

دراسة البناء الفني لشعر الشكوى العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري^١

✦ غلام عباس رضائي

✦ شرافت كريمي

الملخص

الشكوى تعبير ذاتي عن هموم الإنسان، وكما تقدّم في ميدان الثقافة والتحضير، اتّسعت. فهي غرض شعريّ قديم يستجيب لنزعات الشاعر. تُلقِي الشكوى ظلالها على ملامح القصيدة، فتُكسب الشعر طابعاً حزيناً. لم يعمد الشعراء في شكواهم إلى التوعّر في الأساليب، بل جنحوا إلى الألفاظ السهلة التي توصل المعنى إلى الذهن دون اللجوء إلى المعاجم اللغويّة؛ وهذه البساطة لم تخلّ بقوة المعنى في شعر الشكوى. إنّ الشعراء في شكواهم استخدموا الأوزان ذات التفاعيل الطويلة التي تناسب الحزن، ومالوا إلى بعض الأوزان القصيرة التي تلائم متطلبات الحياة العامّة في القرنين الثاني والثالث، والقوافي سهلة غير صعبة. استخدم الشعراء البديع والجناس والمقابلة والتصريع والصور التي تعطي الشعر الموسيقى الشعريّة، وشعر الشكوى غنيّ من جانب الموسيقى الداخليّة والخارجيّة.

المفردات الرئيسية: الشعر، الشكوى، الجمال الفنّي، البديع، الأساليب السهلة، اللّغة، الموسيقى الشعريّة

المقدمة

الشكوى تعبير ذاتي عن هموم الإنسان الناتجة عمّا يعرض له من مشكلات الحياة التي يواجهها، فينفجر بالشكوى مصوراً للآخرين مشكلته. إنّ نقاد العرب بادروا بتقسيم الشعر العربي إلى الأغراض المختلفة؛ على سبيل المثال، نرى أبا تمام جعلها عشرة أبواب في ديوان الحماسة، وقدامة بن جعفر جعلها ستّة أبواب في نقد الشعر، كما تبعه أبو هلال العسكري وقصّرهما على أبواب خمسة في ديوان المعاني، وسواهم، مع هذا فلم يدرج أيّ منهم غرض الشكوى ضمن تقسيمه، والحال أن الشكوى تمثّل باباً واسعاً في الشعر العربي لا يقلّ عن الأغراض الأخرى كالغزل والفخر والرثاء، بما تمتاز به من الصدق والواقعيّة وعمق المعاناة والخصائص الشعريّة والخيال والفنون البديعيّة وسواها من المواصفات.

١- تاريخ التسليم: ١٣٨٨/٨/٢٤ هـ. ش (٢٠٠٩/١٠/١٥ م)؛ تاريخ القبول: ١٣٨٩/٧/٢٧ هـ. ش (٢٠١٠/١٠/١٨ م).

✦ أستاذ مشارك في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طهران.

✦ طالبة مرحلة الدكتوراه بجامعة طهران.

درسنا في هذا المقال البناء الفني للشكوى من خلال الدراسة التحليلية والاستقرائية، مستعينين بالدراسات النقدية في التحليل من حيث اللغة والأسلوب والصور الشعرية والموسيقى الشعرية، مستفيدين من المصادر العربية الرئيسة ودواوين الشعراء والمجاميع الشعرية، خاصة في العصر الجاهلي والقرون الثلاثة الأولى للهجرة، بما فيها العدد الكثير من فحول الشعراء وغازة الشعر. شعر الشكوى شعر مباشر في كثير من جوانبه، وقصيدة الشكوى وليدة اللحظة؛ فليس فيها مجال للتقريح والتهذيب، فجاءت الصور الشعرية تقريرية مباشرة، لكنّها لم تكن تطفئ على الصور الفنية التي كان وجودها ملحوظاً مع تفنّن الشعراء في ذلك؛ حيث وظّفوا جميع الحواس في بناء تلك الصور الفنية التي أتضحت بصورة مؤثرة في الشكوى الذاتية أكثر من الجوانب الاجتماعية والسياسية. من الصعوبات التي واجهتنا في هذه الدراسة كثرة النصوص ومجموعة كبيرة من دواوين الشعراء، فضلاً عن المجاميع الشعرية والمصادر الأخرى. وأيضاً كانت هناك صعوبة أخرى تكمن في أنّ شعر الشكوى ليس شعر المناسبات السارة، بل شعر الأزمات والهموم اليومية، وهو من نصيب الفئات البسيطة التي تكون خارج اهتمام المجتمع، وأشعارهم متفرقة في كثير من مصادر الأدب والتاريخ، وهو أمر ليس بالسهل لمن أراد البحث.

اللغة الشعرية

إنّ اللغة لا تقتصر وظيفتها على التعبير عن الفكر فحسب، بل لها إلى جانب هذا خصائص جمالية تعكس قيمتها الفنية، وترفع بها لتكون مظهراً من مظاهر الجمال؛ إذ كانت الوظيفة الأولية للغة تكمن في التعبير عن الحقائق. ولها إلى جانب هذا وظيفة أخرى تتجلى في التعبير عن العواطف، وإثارة المشاعر، والتأثير في السلوك الإنساني. وأدرك النقاد القدامى سرّ جمال العربية، وقرّروا أنّها لغة غنية بأسباب الجمال الذي من أجله فاقت كلّ لغة «وأربت على كل لسان» (الجاحظ، ١٣٦٧ هـ، ص ٣٤٧).

للغة الشعرية خصائص تختلف بها عن لغة النثر، فهي انعكاس لخبرات الشاعر الإبداعية، «ووعاء لاستقباله أحداث الحياة، كما أنها تكشف من خلال الألفاظ والتراكيب عن أعمق حالاته الوجدانية، فهي الأداة التي يصل المعنى بواسطتها إلى الذهن مهما تعددت طرق الأداء التعبيري، وخرجت عن الاستخدام الحقيقي للألفاظ» (كمال، ١٩٨٤ م، ص ١٧٠).

«فالشكوى» تعني التوجّع من شيء تنوء به النفس، ويثقلها بكثير من الهموم، وألفاظ الشعراء تقطر لوعةً وألمًا، كما أنّها جاءت متوائمة مع الحالات الشعورية؛ حيث عكست حقيقة الشاعر الإنسانية، وكشفت عن المقدرة الفنية لدى الشعراء؛ إذ إن لشعراء الشكوى معجماً شعرياً خاصاً يتفق مع كل وجه من الشكوى الذاتية والاجتماعية والسياسية. ولكل نمط من تلك الأنماط ألفاظ إن لم تكن مشتركة، فهي متقاربة إلى حد كبير؛ وكثّر الدوران حول معانيها في شعر الشكوى.

إنّ الباعث الأول لشعر الشكوى هو الحزن والألم، فكانت قوة التأثير في النفس التي تنشأ من قوة العاطفة المتوهجة بالحزن والأسى (بدوي، د. ت، ص ٥٠٥ - ٥٠٦). ونرى هذا عند شعراء الشكوى؛ حيث وضّح إحساسهم بالمعاناة، فقويت عواطفهم حتى في الشكوى الساخرة، وفي الشكوى من بعض الاتجاهات السياسية والدينية، ولا يفقد التوهج العاطفي، والتأثير النفسي الذي يحمل طابع التهديد والثورة، أو السخرية.

إن مستوى التعبير اللغوي عند شعراء الشكوى يختلف باختلاف الزمن، بيد أنّ هناك مستويات معيّنة ترتبط ببعض الألفاظ، ولا تختلف باختلاف الزمن؛ فهي ألفاظ مشتركة في مختلف العصور. وتردّت طائفة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية في شعر الشكوى للتعبير عن الواقع.

في الشكوى من الموت نجد الألفاظ التي توحى بالحزن والفناء نحو: الموت والمنون والحمام والبكاء والبلى والأرق الحسرة والدموع والرؤى والزفير والسقم والسهر والشجو والصرم والفجعة والفراق والمكابدة والمنايا والنوح والهباج والردى. وفي الشكوى من الشيخوخة يرددون العبارات التي توحى بالانكسار والندم على الزمن الماضي وذكر الشباب الغارب ومجدته والمشيب وتغيّر لون شعر الرأس وضعف البصر والسمع ووصف المشية والتوكؤ على العصا وعزوف الغواني وسأم الأهل والانحدار إلى الطفولة مرة أخرى.

وفي شكوى الشعراء من فراق الحبيبة ومماطلتها في المواعيد يتمثلون بألفاظ: الأرق، البين، الجزع، الجوى، الحنين، الصّدع، الصّرم، العناء، الهجران، الهمّ، الوشاية، الوجْد، العويل، الكَرْب، الكَمَد، اللُّوم، النأي، النَّزوح، وغيرها في لغة سهلة تعبّر عن المعنى تعبيراً نراه يتسلسل إلى مشاعر المتلقي، فيثير فيه العواطف.

يطول بنا الحديث لو نفرد الألفاظ الخاصة بكلّ اتجاهات الشكوى، فنكتفي بما يدلّ على بعض الصيغ اللغوية التي استخدمها الشعراء، وكان لها الأثر المناسب في بسط المعنى الذي يرتبط بذات الشاعر.

شعراء الشكوى أكثرنا من استعمال بعض الصيغ اللغوية؛ نحو: «ألا» الاستفتاحية، والاستفهام، والتعجب، والتوجّع، والنّداء والشرط، والنفي... و«ألا» وهي حرف استفتاح وتنبية (سيبويه، ١٩٩٠م، ص ٢٣٥؛ ابن هشام، ١٩٧٩م، ص ٦٨)، فيريد الشاعر في شكواه أن يحمل المتلقي على مشاركة انفعالاته، فصيغة الاستفتاح تناسب بداية الشكوى؛ إذ تلفت الانتباه إلى الشاكي، وتشكّل في نسقها الشعري مظهراً حزيناً يدعو السامع إلى الإصغاء والاستجابة.

ففي الشكوى من الشيخوخة، ينبّه الشاعر الجاهلي زهير بن جناب بن هبل بـ«ألا»، حينما عاملته زوجته معاملة قاسية بسبب شيخوخته:

ألا يا لقومي لا أرى التجمّ طالماً
ولا الشمسَ إلّا حاجتي بيميني

(المرتضى، ١٣٧٣هـ. ش، ص ٢٤٠)

والأسود بن يعفر النهشلي يتخذ من «ألا» ليؤكد على قضية اعتقاد الجاهليين بأنّ الدهر أصل لشقائهم:

ألا هل لهذا الدهر من متعلّل
سوى الناس مهما شاء بالناس يفعل

(النهشلي، د.ت، ص ٢٥)

وأبوخراش الهذلي في شكواه من فراق ابنه «خراش» يبيّن عن عاطفة حزينة، وشوق شديد:

ألا من مبلغ عني خراشاً
وقد يأتيك بالنبل البعيد
ألا فاعلم خراش بأنّ خير الـ
مهاجر بعد هجرته زهيد

(فراج وشاكر، ج.د.ت، ص ١٢٤٢)

وعند شعراء الغزل العذري:

ألا يا حمام الأيك أجريت مدمي
وقد ساح فوق الوجنتين غزيرها

(مجنون ليلى، ٢٠٠٥م، ص ٢٤٧)

وبمثل هذه العاطفة المضطربة السّمهري بن بشر العكلي؛ إذ يقول في سجنه وقد تحلّت عنه قبيلته:

ألا ليتني من غير عكل قبيلتي
ولم أدر ما شبان عكل وشيها؟

(الإصفهاني، د.د.ت، ص ٥٤)

ومن الصيغ اللغوية التي نجدُها في شعر الشكوى بصفة كثيرة بعض أدوات الشرط، ومنها «لو» وهي حرف لما كان سيقع لوقوع غيره (سيبويه، ١٩٩٠م، ص ٢٢٤)، وكذلك «لولا» للدلالة على الامتناع أو التحضيض، للتعبير عن الأحاسيس. فامرؤ القيس في شكواه يعتمد على هذه الأداة، وقد وصل إلى حالة نفسية متعبة، لم يكن أمامه إلا الرضوخ لحقيقة ما يعانیه، ودنا منه الموت بأرض بعيدة، فما كان له أن يتقبل هذا الوافد إلا بين قومه:

فلو أتى هلكت بدار قومي لَقُلْتُ الموتُ حقٌّ لا خُلودا
ولكنِّي هلكت بأرضِ قوم بعيداً عن ديارِكُمُ بعيداً

(امرؤ القيس، د.ت، ص ٢١٣)

أما المثلّس الضبّعيّ، فهو يصوّر لنا عدم انتقامه من قومه الذين أرادوا انتقاصه، فيستخدم أداة الشرط «لو»:

ولو غيرُ أخوالي أرادوا نقيصتي جعلت لهم فوق العرائن ميسما

(المثلّس، ١٩٧٠م، ص ٢٩)

وطرفة بن العبد، فإنه في شكواه من فقره، وعدم وجود الولد، ويربط ذلك بعدم توفيقه في الحياة:

ولو شاء ربِّي كنتُ قيسَ بن خالد ولو شاء ربِّي كنتُ عمرو بن مرثد

(طرفة، ١٩٨٩م، ص ٥١)

ويتخذ أبو الشمقمق من صيغة الشرط وسيلة للتعبير عن فقره وسوء حظّه في الحياة فيقول:

لو ركبْتُ البحارَ صارتُ فجاجا لا تُرى في متونها أمواجا
فلو أنّي وضعتُ ياقوتةَ حم راءَ في راحتي في متونها أمواجا

(ابن عبد ربّه، ١٩٨٢م، ص ٢١٦)

وفي شكوى السيّد الحميري في سجنه حيث يقول:

لولا الدّعِيُّ ولولا ما تعرّضَ لي منَ الحوادثِ ما فارقتُها أبدا

(الحميري، ١٩٨٢م، ص ٩٦)

جاءت أداة الشرط لتؤكد على حالة نفسية، لولاها ما ضعُف الشخص حتى أسلم نفسه للشكوى والأين. وترد هذه الأدوات

في شعر الشكوى وغيره، لكننا لاحظنا ورودها هنا بكثرة في شعر الشكوى؛ لارتباطها بحالة الشعراء وتأديتها للمعنى المراد.

وجاءت أداتا الشرط «لو ولولا» في شعر الشكوى أكثر من غيرهما من أدوات الشرط. وهذه الاستخدامات تنجز فعلاً مهماً في

عملية التشكيل الشعري، وفي فاعلية النظام النحوي التي تعدّ جزءاً أساسياً في حيوية اللغة، وقدرتها على أداء وظائفها.

وتظهر صيغة النداء في شعر الشكوى باستمرار، لتوجيه الدعوة إلى المخاطب؛ فالنداء يشبه الصراخ وطلب النجدة والخلاص مما

يعانيه الشاعر.

هذا أبو كبير الهذلي في شكواه من الشيخوخة يوجّه الخطاب لابنته مستخدماً أسلوب النداء:

أ زُهَيْرُ هل عن شيبتي من مقصر أو لا سبيلَ إلى الشباب المُدبِر

(فراج وشاكر، ب.د.ت، ص ١٠٠-١٠١)

وصيغة النداء في الشكوى من ظلم الولاة أدت بمزيد من التأثير؛ كقول عبد الله بن همام السلولي:

يا ابنَ الزبيرِ أميرَ المؤمنين ألمَّ يبلِّغُك ما فَعَلَ العَمالُ بالعملِ!

(البلاذري، ١٩٣٨م، ص ١٩١)

والنداء من الصيغ التي وجدناها توجد في شعر الشكوى بصورة طغت على غيره من الأغراض الأخرى. شاعت العبارات الإسلامية في شعر الشكوى؛ حيث يبدو الشعراء وقد تأثروا بالدين. وإذا كان الإنسان يلجأ في حالة الضرر إلى الله - كما يحدثنا القرآن الكريم بذلك في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا مَسَّ الْإِنْسَانَ الضُّرُّ دَعَانَا لِجَنْبِهِ أَوْ قَاعِدًا أَوْ قَائِمًا فَلَمَّا كَشَفْنَا عَنْهُ ضُرَّهُ مَرَّ كَأَن لَّمْ يَدْعُنَا إِلَى ضُرِّ مَسَّهُ﴾ (يونس: ١٤: ١٣)، حيث تسقط الأفتحة، وينكشف كل شيء - فإن الشاعر المسلم قد أكد على هذه الحالة النفسية الصادقة عندما ينفجر بالشكوى. فنرى صدى الإسلام يظهر في شعره عندما يتضرع بشكواه إلى الله في مناجاة صادقة فيخفف حينئذ من وطأة آلامه؛ ولذلك كثرت عبارات «أشكو إلى الله».

وفي أشعار اللصوص الثائبين، وفي الشكوى من ظلم الولاة والسعاة والعمال في العصر الأموي وجدنا ألفاظاً دينية استخدمها الشعراء، ولم تُعرف إلّا في الإسلام؛ كأمر المؤمنين، خليفة الرحمن، وليّ أمر الله... فالراعي النميري في شكواه لعبد الملك بن مروان من ظلم العمال يقول:

أ وليّ أمرِ الله إنّا معشرٌ حُفَاءُ نَسَجْدُ بَكَرَةً وَأَصِيلًا

(الراعي النميري، ١٤٠١هـ، ص ٢٢٦-٢٣٠)

وقول أنس بن زعيم الليثي يشكولابن الزبير:

أبلغ أميرَ المؤمنين رسالةً من ناصح لك لا يريدُ خداعًا

(ابن قتيبة، آ.د.ت، ص ٢٣٣)

والشعراء في شكواهم يقتبسون من القرآن الكريم كثيراً، ويظهر هذا في قول أبي صخر الهذلي:

أما والذي أبكي وأضحك والذي أمات وأحيا والذي أمره الأمرُ

(فراج وشاكر، ب.د.ت، ص ٩٧٥)

فقد تأثر بالآيتين الكريميتين: ﴿أَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى﴾ ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾ (النجم ٥٣: ٤٤-٤٣).

ويقول ابن رهيمة (وهو من شعراء الدولة الأموية، وكان من شعراء الغزل) في شكواه من الشيب:

وعلا المفرق شيبٌ شاملٌ واضحٌ في الرأسِ منّي واشتعلَّ

(الإصفهاني، آ.د.ت، ص ٤٠٥)

فقد تأثر بقوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم ١٩: ٤).

والشاعر المسلم في شكواه يعود إلى الله، فيناجيه مناجاة المتضرع الضعيف الذي وكل إليه أمره. ويظهر لنا من قول أمية ابن أبي عائد:

إلى الله أشكو الذي نابني له الحمدُ والشكرُ في كلِّ حال

هو المستعان على ما أتى من النائبات بعانٍ وعال

(فراج وشاكر، ب.د.ت، ص ٤٩٥-٤٩٦)

تظهر في شعر الشكوى الرقة والسهولة في الألفاظ، ودقة المعنى، وقوة تأثيره في النفس؛ فكانت الألفاظ سهلة قلّ أن نجد كلمة ينبو عنها الدوق، أو تتسم بالابتدال. وهذه السهولة ليست من قبيل الضعف، لكنها من الجزالة؛ فقد واكب الشعراء العصر،

وَاسْتَوْعَبُوا كُلَّ مَعْطِيَاتِ الثَّقَافَةِ الْجَدِيدَةِ ، وَتَأَثَّرُوا بِأَهَمِّ التَّحْوَلَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالسِّيَاسِيَّةِ . وَرَغْمَ ذَلِكَ فَقَدَ بَقِيَتْ لُغَةُ الشُّكْوَى سَهْلَةً وَاضِحَةً ، وَكَانَتْ تَمِيلُ إِلَى الشَّعْبِيَّةِ فِي الشُّكْوَى فِي أَكْثَرِ الْأَحْيَانِ . وَكَانَ مِنْ زَعَمَاءِ هَذَا الْإِتْجَاهِ أَبُو الشَّمْقَمَقِ ، وَأَبُو دَلَامَةَ ، وَبِشَّارُ ، وَعَمْرُو بْنُ الْهَدِيرِ ، وَأَبُو فَرَعُونَ السَّاسِي . فَقَدَ هَجَرُوا الْأَلْفَافَ الْغَرِيبَةَ فِي شُكْوَاهُمْ ، وَاتَّجَهُوا إِلَى مَا يَلَائِمُ وَحَيَاةَ النَّاسِ الْجَدِيدَةَ .

الأسلوب

لَقَدْ تَنَبَّهَ النَّقَّادُ الْعَرَبُ الْقَدَامَى لِلْأَسْلُوبِ فِي دَرَسَاتِهِمْ . فَابْنُ طَبَّاطْبَا الْعُلُوِّيُّ يَرَى أَنَّ لِلْمَعَانِي أَلْفَافًا تُشَاكِلُهَا ، فَتَحْسُنُ فِيهَا وَتَقْبَحُ فِي غَيْرِهَا (ابْنُ طَبَّاطْبَا ، د. ت ، ص ٤٦) . وَيَرَى الْإِمَامُ عَبْدُ الْقَاهِرِ الْجُرْجَانِيُّ أَنَّ لِكُلِّ نَوْعٍ مِنَ الْمَعْنَى نَوْعًا مِنَ اللَّفْظِ هُوَ بِهِ أَوْلَى ، وَضَرْبًا مِنَ الْعِبَارَةِ هُوَ بِتَأْدِيَتِهِ أَقْوَى (الْجُرْجَانِيُّ ، ١٩٨٩ م ، ص ٧٥٧) إِنَّهُ يَرِيدُ بِاللَّفْظِ هُنَا الْأَسْلُوبَ وَالتَّرْكِيبَ وَلَيْسَ اللَّفْظَ الْمَفْرَدَ فَقَطْ ، وَيَرَى أَنَّ الْأَسْلُوبَ هُوَ الضَّرْبُ مِنَ النِّظْمِ وَالتَّطْرِيقَةِ فِيهِ (السَّابِقُ ، ص ٤٦٨ - ٤٦٩) . وَيَرَى الْآخَرُونَ أَنَّ الْأَسْلُوبَ هُوَ الصُّورَةُ اللَّفْظِيَّةُ الَّتِي يُعَبَّرُ بِهَا عَنِ الْمَعْنَى ، أَوْ نِظْمُ الْكَلَامِ وَتَأْلِيفُهُ لِأَدَاءِ الْأَفْكَارِ وَعَرْضِ الْخَيَالِ (الشَّابِيُّ ، ١٩٧٦ م ، ص ٤٦) . فَالْأَسْلُوبُ يَرَادُ بِهِ الطَّرِيقَةُ الْخَاصَّةُ الَّتِي يَصُوغُ فِيهَا الْكَاتِبُ وَالشَّاعِرُ أَفْكَارَهُ ، وَيَبَيِّنُ بِهَا عَمَّا يُجِيشُ فِي نَفْسِهِ مِنَ الْعَوَاطِفِ وَالْأَحَاسِيْسِ .

وَلَقَدْ اسْتَمْتَرَ الشُّعْرَاءُ فِي شُكْوَاهُمْ كُلِّ الْأَسَالِيبِ الْمُمْكِنَةِ عَنِ قَضَايَاهُمْ الَّتِي أَقْلَقَتْهُمْ ، وَقَدْ تَفَاوَتْ هَذِهِ الْأَسَالِيبُ مِنْ حَيْثُ الصِّيَاغَةُ فِي مَحَاوِرِ الشُّكْوَى ، فَتَكَثَّرَ فِي بَعْضِهَا وَتَقَلَّتْ فِي بَعْضٍ ، وَهِيَ تَخْضَعُ لِطَبِيعَةِ الْبَاعِثِ ، وَمَا تَدَوَّرَ حَوْلَهُ الشُّكْوَى . فَقَدْ نَجَدَ صِيغَةَ الْأَمْرِ تَرْدًا كَثِيرًا فِي الشُّكْوَى مِنْ ظَلَمِ الْوَلَاةِ فِي الْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ ، وَيَنْدَرُ وَجُودُهَا فِي مَحَاوِرِ الشُّكْوَى الْآخَرَى ، وَالشُّعْرَاءُ يَبْرُزُونَ إِذَاعَةَ الْخَبْرِ أَوْ يَطْلُبُونَ مِنَ السَّمَاعِ أَنْ يَبْلُغَهُ لِلنَّاسِ .

وَفِي مَخَاطَبَةِ الشَّاعِرِ لِلخَلِيفَةِ أَوْ الْوَالِيِ بِصِيغَةِ الْأَمْرِ مَضَامِينٌ مَعْنَوِيَّةٌ تَنَأَى بِالْأَسْلُوبِ عَنِ الرِّتَابَةِ ، وَالْقَارِئُ عَنِ السَّأَمِ ، وَيَخْرُجُ الْأَمْرُ عَنِ مَعْنَاهِ الْحَقِيقِيِّ إِلَى مَعَانٍ ذَاتِ دَلَالَاتٍ فَنِيَّةٍ ، تَفِيدُ أَنَّ الشَّاعِرَ قَدْ نَفِدَ صَبْرُهُ حِينَمَا يَرَى مَظَاهِرَ الظُّلْمِ وَالْإِنْخِرَافِ ، فَلَا مَنَدُوحَةَ إِذَا مِنَ الطَّلَبِ بِصِيغَةِ الْأَمْرِ ، وَتَوَجَّهَ ذَلِكَ إِلَى مَنْ بِيَدِهِ السُّلْطَةُ ، وَهُوَ قَادِرٌ عَلَى تَغْيِيرِ هَذَا الْوَضْعِ أَوْ ذَلِكَ .

تَظْهَرُ هَذِهِ الصِّيغَةُ الْأَسْلُوبِيَّةُ كَثِيرًا عِنْدَ الرَّاعِيِ النَّمِيرِيِّ فِي شُكْوَاهِ مِنْ عُمَّالِ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ مَرْوَانَ :

أَبْلِغْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ رِسَالَةً شُكْوَى إِلَيْكَ مَطْلَةٌ وَعَوِيلًا
فَادْفَعْ مِظَالِمَ عَيْلَتِ أِبْنَاءِنَا عَنَّا وَأَنْقِذْ شِهْلُونَا الْمَأْكُولَا

(الرَّاعِيِ النَّمِيرِيِّ ، ١٤٠١ هـ ، ص ٢٢٦-٢٣٠)

وَرُودُ صِيغَةِ الْأَمْرِ فِي الشُّكْوَى مِنْ ظَلَمِ الْوَلَاةِ كَثِيرٌ (أَبُو الْأَسْوَدِ الدُّؤَلِيُّ ، ١٩٨٢ م ، ص ١٠٨-١٠٩ وَالْبَلَاذِرِيُّ ، ١٩٣٨ م ، ص ١٩١-١٩٤) . وَمِنْ الْأَسَالِيبِ الَّتِي وَجَدْنَا الشُّعْرَاءَ يَسْتَعْمِدُونَهَا لِتَوْضِيحِ الْإِطَارِ الْعَامِّ لِلشُّكْوَى ، وَالتَّأَثِيرِ فِي نَفْسِ الْمُتَلَقِّيِ ، تَضَمِينُ أَشْعَارِهِمْ لِبَعْضِ الْأَمْثَالِ الْعَرَبِيَّةِ .

تَعَدَّ الْأَمْثَالُ سَجَلًا مِنْ سَجَلَاتِ اللُّغَةِ الَّتِي أَهْتَمَّ الْعُلَمَاءُ بِجَمْعِهَا وَتَدْوِينِهَا مِنْذُ الْقَدَمِ ؛ فَكَانَتْ الْعَرَبُ تَعَارِضُ بِهَا كَلَامَهَا لِتَتَّصَلَ إِلَى مَا تُبَيِّنُ حَاجَتَهَا بِأَقْصَرِ الطَّرِيقِ ؛ لِأَنَّ الْأَمْثَالَ كَمَا يَقُولُ ابْنُ سَلَامٍ : «حِكْمَةُ الْعَرَبِ فِي الْجَاهِلِيَّةِ وَالْإِسْلَامِ ، وَبِهَا كَانَتْ تَعَارِضُ كَلَامَهَا ، فَتَبْلُغُ بِهَا مَا حَاقَتْهَا فِي الْمَنْطِقِ بِكِنَايَةٍ بِلَا تَصْرِيحٍ ، فَيَجْتَمِعُ لَهَا بِذَلِكَ ثَلَاثُ خِلَالٍ : إِيجَازٌ فِي اللَّفْظِ وَإِصَابَةٌ فِي الْمَعْنَى وَحَسَنُ التَّشْبِيهِ»

(ابْنُ سَلَامٍ ، ١٩٨٠ م ، ص ٣٤)

تحدّث الزمخشري عن أثر الأمثال عند العرب في المعاني فقال: «ولضرب العرب الأمثال واستحضار العلماء المثل والنظائر شأن ليس بالحقني في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق حتى تُريك المتخيّل في صورة المحقّق، وفيه تبيكيتٌ للخصم الألدّ، وقمعٌ لسورة الجامع الأبيّ» (الزمخشري، ١٩٧٢م، ص ١٩٥).

وتمكّن قوة تأثير المثل في أنّه يقصّ قصة وقعت وتجربة سلفت ونبع منهما هذا المثل، ووروده في قصيدة كأنما يوجز القصة كلّها، وينقل التجربة في بيت واحد، وعندئذ تزداد قوة التأثير على المخاطب. والمثل يجتمع فيه ما لا يجتمع في غيره من سمات البلاغة كالإيجاز في اللفظ، والإصابة في المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية (الميداني، ١٩٧٨م، ص ٧-٨). والأمثال مخزونة في شعور الناس، وحين ترد في الشعر، تبعث كلّ هذا المخزون في الذاكرة، فيتأثر المخاطب، فيطرب لهذا الذي يحرك وجدانه، ويعيد له التجارب السابقة في أبلغ صورة وأوجز كلام.

استثمر الشعراء الأمثال في الشكوى، فكان ذلك من ميزات الأسلوب. وربما جاءت هذه الأمثال في شعر الشكوى أكثر من غيره للدلالة على حالة نفسية قلقة يحاول الشعراء الإفصاح عنها لبيان ما يتابعهم من الهموم.

ولما كانت الشكوى إظهار ما في النفس الإنسانية، ناسب أن يضمّن الشعراء الأمثال شكواهم؛ لأن هذه الأمثال ميدانها الحياة العامّة، فجاء استخدامهم لها دليلاً على عنايتهم بهذا الأسلوب لما يمثله من قيمة فنية. ونبيّن ذلك من خلال النماذج التي سنوردها هنا. منها قول البريق الخناعي (وهو عياض بن خويلد الهذلي، ويلقب بالبريق، حجازي مخضرم، كان رسول الله ﷺ قد أمر بقطع لسانه لما شكاه قوم من بني لحيان لهجائه لهم، ثمّ فيه قوم من قريش، فعفا عنه "المرزباني، ١٩٩١م، ص ٢٦٨") يشكو من قومه بني لحيان، حيث كان جزاؤهم له كجزاء سنمّار؛ فضربت العرب به المثل لمن يجزي بالإحسان الإساءة (الميداني، ١٩٧٨م، ص ٢٨٣):

رفعتُ بني حوآءَ إذ مالَ عرشُهُم وذلكَ مَنْ في صريمٍ مقلِّ
جرّثني بنو لحيانِ حقنَ دمائهم جزاءَ سنمّارٍ بما كان يفعل

(فراج وشاكر، ب. د. ت، ص ٧٤٦)

وقول بعضهم يشكو من ذهاب ماله:

أيذهبُ ما جمعتُ صريمُ سحرٍ طليفاً؟ إنّ ذا لهو العجيبُ

فقد ضمن هذه الشكوى المثل: «جاء صريم سحرٍ». يضرب هذا المثل لمن جاء آيساً وخائباً. (الميداني، ١٩٧٨م، ص ٣١٣).

وفي شكوى الجاهليين من الزمان نجدهم يضمّنون الشكوى بعض الأمثال العربية لبيان القلق وخوفهم من الدهر:

ولقد جرى لُبْدٌ فأدركَ ركضُهُ ريبُ الزمانِ وكانَ غيرَ مثقلِ
لما رأى لُبْدُ السُّورَ تطايرتِ رَفَعَ القوادمَ كالفقيرِ الأعزلِ

(ليبد بن ربيعة، د. ت، ص ٢٧٤)

فقد ضمن هذه الأبيات المثل: «أخنى عليها الذي أخنى على لُبْدٍ»^٢ (الميداني، ١٩٧٨م، ص ٤٢٩).

ويتخذ طرفة بن العبد من المثليين: «أروغ من المثليين» و«ما أشبه الليلة بالبارحة» يؤكّد خيبة أمله في أصدقائه الذين أسلموه للمحنة فيقول:

١. الطليغ: بلائثن.

٢. أخنى عليه: أهلكه وأتى عليه؛ لبد: آخر أنسر لقمان السبعة.

كلُّ خليلٍ كنتُ خالئُهُ
لا تركَ اللهُ لهِ واضحَها
كلُّهم أروغ من ثعلب
ما أشبهَ الليلةَ بالبارحةِ

(طرفة، ب ١٩٨٩م، ص ٧٨)

وفي شكوى امرئ القيس من خيبة أمله في الحياة لا يجدُ بدءاً من التعبير بالمثل القائل: «رضيتُ من الغنيمة بالسلامة» (ابن سلام، ١٩٨٠م، ص ٢٤٩)، وذلك ليبيّن شدة اليأس في تطوافه من أجل ملك آبائه المسلوب:

وقد طوّفتُ في الآفاقِ حتّى
رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ

(امرؤ القيس، د.ت، ص ٩٥)

وفي قصيدة رفعها أبو نواس إلى الأمين العباسي يشكو فيها سجنه ويتوسل إليه ليطلق سراحه ضمّن شكواه المثل القائل: «رفع به رأساً؛ أي: إنّه رضي بما سمع وأصاخ له» (الميداني، ب ١٩٧٨م، ص ٦٢).

إن أنتَ لم ترفعْ لهِ
رأساً - فديتاً - فنصفَ رأسِ

(أبونواس، ١٩٩٨م، ص ١٥٣)

وقول الأعرابيّة التي تشكو من عقوق ابنها لها:

أنشأ يمزق أتوايي يودّيني
أبعدَ شيبِي عندي تبتني الأديبا؟

(المبرد، ١٩٨٩م، ص ٣١٢)

وهو في معنى المثل: «عَوْدٌ يُعَلِّمُ العُنْجَ» يضرب مثلاً للمسنّ يودّب (العسكري، ١٩٤٢م، ص ٣٩).

وبقدر ما استخدم الشعراء من الأمثال أو ما في معناها خلال شكواهم، فإنهم أتوا ببعض صيغ المبالغة بأوزانها الخمسة (فَعَال، فَعِيل، فَعُول، فَعِل، ومِفْعَال)، يكثر استخدامها في الشكوى لما تشكّله هذه الأوزان الصرفية في السياق الشعري من معانٍ عميقة تناسب المقام الذي قيلت فيه. فامرؤ القيس في شكواه بعد أن طوّف في الآفاق وعاد خائباً، لا يجدُ بدءاً من المبالغة في هُزال مطيئته، ليبيّن مشقّة طول السفر، فيقول:

ألم أنصِ المطيَّ بكلِّ خرقِ
أَمَقِ الطَّوْلِ لَمَاعِ السَّرَابِ

(امرؤ القيس، د.ت، ص ٩٨)

والمخَبَّل السَّعْدِيّ في شكواه من فراق ابنه شيبان يتخذ أسلوب المبالغة (فَعَال) لتهويل ألم الفراق:

أشيبانُ ما أدراكَ أنْ كُلُّ ليلَةٍ
غَبَقْتُكَ فيها والغبوقُ حبيبُ
غَبَقْتُكَ عَظْمَاهَا سَنَاماً أو انبري
برزقكَ برآقِ المتونِ أريبُ

(الإصفهاني، ج.د.ت، ص ٩٠)

ويبالغ أبو الأسود الدُّؤليّ في الشكوى من بعض عمّال ابن الزبير يبالغ في وصف ما يتّصف به هذا الوالي من خُلُق لم يكن يرضى عنه عامة الناس، فيقول:

على أنّ الفتى نكحَ أكوْلُ
ومسهابُ مذهبُهُ كثيرة

(السابق، ص ٩٠)

فقد عمد إلى صيغ المبالغة (فَعِل، فَعُول، مِفْعَال) لزيادة التوضيح، وتصوير الجانب الاجتماعي لحياة هذا الوالي.

والفرزدق يشكو للوليد بن عبد الملك ما حلّ بالمجتمع العراقي، مما يعانیه الناس من ضيق الحال، وقد ركّز على الناحية الدينية لإثارة الخليفة، فقال:

فلو سمع الخليفة صوتَ داع
وأصواتَ النساءِ مقرّرات
لأجابهنّ لسانُ داع
يُنادي الله هل لي من مُجير
وصبيانٍ لهنّ على الحُجورِ
لدين الله مفضابِ نصورِ

(الفرزدق، ١٤٠٧هـ، ص ٢٨٦)

وكانت للأسلوب خصائص تتبع من نوع الشكوى. فالشاعر في شكواه الذاتية يعبر عن نفسه فقط، ويشكو ما حل به، ولم نجد للجماعة دوراً، فكان الصوت الواضح في هذا الجانب هو صوت «أنا»؛ إذ أنّ الموقف يغمّر الشاعر، كما أنّ المؤثرات الذاتية تستبدّ بكل عواطفه وانفعالاته، فيذكر هواجسه. وتظهر هذه الناحية الأسلوبية واضحة في الشكوى من الشيخوخة وطول الليل والسجن والمرض وكل ما يتصل بذات الشاعر وكوامنه النفسية.

يخفي صوت «أنا» في الشكوى الاجتماعية والسياسية، ويعلو صوت الجماعة، ويذوب ويتلاشى الشعور الفردي أمام مصلحة الجماعة من ظلم الولاة في الحياة الاجتماعية في القرن الأول الهجري، ومن أثر الموالي في الحياة الاجتماعية في القرنين الثاني والثالث؛ كما تجلّت هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر الشكوى السياسية في عصر بني أمية، والعصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ويكشف شعر الشكوى لنا بوضوح أن الشعراء لم يعتمدوا التوعرّ قبي أساليبهم. فحينما نقرأ شعر الشكوى في العصر الجاهلي، لا نجد صعوبةً تلجئنا إلى الرجوع للمعاجم اللغوية شأن الأغراض الجاهلية الأخرى التي تفرض على القارئ اللجوء إلى المعاجم للوقوف على معانيها، فغرض الشكوى حافل بالسهولة والعدوية في مختلف العصور.

والحق أن الحكم بالسهولة على هذا الشعر أو ذلك نسبيّ يختلف من شاعر إلى آخر، وبين قصيدة إلى أخرى حتى لشاعر واحد، لكن السهولة في غرض الشكوى على امتداد هذه العصور يظل دائماً بالقياس إلى الأغراض الأخرى حكماً صادقاً، وهذه تعود إلى طبيعة هذا الشعر؛ فهو صدّي لإيقاع نفسي تختلج به خفقات قلوبهم، فشعراء الشكوى يرسلون شعرهم إرسالاً طبعياً دون تكلف. تتسم الخصائص الأسلوبية في شعر الشكوى بالصدق في التعبير؛ حيث لم يعرف الشعراء في شكواهم تزييف العواطف، والتكلف فيها. كان الشعراء في هذا المجال صادقين؛ لأنهم يعبرون عن معاناة حقيقية فرضت عليهم أن يكون أسلوبهم مباشراً بسيطاً لا تكلف فيه، فجاءت معانيهم بعيدة عن التألق والزخرفة، في لغة سهلة يندر أن نعثر فيها على عبارة معقدة.

والإطناب من سمات الأسلوب في شعر الشكوى. فالشكوى من الشيخوخة تستغرق قسطاً كبيراً من الألفاظ والمعاني والصيغات، حيث عمد الشعراء في هذا النوع من الشكوى إلى تعداد ضروب لهوهم في الشباب، وأطالوا الحديث عن ماضيهم مصوّرين ما كان لهم من لهو ومفاخر. وقد حفلوا بتصوير أحوالهم التي وصلوا إليها من ضعف البدن، وكلال الحواس، وغيرهما من مظاهر العجز، كما نجد الشعراء في الشكوى من السجن يحنّون إلى أيام الحرية، ويتشوّقون إلى مراحب الأهل.

ويكثر الإطناب عند شعراء الغزل العذريّ حينما يصوّرون أحوالهم بعد أن هجرهم أحبّاءهم، يخاطبون الجماد من الجبال والشجر، والأحياء من الطير والحيوان في أسلوب ينم عن الضعف والتهالك وراء المحبوبة. ومثل ذلك شعراء الغربية في شكواهم وحينئذ لأوطانهم.

من ميزات أسلوب شعر الشكوى عدم ميل الشعراء إلى المحسنات البديعية؛ لأنّ شعر الشكوى في جملته واضح بعيد عن تزيين أسلوبه بالصنعة البديعية. وقد زاد من سهولة أسلوب شعر الشكوى وضوح المعاني؛ فالأساليب تشفّ عمّا تحتها من معان يقع عليها المتلقي في سهولة، تنأى عن الغموض والتعقيد بما يمكن المتلقي من فهم معانيه بطريقة تخلو تماماً عن الإغراق في التفكير؛ لأنّ الشعراء يعالجون قضاياهم بلغة سهلة رقيقة بعيدة عن الزخرفة، فجاء الأسلوب سهلاً بسيطاً. وهذه السهولة والوضوح تعود إلى طبيعة الموضوع نفسه؛ فهو تعبير عن مشاعرٍ مجروحةٍ مثقلةٍ بالهموم؛ فحتّى في الشكوى الساخرة لا نفتقد تلك العاطفة الدافقة، ودورها في تشكيل المعنى وتحسين الأسلوب، فظهرت قدرة أولئك الشعراء من أمثال أبي الشمقمق والساسي، وأبي دلامة، وبشار، وأبي على البصير وغيرهم على الحكاية والقصة في نتاجهم، مما أضفى على أسلوبهم صفة السهولة، فراجت أشعارهم. والشعراء قد يتحوّلون في شكواهم أحياناً إلى أسلوب الهجاء، فيستعملون ألفاظاً ثقلية، وقد ظهر هذا في الشكوى من أثر الموالي في الحياة الاجتماعية والسياسية، وعند شعراء الأحزاب التي نشأت في العصر الأموي (الصفدي، ١٩١١م، ص ٦٢ وابن جراح، د.ت، ص ١٣١).

الصور الشعرية

تبّه النقاد العرب القدامى لأهمية الصورة الشعرية، وأثرها في البناء الفني للشعر العربي، ورأوا أنّ فضيلة الشعر مقصورة على العرب، فلا يترجم ولا يجوز نقله لاستحالة نقل المعاني التي تحملها الألفاظ بعد نظمها وتأليفها (الجاحظ، د.ت، ص ٧٥٧٤)، وهذا يعني أنه قد لاحظ النقاط البلاغية التي تحدث بسبب النظم، وأنها من خصائص اللغة العربية، وهو يعلن رأيه في قضية اللفظ والمعنى فيقول: «... والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإثما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير» (المصدر نفسه، ص ١٣٢-١٣١).

فهو يرى أن الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير؛ إذ المعنى الأصلي الذي يعبر عنه الشاعر كالمادة في يد الفنّان ملك لجميع الناس، وإنما المدار على تناول هذا المعنى والتعبير عنه تعبيراً تاماً بألفاظ فصيحة وموضوعة في أماكنها. وبهذا نفى الجاحظ أن تكون الميزة البلاغية في المعنى الأصلي، بل المدار عنده على الصورة والتركيب وليس اللفظ المفرد.

ويرى ابن قتيبة أن «أشعر الناس من أنت موجودٌ في شعره حتى تفرغ منه» (ابن قتيبة، ب.د.ت، ص ٨٢).

وأشار عبد القاهر الجرجاني إلى الصورة فيقول: «وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»، إلى أن يقول: «وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، وإثما الشعر صياغة وضرب من التصوير» (الجرجاني، ١٩٨٩م، ص ٥٠٨).

وجعلَ التهانوي (١٩٦٣م) للصورة معاني عدّة، لكنها لا تخرج عن المعاني اللغوية والفلسفية لها (ص ٢٢٨-٢٣٠). فيمكن ملاحظة الصورة من خلال عناصر عدّة تقرّبها إلينا التشبيهات، والاستعارات، والمجازات، والكنائيات التي ينظمها علم البيان في البلاغة العربية. وتأخذ الصورة من هذه الكيفيات مادّتها، وتستمدّ تأثيرها فيصبح الشعر بدونها كمّاً جامداً؛ لأنّ الصورة المجازية جزء ضروريّ من الشعر، وتمنحه التأثير في النفس. فالشعر العربي ليس كلاماً يقوم على وحدة الوزن والقافية فحسب، وإثما هو تعبير له قوّة دلاليّة تُغيّر فينا الرّغبة في الاستماع والاستمتاع في أن واحداً، متى استطاع الشاعر نقل فكرته إلينا بلغة خاصة ترتبط بالمعاني اللغويّة للألفاظ، ويجرسها الموسيقي، ومعانيها المجازية، وحسن تأليفها معاً» (الشايب، ١٩٧٦م، ص ٢٤٤).

الألفاظ والمصطلحات

إنّ الألفاظ والمصطلحات شكّلت جزءاً كبيراً من البناء الفنيّ لشعر الشكوى ؛ حيث يعمد الشاعر إلى تقرير حقيقة أو حقائق ، فليجأ إلى التعبير المجرد دون توجيه الاهتمام إلى الصورة الفنيّة والخيال المبدع. هذا مما تقتضيه طبيعة الموضوع. فالشكوى تبدو في وجه من وجوها كالمقالة أو كالرسالة التي يوجّهها صاحبها إلى من هو معنيّ بالأمر مهما كانت منزلته. فيحرص الشاعر على ذكر الوقائع ، وتحديد المشكلة ، مما يجعل مجال الخيال والتصوير قليلاً إذا قيس بأغراض الشعر العربي الأخرى ، فهو شعر ليس للتهذيب والتفتيح دور كبير فيه ، وإتما يكتسب تأثيره من قوة المعاناة.

الشعر في كل حقبة يتأثر بالبيئة الثقافية. وظهر التجديد في الشعر العربي بعد القرن الأول متمثلاً فيما استحدثه الشعراء في العصر العباسي من تجديد في اللغة الشعرية ، وفي المعاني والأخيلة والصور والموسيقى ، وما أنشأوه من موضوعات جديدة ، واصطناعهم المحسنات البديعية.

وفي الشكوى من الفقر عند شعراء القرنين الثاني والثالث نجد أبا فرعون الساسي يبيّن صورة أهله :

إليك أشكو صبيّةً وأمهم
لا يشبعون وأبوهم مثلهم
قد أكلوا اللحم ولم يشبعهم
وشربوا الماء فطال شربهم

(ابن المعتز ، ٢٠٠٢م ، ص ٣٧٧-٣٧٨)

ولا نريد أن نُكثر من الشواهد على هذا النوع من الصور - رغم كثرتها في شعر الشكوى - ؛ إذ قوامها هذه الألفاظ اللغوية في بناء شعري يصل أحياناً إلى أدنى درجات الضعف ، فيقترب كثيراً من النثر أو النظم التعليمي ؛ حيث يعمد الشاعر في شعر الشكوى الذي يحمل هذا الطابع أو يقترب منه إلى تقرير حقيقة يشكو منه دون عناء ومن غير أن يغوص في أعماق اللغة ، أو يغرق كثيراً في صور المجاز. فهذه الصور أحياناً ذات سمة واحدة ؛ سواء أكانت في شعر الشكوى أم غيره ؛ إذ الغرض نقل معاناة الشاعر وما يشعر به إلى الآخرين دون محاولة التأنق والتخييل.

الصور الفنيّة

الصور الفنيّة تشكّل في شعر الشكوى جزءاً مهماً ، واعتمدها الشعراء في بسط المعنى ، وإعطاء المتلقّي مزيداً من الحرية في التدقيق في الصور الشعريّة وخبائها الفنيّة لما لها من دلالات عميقة ومثيرة. وقد سلك الشعراء في صورهم كل أساليب البيان الممكنة ، وجسموا المعنويّ وجعلوه محسوساً ، وأضافوا إلى صورهم بعض ملامح الإنسان أو صفاته من خلال «التشخيص» في كثير من الصور الفنيّة.

ففي الشكوى من الدهر أعطوه كل صفات الإنسان ، فهو في رأيهم ذو غير ، يُبلي كل جديد ، ويرمي ما تطيش سهامه ، وقد استأثر بالأحباب والأهل. وتظهر هذه الصورة للدّهر عند كثير من الشعراء منذ الجاهلية مثل : الخنساء والأعشى والحارث بن حلّزه اليشكريّ وزهير و....

أما المنايا ، فإنها تغادي الناس ، وتطرقهم صباح مساء ، فتحزّهم حزّاً ، وحبّالها قد رعت للفتى كل مرصد ، ومن أخطأته اليوم علقته من غد.

وجعلت الخنساء من المنايا شيئاً محسوساً يراه الناس كل صباح في صورة خفيّة ارتبطت في ذهنها بالغدر والفجيرة، فهي تطرقهم، وكأنهم من جراء ذلك يُقطعون بالفؤوس:

ما للمنايا تُغادينا وتطرقنا
كأنا أبدأ نُحْتزُّ بالفأس

(الخنساء، ٢٠٠١م، ص ١٤٨)

وبنفس التجسيم المعنوي، وجعله محسوساً في صورة شعرية نجد ابن براق الهذليّ يصوّر لنا كثرة همومه وعدم استقرار حياته بركوبه البحر المتلاطم، وكأنها قطع نجاج تسعى إلى قطع آخر. واستطاع من خلال هذا التجسيم أن يصوّر تحوّل الموج بقوة اندفاع المياه من قوة متلاشية إلى جسد ماديّ هو قطع النجاج:

ألا هلّ للهموم من انفراج
أكلّ عشيّة زوراء تهوي
يشقّ الماء كلّكها ملحاً
كانّ قواذف الثّيار منه
وهل أنا من ركوب البحر ناجي؟
بنا في مظلم الغمرات داجي
على ثبج من الملح الأجاج
نجاج يرتعن إلى نجاج

(فراج وشاكر، ب. د. ت، ص ٨٧٨)

واستمدت الصورة هنا قوتها من التشبيه الذي صوّر الشاعر من خلاله السفينة وهي تمخر عُباب الماء، فشبهها بالزوراء وهي الناقة. ثم أمعن في التشبيه ليستكمل جزئيات الصورة، فشبه دفعات الموج بنجاج ترتمي إلى نجاج أخرى. وبهذا يريد أن يجسد آلامه. وفي الشكوى من الشيخوخة نجد تداخلاً عجيّباً في الصور الشعرية يدلّ على خيال واسع، ويرتبط بالحالة النفسية والجسمية. ويصوّر ذلك أبو الطمحان القيني - وهو من الشعراء اللصوص عاش في الجاهلية والإسلام وعمر طويلاً (الإصفهاني، ج. د. ت، ص ١٤٣-١٤٤؛ المرتضى، ١٣٧٣ هـ. ش، ص ٢٥٧؛ ابن قتيبة، ب. د. ت، ص ٣٨٨-٣٨٩) -:

حنتي حانيات الدهر حتى
قصير الخطو يحسب من رأيي
كأني خاتلّ يدنو لصيد
ولست مقيداً أمشي بقيد

فالشاعر يرسم لنا صورة دقيقة من عيشه حقة طويلة تقلّب خلالها بين الضعف والقوة، ثم عاد إلى مرحلة الضعف مرة أخرى، فيقول: إن الصياد حينما يرى الصيد يقترب منه رويداً رويداً، يُحني ظهره حتى لا يراه الصيد، وبهذا العمل كأنه مقيد الخطو حتى لا يراه أو يسمعه أثناء اقترابه، كذلك حال الشاعر الذي خانت السنون، فأبلى قوته، فهو منحني الظهر، لكن ليس بإرادته كالصياد، وإنما نتيجة لشيخوخته، فأصبح حتى ليخيل إلى من يراه أنه يمشي بقيد لا يُسمع له بمدّ الخطو.

أجاد الشعراء الفرسان في بناء الصور الفنية، وهم يشكون من عجزهم نتيجة شيخوختهم. ولأخذ مثلاً دُرَيْد بن الصمة، سيد بني جشم، فقد غزا نحو مائة غزوة (ابن منظور، ١٩٦٦م، ص ٤٧٨)، وعندما أدركته الشيخوخة، أهمله قومه، فأخذ يصوّر حاله:

أصبحت أذف أهداف المنون كما
كأني خرب خرت قوادمه
يرمي الدريّة أدنى فوقه الوتر
أو جثة من بغاث في يديّ هصر

(دريد بن الصمة، ١٩٨١م، ص ٦٦)

فالصورة تجسّد ما يعانيه من ضعفه الذي أصبح معه لا يبرح مكانه، فهو كالدرّية التي تصوّب إليها النبال، وفي هذا تصوير بليغ لشخص عجز يأتية الموت من كل جانب، كما تأتي النبال الدرّية، وفي هذا استعارة للأمراض التي تنهال عليه، وهذه الأمراض أدوات المنون. ويضيف صورة أخرى له فهو كالخرب الذي قصّت قواده لا يستطيع جراكاً فلا يطير، ثم ينتهي إلى جنة هامة يعبث بها الأسد الهصور.

بعض الشعراء يعمدون في صورهم إلى تجسيد الشباب والشيب، فيخلعون عليهما صوراً محسوسة يعمدون فيها إلى تشبيه الشباب بالبرود الموشاة الجميلة والأفراس الجوامح، كما يشبّهون الشيب بالملاء البالية التي تطوي. وتارة يصوِّرون الشباب المدبّر الذي تولّى بضيف ليس له إقامة، وسرعان ما يرحل حين ينزل، كما في شعر الأخطل يعنى شبابه الغارب:

قد لبتُ لهذا الدهر أعصره حتّى تجلّل رأسي الشيب واشتَعلا
فبانّ منّي شبابي بعداً لذته كأنما كانّ ضيفاً نازلاً رحلا

(الأخطل، ١٩٧٥م، ص ١٥٥)

الصور الفنيّة تظهر بوضوح في الشكوى من الشيخوخة أكثر من ظهورها في الشكوى الذاتية والاجتماعية والسياسية. ونرى في الشكوى من عقوق الأبناء تصويراً ينم عن حسرة هؤلاء الآباء من جرّاء عقوق أبنائهم لهم؛ حيث تزداد المعاناة عندما يكون الآباء والأمهات شيوخاً، يتجرّعون مرارة الشيخوخة، فتخب آمالهم في أبنائهم. وما أروع هذه الصورة التي تقدّمها لنا «أم موتورة» من عقوق ابنها، وهي التي رعته، كما يتعهد مؤبّر النخل بالتشذيب والعناية:

رَبِّيْتُهُ وَهُوَ مِثْلُ الْفَرْخِ أَعْظَمُهُ أُمُّ الطَّعَامِ تَرَى فِي جُلْدِهِ زَعْبًا
حَتَّى إِذَا أَضَّ كَالْفَحَّالِ شَدْبُهُ أَبَاؤُهُ وَنَفَى عَنْ مَتْنِهِ الْكَرْبَا
أَنْشَا يُمَزَّقُ أَثْوَابِي يُودَّبُنِي أَبْعَدَ شَيْبِي عِنْدِي تَبْتَنِي الْأَدْبَا؟

(المبرد، ١٩٨٩م، ص ٣١٢)

يصف الشاعرُ طفلاً رضيعاً كالفرخ الضعيف تعطيه أمّه الطعام وتحنو عليه حتى يستوي عوده، كما يشتدّ عود النخل، وعندئذ أخذ يقسو على الأمّ. فحشدت في هذه الأبيات ما يمكن من الأساليب الفنيّة دون تكلف، والتقطت صورها من البيئة المحيطة بها، ثمّ دعمت هذه الصور بالكناية اللطيفة في البيت الأخير عندما كُنْتُ عن عقوقه بها بتمزيق أثوابها.

الصورة البصريّة تكاد تكون السمة المميزة، فهي تحظى بنصيب كبير في هذا الغرض، بل إن الشعر العربي في جزء كبير منه يميل بوجه عام إلى رسم الصور البصريّة في شتى أغراضه. وإذا كان لذلك أسباب عامة، ففي غرض الشكوى ترجع إلى طبيعة هذا الشعر المرتبط بالهموم والآلام، فالهموم مدعاة لاستثارة الدموع، كما أن في الشكوى من الشيخوخة إشارة إلى العيون عندما ينتابها الضعف. ولهذا يعبر الشعراء في شكواهم عن الصورة البصريّة كثيراً مهما اختلفت المناسبة، ولا سيّما إذا كان الهمّ أبدياً. وحينئذ يكون الشاعر دائم البكاء؛ كأنّ في عينه قدّى، أو كأنها سُمّلت بشوك، كما يقول أبوذؤيب الهذلي:

فالعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جِدَاقَهَا سُمِّلتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ حُورٌ تَدْمَعُ

(فراج وشاكر، آ.د.ت، ص ٩)

وفي الشكوى السياسية يبدو للصورة البصرية دور ملحوظ في تجسيد المعنى ؛ كقول الفرزدق حينما يشكو من بطش الحجاج :

لقد خفتُ حتى لو أرى الموت مُقبلاً
ليأخذني والموت يكره زائرهُ
لَكَانَ مِنَ الْحَجَّاجِ أهُونُ رُوعةً
إِذَا هُوَ أَغْضَى وَهُوَ سَامِ نَوَاطِرُهُ

(الفرزدق، ١٤٠٧هـ، ص ٢٥١)

فهو يبالغ في خوفه من بطش الحجاج حتى لقد تمثّل الموت في صورة رجل والحجاج رجل، وكلاهما يُقبلان عليه، وهو يخشى الصورتين، ولكنّ صورة الحجاج أقبح وأشدّ قسوة من صورة الموت.

وفي الشكوى من الحب نجد جميل بُئِنَة قد خانتَه عينه، فلم يستطع التحكّم فيها، فتنهمر بالدموع بمجرد ذكره بُئِنَة:

إِذَا خَطَرْتُ مِنْ ذِكْرِ بُئِينَةٍ خَطَرَةٌ
عَصْتَنِي شُؤُونُ الْعَيْنِ فَانْهَلْ مَائُهَا

(جميل بُئِنَة، د.ت، ص ٢١)

وقد يجد الباحث صعوبة في ردّ نوع من الصور إلى حاسة واحدة؛ لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسة، لكن النوع الغالب هو النوع البصري؛ لأنّ العين أكثر الحواسّ استقبالاً للصور.

الصورة السمعية في شعر الشكوى تظهر في أشكال مختلفة، ومن ذلك قول ذي الإصبع العدواني في شكواه من الشيخوخة:

لَا أَسْمَعُ الصَّوْتِ حَتَّى أُسْتَدِيرَ لَهُ
لِيَلَّا طَوِيلًا يُنَاغِينِي لَهُ الْقَمَرُ

(ذو الإصبع العدواني، ١٩٧٣م، ص ٣٤)

حيث يبدو وقد فقد كلّ سمعه إلا القليل، فهو يعجز عن سماع الصوت من أي جهة أتى حتى يستدير له أذنيه، وهو يحدّد فترة الليل؛ لأنّ الصوت في الليل أوضح، والهدوء يخيّم على الوجود، فينسب الصوت يتهدى صدها عبر الجبال في صورة واضحة يسمعا بعد، وفي هذه الفترة لا يكاد أن يسمع شيئاً إلا أن يتهيأ له.

ولم تكن الصورة اللمسية غائبة في شعر الشكوى، لكنّها تبدو أقلّ من غيرها، ومن هذا القبيل قول عمرو بن الهدير، وهو

يشكو من الفقر:

فَلَوْجَادَ إِنْسَانًا عَلِيًّا بِدَرَاهِمٍ
لَرُحْتُ إِلَى رَحْلِي وَفِي الْكَفِّ عَقْرَبُ
وَلَوْ لَمَسْتُ كَفَائِي عَقْدًا مَنْظَمًا
مِنَ الدَّرِّ أَضْحَى وَهُوَ دَعٌّ مَتَّقَبُ

(ابن عبد ربّه، ١٩٨٢م، ص ٢١٦)

وبعد هذا الاستعراض للصورة الشعرية في غرض الشكوى، أتضح لنا أنّ تلك الصورة كانت تُفصح عن تطلعات الشعراء، ولذلك غلب على هذه الصور الوضوح والصراحة؛ لأنها نابعة من نفوس عانت الآلام، فنطقت العواطف الإنسانية، فكانت تلك الصور حافلة بالبراعة والإبداع، وقد تداخلت الصور الفنية في هذا الغرض تداخلاً أضفى عليها مزيد خصوصية فنية، ومن هنا فإنّها قد مثّلت في بابها جوهر الشعر الشاكي؛ حيث أحالت المجرّدات إلى أشياء عينيّة، أو سمعية، أو ذوقية، أو شمّية، أو لمسيّة، وعن طريق هذه الحواسّ يخاطب العقل، وتصدر الانفعالات.

وقد شكّلت هذه الصور الحسيّة أوسع أبواب الشعر، لكونها عنصراً أصيلاً في البناء الشعريّ، بل هي أبرز الوسائل لنقل التجربة

الشعرية، فإليها ترجع قيمة الشعر الجمالية.

الموسيقى الشعرية

تشكل الموسيقى الشعرية عنصراً هاماً إلى جانب اللغة والأسلوب والصورة، ويتكوّن البناء الفني للشعر العربي من هذه العناصر. والموسيقى الشعرية تنفرد بأهمية خاصة؛ لأنّ الشعر العربي ضرب من الموسيقى تمتزج نغماته بالدلالة اللغوية (هلال، د.ت، ص ٤٦٣)، فتمكّنه من إيصال معانيه إلينا حسب مستويات معيَّنة من الأداء الشعري، وما يترتّب عليه من قوة التأثير (النويهي، د.ت، ص ٢٠). ويمكننا بحث الموسيقى في شعر الشكوى من جوانب عدّة، لكلّ منها دور هامّ في البناء الفني للبيت أو القصيدة. وتؤلّف في نهاية الأمر الموسيقى الخارجية والداخلية، فتُكسبه صفة التأثير، ومغايرة الكلام المنثور.

الموسيقى الخارجيّة

يقع الشعر الخارجي يكون في الوزن والقافية، وهو الجانب الظاهر في الموسيقى الشعرية الذي تضبطه قواعد علم العروض والقافية، وهما عنصران أساسيان للبناء الشعري لا يمكن أن يطلق على الكلام مسمّى الشعر ما لم يكن موزوناً مقفّي. فالوزن من أعظم أركان القصيدة العربية، بل هو عنصر هامّ من عناصر البناء الفني للشعر، لما للأنغام العروضية من أثر في تحديد الشاعريّة، وهذا ما جعل ابن رشيق يقول: «الوزن أعظم أركان الشعر وأولها خصوصية» (ابن رشيق، ١٤٠١هـ، ص ٨٨).

ولقد تعدّدت الأوزان الشعرية طولاً وقصراً، وفخامة وليناً، ونظم الشعراء أغراضهم على محور متنوع، ولم يكن مسوّغ للقول بأن هذا الوزن أو ذلك يصلح للرثاء والآخر للمديح أو الهجاء، ولكنه كانت هناك صلة بين الوزن والعاطفة لدى الشعراء، حيث إنّ قصيدة بوزنها ونغمتها الخاصة بها تلائم حالة الشاعر النفسية. مع هذا، فقد بقيت هذه القضية مجال بحث ودراسة؛ خاصة وأنّ الشعراء القدماء أنفسهم لم يتخذوا لأيّ موضوع شعريّ وزناً خاصاً به من بين أوزان الشعر العربي، فإن استعراض القصائد القديمة في جميع الأغراض لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه (أنيس، ١٩٦٥م، ص ١٧٧)، فليس لدى الشاعر في لحظة انفعاله الشعريّ مجال لاختيار نغمة معيَّنة، وإنما يندفع بفطرته إلى أيّ وزن يقوده إليه طبعه (بدوي، د.ت، ص ٣٢٩).

مسألة الربط بين الوزن والغرض الشعري لا يمكن إخضاعها لمعايير محددة، إنّما المعوّل عليه في هذه المسألة تجربة الشاعر الفنيّة التي تقوده تلقائياً إلى هذا الوزن أوذاك، مهما كان الغرض؛ فالوزن وليد القصيدة وليست القصيدة وليدة الوزن.

ذكرنا هذه العجالة لتعالج هذه المسألة في غرض الشكوى، باعتبار أن الوزن يمثّل جانباً هاماً من جوانب الموسيقى الشعرية، والشكوى جاء في أغلب الأحيان متلاحماً مع الموضوعات الأخرى التي تمثّل تطلعات الشاعر إلى الواقع، فلم يكن لقصيدة الشكوى بناء واحد مطرد، فهي إما جزء من قصيدة، وإما مقطوعة شعرية، شكا فيها الشاعر من الزمن أو الموت أو الحبيبة وغيرها. ونجد قليلاً قصائد خصصت بكاملها لبثّ الشكوى، خاصّة في الشكوى من ظلم العمال، كالقصيدة اللامية لعبدالله بن همام السلولي في شكواه لابن الزبير من ظلم عمّاله للرعية، وهو في وزن بسيط (البلاذري، ١٩٣٨م، ص ١٩١-١٩٤)، وقصيدة الفرزدق الرائية في شكواه للوليد بن عبدالمكّ التي بيّنت فيها ما حلّ بأهل العراق من الظلم (١٤٠٧هـ، ص ٢٨٥-٢٨٦)، وقصيدة نصر بن سيار الميمية (الإصهاني، ب.د.ت، ص ٥٦) الموجهة لآخر خلفاء بني أمية، فقد جاءت على وزن الوافر، وهو من محور الشعر الجميلة ذات الإيقاع الغنائي الذي ينساب في الأسماع.

وفي الشكوى من الفقر وسوء الحال نجد قصيدة عمرو بن الهدير البائية (ابن عبد ربه، ١٩٨٢م، ص ٢١٦) جاءت على وزن الطويل. وفي الشكوى من فراق الأبناء في القرن الأول الهجري لم تخرج الشكوى من أوزان البسيط والطويل والوافر. وقد وردت الأوزان المجزوءة والمجتث والخفيف والمتقارب والرملة نتيجة انفعال النفس، فيكون للإيقاع حينئذ خاصية حزينة تناسب طبيعة الحدث الذي دفع الشاعر إلى الشكوى، كما في شكوى الخنساء عندما فقدت أخاها، وكذلك شكوى السلوك أم السليك عندما فقدت ابنتها (الخنساء، ٢٠٠١م، ص ٩٤ وأبي تمام، ١٩٩٣م، ص ٤٤٧).

كانت البحور الغالبة في هذا الغرض بحور طويلة ذات تفاعيل تناسب حالات الحزن والانفعال، لاتساع مقاطعها وكلماتها لألام الشاعر وشكواه (هلال، د.ت، ص ٤٢٩)، وملاءمة موسيقاها لمحاور الشكوى، وكذلك ما فيها من الجدبة والصدق. ومن هنا كانت الأوزان الأكثر دوراً في غرض الشكوى الطويل، والبسيط، والوافر، والكامل.

أما القافية، فإنها ضرب من الموسيقى الخارجية، وهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترديدها، والقافية عنصر أساسي لبناء الشعر، وذات قيمة جمالية تعطي الشعر صفة التأثير. وتحدث عنها القدماء ورأوا «أنها من خصائص الشعر العربي وحده» (الرازي، ١٩٥٧م، ص ١٢٣ والفارابي، ١٩٦٧م، ص ١٩١)، وتكرارها يزيد في وحدة النغم، كما أنه يدل على ثراء اللغة العربية، واتساع مفرداتها، واستيعابها لمقتضيات العصر ومتطلبات الحياة.

القافية ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، ولا بد أن يكون معناها مبنياً عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه؛ إذ هي نهاية طبيعية لأبيات القصيدة، كما «أنها وسيلة لإبراز الإيقاع، وقفل الوزن وختامه، فهي تفصل بين البيت والبيت، وتحدد انتهاء البيت كوحدة موسيقية مستقلة» (عبدالبر، ١٩٨٣م، ص ٣٤٣).

وقوافي الشعراء في غرض الشكوى نائية عن التكلف، متلائمة مع عواطفهم؛ لأن بساطة هذا الشعر وسهولته تقود إلى بساطة القوافي وسهولتها.

والشعراء في شكواهم عموماً قد طرقت القوافي (مقيدة ومطلقة)، وكانت حروف الباء والتاء والحاء، والذال، والراء، والسين، والعين، والقاف، واللام، والميم، والنون، والياء من أكثر الحروف رويًا لدى الشعراء في تلك القصائد، وفي شعر الشكوى عموماً. وقلّ نظمهم على القوافي الأخرى، ويندر نظمهم على الغين والطاء والشين والذال والتاء والجيم والفاء.

أيضاً نجد ظاهرة التصريح في غرض الشكوى كثيراً، مما يعطي الشعر ميزة موسيقية، لما للرويّ المزدوج في الأبيات المصرعة من مظاهر النغم، فلا يكاد الإنسان ينتهي من مقطع صغير يقف فيه على حرف في ضرب البيت حتى ينتهي إلى عروضه بنفس الروي والتغمة، ويتضح هذا التأثير في وزن الرجز في الشكوى من الفقر وسوء الحال في القرنين الثاني والثالث. على سبيل المثال:

طالَ ذا الليلُ علينا واعتَكَرَ وكأني ناذرُ الصُّبحِ سَمَرَ

(عدي بن زيد، ١٩٦٥م، ص ٥٩)

ويكثر التصريح في شكوى النابغة الذبياني:

كَمْثُكْ لَيْلاً بِالْجُمُومِينِ سَاهِراً وَهَمَّيْنِ هَمًّا مُسْتَكْتِئاً وَظَاهِراً

(النابغة الذبياني، ١٩٦٠م، ص ٦٧)

وقول الأعشي يشكو من الأرق:

أرقت وما هذا السهادُ المورقُ وما بي من سقم وما بي معشوق

(الأعشى، ١٩٨٧م، ص ٢٦٧)

والبحثري في شكواه من الزمان يكثر في مطالع قصائده التصريح :

مَنْ قافلَ للزَّمانِ ما إرْبُهُ في خلقٍ منه قد حَلَا عَجْبُهُ

(البحثري، ١٩٨٧م، ص ١٠٩)

ولم تخلُ قوافي الشعراء في غرض الشكوى من عيوب القافية كالإقواء، والسناد، ولزوم ما لا يلزم، ولكتها تبدو قليلة أو نادرة إذا قيست بغزارة شعر الشكوى؛ كما أنّ هذه العيوب ليست صوتية تُخلّ بالنغم الشعري، وإنما هي عيوب نحوية شكلية. فتكون قوافي الشعراء في غرض الشكوى سهلة؛ حيث لم ينجحوا إلى استخدام القوافي الصعبة والمهجورة، الأمر الذي زاد هذا الشعر سهولة، وأضفى عليه عذوبة موسيقية يلمسها القارئ، وتتفاعل معها نفسه.

الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية تحرك الشعراء في نتاجهم الشعري، وتمنح الشعر ظلالاً فنية مؤثرة تنبعث من تركيب الألفاظ وبنائها الفني، بما يحملها فوق معانيها اللغوية بإيحاءات موسيقية تجعل السامع يدرك المعنى من مصدرين هامين: أحدهما المدلول الوضعي للكلمة، والثاني دلالتها الموسيقية على المعنى. وفي شعر الشكوى نحس أثر الموسيقى الداخلية، تنبع من الاختيار المناسب للألفاظ، والتأليف بينها في نسق صوتي، يمثل في مجموعه حالة الحزن وشدة الانفعال التي يكون عليها ذوالشكوى: «فتكون إحساسات الشاعر ومعانيه بمنزلة الموسيقى التي تفتح وجدان المتلقي بمزيد من التقبل والارتياح أمام الإحساسات والمعاني» (عبدالبر، ١٩٨٣م، ص ٣٤١) والسامع أو القارئ يشاركان الشاكي ويحسّان معاناته.

والتكرار نمط من التتابع الصوتي والمعنوي، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص به؛ سواء كان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً حسياً أم معنوياً، وهو يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية، ويبدو واضحاً في شعر الشكوى؛ حيث يكون للحروف أو الحركات أو يكون تكراراً للألفاظ حروفاً أو أسماء أو أفعالاً أو صيغاً بعينها.

قَدْ مُنِينَا بِهِنَاتٍ هُنَّ مِنْ شَرِّ الْهِنَاتِ
نَافِرَاتٍ أَمْرَاتٍ قَلَقَاتٍ مَقْلَقَاتٍ

(الصولي، ١٩٣٤م، ص ١٧١)

وتبدو الموسيقى الداخلية في شعر الشكوى من تركيب بعض الألفاظ الثنائي، حيث يكرّر الحرف الواحد مرتين في لفظ واحد، فيوحى بعمق المعنى من خلال موسيقى اللفظ القوية؛ كما في قول عدي بن زيد العبادي يشكو من الدهر:

فَاسألِ النَّاسَ أَيْنَ آلُ قُبَيْسٍ طَحَّحَ الدَّهْرُ قَبْلَهُمْ سَابُورًا

(عدي بن زيد، ١٩٦٥م، ص ٦٤)

وقد انعكس هذا التكرار على التشكيل اللغوي والموسيقى الشعرية بما يوحي بشدة الحزن، واضطراب الحالة النفسية للشاعر؛ فكان لهذه الألفاظ دور في تعميق المعنى، والتأثير المباشر في السامع.

وقد يكرّر الاسم، فتكون ميزة صوتية تزيد في وحدة النغمة الإيقاعية للمقطع الواحد، مما تؤثر في النفس وتكسب المعنى قوة.

وما كنتُ إلا مثلَ قاطعِ كَفْوٍ
فلما استقَادَ الكَفَّ بالكفِّ لم يجدْ
بكفُّ له أخرى فأصبحَ أجْذَمَا
له دركاً في أن تبيْنَا فأحْجَمَا

(التملس، ١٩٧٠م، ص ٢٩)

والتكرار للفعل يعطي بالإضافة إلى عمق المعنى تأثيراً موسيقياً:

هُم عَيْرُونِي أَن أُمِّي غَرِيبَةٌ
وقد عَيْرُونِي المَالَ حِينَ جَمَعْتُهُ
وعَيْرْنِي قَوْمِي شَبَابِي وَلِمَتِي
وهَلْ فِي كَرِيمٍ مَاجِدٍ مَا يُعِيرُ؟
وقد عَيْرُونِي الفَقْرَ إِذْ أَنَا مُقْتَرٌ
مَتَى مَا يَشَأُ رَهْطُ امْرِئٍ يَتَعِيرُ

(عروة بن الورد، ١٩٦٦م، ص ٧٩-٧٨)

وهنا أعطى تكرار الفعل «عيرَ» بصيغة الماضي والمضارع مزية صوتية تدلّ على حالة نفسية مضطربة.

ولم يكن التكرار وحده من مظاهر الموسيقى الشعرية في غرض الشكوى، فقد تنتج هذه الموسيقى من اعتماد الشعراء على بعض صور البديع، كالجناس بأيّ وجه من وجوهه:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ بَلِيلٌ فَلَمَّا
أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ ضَوْضَاءُ

(حارث بن حلزة، ١٩٩١م، ص ١٠)

فإن الجناس في لفظ «أصبح» قد انفرد بخاصية صوتية مؤثرة.

وقد نلمس هذه الموسيقى في شعر الشكوى من خلال «تشابه الأطراف»؛ حيث يعمد الشاعر إلى إعادة اللفظة التي وردت في

القافية في أول البيت الذي يلي البيت الذي وردت فيه:

إِلَى اللَّهِ أَشْكُو قَدَّ بُنِي كَمَا شَكَا
يَتِيمٌ جَفَاهُ الْأَقْرَبُونَ فَجَسَمَهُ
إِلَى اللَّهِ قَدَّ الْوَالِدِينَ يَتِيمُ
نَحِيلُ وَعَهْدُ الْوَالِدِينَ قَدِيمُ

(قيس بن ذريح، ٢٠٠٥م، ص ١٠٦)

والجناس لما له من خاصية موسيقية، وكذلك صنعة المقابلة تعطيان لإيقاع الشعري خاصية فنية في الأذن، كما تعطيان للمعنى

قوة وتأثيراً من خلال التقابل بين الصور الشعرية، ويظهر هذا الأمر في شكوى معن بن أوس المزني يشكو من ذي رحمه:

يَوَدُّ لَوْ أَنِّي مُعَدَّمٌ ذَوْخَصَاوِيَّةٍ
وَأَكْرَهُ جُهْدِي أَنْ يُخَالِطَهُ الْعَدَمُ

(القالبي، ١٩٢٥م، ص ١٠٢)

ونجد للطباق دوراً في الموسيقى الشعرية؛ حيث أن المطابقة بين كثير من الألفاظ قد تكون بها دلالة صوتية معينة:

ووالله ما قاربتُ إلا تباعدتُ
وكُنَّا سَلَكْنَا فِي صَعُودِ مِنَ الْهَوَى
بَصْرَمٌ وَلَا أَكْثَرْتُ إِلَّا أَقَلْتُ
فَلَمَّا تَوَاقَيْنَا ثَبِتْتُ وَزَلْتُ

(كثير عزة، ١٩٧١م، ص ٩٧-١٠٠)

المطابقة بين (قاربت، تباعدت، أكثرت، أقلت، ثبتت، زلت) تعطي الألفاظ موسيقى عذبة تدلّ حقاً على حالة هذا الشاعر المتعبة.

إنّ الموسيقى الداخلية رغم ما قدّمنا من الحديث عن بعض الجوانب التي قد تكون لها أثر في تشكيلها، فإنّما هو شيء وراء ذلك كلّ. فهي روح القصيدة بكل ما فيها من عناصر فنية، والشعر يعتمد على هذه الموسيقى اعتماداً كبيراً لاتصالها بالحالة النفسية لدى

الشاعر. وقد أتضح في شعر الشكوى عمق هذه الموسيقى لارتباطها بدواخل الشعراء النفسية؛ حيث تختلف حالة الشاعر عند قوله شاكياً عن حالته في أيّ غرض من أغراض الشعر العربي. وعندما يتحرّر الشاعر في شكواه من أسلوب المديح والمناسبات والفخر والهجاء والوصف والحكمة والعتاب والاعتذار، ويعيش قضيته الذاتية أو الاجتماعية أو السياسية بكل ما لديه من براعة القول وجميل المعنى، فيكون لموسيقاه حينئذ خاصية فنية راقية مؤثرة، وهذا ما نلمسه في شعر الشكوى؛ سواء أكان ملتحمًا بالأغراض الأخرى، أم كان مقطوعة، أم قصيدة مستقلة بذاتها.

النتيجة:

شعر الشكوى يعني التوجّع من شيء تنوء به النفس كالمرض والشيخوخة والموت والدّهر والحرب والظلم والهجران والفقر وغير ذلك من المظاهر التي تعرض للشخص، وتكدر صفو حياته، ويشعر إزاءه بالهمّ واليأس. هذا الشعر يمتاز بأنه يعالج قضايا كثيرة. ورغم أنه شعر ذاتي في جانب كبير، فإنه يضمّ مشاهد اجتماعية وسياسية، ويشتمل على عناصر عقلية ومعان إنسانية بعيداً عن المجاملات أو تجاوز الحقيقة. أبرز ما فيه السهولة في اللغة والبعد عن التكلّف في الصنعة؛ لأنه صادر عن عاطفة متألمة، ووليد التجربة الشعورية المحضة، فله التأثير الدائم في النفس.

يبدو في شعر الشكوى عمق الموسيقى الخارجية من حيث الوزن والقافية والتصريع في الأبيات، والموسيقى الداخلية من حيث التكرار والجناس والطباق والمقابلة والصور البديعية الأخرى. وكانت الأوزان الأكثر دوراناً في شعر الشكوى، الطويل والبسيط والكامل والقوافي فيه سهلة وناتية عن التكلّف، ومتلائمة مع عواطف الشعراء.

BBB

المصادر والمراجع

• القرآن الكريم.

- ١- ابن المعتز، عبدالله. (٢٠٠٢م). *طبقات الشعراء*. (تحقيق صلاح الهواري). (ط ١). بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- ٢- ابن جرّاح، محمد بن داوود. (د.ت). *الورقة*. (ط ٢). القاهرة: دار المعارف.
- ٣- ابن رشيق، الحسن بن رشيق. (١٤٠١هـ). *العمدة*. (ج ١). (ط ٥). بيروت: دار الجليل.
- ٤- ابن سلام، محمد بن سلام. (١٩٨٠م). *كتاب الأمثال*. (ط ١). مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي.
- ٥- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد. (د.ت). *عيار الشعر*. (تحقيق محمد زغلول سلام). (ط ٢). الإسكندرية: مطبعة التقدّم.
- ٦- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. (١٩٨٢م). *العقد الفريد*. (شرح أحمد أمين وآخرين) (ج ٦). بيروت: دار الكتاب العربي.
- ٧- ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. (آ.د.ت). *عيون الأخبار*. (ط ١). القاهرة: دارالمعارف.
- ٨- _____ (ب.د.ت). *الشعر والشعراء*. القاهرة: دارالمعارف.
- ٩- ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٩٦٦م). *مختار الأغاني في الأخبار والتهاني*. (ج ٣). القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

- ١٠- ابن هشام ، عبدالله بن يوسف. (١٩٧٩م). **معنى البيت عن كتب الأعراب**. (تحقيق مازن مبارك ومحمدعلي حمدالله). (ج ١). (ط ٥). تبريز: مكتبة بني هاشمي (أوفست).
- ١١- أبو الأسود الدؤليّ، ظالم بن عمرو. (١٩٨٢م). **ديوان**. (ط ١). بيروت: مؤسسة إيف للطباعة والنشر.
- ١٢- أبو نواس، حسن بن هاني. (١٩٩٨م). **ديوان**. (تحقيق عمر فاروق الطباع). (ط ١). بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.
- ١٣- أبو تمام الطائي، حبيب بن أوس. (١٩٩٣م). **ديوان الحماسة**. (ط ٢). القاهرة: المكتبة الأزهرية.
- ١٤- أبو عبيدة، معمر بن المثنى. (د.ت). **نقائض جرير والفرزدق**. بيروت: دارالكتاب العربي.
- ١٥- الأخطل، غياث بن غوث. (١٩٧٥م). **شعر الأخطل**. (شرح فخرالدين قباوة). (ج ١). (ط ٢). بيروت: دار الآفاق الجديدة.
- ١٦- الأعشى، ميمون بن قيس. (١٩٨٧م). **ديوان**. (ج ٢). (ط ١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ١٧- الإصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. (آ.د.ت). **الأغاني**. (ج ٤). بيروت: دار الثقافة.
- ١٨- _____ . (ب.د.ت). **الأغاني**. (ج ٧). بيروت: دار الثقافة.
- ١٩- _____ . (ج.د.ت). **الأغاني**. (ج ١٣). بيروت: دار الثقافة.
- ٢٠- _____ . (د.د.ت). **الأغاني**. (ج ٢١). بيروت: دار الثقافة.
- ٢١- امرؤ القيس، حُندج بن حجر. (د.ت). **ديوان**. (ترجمة وتحقيق عمر فاروق الطباع). (ط ١). بيروت: دار الأرقم بن أبي الأرقم.
- ٢٢- أنيس، إبراهيم. (١٩٦٥م). **موسيقى الشعر**. لجنة البيان العربي.
- ٢٣- البحري، الوليد بن عبيد. (١٩٨٧م). **ديوان**. (ج ٢). (ط ١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ٢٤- بدوي، أحمد. (د.ت). **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- ٢٥- البلاذري، أحمد بن يحيى. (١٩٣٨م). **أنساب الأشراف**. (ج ٥). بغداد: مكتبة المثنى.
- ٢٦- التهانوي، محمد أعلى بن علي. (١٩٦٣م). **كشاف اصطلاحات الفنون**. (ج ٤). القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ٢٧- الجاحظ، عمرو بن عثمان. (١٣٦٧هـ). **البيان والتبيين**. (تحقيق عبدالسلام محمد هارون). (ج ٣). القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- ٢٨- _____ . (د.ت). **الحيوان**. (تحقيق عبدالسلام محمد هارون). (ج ١). (ط ٢). القاهرة: المطبعة الحليّة.
- ٢٩- الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن. (١٩٨٩م). **الرسالة الشافية في الإعجاز**. (ضمن كتاب **دلائل الإعجاز**). (تحقيق محمود محمد شاكر). (ط ٢). مكتبة الخانجي.
- ٣٠- جميل بثينة، جميل بن معمر. (د.ت). **ديوان**. القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر.
- ٣١- حارث بن حلزة الشكري. (١٩٩١م). **ديوان**. (ط ١). بيروت: دار الكتب العربي.
- ٣٢- الحميري، يزيد بن المبرغ. (١٩٨٢م). **ديوان**. (ط ٢). مؤسسة الرسالة.
- ٣٣- الخنساء، بنت عمرو (٢٠٠١م). **ديوان**. (تحقيق إبراهيم شمس الدين). (ط ١). بيروت: مؤسسة النور.
- ٣٤- دريد بن الصمة. (١٩٨١م). **ديوان**. (تحقيق محمد خير البقائي). بيروت: دار القتيبة.
- ٣٥- ذوالإصبع العدواني، حرثان بن الحارث. (١٩٧٣م). **ديوان**. (تحقيق عبدالوهاب العدواني ومحمد الديلمي). الموصل: مطبعة الجمهور.
- ٣٦- الرازي، أبو حاتم أحمد بن حمدان. (١٩٥٧م). **الزينة**. (تحقيق وتعليق حسين بن فيض الله). القاهرة: دار الكتب العربي.

- ٣٧- الرَّاعِي التَّمِيرِي، عُبيد بن حُصَيْن. (١٤٠١ هـ). *ديوان*. (جمعه وحققه راينهت فايرت) بيروت: فرانتس شتاينر.
- ٣٨- الزَّمخَشَرِي، محمود بن عمر. (١٩٧٢ م). *الكشّاف*. (ج ١). القاهرة: المطبعة الخليلية.
- سيبويه، عمرو بن عثمان. (١٩٩٠ م). *الكتاب*. (ج ٤). (ط ٣). بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.
- ٣٩- الشَّايِب، أحمد. (١٩٧٦ م). *الأسلوب*. (ط ٧). القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
- ٤٠- الصَّفدي، خليل بن أيك. (١٩١١ م). *الوافي بالوفيات*. (ج ٣). بيروت: دار صادر.
- ٤١- الصَّوْلِي، أبوبكر محمد بن يحيى. (١٩٣٤ م). *الأوراق*. (تحقيق ج. هيوارث). القاهرة: مطبعة الصاوي.
- ٤٢- طرفة بن العبد. (١٩٨٩ م). *ديوان*. (شرح سيف الدين الكاتب وأحمد الكاتب). (ج ١). بيروت: دار ومكتبة الحياة.
- ٤٣- _____ (ب ١٩٨٩ م). *ديوان*. (شرح سيف الدين الكاتب وأحمد الكاتب). (ج ٢). بيروت: دار ومكتبة الحياة.
- ٤٤- عبد البرّ، طه عبد الرحيم. (١٩٨٣ م). *قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق*. (ط ١). القاهرة: دار التأليف.
- ٤٥- عديّ بن زيد العبادي. *ديوان*. (١٩٦٥ م). (تحقيق محمد جبار المعبد). بغداد: دار الجمهورية.
- ٤٦- عروة بن الورد. (١٩٦٦ م). *ديوان بشرح ابن سكتيت*. (حقيقه وأشرف على طبعه ووضع فهرسه عبد المعين الملوحي). دمشق: مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- ٤٧- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله. (١٩٤٢ م). *جمهرة الأمثال*. (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش). (ج ٢). (ط ١). القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة.
- ٤٨- الفارابي، محمد بن طرخان. (١٩٦٧ م). *الموسيقى الكبير*. بيروت: دار الكتاب العربي.
- ٤٩- فَرَّاج، عبدالستار ومحمود شاكر. (د.ت). *شرح أشعار الهذليين*. (ج ١). القاهرة: المطبعة المدنية.
- ٥٠- _____ (د.ت). *شرح أشعار الهذليين*. (ج ٢). القاهرة: المطبعة المدنية.
- ٥١- _____ (د.ت). *شرح أشعار الهذليين*. (ج ٣). القاهرة: المطبعة المدنية.
- ٥٢- الفرزدق، همام بن غالب. (١٤٠٧ هـ). *ديوان*. (شرح على حسن فاعور). (ج ١). (ط ١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ٥٣- القالي، إسماعيل بن القاسم. (١٩٢٥ م). *ذيل الأمالي والنوادر*. (ج ٢). بيروت: دار الكتاب العربي.
- ٥٤- قيس بن ذريح (قيس لبنى). (٢٠٠٥ م). *ديوان*. (ط ١). بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- ٥٥- كثير غزّة، كثير بن عبد الرحمن. (١٩٧١ م). *ديوان*. (جمعه وشرحه إحسان عباس). بيروت: دار الثقافة.
- ٥٦- كمال، ألفت محمد. (١٩٨٤ م). *نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٥٧- لبيد بن ربيعة. (د.ت). *ديوان*. بيروت: مكتبة الأندلس.
- ٥٨- المرّد، محمد بن يزيد. (١٩٨٩ م). *الكامل في اللغة والأدب*. (ج ١). (ط ١). بيروت: دار الكتب العلمية.
- ٥٩- التلمّس الضبّعي، جرير بن عبد العزّي. (١٩٧٠ م). *ديوان*. القاهرة: معهد المخطوطات العربية.
- ٦٠- مجنون ليلى، قيس بن ملوّح. (٢٠٠٥ م). *ديوان*. (قدّم له وضبطه وشرحه ووضع فهرسه صلاح الدين الهواري). (ط ١). بيروت: دار ومكتبة الهلال.
- ٦١- مدرّسي، كمال الدين. (١٣٧٨ هـ. ش). *شرح معانيق ده نه*. (ط ١). اروميه: نشر حسين.
- ٦٢- المرتضى، على بن الحسين. (١٣٧٣ هـ/١٩٥٤ م). *الأمالي (غرر الفوائد ودرر القلائد)*. (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم). (ج ١). (ط ١). القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- ٦٣- المرزباني، محمد بن عمران. (١٩٩١ م). *معجم الشعراء*. (تحقيق زكي مبارك ومحيي الدين عبد الحميد). (ط ١). بيروت: دار الجليل.

- ٦٤- الميداني ، أحمد بن محمد. (آ ١٩٧٨ م). *مجمع الأمثال*. (ج ١). القاهرة: المطبعة الحليّة.
- ٦٥- _____ . (ب ١٩٧٨ م). *مجمع الأمثال*. (ج ٢). القاهرة: المطبعة الحليّة.
- ٦٦- النابغة الذبياني ، زياد بن معاوية. (١٩٦٠ م). *ديوان*. بيروت: دار صادر. (آ ١٩٧٨ م).
- ٦٧- النويهي ، محمد. (د.ت). *قضية الشعر الجديد*. (ط ٢). بيروت: دار الفكر.
- ٦٨- النهشلي ، أسود بن يعفر. (د.ت). *ديوان*. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام.
- ٦٩- هلال ، محمد غنيمي. (د.ت). *النقد الأدبي الحديث*. (ط ١). القاهرة: دار نهضة مصر.