ملخص :

يهدف هذا البحث إلى دراسة الموسيقى الداخليـــة في الشعر العربي الوسيط في الجزيرة العربية من خلال دراسة البنى الإيقاعية عند شعراء اليمن والحجاز بشكل خاص ؛ لما امتازت به البيئتان من حراك ثقافي كان الشعر من أبرز ملامحه، وللتقارب الجغرافي الذي أتاح لغير قليل من الشعراء حرية التنقل وتوجيه أشعارهم في المديح والرثاء والغزل والإخوانيات ... لبعض من الشخصيات في اليمن أو الحجاز. ، كما أنهما كانا مقصدًا لشعراء من أقاليم أخرى ارتبط شعرهم باليمن أو الحجاز أماكن وشخصيات وذكريات

جاء البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين : اهتم الأول منهما برصد التناغم الصوتي الإفرادي في بنى الموسيقى الداخلية ، كما اهتم الآخر بالبنى الموسيقية الناتجة عن التناغم الصوتي التركيبي.

Abstract:

This research aims to study the internal music in the medieval Arab poetry in the Arabian Peninsula by studying the rhythmic structures among the poets of Yemen and the Hijaz in particular; Their poems in praise, lamentation, spinning, and siblings ... for some of the personalities in Yemen or the Hijaz. , As they were the destination of poets from other regions, their poetry was associated with Yemen or the Hijaz places, characters and memories

The research came in the introduction and preamble and two studies: the first of them was concerned with monitoring the individual phonemic harmony in the internal music structures, and the other concerned the musical structures resulting from the synthesized phonemic harmony.

مقدمة :

اختلف مؤرخو الأدب العربي ودارسوه في تسمية الحقبة الزمنية التي تلت سقوط بغداد وانهيار الخلافة العباسية على يد المغول ، وتباينت آراؤهم في هذا الشأن . ويبدو أن ما شاع لدي كثير منهم من وصفها بأنها متدنية في مستواها الفني ونصيبها من الأدب يسير ؛ ولاسيما بعد أفول شمس الخلافة العباسية وانحسار الحكم العربي إلا في مناطق وأقاليم محدودة ، وما زامن ذلك من تسيّب وفوضى سياسية واقتصادية وإدارية واجتماعية ... مما سوّغ للكثير منهم وصف أدب هذه العصور بالتقليد والجمود والانحدار، ودرسوا بعضًا من جوانب أدبها تحت مسمى (عصر الانحدار).

وفي المقابل وقف بعض الباحثين على عطاء هذه المرحلة العلمي والأدبي وما ظهر في بعض مراحلها من عبقرية أو أصالة وإبداع ، وكانت آراؤهم أكثر إيجابية وتقبّلًا لما خلّفته هذه العصور من نتاج أدبي . وتعددت التسميات التي اتخذها هؤلاء ، فبعضهم آثر تسمية كل عصر باسمه كـ (العصر المملوكي ، أو المملوكي والعثماني ، أو العصر العثماني) . كما ظهر فريق من الباحثين من تقدّم بدراسته لتشمل أواخر الدولة العباسية ، ولا سيما تلك المرحلة التي ارتبطت بظهور الدويلات المتعددة ، وعلى وفق ذلك فضّلوا تسميتها بـ (الدول المتتابعة) ، و(العصور المتأخرة) ، وذهب فريق ثالث إلى تسميتها بـ (العصر الوسيط) [1].

وقد ارتضى الباحث تسمية الحقبة الزمنية موضوع الدراسة بـ (العصر الوسيط) ، لشيوعها لدى كثير من الباحثين ولما في هذه التسمية من دلالة زمنية على توسط العصر بين الأدب القديم في عصوره المتعددة (الجاهلي ، وصدر الإسلام ، والأموي ، والعباسي) وبين الأدب في العصر الحديث ، ولابتعادها عن الأحكام المسبقة التي تشي بها تسمية (عصر الانحدار)، ولعدم الدقة في إطلاق مسمى (العصر المملوكي ، أو المملوكي والعثماني ، أو العصر العثماني)على تاريخ الأدب العربي في بلاد اليمن والحجاز؛ نظرًا لخروجها عن

---

١. ينظر ، على سبيل المثال : الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار ، جودت الركابي ، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار ، جودت الركابي ، محمد زغلول سلام ، تاريخ الادب العربي العصر المملوكي ، عمر موسى باشا ، تاريخ الادب العربي العصر العثماني ، عمر موسى باشا ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، بكري شيخ أمين ، دراسات في الأدب العربي – العصر الوسيط ، أحمد علي إبراهيم الفلاحي ، الشعر في المشرق العربي في العصر الوسيط ، محمد شاكر الربيعي ، من الأدب العربي في العصر الوسيط ، بسام على أبوبشير ، ومضات من الادب العراقي في العصر الوسيط ، عبد الرحمن كريم اللامي ... كما لا يمكن تجاهل مؤلفات أستاذنا الراحل الدكتور شوقي ضيف في عصر الدول والإمارات..

النفوذ السياسي وللخصوصية السياسية والفكرية والأدبية التي تميّزت بها طوال هذه العصور.

وحظيت العصور الأدبية المختلفة في حواضر البلاد العربية بعناية الدارسين واهتمامهم، وكثرت الدراسات وتنوعت البحوث التي أنارت جوانبها وكشفت عن خفاياها، وقابل هذا النهم البحثي تضاؤل لافت في دراسة الشعر العربي في الجزيرة العربية في العصر الوسيط، الذي ارتبط بما يمكن أن نسميه بـ (أدب الأقاليم) .

كما أن ندرة المصادر المتوافرة ، وبقاء الكثير منها على حالته المخطوطة ، وعدم العناية بنشرها وتحقيقها، واتساع دائرة الغموض التي أحاطت بالشعراء والأعلام –ولاتزال– ، فضلاً عن الرغبة الجادة في مواكبة العصر، والاهتمام بنتاجه الشعري... أوحت للكثير من الدارسين بتجنّبها والانصراف عن دراستها.

ومن الواضح أن مكتبة الدراسات النقدية لم توجه اهتمامها لدراسة الشعر العربي الوسيط في الجزيرة العربية بالقدر الذي اهتمت فيه بدراسة الشعر في البيئات الأخرى والعصور المتعددة.

وعلى الرغم من ندرة المصادر المطبوعة وصعوبة الحصول على المخطوطات ، ولا سيما ما كان في المكتبات الخاصة ، فإن أهمية الموضوع وجِدَّتهِ قد شجعا الباحث على تجشم الصعاب والبحث والدراسة ، مع الإشارة إلى أهمية رفد هذه الدراسة بدراسات لاحقة تهتم برصد الظواهر الموسيقية عند شعراء الجزيرة العربية في العصر الوسيط.

وتجدر هنا الإشارة إلى مصادر رئيسية لشعراء العصر الوسيط في اليمن والحجاز، ففضلًا عن دواوين بعض الشعراء التي مازال جلّها مخطوطًا ، أفاد الباحث من كتب مهمة ، كان في مقدمتها : خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصبهاني ، وسلافه العصر في محاسن الشعراء بكل مصر لابن معصوم ، ونفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة للمحبي . ويمكن الإشارة أيضًا إلى كتب أخرى في التراجم ، منها : المفيد في أخبار صنعاء وزبيد وشعراء ملوكها وأعيانها وأدبائها لعمارة اليمني ، وكتاب البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع للشوكاني ،وكتاب خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبي ، وكتاب طراز أعلام الزمن في طبقات أعيان اليمن للخزرجي.

ومن المفيد الإشارة إلى اهتمام البحث بدراسة النتاج الشعري في هذه المرحلة عند شعراء اليمن والحجاز، لما امتازت به البيئتان من حراك ثقافي كان الشعر من أبرز ملامحه ، وللتقارب الجغرافي الذي أتاح لغير قليل من الشعراء حرية التنقل وتوجيه أشعارهم في المديح والرثاء والغزل والإخوانيات ... لبعض من الشخصيات في اليمن أو الحجاز، كما أنهما كانا مقصدًا لشعراء من أقاليم أخرى ارتبط شعرهم باليمن أو الحجاز أماكن وشخصيات وذكريات ، مثل طلحة النعماني والقاضي العثماني ..

وقد توزع البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين : اهتم الأول منهما برصد التناغم الصوتي الإفرادي في بنى الموسيقى الداخلية ،

كما اهتم الآخر بالبنى الموسيقية الناتجة عن التناغم الصوتي التركيبي.

تمهيد :

الشعر حساسية انفعالية راقية وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافًا يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية.

إن الإيقاع نوع من الانزياح في الخطاب ، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي ترتّب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع.

والشعرية تشمل المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، فضلاً عن سائر العناصر الأخرى من العاطفة والخيال وغيرهما، وهذه المستويات يصيبها الانزياح الذي يشكل جزءاً من الفروق الأساسية في مستوى الإبداع بين نص وآخر. فالشعر هو الانزياح عن المعتاد.

ومما لا شك فيه أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين، بيد أنه يتّسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر والهمس والنبر والتنغيم، فضلاً عن ظاهرة التكرار وضروب البديع،

وتعد موسيقى الشعر من العناصر الجوهرية و المقومات الأساسية في الشعر التي لا يمكن الاستغناء عنها ولا قيمة له بدونها ، ((فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب))[٢].

إن الإيقاع الداخلي مدركٌ صوتي ذو أهمية عظيمة في بثّ الحالة النفسية للمبدع، يتأتى من تضافر البنيات الدلالية والموسيقية للأصوات والألفاظ والتراكيب وذوبانها في كلّ متكامل هو القصيدة، على نحو يخلو من المعيارية[٣]، ويشكل قوة الشعر وطاقته الأساسية[٤]. وكثيراً ما أدى تفاوت الإيقاع لتفاوت في الإبداع ، لأن ثَمَّة عوامل مهمة يلزم توافرها لتميز قَصِيْدَة ما. فعلاوة على جدّة العلاقات المبتدعة بين الألفاظ، يلاحظ "أنَّ لحظات تكوين النص حين تقتحم اللغة تفرض بعداً زمنياً مشدوداً متلاحقاً أو بطيئاً متراخياً، أو ما بين بين، طبقاً لما يريد أن يقدمه الشَّاعِر للمتلقي بإرادة واعية أو بغياب الوعي في تطويق

---

٢. موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس:١٧.
٣. ينظر: الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، د. عبدالرضا علي، مجلة التربية والعلم:٣
٤. ينظر: الوعي والفن، غيوري غاتشف . ترجمة د. نوفل نيوف: ٦٤
٥. المتاهات، د .جلال الخياط : ١٢١

اللغة وإخضاعها للشعور الإنساني، فتبدع زمنها الخاص بها" [٥]. أي جوهر إيقاعها الداخلي.

ولعل الجاحظ كان من السباقين للإشارة إلى بنية التضافر في النص الشعري عندما قال: "إذا كان الشعر مستكرهًا ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على الإنسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة.. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج"[٦].

فمن الواضح أنه أراد بـ (تلاحم الأجزاء) التناسب الدلالي، وبـ(سهل المخارج)التناغم الموسيقي. وجاء النقد الحديث ليدعم هذا الرأي ويؤكد أنَّ القصيدة الموسيقية هي قَصِيْدَة تأتلف في بنيتها وحدة موسيقية تتشكل من نمطين: نمط موسيقي من الأصوات، وآخر من المعاني الثانوية للألفاظ[٧].

وقد أكَّد النقد العربي القديم أن النص الشعري هو في حقيقته شبكة علاقات تتخلق بين البنية الصوتية الإيقاعية والبنية الدلالية، وحصر هذه العلاقات في قسمين: تناغم صوتي، وتناغم صوتي دلالي[٨]، تمظهرت عنهما صور كثيرة متعدِّدَة ، عُرِفَت في النقد القديم بـ(المحسنات البديعية). وعلى وفق هذين القسمين سيحاول الباحث الإشارة إلى أهم المظاهر التناغمية التي شكلت في مجملها ظواهر عامة انتظمت الخطاب الشعري لدى شعراء الجزيرة العربية خلال هذه المرحلة. وهي ظاهرة التناغم الصوتي الإفرادي المشكَّلة بوساطة التجمعات الصوتية، وظاهرة والتكرار والترديد، والجناس، والتصدير، والتصريع،. وظاهرة التناغم الصوتي التركيبي الممثل بـ: التطريز، والتوازي ، والبيت المقفى

٦. ينظر: الواقعة الموسيقية وسيمياء الموسيقى. جان مالينو، مجلة الفكر العربي المعاصر: ١٦٤.

٧. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبدالسلام محمد هارون: ٦٦/١-٦٧

٨. ينظر: البيان والتبيين: ٦٧/١-٦٩- نقد الشعر: ١٦٢،٦٤.

الفصل الأول : التناغم الصوتي الإفرادي :

❖ **التجمعات الصوتية:**

إذا كـان الشَّـاعِر فـي الموسـيقى الخارجيـة (الأوزان والقوافي) يسير على خُطى سابقيه في التـزام الـوزن والقافيـة، فـإن الموسـيقى الداخليـة تتـيح لإبداعـه وخصوصـيته فرصـاً واختيـارات متنوعـة. وَيُعَـدُّ اختيـار المفـردات ذوات الجـرس الموسـيقي المتنـاغم، وحسـن توزيـع الأصـوات على مساحة البيت الشعري وعلى بنية القصيدة كلها.. من أولى الفرص المتاحة. ولا يعني هذا أن مراعاة اختيار أصوات بعينها يتم بوعي من الشَّـاعِر وقصـد، فالانفعـالات المنثالـة عبـر قَصِـيْدَة مـا هـي التـي تتـدخل –فـي الغالـب– بوسـاطة اللاوعـي وتـوحي بأهميـة إبـراز بعـض الأصوات.

ويعد التكرار التنغيمي لأصوات معينة داخل بنيـة بيـت واحـد أو أبيـات عـدّة مـن أصـعب الاختبارات التي يتعرض لها الشاعر. فقد يُوفّق وقد لا يوفَّق، لأن الأصوات ليست رموزاً مستقلة اسـتقلالاً تامـاً، إذ إن قيمـة دلالـة الصـوت المعزول تقف عند حدود ارتباطه بإطار كلي معين[٩]، ومن ثم فإن هذه العلاقة بين الصوت والموسيقى علاقة غير مستقرة[١٠]، ففي أحيان تبـرز القيمـة الموسـيقية لـه، وفـي أحـايين أُخَـر تبـدو غيـر واضـحة[١١]. لـذلك فـإن مـدى سـموّ الذائقـة الموسـيقية لـدى الشَّـاعِر وقدرتـه علـى الافادة من الخواص الكامنة للأصوات وتفجير إيحاءاتها الموسيقية، يلعبان دوراً مهماً في هذه الناحية.

كما لاحظ الباحث محاولات الشُّعَرَاء المتعددة لاقتنـاص الألفـاظ ذوات الجـرس المميَّـز، مِمَّـا جعل التنـاغم الصـوتي فـي أشـعارهم يـأتي علـى صور كثيرة، من أهمها:

توزع صوت الروي على سائر البيت

- **الخاصـية المميـزة لـبعض الأصـوات كأصوات الهمس والجهر**
- **الدور الموسيقي لأصوات اللين.**

فعلى الصورة الأولى التي تدل على توافر نـوع مـن السيطرة النسبية لصـوت الـروي علـى

٩. ينظر: اللغة بين المعيارية والوصفية، د. تمام حسان: ١١٦.

١٠.ينظر: الألسنية، علم اللغة الحديث. المبادئ والأعلام، ميشال زكريا: ٣٣

١١.ينظر: الصوت بين الدلالة والموسيقى في قصيدة حسن البحيري (دراسات لسانية تطبيقية)، جودت كساب، مجلة الموقف الأدبي:٦٧

١٢.الحسين بن علي بن محمد ، أبو عبد الله، المعروف بابن القم: شاعر يماني، مولده ووفاته في زبيد كان رئيس الإنشاء عند الصليحيين. وكان أبوه صاحب ديوان الخراج بتهامة. أهّلته شاعريته المميزة أن تقرن قصائده بعظماء الملوك والأمراء في عصره، قال مخرمة: كان أهل اليمن يعدون الحسين كالمتنبّي في الشام والعراق له (مجموع رسائل – خ)

سائر أصوات البيت، جاءت قَصِيْدَة قول الحسين بن القم [١٢] في مدح السلطان سبأ الصليحي[١٣]:

معاليكَ لاما شيَّدتْهُ الأوائلُ

ومجدك لا ما قاله فيكَ قائلُ

فصوت (اللام) تكرر سبع مرات في البيت مما منح، صوته بعداً اكبر، وهيأ له سيطرة على الأصوات الأخرى في البيت وربما جاء هذا التكرار المسرف لصوت اللام متولداً عن صوت الروي .

وربما كانت الأبيات الآتية لعبدالصمد بَاكَثِيْر [١٤] أكثر وضوحًا في هذا الشأن ، فصوت حرف (اللام) توزّع في مقدمة قصيدته على النحو الآتي [١٥]:

صِلْ مَنْ هَويتَ، ولا تُصغي إلى العَذَلِ

وبُحْ بِعِشْقِكَ، ما المشتاقُ مِثْلُ خلي

وكيف يُصغي إلى العُذَّالِ مَنْ حُشِيَتْ

أحشاؤه كمدًا مِنْ لاعجِ العِلَلِ

نفسي الفداءُ لمَنْ لولاه ما سهرتْ

عيناي حتى هَمَتْ بالمدمعِ الهطلِ

ولا هويتُ صبا نجدٍ ولا لعبتْ

بمهجتي لاعباتُ البانِ والأثلِ

ولا تغزلتُ في شعري وبحْتُ بما

أُخفيهِ مِنْ ساحرِ الأجفانِ والمقلِ

فبمثل هذا التوزيع المكثف لصوت اللام استطاع الشَّاعِر أن يفرض نوعًا من التناغم الموسيقي المتمظهر عن الانتشار الموضح بالشكل الآتي:

..ل..... ل..ل..ل..ل

٨ .....ل....ل....ل

.....ل....ل....ل.....

٦ .....ل..ل..

.....ل.. ل.. ل.. ل..

٦ .....ل...ل

..ل.....ل...ل....

٧ .....ل...ل...ل...ل

وفي المتحف البريطاني رقم ٤٠٠٤ أوراق منتزعة من (ديوان شعره).

ينظر: الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٦ م ٢٤٦/٢ ، الوافي بالوفيات ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي "ت ٧٦٤ هـ" ، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠ م :٥/١٣

١٣.طراز أعلام الزمن في طبقات أعيان اليمن ، علي بن الحسن الخزرجي (خ) :١٠٩/ب

١٤.عبدالصمد بن عبدالله باكثير اليمني الكندي، كان شاعر عصره، وكاتب دار الإنشاء السلطان عمر بن بدر، ملك الشحر، توفي بالشحر سنة ١٠٢٥هـ. ينظر: نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، محمد أمين الله بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبّي: ٥٤٦/٣-٥٥٢- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، : ٤١٨/٢-٤٢١

١٥.ديوان عبدالصمد بَاكَثِيْر (خ): ٣٠٢

..ل.... ل.....

.....ل.. ل..ل ٥

إن هذه البنية الصوتية للمقطوعة تقوم على تكرار صوت (اللام) الذي تردد في هذه الأبيات (٣٢) مرة، وهو صوت ينماز بالشدة والرخاوة ، وبلا شك فإن الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف ضمن النص يكشف عن حالة انفعالية ونفسية خاصة عاشها الشاعر تحت تأثير عاطفة الحنين والشوق.

إن هذا التوزع المتفاوت لصوت اللام على الأبيات الخمسة يكشف عن مستوى ارتفاعه وانخفاضه بين الأبيات، ففي حين تكرر هذا الصوت (٨) مرات في المطلع، انخفض في نهاية المقطع (البيت الخامس) إلى (٥) مرات، ليتناسب مع نهاية الفكرة وحجم الانفعال الذي اكتنف الشاعر. وكأن كلّ لام صدىً لصوت اللام السابقة، وصولاً لقوافي الأبيات.

واستخدم علي بن المُتَوَكِّل[١٦] صوت القاف على نحو أقل مِمَّا جاء عليه صوت اللام في أبياته الآتية، وقال[١٧]:

أَتُراه يسلو الوالِهُ المُشتاقُ
يومًا، ويهدأ قلبهُ الخفّاقُ
هيهاتُ أن يسلو مشوقٌ داؤهُ
تلك القدود الهِيفُ والأحداقُ
ما زال يكتم شوقه، فيذيعه
من مقلتيه المدمعُ المِهراقُ

فأصوات القاف توزعت على الأبيات في نسق متساوٍ، بواقع ثلاثة في كلِّ بيت، ويمكن توضيحها بالشكل الآتي:

.....ق

.....ق ق٣

.....ق...

.....ق ق٣

.....ق.....

...ق..... ... ...ق٣

في حين توزعت أصوات اللام على النحو الآتي:

... . ل. .ل.ل..ل....

.....ل... ل... ٦

.....ل.....

.....ل...ل.....ل..ل..... ٥

... ل.....

...ل... ل... ل..... ٤

ولكن مجيء صوت القاف رويًّا أسهم في منحه قدرًا أكبر من الوضوح والقوة الموسيقية.

---

١٦. علي بن إسماعيل المتوكل على الله، ابن القاسم: أمير يماني، عالم بالأدب، رقيق الشعر. ولد في شهارة (من حصون اليمن) وقلده أبوه أعمال ضوران (باليمن) ثم جعله ناظرا على أعمال اليمن كلها، فأقام بتعز. وكانت داره محط رحال الأدباء إلى أن توفي. له ديوان شعر (خ).
ينظر: البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، محمد بن علي الشوكاني (ت١٢٥٠هـ) :١/٤٣٨ ، الأعلام : ٤/٢٦٤ ،

١٧. ديوان علي بن المُتَوَكِّل إسماعيل بن القاسم (خ): ٧/ب

ولاشك أن هذا الانتشار التوافقي، اللاقصدي، لصوت القاف الشديد الجهر[١٨]، قد منح الأبيات جهورية موسيقية ساعدت أصوات المد على تهدئتها بعض الشيء عبر إبطاء الإيقاع والتقليل من شدة الجهر الذي تميز به صوت القاف.

ولم يكن النجاح حليف الشُّعَرَاء في كل محاولاتهم، إذ رصد الباحث نماذج شعرية ذوات طابع سلبي. ويمكن إرجاع عدم التوفيق إلى سيطرة الانفعالات على نحو لم يساعدهم على التحكم في أصوات الكلمات والتراكيب من جهة ، ومن جهة أخرى لعب ضعف الذائقة الموسيقية لدى بعض الشُّعَرَاء دورًا في إشاعة بعض الاضطراب الصوتي والتنافر بين الأصوات المستخدمة. وهذا ما بدا في البيتين الآتيين ليوسف بن علي الكَوْكَبَانِي[١٩] الذي قال فيهما [٢٠] :

أَعَنْ مَلَلٍ بِهِ ، أَمْ عَنْ
دلالٍ في الجفا أَمْعَنْ
رَشًا مَا مَنَّ بالقيا
فما مِنْ بُدِّهِ مِنْ مَنْ

فالملاحظ هنا هو توزع صوت النون بكثافة أرهقت البنية الموسيقية للبيتين وسلبتها خاصيتها الإيقاعية السلسة ، وأحالتها إلى نوع من (العنعنة والمنمنة) التي ساعد عليها صوتا الميم والتنوين أيضاً.

وغير بعيد عنه هذا التكرار اللافت لصوت (القاف) عند القاسم بن هتيمل[٢١] في قوله[٢٢] :

قمرٌ يَقْمَرُ القلوبَ بِعَينيـ
ـهِ جِهارًا ، ويَقْمَرُ الأقمارا

فهذا التكرار السلبي لصوت القاف الذي يعد من أصوات القلقلة ، فضلًا عن كونه من الأصوات المجهورة التي ترتبط بالشدّة والقوة . والشاعر في معرض بيت غزلي كان يتطلب منه الميل إلى اللين وما يناسب أجواء الغزل.

١٨.ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس: ١٨٠.

١٩.يوسف بن علي بن هادي الكوكباني النشأة ثم الصنعاني. نشأ بمدينة شبام وحصن كوكبان، وكان شاعراً بليغاً، وكاتباً قديراً، كتب لأمير كوكبان الحسين بن عبدالقادر. وترك العديد من المؤلفات والكتب توفي سنة ١١١٦هـ.
ينظر : البدر الطالع: ٢/٣٥٥.- الأعلام : ٨ / ٢٤٢

٢٠.ديوان يوسف بن علي بن هادي الكوكباني المسمى (محاسن يوسف)، (خ): ١٩١/أ

٢١.القاسم بن علي بن هتيمل الشاعر المشهور، كان شاعرا فصيحا بليغا، حسن الشعر، جيد السبك. امتدح المظفر الرسولي ، والإمام أحمد بن الحسين القاسمي، والأمير أحمد بن الإمام عبد الله بن حمزة.، وانتقل بشعره إلى مناطق شتى بين اليمن والحجاز. توفي سنة ٦٩٥هـ. له ديوان شعر مطبوع.
ينظر : الأعلام : ٥/١٧٨ ، معجم المؤلفين :٨/١٠٩

٢٢.ديوان ابن هتيمل : درر النحور ، دراسة و تحقيق عبدالولي الشميري : ١/ ٣٧٦

كما ناغم الشُّعَرَاء في بعض أبياتهم بين أكثر من صوت أملًا في خلق طاقة إيحائية ذات دلالة نفسية ترتبط بالجانبين الموسيقي والتعبيري. فعندما كرَّر علي بن أبي الرِّجَال [٢٣] أصوات الباء والراء والسين في قوله[٢٤]:

بريقُ الغَورِ في أعلى السحابِ
سرى والليلُ مُسْوَدّ الإهـــابِ
وكرّر وَمْضَه مِنْ بَعْدِ وَهْنٍ
كمثل السيف سُلَّ من القِرابِ
وغَنَّتْ ذاتُ طَوقٍ فوق فرعٍ
ودمع السحب أمسى في انسكابِ
وهَبَّتْ نِسمةٌ بخفيّ سرٍّ
عرفتُه دون الصّحابِ
فطار النوم من أجفانِ عيني إليَّ ،
وباتَ القلبُ مني في اضطرابِ

لوحظ أنَّ هذه الأصوات ترددت على النحو الآتي:

ب ر ...ر.....س .. ب س ر
.... س..... ب
ب ر... ر..... س.. ب
س ر ... س ..... ب
... ر ر ... ب ....
س.... س ..... ب
..... ر .....
....س ب...س..س .....ب
.....ب ب...س... س ر ر
....ر.....ب
... ر .....
...ب.....ب.....ر..ب

وواضح من الشكل السابق الكثافة النوعية لصوتي الجهر (ب، ر)، وما أوحيا به من دلالة على حالة الشَّاعِر النفسية ، وما خلّفته تلك الحالة على أصوات تراكيبه المعبّرة عن المنظر الذي شاهده، فالباء صوت شديد مجهور، والراء من الأصوات المجهورة[٢٥]، أمَّا السين فإنه من الأصوات المهموسة ، غير أنه يمكن تعليل مجيء السين وكثافة وجوده معهما بالإشارة إلى انتمائه لمجموعة أصوات الصفير التي تحدث عند النطق بها صفيراً عالياً[٢٦]، يمكن أن يقربه من صوتي الباء والراء. ويمكن القول إن توافر الأصوات الثلاثة بكثافة وتوزعها على الأبيات، بنسبٍ متفاوتةٍ، ساعد على الكشف عن بُعدٍ موسيقي ذي دلالة إيحائيَّة، عبّر عنها التموّج الحاصل بين أصوات الكلمات تبعاً لتوافر الأصوات الثلاثة السابقة وكثافة

٢٣. علي بن صالح بن محمد بن علي بن أبي الرجال القرشي العمري اليمني الصنعاني. كان أديباً وشاعراً مجيداً. وكثيراً ما كان يسلك طريقة المجون والهزل والسخرية ، وعمر طويلاً وتوفي سنة ١١٣٥ هـ، له ديوان شعر مخطوط.
ينظر: البدر الطالع: ١/ ٤٥٦ ، معجم المؤلفين ، عمر رضا كحالة : ٤٥١/٢

٢٤. ديوان علي بن أبي الرِّجَال (خ): ٢٤٨.

٢٥. ينظر: الأصوات اللغوية: ٤٥.

٢٦. ينظر: أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة د. أحمد مختار عمر: ٨٥.

إيرادها. وربما جاء هذا الصخب المتعالي للأصوات (ب ، ر، س) معبّرًا عن ضجر واضطراب شديدين قاساهما الشاعر، بدليل جَمْعِهِ بين منظر الرعد والمطر، بما يثيره صوت الرعد من توجس وخوف، وبين منظر غناء الحمامة فوق أحد الأغصان. وكأن صوت الرعد والمطر الغزير، الذي يرتبط به غالبًا، لم يبثا فيها مشاعر الفزع وطلب الاحتماء!!

ويمكن ملاحظة الدور الذي تقوم به أصوات الجهر والهمس في بناء موسيقيَّة البيت الشعري، واضفاء طابع إيقاعي خاص، يتنوع ويتشكل على وفق تنوّعها وتشكلّها داخل إطار النص الشعري، بتتبع توزعها في بيتي محمد بن عبدالله شرف الدين [٢٧] الآتيين[٢٨]:

لا يُطَفِّيْ وَهَجَ الشَّوقِ سِوى
رَشْفُ سِلْسَالِ لَمَاكِ الثلِجِ
وحَيَاة لَيْلَةٍ أنْتَ بِهَا
يا حَبيبي لي سَمِيْرٌ ونَجِيْ

فالتشوّق والتلهف لارتشاف اللمى ارتبط بأصوات: السين(٢)، والشين(٢)، والفاء(٢)، والواو(٢) ... ولوحظ جنوح البيت الآخر نحو التخفيف من شدة وقع هذه الأصوات لا سيما أصوات السين والشين والطاء، بعد أن انتقل الشَّاعِر من الحديث عن شبقه وتلهفه إلى الحديث عن ليلة أنس هادئة ينعم فيها بوصل الحبيب. وجاءت الأصوات، تبعاً لهذه المعاني، معبرةً عن السكون المرتبط بليالي المناجاة الحالمة.

ويمكن ملاحظة هذا التكرار الصوتي عند جمال الدين الطبري[٢٩] في قوله [٣٠] :

سما فى سموات السمو فأشرقت
شموس سناه واستبان بهاؤه

ولاشك أن مثل هذا التنظيم، اللاواعي ، لحركة الأصوات ومواقعها يؤكد أن العمل الفني

٢٧.محمد بن عبد الله بن الإمام شرف الدين الكوكباني: شاعر غزل، من بيت مجد وإمامة في كوكبان (باليمن) أورد المحبي نموذجا حسنا من شعره. كان يوصف بالعلم والعفاف، وكان شعره يفعل بالقلوب ما فعلت بفؤاده العيون. له ديوان شعر (الروض المرهوم والدّر المنظوم) خ .
ينظر : البدر الطالع :١٩٤/٢ ، الأعلام : ٢٤٠/٦

٢٨. ديوان محمد بن عبدالله بن شرف الدين المسمى (الروض المرهوم والدّر المنظوم): ٢٨/ب

٢٩.محمد بن أحمد بن عبد الله بن محمد بن أبى بكر بن محمد بن إبراهيم، قاضى مكة، جمال الدين بن الشيخ محب الدين الطبرى المكى الشافعى، أديب وشاعر ، تولى قضاء مكة وعزل نفسه. ولد بمكة المكرمة سنة ٦٣٠هـ ، وبها توفي سنة ٦٩٤هـ
ينظر : العقد الثمين : ١٣/٢-١٤ ، الأعلام :٣٢٤/٥

٣٠.العقد الثمين فى تاريخ البلد الأمين ، تقي الدين محمد بن أحمد الحسني الفاسى المكي :١٠/٢

هو أولاً نظام للأصوات، ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما[٣١].

ومن الأساليب التنغيمية التي استخدمها الشُّعَرَاء لإحداث أثر موسيقي ذي خاصية معينة أصوات المدّ التي تظهر، من ناحية صوتية، نتيجة تتابع الحركات المختلفة، طويلة أو قصيرة[٣٢]،مِمَّا يؤدي إلى تباطؤ الإيقاع.

وقد بد ذلك واضحًا في بيت طلحة النعماني [٣٣] الآتي [٣٤]:

حوامل آمالٍ ثِقَالٍ تتابعتْ

مع الحمدِ يطلبنِ المليكِ المُفَضَّلا

ويمكن أن يلمح هذا الأمر على النص الآتي

لعبدالصمد بَاكَثِيْر[٣٥]:

ذَكَرَ المَلاعِبَ والمَعَاهِدَ والرُّبَى

وأهَاجَهُ تِذكارُ أيّامِ الصّبِا

واعتاده وَجْدٌ تَقَادَمَ عَهْدُهُ

وسَرَتْ لَهُ الأشجَانُ في نَشْرِ الصَّبا

فالملاحظ أن حشد أصوات المد أنشأ ترنمًا موسيقيًا لامس الحالة النفسية للشاعر التي سرحت مع الخيال الماضي، مِمَّا أدى لتباطؤ الإيقاع تبعًا لذلك، الأمر الذي فرض نفسه على البيتين اللذين شاعت أصوات المد فيهما شيوعًا أسهم في خلق الإيقاع ذي الحركة المتباطئة.

ويلاحظ أن هذا التباطؤ الموسيقي كان أكثر وضوحًا في البيت الأول الذي تكررت أصوات المد فيه ست مرات، في حين تراجعت هذه النسبة في البيت الآخر إلى ثلاثة أصوات ، مما جعل التناغم الموسيقي يميل فيه إلى الإسراع قليلاً عما كان عليه في البيت الأول.

وفي معرض حديثه عن الزمن الماضي وتذكر أحداثه ، اعتمد ابن هتيمل على تكرار أصوات المدّ في خلق نوع من التباطؤ الإيقاعي الزمني ، وكأنه أراد أن يمنح نفسه والمتلقي فاصلًا زمنيًا للعودة إلى الماضي ومقارنته بالحاضر ، في قوله [٣٦] :

لا الزَّمانُ الزَّمانُ فيما عَهِدنا

٣١.ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب: ٢٢٦

٣٢.ينظر: أسس علم اللغة، ماريوباي، ترجمة د. أحمد مختار عمر: ٨٥

٣٣.أبو محمد طلحة بن احمد بن الحسين النعماني، شاعر ينسب إلى بلدة النعمانية في العراق . زار اليمن سنة ٥٠٤هـ وأقام بها ، ومدح جماعةً من أعيانها ، وكان فاضلاً عارفاً باللغة والأدب والشعر.

ينظر : خريدة القصر وجريدة العصر ، العماد الأصبهاني الكاتب "ت ٥٩٧ هـ" ، قسم شعراء العراق ، تحقيق د. محمد بهجت الأثري :٤٤/٢ ، البدر الطالع :٢ /١٩٤ ، الأعلام :٢٢٩/٣

٣٤.خريدة القصر وجريدة العصر : ٤٤/٢.

٣٥.ديوان عبدالصمد بَاكَثِيْر (خ) : ٩

٣٦.ديوان ابن هتيمل : ٣٤٣/١

هُ قَديماً ولا الدّيارُ الدّيارُ

وحاول يحيى جَحَّاف [٣٧] أن يخلق تنوعًا موسيقيًا بالمواشجة بين أصوات المد والأصوات الأُخَر، في قوله[٣٨]:

طارحتني الورقاءُ بالأوراقِ

واصطفتني بالشّوقِ دُونَ رِفاقي

علمتْ أنني شجٍ ذو فؤادٍ

مستهامٍ ، متيّمٍ ، مشتاقِ

فالملاحظة الدقيقة لتوزّع أصوات المدّ على أجزاء البيتين الأربعة توضح العلاقة السببية بين انتشار تلك الأصوات وكثافة وجودها وبين تباطؤ الإيقاع الموسيقي وسرعته. ويمكن شرح العلاقة بوساطة الشكل الآتي:

.*..*..*..*..*...

..*..*..*..*..*..*..

..* ...* ...*.....

...*..... * .....

إن انتشار أصوات المدّ، بحسب الشكل السابق، يفصح للوهلة الأولى أن ثَمَّة تراجعًا في النفس الإيقاعي لعجز البيت الثاني لاحتوائه على أقل عدد من أصوات المد بين الأشطر السابقة. بيد أن الطريقة التي اتبعها الشَّاعر في توزيع هذين الصوتين منحت العجز نوعًا من التراخي الموسيقي المشابه للنمط الإيقاعي لشطري البيت الأول.

وقد يجتمع في البيت الواحد تكرار صوت حرف الروي وتوزّع أصوات المدّ كما في قول محمد بن علي الطبري[٣٩] :

أسَرتْني بطَرْفِها الفَتّان

وبحُسْنٍ يفوقُ حُورَ الجِنانِ

ولكأن تكرار صوت النون ، وهو حرف الروي ، في البيت قد اتكأ على الهدوء الذي صنعته أصوات المد (الألف ، واللام) ، لخلق الانسجام الموسيقي الهادئ .

❖ **التكرار والترديد:**

في التكرار والترديد تصاحب أصول الدالّ المدلول ولا تفارقه رغم استخدام اللفظ أكثر من

٣٧.يحيى بن إبراهِيم بن يحيى بن احمد جحاف الحبورى كان سيد وقته علما وعملا وتولى القضاء بِمدينة حبور أيام المتوكل على الله إسماعِيل ونشر العلم وأحيا المعالم وكان فِي النَّحْو الْغَايَة وَله شرح على الحاجبية . له ديوان شعر(درر الأصداف من شعر السيد يحيى بن إبراهيم جحاف) خ. ، توفي سنة ١١٠٣هـ

ينظر : الأعلام : ٨ / ١٣٥ ،

٣٨.ديوان يحيى بن إبراهيم جَحَّاف المسمى (درر الأصداف من شعر العماد يحيى بن إبراهيم جحاف)، (خ): ١٤٣/أ

٣٩.محمد علي بن إسماعيل الطبري : من أئمة الحرم المكي الشريف ، وهو من الشعراء والأدباء الذين ذاع صيتهم في بلاد الحجاز في القرن الحادي عشر للهجرة . ترجم له المحبي .

ينظر : نفحة الريحانة : ٢٤/٤

٤٠.ينظر: في ماهية النص الشعري. إطلالة اسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبدالعظيم: ٧٢

مـرة[٤٠] للقيـام بعمليـة تكثيـف علـى مسـتويين: صوتي و دلالي.

ويتمـايز الترديـد عـن التكـرار بـأن اللّفْظـة المكررة فيه تفيد معنى غير المعنى الأول بدرجة وضوح أكبر مِمَّا قد يتولّد عن مجرد التكرار[٤١] مـن إثـارة الانتبـاه للكلمـة المكـررة أو محاولـة تكثيف دلالتها، أو لمراعاة النسق التركيبي الذي قد يتطلب إعادة لفظة بعينها.

ولـوحظ أن الشـعراء كـانوا يلجـؤون للتكـرار لغرض التكثيف الدلالي والإثارة الانفعالية، سواء أصـدرت من قبل المُنشئ، أم أنها وُجِّهتْ إلى المتلقي. وبرزت هذه الغاية في قول عبدالصمد بَاكَثِيْر[٤٢]:

وعَهِدْتُ منكَ جوائزًا موصولةً

بجوائزٍ، وزيادةً لم تقصر

فـ(جوائز) تكررت في صدر البيت وعجزه دون أن تتغير دلالتها في كل مرة ، ولكن الجمال الصوتي المتحقق بوساطة هذا التكرار يعد من أبْرَز فوائده.. فالكلمة المكررة جاءت مقرونة بتنوين الفتحة مرة، وبتنوين الكسرة مرة أخرى ، مِمَّا ساعد على توزع البيت على ثلاثة أقسام عروضية:

وعهدتُ منكَ جَوائزًا موصولةً

/// O / /O / // O/ /O // / O/ /// O

مستفعلن متفاعلن

بجوائزٍ وزيادةً لم تقصرِ

/// O // O/ /// O // O/ O / O// O/ O

متفاعلن متفاعلن مستفعلن

كما أن تنوين الكسرة في (جوائز) مهَّد لمجيء القافية ذات الروي المكسور.

أمَّا اللّفْظة المكررة في الترديد فإن الشَّاعر يستخدمها متعلقة بمعنى، ثم يردها متعلقة بمعنىً آخر، أي أنه يرددها بعينها مضافة إلى جهتين مختلفتين، كما جاء عن محمد بن دعفان الصنعاني[٤٣] الذي ردد (تفاضل) [٤٤]:

هِمَمُ الخطيرِ جليلةُ الأخطارِ

محمودةُ الإيرادِ والإصدارِ

وتفاضلُ العزماتِ في أربابها

يجري بِحَسْبَ تفاضلِ الأقدارِ

فالشاعر ردَّد (تفاضل) لتوكيد ما ذهب إليه من تفاضل درجات العزم اعتمادًا على تفاضل الأقدار، وعلى الرغم من ترديد اللّفْظة بعينها فإنها ارتبطت بجهتين مختلفتين: الأولى جاءت

٤١.ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د. محمد الهادي الطرابلسي : ٦٠ – ٦٢

٤٢.ديوان عبدالصمد بَاكَثِيْر (خ): ١٢٧

٤٣.ترجم له المحبي في نفحة الريحانة بقوله : محمد بن دعفان الصنعاني من آل أبي عمرو أساة القريض، وولاة الجاه العريض. وكانوا بصنعاء ممن بنوا للآداب منارها، ورفعوا نارها، وأطلعوا وردها وجلنارها. وهو من بينهم بحر النظام، وبقية الأعلام العظام.
ينظر : ننفحة الريحانة: ٤٦٥/١

٤٤.نفسه: ٤٦٥/١

مرتبطة بـ(العزمات)، والأخرى بـ(الأقدار). ولوحظ أن الترديد ـ هنا ـ أسهم في منح عجز البيت الثاني نوعاً من التراخي الموسيقي بوساطة صوت المدّ الذي تكرّر في كلمتين متجاورتين، إحداهما القافية.

وظهر في البيتين الآتيين لأحمد الآنِسِي[٤٥] الترديد الذي جاء بفعل تنامي الانفعال وشدّته [٤٦]:

لياليَ أُنسٍ لستُ أَنسَى ادِّكارها
فيا ليتني يومًا إلى عَودِهَا أُدْعَى
لياليَ تَجْنِي البيضُ غُصْنَ شَبيبتِي
وقد أثمرتْ أزهارُها وَدَنَتْ يَنَعَا

فترديد (ليالي) جاء في معرض التذكر الشجي والحنين المتنامي لعنفوان الشباب ومَرَحِه ولهوه.. وقد ارتبط الترديد بمستهلّ كل بيت، وكأن الشَّاعِر أراد بهذا الاستهلال التركيز على الكلمة المرددة، وتكثيف إيحاءاتها، والاعتماد على إيقاعها الموسيقي الموحّد لبناء الإيقاع الخاص بكل بيت، فكأنهما استهلال قافوي موحّد ساعد الشَّاعر على خلق بقية الترددات الصوتية والدلالية للبيتين. ويلاحظ أن سرّ الجمال الذي يمكن تلمسه في الترديد متأتٍّ من تقنية تعتمد على إسناد اللفظ المكرّر إلى لفظين مختلفي الدلالة، مولدًا منهما مدلولين جديدين، يصاحبهما إيقاع موسيقي[٤٧].

❖ **الجنـاس:**

يمتاز الجناس عن التكرار والترديد بتشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى[٤٨]، وتبدو قيمة هذا التمايز في الفائدة المتحققة منه، فهي فائدة ذات منحيين: أحدهما موسيقي، يعبر عنه بالتماثل الصوتي الداخلي[٤٩] بين الأصوات

٤٥.أحمد بن أحمد الأنسي القهدة اليماني المعروف بالزنمة الشاعر الْمشهور ، نشأ في صنعاء ومدح إمامها آنذاك المهدي ، وانتقل إلى الحجاز فمدح أميرها الشريف أحمد بن غَالب الذي أحسن استقباله وإكرامه، ثم عاد إلى اليمن وبها توفي سنة ١١١٩هـ.
ينظر : البدر الطالع :٣٧/١

٤٦.ديوان أحمد الآنِسِي المسمى (العلم المفرد من شعر السيد أحمد) (خ): ٢٨/ب

٤٧.ينظر: بين الأدب والموسيقى، أسعد محمد علي: ١٨.

٤٨.ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد،: ٣٢١/١ ، الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبدالله المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبدالمنعم خفاجي : ١٢٦

٤٩.ينظر : التصوير البياني، حفني محمد شرف: ٣٧٥-٣٧٦.

٥٠.ينظر: حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، د. ضياء خضير عباس، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد: ١٤٠.

المتشابكة للألفاظ المتجانسة، والآخر دلالي يستفاد من طبيعة الألفاظ المتجانسة[٥٠].

وتُجمع الآراء النقدية على أن أفضل أنواعه ما فرضه السياق وجاء به المعنى دون تكلّف أو تعقيد.

والجناس عند النقاد القدامى تشابه اللفظين في النطق، واختلافهما في المعنى [٥١] ، وهو ضرب من التكرار اللفظي، يتكرر فيه الدال دون مدلوله، وأفضل أنواعه ما فرضه السياق وجاء به المعنى دون تعمّد إليه، مما يمنح الدلالة بُعدًا جديدًا، ويقوّي الجَرْسَ الموسيقي، لأن الجناس يولّد نغمًا موسيقيًا من جراء تشابه أصوات اللفظين المتجانسين.

والملاحظ أن الأشعار المجانسة جاءت موزعة على أنماط تجنيسية ثلاثة [٥٢] ، هي: المماثلة، والمضارعة، والتركيب.

فتجنيس المماثلة هو الجناس التام أو المستوفى، على اختلاف التعاريف، وفيه يعاد اللفظ الواحد ذاته باختلاف المعنى[٥٣]. وهذا ما يظهر في البيت الآتي للحسن الهَبَل[٥٤] الذي جاء على هذه الصورة[٥٥]:

ولقد وقفنا للوداعِ بِبَارِقٍ

إذ بَارِقُ البَينِ المُطلّ يَلوحُ

ف(بارق) الأولى اسم مكان، أمَّا الأخرى فإنها تدل على السحاب المصحوب بالبرق، ولم يكن التباين في الدلالة هو الفائدة الوحيدة الناتجة عن هذا الجناس، فالنغم الموسيقي

٥١.ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،٣٢١/١ ، الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبدالله المعروف بالخطيب القزويني : ١٢٦

٥٢.اعتمد الباحث على تقسيم أبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع).

٥٣.ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : ٤٨٢.

٥٤.شرف الدين الحسن بن علي بن جابر الهبل : من أشهر شعراء اليمن في القرن الحادي عشر الهجري ، ولد في صنعاء ونشأ فيها واشتغل بالعلوم والأدب، حتى لقب بأمير شعراء اليمن. أصله من قرية بني هبل هجرة من هجر خولان. له ديوان شعر طبع بتحقيق أحمد بن محمد الشامي . توفي في صنعاء سنة و ١٠٧٩ هـ ، هو دون الثلاثين. ينظر : البدر الطالع :١٩٩/١ ، الأعلام : ٢٠٥/٢

٥٥.ديوان الهَبَل، الحسن بن علي بن جابر الهَبَل، حقّقه أحمد بن محمد الشامي: ٢٧٤

المتولد عن تشابه الأصوات في اللّفْظين المجانسين من الملامح البارزة في هذا البيت.

ومن الأمثلة على التوظيف الموسيقي والدلالي للجناس عند الشعراء، قول الحسين بن القم [٥٦] :

وإذا أَخْلَفَ السَمَاءُ بأرضٍ

أخلفتْ راحتَاهُ ذاكَ السَّماءَ

فالجناس التام في قوله (أخلف–أخلفت) هيأ للبيت موسيقية جاءت بفعل تكرار اللفظين، وتباين موقعيهما في شطري البيت، فكأن (أخلفت) جاء بعد انتهاء الشحنة الموسيقية التي حملها الشطر الأول.

ومن هذا الجناس قول علي بن أبي الرِّجَال[٥٧]:

وشَقَّ البيِّضَ بالبِّيضِ المَواضِي

بيومٍ قد حَكَى ليلَ الهَرِيرْ

فالبيض الأولى هي رؤوس الأعداء والأخرى جمع أبيض، وهو السيف. ويلاحظ أنَّ اتصال اللفظين المجانسين وعدم الفصل بينهما بفاصل ساعد على تنامي الإيقاع الموسيقي وإغناء الدلالة باشتراك المعنيين بدالٍّ واحد.

أمَّا تجنيس المضارعة، أو الجناس الناقص، فإنَّه يتحرر من اتحاد اللفظ، علاوةً على تباين المعنى، إذ تلحق أحد اللفظين زيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها[٥٨].

واعتمد الحسين بن عبدالقادر الكَوْكَبَانِي[٥٩] على الجناس المضارع المعتمد على تباين الحروف في قوله [٦٠]:

أهدى النَّسيمُ وذيلُ السّحبِ ينسحبُ

طِيبًا إلى طَيبة يُعزَى وينتسبُ

فالملاحظ أن الفاصل اللفظي بين الكلمتين المتجانستين المتمثل بحرف الجر، لم يمنع الجناس من القيام بدوره الموسيقي، بعد أن اعتمدت الكلمتان على التشابه الكبير بين أصواتهما والمساعدة المعنوية التي منحها التنوين لـ(طيبًا) ليتجاوز صوت التنوين حرف

٥٦.الوافي بالوفيات :١٠/١٣

٥٧.ديوان علي بن أبي الرِّجَال (خ) : ٩٠

٥٨.ينظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: ٤٨٥

٥٩.الحسين بن عبد القَادر بن النَّاصِر بن شرف الدِّين الكوكباني . وصفه الشوكاني في (البدر الطالع) بأنه : الشَّاعِر الْمَشْهُور الْمجِيد المكثر الْمُبْدع الْفَائِق فِي الْأَدَب. توفي في مدينة شبام بالقرب من صنعاء سنة ١١٣هـ.له ديوان شعر مخطوط.
ينظر: البدر الطالع :٢٢١/١ ، الأعلام :٢٤١/٢

٦٠.ديوان الحسين بن عبدالقادر الكَوْكَبَانِي المسمى (القول الحسن من شعر الحسين) (خ): ٢
علي بن أحمد بن محمد معصوم الحسني الحسيني، المعروف بعلي خان بن ميرزا أحمد، الشهير بابن معصوم: عالم بالأدب والشعر والتراجم. شيرازي الأصل. ولد بمكة وبها نشأ، وتوفي بشيراز سنة ١١١٩هـ .

الجر (إلى) الكلمة الأخرى (طيبة). كما أن في البيت تجنيسًا آخر بين (السحب) و (ينسحب).

وفي البيت الآتي لعلي بن معصوم [٦١]

يظهر هذا الجناس المضارع [٦٢]:

يعتادني زهوُ الشَّباب وعِفَّتِي

فيه عَفافُ النَّاسكِ المُتَوَرِّعِ

كما لجأ الحسن الجلال [٦٣] إلى الجناس المطابق في قوله[٦٤]:

عجبتُ لموقنٍ بالموتِ يسعى

إلى الدُّنيا بعزمٍ وارتحالِ

تمرُّ به الحوادثُ كلَّ يومٍ

فيُمسي لا تَمُرُّ له بِبَالِ

فالجناس المعتمد على الطباق في قوله (تمر– لا تمر) أدى إلى ما يشبه التقابل الموسيقي بين اللّفْظين اللذين توزعا على صدر البيت وعجزه.

وأفاد عمرو الهيثمي[٦٥] من جناس المضارعة في قوله [٦٦] :

ولهوِي بالنَّشيجِ إذا تلاقى الـ

وَشيجُ بِمَعْرَكٍ حامي الوَطِيسِ

فالجناس في الـ(النشيج–الوشيج) منح دلالة البيت معنى القوة. ولا سيما أن الشاعر كان في معرض الفخر بالقوة العسكرية.

كما يظهر جناس المضارعة في (شريتُ ، يشري) عند أحمد بن مسعود بن أبي نُميّ[٦٧] في قوله [٦٨]:

---

٦١. من كتبه (سلافة العصر في محاسن الشعراء بكل مصر)
ينظر : الأعلام :٢٥٨/٤

٦٢. سلافه العصر في محاسن الشعراء بكل مصر ، علي بن أحمد بن معصوم المدني الحسيني ، تحقيق د. محمود خلف البادي : ٨٥٠/٢

٦٣. الحسن بن أحمد بن محمد بن علي، الحسني العلويّ، المعروف بالجلال: شاعر وفقيه عارف بالتفسير والعربية والمنطق. ولد ونشأ في هجرة رُغَافة (بين الحجاز وصعدة) وتنقل في بلاد اليمن، واستوطن (الجراف) ومات فيها.
ينظر : البدر الطالع :١٩١/١

٦٤. نشر العرف لنبلاء اليمن بعد الألف، محمد بن محمد زبارة : ٥٨٠/٢

٦٥. ذكر حسن بن فيض الله الهمداني في كتابه(الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن) أن اسمه عمرو بن يحيى الهيثمي ، وهو من شعراء الدولة الصليحية في القرن السادس الهجري.
ينظر : الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن ، د. حسين بن فيض الله الهمداني :٨٩

٦٦. المصدر نفسه والصفحة نفسها

٦٧. أحمد بن مسعود بن حسن بن أبي نمى الشريف الحسني أحد أشراف مكة المكرمة ، من الأدباء والشعراء المشهورين. توفي سنة ١٠٤١هـ.
ينظر : خلاصة الأثر :٣٥٩/١ ، نفحة الريحانة : ٩/٢

٦٨. نفحة الريحانة : ٢٥/٤

على سالِفٍ لو كان يُشْرَى زَمَانهُ
شَرَيْتُ ولكن لا يُباعُ بِروُحِي

ويُشار بجناس التركيب إلى مجيء أحد اللفظين المجانسين مركّبًا من كلمتين والآخر مفردًا أو مركّبًا من كلمتين[٦٩]. ومن هذا الجناس بيت أحمد بن الحسن بن شرف الدين[٧٠] الآتي[٧١]:

صاحبي : صاحَ بي لَواعِجُ شَوْقٍ
يا أخا الصَّبْوةِ : الرَّحِيلَ الرَّحِيلاَ

فاللّفْظة المجانسة الأولى مكونة من كلمة واحدة (صاحبي)، أمَّا الأخرى فهي مكونة من كلمتين (صاح) و(بي)، غير أن تشابه الأصوات فيهما جعلهما يبدوان بمثابة كلمة واحدة.

وانبنى الجناس في قول جعفر بن مطهر الجرموزي [٧٢] من كلمتين جاءت كل منهما مركّبة[٧٣]:

يا غزالًا لم يَزَلْ وَجْـ
ـدِي بِهِ أَمْرًا عظيما
جُدْتَ بالوصلِ فَأَحْيَيْـ
ـتَ أَخَا وَجْدٍ كَلِيْمَا
أَتُرَى ضَمَّ كَرِيْمًا
مِنْكَ، أَمْ ضَمَّكَ رِيْمَا

فالنطق ب(ضم كريما) يجعلها تماثل (ضمك ريما) وتجانسها صوتيًا.

❖ **التصدير:**

أمَّا الجناس بمراعاة العجز، أو ما يسمى بـ(رد أعجاز الكلام على صدوره)، فإنه يتحقق عندما يكرّر اللفظ الذي ورد آخر البيت أو

٦٩.ينظر: سر الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: ١٩٨- المنزع البديع: ٤٩٠.

٧٠.أحمد بن الحسين بن أحمد بن حميد الدين ابن المطهر بن الإمام يحيى شرف الدين ، أديب وشاعر من آل شرف الدين
ينظر: نفحة الريحانة: ٤١٩/١ ، البدر الطالع :٤٥/١ ، الأعلام :١١٢/١

٧١.ترويح المشوق في تلويح البروق، أحمد بن الحسن بن حميد الدين بن المطهر بن شرف الدين (خ): ٧/ب

٧٢.جَعْفَر بن مطهر بن مُحَمَّد الجرموزي : شاعر وكاتب ترسّم خطى الصاحب بن عباد وأبي إسحاق الصابي في الكتابة ، توفي سنة سنة ١٠٩٦ هـ.
ينظر : البدر الطالع : ١٨٣/١ ، نفحة الريحانة : ٣٩٧/٣

٧٣.نفحة الريحانة: ٤٠٤/٣

٧٤.ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٢٢٠- نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي، تحقيق د. نهى عارف: ١٠٤.

يُجانس لفظًا ورد أثناء البيت[٧٤]. ويبدو أن الفارق الوحيد بينه وبين الجناس هو ارتباطه بموقع محدد، أي وقوع طرفه الثاني في القافية ضرورة[٧٥].

وفي التصدير يعمد الشاعر إلى لفظين مكررين أو مجانسين، فيجعل ((أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني))[٧٦].

وعدَّ النقاد القدامى مجيء هذا النوع في الشعر، من غير تكلف أو إفراط، ميزة موسيقية ودلالية ، فبمجرد سماع اللفظ الأول يتبادر إلى الذهن لفظ القافية[٧٧]. كما أن الفائدة الدلالية الناتجة عن ذكر اللفظ مرتين، بمعنى واحد أو بمعنيين متباينين، لا تحتاج إلى بيان وشرح.

ولوحظ أن التصدير لدى الشّعراء جاء على صور ثلاث:

- **<u>الصورة الأولى: تصدير التقفية:</u>**

.....*

.....*

ومنه قول أحمد الآنِسِي [٧٨]:

حبيبٌ قد سَبَا قلبي دَلَالَا

يُجيبُ مَتَى أقولُ له: دَلَالَا

وَكَمْ بالوصلِ أَوْعَدَنِى وآلَى

وأصبحَ لي سَراباً، بَلْ وآلا

إذا مَا رَامَ عَاشِقُه وِصَالَا

نَضَا ألحاظَه سَيفًا وَصَالَا

فالتجاوب الحاصل بين القوافي الداخلية لصدور الأبيات وقوافي الأعجاز جعل الموسيقى تتدفق بشكل أكثر انسيابًا، كما أن التباين الدلالي بين الألفاظ أسهم هو الآخر في دعم الإيقاع.

وفي البيت الآتي للقاضي العثماني[٧٩] يظهر

٧٥.ينظر: مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، تحقيق د. حسين عبداللطيف: ٣٢٢

٧٦.الايضاح في علوم البلاغة: ٢٢٠.

٧٧.ينظر: مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، تحقيق د. حسين عبداللطيف: ٣٢٢

٧٨.ديوان أحمد الآنِسِي المسمى (العلم المفرد من شعر السيد أحمد) (خ): ٤/ب

٧٩. عرّف به محمد بن علي الأكوع في هامش كتاب (المفيد في أخبار صنعاء وزبيد) ، وذكر أن اسمه : أحمد بن محمد العثماني، ينسب إلى

التصدير الذي وافقت آخر كلمة فيه آخر كلمة في الشطر الأول [٨٠] :

إنَّ مَنْ يَعرفُ أَيَّامَ الصّبَا

صَدَّ إذ أَبْصَرَ شَيبِي وَصَبَا

وقريب من هذه الصورة جاء قول علي بن أبي الرِّجَال[٨١]:

إلى ثَغْرِ الأَعَادِي في الثّغورِ

تَحنُّ السُّمر، ليس إلى الثّغورِ

فـ(الثغور) الأولى دلت على المواقع الحدودية المتقدمة، أمَّا (الثغور) الواردة في آخر البيت فهي جمع (ثغر)، وهو ما يشار به إلى الفم. وربما أدت المساحة المتروكة بين اللفظة الأولى واللّفْظة الأخرى إلى خلق نوع من المفاجأة الدلالية المتأتية من إعادة إحدى كلمات الحشو في القافية، ولكن بدلالة مغايرة، ليستمر وقع تلك المغايرة الدلالية مع تردد لفظ القافية.

كما جاء في قول جمال الدين الطبري [٨٢] تصدير التقفية مشابهًا للجناس المطابق [٨٣]:

[٨٣]:

أسيرُ العيونِ الدُّعْجِ ليس له فَكُّ

لأنَّ سيوفَ اللحْظِ من شأنها الفتْكُ

<u>– الصورة الثانية: تصدير الطرفين:</u>

.....

.....

.....*

.....*

الخليفة عثمان بن عفان، شاعر عراقي ، وفد اليمن وعاصر الدولة الصليحية في اليمن إبان ازدهارها، ومدح حكامها.عرف عنه كثر معاقرة الخمور، توفي سنة ٥٣٠هـ.

ينظر : المفيد في أخبار صنعاء وزبيد وشعراء ملوكها وأعيانها وأدبائها ، نجم الدين عمارة بن علي اليمني "ت ٥٦٩ هـ" ، تحقيق محمد بن علي الأكوع :٢٧٨

٨٠. نفسه : ٢٧٩

٨١.ديوان علي بن صالح بن أبي الرِّجَال (خ): ٨٩

٨٢.جمال الدين محمد بن عبد الله الطبري ، من شعراء الحجاز وأدبائه الذين أثنى عليهم ابن معصوم والمحبي.

ينظر : سلافه العصر : ١٢٩/١ ، نفحة الريحانة: ٥٤/٤

٨٣.سلافه العصر : ١٢٩/١

٨٤.أبو الحسين إبراهيم بن أ حمد اليافعي الصنعاني المولد والنشأة والوفاة. فضله بعض المؤرخين على شعراء عصره، غير أنه لما كبر وشاخ كان ينحل قصائده لأكثر من ممدوح، وكان يبيع قسماً آخر منها. وتوفي سنة ١١١٠هـ.

ينظر : البدر الطالع: ٧/١ ، نشر العرف: ٥/١-١١

٨٥.نفسه : ٨/١

فعلى النمط الأول جاء أنشأ إبراهيم اليافعي[٨٤] قصيدته التي استهلها بقوله [٨٥]:

أَلَمُ الفِراقِ أَلَمَّ بي وبِمُهجتي

فعسى ترقُّ لما أقولُ عَسَاكا

يلاحظ أن التصدير –هنا– شكل الفضاء الصوتي المناسب الذي اعتمدت عليه القافية وانطلقت في امتدادها الصوتي المتصل باللفظ المجانس الأول.

ومما جاء على النمط الآخر قول الحسن الهَبَل[٨٦]:

صِلِي ما شِئْتِ هِجْرَاني، فإني

رضيتُ الدَّهر هجرًا مِنْ وِصَالِكْ

فقبل أن تشكّل القافية المحطة الموسيقية الأخيرة في البيت، أخضعها التصدير للعودة المعنوية إلى مفتتح البيت (صلي) المتجانس معها، فضلًا عن استهلال الإيقاع وختامه بأصوات متشابهة.

وفي البيت الآتي لصالح الحكيم [٨٧] ربما كان تصدير الطرفين وفق الصورة الأخرى أكثر وضوحًا [٨٨]:

هَجَرَ الحبيبُ ، وليته

لو كان للهِجْران هاجرْ

– الصورة الثالثة: تصدير الحشو:

أ– .....

.....**

ب–.....

..... *..... *

ت– ..... * .....

.....*

وعلى وفق هذا التصدير في قول ابن هتيمل[٨٩] :

نحنُ سفْرٌ ، وليلُنا ليس من ليـ

ـلِكَ ، فاجعل نَهَارَنا مِنْ نَهَارِكْ

وكذلك قول ابن حِمْيَر[٩٠] الآتي [٩١] :

٨٦.ديوان الهَبَل، الحسن بن علي بن جابر الهَبَل:٨

٨٧.صالح بن إبراهيم الحكيم ، يبدو أنه من أصول هندية . وَفَدَ أجداده مكة ونالوا مكانة مميزة عند أشرافها الحسنيين .

ينظر : نفحة الريحانة : ٣٠٢/٤

٨٨.نفسه : ٣٠٤/٤

٨٩. ديوان ابن هتيمل : ٤٥٢/١

٩٠.محمد بن حمير بن عمر الوصابي الهمداني ، شاعر مشهور، امتدح الملوك الرسوليين في اليمن . توفي ٦٥١هـ.

ينظر : ترجمة الشاعر في مقدمة ديوانه ، ديوان ابن حمير ،حققه وعلق عليه : محمد بن علي الأكوع :٢١-٤٢)

٩١.نفسه : ٢٢٠

لا تسلني ،غَدَاةَ نَعْمَانَ : مَالِيْ
وتـرفّـق ، فلـيس حـالـك حـالـي

وقـد لـوحظ اجتمـاع هـذه الأنمـاط الثلاثـة للتصـدير فـي الأبيـات الآتيـة لعلـي بـن أبـي الرِّجَال[٩٢]:

نَشَرَ الصّبا إن سَرَى في الحَيّ أَحْيَانَا
أَعَادَ شَرْخَ الصّبا فينا وأَحْيَانَا
والبرقُ إن لاحَ فوقَ الشَّرق مُلتهبا
أثارَ في القلبِ أشجانًا وأشجانَا
وإن تَغنَّت بِمَغْنَى الحيِّ ساجعةُ
أَغْنَا غناها عن الشَّادي وأغنانا
وذات نـهدٍ غدتْ ترنو بساحرةٍ
إنسانها عن عيونِ العينِ أَنسانا
تغضُّ أجفانَها عند اللقا غَضَبا
لا وَاخَـذَ اللهُ بـالإعْرَاضِ أَجْفَانَا

وبـلا شك فـإن مثل هذا التـوزّع الموسـيقي ، الـلاإرادي ، قد منح الإيقاع الداخلي والموسيقى الداخليـة سـمة التنـوع والانسـيابية التـي تشـعّ بوضوح في هذه المقطوعة الشعرية.

التصريـــع:

فـي التصـريع يلجـأ الشَّـاعِر للمماثلـة بـين عروض المطلع وضربه بكلمتين يختمان بسجعة واحـدة، لتـأتي قافيـة صـدر البيـت علـى قافيـة عجزه. فالبيت المصرّع هو "البيت الذي غُيّرت عروضـه لتلحـق بضـربه وزنًـا وقافيـةً"[٩٣] فـي مطلع القصيدة غالبًا . وبلـغ من اعتداد الشّعراء العـرب بـه أن عـدّه النقّـاد القـدامى دلـيلًا علـى اقتدار الشّاعر وسعة بحره[٩٤].

والملاحظ أن التصريع يؤدي وظيفتين: إحداهما تتجه نحو المتلقي وتعمل على تهيئته لتقبّل قافية القصيدة، عبر تمريرها أولًا في الصدر المصرّع، كما تحاول دعم الحشد الموسيقي المتوافر في المطلع لشدّ الانتباه واسترعاء الاهتمام.

أمَّـا الوظيفـة الثانيـة فتتّجـه نحـو المنشـئ لتساعده علـى التفريـغ المكثّـف لشـحنة انفعالاتـه وتهيئتـه للسـيطرة النسـبية عليهـا وتخفيـف حدّتها وانتظامها في بقية الأبيات[٩٥].

وقد التفت كثير من شعراء اليمن والحجاز في هذه الحقبة إلى الوظيفة الموسيقية المهمة

٩٢.ينظر : ديوان بن أبي الرجال (خ):٦٣-٦٤

٩٣.ينظر: كتاب الصناعتين.. الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم: ٤٢٥

٩٤.جواهر الألفاظ، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد محيى الدين عبدالحميد: ٣

٩٥.ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٨٧

التي يؤديها التصريع، فالتزموه في كثير من قصائدهم[٩٦]. و في قول إسماعيل بن محمد بن الحسن[٩٧] يلاحظ التصريع [٩٨]:

عرِّج على رَبْعِ الحبيبِ الخَصيبْ

ونادِ نادِيهِ النَّديِّ الرَّحيبْ

فالقصيدة جاءت على وزن السريع المطوي الموقوف، لتوافق الضرب على سبيل التصريع، مِمَّا منح الموسيقى في شطري البيت نوعاً من الانسجام.

وظهر الدور الموسيقي للتصريع في افتتاحية إحدى قصائد علي بن المُتَوَكِّل التي بدأها بقوله[٩٩]:

أأحبابنا عطفاً على كلفٍ مُضنى

تُؤَرِّقُه الوَرقاءُ إنْ صَدَحَتْ وَهْنَا

فالزيادة لحقت بالعروض (لفٍ مضنى) لتأتي على وزن الضرب (مفاعيلن)، وكان من حقها أن تجيء على صورتها المعتادة (مفاعلن).

وربما امتد الانفلات الانفعالي على مستوى القصيدة بأسرها، ليسم كثيرا من الأبيات بسمة التصريع. وهذا ما لوحظ على قصيدة يحيى جَحَّاف التي تكرر التصريع فيها (١٥) مرة في مواضع متفاوتة. فعلى الرغم من مجيء القصيدة على مجزوء الرجز مِمَّا قد لا يتيح للشاعر متسعاً مكانياً يسوغ له اللجوء لهذه الخاصية الإيقاعية، فإن التصريع كان ملمحًا بارزًا.

ويمكن للأبيات الآتية، أن توضح ذلك[١٠٠]:

لمهجتي ما كسبتْ مِنَ الهَوى واكتسبتْ

كم أَهَّلَتْ وَسَهَّلَتْ نشوقها ورحَّبتْ

وقال في البيتين ١٦-١٧:

يدُ الربيعِ رتّلتْ آياتها ، ورتبت

وكللتْ وتَوَّجَتْ ونقَّحَتْ وهذَّبَتْ

وقال في الأبيات ٧٢-٧٥ :

ورقاءُ قد تطوَّقَتْ بطَوقِها واختضبتْ

غنَّتْ على غصنٍ وما مثلي بكتْ وانتحبتْ

فهي إذا ما صَدَقَتْ في بعض شيءٍ كذبتْ

قد أطْرَبَتْ بصوتِها لكنها ما طربتْ

ويلاحظ أن التواجد المكثف لصوت التاء الساكنة (الروي) كان له دوره المؤثر في طبع موسيقى الأبيات بطابع الحزن والأسى.

---

٩٦. المنزع البديع : ٥١٤ .

٩٧. إسماعيل بن محمد بن الحسن بن القاسم ، من الشعراء الأمراء الذين ذاع صيتهم في القرن الحادي عشر الهجري في اليمن.كان شاعرًا أديبًا فصيحًا. توفي سنة ١٠٧٨هـ.
ينظر :انفحة الريحانة :٢٦٦/٣ ، البدر الطالع : ١٥٥/١

٩٨. ديوان إسماعيل بن محمد بن الحسن بن القاسم المسمى (مشرقات الدر الثمين في شعر مولانا إسماعيل بن محمد بن الحسن بن أمير المؤمنين) (خ) : ٥/ب

٩٩. ديوان علي بن المتوكل (خ): ٨/أ

١٠٠. ديوان يحيى جَحَّاف(خ): ٢٥/ب-٢٨/أ

الفصل الثاني : التناغم الصوتي التركيبي :

يعد الترصيع والموازنة والتطريز من أبْرَز مظاهر التناغم الصوتي الدلالي ذي السمة التركيبية. فالشاعر في الترصيع والموازنة يحاول تقسيم أجزاء البيت الواحد على وحدات متساوية.

والواضح أن هذه المكونات الأسلوبية تقوم بتكثيف الإيقاع الداخلي للنص وتنويعه ، فهي تختزن في داخلها إيقاعًا ثرًا يكشف عن مكامن التجربة الشعرية ، إذ تعتمد على أنساق صوتية ودلالية تمثل مرتكزات أسلوبية يعتمدها المبدع في سبيل تحقيق غايات نفسية وفنية تمنح اللوحة الإبداعية تلونًا جذابًا ينسجم مع البنية الدلالية ، ومتى ما كان النص متآلفًا ومتآزرًا في نغمه وتطريبه كان ذلك أكثر حسنًا وأشد وقعًا.

❖ **التـــوازي:**

لمَّا كان الترصيع والموازنة يشتركان في صفة التعادل التي تدل على اتفاق فواصل الفقرتين أو الفقر، في سمة أساسية هي الوزن، فإن دراستهما تحت مصطلح (التوازي) ستجنّب الباحث مغبّة التكرار في الشرح والتعليق على ظاهرتين هما في الأصل فرعان لأصل واحد[١٠١].

١٠١. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : ٥١٤.

وتجدر الإشارة إلى مراعاة أن الترصيع يباين الموازنة بانتهاء أجزائه المقسمة بالسجع[١٠٢]، وتكون الألفاظ فيه ((متساوية البناء، متفقه الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزأين منهما متواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان يوافقانها في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف))[١٠٣]. بينما تقتصر الموازنة على "تصيير أجزاء القول متناسبة الوضع، متقاسمة النظم، معتدلة الوزن، متوخًّى في كل جزء منها أن يكون بزنة الآخر، دون أن يكون

١٠٢. يتسع مفهوم الموازنة ليدل على كل شيء يعادل غيره، فيشمل توازي المقاطع الصوتية، وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، دون مراعاة الجانب الموسيقي فيها، وهذا مالم يحبذه الباحث الذي حاول تلمس الجوانب الإيقاعية في أشكال التوازي التي عرض لها.
ينظر عن الآراء السابقة: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز: ١٠٦- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ٥٤- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، د. محمد العمري: ٩-١٠

١٠٣. جواهر الألفاظ، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد :٣.

١٠٤. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : ٥١٤.

مقطعاهما واحدًا" [١٠٤]. وهي تأتي من تقابل كل وحدة صوتية بوحدة صوتية أخرى وزناً لا قافية.

وقد حاول أحد الدارسين الخروج برؤية واضحة عن التوازي، فبيَّن أنه "ليس خاصة اختيارية وحسب، ولكنه خاصة اضطرارية يكره عليها المعبر باللغة الطبيعية إكراهاً. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضًا بالمشابهة وبالمقابلة. كما أن النص يتناسل أحيانًا وينمو حسب مبدأ (التنظيم الذاتي) [لـ] ينمو بكيفية متوازية، وإذا ما وقع نقص ما فإنه يعوض. على أن هناك بعض البنيات لها حيوية أكثر، فتنمو بكيفية منظمة بنسق من العلائق الداخلية الملبية لقوانين صورية ولكليات. وهناك بنيات أخرى تكتفي بوظيفتها في حد ذاتها"[١٠٥]. وما بين الانتقال من الاكتفاء بالوظيفة إلى الحيوية والنمو يبرز التوازي خاصية موسيقية ذات سمة تركيبية تنتظم الخطاب الشعري وتمنحه إيقاعًا مميزًا.

وقد استغل شعراء الجزيرة العربية في العصر الوسيط هذه المنبهات الصوتية ضمن قصائدهم ليضفوا عليها نوعًا من الإيقاع السريع المتناغم مع الأغراض التي جاءت ضمنها هذه المنبهات؛ فجاءت صور التوازي الشائعة في شعرهم ، وتوزعت على أنماط ثلاثة ، هي: التوازي الرباعي، والتوازي الثلاثي، والتوازي الثنائي.

- **التوازي الرباعي** :

هو التوازي الذي يأتي فيه البيت موزّعًا على أربع وحدات نغمية متوازنة . وقد وظّف حاتم اليامي[١٠٦] هذا التوازي في قوله [١٠٧]:

صَبِيْحُ مُحَيَّاهُ، طويلٌ عِنَانُه
لِبَانٌ مَثانيهِ، حِدَادٌ مناجِمُهْ
قِصَارٌ شَواسِيهِ، طِوالٌ ضُلوعُه
عِرَاضٌ حَوَامِيهِ، لِطَافٌ شَكَائمهْ

فهذا التوازي الذي توزّع على أربع وحدات نغمية متوازنة، أكسب البيت زخمًا موسيقيًا تضافر مع موسيقى الوزن العام للبيت.

ومن التوازي الرباعي قول عبدالصمد بَاكَثِيْر [١٠٨]:

سامي النّدا، عُمَرٌ مَنْ شاعَ مَفخرُه
وحلّ في الشَّرَفِ المَسعودِ طَالعُهُ
بِيضٌ مَكارِمُه، سُودٌ مَلاحِمُه

١٠٥. التشابة والاختلاف، د. محمد مفتاح: ١٢٤

١٠٦. حاتم بن أحمد بن عمران بن المفضل اليامي الهمداني، أمير وشاعر من الأمراء الحاتميين الذين حكموا باسم الصليحيين في صنعاء وضواحيها . وإليه تنسب (روضة حاتم) من ضواحي صنعاء. كانت زعامته في قبائل همدان. توفي سنة ٥٥٦هـ. ينظر : الأعلام :١٥١/٢

١٠٧. الكفاية والإعلام فيمن ولي اليمن وسكنها من أهل الإسلام ، علي بن الحسن الخزرجي(خ) :٤٠/أ

١٠٨. ديوان عبدالصمد بَاكَثِيْر (خ): ١٩٩

خضرٌ مراتعُهُ ، ضخمٌ دسائِعهُ

ويستشف من هذا التوازي الرباعي الذي عمد إليه الشَّاعِر محاولة توظيف تقارب النغم المتولد من هذا التقطيع. وكأن التكثيف الموسيقي الناتج عن النغمات المتعادلة قد تعاور مع التكثيف الدلالي المنتج بوساطة تعدد الصفات لإنشاء بنية البيت.

- **التوازي الثلاثي :**

ومن التوازي الثلاثي قول يحيى جحّاف[١٠٩]:

برقُ الغمائمِ، أو سجعُ الحمائمِ، أو
نَشْرُ النسائمِ أذكى في الحَشَا لَهَبَا
برقٌ يلوحُ، وقمريٌّ ينوحُ، وأر
ياحٌ تروحُ وتغدو لم تجد تَعَبَا

فالملاحظ أن الشّاعر كان يترك لنفسه فرصةً لالتقاط الأنفاس والالتفات للقافية الأصلية،

خشية الاسترسال مع موسيقى المقاطع الداخلية المتلاحقة. ولذلك كانت موسيقى التوازي تتوقف عند حدود بدايات العجز، مخلِّفةً مساحةً مناسبةً للاستعداد لمجيء القافية.

- **التوازي الثنائي :**

لجأ الشّعراء في التوازي الثنائي إلى إقامة شطري البيت على مفردات وتراكيب متعادلة وزنيًا، كما جاء عن الحسين بن عبدالقادر الكَوْكَبَانِي[١١٠].

أَزَهْرُ بُرُوجٍ لاحَ للعينِ نُورُها
وزهرُ مُروجٍ فاحَ بالطِّيبِ نَورُها

فالتكثيف الموسيقي تراجع عما كان عليه الحال في التوازي الرباعي والثلاثي، بيد أن التعادل التام بين (زهر=زهر، بروج= مروج، لاح = فاح ، نورها= نورها)، وشبه التام بين (للعين، بالطيب) لعب دورًا أساسيًا في الارتقاء بموسيقى التوازي الثنائي –هنا– إلى مصاف الموسيقى المنتجة بوساطة التوازي الرباعي أو الثلاثي.

وقد يكون لعظم الحدث تأثيره في الشعراء وفي موسيقاهم الشعرية المتمظهرة من خلال التوازي الثنائي ، كما في قول إبراهيم بن يوسف المهتار المكي[١١١] واصفًا انهيار جدار الكعبة المشرفة [١١٢]:

فأيّ خطبٍ به أحشاؤُنا انصدعتْ
وأيّ هولٍ بـه ألبابنا سلبتْ
فأيّ عينٍ على ما كان ما انسكبتْ
وأيّ روحٍ على ما صار ما وصبتْ

---

١٠٩. ديوان يحيى جَحَّاف (خ): ٣١/أ

١١٠. ديوان الحسين بن عبدالقادر الكَوْكَبَانِي (خ): ٢٢

١١١. إبراهيم بن يوسف المعروف بالمهتار المكي ، من شعراء الحجاز. امتدحه المحبي في (نفحة الريحانة) وقلل من شأنه ابن معصوم في (سلافة العصر) توفي منتصف القرن الحادي عشر الهجري.
ينظر : نفحة الريحانة :٢١١/٤ ، سلافة العصر : ٤١٣/١

١١٢. سلافة العصر : ٤١٣/١

فالشاعر أنشد قصيدته في جوٍّ نفسي شكلته عاطفته الدينية وحزنه لما أصاب الكعبة المشرفة من خراب. وكان ذلك واضحًا في **الأبيات التالية ، مثل قوله** [١١٣]:

لـهفي على تلكمُ الآثارِ كيف عَفَتْ
وكيف جذت حبال الوصل واقتطفتْ
لهفي على تلكمُ الأطفالِ كيف قضتْ
وكيف جذت حبال الوصل واقتضبتْ
لـهفي علـى تلكم الأقمار ما شرقتْ
بالمـاء إلا بآفاق الثرى غـربـتْ

وربمـا تجـاوب التـوازي مـع التقطيعـات العروضية ، لتكثيف موسيقى البيت، كما في قول عمارة اليمني[١١٤] الآتي [١١٥]:

لا يدرك المجدَ إلا كلّ مقتحمٍ
في موجِ ملتطمٍ، أو فوجِ مضطرمِ

فالتقسيم العروضي الآتي، يوضح تعاضد الترصيع مع التفعيلات العروضية لخلق موسيقى الإيقاع.

لا يدرك المجد الا كل مقتحم
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
في موج ملتطم أو فوج مضطرم
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ونظراً لاعتماد التوازي في تشكله على طبيعة العلاقات النحوية المتاحة، كونه يُعبِّر عن حصيلة النظام الناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي- الصرفي، والبناء العروضي[١١٦]، فإنه بالإمكان ملاحظة مدى

---

١١٣. نفسه : ٤١٤/١

١١٤. عمارة بن علي (أبي الحسن) بن زيدان الحكمي المذحجي اليمني: مؤرخ ثقة، وشاعر فقيه أديب، من أهل اليمن. ولد في تهامة ورحل إلى زبيد سنة ٥٣١ هـ وقدم مصر برسالة من القاسم بن هشام (أمير مكة) إلى الفائز الفاطمي سنة ٥٥٠هـ في وزارة «طلائع ابن رزيك» فأحسن الفاطميون إليه وبالغوا في إكرامه، فأقام عندهم، ومدحهم. ولم يزل مواليا لهم حتى دالت دولتهم وملك السلطان «صلاح الدين» الديار المصرية. قتل سنة ٥٥٩هـ.
ينظر : الأعلام ٣٧/٥ ، معجم المؤلفين : ٢٦٩/٧

١١٥. ديوان عمارة اليمني (ملحق بكتاب النكت العصرية) ، طبع باعتناء هرتويغ درنبرغ : ٣٥٣

١١٦. ينظر: اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنّوني : ١١٧

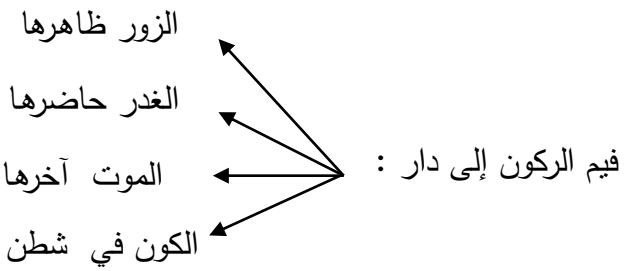
شـيوع علاقتـي التعـادل المقـارن، والتعـادل المتـوازي[١١٧] علـى الأمثلـة المتـوافرة، فالمقارنـة تشـير إلـى اتخـاذ طـرفين متعـادلين موقعيًـا، أو أكثر من طرفين، موقعًا واحدًا بالنسبة لطرف ثالث. أمّا التوازي النحوي، فيدل على تواجد طرفين متعادلين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين أو أكثر[١١٨].

فمن التوازي المعتمد على علاقة المقارنة النحوية قول عبدالله الحداد[١١٩]واعظًا [١٢٠] :

فيم الركونُ إلى دارٍ حقيقتُها
كالطَّيف في سنة والطل من مزنِ
دارُ الغرورِ ومأوى كلّ مـرزيـةٍ
ومعدن البؤس واللأواءِ والمِحَنِ

الزُّورُ ظاهرُها، والغدرُ حاضرُها
والموت آخرها، والكون في شطنِ~

فتعبير (فيم الركون) شكل –هنا– الطرف الآخر الذي انطلقت منه، او اتصلت به أطراف متعادلة وزنيًا وسجعيًا على النحو الآتي:



فـ (الزور ظاهرها، والغدر حاضرها، والموت آخرها، والكون في شطن) جمل اسمية وقعت في محل جر صفة لـ (دار). وهذا الموقع النحوي للمقاطع المرصعة بالنسبة للطرف الآخر (دار) هو الذي أنشأ علاقة المقارنة.

ويلاحظ أنَّ المقطع الأخير خالفت قافيته المقاطع الثلاثة السابقة. ولعل هذا التنويع القافوي الداخلي كان واضحًا في ذهن الشّاعر الذي وضع في حسبانه المحافظة على كيان البيت وتمايز قافيته[١٢١]، بدليل عودة المقطع الرابع إلى حضن القافية العامة.

---

١١٧. أفاد الباحث في هذا التقسيم من كتاب (تحليل الخطاب الشعري للدكتور محمد العمري) الذي أخذه بدوره عن صموئيل ليفين في كتابه (البنيات اللسانية في الشعر).

١١٨. ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٤٧،١٥٠

١١٩. عبد الله بن علوي بن محمد الحداد، شاعر وفقيه شافعي، وعالم في عقيدة أهل السنة والجماعة على منهج الأشاعرة، وفي السلوك والتربية من مدينة تريم في حضرموت اليمنية، نهج طريق الصوفية. توفي ١١٣٢هـ.
ينظر : الأعلام : ١٠٤/٤

١٢٠. رحلة في ديوان الإمام الحداد: ٥٠

١٢١. ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل: ٢٢٧.

١٢٢. ديوان إسماعيل بن محمد بن الحسن بن القاسم (خ): ٣٤/ب

وعلى وفق هذه العلاقة جاءت أبيات إسماعيل بن محمد بن الحسن الآتية[١٢٢]:

وعد لمديح إمام الهدى

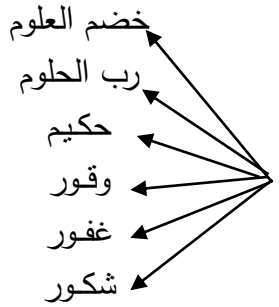
زكي النَّجَار عزيز المثل

خضم العلوم، ورب الحلوم

ومن للشدائد والكرب حل

حكيم، وقور، غفور، شكور

يجلي الهموم ويشفي العلل



ولم يعتمد الشّاعر على صيغة تواز واحدة، فالتوازي في البيت الثاني بين (خضم العلوم، رب الحلوم) خالف في مقطعه وسجعه التوازي الحاصل في البيت الثالث بين (حكيم، وقور، غفور،شكور)، ويبدو أن هذا التنويع الوزني والسجعي للتوازي جاء بدافع من حرص الشّاعر على توافر أكبر قدر من التنوع الموسيقي لقصيدته.

ومن النماذج التي تماثل فيها التوازي الصوتي والتوازي النحوي قول الحسن الهَبَل[١٢٣]:

كالظبي حينَ عَطَا، والليثِ حين سَطَا

والغصنِ حين خَطَا، والبدرِ حين بَدَا

فالموقع النحوي لـ (الظبي) وازى الموقع النحوي لـ(الليث، والغصن، والبدر)، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية العناصر التي يوضحها الشكل الآتي:

الوحدات المتوازية	ك = و = و = و	الظبي= الليث = الغصن = البدر	حين=حين= حين=حين	عطا=سطا= خطا=بدا
الموقع اللساني	حرف جر حرف عطف	اسم مجرور وعلامة جره الكسرة	ظرف زمان	فعل ماضٍ مبني على الفتح

إن الشكل السابق يصف بجلاء تناسق القيم الموسيقية للتوازي الصوتي بشكل تام مع التوازي النحوي بين أجزاء المقاطع.

و جاء قول محمد بن حسين المرهبي[١٢٤] على وفق هذا التعادل الصوتي النحوي في قوله[١٢٥]:

نديماه يومُ السّلمِ: سِفْرٌ وعالمٌ

وخدناه يوم الرَّوعِ : رُمْحٌ وصارمُ

والشكل الآتي يوضح تعادل هذه القيم وتناسقها.

---

١٢٣. ديوان الهبل :٢٨٠

١٢٤. محمد بن حسين المرهبي الشرفي : أديب وشاعر يمني ، له ديوان شعر مخطوط. توفي سنة ١٠١٣هـ.
ينظر : البدر الطالع :١٦٤/٢ ، الأعلام :١٠٣/٦

١٢٥. ديوان محمد بن حسين المرهبي (خ): ٦١/أ

الوحدات المتوازية	نديماه= خدناه	يوم = يوم	السلم = الروع	سفر = رمح	عالم = صارم
الموقع اللساني	مبتدأ مرفوع	ظرف زمان (مضاف)	مضاف إليه مجرور	خبر مرفوع	صفة مرفوعة

وإذا كان التوازي الصوتي جاء بصورة تامة بين (نديماه= خدناه، يوم=يوم، عالم=صارم)، وبدرجة أقل بين (السلم= الروع)، فإن التناغم الصوتي الناتج عن توازي صدر البيت وعجزه

سيطر بصورته التركيبية على الإيقاع الموسيقي للبيت، ومنحه سمة التوازي.

وثَمَّة ملاحظة حول علاقتي المقارنة النحوية والتوازي النحوي، فالحدود الفاصلة بين هاتين العلاقتين حدود وهمية لا وجود لها، إذ يمكن النظر في أبيات الحداد السابقة في العلاقة الحاصلة بين (الزور ظاهرها= الغدر حاضرها= الموت آخرها= الكون في شطن)، وهي علاقة توازٍ نحوي وصوتي. ويمكن النظر في بيت الهَبَل، وربط المقاطع المتوازية فيه بالصفات السابقة للمحبوب، وهي صفات غير متوازية، لتتحول العلاقة إلى مقارنة. ومن المفيد الإشارة إلى عدم إمكانية تصوّر العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر بالملاحظة المنفردة للتوازي النحوي أو التوازي الصوتي، لأن الإيحاء الشعري يصدر عن حالة تعايش خاصة بين التراكيب وبين النغم الموسيقي، فضلًا عن البعد الجمالي الذي تجسده وحدة القصيدة[١٢٦].

١٢٦. ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي.. تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك: ١٧٧

❖ **التطريـــز :**

يرتفع التطريز بمستوى التناغم الصوتي الدلالي إلى حدود تتجاوز المستويات الأفقية للأبيات إلى مستويات عليا، ترتبط بالتناغم الصوتي الحاصل بين مقاطع متعادلة موزعة على عدد من الأبيات.

وبدا للباحث أن الفائدة التحسينية للتطريز كانت طاغية على فهم أبي هلال العسكري، عندما أطلق هذه التسمية المأخوذة من تطريز الثوب[١٢٧]. والواقع أن الذي يميّز التطريز عن صور التوازي ليس البنية الداخلية للبيت المفرد، إذ إنها لا تختلف في كليهما. ولكن انتشار هذه البنية في مواقع محددة من القصيدة هو الفارق الجوهري[١٢٨]. الذي يباين فيه هذا التقطيع العمودي التقطيع الأفقي.

ولاحظ الباحث أن الشّعراء كانوا يطرزون أبياتهم بمقاطع متعادلة ، وفي أماكن موحدة من الأبيات ، كقول الحسن الهبل[١٢٩]:

مالي غفلتُ عن المَعادِ وشأنِه
وأمنتُ هولَ نقاشِ يومِ المحشرِ
مالي عكفتُ على الذُّنوبِ وكسبِها
وأمنتُ من تبعاتِها أَمْنَ البَرِي

١٢٧. ينظر: كتاب الصناعتين: ٤٢٥
١٢٨. ينظر: تحليل الخطاب الشعري: ١٨٧
١٢٩. ديوان الهبل : ٨٧

فصدرا البيتين متعادلان إلى حدٍّ كبير، وبدرجة تعادل أقل جاء عجزاهما، وإن كان التوازي التام بين (مالي غفلت = مالي عكفت)، وبين (أمنت = أمنت) قد بلغ درجته القصوى. ويبدو أنَّ إصرار الشّاعر على إعادة هذه الصيغ المتعادلة قد سهَّل عليه استكمال البنية الدلالية ذات الموسيقى المتوازية.

واعتمد أحمد الآنِسِي على إعادة المقاطع الوزنية ذاتها، عبر أماكن ثابتة في الأبيات، فقال(١٣٠).

فكأنَّ سيفك بارقٌ
بالموتِ أَوْمَضَ مُوْهِنَا
وكأن رمحك ينتقِي
مُهَجَ الكماةِ إذا انْثَنَى
وكأنما الميمون بُرْ
ج سعادةٍ لكَ قد دَنَا
وكأن شمس الأفق، أذ
ـت بعينها، ظهرت لنا

فالبيتان الأولان اعتمدا على التعادل بين (فكأن سيفك = وكأن رمحك) ، أمَّا البيتان الثالث والرابع فإن الصيغة المعتمدة للكلمة الأولى في البيتين السابقين تغيرت إلى (وكأنما= وكأن)، في محاولة للتنويع في نمط التدفق الموسيقي، خشية إشاعة نوع من السآمة، التي قد يؤدي إليها تضافر تكرار موسيقى داخلية ثابته وتكرار موسيقى خارجية هي ثابتة بالأصل. وهذا ما جعله يفضّل استخدام (كأنَّما) محل (كأنَّ)، ويلجأ للتدوير لمنح البيت زخمًا موسيقيًا بإمكانات ايقاعية منثالة تتجاوز حدود حاجز الشطرين ، وتفي، في الوقت نفسه، بحاجات الشّاعر التعبيرية(١٣١).

وتوزَّعت المقاطع المتوازية في قَصِيْدَة علي بن أبي الرِّجَال بشكل غير نسقي، فلم تلتزم أماكن محدودة في الأبيات المتتالية، بل تناثرت في أماكن مختلفة، فأشبهت الثوب المطرَّز، كما قال أبو هلال العسكري. ومِمَّا جاء في قصيدته(١٣٢):

يا وارثَ المجدِ والإفضالِ أَجْمعه
من صَالحٍ، ومُبيد الخصمِ بالنّقمِ
ومن يفوزُ مُوالِيهِ وقَاصِده
من جودِ كفّيه يوم السّلم بالنّعمِ
وتارك الخصمِ في البيداء منفردًا
كالوحش للخوف جُنح الليل لم ينمِ
ونافذ الأمرِ في بدوٍ وفي حَضَرٍ
وباذل المالِ لا يَخْشَى من العَدَمِ
إليكها حلوة الألفاظ رائقة
عذراً، إذا أنشدت تغني عن النغم

١٣٠. ديوان أحمد الآنِسِي (خ): ٣٥/ب

١٣١. ينظر: الغابة والفصول، كتابات نقدية، طراد الكبيسي: ٩٩- في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق:١٠١

١٣٢. ديوان علي بن أبي الرجال (خ): ٥٤٨-٥٤٩

فـ(وارث المجد = تارك الخصم = نافذ الأمر= باذل المال) مقاطع متوازية، طرَّز الشَّاعِر بها أبياته. وبملاحظة أن هذا التوزّع اللانسقي جاء في معرض خطابٍ ختامي وجّهَه الشّاعر لممدوحه ، فإن الغاية الدلالية المرتبطة بمنحى نفسي، والمؤطرة بإيقاع داخلي موحّد لمقاطع محدودة، بدت واضحة. فالمقاطع المتوازية تكونت من صفات نُسِبَت للممدوح. وبدافع من حرص الشَّاعِر على إبرازها بأشد الصور وضوحًا، لجأ إلى التطريز الذي منحها إيحاءً موسيقيًا ودلاليًا خاصًا.

وعندما ظهر التطريز في المقطوعة الآتية لعمارة اليمني بشكل عمودي [١٣٣] :

والنائبان عن المنيّة والمنى
في قَسمةَ الأرزاقَ والأعمارِ
والمصلحان فسادَ كل طويّةٍ
مرتابةٍ بالعُرف والإنكارِ
والقائمان إذا تطاولَ ناكثٌ
بحراسةِ الأوطانِ والأقطارِ
والحاملان عن الممالكِ ثُقْلَ مَا
تحتاجُ مِنْ نقصٍ ومن أسرارِ
والرافعان غداةَ كلِّ كريهةٍ
خطر الملوكِ على القنا الخطارِ

فإن التطريز الذي برز من خلال تكرار الوحدات الموسيقية نفسها في مطلع كل بيت، دون ان يحاول خلق موسيقى بالمزاوجة مع تكرار وحدات أخرى ، منح الشاعر تأكيدًا دلاليًا على إضافة تلك الصفات لممدوحيه ، وتساوي توافر كلٍّ منها فيهما، وتأكيدًا موسيقيًا على انتظام نغمة إيقاعية سرت في أبياته كلها تخلّقت من هذا التطريز.

❖ **البيت المقفَّى:**

على الرغم من بروز ظاهرة التصريع في كثير من القصائد، في هذه المرحلة فإن ظاهرة البيت المقفى كانت أكثر وضوحا. فقد وسمت معظم افتتاحيات القصائد بهذه السمة الإيقاعية، وإن كان تأثيرها الموسيقى باهتًا مقارنة بالظواهر الإيقاعية التي سبق ذكرها.

والبيت المقفى هو "البيت الذي وافقت عروضه ضربه في الوزن والقافية من غير زيادة أو نقصان"[١٣٤] في مطلع القصيدة غالباً. كما جاء في قول أحمد الآنِسِي[١٣٥]:

أحبايَ قد أزمعتُ عنكم مودِّعًا
وخلَّفتُ قلبي في حِماكم مُودَّعَا
فلا تتركوهُ بالصُّدودِ مُروّعًا
وارعوه بالحُسنى، رَعَا الله مَنْ رَعَا

فالقصيدة من الطويل، وعروض المطلع (مودِّعا) على وزن (مفاعلن) وافقت الضرب (مودِّعا) الذي جاء هو أيضاً على وزن (مفاعلن).

ويلاحظ أن الشَّاعِر امتد بالتقفية إلى البيت الثاني، لتأتي عروضه (مروَّعا) على وزن

١٣٣. ديوان عمارة اليمني : ٢٣٣

١٣٤. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.. دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د.عبدالرضا علي: ١٨

١٣٥. ديوان أحمد الآنِسِي (خ): ٢٣/أ

(مفاعلن)، وتوافق هي الأخرى الضرب (ه من رعا) على وزن (مفاعلن).

ومن الشُّعَرَاء من افتتح قصيدته بالبيت المقفَّى واختتمها به، كما جاء في قَصِيْدَة علي بن أبي الرِّجَال، الذي استهلها بقوله[١٣٦]:

صاحِ: هذا النسيمُ إن كنتَ صاحِ

قد سرى في الرِّياضِ عند الصَّباحِ

حتى إذا انتهى من المديح والعتاب اللذين ضمنهما أبياته، اختتمها بقوله:

واطّرَح قـــول كـــلّ واشٍ ولاحِ

قـبّـح الله كـــلّ واشٍ ولاحِ

فالقصيدة من الخفيف وعروض المطلع (كنت صاح) والخاتمة (شٍ ولاح) جاءتا على وزن الضربين (د الصباح) و(شٍ ولاحٍ) وهو (فاعلاتن) دون زيادة أو نقصان

خاتمة :

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على من ختمت برسالته الرسالات، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد..

فيمكن للباحث أن يشير إلى أهم النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة فيما يأتي ، على النحو الآتي :

- وجّه البحث اهتماماته إلى دراسة الموسيقى الداخلية في الشعر العربي الوسيط في الجزيرة العربية من خلال دراسة البنى الإيقاعية عند شعراء اليمن والحجاز بشكل خاص ؛ لما امتازت به البيئتان من حراك ثقافي كان الشعر من أبرز ملامحه، وللتقارب الجغرافي الذي أتاح لغير قليل من الشعراء حرية التنقل وتوجيه أشعارهم في المديح والرثاء والغزل والإخوانيات ... لبعض من الشخصيات في اليمن أو الحجاز.
- شكّلت آليات التوازي، والتطريز، والبيت المقفَّى ظواهر إيقاعية عامة انتظمت الخطاب الشعري في هذه الحقبة الزمنية.
- أبدى الشعراء عناية خاصة بالموسيقى الداخلية، ونسجوا إيقاعها الداخلي بوساطة بعض المظاهر التناغمية، التي توزّعت على مبحثين :

– اهتم الأول منهما برصد التناغم الصوتي الإفرادي في بنى الموسيقى الداخلية ،

١٣٦. ديوان علي بن أبي الرِّجَال (خ): ٣٩٦-٣٩٨

الذي ظهر من خلال التجمعات الصوتية ، والترديد والتكرار، والجناس، والتصدير.

- كما اهتم الآخر بالبنى الموسيقية الناتجة عن التناغم الصوتي التركيبي الذي تشكل وفق آليات عدّة ، كان من أبرزها: التوازي ، والتطريز، والبيت المقفَّى

- شكّلت هذه الآليات ظواهر إيقاعية عامة انتظمت الخطاب الشعري في هذه الحقبة مع الإشارة إلى بعض ملامح التمايز والخصوصية التي ظهرت نتيجة تفاوت الشعراء ما بين ما يمكن أن يسمّى بالتميّز وما بين محاولات شعرية يمكن أن توصف بأنها باهتة لم يوفق الشعراء في تشكيلها وفق صور إبداعية.

وبعد.... فإن الباحث يسأل الله تعالى أن يكون قد وفق فيما قصد، وأخلص فيما قدم ، فإن كان كذلك فتلك نعمة تستوجب الشكر والحمد، وإن كانت الأخرى فحسبه أنه اجتهد. والكمال لله تعالى وحده ، ولا عصمة إلا لنبي، والنقصان والخطأ من طبائع البشر، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم وبارك على رسوله الكريم، وعلى آله وصحابته أجمعين.

المصادر والمراجع

١- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة، د. عزالدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦م.
٢- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة د. أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، ليبيا، ١٩٧٣م.
٣- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٤، ١٩٧١م.
٤- الأعلام ، خير الدين الزركلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٧ ، ١٩٨٦ م
٥- الألسنية علم اللغة الحديث.. المبادئ والأعلام، ميشال زكريا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
٦- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبدالله المعروف بالخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)، شرح وتعليق وتنقيح د. محمد عبدالمنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م.
٧- الإيقاع الداخلي في قَصِيْدَة الحرب، د. عبدالرضا علي، مجلة التربية والعلوم، كلية التربية، جامعة الموصل، الموصل، العدد ١٣، ١٩٩٣م.
٨- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، محمد بن علي الشوكاني (ت١٢٥٠هـ)، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة . د.ت.
٩- البلاغة العربية في فنونها، د. محمد علي سلطاني، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٧٩-١٩٨٠م.
١٠- البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥م.
١١- بين الأدب والموسيقى، أسعد محمد علي، وزارة الثقافة والإعلام، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م.
١٢- تحليل الخطاب الشعري.. البنية الصوتية في الشعر، الكثافة.. الفضاء.. التفاعل، د. محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.
١٣- ترويح المشوق في تلويح البروق، أحمد بن الحسن بن حميد الدين بن المطهر بن شرف الدين (ت١٠٨٠هـ)، مخطوطة في مكتبة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (٢٣٨٧). أدب.
١٤- التشابه والاختلاف.. نحو منهاجية شمولية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
١٥- التصوير البياني، حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٠م.
١٦- جواهر الألفاظ، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
١٧- حول شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي، د. ضياء خضيّر عباس، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٣٢، آذار ١٩٨٢م.

١٨- خريدة القصر وجريدة العصر ، العماد الأصبهاني الكاتب "ت ٥٩٧ هـ" ، قسم شعراء العراق ، تحقيق د. محمد بهجت الأثري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ م .
١٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
٢٠- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر ، محمد أمين بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبي الحموي الأصل، الدمشقي (المتوفى: ١١١١هـ) ، دار صادر ، بيروت
٢١- ديوان ابن هتيمل : درر النحور ، دراسة و تحقيق عبدالولي الشميري ، مؤسسة الابداع للثقافة والاداب والفنون ، صنعاء ، ط١،١٩٩٥م.
٢٢- ديوان أحمد الآنِسِي المسمى (العلم المفرد من شعر السيد أحمد)، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (٨٥١)، مجاميع.
٢٣- ديوان إسماعيل بن محمد بن الحسن بن القاسم المسمى (مشرقات الدر الثمين في شعر مولانا إسماعيل بن محمد بن الحسن بن أمير المؤمنين)، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (٢٣٤٥)، أدب.
٢٤- ديوان الحسين بن عبدالقادر الكَوْكَبَانِي المسمى (القول الحسن من شعر الحسين)، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة وزارة الأوقاف في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (١٩٥٣)أدب.
٢٥- ديوان الهَبَل، الحسن بن علي بن جابر الهَبَل، حقّقه أحمد بن محمد الشامي، الدار اليمنية للنشر والتوزيع، صنعاء، ط١، ١٩٨٣م.
٢٦- ديوان عبدالصمد بَاكَثِيْر، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في مكتبة الأحقاف بتريم، رقم(٢٢٩٠).
٢٧- ديوان علي بن المُتَوَكِّل إسماعيل بن القاسم، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة وزارة الأوقاف في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (١٩٥٢)، أدب.
٢٨- ديوان علي بن صالح بن أبي الرِّجَال، نسخة مصورة عن مخطوطة القاضي أحمد بن أبي الرِّجَال.
٢٩- ديوان عمارة اليمني (ملحق بكتاب النكت العصرية) ، طبع باعتناء هرتويغ درنبرغ ، مطبعة مرسو ، شالون ، ١٨٩٧ م ، وأعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ، بغداد.
٣٠- ديوان محمد بن حسين المرهبي، نسخة مصورة عن مخطوطة مكتبة وزارة الأوقاف في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (١٩٥٢)، أدب.
٣١- ديوان محمد بن عبدالله بن شرف الدين المسمى (الروض المرهوم والدّر المنظوم)، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبر بصنعاء، رقم (٢٢٦٣)، أدب.

٣٢- ديوان يحيى بن إبراهيم جَحَّاف المسمى (درر الأصداف من شعر العماد يحيى بن إبراهيم جحاف)، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (٢٣٢٥) أدب.

٣٣- ديوان يوسف بن علي بن هادي الكَوْكَبَانِي المسمى (محاسن يوسف)، نسخة مصورة عن مخطوطة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير بصنعاء، رقم (٢٢٢٢) أدب.

٣٤- رحلة في ديوان الإمام الحداد، حسين بن محمد الهدّار، فرع الدراسات والمناهج وخدمة التراث في رباط الهدار للعلوم الشرعية، البيضاء، ط١، ١٤٢٠هـ.

٣٥- سرّ الفصاحة، أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت٤٦٦هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

٣٦- سلافه العصر في محاسن الشعراء بكل مصر ، علي بن أحمد بن معصوم المدني الحسيني ، تحقيق د. محمود خلف البادي ، دار كنان للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١،٢٠٠٩م

٣٧- الصليحيون والحركة الفاطمية في اليمن ، د. حسين بن فيض الله الهمداني ، طبعة وزارة الاعلام والثقافة ، صنعاء ، د.ت .

٣٨- الصوت بين الدلالة والموسيقى في قَصِيْدَة حسن البحيري (دراسات لسانية تطبيقية)، جودت كسَّاب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ١٦٤، كانون الأول ١٩٨٤م.

٣٩- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية.. الأصول والفروع،د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

٤٠- طراز أعلام الزمن في طبقات أعيان اليمن ، علي بن الحسن الخزرجي " ت ٨١٢ هـ " ، مخطوطة في مكتبة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير في صنعاء ، رقم (٢٥٨٦) تاريخ وتراجم .

٤١- العقد الثمين فى تاريخ البلد الأمين ، تقي الدين محمد بن أحمد الحسني الفاسى المكي (ت ٨٣٢ هـ) ، تحقيق: محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية، بيروت ،ط١، ١٩٩٨ م

٤٢- العقد الفاخر الحسن في طبقات أكابر أهل اليمن ، علي بن الحسين الخزرجي ، تحقيق: عبدالله العبادي وآخرين ، مكتبة الجيل الجديد ، صنعاء ،ط١،٢٠٠٩م

٤٣- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.

٤٤- الغابة والفصول، كتابات نقدية، طراد الكبيسي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩م.

٤٥- في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

٤٦- في ماهية النص الشعري.. إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، محمد عبدالعظيم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

٤٧- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
٤٨- كتاب الصناعتين.. الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٩٨٦م
٤٩- الكفاية والإعلام فيمن ولي اليمن وسكنها من أهل الإسلام ، علي بن الحسن الخزرجي " ت ٨١٢ هـ " ، مخطوطة في مكتبة الهيئة العامة للآثار في الجامع الكبير في صنعاء ، رقم (٢٥٨١) تاريخ وتراجم ، ونسخة أخرى في مكتبة المجمع العلمي العراقي رقم (٤٨)تاريخ .
٥٠- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي.. تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
٥١- اللغة الشعرية.. دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنّوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.
٥٢- اللغة بين المعيارية والوصفية، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٠م.
٥٣- المتاهات، د.جلال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
٥٤- معجم المؤلفين ، تراجم مصنفي الكتب العربية ، عمر رضا كحالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١،١٩٩٣م
٥٥- المفيد في أخبار صنعاء وزبيد وشعراء ملوكها وأعيانها وأدبائها ، نجم الدين عمارة بن علي اليمني "ت ٥٦٩ هـ" ، تحقيق محمد بن علي الأكوع ، مطبعة العلم ، ؟ ، ط٣ ، ١٩٧٩ م .
٥٦- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي (ت.القرن الثامن الهجري)، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ١٩٨٠م.
٥٧- المنهج الصوتي للبنية العربية، د. عبدالصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٠م.
٥٨- مواد البيان، علي بن خلف الكاتب (ت مطلع القرن الخامس الهجري)، تحقيق د. حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ١٩٨٢م.
٥٩- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، د. محمد العمري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
٦٠- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٨٨ م .
٦١- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه.. دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، د.عبدالرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط٣، ١٩٩٧م.
٦٢- نشر العرف لنبلاء اليمن بعد الألف، محمد بن محمد زبارة (ت١٣٨٠هـ)، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، د.ت (الجزء الأول)، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٣٧٦هـ (الجزء الثاني).

٦٣- نضرة الإغريض في نصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي (ت٦٤٢هـ)، تحقق د. نهى عارف، مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٦م.

٦٤- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ت.

٦٥- نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، محمد أمين الله بن فضل الله بن محب الدين بن محمد المحبّي (ت١١١١هـ)، تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه ، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م.

٦٦- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق وتعليق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العامة، بيروت، د.ت

٦٧- الوافي بالوفيات ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي "ت ٧٦٤ هـ" ، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠ م

٦٨- الواقعة الموسيقية وسيمياء الموسيقى، جان مالينو، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد ١٨-١٩، ١٩٨٢م.

٦٩- الوعي والفن، غيوري غاتشف، ترجمة د. نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت١٩٩٠م.