جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

الموسيقى الداخلية
فى شعر الشريف المرتضى

الدكتور
أحمد لطفى السيد أحمد
مدرس الأدب والنقد فى كلية اللغة العربية فى جرجا

العدد السادس عشر
للعام ١٤٣٣هـ / ٢٠١٢م
الجزء الخامس
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية
٦٩٤٠/ ٢٠١٢م

الموسيقى الداخلية في شعر الشريف المرتضى (*)

تقدمة

الحمد لله رب العالمين بديع السماوات والأرض، جعل الأرض قرارًا، والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم فتبارك الله أحسن الخالقين، والصلاة والسلام على خير خلقه المبعوث رحمة للعالمين، الذى أُوتى جوامع الكلم، صلوات ربى وسلامه عليه، وعلى آله وأصحابه، والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين....

أما بعد :

(*) أبوالقاسم على بن الطاهر ذى المناقب ابى أحمد الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن على زين العابدين بن الحسين بن على بن أبى طالب – ﷺ – كان نقيب الطالبيين ، وكان إمامًا في علم الكلام والأدب والشعر ، وهو أخو الشريف الرضى ، وله تصانيف على مذهب الشيعة ، ومقالة في أصول الدين ، وله ديوان شعر كبير ، وإذا وصف الطيف أجاد فيه ، وقد استعمله في كثير من المواضع ، وقد اختلف الناس في كتاب نهج البلاغة المجموع من كلام الإمام على بن أبى طالب – ﷺ – هل هو جمعه أم جمع أخيه الرضى ، وقد قيل : إنه ليس من كلام علىّ ، وإنما الذى جمعه ونسبه إليه هو الذى وضعه ، وله الكتاب الذى سماه الغرر والدرر وهى مجالس أملاها تشتمل على فنون من معانى الأدب ، تكلم فيها عن النحو واللغة وغير ذلك ، وهو كتاب ممتع يدل على فضلٍ كثير ، وتوسع في الاطلاع على العلوم . انظر : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر بن خلكان – تحقيق الدكتور / إحسان عباس ٣ / ٣١٣ – دار صادر – بيروت – دون إشارة إلى تاريخ الطبع ، ولد سنة خمس وخمسين وثلاثمائة ، ومات في يوم الأحد الخامس والعشرين من شهر ربيع الأول سنة ٤٣٦ هـ ، ودفن في داره عشية ذلك اليوم . انظر : إنباه الرواة على أنباه النحاة – تأليف الوزير جمال الدين أبى الحسن على بن يوسف القفطى المتوفى سنة ٦٢٤ هـ – تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ٢ / ٢٤٩ – ٢٥٠ – دار الفكر العربى – القاهرة – مؤسسة الكتب الثقافية – بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م ، وانظر في ترجمته : لسان الميزان للإمام الحافظ شهاب الدين أبى الفضل أحمد بن على بن حجر العسقلانى المتوفى ٨٥٢ هـ – ٣ / ٢٢٣ – دار الكتاب الإسلامى – الطبعة الثانية – دون إشارة إلى تاريخ الطبع، وكتاب ميزان الاعتدال في نقد الرجال – تأليف الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبى المتوفى ٧٤٨ هـ – شارك في تحقيقه أ.د/ عبدالفتاح أبوسنة ١٥٢/٥ – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م، وكتاب الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين لخير الدين الزركلى ٤ / ٢٧٨ – ٢٧٩ – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة العاشرة١٩٩٢م.

فالشعر يستمد قيمته من قدر الأثر الذى يبقيه في نفوس مُتَلقيه ، عندما يقدح شرارة العقل، ويتلمس حاجات النفس ، فإن له وقع السحر على متذوقيه ، ولعل الإيقاع (الموسيقى الداخلية) هو الأساس في ذلك ، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعًا خاصًّا يرتكز عليه ارتكازًا أساسيًّا في بناء موسيقيته، " إذ إن المعنى لا يتحول من نثرى إلى شعرى مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة ، وطاقاتها الدلالية وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات " (١) .

وأى خلخلة في هذا السياق الإيقاعى يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة ، والذى يؤدى إلى اضطراب نظمها وقوانينها (٢) .

وشعر الشريف المرتضى مفعم بإيقاعاته الصوتية ، وموسيقاه الداخلية نظرًا لخصوبته ، وتنوع مضامينه وأشكاله ، ووفرته الكمية مما جعله مادة صالحة للدرس، وبخاصة ظاهرة الإيقاع الصوتى في شعره ، التى لم تنل حظها الوافى من الدراسة والاهتمام .

لذا وجدتنى مدفوعًا إلى دراسة الموسيقى الداخلية في شعره ، وذلك لأن الإيقاع الموسيقى من أكثر الموضوعات الأدبية إثارة للجدل والنقاش ، وأقربها التصاقًا بالدرس الحديث الذى يتواءم مع ما تدعو إليه المذاهب النقدية التى تبرز أهمية الدراسة للإيقاع الشعرى في أنها تضع على بساط البحث ما لا يشك في جدواه من عناصر البناء الشعرى .

وقد حاول هذا البحث أن يحيل النظر بتأن وشمول في شعر الشريف المرتضى بحثًا عن موسيقاه الداخلية الخفية ، وقد استقام له ذلك من خلال ثلاثة مباحث يسبقها تمهيد ، وتعقبها خاتمة ، ثم ثبت بالمصادر والمراجع .

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – د / محمد صار عبيد ص ٨ – ٩ – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق – الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥ م .
(٢) السابق ص ٩ .

أما التمهيد : فوقف عند مفهوم الموسيقى الداخلية، ووظيفتها في البناء الشعرى ، وحُسن توظيف الشريف المرتضى لها في شعره .

وأما المبحث الأول : فجعلت عنوانه : " الموسيقى الداخلية للتكرار " وتحدثت فيه عن إيقاع التكرار في شعر الشريف المرتضى عبر أنواعه المختلفة ، من تكرار للحرف ، وتكرار للكلمات ، وتكرار للعبارات ، وتكرار للازمة ، وما يؤديه من قيمة صوتية عالية قادرة على إحداث التنغيم الصوتى داخل البناء الشعرى .

وأما المبحث الثانى : فجعلت عنوانه : " الموسيقى الداخلية للتدوير " وما يدل عليه من تواصل موسيقى البيت وامتدادها .

وأما المبحث الثالث : فجعلت عنوانه : " موسيقى المحسنات البديعية " وحضورها الفعال في تشكيل الإيقاع في شعره ، لما تحمله من قدرات صوتية متساوية ومتوازنة تعمل على جذب انتباه المتلقى .

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة أودعتها أهم نتائج البحث ، وأتبعت الخاتمة بفهرس للمصادر والمراجع .

والله أسأل أن يجعل هذا العمل مقبولاً ، فإن أكن قد أصبت فذلك فضل من الله، وإن تكن الأخرى فلا يكلف الله نفسًا إلا وسعها ، وحسبى أننى اجتهدت وأخلصت النية ، ويبقى الكمال لله وحده ، وهو حسبى ونعم الوكيل .

الباحث

التمهيد
(الموسيقى الداخلية .. المفهوم والوظيفة)

الموسيقى من أظهر عناصر الشعر إن لم تكن أظهرها على الإطلاق ، وهى التى تميز الشعر عن النثر ، وإن كان النثر – في بعض الأحيان – يشتمل على عنصر موسيقى " نتيجة ترتيب الكلمات ، واتساقها ، غير أنه لا يخضع لقوانين ثابتة " (١) .

وموسيقى الشعر تنقسم إلى قسمين : خارجية وداخلية ، والخارجية تتمثل في الأوزان والقوافى ، أما الداخلية – وهى موضوع الدراسة في هذا البحث – فإنها تتمثل في " هذا الانسجام الصوتى الداخلى الذى ينبع من التوافق الموسيقى بين الكلمات ودلالاتها حينًا ، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر " (٢) .

والموسيقى الداخلية ذات جانبين مهمين : أحدهما : اختيار الكلمات وترتيبها، والآخر : الموائمة بين الكلمات والمعانى التى تدل عليها (٣) .

ولعل أكثر اهتمام النقاد كان مُنصبًّا على الموسيقى الخارجية أكثر من الداخلية ، وهذا ما جعل بعض نقادنا المعاصرين يذكر أن "موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها ، وهو ما تضبطه قواعد علمىْ العروض والقافية ، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات ... وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء"(٤) .

---

(١) الإيقاع بين الموسيقى واللغة – بحث للدكتور / عبد الله ربيع محمود – مجلة كلية اللغة العربية بدمنهور ص ٢٧ – العدد الثانى – طبعة دار الطباعة المحمدية – القاهرة ١٤٠٤ هـ – ١٩٨٤ م .

(٢) الشعر الجاهلى قضاياه الفنية والموضوعية – د إبراهيم عبد الرحمن ص ٣٥٩ – طبعة مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٩٥م .

(٣) بناء القصيدة في النقد العربى القديم في ضوء النقد الحديث – د / يوسف حسين بكار ص١٩٤ – طبعة دار الأندلس – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية ١٩٨٢ م .

(٤) فى النقد الأدبى – د / شوقى ضيف ص ٩٧ – طبعة دار المعارف – القاهرة – الطبعة الثانية ١٩٦٦ م .

والشاعر الحاذق هو الذى يستطيع أن يوظف حروفه ، وكلماته بما يتواءم مع حالته النفسية ، وجمله التعبيرية " وكأن للشاعر أذنًا خفية وراء أذنه الظاهرة تسع كل شكلةٍ وكل حرف وحركة بوضوح تام " (١) .

إذن فمن أدوات الشاعر في التعبير أن يستخدم جرس اللفظ ، فيحاول أن يحاكى صوت الفعل الذى يصوره في صوت الألفاظ التى ينظمها (٢) .

وبذلك ندرك أن الموسيقى الشعرية الحقيقية هى موسيقى الأفكار والمعانى والعواطف ، تلك الموسيقى الداخلية الروحية ، أو النشوة المعنوية ، التى إذا وجدت فى النفس أحدثت موسيقى الألفاظ ونَفَثَت فى الكلام روحًا حية محببة إلى نفس المتلقى ، ومثيرة لانتباهه (٣) .

وهذه الموسيقى الداخلية إنما تدرك بالذوق المثقف الذى أرهفته مطالعة الروائع الشعرية ، وبذلك " يتبين أن موسيقى الشعر لا ينبغى أن تقتصر على الموسيقى المبنية على الأوزان والقوافى فحسب، لأن ذلك وحده لا يصنع إلا نظمًا فقط ، وما أبعد النظم وحده عن الشعر، وإنما ينبغى أن تمتد موسيقى الشعر بعد ذلك – ليصبح النظم شعرًا – إلى موسيقى الألفاظ ، فتكون الألفاظ مُتَخَيَّرَة ، تمتاز بحسن الجرس ، وبملائمتها لحالات النفس وموضوع الشعر ، وبتآخيها بعضها مع بعض ، وأهم من ذلك أن تمتد موسيقى الشعر بعد ذلك إلى موسيقى الأفكار والمعانى والعواطف ، فتلك التى تُحْدِث فى النفس النشوة ، وتنفث فى الشعر روحًا وسحرًا " (٤) .

---

(١) فى محيط النقد الأدبى – د / إبراهيم على أبو الخشب ص ١٤٤ – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م .

(٢) غايات الأدب في مجتمعنا المعاصر بين النظرية والتطبيق – الجزء الأول : الجانب النظرى – د / محمود على السمان ١ / ٤٢٢ – طبعة الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والرسائل العلمية – القاهرة ١٩٨١ م .

(٣) غايات الأدب في مجتمعنا المعاصر بين النظرية والتطبيق – الجزء الأول : الجانب النظرى – د / محمود على السمان ١ / ٤٢٢ .

(٤) السابق ١ / ٤٢٣ .

إذن فالموسيقى الداخلية تتضح بشكل أكثر فى الحروف والكلمات ، والتقسيم الصوتى لمقاطع الأبيات ، وطريقة الشاعر فى تنظيم الجمل وتنسيق العبـــارات ، لتلائم بجرسها ما يريد الشاعر أن يوصله إلى مستمعيه، بالإضـــافة إلـــى بعـــض المحسنات البديعية كالسجع، والجناس ، والمقابلة ، وغيرها .

هذا وقد استطاع الشريف المرتضى بحسه الشعرى أن يعى قدرة الموسيقى الداخلية – بإيقاعاتها المختلفة – على السمو بفن الشعر إلى أرفع الذرى من حيث إنها روح تسرى فى جسد النص ، فاهتم بها اهتمامًا بالغًا فيما ينظمه من أشعار، مما يدل على ولعه الكبير بالإيقاع، وحرصه المتزايد علـــى أن يكـــون شـــعره ذا فضائل إيقاعية أكثر من أى شىء آخر، وسيتضح لنا ذلك من خلال هذه الدراسة.

المبحث الأول
الموسيقى الداخلية للتكرار

التكرار فى القول الشعرى من أهم الظواهر الأسلوبية الجمالية ذات القيمة البالغة فى العمل الإبداعى ، فالمبدع إنما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده ، ويرغب فى نقله إلى أذهان ونفوس المخاطبين .

كما أن " التكرار من الوسائل اللغوية التى يمكن أن يؤدى فى القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا ، فتكرار لفظة ما ، أو عبارة ما ، يوحى بشكل أوَّلِىّ بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر، أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق فى أفق رؤياه من لحظة لأخرى " (١) .

فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك معانيها ، وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه .

فهو كسائر الأساليب التى يحتاج أن يجئ فى مكانه من القصيدة ، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التى تبعث الحياة فى الكلمات ؛ لأنه يمتلك طبيعة خادعة ، فهو على سهولته ، وقدرته فى إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلل الشاعر ، ويوقعه فى مزالق ، فهو يحتوى على إمكانيات تعبيرية تغنى المعنى ، إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ، ويستخدمه فى موضعه ، وإلا فإنه يتحول إلى مجرد تكرارات لفظية مبتذلة (٢) .

لذلك فإن التكرار الشعرى البارع يجئ فى القصيدة بأسلوب يضفى على التشكيل عناصر إبداعية جديدة ، تحقق له شعرية أكبر .

وفى شعر الشريف المرتضى جاء تشكيل التكرار ضمن محاور متنوعة وقعت فى الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار العبارة ، وتكرار اللازمة ، وقد ظهر

---

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – د / على عشرى زايد ص ٦٥ – طبعة مكتبة الشباب – القاهرة – الطبعة الرابعة ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م .

(٢) قضايا الشعر العربى المعاصر – نازك الملائكة ص ٢٤٦ – طبعة دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الرابعة عشرة ٢٠٠٧ م .

فى شعره بشكل واضح ، وشكَّل منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقى يعيش الحدث الشعرى المكرر ، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية .

أولاً : التكرار على مستوى الحرف :

الشاعر عندما يكرر صوتًا بعينه، إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية، أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعى يوفر إمتاعًا لآذان المتلقين ، ويعكس الحالة الشعورية للشاعر، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدى وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى .

ومن ذلك قول الشريف المرتضى فى قصيدة يذكر فيها مصرع جده الحسين[1] : [من الطويل]

أأُسقى نميرَ الماءِ ثمَّ يَلذُّ لي ∴ ودورُكُمُ آلَ الرّسولِ خَلاءُ ؟
وَأَنتم كَما شاءَ الشَّتاتُ وَلَستُمُ ∴ كَما شِئْتُمُ في عيشَةٍ وَأَشاءُ
تُذادون عَن ماءِ الفُراتِ وكارعٌ ∴ بِهِ إبِلٌ لِلغادرين وشاءُ

فقد كرر الشاعر فى البيت الثانى والثالث حرف الشين ست مرات ، وشكل منه بؤرة مركزية متوحدة، يسعى الشاعر من خلالها للتعبير عن مواجده العاطفية، وحزنه على مصرع الحسين ؛ إذ كيف يشرب الماء العذب ، وديار آل النبى خالية ، يعيشون عيشة الشتات والتفرقة ، ويُمنعون من ورود الماء الصافى، فى حين أن الغادرين يشربون من هذا الماء ، وينهلون منه ، فمعانى الحزن فى هذه الأبيات يناسبها حرف الشين ؛ لأنه من الحروف المهموسة التى يجرى معها النَّفَس .

ويواصل الشاعر من خلال تكرار الحرف التعبير عن آلامه النفسية ، وأحزانه العميقة، وبخاصة بعد فقده لأحد أصدقائه ، فيتخذ من تكراره لحرف الدال وسيلة لذلك ، كما فى قوله[2]: [من البسيط]

---

(١) ديوان الشريف المرتضى – شرح د / محمد التونجى ١ / ٢٥ – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧ م .
(٢) ديوانه ١ / ٣٢١ .

مضـــى الثّقـــاتُ فـــلا عـــينٌ ولا أثـــرٌ ∴ وأُوردوا مـــن حيـــاضِ المـــوتِ مَـــوْرُودا
وأصـــبحوا كهشـــيمٍ بـــات في جَلَـــدٍ ∴ بِعاصِـــفاتٍ مـــنَ النّكبـــاءِ مكـــدودا (١)
فمـــا أبـــالِي وقـــد فـــارقتهمْ غَبَنًـــا ∴ شُـــحّاً مـــنَ الـــدَهرِ في نفـــعٍ ولا جـــودا (٢)
وَلا أضـــمُّ يـــداً منِّـــي بغيرهـــمُ ∴ ولا أودُّ مـــــن الأقـــــوامِ مَـــــوْدُودا
ولا أخـــافُ علـــى مَـــن كـــان بعـــدهُم ∴ نَحسًـــا وســـعدًا ولا بيضًـــا ولا ســـودا

فقد جاء حرف " الدال " مكررًا خمس عشرة مرة فى هذه المقطوعة ، وهو أحد الحروف المجهورة، وهو أيضًا من الحروف النطعية مع الطاء والتاء(٣)، كما أنه من الأصوات الانفجارية المجهورة(٤)، والدال كذلك من الحروف المقلقلة لأنها تحتاج إلى تحريك ، وهى من الحروف التى يتذبذب معها الوتران الصـوتيان(٥)، وكأن الشاعر بذلك يُعبِّر عما يعانيه من فقده لصديقه بأسلوب ترتبط به كـل دال بحدث معين، يعكس من خلاله صورة من صور حياة صديقه، كما أن الدال جاءت متوافقة مع حالة الشاعر النفسية لاسيما إذا كانت مطلقة بالألف، مما يؤكد شـدة الحزن الذى يعانيه الشاعر من خلال فقده لصديقه .

كما جعل المرتضى من تكرار الحرف نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى طبيعة الموقف الذى عايشه متخذًا من تكرار حرفى " السين " و " اللام " وسيلة للتعبيـر عن تجربته الإبداعية الانفعالية الثائرة ، وحزنه الشديد لفقده أصحابه الواحد تلو الآخر يقول(٦) : [من المتقارب]

---

(١) الهشيمُ : النبت اليابس المتكسر . انظر : لسان العرب لابن منظور – مادة هشم ١٥ / ٩٥ – دار إحياء التراث العربى – بيروت – لبنان – الطبعة الثالثة ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩ م ، والجَلَد : الأرض الصلبة . اللسان جلد ٢ / ٣٢٣ .
(٢) الغبن : الخداع . لسان العرب مادة غبن ١٠ / ١٥ .
(٣) لسان العرب أول باب الدال ٤ / ٢٧١ .
(٤) مقدمة لدراسة علم اللغة – د / حلمى خليل ص ٦١ – طبعة دار المعرفة الجامعية – اسكندرية – مصر ١٩٩٣ م .
(٥) دراسات في النص الشعرى (العصر العباسى) – د / عبده بدوى ص ٦٧ – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٧ م .
(٦) ديوان الشريف المرتضى ٢ / ١٤٧ .

أَلَـــم تَســـأل الطّلَـــلَ الدّارســـا ∴ وكنـــتَ بـــه واقفًـــا حابســـا ؟
وَقَـــد كـــانَ عَهـــدي بـــه ضـــاحكًا ∴ فَكَيـــفَ اِســـتَحال بِلـــىً عابســـا ؟
وَمـــا لَـــكَ مستوحشـــاً وسْـــطَهُ ∴ وَمـــا كنـــتَ إلاّ بـــه آنســـا ؟
وَمِـــن أَجـــلِ أنّـــك أنكرتَـــهُ ∴ بِعَينـــك ظَلَـــتَ لـــه لامِســـا
وَيـــا لَيـــتَني حـــينَ قابلتُـــهُ ∴ دُرِســـتُ ولم أره دارســـا
فكـــمْ قـــد رأيـــتُ غـــزالاً بـــه ∴ لثـــوب الصِّـــبا والهـــوى لابســـا
يَمـــيسُ دلالاً وكـــم في الغصـــو ∴ نِ مـــا لســـتُ أرضـــى بـــه مائســـا
سُـــقيتَ الـــرَّواءَ فقـــد طالمـــا ∴ ســـقيتَ فروّيتَـــه خامســـا[1]

فقد كرر الشاعر حرف " السين " ثمانى عشرة مرة ، وشكل فيه بؤرة مركزية متوحدة ، سعى الشاعر من خلالها للتعبير عن حزنه ومواجده لفقده أحد أصدقائه ، كما كرر حرف " اللام " فى هذه المقطوعة خمسًا وعشرين مرة ، وفى ذلك قدرة منه على تطويع الحرف ليؤدى وظيفة التنغيم ، إضافة إلى المعنى .

فالشاعر عندما يكرر حرفًا بعينه ؛ إنما يريد أن يؤكد حالة إيقاعية ، أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعى معين ، يعكس الحالة الشعورية الحزينة للشاعر ، وقدرته على تطويع الحرف ليؤدى وظيفة موسيقية ترضى شعوره الحزين.

وشواهد ذلك فى شعر الشريف المرتضى كثيرة ؛ إذ يعتمد فى معظمه على موسيقى حزينة ، فكل حرف يوحى لك بموسيقية مميزة لا تستطيع أن تفلت من أسرها ، ويشعرك فى كل نغمة ملامح تكوينه النفسى ، من ذلك قوله فى قصيدة يقال : إنه وازن به اليتيمة : [من الكامل]

إنّ الـــــرّدى لابـــــدّ أُورَدُهُ ∴ مســـتوخماً يـــوبى لـــه الـــوِرْدُ[2]
يَلِـــجُ البيـــوتَ ولـــيس يدفعـــهُ ∴ هَـــزْلٌ يـــرادُ بـــه ولا جِـــدُّ
لا تَخدِشِـــي خـــدّاً علـــيَّ فمـــا ∴ ردّ الفتـــى أنْ يُخـــدَش الخـــدُّ

---

(١) الرَّواء : الماء الكثير . لسان العرب مادة روأ ٥ / ٣٥٣ ، والخمس بالكسر : من أظماء الإبل أن ترعى ثلاثة ايام وترد اليوم الرابع . لسان العرب مادة خمس ٤ / ٢١٦ .
(٢) مستوخمًا : مستكرهًا . لسان العرب مادة وخم ١٥ / ٢٤٥ .

وتعلَّمـــــي إنْ كنـــــتِ عالمـــــةً ∴ أنّ الحِمـــامَ علـــى الـــورى يعـــدو
مـــا إنْ جَنـــى وِرْدٌ عليـــكِ ردىً ∴ حتّـــى يُعـــطَّ لـــذلكَ البُـــرْدُ[1]
لا تَحفلـــي بالشـــامِتين فمـــا ∴ أنـــا في المنيّـــةِ دونهـــمْ وَحْـــدُ
لَـــم يُـــدركوا بَعـــدِي الطِـــلابَ ولا ∴ ســـدّوا بمثْلِـــي الخَـــرْقَ إنّ ســـدّوا[2]
وَلَقـــد كَفيـــتُهُمْ ومـــا شَـــعروا ∴ كيْـــدَ العِـــدا وَلكَيـــدِهِمْ وقْـــدُ

فتكرار حرف " الدال " المجهور الشديد المقلقل فى هذه المقطوعة ستًّا وعشرين مرة ، أكسب الأبيات هندسة صوتية موطدة للإيقاع العام ، وخصوصًا إيقاع حرف الـروى فـى البيتين الرابع والسابع على نحو يبدو الروى فيه وكأنه رجع لصوت مماثل ورد من قبـل " فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذى لا يصبح حرفًا ، وإنما يتحول إلى مناخ موسيقى يتفق وطبيعة التجربة ، بل إنه ليثير بغزارته الخيال "[3] .

وفى حالة الحزن الشديد ، والتوتر الذى يصل إلى حد الغضب والانكسار النفسـى لدى الشاعر، يتكرر حرف "التاء" المطلقة بالألف فى مطلع قصيدته التـى يعـزى فيهـا الوزير مجد الدين فى موت أبيه ويرثيه يقول[4]:[من مجزوء الكامل]

أَجـــرِ المَـــدامعَ كيـــفَ شـــيتا ∴ فَلقـــد دهيـــتُ بمـــا دُهيتـــا
وإذا رُميـــــتَ فإنّمـــــا ∴ لم تُـــرْمَ وحـــدَك إذ رُمِيتـــا
وقـــذى العيـــونِ يجـــولُ في ∴ كـــلِّ النّـــواظِرِ إنْ قُـــذِيتا
ومتـــى عَريـــتَ مـــن التجلـــ ∴ ـــلُدِ عنـــد حادثـــةٍ عَرِيتـــا
مـــنْ ذا المعـــينُ علـــى مُصـــا ∴ بِ فـــادحٍ هجـــم البيوتـــا ؟
مـــا كـــان شملـــي بعـــدَهُ ∴ إلاَّ الصّـــديعَ بـــهِ الشّـــتيتا
تـــأبى أضـــالِعِيَ المقيـــ ∴ ـــلَ وجَفْـــنُ عـــينيَّ المبيتـــا

---

(١) العَطّ : شق الثوب وغيره طولاً أو عرضًا . اللسان مادة عطط ٩ / ٢٦٨ .
(٢) الطِّلاب : المطالبة بالحق . اللسان مادة طلب ٨ / ١٧٨ .
(٣) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور – د / صابر عبدالدايم ص ٢٢ – دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع – الزقازيق ١٩٩١ م .
(٤) ديوان المرتضى ١ / ١٨٣ .

يـــا مَجـــدَ ديـــن اللَّـــه والـــ ∴ ـــقرْمَ الّـــذى فـــاتَ النّعوتـــا[1]
خـــلٌ التفجّـــعَ جانبًـــا ∴ وتســـلَّ عنـــهُ بمـــا حُبِيتـــا

فالمطلع هذا يمثل ضربة إيقاعية قوية ، اشتركت فى نسجها مجموعة من التاءات تكررت وتوالت مفتوحة مطلقة بالألف،محدثة أثرًا عنيفًا فى نفس المتلقى، كما كشفت عن حالة الشاعر النفسية، ومدى حزنه الشديد على الفقيد، إذ إن التاء حرف مهموس ضعيف يحكى حالة الضعف والانكسار التى يعيشها الشاعر، وفى إطلاق التاء بالألف فسحة لاستخراج الحزن الكامن فى نفس الشاعر، وما التصريع الموجود فى بداية القصيدة إلا تنغيم متلاحم مع بقية الأبيات.

ويتخذ المرتضى من خلال تكرار حرف "الكاف" وسيلة للتعبير عن تجربته الإبداعية الانفعالية الثائرة إذ يقول[2]:[من الوافر]

أَيـــا ملـــكَ المُلـــوكِ أَصِـــخْ لقـــولٍ ∴ أُجِلّـــكَ أَن يَكـــونَ لَكُـــمْ عِتابـــا
تُسَـــكّنُنِي المَهابَـــةُ عَنـــهُ طَـــورًا ∴ وَيُـــؤمِنني وَفـــاؤُك أَن أَهابـــا
وَلَـــولا أَنَّ حِلمَـــك عِـــدْلُ رَضْـــوى ∴ فَرَقْتُـــكَ أَن أُراجِعـــكَ الخِطابـــا[3]
خَـــدمتك حـــينَ أَســـلمكَ الأَدانـــي ∴ وَخلّـــى الجـــارُ نُصـــرَتنا وَهابـــا
وَكُنـــتُ أَخـــوضُ فيمـــا تَرتَضـــيهِ ∴ عَلـــى الأَعـــداءِ أَيّامـــاً صِـــعابا
أَخـــافُ المـــوتَ قـــدّاماً وخلفًـــا ∴ وَأَرقُبُـــه مَجيئًـــا أَو ذَهابـــا
وَأَكـــرع مِـــن عـــدوّكَ كـــلَّ يـــومٍ ∴ وَمـــا اِستَســـقيتُه صَـــبرًا وصـــابا[4]
وَكَـــم جَـــذب السُّـــعاة عَلَيـــكَ ضَـــبْعِي ∴ فَمـــا أَوسَـــعتُهم إلاّ جِـــذابا[1]

---

(١) القَرْم : السيد الرئيس من الرجال . اللسان مادة قرم ١١ / ١٣١ .
(٢) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٤٩ .
(٣) رضوى : اسم جبل بالمدينة . اللسان مادة رضى ٥ / ٢٣٦ .
(٤) كَرَعَ في الماء يَكْرَعُ كرْعًا : تناوله بفيه من موضعه . اللسان مادة كرع ١٢ / ٧٢ ، والصاب : عصارة شجر مُرّ . اللسان مادة صوب ٧ / ٤٣٤ .

فقد كرر الشاعر حرف الكاف فى هذه المقطوعة سبع عشرة مرة بصورة ملحوظة، وحرف الكاف – لكونه ضعيفًا مهموسًا – يحكى حالة الضعف والانكسار التى يعيشها الشاعر ، وهو يخاطب الملك السعيد بهاء الدولة، ويتبرأ إليه مما وصله من وشاية كاذبة عنه ، كما أن تكرار هذا الحرف بعينه ، قد خلع على الأبيات غُلالة زاهية من الموسيقى الداخلية .

ثانيًا : التكرار على مستوى الكلمة :

إن ترديد كلمة من الكلمات ، والإلحاح عليها داخل القصيدة مما يكسب النص إيقاعًا ونغمًا يزيدان من موسيقيته .

كما يعد تكرار الكلمة فى شعر الشريف المرتضى مظهرًا له قابلية عالية فى إثراء الإيقاع ، مما يجعله يشكل حضورًا مميزًا يوظفه الشاعر فى التعبير عن تجربته ، وعن انفعالاته ، وذلك عندما تؤدى الكلمة المكررة " دورًا خاصًّا ضمن سياق النص العام " (٢) .

فالكلمة تتوحد فى بنائها ، وفى تأثيرها سواء أكانت هذه الكلمة ذات طبيعة متغيرة كالفعل ؛ أم ذات صفة ثابتة كالأسماء ، فهى تسعى جميعها لتؤدى وظيفة سياقية تفرضها طبيعة اللغة المستخدمة ، وقد يزيد هذا التكرار لكلمة بعينها – سواء أكانت اسمًا أم فعلاً – من موسيقية الأبيات بشكل ملحوظ .

وقد شغلت ظاهرة تكرار الكلمة مساحة واسعة من المتن الشعرى للشريف المرتضى ، فقد كان – من وجهة نظرى – حريصًا أن يجعل من هذه الكلمات المكررة قوة فاعلة للتعبير عما يجول فى مكنون نفسه ، ونقله إلى نفوس المتلقين بنفس الدرجة التى يحسها هو .

---

(١) الضَّبْع : وسط العضد بلحمه . اللسان مادة ضبع ٨ / ١٦ ، جِذابا : بُعدًا . اللسان مادة جذب ٢ / ٢١٦ .

(٢) انظر : كتابة الذات – دراسة في واقعية الشعر – د / حاتم الصكر ص ٩٥ – دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .

ففى تكرار لكلمة بعينها لم يكن معنيًّا بتكرار اسم بعينه ، فهو لا يبحث عن اسم ، وإنما يبحث عن قيم ومعانى ، لذلك جاءت الكلمات فى تكراره كلمات ذات معانٍ قوية لها جرس موسيقى لا يخفى ، من ذلك قوله(١): [من الطويل]

وَلَو كنتُ يوماً بالخِضاب موكَّلاً ∴ خضبتُ لَمن يَخفي عليهِ خضابي
فَإن تعطِني أولى الخِضاب شبيبةً ∴ فإنّي أُخيراه بغير شبابِ
وَأَين مِنَ الإصباحِ صِبغةُ غَيْهبِ ∴ وَأَين مِنَ البازيّ لون غُرابِ ؟

فقد كرر المرتضى لفظ " الخضاب " مقللاً من شأنه ، وجاعلاً منه رمزًا للهرم والشيخوخة ، وكأنه يريد أن يقول لنا : إذا تسلمت أمر خضاب الشعر خضبت شعرى لمن لم يقنع بلونه ، فإذا منحنى الخضاب شبابًا فى بادئ الأمر، غدوت فى نهاية المطاف بغير شباب ، لأن الخضاب لا يجدى نفعًا فهناك فرق شاسع بين الصباح والظلمة ، وبين البازى والغراب ، كما لا يخفى أن تكرار هذه الكلمة بعينها قد أشاع جوًّا متناغمًا من الموسيقى .

وقد يكرر الشاعر الكلمة تكرارًا تتابعيًّا مع فاصل بسيط كقوله (٢) : [من الطويل]

فأيّ بلادٍ ما خرقتُ فِجاجها ∴ وَفِي أَيّ أَرض لم تدُرَّ سحابي ؟
وَأَيّ صَديقٍ لَم تُصبْه مثوبتي ∴ وَأَيّ عدوٍّ لَم يَنلهُ عِقابي ؟

فالتكرار فى البيتين لكلمة "أى" زيادة على قيمته الإيقاعية، يؤكد المعنى عن طريق التفصيل فيه، ويضفى نوعًا من الإيحاء على النص، كما أن التكرار هنا لكلمة "أى" عبر عن تفصيل لا يحسن معه إجمال؛ لأن البلاد والأراضى مختلفة، والصديق لا يصير عدوًّا ، والعدو لا يصير صديقًا فى أغلب الأحوال ، كل ذلك لا يمكن أن يبرز بذلك الوضوح إلا بطريق التكرار الذى أوضح المعنى الذى يريده الشاعر، فقد طاف يمنح المحبين خيره ، وينيل أعداءه عقابه .

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ١١٣ .
(٢) ديوان المرتضى ١ / ١١٤ .

وأحيانًا يكرر الشاعر كلمة بعينها فى مقطوعة يؤدى التكرار فيها دورًا تهييئيًّا يجعلها مستقرة فى موقعها استقرارًا إيقاعيًّا دقيقًا كقوله يذكر الشيب والمشيب(١) : [من الطويل]

عَجِبتِ لِشيبٍ في عِذاري طالعًا ∴ عليكِ وما شيبُ الفتى بعجيبِ
ورابَكِ سودٌ حُلْنَ بيضاً وربّما ∴ يَكون حؤولُ الأمرِ غيرَ مُريبِ
وما ضرّني والعهدُ غيرُ مُبدَّلٍ ∴ تبدُّلُ شَرْخِي ظَالِمًا بمشيبي
وما كنتُ أخشى أن تكون جنايةُ الـ ∴ ـمَشيبِ برَأسي في حِسابِ ذُنوبي
فَلا عَيبَ لي إلا المَشيب وحبّذا ∴ إذا لَم يَكُن شَيءٌ سواهُ عيوبي

فتكراره لكلمة "شيب" أعطى بُعدًا إيقاعيًّا دقيقًا ، ومعبرًا عن حالته النفسية الحزينة جراء هذا الشيب الذى ظهر فى رأسه الذى لا يجد فيه مواسيًا له غير شعره، فهو لا يرى الشيب فى الرأس عجيبًا ، فلماذا يتعجب الناس من ظهوره فى رأسه ؟ كما أنه لم يكن يظن أن يُحسب جرم الشيب برأسه من جملة ذنوبه .

ثم نرى فى البيت الأخير من هذه المقطوعة تكرارًا لكلمة " عيب " ، وكأنه يريد أن يهيئ نفسه ونفوس المتلقين لمعنى فى نفسه ، وهو أنه لا يرى فى نفسه عيبًا سوى هذا الشيب – إن عدّه الناس عيبًا – وكان يتمنى أن يكون له عيب غير هذا .

كما يكرر الشاعر أحيانًا كلمة معينة فى بداية البيت الشعرى تعطيبًا إيقاعًا دقيقًا ومعبرًا عن حالته النفسية المكلومة ، كقوله فى رثاء أحد الوزراء(٢) : [من المتقارب]

سَلامٌ على العَمل الصالحِ ∴ وغادٍ من النُّسكِ أو رائحِ
سلامٌ على السَّنَنِ المستقيمِ ∴ سلامٌ على المَتْجرِ الرّابحِ
سلامٌ على صومِ يومِ الهجيرِ ∴ وهبّةِ ذِي مدمَعٍ سافِحِ

(١) ديوان المرتضى ١ / ١٦٣ .
(٢) ديوان المرتضى ١ / ٢٨٧ .

سـلامٌ علـى عَرصَـاتٍ خَلَـوْ ∴ نَ للـدّين مـن غـابقٍ صـابحِ

فقد كرر الشاعر كلمة " سلام " فى صدر الأبيات الأربعة بقصد التعبير عما يعانيه من حزن شديد على المرثى ، واختار كلمة " سلام " تحديدًا لتعميق الحزن المتربع فى سويداء قلبه من جراء فقده لصديقه ووزيره ، وعليه فإن هذا الضرب من التكرار يجسد الحزن العميق الذى لا يشعر به غيره ، فهو يودع فى صديقه الأعمال الصالحة والزهد ، والتجارة الرابحة، يودع رجلاً صوَّامًا قوَّامًا عابدًا ، وقد زاد هذا التكرار من موسيقية الأبيات بشكل ملحوظ .

أما تكرار الفعل فقد كان له حضور كبير وفاعل عند الشريف المرتضى ؛ لأن الفعل نامٍ ومتغير وممتد داخل النص الشعرى ، وقادر على استيعاب هموم الشاعر وآلامه ، وهو أكثر قدرة على التعبير عن التحولات الزمنية بأشكالها المختلفة لنقل التجربة الشعورية بطريقة مثيرة تهيئ لها مكانة فى نفوس السامعين ، فينقلونها مشفقين على صاحبها ، من ذلك قوله [1] [من الكامل]

بِاللَّـهِ يـا أيّـامَ يثـربَ عـودى ∴ عـودِى لبـلِّ حُشاشـةِ المعمـودِ[2]

مـا كـان أنضـرَ بيـنهنّ محاسـنِى ∴ فِي أعـينٍ رُمُـقٍ وأخضـرَ عـودِى

هذا اللون الإيقاعى لا يجسد علاقة ضدية متنافرة بقدر ما يوحى بعلاقة ضدية تكاملية ، ذلك أن التكرار هنا بطريق الفعل " عودى " حدد مسافة بين الشاعر ، وبين عودة أيام يثرب كى تسعف المريض المُعَنَّى ، فهو يتمنى أن تعود تلك الأيام التى كان فيها نضرًا جميلاً يظهر محاسنه بين الصبايا ، ولكن هيهات ! فقد دبَّ الشيب فى رأسه ، وعليه فإن هذا الضرب من التكرار يعبِّر عن النَّهم الآدمى برجوع أيام الصبا والشباب .

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ٣٨٤ .

(٢) الحشاشة : بقية الروح . اللسان مادة حشش ٣ / ١٨٨ ، والمعمود : المريض الذى بلغ الحب منه . اللسان مادة عمد ٩ / ٣٨٩ .

ومن ذلك تكراره للفعل " قل " فى قوله[١] [من المتقارب]

فقُـــلْ للقنابِـــلِ لا تركبـــى ∴ وقـــلْ للكتائـــبِ لا تحشُـــدِى[٢]
وَقـــلْ للصُّـــلاةِ بنـــار الحـــرو ∴ بِ قـــد ذهـــبَ المـــوتُ بالمُوقِـــدِ[٣]
وقـــلْ للصّـــوارمِ مســـلولةً ∴ فُجِعْـــتُنَّ بالصّـــارمِ المُغمَـــدِ
وقـــلْ للجيـــادِ يَلُكْـــنَ الشَّـــكيمَ ∴ بـــلا مُســـرِجٍ وبـــلا مُلبِـــدِ[٤]

فقد كرر الفعل " قل " خمس مرات مُشكِّلاً من هذا الفعل وحدة صوتية وموسيقية ذات إيحاءات تعكس إلحاح الشاعر على دلالة معينة تعبر عن موقفه الذى يؤكد فيه حضور شخص غائب يرثيه وحده ، فأراد من خلال تكراره لهذا الفعل أن يشرك الجميع فى رثائه ، وكأنه يريد أن يقول لنا : لا تستعدوا أيها الفرسان ، ولا تتجمعى يا كتائب ، وتوقفوا يا موقدى نيران الحروب فقد غاب مُلْهِبُها ، ويا أيتها السيوف المسلولة أصبتن بسيف دَخَل غمده ، كما يطلب من الخيل التى تلوك بشكائمها متحمسة للحرب أن تتوقف لأنها لا تجد من يُسرِّجها ويعدُّها ، كل ذلك فُهِم من تكراره لهذا الفعل ، مما ولَّدَ صورًا إيقاعية هادرة تعمق الانفعال ، وتهب النص أقصى جماليات التشكيل .

بقى نوع أخير من تكرار الكلمة الذى أفاد منه الشاعر فى تغذية الموسيقى الداخلية لنصوصه الشعرية ، وهو ما يمكن أن يطلق عليه " تكرار الصيغة " ، وفى هذا النوع لا تتكرر الكلمة بعينها ؛ بل تتكرر بصيغتها الموحدة ، كما فى تكراره لصيغة " فعلت " فى قوله[٥] [من الوافر]

وَلا طُويـــتْ عَلـــى أَوَرٍ قنـــاتى ∴ وَغلّـــس في مفـــارِقِى المشـــيبُ[٦]

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ٤١٧ – ٤١٨ .
(٢) القنابل : جمع قنبلة وهى الطائفة من الناس. اللسان مادة قنبل ١١/ ٣١٣ .
(٣) الصُّلاة : موقدو النار . اللسان مادة صلا ٧ / ٣٩٩ .
(٤) الشكيمة من اللجام : الحديدة المعترضة في الفم . اللسان مادة شكم ٧ / ١٧٩ .
(٥) ديوان المرتضى ١ / ٩٨ .
(٦) تأوَّد الشيء : تعوَّج . اللسان مادة أود ١/ ٢٦٠ ، والغلس : ظلام آخر الليل . اللسان مادة غلس ١٠ / ١٠٠ .

وَلا خرقـــت مِـــنَ الأيّـــامِ جِلـــدى ∴ أَظـــــافرُ لا تقلَّـــــمُ أو نيـــــوبُ
وَلا عرفـــتْ مســـــاكِنى الرّزايـــــا ∴ وَلا اِجتـــازَتْ عَلـــى رَبْعـــى الخُطـــوبُ

يتميز تكرار صيغة "فعلت" فى هذا النص باتصاله المباشر بحركـة الـذات الشاعرة ، فالنص المقتطع منه هذه الأبيات يبدأ بالعتاب إذ يقول :

أذمّ إليـــك كَلْمـــاً لَـــيس يؤْســـى ∴ وداءً لَـــــيسَ يَعرفـــــهُ الطَبيـــــبُ

فالنص إذًا يبدأ بحركة سوداوية من العذاب والقلق والمعاناة النفسية التـى سيطرت على مشاعره ، وتظل هذه الحركة آخذة فى التطور إلى أن يصـل إلـى المقطوعة التى كرر فيها صيغة " فعلت " ، وكأن الشاعر يريد أن ينقل إلينا أنه لم يَجْنِ من حياته غير الهموم والعذاب بسبب أصدقائه ، فلم ينْحَنِ ظهره من الهموم والآلام ، ولا حلَّت المصائب فى دياره إلا من هؤلاء الأصدقاء الذى حُـقَّ لـه أن يعاتبهم .

فالمعاناة والألم والحزن تبدو واضحة فى كل أنفاسه الشـعرية مـن خـلال توظيفه للتكرار على مستوى الكلمة بكل دلالاتها .

ومثل ذلك قوله يذكر أجداده بنى هاشم(١) [من الكامل]

الضّـــاربين الهـــامَ في يـــومِ الـــوغى ∴ والقـــائلين الفصْـــلَ يـــومَ حِجـــاجِ
والـــــزّاحمين ترفّعـــــاً وتنزّهًـــــا ∴ للطالعـــــات دجـــــىً عـــــن الأبـــــراجِ
وَالســـــاحبينَ إلى ديـــــارِ عـــــدوّهمْ ∴ أذيـــــالَ كـــــلِّ مُعَضَّـــــلٍ رَجْـــــراجِ(٢)

فالشاعر يلتزم الإتيان فى أول كل بيت بكلمة على وزن "الفـاعلين"، وهـذا الأمر لا تفرضه القواعد، وإنما جاء به الشاعر زيادة فى الإيقاع الموسيقى.

ثالثًا : التكرار على مستوى العبارة :

لا يقف التكرار فى شعر الشريف المرتضى على مستوى الحرف والكلمـة ، بل يتعدى ذلك فى أحيان كثيرة إلى تكرار العبارة ، ولاشك فى أن هذا الضرب من

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ٢٤٠ .
(٢) المعضل من الجيوش: الكثيف الذى تضيق به الأرض . اللسان مادة عضل ٩/ ٢٥٩، وكتيبة رجراجة : تمخَّضُ في سيرها ولا تكاد تسير لكثرتها . اللسان مادة رجج ٥ / ١٤١ .

التكرار يسهم إلى حد كبير فى تغذية الموسيقى الداخلية للخطاب الشعرى ، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتساع رقعتها الصوتية ، مما جعل الشريف المرتضى يوظف هذا النص من التكرار عن أنماط أسلوبية متنوعة ، وأنماط لغوية متعددة، جسَّد فى كل نوع منها نوعًا خاصًّا من المعاناة ، وشرح من خلالها ما يدور فى نفسه من حزن وألم؛ فكانت بمثابة وسائل لاستيعاب وتخفيف هذه الهموم .

لذا نراه يشكل من العبارة عبر أسلوب الاستفهام منطلقًا للتعبير عبر حالته النفسية تجاه واقعه المؤلم الذى يعيشه ؛ إذ يقول فى قصيدة يرثى فيها أخاه الشريف الرضى[١] [من الكامل]

مَن كانَ مَرْجوًّا لِكلِّ حفيظةٍ ∴ تُدعى وَمَدعوًّا ليومِ عَماسِ[٢]
مَن كانَ يأبى فضلُه العالي الذُّرا ∴ مِن أنْ يُقاسَ إلى الورى بقياسِ
مَن كان طَلْقَ الوجهِ يومَ طلاقةٍ ∴ ومعبّسًا شَرَسًا على الأشراسِ[٣]

وهكذا يتوالى تكرار " من كان " فى بداية كل بيت بصيغة استفهامية، وهذا التكرار الاستفهامى نسج منه الشاعر تجربته الشعرية، فصار الاستفهام هو المحور لهذا النص، فمن الذى كان يحمى المحارم وينادى للشدائد ؟ ومن الذى كان يأبى مقامه الرفيع أن يُقارن بأحد ؟ ومن الذى تراه فى أيام السرور طلق الوجه ، وإن غضب كان غليظًا على المقصرين ؟ إنه أخوه المرثى .

وهكذا يتصل التكرار الإيقاعى للعبارة اتصالاً وثيقًا بحركة النص الداخلية، وربما تكون هذه العبارة هى المرتكز الأساس الذى يقوم عليه البناء الدلالى للنص، فضلاً عن المهمة النغمية التى يؤديها التكرار .

---

(١) ديوان المرتضى ٢ / ١٧١ .
(٢) حرب عماس : شديدة . اللسان مادة عمس ٩ / ٣٩٨ .
(٣) الشَّرَس : الغلظة . اللسان مادة شرس ٧ / ٨١ .

ويقول فى قصيدة أخرى ، يرثى فيها جده الحسين ، ومن قُتل من أصحابه(١) [من البسيط]

يا يوم عاشوراء كم طأْطأْتَ من بصرٍ ∴ بعد السموّ وكم أذللتَ من جِيدِ
يا يومَ عاشوراء كم أطردتَ لى أملاً ∴ قد كان قبلك عندى غيرَ مطرودِ
أنتَ المُرنِّقُ عيشى بعد صفوتِهِ ∴ ومولجُ البيضِ من شيبى على السُّودِ(٢)

هنا تكررت عبارة " يا يوم عاشوراء " فى البيت الأول والثانى لتعبر عن حالته النفسية الحزينة ، فيوم عاشوراء هو اليوم الذى استشهد فيه جده الحسين – ﷺ – فتكراره لهذه العبارة بعينها يكشف – فضلاً عن طاقتها الإيقاعية – عن عثور الشاعر على شىء يفرغ فيه أحزانه ومواجده ، وكأنه ينادى هذا اليوم ويقول له : يا يوم عاشوراء قد بدلت الأحوال، فقد أخفضت رؤوسًا كانت قبل سامية، وأذللت رقابًا كانت مرفوعة ، وأضعت آمالى أيها اليوم ، وكانت قبلك مشرقة ، فأنت سبب فى تنغيص حياتى وإدخال الشيب فى رأسى .

ومن ذلك أيضًا قوله معاتبًا جيرانه(٣) [من الطويل]

أَجيرَتَنا لا جمَع اللَّه شَملَنا ∴ فَما أَنتُمُ إلا الذّئابُ الأطالسُ(٤)
وَما أنتُمُ إلا سَرابٌ بقِيعَةٍ ∴ تُغرُّ برُؤياه الظِّماءُ الخوامسُ(٥)
وَما أنتُمُ فيما رَجاكمْ وَما دَرى ∴ لِمَنفَعةٍ إلا الطُّلولُ الدَّوارسُ

فقد كرر الشاعر عبارة " ما أنتم " ثلاث مرات ، مما يمثل بؤرة مركزية لمبدأ التمرد على هؤلاء الجيران ، فهم جيران سوء يشبهون الذئاب ، وليس فيهم خير ، بل هم مثل سراب بوادٍ يغرى العطاش بلا جدوى ، فلا منفعة منهم كالأطلال الدارسة.

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ٤٠٠ .
(٢) المُرَنَّق : المكدَّر . اللسان مادة رنق ٥ / ٣٣٣ .
(٣) ديوان المرتضى ٢ / ١٦٠ .
(٤) ذئب أطلس : في لونه غبرة إلى السواد . اللسان مادة طلس ٨ / ١٨٢ .
(٥) الخِمس بالكسر : مفرد خوامس من أظماء الإبل التى ترعى ثلاثة أيام ، وترد اليوم الرابع . اللسان مادة خمس ٤ / ٢١٦ .

وبذلك تتجلى قيمة التكرار على مستوى العبارة لأنه يخرج النص من حالة إيقاعية متراخية إلى حالة أكثر هيجاناً .

رابعًا : تكرار اللازمة :

تكرار اللازمة يعتمد على انتخاب سطر شعرى معين ، أو بيت شعرى ، تشكل بمستويهما الإيقاعى والدلالى محورًا أساسيًّا ومركزيًّا من محاور القصيدة(١)، يتكرر هذا الشطر ، أو البيت الشعرى بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع فى طولها وقصرها إلى طبيعة القصيدة من جهة ، وإلى درجة تأثير اللازمة فى بنية القصيدة من جهة أخرى .

وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها ، وحسب قدرتها على الأداء والتأثير (٢) .

وهذا النوع من التكرار يكشف عن إمكانات تعبيرية ، وطاقات فنية تغنى المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه ، وأن يجئ فى موضعه بحيث يؤدى خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساس على الصدى والترديد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه ، أو يكشف عنه بشكل يبتعد عن النمطية الأسلوبية (٣) .

وتكرار اللازمة أو ما يعرف بلاغيًّا برد العجز على الصدر هو " أن يجعل أحد اللفظين المكررين ، أو المتجانسين ، أو الملحقين بهما فى أول الفقرة ، والآخر فى آخرها ، هذا فى النثر ، أما فى الشعر فهو أن يكون أحد اللفظين فى آخر البيت والآخر فى صدر المصراع الأول، أو فى حشوه ، أو فى آخره ، أو فى صدر المصراع الثانى " (٤) .

---

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – د / محمد صابر عبيد ص ٢١٤ .

(٢) السابق – نفس الصفحة .

(٣) قضايا الشعر العربى المعاصر – نازك الملائكة ص ٢٧٠ .

(٤) علم البديع – دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع – د / بسيونى عبد الفتاح فيود ص ٣١١ – دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع – الطبعة الثانية ١٤١٨ هـ–١٩٩٨م.

وجاء تكرار اللازمة فى شعر الشريف المرتضى بشكل غير ثابت ، شأنه فى ذلك شأن نفسيته القلقة المضطربة ، فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار اللفظين المكررين المتفقين فى اللفظ والمعنى ، أو المتجانسين وهما المتشابهان فى اللفظ دون المعنى – كما سيأتى عند حديثنا عن الجناس – أو الملحقين بهما ، وهما اللفظان اللذان يجمعهما الاشتقاق ؛ ليجسد من خلالها عذابات نفسه ، وآهاته المتواصلة لتجد صداها الصوتى يشعر به المتلقى فور سماعه لشعره .

من ذلك قوله مكررًا اللفظين المتفقين فى اللفظ والمعنى[1]:[من الطويل]

وكم هاربٍ مِنْ أنْ يلاقِيَهُ الرّدى ∴ مُغذٍّ ولكنْ لا نجاءَ لهاربِ

فالشاعر فى هذا البيت يكرر ما قد بدأ به فى بداية المصراع الأول ، وهو لفظ " هارب " فى نهاية المصراع الثانى ، واللفظان المكرران هنا متفقان فى اللفظ والمعنى .

وكذلك قوله [2] [من المتقارب]

وإنْ هنّ صفّينَ لي مشربًا ∴ رَجَعْنَ فَرنّقْنَ لي مَشْربى

فاللفظان المكرران المتفقان فى اللفظ والمعنى أضافا إيقاعًا مميزًا على البيت يزيد من موسيقيته .

ومن ذلك أيضًا قوله [3] [من الطويل]

فَإن لَم يَكنْ شِعبُ اللّوى ملتقىً لنا ∴ فَلا بارَكَ الرّحمنُ في ذلك الشِّعبِ[4]

وَإن لَم يَكُنْ تُربٌ بِه مضجعًا لنا ∴ فَلا اِجتَازت الأنواءُ في ذلك التُّربِ

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ١٠٩ .
(٢) ديوان المرتضى ١ / ١٢٨ .
(٣) السابق ١ / ١٧٣ .
(٤) الشِّعْبُ : ما انفرج بين جبلين . اللسان مادة شعب ٧ / ١٢٦ ، واللوى : منقطع الكثبان الرملية . اللسان مادة لوى ١٢ / ٣٦٨ .

فقد كرر الشاعر لفظى " شعب " و" ترب " بلفظهما ومعناهما ، مما أضفى غلالة موسيقية على البيتين أكسبتهما " البناء المعمارى العام "(١) ، وجعلت القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق (٢) .

والأمثلة على تكرار اللازمة لفظًا ومعنى فى شعر الشريف المرتضى كثيرة منها قوله (٣) [من الطويل]

غَلَبْن على ودّى ولولا محاسنٌ ∴ جَلَوْنَ علينا ما غلبن على ودّى

وقوله (٤) : [من الوافر]

وَإن كانَ اليَسارُ يجرُّ مَنًّا ∴ عليك به فلا تُردِ اليَسارا

وقوله (٥) : [من الطويل]

فَلا تَطلبوا منّي دليلاً على الهوى ∴ كفى بضنى جسمي عليه دليلا(٦)

أما أمثلة الملحقين بالمتجانسين، وهما اللذان يجمعهما الاشتقاق فكثيرة، منها قوله(٧): [من الكامل]

قد كان عيبًا أن جرى لِيَ مدمعٌ ∴ فاليوم إن لم يجرِ دمعٌ أعيبُ

فقد أعاد اللازمة فى الشطر الثانى باشتقاقها مع مثيلتها فى الشطر الأول، فـ"أعيب" فى الشطر الثانى اسم تفضيل أعادها مع المصدر "عيب" فى الشطر الأول، و"دمع" فى الثانى مصدر أعادها مع اسم المكان "مدمع" و"يجرى" فى الثانى فعل مضارع أعادها مع الماضى "جرى" فى الأول .

---

(١) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل – د / عبد السلام المساوى ص ٧٩ – مطبعة اتحاد العرب – دمشق ١٩٩٤ م .
(٢) التكرار في الشعر الجاهلى – دراسة أسلوبية – د / موسى ربابعة ص ١٨٨ – مجلة مؤتة للبحوث والدراسات – الأردن – العدد الأول ١٩٩٠ م .
(٣) ديوان المرتضى ١ / ٣٨٠ .
(٤) السابق ٢ / ٣١ .
(٥) السابق ٣ / ٣١ .
(٦) الضَّنى : السُّقم . اللسان مادة ضنى ٨ / ٩٥ .
(٧) ديوان المرتضى ١ / ٩٩ .

وكذلك قوله فى رثاء جده الحسين [١] : [من الطويل]

وَلَـيسَ لَكُـم مِـن بعـد أَن قـد غـدرتُمُ ∴ بمـن لم يكـن يومـاً مـن الـدّهرِ يغـدُرُ

فقد أعاد الشاعر اللازمة فى الشطر الثانى " يغدر " فعـل مضـارع مـع شبيهتها فى الشطر الأول " غدرتم " فعل ماض .

وأيضًا قوله [٢] : [من الكامل]

وَإذا أنـاسٌ نافسـوك وقـدّروا ∴ أن يلحقـوك فضـحت كـلَّ منـافِسِ

فقد كرر الشاعر اللازمة "منافس" فى الشطر الثانى وهى اسم فاعل مـع مثيلتها فى الشطر الأول "نافسوك" فعل ماضى، وهما لفظان مكـرران يجمعهمـا الاشتقاق .

وقد جمع المرتضى فى تكرير اللازمة بين اللفظين المكررين المتفقين فـى اللفظ والمعنى، وبين الملحقين بالمتجانسـين اللـذين يجمعهمـا الاشـتقاق فـى قوله[٣]: [من الطويل]

وَلا تَحملـوا ثِقْـلاً علـيَّ مـنَ الهـوى ∴ كفـى بـالهوى حَمْـلاً علـيَّ ثقـيلا

فاللفظان المكـرران المتفقـان فـى اللفـظ والمعنـى همـا " الهـوى " و" الهوى " أمـا الملحقـان بالمتجانسـين اللـذان يجمعهمـا الاشـتقاق فهمـا " ثقيلا " وهى صفة مشبهة ، و " ثقلاً " وهى مصدر ، وكـذلك "حمـلاً " مصـدر أعادها مع الفعل المضارع " تحملوا " .

فالتكرار يقوم بوظيفة الربط الإيقاعى بين الكلمات ، ممـا أكسـب البيـات موسيقى داخلية يحس بها المتلقى عند سماعه لتلك الأبيات .

لقد شكلت هذه اللازمة محطات منتظمة ، تعمل على خلق إيقاعات شـعرية متساوية " فاللازمة الرنانة عنصر مهم فى بناء القصيدة ، كما أن البناء الخلفـى

---

(١) ديوان المرتضى ٢ / ٧٧ .
(٢) السابق ٢ / ١٨٣ .
(٣) ديوان المرتضى ٣ / ٣١ .

الذى أحدثته اللازمة استطاع أن يُكوِّن بنية متلاحمة متصلة " [١] ربطت المقاطع معنويًّا وإيقاعيًّا ، واكسبت النص تألقًا تتلذذ الأذن بسماعه .

وبذلك يتبين من خلال توظيف التكرار بأنواعه المختلفة ، أن الشريف المرتضى نجح إلى حد بعيد فى استغلال طاقات اللغة ، ودلالاتها الصوتية ، وجرس أصواتها ، وإيقاعات حروفها المتناغمة ، فتلاحم نبض الأحاسيس المتقدة لدى الشاعر مع نبض الإيقاعات الشعرية محدثًا موسيقى داخلية تطرب الآذان بسماعها.

(١) التكرار في الشعر الجاهلى – د / موسى ربابعة ص ٣٧ .

المبحث الثانى
الموسيقى الداخلية للتدوير

التدوير بوصفه مصطلحًا فنيًّا إيقاعيًّا يدل على اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثانى أى (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها فى آخر الشطر الأول وباقيها فى أول الشطر الثانى .

والتدوير فى الشعر العمودى " أن يكون فى البيت كلمة مشتركة بين شطرين : صدره وعجزه "[١] .

وللتدوير " فائدة شعرية ، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة ؛ لأنه يمده ويطيل نغماته " [٢] .

والتدوير فى الشعر العربى موجود بكثرة، "وهذا يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها"[٣]، لا أكثر، إذ إن التأثير الشكلى لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدى بأى حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقى الموجود بين شطرى البيت الواحد .

ومع امتداد عصور الشعر العربى ، دخل التدوير مرحلة جديدة حافلة بالجدة والتطور ، وأصبح التدوير هو " امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن مألوفًا فى الشعر فى مراحله الأولى ، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها ، أو يشمل أجزاء كبيرة منها ، بحيث تصبح القصيدة ، أو يصبح البيت المُدّوَّد فيها بيتًا واحدًا "[٤] ، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة فى تلوين البناء الموسيقى للقصيدة ، ولإحداث شىء من الترديد لنبضها الإيقاعى[٥] .

---

(١) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – للدكتور/ إميل بديع يعقوب ص١٧٣طبعة دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى١٤١١ هـ–١٩٩١م.

(٢) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ص ٩١ – منشورات مكتبة النهضة – الطبعة الثالثة ١٩٦٧ م .

(٣) معجم مصطلحات العروض والقوافى – د / رشيد العبيدى ص ٩١ – بغداد – الطبعة الثالثة ١٩٨٦ م .

(٤) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد – د / على يونس ص ٦٥ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥ م .

(٥) الشعر خارج النظم – الشعر داخل اللغة – دراسة في قصيدة النثر – د / على جعفر العلاق – مجلة الأقلام ص ١٠٣ – العدد الحادى عشر والثانى عشر ١٩٨٧ م .

وبهذا تخرج هذه التقنية تمامًا من كونها مؤشرًا موسيقيًّا صرفًا هدفه الربط الموسيقى المجرد من الدلالة " وإنما له وظيفة تعبيرية تستهدف فى المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى ، مما يجعل هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسى للقصيدة ، وتستدعى لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة "(١) .

ولذلك فإن الربط العضوى بين الإيقاع والمحتوى الفكرى والعاطفى داخل بنية التدوير ، يجب أن يتحقق فى ظل انسجام تام(٢) .

وهذا لا يمكن أن يحدث عبثًا ، أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية فى تحقيقه إنما " يشير إلى فلسفة شعرية ؛ أى رغبة الشاعر فى خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها "(٣) ، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية ، وليس خارج ذلك " إذ إن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضويًّا ، أو عفويًّا من صميم النص ، ومن باطن التجربة(٤) ، وذلك يشكل تناسبًا حيًّا بين التعدد ، والتنوع الجزئى للنغمات ، وبين الوحدة الكلية التى تشكل النسيج الموسيقى لهيكل القصيدة .

وبذلك يمكن القول فى ضوء هذه المقاربة ؛ أن تقنية التدوير بواقعها الراهن " كانت كامنة فى صلب القصيدة العمودية " (٥) .

وللأستاذة نازك الملائكة رأى جميل فى التدوير ، فهى ترى أن " المحذور فى التدوير هو أن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقيًّا ، بل كان كل ما صنعوا أنهم نصُّوا على جواز وقوعه بين الأشطر ، دونما إشارة إلى المواضع التى يمتنع

---

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – د / صالح أبو إصبع ص ٢٧٩ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٧٩ م .
(٢) مجلة الأقلام – د / على جعفر العلاق ص ١٠٣ .
(٣) البحث عن لؤلؤة المستحيل – د / سيد البحراوى ص ١٦٥ – دار الفكر الجديد – بيروت ١٩٨٨ م .
(٤) جدل القراءة – ملاحظات في الإبداع المغربى المعاصر – نجيب العوضى ص ٤٠ – دار النشر المغربية – الدار البيضاء ١٩٨٣ م .
(٥) جدل القراءة – نجيب العوضى ص ٤٠ .

فيها ؛ لأن الذوق لا يستسيغه ، والواقع أن كل شاعر مرهف الحاسة ، ممن مارس النظم السليم ، ونما سمعه الشعرى ، لابد أن يدرك بالفطرة ، أن هناك قاعدة خفية تتحكم فى التدوير بحيث يبدو فى مواضع ناشزًا يؤذى السمع"(١) .

ثم تستطرد قائلة : " ملاحظتى الشخصية أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف " (٢) غير أن " التدوير يصبح ثقيلاً ومنفرًا فى البحور التى تنتهى عروضها بوتد "(٣) .

وعلى هذا فالتدوير يستحسن فى البحور التى ينتهى شطرها الأول بتفعيلة مثل " فعولن " و " مفاعيلن " ، ولا يستحسن فى البحور التى ينتهى شطرها الأول بتفعيلة مثل " فاعلن " و"مستفعلن" و"متفاعلن" .

وبسبب هذا العسر " نجد أن الشعراء قلَّما يقعون فى تدوير البحر "البسيط" أو " الطويل " أو "السريع" أو " الرجز " أو "الكامل" ، نعم إن ورود بيت مدور فى بحر من هذه البحور فى قصيدة طويلة لشاعر متمكن غير مستحيل ، وفى وسعنا أن نعثر عليه إذا نحن قلبنا الدواوين وصبرنا على البحث، غير أن ذلك نادر"(٤).

ومن هذا النادر قول الشريف المرتضى (٥) : [من مجزء الكامل]

هيهاتَ إنّ الضِّغنَ تـو ∴ قِدُهُ اللّيالي بالغَداةِ
لا تَأمَنوا غضّ النّوا ∴ ظِرِ مِن قلوبٍ مُرصِداتِ
إنّ السّيوفَ المُغرَيا ∴ تِ من السّيوف المُغمَداتِ
والمثقِلاتِ المُعْيِيا ∴ تِ من الأمور الهيّناتِ
والمُصميات من المقا ∴ تِلِ هنّ نفسُ المخطئاتِ(٦)

(١) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ص ٩٣ .
(٢) السابق – نفس الصفحة .
(٣) السابق ص ٩٤ .
(٤) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة ص ٩٣ .
(٥) ديوان المرتضى ١ / ٢١٠ – ٢١١ .
(٦) أصْمَى الرمية : أنفذها . اللسان مادة صما ٧ / ٤١٥ .

فالتدوير هنا – وإن كان نادرًا – فى الكامل إلا أنه أضاف إليه موسيقية ، ونبرة لينة عذبة .

ومن ذلك أيضًا قوله [١] : [من مجزوء الكامل]

يـــا حـــادِيَ الأظعـــانِ عـــرِّ ∴ رجْ بـــي هُـــديتَ إلى الطُّفُـــوفِ
عـــرّجْ إلى ذاك المحـــل ∴ لِ الفَخـــمِ والعطَـــنِ الشّـــريفِ[٢]
حيـــث الثّـــرى مُلقـــىً هنـــا ∴ كَ علـــى قَـــرا جبـــلٍ مُنيـــفِ[٣]
حيـــث القِـــرى عفـــو الإلَـــ ∴ ـــهِ عـــن القبـــائحِ للضّـــيوفِ
مـــاذا يريبُـــك ريـــب غيـــ ∴ ـــرُك مـــن عكـــوفي أو وقـــوفي
فَلَقَلَّمـــا نَفِـــسَ الرّفيـــ ∴ ـــقُ علـــيَّ بـــالنَّزْرِ الطّفيـــفِ[٤]

وعلى العموم بالنظر فى شعر الشريف المرتضى ، نجد أن تجربته الشعرية أرض خصبة لمباشرة فن التدوير ، وكثر عنده بخاصة على إيقاع بحر الخفيف ، وهذا يوافق ما قاله ان رشيق من أن " التدوير أكثر ما يقع فى عروض الخفيف ، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل قوة ، إلا أنه فى غير الخفيف مستثقل على المطبوعين "[٥] .

وهو يحيل البيت الشعرى سطرًا واحدًا لا اثر للوقفة العروضية فى منتصفه كما فى قول الشريف المرتضى[٦] : [من الخفيف]

قـــل لنَـــاعِى أبـــي علـــيٍّ ألا ليـــتَ ∴ ـــتَ الّـــذى قلـــت لَـــم يَكـــن مَســـموعا
لم أكـــنْ قانعـــاً بشـــيءٍ مـــن الدّهـــ ∴ ـــر وعُلِّقْتُـــهُ فصـــرتُ قَنوعـــا

---

(١) ديوان المرتضى ٢ / ٣٣٣ – ٣٣٤ .
(٢) رجلٌ رحبُ العَطَن : رحب الذّراع كثير المال . اللسان مادة عطن ٩/ ٢٧٣ .
(٣) القِرَا : الظَّهْر . اللسان مادة قرا ١١ / ١٤٦ .
(٤) نَفِسَ الشيء : أى بخل به . اللسان مادة نفس ١٤ / ٢٤٧ .
(٥) العمدة في صناعة الشعر ونقده – أبو الحسن على بن رشيق القيروانى – تحقيق د / النبوى عبد الواحد شعلان ١ / ٢٨٤ – مكتبة الخانجى – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .
(٦) ديوان المرتضى ٢ / ٢٢٨ .

كـــانَ تِرْبـــي وَصـــاحِبى وإذا مـــا ∴ خِفـــتُ حصـــناً مـــن الخطـــوب منيعـــا[1]
وَلَـــهُ الـــذّكرُ خالـــداً كلّمـــا أُخْـــ ∴ ـــلِقَ ذكـــرٌ ســـواه عـــاد نَصـــوعا
وَحَيـــاتى مثـــلُ الممـــاتِ إذا فـــا ∴ رَقْـــتُ مـــن كـــان لِـــي جَنابـــاً مَريعـــا[2]
أيُّ مَلْـــكٍ فـــى عصـــرنا لم يكـــن لم ∴ مـــا دَهـــاك الـــرّدى بـــك المفجوعـــا ؟
أنـــتَ أوســـعتَهمْ وقـــد أعْضَـــلَ الخَطْـــ ∴ ـــبُ مقـــالاً كفـــاهُمُ وصـــنيعا

فقد هيمن التدوير على أغلب أبيات القصيدة ، مما يسبغ على النص سمة الاسترسال لعدم توافر الوقفة المتجانسة " انتهاء الشطر ، وتمدد الكلمة للشطر الثانى " ويؤجل موسيقاها ، ويفتت وقعها النغمى ، والنبرة العالية التى يسببها التمادى ، فيتناسب الاسترسال والتمدد بين الشطرين ، مع ما فى القصيدة من سرد تتابعى ، وتوالى للأفعال ، وكذلك لاحتواء الفكرة المعبرة عن الحزن والحيرة مما لا يناسبه التقسيم الموسيقى الصاخب والحاد .

ومن ذلك قوله[3] : [من الخفيف]

سَـــأَلتني عـــنِ الهَـــوى في ليـــالٍ ∴ ضـــاعَ فـــيهنَّ مِـــن يـــديَّ شَـــبابي
فَمَتـــى مـــا أَجَبتُهـــا بِســـوى ذكـــ ∴ ـــرِ مَشـــيبي فَـــذاكَ غـــيرُ جـــوابي
صـــارَ منّـــي مثـــلَ الثَّغامـــة مـــا كـــا ∴ نَ زَمانًـــا مُحْلَوْلِكًـــا كـــالغُرابِ
لَـــيسَ يبقـــى شـــيبي عَلـــى شَـــأنِهِ الأو ∴ وَل فِي كَـــرّ هـــذِهِ الأحقـــابِ
مَـــنْ عـــذيرى مـــن المشـــيب وقـــد صـــا ∴ رَ بُعَيْـــدَ الشّـــباب مـــن أثـــوابى ؟
وشـــفانى فـــى غـــير مـــا دافـــه الســـاقِى ∴ وَراءَ المَشـــيبِ مِـــن أَوصـــابى[4]
أيُّهـــا الرّاكـــب المغِـــذُّ علـــى وجنـــا ∴ ءَ مثـــل العَـــلاةِ كـــالحرفِ نـــابِ[5]

---

(١) تِرب الرجل : الذى وُلِد معه . اللسان مادة ترب ٢ / ٢٥ .
(٢) المريع : الخصيب ، وجناب مريع أى كثير الخير . اللسان مادة مرع ١٣ / ٨٣ .
(٣) ديوان المرتضى ١ / ١٢١ .
(٤) دَافَ الشيء دَوْفًا وأدْلَفه : خلطه . اللسان مادة دوف ٤ / ٤٤٣ .
(٥) الإغذاذ: الإسراع في السير. اللسان مادة غذذ ١٠ / ٢٨ ، والوجْنَاء : الناقة القوية الصلبة. اللسان مادة وجن ١٥ / ٢٢٤ ، والعلاةُ : الصخرة . اللسان مادة علا ٩ / ٣٨٢ ، والحَرْف :

لَـــيسَ يَـــدنو منهـــا الكـــلالُ ولا تَنْـــ ∴ ـــــفَكُّ عَـــــن عَجْرَفيّـــــةٍ وهِبـــــابِ[1]

فالشاعر هنا قد قاده حدسه، وإبداعه الفنى إلى استغلال مرونة، وانسيابية إيقـــاع بحر الخفيف فى جعل القصيدة مفعمة بفن التدوير ، فلا يكاد يخلو بيت شـــعرى منـــه إلا نادرًا مما جعل القصيدة لحمة واحدة ، أولها يهدى لثانيها ، فكأنما أفرغت إفراغًا واحـــدًا ، وسكبت سكبًا واحدًا "[2] .

وهذا مؤشر أسلوبى وإيقاعى وصوتى ، يدل على مدى اتكاء الشاعر علـــى فن التدوير وقيمته فى إعطاء القصيدة طابعًا موسيقيًّا ، وإيقاعًا متزنًا .

وقد يرتبط التدوير فى شعر الشريف المرتضى بتدفق المشاعر واحتـــدامها علـــى نحـــو تصبح فيه الوقفة عند نهاية الشطر الأول أمرًا متعذرًا نوعًا ما ، ففى قصيدته التى يرثى فيهـــا جده الحسين التى تعبر عن هموم حطت بفؤاد الشاعر ، وغدت كلهيب النيران ، مما شيب رأسه قبل أوان المشيب ، كما أيبست هذه الأحزان ما كان أخضرًا من أغصانه الفتية ، بحيث لم يبـــق له سوى الشعر يبوح له بأسراره وآلامه متخذًا منه معادلاً موضوعيًّا لإدراكه أن الشعر يعـــانى هو الآخر كما يعانى الشاعر ، وهنا يصبح التدوير مؤشرًا إلى حزن الشاعر ، وتوتره ، ورغبته بالاستمرار وعدم التوقف يقول[3] : [من مجزوء الرمل]

مَـــــن عَـــــذيرى مِـــــن سَـــــقامٍ ∴ لَـــــم أَجـــــدْ مِنـــــهُ طبيبـــــا

وَهُمـــــــومٍ كـــــــأُوارِ الـــــــ ∴ ـــــــنارِ يســـــــكنّ القُلوبـــــــا

وَكـــــــروبٍ لَيـــــــتَهنَّ الـــــــ ∴ ـــــــيَومَ أَشـــــــبهْنَ الكروبـــــــا

شـــــــيّبتْ منّـــــــيَ فَـــــــوْدَى ∴ ى ولم آتِ المشـــــــــــــــــيبا

وَرَمـــــــتْ في غصـــــــنِيَ اليَبْـــــــ ∴ ـــــسَ وَقَـــــد كـــــانَ تطيبـــــا

وهذا التنويع بين تكرار الصيغة – صيغة " فعول " – فـــى قولـــه همـــوم ، وكـــروب ، والتدوير فى الأبيات ، هو فى الحقيقة سعى لإكساب القصيدة طاقة إيقاعية موسيقية من خلال "

الطرف والجانب . اللسان مادة حرف ٣ / ١٢٨ ، والنبو : العلو والارتفاع . اللسان مادة نبا ١٤ / ٣٠ .

(١) العَجْرفية : التى لا تقصد في سيرها من نشاطها . اللسان مادة عجرف ٩ / ٥٧ ، والهباب : النشاط . اللسان مادة هبب ١٥ / ١٢ .

(٢) البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – تحقيق وشـــرح/ عبدالســـلام هـــارون ٦٧/١ – مكتبة الخانجى للطباعة والنشر والتوزيع – الطبعة الخامسة ١٩٨٥ م .

(٣) ديوان المرتضى ١ / ٥٧ .

هذه الرُّزمة الصوتية " [١] التى تبرز ما لم يكن متوقعًا فى السياق " بحيث يكون ذلك البروز بمثابة المنبه الذى يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة ، ويشد انتباهه إلى المقال شدًّا "[٢] .

ومما كثر فيه التدوير قوله[٣] : [من مجزوء الرمل]

لا قَضى اللَّه لِقَلبى ∴ فى الهَوى أَن يَستَريحا
أَنا راضٍ مِن هَوى البيـ ∴ ـض بأن كان قريحا
يا مَليحَ الوَجهِ لِمْ تصْـ ∴ ـنعُ ما ليسَ مَليحا ؟
إنّما يُعذِرُ فى التّقـ ∴ ـبيحِ من كان قبيحا
أنا مُشفٍ من تَجنّيـ ∴ ـكَ وقد كنتُ صحيحا
والّذي صيّرَ من حبـ ∴ ـبِكَ في جسمِيَ روحا

وللبيت المدور حظه الوافر من الموسيقى ، وله تأثيره البالغ فى النفس، حيث ينشأ فى نفس المتلقى عند سماعه نزاع بين رغبتين : رغبة فى قسمة البيت إلى شطرين تبعًا لما يقتضيه التقسيم العروضى ، ورغبة فى وصل الشطرين، أو وصل الكلمة التى تصل بينهما[٤] .

فالشاعر لا ينجذب إلى تقنية التدوير ، دونما حاجة من الدوافع الداخلية للتعبير التى تنبثق عن تصدعات النفس فى أعلى درجات توترها [١] .

وهذا ما كان عليه الشريف المرتضى من وعى فنى كبير فى استخدامه لظاهرة التدوير .

---

(١) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربى الحديث – د / مصطفى السعدنى ص ٣٠ – منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر ١٩٨٧ م .
(٢) التفكير البلاغى عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس – تأليف / حمادى صمود ص ٢٤٧ – منشورات الجامعة التونسية – تونس – المطبعة الرسمية ١٩٨١ م .
(٣) ديوان المرتضى ١ / ٢٤٥ .
(٤) النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد – د / على يونس ص ٦٣ – ٦٤ .
(١) فى حداثة النص الشعرى – د / على جعفر العلاق ص ١٠٢ – دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م .

المبحث الثالث
موسيقى المحسنات البديعية

المحسنات البديعية هى وسيلة من الوسائل التى يستعين بها الأديب لإظهار مشاعره وعواطفه ، وللتأثير فى النفس ، وهذه المحسنات تكون رائعة وجميلة إذا كانت قليلة ، ومؤدية للمعنى الذى يقصده الأديب ، أما إذا جاءت كثيرة ومتكلفة فقدت جمالها وتأثيرها ، وأصبحت دليل ضعف الأسلوب ، وعجز الأديب .

وللمحسنات البديعية حضور فعال فى تشكيل الموسيقى الداخلية عند الشريف المرتضى بسبب زينتها اللفظية، وزخرفها البديعى، ومن هذه المحسنات:

أولاً : الطباق :

وهو " الجمع بين المتضادين ، أى معنيين متقابلين فى الجملة " (١) .

فالموازنة الصوتية القائمة على التضاد الدلالى تبدو أعلى درجة فى القدرة على تحريك المتلقى ؛ الذى تشد المماثلة الإيقاعية انتباهه ، ولهذا قرر النقاد أن " الجمع بين الأضداد من أهم أركان الجمال فى الشعر الأدبى "(٢) .

ومن الموازنات الصوتية القائمة على التضاد فى شعر الشريف المرتضى قوله(٣) : [من الطويل]

وَلَمّا مَضوا يَهوُون في سنَنِ الرّدى ∴ أَحالوا صباحَ المَكرُمات مَساء

حيث طابق بين " صباح " و " مساء " .

وكما فى قوله (٤) : [من المتقارب]

فَيا قُربَ ما بَين إضحاكِهِ ∴ لسنٍّ وَما بينَ إبكائِهِ

فقد طابق الشاعر بين " إضحاكه " و " إبكائه " .

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة – المعانى والبيان والبديع – تأليف / الخطيب القزوينى – وضع حواشيه / إبراهيم شمس الدين ص ٢٥٥ – منشورات محمد على بيضون لنشر كتب السنة والجماعة – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٣ م .

(٢) نظرية إيقاع الشعر العربى – د / محمد العياشى ص ٦٧ – المطبعة العصرية – تونس ١٩٧٦ م .

(٣) ديوان المرتضى ١ / ٢١ .

(٤) السابق ١ / ٢٨ .

وكقوله [1] [من الخفيف]

وإذا أمّـــك الحِمـــامُ فمـــا يُغْـــ ∴ نِـــي مـــن الطّـــيرِ بـــارحٌ وسَـــنيحُ[2]

حيث طابق بين " بارح " و " سنيح " .

كما طابق بين "التواصل" و" التقاطع"، وبين "التصافى" و"التجافى" فى قوله[3] : [من الوافر]

أَضَـــنّاً بالتّواصـــلِ والتّصـــافي ∴ وبـــذلاً للتّقـــاطعِ والتّجـــافى

وكذلك قوله [4] : [الكامل]

نُضـــحِي ونُمســـى ضـــاحكين وإنّمـــا ∴ لبكائنـــا الإصـــباحُ والإظـــلامُ

حيث طابق بين "نضحى" و"نمسى"،وبين "الضحك" و"البكاء"، وبين"الإصباح" و "الإظلام " ، وما من شك فى أن الطباق يكسب الكلام لونًا من الإيقاع الذى ينشأ من الجمع بين الأضداد ، كما أن الطباق بين الكلمات يكشف عن تنافر دلالى فـى المعنى ، مما يجعله أقدر على تحريك المتلقى ، وأكثر فهمًا للمضمون الذى يحمل إليه التنافر ، وأبيات الشريف المرتضى السابقة أكدت هذا المنحى بشكل جيد.

ثانيًا : الجناس :

وهو أن يتفق اللفظان فى وجه من الوجوه ويختلف معناهمـا[5]، بمعنـى" تشابه اللفظين فى النطق، واختلافهما فى المعنى ، ولا يشترط فى الجناس تشابه جميع الحروف ، بل يكفى فى التشابه ما نعرف به المجانسة " [6] .

---

(١) السابق ١ / ٢٧٠ .
(٢) البارح : ما مرَّ من الطير والوحش من يمينك إلى يسارك والعرب تتطير به . اللسان مـادة برح ١ / ٣٦٣ ، والسانح : ما أتاك عن يسارك إلى يمينك والعرب تتيمَّن به . اللسان مـادة سنح ٦ / ٣٨٥ .
(٣) ديوان المرتضى ٢ / ٣٢٦ .
(٤) السابق ٣ / ٢٥٧ .
(٥) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز للعلوى ٢ / ٣٥٥ – طبعـة دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – دون إشارة إلى تاريخ الطبع .
(٦) علم البديع – د / عبد العزيز عتيق ص ١٩٦ – دار النهضة العربية – بيروت ١٩٨٥ م .

وقد وظفه الشريف المرتضى فى نصوص كثيرة من شعره بغية إيجاد موجات إيقاعية تضفى على شعره الرونق والجمال ، ومن ذلك قوله يرثى جده الحسين [١] [من مجزوء الكامل]

وَمُثقّفٍ مثلِ القنا ةِ أتى المنيّةَ بالقناةِ ∴

ظهر الجناس بإيقاعه المتميز فى قول الشاعر : " القناة " ويقصد بها الشجاع نحيف القامة ، و " القناة " الثانية والمقصود بها الرمح .

وكقوله[٢] : [من الطويل]

فَما لِيَ منك اليومَ إلا مضرّةٌ ∴ وما لك منّى غيرُ محضِ المبَرَّةِ

فقد جانس الشاعر بين لفظى " مضرة " و " مبرة " ، وهو جناس غير تام ويسمى باللاحق وهو " ما اختلفت فيه الكلمتان فى نوع الأحرف ، ويشترط فيه ألا يقع الاختلاف بأكثر من حرف " [٣] ، ولما كان الحرفان المختلفان متباعدين فى المخرج فالضاد " تخرج من إحدى حافتى اللسان مما يلى الأضراس العليا اليسرى، أو اليمنى"[٤] ، والباء " تخرج من بين الشفتين معًا "[٥] سمى الجناس لاحقًا .

ومن الجناس أيضًا قوله [٦] : [من الطويل]

وَكُنتَ لِعَينِي ثمّ قلبِي سوادَه ∴ وليس بياضٌ فيهما كسوادِ

فقد جانس بين " سواده " والمقصود بها محبة القلب ، وقيل : دمه [٧] ، و " سواد " وهو نقيض البياض .

وقد يأتى الجناس ملتفًّا بالطباق لإثارة الخيال عبر جوَّين متضادين متنافرين

---

(١) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٢٠٨ .
(٢) ديوانه ١ / ٢١٥ .
(٣) علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع – د بسيونى فيود ص٢٨٣ .
(٤) غاية المريد في علم التجويد – تأليف / عطية قابل نصر ص ١٢٠ – دار التقوى للنشر والتوزيع – الطبعة السابعة ١٤٢٠ هـ – ٢٠٠٠ م .
(٥) السابق ص ١٢١ .
(٦) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٣٧٧ .
(٧) اللسان مادة سود ٦ / ٤٢٢ .

كما فى قوله [١] : [من الطويل]

وحبُّــك ثــاوٍ فِي ســوادِ جــوانحى ∴ وأَنــت صــباحى فــى ســوادِ ظلامــى

فالجناس هنا بين كلمتى " سواد " الأولى المقصود بهـا : شـدة المحبـة المستقرة فى الأحشاء ، و " سواد " الثانية نقيض البياض ، والطباق بين كلمتى " صباح " و " ظلام " على ما بينهما من تضاد ، ومن هنا تتجلى وظيفة الجناس فى أنها لا تقتصر على الترجيع الصوتى بما تحمله الكلمتان من توافق فـى جميـع الحروف مع اختلاف المعنى ، بل يتعدى ذلك إلى إثارة الفكر عبر التضاد والتنافر بين الكلمات .

كما أن للجناس أثره الموسيقى الصادر عن تماثل الكلمات تماثلاً تطرب لـه الأذن ، وتهتز له أوتار القلوب ، فتتجاوب – فى تعاطف – مع أصـداء أبنيتهـا محدثة فى النص الأدبى موسيقى داخلية تربط بين ألفاظه بوشائج التنغيم[٢] .

ثالثًا : المقابلة :

وهى " أن يؤتى بمعنيين متوافقين ، أو معانٍ متوافقة ، ثم بما يقابلهمـا أو يقابلها على الترتيب " [٣] .

وقد وظَّف الشاعر المقابلة فى كثير من النصوص منها قولـه [٤] : [مـن المنسرح]

إمّـا جبينـاً بـالتُّرب منعفـرًا ∴ أو وَدَجًـا بـالنَّجيع مُنسـكبا

فقد قابل الشاعر بين "جبينًا" و"ودجًا" من جانب، وبين "بالترب" و"بـالنجيع" من جانب آخر، وبين "متعفرًا" و"منسكبًا" من جانب ثالث .

---

(١) ديوان المرتضى ٣ / ٣٤٣ .
(٢) علم البديع – د / بسيونى فيود ص ٢٩٤ .
(٣) الإيضاح للخطيب القزوينى ص ٢٥٩ .
(٤) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٣٩ .

ومثله قوله [1] : [من الطويل]

وَأَيّ صَـــديقٍ لَـــم تُصـــبْه مثـــوبتى ∴ وَأَيّ عـــــدوٍّ لَـــــم يَنلـــــهُ عِقـــــابى

فالشاعر قابل بين "صديق" و"عدو" من جهة، وبين "تصبه" و"ينله" من جهة أخرى، وبين "مثوبتى" و"عقابى" من جهة ثالثة، وكذلك قوله[2] [من الطويل]

فَـــلا أغمـــضُ العيـــنين إلا عَلـــى قـــذَىً ∴ وَلا أَقلـــب الجَنـــبين إلا عَلـــى جَمْـــرِ

وكذلك قوله [3] : [من الطويل]

فمـــا خفقـــتْ إلا كـــذاك جـــوانحٌ ∴ ولا نبضـــــتْ إلا كـــــذاك عـــــروقُ

وكذلك قوله [4] : [من الطويل]

إذا أَســـفَرَت فالـــدّرُّ ثـــمّ مُـــنظّمٌ ∴ وَإن نَطَقَـــت فَالـــدّرُّ غَـــيرُ مَـــنظّمِ

فالمقابلة إذَا تتفق مع الطباق والجناس فى أن الموسيقى فيها ناشئة عن الجمع بين الأضداد كما فى الطباق،ومن خلال التماثل الصوتى كما فى الجناس، وتتفوق عليهما فى أن التقابل فيها بين شيئين أو أكثر مما يزيد من الإيقاع الموسيقى .

رابعًا : التصريع :

البيت المصرع " هو الذى دخله التصريع فتتوافق عروضه مع ضربه فى الوزن والروى " [5] .

"وهو فى حقيقته ليس إلا ضربًا من الموازنة، والتعادل بين العروض والضرب يتولد منهما جرس موسيقى رخيم" [6] تكون "عروضه تابعة لضربه، وتنقص بنقصه، وتزيد بزيادته"[7] .

---

(١) السابق ١ / ١١٤ .
(٢) السابق ٢ / ٩٣ .
(٣) ديوان المرتضى ٢ / ٣٩٩ .
(٤) السابق ٣ / ٣٢٦ .
(٥) المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – إعداد د / إميل بديع يعقوب ص١٧٧ .
(٦) الشعراء وإنشاد الشعر – د / على الجندى ص ١٣٤ – دار المعارف – مصر ١٩٦٩ م .
(٧) العمدة لابن رشيق ١ / ١٧٣ .

والتصريع يأتى فى الأغلب الأعم فى مطالع القصائد ، وقد يأتى فى غير المطلع ، ومما جاء التصريع فيه فى المطلع قول الشريف المرتضى يرثى الشريف أبا على عمر بن محمد بن عمر[١] [من الطويل]

عَلى مثلهِ تُذرى العيونُ دماء ∴ فَلا يَحتَشِم باكٍ عَليهِ بُكاء

فإلى جانب الإيقاع الصادر عن حسّ جمالى راق ناتج عن التصريع ، والتعرف من خلاله على حرف روى القصيدة ، فإنه توافق مع مضمون الحزن الذى يعانيه الشاعر الذى ابتدأ قصيدته ببيت مصرع بروى " الهمزة " بصوته الحزين ، فرفع وتيرة النغم الموسيقى للبيت لتتوائم مشاعر الحزن والأسى التى تعترى الشاعر لفقد أحد أقربائه ، متخذًا من التصريع وسيلة ليلقى بكل مشاعره دفعة واحدة فى نهاية الشطر الأول من البيت ، فهو لا يستطيع الصبر حتى يصل إلى آخر البيت ليعبر عن حزنه وألمه .

ومن ذلك قوله فى مطلع قصيدة يذكر فيها الشيب[٢] : [من الطويل]

بياضك يا لون المشيبِ سوادُ ∴ وَسُقمُك سقمٌ لا يكادُ يُعادُ

وكقوله أيضًا فى نفس المعنى[٣] : [من الطويل]

شبابَكِ عنّى فالمشيبُ لباسى ∴ وقد ملأتْ منه الطّوالعُ راسى

ومما جاء التصريع فيه فى غير المطلع قوله[٤] : [من الكامل]

زمنَ اللوى لم أدرِ كيف قصيرُهُ ∴ حَتّى اِنقضى فدريتُ كيف طويلُهُ

وكذلك قوله [٥] : [من الرجز]

فَقُل لقَومٍ فاخرونا قبل أنْ ∴ ينفّضوا أعراضهمْ من الدَّرَنْ

---

(١) ديوان المرتضى ١ / ١٩ .
(٢) ديوان الشريف المرتضى ٢ / ١٥٩ .
(٣) السابق ٢ / ١٧٦ .
(٤) السابق ٣ / ٨٣ .
(٥) ديوان الشريف المرتضى ٣ / ٣٨١ .

والتصريع فى المطلع وغيره يكسب النص لونًا من الموسيقى الداخلية كما هو واضح .

خامسًا : حُسن التقسيم :

ويقصد به " تجزئة البيت ، وتقفية أجزائه ، أو التسوية بين الأجزاء فى الوزن "(١) .

وحسن التقسيم عند الشريف المرتضى يُثْرِى الجانب الإيقاعى والنغمى كما فى قوله (٢) : [من الكامل]

وهُمُ غيوثُ صنائعٍ ومجاوعٍ ∴ وهُمُ ليوثُ مواقفٍ ومآزقِ
وهُمُ صدورُ محافلٍ ومجالسٍ ∴ وهُمُ بدورُ مواكبٍ وفيالِقِ

وكذلك قوله (٣) : [من البسيط]

المَرءُ يَجمع والدّنيا مفرّقةٌ ∴ والعمرُ يذهب والأيّامُ تُختَلَسُ

وقوله (٤) : [من الطويل]

فجهرُك لى مُرْضٍ وسرُّك مُسخِطٌ ∴ ووجهك بسّامٌ وقلبك كالحُ

وكقوله (٥) : [من البسيط]

فقلتُ : ما الشّيبُ إلا لبسةٌ لُبستْ ∴ ما أنّرتْ بِىَ فِي بخلٍ ولا جودِ
ولا وفاءٍ ولا غدرٍ ولا كَلَفٍ ∴ ولا ملالٍ ولا إنجازِ موعودِ

ولا يخفى ما فى حُسن التقسيم من تناغم موسيقى ناشئ من تقسيم البيت الواحد إلى أجزاء متساوية فى الوزن ، مما يحدث نغمًا موسيقيًّا تطرب له الأذن .

---

(١) القافية فى العروض والأدب للدكتور/ حسين نصار ص٤٠ – طبعة دار المعارف١٩٨٠م.
(٢) ديوان الشريف المرتضى ٢ / ٤١٦ .
(٣) السابق ٢ / ١٥٩ .
(٤) السابق ١ / ٢٦٨ .
(٥) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٤١٤ .

سادسًا : السجع :

عرَّفه الخطيب القزوينى بقوله : " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد " [١] ، ثم استطرد بعد ذلك قائلاً : " والسجع غير مختص بالنثر "[٢] ، ومثَّل له بأمثلة من شعر العرب .

هذا ، وقد وقع السجع فى شعر الشريف المرتضى فى البيت الواحد مثل قوله [٣] [من مجزوء الرمل]

وكَـــــــــرورٌ وفَـــــــــرورٌ ∴ ومُشِـــــــــيحٌ ومُلِـــــــــيحُ

وكذلك قوله [٤] :[من الكامل]

إنْ يغتفـــرْ لا ينـــتقمْ أو ينـــتقمْ ∴ لا يَصـــطلمْ أو يصـــطلمْ لا يَنكُـــلِ

وكقوله [٥] : [من الخفيف]

فارَقونـــا كَهـــلاً وشـــيخًا وهِمَّـــا ∴ ووليـــدًا ويافعًـــا وغلامـــا

هذا ، وترجع بلاغة السجع إلى أنه يؤثر فى النفوس تأثير السحر ، ويلعب بالأفهام لعب الريح بالهشيم ، لما يحدثه من النغمة المؤثرة ، والموسيقى القوية التى تطرب لها الأذن ، وتهش لها النفس ، فتقبل على السماع من غير أن يداخلها ملل ، أو يخالطها فتور ، فيتمكن المعنى فى الأذهان ، ويقر فى الأفكار، ويعز لدى العقول[٦] .

---

(١) الإيضاح للخطيب القزوينى ص ٢٩٧ .
(٢) السابق ص ٢٩٨ .
(٣) ديوان الشريف المرتضى ٢ / ١٦٠ .
(٤) السابق ٣ / ١٢٣ .
(٥) السابق ٣ / ٢٢٢ .
(٦) الصبغ البديعى – للأستاذ / أحمد موسى ص ٤٩٧ – طبعة دار الكتاب العربى ١٣٨٨ هـ .

سابعًا : اللف والنشر :

وهو " ذكر متعدد على جهة التفصيل أو الإجمال ، ثم ذكر ما لكل من آحاده من غير تعيين ، ثقة بأن السامع يَرُدُّ إلى كلٍّ ما يليق به " (١) .

ومن هذا اللون قول الشريف المرتضى يعزى الخليفة القادر العباسى فى ولده (٢) : [من الكامل]

نَجمانِ هَذا طالِعٌ إيماضُه ∴ مَلأ العيونَ وذاك عنّا يغرُبُ

أَو نِعمتانِ فَهذهِ مَتروكةٌ ∴ مذخورة أبدًا وأُخرى تُسلبُ

فقد ذكر متعدد وهو " نجمان " و"نعمتان " على جهة الأجمال ، ويقصد بهما ولداه ، ثم فصل بعد ذلك : واحد ملأ العيون نورًا ، وآخر غرب ، أو هما نعمتان له سُلِبَت منه واحدة ، وما زالت الأخرى محفوظة مدخرة .

ومن ذلك قوله (٣) : [من الكامل]

وَقُصورنا قَصران هذا مُخرَبٌ ∴ متعطّلٌ حزنًا وهذا يُعمرُ

وَعُيوننا عَينان هذى دمعُها ∴ متحلّقٌ ودموع أخرى تقطرُ

وكقوله (٤) : [من الكامل]

لى فُرقتانِ ففرقةٌ بيد النّوى ∴ أو فرقةٌ لتجنّبٍ وصُدودِ

وبلاغة اللف والنشر تكمن فى أن ذكر اللف مطويًّا ، يهيئ النفوس لتلقى ما يذكر بعدُ من النشر العائد إلى اللف ، فإذا ما ذكر النشر بعدئذ وقع فى النفوس موقعه ، وتمت الفائدة أحسن تمام ، وتحقق الغرض أبلغ تحقيق ، لأن النشر جاء والنفوس إليه متطلعة ، وله مترقبة (٥) .

ولا يخفى أن هذا اللون يضفى على الشعر إيقاعًا مميزًا يزيد من موسيقيته.

---

(١) علم البديع – د / بسيونى فيود ص ٢٠٩ .
(٢) ديوان الشريف المرتضى ١ / ١٠١ .
(٣) السابق ٢ / ٧١ .
(٤) ديوان الشريف المرتضى ١ / ٣٨٦ .
(٥) علم البديع – د / بسيونى فيود ص ٢١٢ .

هذا ، وقد اقتصرت من المحسنات البديعية على أشهرها حتى لا يطول المقام أكثر مما ينبغى ، وإن كنت قد تحدثت فى المبحث الأول (التكرار) عن نوعين من أنواع المحسنات وهما – لزوم ما يلزم – ذكرته فى تكرار الكلمة تحت مسمى "تكرار الصيغة"، ورد الأعجاز على الصدور ذكرته فى "تكرار اللازمة".

وبعد ، فالموسيقى الداخلية بجمالياتها من تكرار، وتدوير، ومحسنات بديعية لم تجئ مقحمة تمجها الأسماع ، وتجافيها الأذواق ، وترغب عنها النفوس ، وإنما جاءت عفوية لذيذة ، غير متوقعة ، وفى صور شتى مما أحدث فى النص الشعرى تنوعًا ، وعند المتلقى متعة ، بتناغمها الداخلى وانسجامها الإيقاعى ، وهو ليس غاية فى حد ذاته، وإنما هو وسيلة فنية وإبلاغية لتوصيل المعنى وتحديده، وبالتالى أداة لوظيفة بلاغية .

الخاتمة

الحمد لله الذى أنار قلوب عباده المتقين بنور كتابه المبين ، وجعل القــرآن شفاءً لما فى الصدور، وهدى ورحمة للمؤمنين، والصلاة والســلام علــى خــاتم الأنبياء، وأشرف المرسلين ، سيدنا محمد النبى العربى الأمين ، صــلاة وســلامًا دائمين إلى يوم الدين ، وعلى آله الطيبين الأطهار، وأصحابه الهادين الأبــرار ، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين ... وبعد :

فقد انتهيت بعون الله (تعالى) وتوفيقه من إعداد هذه الدراسة ، التى تناولت (الموسيقى الداخلية فى شعر الشريف المرتضى)، وقد انتهيت إلى عدد من النتائج أثبتها فيما يلى :

* أن الموسيقى الشعرية الحقيقية هى موسيقى الأفكار والمعانى والعواطف، تلك الموسيقى الداخلية الروحية التى إذا وجدت فى النص أحدثت موسيقى الألفاظ ونفثت فى الكلام روحًا محببة إلى نفس المتلقى، وهى التــى يتفاضــل بهــا الشعراء.
* جاء التكرار بأنواعه المختلفة – كمظهر من مظــاهر الموســيقى الداخليــة بإيقاعها الصوتى المتحرك متمثلاً فى تكرار الحرف والكلمة والعبارة واللازمة – وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية للشريف المرتضى ، إضافة إلــى خلق موسيقى داخلية ذات إيقاعات صوتية داخل القصــيدة الشــعرية ، ممــا أكسبها صفة جمالية لا تنكر .
* أصبح تكرار الحرف (الصوت) بحضوره الواضح فى شعر المرتضى ظاهرة جمالية تدعم الموسيقى الداخلية ، وتؤكد إيقاعها الصوتى مما يجعل الصياغة به محور قوة فى النص الشعرى .
* جاء تكرار الكلمة عند المرتضى معبرًا عن نقل التجربة بطريقة مثيرة تهيــئ مكانة فى النفوس، مما ولد صورًا إيقاعية جميلة تهش لها النفوس ، وتطرب لها الآذان .

* تميز تكرار العبارة فى شعره بوظيفة الضبط الإيقاعى المنتظم الـذى يخـرج بالقصيدة من حالة إيقاعية متراخية إلى حالة أكثر هيجانًا .
* أصبح تكرار اللازمة فى شعره بمثابة محطات منتظمـة تعمـل علـى خلـق إيقاعات صوتية متساوية ربطت المقاطع الشعرية موسيقيًّا ودلاليًّا .
* أفاد الشاعر من إيقاع التدوير بوصفه مؤشرًا إلى توتر الشاعر، ورغبته فى الاستمرار وعدم التوقف عند نهاية الشطر الأول للتعبير عن حالـة وجدانيـة داهمته يصبح معها القطع قبل اكتمالها أمرًا صعبًا ، مما يكسب القصيدة طاقة إيقاعية موسيقية غير متوقعة ، تكون بمثابة المنبه الذى يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة ، ويشد انتباهه إلى ما يقول ، ومسبغًا على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته .
* أقام الشاعر إيقاع المحسنات البديعية فى شعره بمختلف أشكالها – من طباق وجناس ، ومقابلة ، وتصريع ، وحُسن تقسيم ، وسجع ، ولف ونشر – على نظام من التقفية الداخلية يتغاير أو يتشابه مع نظام التقفية الموحدة ، ليمهـد بذلك للقافية الأصلية تمهيدًا إيقاعيًّا يحدث نوعًا من الثراء الموسـيقى الـذى يعكس الصدى النفسى لدى الشاعر .

وأخيرًا لا أزعم أن هذا البحث قد خلا من المآخذ فهو عمل بَشَرِى يتخلله النقص ، ولكن حسبى أننى اجتهدت وأخلصت النية فيه ، ويبقى الكمال لله وحده ، فهو الهادى إلى سواء السبيل .

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

فهرس المصادر والمراجع

أولاً : (الكتب) :

١ – الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين لخير الدين الزركلى – دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة العاشرة ١٩٩٢ م .

٢ – إنباه الرواة على أنباه النحاة – تأليف الوزير جمال الدين أبى الحسن على بن يوسف القفطى المتوفى سنة ٦٢٤ هـ – تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر العربى – القاهرة – مؤسسة الكتب الثقافية – بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م .

٣ – الإيضاح في علوم البلاغة – المعانى والبيان والبديع – تأليف / الخطيب القزوينى – وضع حواشيه / إبراهيم شمس الدين – منشورات محمد على بيضون لنشر كتب السنة والجماعة – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – الطبعة الأول ١٤٢٤ هـ – ٢٠٠٣ م .

٤ – البحث عن لؤلؤة المستحيل – د / سيد البحراوى – دار الفكر الجديد – بيروت ١٩٨٨ م .

٥ – بناء القصيدة في النقد العربى القديم في ضوء النقد الحديث – د/ يوسف حسين بكار– طبعة دار الأندلس – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية١٩٨٢م.

٦ – البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربى الحديث – د / مصطفى السعدنى – منشأة المعارف بالإسكندرية – مصر ١٩٨٧ م .

٧ – البنيات الدالة في شعر أمل دنقل – د / عبد السلام المساوى – مطبعة اتحاد العرب – دمشق ١٩٩٤ م .

٨ – البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – تحقيق وشرح / عبدالسلام هارون – مكتبة الخانجى للطباعة والنشر والتوزيع – الطبعة الخامسة ١٩٨٥ م .

٩ – التفكير البلاغى عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس – تأليف / حمادى صمود – منشورات الجامعة التونسية – تونس – المطبعة الرسمية ١٩٨١ م .
١٠ – جدل القراءة – ملاحظات في الإبداع المغربى المعاصر – نجيب العوضى – دار النشر المغربية – الدار البيضاء ١٩٨٣ م .
١١ – الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – د / صالح أبو إصبع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – الطبعة الأولى ١٩٧٩ م .
١٢ – دراسات فى النص الشعرى (العصر العباسى) – د / عبده بدوى – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٧ م .
١٣ – ديوان الشريف المرتضى – شرح د / محمد التونجى – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٧ هـ – ١٩٩٧ م .
١٤ – الشعراء وإنشاد الشعر – د/ على الجندى – دار المعارف – مصر١٩٦٩م.
١٥ – الشعر الجاهلى قضاياه الفنية والموضوعية – د إبراهيم عبدالرحمن – طبعة مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٩٥م .
١٦ – الصبغ البديعى – للأستاذ / أحمد موسى – طبعة دار الكتاب العربى ١٣٨٨هـ .
١٧ – علم البديع – د / عبد العزيز عتيق – دار النهضة العربية – بيروت ١٩٨٥ م .
١٨ – علم البديع – دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع – د/يسيونى عبد الفتاح فيود – دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع – الطبعة الثانية ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م .
١٩ – العمدة في صناعة الشعر ونقده – أبو الحسن على بن رشيق القيروانى – تحقيق د/ النبوى عبدالواحد شعلان – مكتبة الخانجى – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .
٢٠ – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – د / على عشرى زايد – طبعة مكتبة الشباب – القاهرة – الطبعة الرابعة ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م .

٢١ – غايات الأدب في مجتمعنا المعاصر بين النظرية والتطبيق – الجزء الأول : الجانب النظرى – د / محمود على السمان – طبعة الجهاز المركزى للكتب الجامعية والمدرسية والرسائل العلمية – القاهرة ١٩٨١ م .
٢٢ – غاية المريد في علم التجويد – تأليف / عطية قابل نصر – دار التقوى للنشر والتوزيع – الطبعة السابعة ١٤٢٠ هـ – ٢٠٠٠ م .
٢٣ – فى حداثة النص الشعرى – د / على جعفر العلاق – دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م .
٢٤ – فى محيط النقد الأدبى – د / إبراهيم على أبو الخشب – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ م .
٢٥ – فى النقد الأدبى – د / شوقى ضيف – طبعة دار المعارف – القاهرة – الطبعة الثانية ١٩٦٦ م .
٢٦ – القافية فى العروض والأدب للدكتور / حسين نصار – طبعة دار المعارف ١٩٨٠ م .
٢٧ – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – د/ محمد صابر عبيد – منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق – الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥ م .
٢٨ – قضايا الشعر العربى المعاصر – نازك الملائكة – طبعة دار العلم للملايين – بيروت – الطبعة الرابعة عشرة ٢٠٠٧ م .
٢٩ – قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة – منشورات مكتبة النهضة – الطبعة الثالثة ١٩٦٧ م .
٣٠ – كتابة الذات – دراسة في واقعية الشعر – د / حاتم الصكر – دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .
٣١ – كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز للعلوى – طبعة دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – دون إشارة إلى تاريخ الطبع .
٣٢ – لسان العرب للعلامة ابن منظور (٦٣٠ هـ – ٧١١ م) طبعة جديدة – اعتنى بتصحيحها / أمين محمد عبد الوهاب ، ومحمد الصادق العبيدى –

دار إحياء التراث العربى – بيروت – لبنان – الطبعة الثالثة ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩ م .
٣٣ – لسان الميزان للإمام الحافظ شهاب الدين أبى الفضل أحمد بن علـى بـن حجر العسقلانى المتوفى ٨٥٢ هـ – دار الكتاب الإسلامى – الطبعة الثانية – دون إشارة إلى تاريخ الطبع .
٣٤ – معجم مصطلحات العروض والقوافى – د/ رشيد العبيدى – بغداد – الطبعة الثالثة ١٩٨٦ م .
٣٥ – المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر – للدكتور / إميل بديع يعقوب – طبعة دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الأولـى ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م .
٣٦ – مقدمة لدراسة علم اللغة – د / حلمى خليل – طبعة دار المعرفة الجامعية – اسكندرية – مصر ١٩٩٣ م .
٣٧ – موسيقى الشعر بين الثبات والتطور – د / صابر عبد الدايم – دار الأرقـم للطباعة والنشر والتوزيع – الزقازيق ١٩٩١ م .
٣٨ – ميزان الاعتدال في نقد الرجال – تأليف الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد الذهبى المتوفى ٧٤٨ هـ – شارك في تحقيقه أ . د / عبد الفتاح أبو سنة – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعـة الأولـى ١٤١٦ هـ – ١٩٩٥ م
٣٩ – نظرية إيقاع الشعر العربى – د / محمد العياشى – المطبعة العصـرية – تونس ١٩٧٦ م .
٤٠ – النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد – د/ على يونس – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٥ م .
٤١ – وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبى العباس شمس الدين أحمـد بـن محمد بن أبى بكر بن خلكان – تحقيق الدكتور / إحسان عباس – دار صادر – بيروت – دون إشارة إلى تاريخ الطبع .

ثانيًا : (الدوريات) :

٤٢ – الإيقاع بين الموسيقى واللغة – بحث للدكتور / عبد الله ربيع محمـــود – مجلة كلية اللغة العربية بدمنهور – العدد الثانى – طبعـــة / دار الطباعـــة المحمدية – القاهرة ١٤٠٤ هـــ – ١٩٨٤ م .

٤٣ – التكرار في الشعر الجاهلى – دراسة أسلوبية – د / موسى ربابعة – مجلة مؤتة للبحوث والدراسات – الأردن – العدد الأول ١٩٩٠ م .

٤٤ – الشعر خارج النظم – الشعر داخل اللغة – دراسة فـــي قصـــيدة النثـــر – د/على جعفر العلاق – مجلة الأقلام – العدد الحادى عشر والثـــانى عشـــر ١٩٨٧ م .

فهرس الموضوعات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	٤٢٥٥
التمهيد	٤٢٥٨
المبحث الأول : الموسيقى الداخلية للتكرار :	٤٢٦١
التكرار على مستوى الحرف	٤٢٦٢
التكرار على مستوى الكلمة	٤٢٦٧
التكرار على مستوى العبارة	٤٢٧٢
تكرار اللازمة	٤٢٧٤
المبحث الثانى : الموسيقى الداخلية للتدوير	٤٢٧٩
المبحث الثالث : موسيقى المحسنات البديعية :	٤٢٨٧
الطباق	٤٢٨٧
الجناس	٤٢٨٨
المقابلة	٤٢٩٠
التصريع	٤٢٩١
حُسن التقسيم	٤٢٩٣
السجع	٤٢٩٤
اللف والنشر	٤٢٩٥
الخاتمة	٤٢٩٧
فهرس المصادر والمراجع	٤٢٩٩
فهرس الموضوعات	٤٣٠٤