بحوث قسم اللغة العربية وآدابها

الموسيقى في شعر كشاجم الرملي

الباحثة /عايدة مصطفى إسماعيل غبن

الملخص:

كثرت الدراسات الأدبية والبلاغية عن الشعراء في العصر العباسي ولكن الدراسات النقدية القائمة على معطيات حديثة لتلك المرحلة تحتاج إلى مزيد بحث، إن إعادة النظر إلى التراث من زاوية نقدية جمالية حديثة تسهم في معرفة التطور الفني في المجتمع العربي وتُبرز شيئاً من الأبعاد الجمالية في الشعر العباسي ذلك قد يكون قراءة جديدة للتراث، تقوم على أسس حديثة في التحليل الفني للشعر وقد اختص البحث في شعر كشاجم، أبي الفتح محمود بن الحسين (ت حوالي ٣٤٨ هـ) أحد كتاب سيف الدولة الحمداني وشعراء عصره الذي كان شعره ريحان الأدب (كما يقول الثعالبي في يتيمة الدهر)، فعدت نجليه صورة فنية من مستلزمات درس شعر هذا الشاعر وبيان استحقاقه لما نعت به.

إن شخصية كشاجم العلمية والأدبية التي أقام من اسمه دليلاً عليها، إذ اشتُقَّتْ من الحروف الأولى لمهاراته، فالكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من منجم، والميم من مغن، كانت بمثابة دافع أساسي دفعني إلى محاولة التعرف على شاعرية هذا الشاعر المبدع كما أن من بين الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة في هذا الموضوع النزعة الحضارية.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Literary and rhetorical studies on poets in the Abbasid era abounded, but critical studies based on recent data for that stage need further research. Revisiting the heritage from a modern aesthetic critical angle contributes to the knowledge of artistic development in the Arab society and highlights some of the aesthetic dimensions in Abbasid poetry.

This may be a new reading of the heritage, based on modern foundations in the technical analysis of poetry.

The scientific and literary personality of Kashajim that he established as evidence for, as it was derived from the initial letters of his skills, the kaf from a writer, the shin from a poet, the alif from a writer, the jim from a astrologer, and the meem from a singer, was a primary motive that prompted me to try to identify the poetics of this The creative poet, and one of the reasons that prompted me to write on this subject was the civilizational tendency

المقدمة:

فقد كثرت الدراسات الأدبية والبلاغية عن الشعراء في العصر العباسي ولكن الدراسات النقدية القائمة على معطيات حديثة لتلك المرحلة تحتاج إلى مزيد بحث، إن إعادة النظر إلى التراث من زاوية نقدية جمالية حديثة تسهم في معرفة التطور الفني في المجتمع العربي وتُبرز شيئاً من الأبعاد الجمالية في الشعر العباسي ذلك قد يكون قراءة جديدة للتراث، تقوم على أسس حديثة في التحليل الفني للشعر وقد اختص البحث في شعر كشاجم، أبي الفتح محمود بن الحسين (ت حوالي ٣٤٨ هـ) أحد كتاب سيف الدولة الحمداني وشعراء عصره الذي كان شعره ريحان الأدب (كما يقول الثعالبي في يتيمة الدهر)، فعدت نجليه صورة فنية من مستلزمات درس شعر هذا الشاعر وبيان استحقاقه لما نعت به.

إن شخصية كشاجم العلمية والأدبية التي أقام من اسمه دليلاً عليها، إذ اشتُقَّتْ من الحروف الأولى لمهاراته، فالكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من منجم، والميم من مغن، كانت بمثابة دافع أساسي دفعني إلى محاولة التعرف على شاعرية هذا الشاعر المبدع كما أن من بين الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة في هذا الموضوع النزعة الحضارية.

أبو الفتح محمد بن محمود بن السندي بن شاهاك الرملي المعروف بلقبه كشاجم ونسبه إلى الرملة بفلسطين شاعر وأديب من كتاب الإنشاء أصله فارسي تنقل بين دمشق وحلب والقدس وبغداد وحمص واستقر أخيراً في حلب بسوريا فكان من شعراء عبد الله والد سيف الدولة بن حمدان ويقال إنه كان يعمل طباخاً لسيف الدولة الحمداني وقد اشتهر كشاجم في حلب وبين شعرائها وفي بلاط سيف الدولة ولقب كشاجم منحوت من علوم عدة كان يتقنها: الكاف للكتابة والشين للشعر والألف للإنشاء والجيم للجدل والميم للمنطق وقيل لأنه كان كاتبًا شاعرًا أديبًا جميلًا مغنيًا فيمجالس حلب التي تكثر فيها مجالس الشعر والغناء والأدب وتعلم الطب فزيد في لقبه طاء فقيل طكشاجم ولم يشتهر به وبقي كشاجم وعرف بين شعراء حلب بهذا اللقب.

كان كشاجم وحيد والديه وكان والده شديد التعلق به والاعتماد عليه. تزوج من امرأة نجيبة كريمة النسب لعل اسمها هند وأنجبت له ولديه: أبا الفرج أحمد وأخاه أبا النصر أو النصر.

وقد ذكر كشاجم ابنه أبا الفرج في شعره وأشار أنه رباه تربية حسنة وأخذ بيده إلى معالي الأمور فكان الابن شفاء أبيه من الجروح والأسى وأمله في الشدة والرخاء وقد ورد ذلك في قصيدة كشاجم يقول:

روحي الفداء لمن إذا جرح الأسي قلبي أسوت به جروح إسأتى

وكان لكشاجم غلمان منهم الطهاة وله جوار منهن المغنيات والعازفات.

الدوافع:

- دفعني لاختيار هذا الموضوع عدة عوامل منها:

١- المنزلة الأدبية الكبيرة التي يحظى بها كشاجم على خريطة الشعر العربي.

٢- انتشار الشعر ذي النزعة الحضارية في شعر كشاجم بصورة لافتة.

٣- دعوة غير واحد من الباحثين إلي إفراد كشاجم بدراسة خاصة.

- الدراسات السابقة:

١- البيزرة وكشاجم والخالديان (يوسف العش/ مجلة المجمع العلمي العربي سوريا / مج ١٨ ج ٣، ٤ – ١٩٤٣م).

٢- شعر كشاحم الرملي (عبد القادر أحمد رمضان / ماجستير – أداب القاهرة – ١٩٦٥م).

٣- شعر الطبيعة بين السري الرفاء وكشاجم (حبيب حسين / مجلة كلية الآداب جامعة بغداد / مج ١ ع ٢١ – ١٩٧٧م).

٤- الوصف في شعر كشاجم.....دلالته الفنية وقيمته الاجتماعية (عصام عبد علي / مجلة كلية الآداب جامعة بغداد – العراق – ع ٢٩ – ١٩٨٠).

٥- كشاجم والتداعي للمنادمة (نبيل إبراهيمعطية / مجلة التراث الشعبي / وزارة الثقافة والإعلام العراق مج ١٥ – ع ٩، ١٠ – ١٩٨٤).

٦- اللغة و الحرفة في شعر كشاجم (مسعود بوبو / مجلة التراث العربي سوريا – مج ١٧ – ع٦٥– ١٩٩٦م).

٧- نوارد الرثاء في شعر كشاجم الرملي (د/جمال عبد الحميدزاهر / مجلة السرديات / ٢٠٠٧م).

٨- البنية الإيقاعية الخارجية في علويات أبي الفتح كشاجم (حسين عبيد الشمري – حازم كريم عباس) مجلة مركز الدراسات الكوفة مج ٧– ع٢٤–٢٠١٢).

٩- جماليات اللون في شعر كشاجم (د/ أسامة لطفي الشوربجي / مجلة السرديات (٢٠١٢م).

الأهداف:

تهدف هذه الدراسة إلى:

١- كشف اللثام عن كشاجم الرملي والمنزلة التي يحظى بها بين شعراء سيف الدولة الحمداني.

٢- بيان الموضوعات ذات النزعة الحضارية التي عالجها كشاجم.

٣- الكشف عن الظواهر اللغوية والتشكيلات الجمالية التي توسل بها كشاجم للتعبير عن النزعة الحضارية.

الموسيقى في شعر كشاجم

لقد حظيت الموسيقى في القصيدة العربية الموروثة باهتمام مبالغ فيه إلى حد انها احتلت – بعنصريها: الوزن والقافية – نصف المفهوم الذي حدده قدامة بن جعفر للشعر في كتابه، نقد الشعر" ذلك المفهوم الذي ترك بصماته لفترة طويلة من الزمن على اتجاه النقاد العربي في تحديد مفهوم الشعر، فقد عرّف قدامه الشعر بأنه "قول موزون مقفّى يدل على معنى"[١]ويحلل قدامه هذا التعريف إلى عناصره الأولية الأربعة: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[٢].

والاهتمام بالموسيقى من جانب النقاد والشعراء العرب لم يكن باعتبارها وسيلة من وسائل الايحاء "تعبر – كما يقول بودلير – بأعذب الأصوات وأشدها نفاذًا عن أعمق ما في القلب الإنساني وأخفاه" وإنما باعتبارها قالبا محكمًا صارمًا يتضمن المعنى، أو ينظم فيه الشاعر أفكاره وأحاسيسه وخواطره، ولم يقدر لمثل إشارة ابن عبد ربه البارعة أن تنال حظها من اهتمام النقاد والشعراء العرب على السواء، وتوجههم وجهة جديدة في النظر إلى موسيقى القصيدة.

إذن الموسيقى ركن من أركان الشعر، بل هي جوهره ولبّه، فلا يوجد شعر بدون موسيقى، حيث تمثل فارقًا جوهريًا من الفوارق التي تميز النثر، والموسيقى تهب الكلمات حياة وظلالاً خاصة لا تتهيأ للمنثور من الكلام، وتعتبر الموسيقى الشعرية وسيلة من الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها وتضيف بعدًا شعوريًا جديدًا، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية"[٣].

ويرى هـ – ب تشارلتن أن " الشعر بناء موسيقى باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث منها المعاني، لأن الشعر في حد ذاته تنظيم لنسق من أصوات للغة تنظيمًا يحدث نوعًا من الإشارة مفطور بطبعه على إيثار الصوت المنغوم(٤).

فموسيقى الشعر تزيد من انتباهنا، وتضفى على الكلمات حياة فوق حياتها وتجعلنا نحس بمعانيها(٥) والقصيدة كلها إن هي إلا صرخة منغومة(٦).

وموسيقى الشعر ليست وفقًا الوزن والقافية، ولم تكن الموسيقى مسألة عروضية فقط .... ولكن يقصد بها جميع الخصائص النغمية كالتماثل في الحروف والمقاطع وتتابع الكلمات وقياسها واختيار تراكيب بعينها، والعلو والخفوت أو التنوع في سياق النغم غير المنشود وهي ترتبط بنفس الفنان إلى حدٍ كبير(٧).

فالشعر لا يحقق موسيقية بمحض الإيقاع العام، الذي يحدده البحر بل يحققها أيضاً بالإيقاع الخاص لكل كلمة، أي لكل وحدة لغوية لها تفعيله عروضية للبيت أولاً، وثانيها الجرس الموسيقي الخاص لكل كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة، أو قسم من القصيدة(٨).

والشعر مظاهرة كثيرة والموسيقى أبرز مظاهرة فليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس والعقول(٩).

وقد كان الشعراء يزنون شعرهم بالغناء، فالشاعر يغني قصيدته لكي يزن إيقاعها الموسيقي، ولا غناء من غير تلحين وتوقيع بتواتر معين، فلقد نبع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية، وقد بقيت فيه مظاهر الغناء والموسيقى واضحة، ولعل القافية أهم تلك المظاهر، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين، إنها بقية العزف القديم، وإنها لتعيد للأذن تصفيق الأيدي، وقرع الطبول، ونقر الدفوف، كما تعيد ذلك شارات أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم، منها هذا التصريح الذي نجده في مطالع القصائد(١٠).

ودور الموسيقى في إقامة بناء القصيدة العام وتوحيده دور بارز، إذ إن الإيقاع أهم عنصر شعري تطلب الصورة مساندته. فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم في البنية العامة، ويمكن لفت النظر إليه بوسائل عديدة كالوزن والقافية وأنماط الحروف الصوفية والجناس والترديد(١١).

وعلاقة الالتحام بين الإيقاع والصور، لها الأثر الأكبر في الكشف عن التجربة الشعرية لدى الشاعر، ويمتد هذا الأثر إلى المتلقي الذي يطرب ويهتز، وتنفعل نفسه عند الاستماع إلى القصيدة، فالإيقاع والصور متلازمان لا ينفكان، وهما "يجريان سويًا في خلبة الشعر(١٢).

والموسيقى الشعرية في القصيدة، ما هي إلا نتاج تفاعل جملة من الايقاعات فهناك إيقاع الحرف، وإيقاع اللفظة، وإيقاع التراكيب، وإيقاع القافية وإيقاع البيت، بما يشكل وحدات موسيقية صغرى تذوب في وحدة موسيقية كبرى، ذات إيقاع متماسك وكامل هو إيقاع القصيدة.

إذن الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس، وأعمقها تأثيرًا فيها ولقد فطن بعض نقدنا العرب القدامى على نحو غامض إلى هذه الوظيفة الإيحائية للموسيقى كابن عبد ربه الذي قال في كتابه "العقد الفريد"، "زعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقى من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيح لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحنت إليه الروح"(١٣) والموسيقى تعبر بأعذب الأصوات وأشدها نفاذًا عن أعمق ما في قلب الإنسان وأشده خفاء(١٤).

وقد اتضحت طبيعة هذا الاهتمام بالموسيقى وباعتبارها قالبًا صارمًا بالغ الإحكام والدقة في مجموعة الصارمة التي يقوم على أساسها الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الموروثة، فإذا كان الإحساس بموسيقى الشعر ينشأ من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة وتكرارها على نحو خاص، فإن الشكل الموسيقى الموروث قد التزم بمجموعة من التكرارات الصارمة حيث يقوم هذا الشكل على الالتزامات التالية:

١- تكرار وحدة صوتية معينة هي "وحدة الإيقاع".

٢- تكرار عدد معين من وحدات الإيقاع يؤلف بدوره وحدة موسيقية جديدة هي "البيت".

٣- تكرار صوت معين أو مجموعة من الأصوات – الساكنة والمتحركة في نهاية كل بيت وهذه هي القافية.

٤- تكرار صيغة محددة من صيغ التفعيلة الأخيرة في البيت وهذه التفعيلة تسمى "الضرب".

لقد كان علم الموسيقى والغناء أحد ابرز مكونات ثقافة كشاجم، الذي أشتق حرف الجيم في اسمه من "مُغّنّ" والمغنى حين ينظم فإنه يلحن في الوقت نفسه، حتى يخرج عمله الشعري كاملاً ومنسقا من بدايته إلى منتهاه.

ويظهر اهتمام كشاجم بالألحان من خلال تصنيفه كتاب "خصائص الطرب"، ووصفه الآلات الموسيقية، ومعرفته أخبار القدماء وألحانهم أمثال معبد، والغريض، وابن سريج، وإبراهيم الموصلي، وفحارق وعثعث(١٥).

وكان كشاجم يلحن ويضرب على أوتار العود، وفي ذلك يقول(١٦):

فَعُنِيتُ بالأوتار حتى لم أدعْ نَغَماً ولم أُغْفل لهُن حسابا

ومن شدة افتتانه بالعود، وحسن توقيعه عليه، فإن العيدان تتحرك وتعمل تلقائيًا عند لقائه(١٧):

ولو أن عيدانًا بغير ضوارب قابلني لتحركت أوتارها

وقد كان يقترح الألحان والأنغام على القيان، وينظم شعره لتغنيه المغنيات وفي ذلك

يقول[١٨]:

وفي معرض هذه الدراسة لموسيقى شعر كشاجم، سيقوم الباحث بعرض الموسيقى

وتأبَّيْتِ أنْ تُغَنّي فَغَنَّى عنكِ مِمّا اقْتَرَحْتُه أَصْواتَا

ونَظَمْنا شعراً مليحاً فغنّنا هـ بِلَحْنٍ يُحْيي به الأمْواتَا

في الثقيلِ الثاني فَزُوري إذا شِئْـ ـتِ لكنما نُفيدُكِ الأبْياتَا

الخارجية، التي تعتد الأوزان الشعرية المعروفة لبحور الشعر العربي، وما تنتهي به من قافية توثق النغم، كما يعرض الباحث للموسيقى الداخلية، التي تسهم مع الموسيقى الخارجية في رفد التجربة الشعرية، وهي تنبعث من الألفاظ نفسها في تركيبها وانسجامها مع أخواتها، وما يصدر عنها من تناغم ورنين.

أولاً: الموسيقى الخارجية في شعر كشاجم:

أ- الأوزان:

وتتناول الباحثة أوزان شعر كشاجم في ضوء دراسة شيوع الأوزان في الشعر العربي، فكل من البحور: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف، تحتل مرتبة الصدارة في نسبة الشيوع، وظلت تلك البحور الخمسة موفورة الحظ في كل العصور، يطرقها كل الشعراء، ويكثرون من النظم فيها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية، أما المتقارب والرَّمل والسريع، فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة ... ويمكن مع قليل من التسامح، أن تعدد من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الآذان تستريح إليه[١٩].

وكشاجم لم يخرج عن هذه النسب كثيراً، فالأوزان الشعرية الشائعة والغالبة في الشعر العربي هي الأوزان الشائعة والغالبة في ديوانه وذلك في الدراسة الإحصائية التي قامت بها ثريا عبد المغني في (أبو الفتح كشاجم البغدادي / ١٢٤).

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول البحور الشعرية وعدد الأبيات ونسبتها في شعر كشاجم[٢٠]

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية	ملاحظات
الكامل	٧٣٥	١٩,١٤٪	عدد الأبيات من مجزوء الكامل:٢٧٧
الخفيف	٤٧٦	١٢,٥٩٪	عدد الأبيات من مجزوء الخفيف: ٢٣.
الرجز	٤٤٩	١١,٨٨٪	عدد الأبيات من مجزوء الرجز: ١٠٩.
البسيط	٤٠٠	١٠,٥٨٪	عدد الأبيات من فملع البسيط: ١٤٠
المتقارب	٣٥٤	٩,٣٦٪	عدد الأبيات من مجزوء المتقارب: ١١
المنسرح	٣٢٦	٨,٦٢٪	عدد الأبيات من مجزوء المتقارب: ١١
الوافر	٢٨٤	٧,٥١٪	عدد الأبيات من مجزوء الوافر: ٩٧
السريع	٢٥٨	٦,٨٢٪	عدد الأبيات من مجزوء الوافر: ٩٧
الطويل	١٨٤	٤,٨٦٪	عدد الأبيات من مجزوء الوافر: ٩٧
الرَّمل	١٣٧	٣,٦٢٪	عدد الأبيات من مجزوء الرمل: ٧٢
الهزج	١٠٥	٢,٧٧٪	عدد الأبيات من مجزوء الرمل: ٧٢
المديد	٣٦	٠,٩٥٪	عدد الأبيات من مجزوء الرمل: ٧٢
المجتث	٣٥	٠,٩٢٪	عدد الأبيات من مجزوء الرمل: ٧٢
المجموع	٣٧٧٩ بيتًا	النسبة ١٠٠٪	المجموع ٧٢٩ بيتًا النسبة المئوية ١٩,٢٩٪

والملاحظ عند كشاجم – من خلال الجدول السابق – أن نسب الأوزان تتفق بصورة عامة، ونسب أوزان الشعر العربي، ولكن مع ملاحظة أن بحر الرجز، وهو بحر تروّح به العامة عن نفسها وتغني به[٢١] يأتي في المرحلة قبل البسيط، وعلى الرغم من أن الطويل والوافر من الأبحر التي شاعت في الشعر القديم وكانا ضمن خمسة أبحر موفورة الحظ في الانتشار فإنهما لا – يحتلان عند كشاجم مكانتهما، وقد جاء المتقارب متقدمًا عليهما.

ولم يرد عند كشاجم أي من وزن المضارع أو المقتضب أو المتدارك أما المديد والمجتث فقد جاءا في ذيل بأقل نسب، ومن الجدير ذكره، أن هذه البحور الخمسة الأخيرة قليلة في الشعر العربي.

وبذلك استطاع كشاجم أن يحقق ذيوع شعره، بانسجامه مع بيئته اللغوية في أوزانه بالدرجة الأولى، إذ ربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها، وألفتها الآذان، أكثر مما تقرضه عليه التزام أخيلة أو ألفاظ بعينها، والجمهور من حيث الوزن يتوقع طريقا مرسومًا قد ألفه وتعود سماعه، فإذا أخل به الشاعر أو تصرف فيه، أو اختراع وزنًا جديد، لم يجد الناس يقبلون بحماس على هذا الجديد[٢٢].

كما يلاحظ أن قرابة خمس شعر كشاجم جاء على الأوزان القصيرة، المجزوءة، التي لم تكن مألوفة في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ثم بدأ الشعراء ينظمون منها أشعارًا كثيرة حين بدأ الناس يتغنون بالأشعار، وقد كثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين "فلم يعد الشعر مقصورًا على الإفشاء والإلقاء، كما كانت الحال في أسواق الجاهليين وصدر الإسلام، بل أصبح الشاعر في بعض الأحيان ينظم المقطوعة، ثم يدفع بها لمغنّ أو جارية تصنع لها الأنغام، وترددها في مجالس الخلفاء والوزراء، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين فأكثروا من نظمها، ووجدت ارتياحًا إليها من عامة الناس وخاصتهم[٢٣] وقد سبق القول، أن كشاجم كان مغنيا، يلحن أشعاره، ويقترح الأصوات على القيان والمغنيات.

الربط بين بحور الشعر المختلفة وأغراض وموضوعات معينة، كما فعل غير واحد من القدماء والمحدثين[٢٤] أمر لا نميل إليه لأن في ذلك إلغاء لقدرات الشعراء، وتحديدًا لأمزجتهم وكبحًا لإبداعهم، وقد كتب كشاجم مختلف أغراضه في مختلف البحور دون أن يقيد نفسه في شيء من ذلك، فنغمة البحر تهب نفسها للشاعر دون قصد منه.

ب– القوافي:

تعتبر القافية عنصرًا أساسيًا في البناء الموسيقى، وهي عبارة عن عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية،

فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن(٢٥).

لقد التزم كشاجم بالقافية – كتراث موروث – ولم يخرج عليها، وكانت قوافيه على غرار القوافي، كثرة وقلة في الشعر العربي القديم الذي جاءت فيه حروف الهجاء رويا وفق الأقسام الأربعة الآتية:

١- حروف تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي: الراء، الحاء،، الفاء، الياء الجيم

٢- حروف قليلة الشيوع: الضاد، الطاء، الهاء.

٣- حروف نادرة في مجيئها رويا: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين والصاد، والزاي، الظاء، الواو(٢٦).

والقافية الجيدة هي التي تضيف بعدًا نفسيًا آخر للقصيدة ولا تكون مضطربة في مكانها.

جدول حروف الروى وعدد الأبيات ونسبتها في شعر كشاجم[٢٧]

الروى	عدد الأبيات	النسبة المئوية	الروى	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الراء	٧٨٠	٪٢٠,٦٤	التاء	٧٩	٪٢,٠٩
الدال	٤٠٣	٪١٠,٦٦	الطاء	٧٥	٪١,٩٨
اللام	٣٦٩	٪٩,٧٦	الفاء	٦٥	٪١,٧٢
الباء	٣٠٠	٪٧,٩٣	الهاء	٥٠	٪١,٣٢
الحاء	٢٧٨	٪٧,٣٥	الواو	٢٢	٪٠,٥٨
النون	٢٣٨	٪٦,٢٩	الغين	١٠	٪٠,٢٦
الميم	٢٣٧	٪٦,٢٧	الثاء	٧	٪٠,١٨
القاف	١٩٦	٪٥,١٨	الزاي	٧	٪٠,١٨
العين	١٤٢	٪٣,٧٥	الألف	٤	٪٠,١٠
الكاف	١١٦	٪٣,٠٦	الشين	٤	٪٠,١٠
الضاد	١٠١	٪٢,٦٧	الخاء	٣	٪٠,٠٧
الجيم	٩٧	٪٢,٥٦	الصاد	٣	٪٠,٠٧
السين	٩٧	٪٢,٥٦	المجموع	٣٧٧٩	٪١٠٠
الهمزة	٩٦	٪٢,٥٤			

من خلال الجدول السابق يتضح أن القافية عند كشاجم يغلب عليها الحروف التي عاشت في قوافي الشعر العربي القديم مع اختلافات يسيرة أحدثها كشاجم، فحرف الحاء متوسط الشيوع في الشعر العربي القديم، جاء أكثر شيوعًا عند كشاجم، وتقدم على حرفي النون والميم، كما أن حرف الضاد والذي تبلغ نسبته ٢,٦٧٪ من قليل الشيوع في الشعر القديم، تقدم على الجيم والسين، والهمزة والتاء والفاء متوسطة الشيوع، في حين انه لم ينظم أي بيت على حرف الياء.

استخدام كشاجم لحروف الروى[٢٨]:

١- من الحروف ما يتطلب جهدًا عضليًا في مخارجها الصوتية، كالحاء، والقاف والعين ....، فهو لا يردُّ كلمة يتطلبها إحساسه حتى لو كانت ثقيلة على النطق.

٢- استخدم حروفًا تتسم بالخفة والسهولة وجمال الجرس، وجاذبية النغم، حيث جاء خمس شعره على حرف الراء الذي يسهل النطق بها، وما تنطوي عليه من نغم

مطرب، وخاصة حرف النون التي وصفت بأنها قينة الحروف وهو من الحروف الذلاقة.

- ما تجنبه من استخدام الحروف النافرة أو الوحشية، التي تثل الحاسة الفنية، وتصدم الأذن، كالذال والطاء.

ومن الحروف التي تكاد لا تظهر في الديوان كحرف الغين والثاء والزاي والشين والخاء والصاد.

استخدام القوافي:

وقد عمد كشاجم إلى استخدام القوافي المطلقة منها دون المقيدة، لكونها أوضح في السمع، وآسرة للأذن، حيث يعمد إليها من أجل الحيازة على جمال موسيقي أكبر عبر مدّ الصوت وقد كثر ذلك في شعره، يقول(٢٩).

لقد ساء العدا وشجا المسودان وأبهجنا تقلد البريدا

وقوله(٣٠):

صحوت عن كل شيء وكان يعجبني

إلا استماع أحاديث المحبينا

وقوله[٣١]:

غَدَا وَغَدَا تَوَرُّدُ وَجْنَتَيْهِ

ومما تلاحظه الباحثة أن إلحاق الألف بحرف الروى يجعل الأبيات أكثر ملاءمة للغنائية والترنم، تماشيا مع ذوق العصر من خلال الملاءمة بين شعر الشعراء والغناء، مما يتيح للشعر وخاصة شعر الغزل الذيوع بين العامة، فيجرى فيه تيارً وافقا من الرقة، فيحدث موقعًا حسنًا من الجوارى، ويعجبهن ما فيه من رهافة الشعور وسهولة الألفاظ[٣٢].

وقد أعطى كشاجم القوافي ذوات الروى المضموم والمكسور عنايته وهاتان الحركتان تحملان قيمة جمالية وغنى صوتي، يقول[٣٣]:

يا لِقَوْمي مَنْ لمكتَئِبِ

دَمْعُهُ في الخَدّ مُنْسَفِحُ

ويقول[٣٤]:

بِي إِنْ عَزَزْتَ عَلَيَّ ذُلُّ

وَلَكَ الرِّيَاسَةُ والمحَلُّ

ويطيل كسرة الروى حتى تستحيل ياء، فتعود أكثر نغما وأشد قدرة على التأثير في المتلقي، ويقول[٣٥]:

وَصُفْرٍ مِنْ بَنَاتِ النَّحْلِ تُكْسَى بَوَاطِنُهَا وَأَظْهُرُهَا عَوَارِي

وقوله(٣٦):

شِقْتُ فِي حَالَتِي سُرُورٍ وَحُزْنٍ

وَمَقَامي تَفَرُّقٍ وَتَلاَقِي

القافية ليست اعتباطية، ولكنه يتم اختيارها وفقًا للوضع الخاص الذي يتخذه الشاعر في تجربته الشعرية، فيلتحم لانفعال بالصورة والوزن وهو ما يربط الوزن العام بالتصوير العام داخل السياق(٣٧).

- واختار كشاجم القوافي عندما تعرض للموضوعات الآنية في شعره.
- موضوع الموت: حيث اختار القافية الساكنة تعبيرًا عن خشوع الموت وجلالة، ودلالتها على الدموع المنسكبة ونقطع الأنفاس اللاهثة ومن ذلك رثائه لأبيه:

أَيُّ أَبٍ رُزِيْتُهُ

أَهْلَكْتُ صَبْرِي إِذْ هَلَكْ

حيث أضاف حرف الروى الساكن بعدنا نفسيا آخر مما يوحي بعظم المصيبة والحزن القاسي على قلب الشاعر في فقد والده.

ومن رثائه للأمير عبد الملك الهاشمي(٣٨):

عرشُ العلا مُنهدِمٌ مُؤْتَفِكْ

مُذْ جَاوَرَ الأجداثَ عبدُ الملكْ

كأنَّنا إذْ راعنا هلكُهُ

لم نَرَ مخلوقاً سواهُ هَلِكْ

هذا الضيق الجاثم على صدره بفقد أحبته، وهذا العبء المثقل به كاهله يحتاج الشاعر – هنا – إلى من يمد له يد العون ويكون له سندًا في هذه المحنة، وقد نظر الشاعر إلى ذلك كله فجاء بصورة نموذجية عليا تمثلت في سورة الشرح، والتي تتحدث عن ضائقة كانت في روح الرسول صلى الله عليه وسلم في أمر من أمور هذه الدعوة(٣٩).

لم يدخر كشاجم جهدًا بل استثمر كل امكانيات البحر الشعري أو الوزن العروض، ووظفه لخدمة صوره ومعانيه.

ثانياً: الموسيقى الداخلية في شعر كشاجم:

إذا كانت الموسيقى الداخلية في الشعر العربي القديم قد حظيت باهتمام بالغ إلى حد أنها احتلت بعنصر بها. الوزن والقافية – نصف المفهوم الذي حدده قدامة بن جعفر للشعر(٤٠). حيث ترك هذا المفهوم بصماته لفترة طويلة من الزمن على اتجاه النقاد العرب في تحديد مفهوم الشعر.

وقد ظهر من خلال العرض السابق اعتبار الموسيقى قالبًا صارمًا بالغ الإحكام والدقة من مجموعة الالتزامات العربية الموروثة لا يحيد عنها الشعراء حتى ظهور الاتجاه الحرفي القصيدة العربية.

فإذا كانت الموسيقى الداخلية في الشعر العربي القديم الوزن والقافية. قالبًا صارمًا فرض على الشاعر مع حرية الشاعر في التحرك خلال إطارهما دون الخروج على الأنماط الموروثه، فإن الموسيقى الخارجية فهى ساحت رحيبة في أرض خصيبة تظهر من خلال براعت الشاعر ومدى فنيته وقدرته على استخدام وتطويع هذه الموسيقى في البناء الفني للقصيدة.

الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي هو "ترجيح منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهمنا أن تكون مواضيع الترجيح متقاربة أو متباعدة، وإنما يهم أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"(٤١) ومدى قدرة الشاعر على حسن توزيعها وتوظيفها.

وإن كانت المساحة في الموسيقى الداخلية للشاعر أرحب وأخصب إلا أن المشقة هنا أكبر من مشقة الوزن العروض، فالإيقاع في الموسيقى الداخلية يتمثل في الأصوات الداخلية للألفاظ، وعمل الشاعر كله في النص الشعري جهد ومشقة وإرهاق، ويجد داخل العمل الأدبي نزاعات مختلفة بل متنافرة تحتاج إلى التوفيق بينها مما يخلق صعوبة لدى الشاعر، حيث تثور تلك النزاعات المختلفة والمتنافرة دفعة واحدة منذ بداية العمل، حتى لا تبقى في الظلام وتريد أن تخرج إلى النور، فتجد لنفسها موضوعًا تستقر عنده، ولا يهدأ الشاعر حتى تهأ تلك النزاعات والتنافرات في نسق واحد".(٤٢)

ويظهر أهمية الجانب الصوتي في الكشف عن انفعالات الشاعر أو عواطفه، ولا تتحقق الموسيقى الداخلية عبر اللفظ بمفرده بل عبر دوره في السياق الذي يمنحه تلك الموسيقى.

الموسيقى الداخلية تتمثل في عدة عناصر، وعندما نستعرض بعض النماذج من شهر كشاجم نجد هذه العناصر الموسيقية الداخلية:

فمن العناصر الخاصة بالشعر:

١- التصريع:

وهو أن يذكر الشاعر القافية في نهاية الشطر الأول وكأنه بذلك يريد تهيئة الذهن لدى المتلقي. لقبول القافية التي ستبنى عليها القصيدة حيث ينتهي الشطر الأول من البيت الأول بنفس حرف القافية، والتصريع أثر من آثار الغناء في شعرنا العربي، والتصريع ظاهرة شائعة لدى أكثر شعراء العرب في مطلع قصائدهم.

وقد ساير كشاجم الشعراء في التصريع فجاء الكثير من قصائده مصرّعًا ومن قوله(٤٣).

يا مَنْ لأجْفَانٍ قَرِيْحَهْ

سَهِرَتْ لأجفانٍ مَلِيحَهْ

وقوله(٤٤):

أذابت قلبَهُ الزّفْرَه

وأدْمَتْ خَدَّهُ العِبْرَهْ

فهذا الايقاع الساكن المتكرر في نهاية شطرتي البيت تصريع يجعل الآذان تتهيأ للقافية من الشطر الأول في البيت الأول في القصيدة ويعد التصريع من محاسن الكلام، فاجتهد الشعراء في

أن تكون مطالع قصائدهم مصرعه، وألف المتلقون ذلك، حتى أصبح سامع الشعر يترقبه من تعود أذنه عليه.

٢- حسن التقسيم والترصيع:

يعمد الشاعر إلى تقسيم كلمات البيت على أساس الوزن بحيث تمثل هذه الكلمات وحدات موسيقية متساوية وهذا ما يقصد بحسن التقسيم كإيقاع موسيقي داخلي خاص بالشعر وهذا الإيقاع الموسيقي الداخلي في النص الشعري يؤثر في السامع ويحقق للبيت جرسًا موسيقيا مميزًا تطرب له الأذن وترتاح له النفس.

وقد أنتشر هذا النوع من الإيقاع الموسيقي الداخلي في شعر كشاجم، يقول(٤٥):

هَيْفَاءُ مُرْهَفَةٌ بَيْضَاءُ مُذْهَبَةٌ قَالَ الإِلهُ لَهَا سُبْحَانَهُ كُونِي

تتساوى الكلمات في الشطر الأول من البيت من حيث المقاطع والكم الصوتي، كأنها تقييد للموسيقى في البداية ثم يطلق ذلك التقييد فيما بعد، فيحدث التدفق في الشطر الثاني.

ويقول(٤٦):

فقابَلَتْني بمثلِ الشَّمْسِ طالِعَةً

والغَيْمُ مُطَّرِدٌ والبدرُ مُفْتَقَدُ

تساوت المقاطع في الشطر الثاني من البيت السابق، حيث تكرر الكم الصوتي في الشطر الثاني، وبتكراره يعطي للبيت نغمًا موسيقيًا داخليًا بجانب موسيقى البحر الشعري، مما يزيد من متعة المتلقي، ويسهم في نقل المعنى إلى قلبه بيسر وسهولة ولترصيع نوع من حسن التقسيم ولكنه متفق القافية في كل شطر من البيت على حدة، كما في قوله(٤٧):

يبزل الدِّنان وعزف القيان

وخلع العِذار وفضِّ العُذْرْ

ويقول معتمدًا على التركيب الإضافي، والمقابلة بين (مدني السرور) مقصى الترح[٤٨]:

وِعَاءُ المدَامِ وَتَاجُ البَنَانِ

ومُدْني السُّرورِ وَمُقْصِي التَّرَحْ

٣- المقابلة:

عندما يرتب الشاعر كلماته ليعطي معنى معينًا، فإنه لا يلبث أن يعيد ترتيب الكلمات نفسها ليعطي معنى مغايرًا، وهذا التغيير يكون متوازنا مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازنًا عكسيًا، حتى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة[٤٩]، ويتحقق بذلك الإيقاع الموسيقي الناتج من تكرار الكلمات على فترات زمنية معينة، كما يتحقق الإيقاع في المقابلة لأن كل كلمة لها ما يقابلها في الوزن وليس التركيب، كقوله:

وحليف لكل فعلٍ جميلٍ وبعيدُ من فعلٍ قبيحِ

ويشترط في المقابلة الترتيب داخل التراكيب المتقابلة المكرة حيث يعكس مثلاً الشطر الأول بما يقابله في الشطر الثاني كقوله[٥٠]:

فَمَا أَضَاعَتْ فَلَيْسَ يُحْمَى

وَمَا حَمَتْهُ فَمَا يُضَاعُ

وقد يقدم المعنى في الشطر الأول في كل بيت ويعكس في الشطر الثاني ويقابل كل كلمة بمطابقها الإيجابي وموازيها في كل شطر، كقوله(٥١):

وأقبسُهُ فيورى من زنادي

ويقبسُنْي فأورى من زِنادةْ

وأعضُدُهُ برأي من سداد

ويعضُدُني برأي من سدادهْ

٤- الجناس:

الجناس لون بديعي قسمة البلاغيون القدماء إلى قسمين:

أ- الجناس التام، وهو الاتفاق بين الكلمتين في كل شيءٍ مع اختلافهما في المعنى، وذلك الاتفاق الذي يقوم على أربعة جوانب:

- تشكيل الحروف.

- عدد الحروف.
- ترتيب الحروف.
- اتجاه الحروف.

ويكون بين اسمين أو فعلين، أو اسم وفعل أو بين اسم وحرف أو فعل وحرف.

وإذا حدث اختلاف في أيّ مما سبق يتحول الجناس إلى جناس ناقص ويكون أيضًا بين أنواع الكلمة المختلفة أو ما يسمى بالجناس الاشتقاقي.

ويعد الجناس لونًا من ألوان الإيقاع الموسيقي الداخلي في الأدب شعرًا ونثرًا، ولما كان الحضارة في العصر العباسي من أثر مادي وما ظهر فيها من جماليات الحياة أثر ذلك كله على الشعر والنثر وانعكس في قريض الشعراء.

وقد أكثر كشاجم من استخدامه للجناس بأنواعه المختلفة بما يضفى على شعره ترجيعًا وترديدًا للأنغام والأصوات، ويحرك الذهن ويطرب الأذان وتستريح له النفس بسبب الإيقاع الآثر.

وعندما تنقل الباحث بين صفحات ديوان كشاجم وجده يجانس بين الكلمات فمن الجناس التام قوله(٥٢):

كأنى أغدُ في مقْنّبِ أفلّ بحد الخميس الخميسا

جانس بين اسمين متشابهين في الأركان الأربعة التي ذكرها الباحث هذان الأسمان هما (الخميس، الخميسا) فالأولى تعني الرمح طوله خمسة أذرع، والثانية تعني الجيش الضخم وهذا النوع من الجناس يستوقف المتلقي للبحث عن المعنى المراد لكل كلمة من الكلمتين فيعيش داخل العمل الأدبي يهب جزءًا من وقته وقد يتسنى له أن يكتشف دلالات لم يقصد إليها وقوله(٥٣):

لاَ تُفْنِ عُمْرَ الزَّمَانِ إلاَّ مَا بَيْنَ قَلاَّيَةٍ وَعُمْرِ

فكلمة "عُمْر" كررها مرتين الأولى بمعنى الوقت، والثانية تعني الدير.

ومن الجناس الاشتقاقي قوله[٥٤]:

فزُرنا غير محتشم تزرنا

بزوريك المكارم والسماح

فهوم يجانس بين (فزرنا – تزرنا – بزورئك).

ومن قوله[٥٥]:

أَيُّ شَيْءٍ أُهْدِي لِأَحْسَنِ شَيْءٍ

قُرِنَ الحُسْنُ فِيْهِ بِالإِحْسَانِ

فهو يجانس بين أحسن كاسم تفضيل، والحسن كصفة مشبهة والإحسان كمصدر رباعي وكلها من مادة واحدة وهي الفعل أحسنَ في صيغ استقاميه لها إيقاعها الموسيقي الجذاب والمؤثر من خلال التركيب.

ومن الجناس الناقص عند كشاجم قوله[٥٦]:

خِلْتُهُمُ من شِدّةِ المِرَاحِ وَنَزَوَاتِ الأُكَرِ المِلاَحِ

هنا يأتي الجناس من خلال تغير بعض الحروف بين الكلمتين في (المراح، الملاح) مع بقاء البعض الآخر منهما.

ويأتي الجناس أيضاً من خلال عكس مواضع الحروف تقديمًا وتأخيرًا كقوله[٥٧]:

ما نور أحداقِنا إلا حدائقه لأم اللوائم أو لحَيَ اللاجِي

فالجناس بين اسمين اختلفا في ترتيب الحروف وعددها (أحداق – حدائق).

ولا يغيب عن كل دارس للبلاغة العربية أن الطباق في بعض أنواعه يعتمد على الجناس بين حروف الكلمات، محققا نغمًا موسيقيا، وهذا ما نجده في قول كشاجم[٥٨]:

فجارت عليه وجادت له بعَسْفِ اليمين ولُطْف السار

(جادت – جارت) بينهما طباق أو جناس. حيث يجعل ذلك في إطار واحد الشيء وضده، مستمدًا منه بعض خصائصه ومضيفًا عليه بعض سماته تعبيرًا عن الحالة النفسية والأحاسيس التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل لتأكيد المعنى الذي يقصد الشاعر إليه.

وقد تحقق ذلك في (عسف – لطف).

وقوله[٥٩]:

ووراء الأسى سرور وبعد ال

عسر يرٌ وتحت ليل نهار

وهنا (عسر – يسرٌ) كل واحدة منهما ضد للأخرى وإن حققت النغمة الموسيقية.

- التكرار:

والتكرار معروف في العمل الأدبي بأنه "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغمًا موسيقيا يقصده الناظم في شعره ونثر(٦٠).

والتكرار لون بديعي يقصده الأديب في العمل الأدبي فهو مشترك بين الشعر والنثر لإحداث النغمة الموسيقية وتحقيق التوازن داخل العمل الأدبي، ويدل التكرار على مدى إلمام الشاعر بلغته ومقدرته النغمية على توزيعه باقتدار داخل النص الأدبي.

والتكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيرًا واضحًا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما، يوحي بشكل أَوّلى بسيطرة المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أولا شعوره، ومن ثمَّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية، لما يساهم به التكرار مساهمة أساسية في التعبير عن ما يسيطر على وجدان وفكر الشاعر(٦١).

يقوم التكرار بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز لفظه معينة أو عبارة معينة بدون تغيير وبين أشكال أخرى أكثر تركيبًا وتعقيدًا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تغدو أقوى إيحاء(٦٢).

وقد استثمر الشاعر كشاجم الإمكانية الموسيقية في التكرار فجاء به شعره على عدة صور منها:

- أن يأتي بالمذكر مرة وبالمؤنث مرة أخرى كما في قوله(٦٣):

إغاراتٌ على الوحش بعَنجوج وعنجوجةْ

وأنحوهُن بالآل فمزعوج ومزعوجهْ

فراحت بين مبعوج بأسياف ومبعوجه

الأبيات الثلاثة السابقة تعبر عن رحلة الصيد التي تتطلب مشقة وعزيمة، جاءت الحروف في ألفاظ الأبيات مناسبة للمعنى، فحرف العين من الحروف الثقيلة التي تتطلب جهدًا عضلياً صوتيا من خلال المخارج الصوتية وقد تكرر سبع مرات، وحرف الجيم ثقيل يناسب المعاني القوية(٦٤)، وقد تكرر ثماني مرات، ولم يشعر القارئ بثقل أي منهما، فقد فصل الشاعر بينهما بحرف النون والواو، مما جعل الألفاظ (عنجوج – عنجوجة – مزعوج – مزعوجة، مبعوج – مبعوجة) سهلة النطق، مستساغة للأذن – تستريح النفس والحركات والسكنات داخل تلك الألفاظ يدل على الحركة السريعة من ناحية والصبر والتأني من ناحية أخرى.

وينشأ التكرار – أيضًا – عند كشاجم عن طريق الحقيقة والمجاز، كما في قوله(٦٥):

وَيَسْتُرْنَ عن الأبصا رِ في الدّيباجِ ديبَاجَا

فالديباج الأولى حقيقة والثانية دخلت في باب المجاز، الأولى (الحرير الناعم) والثانية صارت مجازًا. (أجساد النساء) من باب الكناية عن موصوف وقوله(٦٦):

لئن عشتُ عند هَزَارِ اللقاءِ لقد مِتُّ عند هَزَارِ الإزَارِ

الهزار حقيقة (طائر حسن التغريد) ومن ثم مجازًا (المغنية)، مما يضفى على جمال نغما موحيًا.

وللتكرار أشكال فمن أشكاله أن يعكس الشاعر العلاقة اللفظية بين الكلمات كما في قوله(٦٧):

لونُ العمامةِ والغمامةُ لونُهُ ومناسبُ الأقلام بالمنقار

وقد يأتي الإيحاء الصوتي، والنغم الموسيقي من تكرار الحرف كما في قوله[٦٨]:

وَيَجْرِي بِذَكِيِّ العَرْ فِ مَجْرَى الأَمْنِ فِي الذُّعْرِ

وَمَجْرَى البُرْءِ فِي السُّقْمِ وَمَجْرَى اليُسْرِ فِي العُسْرِ

فحرف الراء مكرر تسع مرات في تسع كلمات، وهو حرف مجهور ذو رنين مطرب، ويتكرر لفظ مجرى ثلاث مرات، مع اختلاف المضاف إليه في كل منهما:

ويقول[٦٩]:

في سطور أعادها جدي السنْ دي من نقش نقسه في النُّقود

كل نون كعطفة الصدغ تقفو ألفًا مثل قامةِ المقدودِ

فبعض الحروف تتلاحق بشكل انسيابي، فنشعر بتدفق إيقاعاتها وتتابعها حين كرر حرف النون في البيت الأول في خمس كلمات، وأتبعه بحرف القاف (نَقش، نِقسِه، النُّقود)، وجاءت كلمة نون في البيت الثاني كنوع من التداعي بين الحروف والألفاظ مما يضفى على الصورة نغمًا موسيقيًا جميلاً.

وتكرار الكلمة في البيت غير مرة، ولا يشعر المتلقي بثقلها أو خروجها السياق، كقوله[٧٠]:

تَائِهٌ جَارَ عَلَى الْجَا رِ فَمَا يَرْثِي لِجَارِهْ

وقوله[٧١]:

وكم وكم رحت في حانة وكم وكم نبهت خمارا

فكلمة جار في البيت الأول تكررت ثلاث مرات، كلمة كم في البيت الثاني أربع مرات لإفادة التكثير من خلال كم الخبرية، بل يشعر بخفة ورشاقة في الألفاظ وتكرارها وأثرها.

وترى الباحثة أنه من الجدير بالذكر أن كل تكرار، مهما يكن نوعه، لم يكن صنعة يتقصدها الشعراء، وإنما كان ضربًا من ضروب النغم، يترنم به الشاعر ليقوى به جرس الألفاظ وأثرها[٧٢].

هكذا يسير الإيقاع الموسيقى في شعر كشاجم معبرًا عن مقتدرته الفنية في استثمار الوزن من خلال بحور الشعر، والتي كما عرض الباحث بعضها مكثف في شعر كشاجم وبعضها قليل والآخر منها نادر كما ورد في الجداول الإحصائية التي استعان بها الباحث من أجل يد العون لوصف الموسيقى قيد البحث.

وتنوع القافية عند كشاجم. أيضًا من الجداول الإحصائية. لم يأتي اعتياطيا بل أضاف بعدًا آخر للنصوجاءت القافية غير مضطربة في مكانها ومعبرة عن الحالة النفسية للشاعر كما ذكر الباحث في مرثية كشاجم لأبية، وحركة الإطلاق التي اعتمدها كشاجم كما اعتمدها غيره من الشعراء أحدثت نوعًا من الإيقاع الموسيقي الداخلي كأنها زفرات النفس الملتاعة أو المحملة بالهموم.

أما ما ظهر للباحثة عند عرض الموسيقى الداخلية في شعر كشاجم فقد تبين للباحث أن كشاجم متأثر بالألوان البديعية في عصره وقد انعكس ذلك في شعره مع حسن تحكمه وروعة آداءه وجمال تصرفه.

وإنْ كانت الباحثة لم تعرض كثيرًا من شعر كشاجم في هذا الجزء من البحث فذلك لأنه أراد أن يعرض بعض الأمثلة التي هي بدونها تعي الدراسة في هذا البحث عن الإلمام بها، حيث ذكرت الباحثة الجزء الذي يدل على الكل. وقد تأتي دراسة أخرى لتتناول نماذج أخرى فباب تناول النص الأدبي سيظل مفتوحًا لأن العمل الأدبي نص لا ينعدم إشعاعه ودلالاته ومضامينه.

- تناولت الباحثة أجزاءًا من شعر كشاجم في جوانبها الجزئية، والآن هو في سبيله إلى تناول الشكل الأدبي بصورة كلية احتوت على ما سبق عرضه في هذا البحث من خلال المنهج الوصفي، وما سيتناوله الباحث هو والصورة الفنية في شعر كشاجم كأحد الوسائل التعبيرية التي أستعان بها كشاجم لبيان النزعة الحضارية في عصره.

وعليه تجلى اثرها الحضارة البالغ في الموسيقى لانتشار الغناء فتنوعت الأوزان حيث استخدم الأجزاء القصيرة المجزوءة، وأهتم بالموسيقى الخارجية والداخلية، كما كان لأثر البديع في موسيقاه أثر كبير في عصر يبحث عن الأناقة.

الهوامش:

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٣.

(٢) السابق: ص١٧.

(٣) د/ محمد مندور الأدب وفنونه ، ج١، نهضة مصر ، ص٢٧.

(٤) هـ – ت تشارلتن، "فنون الأدب"، تعريب د/ زكي نجيب محمود "لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٥٩، ص٦٠.

(٥) د/ إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨، ص١٦.

(٦) ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة "ترجمة سلمى الجيوشي دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٣، ص١٤.

(٧) د/ العربي حسن درويش "أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص١٨٢.

(٨) د/ محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة، ط١، ص٣٩.

(٩) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، القاهرة، (د، ت)، ص١١.

(١٠) شوقي ضيف، موسيقى الشعر ومذاهبه في الشعر العربي دار المعارف مصر، ط١٠، ص ٤٨–٤٩.

(١١) عبد القادر الرباعي، الصورة في النقد الأوروبي، ص٦٠.

(١٢) إليزابث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقة، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١، ص٦٠.

(١٣) أحمد بن عبد ربه: العقد الفريد، المطبعة الشرقية، القاهرة، ١٣٠٥هـ، ٣/ ١٧٧ وانظر د/ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص٤٨٦.

(١٤) **Boudelaire**: **L. artromdnti que**. **P**. ٢٩٢.

(١٥) الديوان: ١٣٢ / ٢٥– ٢٦. ٨٧/ ٦ ٦/٥٧.

(١٦) الديوان: ٢٨ /٤.

(١٧) الديوان: ١٦٠ / ٣٦.

(١٨) الديوان: ٤٩/ ٢ ٥٠٢ / ٣–٤ الثقيل الثاني: من ضروب الغناء.

(١٩) إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص١٨٧: ١٨٨.

(٢٠) تم استثناء أربعة أبيات من بحر المجتث فالراجع أنها ليست لكشاجم الديوان: ٤٧٩/ ١–٤.

(٢١) إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص١٢٤.

(٢٢) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٨٣– ١٨٤.

(٢٣) نفس المصدر، ص١٠١، ١٠٢.

(٢٤) انظر حازم القرطاجني، منهاج البلغا، ص٢٦٦– ٢٧٠ أحمد الشايب أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٦.

(٢٥) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٢٤٢.

(٢٦) السابق، ص٢٤٤.

(٢٧) انظر: ثريا عبد الفتاح ملحس، أبو الفتح كشاجم البغدادي، ص٢٦٨– ٢٦٩.

وقد تم استثناء أربعة ابيات من روى الحاء فالراجح أنها ليست لكشاجم، الديوان ٤٧٩/ ١–٤.

(٢٨) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٣٠.

(٢٩) الديوان ١١٨/ ١.

(٣٠) الديوان ٣٩٢/ ١.

(٣١) شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ص١٢٠.

(٣٢) شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، ص١٢٠.

(٣٣) الديوان ٦٩/ ١.

(٣٤) الديوان ٢٤٢/ ١.

(٣٥) الديوان ٢٨٢/ ١.

(٣٦) الديوان ٢٨٢/ ١.

(٣٧) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص١٢٠.

(٣٨) الديوان ٣٠٣/ ٤٢١.

(٣٩) سيد قطب في ظلال القرآن دار الشروق، بيروت ط٢٢، ١٩٩٤، ج٦، ص٢٩–٣٩.

(٤٠) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص١٣.

(٤١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٩٢.

(٤٢) المصدر السابق، ص٢٩٤ – ٢٩٥.

(٤٣) الديوان: ٧٤/ ١.

(٤٤) الديوان: ١٧٢/ ١.

(٤٥) الديوان: ٣٩١/ ١٠.

(٤٦) الديوان: ١٤٤/ ٣.

(٤٧) الديوان: ١٨٠/ ٦.

(٤٨) الديوان: ٧٧/ ٣.

(٤٩) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص٢٤١.

(٥٠) الديوان: ٢٥٨/ ٤٣.

(٥١) الديوان: ١٣٦/ ٤-٥.

(٥٢) الديوان: ٢٢٣/ ٩.

(٥٣) الديوان: ٤٢٤/ ٥.

(٥٤) الديوان: ٩١/ ١١.

(٥٥) الديوان: ٣٩٨/ ٤.

(٥٦) الديوان: ٨٥/ ٩.

(٥٧) الديوان: ٨٧/ ٩.

(٥٨) الديوان/ ١٥٣/ ٦.

(٥٩) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٠، ص٢٣٩.

(٦٠) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٠، ص٢٣٩.

(٦١) انظر المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد): شرح ديوان الحماسة. نشر الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٠٢، القسم الثالث، ص١٢٢٠.

(٦٢) د/ علي عشري زايد أبناء القصيدة العربية الحديثة، ط٣، ١٩٩٣، مكتبة النصر، ص٦٥، ٦٦.

(٦٣) الديوان: ٦٠/ ٢٠، ٢٣، ٢٧ العنجود: جياد الخيل والإبل.

(٦٤) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص٣٧.

(٦٥) الديوان: ٦٧/ ٣.

(٦٦) الديوان: ١٥٤/ ٩.

(٦٧) الديوان: ٢٠١/ ٤.

(٦٨) الديوان: ٢٠٨/ ١٦-١٧.

(٦٩) الديوان: ١١٥/ ٤٣- ٤٤.

(٧٠) الديوان: ١٧٦/ ٢.

(٧١) الديوان ٤٤٣/ ٤.

(٧٢) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها، ص٢٥٩.

المصادر والمراجع

- المصادر:

- القرآن الكريم
- صحيح البخاري
- جامع الترمذي
- الديوان

- المراجع:

١- إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٦، ١٩٨٨، ص١٦.

٢- ابن أبي الدنيا (أبو بكر عبد الله): قرى الضيف - تح عبد الله بن حمد المنصور الرياض - الأولى ١٩٩٧م.

٣- ابن الجوزي المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، مطبعة دائرة المعارف العثمانية، حيدر آياد، ط١، ١٣٥٧هـ، ج٦، ص ٣٤٠- ٣٤٥.

٤- ابن الساعي نساء الخلفاء، ت.د. مصطفى جواد، دار المعارف، ط٢، ١٩٩٣، ص٦٧-٧٠.

٥- ابن العمار، شذرات الذهب، ج٣، ص٣٧ – ٣٨.

٦- ابن المقفع، الأدب الصغير، المطبعة الجمالية مصر، ١٣٣٢هـ، ص ٧٦.

٧- ابن جعفر: أبو الفرج قدامه: نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ١٩٥٦، ص ١٣٠.

٨- ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، ت حسن كامل الصيرفي ، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٣.

٩- ابن خلدون، المقدمة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت، ص٢٥٩.

١٠- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين) – وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان – تح إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت ١٩٧١م.

١١- ابن دريد (أبوبكر محمد) جمهرة اللغة – تح رمزي منير – دار العلم للملايين – بيروت – الأولى ١٩٨٧م.

١٢- ابن رشيق (أبو علي الحسن): العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده –ت النبوي شعلان مكتبة الخانجي – الأولى ٢٠٠٠م.

١٣- ابن رشيق العمدة: ت. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل بيروت، ط٥، سنة ١٩٨١، ط١، ص ٩٣.

١٤- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج١، ص ٢٩٤.

١٥- ابن سيده (أبو الحسن علي): المخصص تح: خليل إبراهيم جفال – دار إحياء التراث العربي – بيروت – الأولى ١٩٩٦م .

١٦- ابن شاكر الكتبي، فوات الأعيان،ج٤، ص٩٩.

١٧- ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج٤، ص٩٩، ثريا عبدالفتاح محلس، أبو الفتح كشاجم، ص٢١٦ — ٢٣١.

١٨- ابن شهر اشوب، معالم ي فهرست كتب الشيعة والمصفين قديمًا وحديثًا، تحقيق محمد صادق آل بحر العلوم، المطبعة الحيدرية، النجف، ١٩٦١م، ص١٤٩.

١٩- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ١٩٦٦، جـ١، ص٧٦-٧٧.

٢٠- ابن مكي: تثقيف اللسان، ص١٣٨.

٢١- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف القاهرة ١٩٨١، مادة حضر مجلد ٢، ص٩٠٧.

٢٢- أبو عبد الله الحسن بن الحسين: محمد كرد على، مطبوعات المجمع العلمي، دمشق، ١٩٥٤، ص٧٠.