعراء في هذا الاتجاه الإباحي المفرط في إباحيته ، وعبثاً حملت الوعاظ ورجال الدين في البصرة على بشار ، فقد انتهى قليلاً واضطُرَّ إلى مغادرة بلده ثم عاد إليها مع الثورة العباسية ، فأمعن في هذا الشعر الإباحي ، حتى اضطُرَّ المهدي أن ينهاه عنه، وديوانه يَزُخَرُ بأمثلته ، كما تزخر به ترجمته في الأغاني من مثل قوله (١) :

لا خير في العيش إن دُمْنَا كذا أبداً لا نلتقي وسبيل المُلتَقَى نَهَجٌ (٢)
قالوا حرامٌ تلاقينا فقلت لهم ما في التلاقي ولا في قُبْلَةٍ حَرَجٌ
وقوله (٣) :

فبِتْنَا معَا لَا يَخْلُصُ المَاءُ بَيْنَنَا إلى الصبح دوني حاجبٌ وسُور
وله وراء ذلك مقطوعات وقصائد لا نستطيع أن نسوقها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر (٤) ، وكأنه كان من أهم من أتاحوا للغريزة النوعية أن تفصح عن نزواتها ، وربما جاءه ذلك من فقدته لبصره ، فلم يكن يحس الحب إلا إحساساً مادياً ، عبّر عنه تعبيراً صريحاً في قوله (٥) :

أنتني الشمسُ زائرةٌ ولم تك تبرح الفلكا
تقول وقد خلوتُ بها تحدثُ واكفني يدكا

- (١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠٠/٣ . وانظر مختار الخالدين من ص ٢٠١ - ٢٥٤ .
(٢) نهج : واضح . وكذلك ص ١٠٦ .
(٣) المختار من شعر بشار للخالدين ص ٢٤١ .
(٤) المختار من شعر بشار ص ٦٤ .
(٥) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٣/٣

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 ظريفاً خليعاً حلوا العشرة مليح النادرة ماجنا متهماً فى دينه بالزندقة ، ومولده ومنشؤه الكوفة ، وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمد بهم عبد الملك ابن مروان الحجاج بن يوسف فى وقت قتاله ابن الزبير وابن الأشعث . فأقام بالكوفة وتزوج بها ، فولد له مطيع^(١) » ونظن ظناً أن أمه كانت فارسية ، إذ نرى فيه نزعة شديدة إلى المحون والاستهتار الخلقى منذ مطلع حياته ، وهو فى ذلك يختلف عن بشار ، فقد استهل حياته جاداً يختلف إلى المتكلمين ، أما مطيع فلم يعرف الجِدَّ يوماً . وهو يختلف عنه أيضاً فى أنه من أوائل من تغزلوا بالغلما ، إذ كان لا يتحرَّج من أى مأثم :

وليس يُعْتَمِمْ إِلَّا سكرانَ مع سكرانِ
يسقيه كلُّ غلامٍ كأنه غُصْنُ بانِ
من خنْدَرِيسِ عُقارٍ كحمرة الأرجوان^(٢)

وكان يُسْتَفِقُ أيامه فى الاجتماع بعصبته من المُجَبَّانِ الزنادقة فى الكوفة والبصرة من أمثال والبة بن الحباب ويحيى بن زياد الحارثى وعمارة بن حمزة والحماد بن الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزُّبَيْرِ قان وبشار بن بُرْد وأبان اللاحق^(٣) ، ويقال إن حكما الوادى غنَّى الوليد بن يزيد فى خلافته قوله :

إكْلِيلُهَا أَلوانُ ووجهها فَتَّانُ
إذا مشتْ تَشَنَّتْ كأنها ثعبان

فأعجب إعجاباً شديداً بالأغنية وسأله عن قائلها ، فلما عرف أنه مطيع

(١) أغانى (طبعة دارالكتب) ٢٧٦/١٣ . (٢) أغانى ٢٧٩/١٣ والحيوان ٤٤٧/٤ وأمالى المرتضى (طبعة الحلبي) ١٣١/١ . (٣) أغانى ٢٩٣/١٣ .

أمر أن يُحْمَلَ له على البريد^(١)، وظل ينادمه حتى توفي . فاتجه بشعره إلى الولاة . ويقال إنه رحل إلى السند يستريح إليها هشام بن عمرو^(٢) ، وله شعر في وصف حيوانها^(٣) . ولما دعا لنفسه عبد الله بن معاوية بن عبد الله ابن جعفر في الأيام الأخيرة من دولة بني أمية نادمه ولم يفارقه حتى قضى عليه الأمويون^(٤) ، ولعل ذلك ماجعل الخليفة المنصور يعطف عليه ، ويقربه منه ، غير أنه نُقل إليه أنه يُغوى ابنه جعفرًا ويفسده ، فحبسه ، ثم أخلى سبيله . وأقامه المهدي على صدقات البصرة^(٥) . ولا نراه يقتله في الزنادقة الذين قتلهم ، وظلَّ يعيش إلى خلافة الرشيد ، إذ توفي سنة ١٧٠ للهجرة .

وترجمته في الأغاني تصوّر فُجْره ، وكيف كان لا يفيق من مجون إلا إلى مجون ، فهو غارق في اللذات وفي حب الخواري والإماء اللائئ يراهن في دور النخاسة وخاصة دار «بربر» ، غير أنه بشيء من التقاليد الاجتماعية التي تواضع عليها الناس في حياتهم المألوفة ، ولا يترك جارية لصديق مثل حماد عجرد ويحيى ابن زياد إلا ويفسدها عليه . ودائمًا يجثو بين أيدي الخواري ، يقدم إليهن حبه ، وكان ممن من يتدللن ، فلا يزال يستأنف معهن السعي والإلحاح حتى يقبلن عليه . ومن كان يكثر فيهن من الشعر مكنونة ورّيم وجوهر جارية بربر ، ومن غزله في أولاهن ، وكانت تُدلُّ عليه ، فلا يكفّ عن تعلقه بها والتعرض لها^(٦) :

يا رَبِّ إنك تعلمُ أني بمكنونٍ مُغرّمٌ
وأُنسِي في هواها ألقى الهوان وأعظمُ
إن الملولَ إذا ما ملَّ الوصالَ تجرّمُ^(٧)
أولا فإلى أجفَى من غير ذنبٍ وأحرمُ

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

(٥) أغاني ٣١٩/١٣ ، وانظر ٢٨٧/١٣

وما بعدها .

(٦) أغاني ٣١٢/١٣ .

(٧) تجرم عليه : ادعى عليه ذنباً لم يفعله .

(١) أغاني ٢٧٧/١٣ .

(٢) أغاني ٢٩٠/١٣ .

(٣) الحيوان ١٧٠/٧ .

(٤) أغاني ٢٧٩/١٣ .

ما كانت تملؤه به من سرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ،
كما يصف ولعه بها وهيامه من مثل قوله (١) :

أمسى مطيعٌ كَلِفًا صَبًّا حزينًا دَنِفًا (٢)
يا رِيمُ فاشقبي كَبِداً حَرَّى وقلبا شُغفاً (٣)
ونوليني قُبلةً واحدةً ثم كنى

وفي أخباره أنه كان يكثر من الاختلاف إلى « بربر » وجواربها ، وكانت دارها
مألفا له ولأمثاله من شعراء الكوفة الماجنين . وكان يهوى من جواربها جوهر ،
وبما غُنِّيَ له فيها قوله (٤) :

وخافى الله يا بَرَبَرٌ لقد أفسدتِ ذا العسكرِ
إذا ما أقبلتِ جوهرٌ يفوح المسك والعنبرُ
وجوهرٌ دُرَّةُ الغَوَا ص من يملكها يُحِبُّ (٥)
لها نغمرُ حكي الدرِّ وعيننا رَشًّا أَحورٌ (٦)

وبيعت جوهر وفارقت الكوفة فبكاها بكاء مرًّا .

والقطع الثلاث الأولى من وزن الجثث ، وكأنه هو الذى أخذه عن الوليد
ابن يزيد وأشاعه بين شعراء العصر . وتشيع عنده الأوزان المجزوءة والخفيفة ، وهو
يتقدم بشاراً خطوة في هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن
إطار الشعر القديم الذى يُعنى 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 الحُبَاب وخريجه أبى نواس .

(١) أغاني ٣٠١/١٣ .
(٢) كنى : مغرباً ، دنفاً : مريضاً .
(٣) حرى : ظمئة .
(٤) أغاني ٣١٣/١٣ .
(٥) يحبر : من الجبور وهو السرور .
(٦) الرشأ : الظبي ، وأحور : من الحور ،
وهو شدة سواد العين وبياض بياضها .

العباس بن الأحنف

وكان يقابل هذا النوعَ من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عَفَّ^١ مَثَلَه العباس بن الأحنف ، وهو عربى الأصل من بنى حنيفة ، ويشبهه 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 غزيراً ظريفاً ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قصده الغزل وشغله النسيب^(١) . » ويقول الجاحظ : « لولا أن العباس بن الأحنف أخذق 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 فناً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر^(٢) . » وكأني بالجاحظ نسي 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^(٣) :

لا جزى الله دمعَ عينيَ خيراً وجزى الله كلَّ خيرٍ لسانى
نمّ دمعى فليس يكمّ شيئاً ورأيت اللسانَ ذا كتمانِ
كنتُ مثلَ الكتابِ أخفاهُ طيُّ فاستدلوا عليه بالعنوانِ

وقوله^(٤) :

قالت ظلُّومُ سميّةُ الظلمِ ما لى رأيتكَ فاحلَ الجسمِ
يا من رى قلبى فأقصده أنتَ العلمُ بموضعِ السهمِ

وقوله^(٥) :

ألا تعجبون كما أعجبُ حبيبٌ يُسئُ ولا يعتبُ
وأبغى رضاهُ على سُخطه فبأبى علىّ ويستصعبُ

(٤) المصدر نغمه ٣٥٦/٨ .

(٥) المصدر نغمه ٣٦٠/٨ .

(١) أغانى (دارالكتب) ٣٥٢/٨ .

(٢) أغانى (دارالكتب) ٣٥٤/٨ .

(٣) المصدر نغمه ٣٥٤/٨ .

فيا ليت حظي إذا ما أسأ
ت أنك ترضى ولا تغضب
وقوله (١) :

إن قال لم يفعل وإن سئل لم
صب بعصيانى ولو قال لى
إليك أشكور رب ما حل لى
ويقول أيضاً (٢) :

نام من أهدي لى الأرقا
لو يبيت الناس كلهم
كان لى قلب أعيش به
أنا لم أرزق مودتكم
مستريحاً زادنى قلقاً
بسهادى بيض الخدقا
فاصطلى بالحب فاحترقا
إنما للعبد ما رزقا

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

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

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى
أجد الملامة فى هواك لذيدة
أشبهت أعدائى فصرت أحبهم
وأهنتنى فأهنت نفسى صاغراً
متأخر عنه ولا متقدم
حباً لذكرك فليلمنى اللوم
إذ كان حظى منك حظى منهم
ما من يهون عليك ممن يكرم

فقال أبو نواس : أحسنت والله وجودت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إني
أرى نمطاً خسروانياً 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 قصيدة لنفسه فى

(٣) أغاني (مأسى) ١٠٥/١٠٠ .

(١) أغاني ٣٦٥/٨ .

(٢) المصدر نفسه ٣٦٦/٨ .

مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأنشد أبو العتاهية :

يا إخوتي إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفانَ من عاجلٍ
ولا تلوّموا في اتباع الهوى فإننى في شغلٍ شاغلٍ
عيني على عتبةٍ منهلةٍ بدمعها المنسكبِ السائلِ

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحّاك وقالاه : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحظة هذا القصد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً^(١) .

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

٩

تأثير الغناء العباسى في موسيقى الشعر الغنائى

كان تأثير الغناء في موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره في معانيه ، إذ كان المغنون يحرّفون في الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية^(٢) ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده في كتاب الأغانى دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم ابن المهدي ، وكان يذهب مذهبه مُحارِق وشارية وريّقى ، وكذلك علوية وغيرهم كثير^(٣) .

واضطرّ هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنين في أوزانهم ، إذ

(٣) أغانى (دار الكتب) ٦٩/١٠ وانظر :
المقد الفريد ١١٢/٤ .

(١) العمدة لابن رثيق ٨٢/١ .
(٢) أغانى (دار الكتب) ٢٧٩/٥ .

العرب يمتاز غناؤها - كما يقول الجاحظ - بأنها « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تخطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون » (١) ، ومن ثم نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي ، فإن الأول فيما يظهر أُلّفَ على أساس رُفْمِ الغناء التي عُرِفَت في العصر العباسي ، وما 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 في العروض . ونفس الخليل صاحب هذا العروض أُلّفَ في الأصوات كتابين (٣) ، ويقول ابن خلكان : إن معرفته بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض (٤) . ولعلنا من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء من مثل السَّناد والنصب والثقل والخفيف والهزج والرمل . وكتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان في الغناء ، فعرّف بالثقل الأول والثقل الثاني وخفيف الثقل والرمل وخفيف الرمل والهزج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثقل الأول بثلاث نقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثقل الثاني بمفعولان ، أما خفيفه فقياسه مفعولان بالسكون ، والرمل قاسه على مثال (لان مفعو) أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهزج فقاسه على مثال قال لي ، أو كما يقول العروضيون فاعلن (٥) . وهذا الفصل يوضح العلاقة التي كانت موجودة بين الغناء والعروض العربي ، ونجد صاحب الأغاني يقول في أول كتابه : « إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريف الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمه ألحانه » .

ومنها يمكن فقد كانت هناك علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحوا 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 التقليدي : شعر المديح ونحوه . وكانت هذه الأوزان توجد في العصر الإسلامي مع الغناء ، أما في هذا العصر فإنها تكاد تختفي إلا أن تجزأً أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات .

ومن يدرس العروض الذي اكتشفه الخليل يحس مدى الصعوبات التي أحدثتها هذه الزحافات في دراسة الشعر العربي ، 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 ليُسحّل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما في 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 في الجزء الأول ويصبح فاعلاتن ، 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 الذي ألمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه في الأوزان والبحور الأخرى . وهو جانب نرى أصوله في الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فإزالون يحرفون في الأوزان ، حتى لينتهي بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل في الشعر القديم ^(١) ، وهي ملاحظة جيدة ، وسبق أن رأينا المحبث عند الوليد بن يزيد ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبي أنواس وأبي العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضب فهو عباسي ، واستعمله الشعراء في نادرة ، ومن أمثله قول أبي نواس ^(٢) :

(٢) معاهد التنصيص ٣٠/١ .

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

حامل الهوى تعبُ يستخفُّهُ الطَّربُ
 إن بكى يحقُّ لهُ ليس ما به لعبُ
 تضحكين لاهيةً والمحِبُّ ينتحبُ
 كلما انقضَى سببُ منك جاءنى سببُ
 تعجيبين من سقمي صحتي هي العجبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبي العتاهية (١) :

أيا عتَبَ ما يضرُّ كِ أنْ تُطلِّقِ صِفادِي

ومن أمثله قول سعيد بن وهب (٢) :

لقد قلت حين قرُّ بت العيسُ يا نَوَارُ
 قفوا فاربِعوا قليلاً فلم يربِعُوا وساروا

وهناك وزن آخر استحدثه العباسيون وهو الحَبَبُ أو المتدارك ، ومن أمثله

قول أبي العتاهية (٣) :

همُّ القاضى بيتٌ يُطربُ قال القاضى لما طُوبِ
 ما فى الدنيا إلا مذنبُ هذا عذْرُ القاضى واقلبُ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغولاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عُرف بأن له أشعاراً لا تدخل فى العروض (٤) ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها (٥) . ويقول ابن قتيبة فى ترجمته : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قصّار فسمع صوت مِدْقَةٍ فحكى ذلك فى ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

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

للمنون دائراتٌ يَبدُرُنَ صَرَفَها هن يتتقيننا واحداً فواحداً
وقال أيضاً :

عُتِبَ ما للخيالِ خبيرينى ومالى
لا أراه أتانى زائراً مذ لىالى
لو رآنى صديقى رقاً لى أو رثى لى
أو يرانى عابدى لأن 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 نوع أوزان الشعر فى العصر العباسى تنوعاً واسعاً ، فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة، أو يكاد، كان يُشيع الأوزان الأخرى التى تتلاءم معه من مثل المتقارب والرملى والمزج والخفيف ، فإن ألمَّ بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزواتها ، أو من اختلاف فى ضربها وأعاريضها . وقد فتح الخليل - كما قدمنا - أبواب الزحافات فى العروض ليعدّل الشعراء فى إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق فى الرُقْم الموسيقية وضعها الخليل 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 لنبه على ما استحدثت 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 لنها تقصّر فى ضبط بعض أوزان الشعر القديم ، فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلى وهى خارجة عنها ، يقول أبو العلاء : « وقصييدة عبيد (أقفّر من أهله مسحوب) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة

(١) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

لمذهب الخليل في العروض . وكذلك قصيدة عدى بن زيد العبادي :
 قد حان أن تصحو لو تُقصرُ وقد أتى لما عهدت عَصْرُ^(١)
 ومن ذلك قصيدة المرقش :
 هل بالديار أن تجيب صَمَمُ لو أن حَيًّا ناطقًا كَلَّمُ
 فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين^(٢) . ومن ذلك
 نونية سلمى بن ربيعة السابقة :

إن شِواءٌ ونشوَةٌ وخَبَبَ البازل الأُمونِ

فقد لاحظ التبريزي أنها خارجة عن العروض التي وضعها الخليل^(٣) .
 وهناك قطع صغيرة منتشرة في كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان
 الخليل ولكن مهما يكن فإن جهده في هذا الباب كان ممتازاً .
 وصنيع الغناء في أوزان الشعر العباسي يجعلنا نفكر فيها يمكن أن يكون قد
 صنعه في القوافي، إذ استحدث العباسيون المزدوج والمسمط^(٤) ، أما المزدوج
 فلعل أول من استخدمه بشار بن برد^(٥) ، وأخذ الشعراء يستخدمونه من
 حوله وبعده في الشعر التعليمي، كما نرى في قصيدة بشر بن المعتمر التي رواها
 الجاحظ له في كتابه الحيوان^(٦) . ولا نراه يشيع في الشعر الغنائي ، وهو
 يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا . وأما المسمط
 فيصاغ في أدوار متخالفة القوافي ، غير أن كل دور يختم بشرط يتحد مع الدور
 الأول في قافيته . على أننا نجد في ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات
 الأندلسية تَمْضَى على هذا النحت :

أيها الساقِ إليك المشتكى قد دعوتك وإن لم تسمعِ
 ونديم همتُ في غُرَّتِه
 وبِشْرَبِ الرَّاحِ من راحته

(١) الفصول والغايات ص ١٣١ .
 (٢) الصناعتين (طبعة عيسى الخليلي) ص ٣ .
 (٣) التبريزي على الحامسة ٨٣/٣ .
 (٤) نقد النثر لقدامة ص ٦٤ .
 (٥) أغاني (طبع دار الكتب) ١٤٥/٣ .
 (٦) الحيوان ٤٥٥/٦ .

كلما استيقظ من سكرته
جذب الزرق إليه واتكته
وسقاني أربعاً في أربع

وتستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز
وهي لابن زُهْر الشاعر الأندلسي المشهور^(١) ، والشائع أن الموشحات فن
أندلسي خالص (٢)

وما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر
البيسط بعبارة عامية ملحونة وتقفى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة
هي التي بدأت هذا الضرب^(٣) . وهو الذي يعرف عندنا الآن بالموال . على
أن هذه القصيدة يحوطها شيء من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسي لم يؤثر
تأثيراً واسعاً في القوافي ، على نحو ما أثر في الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس
والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي

وتأثير الغناء العباسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي ، بل تعداها إلى
موسيقى الشعر التقليدي ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين
جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب
الآخر في مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد في الشعر الغنائي كثيراً
الأوزان الطويلة الشائعة في الشعر التقليدي ، كما نجد في الشعر التقليدي كثيراً
من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولدة الشائعة في الشعر الغنائي ، على نمط ما
ما نجد في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي ، فقد روى له في ديوانه
قصيدتان من وزن مولد إحداهما^(٤) :

(٣) الدهبورى على الكافية ص ٣٦ .

(٤) ديوان مسلم (طبعة دارالمعارف) .

ص ١٩٤ . المعمود الذي حطمه الشوق .

(١) معجم الأدباء ٢٢/٧ وانظر المغرب في

حلى المغرب (الطبعة الثانية بدارالمعارف) ١/٢٧٢ .

(٢) انظرها المعاصر العباسي الأول للمؤلف (دارالمعارف) ص ١٩٩ .

يا أيها المعمودُ قد شقَّكَ الصَّدودُ
والأخرى^(١) :

نَبَا به الوسادُ وامتنع الرقادُ
وصنع ساتم الخاسر أرجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادي ، ومما يقوله فيها :
موسى المطرُ غيثٌ بكرُ
عدلُ السَّيرُ باقى الأثرُ

وهي تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رشيقي إنه أول من ابتدع ذلك في 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 بفتون البديع الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده في هذا الجانب هو البحرى ، فقد كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغة . وحقاً إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وعبر الآمدى عن ذلك عبارات مختلفة إذ يقول في كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : « إنه صحيح السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفاسف ولا ردىء ولا مطروح »^(٣) ويقول عنه أيضاً : « إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونى »^(٤) . ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات وتلميحات ، وقد شكنا عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها في النقد ، إذ يقول : « إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من التلويح ، والأمر في علم الفصاحة بالصد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جلته أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا يتقطن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى المعية بقوى

(١) ديوان مسلم ص ٢٤٠ .

(٢) انظر العمدة لابن رشيقي (باب الرجز)

(٣) الموازنة (طبع الجواذب) ص ٢ .

(٤) الموازنة ص ٣ .

والقصيد) .

معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفي ، حتى كأن بسلاً حراماً أن تتجلى معانيهم سافرة الوجه لا نقاب لها ، وبإدوية الصفحة لا حجاب دونها»^(١) . وحقاً أن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التي نجدها عند الآمدي ، والتي تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفي ، ويظهر أن هذا عيب يعم في النقد جميعه العربي والغربي ، فنحن نجد «رتشاردز» يعقد فصلاً في كتابه (أصول النقد الأدبي) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من إبهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التي نجدها عند عبد القاهر^(٢) .

وإذن فينبغي أن نحترس من عبارات الآمدي وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا إلى أن جمال الشعر عند البحري لا يستقر في وعاء فلسفي أو ثقافي ، إنما يستقر في المادة والجسم وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس هذا الجانب الصوتي الداخلي ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأي شيء نقيسه ؟ هل يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن العروض إنما يقيس «الموسيقى الخارجية» للشعر ، أما هذه «الموسيقى الداخلية» فإنه يفشل في قياسها لأنها «قيم صوتية خفية» لا يمكنه ضبطها ، وأشار إلى ذلك «لامبورن» في كتابه (أسس النقد) إذ يقول : «توجد موسيقى داخلية في الشعر وهي أوسع من الوزن والنظم المجردين»^(٣) . ويقول «سبنجارن» في كتابه (النقد الخالق) : «إن البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف بينهما كاختلاف شعر بوب من نثر دي كوينسي ؟»^(٤) . وحقاً أنه لا يوجد بيتان في الشعر من صوت متكافئ واحد . قد يتفقان في قيمهما الموسيقي ، ولكنهما يختلفان بعد ذلك في قيمهما الصوتية الداخلية ، فلكل بيت صوته الخاص الذي لا يتحد مع صوت بيت آخر والذي يفضي بنا دائماً إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب .

Lamborn, Rudiments of Criticism, (٣)

Chap. II.

Spingarn, Creative Criticism, p.45 (٤)

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٢٠ .

Richards, Principles of Literary (٢)

Criticism, Chap. III.

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

بلونا ضرائبَ من قد نرى فما إن رأينا لِفَتْحِ ضَرِيْبَا (١)
 هو المرءُ أبدتْ له الحادثا تْ عَزْمًا وشِيْكََا ورَأْيَا صَلِيْبَا
 تنقَلُ في خلقتي سُؤْدُد سَمَاحًا مرَجِيًّا وبَأْسًا مَهِيْبَا
 فكالسيف إن جتته صارنحًا وكالبحر إن جتته مستهبا

فإذا رأيتها قد راقتك ، وكثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ،
 فعمدُ فانظر في السبب ، واستقص في النظر ، فإنك تعلم ضرورةً أن ليس إلا أنه
 قدّم وأخّر ، وعرف ونكّر وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخى على الجملة
 وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو ، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف
 موضع صوابه ، وأتى ما أتى يوجب الفضيلة « (٢) .

ويُسَدَّى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذته من النحو ، ولكن
 فاته أن علم النحو لا يكشف «الموسيقى الخارجية» موسيقى العروض ؛ فأولى به
 ألا يكشف «الموسيقى الداخلية» موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده ،
 ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات
 والأساليب اللغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب ،
 لأنه الجزء الموسيقي الذي لا يتكرر ، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه
 في نحو ولا عروض ، وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحرى وأبى تمام
 بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحرى فستجد فروقاً واختلافات
 كثيرة .

(١) ضرائب : طبائع . ضريباً : شبيهاً . (٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية في الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظته « لامبورن » في كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانبان مهمان ، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي 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 في 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 صنيعة أنه وضع فاصلاً بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملازمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه (٣) » . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيها مبلغ الشعر العباسي الذي كان يعيش فيه والذي أتمه هذا الحكم ؛ ويحمد الجاحظ لحدائق الشعراء تخيرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكأنها سبكت سبكاً واحداً (٤) . وكان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ؛ يقول بعض الأدباء العباسيين : « أئذ ركم حُسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاً متعشّقاً ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملئ ، والمعاني إذا كُسيت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأرْبَت على حقائق أقدارها بقدر ما زُيِّنَتْ وحسَب ما زُخِرَتْ » (٥) . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة في الألفاظ لا في المعاني (٦) . فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism , (٤) البيان والتبيين ١/٦٧ .

(٥) البيان والتبيين ١/٢٥٤ . Chap. III.

(٦) الحيوان للجاحظ ٣/١٣١ .

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠ .

(٣) البيان والتبيين ١/٦٥ .

وإحكام تعبيرها ما جعل الناقد العباسي يحس أن المعاني إذا سُبكت سبكاً جيداً تتحول عن مقادير صورها ، وترُبى على حقائق أقدارها .

والبحرّي هو أروعُ شاعر عباسي يصوّر هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عُرِفَ بمهارة واسعة فيه ، ويقول الباقلاني : « إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً »^(١) وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة جميلة يحسّ ابن الأثير إزاءها « كأنها نساء حسان عليهن غلائلٌ مصبّغات وقد تحلّين بأصناف الحليّ »^(٢) فألفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحليّ ، بل قد يكون لها خشخشة الحصى ، ولكنه حصي من هذا النوع الذي يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمسُ جانبَ العقْدِ النَّظْمِ
وأما الجانب الثاني وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصلون به كثيراً^(٣) ، وكان البحرّي يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع في بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذي عُرِفَ به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تينسون وفرجيل . ويجد الباحث في كتاب « أسس النقد » للامبورن بحثاً واسعاً في هذا الجانب إذ حلله تحليلاً دقيقاً ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزي ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، ومن العسير أن نطبّق ذلك على شعر البحرّي ، فإن الشعر العربي لا يعتمد كالشعر الإنجليزي على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة . ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ في وضوح أن البحرّي كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، وأقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :

مَحَلٌّ عَلَيَّ الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ
وعادتُ صرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغَاوِرُهُ^(٤)

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

كَأَنَّ الصَّبَا تَوَفَى نَذُورًا إِذَا انْبَرَتْ تَرَاوِحُهُ أَذْيَالُهَا وَتُبَا كَرُهُ^(١)
 وَرَبَّ زَمَانَ نَاعِمٍ تَمَّ عَهْدُهُ تَرَقُّ حَوَاشِيهِ وَيُورِقُ نَاصِرُهُ^(٢)
 تَغْيِيرَ حُسْنِ الْجَعْفَرِيِّ وَأَنْسَهُ وَقُوْضَ بَادِيُّ الْجَعْفَرِيِّ وَحَاضِرُهُ^(٣)
 تَحَمَّلَ عَنْهُ سَاكِنُوهُ فُجَاءَةً فَعَادَتْ سِوَاءَ دُورِهِ وَمَقَابِرُهُ^(٤)

فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء ، إذ اختار البحري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة أو من هذا النوع الذي كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب نائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيها بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتقاص على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذي دبّر هذه المؤامرة . وليس من شك في أن البحري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن النائرة ، حتى لكأن الألفاظ لها قعقة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني ، 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 مثل البحري زفريات الحزن تمثيلاً جيداً ، ونذب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندياً خالداً . وقرأ هذه الأبيات التي يقولها في وصف بركة :

تَنْصَبُ فِيهَا وَفُودُ الْمَاءِ مُعْجَلَةٌ كَالْحَلِيلِ خَارِجَةٌ مِنْ حَبَلٍ مُجْرِيهَا
 كَأَنَّهَا الْفِضَّةُ الْبَيْضَاءُ سَائِلَةٌ مِنْ السَّبَائِكِ تَجْرِي فِي سَجَارِيهَا
 إِذَا عَلَّتْهَا الصَّبَا أَبَدَتْ لَهَا حُبُّكََا مِثْلَ الْجَوَاشِينِ مَصْقُولِ حَوَاشِيهَا^(٥)

تهدم . باديه : ظاهره . حاضره : داخله .
 (٤) سواء : متساوية .
 (٥) الصبا : ربيع خفيفة كالنسيم تهب من جهة الشرق . الحبك : الطرق في الرمل ، الجواشن : الدروع .

(١) تراوحيه : تتناهي في الرواح (عشياً) .
 تباكوه : تهب عليه بكرة (صباحاً) .
 (٢) ناعم : ناعم أهله . حواشيه : جوانبه ، ورقة حواشيه كناية عن سعادة أوقاته ، والشجر التناصر : الحميل ، والمراد أن عهده جميل .
 (٣) الجعفرى : قصر المتوكل . قوض :

فحاجبُ الشمس أحياناً يضاحكها وريقُ الغيث أحياناً يباكيها^(١)
إذا النجومُ تراءتُ في جوانبها ليلاً حَسِبْتُ سماءَ رُكْبَتِ فيها

فإنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حليّة 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 ، وألحوا على الشعراء أن تصير القوافي إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة لها^(٢) ، حتى ليقول شبيب بن شيبه إن حظَّ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفعُ من حظ سائر البيت^(٣) .

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

وأياً كان فالبحرَى كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشّح لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصِفُ الآذان للقائها ، إذ كان شاعراً ممتازاً في فن الصوت وإن استمر يستمدّه من القيثارة العتيقة ، قيثاره الرعاة القدماء التي حطّمها أصحاب الشعر الغنائي - كما رأينا - في كثير من صورها وجوانبها ، ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المخطمة أصواتاً جديدة معجبة ، شأن الموسيقيين الممتازين . وكان يعرف في نفسه هذه الخاصة وكان تياًها بها مُدلاً ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور في حركته مرة جانباً ومرة القهقري ، 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 صنيعة ذات يوم وأقبل على الصيبيّين فقال : أما تستمع ما يقول يا صيبرى وكان ينشده قصيدته :

عن أى تَغْيِرِ تَبْتَسِمِمْ وبأى طَرْفِ تَحْتَكِمِمْ

فقال : بلى يا سيدى مررتى فيه بما أحببت ، فقال : بحياتى اهتجته على هذا الروى الذى أنشدنيه^(١).

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

لى حبيبٌ قد لَجَّ فى المجر جِدًّا وأعاد الصدودَ منه وأبْدَى
ذو فنونٍ يُرِيكَ فى كل يومٍ خلُقًا من جفائه مُسْتَجِدًّا
يتأبى مَنَعًا ، وَيُنْعِمُ إِسْعًا فأ ويدنو وصَلًا ، ويبعد صدًّا
أعتدى راضيًا وقد بتُّ غضبًا نَ ، وأمسى مولىً ، وأصبح عبدا
وبنفسى أفدى على كل حال شادئًا ، لو يُنمَسُّ بالحسن أعدى^(٢)
مررتى خاليًا فأطعم فى الوصه ل وعرضتُ بالسلام فردًّا
وثقتى خدهً إلى على خو ف فقَبَّاتُ جُلْدَنارًا ووردا^(٣)
سعيدى أنت ، ما تعرضتُ ظلمًا فأجازى به ولا خُذتُ عهدًا
رقى لى من مدامع ليس تترقبا وارث لى من جوانيح ليس تهدا
أترانى مستبدلاً بك ما عشدُّ متُ بدبلاً ، أو واجدًا منك نداءً
حاشَ الله ، أنت أفتنُّ الحيا ظًا ، وأحلى شكلا ، وأحسن قَدًّا

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً^(٤) ، وحقاً إن البحترى استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق فى فن الصوت ، فأنت تراه يبدأ

(٣) الجنار : زهر الرمان الأحمر .

(٤) الصناعتين ص ٦٣ .

(١) معاهد التنصيص ١/٨٣ .

(٢) الشادن : ولد الظبية تشبه به الفتاة

الجميلة .

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

وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تابعت منسقة تنسيقاً جيداً وها هي (أبدا ، صدا ، عبدا ، أعدي ، فردا ، وردا ، عهدا ، تهدا ، ندا ، قدًا) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وسمى أصحاب البديع ذلك بعدُ بالتطريز ، وهو وشى غريب ، واستمع إلى هذا البيت :

رِقَّ لِي مِنْ مَدَامَعٍ لَيْسَ تَرَقًا وَارِثٌ لِي مِنْ جَوَانِحٍ لَيْسَ تَهَادًا

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفتين متقابلين وكان كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني ، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير :

حاشَ لله أذنتُ أفنُّ الحَا ظًا وأحلى شكلاً وأحمن قَدًا

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

ونحن لا نتصفح ديوان البحري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد، إذ استطاعت أن تنهض بقمة فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القدماء ، شعراء البادية . والحق أن البحري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى ، وقرأ له قصيدته السنية التي يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراخ حين تراه لا يكتفي بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات ؛ بل هو يعمم هذا التوافق في القصيدة كلها ، واستمع إليه يستلها بقوله :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَا يُدَنَّسُ نَفْسِي
وترفَعْتُ عن جَدَا كلِّ جَبْسِ (١)
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَتِي الدَّهْ
رُ التَّاسَا مِنْهُ لَتَعْسَى وَنَكْسَى (٢)
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعَيْشِ عِنْدِي
طَفَفَتْهَا الْأَيَامُ تُطْفِيفَ بَخْسِ (٣)
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدِ رَفِيهِ
عَدَلَلِ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خِمْسِ (٤)

نقصها . البخس : الغبن .
(٤) الرفه من العيش : اللين . والعلل :
الشرب تباعاً . الخمس : أن ترد الإبل الماء
بعد ثلاثة أيام .

(١) الجدا : العطاء . الجبس : اللثيم .
(٢) النكس : الانقلاب على الرأس .
(٣) البلغ : جمع بلغة وهي ما يكفى من
العيش . والصبابة : البقية ، طففتها :

وقديماً عهدتني ذاهنات
ولقد رايتني نُبُو ابن عمي
وإذا ما جفيت كنت حرياً
حضرت رحلي المدموم فوجهه
أتسلى عن الحظوظ وآسى
ذكرتنيهم الخطوب التوالى
وهم خافضون في ظل عال
حلل لم تكن كأطلال سعدى
ومساع لولا المحاباة منى

آبيات على الدنيات شمس^(١)
بعد لين من جانبه وأنس^(٢)
أن أرى غير مُصبح حيث أمسى
ت إلى أبيض المدائن عنسى^(٣)
لمحل من آل ساسان درس^(٤)
ولقد تُذكر الخطوب وتُنسى
مشرف يُحسرُ العيون ويُخسى^(٥)
في قفار من البساسب ملس^(٦)
لم تُطقها مسعاة عنس وعبس^(٧)

فإنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت
تحقق مرجع هذا الجمال ومرداً هذه الزينة وجدتهما جميعاً يعودان إلى توافقات
موسيقية . وركز البحري هذه التوافقات في القافية ، إذ اختار لنفسه قافية
ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التتميق والوشى البالغ . والإنسان
لا يتابع البحري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع
الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى ، فهو مجسم في 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 : عتيدة .
(٢) رايتني : أوتفتي في الريب والشك ،
نُبُو : جفوة ونفور ، ويقصد بابن عمه الخليفة
المتنصر .
(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 رافعه ، عال :
قصر شاقق ، ويقصد القصر الأبيض .
مشرف : بالغ الارتفاع ، بحسر العيون :
يضعفها إذا نظرت إليه ، لارتفاعه الشديد .
يخسى : يؤذى ويؤلم .
(٦) حلل : جمع حلة ، وهى الطائفة من
بيوت القبيلة ، البساسب : القفار ، ملس :
خالية .
(٧) مساع : مكارم وأعمال جليلة . لم
تطقها : لم تستطعها ، عنس : قبيلة يمنية ،
وعبس : قبيلة مضرية .

التوفيق في الملاءمة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكرر فيه السين . وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثاني والتاسع والثاني عشر والثالث عشر فإنك تراه يعرف كيف يأتي بكلمات من ذوات السين كى يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى يشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فيبينها صلة شديدة من الموسيقى . ولم يكتب البحري بالإكثار من حرف السين في القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقها ، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول في الأبيات السابقة :

وقديماً عهدتني ذا هناتٍ آبياتٍ على الدنياتِ شمسٍ

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

وتماسكتُ حين زعزعتني الدهرُ الرُّهاساً منه لتعسني ونكسني

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لثم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون إن شعر البحري به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته . ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في «سينيته» من تقطيعات في الكلمات كأن يقول :

وإذا ما جفيتُ كنت حريئاً أن أرى غير مصبحٍ حيث أمسى

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

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

وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يُحْسِرُ الْعِيُونَ وَيُخْسِي

فإنك تراهنا يلائم ملاءمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عبّر قبل يُخْسِي بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتقدمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحتری فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة . ولعل ذلك هو الذي 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 يتبعه في هذه القصيدة أنه عُنِيَ بالكلمات الثلاثية في صناعتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية، كأن يقول :

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفَهُ عَمَلٍ شَرِبُهُ وَوَارِدٍ خِمْسٍ

فإنك تحس في هذا البيت جمال الكسرات، وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها ، فإن ذلك يخصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصبرونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني ، وما في هذا البيت الذي نحن بصددده ليس تصريعاً ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي ، عممه البحتری في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى في الأبيات الثالث والسادس والثالث عشر من القطعة السابقة . ومن ينكر أن كلمة عمل تلاءمت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية ؟ أرايت إلى

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

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