المبحث الثالث

الموسيقى الشعرية

الموسيقى الخارجية.

I. الأوزان:

لما كان الشعر العربي ينشد إنشادا فإن شرط ذيوعه وشهرته أن تستمتع الآذان بموسيقاه قبل استمتاع الذهن، بمعانيه ومراميه فنغمته الموسيقية تلذ السامع أيا كانت بيئته الاجتماعية، فالوزن إذا ((ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر))[1].

والوزن: ((أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية))[2]، وهو ((صورة من صور التناسب))[3]. الذي هو شرط من شروط الإيقاع وشروط الجمال. وهو ((الشكل الصحيح الذي يصبح بدونه ناقصا ومعيبا))[4].

ومما يشار إليه أن المحاولات التي عملت في تحديد الأوزان الشعرية بمسار خاص لا تتعداه لموضوعات معينة أخرى هي نوع من المجازفة وتبقى محض افتراضات لأن الشعر فيض تلقائي للشاعر[5]، وقد سبق حازم القرطاجني النقاد العرب في الربط بين الوزن والغرض الشعري بقوله: ((فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصد هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير الشيء والعبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء))[6].

ويبدو أن هذه النظرة لازمت النقاد في مسيرتهم النقدية حتى العصر الحديث فنرى الدكتور علي عباس علوان يحاول الربط بين البناء الشعري والغرض الشعري بقوله: ((إن

---

(1) أصول النقد الأدبي: 318.
(2) العمدة: 134/1.
(3) مفهوم الشعر: 239.
(4) كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، مصر، د.ت: 178.
(5) ينظر: موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط4، 1972: 18. وينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985: 74.
(6) منهاج البلغاء: 266.

مخلع البسيط يتطلب قصرا في النفس بحيث يصلح للمقطوعات والأناشيد))[1]، بينما نرى إن الشعراء الأندلسيين نظموا على هذا الوزن قصائدً كما أنهم نظموا المقطعات.

ويقرر الدكتور إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر ((أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب في أشجانه بما ينفس عن حزنه وجزعه))[2]، ويؤكد الدكتور رجاء محمد عيد هذه العلاقة بقوله: ((بأننا نستطيع أن نقول أن الشعر إذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة النفس وازدياد نبضات القلب))[3].

إن هذه الافتراضات لا يمكن الاطمئنان لصحتها لأن البحور العروضية نفسها تختلف في إيهامها بالسرعة والبطء فإن ربط بعض الأوزان بحالة شعورية بذاتها أمر لا نستطيع التسليم به، إذ أن من السهولة أن تعبر عن حزنك في وزن وعى سرورك، وأن عملية استقراء بسيطة في شعر المقطعات الأندلسية يثبت ذلك.

والحق أن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر العربي فكانوا يمدحون ويتغازلون في كل بحور الشعر العربي[4]. ونرى الدكتور محسن أطيمش يقر بعجز هذه الافتراضات بقوله: ((أما الدراسات الحديثة التي تعرضت لعلاقة الوزن بالمعنى لم تصل إلى نتيجة يمكن الإفادة منها بشكل علمي ودقيق))[5].

كل هذه النتائج تدعونا إلى دراسة الوزن الشعري بمعزل عن ربطه وتحديده بغرض شعري معين متناوليها بحسب نسب تواجدها في المقطعات الأندلسية محاولين التركيز على علاقة الموسيقى بصورة عامة والأوزان بصورة خاصة بالانفعال النفسي فكانت على النحو الآتي:

1. البحر الطويل.

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق: منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، 1975: 248.
(2) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط4، 1972: 215.
(3) الشعر والنظم، دراسة في موسيقى الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975: 53.
(4) ينظر: في النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال: 441.
(5) دير الملاك، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986: 300.

يأتي البحر الطويل في المرتبة الأولى من حيث الأوزان الشعرية التي اعتمدها الشعراء، فمعروف عن هذا البحر أنه من أكبر وأوسع البحور استخداما عند الشعراء الأندلسيين فقد شمل جميع الموضوعات التي طرقوها. فهو ((لكثرة مقاطعه يناسب أكثر الحالات والمعاني))[1]، ومختلف الحالات النفسية التي يكون الشاعر عليها. إن بناء المقطعات على هذا الوزن يجسد طبيعة الحدث الذي ابتنى عليه، إذ أن هذا الحدث يعكس طبيعة توظيف البحر الطويل، لا سيما أن تلك المقطعات امتازت بالتكثيف الشعري، فيمكن أن يعبر عنها وذلك لأن بواعثها نفسية ذات لغة موجزة وموحية. وهذا البحر من البحور الممزوجة. إذ يتألف كل شطر من أربع تفعيلات موزونة في دائرته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) لذا يمكن القول أن أغلب الأوزان الشعرية لهذا البحر هي من الأوزان التي أصابها الزحاف والعلل، كون تلك الإنزياحات الشعرية هي في حقيقة الأمر تحمل غايات نفسية وشعورية القصد من ورائها اختصار الزمن الصوتي.

ويمكننا أن نقف عند بعض من هذه النماذج لتوضيح طبيعة توظيف الأوزان الشعرية لهذا البحر كما في قول الغزال[2]:

قصدْتُ بمدحي جاهداً نحوَ خالدٍ ... أومِلُ من جدواهُ فوق منائي

فلمْ يعطِنِي من حالهِ غيرَ درهمٍ ... تكلفَهُ بعدَ انقطاعِ رجائي

كما اقتلعَ الحجَّامُ ضرساً صحيحةً ... إذا استخرجتْ من شدَّةِ ببكاءِ

وتقطيعه العروضي:

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول فعولن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعول مفاعيلن فعول فعولن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول فعولن

نرى إن هذا الوزن الشعري قد أصابه الحذف[1]، إذ تحولت (مفاعيلن) وهي تفعيلة الضرب[2] إلى (فعولن) وهذا أدى إلى اختصار في عدد السواكن على حساب المتحركات،

(1) منهاج البلغاء: 268.
(2) ديوان الغزال: 41.

والناظر إلى هذه التفاعيل يجد أن الزمن الصوتي قد قصر عن وزنه التام في دائرته وهذا الاختصار في الزمن الصوتي يؤدي إلى تسارع النبض الإيقاعي.

إذ أن عدد تفاعيل هذه المقطعة تبلغ (24) تفعيلة، دخل القبض[3] على أكثر تفاعيلها، فأصاب (10) تفاعيل، في حين بلغت التفاعيل التامة (11) تفعيلة، وأصاب الحذف (3) تفاعيل وهي تفاعيل الضرب.

إن ميل الشاعر إلى الاختصار في عدد السواكن قد أدى إلى تسارع الزمن الصوتي، وهذا التسارع شكل بعدا إيجابيا تعاضد مع مقاصد الشاعر النفسية في التعبير عما عاناه من هذا الشخص البخيل الذي لم يعط الشاعر ما أراده وحتى أن ما حصل عليه كان من القوة والإصرار في انتزاع المال منه حتى شبهه بالحجّام الذي يقتلع الضرس. فالشاعر أراد تكريس الصورة التي أراد تصويرها إزاء هذا البخيل، فلجأ إلى اختصار الزمن الصوتي الذي جاء مجسدا لحالته النفسية إذ أن الشاعر أراد المعاتبة أن تصل بسرعة إلى المتلقي. فلم يلجأ إلى الأوزان التامة على وفق تصور الشاعر، إذ أن الأوزان التي فيها زحافات وعلل تؤدي إلى نقل الصورة بسرعة إلى المتلقي ليكون وقعها عليه أكثر.

ولبيان حركة التشكيلات العروضية والإيقاعية لهذا البحر يمكننا أن نقف عند بعض النماذج الأخرى كما في قول يوسف بن هارون[4]:

مبيحُ حمى الإشراكِ حتَّى كأنَّهُ ... هو الحبُّ والإشراكُ أحشاء هائمِ

إذا اعتزلوا كانوا ملوكاً أعزةً ... وفي الحربِ أعوانُ المنايا الغواشمِ

لهمْ أوجهٌ غرٌّ تنمنمُ في الوغى ... كأنْ قدْ تغشَّتها أكفّ الرواقمِ

كأنَّ كلومَ الطعنِ والضربِ بهجة ... على الوجناتِ الغرّ نقشُ الدّراهمِ

---

(1) الحذف: هو علة نقص، يسقط فيها السبب الخفيف من آخر الجزء. ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1975: 51.

(2) الضرب: هو الجزء الأخير من العجز، شرح تحفة الخليل: 42.

(3) القبض: هو حذف الخامس الساكن من الجزء، ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، 1986: 37.

(4) شعر الرمادي: 121، 122.

وتعطي العروض:

فعــولن مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــول مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــولن مفــاعيلن فعــول مفــاعلن فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

فعــولُ مفــاعيلن فعــولن مفــاعلن فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

لو تطلعنا هذا النص لوجدنا زحاف القبض أصاب (12) تفعيلة من بين (32) تفعيلة، فتفعيلة (فعولن) أصيبت (4) مرات بالقبض، أما مفاعيلن فقد أصيبت فيه (8) مرات مما يعني أن هناك توازنا في عدد التفاعيل المقبوضة بالنسبة إلى الصحيحة.

ويبدو أن الشاعر حاول أن يقيم توازنا بين موضوع الحرب والحب اللذين يعدان كطرفي نقيض، فيلجأ إلى هذه التعديلات العروضية لكي تناسب واقع تجربته وأصله الموسيقي الفطري وحاجته النفسية[1].

2. البحر البسيط:

يأتي البحر البسيط ثانيا من حيث الأوزان التي اعتمدها الشعراء الأندلسيون في بناء مقطعاتهم، ويعد هذا البحر من البحور المركبة وله طاقات استيعابية لا تقل عن البحر الطويل. إذ أنه مزيج من تفعيلة الرجز (مستفعلن) وتفعيلة الخبب (فاعلن)، مما جعل له خصوصية موسيقية تتلاءم وخصوصية تجارب الشاعر الذاتية[2]. وإن حضور هذا البحر بهذه النسبة يدل على حضور الجانب الذاتي لدى شعراء المقطعات الأندلسية بنسبة عالية. فضلا عن إن هذا البحر الشعري يدخل عليه الكثير من الزحافات والعلل مما يجعله ذا قدرة استيعابية عالية قادرة على استقبال الحالات النفسية والانفعالات المختلفة.

وهذا البحر يتميز بأن (نغمته تتطلب عاطفة فورية أيا كان نوعها يعبر عنها الشاعر تعبيرا خطابيا جهيرا)[3].

(1) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 244.
(2) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 239، 240.
(3) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970: 480/1.

ويمكننا أن نقف عند بعض نماذج هذا البحر للدلالة على قيمته الفنية فيقول عبد الملك بن نظيف[1]:

فـــي ليلـــةٍ كمـــلاءِ الوشـــيّ يمنتهـــا تحـــتَ النَّبَـــاتِ وشـــابَ الغـــرّ والجـــونُ[2]

حـــثّ النَّســـيمُ عليهـــا فانثنـــتْ مرحـــاً مثـــلُ النِّســـاءِ بتغريـــدٍ وتفنـــينِ[3]

تظـــلُّ ذاتَ ابتســـامٍ نحـــو لامحهـــا عـــن نورهـــا كابتســـامِ الخـــردِ العـــينِ

وتقطيعه العروضي

مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن

مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن

مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فعلـــن

الملاحظ على هذا الوزن الشعري أن الشاعر حاول أن يقيم معادلة متوازنة نابعة من وصف قائم على أساس إحساس داخلي نابع من عاطفة الشاعر واحساساته الخاصة إزاء هذا الموضوع الممزوج بين الغزل والوصف والناظر إلى التفاعيل يجد إن هذه الأبيات تحتوي على (24) تفعيلة بينها (8) أصابها زحاف الخبن[4] وجاء ضربه مقطوعا[5].

ولعل قلة الزحافات والعلل التي أصابت هذه الأبيات نابعة من جدية الشاعر إزاء الموضوع المراد التعبير عنه ولعل مقاصد الشاعر في إعطاء الموضوع أهمية الجأه إلى إطالة نفسه مما أدى إلى زيادة التفاعيل الصحيحة لتحقيق الهدف المراد.

ونأخذ قول الشاعر بن هذيل[6]:

كـــأنَّ ليلـــي وفـــي أعـــلاهُ أنجُمُـــهُ لمـــا تأوهـــتْ فـــي ظلمائِـــهِ شـــابا

---

(1) التشبيهات: 40، 41.
(2) الغز والجون: صفتان للسحب.
(3) التفنين: الاضطراب والتمايل كالفنن.
(4) الخبن: حذف الثاني الساكن من التفعيلة. ينظر: الكامل في العروض والقوافي، لأبي زكريا يحيى بن علي الخطيب التبريزي، (ت 205هـ)، تحقيق الحساني حسن عبد الله، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1966: 143.
(5) القطع: هو علة يحذف فيها ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله فتصبح (فاعلن) في البسيط (فاعل) وتنقل إلى (فعلن). ينظر: شرح تحفة الخليل: 53.
(6) شعر ابن هذيل: 83.

كـأنَّ ليلـي شـريكي فـي الهـوى فـإذا فكــرتُ فكَّــرَ والبلــوى لمــن خابــا

كـأنَّ ليلـي وصـبحي فيـه محتجـبٌ غيــرانَ ســدَّ علــى معشــوقتي بابــا

وتقطيعه العروضي:

مــتفعلن فــاعلن مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فــاعلن مســتفعلن فعلــن

مــتفعلن فــاعلن مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن

مــتفعلن فــاعلن مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن مســتفعلن فعلــن

النـاظر إلـى الوحـدات الإيقاعيـة لهـذه التفاعيـل يجـد ان الشـاعر يلجـأ إلـى تقنيـة الإنزياحـات العروضـية إذ أن هـذه الأبيـات تحتـوي علـى (24) تفعيلـة بينهـا (11) تفعيلـة أصـابها زحـاف الخـبن أمـا التفاعيـل (13) الأخـرى فإنهـا جـاءت صـحيحة. ممـا يعنـي أن عواطف الشاعر وأحاسيسه متوازنة وبهذه الموازنة استطاع الشاعر أن يفني أبياته عبر تلك الإنزياحـات التـي لجـأ إليهـا بـدافع لا شـعوري حـدد فيـه الثقـل الجرسـي النـابع مـن تكـرار لمفردتين الأولى والثانية.

3. البحر الكامل:

أما البحر الكامل فيأتي في المرتبة الثالثة ولهذا الوزن أهمية خاصة عند الشعراء فهو من ((النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال))[1]، كما وإنه ((أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الجد فخما جليلا عنصر ترتيبي ظاهر ويجعله إن أريد به الغزل وما هو بمجراه حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس))[2].

إن هذا البحر من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (6) مرات في البيت الشعري التام ويطرأ عليه الكثير من الرخص العروضية المتمثلة في الزحافات والعلل، إن أهم ما يمكن ملاحظته في توظيف الأوزان الشعرية هو مدى ملائمة الدلالة مع الوزن من

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 246/1.
(2) المصدر نفسه: 246/1.

إنتاج الشعرية المطلوبة، ويمكننا أن نقف عند بعض النماذج الشعرية للتدليل على شعرية هذا البحر، فيقول سعيد بن عمرون[1]:

والليلُ في لونِ الغرابِ كأنَّهُ ... متدرعٌ بمدارعٍ من قارِ

وكأنَّمَا ذاتُ الخضابِ وقد هوتْ ... رامنشة رصدتْ من النّوارِ[2]

وكأنَّما الشعرى العبور وراءها ... ذهبٌ تدحرجَ فهو كالدينارِ

وكأنَّما أشخاصُها قدْ أفرغتْ ... في الماءِ ياقوتاً على بلار

وتقطيعه العروضي:

مستفعلن مستفعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن ... مستفعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن متفاعلن ... متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن مستفعلن فاعلن ... مستفعلن مستفعلن مفعولن

الشاعر في هذه الأبيات يصف لنا حالته النفسية فأراد التعبير عنها بصورة قوامها التشبيهات والاستعارات التي أضفاها على أبياته وتعاضدت مع الموسيقى الشعرية، فكانت تتطلب نوعا من السرعة. فكان البحر الكامل بتفعيلاته جديرا باستيعاب احساسات الشاعر، إذ أن كثرة التنويعات التي أصابت هذا البحر جعلته يتناسب وحالة الشاعر النفسية. فالزحافات التي أصابت هذا الوزن أدت إلى تسارع النبضات الإيقاعية، إذ أصابه الإضمار[3]، في (8) تفاعيل من تفاعيله. كما قد أصاب ضربه القطع[4]، مع الإضمار.

(1) التشبيهات: 24.
(2) الرامنشة: ورقة أسل لها رأسان.
(3) الإضمار: تسكين الثاني من الجزء وهو لا يصيب إلا البحر الكامل. ينظر: الإقناع في العروض والقوافي، أبو القاسم بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين، مطبعة دار المعارف، بغداد، 1960: 29.
(4) القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، 1986: 203.

وهذا الأمر لا يخرج عن التفاعل القائم بين الوزن والدلالة إذ ساعد ذلك على إيداع أوضاعه بشكل مكثف.

4. البحر الوافر:

ثم تطالعنا بعد ذلك المقطعات التي نظمت على البحر الوافر، البحر الذي يعد من البحور الأكثر شيوعا في الشعر العربي إذ يأتي مع الكامل في المنزلة الثانية بعد بحري البسيط والطويل بحسب الترتيب الذي وضعه القرطاجني للأوزان[1]. ويرى صاحب المرشد أن ((أحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والتفخيم في معرض المديح))[2].

والوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها أسرع وتلاحق مما يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعاينة دفعا دفعا)[3].

ولكون الحركات التي تكثر في هذا البحر، فضلا عن ذلك ما يحدثه توالي المقطعين في بعض الأحيان من ثقل ورتابة، وتفاديا لذلك كله لجأ الشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية إلى الزحاف للتخلص من تلك الرتابة إذ أن وزنه في دائرته (مفاعلتن-مفاعلتن-مفاعلتن) مرتين. كما في قول ابن عبد ربه[4]:

سرى طيفُ الحبيبِ إلى البعادِ ... ليصلحَ بينَ عيني والرّقادِ

فباتَ إلى الصّباح يدي وسادٌ ... بوجنتهِ كما يدهُ وسادي

بنفسي من أعادَ إليَّ نفسي ... وردّ إلى جوانحهِ فؤادي

تقطيعه العروضي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل ... مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

مفاعلين فعولن ... مفاعلين قطف

عصب قطف(حذف+عصب) ... عصب

(1) منهاج البلغاء: 228.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 359/1.
(3) المصدر نفسه: 332/1.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 57.

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل	مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل
فعولن	فعلون
قطف	قطف

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل	مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعـــــل
مفاعلين فعولن	فعلون
عصب قطف	قطف

والمتأمل في هذه الأبيات يرى أن تفعيلة (مفاعلتن) قد أصابها زحاف العصب[1]، (3) مرات فتحولت إلى (مفاعلتن) ونقلت إلى (مفاعلين). وعاد زحاف العصب ليتعاون مع علة الحذف مكونا بذلك علة (القطف)[2] التي فرضت على الشاعر انسجاما مع العروض الخليلي، لتتحول فيه (مفاعلتن) في العروض وفي الضرب إلى (مفاعل) لتنقل إلى فعولن، الذي أصاب هذه المقطعة (6) مرات.

والشاعر الأندلسي في مقطعاته الشعرية لم يعتمد على الزحاف والعلة فقط لكسر رتابة الوافر وإنما عمد إلى النظم على المجزوء منه كقول ابن عبد ربه[3]:

سـلبتِ الـروحَ مـن بـدني	ورعـتِ القلـبَ بـالحزنِ
فلـي بـدنٌ بـلا روحٍ	ولـي روحٌ بـلا بـدنِ
قرنـتِ مـع الـرّدَى نفسـي	فنفسـي وهـو فـي قـرنِ
فليـتَ السّـحر مـن عينـ	ـيكِ لـم أرَهُ ولـم يرنـي

(1) العصب: تسكين الخامس من الجزء، شرح تحفة الخليل: 45.

(2) القطف: هو حذف وعصب، يدخل جزءا واحدا وهو (مفاعلتن) في الوافر فتسقط التاء والنون بالحذف وتسكين اللام بالعصب فتصير (مفاعل) وتنقل إلى (فعولن)، شرح تحفة الخليل: 5.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 169.

ويبدو إن هذه الأبيات ضمت (16) تفعيلة (8) منها أصابها زحاف العصب، وهذا يدلل على رغبة الشاعر في التعبير عن حالته النفسية وما يختلج في داخله من هم وحزن من جراء ما لاقاه من حبيبته من صدود وهجر بعد أن سلبت روحه منه بأوزان قصيرة ذات مقاطع قصيرة أيضا. فلم يكن يناسبه في ذلك إلا مجزوء الوافر.

والذي يلفت الانتباه أن تفاعيل العروض جاءت على خلاف الأصل باستثناء الأولى منها التي جاءت صحيحة.

إلى جانب الأوزان التي ذكرناها فقد تبين أن شعراء الأندلس نظموا مقطعاتهم الشعرية أيضا على الخفيف والسريع والمديد والمنسرح والرمل والمتقارب والهزج والرجز، وجاءت مقطعاتهم على هذه البحور بنسب أقل لذا لم نفرد كل منها بدراسة خاصة.

فضلا عن ذلك فإن الشاعر الأندلسي هجر في مقطعاته الشعرية بحور المضارع والمجتث والمقتضب. ولا نستطيع أن نقول بعدم قدرة الشاعر من النظم فيها لأنه متمكن من النظم في أي بحر شاء وقد يعاد السبب، ولسنا نجزم بذلك إلى ثقل أوزانها. ونتيجة لما تحدثه من خلل موسيقي لما يثار في ذهن السامع[1]. وأما هجرهم للمتدارك فلخفته المفرطة التي لا تحمل شيئا من المعاني[2].

ومن الظواهر التي صاحبت الأوزان الشعرية للمقطعات ظاهرة التدوير[3]، تبرز هذه الظاهرة أكثر ما تبرز في البحور القصيرة، وتندر بل تكاد تنعدم ((في بحور... مثل الطويل والبسيط))[4]. وذلك لأن هذين البحرين وسواهما من البحور الطويلة تمتاز بطول النفس وبالتالي إمكانية في السيطرة على ألفاظه والتوقف في المكان المناسب قبل الالتحام مع الشطر الآخر.

أما بالنسبة للأوزان القصيرة والمجزوءة فيحصل العكس فنرى حضورا أكثر لهذه الظاهرة التي تضفي على أبيات المقطعة تماسكا واضحا وقد تواجدت هذه الظاهرة في شعر المقطعات بكثرة لا سيما في البحر الوافر وخاصة التي تمتاز منها بالطابع القصصي أو

(1) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس: 54.
(2) المصدر نفسه: 106.
(3) التدوير: هو اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني، ينظر: الطراز: 300/1.
(4) الإيقاع في الشعر الحديث في العراق: رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة للباحث ثائر العذاري، كلية التربية/ جامعة بغداد، 1989: 189.

السردي الوصفي الذي يتصف بالتتابع والاسترسال الذي يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر[1].

ومن أمثلة هذه الظاهرة قول ابن هذيل على بحر الخفيف[2]:

وكـــأنَّ البنـــودَ أجنحـــةُ الطيـــ ـــــرِ يرفـــرفنَ إذْ حوتهـــا القيـــودُ

وكـأنَّ المحمـرةَ اللـون فـي الأفـ ـــــقِ خـــدودٌ يزينهـــا التوريـــدُ

وكـــأنَّ العقـــابَ والـــريحَ إلفـــا نِ فمـــن ذا وصـــلٌ ومـــن ذا صـــدودُ[3]

التعانق بين الشطرين يبدو واضحا في الأبيات السابقة وقد أدى بدوره إلى استمرارية ضخ الموسيقى دون توقف. فالتدوير إذن ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر بل هو فائدة موسيقية تتمثل في كسر رتابة الوزن دون الإخلال به[4].

والتدوير يشكل نسبة ليست بالقليلة في شعر المقطعات الأندلسية، وذلك كونه يوفر غزارة في الموسيقى من جهة، وقوة تماسك أبيات المقطعة، والعمل على وحدتها والتحامها مما يسهم في وحدتها الموضوعية من الجهة الأخرى.

ولمحنا هذه الظاهرة بصورة واضحة في الأوزان القصيرة والمجزوءة وكأن حضور التدوير بكثرة فيها يمثل محاولة لتعويض قصر تلك التفعيلات.

وبعد ذلك يبقى التدوير بمثابة (الرغبة في وصل الشطرين) أو على الأقل في وصل الكلمة التي يفهمها... مما يسهم في جعل البيت المدور ذا تأثير يختلف عن تأثير الأبيات الأخرى[5].

القوافي[6]:

(1) ينظر: دير الملاك: 331.
(2) شعر ابن هذيل: 86.
(3) العقاب: الراية.
(4) ينظر: العروض الواضح، د. ممدوح حقي، دار مكتبة الحيان، بيروت، ط6، 1984: 78.
(5) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985: 64.
(6) عرفها الخليل بأنها تبدأ من آخر البيت إلى أول ساكن مع المتحرك الذي يليه، الكافي في العروض والقوافي: 256.

الشاعر على وعي تام بالقافية ويعرف ما لها من تأثير في ضبط البناء الموسيقي الهام للأبيات، فيعمد إلى أن ((يتخير من القوافي أسهلها حفظا وأوضحها معنى..... ويسوق البيت إلى القافية سوقا لطيفا))[1].

وينظر إلى القافية على أنها الجزء المتمم للوزن فهو مشتمل عليها ((وجالب لها ضرورة))[2]. وقد أكد النقد العربي القديم أهمية القافية في بناء الشعر، فالقوافي ((حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقعه ونهاياته))[3]. وهي عند المحدثين تشبه الفواصل الموسيقية التي تشير إلى ((ختام البيت أو تقوم مقام المنظم أو المنظم الوحيد))[4]، وهي وسيلة لإبراز الإيقاع وتوكيد الوزن حتى يصبح واضحا واضحا سماعه على الأذن[5]. وإذا كان الوزن يختلف في نظامه وطبيعته من لغة إلى أخرى أخرى فإن ((طبيعة القافية في لغة من اللغات لا تكاد تختلف عن لغة أخرى))[6].

وبعد فإن أول ما يطالعنا من الملاحظات بخصوص قوافي الشعراء الأندلسيين في مقطعاتهم الشعرية، هو اختيارهم لحرف الروي فقد نالت (الراء، والميم، واللام، والنون، والدال، والقاف) النصيب الأوفر ثم تبعتها حروف (العين، والسين، والتاء، والهاء، والياء، والهمزة، والصاد، والطاء، والواو، والحاء، والجيم، والفاء، والكاف) في حين جاءت الحروف الأخرى بشكل قليل ونادر وهي (الثاء، والذال، والخاء، والزاي، والغين، والشين).

وغالبا ما يجيء حرف الروي ملتحما بالنسيج الشعري لا من حيث معناه فحسب، إنما من حيث اكتمال العنصر الموسيقي وارتباطه بالمعنى أيضا[7]، كما نلمس ذلك بقول المصحفي[8]:

---

(1) حلية المحاضرة في صناعة الشعر، محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، ت 388هـ، تحقيق جعفر الكناني، دار الرشيد، بغداد، 1979: 236/1.

(2) العمدة: 134/1.

(3) منهاج البلغاء: 127.

(4) نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطربشي، دمشق، 1987: 207، 208.

(5) ينظر: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جوبو، ترجمة وتقديم سامي الدوربي، اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط3، د. ت: 176، 177.

(6) موسيقى الشعر العربي: 96.

(7) ينظر: نظرية الأدب، ريثية ويلك: 208.

(8) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي: 198.

لعينيكِ في قلبي عليَّ عيونُ وبين ضلوعي للشجونِ شجونُ

لئنْ كان جسمي مخلقاً في يد الهوى فحبّك غضٌّ بالفؤاد مصوْنُ

نصيبي من الدّنيا هواكِ وإنَّهً عذابي ولكنِّي عليه ضنينُ

فلقد مهد لحروف الكلمة جميعا، وبخاصة حرف النون في الكلمات التي سبقتها فاستخدم في البيت الأول (عينيك، عيون، بين، شجون) وفي البيت الثاني (لئن، كان، مصون) وفي البيت الثالث (نصيبي، من، الدنيا، وإنه، لكني) ولم يقتصر هذا الانسجام على الموسيقى فحسب وإنما جاءت القوافي منسجمة لمعنى هذه الأبيات مضفية تلوينا جميلا يضاف إلى إشعاعات تلك الكلمات المتقاربة في المعنى والصورة الشعرية وكلها تعطي الحزن والضعف الناتج من جراء الحب.

وبالاعتماد على حركة الروي يمكن ترتيب القوافي المطلقة حسب تواترها، فقد شكل الروي المكسور أعلى نسبة، ثم تتبعه الروي المضموم ثم المفتوح، والروي المفتوح، وإن كان يأتي ثالثا بعد الكسر والضم إلا أن الشاعر الأندلسي أحسن استخدامه في مقطعاته الشعرية كما في قول ابن عبد ربه[1]:

حتى يعودَ بنا في قعرِ مظلمةٍ لحدٌ ويلبسنا في واحد كفنا

يا أطيبَ النّاسِ روحاً ضمه بدنٌ استودعُ اللهَ ذاكَ الروحَ والبدنا

لو كنتُ أعطي به الدنيا معاوضةً منه لما كانت الدنيا له ثمنا

فالفتحة في روي الأبيات السابقة لحقتها ألف الإطلاق فأصبح إيقاعها أشبه بالصراخ[2]. وهذا الصراخ والإيقاع جاء موافقا لغرض هذه المقطعة، لا سيما وهو يرثي ابنه الصغير الذي فجع به على الرغم من صغر سنه.

ونخلص من حركات الروي والذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالوزن ويتمثل في حدود القافية وأنواعها فكانت القوافي المطلقة حاضرة وبقوة في شعر المقطعات الأندلسية، فكانت

(1) ديوان ابن عبد ربه: 167.
(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 68/1.

قافية المتواتر[1] أكثر القوافي شيوعا في المقطعات الشعرية الأندلسية وهو أمر مرتبط بشيوع الأوزان التي ترد فيها كالكامل المقطوع والخفيف، والوافر، وغيرها من أوزان البحور الأخرى. وهذا النوع من القوافي يمنح الشاعر نبرة حماسية مجلجلة كما في قول ابن شهيد[2]:

وما الآنَ قناتي غمرَ حادثةٍ ولا استخفَّ بحلمي قطُّ إنسانُ

أمضي على الهولِ قدماً لا ينهنهني وأنثني لسفيهي وهو حردانُ

إذ أن إيقاعها جاء ليتناسب وغرض هذه المقطعة وهو الفخر فلقد تظافر الوزن مع القافية من أجل إبراز هذه النبرة الحماسية المعبرة عما داخل الممدوح.

وقد بنيت على قافية المتدارك[3] قوافي لمقطعات كثيرة ارتبطت بأوزان الكامل ذي الضرب الصحيح والطويل ذي الضرب المقبوض والسريع، ومجزوء الكامل الصحيح وغيره من مجزوءات الأوزان، كما في قول ابن عبد ربه[4]:

ولئ الشبابُ وكنتَ تسكنُ ظلَّهُ فانظرْ لنفسكَ أيّ ظلٍ تسكنُ

ونهى المشيبُ عن الصّبا لوْ أنَّهُ يدلي بحجَّتِهِ إلى من يلقنُ

يبدو أن القافية في هذه المقطعة يصعب زحزحتها عن تركيبة النسيج بل ساهمت في خلق وحدة هذا النسيج وتلاحمه من خلال موقع الكلمة بين مثيلاتها، إذ أراد الشاعر أن يوحي إلى أذهاننا دلالة إضافية من خلال هذه القافية وهي أن الإنسان يملك قوته وحيويته وسكنه من شبابه على العكس من المشيب الذي بينه في البيت الثاني بصورة المحتضر أثناء التلقين.

أما قافية المتراكب[1]، فتشيع في أوزان البسيط المخبون الضرب، والرمل المخبون الضرب، ومجزوء الوافر وقد نظمت عليها مقطعات كثيرة لا سيما على أوزان البسيط كما في قول ابن عبد ربه[2]:

---

(1) كل قافية فيها متحرك بين ساكنين، ينظر: القوافي، الأخفش، تحقيق د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1970: 95.

(2) ديوان ابن شهيد: 165.

(3) وهي (أن يجتمع متحركان بين ساكنين)، القوافي التنوخي: 40.

(4) ديوان ابن عبد ربه: 170.

أبيــتٌ تحــت ســماءِ الّلهــو معتنقــاً شــمسَ الظهيــرةِ فــي ثــوبٍ مــن الغســقِ

بيضــاءُ يحمــرُّ خــدّاها إذا خجلــتْ كمــا جــرى ذهــبٌ مــن صــفحتي ورقِ

ويبدو أن الميل إلى القوافي المطلقة[3] كان واضحا في المقطعات الشعرية الأندلسية، إلا أن الشعراء نظموا أيضا على القوافي المقيدة[4]. ولكن بنسب قد تكون أقل بكثير، وذلك لأن القوافي المطلقة تمتاز بثراء موسيقي واضح، يجعلها أثيرة عند الشعراء عموما، أما القوافي المقيدة فهي خافتة الجرس تصلح لليت والتأمل، وأول ما يطالعنا من القوافي المقيدة هي المجردة منها كما في قول الغزال[5]:

إنّــي حلبــتُ الــدّهرَ أصــنافَ الــدُّرَرْ فمــــــرةً حلــــــوٌ وأحيانــــــاً مقــــــرْ

وعلقماً حيناً وأحياناً صبرْ

ومما يشار إليه أن القافية المقيدة المجردة من الردف والتأسيس تكون متكلفة مصطنعة، لا تنم عن عفوية في الطبع، وبساطة في التعبير، فهي تعتمد على التقييد من غير الاتكاء على مد يسبقه فيخفف من حدة القطع الذي تنتهي عنده القافية.

إذ أن المعروف أن المد يمنح المتكلم امتدادات صوتية يتسرب من خلالها الكثير من انفعالاته النفسية، وهذا النوع يوجد في القافية المقيدة المردفة[6]، والمؤسسة[7]، ولا يوجد في المجردة منها.

وإن ما يرد على القافية المقيدة المردفة قليل جدا فهي أقل القوافي شيوعا في المقطعات المدروسة، لارتباطها بأوزان محددة في الشعر العربي بصورة عامة، كالمتقارب

(1) وهي (التي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحركات) شرح تحفة الخليل: 343.
(2) ديوان ابن عبد ربه: 117.
(3) القافية المطلقة: هي التي تكون فيها الروي متحركا، ينظر: موسيقى الشعر: 257.
(4) القافية المقيدة: هي ما كان حرف رويها ساكن، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط6، 1987: 217.
(5) ديوان الغزال: 167.
(6) المردفة: وهي أن يجتمع في آخر البيت ساكنان، ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: 101. وينظر: القوافي، التنوخي: 41.
(7) المؤسسة: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد متحرك يسمى الدخيل، ينظر: شرح تحفة الخليل: 352.

المقصور، ومجزوء الكامل المذيل، وغيرها من الأوزان كقول ابن هذيل على هذه القافية[1]:

في نصفها من خجلها حمرةٌ وبينها طرقٌ لطافٌ دقاقْ

كأنَّها في بعضها عاشقٌ زاحمها للثمٍ أو للعناقْ

(1) شعر ابن هذيل: 105.

2. الموسيقى الداخلية:

1. التوازي:

هو محاولة المبدع في إسباغ بعض الأساليب الفنية المتميزة على أساليبه، ويهدف إغناء الجانب الدلالي في خطابه الشعري[1].

ويعد التوازي من أهم الأساليب الفنية المتميزة التي يلجأ إليها الشعراء لإغناء تجاربهم الشعرية فهو من ((حيث الجوهر مبدأ أساسي في كل أنواع الفن وأشكاله ولكن في كل نوع أو شكل مظهرا متميزا ينبع من طبيعة الأداة التي يتشكل منها هذا النوع))[2]. وهو يمثل ((السمة الرئيسية في نحو الشعر))[3] وبالتالي فإنه يحدث توازنا صوتيا هو أس إيقاع النص الشعري[4]، وللتوازي عدة ألوان يتلون فيها الخطاب الشعري من ذلك قول الشاعر ابن هذيل[5]:

كـأنَّ فـؤادي فـي يـديْ خفقانِـهِ فريسـةُ ليـثٍ قـد تلاشـتْ مـن النّهـبِ

كـأنَّ سـراباً فـي ضـلوعي وجاحمـا فهـذا حكـى شـوقي وهـذا حكـى قلبـي

الناظر إلى هذا النص يتلمس بعض المفردات المتوازنة التي تحكى لواعج الشاعر وأشواقه، إن التقطيع العروضي يحمل دلالات صوتية متماثلة في بعض المفردات فهنالك توازن شبه تام بين الشطر الأول من كل بيت كما ويقوم على العناصر التركيبية نفسها:

أداة تشبيه + اسم + حرف جر + اسم مجرور...

فضلا عن حصول توازي في الشطر الأخير من البيت الثاني (فهذا حكى شوقي) (وهذا حكى قلبي).

إن هذه المكونات الصوتية القائمة بين هذه المفردات عملت على إضمار وجد الشاعر، كما أسهمت في إيصال ما أراد التعبير عنه بفعل تلك التوازيات الصوتية، التي وجدت طريقها سريعا إلى أذن المتلقي.

---

(1) ينظر: تحليل الخطا ّ الشعري، محمد فتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985: 73.
(2) مفهوم الشعر في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1978: 425.
(3) اللغة والخطا ّ الأدبي: 100.
(4) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتا ّ، ط1، 1984: 67.
(5) شعر ابن هذيل: 84.

وقد يأتي الشاعر بالتوازي القائم على التقطيع الداخلي للمفردات من خلال الترصيع المزدوج بين كل لفظة في الشطر كما في قول الشاعر صاعد بن الحسين[1]:

فالشـــرُّ بالشـــرِّ المبـــرحِ يتقـــى والقـــرنُ بـــالقرنِ المصـــمّمِ يغلـــبُ

فلو تطلعنا إلى النص لوجدنا الشاعر يعمد إلى تقنية الترصيع الداخلي، محدثا تنميطا إيقاعيا واضحا في أذان السامع إذ أن لفظتي (فالشر بالشر) توازي لفظتي (والقرن بالقرن). وكذلك مع باقي المفردات، فالبيت الشعري اكتسـ ّ موسيقاه بفعل تلك التوترات الصوتية، فخلقت جوا حماسيا مؤثرا لدى المتلقي.

ونلتمس هذا اللون من التوازي في قول يوسف ابن هارون الرمادي[2]:

هـوَ الـدُّرُّ والمرجـانُ والبـدرُ والـدجى هـو الـوردُ والسوسـانُ والغصـنُ والحقـفُ

إن البنية اللسانية لهذا البيت تقوم على حضور مكثف للألفاظ المتوازية إذ يقوم البيت على العناصر التركيبية نفسها إن هذه الكثافة الصوتية الناجمة عن التوازي الترصيعي أحدث تماثلا في الانسجام الصوتي الذي أدى دوره في تشكيل عناصر البنية اللسانية وتحقيق الانسجام الصوتي.

2. الجناس[3]:

يسهم الجناس في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع في مخارج الأصوات المتشابهة، لذلك يحبـ ّ الجرس المتتابع لأنه يحمل في طياته إيقاعات موسيقية مكثفة، والجناس بعد ذلك يعد شكلا من أشكال التكرار[4]. فهو يسهم في كشف المعنى الذي يخفيه الشاعر وراء الألفاظ المتجانسة ومن صوره قول المهند في القسي[5]:

كـــأنَّ عـــوجَ القســـيِّ قـــدْ أخـــذتْ شـــبهاً مـــن الخـــودِ فـــي حواجبهـــا

فعطفهـــــا عطفهـــــا ومطلبهـــــا فـــي القصـــدِ بالرّشـــق مـــن مطالبهـــا

(1) التشبيهات: 173.
(2) شعر الرمادي: 88.
(3) تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى، ينظر: علم البلاغة، البيان، والمعاني، البديع، أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ط2، 1984: 330.
(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العر ّ: 123/2.
(5) التشبيهات: 202.

جانس الشاعر بين (فعطفها، وعطفها) مجانسة تامة، كما جانس بين (مطلبها ومطالبها) مجانسة ناقصة في البيت الثاني، لغرض خلق صورة مركبة ناتجة عن هذه القسي. إذ أن عطف هذه القسي على صاحبها هي في انعطافها في يده، وإن مطلبها في الرمي هو جزء من مطالبها... فالجناس ساعده في تصوير هذا الموقف ولم يكتف بذلك وإنما أصبح البيت من خلاله قطعة موسيقية واحدة ساهم في تأليفها حروف اشتركت في مخارجها الصوتية مكونة إيقاعا داخليا خلق جوا نغميا ممتعا.

ومن الصور الأخرى للجناس الناقص قول مروان بن عبد الرحمن[1]:

وتجافتْ عيون عيني سهداً حين علمنَ من جفاكَ الجفاء

وكأنّي مما تناءتْ جفوني لاحظُ وجنتيكَ اجتناء

وكأنَّ الجفونَ ترقب وعداً بالتلاقي فلا تروم التقاءُ

فالمجانسة حاصلة في البيت الأول بين (تجافت، وجفاك، والجفاء) وفي البيت الثاني بين (وجنتيك، اجتناء) وفي البيت الثالث بين (التلاقي والتقاء)، فالشاعر يروم من خلال هذه المجانسة المصحفة أن يخلق مركزا موسيقيا في البيت يقابله مركزا موسيقيا آخر يضفيان على البيت تنغيما داخليا خاصا، وبالتالي إخراج المقطعة الشعرية في أبهى حلة. فلقد نجح الشاعر من خلال هذه المجانسة من رسم صورة مفادها إن جفونه قد جفت النوم بعد أن استمدت هذا الجفاء من جفاء حبيبته له، كما أن هذه الجفون ترق ّ رؤية المحبو ّ فلا تروم الالتقاء قبل لقاءه.

ولا يخفى ما لهذا النص من إيقاع مكثف أسهم في تكوينه الموازنة بين الألفاظ التي تعاضد مع الجناس في تكوينه، كما أن تكرار بعض الأصوات بكثرة أسهم إسهاما فاعلا في تنغيمه وتطريبه.

ويبدو إن الشعراء الأندلسيين استهواهم هذا الضر ّ من البديع فنظموا عليه العديد من المقطعات الشعرية، ولا شك في أنه يحمل بين طياته فوائد جمة منها، إحداث الانسجام الصوتي داخل البيت الشعري من خلال المماثلة بين الألفاظ المتجانسة صوتيا ومن فوائده أيضا توجيه الأنظار إلى معنى معين يلح عليه الشاعر، وبالتالي الوقوف على ذلك المعنى

(1) التشبيهات: 158.

وإدراكه لأن الألفاظ المتشابهة تدق السمع وتوقظ الأذهان وتشوق لوقعها النفوس[1]، كما نلحظ ذلك عند ابن هذيل[2]:

وأرى بقيَّـــة مفرقـــي قـــدْ فرقـــتْ ليـــرى بهـــا ريـــشُ الغـــرابِ غريبـــا

3. رد الإعجاز على الصدور:

هو نوع من العلاقة بين مفردة في صدر البيت وأخرى في عجزه تحدث تنغيما موسيقيا في النص الشعري[3]، كما إن له وظيفة دلالية إذ يشد ذهن المتلقي إلى أهمية الكلمة المكررة وما ترمي إليه من مدلول عام كما في قول ابن عبد ربه[4]:

يـــا طـــولَ ليـــلِ المبتلـــى بـــالهوى وصـــــبحهُ فـــــي ليلـــــهِ أطـــــولُ

فإن كلمة (أطول) في آخر البيت ترتبط معنويا وموسيقيا بكلمة (طول) التي جاءت في أول البيت، إذ أنه أراد أن يرسم صورة معبرة عما يعانيه من ثقل هذا الليل وطوله الذي لا ينقضي بسهولة من جراء ما يلاقيه من عناء وشقاء نابع من عشقه لمحبوبته، فاستخدم كلمة من جنس كلمة الصدر مع علاقة في المناسبة لترسيخ هذه الفكرة.

(1) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العر ّ. ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980: 273.
(2) شعر ابن هذيل: 84.
(3) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 310.
(4) ديوان ابن عبد ربه: 146.

وكذلك قول يوسف بن هارون الرمادي[1]:

فـــإنْ يتخـــذْ بـــين المقـــابرِ موطنـــاً فأوطاننـــا مـــن بعـــدهِ كالمقـــابرْ

وقـــالوا صـــغيرٌ فاصـــطبرْ لمصـــابِهِ فقلـــتُ: أشـــدّ الفقـــدِ فقـــدُ الأصـــاغرْ

الناظر إلى هذين البيتين يجد إنهما جاءا مفعمين بالحيوية لما يحملانه من دلالة معنوية ونفسية بالإضافة إلى الإيقاع الموسيقي الذي تمثل من خلال رد الإعجاز على الصدور ففي البيت الأول كرر الشاعر في العجز كلمة (المقابر) لكي تناسـ ّ وحالة الانكسار النفسي للشاعر وما يعانيه من جراء فقد ابنه الصغير، وفي البيت الثاني أيضا جاء بكلمة (الأصاغر) لتناسـ ّ كلمة (صغير)، فالصورة كلها تتشكل من هذا الجو الحزين وهذه النفسية المهزومة المنكسرة.

وكذلك قول محمد بن الحسين[2]:

تكلَّـــمَ الحـــظُّ عمّـــا فـــي جوانحِـــهِ بالـدّمعِ حتـى حسـبتُ الجفـنَ عـادَ فمـا

وجـــادَ بالـــدمِ بعـــدَ الـــدّمعِ يســـكبهُ حتّـى كـأنّ جميـعِ الجسـمِ فـاضَ دمـا

نلمح عند مطالعة هذا النص أن كل بيت منها يشتمل على متماثل نغمي تولد عن طريق تكرار أكثر أصوات اللفظ وربما جميعها، وهذا التكرار يظهر من ناحية أخرى مهارة الشاعر وبراعته التي تحقق المعنى وتؤكده، وتجعل البيت يتصبـ ّ موسيقيا.

ونعثر على نماذج كثيرة من هذا الضرـ ّ البديعي في شعر المقطعات الأندلسية[3].

4. التكرار الصوتي:

وهو أسلوـ ّ يلجأ إليه الشاعر من أجل تطوير الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، وجعل القارئ يحس بأنه خلال دوامة صوتية مثيرة تنقل إليه الإحساس التام بالطبيعة وأصواتها كما يريد الشاعر أن يصورها. وقد يكون هذا التكرار ترجيعا لصدى الحركة التي يصفها الشاعر أو تأكيدا لتلاشي النغمات[4].

---

(1) شعر الرمادي: 86.

(2) التشبيهات: 153.

(3) ديوان ابن عبد ربه: 126، 130، 134، 135، 140، 141.

(4) ينظر: الشعر العربي الحديث، سي مورية، ترجمة د. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1975: 346.

كما يؤدي التكرار وظيفة مهمة للسياق الشعري وهي جذ ّ انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكدها أو ينبه القارئ إليها.

ويبدو أن شعراء المقطعات الأندلسية كانوا مولعين بالترنم وترداد الألفاظ إلى حد كبير فنرى ابن عبد ربه يقول في وصف مقطعة شعرية[1]:

لكنّهـــا فـــي الصـــوغِ نجديـــةٌ صـــاحبها لـــيسَ بنجـــديّ

كوفيـــةُ الإبـــداعِ بصـــريةٌ لغيـــرِ كـــوفيّ وبصـــريّ

فنرى في البيت الأول تكرار لفظة (نجدي) وفي البيت الثاني يكرر لفظتي (بصري، وكوفي) إذ يحاول من خلال هذا التكرار تحقيق توازنا صوتيا داخليا بين شطري البيت إذ أن هذا التكرار جعل من هذه الألفاظ ذات قدرة إيحائية قوية، وإن دلالتها متصلة بالصياغة الصوتية اتصالا موحيا.

ونرى الرمادي يولع بهذا التكرار الملفوظ بقوله[2]:

وفـاتنُ الحسـنِ قتَّـالُ الهـوى نظـرتْ عينـي إليـهِ فكـانَ المـوتُ والنَّظـرُ

ثـم انتصـرتُ بعينـي وهـي قـاتِلَتي مـاذا تريـدُ بعينـي حـينَ تنتصـرُ

يـا شـقةَ الـنَّفسِ واصـلها بشـقَّتها فإنَّمـا أنفـسُ الأعـدا تهتجـرُ

ظلمتنـي ثـمّ أنـي جئـتُ معتـذراً يكفيـكَ أنـي مظلـومٌ ومعتـذرُ

عند التأمل في هذه المقطعة نرى إن لهذا التكرار بين الألفاظ التي استخدمها الرمادي الأثر الكبير في تأكيد النغم وزيادة رنته وخلق نوع من الانسجام بين المعاني ورنة هذه الألفاظ، إذ ظهرت بوضوح القوة الموسيقية في النسيج الشعري لهذه المقطعة التي استأثر التكرار بمساحة واسعة منها.

كما كان لتكرار الحروف دورا كبيرا في تحقيق الجرس الموسيقي للمقطعات الشعرية ونلحظ ذلك في قول ابن عبد ربه[3]:

---

(1) ديوانه: 171.
(2) شعر الرمادي: 69.
(3) ديوان ابن عبد ربه: 156.

مظلومـــــةٌ بـــــاللحظِ وجنتهـــــا وجفونُهـــا جبلـــتْ علـــى الظلـــمِ

لا بد أن ينتبه القارئ إلى أن الشاعر قد كرر في البيت الأول حرف الظاء ثلاث مرات وحرف الجيم ثلاث مرات وحرف الميم ثلاث مرات. إذ أنه استطاع أن يخلق من خلال هذا التكرار محورا موسيقيا صوتيا، ساهم في تطوير الموسيقى الداخلية، وإن تكرارها بهذه النسـ ّ المتساوية وكأنه أراد أن يحقق موسيقية داخلية ذات إيقاعات متوازية. كما إن بعض هذه الأحرف شكل قوافي خارجية، ليجعل من هذا النص بنية موسيقية متكاملة، تحمل في طياتها دلالات نفسية عميقة فاستطاع أن يثير في نفوسنا ما يعانيه محبوبه من حالة الظلم الذي شمل جفونها ووجنتها.

ونرى سعيد بن محمد يعمد إلى هذا الأسلو ـ ّ بقوله[1]:

تسـدُّ شـعاعَ الشّـمسِ شـرقاً ومغربـاً إذا مـا اسـتمدتْ فـي السـهوبِ مـدودها

يلاحظ من هذا البيت الانسيابية الحاصلة من خلال هذا التكرار لمجموعة من الحروف، فقد برع الشاعر في حسن توزيعها كما يوزع الموسيقار الماهر النغمات في نوته الموسيقية[2].

فقد تكرر حرف الدال ست مرات إذا ما فككنا التشديد وحرف السين خمس مرات، والميم خمس مرات أيضا والشين أربع مرات، فكان لتكرار السين والشين الأثر البارز في أحداث هذا التنغيم الصوتي كما إن الشاعر أكثر من تكرار حرف الدال ذو المخرج البعيد النطق عن الشين والسين، للفصل بينهما، ليحقق جرسا إيقاعيا أشد تأثيرا وأسهل نطقا كما لا يخفى أثر الميم في صنع هذه الترنيمة الموسيقية.

(1) التشبيهات: 217.
(2) ينظر: موسيقى الشعر: 231.

ولم يكن التكرار النغمي أقل تأثيرا من النوعين السابقين في خلق الترنيمة الموسيقية وينصـ ّ على الوزن أول من كل شيء ويباريه ويجاريه ويعمد إلى إظهار كوامنه وغوامضه وتقوية موسيقاه[1].

وقد أشار الفارابي إلى هذا الإيقاع بقوله: ((إن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم، ذات فواصل، ووزن الشعر عنده نقلة منتظمة على الحروف ذات الفواصل))[2].

ويمكن لنا أن نلتمس هذا النوع من التكرار في قول المهند من مقطعة له[3]:

كمـــا فـــي بـــاطنِ العـــينِ مـــن الأنـــوارِ محجوبـــهْ

دمـــاءٌ هـــي أنفـــاسٌ وســـيفٌ هـــو أنبوبـــهْ

وتقطيعه العروضي:

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن مفـــاعيلن

لقد أعطى هذا التقسيم العروضي لتفعيلات بحر الهزج الموسيقى الداخلية لهذه المقطعة المزيد من القوة والوضوح إذ أعطاها تنغيما إضافيا وجرسا موسيقيا مؤثرا.

ونرى هذا الأسلو ّ يتكرر أيضا في قول الشاعر محمد بن أبي الحسين[4]:

لـــم تـــرمْ نصـــحاً ولكـــنْ رمـــتَ كيـــداً فـــي دعابـــهْ

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

لقد نجح الشاعر في خلق توازن إيقاعي جاء على بحر الرمل المجزوء الصحيح المتمثل في معادلة كل تفعيلة مع التفعيلات الأخرى، كما برع في خلق تكرار صوتي نغمي، وإعادة الوحدة الصوتية فإنه لم يتناسى إيقاعه الخاص لأنه يشير إلى القيمة النسبية والأهمية الكبيرة لإدراكه الحسي وشعوره وأفكاره[5].

---

(1) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العر ّ: 71/2.
(2) الموسيقي الكبير، أبو نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتا ّ العربي، القاهرة، 1967: 310.
(3) التشبيهات: 236.
(4) المصدر نفسه: 282.
(5) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: 489، 490.

هـ. التصريع:

البيت المصرع: ما التزم في آخر صدره بقافية عجزه[1]، فالبيت المصرع هو الحركة المنشطة التي تستفز وتلهب إحساس المتلقي وتجدد فيه ديمومة التناغم الداخلي للنص الشعري، فهو إيقاع داخلي يلبي حاجة نفسية تدفع الشاعر إليه إضافة إلى أنه يشكل وسيلة جذب فنية يلون الشاعر موسيقاه من خلالها ومن استخداماتهم لهذا المظهر الإيقاعي قول الشاعر ابن شهيد[2]:

لَمّا تدانتْ قابَ قوسينِ أصابها الحاسدُ بالعينِ

وكذلك قول عباس بن فرناس[3]:

قدْ أغتدي والليلُ مكتومُ الظلمْ والصبح في شتّى الظلامِ مكتتمْ

بأغضفٍ معلّم أوقدْ علمْ كأنّ شقّ الشدقِ من فيهِ القضمْ[4]

إذ يستمر عباس بن فرناس على هذا البناء الموسيقي حتى يكمل مقطعته، ونرى ابن عبد ربه أيضا ينظم مقطعه مستخدما فيها التصريع محققا هذا الإيقاع الداخلي الجميل بقوله[5]:

يختلسُ الأنفسَ باستلابهِ كلبٌ يلقّى الوحي من كلابِهِ

يمونُ أهلَ البيتِ باكتسابِهِ أهبتهُ فأنصاعَ في إهيابِهِ

كأنّهُ الكوكبُ في انصبابِهِ أو قبسٌ يلقطُ من شهابِهِ

عند النظر إلى هذه المقطعة يتبين لنا بوضوح التجمع الصوتي الحاصل بين عروض البيت الشعري وضربه أي آخر الصدر، وآخر عجزه، إذ أن الشاعر استطاع أن يوظف حرف المد (الألف) قبل الياء المكسورة والهاء المقيدة في جميع أبيات هذه المقطعة كي يصيغها بإيقاع موسيقي جميل يتذوقه السامع ويرتاح إليه لما فيه من تنفيس يسبق القطع

(1) ينظر: نقد الشعر: 50. أنوار الربيع: 171/5.
(2) ديوان ابن شهيد: 175.
(3) التشبيهات: 182.
(4) القضم: هو القوي الأنياب
(5) ديوان ابن عبد ربه: 29، 30.

الحاصل من القافية المقيدة، وإن تكرار هذه الحروف المقطعة حقق تجانسا صوتيا يطرب الأسماع ويشد المتلقي تجاه هذا النص.