

موسيقى قصيدة المديح في الشعر
الأندلسي
من عصر المرابطين حتى سقوط
غرناطة

د. شاكر محمود السعدي
كلية الآداب □ الجامعة الإسلامية

المقدمة

لا نبالغ إذا قلنا أن قصيدة المديح تكاد تكون واحدة سواء بمبانيها، أو بمعانيها، بيد أن الشعراء يتعاملون معها بمرونة متناهية؛ بحيث تتكيف مع كل عصر على حدة دون أن تفقد عمودها الفقري المتجذر من أرضية العصر الجاهلي، ولاشك أن الشعراء في مختلف العصور يعنون بها أيما عناية فيضيفون إليها أساليب فنية جديدة ويجتهدون في تهذيبها وتشذيبها وتنقيحها وتطعيمها برؤى جديدة، واستعمال أدوات تعبيرية جديدة، تخرج معانيهم المدحية بثوب قشيب، تبدو للمتلقي متجددة، فيقبل عليها ينهل من معانيها الطريفة والمتجددة، ولاشك أن حدة التنافس بين الشعراء كان لها أثر فاعل في إبراز قصيدة المديح بألوان زاهية، تجعل منها بحق القصيدة التي تحتل الصدارة كماً وكيفاً.

إن موضوعنا (موسيقى قصيدة المديح في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى سقوط غرناطة) يكشف عن سمات قصيدة المديح الفنية ويظهر الكثير من مقومات نجاح القصيدة ومقومات أصالتها بما يجعلها رديفاً لقصيدة المديح المشرقية، بل ربما امتداداً لها.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن نجعله في مبحثين: المبحث الأول: تناول دراسة الموسيقى الخارجية ممثلة بالوزن والقافية وقد تضمن الوزن البحور الشعرية التي جاءت عليها قصيدة المديح الأندلسية، ثم تناولت قوافي قصيدة المديح ومواءمتها مع الوزن الشعري لغرض المديح بحسب آراء بعض النقاد المؤيدين لنظرية توافق الموسيقى مع الغرض، واعتمدت دراسة الموسيقى الخارجية على الإحصائيات التي أجريتها على دواوين الشعراء المتوافرة، وبعض المجاميع الشعرية. أما المبحث الثاني: فقد خصصته بدراسة الموسيقى الداخلية المنبثقة عن الجناس، والتكرار، ورد العجز على الصدر، والترصيع. ثم ختمت البحث بخاتمة دونت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

يعد الشعر أكثر الفنون ارتباطاً بالموسيقى، وانسجماً معها، ذلك إن كلاهما فن سمعي^(١) فالإيقاع يشكل احد عناصر القصيدة، واهتمام الشاعر به جعله يلتزم الوزن والقافية؛ وبذلك فإن الجانب الموسيقي يمثل الإطار العام للصورة الشعرية، وهو يلزم الصورة، ويشاركها في إقامة التشكيل الشعري؛ فالموسيقى تجسد الانفعال الذي يأتي بالصورة

الشعرية، والذي بدوره يشكل الأوزان الملائمة، فتتسجم الصورة مع الإيقاع في نسق موحد له انطباعه.

ومن هنا تظهر أهمية الموسيقى ودورها في العمل الشعري، لاسيما في غرض المديح، والذي يحتاج فيه المتلقي إلى كل وسائل المبدع لإشباع كل حواسه وخاصة حاسة السمع التي تتسجم مع الموسيقى ^(٢).

والإيقاع- عند النقاد^(٣)- يتضمن نوعين أحدهما خارجي، ويتمثل في الوزن والقافية، والآخر داخلي، ويتمثل بالجناس، والتكرار والترصيع، ورد العجز على الصدر. وسنتناول في هذا الدراسة إيقاع قصيدة المديح بنوعيه الخارجي، والداخلي لمعرفة إبداع شعراء قصيدة المديح في توظيف كلا النوعين في خدمة مضامينهم المدحية.

المبحث الأول الموسيقى الخارجية

المطلب الأول: الوزن

يُعد الوزن أهم أركان بناء القصيدة الشعرية عند النقاد القدامى^(٤)، وأبرز عناصرها الأدائية وهو ما يميزها من النثر، كما أكد النقاد المحدثون على أهميته في بلورة التجربة الشعرية في إطار لحنى خارجي يمنع النص من التبعثر ^(٥)، ويرى كولورديج أن الشعر بدونه يصبح ناقصاً معيباً^(٦)، ويؤكد ريتشاردز على الوزن في القصيدة؛ فهو عنده يضيف إلى موسيقى القصيدة نسقاً، أو نمطاً زمنياً معيناً^(٧) يتمثل في تلك الفواصل التي تحدثها التفعيلات، ويمكن استشعارها بتوقعها المنتظم؛ فتحدث وحدات متكررة ينشأ عنها الوزن، ولا يعني ذلك أن الوزن يمثل قوالب جامدة تصب فيها التجربة الشعرية، أو وعاء يحتوي الغرض، وإنما يمثل أحد أبعاد الحركة الآتية لفعل التعبير الشعري نفسه من أجل خلق معنى يتطابق فيه المسموع والمفهوم^(٨)، أي توافق النغمة التي يحدثها الوزن مع دلالة الصورة الشعرية، أو الموضوع، وهذا ما ذهب إليه بعض النقاد القدامى في معرض حديثهم عن بنية القصيدة^(٩).

كما ذهب بعض النقاد المحدثين بعد أن استقرؤوا عدداً من نماذج الشعر الموروث إلى تحديد الموضوعات والأغراض التي يمكن أن يؤديها كل وزن من أوزان الشعر

العربي^(١٠)، غير أن بعض النقاد يرفضون هذا الربط؛ فالوزن بحد ذاته نغمات صوتية فارغة من المعنى^(١١)، فلا توجد مقاطع متحركة تنتصف بطبيعتها بالحزن، وأخرى بالفرح، وهكذا، تبقى تلك المحاولات في دائرة الاستنتاجات، وليست قواعد ملزمة للشاعر، لأن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه؛ فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدق من الأوزان^(١٢).

على أنه يمكننا الاستفادة من تلك الدراسات الاستقرائية التي خرجت ببعض الأحكام التقريبية، والتي قد تصلح لتفسير ظواهر عروضية مشابهة، ويبقى الشعر بعد ذلك كله فيضاً تلقائياً لا تخضع عملية اختيار الوزن فيه لقواعد مطردة أو ضوابط محددة طالما ظل الشعراء ينظمون على سجاياهم.

وأول ما يلفت انتباه الباحث عند دراسته أوزان قصيدة المديح الأندلسية واستقرائها "ينظر جدول رقم (١)".

أن الشعراء لم يبتعدوا عن المنهج القديم في الشعر العربي المتمثل في الإكثار من استعمال البحور الطويلة كالبحر الطويل والكامل والبسيط.

وتؤلف أوزان هذه البحور الكثرة البالغة في قصائدهم قياساً لبقية البحور الشعرية الأخرى حيث بلغت نسبة ورود هذه البحور الطويلة ٧٩.٧٥٪ من إجمالي عدد القصائد.

موزعة كالاتي:

الطويل ٣٤.٢٦٪، والكامل ٢٨.٠٣٪، والبسيط ١٧.٢٨٪.

وانتقلت نسبة ورود بحر الطويل مع ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس في أن ورود هذا البحر في الشعر العربي القديم أكثر من الثلث^(١٣)، وهو ما توافق مع نسبة وروده لدى شعراء قصيدة المديح الأندلسية.

وبالعموم فإن البحور الطويلة بطبيعتها الإيقاعية مكنت الشعراء من احتواء التجربة المدحية، وتجدر الإشارة إلى أن هذه البحور ليست بذاتها ما يجعل الشعر خطابياً وإنما المعول على ما يملأ به الشاعر هذه البحور من صيغ، وانساق صوتية مستثمراً السمات التي يمتاز بها كل بحر^(١٤)، فالبحر الطويل من أوسع البحور انتشاراً وأكثر استعمالاً؛ لأنه طويل النفس وجد فيه العرب مجالاً أوسع للتفصيل، ويتناسب مع الأغراض الجدية الجليلة الشأن^(١٥)، ومن هنا جاء هذا البحر موفور الحظ في قصائد الأندلسيين المدحية، ولعل وفرة

هذا البحر وسواه من البحور التي تألفها آذان الناس في مختلف العصور الزمانية، ومن هنا؛ فلم يخرج الشعراء الأندلسيون عن عامة الشعراء السابقين لهم في التعامل مع تلك البحور. ومثل الطويل كان استعمال الشعراء لوزن الكامل، وهو يصلح لأي غرض من أغراض الشعر وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة^(١٦).

كما أنه أكثر البحور جلجلة، وحركات لا تجتمع في غيره من البحور، مما يجعله فحماً جليلاً^(١٧) قادراً على استيعاب عواطف الشعراء الأندلسيين وحماسهم في تفصيل صفات ممدوحهم.

وأما البسيط؛ فقد كان استعمال الشعراء له قليلاً نسبياً مقارنة بالطويل، والكامل ولعل مرد ذلك في كونه لا يتسع لأغراض كثيرة كالبحر الطويل، وإن كان قريباً منه، ويفضل عليه من حيث الرقة^(١٨)، وهو ما يتناسب مع الأغراض الرقيقة ذات العاطفة الفياضة، وهذا ما يبعده قليلاً عن طبيعة غرض المديح.

وعلى العكس مما تقدم نجد أن هناك عدداً من قصائد المديح الأندلسية سبقت على الأوزان الخفيفة السهلة، حيث بلغت نسبتها ٢٠.٣٤% من إجمالي عدد القصائد المدحية موزعة كالآتي:

الوافر ٥.٤٥%، والمتقارب ٤.٢٠%، والخفيف ٣.٤٢%، والرمل ٢.٦٤%، والسريع ٢.٦٤%.

أما نسبة المديد فقد كانت ٠.٧٧%، والخبب ٠.٦٢%، والمنسرح ٠.١٥%، بينما بلغت نسبة الرجز ٠.١٥%، والمقتضب ٠.١٥%، والمجتث ٠.١٥%.

أما البحور القصيرة، والمجزوءة فهي نادرة في مدائحهم، ولا تشكل ظاهرة عروضية بارزة وفيما يأتي جدول إحصائي* بالبحور التي استعملها شعراء قصيدة المديح الأندلسية ونسبة كل بحر شعري للمجموع الكلي للقصائد المدحية.

ويبقى بعد ذلك أن نقول إن الشعراء الأندلسيين نظموا قصائدهم المدحية في أكثر بحور الشعر الطويلة منها والخفيفة، بيد أن استعمال البحور ذات النفس الطويل والفخامة الفنية هي الأكثر شيوعاً، والتي نرجح أنها انسجمت مع تكوينهم النفسي، وخبراتهم الحياتية حيث الاستقرار والهدوء والتأمل.

المطلب الثاني: القافية

تعد القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر^(١٩) ويعرفها الأخفش -
ت ٢١٥هـ - «بأنها الكلمة الأخيرة من البيت»^(٢٠).

أما ابن رشيق فيرى أن القافية قد تكون كلمة، أو بعض كلمة أو كلمتين^(٢١)،
وتعمل القافية على ضبط موسيقى النص الشعري كما تعطى للقصيدة بعداً من التناسق،
والتماثل يضيف عليها طابع الانتظام النفسي، والموسيقى، والزمني^(٢٢).

وتأتي أهمية القافية في كونها قرار البيت، المحقق للإيقاع المتحكم في ضربات
النغم المتوالية، وهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها لحظة موسيقية^(٢٣)، ومن خلالها يتنبه
السامع إلى المقاطع، والنهايات المنتظمة، وأخذ النقاد القدامى في تأكيد وجوب الاهتمام
بالقافية تماماً كالاهتمام بالوزن؛ فابن طباطبا العلوي يرى وجوب اختيار الشاعر للقوافي التي
توافقه، بينما اشترط قدامة أن تكون القوافي عذبة الحروف وسهلة المخارج^(٢٤).

وتؤدي القافية وظيفة دلالية إلى جانب وظيفتها الموسيقية بوصفها عنصراً مكملاً
للمعنى؛ ولذلك لا نعجب حين نرى جون كوهن يؤكد أن الوظيفة الحقيقية للقافية لا تظهر إلا
إذا وضعت في علاقة مع المعنى^(٢٥)، ومن ثم تبدو عميقة التشابك مع السمة العامة
للعمل الشعري؛ فالكلمات تقرر بعضها إلى بعض الآخر بالقافية؛ فتتواصل أو تتقابل^(٢٦).

ومن خلال استقراءنا لقصائد المديح يتبين شيوع حروف الروي^(٢٧) التي أكثر
الشعراء - عامة - من النظم فيها، وتتمثل بالراء، واللام، والميم، والباء، والذال، والنون؛ إذ بلغ
نسبة هذه الأصوات ٧٠.٧٨٪ من مجموع أصوات الروي، وبذلك يكون الشعراء الأندلسيين
في مدائحهم قد ساروا على النهج الغالب في الشعر العربي من حيث الإكثار من القوافي
السلسة، والتي تسمح لهم بالتنقل بين المعاني والالفاظ بما يتوافق وطول القصائد المدحية
وغزارة معانيها، وهو ما قد لا تحققه القوافي الحوش^(٢٨) والنفر^(٢٩) وغيرها من القوافي الصعبة
والتي قلما تستعملها الشعراء.

كما تبين من خلال استقراء قصائد المديح الأندلسية تفضيل الشعراء حركة
الضمة^(٣٠) في روى قصائدهم على بقية الحركات كالفتح والكسر والسكون.

فبلغت بذلك نسبة ورود الضمة إلى المجموع الكلي للقصائد الشعرية ٣٤.٤٢٪،
في حين بلغت نسبة الفتحة ٢٤.٩٢٪، بينما بلغت نسبة الكسرة ٣٣.٠٢٪، والسكون
٧.٦٣٪.

وتتفق نتيجة استعمال الشعراء للضمة وتفضيلها بما توصل إليه أحد الباحثين في ربطه بين حركات الروى ومعاني الشعر؛ فالضمة تشعر بالأبهة والفخامة^(٣١). كما أظهر الاستقراء غلبه ورود القوافي المطلقة على القوافي المقيدة؛ فبلغت نسبتها إلى مجموع عدد القوافي ٩٢.٣٦٪، بينما بلغت نسبة القوافي المقيدة ٧.٦٣٪. ولا غرابة في ميل الشعراء إلى القوافي المطلقة فهي بأبعادها الصوتية الواسعة تسهم في خلق كيان صوتي يخدم الموسيقى الخارجية وتلك تكاد تكون ظاهرة غالبية عمت الشعر العربي؛ فجاء الشاعر الأندلسي؛ ليعمق اختيار تلك القوافي التي تحقق البناء الموسيقي للنص الشعري.

وتنوعت ضروب هذه القوافي، فمنها القافية المطلقة المردوفة^(٣٢)، ومثالها قول الأعمى التطيلي يمدح أبا العلاء بن زهر:

وَأَرْضُكَ أَرْضٌ لِلْمَكَارِمِ وَالْغُلَا تَنَاحُ هَضْبٍ أَوْ تَعْبُ بِحَوْرٍ
وَذِكْرُكَ لَا مَا دُنْدَنَ الْمَسْكُ حَوْلَهُ بَكَيْتَ وَكَيْتَ، وَالْكَلامُ كَثِيرُ^(٣٣)

إذ نجد الردف يتوالى وولياً أو يائياً دون انتظام؛ ولكنه يمد القافية بأصوات توازر مردودها الموسيقي بفعل تكرارها في جميع الأبيات، فضلاً عن توالي الحركات المتماثلة لكل نوع من أنواع الممدود، وقد حقق تبادلاً إيقاعياً آخر نلاحظه في الكلمات (حسير، فتور، قصير، يجور، ظهير، وتثور).

وقد تأتي القافية المطلقة مردوفة إما بالألف وموصولة^(٣٤) بالمد، ومثالها قول الرصافي البلنسي في ممدوحه:

يُغْضِي عَنِ الذَّنْبِ عَفْواً وَهُوَ مُقْتَدِرٌ وَيُتْرِكُ الْبَطْشَ حِلْماً وَهُوَ غَضْبَانُ^(٣٥)

والملاحظ أن الشاعر سبق رويه، وهو حرف النون بحرف الردف، وهو الألف، كما جاء روى القافية موصولاً وباو متولدة من إشباع حركة الرفع الضمة.

كما قد تأتي القافية المطلقة مؤسسة^(٣٦)، وموصولة بها، كما في قول ابن الأبار البلنسي يمدح أبا زكريا الحفصي:

عَلَى خِلَافَتِهِ الْاجْتِمَاعُ مُنْعَقِدٌ فَحَاضِرُ الْخَلْقِ طَوْعاً مِثْلُ بَادِيهِ^(٣٧)

سبق حرف الروى، وهو الياء بألف التأسيس، وقد فصل بين الألف وحرف الروى فاصل وهو الدال، كما أعقبت الروى هاء الوصل، وهذا كله يدعوننا إلى القول أن الشاعر الأندلسي كان على وعي تام باختيار قوافيه بما ينسجم وطبيعة الغرض الشعري الذي يقوله.

المبحث الثاني الموسيقى الداخلية

المطلب الأول: الجناس

ويسمى التجنيس والتجانس والمجانسة^(٣٨)، وهو مظهر من مظاهر التكرار أو ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن إلى التماس معنى تتصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت^(٣٩).

ويتطلب الجناس من الشاعر ثروة لفظية وملكة شعرية، وقدرة بيانية، وقد استعان الشعراء الأندلسيون في مدائحهم بالجناس توخياً لإضفاء إيقاع موسيقي داخلي يحد من الرتابة الوزنية الصارمة، فضلاً عن جذب أسماع ممدوحهم والتأثير فيهم.

ومعروف أن الجناس ينضوي تحت نوعين هما: الجناس التام، والجناس الناقص،

والجناس التام هو: أن تتفق الكلمتان في لفظهما ووزنهما وحركتهما ولا يختلفان إلا من

جهة المعنى^(٤٠)، وقد استعان شعراء قصيدة المديح الأندلسية بهذا النوع في مدائحهم، بيد

أن استعمالهم له قليل مقارنة بالجناس الناقص، ولعل ذلك عائد إلى سهولة الجناس التام من

جهة، والفائدة التي يمكن للشاعر الحصول عليها من خلاله من جهة أخرى؛ فالجناس التام

أكثر مطابقة في الصوت من الجناس الناقص، ومن هنا نتحقق بفضل غاية الشعراء من

حيث التوافق والانسجام، والمطابقة. ومثال ذلك قول ابن الزقاق البلنسي في ممدوحه:

يَسْبِيهِ طَرْفٌ لِّلْسَنَانٍ وَأَجْرُدُ طَرْفٌ وَلَا يَسْبِيهِ طَرْفٌ أَدْعَجُ^(٤١)

إذ جانس بين ثلاث كلمات متفقة الحروف مختلفة المعاني (فالطرف) بتشديد الراء

هو الناحية من الشيء، و(الطرف) بالكسر الفرس، و(الطرف) بالفتح العين. ومن خلال هذا

الجناس أضفى الشاعر نغمات داخلية مرتبة الإيقاع فضلاً عن تقوية المعنى الذي أراده في

أن الممدوح فارس مغوار يعشق الفروسية، وساحات الوغى، وهو بذلك منصرف عن اهتمامات أقرانه من الشباب.

أو قول حازم القرطاجني في مدحه للخليفة المستنصر:

إِمَامٌ سَعِيدٌ جَدَّهُ مِثْلُ جَدِّهِ فَذَا غَالِبٌ حَقًّا وَذَلِكَ غَالِبٌ^(٤٢)

فجانس بين (جَدُّه) و(جَدُّه)، فالأولى بمعنى الجَدُّ وتعني العظمة والغنى، والثانية أب الأب أو أب الأم.

والجناس الحاصل بين الكلمتين وتكرار الجملة (ذلك غالب) حقق من خلالهما الشاعر تأكيد صفة الرفعة المتوارثة وترسيخها في آل الممدوح كابراً عن كابر، كما أضفى ذلك جرساً موسيقياً متتابعاً نتيجة تألف الجناس الحاصل والتكرار في جملة (ذلك غالب).

ويحرص بعض الشعراء على الأغراب والألغاز والمخاتلة في الكلام عن طريق التلاعب بالألفاظ وقد أعاد إليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاه ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاه^(٤٣). ومثال ذلك قول ابن زمرك في مدح الغني بالله:

كَمْ مِنْ عَظَائِمٍ قَدْ تَفَاقَمَ أَمْرُهَا أَهْوَى لَهَا مُسْتَحَقَرًّا أَهْوَالُهَا
كَمْ رَايَةٍ خَلَقْتَ بِيَأْسٍ جَهَادِهِ لَكُنْ رَأَتْ أَسْمَالَهَا أَسْمَى لَهَا^(٤٤)

فجانس بين (أهوى لها) و(أهوالها) فالأولى جملة مكونة من كلمتين أهوى ولها أي أقدم في عزم وشده متحديا عظام الأمور، أما أهوالها الثانية فتعني مهالك المعركة وفزعها، كما جانس بين (أسمالها) و(أسمى لها) فالأولى تعني الرايات الخلفة، والثانية ممزوجة من (أسمى) بمعنى الرفعة مضافا إليها كلمة (لها) العائدة على الأسمال، وقد جاء التوظيف من الدقة حتى لا نشعر معه بالملل أو السماجة، أو عدم المواءمة، وإنما جرى مع السياق جريانا مؤثقا جميلاً معبراً، ومثال ذلك أيضاً قول ابن فركون والذي يمثل الجناس التام ملمحاً في قصائده فضلاً عن ابن الأبار وابن زمرك:

يَا مَنْ يَشَبَّهُ بِالْعَمَائِمِ كَفُّهُ مَا سَاجَلْتُ سَحْبُ الْعِمَامِ سِجَالُهَا
لَوْ أَلْقَيْتُ بِالشُّهْبِ عَارِفُهُ النَّدَى لِأَنَالَهَا كَرَمًا وَقَالَ أَنَا لَهَا^(٤٥)

إذ جانس الشاعر بين (أنالها) الأولى من النوال، و(أنا لها) الثانية وهي مركبة من ضمير المتكلم أنا ولها العائدة على المكرمات، كما جانس جناساً ناقصاً بين (العمام)

وَمَا هُوَ وَالْجِلْمُ فِي طَبْعِهِ
يُضَيِّفُ إِلَى طَعْنَةٍ رَشْفَةً
وَيَكْفِي وَيَكْفُلُ فِي حَالَةٍ
وِيلِزَمُهُ النَّصْرُ حُبًّا لَهُ
فَمَا يَطْرِقُ الطَّيْفُ غَابًا لَهُ

هَزْبَرٌ إِذَا مَا حَمَى أَوْ حَمَلٌ
هُنَاكَ وَلِلْمُزَنِ وَبَلٌّ وَطَلٌّ
فَيَنْبِي الْمَعَالي كَفَى أَوْ كَفَّلُ
فَإِنْ سَارَ سَارَ وَإِنْ حَلَ حَلُّ
وَلَوْ كَانَ أَغْفَى بِهِ أَوْ
غَفْلٌ (٤٧)

وغير بعيد عن ذلك قول الجراوي مادحاً في أربع حالات مختلفة:

جَمَعْتُ كَفَّاكَ نَدِيَّ وَرَدِيَّ فَتَصُوبُ يَدٌ وَتَصُولُ يَدٌ^(٤٨)

ففي صدر البيت تتعقد المجانسة بين اللفظتين ندى وردى، باختلاف صوت النون في اللفظة الأولى والراء في اللفظة الثانية، وهما صوتان يشتركان في كونهما من أوضح الأصوات الساكنة^(٤٩) في السمع؛ فهما صوتان مجهوران متوسطان بين الشدة والرخاوة والفرق بينهما أن طرف اللسان مع النون يلتقي بأصول الثنايا العليا، بينما في صوت الراء يلتقي طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا بتكرار النطق بها^(٥٠)، ونجم عن ذلك اختلاف مسافة الإيقاع بين المتجانسين، ولا يخفى عن القارئ السمة التكرارية لحرف الراء والتي تؤدي بدورها إلى إضفاء نغمات إيقاعية جزئية، كما جانس الشاعر في عجز البيت بين (تصوب وتصول)، مع ملاحظة اختلاف الصوت الأخير لكلتا اللفظتين، الباء واللام، وهما صوتان متباعدان في مخرجيهما؛ لأن الباء صوت شفوي شديد مجهور انفجاري، فللنطق به^(٥١) تنطبق الشفتان أولاً حين انحباس الهواء عندهما ثم تتفرجان فجأة فيسمع صوت الباء، في حين أن صوت اللام لذقي مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وللنطق به يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا^(٥٢)، وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرب من جانبيه وبذلك الاختلاف في الهيئة الحاصلة بين اللام والباء اختلفت الدرجة الإيقاعية التجانسية في عجز البيت فأحدث تنوعات نغمية متقاربة أضفت على موسيقى البيت نغمات إيقاعية متناظرة وإن تدفقت من منهل تعبيري واحد.

ومن الجناس الناقص قول ابن سهل يمدح الوزير بن خلاص:

بطنجةً لَمَّا سَارَ يَتَبَعُهُ الرِّضَى وسبتهً لَمَّا زَارَ تَقْدُمُهُ البُشْرَى^(٥٣)

وينهض التجانس في البيت بين لفظ (سار) بمعنى المسير و(زار) من الزيارة، والفرق بينهما في صوتي السين والزاي و لا فرق بين الزاي والسين إلا في أن الزاي صوت مجهور نظيره المهموس وهو السين^(٥٤). وبهذا التباين بين الجهر والهمس اختلفت درجة الذبذبات الصوتية فأدى بدوره إلى اختلال المدة الزمنية بين الصوتين.

ومنه كذلك قول ابن الأبار:

فَلَا بَأْسَ وَأَنْتَ لَنَا غِيَاثٌ وَلَا يَأْسُ وَأَنْتَ لَنَا رَجَاءٌ^(٥٥)

وانعقد التجانس بين (بأس) و(يأس) مع الاختلاف بالمعنى، وهما مختلفان في صوتين متباعدين أدى بدوره إلى اختلاف المسافة الإيقاعية؛ فالباء صوت انفجاري شديد مجهور على حين أن صوت الياء من أشباه صوت اللين؛ فللنطق به يندفع الهواء لا

تعترضه حوائل في مروره، ويقترّب اللسان من الحنك الأعلى؛ وبذلك يضيق الفراغ بين اللسان والحنك، ويترتب على هذا أننا نسمع بعض الحفيف في نطقنا لصوت الباء، ولعل أبرز اختلاف بين كلا الصوتين في أن الباء شديد انفجاري بينما الياء لين.

وينجم عن ذلك تباعد شاسع يؤدي بالضرورة إلى اختلاف النسب الإيقاعية بينهما وذلك كله يفصح عن قدرة على الصياغة تخدم المعنى مثلما تحققت مرام صوتية متوافقة أحيانا ومتوازية أحيانا أخرى.

ومن الجناس قول ابن زمرك:

شَامِلٌ فَضْلُهُ جَمِيعَ الْعِبَادِ شَامِخٌ مُلْكُهُ رَفِيعُ الْعِمَادِ
وَشَّحَّ اللَّهُ فَخْرَهُ بِالْمَعَالِي رَشَّحُ اللَّهُ مَلَكُهُ بِالْجِهَادِ^(٥٦)

فقد جانس الشاعر في البيت الأول بين (شامل وشامخ)، مع ملاحظة اختلاف الحرف الأخير من كلا اللفظين. كما انعقد الجناس في البيت الثاني بين (وشح ورشح)، وأضفت هذه الجناسات على البيتين إيقاعات نغمية متداخلة مع المعاني الدالية للألفاظ التي اتخذها الشاعر أداة للجناس.

المطلب الثاني: رد العجز على الصدر

وهو أحد الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشاعر ليكسب النص الشعري نغماً داخلياً تقوية وتنويعاً للجانب الموسيقي، وهو ضرب من ضروب التكرار، ويكون في موضعين أحدهما يقع في آخر البيت، والآخر إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني^(٥٧).

وقد أشار ابن قتيبة إلى هذا اللون البديعي وأهميته في رفع مكانة الشاعر بوصفه أحد المهارات الفنية التي يجب على الشاعر الأخذ بها ما استطاع، وفي ذلك يقول: والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحزح^(٥٨).

وبذلك يؤدي رد العجز على الصدر وضوح المعنى من ناحية، ومن ناحية أخرى يزيد في تقوية الجرس الموسيقي من خلال إعادة اللفظ وتكراره وتوظيف ذلك في تقوية

المعاني المدحية من خلال إلحاح الشاعر على تكرار ألفاظ بعينها لتأكيد مضامينها التعبيرية. فمن ذلك قول ابن الزقاق يمدح:

مِنْ الْقَوْمِ شَادُوا مَجْدَهُمْ بِمَوَاهِبِ ثُرِيكَ الْغَمَامِ الْوُطْفِ أَذْنَى الْمَوَاهِبِ^(٥٩)

يصور الشاعر كرم ممدوحه وقومه فجاء باللفظ (مواهب) في صدر البيت وقافيته، وجاءت اللفظتان تحملان معنيين مختلفين؛ فالأولى من الوهب وهو العطاء، والثانية تعني غدير الماء الصغير، وبذلك تبدو المفارقة واضحة بين مواهب العطاء التي يبذلها الممدوح وقومه؛ إذ بدت لكثرتها الأمطار الغزيرة بجانب الممدوح وقومه جدولاً صغيراً لا يضاهي عطاء الممدوح، وقد جاءت المسافة الزمنية بين اللفظتين قصيرة نسبياً مما أحدث تناغماً صوتياً، انسجم مع الجانب الدلالي المدحي، فضلاً عن ذلك فإن لفظة (مواهب) التي استعملها الشاعر بدلالاتها الصوتية أوحى بانسيابية عطاء الممدوح، وعفويتها تماماً كانسيابية جريان الماء المتدفق بعذوبة وسلاسة.

ومنه قول الجراوي:

وَأَخِرُ مَجْدٍ شَفَعُوهُ بِأَوَّلِ وَأَوَّلِ مَجْدٍ شَفَعُوهُ بِأَخِرِ^(٦٠)

فمن خلال تعلق كلمة آخر التي افتتح بها البيت واختتم به أضفى نغماً منتظماً تأتي أيضاً بفعل تكرار كلمات صدر البيت في عجزه، فأدى ذلك إلى إحداث الجرس النغمي المتشكّل من إحداث نغمات مكررة، وأحدث هذا التكرار تقوية المعنى وديمومة اتصال المجد في آل الممدوح اتصالاً متجذراً ومتأصلاً بحيث ربط المجد الأخير بالمجد الأول بما ينبئ عن التلازم والتوحد.

ومن أمثلة تعلق قافية البيت بحشو صدر البيت قول ابن الأبار يمدح أبا زكريا

الحفصي:

وَرِثَ الْهُدَى وَالنُّورَ عَنْ آبَائِهِ أَسْنَى الْمَوَارِيثِ الْهُدَى وَالنُّورُ^(٦١)

فقد وردت ألفاظ البيت كلها مكررة تقريباً مع تحسينها برد العجز على الصدر، وترتب على ذلك قصر المسافات الصوتية؛ فكون بدوره أنغماً موسيقية موزعة بالتساوي بين صدر البيت وعجزه، كما عمل صوت الراء المكرر أربع مرات على إحداث فواصل متذبذبة زادت من حركة الإيقاعات الداخلية بدت منسجمة في دفق المعاني المدحية التي غدت إحدى العلاقات المميزة للممدوح.

ومن أمثلة تعلق لفظ القافية بأول ألفاظ البيت قول ابن الخطيب يمدح:

يُؤَلِّفُ بِالْحُسْنَى قُلُوباً تَفَرَّقَتْ يُفَرِّقُ بِالْإِحْسَانِ مَا لَا يُؤَلِّفُ^(٦٢)

فظهر شد البيت من خلال رد العجز على الصدر، وتوظيف ذلك في تأكيد المعنى المدحي وتقويته من خلال إلحاح الشاعر على ترديد بعض الألفاظ التي تحمل دلالات مدحية كالألغة بين الرعية، ومعاملتهم بالحسنى والإحسان في إكرامهم.

والمتأمل في الأمثلة السابقة يلحظ أهمية هذا الأسلوب في تقوية المعنى بفعل ارتباط اللفظة المكررة بين صدر البيت وعجزه، فتتحقق من خلال تعانق المعنى بين صدر البيت وعجزه شد البيت الشعري وشد المعنى وتأكيد صاحبه تطابق إيقاعي متوازن يتآزر على خلق المعنى الشعري ويبدو أن الأندلسيين قد أكثروا من التوصل بهذا اللون البديعي في مدائحهم^(٦٣)، ولعل مرد ذلك إلى تضمنه فائدة دلالية فيها تقرير وبيان وتدليل.

المطلب الثالث: التكرار

هو أن يكرر الشاعر الكلمة والكلمتين بلفظها ومعناها لتأكيد الوصف أو المدح أو غيره من الأغراض^(٦٤). وفي التكرار لا تغير الكلمة معناها، وليس هناك أية إضافة (لمعنى إضافة)، لكن التكرار أكد تصاعد التكثيف، وبهذه الكثافة؛ فالتكرار صورة تحتوي على تمييز خاص، فهي حركة واحدة تجسد المجاورة وتقلصها معاً؛ فالمجاورة من خلال الإطناب، والتقليص من خلال تغيير المتنوع، وهو من هذه الناحية مجاز كثافة إن الإطناب مستبعد من منطق لغة البشر، وهو القاعدة في اللغة الشعرية؛ لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة، فالإطناب لا يقدم معلومة، ولكن يوضح، ومن أجل هذا؛ فاللغة التكرارية هي لغة العاطفة وحتى في اللغة العادية^(٦٥).

وقد استوفى شعراء قصيدة المديح الأندلسية في مدائحهم معظم أنماط التكرار، كتكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

فمن أمثلة تكرار الحرف قول ابن خفاجة يمدح:

فَمَا شِئْتُ مِنْ سَيِّدٍ أَيْدٍ يَصُدُّ الْعِدَى وَيَسُدُّ التُّلُمُ^(٦٦)

إذ يتكرر حرف الدال، وهو من الحروف الانفجارية في الغالب مشدداً سبع مرات، مضافاً إلى ذلك حرف الياء ست مرات، ونشأ عن ذلك تنوعات نغمية متقاربة موحية في الوقت ذاته عن المعاني المدحية تحاكي عظمة الممدوح وقومه.

ويلجأ أبو الربيع الموحدي إلى التكرار معتمداً على الاشتقاق؛ فيكرر حرف الحاء خمس مرات، وحرف الخاء مرتين، وحرف اللام عشر مرات تناسبا مع قافية القصيدة:

مِلِكُ حَلَالٍ^(٦٥) لَا خَلَاكَ وَمَشْرَبٌ حُلُوٌّ حَلَالٌ وَخُضْرَةٌ مِخْلَالٌ^(٦٧)

وقد استعمل الشاعر التكرار الحرفي بشكل منظم ومتوازن في شطري البيت الشعري مما أضفى على البيت تنوعات إيقاعية بوحداث زمنية منتظمة شكلت بمجملها سياقاً نغمياً نوعياً أضفى على المعنى المدحي قوة موسيقية.

ومنه كذلك قول ابن سهل يمدح:

أَعْطَى فَمَا أَكْدَى، وَهَبَّ فَمَا وَئَى وَجَرَى فَلَمْ يُلَحِقْ، وَهَزَّ فَمَا نَبَا^(٦٨)

فقد ذكر الشاعر الواو أربع مرات؛ فمنح هذا الصوت اللغوي المنبعث للبيت موسيقاه التي أفاضها التكرار كما أن تكرر (فما) ثلاث مرات زاد من صدى التردد الصوتي الذي أحدثه التكرار من خلال كثافة الأصوات التي اشتمل عليها الجرس، وبذلك زاد على المعنى التعبيري قيمة موسيقية وظفها الشاعر من خلال تكرار الحرف.

تكرار الكلمة:

إن تكرار الكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جواً موسيقياً خاصاً تشيع دلالة معينة^(٦٩).

ومن أهداف التكرار تأكيد المعاني المدحية ومصاحبتها بترنم موسيقي، ومثال ذلك قول ابن الخطيب في ممدوحه:

يَرُومُ يَسْكِبُ الْجُودِ كَسَبَ ثَنَائِهِمْ فَلِلَّهِ مِنْ سَكْبٍ كَرِيمٍ وَمِنْ كَسَبٍ^(٧٠)

وهي صورة مدحية عمادها تكرار كلمتي (سكب، كسب)، وأثبت لنا الشاعر من خلال تكرارهما صفتي الجود في الممدوح وثناء الناس عليه، وأدى التكرار إلى خلق ذبذبات

موسيقية مقاربة متأتية من حرف الكاف وهو من حروف القلقة المتأتية من الضغط عليها في موضعها، ويأتي حرف السين وهو من حروف الصفير المهموسة^(٧١) زيادة على حرف الباء بصوته الانفجاري، وتتأوب هذه الحروف في الكلمة أفضى إلى تلك الذبذبات الموسيقية النغمية. ويمثل التكرار بتقنيته الإيقاعية إراحة للممدوح من خلال الاهتمام به، وتأكيد المعنى المقصود الذي يروم الشاعر إثباته وتأكيد، فمن ذلك قول ابن زمرك يمدح:

لَكَ سَطَوَةٌ فِي رَأْفَةٍ، لَكَ هَيْبَةٌ فِي رَحْمَةٍ لَكَ زِمَةٌ لَا تُخْفَرُ^(٧٢)

ويأتي تكرار كلمة (لك) ثلاث مرات موجهة للممدوح؛ فتحمل معها دلالة اختصاص الممدوح بالمناقب المثالية، كما مثلت لنا بإيقاعها الصوتي مضافة إلى ما بعدها صوتاً متتامياً متداخلاً مع المعنى المدحي، ثم يأتي حرف الجر (في) وما بعدها؛ ليمثل انخفاض المدلول الصوتي المتناسب مع المعنى الدلالي لمعاني الرأفة والرحمة ومثل هذا التكرار بدلالاته الصوتية والإيقاعية تمتع الممدوح بخصال القوة والرحمة في آن معاً من خلال تنويع الإيقاع الموسيقي المتأوب بين (الشد، والمد)، فالشد تأتي من كلمة (لك) وهو ما تناسب مع خصال القوة والهيبة، والمد تأتي من تكرار حرف الجر (في)، وهو ما تناسب مع خصال الرأفة والرحمة.

تكرار التركيب:

ويتخذ الأعمى التظليلي من تكرار التركيب وسيلة لتنويع موسيقاه ولتأكيد المعنى من خلال صورته المدحية:

حَتَّى بَدَتْ شَمْسُ الضُّحَى وَكَأَنَّهَا مُحَيَّاكَ لَا أَغْلُو وَإِنْ كُنْتُ لَا أَغْلُو^(٧٣)

يجعل الشاعر المشبه به مشبهاً وهو محيا الممدوح؛ فأكد من خلال ذلك أن محيا الممدوح أعرف، وأشهر وأكمل في الضياء، والنور من الشمس؛ فأصبحت بذلك فرعاً تستقي نورها من الأصل وهو جبين الممدوح، ثم ينتقل الشاعر لتدعيم صورته التشبيهية وتأكيداها إلى تكرار جملة (لا أغلو) تعبيراً عن تأكيد ادعائه التشبيهي، وتوافق ذلك في إحداث إيقاع نغمي متناسق أشبع من خلاله الشاعر طاقته الموسيقية المتأتية بفضل المد الناجم.

ومنه، كذلك، قول الجراوي:

فَعَفَوْتُ عَفْوَ الْقَادِرِينَ تَكْرَمًا عَنْهُمْ وَعَفْوُ الْقَادِرِينَ جَمِيلٌ^(٧٤)

يصف الشاعر ممدوحه بصفة العفو عند المقدرة وهي صفة أصيلة في عرف العرب والمسلمين ولكي يؤكد التصاق هذه السجية الحميدة بالضمير الجمعي للأمة ومن ثم الممدوح لجأ الشاعر إلى تكرار جملة (عفو القادرين) ووظف الشاعر التكرار في إضفاء وحدة موسيقية موزعة بين صدر البيت وعجزه ضمن أبعاد زمنية محددة شكلت جرساً موسيقياً مغايراً داخل الإيقاع العام للبيت الشعري. ومن تكرار التركيب قول:

مَا أَنْتَ إِلَّا اللَّيْثُ وَالْبَطْلُ الَّذِي لَا يَنْتَنِي أَبَدًا عَنِ الْإِقْدَامِ
مَا أَنْتَ إِلَّا الْمَوْرِدُ الْعَذْبُ الَّذِي لِلْوَارِدِينَ عَلَيْهِ جَدُّ زَحَامِ
مَا أَنْتَ إِلَّا نِعْمَةُ اللَّهِ الَّتِي شَمِلَتْ وَعَمَّتْ سَائِرَ الْخَدَامِ
مَا أَنْتَ إِلَّا لِلْخَلَاةِ آيَةٌ فَاللَّهُ يَمْتَعُهَا بِطَوْلِ دَوَامِ^(٧٥)

واستعان الشاعر بالتكرار العمودي لجملة (ما أنت إلا) والتي أفاد بها قصر المعاني المدحية؛ لتكون لصيقة بالممدوح، فضلاً عن ذلك أفاد التكرار بعث الإنسيابية والعذوبة الصوتية والدلالية.

المطلب الرابع: الترصيع

هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً ^(٧٦). ويعرف بـ(المذهب الكلامي) أيضاً وقد تغن شعراء قصيدة المديح الأندلسية وتصرفوا فيه تصرف المبدع فأتى بأشكال متنوعة، ومن هذه الأشكال مواءمة إيقاع السجعات الداخلية مع القافية. ومن ذلك قول الأعمى التطيلي يمدح:

مَرَاكَ فِي عَيْنِي، وَجُودُكَ فِي يَدِي وَهَوَاكَ فِي قَلْبِي، وَذِكْرُكَ فِي فَمِي ^(٧٧)

وقعت المناسبة في الألفاظ (عيني، يدي، قلبي، مرآك، جودك، هواك، ذكرك) وتكرر حرف الجر (في) وترتب مما سبق إيقاعات متحركة بشكل رتيب أضفت على البيت الشعري نغمة إيقاعية نوعية، حتى كأن شطري البيت مثلاً معادلة موسيقية بنغمات متعادلة ومتوافقة، غير متناسين ما ضخه الشاعر في عموم مفرداته تلك من معانٍ معبرة عن شدة تعلقه بالممدوح وارتباطه به.

وغير بعيد عن ذلك قول ابن الزقاق:

وَكَمْ مَنَحَةٍ أَهْدَى، وَكَمْ مَخْنَةٍ عَدَا وَكَمْ حَاسِدٍ أَرْدَى وَكَمْ نَعْمَةٍ أَسْدَى ^(٧٨)

استطاع الشاعر بهذا الترصيع أن يبلغ بالبيت الشعري ذروة الطاقة من زحم موسيقي هائل ترتب بفعل تضافر تكرر (كم) التكريرية بإيقاعات زمنية متوازية، وألفاظ (أهدى، عدا، أردى، أسدى)، إذ ترتب عنها إطلاق ألف المد المقصورة، إيحاءً باستمرارية هذه الأوصاف المثالية، وانسيابيتها في أفق اللانهائية. ومثل ذلك ما قاله الجراوي:

أَعْلَى الْمُلُوكِ يَدَا، وَأَمْنَعُهُمْ حِمَى وَأَعْمَهُمْ صَفْحَا، وَأَبْعَدُهُمْ مَدَى ^(٧٩)

ونلاحظ إلى جانب الدفقات النغمية المكثفة في البيت، سوق المضامين المباشرة التقريرية بجمل موجزة تكسب القصيدة حيوية وحركة تنفض الملل والرتابة الناجمة عن الإيقاعات الوزنية الصارمة فضلاً عن تأكيد المضامين المدحية التي تشير بما لا يقبل اللبس إلى عمق علاقة الشاعر بالممدوح.

ومنه كذلك قول حازم القرطاجني مادحاً:

صُبْحُ الرِّجَا، بَدْرُ الدُّجَى، غَيْثُ النَّدَى لَيْثُ الْوَعَى، الْمَاضِي بِكُلِّ مُدْجٍ ^(٨٠)

ت	ع	ا	ب	ت	ث	ج	ح	ز	س	ص	ض	ط	ظ	ع	ف	ق	ك	ل	م	ن	هـ	و	عدد التثنية
١	التعليق	٣						٢	٥	١								١٤	٦	١٠			٤٥
٢	ابن	٦						٥	١٢									٤	١٢	٥			٥١
٣	حمد بن							٢	٤										١				١٤
٤	الوراق	٤						١															
٥	ابن							١	٤									٠	٥				٢٣
٦	خفاجة	٢																					
٧	ابن رقي								٢									١	١				٤
٨	رمسلي	١						٢	٢										١	١			٧
٩	الجراري	٣						٢	٥									٢	٤	٢			٢٧
١٠	ابن سبيل	٢						٢	٩									٧	٤	٣			٢٣
١١	ابن الأثر	٧						٩	٨									٩	٢	٤			٢٩
١٢	أبو حنيفة	٤						٢	٤									١	٢	٢			٢٣
١٣	الحطيت	٧						١٠	٨									٦	٣	١			٥١
١٤	ابن	٥						٩	١٥									١١	٩	٢			٧١
١٥	زمر							٥	٤									٦	٧	٢			٦٩
١٦	فرعون	٥						١٠	٤									٤	٤	٣			٢٨
١٧	القاضي	٢						٥	٣									٢	٤	٣			٢٣
١٨	كاتب	١٠						٤	٤									٤	٢	١			٢٣
١٩	بالإمامة																						١٣
٢٠	معلقة	١						٢	٣									١	٣				٤٦
٢١	الإحسان	٣						٧	٧									١٣	١٦	٥			٤٦
٢٢	مظفر							١	١									٧	٧	١			٢٥
٢٣	المؤلف																						٢٥
٢٤	المجموع	٧٣						٧٣	١٠٥									٤٠	٨٠	٤٣٠	١١٣		٦٤١
٢٥	النسبة المئوية %	٤,٨١						٧,٣٧	١٠,٥٠									١٢,١٠	١٢,٢٥	٤,٣٠	١١,٤٤		١٣٠

جدول رقم (٢) يبين أكثر القوافي وروداً

ت	الدواوين والمجاميع الشعرية	الضمة	الفحّة	العمرة	السكون	مجموع نصوص
١	التطائي	١٧	٣	٢٣	٢	٤٥
٢	ابن هديس	٩	١١	١٨	١٣	٥١
٣	ابن الزقاق	٧	٢	٤	١	١٤
٤	ابن خفاجة	٥	٥	١٠	٢	٢٣
٥	ابن بتي	—	—	٤	—	٤
٦	رسالي البلنسي	٤	١	٢	—	٧
٧	الجرأوي	١٢	٩	٥	١	٢٧
٨	ابن سهيل	١٠	١١	٩	٣	٢٣
٩	ابن الأكر	٢٧	٢٠	٢٢	—	٦٩
١٠	حازم القرطاجني	٤	٧	٩	٢	٢٣
١١	ابن الخطيب	١٩	٩	٢٢	١	٥١
١٢	ابن زمرك	٢٤	١٥	٢٤	٧	٧١
١٣	ابن فركون	٢٣	٢٩	١٢	٥	٦٩
١٤	القيسي	١٣	٣	١١	١	٢٨
١٥	كتاب المن بالإمامة	١٤	٩	١٠	—	٢٣
١٦	أبناء مائة	٦	٤	٣	—	١٣
١٧	الإحاطة	١٩	١٠	١٦	١	٤٦
١٨	مظهر النور	٨	١٢	٨	١٨	٣٥
	مجموع	٢٢١	١٦٠	٢١٢	٤٩	٦٤٢
	النسبة المئوية	٣٤,٤٢	٢٤,٩٢	٣٣,٠٢	٧,١٣	

جدول (٣) يوضح أكثر العركات استعمالاً

الختام

- من خلال دراسة موسيقى قصيدة المديح بركنيها الخارجي، والداخلي، تبين أن الشعراء مالوا إلى البحور الطويلة ذات الإيقاعات المتنوعة كالطويل والكامل والبسيط والوافر، لمناسبة هذه البحور بمقاطعها الطويلة لاحتواء الدلالات المدحية، على أن ذلك لا يعني غياب البحور الخفيفة ذات المقاطع القصيرة كالوافر والمتقارب والخفيف والسريع والمديد.
- أما فيما يخص القوافي، فقد فضل الشعراء اختيار أكثر الحروف مناسبة وانتشاراً مثل الراء والдал والباء واللام والميم والنون، فضلاً عن اهتمام الشعراء بالقافية كونها الإطار النغمي للموسيقى الخارجية، واتضح هذا الاهتمام من خلال استعمال الشعراء القوافي المؤسسة والمردوفة والموصولة، وذلك زيادة في إبراز النواحي الإيقاعية والنغمية، كما تبين شيوع القوافي المطلقة للتعبير عن امتدادات قصيدة المديح ومعانيها التعبيرية واستمراريتها.
- وقد اعتمد الشعراء - في الموسيقى الداخلية - لإظهار الجوانب الموسيقية والنغمية الإيقاعية على أسلوب الجناس بنوعيه الكامل، والناقص، والتكرار، ورد العجز على الصدر، ونجم عن ذلك تنوع النغمات الإيقاعية داخل البيت الشعري، واختلاف النسب الزمنية الإيقاعية والصوتية، مواءمة مع عرض المضامين المدحية ودلالاتها الإيحائية.
- تفاوت الشعراء في استعمالهم لهذه الأساليب البديعية بحسب مقدرة الشعراء وإبداعهم. على أن هذه الأساليب أضحت ملمحاً فنياً إيقاعياً بدا أكثر ارتباطاً بقصيدة المديح الأندلسية مما يسمح لنا بالقول أن ذلك كله صب في خدمة هذه القصيدة لتبدو بذلك متوازية مع بقية العناصر الفنية.
- تلك كانت شذرات من النتائج الكثيرة التي احتواها البحث فأشرنا إلى أهمها، آمليين أن نكون قد أعطينا الموضوع حقه. وما التوفيق إلا من عند الله.

هوامش البحث

(١) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع، الأردن، ١، ١٩٨٥، ١٢.

(٢) قضايا اللغة قصيدة المدح العباسية، ٤٩٣.

(٣) ينظر: بناء القصيدة العربية، ١٩٣.

- (٤) ينظر: نقد الشعر، ١٩، والعمدة، ١٣٤/١.
- (٥) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤م، ١٦.
- (٦) ينظر: كولودج، ١٧٨، ينظر: الأسس النفسية، مصطفى سوييف، دار المعارف، مصر ١٩٧٠، ٧١.
- (٧) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، إ. آرتشاردز، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ١٩٤.
- (٨) ينظر: مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م، ٣٦٦.
- (٩) ينظر: شرح ديوان الحماسة، ٩/١٠.
- (١٠) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٥٥، ٧٤/١.
- (١١) الأسس الجمالية في النقد العربي، ٣٧٦.
- (١٢) الأسس الجمالية في النقد العربي، ٢٧٧ وما بعدها.
- (١٣) ينظر: موسيقى الشعر، ١٩١.
- (١٤) البناء الفني، لقصيدة المديح في الشعر العراقي من العصر السلجوقي حتى سقوط بغداد، ساجدة عزيز راشد البندر - رسالة ماجستير - آداب مستنصرية، ١٩٩٨، ٢٣٤.
- (١٥) ينظر: موسيقى الشعر، ١٩١.
- (١٦) ينظر: علم العروض والقافية، ٩٥.
- (١٧) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ٢٦٤/١.
- (١٨) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ٦٨.
- * ينظر الجدول رقم (١).
- (١٩) ينظر: العمدة، ٥١/١.
- (٢٠) المصدر نفسه، ١٣٠/١.
- (٢١) كتاب القوافي، تأليف أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، عني بتحقيقه د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠، ١.
- (٢٢) في الشعرية، كمال أبو ديب، ١٣.
- (٢٣) ينظر: في النقد الأدبي، ١٠٣.
- (٢٤) ينظر: عيار الشعر، ١١.

- (٢٥) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار البيضاء، دار توفال، للنشر، ١٩٨٦م، ٨٦.
- (٢٦) نظرية الأدب، ٢٠٨.
- (٢٧) ينظر: جدول رقم (٢).
- (٢٨) القوافي الحوش، المهجورة بسبب الثقل والخشونة؛ وتبنى على الثاء والحاء، والذال، والشين، والطاء، والعين. تيسير علم العروض، أ.محمد عبد العزيز الدباغ، ط١، مكتبة الفكر الرائد، فاس ١٩٨٩م، ٢٠٩.
- (٢٩) القوافي النفر، هي التي قل استعمالها وتبنى على الصاد، والضاد، والطاء، والزاي، والجيم، والهاء الأصلية، تيسير علم العروض، ٢٠٩.
- (٣٠) ينظر: جدول رقم (٣).
- (٣١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٥م، ٧١/١.
- (٣٢) الردف: حركة مد يكون قبل الروي، علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية بيروت، ط٢، ١٦٩، ١٥٥.
- (٣٣) ديوان الأعمى التطلبي، ٦٠.
- (٣٤) الوصل: هاء تعقب الردي مباشرة، أو حرف ناتج عن إشباع حركة الروي، وهو لا يكون إلا في القافية المطلقة والوصل إما أن يكون حرف مد (أ، و، ي) وإما هاء شريطة أن يكون ما قبلها متحرراً فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الكتب، بيروت ط٣، ٢٤٩، ٢٥٠.
- (٣٥) ديوان الرصافي البلسني، ١٢٨.
- (٣٦) (التأسيس) ألف ملتزمة تقع في لفظة واحدة مع الروي ويفصلهما حرف، موسيقى الشعر، ٣٧٢.
- (٣٧) ديوان ابن الأبار، ٤١١.
- (٣٨) ينظر: العمدة، ٣٢١/١.
- (٣٩) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨٠م، ٢٨٤.
- (٤٠) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م، ٢٢٤.
- (٤١) ديوان ابن الزقاق، ١١٩.
- (٤٢) ديوان حازم، ٢٣.

- (٤٣) كتاب الصناعتين، ١٣٣، وينظر: البديع في نقد الشعر، ١٢-٤٠، فنون بلاغية، ٢٢٤.
- (٤٤) ديوان ابن زمرك، ١٩١.
- (٤٥) ديوان ابن فركون، ١١٦.
- (٤٦) مفتاح العلوم للسكاكي، ١٨١.
- (٤٧) ديوان ابن خفاجة، ١٠٣.
- (٤٨) ديوان الجراوي، ٧٠.
- (٤٩) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة ١٩٨٧م، ٦٣، ٦٤.
- (٥٠) ينظر: المصدر نفسه، ٦٧.
- (٥١) المصدر نفسه، ٤٥.
- (٥٢) المصدر السابق، ٦٤.
- (٥٣) ديوان ابن سهل، ١٥٢.
- (٥٤) الأصوات اللغوية، ٧٦.
- (٥٥) ديوان ابن الأبار، ٥١.
- (٥٦) ديوان ابن زمرك، ١٠٩.
- (٥٧) ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٨٠. وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، ٣٠٠.
- (٥٨) الشعر والشعراء، ٩٠/١.
- (٥٩) ديوان ابن الزقاق، ٧٦.
- (٦٠) ديوان الجراوي، ٨١.
- (٦١) ديوان ابن الأبار، ٢٠٢.
- (٦٢) ديوان الصيب والجهام، ٦٢١.
- (٦٣) قصيدة المديح الأندلسية، ٢٦١.
- (٦٤) شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلبي ٧٥٢هـ، تحقيق د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مركز البحوث والدراسات، سلسلة إحياء التراث، بغداد ٢٠٠٤م، ١٣٤.
- (٦٥) اللغة العليا، ٣٣١، ٣٣٢.
- (٦٦) ديوان ابن خفاجة، ٤٥.
- (*) ملك حلال، تام مكتمل، خضرة محلال، أي يكثر الناس الحلول بها.
- (٦٧) ديوان أبي الربيع، ٢٨.

- (٦٨) ديوان ابن سهل، ٥٠.
- (٦٩) ينظر: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، الاردن، ط١، ١٩٨٥م، ٧٥.
- (٧٠) ديوان الصيب والجهام، ٣٣٦.
- (٧١) ينظر: جرس الألفاظ، ١٣٦-١٤٠.
- (٧٢) ديوان ابن زمرك، ٤٤.
- (٧٣) ديوان الأعمى التطيلي، ١٠٩.
- (٧٤) ديوان الجراي، ١٣١.
- (٧٥) مظهر النور الباصر، ٧٠.
- (٧٦) الصناعتين، ٤١٦.
- (٧٧) ديوان التطيلي، ١٧١.
- (٧٨) ديوان ابن الزقاق، ١٣٦.
- (٧٩) ديوان الجراي، ٧٤.
- (٨٠) ديوان حازم القرطاجني، ٣٣.
- (٨١) ديوان الصيب والجهام، ٢٦٨.
- (٨٢) ديوان ابن فركون، ١١١.

المصادر والمراجع

- الأسس الجمالية في النقد العربي، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م.
- الأسس النفسية، د.مصطفى سوييف، دار المعارف، مصر، ١٩٧٠م.
- الأصوات اللغوية، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٧م.
- الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، (ت٧٣٩هـ)، تحقيق: د.رحاب عكاوي، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، (ت٥٨٤هـ)، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، أ.د.جابر عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ١٩٦٠م.

- البناء الفني لقصيدة المديح في الشعر العراقي من العصر السلجوقي حتى سقوط بغداد، ساجدة عزيز راشد البندر، رسالة ماجستير، آداب مستنصرية، ١٩٩٨م.
- بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د.يوسف بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
- البنائات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار البيضاء، دار توفال للنشر، ١٩٨٦م.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٤م.
- تيسير علم العروض، أ.محمد عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، فاس، ط١، ١٩٨٩م.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د.ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
- ديوان ابن الأبار البننسي، (ت٦٥٨هـ)، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥م.
- ديوان ابن خفاجة، (ت٥٣٣هـ)، تحقيق: د.سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٦٠م.
- ديوان ابن الزقاق البننسي، (ت٥٢٩هـ)، تحقيق: عفيفة الديراني، دار الثقافة، بيروت.
- ديوان ابن زمرك، (ت٧٩٤هـ)، تحقيق: د.محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- ديوان ابن سهل الإسرائيلي، (ت٦٤٩هـ)، جمعه وحققه: محمد قوبعة، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨٥م.
- ديوان ابن فركون، تحقيق: محمد بنشرية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.

- ديوان أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحد، (ت ٦٠٤هـ)، تحقيق: محمد تاويت الطنجي وآخرون، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد.
- ديوان الأعمى التطيلي، (ت ٥٢٥هـ)، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤م.
- ديوان الرصافي البلنسي، (ت ٥٧٢هـ)، جمعه وقدم له: د. إحسان عباس، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٣م.
- ديوان الطيّب والجهم والماضي والكهام، لسان الدين الخطيب، (ت ٧٧٦هـ)، دراسة وتحقيق: د. محمد الشريف قاهر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط ١، ١٩٨٧م.
- شرح ديوان الحماسة، أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، (ت ٥٠٢هـ)، مطبعة بولاق، ١٢٩٦هـ.
- شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلي، (ت ٧٥٢هـ)، تحقيق: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مركز البحوث والدراسات، سلسلة إحياء التراث، بغداد، ٢٠٠٤م.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، (ت ٢٧٦هـ)، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر.
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح نافع، الأردن، ط ١، ١٩٨٥م.
- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- العمدة في محاسن الشعر وأدبه، أبو علي الحسن بن رشيق، (ت ٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٢م.
- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، (ت ٣٢٢هـ)، د. طه الحاجري، د. محمد زغلول سلام.
- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الكتب، بيروت، ط ٣.
- فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.
- في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، س م م، بيروت، ط ١، ١٩٨٧م.
- قصيدة المديح الأندلسية قضاياها الموضوعية والفنية، عصر الطوائف، د. أشرف محمود نجا، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط ١، ٢٠٠٣م.

- قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية، د. عبد الله عبد الفتاح النطاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
- كتاب الصنائع، أبو هلال العسكري، (ت٣٩٥هـ)، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط١، ١٩٧٢م.
- كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، عني بتحقيقه: د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٩٧٠م.
- مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. رتشاردز، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٥٥م.
- مظهر النور الباصر، جمع أبي الحسن بن فركون، إعداد: محمد بنشريف، ١٩٩١م.
- مفاتيح العلوم، الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي، (ت٢٢٦هـ)، طبعه وشرحه: الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- مفهوم الشعر، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسين حازم القرطاجني، (ت٦٨٤هـ)، د. محمد الحبيب خويجة، تونس، ١٩٦٦م.
- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ١٩٦٥م.
- نظرية الأدب، أوستن وارن ورونيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٢م.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، (ت٣٣٧هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.