



اسم المقال: الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي (ت 1173هـ - 1759م)

اسم الكاتب: د. هناء سبيناتي

رابط ثابت: <https://political-encyclopedia.org/index.php/library/2948>

تاريخ الاسترداد: 2026/05/13 02:17 +03

الموسوعة السياسية هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت. لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسية - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع <https://political-encyclopedia.org/terms-of-use>



المُوسِيقَا الدَّاخِلِيَّةُ فِي شِعْرِ الكِيَوَانِيِّ الدَّمَشْقِيِّ

(ت ١١٧٣ هـ - ١٧٥٩ م)

د. هناع سبيناتي*

المُلخَص

هذا بحث في الموسيقى الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي، يعرض أبرز عناصرها، محاولاً تبيان أثرها في المعاني والصور.

إنّ قراءة النصوص الشعرية للكيواني تعلن عن أنساق إيقاعية تعكس درايته الشعرية، وإدراكه أنّ الجذوة الإيقاعية من مقومات الخطاب الشعري الإبداعي، لذلك قُسمت الدراسة قسمين: في القسم الأول دُرست عناصر الموسيقى الداخلية في شعره، فكان أبرزها: التكرار والجناس وردّ العجز على الصدر وطباق السلب، أمّا في القسم الثاني فحاول البحث تبين أثر هذه الموسيقى في معاني الكيواني، فتناول بالدرس قصيدة في الغزل، إذ بلغت العناية الموسيقية في قصيدة الغزل ذروة عليا عند الشاعر، ومن ثمّ رصد أثرها في بناء الصورة، فلا نكاد نجد عنده قصيدة إلا وقد زخرت بفنون من عناصر الموسيقى الداخلية تتضافر مع مكونات النصّ الأخرى لأداء الدلالة.

وظهرت عبر هذه الدراسة قيمة الخطاب الشعري الإيقاعية المسكونة بالإيحاءات الدلالية، إذ كانت موسيقاه الداخلية متوائمة مع رؤيته النفسية عن طريق التجمعات الصوتية وطاقاتها الإبحائية كاشفة عن معانٍ خفية في شخصية الشاعر. وفي سبيل ذلك كلّه اتُّبع المنهج الوصفي التحليلي الذي يستقصى الظاهرة ويحلّلها.

الكلمات المفتاحية: موسيقا، الشعر الكيواني، الموسيقى الشعرية، الإيقاع الشعري

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة دمشق

The Inner Music in AlkiwaniAldimashki's poetry (1795 AD, 1173 Hijri).

Dr. HanaaSbeinati

abstract

Reading the poetic texts of Alkiwani-Aldimashki presents rhythmic formats that reflect his poetic recognition. He recognizes that rhythmic roots are from the rectifiers of the creative poetic discourse and those roots are very close to the poetic experience. The research studies the text's inner music with a special analysis and excludes its elements from his poems, it is clear through repetitions, homophone, epanalepsis and the antithesis. Through those figures of speech, the value of rhythmic poetic rhetoric appeared which full of semantic inspiration. The research studies a romantic poem that has a lot of musical elements and those elements in the romantic poem are the priorities according to the poet. It is difficult to find a poem without those musical elements combined with the other text's components to perform the significance.

His inner music with its sound gatherings and suggestive energy was matched to his psychological view and this music shows hidden meanings in the poet's personality. Even the sentences in their various structures come compatible with the deep structure of the text by chanting some letters and some words.

Key words: Music, kiwi poem , poem music , rhythm poem

يمتلك الكيواني دمشقيّ خصوصية وتفرداً بين شعراء العصر العثماني، فنصّه الشعري يمثل منجزاً إبداعياً، كان ذا فاعلية مؤثرة في الأوساط الأدبية، وحظي باهتمام حسن من معاصريه، فقد كان شاعراً وكاتباً موهوباً ومتميزاً.

ولد أحمد بن حسين باشا بن مصطفى الشهير بالكيواني^(١) في دمشق، وأخذ عن علماء الشام، ثم قصد إلى مصر فأخذ عن علمائها، وأتقن علوم العربية والآداب والفقّه وفنوناً أخرى، ونال إجازة في الخطّ، قال عنه المرادي في ترجمته: "مُفرد الزمان وحسنه، الأديب الشاعر والأريب الماهر، كان سَمِيداً عارفاً بارعاً كاملاً كاتباً فاضلاً، له يدٌ طولى في العلوم، وفنون الآداب، ومهارة تامّة خصوصاً بالإتشاء والنظم والنثر، وبراعة في الكتابة بحيث تفرد بحسن الخطّ في وقته، مع معارف تامّة، وخطٌّ أخذ من الحسن وافر الحظّ... كان درّة في جيد دهره، وغرّة في جبهة عصره"^(٢).

رحل إلى الأناضول وصولاً إلى إستانبول-عاصمة الدولة - وحظي بتكريم بعض رجال الدولة، ونال حظاً من الشهرة والرعاية يليق به ويعلمه وفّه، "وكان أحد أعيان (جند أوجاق البرليّة) بدمشق، والمشار إليه بهم، ووالده كان أمير الأمراء، تولّى حكومة القدس وعجلون وغيرها"^(٣).

طبع ديوانه في دمشق سنة (١٣٠١هـ)، وقال الدكتور محمد رضوان الداية عنه: "ديوان الكيواني الدمشقي نموذج حسن الدلالة، جيّد الشهادة على نبض حيوي في الأدب: شعره ونثره في هذه المدّة من حياة الأدب العربي؛ وهو نموذج يكسر حدّة الكلام المتسرّع عن انحطاط عام وسقوط ذريع للأدب العثماني، ويغيّر من تلك الرواسم الجامدة، والرواسم جمع الرّوسم: الكليشة"^(٤).

(١) تنظر ترجمته في: سلك الدرر، المرادي ١/ ١١٣-١٢٤، الأعلام، الزركلي ١/ ١١٨، وترجم له ترجمة موسّعة الدكتور عمر موسى باشا في تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني): ٥٠٦.

(٢) سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، محمد خليل المرادي، تحقيق: أكرم حسن العليبي، دار صادر، بيروت ١١٣/١.

(٣) المصدر السابق ١/ ١١٣.

(٤) الكيواني الدمشقيّ أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث، د. محمد رضوان الداية، مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٧، الجزء ٤، تشرين الأول ٢٠١٢: ١٠٧٨.

وأغلب شعره في الغزل، والوصف، والحنين، والشكوى من الغربة، حتى إنَّ صديقه سعيد بن السَّمَان^(١) كان يسمِّي ديوان الكيواني (المَلْطَمَة) لأنَّ غالبه - بل كلّه - نذبٌ وتأوّه، وقد اعترض المرادي - صاحب سلك الدرر - في ترجمة الكيواني على هذا، وقال فيه: إنَّ تسمية ابن السَّمَان لديوان الكيواني بالملطمة حسدٌ منه، وشبّه الكيواني في القرن الثاني عشر بالأمير منجك المنجكي^(٢) في القرن الماضي، بل هو أرجح منه... ثمَّ عبَّ وقال: وعلى كلِّ حال فهو فرد الدهر أدباً وفضلاً ونظماً ونثراً...^(٣).

غير أنَّ هذا الاهتمام لا يكاد يتجاوز عصره، فإذا ما اقتربنا من الدراسات الحديثة لا نجد دراسة جدية إلا ما كان من الدكتور محمد رضوان الداية في مقال نشره في مجلة مجمع اللغة العربية، بعنوان "الكيواني الدمشقي أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث"، ولذلك فإنَّ هذا البحث يقترب من مستوى لم ينل حظاً من الدراسة ألا وهي (الموسيقا الداخلية) بوصفها البؤرة الأساسية التي تشع منها عناصر القصيدة التكوينية الأخرى "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً"^(٤) يجسد القدرات الخيالية للمبدع.

ولابدَّ قبل الشروع في استجلاء الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني من الوقوف على تعريفها ليكون ذلك ركيزة أنطلق منها إلى دراسة عناصرها وتأثيرها في شعره، والتعريح على مصطلح الإيقاع بسبب التداخل القائم بين مصطلحي الإيقاع والموسيقا.

(١) تنظر ترجمته في: سلك الدرر، المرادي ١٦١/٢.

(٢) الأمير منجك بن محمد اليوسفي (ت ١٠٨٠هـ) تنظر ترجمته في: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، المحبي ١٣٦/١.

(٣) سلك الدرر، المرادي ١١٤/١.

(٤) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلومصرية، ط٢، ١٩٥٢: ١٥.

١- الإيقاع الشعري:

الإيقاع اصطلاحاً: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في أبيات القصيدة"^(١)، وعزف الدكتور شوقي ضيف الإيقاع بأنه "موسيقا خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أنناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرف وكلّ حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"^(٢) ويقصد د. ضيف بالموسيقا الخفية الداخلية^(٣).

"الإيقاع ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تتفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية"^(٤).

٢- الموسيقى الشعرية:

يقول د. إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقا الشعر) -الذي يعدّ مرجعاً أساسياً لكلّ دراسة جادة في بابهِ-: "وللشعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا هو ما نسمّيه بموسيقا الشعر"^(٥)، ثمّ إنّه جعل الموسيقى المتولّدة من جرس الأصوات والبديع اللفظي في فصل، وجعل الموسيقى المتولّدة من عروض الخليل في فصل آخر، من دون تصريح منه بأنّ الأولى داخلية والثانية خارجية.

فالنصّ الشعريّ ينمو في نظام موسيقيّ خارجي بارز ناتج "من الحركات والسكنات بغض النظر عن نوعية الحروف وصفاتها وتكرارها، وهو ما تعبّر عنه تفعيلات الخليل، فإذا انتظمت أصوات

(١) النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، القاهرة: ٤٣٢.

(٢) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٦: ٩٧.

(٣) اختلف الدارسون حول مصطلح الموسيقى الخفية وربّما عَنَوْا به: أنواع البديع المعنوي وإخراج الخبر والإنشاء عن وظائفهما اللغوية ممّا يثير الذهن ويحرّك اللبّ لإدراك الغاية الشعرية، ينظر: موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٤٢.

(٤) نظرية اللغة والجمال، تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية - اللاذقية، ١٩٨٣: ١٦٦.

(٥) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٧-٨.

البيت بناظم إضافي غير ما تعرب عنه البحور الخليلية فهو ما يطلق عليه الموسيقى الداخلية^(١). وهذا ما يحمل على الاعتراف بأنّ "الوزن والقافية لم يكونا وحدهما في يوم من الأيام وحتى في الجاهلية الموسيقا الكاملة للشعر، وكان لابدّ دوماً من نغم موسيقي يكمل المعنى والصورة، وينبعث من اللغة، وربما كان هذا الجانب من موسيقية اللغة في القرآن الكريم هو الذي جعل الناس حين سمعوا آياته أول ما سمعوها يظنونها شعراً وما هي بشعر"^(٢). فالموسيقا الداخلية هي الانسجام اللفظي الناتج من التآلف الصوتي بين اللفظة وأخواتها في التركيب، وكذلك بين المفردة الواحدة ودلالاتها التعبيرية والإيحائية، وتعدّ عنصراً موسيقياً حرّاً مؤازراً لعروض الخليل، ويمكننا أن نعدّها الإنجاز الموسيقي الأبرز في الدرس النقدي بعد إنجاز الخليل، الذي لم يدع هو ولا من تابع أعماله والتزمها بأنّ البحور هي المصدر الوحيد لموسيقا الشعر. "إنّ الموسيقا الداخلية نظام موسيقي خاص يبتكره الشاعر دونما الارتكاز على قاعدة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كلّ موسيقاً تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت توازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيد يثريها ويعزّز رؤيا الشاعر"^(٣)، وليس من المبالغة القول إنّ الموسيقا الشعرية تسهم في نقل مكونات النص عامة سواء الدلالة أم العاطفة أو الخيال. أمّا الخوض في الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني فهذا ما سنقف عليه اعتماداً على عناصرها وتبيين تأثيرها في المعاني من دون الادّعاء أنّ البحث استوفى كلّ تلك العناصر.

أولاً- عناصر الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني:

وُقِّق الكيواني اعتماداً على الموسيقا الداخلية لأشعاره في إقامة علاقة إيصال فاعلة مع متلقّيه، وقد أشاع هذا الجو الموسيقي عبر عناصر موسيقية أسهمت إلى حدّ بعيد في إغناء

(١) أفتحة النص قراءات نقدية في الأدب، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١: ٧٠.

(٢) أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥: ١٣٥.

(٣) بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، إيمان خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمان، ٢٠٠٨: ٢٧٨.

الصوت الداخلي للقصيدة، وسيقتصر البحث على أربعة منها: التكرار، والجناس، وردّ العجر على الصدر، وطباق السلب.

١- التكرار:

يعدّ التكرار أحد الخطوات المنهجية التي اتكأ عليها الكيواني لجعل منها مرتكزاً صوتياً يسهم بدرجات متفاوتة في الخلق الشعري، ويمكن تقسيم التكرار بالنظر إلى طبيعته أربعة أقسام هي:

أ- تكرار الحرف:

يسهم تكرار الحروف في أداء الرسالة الشعرية إسهاماً ملحوظاً عبر تأثيره الموسيقي، وما يصاحب هذا التأثير من دور ترتمي يوائم بين الشكل اللفظي والمضمون الشعري، فإذا كرّر الشاعر حرفاً فلأنه يستخرج منه أقصى طاقاته الدلالية، وفي الوقت ذاته ينتج الإيقاع بسبب التماثل، وبهيمن صوت الحرف المكرّر على البيت الشعري، فإن كان هذا الصوت ملائماً للدلالة سار كل من الشكل والمضمون إلى غاية واحدة، وإن خالفه فإنّه يورث التنازع والتنافر بين الموسيقى والدلالة، فالكيواني يكرر القاف في معرض حديثه عن العاذل، يقول^(١):

يا عاذلي أتظنُّ أن قَدْرَاقني مِن قَوْلِكَ التلْفِيْقُ والتَّمْيِيقُ

وهو يرمي إلى عتاب العاذل، فكان حرف القاف معيناً على دعم الفكرة، إذ إنّه يوحي بالشدة والقساوة والصلابة^(٢)، فكان لابدّ من مواجهته بقوة وإبراز قدرته على كشف تلفيقه وتنميّقه، فطغى حرف القاف على البيت عاضداً الروي.

فإن تكررت الألف منحت الكلمات مجالاً ممتداً، لأنّ مخرجها الجوف من دونما تدخلٍ من جهاز النطق، فتجيز للنفس أن يمتدّ فيتضح المستوى الصوتي لما فيها من جهر وتناول، كقول شاعرنا^(٣):

(١) ديوان أحمد بك الكيواني الدمشقي: عُني به: محمد أمين الشهير بابن عابدين، صححه: عمر نيهان، المطبعة الحفنية لصاحبها محمد أفندي الحفني، دمشق الشام، ١٣٠١هـ: ٤٦.

(٢) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٨: ١٤٢.

(٣) ديوان الكيواني: ١١٣.

أَعْيَا الهَوَى حَبْلِي كَمَا أَعْيَا الخَوَاطِرَ كَنهُ وِصفه
أَرَى عَلَى لُطْفِ النَّسِيمِ مِمَّ بِفِرطِ رِقَّتِهِ وَلُطْفِهِ
يَا وَيْحَ قَلْبِي مِنْ قَسَا وَهَ قَلْبِهِ مَعَ لِينِ عِطْفِهِ

كّرر الشاعر الألف المدية خمس مرّات في البيت الأول، منبهاً إلى ظهور الإعياء عليه بسبب الهوى، وأراد أن يجهر بحبه في البيت الثاني فكّررها مرّتين، وكذلك اتكأ عليها مرّتين في البيت الثالث حتى غدت ركيزة أساسية في بناء النصّ، فأطلقها محاولة منه للترويح عن نفسه بعد إحساسه بالضيق والاختناق.

واستخرج الكيواني من حرف الباء الجهير في البيت الآتي أقصى طاقاته التعبيرية، يقول^(١):
قلتُ: مولايَ كَيْفَ يَحْسُنُ هَجْرِي واجتبابي، وبِي مِنَ الحَبِّ ما بِي؟

إذ ورد في الشطر الثاني خمس مرّات، منساقاً في خدمة موسيقا البيت مطبوعاً بطابع انفعال الشاعر، فعند النطق بـ (الباء) تنطبق الشفتان انطباقاً محكماً، وبعد انفصالهما فجأةً ينفجر النَّفْسُ المحبوس مُحدثاً صوتاً انفجاريّاً مدوّياً^(٢)، وهذا الأمر يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر الوجدانية المكبوتة والقاسية، ولا سيما أنه يربط بين الحرف المكرر (بي) والمصدر (اجتبابي) بمجانسة لطيفة، فأتى الأثر الإيقاعي من تكرار (بي)، والتكرار الدلالي الناتج من الجمع بينها في شطر واحد مع التجنيس.

ب- تكرار اللفظ:

كلّ لفظ في السياق الشعري له تأثيره الدلالي والموسيقي، فإن كّرره الشاعر فإنما منحه الاستمرار، ومدّه بحيوية موسيقية تنبه إلى مكان الجمال في اللفظة "وذلك عبر المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا ينبع من خلال

(١) ديوان الكيواني: ٦.

(٢) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة العصر، د.ت: ٢٣.

تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركز في الخامة المبدعة^(١)، ثم إنه يمثل إلحاحاً على الدلالة التي يُعنى بها، ويتجلى تكرار اللفظ في ثلاث صيغ هي:

١- تكرار الاسم:

يرمي به الشاعر إلى تثبيت الدالّ، يقول^(٢):

فَقَلْبُ لَهْ- فَدَيْتُكَ - زِدْ تَبِي حَرّاً عَلَى حَرِّ
لَأَنَّ النَّارَ فِي قَلْبِي وَقَلْبِي لَيْسَ فِي صَدْرِي

أسهم تكرار (الحرّ) في إكساب البيت الأول إلهاب مشاعر الشاعر، وساعد في تنمية الدلالة تدريجياً، فتحول الحرّ إلى نار تصلى قلبه في البيت الثاني، والقلب في صدر البيت يحترق، وهو في العجز هارباً من حرّه إلى المحبوب. ومن تكرار الاسم قوله^(٣):

وَسَاجِعَةٌ تُبْدي الشكايةَ جَهْدَهَا وَأَكْتَمَهَا جَهْدِي وَمَا وَجَدُهَا وَجْدِي
وَإِنْ سَأَلَ الخَلَانَ عَنِّي فَأِنْتِي مَقِيمٌ عَلَى عَهْدِي وَإِنْ نَقَضُوا
وَلِي عِنْدَهُمْ قَلْبٌ يُعَدِّبُ بالجفا وَفِي أَضْلَعِي قَلْبٌ يذوبُ مِنَ البعدِ

تتكتفّ التكرارات الموحية في البيت الأول، فلفظنا (الجهد والوجد) كُررتا مرّتين، وهما توحيان بحمولة تراثية من المقارنة بين حال الحمامة وحاله، ويأنّ جهده ووجده أعظم وأبين من جهدها ووجدتها فلا مجال للمقارنة بينهما، إضافة إلى تكراره (العهد) في البيت الثاني مضمياً إيقاعاً مستمراً من الوفاء به والإقامة عليه عبر التقابل الدلالي في الشطر الثاني (مقيم - وإن نقضوا)، وجاء تكبير (قلب) وتكراره في البيت الأخير موحياً بنكرار ضربات قلبه المعذب التي لا تملّ من التكرار.

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، محمود عسران، مكتبة المعرفة، ٢٠٠٦: ٣٠١.

(٢) ديوان الكيواني: ١١٠.

(٣) المصدر السابق: ٥٨-٥٩.

٢- تكرر الفعل:

ويطغى على قسيميه في تكرر اللفظ، وهو يزيد على حركية الإيقاع لما هو معلوم عن الفعل من إفادته الحركة والاستمرار، يقول شاعرنا^(١):

رُفِقًا بِقَلْبٍ وَاللَّهُ مَاقَرَّ قَطُّ مِنَ الْوَجِيبِ
تهفو به الذكري كَمَا تهفو المُدَامَةُ بِالشَّرِوبِ

بنى الكيواني بيته الثاني على حركية الفعل (تهفو)، ولما كزره في الشطر الثاني أدى تكراره الوظيفة الإيقاعية.

وقد يضيف الشاعر إلى تقسيم الشطرين عاضداً آخر هو التكرار، كما في قوله^(٢):

أَمْسَى الْمَعْنَى يِعَانِي مَا يِعَانِيهِ مِنْ الْأَسَى وَيُقَاسِي مَا يُقَاسِيهِ
فَكَرَّرَ (يِعَانِي) فِي الشَّطْرِ الْأَوَّلِ مَرَّتَيْنِ، ثُمَّ كَرَّرَ (يُقَاسِي) مَرَّتَيْنِ فِي الثَّانِي مَكْسَبًا الْبَيْتَ
إِيقَاعًا غَزِيرًا بِكَثْرَةِ التَّكْرَارِ مَعَ أَدَائِهِ وَظَيْفَتِهِ الدَّلَالِيَّةِ.

وقد يطغى الغرض الموسيقي في التكرار، كقوله مخاطباً محبوبه^(٣):

فَأَذْبُهُ أَوْ عَذْبُهُ كَيْفَ تَشَا وَبِمَا تَشَا فَعَذَابُهُ أَجْرُ
أسهم تكرر الفعل (تشا) في الشطر الثاني في تعميق المعنى.

٣- تكرر الاسم والفعل:

إذا أراد الشاعر المزج بين الحركة والثبات لجأ إلى التنويع بين المكررين، فيجعل أحدهما فعلاً والآخر اسماً أو العكس، ومن أبرز صوره الفعل والمفعول المطلق، يقول^(٤):

إِذَا رَنَّ مِنْ فَوْقِ الْأَرَاكَةِ رَنَّةً تَنْفَسْتُ أَنْفَاسًا لَهَا تُحْرِقُ الْجَمْرَا

تتكاثر في تكرر الفعل (رَنَّ) مع المفعول المطلق (رَنَّةً) الوظيفتان الإيقاعية والدلالية، فهو

(١) ديوان الكيواني: ١٢.

(٢) المصدر السابق: ٦٣.

(٣) المصدر نفسه: ٣٤.

(٤) نفسه: ٢٢.

يبتغي من صوت لفظة (رئّة) رئة الرء والنون، وابتغى من صوت المفعول به (أنفاساً) بعد الفعل (تتفسّت) تنفيساً عن حاله، مع خروج أنفاسه الحرى عبر همس السين وصفيرها. وهذه الصورة من التكرار تتداخل وظائفها مع الوظيفة التي اختارها الكيواني من وظائف المفعول المطلق التي حددها النحاة، وهي تأكيد معناه أو بيان عدده أو بيان نوعه، نجد مثل هذا في قوله^(١):

فَعَلَّ الغَرامُ بلبَّهِ فَعَلَّ المَدامَ القَرَقَفِ

إذ افتتح كل شطر بالصيغة الصوتية نفسها مع ما عقد بينهما من رابطة نحوية عبر المفعول المطلق تفيد تعميق الدلالة في الشطرين وتؤكدّها، إضافة إلى الفائدة الإيقاعية. ومثل هذا التكرار كثير جداً في ديوان الشاعر، قلّما تخلو منه قصيدة.

ج- تكرار التركيب:

اعتماد لفظ (التركيب) أقوم من (الجملة) التي تتطلّب مسنداً ومسنداً إليه، ومن (العبارة) التي تفيد الإعراب والإفصاح كما في مادة (عبر) في اللسان، لأن الشاعر قد يكرّر كلمتين أو أكثر لا يتم بها معنى، هذا وإنّ تكرار التركيب قد يكون مدخلاً لفهم المضمون العام للنص، وهذا النوع من التكرار يكون سلسلة صوتية تؤلف إيقاعاً موسيقياً لا ينقطع إلا بعد أن يبلغ مداه في المتلقي، ومن هذا الباب قوله^(٢):

فَسَقَى اللهُ طِيبَ عَهْدِ تَلاقِيهِ نَا وَحِيّاً إِلَهُ عَهْدِ التَلاقِي

فهو يلتدّ بتركيب (عهد التلاقي) لدلالة حلاوة اللقاء ولذّة الوصال وإيقاعها الذي أراد له الشاعر الامتداد.

وأكثر تكراره التركيبي جاء على هذه الطريقة، أي تكرار لفظين في البيت الواحد، كقوله^(٣):

كَمْ ذَا الوَلوعُ وَكُلُّ نارِ جَوَى حَمَدَتْ وَنارُ جَوَاكِ لَمْ تُحَبِّ

(١) ديوان الكيواني: ٢٧.

(٢) المصدر السابق: ٤٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٠.

فنكراره (نار جوى) بعد افتتاح البيت بـ (كم) الخبرية التكريرية أراد به تأكيد حرقة فؤاده وتسعّر كبده، فكان الإيقاع الموسيقي حاملاً لتلك الدلالة، ومنه قوله^(١):

كَيْفَ احْتِيَـالِي وَالزَّمَا كَيْفَ احْتِيَـالِي؟
نُـعَانِدِي كَيْفَ احْتِيَـالِي؟

تتشارك وظيفتنا التكرار الدلالية والإيقاعية في رسم معاناة الشاعر، فنكرار التركيب يؤدي وظيفتين: دلالية وموسيقية، أما الدلالية فهي تنبيه المتلقي إلى قيمة هذا المكرر وجعله أساساً لبناء معنى النص، وأما الموسيقية فهي منح هذا الإيقاع امتداداً يطغى على نواحي الإيقاع الأخرى. وحين يكرر الكيواني تركيب (أهلاً بطيف) في قوله^(٢):

أَهْلًا بِطَيْفِ طَارِقِ زَادَ الرَّدَى عَنِّي سُرَاهُ
أَهْلًا بِطَيْفِ زَائِرِ كَشَفَ الدُّجَى عَنِّي سَنَاهُ

فإنه يرمي إلى امتداد ساحة الترحيب بالطيف الطارق الزائر، فأسهم التكرار في ترسيخ فكرته وترسيخ إيقاعه لأن المصغي إلى الأبيات يسمع هذين الشطرين المكررين ضربات على دفّ لا يملّ هذا الضارب المحبّ ولا تشتقي له نفس حتى يرى المحبوب وسط داره.

د- تكرار الأسلوب:

يحقّ لتكرار الأسلوب أن يغدو عنصراً موسيقياً داخلياً لأنه يتضمن تكراراً لأداة دلالية، ولكن هذا التأثير الإيقاعي لا يرقى ليصل إلى مراتب المؤثرات الإيقاعية الأخرى؛ لأنّ غالب أدوات الأساليب مبنية من حرفين فحسب مثل: لم، لن، لا، ما، من، كم، وفيها ما بني من أكثر من هذا ولكنها أقلّ عدداً.

ومن قراءة الديوان تبين لنا أن الشاعر اعتمد في قصائده أساليب غالبية في ديوانه، أهمها: النفي، والاستفهام، والنداء، وغيرها من الأساليب التي لم ترق إلى أن تغدو سمة أسلوبية مؤثرة إيقاعياً في هذا الديوان.

(١) نفسه: ٥٢.

(٢) ديوان الكيواني: ٩٣.

وتجدر الإشارة إلى أن المقصود بتكرار الأسلوب هو تكرار الأداة نفسها، وسنبدأ بأسلوب النفي:

١- أسلوب النفي:

شاع أسلوب النفي في الديوان مفرداً، وهو أمر بدهي لأنّ كلامنا بين نفي وإيجاب، لكن الشاعر حين يكرر أسلوب النفي ينتقل من مجرد النفي إلى جعله مركز الرسالة الشعرية، قال الكيواني^(١):

ترفق يـا زمانُ فما فـُوادي بصـَـأدٍ لا يـلـيـنُ ولا جـلـيـدٍ
وليس القلبُ من حَجَرٍ فيبقي على هـذا، ولا أنا من حديدٍ

غدا النفي لبّ الدلالة في البيتين، إذ يتمحور الحديث عن رفض قسوة القلب، فصار المعنى المركزي في هذين البيتين، وأثرى تكرار (لا) إيقاع البيت، فأكسبه تدرجاً موسيقياً يبدأ ضعيفاً (لا يلين) وينمو شيئاً يسيراً في نهاية البيت (ولا جليد) إلى أن يرتفع في البيت الثاني (ولا أنا من حديد)، لأنه أراد إيصال رسالة الرفض والإنكار للزمان، فكان تكرارها بمنزلة التأكيد الموسيقي لها. ولا بدّ من التنبيه على أن الكيواني مفتون بتكرار صيغة النفي (لا)، نجد ذلك في قوله^(٢):

فيا من لعين لا تمل من البكا ويا من لقلب لا يفئق من الحبّ

والإيقاع الداخلي في هذا البيت لا يقتصر على تكرار (لا)، بل كان لتكرار النداء وكذلك الصيغة الاشتقاقية للفعل المضارع حضوراً مميزاً، مع التوازن المكتسب بين الشطرين.

وتبلغ (لا) ذروة تأثيرها الإيقاعي في مثل قوله^(٣):

وسهام طرفك لا يئل رميها وغليل وجدي لا يئل لهيبه
ومدام ريقك لا يفئق نزيفه وقرح جفني لا يمل سكوئه

إذ اعتمد الشاعر الطاقة التعبيرية لـ (لا) الكامنة فيها لجعلها محوراً لرسالته الشعرية،

(١) المصدر السابق: ٥٢.

(٢) ديوان الكيواني: ١٧.

(٣) المصدر السابق: ٤٤.

وامتدت تلك الطاقة الدلالية لتغدو إيقاعية بسبب تكرارها أربعاً في بيتين.

ولم يقتصر أسلوب النفي على (لا)، على أنها الأداة الأهم والأبرز عند شاعرنا، فأدّت (لم) دوراً موسيقياً في حوار بين الشاعر وطيف زاره ليلاً عائباً عليه سُلوّه وجفاهه، بقوله^(١):

طَيْفٌ أَلَمَ بِمُدْنَفٍ أَجْفَأُهُ لَمَ تَطْرِفِ
ويُقُولُ لِي: مَوْلَايَ لَمَ تَنَزَعِ الوِدَادَ وَلَمَ تَفِ!
لَمَ أَسْأَلُ قَرَنَكَ إِنَّمَا الـ أَيَّامُ لِي لَمَ تُسْعِفِ
أَنَا مَنَ صَافَا لَكَ وَدُهُ لَكُنِّي لَمَ أَنْصَفِ
وَيَحُ الغَرِيبِ قَضَى أَسَى وَحَبِيبُهُ لَمَ يَعْرِفِ!!

نلاحظ أن دور (لم) الدلالي أساسي، وكان لتكرار (لم) قيمة موسيقية لا يمكن إنكارها، وإنها لتمثل مصدراً من مصادر الموسيقى الداخلية، بسبب تكرار (لم) مع الفعل المضارع المختوم بالفاء المهموسة والمكسورة في نهاية كل بيت، فغلب صوته الموسيقي، أو لنقل تضافر مع (لم) لينتج ذلك الانسجام الموسيقي.

وغالباً يصاحب أسلوب النفي عند الشاعر أسلوبٌ نحويّ هو (الاستثناء) فتزداد الكثافة الموسيقية في البيت، إذ يؤدي تكرار النفي والاستثناء وظيفته الموسيقية بسلاسة، يقول^(٢):

وَمَا العَدْرُ إِلَّا وَصَالِ السَّوَى وَلَوْ بالتَّبَسُّمِ أَوْ بِالنَّظْرِ
وَلَيْسَ الوَفَاءُ مِنَ المَسْتَهَا م إِلَّا التَّزَامِ البِكَاءِ وَالسَّهْرُ

كرر النفي والاستثناء في البيتين، ولكن الإيقاع المتولد من تكرار الاستثناء في البيت الثاني جاء أقلّ أثراً من سابقه، لأنه جاء متأخراً عن أداة النفي، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر إيصال صوت رفض الغدر من المحبوب والحث على الوفاء والإخلاص.

(١) المصدر نفسه: ٩٥.

(٢) نفسه: ١٥.

٢- أسلوب الاستفهام:

لا يطلب الشعراء بالاستفهام العلم بشيء لم يكن معلوماً، بل يخرج الاستفهام عندهم إلى أغراض أخرى، ولا تعيننا في هذه الدراسة أغراض الاستفهام البلاغية، بل ما تؤديه من أثر موسيقي ناتج عن تكرارها، ويبدو أن الفصل بين الغرض البلاغي والغرض الإيقاعي صعب المنال؛ لأن الإيقاع الموحى سببه تكرار الأسلوب الذي يقتضي تكرار الغرض البلاغي، فقله^(١):

أَوْلُو نَظَرْتِ إِلَى الْجَمَا دِ لَجَادَ بِالْعَدْبِ التَّمِيرِ؟
أَوْ لَيْسَ فِي حَبِيْبِكَ لِي عُذْرٌ وَلَكِنْ مَنْ عَذِيرِي؟

يخرج فيه الاستفهام بالهمزة إلى النفي الذي تكرر لتكرار الاستفهام، وهذا التكرار أضفى انسجاماً موسيقياً بين البيتين، لكن الإيقاع الأبرز فيهما ناتج من المماثلة بالدرجة الأولى والجناس قبل تكرار الاستفهام، ولتكرار الواو العاطفة بعد الهمزة أثر موسيقي يماثل أثر الهمزة، فالصوت الداخلي ينبعث عن طريق امتداد (الواو) المتوافقة نغمياً مع البوح والحب والهيام بالمحوية.

ويظهر تأثير التكرار الموسيقي للاستفهام أكثر في قوله^(٢):

مَنْ مُسْعِدِي مَنْ عَذِيرِي؟ مَنْ مُنْصِفِي مَنْ مُجِيرِي؟
مَنْ آخِذٌ بِيَمِينِي مَنْ جَوْرٍ ظَبْيِي غَرِيرِي؟

حضرت (مَنْ) أربعاً في البيت الأول فأورثت ذلك الرنين الموسيقي الذي يبعث الترنم الشعري.

وربما يكون التكرار الاستفهامي ب (هل) كقله^(٣):

هَلْ لِلْمَحَبِّ الْمَسْتَهَامِ رَفِيقٌ أَمْ هَلْ إِلَى الصَّبْرِ الْجَمِيلِ طَرِيقٌ؟
أَمْ هَلْ كَمَا قَالُوا: إِذَا بَانَ الَّذِي تَهْوَى فَإِنَّ الْيَأْسَ مِنْهُ رَفِيقٌ؟

(١) ديوان الكيواني: ٣٠.

(٢) المصدر السابق: ٩٨.

(٣) المصدر نفسه: ٤٦.

شكّل تكرار (هل) في البيتين مجسّات صوتيّة ودلالية تجسّد حالة الضياع لدى الشاعر، لتتبعث عن طريق تكرارها انفعالات متنوّعة من الشكوى إلى الحيرة والإثارة.

٣- أسلوب النداء:

لم يكرّر الكيواني من أحرف النداء التي استعملها إلا (يا)، فأكسبها بهذا التكرار قيمة موسيقية تضاف إلى عرضها الدلالي، واتخذ تكرارها صورتين: أولها تكرارها في بيت واحد، كقوله^(١):
فَدُبُّ يَا قَلْبُ أَشْوَاقاً وَهَمّاً
وَيَا طَرْفِي تَسَلُّ عَنِ الْهُجُودِ
إنّ تكرار (يا) في هذا البيت يمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب ذاته المعذّبة.

وثانيها: تكرارها في أكثر من بيت، لتغدو مقوماً موسيقياً يعمل على شحن الأبيات بطاقة جديدة، تعدّ مفتاحاً أساسياً من مفاتيح الشعرية فيها، يقول^(٢):

وَأَنْتَ يَا صَاحِبِي كَرَّرَ حَدِيثَهُمْ
فَإِنَّ لِلْقَلْبِ شَأناً كَلَمًا ذُكِرَا
وَأَنْتَ يَا عَيْشَنَا الْمَاضِي وَمَعَهْدَنَا
سَقَاكَ دَمْعِي وَدَمْعُ الْمُزْنِ مُبْتَكِرَا
وَيَا لِيَالٍ مَعَ الْأَحْبَابِ فِيهِ خَلَّتْ
وَفُقَّ الْأَمَانِي كَانَتْ كُلُّهَا سَحْرَا

وربما يلجّ الشاعر على صوت (يا) فيكرّرها لإنشاء رابط موسيقي بين مجموعة أبيات، وقد وفّق في ذلك كثيراً، وكذا في قوله^(٣):

يَا مُعْرَضًا عَنِّي بَعِيْـمٌ
رِجَائِيَّةٌ وَاللَّهِ يَعْلَمُ
يَا لِإِسَاءِ حُلِّ الْجَمَا
لِ الْقُرْدِ وَالْحَسَنِ الْمُتَمِّمِ
يَا مُلْبِسِي ثَوْبِ الضَّنَا
وَالدَّمْعِ يَرْفُمُهُ بَعْنُ دَمِّ^(٤)

(١) ديوان الكيواني: ٥١.

(٢) المصدر السابق: ٧٨.

(٣) المصدر نفسه: ١١٢.

(٤) العُندم: مادة حمراء كان يتخذ منها خضاب.

يَا مَنْ تُضِيءُ لَهُ الدِّيا	جِرُّ إِنَّ تَبَسَّـمَ أَوْ تَكَلَّمَ
يَا مَنْ بَفَنَ السَّحْرِ مُقَمَّ	لِئْتُهُ مِنَ الْمَلَكَيْنِ أَعْلَمَ
يَا نَافِذَ الْأَحْكَامِ فِي	كُلِّ الْجَوَارِحِ مُذْ تَحَكَّمْ
يَا آمِرِي لَنْ أَكُتُّمُ الـ	حَبَّ الْمَبِينِ وَلَيْسَ يُكْتَمُ
يَا فَاتِكَا بِمَحَبَّتِهِ	إِنَّ الْأَعَادِي مِنْكَ أَرْحَمُ
رَفَقًا بِعَانِ فِيكَ مِنْ	جُمْرِ الصَّبَابَةِ قَدْ تَجَسَّمُ

والغالب على أسلوب النداء هنا أنه تكرر في قالب موازنة بين الأبيات ينتج عنها انتظام التردد وزيادة تأثير الكلمات في الأسماع من أجل الدلالة، ولا يخفى أن تكرار (يا) بما فيها من مدّ طويل قد أعطى تلويناً نغمياً وجرساً موسيقياً أغنى دلالة الاستعطاف والتذلل والتأوه التي تنبض بها الأبيات.

هـ- التكرار الاشتقائي (تكرار الصيغة الاشتقاقية أو المماثلة):

المماثلة عند ابن معصوم: "أن تتماثل الألفاظ أو بعضها في الزنة من غير تقفية"^(١)، فلم يشترط لها أن تكون في إطار موازنة، إلا أن شراح التلخيص اشترطوا فيها الموازنة وهو ما اعتمده البحث، لذلك لن يُطلق على هذا اللون (مماثلة) بل التكرار الاشتقائي، وهذا ما استقرت عليه الدراسات الحديثة.

وهذا اللون يتعدّد بتعدّد الأوزان الصرفية، ويمكن تقسيمه بحسبان طريقة وروده في البيت أقساماً ثلاثة:

١- التكرار الاشتقائي المتعاطف: تأتي ألفاظه متعاطفة متواليّة، وواو العطف تشكّل حينها

(١) أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاعر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ١٣٨٨-١٩٦٨ و ١٣٨٩-١٩٦٩: ١٧٨/٥.

رابطاً إيقاعياً إضافياً إلى التماثل الوزني، فقله^(١):

بَانُوا وَوَجْهُ الزَّمَانِ طَلَّقَ فَمَازَ فِي وَجْهِهِ قُطُوبُ
فَلَا نَسِيْمٌ وَلَا صَدِيْقٌ وَلَا أَنْسِيْسٌ وَلَا حَبِيْبٌ

عطف فيه بين الصفات المشبهة باسم الفاعل في البيت الثاني، فهي ألفاظ متماثلة وزناً متعاطفة نحواً، وثمة تكرار التكرير وما يحمله هذا التكرير من إحياءات غنية بمعاني الإطلاق وعدم التحديد، مما يسمح بالانطلاق إلى آفاق واسعة تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً باغتراب الشاعر، ويضفي نوعاً من الغموض والتهويل، فشكلت معاً مصدراً موسيقياً منسجماً، ومثله قوله^(٢):

لِي فِي النَّسِيْبِ رَقِيْقُهُ وَرَشِيْقُهُ وَمَنِيْعُهُ وَلَطِيْفُهُ وَعَجِيْبُهُ
وَلِي الْعِرَامُ رَفِيْرُهُ وَحَنِيْبُهُ وَفُنُونُهُ وَجُنُونُهُ وَكُرُوْبُهُ

وقد بنى الكيواني موسيقاً بينيه على تكرار اشتقاقى وزنى يعبر عن مكوناته وعواطفه، فوزن (فعل) هو الوحدة البنائية الأهم في الموسيقى الداخلية للبيتين، إذ حمله الشاعر توقه إلى بث زفراته التي تبعثها أناة ألم البعد والصدود.

٢- التكرار الاشتقاقى المتعاقب: تأتي الألفاظ المتماثلة فيه متعاقبة لا يفصل بينها فاصل، كقله^(٣):

أَبِيْتُ مُسَهِّدًا قَلْقًا عَلِيًّا حَزِيْنًا وَامِقًا فَرْدًا غَرِيْبًا

فقد تعاقبت الصفة المشبهة باسم الفاعل المكررة ثلاثاً بوزن (فعل)، منشئة مصدراً موسيقياً، يشترك فيه إيقاع التكرير الذي خُتمت به التكرارات في إيجاد رابط موسيقى آخر، إضافة إلى التعاقب الوزنى، إذ فهذا اللون فيه مؤثران موسيقيان هما التماثل الوزنى، والتكرير المتعاقب الذي يترك ترجيحاً صوتياً عالياً، يصاحبه رنين ممتد يرفع وتيرة الإيقاع، ما يساعد المتلقي

(١) ديوان الكيواني: ١٤.

(٢) المصدر السابق: ٤٤.

(٣) المصدر نفسه: ٦١.

في تمثل اللحظة الوجدانية والتفاعل معها، ومنه قوله أيضاً^(١):

وَشَادٍ وَاجِدٍ غَرْدٍ يَغْنِي
سَقَاكَ اللهُ يَا عَهْدَ الْكَثِيبِ

فقد كرر وزن (فاعل) مرتين، ويطغى صوت تتوين الكسر على إيقاع اسم الفاعل، فيؤدي وظيفته الإيقاعية.

٣- التكرار الاشتقائي المتوازن وهو المماثلة: وعنصر الموازنة فيها أظهر، فقد أدت المماثلة دورها الإيقاعي تالية للموازنة، وبذا تبلغ الموازنة مبلغاً عظيماً في تأثيرها الإيقاعي، كقوله^(٢):

فِيَا سَافِحاً دَمْعِي وَيَا سَافِكاً دَمِي
وَيَا سَالِباً لُبِّي وَيَا مَالِكاً رِقِّي

فالتكرار الاشتقائي بين (سافحاً وسافكاً وسالِباً ومالكاً) جاء ضمن قالب موازنة هيمنت على الصورة الإيقاعية في البيت كله، ومثله قوله^(٣):

فَأَنَا الْغَرِيبُ وَلَيْسَ لِي مِنْ مُؤْنِسِ
وَأَنَا الْأَسِيرُ وَلَيْسَ لِي مِنْ فَادِ

هذا وإن التكرار بأصنافه كلها وتقسيماته نوع من التقابل الدلالي، الذي يضحى وسيلة من وسائل ترتيب الدلالة، ويؤدي إلى النمو التدريجي لها متوسلاً بالتكرار الصوتي الموسيقي، كما أنه يشكل دعامة لتماسك النص عبر استدعاء الدلالة التي تقوم بها الكلمة المكررة للكلمة الأولى.

٢- الجناس:

وهو أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى^(٤)، وهذا الاتفاق اللفظي الذي تتكرر به الأصوات تتوهمه الأذن تكراراً، حتى إذا لامست الإدراك انتبه إلى جدة الدلالة واختلافها، فكأن الشاعر "يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة

(١) ديوان الكيواني: ٨٧.

(٢) المصدر السابق: ٨٦.

(٣) المصدر نفسه: ٩٩.

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبدیع، أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون: ٣٢٠.

ووقاها"^(١)، وبذلك يتكرّر الإيقاع وتتجدّد الدلالة، وهذه مزية الجنس من التكرار، ثمّ إنّ الجنس يبعث في النفس الأنا والألّة الصوتية والموسيقية، فحين يصل المتلقي إلى الكلمة الثانية من المتجانسين يشعر بأنّه مرّ بهذه التجربة الصوتية وأنه خبرها، ومع انتهاء الكلمة تلمع الدلالة المختلفة عن اللفظ الأول، وتحدث عنده المفاجأة الدلالية مع أنّ اللفظين متشابهان جداً، وأكثر ما يكون هذا في الجنس التام، يقول^(٢):

أَنَا يَا رَقِيقَ الْوَجْنَتِيْمِ مِنْ رَقِيقِ عَارِضِكَ الْمُتَمَنِّمِ

فالبنية المتماثلة بين قوله (رقيق- رقيق) قدمت وحدة موسيقية متجانسة، واختلفت معها في الدلالة، وأشعرت المتلقي بالأنا الصوتي، وهذا ليس حكراً على الجنس التام بل الناقص أيضاً، فإنّ نقصان الجنس معناه أنّه قد حدث اختلاف في إيقاع المقطعين: إمّا في زمن الإيقاع، أو في مسافته أو درجته^(٣)، يقول الدكتور منير سلطان: "الجنس الناقص هو مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول"^(٤)، فالنقص في الجنس الناقص يلبي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبي الجنس التام حاجتها إلى الإيقاع الواحد المتكرّر، وقد وُجد هذا النوع من الجنس بكثرة في شعر الكيواني، يقول مثلاً^(٥):

وَرُحِبْتُ أَدَاوِي دَاءَ قَلْبِي بِالصَّبَا كَمَنْ رَاحَ يَسْتَشْفِي مِنَ السَّقَمِ بِالسَّمِّ
لَقَدْ وَسَمَّتْ أَيْدِي النَّوَى الرَّبْعَ بِالْبَلِي فَبَاكِرُهُ يَا دَمْعِي وَرَاوْحَهُ يَا وَسْمِي
تَجَنَّبَ صَبْرَ الصَّبِّ فِي جَانِبِ اللَّوَى وَاللَّوَى الْبَلَا بِاللَّبِّ فِي ذَلِكَ الرَّسْمِ

إنّ الجنس بين (السقم- السم) والجنس الآخر بين (وسمت- وسمي) يقوي صفير السين ورنين الميم بعدها، أمّا الجنس بين (صبر الصب)، (اللوى البلا باللّب) فإنه يكتف جرس

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، نج: محمود شاكر، دار المدني بجدة، ١٩٩١: ٨.

(٢) ديوان الكيواني: ١١٢.

(٣) ينظر: البديع في شعر شوقي، د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢: ١٠٩-١١٠.

(٤) المرجع السابق: ١٠٩.

(٥) ديوان الكيواني: ٥.

الأصوات، ويبرز التفاعل بينها عبر الاختلاف الدلالي الناتج عن التركيب النحوي والاختلاف الجزئي، فيجد في نفس المتلقي قبولاً وفي أذنه وقعاً متناسقاً. وأكثر ما يبلغ هذا التفاعل أوجه حين تنشأ رابطة دلالية كأن يكونا من حقل دلالي واحد بين المتجانسين، كقوله^(١):

ولهيبُ الرِّفيرِ يَحْبِسُ أنْفاساً سِي ونَفْسِي تَسِيلُ مِنْ أَمَاقِي

إنَّ حرارةَ الحَبِّ تحبسُ أنفاسَ المحبِّ دائماً في حين تنوب نفسه وتسيل دمعاً، فأبرزت القيمة الدلالية القيمة الموسيقية العالية بين (أنفاسي - نفسي) لأنهما من حقل دلالي واحد، وقد اشترط الجرجاني لاستحسان الجناس أن يكون موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً وألا يكون مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً^(٢)، فالجامع بين (أنفاسي - نفسي) قريب، وموقعهما من العقل حميد لما بينهما من القرب الدلالي. ويبدو أن الكيواني أدرك القيمة الموسيقية المضاعفة الناتجة من كون المتجانسين من حقل دلالي واحد فأتى به في شعره كثيراً، يقول^(٣):

إِلَامٌ وَلَا دُنْبٌ فَدَيْتُكَ تَعْضَبُ وَكَمْ ذَا التَّجْنِي وَالْجَفَا وَالتَّجَنَّبُ

في البيت جناس بين (التجني والتجنب) وهما يشتركان في حقل دلالي واحد هو (الصدود)، فتجني المحبوب وتجنبه لمن يحب، يطغى على جو البيت الشعري، ويعبر عن حاله النفسية والشعورية، وكذلك يسيطر على البيت الإحساس بالضعف أمام من يحب.

وقد بلغ كثير من جناساته منزلة بلاغية سامية، إذ جاءت عفوَ الخاطر مع طلب المعنى لها كقوله^(٤):

فَمَا زِلْتُ يَبْرِينِي النَّسِيمُ إِذَا أَنْبَرَى مِنْ الشَّامِ حَتَّى قَدْ حَكَانِي لِأَغْبِهِ^(٥)

(١) المصدر السابق: ٤٩.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ٧.

(٣) ديوان الكيواني: ٩١.

(٤) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ١١.

(٥) اللاعب: المتعب.

جاء الجناس في كلمتي (بيريني - انبري) ولم تثبُ إحداهما عن البيت، بل جاءت ملائمة لموقعها ومعناها كل الملاءمة، ونجده كما أراده الجرجاني: "لا تبتغي به بدلاً ولا تجدُ عنه حولاً، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقّه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهبٍ لطلبه"^(١).

٣- ردُّ العجز على الصدر:

عرّفه القزويني "أن يجعل أحدهما (أي اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما) في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"^(٢). ومصدر الموسيقى في هذا اللون هو تكرار صوت اللفظ الذي يورث التلاؤم والانسجام الصوتي بين الشطرين، فالبيت يكتسب إيقاعاً صوتياً شبيهاً بما يكتسبه من التكرار، لكنه يمتاز منه بأنه يرتكز على موسيقا القافية التي تتكرر عمودياً على مدى النص، فيمتد تأثير الموسيقى العمودية أفقياً، فيتمتع النص بنوع من التشاجر والترابط والتآلف بين نوعي الموسيقى، فإن تكرر ردّ العجز على الصدر في أبيات أخرى من النص كنا أمام مخطط موسيقي يرتبط بعضه ببعض بروابط كثيرة، تنصدها مصادر الموسيقى الخارجية، ثم يعضدها ردّ العجز على الصدر، كقول الكيواني^(٣):

يَا مُوَلَّعًا بَعَاذِبِ صَبِّ مُدْنَفٍ	أَبْدَأُ بِحَبِّكَ لَا يَزَالُ مُوَلَّعًا
ضَيَّعَتْ مَشْغُوفًا بِحَبِّكَ صَادِقًا	فِيهِ وَلَمْ يَزَلِ الْمَحَبُّ مُضَيَّعًا
كَانَ احْتِجَابُكَ سَيِّدِي لِي مُوجِعًا	وَبَدَا الصَّدُودُ فَكَانَ مِنْهُ أُوجِعًا

جاء ردّ العجز على الصدر في البيت الأول بين لفظي (مولعاً - مؤلّعاً) وفي البيت الثاني بين (ضيّعت - مضيّعاً) وفي الثالث (موجعاً - أوجعاً).

وإضافة إلى التآلف والترابط الموسيقي يساعد ردّ العجز على الصدر على تمكين القافية في

(١) ديوان الكيواني: ٩١.

(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعها، مصر، د.ت: ٨٧/٤.

(٣) ديوان الكيواني: ١٨-١٩.

البيت، فهو يعدُّ عضداً مؤازراً للموسيقا الخارجية لأنه يرتكز على القافية، فالشاعر يمهّد لقافيته ورويّه بأصواتٍ تماثلها وتجانسها، حتى إذا أتمّ المتلقي قراءة البيت امتلأت نفسه من ماء البيت، وطاف خياله في معناه بتأثير هذا العنصر الموسيقي، الذي ربما لم يفتن له المتلقي بدايةً، لكنه فعل فعله فيه، فهو يجعل البيت وحدةً موسيقيةً تضحي دائرة موسيقية في بيت واحد، يمارس فيها الشاعرُ المبدعُ عملية استدرج لشعور المتلقّي وانفعاله، ليصل إلى المستوى الانفعالي عند الشاعر، وهذا الاستدرج يمثّل إشراكاً للمتلقّي في إنتاج النص، وهو عملية يشترك فيها الأثر الدلالي في النص والتأثير الموسيقي. فاللفظان المكرران في البيت الشعري هما ردّ للعجز على الصدر إن جاء أحد اللفظين في قافية البيت كقول الشاعر^(١):

وَعَاذِلْ قَالِ لِي إِنَّ الْهَوَى حَظَرٌ لَا كُنْتُ إِنْ لَمْ أَكُنْ مِنْهُ عَلَى حَظَرٍ

فالتكرار بين قوله (خطر-خطر)، وهذه المماثلة الإيقاعية التي تشكّل محطة التقفية الرسمية والداخلية تسهم في تقوية الشدّ والجذب العاطفي لدى المتلقّي، ومثله قوله لكن بتغيير موقع اللفظ الأول إلى وسط صدر البيت^(٢):

لَقَدْ شَطَطُوا بِمَا حَكَمُوا وَأَفْـَـدِيهِمْ وَإِنْ شَطَطُوا

ولا يخفى أثر هذه المماثلة الصوتية في إحداث نظام توسّعي للقافية، وأجملُ من ذلك قوله^(٣):

قَدْ زَادَنِي الرُّكْبُ كَرَبًا غَنَّنِي رَمَلًا عَسَى يُغَيِّبُنِي عَمَّا بِي الرَّمْلُ

ثمة رد العجز على الصدر بين (رَمَلًا- الرَّمْلُ) وفيه جناس بين (الركب- كراباً) و(غَنَّنِي- يُغَيِّبُنِي)، وهي غزارة في عناصر الموسيقى الداخلية، إذ فيه ردّ للعجز على الصدر، وفيه جناسان، وتكرار حرفي الراء ستاً والنون ستاً.

إذا تمكّن المتلقي من معرفة القافية قبل بلوغها فإن الفائدة الأهم من ردّ العجز على الصدر

(١) ديوان الكيواني: ٨٥.

(٢) المصدر السابق: ٣٦.

(٣) المصدر نفسه: ١١.

ويكثر الشاعر في تغزله من طباق السلب، فهو غالباً يطلبه لدلالته أكثر من وظيفته الإيقاعية مع بقاء الوظيفتين ظاهرتين في النص، يقول^(١):

مَلَكْتَ قَلْبِي وَلَمْ أَمْلِكْهُ يَا سَكْنِي وَمَا أَرَاكَ بِهَذَا الْمُلْكِ تُشْرِكُنِي

فهو يلحّ على تملك المحبوب لقلبه كيفما كان، بوجهيه المثلث والمنفي (ملكتم ولم أملك) فوردت هذه الثنائية في وضع تقتضيه مجريات النغم والدلالة، محققة التجانس الصوتي على المستويين الموسيقي والدلالي.

ثانياً- أثر الموسيقى الداخلية في معاني الكيواني:

إنّ المتأمل في شعر الكيواني يجد أنّ التواشج المنظم بين مفردات الأَشْطَرِ الشعريّة وحروفها أسهم بدرجات مختلفة في إشاعة نغمة موسيقية على المستوى الداخلي الشعري تفضي إلى خلق مطابقة خفية بين الصوت والمعنى، وقد تُتَّبَعُ أثر الموسيقى الداخلية في معانيه عبر محورين هما: أثر الموسيقى في الإحياء بالمعنى، وأثرها في بناء الصورة.

١- أثر الموسيقى في الإحياء بالمعنى:

إنّ ألفاظ الشعر بناء صوتي، كالموسيقى التي هي بناء صوتي أيضاً، واتحاد الشعر والموسيقى في المادة الأولية يحتم اشتراكهما في الوظيفة البنائية للنص الشعري، أي إنّ كلاً منهما يشكل لبنة في النص، وهذا يجعل الألفاظ تتحمّل وظيفة موسيقية تفرضها عليها طبيعتها الصوتية، فإن تطوعت الألفاظ لأداء هذه الوظيفة ارتقى النص الشعري وبلغ الغاية منه، وإن كان اختيارها غير ملائم لمعاني النص، وخرجت عن الدور المنوط بها انحدر النص إلى دائرة الإهمال والاندثار، وبعبارة أخرى إذا أفلح الشاعر في أن تكون ألفاظه المولدة للمعنى مولدة في الآن ذاته لموسيقا ملائمة له، فقد وهب نصّه مزية الجمال الأدبي والتأثير، واستطاع أن يورث المتلقي لذة النصّ المنشودة، وهذا ما عبّر عنه د. محمد غنيمي هلال بقوله: "إنّ الموسيقى في

(١) المصدر نفسه: ٨٩.

البيت ليست إلا تابعة للمعنى^(١)، لذلك فإننا نرى ألفاظاً يكثر استعمالها في الغزل ويقال في الحماسة مثلاً، وهذا رهن بطبيعتها الصوتية الموسيقية، "إنّ المرء يتوقّع في موسيقا ألفاظ الشعر الغزلي شيئاً غير الذي يتوقّعه في معركة أو هجاء أو في موضوع سياسيّ حماسيّ"^(٢)، فتمّة علاقة عضوية جدلية بين الألفاظ والموسيقا في الشعر "قبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناءً لدلالية ولطريقة إنتاج معناه، فليس للكلمات معنى قبليّ سابقاً على تركيبها في الخطاب، كما ليس للغة إيقاعٌ ينتج المعنى خارج الخطاب، إنّ الإيقاع هو المعنى"^(٣).

إذاً إنّ للإيقاع أثراً في تكوين دلالة النصّ تتمثّل في الإحياءات التي تلقّيها عناصر الموسيقا الداخلية على البيت الشعري لأنّ هذه العناصر الداخلية تنشئها تلك الألفاظ والتراكيب التي بنت النصّ، فالشاعر يختار مفرداته بعناية بحيث تعبر عن الغاية الدلالية المنشودة، وكذلك تعبر عن الغاية الإيحائية التي تسهم في إنشائها عوامل عدّة مثل جرس الكلمة وحمولتها التراثية، والشعور الذي تنثّره بذاتها.

والشاعر المجيد يراعي في اختياره الدلالة المعجمية والإيحائية، ولغة الشعر يتفوق فيها الإحياء على المعنى المعجمي، أي تتفوق فيها مصادر الإحياء من جرس وحمولة تراثية وشعور، وتسمو بها إلى فضاء تعبيرية هو أحد معايير التفاضل بين الشعراء.

لذلك كلّه سيتناول البحث دراسة قصيدة في ديوان الكيواني دراسة موسيقية داخلية في محاولة لاستكشاف الإحياءات التي تلقّيها الموسيقا الداخلية في البناء الدلالي، أمّا القصيدة المختارة للدراسة فهي قصيدة غزلية، وسبب اختيارها أنها تمثّل النمط الموسيقي لغرض الغزل عند الكيواني، إضافة إلى أنها لا تعدّ مطوّلة فأبياتها أحد عشر، تمثّل النواحي التي تجب دراستها في قصيدة الغزل، وستهمّ الدراسة بتجلية الإسهام الموسيقي في المعنى فحسب.

١ - مَسْنِي الضَّرُّ مِنْ صُدُودِكَ عَنِّي واشتقّي حاسديّ بذلك منّي

(١) النقد الأدبي الحديث: ٤٣٧.

(٢) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٤٠-٤١.

(٣) الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها التقليدية: محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١: ١٧٨.

قيمة التصريح توجب على الدارس البدء به لأنه يحوز الحظّ الأوفى من نصيب الموسيقى الشعرية في المطلع، وإذا نظرنا إلى لفظي التصريح (عني، مني) نجد في قوله (عني) حرفي نون مثل نون الروي في آخر البيت (مني)، وتلتها ياء المتكلم وكأنّ الشاعر عمد إلى ضمّ الشطرين بعضهما إلى بعض ضمّاً موسيقياً ليزداد الترابط المعنويّ بينهما، واستثمر ياء المتكلم ليحيل التعبير إلى نفسه ويقصره على ذاته، فهو يتكلم على حالة من الوجد والصدّ تخصّه ولا تعمّ سواه، فأدى التصريح وظيفته الشعرية على أكمل وجه، دلاليّاً عبّر الشاعر عن عمق ألمه ومعاناته، وموسيقياً أكسب البيت تطريباً وتغنياً وأوحى بغرض القصيدة من مطالعها.

ثم إنّ حرف الروي أسهم كذلك بدوره المهمّ، فرنة النون توحى بالألم والخضوع والاستكانة إذا لُفّظ مخففاً مرقفاً^(١)، وهي المعاني المطلوبة في هذا المطلع فالصدُّ برح بالشاعر، والحاسد بلّ غلته واشتقى، وأهمّ ما في النون أنّه صوت رنان^(٢)، فيه رنين يوحي بألم الشاعر ووجعه، وأيّ حرف أقدّر من النون على الغناء وإثارة النغم، وحين أراد الشاعر توفير إيحاء البرحاء في المشهد كلّه وقرّ له ياء المتكلم أربع مرّات، ولا حرف أقدّر على تعميق الوجد والصبابة من ياء المتكلم، وأسهم الجناس بين (مسنّي وعني ومني) في إثارة جرس موسيقي إضافي يوحي بالحزن والتوجع.

ويلفت النظر في هذا البيت الاقتباس من القرآن الكريم: "مسنّي الضر"^(٣)، وهو اقتباس تامّ كمّاً وكيفاً، وإنّ فائدة الاقتباس لا تقتصر على تقوية الكلام، أو إعطاء الدليل على صواب فكرة، أو استعراض الثقافة الواسعة، بل إنّ الاقتباس يمثّل نقلاً حياً للموسيقا من النصّ المقتبس منه بما يتضمّنه من معانٍ وإيحاءات وانفعالات ومشاعر إلى النصّ الجديد، إذ فالشاعر يقتبس- فيما يقتبسه- موسيقا النصّ الأسبق، ويسكبه في قلبه الموسيقيّ الجديد ويطوّعه، فتتكوّن في هذا النصّ ثلاثة أنواع من الموسيقا: الموسيقا الخارجية، والموسيقا

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٥٨.

(٢) المرجع السابق: ١٥٨.

(٣) من قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ الأنبياء: ٨٣.

الداخلية، وموسيقا النصّ المقتبس، فيشكل ما يمكن تسميته ثراءً موسيقياً، وهو ما يجعله غزير الإحياءات في هذا المقام منها: ألم الصدود وشدة الوجد، فالافتباس يستحضر النصوص المقتبس منها وظروفها ودلالاتها كما يعهدها المتلقي في النصّ الأصلي فيطرب طربه القديم، فكيف إن كان المقتبس منه نصاً كريماً، نصاً محفوظاً في الأذهان تتسابق إحياءاته إلى مخيلة المتلقين.

٢- فَأَجْرَنِي بِحُرْمَةِ الوُدِّ والعَهْدِ —————
— الذي كَانَ بَيْنَنَا وَأَغْنِي

تعدّ المماثلة عنصراً موسيقياً داخلياً بارزاً في البيت لأنها تقوم على الموازنة في أسلوب الطلب بين (أجرني وأغثني) فتوحي بتدلّل الشاعر للمحبوبة، وعلى الجناس بين لفظي (الودّ والعهد)، وعلى الرغم مما في "حرف الدال من الشدة والفعالية الماديتين والصلابة"^(١) فإنّ خفضه هنا يوحي بالليونة والانكسار المناسبين للطلب.

٣- وَتَلَّافَ مَا غَادَرَ الشَّوْقَ مَنِّي —————
بوصالٍ إِنْ كَانَ عَنِّي يُغْنِي

يشكّل حرف المدّ (الألف) في قوله: (تلاف، ما ، غادر، بوصال، كان) حضوراً قوياً في هذا البيت، فقد أقاد الشاعر من طاقته المتمثلة بالامتداد واللين والتموج، ليبيث وجده وتشوّقه للوصال، ويُفرغ فيه زفراته ومعاناته، فضلاً عما يتركه من جذب لمخيلة المتلقي، فمزّية حروف المدّ أنها تفرض على المتلقي قراءة البيت ببطء وتأنٍ، فتقوّي من إحياء الكلمات والصور، ليتفاعل المتلقي مع الشاعر المحروم من الوصال المأمول.

٤- إِنَّنِي قَانِعٌ مِنَ الوَصْلِ أَنْ تَسُ —————
مع مَنِّي شكوى هُمومي وحرّني

حازت حروف الهمس حظاً وثيراً من حروف البيت، فهي تقارب التثنت، وهو مقدار كبير بالقياس إلى المقدار الطبيعي لحروف الجهر والهمس كما يراه د. إبراهيم أنيس: "خمس الكلام يتكوّن عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة"^(٢)، إنّ هذه الغزارة في

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٤٢.

(٢) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ٣٠، وحروف الهمس كما ذهب إليه د. أنيس في (الأصوات اللغوية) الصفحة ٢٢ هي:

(ت-ث-ح-خ-س-ش-ص-ط-ف-ق-ك-ه).

الحروف الهامسة ثلاثم مقام الوصال الذي لا يصلح له الجهر والشدة، وقناعته بالبوح والنجوى وبث همومه وأحزانه.

٥- أَلِفَ الْقَلْبُ نَارَ حَبِّكَ حَتَّى كَلَّ نَارِ عِنْدِي كَجَنَّةِ عَدْنِ

ينتقل الشاعر من غزارة حروف الهمس في البيت الرابع إلى الاعتدال فيها مع حروف الجهر، لأنَّ نار الحبِّ الملتهبة في قلبه لم تعد تحتاج إلى همس وبوح، لذلك عمد إلى المعادلة تقريباً بين أحرف الهمس التي تناسب الحبِّ، وأحرف الجهر التي تناسب الاحتراق. وتتجسّد الرؤية الشعريّة للشاعر في الشطر الثاني عبر ثنائية ضدية (النار والجنة) التي لها أثر فاعل بوصفها عنصراً بديعياً في ترسيخ المفارقة، وتأكيد هذه الثنائية التي تمثل الأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر، ويزيد هذه الأزمة تكرار كلمة (نار)، إذ يضيف صوت (الراء) التكراري جواً من التوتر النفسي بسبب طبيعته التكرارية.

٦- يَا نَدِيمِي أَغِبْ بِذِكْرَاهُ لُبِّي فَلَعَلِّي أَرْتَاحُ إِنْ غِبْتُ عَنِّي

يتبدى الإيقاع في هذا البيت متغيراً في الصعود والهبوط، فنغمة الكلام صاعدة في النداء وهابطة ممتدة عند الصوت المنخفض (المكسور) في نهاية البيت ليقدّم تموجاً إيقاعياً عبر الإسراع والإبطاء، ويتخلّله وقوف على الياء الساكنة في لفظة (أَغِبُّ) التي تحمل في بنيتها صوت (الغين) وهو صوت لهوي مفخم ومن خصائصه "الغور والغموض"^(١) وهو ما يناسب الموقف النفسي للشاعر إذ إنه يريد أن يرسم في ذهن المثلّقي صورة الغياب والانتكفاء والتواري. كما أنّ تكرار صوتي (الغين والباء) في تضاعيف هذا البيت يكشف عن قدرات الشاعر ونزعاته الفنيّة، فالملاحظ أنّ كلا الحرفين (الباء) و(الغين) شديداً مجهوران، أحدهما حلقي وهو (الغين)، والآخر شفوي وهو (الباء)، وقد أثبتت الدراسات أنّ الأصوات الحلقية والشفوية تدلّ على الحزن والتألم والبثّ والشكوى، فهي تتضافر على أداء مقصود واحد^(٢)، وهذا ما

(١) خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس: ١٢٨.

(٢) ينظر: الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، العدد (١٢)، السنة (١٧)، كانون الأول، سنة ١٩٩٢: ٧٠.

يحكم دلالة الصوتين اللغوية ومعانيها في هذا البيت الذي يفصح عن ألم الشاعر وحزنه لغياب المحبوبة، والتقاط ذكرها والحديث عنها من الرفاق لا لشيء إلا ليشعر بالراحة إن هو غرق بتذكرها وغاب عن واقعه المأزوم.

٧- مَا صَفَتْ مِثْلَ جِسْمِهِ أَوْ حَكَّتُهُ فَوْقَ ثَغْرِ الْأَقَاخِ قَطْرَةٌ مُزْنٌ

يلجأ الشاعر في هذا البيت إلى الضمير الغائب دلالة على شعور البعد والإحساس بالفقد، لكنّه عندما يصف جمالها وتميزها بالصفاء والنقاء يؤكد حضورها المعنوي وتجدرها في قلبه، وكزّر صوت (الحاء) "الحلقي الاحتكاكي المهموس"^(١) ليعبر عن أحاسيس مكبوتة يريد بها أن تخرج لعلها تكون بلسماً شافياً لنفسه عبر تذكّر صورة حسننها وبهائنها.

٨- وَتَجَافَى غُصْنُ الْأَرَاكَةِ لَمَّا قَامَ يَحْكِي قَوَامَهُ بِالنَّثِي

وللمدود في هذا البيت حديث آخر، يبين القيمة العلية لها، فالفعل (تجافى) فيه حرف المد الألف الذي يلائم حركة البعد والنأي، وجاء بعده الفعل (قام) فكان مدّه مناسباً لمدّة زمنيّة يحتاج إليها القيام، أمّا في (الأراكاة) و(قوامه) فأبرز ما فيهما حرف المدّ الألف ووظيفته تبيان الحركة، ويؤكد ذلك قوله (بالنثي) إذ تُغني رتّة النون عن المدّ الطويل في تطويل الصوت، عُضِدَت بمدّ طويل في آخرها بما يوافق إرادة الشاعر للتطويل وإبداء الحركة المحبّبة إلى الشاعر، في حين جاء لفظ (يحكي) خاطفاً سريعاً بمدوده القصيرة التي أسرع بالوصول إلى القوام لتصل إلى النثي الذي قصده الشاعر لذلك طوّل به وتغنّى.

٩- مَا بَدَا لِي إِلَّا بَهْتُ إِلَيْهِ بَعِيُونِي فَلَيْسَ يَطْرُفُ جَفْنِي

إنّ تواتر صوت (ياء) المتكلم، وصوت حرف المد (الألف) أسهما في استرخاء الحركة الإيقاعية، وعبراً عن حالة الذهول التي أصابت الشاعر لما بدت المحبوبة بحسنها الفتان وجمالها الأخاذ، يقابلها حضور للأصوات الشديدة والانفجارية مثل (الميم، الباء، التاء) التي تسلّلت بين حروف المدّ، لتشكّل بذلك نسقاً أسلوبياً يوحي بطبيعة الفكرة التي تسيطر على رؤية الشاعر المتمنّلة بأماله المعقودة على لقائها ووصالها.

(١) علم اللغة العام (الأصوات): د. كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥: ٢١٤.

١٠- سَيِّدِي مَنْ لَمْهَجَةٍ فِيكَ ذَابَتْ
بَيْنَ نَارِ الْهَوَى وَنَارِ التَّجَنِّي
أبرز ما في البيت التناغم بين أحرف الهمس والجهر، فأحرف الهمس جاءت لتعزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أن يبنيها عبرها، إذ جرى صوت (الهاء) المهموس الرخو شاجياً متموجاً مع الإحساس بالألم وفقدان الأمل، ويتبعه صوت (الفاء) الموحى بالرخاوة والدفء، ثم صوت (التاء) الذي يجمع صفة قوة إلى صفة ضعف "انفجار وهمس"^(١)، وهو بذلك يدل على صراع محتدم بين ما تكنه الذات من حسرات وأشجان وما يتلقاه من صدود وهجران، وجاءت أحرف الجهر لتتناسب وقع البعد والصد القاسي على النفس.
كما أن موسيقا البيت المعتمدة على التكرار (نار) كانت عاملاً توصيلياً يثير ذهن المتلقي ويبقيه في حالة حركة متيقظة بين ألفاظ التكرار (نار الهوى ونار التجني) لتعبّر عن ذوبانه بنار الحب والجوى ونار البعد والفراق.

١١- أَتَمَنَّى رِضَاكَ عَنِّي وَهِيَهَا
تُؤَسِّعُ الْعَنْقَاءَ لِلْمَتَمَنِّي
يبلغ الشاعر في البيت الأخير ذروة شعريّة شامخة، فهو يتمنى رضاها، وهي تزيد على عنائه وعذابه، واختار الشاعر كلمة (هيهات) لإثارة الغموض اللذيذ الذي يجعل المتلقي يغوص في بحر فكره، وتوفّر له امتداداً موسيقياً ذاتياً، تتركه يترنم بما ترغب به نفسه من نيل رضاها عنه، بينما يستحيل نيل رضاها كطائر العنقاء الأسطوري، وتؤدي كلمة (للمتمني) دوراً موسيقياً تنفرد به وحدها، فالبيت يسير باسترسال وليونة حتى يصل إليها فيطالعه فيها تكرر اللام، وحرف اللام يختص بمزج من غيره من الحروف أنه كثير الدوران في الكلام، وأنه "يوحى بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"^(٢)، وهذه المعاني تكثر في الغزل ويقصد بها الشاعر نفسه، ثم تطالعا في الكلمة رنة الميم ثم رنة الناء ثم توالي رنات النون المشددة، باعثة التنعيم والتطريب والتطويل بهما، بسبب تطاول الغنة بالنون قاصداً بهذا

(١) علم الأصوات، كمال بشر: ٢٤٩.

(٢) خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، حسن عباس: ٧٨.

التطويل بالتنغيم رصد حالة الاضطراب النفسي المسيطرة على كيانه، وأخيراً وفي ظلّ هاجس استمناح الرضا وتوثيق الوداد والاسترحام ينحو الشاعر في استعطافه أرقّ منحى متوسلاً بأسرار التكرار في صدر البيت وعجزه (أتمنى - للمتمنى) لنيل القرب والزلفى. وفي ختام دراسة الأبيات نجد أنّ العناية الموسيقية في شعره بلغت الذروة العليا، فليس في هذه القصيدة بيت إلا وفيه عدد من العناصر الموسيقية الداخلية تتضافر مع مكونات النص الأخرى لأداء الدلالة، فهو يكرّر في هذه القصيدة صوت النون (٤٠) مرّة في الحشو، وأول ما يُعرف من أمرها أنّها تسمّى (الحرف النوّاح)^(١) أي إنّها غالباً ما ترتبط بالألم والأسى، وهذا ما ينطبق تماماً على الشاعر فهو يتحسّر على أيام الوصال ليعيش زمن الاغتراب والحيرة والجفوة فيستخدم الكلمات التي تحمل في بنيتها صوت النون وهو يوحي بموسيقا حزينة تتضمّن مسحة الحزن والأثين إثر جفاء الحبيبة، فكانت القصيدة كاملة تنساب كلماتها وتتدفق في تناسب وانسجام صوتي ودلالي.

٢- أثر الموسيقى الداخلية في بناء الصورة:

إذا كانت الموسيقى مميّزاً أول للشعر من النثر، فإنّها ستغدو حاضرة في بقية العناصر الأخرى المكوّنة للشعر، وسيأخذ هذا الحضور الموسيقي شكل الناظم لبقية العناصر إذ يربط مكونات القصيدة بعضها ببعض، وسيغدو الوسيلة الأهم التي تضمن للشاعر تحقيق التوازن المطلوب بين عناصر العمل الشعري، فالمعنى يسري في الألفاظ والتراكيب التي تنتظم في قالب الأسباب والأوتاد، والصور تتسكب في النص مراعية الضوابط الموسيقية التي تستمدّ منها توازنها وائتلافها، والعاطفة بما فيها من اتّساع وغموض يسري فيها الإيقاع كخيوط شفاف يؤلّفها، لذلك لا يمكن لنا أن نتصوّر عناصر العمل الشعري أنساقاً معزولاً بعضها من بعض؛ لأنّ هذا الفصل سيفقد البيت الواحد ماءه وينعكس على القصيدة كلّها تفككاً وقصوراً، ويجب أن تتناسب تلك العناصر فيما بينها، فإن فقدت الموسيقى تناسبها وتلاؤمها مع بقية عناصر الشعر أضحت قيوداً وأغلالاً تمنعها من أداء دورها الجمالي.

(١) الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٢: ٥٠.

واعتماداً على قول إبراهيم أنيس "ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تتفاعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"^(١)، فإنّ الموسيقى تغدو عنصراً عضويّاً مركزياً في الصورة الشعريّة تتحرّك على إيقاعها وتشكّل مجالاً خصباً للتعمّق في النص، ولا بدّ للصورة الفنيّة إذا ما أريد لها النمو من أن تنسكب في قالب الموسيقى الخارجيّة لأنّها تتألف من الألفاظ والتراكيب التي تنتظم في تفاعل البحر، ولكنّ هذا ليس لازماً لها في نطاق الموسيقى الداخليّة، فقد ينظم الشاعر الصورة في سلك عناصر الموسيقى الداخليّة، فتتألف الصورة مع الموسيقى تألفاً ثانياً بعد أن تألفت مع الوزن وانتظمت فيه، وقد لا تكون منتظمة فيها.

والصورة البلاغيّة تشبيه واستعارة وكناية كما يبيّن لنا علم البيان، فقد يسكب الشاعر التشبيه في قالب الموازنة كقوله^(٢):

جَوَانِحُهُ جَمْرٌ وَمَدْمَعُهُ سَكْبٌ ومطلبُهُ صَعْبٌ وأيامُهُ حَرْبٌ

إذ استغرقت الموازنة البيت كلّهُ (جوائحه جمر، مدمعه سكب، مطلبه صعب، أيامه حرب) فتكرار التشبيه البليغ جاء لتوكيد دلالة واحدة هي شدّة المعاناة التي يقاسيها الشاعر، وليس بين طرفي التشبيه (الجوانح جمر) عنصر موسيقي إلا أنّ الصورة كانت طرفاً من عنصر موسيقي أكبر واقتضت تساويّاً زمنياً مع التراكيب المتتالية، لتكون الصورة جزءاً من قطعة موسيقية، فتكتسب الصورة بذلك ذوبان الحدود الفاصلة بين طرفي التشبيه، فالتشبيه هو عقد مقارنة بين شيئين مختلفين طبيعياً متمثلين صفة، وحضور التشبيه في جملة موسيقية يضيق مواطن الاختلاف بينهما إلى درجةٍ ما تحددها قوّة العنصر الموسيقي.

أمّا في قوله^(٣):

وَأخْضَرَ رَوْضَ الْأَمَانِي فَهِيَ حَالِيَةٌ كأنّما جرّ فيها ذيلُهُ الخضرُ

(١) موسيقا الشعر، إبراهيم أنيس: ١٥.

(٢) ديوان الكيواني: ٩١.

(٣) المصدر السابق: ١٦٩.

فإننا نلاحظ أنّ صورة روض الأمانى وقد ازدان وازدهى، تشبه صورة روضٍ سَحَبَ فيه (الخَضِرُ) - الرجل الصالح - ثوبه الساحر فتحققت فيه البهجة والخضرة والنضرة، وقد عرض الشاعر وصفه في قالب التشبيه بعد أن استحضر الاستعارة المكنية (اخضر روض الأمانى) لتتناق مع التشبيه البليغ الإضافي (روض الأمانى) مشكلة لوحة تصويرية متكاملة، أضفى عليها التكرار (اخضر - الخضر) رابطاً موسيقياً لطيفاً، غدا نقطة ارتكاز لنمو الصورة، ما أكسبها قيمة موسيقية أعلى.

ولا يختلف الأثر الموسيقي في الاستعارة كثيراً إن جاءت في قالب موازنة كقوله^(١):

وَكَيْفَ وَقَدْ أَذَابَ الحُبُّ جِسْمِي وَقَدْ أَفْنَى السَّقَامُ دَمِي وَلَحْمِي

فقد نسب إلى الحب الإذابة، ونسب إلى السقام الإفناء، وجعل الاستعارتين المكنيتين في قالب موازنة بين الشطرين، أي في تساوٍ صوتي، فتغدو كلّ استعارة جزءاً من قالب موسيقي يؤكد مضمونه ويؤكد العلاقة بين أطراف الاستعارة.

وكما تنتظم فنون البيان في قالب الموسيقى الداخلية تنتظم الكناية فيها أيضاً انتظاماً أظهر من التشبيه والاستعارة لأنهما يتطلبان أطرافاً للصورة من مشبه ومشبه به وغيرهما، أما الكناية فلا تتطلب أطرافاً لأنها بنية داخلية عميقة تتستر وراء البنية اللفظية الظاهرة التي يصح عقلاً إرادتها، لذلك فمجال ورود الكناية ضمن عناصر الموسيقى الداخلية أوسع، ومنها ردّ العجز على الصدر بقوله في حديثه عن المحبين^(٢):

وَلَيْسَ يُخْفِي المُحِبُّ شَيْئاً وَظَنَّ أَهْلَ الهَوَى يُصِيبُ
قُلُوبَهُمْ كُلَّهَا عِيُونَ وَكُلُّ أَجْسَامِهِمْ قُلُوبٌ

في البيت الثاني كناية عن بصيرتهم النافذة وإحساسهم العالي المرهف الذي يتمتعون به نتيجة الحبّ العفيف الطاهر، فهو الذي يكسبهم هذه الشفافية في المشاعر والأحاسيس، وقد

(١) المصدر نفسه: ١٩.

(٢) ديوان الكيوانى: ١٥.

أدخل هذه الكناية في قالب الموسيقى الداخلية عبر ردّ العجز على الصدر بين (قلوبهم) في الشطر الأول و(قلوب) في الشطر الثاني، وكلّ منهما كناية عن شيء واحد وهو ما ذُكر، وقيمة ردّ العجز على الصدر تتمثل في تكرار الإيقاع وتجدد الدلالة، لكنّ هذا المثال يتكرّر فيه الإيقاع ولا تتجدد الدلالة، وهذا ليس دائماً في الكناية بل إنها قد تسمو بالبيت عامة وبالجناس خاصة كقوله^(١):

أَعَائِدْ عَيْشُنَا الرِّطِيبُ فَرِيْمَا أَخْصَبَ الْجَدِيبُ

الكناية في قوله (عشنا الرطيب) وهي كناية عن الحياة الهانئة السعيدة التي كان يتنعم بها بقرب المحبوبة وبشبابه الغضّ، وظهرت الموسيقى الداخلية في البيت حين أتبع الكناية بقوله (الجديب) مجانساً بين الرطيب والجديب، فتحققت هنا قيمة الجناس عن طريق تجديد الدلالة، وربما كان ذلك لأنّ لفظ الجناس الثاني ليس داخلياً في نطاق الكناية، فحصل تكرار الإيقاع ونشأت الوحدة الموسيقية.

فالشاعر حريص على جرس شعره كلّ، محافظ على انسجامه الصوتي والدلالي، عبر آليات لم تكن مقصودة لذاتها أو متكلفة، لذا لا نشعر بكثرتها إلا إذا تعمّدنا الوقوف عليها، لأنّها كانت موظفة لخدمة النظام الإيقاعي العام، على نحو جعلها عنصراً أساسياً في نسيج المعنى والمبنى معاً.

الخاتمة:

توسل البحث بديوان الشاعر الكيوانيّ الدمشقيّ الذي اعتنى بالبنية الفنيّة لشعره عبر التفنّن بألوان البديع، والحرص على ملاءمة جرس الكلمات لدلالة البيت، فتناول عناصر الموسيقى الداخليّة في شعره وهي:

- التكرار: يعدّ نوعاً من التقابل الدلالي الذي يضحى وسيلة من وسائل ترتيب الدلالة، ويؤدّي إلى النمو التدريجي لها متوسلاً بالتكرار الصوتي الموسيقيّ، كما أنّه يشكّل دعامة لتماسك

(١) المصدر السابق: ١٤.

النص عبر استدعاء الدلالة التي تقوم بها الكلمة المكررة، وقد أحسن فيه الكيواني أي إحسان. -الجناس: يبعث في النصّ الأُنس والألفَة الصوتيّة والموسيقية، لأنّ المتلقّي يمرّ بالتجربة الصوتيّة ذاتها، لكن الدلالة مختلفة فتحدث عنده المفاجأة الدلاليّة، وجناساتالكيواني تخدم الدلالة ولا يبين فيها التكلّف.

-ردّ العجز على الصدر: مصدر الموسيقى فيه هو تكرار صوت اللفظ مرتكزاً على موسيقا القافية التي تتكرّر عمودياً على مدى النصّ، فيمتدّ تأثير الموسيقى العموديّة أفقياً، فيتمنّع النصّ بنوع من الترابط والتآلف الموسيقي، ويؤدي إلى تمكين القافية وهو كثير جيد في الديوان. -طباق السلب: يعتمد على إيراد اللفظ مرّتين إحداها بالإيجاب والأخرى بالنفي متقبضاً التكرار الذي هو من أهمّ المصادر الموسيقية الداخليّة في النصّ، ويتفوق طباق السلب على التكرار بما يحمله من تناقض وصراع بين الأضداد، وجرى في الديوان مجرى لطيفاً.

وقد بلغت العناية الموسيقية في قصيدة الغزل ذروة عليا عند الكيواني، فلا نجد قصيدة غزليّة إلا وقد زخرت بفنون من عناصر الموسيقى الداخليّة تتضافر مع مكونات النصّ الأخرى لأداء الدلالة. وعرض البحث تأثير الموسيقى الداخليّة في بناء الصورة البلاغية، وقد لحظ الكيواني تلك العلاقة بين الموسيقى الداخليّة والصورة، فسكب صورته في قالب موسيقيّ داخليّ ليحرّض الصورة على النمو وعلى الإيحاء بأعلى درجة.

ولوحظ من هذا البحث أنّ الموسيقى الداخليّة قادرة على تحمّل عبء مناسبة الغرض الشعريّ، فالألفاظ المسوقة في النصّ الشعريّ تنبئ بالغرض بجرسها ورنينها، وكذلك التموجات الصوتيّة للجملة التي تنشئ موسيقا ملائمة للغزل، فكانت الموسيقى الداخليّة عند الكيواني تتواءم مع حالته النفسية عن طريق تكرار الأصوات لتكشف عن معانٍ خفية في شخصيته، وحتّى الجمل في بنياتها المختلفة جاءت متلائمة مع البنية العميقة للنصّ عبر ترديد بعض الحروف والكلمات.

المصادر والمراجع:

- ١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٩١م.
- ٢- الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج: أماني سليمان داود، عمان، دار مجدلاوي، ٢٠٠٢م.
- ٣- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، د.ت.
- ٤- أصول قديمة في شعر جديد: نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥م.
- ٥- الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٩٧٧، ١٢م.
- ٦- أفنعة النصّ قراءات نقدية في الأدب: سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م.
- ٧- أنوار الربيع في أنواع البديع: علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ١٣٨٨-١٩٦٨ و ١٣٨٩-١٩٦٩.
- ٨- بدر شاكر السيّاب دراسة أسلوبية لشعره: إيمان خضر الكيلاني، دار وائل للنشر، عمّان، ٢٠٠٨م.
- ٩- البديع في شعر شوقي: د. منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢م.
- ١٠- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعتها، مصر، د.ت.
- ١١- البنية الإيقاعية في شعر شوقي: محمود عسران، مكتبة المعرفة، ٢٠٠٦م.
- ١٢- تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني): د. عمر موسى باشا، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٩م.

- ١٣- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار ابن خلدون، د.ت.
- ١٤- خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.
- ١٥- خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر: محمد أمين المحبي، دار صادر، بيروت، د.ت.
- ١٦- ديوان أحمد بك الكيواني الدمشقي: عني به: محمد أمين الشهير بابن عابدين، صححه: عمر نيهان، المطبعة الحفنية لصاحبها محمد أفندي الحفني، دمشق الشام، ١٣٠١هـ.
- ١٧- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر: محمد خليل المرادي، تحقيق: أكرم حسن العلي، دار صادر، بيروت.
- ١٨- الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاتها التقليدية: محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
- ١٩- علم اللغة العام (الأصوات): د. كمال محمد بشر، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥م.
- ٢٠- في النقد الأدبي: د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، د.ت.
- ٢١- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
- ٢٢- موسيقا الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلومصرية، ط٢، ١٩٥٢م.
- ٢٣- نظرية اللغة والجمال: تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية - اللاذقية، ١٩٨٣م.
- ٢٤- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزي، ١٩٩٧م.
- ٢٥- وشي الربيع بألوان البديع: عائشة فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.

الأبحاث والمقالات

- ١- الكيواني دمشقيّ أحمد بن الحسين (ت ١٧٥٩م) من طلائع نهضة الشعر في العصر الحديث: د. محمد رضوان الداية، مجلّة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٧، الجزء ٤، تشرين الأول ٢٠١٢م.
- ٢- الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق: د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، العدد ١٢، السنة ١٧، كانون الأول، ١٩٩٢م.