الموسيقى الداخلية في كتاب (شعراء أندلسيون منسيون)

Internal Rhythm in the Book (Forgotten Andalusian Poets)

أ.م.د. علي إسماعيل جاسم
Asst. Prof. Dr. Ali Ismael Jassim
جامعة سامراء/ كلية الآداب
University of Samarra / College of Arts
الأدب الأندلسي
Andalusian Literature
Ali.ismael@uosamarra.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الداخلية – شعراء أندلسيون منسيون – التكرار – الجناس – التصريع.

Keywords: Internal musicality – Poets of al-Andalus Who Were Forgotten – Repetition – Paronomasia – Initial rhyme

الملخص

يتناول هذا البحث الموسيقى الداخلية في كتاب (شعراء أندلسيون منسيون) بوصفها عنصراً بنيوياً فاعلاً في تشكيل الإيقاع الشعري وبناء الدلالة، إذ ينطلق من تأصيلٍ نظري لمفهوم الإيقاع وصلته بالموسيقى، بوصفه تشكّلاً صوتياً لطاقة العاطفة، ثم يطبّق ذلك على نماذج شعرية مختارة من الكتاب. وقد ركّزت الدراسة على أربع ظواهر أسلوبية رئيسة هي: التكرار، والجناس، والتصريع، وردّ الأعجاز على الصدور، بوصفها أبرز تجليات الموسيقى الداخلية في النص الأندلسي.

وبيّنت الدراسة أن هذه الظواهر لا تؤدي وظيفة زخرفية شكلية، بل تسهم في إحكام البناء الصوتي للنص، وتعزيز التماسك التركيبي، وتكثيف الأثر النفسي، عبر آليات التوازي والتكرار والتماثل الاشتقاقي. وتخلص إلى أن شعراء هذا الكتاب يمتلكون وعياً إيقاعياً دقيقاً يتجلى في قدرتهم على توظيف الوسائل البلاغية لخدمة التجربة الشعورية، مما يكشف عن ثراء فني يستحق إعادة القراءة والتقويم.

Abstract

This study examines internal rhythm (internal musicality) in the book *Poets of al-Andalus Who Were Forgotten* as an active structural element in shaping poetic rhythm and constructing meaning. It begins with a theoretical grounding of the concept of rhythm and its relationship to music, viewing it as a sonic formation of emotional energy. The study then applies this framework to selected poetic samples from the book. It focuses on four major stylistic devices: repetition, paronomasia (jināās), initial rhyme (taṣrīʿ), and the rhetorical device of returning the end of the verse to its beginning (rad al-aʿjāz ʿalā al-ṣudūr), considering them the most prominent manifestations of internal musicality in Andalusian poetry.

The research demonstrates that these devices do not serve merely ornamental functions; rather, they contribute to reinforcing the phonetic structure of the text, enhancing syntactic cohesion, and intensifying emotional impact through parallelism, repetition, and morphological correspondence. The study concludes that the poets of this collection possess a refined rhythmic awareness, reflected in their skillful employment of rhetorical techniques to serve poetic experience, revealing an artistic richness worthy of renewed reading and evaluation.

المقدمة

الفن عاطفة ضبطتها حكمة الصنعة، وكلما صعب تحديد المعنى صار الفن أكثر عالمية، لذا فإن ((كل الفنون تطمح إلى أن تصل إلى رتبة الموسيقى)) (غريب، 1952, 106) فهي الأكثر عالمية لأنها الأكثر تجريداً، وهي التي تسمى (لغة الشعوب) دلالة على عالميتها، أما الشعر فهو فن مصطبغ بمواصفات شعب بعينه، أنتج الأصوات لتدل على معنى معين، هذا يجعل من الشعر فناً محلياً.

توصف الموسيقى أيضاً بأنها (لغة ما لا يستطيع اللسان وصفه) والشعر حين يوحي ويغمض يصبح قريباً منها.

يعرّف الايقاع بأنه النسيج من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع (ريتشاردز، د.ت، 132) ويعرف أيضا بأنه ((توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في ترددات وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو التناسب ولإحداث الانسجام على مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة)) (إسماعيل، 1986، 347).

تسميات بعض البحور تحيل على علاقة الجسد بالإيقاع، فالرمل هو الهرولة والاسراع في المشي (خلوصي، 1987، 133)، والرجز سمي رجزاً بسبب ((تصور اضطراب في اللسان عند انشاده [.....] والرجز داء يصيب الإبل في أعجازها، فإذا سارت الناقة ارتعشت فخذاها ساعة ثم تنبسط)) (ابن منظور، د.ت: مادة (رجز) / الزمخشري، د.ت، 1/ 97) والمتدارك من أسمائه ركض الخيل (الملائكة، 1967, 133) الخبب، وبعض البحور توصف بأنها ((شهوانية)) (المجذوب، 1955، 1/ 90) كل هذا يحيل إلى أن الإيقاع هو الجسد المنتقل إلى الورقة.

والخلق الشعري هو أولاً وأخيراً تناغم إيقاعي وتناسق ينبعان من علاقات التفاعل بين العناصر الجزئية المكونة للإيقاع (أبو ديب، 1974، 267).

فالإيقاع هو التشكل الصوتي لطاقة العاطفة وهو يجعلنا عاجزين عن التفسير، وقادرين على الدهشة، وكل محاولاتنا في تحليل القصائد ما هو إلا اقتراب من حصان النص وليس اعتلاءً له، لأن النص حصان يموت حين يُعتلى.

والشعر كما يراه (جون ستيوارت مل) استغراق في السمع (العلاق، 2002، 67)، وتحتمل هذه الرؤية معنيين الأول استغراق المتلقي في الاستماع إلى الشعر (العلاق، 2002، 67)، والآخر استغراق الشاعر في الاستماع إلى الكون، الشاعر يستغرق في سماع عوالم شديدة

الغموض والغرابة يعجز العاديون عن سماعها، ثم يقوم بتشذيبها والتخفيف من غلوائها لإيصالها إلى القارئ، لذا فإن الشاعر وسيط بين عالمين ايقاعيين.

وفي هذا البحث سوف نستعرض الإيقاع الداخلي في كتاب (شعراء أندلسيون منسيون)، والإيقاع الداخلي هو ((العناصر الصوتية، أو السمات اللفظية، التي تأتلف منها الوحدة الشعرية بحذافيرها، والتي تشكل هي في ذاتها مع صنوها –الإيقاع الخارجي–هيئة النص الشعري المطروح للقراءة)) (مرتاض، 1994، 400).

إذ يتزايد انسجام الشعر وإيقاعه ويتعاظم تأثيره في نفس المتلقي كلّما ارتفع مستوى التوافق والتلاحم بين مكوّناته، إذ يسهم هذا التآلف في تعزيز البنية الصوتية للعمل الشعري.

ومثلما يضطلع الوزن والقافية بدورٍ أساس في إرساء التناسق وإتمام العنصر الموسيقي للقصيدة، فإنّ الموسيقى الداخلية للنص تمنح الشعر نغماً خاصاً وإيقاعاً متفرّداً؛ ذلك أنّ هذا الانتظام يقوم على طريقة فريدة في تناسب أصوات الألفاظ وتآلف حروفها تآلفاً زمانياً يصوغ البنية الإيقاعية التي يُبنى عليها الشعر وتُعدّ ركناً من أركانه.

وتُعَدّ الموسيقى الداخلية أيضاً من أهم مصادر الإيحاء في الشعر، لأنها تعتمد على حسن اختيار المفردات وتنظيمها لتنسجم مع اللحظة الشعرية. فالعناية باللفظة وإتقان انتقائها ينعكسان في وقْعها الحسن على السامع، ويضيفان إلى النص الشعري موسيقاه وجماله.

وتتجلّى الموسيقى الداخلية من خلال مجموعة من الظواهر اللغوية والأساليب التركيبية التي تُعدّ من سمات لغة الشاعر، وبالتالي لغة الشعر، كالْجِناس والتكرار والتصريع والترصيع وردّ الأعجاز على الصدور وغيرها. وتكشف هذه الظواهر عن براعة الشاعر في نقل الأحاسيس المرتبطة بالأصوات والألفاظ والتراكيب، بحيث تُصبح عناصر فاعلة في النص، قادرة على توليد دلالات جديدة تنبع من سياقٍ يتّصل بالعاطفة والانفعال.

أولاً: التكرار:

يُعرّف التكرار بأنه ((الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره)) (وهبة والمهندس، 1984، 66).

يعرف فرويد التكرار بأنه ((إعادة الخبرة بالشيء الواحد)) (فرويد، 2022، 67) ويرى أنه بهذا الوصف ((مصدر للمتعة واللذة)) (فرويد، 2022: 67) ويُعِمّ هذا التعريف على النشاطات الحيوية والنفسية فيصدق بذلك على التكرار الشعري بوصف الكتابة نشاطاً يجلّي الحياة النفسية.

وإذا كـان التكـرار إعـادة الخبـرة بالشـيء الواحـد وإذا كانـت الجـدة شـرطاً لازمـاً أبـداً للاستمتاع فكيف يمكن إحداث الامتاع بالتكرار وهو إعادة؟

تحدث الجدة في التكرار عن طريق تغيير موقعه وعن طريق إجراء تغيير عليه، فالمختلف الذي حوله يجعله جديداً.

التكرار يشارك في صنع بنية التضاد حين يوظف لإظهار جمال الاختلاف، مثلما أن الاختلاف يوظف لإظهار جمال التكرار.

التكرار هو ((الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره)) (وهبة والمهندس، 1984، 66) فالوزن ((تكرار متوالية ايقاعية معينة)) (ياكبسون، 1973. 47)، والتجنيس ((ضرب من التكرار)) (ابن الأثير، 1939، 238) والقافية والتركيب النحوي والمعنى كلها من مستويات التكرار (مفتاح، 1989، 27).

وخلاصة القول إن ((الشعر يقوم على التكرار وهو يحيل القصيدة أو المقطع إلى كلمة واحدة)) (مفتاح، 1989، 27).

يعمل التكرار بالآلية التي ذكرها الناقد عبد القاهر الجرجاني مفسراً بلاغة الجناس الناقص قائلاً: ((إنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخرة الكلمة كالميم من عواصم والباء من قواضب أنها هي التي مضت وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود اليك مؤكدة حتى إذا تمكن من نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلّت عن الذي سبق من التخيل وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة))(الجرجاني، 1991، 23–24) ، فالتوهم في لغة عبد القاهر الجرجاني هو (التوقع) بلغة النقد الحديث، والانصراف عن الظن الأول، وزوال السابق من التخيل هو خرق التوقع بلغة النقد الحديث، وما بين التوقع وخرقه يظهر جمال النص وحيويته.

ويمكن أن نعد التكرار في كتاب (شعراء أندلسيون منسيون) علامة صوتية واضحة، إذ نجد التكرار كثيراً في القصائد التي وردت فيه، ومن ذلك تكرار الحرف، ونعني به ورود حرف أكثر من مرة، وهو ((صيغة خطابية رامية إلى تلوين الرسالة الشعرية بمميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك الآخر (المتلقي) في عملية التواصل الفني، ولذلك يعد التلازم الحرفي من أهم خصائص الخطاب الشعري)) (كنوان، 2002، 290).

فنجد من ذلك قول ادريس بن اليمان اليابسي: (الطويل)

وَمَـا ضَـحِكَ النـوار مِـن شَـقِّ جَيبِـهِ ولكـن أيَاديـهِ التـي أضـحَكَتْ فَـاهُ

وَمَـا فَتحـت أيـدي الحَيَـا زَهـرةَ الرُّبـى كَمَـا فَتَحَـت رَوضُ القَـريضِ عَطَايَـاهُ

(الساير، د.ت، 18)

هذان البيتان ضمن قصيدة في المدح، ونجد أن التكرار يظهر فيهما عبر التكرار اللفظي أولاً في لفظة (ضحك) ثم (فتحت) وتكرار هاتين اللفظتين يخلق توازنًا صوتيًا؛ فالقارئ يدخل كل مرة من بوابة موسيقية واحدة، ثم يستمع إلى صور متنوّعة بعدها، إذ نجد فيها تكرار حرف الألف في هذين البيتين بواقع (19) مرة، وبذلك تتكون موسيقى داخلية في البيت عبر التكرار الصوتي، كما أننا نجد تناسقاً صوتياً بين ألفاظ البيتين ويخلق هذا التناغم وحدة صوتية متجانسة تتردد في أذن السامع كأنها لازمة موسيقية، مما يعطي للقصيدة إيقاعاً قريباً من الترديد الإنشادي، هذا التكرار **ليس اعتباطياً**، فالألف من أكثر الحروف توظيفاً في الإيحاءات البلاغية والصوتية في الشعر العربي، وتكرار الألف ينسجم مع معنى القصيدة ومقصدها، فالشاعر حين يمدّ الإيقاع يمتد معه الشعور، مما يجعل الأصوات أكثر نعومة وانسياباً، فضلاً عن تعميق حالة الوجد التي تبنى عليها القصيدة.

ونجد ابن اليمان اليابسي يقول أيضاً: (الكامل)

قَــدْ كُنــتُ لا أضــحَى إذا جِئــتَ الضُــحَى حتــى دُفعــتُ الــى القَتيــرِ الضَــاحِي

فانجــابَ عَــن أوضَــاحِهِ ذاكَ الــدُجَى ووردتُ بَعــدَ الغَمــرِ فــي الضَحْضَــاحِ

(الســـــــــــــــاير، د.ت، 29)

يبين الشاعر في هذين البيتين تحوله من حال الستر والوقاية إلى حال الانكشاف للمشقّة، إذ يقول: **قد كنتُ لا أضحى** أي لا أُصاب بحرّ الشمس وأذاها، قبل أن يُدفَع إلى مواجهة **القتير**؛ وهو المشيب أول ما يظهر، فيكون خروجه إلى **الضاحي** ـ الموضع البارز للشمس ـ خروجا قسرياً إلى زمنٍ قاسٍ يباشره فيه حرّ التجربة وثقلها. وحين يبرز للشمس تنجاب عنه ظلمة الستر القديمة، فتبدو له **الأوضاح**؛ أي أنوار الصبح أو مطلق الضوء، فيتحوّل فضاؤه من الكمون والاختفاء إلى العلانية والوضوح. ثم يستكمل الصورة بمقابلة مائية: فقد كان في **الغمر**؛ الماء الكثير العميق الذي يوحي بالثقل والاختناق، حتى انتهى إلى **الضحضاح**؛ الماء اليسير القريب القعر الذي يدلّ على الخفّة والانفراج. ويأتي تكرار حرف **الضاد** في ألفاظ مثل: *أضحى، الضاحي، أوضاح، الضحضاح* أداةً صوتية ذات جرسٍ مفخّم يتلاءم مع ثقل الحرّ أولاً ثم مع اتساع الضوء لاحقاً، فيغدو الحرف نفسه محوراً إيقاعياً يوحّد حركة البيتين ويجسّد التحوّل من شدة المكابدة تحت الشمس إلى انفراجٍ بصريّ ونفسيّ يتبدّى في الانتقال من الغمر إلى الضحضاح.

ويقول أبو عبد الله محمد بن علي بن عسكر الغساني: (البسيط)

وأرسَـــلَتْ سُـــحُبُ الأجفَـــانِ أدمُعَهَـــا فكـــلُّ خـــدٍّ بِمـــاءِ الـــدَمعِ مَمطـــورُ

عَلَـــى الـــذي إن يَطُـــل وَصـــفُ الرثـــاءِ لـــهُ فإنمـــا هُـــوَ فـــي التَحقيـــقِ تَقصِـــيرُ

علـــى المقـــدّمِ فـــي الأمـــرِ الجليـــلِ لَـــهُ فـــي المشـــكلات إذا أشـــكلن تصـــديرُ

علـــى الـــذي انتشـــرتْ شُـــهُبُ السَّـــماءِ لَـــهُ ودُكّ فـــي الأرضِ مـــن أرزائِـــهِ الطُّـــورُ

عَلَـــى الصَـــفيّ ابـــن صـــفوانٍ ومّـــن شَـــرُفَت بِـــهِ اليَـــراعُ بَهـــاءً والمَحَـــابيرُ
(الســـــــــــــــــــــــــــاير، د.ت, 84)

لا يقتصر التكرار وتأثيراته الإيقاعية على الحروف، فقد يلجأ الشاعر إلى تكرار الكلمات استدعاءً لتأكيد المعاني وتأكيد الصفات، لاسيما إذا كانت في معرض الحزن والتفجع، وهو ما توخاه الغساني حين رثى يحيى بن الحسن بن محمد.

تقوم هذه الأبيات على بنية موسيقية لافتة يتصدرها التكرار اللفظي والصوتي، وهو تكرار يتجاوز دوره الشكلي إلى وظيفة دلالية تنسجم مع طبيعة القول الشعري، الأمر الذي يمنح الإيقاع الداخلي نغمة متواترة تترسخ في السمع وتُحدث أثراً نفسياً يوحي بتدرج الحزن وتنامي التعظيم للمرثي، والتكرار هنا لا يُفهم على أنه إعادة آلية للكلمات، بل هو تثبيت شعوري لمعنى الفقد والفراق، ((وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع)) (ابن رشيق، 1981، 2/ 76).

إذ يشيّد الشاعر في هذه الأبيات مرثية تقوم على **تدفّق شعوري متصاعد** يرتكز على البكاء أولاً ثم على تعداد مناقب المرثي وعلوّ منزلته، فتبدأ الصورة بانهمار الدموع حتى صار كل خدّ ممطوراً، في دلالة على غلبة الحزن واستحالة كتمانه، ثم يقرّر أن أي إطالة في وصف الرثاء تقصير أمام مقام الممدوح. وتتابع الأبيات عرضاً لفضائله: **تقدّمه في الأمور الجليلة،** وكونه **صدر المشكلات** حين تلتبس، ثم بلوغ رثائه حدّاً تتناثر معه شهب السماء وتُدكّ الجبال، وهي مبالغات مرثوية ترسم عظمة الفقد وفداحة المصاب، قبل أن يختم بالتنويه بنسبه وأثر قلمه الذي شرفت به الأقلام والدفاتر.

العنصر الأبرز في بنية المقطع هو **تكرار لفظة (على)** في مطالع الأبيات الأربعة الوسطى، إذ جاءت أداةً إيقاعية ودلالية في آنٍ واحد، إذ أحدث التكرار انتظاماً صوتياً مؤدياً إلى تراكم نَغَميّ يعكس تراكم مشاعر الحزن، وأدّى تكرار **(على)** وظيفة **التعداد التصاعدي** لمناقب المرثي، فكل بيت يضيف طبقة جديدة من صفاته، وكأن الشاعر يحمل فوق هذه الـ(على) حملاً جديداً من ملامح الفقد.

ثانياً: الجناس:

يمثل الجناس حالة من التوازن الصوتي، فإذا كان ((التوازن في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة)) (العمري، 2001، 3)، فإن الجناس يتكفل بحفظ توازن القصيدة، إذ ليس تعريف الجناس إلا ((أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً)) (ابن الأثير، 1939، 1/ 246)، وفي الجناس يلزم الشاعر نفسه بما ليس ملزماً، وإنما يفعل ذلك زيادة في الجهر بالإيقاع الداخلي (علي، 1989، 9) وهو ابراز للفرق عبر درجة قصوى من التشابه، أي أنه تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه.

ويكمن دور الجناس في أنه ((يحمل في طياته حروفاً متشابهة تكون بين لفظتين من شأن هذه الحروف أن تبعث نغماتٍ موسيقية متجانسة وترددات إيقاعية متحدة يشد بعضها من أزر بعض)) (بودنة، 2022، 360).

ويتطلب الجناس من الأديب مهاره فنية وحاسة تذوقية، تشير إلى قدرته وطاقته في تقوية جرس الألفاظ، حتى تكون ألفاظه ومعانيه أكثر جمالاً، وأعمق وقعاً في آذان المتلقين. ويشترط في الجناس أن يأتي دون تعمد الأديب وتكلفه، أما إذا قصد إليه قصداً، خرج فيه من جمالية النص وأصبح عبارة عن زخارف شكلية متكلفة. وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك في قوله: ((إن أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلاء وتأهب لطلبه)) (الجرجاني، 1991، 11).

وفي كتاب شعراء أندلسيون منسيون نجد عدداً من أمثلة الجناس في قصائد كثيرة، منها قول أبي عبد الله بن عسكر الغساني: (البسيط)

حَقّاً دُعيتَ بِزُهريّ فإنكَ قَدْ جَمَعتَ في الطرسِ بَينَ الزُهرِ والزَهَرِ
(السـاير، د.ت،91)

في هذا البيت يوظّف الشاعرُ الموسيقى الداخلية لتعزيز صورة الممدوح، إذ يصفه بأنه صاحب صنعة حرفية وبيانية عالية جمعت بين اشراق الفكر وإبداعه، ورونق العبارة المكتوبة

وجمالها، ونجد الجناس يتمثل في الشطر الثاني بلفظتي (الزُّهر – الزَّهَرِ)، فالجناس التام بين اللفظتين أعطى جمالية صوتية ومعنى مضافاً بيّن ابداع الممدوح في خطه والمعنى الذي يخطه، وهذا الجناس التام أثمر تناغماً موسيقياً أفاد التورية، فالتناسق الصوتي صفة عامة في هذا البيت، إذ عزز غرض المدح من دلالته الصوتية، فأضفى عليه جمالية أخرى تتشابه بين تفتح الأزهار في المعنى، وانفتاح الحروف في الصوت.

وفي موضع آخر يأتي الجناس أيضاً في قوله: (الطويل)

أهـــابُ ذنوبـــاً صَـــيَّرتنِي لِمَيْتَـــةٍ إهابـــــاً ومـــــا إلا المتـــــابُ دَبَـــــاغُ

(الساير، د.ت،101)

في هذا البيت نجد جناساً تاماً في لفظتي (أهابُ – إهاب) فالأولى تعني (الخوف) والأخرى (الجلد)، وفي كل واحدةٍ منهماً معنىً يخالف الأخرى من ناحية التوظيف البلاغي، فالشاعر جمع بين المعنيين (النفسي والحسي) فصوّر حالتين مختلفتين، لكنّه وظفهما في قالب شعري واحد، والانتقال المفاجئ من المعنوي إلى الحسي منح البيت قوة تصويرية تثير المتلقي وتستجلب اهتمامه، فهذا الجناس يلفت السمع قبل أن يتم اكتشاف اختلاف المعنى، وفي كل ذلك يتبين أن الجناس أدى دوره على أفضل وجه من ناحية إبراز الخوف من الذنب ثم أثر هذا الذنب، إذ ولّد الجناس صورة جديدة من الحروف نفسها، فالشاعر يشكو كثرة ذنوبه حتى يعترف بأنه تجرّد من انسانيته، وأصبح مثل جلدٍ ميتٍ لا قيمة له، ولا عودة لقيمته إلا بالتوبة التي تؤدي فعلها كما يعيد الدباغ إلى الجلد الميت قيمته بالدباغ.

ويقول أبو عثمان سعيد بن حكم: (الرمل)

اصـــحب النـــاسَ علـــى عِلاتِهِـــمْ تَحْـــظَ بالخـــالِصِ مـــن خُلّاتِهِـــمْ

لا تُسِـــمهمْ غَيـــرَ مَـــا سُـــمُّوا لَـــهُ وَخَـــلاكَ الـــذَّمُّ فـــي خَلّاتِهِـــمْ

(الساير، د.ت، 195)

في هذين البيتين نجد أن الشاعر ينطق بالحكمة والموعظة فينبّه إلى وجوب الصبر على مصاحبة الناس والتعامل ال**طيب** معهم والتسامح مع نقائصهم، فمَن صاحبهم على ما اشتملت عليه صفاتهم من عيوب نال صفاء الودّ الخالص، كما يحثّ على ترك تتبّع المثالب، وعدم وسم الناس بغير ما ارتضوه لأنفسهم، فذلك يُجنّب المرء المذمة ويُبقي العلاقات في إطار السِلم وتقبّل الآخر.

إذ يستعمل الشاعر أسلوب الانشاء الطلبي المبني على صيغة فعل الأمر، وهو خروج إرشادي إلى معنى الحكمة والنصح، وهنا يظهر الجناس التام في لفظتي **(خُلاتِهم)** بضمّ الخاء

و(**خَلاتِهم**) بفتح الخاء ليُبرز مفارقة معنوية دقيقة بين المعنيين، فالأولى بمعنى الصداقة والمودة الخالصة، أما الأخرى فمعناها الفقر والفاقة والخصاصة، فما يُطلب احتماله هو الفقر والحاجة، أما الذي يمكن أن يتحقق من ذلك فهو الصداقة الخالصة، هذا الجناس كرّس مدلولاً اجتماعياً يتسم بالإيجابية، فحوّله إلى حالة إنسانية قاسية تُظهر سداد الرأي الذي تبناه الشاعر في البيتين، وقد رسّخ الجناس مفهوماً قيمياً يكمن في أن الحُسنى في المصاحبة لا تقتصر عند الغنى فحسب؛ بل في الصبر على الناس في مختلف أحوالهم، وقد أسهم الجناس – في اللفظتين المتطابقتين شكلاً – في تعزيز الجرس الموسيقي الذي يشدّ السامع ويُثبت المعنى في ذهنه.

لا يقتصر أثر البنية الصوتية في النص الشعري على الجناس التام فحسب؛ بل يؤدي الجناس الناقص فعله وحضوره المميز أيضاً، وقد شاعت المطالع الغزلية عند الأندلسيين لاسيما في غرض المديح (غوميز، 1952، 87) ، إذ يوظف الشعراء الجناس لتعزيز الموسيقى الداخلية من أجل خلق صورة جمالية داخل البيت الشعري، من ذلك قول إدريس بن اليمان اليابسي: (الطويل)

سَـرَتْ فـي قَمـيصِ الصُّـبحِ وهـو جَسـيدُ فأبلَـتْ قَمـيصَ اللَّيـلِ وهـو جَديـدُ

ولمّـا اسـتمَدَّ الأُفْـقُ مِـن نـورِ وَجهِهـا تَقاصَـرَ بـاعُ اللَّيـلِ وهـو مَديـدُ

(الساير، د.ت، 31)

فالشاعر يجسد محبوبته تجسيداً رمزياً يجعل منها **محور الضوء والزمن**؛ فهي تسري ليلاً حتى تُبلي العتمة بكثرة اللقاءات، فإذا أقبل الصبح بدا منهكاً نتيجة السهر، وحين ينبلج نور وجهها، يستغني الأفق عن ضوء الليل، فيغدو الليل – على سعته وطوله – قصيراً أمام نورها، في تعبير غزلي عن سلطة الجمال وسطوة الحضور الأنثوي على الزمان والمكان.

إن الجناس الناقص بين لفظتي (جَسيد) و(جَديد) واختلاف الحرف الواحد بين اللفظتين (السين والدال) حقق موسيقى داخلية رقيقة وبارزة، وهي تُظهر تضاداً شعورياً بين الفجر الواهي/ جسيد، وتجدد الليل/ جديد على الرغم من انقضائه، في إشارة إلى أن لذة الوصل لا يمكن لها أن تبلى.

جاء الجناس في البيتين بوصفه عنصراً بنائياً أساسياً لا زخرفة لفظية، إذ أسهم في تناسق الإيقاع وإثراء المفارقة الوجدانية، فالتقت **الموسيقى اللفظية** مع **الدلالة الغزلية** في تصوير سلطان المحبوبة على الزمان، فجاء النص مترابطاً، مفعماً بالعاطفة.

ثالثاً: التصريع

يعدّ التصريع أحد مظاهر الجماليات الموسيقية والبديعية في الشعر العربي، ولو بحثنا في الجذر اللغوي للفظة التصريع فسوف نجد أن اشتقاق التَّصريع مِن مصراعي الباب؛ ولذلك قيل لنِصف البيت مِصراع، كأنَّه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل هو مِن الصرعين، وهما طرَف النهار، الأوَّل منهما من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر مِن زوال الشمس من كبد السماء إلى مغيبها (ابن منظور، د.ت، 8/ 199).

أما اصطلاحا فالتصريع ((عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وعجزه، في الوزن والروي والإعراب، ولا يعتبر فيه قاعدة العروضيين في الفرق بين المصرع والمقفى باصطلاحهم)). (ابن معصوم، 1969، 417)

إذا فالتصريع ما كانت العَروض في البيت تابعةً لضربه وزناً وزيادةً ونقصاً، تَزيد بزيادته، وتنقص بنقصه، وعن ذلك يقول قدامة بن جعفر ((الفحول والمجيدون من الشعراء، من القدماء والمحدثين، يجعلون قافية المصراع الأول من القصيدة مثل قافيتها، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتداء الشاعر، وسعة تبحره)). (قدامة بن جعفر، 1302هـ، 69)

واهتمَّ الشُّعراء العرب بالتصريع، واحتفوا به كثيرًا، ((حتى إنَّك تجد الشاعر منهم قد يصرِّع في غير موضع تصريع، وهو دليلٌ على قوَّة الطبع، ووفرة المادَّة، إلا أنَّه إذا كثر في قصيدة دلَّ على التكلف، وكان ممقوتًا، إلا في المتقدمين)). (عبد الدايم، 2014، 211)

وقد يصرِّع الشَّاعِر في غير أوَّل القصيدة، لاسيما في القصائد الطوال، التي تحتوي على موضوعات متعدِّدة، إذ يصرِّع عند بداية كل موضوع، تنبيهاً على انتقاله مِن موضوع إلى آخَر، يقول ابن القطاع: ((ربما صرَّع الشاعر في غير الابتداء؛ وذلك إذا خرَج من قصة إلى قصة، ومِن وصْف شيءٍ إلى وصف شيءٍ آخَر، فيأتي حينئذٍ بالتصريع، إخباراً بذلك وتنبيهًا عليه)) (ابن القطاع، 1998، 6) ، ونجد أن القصائد الشهيرة والمهمة عند العرب كلها قد ورد بها التصريع مما يدل على أهميتها.

وفي كتاب شعراء أندلسيون منسيون نجد عدداً من الأمثلة عن التصريع، منها قول أبي عثمان سعيد بن حكم: (الكامل)

أمـــا الْهـــوى فســـجيتي إضـــمارُهُ لَـــوْلَا الـــدُّمُوع لمـــا فَشَـــتْ أســـرَارُهُ

مَـــا عيـــل بِالْكِتْمَـــانِ صـــبري إِنَّمَـــا عظـــم الغـــرام فَضَـــاقَ عَنـــهُ قـــرَارُهُ

(الســـــــــــــــــاير، د.ت، 170)

يستهل الشاعر قصيدته مستعينا بتقنية التصريع التي تتجلّى في اتفاق شطري البيت على رويّ الراء المضمومة وهاء الوصل في إضمارُهُ/ أسرارُهُ وهو تصريع ينهض بوظيفةٍ إيقاعية ودلالية في آنٍ واحد، فمن الناحية الصوتية، يظهر التصريع موسيقى داخلية تُحدث انسجاماً بين الصدر والعجز، فيؤسس لوحدةٍ نغمية تُهيّئ المتلقي للدخول في التجربة العاطفية المتوترة التي تحكم القصيدة، كما أن تكرار النغمة النهائية المتماثلة يرسّخ الإيقاع الحزين المتقطع، ويُكسب المطلع طابعاً غنائياً يتناسب مع طبيعة الشكوى العاطفية.

أما من الناحية الدلالية، فتكرار النغمة ذاتها في شطري البيت الأول يخلق صدىً صوتيّاً داخليّاً، وكأن المعنى يعيد نفسه بإلحاح، وهو ما يتوافق مع فكرة العجز عن الكتمان، إذ لا يكفي إضمار الهوى مرةً واحدة.

فالتصريع هنا يعمّق وحدة الشعور والترابط النفسي في النص، إذ يجمع بين لفظتين (إضمارُهُ/ أسرارُهُ) وهاتان اللفظتان تنتميان إلى الحقل الدلالي ذاته، وهو حقل الخفاء والباطن النفسي، فالأولى تترجم أسرار القلب والصراع الداخلي لذات الشاعر، أما الأخرى فتحيل إلى المشاعر الخفية والأحاسيس المستترة، وهو ما يعطي النص غموضاً آخر يرتقي بالنص ويُفصح عن أثر التناغم الصوتي الذي يحدثه التصريع. واتحاد الكلمتين في الإيقاع ذاته يُظهر أن العاطفة قد امتزجت بالفزع، وأن الألم العاطفي قد بلغ حدّ الارتباك النفسي، فكأن التصريع لا يكتفي بتجميل المطلع موسيقياً، بل يترجم اضطرام التجربة الوجدانية بصوتٍ واحدٍ مترددٍ يطابق بين الألم النفسي والاضطراب العاطفي، وبذلك يتحوّل التصريع من ملمحٍ موسيقيٍّ خارجي إلى علامةٍ فنية كاشفة عن التوتّر الداخلي في وجدان العاشق؛ إذ إن تماثل الصوت بين الصدر والعجز في مطلع النص لا يعكس انتظام الوزن فحسب، بل يجسّد وحدة الانفعال واستبداد الحالة الشعورية. فالنغمة المتكررة توحي بأن الشاعر يدور في فلكٍ واحد من اللوعة والحنين، عاجزًا عن الفصل بين إحساس القلب ومحاولات الكتمان، كما يعجز عن إيقاف اللحن الحزين الذي يفرض حضوره منذ البداية. ويغدو هذا التماثل الصوتي تعبيراً عن استسلام الذات الشاعرة لدورةٍ مغلقة من الشوق والوجْد لا انفراج فيها، فتتواشج الموسيقى مع المعنى في انسجامٍ دقيق، ويغدو التصريع أداةً بنائية ودلالية تؤدّي بالإيقاع ما يؤدّيه اللفظ من كشفٍ لعمق التجربة العاطفية، لا مجرد زينةٍ شكلية تزيّن ظاهر النص.

ومن التصريع أيضاً قول ادريس بن اليمان اليابسي: (الطويل)

دَعَـــاهُ الهَـــوَى مـــن ذِي الأراكِ فَلَبّـــاهُ وَغَنّـــــاهُ أيكـــــيُّ الحَمَـــــامِ فأبكَـــــاهُ

وَصَــدَّقَ دَعــوَى الشَّــوق بُرهــانُ جِســمِهِ وَمــا كُــلُّ ذِي دَعــوى تُصَــدَّقُ دَعــوَاهُ
(الســـــــــــــــــــــــــــاير، د.ت، 18)

يقدّم الشاعر مشهداً وجدانياً نابضاً بالحركة والانفعال، تتفق فيه نغمة الحنين مع مسحة الانكسار في سياقٍ سرديّ عاطفيّ يبدأ بنداء الهوى وينتهي بإثبات صدق المعاناة. فالهوى يُشخَّص في صورة داعٍ يُنادي، والعاشق يلبّي هذا النداء في استجابةٍ توحي بالاستسلام القهري، ثم تتعالق الأصوات في المشهد حين يتحوّل غناء الحمام إلى سببٍ للبكاء، في مفارقةٍ بلاغية تجمع بين الطرب والحزن، وتكشف هشاشة النفس أمام مثيرات الذاكرة والوجد. وقد هيّأ الشاعر لتجربته الشعورية إطاراً موسيقياً محكماً عبر التصريع في البيت الأول، إذ وحّد بين شطريه على رويّ الهاء المسبوقة بالألف (فلبّاهُ/ فأبكاهُ)، فغدا هذا التماثل الصوتي مفتاحاً إيقاعياً يرسّخ نغمة القصيدة منذ مطلعها، ويشدّ أذن المتلقي إلى تكرارٍ يوحي بديمومة الأثر العاطفي وتردّد الصدى الوجداني. إن امتداد الصوت بالألف قبل الهاء يمنح الإيقاع مسحةً شجية، فيما تضيف الهاء نبرةً خافتة أقرب إلى الزفرة، فيتجسّد في هذا النسق الصوتي تلاقي النداء والاستجابة، والطرب والانكسار، في وحدةٍ موسيقية دالة.

ويُبرزُ التصريع علاقةً عضوية بين لبّاه وأبكاه، إذ تحوّل التلبية، وهي فعل إقبال، إلى بكاء، وهو مظهر انكسار، وكأن الشاعر يختزل مسار التجربة العاطفية في هذا التوازي الصوتي، فكل استجابةٍ للهوى تؤول إلى ألم. ثم يأتي البيت الثاني ليعمّق هذا المعنى، إذ ينتقل من المشهد السمعي إلى البرهان الجسدي، فيغدو الجسد شاهداً على صدق الدعوى، بعد أن عجز اللسان عن الإقناع، ويُعزَّز ذلك بالحكمة الختامية: وما كلّ ذي دعوى تُصدَّق دعواهُ، التي تمنح التجربة بعداً إنسانياً عاماً. وهكذا يتجاوز التصريع وظيفته الزخرفية ليغدو أداةً بنائية ودلالية، توحّد بين الموسيقى والمعنى، وتكشف عن توتّر داخليّ قائم على مفارقة اللذة والألم، في انسجامٍ صوتيّ ومعنويّ يجسّد عمق التجربة الوجدانية وصدقها.

ويزداد هذا البعد الدلالي للتصريع رسوخاً حين نلحظ أن الشاعر لا يكتفي به في مطلع القصيدة، بل يعود إليه بعد بيتين، مؤكّداً حضوره البنائيّ حين يقول:

بــذي لَعَــسٍ للأقحــوانِ ثنايــاهُ وللــــوردِ خــــدّاهُ ولــــلآسِ صــــدغاهُ
(الســـــــــــــــــــــــــــاير، د.ت، 18)

فتكرار التصريع هنا لا يأتي بوصفه استئنافاً موسيقياً عابراً، بل بوصفه علامةً أسلوبية واعية تُحكم بناء النص وتربط أجزاءه بعضها ببعض. إذ يتوحّد شطرا البيت مرة أخرى على

الرويّ نفسه، بما يحمله من امتدادٍ صوتيّ شجيّ، فيستعاد الإيقاع الأول وكأنه صدى بعيد لذلك النداء الوجداني الذي افتُتحت به القصيدة، ويؤدي هذا الرجوع إلى التصريع وظيفةً دلالية إضافية، إذ يتزامن مع الانتقال من وصف أثر الهوى في الذات إلى رسم صورة المحبوب، فتغدو الموسيقى المكرورة أداة وصلٍ بين الداخل النفسي والخارج الجمالي، وهذا التماثل الصوتي المتكرر يوحي بالدوران العاطفي الذي يعيشه الشاعر؛ فكما يعود الإيقاع إلى نغمته الأولى، يعود الوجدان إلى مركز افتتانه بالمحبوب، فيتلازم تكرار النغمة مع تكرار الشوق، وبذلك يتأكد أن التصريع في هذه القصيدة ليس محصوراً في وظيفة افتتاحية، بل يتحول إلى خيطٍ إيقاعيٍّ ناظم، يُعيد توجيه الانفعال كلما ابتعد، ويُبرز وحدة التجربة الشعورية في تماسكها بين الألم والافتتان، وبين لوعة القلب وجمال الصورة، في انسجامٍ صوتيٍّ ودلاليّ يعمّق أثر النص ويكشف عن إحكام صنعته الفنية.

وقد يأتي التصريع أيضا في المقطعات القصيرة، ومن ذلك قول أبي عثمان سعيد بن حكم: (الوافر)

سلامٌ لا يزالُ مَدَى الزَمَانِ مِنَ الحالِ المُحيلةِ في أمانِ

أخُصُّ بهِ حبيباً حلَّ مني مَحلّ الأمنِ مِن نَفس الجَبَانِ

(السايرـ د.ت، 204)

يبدأ النص بمطلع غزلي، وهو مطلع يقوم على التصريع بين شطريه على رويّ النون المكسورة في: الزمانِ/ الأمانِ، مما يشيع نغمة موسيقية متآلفة تُمهّد لدخول القارئ في عالمٍ من الفتنة والجمال، إنّ التصريع هنا ليس مجرد تكرارٍ صوتي، بل هو بنية إيقاعية ودلالية تكثّف التجربة الوجدانية التي يصوغها الشاعر، ليضفي نبرة احتفائية مطمئنة تناسب جوّ السلام والأمان الذي يشيع في المعنى.

ومن الناحية الصوتية، يوحّد التصريع بين الصدر والعجز بجرسٍ ناعمٍ متموّج، إذ يجتمع صوت النون مع الألف الممدودة في نهايتي الكلمتين ليولّدا إيقاعا ليّنا منسجماً، ليصبح الصوت امتدادا للمشهد الحسيّ نفسه، بذلك يندمج الإيقاع بالمعنى، ويتحوّل التصريع إلى وسيلة لتجسيد الحسّ الجمالي في بنية النص.

والتصريع هنا لا يؤدي وظيفة موسيقية فحسب، بل ينهض بوظيفة دلالية أيضاً؛ إذ إن تكرار القافية في الصدر والعجز يرسّخ في السمع معنى الدوام والاستقرار الذي يلحّ عليه الشاعر

في ألفاظه: سلام، مدى الزمان، أمان، محلّ الأمن، فكأنّ انتظام الصوت الشعري يحاكي انتظام المعنى وثباته.

رابعاً: ردّ الأعجاز على الصدور:

يتميز هذا اللون البلاغي بأهمية كبيرة من ناحيتي البنيتين الصوتية والمعنوية، إذ إن التكرار الذي تفرضه كلمة معينة في نسق الأبيات الشعرية يرفع من الأثر الصوتي ويمنحه مسحة جمالية تعزز القيمة المعنوية، وذلك لاتصال الشاعر بحالات شعورية محددة، تتجلى أثناء النص، وتتطابق مع التجربة الشعرية له.

وقد عرّفه النقاد القدامى فقال عنه ابن رشيق: وهو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويُكسِبُ البيت الذي يكون فيه أُبّهةً، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّةً وطلاوة)) (ابن رشيق، 1981، 2/ 3)، وذكره ابن البنّاء المراكشي فقال: ((أن تأتي بجميع المقدَّمات ثمّ بجميع التوالي مرتّبةً من آخرها) (ابن البناء، 1985، 107).

وقد أورد البلاغيون لهذا الفن أنواعاً عدة، أبرزها:

1. تصدير التقفية: وهو حين تأتي اللفظة الأخيرة في صدر البيت الشعري متوافقة مع آخر كلمة في عجزه (ابن أبي الأصبع، 1963، 117)، من ذلك قول أبي سعيد عثمان بن حكم حين يذكر أيام صباه وقد مرّت به امرأة حسناء كان زوجها شرطياً: (السريع)

وجنّـــــةٍ خازنُهـــــا مالـــــكٌ يـــا ليتنـــي كنـــتُ لَهـــا مالكـــا

(الساير، د.ت، 184)

في هذا السياق، يكشف رد العجز على الصدر عن قوة البناء الموسيقي والبلاغي للبيت، وهو يحمل دلالة اجتماعية وعاطفية مزدوجة، فالصدر (وجنّةٍ خازنُها مالكٌ) يصوّر المرأة الجميلة كـ(جنة) محفوظة ومحمية من قِبَل زوجها الشرطي، وهو هنا (مالك) بمعنى خازن النار، مما يخلق صورة قوية للقيود والحماية حول موضوع الجمال. أما العجز (يا ليتني كنتُ لَها مالكا) فيرد الصوت نفسه (الكاف في: مالك/ مالكا) لكنه يحوّل دلالته إلى رغبة الحالم أو العاشق في أن يكون هو الحارس أو المالك بدلاً من الزوج، فيتداخل بذلك البُعد الصوتي مع البُعد النفسي والعاطفي للمعنى.

ومن الناحية الموسيقية، يُبرز هذا الرد الصوتي تماسك البيت ونسقه الإيقاعي، فالتكرار الصوتي بين الصدر والعجز يعطي إحساساً بالانسجام والنغمة الداخلية، كما أن التماثل الصوتي يعكس التناقض الدلالي بين الواقع (الحراسة الواقعية للزوج) والرغبة (الحلم بالامتلاك).

2. تصدير الطرفين: ويعني أن تتوافق الكلمة الأولى في صدر البيت الشعري مع الكلمة الأخيرة في عجزه (ابن أبي الأصبع، 1963، 117) ، من ذلك قول أبي سعيد عثمان بن حكم: (الطويل)

قديمٌ من الشوق استثار حديثَهُ حبيبٌ حديثٌ منهُ لي وقديمُ

(السايـــــــــــــــر، د.ت،190)

يمثّل قول الشاعر هذا أنموذجاً واضحاً لظاهرة ردّ الأعجاز على الصدور ودورها في الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، إذ أعاد الشاعر لفظة (قديم) في عجز البيت بعد أن صدّر بها مطلعه، محققاً بذلك عودة لفظية مقصودة تُنشئ ترابطاً بنيوياً بين الطرفين، غير أنّ هذه العودة لا تقتصر على التطابق الصوتي فحسب؛ بل تتجاوزها إلى بناء دلالي دائري يجعل اللفظ المعاد محور التجربة الشعورية، فلفظة (قديمٌ) في الصدر تتصل بالشوق، فتكشف عن عمقه الزمني وتجذّره في النفس، لكنها تعود في العجز بعد ذكر (حبيبٌ حديثٌ) لتكتسب بُعداً تقابلياً زمنياً بين (حديث) الحضور و(قديم) الأثر؛ وبذلك يتحول الردّ إلى آلية كشفٍ عن مفارقة وجدانية قوامها أن اللقاء حديث، أمّا الجذر الشعوري فقديم. ومن ثمّ فإن ردّ الأعجاز على الصدور هنا أدّى وظيفة تركيبية أحكمت بناء البيت وأغلقت دائرته الأسلوبية، كما أدّى وظيفة دلالية عمّقت الإيحاء باستمرار الشوق وامتداده، فضلاً عن أثره الإيقاعي الناتج عن التماثل الصوتي في المطلع والختام، الأمر الذي يجعل التكرار عنصراً بنائياً فاعلًا لا مجرد صنعة لفظية، ويكشف عن وعي أسلوبي يوظّف الآلية البديعية في خدمة البنية الزمنية والبعد النفسي للتجربة الشعرية.

3. تصدير حشو: وهو ما يتوافق فيه حشو الشطر الأول، مع آخر كلمة في الشطر الثاني (ابن أبي الأصبع، 1963، 117) ، من ذلك قول أبي عبد الله بن عسكر الغساني: (الكامل)

وإذا تمتّـــع نـــاظري حُســـناً فَقَـــد لاحَ الجمـــــالُ للحظِكُـــــم فتمتّعـــــا

(الساير، د.ت،100)

يتحقّق في هذا البيت الشعري تصدير الحشو لأن لفظة (تمتّع) وردت في حشو الصدر أولًا في قوله (تمتّع ناظري) ثم أُعيدت في عجز البيت في صورة أخرى (تمتّعا)، فالمادة اللفظية واحدة، لكنها انتقلت من صيغة الفعل الدال على الحدث المتحقق، إلى الفعل الدال على مطلق الحدث من ناحية أنه معنى مجرّد، وهو انتقال ذو أثر بلاغي ملحوظ.

ففي الصدر، يُسند الفعل إلى (ناظري)، بما يفيد وقوع المتعة وتحقّقها بالفعل نتيجة إدراك الحسن، أمّا في العجز، فإن مجيء (تمتّعا) في سياق مشترك يجرّد الفعل من إسناده ويحوّله إلى معنى مطلق، كأنه خلاصة أو نتيجة نهائية لظهور الجمال ولمعان اللحظ، وبذلك ينتقل التعبير من تقرير حالة فردية مخصوصة إلى إبراز مفهوم (التمتّع) ذاته بوصفه أثراً كلياً لفيض الجمال.

ومن هنا تتجلّى وظيفة تصدير الحشو في إحكام البناء؛ إذ إن إعادة الجذر نفسه في موضع الختام تجعل البيت محكوماً بمحور دلالي واحد، تتردد حوله الحركة التعبيرية، أي من الحدث المتعيّن إلى الدلالة المطلقة، كما أن هذا التحوّل يسهم في تكثيف الإيحاء ويقدّم المعنى في صورته المجرّدة، فيبدو (التمتّع) نتيجة حتمية وممتدة لا تقف عند لحظة بعينها.

ويحقق التماثل الصوتي بين (تمتّع) و(تمتّعا) انسجاماً داخلياً يعمّق أثر التكرار، غير أن هذا التكرار ليس زخرفة لفظية رتيبة، بل أداة إحكام بنيوي تُعيد القارئ في ختام البيت إلى الكلمة التي شكّلت بؤرته في صدره، فيتحقق بذلك ترابط عضوي بين الطرفين، وتتجسد الصنعة البديعية في خدمة الدلالة، لا بمعزل عنها.

4. ما يكون في حشو الشطرين، أو في أول كلمة من الشطر الثاني وآخره (الهاشمي، 1421هـ، 354)، من ذلك قول إدريس بن اليمان اليابسي: (الطويل)

وما ضحك النوّار من شقّ جيبهِ ولكن أياديه التي أضحكت فاهُ

(السايار، د.ت، 18)

يمثّل هذا البيت شكلاً واضحاً لردّ الأعجاز على الصدور من جهة الأثر الصوتي الاشتقاقي؛ إذ ورد في صدر البيت الفعل (ضحك)، ثم عاد في عجزه بصيغة المزيد (أضحكت)، وهو تكرار قائم على إعادة الجذر نفسه في طرفي التركيب، ويؤدي هذا التماثل الاشتقاقي وظيفةً إيقاعيةً بنائية، إذ يحقق توازياً صوتياً بين المطلع والختام، ويُنشئ تماسكاً سمعياً يُشعر بوحدة البيت وتلاحم شطريه.

غير أنّ هذا الردّ لا يقتصر على إعادة الجذر، بل يصاحبه تحوّل صرفي من المجرد إلى المزيد، وهو تحوّل ينعكس على البنية الصوتية؛ فزيادة الهمزة في (أضحكت) أطالت الكلمة ووسّعت بنيتها المقطعية، فكان في ذلك تصعيد إيقاعي يوازي التحول الدلالي من ناحية نسبة الضحك إلى (النوّار) في سياق النفي، إلى إثبات سببه الحقيقي في سياق الاستدراك، وبذلك

يتعاضد النظام الصوتي مع البناء التركيبي فيتكرر الجذر نفسه داخل بنية البيت الشعري، فيرسّخ في السمع العلاقة بين المنفي والمثبت، ويجعل الفعل الثاني تفسيراً للأول لا قطيعةً معه.

ومن ثمّ فإن ردّ الأعجاز على الصدور في هذا البيت يقوم على إعادة الجذر الصوتي نفسه في طرفي البيت بما يحقق إحكاماً إيقاعياً داخلياً، ويجعل التكرار عنصراً بنيوياً فاعلًا في توجيه المعنى، فالصوت هنا لا يعمل بوصفه زينةً لفظية، بل بوصفه أداة ربطٍ إيقاعيّ تُسهم في تثبيت الدلالة وتعميق أثرها داخل النسق الشعري.

أما توافق أول كلمة من الشطر الثاني مع آخر كلمة منه فمثاله قول أبي عثمان سعيد بن الحكم: (الكامل)

جمحـتْ جيـادُ الحُـبّ بـي حتـى أتـت مضـمارَ قـيسٍ والنـدى مضـمارُهُ
(السـايرا، د.ت، 170.)

يقوم هذا البيت على التماثل اللفظي المباشر، إذ وردت لفظة (مضمار) في صدر البيت مضافةً إلى (قيس)، ثم أُعيدت في العجز مضافةً إلى (الندى)، فكان في هذا التكرار إحكامٌ لبنية البيت عبر إعادة اللفظ نفسه في طرفيه، غير أنّ هذا الردّ لا يقتصر على التماثل الشكلي، بل يُنشئ أثرًا صوتياً واضحاً من خلال إعادة البنية المقطعية نفسها في موضع الختام، بما يحقق توازياً سمعياً بين الصدر والعجز، ويجعل الخاتمة امتداداً إيقاعياً لما تقدّمها.

واللافت أن لفظة (مضمار) في الموضعين تحتفظ بجرسها الثقيل القائم على الميم والضاد، وهما صوتان مجهوران فيهما قوة وامتلاء، وهو جرس ينسجم مع صورة السباق والحركة التي افتتح بها البيت (جمحت جياد الحب)، فإعادة اللفظة في العجز تُعيد إلى السمع هذا الإيقاع نفسه، وكأن الحركة التي بدأت باندفاع الجياد في الصدر تستقرّ في نقطة الوصول في العجز، دون أن ينكسر النسق الصوتي، وهكذا يتحقق الترابط الإيقاعي الذي يوازي الترابط الدلالي بين الفعل (أتت) وغاية المجيء (مضمار قيس)، لذا فإن تكرار لفظة (مضمار) مع اختلاف المضاف إليه يُنشئ علاقة تقابل ضمني بين (قيس) و(الندى)، فيتحول المضمار من كونه ميدان عشقٍ مرتبطاً بشخصية قيس إلى كونه ميداناً للكرم والسخاء، بما يوحي باتحاد المجالين أو تلاقيهما، وهنا يغدو ردّ الأعجاز على الصدور أداةً لربط هذين البعدين عبر وحدة لفظية واحدة، تجعل التكرار محوراً جامعاً بين التجربة العاطفية وقيمة الندى، ولذلك فإن إعادة (مضمار) في طرفي البيت تؤدي وظيفةً بنائية وإيقاعية في آنٍ معاً؛ فهي تُحكم النسق الصوتي من خلال التوازي اللفظي، وتُسهم في تثبيت المعنى عبر جعل نقطة الوصول صدىً لفظياً لما

أُعلن في الصدر، فيتداخل الإيقاع والدلالة ضمن نظامٍ بلاغيّ واحد يكشف عن وعيٍ أسلوبيّ يستثمر ردّ الأعجاز على الصدور في تحقيق التماسك الفني للبيت.

(الخاتمة)

يتّضح في هذه الدراسة أنَّ الموسيقى الداخلية في كتاب (شعراء أندلسيون منسيون) ليست عنصراً عارضاً أو زينةً لفظية تُضاف إلى البناء الشعري من خارجه، بل هي مكوّن بنيوي فاعل يتشكّل في عمق النسيج اللغوي للنص، ويعمل في تآزرٍ مع الوزن والقافية على صياغة التجربة الشعرية وتكثيف أثرها. فقد كشفت القراءة التطبيقية أنّ التكرار، والجناس، والتصريع، وردّ الأعجاز على الصدور تمثل آليات إيقاعية تتجاوز حدود الصناعة البديعية إلى أفق دلالي ونفسي، إذ تُسهم في تثبيت المعنى، وتعميق الانفعال، وإحكام الوحدة العضوية للبيت أو المقطع.

وقد بدا التكرار – بمستوياته الحرفية واللفظية والتركيبية – محوراً إيقاعياً يخلق توتراً بين التوقع وخرقه، فيُنتج طاقةً صوتيةً تُحاكي حركة الشعور في تصاعده أو انكساره، ويجعل من الإعادة أداة تجديد لا رتابة. كما ظهر الجناس بوصفه تعميقاً للفارق عبر أقصى درجات التشابه، إذ يُنشئ توازناً صوتياً يُغني الدلالة ويُبرز المفارقة، فيتجاور الصوتان المتشابهان ليكشفا اختلاف المعنى، فيتحقق الانسجام الموسيقي دون أن يُضحّى بالثراء الدلالي.

أما التصريع فقد تبيّن أنه لا يؤدي وظيفة افتتاحية فحسب، بل يُسهم في توحيد النغمة الشعورية وترسيخ الإيقاع الداخلي، ويعمل في بعض النصوص خيطاً بنائياً يربط المقاطع ويؤكد مركز التجربة الوجدانية. في حين أظهر ردّ الأعجاز على الصدور وعياً أسلوبياً دقيقاً بإمكانات التوازي الصوتي والاشتقاقي، إذ يتحول التكرار في أطراف البيت إلى أداة إحكام بنيوي تُغلق الدائرة الإيقاعية وتعمّق البنية الزمنية أو النفسية للمعنى.

ومن ثمّ فإن الموسيقى الداخلية في هذا الكتاب تكشف عن حسٍّ فنيٍّ واعٍ لدى شعرائه، وقدرةٍ على توظيف الأدوات البلاغية في خدمة الانفعال لا في الاستعراض اللفظي، بحيث يتلاحم الصوت بالمعنى، ويتحوّل الإيقاع إلى تجسيدٍ مسموعٍ لطاقة العاطفة، وبذلك يؤكد هذا البحث أن الشعر الأندلسي – حتى في نماذجه المنسية – يحتفظ بثراءٍ إيقاعيّ داخلي يستحق الكشف والتحليل، لما ينطوي عليه من دقة الصنعة وعمق التجربة، ولعلّ هذه المحاولة تمثل خطوةً في سبيل إعادة قراءة هذا التراث على ضوء مفهوم الموسيقى الداخلية، وفتح آفاقٍ لدراسات لاحقة تُسهم في تعميق الوعي بجماليات الشعر الأندلسي وطاقته التعبيرية الكامنة في صوته قبل لفظه.

المصادر

1. غريب، روز. (1952). النقد الجمالي وأثره في النقد العربي. دار العلم للملايين: بيروت.
2. ريتشاردز، آيفور آرمسترونغ. (د.ت). مبادئ النقد الأدبي. (ترجمة: مصطفى بدوي). الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.
3. إسماعيل، عز الدين. (1986). الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد.
4. خلوصي، صفاء. (1987). فن التقطيع الشعري والقافية. دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد.
5. ابن منظور، جمال الدين محمد. (د.ت). لسان العرب. دار صادر: بيروت.
6. الملائكة، نازك. (1967). قضايا الشعر المعاصر. مكتبة النهضة: بغداد.
7. المجذوب، عبد الله الطيب. (1955). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة مصطفى البابي الحلبي: مصر.
8. أبو ديب، كمال. (1974). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. دار العلم للملايين: بيروت.
9. العلاق، علي جعفر. (2002). الشعر والتلقي دراسة نقدية. دار الشروق للنشر والتوزيع: الأردن.
10. مرتاض، عبد الملك. (1994). السبع المعلقات مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.
11. وهبة، مجدي والمهندس، كامل. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة ناشرون: لبنان.
12. فرويد، سيجموند. (2022). ما فوق مبدأ اللذة. (ترجمة: إسحق رمزي). دار رؤية للنشر والتوزيع: القاهرة.
13. ياكبسون، رومان. (1973). قضايا الشعرية. (ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون). دار توبقال للنشر: المغرب.
14. ابن الأثير، ضياء الدين. (1939). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. مطبعة مصطفى البابي الحلبي: مصر.
15. مفتاح، محمد. (1989). في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة للنشر والتوزيع: الدار البيضاء.

16. الجرجاني، عبد القاهر. (1991). أسرار البلاغة. (تحقيق: محمود محمد شاكر). مطبعة المدني: القاهرة.
17. كنوان، عبد الكريم. (2002). من جماليات إيقاع الشعر العربي. دار أبي رقراق للطباعة والنشر: الرباط.
18. الساير، محمد عويد. (د.ت). شعراء أندلسيون منسيون. دار الكتب العلمية: بيروت.
19. ابن رشيق القيرواني، الحسن. (1981). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. دار الجيل للنشر والتوزيع: بيروت.
20. العمري، محمد. (2001). الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. أفريقيا الشرق: الدار البيضاء.
21. علي، عبد الرضا. (1989). مدخل لدراسة الإيقاع في قصيدة الحرب. مجلة التربية والعلم (جامعة الموصل): الموصل.
22. بودنة، بلقاسم. (2022). الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم. مجلة القارئ: الجزائر.
23. غوميز، إميليو غارسيا. (1952). الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه. (ترجمة: حسين مؤنس). مكتبة النهضة المصرية: القاهرة.
24. ابن معصوم، علي خان. (1969). أنوار الربيع في أنواع البديع. مطبعة النعمان: النجف.
25. قدامة بن جعفر، أبو الفرج. (1302هـ). نقد الشعر. مطبعة الجوانب: الجزائر.
26. عبد الدايم، صابر. (2014). موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. دار الكتاب الحديث: القاهرة.
27. ابن القطاع الصقلي، علي بن جعفر. (1998). الشافي في القوافي. دار الثقافة العربية: القاهرة.
28. ابن البناء المراكشي، أحمد بن محمد. (1985). الروض المريع في صناعة البديع. (تحقيق: رضوان بنشقرون): الدار البيضاء.
29. ابن أبي الأصبع المصري، عبد العظيم. (1963). تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر. لجنة إحياء التراث الإسلامي: القاهرة.
30. الهاشمي، أحمد. (1421هـ). جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. مؤسسة الصادق للطباعة والنشر: طهران.

References

1. Gharib, Rose. (1952). *Aesthetic Criticism and its Impact on Arabic Criticism*. Dar Al-Ilm Lil-Malayin: Beirut.
2. Richards, I. A. (n.d.). *Principles of Literary Criticism*. (Trans. Mustafa Badawi). Egyptian General Book Authority: Cairo.
3. Ismail, Ezz El-Din. (1986). *Aesthetic Foundations in Arabic Criticism*. Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya Al-Amma: Baghdad.
4. Khalusi, Safaa. (1987). *The Art of Poetic Meter and Rhyme*. Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya Al-Amma: Baghdad.
5. Ibn Manzur, Muhammad bin Mukram. (n.d.). *Lisan al-Arab*. Dar Sader: Beirut.
6. Al-Malaika, Nazik. (1967). *Issues of Contemporary Poetry*. Maktabat Al-Nahda: Baghdad.
7. Al-Magdoub, Abdulla El Tayyeb. (1955). *The Guide to Understanding Arab Poetry and its Craft*. Mustafa Al-Babi Al-Halabi Press: Egypt.
8. Abu Deeb, Kamal. (1974). *On the Rhythmic Structure of Arabic Poetry*. Dar Al-Ilm Lil-Malayin: Beirut.
9. Al-Allaq, Ali Ja'far. (2002). *Poetry and Reception: A Critical Study*. Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution: Jordan.
10. Murtad, Abdelmalek. (1994). *The Seven Mu'allaqat: A Semiotic Anthropological Approach*. Anglo-Egyptian Bookshop: Cairo.
11. Wahba, Magdi & Al-Muhandis, Kamil. (1984). *A Dictionary of Arabic Literary Terms*. Maktabat Nashirun: Lebanon.
12. Freud, Sigmund. (2022). *Beyond the Pleasure Principle*. (Trans. Ishaq Ramzi). Dar Ru'ya for Publishing and Distribution: Cairo.
13. Jakobson, Roman. (1973). *Issues in Poetics*. (Trans. Mohammed Al-Wali & Mubarak Hanoun). Dar Toubkal: Morocco.
14. Ibn al-Athir, Diya' al-Din. (1939). *The Proverbial Path in the Craft of the Writer and Poet*. Mustafa Al-Babi Al-Halabi Press: Egypt.
15. Miftah, Mohammed. (1989). *In the Semiotics of Ancient Poetry: A Theoretical and Applied Study*. Dar Al-Thaqafa: Casablanca.
16. Al-Jurjani, Abd al-Qahir. (1991). *Secrets of Rhetoric*. (Ed. Mahmoud Mohammed Shakir). Al-Madani Press: Cairo.
17. Kanwan, Abd al-Karim. (2002). *On the Aesthetics of Arabic Poetic Rhythm*. Dar Abi Raqraq: Rabat.
18. Al-Sayer, Mohammed Owaid. (n.d.). *Forgotten Andalusian Poets*. Dar al-Kotob al-Ilmiyah: Beirut.
19. Ibn Rashiq al-Qayrawani, Al-Hasan. (1981). *Al-Umda in the Merits, Manners, and Criticism of Poetry*. Dar Al-Jeel: Beirut.
20. Al-Omari, Mohammed. (2001). *Phonic Balances in the Rhetorical Vision*. Afrique Orient: Casablanca.

21. Ali, Abd al-Rada. (1989). *An Introduction to Studying Rhythm in War Poetry*. Journal of Education and Science (University of Mosul): Mosul.
22. Boudina, Belkacem. (2022). *Phonic Balances in Ancient Arabic Poetry*. Al-Qari' Journal: Algeria.
23. García Gómez, Emilio. (1952). *Andalusian Poetry: A Study of its Development and Characteristics*. (Trans. Hussein Moenes). Maktabat Al-Nahda Al-Misriya: Cairo.
24. Ibn Ma'sum, Ali Khan. (1969). *Anwar al-Rabi' fi Anwa' al-Badi'*. Al-Nu'man Press: Najaf.
25. Qudama ibn Ja'far, Abu al-Faraj. (1302 AH). *Criticism of Poetry*. Al-Jawa'ib Press: Algeria.
26. Abd al-Dayem, Saber. (2014). *The Music of Arabic Poetry between Stability and Development*. Dar al-Kitab al-Hadith: Cairo.
27. Ibn al-Qatta' al-Siqilli, Ali bin Ja'far. (1998). *The Sufficient in Rhymes*. Dar Al-Thaqafa Al-Arabiya: Cairo.
28. Ibn al-Banna al-Marrakushi, Ahmed. (1985). *Al-Rawd al-Mari' fi Sina'at al-Badi'*. (Ed. Redouane Benchakroune): Casablanca.
29. Ibn Abi al-Isba' al-Misri, Abd al-Azim. (1963). *Tahrir al-Tahbir in the Craft of Poetry and Prose*. Islamic Heritage Revival Committee: Cairo.
30. Al-Hashimi, Ahmed. (1421 AH). *Jewels of Rhetoric*. Al-Sadiq Foundation for Printing and Publishing: Tehran.