الفصل الرابع
الموسيقى فى الصورة بين الشاعرين

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

المطلب الأول، الأوزان وعلاقتها بالموضوعات:

بلغت الأوزان الشعرية فى زمن الأيوبيين مبلغاً -كبيراً- من التطوير والتحديث لكن هذا التطور لم يكن ليصيب تلك الأوزان القديمة، التى توصل إليها الخليل؛ من استقراء أشعار العرب، فقد كانت للموشحات أوزان كثيرة، وكانت للأزجال أوزان كثرت؛ حتى قيل "صاحب ألف وزن ليس بزجال"، وكذلك استحدثت بحور منذ زمن العباسيين، ونظم الشعراء عليها مثل السلسلة، والدوبيت، والقوما، والكان كان، وغيرها، كما عكست من قبل دوائر البحور الخليلية فأصبحت هناك بحور كالممتد، والمستطيل، والمتئد، وغيرها، فقد كان باب التنويع فى الأوزان مفتوحا على مصراعيه أمام من يريد النظم.

ولكن زمن الأيوبيين زمن حروب وصراعات، تتصارع فيها المعتقدات والثقافات بطرائق الفكر كما تتدافع الأجساد بالسيوف والحراب والمنجنيقات؛ ومن ثم فقد كان الرجوع إلى الموروثات العربية والإسلامية يمثل درعاً تحتمى به ثقافة الأمة فى صراعها مع ثقافة الغرب؛ فمدح الأيوبيين داخل تحت الواجب الديني القومى؛ ومن ثم رأى الشعراء أن يبتعدوا فيه عن كل ما هو مستحدث من الأوزان، وأن يلجأوا إلى الأوزان القديمة المتجددة يختارون منها ما يتناسب مع أغراضهم.

والمديح غرض رسمي، تليق به التقاليد العتيقة، التى توارثها الشعراء عن تلك القمم الشعرية العالية فى المديح العربي، من مثل زهير وحسان، وكعب، وجرير، والفرزدق وذي الرمة والبحترى وأبي تمام والمتنبي، فتلك أطواد بلغت فى المديح قمما لم توطأ، ومن ثم وضعهم الشعراء الأيوبيون أمام أعينهم؛ يحتذونهم ويمشون على سننهم، ومن هنا لم نجد لشاعرينا قصيدة واحدة فى شعر المديح على بحر من البحور المستحدثة؛ وإن كانا قد نظما على تلك البحور فى غير المديح.

أما ابن سناء الملك فقد اختار بعض البحور التى ينظم عليها مديحه وهى: بحر الطويل وجاءت عليه ثلاثون (٣٠) قصيدة، بحر الكامل وجاءت عليه ثلاث وعشرون (٢٣) قصيدة منها اثنتا عشرة (١٢) على التمام وإحدى عشرة (١١) على الجزء، بحر الخفيف وجاءت عليه ثمانى عشرة (١٨) قصيدة، بحر البسيط وجاءت عليه اثنتا عشرة (١٢) قصيدة، ومثله بحر السريع جاءت عليه اثنتا عشرة (١٢) قصيدة أيضا، بحر المتقارب وجاءت عليه سبع (٧) قصائد)، بحر الرجز وجاءت عليه ثلاث قصائد منها اثنتان مجزوءتان وواحدة تامة، أما بحر المنسرح وبحر الرمل، فقد جاء على كل منهما قصيدتان.

ولهذا الترتيب دلالة هى أن الشاعر استخدم من البحور الخليلية تسعة أبحر هى الطويل والكامل، والخفيف، والبسيط، والسريع، والمتقارب، والمنسرح، والرجز، والرمل وأهمل منها سبعة أبحر: هى الوافر والمديد والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك.

وقد استخدم الشاعر بحورا ذات طبيعة وئيدة، ثقيلة الخطى مما يتناسب مع شخصيته وثقل وزنه؛ بوصفه رجل سياسة، وكتابة، وعلم، إذا استثنينا بحري الرمل والرجز، اللذين يتسمان بالإيقاع السريع.

وأظن أن ابن سناء الملك؛ كان يختار بحوره، وقوافيه قبل الكتابة، وهذا يتفق مع ما قلته من قبل؛ من أنه يبنى القصيدة بمنهجية واختيار، وما أظنه كان يكتب قصيدة إلا بعد أن تستدعى ذاكرته غير واحدة من القصائد على وزنها وقافيتها، ليعرض عليها ابن سناء الملك ما يحبره، فإذا عرف مفارقة قصيدته لغيرها أذاعها، وهذا يفسر التناص أو التأثر الواسع بالشعراء القدامى.

وأما البهاء زهير فقد مدته -فى مدحه- سبعة أبحر هى: الطويل:(٢٢) وجاءت عليه اثنتان وعشرين قصيدة الكامل: وجاءت عليه تسع قصائد(٩) الرجز: وجاءت عليه قصيدتان٢أما الخفيف، المتقارب، المجتث، الرمل؛ فقد جاءت على كل منها قصيدة واحدة.

ويلاحظ فى مدحه غياب بعض البحور الكثيرة التواتر فى الشعر العربي مثل البسيط والوافر والخفيف، وهذا يدل على أن البحر الأثير لدى البهاء هو الطويل ويليه

الكامل؛ والبهاء يتفق مع ابن سناء الملك فى هذا الأمر، غير أنه يخالفه فى عدد البحور التى نظم عليها كلاهما فابن سناءالملك أكثر استخداما، وتنويعا للبحور من البهاء زهير؛ وهذا أمر حتمى أملته طبيعة كل من الشاعرين؛ إذ ابن سناء الملك مكثر من المدح؛ ولذا فهو أكثر تنويعا فى استخدام البحور فى هذا الغرض؛ أما البهاء فهو مقل من المدح؛ ولذا فهو أقل تنويعا فى استخدام البحور من ابن سناء؛ ولعل غلبة الطويل، والكامل، والبسيط والخفيف، والسريع، على ابن سناء وغلبة الطويل، والكامل، على البهاء؛ مما ينم عن كثرة محفوظاتهما من هذه البحور.

وربما كان اختيار الشاعرين لهذه البحور قد تم بناء على ما قرره البعض؛ من ملاءمة هذه البحور للموضوعات الجادة التى يمثل المديح واحدا منها، وإن كنت أرى أن العلاقة بين الأوزان والموضوعات؛ علاقة غير حتمية ولا مطردة، ولكن الكاتب عن علاقة بين بحورنا الطويلة والموضوعات الجادة لا يعدم إلى ذلك سبلا؛ فالأوزان الطويلة تتميز بمميزات عدة أهمها:

١- أن الأوزان الطوال أبقى أثرا فى النفس من القصار، لما تستغرق أبياتها من الزمن.

٢- أن الأوزان الطوال تستطيع حمل الشحنات العاطفية الضخمة؛ لكثرة الكلمات المنظومة عليها، وطول بعض مقاطعها.

٣- أن أكثر البحور ترددا فى الشعر العربي؛ بحرا: الطويل والكامل وهما أطول البحور.

٤- أن المعلقات وهى من أكثر الأشعار العربية رواجا وأعلاها قيمة؛ قد كانت على بحور طوال فلم تأت معلقة على وزن قصير أو مجزوء؛ ولذا تعلق المبدعون بأهداب الأوزان الطويلة،يحاكونها فلذا كثرت الأوزان الطويلة، على أنك واجد فى المجزوءات مثل مجزوء الكامل نغما صالحا للحكمة بدليل مجيء أبيات قس بن ساعدة الإيادى عليه.

وقضية علاقة الوزن بالموضوع قضية اختصم فيها النقاد؛ فمنهم من أقر هذه العلاقة ومنهم من نفاها؛ فقد حاول بعض الدارسين أن يقيموا علاقة بين الوزن والموضوع

فى القصيدة: مثل الدكتور إبراهيم أنيس(١)، و سليمان البستانى(٢)، وقد جمع الدكتور على يونس فى كتابه "نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى"آراء كثير من النقاد الذين يربطون بين البحر والغرض الشعرى والوزن والمعنى مثل: حازم القرطاجنى فى كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وسليمان البستانى فى ترجمته لإلياذة هوميروس، وعبد الله الطيب فى "كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها"، والدكتور عبده بدوى وعمر توفيق سفر آغا وعبدالحميد الراضى، ثم بين فيه كيف يحاول هؤلاء النقاد أن يصطنعوا علاقة بين الوزن وبين المعنى الشعرى(٣)،كما جمع أيضا آراء المعارضين لهذه الفكرة.

ورأى د. على يونس أنه "من الخطأ ربط الوزن بغرض معين، أو انفعال معين فالاستقراء يدل بوضوح على أن الوزن الواحد يستعمل فى شتى الأغراض والعواطف والمعانى، وأن الغرض الواحد يظهر فى شتى الأوزان وكذلك الانفعال الواحد"(٤)، وقد لاحظ الدكتور عز الدين إسماعيل ذلك(٥).كما لاحظ أيضاً "أن الانفعال الواحد ليس نوعاً واحداً، ولا درجة واحدة، فيربط بوزن معين من الأوزان،"(٦).

ويرى الدكتور على يونس عدم الربط بين الوزن والمعنى؛ لأن "الذين كتبوا عن خصائص البحور والأغراض التى تناسبها قد اختلفوا كثيراً، حتى بلغ الخلاف أحياناً حد التناقض، فالطويل عند العياشى ثقيل، وعند الآخرين بحر الجلال والبهاء، وقال حازم عن الرجز إن فيه كزازة، ووصفه الرضى بالسهولة والعذوبة، والخفيف عند البستانى أخف البحور وأطلاها، وعند العياشى على جانب كبير من الثقل، وعند الطيب ذو صلابة وأسر قوى معتدل مع جلجلة لا تخفى، وذكر الرضى والبستانى والراضى وخلوصى عن الوافر أنه

(١) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط ٤، صـ ١٧٧ وما بعدها مكتبة الأنجلو.
(٢) نقلا عن د: محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ص٥٤.
(٣) د. على يونس، نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣، ص١٠٣.
(٤) السابق، ص١٠٣.
(٥) د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، دار المعارف-القاهرة، ١٩٦٣، ص٥٩ وما بعدها.
(٦) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربى، القاهرة ط٣، ص٥٤، ٥٥ ، والتفسير النفسى للأدب، ص١١٧.

يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، أو أنه يجمع بين الشدة واللين، ووصف البستانى البسيط بالرقة والجزالة معا"(١).

وذهب **الدكتور إبراهيم عبد الرحمن** إلى زيف الآراء التى تربط بين الأوزان ومعانى القصائد وأغراضها، فهو زعم يبطله -فى رأيه- تنوع أغراض القصيدة الواحدة واختلاف معانيها أيضاً، وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها، وصياغة هذا كله فى بحر واحد فالأوزان عنده ليست أكثر من آلات موسيقية، يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألواناً متنوعة من الأنغام(٢).

ويرى **الدكتور سيد البحراوى**:"أن غياب قاعدة علمية صحيحة لإثبات العلاقة بين الظواهر الصوتية ومدلولاتها فيما كتب بالعربية، يعطى الفرصة لأن يخضع الأمر فى النهاية لحكم انطباعى ذاتى، لا يتفق أكثر من طرف على صحته"(٣).

ويرى **الدكتور رجاء عيد** "أن هذه القضية تحتاج إلى نظر، والشواهد الكثيرة فى شعرنا التراثى وفى شعرنا الحديث تتعارض مع ذلك التقنين؛ فليس الوزن هو الذى يحدد الموضوع، وليس الموضوع هو الذى يحدد الوزن، وكذلك الأمر بالنسبة للقافية، ويرى أيضاً أن الوزن هو الإطار الخارجى الذى يمنع القصيدة من التبعثر، وهو يمثل الموسيقى الشعرية وهى ليست كل شىء فى موسيقى الشعر(٤).

وفى تقديري أن العلاقة بين الوزن والمعنى الذى يقصد الشاعر إلى إبرازه أمر وارد فى الشعر، وإن عارضه كثير من النقاد، ولكنى أريد هنا أن أضع فاصلاً بين أمرين:

أولهما: أن النقاد المتكلمين فى هذا الأمر كانوا يفترضون أن هذه العلاقة أمر جبرى، لا يحق للشاعر أن يميل عنه بحال من الأحوال، وكأن هذه العلاقة كان ينبغى أن تكون

---

(١) د. على يونس، نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ص١١٥.
(٢) د. إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربى – الأغراض والموسيقى، مجلة فصول مجلد ٤ شتاء ١٩٨٤ (يناير – فبراير – مارس)، ص ٢٤ وما بعدها بتصرف.
(٣) د. سيد البحراوى، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ط٢، ١٩٩١م، دار المعارف، ص ٢٠،٢١.
(٤) د. رجاء عيد التجديد، الموسيقى فى الشعر العربى، ط منشئة المعارف بالإسكندرية، ص ١٦.

قائمة فيما قيل من شعر، وأن يتمثلها من يقصد إلى القول.

ثانيهما: وهو ما أريد أن أقرر، أن تلك القاعدة ينبغى أن تكون مرنة، وأن تترك للشاعر الحرية فى اختيار أوزانه، ولكن ما يجب أن يراعيه الشاعر هو اجتلاب كلمات ذات إيقاع يتناسب مع عاطفته التى يعبر عنها، وبالتالى الدلالة، التى تبرز من خلال تلك الكلمات. ولقد سار كثير من النقاد فى الطريق الأول؛ فكانت نتائجهم متضاربة متناقضة، فالتقعيد للشعر، ومحاولة اتباع الأسلوب العلمى البحت معه أمر لا يتفق وطبيعة الشعر.

كما أن هؤلاء وهؤلاء تجاهلوا أمراً مهماً له أثره فى اختيار الشاعر لوزن ما للتعبير عن غرض ما، هذا الأمر هو تأثر الشاعر بمحفوظاته، وما يرويه من شعر لغيره؛ فالوزن -كما يقول د. جابر عصفور "أول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر فى هذه الذاكرة المحتشدة بمخزونها؛ (فهو) يلعب دوراً حاسماً فى جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة فى الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعياً مع التركيب الوزنى الذى يستهل به الشاعر التقليدى فعل النظم فى قصيدته"؛ فإنه "بمجرد أن يختار هذا الشاعر لنفسه وزناً خاصاً وقافيةً بعينها ينظم عليها؛ فإن العديد (أو القليل) المختزن فى ذاكرته من القصائد القديمة المتحدة مع هذا الوزن وتلك القافية، يتأهب للحركة فى المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة هذا الشاعر، وتتداعى على ذهنه من التركيب الدلالية لهذه القصائد وصورها البلاغية ما يجانس التركيب الإيقاعى للوزن والقافية اللذين اختارهما"(١).

فالشاعر لا يستطيع أن يتخلص من تراثه؛ بل يتداعى التراث على ذاكرته دائماً فهناك قصائد اشتهرت فى أغراض معينة، وصارت فيها كالمثل المحتذى، ولو كان هذا الاحتذاء لا شعورياً، وذلك كقصائد متمم بن نويرة والخنساء ابن الرومى وأبي ذؤيب ومالك بن الريب فى الرثاء، وكعب فى المدح والاعتذار، وأبي تمام فى مدح المعتصم، ومثل هذا

(١) د. جابر عصفور، استعادة الماضى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص٢٦٩.

التأثر لا يستطيع أن ينفيه أحد، وربما كان فى التأثر شىء من التحوير، كأن يأخذ الوزن ويذهب به ناحية الغزل، ويكون النموذج الذى يحتذيه فى باب الرثاء أو المدح.

وذلك يجعلنا لا نستطيع أن نقول: إنه ليس ثمة علاقة بين الوزن والمعنى، ويجعلنا أيضاً لا نحكم بالاطراد فى هذا؛ فهى علاقة اختيار من الشاعر، وليست علاقة جبر من قبل الناقد؛ وهى -فى تقديرى- علاقة الكلمة ودلالتها على ما نفس الشاعر؛ ومجموع الكلمات بما لها من دلالات هو الذى يحدد الوزن ونوع البحر.(١)

وغاية ما يمكن أن يقال: إن ابن سناء الملك كان يختار أوزانه؛ لأن ذلك منهجه وما ذلك إلا إيماناً منه بوجود علاقة بين الوزن والموضوع، وذلك يتفق مع طريقته التصويرية، وهى طريقة التصنيع.

أما البهاء فقد اختار لمدائحه أوزاناً طوالاً، وإن لم يكن اختيار الأوزان منهجه العام فى شعره، لأنه مال إلى الصنعة فى المديح خاصة.

وهذا واضح من بعدهما كليهما عن البحور المجزوءة غالباً والبحور ذات النغمات الخفيفة دائماً.

المطلب الثانى، القوافى:

القافية؛ هى القسم الثانى من أقسام الموسيقى الخارجية؛ وتتمثل فى النغم المتكرر الذى يتوقع السامع تردده، وهى تنهض بعبء كبير من موسيقى القصيدة؛ بل هى التى تبلور هذا النغم، وتتوج رحلة البيت؛ حتى أن العامة ربما لم يتعرفوا إلى الشعر من موسيقى البحور، بينما يستطيعون أن يتعرفوا إليه بسهولة من خلال قوافيه، التى تعد من أكبر المظاهر التى تفرق بين النثر والشعر.

وقد تنوعت القوافى التى استعملها الشاعران فى صور المديح، أما ابن سناء الملك فقد اشتملت قوافيه - من حيث الروى - على أغلب الأصوات العربية؛ والجدول التالى يبين نسبة شيوع الحروف المستخدمة فى الروى مبيناً بعدد القصائد، وهى كالآتى:

---

(١) انظر شعر الدكتور سعد ظلام دراسة تحليلية نقدية، (ماجستير مخطوطة) بكلية اللغة العربية بالقاهرة، إعداد: علاء أحمد السيد، ص ٣٠٠-٣٠٥، فقد تناولت القضية بتفصيل أكبر.

الروى	عدد القصائد
الباء	١٦
التاء	١
الجيم	١
الحاء	٢
الدال	١٧
الراء	١٨
السين	٣
الضاد	١
العين	٢
الفاء	٣
القاف	٣
الكاف	٤
اللام	١٨
الميم	١٦
النون	٩
الهاء	٣

فأنت ترى أن الشاعر قد استخدم على الترتيب الأبجدى: الباء، والتاء، والجيم والحاء، والدال، والراء، والسين، والضاد، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم والنون، والهاء.

وأهمل: الهمزة، والثاء، والخاء، والذال، والزاي، والشين، والصاد، والطاء، والظاء والغين، والواو، والياء.

وربما كان تركه الهمزة -مع كونها من الحروف التى تستعمل بوفرة فى القوافى العربية- راجعاً إلى عدم التطريب فى الهمزة؛ وقد كان ابن سناء الملك ممن يهتمون

بالتوقيع الموسيقى فى قصائدهم؛ ولذا فبقية الحروف التى أهملها -بطبيعتها- قليلة الاستعمال بوصفها قوافي فى الشعر العربى.

وقد رتب الدكتور أنيس حروف المعجم على أساس كثرة ورودها فى القوافى إلى:

"أ- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء وتلك هى: **الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين.**

ب- حروف متوسطة الشيوع وتلك هى القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والياء، والجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع: الضاد، والطاء، الهاء، والتاء، والصاد، والتاء.

د- حروف نادرة فى مجيئها رويا: الذال، والغين، والخاء، والشين، والزى"(١).

وعلى هذا فإن ابن سناء الملك يتفق -فى ورود قوافيه- مع نظام الشعر العربي حسب إحصائية الدكتور أنيس، حيث جاءت معظم قوافيه من النوعين الأولين، وندر أن تأتى من النوع الثالث، ولم توجد له فى المديح قواف من النوع الرابع، حيث يتبين من الجدول السابق أن اللام والراء (١٨ قصيدة لكل منهما) هما الأكثر استعمالا فى التقفية عند ابن سناء الملك، تليهما الدال (١٧) قصيدة، ثم الميم والباء (١٦) قصيدة، ثم النون (٩) قصائد، ثم الكاف (٤) أربع، فالسين والفاء والقاف والهاء (٣)، ثم العين والحاء (٢)، التاء والجيم والضاد (١).

ويتبين كذلك أنه يهرب من القوافي الشديدة، ويميل إلى القوافى السهلة التى تخف على اللسان، فأكثر قوافيه إذا استثنينا الدال هى من حروف الذلاقة "فر من لب"، التى وصفها علماء التجويد والأصوات بالخفة على اللسان، والشاعر لم يستخدم -بكثرة- من حروف الشدة؛ سوى الدال، وإن كان -فى موسيقاه الداخلية- يتميز بالشدة فى كثير من الأحيان.

أما من حيث الإطلاق والتقييد؛ فقد تبين للباحث أن القوافى المقيدة فى مديح ابن سناء الملك تبلغ ست عشرة قصيدة (١٦) من مجموع حوالى مائة قصيدة طويلة، وهذا

(١) د إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٧ ١٩٩٧، ص ٢٤٨.

عدد وفير بالنسبة إلى طبيعة الشعر العربي الذى يميل إلى الإطلاق فى القوافي، "وهذا النوع من القافية قليل الشيوع فى الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠٪ وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر العباسيين"(١) وقد كثر هذا النوع من القافية عند ابن سناء الملك فى بحور السريع والكامل المجزوء والرجز على الترتيب السابق.

أما النوع الثانى وهو القوافى المطلقة "فهو الكثير الشائع فى الشعر العربى، ويلتزم الشعراء حركته هذه ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها "(٢) وقد كثر هذا النوع لأن المقيدة أصعب على اللسان فى نطقها والمطلقة تعطى جهاز النطاق نوعا من الراحة بالحركة الممتدة التى يوصل بها الروى والتى تصنع نوعا من الترنم.

وقد بلغت القوافي المطلقة فى مديح ابن سناء أربعاً وثمانين من مائة قصيدة، ومن المائة خمس وعشرين (٢٥) قافية مردوفة بحرف من حروف العلة، وثماني عشرة (١٨) قصيدة مؤسسة، والردف والتأسيس من الظواهر التى تكسب القافية نوعاً من التطريب الذى يتمثل فى ألف التأسيس التى يصل بينها وبين الروى حرف متحرك،أو يتمثل فى حرف المد الذى يسبق حرف الروى مباشرة وهو الردف، والردف أعم من أن يكون حرف مد أو غير؛ لكنى اخترت المد على غيرها لما فى المد من التطريب الموسيقى.

"ولا شك أن التزام حركة بعينها قبل الروى؛ مما يكسب القافية؛ نغما، وموسيقى فقد يسبق الروى بالفتحة؛ وتلتزم فى كل الأبيات، وقد يسبق الروى بواو مد؛ وتلتزم فى كل الأبيات؛ وهنا نستطيع أن نقول إن موسيقى القافية أقرب إلى الكمال"(٣)

وقد رتب الدكتور أنيس القافية حسب جودة النوع (من حيث الإطلاق والتقييد) وما يلتزم من الحركات فى حروف القافية ترتيباً تصاعدياً كما يلى:

"١- القافية المقيدة التى يسبق رويها بحركة قصيرة، ولا تلتزم هذه الحركة فى أبياتها.

---

(١) السابق، ص ٢٦٠.
(٢) د إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.
(٣) السابق، ص ٢٦٥.

٢- القافية المقيدة التى تلتزم فى أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى .وربما كانت القافية المطلقة التى لا تلتزم فيها هذه الحركة فى مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية.

٣- القافية المطلقة التى تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ومثلها فى مستوى واحد تلك التى يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما.

٤- القافية التى يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم فى كل أبيات القصيدة"(١).

وإذا تأملنا قصائد ابن سناء وجدنا له نيفا وأربعين قصيدة؛ التزم فى ثماني عشرة منها بالتأسيس، والتزم فى خمس وعشرين قصيدة بالردف منها قرابة اثنتى عشرة قصيدة مردوفة بألف ملتزمة، وثلاث عشرة قصيدة مردوفة بمد واوى أو يائي، وعلى هذا فإن قوافيه من هذه الناحية اقتربت من الكمال الموسيقى، وبلغت درجة عالية من الجودة والنصاعة.

أما البهاء زهير؛ فقد قل عنده تنويع الروى، والتغاير بين حروف المعجم فى قوافيه فلم يستخدم رويا فى المديح سوى ثلاثة عشر حرفا، ترددت عنده على الترتيب التالى:

الراء ثماني مرات، اللام خمس مرات، الميم خمس مرات، القاف أربع مرات،الحاء ثلاث مرات، الباء مرتان، والكاف مرتان، أما الدال، والزي، والفاء، والنون والسين، والثاء فقد استعملها الشاعر مرة واحدة فى قصيدة أو مقطوعة لكل حرف من هذه الحروف.

أما من حيث الإطلاق والتقييد؛ فكل قوافيه فى المديح مطلقة؛ غير ثلاث مقطوعات؛ أما إحداها: فأربعة أبيات على حرف الكاف وهى:(٢)

مالكي أنتَ لا عَدِم تُكَ يا خَيرَ مَن مَلَك

وأما الأخرى: فثمانية أبيات على حرف اللام وهى: (٣)

يا سَيِّداً ما مِنهُ في الناسِ بَدَل يا مَن هُوَ الرَجاءُ لي وَهوَ الأَمَل

والثالثة: بيتان على حرف الميم وهى:(٤)

(١) السابق، ص ٢٦٩.
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص١٩٤.
(٣) السابق، ص٢١١.
(٤) السابق، ص٢٣٩.

بِرَسمِ الغُزاةِ وَضَربِ العُداةِ بِكَفٍّ هُمامٍ رَفيعِ الهِمَم
تَراهُ إِذا اِهتَزَّ في كَفِّهِ كَخاطِفِ بَرقٍ سَرى في الظُلَم

وهذا يدل على أن الشاعر يميل عن القوافي المقيدة إلى القوافى المطلقة المتحركة الروى؛ كما يميل إلى الإكثار من حروف المد، ومما يدل على هذا؛ أن لديه اثنتى عشرة قصيدة، ومقطوعة، مردوفة بحروف المد أكثرها بالألف، ولديه أيضا ثلاث قصائد مؤسسة بالألف، بالإضافة إلى ما ذكرته من أن كل شعره فى المدح -غير ثلاث مقطوعات ذو قوافٍ مطلقة.

ويتضح من هذا أن الشاعرين يتفقان فى الميل إلى الإطلاق فى القوافى، ويكثران من القوافى المردوفة بحروف المد، وأن نسبة القوافى المؤسسة والقوافى المقيدة أكثر ارتفاعا عند ابن سناء الملك مما يدل على أنه أكثر تنويعاً من حيث حروف الروى، وأكمل موسيقى من تمام حروف القافية وكثرتها.

المبحث الثانى، الموسيقى الداخلية:

إيقاع القصيدة، والنغم فى حشو أبياتها، ورنين وقع كلماتها؛ من الأمور التى تسهم بدور ملحوظ فى ظهور موسيقى الحشو، أو الموسيقى الداخلية، ومظاهر الإيقاع كثيرة متنوعة، منها جرس الألفاظ، ومنها ما تتسم به التركيب الشعرية من التوازى، والتقسيم والتقفية الداخلية، والتكرار، وسوف يقف هذا المبحث على هذه الظواهر ومدى تأثيرها فى الصور عند الشاعرين فيما يلى:

المطلب الأول، الجرس بين الشاعرين:

من الموسيقى الداخلية ما تحس به من جرس الألفاظ، ووقعها: وعورة أو سهولة؛ إذ تتسم الموسيقى الداخلية بالسهولة أو الوعورة؛ عندما تتسم الكلمات ببعض الظواهر؛ مثل كثرة حروف اللين، أو قلتها، وكثرة الحروف المشددة، أو قلتها، أو استخدام حروف هى بطبيعتها تتسم بالشدة أو الهمس وهكذا ..

وشاعرانا فى هذا الأمر مختلفان؛ فابن سناء الملك يميل إلى "الموسيقى المقيدة"

التى تتتابع فيها الحركات القصيرة فتحدث نوعا من التوقيع الخشن، إذ الحركات الطويلة أو حروف المد تحدث نوعا من الليونة والسهولة فى الموسيقى بينما اعتماد الشاعر على الحروف الصامتة المصاحبة للحركات القصيرة يحدث نوعا من الخشونة والوعورة وهو من دلالات التصنيع عند ابن سناء من مثل قوله:(١)

فالموقِف الأَعظمُ فرَّجْتَه فكُنْتَ أَصلَ المجلسِ الأَعْظَمِ

تأمل هذا البيت واقرأه بصوت مرتفع، سترى كيف أن لسانك مقيد السير ثقيل الخطا وما هذا إلا لغياب مادة الليونة وهى حروف المد من هذا البيت وتجد ذلك أيضا فى قوله بُعيْد هذا البيت:(٢)

شِنْشِنةٌ تُعْرَفُ من يُوسُفٍ في الحَرْبِ لا تُعْرَفُ من أَخْزَمِ

وفى هذا البيت لا تجد سوى "واو" يوسف و "ألف" "لا" وحركة الإطلاق أى كسرة ميم "أخزم"، وتأمل قول الشاعر فى القصيدة ذاتها:(٣)

يا أَجـــودَ العـــالَمَ يا موجَد الموجد بل يا مُعدِم المُعدِم

جُدْ صِلْ تَرْفَّعْ أَوِّلِ جَاهِدْ أَقِم أَبْـقِ تطوّلْ عِشْ تخلَّد دُمِ

فشدة الموسيقى هنا راجعة إلى استخدام حرفى الشدة الجيم والدال، وترددهما بصورة تشبه دق الطبول وذلك فى الكلمات:"أجود، موجد ، معدم، المعدم"؛ ثم وجود هذين الحرفين فى البيت الذى يليه فى الكلمات: "جد، جاهد"؛ ثم التقاء التاء معهما؛ لترفع مستوى الشدة بوجود التاء فى: "ترفع، تطول، تخلد، دم"؛ ثم التزام صيغة الأمر للواحد؛ مما يستلزم إسكان آخر الفعل، وحذف مده كما فى "أول، أقم" ثم تشديد عين الفعل فى "ترفع تطول، تخلد"؛ فتأمل هذه الشدة فى الموسيقى، وراقب لسانك وهو يتلو هذه الأبيات؛ فهل وجدت له مشية كمشية المقيد لا يكاد ينقل رجله إلا ريثما يثقلها القيد فتنحط؟ وشبيه به فى تكرار صيغة الأمر قوله:(٤)

---

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٩٥.
(٢) السابق، ص٢٩٥ .
(٣) السابق، ص٢٩٦ .
(٤) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٧١.

عِشْ دُمْ تَعاظَمْ جُدْ ترفَّعْ سُدِ أَوْسِعْ تفضَّل أَوْلِ أَنْعِم زدِ

والتشديد فى الحرف تكرار له يساعد على صخب الموسيقى، وعلوها؛ لتمكن اللسان من النطق بالحرف، وإظهاره، وتلك ظاهرة عند ابن سناء؛ أعنى الإلحاح على ظهور قعقعة الموسيقى بالأشكال المختلفة التى تساعد على ذلك، ومنها تشديد الحرف كما فى الصورة السابقة وكما فى قوله: (١)

تجاوزَ حدَّ الجودِ والبأسِ والنُّهى ووُصَّافُ ما لا يشمل الحدَّ جُهَّالُ

فتأمل التضعيف فى "حد" و"النهى"، "وصاف"، "الحد"، " جهال"؛ لترى تكرار الأحرف المشدد، وما أثر به على الموسيقى من الشدة؛ فالدال تكررت خمس مرات، والنون مرتين، والصاد مرتين، والهاء ثلاث مرات، ولعلك لاحظت أن أكثر الحروف المكررة دورانا هو الدال، وهو أشدها لأنه حرف بطبيعته شديد، وأقلها النون، والصاد؛ اللذان يمثلان مادة التطريب بالغنة والصفير فى البيت.

ومن الصخب فى موسيقى ابن سناء الملك؛ تكرار الحرف، ودوران البيت عليه فيما يمكن أن يسمى بـ"تأثير القافية" كما فى قوله: (٢)

لم يُهنِيِّ إلاَّ هَواهُ ولا دلـ ـل عليَّ السَّقامَ إلاَّ دلالُه

فتأمل تكرار اللام ودوران البيت عليها، مع وجود التضعيف فى كلمات: يهنى، إلا دل، عليّ، السقام، إلا، فالكلمات التى تشتمل على حروف مضعفة: ست كلمات؛ من مجموع عشرة كلمات، هى كلمات البيت كله؛ أى أن الكلمات المضعفة أكثر من النصف فالتكرار لصوت اللام لم تبرأ منه سوى ثلاث كلمات فقط من البيت هى :يهنى، هواه السقام، وإنما قلت "السقام" لأنها عروضيا لا تشتمل على لام وإن اشتملت عليها إملائيا.

فعدد الكلمات التى تشتمل على حرف "اللام" سبع كلمات: ثلاث منها ضُعِّفَ فيها الصوت وهى: "إلا"، "دل"، "إلا". وثلاث كلمات اشتملت على اللام بلا تضعيف هى

(١) السابق، ص٢٥٥.
(٢) السابق، ص٢٥٦.

"لم" ، "ولا"، "علىَّ". وكلمة واحدة اشتملت على لامين بغير تضعيف وهى "دلاله". فمجموع اللامات فى البيت إحدى عشرة لاما، وهو تكرار ينتج عنه صخب موسيقى، إضافة إلى التضعيف الذى أشرت إليه.

وليس معنى هذا أن غياب اللين هو الظاهرة الغالبة بل إن حروف اللين كثيرة فى موسيقى ابن سناء؛ ولكنى أشير إلى أن الموسيقى الشديدة، التى تعتمد فى شدتها على غياب اللين؛ شائعة عند ابن سناء الملك، وهى من مميزات موسيقاه؛ كما أنها تمثل مؤشرا يدل على التصنيع، والتأثر بالحضارة، التى تتطلب نوعا من التقيد، وعدم التباسط فى المعاملات ربما كان من آثاره -على ابن سناء الملك- ظهور القوافى المقيدة والموسيقى التى يشيع فيها جو التوقيع المتلاحق، الذى لا يظهر فيه المد.

وذلك من أثر الحضارة والعمران؛ لأن الصحراء تتطلب حروف المد؛ إذ المنشد يضيع كثير من صوته فى الهواء المفتوح؛ أما فى العمران فالناس متزاحمون فى أماكن أقل انفتاحا من الصحراء.

ولذا؛ فالإيقاع الموسيقى -المقيد الوئيد- عند ابن سناء الملك؛ قد يكون من متطلبات الصورة الفنية التى يعرضها؛ إذ يأتى مصوراً -بجرس الألفاظ، ووقع بعض المقاطع، التى يتم النبر عليها بطريقة معينة- ملابسات الصورة الفنية، التى يكون الشاعر بصدد رسم خطوطها من مثل قول ابن سناء الملك:(١)

سَافِرْ فَوَجْهُ الْعِيدِ سَافِرْ ... فَلْتَرْجِعَنَّ وَأَنْتَ ظَافِرْ
وَلْتَظْهَرَنَّ عَلَى عَدُوٍّ ... كَ إِنَّ حِزْبَ اللهِ ظَاهِرْ
وَلْتَظْفَرَنَّ بِمَا يَسُرُّ ... كَ مُوَحِّداً وَيَسُوءُ كَافِرْ
وَلَتَمْلِكَنَّ الأَرْضَ وَحْ ... دَكَ عَامِراً مِنْهَا وَغَامِرْ
وَلَتُكْبَرَنَّ وَيَصْغُرُنَّ ... بِكَ الأَصَاغِرُ وَالأَكَابِرْ
وَلَتَقْصُرَنَّ بِكَ الْقَضَا ... يَا صِرْ حِينَ تَكْسِرُ وَالأَكَاسِرْ
وَلَتَخْضَعَنَّ لَكَ الأَسِرّ ... ةُ حِينَ تَخْطُبُكَ المَنَابِرْ

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ١٢٨.

سِـــرْ فـــي أَمَـــانِ اللهِ فالفَتْـــــ ـــــحُ المبـــينُ إِلَيْـــكَ سَـــائـــرْ

فهذه القصيدة قيلت فى توديع الملك الأفضل علىّ ابن الملك الناصر صلاح الدين وهو مسافر إلى بيت المقدس، ولك أن تتخيل هذا الموكب السلطانى المهيب، الذى يعرض مشهد التوديع؛ بدق الطبول ورقع سنابك الخيول، وما تتحلى به تلك الخيول من جلالات وسرج، توقع الرهبة فى قلب من يشاهد هذا الموكب العظيم، ولعل إيقاعات الطبول كانت تقرع أذن ابن سناء حين كتب هذه القصيدة؛ فسمعنا تلك النون المشددة التى تتردد بانتظام فى أول كل بيت وكأنها بالفعل دقات طبل؛ منتظمة الإيقاعات، فى نوع من الموسيقى العسكرية القوية الضخمة، التى تتوازى مع إيقاع سير هذا الموكب فتأتى هذه الأفعال:

ولْتَظهَرنَّ، ولتَظْفَرَنَّ ولتَمْلِكَنَّ ، ولْتَكْبُرَنَّ ، ويَصْغُرنَّ ،ولتَقْصرنَّ ولَتَخضَعَنَّ.

ولعل بحر الكامل بحركاته المتتابعة قد حكى شيئا من حركة هذا الموكب، كما أن الترفيل والتقييد فى آخر القافية أيضا قد حكيا طول الخطوة، وثقلها، ورزانتها؛ لأنها خطوة فى موكب ملكى، فهل ترى معى أن الموسيقى فى هذه القطعة حكت ما الشاعر بصدده من تصوير هذا الموكب الملكى؟! أظنها فعلت.

ولعل هذا النوع من الموسيقى من الأمور التى تجدها عند ابن سناء ولا تجدها فى شعر البهاء زهير الذى تربى فى الحجاز وهى أقل فى التمدن من القاهرة، وأبعد -نسبيا عن مظاهر التحضر منها، ثم عاش البهاء شبابه فى قوص وهى لا تزيد كثرا على الحجاز وما أشبه قوص والقاهرة؛ بالصعيد والقاهرة الآن، من حيث عدم توازن المدنية ومظاهر الحضارة، وكان ذلك سببا من الأسباب التى أدت بموسيقى البهاء إلى كثرة حروف المد فيها وقلة التضعيف وعدم الإكثار من الحروف الشديدة من مثل ما تجد فى قوله: (١)

قَدِمــتَ وَوافَتــكَ البِلادُ كَأَنَّمــا يُناجيكَ مِنها بِالسُرورِ ضَميرُها
تَلَقَّتكَ لَمّا جِئتَ يَسحَــبُ رَوضُها مَطارِفَهُ وَاِفتَرَّ مِنــها غَديــرُها
تَبَسَّــمَ مِنها حيــنَ أَقبَلتَ نَورُها وَأَشرَقَ مِنها يَومَ وافَيتَ نورُها

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص٩٥.

وَحَتّى مَــوالِيكَ السَحائِبُ أَقبَلَت فَوافاكَ مِنها بِالهَناءِ مَطــيرُها
وَرُبَّ دُعاءٍ باتَ يَطوي لَكَ الفَلا إِذا خالَطَ الظَلماءَ يَوماً مُنيــرُها

فتأمل حروف المد فى هذه الصورة تجدها مسيطرة على الموسيقى؛ حتى أن كلمة مثل "مواليك" تشتمل على ما قد لا يحتوى عليه بيت بأكمله عند ابن سناء من حروف المد مما يدل على أن موسيقى البهاء أرق وألين من موسيقى ابن سناء، وإذا تتبعت استخدام الشاعرين لكلمة "السحاب" تجد الأكثر شيوعا عند ابن سناء؛ هو "السحب" وأن الأقل استعمالا هو "السحائب"؛ بينما الأمر معكوس عند البهاء زهير، الذى يؤثر استعمال سحائب على سحب، ويكاد هذا الجمع يميز شخصية كليهما؛ فابن سناء الملك مقيد محدد؛ يلتمس قلة الحروف مع أداء المعنى؛ أما البهاء فهو بسيط النفس فكلماته تحكى نفسه المنطلقة الحرة.

ولعلك لاحظت فى الصورة السابقة؛ قلة التضعيف عند البهاء زهير؛ فلا تجد فى الصورة حروفا مضعفة إلا فى كلمات: كأنما، تلقتك، افتر، تبسم، حتى، رب. والتضعيف له دلالة هنا تغاير دلالة الشدة عند ابن سناء؛ حيث إن هذه الكلمات هنا تدل بالتضعيف على معان مناسبة للسياق؛ فالنون فى "كأنما" تزيد الترنم الذى يناسب فرحة البلاد بقدوم الممدوح، والقاف فى "تلقتك" تدل على تضاعف الفرحة فى نفوس أهلها، وكذا الراء فى "افتر"، والتضعيف يجمل ويحلو فى التبسم لأنه زيادة فى المبنى تدل على زيادة فى المعنى فهو هنا يزيد فى البسمة، وأما "حتى" بتشديد التاء الشديدة بطبعها فهى توحى بكثرة الموالى وكثرة المتزاحمين على الممدوح فرحا بقدومه حتى "السحائب"، وأما التشديد فى رب فهو يدل على تعظيم وكثرة "النكرة" بعد "رب"، وهى الدعاء، الذى يبتهل به ممدوحه فى قيام الليل.

فهذه دلالات توحى بها الصورة، وهى تغاير الشدة؛ كما أنها لا توحى بوجود الشدة وذلك: لقلتها من ناحية، ولدلالاتها، وإيحاءاتها، التى تناسب سياق الصورة من ناحية ثانية.

فالموسيقى الشديدة التى لا تشيع فيها حروف المد قليلة-بل هى نادرة الوجود-فى شعر البهاء زهير، لأن شخصية البهاء نفسها شخصية بسطية مرحة، دمثة عفيفة، لا تحب القيود وتنفر من التكلف.

وأمر آخر يرجع إليه اختلاف هذه الظاهرة لدى الشاعرين: هو أن البهاء أكثر شعره مقطوعات، وقصائد قصيرة، وأوزان مجزوءة، وهذه الأوزان تميل بطبيعتها إلى كثرة استخدام حروف المد؛ رغبة فى: إطالة الصوت من ناحية، وتعويضا عن القصر الناشئ عن الجَزْءِ من ناحية ثانية. فالشاعر الذى طبيعته أقرب إلى استخدام الأوزان المجزوءة والبحور القصيرة، تجد عنده حروف اللين وسهولة الموسيقى ورقتها، أظهر من ذلك الذى يستخدم البحور الطويلة، كما أن الأمر مرتبط كما قلت من قبل بالحضارة والتمدن، وتقاليد المهنة التى كانت أكثر ظهورا على ابن سناء الملك من حيث اللجوء إلى الصنعة.

كما أن طبيعة كل من الشاعرين تختلف عن طبيعة الآخر؛ فالبهاء غزل أولاً مادح ثانياً، أما ابن سناء؛ فهو مادح أولاً غزل ثانياً، وطبيعة هذين الموضوعين تقتضى من كل من الشاعرين تبايناً فى طبيعة الموسيقى الشعرية، المستخدمة فى التصوير؛ فالأول أقل تكلفا وأبعد عن القعقعة والضخامة، والثانى أكثر تكلفاً وأكثر إلحاحاً على التوقيع الضخم والجرس العالى.

ولئن اختلف الشاعران فى هذا المظهر من مظاهر الموسيقى الداخلية فقد اتفقا فى مجموعة من الظواهر اختلفا فى كثرتها ودقتها، ودرجة التصنيع فيها وهذا ما سوف تعرض له المطالب القادمة.

المطلب الثانى، التوازى التركيبي النحوى:

يعرف هذا النوع من الموسيقى الداخلية لدى البلاغيين بالتوازن، أو الترصيع أو التساوى، وقد تجد له أسماء غير هذه، ولكنى آثرت هذه التسمية لأنها -فى نظرى- أقوى فى الدلالة على البناء الموسيقى؛ لا سيما إذا كانت الموازَة تتسع لهذه الأسماء بمعانيها المتعددة. والتوازى يجيء على أشكال متعددة منها: موازَة البيت بالبيت، وموازَة الشطر بالشطر، وموازَة الجملة بالجملة، ثم موازَة بعض الجملة ببعض جملة أخرى.

أ- موازاة البيت بالبيت:

التوازى التركيبي النحوى؛ ظاهرة موسيقية تتعلق بما كنت قلته من قبل عن ظاهرة هندسة البناء فى القصيدة عند ابن سناء الملك؛ حيث إنه يهندس القصيدة؛ فيسير

فيها على تخطيط مسبق، ومن مظاهر هذه الهندسة أن يأتى بالتركيب النحوية متساوية بيتا بعد بيت مما يشكل ظاهرة موسيقية تقوم على تكرار هذه الوحدات بشكل منتظم لأنه لا يكرر التركيب النحوية فقط بل يكرر -فى داخلها- الوحدات الصرفية فيحدث توازى البيت بالبيت توازيا نموذجيا ومن ذلك قوله:(١)

فأَقربُ شيءٍ بعد رُؤيَته الغِنى وأَبْعدُ شـــيءٍ بَعْد رُؤْيَتِـــه الفَقْرُ

وأَنهضُ شيءٍ من أَنامِلِه اللُّهى وأَعجزُ شيءٍ عَنْ مدائِحه الفكرُ

فهذه الأبيات منظومة بشكل هندسي دقيق على النحو التالى :

فـــ	أقرب	شيء	بعد	رؤية	هـــ	الغنى
و	أبعد	شيء	بعد	رؤية	هـــ	الفقر
و	أنهض	شيء	من	أنامل	هـــ	اللهى
و	أعجز	شيء	عن	مدائح	هـــ	الفكر

فتأمل تساوى الوحدات الصوتية والصرفية والتركيبية النحوية، وتأمل كيف أحدث هذا التكرار وهذا التوازى موسيقى واضحة المعالم، بينة النغم، وهذا التساوى فى النظم والنغم ملحوظ إذا تأملته رأسيا أو أفقيا حتى أنك يصح أن تقرأ أى شطر من الأشطار الثاني والثالث والرابع بعد الشطر الأول على النحو الذى تحب، فلا تجد خللا فى الدلالة، ولا فى النغم لاستقلال كل شطر من الأشطر المتوازية بدلالته، ونغمته الموسيقية غير أنك -حينئذ- تذهب بخصوصية الترتيب، الذى رتبه الشاعر وأراده لصورة المتوازية.

وهذه الظاهرة الموسيقية؛ من مظاهر حب ابن سناء الملك للموسيقى، ورغبته فى التطريب، وإمتاع الأذن بما تسمع من ناحية، والعين بما تبصر من ناحية أخرى؛ لأنه كاتب تحكمه مساحة الورقة التى يكتب عليها، والكاتب -كما قلت من قبل- منظور فيه إلى حسن الخط، وعلم الخط يقوم على حسابات هندسية دقيقة، فالشاعر يهتم بالإيقاع التشكيلى للكلمات كما يهتم بالإيقاع الموسيقى لها؛ فيرسم أشـــكالا لغوية متساويـــة فى

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ١٥٢.

الوحدات والنغم أفقيا ورأسيا وتأمل قوله: (١)

وبه أَسْطُو على الدَّهـــ ـــر إذا الدهرُ اسْتَطالا
وبـــه أَعْفُو عن الدَّهْـــ ـــر إذا الدَّهْر اسْتَقَالا
وبـــه أَسْخُو إلى القَطْـــ ـــرِ إذا القطر تـــوالى

وهذا النوع من الموسيقى الداخلية لا يمكن أن يكون اتفاقا، كما أنه لا يمكن أن يتأتى لمتصنع فى طور النشأة من الشداة المبتدئين؛ وإنما هو صنعة محكمة؛ تتأتى لصانع خبر صنعته وتمكن فيها؛ حتى أصبحت تأتى وكأنها طبع. وقد كان الشاعر حاذقا فلم يترك لنفسه العنان فى البناء المتكرر؛ لأنه حينئذ سيُتَّهم بالتكرار المخل؛ لذا لم يزد التوازى التركيبي -الذى يوازى فيه بيتا على بيت -على أكثر من ثلاثة أبيات كما فى المثال السابق، كما أنه قد أتى بنوع تغيير فى البيت الثالث؛ وهو إبدال الدهر بالقطر، وعدم التساوى فى الوحدة الصرفية فى قافية الثالث "توالى" مع "استطالا"، و"استقالا"، تأمل هذا فى الجدول التالى:

و	به	أسطو	على	الدهر	إذا	الدهر	استطالا
و	به	أعفو	عن	الدهر	إذا	الدهر	استقالا
و	به	أسخو	إلى	القطر	إذا	القطر	توالى

وهذا التغيير الذى جاء فى البيت الثالث ما هو إلا نوع من كسر الرتابة التى يشفق ابن سناء الملك أن تصيب المتلقى قارئا أو مستمعا؛ فيلقى إليه بنوع من التفنن الموسيقى، بالمباينة بين بعض الوحدات، مما لا يخفى أسلوبه البنائي الموسيقي، ولا يدع القارئ يمل؛ وتأمل قوله: (٢)

لو أَنَّـــه كان في تصميمِ حَمْلَتِه وجئتَ تطلبُ منه طَـــرْفَه نَزَلا
أَو كان لا زال في إِقْبالِ دَوْلَتِه وجئتَ تطلبُ منه مُلْكَه اعْتَزَلا

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٤٥.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٤٣.

تجد أن الموازنة -صرفيا-؛ لم تبدأ من أول البيت؛ بل بدأت من بعد الكلمة الثالثة بيد أنها بدأت موسيقيا منذ أول كلمة؛ لكن التوازى التام لم يبدأ إلا من الكلمة الرابعة على هذا النحو:

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦
لو	أن	هـ	كان	فى	تصميم	حملة	هـ	و	جئت	تطلب	من	هـ	طرف	هـ	نزلا
أو	كان	لا	زال	فى	إقبال	دولة	هـ	و	جئت	تطلب	من	هـ	ملك	هـ	اعتزلا

فالاختلاف فى الوحدات الثلاثة الأولى، ثم فى كلمة القافية "نزلا" التى لا تساوى ما تحتها "اعتزلا".

وأحيانا يكون التغيير -فى التوازى- غير ملحوظ؛ من حيث إنه يكون فى الوحدات، التى لا تكاد تلحظ من المقاطع القصيرة؛ كأن يأتى بحرف "صامت" فى مقابلة حرف صائت وذلك مثل التبادل الذى بين كلمتى "النار" والتى توازيها وهى: "الوبل" فى قوله: (١)

وتعـــانَقْنا قلوباً وجدها النار اشتعالا
وتشاكينا دموعاً طَلُّها الْوبْلُ انْهمَالا

فالألف فى "النار" توازى الباء فى "الوبل"، فقد هرب الشاعر من الكلمة التى تستدعيها "النار" بعلاقة التضاد وهى "الماء" على الرغم من كونها موازية لها موازنة تامة وما ذلك إلا ليحدث ذلك الذى ألمحت إليه من كسر الاعتياد والرتابة ولو بمقطع قصير مثل هذا، غير أن الشاعر يحن إلى الموازنة التامة فتغلب عليه ومن مثل ذلك قوله: (٢)

فبعـــداً لعبّادِ النُّجوم أَما دَرَوْا بأنك أعلى بالمكان وأعلم
وسحقاً لخدام النجوم أما دروا بأنك أَقوى بالأَنام وأَقْوَمُ

وهذا النوع من التوازى النموذجى لا تجده على هذه الصورة فى شعر البهاء زهير بل هو (فيما نحن بصدده) مما يتفرد به ابن سناء الملك، ولعل مرد الأمر إلى أن ابن سناء الملك

(١) السابق، ص ٢٤٤.
(٢) السابق، ص ٢٩١.

له اهتمام خاص بالموسيقى يدل عليه تأليفه فى الموشحات وتقعيده لها، وما ذلك إلا لما يتمتع به الشاعر من الحس الموسيقي العالى، وما أتيح له من التحضر والإمعان فى التمتع بألوان الحضارة، وحياته فى عاصمة الدولة، أما عند البهاء زهير فموازنة البيت بالبيت لا توجد على هذه الصورة لكنها وجدت بصورة أقل فى الكيفية مرتين فقط فى مديح البهاء فى قوله:(١)

فَلَئِن/ مَنَنتَ / بِما/ وَعَدتَ / تَكَرُّماً فَلِمِثلِ/ ذَلِكَ /لَم / أَزَل / أَرجوكا
وَلَئِن /نَسيتَ /وَما / إِخالُكَ / ناسِياً فَسِواكَ/ مَن / يَنسى / لَهُ / مَملوكا

وقوله:(٢)

فَلا / زَهرَ / إِلاّ / ضاحِكٌ / مُتَعَطِّفٌ وَلا / دَوحَ / إِلاّ / مائِسٌ/ مُتَرَنِّحُ
وَلا /غُصنَ /إِلاّ / وَهوَ نَشوانُ/ راقِصٌ وَلا/ طَيرَ /إِلاّ /وَهوَ /فَرحانُ /يَصدَحُ

ولعلك تلاحظ أن التوازى هنا غير تام كما هو عند ابن سناء الملك، الذى كان يحسب المقادير فى التوازى بدقة متناهية؛ حتى يأتى التوازى عنده نموذجيا، ولا شك فى أن ذلك أكمل للموسيقى، وأظهر للصنعة، وأنصع للإيقاع، وهو إن دل على الكلفة من حيث الطبع؛ فإنه يدل على تمكن فى الصنعة واقتدار على الموسيقى.

ويظهر عدم تمام التوازى -هنا- فى عدم التوازن بين الوحدات الصرفية، والصوتية وإن تم بين الوحدات التركيبية النحوية، ولبيان ذلك تأمل الجدول التالى للبيت الأول :

فلئن	مننت	بما	وعدت	تكرما	فلمثل	ذلك	لم	أزل	أرجوكا
ولئن	نسيت	وما	إخالك	ناسيا	فسواك	من	ينسى	له	مملوكا

فالجمل بالنظر إلى النحو، تكاد تتساوى، أما بالنظر إلى الصرف فترى هنا تغايرا بين كلمات:وعدت وإخالك فهذا ماض وهذا مضارع ، وكلمتى تكرم، ناسيا؛ فتلك مصدر(مفعول لأجله)، وهذه اسم فاعل (مفعول ثان)، وأما الشطران الثانيان؛ فقد اختلف التوازى الصرفى والنحوى بينهما اختلافا تاما كما ترى .

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص ١٩١.
(٢) السابق، ص ٦٤.

أما النموذج الثاني فتأمل لإدراك الاختلاف هذا الجدول :

فلا	زهر	إلا	ضاحك	متعطف	ولا	دوح	إلا	مائس	مترنح
ولا	غصن	إلا	وهو نشوان	راقص	ولا	طير	إلا	وهو فرحان	يصدح

فأنت تلاحظ فى الأجزاء المظللة اتفاق مواقعها من الجملة نحويا والاختلاف بين أنواعها صرفيا.

ولعل الفرق بين الشاعرين فى تمام هذا التوازى ينبئ عن فرق فى البيئة والنشأة فالبهاء عاش طفولته فى الحجاز، وشبابه فى قوص وهما أبعد نسبيا عن مظاهر التحضر من القاهرة التى عاش فيها ابن سناء الملك.

ب- موازاة الشطر بالشطر:

وهذه الموازاة تضم ما سماه ابن أبي الإصبع: "التشطير"، و"التجزئة"، و"الترصيع" وغيرها من المسميات؛ التى لا فرق بينها إلا؛ ما يتكلفه أهل البديع من الفروق الطفيفة(١) وإن كنت أرى أنها جميعا بمعنى؛ حيث تتم فيها موازاة الشطر بالشطر، وهى بناء عجز البيت على ما بنى عليه صدره؛ فتتكرر فيه الوحدات:(الصوتية، والصرفية، والنحوية) المذكورة فى الشطر الأول؛ للتنويع فى صفات الممدوح، وهذا النوع يكثر جدا عند الشاعرين لأنه أخف من سابقه كلفة؛ أما ابن سناء الملك فلا تكاد تجد قصيدة إلا وهى تحتوى شواهد كثيرة لهذه الظاهرة ومن ذلك قوله:(٢)

وما الفضْلُ إلاَّ ما حَوَتْهُ طُروسُه ولاَ المَجْدُ إلاَّ ما حَوَتْه ثِيَابُه

وقوله:(٣) تُفَلِّلُ عَزْماتِ الكَتائِب كُتْبُه ويُذْهِبُ أَزْمَاتِ الخُطُوبِ خِطَابُ

(١) التشطير :" أن يقسم الشاعر بيته شطرين ثم يصرع كل شطر من الشطرين لكنه يأتى بكل شطر مخالفا لقافية الآخر ليتميز من أخيه " تحرير التحبير ص٣٠٨.
التجزئة " أن يجزئ الشاعر البيت من الشعر جميعه أجزاء عروضية ويسجعها كلها على رويين مختلفين جزء بجزء إلى آخر البيت. الأولُ من الجزأين على روى مخالف لروى البيت والثانى على روى البيت" السابق ص٢٩٩.
الترصيع : " الترصيع كالتسجيع فى كونه يجزئ البيت إما ثلاثة أجزاء إن كان سداسيا أو أربعة إن كان ثمانيا.." السابق،٣٠٢.
" والفرق بينه وبين التسميط المسمى تسميط التبعيض أن المسجع من قسمي التسميط معا أجزاء عروضية والمسجع من الترصيع أجزاء غير عروضية " السابق، ٣٠٢.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص١٨.
(٣) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ١٩.

وقوله:(١)

وما الدَّهْرُ إلا خادِمٌ أَنتَ ربُّه ولا الرِّزْق إلا مَنزِلٌ أَنْتَ بَابُه

وقوله:(٢)

دارٌ حَصى /الياقوتِ /نثرُ /عِرَاصها ومَباسِمُ /الأفواهِ /نَظْم /رِحَابها

والسحرُ من أَزهارِها والدَّلُّ من أَشجارِها والحُسْن مِن أَعْشَابِها

وقوله:(٣)

ويُسكره/ لَكِنْ/ مُدامُ/ دُموعِه ويُطربُه/ لكن/ غِنَاءُ/ نَحِيبه

وقوله:(٤)

وسارَ/ إليها /مَنْ /له/ البَأْسُ/ والنَّدَى وصارَ/ إِلَيْها/ مَنْ/ به/ النَّفْع/ والضرُّ

وقد يكون التوازى بين الأشطار رأسيا؛ بمعنى أن يكون الشطر متساويا فى الوحدات الثلاثة: (النحوية، والصرفية، والصوتية) مع الشطر الموازى له فى البيت الذى يليه، وهذا النوع أقل شيوعا من السابق، الذى تتوازى فيه المصاريع أفقيا؛ من مثل قوله:(٥)

ولا فرقَ لولا اللَّونُ بين سِلاَحِهم فآراؤُه بِيضٌ ورَاياتُهم صُفْرُ

وخاض بِهم في البَّر بحراً من الرَّدَى **طرائقُه سودٌ وأَمواجُه حُمْر**

فتأمل التوازى بين: الشطرين الثانيين فى البيتين تجدهما متوازيان مع اختلاف طفيف وهو اختلاف صيغة الجمع بين الشطرين فهى "أفعال" (آراؤه) فى الشطر الأول و"فعائل" (طرائق) فى الشطر الثاني وزيادة ميم الجمع على الضمير فى "راياتهم" فى مقابلة إشباع الهاء فى "أمواجه"، وهذا كما رأيت حادث فى الشطرين الثانيين من البيتين ولكن قد يحدث أيضا فى الأشطار الأولى من الأبيات كما فى قوله:(٦)

---

(١) السابق، ص١٩.
(٢) السابق، ص٢٣.
(٣) السابق، ص٣٨.
(٤) السابق، ص١٥١. وإذا أردت دليلا على كثر الظاهرة فانظر لهذا صفحات: ٤٢،٥٦،٧٩،٨٠ ، ١٣٥ ، ١٣٦، ١٤٣، ١٤٧ .
(٥) السابق، ص١٥١. وإذا أردت دليلا على كثر الظاهرة فانظر لهذا صفحات: ٤٢،٥٦،٧٩،٨٠ ، ١٣٥ ، ١٣٦، ١٤٣، ١٤٧ .
(٦) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٢٣١.

متى أَراني قاصِداً جنابَهُ أَحُثُّ خيلي وأَحُثُّ رجلي
متى أَراني ساكناً في ظله يا حرَّ أَشواقي لذاك الظِّل
متى أَرَاني داخلاً من بابه وقد وَضَعْتُ خَلْفَ ظَهْرِي ثِقْلي
متى أَراني وَاطِئاً بِساطَه أَسْعى برأْسِي فوقَه لاَ رِجْلِي

وهو كما ترى يستخدم -مع التوازى الرأسي- ظاهرة موسيقية أخرى هى ظاهرة التكرار؛ حيث يكرر صيغة الاستفهام "متى أرانى"، وهو تكرار يقوى النغم، ويؤكد الدلالة وهو أمر سندرسه عما قليل، كما ترى التوازى فى الصيغة التى تلى الاستفهام وهى المفعول الثانى: قاصدا ساكنا، داخلا، واطئا، ولعلك تلاحظ أنها جميعا على وزن "فاعل" كما أن التنوين مما يعطى نوعا من الرنين الموسيقى، ولعلك لاحظت أيضا التقفية الرأسية بين الأشطار المتوازية؛ وهى الهاء المكسورة المشبعة فى الثانى والثالث، والمضمومة فى الأول والرابع، وكل هذا يبين مدى حرص ابن سناء على التوقيع الموسيقي الداخلى فى صوره الفنية.

ولقد كثر هذا النوع من التوازى عند البهاء زهير أيضا كثرة مفرطة(١)، خاصة فى أوائل القصائد؛ وتلك من الظواهر الإيقاعية التى اشترك فيها مع صنوه ابن سناء الملك والحق أن هذه الظاهرة ليست عند شاعرينا فقط بل هى شائعة فى شعرنا العربي، لأن الشاعر إذا صنع شطرا واستحسنه سهل عليه أن يبنى عليه مثله موازيا له، ومن ذلك قول البهاء زهير:(٢)

فَحَسبُكَ قَد وافاكِ يا مِصرُ يوسُفٌ وَحَسبُكَ قَد وافاكَ يا نيلُ طوفانُ

وقوله:(٣) فَتىً مِثلَما يَختارُهُ المُلكُ ماجِدٌ وَمَرعىً كَما يَختارُهُ الفالُ سَعدانُ

وقوله:(٤)

وَما كُلُّ أَرضٍ مِثلُ أَرضٍ هِيَ الحِمى وَما كُلُّ نَبتٍ مِثلُ نَبتٍ هُوَ البانُ

(١) السابق، انظر لذلك صفحات: ٢٥، ٢٦، ٦٢، ٩٦،٩٨، ١٠٠،١٠١، ٧١، ١٣٩، ١٦٥، ، ١٧١ ، ١٧٢، ١٧٨، ١٧٩ ، ٢٠٠، ٢٠١، ٢٠٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٣٣ .
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص ٢٥٥.
(٣) السابق، ص٢٥٦.
(٤) البهاء زهير، ديوانه، ص ٢٥٦.

وقوله: (١) وَلي في بِلادِ اللَهِ مَسرىً وَمَسرَحٌ ... وَلي مِن عَطاءِ اللَهِ مَغنىً وَمَغنَمُ

وقوله: (٢) وَما كُلُّ أَزهارِ الرِياضِ أَريجَةٌ ... وَما كُلُّ أَطيارِ الفَلا تَتَرَنَّمُ

وقوله: (٣) نَسيبٌ كَما يَهوى العَفافُ مُنَزَّهٌ ... وَمَدحٌ كَما تَهوى المَعالي مُعَظَّمُ

وقوله: (٤) وَعَدَلتَ حَتّى مابِها مُتَظَلِّمٌ ... وَأَنَلتَ حَتّى مابِها مُسترزِقُ

وقوله: (٥) فَما كُلُّ لَفظٍ في خِطابِكَ يُرتَضى ... وَما كُلُّ مَعنىً في مَديحِكَ يَصلُحُ

ولكن انفرد ابن سناء الملك بوجود الموازنة الرأسية بين الأشطار، فهو أمر لم أجده عند البهاء زهير، ولا شك فى أن هذه الظاهرة من الظواهر الإيقاعية التى تدعم موسيقى البيت والقصيدة وتشيع فى الصورة نغما متلائما مع ما تقتضيه طبيعة الصورة.

جـ- موازاة الجمل وأبعاض الجمل:

وقد يحدث التوازى فى البناء التصويري بين جملتين كما فى قول ابن سناء الملك: (٦)

بِخَطِّه عادَ / رُمْحُ الحَظِّ مُضْطَرِباً ... كَما تَراه/ وسَيْفُ الهنْد مُرْتَعِدا

فأنت ترى التوازى التركيبي حاصلاً بين: عاد رمح الخط مضطربا، وعاد سيف الهند مرتعدا وهما -كما ترى- جملتان وإن كان الشاعر قد حذف "عاد" من الجملة الثانية لدلالة الأول عليه. ومن ذلك قوله أيضا: (٧)

وكم قَد كسا /عِطْفيَّ ثوبُ عناقِه ... فمزَّق عن/ خدَّيَّ ثوبَ شُحوبِه

فالتوازى هنا بين الوحدات الآتية:

كسا	عطفى	ثوب	عناق	هــ
مزق عن	خدى	ثوب	شحوب	هــ

(١) السابق، ص ٢٣٢.
(٢) السابق، ص٢٣٢.
(٣) السابق، ص٢٣٢.
(٤) السابق، ص١٧٧.
(٥) السابق، ص٦٤.
(٦) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٩٣.
(٧) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٣٨.

وقد يكون التوازى بين بعضي جملتين، وهذا النوع من الموسيقى قد يدفع إليه حب الاستطراد والاسترسال فى التعديد لا سيما فى مقامات الشجن كما فى قوله: (١)

تركْتَنِي حائِراً في الدَّارِ مُغْتَرِباً في الأَهْلِ مُستَوحِشاً في الخَلْقِ مُنْفَرِداً

فالتوازى هنا فى بعض جملة، وهو يبدأ من أول قوله :" فى الدار"؛ حيث يوازى بين الأحوال، وما يتعلق بها من الجار والمجرور المتقدم عليها على النحو التالى:

فى الدار	مغتـــــربـا
فى الأهل	مســـــتوحشـا
فى الخلق	مـــنـــفـــــردا

وقد يقرأ البيت بتقديم الحال على الجار والمجرور إذا بدأنا التوازى من قوله:"حائرا" ويكون الترتيب هكذا:

حائرا	فى الدار
مغتربا	فى الأهل
مستوحشا	فى الخلق
منفردا	محذوف تقديره "فيهم"

ويكون الجار والمجرور المتعلق بـ"منفردا" "فيهم" أى "فى الخلق"، مقدرا يعود على سابقه، ولعلك لا حظت جمال الاستخدام فى صحة كون كل من الأحوال ومتعلقاتها متقدما أو متأخرا. ومن هذا التوازى قوله: (٢)

لم يُبْقِ لي بُعده/ قلباً ولا كَبِدا ولا جُفوناً ولا صَبْراً ولا جَلَدَا

وهو توازن نحوى؛ لأنه يكرر صيغة المفعول به المنصوب، مع حرفى العطف والنفى "ولا" وهى -كما ترى- جملة واحدة وازى بعضها بعضا، وهو عطف نسق عند النحاة، ولكنه

(١) السابق، ص٩٤.
(٢) السابق، ص ٩٤.

فى دراسة الموسيقى يعد موازنة؛ لأنه لا يكرر الألفاظ بنفسها، وقد عدد هذه المفعولات استرسالا فى حكاية أشجانه رغبة فى إظهار أثر البعد على كل حواسه، ومنه قوله: (١)

بِخَطِّه عادَ / رُمْحُ الحَظِّ مُضْطَرِباً كَما تَراه/ وسَيْفُ الهِنْد مُرْتَعِدا

فالتوازى هنا بين: رمح الخط مضطربا ، سيف الهند مرتعدا ، وهما كما ترى بعضا جملتين.

وقد ورد هذا النوع من التوازى فى صور البهاء زهير أيضا مما يثبت وجود التصنيع لديه، وأنه لم يكن براء منه غير أن الغالب عليه أن يقسم الشطر الثانى قسمين يوازى الثانى الأول؛ مما يصح معه أن يدرس هذا النوع من التوازى فى مبحث التقسيم؛ ومنه قول البهاء زهير: (٢)

عَلى أَنَّها الأَيّامُ مَهما تَداوَلَت سُرورٌ تَقَضّى أَو جَديدٌ تَمَزَّقا

فهو كما ترى يوازى بين جزئي الشطر الثانى أو قل يقسم الشطر الثانى إلى قسمين كل واحد منهما مبتدأ خبر جملة فعلية فعلها ماض والجملتان كما ترى تعدان بعض جملة لأنهما فى موقع خبر عن الأيام المذكورة فى أول البيت، والتى وهى وخبرها فى موقع خبر لـ"لأن". ومن موازنة أبعاض الجمل عند البهاء قوله : (٣)

وَما زالَ شِعري فيهِ: لِلروحِ راحَةٌ وَلِلقَلبِ مَسلاةٌ وَلِلهَمِّ مَصرَفُ

فهو هنا يوازى بين ثلاثة أجزاء هى : للروح راحة، للقلب مسلاة، للهم مصرف .

وقوله: (٤)

قَدِمتَ قُدومَ الغَيثِ لِلأَرضِ إِنَّها بِهِ أَشرَقَت حُسناً وَطابَت تَنَفُّسا

فهو فى هذا البيت يوازى بين جزئين هما: أشرقت حسنا، طابت تنفسا. وهذا النوع يكثر عند الشاعرين كثرة مفرطة، مما يدل على تمكنهما من صنعة الشعر، ورغبتهما فى إتمام موسيقاهما وإن كنت تلمح فيه شيئا من وشى الطبيعة عند البهاء وكثيرا من رونق الصنعة عند ابن سناء.

---

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٩٣.
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص١٧٩.
(٣) السابق، ص١٧٢.
(٤) السابق، ص١٣٨.

المطلب الثالث، التقسيم:

التقسيم هو "تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي"(١)؛ "والغالب على مذهب القدماء أنهم لم ينظروا إليه من حيث كونه أمرا جرسيا ولكن من حيث كونه أمرا يتعلق بالمعنى "(٢)؛ "وهذا التقسيم إما أن يكون خفيا؛ وإما أن يكون واضحا؛ فالخفى: هو ما لم يقسم الشاعر فيه الكلام إلى فقرات بينة المواقف، وإنما جاء به بحيث تمكنك الاسترَحة عند أجزاء منه إذا شئت"(٣).

وهذا النوع (الخفى) ليس هو غرض هذا المطلب؛ لأنه يتفق لكل أحد من الشعراء ويأتى فى الكلام عفوا غفلا؛ ولا يدل على ما نريد أن نستدل به عليه، وهو صنعة ابن سناء الملك، واهتمامه القوى بالموسيقى الظاهرة المجلجلة، ولذا سينصب اهتمام هذا المطلب بالتقسيم الواضح الذى هو: "ما كانت المواقف اللسانية فيه ناصعة بينة بحيث لا يمكنك تجاوزها أو تجاهلها"(٤)، وذلك كثير شائع عند ابن سناء الملك، ولعلك قد ألممت بطرف كبير منه فى التوازى التركيبي؛ لأنه مليء بالتقسيمات؛ أما وقد أفردته بعنوان؛ فقد استخرجت له شواهد من ديوان ابن سناء يقوم تقسيم الكلام فيها على أساس الوزن والمعنى معا، ليحدث التوافق فى السكتة بين اللفظ والمعنى من مثل قوله يصور وحشته وانفراده: (٥)

لا مُعيني /لا ناصِري /لا حَميمي/ لا حَبيبي/ لا أُسرتي /لا صَحْبي

فهو كما ترى يقسم البيت إلى وحدات متساوية، ووقفات متتابعة، لا يمكن أن تتجاوزها دون أن تسترعى انتباهك، وتستوقف لسانك، وهذه الوحدات المتساوية؛ ليست مجرد وقفات معنوية، ولكنها -أيضا- وقفات عروضية، حيث إن البيت على بحر

(١) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، ط١ القاهرة، ١٩٥٥، ج٢ ص٩٦.
(٢) السابق، ج٢، ص٦٩٨.
(٣) السابق، ج٢، ص٧٠٢.
(٤) السابق، ج٢، ص ٧٠٧.
(٥) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٣١ .

الخفيف:"فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" وأنت ترى الكلمات مقسمة على حسب التفعيلات ومثله من الخفيف أيضا قوله:(١)

لا حبيبٌ/ لا مُسِعدٌ /لا مُواسٍ لا أَنيسٌ /لا صاحبٌ /لا تِرْبُ

ومن التقسيم الواضح أيضا؛ تقسيم البيت إلى فقرات متساوية، لكنها تختلف عن السابقة فى أن الوقفة على كل تفعيلتين لا على كل تفعيلة، كما فى البيتين السابقين كقول الشاعر:(٢)

والمدح: فيك يغيظها/ وعلى القتا دِ يجرُّها/ وعلى الوجوهِ يكبُّها

فهو يقسم البيت وهو سداسي التفعيلة، إلى ثلاث وحدات تستقل كل وحدة بتفعيلتين، ويختمها بالمقطع "ها"؛ ليصنع بينها وبين أخواتها نوعا من التقفية الداخلية التى حدثت هنا بتأثير من القافية الأصلية، مضيفا إلى ذلك ما بين هذه الوحدات من التكافؤ فى المعنى، كما توازنت فى الحركات، والسكنات؛ مما يضبط الإيقاع، ويسمه بالتوازن والتساوى.

وقد يكون التقسيم لا على أساس التفعيلة العروضية؛ ولكن على أساس المعنى، غير أنك - لحسن صنعة الشاعر- تسمع لهذا التقسيم نغما أحلى من النغم العروضى كقول ابن سناء:(٣)

غرامي فيه/ لَوعَتي مِنْهُ/ أَدْمُعي عَليه/ فُؤادِي عِنده/ ولَهى به

فالوقفات العروضية تقتضى الوقوف عند الميم فى غرامى، والواو فى لوعتى والنون فى "منه" والياء فى "أدمعى" والهاء فى "عليه" والنون فى "عنده" والواو فى "ولهى" ثم القافية، وهى وقفات نغمية لا علاقة لها بالمعنى ولكنك لو اتبعت تقسيم الشاعر لوجدت له نغما مخالفا للنغم العروضى ولكنه مع ذلك يتسم بالتطريب لحسن التقسيم.

ومن ذلك التقسيم قوله:(٤)

---

(١) السابق، ص٤٢.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٣٧.
(٣) السابق، ص٣٨.
(٤) السابق، ص٢٤٣.

ذكري به سَارَ /حالِي عنده عَظُمَتْ/ قدري بِه جلَّ /مِقدارِي لديهِ عَلاَ /

وقوله:(١) زيَّنْتني طفْلاً وخوَّلْتني كهلاً فأَسمَيْت بذاكَ اسْمِي

وقوله:(٢)

وأَنلْتَنـــا منـــك النـــوا ل معجَّلا/ والعِزَّ ضَخْما

والوجْهَ طَلْقاً / والعلا ءَ مجسَّداً / والفخْرَ فَخْماً

ومنه أيضا قوله :(٣)

نَجْمٌ علاَ/ بَدْرٌ بدا /سيفٌ سَطا بَحْر طَمَا/ غيثٌ هَمَى/ لَيْثٌ عَدَا

وعلى الرغم من أن صاحب المرشد عد هذا النوع من التقسيم أقل مجيئا فى الشعر من النوع الخفى لأنه كما رأى "طراز قديم من الأسلوب الشعرى عفت عليه أساليب أحدث منه"(٤) فإنى أراه عند ابن سناء الملك أغلب من النوع الخفى وذلك راجع إلى شخصية ابن سناء الملك وعمله بالكتابة والسير على منهج وتخطيط فى بناء القصيدة، ولعل الأمثلة التى قدمتها فى مطلب التوازى، والتقفية الداخلية؛ داخلة تحت مطلب التقسيم وهذه أصباغ جمالية لا تتنافى ولا تتعارض فى الصورة الواحدة.

وقد ظهر التقسيم بوصفه ظاهرة موسيقية بديعة عند البهاء زهير أيضاً، وإن كان قد زُوج فيه –باقتدار– بين الطبع، والصنعة؛ فمن التقسيم الموسيقى الظاهر عنده؛ أن يقسم بيته على الأساسين: المعنوى والعروضى إلى جمل يصح الوقوف عليها مثل قوله:(٥)

أَجَلُّ الوَرى قَدراً وَأَكرَمُ شيمَةً وَأَكثَرُ مَعروفاً وَأَكبَرُ أَنفُسا

فهو هنا يقسم البيت إلى وحدتين؛ تأخذ كل وحدة منهما تفعيلتين من التفعيلات الأربع، التى يتكون منها الشطر، فقوله: " أَجَلُّ الوَرى قَدراً، وَأَكرَمُ شيمَةً"، ينقسم عروضيا

(١) السابق، ص٣٠٠.
(٢) السابق، ص٣٠٢.
(٣) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٩٦.
(٤) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٧٠٨.
(٥) البهاء زهير، ديوانه، ص١٣٩.

ومعنويا قسمين؛ **القسم الأول**: قوله: "أجل الورى قدرا" وهما التفعيلتان الأوليان:"فعولن مفاعيلن"، **والقسم الثانى**: قوله: "وأكرم شيمة" وهما التفعيلتان الثانيتان:"فعول مفاعلن" والتفعيلتان دخلهما القبض كما ترى.

وحدث فى الشطر الثانى؛ من التقسيم ما حدث فى الشطر الأول فى قوله: "وأكثر معروفا وأكبر أنفسا"، ولعلك لاحظت أن البيت مبني على تكرار صيغة التفضيل وتمييزها المنصوب، ولعلك لاحظت أيضا التقفية بين أكثر وأكبر فى الشطر الثانى، ومثل هذا قوله:(١) أَعَزُّ الوَرى قَدراً/ وَأَمنَعُهُم حِمىً/ وَأَكرَمُهُم نَفساً/ وَأَرفَعُهُم عُلى

وقد يأتى التقسيم العرضى، والمعنوى مع شيء من التقفية الداخلية من مثل قوله:(٢) **فَرُزِقتُ مالَم يُرزَقوا وَنَطَقتُ ما لَم يَنطِقوا وَلَحِقتُ مالَم يَلحَقوا**

حيث يقسم البيت إلى ثلاثة أجزاء؛ فيقفى كل تفعيلتين بقافية، تتفق مع القافية الأصلية، وهذا هو ما أسميته "تأثير القافية". ومن ذلك قوله أيضا: (٣)

تُصَفِّقُ أَوراقٌ/ وَتَشدو حَمائِمٌ وَتَرقُصُ أَغصانٌ /وَتَفتَرُّ غُدرانُ

فهو يقسم الشطر الأول إلى جزئين فى جملتين فعليتين، وكذا الشطر الثانى ويقفى للأول بالتنوين، ويقفى للثانى بالألف والنون.

وقد يأتى التقسيم عند البهاء؛ على هيئة ما يعرف بـ"اللف والنشر" وهو: "ذكر متعدد على جهة التفصيل، أو الإجمال، ثم ذكر ما لكل واحد من غير تعيين؛ ثقة بأن السامع يرده إليه"(٤) وذلك مثل قول البهاء: (٥)

بُحورٌ بُدورٌ في النَوالِ وَفي الدُجى غُيوثٌ لُيوثٌ في المُحولِ وَفي الفَلا

فهو يقسم الممدوحين قسمين: بحورا وبدورا، ثم يذكر لكل من القسمين ما يلائمه

---

(١) السابق، ص٢٠١.
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص١٧٨.
(٣) السابق، ص٢٥٤.
(٤) الإيضاح فى علوم البلاغة، الخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٩٩٨ط الرابعة، ص٣٣٢.
(٥) البهاء زهير، ديوانه، ص٢٠١.

من الظرف فيقول فى النوال وهى تناسب البحور، وفى الدجى وهى تناسب البدور، ثم يعود فيقسمهم قسمين آخرين: فغيوثا، وليوث، ثم يذكر لكل من القسمين ما يلائمه من الظرف-أيضا-؛ فيقول: فى المحول وهو مناسب للغيوث، وفى الفلا وهو مناسب لليوث وإن كان الشاعر انتبه إلى مراعاة النظير؛ من ذكر الفلا، والمحول؛ وهما متناسبان؛ غير أنه قد فاته أن ذكر الليوث والوصف بها إنما هو للشجاعة، وهى تقتضى مقاماً آخر هو الحرب وما يناسبها، لا مجرد ذكر الفلا، ولعل بُعْدَ الشاعر عن ميادين الحماسة جعل لوازم الشجاعة بعيدة عنه.

ومن ذلك قوله:(١)

سَدَدتَ سَبيلَ البَرِّ وَالبَحرِ عَنهُمُ بِسابِحَةٍ دُهمٍ وَسابِحَةٍ غُرّ

فالصورة تبين لنا أن الممدوح قد سد أمام العدو سبيلين: سبيل البر وسبيل البحر ثم يذكر لكل سبيل ما يمكن أن تسد به، فللبر: السابحة الغر، وهى الخيول، وللبحر: السابحة الدهم، وهى السفن، ولعلك تلاحظ أن اللف والنشر هنا جاء على غير ترتيب، لأنه لما ذكر البر أولا كان مقتضى الترتيب أن يذكر الخيول أولا؛ والشاعر -هنا- يأتى ببديع رائع فى موضعه، وهو "مراعاة النظير" لأنه ذكر نوعين من السوابح :أحدهما على سبيل الاستعارة وهو فى الخيل والآخر على سبيل الحقيقة وهو السفن، وحسنت مراعاة النظير هنا لأن العرب تطلق لفظ "السابح" على الحصان الجواد؛ ومن التقسيم أن ينثر أجزاء صورته الفنية، فى أبيات متتالية؛ يستقل كل بيت منها بقسم من أقسام هذه الصورة مثل قوله:(٢)

يامَن لَهُ في الناسِ ذِكرٌ سائِرٌ كَالشَمسِ يُشرِقُ نورُها وَتَحولُ
وَمَـــواهِبٌ حَضَرِيَّةٌ سَيّارَةٌ لايَنقَضـــي سَفَرٌ لَها وَرَحيلُ
وَخَلائِقٌ كَالرَوضِ رَقَّ نَسيمُهُ فَسَرى وَذَيــلُ قَميصِهِ مَبلولُ

(١) السابق، ص١٠١.
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص٢٠٣.

وَتِلاوَةٌ يــجلو الدُجى أَنوارُها قَــد زانَها التَرتيبُ وَالتَرتيلُ

فالصورة هنا عمادها ما يذكره الشاعر مما لممدوحه من محاسن يعرفها الناس فيه، فيقسمها على أبيات؛ فتأتى الأبيات على قدر الصفات التى هى هنا: الذكر السائر والمواهب الحضرية والخلائق التى تشبه الروض، والتلاوة التى تجلو الدجى؛ فهذه أربع صفات قسمت على أربعة أبيات.

ويكثر التقسيم عند البهاء زهير فى الأشطار الثانية، مثل البيت الذى مر فى تصوير الخيل ومثل قوله: (١)

لَقَد أَمِنَت بِالرُعبِ مِنهُ بِلادُهُ فَصُدَّت أَعاديها/ وَسُدَّت ثُغورُها

وقوله: (٢)

وَمَن يَغرِسِ المَعروفَ يَجنِ ثِمارَهُ فَعاجِلُهُ ذِكرٌ/ وَآجِلُهُ أَجرُ

وقوله: (٣)

لَدى مَلِكٍ رَحبِ الخَليقَةِ قاهِرٍ فَمَجلِسُهُ الدُنيا/ وَخادِمُهُ الدَهرُ

وقوله: (٤)

سَــأُذكي لَهُ بَينَ المُلوكِ مَجامِراً فَمِن ذِكرِهِ نَدٌّ / وَمِن فِكرِيَ الجَمرِ

بَقَيتَ صَلاحَ الدينِ لِلدينِ مُصلِحاً تُصاحِبُكَ التَقوى/ وَيَخدُمُكَ النَصرُ

فأنت تلاحظ أن الأشطار الثانية هى التى يشيع فيها التقسيم.

وقد يأتى التقسيم فى صورة المقابلة بنفى النظير عن الممدوح من مثل قول البهاء: (٥)

يُراعي حِمى الإِسلامِ لازَمَنَ الحِمى وَيَحلو لَهُ ثَغرُ المَخافَةِ لا الثَغرُ

---

(١) السابق، ص٩٦.
(٢) السابق، ص١٠٣.
(٣) السابق، ص١٠٤.
(٤) السابق، ص١٠٤.
(٥) البهاء زهير، ديوانه، ص١٠٤.

وقوله : (١)

يُزيلُ بِهِ اللأواءَ جودُكَ لا الحَيا وَيَجلو بِهِ الظَلماءَ وَجهُكَ لا البَدرُ

وقوله: (٢)

تَحَمَّل سَلاماً وَهوَ في الحُسنِ رَوضَةٌ تُزَفُّ بِها زُهرُ الكَواكِبِ لا الزَهرُ

ومنه قوله فى قصيدة أخرى : (٣)

وَإِنّي لأَرجو أَنَّ جودَكَ شامِلي قَريباً عَلى قَدرِ اِهتِمامَكَ لا قَدري

ولعل من التقسيم تلك الظاهرة الموسيقية المعروفة بالتدوير وهو اشتراك شطري البيت فى كلمة يقع بعضه فى الشطر الأول وبعضها فى الشطر الثانى، وهو كما قال الدكتور سيد البحراوى "يقضى على رتابة الموسيقى المتكررة فى كل أبيات القصيدة، وإن الإفراط فى استخدامه يضعف الإيقاع العام فى القصيدة لأنه يقضى على بعض عناصر الإيقاع المتمثلة فى الوقفات الموسيقية عند نهاية كل شطر"(٤) وهى ظاهرة شائعة فى مديح ابن سناء الملك، قليلة فى مديح البهاء زهير.

والتقسيم ظاهرة موسيقية لها حضور فى صور البهاء زهير؛ لكنه مع ذلك لم يعن به عناية ابن سناء؛ إذ يُعد التقسيم، والموازَة، والهندسة، من أهم مميزات شخصيته الفنية ولعلنا إذا وسعنا المدلول أدخلنا التوازى التركيبي بأنواعه التى سبق ذكرها تحت التقسيم وإذا تأملت ذلك عرفت الفارق بين ابن سناء الملك والبهاء زهير فى الفكر التنظيمي والهندسة الإيقاعية والتصويرية التى تظهر بصورة واضحة دالة على تأصل التصنعة عند ابن سناء الملك وتمكنه فيها بينما تدل على تهافت على الصنعة عند البهاء، الذى لم تكن الصنعة طريقته ولا كان منهجه إلا الإقلال منها، ولهذا دلالة أخرى هى أن ابن سناء كان أكثر تأثرا بثقافة الكتابة وما تقتضيه من العلوم كالحساب والهندسة ومقاييس الأوراق وأحجامها

(١) السابق، ص١٠٤.
(٢) السابق، ص١٠٤.
(٣) السابق، ص١٣٢.
(٤) د. سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر، ص ٤٨.

من البهاء زهير.

المطلب الرابع، القافية الداخلية:

والتقفية الداخلية تعنى أن يعيد الشاعر مقطعا موسيقيا يحدث بالضغط عليه نوعا من الموسيقى الظاهرة التى لا يفوت الأذن إدراكها، وقد تكون هذه التقفية أفقية بين أقسام البيت من حيث: العروض، أو المعنى، وقد تكون رأسية، والرأسية هذه تتخذ أشكالا عدة: منها أن تأتى بين الكلمات الأولى من المصاريع المتوالية، أسفل بعضها البعض، ومنها أن تأتى فى الأعاريض، ولعل التقفية الداخلية من أقوى الظواهر الموسيقية فى الشعر حيث تبرهن على تمكن الشاعر من ناصية موسيقاه، وتذليله إياها لغرضه، كما أنها تحدث جذبا للمتلقى، الذى يدهشه تكرار النغم، ويلفته إلى المعنى لفتا، وهذا النوع من الموسيقى كان ظاهرا لدى شاعرينا ظهورا بينا؛ حتى أنه أصبح ظاهرة، تتميز بها صورهما الفنية فى المديح؛ لأنك ترى الصورة؛ وقد اقترنت بنغمات توافق بإيقاعاتها الجو العاطفى فى الصورة، وسنأخذ معا فى تتبع هذه الظاهرة، عند كليهما بادئين بابن سناء الملك؛ فقد وجدت لهذه الظاهرة شواهد غزيرة فى ديوانه، من مثل قوله: (١)

تحفُّ به/ من خلفِه/ وأَمامِه/ مهنَّدةٌ بيضٌ وخطِّيةٌ سمرُ

فلو تأملت الهاء المكسورة التى يقفى بها وقفاته وتقسيماته، إذن لدرت معها فى ذلك الشكل الدائري الذى يريده الشاعر؛ ليرسم لنا بدوران الهاء المكسورة مع ما قبلها معنى الفعل "تحف" حتى يعطيك تصورا للجهات التى تحيط بالشاعر فيها تلك المهندة البيض والخطية السمر.

ثم اسمع إلى الدال المفتوحة فى البيت التالى حيث يقول الشاعر: (٢)

وإِن بَدَا بِيَ كَلْمٌ في الحَشا فَنَدى عبد الرَّحيمِ لذِاكَ الْكَلْم كَالآسِي

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ١٥١.
(٢) السابق، ص١٧٨.

أراك أطربتك وأمتعتك تلك التقفية بين" بدا .. وندى"؛ بالدال المفتوحة التى رققت الألف اللينة بعدها من شدتها، كما خفف ندى القاضى الفاضل شيئا من جراح الشاعر، وابن سناء الملك فى التقفية الداخلية، يأتى بالحرف التى تتميز بطابع موسيقى له رنين مثل الميم التى يقفى بها داخليا فى قوله: (١)

وبات باللَّثم تَحْت الختم مَبْسِمُه والصَّدْرُ بالضَّم تحتَ القُفل والفَلَق

أراك لاحظت الكلمات :اللثم، الختم، الضم وما أحدثته الميم المكسورة من تنغيم ورنين موسيقي أخاذ حيث إن الميم حرف غنة له رنين فى الأنف والغنة محبوبة لذاتها لا سيما فى حديث النساء ومقامات الغزل، كما أن الميم لها علاقة فى الرسم بمبسم المرأة عند ابنسناء إذ يكثر تشبيهه بها وهى كذلك حرف شفوى مخرجه الشفتين، ولعله عنى بالقفل والفلق ى الشطر الثانى أن صدر المرأة من ضمه ينفلق إلى شقين ثم يقفل انشقاقه.

وتأمل قول ابن سناء الملك: (٢)

وأَيْنَ العواذِلُ ممن هَويْتُ ولو كُنَّ ثَمَّ لأَبْصرنْ ثَمْ

لترى التقفية بين: "ثم، ثم" وثم الأولى بمعنى "هناك" والثانية، الإصلاح والإحكام فتأمل دوران النون مع الميم لإحداث هذه الغنات المتتابعة فى البيت مما يجعل النغمة تحمل شيئا من التفاخر؛ على عذاله وشيئا من الفرحة لأن حبيبته هناك كاملة تامة الحسن، وأين هم منها؛ وقد يقفى الشاعر كل شطر بقافية داخلية كما فى قوله: (٣)

ينمُّ إليكَ وطوْراً عليْكَ فتمَّ له أَمْرُه حين نَمْ

فأنت ترى أنه قد قفى للشطر الأول بالكاف المسبوقة بالياء الساكنة أو قل بالجناس الناقص بين إليك، وعليك، وقفى للشطر الثانى بالميم الأولى فى "تمَّ" ، وميم "نم" وقد تكون التقفية بين كلمتين فى أول البيت مثل عذارى وأسارى فى قوله: (٤)

---

(١) السابق، ص٢٠٣.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٣١٦.
(٣) السابق، ص٣١٨.
(٤) السابق، ص٢٢٥.

عذارى أَسارى كُبِّلت بِشعورها فَجرَّحها في السَّاقِ والمعصمِ الْعَبْلِ

وقوله: (١)

أَغْنى وأَقْنى وأَعطَى سُؤْلَ سائلِه وأَوجَد الجودَ حتى أَعْدم العَدَما

وقد تكون التقفية فى داخل الشطر الواحد كقوله: (٢)

وسوف أَسلوهُ ويَبْلَى ذِكْرُه فالدَّهر يُسْلِي والزمانُ يُبْلي

ففى الشطر الثانى تقفية بين الدهر يسلى، والزمن يبلى؛ وأما فى قوله: (٣)

مُحيي الهُدى ببأْسه على العدى وقاتلُ الجَوْرِ بسيفِ العدل

فالتقفية حدثت بين التفعيلة الأولى، والتفعيلة الأخيرة؛ ففى الشطر الأول تقفية بين التفعيلة الأولى: "محيي الهدى"، والتفعيلة الثالثة: "على العدى"، وذلك فى البحور السداسية التفعيلة؛ كالرجز فيما مر؛ أما البحور الثمانية؛ فتحدث التقفية فيها بين: الأولى، والرابعة، كما فى المتقارب؛ وذلك مثل قوله: (٤)

وجارَ كما أَنه قد أَجَارَ فضرَّ العدوَّ وسرَّ الولي

وقد تحدث التقفية الداخلية؛ بسيطرة من القافية الأصلية؛ فى القصيدة ؛ من مثل قوله: (٥)

لم أَنْسَ إِذ رَامني بالحسْنِ مُشْتَمِلاً بالسحرِ مكتحلاً باللَّثْمِ مُشْتَغِلاً

فقد حدثت التقفية هنا بتأثير من كلمة القافية، وهى على وزن "مفتعل"؛ إذ أحدث الشاعر نوعا من التوازى التركيبي النحوى؛ بتقديم صيغة الجار والمجرور، ثم بتأخير متعلقها وهو الحال المنصوبة، ثم حدثت الموسيقى الداخلية؛ بتكرار صيغة "مفتعل" مع تنوينها، ولو تأملت حكاية الحروف هنا للصورة؛ لسمعت تلك الخشخشة والهمس مع حركة كل من

(١) السابق، ص٢٧٥.
(٢) السابق، ص٢٣٠.
(٣) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٢٣٢.
(٤) السابق، ص ٢٣٦.
(٥) السابق، ص٢٤١.

الحبيبين من تكرار السين والشين؛ فالسين فى "أنس" تحكى الحديث النفسي؛ حيث يحدث الشاعر نفسه، وهى فى "الحسن" تحكى بصفيرها تلك الرقة الهامسة التى تكون عليها الحبيبة، وهى فى "السحر" تحكى نفث الساحر فى العقد، ثم تأمل التفشى الذى أراده الشاعر فى قوله "مشتملا" وما وسعه هذا الاشتمال بحكاية الشين له ثم تأمل الشين أيضا فى "مشتغلا" المسبوقة بقوله "باللثم"؛ وكأن حبيبته توسعه تقبيلا فى كل مكان يقع عليه فمها، مما توحى به الحروف، مضافا إلى ذلك إيحاء: التقسيم والتوازى، والتقفية الداخلية؛ ومن سيطرة القافية أيضا قوله: (١)

كالنَّجم للحيرانِ بل كالسُّكر للـــ ـــسَّكرانِ بل كالماءِ للظمآنِ

فلعلك لاحظت تكرار صيغة "فعلان" المجرورة بالباء مع الجار والمجرور الذي يسبقها، والصورة هنا مدعاة إلى التأمل، فالشاعر جعل ممدوحه سادا كل حاجاته، ولكن الشاعر هنا صرفه انشغاله بالموسيقى عن الترتيب المنطقى لهذه الأشياء، وهو تقديم الماء على الخمر، وتقديمهما على النجم، وإنما عبته فى هذا؛ لأن الشاعر -كما قلت من قبل يسير على تخطيط للقصيدة، ويعمل العقل فيها إعمالا؛ فما ينبغى له أن يغفل عن تحسين الصورة بتعطيل العقل كما هو هنا.

ولعل وجود التقفية الداخلية المتفقة مع قافية القصيدة، فى ديوان ابن سناء الملك؛ مرده إلى أن الشاعر كان ممن يهتمون بالاحتشاد اللغوى للقصيدة؛ قبل كتابتها بانتخاب القوافى، أولئك الذين قال عنهم صاحب العمدة:" ومنهم من إذا أخذ في صنعة الشعر؛ كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه، ثم أخذ مستعملها، وشريفها وما ساعد معانيه، ووافقها واطرح ما سوى ذلك، إلا أنه لا بد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ويعيد عليها تخيره في حين العمل، وهذا الذي عليه حذاق القوم"(٢)

(١) السابق، ص٣٣٦.
(٢) ابن رشيق، العمدة، ج ٣٣٩/١.

والدليل على ذلك أن ظاهرة رد الأعجاز على الصدور؛ تعد من أكثر الظواهر البديعية شيوعا فى ديوان ابن سناء الملك، وهى دليل على أنه كان ينصب القوافى لأبياته تماما كما كان يفعل أبو تمام؛ فيما حكى عنه صاحب العمدة إذ يقول:" وكان أبو تمام ينصب القافية للبيت؛ ليعلق الأعجاز بالصدور، وذلك هو التصدير في الشعر، ولا يأتي به كثيراً إلا شاعر متصنع كحبيب ونظرائه".(١) وقد تحدث التقفية الداخلية بالتنوين فى الصفات المتتابعة لموصوف واحد كما فى قوله:(٢)

وقد رجَمتها المنجنيقاتُ إذ رَمَت لشيخٍ لعينٍ كافرٍ جاهلٍ رَذْلِ

فتأمل المقاطع: خن ، نن ، رن ، لن ، فى أواخر الصفات فى الشطر الثانى تجد التنوين قد أحدث نوعا من التقفية الداخلية حيث إنه نون ساكنة تظهر على آخر الاسم نطقا لا خطا وتكرار هذه النون مع الحركة التى قبلها وهى الكسرة هنا يعد نوعا من التقفية الداخلية.

ويدخل فى التقفية الداخلية؛ ما يصطنعه الشاعر من التصريع فى بدايات القصائد، أو حشوها، والغالب على قصائد ابن سناء الملك؛ أنها مصرعة، ولكن التصريع الغالب عليها هو التصريع البديعى، وهو غير التصريع العروضى، الذى يشترط فيه أن تفارق العروض أصل ما هى له بزيادة، أو نقص حتى تساوى الضرب(٣).

أما إذا جاءت العروض على صورة من صورها الجائزة، ولكنها اتفقت مع الضرب فى التقفية، فإن ذلك نوع من التقفية الداخلية، لا يعده العروضيون تصريعا، وإن سماه البلاغيون تصريعا بديعيا؛ ومن ذلك قول ابن سناء الملك:(٤)

بدولة التُّركِ عزَّت ملَّةُ العربِ وبابن أَيّوبَ ذلَّت شيعةُ الصُّلب

وقوله :(٥) على كلِّ حالٍ ليس لي عَنْك مَذْهبُ وَمَا لِغَرَامِي عِنْد غيرك مَطْلبُ

(١) السابق، ج٣٣٨/١.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٢٤.
(٣) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ص ٣٠٥.
(٤) ابن سناء الملك، ديوانه، ص١.
(٥) السابق، ص ٥.

وقوله : (١)

حَسْبي كَما حكَم الغرامُ وحَسْبُها أَنَّ الغَــرامَ يَــزُورُني ويَغيبُّها

وقوله : (٢)

سرىَ طيفُه لا بَلْ سَرى بي سَرابُهُ وقَد طَارَ مِنْ وَكْرِ الظلام غرابُهُ

فهذه المطالع لا يعد اتفاق العروض مع الضرب فى حرف الروى تصريعا عند العروضيين؛ لأن العروض لم تترك ما هو أصلها؛ لموافقة الضرب؛ فالبيتان الأولان، والرابع جاءت أعاريضهم على وزن "مفاعلن"، وهى واجبة القبض فى الطويل؛ وفى البيت الثالث جاءت العروض على "متفاعلن" وهى عروض تامة صحيحة، -وهى أول أعاريض الكامل التام- بدون نقص ولا زيادة؛ وأما قول ابن سناء الملك: (٣)

نَعم هِي سُعدي وهْيَ لِي قَمرٌ سَعْدُ وصَالٌ ولا صدٌّ وقُرْبٌ ولا بُعْدُ

فهو من التصريع عند العروضيين؛ لأنه فارق أصله، وهو وجوب القبض فى العروض، وجاءت مفاعيلن صحيحة؛ لتوافق الضرب الصحيح ؛ وكذا قوله: (٤)

قَتْلِي لحُبِّكمُ شَهادَة وشَقَاوَتي فيكُمْ سَعَادَه

فهو من الكامل المجزوء، وقد جاء الضرب مرفلا، والترفيل "زيادة سبب خفيف على ما آخر؛ وتد مجموع، وتصير به "متفاعلن" إلى "متفاعلاتن ، وإنما جاءت العروض كذلك لتوافق الضرب، ومن ذلك أيضا قوله: (٥)

الشامُ للإِسلامِ دَارُ الْقَرار وكانَ مِنْ قبلُ طريقَ الفَرارْ

فقد جاءت عروض البيت مذالة والتذييل"زيادة ساكن على ما آخر؛ وتد مجموع" وتصير به فاعلن إلى "فاعلان" والبيت على بحر السريع وقد جاءت عروضه هكذا لتوافق الضرب المذال. وهذا هو التصريع القياسي عند العروضيين أما عند علماء البديع وأظننا أهل الأدب أمس رحما بهم؛ فهم يعدون ما توافق فيه العروض والضرب فى حرف الروى فى

(١) السابق، ص١٦.
(٢) السابق، ص٣٤.
(٣) السابق، ص٧٢.
(٤) السابق، ص١٠٦.
(٥) ابن سناء الملك، ديوانه، ص١٣٢.

البدء أو فى الحشو تصريعا ويسمونه التصريع البديعي وإذا كان الأمر على هذا فقصائد ابن سناء الملك كلها مصرعة على وجه التقريب إذ لم يند عن التصريع إلا قصائد قليلة.

والقافية التى مرت بك: قافية داخلية أفقية؛ لكن الشاعر قد يقفى خلال أبياته تقفية رأسية؛ فيأتى بمقطع صوتى، فى مكان محدد من البيت، ثم يلتزمه فى المكان نفسه من البيت، أو الأبيات التالية، وقد يكون هذا المكان؛ أعاريض الأبيات كما فى قول ابن سناء الملك: (١)

تضاءَلوا مِنــــه وانقــادُوا لعزَّتِه ... إلى التَّذَلُّل وانقادوا إلى المَلَق
من أَقْبلَ الدِّيــنُ في إقبالِ دولَته ... شوقاً إليه وفرَّ الكفرُ من فَرق
تَصْبو إلى معركِ الهيجاءِ عزمتُه ... كــأَنَّها مــنه في مُسْتَنْزَهٍ أَنِق

فلعلك تلاحظ ذلك الوقع الموسيقي الجميل، الذى أحدثته التاء المكسورة الموصولة بهاء الضمير فى أعاريض الأبيات الثلاثة: عزته، دولته، عزمته، مما جعل المصاريع الأولى للأبيات تستقل بوقع نغمي خاص، وبناء موسيقى متميز، وقوافٍ تكاد تنافس القافية الأصلية للقصيدة، وذلك دليل صنعة، وأمارة إحكام، فى قافية الشاعر؛ وتأمل الدال المنونة فى قوله: (٢)

وكم لَحَانِيَ فيه كُلُّ ذي حَسدٍ ... لما رآني من نُعماهُ في غَدَق
وإِنَّني منه في عَيْش بلا نكدٍ ... وإِنَّني منه في صَفْوٍ بِلاَ رَنَق

فأظنك تلاحظ هذا التساوى فى الحركات فى الكلمتين اللتين تحتويان على التقفية الداخلية وهما: حسد ونكد، وتقفية المصاريع رأسيا تعد "قوافى وسطى" أى فى وسط البيت بتعبير د: يسرية المصري وهذه التقفية " يوشح بها الشاعر شعره فتحدث كثافة صوتية عالية" بل إن "الوظيفة الأولى للقافية الوسطى هى المزيد من الإيقاع الصوتى" (٣).

(١) السابق، ص٢٠٤.
(٢) السابق، ص٢٠٥.
(٣) د.يسرية يحيى المصرى، بنية القصيدة فى شعر أبي تمام،الهيئة المصرية العامة، للكتاب،١٩٩٧ص١٤٤.

وقد كانت الدكتورة يسرية تشير بهذه التسمية(التقفية الوسطى) إلى ما أسماه ابن أبي الإصبع"التصريع البديعى"؛ ومع هذا فالنتيجة من التقفية الرأسية؛ هى النتيجة ذاتها من التقفية الوسطى، وهى المزيد من الإيقاع النغمى، وتأكيد الدلالة،وإبراز الكلمات الرئيسة فى الصورة. وقد تكون تلك التقفية الرأسية فى الكلمات الأولى من الأبيات المتتابعة كالميم فى قوله: (١)

قـــُمْ فامِلِكْ الدنيا جَمِيـــ ـــعاً فلقـد آن **القيـــامُ**
وَرُمِ السماءِ تنلْ كَـــوَا كِبَهَا فـما يُعْيِي **المَـرامُ**
وشِـمِ الحسامَ فما يَشَـا مُ الذلُّ إن شِيَم **الحُسـامُ**
واحْسِـمْ به داءَ النِّفَـا قِ فـإنَّه الدَّاءُ **العُقَـامُ**

فالميم فى الكلمات:"قم، رم، شم، احسم" أحدثت نوعا من الإيقاع الموسيقى المطرب يقوى نغم "الميم" التى هى قافية القصيدة الأصلية، وتذكر ما قلته لك آنفا من حشد كلمات القوافى، والاستدلال عليه بالتصدير، أو عودة الأعجاز على الصدور؛ تجد ذلك متوافرا فى الصورة السابقة، التى يبنيها الشاعر، وكأنه يضع القوافى فى أول البيت وآخره؛ ليحاصر بها حشو الأبيات؛ ومن التقفية الرأسية قوله: (٢)

ولْتُهنني منكَ الكرامـةُ **إنَّنـي** أَخْطُو وأَخْطُر مِنْك في جِلْبابها
أَكْرمْتَني وعَمَمتنـي بفـوائـد كَادت تُغَـرِّق سـاحتي بِعُبابِها
وكسوتَني خِلعاً عَذَرتُ مَعاطِفي لما ازْدَهاها التِّيـهُ مِنْ إِعْجَابِها

فتأمل كيف قفى بين: "ولتهننى" وبين "إننى"، ثم تأمل كيف جعل التقفية رأسية بين الكلمات الأول من الأبيات الثلاثة: **(ولْتُهنني، أَكْرمْتَني، وكسوتَني)** ثم تأمل كيف عزز هذا النغم فى البيت الثاني بكلمة "وعممتنى"؟.

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٣١١.
(٢) السابق، ص٢٥.

وكما عنى ابن سناء الملك بالتقفية الداخلية، عنى بها -أيضاً- البهاء، حتى يزين شعره بحلو النغم، وجمال الوقفات الموسيقية، التى تصاحب تلك القوافى الداخلية؛ فقد تجد التقفية الداخلية فى ذلك النغم، الذى يأتيك متسللا فى أبيات متتالية، بطريقة لا تكاد تلمحها، كما فى تكرار تاء الفاعل فى أواخر الأفعال الماضية، فى مثل قوله: (١)

وَلَقَد سَعَيتُ إِلى العَــلاءِ بِهِمَّــةٍ ... تَقضــي لِسَعيي أَنَّهُ لايُلحَقُ
وَسَرَيتُ فــي لَيــلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ ... مِن فَرطِ غيرَتِها إِلَيَّ تُحَدِّقُ
حَتّى وَصَلتُ سُرادِقَ المَلِكِ الَّذي ... تَقِفُ المُلوكُ بِبابِهِ تَسترزِقُ
وَوَقَفتُ مِن مَلِكِ الزَمانِ بِمَوقِفٍ ... أَلفَيتُ قَلبَ الدَهرِ فيهِ يَخفِقُ

فتحسس بسمعك إيقاع التاء فى الأفعال: سعيت، وسريت ، وصلت ، ووقفت ألفيت؛ ووجودها فى أوائل الأبيات لكى ترسم حركة الفاعل فى الصورة حيث يصل بياض نهار بسواد ليله فى رحلة البحث عن العلاء، فقوله سعيت يدل على السير نهارا، حتى إذا انتهى النهار، وجاء الليل قال: "سريت"، وتأمل صورة النجوم، التى تحدق إليه بغيرة، حتى إذا أنهى رحلته تلك قال: "وصلت"، وإمعانا فى تصوير وصوله إلى بغيته قال: "وقفت" وتصويرا لرهبة الموقف قال:"ألفيت"؛ فوقع الأفعال، وموسيقى التاء فيها؛ يرسم لنا رحلة كاملة من مبدئها إلى منتهاها، ويدل تتابع التاء فيها على تتابع الخطا الحثيثة؛ فكأن موسيقاها ترسم موسيقى الخطوات، التى تدب فوق الأرض؛ دبا شديدا تحكيه شدة التاء.

وتاء الفاعل ذات ظهور قوى فى موسيقى البهاء زهير، وكثيرا ما يقفى بها الأفعال أثناء استطراده فى تصوير ذكرياته؛ ومن ذلك قوله: (٢)

وَقَد عِشتُ دَهراً ما شَكَوتُ بِحادِثٍ ... بَلــى كُنــتُ أَشكو الأَغيَدَ المُتَدَلِّلا
وَما هُنتُ إِلا لِلصَبــابَةِ وَالهَــوى ... وَما خِفتُ إِلا سَطوَةَ الهَجرِ وَالقِلى

فانظر إلى التوازن الصوتى مع تكرار التاء فى الأفعال:"وقد عشت، بلى كنت، وما

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص ١٧٦.
(٢) السابق، ص ٢٢٣.

هنت، وما خفت"؛ فالشكوى، والهوان، والخوف: أفعال ثانوية؛ ليست من طباعه؛ غير أن المقام إذا كان غزلا؛ انقلب الأصل فرعا فأصبحت هذه الأفعال أصلية، وتاء الفاعل هنا مقترنة بأفعال تختلف بها عن الصورة الماضية؛ فهذه الصورة ذات إيقاع قوى، صارخ؛يصور حالة من حالات الفخر بالعزة الجريحة، والإباء المكسور، وذلك إيقاع القصيدة كلها؛ إذ هى تصور تلك الحال فهو فيها يصور أن "الدعاء" لم تكن إلا لحاجة بقوله "دعوتك لما أن بدت لى حاجة" ثم يرى أن تحمل المنة شيء ثقيل على نفسه؛ ولذا فهو يعطى خصوصية للممدوح حين يطلب منه منته؛ حيث يقول:(١)

إذا لَم يَكُن إلا تَحَمُّلُ مِنَّةٍ فَمِنكَ وَأَمّا مِن سِواكَ فَلا وَلا

ولعلك تلاحظ أن التكرار فى "لا"؛ يدل على الصراخ، والرفض القوى، لهذا التبذل والهوان؛ فالتاء فى الصورة السابقة تتكرر مع هذه الأفعال؛ وكأنه يريد أن يثبت نفسه ويستحضر ذاته، حتى لا يهون أمام ممدوحه، وما أعجب أن تجيء هذه الأبيات فى مقام المدح؛ الذى يقتضى التذلل، والخضوع، والتملق، ولكن هذا طبع البهاء.

وقد تلتقى التقفية الداخلية مع التوازى التركيبي الرأسي بين الشطرين الأولين كما فى قوله:(٢)

وتَغَرّبَتْ وتَجَنَّبت أَمــوالهُ أَوطانَها وأَتت إِلى أَوْطَانِــي

وتَطَابَقَت وتجانَسَتْ أَفعالُه بعلوٍّ شاني وانخفاض الشَّاني

فلعلك تلاحظ التوازى بين الشطرين الأولين فى البيتين، ولعلك لاحظت التقفية الداخلية بين كل كلمة وما يوازيها.

وكما ظهرت التقفية الداخلية بأنواع مختلفة عند ابن سناء، ظهرت أيضاً عند البهاء بأشكال مختلفة مع بعض الاختلافات، فمن أنواع القافية التى ظهرت عند البهاء التقفية الأفقية، وأعنى بها تلك المقاطع، التى تتكرر فى أواخر كلمات بيت واحد؛ كالمقطع "رَى"

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص٢٢٣.
(٢) السابق، ص ٣٣٦.

فى قوله : (١)

وَإِنَّ خَليجاً مِن أَياديهِ للــوَرى يُرى كُلُّ بِحرٍ عِندَهُ يَتَــضَحضَحُ

فبين كلمة "للورى"، وكلمة "يرى" اشترك فى الانتهاء بهذا المقطع مما يجعل بينهما نوعا من التقفية تسهم فى التطريب الموسيقي للبيت؛ ومن ذلك قوله: (٢)

مِن مَعشَرٍ نَزَلوا مِنَ العَلياءِ في مُستَوطَنٍ: رَحبِ القِرى/ سامي الذُرى

فتأمل التقفية فى "القرى" و"الذرى"؛ تجد الألف المطلقة؛ تحكى اتساع القرى وحجمه، وتصور بعد الذرى، وارتفاعها؛ فالشاعر يأتى بالألف ليزيد فى اتساع القرى وارتفاع الذرى؛ لأن "الألف" لا تنتهى إلا بانتهاء النفس؛ وكأن الشاعر يقول بهذه النغمة إن الممدوح بلغ من الكرم، والرفعة، ما ليس وراءه مرتقى لراق، وقد أكدت القافية الداخلية هذا المعنى، وصورته للأذن كما صورته الكلمات بإيحائها لعين الخيال، ولعلك لم تغفل التقفية التى حدثت من التنوين فى الوقف على "معشر" ، " مستوطن". ومن التقفية الأفقية بناء "ويروقنى" على "ويشوقني" فى قوله: (٣)

وَيَشوقُني وَجهُ النَهارِ مُلَثَّماً وَيَروقُني خَدُّ الأَصيلِ مَوَرَّدا

وكذلك التقفية بالدال المفتوحة فى الكلمات سيدا ، مشيدا ، وتكرارهما فى قوله: (٤)

يا سَيِّداً لِلمَكرُماتِ مُشَيِّداً لا فُلَّ غَربُكَ سَيِّداً وَمُشَيِّدا

فهذا نوع من التقفية يسير معك على امتداد البيت ، وكأنه يؤكد بهذه النغمة تلك الصفتين اللتين وصف بها ممدوحه من السيادة والإشادة، بتقفية "مشيدا" على "سيدا" فالتقفية تلفت الأسماع إلى هاتين الصفتين فإذا وثق الشاعر من لفت الانتباه أكدهما بالتكرير فى أخر البيت.

وقد تكون هذه التقفية الأفقية بضغط من القافيةالأصلية للقصيدة بأن يأتى

(١) السابق، ص٦٣.
(٢) السابق، ص ٩٨.
(٣) البهاء زهير، ديوانه، ص ٧١.
(٤) السابق، ص ٧٢.

الشاعر بكلمات موافقة لقافية القصيدة فيجعلها وقفات وتقسيمات تبرز نغم القافية الأصلية كما فى قوله:(١)

فَرُزِقتُ مالَم يُرزَقوا ونَطَقتُ ما لَم يَنطِقوا ولَحِقتُ مالَم يَلحَقوا

حيث يقسم البيت إلى ثلاثة أجزاء، فى كل جزء تفعيلتان، ثم يقفى كل جزء بقافية، تتفق مع قافية القصيدة، وهذا البيت يصلح شاهدا للتقسيم عند الشاعر وهو ظاهرة موسيقية أيضا.

ومن التقفية الداخلية التصريع البديعى وهو ظاهرة كثيرة الشيوع عند الشاعر فى مطالع القصائد وحشوها عند البهاء ومن ذلك قوله فى حشو قصيدة:(٢)

أَطَلتُم عَذابي في الهَوى فَتَعَطَّفوا عَلى كَلِفٍ في حُبِّكُم يَتَكَلَّفُ

وكان الشاعر قد صرع مطلعها بقوله:(٣)

أَغُصنَ النَقا لَولا القَوامُ المُهَفهَفُ لَما كانَ يَهواكَ المُعَنّى المُعَنَّفُ

ومن التقفية الداخلية قوله:(٤)

إِن عَنَّفوا أَو خَوَّفوا أَو سَوَّفوا لا أَنثَني لا أَنتَهي لا أَفرَقُ

ولعلك لاحظت أن الشاعر كان يستطيع أن يكتب البيت هكذا :

إِن عَنَّفوا لا أَنثَني أَو خَوَّفوا لا أَنتَهي أَو سَوَّفوا لا أَفرَقُ

ولكنه آثر أن يجعل كل شطر متتابع القوافى، ليدل على تتابع أفعالهم وتزحمها ومجيئها كتلاً تشبه تلك الكتل الهوائية، التى تسمعها من تكرار المقطع: "فوفوفو" ثلاث مرات متتابعة، فهل أحسست بالموسيقى وهل رأيت أثرها فى صنع جو الرهبة، التى يحسها الشاعر فى حضرة الملوك؟.

وتأمل التقفية الداخلية الأفقية التى تنشأ من تكرار الهاء المضمومة فى قوله:(٥)

---

(١) السابق، ص١٧٨.
(٢) السابق، ص١٦٥.
(٣) السابق، ص١٦٤.
(٤) البهاء زهير، ديوانه، ص ١٧٦.
(٥) السابق، ص ٢٠٣.

سِيّانِ مِنهُ قَوامُهُ وَقَناتُهُ وَرَواؤُهُ وَحُسامُهُ المَصقولُ

أو الياء المكسور ما قبلها، فى الشطر الأول، والهاء المكسورة فى الشطر الثانى من قوله: (١)

تَبَرَّأَ مِن قَتلي وَعَينِي تَرى دَمي عَلى خَدِّهِ مِن سَيفِ جَفنَيهِ يَسفَحُ

أو من الألف مسبوقة بالميم فى: "همى، وطمى، أو مسبوقة بالسين فى: "قسا، ورسا" من قوله: (٢)

غَمامٌ هَمى بَحرٌ طَمى قَمَرٌ أَضا حُسامٌ مَضى لَيثٌ قَسا جَبَلٌ رَسا

فهذا البيت يجتمع له التوازى التركيبي النحوى؛ حيث يوازى بين الجمل، التى تكونت من مبتدأ خبره جملة فعلية، يتكرر ثلاث مرات فى كل شطر، ثم ينضم إلى التوازى التركيبي التقسيم؛ حيث يقسم الشاعر بيته إلى جمل متساوية ، ثم يمعن فى التقسيم بالتقفية الداخلية حيث يجعل لكل جملتين قافية ، فيقفى طمى على همى ، ويقفى مضى على أضا، ورسا على قسا، مما يجعل البيت قطعة موسيقية رائعة يمكن أن تأخذ أكثر من تنغيم على حسب الوقفات.

وكما ظهرت التقفية الداخلية أفقيا ظهرت كذلك التقفية الرأسية، وهى عند البهاء قد تكون بالتقفية بين أول تفعيلتين من البيتين المتتاليين كما فى قوله: (٣)

وَيَشوقُنـــي الــوادي إِذا ناجى النَسيمَ الرَطبَ شيحُه
وَيَهُزُّني الغَزَلُ الرَقيـــ ـــقُ إِذا تَجَنَّبَـــهُ قَبيحُـــــه

فأنت تراه يقفى بين: يشوقنى و يهزنى ؛ ومن ذلك قوله مكررا الأفعال نفسها: (٤)

وَيَشوقُني زَمَـــنُ الكَثيـــ ـــبِ وَقَد مَضى زَمَنُ الكَثيبِ
وَيَروقُني الغُصنُ الرَطيـــ ـــبُ وَكَيفَ بِالغُصنِ الرَطيبِ
وَيَهُـــزُّني كَـــأسُ المُـــدا مَـــةِ فـــي يَدِ الرَشَأِ الرَبيبِ

(١) السابق، ص٦٢.
(٢) السابق، ص١٣٨.
(٣) السابق، ص٥٦.
(٤) البهاء زهير، ديوانه، ص٥٦.

فانظر إلى التفاعيل الأولى من الأبيات، وتأمل التقفية بينها، وكأن الشاعر لا يريد لهذه النغمة أن تنتهى، وهى نغمة تتفق مع ما هو فيه؛ من حال التذكر، والشجن؛ فكأن ما يعرضه من صور الكثيب، والغصن الرطيب، والمدامة فى يد الرشأ الربيب، ممزوج بأنين تحكيه النون مع ياء المتكلم، مما يصور لك حال هذا الشاعر وقد تمثل هذه الصور.

وقد تكون التقفية الرأسية فى الأعاريض أى: فى آخر تفعيلتين فى الشطرين الأولين من بيتين متتاليين كما فى قوله:(١)

وَالجَدُّ إِن أَمضى عَزيمَةَ ماجِدٍ ... راحَ السُكونُ يَنوبُ عَن حَرَكاتِهِ

وَأَتى البَشيرُ فَلَو يَسوغُ لِواحِدٍ ... مِنّا لَقاسَمَهُ لَذيذَ حَياتِهِ

فالتقفية هنا بين عروض البيتين فى كلمتي:"ماجد، واحد"، وأنت-لاشك- مدرك أن الدال من الحروف الشديدة، وشدتها هذه تجعلها متناسبة مع الشدة فى تحصيل المجد فالهمة العالية تحتاج إلى أن يأخذ الماجد نفسه بالشدة، وقد بلغ الممدوح فيها مبلغا؛ أصبح سكونه فيه ينوب عن الحركة؛ فالسكون مع الهيبة، له أثر العمل والحركة.

ومن التقفية الرأسية فى الأعاريض قوله:(٢)

وَمِمّا دَهاني حِرفَةٌ أَدَبِيَّةٌ ... غَدَت دونَ إِدراكِ المَطالِبِ خَندَقا

وَإِن شَمَلَتني نَظرَةٌ صاحِبِيَّةٌ ... فَلَستُ أَرى يَوماً مِنَ الدَهرِ مُملِقا

فهو يقفى بين المصراعين الأولين من البيتين المتتاليين، بتكرار أربعة حروف هى الباء، والياء المشددة، والتاء فى كلمتى: "أدبية"، و"صاحبية"، وذلك مما يؤكد الموسيقى فى الصورة ويطبعها بفخامة تلائم المقام.

وقد تجتمع التقفية الأفقية مع الرأسية؛ بأن يجعل الشاعر كلمتين فى شطرين على زنة واحدة وقافية واحدة، ثم يأتى فى البيت الذى يليه بمثلهما وزنا وقافية؛ كقول البهاء:(٣)

---

(١) السابق، ص ٤٤.
(٢) السابق، ص ١٧٩.
(٣) البهاء زهير، ديوانه، ص ٤٤.

يا مُعجِزَ الأَيّامِ قَرعُ صَفَاتِهِ وَمُجَمِّلَ الدُنيا بِحُسنِ صِفاتِهِ
بَــل أَحنَفاً في حِلمِهِ وَثَباتِهِ بَل حارِثَ الهَيجاءِ في وَثَباتِهِ

ففى البيتين تقفية أفقية جاءت من التصريع البديعى حيث اتفقت قافية المصراعين فى كل بيت ثم كانت التقفية الرأسية باتفاق قافية العرضين فى البيتين.

وقد تأتى هذه الصورة بطريقة أخرى فى الكلمات الأولى من الأشطر الأربعة كما فى قوله:(١)

الحالِبينَ البُدنَ مِن أَوداجِهــا **وَالموقِدينَ** لَها القَنا المُتَقَصِّدا
وَالغالِبينَ عَلى القُلوبِ مَهابَةً **وَالواصِلينَ** إِلى القُلوبِ تَوَدُّدا

فأنت ترى أن الكلمات:"الحالبين، الموقدين، الغالبين، الواصلين" بينها تقفية أفقية فى كل بيت، وتقفية رأسية؛ حيث إن كل كلمة يوجد أسفلها كلمة على زنتها وقافيتها ونوعها من حيث الاشتقاق؛ ومن ذلك التقفية بالتاء؛ فى قوله:(٢)

إِن كُنتَ غِبتَ عَنِ البِلادِ فَلَم تَغِب عَن خاطِري إِذ أَنتَ مِن خَطَراتِهِ
لَو كُنــتَ فَتَّشــتَ النَسيمَ وَجَدتَهُ وَدُعاؤُنا يَأتيــكَ فــي طَــيّاتــهِ

فلو تسمعت بأذنك نهايات الكلمات: (كنت، غبت، أنت) على امتداد البيت الأول لسمعت للتاء المفتوحة نغما موسيقيا، يمضى أفقيا معك إلى آخر البيت؛ ثم إذا قرأت البيت الذى يليه رأيت النغم ذاته؛ مستمرا يؤكد الشاعر به، ما كان ألقاه فى سمعك من النغم؛ فى بيته الأول من خلال الكلمات:" كنت ، فتشت، وجدت".

وهكذا اهتم الشاعران بالتقفية الداخلية؛ فابن سناء الملك اهتم بها فى صورة الفنية، حتى ينوع الألوان الموسيقية فى الصورة، ويجعلها أكثر إمتاعاً، وأظهر صنعة؛ وقد تبين أنه أكثرُ اهتماماً بالقافية الأفقية، كما قامت بعض الأدلة على أنه يتهيأ للقافية قبل نظم البيت باختيار قوافيه، مما يجعل الموسيقى عنده تتميز بالوضوح والعلو وكثرة التقسيمات النغمية، بالإكثار من القوافى الداخلية.

---

(١) السابق، ص ٧١.
(٢) السابق، ص ٤٤.

أما البهاء؛ فقد عنى بالتقفية الداخلية فى قصائده، وصور الفنية، وظهرت عنده أنواع القافية الداخلية، مما تمثل فى التصريع البديعي والتقفية الرأسية والتقفية الأفقية ولكن الغالب على البهاء زهير هو القافية الرأسية، والواضح أنه لا يقصد إليها قصداً، بل تأتيه من تردد نغمة البيت السابق، التى لا تزال تصاحب أذنه؛ فتؤثر عليه فى اختيار كلمات متوازنة فى أبيات متوالية؛ أما التقفية الأفقية؛ فلم تكن عنده بكثافة الرأسية وهذا من مظاهر الاختلاف بينه وبين ابن سناء الملك فى هذه الظاهرة.

المطلب الخامس، التكرار:

الموسيقى نغم متلاحق يقطع الزمان بأصوات منسقة، لا تعيها الأذن إلا من خلال تكرار كل الأصوات أو بعضها، وإذا تأملت أى نوع من النغم الموسيقى سواء كان فى أغنية أو مجردا من الكلمات؛ فإنك تلاحظ أن اللحن يعيد جملا موسيقية معينة؛ رغبة فى تأكيد النغم الذى يدغدغ المشاعر، ويخدر العقل، ويوقظ العاطفة؛ فالتكرار" عماد الجرس وأساسه "(١) وما استحسن الناس تغريد الطيور، إلا لترداد النغمة فيه، ولا عشقوا نظام الشعر العربي؛ إلا لتكرار التفعيلات التى تسير فى دوائر؛ منها تبدأ وإليها تنتهى، وما حلا نظام القافية؛ إلا لإعادته تلك المقاطع، وتكرارها فى قفا كل بيت، والتكرار للجملة هو عماد الأناشيد فى أغنياتنا الشعبية التى نغنى بها فى مناسباتنا المختلفة، والإنسان يلحظ بالتكرار ما لا يلحظه بالمرور العابر، ويلتفت به إلى ما لا يمكن أن يلتفت إليه بغيره؛ ولذا استخدمه المولى سبحانه فى أكثر من سورة قرآنية ليلفت به الناس إلى ما يجب أن يلتفتوا إليه؛ وتأمله فى سورة الشعراء، والرحمن والقمر، والمرسلات؛ ولتلك القيمة التكرار لجأ إليه الشعراء؛ يقوون به معانيهم من ناحية ويؤكدون به جرس موسيقاهم من ناحية أخرى.

والشعر فى أصله يقوم على مبدأ التكرار سواء فى وزنه أو فى قافيته، حتى أن شرط الشعر -لكى تصح تسميته شعرا- أن يزيد على البيتين لأن ما قل عنهما قد يتفق لكل أحد ومن هنا كان تكرار الوحدات الصوتية؛ أساسا فى التفريق بين الشعر، وغيره؛ من أجناس الكلام البشرى، " فما الترجيع الصوتى إلا مميز الشعر الأكبر، لأن الكلام فى الحقيقة

(١) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٥١٤.

يكتسب دلالة خلاقة فى نطاق نظام الأصوات المكتسبة من معانى جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها"(١)

وقد قسم صاحب المرشد التكرار إلى أنواع ثلاثة: التكرار المراد به تقوية النغم والتكرار المراد به تقوية المعانى الصورية، والتكرار المراد به تقوية المعانى التفصيلية؛ أما التكرار المراد به تقوية النغم فهو "ذلك التكرار الذى يعاد فيه بيت كامل أو بيتان للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة ... ويبدو أن اللغة العربية قد عرفت هذا النوع من الإعادة فى دهرها الأول حين لم تكن أوزانها وقوافيها قد بلغت النضج والقوة والاستواء الذى بلغته فى العصر الجاهلى(٢)".

واستدل صاحب المرشد على هذا بأمرين: وجود مثل هذا الأسلوب فى القرآن وبقاء رواسب منه فى أشعار الجاهليين(٣) والحق أننى لا أعرف سببا واحدا يجعله ينساق إلى هذا التخمين، وما الذى يضر أن يكون ما استشهد به -مما عده رواسب لما خمنه جاء على أصله ولم يك رواسب لشيء مما توهمه؛ فالتكرار النغمى هذا موجود على صورته بكثرة فى شعر العرب، ويكفيك مثالا على هذا قصيدة الصاحب بن عباد "قربا مربط النعامة منى" أو قصيدة المهلهل التى رواها صاحب المرشد فى الصفحة الخمسمائة.

وأما التكرار الصورى فهو الذى "ينصب على الألوان الإجمالية والمعانى العامة التى تصاحب جو القصيدة(٤)".. وأكثر ما يكرره الشعراء لإشاعة لون عاطفى يقوى الصورة التى عليها بنية القصيدة أسماء الأشخاص والمواضع، وما هو بمنزلتها من الأعلام"(٥) ولعل أدل شيء على هذا النوع تكرار مالك بن الريب لمفردة "الغضا" فى قصيدته التى رثى بها نفسه.

---

(١) محمد الهادى الطرابلسى، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١، ص٧٣، نقلا عن مجلة فصول، يناير، فبراير ، مارس، ١٩٨٣، ص ٥٨.
(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٤٩٥.
(٣) السابق، ص٤٩٦.
(٤) السابق، ص ٥٢٠.
(٥) السابق، ص ٥٢١.

وأما التكرار المراد به تقوية المعانى التفصيلية؛ فهو نوعان :"ملفوظ وملحوظ فالملفوظ ما ألح الشاعر فيه على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها فى الاشتقاق والملحوظ ما استعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة، أو متشابهة فى المعانى"(١).

وهذه الأنواع متداخلة، وقد تجتمع فى الصورة الواحدة؛ فتقوية النغم لا تتعارض مع ما تقوية المعنى، والمعنى قد يكون إجماليا كإشاعة جو القصيدة العام، وقد يكون تفصيليا؛ أى: مما يندرج تحت المعنى العام من المعانى التفصيلية، وبهذا لا يكون ثمة مجال للفصل بين هذه الأنواع إلا بحسب التغليب؛ ولعل النوعين الأولين هما الأكثر شيوعا عند ابن سناء الملك؛ لأنه كان يريد لقصيدته قوة فى النغم، ولمعناه سيطرة على العواطف والعقول؛ بغية الوصول إلى هدفه من المديح؛ مما سبق فى الحديث عن التجربة، فمن النوع الأول المراد به تقوية النغم؛ تكرير؛ جملة بعينها وبناؤه قسما كبيرا من قصيدته عليها؛ من مثل قوله:(٢)

وأنت الذي علّمْتني أَبْـذَلَ اللّهـى ... وأنتَ الذي علّمْتَنـي أَنْفِـق المَـالا
وأنتَ الَّذِي صيّرْتَ حاليَ حاليـاً ... وصيَّرتَ لي بين البريَّـة أَحْـوَالاَ
وأنت الَّـذي صيّرْتَني رَبَّ هِمَّـةٍ ... أُجرِّر من فـوق السِّـماكَين أَذْيَـالاَ
وأنت الـذي علمتني القولَ فانْثَنَى ... مقالي يُخَطِّي من يقولُ ومـن قَـالاَ
وأنت الذي أَغْرَيْتَ بِي كلَّ قاصدٍ ... فـأَقبلْن عنـي سـائلين وسُـؤَّالاَ
وأنت الـذي أَهَّلْتَنـي لمنـاصب ... يقصِّر عنها من تطـاولَ أَوْ طَـالاَ
وأنتَ الذي ما زَالَ يُنْصِفُ حكمُهُ ... فيمنَع من عَادَى ويَمْنَح مـن وَالَـى

فهذه سبعة أبيات؛ أقامها على تكرار الموصول وصلته؛ لتأكيد النغمة من ناحية ولإبراز صلات الممدوح التى هى صلات الموصول من ناحية ثانية، تبرز فيها التقفية الداخلية رأسيا فى صدور الأبيات فى كلمات:"علمتنى، صيرتنى، علمتنى، أغريت بي أهلتنى"؛ فلا يند عن هذه التقفية سوى "صيرت حالى" فى البيت الثانى، وما زال ينصف" فى البيت الأخير، مما يدل على رغبة الشاعر فى تقوية النغمة، وتأكيد المعنى بتصوير النغم له.

---

(١) السابق، ص ٥٥٩.

(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٦١، ولم أفهم لقوله: "فأقبلن عنى" فى البيت الخامس معنى إلا أن تكون "عنى" بمنزلة "على"، وهى قلقة فى موضعها، ولو قال "نحوى" لكان أحسن كما ان نون النسوة هنا خطأ لأنه يخبر بالفعل "أقبل" عن كل قاصد لا كل قاصدة.

ولعل فى تكرار الضمير والموصول "وأنت الذى" دلالة على تفرد الممدوح، كما أن فى تغير صلة الموصول تدليل على تغاير العطايا وتنوعها: معنويا بتعليمه أصول السؤدد من البذل والإنفاق، وماديا بتأهيله للمناصب، وتصيير حاله حاليا، وكذا بإغراء السائلين به وما يكون ذلك إلا بعطائه المال الكثير، مما يجعل الناس تطمع فى عطائه؛ فالتكرار هنا يخدم المعنى ويساعد على أبراز الصورة.

ومن التكرار المراد به تقوية النغم مع تنويع المراد من الصور الفنية تعدد الأمنيات بتكرار حرف التمنى "ليت" المسبوق بـ"يا" كما فى قوله:(١)

يـا ليتَ زَيد بحكم الوصـل فيـكِ لـه ... ما أَطـولَ الهجْـرَ مـن أَيَّامِه الأُخَرِ
أَو ليتَ نَجْمَـكِ لـم تقفـلَ ركائبـهُ ... أَو ليتَ صُبحكِ لم يَقدُم مـن السَّـفَرِ
أَو ليتَ لم يَصْفُ فيك الشَّرْقُ من غَبَشٍ ... فـذلك الصَّفْوُ عندي غايَـةُ الكَـدَرِ
أَو ليتَ كلاًّ مـن الشَّرقين مـا ابْتَسـماً ... أَو ليتَ كُلاًّ من النَّسرَين لـم يَطِـرِ
أَو **ليتَ أَنْتَ**(٢) كما قـد قـال بعضُهمُ ... ليلُ الضريرِ فَصُبحي غيـرُ مُنْتَظَـرِ
أَو ليتَ حطَّ عَـلى الأَفـلاكِ قاطبـةً ... همِّي عليكَ فلـم تَنْهَض ولـم تَسِـرِ
أَو ليتَ فجـركَ لم ينفِـر بـه رَشَـئي ... أَو ليتَ شمسكَ ما غارت على قَمَري
أَو ليتَ قَلْبي وطَرْفي تَحـتَ مُلكِ يـدي ... فَزِدْت فيك سـوادَ القلـبِ والْبَصَـرِ
أَو ليتَ أَلْقى حبيبـي سِحـرَ مُقلتِـه ... عـلى العِشاءِ فأَبْقـاها بـلاَ سَـحَرِ
أَو ليتَ لو كان يُفْدى مَـنْ كَلِفْـتُ بـه ... درُّ النجومِ بـما فـي العِقْدِ من دُرَرِ

فأنت ترى تلك الأمنيات التى أخذ الشاعر فى تعدادها وكأنه ذاهل العقل عن نفسه ومستغرق فى طلب هذه الأمانى، حتى لكأنه مصاب بخطب جلل؛ أذهله عن وجوده فأخذ بأطرف صيغة لغوية وأخذ يكررها ثلاث عشرة مرة على النحو الذى قرأت.

ومن هذا النوع من التكرار قوله :(٣)

متـى أَرانـي قاصـداً جنابَـهُ ... أَحـثّ خيـلي وأَحُـثّ رجلـي

---

(١) السابق، ص ١٥٣.

(٢) وردت فى الديوان هكذا، ولكنى أظنها من خطأ الناسخين للديوان، حيث إن هذا لا يجوز فلم ترد ليت وبعدها ضمير الفصل "أنت" ولكن الصحيح فى زعمى أن أحد الرواة أملاها على الناسخ هكذا:"أو ليت أنك " بتخفيف نون "أن" فسمعها الناسخ "أنت" فأثبتها كما سمعها والله أعلم.

(٣) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٣١.

متى أَرانـــي ســـاكناً فـــي ظلـــه ... يـــا حرَّ أَشـــواقي لذاك الظَـــل
متى أَرَانـــي داخـــلاً مـــن بابـــه ... وقد وَضَعْتُ خَلْـــفَ ظَهْرِي ثِقْلي
متـــى أَرانـــي وَاطِئـــاً بِســـاطَه ... أَسْـــعى برأْسِـــي فوقَه لاَ رِجْلِـــي

فهو يكرر هذا الاستفهام المراد به التمنى، ليؤكد صدق رغبته فى خدمة ممدوحه والدخول فى بطانته، باستخدام ما يتاح له من النظم الإيقاعية: من التكرار والتقفية الرأسية، والتوازى التركيبي النحوى، وكأن الشاعر فى حلم جميل لا يريد أن يفيق منه وكلما أراد الحلم أن يتبخر منه أمسك بجملة "متى أراني" ليبدأ بها أمنية وحلما جديدا فكان هذا التتابع الإيقاعى؛ المتمثل فى التكرار؛ يحكى هذه الرغبات والأحلام التى يعمل الشاعر عقله ووجدانه فيها، حتى أنه أراد أن يمشى على البساط برأسه لا بقدميه إمعانا فى إظهار الاستعداد للخدمة.

وطريقة ابن سناء الملك فى بناء القصيدة وفق منهج؛ مما يؤثر فى شيوع هذا النوع من الموسيقى، القائمة على التكرار؛ لأنه لما كان يبنى صورة، يدفعه فيها الاسترسال والرغبة- فى الإطناب والتطويل-؛ فإنه يبنى أولا جملة معينة؛ ثم يرصف على مثال هذه الجملة جملا كثيرة، تتخذ البناء النحوى ذاته، وهو ما أسميته التوازى التركيبي، ثم إن هذا التوازى فى النحو أساسه توازٍ فى الصرف؛ إذ الكلمات متساوية، وقد جلب الشاعر الكلمات المتفقة فى الحروف الأخيرة ليحدث نوعا من التقفية، فتتحصل له أجناس من الموسيقى تتزاحم فى أبيات متلاحقة كما رأيت، وقد قلت من قبل: إن تقيده بمساحات الصفحة التى يكتب عليها له اثر أيضا فى التقسيم والترتيب والبناء المنظم؛ لأنه كالمهندس الذى ينظر إلى أرض خلاء يريد أن يقيم عليها بناء فهو محكوم بالمساحة فى تقسيماته لا يستطيع أن يوسع جزءا على حساب آخر أو يرتفع بجزء وينخفض بآخر، بل لا بد أن يكون هناك اتساق وتناسب فى الأجزاء وذلك مما عود شاعرنا التقسيم والتوازى وألهمه التكرار لأن الطوابق فى البناء تتكرر.

والتكرار النغمى قد يكون بتكرار صيغة صرفية معينة، كصيغة الماضى التى تسود عندما يتحول الشعر إلى نوع من القصص يحكى فيه الشاعر مواقف حدثت له (واقعا أو خيالا) فيلتزم صيغة الفعل الماضى التى تثير بنغمتها أنواعا من الشجن تتداعى بتداعى المواقف لا سيما وقد تكررت معها تاء الفاعل كما فى الأبيات التالية:(١)

وقام يَكْسِرُ أجفاناً مَلاحتَها ... تَعزَى إلى الحُورِ أو تَعزَى إلى الحَورِ
وقمتُ أَسأَلُ قلبي عن مَسرَّتِه ... بما حواهُ وعندي أكثرُ الخبرِ
وبتُّ أَحْسِب أنَّ الطَّيفَ ضَاجَعني ... حتَّى رجَعْتُ أُسيءُ الظَّنَّ في السَّهرِ
أوردتُ صدري وِرْداً من مُعانقةٍ ... وحينَ أوردتُ لم أَعْزِم عَلَى الصَّدَرِ
وكاد يَمْنَعني ضمّاً ورشفَ لَمىً ... ضعفٌ من الخَصْرِ أو فَرْطٌ من الخَصرِ
ورحتُ أَغْنَى بذاك الرِّقِّ مِن فَمِه ... ومنطقٍ منه عَنْ كَأْسٍ وعن وَتَرِ
سحبتُ ذيلَ دُموعِي إِثْره وغَدا ... سوايَ يَسحبُ أَذْيالاً عَلى الأَثَرِ

فتأمل تزداد صيغة الماضى مضافا إلى تاء الفاعل فى الأفعال: قمت، بت، رجعت أوردت، أوردت، ورحت، سحبت؛ فهل تركت التاء المضمومة في أذنيك وقعا يدل على تتابع الزمن وتوالى هذه الأفعال؟ وهل أدركت تمكن الحس الموسيقي من هذا الشاعر؟ لكن قد يكون تكرار الصيغة مملا سمجا ومن ذلك تكرار صيغة الأمر الدال على الدعاء كما فى قوله:(٢)

عِشْ دُمْ تَعاظَمْ جُدْ ترفَّعْ سُدِ ... أَوْسِعْ تفضَّل أَوْلِ أَنْعِم زِدِ

أو قوله:(٣)

جُدْ صِلْ تَرَفَّعْ أَوْلِ جَاهِدْ أَقِم ... أَبْقِ تطوّلْ عِشْ تخلَّد دُمِ

فحشر هذه الأفعال على هذا النحو؛ مقصودا بها الدعاء، يدل بتزاحم الصوامت فيه على تزاحم المشاعر التى يدعو الشاعر للممدوح بوحى منها، ولعلك لا حظت خلو هذه الأفعال من حروف المد إلا فى صيغة :"تعاظم" التى دلت الألف فيها على مقدار العظمة الذى يريد

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ١٥٤.
(٢) السابق، ص٧١.
(٣) السابق، ص٢٩٦.

الشاعر لممدوحه التناهى فيه أما بقية هذه الأفعال فليس فيها حرف مد واحد مما يدل على كثرة المشاعر وتزاحمها حتى لكأنها تثقل على الشاعر فيمشي بها وئيدا يحكيه إيقاع هذين البيتين. ولكن من تكرار الصيغة ما يكون رشيقا مثل تكرار الشاعر صيغة المبالغة فى قوله:(١)

صوَّامِها قَوَّامِها علاَّمِها عمَّالِهَا بذَّالِها وهَّابِها

فهذا البيت اجتمع له: التوازى والتقسيم، والتقفية الداخلية، وتكرار الصيغة مما جعله يشبه مقطوعة موسيقية لا تكاد تهتم فيها بالمعنى لهيمنة جرسها، وظهور نغمتها وكأنه شاهد صيغ للتمثيل به على وزن الرجز التام: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن). الذى تخلو فيه مستفعلن من الزحافات والعلل وتأتى تامة الإيقاع.

ومن التكرار ما "ينصب على الألوان الإجمالية والمعانى العامة التى تصاحب جو القصيدة" وهو ما سماه صاحب المرشد " التكرار الصورى" كأن يردد مفردة يكون لها نوع تأثير فى صنع جو عاطفى للقصيدة وهذا النوع من التكرار نجد له عند ابن سناء الملك أمثلة كثيرة منها قوله: (٢)

وحقِّ الهوى إنَّ أَهلَ الْهَوَى لهم بالهوى شُغُلٌ شَاغِلُ

فهذا التكرار لكلمة الهوى يدل بهذا الإيقاع على أن الهوى متمكن من نفس الشاعر لا يكاد يفلته ويدل أيضا على إلحاح الكلمة عليه، وحلاوتها على لسانه مما يجعله لا يود أن يستبدل بها الضمير بل يعمد إلى تكرارها، وذلك لما فى التكرار من إيحاءات تساعد على خلق أجواء نفسية تشيع البهجة والإشراق الوجداني. "وأكثر ما يكرر الشعراء-لإشاعة لون عاطفى يقوى الصورة التى عليها بنية القصيدة-أسماء الأشخاص، والمواضع، وما هو بمنزلتها من الأعلام "(٣) ومن ذلك تكرار لبعض الأسماء التى يمدحها تكرارا يهدف به إلى

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٥.
(٢) السابق، ص٢٣٨.
(٣) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص٥٢١.

تقوية الصورة والنغم وإشاعة جو نفسي يقصد الشاعر من ورائه إلى هدف ما، وذلك من مثل قوله: (١)

حسبي عليٌّ ندىً حسبي عليٌّ هُدىً حسبي عليُ جَدا حسبي عليٌّ عُلاً
حسبي أَبو حسنٍ في كل نائبةٍ يستفرغُ الحَوْلَ أَو يستنفِذُ الحِيَلاَ

فتكرار الاسم "على" يقصد به الملك الأفضل مسبوقا بكلمة "حسبي" يدل على إظهار الشاعر اعتماده الكامل على هذا الممدوح، فى الندى والهدى، والجدا والعلا، ثم تكرار بالتكنية فى البيت الثانى يدل مكانته فى نفسه التى تشبه مكانة أفضل من كنى بهذه التكنية، وإذا عرفت أن البعض قد زعم تشيع ابن سناء عرفت قيمة تكرار هذا الاسم وهذه الكنية، وكأنه يحب من الأسماء ما وافق اسمه وكنيته .. على حد قول المجنون:

أُحِبُّ مِنَ الأَسماءِ ما وافَقَ اِسمَها أَوَ اِشبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيا

ومن هذا أيضا أن الشاعر لما سمع بشفاء صلاح الدين من مرض ألم به كتب قصيدته التى جاء فيها: (٢)

قسماً أَقولَ سلاَ وإنَّ سُلوَّه **فَرَحٌ لأَن جاءَ البشيرُ بيوسُف**
جاءَ البشيرُ بأَنَّ **يوسُفَ** قد **شَفَا** مرضَ الزَّمانِ لأَنَّ **يوسُفَ** قد **شُفِي**
جاءَ البشيرُ بيوسفٍ يمشي على أَثَرِ **البشيرِ بيوسفٍ** أَوْ يَقْتَفِي
ما زالت **البُشْري بيوسُفَ** سنةً في الدَّهر لم تُخْلَفْ ولم تَتَخَلَّفِ

فتأمل تكرار الاسم يوسف، وتأمل تكرار جملة جاء البشير، فالأبيات ترسم صورة للبشر والطلاقة والبهجة، وكأن الشاعر في هذه الصور يضرب على دف مكررا إيقاعات الفرحة والحبور، يستدعى إلى النفس فرح سيدنا يعقوب لما بشر بحياة سيدنا يوسف عليهما السلام وهو فرح ما أشده وأعظمه لأنه جاء على حزن ابيضت له العيون، وكظمت له القلوب وتشبيه يوسف (صلاح الدين) بيوسف الصديق عليه السلام يدل على مكانة صلاح

(١) السابق، ص٢٤٣.
(٢) ابن سناء الملك، ديوانه، ص ٢٠١.

الدين من نفس الشاعر ويدل أيضا على أن هذه النغمات المكررة بتكرار اسمه مظهر من مظاهر الحب الصادق فالشاعر لا يكاد لسانه يتحول عن الترنم باسم حبيبه (صلاح الدين) فيذكره ست مرات مقرونا بالبشير والبشرى خمس مرات، وتأمل المفردات التى شاعت فى الصورة لإشاعة جو البهجة مثل :سلو، فرح، بشير، شفى، شفا، وتأمل مشية البشير بشفاء يوسف صلاح الدين تجده أسرع من بشير يوسف الصديق لأنه يسير فى طريق معبدة وسنة مستنة من قبل ولا شك أن الذي يسير على طريق معبد هو أيسر مشيا وأقل تعثرا وأسرع خطوا، فإيقاع الصورة رسم لنا جوها العاطفى من ناحية وأبرز لنا سرعة الخطو من ناحية ثانية، وأشاع فى النفس بهجة بما أشاعته الشين حول الصورة بتفشيها كأن الشاعر يريد للفرحة أن تتسع وتعم وتملأ أقطار البلاد والنفوس.

وهناك نوع من التكرار يعمد إليه الشاعر ليؤكد به نغم البيت السابق حيث يكرر كلمة قافية بيت سابق فى أول بيت لا حق، من مثل تكرار "جاء البشير" فى الصورة السابقة، ومن مثل قول ابن سناء الملك: (١)

رنــا إلــيَّ فقــال العاذلــون رَنــَا ... وما أَقولُ رَنا لكن أَقول رَمى

رمَى فأَصمى ولو لم يَرْمِ متُّ هوىً ... أَما ترونَ نُحولي في هَواهُ أَمَا

فتأمل تكرار كلمة رمى، فهى تؤكد المعنى الذى يريده الشاعر من أن حبيبته رمته بنظرته وهو تأكيد لمعنى الجرح والإصابة فى سهم عينيها، وهو الأمر الذى لا يقره عليه العاذلون لأنه يرون نظرتها مجرد "رنو" بينما يشعر هو فى قلبه بألم الطعنة، فلما رد على العاذلين بأنها رمته أكد هذا المعنى فى البيت التالى بأن رتب على الرمى قوله:" فأصمى" وزعم المجذوب أن هذا النوع من التكرير هو "سؤر قد بقى من نظام إعادة البيت كاملا "(٢) وأنه لا يراد " لتأكيد المعنى كما يتبادر إلى الذهن وإنما لتأكيد نغمة الشطر السابق وأدخل

(١) ابن سناء الملك، ديوانه، ص٢٧٤.
(٢) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص ٤٩٧.

فيه ما يسمى عند البلاغيين بـ"رد الأعجاز على الصدور" ومن رد الأعجاز على الصدور تكرار "رنا" فى الصدر البيت الأول وتكرار "أما" فى عجز الثانى.

ولعلى لا أكون مخطئا إذا زعمت أن الجناس بأنواعه المختلفه مما ذكرته فى فصل الأسلوب داخل تحت التكرار، وهذا ما رآه الدكتور محمد عبد المطلب حيث يقول:" ومما يتصل بالتكرار على المستوى الصوتى والدلالى ما أسماه القدماء بالتجنيس، حيث يعاد اللفظ فيه ثانية مع فارق مميز فى الدلالة " (١)؛ وذلك لأن الجناس تكرار للمادة مع تغاير فى المعنى، فهو فى التام تكرار كامل للمادة، وفى الناقص تكرار لمقطع أو مقطعين منها وفيما عدا ذلك فهو إعادة لأغلب حروف المادة ودوران حولها، وهذا نوع من التكرار الذى يصنع جرسا موسيقيا عاليا إذا نظر إليه من هذه الناحية؛ مع خدمته للمعانى التى سبق أن عرضت لها عند ابن سناء فانظرها فى الفصل الخاص بالأسلوب فى مبحث الجناس تحاشيا هنا لتكرار ما سبق عرضه هناك.

هكذا كان التكرار وقيمته عند ابن سناء الملك أما البهاء زهير فالتكرار عنده يأتى فى المواطن التى تكون العواطف فيها مسيطرة والمشاعر متأججة، مما يجعل التكرار وسيلة إفراغ نفسي وعاطفى يتخلص به الشاعر من تكدس عواطفه وضغط المشاعر والانفعالات ولعلك تلاحظ شيئا من هذا إذا تأملت الموسيقى الداخلية التى تنبع من التكرار فى قوله: (٢)

وَلا تَحسَبَا قَلبي -كَما قُلتُما- سَلا وَلا تَحسَبَا دَمعي -كَما قُلتُما- رَقا

فالبيت-كما تسمع- اجتمع له من عناصر الموسيقى ما يجعله قطعة موسيقية بارعة حلوة النغم ممتعة الإيقاع فمن ذلك: توازى الشطرين نحوا وصرفا وصوتا، وتوازنهما حركات وسكنات، واتفاقهما فى المقاطع، والتقفية الداخلية التى جاءت من تكرار الألف فى نهاية أغلب كلمات البيت: فالبيت مكون من اثنتى عشرة كلمة لم تنته بغير الألف منها سوى كلمتى: "قلبي"، و"دمعى".. ولا شك فى أن الألف أسهل حروف المد وأقلها كلفة فى

(١) د.محمد عبد المطلب، التكرار النمطى فى قصيدة المديح عند حافظ، مجلة فصول،يناير،فبراير،مارس،١٩٨٣، ٤٨
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص١٧٨.

النطق، وأقدرها بذلك على التطريب ومد الصوت والترنم به، لا سيما والصورة هنا صورة رجل يوجه قوله إلى خليليه معاتبا لهما، مبطلا دعواهما فى سلو قلبه وجفاف دمعه؛ فكأن الألف التى تتكرر فى نهاية كل مقطع تحمل شجنة من قلبه، ولفحة من وجدانه وتنهيدة تحمل عنه أوجاع القلب وأحمال الوجدان، ولا يقدر على حمل ذلك إلا الألف فهى هواء ممتد يخرج من الجوف لا يمنعه مانع ولا يضيق عليه طريقه مضيق، ثم تأمل الجواب الذى يأتى بعده فى قوله: (١)

فَما اِزدادَ ذاكَ القَلبُ إِلا تَمادِياً وَما اِزدادَ ذاكَ الدَمعُ إِلا تَدَفُّقا

وتأمل كيف تسهم الموسيقى -بحكاية أصواتها لوجدان الشاعر- فى تلوين الصورة باللون الوجداني وكيف تسكب على الصورة نغما جميلا يخدر المتلقى (وهو هنا الحبيب) ليعطفه على الشاعر فيتعاطف معه.

ثم تأمل تصوير كلمة "تدفقا" التى يرد بها على دعوى الخليلين بأنه :"رقا" لترى كيف تصور تلك الكلمة دموع الشاعر التى تخرج كتلا ضخمة يحكيها إيقاع الكلمة، تدفعها مشاعر الشوق والحنين؛ كأنها تلك المياه التى تخرج بقوة الطرد من الماكينات الزراعية.

وأحسب أن محنة الشاعر التى هو فيها يحكيها تكرار الدال الشديدة فى هذا البيت، وتكرارها بتكرار كلمة "ازداد" ومجيئها فى كلمة "تماديا" التى توحى بإمعانه فى العناد والصبر رغم معاناته. ومن صور التكرار عند البهاء ما يعرف بإيقاع الظاهر موقع المضمر لنكتة بلاغية. من مثل قوله: (٢)

قَدِمتَ قُدومَ اللَيثِ وَاللَيثُ باسِلٌ وَجِئتَ مَجيءَ الغَيثِ وَالغَيثُ هَتّانُ

وهذه النوع من التكرار له وقع فى النفس ألمح إليه الإمام عبد القاهر فى شرحه لقول الشاعر "نفس عصام سودت عصاما" فقال: "لا يخفى على من له ذوق حسن هذا الإظهار، وأن له موقعاً في النفس وباعثاً للأريحية لا يكون إذا قيل: نفس عصام سودته شيء

(١) السابق، ص١٧٨.
(٢) السابق، ص ٢٥٤.

منه البتة."(١)

وذكر شبيها بذلك قبله بقوله يشرح شواهد على وقوع الظاهر موقع الضمير: "ليس بخفي على من له ذوق أنه لو أتى موضع الظاهر في ذلك كله بالضمير فقيل: وضيف عمرو وهو يسهران معاً، وربما أمر مذاق العود وهو أخضر، وأهل الدهر دونك وهو، لعدم حسن ومزية لا خفاء بأمرهما. ليس لأن الشعر ينكسر، ولكن تنكر، النفس. وقد يرى في بادىء الرأي أن ذلك من أجل اللبس، وأنك إذا قلت: "جاءني غلام زيد وهو"، كان الذي يقع في نفس السامع أن الضمير للغلام، وأنك على أن تجيء له بخبر، إلا أنه لا يستمر من حيث إنا نقول: جاءني غلمان زيد وهو، فتجد الاستنكار ونبو النفس، مع أن لا لبس مثل الذى وجدناه"(٢)

وما أظن استحسان الإمام لهذا واستقباحه لذاك إلا لما يحدثه التكرار من الموسيقى ، والنغم المتكرر، مع استحضار الصورة وتكثيفها بوقوع الظاهر موقع الضمير والموسيقى عامل مهم من عوامل التطريب والأريحية التى يقول بها عبد القاهر.

ومنه قول البهاء أيضا: (٣)

فَإن ذَكَروا يَوماً **أَغَرَّ مُحَجَّلاً** فَإيّاه يَعنونَ **الأَغَرَّ المُحَجَّلا**

ومن التكرار ما يلتقى فيه التنغيم بإفادة الدلالة وحكاية الصورة من مثل قوله:

وَأَسمَرَ أَمّا قَدُّهُ فَهوَ أَهيَفٌ رَشيقٌ وَأَمّا وَجهُهُ فَهوَ أَصبَحُ

كَأَنَّ الَّذي فيهِ مِنَ الحُسنِ وَالضيا تَداخَلَهُ زَهوٌ بِهِ فَهوَ يَمرَحُ

كَأَنَّ نَسيمَ الرَوضِ هَزَّ قَوامَهُ لِيُخجِلَ غُصنَ البانَةِ المُتَطَوِّحِ

كَأَنَّ المُدامَ الصِرفَ مالَت بِعِطفِهِ **كما مالَ** في الأُرجوحَةِ المُتَرَجِّحُ

فتكرار الشاعر لكلمة كأن، وابتداؤه كل بيت من الأبيات بها، أعطى تنغيما موسيقيا عذبا، بتلك الغنة التى فى نون كأن، وقد استعمل الشاعر "كأن" رابطا تتداخل

(١) عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، ص٥٥٧.
(٢) السابق، ص٥٥٦.
(٣) البهاء زهير، ديوانه، ص٢٠٠ .

الصور من خلاله، فالصور معلق ببعضها البعض،إذ الصورة الأولى صورة قوام أهيف رشيق معتدل ووجه أصبح يجتمع لصاحبهما الحسن والضياء فكأن هذا القوام قد سقى بالزهو فهو مرح مختال، ثم أراد الشاعر لهذا الاختيال سببا فأتى بصورة أخرى تسببت فى تمايل القد الأهيف، إذ لما كان القد يشبه الغصن؛ تطلب ريحا تحركه فيخجل لحركته غصن البان الحقيقى الذى تطوحه الرياح، ثم يعود إلى قوام حبيبته ليطلب سببا آخر لتمايله فيرى أن تمايله كان من سقيا الخمر الصرفة غير المزيجة بمادة تخففها فإذا أثرها يسري بالخدر فى أجزاء هذا القد الأهيف، فيتمايل كما يتمايل فى الأرجوحة المترجح، فتأمل الحركة فى الصور المتلاحقة تجد قوامها طربا وتمايلا لعل نغمة "كأن" تحكيه فتأمل حركة السكران يمشى حركتين ثم يسكن ليبدأ حركة جديدة وراقب ذلك فى نغمة "كأن" تجد نفسك وقد تمايلت مع نغمتها التى تحكى -هنا- بإيقاعها مشية غير متزنة.

ومن هذا التنوع من التكرار قوله الشاعر: (١)

لَبَّيكَ يا مَــن لا مــرَدَّ لأَمرِهِ وَإذا دَعا العَيّوقُ لا يَتَعَوَّقُ
لَبَّيكَ يا خَيرَ المُلوكِ بِأَسرِهِم وَأَعَزَّ مَن تُحدى إِلَيهِ الأَينُقُ
لَبَّيكَ أَلفاً أَيّــُها المَــلِكُ الَّذي جَمَعَ القُلوبَ نَوالُهُ المُتَفَرِّقُ

فتكرار كلمة "لبيك" على هذا النحو الذى تراه، فيه إيقاع يحكى هرولة الشاعر وعدوه إلى ممدوحه، لأنها على "متفاعلن"، التى أصابها الإضمار؛ فأصبحت ساكنة التاء فكأنها صارت "مستفعلن"، وهى تفعيلة "الرجز" الذى قيل: إن العربي اهتدى إليه بتأثير من مشية ناقته به فى الصحراء، كما أن تكرار "لبيك" وإيحاءها مما يشعرك بالتهلل والبهجة التى ترتسم على وجه الشاعر الفرح الذى يجد فى السير ويرفع صوته بالتلبية ليعوض تقصير قدميه فى الإسراع به إلى ذلك الممدوح، كما أنه يستدعى إلى الوجدان مشاعر الحج حيث إن لفظ "لبيك" كما هو معلوم بمفرده له وقع خاص فى وجدان كل مسلم إذ يذكره بالتلبية

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص١٧٧.

فى الحج.

ولكن قد يأتى الشاعر بتكرار "صورى" لا يعتمد على التنغيم الموسيقى فى الظاهر وإن كان هذا التكرار له أثر فى إشاعة جو عام وإقامة حقل دلالى تدور فيه الصورة، كما تكررت كلمة "المدح" فى الصورة الآتية: (١)

كَأَنِيَ قَد أَنشَدتَهُ مَـــدحَ يوسُـفٍ ... فَأَطرَبَـــهُ حَتّـــى إِنثَنـــى يَتَـــرَنَحُ
وَإِنَّ مَديحَ الناصِـــرِ بـــنِ مُحَمَّـــدٍ ... لَيَصبو إِلَيهِ كُـــلُّ قَلـــبٍ وَيَجـــنَحُ
مَـــديحٌ يُنيـــلُ المـــادِحينَ جَلالَـــةً ... وَمَدحاً بِمَدحٍ ثُـــمَّ يَربـــو وَيَمـــنَحُ
وَلَيسَ بِمُحتاجٍ إِلى مَـــدحِ مـــادِحٍ ... مَكارِمُـــهُ تُثنـــي عَلَيـــهِ وَتَمـــدَحُ
وَكُلُّ فَصيحٍ أَلكَـــنٌ فـــي مَديحِـــهِ ... لِأَنَّ لِسانَ الجودِ بِالمَـــدحِ أَفصَـــحُ

فتأمل هذه الصورة تراها قائمة على طرفين: مدح وجزاء على هذا المدح ثم تأمل هذا التكرار لمادة "مدح" فى الصورة عشر مرات مما يوحى إليك بأن الشاعر يريد أن يلفت الممدوح لفتا إلى مديحه، وتميز قصائده وتفردها فى الحسن، كما يلفته إلى ما يجب عليه حيال هذا المديح من العطاء الجزيل والنوال المعجل، الذى ينبغى له أن يربو ويمنح، وأن يكون لسان الجود أفصح من لسان الشعر، فتأمل الجو الذى صنعه تكرار مادة "مدح".

والمتأمل يرى هذا النوع غالبا على البهاء، وهو أكثر من ذلك التكرار الذى يعتمد على التنغيم الموسيقى فكثيرا ما تجد مادة معينة لها سيطرة فى صورة من الصور يريد بذلك عمل جو نفسي عام يؤطر به للصورة كما رأيت فى الصورة السابقة وكما ترى فى قوله: (٢)

لَعَمرُكَ كُلّ الناسِ لا شَكَّ نـــاطِقٌ ... وَلَكِـــنَّ ذا يَلغـــو وَهَـــذا يُسَـــبِّحُ
وَقَد يُحسِنُ الناسُ الكَـــلامَ وَإِنَّمـــا ... كَلامي هُوَ الدُرُّ المُنَقّـــى المُـــنَقَّحُ
كَـــلامٌ يســـرُ الســـامِعينَ كَأَنَّمـــا ... لِسامِعِهِ فيـــهِ الشَـــرابُ المُفَـــرِّحُ

فهو هنا كما فى الصورة السابقة يريد أن يلفت إلى شعره الممدوح، فيصف شعره ويباهى به فتأمل تكرار كلمة "كلام" وأوصافها ولوازمها فى الصورة السابقة.

---

(١) السابق، ص٦٢.
(٢) البهاء زهير، ديوانه، ص٦٥ .

وتأمل تكرار كلمة "الهوى" قوله:(١)

وَهَواكَ لَولا جورُ أَحكامِ **الهَوى** ما باتَ طَرفي في **هَواكَ** مُسَهَّدا

ومنه قوله أيضا:(٢)

أَأَحبابَنا **حَتّى** مَتى وَإِلى **مَتى** أُعَرِّضُ بِالشَكوى لَكُم وَأُصَرِّحُ

وقوله: (٣)

وَإِلا فَما أَدري **عَسى كُنتُ** ناسِياً **عَسى كُنتُ** سَكراناً **عَسى كُنتُ** أَمزَحُ

ومن ذلك أيضا تكرار كلمة الركب فى قوله: (٤)

فَيا حُسنَ **رَكبٍ** جِئتَ فيهِ مُسَلِّماً وَيا طيبَ ما أَهدَتهُ أَيدي الرَواسِمِ

هُوَ الرَكبُ لا رَكبُ النُمَيرِيُّ سالِفاً **وَلا الرَكبُ** ما بَينَ النَقا وَالأَناعِمِ

فكأن الشاعر يريد أن يستحضر صورة الركب الذى جاء فيه ممدوحه مسلما فما زال ملحا على كلمة الركب يكررها؛ ليستحضر فى نفسه جلال الموقف وفرحة المقام، وما أشبه هذه الكلمات فى هذه المواطن بكلمة الغضا فى قصيدة مالك بن الريب:

أَلا لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ لَيلَةً بِجَنبِ **الغَضا** أُزجي القَلاصَ النَواجِيا

فَلَيتَ **الغَضا** لَم يَقطَعِ الرَكبُ عرضه وَلَيتَ **الغَضا** ماشى الرِكابَ لَياليا

وَلَيتَ **الغَضا** يَومَ اِرتَحلنا تَقاصَرَت بِطولِ **الغَضا** حَتّى أَرى مَن وَرائيا

لَقَد كانَ في أَهلِ **الغَضا** لَو دَنا **الغَضا** مَزارٌ وَلَكِنَّ **الغَضا** لَيسَ دانِيا

وليس معنى كون هذا التكرار صوريا؛ أنه لا يؤثر فى الموسيقى، كلا فهذا النوع من التكرار يصنع موسيقى خفية، مبهمة تتخذ طريقها إلى النفس فى خفاء، لأنها تلاقيك على غير ترقب فتجد المادة التى كنت قرأتها من قبل مرة ثانية على لسانك وفى سمعك فيخيل لك أن الشاعر فى حالة من الشجن تجعل لسانه معقودا على تلك الكلمة لا يريد فراقها.

---

(١) السابق، ص٧١ .
(٢) السابق، ص٦١ .
(٣) السابق، ص٦١ .
(٤) السابق، ص٢٤٨ .

ومن التكرار الذى يصنع نغما موسيقيا تكرار المادة مع اختلاف وظيفتها الدلالية كقوله:(١)

فَإذا سَأَلتَ سَألتَ مِنهُ حاتِماً وَإذا لَقَيتَ لَقَيتَ مِنهُ عَنتَرا

لأن قيمة إعادة المادة هنا تكمن فى نكتة بلاغية؛ هى أن يجعل جواب الشرط تشبيهاً بليغاً محذوف الأداة؛ فكأنه يريد أن يقول: إذا سألت هذا الرجل سوع بإجابتك لأنك تسأل رجلا هو فى التلبية كحاتم الطائي، لأن جملة "سألت منه حاتما" تساوى فى الدلالة أن تقول: "أجابك" ولكن لما كان المقام مقام مدح يحتاج إلى شيء من الإطناب والتلوين فى الدلالة والإيحاء بصناعة جو دلالى تستدعى فيه رموز الكرم قال الشاعر: سألت منه حاتما واستغنى عن مجرد الإخبار بالإجابة؛ فكرر المادة وأضاف إلى البيت نغما موسيقيا حدث من هذ التكرار وما يقال فى هذه يقال فى "لقيت" فى الشطر الثانى.

ومن هذا أيضا قوله:(٢)

وَإذا سَأَلتَ سَألتَ غَيثاً مُسبَلا وَإذا لَقيتَ لَقيتَ لَيثاً مُشبِلا

وقوله:(٣)

فَإذا رَأَيتَ رَأَيتَ مِنهُ جَنَّةً لَم تَرضَ إلّا جودَ كَفِّكَ كَوثَرا

ولعلك لا حظت فى ذلك كله موقع إذا الدالة على تحقق السؤل والرؤية، فكأن الشاعر يخبر سامعه بأن لا مناص من السؤل ، ومن الرؤية، وأن ذلك متحقق لا محالة.

ومن التكرار الذى يسهم فى صناعة الموسيقى الداخلية ذلك التوكيد اللفظى النحوى الذى يكون بتكرار الفعل لتوكيد معناه ، ولكنه مع ذلك يكرر النغمة الموسيقية من مثل قول البهاء:(٤)

أَمُحَمَّدٌ وَالجودُ فيكَ سَجِيَّةٌ يَهنيكَ طَيِّبُ ذِكرِها يَهنيكا

(١) البهاء زهير، ديوانه، ص٩٨ .
(٢) السابق، ص٢٢٥ .
(٣) السابق، ص٩٩.
(٤) البهاء زهير، ديوانه، ص١٩١ .

وقوله : (١)

لِم لا يُرَجّى مِنكَ إدراكُ المُنى وَأَبوكَ في يَومِ الفَخارِ أَبوكا

والتكرار هنا لكلمة "أبوك" أفاد زيادة فى الإيحاء، حيث إن الأب فى يوم الفخار قد لا يكون هو الأب المعلوم المعهود بل قد يكون جدا أو عما أو فرعا يفتخر به الشاعر لأنه ذو رحم أو قرابة له على حد قول الفرزدق:

أولَئِكَ آبائي فَجِئني بِمِثلِهِم إذا جَمَعَتنا يا جَريرُ المَجامِعُ

فلا يجوز أن يكون الشاعر مفاخرا وله آباء عدة على الحقيقة لأن ذلك مما يذم به أما إذا كان يقصد قرابته الأدنين ممن يفتخر بهم فهذا ما يقصده الفرزدق، وهذا ما ينفيه البهاء عن الممدوح أى أنه لا يدعوه المقام إلى الافتخار بأحد غير أبيه الأصل.

وقوله: (٢)

هُمُ القَومُ كُلُّ القَومِ في الدينِ وَالتُقى وَناهيكَ بِالقَومِ الَّذينَ هُمُ هُمُ

ومن التكرار الذى يسهم فى الموسيقى الداخلية أن يكرر الشاعر فى بيته مقطعا معينا فهذا يصنع نوعا من التقفية الداخلية ، ويضبط إيقاع البيت فيجعله أغزر نغما وأحلى وقعا من مثل تكرار المقطع "لا" فى كلمتين متتاليتين فى قول البهاء: (٣)

عَرَفَت مَحَبَّتَها لَدَيكَ وَحُسنَها فَأَتَت تُريكَ تَدَلُّلاً وَتَعَسُّلا

فلعلك أحسست حلاوة الوقع فى تكرار المقطع "لا" مع تكرار صيغة "تفعل" ومما زاد حلاوة النغم هنا أن هذا المقطع هو قافية القصيدة وانظر إليه فى البيت التالى: (٤)

يا مَن وَلائي فيهِ نَصٌّ بَيِّنٌ وَالنَصُّ عِندَ القَومِ لَن يَتَأَوَّلا

فالمقطع نفسه تقف عليه عروضيا فى أول تفعيلة فى البيت "يا من ولا" ثم تراه وقد

(١) السابق، ص١٩١ .
(٢) السابق، ص٢٣١ .
(٣) السابق، ص٢٢٦.
(٤) البهاء زهير، ديوانه، ص٢٢٦.

تكرر فى قافية البيت ثم يقول الشاعر بعده:(١)

وَلَقَد حـــــلا عَيشي لَدَيكَ وَلَم أُرِد عَيشاً سِواهُ وَإِن أَرَدتُ فَلا حَلا

فتأمل ورود المقطع "لا" فى كلمة "حلا" وهى نهاية تفعيلة أو قل هى وقفة موسيقية، ثم انظر تكراره فى قوله: "فلا حلا" حيث يتكرر المقطع ثلاث مرات فى بيت واحد ثم يردفه الشاعر بتكرار فى البيت التالى حيث يقول :(٢)

وَشَكَرتُ جودَكَ كُلَّ شُكرٍ عالَماً أَن لا أَقومَ بِبَعضِ ذاكَ وَلا وَلا

فيكرر "لا" ثلاث مرات أخر فى هذا البيت أيضا مما يجعل تلك الأبيات الثلاثة قطعة موسيقية رائعة، ولعل هذا المقطع يحكى نفسية البهاء الرافضة للاستجداء فى الأصل أو رافضة له من غير الممدوح فى هذا المقام. أو أن الشاعر يكررها لتأكيد النفى دلالةً على المبالغة فيه، كما فى قوله:(٣)

إِذا لَم يَكُن إِلا تَحَمُّلُ مِنَّةٍ فَمِنكَ وَأَمّا مِن سِواكَ فَلا وَلا

وهكذا فالتكرار من أنواع الإيقاع التى اتكأ عليها البهاء فى إبراز موسيقاه، وتأكيد معانيه وتدعيم صوره فى نفس المتلقى.

بقى أن أقول إن التكرار كان أحد أهم الأدوات التى اتكأ الشاعران عليها فى صناعة إيقاعهما الموسيقى، أما ابن سناء الملك فقد كان معنيا بالتكرار لما ينظر إليه من العطاء، أو ما يتسم به من الطلب والاستماحة فى المديح والسائل دائما ملح فى سؤله يكرره وتلك عادة ابن سناء الملك فقد كان يحترف السؤل مما جعل التكرار عنده أشبه بعادة لا يستطيع الإقلاع عنها.

بيد أن البهاء زهير قد استعمل التكرار بوصفه وسيلة إيقاعية موسيقية، تسهم بدورها فى تكامل الصورة وتأثيرها فى المتلقى، ولكن لم تكن للتكرار عنده كثافته كما كانت

(١) السابق، ص٢٢٦.
(٢) السابق، ص٢٢٦.
(٣) السابق، ص٢٢٣.

عند ابن سناء الملك فالعبارات المكررة، أو الصيغ المعادة، لم يزد البهاء فى تكريرها على ثلاث مرات فى صورة من صوره، إلا فى التكرار الصورى الذى يكرر الشاعر فيه كلمة واحدة، يكثف وجودها فى ثنايا الصورة رغبة فى تأكيدها وحضورها.

كما يلاحظ -مما سبق عرضه- أن التكرار النغمى أكثر لدى ابن سناء من التكرار الصورى، والعكس صحيح عند البهاء زهير؛ حيث يغلب عنده التكرار الصورى على التكرار النغمى فاهتمام ابن سناء كان بالتنغيم أولا ثم بتأكيد المعنى ثانيا، بيد أن البهاء كان اهتمامه ينصب على تأكيد المعنى ثم تأتى بعد ذلك القيمة الموسيقية للتكرار.