إضاءات نقدية (مقالة محكمة)
السنة الخامسة عشرة ـ العدد الثامن والخمسون ـ صيف ١٤٠٤ش/ حزيران ٢٠٢٥م
https://doi.org/10.82401/roc.2025.1227204
صص ٥٧ ـ ٣٥

الموسيقى الشعرية فى سينية البحترى ونونية الخاقانى فى وصف إيوان كسرى دراسة تطبيقية

حسن سرباز (الكاتب المسؤول)*
يدالله محمدى**

الملخص

كان الشـــعر قبل القرن الأخير موزوناً دائماً ولذلـــک كان هناک علاقة وطيدة بين الشعر والموسيقى. وليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب، فالموســـيقى أهم من الشـــعر، لأنّ الشعر وسيلة والموسيقى غاية. موسيقى الشعر وأقسامه الأربعة من الموضوعات المهمّة فى الشعر الفارسى والعربى، والتى اهتمّ بها الأدباء والنقّاد. فالموسيقى الداخلية والمعنوية مرتبطتان بعلاقة أجزاء البيت الواحد بعضها ببعض والموســـيقى الخارجيـــة والجانبية ترتبطان بعلاقة البيت بكل القصيدة. ويهدف هذا البحث مســـتفيداً من المنهج الوصفى التحليلى إلى دراسة موسيقى الشعر وأنواعه فى سينية البحترى ونونية الخاقانى فى وصف إيوان كسرى ليلقى الضوء على أهمية الموسيقى فى القصيدتين ووجوه الاشتراک والافتراق بينهما. وتشير نتايج البحث إلى أن الموســـيقى الخارجية تختلف فى القصيدتين، حيث أنشد البحترى قصيدته فى بحر مختلف الأركان وهو البحر الخفيف، بينما أنشـــد الخاقانى قصيدته فى بحر تتفق أركانه وهو البحر الهزج ووزن البحترى يتناســـب مع مضمون القصيـــدة ولكن وزن قصيدة الخاقانى لا يتناســـب مع مضمونهـــا التأملية الحزينة. والموســـيقى الجانبية فى قصيدة البحترى أغنى من قصيدة الخاقانى، بينما الموسيقى الداخلية والمعنوية فى نونية الخاقانى أغنى من سينية البحترى.

الكلمات الدليلية: موسيقى الشعر، البحترى، السينية، الخاقانى،النونية، إيوان مداين.

*. أستاذ مشارک فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان، سنندج، إيران
h.sarbaz@uok.ac.ir
**. دكتوراه فى قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة كردستان، سنندج، إيران
تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٦/١٥ق تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٦/٢٩ق

المقدّمة

يمكن دراسة المظاهر الموسيقية للأبيات الشعرية من جانبين: أحدهما فى ارتباط أجزاء البيت بعضها ببعض، وثانيهما فى ارتباط ذلك البيت بالقصيدة ككل، فيمكن دراسة موسيقى الأصوات (الموسيقى الداخلية) وموسيقى المعانى (الموسيقى المعنوية) فى ارتباط أجزاء البيت الواحد بعضها ببعض، بينما تدرس موسيقى الوزن العروضى (الموسيقى الخارجية) وموسيقى القافية والرديف (الموسيقى الجانبية) فى ارتباط البيت الواحد بالقصيدة ككل. (راجع: شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٢٩٨)

يؤكد شفيعى كدكنى فى كتاب "موسيقى الشعر" على أهمية الموسيقى الشعرية ويقول: «ليس الشعر سوى وصول الكلام إلى المستوى الموسيقى.» (المصدر نفسه: ٢٩٤) وقد كرّر هذا المعنى فى مكان آخر قائلا: «ما للشعر من منبع غير بلوغ اللغة إلى المستوى الموسيقى... فالشعر هو تجلى اللغة بموسيقيتها.» (المصدر نفسه: ٣٨٩) ويقول فى موضع آخر بوضوح أكثر: «ما للشعر من وظيفة إلا البلوغ باللغة إلى المستوى الموسيقى.»(المصدر نفسه: ٤١١) ويقول إبراهيم أنيس حول أهمية الموسيقى الشعرية: «فليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب.» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٥) ويرى أرسطو أن الدافع الرئيسى لنظم الشعر يرجع إلى المحاكاة أو التقليد والموسيقى أو الإحساس بالنغم. (المصدر نفسه: ١٢) فإذا وصلنا إلى أن الوظيفة الوحيدة للشعر هى البلوغ بالكلام إلى الموستوى الموسيقى، فإننا نعترف بأن الموسيقى أهم من الشعر؛ لأن الشعر وسيلة، وسيلة لتحقيق هدف رئيسى وأساسى هو تحويل اللغة إلى الموسيقى.

ويهدف هذا البحث مستفيدا من المنهج الوصفى – التحليلى إلى دراسة الموسيقى الشعرية بأنواعها الأربعة فى سينية البحترى ونونية الخاقانى وذلك للكشف عن مدى جمالية الموسيقى الشعرية فى القصيدتين وتأثيرها على المضامين المستخدمة فيهما.

الدراسات السابقة

فهناك دراسات متعددة حول سينية البحترى ونونية الخاقانى نكتفى بالإشارة إلى

أهمها:

فحـــول المقارنة بين القصيدتين تطرق الســـيد أمير محمود أنوار فـــى كتابه "ايوان مدائن از ديدگاه دو شـــاعر نامى تازى وپارسى بُحتُرى وخاقانى" إلى دراسة مقارنة بين القصيدتين فى وصف أيوان كســـرى من زوايا مختلفة واكتفى بالإشـــارة إلى بعض الملاحظات حول الموســـيقى الشـــعرية (الوزن، والقافية، وحروف القافية) فى قصيدة السينية. ويرى مشايخى وخوشه چرخ فى مقالتهما " نگاه نوستالژيک خاقانى وبحترى به ايوان مداين" أن الخاقانى "نظم قصيـــدة إيوان المدائن برؤية فردية حنينية وبهدف الاتعاظ." (مشايخى وخوشـــه چرخ، ١٣٩١ش: ٢١٢) وحامد صافى (١٣٩٩ش) فى مقالته "جســـتارى در ارتباط بينامتنى قصيدة ايوان مدائن خاقانى وســـينية بحترى " درس القصيدتين من حيث تأثير قصيدة البحترى على قصيدة الخاقانى، واســـتنتج أن قصيدة الخاقانى تخلو من التناص مع سينية البحترى (صافى، ١٣٩٩ش: ٢١) وحشمت قيصرى ورحيم ســـلامت آذر (١٣٨٨ش) فى مقالتهما " تطبيق ايوان مدائن خاقانى با ايوان كسرى بحترى" قاما بمقارنة القصيدتين من حيث المضمون.

ومن الدراسات التى كُتبت بشـــكل منفصل عن سينية البحترى يمكن الإشارة إلى مقال "فتح انطاكيه در نقّاشـــىهاى ديوارى طاق كســـرى از نگاه بحترىِ شاعر". فقد تناول هذا المقال فقط الأبيات من ٢٢ إلى ٢٨ من قصيدة البحترى. ويعتقد الكاتب أن البحترى والخاقانى «يسعيان كلاهما إلى خلق صورة لعظمة الأسلاف. ومحتوى شعرهما فى هذا المجال هو الحسد والندب والفخر والعبرة.» (بحرانى بور، ١٣٨١ش: ٢١)

وأما حول نونية الخاقانى فهناک دراســـات كثيرة من أهمها: مقالة "درنگى بر ايوان مداين خاقانى" للسيد أحمد پارسا. يرى پارسا أن هدف الخاقانى من نظم هذه القصيدة هـــو الاتعاظ بالدنيا، ويكتـــب: «قام الباحثون المعاصرون بتعميـــم فكرة حب الوطن الســـائدة فى الوقت الراهن على العصور الماضية، لشرح فكرة هذه القصيدة للالخاقانى واعتـــبروا أن نظمها يرجع إلى نزعة الخاقانى الوطنية ومشـــاعره القومية. بينما ذهب بعـــض من الباحثين إلى أنها ناتجة عن عدم مصداقية وعدم اســـتقرار الدنيا، ورأوا أن هدف الخاقانـــى منها هو الاتعاظ بالدنيا.» (پارســـا، ١٣٨٥ش: ١٦-١٧) وفى مقالة

"ايوان مداين در ترازوى ارتباط: بررسى وتحليل قصيدۀ ايوان مداين براساس نظريه ارتباطى ياكوبسن"، يعتقد الباحثان: «أن سبب اعتبار بعض الباحثين، ومنهم سجادى وكزازى ومعدن كن ودشتى ومويد شيرازى، أن المشاعر والعواطف الوطنية هى الدافع وراء نظم الخاقانى لهذه القصيدة، واعتبار آخرين، ومنهم حزين لاهيجى وزرين كوب وترجانى زاده ويان ريبكا وملک الشعراء بهار وماهيار، أن الهدف الرئيسى للخاقانى من نظم القصيدة هو الاتعاظ، يرجع إلى أن كل واحد من الفريقين اعتبر – دون قصد – الوظيفة العاطفية (المجموعة الأولى) والوظيفة التحفيزية (المجموعة الثانية) بمثابة "الهدف الأصلى لرسالة القصيدة" ... بينما يرى الباحثان أن تحليل القصيدة فى ضوء نظرية ياكوبسون التواصلية يكشف أن الوظيفة الأدبية هى الوظيفة المسيطرة فيها.» (گرجى ونور الدين أقدم، ١٣٩٥ش: ١١٧)

أهمية البحث

مع أن هناک دراسات متعددة حول سينية البحترى ونونية الخاقانى، إلا أنه لم ينشر حتى الآن – حسب علم الباحثين – أية دراسة حول الموسيقى الشعرية فى هاتين القصيدتين، سواء بشكل منفصل أو فى إطار مقارنة تطبيقية، ولذلک يعتد هذا البحث جديدا فى موضوعه.

البحث

قصيدة "السينية" للبحترى و"النونية" للخاقانى

تُعدُّ سينية البحترى إحدى القصائد المهمة والمعروفة التى نُظمت فى وصف "إيوان كسرى"، والإشارة إلى بيان عظمة الدولة الساسانية وما أُصيب به العرب من هزائم على أيدى الفرس. يظهر تحليل القصيدة تعدد الموضوعات فيها بوضوح. وتنقسم هذه القصيدة من حيث الموضوع إلى الأقسام التالية: ١– المقدمة: وتشمل الشكوى (الأبيات ١ – ١٠)، ٢– سبب ترحال البحترى وسفره إلى المدائن (الأبيات ١١ – ١٣)، ٣– وصف القصر (الأبيات ١٤ – ١٨)، ٤ – وصف قصر جرماز (الأبيات ١٩ – ٢١)، ٥ – وصف تصوير أنطاكية (الأبيات ٢٢ – ٢٨)، ٦ – الخمرة (الأبيات ٢٩ – ٣٤)، ٧

– وصف الإيوان (الأبيات ٣٥ – ٤٤)، ٨ – الخيال (الأبيات ٤٥ – ٤٩)، ٩ – الخواطر (الأبيات ٥٠ – ٥٦). (انظر: الحاوى، ١٩٦٩م: ٥٠٧ – ٥١١)

دراسة قصيدة الخاقانى أيضًا تظهر تعدد الموضوعات فى القصيدة الفارسية، حيث تنقسم القصيدة من حيث الموضوع إلى الأقسام التالية: ١– حوار بين الخاقانى وقلبه البصير وحوار بين الإيوان والقلب (١ – ١٨) ٢– وصف تاريخ إيوان كسرى (١٩ – ٢٤) ٣– مصير الملوك الأقوياء (٢٥) ٤– ذكرى ثلاثة من الملوك الساسانيين (٢٦ – ٣١) ٥– فلسفة الحياة والأفكار الخيامية (٣٢ – ٣٥) ٦– دعوة المتلقى للاعتبار من الإيوان (٣٦ – ٤٢). (انظر: گرجى ونور الدين أقدم، ١٣٩٥ش: ١٠٧ – ١٠٨)

فهاتان القصيدتان تتشابهان من جهات وتختلفان من جهات أخرى:

«فالبحترى نظم قصيدته لبيان جمال قصور الساسانيين وعظمة صانعيها وقوتهم، مع وصف ما أنعموا به على العرب. أمّا الخاقانى فقد قصد فى نظم قصيدته تقديم النصح والإرشاد، وهذا ظاهر من مطلع قصيدته... ثم إنّ البحترى أظهر فى قصيدته روح العروبة والكبرياء العربى... وينظر إلى الدهر كعدو لدود له، بينما لا يتحدّث الخاقانى عن ظلم الدهر له. والخاقانى والبحترى كلاهما يشعران بالحزن والأسى أمام قصر الساسانيين المنهدم البائس ويتناولان خرائب إيوانه... ويذكر الخاقانى عددَ سكان هذا القصر وإنصافهم، بينما يكتفى البحترى بذكر شوكتهم وعظمتهم وجودهم... ويرى البحترى أنّ الدهر مسؤول عن خراب القصر، فى حين يعزو الخاقانى الخراب إلى أمر الله ومشيئته... ويظهر البحترى —على سبيل المبالغة— أنّ الجنّ هم الذين شيدوا القصر، لكن هذا التصوّر لا وجود له فى شعر الخاقانى... ويستفيد الخاقانى فى قصيدته من مضامين قرآنية، بينما لا يفعل البحترى ذلك... ولا يتناول الخاقانى فى قصيدته وصفَ الخمر، فى حين أنّ البحترى يصفها بأحسن ما يكون الوصف.» (أنوار، ١٣٨٣ش: ٤٨–٥٢)

موسيقى الشعر فى سينية البحترى ونونية الخاقانى

هناك علاقة وثيقة بين الشعر والموسيقى، حيث يعتبر كثير من النقاد أن الشعر هو كلام موسيقى تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب (أنيس، ١٩٥٢م: ١٥)، وقد قُسِّمت موسيقى الشعر إلى أربعة أنواع: الخارجية، والجانبية، والداخلية، والمعنوية.

الموسيقى الخارجية فى الشعر

يوضح شفيعى كدكَنِى الموسيقى الخارجية فى الشعر قائلاً:

«المقصود من الموسيقى الخارجية للشعر هو الجانب العروضى لوزن القصيدة، وهو ما يمكن تطبيقه على جميع الأشعار التى نُظِمَت فى الوزن نفسه؛ فمثلاً كل القصائد التى نُظِمَت فى بحر المتقارب تكون من حيث الموسيقى الخارجية متشابهة... وفى هذا المجال لا يمتاز شاعرٌ عن شاعرٍ آخر، إلا من حيث تنوّع الأوزان التى يستخدمها أو مدى انسجام تلك الأوزان مع التجارب الروحية والجوانب الموسيقية الأخرى فى شعره.» (شفيعى كدكَنِى، ١٣٩١ش: ٣٩١)

الموسيقى الخارجية لقصيدة السِّينية للبحترى

الوزن العروضى لسينية البحترى هو: "فاعِلاتُن مُستَفعِلُن فاعِلاتُن". وقد قام أنوار بتقطيع أبيات القصيدة واحدًا واحدًا، وكتب عن الزحافات التى يمكن أن تقع فى الأبيات المختلفة لهذه القصيدة، فقال: «فى بعض الأبيات تتحوّل فاعِلاتُن بعد الخبن إلى فَعِلاتُن، ومُستَفعِلُن إلى مُتَفعِلُن، والتى يضعون مكانها مفاعِلُن.» (أنوار، ١٣٨٣ش: ٥٦)

ويوضّح تقطيع الأبيات أن وزن أى من الأبيات الـ٥٦ للقصيدة ليس مطابقًا تمامًا لـ«فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»، وأن البحترى قد استفاد فى جميع الأبيات من الزحافات الشائعة فى هذا الوزن. فقد استخدم زحاف تحويل مُستَفعِلُن إلى مفاعِلُن بنسبة تزيد على ٧٧٪، وزحاف تحويل فاعلاتن إلى فَعِلاتُن بنسبة تقارب ٥٠٪.

جدول رقم ١: عدد مرات استخدام الزِّحاف فى كلٍّ من الأركان الستة لأبيات القصيدة

	المصراع الأول			المصراع الثانى		
	الركن الأول	الركن الثانى	الركن الثالث	الركن الرابع	الركان الخامس	الركن السادس
	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
عدد مرات استخدام الزحاف	٣١ مرة فَعِلاتُن بدل فاعِلاتُن	٤٧ مرة مفاعِلُن بدل مستفعِلُن	٣٠مرة فَعِلاتُن بدل فاعِلاتُن	٢٤ مرة فَعِلاتُن بدل فاعِلاتُن	٤٠ مرة مَفاعِلُن بدل مُسْتَفعِلُن	٢٦ مرة فَعِلاتُن بدل فاعِلاتُن

(انظر: المصدر نفسه: ٢١٦–٦١)

نُظِمَت هذه القصيدة فى بحر الخفيف المسدّس السالم، وهو —بحسب قول سيفى نقلاً عن مدرّسى (١٣٨٤ش: ١٨)— مناسبٌ للأسماء الطويلة التى تشتمل على عدد كبير من الحروف، والتى يتعذّر إدراجها فى أى بحرٍ آخر. وقد مكّن اختيارُ الوزن المناسب البحترى من أن يضمّ فى هذه القصيدة عدداً من الأسماء الطويلة، مثل: آلِ ساسان، جبلِ القبق، أطلالِ سعدى، الجِرماز، صورةِ أنطاكية، أنوشروان، أبى الغوث، كِسرى أبرويز، البلهبذ، أبيضِ المدائن، والدمقس.»

ونقطة أخرى لابد من الإشارة إليها هى أن وزنِ السينية من نوع جويبارى (السيال):

«إنّ الأوزان السيالة (جويبارى) تتشكل من تركيب نظام إيقاعى خاص، يتميز— على الرغم من صفائه وجماله وطلاوته—بعدم الشعور بإحداث رغبةٍ فى التكرار ضمن بنيته. كما أنّ البنية العروضية لأفاعيله تأتى على نحو لا تتكرّر فيه الأركان العروضية تكرارًا مطابقًا؛ مثل الوزن: مفعولُ فاعلاتُ مفاعيلُ فاعلات وفاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن، فمع ما فيها من عذوبة وحُسن نغم وكثرة استعمال فى شعر كبار شعراء الغزل، فإنّ خاصّية النزوع إلى التكرار فى بنائها أقلّ حضورًا.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩٣-٣٩٦)

الموسيقى الخارجية فى نونية الخاقانى

الوزن العروضى لهذه القصيدة هو: "مفعولُ مفاعيلُن مفعولُ مفاعيلُن" (بحر الهَزج المثمّن الأخرَب):

«أحد البحور التسعة عشر المشتركة بين الفارسية والعربية هو بحر الهَزج. وهذا البحر من البحور المتّفقة الأركان، ويتكوّن من تكرار مفاعيلُن. والهزج فى اللغة يعنى "الغناء المطرب والأنشودة المفرِّحة". ووجه تسميته أنّ العرب كانوا يختارون ألحانهم العذبة والمبهجة من الأشعار المنظومة على هذا البحر... ومن هنا تتناسب أوزان هذا البحر غالبًا مع الأشعار العاطفية أو المطربة، وهو من أكثر الأوزان شيوعًا وانسجاما فى الشعر الفارسى.» (مدرّسى، ١٣٨٤ش: ٣٢٣)

ومما تجدر الإشارة إليه فى هذه القصيدة هى أن وزنها لايتناسب مع محتواها. فوزنها

الإيقاعى ذو النبرة الراقصة والمبهجة لا ينسجم مع مضمونها التأمّلى والمحزن، ويؤيد ذلک ما ذهب إليه أنوار قائلا:

«أعتقد أنّ البحترى أصدق وصفًا من الخاقانى، وهو يلجأ فى شعره إلى المبالغة الشعرية أقلّ ممّا يفعله الخاقانى، وشعره أكثر سلاسةً... ثم إنْ كان البحترى قد بكى على أطلال المدائن، فإنّ ذلک نابعٌ من ثقافته... أمّا بكاء الخاقانى على الأطلال فليس ممّا كان فى ثقافته.» (أنوار، ١٣٨٣ش: ٥٢)

يبدو أنّ هدف الخاقانى من نظم هذه القصيدة كان إظهار قدرته على مجاراة مضامين الشعر العربى، ولا سيما محاكاة البحترى؛ لأن الخاقانى قد قلّد البحترى فى قصائد أخرى أيضًا. فهو «بناءً على قصائده العربية الموجودة، يستدعى البحترى فقط، وفى قصيدة مطوّلة، يستعير بالإضافة إلى البنية الشعرية، الوزن والقافية أيضًا من قصيدة البحترى المعروفة "ما للجزيرة والشام"... تحتوى قصيدة الخاقانى هذه على ١٧٠ بيتًا و٤ مطالع (أبيات افتتاحية)، بينما تحتوى قصيدة البحترى على ٥٦ بيتًا ومطلع واحد، إذًا، يبلغ عدد قوافى الشاعر الإيرانى ١٧٥، بينما يبلغ عدد قوافى الشاعر العربى ٥٧، وقد استعار الخاقانى ١٤/١٧ بالمئة من قوافيه من البحترى؛ لأن الشاعر الشروانى استخدم ٢٣ قافية من قوافى البحترى ٣٠ مرة.» (مشهدى وزملاؤه، ١٣٩٣ش: ٢٧٥-٢٨٠)

وتوجد فى شعر الخاقانى أمثلة أخرى على عدم تناسق الوزن والمحتوى، فيقول وحيديان كاميار فى ذلک: «استخدم بعض الشعراء بعض الأحيان الأوزان الإيقاعية والمبهجة لكتابة المراثى، ومن الواضح أن تلک المراثى لم تكن وليدة عواطف الشاعر وكانت ذات طابع صورى مثل مرثية خاقانى التى كتبها فى رثاء أحد الأمراء على وزن مفعولُ مفاعِلُن فعولن وهو وزن مبهج ومنشّط.» (وحيديان كاميار، ١٣٩٤ش: ٦٢)

ونقطة مهمة أخرى يجب الانتباه إليها فيما يتعلق بوزن النونية هى كونه وزناً خيزابياً (مُتَدَفّقاً/مُتَموّجاً) فالأوزان الخيزابية هى «أوزان سريعة ومتحركة، وغالباً ما يكون نظام إيقاع الأفاعيل العروضية فيها على نحو يثير فى ذهن المستمع عند مقاطع معينة نوعاً من الحاجة إلى التكرار، وغالباً ما تتكون من أركان سالمة أو سالمة ومزاحفة يشعر فيها بحالة من 'الترجيع' و'الدور'.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩٣-٣٩٦)

من وجهة نظر كدكنى، فإن الأوزان الخيزابية هى نفسها **الأوزان الدورية**. بالطبع، هو يسمى أى نوع من التكرار الكامل وزناً دورياً، ويذكر من بين الأوزان التى تتميز بصفة الخيزابية (التدفق) ما يلى: **مستفعلن** (٤ مرات)، **مفعولُ مفاعيلن** (مرتان)، **مستفعلن فعلن** (مرتان)، **مفتعلن فاعـــلات** (مرتان)، **مفتعلن مفاعلن** (مرتان)، **فعلاتُ فاعلاتن** (مرتان) (انظر: المرجع نفسه: ٣٩٨-٣٩٩)ووزن نونية الخاقانى هو الوزن الثانى فى هذه القائمة. بناءً على ذلك، فإن قصيدتى السينية والنونية لا تشتركان فى الموسيقى الخارجية.

الموسيقى الجانبية للشعر

يمكن دراســـة الموسيقى **الجانبية** فى ســـياق ارتباط البيت الواحد بالقصيدة ككل: «والمقصود بالموسيقى الجانبية، هى العوامل التى تؤثر فى النظام الموسيقى للشعر، ولكن لا يظهر تأثيرها فى كلّ أجزاء البيت أو الشـــطر؛ على عكس الموسيقى الخارجية التى يتجلّى تأثيرها فى مختلف أجزاء البيت والشـــطر على حد ســـواء. ومظاهر الموسيقى الجانبيـــة كثيرة، وأبرزها هو **القافية والرديف**، ومن ثم **التكرار** و **الترجيع**.» (شـــفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩١)

لا تحتوى هاتان القصيدتـــان على رديف، ولذلك يجب تحليـــل قوافيهما، لإظهار الموســـيقى الجانبية فيهما. و«القافية هى الحرف أو الحروف والحركات المشتركة التى توضع فى نهاية الكلمات غير المكررة والمتناسقة، فى ختام أشطر الأبيات.» (رخزادى، ١٣٧٨ش: ١٥) وللقافية أدوار متعددة، ولكن أهم أدوارها هو التأثير الموســـيقى: «فإذا قرأنا غزلـــين أو قصيدتين فى نفس الوزن ونفس الموضـــوع؛ ولكن بقافيتين مختلفتين، فسيكون تأثير هذين الشعرين مختلفاً، ويرجع هذا الاختلاف فى التأثير إلى اختلافهما فى القافية.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٦٤)

الموسيقى الجانبية فى سينية البحترى

تتكون قصيدة البحترى من ٥٦ بيتاً ومطلع واحد، فيكون عدد قوافيها ٥٧ قافية. أما الحروف المشتركة للقافية فى قصيدة البحترى فهى السين المكسورة (مع إشباع الكسرة

على شكل ياء) وحرف الروى هو الحرف "س".

الجدول رقم ٢: كلمات القافية فى سينية البحترى حسب الترتيب الأبجدى هى:

المجموعة: أ، ب، ج	المجموعة: ح، خ، د، ر، ش	المجموعة: ع، غ، ف، ق، ل	المجموعة: ن، و، ى
إِسِّ ، أَخَسِّ، أُمسِي، إِنسِ، أُنسِ، أَنسِي، أَوَّلُ أَمسِ، بَخَسِ، بُرُسِ، تَأَسِّي، تُرُسِ، تُنسِي، جبسِ، جَرسِ، جِلسِ، جِنسِي	حُبسِ، حَدسِي، حِسِّي، حُمسِ، خُرسِ، خُلسِ، خَمسِ، خِمسِ، خُنسِ، دَرسِ، دِرَفسِ، دَعسِ، دِمَقسِ، رَمسِ، شَمسِ، شُمسِ	عَبسِ، عِرسِ، عُرسِ، عَنسِي، غَرسِ، فُرسِ، قُدسِ، لَبسِ، لُبسِ، لُعسِ، لَمسِ	نَحسِ، نَفسِ، نَفسِي، نَكسِ، نَكسِي، وَرسِ، وَكسِ، يخسِي

(البحترى، ١٩٦٣م: ج٢: ١١٥٢-١١٦٢)

من خلال التدقيق فى قوافى السينية (٥٧ كلمة) تتضح لنا عدة نقاط:

١. لم يستخدم البحترى أية كلمة مرتين فى القافية؛ أى أن **تكرار القافية** – الذى يعتبر عيباً عند القدماء – غير موجود فى هذه القصيدة.
٢. حوالى ٨٨٪ من كلمات القافية (٥٠ كلمة) ثنائية المقطع، **مما يساعد فى سلاسة وسهولة نطق ونغم** كلمات القافية.
٣. تشكّل الأفعال ما يقرب من ٥٪ من قوافى البحترى، بينما تشكّل الأسماء والصفات ٩٥٪. ولذلك، فإن قوافيه تتناسب تماماً من حيث **السكون والثبات** مع موضوع **التنبه وأخذ العبرة** من إيوان المدائن وقصر كسرى.

الموسيقى الجانبية فى نونية الخاقانى

تتكون قصيدة الخاقانى من ٤٢ بيتاً ومطلع واحد، وبالتالى فإن عدد قوافيها هو ٤٣ قافية. الحروف المشتركة للقافية فى هذه الكلمات هى "ان" وحرف الروى هو الحرف "ن".

الجدول رقم ٣: كلمات القافية فى نونية الخاقانى حسب الترتيب الأبجدى

المجموعة: آ، ا، ب، پ، ت	المجموعة: ج، چ، ح، خ، د، ر، ز، س، ش	المجموعة: ش،گ، م، ن، ه، ی
آتشدان، آسان، آن، ایشان، الحان، ایوان، اخوان، برخوان، بریان، بستان، بفشان، بنشان، پنهان، پیچان، ترکستان، توفان،	جاویدان، جان، چندان حرمان، خاقان، خذلان، دان، دندان، دوران، دهقان، ران، زکات‌اِستان، سلطان، سلمان، سیه‌پستان،	شادروان، شروان، گردان، گریان، مژگان، میدان، نتوان، نعمان، نگارستان، نوشروان، هان، یکسان

(الخاقانی، ١٣٧٥ش: ج١: ٤٦٥-٤٦٦)

بالتدقيق فى قوافى نونية الخاقانى تتضح لنا نقطتان:

١. حوالى ٧٧٪ من هذه الكلمات الـ ٤٣ (٣٣ كلمة)، أحادية أو ثنائية المقطع، مما يساعد فى سلاسة وسهولة نطق كلمات القافية ونغمها.
٢. تشكّل الأفعال ما يقرب من ١٥٪ من قوافى الخاقانى، بينما تشكّل الأسماء والصفات ٨٥٪. وبالتالى فإن قوافيه أيضاً تتناسب من حيث **السكون والثبات** مع موضوع **التنبه** و**أخذ العبرة**.

وباعتبار الاختلافات التى تطرأ على حروف القافية وحركاتها، تظهر فى الشعر عيوب القافية ومن أبرزها فى نونية الخاقانى هو الإيطاء و«هو تكرار القافية وهو نوعان: إيطاء جلى وإيطاء خفى. فالإيطاء الجلى هو أن يكون تكرار القافية واضحا ويمكن إدراک تكراره بأدنى تأمل؛ مثل تكرار "اللواحق" فى اللغة الفارسية لتكوين القافية فى نهاية الكلمات التى لا يمكن أن تكون متجانسة فى القافية، مثل ستمگر و*توانگر*، *تاجدار* و*دوستدار*، مستمند و*دردمند*. والإيطاء الخفى هو أن يكون تكرار القافية خفيا غير واضح؛ مثل *دانا* و*گویا* ". فألف" الصفة المشبهة متصلة بجذرين فعليين ومكررة، بينما بدون تكرار هذا "الألف" لاتكون كلمتا "*دان* و*گوی*"، متجانستين فى القافية.» (رخزادی، ١٣٧٨ش: ص ٣٧)

ففى هذه القصيدة، ترافقت كلمات *تُرک* و*زکات* و*نگار* فى القافية مع كلمات أخرى فى أبيات أخرى بتكرار اللاحقة "-**ستان**" ولذلک فهى تحتوى على **إيطاء جلى**. أما كلمتا "*پیچان* و*گریان*" فقد قبلتا "ان" الحالية وهما صفتان فاعليتان حاليتان. ولذلک

فإن عيبهما من نوع **الإيطاء الخفى**.

الموسيقى الداخلية للشعر

بالإضافة إلى الموسيقى الخارجية والجانبية، فإن للموسيقى الداخلية للشعر أهمية خاصة، بحيث يمكن أن نعتبر هذا النوع من موسيقى الشعر من أهم أنواع الموسيقى الشعرية، و«بما أن أساس الموسيقى يقوم على **التنوع والتكرار**، فإن أى مظهر من مظاهر التنوع والتكرار، فى نظام الأصوات، لا ينتمى إلى الموسيقى الخارجية والجانبية، يندرج فى دائرة الموسيقى الداخلية؛ بمعنى أن مجموعة التناسقات التى تنشأ من خلال وحدة أو تشابه أو تضاد **الصوامت والمصوتات** فى كلمات القصيدة، هى من مظاهر هذا النوع من الموسيقى، وإذا أردنا أن نشير إلى أنواعها المعروفة، فيجب أن نذكر أنواع **الجناس**، كما يجب أن نذكّر بأن هذا النوع من الموسيقى هو من **أهم** أنواع الموسيقى الشعرية.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ص ٣٩٢)

الموسيقى الداخلية فى سينية البحترى

فى هذه الدراسة، وبالنظر إلى الأقسام والأسماء المختلفة للجناس فى البديع العربى والفارسى والخلافات الكبيرة فى هذا المجال، تم دراسة الجناس التام والجناس الناقص. وبعد ذلك تطرق البحث إلى ظاهرة التكرار الذى يشمل تكرار **الصوامت، والمصوتات، والكلمات**، وما إلى ذلك. ولم يلاحظ الجناس التام فى قصيدة البحترى، ولكن تم استخدام أنواع مختلفة من **الجناس الناقص** فيها، والتى تمت الإشارة إليها فى الجدول التالى:

الجدول رقم ٤: الجناس الناقص فى قصيدة البحترى

نوع الجناس الناقص	أركان الجناس	رقم البيت	نوع الجناس الناقص	أركان الجناس	رقم البيت
جناس لاحق	مُشِيحٍ ومُليحٍ	٢٦	جناس اشتقاق	طفَّفَتها وتطفيف	٣
جناس لاحق	جَوبٌ وجَنبِ	٣٥	جناس اشتقاق	بيعى وبيعة	٦
جناس مكتنف	كَلكَلٌ وكَلاكِلِ	٣٩	جناس اشتقاق	ذكَرَتنيهِمُ وتُذكِرُ	١٣
جناس اشتقاق	غَرَسوا وغَرسِ	٥٣	جناس لاحق	عَنسٍ وعَبسِ	١٧

ففـــى قصيدة البحترى، من بين أنواع الجنـــاس الناقص، أربع حالات منها من نوع **جناس الاشـــتقاق**، وثلاث حالات منها من نوع **جناس اللاحق**، وحالة واحدة منها من نوع **جناس المكتنف**، حيث يحتل جناس الاشتقاق المرتبة الأولى بنسبة ٥٠٪. وقد أدى هذا الفن البديعى إلى إثراء الموسيقى الداخلية فى قصيدة البحترى.

إضافة على الجناس، فإن **تكرار الصوامت والمصوتات**، وكذلك **تكرار الكلمات**، يؤدى إلى التناسق الصوتى وتشكيل الموسيقى الداخلية فى قصيدة البحترى.

- **تكرار المصوت الطويـــل** "ا"[١]: لَا تَرُزْنِى، مُزَاوِلًا، لِاخْتِبَـــارِى، والْبَلْوَى (٧١)؛ هَنَاتٍ، آبِيَاتٍ، والدَّنِيَاتِ (٨)؛ بَابُـــهُ، عَلَى، إِلَى، دَارَتَى، وخِلَاطَ (١٥)؛ أَطْلَالِ، سُعْدَى، قِفَارٍ، والْبَسَـــابِسِ (١٦)؛ الْمَنَايا، مَوَاثِلٌ، وأَنُوشَرْوَانَ (٢٣)؛ تَرَاهَا، إِذَا، ارْتِيَاحًا، وشَارِبٍ (٣١)؛ أَرَى، الْمَرَاتِبَ، إِذَا، مَا بَلَغْتُ، آخِرَ (٤٥)؛ فَلَهَا، أُعِينُهَا، مُوقَفَاتٍ، عَلَى، والصَّبَابَـــةِ (٥١)؛ ذَاكَ، الدَّارُ، دَارِى، اقْتِرَابٍ، مِنْهَا، ولَا (٥٢)؛ عَلَى (مرتين)، أَعَانُوا، كَتَائِبٍ، وأَرْيَاطَ (٥٥). (البحترى، ١٩٦٣م: ج٢: ١١٥٢-١١٦٢)
- **تكـــرار الصامت** "س": نَفْسِى (مرتين)، يدَنِّسُ، وجِبْسٍ (١)؛ تَمَاسَكْتُ، الْتِمَاسًا، تَعْسِى، ونَكْسِى (٢)؛ أَتَسَلَّى، آسَى، آلِ سَاسَانَ، ودَرْسِ (١٢)؛ سُعْدَى، الْبَسَابِسِ، ومُلْسِ (١٦)؛ مَسَـــاعٍ، مَسْـــعَاهُ، عَنْسٍ، وعَبْسٍ (١٧)؛ اللِّبَاسِ، ووَرْسٍ (٢٤)؛ سَقَانِى، الْعَسْـــكَرَيْنِ، وخُلْسٍ (٢٩)؛ بُسُطٌ، اسْتُلَّ، سُتُورٌ، والدِّمَقْسِ (٤٠)؛ إِنْسٍ (مرتين)، لَيسَ، وسَكَنُوهُ (٤٣)؛ لَيسَتِ، الْجِنْسُ، وجِنْسِى (٥٢).
- **الصامت** "ع": الْعِرَاقَ، بَعْدَ، بَيعِى، وبَيعَةَ (٦)؛ مَسَـــاعٍ، مَسْـــعَاهُ، عَنْسٍ، وعَبْسٍ (١٧)؛ عَلِمْـــتَ، جَعَلَتْ، بَعْدُ، وعُرْسٍ (٢٠)؛ مُزْعَجًا، عَـــنْ، عَزَّ، وعِرْسٍ (٣٧)؛ عُمِّـــرَتْ، لِلتَّعَزِّى، ورِبَاعُهُمْ (٥٠)؛ أُعِينُهَا، دُمُـــوعٍ، وعَلَى (٥١)؛ عَلَى (مرتين)، أَعَانُوا، طَعْنٍ، ودَعْسٍ (٥٥).
- **الصامت** "ل": أَتَسَـــلَّى، لِمَحَلٍّ، وآلِ سَاسَانَ (١٢)؛ مُغْلَقٍ، عَلَى، جَبَلِ الْقَبْقِ، إِلَى، وخِلَاطَ (١٥)؛ حِلَلٌ، لَمْ تَكُنْ، أَطْلَالِ، ومُلْسِ (١٦)؛ لَوْ، عَلِمْتَ، اللَّيالِى، وجَعَلَتْ

١. الأعداد داخل القوسين تمثّل رقم الأبيات فى القصيدة.

(٢٠)؛ كُلِّ (مرتين)، قَلْب، وإِلَى (٣٢)؛ إِلْف، وتَطْلِيق (٣٢)؛ تَجَلُّدًا، عَلَيه، كَلْكَلٌ، وكَلَاكِل (٣٩)؛ لَابِسَاتٌ، إِلَّا، وغَلَائِلَ (٤٢).

- **الصامت "ر"**: رَأَيتَ، صُورَةَ، ارْتَعْتَ، رُوم، وفُرْس (٢٢)؛ اخْضِرَارٍ، أَصْفَرَ، ووَرْس (٢٤)؛ عِرَاكُ، الرِّجَالِ، وجَرْس (٢٥)؛ تَرَاهَا، سُرُورًا، ارْتِياحًا، وشَارِب (٣١)؛ مُشْمَخِرٌّ، شُرُفَاتٌ، رُفِعَتْ، رُؤُوس، ورَضْوَى (٤١)؛ عُمِّرَتْ، لِلسُّرُورِ، دَهْرًا، فَصَارَتْ، وربَاعُهُمْ (٥٠)؛ غَيرَ، غَرَسُوا، وغَرْس (٥٣).
- **الصامت "ب"**: بَابُهُ، جَبَلِ، والْقَبْقِ (١٥)؛ ينْبِيكَ، عَجَائِب، يشَابُ، الْبَيانُ، وبِلَبْس (٢١)؛ عَجَب، جَوْبٌ، وجَنْب (٣٥)؛ يعِيبُهُ، بُزَّ، بُسُطٌ، الدِّيبَاجِ (٤٠)؛ لَابِسَاتٌ، الْبَياض، تُبْصِرُ، وبُرْس (٤٢).
- **الصامت "ت"**: هَنَات، آبِيات، والدَّنِيات (٨)؛ ذَكَرَتْنِيهِمُ، التَّوَالِي، وتُذْكِرُ (١٣)؛ رَأَيتَ، صُورَةَ، أَنْطَاكِيةَ، وارْتَعْتَ (٢٢)؛ تَرَاهَا، أَجَدَّتْ، ارْتِياحًا، والْمُتَحَسِّى (٣١)؛ عُمِّرَتْ، فَصَارَتْ، لِلتَّعَزِّي، والتَّأَسِّي (٥٠).
- الصامت "ح": مُصْبِح، وحَيثُ (١٠)؛ مُشِيحٍ، رُمْحٍ، ومُلِيحٍ (٢٦)؛ ضَاحِينَ، حَسْرَى، والزِّحَام (٤٦).
- **الصامت "م"**: مِنْ (مرتين)، مُشِيحٍ، عَامِلٍ، رُمْحٍ، ومُلِيحٍ (٢٦)؛ مِنْ، مُدَامٍ، نَجْمٌ، مُجَاجَهُ، وشَمْس (٣٠)؛ حُلُمٌ، مُطْبِقٌ، أَمْ، وأَمَانٍ (٣٤).
- **الصامت "ن"**: رَابَنِي، نُبُوُّ، ابْنِ، لِينٍ، مِنْ، جَانِبَيهِ، وأُنْس (٩)؛ عَينِي، أَمَانٍ، غَيرْنَ، وظَنِّي (٣٤)؛ يتَظَنَّى، مِنَ، عَينَى، ومُصَبِّح (٣٦).
- **تكرار الكلمات**: نَفْس (١)؛ وَارِد (٤)؛ الْأَخَسِّ (٥)؛ الْخُطُوبُ (١٣)؛ مَسَاعٍ، ومَسْعَاهُ (١٧)؛ الضمير "هُمْ" (٢٧ و٢٨)؛ كُلِّ (٣٢)؛ صُنْع، إِنْسٍ، وجِنٍّ (٤٣)؛ أَوَّلُ، وأَمْسِ (٤٨)؛ دَارِ، وجِنْسِ (٥٢)؛ "أَهْل" والضمير "هَا" (٥٣)؛ عَلَى (٥٥)؛ مِنْ (٥٦). (البحترى، ١٩٦٣م: ج٢: ١١٥٢-١١٦٢)

ومما لا شك فيه أن تكرار هذه الصوامت والمصوتات قد خلق تناغماً وتجانساً صوتياً جميلاً فى القصيدة، مما زاد من جاذبية فضائها الموسيقى.

الموسيقى الداخلية فى نونية الخاقانى

تم دراسة الموسيقى الداخلية فى قصيدة الخاقانى من خلال دراسة الجناس والتكرار فيها. ففى هذه القصيدة يوجد **الجناس التام** فى الكلمات التالية: "**ره**" بمعنى المرة والطريق؛ "**دجله**" بمعنى نهر دجلة والدموع الغزيرة (٢)؛ "**لب**" بمعنى الحافة وعضو من وجه الإنسان (٤)؛ "**سلسله**" الأولى: بمعنى شُرفات القصر وسلسلة عدل أنوشروان، "**وسلسله**" الثانية: بمعنى تموجات النهر والتواءاتها وبمعنى الجنون والاضطراب، و"**سلسله**" الثالثة: بمعنى سلسلة عدل أنوشروان (٨)؛ "**شير**" بمعنى البرج الخامس من الأبراج الاثنى عشر وبمعنى الأسد، سلطان الغابة (٢١)؛ **خوان**" بمعنى المائدة والقراءة (30).

أما الجناس الناقص بأنواعه المختلفة فيتجلى فى قصيدة الخاقانى كالجدول التالى:

الجدول رقم ٥: الجناس الناقص فى قصيدة الخاقانى

رقم البيت	أركان الجناس	نوع الجناس الناقص	رقم البيت	أركان الجناس	نوع الجناس الناقص
١	هان ودان	الجناس اللاحق	٣٣	دهد ونهد	الجناس المضارع
٤	كف وتف	الجناس اللاحق	٣٦	خاقان وخاقانى	الجناس المطرّف
١٠	دندان ودندانه	الجناس المطرف	٣٦	كن وكند	جناس الاشتقاق
١٣	آرى وداری	الجناس اللاحق	٣٨	گر وبر	الجناس اللاحق
١٥	فلکِ گردان وفلک‌گردان	الجناس المحرّف	٣٩	بَر وبَرَد	جناس الاشتقاق
١٦	می‌گرید وگریان	جناس الاشتقاق	٤٠	این وبین	الجناس اللاحق
٢٧	در وسر	الجناس اللاحق	٤١	آیند وآرند	الجناس المضارع
٣٢	همی‌زاید وزادن	جناس الاشتقاق			

كما نرى فى هذا الجدول، فمن إجمالى ١٥ حالة من الجناس الناقص فى قصيدة الخاقانى، قد تم استخدام الجناس اللاحق ست مرات، وجناس الاشتقاق أربع مرات، والجناس المطرّف والجناس المضارع مرتين، والجناس المحرّف مرة واحدة فيحتل الجناس اللاحق المرتبة الأولى بنسبة ٤٠٪..

ومن مكوّنات الموسيقى الداخلية فى قصيدة الخاقانى هو تكرار الصوامت والمصوتات، وكذلک تكرار الكلمات الذى يؤدى إلى التناسق الصوتى وإثراء الموسيقى الداخلية فى القصيدة.

- **المصوت الطويل "ا"**: هان (مرتين)، ايوان، مداين، را، آيينه ودان (١)؛ دهان،

آرد، آه، آبلـــه وچندان (٤)؛ آتش (مرتین)، بریان (مرتـــین) وآب (٥)؛ ایوان (مرتین)، زبان، آواز، را، تا وپاسخ (٩)؛ خاک (مرتین)، ما (مرتین)، گام وبفشان (١١)؛ ما (مرتین)، بارگه، داد، ستمکاران، تا وخِذلان (١٤)؛ دانی، مداین، را، با، برابر، توفان (١٨)؛ همان، ایوان، خاک، دیوار ونگارستان (١٩)؛ همان، را، شهان، بابل وترکستان (٢٠)؛ نعمان، شـــاهان، را، پیلان ودوران (٢٤)؛ کجا، آن، تاجوران، ایشان، خاک، آبستن وجاویدان (٣١)؛ همی‌زاید، آبستن، خاک، آری، دشوار، زادن وآسان (٣٢)؛ طفلان، سرخاب، آمیزد، زال، سپیدابرو، مام وسیه‌پستان (٣٥)؛ اخوان (مرتین)، رهاورد (مرتین)، راه، آیند وآرند (٤١).

- **المصوت الطویل "ی"**: وین، این وسپیدابرو (٣٥)؛ این، بصیرت، بین، بی‌شربت، چنین وبحری(٤٠).
- **المصوت الطویل"و"**: کنون، گو، کو وترکوا (٣٠).
- **الصامت "ن"**: هان، عبرت‌بین، کن، هان، ایوان، مداین، آیینه ودان (١)؛ بینی، چون، دهان وچندان (٤)؛ بریان (مرتین)، شنیدستی وکند (٥)؛ دندانه (مرتین)، پند (مرتین)، نونو، بشـــنو، بُن ودندان (١٠)؛ اینجا (مرتین)، من، خندی، گریند، آن، نشـــود وگریان (١٦)؛ نی (مرتین)، مداین، پـــیرزن، تنگ، این، تنور وآن (١٧)؛ دانی، مداین، نه، سینه، تنور، کن وتوفان (١٨)؛ این، همان، شهان، هندو وترکستان (٢٠)؛ نطع، زمین، نِه، بین ونعمان (٢٣)؛ پند (مرتین)، آنگه، نو، اکنون وپنهان (٢٧)؛ رفتند، آن، تاجوران، اینک، ایشـــان، آبستن وجاویدان (٣١)؛ آن (مرتین)، خون، شـــیرین، رزبُن، نهد ودهقـــان (٣٣)؛ این (مرتین)، چندین، تن، جبّاران، گُرسُنه‌چشـــم، نشد وایشـــان (٣٤)؛ این (مرتین)، خون، طفلان وسیه‌پســـتان (٣٥)؛ این (مرتین)، خاقانی، کـــن، کند وخاقان (٣٦)؛ این، بین، چنین، لب‌تشنه، شدن ونتوان (٤٠).
- **الصامـــت "د"**: دجله (مرتین)، مداین (مرتین)، دیـــده ودوم (٢)؛ دجله، خود، شنیدســـتی وکُنَدَش (٥)؛ دجله (مرتین)، دیده، ده ودریا (٦)؛ شـــود (مرتین)، دجله، درآمیزد، باد، دل، افسرده وآتشدان (٧)؛ شد (مرتین)، مداین، در ودجله

(۸)؛ دندانه (مرتین)، پند (مرتین)، دهـــد ودندان (۱۰)؛ دیده (مرتین)، خندی، می‌گرید، گرینـد ونشـــود (۱٦)؛ درگه، بودی، دیلـــم وهندو (۲۰)؛ در (مرتین)، پندار، عهد، دیده، درگه ومیدان (۲۲)؛ پند (مرتین)، در (مرتین)، بود، پیدا وصد (۲۷)؛ در، همی‌راند، مسبّح‌دل ودیوانه (٤۲).

- **الصامـــت "ر"**: ره (مرتین)، بـــر، ران (۲)؛ بر (مرتـــین)، بارگه، رفت، قصر، ستمکاران ورسد (۱٤)؛ شطرنجی، تقدیر، در وحرمان (۲۵)؛ زر، پرویز وزرین (۲۸)؛ زرین‌تره (مرتین)، پرویز وزر (۲۹)؛ رندی (مرتین)، امروز، گر، فردا ودر (۳۷)؛ بنگر، در، سِحر وهمی‌راند (٤۲).
- **الصامت "ش"**: آتش (مرتین)، شنیدســـتی وکُنَدَش (۵)؛ اشک، گوش وشنوی (۹)؛ شو، پیلش، شهمات وشده (۲۳)؛ شاهان، شب، روزش وکُشته (۲٤)؛ شه، شه‌پیلی، شطرنجی وتقدیرش (۲۵)؛ گُرسُنه‌چشم، نشد وایشان (۳٤)؛ بی‌شربت، شط، لب‌تشنه وشدن (٤۰).
- **الصامت "س"**: سلســـله (ثلاث مرات) وبگسست (۸)؛ است (مرتین)، مست، کاس وســـر (۲٦)؛ بس، آبستن، ستدن وآسان (۳۲)؛ است، گُرسُنه‌چشم وسیر (۳٤)؛ ســـرخاب، سپیدابرو وسیه‌پســـتان (۳۵)؛ کس، ســـبحه، پس، تسبیح وسلمان(۳۹).
- **الصامت "ز"**: زمـــین، زیرا وهرمز (۲٦)؛ زر، پرویـــز وزرین (۲۸)؛ زرین‌تره (مرتین)، پرویز وزر (۲۹)؛ از (مرتین)، دریوزه (مرتین) وزین (۳٦).
- **الصامت "پ"**: پیاده، پی، پیل (۲۳)؛ پیل‌افکن، پیلان وپی (۲٤)؛ پند (مرتین)، پیدا، وپنهان (۲۷).
- **الصامـــت "ک"**: حکـــم (مرتین)، که، کرده‌اســـت، فلک‌وش، فلـــکِ گردان وفلک‌گردان (۱۵)؛ کم، کوفه وکمتر (۱۷)؛ که، کجا، اینک، شکم وخاک (۳۱).
- الصامت "ب": اســـب، بـــر وبین (۲۳)؛ بحر (مرتین)، بصیرت، بین، بی‌شـــربت ولب‌تشنه (٤۰).
- **الصامت "ت"**: تنگ، کمتر وتنور(۱۷)؛ گفتی، رفتند، تاجوران، است وآبستن(۳۱).

- **الصامت "گ"**: گريـــد، گويى، گرمى ومژگان (٣)؛ گويى، نگون، فلکِ گردان وفلک‌گردان (١٥).
- **الصامت "ل"**: ديلم، مَلِک وبابِل (٢٠)؛ سلطان (مرتين) وطلبد (مرتين) (٣٧).
- **تكرار الكلمات**: هان وعبرت (١)؛ مداين (٢)؛ دجله وخون (٣)؛ آتش وبريان (٥)؛ دجله، نو وزكات (٦)؛ نيمى وشود (٧)؛ شد وسلسله (٨)؛ گه وايوان (٩)؛ پند، نو ودندانه (١٠)؛ تو، ما، خاک، دوســـه (١١)؛ دردِســـر (١٢)؛ است وپى (١٣)؛ بر وما (١٤)؛ فلک وحكم (١٥)؛ بر، ديده واينجا (١٦)؛ نى وكم (١٧)؛ از (ز) (١٨)؛ در (٢٢)؛ نى وپيل (٢٤)؛ افكن وشه (٢٥)؛ است (٢٦)؛ پند، در وسر (٢٧)؛ زر، شـــده ويک (٢٨)؛ زرين‌تره (٢٩)؛ گم (٣٠)؛ است، آن وكه (٣٣)؛ اين (٣٤ و٣٥)؛ از، اين (زين) ودريوزه (٣٦)؛ سلطان، رند، طلبد، توشه (٣٧)؛ زاد وتحفه (٣٨)؛ گِل، سبحه واز (٣٩)؛ بحر واز (٤٠)؛ اخوان ورهاورد (٤١).

الموسيقى المعنوية

يعتبر شـــفيعى كدكنى أن الاتســـاق الســـائد فى معظم الروائع الشعرية يرجع إلى الموســـيقى المعنوية ويقول: «كما أن التقارن والتضاد والتشابه، فى دائرة أصوات اللغة، تُنشئ موســـيقى الأصوات، فإن هذا التقارن والتشابه والتضاد ذاتها، فى نطاق الأمور المعنوية والذهنية، يؤدى إلى الموســـيقى المعنوية. وبناءً على ذلک، فإن جميع العلاقات الخفية لعناصر البيت أو الشـــطر، ومن ناحية أخرى، جميـــع العناصر المعنوية للوحدة الفنية الواحدة، هى أجزاء من الموسيقى المعنوية لذلک الأثر. وإذا أردنا أن نذكر نماذج معروفـــة لهذا النوع من الموســـيقى، فإن جزءًا من المحســـنات البديعية المعنوية – مثل التضاد والطباق والإيهام والمراعاة النظير – هى من أشـــهر نماذجها.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩١-٣٩٣)

الموسيقى المعنوية فى سينية البحترى

نقوم بدراسة الموسيقى المعنوية فى سينية البحترى ضمن مقولتين: **الطباق ومراعاة**

النظير. فى هذه القصيدة، تظهر صناعة **الطباق** فى الكلمات التالية:

تَمَاسُك وزَعزَع (٢)؛ وَارِدِ رَفْهٍ ووارِدِ خِمْسٍ (٤)؛ اشتِرَائِى وبَيعِى (٦)؛ نُبُوّ ولِين (٩)؛ مُصْبِح وأُمْسِى (١٠)؛ أتَسَلَّى وآسَى (١٢)؛ تُذْكِرُ وتُنْسِى ١٣)؛ حِلَلٌ وأَطْلال (١٦)؛ الجِدَّة وأنْضَاءَ (١٨)؛ مَأتَم وعُرْس (٢٠)؛ رُوم وفُرْس (٢٥)؛ مُصَبِّح ومُمَسِّى (٣٦)؛ الفِرَاق وأُنْس (٣٧)؛ المُشْتَرِى وكَوْكَبُ نَحْس (٣٨)؛ إنْس وجِنٍّ (٤٣)؛ اللِّقَاءَ والفِرَاقِ – أوَّلُ مِن أمْسِ وأوَّلُ أمْسِ (٤٨)؛ سُرُورِ وتَعَزِّى – سُرُورِ والتَّأَسِّى (٥٠). (البحترى، ١٩٦٣م: ج٢: ١١٥٢-١١٦٢)

كما يلاحظ، فإن جميع حالات **الطباق** المستخدمة فى قصيدة البحترى هى من نوع **طباق الإيجاب**، ولا يوجد فيها أى مثال لطباق السلب.

أما مراعاة النظر، فتظهر فى الكلمات والعبارات التالية:

زعزع، دهر، تعس ونكس (٢)؛ بُلَغ وصُبَابَة العَيش (٣)؛ وَارِدِ رَفْهٍ و"عَلَلٍ شُرْبُهُ" (٤)؛ العِرَاقَ والشَّآمَ (٦)؛ لاخْتِبَارِى والبَلْوَى (٧)؛ رَحْلِى وعَنّسِى (١١)؛ يحْسِرُ، العُيونَ ويخْسِى، خافِضُونَ (١٤)؛ مُغْلَــقٍ وبَابُهُ/ جَبَلِ القَبْقِ، دَارَتِى، خِلَاطَ ومُكْسِ (١٥)؛ عَنْس وعَبْس (١٧)؛ أنوشــروان، يزْجِى، الصُّفوفَ والدِّرْفْس (٢٣)؛ اخْضِــرَارٍ، أصْفَرَ، صَبِيغَة ووَرْس (٢٤)؛ مُشــيح ومُلِيح ورُمْح والسِّنَانِ وتُرْس (٢٦)؛ أحْياءٍ وإشَارَةُ خُرْس (٢٧)؛ تَتَقَرَّى، يدَاى ولَمْس (٢٨)؛ سَقَانِى، لَم يصَرِّد وشَرْبَة خَلْس (٢٩)؛ نَجْمٌ، ضَوَّأَ، اللَّيلَ وشَمْس (٣٠)؛ سُــرُوراً، ارْتِياحاً، شَارِب والمُتَحَسِّى (٣١)؛ أُفْرِغَت والزُّجَاج (٣٢)؛ شَك، ظَنّ وحَدْس (٣٤)؛ جَوْبٌ وجَنْب وأرْعَنَ جِلْس (٣٥)؛ مُزْعَجاً والفِرَاق/ تَطْلِيق وعِرْس (٣٧)؛ اللَّيالِى، المُشْــتَرِى، كَوْكَبُ (٣٨)؛ بُسُطِ الدِّيبَاجِ وسُــتُورِ الدِّمَقْس (٤٠)؛ رَضْوَى وقُدْس (٤١)؛ لَابِسَــاتٌ، البَياضِ، غَلَائِلَ وبُرْس (٤٢)؛ القِيانَ، المَقَاصِير، (٤٧)؛ الدَّارُ والجِنْسُ (٥٢)؛ نُعْمَى، أهلِهَا وأهْلِى (٥٣)؛ أيدُوا، مُلْك، شَدُّوا، قُوَا، كُمَاة، السَّنَوَّر وحُمْس (٥٤)؛ أعَانُوا، كَتَائِب، أرْيَاطَ، طَعْنٍ، النُّحُورِ ودَعْس (٥٥)؛ أشْــرَافِ، سِنْخٍ وإسِّ (٥٦). (المصدر نفسه)

الموسيقى المعنوية فى نونية الخاقانى

فى نونية الخاقانى، تظهر صناعة **الطباق** فى الكلمات التالية:

آتش (النار) وآب (الماء) (٥)؛ افســرده (جامد/بارد) وآتشدان (المجمر) (٧)؛ جغد

(البومة) وبلبل/ نوحه (الندب) والحان (١٣)؛ داد (العدل) وستم (الظلم) (١٤)؛ خنديدن (الضحک) وگريان (البکاء) (١٦)؛ شير فلک (برج الأسد) وشير تن شادروان (صورة الأسد على العلَم) (٢١)؛ پيل‌افکنِ شاهان (السلطان القوى/ کسرى) ونعمان/ شب (الليل) وروز (النهار) (٢٤)؛ پيدا (الظاهر) وپنهان (الخفى) (٢٧)؛ دشوار (الصعب) وآسان (السهل) (٣٢)؛ گرسنه (الجائع) وسير (الشبعان) (٣٤)؛ سپيد (الأبيض) وسياه (الأسود) (٣٥)؛ امروز (اليوم) وفردا (غدًا) (٣٧)

الطباق فى قصيدة الخاقانى أيضًا من نوع **طباق الإيجاب** ولا يوجد فيها طباق السلب.

واستخدم الخاقانى فى قصيدته بكثرة صناعة مراعاة النظير، مما أدى إلى إثراء موسيقاها:

دل (القلب) وديده (العين) (١)؛ دجلة، منزل ومدايـن (٢)؛ گريد (يبکى)، خون (الدم)، خوناب (دمع مختلط بدم)، چکد (يسيل) ومژگان (الأهداب) (٣)؛ لب (الشفة)، کف (الرغوة)، دهان (فم) وتف (البصاق) (٤)؛ آتش (النار) وجگر (کبد) وبريان (مشوى)/ آب (ماء) ودجله (٥)؛ گرى (ابکِ) وديده (العين)/ زکات وزکات‌استان (آخذ الزکاة)/ لب (ضفة) ودريا (البحر) (٦)؛ لب (الشفة) ودل (القلب)/ باد (ريح) وسوز (حرق) (٧)؛ سلسله ايوان (سلسلة الإيوان)، گسست (انقطعت) ومداين/ سلسله وپيچان (ملتوية) (٨)؛ زبان (اللسان)، آواز (الصوت)، گوش (الأذن)، پاسخ (الجواب) وشنوى (تسمع) (٩)؛ دندان (السن) وبشنو (اسمع) (١٠)؛ نوحه (الندب)، جغد (البومة)/ دردِ سر (الصداع)، گلاب (ماء الورد) ودردِ سر نشاندن (تسکين الصداع) (١٢)؛ چمن (المرج) وجغد وبلبل – جغد ونوحه – بلبل والحان (١٣)؛ ستم (الظلم) وستمکاران (الظالمون) وخذلان (الخزى)/ بارگه (المقر) وقصر (١٤)؛ فلک (فلک/سماء) ونگون (منکوس) (١٥)؛ ديده، مى‌گريد، گريان وگريند (يبکون) (١٦)؛ زال مداين (عجوز المدائن) وحجره (الغرفة)، پيرزن کوفه (عجوز الکوفة) وتنور (الفرن)/ مداين وکوفه (١٧)؛ مدايـن وکوفه/ کوفه، تنور وتوفان (العاصفة)/ سينه (الصدر) وديده (العين) (١٨)؛ ايوان، نقش (التصوير)، خاک (التراب)، در (الباب)، ديوار (الجدار) ونگارستان

(المعرض) (١٩)؛ ديلم وهندو (هندى)/ شهان (الملوك)، ملک بابل وشه ترکستان/ بابل وترکستان (٢٠)؛ سلســـله ودرگه (باب القصر)/ کوکبه (الموکب) وميدان (٢٢)؛ اسب (الحصان)، پياده (جندى/مشاة)، نطع (رقعة شطرنج)، رخ (الرُخ)، پيل (الفيل)، شهمات (کش مات) (٢٣)؛ پيل‌افکن (الشجاع القوى)، پيلان (الفيلة)، کشته (القتيل) (٢٤)؛ شه (الملک)، شـــه‌پيلى (الملک الکبير)، شطرنجى (لاعب الشطرنج) وماتگه (موضع المات) (٢٥)؛ مست (سکران)، خورده (شـــرب)، مى (الخمر) وکاس (الکأس)/ سر (الرأس)، ودل (القلب)، وخون (الدم)/ هرمز ونوشروان (٢٦)؛ تاج (التاج) وسر (الرأس) (٢٧)؛ کسرى وپرويز/ ترنج زر (برتقالة ذهبية) وبه زرين (سفرجل ذهبى)/ باد (الريح) وخاک (التراب) (٢٨)؛ زرين‌تره (خضار ذهبى)، تره (الخضر) وبســـتان (الحديقة) (٢٩)؛ شکم (البطن) وآبستن (الحامل) (٣١)؛ همى‌زايد (يولِد)، آبستن، زادن (الولادة) ونطفه (٣٢)؛ مى (الخمر)، شيرين (الحلو)، رَزبُن (الکرمة) وخُم (الجرة)/ خون (الدم) ودل (القلب)/ آب (الماء)، گِل (طين) وخم (الجرة) (٣٣)؛ فروخورده‌است (ابتلع)، گرسنه‌چشم (جائع العين/ طماع) (٣٤)؛ خون (الدم) ودل (القلب)/ سرخ (الأحمر)، سپيد (الأبيض) وسياه (الأسود)/ سرخاب (أحمر الشفاه) ورخ (الخد) / طفلان (الأطفال)، مام (الأُم) وپستان (الثدى)/ رخ (الوجه)، ابرو (الحاجب) (٣٥)؛ مکه، شـــهر (المدينة)، مداين وشـــروان (٣٨)؛ گل حمزه (وردة حمزة) وگل سلمان (وردة سلمان)/ حمزه وسلمان/ مکه ومداين (٣٩)؛ بحر وشـــط/ شربت (العصير) ولب‌تشنه (عطشان الشـــفاه) (٤٠)؛ راه (الطريق) ورهآورد (زاد الطريق) (٤١).

النتيجة

بمقارنة أنواع الموسيقى فى سينية البحترى ونونية الخاقانى، تم التوصل إلى النتائج التالية:

من منظور الموسيقى الخارجية، فهناک اختلاف بين القصيدتين، فوزن سينية البحترى هو "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن"، بينما وزن نونية الخاقانى هو "مفعول مفاعيلن مفعول مفاعيلـــن" أى أن البحترى نظم قصيدته على بحر مختلف الأركان، بينما الخاقانى نظمها

على بحر متفق الأركان. وزن السينية هو وزن "جويبارى" (سيال)، بينما وزن النونية "خيزابى" (متموّج) يتناسب وزن السينية مع محتواها، بينما يتنافر الوزن الإيقاعى والمبتهج للنونية مع محتواها التفكيرى والآسف. وإن اختيار الوزن المناسب مكن البحترى من تضمين أسماء طويلة متعددة فى القصيدة.

إن غناء الموسيقى الجانبية فى شعر البحترى أكثر من الموسيقى الجانبية فى قصيدة الخاقانى. لا يوجد تكرار القافية ولا عيوب القافية الأخرى فى قصيدة البحترى، بينما تحتوى قصيدة الخاقانى على عيوب فى القافية مثل الإيطاء الجلى والإيطاء الخفى.

الموسيقى الداخلية لنونية الخاقانى أغنى من سينية البحترى. على المحور الأفقى للشعر، فهناك ثمانى حالات للجناس الناقص فى قصيدة البحترى، بينما لا يوجد فيها الجناس التام. وتحتوى قصيدة الخاقانى على ست حالات من الجناس التام وإحدى وعشرين حالة من الجناس الناقص. أما بالنسبة إلى ظاهرة التكرار، فمن بين (المصوتات)، فإن المصوّت "ا" تكرّر فى القصيدتين أكثر من غيرها وتكرارها فى قصيدة الخاقانى أكثر من قصيدة البحترى. من بين (الصوامت)، فإن حرف "الروى" تكرر أكثر من غيرها فى كلتا القصيدتين.

الموسيقى المعنوية للنونية أغنى من السينية. حيث توجد فى القصيدتين الطباق ومراعات النظير وورودهما فى نونية الخاقانى أكثر من سينية البحترى.

المصادر والمراجع

انوار، سيّد اميرمحمود. (١٣٨٣ش). **ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامى تازى وپارسى بُحتُرى وخاقانى**. الطبعة الأولى. طهران: جامعة طهران.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). **موسيقى الشعر**. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

البحترى، أبوعباده الوليد بن عبدالله. (١٩٦٣م). **ديوان البحترى**. تحقيق حسين كامل الصيرفى. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.

بحرانى پور، على. (١٣٨١ش). «فتح انطاكيه در نقّاشى‌هاى ديوارى طاق كسرى از نگاه بحترى شاعر». **مجلة رشد آموزش تاريخ**. السنة الثالثة. العدد ٩. صص ٢٢-١٨

پارسا، سيد أحمد. (١٣٨٥ش). «درنگى بر ايوان مداين خاقانى». **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية لجامعة الخوارزمى**. السنة ١٤. العددان ٥٤ – ٥٥. صص ١٨-٥

الحاوی، إیلیا. (۱۹٦۹م). **نماذج فی النقد الأدبی**. الطبعة الثالثة. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.
الخاقانی، افضل الدّین بدیل. (۱۳۷۵ش). **دیوان خاقانی شروانی ۱ چامه‌ها وترکیب‌بندها**. تصحیح میر جلال الدّین کزازی. الطبعة الأولی. طهران: مرکز.
رخزادی، علی. (۱۳۷۸ش). **نوای شعر فارسی**. الطبعة الأولی. سنندج: ژیار.
شفیعی کدکنی، محمّد رضا. (۱۳۹۱ش). **موسیقی شعر**. الطبعة الثالثة عشرة. طهران: آگه.
صافی، حامد. (۱۳۹۹ش). «جستاری در ارتباط بینامتنی قصیده ایوان مدائن خاقانی وسینیة بحتری». **مجله قند پارسی**. السنة الثالثة. العدد ۷. صص ۲۱-٤۰
قیصری، حشمت ورحیم سلامت آذر. (۱۳۸۸ش). «تطبیق ایوان مدائن خاقانی با ایوان کسری بحتری». **مجلة اللغة الفارسیة وآدابها لجامعة آزاد فرع اراک**. العدد ۱۷. صص ۱۱٦۰-۱۳۹
گرجی، مصطفی ویحیی نورالدّین اقدم. (۱۳۹۵ش). «ایوان مداین در ترازوی ارتباط: بررسی وتحلیل قصیده ایوان مداین براساس نظریه ارتباطی یاکوبسن». **مجلة بلاغت کاربردی ونقد بلاغیِ جامعة پیام نور**. السنة الأولی. العدد ۱. صص ۱۲۰-۱۰۳
مدرسی، حسین. (۱۳۸٤ش). **فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی**. الطبعة الأولی. طهران: سمت.
مشایخی، حمیدرضا واصغر خوشه چرخ. (۱۳۹۱ش). «نگاه نوستالژیک خاقانی وبحتری به ایوان مداین». **مجله ادب عربی**. السنة الرابعة. العدد ۱. صص ۲۰۵-۲۲۹
مشهدی، محمّد أمیر وهمکاران. (۱۳۹۳ش). «بررسی تطبیقی دو چامه تازی از خاقانی وبحتری». **مجلة ادبیّات تطبیقی جامعة شهید باهنر کرمان**. السنة السادسة. العدد ۱۱. صص ۲۹۳-۲۷۵
وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۹٤ش). **وزن وقافیه شعر فارسی**. الطبعة التاسعة. طهران: مرکز نشر دانشگاهی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی