دولة الإمارات العربية المتحدة
كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

مجلة علمية محكمة

العدد السابع والثلاثون
البريد الإلكتروني iascm@emirates.net.ae
الموقع الإلكتروني www.islamic-college.co.ae

اقرأ في هذا العدد

دفع شبهات حول بعض الكلمات في القرآن الكريم
تحقيق جزء من حديث شيخ الحنفية القدوري
أبو القاسم المالكي ومنهجه في فقه النوازل
التكييف الفقهي للتداوي بالقرآن الكريم
دلالات التعبير بالوجه في الحديث الشريف
أسباب إهمال عمل الفعل في النحو العربي
التوليد والاستقصاء في شعر ابن الرومي
التشكيل الموسيقي في شعر ابن سهل الأندلسي
دور البيئة التعليمية في تطوير تعلم اللغة الثانية
دراسة تحليلية لفاعلية الاختبار

1430هـ /2009 م

مَجلَّـــة
كُلِّيَّةِ الدِّراساتِ الإسلاميَّةِ والعربيَّةِ

مجلة علمية محكَّمة

نصف سنويَّة

العدد السابع والثلاثون

جمادى الآخر ١٤٣٠ هـ - يونيو ٢٠٠٩م

رئيس التَّحرير

أ. د. أحمد حساني

هيئة التَّحرير

د. أسماء أحمد العويس

د. ماجد عبد السلام إبراهيم

د. الرفاعي عبد الحافظ

د. الشريف ميهوبي

ردمد: ١٦٠٧-٢٠٩X

تفهرس المجلة في دليل أولريخ الدولي للدوريات تحت رقم ١٥٧٠١٦

المحتويـــــــات

● **الافتتاحية**

رئيس التحرير ١٥-١٧

● **دفع شبهات حول بعض الكلمات في القرآن الكريم**

د. علي عبد العزيز سيور ١٩-٧٦

● **جُزءٌ مِنْ حَديثِ شَيخ الحنفية أبي الحُسين أحمد بن مُحمد القُدُوريّ صاحب المختصر المشهور (٣٦٢ - ٤٢٨ هـ) - تحقيق**

د. مستورة رجا المطيري ٧٧-١٢٠

● **أبو القاسم أحمد بن ورد المالكي الأندلسي ومنهجه في فقه النوازل (ت٥٤٠هـ)**

د. قطب الريسوني ١٢١-١٧٨

● **التكييف الفقهي للتداوي بالقرآن الكريم في الشريعة والقانون**

مع استجلاء موقف المنظومة القانونية لدولة الإمارات العربية المتحدة

د. السيد محمود عبد الرحيم مهران ١٧٩-٢٣٠

● **دلالات التعبير بالوجه في الحديث الشريف - دراسة في اللغة الصامتة**

د. علي محمد نور المدني ٢٣١-٢٦٨

● **أسباب إهمال عمل الفعل في النحو العربي**

د. منيرة محمود الحمد ٢٦٩-٣١٠

● **التوليد والاستقصاء في شعر ابن الرومي (٢٢١ - ٢٨٣هـ) - عرض وتحليل**

أ.د. هاشم صالح منّاع ٣١١-٣٥٦

● **التشكيل الموسيقي في شعر ابن سهل الأندلسي**

د. أحمد عقـون ٣٥٧-٤١٨

• **The Role of the Teaching Environment in Developing Second Language Learning**
Dr. Khalid AlKhaja ..... 5 - 22

• **An Analytical Study of Testing Effectiveness**
By: Dr. Khalid AlKhaja Dr. Maryam Baishak ..... 23 - 46

التشكيل الموسيقي في شعر ابن سهل الأندلسي

د. أحمد عقـــون *

* أستاذ الأدب والنقد المشارك – كلية الدراسات الإسلامية والعربية – دبي

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

التشكيل الموسيقي في شعر ابن سهل الأندلسي*

الموسيقى جزء لايتجزّأ من التجربة الشعرية؛إذْ إنها تساعد على نسج الصور الشعرية المؤثرة، حين تعبر برقَّة في مواضع الرقة، وبقوة في مواضع القوة، وتحقق الانسجام المطلوب بإخضاع الكلام وترتيب مقاطعه لنظام خاص متسق. وهي بعبارة أخرى تعطي القصيدة وحدة نغمية جميلة بما تحدثه من توازن وانسجام يبعدها عن النثر.

ونظرا إلى أن الموسيقى النابعة من الإيقاع العام المتمثل في الوزن والقافية، لا تمثل وحدها الموسيقى المنشودة من الشعر، فإن البحث يرى أن تؤازرها الموسيقى الداخلية، المتمثلة، فيما يسمى بموسيقى "الحشو".

---

* عاش ابن سهل في عهد دولة الموحدين، وقد كانت بداية نهاية هذه الدولة معركة العقاب سنة ٦٠٩ هـ، إذ لم تمض ثلاث سنوات على تلك المعركة حتى تضاربت أهواء أفراد الأسرة الموحدية واستطاع الفرنجة أن يحتلوا جُلَّ مدن الأندلس، وتعرَّض الموحدون لهزائم متتالية شتتْ شمل أسرتهم، وخرج الحكم من أيديهم، وتمكَّن فرديناندو الثالث من احتلال إشبيلية، التي اتخذها الموحدون زهاء قرن حاضرة لهم.

كانت ولادة ابن سهل في إشبيلية التي تعد آنئذ، إحدى الحواضر الكبيرة في الأندلس، وقد اختلف الباحثون في تاريخ ميلاده، فقيل إنه ولد سنة ٦٠٩ هـ، وفي تقدير آخر سنة ٦١٤ هـ .

عاش ابن سهل في مسقط رأسه جانحا في شعره إلى الغزل والنسيب، إلى أن قرر الهجرة إلى جزيرة منورقة سنة ٦٤١ هـ، حيث أعجب بأجوائها السياسية وبيئتها الطبيعية وبازدهارها. ثم توجه إلى سبتة ليقيم فيها بين عامي(٦٤٢هـ ٦٤٥هـ)، ولعل السبب الذي حمله على البقاء فيها هو التقارب في الأوضاع السياسية بين موطنه الأول إشبيلية وبين سبتة، وفي عهد سبتة أخصب الشاعر في باب المديح .

وقد رجح د/ إحسان عباس، مؤثرا التاريخ الذي حدده ابن الأبار، أن تكون وفاة الشاعر غرقا سنة ٦٤٦هـ .

ولقد كان واضحا من ديوان ابن سهل أنه كان مقلا في كثير من فنون القصيدة العربية، فهو بحكم طبيعته أو لانشغاله في مطلع شبابه بغزلياته الموسوية، وبالمديح في طور الرجولة لا يُعنَى بالفخر ولا الهجاء، ولم يسترسل في ألوان التوجع والرثاء، ولذلك ما يبرره، لكن الغريب أن يكون مقصِّرا في باب الوصف ولا سيما وصف ==

وخلاصة القول، فإنَّ هذا البحث، خَلُصَ إلى أنَّ الشاعر ابن سهل استطاع أن يطوع بحوره الشعرية للتعبير عن أدق خلجات نفسه، وأن قوافيه جاءت غير ناشزة أو مقتضبة، وأن نظمه توفر على غير قليل من الطاقات النغمية الكامنة في الحروف والألفاظ والعبارات، مِمَّا أبان عن قدرات موسيقية مهمة، وخبرة إيقاعية بارزة.

== الطبيعة وبيئة الأندلس الجميلة، خاصة إذا عرفنا بأنه كان كثير الرفقة بنخبة من الشباب الذين يرتادون مراتع الطبيعة الأندلسية ومنتزهاتها.

وقد طغى تغزله بموسى اليهودي على نوازعه الذاتية وفي رأي د/ إحسان عباس، إن الافتتان بهذا اللون من الشعر ليس سوى ضرب من الرومنطقية في عصر من عصور الكلاسيكية

أما مدائح ابن سهل، فرغم ما يتخللها من المعاني والصور المكرورة، التي تنأى بالمديح عن الوجدان، إلا أن العديد من قصائده في هذا الفن، يتميز بإعجابه الصادق بالممدوحين، مما يدل على صدقه الواقعي والفني .

(ينظر: عبد الواحد المراكشي المعجب، والمقري: النفح، وديوان ابن سهل الأندلسي، دار صادر، تقديم إحسان عباس، وديوان ابن سهل، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، تقديم عمر فاروق الطباع).

مقدّمة

أنشأ الإنسان الشعر في الأزمان الغابرة وغنّاه على الفطرة مستعذبا إياه طربا بترديده. وموسيقى الشعر نراها مجسّدة في الأوزان والقوافي وفي الألفاظ، أما موسيقى الغناء فنراها ممثلة في الألحان، ومن ثمّ فإنّ علاقةً وطيدة تجمع بين الفنّين، بل إنهما كانا شيئا واحدا ومع التطور بمرور الزمن أصبح كل منهما مستقلا نسبيا عن الآخر، والموسيقى «إنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس لا يستطيع الكلامُ أن يعبرّ عنه» [1] والقول كما يبدو ينظر إلى الموسيقى في الشعر الناجح على أنها جزء لا يتجزّأ من التجربة الشعرية وأنها، لا محالة، ذائبة مع العناصر الأخرى في بوتقة واحدة لتعطينا هذه التجربة.

والموسيقى أيضا تُخْضِع الشعرَ لنظام خاص من الانسجام وتوالي المقاطع، مما يساعد على حفظه وتذكره، بل والتغني به، والشعر بصفته موزونا ذا نغم موسيقي يثير انتباهنا إثارة عجيبة، ذلك لأننا نسمع تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحداها عن الأخرى، والتي تنتهي بعدد معيّن من المقاطع تطربنا وتقرّب المعاني إلينا وهي «تثير الخيال وتساعد على توليد الصور وتأثيرها، حين تعبرّ برقّة في مواضع الرقّة، وبقوّة في مواضع القوّة، وتحقق الانسجام المأمول في إخضاع الكلام وترتيب مقاطعه لنظام خاص متسق» [2] وهي في رأي أحد النقاد عنصر جوهري في الشعر من غير الممكن الاستغناء عنها، إذ «تضفي عليه ذلك الرونق الجميل المتمثل في النغم المتزن ... [كما أنها] ... تعطي القصيدة تلك الوحدة

---

(١) بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زائد، دار العلوم – القاهرة، ١٩٧٩، ص ٢٣٩ .

(٢) الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، د. علي إبراهيم أبو زيد، دارا لمعارف – القاهرة، ط٢،١٩٨٣، ص٣٧٢.

النغمية الجميلة التي تجعل الشطر ذا كيان مستقل وتبعده عن النثر بفضل ما تحدثه من توازن وانسجام وإيقاع»[٣].

إذا فالموسيقى ليست حلية ثانوية ولا ظاهرة عارضة بل هي عنصر مهم في البناء الشعري، ثم إنها من العلامات الفاصلة بين الشعر والنثر، وهي مهمة لدرجة أنها لا تغيب عن الشعر ولو غابت عنه بعض عناصر التشكيل الأخرى.

وقد كان محور حديث العرب القدامى عن الموسيقى لا يكاد يدور إلا حول الوزن والقافية، إذ يعرّف قدامة بن جعفر الشعر بـ«أنه قول موزون مقفّى يدل على معنى»[٤] وفي هذا نرى الأهمية التي أعطاها الناقد للوزن والقافية، حيث جعلهما ركنين أساسيين في نظم الشعر، ولم يذكر غير ذلك مما يتعلّق بموضوع موسيقى الشعر. وفي موضع آخر ينصح أبو هلال العسكري المبتدئ في صناعة الشعر قائلا: «وإذا أردتَ أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وَاخْطُرْهَا على قلبك واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها وقافية تحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو يكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك»[٥]. وهنا أيضا نجد أبا هلال في موضوع الموسيقى لم يتعدّ الإشارة إلى الوزن والقافية. ويأتي بعدهما ابن خلدون بزمن ليولي اهتماما للوزن والقافية دائما، فيقول في معرض تعريفه للشعر:«إنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصّلة بأجزاء متفقة في الوزن والرويّ...»[٦].

وإذا كان القدماء هاهنا يكادون يقصرون موسيقى الشعر على توفير الوزن والقافية، فإنه منذ اتصالنا بالثقافة الغربية في العصر الحديث، بدأت تظهر عند نقّادنا المحدَثين وجهات نظر خاصة بهم، متأثرة بهذه الثقافة، ومرتبطة بموقفهم إزاء ما طرأ من تطوّر

---

(٣) الأخطل الصغير، بشارة الخوري، حياته وشعره، د. مفيد قميحة، دارا الآفاق الجديدة – بيروت – لبنان، ١٩٨٢، ص٢٩٨.

(٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت. ص٥٣.

(٥) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص١٥٧.

(٦) المقدمة، تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ١٩٦٨م، ص١١٠٤.

حضاري وفكري، ومن هؤلاء شوقي ضيف الذي يعلّق على موسيقى الشعر العربي قائلا: «إنّ موسيقى الشعر لم يُضبطْ منها إلا ظاهرها، وهو ما تحْكُمه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينهما من تلاؤم في الحروف والحركات وكأنّ للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شَكْلَةٍ وكلّ حرف وحركة بوضوح تامّ، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[٧] والناقد هنا يدعو إلى الاهتمام بالموسيقى الداخلية ويرى أنها جانب مهم في بناء النص الشعري، يهتدي إليها الشاعر بأذن داخلية، فيؤلّف بين الألفاظ والحروف والحركات، وينسّق تواليها وتعاقبها، فيعطي لنا موسيقى داخلية ينتج عنها تناغم يكون له أثر واضح في حلاوة وقعه.

ومنهم عز الدين إسماعيل، الذي يرى أنه إذا كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة، فإنه على الشاعر أن يلتفت في تشكيله لهذه البنية إلى العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها، وعليه أن يأخذ بعين الاعتبار أنّ القصيدة وحدة فنية تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق وأن الصورة الحسّية للقصيدة هي بناؤها الموسيقي بصفته أوّل ما يصادف السامع أو القارئ منها، ويمضي قائلا: «ومن ثمّ كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة، لأن الشاعر إذا لم يوفّق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج في الأشياء -وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء- فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد، أي أنّها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود»[٨] وهو في هذه الدعوة يلمح إلى أنّ البناء الموسيقي هو الصورة الحسيّة للقصيدة بصفتها أوّل ما يصادف السامع، ويشير إلى أنّ القصيدة وحدة فنيّة تعمل في داخلها أشتات من المفردات والدقائق، أي المفردات والحروف والحركات وما إلى ذلك، وينبه الشاعرَ والنّاقدَ على مراعاة حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس

(٧) في النقد العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف-مصر، ط٦، د.ت، ص٩٧.

(٨) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة-بيروت-لبنان، ط٤، ١٩٨١، ص٦٣-٦٤.

والحركة التي تموج في الأشياء، وإلى مراعاة التشكيل الصوتي مركّزا على التنسيق بين المختلط من ذبذبات النفوس والإيقاع الخفي الذي يوحي به الوجود. ولا شكّ أنّه هنا، يقصد الموسيقى الداخلية بصفتها عنصرا فعّالا في بناء التجربة الشعرية والتوجّه بها نحو تحقيق غايتها الفنية.

وهناك من الدارسين أيضا من يرى أنّه لا داعي إلى دراسة الموسيقى الخارجية للشعر القديم، لأنّ القدماء قد وُفّقوا إلى استخلاص الأوزان الشعرية القديمة ونجحوا في ضبط القواعد الصوتية التي تحكمها ضبطا دقيقا، ودعا إلى دراسة الجانب الصوتي في هذا البناء الموسيقي، الذي لم يوفّق القدماءُ إلى دراسته، ألا وهو "الموسيقى الداخلية" التي يَعُدُّهَا الانسجامَ الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق بين الكلمات ودلالاتها حينا، أو بين الكلمات بعضها ببعض حينا آخر، كما يعدّها الانسجامَ الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال "النظم وجودة الوصف"، وينتهي إلى القول بأن عالم الشعر الداخلي ينبئ عن موسيقى متغيرة ومتجددة داخل الإطار الموسيقي الخارجي، وأنّ التنوّع الموسيقي الداخلي ينبع من الرقابة الموسيقية الخارجية التي تتمثّل في الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور، وأنّ ظروف الشاعر القديم النفسية المتقلّبة وطبيعة الحياة المتغيّرة من حوله، هي التي جعلته يوائم بين عواطفه وبين هذه الموسيقى الداخلية أو بالأحرى يخلق هذا الانسجام بين عواطفه وموسيقاه[٩].

وهكذا فإنّ الموسيقى النابعة من الإيقاع العام المتمثل في الوزن والقافية،لا تمثل وحدها الموسيقى المنشودة من الشعر والتي يهتزّ لها الوجدان،بل يتوجّب أن تؤازرها الموسيقى الداخلية وتندمج معها،لتكوّن منهما جمالية النغمة المستندة إلى التفعيلة العروضية من جهة وإلى الإيقاع الخاص لكل كلمة وإلى جرسها الموسيقي من جهة أخرى.

وَ وِفَاقًا لما سبق، فإنّ دراستنا لموسيقى شعر ابن سهل الأندلسي ستتناول الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية أو ما يسمى بموسيقى "الإطار" وتتناول أيضا الموسيقى الداخلية أو ما يسمى بموسيقى "الحشو".

---

(٩) قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت، ص٣٦-٣٧.

الموضوع

أ- الموسيقى الخارجية :

١ - الأوزان:

أهمّ خصائص الشعر العربي، أوزانُه الموسيقية المنتظمة ونغمته العذبة المتجسّدة في تفعيلاته العديدة المتنوعة والمتناسقة غاية التناسق، رغم تعددها، ويرى جلّ النقاد العرب القدامى أنّ عناصر الشعر مستقلّ بعضُها عن بعض، يتنامى في مراحل غير متزامنة، أثناء عملية التأليف الشعري، ومن هذه العناصر المستقلّة الوزنُ[١٠]. يقول أبو هلال العسكري: «إذا أردتَ أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها في قلبك واطلب لها وزنا يتأتّى فيه إيرادها، ...»[١١] ويقول آخر: إن الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، ثم يردف قائلا: إن الوزن أعظم أركان حدِّ الشعر[١٢]. والناقدان معا يذكران عناصر الشعر، كما يريانها، مستقلا بعضها عن بعض ويبيّنان أنّ هذه العناصر غير متزامنة في العملية الشعرية، لكن الوزن في الشعر العربي عنصر أساسي في اكتمال موسيقى القصيدة الشعرية، وهو يمتزج مع العناصر الأخرى، ويتداخل معها ليكوّن الوحدة العضوية للقصيدة، ذلك لأننا لو أتينا بقصيدة وحاولنا نثرها، فإنه، لا محالة، تفقد كل مميزاتها الموسيقية، وقد نثر ابن الأثير أبياتا للمتنبي، ثم قال معلّقا: «وفي هذا من الحسن ما لا خفاء به، فمن شاء أن ينثر شعرا، فلينثر هكذا، وإلا فليترك»[١٣] بيد أنّ الناقد هنا قد يكون متأثرا بتعاريف نقاد العرب القدامى الذين يفصِلون بين عناصر الشعر، وهذا الرأي يناقض آراء جلّ النقّاد المحدثين والمعاصرين، الذين يعلنون أنّ في نثر الشعر أو ترجمته سقوطا لموسيقاه التي هي الركن المهم في حقائقه وخصائصه

---

(١٠) شكل القصيدة العربية في النقد العربي (القرن ٨ هجري)، د. جودت فخر الدين، دار الآداب-بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص١٣٤.

(١١) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص١٣٩.

(١٢) العمدة، ابن رشيق، مطبعة السعادة - القاهرة - ١٩٦٣م، ج١، ص١٣٤.

(١٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي-القاهرة، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩م، ج١/ص٨١-٨٣.

الفنية والجمالية، ومن هؤلاء على سبيل المثال، "كولردج" الذي يؤكّد أنّ الشعر الرائع هو الذي لا يمكن نثره أو ترجمته إلى ألفاظ دون أن يفقد جمالُه شيئا[١٤]. ويعزو كولردج أصل الوزن إلى توازن في العقل ناتج عن المجهود الاختياري الذي يحاول الأخذ بزمام الانفعال، والتلطيفَ من شدّته، ذلك لأن التيار الشعري موجةٌ تهزّ كيان النفس وتحرّك موازين وجدانها، ولكي تسترجع النفس هدوءها يتداخل جانب الإرادة تداخلا واعيا فينظّم هذه الفورات الانفعالية ويضبط سيرها، ويتوجه بها إلى إحداث اللذة العقلية، ومن التعارض بين اهتزاز كيان النفس، ومحاولة إحداث اللذة العقلية، ينشأ الوزن[١٥].

والوزن في الشعر بصفة عامة، عنصر أساسي، لا غنى عنه، حيث يؤكد غير قليل من النقاد الغربيين ذلك، ومن هؤلاء "نيتشه" الذي يحكم بالفضل للشاعر الرائع صاحب القصائد الرنّانة التي هي أشبه بسلاسل الأناشيد المعدّة للرقص، وكذلك "شوبنهور" الذي يلحّ على ضرورة الوزن والقافية في الشعر لأنهما، في رأيه، يحرّكان الخيال ويثيران الانتباه، حين متابعة الإنشاد، وأيضا "برتولوت بريشت" الذي أكّد أنّ الأوزان الأصيلة الراسخة، وقدرا من القوافي شرطان أساسيان في تسمية الكلام شعرا[١٦].

والوزن وسيلة تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعضها الآخر على أكبر نطاق ممكن، وهو يُوجِد فترات زمنية منتظمة تمكّن من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقّع حدوثه، ولا يُعزَى تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطا في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد انتظمنا مع هذا النسق الموسيقي على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تُشيع موجة من التوقّع تأخذ في الدوران وتبعث في نفوسنا ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب[١٧]، و"الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع تتكون منها تلك السلسلة

(١٤) كولردج، د. محمد مصطفى بدوي، مجموعة نوابغ الفكر الغربي (١٥)، دار المعارف-القاهرة، د.ت.، ص٩٦.

(١٥) الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف-القاهرة، د.ت، ص٩.

(١٦) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة، د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية ١٩٦١م، ص١٩٤-١٩٥.

- د. حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت، ص١٥٨.

(١٧) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ص١٩٤-١٩٥.

المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى... فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخَرْزة من خرزاته في موضع شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد" (١٨).

وهكذا فللوزن تأثير بالغ في نفس القارئ والسامع، إذ إنه يثير قدرتهما على التأثر والاستجابة، بيد أنه لا يستطيع مفردا أن يبلغ درجة أعلى في التأثير، ما لم يتّحد مع جميع العناصر المكوّنة للشعر.

والحديث عن الأوزان الشعرية، يجرّنا إلى التساؤل عمّا إذا كان الشعراء القدامى يتخيرون من الأوزان ما يتلاءم وعواطفهم؟، وَعَمَّا إذا اتخذوا لكل موضوع من الموضوعات الشعرية بحرا خاصا؟.

لقد اهتم كثير من الباحثين بهذه القضية في عصرنا وألّفوا كتبا تتناول الموضوع، لكنهم لم يصلوا بنا إلى إجابة واحدة، نظرا لاختلاف النتائج التي توصّلوا إليها، ففي العلاقة بين العاطفة والأوزان، يرى إبراهيم أنيس أنه: "قد يكون من العسير أن نجيب عن مثل هذا التساؤل إجابة مقنعة" (١٩)، وفي موضوع الربط بين الوزن والموضوع، يقول: "إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بالربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم [أي الشعراء القدامى] كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزّلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم" (٢٠)، لكن الباحث عينه يعلن أن الأوزان الطويلةَ كثيرةَ المقاطع متخيرَّةٌ لحالة اليأس والجزع، والأوزان القصيرةَ قليلةَ المقاطع يَنْظِمُ فيها الشعراءُ وقت المصيبة والهلع تأثرا بالانفعال النفسي لتلاؤمها وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية(٢١).

ويذهب بعضهم إلى نقض هذه الفكرة من أساسها، ذلك أنّ محاولة الربط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تُنْظَمُ فيه غير وارد فحقائق الشعر القديم تَنْقُضُ ذلك نقضا مبرما،

---

(١٨) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، دار القلم-بيروت-لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ص١٨.

(١٩) نفسه، ص١٩٥.

(٢٠) نفسه، ص١٩٥.

(٢١) نفسه، ص١٩٦.

إذ القصيدة القديمة تشمل موضوعات كثيرة ولم يحاول الشعراء تخصيص موضوعات بأوزان خاصة بها، لا تُنظَم إلا فيها، فكلّ موضوع نُظِمَ في أوزان مختلفة وكل وزن نُظِمَتْ فيه موضوعاتٌ مختلفة[٢٢]. وفي المضمار نفسه يرى عز الدين إسماعيل أن "الربط يكون بين الحالة النفسية والإيقاع، وليس بين هذه الحالة والوزن، وعندئذ نجد الرثاء في البحر القصير، ونجد الغزل في البحر الطويل» [٢٣]، ومن هنا نخلص إلى نتيجة هي أن العلاقة بين الوزن والموضوع أو بين العاطفة والوزن إنما هي علاقة غير ثابتة.

وإن نظرة أولية إلى البحور التي صبّ فيها الشاعر ابن سهل قصائده الشعرية، ستوضح إلى أي مدى تتجاوب الأوزان مع الأغراض وما ينسجم معها من عواطف:

١ – إن ابن سهل استعمل في نظمه الشعري اثني عشر بحرا، ولم ينظم في أربعة أبحر هي: المقتضب والمضارع والمديد والمتدارك(الخبب).

٢ – إن الشاعر ابن سهل لم يتوسّل بحورا بعينها في نظم النتف[٢٤]، وإنما سلك فيها جل البحور التي نظم فيها شعره بصفة عامة، ونلاحظ أن الطويل والكامل والسريع، هي الأبحر الغالبة في نظم نتفه المستقلة؛ إذ نظم في الطويل تسع نتف، جلها في الغزل، يلي ذلك بحر الكامل بسبع نتف في مختلف الأغراض الشعرية، ثم يليه بحر السريع بست نتف جلها في الغزل أيضا، فالوافر بأربع، نظمها في الغزل والهجاء، فالبسيط بثلاثٍ في الغزل والوصف، وأخيرا المنسرح والمجتث اللذان نظم في كل واحد منهما نتفة واحدة .

٣ – أما بالنسبة للقطع[٢٥] فإننا نجد الشاعرَ قد توسّل بحر الطويل في أغلبها، توسله في تسع عشرة مقطوعة، ويليه الكامل بثلاث عشرة مقطوعة، ثم يلي ذلك بحر البسيط بثماني مقطوعات، ثم يليه الخفيف بثلاث، ثم المتقارب والرمل والوافر بقصيدة واحدة في كل واحد منها.

---

(٢٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، د.ت، ص ١٥٢ .

(٢٣) الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط٣، ١٩٧٤، ص ٣٧٨.

(٢٤) النتف، جمع نتفة، وهي نظم يتراوح عدد أبياته، بين البيت والثلاثة. إعجاز القرآن، أبو بكر البقلاني، تحقيق: السيد أحمد الصقر، دارا لمعارف،القاهرة، مجموعة ذخائر العرب، د ت، ص٣٩١ .

(٢٥) القطع جمع قطعة، وهي نظم يتراوح عدد أبياته بين الأربعة والعشرة، العمدة، ابن رشيق، ج ١، ص١٨٨.

٤ -أما بالنسبة للقصائد فنجد لِبَحْرِ الطويل النسبة الكبرى، حيث نَظم فيه الشاعر سبع عشرة قصيدة، منها تسعٌ في المدح وَحْدَهُ، وخمس في الغزل، وواحدة في الرثاء وواحدة في الوصف، وواحدة أخرى في استنهاض المسلمين ضد العدو. ثم يليه بحر الكامل بإحدى عشرة قصيدة، منها خمس قصائد في الغزل، وثلاث في المدح، واثنتان في الرثاء، وواحدة في التقوى. ويليه بحر البسيط بثماني قصائد؛ منها ستٌ في المدح، واثنتان في الغزل. ويلي البسيط الرجز بست قصائد؛ منها أربع في الغزل واثنتان في المدح. ويلي ذلك بحر الخفيف بثلاث قصائد؛ اثنتان في المدح، وواحدة في الغزل، وكذلك بحر المتقارب بثلاث قصائد أيضا، اثنتان في الغزل وواحدة في المدح. والوافر أيضا بثلاث قصائد؛ كلها في الغزل. ثم يأتي بعد ذلك المنسرح والرمل بقصيدتين في كل واحد منهما ؛ نَظم في الأول قصيدةً في الغزل وأخرى في المدح، ونَظم في الثاني قصيدتين في الغزل.وأخيرا يأتي كل من المتدارك والمجتث والهزج، بقصيدة في كل واحد منها، جميعها في الغزل.

وقبل إكمال الحديث عن هذا المجال المتعلّق بالأوزان الشعرية، أرى من اللائق أن أقدّم جدولا عاما لنسب البحور التي صاغ فيها الشاعر قصائدَه، لنهتدي به إلى أيِّ البحور كان يميل، وقبل ذلك أشير إلى أنني أدرجت مجزوءات الأوزان ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه دون النظر إلى عدم تمامها، إذ إن المقصود من الوزن إنما هو الوقوف على نسبة تردد إيقاعٍ بعينه، سواء أكان ذلك بالوزن التام أم الوزن المجزوء، أضف إلى ذلك أن هذه المجزوءات قليلة جدا في شعر ابن سهل.

- جدول نسب استعمال البحور:

البحر	الطويل	الكامل	البسيط	السريع	الوافر	الخفيف	الرجز
عدد النتف والمقطوعات والقصائد							
	٣٩	٣٧	١٩	٨	٨	٦	٦
النسبة المئوية	٢٨،٤٦٪	٢٧،٠٠٪	١٣،٨٧٪	٥،٨٣٪	٥،٨٣٪	٤،٣٨٪	٤،٣٨٪
البحر	المتقارب	المنسرح	الرمل	المجتث	الهزج		
عدد النتف والمقطوعات والقصائد	٤	٣	٣	٣	١		
النسبة المئوية	٢،٩١٪	٢،١٨٪	٢،١٨٪	٢،١٨٪	٠،٧٢٪		

وباستعراض الإحصائية وتحليلها يتضح أن الشاعر في قصائده ومقطوعاته ونتفه بصفة عامة، كان أكثر ميلا إلى أطول بحور الشعر وأعظمها أبّهة وجلالا. ومن ذلك بحر الطويل الذي يعدّ أرحبَ صدرا وألطفَ نغما، وهو بحر معتدل بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تحسّ به، لا يشغل الناظرَ عن حسّه شيءٌ؛ إذ فيه اعتدال وجرس وطول نفس، وهو أصلح للجلال والروعة واعتدال المزاج والقوة، كما يصلح لرقيق الكلام وعنصر الحنين والبكاء على الماضي(٢٦)، وفي هذا القول عن طبيعة بحر الطويل التقاء جزئي مع قول القرطاجني في منهاجه: "الطويل تجد فيه أبدا بهاءً وقوةً..."(٢٧).

وقصائد الطويل عند ابن سهل يغلب عليها قالب المطولات والمقطوعات وخاصة المدحية والغزلية، والموضوعات التي صاغها ابن سهل في الطويل هي موضوعات يغلب عليها التقليد. وقد نظم فيه تسعا وثلاثين قصيدة ومقطوعة ونتفة، بنسبة ٢٨,٤٦٪ ويبدو أن

(٢٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعاتها، د. عبد الله الطيب، مطبعة دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م، ص ٣٥٥-٣٦٦.

(٢٧) منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٨م، ط٢، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، ص ٣٦٥.

الطويل كان أنسب البحور الشعرية عنده، لكن لا يمكننا أن نحكم بأنه أتى بها تلقائيا أو بوحي الخاطر، وإنما قد يكون سببُ توسّله له تقليدا للقدماء من شعراء الأمة العربية، ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن أبا العلاء المعري، أشار إلى أن العرب كانت تسمّي بحر الطويل بالركوب لكثرة ما نظم فيه من شعرٍ[٢٨].

وقد توسّل ابن سهل بحر الكامل في ديوانه سبعا وثلاثين مرة بنسبة ٢٧٪ وتوسّل البسيط تسع عشرة مرة بنسبة ١٣,٨٧٪، ونظم في السريع ثماني مرات بنسبة ٥,٨٣٪ وكذلك نظم في الوافر ثماني مرات بنسبة ٥,٨٣٪. ونلاحظ من خلال الجدول أن نسب الأوزان عند ابن سهل تتفق بصفة عامة مع ما توصّل إليه إبراهيم أنيس في دراسته للأوزان العربية؛ إذ يقول: «إذا قورنت هذه النسب بعضُها ببعضٍ استطعنا الحكم بسهولة على أن بحر الطويل قد نُظِم فيه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلالَ مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عُنى بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يُعْنَوْنَ بها في عصور الإسلام الأولى.

ثم نرى الكامل يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع،وجاء بعده البسيط ليحتل المرتبة الثالثة، وتساوى السريع مع الوافر باحتلال المرتبة الرابعة، ويأتي بعدهما الخفيف في المرتبة الخامسة، وتلك هي البحور الستة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون النظم فيها، وتَأْلَفُهَا آذان الناس في بيئة اللغة العربية.

أما المتقارب والمنسرح والرمل، فتلك بحور تذبذبت بين القلة والكثرة؛ يألفها شاعر ويكاد يهملها آخر، وقد حافظت ... على نسب متقاربة لا تسمح بأن يَفْضُلَ أحدها الآخر، ويمكننا مع قليل من التسامح أن نعدّها من الأوزان العربية المألوفة...»[٢٩]، إذًا تتفق نسبة الأوزان عند ابن سهل ونسبةَ الأوزان الموفورة الحظ في الانتشار، لكن يُلاحَظ أن بحر السريع عنده يتساوى في المرتبة مع الوافر ويأتي قبل الخفيف، الذي يرتب قبله، ويأتي

(٢٨) الفصول والغايات، أبو العلاء المعري، نشره: محمود حسن زناتي، ط١، ١٩٣٨، ص ٢١٢-٢١٣.

(٢٩) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢١٠-٢١١.

الرجز مساويا للخفيف في المرتبة، رغم أن هذا البحر، ما كانت مكانته في الجاهلية مثلا، سوى مكانة الزجل من الآداب الحديثة[٣٠]، وربما عُزِيَ اهتمام الشاعر به إلى عودة الشعراء إليه في عهود الموشحات والأزجال.[٣١] وبعد السريع يأتي كلّ من بحر المتقارب والمنسرح والرمل والمجتث والهزج بنسب ضئيلة تساوي في مجموعها ١٠,١٧٪.

ويُلاحَظ في أمر علاقة الغرض الشعري بالوزن عند ابن سهل، أن هناك ميلا في بعض الأغراض إلى بحور بعينها، ولكن ليس في جميع الأغراض؛ ففي المدح يركّز ابن سهل على بحر الطويل، وهذا ما يدلّ على أنه يتخيّر لبعض موضوعاته ما يناسبها من البحور الشعرية، وربّما كان في هذا البحر مقلّدا للقدماء وخاصة الجاهليين منهم، إنه نظر إليه على أنه شيء كلاسيكي، كما قلنا سابقا، أضف إلى ذلك أنّ المدح عند ابن سهل كان هو الغرض الثاني في ديوانه بعد الغزل وهما الغرضان اللذان ركّز عليهما طيلة عمره القصير. وفي الغرضين، دائما يركّز ابن سهل أيضا على بحري الكامل والبسيط، وهما من البحور صاحبة المرتبة الثانية من حيث الشيوع في الأشعار العربية[٣٢].

ونجد قصائد ابن سهل الست التي نظمها على بحر الرجز كلها في الغزل والمدح، وربما حكم له بالفضل في هذا المجال لاسترجاعه،أي بحر الرجز، مكانته منذ العصر الأموي،كما قلنا،حيث إنه، نظم فيه أربع قصائد في الغزل[٣٣]، وقصيدتين في المدح[٣٤].

وإذا تمعنّا بحر البسيط الذي يشغل المرتبة ما بعد الكامل، فإننا نرى أنّ الشاعر غلّب استعماله في الموضوعات المعبرّة عن موقف نفسي خاص، وذلك مثل قصائده ومقطوعاته المصوّرة لحالاته النفسية الحزينة:

---

(٣٠) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ١٤٣ .

(٣١) نفسه، ص١٤٥.

(٣٢) نفسه، ص ٧٣.

(٣٣) ديوان ابن سهل الأندلسي، ابن سهل الأندلسي، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص، ١٠٨، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٦.

(٣٤) نفسه، ص ١٩٢، ٢١١.

رُدُّوا عَلَى طَرِيفِ النوم الذي سلبا ... وخبرونـــي بقلبـــي أيّـــةً ذهبا[٣٥]

مَنْ منصفي من سقيم الطرف ذي حورِ ... ركبتُ بحر الهوى فيه على خطـر[٣٦]

سَلْ في الظلام أخـاك البـدر عـن سهري ... تـدري النجوم كما يـدري الـورى خبري[٣٧]

يـا مـرهبي دون سلطان يصـول بـه ... ومخجلي دون ذنبٍ لا ولا زلـل[٣٨]

ظُلْمًا خَصمتَ شهيدَ الحب عن دمِه ... وذاك خـدُّك مصبوغا بعندمـه[٣٩]

إنّ من يقرأ هذه القصائد التي نظمها الشاعر في بحر البسيط، فإنه سيحس بشعور واحد هو الأسى والأسف وانسكاب الدموع، ولو أنّ كلّ قصيدة تعبّر عن حالة خاصة بها، ولا شكّ أنّ نظم قصائد عديدة معبرّة عن موقف واحد في بحر واحد، إنّما يُوجِد ارتباطا نفسيا يأتي دون شعور، بين الحالة النفسية للشاعر وبين الموسيقى التي يثيرها هذا البحر، وإذا استراح الشاعر إلى بحر معيّن في موضوع يصوّر موقفا نفسيا معيّنا، فلا يعني هذا أن نعمم القاعدة ونجعل البحر وقْفا على هذا الموضوع، وفي هذا المضمار يرى عز الدين إسماعيل، أنه ليس من الضروري أن يتجسّم حزنُ شاعرٍ ما في الرثاء وحده؛ فقد يكون متمثّلا في تجربة حبٍّ أو في فشلٍ في الحصول على مطلب حيوي، أو خيبة أملٍ حطّمتْ طموحا معيّنا، أو غير ذلك، قد تكون هذه العوامل باعثةً للأسى في نفس الشاعر، فإن اختار للتعبير عنها وزنا من الأوزان الطويلة، وليكن البسيطَ الذي وزنه الأصلي: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (مكررة)، فإنّ مثل هذا الوزن قد يتناسبُ وحالةَ الحزن والأسى، إلا أنّ هذه الحالةَ "فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة، فهناك حزنٌ هادئ وحزن ثائر، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء والثورة"[٤٠].

---

(٣٥) ديوان ابن سهل الأندلسي، ابن سهل الأندلسي، ص ٣١ .

(٣٦) نفسه، ص ٧٦ .

(٣٧) نفسه، ص ٧٩ .

(٣٨) نفسه، ص ١٢٥ .

(٣٩) نفسه، ص ١٥١.

(٤٠) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص ٨٠-٨١ .

وفي مجال الدراسة التطبيقية لموضوع موسيقى الشعر القديم، يشير إلى أنّ ابن الرومي حين رثى ولده محمدا عبرّ عن حزنه عليه في بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مكررة)، في قصيدة استهلّها بالبيت التالي:

بُكاؤُكُمَا يَشْفِي وإنْ كان لا يُجْدِي فَجُودَا فقد أَوْدَى نظيرُكما عندي

ويورد مطلع قصيدة المتنبي التي تصوّر ألمه وحزنه بعودة عيدٍ ألّم به حزينا وذكّره بأيامه السعيدة، وقد توسّل في ذلك بحرَ البسيط الذي وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (مكررة)، ومطلع القصيدة:

عيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يا عيدُ بما مضى أمْ لأَمْرٍ فيكَ تَجْديدُ

وأورد أبياتا قالتها السُّلَكة ترثي بها ولدها السُّليك، لّما قتله أنس بن مدرك الخَثْعمي، وكانت نظمتها في مجزوء الرمل الذي وزنه: فاعلاتن فاعلن (مكررة)

وقد استهلتها بالأبيات التالية:

طافَ يبْغي نجوةً مِنْ هَلاكٍ فَهَلَكْ

ليْت شِعْري ضَلَّةً أَيُّ شَيْءٍ قَتَلَكْ؟

أَمَريضٌ لَمْ تَعُدْ أَمْ عَدُوٌّ خَتَلَكْ

ويعلّق على الأبيات معلنا أنّ نغمتها حزينة لكنها من غير شكٍّ مختلفة عن النغمتين اللتين تحملهما كلٌّ من قصيدتي ابن الرومي والمتنبي، إذ إنّها أقربُ إلى الصرخات الحادّة، ومع ذلك فوزنها قصير جدا[٤١].

وبناء على ما سبق، فإنّ الشاعر إنما يختار البحر الملائم لحالته النفسية، وليس الملائم لموضوع مَا بصفة عامة، وهذا الرأي هو نفسه الذي يراه محمد مصطفى هدّارة في قوله: «إنّ محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهد ضائع، لأن الوزن وحده لا يمكن أن يضفي على الشعر لونا معينا، ولكن جميع عناصر الشكل تتحد في إعطاء القصيدة لونها، سواء أكان هذا اللون صارخا تشيع فيه الفتنة ويتأجج بالشهوة، أم كان هادئا يتسم بالجدّ

(٤١) د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص ٨٠-٨٢.

والرزانة، وقد رأينا في الرثاء قصائدَ في بحور قصيرة من المجموعة التي يُطلِق عليها الباحث اسم البحور الشهوانية، ومع ذلك، فقد بلغت الغايةَ في تصوير جو الحزن والكآبة والجدّ.»[٤٢].

وهكذا فإن ابن سهل استطاع أن يعبرّ عن شعوره وإحساسه وفكره بواسطة القصائد الشعرية مثلما عرَفها عند أجداده القدامى، ولم يكن الوزن أمامه حجر عثرة، بل بالعكس استطاع أن يطوّع الأوزان القديمة ويعبرّ بها عن أدقّ خلجات نفسه، وبهذا لم يكن اختياره للوزن سوى بما تتطلبه الحالة النفسية والموقف إضافة إلى المحاكاة للقدماء، كما قلنا، وهذه المقاييس هي التي أملت عليه الأوزان التي نظم فيها، ولذلك فلا غرابة في انصرافه عن بعض البحور ونظمه قليلا أو كثيرا في البعض الآخر.

٢ - القافية:

للقافية دورٌ مهم في بناء القصيدة العربية القديمة، وقد التزم بها قدماء شعراء العرب التزاما كاملا، فعُرِفت قصائدهم بالقصائد الموحدة القافية.

وللقافية أهمية كبرى في موسيقى الشعر، ذلك لأنها عبارة «عن عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرُّرها يكوِّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن...»[٤٣]

ولِما تتمتع به القافية من مكانة مرموقة في شعر قدماء العرب فقد جعلوها أحد أركانه المهمة؛ إذ في معرض تعريف الشعر، يقول قدامة بن جعفر: «بأنه قول موزون مقفى يدلّ

(٤٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدّارة، مكتبة الدراسات الأدبية(٢٩)، دار المعارف-القاهرة، ط٢، د.ت، ص٥٤٠.

(٤٣) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦.

على معنى» [٤٤] ويقول ابن رشيق بأن بنية الشعر أربعة أركان هي: «اللفظ والوزن والمعنى والقافية»[٤٥].

وللقافية مكانتها حتى في غير اللغة العربية، إذ يذهب صاحِبَا كتاب نظرية الأدب على أنها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فيريان أنها «ظاهرة بالغة التعقيد ولها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة "أو ما يشبه الإعادة" للأصوات» [٤٦].

ويبدو أن الداعي إلى وجود القافية في الشعر العربي القديم هو طول الأبيات في هذا الشعر؛ إذ يصل مثلا، بعضُها إلى ثلاثين مقطعا، كما في الكامل، وإلى ثمانية وعشرين مقطعا في الطويل،وأربعة وعشرين في الوافر، وهذا العدد الكبير من المقاطع من الصعب أن تجتمع صورتُه في الذهن بحيث يتمكّن السامع أو القارئ من معرفة مكان الوقفة، ولهذا توجّب تكرار صوتٍ معيّن في نهاية كل بيت شعري كي يكون علامة إشارية تَعُدّ خطوات المتلقّي أثناء قراءة الشعر أو سماعه[٤٧].

وبعد، فإن دراسة الرويّ في قوافي ابن سهل وإحصاءَه يساعدنا على تحديد ما إذا كان الشاعر قد استخدم جميع الحروف الهجائية أم استغنى عن بعضها، وما هي أكثر الحروف التي جاءت رويا لقصائده ولماذا؟.

---

(٤٤) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٦٤.

(٤٥) العمدة، ابن رشيق، ص ٦٦.

(٤٦) نظرية الأدب، ريني ويلك وآخر، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي-دمشق، ط١، ١٩٧٢، ص ١٦٧.

(٤٧) موسيقى الشعر العربي، د. شكري عياد، مطبعة دار المعرفة،القاهرة،ط١،١٩٦٨،ص ٩٩.

والجدول التالي يوضّح ذلك:

الهمزة	الباء	التاء	الجيم	الحاء	الخاء	الدال	الراء
٢	١٤	٣	٣	٤	٠	١٤	٢٢
السين	الشين	الصاد	الضاد	الطاء	العين	الفاء	القاف
٥	١	٠	٣	٠	٤	٦	٨
الكاف	اللام	الميم	النون	الهاء	الواو	الياء	
١	١٧	١٠	١٦	٣	٠	٠	

ومن المخطط الإحصائي لقوافي ابن سهل، نستنتج:

١ – أن الشاعر قد اهتم إلى حدٍّ ما بموسيقى القافية من حيث الصوت والدلالة والنطق، حيث إنه لم ينظم على الإطلاق في حروف هي: الذال والغين والزاي والظاء، وهي «حروف نادرة في مجيئها رويا» [٤٨]، ولم ينظم كذلك في حرف الثاء، وهو قليلا ما يأتي رويا[٤٩]، ونظم قصيدة واحدة في الشين، ولم ينظم في كل من الخاء، والواو، وهي حروف نادرا ما تأتي رويا[٥٠]، ولم ينظم أيضا في كل من الطاء والصاد، وما نظم سوى ثلاث قصائد في كل من الهاء والتاء والضاد، وهي حروف قليلة الشيوع[٥١]، ونظم في الجيم ثلاثَ قصائدَ وفي الهمزة قصيدتيَن وفي الفاء ست قصائد وفي الكاف واحدة وفي القاف ثماني قصائد ولم ينظم في الخاء، وهي حروف متوسطة الشيوع[٥٢]، ونظم أربع قصائد في العين وخمسا في السين وست عشرة في النون وأربع عشرة في الدال وسبع عشرة في اللام وعشرا في الميم وأربع عشرة في الباء واثنتين وعشرين في الراء وهي «حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء» [٥٣].

---

(٤٨) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٧٥.

(٤٩) نفسه، ص ٢٧٥.

(٥٠) نفسه، ص ٢٧٥.

(٥١) نفسه، ص ٢٧٥.

(٥٢) نفسه، ص ٢٧٥.

(٥٣) نفسه، ص٢٧٥.

٢ – أن الحروف الهجائية التي لم يتوسّلها ابن سهل في نظمه أو لم يتوسّلها سوى مرة أو مرتين هي حروف مستثقلة في القافية من الناحية الصوتية على وجه الخصوص، وهذا الثقل كان أشار إليه قدماؤنا، ومن هؤلاء أبو العلاء المعرّي الذي يورد في مقدمة لزومياته أن المتقدّمين قلّما ينظمون في حروف معيّنة: «لأن ما روي عن شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئا من الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك... وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهنّ، وهذا شيء ليس يخفى، والمحدثون أكثر تحققا بالنظام، لأن منهم قوما مستبحرين، يكون ديوان أحدهم في العدّة كدواوين كثيرة من أشعار العرب، وهذا أبو عبادة وله شعر جمّ ولا أعلم فيما رُوِيَ له شيئا على الخاء ولا العين ولا الثاء إلا أن يكون شاذا لم يثبت في أكثر النسخ»[٥٤].

وممن أشار إلى ذلك أيضا ضياء الدين بن الأثير، إذ يقول: «واعلم أنه يجب على الناظم والناثر أن يتجنبا ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين، فإنّ في الحروف الباقية مندوحةً عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المُشار إليها، والناظم في ذلك أشدّ ملاءمة، لأنه يتعرّض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة، فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجّه السمع لعدم استعماله، كما فعل أبو تمام في قصيدته (الثائية) التي مطلعها:

قِف بالطُّلول الدارسات علاثَا[٥٥]

وكما فعل أبو الطيب في قصيدته (الشينية) التي مطلعُها:

مَبيتي من دمشقَ على فرَاشِ

وكما فعل ابن هانئ المغربي في قصيدته (الخائية) التي مطلعُها:

سَرَى وجَنَاحُ اللَّيْلِ أَقْتَمُ أفْتَخُ[٥٦]

(٥٤) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ص ٢٧٦.

(٥٥) العلاث: المختلطُ بعضُها ببعض.

(٥٦) أفتخ: هنا عريض.

والناظم لا يُعاب إذا لم ينظم هذه الحروف في شعره، بل يُعاب إذا نظمها وجاءت كريهة مستبشعةً»[٥٧]

٣ – أنّ الشاعرَ بما يتمتّع به من معرفة حول ما تحويه بعض القوافي من قيم صوتية وتنغيم إيقاعي، قد استخدم بعض الحروف بكثرة مثل: الراء، والباء، والميم، واللام،والنون،والدال، وغيرها،وهي حروف تتلاءم والموضوعات التي طرقها.

٤ – إننا لم نجد للشاعر لزوم ما لا يلزم إلا في نتفتين، كل نتفة من بيتين شعريين،، – في النتفة الأولى قال متغزلا:

قد كَتَبَ الحسنُ على خدّه ... إنّا فُتحْنَا لك فتحا مبينْ

ياقلبُ إن مِلت إلى غيره ... ما أنت إلاّ في ضلال مبينْ[٥٨]

والشاعر في هذه النتفة قد راعى حرف الميم المضمومة وياء المدّ وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، إضافة إلى الرويّ وهو حرف النون.

– وفي النتفة الثانية قال متغزلا أيضا:

وناضرةٍ لها مني صفات ... ومن حبّي حليٌ هنّ فيه

لها لوني وصبري في سَقام ... وقسوةُ قلبه ونسيمُ فيه[٥٩]

وفي هذه النتفة أيضا راعى حرف الميم المضمومة وياء المدّ وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، إضافة إلى الرويّ وهو حرف النون.

وعلى كلّ حال فلزوم ما لا يلزم ليس مفروضا على الشعراء كما هو مفهوم من معناه، وإن استُعملَ فإنّ ذلك يكون طوعا لا قهرا، ويدلّ على مقدرة الشاعر على الصنعة الموسيقية والشعرية، ذلك لأنه يؤدّي دورا في تأصيل الجرس الموسيقي وزيادة وحدات الإيقاع الصوتية.

---

(٥٧) المثل السائر، ابن الأثير، جـ ١/ص ١٧٨–١٧٩.

(٥٨) الديوان، ابن سهل، ص ١٧١.

(٥٩) نفسه، ص ١٧٥.

- التصريع:

التصريع، كما هو معلوم، من مستلزمات مطالع القصائد الجيدة،وقد جاء ليسهم في إغناء موسيقى شعر ابن سهل، ومن نظمه الذي استهله بالتصريع مطلع همزيته في مدح الحسن أبي علي صاحب سبتة، حيث يقول:

يـوم تـضـاحـكَ نـورُه الـوضـاءُ لـلـدهـر مـنـه حـلـة سيراء[٦٠]

وفي مطلع إحدى بائياته في الغزل، قال مصرعا:

رُدُّوا علَى طرفِيَ النوم الذي سلبا وخـبرّوني بقلبي أَيَّـةَ ذهبا[٦١]

وصرّع في مطلع قصيدته الحائية التي نظمها في وصف أحد أنهار إشبيلية، يقول:

غـيري يميـل إلى كـلام الـلاّحـي ويمـدُّ راحـتـه لـغـير الراحِ[٦٢]

وفي مطلع قصيدته الدالية في الغزل، قال مصرّعا:

أُقـلـد وجْـدي فَـلْـيُـبَـرْهِـنْ مـفـنّـدي فما أَضْـيـعَ الـبرهـانَ عند المقلد[٦٣]

وفي مطلع قصيدته الرائية في الغزل والمدح، قال مصرّعا:

منْ منصفي من سقيم الطرف ذي حور ركبت بحر الهوى فيه على خطر؟[٦٤]

وصرّع في مطلع قصيدة سينية بعنوان "خذ قلوبا وأنفسا"، حيث قال:

مضى الوصل إلاّ منيةَ تبعث الأسَى أُداري بها همّي إذا الليلُ عسعسَا[٦٥]

---

(٦٠) الديوان، ابن سهل، ص ٢١ .

(٦١) نفسه، ص ٣١ .

(٦٢) نفسه، ص ٤٢ .

(٦٣) نفسه، ص ٤٦.

(٦٤) نفسه، ص ٧٦ .

(٦٥) نفسه، ص ٩٢.

وقال مصرّعا في مطلع قصيدة ضادية، في الغزل أيضا:

طَمَحْتَ بأجفاني فأنسيْتها الغُمْضا وأجنيتني من وجْنتيك هوىً غضّا[٦٦]

وقال مصرّعا ومستجيبا لرغبة أبي علي ابن خلاص[٦٧] الثائر بسبتة ضد الحكم:

تنازعُني الآمال كهلا ويافعا ويُسعدني التعليل لو كان نافعا[٦٨]

وصرّع في فائيتة مادحا الوزير أبا علي ابن خلاص ومُهنئا إياه بإبلال من شكاية يقول:

أهدتْ نجاتُك عوذةَ المتخوفِ وجلتْ إياتُك بغية المتشوفِ[٦٩]

وقال مصرعا، أثناء مدحه أبي بكر بن البناء[٧٠]:

أرقْتُ لبرقٍ بالحِمى يتألقُ فقلبي أسير حيث دمْعي مطلقُ[٧١]

وفي إحدى لامياته، صرع متغزلا بموسى[٧٢] فقال:

لا تطلبوا ثأْري فلا حق لي على لحاظِ الرئم من مقتلِ[٧٣]

---

(٦٦) الديوان، ابن سهل، ص ٩٦ .

(٦٧) كان واليا للحفصيين على سبتة، ينظر الديوان ص١٣ . و"هذه القصيدة كانت لها سيرورة في بلاد المغرب. وبلغ من شهرتها أن أقدم أحمد بن عبد الله الأنصاري المكنى بأبي العباس على تخميسها...، يُنظر الديوان،ص ٩٩.

(٦٨) الديوان، ابن سهل، ص ٩٩.

(٦٩) نفسه، ص ١٠٦.

(٧٠) هو الكاتب الأرفع محمد بن أحمد، من أبناء إشبلية، عُرف بابن البناء لأن أباه كان بناء، لكنه أنشأ ابنه على حب العلم والأدب. يُنظر الديوان، ص ١١٢ .

(٧١) الديوان، ابن سهل، ص ١١٢ .

(٧٢) يمزج الشاعر ابن سهل بين صورة محبوبه موسى وصورة سيدنا موسى عليه السلام، لدرجة أنه لم يترك حادثةً واحدة من حوادث سيدنا موسى إلاّ وحولها إلى معنى في حبيبه. يُنظر الديوان، ص١٦ .

(٧٣) الديوان، ابن سهل، ص١٢٣ .

وصرع، مادحا، أحد الوزراء،فقال:

لـولا قضـاؤك بـين الحُـكْـم والحِـكَـم لما جرى السيفُ في شأوٍ مع القلم[٧٤]

وفي إحدى نونياته صرع، مادحا أبا العباس صاحب سبتة، فقال:

طـاولْ بِجـدِّكَ فالأقـدار عنـوانُ واحكم فما لصروف الدهر عصيانُ[٧٥]

وأخيرا صرَّع الشاعر في هائيته التي يمدح فيها الوزير ابن الجدِّ، ويُشيد بتغلبه على الروم، فقال:

فـوِّقْ سـهـامـك إنّ الله يـهـديـهـا واسللْ سيوفَك فالأقدار تُمضيها[٧٦]

وهناك قصائد أخرى كثيرة صرّع فيها ابن سهل[٧٧]، إلا أنه في رأيي يكفي ما أُعْطي من أمثلة، وأؤكد على أن التصريع ظاهرة موسيقية مهمة التزمها أكثر الشعراء في مطالع قصائدهم، حتى لا تكاد تعثر على قصيدة جيدة لا تكون مصرّعة، ولهذا كان التصريع أحد الموضوعات التي لم تخلُ دراسات النقاد القدامى من عرضها وبيان أهميتها الموسيقية في البيت الأول، ومدى ملاءمتها لموضوع القصيدة، وأهميتها في تهيئة الجو المناسب للسامع، كما تناولت دراساتهم الألفاظ التي يحسن ذكرها في التصريع والألفاظ التي يحسن الابتعاد عنها؛ فقدامة بن جعفر يفضّل أن تكون حروف القافية سلسة المخرج، وأن يكون التصريع في البيت الأول من القصيدة اقتفاء بآثار الفحول والمجيدين من الشعراء القدامى[٧٨]، وابن رشيق يبين الجمال الموسيقي للتصريع، فيقول: «التصريع مبادرةُ الشاعر القافيةَ ليُعْلَم في أول وهلة أنّه أَخَذَ في كلام موزون غير منثور، لذلك وقع في أول الشعر.» [٧٩]، أما حازم القرطاجني فيرى أنّ «للتصريع في أوائل القصائد طلاوة، وموقعا من النفس لاستدلالها به

(٧٤) الديوان، ابن سهل، ص ١٤١ .

(٧٥) نفسه، ص ١٥٧ .

(٧٦) نفسه، ص ١٧٣ .

(٧٧) صرّع ابن سهل في مطالع قصائده، أكثر من ستين مرة.

(٧٨) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٨٦.

(٧٩) العمدة، ابن رشيق، ج١/ص١٧٤.

على قافية القصيدة، قبل الانتهاء إليها.» [٨٠]، ويرى في مفتتح المصراع أن يكون دالا على غرض القصيدة وعذب المسموع، وألا يكون مما تردد على ألسنة الشعراء في المطالع حتى أَخْلَقَ وذهبت طلاوته كلفظة «خليلي»، وأن يكون المصراع الثاني متلائما مع المصراع الأول في حسن عبارته وتمامها، وفي شرف معناه. [٨١]

لكنْ هل من حقّ الشاعر أن يصرّع في غير البيت الأول؟ ومتى يمكن ذلك؟ ...

لم يتكرر التصريع في أثناء قصائد ابن سهل إلا قليلا، وتكرار التصريع في قصيدة واحدة بعد البيت الأول، يعدّ في رأي قدامة «من اقتدار الشاعر وسعة بحره» [٨٢]، وهو عند ابن رشيق مقبول «إذا خرج الشاعر من قصة إلى قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر... إلا أنه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلّف» [٨٣].

ومن أمثلة التصريع المكرر داخل القصيدة الواحدة ما جاء في بائية ابن سهل التي نظمها في مدح الرئيس أبي عثمان بن الحكم صاحب "منورقة" آنئذ، إذْ يصرِّع في أولها، قائلا:

ذُدْ عنْ موارد أدْمُعي طيرَ الكرَى وأعِدْ بنار الوجد ليليَ نيرَا [٨٤]

ويكرر التصريع في أثناء القصيدة بعد سبعة وثلاثين بيتا، مبالغا في مدح الممدوح قائلا:

والشمس مرْمدة ونورك لو جرى في مقلتيْ أعمى لأصبح مبصرا [٨٥]

ومن أمثلة التصريع المكرر، ما جاء في رائيته في المدح أيضا، إذ استهلها ببيت مصرّع، فقال:

أهدَى التلاقي صُبحَ وجهك مُسْفِرًا فحمِدْتُ عند الصبح عاقبة السُّرى [٨٦]

---

(٨٠) منهاج البلغاء، ابن حازم القرطاجني، ص ٢٨٣.

(٨١) نفسه، ص ٢٨٤.

(٨٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٨٦.

(٨٣) العمدة، ابن رشيق، ج١/ص١٧٤.

(٨٤) الديوان، ابن سهل، ص ٦٧.

(٨٥) نفسه، ص ٦٩.

(٨٦) نفسه، ص٧١.

ثم كرر التصريع في أثناء القصيدة بعد ثمانية عشرة بيتا فقال:

فكساني الآمالَ غيثا أخضرا وكفى بني الأوجال موتا أحمرا[٨٧]

ومن أمثلة التصريع المكرر أيضا، ما جاء في لاميته في مدح أبي علي بن خلاص، إذ استهلها ببيت مصرّع، فقال:

كيف أُصغي للعاذلين مع صبري للعاذلين[٨٨]

ثم يكرر الشاعر التصريع في أثناء القصيدة، بعد سبعةٍ وعشرين بيتا،فقال:

واطّراحي لكلّ دين وأخذي لكلّ دين[٨٩]

والشاعر في المواضع السابقة التي كرر فيها التصريع، قد لايُهَيّئ من خلالها أذهان المتلقّين للانتقال من موضوع إلى موضوع آخر، وإنما يجيء لمواصلة الحديث في الموضوع عينه ممَّا يدلُّ على اقتدارا لشاعر وسعة بحره، كما يقول قدامة،[٩٠]؛إذْ في البيت "والشمس مرمدة ونورك لو جرى..." واصل الشاعر وصف الممدوح بالحكمة والكرم والسخاء. وهو في البيت "فكساني الآمال غيثا أخضرا..." لمْ يخرجْ أيضا عن نطاق المدح وذكر مروءة الممدوح، من نجدة وكرم وشجاعة...، وقد يُهَيّئ الشاعر من خلال التصريع أذهان المتلقين للانتقال من موضوع إلى موضوع آخر، كما يرى ابن رشيق[٩١] إذْ في البيت "واطّراحي لكل دين ..." ينتقل الشاعر من مدح أبي عليٍّ إلى طلب مساعدته وجعله المؤَمَّل والرجاء.

- التوشيح:

إن بعض قوافي قصائد ابن سهل، عرفت مَا يسمى بالتوشيح، وهو أن تكون القافية

---

(٨٧) الديوان، ابن سهل، ص٧٢ .

(٨٨) نفسه، ص١٥٥ .

(٨٩) نفسه، ص١٥٧ .

(٩٠) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ٨٦ .

(٩١) العمدة، ابن رشيق، ج١/ص١٧٤ .

معلومة من السياق لدرجة ألاَّ يجد المتلقي لها كبير عناء في الاهتداء إليها[٩٢]، ومن أمثلة ذلك قول ابن سهل في مدح الوزير ابن الجد، حيث يقول:

يكتنُّ منه البطشُ تحت سكينة كالزَّند يوجد خامدا متلهبا[٩٣]

فلفظ "خامدا" في البيت الذي أتى قبل لفظ القافية مباشرة يُنبئ بها، حيث كلمة "خامدا" تتطلب القافية "متلهبا".

وفي مستهلِّ قصيدة مدحية، يرفع فيها من شأن الوزير أبي علي ابن خلاص، يقول:

لقد فَتَكَ الأسطولُ في الشرِّ فتكةً غدا غِبُّها حُلوا ومشهدها مرًّا[٩٤]

وهنا نرى مدى ارتباط كلمة "حلوا" بالقافية "مرًّا"، فما أشدّ التلازمَ بين القافية واللفظ والمعنى.

ويمضي الشاعر في القصيدة نفسها، معلنا عن القافية من خلال السياق، قائلا:

بصيرٌ بِطُرْقِ البأْسِ والجودِ لم تزلْ وقائعه جهراً ومعروفه سرا[٩٥]

ويصور الشاعر أبا عليٍّ بن خلاص وجماعتَه لّما دعتهم نيةٌ للتوجه إلى الديار المقدسة جاعلا علاقةً وطيدةً بين لفظة "مطيعا" والقافية "سامعا"، فقال:

وركبٍ دعتْهُمْ نحو "يثرب" نيّةٌ فما وجدتْ إلاَّ مطيعا وسامعا[٩٦]

وفي معرض الغزل بموسى يوشح الشاعر فيقول:

بموسى إذا ما شئْتَ سكريَ غنّ لي وأدهقْ كؤوس الخمر أيَّةَ إدهاق[٩٧]

---

(٩٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ١٦٧ .

(٩٣) الديوان، ابن سهل، ص ٥٦ .

(٩٤) نفسه، ص ٦٠ .

(٩٥) نفسه، ص ٦٠ .

(٩٦) نفسه، ص ٩٩ .

(٩٧) نفسه، ص ١٢١ .

ونلاحظ أنَّ في هذا البيت يهتدي المتلقي إلى لفظة " إدهاق" دون مشقة، فما أشدَّ الارتباط بين لفظة "أدهق" ومصدرها "إدهاق".

ويبدو من خلال الأمثلة السابقة وغيرها من الأمثلة المبثوثة هنا وهناك في ديوان الشاعر، أنّ كلمات الأبيات كانت تمهّد للقافية، حتى إنّ السامع ليتوقعها قبل إكمال البيت، وقد توسّل الشاعر في ذلك بالتضادّ وبالعبارات المألوفة التي يستدعي بعضُ كلماتها بعضَها الآخر.

بعض عيوب قافية الشاعر:

إنّ قوافي شعر ابن سهل لم تخلُ من بعض العيوب كالإيطاء والإصراف والتضمين، إلا أنّ ذلك قليل.

- الإيطاء:

الإيطاء «هو تكرار كلمة الرويّ لفظا ومعنى في أقل من سبعة أبيات على المشهور»[٩٨]

ومن أمثلته قول الشاعر في معرض الغزل، مشبها معاناته إزاء من يحب بمعاناة أعرابيةٍ تحنُّ إلى بَانِ الحجاز ورنده، يقول :

وإن أُوقِـد المصباحُ ظنَّتْه بارقا يحيّي فهشتْ للسلام وردّه[٩٩]

ثم يقول بعد بيت واحد:

أنا السائلُ المسكينُ قد جاء يبتغي جوابا ولوْ كان الجوابُ بردّه[١٠٠]

وفي قصيدة في مدح أبي العباس[١٠١] يقع في عيب الإيطاء فيقول:

والبأسُ والجودُ في كفيْه قد جُمِعَا مثلُ الحديقة بالحياتِ والزهرِ[١٠٢]

---

(٩٨) المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى بن محمد الأحمدي، ص ٤٠١.

(٩٩) الديوان، ابن سهل، ص ٥٦.

(١٠٠) نفسه، ص ٥٧.

(١٠١) أبو العباس، كما قيل بايع لنفسه في إشبيلية، وقيل بل هو أبو العلا لموحدي وكان بويع في إشبيلية سنة ٦٢٤هـ. ابن سهل: الديوان، ص ٧٦.

(١٠٢) الديوان، ابن سهل، ص ٧٦.

وبعد خمسة أبيات يقول:

فبأسه روّعَ العصيان منهُ كما أخلاقهُ خُلقتْ من ناضر الزَّهر[١٠٣]

ويقع الشاعر، أثناء الغزل، في الإيطاء بتكراره كلمة الرويّ "الجمال"[١٠٤] مرّتيْن في مطلع القصيدة، وفي البيت الرابع منها. وفي قصيدة في مدح الرئيس أبي عثمان تتكرر عند الشاعر كلمة الرويّ "دَمَا"[١٠٥] في البيت الخامس عشر ثم في البيت التاسع عشر.

ولعلّ أقبح إيطاء ما جاء في بيتين متعاقبين، دون فاصل بينهما، ومن ذلك قوله في البيت السادس والسابع من قصيدة في الغزل، يقول:

في خدّ موسى نَقْطُ خالٍ رائقٍ نورُ العِذارِ مُحلاً من نُونه

فترى صحيفةَ كاتبٍ متماجنٍ قدْ خطَّ قبل النون نقطة نُونه[١٠٦]

ويكرر الشاعر أيضا لفظة الرويّ "مبين"[١٠٧] مرتين متتاليتين في بيتيْن نظمهما في الغزل أيضا.

وقد ورد إيطاء ضمن قصائد ابن سهل، أجازه العلماء؛ أيْ إنّه تكررت عنده قوافٍ بعينها، بعد أكثر من سبعة أبيات، كما وردت قوافٍ أخرى بعينها ضمن بعض قصائد الشاعر، إلا أنّها تختلف من حيث المعنى، وهذا جائز أيضا؛ فقد قال العروضيون والنقاد في ذلك إذا «اتفق لفظ [القافية] واختلف المعنى كان جائزا، كقولك أريد خيارا، وأوثر خيارا، أي تُريد خيارا من الله لك في كذا،وخيارُ الشيء أجودُه»[١٠٨]

---

(١٠٣) الديوان، ابن سهل، ص ٧٧.

(١٠٤) نفسه، ص ١٢٤.

(١٠٥) نفسه، ص ١٤٤.

(١٠٦) نفسه، ص ١٦٩.

(١٠٧) نفسه، ص١٧١.

(١٠٨) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص١٨٢.

- الإصراف:

الإصراف هو اختلاف حركة الروي بأن يكون رويٌّ مفتوحا ورويٌ مضموما أو مكسورا[١٠٩]، ولم أجد الإصراف في شعر ابن سهل، إلا ما رأيت في كسره كلمة "أسمر" الممنوعة من الصرف، وإن جاز للشعراء ما لا يجوز لغيرهم، يقول الشاعر في استِنهاض قبائل عرب المعقل[١١٠]:

أنتم أحقُّ بنصر دين نبيكم ... وبكم تمهّدَ في قديم الأعصر

أنتم بَنَيْتُمْ ركنهُ فلْتدعموا ... ذاك البناءَ بكلّ ألعسَ أسْمرِ[١١١]

- التضمين:

ورد عند ابن سهل تضمين، وهو أمر يَنْظرُ إليه بعضُ النقاد على أنه من عيوب القافية، والتضمين يعني أن ترتبط القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[١١٢]، وبهذا تكون متعلّقة بالبيت الذي يليها، ولا نستفيد المعنى كاملا في البيت الواحد، ومن ثمّ لا يجد الشاعر مفرا من إكمال بقية المعنى في البيت التالي، أي أن التضمين في رأي التنوخي هو إتمام وزن البيت قبل تمام المعنى[١١٣]. ونظرا إلى أنّ البلاغيين والنقاد القدامى، يرون أن وحدة البيت الشعري هو الأساس الذي يُبنى عليه الشعر العربي، لذلك عدّوا التضمين قبيحا، ومُثِّلَ قُبْحُهُ في مثل قول حازم القرطاجني: «من المستحسن أن تكون القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقرا ما بعدها إليها»[١١٤]، أما ابن الأثير الذي كان أكثر وعيا بالوحدة العضوية للعمل

---

(١٠٩) موسى بن أحمد المليانى: ص٤١٣.

(١١٠) عرب المعقل، قبائل عربية وفدتْ إلى الشمال الإفريقي،يرجع نسب بعضها إلى الحارث بن كعب والبعض الآخر إلى معقل من بني ربيعة.وقد استدعى أبو عبد الله بن السيد عددا من هذه القبائل كي تمدّ له يد العون في الأندلس. ابن سهل، الديوان، ص ٧٣ .

(١١١) الديوان، ابن سهل، ص ٧٥.

(١١٢) العمدة، ابن رشيق، ج١/ص١٧١.

(١١٣) كتاب القوافي، التنوخي، تقديم وتحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد-بيروت، ط١، ١٩٧٠، ص١٦٣.

(١١٤) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص٢٧٦.

الفني، فإنه لا يرى عيبا في تعلّق البيت التالي بالبيت السابق من حيث المعنى، ويعلن أنه لا عيب في ذلك «إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلّق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلّق إحداهما بالأخرى»[١١٥].

إذا، فالتضمين نوعان، النوع الأول «هو افتقار القافية إلى البيت الذي بعدها في إفادة معناها»[١١٦] وهذا النوع من التضمين لم أجده عند الشاعر، أما النوع الثاني فهو التضمين على مذهب من يعدّ تضمينا، تعلّقَ القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[١١٧]، وهذا النوع ورد عند الشاعر في موضعين من قصيدة واحدة، في مدح الرئيس أبي عثمان صاحب منورقة:

يقول في الموضع الأول :

إنْ خاب غيرك وهو أكثر ناصراً ... وبقيت للإسلام وحدك مظهرا

فَالْبحر لا يُرْوي بكثرة مائه ... ظَمأً وربَّ غمامةٍ تُروي الثرى[١١٨]

والشاعر هنا جعل البيت الأول جملة شرط، وجعل البيت الثاني جملة جواب الشرط، رابطا بين البيتين بفاء الجزاء. وهذا عيب في مذهب من يعدّ وحدة البيت الشعري هي الأساس في القصيدة. لكن في رأي بعضهم هو تضمين مقبول، ويحسب للشاعر لا عليه، لأنه نزوع إلى وحدة في أكثر من بيت، أي تكريس للوحدة العضوية للعمل الفني، وهذا هو الرأي الصائب.

وللشاعر هذا النوع من التضمين في موضع آخر من القصيدة، إذْ يقول:

إذا عصرُكم كلُّ الزمان وأُفقُكم ... كُلُّ البلاد وشخصكمُ كلُّ الورى

يُنْسي الوفودَ سماحكُم أوْطانَهم ... وكذاك طيبُ الوِرْدِ يُنْسي المصدرا[١١٩]

---

(١١٥) المثل السائر، ابن الأثير، ج٣/ص٢٠١.

(١١٦) المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، موسى بن أحمد المليانى، ص٤٠٧.

(١١٧) نفسه، ص٤١١.

(١١٨) الديوان، ابن سهل، ص ٦٩.

(١١٩) نفسه، ص ٧٠ .

هذه فكرةٌ عن قوافي الشاعر، ويمكن أن نسجّل بعض سماتها، ومنها:

١ – إنّ قوافيه عذبة الحرف غير قلقة أو ناشزة أو مقتضبة، مما يدلّ على شاعرية وقدرة موسيقية ملحوظة(١٢٠).

٢ – التزم الشاعر قافية واحدة في كل قصيدة.

٣ – قليلا ما التزم الشاعر بما لا يلزم، وربما قصد من ذلك أن يضيف إلى طبعه الفني قدرته على التصنّع.

٤ – من الأمور اللافتة للنظر في موسيقى ابن سهل ظاهرة التصريع في مطالع قصائده –أكثر من نصف قصائده مصرّعةٌ مطالعُها– ولم يكن تصريعه متكلّفا، وإنّما كان طبعيا ليس غريبا عن بناء البيت، الأمر الذي زاد لحنه أنغاما وموسيقى.

٥ – إن قوافي ابن سهل لم تخل من بعض العيوب، كالإيطاء والإصراف والتضمين، إلا أنّ ذلك قليل بالنسبة لنظمه.

ب- الموسيقى الداخلية:

لم يقْصُر ابن سهل اهتمامه على البناء الموسيقي الخارجي المتمثل في الوزن والقافية وحسب، بل بدا اهتمامه كبيرا بجانب آخر، هو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، وربّما لاحظ القارئ أن مقدرة الشاعر الموسيقية بدت أكثر في التزامه بهذا الجانب.

والموسيقى الداخلية للنص الشعري تأتي من مصادر متعددة؛ من الألفاظ وما لها من أصوات وما تحمله تلك الأصوات من أحاسيس ومشاعر، ومن تآلف الكلمات وتجاورها وتتابعها، وما تحدثه هذه الكلمات من أثر ينتج عنه انسجام موسيقي، وتأتي أيضا من ألوان البديع الصوتي، كالتقسيم والترصيع والجناس وبعض أقسام التضاد وردّ العجز على الصدر، وغير ذلك من أنواع التآلف النغمي، وهذه العناصر الموسيقية قد تجتمع كلها

(١٢٠) يُراجَع جدول القوافي.

أو يجتمع بعضها في النص، فينتج عنها إيقاع موسيقي واضح الأثر، بيد أنه من الصعوبة بمكان أن يهتدي الدارس إلى مواطن الموسيقى الداخلية بسهولة، كما أنه ليس من السهل التّقنينُ لها واستخلاص جميع مواطنها عند هذا الشاعر أو ذاك، ذلك لأنه «ليس لدينا وسائل علمية حديثة لقياس الإيقاعات الموسيقية وتحديد مواطن النّبر في الكلمات العربية على نحو ما حققته الدراسات التحليلية للغات الأجنبية»(١٢١).

إلا أنّ ذلك لا يمنع الدارس من ضبط بعض القواعد المتعلّقة بالبناء الموسيقي الداخلي، ويُسْتَشَفُّ ذلك من خلال الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين حروف الكلمات، وبين الكلمات مع بعضها حينا، ومع دلالاتها حينا آخر، أو من خلال الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري. وأهمّ الجوانب الموسيقية الداخلية التي توسّلها ابن سهل في بنائه الشعري هي التكرار؛ تكرار الحروف والكلمات والعبارات، وإيجاد العلاقات المتناسقة بينها، وإلى تقسيم الكلام داخل البيت الشعري، أو أبيات شعرية، وهو ما يعرف بحسن التقسيم أو الترصيع، وإلى عدّة أمور أخرى هي ألوان البديع الصوتي كالجناس والطباق وردّ العجز على الصدر، وغير ذلك من أنواع التآلف النغمي الذي هو الأساس في تشكيل الموسيقى الداخلية للشعر.

١ - التكرار

والتكرار المقصود هنا هو ذلك التكرار المفيد للموسيقى دون إهمال المعنى، وهو ذلك الأسلوب الذي «يحتوي كلَّ ما يتضمّنه أيُّ أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية... يستطيع أن يُغنيَ المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه وإلا فليس أيسرَ أن يتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة»(١٢٢).

---

(١٢١) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، د.إبراهيم عبد الرحمن محمد، ص٢٩٠.

(١٢٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار العلم للملايين-بيروت، ط٦، ١٩٧٨، ص٢٦٣-٢٦٤.

أما تكرار الحروف فنجده حين تشترك الألفاظ في حرف واحد، سواء أكان في أوّل الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها، وغالبا ما يكون لهذا الاشتراك بين الكلمات في حرف واحد «قيمة نغمية جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري»[١٢٣]

ولأصوات الحروف المكررة منبعان، أحدهما تكرار حرف الرويّ وهيمنته على سائر تشكيل البيت الشعري، أما المنبع الثاني فهو تكرار حرف من قاع البيت أو من قراره، كأن يهيمن حرف قوي، صوته مجهور كالعين، أو حرف حلقي صوته مهموس كالحاء، أو حرف صوته رنّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس كالسين أو الصاد، هذه الحروف بتكرارها يصطبغ التشكيل بصبغتها، وتصبح خصوصية الصوت أساسا لبنائه[١٢٤].

وهذا البناء الصوتي القائم عل أساس تكرار بعض الأصوات، سواء أكانت نابعة من رويّ القافية أم من قاع البيت، نجدها منثورة هنا وهناك في شعر ابن سهل.

ومن أمثلة اللون الأول النابع من رويّ القافية، على سبيل المثال لا الحصر، ما استهل به قصيدة مدحية في الوزير أبي عمْرو ابن الجد، حيث يقول:

طـرقـتْ مـنـقـبـةَ تـــروعُ تحـجـبـاً هيهات يأبى البدر أن يتحجبا[١٢٥]

إنّ الشاعر هنا بنى هذا البيت على أصوات حرف الرويّ «الباء»، فوزّعه على الشطرين توزيعا شبه منظّم، فأدّى هذا التوزيع إلى إيقاع منسجم نشأ من صوت هذا الحرف.

وقد بنى الشاعر موسيقى بعض أبيات بائياته على حرف الباء ومن ذلك قوله على سبيل المثال متغزّلاً:

فـقـلـتُ واحـربـا والـصـمـتُ أجـــدر بي قدْ يغضبُ الحسنُ إن ناديتُ واحرَبا[١٢٦]

---

١٢٣ الشعر الجاهلي، د. محمد النويهي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر-القاهرة، د.ت، ج١/ص٦٥.

(١٢٣) أبو فراس الحمداني، د. النعمان القاضي، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، مصر، د.ت، ص٥٠٢.

(١٢٥) الديوان، ابن سهل، ص ٢٤.

(١٢٦) نفسه، ص٣١.

ومن أمثلة تكرار حرف الرويّ «الحاء» في شعره، قوله في وصف معاناته من الوجْد:

يَـا مَـنْ هُـدَيْـتُ لحبـه فَمَحَـجَّتي بـيـضـاءُ في نـهـج الـغـرام الـواضـح

قَدَحَتْ لواحظُكَ الهوى في خاطري حقًّا لقدْ وَرِيَـتْ زنـادَ الـقـادح[١٢٧]

إنّ حرف «الحاء» هنا موزّع مرة أو مرتين في كل شطر من أشطار البيتين، وتوزّعت الكلمات المحتوية على حرف الحاء بصورة جعلت تكرار الحرف لا ينبئ عن نُبُوٍّ أو نشازٍ، وهذا التوزيع أثّرَ في موسيقى البيتين وجعلها جميلة لا تثريبَ عليها.

ويكرّر الشاعر حرف "الراء" ليحدث به نغما يدلّ على رضاه بما أشاع الممدوح من الأمن والاستقرار في سبتة، بخلاف سائر الثغور التي كانت مهددة بالمخاطر، يقول:

وكانتْ ثغورُ الغربِ تبكي أسىً فقدْ غدا كُلُّ ثغرٍ ما عدا سبتة ثغرا[١٢٨]

ومن ذلك، تكراره حرف "الراء" أيضا، حيث يقول في معرض الوصف:

الأرضُ قد لبستْ رداء أخضرا والطلُّ ينثر في رباها جوهرا[١٢٩]

وفي معرض الغزل يكرِّر الشاعرُ حرف اللام ستّ مرات موزّعة بالتساوي بين الشطرين محدثاً بذلك موسيقى جميلة، فقال:

لا تطلبوا ثأري فلا حقَّ لي على لحاظ الرئم من مقتلِ[١٣٠]

ومن النوع الثاني النابع من قاع البيت أو من قراره، تكراره حرف "التاء" في بيت من الشعر يمدح فيه الوزير أبا علي ويهنّئه عندما شُفيَ من المرض،يقول :

أهـدتْ نجاتُـك عـوذة المتخوّف وجَلَتْ إياتُك بغية المتشوّف[١٣١]

ومما نلاحظ على هذا البيت أنّ الكلمات المحتوية على حرف التاء موزّعة أربع مرات

---

(١٢٧) الديوان، ابن سهل، ص٤١ .

(١٢٨) نفسه، ص٦٢ .

(١٢٩) نفسه، ص٨٨ .

(١٣٠) نفسه، ص١٣٢ .

(١٣١) نفسه، ص ١٠٦. والإياة: من إياة الشمس أيْ حسنُها ونورها.

في الشطر الأول وأربع في الشطر الثاني، وأنها متباينة من حيث عدد حروفها، الأمر الذي جعلنا لا نحسّ أنّ هناك نُبُوًّا من تكرار الحرف، بل إنّ ذلك ساعد على ظهور موسيقى البيت المتميّز.

وفي شعر ابن سهل صُوَرٌ أخرى لتشكيلات الصور المبنية على أساس تكرار بعض الحروف النابعة من قاع البيت، ومن ذلك على سبيل المثال أيضا، قول الشاعر مكررا "المدَّ بالياء والواو" محدثا به موسيقى تتلاءم ومعاناته إزاء الصدّ الذي قوبِل به من قبل محبوبه، يقول:

بأبي جفون معذّبي وجفوني فهي التي جلبتْ إليَ مَنُوني[١٣٢]

وقد بنى موسيقى بيتين من الشعر في مدح أبي عليٍّ ابن خلاص، على تكرار حرف التشبيه "ك" أربع مرات موزعة على الأشطر الأربعة بالتساوي و"لكن" الاستدراكية مرة في كلِّ شطرٍ من شطري البيت الأول، و"إلاَّ" الاستثنائية مرة في كلِّ شطر من شطري البيت الثاني، وأحدثت بذلك موسيقى تتلاءم وموقف المدح وذكر محاسن الممدوح، يقول:

كالطودِ لكن فيه هِزَّة عاطف كالليث لكنْ فيه شيمة مشفق

كالظلِّ إلاَّ نورهُ وثبُوته كالشمس إلاَّ في لظاها المحرق[١٣٣]

ويكرر الشاعر حروف المدّ في بعض قصائده ليحدث بطئا موسيقيا يتلاءم وجوّه النفسي، ومن ذلك قوله معبرا عن حزنه الشديد أثناء رثائه والدة الوزير الفاضل أبي علي ابن خلاص:

يُلْحَى الزمانُ وما عليه مَلامُ يَجْني القضاءُ وتُعنَّفُ الأيّامُ

أعْيَا البسالةَ والحذارَ حبائلٌ سيّان فيها الأُسْدُ وَالآرامُ

يُودي الرَّدَى بمسالمٍ ومحاربٍ يُقوي الكناسُ وتُقْفر الآجام

---

(١٣٢) الديوان، ابن سهل، ص٦٩ .

(١٣٣) نفسه، ص ١١٧.

إلى أن يقول:

شَـرُفتْ بـآل خلاص الـرُتـبُ العلا فـهـمُ نـفـوسٌ والـعـلا أجسامُ[١٣٤]

وواضح من هذه الأبيات أن الشاعر بتكرار المدّ إحدى وعشرين مرةً لا يريد سوى إحداث موسيقى يطيل بها صدى المعاناة والألم، وإنّ تتابع المدات أو ما يسمى بالبطء الموسيقي إنما نبع من جَوِّه النفسي الخاص الذي فرضه عليه موضوع البكاء والتفجّع.

ومثل هذا النغم البطيء يغلب على بعض أبيات الشاعر في الغزل والرثاء خاصة؛ فهو مثلا في أثناء الغزل يستهل إحدى سينياته بقوله:

هـذا أوَانُ فضيـحتي لـبيْك يا داعـي الـهوى لاعطـرَ بعد عـروس

أوَمَـا تـرى الأيـامَ كيف تبسَّمتْ عنْ وصل موسى بعد طول عبوس[١٣٥]

وَفي الرثاء يستهلّ لاميته محُدثا موسيقى بطيئة تعبرّ عن مدى معاناة الشاعر أمام المصاب الجلل، يقول:

يـجِدُّ الـرَّدَى فينا وَنحنُ نُهَازِلُهُ ونَغْفُو ومَا تَغْفُو فواقاً نوازلُهُ

بـقـاءُ الـفـتَى سُـؤْلٌ يَـعِـزُّ طِلابُـه وريْبُ الردى قِرْنٌ يزِلُّ مُصَاوِلُهُ[١٣٦]

وفي نهي اللائم إياه، يتابع المدات ليعبرّ عن عدم قدرته على مقاومة آلام الغرام، يقول:

مَـــهْ لائـــمـــي عـــن مَـلامـي مـــهـــلا بـقـلـبـي مـــهـــلا

تـــبْ لاتـــلـــمْ ذا غـــرام إنْ لم تـتـبْ سـوف تُـبْـلَـى[١٣٧]

وأما تكرار الكلمات أو مشتقاتها فهو أيضا يولّد انسجاما صوتيا، عندما يُوفَّق الشاعر

---

(١٣٤) ديوانه، ابن سهل، ص ١٤٨.

(١٣٥) نفسه، ص ٩٣ .

(١٣٦) نفسه، ص١٢٧. والقرن: النظير، والمصاول: المقاتل في المعركة.

(١٣٧) نفسه، ص ١٣٩ .

في اختيارها، وهذا التكرار قد يكون ناتجا عن ترنّم واستعذاب، أو يكون ناتجا عن حالة من التوتر النفسي(١٣٨)..

أما التكرار الناجم عن الترنّم والاستعذاب، فيظهر على سبيل المثال في قوله مكرّرا كلمة "الغزال" مرتين، في معرض مدحه أبي عمرو بن خالد، مستهلاّ القصيدةَ بمقدمة في وصف الطبيعة والخمر، يقول:

أَكْؤُسًا ما أرى بأيدي سقاةٍ ... أَمْ نجوما تسعى بها أقمارُ

وكأنَّ الإبريق جيدُ غزالٍ ... دَمُ ذاك الغزالِ فيهِ العقارُ(١٣٩)

والشاعر مستعذبا ترديد كلمة "غزال"، بتوزيعها مرة في كلِّ شطرٍ من البيت الثاني، أضفى موسيقى جميلة على هذا البيت، كما أنّ تشبيه الإبريق بجيد الغزال لطوله، خلع عليه مسحةً من الجمال.

ومثال ذلك أيضا تكرار الشاعر لفظتين أخريين هما "السيف" و"الهيجاء" في قوله مادحا صديقه ابن سعيد:

يأوي إلى حسبٍ مثلِ السُّها شرفا ... لكنَّ ذاك خفيّ وهو مشهور

كأنّه السيف في الهيجاء منصلتا ... لو كان للسيفِ في الهيجاء تدبير(١٤٠)

وفي البيت الثاني من هذه النتفة، يترنّم الشاعر بكلمتي "السيف" و"الهيجاء" مردِّدًا كلَّ واحدة منهما مرتين، مشبها ممدوحه بالسيف في الهيجاء، ثم مستدركا أنّ السيف دون مستواه، لتميُّز الممدوح بالتدبير أثناء خوض الحرب.

وفي الغزل، يكرّر الشاعر لفظة "المسك" مرتين، ولفظة "ظبي" ثم جمعها "ظباء" مستعذبا إياها رغم أنّه في حالة توتر أمام المتغزَّل به، يقول:

---

(١٣٨) الموقف والتشكيل الجمالي، النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني، ص٥٠٥-٥٠٦.

(١٣٩) الديوان، ابن سهل، ص ٦٤.

(١٤٠) نفسه، ص٩٠.

فَجُدْ لي بمسك الخال يا ظبيُ إنني عهدتُ ظباء المسك لا تَخْزنُ المِسْكا[١٤١]

وفي مدْحِه للكاتب الأرفع أبي بكر ابن البناء استعذب أن يترنّم بالألفاظ "يعشو، والأعشى، ويجري، وجرير" وراح يرددها كأنما هي نوطات موسيقية، تصوّرُ تميُّزَ ممدوحه، وتفوُّقَه على كلٍّ من الشاعرين المذكورين، يقول:

فيعشُو له الأعشى إذا لاح نورُهُ ويجري جريرٌ ظالعا حين يُعْنِقُ[١٤٢]

ويعمد الشاعر إلى تكرار عبارة "كلٍّ وما يتبعها" مستعذبا موسيقاها، معدّدا صفات الممدوح من حسن التدبير والعدل والأخلاق الطيبة، يقول:

من كلّ قولٍ له فصلٌ يصيبُ بهُ وكلّ فعلٍ له بالعدل ميزانُ

وكلّ وقتٍ ربيعٌ من خلائقه وكلّ روضٍ به في الطيب بستان[١٤٣]

ويكرّر الشاعر اسم الإشارة "ذي، وذا" وحرف "قد" في أبيات متتالية مستعذبا إياها مشيرا إلى كرم الممدوح الواسع وإلى مكانة ملكه المرموقة، يقول:

فذي تنشر الرّائين شمسا منيرة وذا يكنف الآوين ظلاً ممددا

وذي معقلٌ نائي الذُّرى لمن انطوى وذا مرتعٌ داني الجنى لمن اجتدى

فقد طلع البدران بالسعد والسّنا وقد مُزِج البحران بالبأس والندى[١٤٤]

أما التكرار الناتج عن التوتر النفسي، بسبب الأسى والتحسّر، فمنها على سبيل المثال هذه الأبيات الشعرية التي نظمها الشاعر مخاطبا "عرب المعقل" مستنصرا إياهم، مبيِّنا مدى ما أحدثه العدو من مكاره في أرض المسلمين، يقول:

كم نكّروا من معلمٍ، كم دمّروا من معشرٍ، كم غيّروا من مشعرِ

---

(١٤١) ديوانه، ابن سهل، ص ١٢٢ .

(١٤٢) نفسه، ص ١١٤ . ويُعْنِقُ: يسير سيرا واسعا .

(١٤٣) نفسه، ص ١٦٠ .

(١٤٤) نفسه، ص ٥١ .

كم أبطلوا سنن النبيِّ، وعطَّلوا ... من حلية التوحيد ذروة منبرِ

أين الحفائظ مالها لم تَنْبعث؟ ... أين العزائم مالها لا تنبري؟(١٤٥)

وهو هنا بترديده كلمة "كم" الخبرية مرتين وحرف الجرّ "من" مرتين و"أين" الاستفهامية مرتين، ومن هذا الترديد، ومن مضمون الأبيات، أحدث الشاعر موسيقى حزينة، جعلها معادلا موضوعيا جزئيا لهمّه الكبير ألا وهو ما عاثه الأعداء من فساد في البلاد.

وفي معرض رثاء أبي العباس الموحدي حاكم إشبيلية، يقول مرددا عبارة "يا ليتني" ثلاث مرات وعبارة "لو كان" مرتين في أبيات متتالية محدثًا بذلك موسيقى حزينة عبرّ بها عن معاناته بسب هذا المصاب الجلل،ألا وهو انتقال المرثي إلى جوار ربه، يقول:

يا ليتني في عيشتي شاطرتُه ... لو كان لي عند القضاء خيارُ

يا ليتني قاسمته ألم الردى ... لو كان يرْضى قسمتي المقدار

أو ليتني ساكنته في لحده ... فيضُمُّنا تحت التراب جِوار(١٤٦)

هذا وتجدر الإشارة، إلى أنّ ظاهرة تكرار الألفاظ سواءٌ في الصورة نفسها أمْ في صورة مشتقاتها، ملحوظة عند ابن سهل، ويبدو أنه ولوعٌ بها لتوشيح قصائده ولإظهار براعته في توظيف اللفظة ومشتقاتها ولإحداث انسجام صوتيٍّ موسيقيٍّ جميلٍ، لكن الجري المبالغ فيه وراء اللفظ، والذي لم يقعْ فيه الشاعرُ، قد يجعل المعنى مستغلقا.

وقد عاب القدماءُ الاشتقاق الذي يُؤدِّي إلى غموض المعنى واستغلاقه، ومن هؤُلاء أبو عبد الله القزاز، الذي يقول:

"وعِيبَ على الأعشى قوله:

وقدْ غدوْتُ إلى الحانوتِ يتْبعُني ... شاوٍ مِشَلٌّ، شَلُولٌ، شلْشَلٌ، شَوِلُ.

قالوا فهذه الألفاظُ كلها بمعنى واحد، وهذا عيبٌ، وقال قومٌ : هي مختلفة المعاني؛

(١٤٥) ديوانه، ابن سهل، ص ٧٥.

(١٤٦) نفسه، ص ٧٨ .

فالمشلُّ: السريع السوق، والشلول: الخفيف الذي يُسرعُ في حوائجهم، والشلشل: الذكي، والشول: الرافع يديه."[١٤٧].

وسواء أكان للَّفْظَة المكررة معنىً واحدٌ أم معانٍ مختلفةٌ، فإنه يبدو، ألاَّ ضرورةَ إلى تكرار هذه الألفاظ على هذا النحو، إذْ هناك أساليبَ أخرى، قد تُعَبِّر عن نفسية الشاعر وتُؤَدِّي المعنى واضحا دون تجشم هذا المجال من التكرار.

ونخلص إلى نتيجة، هي أنّ ابن سهل، قد توفّرت في غير قليل من نظمه، طاقات نغمية كامنة في الحروف والكلمات والعبارات التي رأيناه يكرّرها في أبيات مستقلّة تارة وفي أبيات متتالية تارة أخرى، وبذلك أفصح عن إمكانات موسيقية مهمة وخبرة إيقاعية ملحوظة.

٢ - التقسيم:

لقد اهتم ابن سهل اهتماما واضحا بالتقسيم الذي هو نوع من تقطيع العبارات تقطيعا موسيقيا.

وتعريف النقاد للتقسيم مختلفٌ فيه، «فبعضهم يرى أنّه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به... ويسميه: جمع الأوصاف، وبعض الحذّاق من أهل الصناعة يسميه: التعقيب»[١٤٨]، ويسميه بعض النقاد: التقطيع، والبعض الآخر يسميه: التفصيل[١٤٩].

وعلى كل حال، فإنّ حُسن التقسيم بالنسبة للموسيقى، إنّما هو عنصرٌ: «من عناصر موسيقى الحشو أو الموسيقى الداخلية، ويظهر في تقسيم البيت إلى وحدات متساوية، وقد يأتي به الشّاعر في بيت واحد، وقد يأتي به في عدّة أبيات متتالية، ويتحقق ذلك بكلمات متساوية في الوزن والإيقاع، وكأنّ الشّاعر يبني قصيدته بناءً هندسيا دقيقا،

---

(١٤٧) ضرائر الشعر، أو ما يجوز للشاعر في الضرورة، أبو عبد الله القزاز، تحقيق وشرح ودراسة: محمد زغلول سلام ومصطفى هدارة، منشأة المعارف - الإسكندرية-مصر، ١٩٧٣، ص٦٨ .

(١٤٨) العمدة، ابن رشيق، ج٢/ص٢٠.

(١٤٩) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص ١٣٩.

يقوم على التناسق بين الكلمات المتشابهة وبين الحروف المتجانسة، ويحكمها جميعا إيقاعٌ منظّمٌ»(١٥٠).

ويبدو أنّ ابن سهل، اتخذ هذا التقسيم وسيلة من وسائل إضفاء موسيقى معيّنة على عمله الفنّي، بعد أن وجد غير قليل من الشعراء القدامى قد استعانوا به في بناء موسيقى قصائدهم، ثم ما لبث أن أصبح التقسيم في شعره يأتي عفو الخاطر أو تلقائيا في بعض المواضع من قصائده الشعرية.

والتقسيم عند ابن سهل أقسام، هي:

أ- التقسيم المتوافق:

وهو أن تنقسم الشطرة الواحدة إلى أقسامٍ، وتنقسم الشطرة الأخرى إلى الأقسام نفسها.

١ – التقسيم الثنائي: وهو نوعٌ تنقسم فيه كل شطرة من البيت إلى قسمين متساويين، وهذا التقسيم هو الغالب في شعر ابن سهل، ويتوسّله بكثرةٍ في موضوع المدح، ومثال ذلك قوله من قصيدة في مدح الوزير أبي عمْرو ابن الجدِّ:

/أعطى فما أكْدى/ /وَهبَّ فما ونَى/ /وَجرى فما يُلحقْ/ /وَهُزَّ فما نَبَا/(١٥١)

والشّاعر هنا بتوسّله حُسْنَ التقسيم، ينقل إلينا صورة الممدوح محاولا استيفاء جميع الأوصاف التي يريد نعت الممدوح بها، وبموسيقى البيت المقسّم المتآلف مع موسيقى الأبيات الأخرى، ومع القافية والوزن، أنتج بناء موسيقيا جميلا.

وفي بيان مروءة ممدوحه أبي يحيى الرميمي، يتوسّل الشّاعر التقسيم، ليحدث موسيقى معبّرةً يُمعن من خلالها في الرفع من شأن الممدوح، جاعلا إياه شمسا للمرشد وملاذا للاجئ، ورضى للمستغيث، وأمنا للخائف، يقول:

/شمسٌ لمسترشد/ /ظلٌّ لملتجئ/ /عتْبٌ لمستعتبٍ/ /أمنٌ لذي رهبِ/(١٥٢)

---

(١٥٠) بناء القصيدة في شعر الناشئ الأكبر، علي إبراهيم أبو زيد، ص٢٠٣.

(١٥١) الديوان، ابن سهل، ص٢٥ . وأكدى:بخل في العطاء، ونبا:جفا وبعد.

(١٥٢) نفسه ص ٣٠ .

ويستعين الشاعرُ في مقدمةِ قصيدة في مدح الرئيس أبي عثمان صاحب منورقة بما يشْبه التقسيم الثنائي، حيث يقول:

/وأوســـع السلم أمنـًا/ /وَالـهـيـاجَ ردًى/ /وَالأفـقَ نـورًا/ /وَأكنـاف العلا كرمًا/[١٥٣]

ومنه قوله أيضا، في مدح أبي العباس [١٥٤] صاحب سبتة، مستعينا بالتقسيم الثنائي، في بيتين متتاليين، قائلا:

/حامي الذمارِ/ /ونارُ الحرب حاميةٌ/ /طلق المحيّا //وحدُّ السيف غضبانُ/

/يُبْكي الصّفاح نجيعًا//وهو مبتسمٌ / /ويوسع السمر ريًا//وهو ظمْآن/[١٥٥]

٢ – لم أجدْ في ديوان الشاعر التقسيم الثلاثي الذي تنقسم فيه كل شطرةٍ من البيت الشعري إلى ثلاثة أقسام متساوية،ولا التقسيم الرباعي الذي تنقسم فيه كل شطرةٍ من البيت الشعري إلى أربعة أقسام متساوية، ولا غير ذلك .

ب - التقسيم المختلط:

وهو تقسيم يشمل الشطرتين من البيت الشعري، ولكن في غير تساوٍ، ومن ذلك هذا البيت في مدح أبي عليٍّ ابن خلاص، يقول:

فزمانه فيها الربيع//وشخصهُ فيها الأمان //وَظلُّه التمهيدُ/[١٥٦]

وهو في هذا البيت يتوسّل حسن التقسيم ليعدد صفات الممدوح، فإذا أيامه ربيعٌ وشخصهُ سلمٌ وطمأنينة وخلُقُه سماحةٌ ولطفٌ.

وفي قصيدة أخرى في مدح أبي عثمان ابن الحكم، نلمح في بيتٍ منها تقسيما موسيقيا، يعدّد به صفات الممدوح المحمودة، قائلا:

---

(١٥٣) ديوانه، ابن سهل، ص١٤٣ .

(١٥٤) هو الحاج أبو العباس اليانشي، وقد تولى حكم سبتة عندما تحررتْ من حكم الموحدين، واستمرّ حكمه إلى سنة ٦٣٥ هـ . يُنظرُ الديوان ص ١٥٧ .

(١٥٥) الديوان، ابن سهل، ص ١٥٨.

(١٥٦) نفسه، ص ٤٥ .

الغيثُ أنت، بل انت /أعذبُ شيمةً/ /وَأعمّ إحسانا/وَأعظمُ عنصرًا/[١٥٧]

ويمضي في القصيدة نفسها، بعد ثلاثة أبيات شعرية، ليعودَ إلى تعداد صفات الممدوح بواسطة التقسيم، فيقول:

ووهبتَ لا مسترجعًا/ وحكمت لا متنطعًا/ وعلوتَ لا متجبرًا/[١٥٨]

وفي قصائد مدحية أخرى يستعين الشاعر بهذا النوع من التقسيم لتعداد صفات الممدوحين، ومن ذلك على سبيل المثال، قوله في مدح أبي عليٍّ ابن خلاص أيضا:

إذْ / أُفْقُهُ كلُّ البلاد/وعصرهُ كلُّ الزمان/ وَشخصهُ كُلّ الورى /[١٥٩]

ج - التقسيم المنعكس:

وهو كما يقول بعضُ الدارسين "أن تكون إحدى الشطرتين مقسّمة، والأخرى غيرَ مقسّمةٍ"[١٦٠].

وهذا النوع من التقسيم ورد منه قليل في شعر ابن سهل، ومن ذلك على سبيل الحصر قوله في معرض الغزل مصوِّرا معاناته إزاء المتغزَّل بها:

ماذا تَرَى في محبٍّ ما ذُكِرْتَ له /إلاَّ بكى /أو شكا/أوْحنَّ /أوْطَربَا/[١٦١]

ومثال ذلك أيضا هذا البيتُ في مدح أبي العباس الناشتي، مبالغا في الرفع من شأنه، مصوِّرا إياه ذا قدرة خارقة، مستعينا بحسن التقسيم، محدثا موسيقى متلائمة مع الموقف يقول:

كأنما الناسُ ألفاظٌ لَهُنَّ به /رفعٌ/وخفضٌ/وتحريكٌ/وإسكانٌ/[١٦٢]

---

(١٥٧) ديوانه، ابن سهل، ص ٦٩ .

(١٥٨) نفسه، ص ٦٩ .

(١٥٩) نفسه، ص٧١ .

(١٦٠) الصنعة الفنية في شعر المتنبي، صلاح عبد الحافظ، ص٢٦٤.

(١٦١) الديوان، ابن سهل، ص٣٢.

(١٦٢) نفسه، ص ٣٦٧.

وعلى كل حال، فإن ابن سهل لم يهتم بتقسيم بعض أبياته إلى أجزاء كثيرة، حتى لا يحوّل موسيقاها إلى أنغام لا معنى لها، ومن الوظائف التي حققها حسن التقسيم في بناء القصيدة عنده، أنّه خلق إيقاعات موسيقية تُعدّ وقفات لاسترجاع النشاط قبل مواصلة نظم القصائد، وساعد على استيفاء معاني الموصوف، واستقصائها وتفصيلها وتفسيرها.

٣ - الترصيع:

إنّ الترصيع نوعٌ من التقسيم، وهو لون من ألوان الموسيقى البديعية، بواسطته يعدّد الشّاعر صفات الموصوف في نغم موسيقي مُطَّرِد يجعل من البيت الشعري وحدات موسيقيةً متناسقة، وهو عند ابن الأثير «أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»(١٦٣).

وقد قصر العسكريّ الترصيع على الشعر،وقال إنّه"تسجيع الحشو في البيت"(١٦٤).

ونمضي مع ابن سهل في ديوانه، لنجد أنّه يستعين بذا النوع من الموسيقى في شعره قليلا، ويتوسّل منه"ما يرد مخالفا بعض الألفاظ بعضا"(١٦٥). أي أنّ انتهاء الأجزاء قد يختلف لضرورة الوزن أو لالتزام الشاعر بالقافية، ومن ذلك قوله معدّدا مميزات الممدوح أبي عمْرو ابن الجدّ:

/دَمَّثْتَ طاغينا/حَبَرْت مهيضنا/ /أَرشدتَجاهلنَا/الطريقالأصوبَا/(١٦٦)

وهو في معرض ذكر محاسن ممدوحه أبي عثمان ابن الحكم، عارضًا إياها على الجمهور، متوسّلا الترصيع لإبرازها، يقول:

/الكوثريُّ إذا هَمَى/والكوكبيُّ إذا سما/والمنصليُّ إذا فرَى/(١٦٧)

وعلى كل حال، فإن التقسيم عامة والترصيع خاصة في شعر ابن سهل، أضْفيا

---

(١٦٤) المثل السائر، ابن الأثير، ص ١٦١.

(١٦٥) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٣٥٠.

(١٦٦) المثل السائر، ابن الأثير، ص١٦٣.

(١٦٧) الديوان، ابن سهل، ص ٢٧.

(١٦٧) نفسه، ابن سهل، ص٦٧ .

على مقاطع الأبيات عنده، مظهرا أثْرى به موسيقى شعره، وأنّ هذا النوع من الموسيقى لم يرد متواترا في الأبيات إلى أن يصبح متكلّفا، ولكنّه جاء في البيت أو البيتين المتتاليين في القصيدة، مما مكّنه من إعطاء الأبيات الشعرية جمالا موسيقيا ملحوظا.

٤ - المقابلة:

إنّ المقابلة عنصر أساسي في توضيح المعنى وإزالة الغموض عنه، وهي صورة لإحساس الشّاعر الداخلي، الذي يرى الشيء ونقيضه في الآن نفسه، أضف إلى ذلك أنها تعطي الشعر تلوينا موسيقيا أوضح وأهم من الطباق، نرى ذلك على وجه الخصوص في أنّ المقابلة أعمّ من المطابقة، إذ بينما تكون المطابقة تضادا بين لفظتين مختلفتي الحروف، غالبا، نجد المقابلة تجمع أكثر من مطابق واحد، أو كما يقول عنها ابن رشيق إنها "أكثر ما تجيء في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة"(١٦٨).

ولقد توسّل الشّاعر في مواضع كثيرة من قصائده بالمقابلة لبناء شعره بناءً فنيا، وفي هذا المجال سنتناول المقابلة وأثرها على البناء الموسيقي لشعر ابن سهل، حيث إنه إنْ تجولنا في ديوانه، لا شكّ أنّنا نجد هذه الظاهرة تمثّل ملمحا مهما في شعره، ومن ذلك قوله، في الغزل، يجيبُ مفصحا عن دينه:

فـــؤادي حَـنـيـفـيٌّ، ولـكـنَّ مقلتي مجوسيةٌ من خدّه النارُ تُعْبَدُ(١٦٩)

ومن ذلك أيضا قولُهُ في مدح الوزير أبي عمْرو بن خالد، صاحب شريش:

نـزلـتْ نـحـوهُ الـنـجـادُ خضـوعـاً وتـعـالـتْ شـوْقـا لـه الأغوارُ(١٧٠)

والشاعر هنا، يقابل في البيت الأول بين "فؤادي حنيفيٌّ" و"مقلتي مجوسية" ويقابل في البيت الثاني بين "نزلتْ... خضوعا" و"تعالتْ شوْقا" وواضح أنه بَيْنَ بعض كلمات المقابلة طباقٌ، "فؤاد، مقلة"، "حنيفي،مجوسية"، "نزلت، تعالت"، وواضح أيضا تغاير

---

(١٦٨) العمدة، ابن رشيق، ج٢/ص١٥.

(١٦٩) الديوان، ابن سهل، ص ٥٧ .

(١٧٠) نفسه، ص ٦٦ .

حروف كل كلمة معَ مُقَابِلَتِهَا، إلا أن الإيقاع الموسيقي هنا إنما مَنْشَؤُهُ اشتراك كل كلمة مع نظيرتها في الوزن لا في التركيب وتشابه الحروف.

ويستعين الشّاعر بالمقابلة التي تجمع بين تكرار كلمات بعينها وتشابهٍ في بعض حروف كلمات أخرى، فيسمعنا من ذلك موسيقى واضحة، نلمحها في نحو قوله في الغزل:

طـالمـا زانـــت الـلـيـالي بـــدورٌ منـهُ مـا زانـت الـبـدورُ الليالي[١٧١]

وفي مواضع أخرى كثيرة يستخدم الشّاعر هذا اللون من المقابلات لإحداث موسيقى جميلة تؤدّي دورا بارزا في ترابط الشعر ومبناه.

ومن ذلك قوله "ثقلتْ به النوبُ...وخففَّتْ عنده الأحلامُ"[١٧٢] و"حسام شجاعٌ...وفُؤَادٌ جبانٌ"[١٧٣] و"قلَّدتَ جيدي درًا منتثرا...فهاك درَّ القول منتظما"[١٧٤] وما إلى ذلك...

وينوّع الشّاعر في بناء مقابلاته؛ إذ نجده يبدع حين يشكّل صورة موسيقية من صور التقابل، فيجعل كل لفظة من الشطر الأول تقابل لفظة أخرى في الشطر الثاني، وذلك في نحو مدحه الوزير أبَا عمْرو، يقول:

وَلـــذاك الـثـنـاء فـيـه انـتـظـامُ وَلـــذاك الـعـطـاء فـيـه انـتـشـار[١٧٥]

وهكذا، فإنّ للمقابلة مكانةً موسيقية مهمة، ولم تكن أداة من أدوات التحسين الثانوي، أو مظهرا من مظاهر الحلية اللفظية الهامشية، بل كانت وسيلة من وسائل ابن سهل الفنية التي أدّى بها دورا واضحا في البناء الموسيقي لشعره، وأنّ النماذج السابقة أوضحت إلى حدٍّ ما مدى أهميتها الموسيقية والفنية في الشعر.

٥ - الجناس:

الجناس من أوْضح الألوان الموسيقية التي تحقق الهدف الإيقاعي، وهو أهم الجوانب

(١٧١) الديوان، ابن سهل، ص ١٢٤ .

(١٧٢) نفسه، ص ١٤٩ .

(١٧٣) نفسه، ص ١٦٤ .

(١٧٤) نفسه، ص ١٤٦ .

(١٧٥) نفسه، ص ٦٤ .

البديعية المعتَمدة على الجرس الذي يُحدث أنغاما موسيقية تجذب السامع إليه. ويخلق روابط إيقاعية تعمل على تحقيق وحدة البناء الصوتي للشعر.

أما الجناس القريب من الطباق، والذي عرّفه بعض النقّاد، بأنْ يُورِدَ الكاتبُ أو المتكلّم لفظتين تجانس كلّ واحدة منهما الأخرى في تأليف حروفها، لكنهما تختلفان في المعنى[١٧٦]..، فإنّ هذا النوع في شعر ابن سهل، لم نجد منه سوى مثال واحد، استهلّ به مقطوعة غزلية، مجانسا بين "وكف" مع ألف مدٍّ، والتي معناها: سال قليلا قليلا، وبين "وكفى" المكوَّنة من حرف "الواو" و"كفى" التي معناها: حصل به الاستغناءُ عن سواه. يقول الشاعر:

أسْعِدِ الوجدَ بدمعٍ وكفا لا تقلْ للدمعِ: حسبي وكفى[١٧٧].

ومثال آخر في بيتٍ من الشعر، استهلّ به مقطوعة مدحيةً، مجانسا بين عبارتي "لم تشبِ، من الشيب، ولم تش بي، من الوشاية" وهو ما يسمّى بالجناس المتشابه[١٧٨] يقول:

غَنَّتْ وناصيةُ الظلماء لم تَشِبِ فليْتَها إذْ كتمتُ الحبَ لم تشِ بي[١٧٩].

أقولُ إنَّ النوع الذي تُرَدَّدُ فيه اللفظةُ صوتًا ومعنًى، إنما هو في رأْي ابن رشيق تكرارٌ غيرُ داخل في الجناس، ولا يجب على الشّاعر أن يكرّرَ لفظةً إلا على جهة التشوّق والاستعذاب، إذا كان في تغزّل أو نسيب[١٨٠].

إذًا، نظرًا لانعدام الجناس الذي يراه بعض الدارسين طباقا، والذي تتفق فيه لفظتان من حيث الحروف، وتختلفان من حيث المعنى، وباستبعادنا لتكرار ألفاظ بعينها أصواتًا ومعنًى، لانْدِراجِهَا تحت موضوع التكرار، فإنّه ما بقي سوى البحثِ عن أنواع الجناس الأخرى.

---

(١٧٦) العمدة، ابن رشيق، ج٢/ص٧٣.

(١٧٧) الديوان، ابن سهل، ص ١٠٩.

(١٧٨) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح د/محمد عبد المنعم خفاجي،دار الجيل، بيروت، ط ٣، المجلد الثاني، الجزء السادس، ص ٩٢ .

(١٧٩) الديوان، ابن سهل، ص ٢٨.

(١٨٠) العمدة، ابن رشيق، ج٢/ص٧٣.

(١٨١) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص٢٠.

أ/ جناس التحريف: وهو أن يكون الشكلُ فرقا بين الكلمتين المتجانستين[١٨١].

ويستخدمه ابن سهل محققا به إيقاعا موسيقيا مؤثرا، فضلا على أنه يدلّ عن مهاراته الفنية ومعرفته الجيدة باللغة، ويكثُر استعماله على وجه الخصوص في غرض المدح، ومن ذلك على سبيل المثال قوله مجانسا بين لفظتي "حُكْم، وحِكَم" صانعا صورة موسيقية يصورُ فيها الممدوحَ موزَّعا بين قوة السلطان وقوة البيان وبين قوة البأس وقوة الأدب، يقول:

أوفى به السبقُ في حُكْمٍ وفي حِكَمِ مقسَّمُ النفس بين البأس والأدب[١٨٢]

ونرى للشاعر صورا أخرى في المدح يتوسّل فيها جناس التحريف، واصفا من خلالها ممدوحَه بالأوصاف التي يراها لائقة به؛ فالوزير أبو عمْرو ابن الجدِّ مِثْلُ الممدوح السابق أبي يحيى التميمي موزّع بين قوة البأس وقوّة الأدب، يقول:

لولا قضاؤكَ بين الحُكْمِ والحِكَمِ لما جرى السيفُ مع القلم[١٨٣]

وفي معرض المدح دائما، يجانس الشاعر بين لفظتي "الظُّلْم، والظُّلَم" محدِثًا بهما موسيقى تخدم بناء النص الشعري، يقول مادحا أبا عثمان:

محا قُدُومُك عنا الرعب والعدما ونوَّرَ الفاحمين: الظلْم والظلَما[١٨٤]

وفي الغزل، يستعين الشّاعر بجناس التحريف "يُحَرَّقُ، ويُحْرَقُ" وجناس التصحيف "جدك، وخدك" محدثا إيقاعا موسيقيا جميلا مصوّرا نفسه خاسرا في الدنيا والآخرة، يقول:

يُحرَّقُ في الأخرى بجدّكَ جسمهُ ويُحرَقُ في الدنيا بخدّكَ قلبه[١٨٥]

---

(١٨٢) الديوان، ابن سهل، ص ٢٨ .

(١٨٣) نفسه، ص ١٤١ .

(١٨٤) نفسه، ص ١٤٣ .

(١٨٥) نفسه، ص ٣٨ . والجَدُّ : العمل في النيا.

وفي نهاية قصيدة غزلية، يستعين بجناس التحريف دائما- واصفا نفسهُ فقيرا إلى قَبُولِ محبو بته إياه متمنّيا أن ينال رضاها، بما يَنْظِمُهُ من شعرٍ فيها، يقول:

أنـا الـفـقـيـر إلى نـيـلِ تجـود بـه ... لوْ يُطْرَدُ الفَقْرُ بالأسجاع والفقَرِ[١٨٦]

وهو هنا يجانس بين لفظتي "الفَقْرِ والفقَرِ".

وفي قول الشّاعر في الغزل أيضا، يُجانس بين لفظتيْ "المُغْرَم، والمُغْرَم" وبشكلٍ من الأشكال بين "نصيب، ونصب" مصورًا معاناته بسبب ولوعه بمحبوبه موسى، يقول :

نـصـيـبُ عـاشـقـه مـن حـبّـه نـصـبٌ ... وحـظُّ مُـغْـرَمِـه إرجـاءُ مَغْرَمِه[١٨٧]

ب/ الجناس المتغاير: وهو جناس تكون فيه الكلمتان اسما وفعلا[١٨٨]، وهو مستعمل عند الشّاعر بقدر استعماله لجناس التحريف، ومن ذلك قوله في الغزل بموسى يقول:

الـسـحـرُ، كـمْ جـال، وَفِي ... ألحـاظِ مـوسـى وَقَـفَـا

يـا شـدَّ مـا كـلَّـفـنـي ... حـبـي لمـوسـى الـكَـلَـفَـا

فـلا شـفـاني الـلـهُ إنْ ... دعـوتُ مـنـهـا بالشفا[١٨٩]

في البيت الثاني يجانس الشّاعر بين لفظتي "كلّفني، والكلفا" وجانس في البيت الثالث بين لفظتي "شفاني، والشفاء" موزّعا الألفاظ على الأشطر الأربعة، مما جعل ترديدها متوازنا، كما أنه باعتماد الأسلوب الإنشائي "كم التكثيرية، ويا النداء أو التنبيه، والدعاء على نفسه ب:لا، لا شفاني الله" كلُّ هذا، جعل إيقاع الأبيات الشعرية يُؤدي غرضه الفني على أكمل وجه.

وهو في معرض الغزل، دائما، يجانس بين "ذاب، ومذيبُه" و"يعود، والعائدين" و"يفضُّ، وتفضيضه" و"يُذْهِبُ، وتذهيبه" يجانس بين هذه الألفاظ، متغزلاً بموسى، يقول:

---

(١٨٦) الديوان، ابن سهل، ص ٨٠ .

(١٨٧) نفسه، ص ١٥١ .

(١٨٨) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص١٢.

(١٨٩) الديوان، ابن سهل، ص ١٠٨ – ١٠٩.

ويـودُّ أنْ لـو ذاب مـن فـرط الضَّنَى لـيـعـوده، في الـعـائـديـن، مـذيـبُـهُ

إلى أنْ يقول:

خـدٌّ يـفـضُّ عُـرَى الـتـقـى تـفـضـيـضُـه عـنّـي ويُـذْهـبُ عـفَّـتـي تـذْهـيـبُـهُ[١٩٠]

ودُونَ الإكثار من النماذج الشعرية، نقول إن الشّاعر، جَرْيًا وراء إحداث موسيقى لطيفة، يجانس جناس المغايرة، في مواضع شتى من الديوان، يمكن الاهتداءُ إليها بقراءة الديوان قراءةً متأنِّيةً.

ج/ جناس التصريف: وهو جناس تنفرد فيه كلّ كلمة من الكلمتين على الأخرى بحرف[١٩١]، وقد ورد عند الشّاعر بنسبة أكثر من النوعين السابقين، ومثال ذلك على سبيل المثال، لا الحصر، مجانسته بين لفظتي "مُقْتِرًا، ومُعْتَرًّا" في معرض تعداده أوصاف الممدوح أبي عليٍّ ابن خلاص، يقول:

ربـيـعُ الـنـدى نـورُ الـهـدايـة، لم يـزلْ فَيَنْصُرُ مُـقْـتِـرًا، ويُطْعم مُعْتَرًّا[١٩٢]

ومن ذلك أيضا هذه الصورة الدقيقة التي ينقل إلينا الشّاعر من خلالها أوصاف ممدوحه أبي عثمانَ، مستعينا بكلٍّ من موسيقى جناس التصريف "إذا همى، وإذا سما" وموسيقى التقسيم المختلط، حيثُ، يقول:

/الـكـوثـريُّ إذا هَـمَـى/والـكـوكـبـيُّ إذا سـمـا/والمنصلـيُّ إذا فرَى/[١٩٣]

وهناك أمثلةٌ عديدة، منها: "السَّحْر، والنَّحْر"[١٩٤]، و"الشوق، والسوق"[١٩٥]،

---

(١٩٠) الديوان، ابن سهل، ص ٣٥-٣٦ .

(١٩١) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص٢٠.

(١٩٢) الديوان، ابن سهل، ص ٦١.

(١٩٣) نفسه، ص٦٧ .

(١٩٤) نفسه، ص ٨٠ .

(١٩٥) نفسه، ص ٩٩ .

و"راقيًا، وراقعًا"(١٩٦)، و"المتخوِّف، والمتشوِّف"(١٩٧)، و"مفوق، ومفوف"(١٩٨)، و"حرب، وحرم"(١٩٩) وغيرها.

د/ جناس التصحيف: وهو أن تكون النقط هي الفرق بين الكلمتين المتجانستين،(٢٠٠)

وهذا النوع في شعر ابن سهل، ما وجدتُ منه أيضا، سوى مثالين، واحد في بيتٍ من الشعر أنهى به الشاعر نتفةً من بيتين من الشعر متغزلا بموسى، وجانس بين "الجَد، والخَد"، يقول:

يُحرّقُ في الأخرى بجدّكَ جسمهُ ويُحرّقُ في الدنيا بخدّكَ قلبه(٢٠١)

ومثالٌ آخرُ في بيتٍ من الشعر، جاء به في معرض مدح أبي عليٍّ ابن خلاص وقد جانس بين لفظتي "المتحير، والمتخير" معلنا أنه اختار مجاورة الممدوح راجيا منه أن يرحمه ويرأف به، يقول:

نفسي قد اختارتْ جوارك عودةً فَلْتَرْحَمِ المُتَحيرَ المُتَخيرَا(٢٠٢).

٦ - ردّ العجز على الصدر:

لا نبرح البديع وأثره في البناء الموسيقي لقصائد ابن سهل الشعرية، دون أن نلمَّ بما يُعرف بردِّ العجز على الصدر، وهذا النوع من البديع الذي، إن اسْتُغِل استغلالاً حَسَنًا، فإنه،لا محالة، يؤدي إلى تحسين الصورة، وإكسابها موسيقى لفظية، ودعما معنويا يخلبان العقول والقلوب، ولا شك أن الصورة بجمال موسيقاها وخلوها من التكلف يزداد معناها وضوحا ورسوخا.

---

(١٩٦) الديوان، ابن سهل، ص ١٠١ .

(١٩٧) نفسه، ص ١٠٦ .

(١٩٨) نفسه، ص ١٠٨ .

(١٩٩) نفسه، ص ١٤٣ .

(٢٠٠) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص١٧٣.

(٢٠١) نفسه، ص ٣٨ . الجَدُّ : العمل في الدنيا.

(٢٠٢) نفسه، ص ٧٣ .

وفي موضوع ردّ العجز على الصدر، يرى أبو هلالٍ العسكري أن له موقعا جليلا من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلا خطيرا(٢٠٣).

وقد كثرت أقسامه وتشعبت، وسَبَبُ ذلك أن اللفظتين المكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالاشتقاق وشبه الاشتقاق، يتغير مكانهما ويتنوع ويتعدد؛ فقد تقع في صدر الشطر الأول أو حشوه أو في عجزه، وقد تقع في صدر الشطر الثاني أو حشوه(٢٠٤)، وهذا رأي من أجاز أن يكون اللفظ الأول في أيّ موقع من مواقع ألفاظ البيت الشعري ماعدا موقع القافية، ولم يُجِزْ لِلَّفْظِ الثاني إلاَّ أن يكون في موقع القافية، وهو الرأي المرجح عند معظم الدارسين، يقول ابن المعتز "ومنه مايوافق آخر كلمة فيه، بعضَ مافيه"(٢٠٥).

ومن المواضع التي استعان بها الشاعرُ بموسيقي ردّ العجز على الصدر تكراره لكلمتين لفظا ومعنى، بحيث وافق اللفظُ الأخيرُ في البيت، اللفظَ الأولَ في نصفه الأول، يقول متغزلا:

لا خـــاب ســـــؤْلُـــك أمَّـــا ســـؤْلي لـديـك فخابا(٢٠٦)

ويلاحظ على هذا البيت أنّ كلمة "خاب" وردت في أوّل البيت وآخره، كرَّرها الشّاعر ضمن التركيب الشعري، راجيًا من الله ألاَّ ينقطع أملُ المتغزِّل به، أمَّا أملهُ فلا يهمُّ إذا لَمْ يتحققْ، ورغم ترديدها إلاَّ أننا لا نحسّ بالتكلّف والصنعة ولا بالجور على المعنى، بل إن موسيقى ترديدها دلت على فطرة الشّاعر السليمة، وقدرته البارعة على البناء الفني.

---

(٢٠٣) كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص٣٨٥.

(٢٠٤) دراسات في علم البديع، د. محمد أحمد علي، مطبعة الأمانة، ط١، ١٩٨٦، ص١٧١.

(٢٠٥) كتاب البديع، ابن المعتز (أبو العباس عبد الله)، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، مطبوع مع كتابه: ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، دار الهدى الجديدة للطباعة، ط٢، ١٩٥٧، ص٦٧٧.

(٢٠٦) نفسه، ص ٣٤.

ومثل هذا، ما نجد عند الشّاعر في تصوير وجده وغرامه، مستعينا بموسيقى ردّ العجز على الصدر، يقول:

أشـــاعـــوا أنـــنـــي عـبـــدٌ لموســى نعم صَدَقُوا عَلَيَّ بما أشاعوا(٢٠٧)

ونجدُ الشاعرَ يُوردُ الكلمة لفظا ومعنى في بدايته الشطر الثاني أو في حشوه، وفي نهاية الشطر نفسه، مستعينا بموسيقى ردّ العجز على الصدر، لبناء شعره، ومن ذلك قوله، على سبيل المثال، لا الحصر، في مدح أبي عليٍّ ابن خلاص:

كانت ثغور الغرب تبكي أسى فقد غدا كلُّ ثغر ما عدا سبتة ثغرا(٢٠٨)

وفي الغزل، يورد الشاعر لفظة "المسك" مرتين، مستعذبا إياها، يقول:

فَجُدْ لي بمسك الخال يا ظبيُ إنني عهدتُ ظباء المسك لا تَخْزِنُ المِسْكَا(٢٠٩)

وكذلك قوله أيضا في الغزل، مقتبسا قول النابغة الذبياني "نفس عِصَام سوَّدتْ عصاما"، حيث من باب ردّ العجز على الصدر، أورد كلمة في حشو الشطر الثّاني وفي آخره، يقول:

ونفسي دعتْني للشَّقاء كما دعتْ عصامًا إلى العلياء نفسُ عِصَام(٢١٠)

وقد يتوسّل الشّاعر موسيقى ردّ العجز على الصدر، فيكرر الكلمة لفظا واشتقاقا، في حشو الشطر الأول، وفي آخر الشطر الثاني مثل قوله، في مدح أبي عمْرو ابن الجدِّ يقول:

شـيـحـانُ تحـجـبـهُ المـهـابـةُ سـافـرًا أبـدا ويـدنـيـه السـنـا متحجبا(٢١١)

---

(٢٠٧) الديوان، ابن سهل، ص ٩٨ .

(٢٠٨) نفسه، ص ٦٢.

(٢٠٩) نفسه، ص ١٢٢ .

(٢١٠) نفسه، ص ١٤٥ .

(٢١١) نفسه، ص ٢٥. والشيحانُ: الغَيُورُ الحازم .

وَمِنْ ذلك أيضا نظْمُهُ في الغزل، مستعملا موسيقى ردِّ العجز على الصدر في بيتين متتاليين من الشعر، يقول:

يـــا شـــــدَّ مـــا كـلَّـفـنـــي حـــبـــي لمـــوســـــى الـكـلـفـا

فـــلا شـــفـــاني اللهُ إنْ دعـــوتُ مـنـــهُ بالشفاء[٢١٢]

ويُلاحظُ أنَّ ترديد اللفظتيْن اللتين يجمعهما الاشتقاق أو ما يشبهه، ورد كثيرا في شعر ابن سهل، وقد تعرّض له البحث في موضوع التكرار.

وعلى العموم، فإنّ ابن سهل، قد عمل على تحسين بناء شعره بموسيقى ردّ العجز على الصدر، لكن لم يوردْه متكررا في القصيدة الواحدة كثيرا، مما ينِمُّ على عفو خاطر وسليقة.

(٢١٢) الديوان، ابن سهل، ص ١٠٨، ١٠٩.

الخلاصة

وهكذا، فمن كل ما سبق نخلص إلى أنّ الشّاعر كان موفقا في اختيار أوزانه، إذ لم تكن حجر عثرة أمامه للتعبير عن إحساسه وفكره، بل إنه استطاع أن يطوعها للتعبير عن أدقّ خلجات نفسه، وبحسب ما تتطلبه منه حالته النفسية، إضافة إلى شيء من تقليد القدماء -كما قلنا- تعلّقا بهم وحبّا لمناهجهم الفنية.

أما قوافيه فإنها عذبةُ الحرف غير ناشزة أو مقتضبة مما يدلّ على قدرة موسيقية ملحوظة، يبدو ذلك في التزامه قافية واحدة في كل قصيدة، وفي عدم لزومه ما لا يلزم إلا في بعض القصائد، لإبداء قدرته على التصنّع إلى جانب الطبع الفني، وفي إكثاره من التصريع الطبيعي غير المتكلّف، وفي قلة عيوب قوافيه رغم نظمه الكثير.

أمّا الموسيقى الداخلية لشعره، فمن الدراسة نخلص إلى أنّ:

١ - نظمه توفّر على غير قليل من الطاقات النغمية الكامنة في الحروف والكلمات والعبارات، مما أفصح عن قدرات موسيقية مهمة، وخبرة إيقاعية بارزة.

٢ - حسن التقسيم في بناء قصائده الشعرية، حيث إنه خلق إيقاعاتٍ موسيقية، عدّت وقفات لاسترجاع النشاط قبل مواصلة النظم، وساعدت على استيفاء معاني الموصوفات.

٣ - لمْ يرِد الترصيع متواترا في أبيات الشّاعر لدرجة أن نلاحظ عليه تكلفا، وإنما جاء به ليضفي على مقاطع بعض الأبيات موسيقى جميلة تعمل في إطار البناء العام للنص الشعري.

٤ - كانت المقابلة وسيلة من وسائل ابن سهل الفنية التي أدّى بها دورا واضحا في البناء الفني لشعره.

٥ - توسّل الشّاعر الجناسَ بمختلف ألوانه لخلق روابط موسيقية لا تقلّ عن نغمة الأوزان والقوافي ووسائل البديع الأخرى.

٦ - استعان الشّاعر بموسيقى ردِّ العجز على الصدر، فأعطت نغما إيقاعيا في كل موضع وردت فيه، وأدّت إلى جانب موسيقى الأوزان والقوافي ووسائل البديع الأخرى، دورا بارزا في البناء الفني للشاعر.

وإذًا، فإنّ الشّاعر كان موفقا في اختيار الأوزان والقوافي والألفاظ والحروف، وفي تفجير ما فيها من طاقات موسيقية، أبانت عن مدى استيعابه للخبرة الإيقاعية وعن قدرته على صهرها مع وسائل التعبير الأخرى، فأنتج بذلك بناء فنيا جميلا.

المصادر والمراجع.

١ – أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي: د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، مصر،د.ت.

٢ – اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: د. محمد مصطفى هدّارة، مكتبة الدراسات الأدبية(٢٩)، دار المعارف–القاهرة، ط٢، د.ت.

٣ – الأخطل الصغير، بشارة الخوري،حياته وشعره: مفيد قميحة، دارا لأفاق الجديدة – بيروت – لبنان،١٩٨٢.

٤ – الأسس الجمالية في النقد العربي: د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٤.

٥ – إعجاز القرآن: أبو بكر البقلاني، تحقيق:السيد أحمد الصقر، دارا لمعارف،القاهرة، مجموعة ذخائر العرب، د ت.

٦ – الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني شرح وتعليق وتنقيح د.محمد عبد المنعم خفاجي،دار الجيل، بيروت، ط ٣، المجلد الثاني، الجزء السادس.

٧ – البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تحقيق د.أحمد بدوي ود.حامد عبد المجيد، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، (تراثنا) ١٣٨٠هـ، ١٩٠٠م.

٨ – بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،

٩ – التفسير النفسي للأدب: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة–بيروت–لبنان، ط٤، ١٩٨١.

١٠ – دراسات في علم البديع: محمد أحمد علي، مطبعة الأمانة، ط١، ١٩٨٦.

١١ – ديوان ابن سهل الأندلسي: ابن سهل الأندلسي، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى ١٩٩٨ .

١٢ – الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ١٩٨٠.

١٣ – الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة، د.ت.

١٤ – شكل القصيدة العربية في النقد العربي (القرن ٨ هجري): جودت فخر الدين، دار الآداب–بيروت، ط١، ١٩٨٤.

١٥ – الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي: علي إبراهيم أبو زيد، دارا لمعارف–القاهرة،ط،١٩٨٣.

١٦ – الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف–القاهرة، د.ت.

١٧ – ضرائر الشعر، أو ما يجوز للشاعر في الضرورة: أبو عبد الله القزاز، تحقيق وشرح ودراسة: محمد زغلول سلام ومصطفى هدارة، منشأة المعارف – الإسكندرية، مصر، ١٩٧٣ .

١٨ – العمدة: ابن رشيق، مطبعة السعادة – القاهرة، ١٩٦٣.

١٩ – عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري زائد، دار العلوم–القاهرة، ١٩٧٩.

٢٠ – الفصول والغايات: أبو العلاء المعري، نشره: محمود حسن زناتي، ط١، ١٩٣٨.

٢١ – في النقد العربي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٦، د.ت.

٢٢ – قضايا الشعر في النقد العربي: إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ت.

٢٣ – قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، مطبعة دار العلم للملايين–بيروت، ط٦، ١٩٧٨.

٢٤ – كتاب البديع: ابن المعتز (أبو العباس عبد الله)، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، مطبوع مع كتابه: ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، دار الهدى الجديدة للطباعة، ط٢، ١٩٥٧

٢٦ – كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، تحقيق:د. مفيد قميحة،دار الكتب العلمية – بيروت– لبنان،١٤٠١، ١٩٨١.

٢٧ – كتاب القوافي: التنوخي، تقديم وتحقيق: عمر الأسعد ومحيي الدين رمضان، دار الإرشاد–بيروت، ط١، ١٩٧٠.

٢٩ – كولردج، مجموعة نوابغ الفكر الغربي (١٥): د. محمد مصطفى بدوي، دار المعارف–القاهرة، د.ت.

٣٠ – مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز. ترجمة، د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية– القاهرة، ١٩٦١.

٣١ – المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي: موسى بن أحمد الملياني الأحمدي، ص٤٠٧.

٣٢ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مكتبة مصطفى البابي الحلبي–القاهرة، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩م.

٣٣ – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، مطبعة دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠.

٣٤ – المقدمة، تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن خلدون، دار الكتاب اللبناني – بيروت، ١٩٦٨.

٣٥ – منهاج، البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٨، ط٢، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.

٣٦ – موسيقى الشعر: د. إبراهيم أنيس دار القلم–بيروت–لبنان، ط٤، ١٩٧٢.

٣٧ – موسيقى الشعر العربي: محمد شكري عياد، مطبعة دار المعرفة،القاهرة،ط.١٩٦٨

٣٨ – نظرية الأدب: ريني ويلك وآخر، ترجمة: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي–دمشق، ط١، ١٩٧٢.

٣٩ – نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق : د. عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

Abstract

The Musical Formation in the Poetry of Ibn Sahal al-Andulsi

***Dr. Ahmed Aggoune**

Music is an integral, inseparable part of the poetic experience because it helps in shaping effective poetic pictures and creates the necessary harmony of the poem, hence giving it the adequate balance and cohesion which carries it away from prose.

Since the music arising from the general rhythm represented by weight and rhyme does not constitute the necessary music of poetry, it has to be supplemented by the inner music. In this field, Ibn Sahal al-Andulsi was unique and his poetry exhibits numerous examples of harmonious poems full of vivid musical formation.

*Associate professor of Literature and Criticism, Islamic & Arabic Studies College / Dubai.

UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI
COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

ACADEMIC REFEREED JOURNAL OF
ISLAMIC & ARABIC STUDIES COLLEGE

EDITOR IN-CHIEF
Prof. Ahmed Hassani

EDITORIAL BOARD
Dr. Asma Ahmed Alowais
Dr. Majid Abdulsalam
Dr. Al-Rifai Abdel Hafiz
Dr. Cherif Mihoubi

ISSUE NO. 37
Jumada 2, 1430H - June 2009CE

ISSN 1607- 209X

This Journal is listed in the **"Ulrich's International Periodicals Directory"**
under record No. **157016**

e-mail: iascm@emirates.net.ae

UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI

COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

Islamic & Arabic Studies College Magazine

Academic refereed journal

Issue No. 37

E Mail iascm@emirates.net.ae

Website www.islamic-college.co.ae

Read In This Issue

Emendation of Some Words in The Holy Quran

An Editing of Part of the Saying of al-Qodouri

Abu al–Qasim Al-Maliki and his Methodology in Al-Nawazel Fiqh

The Authentication of Cure by the Holy Quran

Facial Expressions in al- Hadith al-Sahreef

The Reasons for the Negligence of the Function of the Verb

Investigation and Interpolation In Ibn Al–Roomy's Poetry

The Musical Formation in the Poetry of Ibn Sahal

The Role of the Teaching Environment in Developing Second Language Learning

An Analytical Study of Testing Effectiveness

م 2009/ هـ1430