

الموسيقى الشعرية في سينية البحرى ونونية الخاقانى فى وصف إيوان كسرى دراسة تطبيقية

حسن سرباز (الكاتب المسؤول)*

يدالله محمدى**

الملخص

كان الشعر قبل القرن الأخير موزوناً دائماً ولذلك كان هناك علاقة وطيدة بين الشعر والموسيقى. وليس الشعر فى الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تتفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب، فالموسيقى أهم من الشعر، لأنَّ الشعر وسيلة والموسيقى غاية. موسيقى الشعر وأقسامه الأربعة من الموضوعات المهمة فى الشعر الفارسى والعربى، والى اهتمَّ بها الأدباء والنقاد. فالموسيقى الداخلية والمعنوية مرتبطتان بعلاقة أجزاء البيت الواحد بعضها ببعض والموسيقى الخارجية والجانبية ترتبطان بعلاقة البيت بكل القصيدة. ويهدف هذا البحث مستفيداً من المنهج الوصفى التحليلى إلى دراسة موسيقى الشعر وأنواعه فى سينية البحرى ونونية الخاقانى فى وصف إيوان كسرى ليلقى الضوء على أهمية الموسيقى فى القصيدتين ووجوه الاشتراك والافتراق بينهما. وتشير نتائج البحث إلى أن الموسيقى الخارجية تختلف فى القصيدتين، حيث أنشد البحرى قصيدته فى بحر مختلف الأركان وهو البحر الحفيف، بينما أنشد الخاقانى قصيدته فى بحر تتفق أركانه وهو البحر الهزج ووزن البحرى يتناسب مع مضمون القصيدة ولكن وزن قصيدة الخاقانى لا يتناسب مع مضمونها التأملية الحزينة. والموسيقى الجانبية فى قصيدة البحرى أغنى من قصيدة الخاقانى، بينما الموسيقى الداخلية والمعنوية فى نونية الخاقانى أغنى من سينية البحرى.

الكلمات الدلالية: موسيقى الشعر، البحرى، السينية، الخاقانى، النونية، إيوان مداين.

*. أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كردستان، سنج، إيران

h.sarbaz@uok.ac.ir

**. دكتوراه فى قسم اللغة الفارسية وآدابها بجامعة كردستان، سنج، إيران

تاريخ القبول: ١٤٤٧/٠٦/٢٩ق

تاريخ الاستلام: ١٤٤٧/٠٦/١٥ق

المقدمة

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 قائلاً: «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 كلاماً موسيقياً 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 المستوى الموسيقى، فإننا نعترف بأن الموسيقى أهم من الشعر؛ لأن الشعر وسيلة، وسيلة لتحقيق هدف رئيسى وأساسى هو تحويل اللغة إلى الموسيقى.

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

الدراسات السابقة

فهناك دراسات متعددة حول سينية البحرى ونونية الخاقانى نكتفى بالإشارة إلى

أهمها:

فحول المقارنة بين القصيدتين تطرق السيد أمير محمود أنوار في كتابه "إيوان مدائن از دیدگاه دو شاعر نامی تازی و پارسی بختری و خاقانی" إلى دراسة مقارنة بين القصيدتين في وصف إيوان كسرى من زوايا مختلفة واكتفى بالإشارة إلى بعض الملاحظات حول الموسيقى الشعرية (الوزن، والقافية، وحروف القافية) في قصيدة السينية. ويرى مشايخي وخوشه چرخ في مقالتهما "نگاه نوستالژیک خاقانی و بختری به ایوان مداین" أن الخاقاني "نظم قصيدة إيوان المدائن برؤية فردية حنينية وبهدف الاتعاض". (مشايخي وخوشه چرخ، ۱۳۹۱ش: ۲۱۲) وحامد صافي (۱۳۹۹ش) في مقالته "جستاری در ارتباط بینامتنی قصیده ایوان مدائن خاقانی وسینیه بختری" درس القصيدتين من حيث تأثير قصيدة البحترى على قصيدة الخاقاني، واستنتج أن قصيدة الخاقاني تخلو من التناسع مع سينية البحترى (صافي، ۱۳۹۹ش: ۲۱) وحشمت قيصري ورحيم سلامت آذر (۱۳۸۸ش) في مقالتهما "تطبيق ايوان مدائن خاقاني با ايوان كسرى بختري" قاما بمقارنة القصيدتين من حيث المضمون.

ومن الدراسات التي كُتبت بشكل منفصل عن سينية البحترى يمكن الإشارة إلى مقال "فتح انطاكيه در نقاشی های دیواری طاق كسرى از نگاه بختري شاعر". فقد تناول هذا المقال فقط الأبيات من ۲۲ إلى ۲۸ من قصيدة البحترى. ويعتقد الكاتب أن البحترى والحقاقاني «يسعيان كلاهما إلى خلق صورة لعظمة الأسلاف. ومحتوى شعرهما في هذا المجال هو الحسد والندب والفخر والعبرة». (بحراني بور، ۱۳۸۱ش: ۲۱)

وأما حول نونية الخاقاني فهناك دراسات كثيرة من أهمها: مقالة "درنگی بر ایوان مداین خاقانی" للسيد أحمد پارسا. يرى پارسا أن هدف الخاقاني من نظم هذه القصيدة هو الاتعاض بالدنيا، ويكتب: «قام الباحثون المعاصرون بتعميم فكرة حب الوطن السائدة في الوقت الراهن على العصور الماضية، لشرح فكرة هذه القصيدة للخاقاني واعتبروا أن نظمها يرجع إلى نزعة الخاقاني الوطنية ومشاعره القومية. بينما ذهب بعض من الباحثين إلى أنها ناتجة عن عدم مصداقية وعدم استقرار الدنيا، ورأوا أن هدف الخاقاني منها هو الاتعاض بالدنيا». (پارسا، ۱۳۸۵ش: ۱۶-۱۷) وفي مقالة

"ايوان مداين در ترازوی ارتباط: بررسی وتحليل قصیده ایوان مداين براساس نظريه ارتباطی ياكوبسن"، يعتقد الباحثان: «أن سبب اعتبار بعض الباحثين، ومنهم سجادی وكرزای ومعدن كن ودشتی ومويد شیرازی، أن المشاعر والعواطف الوطنية هي الدافع وراء نظم الخاقاني لهذه القصيدة، واعتبار آخرين، ومنهم حزين لاهيجی وزرين كوب وترجانی زاده ويان ريبيكا وملك الشعراء بهار وماهيار، أن الهدف الرئيسي للخابقاني من نظم القصيدة هو الاتعاض، يرجع إلى أن كل واحد من الفريقين اعتبر - دون قصد - الوظيفة العاطفية (المجموعة الأولى) والوظيفة التحفيزية (المجموعة الثانية) بمثابة "الهدف الأصلي لرسالة القصيدة" ... بينما يرى الباحثان أن تحليل القصيدة في ضوء نظرية ياكوبسون التواصلية يكشف أن الوظيفة الأدبية هي الوظيفة المسيطرة فيها.» (گرجی ونور الدين أقدم، ١٣٩٥ ش: ١١٧)

أهمية البحث

مع أن هناك دراسات متعددة حول سينية البحتری ونونية الخاقاني، إلا أنه لم ينشر حتى الآن - حسب علم الباحثين - أية دراسة حول الموسيقى الشعرية في هاتين القصيدتين، سواء بشكل منفصل أو في إطار مقارنة تطبيقية، ولذلك يعتد هذا البحث جديدا في موضوعه.

البحث

قصيدة "السينية" للبحتری و"النونية" للخابقاني

تُعدُّ سينية البحتری إحدى القصائد المهمة والمعروفة التي نُظمت في وصف "ايوان كسرى"، والإشارة إلى بيان عظمة الدولة الساسانية وما أصيب به العرب من هزائم على أيدي الفرس. يظهر تحليل القصيدة تعدد الموضوعات فيها بوضوح. وتنقسم هذه القصيدة من حيث الموضوع إلى الأقسام التالية: ١- المقدمة: وتشمل الشكوى (الآيات ١ - ١٠)، ٢- سبب ترحال البحتری وسفره إلى المدائن (الآيات ١١ - ١٣)، ٣- وصف القصر (الآيات ١٤ - ١٨)، ٤- وصف قصر جرماز (الآيات ١٩ - ٢١)، ٥- وصف تصوير أنطاكية (الآيات ٢٢ - ٢٨)، ٦- الحمرة (الآيات 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 أيضاً 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: كرجى 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 يتحدث الخاقانى عن ظلم الدهر له. والخابقانى والبخترى كلاهما يشعران بالحزن والأسى أمام قصر الساسانيين المنهدم البائس ويتناولان خرائب إيوانه... ويذكر الخاقانى عدل سكان هذا القصر وإنصافهم، بينما يكتفى البخترى بذكر شوكتهم وعظمتهم وجودهم... ويرى البخترى أنّ الدهر مسؤول عن خراب القصر، فى حين يعزو الخاقانى الخراب إلى أمر الله ومشيتته... ويظهر البخترى —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 البخترى ذلك... ولا يتناول الخاقانى فى قصيدته وصف الخمر، فى حين أنّ البخترى يصفها بأحسن ما يكون الوصف.» (أنوار، ١٣٨٣ش: ٤٨-٥٢)

موسيقى الشعر فى سينية البخترى 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 قُسمت موسيقى الشعر إلى أربعة أنواع: الخارجية، والجانبية، والداخلية، والمعنوية.

الموسيقى الخارجية فى الشعر

يوضح شفيعى كدكنى الموسيقى الخارجية فى الشعر قائلاً:

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

الموسيقى الخارجية لقصيدة السينية للبحترى

الوزن العروضى لسينية البحتري هو: "فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن". وقد قام أنوار بتقطيع أبيات القصيدة واحداً واحداً، وكتب عن الزحافات التى يمكن أن تقع فى الأبيات المختلفة لهذه القصيدة، فقال: «فى بعض الأبيات تتحول فاعلاتن بعد الحبن إلى فعلاتن، ومُستفعلن إلى مُتفعلن، والتى يضعون مكانها مفاعِلُن.» (أنوار، ١٣٨٣ش: ٥٦) ويوضح تقطيع الأبيات أن وزن أى من الأبيات الـ ٥٦ للقصيدة ليس مطابقاً تماماً لـ «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن»، وأن البحتري قد استفاد فى جميع الأبيات من الزحافات الشائعة فى هذا الوزن. فقد استخدم زحاف تحويل مُستفعلن إلى مفاعِلُن بنسبة تزيد على ٧٧٪، وزحاف تحويل فاعلاتن إلى فعلاتن بنسبة تقارب ٥٠٪.

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

	المصرع الأول			المصرع الثانى	
	الركن الأول	الركن الثانى	الركن الثالث	الركن الرابع	الركن الخامس
	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	مستفعلن
عدد مرات استخدام الزحاف	٣١ مرة فعلاتن بدل فاعلاتن	٤٧ مرة مفاعِلُن بدل مُستفعلن	٣٠ مرة فعلاتن بدل فاعلاتن	٢٤ مرة فعلاتن بدل فاعلاتن	٤٠ مرة مفاعِلُن بدل مُستفعلن
	٢٦ مرة فعلاتن بدل فاعلاتن				

(انظر: المصدر نفسه: ٢١٦-٦١)

نُظِّمَتْ 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: آل ساسان، جبل القبق، أطلال سعدى، الجرّماز، صورة أنطاكية، أنوشروان، أبى الغوث، كسرى أبرويز، البلهيد، أبيض المدائن، والدمقس.»

ونقطة أخرى لابد من الإشارة إليها هى أن وزن 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 رغبة فى التكرار ضمن بنيته. كما أنّ البنية العروضية لأفاعيله تأتى على نحو لا تتكرّر فيه الأركان العروضية تكراراً مطابقاً؛ مثل الوزن: مفعول فاعلات مفاعيل فاعلات وفاعلاتن فعلاتن فعلاتن، فعلن، فمع ما فيها من عدوية وحُسن نغم وكثرة استعمال فى شعر كبار شعراء الغزل، فإنّ خاصيّة النزوع إلى التكرار فى بنائها أقلّ حضوراً.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩٣-٣٩٦)

الموسيقى الخارجية فى نونية الخاقانى

الوزن العروضى لهذه القصيدة هو: "مفعول مفاعيلن مفعول مفاعيلن" (بحر الهزج المثلّث الأخرَب):

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

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

الإيقاعى ذو النبذة الراقصة والمبهجة لا ينسجم مع مضمونها التأملى والمحسن، ويؤيد ذلك ما ذهب إليه أنوار قائلاً:

«أعتقد أنّ البحرى أصدق وصفاً من الخاقانى، وهو يلجأ فى شعره إلى المبالغة الشعرية أقلّ ممّا يفعله الخاقانى، وشعره أكثر سلاسة... ثم إنّ كان البحرى قد بكى على أطلال المدائن، فإنّ ذلك نابغ 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 مجازاة مضامين الشعر العربى، ولا سيما محاكاة البحرى؛ لأنّ الخاقانى قد قلّد البحرى فى قصائد أخرى أيضاً. فهو «بناءً على قصائده العربية الموجودة، يستدعى البحرى فقط، وفى قصيدة مطوّلة، يستعير بالإضافة إلى البنية الشعرية، الوزن والقافية أيضاً من قصيدة البحرى المعروفة "ما للجزيرة والشام"... تحتوى قصيدة الخاقانى هذه على ١٧٠ بيتاً و ٤ مطالع (أبيات افتتاحية)، بينما تحتوى قصيدة البحرى على ٥٦ بيتاً ومطلع واحد، إذاً، يبلغ عدد قوافى الشاعر الإيرانى ١٧٥، بينما يبلغ عدد قوافى الشاعر العربى ٥٧، وقد استعار الخاقانى ١٧/١٤ بالمتة من قوافيه من البحرى؛ لأنّ الشاعر الشروانى استخدم ٢٣ قافية من قوافى البحرى ٣٠ مرة.» (مشهدى وزملاؤه، ١٣٩٣ش: ٢٧٥-٢٨٠)

وتوجد فى شعر الخاقانى أمثلة أخرى على عدم تناسق الوزن والمحتوى، فيقول وحيدىان كاميار فى ذلك: «استخدم بعض الشعراء بعض الأحيان الأوزان الإيقاعية والمبهجة لكتابة المراثى، ومن الواضح أن تلك المراثى لم تكن وليدة عواطف الشاعر وكانت ذات طابع صورى مثل مرثية خاقانى التى كتبها فى رثاء أحد الأمراء على وزن مفعول مفاعِلن فعلن وهو وزن مبهم ومنشط.» (وحيدىان كاميار، ١٣٩٤ش: ٦٢) ونقطة مهمة أخرى يجب الانتباه إليها فيما يتعلق بوزن النونية هى كونه وزناً خيزابياً (مُتَدَقِّقاً/مُتَمَوِّجاً) 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 يسمي أى نوع من التكرار الكامل وزناً دورياً، ويذكر من بين الأوزان التى تتميز بصفة الخيزابية (التدفق) ما يلى: مستفعلن (٤ مرات)، مفعولٌ مفاعيلن (مرتان)، مستفعلن فعلن (مرتان)، مفتعلن فاعلات (مرتان)، مفتعلن مفاعلن (مرتان)، فعلاتٌ 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 دراسة الموسيقى الجانبية فى سياق ارتباط البيت الواحد بالقصيدة ككل: «والمقصود بالموسيقى الجانبية، هى العوامل التى تؤثر فى النظام الموسيقى للشعر، ولكن لا يظهر تأثيرها فى كل أجزاء البيت أو الشطر؛ على عكس الموسيقى الخارجية التى يتجلى تأثيرها فى مختلف أجزاء البيت والشطر على حد سواء. ومظاهر الموسيقى الجانبية كثيرة، وأبرزها هو القافية والرديف، ومن ثم التكرار و الترجيع.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ٣٩١)

لا تحتوى هاتان القصيدتان على رديف، ولذلك يجب تحليل قوافيهما، لإظهار الموسيقى 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 الموسيقى: «فإذا قرأنا غزليْن أو قصيدتين فى نفس الوزن ونفس الموضوع؛ 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 البحرى

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

على شكل ياء) وحرف الروى هو الحرف "س".

الجدول رقم ٢: كلمات القافية فى سينية البحرى حسب الترتيب الأبجدي هى:

المجموعة: أ، ب، ج	المجموعة: ح، خ، د، ر، ش	المجموعة: ع، غ، ف، ق، ل	المجموعة: ن، و، ي
إِسْ، إِخْسْ، أُمْسِيْ، إِنْسْ، أَنْسْ، أُنْسِيْ، أَوَّلْ أَمْسْ، بَخْسْ، بُرْسْ، تَأْسِيْ، تُرْسْ، تُنْسِيْ، جِبْسْ، جَرْسْ، جَلْسْ، جِنْسِيْ	حُبْسْ، حَدْسِيْ، حُسِّيْ، حُمْسْ، خُرْسْ، خُلْسْ، خَمْسْ، خَمْسْ، خُنْسْ، دَرْسْ، دَرَفْسْ، دَعْسْ، دَمَقْسْ، رَمْسْ، شَمْسْ، شَمْسْ	عَبْسْ، عَرْسْ، عُرْسْ، عَنْسِيْ، غَرْسْ، فُرْسْ، قُدْسْ، لَبْسْ، لِبْسْ، لُعْسْ، لِمْسْ	نَحْسْ، نَفْسْ، نَفْسِيْ، نَكْسْ، نَكْسِيْ، وَرْسْ، وَكْسْ، يَخْسِيْ

(البحرَى، ١٩٦٣م: ج ٢: ١١٥٢-١١٦٢)

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

١. لم يستخدم البحرى 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 البحرى، بينما تشكّل الأسماء والصفات ٩٥٪. ولذلك، فإن قوافيه تتناسب تماماً من حيث السكون والثبات مع موضوع التنبيه وأخذ العبرة من إيوان المدائن وقصر كسرى.

الموسيقى الجانبية فى نونية الخاقانى

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

المجدول رقم ٣: كلمات القافية في نونية الخاقانی حسب الترتيب الأبجدي

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، ايشان، الحان، ايوان، اخوان، برخوان، بريان، بستان، بفشان، بنشان، پنهان، پيچان، تركستان، توفان،	جاويدان، جان، چندان حرمان، خاقان، خذلان، داندان، دوران، دهقان، ران، زكات استان، سلطان، سلمان، سيه پستان،	شادروان، شروان، گردان، گريان، مژگان، ميدان، نتوان، نعمان، نگارستان، نوشروان، هان، يكسان

(الخاقانی، ١٣٧٥ش: ج ١: ٤٦٥-٤٦٦)

بالتدقيق في قوافي نونية الخاقانی تتضح لنا نقطتان:

١. حوالي ٧٧٪ من هذه الكلمات الـ ٤٣ (٣٣ كلمة)، أحادية أو ثنائية المقطع، مما يساعد في سلاسة وسهولة نطق كلمات القافية ونغمها.
٢. تشكّل الأفعال ما يقرب من ١٥٪ من قوافي الخاقانی، بينما تشكّل الأسماء والصفات ٨٥٪. وبالتالي فإن قوافيه أيضاً تتناسب من حيث السكون والفتات مع موضوع التنبيه وأخذ العبرة.

وباعتبار الاختلافات التي تطرأ على حروف القافية وحركاتها، تظهر في الشعر عيوب القافية ومن أبرزها في نونية الخاقانی هو الإيطاء و«هو تكرار القافية وهو نوعان: إيطاء جلي وإيطاء خفي. فالإيطاء الجلي هو أن يكون تكرار القافية واضحاً ويمكن إدراك تكراره بأدنى تأمل؛ مثل تكرار "اللوّاحق" في اللغة الفارسية لتكوين القافية في نهاية الكلمات التي لا يمكن أن تكون متجانسة في القافية، مثل ستمگر وتوانگر، تاجدار ودوستدار، مستمند ودردمند. والإيطاء الخفي هو أن يكون تكرار القافية خفياً غير واضح؛ مثل دانا وگويا". فألف "الصفة المشبهة متصلة بجذرين فعليين ومكررة، بينما بدون تكرار هذا "الألف" لا تكون كلمتا "دان وگوی"، متجانستين في القافية.» (رخزادی، ١٣٧٨ش: ص ٣٧)

ففي هذه القصيدة، توافقت كلمات تُرك وزكات ونگار في القافية مع كلمات أخرى في أبيات أخرى بتكرار اللاحقة "ستان" ولذلك فهي تحتوي على إيطاء جلي. أما كلمتا "پيچان وگريان" فقد قبلتا "ان" الحالية وهما صفتان فاعليتان حاليتان. ولذلك

فإن عبيهما 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 نذكر بأن هذا النوع من الموسيقى هو من أهم أنواع الموسيقى الشعرية.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ش: ص ٣٩٢)

الموسيقى الداخلية فى سينية البحرى

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 البحرى، ولكن تم استخدام أنواع مختلفة من الجناس الناقص فيها، والتى تمت الإشارة إليها فى الجدول التالى:

الجدول رقم ٤: الجناس الناقص فى قصيدة البحرى

نوع الجناس الناقص	أركان الجناس	رقم البيت	نوع الجناس الناقص	أركان الجناس	رقم البيت
جناس لاحق	مُشِيحٌ ومُليحٌ	٢٦	جناس اشتقاق	طَفَّفَتْهَا وتَطْفِيفٌ	٣
جناس لاحق	جَوْبٌ وجَنْبٌ	٣٥	جناس اشتقاق	بيعى وبيعة	٦
جناس مكثف	كَلَكْلٌ وكَلَاكِلٌ	٣٩	جناس اشتقاق	ذَكَرْتَنِيهِمْ وتَذَكُّرٌ	١٣
جناس اشتقاق	غَرَسُوا وغَرَسٌ	٥٣	جناس لاحق	عَنَسٌ وعَبَسٌ	١٧

ففى قصيدة البحترى، من بين أنواع الجنس الناقص، أربع حالات منها من نوع جناس الاشتقاق، وثلاث حالات منها من نوع جناس اللاحق، وحالة واحدة منها من نوع جناس المكنف، حيث يحتل جناس الاشتقاق المرتبة الأولى بنسبة ٥٠٪. وقد أدى هذا الفن البديعى إلى إثراء الموسيقى الداخلية فى قصيدة البحترى. إضافة على الجنس، فإن تكرار الصوامت والمصوتات، وكذلك تكرار الكلمات، يؤدى إلى التناسق الصوتى وتشكيل الموسيقى الداخلية فى قصيدة البحترى.

- تكرار المصوت الطويل "ا": لَا تَرْزُنِي، مُزَاوِلًا، لِاخْتِبَارِي، وَالبَلْوَى (٧١)؛ هَنَاتٍ، آيَاتٍ، وَالدَّنِيَّاتِ (٨)؛ بِأَبْهَ، عَلَى، إِلَيَّ، دَارَتِي، وَخِلَاطٌ (١٥)؛ أَطْلَالٍ، سُعْدَى، قِفَارٍ، وَالبَسَاسِ (١٦)؛ الْمَنَايَا، مَوَائِلٍ، وَأَنْوَشَرَوَانَ (٢٣)؛ تَرَاهَا، إِذَا، ارْتِيَا حَا، وَشَارِبٍ (٣١)؛ أَرَى، الْمَرَاتِبَ، إِذَا، مَا بَلَغْتُ، آخِرَ (٤٥)؛ فَلَهَا، أُعِينُهَا، مُوقَفَاتٍ، عَلَى، وَالصَّبَابَةِ (٥١)؛ ذَاكَ، الدَّارُ، دَارِي، اقْتِرَابٍ، مِنْهَا، وَلَا (٥٢)؛ عَلَى (مرتين)، أَغَانُوا، كَتَائِبٍ، وَأَرْيَاطَ (٥٥). (البحترى، ١٩٦٣م: ج ٢: ١١٥٢-١١٦٢)

- تكرار الصامت "س": نَفْسِي (مرتين)، يَدْنُسُ، وَجَبَسِ (١)؛ تَمَّاسَكْتُ، التَّمَّاسَا، تَعْسِي، وَنَكْسِي (٢)؛ أَتَسَلَّى، آسَى، آلِ سَاسَانَ، وَدَرَسِ (١٢)؛ سُعْدَى، الْبَسَاسِ، وَمُلْسِ (١٦)؛ مَسَاعٍ، مَسْعَاهُ، عَنَسٍ، وَعَبَسِ (١٧)؛ اللَّبَّاسِ، وَوَرَسِ (٢٤)؛ سَقَانِي، الْعُسْكُرِينَ، وَخُلْسِ (٢٩)؛ بُسْطُ، اسْتُلَّ، سُتُورُ، وَالدَّمَقْسِ (٤٠)؛ إِنْسِ (مرتين)، لَيْسَ، وَسَكْنُوهُ (٤٣)؛ لَيْسَتْ، الْجُنُسُ، وَجِنْسِي (٥٢).
- الصامت "ع": الْعِرَاقُ، بَعْدَ، يَبْعِي، وَبَيْعَةٍ (٦)؛ مَسَاعٍ، مَسْعَاهُ، عَنَسٍ، وَعَبَسِ (١٧)؛ عَلِمْتُ، جَعَلْتُ، بَعْدُ، وَغُرْسِ (٢٠)؛ مُزْعَجًا، عَنَ، عَزَّ، وَغُرْسِ (٣٧)؛ عُمِّرْتُ، لِلتَّعْزَى، وَرَبَاغُهُمْ (٥٠)؛ أُعِينُهَا، دُمُوعٍ، وَعَلَى (٥١)؛ عَلَى (مرتين)، أَغَانُوا، طَعْنٍ، وَدَعَسِ (٥٥).
- الصامت "ل": أَتَسَلَّى، لِحَلٍّ، وَآلِ سَاسَانَ (١٢)؛ مُغْلَقٍ، عَلَى، جَبَلِ الْقُبُقِ، إِلَيَّ، وَخِلَاطٌ (١٥)؛ حِلٌّ، لَمْ تَكُنْ، أَطْلَالٍ، وَمُلْسِ (١٦)؛ لَوْ، عَلِمْتُ، اللَّيَالِي، وَجَعَلْتُ

- (٢٠)؛ كُلُّ (مرتين)، قَلْبٍ، وَإِلَى (٣٢)؛ إِلْفٍ، وَتَطْلِيْقٍ (٣٢)؛ تَجَلَّدًا، عَلَيْهِ، كَلَكْلٌ، وَكَلاَكِلٍ (٣٩)؛ لَا يَسَاتُ، إِلَّا، وَغَلَاثِلَ (٤٢).
- الصامت "ر": رَأَيْتَ، صُورَةَ، ارْتَعْتَ، رُومَ، وَفُرْسٍ (٢٢)؛ اخْضَرَارٍ، أَصْفَرٍ، وَوَرْسٍ (٢٤)؛ عِرَاكُ، الرَّجَالِ، وَجَرَسٍ (٢٥)؛ تَرَاهَا، سُورًا، ارْتِيَا حَا، وَشَارِبٍ (٣١)؛ مُشْمَخِرٌ، شُرْفَاتٍ، رُفِعَتْ، رُؤُوسٍ، وَرَضَوَى (٤١)؛ عُمَرَتْ، لِلشُّرُورِ، دَهْرًا، فَصَارَتْ، وَرَبَاعُهُمْ (٥٠)؛ غَيْرَ، غَرَسُوا، وَغَرَسٍ (٥٣).
 - الصامت "ب": بَابُهُ، جَبَلٍ، وَالْقَبْقِ (١٥)؛ يَنْبِيَكُ، عَجَائِبٍ، يَشَابُ، الْبَيَانُ، وَبَلْبَسٍ (٢١)؛ عَجَبٍ، جَوْبٍ، وَجَنْبٍ (٣٥)؛ يَعِيْبُهُ، بَزٍّ، بُسْطُ، الدِّيَبَا ج (٤٠)؛ لَا يَسَاتُ، الْبَيَاضُ، تُبْصِرُ، وَبُرْسٍ (٤٢).
 - الصامت "ت": هَنَاتٍ، آيَاتٍ، وَالذَّنِيَّاتِ (٨)؛ ذَكَرْتِيَهُمْ، التَّوَالِي، وَتُذَكِّرُ (١٣)؛ رَأَيْتَ، صُورَةَ، أَنْطَاكِيَّةَ، وَارْتَعْتَ (٢٢)؛ تَرَاهَا، أَجَدْتُ، ارْتِيَا حَا، وَالْمُتَحَسِّسَى (٣١)؛ عُمَرَتْ، فَصَارَتْ، لِلتَّعْزَى، وَالتَّاسَى (٥٠).
 - الصامت "ح": مُصْبِحٍ، وَحَيْثُ (١٠)؛ مُشِيحٍ، رُمَحٍ، وَمُلِيحٍ (٢٦)؛ صَاحِينَ، حَسْرَى، وَالزَّحَامِ (٤٦).
 - الصامت "م": مِنْ (مرتين)، مُشِيحٍ، عَامِلٍ، رُمَحٍ، وَمُلِيحٍ (٢٦)؛ مِنْ، مُدَامٍ، نَجْمٍ، مُجَاجَهُ، وَشَمْسٍ (٣٠)؛ حُلْمٌ، مُطْبِقٌ، أَمْ، وَأَمَانٍ (٣٤).
 - الصامت "ن": رَابْنَى، نُبُوٌّ، ابْنٍ، لَيْنٍ، مِنْ، جَانِبِيهِ، وَأَنْسٍ (٩)؛ عَيْنِي، أَمَانٍ، غَيْرَنَ، وَظَنَى (٣٤)؛ يَتَظَنَّى، مِنْ، عَيْنِي، وَمُصَبِّحٍ (٣٦).
 - تكرار الكلمات: نَفْسٍ (١)؛ وَارِدٍ (٤)؛ الْأَخْسُ (٥)؛ الْخُطُوبُ (١٣)؛ مَسَاعٍ، وَمَسْعَاهُ (١٧)؛ الضمير "هُم" (٢٧ و ٢٨)؛ كُلُّ (٣٢)؛ صُنْعٍ، إِنْسٍ، وَجَنٍّ (٤٣)؛ أَوَّلُ، وَأَمْسٍ (٤٨)؛ دَارٍ، وَجَنَسٍ (٥٢)؛ "أَهْلُ" وَالضمير "هَا" (٥٣)؛ عَلَى (٥٥)؛ مِنْ (٥٦). (البحترى، ١٩٦٣م: ج ٢: ١١٥٢-١١٦٢)
- ومما لا شك فيه أن تكرار هذه الصوامت والمصوتات قد خلق تناغماً وتجانساً صوتياً جميلاً في القصيدة، مما زاد من جاذبية فضاءها الموسيقي.

الموسيقى الداخلية فى نونية الخاقانى

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

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

الجدول رقم ٥: الجنس الناقص فى قصيدة الخاقانى

رقم البيت	أركان الجنس	نوع الجنس الناقص	رقم البيت	أركان الجنس	نوع الجنس الناقص
١	هان ودان	الجنس اللاحق	٣٣	دهد ونهد	الجنس المضارع
٤	كف وتف	الجنس اللاحق	٣٦	خاقان وخاقانى	الجنس المطرّف
١٠	دندان ودندان	الجنس المطرّف	٣٦	كن وكند	جناس الاشتقاق
١٣	آرى ودارى	الجنس اللاحق	٣٨	گر وبر	الجنس اللاحق
١٥	فلک گردان وفلک گردان	الجناس المحرّف	٣٩	بر وبرد	جناس الاشتقاق
١٦	مى گرید وگریان	جناس الاشتقاق	٤٠	این ویین	الجناس اللاحق
٢٧	در ودر	الجناس اللاحق	٤١	آیند وآرند	الجناس المضارع
٣٢	همی زاید وزادن	جناس الاشتقاق			

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

ومن مكوّنات الموسيقى الداخلية فى قصيدة الخاقانى هو تكرار الصوامت والمصوتات، وكذلك 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، آبله وچندان (۴)؛ آتش (مرتین)، بریان (مرتین) و آب (۵)؛ ایوان (مرتین)، زبان، آواز، را، تا وپاسخ (۹)؛ خاک (مرتین)، ما (مرتین)، گام و بفشان (۱۱)؛ ما (مرتین)، بارگه، داد، ستمکاران، تا و خِذلان (۱۴)؛ دانی، مداین، را، با، برابر، توفان (۱۸)؛ همان، ایوان، خاک، دیوار و نگارستان (۱۹)؛ همان، را، شهان، بابل و ترکستان (۲۰)؛ نعمان، شاهان، را، پیلان و دوران (۲۴)؛ کجا، آن، تاجوران، ایشان، خاک، آبستن و جاویدان (۳۱)؛ همی زاید، آبستن، خاک، آری، دشوار، زادن و آسان (۳۲)؛ طفلان، سرخاب، آمیزد، زال، سپیدابرو، مام و سیه پستان (۳۵)؛ اخوان (مرتین)، رهاورد (مرتین)، راه، آیند و آرند (۴۱).

• المصوت الطویل "ی": وین، این و سپیدابرو (۳۵)؛ این، بصیرت، بین، بی شربت، چنین و بحری (۴۰).

• المصوت الطویل "و": کنون، گو، کو و ترکوا (۳۰).

• الصامت "ن": هان، عبرت بین، کن، هان، ایوان، مداین، آیین و دان (۱)؛ بینی، چون، دهان وچندان (۴)؛ بریان (مرتین)، شنیدستی و کند (۵)؛ دندان (مرتین)، پند (مرتین)، نونو، بشنو، بُن و دندان (۱۰)؛ اینجا (مرتین)، من، خندی، گریند، آن، نشود و گریان (۱۶)؛ نی (مرتین)، مداین، پیرزن، تنگ، این، تنور و آن (۱۷)؛ دانی، مداین، نه، سینه، تنور، کن و توفان (۱۸)؛ این، همان، شهان، هندو و ترکستان (۲۰)؛ نطع، زمین، نه، بین و نعمان (۲۳)؛ پند (مرتین)، آنکه، نو، اکنون و پنهان (۲۷)؛ رفتند، آن، تاجوران، اینک، ایشان، آبستن و جاویدان (۳۱)؛ آن (مرتین)، خون، شیرین، رزُبُن، نهد و دهقان (۳۳)؛ این (مرتین)، چندین، تن، جباران، گُرسنه چشم، نشد و ایشان (۳۴)؛ این (مرتین)، خون، طفلان و سیه پستان (۳۵)؛ این (مرتین)، خاقانی، کن، کند و خاقان (۳۶)؛ این، بین، چنین، لب تشنه، شدن و نتوان (۴۰).

• الصامت "د": دجله (مرتین)، مداین (مرتین)، دیده و دوم (۲)؛ دجله، خود، شنیدستی و کُندش (۵)؛ دجله (مرتین)، دیده، ده و دریا (۶)؛ شود (مرتین)، دجله، در آمیزد، باد، دل، افسرده و آتشدان (۷)؛ شد (مرتین)، مداین، در و دجله

- (۸)؛ دندان (مرتین)، پند (مرتین)، دهد و دندان (۱۰)؛ دیده (مرتین)، خندی، می‌گرید، گریند و نشود (۱۶)؛ درگه، بودی، دیلم و هندو (۲۰)؛ در (مرتین)، پندار، عهد، دیده، درگه و میدان (۲۲)؛ پند (مرتین)، در (مرتین)، بود، پیدا و صد (۲۷)؛ در، همی‌راند، مسیح‌دل و دیوانه (۴۲).
- الصامت "ر": ره (مرتین)، بر، ران (۲)؛ بر (مرتین)، بارگه، رفت، قصر، ستمکاران و رسد (۱۴)؛ شطرنجی، تقدیر، در و حرمان (۲۵)؛ زر، پرویز و زرین (۲۸)؛ زرین‌تره (مرتین)، پرویز و زر (۲۹)؛ رندی (مرتین)، امروز، گر، فردا و در (۳۷)؛ بنگر، در، سحر و همی‌راند (۴۲).
 - الصامت "ش": آتش (مرتین)، شنیدستی و کُندش (۵)؛ اشک، گوش و شنوی (۹)؛ شو، پیلش، شهمات و شده (۲۳)؛ شاهان، شب، روزش و کُشته (۲۴)؛ شه، شه‌پیلی، شطرنجی و تقدیرش (۲۵)؛ گُرسنه‌چشم، نشد و ایشان (۳۴)؛ بی‌شربت، شط، لب‌تشنه و شدن (۴۰).
 - الصامت "س": سلسله (ثلاث مرات) و بگسست (۸)؛ است (مرتین)، مست، کاس و سر (۲۶)؛ بس، آبستن، ستدن و آسان (۳۲)؛ است، گُرسنه‌چشم و سیر (۳۴)؛ سرخاب، سپیدابرو و سیه‌پستان (۳۵)؛ کس، سبچه، پس، تسبیح و سلمان (۳۹).
 - الصامت "ز": زمین، زیرا و هرمز (۲۶)؛ زر، پرویز و زرین (۲۸)؛ زرین‌تره (مرتین)، پرویز و زر (۲۹)؛ از (مرتین)، دریوزه (مرتین) و زین (۳۶).
 - الصامت "پ": پیاده، پی، پیل (۲۳)؛ پیل‌افکن، پیلان و پی (۲۴)؛ پند (مرتین)، پیدا، و پنهان (۲۷).
 - الصامت "ک": حکم (مرتین)، که، کرده‌است، فلک‌وش، فلک‌گردان و فلک‌گردان (۱۵)؛ کم، کوفه و کمتر (۱۷)؛ که، کجا، اینک، شکم و خاک (۳۱).
 - الصامت "ب": اسب، بر و بین (۲۳)؛ بحر (مرتین)، بصیرت، بین، بی‌شریت و لب‌تشنه (۴۰).
 - الصامت "ت": تنگ، کمتر و تنور (۱۷)؛ گفתי، رفتند، تاجوران، است و آبستن (۳۱).

- الصامت "ك": كريد، كويي، كرمي ومزكان (٣)؛ كويي، نگون، فلك كردان وفلك كردان (١٥).
- الصامت "ل": ديلم، ملك وبابل (٢٠)؛ سلطان (مرتین) وطلبد (مرتین) (٣٧).
- تكرار الكلمات: هان وعبرت (١)؛ مداين (٢)؛ دجله وخون (٣)؛ آتش وبريان (٥)؛ دجله، نو وزكات (٦)؛ نيمي وشود (٧)؛ شد وسلسله (٨)؛ كه واويان (٩)؛ پند، نو ودندان (١٠)؛ تو، ما، خاك، دوسه (١١)؛ دردسر (١٢)؛ است وپی (١٣)؛ بر وما (١٤)؛ فلك وحكم (١٥)؛ بر، دیده واينجا (١٦)؛ نی وكم (١٧)؛ از (ز) (١٨)؛ در (٢٢)؛ نی وپيل (٢٤)؛ افكن وشه (٢٥)؛ است (٢٦)؛ پند، در وسر (٢٧)؛ زر، شده ويك (٢٨)؛ زرین تره (٢٩)؛ كم (٣٠)؛ است، آن وكه (٣٣)؛ اين (٣٤ و ٣٥)؛ از، اين (زين) ودريوزه (٣٦)؛ سلطان، رند، طلبد، توشه (٣٧)؛ زاد وتحفه (٣٨)؛ گل، سبحة واز (٣٩)؛ بحر واز (٤٠)؛ اخوان ورهاورد (٤١).

الموسيقى المعنوية

يعتبر شفيعى كدكنى أن الاتساق السائد فى معظم الروائع الشعرية يرجع إلى الموسيقى المعنوية ويقول: «كما أن التقارن والتضاد والتشابه، فى دائرة أصوات اللغة، تُنشئ موسيقى الأصوات، فإن هذا التقارن والتشابه والتضاد ذاتها، فى نطاق الأمور المعنوية والذهنية، يودى إلى الموسيقى المعنوية. وبناءً على ذلك، فإن جميع العلاقات الخفية لعناصر البيت أو الشطر، ومن ناحية أخرى، جميع العناصر المعنوية للوحدة الفنية الواحدة، هى أجزاء من الموسيقى المعنوية لذلك الأثر. وإذا أردنا أن نذكر نماذج معروفة لهذا النوع من الموسيقى، فإن جزءاً من المحسنات البديعية المعنوية - مثل التضاد والطباق والإيهام والمراعاة النظير - هى من أشهر نماذجها.» (شفيعى كدكنى، ١٣٩١ ش: ٣٩١-٣٩٣)

الموسيقى المعنوية فى سينية البحرى

تقوم بدراسة الموسيقى المعنوية فى سينية البحرى ضمن مقولتين: الطباق ومراعاة

النظر. فى هذه القصيدة، تظهر صناعة الطباق فى الكلمات التالية:

تَمَّاسُكُ وَزَعَزَعَ (٢)؛ وَارِدِ رَفَهُ وَوَارِدِ حُمُسِ (٤)؛ اشْتَرَايَ وَيَبْعِي (٦)؛ بُبُو وَلِين (٩)؛ مُصْبِحَ وَأُمْسِي (١٠)؛ أَسَلَى وَآسَى (١٢)؛ تُذَكِّرُ وَتُنْسِي (١٣)؛ حِلَّ وَأَطْلَال (١٦)؛ الْجِدَّةَ وَأَنْضَاءَ (١٨)؛ مَاتَمَ وَعُزْسَ (٢٠)؛ رُومَ وَفُرْسَ (٢٥)؛ مُصْبِحَ وَمُئْسَى (٣٦)؛ الْفِرَاقَ وَأَنْسَ (٣٧)؛ الْمُشْتَرَى وَكَوَكَبَ نَحْسِ (٣٨)؛ أَنْسَ وَجِنَّ (٤٣)؛ اللَّقَاءَ وَالْفِرَاقَ - أَوَّلُ مِنْ أَمْسٍ وَأَوَّلُ أَمْسٍ (٤٨)؛ سُرُورٍ وَتَعَزَّى - سُرُورٍ وَالتَّأْسَى (٥٠). (البحترى، ١٩٦٣ م: ج ٢: 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:

زَعَزَعَ، دَهْرَ، تَعَسَ وَنَكَسَ (٢)؛ بُلُغَ وَصُبَابَةَ الْعَيْشِ (٣)؛ وَارِدِ رَفَهُ وَ"عَلَّلِ شُرْبُهُ" (٤)؛ الْعِرَاقَ وَالشَّامَ (٦)؛ لَاحْتِبَارِي وَالبُلُوَى (٧)؛ رَحَلِي وَعَنْسِي (١١)؛ يَحْسُرُ، الْعِيُونَ وَيَحْسِي، خَافِضُونَ (١٤)؛ مُغْلَقٍ وَبَاهُ/ جَبَلِ الْقَبْقِ، دَارَتِي، خِلَاطٍ وَمُكْسِ (١٥)؛ عَنَسَ وَعَبَسَ (١٧)؛ أَنْوَشِرَوَانَ، يَزْجِي، الصُّفُوفَ وَالدَّرْفَسِ (٢٣)؛ اخْضَرَارٍ، أَصْفَرَ، صَبِيعَةَ وَوَرَسِ (٢٤)؛ مُشِيحٍ وَمُلِيحٍ وَرُمَحٍ وَالسَّنَانِ وَتُرْسِ (٢٦)؛ أَحْيَاءَ وَإِشَارَةَ خُرْسِ (٢٧)؛ تَتَقَرَّى، يَدَايَ وَلَيْسَ (٢٨)؛ سَقَانِي، لَمْ يَصْرُدْ وَشَرَبِي خَلَسَ (٢٩)؛ نَجْمٌ، ضَوْأً، اللَّيْلَ وَشَمْسِ (٣٠)؛ سُرُورًا، ارْتِيَا حَا، شَارِبَ وَالمُتَحَسَّى (٣١)؛ أَفْرَعْتَ وَالزُّجَاجَ (٣٢)؛ شَكَ، ظَنَّ وَحَدَسَ (٣٤)؛ جَوَّبَ وَجَنَّبَ وَأَرْعَنَ جَلَسَ (٣٥)؛ مُزَعَجًا وَالفِرَاقَ/ تَطْلِيْقَ وَعِزْسِ (٣٧)؛ اللَّيَالِي، الْمُشْتَرَى، كَوَكَبُ (٣٨)؛ بُسْطِ الدِّيْبَاجِ وَسُتُورِ الدَّمَقْسِ (٤٠)؛ رَضَوَى وَقُدْسَ (٤١)؛ لَاسَاتٍ، الْبَيَاضِ، غَلَاتِلَ وَبُرْسِ (٤٢)؛ الْقِيَانَ، الْمَقَاصِيرِ، (٤٧)؛ الدَّارَ وَالْجِنْسُ (٥٢)؛ نُعْمَى، أَهْلَهَا وَأَهْلِي (٥٣)؛ أَيْدُوا، مُلْكُ، شَدُّوا، قُوَا، كُمَاةَ، السَّنَوَرِ وَحُمُسِ (٥٤)؛ أَعَانُوا، كَتَاتِبَ، أَرْيَاطَ، طَعْنِ، التُّحُورِ وَدَعَسِ (٥٥)؛ أَشْرَافِ، سِنْخٍ وَإِسْ (٥٦). (المصدر نفسه)

الموسيقى المعنوية فى نونية الخاقانى

فى نونية الخاقانى، تظهر صناعة الطباق فى الكلمات التالية:

آتش (النار) وآب (الماء) (٥)؛ افسرده (جامد/بارد) وآتشدان (المجمد) (٧)؛ جغد

(البومة) وبلبل / نوحه (الندب) والحان (١٣)؛ داد (العدل) وستم (الظلم) (١٤)؛ خنديدن (الضحك) وگریان (البكاء) (١٦)؛ شیر فلک (برج الأسد) وشیر تن شادروان (صورة الأسد على العلم) (٢١)؛ پیل افکن شاهان (السلطان القوى / كسرى) ونعمان / شب (الليل) وروز (النهار) (٢٤)؛ پیدا (الظاهر) وینهان (الخفى) (٢٧)؛ دشوار (الصعب) وآسان (السهل) (٣٢)؛ گرسنه (الجائع) وسیر (الشبعان) (٣٤)؛ سپید (الأبيض) وسياه (الأسود) (٣٥)؛ امروز (اليوم) وفردا (غداً) (٣٧)

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

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

دل (القلب) وديده (العين) (١)؛ دجلة، منزل ومداین (٢)؛ گريد (بيكى)، خون (الدم)، خوناب (دمع مختلط بدم)، چكد (يسيل) ومژگان (الأهداب) (٣)؛ لب (الشفة)، كف (الرغوة)، دهان (فم) وتف (البصاق) (٤)؛ آتش (النار) وجگر (كبد) وبريان (مشوى) / آب (ماء) ودجله (٥)؛ گرى (ابك) وديده (العين) / زكات وزكات استنان (آخذ الزكاة) / لب (ضفة) ودريا (البحر) (٦)؛ لب (الشفة) ودل (القلب) / باد (ريح) وسوز (حرق) (٧)؛ سلسله ايوان (سلسلة الإيوان)، گسست (انقطعت) ومداین / سلسله وپیچان (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 (تسكين الصداع) (١٢)؛ چمن (المرج) وجغد وبلبل - جغد ونوحه - بلبل والحان (١٣)؛ ستم (الظلم) وستمكاران (الظالمون) وخذلان (الخزى) / بارگه (المقر) وقصر (١٤)؛ فلک (فلک / سماء) ونگون (منكوس) (١٥)؛ دیده، مى گريد، گریان وگريند (يكون) (١٦)؛ زال مداین (عجوز المدائن) وحجره (الغرفة)، پيرزن كوفه (عجوز الكوفة) وتنور (الفرن) / مداین وكوفه (١٧)؛ مداین وكوفه / كوفه، تنور وتوفان (العاصفة) / سينه (الصدر) وديده (العين) (١٨)؛ ايوان، نقش (التصوير)، خاک (التراب)، در (الباب)، ديوار (المجدار) ونگارستان

(المعرض) (١٩)؛ ديلم وهندو (هندى)/ شهان (الملوك)، ملك بابل وشه تركستان/ بابل و تركستان (٢٠)؛ سلسله ودرگه (باب القصر)/ كوكبه (الموكب) وميدان (٢٢)؛ اسب (الحصان)، پياده (جندى/مشاة)، نطع (رقعة شطرنج)، رخ (الرُخ)، پيل (الفيل)، شهوات (كش مات) (٢٣)؛ پيل افكن (الشجاع القوى)، پيلان (الفيلة)، كشته (القتيل) (٢٤)؛ شه (الملك)، شه پيلي (الملك الكبير)، شطرنجى (لاعب الشطرنج) وماتگه (موضع المات) (٢٥)؛ مست (سكران)، خورده (شرب)، مى (الخمر) وكاس (الكأس)/ سر (الرأس)، ودل (القلب)، وخون (الدم)/ هرمز ونوشروان (٢٦)؛ تاج (التاج) وسر (الرأس) (٢٧)؛ كسرى وپرويز/ ترنج زر (برتقالة ذهبية) وبه زرین (سفرجل ذهبى)/ باد (الريح) وخاك (التراب) (٢٨)؛ زرین تره (خضار ذهبى)، تره (الخضر) وبستان (الحديقة) (٢٩)؛ شك (البطن) وآبستن (الحامل) (٣١)؛ همى زايد (يولد)، آبستن، زادن (الولادة) ونطفه (٣٢)؛ مى (الخمر)، شیرين (الحلو)، رَزْبُن (الكرمة) وخُم (الجرة)/ خون (الدم) ودل (القلب)/ آب (الماء)، گِل (طين) وخم (الجرة) (٣٣)؛ فروخورده است (ابتلع)، گرسنه چشم (جائع العين/ طماع) (٣٤)؛ خون (الدم) ودل (القلب)/ سرخ (الأحمر)، سپيد (الأبيض) وسياه (الأسود)/ سرخاب (أحمر الشفاه) ورخ (الحد) / طفلان (الأطفال)، مام (الأم) وپستان (الثدى)/ رخ (الوجه)، ابرو (الحاجب) (٣٥)؛ مكه، شهر (المدينة)، مداين وشروان (٣٨)؛ گل حمزه (وردة حمزة) وگل سلمان (وردة سلمان)/ حمزه وسلمان/ مكه ومداين (٣٩)؛ بحر وشط / شربت (العصير) ولب تشنه (عطشان الشفاه) (٤٠)؛ راه (الطريق) ورهاورد (زاد الطريق) (٤١).

النتيجة

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

التالية:

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

على بحر متفق الأركان. وزن السينية هو وزن "جويباري" (سيال)، بينما وزن النونية "خيزابی" (متموج) يتناسب وزن السينية مع محتواها، بينما يتنافر الوزن الإيقاعي والمبتهج للنونية مع محتواها التفكيري والآسف. وإن اختيار الوزن المناسب مكن البحتری من تضمين أسماء طويلة متعددة في القصيدة.

إن غناء الموسيقى الجانبية في شعر البحتری أكثر من الموسيقى الجانبية في قصيدة الخاقاني. لا يوجد تكرار القافية ولا عيوب القافية الأخرى في قصيدة البحتری، بينما تحتوى قصيدة الخاقاني على عيوب في القافية مثل الإيطاء الجلي والإيطاء الخفي. الموسيقى الداخلية لنونية الخاقاني أغنى من سينية البحتری. على المحور الأفقي للشعر، فهناك ثمان حالات للجناس الناقص في قصيدة البحتری، بينما لا يوجد فيها الجناس التام. وتحتوى قصيدة الخاقاني على ست حالات من الجناس التام وإحدى وعشرين حالة من الجناس الناقص. أما بالنسبة إلى ظاهرة التكرار، فمن بين (المصوتات)، فإن المصوت "ا" تكرر في القصيدتين أكثر من غيرها وتكرارها في قصيدة الخاقاني أكثر من قصيدة البحتری. من بين (الصوامت)، فإن حرف "الروى" تكرر أكثر من غيرها في كلتا القصيدتين.

الموسيقى المعنوية للنونية أغنى من السينية. حيث توجد في القصيدتين الطباق ومراعات النظير وورودهما في نونية الخاقاني أكثر من سينية البحتری.

المصادر والمراجع

- انوار، سيد امير محمود. (١٣٨٣ش). ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامي تازي و پارسي مجتري و خاقاني. الطبعة الأولى. طهران: جامعة طهران.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- البحتری، أبو عباده الوليد بن عبدالله. (١٩٦٣م). ديوان البحتری. تحقيق حسين كامل الصيرفي. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار المعارف.
- بحراني پور، علي. (١٣٨١ش). «فتح انطاكيه در نقاشي هاي ديواني طاق كسري از نگاه مجتري شاعر». مجلة رشد آموزش تاريخ. السنة الثالثة. العدد ٩. صص ٢٢-١٨
- پارسا، سيد احمد. (١٣٨٥ش). «درنگي بر ايوان مداين خاقاني». مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية لجامعة الخوارزمي. السنة ١٤. العددان ٥٤ - ٥٥. صص ١٨-٥

- الحاوی، إلیا. (١٩٦٩م). نماذج فی النقد الأدبی. الطبعة الثالثة. بیروت: دار الكتاب اللبنانی.
- الهاقانی، افضل الدین بدیل. (١٣٧٥ش). دیوان خاقانی شروانی ١ چامه‌ها و ترکیب‌بندها. تصحیح میر جلال الدین کزازی. الطبعة الأولى. طهران: مرکز.
- رخزادی، علی. (١٣٧٨ش). نوای شعر فارسی. الطبعة الأولى. سنده: ژیار.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (١٣٩١ش). موسیقی شعر. الطبعة الثالثة عشرة. طهران: آگه.
- صافی، حامد. (١٣٩٩ش). «جستاری در ارتباط بینامتنی قصیده ایوان مدائن خاقانی وسینیة بختری». مجله قند پارسی. السنة الثالثة. العدد ٧. صص ٢١-٤٠.
- قیصری، حشمت و رحیم سلامت آذر. (١٣٨٨ش). «تطبیق ایوان مدائن خاقانی با ایوان کسری بختری». مجله اللغة الفارسیة وآدابها لجامعة آزاد فرع اراک. العدد ١٧. صص ١١٦٠-١٣٩.
- گرجی، مصطفی و یحیی نورالدین اقدم. (١٣٩٥ش). «ایوان مداین در ترازوی ارتباط: بررسی وتحلیل قصیده ایوان مداین براساس نظریه ارتباطی یاکوبسن». مجله بلاغت کاربردی و نقد بلاغی جامعة پیام نور. السنة الأولى. العدد ١. صص ١٢٠-١٠٣.
- مدرسی، حسین. (١٣٨٤ش). فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی. الطبعة الأولى. طهران: سمت.
- مشایخی، حمیدرضا واصغر خوشه چرخ. (١٣٩١ش). «نگاه نوستالژیک خاقانی و بختری به ایوان مداین». مجله ادب عربی. السنة الرابعة. العدد ١. صص ٢٠٥-٢٢٩.
- مشهدی، محمد امیر و همکاران. (١٣٩٣ش). «بررسی تطبیقی دو چامه تازی از خاقانی و بختری». مجله ادبیات تطبیقی جامعة شهید باهنر کرمان. السنة السادسة. العدد ١١. صص ٢٩٣-٢٧٥.
- وحیدیان کامیار، تقی. (١٣٩٤ش). وزن و قافیه شعر فارسی. الطبعة التاسعة. طهران: مرکز نشر دانشگاهی.