مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، ١٤٣٦/٢٠١٥ هـ.ق، العدد ٢١(٢) ١١١-١٢٦

الموسيقى الداخلية فى شعر ابن الرومي

مرضيه آباد*[١]، طاهره اختری[٢]

تاريخ الوصول:١٤٣٥/٧/٣ تاريخ القبول: ١٤٣٦/١/٢٨

اشتهر ابن الرومي في الأدب العربي بكونه رائد فن التصوير إلا أنّ دراسة شعره من الناحية الموسيقية تكشف لنا عن موهبة عالية ومقدرة منقطعة النظير في هذا المجال من فن الشعر أيضاً. ولعل أجمل الجوانب الموسيقية في شعره هي الموسيقى الداخلية التي لاتبدو جلية للسمع –كما نرى في الوزن والقافية– بل تختفى وراء الكلمات والحروف والحركات والسكنات وتنصهر فى باطن معاني الكلمات لما بين هذه المعاني وأصوات تلك الألفاظ من المواءمة والموافقة. وهذه الميزة أعنى المواءمة بين معانى الألفاظ وأصواتها أبرز مواضع الجمال والفن في موسيقى شعر ابن الرومي الداخلية، والسبب في ذلك يعود إلى شدة سيطرة الإحساسات والعواطف عليه بحيث لم يكن ليتخلص منها حتى في أحرج المواقف. وهذا هو الأمر الذي منح شعره الأصالة والجاذبية بسبب الصدق الفني الذي أودعه فيه. وقد اتخذ طرقاً مختلفة لخلق موسيقاه الداخلية، أهمها التكرار والجناس ورد العجز على الصدر والموازنة وتقسيم الأبيات إلى وحدات موسيقية متلائمة وكذلك الثنائية. أما تكراره ففي الغالب من جنس التكرار اللامرئي حتى في تكرار نفس الكلمات التي هي من الجنس المقابل أي التكرار المرئي. والجناس في شعره بعيد عن التكلف والتصنع، والثنائية أو الازدواج جاءت في شعره كتقنية مبتكرة في قوالب مختلفة من التوشيع والتقسيم والتضاد وما إلى ذلك من الفنون التى تتسع للثنائيات. أما المنهج الذي اتبعناه في دراستنا هذه فهو المنهج الوصفي–التحليلي الذي تقتضيه مثل هذه البحوث.

الكلمات المفتاحية: الشعر، ابن الرومي، الموسيقى الداخلية.

١. أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية، جامعة الفردوسي مشهد mabad@ferdowsi.um.ac.ir
٢. أستاذة مساعدة، قسم علوم القرآن والحديث، جامعة شاهد akhtari_ta@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

المقدمة

ولد علي بن عباس المشهور بابن الرومي سنة ٢٢١ للهجرة في محلة العقيقة من محال بغداد(ابن خلكان، دون تاريخ: ٣٦٢-٣٦١) في أسرة تغذت من روافد الثقافتين الرومية والفارسية كما صرح هو نفسه بذلك فى شعره غير مرة نحو:

كيف أغفي على الدنية والفر
س خؤولي والروم هم أعمامي

(ابن الرومي، ١٩٩٤: ٣/٣٢٤).

إذ كان أبوه رومياً وأمه فارسية. وفي من بيئة ارتوت من معين الثقافات المتنوعة والحضارات المختلفة وصادفت كل هذا شخصية فذة التي امتازت بالمواهب النادرة من الذكاء الحاد والخيال الخلاق والحس المرهف خاصة السامعة الحساسة التي تجعله في قافلة الرواد من الشعراء الذين تمتعوا بحظ وافر من جمال الموسيقى في شعرهم. ليس فيما بين أيدينا شيء كثير عن تفاصيل حياته إلا أنّنا نعلم أنّه كان شاعراً بكل ما في الكلمة من معنى، فللشعر ولد وللشعر عاش وفي هيكل الشعر ضحى بحياته وراحته وسلامته غير أنّ آلهة الشعر لم تفتح عليه خزائن ثروتها قط كأنّها أرادت له البؤس والحرمان لتصقل بهما عواطفه الفياضة وتقوّي أجنحة خياله الخلاقة وتعمق عقليته الجبارة وتجعله شاعراً لا يحدّه المكان ولا يُبليه الزمان وإن جُهل مقداره في عصره ولم يُقدر حقّ قدره في زمانه إلا أن مضي القرون والأعصار وظهور الآراء والمذاهب الجديدة في الأدب العربي أخرجه من صدف الغفلة فقام الكبار من الأدباء والدارسين يبحثون عنه وعن شعره؛ فمن أوائلهم عباس محمود العقاد الذي فتح باب الدراسة في شعر ابن الرومي أمام الدارسين. كما اهتم بعضهم بنشر ديوانه منهم كامل كيلاني الذي نشر مختارات من شعره سنة ١٩٢٥م جعلها ثلاثة أجزاء في مجلد واحد.

خلفية البحث

دارت غالبية دراسات الباحثين حول حياة الشاعر وشخصيته وجوانب من شعره أهمها فن الوصف وملكة التصوير، حيث أخذ حيزاً واسعاً من دراساتهم. من هؤلاء الباحثين علي علي صبح في كتابه «البناء الفني للصورة الأدبية فى الشعر» وإيليا الحاوي في «فن الوصف تطوره في الشعر العربي» والعقاد في كتابه «ابن الرومي» وأنيس المقدسي في كتابه «أمراء الشعر العربي» وعلي شلق في «ابن الرومي في الصورة والوجود» والمازني في «حصاد الهشيم» وعبدالمجيد الحر في «ابن الرومي عصره حياته، نفسيته فنه من خلال شعره ومحمد عبدالغني حسن في «ابن الرومي» وكبرى روشنفكر ورحمت الله پاشا زانوسي في مقالتهما «الطبيعة الحية في شعر ابن الرومي» المطبوعة في مجلة العلوم الإنسانية الدولية(القسم الثاني من العدد الثالث عشر) سنة ٢٠٠٦م. وأما بحثهم عن سائر الجوانب فقد تعلق في الأغلب بكليات من شعره وفنه تحتاج إلى بحوث تفصيلية مستقلة كعنصر الموسيقى في شعره. وقد تنبة الباحثون منذ القدم إلى علو كعبه في موسيقى الشعر فنجد ابن رشيق مثلاً يشير إلى اقتداره على القوافي(ابن رشيق، ١٩٨٨، ج١: ٢٩٩ و٣٠٧). وهذا ما تنبه له أيضاً الباحثون الجدد كعلي علي صبح في كتابه المذكور آنفاً والأستاذ العقاد إلا أن ذلك كله يكاد يكون إشارات متفرقة عابرة وردت في سياق البحث عن جوانب أخرى كالصورة الفنية مثلاً. ولعل علي علي صبح كان أكثرهم اهتماماً بالجانب الموسيقي من شعر ابن الرومي حيث اختار في الفصل الذى عقده في كتابه المذكور لدراسة الجانب الموسيقي من الصورة الأدبية في الشعر، نماذج من شعر ابن الرومي إلا أنّ بحثه كان يختلف تماماً عن بحثنا هذا فإنّه لم يدرس مقومات الموسيقى الداخلية في شعره، بل ذكر سمات منها كالتجسيم والتشخيص(ص ٢٥٩) وملائمة اللفظ للمعنى(ص ٢٦٠) وسهولة اللفظ وعذوبته(ص ٢٦٤)

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

ولايخفى ما يرد على بعض هذه العناوين من النقد في اعتبارها من ميزات الموسيقى الداخلية. حقاً إنّه أشار وبشكل إجمالي إلى اثنين من عناصر موسيقاه الداخلية وهما المشتقات(ص ٢٦٢) وبعض المحسنات البديعية(ص ٢٦٣) غير أنها يفقد التفصيل والعمق وهو في ذلك معذور لا يلام لأنّه لم يكن بصدد دراسة موسيقى شعر ابن الرومي، بل كان يدرس الموسيقى كعنصر من عناصر الصورة الأدبية فى الشعر عامة.

وبذلك تكون دراستنا هذه أول بحث تفصيلي مستقل عن عنصر الموسيقى في شعر ابن الرومي وبما أنّ المجال لايسع لدراسة جميع العناصر الموسيقية في شعره، خصصنا هذه المقالة لدراسة الموسيقى الداخلية في شعره وتركنا دراسة الموسيقى الخارجية والمعنوية لمجال آخر ندرسهما في مقالتين مستقلتين والله ولي التوفيق.

الموسيقى وأهميتها في الشعر

الموسيقى لفظة مأخوذة من اليونانية(mousikê) وهي فن تأليف الألحان(دهخدا، ذيل المادة). وقد عرّفها القدماء بأنّها: فن تعرف به الألحان وما به تتلائم وتتكامل(معين، ذيل المادة) وهي فن فطري غريزي... استعملها الإنسان في مجالات مختلفة في الحرب وفي الطقوس الدينية وفي الأفراح والمآتم»(جيدة، ١٩٨٠: ٣٥١) والشعر –كما قال أرسطوطاليس– منشؤه سببان: غريزة المحاكاة وطبيعة الالتذاذ بالإيقاع والوزن(أرسطوطاليس، ١٩٦٧: ٣٦ و٣٨) إذن منشأ هذين الفنين واحد يرجع إلى فطرة الإنسان وغريزته وهذا ما يعزز العلاقة بينهما بحيث اعتبر بعضهم الموسيقى العنصر الرئيس في الشعر وقال: "إن الشعر كلام موزون، مقفى"(قدامة بن جعفر، دون تا: ٦٤ وابن منظور ١٣٦٣: ذيل المادة) وهذا هو السبب في تسمية أنواع النظم التعليمى شعراً كما أنّهم جعلوا الموسيقى مضماراً لترويض الشعر ورفع عيوبه". قال الشاعر:

تغنَّ في كلِّ شعر أنت قائله
إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار

(ابن رشيق، ج٢، ١٩٨٨: ١٠٨٧)

ورأى بعض آخر أنّ الشعر والموسيقى من واد واحد فقالوا: إن الشعر هو موسيقى الألفاظ والكلمات، والغناء هو موسيقى الألحان والإيقاعات(شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٤٤) والحقيقة أن الموسيقى تكون نصفاً من هوية لغة الشعر؛ فكلما ابتعد الشعر عن عناصره الموسيقية خسر الشعر جماله ورونقه بمقدار ابتعاده عنها لأنّ الإيقاع والموسيقى من أقوى العناصر التى تستجيب إليها النفس من غير وعي ولا شعور(صبح، ١٩٩٦: ٢٤٢) واستجابة النفس من أهم المعايير فى تقييم الشعر وتمييز الحسن منه من القبيح والقوي من الضعيف.

الموسيقى في شعر ابن الرومي

إنّ الموسيقى في الشعر واسعة الجوانب متعددة النواحي والعوامل منها ما هو واضح معروف نحو الوزن والقافية ومنها ما هو خفي غير معروف نحو أنواع الموسيقى الداخلية والمعنوية ونحن في هذه المقالة نريد أن نتناول الموسيقى الداخلية في شعر ابن الرومي بالدرس؛ تلك الموسيقى التي لاتبدو جلية للسمع بل تختفي وراء الكلمات والحروف والحركات والسكنات. فابن الرومي وإن اشتهر بكونه رائد الفن التصوير في الأدب العربي، فقد تمتع بمنزلة رفيعة في موسيقى الشعر خاصة الداخلية والمعنوية منها. وإذا اخذنا بعين الاعتبار طول نفسه وقصائده الطويلة التي كانت تبلغ أحياناً ثلاثمئة بيت، فإنّه يمكننا أن ننسب إليه الريادة في هذا الفن أيضا حيث إن المحافظة على الانسجام والوحدة الموسيقيين في المطولات هي غاية في الصعوبة من جهة الحصول على القوافي المناسبة أو من جهة الحصول على المفردات الضرورية لكل واحد من الأبيات. والملفت في شعر

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

ابن الرومي أنّه كلما طالت قصيدته تجلّت براعته أكثر(راجع مثلاً: ١٩٩٤: ٣٧٣/١ و٢٧٥/٢) فكأنّ إطالة القصيدة تبعث فيه الطاقة شيئاً فشيئاً فيشتاق ويجد وأخيراً يبدأ بالرقص في موسيقى شعره وإيقاعه لا لشيء إلا لأن احساساته وعواطفه كنّ يملين عليه شعره.

لقد كان ابن الرومي –طيلة حياته– مقهوراً خاضعاً لسيطرة عواطفه لذا نجده مع كل ما عرف عنه من عمق التفكير وقدرة التحليل غير قادر على التخلص منها حتى في أحرج المواقف؛ فنراه في أغلب مدائحه يمزج المدح بالعتاب والشكوى وأحيانا يبالغ في عتابه حتى ينتهي به الأمر إلى الهجاء. وإن شئت فقل إن العواطف ملكت ناصية عقليته تذهب به في وادي الشعر إلى حيث تشاء وهذا ما منح شعره الأصالة والجاذبية والوحدة بما منحه إيّاه من الصدق الفني. كما منح الجوانب العقلية من شعره قيمة فنية بالغة للغاية تجسّدت في تعليلاته وبراهينه العقليه وتكراراته وإيضاحاته المعنوية. ذلك لأن إيقاع شعره يجعل القارئ يشارك الشاعر في إحساسه وتجربته فلا ترى في شعره النشاز الموسيقي مهما طالت القصيدة.

أضف إلى ذلك أنّ ابن الرومي كان يختار موسيقى شعره في القصيدة بأسرها، من أوّلها الى آخرها وفي آحاد أبياتها بشكل تتناسب والمعنى؛ بعبارة أخرى كان إحساسه يملي عليه الموسيقى التي يقتضيها المعنى وهذا هو السبب فيما نراه من المجاراة الغريبة بين معنى شعره والإيقاع فيه. كما نرى فيه درجة لا بأس بها من الإيحاء الموسيقي ولا شك أن هذه الميزات في موسيقى شعر ابن الرومي لا تتأتى من جانب واحد من الجوانب الموسيقية التي تتركب منها الموسيقى في الشعر القديم وهي الوزن والقافية والموسيقى الداخلية والموسيقى المعنوية إلا أنّ حصة الموسيقى الداخلية والموسيقى المعنوية في تكوين تلك الصفات في شعر ابن الرومي حصة تفوق جداً حصة الوزن والقافية لذلك حاولنا في هذه المقالة أن نجيب عن الأسئلة التالية: ما هي أهم العوامل الموسيقية الداخلية لإيجاد المجاراة والتناغم بين معنى شعر ابن الرومي والإيقاع فيه؟ كيف مارس ابن الرومي تلك العوامل وما هي ميزاتها؟ وبالإجابة عن تلك الأسئلة أثبتنا الفرضيات التالية: تنشأ الموسيقى في شعر ابن الرومي من إحساسه الفني ثم إنّ أثر الموسيقى الداخلية والمعنوية في إيجاد المجاراة بين معنى شعر ابن الرومي وموسيقاه يفوق أثر الوزن والقافية كما أنّ الإيحاء الموسيقي البالغ للغاية في شعره جاء من هذه المجاراة ومن صدقه الفني معاً.

الموسيقى الداخلية

فقد سميّت الموسيقى الداخلية بالقيم الصوتية الخفية(ضيف، دون تا: ٨٠) وهي ليست من جنس الوزن والقافية(شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٣٩٢) كما أنّها تتعدى النظم الصرف و"يميّزها جانبان مهمان: هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى"(ضيف، دون تا:٨٠) وإن شئت فقل: إنّ الموسيقى الداخلية هي مجموعة المشاكلات أو الملائمات التي تحدث من الوحدة أو التشابه أو التضاد بين الحروف الصوامت والحروف الصوائت في ألفاظ الشعر(شفيعي كدكني، ١٣٦٨: ٣٩٢). في الحقيقة إن أهم ركن من أركان الموسيقى الداخلية في الشعر العربي وأشهرها هو التآلف بين الحروف والحركات داخل الأبيات، غير أن هذا التآلف أو التناغم(harmony) بني على تآلف آخر يمكن أن نسمّيه التآلف الخفي وهو التلاؤم بين الأنغام المذكورة وبين معاني الشعر وهذا ما كان يسمّى في النقد القديم بـ"التلاؤم بين اللفظ والمعنى"(أحمد بدوي، دون تا: ٤٧). إنّ براعة ابن الرومي الفنية الموسيقية تتجلى أكثر ما تتجلى في هذا الجانب من الموسيقى الداخلية إما من ناحية اختيار الألفاظ وترتيبها والأنغام الناشئة عنها أو من جهة

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

تلاؤم تلك الألفاظ مع المعاني المقصودة. إنّ من يدرس شعر ابن الرومي من هذه الناحية تأخذه الدهشة من قدرة إبداعه وبراعته في تصرفه في الموسيقى الداخلية والمعنوية في شعره. فإن ابن الرومي يتخذ طرقاً ووسائل مختلفة لخلق هذه الموسيقى فقد يعمد إلى إيجاد أنواع من الثنائية بين الألفاظ والمعانى وقد يوائم بين المتعلق والمتعلَّق في أبيات متوالية وقد يقسّم الأبيات إلى وحدات موسيقية متلائمة ويتوسل بأنواع من الجناس والتكرار أحياناً. هذه هي أهم العوامل التي تتكون منها الموسيقى الداخلية في شعر ابن الرومي والتي سنتناولها بالدرس حسب أهميتها في فنه.

التكرار

لا يخفى أنّ الموسيقى تعتمد على عمودين وهما التنوع والتكرار. فمن البديهي أن يكون التكرار ركناً لايُنكر في موسيقى الشعر؛ فهو معيار مهم من معايير تقييم نجاح الشعراء في شعرهم خاصة إذا ما نظرنا إلى الفوائد المتنوعة التي تحصل من هذه التقنية الشعرية. التكرار عنوان عام يدخل تحته عناوين أخرى من العوامل التي تكون الموسيقى الداخلية في الشعر كأقسام الجناس مثلا. من هنا ارتأينا أن نترك الأقسام التي استقلت بعناوينها الخاصة وتناولنا في هذا المجال ما عداها.

تكرار الكلمات

إنّ التكرار في شعر ابن الرومي في الغالب من جنس التكرار اللامرئي. -حتى في تكرار نفس الكلمات التي تنضوي تحت جنس التكرار المرئي- نجده يصب كلماته المكررة في قوالب من الصنعة يستخدمها لخدمة معانيه فيخلق بذلك أضواءً مشعة وظلالاً خلابة وألواناً زاهية تقرب تكراره من النوع اللامرئي. بعبارة أخرى إنه كان كان يستخدم أنواع الصنعة والمحسنات بحيث تتناسب والمعنى هذه العملية في الحقيقة تمنح تكراراته المرئية واللامرئية تنوعاً واسع المدى فتبدو بذلك تكراراته ضرورية بحيث لا ينتبه لها القارئ. على سبيل المثال، انظر إلى تكراره في الأبيات التالية التي اخترناها من بدايه إحدى مدائحه: (٢٠٧/٣)

خصيمُ الليالي والغواني مظلَّمُ
وعهد الليالي والغواني مذَمَّم
فظلمُ الليالي أنهنَّ أشبننى
لعشرين يحدوهنَّ حولٌ مجرَّم
وظُلمُ الغواني أنهنَّ صرمننى
لظلم الليالي إنّنى لَمظَلَّمُ
تنكّرنَ لي أن نكر الشيبُ لمتّى
وفي الشيب للسود الذُرى متحرّم

لاحظ غمر صبّ الليالي والغواني في وعاء صنعة الجمع في البيت الأول ثم كررهما مرة أخرى مع كلمة «الظلم» في البيتين التاليين مازجاً تكراره بصنعة التقسيم، لكنّه لما كان بصدد تبيين جهة ظلم كل واحد من الليالي والغواني بدا تكراره ضرورياً فلا يتنبّه له القارئ. والبيت الثالث آية في عبقرية الشاعر في تكراره حيث بلغ بتكراره إلى قمة الفن عندما كرر الظلم في وعاء صنعة رد العجز على الصدر بقافيته «مظلّم» ومن ثم يصل بطريق أهل المنطق الى نتيجه نهائية و هى كونه مظلوماً حقاً.

لا شك أن تكرار كلمتي "ظلم" و"مظلِّم" في فواصل ومقاطع موسيقية معينة من أهم العوامل في مسايرة القارئ لإحساس الشاعر. كأنّ الشاعر ينوح على مظلوميته ويسأل الآخرين أن يذعنوا بذلك ويساعدوه. ثم هناك نماذج أخرى من التكرار الموسيقي في الأبيات السابقة هي: تكرار: " أنّ، هُنَّ وإنَّ" في المصراع الثالث والرابع والخامس وتكرار لام الجّر في بداية المصراع الرابع والسادس، ما جعل البيتين الثاني والثالث ينقسمان إلى وحدات موسيقية متساوية من جهة وينشئ فيهما القوافي الداخلية من جهة أخرى. وتأثير التكرار

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]
[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

في كلمه الشيب في البيت الرابع ملحوظ كما أنَّ دور جناس الاشتقاق في نكّر وتنكّر في إيجاد الجو الموسيقي المتناسب لمضمون الشكوى مما لايخفى.

وقد مر بنا أنّ غالبية تكرار الكلمات في شعر ابن الرومي تأتي في قالب المحسنات المختلفة من الجناس ورد العجز على الصدر والتقسيم ونحو ذلك. لكن في قضية تكرار الكلمات في غير ما ذكر من الظروف نجد الشاعر يتجنب الابتذال الذي يلازم التكرار بطرق أخرى ويوشيه بجمال الفن. على سبيل المثال لنتأمل في الأبيات التالية(۱۹۹۴: ۱/۴۰۷)

أضحى التلاؤم في الخيرات بينكما
مثل التلاؤم بين الرأس والجيد
فالجد بالجد مؤتم يماثله
والرأي بالرأي في نقض وتوكيد
لازال شمل اجتماع شملُ أمركما
وشملُ أمر الأعادي شمل تبديد

في هذه الأبيات نرى أن الشاعر كرر لفظة "التلاؤم" في البيت الأول في إطار فن التشبيه فأزال إلى حد ما ملال تكراره، إلا أنّ لذكر "في الخيرات" مباشرة بعد اللفظة المذكورة تأثيراً كبيراً في عملية إزالة الابتذال عن تكراره وتقريبه من جمال الفن؛ لأنّ(في الخيرات) توحي بتفاوت معنوي بين اللفظين المكررين يشبه الجناس. ثم استمر مع الشاعر فتراه يعمد إلى التكرار دون أن يأتي به في قالب صنعة بل تجده يستمد من صنعة التضاد فيتفنن في تكراره ويحبّبها إلى القارئ. فقد شفع تكرار «الرأي» بالتضاد بين «نقض وتوكيد» كما قرن تكرار «شمل» بإيجاد تقابل بين الممدوحين والأعداء من جهة و«اجتماع» و«تبديد» من جهة أخرى.

أما التكرار في «جد» فلم يأت في وعاء صنعة كما لم يقم لمساعدته محسن إلا أنّ في تكرارها دون فاصل بين كلمتين مكررتين إشارة صوتية إلى كون آباء الممدوحين أسياداً شرفاء نسلاً بعد نسل دون أن يفصل بينهم فاصل.

وتراه أحياناً يستعين بتكرار ألفاظ نحو: "غير" و"خير" لتنظيم الإيقاع والارتفاع والاستفال في نغم قصائده. أنظر إليه في داليته التي مطلعها:

للناس عيدٌ ولي عيدان في العيد
إذا رأيتُك يابن السادة الصيّد

فقد اشتملت القصيدة على أربعة وسبعين بيتاً واستعان بلفظة "غير" اثنتي عشرة مرة قبل كلمة القافية كما جاءت ثمانية منها في الأبيات التي وردت في نهاية القصيدة وكأنّه يقصد بتكرار "غير" أن يدفع كل الظنون الباطلة عند الممدوحين ويثبت إخلاصه لهم فيقول: (۱۹۹۴: ۱/۴۰۴-۴۰۵)

يابن الأكارم خذها مدحةً صدرت
عن مورد لك صاف غير مورود
لافضل فيه سوى ما أنت مُفضِله
فشُربُ غيرك منه شربُ تصريد
أنت الذي كلما رمتُ المديح له
أجابني وضميري غيرُ مكدود
بحري ببحرك ممدود فَحُقَّ له
أن لايرى الدهر إلا غير مثمود
وما رميتُك من ودّي بخاطئة
مني ولا فلتَة عن غير تسديد

مع كل هذا قد نراه أحياناً يتعسف في تكراره ويخرج عن جادة الفن ويقترب من الابتذال والملال الناتج عن ذلك فنجده يقول في إحدى مدائحه(۱۹۹۴: ۱/۴۲۳)

وتكميلُ معروف الكريم بحشده
وأسدَيتَ معروفاً وقد بقى الحشدُ
ولستُ براضٍ منك مالستَ راضيا
ولستَ براضٍ غير ما يرتضي المجد
إذا ما قصدتَ الأمر أول قصده
ولم تتلُها أخرى فما حصص القصدُ

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

ولا عمدَ لم يحفزه عمدٌ موكَّد

من المرء إلا أشبه الخطأ العمدُ

في هذه الأبيات، يخيل إلى الانسان أنّ الشاعر مل وضجر من كل هذا البخل الذي يرى في ممدوحيه فأراد أن يخفي ذلك بهذه الأنغام الموسيقية التي يبدعها بتكرار الكلمات. ولا يخفى أنّ ابتذال التكرار في البيت الثاني هو أوضح من البيتين الآخرين؛ كما لا يخفى تأثّر الشاعر بأبي تمام في بيته المشهور(التبريزي، ١٩٩٤: ١/٣٩٠)

المجد لايرضى بأن ترضى بأن

يرضى امرؤٌ يرجوك إلا بالرضا

وإذا قمنا بمقارنة بين البيتين، نجد أنّ كلاهما ضعيف من ناحية التكرار، إلا أن بيت ابن الرومي أوضح معنى وأقلّ ابتذالاً من ناحية التكرار لما فيه من الموسيقى الهادئه الرتيبة في حين أن بيت أبي تمام يعج ويضج بجلبة الطبول الخاوية.

تكرار الحروف الصامتة والمصوتة

تكرار الحروف وخاصة الصوامت منها في شعر ابن الرومي يأتي غالباً ضمن تكرار الكلمات وفي إطار أنواع الجناس وخاصة جناس الاشتقاق. في الواقع، كانت هذه الظاهرة مسيطرة على ذوق ابن الرومي الموسيقي بحيث يضيق المجال للتكرارات الخارجة عن هذه المقولة. لكنّ ابن الرومي اذا لم يُتح له المجال لتكرار الكلمات أو لم يساعده الجناس أو لم يقتض أحدهما المعنى لم يفته تكرار الصامت الواحد أو ما قربت مخارجه كما لم يفته تكرار المصوت الواحد أو ما قربت مخارجه لكي يكوّن منها ألحان شعره وأنغامه. إستمع إليه في الأبيات الآتية وهو يقول(١٩٩٤: ١/٣٤٧)

لك ريحان وراح

ومُجيدات ملاحُ

كمها الرمل تُناغيـ

هنّ أوتار فصاحُ

وغزال ذو دلالٍ

كُلُّه داح وماحُ

هو دعص وهو غُصْنٌ

تتهاداه الرياحُ

ففي البيت الأول نلاحظ التناغم الحاصل من تكرار الحاء مع مصوت الألف والياء ثم يناغم مسامعنا ذاك التآلف الصوتي بين لفظة "ريحان" و"راح" من جهة وبين «مجيدات» و«ملاح» في تكرار الألف والميم من جهة أخرى. بعد ذلك نرى كيف أنّ الشاعر وازن بين المصراعين بتكرار الياء فيهما. وليس هذا فحسب، بل إنّنا نجد الشاعر يوحي بأجراس حروفه أنواعاً من المشاعر يثري بذلك كلامه. فكأنّه عندما يمدّ صوت الألف يصوّر لنا مقام ممدوحه العالي من جهة وعندما يكرّر الهاء والراء بجانب الألف يمثّل لنا الارتياح والسرور الناشئين من مشاهدة تلك المناظر الجميلة. فحاله حال من يتنفس أنفاساً طويلة مرتاحة في جو هادئ مليء بالراحة والسرور وبذلك يدفع عن نفسه كل ما يشعر به من المشاعر المسيئة المؤذية. وكذلك لا يخفى ما لوجود مصوت الواو الذي ولد من إشباع الضمة في الروي من تأثير ملحوظ في خلق هذا الإحساس في القصيدة كلها. وتكرار الميم بجانب الراء واللام في البيت الثاني يُسمعنا إيقاعاً لطيفاً يتصاعد بتكرار مصوت الألف.

وغني عن البيان ما في البيت الثالث من تغني الشاعر بتكرار الحروف في كلمات متحدة القوافي والأوزان. كما أنّ تكرار الصاد مع النون في البيت الرابع يذكرنا بتصفيق الشاربين في مجالسهم في الشطر الأول، وتكرار التاء والهاء والألف في الشطر الثاني يحكي لنا دوران الرقاصين اللين. ففي مجموع الأبيات الأربعة تكرر مصوت الألف أربع عشرة مرة وكل واحد من الحاء والهاء سبع مرات وكل واحد من الراء والميم أربع مرات. وقد تمكن الشاعر من خلق الوحدة الموسيقية في القصيدة بالاستعانة بهذه التقنية وهي التركيز

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

على الحروف الصوامت والمصوتة.

على أنّه لا ينبغي أن يتبادر إلى أذهاننا أن الشاعر إنما كان يعمد إلى التكرار لإيجاد الجو الموسيقي المناسب في شعره؛ فقد نراه أحياناً يعمد إلى التكرار كي يمنح لغة شعره نوعاً من الفخامة والجزالة. كمثال على ذلك، انظر إلى تكرار السين والجيم في البيتين التاليين(١٩٩٤: ٩٨/١)

سائل بسؤدده المعا

شر بل نداه وانسكابه

تخبرك عنه باليقيـ

ـن ويجعل الجدوى جوابه

فقد كرر السين في بداية البيت الأول وفي نهايته كما كرر الجيم في الشطر الثاني من البيت الثاني وبذلك ارتقى بلغة الشعر الساذجة إلى لغة جزلة فاخرة. أضف إلى ذلك أنّ تكرار الألف أربع مرات، فيه من مفهوم الامتداد ما هو غني عن البيان وقد أثبت نفس المفهوم بعض الباحثين لحرف السين أيضاً(قائمي و...، ١٣٨٨: ١١٩، نقلاً عن العباس) ولا شك أن امتداد الصوت من الطرق المعهودة للتعبير عن الروعة والعظمة والتعجب الناشئ عنهما التي تعتبر من أهم عناصر غرض المدح. أما تكرار الجيم والألف في البيت الثاني ففيه -عدا التغريب والتحديد في لغة الشعر- مفهوم الامتداد في الألف والرزانة والعظمة في الجيم(م.ن: م.ص) اللذان يلائمان غرض المدح أيضاً.

الجناس

الجناس كصنعة تمثّل التغريب في قالب الألفاظ والكلمات المعهودة وتعجب المخاطب وتضاعف أثر النص من جانب وتساعد الشعراء والأدباء في الحصول على إيقاعاتهم الضرورية بما فيها من التشابه الصوتى في الألفاظ من جانب آخر كان ولايزال مطمح نظر الشعراء والادباء كما كان من أهم ما لفت انتباه البلاغيين والنقاد في تاريخ النقد العربي. ففي عصر ابن الرومي كانت هذه الصنعة أيضا تعتبر آية البلاغة والفن كما كانت من أبرز الفنون البديعة أي الجديدة في تلك العصور؛ وقد صارت لفظة البديع مصطلحاً يدل على أنواع معينة من المحسنات في العصور التالية. وابن الرومي من الشعراء المعدودين الذين استطاعوا أن يستخدموا هذا الفن اللطيف دون أن يسقطوا في ورطة التعمد والتكلف؛ بعبارة أدق إنّ الجناس في شعر ابن الرومي يتولّد من ذوقه الفني الرفيع واقتضاء المعنى. لذلك لا نرى في شعره أنواع التجنيسات التي اتسمت بصبغة التكلف والتصنع كأقسام الجناس المركب التام كما قل عنده الأنواع الأخرى من الجناس التام المماثل والمحرف والناقص واللاحق والمضارع.

ويمكننا أن نقسّم توظيف الجناس في شعر ابن الرومي إلى قسمين: القسم الأول هو التجنسيات الناظرة إلى المعنى وإن شئتَ فقل التجنيسات اللامرئية االتي تذوب في المعنى نحو الجناس اللاحق بين «كاسفات» و«كاشفات» في البيت التالي(١٩٩٤: ٢٢/١)

قلتُ أُعجب بكنّ من كاسفات

كاشفات غواشي الظلماء

ونحو الجناس الناقص بين «غداً» و«رغداً» في: (١٩٩٤: ٤١٤/١)

كفى الدموع وإن كان الفراق غداً

فرحلتي لتعيشي عيشة رغدا

ونحو الجناس المحرف بين «كِيس» و«كَيس» في: (١٩٩٤: ١٣٤/١)

وفي السعى كِيس والنفوس نفائس

وليس بكَيس بيعها بالرّغائب

والقسم الثاني هو تجنيسات يغلب عليها الجانب الصوتي منها الجناس المحرف بين «خِيْر» و«خَيْر» في البيت الآتي فكأنّ الشاعر لم يأت به إلا لإيجاد التناغم الصوتي(١٩٩٤: ٧٢/٢)

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

فهنّاك اللهُ الفضيلة منحةً

ولازلتَ في خَيْرٍ يزيدُ وخِيْرِ

ومنها لفظة الخفير فى البيت التالي من نفس القصيدة(۱۹۹۴: ۲/ ۷۰)

خفيرهمُ فيها من الشّر كلّه

خفير إليه أمرُ كلّ خفير

فقد جنس الشاعر تجنيسا تاماً بين «خفير» الأول بمعنى المحافظ والمجير و«خفير» الثالث بمعنى المحافَظ والمجار. وقد ظهر من النماذج المذكورة أنّ هذا القسم من الجناس في شعر ابن الرومي لايحظى بشيء كثير من الفن والجمال بخلاف جناس الاشتقاق وكذا شبهه اللذين نراهما بكثرة في ديوانه واللذين يبرز فيهما الشاعر براعة منقطعة النظير. كما يمثّل ابن الرومي بهذين النوعين من الجناس موهبته الموسيقية في ميدان الشعر فنراه يعتمد على هذا القسم في صياغة نغم موسيقاه الداخلية في شعره. لذلك نجده يوظف هذا المحسن في قوالب مختلفة من أهمها قالب اسم الفاعل واسم المفعول، والمصدر المبين للنوع والطباق السلبي. انظر مثلا إلى اسمي الفاعل والمفعول المشتقين من أصل واحد في البيتين الآتيين: (۱۹۹۴: ۱/ ۹۰)

ويا سؤاتا إن أنت سوّدتَ وجْهَهُ

فأصبح معتوباً عليه وعاتباً

يذمُّك مظلوماً وتَلْحاه ظالماً

هناك فيستعدي عليه الأقاربا

ثم انظر إلى المصدر المبيِّن للنوع في هذا البيت: (۱۹۹۴: ۱/ ۴۰۴ و۴۰۷)

بنجم رأيك تُجْلى كُلُّ داجيةٍ

يُبَلَّدُ النجمُ فيها كُلَّ تبليد

فكلّكم فأدام اللهُ نعمتَه

إدامةً بين إعزازٍ وتأييد

فقد يستخدم ابن الرومي المصدر المبين للنوع في الغالب مع لفظة: غير وكل وأيّ وأيما. وهو يكثر من استعماله في القوافي المجرورة.

ومن نماذج الطباق السلبي في شعره البيت التالي: (۱۹۹۴: ۱/ ۱۰۷)

ظننتُ بك الجميلَ فهل تَلُمنى

فإنك قد تُصيبُ ولا أصيبُ

ومن قوالب توظيف جناس الاشتقاق في شعره رد العجز على الصدر. ففي البيتين التاليين نموذج من القالب المذكور وأقسام أخرى من جناس الاشتقاق التي تدل على طول باع الشاعر فيه(۱۹۹۴: ۳/ ۱۹۴):

وبأن أجَدتَ أجادَ مدحاً مادحٌ

قسما بمدحك ليس عنك تحلّل

أرجو وإن رَذُلت مدائح قُلتُها

أن لا يكون لديك مدحٌ يرذلُ

على أنّ شدة تعلق الشاعر بهذا الفن وأحياناً استعانته به لإبراز مهارته اللغوية قد ينتهيان به إلى حد الإسراف فيشوّه بدل التزيين ويقع في التنافر بدل التجميل. انظر إلى هذا البيت: (۱۹۹۴: ۱/ ۱۸۸)

قلتُ إن تغلبوا بغالب مغلو

بٍ فحسبى بغالب الغَلّاب

وقد يوظّف الصنعة لاستقامة الوزن منه المصادر المبين للنوع مع لفظة غير أو أي أو كل: (۱۹۹۴: ۱/ ۸۵)

ولراجيك قبلها كلمات

هُذِّبت فيك أيّما تهذيب

رد العجز على الصدر

هو من أهم ما يستعين به ابن الرومي من أجل إيجاد الوحدة الموسيقية في شعره. وكان من الممكن أن ندرسه ضمن مبحث التكرار أو الجناس، إلا أن أهميته في شعر ابن الرومي جعلتنا نتناوله مستقلاً، لأن شغف الشاعر بهذه الصنعة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

واستخدامه لها بكثرة من جانب وصلتها القوية بالقافية من جانب آخر يزيدان دورها في تقوية الانسجام والوحدة الموسيقيين للشعر؛ فاستخدامه يكون بمنزلة تكرار كلمة القافية في البيت ولايخفى ما لهذا النوع من التكرار من أثر في الجمال الموسيقي للقصيدة؛ والأبيات التالية نموذج من هذا المحسن في أحد مدائحه(١٩٩٤: ٣/١٩١-١٩٢)

ولهم إذا نزلوا اليفاعَ تحوّلٌ
عنه وليس له هناك تحوُّلُ
هو جَوهرٌ والناس أعراض وهم
يتبدّلون وليس فيه تبّدلُ
ألْفيتُ حاصل وعد غيرك خِلفةً
ورأيتُ رفدك قبل وعدك يحصل

الموازنة

هي أن يختار الشاعر المفردات في البيت وفي القصيدة بأسرها مما يشابه بعضها بعضاً في الوزن، وهذه التقنية هي الأخرى من التقنيات التي يلجأ اليها ابن الرومي في خلق التلاؤم الموسيقي في شعره والتي يعمد إليها خاصة في اختيار المفردات التي توازن لفظة القافية. وتقع هذه الكلمات في الغالب إما بجانب كلمة القافية وإما في نهاية الشطر الأول من البيت. ونرى هذه الظاهرة واضحة في القصيدة التالية(١٩٩٤: ٣/٢٣٣):

عيد يعود كعود عرفك دائما
نلقاك فيه مثلَ عرضك سالما
تُعْطِي فيهدم جود كفّك ثروةً
وتشيد أنت معاليا ومكارما
ولقلَّ ما نلقى لمجد بانياً
إلا امرأً أضحى لمالٍ هادما
ورأت أبا العباس عينُك بالغاً
ما قد بلغتَ محارباً ومسالما

تقسيم الأبيات إلى وحدات موسيقية متلائمة

استرعت هذه الظاهرة أنظار الشعراء منذ القديم كما نرى في التشريع والتسميط حيث جاءا نتاجاً لمحاولتهم تحقيق هذا الغرض. غير أنّ اقتضاء المعنى هو الذي كان يسوق ابن الرومي في هذا الطريق. أُنظر إليه -وهو يعاتب ابن فراس- كيف يقسم أبياته إلى وحدات موسيقية متقاربة:

مطال منك قد أضنى اصطباري
وظلمٌ منك قد أفنى احتيالي
تواردنا ونحنُ على وداد
فلا نصدر ونحن على تقالي
فلستُ بمن يُعَلَّلُ بالهواهي
ولستُ بمن يُفَزَّعُ بالسعالي

الثنائية

قد نرى ابن الرومي يعمد لتنسيق موسيقاه الداخلية في شعره إلى نوع من الثنائية في قوالب مختلفة من التوشيع والتقسيم والتضاد والطي والنشر ومراعاة النظير والترادف وما إلى ذلك من الفنون الأدبية التي تتسع للثنائيات. وقد أشار إيليا الحاوي في مطاوي بحثه عن وصفه الطبيعي إلى هذه الظاهرة عندما قال: "إنّ الازدواج والثنائية يغلبان في أسلوب ابن الرومي واعتبرها رمزاً أو عنواناً للاعتمالات والمضاعفات النفسية"(١٩٨٧: ٢٠٥). من أجمل النماذج التي يمكن أن نذكرها كمثال على هذه الظاهرة في شعر ابن الرومي، الميمية التي مر أن استشهدنا بها وهي:

خصيمُ الليالي والغواني مُظلَّم
وعهد الليالي والغواني مُذمَّمُ
فظلم الليالي أنهن أشبْنني
لعشرين يحدوهن حوْل مُجرّم
وظُلم الغواني أنهن صرمنني
لظلم الليالي، إنني لمظلَّم

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

ففي البيت الأول الليالي والغواني شيئان اثنان وردا في ظرف صنعة الجمع وفي نفس الوقت هناك شيئان آخران وهما «خصيم» و«عهد» ولهما حكمان مختلفان وهما مظلم ومذمم كما جاءت الثنائية أو الازدواج في البيتين الأخيرين في ظرف صنعة التقسيم. ولا يخفى ما في ظاهرة التكرار في هذه الأبيات من تأثير في إيجاد الجمال الموسيقي حيث تمثلت فى صورة مزدوجة منحت موسيقى شعره ألحاناً متناغمة متلائمة مع معاني هذه الأبيات من جانب ومع الحالة النفسية الحزينة التي غلبت على الشاعر من جانب آخر ويستمر الشاعر ويستخدم ثنائيته في وصف الخمر حيث يقول:

وصفراء بكرٍ لاقذاها مُغيَّبٌ
ولاسِرُّ من حَلَّت حشاهُ مكتَّمُ
ينمُّ على الأمرينِ فرطُ صفائها
وسورتها حتى يبوحَ المجمجم
هي الورسُ في بيض الكؤوس وإن بدتْ
لعينيك في بيض الوجوه فعنْدمُ

«فقذى» و«سرّ» شيئان اثنان إذا تعرّضا لهذه الخمرة لا يختفيان وليس ذلك إلا لسببين اثنين هما صفاء الخمرة وسورتُها. كما أنّ للون هذه الخمره تجليين اثنين ففي بيض الكوؤس صفراء ورسية وفي بيض الوجوه حمراء عندمية. فقد جاءت الثنائية في البيت الأول والثاني في قالب صنعة الجمع والطي والنشر وفي البيت الثالث في قالب التشبيه وهو عندما ينتقل إلى المدح هكذا يعتمد على الأزواج ويوجد التآلف الموسيقي الذي يخدم معناه(١٩٩٤: ٢/٢١٢)

فتى ليس من يومٍ يمرّ ولايُرى
لنعماه فيه أو لبؤساه ميسمُ
يُمرُّ العطايا والمنايا لأهلها
على هِينة منه ولا يتندّمُ
له فعلاتُ من سماحٍ ونجدةٍ
لمنْ يعتفي عُرْفاً ومن يتعرَّمُ

فقد وردت الأزواج المتواجدة في البيت الأول والثاني في ظرف التضاد وفي البيت الثالث في قالب الطي والنشر المرتب. كما أن التوازن الموجود بين عدد من تلك الأزواج قد زاد في جمال الموسيقى الداخلية الناشئة عنها.

فقد تشاهد الثنائية –أي اعتماد الشاعر على الأزواج– في هذه القصيدة من البداية إلى النهاية وتأخذنا الدهشة عندما نرى أن القصيدة تزيد على ثلاثمئة بيت ويعود السبب في ذلك إلى أنّ ابن الرومي كان إذا اتخذ طريقة ما فهو يلتزمها إلى نهاية المطاف؛ على كل حال يمكن القول إنّ استخدامه لهذه الطريقة لا يطرد في كل قصائده كما أنّ مستوى استخدامه لها وكيفيتها يختلفان في ديوانه إلا أنّها أحد تقنيّاته الموسيقية الهامة في تنسيق موسيقاه الداخلية(راجع مثلاً ١٩٩٤: ١/٣٣٠ و٣٥٤–٣٥٥ و١٧/٢).

النتائج

كان ابن الرومي ذا عبقرية فذة في موسيقى الشعر يدلّ عليها الجمال الموسيقي في مطولاته التى كانت تبلغ أحياناً ثلاثمئة بيت يحافظ فيها بلباقة على الانسجام والوحدة الموسيقيين وقلما نجد فيها نشازاً موسيقياً. وليس ذلك إلا لأنّ إحساساته كانت تملي عليه شعره وتكتب له نوتاته وهذا هو السبب فيما نرى من المواءمة الشديدة بين معاني شعره والإيقاع فيه، ذلك الإيقاع الموحي الذى يجعل القارئ يشارك الشاعر في إحساسه وتجربته.

وتتجلى براعة ابن الرومي الفنية الموسيقية أكثر ما تتجلى في الموسيقى الداخلية إما من ناحية اختيار الألفاظ وترتيبها والأنغام الناشئة عنها أو من جهة تناغم تلك الألفاظ مع المعاني المقصودة. أما الطرق والتقنيات التى كان يتخذها ابن الرومي في ابداع موسيقاه الداخلية فهي متنوعة. من أهمها:

- التكرار: إنّ التكرار فى شعره هو في الغالب من جنس التكرار اللامرئي وتكراراته المرئية تقرب من اللامرئية

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

بسبب ما يمنحها إياها من التنوع الناشئ عن استعانته بأنواع الفنون والمحسنات. ثم إنّ تكرار الحروف في شعره يأتي غالباً ضمن تكرار الكلمات وفي إطار أنواع الجناس وخاصة جناس الاشتقاق.

- الجناس: الجناس في شعر ابن الرومي يتولد من ذوقه الفني واقتضاء المعنى؛ لذلك لا نرى في شعره أنواع التجنيسات التي اتسمت بالتكلف والتصنع. كما قلّت الأنواع الأخرى من الجناس التام المماثل والمحرف والناقص واللاحق والمضارع بخلاف جناس الاشتقاق الذى طغى على شعره بحيث يمكن اعتباره عنصراً رئيساً في تنظيم موسيقى شعره الداخلية. وقد وظّفه ابن الرومي فى قوالب مختلفة منها قالب اسم الفاعل والمفعول والمصدر المبين للنوع والطباق السلبى ورد العجز على الصدر والموازنة.
- تقسيم الأبيات إلى وحدات موسيقية متلائمة واستخدام الثنائية في الألفاظ والمعاني وإيجاد التناسب بين المتعلق والمتعلَّق في أبيات متوالية هي ركائز أخرى كان يعتمد عليها ابن الرومي في تنسيق موسيقى شعره الداخلية.

المصادر و المراجع

الف) الكتب

[١] ابن خلكان، وفيات الإعيان، بيروت، دارالتعارف.

[٢] ابن رشيق القيرواني(١٩٨٨)، العمدة، بيروت، دارالمعرفة.

[٣] ابن الرومي(١٩٩٤)، الديوان، بيروت، دارالكتب العلمية.

[٤] ابن منظور، محمد بن مكرم(١٤٠٥هـ.ق)، لسان العرب، قم، أدب الحوزة.

[٥] بدوي أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع و النشر.

[٦] أرسطو(١٩٦٧)، كتاب أرسطو طاليس في الشعر(فن الشعر)، القاهرة، المكتبة العربية.

[٧] التبريزي، الخطيب(١٩٩٤)، شرح ديوان أبي تمام، بيروت، دار الكتاب العربي.

[٨] جيدة، عبدالحميد(١٩٨٠م)، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، مؤسسه نوفل.

[٩] الحاوي، إيليا(١٩٨٧)، فن الوصف، تطّوره في الشعر العربي، بيروت، دارالكتاب اللبناني.

[١٠] شفيعي كدكني، محمد رضا(١٣٦٨ هـ.ش)، موسيقى شعر، إيران، مؤسسه انتشارات آگاه.

[١١] ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مصر، دارالمعارف، الطبعة التاسعة.

[١٢] العقاد، عباس محمود(١٩٨٠)، ابن الرومي، بيروت، دارالكتاب اللبناني.

[١٣] علي صبح علي(١٩٧٩م)، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مصر.

[١٤] قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبدالمنعم خفاجي، بيروت، دارالكتب العلمية.

ب: المجلات:

[١٥] روشنفكر ورحمت الله پاشازانوسى(٢٠٠٦م)، الطبيعة الحية في شعر ابن الرومي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد ١٣(٢).

[١٦] قانمي مرتضى وعلي باقر طاهري نيا ومجيد صمدي(٢٠٠٩م) ، فضاي موسيقايي در معلقه امرؤالقيس، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ١٢.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

References

A) Books

[1] Ahmad Badawy Ahmad, Osos Al-Naqd Al-Adabi End Al-Arab (Principles of Criticism in the Opinion of Arab), Cairo: Dar Nahzat Mesr press.

[2] Al-Aghad, Ibn Al-Rumi(1980), Beirut: Dar Al- Ketab Al Lobnani press.

[3] Al- Havi, Ilila(1987), Fan Al-Vasf: TaTavvorohu Fi Al-Shir Al-Arabi (Technique of Description in Arabic Poetry), Beirut: Dar Al-Ketab Al-Lobnani.

[4] Al- Tabrizi Al-Khatib(1994), Sharh Diwan Abi Tamam(An Explanation of the Complete Works of Abi Tamam), Beirut: Dar-Al ketab Al-Arabi press.

[5] Aristotle (1967), Ketab Aristotalis Fi-Al-Shir(Book on Poetry), Cairo: Al-Maktabat Al-Arabiiat press.

[6] Ibn Jafar, Qudame(Undated), Naqd Al-shir(Book on Poetic Criticism), Beirut: Dar Al-Kotob Al-Elmiiat press.

[7] Ibn Khallikan, Wafayat Al-Ayan(Deaths of Eminent Men), Beirut: Dar Al- Thaghafat press.

[8] Ibn Manzur(1405 A.H.), Lisan Al-Arab(The Arab Tongue), Qom: Adab Al- Hauzat press.

[9] Ibn Rashiq(1988), Al-Omde, Beirut: Dar Al-Marefat press.

[10] Ibn Al-Rumi(1980), Diwan(The Complete Works of Ibn Al-Rumi), Beirut: Dar Al-Ketab Al-Lobnani press.

[11] Jidat, Abd Al- Hamid(1980), Al-Eettejahat, Al-Jadidat Fi Al- Shir Al-Arabi Al-Moaser(The New Currents in Contemporary Arabic Poetry), Beirut: Moassasat Al- Naufel press.

[12] Shafiei Kadkani, Mohammad Reza(1989), Musiqi Shir(Poetry Music), Tehran: Moassese Entesharat Agah press.

[13] Subh, Ali Ali(1996), Al-Bena Al-Fanni Lessurat Al-Adabiiat Fi Al-Shir(Technical Structure of Literary Image in Poetry), cairo: Al-Maktabat Al-Azhariiat Lettorath press.

[14] Zayf, Shoqi, Al- Fan Va Mazahebohu Fi Al-Shir Al- Arabi(Techniques and Styles in Arabic Poetry), Cairo: Dar Al- Marefat press.

b) Magazines

[15] Ghaemi, Morteza and Taherinia, Ali

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

[16] Roshanfekr and Rahmatollah Pashazanusi(2006), Al-Tabiat Al-Haiiat fi Shir Ibn Al-Rumi(live nature in Ibn al-Rumi's Poetry), Research Journal of Humanities, no. 13(2), pp. 71-84.

Bagher(2009), Fazaye Musiqaie Moallaqe Emro Al Qais(Studying music in Emro Al-Qais old ode), Journal of the Iranian Association of Arabic Language and literature, no. 12.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

موسیقی داخلی در شعر ابن رومی

مرضیه آباد[1]*، طاهره اختری[2]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۲/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۳۰

ابن رومی شاعر قرن سوم هجری اگر چه در ادب عربی به پیشوای هنر تصویرگری معروف است اما بررسی موسیقی شعر وی پیشوایی او را در این جنبه از هنر شعر نیز به اثبات می رساند. شاید زیباترین جنبه های موسیقایی شعر او موسیقی داخلی باشد؛ یعنی همان بخش از موسیقی شعر که بر خلاف وزن و قافیه بر گوش عیان نیست بلکه در ورای کلمات و حروف، و حرکات و سکنات پنهان است و در معانی کلمات جاری و ساری است. شاید مهم‌ترین منشا زیبایی موسیقی داخلی شعر او هماهنگی بین الفاظ و معانی آن باشد زیرا احساسات و عواطف، چنان بر جان و روح وی مسلط بودند که در سخت ترین موقعیت ها توان رها شدن از آن را نداشت و همین ویژگی با ایجاد صدق هنری به شعر وی اصالت و جذابیت می بخشد. وی برای خلق موسیقی داخلی شعر خود از ابزارهای مختلفی استعانت می جوید. مهمترین این ابزارها تکرار، جناس، ردّ العجز علی الصدر، موازنه، تقسیم ابیات به واحدهای موسیقایی هماهنگ، و تکیه بر زوجهاست. تکرارهای وی غالبا از جنس تکرارهای نامرئی است. جناس در شعر وی از تکلف و تصنع به دور است و تکیه بر زوجها یا ازدواج تکنیکی منحصر به فرد است، که در قالب‌های مختلفی همچون توشیع، تقسیم، تضاد و دیگر فنونی که قابلیت ازدواج را دارا هستند آمده است. روش تحقیق در این مقاله بر حسب اقتضای موضوع، روش وصفی-تحلیلی است.

کلمات کلیدی: شعر، ابن رومی، موسیقی داخلی.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد. Mabad@ferdowsi.um.ac.ir
۲. استادیار گروه علوم قرآن و حدیث دانشگاه شاهد. Akhtari_ta@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]

Internal Music in Ibn Al- Rumi's Poetry

Marzieh Abad[*1], Tahereh Akhtari[2]

Received: 2014/5/3 Accepted: 2014/11/22

Ibn Al- Rumi, the great Arab poet of the 3rd , century(AH) is well known as literary imaginer. He was also skillful in the music of poetry as it made his poems pleasant and effective since the music in his poems was harmonized whit content and sensation. The most beautiful part of his music poetry is internal music that we cannot hear it obviously; however, but it is hidden behind the words and vowel and consonant letters creating it by repetition, paronomasia, epanalepsis, equations of words that divide the verses in the symmetrical units and taking two folds. Most of repetitions in his poems are invisible, and the paronomasia is without mannerism. The duality in his poems as an originally technique appears in different forms like division of the same idea, antithesis, epanodos, etc.

Key word: poetry, Ibn Al-Rumi, internal music.

1. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University, Mashhad. E-mail: mabad@ferdowsi.um.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Quran and Hadith Sciences. E-mail: akhtari_ta@yahoo.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-23]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1436.21.2.6.5]