الموسيقى الشعرية في الشعر العباسي
(ابو تمام والبحتري انموذجا)

الباحث: سلوان مغيطي شلاكه محمد
جامعة ذي قار : كلية التربية الاساسية
القسم : اللغة العربية (الادب المقارن)
اللقب العلمي: مدرس مساعد

البريد الإلكتروني Email : salwan.m.s@utq.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الشعرية،ابو تمام والبحتري،الظواهر الادبية،العمل الادبي،العصر العباسي.

كيفية اقتباس البحث
محمد، سلوان مغيطي شلاكه ، الموسيقى الشعرية في الشعر العباسي (ابو تمام والبحتري انموذجا)،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، شباط ٢٠٢٦، المجلد:١٦ ،العدد:٢ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Research Title: Poetic Musicality in Abbasid Poetry A Study of Abū Tammām and al-Buḥturī as Models

Researcher: Salwān Mughīṭī Shalāka Muḥammad
University of Thi-Qar – College of Basic Education
Department: Arabic Language
Academic Title: Assistant Lecturer

Keywords : Poetic Musicality, Abu Tammam and Al-Buhturi, Literary Phenomena, abbasid era, Literary Work.

How To Cite This Article
Muḥammad, Salwān Mughīṭī Shalāka , Research Title: Poetic Musicality in Abbasid PoetryA Study of Abū Tammām and al-Buḥturī as Models ,Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, February 2026,Volume:16,Issue 2.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

The Abbasid era witnessed a profound qualitative transformation in poetic musicality, which emerged as one of the most distinguished artistic and literary phenomena characterizing this golden age of Arab-Islamic civilization. Music within poetry became deeply intertwined with its structure, evolving into an essential component of its artistic composition and expressive aesthetics. This development was largely the result of the flourishing of cultural life, the expansion of intellectual horizons, and the Arabs' growing interaction with the cultures of other nations such as the Persian, Greek, and Indian civilizations

The poetic musicality in the works of Abu Tammam and Al-Buhturi represents one of the most significant features of artistic innovation in Abbasid poetry. Their poetic approach is characterized by a distinctive use of rhythm and language to create a musical beauty that reflects both poetic and intellectual vision. Despite belonging to the same

era and sharing a common cultural environment, the difference in their aesthetic sensibilities and artistic tendencies shaped two distinct musical worlds within their poetry, each embodying the diversity and richness that defined Abbasid poetic expression.

The concept of acoustic imagery represents one of the most prominent artistic features that flourished in Abbasid poetry. It emerged as an aesthetic mechanism employed by poets to enrich the poetic experience and deepen the semantic structure of the text. Acoustic imagery is manifested through the employment of both internal and external sounds—such as rhythm, alliteration, repetition, modulation, and auditory imagery—in a way that generates an interaction between sound and meaning, transforming the poem into a vivid scene in which meanings are both seen and heard

Abbasid poets—foremost among them Abū Tammām and al-Buḥturī—utilized acoustic imagery as a means of artistic expression that transcended the boundaries of meter and rhyme, reaching deeper levels of emotion and embodiment. In the poetry of Abū Tammām, acoustic imagery appears in the intensification of sounds with symbolic and philosophical dimensions, as well as in the use of powerful vocabulary carrying a strong sonic energy that highlights emotional tensions and amplifies the idea. As for al-Buḥturī, he is distinguished by his inclination toward sonic harmony and the creation of auditory and visual tableaux that blend rhythmic beauty with delicacy of expression. He relied on phonetic resonance and musical imagery that bring the experience vividly to the receiver, generating a sense of aesthetic delight.

الملخص:

شهد العصر العباسي تطورًا نوعيًا عميقً في الموسيقى الشعرية، عدت من أبرز الظواهر الفنية والأدبية التي تميز بها ذلك العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية. ان الموسيقى بالشعر ارتبطت ارتباطًا وثيقًا، حتى غدت جزءًا من بنائه الفني وجمالياته التعبيرية، نتيجة لتطور الحياة الثقافية واتساع آفاق المعرفة، وقرب العرب من الثقافات الأمم الأخرى كالفارسية واليونانية والهندية.وتُعتبر الموسيقى الشعرية عند أبي تمام والبحتري من أهم ملامح التجديد الفني في الشعر العباسي، إذ يصنف اتجاهًا خاصًا في توظيف الإيقاع واللغة لابراز جمال موسيقي يعكس الرؤية الشعرية والفكرية. وعلى الرغم من انتمائهما إلى عصر واحد وبيئة ثقافية مشتركة، كان الاختلاف بينهما في الحسّ الجمالي والميل الفني جعل من موسيقاهما الشعرية عالمين متمايزين يعكسان طبيعة الشعر العباسي في تنوّعه وغناه.

وتُعدّ الموسيقى التصويرية أحد أبرز المظاهر الفنية التي ازدهرت في الشعر العباسي، وقد جاءت بوصفها آلية جمالية اعتمد عليها الشعراء لإثراء التجربة الشعرية وتعميق البنية الدلالية للنص. وتتمثّل الموسيقى التصويرية في توظيف الأصوات الداخلية والخارجية—من إيقاع، وجناس، وتكرار، وتنغيم، وصور سمعية—بما يُحدث حالة من التفاعل بين الصوت والمعنى، ويحوّل القصيدة إلى مشهد حيّ تُرى فيه الدلالات وتُسمَع. وقد وظّف الشعراء العباسيون—وفي مقدّمتهم أبو تمام والبحتري—الموسيقى التصويرية بوصفها أداةً للتعبير الفني تتجاوز حدود الوزن والقافية لتلامس مستويات أعمق من الانفعال والتجسيد. ففي شعر أبي تمام تتجلى الموسيقى التصويرية في تكثيف الأصوات ذات البعد الرمزي والفلسفي، واستخدام المفردات القوية التي تحمل طاقة صوتية تُبرز التوترات الشعورية وتكثّف الفكرة. أما البحتري فتميز بميله إلى الانسجام الصوتي وتشكيل لوحات سمعية وبصرية تجمع بين جمال الإيقاع ورقّة التعبير، حيث اعتمد على الجرس اللغوي والصور الموسيقية التي تُقرّب الإحساس إلى المتلقي وتحقّق حالة من الطرب الفني.

المقدمة:

لابد للنتاج الأدبي من هدف معين إذ لا يوجد عمل منظم غير هادف إلى شيء والهدف من الموسيقى هو ما لها من تأثير كبير في الشاعر والمتلقي بصورة عامة لا سيما بشاعرين كبيرين عرفوا بتجاربهم الادبية وهم الشاعران أبو تمام والبحتري. إن دراسة الموسيقى الشعرية في الشعر العباسي لا تكشف فقط عن جانب فني، بل تتيح قراءة أعمق في وعي الشاعر العباسي بالعلاقة بين الإيقاع والمعنى؛ إذ تحوّلت الموسيقى إلى عنصر يولّد الدلالة ويعكس الحالة النفسية والفكرية للشاعر، ويعبّر عن رؤيته للعالم. ومن هذا المنطلق، تأتي هذه الدراسة لتسلّط الضوء على ركائز الموسيقى الشعرية في هذا العصر، وعلى كيفية الإفادة منها في تشكيل البنية الجمالية للنص، وما تمثّله من انتقال من الإيقاع الغريزي إلى الإيقاع الواعي المصنوع. وقام الباحث بتقسيم هذه الدراسة الى مبحثين رئيسيين تناول في المبحث الاول انواع الموسيقى الشعرية وماهيتها وفي المبحث الثاني الموسيقى في اشعار الشاعرين.

أتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي وكذلك التاريخي والفني في وصف وتحليل أشعار الشاعرين وكذلك الاستدلالي في الدراسة الحالية لملائمتها موضوع الدراسة حيث أعتمد الباحث على مصادر مهمة كالقرآن الكريم . إضافة الى ذالك ان الباحث يرى اهمية هذا البحث تكمن في قلة تناول هذا الموضوع في الدراسات الأدبية ولهذا البحث أهمية كبيرة كونه يدور حول

موضوع مهم وهو الموسيقى والايقاع الشعري والنغم ومدى تأثيرها بصورة مباشرة أو غير المباشرة في نفس الشاعر والمتلقي.

اما اسئلة البحث فكانت بالصورة الاتية:

١-ما مفهوم الموسيقى الشعرية؟ وما حدودها بين الإيقاع الخارجي والداخلي؟

٢.كيف تطوّرت الموسيقى الشعرية في العصر العباسي مقارنة بالعصور السابقة؟

٣.ما دوافع العناية المتزايدة بالعنصر الايقاعي لدى الشاعرين العباسيين؟

المبحث الأول

الموسيقى الشعرية ماهيتها وانواعها

تعد الموسيقى من هم مرتكزات العملي الأدبي والشعري بصورة خاصة حيث أن هناك أتفاق بين العلماء بأن الشعر يقوم على أربع ركائز وهي : اللفظ والمعنى والوزن والقافية (١)لأن تعريف الشعر بحسب تعريف قدامى بأنه كلام موزون مقفى ذات معنى وبذلك يختلف الشعر عن النثر (٢) حيث يرى العلماء أن الوزن من أعظم الركائز في الشعر وأكثرها خصوصية من غيره ويرى بعض العلماء أن القافية تشارك الوزن في الشعر ولا يمكن تسميته شعراً حتى يكون له وزن وقافية (٣) ويرى العوضي أن تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى يثير الانتباه إلى ركن يراه عدد كبير من الأدباء حتمياً ولازماً للشعر(٤) .

كان القدماء من علماء العربية لا يجدون في الشعر أمراً جديداً يتميز به عن النثر إلا عن طريق الأوزان والقوافي ويرى أرسطو في كتاب الشعر أن الدافع المهم للشعر يعود إلى علتين : أولها غريزة المحاكاة أو التقليد والدافع ، الآخر هي غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم وبعدها بدأ النقاد في العصور الحديثة يرون في الشعر أمور مختلفة يعبرون عنها عن طريق الصورة والخيال أحياناً وعن طريق العاطفة والانفعال النفسي حيناً أخر ثم يجردون الشعر من المنطق وما يتصل بالعقل ونظام التفكير لذلك نجد بعض التباين في تعريفات الشعر ولا نجد تعريف جامع مانع(٥).

ولم يكن العروضيين بعيدين عن البحث والتقصي عن العلاقة بين أوزان الشعر ومعانيه وحتى ما رواه أبن رشيق عن الزجاج في علة تسمية بحور الشعر بهذه الأسماء فهذا لا يخرج عن الوصف الظاهري للأصوات التي يتكون منها كل بحر فقد كان العروضيين علماء في اللغة وهمهم الأول هو البحث في الأشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها والعلاقة بينها وبين تلك المعاني(٦).

أما النقاد فلم يتناولوا العلاقات بين الوزن والمعنى بأكثر من أشارات مبهمة ولعل أهم ما جاء به العسكري وهو عبارة عن نصيحة إلى المبتدئين في الشعر فقال : إذا أردت أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، من ثم أطلب لها وزن يتأتى فيها إيرادها وكذلك مناسبة القافية التي يتحملها المعنى (٧) فاختيار البحر والقافية مهم في تحيق الغاية من العمل الشعر لذلك كان الشعراء الجاهليين يختارون البحور الطويلة لأن لها قالب يتسع للمعاني والألفاظ التي يريدها الشاعر وكذلك المناسبة فلا يصح أن اختيار البحور السريعة في قصائد الرثاء لان أوزانها سريع غير مناسبة للغرض المطلوب إضافة إلى القوافي فهي تحمل دلالات مختلفة فالحروف لها معاني ودلالات تدل على حالة الشاعر ونفسيته على سبيل المثال سينية البحتري وعلة قافية السين التي تتوافق مع مناسبة القصيدة وحالة الشاعر النفسية المتحطمة والمتكسرة أثناء كتابة قصيدته .

كما يقول صاحب كتاب موسيقى الشعر أن الغربيون يربطون بين ووزن الشعر وبين نبض القلب الذي يقدره الطب في الإنسان السليم ويرون أن هناك ثمة علاقة بين نبض القلب وما يخرج من الجهاز الصوتي والقدرة على النطق بعدد من المقاطع الصوتية ويضعون تقدير بالأحوال العادية للإنسان الذي يستطيع النطق بثلاثة أصوات مقطعية لكل نبضة قلب ويرد مثال بأن البحر الطويل يتألف من ثمانية وعشرون صوت مقطعياً أي يكون خلال تسع نبضات(٨).

تزداد نبضات القلب كلما زادت الانفعالات النفسية للشاعر وخاصة التي يتعرض لها خلال فترة نظم القصيدة فتختلف حالة الشاعر إن كانت حالة فرح أو حزن حيث تكون نبضات القلب سريعة إذا كان يمر بحالة فرح ويزداد عددها خلال الدقيقة الواحدة وتكون بطيئة إذا كان الشاعر يمر بحالة حزن وحتى حالة الإلقاء تتغير حسب الحالة النفسية حيث تكون سريعة تتميز باللهفة إذا كان ملقيها يمر بحالة سرور والعكس(٩).

وهذا ما جعل الباحثون يربطون العلاقة بين العاطفة والوزن الذي يختاره الشاعر وكذلك عدد الأصوات التي ينطقها ، إذا كان الشاعر هادئاً يمكنه النطق بمقاطع كثيرة دون إبهام في اللفظ ويكون أقل قدرة على ذلك إذا كان في حالة الانفعالات حيث يجد المنشد مشقة كبيرة وهو يحاول إلقاء بيتين من البحر الطويل بصورة مستمرة ، ولا يكاد ينتهي من البيت الثاني إلا ويتضح الجهد والصعوبة في نطق الأصوات وممكن أن يشوبها الإبهام مع عدم اتضاحها للسامع(١٠).

ويعد أول من ألف الأوزان وجمع العروض والضروب هو الخليل الفراهيدي فألف فيها كتاباً أسماه (العروض) والمقصود بالعروض هو الجزء الأخير من القسم الأول من البيت الشعري أما الضرب فهو أخر جزء في البيت من أي وزن كان ثم ألف بعده المؤلفون (١١)

فالموسيقى صناعة في تأليف الأنغام والأصوات ومناسبتها وإيقاعها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمتآلف وهذه غريزة في الإنسان خلقتها له الضرورة والرغبة الداخلية لإخراج الأصوات بأنحاء مختلفة عند الانفعالات التي تحدث في النفس (١٢) .

وكذلك حين ينشد الشاعر يعتمد على تلك الحالة النفسية التي يتمتع بها وتساعده في اختيار الوزن الذي عن طرقه يشرك المتلقي في كل أحاسيسه ويجعله يشعر بشعوره وهنا يضع أنيس تساؤل هل كان الشاعر القديم يختار لشعره ما يلائم عاطفته من الأوزان ويجب عن هذا السؤال بأن من الصعب الإجابة لأنه لا يرى في مقاطع الأوزان ما يوحي بمثل هذا ولا يميز هذا إلا بكثرة المقاطع الصوتية وقلته(١٣).

وأشار أبن خلدون والمرزباني إلى العلاقة بين الشعر والوزن بالموسيقى فيرى الأول أن الحسن المرئي كان أو المسموع بمقتضى الفطرة يكون في الأصوات المتناسقة لا المتنافرة(١٤).

فمن الواضح أن هناك ثمة علاقة بين الموسيقى والمحتوى الشعري للقصيدة فتصوير الشاعر لتجربة معينة في قالب وبحر معين قد يكون البحر الطويل واستخدامه لوسائل فنية وبديعية مختلفة فأن هذه التجربة تختلف عن تجربة شاعر أخر أستعمل بحر آخر ووسائل أخرى ، وهنا فكرة قديمة ترجع إلى الخليل التي تذهب باتجاه تحديد طابع نفسي لكل وزن من الأوزان وتبع هذا الرأي القرطاجي إذ قال : فالعروض الطويل تجد فيه بهاء وقوة وتجد للبسيط البساطة والطلاوة وللخفيف جزالة ورشاقة (١٥) .

ومن هنا نجد أن العروض من العناصر المهمة للشعر ويرى قدمى أن الشعر محصور بالوزن ومحصور بالقافية يضيق على صاحبه أما النثر فهو غير محصور لذلك يراه يتسع لمنشده (١٦)

أنواع الموسيقى الشعرية

أولاً : الموسيقى الخارجية

هي عبارة عن مجموعة من التفعيلات منتظمة ومتناسقة تشكل ما يسمى بالبحر الشعري أو القالب الذي وضعت فيه القصيدة بألفاظها ومعانيها والذي زودها إيقاعاً معيناً وقد أشار بعض النقاد القدامى أن الموسيقى الخارجية تتكون من عنصرين وهما الوزن والقافية ويرون أن الوزن هو أحد أهم أركان الشعر وتعد القافية شريكته في الاختصاص بالشعر دون غيره ولا يعتبر شعر حتى يكون له وزناً وقافية وعليه أن الموسيقى الخارجية متكونة من الوزن والقافية (البحر) الذي

هو عبارة عن الإيقاعات المعتمدة من قبل الشعراء فألفتها الإذن وطرت لها النفوس (١٧) وترتبط الموسيقى الخارجية بعلم العروض ارتباطاً وثيقاً و معناه لغة هو الناحية أو الطريق و السحاب الرقيق (١٨) ويعرف في الاصطلاح بأنه علم يبحث فيه عن الأوزان المعتبرة وأنه ميزان الشعر الذي يعرف عن طريقه موزونه عن مكسوره (١٩) ويعرفه الهاشمي بأنه صناعة يعرف بها صحيح الأوزان وفاسدها وما يعتريها من العلل والزحافات (٢٠) وله ركنان أساسيان هما :

١ – **الوزن** : وهو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تثقل الحركة وتخف (٢١)وجاء في المعاجم اللغوية بمعنى التقطيع(٢٢).

٢ – **القافية** : وفيها آراء منها رأي الخليل الذي قال : وهي آخر ساكنين في البيت وما جاء بينهما والمتحرك قبل أولهما(٢٣) ويرى الأخفش أنه آخر كلمة في البيت (٢٤) .

أ – **الروي** : هو الحرف الأخير الصحيح في البيت وعليه تبنى القصيدة وإليه تنتسب فيقال لها قصيدة عينية أو ميمية إذا كام فيها الروي عين أو ميم (٢٥) .

ثانياً : الموسيقى الداخلية

وهو من الركائز المهمة في العمل الأدبي التي لا يختص بها الشعر دون غيره فهي تدخل في فن النثر أيضاً وتتمثل الموسيقى الداخلية في أصوات الحروف وانسجام الكلمات والمقاطع داخل النص الأدبي(٢٦) وينتج هذا النوع من التناسق بالاعتماد على حالة الناظم النفسية والناظم حين يقوم بتشكيل وترتيب الكلمات والحروف فهذا تعبير عن حالته النفسية فايز ترحيني : أن الموسيقى تنبعث من أمور مختلفة منها انسجام الحروف وممكن أن تتولد من تتابع المعطوفات فهي إثارة وانفعال فأن القلب يرفرف وتجيبه الدموع وتأتي جراح الماضي لكن القلب ماض إلى تحقيق مبتغاه (٢٧) ويرى عبد الجبار البصري أن الإيقاع الداخلي هو الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجية عن طريق تكرار الحروف والألفاظ والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها (٢٨) ويذكر يوسف بكار في ذلك بقوله : وقد يكون من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية بالإضافة إلى ما ذكرناه من زحافات وترصيع ما نجده في اهتمام النقاد وعلماء البلاغة القدماء بالمحسنات مثل الجناس والطباق والتكرار (٢٩) وهذا ما يولد الانسجام بين تلك أصوات اللفظة المفردة وحروفها وحركاتها والعلاقات الموجودة بين تلك العناصر في البيت الشعري وهي " ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن ، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف " (٣٠)ويؤدي هذا النوع من الموسيقى دوراً كبيراً في جمالية العمل الأدبي والنغم الموسيقي في الشعر حيث يربط بين المعنى التركيبي والشعري داخل العمل الأدبي بسبب هذا التآلف والتناسق(٣١).

الموسيقى في العصر العباسي:

ترتب الموسيقى والإيقاع من العناصر الأساسية في التشكيل الشعري وأنها ترتبط بشكل مباشر بالخطاب الشعري لما لها من تأثير في نفس المتلقي وقد ترتبط بالمحتوى الشعري وكذلك المعنى ولا يمكن الفصل بين البناء الموسيقي والمحتوى الشعري وأن هناك ثمة علاقة تجمع التشكيل بالموضوع(٣٢).

ترتبط الموسيقى الشعرية بالشعر الغنائي ارتباط وثيق ومن المعروف أن العصر العباسي أزدهر بشكل كبير وعرف بتطور الغناء وما يحتاجه من مقطوعات شعرية تتلائم مع الغناء وقد عرف الكثير من هذا القبيل أمثال إبراهيم الموصلي وولده إسحق . مما كان لذلك تأثير في الشعر والشعراء لأن هؤلاء المغنون يأخذون من الشعر الجديد مثل شعر بشار وأمثاله وينشروه في العراق حيث أندفع الشعراء إلى نظم تلك المقطوعات التي تثير عواطف الحب وما يتعلق به من مجون ولهو وذلك بسبب كثرة الجواري أنذاك (٣٣) .

كان تأثير الغناء على الموسيقى في العصر العباسي كبير وأثر في الموسيقى أكبر من نأثيره في المعاني إذ كان المغنون يحرفون في الغناء القديم ويدخلون في أنواع جديدة من الألحان وأغلبها من الفارسية والرومية بسبب انفتاح البلاد العربي واتصالها بالثقافات الأخرى ولعل هذا ما دار بسببه الصراع بين الغناء القديم بزعامة إسحق الموصلي والجديد بزعامة أبن المهدي(٣٤).

حيث غنوا بالعيدان والطنابير والمزامير حيث سمع العرب هذا التلحين فلحنوا عليه أشعارهم إضافة إلى الجواري التي أخذت سبايا وأغلبهن من الفارسيات والروميات حيث يحمل أكثرهن الثقافة الأصلية لهن (٣٥)حيث يقول الجاحظ : أن العرب يمتاز غناؤها بتقطيع الألفاظ الموزونة على الأشعار الموزونة حيث يضعون موزون على موزون أما في بلاد فارس تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تلائم وزن اللحن فيضعون موزوناً على غير موزون (٣٦) ومن هنا نستطيع فهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي فأن العروض العربي يظهر ألف على أساس رقم الغناء التي عرفت في العصر العباسي(٣٧).

المبحث الثاني

الموسيقى الشعرية لدى أبي تمام والبحتري

يحمل شعر الشاعرين الكبيرين أجمل أنواع الموسيقى لا سيما التنوع بين المدرستين مدرسة الصنعة بزعامة أبي تمام وما تحمله من أشعاره من أنواع الموسيقى الجديدة والأوزان الجديدة مع استعمال أغلب أنواع المحسنات البديعية ومدرسة الطبع بزعامة البحتري وميوله للأوزان القديمة وخاصة البحور الطويلة ولكن لا يخلو شعره من الموسيقى الجميلة واستعماله

بعض المحسنات وخاصة الجناس وكذلك ما تحمله الكثير من الأبيات من تكرار وجرس موسيقي يبرز إيقاع وجرس موسيقي رائع وخاصة في سينيته التي تحمل جرس غاية في الروعة بسبب التكرار وتناسق الألفاظ والحروف وفي هذا المبحث سنتناول عدد يسير من أبيات النصح وما تحمله من موسيقى خارجية أو داخليه ونبدأ بالموسيقى الخارجية وما تحمله القوافي عند الشاعرين بالإضافة إلى التناسق في أختيار حروف الروي المناسبة للغرض الشعري وحالة الشاعر.

الموسيقى الخارجية لدى الشاعرين:

١ – الوزن

كما ذكرنا سابقاً أن الوزن هو مجموع التفعيلات الذي يتكون منها البيت الشعري(٣٨)لأن كل قصيدة تجري على إيقاع محدد وهذا الإيقاع ناتج من البحور العروضية وأن اختيار هذه التفعيلات والأوزان ليس اعتباطياً فهو ناتج عن تجارب كبيرة للشعراء حيث يرى الشايب أن الوزن في الشعر هو عبارة عن صورة موسيقية فرضت فرضاً لتعطي حليه وزينة وأن الوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة (٣٩) .

عرف أبي تمام والبحتري بميولهم الكبير في نظم قصائدهم على البحر الطويل والكامل خاصة في أشعار المدح إذ أخذ حيز كبير في دواوينهم حيث جاء في ديوان البحتري أحد عشر بحراً تصدرها البحر الطويل ب ١٣٦ قصيدة من مجموع قصائد الديوان التي كانت ٥٣٩ قصيدة كما وردت في ديوانه بشرح إيمان البقاعي وكانت أغلب القصائد على البحر الطويل والكامل في أغراض المدح والرثاء والوصف وجاءت البحور على التوالي تصدرها الطويل وجاء بعده الكامل وبعده الخفيف وبعده البسيط وبعده الوافر وبعده المتقارب وبعده السريع وبعده المنسرح وبعده الرمل وبعده الرجز وأخيراً الهزج وكما موضح في الجدول أدناه وحسب النسب التي أحصاها الباحث :

عدد القصائد في ديوان البحتري (٥٣٩)

البحر	عدد القصائد	النسبة في الديوان
الطويل	١٣٦	25.23
الكامل	١١٦	21.52
الخفيف	٨٥	15.77
البسيط	٦٢	11.50
الوافر	٥٠	9.28
المتقارب	٣٠	5.57

السريع	٢٧	5.01
المنسرح	١٧	3.15
الرمل	٨	1.48
الرجز	٦	1.11
الهزج	٢	0.37

أما أبو تمام فقد بلغت مجموع قصائده ٥١٦ قصيدة كما وردت في ديوانه بشرح البقاعي تصدرها الكامل متفوقاً بنسبة قليلة عن الطويل واستعمل الشاعر أثنا عشر بحراً جاءت على النحو التالي أولها الكامل وبعده الطويل وبعده البسيط وبعده الخفيف وبعده الوافر وبعده السريع وبعده المنسرح وبعده الرجز وبعده المتقارب وبعده الرمل وبعده الهزج وأخيرها المديد وكانت معظم القصائد التي نظمها في البحرين الكامل والطويل في قصائد المدح والوصف والرثاء بسبب حاجة المعاني للبحور الطويلة التي تستوعبها وكما موضح في الجدول أدناه مع النسب التي قام بإحصائها الباحث :

عدد القصائد في ديوان أبي تمام (٥١٦)

البحر	عدد القصائد	النسبة في الديوان
الكامل	١٣٠	25.29
الطويل	٩٥	18.48
البسيط	٩١	17.70
الخفيف	٦٦	12.84
الوافر	٤٩	9.53
السريع	٢٨	5.45
المنسرح	٢٥	4.86
الرجز	١٠	1.95
المتقارب	٧	1.36
الرمل	٧	1.36
الهزج	٣	0.58
المديد	٣	0.58

ومن النماذج التي جاء بها الباحث من أشعار النصح التي هي عبارة عن عينة لدراسة الوزن والبحور الشعرية عند الشاعرين وحسب الأغراض الشعرية أولها المدح الذي تصدر دواوين الشاعرين من حيث عدد القصائد نبدأها بقول أبي تمام(٤٠):

تَجَـرَّعْ أَسـىً قَـد أَقفَـرَ الجَـرَعُ الفَـردُ وَدَع حِسـيَ عَـينٍ يَحتَلِـب ماءَهـا الوَجـدُ
إِذا اِنصَـرَفَ المَحـزونُ قَـد فَـلَّ صَـبرَهُ سُـــؤالُ المَغـــاني فَالبُكـــاءُ لَـــهُ رِدُّ

حيث يقول الشاعر لنفسه قد أقفر هذا الوضع الذي خلا من أهله وأفرد الأسى لفقدهم ودع الحزن يستنفذ دموعك على فقدهم وخاصة إذا نظر العاشق إلى منزل المعشوق ويسألها ولم تجب حتى غلب على صبره الجزع وما لهذا الجزع غير البكاء (٤١)وهنا أختار الشاعر البحر الطويل وذلك لأن هذه القصيدة مدحيه وأراد الشاعر أن يضع لها قالب واسع لذكر مكانه ممدوحه وفضائله وكذلك أختار الشاعر حرف روي مناس وهو الدال وهو صوت انفجاري مجهور يتناسب مع حالة الشاعر وجزعه على الفقد .

ومن الأبيات التي وردت في ديوان أبي تمام التي جاءت في باب الوعظ والإرشاد حسب شرح إيمان البقاعي قوله(٤٢) :

لَـم يَـأنِ تَركـي لا عَلَـيَّ وَلا لِيـا وَعَزمـي عَلـى مـا فيـهِ إِصـلاحُ حالِيـا
وَقَد نـالَ مِنّـي الشَـيبُ وَابيَضَّ مَفرِقـي وَغالَـت سَـوادي شُـهبَةٌ فـي قَـذالِيا

نجد في هذه الأبيات معاني كثيرة فعمد الشاعر إلى بحر شعري يستوعب هذه المعاني التي جاء بها في ذم الدنيا والتوبة والرجوع إلى الطريق القويم وتأتي أبيات الوعظ والإرشاد في نفس خانة أبيات المدح التي تحتاج إلى قولب تتسع معانيها وجاء بحرف النون حرف الروي لأنه صوت يحمل إيقاعاً موسيقياً قوي وكذلك أنه يساعد على ضبط الإيقاع وله دلاله على الانفعال وكذلك يحمل دلالة الضياع وفقدان الثقة في الكثير من القصائد .

وما جاء في الطويل أيضاً قصيدة أبي تمام في مدح أهل البيت عليهم السلام التي ذكرها الخياط في شرحه للديوان التي قال فيها : (٤٣)

حيـــثُ اســـتَنَّت الكُثَـــبُ العُفْـــرُ رُوَيْـــدَكِ لا يغتالُـــكِ اللَّـــومُ والزَّجْـــرُ
أســـري حـــذاراً أن تقيـــدك ردة ويحســـر مـــاء مـــن محاســـنك الهـــذر

كما ذكرنا أن أغلب قصائد المدح يسكبها الشعراء في البحور الطويلة بسبب المعاني الكثير وذكر فضائل الممدوح وكيف إذ كانت القصيدة في مدح آل بيت الرسول عليهم السلام وفضائلهم التي لا تعد ولا تحصى وما أجمل تلك المعاني حيث يقول(٤٤) :

فَعلتُـــم بابنَـــا النَّبـــيِّ ورَهطِـــهِ أفاعيـــلَ أدناهـــا الخِيانَـــةُ والغَـــدرُ
ومِـــن قَبلـــهِ أخَلفتُـــمُ لِوصـــيِّهِ بِداهيـــةٍ دَهيـــاً ليـــسَ لهـــا قـــدرُ

نلاحظ هذه الأبيات العظيمة في وصف أمير المؤمنين عليه السلام تحتاج إلى قالب كبير بسبب المعاني الكبير التي بدءها من خيانته وسلب خلافته إلى مواقفه مع رسول الله (ص) وشد أزره في معاركه التي أخذ فيها غ غيره دور المتفرج والمتربص ونرى أن الشاعر لم يغفل على ذكر فضيلة من فضائل أمير المؤمنين وللقصيدة بقية قد عرجنا عليها وعلى معانيها في فصل طاعة آل البيت عليهم السلام أما من ناحية حرف الروي الراء المضمومة التي تحمل صفات الجهر والتفخيم وجاءت مناسبة للقصيدة وكذلك القدرة على الانطلاق بدون تعثر .

ومن القصائد المعروفة التي نظمها البحتري في مدح المتوكل التي مطلعها (٤٥):

أَبَـرَّ عَلـى الأَلـواءِ نائِلُـكَ *الغَمـر* وَبِنـتَ بِفَخـرٍ مـا يُشـاكِلُهُ فَخـرُ
وَأَنـتَ أَمـينَ اللَـهِ *فـي* المَوضِـعِ الَّـذي أَبـى اللَـهُ أَن يَسـمو إِلـى قَـدرِهِ قَـدرُ

من المعروف لدى النقاد والأدباء العلاقة التي كانت بين المتوكل والبحتري وكذلك عدد القصائد التي نظمها البحتري بحق المتوكل وقد يراها البعض بقصد العطاء ومنهم يراها بسبب الإعجاب ومن المعروف أن الكثير من قصائد المدح تحتاج لقالب يتسع للمعاني التي يريدها الشاعر ولا سيما إذ كان الممدوح معروف قد يكون خليفة أو قائد فذكر البحتري في هذه القصيدة معاني توضع المتوكل مع صف المؤمنين والسائرين على نهج النبي وكذلك حقه في زعامة بني العباس ونرى ذلك في قوله (٤٦):

عَلَيـكَ ثِيـابُ المُصـطَفى وَوَقـارُهُ وَأَنـتَ بِـهِ أَولـى إِذا حَصـحَصَ الأَمـرُ
عِمامَتُـــهُ وَسَـــيفُهُ وَرِداؤُهُ وَسـيماهُ وَالهَـديُ المُشـاكِلُ وَالنَجـرُ

نرى في هذه الأبيات وكمية التعظيم وجعل كل ما كان عند رسول الله (ص) هو ورث للمتوكل وجعل طاعته واجبة على من يقودهم إضافة دوره في موعظة الناس وإرشادهم على طريق الحق وبالطبع هذه المعاني تحتاج إلى قالب يتسع لها وكذلك اختار الشاعر حرف الراء في الروي الذي يكون عادة للتفخيم وهو مناسب للقصيدة .

ومثل هذه الأبيات ما قاله في المهتدي التي قال فيها (٤٧):

أَميـــلُ بِقَلبـــي عَنـــكِ ثُـــمَّ أَرُدُّهُ ... وَأَعـــذِرُ نَفســـي فيـــكِ ثُـــمَّ أَلومُهـــا
إِذا المُهتَـــدي بِاللَـــهِ عُـــدَّت خِلالُـــهُ ... حَسِـــبتَ السَـــماءَ كاثَرَتـــكَ نُجومُهـــا

ومن ما قاله البحتري في البحر الطويل قصيدته في مدح أبن المدبر التي أراد الشاعر فيها أن يعبر عن إعجابه بما جاء به الممدوح من نعم وفضائل ولا يوجد بحر فيه السعة لسرد كل تلك الفضائل إلا الطويل كذلك اختيار حرف الروي الراء المجهور ليعطي جرساً موسيقياً ملائم لتلك القصيدة حيث قال فيها(٤٨):

لَنـــا كُـــلَّ يَـــومٍ مِـــن عَطائِـــكَ نائِـــلٌ ... وَعِنـــدَكَ مِـــن تَقريظِنـــا أَبَـــدًا شُـــكرُ
وَأَنـــتَ نَـــدىً نَحيـــا بِـــهِ حَيـــثُ لا نَـــدَى ... وَقَطـــرٌ نُرَجّـــي جـــودَهُ حَيـــثُ لا قَطـــرُ

ومن مدائح أبي تمام في أبن بسطام ما نظمه في الطويل قوله (٤٩)

بِعَمـــرِكَ تَـــدري أَيُّ شَـــأنَيَّ أَعجَـــبُ ... فَقَـــد أَشـــكَلا باديهِمـــا وَالمُغَيَّـــبُ
جُنـــونِيَ فـــي لَيلـــى وَلَيلـــى خَلِيَّـــةٌ ... وَصَـــغوي إِلـــى سُـــعدى وَسُـــعدى تَجَنَّـــبُ

غالباً من نجد البحور التي أستعملها الشاعرين في أبيات المدح نظمت على البحر الطويل لأن يتسع لمعاني الشعراء الغزيرة ومما أوردناه أيضاً في باب موضوعات النصح التي نظمت على البحر الطويل قول البحتري(٥٠):

وَلَمّـــا جَـــرى لِلمَجـــدِ وَالقَـــومُ خَلفَـــهُ ... تَغَـــوَّلَ أَقصـــى جُهـــدِهِم وَهـــوَ وادِعُ
وَهَـــل يَتَكافـــا النـــاسُ شَـــتّى خِلالُهُـــم ... وَمـــا تَتَكافـــا فـــي اليَـــدَينِ الأَصـــابِعُ

أما في غرض الرثاء فقد نظم الشاعرين أيضاً الكثير من قصائدهم على البحر الطويل لتصب في هذا القالب المشاعر الحزينة والحرقة على فقد الأحبة وغالباً ما تكون قصائد الرثاء ذات عاطفة صادقة ولا تكون فيها الغاية هي العطاء ومن تلك القصائد تعزية أبي تمام لمالك بن طوق(٥١):

أَمالِـــكُ *إِنَّ الحُـــزنَ* أَحـــلامُ حـــالِمِ ... وَمَهمـــا يَـــدُم فَالوَجـــدُ لَـــيسَ بِـــدائِمِ
أَمالِـــكُ إِفـــراطُ الصَـــبابَةِ تـــارِكٌ ... جَنـــاً وَاِعوِجاجـــاً فـــي قَنـــاةِ المَكـــارِمِ

نجد الشاعر هنا يعبر عن مشاعره الصادقة تجاه المرثي وأخاه ونجد القصيدة زاخرة بالمعاني الصادقة والمشاعر الجياشة لذلك احتاج الشاعر قالب بحر كبير يتسع لهذه المعاني إضافة إلى معاني الصبر ووصية أخيه بالتحلي بالصبر على فقد الأحبة حيث يقول أن الحزن كالحلم وأنه

لا يغني شيء وأن كثر البكاء تقصر بالكريم وتؤثر على كرمه وإذا نظر أحد في الموت فيجده عادلا لأنه يساوي بين الناس إلا أنه يحرم الإنسان من محبيه ولذته في الحياة (٥٢)

وقال في رثاء أخيه (٥٣)

بـــأَرَّانَ لِـــي خِـــلٌّ مُقـــيمٌ وَصَـــاحِبٌ تَهُـــونُ الرَّزَايـــا بَعـــدَهُ وَالمَصَـــائِبُ
محَـا فَقْـدُهُ مِـنْ صُـورةِ المَجـدِ رَوْنَقـاً وَرُدَّتْ عَلَـــى أَعقـــابِهِنَّ المَطَالِـــبُ

وقال أيضاً في رثاء ولده محمد(٥٤):

لا يَشـــمَتِ الأَعـــداءُ بِـــالمَوتِ إِنَّنـــا سَـنُخلي لَهُـم مِـن عَرصَـةِ المَـوتِ مَـوردِا
وَلا تَحسَـــبَنَّ المَـــوتَ عـــاراً فَإِنَّنـــا رَأَينـــا المَنايـــا قَـــد أَصَـــبنَ مُحَمَّـــدا

الملاحظ في القصيدتين أعلاه أن الشاعر عبر بأعلى درجات الصدق في التعبير عن حزنه بفقد أخيه وكذلك فقد أبنه لذلك فأن هذه العاطفة وحرارة الشاعر بفقد الأحبة تحتاج إلى البحر الطويل لكي يتسع للحالة النفسية والبركان الذي يغلي بفقدهم .

وقال يرثي خالد بن يزيد بن مزيد في البحر الطويل(٥٥):

أَأَللَـــهُ إِنّـــي خالِـــدٌ بَعـــدَ خالِـــدٍ وَنـــاسٍ سِـــراجَ المَجـــدِ نَجـــمَ المَحامِـــدِ
وَقَـــد تُرِعَـــت إِثفِيَّـــةُ العَـــرَبِ الَّتـــي بِهـــا صُـــدِعَت مـــا بَـــينَ تِلـــكَ الجَلامِـــدِ

حيث يقول الشاعر هل أخلد بعد خالد أم هل أنساه وهو للمجد سراج منير وكان للحمد نجم مضيء وكان العرب يستندون عليه ويلجأون إليه ، فعندما ذهب تفرقت جماعاتهم وقد وقد استخدم الشاعر الألف قبل لفظ الجلالة للتقرير وهي عوض في العمل من حرف القسم (٥٦) حيث نجد مبالغة كبيرة في رثاء المتوفى ويحتاج لها بحر يتسع لحالة الحزن الذي خيم على الشاعر .

ومن أجمل قصائد الرثاء كانت قصيدة البحتري في رثاء محمد بن حميد التي نظمها الشاعر على البحر الطويل قصيدتها التي كان مطلعها :

كَـذا فَليَجِـلَّ الخَطـبُ وَليَفـدَحِ الأَمـرُ فَلَـيسَ لِعَـينٍ لَـم يَفِـض ماؤُهـا عُـذرُ
تُوُفِّيَـــتِ الآمـــالُ بَعـــدَ مُحَمَّـــدٍ وَأَصـبَحَ فـي شُـغلٍ عَـنِ السَـفَرِ السَـفرُ

أما غرض الوصف من المعروف الطبيعة الخلابة في العصر العباسي والقصور والجواري والخمرة ومجالس الطرب واللهو فالعصر العباسي عرف الحداثة والعمران لذلك نظم القصائد في ذلك الوقت يحتاج إلى بحر يتسع للأوصاف الجمالية كذلك وصف الحرب الذي يحتاج إلى قالب

يتسع للأحداث والصراع والموت والرعب ومن نماذج قصائد الوصف التي نظمها الشاعرين على البحور الطويل وأعني الطويل والكامل قول أبي تمام في وصف الرزق في طلب أهله (٥٧):

ما اِبيَضَّ وَجهُ المَرءِ *في* طَلَبِ العُلى ... حَتّـــى يُسَـــوَّدَ وَجهُـــهُ *فـــي* البيـــدِ
وَصَـدَقتِ إنَّ الـرِزقَ يَطلُـبُ أَهلَـهُ ... لَكِـــن بِحيلَـــةِ مُتعَـــبٍ مَكـــدودِ

حيث أحتاج الشاعر إلى بحر كبير مثل الكامل ليصب فيه معاني هذه الحكمة والموعظة والنصيحة في طلب الرزق وعدم انتظار الرزق فالرزق لا يطرق الباب ومن القصائد التي نظمها أبي تمام في هذا الغرض قوله في وصف غيبة أبناء حميد أحمد ومحمد حيث نظمها على البحر الطويل(٥٨):

طَـوَتني *المَنايا* يَـومَ أَلهـو بِلَـذَّةٍ ... وَقَـــد غـــابَ عَنّـــي أَحمَـــدٌ *وَمُحَمَّـــدُ*
زى اللّـــهُ أَيّـــامَ الفِـــراقِ مَلامَـــةً ... كَمـــا لَـــيسَ يَـــومٌ فـــي التَفَـــرُّقِ يُحمَـــدُ

نلاحظ حرارة الشاعر ولهفته واشتياقه إلى ولدي حميد وذكر معاني الفراق تحتاج إلى قالب يحتويها ويعطي المساحة التعبيرية للشاعر .

ومن الأغراض التي نظم فيها الشاعرين أشعارهما على البحور الطويلة هو غرض الهجاء فمعاني الهجاء تحتاج إلى البحور الطويلة بسبب كشف عيوب الشخص المقصود ومن نماذج هذه القصائد قول البحتري في هجاء أحمد بن طولون في الطويل(٥٩):

بِعَينَيـــكِ *إِعـــوالي وَطـــولُ شَـــهيقي* ... وَإِخفـــاقُ عَينـــي مِـــن كَـــرىً وَخُفـــوقي
عَلـــى أَنَّ تَهويمـــاً إِذا عـــارَضَ اِطَّبـــى ... سُـــرى طـــارِقٍ فـــي غَيـــرِ وَقـــتِ طُـــروقِ

أن المتعارف بأن الهجاء ضد المدح فالمدح هو ذكر الصفات الحميدة عند الممدوح وممكن وقد يعمد الشاعر إلى إخفاء عيوب الممدوح أما الهجاء هو ترك الصفات المحمودة وإخراج الصفات المذمومة عند الشخص المهجو وكما أن المدح يحتاج إلى قوالب كبيرة لإبراز ما يحمد عن الممدوح فالهجاء كذلك يحتاج لقالب واسع يصب فيه الشاعر ما يذم عند المقصود ومن هذه النماذج أيضاً ما قاله أبي تمام في هجاء مقران المباركي الذي نظم أكثر من قصيدة في هجائه وكانت في الكامل الذي نظم أبي تمام أغلب قصائد الهجاء فيه فقال(٦٠) :

الآنَ لَمّـــا *صـــارَ* حَـــوضَ الـــوارِدِ ... وَغَـــدا وَأَصـــبَحَ عُرضَـــةً لِلرائِـــدِ
دَسَّـــت إِلَيـــهِ الحادِثـــاتُ تَحِيَّـــةً ... فيهـــا صَـــلاحٌ لِلغُـــلامِ الفاسِـــدِ

نرى المعاني كبيرة وكثيرة ونجد الشاعر مستاء من خصمه لذا صب ألفاظه ومعانيه في بحر يعبر عن غضبه فيه تجاه خصمه .

أما الغرض الأخير فهو الفخر فهو كسابق الأغراض فقد نظم الشاعرين كثيراً من قصائده على البحور الكبيرة وبصورة عامة أن أكثر القصائد في الشعر العربي التي نظمت في المدح والرثاء والوصف والفخر نظمت على البحور الطويلة وأغلبها في البحر الطويل والكامل ونكتفي بذكر نموذج واحد لأبي تمام عندما أفتخر بقومه وقال في الطويل (٦١)

أَلا صَنَعَ البَينُ الَّذي هُوَ صانِعُ ... فَإِن تَكُ مِجزاعاً فَما البَينُ جازِعُ

هُوَ الرَبعُ مِن أَسماءَ وَالعامُ رابِعٌ ... لَهُ بِلِوى خَبتٍ فَهَل أَنتَ رابِعُ

٢ . القافية:

أتخذ العرب من القدم القافية مرادف للقفا والقافية هي آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحرف المتحرك الذي قبله ساكن(٦٢).

تناول علماء البلاغة موضوع القافية وحددت لها تعريفات عدة مع تحديد الحروف التي تشتمل عليها مع تحديد العيوب التي أوصى بها النقاد الشعراء لتفاديها حيث قال قدامى : يجب أن تكون القافية عذبة الحرف وسلسة المخرج وأن تقصد لتصبح مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها وهذا ما يتبع اقتدار الشاعر وسعة بحره(٦٣).

ترتكز القافية بصورة كبيرة على حرف الروي الذي يعد جوهر الفن الموسيقي في القصيدة وهو ما تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه(٦٤) لذلك نجد الكثير من القصائد تسمى على قافيتها كلامية العرب وسينية البحتري وتسى هذه القصيدة الميمية أو الدالية نسبة إلى حرف رويها.

وبالنظر إلى دواوين الشاعرين إبي تمام والبحتري نجدهم قد كتبوا قصائدهم بأغلب القوافي واستخدام أغلب البحور منها المجهورة والمهموسة حسب الحاجة البحر والغرض المناسب للقصيدة لخلق الجو الملائم لها وهذا ما يضيف على قصائدهم الجمال وحسن الموسيقى .

نظم الشاعرين كما ذكرنا أغلب قصائدهم في أغراض المدح والوصف والرثاء وتحتاج هذه القصائد إلى حروف مجهورة تناسب الغرض المراد وقد قام الباحث بإحصاء القوافي التي أستعملها الشاعرين مع بيان نسب تلك الحروف من الديوان وكما موضح في الجدولين أدناه :

القوافي في ديوان أبي تمام

الحرف	النوع	العدد	النسبة في الديوان
الهمزة	محايد	17	3.29

الباء	مجهور	70	13.57
التاء	مهموس	8	1.55

القوافي في ديوان البحتري

الحرف	النوع	العدد	النسبة في الديوان
الهمزة	محايد	11	2.04
الباء	مجهور	61	11.32
التاء	مهموس	4	0.74
الجيم	مجهور	8	1.48
الحاء	مهموس	17	3.15
الدال	مجهور	82	15.21
الراء	مجهور	69	12.80

نلاحظ أن الشاعرين يميلون إلى الأصوات المجهورة ويعود السبب إلى الأغراض التي نظم فيها الشاعرين أشعارهم .

الخاتمة:

بعد هذا المسار الادبي التحليلي الذي تناول الموسيقى الشعرية في العصر العباسي من خلال تجربتي أبي تمام والبحتري، يتبيّن أن هذين الشاعرين مثّلا قطبين متمايزين في تطويع الإيقاع لخدمة الرؤية الشعرية وبناء الدلالة، على الرغم من انتمائهما إلى الإطار الجمالي نفسه الذي ميّز الشعر العباسي. فقد كشف البحث أن أبا تمام انطلق في توظيف الموسيقى من منطق ابتكاري يقوم على تجاوز البنية الإيقاعية التقليدية نحو إيقاع معرفي مكثّف،أما البحتري، فقد حافظ على صفاء الإيقاع وشفافيته، وجعل من الموسيقى الخارجية – الوزن والقافية – محوراً مركزياً في بناء القصيدة، في انسجام تام مع جمال الصورة ونقاء اللغة.وبناءً على ما تقدّم، يمكن القول إن أبا تمام والبحتري قد أسهما إسهاماً بارزاً في تطوير الموسيقى الشعرية العربية؛ فجمع الأول بين التجديد الإيقاعي والابتكار الدلالي، بينما كرّس الثاني جمال الإيقاع الكلاسيكي وعمّق حضوره. ومن خلال هذا التناظر بين التجربتين تتجلّى الصورة الكاملة للإيقاع العباسي بوصفه مرحلة نضج وازدهار شكّلت نقطة تحوّل في تاريخ الشعر العربي، وأثرت في الأجيال اللاحقة من الشعراء والنقّاد.

الهوامش:

١.يوسف : حسني ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص ٨ .

٢.عيد : رجاء ، الشعر والنغم ، ص ٢١ .

٣.يوسف : حسني ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص ٨ .

٤.الوكيل : العوضي ، الشعر بين الجمود والتطور ، ص ٧٧ .

٥.أنيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ص ١٢ وما بعدها .

٦.عياد : شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٤٩ .

٧.عياد : شكري ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٤٩ .

٨.أنيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٧٣ .

٩..أنيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٧٣.

١٠. .أنيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٧٤

١١.القيرواني : أبن رشيق ، العمدة ، ج٢ ، ص ١٣٤ – ١٣٥ .

١٢.الفارابي : أب نصر ، الموسيقى الكبير ، ص ١٥ .

١٣.أنيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر العربي ، ص ١٧٤ .

١٤.الجاسم : أحمد موسى ، شعر بني أسد في الجاهلية دراسة فنية ، ص ٣٦٥

١٥.يوسف : حسني ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص ٢٠

١٦.أبن جعفر : قدامى ، نقد النثر ، ص ٧٥ .

١٧.عبلة خرفي و سمية غربية : جماليات الخطاب الشعري في ديوان نبوءات الجائعين لأيمن العتوم ، رسالة ماجستير : جامعة محمد خيضر بسكرة ، ٢٠٢٢ ، ص ١٠ –١١ .

١٨.عبلة خرفي و سمية غربية : جماليات الخطاب الشعري في ديوان نبوءات الجائعين لأيمن العتوم ، رسالة ماجستير : جامعة محمد خيضر بسكرة ، ٢٠٢٢ ، ص ١٠ –١١ .

١٩.عتيق : عبد العزيز : علم العروض والقافية ، ص ٧ .

٢٠.الهاشمي : أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص ٦ .

٢١.العياشي : محمد ، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم ، ص ١٤ .

٢٢.التهانوي : محمد علي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، ص ٣٧٢ و وهبة مجدي : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١٤ .

٢٣.وهبة : مجدي ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٢٨٢

٢٤.وهبة : مجدي ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ص ٢٨٢ .

٢٥.عتيق : عبد العزيز : علم العروض والقافية ، ص ١٣٦ .

٢٦.الهاشمي : علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص ٣٧ .

٢٧.ترحيني : فايز ، الأدب أنواع ومذاهب ، ص ١٦

٢٨.البصري : عبد الجبار ، فضاء البيت الشعري ، ص ١٥٧ .

٢٩.بكار : يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص ١٩٧ .

٣٠.الوجدي : عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص ٧٤ .
٣١.عبد الله : سازكَار ، ظواهر أسلوبية في شعر أبن مرج الكحل الأندلسي ، دراسة في المستوى الصوتي ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد ٣٨ . ٢٠٢٤ ، ص ١٣٤-١٣٥
٣٢.حسني : عبد الجليل يوسف ، موسيقى الشعر العربي ، ج١ ، ص ٢٠ .
٣٣.ضيف : شوقي : الفن ومذاهبه ، ص ٦٣ .
٣٤.ضيف : شوقي : الفن ومذاهبه ، ص٧٠ .
٣٥.رحمة الله : مليحة ، الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعية في العصر العباسي ، المجلة التاريخية المصرية ، مجلد ١٥ ، العدد ١٥ ، ١٩٦٩ ، ص ٨٩
٣٦.الجاحظ : البيان والتبيين ، ج١ ، ص ٣٨٥ .
٣٧.ضيف : شوقي : الفن ومذاهبه ، ص ٧١ .
٣٨.الفاخوري : محمود ، موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٧ .
٣٩.القيرواني : أبن رشيق ، العمدة ، ص ١٠٤ .
٤٠.الشنتمري : شرح ديوان أبي تمام ، ج١ ، ص ٥٠٧ .
٤١.الشنتمري : شرح ديوان أبي تمام ، ج١ ، ص ٥٠٧ .
٤٢.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ٣٤٥ .
٤٣.الخياط : محي الدين ، شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٦١ .
٤٤.الخياط : محي الدين ، شرح ديوان أبي تمام ، ص ١٦٣.
٤٥.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٢٨٢ .
٤٦.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٢٨٣ .
٤٧.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ٢٦٠ .
٤٨.ديوان البحتري : ج٢ ، ص ١٠٦٦ .
٤٩.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج١ ، ص ٣٧ .
٥٠.الآمدي : الموازنة بين الطائيين ، ج٢ ، ص ٣٥١ .
٥١.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٨٤ .
٥٢.الشنتمري : شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٣٠٨ .
٥٣.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٠٠ .
٥٤.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٠٥
٥٥.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٠٥ .
٥٦.الشنتمري : شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٩٦ .
٥٧.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٦٦ .
٥٨.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٢٦٦.
٥٩.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، ج٢ ، ص ١٠٩ .
٦٠.ديوان أبي تمام : شرح إيمان البقاعي ، ج٢ ، ١٤٩ .

٦١.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان أبي تمام ، ج٢ ، ص ٣٤٠ .
٦٢.القيرواني : أبن رشيق ، العمدة ، ج١ ، ص ١٥٤ .
٦٣.ابن جعفر : قدامى ، نقد الشعر ، ص ٨٦ .
٦٤.خفاجي : محمد ، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، ص ١٩٢ .

المصادر والمراجع:

١.الهاشمي : أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، تحقيق حسني عبد الجليل ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٧ .
٢.الفارابي : أب نصر ، الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك و محمود أحمد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .
٣.العياشي : محمد ، الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم ، المطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٨٧ .
٤.عبلة خرفي و سمية غربية : جماليات الخطاب الشعري في ديوان نبوءات الجائعين لأيمن العتوم، رسالة ماجستير : جامعة محمد خيضر بسكرة ، ٢٠٢٢.
٥.الجاسم : أحمد موسى ، شعر بني أسد في الجاهلية دراسة فنية ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، لبنان، ط١ ، ١٩٩٥ .
٦.التهانوي : محمد علي ، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم ، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم ، تحقيق علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط١ ، ١٩٩٦ .
٧.خفاجي : محمد ،و عبد العزيز شرف ، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، دار الجيل ، بيروت، ط١ ، ١٩٩٢ ٨.ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، بدون تاريخ .
٩.يوسف: حسني ، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩
١٠.وهبة : مجدي ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٧٤ .
١١.الوكيل : العويضي ، الشعر بين الجمود والتطور ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤
١٢.الوجدي : عبد الرحمن ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد ، دمشق ، ١٩٨٩
١٣.الهاشمي : علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط١ ، ٢٠٠٦
١٤.عياد : شكري ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٧٨
١٥.عتيق : عبد العزيز : علم العروض والقافية ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦
١٦.ترحيني: فايز ، الأدب أنواع ومذاهب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط١، ١٩٨٨
١٧–بكار : يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان
١٨–البصري : عبد الجبار ، فضاء البيت الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٦
١٩.انيس : إبراهيم ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٩٥٢
٢٠.عيد : رجاء ، الشعر والنغم ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ١٩٧٥

٢١.القيرواني : أبن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط٥ ، ١٩٨١
٢٢.الفاخوري : محمود ، موسيقى الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب ، ط١ ، ١٩٩٦
٢٣.عبد الله: سازكَار ، ظواهر أسلوبية في شعر أبن مرج الكحل الأندلسي، دراسة في المستوى الصوتي ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد ٣٨ . ٢٠٢٤
٢٤.ضيف: شوقي،الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١١ ، بدون تاريخ
٢٥.الشنتمري: يوسف بن سليمان، شرح ديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق إبراهيم نادق ، قدم له وراجعه محمد بنشريفة ، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، ٢٠٠٤
٢٦.رحمة الله : مليحة ، الغناء والموسيقى والمجالس الاجتماعية في العصر العباسي ، المجلة التاريخية المصرية ، مجلد ١٥ ، العدد ١٥ ، ١٩٦٩
٢٧.الخياط:محي الدين، ديوان أبي تمام الطائي، طبع بمناظرة والتزام محمد جمال ، طبع مرخصاً من نظارة المعرف العمومية الجليلة
٢٨.الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، بدون تاريخ
٢٩.البقاعي : إيمان ، شرح ديوان البحتري ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١
٣٠.البقاعي: إيمان، شرح ديوان أبي تمام، ج١، ص١٠
٣١.الآمدي : أبي القاسم ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٦
٣٢.أبن جعفر : قدامى ، نقد الشعر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ.

References and sources:

1-Al-Hashimi, Ahmad. Mīzān al-Dhahab fī Ṣinā‘at Shi‘r al-‘Arab, edited by Husni ‘Abd al-Jalil, Maktabat al-Adab, Cairo, 1st ed., 1997.

2-Al-Fārābī, Abū Naṣr. Al-Mūsīqā al-Kabīr, edited by Ghattās ‘Abd al-Malik and Maḥmūd Aḥmad, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, Cairo.

3-Al-‘Ayāshī, Muḥammad. Al-Īqā‘ al-Shi‘rī fī Ghinā’ Umm Kulthūm, Al-Maṭba‘ah al-‘Aṣriyyah, Tunis, 1987.

4-Kharfī, ‘Ablah, and Samīyah Gharbiyyah. Aesthetics of Poetic Discourse in “Prophecies of the Hungry” by Ayman Al-‘Atoum, M.A. Thesis, Mohamed Khider University of Biskra, 2022.

Dār al-Kunūz al-Adabiyyah, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1995٦ 5-Al-Jāsim, Aḥmad Mūsā. Poetry of Banī Asad in the Pre-Islamic Era: An Artistic Study

6-Tahānawī, Muḥammad ‘Alī. Dictionary of Technical Terms of Arts and Sciences, introduced, supervised, and reviewed by Rafiq al-‘Ajam, edited by ‘Alī Daḥrūj, Maktabat Lubnān Publishers, 1st ed., 1996.

7-Khafājī, Muḥammad, and ‘Abd al-‘Azīz Sharaf. The Artistic Foundations of Arabic Poetic Meters, Dār al-Jīl, Beirut, 1st ed., 1992.

8-Dīwān al-Buḥturī, edited by Ḥasan Kāmil al-Ṣayrafī, Dār al-Ma‘ārif, Egypt, 3rd ed., n.d.

9-Yūsuf, Husnī. The Music of Arabic Poetry: A Technical ‘Arūḍ Study, Egyptian General Book Authority, 1989.

10-wahbah, Majdī. Dictionary of Literary Terms, Maktabat Lubnān, Beirut, 1974.

11-Al-Wakīl, Al-‘Uwayḍī. Poetry Between Stagnation and Development, Dār al-Qalam, Cairo, 1964.

12-Al-Wajdī, ‘Abd al-Raḥmān. Rhythm in Arabic Poetry, Dār al-Ḥiṣād, Damascus, 1989.

13-Al-Hashimi, ‘Alawī. The Philosophy of Rhythm in Arabic Poetry, Arab Institute for Research and Publishing, Beirut, 1st ed., 2006.

‘14-Ayyād, Shukrī. The Music of Arabic Poetry, Dār al-Ma‘rifah, Cairo, 2nd ed., 1978.

‘15-Atīq, ‘Abd al-‘Azīz. ‘Ilm al-‘Arūḍ wa al-Qāfiyah, Dār al-Āfāq al-‘Arabiyyah, Cairo, 1st ed., 2006.

16-Tarḥīnī, Fāyiz. Literature: Types and Schools, The University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Lebanon, 1st ed., 1988.

17-Bakkār, Yūsuf Ḥusayn. The Structure of the Poem in Ancient Arabic Criticism, Dār al-Andalus, Beirut, Lebanon.

18-Al-Baṣrī, ‘Abd al-Jabbār. The Poetic Space of the Verse, Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfiyyah al-‘Āmmah, Baghdad, 1996.

Anīs, Ibrāhīm. Music of Poetry, Anglo-Egyptian Bookshop, 2nd ed., 1952١٩-

20-Īd, Rajā’. Poetry and Melody, Dār al-Thaqāfah for Printing and Publishing,

21-Al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. Al-‘Umdah fī Maḥāsin al-Shi‘r wa Ādābih wa Naqdih, edited by Muḥammad Muḥyī al-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd, Dār al-Jīl, 5th ed., 1981.

22-Al-Fākhūrī, Maḥmūd. Music of Arabic Poetry, University of Aleppo Publications, 1st ed., 1996.

‘23-Abd Allāh, Sāzkār. “Stylistic Phenomena in the Poetry of Ibn Mirj al-Kaḥl al-Andalusī: A Study in the Phonological Level,” Journal of Studies in Arabic Language and Literature, Issue 38, 2024.

24-Ḍayf, Shawqī. Art and Its Schools in Arabic Poetry, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 11th ed., n.d.

25-Al-Shantarīnī, Yūsuf ibn Sulaymān. Commentary on the Dīwān of Abū Tammām, edited and studied by Ibrāhīm Nādiq, reviewed by Muḥammad Bin Sharīfah, Ministry of Endowments and Islamic Affairs Publications, 2004.

26-Raḥmat Allāh, Malīḥah. “Singing, Music, and Social Gatherings in the Abbasid Era,” Egyptian Historical Journal, vol. 15, issue 15, 1969.

27-Al-Khayyāṭ, Muḥyī al-Dīn. Dīwān Abī Tammām al-Ṭā’ī, printed under the supervision and responsibility of Muḥammad Jamāl, with authorization from the General Directorate of Public Knowledge) n.d.(.

28-Al-Jāḥiẓ. Al-Bayān wa al-Tabyīn, edited by ‘Abd al-Salām Hārūn, Dār al-Jīl, Beirut, n.d.

29-Al-Biqā‘ī, Īmān. Commentary on the Dīwān of al-Buḥturī, Al-A‘lamī Publications, Beirut, Lebanon, 1st ed., 2001.

-Al-Biqā‘ī, Īmān. Commentary on the Dīwān of Abū Tammām, vol. 1, p. 10.٣٠ 31-Al-Āmidī, Abū al-Qāsim. Al-Muwāzanah bayna Abī Tammām wa al-

Buḥturī, edited and annotated by Ibrāhīm Shams al-Dīn, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah, Beirut, 2006.

32-Ibn Ja‘far, Qudāmah. Naqd al-Shi‘r, edited and commented by Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, n.d.