حوليات آداب عين شمس المجلد 52 (عدد إبريل – يونيو 2024)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

بلاغة التشكيل الموسيقي في اعتذاريات النابغة الذبياني

هدى صالح شنيور*

دكتوراه في الادب الجاهلي جامعة العلوم الإسلامية العالمية قسم اللغة العربية وادابها
Huda.Shnyour@Wise.edu.jo

تاريخ الاستلام: 2024/03/06
تاريخ قبول البحث: 2024/03/28
تاريخ النشر: 2024/06/30

المستخلص:

سعى هذا البحث إلى الكشف عن التّشكيل الموسيقي في اعتذاريات النّابغة الذّبياني وعلاقته بالحالة النّفسية للشّاعر، وإحساسه بالذعر المتأتّي من وعيد الملك النّعمان، ومن ثمبيان أثر هذا التّشكيل على البناء الفني لقصائده و على متلقيه الخاص (النّعمان بن المنذر)، و المتلقّي العام، وذلك بغية التحقق من الفرضيّة الّتي ربط النّقاد فيها منذ القِدم بين الوزن الشّعري والغرض، وإقرارهم بوجود علاقة بين التشكيل الموسيقيوالحالة النّفسية للشّاعر، ومن ثم بيان علاقة ذلكبمفهوم البلاغة.

وقد اتبع البحث المنهج الوصفي التّحليلي من خلال انتقاء الشواهد الشعرية وتحليلها، وتألّف من مقدّمةومبحثين وخاتمة،بينت في المقدمة منهجية البحث وأهميته والعلاقة بين البلاغة والموسيقى، وتناول المبحث الأوّل الموسيقى الخارجيّة للاعتذاريات متمثّلة بالوزن والقافية، أما المبحث الثاني فقد عرض الموسيقى الدّاخلية ومكوّناتها، وفي الخاتمة خلصت إلى نتائج اتضح فيها تحقق الفرضية، و التزام النّابغة الفطريّ في تشكيل الموسيقى الشّعرية، وبدت براعته في الاستفادة من إمكانات البحور العروضيّة المنتقاة، وإمكانات القافية والروي المناسبين إلى جانب استفادته من مكونات بلاغية، و من الطاقة المنبعثةمن أصوات الحروف والألفاظ والعبارات و دلالات الصور– خاصة الصّور السّمعية منها–مما أتاح له فرصة بث همومه ونقل مخاوفه وإسماع صوته للملك بالشكل المناسب، فأضفت تلك الأصوات إيقاعا و طاقة موسيقيّة عذبة ومؤثرة في آن، وساعدت على استمالة النعمان وجذبه مما دفعه إلى قبول معذرة النّابغة والعفو عنه.

كلمات مفتاحيّة

بلاغة، الموسيقى، الغرض، اعتذاريات ، النّابغة الذّبياني.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2024.

مقدّمة

من المعلوم أن للشّعر في العصر الجّاهليأهمّية خاصّة، ومكانة مرموقة؛ فقد وصفه عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– بأنه: "علم قوم لا علم لهم أصحّ منه" [1]. ومن المعلوم أيضا أن الشّعر في ذلك العصر كان مسموعا، حيث يعتمدونعلى ذاكرتهم في حفظ الأشعار و روايتها، حتى إذا ذاع صيتها وبلغت من الأذن والنّفس مبلغا فريدا غُنّيت في المحافل والأسواق، وقد تكتب بماء الذهب، كما يتردّد في خبر المعلقات أو المذهّبات؛ لذا كان لزاما على الشّاعر المجيد أن يعتني بوقع قصيدته السّمعي وجرسها حتّى إذا أنشدها جذب مستمعيه وحقق الأثر المرجوّ بما يشبه الموسيقى التّصويريّة في الأعمال الدّرامية، وذلك من خلال صوت القصيدة المنتظم لألفاظها، ونبرها المناسب؛ للإحساس بمعانيها، وبذلك تمتزج الأوزان بالأغراض لتشكل نسيجا منسجما بين الأصوات و المقاصدلإثارة المتلقّي وتحقيق متعته، وصولا إلى استجابته لمغزى القصيدة ودلالاتها المعنوية بعد تذوق حلاوة بنائها الموسيقيّ والفنّي.

منهج البحث وأهميته

اختارت الباحثة النّابغة الذّبياني" زياد بن معاوية" لبيان التشكيل الموسيقيّ في اثنتي عشرة قصيدة اعتذارية، باتّباع المنهج الوصفي التّحليلي ومن ثمّ ربط التّشكيل الموسيقيّ بالغرض، والبعد النّفسي لدى الشّاعر، فالنابغةعند ابن سلّام الجمحي من شعراء الطّبقة الأولى [2]،كما عرف بمكانته النقدية، إذ كانذوّاقا للشّعر،يلجأ الشّعراء إلى قبته في سوق عكاظ ليحكّموه بينهم[3]، وقد تميز بحسن استهلاله ومقدماته الشعرية، و رونق كلامه، و جزالة بيته..[4]، و فضله أبو بكر– رضي الله عنه – لسبب جوهري دفعني إلى اختيار أشعاره وتحليلها موسيقيّا، إذيقول ابن رشيق القيرواني:" وكان أبو بكر – رضي الله عنه– يقدّم النّابغة ويقول: هو أحسنهم شعرا، وأعذبهم بحرا، وأبعدهم قعرا"[5]، فالنّابغة في نظر أبي بكر– رضي الله عنه– أحسن الشّعراء من حيث المعاني، والأهمّ أنّه يستقي معانيه من معين عذب حلو، عميق الدّلالة عبّر عنه بما اختاره الخليل فيما بعد ليمثّل مصطلحا مهما من مصطلحات العروض ألا وهو "البحر"، فلعلها عند أبي بكر عذوبة سماعية موسيقية تتأتى بالنهل من بحر الألفاظ والنظم المتقن لها ليتجلّى معها عذوبة في إيصال المعنى المراد والإحساس به وبعمق دلالاته.

واشتهر النابغة باعتذارياته، و عرف ببراعته في تأليفها انطلاقا من الحالة النّفسية الخاصّة التّي دفعته إلى نظمها، مما جعل النقاد قديما يعدّون البواعث النّفسية معيارا أو قاعدة من قواعد الشّعر، فقالوا: " مع الرّغبة يكون المديح، ومع الرّهبة يكون الاعتذار والاستعطاف..."[6]

و بسبب فن الاعتذار فُضل النابغة على غيره من الشّعراء في هذا الباب، ولمّا قيل لكثيّر من أشعر العرب، قال: " امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنّابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب"[7]، وأثنى عليه أبو هلال العسكري وأظهر تميّزه وسبقه الفني في تجويد فن الاعتذار وإتقانه[8]، والنّابغة نفسه فيما يروى كان يرى أن عينيته الاعتذارية هي من أجود الشعر، فيفخر بها على حسّان في قوله " يا ابن أخي إنّك لا تحسن أن تقول مثل قولي:[9]

فإنّك كالليل الّذي هُو مُدركي وإن خلت أنّ المنتأى عنكَ واسع

وقد عرف النّابغة بمكانة مرموقة وسيادةبين قومه، إلى جانب حظوتهعند ملوك الغساسنة والمناذرة، يأفل نجم كل شاعر بحضوره، حتّى حسده حسّان بن ثابت أكثر من غيرهلمّارأى جزيل عطيّته، وسمع من فضل شعره[10]

فتلك شهاده أيضا على تفوّق النّابغة وقدرته الشعرية التي أسرت الملوك ومكّنت له عندهم لمّا وجدوا في شعرهإحساسا ورونقايشبع رغباتهم و يجذب الانتباه ويأسر القلوب. وقد جاءفي الخبر أنّ شعره كان يغنّى في المجالس وتطرب له الأسماع، وهو ما يؤكد حجم الطّاقة الموسيقية الكامنة في شعره ويعكس عذوبة بحره كما وصفه أبو بكر، رضي الله عنه.

مشكلة البحث:

يسعى البحث لإيجاد الرابط بين موسيقى الشعر والغرض الاعتذاري عند النابغة،وربطها بالحالة النفسية الباعثة لنظمها– حسب الفرضية– التي دارت بين النقاد. ومن ناحية أخرى يربط البحث بين البلاغة و موسيقى الشعر، وبيان العلاقة التي تجمع بين العلمين.

أسئلة البحث:

سعى البحث إلى الإجابة عن التساؤلات الأتية:

1– ما العلاقة بين البلاغة والتشكيل الموسيقي؟

2– هلارتبط التّشكيل الموسيقيّ للاعتذاريات بالبعد النّفسي للشّاعر والغرض الاعتذاري؟

3– ما مكونات التّشكيل المويسقي (الخارجيّة والدّاخليّة) في اعتذاريات النّابغة؟

الدراسات السابقة

لم تخصّص دراسة – فيما أعلم – لدراسة التّشكيل الموسيقيّ في اعتذاريات النّابغة، رغم وجود الكثير من الدّراسات السّابقة الّتي تناولت شعر النّابغة وحياته وتنوّعت بين دراسات أدبيّة ولغويّة وتاريخيّة منها كتاب" النابغة الذبياني" لسليم الجندي، والعنوان نفسه لكتاب عمر الدسوقي، وكتاب " النابغة سياسته وفنه ونفسيته " لإيليا حاوي، ... وغيرها من الدراسات والرسائل، ولكنّها لم تخصّص جانبا لدراسة موسيقى الاعتذاريّات وبعدها النّفسي كما هو مخطّط له في هذا البحث.

وهناك دراسة تطرّقت للبعد الموسيقيّ في شعر النّابغة، وهي رسالة الماجستير الموسومة بـــ : "توظيف الموروث في شعر النّابغة الدّبياني"، لعيسى هشام إذ قدّم عرضا للتّشكيل الموسيقي في شعر النّابغة عامة في الفصل الأخير من الرسالة ضمن الموروث الفنّي ولم يخصّص مبحثا في موسيقى الاعتذاريات وتحليلها .

وقد حاول هذا البحثتحليل النّص الاعتذاري في ضوء موسيقاه لما لهذا الغرض من خصوصيّة نفسيّة ومقاميّة؛ كونها اعتذاريات موجّهة من شاعر فحل إلى ملك همام، فتتحقق القيمة والمتعة في آن في دراسة مثل تلك النّصوص الخالدة وتحليلها.

البلاغة والموسيقى

عن علاقة البلاغة بالموسيقى، يمكن القول: إن الموسيقى تقترن بالصوت، والبلاغة تقترن بالفكر والمعنى، وسبيل التلقي للموسيقى هو الأذن، أما تلقي البلاغة فمناط بالعقل والروح و العاطفة والحدس.[11] وبالنظر فيالتّعريف المشهور للشّعر لدى النّقاد قديما،كتعريف قدامة بن جعفر بأنّه: " كلام موزون مقفّى"[12] يثبت أنّ موسيقى الشّعر بالتّأكيد تختلف عن

موسيقى الآلات؛ كونها موسيقى قوليّة لفظية بالدرجة الأولى، وقيل سابقا: " الشعر موسيقى ذات أفكار"[13]، و تتكئ موسيقى الشعر على الجانب السّمعي للألفاظ والتّشكيلات الكلاميّة ونظمها موزونة للتّفاعل مع جرسها في الأذن، ومن ثمّ يتغلغل أثر ذلك الجرس في النّفس، وينعكس على ردود الأفعال، وهو ما حصل بالفعل مع النّابغة في اعتذارياته، حيث تمكّن من التّأثير على النّعمان ونيل العفو منه.

وقديما، نجد في البلاغة العربية مراعاة العرب لكثير من الجوانب الصوتية في المفردات و التراكيب والنصوص، بل جعلوا من شروط فصاحة الكلمة أن تكون" بريئة من تنافر الحروف... و سائغة للسمع أنيسة إلى النفس"[14]، فقرنوا بذلك بين الجانب السمعي والبعد النفسي للكلمة.

و يمكن القول:إنّ بلاغة الجانب العروضيّ (الوزن والقافية) تتأتى منالالتحام بين المقال ومقام القصيدة، و تتحقق بما تنجزهالأوزان والقوافي بأصواتها من أثر نفسيّ ينم عن قدرة الشّاعر على الإفصاح والبيان ومراعاة مقتضى الحال والغرض المقصودأو المناسب –حسب الفرضيّة– وفي هذه المكنة على الإفصاح والبيان عمّا يختلج في النّفس وقدرة الشّاعر على التّأثير ومناسبة المقال لمقتضى الحال بالاستفادة من البعد الموسيقي والسّمعيّ للشّعر يتجلّى معنى البلاغة المعروف، علما أن وظيفة التعبير في الأدب ليست محصورةعلى الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات بل يرافقها مؤثرات أخرى، يكمل بها الأداء الفني، هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات...[15]. ولموسيقى الألفاظ وتكرارها دور في التأثير على المتلقي واستمالته وإقناعه، و "سر هذا التأثير يكون عن طريق الجمال في المعنى، أو عن طريق الإيقاع والنغم في اللفظ"[16]. لذا لقب الأعشى بـــ "صناجة العرب"[17] لما في شعره من التحام وتناسق بين أوزانه و أغراضه الشعرية التي عرف بها و ما تحدثه من طرب واستئناس بموضوعات قصائده و مقامها.

وفي جانب منها تتأتّى الموسيقى الشّعريّة من مقوّمات بلاغيّة، سيّما بلاغة البديع ومكوّناته كالسجع و الجناس والاشتقاق والتّصريع، وبلاغة المجاز و التّشبيهات والصّور الفنّية– السّمعية– خاصّة، واستيعاب هذه المكونات البلاغية وتوظيفها بشكل فعال يضفي قوة في التعبير عن الأفكار والمشاعر والرسالة الموجهة، و بذا يفسح علم العروض والموسيقى المجال لاستخدام كم واسع من الأساليب اللغوية و البلاغية؛ لتنويع التعبير وتعزيز الإيقاع و تحقيق التأثير الفعال.

التشكيل الموسيقي في الاعتذاريات

تناول البحث اثنتي عشرة قصيدة تعرّض فيها الشّاعر لذكر همّه وسوء علاقته بالنّعمان ووعيده له، و شملت الاعتذار إليه والتّودد والتّنصل من ذنبه ومدح الملك، حيث يشكّل المديح جزءا لا غنى عنه في غرض الاعتذار، فكيف إذا كان المخاطب ملكا؟

و الاعتذاريات: مجموعة من القصائد نظمها النّابغة معتذرا إلى الملك النّعمان بن المنذر بعد أن ساءت علاقته به وهدر دمه إثر وشاية و اتهام بالخيانة ألصقت بالنّابغة من بني قريع بن عوف وهم من بني تميم ، كما يرد في شعره مدافعا[18]:

لعمري وما عمري عليّ بهيّن لقد نطقت بُطلا عليّ الأقارع

أقارع عوف لا أحاول غيرها وجوه قرود تبتغي من تجادع

وقد تعدّدت الرّوايات التى تذكر سبب الخلاف مع النّعمان ، ويبقى شعره هو الدّليل والشّاهد الأمثل على تداعيات غضب النّعمان بن المنذر ووعيده له، ومنها: مديحه للغساسنة أعداء المناذرة وقتلة والد النّعمان، ظهر في قوله مدافعا[19]:

لئن كنتَ أبلغتَ عنّي خيانة لمبلغك الواشي أغشّ وأكذب

ولكنّني كنتُ امرءا ليَ جانب من الأرض فيه مستمار ومَذهب

ملوك وإخوان إذا ما لقيتهم أحكّم في أموالهم وأقرّب

كفعلك في قوم أراك اصطنعتهم ولم ترهم في شكر ذلك أذنبوا

ومنها اتّهامه بالمتجرّدة زوجة النّعمان ووصفها وصفا فاحشا، ونعته بالخيانة، وفي ذلك قال الشّاعر:[20]

ولو كفّي اليمين بغتك خونا لأفردت اليمين من الشّمال

ومنها هجاء النّعمان، كقوله:[21]

قبّح الله ثمّ ثنّى بلعن وارث الصائغ الجبان الجهول

وقيل أنّ الأبيات التى هجا فيها النّعمان والأبيات التي يصف فيها المتجرّدة وصفا فاحشا كانت من صنع الحاسدين والوشاة إذ نظموها ونحلوها للنابغة ليفسدوا ما بينه وبين النّعمان فدافع عن نفسه بقوله:[22]

فحمّلتني ذنبَ امرئ وتركته كذي العرّ يُكوى غيره وهو راتع

ومهما يكن السّبب فنحن أمام نصّ متقن يستميل النّفس وتطرب له الأسماع وهو نصّ عذب ومقنع في آن، والدّليل أنّ الشّاعر استطاع أن يسترد مكانته عند النّعمان بن المنذر، وحصل على العفو وعاد سالما بفضل براعته الشعريّة وسحر بيانه.

يتحقق الإيقاع للموسيقى الشّعرية من خلال الموسيقى الخارجيّة والموسيقى الدّاخلية، ويندرج ضمن الموسيقى الخارجية: الوزن والقافية، أما الموسيقي الدّاخلية فتشمل مجموعة من المكوّنات البلاغيّة البديعية والأساليب اللغوية، كالتكرار، والجناس والاشتقاق والتّصريع والتقفية وغيرها.

1- الموسيقى الخارجية

أولا: الوزن

تناول النّقاد منذ القدم الحديث عن العلاقة بين الوزن الشّعري والغرض، والقول بمناسبة البحر المنتقى للقصيدة والحالة النّفسية للشّاعر ،وقد نوّه حازم القرطاجاني إلى قدم هذه الظّاهرة عند اليونان إذ" كانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره."[23]

ويجعل حازم القرطاجني من الواجب في الشّعر، مناسبة الوزن الشّعري للغرض المقصود، ويذكر تنوع الأغراض وتعدد مقاصدها بين الجدّ والرّصانة، و الهزل والرّشاقة، والبهاء والتّفخيم أو الصّغار والتّحقير، وبناء عليه تجب محاكاة تلك المقاصد بما يلائمها من الأوزان لتهيئة النفوس[24]، فغرض الفخر يحاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرّصينة، ومقام الهزلوالاستخفاف أو التحقيريحاكى بالأوزان الأقل رصانة و بهاء و هكذا في كل مقصد[25].

نلاحظ أنّ الوزن عند حازم جزء من المحتوى الشّعوري والفكري للقصيدة ، ويؤكد ضرورة استجابة الوزن الموسيقي للحالة النّفسية عند الشّاعر، وخدمته في تأدية الغرض المطلوب، عدا عن تهيئة نفس السامع أو المتلقي لما سيسمع.

وقدّم القرطاجاني توصيفا وأحكاما تشير إلى دلالات البحور وما يناسبها من أغراضكقوله: "... ولما كان في المديد والرّمل من لين كانا أليق بالرّثاء، وما جرى مجراهما منهما لغير ذلك من الأغراض"[26].

ويتطرق إلى ترتيب الأوزان وشيوع استعمالها عند العرب فبعضها أعمّ من بعض،يتقدمها الطويل والبسيط، ويلحق بهما الوافر والكامل[27]

و في كتابه : "التفسير النفسي للأدب"، نسب عزّ الدّين إسماعيل إلى الخليل بن أحمد تحديد طابع نفسي لكلّ وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية؛ فذكر أن بعض الأوزان تلائم حالة الحزن، وبعضها تلائم البهجة، وغيرها من الأحوال النفسية. وعلى هذا فالشّاعر حين يعبّريختار لنفسه أكثرالأشكال الطّبيعية تناسبا مع حالته الشّعورية، ومنها الوزن، ورغم كون الوزن صورة مجردة، إلا أنه ينطوي على دلالة شعورية عامة و مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة[28].

وبالنّظر إلى اعتذاريات النّابغة نلحظ هيمنة البحر الطّويل، إذ نظم سبع قصائد على البحر الطّويل وثلاثة على البحر الوافر، وجاءت المعلّقة ومقطوعة مدحية على تامّ البسيط وفقا للجدول الآتي :

البحر	بسيط تام	وافر تام	الطويل
العدد القصيدة	2 الدّالية:(المعلّقة) والميمية: (أبلغ لديك أبا قابوس...)	3 النونية(نأت بسعاد)، والميميّة (ألمأقسم عليك...)، واللاميّة (أمن ظلامة...)	7 العينيّة(عفا ذو حسى...) والرّائية (كتمتك ليلا...) والميميّة (لعمري لقد حاذرت...) والبائيّات الثلاثة . والحائية (طوى كشحا خليلك والجناحا...)

جدول رقم (1)

يتّضح من الشّكل أنّ النّابغة سار على سنن الشّعراء في عصره بالاعتماد على البحور التّي تتيح لهم التّعبير عن أكبر قدر ممكن من المعاني والمشاعر، وما يدور في خلدهم من أفكار تناسب تجربتهم الشّعورية، فالنّابغة في اعتذارياته يمارس دور لإقناعوالاستعطاف، و هو الخائف الحزين، ويسعى جاهدا لاستمالة خصمه والتّأثير فيه لتغيير موقفه تجاهه، والبحر الطّويل كما يقول البستانيّ "يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني، ويتّسع للفخر والحماسة والتّشابيه والاستعارات، وسرد الحوادث، ..."[29] ونراه يتّسع لاعتذاريات النّابغة، فقد أثنى النّقاد على شعره وعدّوه فحلا لكثرة الأمثال والتّشبيهات فيه ، وقد أعانته البحور التي اعتمدها على بثّ كمّ هائل من تلك التشبيهات. ولا يخفى على المتأمّل فيها إبداعه في توظيفها وتعويله على التّصوير في نقل شعوره فمثّلت تصاويره سبقا نال استحسان النّقاد قديما وحديثا وأصبحت مما يستشهد بها في مواقف مختلفة كقوله:[30]

فإنّك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع

فهذه صورة بصرية تعكس حلكة وعيد النّعمان وشمول سطوته حتى ملأت أرجاء الزمان والمكان والنفس، و لاحقت النابغة وأدركته حيث يحل، فتجسّد بذلك مدى خوف النّابغةوسوء ليله، حتى صاريضرب به المثل لوصف ليلة الكئيب المضطّرب، فيقال: "ليلة نابغية ".

وفي صورة تبرز تميز النعمان عن سائر الملوك،قال النابغة:[31]

فإنّك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ

وأحيانا كان يشبّه نفسه بالملدوغ الذي يتقلّب على فراش الموت كالذي تساوره الأفعى السّامة فتسهر ليله وتقلق راحته،وغيرها من التّشبيهات والاستعارات والصور التي تناسب بيئته وتجسّد حالته الشّعورية، جاء بها مستفيدا من البحر الطّويل وغيره من البحور التامة وإمكاناتها التعبيرية.

و نجده في البائية يفتتح القصيدة بقوله:[32]

كليني لهمّ يا أميمية ناصبوليل أقاسيه بطيء الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بآيب

وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كلّ جانب

يذكر همه الطويل وامتداد سهره قلقا، وكأن الكواكب لبطئهاتقبع مكانها و لا تنجلي فينجلي معها الليل والهم،ويمسي النابغة وحيدا تعبث في قلبه الهموم وتتجاذبه الأحزان من كل جانب. وجاء توظيف البحر الطويل في هذا المقام لينسجم وطول هم النابغة وقلقه اللامنتهي.

و قد انتقل في قصيدته من ذكر همه الطويل إلى مدح أيضا طويل للغساسة وذكر بطولاتهم وشجاعتهم رغم كونهمخصوم النعمان بن المنذر،و تلك رسالة تلميحية إلى النعمان بن المنذر، فإن جافى النابغة وهدده، فله سبيل آخر آمنعند غيره من الملوك؛ لذا طال المديح للغساسنة، فكان البحر الطويل مناسبا لإيصال الرسالة.

وفي رائيته أيضا يذكر همومه و تدافعها بفعل الدهر وجفوة النعمان له موظفا البحر الطويل،فيطيل الشكوى ويتوسع في بث الأشجان.

وفي الحائيةتختلط المشاعر فيمزج النابغة بين شعورالحزن لما مضى، مقابل الفرح والأملبالقادم، إذ يصف محاولاته للصلح بعد الهجر، و يتدرج في وصف علاقته بالملك، فيفتتح القصيدة بمشهد البعدوالجفاء والوداع لصاحبه، ويبدي حسرة وافتقادا للأمن والخصب بجوار النعمان، ثم الرحيل والبعد فيقول :[33]

طوى كشحا خليلك والجناحا لبين منك ثم غدا صراحا

دعتـــــه نيــة عنا قــذوف وعاف السير فانتجع الملاحا

ألــم تك داره بمحل أمن خصيب حيث أعزب أو أراحا

وتظهر الناقة سريعة السير و في قمة نشاطهارغم مأثقلها به النابغة من هموم، لتحملها إلى النعمان وتوصل عذر الشاعر واستعطافه، فتتخطى المخاطر كلها و ولا تأبهلمشقة الطريق وبعد السفر، ليصل الشاعر أخيرا وينجح في كسب عطف الملك واسترداد منزلته عنده.

ومن ثم نشهدلوحة رمزية، تجسد صراع الثور مع الكلاب فيهزمها الثور بعد أن جمع قواه، واستعلى على مخاوفه وتخطى شعور الذعر، ليتجسد في النهاية انتصار الشاعر وورده على الوشاة،فيكون له ما أراد من كسب التحدي و هزيمةالأعداء: (34)

وقد أقري الهموم إذا اعترتني زماعا والمقتّلة الشنـــاحا
فأبعثها وهي صنيع حول كركن الرعن ذعبلة وقاحا
عقاقا لم يبس بها مبس ولم تعقد على ولدلقاحا
فيحملها على المكروه همي تخطى الحزن والبلد الصحاحا
إلى ملك أحابيهبودي فأمدحه فأرتجع النـــجاحا

ولا يختلف الأمر بالنظر إلى توظيفه للبحر البسيط فكان استعماله لدى النابغة يجسد بسط آماله في نيل العفو والإحساس بالأمن بعد الخوف، فنظم به معلقته المكونة من خمسة وأربعين بيتا، ظهرت فيها كل متطلبات الاعتذار ولوازمه، فوقف على الديار البالية، ورحل بناقته الفريدة إلى الملك وصور خوفه، وعول فيها كثيرا على كرم النعمان وحسن عطائه المادي والمعنوي، ولفته إلى قضية عدل الحاكم، حين شبهه بالنبي سليمان في سعة حكمه، معولا على وصية الله له أن يتخذ من العدل والإنصاف منهجا، ثم حفزه ليفتح بصيرته، وأثنى بذكر زرقاء اليمامة وبعد نظرها حتى وصلت إلى الحكم الصائب .

أما المقطوعة التي جاءت على البحر البسيط وصفها الشارحبأنها قصيدة مدح، وبعد النظر تبدو فيالظاهر قصيدة مدح، لكنها تنطوي على التهديد المبطن، كما يمكن عدها رسالة تلميحية للفخر بالذات والإحساس بالقوة والأمن في ظل الانتماء والاحتماء بالقبيلة لمواجة تهديد الملك ووعيده، يقول النابغة:(35)

أبلغ لديك أبـــــا قابوس مألكة الواهب الخيل والقينات والنعما
نلوي الرؤوس إذا ريمت ظلامتنا ونمنح المال في الإمحال والغنما
ونلبس الدهم ذا الماذيّ ضاحية بالدهم ثمة نغشى الموت والقتما
ونقتل الكبش بعد الكبش نأسره قدما ونضرب في حوماتها قدما

يوازن النابغة بين أعمال الملك و أعمال القبيلة، فالنعمانيقدم (الخيل، وقينات، ونِعم)، بينما يثبتالشاعر لقبيلته صورا من البطولة والقدرة القتالية، فيتحدث بصيغة (الأنا) الجمعية (نحن) القبيلة؛ لتعظيم دور القبيلة و بيان قدرتها (نلوي، ونمنح، ونقتل، ونضرب) مقابل الآخر (المفرد/ الملك) الذي تميزفقط بمنح الهدايا، ولانلحظ وصفا للنعمان بأي بطولة قتالية في هذه المقطوعة.

واستعمل الأفعال المضارعة موظفا دلالات القتل والأسر والضرب وليّ الرؤوس، لإثبات سطوة القبيلة واستمرارها في تلك الأفعال طالما وجد الظلم (إذا ريمت ظلامتنا)، وكان اختيار لفظة"الكبش" بالذات ليكون هو محور القتل والأسر، وفي ذلك إمعان في تخويف النعمان وإرباكه، وتقرير بقدرة القبيلة، وأنها لا تعجز عن قطع رأسوتصفية الملك إذا جار وظلم.

وكذلك الأمر بالنظر إلى القصائد المنظومة على الوافر التام ، فقد مدح واستعطف ودافع فيها عن نفسه. وفي نونيته مثلا اعتمد الشاعر على المعنى الضمني واختفى وراء الطلل ليعبر عن حاجته إلى مخاطبة الملك، ويصف همه ويصور قلقله ويرد على الوشاة، وبقسم ويدافع عن نفسه ويقدم الحجج ويستعطفويظهر الودويعرض قضيته مكتملة الأركان.

فيذكر همه قائلا:[36]

كأن الهم ليس يريد غيري ولو أمسى بها شتى هدون

ثم يعرض قول الشامتين، في قوله:[37]

وقال الشامتون هوى زياد لـــكل منية سبب مبين

ويوظف القسم للاحتجاج والدفاع ورد التهم في قوله:[38]

حلفت بما تساق له الهدايا على التأويب يعصمها الدرين

ورب الراقصات بكل سهب بشعب القوم موعدها الحجون

لو خانتك مني ذات خمس يميني لم تصاحبني يميني

و يظهر صدى وعيد الملك ويصور ما أحدثه من قلق وضيق صدر واضطراب نفسي واجتماعي حتى تحاشاه الناس:[39]

أتاني أن داهية نآدى على شحط أتاك بها ميون

فبـــت كأنني حرج لعين نفاه الناس أو دنف طعين

أقلب أظهرا أمري بطونا وهل تغني من الخوف الفنون

ثم يتودد إلى الملك و يستعطف ويظهر حاجته له ويثني عليه:[40]

أغيرك معقلا أبغي وحصنا فأعيتني المعاقل والحصون

فجئتك عاريا خلقا ثيابي على خوف تظن بي الظنون

يخب بي الكميت قليل وفر أذكـــــر بالأمـــور وأستعين

فألفيت الأمانة لم تخنها كـــذلك كـــان نوح لا يخون

فداء ما تقل النعل مني وما أحوى ولو رغم الظنون

إن توافر مقومات الاعتذار في النص السابق يؤكد أن وزن الوافر أيضا يتيح للنابغة نظم ألفاظه ونسج معانيه والتعبير عما يريد، فيثري الدلالة ويحقق المتعة سماعيا ودلاليا، لذا كان شعر النابغة في جله يميل إلى البحور التامة، وينأى عن توظيف البحور القصيرة ليتسنى له المرافعة عن نفسه وحمايتها ، وهذا ينسجم مع النتيجة التي توصل إليها

إبراهيم أنيس في كتابه: "موسيقى الشعر " في حديثه عن العلاقة بين الوزن والغرض الشعري والحالة النفسية، ورغم اعتراضه على فكرة تخصيص بحر شعري لكل غرض إلا أنه يخلص إلى الإقرار مطمئنا:"أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية"[41].

ونجد النابغة مع تعرضه لحالة الهلع والانفعال الشديد ساعة وصول الوعيد إليه نظم مقطوعة قصيرة تنازل فيها عن الوقوف على الطلل وباشر في الدفاع والاستعطاف دون مقدمات تقليدية . ورغم ذلك لم يلجأ إلى البحور القصيرة بل حافظ على توظيف البحور الطويلة التامة وذلك لخصوصية الموقف، كونه موقف دفاع عن النفس ورد للتهم ويتطلب بحرا طويلا. ومن ذلك مقطوعته التي مطلعها:[42]

أتاني أبيت اللعن أنك لمتني وتلك التي أهتم منها وأنصب

ثانيا: القافية

أكد النقاد قديما على أهمية القافية ودورها في بلوغ المعنى المراد، فهي ليست مجرد قالب شكلي، بل لابد أن تخدم الدلالة وأن يكون لها وقع في النفس يناسب الغرض، ومن ذلك قول القرطاجني:" فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها ... فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض،..."[43]

وتتشكل القافية في حدها الأدنى من الروي الذي ينعش موسيقى القصيدة ويدعم محتواها وقد جاءت القوافي في الاعتذاريات موصولة مطلقة غير مقيدة.

والجدول الآتي يبين حروف الروي في اعتذارايات النابغة:

الروي	ب	ح	د	ر	ع	ل	م	ن
العدد	3	1	1	1	1	1	3	1

جدول رقم(2)

نلحظ غلبة استخدامه لروي الباء والميم، وهما حرفان تنغلق عند لفظهما الشفتان وينقطع النفس إذا طال الإطباق، ولا يتم اللفظ الصحيح للباء إلا بانفراج الشفتين وخروج الهواء، فهو حرف انفجاري، وهذا ما يجسد حالة الإطباق النفسي والاختناق لدى النابغة وانسداد السبل إلا بعفو النعمان وقبول الاعتذار، ومن هنا جاءت القوافي كلها مطلقة موصولة بحروف المد وغير مقيدة، لتعكس امتداد حزنه وتشعب همه ومدى خوفه، ومع ذلك تبقى هناك فسحة من الأمل ورجاء يفتح طريق النجاة ويسحق المخاوف، مما يجسد رغبة الشاعر الأكيدة وإصراره على الانطلاق والتحرر من قيود تهديدات النعمان ووعيده . وفي روي الحاء نسمع صوت التحدي والفرح والحركة الدؤوب للوصول إلى قلب النعمان كما تقدم.

2- الموسيقى الداخلية

تتمثل الموسيقى الداخلية في اعتذاريات النابغة بمكونات عدة منها:

التصريع

يعد التصريع ركنا مهما وعنصرا أساس لجذب المتلقي وشد انتباهه سماعيا، لما تتميز به القافية من عذوبة الحرف وسلاسة المخرج، و يعد التصريع عند قدامة بن جعفر دليلا على تمكن الشاعر وفحولته وسعة بحره ،واقتدراه بما يمتلكه من مكنة على التصريع في أبيات أخر بعد البيت الأول.(44)

وقد التزم النابغة التصريع في ديوانه واعتذارياته إذ جاءت تسع قصائد من الاعتذاريات مصرعة اتفقت فيها قافية صدر البيت الأول ورويه مع عجزه وفي ذلك بلا شك خدمة لقضية الشاعر الخاصة ولفت انتباه يعين على سماع صوته ووصوله إلى الملك، وبالتالي تلبية استنجاده وقضاء حاجته من العطف ونيل العفو.

التقفية الداخلية

تتحقق التقفية الداخلية بتشابه القوافي داخل الأبيات كقول النابغة :(45)

أعطى لفارهة حلو توابعها من المواهب لا تعطى على نكد

الواهب المائة المعكاء زينها سعدان توضح في أوبارها اللبد

والأدم قد خيست فتلا مرافقها مشدودة برحال الحيرة، الجدد

الراكضات ذيول الريط فانقها برد الهواجر كالغزلان بالجرد

والخيل تمزع عزبا في أعنتها كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد

تظهر التقفية في البيت الثاني في لفظتي (زينها، أوبارها) وعلى امتداد الأبيات في تفعيلة العروض، وقافيتها المنتهية بالهاء الممتدة المطلقة (توابعها، زينها، مرافقها، فانقها، أعنتها) فيمتد مع صوت الهاء المطلقة النفس و يخرج الهواء من الجوف في محاولة لإراحة النفس فتأتي الراحة ممزوجة بشعور الحسرة والآه وهو يعدد عطايا الملك له، فيختلط شعور الغبطة في حال استرد مكانته وعطاياه مع شعور الحسرة في حال فشله، وفي تعداد تلك العطايا إقرار ضمني بفضله وكرمه المادي، و من الأولى في مقام الملك أن يلحقه كرم معنوي، و لخصوصية الموقف اتجه النابغة نحو إثبات قيمة الكرم و ترسيخها أملا منه في تحصيل العفو، لذا أكد في النهاية رغبته في الكرم المعنوي (العفو) في قوله(46):

فلم أعرض – أبيت اللعن– بالصفد

فهو ينفي أن يكون مديحه للنعمان وذكر كرمه طمعا بأمواله .

معجم الألفاظ

تجلت الموسيقى الداخلية في شعر النابغة من خلال استعمال ألفاظ معينة لها جرس وأصوات تجلي المشهد الشعري وتعزز التجربة الشعورية، مثل ألفاظ الخوف والرعب والحزنوجرسها الذي يقرع السمع، منها:(ارتاع، وعيد، ليل، أقارع، تستك منه المسامع، قول هلهل، خوف، هم، خفت، تضاعف فيه الحزن من كل جانب...).

التكرار الصوتي

من الظواهر الصوتية المهمة موسيقيا ظاهرة التكرار الصوتي، سواء كان تكرارا لحروف معينة أو كلمات أو عبارات داخل البيت الواحد أو القصيدة أو مجموعة من القصائد، فهذا التكرار لا يأتي عبثا إنما يمتزج بالأحوال النفسية ويساعد في كشف أغوارها، ومنها:

تكرار الحروف:

ينبعث من تكرار حروف وأصوات معينة أكثر من غيرها طاقة موسيقية بما ينسجم مع الحالة النفسية للنابغة، فيبرز مثلا تكرار حرف الراء في داليته وما يترتب على ذلك من إحساس بالارتباك والتردد الناجم من طبيعة حرف الراء التكرارية عند لفظه، وقد تردد صوت الراء تسعة وعشرين مرة في الصورة الشعرية ذات الطابع السردي عند وصف صراع الثور مع الكلاب وما يكتنيه هذا المشهد من ارتياع وخوف، فتتابع الأحداث وتنمو من خلال الوصف الحركي للمشهد وصولاً إلى النهاية وانتصار الثور على أعدائه، و من ذلك قوله : [47]

كأنّ رَحلـــي وقد زال النّهار بنا يوم الجليل على مستأنـــِس وَحـــَدِ
من وحشوَجرةموشيّأكارعُه طاوي المصير، كسيف الصيقل الفرد
أسْرَتْ عليه مِنَ الجَوْزاءِ ساريةٌ تُزجِي الشَّمالُ عليه جامدَ البَرَدِ
فارتاعَ من صوت كلّاب فبات له طوع الشَوامت من خوفٍ ومن صَرَدِ

يبدو الصراع في هذه الصورة صراعا رمزيا، مثلت أزمة الثور الوحشي ومعاناته النفسية(وحدة، وخوف، وارتعاد، وبرد شديد، وظلمة، وترقب)انعكاسا وعبورا لواقع النابغة النفسي، فتجسدت حركة الصراع الوجودي له في إطار صراعه مع الآخر (السلطة، والوشاة)، وتقنّع الشاعربالثور ليواجه به صراعه الحقيقي مع النعمان(الكلاّب) وحاشيته (الكلاب)؛ لتشكّل رسالة تلميحية لمتلقيه وخصومه، يثبت فيها قدرته على والتحدي والمواجهة والدفاع عن النفس حتى الانتصار، وبذا يثبت أن استعطافه للنعمان استعطاف القوي الواثق و الحريص على حفظ الود، لا استعطاف الضعيف المتذلل أو الجبان.

وفي الرائيةلا يخفى ارتباك النابغة حين نظم قصيدة كاملة بروي الراء المطلق الموصول بالألف ليسمعنا صوت استنجاده، فملأ ثنايا القصيدة بالراء و ورده سبعة و خمسين مرة، و هو حرف تكراري إلى جانب حروف الشدة والجهر مما يشعر بارتعاشته وارتباكه وخوفه من مراقبة النعمان الذي بعث حراسة لتعقب النابغة حيثما حلّ لينال عقابه كقوله:[48]

رأيتك ترعاني بعين بصيرة وتبعث حراسا علي وناظرا

وذلك من قول أتاك أقوله ومن دس أعدائي إليك المآبرا
فآليت لا آتيك إن جئت مجرما ولا أبتغي جارا سواك مجاورا
فأهلى فداء لامرئ إن أتيته تقبل معروفي وسد المفاقرا

كما يحضر صوت الهاء في القصيدة ذاتها ويتردد خمسة وعشرين مرة ويتكاتف مع الروي المطلق الممتد ليسمعنا تنهيداته وآهاته وشكواه و اضطراب حاله، حيث يجرد من ذاته ذاتاً أخرى، يحاورها وتحاوره، وتبث له الشكوى من سطوة الدهر وإثقالها بالهموم، فتستنجد بالشاعر ليصرف عنها الدهر ومصائبه، و ليتركها وغايتها في هذه الحياة، يقول:[49]:

كتمتُكَ لَيْلاً بالجَمُوحَيْن ساهِراً وَهمّيْن هَمَّاً مُستكِنّاً وظاهِرَاً
أحاديثَ نفسٍ تشتكِي ما يَريبُها وورْدَ هُمُومٍ لن يَجدْنَ مَصادِرَا
تُكلّفُني أن يُغفِل الدَّهرُ هَمَّها وهل وَجَدتْ قَبْلِي على الدَّهر قادرَا
ألم ترَ خير الناس أصبح نعشُه على فِتْيَة قد جاوزَ الحَيَّ سائِرَا

وفي استفهامه: "هل وجدت قبلي على الدهر قادراً "؟ يظهر عجز الكلأمام الدهر وتقلباته، وهو واحد من هذا الكل و لا يملك صدا لصروف الدهر، وبذلك يعبر عما يختلج في نفسه من إحساس طاغ بالهم والأسى، والعجز أمام سطوة النعمان بن المنذر ووعيده وجفوته، وبرهن على ضعفه مستحصرا قدرة الدهر وعجز الإنسان، وولجأ إلى الإقناع العاطفي سعيا لاستمالة قلب النعمان والتأثير في مشاعره وموقفه.

كما تردد صوت الهاء في عينية النابغة خمسة وثلاثين مرة، و لنا أن نتخيل ونسمع تأتأة النابغة وارتعاده من خلال تكرار صوت التاء في قوله بعد سماع خبر وعيد أبي قابوس :[50]

أتاني أبيت اللعن أنك لمتني وتلك التي تستك منها المسامع
مقالة أن قد قلت سوف أناله وذلك من تلقاء مثلك رائع
لعمري وما عمري علي بهين لقد نطقت بطلاعلي الأقارع

نلحظ مراوحة الشاعر بين الأصوات المهموسة والمجهورة، فتقارب عدد مرات استعمالها في المقطوعة السابقة، وهذا المزج والتغير في الكثافة بين الجهر والهمس يرافقه تغير في دلالة النص، فالصوت المجهور تلازمة حركة، نتيجة اهتزاز الأوتار الصوتية، فتقرع الأذن بشدة وتحرك الأعصاب بضجيجها مسببة الإثارة [51] ولفت الانتباه، وهو ما يستشعره المتلقي في صوت العين وحضورها في القافية والألفاظ الداخلية إذ تكرر صوتها في القصيدة ثلاثة وسبعين مرة لتقرعالسمع والقلب، فكان لجرسها وقع كوقع مقالة الوشاة ووعيد الملك وقرعه أذن النابغة وتسربه إلى نفسه، وهو ما عبر عنه أيضا في داليته قائلا:" كانت مقالتهم قرعا على الكبد".

وما يميز الأصوات المهموسة كالسين والشين تسلل أصواتها إلى الأسماع بمجرد التمتمة مع النفس ، مما يتناسب وحالة البوح وربما الهذيان عند النابغة، وقد تجاورت الأصوات المهموسة في ألفاظ معينة مثل (يسهد، تطلقه طورا،

تستك، نطقت، مستبطن) فكان لذلك قيمة دلالية تظهر ارتجاف النابغة، وتشعر أصوات لفظة "تستك " المتلقي بمدى انزعاج الشاعر وضيق سمعه لكراهة الخبر الآتي إليه، فكان لها جرس مثير، وصوت يعبر بإتقان عن الوضع النفسي له.

ومما يميز اعتذاريات النابغة وشعره عامة كثافة أصوات اللين والمد سواء في القوافي أو في البنية الداخلية للنص، وفي الإيقاع الداخلي، إذا شاعت حروف المد بوضوح،أكسبت المقاطع نوعا من البطء والتراخي الموسيقي "[52] وذلك البطء يتلاءم مع حالة الحزن وامتداد الألم والأمل لدى النابغة لنيل العفو والإحساس بالأمن بعد الخوف.

تكرار الألفاظ

ومنه تكرار كلمة "قول"، "ومقالة"، و"أتاني"، و"أتاك""عبد" "الدهر"، وما تحمله بدلالاتها التعنيفية والدفاعية لتجسد موقف النابغة وإثبات صدق خضوعه للمك وطاعته ورد التهمة ومحاولة إقناع النعمان بكذب الوشاة و استعطافه :[53]

أتاك امرؤ مستبطن لي بغضة له من عدو مثل ذلك شافع

أتاك بقول هلهل النسج كاذب ولم يأت بالحق الذي هو ناصع

أتاك بقول لم أكن لأقوله ولو كبلت في ساعدي الجوامع

جناس الاشتقاق

تصدر الطاقة السمعية للألفاظ المشتقة فتحدث قرعا يلفت الانتباه بجرسها، كما يضفي عذوبة ورونقا،مما يثير العقل ويستفز الشعور للمعاني المصاحبة للمشتقات، بغية التأكيد على دلالات الألفاظ المشتقة ولفت الانتباه للعمل بمقتضاها، ونجد ذلك في الاعتذاريات:

في الدالية:أسرت، سارية، أطاعك، طاعته، عاقبه، معاقبة، سابقه، سبق، أعطى، تعطى، احكم، كحكم، فحسبوه، حسبت، حِسبة.

وفي العينية: أعوام، عام، مقالة، قلت، قول، أقوله، مشيب، شيب،معروف، عرف.

وفي الرائية: همين، هما، هموم، همها، قول أقوله، جارا،مجاورا

وفي البائية: فرشنني،فراشي،بلغت، مبلغك. مظلوما، ظلمته ،عتبى، يعتب.

و في اللامية: فاسأل، سؤال.

و في الحائية: اهجرهم، هجر، الصديق، صديقه، الأناة، استأنِ، ستشعبه شعوب، كِلاب، كَلّاب.

وفي النونية: نأت، نوى، نأيت، الحوائن، تحين، عدتنا، العوادي، قرينة، القرين، سأرعى، يرعى، أمانته، الأمين، تحن، الحنين، يميني، اليمين، معقلا، معاقل، حصنا، الحصون، تظن، الظنون.

إذ من خلال تلك الاشتقاقات يلفت النابغة الانتباه إلى واجب الطاعة للملك، وما تقتضيهتلك العلاقة من عدل الحاكم وتوخي الحذر وانفتاح البصيرة، و التأني قبل إصدار و تنفيذ أمر العقاب، كمايرد الأقوال المزعومة، و يبرز صداها في نفسه وما أحدثته من هموم وخوف وجفاء، ويبدي حنينا وحرصا لاستعادة الود.

الصورة السمعية

من الممكن إدراج الصورة السمعية ضمن المقومات الموسيقية؛ وذلك أن عنصر الموسيقى عنصر سماعي– كما تقدم– والصورة الفنية وأن تبعت حقلا آخر غير الحقل الموسيقي إلا أن تأثير الصورة السمعية يطرق حاسة السمع أولا ويؤثر فيها ومن ثم تتفاعل النفس والحواس الأخرى مع ذلك الأثر وتدرك أبعاده ودلالاته فينبعث من خلال التواصل السمعي للصورة طاقة موسيقية مؤثرة. ففي قوله:(54)

وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

يسهد من ليل التمام سليمها لحلي النساء في يديه قــعاقع

تناذرها الراقون من سور سمها تطلقه طورا وطورا تراجع

يصور حاله وقد اخترق خبر الوعيد مسامعه و ما نجم عنه من استكاك سمعه وصممه، وقد تكاملت عناصر الصورة فظهر عنصرا الحركة والصوت في خرخشة الخلاخل و وتتابع صوت حلي النساء و حركتها باستمرار واضطراب ينبئ بخطر شديد، لذا وصفها "بالقعاقع"لشدتها واضطراب حركتها، وكأن صوتها المنبعث صوت سلاح شديد، وجرس إنذار يرتديها الملدوغ، فتمنعه النوم حتى لا ينتشر السم في جسده، فبات مجبرأن يسهر ليله الطويل ويكابد مراقبة الأفعى ويتحمل الأصوات المزعجة لينجو بنفسه.

وهكذا تبدو الصور الأكثر ارتباطا بالمبحث الموسيقي هي الصور السمعية؛ كون الطاقة الموسيقية المنبعثة من الأبيات الشعرية طاقة سمعية بالدرجة الأولى، فيشعر المتلقي بجرس الصورة وتتفاعل حواسه معها، سيما حاسة السمع فيشارك المتلقي النابغة شعور الخوف والرهبة ويدرك ما أحس به.

ويتضح ذلك من قول النابغة أيضا في صورته السمعية في معلقته على بحر البسيط (55):

أنبئت أن أبا قابوس أوعدني ولا قرار على زأر من الأسد

ففي هذه الصورة يسمعنا النابغة زئير أسد غاضب، يملأ الآفاق بصوته ويربك الأعصاب ويلاحق الشاعرمسبباالرعب و الاضطراب فيتصاعد الإحساس بعدم بالاستقرار والطمأنينة .

ونلحظ مداراة النابغة للملك بتطمينه والتودد إليه حين وعده بإمساك لسانه وعدم هجائه وإن كان يبعد عنه ويقطن في مكان آمن، فحبه للنعمان وإخلاصه يحول بينه وبين هجائه وإن حالت المسافات بينهما، فعبر عن ذلك بصورة سمعية شبه فيها الهجاء بنباح الكلب في قوله :(56)

سأكعم كلبي أن ينالك نبحه وإن كنت أرعى مسحلان فحامرا

الخاتمة

اتضح في هذا البحث تحقق الفرضية التي تربط بين الموسيقى والغرض الشعري، وتبين براعة النابغة في الاستفادة من إمكانات البحور العروضية (الطويل، والبسيط، والوافر) بصورتها التامة في اعتذارياته، مما أتاح له فرصة بث همومه ونقل مخاوفه لخصمه وإسماع صوتهالحزين المرتعد، وإطلاق صوت المتأمل للعفو والنجاة وقبول الاعتذار.

كما وظف القافية والروي المناسبين للتعبير عن حالته النفسية ونقل تجربته الشعورية إلى المتلقي الخاص (النعمان) والمتلقي العام في كل زمان ومكان، واستفاد من طاقة أصوات المد وحروف الجهر والهمس، وأساليب البديع كالتصريع والاشتقاق والطباقوغيرها فأضفت طاقة موسيقية عذبة ومؤثرة في آن،وساعدت على استمالة النعمان وجذبه ودفعته إلى قبول معذرة النابغة والعفو عنه.

و بذلك تحقق المعنى المراد من البلاغة بمناسبة المقال بمكوناته الصوتيه والموسيقية لمقتضى الحال.

ولعبت الصورالفنية السمعية دورا في تشكيل رؤية الشاعر و تحلية نصه وجذب الأسماع من خلالالأصواتالمنبعثة من مكوناتها وأشيائها، والتي بدورها تزيد الطاقة الموسيقية بقرعها أذن المتلقي، وهوما يجعلهامظهرا بارزا من مظاهر التشكيل الموسيقيو داعمة تبرزجرس النص الموسيقي.

ومن خلا تلك الصور تحقق أيضا المعنى المراد من البلاغة بمناسبة المقال الشعري بمكوناته البلاغية وإيقاعها الموسيقي لمقتضى الحال، حال الخوف والحزن والأمل و الاعتذار.

Abstract

The Musical Rhetoric in the Apologies of An-Nabigha Al-Thibyani

By Huda Saleh Shnyour

This paper aims at revealing the musical rhetoric in the apologetic poems of Al-NabighaAl-Thibyani and its relationship with his psychological state, particularly his sense of fear as threatened by King An-Nu'man. It seeks to clarify the impact of such musical rhetoric on the artistic structure of his poems on general recipients and onAn-Nu'man bin Al-Munther, in particular. This is to explore the long-standing assumption that links poetic meter to purpose and acknowledges the connection between musical composition and the poet's psychological state.A descriptive-analytical approach was adopted in this study by selecting and analyzing poetic evidence. The studycomprises an introduction, two sections, and a conclusion. The first section examines the external music of the apologetic poems, represented by meter and rhyme, while the second section explores the internal music and its elements. In conclusion, the study reveals the statement of the hypothesis, emphasizingAn-Nabigha'sinnate skill in shaping poetic melody. The study also indicates that his mastery is evident in utilizing the potential of selected metersand the appropriate rhyming in addition to his utilizing the energy emanating from the sounds of letters, words, phrases, and especially auditory images. This allowed him to express his concerns, transfer his fears, and present his voice appropriately to King An-Nu'man. These voices added a rhythmic and emotionally impactful melodic energy, compelling An-Nu'man to accept Al-Nabigha's apology granting him forgiveness.

Keywords: Rhetoric, Music,Purpose,Apologetic poems, An-Nabigha Al-Thibyani

الهوامش

([1]) الجمحي، محمد بن سلّام (ت231ه/846 م)، **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق: محمود شاكر، جدة،، دار المدني، ج1، ص24.

([2]) انظر: الأصفهاني، أبو الفرج، علي بن الحسين بن محمد (ت284هـ/ 897م)،(1957م)، **الأغاني**، بيروت، دار الثقافة، ج 11، ص3، والجمحي، محمد بن سلّام، **طبقات فحول الشعراء**، ج 1، ص51.

([3]) انظر الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، بيروت، دار الثقافة، ج11، ص6، وعتيق، عبد العزيز(ت 1396هـ / 1976م) ، **تاريخ النقد الأدبي، بيروت، دار النهضة** ، ص28.

([4]) الجمحي، محمد بن سلّام، **طبقات فحول الشعراء**، ج 1، ص 56، وابن قتيبة، عبدالله بن مسلم (ت676هـ/889م)، **الشعر والشعراء**، تحقيق: دي غويه، بيروت، دار الثقافة، **ج** 1، ص92.

([5]) ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن(ت 456هـ/ 1063م) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ط4 تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجيل، ج1، ص 78.

([6]) السابق، ج1، ص95.

([7]) نفسه، ج 1، ص95.

([8]) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت395هـ/ 1005م)، **ديوان المعاني**، القاهرة، مكتبة القدسي، ج1، ص 217. وسلامة ، عبد الهادي،صور الخوف في اعتذاريات النابغة، **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة قطر، حولية 26، ص14.

([9]) الأصفهاني، **الأغاني**، ج11، ص6.

([10]) انظر: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، ص 99.

([11]) أرشيف ملتقى أهل التفسير، المكتبة الشاملة.

([12])ابن جعفر،قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج(ت 320هـ/958م) **نقد الشعر**، ط1، ج1، ص3.

([13]) داحم أسية، **الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا**، رسالة ما جستير، إشراف: العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2009 ، ص105

([14]) سلطاني، محمد علي، **المختار من علوم البلاغة والعروض**، دار العصماء، دمشق، ط1، 2008، ص10.

([15]) قطب، سيد،(1990)، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، ط6، القاهرة، دار الشروق، ص33.

([16]) موسيقى الألفاظ وأثرها الدلالي في نهج البلاغة ، موقع نهج البلاغة..

([17]) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 145.

([18]) الذبياني، النابغة زياد بن معاوية (ت18ق.هـ / 604م) **ديوان النابغة الذبياني**، ط2، تحقيق:إبراهيم، محمد أبو الفضل، بيروت، دار المعارف، ص34-35.

([19]) السابق، ص 73.

([20]) السابق، ص 151.

([21]) نفسه، ص 170.

([22]) نفسه، ص32 ، وانظر: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 99-100.

([23]) القرطاجاني، أبو الحسن حازم بن محمد (ت608هـ/1386م)،(1986م) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط2** ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الغرب الإسلامي، ج1، ص86.

([24]) انظر:القرطاجاني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ج1، ص 85**

([25]) القرطاجاني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ج1، ص 85**

([26]) القرطاجاني، **منهاج البلغاء، ج1**، ص85.

([27]) السابق، ج1، ص85.

([28]) إسماعيل، عزّ الدّين (ت1427هـ/ 2007م)، **التّفسير النّفسي للأدب**، ط4، القاهرة،مكتبة غريب، ص51.

([29]) البستاني، سليمان خطار (ت1344هـ/ 1925م)، (2011م)، **الإلياذة هوميروس**،ط1، القاهرة، دار هنداوي، المقدمة.

([30]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص32.

([31]) السابق، ص74.

([32]) السابق، ص 42.

([33]) الديوان، 213.

([34]) الديوان، ص214.

([35]) الديوان، ص 171.

([36]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص 218.

([37]) السابق، ن.

([38]) السابق، ن.

([39]) السابق، ن.

([40]) السابق، ن.

([41]) انظر: أنيس، ابراهيم ، (1952م)، **موسيقى الشعر**، ط2، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ص176.وقد عبر عن رفضه وعدم قناعته بانتقاء أو تخصيص وزن شعري لكل غرض من أغراضه، فذكر تغير الأحوال في العصر الأموي العباسي، واتساع الدولة ومارافقه من تغير في الأحوال والأوضاع الاجتماعية والسياسية وما رافق ذلك كله من تغير وتجديد في الموضوعات الشعرية وكثرتها، كظهور الشعر السياسي، ويتساءل: هل صنعوا أوزانا جديدة لتناسب الموضوعات الجديدة؟.

([42]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص 35.

([43]) القرطاجاني، منهاج البلغاء، ج1، ص89.

([44]) ابن جعفر، قدامة بن زياد البغدادي(ت 320هـ/958م) **نقد الشعر**، ج1، ص14.

([45]) الديوان، ص 22.

([46]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص 27.

([47]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص 19 – 20.

([48])الذبياني، النابغة، الديوان، ص 68.

([49]) السابق، ص 67–68.

([50]) الذبياني، النابغة، الديوان، ص35.

([51]) البدراني، علاء حسين،(2009م)، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**،ط1، دار غيداء للنشر، ص 252، و:عفيفي، أحمد ،(2009م)، اللغة بين الثابت والمتغير"دراسات نصية"، ط1، دار غريب للنشر، ص159.

([52])البدراني، علاء حسين، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ص 256.

([53]) الديوان، ص 35.

([54]) الديوان، ص 32.

([55]) الديوان ، ص 26.

([56]) الديوان، ص 69.

المصادر والمراجع

1 – إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، ط4، مكتبة غريب، القاهرة.

2 – الأصفهاني، أبو الفرج(1957م)،**الأغاني**، دار الثقافة، بيروت.

3 – أنيس، إبراهيم (1952م)، **موسيقى الشعر**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية.

4 – البدراني، علاء حسين(2015)،**فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ط1، دار غيداء للنشر، عمان.

5 – البستاني، سليمان (ت1344هـ/ 1925م)، (2011م)، **الإلياذة هوميروس**، ط1، دار هنداويالقاهرة.

6 – ابن جعفر،قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج(ت 320هـ/958م) **نقد الشعر**، ط1، ج1،

7 – الجمحي، محمد بن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، شاكر، محمود (محقق)، دار المدني، جدة.

8– حسن، جليل(2009م)،**الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام**، ط2، دار دجلة، عمان.

9 – داحم أسية، **الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا**، رسالة ما جستير، إشراف: العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2009.

10 – سلطاني، محمد علي، **المختار من علوم البلاغة والعروض**، دار العصماء، دمشق، ط1، 2008، ص10.

11 – الذبياني، النابغة، **ديوان النابغة الذبياني**، أبو الفضل، محمد (محقق)، دار المعارف، مصر، القاهرة .

12 – ابن رشيق، القيرواني أبو علي الحسن(456هـ) ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ، ط4، تحقيق: عبد الحميد، محمد محيي الدين، دار الجيل ، بيروت.

13 – سلامة عبد الهادي(2005)، **صور الخوف في اعتذاريات النابغة**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر،حولية 26.

14 – سلطاني، محمد علي، **المختار من علوم البلاغة والعروض**، دار العصماء، دمشق، ط1، 2008.

15 – سلايمة، عيسى هشام(2013م)،**توظيف الموروث في شعر النابغة الذبياني**، رسالة ماجستير،إحسان الديك (مشرفا)، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين.

16 – الضبي، المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر(ت168هـ / 802م)، **المفضليات**، ط6، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة.

17 – العسكري، أبو هلال الحسن بين عبدالله(1933م)،**ديوان المعاني**، ط1، مكتبة القدسي، القاهرة.

18 – عتيق، عبد العزيز، **تاريخ النقد الأدبي**، دار النهضة، بيروت.

عفيفي، أحمد (2009م)، **اللغة بين الثابت والمتغير"دراسات نصية"**، ط1، دار غريب للنشر، القاهرة.

19 – ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق: دي غويه، دار الثقافة، بيروت.

20 – القرطاجاني، أبو الحسن حازم بن حازم(ت608هـ/1386م)،(1986م)،**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط2،تحقيق: بن الخوجة، محمد الحبيب، دار الغرب الإسلامي، تونس.

21 – قطب، سيد،(1990)، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، ط6، دار الشروق، القاهرة.

ملحق

مطلع الاعتذاريات

1- يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

2- عفا ذو حسى من فرتنى فالفوارعفجنبا أريك فالتلاع الدوافع

3- كليني لهم يا أميمية ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

4- كتمتك ليلا بالجموحين ساهرا وهمين هما مستكنا وظاهرا

5- أتاني أبيت اللعن أنك لمتني وتلك التي أهتم منها وأنصب

6- أمن ظلامة الدمن البوالي بمرفض الحبيّ إلى وعال

7- أبلغ لديك أبا قابوس مألكة الواهب الخيل والقينات والنعما

8- لعمري لقد حاذرت في الغزو مدلجا وفي الحي عما لست عنه بمنجم

9- نأت بسعاد عنك نوى شطون فباتت والفؤاد بها رهين

10- أرسما جديدا من سعاد تجنب عفت روضة الأجداد منها فيثقب

11- ألم أقسمعليكلتخبرني أمحمول على النعش الهمام

12- طوى كشحا خليلك والجناحا لبين منك ثم غدا صراحا