Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Volume 14, Issue 38 Fall 2023 and Winter 2024

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Stylistic appearances in the poetry of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi, a study on the phonetic level

Hassan Sarbaz*, Sazgar Ismail Abdullah**

Scientific- Research Article **PP: 119-146** **DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372**

How to Cite: Sarbaz, H., Ismail Abdullah, S. Stylistic appearances in the poetry of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi, a study on the phonetic level. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 119-146. DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

Abstract:

The phonetic level, which is represented in the phonetic structure and the internal and external rhythmic structure, is considered one of the most important levels in stylistic and semantic studies. At this level, the research studies the rhythm or external music and the elements that make it in poetry, such as meter, intonation, rhyme and its aesthetic effect. It also studies rhythm, internal music, and the elements that make it, such as repetition, alliteration, contrast, assonance, and their inspiring connotations. This research with a descriptive-analytical method seeks to investigate the stylistics of the phonetic level in the Diwan of Ibn Marj Al-Kohl Al-Andalusi and his poetic features through a theoretical and applied vision on his poems through the study of external and internal music in his poetry. In the study of the poet's external music, the results of the research indicate that he composed his poems and poetic pieces on the well-known poetic meters in Arabic poetry, and he benefited from the Al-bahr Al-tawil more

*- Associate Professor in the Department of Arabic Language and Literature at the University of Kurdistan/ Researcher at the Academy of Kurdish Studies at the University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. (Corresponding Author.) Email: h.sarbaz@uok.ac.ir

**- Master's degree in Arabic Literature at Kurdistan University, Sanandaj, Iran.

Receive Date: 2023/04/15 **Revise Date:** 2023/12/31 **Accept Date:** 2024/01/10.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

than the rest of the meters, and after that comes the Al-Bahr Al-Wafer and the Al-Kamel and Al-Baseet. And there are some meters that the poet neglected them, such as Al-Madid, Al-Hazaj, Al-Rajaz, Al-Monsreh, Al-Mozarea, Al-Muqtadab, and Al-Mutadarik. The poet employed most of the Arabic letters in the rhyme and used the absolute rhyme much more than the restricted rhyme. The poet diversified the use of internal music through variety of means, such as repetition of sounds, words, phrases, alliteration, contrast, and assonance in the beginning of his poems and poetic pieces.

Keywords: phonetic level, external music, internal music, Ibn Marj al-Kohl.

The Sources and References:

1. Ibn al-Abbar, Muhammad bin Abdullah, **Al-Takmila likitab Alsila**, Beirut: Dar al-Fikr, 1995.
2. Ibn Khalkan, Abu al-Abbas Shams al-Din, **The deaths of notables and news of the sons of time**, Beirut: Dar Sader, 1994.
3. Ibn Rasheeq Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan, **The Principal in the virtues of poetry and its etiquette**, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiah, 2001.
4. Ibn Saeed Al-Maghribi, Abu Al-Hassan Ali Bin Musa, **Al-Moghrib fi Hola Al-Maghrib**, Cairo: Dar Al-Maarif, 1955.
5. Ibn Abd al-Malik al-Marakshi, Abu Abdollah Muhammad ibn Muhammad, **Al-dhayl wa Al-Takmilat likitabay Al-mawsul wa Al-sila**, Tunisia: Dar al-Gharb al-Islami, 2012.
6. Abu Al- Adous, Yousef. **The Stylistics, vision and application**. Amman: Dar Al Masirah, 2007.
7. Anis, Ibrahim, **Music of Poetry**, Egypt: maktabat al'anjilu almisriia, 1952.
8. Alooji, Abd Al- Rahman, **Rhythm in Arabic Poetry**, Damascus: Dar Al-Hasad, 1989.
9. Bakkar, Youssef Hussein, **The structure of the poem in ancient Arabic criticism**, Beirut: Dar Al-Andalus.
10. Bodiaf, Asmaa, **The Aesthetics of praise poem in the poetry of Marj Al-Kohl Al-Andalusi**, Master Thesis, Algeria, Mohamed

Kheidar Biskra University, Faculty of Arts and Languages, 2017.
11. Bouiran, Warda, **Lectures on Stylistics and Discourse Analysis,** Algeria: University of May 8, 1945, Qaima, 2017.
12. Jarrar, Salah, **Marj Al-Kohl Al-Andalusi, his biography and poetry**, Beirut: Al-Resala,1993.
13. Hamed Mostafa, Yasser Okasha, "**Levels of stylistic composition in Diwan Shumukh fi zaman Al-inkisar by Abdul Rahman Salih al-Ashmawy, the phonetic level as a model",** Yearbook of the College of Islamic and Arabic Studies for Girls in Zagazig, No. 6, 2016, pp. 677-778.
14. Habannakah Al-Maidani, Abdul Rahman Hassan, **Arabic Rhetoric**, Damascus: Dar Al-Qalam, 1996.
15. Hassan Ahmed, Nawzad, **The Descriptive Approach in Sibawayh's Book**, Amman: Dar Al Dijlah, 2007.
16. Hussein, Taha and others, **literary guidance**, Beirut: Alam Al-Adab, 2016.
17. Al-Daya, Muhammad Ridwan, **in Andalusian literature**, Damascus: Dar Al-Fikr, 2000.
18. Suleiman, Fathollah Ahmed, **Stylistics, A Theoretical Approach and An Applied Study**, Cairo: Maktabat Al-Adab, 2004.
19. Shaker Mahmoud, Mahmoud, "**Al-Masharqa's Opposition to the Andalusians; The Ibn Marj al-Kohl al-Andalusi's Raye and his opponent, Shams al-Din al-Kufi al-Mashreqi as a model"** Journal of Arts, Al-Mustansariya University, Issue 127, 2018, pp. 135-156.
20. Al-Saidi, Abd Al- Mutaal, **Bughyat Al-Idah**, Cairo: Maktabat Al-Adab, 1999.
21. Abd Ali Raiis, Najm, **"Ibn Marj al-Kohl and what remains of his poetry"**, Al-Mawred Magazine, Vol. 18, No. 1, 1989, pp. 163-179.
22. Abd al-Baqi Muhammad Abd al-Baqi Hussein, "**Abstraction in the poetry of Marj al-Kohl al-Andalusi, its rhetorical secrets",** Scientific Journal of the Faculty of Arabic Language in Assiut, Volume: 4, Issue 30, 2001, pp. 2203-2283.
23. Ateeq, Abd Al-Aziz, **Al-Badia**, Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

24. Al-Araji, Abdullah bin Omar, **Diwan Al-Araji**, Beirut: Dar Sader, 1998.
25. Al-Alawi, Yahya bin Hamzah, **Al-Taraz Li Asrar Al-Balaghah**, Beirut: Al-Maktaba Al-Asriyyah, 2002.
26. Ali, Abd Al-Reda**, Music of Arabic Poetry**, Amman: Dar Al-Shorouq, 1997.
27. Ayyad, Shukri Muhammad, **Music of Arabic Poetry**, Cairo: Dar Al-Marefa, 1978.
28. Ayyashi, Munther, **stylistics and discourse analysis**, Civilization Development Center, 2002.
29. Issa, Fawzi, **Ibn Marj al-Kohl, his life and poetry**, Al-Iskandaria: Monshaat Al-Ma'arif, 1989.
30. Fakhoury, Mahmoud, **Music of Arabic Poetry**, Aleppo: University of Aleppo, 1996.
31. Lisan Al-Din Bin Al-Khatib, Abu Abdullah Muhammad Bin Abdullah, **Briefing in the News of Granada,** Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, 1424 .
32. Al-Maqri Al-Telmsani, Shahab Al-Din Ahmad bin Muhammad, **Nafh Al-Tayyib fi gosn Al- Andalus Al-Ratib,** Beirut: Dar Sader, 1997.
33. Mandour, Muhammad, **The Art of Poetry**, United Kingdom: Hindawi CIC, 2017.
34. Nazim, Hassan, **The stylistic structures**, Beirut: Dar Al-Bayda, 2002.
35. Nassar, Hussein, **Rhyme in Prosody and Literature**, Port Said: Maktabat Al-Thaqafat Al-diniia, 2001.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

ظواهر أسلوبيّة في شعر ابن مرج الكحل الأندلسيّ، دراسة في المستوى الصوتيّ

حسن سرباز*؛ سازگار إسماعيل عبدالله**

مقالة علميّة محكّمة

صص ١٤٦- ١١٩

DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

الملخّص:

المستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية الداخلية والخارجية يعدّ من أهم المستويات في الدراسات الأسلوبيّة والدلالية. وفي هذا المستوى يدرس الإيقاع أو الموسيقى الخارجية والعناصر التي تعمل على تشكيلها في الشعر مثل الوزن، والتنغيم، والقافية والأثر الجمالي الذي يحدثه، كما يدرس الإيقاع أو الموسيقى الداخلية والعناصر التي تشكّله مثل التكرار، والجناس، والطباق، والتصريع، والدلالات الموحية التي تنتج عنها. وتهدف هذه الدراسة مستفيدة من المنهج الوصفي- التحليلي وعلى أساس الأسلوبيّة البنيوية إلى تسليط الضوء على أسلوبيّة المستوى الصوتي في ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي وميزاته الشعريّة من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصائده وذلك من خلال دراسة الموسيقى الخارجية والداخلية في شعره. وفي بعض الجوانب المتعلّقة بإحصاء البحور الشعريّة وحروف الروي وأنواع الجناس والطباق في شعره نستفيد من المنهج الإحصائي. ففي دراسة الموسيقى الخارجية عند الشاعر تشير نتائج البحث إلى أنه قد نظم قصائده ومقطوعاته الشعريّة على البحور الشعريّة المعروفة في الشعر العربيّ، واستفاد من البحر الطويل أكثر من بقية البحور ويأتي بعد ذلك البحر الوافر والبحر الكامل والبسيط. وهناك بعض البحور قد أهملها الشاعر مثل المديد والهزج والرجز والمنسرح والمضارع والمقتضب والمتدارك. ووظف الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية واستعمل القافية المطلقة أكثر بكثير من القافية المقيدة. وتفنن الشاعر في استعمال الموسيقى الداخلية عبر وسائل متنوعة مثل تكرار الأصوات، والكلمات، والعبارات، والجناس، والطباق، وصنعة التصريع في مفتتح قصائده ومقطوعاته الشعريّة.

كلمات مفتاحيّة: المستوى الصوتي، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، ابن مرج الكحل.

---

* – أستاذ مشارك في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة كردستان. سنندج، إيران.(الكاتب المسؤول). h.sarbaz@uok.ac.ir

** –ماجستيرة في الأدب العربيّ بجامعة كردستان، سنندج، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠١/٢٦هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٤/١٥م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/١٠/٢٠ هـ.ش= ٢٠٢٤/٠١/١٠م.

المقدّمة

في بداية القرن العشرين بدأت ثورة فكرية وأدبية عظيمة في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية نشأ عنها اهتمام متزايد بعلم اللغة واللسانيات، ومن نتائج هذا الاهتمام ظهور علم جديد يبحث في النصوص اللغويّة المكتوبة والمنطوقة وعرف في الدراسات الحديثة بـ "علم الأسلوب أو الأسلوبيّة". وبما أنَّ النصوص الأدبية التي تدرسها الأسلوبيّة ذات بنية لغوية تعتمد على الألسنية، فإن الأسلوبيّة وليدة علم اللغة الذي أرسى دعائمه العالم السويسري دي سوسير[1] في آثاره ومحاضراته.

والأسلوبيّة تدرس النص في مستويات مختلفة، منها المستوى الصوتي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي والمستوى الدلالي. ويعدّ المستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية الموسيقية الداخلية والخارجية من أهم هذه المستويات في الدراسات الأسلوبيّة والدلالية، وذلك لأن المادة الصوتية تشتمل على إمكانات تعبيرية في الأبعاد الفكرية والعاطفية.

وتهدف هذه الدراسة مستفيدة من المنهج الوصفي- التحليلي وعلى أساس الأسلوبيّة البنيوية إلى تسليط الضوء على أسلوبيّة المستوى الصوتي في ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي بتصحيح وتحقيق البشير التهالي ورشيد كناني وميزاته الشعريّة التي تميزه عن غيره من شعراء عصره من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصائده. وفي بعض الجوانب المتعلّقة بإحصاء البحور الشعريّة وحروف الروي وأنواع الجناس والطباق في شعره نستفيد من المنهج الإحصائي.

أسئلة البحث

١- ما هي أهم أساليب التشكيل الإيقاعي في شعر ابن الكحل الأندلسي؟

٢- ما هي أهم الميزات الصوتية في ديوان الشاعر؟

٣- ما هو أثر البنية الإيقاعية في شعر الشاعر؟

[1] Ferdinand de Saussure

سابقة البحث

هناك دراسات متعددة حول ابن مرج الكحل الأندلسي وشعره نكتفي بذكر بعض منها.

فوزي عيسى (١٩٨٩) في كتابه «ابن مرج الكحل حياته وشعره»، تطرّق في القسم الأول من كتابه إلى عصر الشاعر وحياته، وفي القسم الثاني قام بدراسة بعض خصائص شعره الفنية. صلاح جرار (١٩٩٣)، في كتابه «مرج الكحل الأندلسي: سيرته وشعره»، تطرّق إلى حياة الشاعر وموضوعاته الشعريّة. ويعد هذا الكتاب من أهم الكتب التي اهتمت بسيرة مرج الكحل وبأدبه دراسة وجمعا وتحقيقا.

أسماء بوضياف (٢٠١٧)، كتبت رسالة لنيل شهادة الماجستير بعنوان «جماليات قصيدة المديح في شعر مرج الكحل الأندلسي»، تناولت فيها شعر المديح عند الشاعر وأبعاده الموضوعية والجمالية.

سازگار إسماعيل عبد الله (١٣٩٩ش) في رسالتها تحت عنوان «شعر ابن مرج الكحل الأندلسي؛ دراسة أسلوبيّة بنيوية" تطرّقت إلى دراسة الأسلوبيّة البنيوية في المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى البلاغي والمستوى الدلالي في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي.

نجم عبد علي رئيس (١٩٨٩)، نشر مقالة تحت عنوان: «ابن مرج الكحل وما تبقى من شعره»، تناول فيها حياة الشاعر وأخباره وشاعريته وموضوعاته الشعريّة وتأثّره بسابقيه. عبد الباقي محمد (٢٠١١)، كتب مقالة بعنوان «التجريد في شعر مرج الكحل الأندلسي: مقاماته وأسراره البلاغية»، تناول فيها التجريد في شعر الغزل والطبيعة والفخر والهجاء والإخوانيات والحكم والمواعظ عند ابن مرج الكحل. محمود شاكر محمود (٢٠١٨)، كتب مقالة بعنوان «معارضة المشارقة للأندلسيين؛ رائية ابن مرج الكحل الاندلسي ت٥٥٤ هـ ومعارضها شمس الدين الكوفي المشرقي ت٦٢٣ هـ أنموذجا»، تناول فيها معارضة شمس الدين الكوفي لرائية ابن مرج الكحل الأندلسي.

هذه الدراسات تطرقت إلى شعر ابن مرج الكحل الأندلسي من جوانب مختلفة، ولكنها كما رأينا لم تدرس شعره من الناحية الأسلوبيّة خاصة في المستوى الصوتي وهذا ما سيقوم الباحثان بدراسته في هذا البحث.

الأسلوبيّة

الأسلوبيّة من المناهج النقدية الحديثة التي ارتبطت نشأتها تاريخيا بنشأة علوم اللغة على يد العلماء واللغويّين، وعلى رأسهم العالم السويسري فرديناند دي سوسير الذي يعد رائد اللسانيات وواضع قواعد التفكير البنيوي فيها. ويعد شارل بالي[١] (١٨٦٥-١٩٤٧م) تلميذ دي سوسير المؤسّس والمبدع الأول للأسلوبيّة الحديثة، حيث نشر كتابه الأول «بحث في علم الأسلوب الفرنسي» سنة ١٩٠٢م ثم أتبعه بدراسات أخرى نظرية وتطبيقية وهو يعرّف الأسلوبيّة بأنها «هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغويّ من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية»[٢]. إذن، يمكن القول «إن مصطلح الأسلوبيّة لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغويّة الحديثة التي قرّرت أن تتخذ من الأسلوب علما يدرس لذاته أو يوظّف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك»[٣].

فالأسلوبيّة هي «دراسة الأسلوب في مختلف تجلياته الصوتية، والمقطعية، والدلالية، والتركيبية، إذ يهتم باستكشاف خصائص الأسلوب، وتبحث في كيفية تحول الخطاب الإبداعي من وظيفته النفعية العادية، إلى الوظيفة الشعريّة والتأثيرية فضلا عن استخلاص مقوماته الفنيّة والجمالية وآثار ذلك كله في المتلقّي»[٤]. وتعتمد الأسلوبيّة في دراسة الأسلوب على البنية اللغويّة للنص وتعني بدراسة النصوص أدبية أو غير أدبية عن طريق تحليلها لغويا بهدف الكشف عن الأبعاد النفسية والقيم الجمالية والوصول إلى أعماق فكر صاحب النص من خلال تحليل نصه[٥]. وفي الحقيقة يتعامل التحليل الأسلوبي مع عناصر ثلاثة:

---

[1] Charles Bally

[٢] ناظم، حسن، **البنى الأسلوبية**، ص٣١ و فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، ص١٨.

[٣] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، ص٣٩.

[٤] بويران، وردة. (٢٠١٧م). **محاضرات في الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص٥.

[٥] سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص٤٣.

١- العنصر اللغويّ، إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها.

٢- العنصر النفعي الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والقاريء، والموقف التاريخي، وهدف النص، وما شابه.

٣- العنصر الجمالي الأدبي الذي يكشف عن تأثير النص على القاريء وعن التفسير والتقويم الأدبي له.

ولايفترض في التحليل الأسلوبي أن يتعامل في جميع الحالات مع تلك العناصر الثلاثة، بل يركز بعض الأحيان على دراسة مكونات عنصر واحد غافلا عن بقية العناصر[١].

تسعى الأسلوبيّة البنيوية إلى دراسة الهيكل البنائي للنص من خلال العناصر اللغويّة المشكّلة له في المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي والبلاغي.

نبذة عن حياة ابن مرج الكحل الأندلسي وخصائصه الشعريّة

هو محمد بن إدريس بن علي بن إبراهيم بن القاسم، يكنى أبا عبد الله ويلقب بـ "مرج الكحل" أو "ابن مرج الكحل" وهو شاعر أندلسي ولد سنة ٥٥٤هـ في جزيرة شقر الواقعة في شرقي الأندلس[٢]. لقد عاش ابن مرج الكحل في عصر الموحدين في الأندلس حيث ظهر في هذا العصر عدد هائل من العلماء والأدباء والشعراء[٣]. ولا نعرف شيئا كثيرا عن حياته وأسرته إلا أن المصادر تشير إلى أنه نشأ في أسرة فقيرة وأنه كان يعيش في البداية عن طريق بيع السمكة في الأسواق وكان مبتذل اللباس على هيئة أهل البادية[٤]. وقارن ابن سعيد المغربي بين حياته وحياة الوأواء الدمشقي في الشرق الذي كان يعيش فقيرا ويشتغل دلالا في سوق الفاكهة بدمشق حتى اتصل بسيف الدولة فحسنت

[١] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق**، ص٣٨.

[٢] ابن خلكان، أبوالعباس شمس الدين أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج٢، ص٣٩٧.

[٣] الداية، محمد رضوان. (٢٠٠٠م). **في الأدب الأندلسي**، ص٤٠.

[٤] لسان الدين بن الخطيب، أبوعبدالله محمد بن عبدالله. (١٤٢٤هـ). **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج٢، ص٢٢٨.

حاله[١]. وأشاد بعض العلماء ببعض الفنون الشعريّة عنده فيقول ابن عبد الملك المراكشي: «وكان شاعرا مفلقا، غزلا بارع التوليد، رقيق الغزل، وكانت بينه وبين طائفة من أدباء عصره مخاطبات ظهرت فيها إجادته، وله أمداح في كثير من أمراء وقته ورؤسائه وكان ذلك مما أجاد فيه»[٢]. وقد عالج ابن مرج الكحل موضوعات شعريّة كثيرة ومنها الإخوانيات، ووصف الطبيعة وفن الروضيات، والهجاء، والمديح والغزل.

كان لابن مرج الكحل صلات مع الأدباء والشعراء المعاصرين له وقد أخذ عنه وروى أشعاره وأذاعها بين الناس مجموعة من الأدباء منهم أبو الربيع بن سالم، وأبوعبد الله بن أبي البقاء، وأبو عبد الله بن عسكر وغيرهم[٣]. ومن رواة شعره أيضا أبو الحسن علي بن محمد بن علي الرعيني، وأبو جعفر بن عثمان الوراد، وأبو عبد الله بن الأبار، وأبو محمد بن عبد الرحمن بن برطلة.[٤]

وقد أجمعت المصادر على أن وفاته كانت بمسقط رأسه بلدة شقر وذلك في يوم الاثنين الثاني من ربيع الأول سنة أربع وثلاثين وستمائة[٥].

المستوى الصوتي في شعر ابن مرج الكحل

الصوت عنصر أساسي في بناء اللغة، فاللغة تبدأ بالنظام الصوتي الذي تتألف منه الكلمات والجمل. ويُعرَّف الصوت اللغويّ «بأنَّه الانطباع السمعي الذي يصدر عن الأعضاء التي يطلق عليها جهاز النطق وهذا الانطباع السمعي هو الذي يجعلنا نميّز بين صوت وآخر في نحو صوت (التاء-ت)،

---

[١] ابن سعيد المغربي، أبوالحسن علي بن موسى. (١٩٥٥م). **المغرب في حلى المغرب**، ج٢، ص٣٧٣.

[٢] ابن عبدالملك المراكشي، أبوعبدالله محمد بن محمد، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**، ج٤، ص١٢١.

[٣] ابن الأبار، محمد بن عبدالله، **التكملة لكتاب الصلة**، ج٢، ص١٣٦.

[٤] عبد علي رئيس، نجم، **ابن مرج الكحل و ما تبقى من شعره**، ص١٦٥.

[٥] المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب**، ج٥، ص٥٥.

و(الباء-ب)، و(الكاف-ك) في كلمة (كَتَبَ) وبه نعرف أن هذه الكلمة تتألف من ثلاث وحدات صوتية وليس من وحدتين أو أربع»[١].

وهناك علاقة وطيدة بين الشعر والموسيقى بحيث تعدّ الموسيقى من أهم عناصر الشعر وذلك لأن الشعر «من الفنون القولية، ومادته الأصوات اللغويّة. ولما كانت هذه الأصوات جرسا ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضمونا ذا طبيعة خاصة»[٢]. ولذلك قرّر النقاد أنه «ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب»[٣]. ويشير محمد مندور إلى أهمية العنصر الموسيقي في الشعر الغنائي منذ القدم وحتى العصر الحديث خاصة عند الرمزيين الذين يرون الشعر موسيقى قبل كل شيء[٤]. وتنقسم موسيقى الشعر نظرا إلى العناصر التي تشكّلها إلى قسمين وهما الموسيقى الخارجية التي يحكمها العروض وتنحصر في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية أرحب من الوزن والنظام المجردين[٥].

وفي دراسة المستوى الصوتي في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي نركّز على الموسيقى الخارجية التي تتمثل في الوزن والقافية، والموسيقي الداخلية التي تعتمد على التكرار والجناس والطباق والتصريع.

الموسيقى الخارجية

وهي الموسيقى التي تتجلى في العروض الشعريّ والوزن والقافية وترتبط بالناحية الشكلية من الشعر وسنقوم بدراستها في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي من خلال دراسة الوزن والقافية.

---

[١] حسن أحمد، نوزاد، **المنهج الوصفي في كتاب سيبويه**، ص٨٥.
[٢] نصار، حسين، **القافية في العروض والأدب**، ص٣٣.
[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٥.
[٤] مندور، محمد، **فن الشعر**، ص١٦.
[٥] بكار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم**، ص١٩٣.

الوزن

الوزن من أهم عناصر الموسيقى الخارجية في الشعر بحيث لايمكن الفصل بينه وبين الشعر؛ لأنَّه يقوم بتنظيم المقاطع الصوتية ولا يكون الكلام شعرا إلا إذا كان موزونا لأن «الركن الثالث الذي لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرا هو الوزن»[١]. والوزن في القصيدة العمودية «هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت»[٢]. ولقد سمّى الخليل بن أحمد الفراهيدي الأوزان الشعريّة بحور الشعر ووضع لكل بحر اسما. واكتشف الخليل خمسة عشر بحرا واستدرك عليه الأخفش الأوسط بحرا آخر فأصبح مجموعها ستة عشر بحرا[٣].

من خلال استقراء ديوان ابن مرج الكحل تبيّن أن الشاعر استعمل بحورا شعريّة مختلفة في ديوانه بحيث تتوافق مع موضوعات شعره، فأكثر في استعمال بعض البحور، وأهمل بعضا منها. فمن البحور المستعملة في شعره:

أ- البحر الطويل

وهذا البحر من أكثر البحور الشعريّة استعمالا في الشعر العربيّ القديم بحيث ادعى البعض أن ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ القديم قد جاء من هذا الوزن[٤]. وتفعيلات هذا البحر أربع في كل شطر ووزنه:

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

وأكثر صور البحر الطويل شيوعا وأحبها إلى النفوس وأقبلها في الآذان هي كالتالي:

١- فعولن (أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن (أو فعولُ)/ مفاعلن.

٢- فعولن (أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن(أو فعولُ)/ مفاعي.

٣- فعولن(أو فعولُ)/ مفاعيلن/ فعولن(أو فعولُ)/ مفاعيلن[٥].

---

[١] حسين، طه وآخرون، **التوجيه الأدبي**، ص١٥٧.

[٢] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص١٦٥.

[٣] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ** ، ص١٩.

[٤] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٥٧.

[٥] **المصدر نفسه**، صص٦٠-٦١.

ولعل الطويل من البحور الرسمية الرصينة التي كثرت في المديح والرثاء في الشعر العربيّ على العكس من البحور الأخرى والتي يمكن وصف بعضها بالشعبية كالرمل والمتقارب و كثرت في شعر الغناء والقصائد الشعبية في العصر العباسي والعصور التالية له ولذلك نجد الشاعر ابن مرج الكحل يركّز في ديوانه، في غرض المديح، على البحر الطويل أكثر من بقية البحور؛ حيث أنشد فيه ١٦٧ بيتا وبنسبة ٣٦٫٨٦% ما بين قصيدة ومقطوعة فيقول في قصيدة يمدح فيها محمد الناصر على البحر الطويل:

قَدِمْتَ قُدُومَ الْعَارِضِ الْمُتَهَلّلِ	تُـرَوّي صَـوَادِي مَعْـقِلٍ بَعْدَ مَعقِلِ
o//o// /o// o/o/o// /o//	o//o// o/o// o/o/o// o/o//
فعولُ / مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن
فَطَوْراً بِوَبْلٍ مِنْ أَنَامِـلِ خَضْرِمٍ	وَطَوْراً بِوَيْلٍ مِنْ مَضَارِبِ مُنْصُلِ
o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// /o// o/o/o// o/o//
فعولن / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن	فعولن / مفاعيلن / فعولُ/ مفاعلن
عَلَيْكَ لِـوَاءُ الْنَصْرِ يَهْـفُو كَأَنّهُ	فُؤَادُ جَـبَانٍ أَوْ قَـــــوادِمُ أَجـــدَلِ[1]
o//o// /o// o/o/o// o/o//	o//o// /o// o/o/o// /o//
فعولُ / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن	فعولُ / مفاعيلن/ فعولُ/ مفاعلن

وقد تتحوّل تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ) في بعض مواطن ورودها في الأبيات الشعريّة السابقة وهي من صور البحر الطويل الأكثر شيوعا[2]. فهذه الأبيات تتضمن النوع الأول من صور البحر الطويل. فالشاعر في هذا المقطع أراد الحركة الموسيقية ضمن اختياره للبحر الطويل لما يردده من موسيقى تناسب هيبة الممدوح ومكانته الرسمية التي تناسبها تفعيلات هذا البحر المتين، فضلا عمّا لهذا البحر من صفات أخرى تجعلنا نعزوها للشاعر من قبيل النفس الشعريّ وطوله التي يحاول ابن مرج الكحل إبرازه للمتلقي المقصود بقصيدته المدحية، خاصة وأننا نؤمن بما يمتلكه ذلك المتلقي من قوة أدبية ولغوية تمكنه من معرفة ما يخاطب به من أوزان وكلمات وتراكيب فضلاً عن الصور الفنية سواء كانت بلاغية أو غيرها من الصور التي عرفها الشعر الأندلسي أو تلك الصور التي تميز

[1] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص١٣٤.
[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٠.

بها ابن مرج الكحل عن غيره من الشعراء. واستعمل ابن مرج الكحل هذا البحر في بعض الأغراض الشعريّة الأخرى مثل ذم الجهل والهجاء والاعتذار لكن بصورة قليلة.

ب- البحر الوافر

وأجزاؤه (مُفاعَلَتُنْ) ست مرّات فيكون وزنه التام:

مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ

إلا أن عروضه وضربه لايستعملان صحيحين بل يحذف منهما الحرفان السادس والسابع ويسكّن الخامس فيصبح كل منهما (مُفاعَلْ) ويحوّل إلى (فَعولُنْ)[١] فيكون وزنه:

مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ مُفاعَلَتُنْ/ مُفاعَلَتُنْ/ فَعُولُنْ

ويأتي حشو البيت (مُفاعلتن) محرّك اللام أو ساكنها وكلتا الحالين سواء في نسبة الشيوع والموسيقى وتستريح بسماعها الآذان والأنفاس[٢]. وهذا البحر من ألين البحور وزنا وأكثرها مرونة يشيع فيه نغم جميل وموسيقى عذبة ويصلح للوصف والفخر والحماسة والرثاء[٣].

واعتمد ابن مرج الكحل في شعره على هذا البحر كثيراً ويأتي في المرتبة الثانية من بين البحور الأخرى (١١٠ بيتا وبنسبة ٢٨/٢٤%)، وقد استعمل هذا البحر لأغراض متنوعة ومنها الوصف، والاشتياق، والهجو، والمدح. فيقول في وصف جزيرة شقر:

سَقَى اللهُ الجَزِيرَةَ مِنْ مَحَلٍّ فَقَدْ حَسُنَتْ لِقَاطِنِهَا مَرَاحَا

o/o// o///o// o/o/o// o/o// o///o// o///o//

مفاعلْتُن / مفاعَلَتُن / فعولن مفاعَلَتُن / مفاعَلَتُن / فعولن

وَطَافَ بِهَا طَوافَ الصِّلّ نَهرٌ كَمَا أَبْصَرْتَ فَي خَصْرٍ وِشَاحَا

o/o// o/o/o// o///o// o/o// o/o/o// o/o/o//

مفاعَلَتُن / مفاعلْتُن / فعولن مفاعلْتُن / مفاعلْتُن / فعولن

وَرُبَّ عَشِيَّةٍ فِيهِ طَفِقْنا نَرُودُ الظّلَّ وَالْمَاءَ الْقَرَاحَا[٤]

o/o// o/o/o// o///o// o/o// o/o/o// o/o/o//

---

[١] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٣١.

[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٧٤.

[٣] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٣٣.

[٤] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٥٩.

مفاعَلَتُن / مفاعلْتُن / فعولن مفاعلْتُن / مفاعلْتُن / فعولن

في هذه القطعة الشعريّة، قام الشاعر بوصف جزيرة شقر التي عاش فيها واستعمل هذا البحر لتناسبه مع غرض الوصف لرقة تفعيلاته وعذوبتها عند سماعها حيث تؤدي إلى حركة غنائية رائعة تستمتع نفس القارئ بسماعها وتطمئن إليها. ولا يعني هذا أن الشاعر قد التزم ببحور شعريّة خاصة لمضامين شعريّة خاصة، حيث لم يتقيّد الشاعر بوزن لغرض ما كما لم يقصر وزنا على غرض ما؛ لأن ذلك يرتبط بالحالة العاطفية للشاعر أكثر من ارتباطه بالمضامين الشعريّة.

ج- البحر الكامل

وأجزاء هذا البحر (مُتفاعِلُنْ) ست مرات فيكون وزنه:

مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن/ مُتَفَاعلن

حيث يتكرر في صدر وعجز البيت، وهذا المقياس يتكرر في هذا البحر فقط، أمّا في كثير من الأحيان يأتي (مستفعلن) بدل (متفاعلن) وهو مقياس آخر. وللكامل نوعان: الأول هو: التام الذي تتكرر فيه (متفاعلن) ثلاث مرات، والثاني هو: الناقص الذي يكون في مقياس الأخير نقص (متفاعلن + متفاعلن + متفا)[١]. وهذا البحر من البحور الشائعة المستعملة في الشعر العربيّ في القديم والحديث ولكونه بحرا سهلا استعمله الشعراء في العصور المختلفة واستعمله ابن مرج الكحل كسائر الشعراء الأندلسيين حيث يأتي البحر الكامل في المرتبة الثالثة فنظم فيه (١٠٠ بيت وبنسبة ٢٢%) واستعمله لأغراض مختلفة مثل الغزل، والاستغفار، والمدح، والفخر، والوصف. قال في قصيدة يندم لذنوبه ويذكر بعض الواعظين ويستدعي منه الدعاء:

أُذْكُرْ ذُنوبَك أيّها ذا الناسي واستَغْفِرَنَّ اللهَ ربَّ النَّاسِ

o/ o/o/o// o/ o/o// o/ o/ o / o/ o/o//o/ //o// o/ o/

مستفعِلُنْ / متفاعِلنْ / مُتْفاعِلْ مستفعلن / مستفعلن / مُتْفاعِلْ

واقْرَعْ علَى ما فاتَ سِنَّكَ نادِماً واكْرَعْ مِنَ العَبَراتِ في أَكواسِ[٢]

o/ o/o/ o// o///o// o/ o/ o// o/ // o// o/ o/o// o/ o/

مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن مستفعلن / متفاعلن / مُتْفاعِلْ

[١] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٢.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن إدريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٧١.

ففي هذه القصيدة تغيّر (متفاعلن) إلى (مستفعلُن) كثيرا وهذا قد يؤدي إلى التباس البحر الكامل بالبحر السريع ولكن عندئذ إذا وجد في الأبيات (متفاعلن) ولو مرة واحدة كانت من الكامل وإلا فهي من السريع[١]. استخدم الشاعر في هذه القصيدة الحكمية البحر الكامل وإن كان غير مناسب لهذا النوع من المضامين، لأن هذا البحر كأنما خلق للتغنّي المحض سواء أريد به الجد أو الهزل والحكمة والتأمل يحتاجان إلى هدوء وأن يكون نغم الوزن فيهما شيئا منزويا يصل إلى الذهن من غير جلبة ولاتشويش[٢].

د- البحر البسيط

البسيط من البحور المركّبة ويتشكّل من ثمانية أجزاء ووزنه:

مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فاعلن

وفي كثير من الحالات تصبح التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول (فَعِلُن)، أمّا في الشطر الثاني تصبح (فعِلن أو فعْلن) أمّا تفعيلات حشو البيت (مُستفعِلُن/ فاعِلُنْ) فلا تلتزم صورة واحدة، بل قد تصبح (مستفعلن) (مُتَفَعِلُنْ)، وتصبح (فاعلن) (فَعِلُن).[٣] وهذا البحر شائع الاستعمال في الشعر العربيّ قديماً وحديثاً، حيث يعطي القاريء طمأنينة عندما يسمعه بما فيه من حركة صوتية رائعة تؤدي إلى حركة موسيقية جميلة. وهذا البحر يشبه البحر الطويل من حيث القوة والرصانة. والاستفادة من هذا البحر في شعر ابن مرج الكحل يأتي في المرتبة الرابعة بعد البحر الطويل والوافر والكامل، حيث أنشد فيه (٥٢ بيتا وبنسبة ١١/٤٧%) وركز فيه على غرض المديح؛ لأنَّ المديح يحتاج إلى البحور القوية حتى يكون مؤثرا وجميلا، كما جاء فيه بأغراض أخرى غير المديح مثل الفخر، والشوق، ومعارضة الشعراء. يقول في مقطوعة شعريّة يمدح فيها الأمير أبا الربيع الموحدي على هذا البحر:

---

[١] فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، ص٩٣.

[٢] الطيّب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج١، ص٣٠٣.

[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٦٩ و علي، عبدالرضا، **موسيقى الشعر العربيّ قديمه وحديثه**، ص١١٨.

مَا فَوْقَ قَدْرِكَ لَا شَمْسٌ ولاَ قَمَرُ وَلاَ كَجُودِكَ لاَ بحرٌ ولاَ مَطَرُ

o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o///

مُستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن مُتَفْعِلُن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن

فَارْكَبْ مُتُونَ أَيَادِيكَ الّتِي غَمَرَتْ مُشَهَّرَاتٍ لَهَا الأَحْجَالُ وَالْغُرَرُ[١]

o//o/o/ o/// o//o/o/ o/// o//o/o/ o///

مُستفعِلن / فعِلن / مُستفعِلن / فعِلن متَفْعِلُن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

قام الشاعر في هذا المقطع بمدح الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي فأعلى شأنه ورفع قدره ووصفه بالسخاء والشجاعة والمجد والقوة واستفاد في مدحه هذا من البحر البسيط الذي يشبه البحر الطويل من حيث القوة والرصانة؛ حيث إن البحر الطويل والبسيط من أطول بحور الشعر العربيّ وأعظمها أبهة وجلالة[٢].

وهناك بعض البحور الشعريّة لم يستفد منها ابن مرج الكحل إلا قليلا لخصناها في الجدول التالي:

نوع البحر	عدد تواتر الأبيات	الموضوع الشعريّ
السريع	١١	الزهد
الرمل	٧/٥	الفخر، الهجاء، الحكمة
الخفيف	٤	المدح، حسن الظن بالله
المتقارب	٢	الهجاء
المجتثّ	٢	الحكمة

أما البحور الأخرى مثل (المديد، والهزج، والرجز، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك) فابن مرج الكحل لم ينشد فيها شعرا على حسب ما جاء في ديوانه الذي اعتمدنا عليه في هذه الدراسة، مع أنه يمكن أن يكون عنده أشعار أخرى قد ضاعت وأنشدت في هذه البحور.

[١] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٨٦.

[٢] الطيّب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج١، ص٤٤٣.

القافية

القافية، إلى جانب الوزن، هي الظاهرة الثانية التي تتشكل منها الموسيقى الخارجية للشعر ولا تقلّ أهميتها عن أهمية الوزن؛ لأن «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولايسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[١]. وهناك آراء مختلفة حول تعريف القافية وأهمها هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهي عنده: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله»[٢]. والقافية إمّا مطلقة وهي التي يكون فيها الروى متحركا، وإمّا مقيدة وهي التي يكون فيها الروى ساكناً[٣]. والقافية المطلقة أكثر شيوعا في الشعر العربيّ ولذلك نرى أن معظم قوافي ابن مرج الكحل قوافٍ مطلقة بصورة مضمومة أو مكسورة أو مفتوحة ولم يستفد من القافية المقيّدة إلا في أبيات معدودة.

نوع القافية	حركة الحرف الروي	عدد الأبيات	النسبة
المطلقة	المضمومة	١٨٨	%٤١/٥
	المكسورة	١٥٧	%٣٤/٦٥
	المفتوحة	٩٢	%٢٠/٣
المقيّدة	الساكنة	١٦	%٣/٥٣

ونلاحظ في هذا الجدول أن القافية المطلقة المضمومة في شعره جاءت في المرتبة الأولى بـ ١٨٨ بيتا بنسبة ٤١/٥% ثم جاءت القافية المكسورة في المرتبة الثانية بـ ١٥٧ بيتا بنسبة ٣٤/٦٥% فيما حلّت القافية المفتوحة في المرتبة الثالثة بـ ٩٢ بيتا وبنسبة ٢٠/٣% أما القافية المقيدة الساكنة فلم يستخدمها الشاعر إلا في ١٦ بيتا بنسبة ٣/٥٣%. والقافية المطلقة بمجموع ٤٣٧ بيتا بنسبة ٩٦/٤٦% تفوق كثيرا القافية المقيدة وبذلك نرى أن ابن مرج الكحل قد سار على نهج الشعر العربيّ؛ حيث إن القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربيّ.

[١] ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج١، ص١٥٩.

[٢] عياد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربيّ**، ص٩٩.

[٣] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٥٨.

وبالنسبة إلى حرف الروي، استخدم الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية، وهناك بعض الحروف المهملة تركها الشاعر في ديوانه مثل (الألف، والزاي، والظاء، والغين، والواو) وأغلبها من الأصوات المجهورة ما عدا (الألف) التي هي من الأصوات المهموسة، أما القوافي التي استفيد منها كثيرا في شعر ابن مرج الكحل فهي: (الراء والعين واللام والنون والدال والسين) وهي من الأصوات المجهورة ما عدا (السين) التي هي من الأصوات المهموسة، ويمكن تلخيص القافية عند ابن مرج الكحل في الجدول الآتي:

حرف الروي	تكراره	صفات الأصوات	موضوع الشعر	حرف الروي	تكراره	صفات الأصوات	موضوع الشعر
الراء	٨٢	الجهر- التوسط	المدح والرثاء	الحاء	٧	الهمس- الرخاوة	الوصف- المعارضة
العين	٧٨	الجهر - التوسط	المدح والهجاء.	الخاء	٧	الهمس- الرخاوة	الرثاء
اللام	٧٥	الجهر - التوسط	الحكمة والفخر والهجاء والمدح.	الثاء	٧	الهمس- الرخاوة	المدح
النون	٤٤	الجهر - التوسط	المدح والهجاء.	الكاف	٥	الهمس- الشدة	الرثاء والحكمة.
الدال	٣١	الجهر - الشدة	المدح والوصف.	الصاد	٤	الهمس- الرخاوة	الفخر والهجاء والحكمة.
السين	٢٣	الهمس-الرخاوة	الدعاء والاعتذار	التاء	٣	الهمس- الشدة	الوصف والفتنة العمياء.
الميم	١٦	الجهر - التوسط	مدح وحكمة وغزل.	الياء	٣	الجهر- الرخاوة	
الباء	١٥	الجهر - الشدة	ذم الجهل والمدح والشوق والفخر.	الضاد	٢	الجهر - الرخاوة	الفخر.
القاف	١٤	الهمس- الشدة	الهجاء والمدح والوصف.	الطاء	٢	الهمس- الشدة	الهجاء.
الشين	١٢	الهمس- الرخاوة	الشوق.	الذال	٢	الجهر - الرخاوة	الرثاء.
الفاء	١٠	الهمس- الرخاوة	الحكمة والهجاء والغزل.	الهاء	٢	الهمس- الرخاوة	الهجاء والمدح.
الجيم	٩	الجهر - الشدة	المدح.				

بعد دراسة القافية وحرف الروي اتضح أنَّ شعر ابن مرج الكحل حافل بأصوات كثيرة، وهي الأصوات العربيّة الجميلة، وكل واحد منها له دور خاص بحيث يؤدي وظائف وأدوارا مهمة، وبها تصبح الأشعار متكاملة ورائعة فنرى أنَّ الشاعر استعمل قافية (الراء، والعين، واللام) أكثر من القوافي الأخرى؛ وذلك لأنَّ هذه القوافي من القوافي الشائعة في الشعر العربيّ القديم، كما أنَّها تحمل الموسيقى القريبة من النفوس والمحببة لدى المستمعين والتي تتناسب مع الموضوعات الشعريّة التي تطرق لها، ومنها فن المديح والرثاء والهجاء ونلحظ عبر الجدول السابق أنَّ الشاعر قد استفاد قليلا من القوافي القليلة الاستعمال في الشّعر العربيّ حاله حال غيره من شعراء العرب عامّة وشعراء الأندلس خاصّة والتي يطلق عليها القوافي الحوشيّة والوحشيّة وهي من القوافي الصّعبة التي تنبو عن سماعها الأذن؛ حيث تقسّم حروف الهجاء التي تقع رويّا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربيّ:

أ- حروف تقع رويا بكثرة وهي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال.

ب- حروف متوسطة الشيوع وهي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء.

د- حروف نادرة في وقوعها رويا وهي: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو[١]. وكما رأينا في الجدول أعلاه، لم يستفد ابن مرج الكحل من الحروف النادرة الاستعمال في الروي إلا قليلا وفي أبيات محدودة.

الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية من العناصر الفنية المهمة في الشعر وتتولد بفضل انسجام أصوات اللفظة المفردة وحروفها وحركاتها وكذلك العلاقات الموجودة بين تلك العناصر في بيت شعريّ واحد. وهي «ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما

[١] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٤٦.

لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف»[١]. وهذا النوع من الموسيقى يؤدي دوراً هاماً في جمالية النص الأدبي والنغم الموسيقي في الشعر؛ حيث يربط بين المعنى والتركيب الشعريّ داخل النص الأدبي. وتتجلى الموسيقى الداخلية في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي عن طريق وسائل (التكرار، الجناس، الطباق، التصريع) تكوّن الإيقاع الداخلي وتساعد على إبراز النغم الموسيقي في شعره.

التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبيّة مألوفة في الشّعر العربيّ وهو من العناصر الأساسيّة في تشكيل الموسيقى الداخليّة في الشعر خاصّة إذا كان عفوياّ دون تصنّع. والتكرار لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة أو غيرها في السياق الشعريّ، وإنما يهدف إلى ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي.[٢] والغرض من تكرار الأصوات والألفاظ والتراكيب في الشعر هو تأكيد الشاعر على ما يريد إيصاله إلى المخاطب. ويتجلى التكرار في شعر ابن مرج الكحل بصور مختلفة مثل تكرار الحرف أو الكلمة أو التركيب.

أ- تكرار الحرف أوالصوت

تكرار الصوت من أكثر أنواع التكرار شيوعاً في الشعر، وهذا التكرار «إما أن يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكّده، وإما أن يكون لشدّ الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد»[٣]. وتلاحظ هذه الظاهرة الصوتية في شعر ابن مرج الكحل ويظهر هذا النوع من التكرار في نسيج القصيدة كما يظهر في نسيج البيت الواحد.

ففي البيت التالي:

---

[١] آلوجي، عبدالرحمن. (١٩٨٩م). **الإيقاع في الشعر العربيّ**، ص٧٤.

[٢] حامد مصطفى، ياسر عكاشة، **مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي الميتوى الصوتي نموذجا**، ص٧٣٠.

[٣] عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص٧٨.

فلاَ بَرِحَتْ يُمْنَاكَ تَرتَاحُ لِلْنَدى وَدُمتَ دَوَامَ النّيّرَاتِ الّتِي تَسْرِي[١]

تكرر صوت (التاء) سبع مرات وصوت (الراء) أربع مرات. وفي هذا البيت يمدح الشاعر الوزير أبا بكر بن زهر. وصوت التاء كما هو معلوم من الأصوات المهموسة وصفته الشدة والانفجار، وهي مناسبة لموضوع المدح، لأنَّ المدح من الفنون التي تتطلب أصواتاً قوية وجزلة وجميلة ورائعة. فنجد أن التاء خلق جرساً موسيقياً بتناوبه ضمن تركيب البيت السابق وأكثر ارتفاعا نغميّاً في كلمة (ترتاح) وكذلك تقارب حرف الدال وحرف التاء في كلمة (دمت) وتركيب (النيرات التي تسري) فضلا عن حضور التاء في العبارات الأخرى المشكلة للأبيات السابقة. و(الراء) حرف مجهور ذو صفة تكرارية وهو متوسط بين الشدة والرخاوة. وتكرار حرف الراء هنا يخلق الحركة التي تلائم موضوع المدح؛ لأن الممدوح يهتز بتكرار فضائله وصفاته الحميدة من جانب الشاعر. وفي تكرار الراء زاوج الشاعر بين الحرف المكرّر وحرف الروي وهذا التجانس الصوتي يخلق ارتياحا في النفس؛ لأن «الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، إضافة إلى ما يتكرّر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم... يستمتع بها من له دراية بهذا الفن»[٢]. وفي معظم أبيات هذه القصيدة الرائية التي تشكّلت من سبعة وثلاثين بيتا تكرّرت الراء ثلاث مرات إلى خمس مرات.

وفي مقطوعة شعريّة تكونت من أربعة أبيات يهجو فيها ابن حريق، تكرر صوت (النون) خمس عشرة مرة وصوت (القاف) عشر مرات، فصوت النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة وصوت القاف صوت مهموس صفته الشدة. يقول:

يَقُولُ عَليٌّ إنَّني غَيْرُ شَاعِرٍ وَإنَّـــي دَعِيٌ في القَرِيضِ أُمَخْرِقُ
وَحُـــقَّ لَهُ فِي أَنْ يَقُولَ لأَنَّـــهُ بِمَنْطِـقِ أَبْنَـــاءِ الْخَنَاقَـةِ يَنْطِـقُ
وَلَمْ يُدْنِهِ مَوْلاَهُ يَبْغِي كَرَامَـــةً وَلَكِنْ فَتِيتُ الْمِسْكِ بِالنَّتْنِ يَعْبِـقُ
فَأَشْعَارُهُ زِبْلٌ وَذَلِكَ رَوْضَـةٌ وَلاَغَرْوَ أَنَّ الرَّوْضَ بِالْزِّبْلِ يُونِقُ[٣]

نلاحظ أنه قد تكرّر هنا حرف مهموس شديد وحرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة كما نلاحظ أن الشاعر قد زاوج هنا بين الحرف المكرّر وحرف الروي.

---

[١] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٧٧.

[٢] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٤٣.

[٣] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص١١٧.

ب- تكرار الكلمات

يعتبر تكرار الكلمات أو الألفاظ من العناصر المهمة في تشكيل الموسيقى الداخلية للشعر وليس الغرض من تكرارها الإيقاع الموسيقي فقط، بل له أهداف معنوية أيضا وهذا يعني أن تكرار الشاعر للفظ واحد في بيت أو قصيدة يحمل من الدلالات ما يوازي الإحساس الكامن في ذات الشاعر ويدفعه إلى تأكيد هذا الإحساس و تسليط الضوء عليه من خلال تكراره[١]. وقد كرر ابن مرج الكحل عدداً كبيراً من الألفاظ في ديوانه في موضوعات مختلفة مما جعل شعره ذا جمالية وقوة شعريّة تزيد إثارة المتلقي. يقول في ذم الجهل:

عَجِبتُ لِمَنْ يَرجُو مَتَاباً لِجاَهِـلٍ وَمَا عِنْدَهُ أَنَّ الذَّنُوبَ ذُنُوبُ
إِذا كَانَ ذَنْبُ الْمَرءِ لِلْمَرءِ شِيمَةً وَلَمْ يَرَهُ ذَنْباً فَكَيْفَ يَتُـوبُ[٢]

تكررت كلمة (الذنب) أربع مرات وبأشكال مختلفة حيث جاءت بصيغة الجمع والمفرد والمعرفة والنكرة، فتتقلب مفردات الذنب في البيت تبعا للموقع النحوي. وتكرار هذه المفردة يكشف شعوريا عن حالة البغض والنفرة بالنسبة إلى ظاهرة الذنب في نفس الشاعر ويحدث من الناحية الفنية نوعا من التكثيف الصوتي والموسيقي الناتج من هذه المفردة المكررة.

وفي قصيدة مطوّلة بدأها بالغزل وأنهاها بمدح أبي الحسن علي بن عمر بن عبد المؤمن والي تلمسان، يقول الشاعر:

يَعِزُّ عَلَى الْمَكَارِمِ أنَّ قَـوْمِي أَضَاعُونِي وَأَيَّ فَتًى أَضَاعُواْ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعـاً وَلَكِنَّ الْمُضِيعَ هُوَ المُضَاعُ
وَكَيفَ بِرَعْيِ حَقِّي في أُنَاسٍ رَأَيْتُ الْحُـرَّ بَيْنَهُمُ يُضَـــاعُ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً إذا مَا كَانَ لِي مِنهُ اصْطنَـاعُ
وكَيفَ تَضِيعُ لي حُرُماتُ حقٍّ ولي في شُكرِهِ خَبرٌ مُذاعُ[٣]

---

[١] حامد مصطفى، ياسر عكاشة، **مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي الميتوى الصوتي نموذجا**، ص٧٤١.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٤٧.

[٣] **المصدر نفسه**، صص١٠٣-١٠٤.

تكررت كلمة (ضاع) بمشتقاتها ثماني مرات في خمسة أبيات بأشكال مختلفة؛ الماضي والمضارع، والمجرد والمزيد، والمعلوم والمجهول، واسم الفاعل والمفعول. فتكرار مشتقات (ضاعَ) ثماني مرات في هذا المقطع الشعريّ يكشف عن حالة الحزن والألم في نفس الشاعر بسبب ما يعانيه من قومه ومجتمعه حيث يرى أن الحرّ بينهم يُضاع، ويحدث فنّيا نوعا من التكثيف الصوتي والموسيقي.

ومطلع هذه الأبيات يذكرنا ببيت من عيون الشعر العربيّ وهو ما تضمنته قصيدة العرجي في العصر الأموي حيث يقول:

أَضَاعُونِي وَأيَّ فَتَىً أَضَاعُوا لِيَومِ كَرِيهَةٍ وَسَدَادِ ثَغْرِ
وَخَلَّونِي لِمعْتَرَكِ الْمَنَايَا وَقَدْ شَرَعَتْ أَسِنَّتَهَا لِنَحْرِي[١]

ج- تكرار العبارات

ومن التكرار ما نجده يتسع لأكثر من تكرار المفردات ونعني به ذلك التكرار الذي يشمل التراكيب اللغويّة المشكلة للبيت الشعريّ وهو يؤدي ما يؤديه تكرار المفردات وقد يفوق ذلك لكونه تكرارا مزدوجا يمثله التركيب بما فيه من مفردات مختلفة التصريف والتشكيل. وهذا ما زخرت به أبيات ومقطوعات الشاعر ابن مرج الكحل والتي تعطي تصورات شعريّة عدة. ومن هذه النماذج الشعريّة قوله:

وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً وَلَكِنَّ الْمُضيعَ هُوَ المُضَاعُ
وَلَستُ كَمَا يَظُنُّونِي مُضَاعاً إذا مَا كَانَ لِي مِنهُ اصْطنَاعُ[٢]

فالعبارة (ولستُ كما يظنوني مُضاعاً) تكررت مرتين في بيتين من قصيدة واحدة، حيث أراد الشاعر أن يؤكد عبر هذه العبارة على أنَّه ليس مضاعاً، وأدى هذا التكرار إلى حركة موسيقية رائعة في شعره. وكذلك من التكرار قوله:

دَخَلْتُمْ فَأَفْسَدْتُمْ قُلُوباً بِمُلْكِكُمْ فَأَنْتُمْ عَلى مَا جَاءَ فِي سُورَة النَمْلِ
وَبِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ لَمْ تَتَخَلَّقوا فَأَنْتُمْ عَلى مَا جَاءَ فِي سُورَة النَّحْلِ[١]

---

[١] العرجي، عبدالله بن عمر، **ديوان العرجي**، صص٢٤٦-٢٤٧.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، صص١٠٣-١٠٤.

تكررت عبارة (فأنتم على ما جاء في سورة) مرتين في بيتين. فتكرار هذه العبارة يتناسب مع ما يرمي إليه الشاعر من بيان إفسادهم وعدم تخلّقهم بالعدل والإحسان حيث يترك تأثيرا كبيراً عند القارئ، فيشعر بالانزجار الشديد عنهم. عبارة (فأنتم على ما جاء في سورة النمل) تشير إلى قوله تعالى: ﴿إنَّ المُلوك إذا دخلوا قريةً أفسدوها وجعلوا أعزَّةَ أهلِها أذلّة﴾[٢]، وعبارة (أنتم على ما جاء في سورة النحل) تشير إلى قوله تعالى: ﴿أينما يوجّههُ لايأتِ بخيرٍ﴾[٣].

الجناس

الجناس أوالتجنيس هو من المحسّنات اللفظية الأساسية في علم البديع وله دور مهم في خلق الموسيقى الداخلية في الشعر. وهو «عبارة عن اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما»[٤]. والجناس تام وناقص، فالجناس التام هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف معناهما، والناقص هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة التي يجب توافرها في الجناس التام[٥]. وقد استفاد ابن مرج الكحل كغيره من الشعراء من الجناس بأنواعه المختلفة ولكن معظم ما في شعره من الجناس هو من نوع الجناس الناقص وقلّما نجد في شعره الجناس التام وربما يرجع ذلك إلى وجود التكلّف في استخدام الجناس التام. فمن الجناس التام في شعره قوله:

وَقَـرِيحَةٍ بالسيِّئَاتِ قَرِيحَـــةٌ خَمَدَتْ وَكَانَتْ فِي ذَكَاءِ إِيَاس[٦]

ففي هذا البيت جاء الشاعر بجناس تام بين (قَرِيحَة- قَرِيحَة) حيث اتفق اللفظان في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها واختلفا في المعنى فالأولى تعني الذوق والموهبة والثانية تعني الجرح، أي ذوقه وموهبته جريحة بالسيئات.

---

[١] **المصدر السابق**، ص١٣١.

[٢] سورة النمل: ٣٥.

[٣] سورة النحل: ٧٦.

[٤] العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة**، ج٣، ص١٩٦.

[٥] عتيق، عبدالعزيز. (د.ت). **علم البديع**، صص١٩٧- ٢٠٥.

[٦] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي، ص٨٨**.

وهناك نماذج مختلفة للجناس الناقص بأنواعه في شعره نكتفي بذكر بعض الأمثلة.

أَبا عَمْرٍو وَلِي نَفَسٌ ونَفْسٌ تَهَادَى ذَا إِلَيْكَ وَذِي تَجِيشُ[١]

فبين لفظتي نَفَسٌ ونَفْسٌ جناس ناقص من نوع المحرّف حيث يختلف الركنان في الحركات والسكنات. ونَفَسٌ بمعنى التنفس، أي الريح التي تخرج من أنف الحي، أمّا نَفْسٌ فهي بمعنى الروح.

فَطَوراً بِوَبْلٍ مِنْ أَنامِلِ خِضْرِمٍ وَطَوْراً بِوَيْلٍ مِنْ مَضَارِبِ مُنصُلِ[٢]

فبين وَبْلٍ ووَيْلٍ جناس ناقص من نوع جناس اللاحق، حيث يختلف ركناه في حرفين متباعدتين مخرجا.

ضَعُفَتْ خُطاكَ وَذي طَريقٌ صَعْبَةٌ قُطِعَتْ بِها بَيْدَاؤُهَا وَرِمَالُهَا مَهْمَا
مَنْ ذَا يُبَـاري الْبَـرقَ أَوْ أَرْواحَــهُ تَهُبُّ جَنُوبُهَا وَشَمَالُهَا[٣]

فبين لفظتي رِمالُها وشَمالُها، جناس ناقص من نوع الجناس اللاحق، لأن الاختلاف بين اللفظتين في حرفين بعيدي المخرج في أول الكلمتين، ويوجد أيضا اختلاف بين حركة أول الكلمتين وبهذا الاعتبار يسمى الجناس محرّفا.

وَقَلْبٌ ضَلَّ عَنّي لَسْتُ أَدْرِي أَمَثْـوَاهُ الجَزِيرَةُ أَمْ شَـرِيـــشُ
سِوَى أَنَّي يَطِيرُ إِلَيْكَ رُوحِي بِأَجْنِحَةِ الْهَوَى وَالشَّوْقُ رِيشُ[٤]

وفي هذين البيتين يوجد جناس ناقص بين شَـريــشُ ورِيشُ ويسمى هذا النوع من الجناس جناس المردوف؛ لأن الاختلاف بين اللفظتين بزيادة حرف في أول الكلمة.

وَتَمْتَثِلُ الصَّفَائِحُ مِنْهُ أَمْراً تُنَفِّذُهُ الصَّحَائِـفُ وَاليَرَاعُ[٥]

بين الصَّفَائِحُ والصَّحَائِـفُ، جناس ناقص يسمى جناس القلب وذلك لاختلاف الكلمتين في ترتيب الحروف.

١المصدر السابق، ص٩١.
٢المصدر نفسه، ص١٣٤.
٣المصدر نفسه، ص١٢٩.
٤المصدر نفسه، ص٩١.
٥المصدر نفسه، ص١٠٤.

الطباق

الطباق من المحسنات المعنوية في البديع، وهو «الجمع بين متضادين أي متقابلين في الجملة، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد... وإما بلفظين من نوعين»[١]. والطباق نوعان، الأول هو طباق إيجاب، وهو ما لم يختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً، والثاني طباق سلب، وهو أن يختلف الضدان إيجاباً وسلباً[٢]. وللطباق تأثير كبير في الموسيقى الداخلية للشعر «والعنصر الجماليُّ في الطباق هو ما فيه من التلاؤم بينه وبين تداعي الأفكار في الأذهان، باعتبار أنّ المتقابلات أقرب تخاطراً إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالفات»[٣]. ولذلك اهتم به الشعراء قديما كما اهتم به ابن مرج الكحل، وسنكتفي بذكر وتحليل نماذج من شعره:

فَلْتَشْفِهَا بَعْدَ الضَّلاَلَةِ بِالْهُدَى أَنتَ الطَّبيبُ لَهَا وَأنتَ الآسِي[٤]

في هذا البيت يوجد طباق واحد وهو طباق الإيجاب بين الضلالة والهدى.

تُرَدّدُني شَرقُ البلادِ لِغَـرْبِهَا تَرَدُّدَ مَغْنَى مِنْ خَيَـــال إلى فِكْرِ
وَجُبْنا مِنَ الْبَيْـــداءِ كُلَّ ثَنِيَّةٍ فَمِنْ مَسْلَكِ سَهلٍ إلى مَسْلَكٍ وَعْرِ
هُوَ البحر يُبدي لِلْعُيُونِ مَهَـابَةً وَبَاطِنُـــهُ يُخْفِي النَّفِيسَ مِنَ الدُّرِ
حَنَانَيكَ إنَّ الدَّهْرَ أَوْدَى بِوَفْرِنَا وَكُنَّـــا أُولِي غُرٍّ وَكُنَّـــا أُولِي وَفْرِ
ومَنْ كَانَتِ الدُّنْيَا الدَّنِيَّةُ هَمَّهُ فَلاَبُدَ مِنْ يُسْـــرٍ وَلاَبُدَّ مِنْ عُسْرِ
فَإِنْ مَسَّنِي يَوْمَاً وَلاَ مَسَّ ضُرُّهَا فَقَدْ عَلِمَتْ قَدْرَ اصْطِبَارِي عَلَى الضُّرِ[٥]

ففي هذه الأبيات يوجد طباق بين: شرق – غرب، سهل– وَعر، يُبدي - يُخفي، غُر– وَفر، يُسر - عُسر، مَسَّ - لا مَسَّ، وكلها طباق إيجاب ما عدا مسَّ ولا مَسَّ فإنَّهُ من نوع طباق السلب. ويمكن القول بأنَّ الطباق ظاهرة شعريّة عند الشاعر حيث استفاد منه كثيراً في شعره سواء في مستوى الأبيات أو في مستوى القصائد والمقطوعات الشعريّة وذلك للتأكيد على ما يريد بيانه عن طريق تداعي الأضداد حيث يزداد المعنى وضوحا وقوّة بتوظيفه، وإضفاء جمال موسيقي داخلي في شعره.

---

[١] الصعيدي، عبدالمتعال، **بغية الإيضاح، ج٤**، صص٤-٥.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٧.

[٣] حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، ج٢، ص٣٨٠.

[٤] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٨٨.

[٥] **المصدر نفسه**، ص٧٥.

ويمكن تلخيص الطباق بنوعيه في شعر ابن مرج الكحل في الجدول التالي:

الطباق	نوعه	الصفحة	البيت	الطباق	نوعه	الصفحة	البيت
شَرقاً - غَرباً	الإيجاب	٤٨	١	يبتسم - الباكي	الإيجاب	١٠٢	١١
تَفْعَلُ - مَا تَفعَلُ	السلب	٤٩	٣	وَدَاع - التقاء	الإيجاب	١٠٣	٣١
الغنى- البخل	الإيجاب	٥٥	٣	ضيق - اتساع	الإيجاب	١٠٣	٣٣
تُكابدُ - ما تُكَابدُ	السلب	٦٤	٥	المغربين - المشرقين	الإيجاب	١٠٤	٤١
حلماء- جهال	الإيجاب	١٢٨	٣	ضحك - بكاء	الإيجاب	١٠٧	٢
الشرق - الغرب	الإيجاب	٧٥	١٢	جبان - شجاع	الإيجاب	١٠٩	٢
سَهلِ - وَعرِ	الإيجاب	٧٥	١٤	أُشرعَت - ما أُشرعَت	السلب	١١٥	١
يُبدي - يُخفي	الإيجاب	٧٥	١٨	الصبح - الليل	الإيجاب	١٢٣	٢
يُسر - عُسر	الإيجاب	٧٥	٢٠	جنوب - شمال	الإيجاب	١٢٩	١٥
مَسَّ - لا مَسَّ	السلب	٧٥	٢١	إسرَاراً - إعلاناً	الإيجاب	١٤٦	٤
الماء - النار	الإيجاب	٧٧و ٩٧	٢و٣٤	القوة - الضعف	الإيجاب	١٥١	٢
آخر - أول	الإيجاب	٨٠و١٣٥	٩و١٥	الميت - الحي	الإيجاب	٧٨	١
شَمس - قَمَر	الإيجاب	٨٦	١	الدنيا- والأخرى	الإيجاب	٨٠	٩
مَلَكْ - بَشَرْ	الإيجاب	٨٦	٥	مفضّض- مذهّب	الإيجاب	٨٢	٧
الضلالة - الهدى	الإيجاب	٨٨	١٦	الورد- الصدر	الإيجاب	٨٦	٣
عزاً- ذِلةً	الإيجاب	١٣٣	١				

ويبدو من هذا الجدول أن ابن مرج الكحل اهتم بطباق الإيجاب أكثر من طباق السلب، حيث وجدنا في ديوانه الطباق بنوعيه ٣١ مرة، ٢٧ مرة لطباق الإيجاب بنسبة ٨٧% و أربع مرات لطباق السلب بنسبة ١٢/٩%.

التصريع

التصريع هو جعل الْعَرُوض، وهي آخر المصراع الأوّل من البيت، مقفّاةً تقفية الضَّرْب، وهو آخر المصراع الثاني من البيت[١]. وبتعبير آخر هو التناسب الصوتي مع التوافق في الموسيقى بين التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني مع تطابق الحرف الأخير من الكلمتين. وللتصريع أهمية كبيرة في إغناء الموسيقى الداخلية للشعر ولذلك قد اهتم به الشعراء في بداية قصائدهم. وقد استخدمه ابن مرج الكحل في ابتداء قصائده ومقطوعاته الشعريّة لإثراء تجربته الشعريّة وإغناء الحركة الصوتية والموسيقية في شعره مما يؤدي إلى التفات القاريء إليه والالتذاذ بسماعه، ومنه قوله:

سَقَى سِدْرَةَ الْوَادِي السّحَابُ الغَوَائِثُ وَإِنْ غَيَّرَتْ مِنهُ السُّيُولُ العَوَائِثُ[٢]

ففي هذا البيت التزم الشاعر بالتصريع بين التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني وهي (مَفاعِلُنْ) كما يوجد التوافق بين الحرف الأخير فيهما وهو حرف الثاء في (غَوَائِثُ وعَوَائِثُ). فعندما نقرأ هذا البيت أو نسمعه نلاحظ ما فيه من حركة موسيقية جميلة تستريح إليها النفوس.

ويقول في ابتداء قصيدة أخرى يمدح فيها الكاتب ابن عياش:

سَرَى الطَّيْفُ مِنْ أَسْمَاء وَالنَّجْمُ رَاكِدُ ولا جَفْنَ إِلاَّ وَهْوَ فِي الْحَيّ رَاقِدُ[٣]

في هذا البيت يوجد تصريع بين التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول والتفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني وهي (مَفاعِلُنْ) حيث يوجد بينهما التوافق والتناسب في التفعيلة والحرف الأخير وينشأ عنه تناغم وموسيقى عذبة.

---

[١] حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، ج٢، ص٥٠٧.

[٢] ابن مرج الكحل الأندلسي، أبوعبدالله محمد بن ادريس، **ديوان ابن مرج الكحل الأندلسي**، ص٥٥.

٣ **المصدر نفسه**، ص٦٤.

النتيجة

بعد دراسة شعر ابن مرج الكحل قد توصل البحث إلى جملة من النتائج نلخّصها في ما يلي:
للمستوى الصوتي الذي يتمثّل في البنية الصوتية والبنية الإيقاعية أثر واضح في شعر ابن مرج الكحل الأندلسي وتتجلى البنية الإيقاعية في شعره في الموسيقى الخارجية والداخلية.

أما فيما يخص الموسيقى الخارجية فقد وجدنا أنَّ الشاعر نظم قصائده ومقطوعاته الشعريّة على البحور الشعريّة المعروفة في الشعر العربيّ، ويأتي البحر الطويل في المرتبة الأولى في شعره، خاصة في القصائد المدحية (١٦٧ بيتا ونسبة ٣٦/٨٦%) لكونها تتناسب مع البحور الرسمية الطويلة، ويأتي بعد ذلك البحر الوافر (١١٠ بيتا وبنسبة ٢٤/٢٨%) والكامل (١٠٠ بيت وبنسبة ٢٢%) والبسيط (٥٢ بيتا وبنسبة ١١/٤٧%). وقد استعمل بعض البحور بقلة مثل السريع والرمل والخفيف والمجتث والمتقارب، وأهمل بعض البحور مثل المديد والهزج والرجز والمنسرح والمضارع والمقتضب والمتدارك. ووظف الشاعر أغلب الحروف العربيّة في القافية واستعمل قافية (الراء، والعين، واللام) أكثر من القوافي الأخرى؛ وذلك لأنَّ هذه القوافي من القوافي الشائعة في الشعر العربيّ القديم، كما أنَّها تحمل الموسيقى القريبة من النفوس والمحببة لدى المستمعين والتي تتناسب مع الموضوعات الشعريّة التي تطرق لها ومنها فن المديح والرثاء والهجاء وما يرافق هذه الموضوعات. واستعمل القافية المطلقة المضمومة والمكسورة والمفتوحة (بنسبة ٩٦/٤٦%) أكثر من المقيدة (بنسبة ٣/٥٣%)، حيث إن القافية المقيدة قليلة الشيوع في الشعر العربيّ.

وتفنن الشاعر في استعمال الموسيقى الداخلية وإظهار الحركات الصوتية والموسيقية الجميلة عبر وسائل متنوعة من قبيل: التكرار والجناس والطباق والتصريع، إذ يؤدي التكرار بأنواعه المختلفة دوراً كبيرا في إظهار التناغم الصوتي مثل تكرار الأصوات والحروف والكلمات والعبارات. وللجناس بأنواعه المختلفة أيضا دور في الموسيقى الداخلية في شعره واستفاد من الطباق خاصة طباق الإيجاب كما استفاد من صنعة التصريع في مفتتح قصائده ومقطوعاته الشعريّة لإثراء تجربته الشعريّة وإغناء الموسيقى الداخلية في شعره.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن الأبار، محمد بن عبد الله، **التكملة لكتاب الصلة**، تحقيق عبدالسلام الهراس، بيروت: دارالفكر، ١٩٩٥م .

٢. ابن خلكان، أبوالعباس شمس الدين، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دارصادر، ١٩٩٤م.

٣. ابن رشيق القيرواني، أبوعلي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد عبدالقادر أحمد عطا، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية، ٢٠٠١م.

٤. ابن سعيد المغربي، أبوالحسن علي بن موسى، **المغرب في حلى المغرب**، تحقيق شوقي ضيف، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف، ١٩٥٥م.

٥. ابن عبدالملك المراكشي، أبوعبد الله محمد بن محمد، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة**، الطبعة الأولى، تونس: دارالغرب الإسلامي، ٢٠١٢م.

٦. أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق**، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٧. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، مصر:مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م.

٨. آلوجي، عبدالرحمن، **الإيقاع في الشعر العربيّ**، دمشق: دار الحصاد، ١٩٨٩م.

٩. بكار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم**، بيروت: دارالأندلس، د.ت.

١٠. بو ضياف، أسماء، **جماليات قصيدة المديح في شعر مرج الكحل الأندلسي**، رسالة ماستر، الجزائر جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٧م.

١١. بويران، وردة، **محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، الجزائر: جامعه ٨ مای ١٩٤٥ قالمة، ٢٠١٧م.

١٢. جرار، صلاح، **مرج الكحل الأندلسي سيرته وشعره**، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

١٣. حامد مصطفى، ياسر عكاشة، «مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي المستوى الصوتي نموذجا»، **حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربيّة للبنات بالزقازيق**، العدد السادس، ٢٠١٦م، صص٦٧٧-٧٧٨.

١٤. حبنّكة الميداني، عبدالرحمن حسن، **البلاغة العربيّة**، الطبعة الأولى، دمشق: دارالقلم، ١٩٩٦م.

١٥. حسن أحمد، نوزاد، **المنهج الوصفي في كتاب سيبويه**، عمان: دار الدجلة، ٢٠٠٧م.

١٦. حسين، طه وآخرون، **التوجيه الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: عالم الأدب، ٢٠١٦م.

١٧. الداية، محمد رضوان، **في الأدب الأندلسي**، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠م.

١٨. سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٤م.

١٩. شاكر محمود، محمود، «معارضة المشارقة للأندلسيين؛ رائية ابن مرج الكحل الاندلسي ومعارضها شمس الدين الكوفي المشرقي أنموذجا»، **مجلة الآداب**، جامعة المستنصرية، الملحق ١. العدد ١٢٧، ٢٠١٨م، صص ١٣٥-١٥٦.

٢٠. الصعيدي، عبدالمتعال، ***بغية الإيضاح***، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٩م.

٢١. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثالثة، الكويت: مطبعة دولة الكويت، ١٩٨٩م.

٢٢. عبد علي رئيس، نجم، «ابن مرج الكحل و ما تبقى من شعره»، **مجلة المورد**، المجلد ١٨، العدد ١، ١٩٨٩م، صص ١٦٣-١٧٩.

٢٣. عبدالباقي محمد ، عبدالباقي حسين ، «التجريد في شعر مَرج الكُحل الأندلسي، مقاماته وأسراره البلاغية»، **المجلة العلمية لكلية اللغة العربيّة بأسيوط**، مجلد: ٤ العدد ٣٠، ٢٠٠١م، صص ٢٢٠٣-٢٢٨٣.

٢٤. عتيق، عبدالعزيز، **علم البديع**، بيروت: دارالنهضة العربيّة، د.ت.

٢٥. العرجي، عبد الله بن عمر، **ديوان العرجي**، تحقيق سبيح جميل الجبيلي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.

٢٦. العلوي، يحيى بن حمزة، **الطراز لأسرار البلاغة**، الطبعة الأولى، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ.

٢٧. علي، عبدالرضا، **موسيقى الشعر العربيّ قديمه وحديثه**، الطبعة الأولى، عمان: دارالشروق، ١٩٩٧م.

٢٨. عياد، شكري محمد، **موسيقى الشعر العربيّ**، الطبعة الثانية، القاهرة: دارالمعرفة، ١٩٧٨م.

٢٩. عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، الطبعة الأولى، د.م: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٢م.

٣٠. عيسى، فوزي، **ابن مرج الكحل حياته وشعره**، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٩م.

٣١. فاخوري، محمود، **موسيقا الشعر العربيّ**، حلب: جامعة حلب، ١٩٩٦م.

٣٢. لسان الدين بن الخطيب، أبوعبد الله محمد بن عبد الله، **الإحاطة في أخبار غرناطة**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٤٢٤هـ.

٣٣. المقري التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد، **نفح الطيب من غصن الاندلس الرطيب**، تحقيق احسان عباس، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.

٣٤. مندور، محمد، **فن الشعر**، المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي آي سي، ٢٠١٧م.

٣٥. ناظم، حسن، **البنى الأسلوبيّة**، بيروت: دار البيضاء، ٢٠٠٢م.

٣٦. نصار، حسين، **القافية في العروض والأدب**، الطبعة الأولى، بورسعيد: مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠١م.

سبک شناسی شعر ابن مرج الکحل اندلسی، پژوهشی در سطح آوایی

حسن سرباز*؛ سازگار اسماعیل عبدالله**

مقالۀ علمی - پژوهشی صص ۱۴۶- ۱۱۹

DOI: 10.22075/lasem.2024.30376.1372

چکیده

سطح آوایی که در ساختار آوایی درونی و بیرونی شعر ظاهر می شود، یکی از مهمترین سطوح در مطالعات سبکی و معنایی به شمار می‌رود. در این سطح به مطالعه ریتم یا موسیقی بیرونی و عناصر تشکیل دهندۀ آن مثل وزن، لحن، قافیه و جلوه‌های زیبایی شناختی آن در شعر پرداخته می‌شود. در این سطح همچنین ریتم یا موسیقی درونی و عناصر تشکیل دهندۀ آن مثل تکرار، جناس، طباق، تصریع و دلالت‌های الهام‌گر ناشی از آن بررسی می‌شود. در این پژوهش تلاش می‌شود با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس سبک شناسی ساختگرا ، سبک‌شناسی سطح آوایی در دیوان ابن مرج الکحل اندلسی و ویژگی‌های شعری او مورد بررسی قرار گیرد. در موارد مربوط به میزان استفاده از بحور شعری، حروف روی، جناس و طباق از روش آماری نیز استفاده شده است. در بررسی موسیقی بیرونی در شعر او، نتایج تحقیق حاکی از آن است که او اشعار و قطعات شعری خود را در البحرهای معروف شعر عربی سروده و از البحر طویل بیش از بقیه بحور شعری استفاده کرده است. بعد از البحر طویل، به ترتیب البحرهای وافر، کامل و بسیط بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده اند. برخی از بحور شعری، مانند مدید، هزج، رجز، منسرح، مضارع، مقتضب و متدارک در شعر وی دیده نمی‌شوند. شاعر بیشتر حروف عربی را در قافیه به کار برده و از قافیه مطلقه بیشتر از قافیه مقیده استفاده کرده است. وی همچنین از طریق تکرار، جناس، طباق و تصریع بر غنای موسیقی درونی شعر خود افزوده است.

کلیدواژه‌ها: سطح آوایی، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی، ابن مرج الکحل.

*- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.(نویسنده مسؤول) h.sarbaz@uok.ac.ir

**- کارشناسی ارشد گرایش ادبیات عربی، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۴/۱۵م - تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰ هـ.ش= ۲۰۲۴/۰۱/۱۰م.