



الموسيقى في شعر سُحيم عبد بني الحسحاس

الدكتور
مزهر صالح حسين
جامعة تكريت/ كلية التربية
قسم اللغة العربية

&

الدكتور
عبد محمود عبد
جامعة الأنبار/ كلية الآداب
قسم اللغة العربية

Al-Qaul Al-Mustabin fi Irab 'A'idhin'
by Sheik Hasan Bin Ali AL-ujaimi
An Investigation and revision

by

Dr.
Amjad Awaid Ahmed Al Hayani

&

Assistant Professor Dr.
Mahmoud Khalaf Hamad

المستخلص:

يدرس هذا البحث موسيقى الشعر عند سحيم عبد بني الحسحاس وهي دراسة تطمح إلى اكتشاف الخصائص الموسيقية المميزة لشعره من خلال الاعتماد على النصوص الشعرية الواردة في ديوانه، حيث تناولت تلك النصوص بالدراسة والتحليل والإحصاء وتحديد الظواهر الموسيقية ولا سيما التي تخص الوزن الشعري التي انتشرت بشكل كبير ضمن نصوصه الشعرية، وقد بينت الدراسة لوازمها الموسيقية بقسميها الخارجية والداخلية لإظهار النغمة الموسيقية التي أسهمت في تلاحم وترابط الأبيات الشعرية مانحاً قصائده بناءً متماسكاً مما ساعده على بث مشاعره ورؤيته للمتلقي دون أن يخرج عن جوهر الإيقاع المألوف في عصره وهذا ما جعل لإيقاع قصائده مذاقاً وطعماً متميزاً. وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم البحث إلى مبحثين: الأول مبحث الموسيقى الخارجية للوزن والقافية، والثاني مبحث الموسيقى الداخلية المتمثل بالجناس والتكرار والتصريع... ونتج من هذه الدراسة انسجام بيت الإيقاع الشعري وطبيعة الموقف الذي صدرت عنه قصائده، وكسر الرتابة والنمطية عبر توظيفه المكثف للزخافات مما ساعدت على مد الإيقاع وتنويعه فضلاً عن الموسيقى الداخلية بوحداثته الإيقاعية المتنوعة والتي أتاحت للشاعر مجالاً واسعاً للبوح عن أفكاره ومشاعره الداخلية.

Abstract:

This research studies the music hair when Suheim Abdul brown Al_hushac a study aims to discover the musical characteristics of his poetry by relying on poetic texts contained in his office, where addressed those texts study and analysis, statistics and identify musical phenomena especially pertaining to the poetic weight and that has spread dramatically within texts of poetry, the study showed supplies musical external and internal two sections to show the musical tone that contributed to the cohesion and coherence of poetry, giving his poems together to build, which helped him to broadcast his feelings and his vision for the recipient without having to deviate from the essence of rhythm uncommon in his time and that's what made the rhythm of his poems taste and taste distinct. Nature of the study has necessitated the division of research into two sections: the first Study of foreign music weight and rhyme, and the Study of the internal music of Paljnas and repetition and Altbara ... As a result of this study harmony poetic rhythm House and the nature of the position that made him his poems, and break the monotony and stereotypes through employment intensive for sleds, which helped to extend the rhythm and diversification as well as internal rhythmic music Bouhdath diverse and that allowed the poet ample room for Bouh about his thoughts and feelings of Interior

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الانبياء والمرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم) وعلى آله وصحبه الغر الميامين ومن تبعهم بإحسان الى يوم الدين، وبعد.

تعد موسيقى الشعر من الفنون التي تناولت النظم الشعري دراسة لوزنه وقافيته بنوعيه (داخلي وخارجي) فعن طريقها يتحقق للشاعر نوع من التتابع والتواتر والاعادة المنتظمة داخل تفاعلات قصائده ومدى تأثيرها في خلق الجو العام في القصيدة فضلا عن اللغة والصورة والاسلوب، لذلك عني النقاد عناية فائقة في رصد هذا الفن، كونه ينبثق من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص بما يحمله من فاعلية ايقاعية ونغمية من غير التوسل بوسائل المجاز في تكوين فضاءً معنوياً في وجدان الشاعر والمتلقي، ولعل السبب في ذلك يعود الى ما في هذا النص من انسجام المقاطع بأنساق متصلة كالحلقات وكأنه العقد منتظما في خرزاته لكل خرزة في موقعها المناسب شكلا وحجما، فالموسيقى عنصر اساسي في الشعر تقوم فيه مقام الالوان في الصورة فتحقق له الابداع والتأثير في آن واحد، وجاء البحث في هذا الاتجاه ليدرس موسيقى الشعر عند سحيم عبد بني الحسحاس، كونه شاعرا مجيدا ومخضرا من شعراء العصر الجاهلي والاسلامي الذين كان لهم الاثر البارز في تلك الحقبة الزمنية، وشاعرنا واحد من هؤلاء الشعراء المشهورين بشعرهم المصحوب بالموسيقى التي تثير المتلقي فيألف في ايقاعها ويتحرك لديه اقصى مشاعر السمع من خلال الاداء الصوتي الموجود داخل قصائده.

وقد جاء البحث على توطئة ومبحثين، الاول الموسيقى الخارجية (الوزن، والقافية وعيوبها) والمبحث الثاني ويتضمن الفنون البارزة في الشعر من (جناس وتكرار وتصريع...) وقد وقع الاختيار على انموذجات من النصوص التي تجري عليها التحليل الفني، متبعا منهجا تحليليا نقديا احصائيا للوصول الى تقييم موضوعي لتلك الموسيقى، فعسى ان يحظى هذا البحث حظه من القبول فيما سعى اليه من مادة علمية.

توطئة

يستمد الشعر نبضه من موسيقاه، وهو بدونها لا حياة له، ولا مزية فيه، والطرب الذي يحس به المتلقي حينما يسمع قصيدة مرده في شطره الأعظم إلى ذلك البناء الموسيقي الذي ينتظم أبيات القصيدة، وقد كان الشعراء يستطيعون معرفة عيوب شعرهم بالغناء، كما في خبر النابغة الذبياني حين دخل المدينة، فقالوا له: قد أقويت في شعرك فلم يعي ما يقوله حتى جاؤوا بقينة فجعلت تغنيه ((أمن آل مية))، وتبين له حركة القافية، (الياء) في (مزود، ومغندي)، وحركة الضم في (الاسود)، ففهم أين حدث الخلل الموسيقي^(١)، نلحظ من خلال المثال السابق ان الشعر والموسيقى تجمعهما صناعة الأوزان والألحان والإيقاع، إذ لا يمكن أن تتصور وجود شعر دون وجود موسيقى، بل إن تفاضل الشعراء فيما بينهم استناداً إلى ما فيها من موسيقى و((ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر القلوب))^(٢)، إذ يضيف استعمال الشاعر المبدع لموسيقى الأصوات قدراً من التأثير والإيحاء داخل النص الشعري، وذلك خلال تألف الأصوات وانسجامها فيما بينها، ومن ثم إنه لا يقل عن الصورة تأثيراً فاعلياً في الخطاب الشعري في نقل التجربة الشعورية ونجاحها ضمن العمل الأدبي لأن ((كل عمل أدبي فني قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى))^(٣)، فالمعنى مع الموسيقى يجتمعان بنقطة مضيئة من خلالها نسمي الكلام شعراً يسمو بمشاعر الإنسان ليعبر عن عواطفه وانفعالاته وخلجاته النفسية.

والموسيقى في الشعر نوعان:

١. موسيقى خارجية، دعامتها العروض والقافية.
٢. موسيقى داخلية، يعمد الشاعر إلى خلقها داخل قصيدته باعتماد صور وأشكال وأساليب متعددة.

ويرى الأستاذ عبد الجبار داوود البصري إن (الإيقاع إيقاعان: داخلي وخارجي، فأما الإيقاع الخارجي، فيقصد به أوزان الشعر وعروضه، وأما ما يعرف بالإيقاع الداخلي، فهو الإيقاع الذي يلاحظ في بشرة النص الخارجة من خلال التكرار الحرفي والمفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها...)^(٤).

وقد ارتأينا في هذا البحث الخاص بدراسة الموسيقى في شعر سحيم عبد بني الحساس على بحثين، ويتضمن المبحث الأول الموسيقى الخارجية، أي الوزن والقافية وعبوبها، والمبحث الثاني، ويتضمن الفنون البارزة في الشعر من جناس وتكرار وتصريح...

وسنمضي قدما في تحليل هذين الجانبين وصولاً إلى تقييم موضوعي لتلك الموسيقى، وإبراز فني لها.

المبحث الاول

الموسيقى الخارجية في شعر سحيم عبد بني الحساس.

الوزن :

يعد من العناصر الجوهرية المهمة التي يستخدمها الشاعر لتكوين نسيج قصيدته، وهو ((أخص مميزات الشعر وأبينها في أسلوبه))^(٥)، فالشعر هو ما ارتبط بالوزن الذي يحدث إيقاعاً تطربُّ له النفوس، فلولا ذلك ما كان له هذا التأثير الكبير في النفس، ولولاه ما عقد له القدماء فصولاً وما ألقوا فيه كتباً، وفي ضوء ذلك فقد أجرينا إحصاءً شاملاً لديوان سحيم عبد بني الحساس لمعرفة نسب البحور المستعملة عنده؛ لأن هذا العمل كفيلاً بتحديد ملامح نسب شيوخ الأوزان، كما يكشف لنا ميل صاحب الديوان لوزن دون غيره.

وفي الصفحات الآتية سيحاول الباحثان أن يتناولوا أبرز القضايا المتعلقة بالوزن في شعر ((سحيم)).

١. نسبة البحور المستعملة:

٢. لقد تبين للباحثين من خلال الاستقراء الدقيق المصحوب بالإحصاء لديوان (سحيم) إن مادته الشعرية قد بلغت (٢٦٥) بيتاً توزعت ما بين (٣٠) قصيدة ومقطوعة وبيت يتيم كما هو مبين في الجدول الآتي:

المادة	القصائد	المقطوعات	النتف	الايتام	المجموع
عدد الاشعار	٩	١٢	٩	٢	٣٢
عدد الابيات	١٩٤	٥٢	١٧	٢	٢٦٥

ومن الجدول السابق يتبين لنا أن شعر سحيم عبد بني الحساس كان قليلاً، إلا أنه كان يتمتع بنفس عالٍ جداً من حيث طول القصائد، فقد بلغت أطول قصيدة لديه تسعة وثمانين بيتاً، كما يوجد في ديوانه قصائد تراوحت طولها ما بين (٣٢ ، ١٦ ، ١٥)، أما بقية القصائد فكانت (٩ - ٨)، ابيات. كما يمكن ملاحظة تنوع البحور التي احتوت هذه المادة الشعرية عند (سحيم) إذ وجدناه ينظم قصائده ومقطعاته في بحور تامة، وكذلك الحال مع النتف والأيتام. ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

ت	البحر	القصائد	المقطعات	التف	اليتم	المجموع	النسبة المؤية
١	الطويل	٨	٨	٥	١	٢٠٨	%٨٠,٢
٢	المتقارب	١	-	-	-	٣٢	%٨,١٢
٣	البيسط	-	١	٢	-	٧	%٣,٧٥٧
٤	رجز	-	١	-	-	٥	%١,٩٠١
٥	مسرح	-	١	-	-	٤	%١,٥٢٠
٦	خفيف	-	-	١	-	٢	%٠,٧٦٠
٧	كامل	-	-	١	-	٢	%٠,٧٦٠
٨	السرير	-	-	١	-	٢	%٠,٧٦٠

وأن هذا الإحصاء الذي تضمنه هذا الجدول يكشف عن مجموعة من الحقائق التي تتعلق بقضة الوزن في شعر سحيم عبد بني الحساس منها:

أولاً: استخدم الشاعر من بحور الشعر العربي (٨) بحور وأهم (٨) بحور، وهي بحور كانت معروفة في شعر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام وما بعده من العصور.

ثانياً: أن الشاعر قد نظم جل شعره على البحور التامة ولم يستخدم البحور المجزوء والمنهوك.

ثالثاً: جاءت في قصيدته من البحر (المتقارب) بعض الأبيات المشطورة إلا إنها لم تكن مجزوءة.

ويتضح من ذلك أن الشاعر (سحيم) كان يؤثر النظم على البحور التامة دون البحور المجزوءة لما فيها من إيقاع فخم ونغم جليل قوي، وليؤكد في الوقت نفسه إخلاصه للمدرسة العربية القديمة التي لم تكن تحفل بالمجزوء من البحور إلا على نطاق ضيق جداً؛ وذلك لأن المساحة الصوتية القصيرة لهذه البحور لا تسمح بالتعبير عن التعانق والتفصيلات إلا قليلاً.

رابعاً: أن شعر سحيم قد نظم على البحر الطويل وبنسبة (٨٠%)، يليه بحر المتقارب بنسبة (٨,٠%) بالمئة، وما بقي من النسب يتوزع على البحور المذكورة في الجدول. ويعد بحر الطويل الذي اتكأ عليه الشاعر من البحور المهمة في الشعر العربي لأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثره على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم^(٦)، لذلك نجد الشاعر قد وجد فيه ضالته لما فيه من نفس طويل ومجال واسع للتفصيل مالم يجده في البحور الأخرى، كما إنه بحر ((رحيب الصدر طويل النفس والعرب وجدت فيه مجالاً واسعاً للتفصيل مما كانت تجد في غيره من (الأوزان))^(٧).

ومن خلال دراستنا للأوزان الشعرية لشعر (سحيم) توصلنا إلى بعض الملاحظات التي تخص هذه الأوزان منها: كثرة ورود (القبض)^(٨) في البحر الطويل، وهذا الأمر مستحب في

د . عبد محمود عبد & د . مزهر صالح حسين

الشعر بل هو شيء لازم في عروض هذا البحر^(٩)، ومن الأمثل على ذلك ما ورد في الشاعر
سحيم^(١٠).

كَأَنَّ الصَّبِيرِيَّاتِ يَوْمَ لَقِينَا ظِبَاءٌ حنْتَ اعناقها في المكَانِيسِ

كأن نص صبي ري يا تيوم لقي ننا ظبائن حنت اعنا قها فل مكانيس
فعولن مفاعيلن فعولن فعولن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
لقد جاءت عروض هذا البيت مقبوضة وضربها صحيحاً، والملاحظ أن القصائد
والمقطعات والنتف التي جاءت على البحر الطويل وردت ظهرت القبض (٢٨٩) مرة، ومما
قاله سحيم في قصيدة أخرى قوله^(١١):

فَدَعْ ذَا، وَلَكِنْ هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ يُضِيءُ حَبِيئاً مَنْجِداً مُتَعَالِياً

فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق يضيء حبي ين من جدن م تعاليا
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

١. أما البحر المتقارب، فمرتبته هي الثانية من بين بحور الشعر التي نظم بها الشاعر
(سحيم) فقد جاءت قصيدته والمتكونة من (٣٢) بيتاً والتي ايضاً وقع فيها زحاف القبض
وعلة الحذف^(١٢)، وبنسبة (٤٥) مرة، ويقول عنه صاحب تحفة الخليل بأنه ((بحر رتيب،
لكنه متدفق سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة الخامسة وهو من حيث رتابته يصلح
للسرد، ومن حيث تدفقه يصلح للعاطفة الجياشة))^(١٣).

ومن أمثلة ما جاء في ذلك من علل قول الشاعر سحيم^(١٤):

وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا نَ مَعْجِبَةٌ نَظْرًا وَاتصافَا

وما دم يتنم دمامي سنا نمعج بتنن ظرن وت تصافا
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرِّحِيِّ لَ قَامَتِ تُرَائِيكَ وَحَفَاً غَدَاْفَا

بأحسن نمناها غداتر رحي لقامت ترائي كوحفا غدافا
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

نلاحظ من خلال المثالين أن (الحذف) وقع في العروض من (ميسنا) والتي هي تعد ضرورة شعرية استعان بها الشاعر من خلال زيادة حرف (النون) لأجل اكمال وزن البيت، وفي البيت الآخر في (الرحي) بحذف السين الأخير من فعولن فأصبحت فعو. وقد وردت (فعولن) تامة في هذين المثالين اثنتا عشرة مرة، وجاءت علة القصر فعول^(١٥) مرتين.

٢. ومن البحور الأخرى التي وقعت فيها زحافات الخبن^(١٦) وعلة القطع^(١٧) بحر البسيط، وقد جاء ذلك في قوله^(١٨):

أن تقتلونني فقد أسخنت أعينكم وقد أتيت حراماً ما تظنوننا
أن تقتلو نيفقد أسختاع ينكم وقدأتي تحرا منماتظن نونا
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وقد ضَمَّتْ إلى الاحشاء جاريةً عَذِبُ مُقْبَلُهَا مما تصونونا

وقدضمم تائل أحشائيا ريتن عذبنمقب بلها ممتصو نونا
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

نلاحظ وقع الخبن في حشو البيتين، أما علة القطع فقد جاءت في ضرب البيتين، وكان من المفترض أن يأتي البيتان بتفعيلات تامة دون خبن أو قطع لكن التنويع الموسيقي يدل على قدرة الشاعر في الإبداع بتنويع موسيقاه الشعرية الملائمة للمعنى.

٣. ومن زحاف الخبن ما جاء أيضاً في بحر الخفيف ومن ذلك قول الشاعر^(١٩):

ليس يُزري السوادُ يوماً بذني اللب ولا بالفتى اللبيب الأديب

ليس يزرس سواديو من بذل لب بولا بل قتل لبي بل اديبي
فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

وقد بلغت عدد النصوص التي نظمت على هذا البحر اثنين.

٤. ومن الملاحظ ما جاء في البحر الكامل من الزحافات، زحاف الاضمار^(٢٠)، ومن ذلك قول الشاعر سحيم^(٢١):

شُدُوا وَثَاقَ الْعَبْدِ لَا يُفْلِتْكُمْ إن الحياةً من الممات قريب

شددووثا	قلعبدلا	يفلتكمو	إن نلحيا	تمنلما	تقريبو
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

نلاحظ من خلال البيت السابق مجيء الاضمار في عروض البيت وحشوه، أما الضرب فقد جاء مقطوعا.

ومن زحافات (الشكل) (٢٢) و(الكف) (٢٣) ما جاء في بحر الرجز ومن ذلك قوله (٢٤):

أبصرتها تميّل كالوسنان

أبصرتها	تميلكل	وسناني
مستفعلن	متفعلن	مستفعلن

من الظبّاء الخُرد الحسان

منظما	لخرر دل	حساني
متفعلن	متفعلن	مستفعلن

دخل الزحاف المركب في هذا البحر وهو زحاف الشكل والكف، كما دخل زحاف الخبن في حشو البيت.

٥. كما جاءت الزحافات في بحر المنسرح، يوصف هذا البحر بأن فيه ليونة ورقة حتى صوره بعض الباحثين بصورة الراقص المنكسر أو المغني المخنث (٢٥)، ومن الزحافات التي وقعت هذا البحر زحاف الطي ((وهو حذف الرابع الساكن في مُسْتَفْعِلُنْ فتصير مُسْتَعْلُنْ)) (٢٦)، ومن ذلك قول الشاعر سحيم (٢٧):

عَيَّرَ مَنْ لَوْنَهَا وَصَغَّرَهَا فَزَيْدَ فِيهِ الْجَمَالَ وَالْبِدْعُ

غوي رمن	لونها و	صغ غرها	فزيد في	له الجمال	ول يدعو
مفتعلن	مفعلات	مفتعلن	مفتعلن	مفعلات	مفتعلن

نلاحظ في هذا البيت قد وقع فيه الزحافات في عروضه وضربه وكذلك حشو البيت، فالقارئ يشعر بعدم انسجام في موسيقاه بل يخيل اليه أن الوزن مضطرب بعض الإضطراب.

٦. أما البحر السريع فهو كذلك وقع فيه زحافات الطي والخبن، ومثال ذلك قول الشاعر^(٢٨):

يا ذكرةً مالك في الحاضرِ تذكرُها وأنت في الصَّادرِ

ياذكرتن مالكفل حاضري تذكرها وأنت فل صادري
مستفعلن مفتعلن فاعلن مفتعلن متفعلن فاعلن

فالقارئ يرى زحافات الخبن والطي التي وقعت في هذا البيت بسبب الاضطراب والموسيقى التي لا تسترح له الذان، ويرى صاحب المرشد أنه من الاوزان الدنيا القريبة من الأسجاع والنثر^(٢٩).

ثانيا : القافية

للقافية أهميتها في الشعر إذ تعتمد عليها الموسيقى الشعرية بل هي شريكة للوزن ضمن القول الشعري كما قال قدامة بن جعفر عند تعريفه للشعر بأنه ((قول موزون مقفى يدل على معنى))^(٣٠)، وحدود القافية على رأي الخليل ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))^(٣١).

وفيما يأتي سنتناول أبرز القضايا التي تتعلق بالقافية في شعر سحيم عبد بني الحساس.

١. الروي:

وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة ويرد في كل بيت منها، ضمن موضوع معين لا يتزحزح عنه ، أو هو الشفرة الجامعة التي تتطرق الاذان بشكل متواصل ومنتظم في أواخر ابيات القصيدة^(٣٢).

وقد قام الباحثان بإحصاء أصوات الراوي التي استعملها الشاعر (سحيم)، بهدف معرفة ميول صاحب الديوان، وقد أظهرت النتائج كما يوضحه الجدول الآتي:

ت	حرف الروي	عدد النصوص	النسبة المئوية
١	الدال	٥	٢٣,٩٥%
٢	الراء	٤	١,٨٧٨%
٣	الياء	٣	٣٦,٦٤٢%
٤	الفاء	٣	١٧,١١٠%
٥	الميم	٢	٠,٢٣٩%

٦	العين	٢	٠,٢٣٩%
٧	النون	٢	٣,٧٥%
٨	الباء	٢	١,٠٥٢%
٩	القاف	١	٠,٧٦٠%
١٠	الهمزة	١	٠,٧٦٠%
١١	الجيم	١	٠,٧٦٠%
١٢	السين	١	٠,٧٦٠%
	المجموع	٢٦٣	١٠٠%

ويتبين لنا من الجدول ما يأتي:

١. إن صاحب الديوان اختار حروفا للروي لم تشمل كل حروف الهجاء، بل بلغت اثنا عشر حرفا، كما موضح بالجدول أعلاه، وأن أكثر الحروف استخداماً من حيث الابيات الشعرية حرف (الباء) إذ جاء بنسبة (٣٦%) ما يعادل ثلثا ديوان سحيم، وجاء بعد حرف الباء حرفي (الذال، والفاء) بنسب متقاربة، إذ الأول جاء بنسبة (٢٣%) أما حرف الفاء فجاء بنسبة (١٧%) ثم يليها بقية الحروف بنسب متقاربة.

٢. يلاحظ ان الشاعر سحيم استخدم أغلب حروف الروي القوافي الذلل التي هي ((الراء، واللام، والنون، والياء، والذال، والباء، ...))^(٣٣) ومن خصائص هذه الحروف أنها من الحروف المهجورة^(٣٤)، والتي لها السيادة في ساحة النقد الأدبي بوصفها أصوات تجمع بين الشدة والرخاوة، فضلا عن السهولة في النطق بها إذ لا تعد مجهددة للنفس بسبب التقارب الحاصل في مخارجها، إضافة إلى ذلك هي الأكثر شيوعاً وشهرةً واستعمالاً عند شعراء العرب القدامى.

٣. نلاحظ أنه ابتعد عن القوافي النفر والحوشي، والتي تمثل حروف ((الزاي، والصاد، والهاء، والواو، والتاء...))^(٣٥)، ولعل انعدام هذه القوافي يرجع إلى أن صاحب الديوان أدرك أن موسيقى هذه الحروف تقع على الأسماع وقعاً ليس حسناً، وقد بين صاحب كتاب المرشد إلى سبب ابتعاد عن هذه القوافي النفر بالقول ((كلها قد ركبها الشعراء، فلم يجيئوا إلا بالعث))^(٣٦).

٤. ونلاحظ أن الشاعر قد استعمل القافية بحسب منزلة الروي في القصيدة على ثلاث منازل هي:

أ_ المنزلة الأولى: أن يقع منفرداً، فيكون هو آخر حرف في البيت، من ذلك قول سحيم^(٣٧):

ولست من اللّائي يَرومُ وصالها دنيّ ولا عند الفِعالِ ذمِّمُ
ولا عضل جثل كأن بضيعه يرايبع فوق المنكبين جثومُ
وقد جاءت القافية منفردة عند سحيم ب(١٧) نصاً شعرياً ضمت حروف (الراء، والسين، والميم، والياء، والعين، والقاف، والخاء، والفاء) ما يقارب اثنتان وستين بيتاً.

ب. المنزلة الثانية: أن يكون بينه وبين انقضاء البيت حرف، وهو الغالب في شعر سحيم اذ جاء ما يقارب مئة وثمان وأربعون بيتاً في اثني عشر نصاً شعرياً ومن ذلك قول الشاعر سحيم في قصيدته الطويلة التي بلغت (٨٩) بيتاً^(٣٨):

عَمِيرَةٌ ودَّعَ أن تجهزت غادياً كفى الشيبُ والاسلامُ للمرء ناهياً
جنوناً بها فيما اعتشرنا علالةً علاقة حُبِّ مستسراً وبادياً

فصوت الروي هنا هو حرف الياء، أما الألف فهي أداة وصل عملت على إضفاء جو من الالفة بينها وبين حرف الروي، إلى جانب المد الصوتي الذي يبرز موسيقى القافية ويجليها.

ج. المنزلة الثالثة: أن يكون بينه وبين إنقضاء البيت حرفان، من ذلك قوله^(٣٩):

عَفَّت من سَلِمَى ذاتُ فرقٍ فأودها وأقفر منها بعد سَلَمَى جديدها

فلاحظ صوت الروي في هذه القصيدة هو حرف (الدال) فجاء حرف الروي متصلاً بصوتي الهاء والألف اللذين منحنا القصيدة بعداً إيقاعياً، جميلاً، وقد ورد في مثل هذه المنزلة في نصين شعريين^(٤٠).

ثانياً: عيوب القافية.

وهي من المظاهر التي أعطت لها النقاد اهتماماً وألوهوا عناية فائقة كي يتجنب الشعراء الوقوع فيها، ومن العيوب التي وقع بها شاعرنا سحيم هي:

١. الإيطاء.

هناك تباين لآراء النقاد حول مفهوم الإيطاء بوصفه عيباً من عيوب القافية أم يستحسن في القافية، فالأخفش سعيد بن مسعدة أكد أن العرب عدواً الإيطاء عيباً^(٤١)، أما عبد الله الطيب فأوضح أن الإيطاء في الكثير الغالب غير مقبول، قد يحسنه المقام المناسب^(٤٢)، ويرى صاحب كتاب شرح تحفة الخليل، فيرى أن الإيطاء المعاد هو ما تستهويه نفس المتلقي والشاعر من جهة تكراره وتوكيده ضمن النص الشعري لم يكن في اعادته بأس، بل يكون سائغاً ومقبولاً^(٤٣)، ونحن نتفق مع الرأي السائد لدى النقاد بأنه من عيوب القافية، وذلك كون تكرار القافية في نفس القصيدة يؤخذ من باب قلة المخزون اللغوي لدى الشاعر مما يجعله يكرر لفظة ما داخل القصيدة.

د . عبد محمود عبد & د . مزهر صالح حسين

فمن خلال قراءة الديوان وجد الباحثان لمثل هذه الظاهرة ومن ذلك قول الشاعر سحيم^(٤٤):
ألكنني إليها عمرك الله يا فتى
بأية ما جاءت إلينا تهاديا
فلفظة (تهاديا) نرى الشاعر كررها في البيت الآخر بقوله:

وبتنا وساندا إلى علجانة
وحقف تهاده الرياح تهاديا
فالبيت الأول جاء ضمن تسلسل القصيدة (١٤) وجاء البيت الآخر بتسلسل (١٧) في
القصيدة نفسها، فهذا تكرار في اللفظ يعد عيباً من عيوب القافية، ونلاحظ أيضاً حدث تكرار
في القصيدة نفسها فمن الأبيات (١٢_ ٢٤) في لفظ (ورائيا) وفي البيت (١٥_ ٢٦) في لفظة
(واديا) والبيت (٢٢_ ٢٩) في لفظة (باليا)، والبيت (٢٥_ ٦٠) في لفظة (شماليا) والبيت
(٧٥_ ٨٠) في لفظة (دانيا)، فجميع هذا التكرار في القصيدة نفسها التي تسلسلها الثانية من
ديوان سحيم^(٤٥).

وجاء التكرار في موضع آخر من الديوان في قوله^(٤٦):

بني عمنا ممن تجعلون مكاننا
إذا نحن سرنا نبتغي من نحالف
ثم كرر القافية (نحالف) في البيت الخامس بقوله:

وقلنا لهم والخيل تردى بنا معا
نحارب من حاربتم ونحالف
٢. التضمين: هو تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني ليم المعنى^(٤٧)، لذا اعتبر عند نقاد
العرب عيب من عيوب القافية، لإيمانهم بوحدة البيت الشعري، إضافة لذلك ان الشعر العربي
شعر غنائي لا يحتاج إلى سرد، ومن ذلك ما جاء في ديوان سحيم في قوله^(٤٨):

وأقبلن من أقصى الخيام يعدنني
نواهد لم يعرفن خلقاً سوائيا
يعدن مريضاً هن هيجن داءه
الا إنما بعض العوائد دائيا

إن المتأمل هذه الأبيات يجد أن التضمين وقع في البيتين إسهاماً من الشاعر وجعل وحدة
الموضوع بين أبيات القصيدة أكثر التحاماً، ولشد ذهن المتلقي حول هؤلاء النسوة اللاتي
اجتمعن واتجهن صوبه، وكأنهن لا يرين أحداً غيره، فالتضمين هنا أسهم في مد جسر بين
البيت الأول والثاني لإكمال المعنى المطلوب إيضاحه.

وقوله في موضوع اخر^(٤٩):

وقد كنت أشكى للعزاء فشاقي
لهند بصحراء الجبيل رسوم
لهند وأتراب لها شبه الدمى
يصدن فما ينجو لهن سليم

يمكن للقارئ أن يلاحظ أن قافية البيت الأول تعلقت بالبيت الثاني، ولكن لربما الأمر الذي وقع فيه الشاعر في مجيء التضمين هنا لارتباط هذه الرسوم الباقية في حراء الجبيل بصورة الدمى فالشبه والشبه الآخر واحد فكلاهما يفضيان إلى شبه به آل إليه حال المشبه المتخيل (أتراب الحبيبة).

٢. السناد: وهو من عيوب حروف القافية وحركتها بالاستثناء حرف الروي، وهو أنواع :
 ١. سناد الردف : وهو أن يكون البيت مردوفاً وآخر بدون ردف بمعنى أن يسبق حرف الروي بأحد حروف الردف^(٥٠)، ومن أمثلة سناد الردف في شعر سحيم كقوله^(٥١):

فعزيت نفسي واجتنبت غوايتي وقربت حرجوج العشية ناجيا
 مروحاً إذا صام النهار كأنما كسوت قتودي ناصع اللون طاويا

يلاحظ في البيتين أن قافية البيت الأول جاءت غير مردوفة (ناجيا) في حين جاءت قافية البيت الثاني مردوفة (طاويا)، فحرف (الجيم) في البيت الأول قابله حرف (الواو) في البيت الثاني، وعلى إثر ذلك فإن السمع لا يخطأ تلمس هذا الخرق الموسيقي.
 وقوله في موضوع آخر^(٥٢) :

إذا ما فرغنا من سوار قبيلة سمونا لأخرى نبغي من نسوار
 وولّى دُرَيْدٌ في العُبار وقد رأى منيته مما تُثير الحوافرُ

يرى القارئ في هذا النص الاختلاف الحاصل بين قافية البيت الأول (نساور) وقافية البيت الثاني (حوافر) من خلال الحروف الواقعة قبل حرف الروي (الراء) وقد تركا ضربة موسيقية تلفت انتباه السامع وهذه ما أكد عليه النقاد بالابتعاد عنه.

ب. سناد الإشباع: وهو إختلاف حركة الحرف الذي قبل حرف الروي، بحركتين متقارنتين في النقل^(٥٣)، مثاله ما جاء في قول سحيم^(٥٤):

أشعارُ عبد بني الحساسِ قُمن له يوم الفخار مَقامَ الأصل والورق
 إن كُنتُ عبداً فنفسى حُرّةً كرما أو أسود اللّون إنني أبيضُ الخُلُقِ

ترى في الأبيات قد طالها سناد الإشباع من خلال تغير حركة حرف الردف في قافية البيت الأول (الورق) وقافية البيت الثاني (الخُلُق) فكانت مأخذاً على الشاعر وفقاً للمعايير التي وضعها النقاد القدامى.

وقوله في موضع آخر^(٥٥):

وإن لم تبّوحا خفت من باطنِ الجوى وللسيف احجي أن أقاسي والشّبا
وإن بُحّته فالسّيف عُريانُ ينطف من الوجدِ لا يقضي علكي فيرعف

فالطاء في القافية الأولى مكسورة، والعين في القافية الثانية مضمومة فالخلاف واقع في القافيتين من جهة النطق.

ج. سناد الحدو: هو الاختلاف الحاصل لحركة ما قبل الردف بحركتين متباعدين وتكون إما (ضم، وفتح) أو (فتح، وكسر)^(٥٦). ومثال ذلك ما جاء في قول سحيم^(٥٧):

وأن تحسبوني تحسبون ذا وليدة وإن تطلقوني تطلقوا أسداً وردا
وما الحبس إلا ظلُّ بيتٍ سكنته وما الجلدُ الا جلدةٌ قارنت جِلدا

فلاحظ حركة ما قبل الردف بحركتين في القافية الأولى (الواو) مفتوحة وقافية البيت الثاني ما قبل حركة الردف بحركتين (الجيم) مكسورة وهو أمر أدى إلى خرق بنية القافية وأثر سلباً على انسجامها.

وقوله في موضع آخر^(٥٨):

عفت من سليمى ذاتُ فرقٍ فأودها وأقفر منها بعد سَلَمَى جديدها
أريت عليه كلُّ هوجاءٍ معصفٍ وأسحِم دانٍ مَزْنَهُ يستَعِيدها

ترى في هذا التضمين إختلاف في حركة قبل حركة الردف بحركتين في (الكسر والفتح) بلفظي (جديدها، يستعيدها)، فد (الذال) مكسورة و(العين) مفتوحة.
أما سناد التأسيس وسناد التوجيه فقد خلا منها ديوان سحيم.

المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

أولاً: الجنس

يعد الجنس من الأشكال الصوتية المهمة التي تساهم في تشكيل الموسيقى الداخلية، والجناس هو ((ان يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهم صاحبتهما في تأليف حروفها))^(٥٩)، أو هو ((أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً ... وما عداه فليس من التجنيس الحقيقي في شيء))^(٦٠). فالجناس هو عنصر إثراء لغوي يسهم في إخفاء الرونق

اللفظي والإغناء الموسيقي والدلالي، فالشاعر يسعى من خلاله إلى إبراز الفرق الدلالي عبر درجة قصوى من التشابه الصوتي أي: تعميق الفرق عن طريق التشابه^(٦١)، والجناس من المحسنات اللفظية، إذ لا يكاد يخلو منه ديوان شاعر منه ووضعه ابن المعتز في الباب الثاني من أبواب البديع^(٦٢)، ومن أنواع الجناس الذي جاء في ديوان سحيم.

١. جناس التام: وهو أن تكون اللفظتان من نوع واحد، كاسمين، أو فعلين، أو حرفين^(٦٣)، ومن ذلك قوله^(٦٤).

إذا شُقَّ بُردُ شقَّ بالبردُ برقعُ
دواليك حتى كُنَّا غير لابس

إذ جاءت لفظت (برد) اسماً في كلا الموضعين وقد اعطت تناسباً تاماً من الناحية الصوتية لاشتراكهما في الأصوات نفسها فضلاً عن التماثل الصرفي، بما يعطي إيقاعاً صوتياً متساوياً يستشعره المتلقي من خلال التقارب الحاصل بينهما. وقوله في موضع آخر^(٦٥):

وبتنا وسادنا إلى عرجانةٍ
وحقف تَهَادُهُ الرِّيحُ تَهَادِيَا

نلاحظ لفظة (تهاداه) بمعنى حوله من مكان إلى آخر، أما اللفظة الثانية (تهاديا) فتشير بمعناها إلى نوع من المشي البطيء والتبختر، فسرعان ما يستبدل هذا التماثل اللفظي أمام التغير الدلالي، فالقيمة الإيقاعية للجناس لا بد من أن تقترن بقيمة دلالية وإلا كانت مجرد تنعيم صوتي متكلف لا فائدة منه غير الزخرفة اللفظية، ويقول في موضع آخر^(٦٦):

يُضِيءُ شَمَارِيخَ قَدِ بُطْنَتِ
مَثَافِيدَ رِيطاً وَرِيطاً سِخَافَا

إذاً نلاحظ التجانس الصوتي الذي يحدثه تكرار حروف بين الكلمات المتجانسة كما في (ريطا وريطا) والتي من خلالهما أحدثا صفة موسيقية داخل النص الشعري.

٢. الجناس الغير التام : فهو اختلاف اللفظين في نوع الحروف أو عددها أو هيئتها أو ترتيبها^(٦٧)، وقد شغل هذا النوع بتفرعاته الكثيرة مساحة واسعة من شعر سحيم عبد بني الحساس ولنقرأ قوله^(٦٨):

ليالي تصطادُ القلوبَ بفاحمٍ
تراه أثينا ناعِمَ النبت عافياً

فقد وقع الجناس بين (فاحم، ناعم) فهما لفظتان متفتتان في الوزن وعدد الحروف إلا أن هناك اختلاف في بعض الحروف، إذ جاء (فاحم) بالواو والحاء، وجاء (ناعم) بالنون والعين ، مما يضفي على موسيقى النص سرعة في التردد الصوتي يستشعره القارئ بانتباهه إلى

التقارب الحاصل بين اللفظتين، وهذا الجناس يسمى جناس التحريف^(٦٩)، ونلاحظه في موضع آخر يستعمل الجناس، إذ يقول^(٧٠):

فصُبح في لحدٍ من الأرضِ ثاوياً كأنك لم تشهد من اللّهُو مشهداً
فقد تحقق التجانس بين لفظتي (شهد، ومشهد) واشتركا في اكثر الحروف، إلا انها زادت احداها عن الاخرى بحرف وهذا ما يسمى جناس التصريف^(٧١)، وقد شكل هذا الجناس المرتكز الصوتي الذي تدور حوله دلالة البيت .
وقد تزداد شدة الاقتراب أكثر فأكثر مما يسهم في ابراز الموقع الصوتي للجناس، يقول سحيم^(٧٢):

وما الحبسُ إلا ظلُّ بيتٍ سكنته وما الجلدُ إلا جلدةٌ قارنت جليداً
يعتمد الشاعر هنا على المجانسة وما تحمله من طاقة تنغيمية تثري النص بالموسيقى والايقاع، وقد وقع الجناس بين (جلدة، جلدا) فالأولى تعني موقع الصوط الذي يضرب به الانسان، أما الثانية فيقصد بها جلد الانسان، فهذه الطريقة توزيع المتجانسات تحدث اثرا موسيقيا ايجابيا شبيها بذلك الذي يحدثه التصدير، كما تسهم في كسر افق التوقع السمعي للمتلقي.

ثانيا: التكرار

يعد التكرار أصل الإيقاع بجميع صوره، وهو عنصر مهم من عناصر البناء الفني لموسيقى الشعر، والتكرار هو ((الإتيان بعناصر متماثلة في العمل الأدبي)^(٧٣)، أو هو ((إعادتك للوحدة التي بدأت بها على نظامٍ مخصوص))^(٧٤). وعند استقراءنا لديوان سحيم وجدنا التكرار عنده يتمظهر في اشكالٍ عدة وهي:

١ . تكرار الحرف: ومن هذا النوع قول الشاعر سحيم^(٧٥):

كأن الصبيريّات يوم لقيننا ظباءً حنت اعناقها في المكانس
وهنّ بنات القوم إن يشعروا بنا يكن في بنات القوم إحدى الدهارس
فكم قد شققنا من رداءٍ منيرٍ ومن برقع عن طفلةٍ غير عانس
إذا شقُّ بُردٌ شقٌّ بالبرد بُرّقع دواليك حتى كُننا غير لابس

إن البنية الصوتية هنا تكشف عن هيمنة واضحة لبعض الأصوات (النون، والقاف، الباء، الياء، الميم)، إذ تكرر صوت النون _ بما فيها التنوين _ (٢٣) مرة، وتكرر صوت القاف _ بما فيه المضعف _ (١٤) مرة، وتكرر صوت الياء (١٠) مرات، وتكرر صوت اللام (٧) مرات،

وقد توزعت هذه الأصوات بين النص بصورة متفاوتة نزولاً وصعوداً ليكسب بذلك النص تنوعاً موسيقياً وإيقاعياً داخلياً متموجاً ينسجم مع موضوع النص ولغة القصيدة التي قيلت في الغزل. وقوله أيضاً^(٧٦):

يا ذكراً مالك في الحاضرِ تذكرها وأنت في الصادر
من كل بيضاء لها كعشب مثل سنام البكرة المائرِ

إن من يقرأ هذا النص يلحظ شيوعاً لصوت (اللام، والكاف، والراء) فقد اسهمت هذه الأصوات في تحقيق موسيقى داخلية ذات أثر بين في تصعيد التنغيم الإيقاعي التي تراكمت على امتداد النص عكست إعجاب الشاعر بفتاته وفي إبراز صفاتها بما يثيره. وكان تكرار الحرف واضحاً في عدد كبير من أبيات سحيم عبد بني الحسحاس ومن ذلك الأمثلة أيضاً قوله^(٧٧):

اخذنْ بألفي درهم كسوتيهما فاحسن مكسوينِ إذ كسياً هما

نلاحظ تكرار حرف السين (أربع) مرات أعطى البيت نغمة موسيقية مميزة.

وله أيضاً في تكرار حرف الدال قوله^(٧٨):

عدداً يكثرُ الباكون منا ومنكمُ وتزدادُ داري من دياركم بعدا

فترى ان حرف الدال جاء مكرراً (ست) مرات ، وهذا العدد وإن خالف المؤلف في تردده إلا أنه كان حسناً في موضوعه، فليس فيه تكلف أو إسفاف بل زاد من موسيقى البيت الداخلي، لأن في التكرار ((فائدة إيجابية تذهب إلى أبعد من مجرد تحلية))^(٧٩).

وظاهرة التكرار كثيرة في شعر سحيم ولاسيما الحرف إلا أنه اكتفينا بذكر هذه الامثلة ، مما جاء أيضاً في التكرار أشرنا إليه في الهامش.

٢. تكرار كلمة: هو تكرار كلمة معينة في سياق الكلام أكثر من مرة، فإذا كان لتكرار الحرف الواحد في الكلمة أثر موسيقي وقيمة في السمع، فمن باب أولى أن يكون لتكرار الكلمة ما هو أكثر وقعاً وأشد تأثيراً في النفس^(٨٠). من ذلك قول سحيم^(٨١):

كأنَّ على أنيابها بعد هجعة من الليل نامتها سلافاً مبردا
سلافةً دن أو سلافةً ذارع إذا صب منه في الزجاجاة أزيبا

نلاحظ الشاعر قد كرر لفظ لفظة (سلاف) ثلاث مرات وقد كان لهذا التكرار دور واضح في تقوية نغم الكلام ومسايرة الوزن وتعزيز جرس الالفاظ وتقويته في الأذهان، فضلاً عن تعزيز

د . عبد محمود عبد & د . مزهر صالح حسين

الجانب الدلالي، إذ إن اللفظة (سلاف) شكلت الأساس المحوري في الدلالة العامة في هذا النص.

وقد يلجأ الشاعر إلى تعزيز القيمة النغمية للتكرار من خلال التكرار المنظم الذي يحدثه في النص، من ذلك قوله^(٨٢):

وهبَّت لنا ريح الشمال بقرّة
فما زال بُردِي طيباً من ثيابها
ولا ثوب إلا بردها وردائيا
إلى الحول حتى أنهج البردُ باليا

يكرر الشاعر في هذا النص لفظة (برد) ثلاث مرات متخذاً من حشو البيت موقعا مكانيا لها، وقد أفاد الشاعر من هذا التكرار في براز جانبيين أساسين:

الأول: الجانبي الموسيقي والإيقاعي، إذ أفاد الأبيات بتدفقات موسيقية ذات نغم صوتي متوافق يفعل تكرار اللفظة، أما الجانب الآخر فهو معنوي كانت الفائدة منه بقاء ريح حبيته حول كامل في برده.

ثالثا: التصريح : هو أن يوازن الشاعر بين عروض المطمع وضربه بكلمتين ينتهيان بسجعة واحدة، وهذا المطمع يكون الأساس الذي تُبنى عليه القصيدة، فهو أسلوب قد أعتده الشعراء لقيمته الصوتية، وقد شغل التصريح اهتمام النقاد القدامى مؤكدين على ((أن الفحول، والمجيدين من الشعراء القدماء أو المحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه وربما صرعوا ابیاتاً أخرى من القصيدة بعد البيت الاول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بصره))^(٨٣).

فالتصريح يخلق جواً موسيقياً داخلياً في البيت، لما فيه تماثل بين كلمتي العروض والضرب داخل البيت لأنه واحد من المواقف التي تستعطف سماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء. فإذا تصفحنا ديوان سحيم عبد بني الحسحاس وتأملنا مطالع وحدته الشعرية المتمثلة بالقصائد والمقطوعات والنتف والأيتام البالغة عددها (٣٢) وحدة، وجدنا أن (١٠) من بين الوحدات الشعرية قد جاء بها هذا الفن الموسيقي (٢٢) وحدة لم يرد فيها هذا الفن. ومن هذه الأمثلة التي جاء مصرع في قوله^(٨٤):

عميرة ودّع أن تجهزت غاديا
كفى الشيب والاسلام للمرء ناهيا
يوازن الشاعر في هذا النص بين عروض البيت في قوله (غاديا) وضرب البيت في قوله (ناهيا) من خلال التصريح ليحقق بذلك نغماً موسيقياً يستشعره المتلقي ويحفزه بهذا النغم على مسامرة القصيدة لمعرفة الحالة التي أثارت نفسية الشاعر وحركة عواطفه. ومن مطالعة المصرفة قوله^(٨٥):

أَتَكْتَمُ حَيْثُمُ عَلَى النَّأْيِ تَكْتَمَا تَحِيَّةً مِنْ أَمْسَى بِحَبِكَ مُغْرَمَا
فالتصريح هنا وقع (تكتما... مغرماً) أضفى على البيت إنسجاماً موسيقياً في صدر البيت وعجزه.

ويعد الغزل واحداً من الاغراض الشعرية التي أولاها سحيم عبد بني الحساس عناية فائقة جداً، اذ حرص على أن يصدر قصائده في الغزل بمطالع مصرعة ليضفي عليها طابعاً فنياً ينسجم مع قدسية هذا الغرض ويتناسب مع مواقف الحزن والفقدان للحبيبة. من ذلك قوله^(٨٦):
تأوبني ذات العشاء همومٌ عوامدٌ منها طارفٌ وقديم

ويقول أيضاً^(٨٧):

ترود من أسماء ما قد تزودا وراجع سقماً بعد ما قد تجلدا

وقد يقع التصريح في ثنايا القصيدة، إذ يلجأ إليه الشاعر احياناً فيضفي على أبياته طابعاً نغمياً وموسيقياً فضلاً عن إحداث التماسك والارتباط بين أجزاء البيت الشعري، من ذلك قوله^(٨٨):
حدابير أمثال الشنان يقودها إلى الحي حِدْبَارُ السَّرَا قَرِيعَهَا

إذا عدنا الى القصيدة التي جاء فيها البيت فإننا نجد أن مطلعها كان مصرعاً أيضاً بينما جاء هذا البيت مصرعاً في وسطها، وقد حقق تناغماً موسيقياً وترابطاً دلالياً وضاحاً، إذ خرجت الصورة الشعرية بأبهى رونق.

رابعاً : التصدير:

يعد التصدير من أهم الوسائل البلاغية التي تسهم في تشكيل الموسيقى الداخلية، وهو أن يذكر الشاعر لفظين متجانسين يذكر أحدهما في أول البيت ويذكر في عجزه، أو يكون في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره^(٨٩)، إذن هو تكرار بلاغي يأخذ بنظر الاعتبار البعد المكاني بين اللفظين ليحقق هذا الاسلوب تناغماً موسيقياً وإيقاعاً موحداً من خلال تكرار الكلمات، ومن أمثلة التصدير في شعر سحيم^(٩٠):

ألا أيها الوادي الذي ضم سيئهُ إلينا نوى الحسناء حُييت واديا

د . عبد محمود عبد & د . مزهر صالح حسين

يأتي هنا تصدير الحشو ليخلق دورة ايقاعية تظهر من خلال تكرار لفظة (الوادي) في حشو صدر البيت وقافيته مما خلق تدفقاً صوتياً وجواً موسيقياً يثير لدى المتلقي الإحساس بالطرب والانسجام مع النص.
ويقول في موضع آخر^(٩١):

يعدن مريضاً هُنَّ هيجنَ داءه ألا إنما بعض العوائد دائياً

إن المتأمل في هذا البيت يجد لأسلوب التصدير المتحقق بين لفظتي (داءه) في عروض البيت و (دائياً) في ضربه اثراً ايقاعياً واضحاً يتمثل بتكرار الصوتي الذي يصعد الوجد الإيقاعي ويحدث توقيعية أفادت النص موسيقياً ودلالياً.
إن الشاعر المبدع لا يأتي بالتصدير من أجل التصدير فحسب، وإنما لا بد من ارتباطه بالدلالات النفسية والموضوعية للنص، إذ تعدد مميزات التصدير فهي نوع من الدلالة، فالكلام الذي تتردد ألفاظه ويرجع بعضها إلى بعض فيها تقرير وبيان ودلالة، ونوع من التأكيد الدلالي ونوع من الإيحاء بالكلمة الثانية، ونوع من الموسيقى يحدثها التكرار^(٩٢).
ومن ذلك قول سحيم^(٩٣):

إذا ما فرغنا من سوار قبيلة سمونا لأخرى نبغي من نسوار

وقوله في موضع آخر^(٩٤):

وجيد كجيد الغزال النزر ف يأتلف الدرّ فيه ائتلافا

وقوله أيضاً^(٩٥):

لعلك إن كان القذى ليس مطرقا جفون عيون فابغني اليوم قاذيا

فالتصدير المحقق في الأبيات السابقة ارتبط ارتباطاً واضحاً بدلالة النص العامة إذ شكلت هذه الألفاظ (يأتلف _ ائتلاف) و (القذى _ قاذيا) المحاور التي تدور حوله معاً في النص ودلالته.

الخالمة

توصل البسب الى جملة من النالاب التي يمكن الالوص إليها على النحو الآتي:
_ الشعر فن موسيقي ماله مثل التصوير والنسب، كما إن هله الفنون تعتمد على وسائل فنية لأجل إظهارها بالشكل المطلوب والمميز، كذا الشعر تجمعه صناعة الأوزان والألحان والإيقاع بصورة جميلة من صور الكلام.

_ اسعمل الشاعر سحيم ثمانية بحور شعرية تناولها من ناحية البحر الامل، وهو بهذا يدل على إخلاصه للمدرسة العربية القديمة التي لم تكن تحفل بالبحور المجزوءة _ وكان لدراسة هله البحور وما أاصل بها من زحافات وعلل، أو التي باء ملامحها من خلال الإحصاء ضمن البحور الشعرية المستعملة _ فكان لزحاف القبض أكثر وروداً في البحر الطويل وبعء (٢٨٩) مرة، والطي (٢٣٠) مرة، أما في البحر الملقارب (٤٥) مرة، أما البحور الأخرى فقد جاء بها بعض الزحافات إلا أنه بشكل قليل بسبب قلة استعمال الشاعر لها على شكل نلف وبيتم.

_ مال الشاعر إلى استعمال الحروف الال (اللام، الميم، الياء، الراء، الال...) في قوافي قصائده، وكان لهذا الأمر أظهر انسجاماً وتطابقاً موسيقياً يناسب البحر والغرض.

_ كان لعيوب القافية حضور فعال في شعر سحيم منها الإيطاء والتضمين والسناد بأنواعه، ألا أن سناد التأسيس والتوجيه قد خلا من شعر سحيم ولا سيما أن سناد التوجيه يعتمد على القافية المقيدة وإن شعر سحيم خلا من هله القافية.

_ لقد أظهر الشاعر اهتماماً بالموسيقى الاللية في شعره وقد أضح هلا من خلال التقنيات التي اسعملها في تقوية النسيج النغمي بأشعاره وأبرزها، الجنس بنوعيه تاماً وناقصاً، والتكرار بنوعيين الحرف والكلمة، والتصريح الذي كان يعتمد التماثل الصوتي بين المقاطع الصوتية ورد الأعجاز على الصدور (التصدير)، وهلا كله لخلق مقتربات نغمية أكثر داخل النص الشعري لتكون المرتكزات الأساسية للنهوض في بناء النص على نحو عام.

دوامش البحث ومصادره:

- (١) . ينظر: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: ٣٩.
- (٢) . موسيقى الشعر، ابراهيم انيس: ١٧.
- (٣) . نظرية الادب رينية ويليك، ترجمة محي الدين صبحي: ٢٠٥.
- (٤) . فضاء البيت الشعري: ١٥٧ - ١٥٨.
- (٥) . دراسة بلاغية لأصول الاساليب الادبية، احمد الشايب: ٦٥.
- (٦) . ينظر: موسيقى الشعر: ٥٩.
- (٧) . المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها: ٤، ١/١.
- (٨) . القبض: هو حذف الخامس الساكن في فعولن ، فيصير فعولن، ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: ١٠.
- (٩) . ينظر فن التقطيع الشعري والقافية: ٤٧.
- (١٠) . ديوانه: ١٥.
- (١١) . م. ن: ٣١.
- (١٢) . الحذف هو اسقاط السبب الحقيقي من اخر تفعيله مثل ((مفاعيلن)) فيصير ((مفاعي)) أو ((فعولن)) فيصير ((فعو))، ينظر: شرح شفاء العليل في نظم الزحامات والعلل، حاتم بن محمد، تج، و، احمد عفيفي: ١٣٨.
- (١٣) . شرح تحفة الخليل: ٢٩٣.
- (١٤) . ديوانه، ٤٣.
- (١٥) . القصص: هو حذف السبب الخفيف الاخير واسكان ما قبله وهو علة لازمة ، فتحول فعولن لتصبح فعول، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨٩.
- (١٦) . الخبن هو حذف الساكن في فاعلن، فتصير فعلن، ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ١٥١.
- (١٧) . القطع هو حذف ساكن الوتر المجموع وتسكين ما قبله في (فاعلن) فيصير (فاعِل) فينقل الى (فَعْلُن).
- (١٨) . ديوانه: ٥٩.
- (١٩) . م . ن : ٥٤.
- (٢٠) . الاضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في (مُتَفَاعِلُن) فتصير (مُتَفَاعِلُن). ينظر: ميزان الذهب : ١٠.
- (٢١) . ديوانه: ٦٠.
- (٢٢) . الشكل: وهو اجتماع الخبن والكف مثل: فاعلاتن تحذف ألفها الاولى ونونها فتصير فعلات، ينظر: اهدى السبيل الى علمي الخليل والعروض والقافية ، محمود مصطفى: ١٩.
- (٢٣) . الكف : هو حذف السابع الساكن في مفاعيلن فيصير مفاعيل ، أو مستفعلن تصير مستفعل. ينظر: ميزان الذهب: ١١.
- (٢٤) . ديوانه: ٥٨.
- (٢٥) . ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١٥٨/١.
- (٢٦) . ميزان الذهب : ١٠.
- (٢٧) . ديوان : ٥٤.
- (٢٨) . م . ن : ٣٥.
- (٢٩) . ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب: ٣١٣/٢.
- (٣٠) . نقد الشعر : ١٧.

- (٣١). العمدة في محاسن الشعر وأدابه، ابن رشيق القيرواني: ٥١/١.
- (٣٢). ينظر: الصورة الفنية في شعراي تمام ، عبد القادر الرباعي: ٢٩١.
- (٣٣). ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب: ٤٦/١.
- (٣٤). ينظر: سر صناعة الاعراب، ابن جني: ٧٥/١.
- (٣٥). المرشد الى فهم اشعار العرب: ٧٥/١.
- (٣٦). م . ن: ٧٩/١.
- (٣٧). ديوانه: ٣٦.
- (٣٨). ديوانه: ١٧/١٦.
- (٣٩). م . ن: ٤٩.
- (٤٠). ينظر: م . ن: ٦٠.
- (٤١). ينظر: القوافي ، للأخفش، ٥٥.
- (٤٢). ينظر: الراشد الى فهم اشعار العرب: ٤٦/١.
- (٤٣). ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٣٤٧.
- (٤٤). ديوانه: ١٩.
- (٤٥). ديوانه: ١٠٦.
- (٤٦). م . ن: ٥١.
- (٤٧). ينظر: الوافي في العروض والقوافي: ٢٩٢.
- (٤٨). ديوانه: ٣٢، ينظر: م . ن: ٣٨.
- (٤٩). ديوانه: ٣٧، ينظر: م . ن: ٣١.
- (٥٠). ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٨٢.
- (٥١). ديوانه: ٢٨، ينظر: م.ن: ٣١، البيت (٨١، ٨٢).
- (٥٢). م.ن: ٣٩، ينظر: م.ن: ٥٢، البيت (١، ٢).
- (٥٣). ينظر: اهدى سبيل الى علمي الخليل: ١٠٤.
- (٥٤). ديوانه: ٥٥.
- (٥٥). م.ن: ٦٣.
- (٥٦). ينظر: اهدى سبيل الى علمي الخليل: ١٠٥.
- (٥٧). ديوانه: ٥٧.
- (٥٨). م.ن: ٤٩، ينظر: م . ن: ٥٢، البيت (١، ٢).
- (٥٩). الصناعتين، لأبي هلال العسكري: ٣٣٠.
- (٦٠). المثل السائر، ابن الاثير: ٢٦٢/١.
- (٦١). في الشعر العباسي: عز الدين اسماعيل: ١٠٢.
- (٦٢). ينظر: كتاب البديع: لابن المعتز: ٢٥.
- (٦٣). ينظر: الايضاح: ٥٣٥/٢.
- (٦٤). ديوانه: ١٦.
- (٦٥). م . ن: ١٩.
- (٦٦). ديوانه: ٤٧، وينظر: م.ن: ٥٠، ٥٧.
- (٦٧). جناس التحريف: هو ان يكون الشكل فرقا بين الكلمتين ، ينظر: البديع في نقد الشعر: ١٦٩.
- (٦٨). م.ن: ١٧.

- (٦٩) . ينظر : البديع في نقد الشعر: ١٩٦
- (٧٠) . ديوانه: ٤١
- (٧١) . جناس التصريف: هو أن تتفرد كل كلمة عن الأخرى بحرف، ينظر: البديع في نقد الشعر: ٢٢ .
- (٧٢) . ديوانه : ٥٧ ، ينظر: م.ن: ٦٢ .
- (٧٣) . معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة/ ٤٧٣ .
- (٧٤) . المرشد الى فهم اشعار العرب: ٤٩/٢ .
- (٧٥) . ديوانه: ١٦ ، ١٧ .
- (٧٦) . م.ن: ٣٤ .
- (٧٧) . ديوانه: ٦١ ، ينظر: م.ن: ٦٦ تكرار حرف اللام (١٥) مرة، القاف (٧) مرات، الفاء (٦) مرات .
- (٧٨) . م.ن: ٦٧ .
- (٧٩) . قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ٢٤٠ .
- (٨٠) . ينظر : التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد: ٧٩ .
- بل حتى بلى ثوبه وامح
- (٨١) . ديوانه: ٤٠ ، ينظر: م.ن: ٣١ ، (الهضب) ، ٣٢ ، (اجبال) .
- (٨٢) . م.ن: ٢٠ ، ينظر: م.ن: ٥٤_٥٥ . (الواو) (نصيب) (اللب) .
- (٨٣) . نقد الشعر: ١٤
- (٨٤) . ديوانه : ١٦ .
- (٨٥) . ديوانه: ٣٤ .
- (٨٦) . م.ن: ٣٧ ، ينظر: م.ن: ٥٢ .
- (٨٧) . م.ن: ٣٩ ، ينظر: م.ن: ٤٩ .
- (٨٨) . ديوانه: ٥٣ .
- (٨٩) . ينظر: البديع في نقد الشعر: ٥١ .
- (٩٠) . ديوانه: ٢١ .
- (٩١) . ديوانه: ٢٣ .
- (٩٢) . ينظر : بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، ابراهيم سلامة: ١٢٧_١٢٩ .
- (٩٣) . ديوانه: ٣٩ .
- (٩٤) . م.ن: ٤٣ .
- (٩٥) . ٦٦ .

المصدر والمراجع

- الاسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م.
- أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، العلامة محمود مصطفى، راجعه الأستاذ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع _ الرياض، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- الإيضاح في علوم البلاغة ، للقزويني (ت ٧٣٩)، تح، عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، د- ط- د- ت.
- بلاغة ارسطو بين العرب واليونان، د. ابراهيم سلامة ، مصر، ١٩٥٢م.
- ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تح الأستاذ عبد العزيز الميمني، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٩١م.
- سر صناعة الإعراب، لابن جني(ت، ٣٩٢هـ) دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ، ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، تأليف عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٦م.
- شرح شفاء العلل في نظم الزحافات والعلل، قاسم بن محمد البكرجي، تح، احمد عفيفي، الهيئة المصرية العامة للكتب، دار التراث ، ٢٠٠٥م.
- الصور الفنية في شعر ابي تمام، د. عبد القادر الرباعي، الطبعة العربية الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت، ٤٥٦هـ)، تح، محمد محيي عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.
- فضاء البيت الشعري، عبد الجبار داوود البصري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م.
- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية، ط٦، بغداد، ١٩٨٧م.
- في الشعر العباسي الرؤية والفن، عز الدين اسماعيل، دار المعارف ، مصر ١٩٨٠م.
- قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م.
- كتاب البديع، لابن المعتز(ت٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس اغناطيوس تراتشوفوسكي، اعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثني، لندن ١٩٣٥م.
- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، لابي هلال العسكري، تح، علي محمد البجاوي ومحمد ابوالفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

- كتاب القوافي للأخفش (ت ٢١٥هـ)، تح عزت حسن، وزارة السياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.
- المثل الساثر في ادب الكتاب والشاعر، لابن الاثير، تح، احمد الحوفي، دار النهضة ، مصر، د-ط-و-ت،
- المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
- معجم مصطلحات الادب، مجدي وهبة ، بيروت ، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم انيس، ط٥، دار الطباعة الحديثة، مصر، ١٩٨١م.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، للمرزباني (ت ٣٨٤هـ)، تح، محمد علي البجاوي، دار النهضة نصر، ١٩٦٥م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، تح، د. حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ميدان الاوبرا، القاهرة.
- نظرية الأدب، وارين واستن و ويلك رينيه، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، د-ط، د-ت.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، مطبعة الجواثب قسطنطينية، ط١، ١٤٠٢هـ.
- الوافي للعروض والقوافي، للتبريزي (ت ٥٠٢هـ)، تح، د. فخري الدين قباوة وعمر يحيى، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٥م.

