

التشكيل الموسيقي في قصيدة الإبيجراما القديمة

دراسة في ديوان أدب الغبراء ((مخطوطة)) لأبي الفرج الأصفهاني

دكتورة

هدى سعد الدين يوسف

أستاذ مساعد بجامعة الجوف/ كلية الآداب

المملكة العربية السعودية

ملخص

هذه الدراسة التي تناولت الجانب الموسيقي ليست باليسيرة فلم أجد . فيما أعلم . أي مصدر للبحث يتصل بهذا الموضوع، فقامت بإيضاحه ودراسته ورصد الرؤى الإيقاعية والموسيقية لفن الإبيجراما القديمة من خلال ديوان أدب الغبراء الذي يمثل بدوره أول تجربة في الإبيجراما الشعرية والنثرية في الأدب العربي القديم حتى وإن لم يحمل اسمه ولم يعي أصحابه به وبخصوصيته .

ويعد فن الإبيجراما واحداً من أطول الأجناس الأدبية عمراً لأن جذوره تمتد إلى قرون ما قبل المسيح ، وإنّ لأدبنا العربي أن يتحدث عن شيوع هذا اللون منذ ما يربو على ألفية وبضعة قرون ، وللبحث أن يكشف عن التقنيات الموسيقية لهذا الجنس الأدبي وبناءه الإيقاعي الخارجي والداخلي وهذا ما تود هذه الدراسة القيام به مع مخطوطة ((أدب الغبراء))، لأبي الفرج الأصفهاني

Abstract

This study, which dealt with the musical aspect is not easy, I did not find, as far as I know, any source of research related to this topic, so I clarified and studied and monitor the rhythmic and musical visions of the art of ancient epigram through the Office of

Literature of Strangers, which in turn represents the first experience in the poetry and prose epigrams in ancient Arabic literature even And if he did not carry his name and did not understand his companions and privacy.

Epigrama is one of the longest-lived literary genres because its roots extend back to pre-Christ centuries, and our Arabic literature can talk about the prevalence of this color more than a millennium and a few centuries ago.

And to search to reveal the musical techniques of this genus and its rhythmic structure external and internal and this is what this study would like to do with the manuscript ((Literature of strangers)), by Abu Faraj Alasbahani

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد ...

لا يمكننا أن ننكر فضل العلماء القدامى والباحثين الذين أشبعوا الأدب العربي دراسة وتمحيصاً من كل الجوانب وقد تراوحت هذه الدراسات بين النقدية والبلاغية والأدبية... لكننا نجد أنّ عقريّة الأدب العربي القديم وأدباؤه أوجبت علينا الإيغال فيها ، وقد وجدنا أنفسنا ننحرف إلى هذا الموضوع (التشكيل الموسيقي في قصيدة الإبيجراما العربية القديمة)

بعد قراءة ديوان أدب الغرباء للأصفهاني وهي مخطوطة فريدة نشرها الدكتور صلاح الدين المنجد ١٩٧٢ م . وهذه الدراسة التي تناولت الجانب الموسيقي ليست باليسيرة فلم أجد . فيما أعلم . أي مصدر للبحث يتصل بهذا الموضوع ، فقامت بإيضاحه ودراسته ورصد الرؤى الإيقاعية والموسيقية لفن الإبيجراما القديمة من خلال ديوان أدب الغرباء الذي يمثل بدوره أول تجربة في الإبيجراما الشعرية والنثرية في الأدب العربي القديم حتى وإن لم يحمل اسمه ولم يعي أصحابه به وبخصوصيته .

ويعد فن الإبيجراما واحداً من أطول الأجناس الأدبية عمراً لأن جذوره تمتد إلى قرون ما قبل المسيح ، وإنّ لأدبنا العربي أن يتحدث عن شيوع هذا اللون منذ ما يربو على ألفية وبضعة قرون ، وللبحث أن يكشف عن التقنيات الموسيقية لهذا الجنس الأدبي وبناءه الإيقاعي الخارجي والداخلي وهذا ما تود هذه الدراسة القيام به مع مخطوطة ((أدب الغراء)) ، لأبي الفرج الأصبهاني وقد بدأ البحث بالمقدمة والتمهيد ثم وقف عند فكرتين أساسيتين هما الإيقاع الموسيقي الداخلي ثم الخارجي وإنتهى بالخاتمة وثبت المصادر والمراجع .

التمهيد

النقش بالكتابة معروف لدى أكثر الشعوب والأمم القديمة ، والحديثة كذلك لكن العرب القدماء بفكرهم وحسبهم الجمالين أرادوا أن يكون هذا التسجيل شعراً فنشأت العادة أن يكتب بيت أو بيتان لهذا الغرض . وقد أطلق اليونان هذا المصطلح على كل شعر قصير بعد أن كانوا يطلقونه على المقطوعات المنقوشة على المقابر أو التماثيل ، ثم أطلقوه على الشعر القصير ، وليس ما جاء من نصوص ونقوش في كتاب أدب الغراء للأصفهاني (١) إلا نموذجاً له نظائر كثيرة لمن أراد التحري والاستقصاء ، والبحث عن هذه الانقوشات في الأدب العربي القديم تمثل مادة وفيرة في كل الأغراض الفنية والأدبية .

والإبيجراما : فن أدبي موجز يعتمد المقطوعة الشعرية أو النثرية الخفيفة القصيرة والمكتفة والمركزة . (٢)

أما عن ديوان أدب الغراء فقد قدر لباحث صلاح الدين المنجد نشر هذه النخطوطة عن أبي الفرج الأصفهاني بعنوان (أدب الغراء) . والأدب العربي مدين لأبي الفرج بما جمع في هذا الكتاب ، من نصوص تعتبر أصل لهذا الفن (الإبيجراما) في الأدب العربي القديم ، ولم يكن يعرفه أو ورثه عن سابقه ، يقول : ((ولقد جمعت في هذا الكتاب ؛

(١) أدب الغراء . لأبي الفرج الأصفهاني نشره مخطوطة في العالم د/ صلاح الدين المنجد عن دار الكتاب الجديد . بيروت . لبنان .
(٢) معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة (مكتبة لبنان . بيروت . ١٠٨٣ م ، ص ١٤٢ ، وانظر محمد محفوظ ربيع بخشوان : فن الإبيجراما عند طه حسين وجون دن ، دراسة مقارنة ، معهد الدراسات العربية . ماجستير مخطوطة ، ٢٠٠٥ م ، ص ٢١ .

ما وقع إلي وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ... من أخبار من قال شعراً في غربة ، ونطق عما به من كربة ، وأعلى الشكوى بوجده ، من كل مشرد عن أوطانه ونازح الدار عن إخوانه ...))^(١) .

وكل نصوص الكتاب نقلها أبو الفرج من نقوش مكتوبة على الجدران والصخور والأبواب ... وغيره .

وفي ذلك توطئة توضح نوع الإبيجراما وتعرف بالكتاب (ديوان أدب الغرباء) أما موضوع الدراسة فلا شك أن البنية الصوتية (الإيقاع) في قصيدة الإبيجراما ركناً أساسياً ، حيث أنها تحمل دلالات متعددة من حيث الطرح والإلقاء فقد كان الإيقاع بصفة عامة يعد ميزة من ميزات الشعر ؛ لأن القدماء عندما وضعوا تعريفاً للشعر جعلوا الإيقاع / الوزن جزءاً من هذا التعريف .

((والشعر بكونه وسيلة الشاعر لتحقيق التوافق بينه وبين العالم الخارجي فإن الإيقاع يعد أهم وسائله لدعم هذا التوافق وذلك لصلته الوثيقة (بالجانب الانفعالي للإنسان))^(٢) .

وهذا يشير إلى صلة الإيقاع الكبيرة بمضمون العمل الفني وبكل أجزائه فهو (يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني ... ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم))^(٣) وتتفق أكثر الدراسات على حصر الإيقاع في نوعين . الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي .

الإيقاع الخارجي

يمتاز الإيقاع الخارجي بوضوحه في القصيدة لكونه مؤلفاً من الأوزان الشعرية المتعارف عليها ومن القافية ويقصد به ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وتمثله التفعيلة في البحر العربي))^(٤) ، وعلى الرغم من ذلك فوجود الإيقاع الخارجي يعد شيئاً ضرورياً إذ يحقق التوازن والتناسب للبناء الكلي للنص الشعري .

الوزن :

(١) أدب الغرباء ، ص ١٥ .

(٢) شكري محمد عباد ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١١٦ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٨م .

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٤٢ ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

(٤) النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٦١ ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٣ م .

يمثل الوزن مكانة خاصة في بنية النص الشعري لكونه أحد الأشكال الإيقاعية الأكثر ثباتاً في تأسيس المستوى الإيقاعي لهذا النص وقد عرف بأنه ((مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية))^(١)

فالشاعر يتحرك مع تموجات نفسه وهي التي تتحكم في إضفاء جو شعوري معين على البحر العروض مهما كان نمطه وهذا بالتأكيد يختلف من شاعر لآخر فهو يعود ((للفروق الفردية التي تميز الواحد منهم عن الآخر فللحب درجات وللرغبة أيضاً وكذلك لحالة الغضب والثورة))^(٢) .

فمشاعر وانفعالات الأفراد ليست واحدة فيما بينهم ولا جامدة عند الشخص الواحد نفسه ، بل هي في تغير مستمر زيادة أو نقصاناً مع تغير الظروف والأوضاع النفسية والاجتماعية ، وبالتالي ستختلف طريقة التعبير وما تحمله من نغمات إيقاعية حزينة أو مفرحة .

الإيقاع الداخلي

أما الإيقاع الداخلي فهو يشكل عنصراً مهماً ضمن الإيقاع الكلي للقصيدة ويقصد به ((ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية ، وضروب بديعية ، وحروف مد أو همس وما إلى ذلك ، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة ، أو تجربة الشاعر ، أو نفسيته ... ألخ))^(٣) ويتحقق بتوفر عناصر إيقاعية من تكرار وتمائل وانتظام منسق متناغم .^(٤) ولهذا يعد الإيقاع الداخلي ، في كونه معتمداً على اختيار الشخص المبدع نفسه وذوقه الأدبي ، لا خاضعاً

(١) النقد الأدبي الحديث ، ص ٤٦٢ ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٣ م . وهذه التفعيلات تقوم أساساً على ((عدد معين من الضربات التي يستغرق كل منها كماً معيناً)) : موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٢ . من الزمن ويتكرر هذه الضربات على نحو ثابت تقريباً يتحقق للوزن استقرار نابع من الانسجام والتناسق بين أفكار الشاعر وكلماته فيحدث توازناً يؤدي إلى خلق جو نفسي موسيقي يبعث على الشعور بالراحة والاستمتاع ينتقل أثره إلى المتلقي فيحقق له الانسجام النفسي الذي يبغيه فضلاً عن اللذة والمتعة التي تصدر عن أصواته المختلفة في نغماتها وأدائها . ينظر عيار الشعر ، ص ١٥ ، عضوية الموسيقى في النص الشعري ، ص ٧١ . ويعبر الوزن عن مختلف العواطف والانفعالات بدرجاتها المتباينة ولكن هذا لا يعني أن الشاعر يختار أوزانه بحسب موضوعه الشعري كما ذهب إلى ذلك بعض القدامى والمحدثين . للفائدة ينظر مثلاً : كتاب الصناعتين ، ص ١٣٩ ، الكتابة والشعر : أبو هلال العسكري تحقيق : علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية د.م. ١٩٥٢ م .

(٢) محسن اطميش ، دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : ص ٣٠١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .

(٣) خالد سليمان ، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٢٤٨ ، مهرجان المريد الشعري العاشر ، ط ١٩٨٩ م .

(٤) خالد سليمان ، في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، ص ٧ ، مهرجان المريد الشعري العاشر ، ط ١٩٨٩ م .

لقوانين معيارية سابقة . كالإيقاع الخارجي . تلمزه بضوابط النغم العام . ولذا كان الشاعر يتحرك بحرية ضمن الإيقاع الداخلي ويختار بحرية الأنماط التي ينتج عنها هذا الإيقاع . (١) ومن هذه الأنماط : التكرار ، تكرار عبارة أو جملة ، تكرار كلمة ، أو حرف ... وغيره .

هذا إلى جانب التقطيع الصوتي الذي يظهر كنمط بارز من أنماط الإيقاع الداخلي لما يحققه من ضربات نغمية منتظمة داخل البيت الشعري تكشف عن جماليات الإيقاع ودلالته وهو : ((أن يعمد فيه الشاعر إلى التقطيع المقصود في ترتيب كلماته في داخل البيت الشعري ، معتمداً الجناس والازدواج ، والموازنة بين الكلمات أو المقاطع موازنة تامة أو غير تامة)) (٢) وهذا التقطيع يخلق توازناً بين الكلمات والصورة والإيقاع .

هذه توطئة سأعرض في ضوءها دراسة التشكيل الموسيقي في الشعر الإبيجرامي .

التشكيل الموسيقي في إبيجراما ديوان أدب الغرباء

بنية الإيقاع الخارجي

تحتل قضايا الإيقاع الموسيقي بزواياها المختلفة مكانة مهمة في تحليل الإبيجراما بصفة عامة ، والإبيجراما الشعرية على نحو خاص ، ذلك أن الإبيجراما هي فن شعري بالدرجة الأولى ، حتى وإن تم التوسع فيه لاحقاً لإفساح المجال أمام الإبداع النثري ليلحق بالشعر في هذا الميدان .

ولا يخفى أن المحاولة النثرية البارزة ، في هذا المجال في الأدب العربي الحديث ، هي محاولة طه حسين في كتابه (جنة الشوك) ^٣ تصدرتها مقدمة نقدية للمؤلف ، تؤكد أن هذا الفن نبت أساساً في حديقة الشعر ، واكتسب طابعه وتلون بمذاهبه .

هذه المخطوطة ، موضوع الدراسة الموسيقية ، أثبتت أن هذا الفن له جذور عربية قديمة من خلال محاولة أبي الفرج الأصفهاني في كتابه (أدب الغرباء) حتى وإن لم تحمل اسم هذا الفن .

(١) ينظر عبد الرضا علي ، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، مهرجان المرید الشعري ، بغداد ، ١٩٨٩ .

(٢) ينظر كريم الوائلي ، الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام ، ص ٩٧ ، مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية ، العدد الأول ، سنة ١٩٥٥ ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس .

^٣ جنة الشوك ، د/ طه حسين ، دار المعارف ، ط ١ ص ١١ ، سنة ١٩٨٦ م ،

إن انتماء الإبيجراما إلى فن الشعر ، انتماء قديم متجدد في الآداب العالمية ، والأدب العربي أيضاً ، وتجسيد طاقاتها الفنية يمر عبر الوسائل الموسيقية المتاحة للشاعر ، وقدرة مبدع الإبيجراما على توظيفها .

وفي هذا المجال هناك إمكانيات لرصد التطور الموسيقي لفن الإبيجراما في ديوان أدب الغرباء ، باعتباره أول ديوان كامل يخصص لمقطوعات الإبيجراما في الشعر العربي القديم ، فيما أعلم ، ويشمل مقطوعات تمتد حتى أواخر القرن الرابع الهجري . مما يجعل لدراسته من الناحية الموسيقية أهمية خاصة ، ذلك أن هذه الفترة شهدت نمط واحد من أنماط الموسيقى الشعرية وهي نمط الشعر العمودي أو شعر البحر (الشعر التقليدي) كما يطلق عليه أحياناً ، وهو مازال شائعاً عند كبار الشعراء ، وقد كتبت به كثير من مقطوعات الإبيجراما في هذه الفترة وما قبلها .

والتحليل الموسيقي للمقطوعات الشعرية ، التي وردت في الديوان باستثناء القطع النظرية يجعل الإطار العام لموسيقى الديوان هو شعر البحر العروضي .

وعند تتبعنا للمقطوعات وإحصاءها وجدنا التنوع على البحور المجزوءة والخفيفة فضلاً عن البحور التامة ، ويتضح ذلك في الإحصائية الآتية التي أجريناها ، في الجدول التالي حيث ذكرت بالترتيب كل صفحة وما ورد بها من مقطوعات مع الإشارة إلى رقم المقطوعة الإبيجرامية والبحر الذي تنسب إليه .

البحر	الصفحة
الكامل	٢٣
الكامل	٢٤
الخفيف	٢٥
البسيط	٢٦
المديد	٢٧
المديد	٢٨
الخفيف	(٢) ٢٨
الخفيف	(٣) ٢٨

الخفيف	٢٩
الخفيف	٢٩ الهامش جميعها
البسيط	٣٠
الخفيف	٣١ جميعها
الكامل	(١) ٣٢
المتقارب	(٢) ٣٢
المتقارب	(١) ٣٣
البحر	الصفحة
الخفيف	(٢) ٣٣
الكامل	(٣) ٣٣
الطويل	٣٤
مجزوء الخفيف	٣٥
السريع	(٢) ٣٥
السريع	(١) ٣٦
الطويل	(٢) ٣٦
الطويل	٣٧
السريع	٣٨
السريع	(١) ٣٩
البسيط	(٢) ٣٩
المتقارب	٤٠
المتقارب	٤١

الطويل	٤٢
الوافر	(٢) ٤٢
الطويل	٤٣
المنسرح	(١) ٤٤
الطويل	(٢) ٤٤
مجزوء الخفيف	٤٥
الطويل	٤٥ (١) و (٢)
الوافر	(٣) ٤٥
البحر	الصفحة
الطويل	٤٦
المنسرح	(٢) ٤٦
السريع	٤٧
المنسرح	(٢) ٤٧
المنسرح	٤٨
الطويل	٥١
الهزج	(٢) ٥١
الطويل	(٣) ٥١
الهزج	٥١ الهامش
الطويل	٥٢
الطويل	(٢) ٥٢
الكامل	٥٣

الكامل	٥٤
الوافر	(٢) ٥٤
الوافر	٥٤ الهامش
المنسرح	٥٥
الطويل	(٢) ٥٥
مجزوء الكامل	٥٦
الطويل	٥٧
المجتث	٥٨
المجتث	(٢) ٥٨
البحر	الصفحة
الطويل	٥٨
الطويل	٥٩
مجزوء الكامل	(٢) ٥٩
المجتث	(٣) ٥٩
المجتث	٥٩ الهامش
المجتث	٦٠
المنسرح	(٢) ٦٠
البسيط	(٣) ٦٠
الوافر	٦٢
البسيط	(٢) ٦٢
البسيط	٦٣

الوافر	٦٣ (٢)
الكامل	٦٤
الخفيف	٦٤ (٢)
الطويل	٦٤ (٣)
الخفيف	٦٦
الخفيف	٦٧
الكامل	٦٨
المتقارب	٦٩
الخفيف	٧٠
الكامل	٧١
البحر	الصفحة
الكامل	٧٢
الخفيف	٧٢ (٢)
الخفيف	٧٣
الرجز	٧٤
الطويل	٧٥
الطويل	٧٦
الكامل	٧٧
الطويل	٧٧ (٢)
الطويل	٧٨
البسيط	٧٨ (٢)

الكامل	٧٨ (٣)
الكامل	٧٩
الكامل	٧٩ (٢)
المجتث	٧٩ (٣)
المجتث	٨٠
المجتث	٨٠ (٢)
المجتث	٨١
المجتث	٨٢
البسيط	٨٢ (٢)
مجزوء الكامل	٨٤
مجزوء الكامل	٨٤ الهامش
البحر	الصفحة
المنسرح	٨٦
المديد	٨٧
الطويل	٨٧ (٢)
الخفيف	٨٨
الكامل	٨٩
الخفيف	٩١
الوافر	٩٣
الطويل	٩٤
السريع	٩٤ (٢)

السريع	٩٥
مجزوء الخفيف	٩٧
الكامل	٩٨
الكامل	٩٨ (٢)
الكامل	٩٩

ومن خلال هذا الجدول يتضح تفاوت درجات شيوع البحور على النحو التالي داخل الديوان :

١. المرتبة الأولى : بحر الطويل : (اثنين وعشرون) كتبت به أكثر مقطوعات الإبيجراما في كتاب أدب الغراء ، ثم يأتي في المرتبة الثانية ، بحر الكامل (سبعة عشر بيتاً) ثم الخفيف في المرتبة الثالثة (ستة عشر بيتاً) ويأتي المجتث (عشرة) أبيات ، أما الوافر والمنسوخ فكل منهما (سبعة) أبيات ، وقبلهم البسيط ثمانية أبيات ، ثم المتقارب خمسة أبيات ، والمديد ثلاثة أبيات ، الهزج أثنان ، الرجز ، واحد فقط .

ويأتي نصيب الإبيجرامات من البحور المجزوءة مجزوء الكامل ، أربعة أبيات ، ثم مجزوء الخفيف أثنين فقط .

ولم يستخدم شعراء الإبيجراما بحري الرمل والمقتضب مطلقاً .

وكان عدد المقطوعات المستخدمة في الأوزان الشعرية (١٠٧) قطعة .

والملاحظ على الإحصائية السابقة استخدام الشعراء نمطي البحور الصافية والمركبة ، مما يوضح قدرتهم الفنية في تطويع الأوزان لمضامينهم الشعرية ، وكانت نسبة البحور الصافية في الشعر ضئيلة جداً بالقياس إلى البحور المركبة ، ولعل ذلك يعود لما يمتاز به من تنوع التفعيلة وتراوحها ، ((فالاختلاف في المساحة الزمنية يمنح الشاعر القدرة على التنويع والإيقاع إذ تتراوح التفعيلة بين الشدة والرخاوة والسرعة والبطء وهذا يمنح النص حركة وموسيقية وحيوية أكثر)) (١) .

والملاحظ أن أكثر البحور شيوعاً عند شعراء الإبيجراما هو بحر الطويل ، وسبب ذلك يعود لتنوع تفعيلته وتكرارها مرتين في كل شطر مما يهيئ للبحر وفرة في مقاطعه ، فيتمكن الشاعر من احتواء فكرته عبر السطر العروضي ، ويمنحه

(١) أن تحسين الجبلي ، الحب في الخطاب الشعري الاموي . ص ٢٣١ .

القدرة على التنقل بين الوحدات الإيقاعية والتنوع في النغمة لوجود المسافة الزمنية المتباينة بين تفعيلاته فضلاً عن التغيرات . من حيث الزخافات والعلل . التي تطراً عليها (١) .

وهذا يحتم على الشاعر أن يكون ذا نفس طويل يمكنه من الاستمرار مع طول هذه التفعيلات وامتدادها ، ولهذا يعد البحر الطويل أكثر استخداماً في التعبير عن مختلف المشاعر والعواطف . واستخدام الشعراء لبحري مجزوء الكامل ومجزوء الخفيف ، وإن كان قليلاً ، لكنه أعطى تنوعاً في الأوزان وملاتمة لذوق الشاعر ومتطلباته وطبيعة ظروفه .

وكثرة البحور التامة وندرة المجزوءة التي لم تتجاوز (ستة أبيات) تؤكد أن الشاعر لم ينظم شعره إلا ليحبر عن تجربة شعورية بالدرجة الأولى ، فاختيار البحور الطويلة التامة كان يخضع لاعتبارات كثيرة تعبر عن آلام الغربة والفقد في أغلب المقطوعات ، التي تميل إلى التطريب الشجي ومد الصوت ، أكثر من ميلها إلى الإيقاع الراقص الخفيف ، الذي لا يتناسب مع طبيعة موضوعات أدب الغرباء فهم كتبوا شعراً ، يحمل تجربة شعورية ، وليس من أجل أي شيء آخر . وتنوع البحور والأوزان من دون استثناء ، يؤكد أن شاعر الإبيجراما لم يلتفت إلى طبيعة الوزن بل إلى طبيعة الكلمات والحروف من حيث تألفها وتضادها وما تتضمنه من تتابع المدات والسكنات وتوافق الشكل والمضمون في صورة فنية متكاملة . (٢)

القافية : في بنية الإبيجراما الشعرية تعد عنصراً مهماً وأساسياً وجزءاً ثابتاً في المقاطع النصية وهي عنصر ملتحم بالمعنى وليست بمعزل عنه ويعد حرف الروي أهم حروف القافية لربطه بين الأبيات مكوناً وحدتها .

والملاحظ على شعراء الإبيجراما اهتمامهم ببعض الحروف وتغليبها على قوافي المقطوعات الأخرى ، وهي الراء واللام والباء والنون والميم ، فالراء بلغ استخدامها (عشرون) مرة ، والباء (ست عشرة) مرة ، واللام (إحدى عشرة) مرة ، والنون (ست) مرات ، والميم (ثلاث) مرات ، وتأتي باقي الحروف بأهمية أقل ، الحاء والقاف وغيرها .

والملاحظ على هذه الحروف جميعها ما عدا (الحاء) أنها من الحروف المجهورة وإذا ما علمنا أن الأصوات المجهورة أكثر وضوحاً في السمع للتنعيم الصادر عنها ، والأصوات المهموسة تتطلب جهداً أكبر في التنفس فتحتاج وقت أكثر ، على العكس من الأصوات المجهورة التي تتطلب جهداً ووقتاً أقل ، ولهذا تتناسب مع طبيعة الشعر العربي القديم الذي

(١) ينظر موسيقى الشعر العربي ، ص ٩٠ .

(٢) ينظر في الشعر الإسلامي والأموي ، ص ٣٤٥ ، عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط ١٩٧٩ م .

يقتصد في كل حركاته وسكناته ورغم أن أغلب شعراء أدب الغرباء كانت نقوشهم في بيئات حضرية ، كالعراق بمدنها والشام وبلاد فارس وغيره ... من البيئات الحضرية لكننا وجدنا المقطوعات الإيجرامية في الديوان ؛ فضل أصحابها الأصوات المجهورة على المهموسة ، لما تمتلكه من ميزة موسيقية ووضوح في السمع تتفق وطبيعة الانفعالات والمعاني التي تدور أغلبها حول ((عوارضُ الهم ، ونوازل الغم ، نعوذ بالله منهما ، ... وتغير الحال من سعة إلى ضيق ، وزيادة إلى نقصان ، وعلو إلى انحطاط ...))^(١) .

وهنا تبرز براعة الشعراء في إنفتاحهم إلى هذه الناحية مما حقق إيقاعاً متكاملًا من كافة الأطراف والأجزاء ، رغم اختلاف الشخوص والأوطان ، فضلاً عن ذلك يبدو أن الشعراء أرادوا الإفصاح عما بداخلهم والتعبير عن تجاربهم بصوت عالٍ وواضح يصل إلى الأسماع والأبصار ، من دون خوف أو لجوء إلى همس . وفي الصفحات التالية أمثلة توضح ذلك .

أسماء القافية : وتسمى القافية بحسب حركة حرف الروي ، فإذا كان الروي متحركاً سمي مطلقاً ، أما إذا كان الروي ساكناً سمي مقيداً . وأكثر حركة استخدمها شعراء الإيجراما في ديوان أدب الغرباء ، هي : الكسرة ، في أربعين مقطوعة ، والسكون في سبع مقطوعات والباقي بين الفتحة والضمة .

ولا تعد الحركات شيئاً تزينياً أو جمالياً في الكلمات بل لها ((دوراً إيقاعياً ودلالياً في الوقت نفسه))^(٢) وشيوع الكسرة والضمة ، في الديوان لا يعد شيئاً غريباً ، بل يؤكد أن بيئة هذه النقوش حضرية ، فالكسرة صفة من صفات اللهجة الحضرية ، والضم من صفات اللهجة البدوية التي هي فطرتهم الأولى ، هذا إلى أن ((الياء هي فرع عن الكسرة تعد العلامة الأساسية ترمز إلى صغر الحجم والرقّة))^(٣) وبما أن هذه الحركة دليل للتصغير ، فهي تبعث إحساساً بعدم التكبر والغرور ، وتوحي بشيء من الألم والانكسار كما هو في أغلب أدب الغرباء ومنه :

صيرتُ على اللذات لما تولتُ وألزمتُ نفسي صبرها فاستمريت

(١) يقول أبو الفرج في مقدمة كتابه : ((وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع إليّ وعرفته ، وسمعتُ به وشاهدته ، من قال شعراً في غربة ، ونطق عما به من كربة ، وأعلن الشكوى بوجهه إلى كلِّ مشردٍ عن أوطانه ، ونازح الدار عن إخوانه ...)) أدب الغرباء ، ص ٢١ .

(٢) الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام ، ص ١٠٤ .

(٣) في اللهجات العربية ، ص ٩١ .

وما المرء إلا حيث يجعل نفسه فإن أطمعت تاقث وإلا تسلت^(١)

فحركة الكسرة هنا المصاحبة (لبحر الطويل) جاءت منسجمة مع الانكسار النفسي الذي يعانيه الشاعر نتيجة تحسره على ذكريات ولذات الماضي ، وألمه المستور بالصبر الخفي في قلبه ، منذ ذلك الزمان والأبيات توحى بأنه ينتهد حزناً وألماً رغم تغلبه على نفسه والزامها ، ولا يخفى أن وراء هذه الكلمات نفساً ترجو أن يعود الماضي السعيد .

* أما الضمة فعلى الرغم من أنها تحتاج إلى جهد عضوي أكثر من الكسرة وهي مظهر من مظاهر البداوة ولكنها هنا مظهراً من مظاهر الخشونة والحياة الصعبة ، لأهل الكربة والشكوى ، وكلّ مشردٍ عن أوطانه ، ونازح الدار عن إخوانه .

يقول الشاعر :

المرء يأمل أن يعيشَ وطولُ عيشٍ قد يضرُّه

تؤدي بشاشته ويعقب بعد حُلُو العيشِ مرُّه

وتسوؤه الأيام حتى لا يرى شيئاً يسرُّه

كم شامتٍ بي إن هلكتُ وقاتلَ الله ذرُّه^(٢)

وظف الشاعر حركة الضم في هذه الأبيات توظيفاً جيداً ، خاصة وأنها جاءت مصاحبة لحرف الراء والوصل بالهاء فاستطاعت أن تحاكي الموقف الذي رسمه الشاعر عن يأسه وألمه في مواجهة الناس وتحمل جفوتهم ، مع مصائب الأيام ، وحرف الراء حقق كسفاً لهذه المرارة التي تصل لدرجة عدم الاحتمال فخلقت في القطعة إيقاعاً سريعاً وافق طبيعة المشاعر العميقة المتدفقة والمنفصلة ، فحرف الراء ولّد سهولة ويسراً في النطق ، وسرعة في الأداء وتكثيفاً في التعبير عن المضمون كما أوحى الضمة بالتضخيم ، والرغبة في الإطباق على الشيء والتمسك به واحتوائه (المرء يأمل أن يعيش ..) كما حقق السكون في هذه الأبيات دوراً إيقاعياً ودلالياً ، فالقافية متحركة مضمومة ، في حين (هاء الوصل) ساكنة ، ومن المؤكد أن الشاعر قد تعمد مجيئها ساكنة ، فحركة (الضم) تكشف عن صلابة الشاعر ، وهو يحكي مرارة الأيام وتقلبها مع شماتة الأعداء ، مما يوحي بحرقته المحبوسة والمكتومة ، ووجود الهاء في نهاية الأبيات

(١) أدب الغراء ، ص ٥٥ .

(٢) أدب الغراء ، ص ٢٥ .

أشعرنا بعمق انفعالاته ، التي تخرج بصمت مع صوت الرء المهموس ، ولكن مجئ السكون حد من هذه الانفعالات ، فعبرت عن موقف الشاعر المتمس بالبرود والصبر تجاه هذه الآلام والأوجاع ، فالتوقف عند السكون كأنه توقف عن ضخ المشاعر والأحاسيس فكانت بمثابة النقرة الإيقاعية المستثيرة لموقف الشاعر المتألم .
وهكذا نرى أن شعراء الإبيجراما ، أفادوا من هذه الحركات والحروف التي عبرت عن تجربتهم الذاتية .

بنية الإيقاع الداخلي

لا تتوقف أهمية دراسة التشكيل الموسيقي في شعر الإبيجراما عند اختيار النغمة الرئيسية ، ولكنها تمتد إلى طريقة توزيع النغمات داخل المقطوعة بما يرسم الخريطة الموسيقية الفاعلة ، التي تدخل فيها القافية والإيقاع الداخلي ، والتأثيرات الصوتية وغيرها ، من مفردات الخريطة الموسيقية ، وقد أشار طه حسين إلى أهمية العنصر الموسيقي وإحكام توزيعه داخل الإبيجراما حين قال : ((ويمتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة ، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل من نصل السهم ، فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ، ثقيلة الوزن ، فليست من هذا الفن في شيء .))^(١)

وهذه ملاحظة على وجازتها تقدم قاعدة انطلاق ، يمكن أن يتم على أساس منها البحث عن التوازن الموسيقي المرتجى داخل بنية الإبيجراما ، وشبيه بها ملاحظة نقدية دقيقة حول التوازن الداخلي المنشود في المقطع الشعري القصير ، أطلقها يحيى حقي ، وهو بصدد الحديث عن فن شعري قريب من الإبيجراما ، ومتقاطع معه ، وهو فن الرباعيات ، وقد كان يتحدث عن رباعيات شاعر العامية (صلاح جاهين) ، وتشير إلى طريقة توزيع المحتوى الداخلي للرباعية على النحو الذي يحدث التأثير الفني المنشود ، فيقول : ((في البيتين الأول والثاني ، غرض لأوليات الموقف ، وفي البيت الثالث ارتفاع مفاجئ إلى القمة ، قد يبدو للنظرة الأولى أنها جانبية ، ليتبعه انحدار من شاهق ، كأنه طعنة خنجر ، يختم بها البيت الرابع فصول المأساة ، والبيت الرابع هو دقة المطرقة على السندان ، بعد أن كانت مرتفعة في الهواء ، لذلك أكره للبيت الرابع أن يجئ على صيغة الاستفهام ؛ لأن حبله محدود))^(٢) .

(١) طه حسين ، جنة الشوك ، مقدمة الكتاب ، ص ٨ .

(٢) ينظر في ذلك ، أ.د. أحمد درويش ، النص والتلقي ، حوار مع نقد الحداثة ، ص ١٧٥ ، الدار المصرية اللبنانية ، ط ٢٠١٥ .

أمثال هذه الملاحظات تساعد على تفعيل النقد التطبيقي ((الذي نحن في حاجة ماسة إلى الإكثار منه عوضاً عن الاستخدام لعبارات مترجمة أو شبه مترجمة تتحدث عن ملاحظات نقدية قد لا تكون مفيدة بالضرورة للإبداع الأدبي الذي نتحاور حوله)) (١) .

تتنوع نصوص الإبيجراما الواردة في ديوان أدب الغرياء حسب الوسائل الفنية التي تتبناها نشداً للإحكام والمتعة ، وتتخذ لذلك وسائل متعددة من أهمها الربط الموسيقي بدرجاته ، والإحكام المعنوي عن طريق إحداث المفارقة والمفاجأة عبر الاستعانة بالتكثيف التعبيري والتصويري ، ويساعد الثراء الموسيقي في كثير من الأحيان على إحكام الربط عبر القافية في الإبيجراما التالية :

مِنْ شِدَّةٍ لَا يَمُوتُ الْفَتَى وَلَكِنْ لِمِيقَاتِهِ يَهْلِكُ

فَسُبْحَانَ مَالِكٍ مَنْ فِي السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ حَقًّا وَلَا يُمَلِّكُ (٢)

فقافية الكاف تتوج نهاية بحر المتقارب في إحكام يجعل صدى القافية يمسك بالنسيج العام للمقطع عبر توافق ثنائي ، وقد يتحول هذا التوافق الموزع في أصوات القافية ، إلى توافق في شكل ثلاث كتل من بحر السريع .

أَنْفَقْتِ الْأَمْوَالَ وَاسْتَنْفَذْتِ وَشَيْدُ الْبِنْيَانِ لِلدَّهْرِ

فَحِينَ تَمَّ الْأَمْرُ فِي مُلْكِهِمْ صَاحَ بِهِمْ حَادٍ إِلَى الْقَبْرِ

فَصَيَّرَ الدَّوْرَ خَلَاءً وَلَمْ يُمَهِّلْ أَخَا عَزٍّ وَلَا قَهْرٍ (٣)

يتجلى في الأبيات التقطيع الصوتي الداخلي في البيت الأول بكلمتي (أنفقت) و (استنفذت) تقسيم نغمي أعطى تحديداً لكل صنعة فوجود صوت (الفاء) يوحى بالهدوء والاستقرار لنعيم الدنيا ورفاهية الملك ، وحروف المد (الواو والياء والألف) في . ثانياً كلمات البيت بصوتها الممدود حقق طولاً في الزمن الإيقاعي يتناسب مع ملك بني العباس المتوارث بين أبنائه . (وشيد البنيان) واستأنس به أهله في رفاهية من العيش ، ووجود حركة السكون مع صوتي التاء (استنفذت) يشير إلى تمهل الدهر عليهم ، ثم تأتي المفارقة النغمية الموسيقية من الهدوء إلى الاضطراب ومن الوجود والملك إلى الفناء والعدم ...

(١) نفسه : ص ١٧٦ .

(٢) أدب الغرياء ، ص ٤١ .

(٣) أدب الغرياء ، ص ٤٧ .

وإذا الاستقرار إلى المغادرة . ويأتي صوت حرف الصاد (صاح بهم حادٍ إلى القبر) (فصيرٌ الدور خلاءً ولم ...) صفير صوت الصاد وكأنه صيحة الموت الأول التي لم يفلت منها أحد . وتبرز هنا فنية التقطيع الصوتي في البيت الأخير في رباعية الحروف (فصير . الدور . خلاء) بشكل منتظم يولد إيقاعاً داخلياً يعمل مع الإيقاع الخارجي لتفاعيل بحر السريع ، وما يحققه إلقاء هذه الكلمات من وضوح سمعي للإيقاع ، فضلاً عن الكتابة البصرية المنقوشة ، التي هي صفة الإيجراما ، كما يتضح الأخذ القوي لفعل الدهر مع تكرار صوت (الراء) مع صوت الخاء ، وكلاهما صوت مجهور أعطى صفة الوضوح والشدة ، التي تتفق مع حروف الكلمة (صاح) وما توجي به من الانفجار والمفاجأة مما يجعلنا نسمع هذا الصوت برهبتة وقوته .

وتأتي بعد ذلك المفارقة الصوتية في اجتماع صوتي (الراء) و (الدال) في كلمة (الدور) بما فيه خفوت ينسجم مع الخلاء والفناء .

ومن اللافت للنظر هنا أن الشاعر جعل ثلاثيته أكثر ثراءً من الناحية الموسيقية ، بإيقاع التوافق الخارجي بين البيت الأول والبيت الثالث (الدهر ، قهر) فجعل نهاية القافية بحرفين مكررين (هاء ، الراء) فتسلل القافية من الأول إلى الثالث في ثنايا الأبيات أعطى توافقاً موسيقياً ممتداً .

* وهناك أنماط أخرى لترابط الإيجراما عبر الإيقاع الموسيقي ، من بينها ما يمكن أن نطلق عليه ((البؤرة الموسيقية)) ويتمثل في الإيقاع الداخلي في بؤرة داخل الإيجراما ومن نماذج هذا النمط .

ألا يا طالب الدنيا دع الدنيا لشانكا

فما تصنع بالدنيا وظلُّ الميل بكفيكا^(١)

بؤرة التكرار في كلمة (الدنيا) تحقق إيقاعاً يساير المعنى ويعبر عن معانيه ((إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة والكثرة ، فضلاً عن ذلك يعبر عن ارتباط هذه

(١) أدب الغراء ، ص ٥١ .

الكلمة بمدلولاتها بذهن الشاعر وتجربته ((^(١)) فالدنيا عند أبي العتاهية تمثل في مدلولها دار فناء وقلعة ، رحلة قصيرة وغيره من مدلولات معاني الزهد فيها والحذر منها .

فالكلمة تكررت في صدر الأبيات وحشوها مما يؤكد أهمية موقف الشاعر من الدنيا ، فتكرار الكلمة مع تكرار حرف (اللام) (وظلُّ الميل) يخلق استمرارية في النغم على أوتار بحر الهزج .

الواقع أننا نستطيع أن نرصد العديد من نماذج الإيجراما التي تقع تحت نمط موسيقى التكرار الداخلي كما في قول الشاعر :

وَعَظَّتْكَ أَجْدَاثُ صُمْتُ وَنَعْتُكَ أَرْزَمَةٌ حَفْتُ
فَتَكَلَّمْتُ عَنْ أَوْجِهِ تَبَلَّى وَعَنْ صُورٍ سُبْتُ
وَأَرْتُكَ قَبْرِكَ فِي الْقَبْرِ ر ، وَأَنْتَ حَيْ لَمْ تَمُتْ^(٢)

كرر الشاعر كلمة (قبرك ، القبور) فربط ربطاً قوياً بين الذات والموضوع والتكرار هنا أعطى البيت والمعنى ، قيمة إشارة المتلقي وتنبهه للبحث عن المعنى الذي يقصده الشاعر ، فيكون عندئذ ارتبطاه بالنص أقوى وأعمق ، جاء ذلك مع تكرار حرف الكاف الذي حقق توازناً إيقاعياً مع تكرار الكلمة في الشطر الأول من البيت الثالث وتجانساً لقوة جرس الكلمة ، والحرف الذي يولد رنيناً يمتد تأثيره ليشمل المعنى الذي دار حول تصرف الزمان وتقلب الأيام وموعظة القبور والموتى .

ولا يخفى أن صوت قافية التاء الساكنة ، الذي تكرر في نهاية تفعيله مجزوء الكامل بشكل عمودي ، وتكرارها داخل كلمات البيت الأول وفي الكثير من مفردات المقطوعة الإيجرامية ، (وعظتكَ ، صمت ، نعتك ، فتكلمت ، تبلى ، أرتك ، تمت) . فكأننا نجد قافية داخلية فضلاً عن القافية الخارجية . عمل على إبراز النغم . والملاحظ على هذه الحروف المكررة جميعها أنها من المهموسة ، التي تحقق انخفاضاً في الصوت وخفوياً ينسجم وطبيعة موضوع الموتى والقبور والبلاء والفناء ، الذي يتحدث عنه الشاعر ، فضلاً عن ذلك فحرفي (الكاف والتاء) من الأصوات الشديدة التي تمتاز بسرعة في نطقها وتكون حماسة ، تتفق مع انفعال الشاعر الشديد بعاطفة الحزن والفراق وما تحمله النفس التي

(١) آن تحسين الحلبي ، الحب في الخطاب الشعري الاموي عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر أنموذجاً ، ص ٢٥١ ، دار عياد ، ط ١ ، ٢٠١٤ م .

(٢) أدب الغرياء ، ص ٥٦ .

تحتضر من معاني العظة والعبرة والألم فتخرج الكلمات سريعة وقوية ، كأنها انفجارات متعددة تدل على تمكن الحزن من قلبه وعدم قدرته على تحمله أو رد ما هو واقع به فيخرج قويا كالانفجار .

وهكذا نرى أن الشاعر قد حقق بهذا التكرار ربطاً بين الشكل والمضمون ، فجاءت هذه الأصوات متكيفة مع ذات الشاعر ومحقة لمقطوعته تجانسها وتوازنها .

* ويظهر هذا النوع من التجمعات الصوتية في إبيجراما أخرى :

لو ماتتِ النفسُ من جوعٍ ومن كمدٍ لما شكوتُ الذي ألقى إلى أحدٍ

يا ليتني كنتُ أدري ما الذي صنَعْتُ بعدي الحادثُ بالأهلين والولدِ

وبالحبيبِ الذي ودَّعتهُ فبكى وقال : ما دار هذا منك في خَلدي

لو كنتُ أعلمُ أنَّ البينَ مُقْتَرِبٌ ما كنتُ أصغي إلى عُذْرِ ولا قَنَدِ (١)

والملاحظ على هذه المقطوعة الإبيجرامية ، التجمعات الصوتية لعدد من الحروف ، فكرر حرف الدال (عشر) مرات ، وحرف الواو (اثنا عشر) مرة وهنا التكرار له قيمة معنوية وجمالية ، فالدال من الأصوات التي يكون وقعها على السمع قويا لجهوريتها وانفجاريتها وتدلل على الشدة والانفعال الحاد المتأجج ، مما يبين أن الشاعر كان واقعا تحت تأثير عاطفته القوية ، فصرح بها بكل وضوح وهي الغربة والفرق والشوق إلى الوطن والأحبة فضلا عن حرف (الدال) فسوته يرتد في السمع لقوته فيشير إلى كثافة عاطفة الندم وتوجهها وانتقادها وقوتها مقارنة بحاله قبل الغربة وبعدها .

أما حرف (الواو) فقد عبر عن مدى ألم الشاعر ، فهذا الحرف يحمل في صوته رنة حزن وتوجع ، ويعبر في الوقت نفسه عن تحمله وصلابته (لو ماتت النفس من جوع ومن كمد ...) فجاءت ملائمة للموقف . فتكرار هذه الحروف حقق فهما لدلالة المقطوعة ، وإيقاعاً نغمياً متجانساً .

* ويستخدم شاعر الإبيجراما موسيقى التصريع (٢) في هذه الأبيات :

شَرَدتني نوائِبُ الأيامِ ورمتني بصائباتِ السَّهامِ

(١) أدب الغرابة ، ص ٦٢ .

(٢) ((وهو البيت الذي الحققت عروضه بضربه وزناً وتقفية سواء بزيادة أو نقصان)) ، ينظر نقد الشعر ، ص ٨٦ ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خلفي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ن . د . ت .

فَرَقْتُ بَيْنَ مَنْ أَحَبُّ وَبَيْنِي وَبِحَ قَلْبِي الْمَتَمِّمِ الْمُسْتَهَامِ

لَهْفَ نَفْسِي عَلَى زَمَانٍ تَقْضَى فَكَأَنِّي رَايْتُهُ فِي الْمَنَامِ (١)

استخدم شاعر الإبيجراما التصريح في أدب الغراء ، في أكثر من (تسعة وعشرين) مقطوعة إبيجرامية بما يقارب نصف الديوان .

وهذا يشير إلى اهتمام الشعراء بالقضايا الفنية والبنية الموسيقية للمقطوعة المنقوشة ، إيماناً بأن التصريح يحقق لهم شد الانتباه وخلق التشويق .

نهض البيت الأول في المقطوعة على الإفادة من التصريح بمفردتي (الأيام) و (السهام) ، مما شكل حركة إيقاعية داخلية أضفت جذباً سمعياً على إيقاع البيت ، يتوافق مع نية الشاعر في رسم صورة حقيقية للغربة ، وفعل الأيام ومصائب الزمان ، ويعالج التصريح الخفوت الموسيقي داخل الأبيات ، ويعطي جرساً موحداً متماسكاً مع القافية ، فضلاً عما تبعته هذه المفردات من إحياء بالانكسار ، منسجماً مع مد الألف وحركة الكسر المصاحبة للميم ، فعبرتنا عن إحساسه بالإحباط والحزن والحسرة على زمان فات وأيام فرقت بينه وبين من يحب .

ويتجلى التصريح في إبيجراما هذه الأبيات :

أَعَزُّ عَلَيَّ بِفَرْقَةٍ وَرَحِيلٍ عَنْ قُرْبِ مَحْبُوبٍ وَدَارِ خَلِيلٍ

وَاللَّهِ يَعْلَمُ أَنَّنِي مُتَحَرِّقٌ لِفِرَاقِكُمْ ذُو صَبَوَةٍ وَغَلِيلٍ

أَتَرَى الزَّمَانَ يَسْرُنِي بِلِقَائِكُمْ بَعْدَ التَّفَرُّقِ وَالنَّوَى بِقَلِيلٍ (٢)

تنهض هذه الإبيجراما على الإفادة من التصريح بمفردتي (رحيل ، خليل) مما يشكل حركة إيقاعية داخلية أضفت جذباً سمعياً على إيقاع البيت يتوافق مع نية الشاعر ورسم صورة الفراق والغربة ، وتنبيه المتلقي إلى مأساته وآلامه .

(١) أدب الغراء ، ص ٣١ .

(٢) حدثني شيخ من أهلنا قال : قرأتُ على حائط خضراء بالبصرة مكتوباً بسواد : بسم الله الرحمن الرحيم : حضر فلان بن فلان السأوي ، وهو يقول : هَرَيْتُ مِنَ الْإِمْلَاقِ وَالْحَسْرَةِ ، فَفَدَفَ بِي الزَّمَانُ إِلَى الْبَصْرَةِ ، فَكَانَتْ أَعْظَمَ الْبُلْدَانَ بَرَكَةً عَلَيَّ ، كَسَبْتُ بِهَا مَالاً ، وَعَقَدْتُ بِهَا حَالاً ، وَأَخِيْتُ فِيهَا فِتْيَاناً ، وَحَصَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا إِخْوَاناً ، وَقَضَى اللَّهُ لَغَلْبَةِ نَحْسِي ، عَوْدِي وَرَجُوعِي إِلَى سَاوَةٍ ، فَرَحَلْتُ وَأَنَا أَقُولُ : ... الأبيات ، وإذا تحته مكتوب . بغير ذلك الخط : نعم ، إن شاء الله ، أدب الغراء ، ص ٨٩ .

وحرف اللام يجعلنا نسمع صوت الاهتزاز النفسي وتصادم الواقع مع رغباته في البقاء بجوار من يحب ، وكراهية الرحيل .

* تمثل بنية التقابل منطقة مهمة في قصيدة الإبيجراما حيث اتكأ شعراء أدب الغراء على التقابل / التضاد بين الألفاظ والمعاني في نصوصهم الشعرية ، هذا التقابل الذي نتج عنه إيقاع مختلف ، يثير حفيظة المتلقي ؛ لأن التقابل ((ظاهرة تعبيرية يمكن اعتباره أبرز ملمح في بنية الشعر))^(١) وقد تجلى الإيقاع الناتج عن التقابل والمقابلة في قصيدة الإبيجراما بشكل واسع ، نلاحظ ذلك في العديد من إبيجرامات أدب الغراء .

يقول أحد شعراء أدب الغراء :

ذكرتُ أهل دُجَيْلٍ وأين منّي دُجَيْلُ

هل زاد في الليل ليلُ أم سال بالصبح سَيْلُ^(٢)

من الملاحظ في النص الإبيجرامي الشعري السابق أن الشاعر يصوغ أبياته وهو مدرك تمام الإدراك التناقض الحادث / التقابل الجلي بين مفردات النص الشعري ؛ فالنص الشعري القصير (الإبيجراما) تحديداً يحتاج إلى مجاهدة النفس والقدرة على خلق إيقاعات متعددة ، تسهم هذه الإيقاعات بشكل أو بآخر في الإنتاج الدلالي للنص الشعري ، ونلاحظ ذلك في مفردتي (الليل ، والصبح) هذا التقابل صنع إيقاعاً داخلياً ، وعبر عن الحالة الشعورية للشاعر ، فهو يرى أن الأرض غيرت مدارها واختلف عليه الليل مع النهار ، وأصبح القلب لا يرى الضوء ، فقد سيطر على الشاعر تجربة الفقد (الوطن) والضياح ، هاتان التجربتان ، جعلتا الشاعر ينظر إلى الأشياء وتناقضها في الوقت نفسه ، وأصبح النص الشعري لديه نصاً مفعماً بالإيقاعات العورضية (الخارجية القافية مع وزن : المجتث ، وبالإيقاعات الداخلية في بؤر متعددة ، التكرار (دجيل ، دجيل) ، (الليل ، ليل) ، ونعم الجنس (سال ، سيل) ثراء موسيقياً ساعد على إحكام الربط عبر القافية ، كما أن عنصر المفارقة التعبيرية بين الأخبار في أول الأبيات والاستفهام في باقي النص الشعري أحدث إدهاش وإمتاع فني .

(١) بناء الأسلوب في شعر الحدائث ، محمد عبد المطلب ، ص ١٥٣ .

(٢) أدب الغراء ، ص ٦٠ .

فقد تلجأ الإبيجراما إلى بناء المفارقة ، من خلال تقنية السرد الإخباري الذي يعطي الإحساس بامتداد الأخبار ، وبأنه هدف لذاته ، ثم يتوقف فقط ليقفز سؤال غير متوقع ، وهنا تكمن المفارقة ، وهي قادرة على التكامل مع عنصر التوافق الموسيقي والتلاؤم النسبي مع التقابل والجناس والتكرار والتقفية .

*تتميز معمارية الإبيجراما في ديوان أدب الغرباء بتقنية التدوير التويبري الحديث ، مما يعطي ربطاً شعورياً بين النصوص وأصحابها .

فيكتب الشاعر نصه ثم يأتي آخر معلقاً عليه ، مسجلاً جواباً أو تعليقاً في تجميع إبيجرامي واحد ، ومن نماذج هذا النمط ما جاء مكتوباً تحت إبيجراما تتحدث عن حال الدنيا وتقلبها على أصحابها ، وإذا تحته مكتوب بغير ذلك الخط :

صَدَقْتَ صدقت وعندي الخبر سأحذر منها ركوب الخطر

وأحمل نفسي على حالةٍ فإما انتفاع وإما ضرر^(١)

بدأت الإبيجراما بتكرار كلمة (صدقت) وانتهت بتقنية التقابل بين (انتفاع ، ضرر) مع تكرار كلمة (إما) التي توافق موسيقى وارتفاع إلى القمة من ثنائية الإيقاع الداخلي ، التكرار والتقابل ، مع إمكانيات موسيقى بحر الكامل .

تحقق التقابل بين مفردتي (انتفاع ، ضرر) وكأن الشاعر يفرض علينا الحياة من وجهة نظره هو ، فكيف تكون الحياة ؟ وكيف يكون موقف الذات الشاعرة منها ؟ فكلاهما متناقض ؛ (انتفاع ، ضرر) خير ، وشر ... لكن الجميل في هذا النص أن الشاعر تقنع بقناع الخبرة والتجربة ، وكأنه الحكيم الذي تشغله الحكمة ، فالحكمة هي أن تختار طريقة في الحياة ، فالشاعر يوجه خطابه للذات الشاعرة نفسها ؛ ويشارك في نفس الوقت ، الرأي مع صاحب الإبيجراما السابقة .

إن النص الشعري الإبيجرامي لا يحتفي بفكرة الإبيجراما بقدر ما يحتفي بفكرة الفلسفة التي توجه الآخرين ، وبطبيعة الحال فإن بنية المقابلة هنا هي أول ما يقرع أذن المتلقي فيشعر بالإيقاع الداخلي من الوهلة الأولى في النص الشعري . محققاً فهماً دلاليّاً لمضمون وفكرة الإبيجراما .

(١) أدب الغرباء ، ص ٣٣ .

الخاتمة

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم وبعد ...

قامت هذه الدراسة بتعريف فن الإبيجراما ، والوقوف على جانب من تاريخه القديم في الأدب العربي مع كشف بنيته الإيقاعية الداخلية والخارجية .

ويتبدى لي هنا بعض النتائج التي توصلت إليها الدراسة وتتلخص فيما يلي :

أولاً : إن قصيدة الإبيجراما نوع أدبي قائم بذاته له معايير وأحكامه من حيث الشكل والمضمون في أدبنا العربي القديم ، ولكن النقاد والباحثين لم يلتفتوا إلى كشف هذا الجنس الأدبي .

ثانياً : اهتمام أدباء الإبيجراما في كتاب أدب الغراء ، جاءت لغتهم قريبة من الإيجاز والتكثيف ، حيث كل مفردة تؤدي دورها المنوط بها داخل القطعة ، كما ابتعدوا عن استخدام المفردات الركيكة ، التي يمكن أن تحدث في القصيدة الطويلة ، كما اتكأوا على حقول دلالية بعينها مثل حقل (الغربة . الزمن . الفراق) ، وجاء الإيقاع الموسيقي متوافقاً مع معطيات الصورة الشعرية ، وحقولها الدلالية خاصة حقل (الغربة . الزمن . الفراق) .

ثالثاً : طرحت الدراسة اهتمام شعراء الإبيجراما بالإيقاع ، بمستوياته المتعددة ، الإيقاع الخارجي والداخلي ، ونلاحظ أن قصيدة الإبيجراما جاء أكثرها من بحر الطويل ، وتجلى التكرار في (الحرف . المفردة) وبنية التقابل بشكل واسع ، وكان للقافية شيء مهم في عملية الإيقاع الخارجي ، كما خلقت قافية الإبيجراما من العيوب إلا الإقواء الذي جاء في نص واحد ص ٧١ ، على قافية العين .

رابعاً : كشفت الدراسة عن إمكانيات لرصد الإيقاع الموسيقي لهذا الفن في الأدب العربي القديم ، انطلاقاً من النماذج القابلة للانتماء إليه ، حتى وإن لم تحمل اسمه .

وهي موجودة عند شعراء ، مثل : بشار بن برد ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، وأبن الرومي ، ... وغيرهم .

وأخيراً : أغلب النصوص الإبيجرامية كانت مكثفة في نمط البيت الواحد والثنائيات ثم الرباعيات ، وتلك سمة الإبيجراما في شكلها الموسيقي ، الذي حمل تجربة أصحابها الذاتية الشعورية بواقعية وصدق .

فهرس المراجع

١. أدب الغرباء . لأبي الفرج الأصفهاني نشره مخطوطة في العالم د/ صلاح الدين المنجد عن دار الكتاب الجديد . بيروت . لبنان .
٢. الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب ، عبد الرضا علي ، مهرجان المرید الشعري ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٣. الإيقاع في شعر ما قبل الإسلام ، كريم الوائلي ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، العدد الأول ، سنة ١٩٥٥ ، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس .
٤. الحب في الخطاب الشعري الأموي ، أن تحسين الحلبي ، عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر أنموذجاً ، دار عيذاء ، ط ١ ، ٢٠١٤ م .
٥. الشعر الإسلامي والأموي ، عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط ١٩٧٩ م .
٦. النص والتلقي ، حوار مع نقد الحداثة ، أ.د. أحمد درويش ، الدار المصرية اللبنانية ، ط ٢٠١٥ .
٧. النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة بيروت ، ١٩٧٣ م
٨. بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، محمد عبد المطلب .
٩. جنة الشوك د/طه حسين . دار المعارف ط ١١ سنة ١٩٨٦ م - القاهرة
١٠. دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر : محسن اطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .
١١. فن الإيجراما عند طه حسين وجون دن ، محمد محفوظ ربيع بخشوان : دراسة مقارنة ، معهد الدراسات العربية . ماجستير مخطوطة ، ٢٠٠٥ م .
١٢. في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة ، خالد سليمان ، مهرجان المرید الشعري العاشر ، ط ١٩٨٩ م .
١٣. كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر : أبو هلال العسكري تحقيق : علي محمد الجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية د.م. ١٩٥٢ م .
١٤. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٦ م .
١٥. معجم مصطلحات الأدب ، مجدي وهبة (مكتبة لبنان . بيروت . ١٠٨٣ م .

١٦. موسيقى الشعر العربي ، شكري محمد عباد ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٧٨م.

١٧. نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ن د. ت.

فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع	م
٣٢	المقدمة	١
٣٣	التمهيد	٢
٣٤	الإيقاع الخارجي	٣
٣٥	الإيقاع الداخلي	٤
٣٦	التشكيل الموسيقي في إبيجراما ديوان أدب الغرياء .	٥
٤٧	بنية الإيقاع الداخلي	٦
٥٥	الخاتمة	٧
٥٦	فهرس المراجع	٨
٥٧	فهرس الموضوعات	٩