The Aesthetic Of The Enternal Rhythme In Mihiar Al-Dulaimi's Poetry.

Dr. Hekmat Ibraheem Issa[*]
Dr. Mostafa Al- Nimer[**]
Mohab Kameel Khadour[***]

(Received 31 / 1 / 2022. Accepted 25 / 9 / 2022)

□ ABSTRACT □

This reaearch deals with the ehternal rhythme and its beauty in the poetry of Mehiar Al-Dailami , poetry is a type of a literary arts, and the language of poetry will descend into a dull poeut without the use of music.
Musical rhythem has vital role in changing the vocabularies. Images, rmotions into verse. It's very significant element among those elements which verse builton them.
The circle of the poetic rhytem can't be strict to rhyme, rhythem but alse it expands to the enternal rhythme.
Which gave it more magic in effects which are caused by sounds.
This sounds are coming up between words from division, comforting repetition antagram and matching.
Mihiar-Al Dulami is a brilliant poit he can use the figures of speech and make use of them in his Hijazis in a very skillful manner to give his poetry beauty and glamour and to increase the rhytheme of his cnternal tone to let her leave its great trace in both the listener and the receiver.
So, we will stand in front of a great poet in combining poetry. Who has a good musical ear he made his listener dance on his pure musical tone in his verse.
Mihiar is a great example for that.

Keywords: Aesthelic, Mihiar-Al Dulaimi, enternal music.

[*] **Professor- Arabic Department- Faculty of Arts and Humanities- Tishreen University- Lattakia- Syria**
[**] **Professor- Arabic Department- Faculty of Arts and Humanities- Tishreen University- Lattakia- Syria**
[***] **M.KH. Student PH. D (Literary Studies) – Arabic Department- Faculty of Arts and Humanities- Tishreen University- Lattakia- Syria.**

جماليّاتُ الإيقَاعِ الدّاخلي في شعرِ مهيار الديلمي

د. حكمت إبراهيم عيسى*
د. مصطفى النمر**
مهاب كامل خضور***

(تاريخ الإيداع 31 / 1 / 2022. قبل للنشر في 25 / 9 / 2022)

□ ملخّص □

يتناول البحث الإيقاع الداخلي وجمالياته في شعر مهيار الديلمي، فالشعر فنّ من الفنون الأدبية، ولغة الشعر من دون موسيقا تنحدر إلى نقطة باهتة.

وللإيقاع الشعري دورٌ بارزٌ في صيرورة الألفاظ والصور والعواطف شعراً، فهو عنصر رئيس من بين العناصر التي يُبنى عليها الشعر.

لا يمكن تقييد حلقة الإيقاع الشعري بحدود الوزن والقافية، بل تشتمل الإيقاع الداخلي الذي يزداد سحره بمؤثرات تحدثها أصوات ناتجة من بين الكلمات من تقسيم، ومقابلة، ومطابقة، وتكرار، وجناس.

وشاعرنا مهيار الديلمي بارعٌ في استخدام المحسنات البديعية، وتوظيفها في أشعاره، لترفع من نغمات إيقاعها الداخلي ووتيرته، وتضفي عليها روعةً وجمالاً، فتترك أثرها البارز في نفس السامع والمتلقي.

إذاً سنقف في هذا البحث أمام شاعرٍ ذي أذنٍ موسيقية، ذواقٍ، مجيدٍ، أطرب السامع بنغمات شعره العذب الذي صدحت به أشعاره.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الإيقاع الداخلي، مهيار الديلمي.

* **أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية – سورية.**
** **أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية – سورية.**
*** **طالب دكتوراه (الدراسات الأدبية) قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية – سورية.**
Email: Khaddour89 gmail@. com

مقدمة

الإيقاع الداخلي متعلّق بما يتضمنه البيت الشعري من كلمات، وحروف، وحركات، وجمل، ومقاطع، يعمد الشاعر إلى تكوينه بارتكازه على مقدرته اللغوية، وبراعته في اختياره لكلماته، وتفاعل هذه الكلمات بعضها مع بعض، واعتماده على أساليب اللغة المتنوعة.

وللإيقاع دوره المميز والحساس في الشعر؛ لأنّه يسهم في تشكيل بنية النّصّ الشعري، بما يوفره من نغمات تنسجم والأفكار التي يقدمها الشاعر في نصّه، ويساعد على نقل المتلقي إلى النّص ليعيش معناه، إمّا لكونه من أهم الأدوات البنائية التي يستخدمها الشاعر في بناء قصائده.

وشاعرنا مهيار الديلمي شاعر فذٌّ، لا تغيب عن البال مكانته الأدبية، وبراعته الشعرية؛ إذ وظّف المحسنات البديعية خير توظيف لينقل آرائه، وليسحر أذن السامع بإيقاع قصائده، ويطربه بنغماتها.

أهمية البحث وأهدافه

تنبع أهمية هذا البحث من أنه واحد من البحوث القليلة التي تُعنى بجمالية الإيقاع الداخلي، في قصائد مهيار الديلمي الغنية بالظواهر الإيقاعية، فهي بيئة خصبة لكلّ باحثٍ معني بدراسة الإيقاع بشكل عام، والإيقاع الداخلي على وجه الخصوص، فحقَّ عليَّ الغوص فيها، محاولاً الكشف عن طبيعة ماهيتها الجمالية على المستوى الإيقاعي، وإدراك حقيقة إنْ كانت أشعاره غنية بتلك الجماليات، وإلى أي مدى وفّق الديلمي في إيصال الفكرة الجمالية إيقاعياً للمتلقي، والتأثير فيه.

منهجية البحث

إنّ الجمالية على تماس مباشر مع منظومة الأطر التي تؤسس للنسق الجمالي للنص الشعري، وما النص إلا مجموعة علاقات تقدم إمكانات لا تنضب، وهو لغة هدفها إنتاج تأثيرات جمالية أسلوبية بوساطة تقنيات مختلفة،

وعليه فإنّ طبيعة البحث تملي علينا الاعتماد على المنهج الجمالي في سبيل تحقيق الغايات المرجوة منه، وهي الوقوف على تشكيلات الموسيقا الداخلية في نصوص الشاعر مهيار الديلمي، وكشف جمالياتها، من خلال الغوص في أعماق نصوصه، محاولين استنطاق هذه النصوص، والوقوف على دقائق تشكل الظاهرة الجمالية فيها.

والمنهج الجمالي يسمح لنا بالتحرك بين الأسباب والنتائج للبحث عن الدوافع والمعايير الجمالية، وهو خير معين من بين المناهج النقدية في تقصي المعطيات والإحساسات الجمالية التي نبضت بها قصائد مهيار الديلمي.

النتائج والمناقشة:

أولاً: مفهومات نظرية:

1- الجمالية:

لم تخلق الجمالية من العدم، فجذورها متأصلة في القدم، وقد اختلف الباحثون في التحديد الدقيق للجمالية، وهي تلغي كل ما ليس له علاقة مباشرة بالإبداع الفني، كالتاريخ، والدين، والخلق، والمجتمع، وتهتم بالنص نفسه بوصفه إبداعاً ونشاطاً، وتركز جلَّ اهتمامها على الإبداع الفني، وتدعو إلى الاستمتاع به دونما اهتمام بمضمونه.

والجمالية مصطلح فلسفي ميدانه الجمال، يتناول دراسة المدركات الحسية، فلم تعد الجمالية حكراً على الفلسفة، "فقد تسرّبت إلى المدارس النقدية الحديثة [...] والجمالية هي: العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يقذفها فينا، ويمكن تمثيل مشكلات الجمالية في مفهومين: مفهوم الإبداع ومفهوم الاستقبال الجمالي"[1].

إن الغاية التي ينشدها الجماليون هي أن يقوّم الأثر الأدبي لذاته وفي ذاته، والجمالية تقوم على الشكل والمضمون، ولا يمكن أن نفصل بينهما في العمل الأدبي؛ لأنها ترى العمل الأدبي جسداً وروحاً، لا يمكن استغناء أحد الطرفين عن الآخر، فهما وسيلة العمل الأدبي وغايته في اللحظة ذاتها.

2- الإيقاع الشعري:

إن علم الإيقاع وثيق الصلة بالقصيدة منذ بدايتها الأولى، وهو علم متجذّر في الثقافة العربية، نظراً للنغم الموسيقي الذي يضفيه على النص، فيجعله نابضاً بالجمالية؛ إذ يمكن القول: لا يوجد شعر من دون إيقاع، فهو المعيار الذي يستند عليه.

والكون يسير وفقاً لإيقاع رتيب، والإيقاع هو تتابع منتظم لعناصر مجتمعة بعضها مع بعض.

وتتجلى أهمية الإيقاع لكونه خطاً عمودياً ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها، مخترقاً أصواتها، وصورها، وأفكارها، وألفاظها، ورموزها، في نقطة مركزية غير محددة.

والإيقاع الداخلي هو: "موسيقا خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات وكأن للشاعر أذناً داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقا الخفية يتفاضل الشعراء"[2]، وهو وليد تمازج حالة الشاعر الفيزيولوجية والنفسية، فالشاعر ينتج أصواتاً منتظمة بإيقاع ما يحمل معاني تثير القارئ.

إنّ العلاقة بين الشعر والموسيقا موغلة في القدم، فقد أدرك الإنسان كل الإمكانات الصوتية التي يقوم عليها الشعر، فأنتج لغة شعرية تقوم على تنظيم موسيقي محض.

وسندرس في مبحثنا هذا أهم الظواهر الأسلوبية التي تسهم في تشكيل الموسيقا الداخلية لنصوص مهيار الديلمي:

ثانياً: ظواهر الإيقاع الداخلي في شعر مهيار الديلمي:

لقد عرف نقادنا القدامى هذا النوع من الإيقاع، وأشادوا بأهميته، وإنْ لم يسموه باسمه، يقول الجاحظ: "إذا كان الشعر مستكرهاً، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أبناء العلّات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً"[3]. وهو ما يدلّ على إحاطته بالإيقاع الداخلي، وتنبهه إلى تأثيره في المتلقي.

---

[1] **النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص11.**

[2] **في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1944م، ص97.**

[3] **البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط4، د.ت، ج1/66-67.**

ومن أبرز ما جاء في شعر مهيار من ظواهر الإيقاع الداخلي:

1- التكرار:

يمتاز شعرنا العربي بظواهر لغوية بلاغية أسلوبية شتى، ويعدّ التكرار أحد أبرز هذه الظواهر بجمالياته الفنية التي ينفرد بها عن غيره، وبإمكانياته التعبيرية التي تغني المعنى، وبإيقاعه الموسيقي وتأثيره النفسي؛ إذ لا يخفى أثرهما في نفس المتلقي.

لقد أدرك النقاد والبلاغيون قيمة التكرار في الأدب عموماً، وفي الشعر على وجه الخصوص، فنظّروا له، والتكرار لغةً: الرجوع. جاء في لسان العرب: "الكرُّ: الرجوع، والكرُّ: مصدر كرَّ عله يكرُّ كرّاً وكروراً وتكراراً: عطف، وكرَّ عنه: رجع، وكرّر الشيءَ وكرْكَره: أعاده مرّةً بعد أخرى، والكرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار".[4]

أما التكرار فهو: "دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه: (أسرع أسرع)، فإنّ المعنى مردداً واللفظ واحد، وقد يكون بتكرار حرف أو كلمة أو جملة".[5]

وعند ابن الأثير فالتكرار هو: "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[6]. والتكرار ذو فاعلية بنائية وموسيقية؛ لأنّ الشاعر يكرر ما يثير الاهتمام عنده، ويرغب في نقله إلى أذهان المخاطبين ونفوسهم، "والتكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه".[7]

والتكرار ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان مهيار الديلمي، وهو متنوع بين تكرار الحرف، والفعل، والاسم، والأدوات، والضمائر، مما يثري نصّه الشعري، ويؤدي دوره الأساسي في تماسكه؛ لذا سنحاول الوقوف على بعض أنواع التكرار في ديوانه، لاستكشاف دوره في البنية الإيقاعية والدلالية، وقدرته على توكيد المعنى الذي ألحّ شاعرنا في إظهاره.

ومن أنواعه:

1- التكرار اللفظي:

هو نمط من أنماط التكرار الشائعة، وكان لمهيار هدفه منه؛ لأنه يساعده في توليد إيقاع داخلي في القصيدة؛ أي خلق نغمات تأخذ السامعين بموسيقاها، ومن ذلك النوع قوله في إحدى قصائده:[8]

وَفُؤَادِي يَشْتَكِي جَورَ النَّوَى وعِذارِي يَشْتَكِي جَورَ المَشِيْبِ.

ترى كم يعاني شاعرنا في بيته السابق حتى كرّر لفظتي (يشتكي، جور)، فتكرار هاتين اللفظتين خلق جواً موسيقياً خاصاً عبر التناغم بين حروف الجهر والهمس المترددة فيهما، وأسهم من جهة أخرى في جذب انتباه القارئ إلى المعنى المراد، فالشاعر يصور الدهر بالإنسان الذي يسعى للتفريق بينه وبين محبوبته، فيبوح بما أصابه من هذا الفراق

---

[4] لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، مادة: (كرر).

[5] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت463هـ)، قدّم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1417هـ. 1996م، ج70/2.

[6] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ت، ص3.

[7] قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، 1967م، ص242.

[8] ديوان مهيار الديلمي، تحقيق: أحمد نسيم، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1344هـ. 1935م، ج103/1.

المضني؛ إذ لم يعد شاباً، بعدما غزا الشيب شعره، ليجتمع عليه الشيب والفراق، فاستعان بهذا التكرار ليكشف عن حالته الشعورية، إنّه صريع الهمّ والقلق والحزن.

ومن أمثلة التكرار اللفظي أيضاً قول مهيار:[9]

واستَودَعُوا بَطْنَ الثَّرى بِكَ هَضْبةً فأَقَلَّهَا إنَّ الثَّرى لَحَمُولُ

هَالُوا التُّرَابَ عَلَى دَقِيقٍ شَخْصُهُ مَعنَى التُّراب وَقَد حَوَاهُ جَلِيلُ

قَالُوا: طَوِيلُ العمْرِ، قلْتُ: لذَاكُم حزنِي عَليهِ كَمَا تَرُونَ طَوِيْلُ

كَثُرَتْ فَضَائِلُهُ بِقدرِ بَقَائِهِ وَقَلِيْلُ فَضْلٍ مِنْ مَدَاهُ قَلِيْلُ

أَكَلَ الزَّمَانُ جمَالَهُ شَرِهَاً فَلَا شَبِعَ الزَّمَانُ وَشِلوَك المَأْكُوْلُ

لا يقتصر التكرار عند مهيار على بيت واحد في قصيدته، بل يتعداه إلى أكثر من بيت، ومن ذلك أبيات قصيدته السابقة؛ إذ يكرّر ألفاظ (الثرى، التراب، قالوا، طويل، فضائل، الزمان). وتتضافر هذه التكرارات في تصعيد التوقيع الموسيقي للبيت الشعري، فضلاً عن دورها في تقوية المعاني في ذهن السامع وتأكيدها، فهو يصور مشهد دفن الفقيد، ومواراته الثرى، وإهالة التراب عليه، هذا التراب قليل القيمة يحوي رجلاً جليلاً، مشيداً بفضله على مدى الزمان، وتكراره لكلمتي (التراب، الثرى) تذكيراً منه أنّنا إلى التراب عائدون، مهما علا شأنه، وطال به الزمان عمراً وسلامة، ونلحظ في الأبيات السابقة مكانة المرثي وأهميته عند الشاعر، ذلك العظيم في حياته ومماته.

هكذا فقد حقق التكرار للشاعر أغراضه العاطفية، حين كان يعمد إليه؛ لتثبيت الدلالة التي تلحّ على نفسه إلحاحاً شديداً.

2- التكرار الصوتي (تكرار الحرف):

يبدو التكرار الصوتي من خلال تكرار حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة، وللتكرار الصوتي وظيفة يؤديها داخل البيت الشعري أو القصيدة، "فهو يقوم بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة".[10]

ومن أمثلته قول مهيار في إحدى قصائده مادحاً آل عبد الرحيم:[11]

أَبَا المَعَالِي والمَعَا نِي رُبَّمَا كُنَّ الكُنَى

مَا كَانَ مِن كَنَّاكَ إِ لّا المُلَهَّمَ المُلَقَّنَا

---

[9] **ديوانه، ج3/ 54 . 58.**

[10] **الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، أ.ف. تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978م، ص50.**

[11] **ديوانه، ج146/4**

كَانَ الكَمَالُ معوزاً فَصَارَ فِيكَ مُمكِنَا

مَثّلَه شَخْصُكَ مَحـ ـدُودا لَنَا مُعَيّنَا

تكشف الأبيات السابقة هيمنة واضحة لأصوات: (الميم، النون، اللام، الكاف)، على النسق الآتي:

1- ل م ل ل م	ن م ك ن ن ل ك ن
2- م ك ن م ن ك ن ن ك	ل ل م ل م ل م ل ن
3- ك ن ل ك م ل م	ك م م ك ن
4- م ل م	ل ن م ن

وللتكرار الصوتي في أبيات الشاعر وظيفة في خلق نغمات موسيقية عالية في البنية الصوتية، إلى جانب وظيفته في التعبير عن المعنى المراد، وهو تصوير ممدوحه بالكمال الذي يطلبه الناس، وقد أضفى حرف الميم الشفوي الذي تكرّر خمس عشرة مرّة بعداً موسيقياً ودلالة جمالية في سياق معنى البيت، فهو صوتٌ للنفس.

أما صوت النون فقد ورد ثلاث عشرة مرّة، ويعدّ هذا الحرف من أكثر الحروف ارتباطاً بالصوت.

وتكرّر صوت اللام ثلاث عشرة مرّة أيضاً، فناسب معناه، وأعطى إحساساً موسيقياً عذباً؛ ليأتي صوت الكاف الذي تكرر تسع مرات، وقد أدّى الدّور الإيحائي الدلالي المنوط بتكراره.

تضافرت هذه الحروف المكرّرة، وغيرها في أبياته السابقة؛ لتخلق جواً موسيقياً يأخذ السامع بجمال نغماته المتشكلة من هذا التكرار، ويعطي القصيدة تكاملها على المستوى النغمي، والشكلي، والمضموني.

يقول في موضعٍ آخر:[12]

أَيَا سكّرَ الزَّمَانِ مَتَى تَفِيْقُ وَيَا سَعَةَ المَطَالِبِ كَمْ تَضِيقُ؟

قَضَى عَكْسَ الزَّمَانِ الحقَّ ألّا يَفُوقَ بِحَالِهِ مَنْ لا يَمُوقُ

إنّ الصوتين المكررين في البيتين السابقين هما: (ق، م)، وقد توزعا كالآتي:

1- م م ق	م م ق
2- ق م ق ق	ق م م ق

هذه التكرارات الصوتية للحرفين المجهورين (ق، م) حققت جرساً موسيقياً عالياً، أضفى إثراءً إيقاعياً للنص الشعري، وخدم المعنى المقصود في البيتين السابقين، فشاعرنا يشكو زمانه الذي قسا عليه وجار، فلم يشكُ منه هامساً صامتاً، بل جهر بشكواه بصوت ملؤه الأسى، فنراه يكرر صوت القاف سبع مرات، إذا ما حسبنا التضعيف الذي وقع في كلمة

[12] **ديوانه، ج299/2**

(الحق)، وكرر صوت الميم سبع مرات أيضاً، "ولقد أضفى بهذا التكرار على النص الشعري قوّةً، وهو يوحد بين الصوت والمعنى والعاطفة".[13]

نجد مما سبق أنّ التكرار بنوعيه: اللفظي، والصوتي، قد عمل على تقوية المعاني، وتعميق الدلالات، ورفع قيمة النصوص الفنية، لما أضافه إليها من أبعاد دلالية وموسيقية مميزّة، وإنّ التراكم الكمي والفني للحرف، وللكلمة، وللجملة، يلفت نظر المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر.

2 – الجناس:

لقد عرّف البلاغيون الجناس بتعريفات مختلفة الألفاظ، متفقة المعنى، ومنهم ابن المعتز بقوله: " هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعرٍ وكلامٍ، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها".[14]

ولم تخرج تعريفات قدامة بن جعفر[15]، أو ابن الأثير[16]، أو السيوطي[17]، أو غيرهم عن ذلك المعنى، فجميعها تدور في فلك معنوي واحد.

ولقد تحدّث يحيى بن حمزة العلوي عن فائدة الجناس ومنزلته، حين قال: " هو عظيم الموقع في البلاغة، جليل القدر في الفصاحة، [...] وهو من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في الفرس".[18]

أمّا السيوطي فقال: "ولم أرَ من ذكر فائدته، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء، فإنّ مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاءً إليها؛ ولأنّ اللفظ المشترك إذا حمل على المعنى، ثم جاء والمراد به آخر، كان للنفس تشوق إليه".[19]

والواقع أن الجناس من أكثر فنون البديع التي تصرّف فيها العلماء من أرباب هذه الصناعة، فقد جعلوه أقساماً وأنواعاً، وفرّعوا من هذه الأقسام أو الأنواع فروعاً، ومنها:

1- الجناس التام:

ويقصد به: "أن يتفق اللفظان في أعداد الحروف وأنواعها وترتيبها وهيئاتها"،[20] ومن ذلك قول مهيار الديلمي:[21]

وَكَمْ نُوْدِيْتَ يَا بَحْرَ العَطَايا فَجَاءَ البَحْرُ بالعَجَبِ العُجَابِ

---

[13] **الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ج69/1.**

[14] **كتاب البديع، ابن المعتز (ت296هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د.ت، ص25.**

[15] **ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص164.**

[16] **ينظر: المثل السائر، ابن الأثير، ج262/1.**

[17] **ينظر: شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)، دراسة وتحقيق: إبراهيم بن محمد بن سعد الجمعة، دار الكتب العلمية، ط1، 2011م، ص394.**

[18] **الطراز: المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت745هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، 1914م، ج2/ 355.**

[19] **شرح عقود الجمان، السيوطي، ص394.**

[20] **شرح عقود الجمان، السيوطي، ص395.**

[21] **ديوانه، ج39/1.**

وقع الجناس بين لفظتي: (بحر، البحر)؛ إذ تماثلت هاتان اللفظتان شكلاً، واختلفتا معنىً، فكلمة (بحر) الأولى يقصد بها الممدوح الذي يعطي، أمّا كلمة (بحر) الثانية فجاءت بمعنى البحر الذي يجود بكل ما فيه، وقد أسهم الجناس السابق في إبراز أهمية الممدوح ومكانته العظيمة عند مهيار، إلى جانب إضفائه إيقاعاً موسيقياً عذباً على بيته السابق، فترك بصمة جمالية مؤثرة في السامع.

وقال في موضع آخر:[22]

يقُونَ الوجُوهَ الشَّمسَ والشَّمسُ فيهُمُ وَيَسْتَرشِدُونَ النَّجمَ والنَّجمُ منْهُمُ

لقد جانس الشاعر بين لفظتي (الشمس)، فجاءت هاتان اللفظتان متجاورتين من دون فاصل بينهما، فالشمس الأولى بمعنى: الكوكب السّاطع في السماء، والثانية بمعنى: الممدوح الذي يهدي الآخرين بنور علمه، وفي شطره الثاني من بيته السابق نجد جناساً متماثلاً بين لفظتي (النجم)، وقد جاءت هاتان اللفظتان متجاورتين، فكلمة نجم الأولى أراد بها: النجم المضيء في السماء الذي يهتدي به المسافرون، أما كلمة نجم الثانية فقصد بها الممدوح الذي يهديهم ويرشدهم إلى طريق الصواب، هذا الممدوح دائم الإرشاد في الصباح والمساء، مع إشراقة الشمس وغروبها، ومع ظهور النجم وغيابه، وقد ساعد الجناس المتماثل في البيت السابق قي تأكيد المعنى المراد، وفي تصعيد النغمات الموسيقية لإيقاعه الداخلي، ومنحه قوّةً وحدّةً.

ومن أمثلة الجناس التام عند مهيار الديلمي قوله:[23]

إلى قَمَرٍ طَرَفِي تَعَلَّلَ دُونَهُ وَكَمْ قَمَرٍ غَطَّتْهُ دُوْنِيَ سُحْبُهُ

تكرّرت كلمة (قمر) في البيت السابق مرتين لفظاً، واختلفتا معنىً، فكلمة (قمر) الأولى قُصِدَ بها ممدوحُهُ أبو القاسم، وكلمة (قمر) الثانية جاءت بمعنى القمر المعروف لدينا الذي تغطيه الغيوم فتحجب نوره، لقد أسهم الجناس السابق في إضفاء مؤثرات جمالية على الإيقاع الداخلي، لتكراره صوتين متماثلين، إضافةً إلى دوره الجلي في كشف الستار عن المعنى الذي يريده الشاعر، وهو منح صفة التميز والوضوح لممدوحه، فلا شيء يحجب طلّة ممدوحه البهية، فهو منيرٌ وضّاحٌ كالقمر.

2- الجناس الناقص:

هو ما اختلفت فيه اللفظتان المتجانستان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة، وهي كما ذكرت سابقاً: نوع الأحرف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها.

يقول الشاعر راثياً:[24]

مَا لِلسَّمَاءِ عَلِيلَةٌ أَنوَارُهَا لِمَن السَّمَاء مِنَ الكَوَاكِبِ ثَاكِلُ؟
مَن لجْلَجِ النّاغِي يُحَدِّث أنَّه أَودَى فقِيْلَ: أَقَائِلٌ أَم قَاتِلُ؟
دُنيَا هَوَى أَمْ ركْنُ ضَبَّة مَائِلُ؟

[22] **ديوانه، ج344/3.**
[23] **ديوانه، ج11/1.**
[24] **ديوانه، ج27/3.**

وقع الجناس في الأبيات السابقة بين لفظتي (قائل، قاتل)، وبين لفظتي (ثوى، هوى)، فولّد نغماً موسيقياً يشدُّ الأسماع، ويوقظ الأذهان، ويلفتها إلى المعنى الذي انصرفت إليه الألفاظ السابقة؛ إذ دلّلت على مكانة المرثي العالية في قلب الشاعر، وحزنه الشديد على فَقْده، وإنّ القارئ لَيطرب حين يقرأ أبياتاً كهذه؛ إذ ينظر إلى تباين المعاني، وتشابه المباني بين الألفاظ المتجانسة، الأمر الذي أضفى مؤثرات جمالية على الإيقاع الداخلي للأبيات السابقة، وأثرى موسيقا النص، وكشف عن مشاعر الشاعر تجاه المرثي.

ومن أمثلة هذا النوع من الجناس الناقص قوله:[25]

أَسنتَنْجِدُ الصَّبْرَ فِيْكُم وهوَ مَغْلُوْبُ وأَسأَلُ النَّوْمَ عَنْكُم وهوَ مَسْلُوْبُ

جانس مهيار في بيته السابق بين لفظتي (مغلوب) التي انتهى بها صدر بيته، ولفظة (مسلوب) التي انتهى بها عجز بيته، فشكل هذا الجناس تموجاً موسيقياً مميزاً، ساعده في هذا التوازن الحاصل في البيت ذاته، ولا شكَّ في أنّ الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقية. إذ تتبع هذه الموسيقا من ترديد الأصوات المتماثلة، مما يقوي من رنين اللفظ والجرس الموسيقي، إلى جانب دوره في إبانة المعنى وهو محاولة الشاعر تأسية نفسه بعد عزل أبي الحسن الهماني عن منصبه، وتولية المنصب لشخص آخر، فما هنِئ للشاعر بالٌ، ولا طاب له نوم.

يقول في موضعٍ آخر[26]:

ثَقِيلٌ عَلَى بَطْنِ الوِسَادَةِ حلمُهُ خَفِيفٌ عَلَى ظَهْرِ المَطِيَّةِ حملُهُ

وقع الجناس بين لفظتي (حلمه، حمله)؛ إذ اختلفت هاتان اللفظتان في المعنى، وفي ترتيب الحروف، ممّا أضفى إيقاعاً موسيقياً عذباً رفع من وتيرته التوازن بين ألفاظ شطري البيت السابق، وتناغم حروف الجهر والهمس في كلمتي (حمله، حلمه)، كلّ ذلك صعّد من التنغيم الموسيقي للإيقاع الداخلي فيه.

يمكن القول: إنّ مهيار الديلمي قد وفّق في استعمال هذا اللون من الموازنات الصوتية، لتجسيد صورة الإيقاع في الشعر، فإضافة إلى ما تولده هذه الجناسات من نشاط عقلي، نراها تحمل ميزةً إيقاعية خاصة تضفي جمالاً على الأبيات التي تتضمنها، فالشاعر لم يقصد بهذه الجناسات مجرّد الزخرفة اللفظية، بقدر ما قصد إلى خلق إيقاعٍ موسيقيّ جميل لطيف، يتضافرُ في صنعه وقعُ الألفاظ صوتياً ودلالياً، ولا نغفل ما أدّاه الجناس السابق من جلاءٍ للمعنى المقصود عند شاعرنا؛ إذ نعت ممدوحه بصفات تدلّ على حسن أخلاقه، ونبل كرمه.

3- ردُّ العجز على الصّدر:

إنّ ردّ العجز على الصدر من الفنون البديعية التي تؤدّي دوراً كبيراً في إثراء موسيقا النص، وهو ما سميّ عند بعض علماء البلاغة: التصدير، وأشار الجاحظ إلى هذا الفن دون أن يعقد له باباً، وذلك حينما نقل قول ابن المقفع في حديثه عن البلاغة: "... حتى يكون لكلّ فن من ذلك صدرٌ يدلّ على عجزه".[27]

[25] **ديوانه، ج24/1.**

[26] **ديوانه، ج22/3.**

[27] **البيان والتبيين، الجاحظ، ج116/1.**

وجاء عبد الله بن المعتز، وعدّه من فنون البديع الخمسة، وعقد له باباً في البديع، سماه: "ردُّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، وقسّمه إلى ثلاثة أقسام، ومثّل لكل منها".[28]

وتأثّر ابن رشيق في عمدته بابن المعتز، فأورد له باباً سمّاه: باب التصدير، وذكر أنّه يسمى "ردّ أعجاز الكلام على صدوره، ونقل الأقسام الثلاثة بصورتها، لكنّه تصرّف في التمثيل".[29]

أما التبريزي فأطلق عليه: " ردّ الكلام على صدره"[30]،

وظلّ علماء البلاغة بعدهم يتناولون هذا اللون البديعي في مؤلفاتهم بصورة تتراوح بين الإطالة والإيجاز، وبين اختلاف في الاسم الذي أطلق عليه، حتى جاء الإمام السيوطي، وساير غيره ممن سبقه من العلماء، وتأثّر كثيراً بآرائهم، وعرض له في كتابه شرح عقود الجمان، وذكره تحت عنوان: ردّ العجز على الصدر، وذكر أنّه يسمى التصدير، وهو في ذلك جمع بين الاسمين اللذين أطلقهما كثير من علماء البلاغة على هذا الفن، وذكر أنّه يأتي في النثر والشعر، وابتدأ بمجيئه في النثر بقوله: "أنْ تقع اللفظة أوله ومثلها أو مجانسها، أو الملحق بها آخره".[31]

ومن أنواع ردّ العجز على الصدر:

أ- أن توافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره، ومما قاله مهيار في ذلك:[32]

وَإِذَا لَمْ تَجِدْ مِنَ الصَّبْرِ بُدَّاً فَتَعَزَّلْ وَجِدْ مِنَ النَّاسِ بُدَّا

يرى شاعرنا في بيته السابق أنّه لا بدّ من التجمل بالصبر، بعدما انتفت المصداقية في المعاملات كلّها، ليقتنع أنَّ اعتزال الناس أفضل من معاشرة المنافقين، فالاعتزال هو الوسيلة الأفضل للعيش بسلام، فردّ كلمة بُدّا التي وردت في عجز بيته على كلمة بُدّا في صدر بيته، رغبةً منه في تأكيد موقفه السابق، وفكرته المطروقة.

نراه يقول في موضع آخر:[33]

مُدَاجٍ أو مُبَادٍ أَو حَسُوْدٌ وَشَرُّهُمُ عَلَى النِّعَمِ الحَسُوْدُ

يحذّر الشاعر ممدوحه، وينبهه من الانخداع بالمظاهر؛ إذ يجب علينا توخي الحذر من الحسودين على وجه الخصوص، وكم حذّرنا الله تعالى من الحسد، لذا نرى الشاعر يكرّر كلمة الحسد، بأن يردّ عجز بيته السابق على صدره، تدعيماً لفكرته السابقة، وإسهاماً منه في إثراء إيقاعه الداخلي، وإنّ تفاعل حرفي الهمس (الحاء، السين)، مع حرفي الجهر (الواو، والدال) في كلمة الحسود التي ردّ بوساطتها عجز بيته على صدره، كان له الدور الكبير برفع وتيرة الإيقاع الداخلي في البيت السابق؛ إذ أحدثت نغماته المتصاعدة أثراً إيجابياً في نفس القارئ والسامع.

---

[28] البديع، ابن المعتز، ص47-53.

[29] العمدة، ابن رشيق، ج2/3-5.

[30] ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، سورية، ط4، 1407هـ . 1986م، ص 272.

[31] شرح عقود الجمان، السيوطي، ص407.

[32] ديوانه، ج269/1.

[33] ديوانه، ج288/1.

ب- أن توافق آخر كلمة من البيت أول كلمة في صدره، ومن أمثلته في شعر مهيار قوله:[34]

وَمَدَامع يُبْس النَّوَاحِي كُلَّمَا بلّتْ عَلَيْكَ مِن الحِفَاظِ مَدَامِعُ

لقد خابت آمال الشاعر في محبوبته؛ لذا نراه يعاتبها بسبب ما تعرض له من أذى، فيردّ كلمة (مدامع) في عجز بيته على كلمة (مدامع) في صدر البيت ذاته، رغبةً منه في التعبير عن الألم والأذى اللذين لحقا به منها، فمدمعه لا يجفُّ، أضف إلى ذلك ما أحدثه ردّ العجز على الصدر من أثرٍ موسيقي أمتع القارئ، وأطرب السامع.

ويقول في موضعٍ آخر:[35]

أَجَبْتَ وَقَدْ نَادَيْتُ غَيْرَكَ شَاكِياً وَذُوْ المَجْدِ يُدْعَى غَيرُهُ فَيُجِيْبُ

يقدّم مهيار في بيته السابق آيات شكره لممدوحه الذي لبّى مطلبه، فنراه يردّ عجز بيته (يجيب) على صدر البيت (أجبت)، تعبيراً عن سرعة الممدوح في إجابة مطلبه، وتلبية حاجته.

وقال أيضاً:[36]

أَبَى الوَفَاءُ والهَوى، وبِالِغٌ مَعذرةٌ مِنْ سِيمَ غَدرا فَأَبَى

ردّ عجز بيته (أبى) على صدر البيت (أبى).

جـ أن توافق آخر كلمة في البيت بعض ما فيه، ومن أمثلة ذلك في شعر مهيار قوله:[37]

قَالَ: عَشقتَ أَشْيَباً* يعدُّهَا مَنْقَصَةً، نعم! عَشقتُ أَشْيَبَا

يريد مهيار في بيته السابق أن يثبت لمخاطبه أنّ الشيب ليس منقصةً بل هو هيبة ووقار؛ لذا نراه يكرر عبارة (عشقت أشيبا) وذلك برد عجز بيته السابق على صدره؛ ليسهم بذلك النوع البديعي في تأكيد فكرته، وفي تصعيد التوقيع الموسيقي لبيته الشعري، ساعده في ذلك تردد حرف الشين أربع مرّات، ليزيد بذلك من وتيرة النغمات الصوتية المتصاعدة من بيته السابق.

ويقول في موضعٍ آخر:[38]

وجسَّرِك الجَمَالُ عَلى التّجنِّي أَلَا يَا قِبحَ مَا صَنَعَ الجَّمَالُ!

يحاول مهيار في بيته السابق استدرار عطف ممدوحه الجميل، فنراه يكرر لفظة الجمال، من خلال ردّ عجز البيت على صدره، فيرفع من نغمات إيقاع بيته السابق، ويثري موسيقاه الداخلية.

---

[34] ديوانه، ج175/2.

[35] ديوانه، ج43/1.

[36] ديوانه، ج122/1.

[37] ديوانه، ج122/1.

*** هكذا وردت في الديوان.**

[38] ديوانه، ج1/3.

نلاحظ من الأمثلة السابقة في شعر مهيار أنّ ترديد اللفظين بوصفه رابطاً من روابط التّذكّر يقرّر المعنى ويؤكّده، فضلاً عمّا يحدثه من إيقاع موسيقي، ولا نغفل في هذا المقام ما قاله ابن رشيق عن هذا الفن البديعي في مستهل حديثه عن باب التصدير: " إنّ ردّ أعجاز الكلام على صدوره يدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر، إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجةً، ويزيده مائيةً وطلاوةً [39]".

الاستنتاجات والتوصيات

إنّ الموسيقا الداخلية المتشكلة من انسجام الحروف واتساق الألفاظ ترتبط بالتأثيرات العاطفية للشاعر، من هنا فقد أحسن مهيار الديلمي استثمار الصوت في تشكيله الموسيقي لقصائده؛ إذ تمكّن من استخدام أغلب إمكانيات اللغة الصوتية، فمدّ بذلك نصوصه الشعرية بشحنة من التوتر الذاتي، جاعلاً من الصوت صدىً للمعنى.

لقد وظّف مهيار الديلمي فنوناً بديعيةً أحدثت وقعاً نغمياً جميلاً في سياقات قصائده الشعرية، ومنها التكرار اللفظي الذي أسهم في تعزيز الموسيقا الداخلية للنّص، وتقوية نغم البيت السابق وربطه بموسيقا البيت اللاحق، فأكسب بذلك أشعاره جرساً موسيقياً قوياً، من جهة أخرى فقد أكثر من استخدام الجناس غير التام في سياقات نصوصه الشعرية، مما أضفى عليها رونقاً جمالياً تميل إليه النفس، فضلاً عن توظيفه فنوناً أخرى من مثل: التصريع الذي أسهم بشكل جلي في خلق توازن موسيقي بين قافية الشطرين، أمّا الطباق فقد مدّ نصوصه الشعرية بفيض من الموسيقا التي زادت من التوازن الإيقاعي والنغمي لقصائده، محققاً لها قيمة جمالية على المستويين الموسيقي واللفظي.

حقاً لقد اعتنى الديلمي بالموسيقا الداخلية في قصائده، من خلال إغنائها بالظواهر المشكلة لها في شعره، فالديلمي صاحب أذن موسيقية، وذائقة فنية.

المصادر والمراجع

1- الأفكار والأسلوب (دراسة في الفن الروائي ولغته)، أ.ف. تشيتشرين، ترجمة: د. حياة شرارة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978م.

2- البيان والتبيين، الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ط4، د.ت.

3- ديوان مهيار الديلمي، تحقيق: أحمد نسيم، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، الطبعة الأولى، 1344هـ . 1935م.

4- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)، دراسة وتحقيق: إبراهيم بن محمد بن سعد الجمعة، دار الكتب العلمية، ط1، 2011م.

5- الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

6- الطراز: المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت745 هـ)، مطبعة المقتطف، مصر، 1914م.

[39] **العمدة، ابن رشيق، ج242/2.**

7- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت463هـ)، قدّم له وشرحه: د. صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1417هـ . 1996م.
8- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م.
9- في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1944م.
10-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، 1967م.
11-كتاب البديع، ابن المعتز(ت296هـ)، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه: إغناطيوس كراتشفوفسكي، دار الحكمة، دمشق، د.ت.
12-لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
13-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: الشيخ كامل محمد عويضه، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، د.ت.
14-النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.
15-نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
16-الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، دار الفكر، سورية، ط4، 1407هـ . 1986م.

Sources and references

1- Ideas and Style (A Study of Narrative Art and Language), A.F. Chicherin, translation: Dr. Sharara's life, Dar Al-Hurriya for printing, Baghdad, 1978 AD.
2- Al-Bayan wa Al-Tabeen, Al-Jahiz, Abu Othman Amr bin Bahr, investigation and explanation: Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar al-Fikr, 4th edition, d.T.
3- Diwan Mihyar Al-Dailami, investigative by: Ahmed Naseem, the Egyptian Book House in Cairo, first edition, 1344 AH - 1935 AD.
4- Explanation of the contracts of Juman in the science of meanings and the statement, Jalal al-Din al-Suyuti (d. 911 AH), study and investigation:
Ibrahim bin Muhammad bin Saad Al-Jumu`ah, Dar Al-Kutub Al-Ilmia, 1, 2011 AD.
5- Pre-Islamic Poetry (A curriculum in its study and evaluation), Muhammad Al-Nuwaihi, National House of Printing and Publishing, Cairo, d.T.
6- Al-Tirazi: The Asrar Al-Balaghah and the Sciences of the Realities of Miracles, Yahya bin Hamza Al-Alawi (d. 745 AH), Al-Muqtaf Press, Egypt, 1914 AD.
7- Al-Umda fi Beauties of Poetry, its Etiquette and Criticism, Ibn Rasheq Al-Qayrawani (d. 463 AH), presented to him and his explanation: Dr. Salah Al-Din Al-Hawari and Hoda Odeh, Al-Hilal House and Library Publications, Beirut, 1417 AH - 1996 AD.
8- The caliber of poetry, Ibn Tabataba Al-Alawi, investigation: Taha Al-Hajri, and Muhammad Zaghloul Salam, Cairo, 1956 AD.
9- In Literary Criticism, Shawki Dhaif, Dar Al Maaref, Cairo, Egypt, 1944 AD.
10- Issues of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaika, Al-Nahda Library, Baghdad, 1967 AD.
11- The Book of Al-Badi', Ibn Al-Mu'tazz (d. 296 AH), took care of publishing it and commenting the introduction and indexes on it: Ignatius Krachovsky, Dar Al-Hikma, Damascus, d.T.
12- Lisan Al-Arab, Ibn Manzoor, Muhammad bin Makram Al-Ansari, Dar Sader, Beirut, 1st edition, 1997 AD.

13- The Rebellious Parable in the Literature of the Writer and Poet, Ibn Al-Atheer, achieved by: Sheikh Kamel Muhammad Awaida, Dar Al-Kutub Al-Ilmia, Beirut - Lebanon, d.T.
14- Where does the literary text come from? And where? Abdul Malik Murtad, Office of University Publications, Algeria, 1983 AD.
15- Criticism of Poetry, Qudama bin Jaafar, investigation: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, d.T.
16- Al-Wafi fi Al-Arasat and Rhymes, Al-Khatib Al-Tabrizi, investigated by: Omar Yahya and Fakhr Al-Din Qabawah, Dar Al-Fikr, Syria, 4th edition, 1407 AH - 1986 AD.