مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 42- العدد 2 (2026): 315-331

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 42-No.2 (2026):315-331

أثر الموسيقا الداخلية في معاني شعر فتح الله بن النّحاس (1052 هـ)

فوزية محمد يوسف البستاني[1*]، هناء علي سبيناتي[2]

1- طالبة دكتوراه. قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.
fawzia.albustani@damascusuniversity.edu.sy

2- أستاذ دكتور، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق.
Hanaa.sbenati@damascusuniversity.edu.sy

الملخص:

تتعدد عناصر الجمال في النصوص الشعرية، ولعلّ من أهمها التشكيل الموسيقي؛ فالجذوة الإيقاعية تعد من المقومات الإبداعية للخطاب الشعري كما أنّها تعكس الدراية الشعرية لدى الشاعر ومدى قدرته في تطويع الموسيقا لخدمة معانيه.

وهذا البحث هو محاولة جادّة لدراسة الموسيقا الداخلية في شعر فتح الله بن النّحاس الحلبي من خلال إلقاء الضوء على نماذج من شعره توضّح مدى قدرته على توظيف الإيقاع لخدمة معانيه بكل براعة وسلاسة.

وقد قُسمت الدراسة قسمين: في القسم الأول دُرِسَتْ عناصر الموسيقا الداخلية في شعره؛ فكان أبرزها: التصريع والتكرار وطباق السلب والجناس، أما في القسم الثاني فقد حاول البحث بيان أثر الموسيقا الداخلية في معاني ابن النحاس من خلال دراسة تطبيقية على قصيدة من قصائده في موضوع الغزل.

وستيحاول هذا البحث دراسة قيمة الخطاب الشعري الموسيقي بما يحمله من إيحاءات دلالية لمعرفة مدى قدرة الشاعر على اختيار ألفاظه وإيقاعاته الصوتية بما يتناسب مع معانيه وحالته النفسية، وما يدور في خلده من معانٍ خفية لا تظهر من القراءة الأولى إلا بعد التمحيص والتدقيق. وفي سبيل ذلك اتُّبع المنهج الوصفي الذي يستقصي شواهد الظاهرة، ويقوم بتحليلها للوصول إلى النتائج المرجوّة.

الكلمات المفتاحيّة: موسيقا، الشعر، فتح الله بن النحاس، الموسيقا الداخلية.

تاريخ الإيداع:2025/09/09
تاريخ القبول:2025/10/20

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

The effect of internal music on the meanings of Fath Allah ibn al-Nahhas's poetry

fawzia Muhammad Yosef Al-Bustani[1*], Hanaa Ali Sbeinati[2]
1-PhD student, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Damascus University. fawzia.albustani@damascusuniversity.edu.sy
2- Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and humanities, Damascus university. Hanaa.sbenati@damascusuniversity.edu.sy

Abstract:

There are many elements of beauty in poetic texts, perhaps the most important of which is musical composition. The rhythmic spark is considered one of the creative components of poetic discourse, and it also reflects the poet's poetic knowledge and his ability to harness music to serve his meanings.

This research is a serious attempt to study the internal music in the poetry of Fathallah Ibn al-Nahhas al-Halabi, by shedding light on examples of his poetry that demonstrate his ability to employ rhythm to serve his meanings with all skill and smoothness.

The study was divided into two parts: In the first part, the elements of internal music in his poetry were studied, the most prominent of which were: alliteration, repetition, negative antithesis, and assonance. As for the second part, the research attempted to demonstrate the effect of internal music on Ibn al-Nahhas's meanings, through an applied study of one of his poems on the subject of love.

- This study demonstrated the value of musical poetic discourse, with its semantic connotations. The poet succeeded in choosing his words and vocal rhythms in a way that was consistent with his meanings, his psychological state, and the hidden meanings in his mind that do not appear upon first reading except after careful scrutiny and examination. To achieve this, the descriptive analytical approach was followed, which investigates the evidence of the phenomenon and analyzes it to arrive at the desired results.

Received:09/09/2025
Accepted:20/10/2025

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

Keywords: Music, Poetry, Fathallah Ibn Al- Nahhas, Inner Music.

المقدّمة:

يعدّ الشعر أداة الشاعر للتعبير عمّا يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس لا يمكن إيصالها إلى القارئ بالشكل الأمثل إلا بتوظيف النغم الشعري، ذلك النغم الذي يسيطر على السامع فيصدر عنه الانفعال بهذه الموسيقا حزناً أو حماساً أو بهجة وفقاً للمعاني التي يعبّر عنها مُبدعها.

ومن المعلوم أنّ الموسيقا الشعرية ترتبط بالمعاني ارتباطاً وثيقاً، فهي تزيد من انتباه القارئ وتجعله يشعر بمعاني الكلمات وكأنها ماثلة أمامه، ولذا آثرت في هذا البحث دراسة أثر الموسيقا الداخلية في معاني الشاعر فتح الله بن النّحاس[1] للدّخول في عالمه الشِّعريّ، وتعرّف مدى قدرته على توظيف الموسيقا الداخلية في خدمة معانيه وإيصالها إلى المتلقّي بانسجامٍ بين النغم والمعاني يثير إعجاب القارئ ويسترعي اهتمامه؛ ليقفَ البحث –من خلالها– على ما يميّز أسلوبَ مُبدِعه من غيره، وزاد الرّغبة في دراسة هذا الشَّاعر أمران ، أولهما: ثناءُ معاصريه عليه وشهادتهم له بأنه فرد وقته في رقة النظم والنثر وانسجام الألفاظ، وثانيهما: أنَّ شعره لم يحظ بدراسات تختص بالجانب الموسيقيّ لديه وتفيه حقَّه الأدبيّ وتُظهر ما تجلَّى فيه من جماليات؛ فهو شاعر يتصف أسلوبه بحسن التركيب وحلاوة التعبير، وانسجامٍ بين الموسيقا الشعرية والمعاني التي يضمّنها قصائده.

الدراسات المرجعيّة:

هناك عدد من المصادر والمراجع الّتي اعتمدت عليها في دراستي، ومنها: سبيناتي، هناء. (2022). الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي. مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية. مجلد:38. عدد: 2. 1–38. دمشق: سورية، وهو بحث تحدثت فيه الدكتورة عن أنواع الموسيقا الداخلية وأثرها في شعر الكيواني، والمحبّي، محمد، (2009). خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، وهو كتاب تحدث فيه المحبي عن أعلام القرن الحادي عشر الهجري ومنهم ابن النّحّاس.

فأفاد البحث من هذه الدراسات التي عملت على بلورة البحث وتشكيل خطواته؛ ليقدّم دراسة عن أثر الموسيقا الداخلية في معاني شعر ابن النّحّاسّ على وجه الخصوص.

مواد البحث وطرائقه:

عرض هذا البحث القصائد التي جاءت في ديوان الشاعر: فتح الله بن النحاس(1991)[2]، وهو شاعر عاش في القرن الحادي عشر الهجري، في حلب، وقد اعتمدت على المنهج الوصفي للوصول إلى الخصائص التي تميّز شعره من الناحية الموسيقيّة الصّوتيّة، وأثرها في خدمة المعنى.

الموسيقا الشعرية:

الشعر أداة التعبير عن الانفعالات الإنسانية، وخير تمثيل لقدرات اللغة الصوتية، ولعلّ السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي هذا الفن، ومن هنا كان لا بدّ للشعراء من التركيز على الناحية الصوتية، والاهتمام بالموسيقا الشعرية التي تعدّ من أهمّ عناصر الشعر التي لو فقدت تحوّلت القصيدة إلى نثر بخلاف العناصر الأخرى مثل العاطفة والأسلوب التي يعد فقدان أحدها عيباً في القصيدة ولكنه لا ينقلها إلى النثر، ومن المعروف "أنّ الموسيقا كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته نرى ذلك عند اليونان القدماء فهوميروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين" (ضيف، 1952، 41) ومن المسلّم به أنّ القصيدة العربيّة تموج

[1] فتح الله المعروف بابن النحاس الحلبي الشاعر المشهور فرد وقته في رقة النظم والنثر وانسجام الألفاظ، وكان كثيرٌ من أدباء العصر يناضل في المفاضلة بينه وبين الأمير منجك، ويدعي أرجحيته مطلقاً، وكانت وفاته بالمدينة المنورة سنة اثنتين وخمسين وألف للهجرة.

[2] ابن النحاس، فتح الله، (1991) ديوانه، تح: د.محمد العيد الخطراوي. ط:1. المدينة المنورة. مكتبة دار التراث.

بالإيقاع بما تحتويه من تقنيات صوتية، وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس في كتابه موسيقا الشعر حين قال: "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب" (أنيس، 1952، 15).

وتقسم الموسيقا الشعرية إلى موسيقا خارجية ناتجة "من الحركات والسَكنات بغض النظر عن نوعية الحروف وصفاتها وتكرارها، وهو ما تعبّر عنه تفعيلات الخليل، فإذا انتظمت أصوات البيت بناظم إضافي غير ما تعرب عنه البحور الخليلية فهو ما يطلق عليه الموسيقا الداخلية" (الغانمي، 1991، 70) فإذا كانت الموسيقا الخارجية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو إلزامي يتمثل في البحر والروي والقافية، فإنّ الموسيقا الداخلية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو اختياري يتمثل في بعض الظواهر الإيقاعية في الأبيات كالتكرار والجناس وغيرها..

فالموسيقا الداخلية هي "الانسجام اللفظي الناتج من التآلف الصّوتي بين اللفظة وأخواتها في التركيب، وكذلك بين المفردة الواحدة ودلالاتها التعبيرية والإيحائية، وتعد عنصراً موسيقياً مؤازراً لعَروض الخليل" (سبيناتي، 2022، 6).

وقد سعى فتح الله بن النحاس إلى تحقيق أكبر قدرٍ من هذه الموسيقى في شعره من خلال ظواهر عدَّة سيقتصر البحث على أربع منها وهي: التّكرار والتَّصريع والجناس وطباق السّلب.

أولاً: عناصر الموسيقا الداخلية في شعر فتح الله بن النّحاس:

1- التّصريع:

وهو من المُحسّنات اللّفظيّة الّتي تعمل كالضّابط الإيقاعي. يقع في الشِّعر فقط دون النّثر، وقد اعتمد الشعراء هذه الظاهرة الموسيقية منذ القدم، مساوين بين" آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية (القزويني، 2003، 298)، سواء أكان في أول بيت أم في أثناء القصيدة، وهذا يعني أنّه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقافية إذ يسهم في إبراز فاعليتها الصوتية والإيقاعية والدلالية من خلال جعل الحرف الأخير من مقطع المصراع مماثلاً للحرف الأخير من القافية، وقد "جعلوا التصريع من مهمّات القصائد فيما يتأهّبون له من الشعر، فدلّ ذلك على فضل التّصريع". (القيرواني،1981، 176).

وقد سار ابن النحاس على منهج الشعراء القدماء فعمل على تصريع معظم قصائده، ولا غرو فقد عدّ وجود التّصريع محمدةً للشّعر ؛ لأنّه يضفي كثافةً إيقاعيّةً؛ تتمثّل في تكرار القافية في مصراعين، كما أنّ وروده" دليل على غزارة مادة الشاعر إن جاء عفواً من غير تكلّف، والتصريع من معايير القافية الحسنة، ويشي ببلاغة الشاعر واقتداره اللّغوي والفنّي، وسعة بحره وفصاحته (ابن جعفر، د.ت، 33)، كما أنّه يتناسب مع طبيعة الشعر، وذلك أنّ "بنية الشعر إنّما هي التّسجيع والتّقفية؛ فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه، كان أدخل له في باب الشّعر وأخرج له عن مذهب النّثر" (ابن جعفر، د.ت، 90).

ومن أمثلة تصريعه قوله في المديح (ابن النحّاس،1991،149):

خُذِ العفوَ وأمرْ بالذي أنتَ أهلهُ فتحتَ يديكَ النّهيُ والأمرُ كلّهُ

جانس الشاعر بين صدر البيت الأول في القصيدة وعجزه؛ فجاء العروض والضرب متّفقين بقافية واحدة (اللام)، وبالموقع الإعرابي (الرفع)، وبالوزن (مفاعلن) ولا يخفى شأن ذلك في شدّ انتباه المتلقّي؛ فتراه في المصراع الأول من القصيدة يتوقّع القافية، وجاء الطباق في الشطر الثّاني (النّهي- الأمر)؛ ليبرز عظمة الممدوح الذي يقع كل شيء تحت يديه فهو صاحب الأمر والنّهي الذي يستجدي الجميع منه العطاء والجود وابن النحاس واحدٌ منهم، ويدعم ذلك الهاء المضمومة، فالهاء من حروف الهمس التي يمتد معها النّفس، وكأنه يطلب من الممدوح أن يضمه بعطائه الممتد.

وفي قصيدة أخرى في مدح الأستاذ أبي الإسعاد الوفائي نجده يوظف التّصريع في افتتاح قصيدته، فيقول في مطلعها (ابن النحّاس،1991،102):

قدْ نفذتْ ذخائرُ الفؤادِ فكم أربّي الدّمعَ للسُّهادِ

ويأتي بالتصريع في أثنائها؛ فيقول (ابن النحّاس،1991،104):

وباثـنتينِ منكَ إنْ أجزتني غنيتُ عنْ جوائزِ الإنشاد

بنظرةٍ جالبةِ الودادِ ودعوةٍ قامعةِ الفسادِ

جعل الشاعر العروض في البيت الثاني مشابهاً للضّرب قافية (الدّال)، ووزناً (فعلاتن) وحركة إعرابية (الكسر)، وهذا أغنى البيت إيقاعياً؛ وذلك لما حقّقه من توافقٍ صوتيّ بين عروض البيت وضربه، وقد تواشج التّصريع في هذا البيت مع التصريع في البيت الأول في القصيدة؛ وذلك ممّا يساعد على تلاحم الإيقاع الكليّ للنّص.

ومما يستوقفنا اختيار الشاعر قافية الدال المكسورة المسبوقة بالألف المدّية، وقد جاءت متناسبة مع حاله؛ فالشاعر طال صبره إلى أن نفد، فجاءت الموسيقا ممتدة مع الألف ثم انقطعت مع الدال المجهورة الشديدة[3] التي ينحبس معها النّفس والصوت مع كسرةٍ تشي بالانكسار الذي تعرض له في الهوى والتنقّل والفقر الذي أدى إلى نفاد دمعه وتقطّع كبده وما من سبيلٍ إلى النجاة سوى نظرة الممدوح[4] وعطائه الذي لا نظير له.

2-التكرار:

يعد التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الموسيقا الداخلية، فهو أحد ركائز الإيقاع الداخلي، ولبنة من لبنات البناء الفني للقصيدة، وقد عرفه ابن الأثير بقوله: "هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً" (ابن الأثير،د.ت،3)؛ فالتكرار لا يأتي عبثاً بل له دور في بناء النص دلالياً وإيقاعياً كما أنه يمثّل معجماً شعرياً يأتي في الغالب من لاوعي الشاعر؛ ليشبع حاجة نفسيّة لديه، ولا يخفى الترابط بين الجانبين الموسيقي والانفعالي في التكرار؛ إذ إنّ " الإيقاع الصوتي الذي يخلقّه تكرار جرس الحروف والكلمات، يظهر القيمة الفكرية والنفسية التي يعبّر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة" (سيد، 1986، 84)، وهو تكرار مقصود "يمثل حاجةً ضاغطةً تخرج المنشئ في كثير من الأحيان؛ ليظل مشدوداً إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حد الإشباع؛ حينئذٍ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها" (محمد، 2010، 49)؛ فهو وسيلة يركز الشاعر من خلالها على صوت معين يطغى على البيت الشعري مترنماً به، وهو يردده مرة بعد مرة ليوصل لنا رسالته الشعرية، وما يكتنفها من معانٍ بطريقة تطرب الآذان والقلوب، ويمكن تقسيم التكرار بالنظر إلى طبيعته إلى أربعة أقسام:

أ-تكرار الحرف:

يؤدي تكرار الحروف دوراً مهماً في الموسيقا الداخلية لما له من إيقاع نغمي، ول"أصوات الحروف المكرّرة مجريان ينبع أحدهما من رويّ القافية ويصبّ فيه؛ إذ يَفْرِضُ هذا الحرفُ هيمنة على سائر تشكيل البيت، كأن يكون أساساً لبنائه الصوتيّ.

أمّا المجرى الآخر؛ فينبع من قاع البيت أو من قراره... كأن يهيمن حرف قويّ ذو صوت حَلْقيّ مجهور كالعين، أو حرف ذو صوت حَلْقيّ مهموس كالحاء، أو حرف ذو صوت رنّان كالنون، أو حرف عالي الصفير حادّ الجرس، كالسين أو الصاد؛ فإنّ

[3] معنى الجهر في الحرف أنّهُ أشبع الاعتماد في موضعه، ومُنِعَ النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، ومعنى الهمس فيه أن يضعف الاعتماد في الصوت حتى يجري معه النَّفَس، والحروف المهموسة عشرة أحرف وهي الهاء والحاء والخاء والكاف والسين والصاد والتاء والشين والثاء والفاء. يُنظر الخفاجي، سر الفصاحة، 23.

[4] عاش الشاعر في كنف أبي الإسعاد الوفائي مدة عامين في مصر بعد أن ملّ الإقامة في عشيرته فخرج من حلب إلى دمشق، وسافر إلى مصر وأقام بها نحو العامين في ظل الممدوح، يُنظَر مقدمة الديوان، 9.

التشكيل يصطبغ بصبغته، وتصبح خصوصية الصوت أساساً لبنائه الصوتيّ، وهذا ما يمثّل قاع البيت الصوتيّ، أو قراره" (القاضي، 1981، 502)؛ فيختار الشاعر الحروف التي يناسب صوتها موضوع القصيدة وحالته النفسية و المعاني التي يطرقها؛ فإذا ما "كرّر الشّاعر حرفاً فلأنّه يستخرج منه أقصى طاقته الدّلاليّة، وفي الوقت ذاته ينتج الإيقاع بسبب التّماثل، ويهيمن صوت الحرّف المكرّر على البيت الشّعري؛ فإن كان الصّوت ملائماً للدّلالة سار كلٌّ من الشّكل والمضمون إلى غاية واحدة، وإن خالفه فإنّه يورث التنازع والتنافر بين الصّوت والدّلالة" (سبيناتي، 2022، 7).

ومن الحروف التي تكررت في شعر ابن النحاس حروف المد ذات المخرج الجوفي الذي يعطي امتداداً صوتياً، وذلك في نحو قوله مفتخراً بنفسه في قصيدة مدح لنجم الدين أفندي (ابن النحاس، 1991، 161):

أنا الذي إن مشى مشى ملك ... وللقوافي من حوله زَجَلُ

أنا الذي لا يُطيلُ وحشتهُ ... إلا جهولٌ أو باخلٌ رذلُ

أنا الحسامُ الجُرَّازُ حليتهُ ... إذا انتفاهُ السّميدعُ البطلُ

نلحظ تكرار حرف الألف بالمرتبة الأولى (أنا، مشى، للقوافي،لا، باخل، الحسام، الجزّار،انتفاه)، والألف صوت هوائي جوفي يخرج من دون الاصطدام بعائق؛ فعند النطق به "يندفع الهواء من الرئتين مارّاً بالحنجرة، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق والفم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فيضيّق مجراه" (أنيس، د.ت، 27) ، فالشاعر يريد أن يبرز ذاته معتزاً بها وبموهبته الشعرية المتدفقة مع أنّه في قصيدة مديح؛ فأكثر من تكرار حرف الألف ليمتد فخره مع امتداد صوتها، ويؤازر تكرار الحروف هنا تكرار اللفظ (أنا) بكل ما تعنيه من شموخ وعنفوان وإعجاب بالنفس، وتكرار الفعل (مشى) ليوحد بين فعل الشرط وجوابه مؤكداً على مشية الملوك التي تليق به، صادحاً بالفخر مع امتداد الصوت الموسيقي في هذه الأبيات.

ولكن حين يكون الشاعر حزيناً نجده يكثر من استعمال الحروف الهامسة بما توحيه من نغم حزين؛ كقوله متحسراً على زوال أيام الشباب (ابن النحاس، 1991، 103):

كأنَّ شيبَ الشعراتِ ألسنٌ ... على ضياعِ رونقي ينادي

لبستُ ما أضاعني فأسوتي ... كأسوةِ الجمرةِ في الرّمادِ

كرر الشاعر حرف السين في البيت الثاني ثلاث مرات، وهو من الحروف الهامسة المناسبة لهذا السياق لما تعطيه من نغمٍ حزين فهو في معرض الحديث عن حسرته على اشتعال الشيب برأسه وحزنه على سواد شعره الذي ولى هارباً منه، فلا أسوة له ولا عزاء يواسيه.

ومن حروف الهمس التي تكررت في أبياته حرف الحاء ذي البحة الحزينة، وذلك حين تحدث عن الحنين للسفح وأهله فقال (ابن النحاس، 1991، 92):

تذكّرَ السفحَ فانهلّت سوافحُهُ ... وليسَ يخفاكَ ما تُخفي جوانحهُ

فشعور الشوق الذي يختلج قلب الشاعر وحنينه للأحبة يناسبه موسيقا حزينة تناسب هذا المقام، ولا حرف أنسب لهذه المهمة من حرف الحاء لما في صوته من بحّة وامتداد للنفَس؛ فتشعر بالآه التي يمتد صوتها مع كل حاء مهموسة، كما أنّه "من الحروف التي تصور معنى السعة بلفظها ووقعها في السمع" (العقّاد، 2014، 34) وهذا يتناسب مع سعة شوقه الذي يلهب جوانحه، وإن كان حرف الحاء هو الأكثر تكراراً في هذا البيت فقد غلب عليه استخدام حروف الهمس (التاء، الكاف، السين، الفاء، الهاء، الخاء) مقارنة بحروف الجهر وهذا كله يعضد الموسيقا الداخلية ويسهم في خدمة المعنى.

وحين يكون الحديث عن المحبة المترسخة الجذور نجده يعمد إلى تكرار حرفٍ يتصف بالثبات، وذلك حين عبّر عن حبّه للأستاذ أحمد أفندي بكري؛ فقال (ابن النّحاس، 1991، 99):

يا بني الصدّيق لي في حبّكم شأنٌ عجيب
كـلّ يـومٍ منه في لحـ مي وفي عظمي دبيب
لا برحتم يا شموساً مالكم قط مغيب

فالشـاعر يريد أن يعبر عن حبّه الثابت للممدوح؛ فأكثر من تكرار حرف الميم بما يحمله من معاني "القطع بالرأي والإصـرار على العزيمة" (العقاد، 2014، 35) فودّه صادق لا يعتريه شكّ ولا تشوبه شائبة، وهو يستخدمه مع ضمير الجمع في الحديث مع المفرد؛ ليعبّر عن مدى احترامه وتبجيله.

ب–تكرار اللفظ:

إنّ تكرار الشـاعر للفظٍ ما لا يأتي عبثاً؛ فهناك ارتباط وثيق غالباً يكون بين الكلمة المكررة و فكر المبدع وشـعوره ، فإذا به يرددها تأكيداً لأهميتها عنده أو لعمق تأثيرها فيه، "ويحقّق تكرار الألفاظ في القصـيدة إيقاعاً دلالياً يوسّـع من آفاق النص، ويعبّر عن معانيه بطريقةٍ متناميةٍ متسرّبةٍ في مفاصـل القصـيدة، ومتداخلةٍ مع بناءاتها الفنيّة، لذلك لا يمكن بتر اللفظ المكرر عن سياقه الشعري بأيّ شكلٍ من الأشكال، لأنه محتوٍ لوعي المبدع" (كلاب، 2015، 69) هذا من الجانب الدلالي، وأما من الجانب الموسيقي فإنّ التكرار يحدث إيقاعاً موسيقيّاً " وذلك عبر المحور النطقي من خلال التماثل في المخرج والمحور الصـوتي وهو الأهم، وهذا ينبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركوز في الخامة المبدعة" (أنيس، د.ت، 23)

ويتجلى تكرار اللفظ في ثلاث صيغ:

1–تكرار الاسم:

يعمد الشاعر غالباً إلى تكرار اسمٍ ما للتأكيد على معنى يراود ذهنه ويختلج في قلبه؛ فتجده يردده مراراً وتكراراَ، كتكرار ابن النحاس للفظي(قرح)[5] و(جُرح) في الحديث عن بَينِ الأحبّة وفي ذلك يقول (ابن النحاس،1991، 112):

كنت في قرحِ النّوى فانتبذتْ من مشيبي كربةٌ أخرى وقرحْ
كم أداوي القلبَ! قلّت حيلتي كلما داويتُ جرحاً سالَ جرحْ

فجراح الشـاعر عميقة لا تلتئم، و كلما داوى جرحاً منها سـال جرحٌ آخر؛ جرح النوى، وجرحُ المشـيب، وكأنه قدّر عليه العيش مع آلام الفقد المبرحة؛ فقدُ الأحبة وفقد نضارة الشباب وسواد الشعر، فجاء تكرار لفظي (قَرح) و (جُرح) المتجانسين للدلالة على تكرار المعـاناة، ، وإذا تمعنا في حروفهما نلاحظ أنّ كلاً منهما يبدأ بحرفين مجهورين ويُختَم بحرف مهموس،[6] وكأنّهما يعبّران عن قوّة الشـاعر التي آلت إلى ضـعفٍ بسبب الحزن، ومما يعضـد هذا المعنى تكرار حروف الحاء الهمس (الكاف، الفاء، الحاء، الشين، الخاء، التاء، السين)؛ ليسيطر الإيقاع الحزين على الأبيات الشعرية.

وتارةً نجده يكرر الاسم لأهميته لديه، كقوله في مناجاة الله (ابن النحاس،1991، 95):

طوراً أنادي ربِّ ربِّ وتارةً يا خيرَ شافع

[5] القرح: الجُرح، ومنه قوله تعالى﴿ إن يمسسكم قرح قد مسّ القوم قرحٌ مثله ﴾ (آل عمران، 140)، انظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة قرح.

[6] انظر الخفاجي، سر الفصاحة، 23.

فالشاعر في حالة انكسار وتضرّع يسيطر عليه فيها الشعور بالضعف والتشتت، وهو في أشدّ الحاجة إلى قوّة عظمى تخرجه من هذه الحالة فيكرر الدعاء والاستعانة بقوة الرب العزيز، وجاء اختيار لفظ (رب) من دون لفظ (الله) لأنّه يكثر استعماله في القرآن في سياق الدعاء، كما أنّ حروفه كلها مجهورة (ر، ب، ب)، ومعلومٌ ما تعطيه حروف الجهر من قوّة وإعلان وظهور لقوة اعتمادها على المخرج؛ فأعطى تكرار هذا اللفظ إيقاعاً موسيقياً قوياً يناسب المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي.

وفي موضعٍ آخر يعاني من مجافاة النوم لعينه؛ فيكرر لفظ الكرى وذلك في قوله (ابن النحاس،1991، 210):

تُهاجرُ النّومَ في وقت الكرى مُقَلي كأنّما الطّرفُ جسمي والكرى وطني

فالشاعر يدور في دائرة الكرى لا يخرج منها، وكأنها أصبحت وطناً لمقله المرهقة؛ فجاء تكرار هذا اللفظ المختوم بالألف المديّة مناسباً لموسيقا البيت الممتدة للدلالة على امتداد المعاناة إلى اللانهاية، ويعضده تكرار حروف المد في ثمانية ألفاظ: (تهاجر، في، الكرى، مقلي، كأنما، جسمي، وطني) إذ تكرر كل من حرفي الألف والياء أربع مرات فجمع الشاعر بين الامتداد الموسيقي، والانكسار الوجداني الذي توحي به الياء.

2-تكرار الفعل:

وهو يزيد من حركية الإيقاع لما يفيده الفعل من الحركة، ومن الأمثلة عليه تكرار الفعل (فقدَ) في قول الشاعر متحدثاً عن عبث الهوى به (ابن النحاس،1991، 106):

عبثَ الهوى بقناته فتأوّدت وعدا فزادَ ففتَّ في الأعضادِ

فقدَ الحمى فقدَ الصّديقَ فجهدهُ في النّاسِ جهدُ الزندِ بالأصفادِ

فالشاعر مُصابٌ بآلام الهوى المبرحة التي عبثت به وأكثر ما يلوع قلبه من فقد الأحبة؛ فكرّر فعل (فقدَ) ليدل على عظيم تأثيره في قلبه، وليدل على أنّ الفقد قد طال كل ما يحسسه بالأمان: الحمى والأصدقاء ...

ونلحظ غنى هذين البيتَين بالتكرار المتناسب مع تكرار المعاناة؛ فقد اشتملا على تكرار حرف الألف (الهوى، بقناته، عدا، فزاد، الأعضاد، الحمى، الناس، الأصفاد) وتكرار الفعل (فقدَ) مرتين، وتكرار النسق اللغوي في الشطر الثاني من البيت الأول (حرف عطف/ فعل ماض) (وعدا/ فزاد/ ففتّ) وفي الشطر الأول من البيت الثاني (فعل/ فاعل ضمير مستتر/مفعول به) (فقدَ الحمى/ فقدَ الصّديق) وهذه العناصر كلها أسهمت في إغناء الموسيقا الشعرية الممتدة مع امتداد حزن الشاعر الذي أضناه فقيّده كما يُقيَّدُ الزّندُ بالأصفاد.

3-تكرار اسم الفعل:

ومن الأمثلة عليه تكرار اسم الفعل (آه) في قول الشاعر متحدثاً عن عبث الهوى به وحرمانه النوم (ابن النحاس،102،1991):

آهٌ وآهٌ إن تكنْ ملءَ فمي فإنّها مضمضةُ الصّوادي

فتكرار اسم الفعل المضارع (آه) بالمدّة والهاء الحلقية أعطى البيت الشعري كثافة موسيقية حزينة ممتدة تتناسب مع آلام النوى التي أقلقت مضجع الشاعر وحرمته النوم؛ فجاء تكرارها معبراً عن محاولات الشاعر المتكررة للتخفيف من ألمه المتجدد، لكنها محاولات بائسة كمضمضة الظمآن لا تغني من عطش.

ج- تكرار الأسلوب:

ونقصد بتكرار الأسلوب تكرار الأداة نفسها كالنفي والشرط ...

1- أسلوب الشرط:

كرر الشاعر حرف الشرط (إن) في مقدمته الغزلية حين وصف الحبيب؛ فقال(ابن النحاس،1991، 97):

عطفَ الغصنُ الرطيبْ وتلافانا الحبيبْ

مِنْ ظباءِ الإنسِ إنْ شئـ تَ وإنْ شئتَ ربيبَ[7]

عمد الشاعر إلى تكرار أداة الشرط ليوضح لنا الحيرة التي أصابته من جمال هذا الحبيب فإذا بالمرء يحار في وصفه أهو ظبي في الحسن أم ملك في الهيبة، وقد أسهم هذا التكرار في تقوية جرس الأصوات لا سيما في قصيدة من مجزوء الرمل يغلب عليها الطابع الغنائي.

2- أسلوب النفي:

يلجأ الشاعر إلى تكرار أداة النفي (لا) أربع مرات في قوله من قصيدةٍ يمدح بها أحد موالي مصر متحدثاً عن تغير حال مصر بعد أن تولّى حكمها؛ فيقول (ابن النحاس،1991، 131):

عبرتَ عليها وهي للجَورِ لعبةٌ يُعاقَب بالتأخيرِ فيها المُقدّمُ

فلا الرفقُ مشهودٌ ولا القولُ شافعٌ ولا الرأي محمولٌ ولا الأمرُ مُحكَمُ

لم يكرر الشاعر أداة النفي (لا) عبثاً بل هناك دلالة مهمة يخدمها هذا التكرار؛ فالشاعر يتحدث عن أثر الممدوح في مصر واصفاً حالها قبل أن يحكمها وقد أصبحت ملعباً للظلم؛ فجاء تكرار النفي لتأكيد غياب كل مظاهر الرفق والحكمة والعدل، ومن ثَمَّ الحاجة إلى منقذ يخلصها من الجور المنتشر.

ومن ناحية الموسيقا فقد أثرى تكرار (لا) إيقاع البيت محدثاً توازناً في الموسيقا بين شطري البيت، ولا يقتصر التوازن الموسيقي على تكرار النفي فحسب، بل يدعمه تكرار الصيغة الاشتقاقية (المبتدأ والخبر) أربع مرات؛ فإذا بالموسيقا الداخلية تتضافر عناصرها لتخدم معنى الشمولية في هذا البيت، وهو غياب العدل والإدارة الحكيمة في مصر قبل مجيء الممدوح الذي كان المخلّص لها.

وفي موضع آخر يكرر (لا) النافية متحدثاً عن تخبّطه وحيرته من الحبّ؛ فيقول (ابن النحاس،1991، 170):

لا الرشدُ عندي ولا الفؤادُ ولا الـ ـعقلُ ولا الصّبرُ ولا الجِولُ

النفي هنا لبّ الدلالة؛ فالشاعر في حالة حيرةٍ انتفى معها كل شيء؛ فلا فؤاد ولا رشد ولا صبر ولا عقل ولا قوة؛ فما السبيل للخلاص والنجاة؟

وقد أدى هذا التكرار وظيفة موسيقية أغنت إيقاع البيت بما منحته من نغم متوازن بين شطريه.

3- أسلوب الاستفهام:

كرر الشاعر أداتي الاستفهام (من) و(ما) في حديثه عمّا فعله الهوى به فيقول (ابن النحاس،1991، 170):

أنا الذي في الأنامِ حيّرهُ الـ ـحبُّ فما الاهتداءُ؟ ما الحيلُ؟

فمَن لطرفي؟ ومَن لقلبي في الـ ـحبِّ؟ ذا هائمٌ وذا ثملُ

أدى تكرار الاستفهام نغماً موسيقياً يتناسب مع الحيرة التي يعاني منها الشاعر بعد أن أصابه الحب وأخذ منه كل مأخذ؛ فكرر أداة الاستفهام (ما) مرتين معبّراً عن التيه الذي يشعر به؛ فما عاد يدري أين النجاة وما سبيلها، ويتصاعد شعور التخبط عنده متوازياً مع تصاعد النغم الموسيقي؛ فيكرر أداة الاستفهام (مَنْ) مفتّشاً عن ملاذٍ لقلبه الهائم بالحب وطرفه الذي أسكره العشق وأعمى بصيرته.

[7] من معانيها الملك.

4- أسلوب النداء:

كرر الشاعر أسلوب النداء في قصيدته المدحية خالعاً صفات المدح على نجم الدين أفندي، وفي ذلك يقول(ابن النحاس،1991، 172):

أنا الحسامُ الجُرّاز حليتُه إذا انتفاهُ السميدعُ البطلُ[8]

وأنت ذاك السميدعُ البطلُ يا ذرِبٌ يا همامُ يا رجلُ[9]

يأتي الإيقاع الموسيقي الداخلي من تكرار النداء؛ إذ كثّف الموسيقا بتكرار النداء ثلاث مرا ت في شطر واحد، وتتوازى هذه الكثافة الموسيقية مع كثافة المديح الذي جعل الشاعر يغدق عليه صفات الثناء لاهجاً بمناداته بالألقاب كلّها التي يراها فيه، فهو بطل مغوار هُمام يتميز بالصفات كلِّها التي تؤهله للقيادة.

د- تكرار النّسق اللغوي (التّرصيع):

يعمد ابن النّحاس إلى تكرار صيغ لغوية تتكاتف معاً، "وتتحدّد كفاية النّسق المكرّر بقدرته على تحقيق وظيفته الشعرية وهي وظيفة تختلف باختلاف السياق" (رومية، 2006، 44) فنجده يعمد إلى هذا النمط من التكرار في مدحه للأستاذ أحمد أفندي بكري؛ فيقول (ابن النحاس،1991، 101):

يا بني الصدّيقِ طابَ الـ مدحُ فيكمْ والنسيب

فانعموا وابقوا ولذّوا وانعموا واهنوا وطيبوا

كلّما هبّتْ صباً أو كلّما هبّتْ جنوب

عمد الشاعر على إحداث توازن تام بين الشطرين من خلال تكرار النسق اللغوي (فعل أمر+واو الجماعة+ الواو العاطفة) ثلاث مرات في كل شطر من البيت الثاني؛ فمشاعره تفيض بالحب العميق لآل الممدوح فإذا به يكثف الدعاء لهم بالتنعم والهناء والبقاء محدثاً إيقاعاً قوياً يدعمه التماثل الوزني، ونلحظ تكرار الفعل (انعموا) أول كل شطر لأنّها الأساس؛ إذ لا فائدة من وجود النعم إن لم يحصل التنعم بها، ولضمان ديمومة هذا التنعم كرر النسق اللغوي في البيت الذي يليه على النحو الآتي (أداة شرط+ فعل شرط ماضٍ+تاء التأنيث الساكنة+ الفاعل) لضمان استمرار النعيم كلما هبت الرياح، ومعلوم ما تفيده أداة الشرط (كلما) من معاني الاستمرار والتجدد؛ فساعدت الهندسة الإيقاعية عبر التّرصيع من خلال توازن الألفاظ وتوافق الأعجاز في توضيح المعنى وجذب سمع المتلقّي إليه، وإحداث أثر إيقاعيّ يحلّق بالمعنى ويزيد جماله.

وفي موضع آخر يتغزل بالحسان؛ فيقول (ابن النحاس،1991، 101):

السالبونَ البقاءَ إن رحموا السافكونَ الدماءَ إن عدلوا

يلجأ الشاعر في هذا البيت إلى وصف الحسان الذاهبات بلبّ العقول، وقد أغنى موسيقا البيت بلجوئه إلى تكرار النسق اللغوي في الشطرين (مبتدأ+ معموله/ مفعول به سدّ مسدّ الخبر +إن الشرطية+ فعل الشرط والجواب محذوف دل عليه الكلام السابق) كما كرر أسلوب الشرط وأفاد هذا التوازن الموسيقي توضيح حالة الشاعر ومعاناته من هذا الحب المتيّم فهو مقتول على كل حال في حال الرحمة والعدل.

وبهذا يتضح أنّ التكرار في شعر ابن النّحاس لم يكن عبثاً؛ فقد وظّف هذه الخصيصة الأسلوبية في إغناء طرائق التعبير عن معانيه، وهذا ما عبّر عنه الدكتور محمد غنيمي هلال حين قال:"إنّ الموسيقا في البيت ليست إلا تابعة للمعنى" (هلال، 1997،

[8] الجرّاز: السيف القاطع، السميدع: الشجاع.

[9] الذّرِب: الحادُّ من كل شيء.

437)؛ فتارةً يدلُّ على أهميّة الاسم المكرر، وتارةً يدل على شعورٍ عميقٍ يختلج قلبه؛ فيلهج بالتكرار ليعبّر عنه سواء أكان شعور حزن من الفراق واكتواءٍ من نارِ الهوى، أم شعور حبّ للممدوح وإعجابٍ بخصاله، ومن عادة المتيّم أن يكرر.

3-طباق السلب:

وهو الجمع بين الكلمة ونفيها، وهذا يقتضي التكرار؛ فأدرج هذا النوع من الطباق ضمن الموسيقا الداخلية، "ويتفوق طباق السلب على التكرار بما يحمله من تناقض وصراع بين الأضداد، لكنه ليس تفوقاً ينطلق من الموسيقا الداخلية، بل هو من باب الموسيقا الخفية" (سبيناتي،2022،24)، كما في قوله مادحاً المولى الجليل عبد اللطيف أفندي أنسي (ابن النحاس، 1991، 134):

دعوتكَ في مَنْ تخيّرتهُ ولم أدعُ إلا المبرّا المِكرّا

ولم أدعُ إلا النّجيبَ المجيـ ـبَ ولم أدعُ إلا الأعزّ الأغرّا

يلحّ الشاعر على فكرة دعاء الممدوح؛ فيورده بصيغة الإثبات حيناً والنفي حيناً آخر (دعوتك، لم أدعُ)، وهو من باب تكرار الفعل الذي يزيد في حركية الإيقاع، وتتلاحم عناصر الموسيقا الداخلية لتصوغ إيقاع البيتين بأبهى حلّة إذ استخدم ثلاثة أنواع من التكرار: تكرار اللفظ والاشتقاق والأسلوب)؛ فقد كرر الفعل (لم أدعُ) ثلاث مرات، و كرر صيغتي المبالغة والتفضيل(المبرّ، المكرّ)، (الأعزّ الأغرّ) عاطفاً بين ألفاظ متماثلة وزناً ومتعاطفة نحواً تغني الإيقاع وتعطي توازناً موسيقياً، ولم ينسَ تكرار أسلوب الاستثناء الناقص المنفي (لم أدعُ إلا)، كما وظّف الجناس الناقص (النّجيب، المجيب).

ومما نلمحه من حشد هذه العناصر الموسيقية كلها – ولا سيما عنصر التكرار– أنّ الشاعر يصرّ على فكرة استجداء العطاء من الممدوح من خلال إغداق الثناء عليه وأنّه أهل العطاء الذي يُدعى ويُختار من دون غيره.

4-الجناس:

وهو "أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى"(الهاشمي، د.ت، 320)، ويتجلّى أثر الجناس في تكثيف الدّلالة وإدهاش المتلقي وخلق الإيقاع؛ لأنّ القارئ يخاله تكراراً للوهلة الأولى ثم لا يلبث أن يتفاجأ باختلاف المعنى وجدّته، فكأنّ المبدع "يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها" (الجرجاني، 1991، 8).

ومما يميز الجناس أنّه لا يخدم الإيقاع فحسب بل يرتبط بالمعنى ارتباطاً وثيقاً، وهنا تكمن براعة الشاعر في توظيف الجناس، فلا "تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا عنه حولاً" (الجرجاني، 1991، 11). وللجناس قسمان:

1- **الجناس التام:** "وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء، نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى" (الهاشمي، د.ت، 326) وهو "ممّا لا يتفق للبليغ إلا على ندور وقلة: فهو لا يقع موقعه من الحسن حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وساقهُ" (الهاشمي، د.ت، 326).

ومن الأمثلة عليه في شعر ابن النحاس قوله في قصيدة مديح للأستاذ أحمد أفندي بكري (ابن النحاس، 1991، 134):

كيف يغدو الفتحُ عن با بكَ والفتحُ قريب

وظف الشاعر اسمه (فتح الله) طالباً الفتح والعطاء من الممدوح، وقد أعطى تكرار لفظ (الفتح_الفتح) وحدة موسيقية متماثلة في النطق مختلفة في المعنى، تُشعر المتلقي بالأنس الصّوتي المستمدّ من التماثل اللفظي مع ما يحمله من مفاجأة دلالية، وقد وفّق الشاعر في توظيف الجناس، وكأنّه يقول لممدوحه لي من اسمي نصيب فلا تحرمني عطاءك.

2- **الجناس غير التام:** "وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة (ويجب ألا يكون بأكثر من حرف)، واختلافهما: يكون إما بزيادة حرف، أو اختلاف أعدادها، أو اختلاف ترتيب الحروف، أو اختلاف الهيئة" (انظر الهاشمي، د.ت،

326). ويختلف عن الجناس التام من ناحية الموسيقا بأن الجناس التام يكون في لفظين متماثلين في الإيقاع، أما الجناس الناقص؛ فهو "مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول" (سلطان، 1992، 109_110)، ولكنّ هذا الاختلاف في الإيقاع الموسيقي لا يقلّ أهمية عن التماثل الصوتي في الجناس التام، فكما تميل النفس إلى سماع الإيقاع الواحد، فإنها تحتاج تارة أخرى إلى سماع الإيقاع المتباين.

ومن الأمثلة على هذا النوع من الجناس ما قاله الشاعر في مقدمته الغزلية واصفاً الأثر السحري للحبيب عليه، وفي ذلك يقول (ابن النحاس، 1991، 97):

أنا والقلبُ إذا لا حَ سليبٌ ولسيب[10]

جاء الجناس الناقص في كلمتي (سليب_ لسيب) إذ يقع الاختلاف في ترتيب الحروف، وهو جناسٌ ملائمٌ للمعنى لا تنوب إحداهما عن الأخرى؛ فالجناس هنا يعطي نغماً موسيقياً متبايناً يخدم إيقاع النص ويناسب تباين حال الشاعر واضطراب قلبه عند رؤية المحبوبة التي كلما لاحت أصبح سليب العقل ملدوغاً بسم الهوى الفتّاك؛ فتتغير حاله من الهدوء إلى الاضطراب وعدم الاستقرار.

ومثله قوله من القصيدة نفسها متحدثاً عن حسرته ودموعه من فعل الهوى (ابن النحاس، 1991، 97):

حسراتي هي دمعي ولها قلبي قليب[11]

يقع الجناس الناقص في كلمتي (قلبي_ قليب)، وواضحٌ الأثر الذي أدّاه في إغناء موسيقا البيت بهذا الوقع الصوتي وخدمته المعنى، فقد أضحى قلب الشاعر مقبرة لحسراته ودموعه التي دفنها فيه فباتت تنهشه وتأكله من الداخل.

ومن الجناس الواقع في اختلاف نوع الحروف مقارنة الشـــاعر حاله عند ظهور المحبوبة وغيابها وفي ذلك يقول (ابن النحاس، 1991، 97):

إنّما يمرحُ بي في حلبةِ العشقِ لعوب
لي إذا بدَّ سرورٌ وإذا ندَّ نحيب

وقع الجناس الناقص بين لفظي (بدّ_ ندّ) محدثاً وقعاً موسيقياً سريعاً جاءت من قلة حروف الكلمتين، وهي سرعةٌ تتناسب مع سرعة تبدّل حال الشـــاعر من الســـرور بظهور الحبيب إلى البكاء والنحيب فور اختفائه؛ فهذا الحبيب لعوب ماهر يتملّك القلوب ويغيّر الأحوال وفقاً لهواه.

ويكثر استخدام هذا النوع في شعره؛ إذ يقول في موضعٍ آخر من القصيدة نفسها مكثراً الشكوى من معاناته من الشيب والصبر على نار الحب (ابن النحاس، 1991، 100):

ضاقَ صدري ومعيني من أخلائي معيب
ومن الشّيبِ حرابٌ ومن الحظِّ حروب
ومن الصّبر مُصابٌ ومن الدَّهرِ مُصيب

في الأبيات جناس بين (معيني_معيب) (حراب_حروب) (مُصاب_ مُصيب) وكلها تدور في فلك المعاناة،كما أنها تناسب الحالة النفسية للشاعر الذي أصبحت حياته ميدان حروب ومصائب؛ فسيطر عليه الإحساس بالضعف أمام الشيب والحظ العاثر وتخلّي الأحبّة.

[10] السليب: المستلب، اللسيب: الملدوغ.

[11] القليب: البئر مالم تُطوَ، انظر لسان العرب مادة قلب.

وعلى حين أخرى يلجأ ابن النحاس إلى الجناس الواقع في اختلاف الهيئة ومن الأمثلة عليه وصـــفه قصـــائد مدحه بقوله (ابن النحاس، 1991، 163):

غرستُ لكم في المدحِ ما اخضرَّ عودُهُ وألقتْ عليه الزُّهرُ عقداً من الزَّهرِ

إنّ الجناس الناقص بين لفظي (الزُهر– الزَّهر) يثري الموسـيقا الداخلية وكذلك يقوي صـفير الزاي وهمس الهاء بعدها، مع اختلاف الدلالة الذي يفاجئ المتلقي ويسترعي اهتمامه؛ فيجد في نفسه قبولاً وفي أذنه وقعاً متناسقاً.

ولم يُغفل فتح الله توظيف الجناس الواقع في اختلاف عدد الحروف ومن أمثلته قوله في مقدمته الغزلية مكثراً الشكوى من أثر العشق فيه (ابن النحاس، 1991، 196):

لم يُبقِ وجدي لحسنِ الصبرِ وجدانا ولا لقلبٍ سلاهُ الدّمعُ سلوانا

إنّ الجناس بين (وجد_وجدان) (سلاه_سلوان) يكثّف جرس الأصوات، ويبرز القيمة الموسيقية والقيمة الدلالية لأنهما من حقل دلالي واحد، وهذا يذكرنا بما اشترطه الجرجاني ليكون الجناس مستحسناً بأن يقع معنياهما من العقل موقعاً حميداً، وألا يكون مرمى الجامع بينهما مرميً بعيداً" (انظر الجرجاني، 1991، 7) فآلام وجد الشاعر لم تبق عنده وجداناً، وسلوّ قلبه ليس له سلوان يعزّيه في مصابه.

ثانياً: دراسة تطبيقية على أثر الموسيقا الداخلية في معاني ابن النحاس:

إذا أردنا توضـيح براعة الشـاعر في توظيف الإيقاع الموسـيقي لتوضـيح معانيه، لا بدّ لنا من اختيار قصـيدة ندرس من خلالها الإيحاءات التي تلقيها الموسـيقا الداخلية في البناء الدلالي، وقد وقع الاختيار على قصـيدة غزليّة للاطلاع على النمط الموسـيقي الإيقاعي الذي يميز غرض الغزل عنده، ومدى الانسجام بين الجرس الموسيقي والمعاني الغزلية، وستوضـح الدراسـة ما أسـهمته الموسيقا في المعنى فحسب.

يقول ابن النحاس متغزلاً (ابن النحاس، 1991، 188):

1- أعيونٌ رمتْ بقلبي النّبالا أم ظباءُ الجفونِ تبغي القتالا؟
2- أمْ قدود سمر تنادي النزالا طاعنات لمنْ يرومُ الوصالا؟
3- أمْ ظبـاءٌ بحـاجرٍ وزُرُودٌ تصرعُ الأسدَ أمْ تصيدُ الرّجالا؟
4- أمْ بدورٌ طوالعٌ مسفراتٌ أمْ شموسٌ ليلاً ترينا الهلالا؟
5- يوسفَ الحسن عُدْ بوصلٍ وأنجز أمْ يزيدون نضرةً وجمالا!
6- يوسفَ الحسن عُدْ بوصلٍ وأنجز إنَّ قلبي لا يستطيعُ المطالا
7- يا حبيبي أعِدْ لياليَ قُربٍ قد تقضّتْ وخلِّ عنكَ الدّلالا
8- ليت شعري لمّا تباعدتَ عنّي أدلالاً يكونُ ذا أمْ ملالا؟
9- أمْ وشى عندكَ الوشاةُ بكذبٍ فلذا البعدُ كانَ منكَ وطالا
10-لم يكنْ بيننا سوى نسبةِ الحبّ بصدقِ الفؤادِ ليسَ المقالا

1- من ناحية التصريع:

يلجأ الشاعر إلى العنصر الذي يحوز الحظ الأوفى من نصيب الموسيقا الشعرية في مطلع القصائد، وأتى به في افتتاح قصيدته وفي أثنائها مصـرّعاً البيتين الأول والثاني، وإذا نظرنا إلى ألفاظ التصـريع (النبالا_ القتالا) (النزالا_ الوصـالا) نجد في هذه الألفاظ حرف اللام الواقعة بين ألفين، وكأنّ الشاعر يتعمّد استخدام حرف المد بما يؤديه من امتداد موسيقي ليتناسب مع إعجابه الذي لا حدود له،

كما أنّ اللام "يوحي بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق" (عباس، 1958، 78)، وهو معنى يتناسب مع التصاق الهوى بقلب الشاعر وتمسّكه به؛ فلا سبيل للخلاص منه؛ فأدّى التصريع وظيفته الشعريّة من حيث الموسيقا؛ إذ أكسب الأبيات تنغيماً وتطريباً، ومن الناحية الدّلاليّة؛ إذ عبر عن انبهار الشاعر بمحبوبه ووقوعه فريسة لنبالِه، فعبّر بغرض القصيدة من مطلعها.

2-من ناحية التكرار:

-تكرار الحروف:

من الحروف التي كررها في أبياته حرف النون الذي يسمّى "الحرف النّوّاح" (داود، 2002، 50)؛ فقد كرره (بما فيه نون التنوين والنون المشددة) ما يزيد على اثنتين وأربعين مرّة، وهذا التكرار يخدم موسيقا الأبيات؛ إذ يعطيها رنّة محببّة للنفوس و"أهم ما في النون أنه صوت رنّان" (عباس، 1958، 158) ومن ناحية الدلالة فهو يتناسب مع معاني القصيدة؛ فالشاعر مكسور الوجدان خاضعٌ إلى محبوبه الذي أذاقه مرارة البعد والجفاء، و"رنّة النون توحي بالألم والخضوع والاستكانة إذا لفظ مخففاً مرققاً" (نفسه، 1958، 158).

-تكرار الأسلوب:

وأكثر ما يثير انتباهنا في هذه الأبيات تكرار أسلوب الاستفهام باستخدام حرف الاستفهام (أ) وأم المعادلة في سبعة أبيات من أصل عشرة، وهو تكرار يتناسب مع حيرة الشاعر وكأنّ النص كله بني على هذا المحور، ففي الأبيات الخمسة الأُوَل يبحث الشاعر عن إجابة تفسّر هذا الحسن الباهر من خلال التساؤل عن ماهية هؤلاء الغلمان الذين سلبوا لبّه أهم ظباء، أم بدور، أم شموس، أم حور جنات الخلد؟؛ فما حقيقة هذا الجمال الذي يقتل الأسود ويصرع الرجال ؟، وفي البيتين الثامن والتاسع يعود الشاعر إلى الحيرة مرة أخرى ولكن لسبب آخر وهو معرفة سبب بعد المحبوب أهو دلالٌ، أم ملل، أم وشاية كاذبة أدت إلى هذا التباعد والجفاء.؟

كما كرر أسلوب النداء؛ فابتدأ به البيتين السادس والسابع (يوسفَ الحسن) (يا حبيبي)؛ فحذف أداة النداء في النداء الأول وكأنه لا يطيق أن يفصل بينه وبين محبوبه فاصل؛ فلهج بمناداته باسمه فوراً حاذفاً أداة النداء، ولكن حين طال البعد صرّح بأداة النداء (يا) وكأنه يشير إلى طول التنائي بما تفيده الألف المدية من الامتداد الموسيقي المتناسب مع الامتداد الزمني للبعد.

3-من ناحية الجناس:

وظف الشاعر الجناس غير التام في البيت الأول وفي البيت الثاني والثامن، وهو اختلاف واقع في نوع الحروف، وإذا تأملنا ألفاظ الجناس في البيت الأول والثاني (عيون_ جفون) (النبالا-القتالا) (النزال_الوصال) نجد أنها تدور في فلك الحرب؛ فالشاعر واقع بحرب لا يعلم الخروج منها وقد أعطى التماثل في الوزن توازناً موسيقياً أغنى الإيقاع كما أنه وضح المعنى فهذه حرب ليست كحرب الترس والسيف بل هي حرب العيون واللحاظ التي تسفك القلوب وتطعن من أراد الوصل؛ فلا نجاة منها ولا مهرب، وأمّا لفظا الجناس في البيت الثامن (دلالا_ملالا)؛ فيعطيان نغماً موسيقياً ممتداً يتناسب مع حالة المحبوب سواء أكانت دلالاً على الحبيب أم ملالاً من الوصل وكلاهما تطول معه مدة الانتظار، ويقابلها نفاد صبر الشاعر، فالحبيب لعوبٌ يعلم كيف يضرب على الوتر الحساس؟؛ فهو يطيل البعد من دون أن يصرّح بالسبب ليترك معشوقه في حال من الحيرة والضياع.

الخاتمة:

توسل البحث بديوان الشاعر ابن النحّاس الحلبي واعتنى بدراسة الإيقاع الموسيقي الداخلي في شعره، وما أدّاه من أثر في بيان معانيه، موظفاً الفنون البديعيَّة ذات البناء الموسيقيّ والكثافة الإيقاعيّة، وقد حرص على ملاءَمة جرس الكلمات لدلالة البيت الشعري محققاً التماسك النصّي في شعره؛ فتناول عناصر الموسيقا الداخلية وهي:

-**التّصريع:** وهو من أهم عناصر الإيقاع الداخلي التي ترتبط عادة بمطلع القصائد، وقد سار فيه على منهج الشعراء القدامى، فصرّع معظم قصائده ولم يكتف بتصريع مطلع القصائد فحسب، بل عمد إليه في أثناء القصيدة أحياناً، ففي مواضع نجده أجاد في هذا العنصر من ناحية الموسيقى ومن ناحية الدلالة أيّ إجادة، فجاء عفو الخاطر بلا تكلف يدلُّ على غرض القصيدة من مطلعها، وفي مواضع أخرى كان هناك تكلّف وركاكة.

-**التكرار:** وهو من أهم عناصر الموسيقا الداخلية لما يعطيه تكرار الأصوات من نغم موسيقي مألوفٍ لدى القارئ، كما أنّه يرتبط بالحالة النفسية غالباً لدى المبدع؛ فيأتي للتعبير عن معانٍ خفيّة يكشفها التكرار، وقد أجاد الشاعر في هذا العنصر واشتملت أبياته على معظم أنواعه؛ فكرر الحروف والأسماء والأفعال والأساليب والأنساق اللغوية ...

-**طباق السلب:** وهو إيراد اللفظ مرتين إحداهما بالإيجاب والأخرى بالنفي، وهو يندرج ضمن التكرار لكنّه يتفوق عليه بما يكتنفه من التناقض والصراع بين الأضداد، وقد ورد في الديوان وإن لم يكن كثيراً إلا أنّه وظّفها توظيفاً يخدم الدلالة.

-**الجناس:** وهو من المحسنات البديعيّة التي ترتبط باللفظ والمعنى، وأكثر ما يميزه تلك الألفة الموسيقية التي يحدثها عند القارئ بسبب التكرار، ثم لا يلبث أن ينتبه إلى اختلاف المعنى فتحدث عنده المفاجأة الدلالية، وقد وظف ابن النحاس في أبياته الجناس بنوعيه التام وغير التام بشكلٍ يخدم الدلالة من دون تصنّعٍ وتكلّف.

ومن خلال اطلاعنا على قصيدة الغزل ودراستنا العلاقة بين الموسيقا والدلالة تبين لنا مدى اهتمام ابن النحاس بتوظيف الموسيقا في خدمة غرض الغزل لتصل إلينا المعاني في أبهى حلّة وأرقّ إيقاع.

التمويل:

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل:(501100020595).

المصادر والمراجع:

1 أنيس، إبراهيم، (1952). موسيقى الشعر، ط:2، القاهرة، مطبعة الأنجلو المصرية.

2 أنيس، إبراهيم (د.ت). الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة نهضة مصر.

3 الجرجاني، عبد القاهر. (1991م)، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، ط1، القاهرة، مطبعة المدني.

4 ابن الأثير، (د.ت)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: الشيخ كامل محمد عويضة، بيروت، دار الكتب العلمية.

5 ابن جعفر، قدامة، (د.ت)، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي.

6 الخفاجي، عبد الله (1932)، سر الفصاحة، تح: علي فودة، ط1، مصر، مكتبة الخانجي، المطبعة الرحمانية.

7 داود، أماني سليمان، (2002)، الأسلوبية والصّوفيّة دراسة في شعر الحسين بن مصور الحلاج، عمان، دار مجدلاوي.

8 رومية، وهب، (2006م)، الشعر والنقد (من التشكيل إلى الرؤيا)، الكويت، عالم المعرفة.

9 سبيناتي، هناء، (2022). الموسيقا الداخلية في شعر الكيواني الدمشقي، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد:38، عدد: 2، 1-38، دمشق: سوريا.

10 سلطان، منير، (1992)، البديع في شعر شوقي، ط2، منشأة المعارف.

11 سيد، عز الدين علي، (1986). التكرير بين المثير والتأثير، ط: 2، بيروت، عالم الكتب.

12 ضيف، أحمد شوقي، (1952)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط11، القاهرة: مصر، مكتبة إنجلو المصرية.

13 عبّاس، حسن، (1998)، خائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب.

14 الغانمي، سعيد، (1991)، أقنعة النص قراءات نقدية في الأدب، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

15 فتح الله بن النحاس،(1991)، ديوانه، تح: د. محمد العيد الخطراوي، ط:1، المدينة المنورة، مكتبة دار التراث.

16 القزويني، الخطيب، (2003)، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدّين، ط:1. بيروت، دار الكتب العلمية.

17 القيرواني، ابن رشيق، (1401هـ. 1981م)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط:5، بيروت، دار الجيل، ج:1.

18 محمد، أحمد علي، (2010)، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، مج: 26، العدد: الأول+ الثاني، 35-72. دمشق: سوريا.

19 المحبي، محمد أمين، (2009)، خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، المطبعة الوهيبة.

20 ابن منظور، (د.ت)، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرين، القاهرة، دار المعارف.

21 القاضي، النعمان، (1981)، أبو فراس الحمدانيّ الموقف والتشكيل الجماليّ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ودار التوفيق النموذجيّة للطباعة والجمع الآلي، الأزهر.

22 العقّاد، عباس محمود، (2014)، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي.

23 الهاشمي، أحمد، (د.ت)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار ابن خلدون.

24 هلال، محمد غنيمي، (1997)، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.