Pegem Journal of Education and Instruction, Vol. 15, No. 4 , 2025 (pp. 621-632)

RESEARCH ARTICLE WWW.PEGEGOG.NET

Representations of the musical structure in the poetry of Marwan ibn Abi Hafsa

Phd(c) abdallah zemouri [1], Dr. Samia Kaaelkef [2]

[1:] University of Algiers 2 - Abou EL Kacem Saâdallah (Algeria), Popular Culture Lab, zemouri.abdallah@univ_alger.dz

[2:] University of Algiers 2 - Abou EL Kacem Saâdallah (Algeria), samia.kaaelkef@univ-alger2.dz

Abstract

This approach studies the musical structure of the poem in thé umyyad abbasid era, selcting the poetry of Marwan bin abi hafsa, deducing the levels of this structure and its representations in this poetry explaining its rhythmic and aesthetic connotations and what different meanings are hidden behind it.

Keywords:

Musical structure, poetry, representations, Marwan ibn Abi Hafsa, rhythm, aesthetics.

تمثّلات البنية الموسيقيّة في شعر مروان بن أبي حفصة

ط.د عبد الله زموري[1]، د. سامية قاع الكاف [2]

1: جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله، الجزائر، مخبر الثقافة الشعبية، zemouri.abdallah@univ_alger.dz

2: جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله، samia.kaaelkef@univ-alger2.dz

ملخّص:

يقارب هذا البحث البِنية الموسيقيّة للقصيدة في الحقبة الأمويّة العباسيّة، مختارا لها شعر مروان بن أبي حفصة، مستنبطا مستويات هذه البنية في شعره، ومبيّنا دلالاتها الإيقاعيّة، والجماليّة، وما يستتر خلفها من معانٍ ومدلولاتٍ مختلفة.

الكلمات المفتاحية:

البنية الموسيقية، شعر، تمثلات، مروان بن أبي حفصة، الإيقاعية، الجمالية.

Corresponding Author e-mail:
zemouri.abdallah@univ_alger.dz. samia.kaaelkef@univ-alger2.dz

How to cite this article: Phd(c) abdallah zemouri 1, Dr. Samia Kaaelkef 2. Representations of the musical structure in the poetry of Marwan ibn Abi Hafsa. Pegem Journal of Education and Instruction, Vol. 15, No. 4, 2025, 621-632

Source of support: Nil
Conflicts of Interest: None.
DOI: 10.47750/pegegog.15.04.47
Received: 03.03.2025
Accepted: 08.04.2025 **Published:** 15.05.2025

توطئة:

لم يلق الشّعراء المخضرمون ممّن عاشُوا العصرين الأموي والعبّاسي الاهتمام اللاّزم، والبحث الكافي من قبل العلماء والباحثين، والنّقاد مثل الّذي لَقِيَهُ الشّعراء المخضرمون في العصرين الجاهليّ والإسلاميّ.

لذلك ارتأينا هذه الدّراسة الّتي ستنير زاويةً من هذه الحقبة الزّمنيّة الّتي تعدّ همزة الوصل ما بين عصرين كبيرين في الأدب والحياة. لعلّها تضيء شيئا من عتمتها الدّاكنة عبر تسليط الضّوء على أحدِ شعرائها المتميّزين، وهو الشّاعر مروان بن أبي حفصة الّذي سها عنه المؤرّخون، ولم ينتبهوا له انتباها يعطيه المكانة اللاّزمة.

نحرص في هذا السّياق على دراسة جانبٍ مهمّ يخصُّ الأنساق البِنوية للنّص؛ نسق البِنية المُوسيقيّة من حيث الوزنُ والقافية والنّسيج الصّوتيّ والتّركيبيّ، في تلاحم بين موسيقى الشّعر الدّاخليّة والخارجيّة، وعلاقتها الدّلالية في سياق المعنى الّذي يُنمّيه الخطاب الشّعري عند مروان بن أبي حفصة.

أولا: مفهوم البِنية عند الغرب والعرب، بين اللّغة والاصطلاح

يصعب الوقوف على مفهوم شاملٍ للبنيّة، فتعريفاتها مختلفة، ومتشعّبة عند علماء اللّغة الغربيّين والعرب، منها ما كان شاملا لها، ومنها ما لم يكن شاملا، بل يتعرّض لبعض معانيها فقط.

وتعدّ البنية من المصطلحات التي شكّلت الرّكيزة الرئيسة في النّقد المُعاصر، ومن المفاهيم الّتي نالت الحظوة الوافرة من الدّراسة والتّحليل سواء عند العرب أم عند الغرب، كونها المنطلق الّذي يعوّل عليه في تحليل الإبداع الأدبيّ.

1- البنية لغةً

البِنية: ما بُني، ج بنى، وهيئة البناء، ومنه بنية الكلمة أي صيغتها وفلانا صحيح البنية. والبنية: كل ما يُبنى، وتطلق على الكعبة. وبنية الطريق: طريق صغير يتشعب من الجادة[1]

والبنية على وزن فعلة – بكسر الفاء وضمّها مشتقة من الفعل الثلاثي "بنى"، يقول ابن فارس: "الباء والنّون والياء أصل واحد، وهو بناء الشّيء بضمّ بعضه إلى بعض، تقول: بنيت البناء أبنيه"[2]، وفي القاموس: "والبنية – بالضّم والكسر: ما بنيته، ج: البِنى بالكسر، والبُنى – بالضّم"[(3)]، وفي التّهذيب: "كأنّ البِنية: الهيئةُ التي تُبنى عليها مثل المشية والركبة"[(4)].

فالبِنية كما يتّضح تنطوي في المعنى اللّغوي العربيّ على دلالة معماريّة تدور حول البناء والتشيّيد والضّم، فهي تدل على الشّيء المبنيّ، كما تدلّ على هيئته وشكله، كما استعملت عند المتكلّمين كذلك، وهي تطلق عندهم إزاء مدلولين اثنين، الأوّل: هو الشّكل والهيئة الجسمانيّة المحسوسة[(5)]،والمدلول الثّاني: يمكن استجلاؤه من خلال السّياق الّذي يرد فيه، وهو الهيئة المعنويّة التي يخلق عليها البشر "مفهوم الفطرة"[(6)].

وتطلق على التّركيب والبناء الكلّيّ، كما نجد ذلك عند قدامة ابن جعفر (337ه)؛ حيث يستعمل "بنية الشّعر"، في قوله: «بنية الشّعر إنّما هو التّسجيع والتّقفية»[(7)].

والّذي يبدو من خلال هذه النّصوص أن معنى "بنية الشّعر" هو البناء والتّركيب، أي بناء الشّعر، وتركيبه.

وإذا عدنا إلى المصطلح في أصوله الغربيّة، فإنّنا نجد أن كلمة (Structure) الفرنسية تعود إلى (Structura) اللاّتينية، وهي من الفعل (Struer) والّذي يعني: يبني أو يشيد، في استعمالاتها الأولى من ق15م، وكانت كلمة(Structure) بشكل رئيس اسم عمليّة البناء (فعل البناء)، ثم تطوّرت في ق17م في اتّجاهين رئيسين: الأوّل نحو النِّتاج الكامل للتّشييد، والثّاني نحو طريقة البناء مطلقا[(8)].

وممّا سبق يتضح أنّ المعاني اللّغوية الّتي حملتها الكلمة في أصلها الغربي لا تختلف كثيرا عن تلك الّتي رأيناها من قبل في التراث العربي، وإن كانت في البيئة الغربية أكثر انتشارا واستعمالا وغنى منها في البيئة العربيّة.

2-البنية اصطلاحا:

أما عن البنية في مجال الاصطلاح فهي: "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين، عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[9].

يدرج سيبويه معنى البنية في كتابه بلفظ :المسند والمسند إليه، فيرى أن المسند والمسند إليه هما ما لا يستغني أحدهما عن الآخر، وبهذا يصبحان كأنهما لفظ واحد [10]

ويرى الجاحظ بأن النظم هو ما وافق اللفظ معناه، وتآلفت فيه الألفاظ، وحسن تنظيمها، يقول: "وأجود ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً ، فهوى يجري على اللسان كما يجري على الأذهان"[11]

أما عبد القاهر الجرجاني فقد سبق الفكر الغربي في معرفة التركيب، في نظريته "النظم"، والذي طابق ما يسمى: علم التركيب الذي يختص بدراسة العلاقات(Syntaxe) يطلق عليه اللّغويون الغربيون اسم "داخل نظام الجملة وحركة العناصر"[12]، وهو النّظام العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض.

ولعلّنا لا نُجافي الصّواب إذا قلنا أن مفهوم البنية في عرف الثقافة العربيّة الحديثة لا يختلف كثيرا عمّا نلمحه عند الغرب بل هي مفاهيم متشابهة ومتداخلة، حتى أن بعض المقاربات العربيّة انطلقت من المقاربات الغربيّة وارتكزت عليها في تحديد البنية، فمثلا نجد صلاح فضل يُقدّم مفهومه للبنية من خلال مفهوم لالاند، وذلك بأنها كل مكون يخضع لعلاقات معينة، لكن صلاح فضل يضيف أهمية السياق في تحديد مفهوم البقية حيث يلعب دورا رئيسيا في تحديدها"[(13)].

غير أن عبد الملك مرتاض يذهب مذهبا مغايرا في دراسته التشريحية لقصيدة أشجان يمنية، حيث يُعرّف البنية بأنّها "الخصائص المورفولوجية الخالصة"[(14)]، والشّعر في رأيه ليس معاني أو أفكار، وإنّما هو بَنْيٌ، وبقدر ما تجّمل البني وترقّى، بقدر ما يجمل شعره ويرقَى[(15)]

فهو يرى أنّ حسن اختيار البنية وانسجامها وتماسكها وترتيبها يرقّي الشّعر ويجمّله.

أمّا نقّاد الغرب فقد اختلفوا في تحديد مفهوم البنية وذلك بدليل الرّكام الهائل من المقاربات النقدية حول هذا المصطلح، نذكر منها:

قول العالم اللّسانيّ الفرنسيّ "إميل بنفست: "البنية هي ذلك النّظام المنسّق الّذي تتّحد كلّ أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقّف، تجعل من اللّغة مجموعة منتظمة من الوحدات، أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل، ويحدّد بعضها بعضًا على سبيل التّبادل"[16]

والبنويّة منهج فكري، وأداة للتّحليل، تقوم على فكرة الكلّية، أو المجموع المنتظم، تهتم بكل نواحي المعرفة الإنسانيّة، وإن كانت شهرتها أكثر في مجال علم اللّغة، والنّقد الأدبيّ.

وقد تشكّل المفهوم الحديث للبنية (La structure) في حضن المنهج البنويّ، الّذي رسم خطوطه الأولى فاردينان ديسوسير (F. De Saussure)، وبعد ظهور المصطلح حدثت ثورة علميّة كبيرة اجتاحت كل الفلسفات والمناهج، والحقول المعرفيّة المختلفة، شهد فيها تطورات مهمّة على المستوى المفهوميّ، خاصة مع أعمال:

لوي (L. Althusser)، وجاك لاكان (J. Lacan)، وميشال فوكو (M. Foucault)، ورولان بارت (R. Barthes)، وليفي شتراوس (C. Lev Strauss).

وعلى الرُّغم من تعدّد مفاهيم البنية في مقارباتهم إلاّ أنّها لا تخرج عن كونها نظام أو مجموعة من العلاقات تخضع لتحكم داخليّ.

وإذا كان للبنية النّصية مستويات متعدّدة، قد تفاوت العلماء والنّقاد في إحصائها، فإنّنا ارتأينا في هذه الورقة البحثية التّركيز على واحد من مستوياتها الرّئيسة، وهو المستوى الموسيقيّ الّذي يعتبر ركنا ركينا لا يقوم شعر بدونه، فمنذ وجد الشّعر وجدت موسيقاه.

وسنرصد في دراستنا هذه الموسومة بـ "البنية الموسيقيّة في شعر مروان بن أبي حفصة" الظواهر الإبداعيّة، محاولينا تقييمها في جانبيها؛ جانب الموسيقى الداخليّة وجانب الموسيقى الخارجيّة.

ثانيا: **مستويات البنية الموسيقيّة ودلالاتها في شعر مروان بن أبي حفصة**

يعتبر الشّعر بنية لغويّة معرفية وجماليّة، والخطاب الشّعري واجهة نفسيّة شعوريّة، تتجاذبه أقطاب صوتيّة تركيبيّة ودلاليّة، قد يتميّز فيه قطب من هذه الأقطاب بظواهر تنبئ عن مكنونات الخطاب، وقد لا يبرز فيه قطب ممّا يستدعي حالة من التّماهي بين المتلقي وهذا الخطاب.

ثم إنّ الحكم على الشّعر المخضرم الأمويّ والعباسيّ من حيث بنيته الموسيقيّة لا يتأتّى إلّا بعد عدّة دراسات تُوجَّه كلّها نحو تحليل الخطاب الشّعريّ في مدوّناته، والّتي من بينها مدوّنة مروان بن أبي حفصة.

وتتميّز دراستي لها بالشّمول، حيث سأتتبع بالدّرس والتّحليل هذه البنية عند مروان بن أبي حفصة، وسأحاول استخلاص ما فيها من دلالات تعبيرية، ولمسات فنية وجمالية، محاولا استكناه معالمها الإيقاعية داخليا وخارجيا.

أولا: مستوى الموسيقى الخارجيّة

يعتبر الإيقاع جزءا مهمّا في بناء القصيدة، ومستوى رئيسًا من مستويات الخطاب الشّعري إبداعا وتلقّيا، حيث يساعد في اكتناه وحدتها ولملمة أجزائها، ويجعلها موحّدة في تجربة إنسانيّة متكاملة، وإن من الجوانب الفنيّة المهمّة في الشّعر الموسيقى بإيقاعها الدّاخلي والخّارجي، وما ينضوي تحتها من محسنات لفظيّة، وأنغام صوتيّة تُحيل الشّعر معها إلى لحن وجدانيّ تطرب له الأحاسيس وتهزّ له المشاعر، فالإيقاع هو جوهر الشّعر ولبّه وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونه[17].

ومن أجل هذا فإنّه سيتم التّركيز على الواقع الاستعمالي للأوزان والقوافي في شعر مروان بن أبي حفصة، لنرى ما الّذي يميّز مروان بن أبي حفصة عن غيره.

1- الأوزان والقوافي

ممّا لا شكّ فيه أنّنا لا نكاد نجد ناقدا عربيّا قديما أو حديثا ينفي أهميّة الوزن والقافيّة في الشّعر، بل إنّهما يعتبران من أركز أركان الشّعر، لأنّ الشّعر ما هو إلاّ كلام موزون مقفّى له لغة خاصّة تحكمها وظيفتان وظيفة معرفيّة، ووظيفة فنيّة جماليّة، وكل وظيفة تخدم الأخرى.

أ- الأوزان

يرى أحمد الشّايب أنّ البُحور تختلف" باختلاف المعاني والأغراض، وخير الأوزان ما لاءم موضوعه عاطفته العّامة، وعلى النّاقد أنْ ينظر في هذه الصّلة بين المعنى والوزن لعلّه يجد في ذلك تناسبا يكسب النّظم قوّة وجمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشّعر وحسنه"[18]

وإنّنا حين ندرس الأوزان لا شكّ يتحتّم علينا الإجابة عن أسئلة محدّدة هي:

ما البحور الأكثر استعمالاً لدى الشّاعر؟ وما البحور الأقلّ استعمالاً؟ وهل لهذا تفسير؟ ثم ما العلاقة بين هذه البحور وأغراضها الشّعرية؟

نتأمل شعر مروان بن أبي حفصة في مدونته فنراه قائما على ثمانية بحور هي: الكامل – الطويل البسيط – الرجز – المتقارب – الوافر – الخفيف – السريع. هذه البحور توزّعت على ستة أغراض هي: المدح – الرثاء – الهجاء – الغزل – الفخر – الوصف.

وقد اختلف نصيب كلّ بحر من الاستعمال عن غيره من البحور، كما اختلف نصيب كل غرض عن غيره من الأغراض، نوضّح ذلك في جدولين، الأوّل يعرض البحور التي استعملها الشّاعر موزعةً على القصائد والمقطوعات، فيبيّن مرّات تخيّر الشّاعر لكّل بحر. أمّا الجدول الثّاني فيعرض البحور موزعةً على أغراض القصائد والمقطوعات، ويبين كم عدد الأبيات في كلّ بحر، كما يبيّن العلاقة بين البحور والأغراض،

الجدول (1):

الرقم	البحر	القصائد	النسبة	المقطوعات	النسبة
1	الطويل	12	%57	22	%40
2	الكامل	5	%24	8	%14.5
3	البسيط	2	%09	11	%20
4	الخفيف	1	%03	1	%1.8
5	الوافر	1	%03	6	%11
6	السريع	0	%00	3	%5.5
7	الرجز	0	%00	2	%3.6
8	المتقارب	0	%00	2	%3.6
/	المجموع	21	%100	55	%100

الجدول (2):

الرقم	البحر	الطويل	الكامل	البسيط	الخفيف	الوافر	السريع	المتقارب	الرجز
1	المدح	29	8	11	02	04	00	02	1
2	الرثاء	02	00	01	00	01	00	00	01
3	الهجاء	02	02	01	00	02	02	00	00
4	الوصف	00	01	00	00	00	00	00	00
5	الفخر	00	02	00	00	00	00	00	00
6	الغزل	01	00	00	00	00	01	00	00
/	المجموع	34	13	13	02	07	03	02	02
/	النسبة	%45	17.1 %	17.1 %	2.6 %	09 %	04 %	%2.6	2.6 %

بالنّظر إلى الجدولين السّابقين يتبيّن لنا:

–اعتماد الشّاعر بصورة أكبر على بحر الطّويل يليها كل من الكامل والبسيط، ثم على بحر الوافر بدرجة أقلّ، فالبحور الأخرى آنفة الذكر.

– أنّ غرض المدح قد احتلّ الجزء الأكبر من الديوان بنسبة تقارب 75%، وجاء أغلبه متلائما مع وزن بحر الطويل. بعده يأتي غرض الهجاء، فالرثاء، ثم ما تبقّى من الأغراض. يجيء توضيحها في الجدول الآتي:

الرقم	الغرض	القصائد والمقطوعات	النسبة
1	المدح	57	%75
2	الهجاء	9	%11.8
3	الرثاء	5	%06.5
4	الغزل	2	%02.6
5	الفخر	2	%02.6
6	الوصف	1	%01.3
/	المجموع	76	%100

يمكن في الأخير أن نخلص إلى:

– أنّ الشّاعر مروان وهو يروم بثّ تجربته الشّعرية قد آثر النّظم على البحور الطويلة كالطويل، والبسيط.. شأنه شأن كثير من الشّعراء القدامى نظرا لما تمنحه هذه الأوزان لشعره من القوّة والرّصانة، ولأنّها تساعد كثيرا في طَرق الأغراض الرّاقية كالمدح.

– لم يربط غرضا شعريا ببحر واحد، وإنمّا توزّعت الأغراض المختلفة على أغلب البحور الشعرية المعتمدة، رغم أن غرض المدح يأخذ حصة الأسد.

– مروان بن أبي حفصة شاعر له قدرة فنية فائقة في تطويع البحور بما يخدم الموقف الشعري إيقاعا وتعبيرا.

ب–القوافي

القافية هي مركز توازن بنية البيت الشّعري، وتاج إيقاعه، وهي أيضا " شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يُسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية"[19]

ويقول عنها ابراهيم أنيس:" ليست إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر، والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشّعرية..." [20]

وأردت أن أركّز على جانب واحد هو نمط القافية من حيث أنّها تكون مطلقة أو مقيّدة.

–القافية المطلقة : وهي ما تحرك روّيها. [21]

–القافية المقيّدة: وهي ما كان رويّها ساكنا. [22]

وحين نعتمد ما سبق يمكن استخلاص هذا الجدول الإحصائيّ الّذي يبيّن نسبة تواتر

هذين النّمطين في ديوان مروان بن أبي حفصة:

نوع القافية	عدد مرات تواترها	النّسبة إلى عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات	النّسبة إلى عدد الأبيات
مطلقة	75	%98.7	526	%99.61
مقيّدة	01	%01.3	02	%00.39

نلحظ من الجدول جليّا هيمنة نمط القافية المطلقة، ولعلّ هذا يشير إلى رغبة الشّاعر في الانطلاق، وميله إلى التّحرر من خلال مدّ حرف القافية، هذا المدّ الّذي يُطيل زمن القراءة ويبعث على الإنشاد، ويزيد من درجة اللّذّة والمتعة.

على الرّغم من أهميّة الموسيقى الخارجيّة في تأليف موسيقى الشّعر، لا يعني هذا بحال من الأحوال إهمال دور الموسيقى الدّاخلية في تشكيل القصائد.

ثانيا: **مستوى الموسيقى الدّاخليّة**

تعدّ الموسيقى الدّاخليّة الميزة الفذة الّتي تميّز شاعرا ما عن غيره من الشّعراء، من حيث انتقاؤه للألفاظ والحروف الّتي تعكس انفعالات الشّاعر، وتداعيات مواقفه النّفسيّة، وتجربته الشّعرية وقدرته الإبداعيّة في نضم القصائد الشّعريّة. ويمكننا تجليتها في:

1- التّرصيع والتّصريع

من وسائل الموسيقى الدّاخليّة نجد التّرصيع، وهو في لسان علماء البيان، "مقول على ما كان من المنظوم والمنثور من الكلام، ألفاظ الفصل الأول فيه مساوية لألفاظ الفصل الثّاني في الأوزان واتّفاق الأعجاز، واشتقاقه من قولهم: "تاج مرصّع إذا كانت فيه حلية" [23]، ومن أمثلته قول مروان في مدح المهدي[24]:

إلى ملكٍ مثل بدر الدُّجـــى عظـــيمِ الفِناءِ رفيع الدِّعَمْ
قَريـــعِ نِزارٍ غداةَ الفَخارِ ولو شئتُ قلتُ جميـــعَ الأُمَمْ
لَـــه كفُّ جُودٍ تُفيدُ الغِنَى وكفٌّ تُبِيـدُ بِسَيفِ الـقَـمْ

كما نلمح أيضا التّصريع وهو اتفاق قافية الشّطر الأوّل من البيت مع قافية الشّطر الثّاني، ونجده خاصّة في مطالع القصائد، مثاله عند مروان وهو يمدح المهدي[25]:

اِعْصِ الهوى وتَعزَّ عن سُعْدَاكَا فَلَمِثْلُ حِلْمِكَ عن هواكَ نَهَاكَا

فالتّصريع، واتفاق القوافي واضح في: (سعداكا، نهاكا)

ونلحظ ممّا تقدّم تأثّر الشّاعر مروان بمن سبقه في الموسيقى والأوزان والقوافي.

2- الطّباق والجناس

الطّباق هو الجمع بين اللّفظ وضدّه في الكلام، أمّا الجناس فهو اتّفاق الكلمتين في اللّفظ، واختلافهما في المعنى.

والمتمعّن في شعر مروان بن أبي حفصة يلمح إسهابًا كبيرًا في استخدام الطّباق، لا نذكر هنا إلاّ بعض مواطنه كقول الشاعر في مدح معن بن زائدة الشيباني:[26]

إلى بابِ مَعْنٍ يَنْتَهي كلُّ رَاغبٍ يُرَجِّى النَّدى أوْ خَائفٍ يَتَرقَّبُ

لقد وقع طباق الإيجاب في (راغب، خائف)

وقوله في مدح الفضل بن يحي: [27]

كتائبُ لبَنِي العبَّاسِي قَدْ عَرفَتْ مَا أَلَّفَ الفَضلُ منها العُجْمُ والعَرَبُ

نلمح طباق الإيجاب بين كلمتي (العجم، العرب)

وقوله في مدح يحي بن خالد البرمكي: [28]

إذَا بَلَّغَتْنَا العِيسُ يَحْيَ بنَ خالدٍ أَخَذْنَا بِحَبْلِ اليُسْرِ وانْقَطَعَ العُسْرُ

كما يستخدم الطّباق في أكثر من موضع نجده مثلا بين الكلمات:(الجدّ، مازح)، (أقام، أقعدا)، (الصّبح، الدّجى)، (حلو، مرّ)، (غاب، لاح)، (أوائل، أواخر)، ...

أما الجناس فيوظفه الشاعر مروان في بعض خواتيمه حيث يقول في مدح المهدي[29]:

كَفَاكُم بعباسٍ أبِي الفَضْلِ وَالدًا فمَا مِنْ أَبٍ إلَّا أبُو العَبَّاسِ فَاضِلُهْ

وفي هذا الجناس النَّاقص (الفضل، فاضله) أثر من الصّنعة اللّفظية للشّاعر زاد الوزن قوّة، وأحدث جرسا موسيقيا رائعًا، ونغما شعريا جميلا يهزُّ النّفوس ويثير المشاعر والأفكار.

وفي قوله المقتطف من مدحيته لهارون الرشيد: [30]

لَعَمْرُكَ لَا أَنْسَى غَداةَ المُحَصَّبِ إشارةُ سَلْمَى بِالبَنَانِ المُخَضَّبِ

يتضح الجناس النّاقص بين (المحصّب، المخضّب)

كما يستخدم الجناس في أكثر من موطن نجده مثلا بين الكلمات:(آياتها، آفاتها)، (سواعد، قواعد)، (القدرا، القمرا)، (أجر، أمر)، (ضيره، سيره)، (سامع، جامع)،

ممّا سبق يمكن أن نُعدّ كلاّ من الطباق والجناس عنصرا مهمّا وبارزا في عناصر الموسيقى الداخليّة التي اعتمدها الشّاعر في بناء نصوصه الشّعرية، لما يُضْفِيانِه من جمالٍ وحيويّةٍ، ومن تعبيرٍ دقيقٍ مفصحٍ عن حالة الشّاعر النّفسية.

3- التّكرار

التّكرار من أهم الظواهر الأسلوبية، كان له حضوره القويّ واللافت قديما وحديثا، يوظّفه الشّاعر، فيحْدِثُ به تأثيرا في نفس المتلقي، وهو ما يؤكده عدنان حسين بقوله: "أمّا الدّوافع الفنيّة للتّكرار، فإنّ ثمّة اجتماعا على أنّه يُحقّق توازنا موسيقيا، فيصبح النّغم أكثر قدرةً على استثارة المتلقّي، والتّأثير في نفسه"[31]

وفي شعر مروان يحقّق هذا التّكرار ميزةً موسيقيّةً نلمحها كثيرا في قصائده المدحية، ومنها قوله في مدح ابن معن بن زائدة[32]:

لَامَ في أُمِّ مَـالِكٍ عاذِلاَكَـا وَلَعَمْرُ الإِلَـهِ مَا أَنْصَفَاكَـا

وَكِلَا عـاذِلَيْكَ أَصْبَحَ ممَّا بِكَ خِلْوًا هَـوَاهُ غَيْرُ هَوَاكَـا

عَذْلاً في الهَوَى وَلَو جَرَبـاهُ أَسْعَدَا إِذْ بَكَيْـتَ أَوْ عَذَرَاكَـا

كُلّمَا قلتُ: بَعْضَ ذَا اللّومِ قَـالاَ إنَّ جَهْلاً بَعْدَ المَشِيبِ صِبَاكَـا

بَثَّ في الرَّأْسِ حَرْثَةَ الشّيبِ لـمَّا حـانَ إِبَّانَ حَرْثِهِ فَعَلاَكَـا

فَاسْلُ عنْ أمِّ مَالِكٍ وَانْهَ قَلْبًـا طَـالَمَا فِـي طِلاَبِهِ عَنَاكَـا

وأهم تجليات التّكرار في هذا النّموذج نوردها على النّحو الآتي:

أ-تكرار الحرف

يشكّل تكرار الحرف إيقاعًا موسيقيًا يجعل المتلقيّ يعيش لحظات الحدث المكرّر، وتنقلُه إلى أجواء الشّاعر النّفسيّة. والجدول الآتي يوضّح الحروف المتكرّرة في النّموذج السّابق على سبيل المثال، مع ذكر العدد والنّسبة، والصّفات والمخارج.

الصوت	العدد	الصفات والمخرج	النّسبة
اللام	21	صوت بيّن مجهور لثوي	27.64%
الميم	14	صوت بيّن مجهور شفوي	18.43%
الكاف	14	صوت شديد مهموس لهوي	18.43%
العين	7	صوت بيّن مجهور حلقي	9.2%

الباء	7	صوت شديد مجهور شفوي	9.2%
الهاء	7	صوت رخوي مهموس حلقي	9.2%
الفاء	6	صوت رخوي مهموس شفوي	7.9%

والسّؤال المثير للاهتمام يكمن في هل لكلّ حرف دلالة ذاتية قارّة؟ هذا الّذي جاء به ابن جنّي حيث ربط الحرف بالمعنى ميكانيكيّا، وهو يعكس وجهةَ نظرٍ قديمة، لكن حديثا تُعالَج مسألة دلالة الحرف مع السياق الّذي وضع فيه، وهو الّذي يساعد الحرف ويمنحه المعنى، والدلالة. فتكون مثلا الحروف الّتي ذكرناها آنفا علامات دالّة على وضع معيّن هو الرّفع من شأن الممدوح والإنزال من شأن الحُسَّادِ واللاَّئمين، وهي دلالة يحدّدها السّياق العام للقصيدة أو المقطوعة الشّعرية.

ب–تكرار اللّفظ

تكرار اللّفظ يتمثل في استعماله مرّتين فأكثر في نفس المعنى اللّغوي سواء كان فعلا أم اسما، ومن نماذج هذا التّكرار وتجلياته بعد التأمل في أبيات النموذج السّابق نجده في الكلمات: (عاذلاكا، عاذليك، عذلا)، (هواه، هواكا، الهوى)، (لام، اللوم)، (المشيب، الشيب)، (حرثة، حرثه)، ...

إنّ تكرار كلمة بعينها في النّص، ليس بالأمر العبثي بل هو دليل على أهميّتها، ورغبة الشّاعر في تأكيدها وترسيخها في الأفهام، ولعلّ مروان بن أبي حفصة قصد من خلال هذا التّكرار إحداث النّغم الموسيقي اللاّزم من جهة، ومن جهة أخرى تقوية المعاني وإيضاح دلالاتها.

وخلاصة القول نوردها في نتائج على النّحو الآتي:

– مروان بن أبي حفصة واحد من الشّعراء المتميّزين، سلك طريقَ الأوائل، ونهج نهجهم في بناء جلّ قصائده وزنا وقافية غايةً في الجمال، ملتزمًا فيها معاييرَ عمود الشّعر، وتُعدُّ الموسيقى الشّعرية عنده فارقا جوهريا، وعصبًا لكل كلامه الجميل.

– الشّاعر مروان بن أبي حفصة اعتمد ثمانيةَ بحور خليلية هي: الكامل –الطويل –البسيط –الرجز –المتقارب –الوافر– الخفيف – السريع. جاء الطويل في المقدّمة، ويليه كلٌّ مِنَ الكامل والبسيط، ثم بقية البحور بدرجة أقلّ.

– هذه البحور توزّعت على ستة أغراض هي المدح، الرّثاء، الهجاء، الغزل، الفخر، الوصف. جاء غرض المدح يحتلّ الجزء الأكبر من الديوان، أغلبه يتناسب وبحر الطويل. يأتي بعده غرض الهجاء، فالرّثاء، ثمّ ما تبقّى من الأغراض.

– الأوزان أتت في أغلبها ملائمةً للأغراض الشّعرية، أحيانا نجد الغرض منها يقترنُ بوزن واحد، وفي أحَايينَ أخرى يكتسبُ الوزن الواحد أكثر من غرض شعريّ. فنّوعَ الشّاعر فيها مقدما أروع الصّور جدّة وأجمل المعاني إيحاءً ودلالة.

– للموسيقى الدّاخلية دورٌ بارزٌ في شعر مروان بن أبي حفصة، فبفضل ما تحمله من شحنات إيقاعيّة بعثت حياة جديدة في نصوصه، وغمرت أجزاءها بالمعاني والدّلالات.

– كان حضُورُها في نصوصه الشّعرية بأشكال مختلفة كالتّصريع والتّرصيع، والطّباق والجناس، وبصورة أكبر تَمثَّلها التّكرار الذي يجعل من النّص قطعة موسيقيّة منسجمة الإيقاع عميقة الأثر.

أخيرا وعلى هذا النّحو يكون بحثنا قد استوفى نصيبه من الدّراسة والتّحليل، وهو لا يعدو إلاَّ أن يكون جهدًا متواضعًا، استطاع الشّاعر مروان بن أبي حفصة أن يحفّز فيه أقلامنا، ويميّز أفهامنا، ويثير العقول فترتقي إلى ما هو أفضل لمواصلة البحث في فنّ هذا الشّاعر العربيّ العظيم.

مراجع البحث:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، (د ت)، ج1
2. أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د ط)، 1399هـ.
3. الفيروز آبادي مجد الدين، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط8، 1426هـ- 2005 م.
4. أبو منصور الأزهري الهروي، تهذيب اللّغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م.
5. أبو البقاء الكفوي، الكلّيات، تح: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1419هـ،1998م، ج1.
6. محمد بن إبراهيم ابن الوزير، العواصم والقواصم في الأدب عن سنة أبي القاسم، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1415هـ ،1994م، ج6.
7. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ.
8. ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي المغربي الدار البيضاء، ط1، 2007
9. إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1990.
10. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ،1985.
11. الكتاب لسيبويه، تحقيق :عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط2.
12. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق :عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت لبنان ج1.
13. المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1982 م
14. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية"، ط1، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1986.
15. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية مصر، ط4، (د ت).
16. د. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971.
17. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994
18. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الجيل، سوريا، ط5، 1981.
19. إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952.
20. السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، (د ت).
21. العلوي، يحي بن حمزة بن علي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية بيروت، ط1.
22. مروان بن أبي حفصة، الديوان، ج ت : حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، 1981.
23. دهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، رقم العدد 2،3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، جوان، 2008م.

هوامش البحث:

[1] -إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، (د ت)، ج1 ، ص:72.

[2]- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (د ط)، 1399هـ، مادة (بنى).

[3]- الفيروز آبادي مجد الدين، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط8، 1426ه- 2005 م، مادة (بني).

[4]- أبو منصور الأزهري الهروي، تهذيب اللّغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 2001م، مادة (بني).

[5]- ينظر: أبو البقاء الكفوي، الكلّيات، تح: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1419هـ،1998م، ج1، ص241.

[6]- ينظر: محمد بن إبراهيم ابن الوزير، العواصم والقواصم في الأدب عن سنة أبي القاسم، تح: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1415هـ ،1994م، ج6، ص: 106.

[7]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص17.

[8]- ينظر: ريموند وليمز، الكلمات المفاتيح، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي المغربي الدار البيضاء، ط2007،1م، ص: 300. وإبراهيم زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1990، ص29.

[9] - صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ،1985، ص121.

[10]- ينظر :الكتاب لسيبويه، تحقيق :عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط2، ص23.

[11] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق :عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت لبنان ج1، ص67.

[12] ينظر: المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1982 م، ص15.

[13]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص122.

[14]- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية"، ط1، دار الحداثة، بيروت/لبنان، 1986، ص34.

[15]- ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[16]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية مصر، ط4، د-ت.

[17] ينظر: د. شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1971، ص29.

[18]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994، ص324.

[19]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الجيل، سوريا، ط5، 198 1، ص243.

[20]- إبراهيم أنس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص242

[21]-ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، د-ت، ص103

[22]-ينظر: المرجع نفسه، ص103

[23]- العلوي، يحي بن حمزة بن علي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية بيروت، ط1، ج1 ، 1423ه، ص194.

[24]-. مروان بن أبي حفصة، الديوان، ج ت: حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص100.

[25]- مروان، الديوان، ص70.

[26]- مروان، الديوان، ص16

[27]- مروان، الديوان، ص18

[28]- مروان، الديوان، ص52

[29]- مروان، الديوان، ص95

[30]- مروان، الديوان، ص23

[31]- ينظر: دهنون آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، رقم ال عدد 2،3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، جوان، 2008م.

[32]- مروان، الديوان، ص73