

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الثانية - العدد السابع - خريف ١٣٩١ش / أيلول ٢٠١٢م

## الصورة الموسيقية في أشعار سعدى العربية

حامد ذاكري و عبد الحميد أحمدى\*

منصوره شيرازى\*\*\*

### الملخص

يعتمد الشعر في جماليته على عناصر عدة؛ منها الصورة الموسيقية، وهي في الشعر ذات أبعاد وسريعة، أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها. إن سعدى الشيرازى يعتبر من كبار شعراء الفرس الذين أدركوا هذا المهم، فتلقى الشعر بذوقه المرهف، وتعاطاه في ميدانه الواسع؛ فكلامه مشهور بكونه سهلاً ممتعاً، ولغته الشعرية ممتزجة بالصورة الموسيقية في أبعادها المتعددة. وهناك دراسات قامت بالبحث في أشعاره الفارسية ولكنها لم تعالج أشعاره العربية؛ فجاءت هذه الدراسة لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية في أشعار سعدى العربية، بعد أن مهدت لذلك بمقدّمات. وقد تمّ الاعتماد في هذا البحث على "كليات سعدى" بتحقيق بهاء الدين خرّمشاهى، كمصدر رئيس لأشعار سعدى العربية.

الكلمات الدلالية: أشعار سعدى العربية، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الجانبية،

الموسيقى الداخلية، الموسيقى المعنوية.

\*. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران؛ أستاذ مساعد بجامعة زابل، إيران.  
Elyasinihmad@yahoo.com

\*\*\*. مدرسة معيدة بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبد الحميد أحمدى

تاريخ القبول: ١٣٩١/٨/١٨هـ. ش

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٢/٢هـ. ش

## المقدمة

«تتميز النتاجات الشعرية الممتازة بالعلو والرفعة، ويكمن ذلك في ما لا يمكن تحليله وتفسيره بسهولة.» (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٤) فالآثار الفنية لفحول الشعراء لاتزال تحظى بقواسم مشتركة وهى تلك الخصائص التى تثير الإعجاب والمتعة عند المتلقى. وفى الأثر الأدبى الممتاز لطائف وخفياآت جميلة أدبية يكمن فيها سرّ الجمال وإن لم تستطع المقاييس الأدبية الكشف عنها بصورة كاملة.

إن كلام سعدى المنظوم يتصف بكونه سهلاً ممتنعاً، حيث يخفى جماليات الكلام فى طياته المنسوجة تحت زوايا مخفية جداً. فكلامه يخلو من التكلّف والتصنّع خلافاً لما نشاهده فى آثار نظيره كمال الدين عبدالرزاق وغيره من الشعراء. وإذا أمعنا النظر فى سهولة أسلوب سعدى، نراه استعمل إمكانيات شعرية موسعة أنتجت شعراً رقيقاً راقياً، بحيث اعتنى الشعراء به وتطلّعوا إلى تقليده ولكن الحظّ لم يحالفهم.

والمتتبع للدارسات التى تناولت الأشعار الفارسية لسعدى يتبين له أنه ثار ثورة عظيمة فى مجال توظيف الموسيقى الشعرية فى جوانبها المتعدّدة. ولكن المجال مازال مفتوحاً للباحث كى يدرس أشعار سعدى، أستاذ القريض، دراسة متعمقة، ويكتشف من خلالها الأبعاد الموسيقية الأخرى فى شعره.

ويتحتّم علينا ونحن بهذا الصدد أن نقدم بتعريف للدكتور شفيعى كدكنى عن الشعر حيث يقول: «الشعر هو عملية تشابك وتداخل بين العاطفة والخيال فى لغة موسيقية موحية.» (ميرصادقى، ١٣٧٦ش: ١٧٤)

فمن هذا المنطلق، يمكن الإشارة إلى خمسة عناصر دخيلة فى خلق الجمال الشعرى:

١. العاطفة ٢. الخيال ٣. اللغة ٤. الموسيقى ٥. الشكل.

إن الموسيقى والمتعة الحاصلة منها أمر فطرى، وهذا يعنى أن الشعر مبدأه الروح وغريزة الشاعر، ولذلك يرى أرسطو: «أن المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى؛ ففى ذهن الشاعر أو المصوّر أو الموسيقى أو النحات تصوّر لشيء ما يسعى لاستيلاده عملاً ملموساً ليمتّع نفسه، ويمتّع الآخرين ... [ولكن] فنون المحاكاة تختلف فيما بينها إمّا من حيث الموضوع أو المادة أو طريقة المحاكاة وأسلوبها.» (أرسطو،

لاتا: ٢٤) فعلى هذا الأساس يكون الاختلاف بين فنون المحاكاة في المادة الموطّفة، فالمادة في الشعر هي الكلمات المنطوقة ذات الإيقاع الرّنان.

والإيقاع يمكن إدراكه في أجزاء الكون برّمته، فمن دقات القلب وخفقاته حتى تعاقب الليل والنهار ودوران الفصول ومدار القمر حول الأرض والأرض حول الشمس. (الورقي، ١٩٨٤م: ١٥٩) وهناك نوع آخر من الإيقاع يعرف بالموسيقى الشعرية، وإذا أردنا تحليل عناصرها، فعلياً أن نأخذ بعين الاعتبار التقسيمات الأربعة لشفيعى كدكنى التي بيّنها في كتابه "موسيقى الشعر" وهي: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الجانبية، والموسيقى الداخلية، والموسيقى المعنوية.

فمن خلال هذا البحث نستعرض هذه الجوانب الأربعة في أشعار سعدى العربية ونستخرج منها الخصائص البارزة مقدّمين لذلك بمقدّمات توضيحية ذات صلة بكلّ قسم من هذه الأقسام الأربعة.

### الموسيقى الخارجية

الموسيقى الخارجية هي الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، وهي بمثابة الإطار الفنّي الذي يحيط بالشعر إحاطة شاملة.

وقد قسم شفيعى كدكنى الأوزان العروضية إلى قسمين: الأوزان المواجهة الحادة والتي تتناوب فيها التفعيلات بانتظام، والأوزان التيارية الهادئة والتي تتكوّن من تفعيلات متنوّعة. (شفيعى كدكنى، ١٣٧٠ش: ٣٩٦-٣٩٣)

إن بين وزن الشعر والفكرة الكامنة فيه ترابطاً وثيقاً؛ فالأوزان المواجهة ذات الموسيقى الفخمة تتلاءم والمضامين الوجدية والحماسية، كما أنّ الأوزان التيارية الهادئة تتناسب والمضامين الشجية كرتاء الأحيّة.

ومن ذلك يتضح للمتلقى أن للموسيقى الخارجية أهمية خاصة للإبانة عمّا يجيش في صدر الشاعر من مشاعر وعواطف وأحاسيس.

إن أوزان سعدى الشعرية في قصائده العربية أغلبها مواجهة حادة تختلف عمّا نراه في غزلياته الفارسية من أوزان تيارية هادئة. وإذا نظرنا إلى الشعر العربي وجدناه في

طبيعته يميل إلى الأوزان المّوآجة، ممّا يعلّل توظيف الشاعر لمثل هذه الأوزان في القسم العربي من أشعاره.

وقد اعتمد الشاعر على البحر الطويل في قطعة وسبع قصائد، والبسيط في قطعتين وخمس قصائد، والكامل في أربع، والخفيف في ثلاث قصائد، والرمل في قصيدة واحدة وقطعتين، والوافر في قصيدة واحدة.

ومن الملاحظ في استخدام الشاعر للأوزان أنّه اعتمد في معظم قصائده على البحور التي شاعت في العربية دون الفارسية كالطويل، والبسيط، والكامل.

فمن البحر الطويل قصيدته التي يستفتحها بقوله:

تَعَدَّرَ صَمْتُ الْوَاجِدِينَ فَصَاحُوا      وَ مَنْ صَاحَ وَجَدًا مَا عَلَيْهِ جُنَاحُ

(ص ٧٠٩)

فالبحر الطويل من الأوزان الخاصّة بالشعر العربي ويمثّل الأوزان المّوآجة الحادة أحسن تمثيل. وقد تمّ توظيفه في هذه القصيدة لبيان المعاني الوجدية. و من الكامل قوله:

مَلَكَ الْهُوَى قَلْبِي وَ جَاشَ مُغَيِّرًا      وَ نَهَى الْمَوَدَّةَ أَنْ أَصْبَحَ نَفِيرًا

(ص ٧١٢)

فالشاعر يستعرض في هذه القصيدة ما جرّه عليه الهوى من تغيير في حياته، وما يكابده من عناء في سبيل الوصول إلى حبيبته، فجوانحه تشتعل نارا، ومعالم الحببية تلمع أمام مقلتيه نورا، فكيف لا يكون بعد ذلك أسيرا. فهذا المضمون بحاجة إلى وزن مّوآج حتّى يشعر المتلقى بما يموج في قلب الشاعر من أحاسيس وعواطف مشبوبة.

وكذلك الحال في توظيف الشاعر للبحر البسيط كما في قصيدته التي يمدح فيها نور

الدين بن صياد.

مَادَامَ يَنْسَرِحُ الْغَزْلَانُ فِي الْوَادِي      إِحْذَرِ يَفُوتُكَ صَيْدٌ يَابِنَ صَيَّادِ

(ص ٧٠٨)

فبالقاء نظرة عاجلة على قصائد سعدى العربية يتّضح لنا ذلك الارتباط الوثيق بين الوزن والمضمون من جانب وبين طبيعة اللغة الفارسية والعربية في الإفادة من البحور

الشعرية من جانب آخر.

### الموسيقى الجانبية

تتميّز الموسيقى الجانبية الفارسية عن العربية باشتغالها على الرديف، هذا بالإضافة إلى القافية، وقد التزم سعدى في أشعاره العربية طريقة النظم العربية، واعتمد على القافية بكلّ خصائصها الفنيّة التي وظّفها فحول شعراء العرب على مرّ العصور، فجاءت قافيته رنانة تحدم المضمون ليكون شديد الوقع على المتلقى، وينفذ إلى صميم قلبه وعواطفه.

وقد ذهب العلماء والنقاد في تعريف القافية مذاهب شتى. يقول صاحب المعجم: «القافية هي الكلمة الأخيرة من كلّ بيت شريطة أن لا تكون الكلمة متكررة بعينها وإلا فهي رديف وما قبلها القافية.» (رازي، ١٣٧٣ش: ٢٠٢)

ويقول نصير الدين الطوسي: «أمّا القافية فهي تشابه أو آخر الدور أى الحروف الأخيرة منه... والمقصود بالدور هنا هو المصراع، بالنسبة للمثنوى، أو البيت التام بالنسبة للمقطوعات والقائد.» (طوسي، ١٣٦٣ش: ٥-٦)

فهناك تعاريف عدّة للقافية مختصرة ومفصلة، ولا مجال لذكرها في هذا المقام؛ وملخص القول إنّ القافية: لغة من قفا يقفوقفوا، أى: تبعه، وسميت القافية قافية: لأنها: تقفو ما قبلها؛ واصطلاحاً مجموعة أحرف في نهاية المصراع أو البيت تتكرر بانتظام في كلمات مختلفة لفظاً أو معنى.

«وقد نظر نقاد الشعر العربي قديماً وحديثاً إلى فاعلية القافية نظرة متبصّر واع، فالصفة الاختتمية التي تتميز بها لا يمكن لها أن تقف عند حدود دور الضابط الموسيقيّ المجرد، إذ لا بد لها أن تشترك وبشكل فاعل في التشكل الدلالي كي تسمو القصيدة فنياً في تماسكها النصّي. وإن وقع القافية في نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغثة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي.» (جبر، ٢٠٠٩م: ٩٩)

وفي عالم الشعر الفارسي نرى نيما يوشيج، رائد الشعر الفارسي الحر، يؤكّد على أهميّة القافية ويبيّن مكانتها في الشعر بقوله: «لو لم تكن القافية فماذا يكون إذن؟ فقاعاً

صفتها؛ إن الشعر من دون القافية كإنسان من دون عظم، وكوزن بلا ضرب.» (طاهباز، ١٣٦٣ش: ٧٠)

«فالأدباء والشعراء كانوا ولا يزالون يعتبرون القافية أصلاً لا بد منه في الشعر، كما كانت على صورتها الخاصة في الأدب القديم.» (طاهباز، ١٣٦٣ش: ٧٠)

وقد اشتهر سعدى في الأدب الفارسي ببراecته في توظيف القافية والريفي بصورة تسمو بشعره إلى أعلى درجة من الموسيقى الشعرية، وهذا مجد ذاته يحتاج إلى دراسة مستقلة تكشف عن جماليات الإيقاع الشعري في جانب من جوانبه.

فإذا كان سعدى في أدبه الفارسي ذا مقدرة واسعة في الإفادة من إمكانيات اللغة، ولاسيما القافية، للتعبير عن معانيه وخوالجه النفسية فالتوقع منه في قصائده العربية أن يكون بنفس المستوى؛ وهذا ما ستقوم الدراسة بتوضيحه في الأسطر التالية.

وفيما يتعلق بجماليات القافية أنّها كلما احتوت على نسبة أكثر من التشابه بين حروفها وحركاتها ازداد وقعها على النفس شريطة أن تكون ذات صلة وثيقة بالمعنى. وقد تمكن سعدى الشيرازي من إضفاء مثل هذا الطابع على كثير من قوافي قصائده، فجاءت غنية بالوظائف الدلالية إلى جانب الإيقاعات المأنوسة.

الحمد لله رب العالمين على ما أوجب الشكر من تجديد آلائه  
و استتقّد الدين من كلاب ساليه و استتبّط الدرّ من غايات دأمايه

(ص ٧٠٩)

وقد اعتمد الشاعر في صياغة قافية قصيدته هذه على أحرف الروي، والردف، والوصل، والخروج مجتمعة متجانسة، فرفع بها من مستوى الموسيقى الجانبية عنده؛ وهذا ما يستشعره المتلقى عند سماعه لكلمات ك: آلائه، ودأمايه، وإعلائه وأعدائه و ...

وفي قصيدته التائية يقول الشاعر:

أما كان قتل المسلمين محرّماً؟ لحي الله سمر الحى كيف استحلّت؟  
وها نفسُه السعدى أولى تحية تُبلغكم ريح الصبا حيث حلّت

(ص ٧١١)

فالحروف المشتركة في قافية هذين البيتين لا تؤثر بموسيقاها على الحاسة السمعية

فحسب بل تتأثر منها الحاسة البصرية كذلك.

وإنّ من خصائص القافية في الشعر الكلاسيكي أو الحرّ هي أنها: «تعطى الشعر نظماً وترتيباً وتهب أجزاءه اتساقاً وانسجاماً.» (زرين كوب، ١٣٨١ش: ١٠١) فإذا ما جاءت القوافي منسجمة فيما بينها خلقت نوعاً من الوحدة بين أجزاء الشعر وأثارت المتعة في المخاطب.

فالتناسب الموجود بين أجزاء مجموعة ما يعدّ مظهراً من مظاهر الجمال؛ فالبيرونيّ يرى: «أنّ النفس الإنسانيه أميل إلى كل ما فيه نظم وتناسب، وأرغب عن كل ما هو مبتذل مفكك.» (زرين كوب، ١٣٨١ش: ١٠٣)

وعلى كلّ حال فالشعر كلّما كان أكثر انتظاماً وتماثلاً بين أجزائه كانت النفوس إليه أميل، وإذا كان العكس صارت النفوس عنه أرغب. وللقافية دور مهمّ في إنشاء مثل هذا الانتظام سواء في الشعر التقليدي أو الحديث، فبها تتمّ للنغم وحدته في كل بيت من أبيات القصيدة أو الأسطر الشعرية؛ ويمكننا أن نلتئم مثل هذا الانتظام في ما نظمه سعدى من أشعار:

الحمد لله رب العالمين على ما درّ من نعمة عزّ اسمُه وعلا  
الكافل الرزق احساناً وموهبة إن أحسنوه وإن لم يحسنوا عملاً

(ص ٧١٧)

فكلمات القافية في هذه القصيدة كـ: "علا" و"عملاً" و"رجلاً" و"زجلاً" و"خجلاً" التي وظّفها الشاعر كقوافي في قصيدته أحدثت نسقاً خاصاً تأنس منه النفس وذلك بسبب انتظامها مع غيرها من كلمات القصيدة انتظاماً وثيقاً ممّا يدلّ على براعة الشاعر في الرفع من مستوى موسيقية أشعاره بنفس الصورة التي اعتمد عليها فحول شعراء العرب قديماً في التعبير عن مشاعرهم.

فالشاعر المبدع بإمكانه أن يقيم بين القافية وما سبقها من كلمات صلة قوية تخدم المعنى والغرض المنشود «وتكون القافية كوقفه موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى والنفس كما أدركها الشاعر.» (الورقي، ١٩٨٤م: ٢١١) والأمر لا يختص بشكل موسيقى خاص للشعر بل نرى مثل هذا التوفيق في الشعر القديم والحديث مع ما

بينهما من اختلاف في شكل الموسيقى الشعرية. وقد تمكّن سعدى من إقامة مثل هذه الصلات في أشعاره الفارسية والعربية.

### الموسيقى الداخلية

تعدّ الموسيقى الداخلية جزءاً من البنية الموسيقية للشعر؛ فهي تعتمد على الخصائص الصوتية للحروف أولاً، وعلى التشكيل المنغم للألفاظ والتركيب ثانياً. (المصدر نفسه: ٢١٨) وهي إذا ما تمّ استخدامها ببراعة ملكت على المتلقى إحساسه وتركت فيه أثراً بالغاً. والانتظام الذى ينشأ من جرّاء الموسيقى الداخلية يتجلّى في صور مختلفة كال تكرار، والتشابه والتماثل في صوامت الكلمات وصوائتها، وتعبير آخر في المحسنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلف خادمة للمعنى.

ومن الملاحظ فيما يتعلق بالموسيقى الداخلية هو أنّنا إذا ترجمنا أى أثر أدبي يحتوى على محسنات لفظية إلى لغة أخرى فسيفقد ذلك الأثر خصائصه الموسيقية في النص المترجم، ومرّد ذلك هو الاختلاف الموجود فيما بين اللغات؛ فمثلاً إذا قمنا بترجمة «كُل» و«مُل» إلى اللغة اللاتينية، وهما لفظان يتحقّق بهما السجع والجناس بحيث يضيفان على النص إيقاعاً موسيقياً جميلاً، يتحولان في تلك اللغة إلى flower و wine ويفقدان كثيراً من جمالهما الموسيقى؛ وكذلك إذا ترجمنا كلمتي "شير" و"شير" وهما متفقتان في اللفظ ومختلفتان في المعنى تتحولان إلى lion و milk في الإنجليزية، وحليب وأسد في العربية، وبذلك لاتصلحان كى يتولّد منهما سجع أو جناس. إذن فالجانب الموسيقى للنص الشعرى لا يمكن أن يترجم إلى لغة أخرى بسبب وجود مثل هذه الفوارق.

فالإفادة من الموسيقى بأنواعها المختلفة ولا سيّما الداخلية تأتي على قدر موهبة الشاعر وذوقه وقريحته؛ فمن الشعراء من يركّز على الجانب المعنوى ومنهم من يؤكّد على الجانب اللفظى ولكنّ الفريقين كليهما لا يستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسنات. فسعدى الشيرازى والذى عرف بأن شعره سهل ممتنع، تمكّن من استخدام هذه التقنية بصورة فنية أكسبت شعره جمالاً ورونقاً.

وفي مجال الموسيقى الداخلية يعتبر النظام الصوتي المنسجم من أهم الخصائص الدالة على الجمال الموسيقي للأصوات.

إنّ الصوامت والصوائت بغض النظر عما تخلقه من وحدة موسيقية متكررة (الموسيقى الخارجية) فإنّها تلعب دوراً هاماً في التنسيق بين أبيات القصيدة. فالأصوات الاحتكاكية (الرخوة) تستعمل للإدلاء عن معاني الحزن والألم، كما تستعمل الأصوات الانفجارية (الشديدة) للتعبير عن معاني الحماسة والوجد والشوق، وقد تستعمل للشكوى.

إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت غنى ويجعلها أكثر جاذبية وهذا ما يبدو واضحاً وجلياً عند الشعراء النابهين:

فالحمد لله حمداً لا يحاط بهِ      والعالمون حيارى دون إحصائهِ  
(ص ٧٠٩)

فقد أكثر الشاعر في هذا البيت من تكرار حرف الحاء والذي يعدّ من الحروف الهمسية الاحتكاكية المرققة ليخلق من خلالها صورة موسيقية تتفاعل مع المعنى الذي جاء في مقام الحمد وهو مقام يبعث على السكون والطمأنينة فناسب المعنى صفات حرف الحاء لأنه حرف رقيق مهموس رخو لا يواجه الهواء عند خروجه به من الرئتين أى عائق.

وقد تمكّن الشاعر في قصائده من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف في تكوينها؛ وبإمكان الدارس أن يلمس ذلك في أبيات متعدّدة من قصائده.

صَرَمَتِ حِبَالٌ مِثاقِي صدوداً      وألزمهنّ كالحبل الوريد  
(ص ٧١٠)

أكثر الشاعر في هذا البيت من توظيف الحروف الانفجارية كالتاء، والباء، والقاف، والذال، والكاف ليدل من خلال ذلك على شدّة انفعاله من موقف الحبيبة تجاهه. ولكنه في مقام الدعوة إلى الصبر والأناة نراه يعتمد على الحروف الاحتكاكية والتي تتناسب والمعنى؛ كقوله:

أسيرَ الهوى إن شئتَ فأصرخ شكايهً وإن شئتَ فأصبر لافكاكَ عن الأسرِ

(ص ١١٧)

والجناس يعدّ مظهرًا مهمًا من مظاهر الموسيقى الداخلية حيث التماثل والتشابه بين بعض الكلمات في الصوائت والصوامت والاختلاف في المعنى؛ وهذا التكرار في اللفظ يسفر عن خلق نعمة موسيقية خاصة تلعب دورها في التأثير على المتلقى إذا ما أحسن توظيفها. وقد اعتمد سعدى على مثل هذا النوع من الموسيقى الداخلية بصورها المختلفة في نتاجاته الشعرية ولاسيما العربية. فمن الجناس التام قوله:

لازالَ في نِعَمٍ والحقّ ناصره بحقّ ما جمَعَ القرآنَ من آيه

(ص ٧٠٩)

فالشاعر في هذا البيت استخدم الجناس التام للرفع من مستوى موسيقية البيت عنده فجاء منسجما مع المعنى دون أن يشعر المتلقى بأدنى تكلف في مجيئه. ومن الجناس التام كذلك قوله:

تسائلني عمّا جرى يومَ حصرِهِمِ وذلكَ بما ليسَ يدخلُ في الحصرِ

(ص ٧٠٥)

فجاء الجناس بين كلمتي "حصر" في نهاية المصراعين متناسبا مع الكلمات الأخرى. وقد أكثر الشاعر كذلك من الجناس غير التام بأنواعه المختلفة وبراعة دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب الذي يثير الضيق ويبعث عليه. فمن الجناس غير التام من النوع المحرّف المجانسة بين كلمتي "بعد" و"بعد" في قول الشاعر:

كأنّ جفوني عاهدتَ بعدَ بعدهمِ بأنّ لم تزل تبكي أسىً بتأبّتِ

(ص ١١٧)

وقد وظّف الشاعر كذلك الجناس غير التام من النوع اللاحق بين كلمتي: كؤوس ورؤوس كما في قوله:

أديرَت كؤوسُ الموتِ حتّى كأنّه رؤوسُ الأسارى ترَجِحَنّ من السكرِ

(ص ٧٠٥)

ومن المحسنات اللفظية التي وظّفها الشاعر في قصائده فنّ الموازنة حيث تتفق ألفاظ

المصراعين في الوزن دون التقفية، فيرتفع بها مستوى الموسيقى الداخلية في النص. فمن الموازنة:

طَرِبْتُ وَبَعْدُ الْقَوْلُ فِي فَمِ مُنْشِدٍ      سَكِرْتُ وَبَعْدُ الْخَمْرُ فِي يَدِ سَاكِبٍ  
(ص ٧١٤)

ومن الأساليب التي اعتمد عليها سعدى في قصائده العربية أسلوب التكرار؛ والتكرار هو إعادة كلمة أكثر من مرة في سياق واحد لنكتة؛ ومن أنواعه ردّ العجز على الصدر، ويبدو ذلك واضحا في الأبيات التالية:

مَنَازِلُ سَلَمَى شَوَّقَتْنِي كَأَبَّةً      وَمَا ضَرَّ سَلَمَى أَنْ يَحِنَّ كَثِيبُهَا  
(ص ٧١٣)

فالشاعر لجأ في هذا البيت إلى أسلوب التكرار ليعبر عن مشاعر حبه تجاه محبوبته التي رمز إليها باسم مستعار فكرّره مرتين، وبذلك خلق جرسا موسيقيا خاصا يتناسب والمعنى المتمحور الذي استبان بتكرار اسم المحبوب.

مَهْمَا رَجَوْتُ رَجَوْتُ خَيْرَ الْمُرْتَجَى      وَإِذَا قَصَدْتُ قَصَدْتُ خَيْرَ الْمَقْصَدِ  
(ص ٧١٩)

وأخيرا لقد تمكّن الشاعر من أن يجعل من أسلوب التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري وتؤنس الأسماع.

### الموسيقى المعنوية

استعرضنا فيما سبق التناسق الصوتي القائم بين الكلمات والذي تجلّى في صور مختلفة من الموسيقى الشعرية، عُرفت بالتركيبية الإيقاعية الشكلية، على أنّ هناك نوعا آخر من الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية؛ فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية في الكلام، تخلق الموسيقى المعنوية.

وهذه الموسيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية ظريفة لا تُهمل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكلّ خصائصها المعنوية التي تضمّنتها في لغة المبدأ.

إن ذروة الإبداع عند سعدى تكمن في هذه الصناعة، فيها يبدو التناسق المعنوي

بين الألفاظ حيث تتكوّن من خلاله الموسيقى المعنوية والتي تدلّ على براعة الشاعر في إنشاء نسق موسيقيّ خاص دون أدنى تعقيد في المعنى، بحيث يضيف على كلامه جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته.

إن من أهم مصاديق الموسيقى المعنوية عند سعدى مراعاة النظر وهي الجمع بين أمرين أو أمور متناسبة لا على جهة التضاد، فألفاظ الكلام فيها أجزاء لكلّي متناسق، ويبدو مثل هذا التناسق واضحا وجليا في الأبيات التالية:

على ظاهري صبرٌ كنسجِ العناكبِ      وفي باطني همٌّ كلدغِ العقاربِ  
(ص ٧١٣)

فسعدى عندما أراد أن يعبر عن حالته النفسية جمع بين العنكبوت، واللدغ والعقرب على جهة المناسبة، فهذه المناسبة رسم الشاعر صورة بصرية مهيبه تنبئ عما يحسّه من همٍّ وغمٍّ في باطنه.

وعَيَّني في حُبِّهم من بهِ عمي      وبِ صَمِّ عمّا يُحدِّث عائي  
(ص ٧١٣)

والمراعاة في هذا البيت نشأ عن الجمع بين العمى والصمم، فالعمى للعائب والصمم للعاشق؛ فالبيت يتضمّن موسيقى تصويرية مصاحبة للمواقف الانفعالية التي يعبر عنها الشاعر.

ومثله كذلك قوله: *شروشاگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*  
أَيْتَلْفُنِي نَبْلٌ وَلَمْ أَدْرِ مَنْ رَمَى عَلَومِ السَّاقِي  
(ص ٧١٤)

فالتناسب واضح بينالنف، والنبل، والرّمى، والقتل، والسيف، والضرب، بما خلق تصويرا متناسقا أدّى إلى إنتاج نوع من الموسيقى الشعرية عرفت بالموسيقى المعنوية. وهناك العديد من الأبيات التي اعتمد فيها الشاعر على مثل هذه الصنعة.

و من مظاهر الموسيقى المعنوية الطباق أو التضاد، فالحضور القوى والفاعل لأية كلمة يتأكد أكثر من خلال استحضار المدلول المعاكس لها؛ والضد يظهر حسنه الضد على حد قول المتنبي. (جبر، ٢٠٠٩م: ١٠١)

التضاد إذن مظهر من مظاهر التناسب ولكن من النوع السلبي، وإنما كان كذلك لأنّ الذهن يتصوّر أحد الضدّين عند تصوّر الآخر، فالجنّة تحظر على البال عند ذكر النار. وقد اعتمد سعدى على هذا النوع من المحسّنات كثيرا، فمنه قوله:

وَمَنْ ذَا الَّذِي يَشْتَاقُ دُونَكَ جَنَّةً      دَعِ النَّارَ مِثْوَايَ وَأَنْتَ مُعَاقِبِي

(ص ٧١٦)

فالتضاد القائم بين الجنة والنار واضح فيما ذكر، وكذلك مراعاة النظير بين المعاقب والجنّة. ومثله كذلك قول الشاعر:

لَعَمْرُكَ إِنْ خَوِّطِبْتُ مَيْتًا تَرَاضِيًا      سَيَبْعُثُنِي حَيًّا حَدِيثُ مُحَاطِبِي

(ص ٧١٤)

فاستحضار المدلول المعاكس للميت إنّما هو في الواقع متابعة إيقاعية للحالة النفسية التي يبرّ بها الشاعر.

ومن النماذج الناجحة في الجمع بين أمور متضادة قول الشاعر:

لِيَالِي بَعْدَهُنَّ مَسَاءُ مَوْتٍ      وَيَوْمٌ وَصَالِهِنَّ صَبَاحُ عِيدٍ

(ص ٧١٠)

يعتمد هذا البيت على ثنائية المقابلة بين عدّة كلمات بين الليل واليوم، وبين البعد والوصال، وبين المساء والصبح، وبين الموت وحياة العيد؛ «وأساس هذا التقابل كما هو ملاحظ ... أبعاد نفسية في وجدان الشاعر ... فكلّ شعور مقترن في النفس بشعور مقابل، ومن ثمّ يستعصى على الإنسان أن يفكّر أو يشعر في اتجاه واحد، إذ هو أخلص للتجربة وما يتجاوب فيها من أصداء مختلفة.» (الورقي، ١٩٨٤م: ١٥١)

ومن المحسّنات البديعية التي لها الأثر البارز في تكوين الموسيقى المعنوية حسنّ التعليل. ويتحقق ذلك عندما ينكر الشاعر علّة الشيء المعروفة ويأتي بعلّة أدبية طريفة لها اعتبار لطيف، ومشمّلة على دقّة النظر بحيث تناسب الغرض الذي يرمى إليه. (المهاشمي، ١٩٩٤م: ٣١٧) ومن الأمثلة على ذلك عند سعدى قوله:

وهذا كتابٌ لا رسالةَ بعده      لقد ضجّ من شرحِ المودّةِ كاتبِي

(ص ٧١٦)

ونلاحظ أن الشاعر علّل عدم كتابة الرسالة بعلّة ادعائية طريفة تُنبئ عن قوّة الخيال عند الشاعر وهو أنّ القلم امتنع عن الكتابة وضجّ ضجيجاً لشدة ما أصابه من الإرهاق بسبب كثرة ما كتب في الحبيبة ومواقف المحبّ تجاهها.

ومن مظاهر الموسيقى المعنوية "تجاهل العارف" حيث يستخدمه الشاعر الفنّان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية في شعره. ويتحقّق ذلك حين يتجاهل الشاعر أمراً يعرفه حقيقة فيوجه سؤالاً لغرض بلاغيّ ما، أو يوظّف أفعالاً منفية ينفي بها علمه لما يعلمه علم اليقين. وإذا تمكّن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسّنة بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثراً بالغاً على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.

أهذا هلال العيد أم تحت برقع  
تلوح جباه العين شبه أهلة؟

(ص ٧١١)

إن سعدى في هذا البيت لم يكد يميّز بين هلال العيد ووجه الحبيب، وبذلك أدرج في كلامه تشبيهاً مضمراً من خلال توظيف الاستفهام.

## النتيجة

توصّلت هذه الدراسة من خلال استعراض الموسيقى الشعرية في أشعار سعدى العربية إلى النتائج التالية:

- اعتمدت الموسيقى الخارجية عند سعدى ويتأثر من طبيعة اللغة العربية على أوزان مواءمة مناسبة تناسقا تاماً مع المضمون ومختلفة عن أوزان غزلياته باللغة الفارسية.

- وأما بالنسبة إلى الموسيقى الجانبية فقد نظر إليها الشاعر نظرة متبصّر واع فلم يقف في توظيفها عند حدود الإيقاع الموسيقي المجرد، بل جعلها متفاعلة في التشكل الدلالي مع السياق العام للتركيب الكلامي في أبياته.

- وفيما يتعلّق بالموسيقى الداخلية تمكّن الشاعر من إقامة تناسب وانسجام بين الألفاظ والمعنى من خلال مراعاة خصائص الحروف في تكوينها؛ فاستخدم الأصوات الاحتكاكية (الرخوة) للإدلاء عن معاني الحزن والألم، كما استعمل الأصوات الانفجارية

(الشديدة) للتعبير عن معاني الحماسة والوجد والشوق.

- إنَّ من أهمِّ مظاهر الموسيقى المعنوية عند الشاعر مراعاة النظر، والطباق والمقابلة، وحسن التعليل وتجاهل العارف، وقد جاءت جميعها بطريقة فنيّة بعيدة عن التكلّف في لغة سهلة ممتنعة.

## المصادر والمراجع

- ارسطو، ١٣٣٧ش. بوطيقاي هنر شاعري. ترجمة فتح الله محتبائي. تهران: مطبعة انديشه.
- ارسطو. لاتا. فن الشعر. تحقيق ودراسة: الدكتور إبراهيم حمّادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. جبر، رياض سنته. ٢٠٠٩م. مجلة جامعة ذي قار. القافية في شعر السيّاب «فاعلية الدلالة وأمناط الأداء». العدد الأول. حزيران. صص ٩٩-١٠٦.
- خرمشاهی، بهاء الدين. ١٣٧٥ش. كليات سعدی. بإشراف محمد علی فروغی. تهران: مطبعة ناهید.
- رازی، شمس‌الدين محمد بن قيس. ١٣٧٣ش. المعجم في اشعار معايير عجم. بإشراف الدكتور سيروس شميسا. تهران: مطبعة فردوسی.
- زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨١ش. شعر بی دروغ، شعر بی نقاب. تهران: مطبعة علمی.
- شفيعی كدكنی، محمدرضا. ١٣٥٩ش. صور خیال در شعر فارسی. تهران: مطبعة آگاه.
- شفيعی كدكنی، محمدرضا. ١٣٧٠ش. موسيقى شعر. تهران: مطبعة آگاه.
- شيرازى، مؤيد. ١٣٧٢ش. ترجمة شعرهاى عربى سعدى. شیراز: مطبعة جامعة شیراز.
- طاهباز، سيروس. ١٣٦٣ش. حرف‌هاى همسايه. تهران: مطبعة دنيا.
- طوسى، خواجه نصيرالدين. ١٣٦٣ش. معيار الأشعار. بإشراف محمد فشاركى وجمشيد مظاهرى. اصفهان: مطبعة سهروردی.
- عباجى، اباذر. ١٣٧٧ش. علوم البلاغه في البديع والعروض والقافية. تهران: مطبعة سمت.
- معروف، يحيى. ١٣٧٨ش. العروض العربى البسيط. تهران: مطبعة سمت.
- ميرصادقى، ميمنت. ١٣٧٦ش. واژه‌نامه هنر شاعري. تهران: مطبعة مهناز.
- الهاشمى، السيد أحمد. ١٩٩٤م. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. بيروت: دار الفكر.
- همايى، علامة جلال الدين. ١٣٨٦ش. فنون بلاغت وصناعات ادبى. تهران: مطبعة هما.
- الورقى، السعيد. ١٩٨٤م. لغة الشعر العربى الحديث. بيروت: دار النهضة العربية.