الموسيقى الداخلية والخارجية فى ديوان قاضى برهان الدين

وفاء ممدوح فتحي رياض الشيمي (*)

أولا: الموسيقى الخارجية:علم العروض هو علم يميز به بين صحيح الشعر وفاسده من حيث الوزن.لأن علم العروض يكشف عن الموسيقى الداخلية لديوان قاضى برهان الدين ومدى صحة الأبيات الشعرية من حيث الوزن والبحر والقافية.

علم العروض:الشعر فن جميل يمتلك قدرات خاصة فى تحريك الوجدان واستمالة القلوب إلى الغرض الشعرى الذى يخوض فيه. فعلم العروض هو علم يميز به بين صحيح الشعر وفاسده من حيث الوزن.[١]

العروض لغة:الناحية، الطريق، السحاب الرقيق، مكة والمدينة.[٢]

اصطلاحا:صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربى وفاسدها وما يعتبر بها من زحافات وعلل.[٣]

واضعه:الخليل بن أحمد الفراهيدى(١٠٠- ١٧٠هـ)، وكان الشعراء قبله ينظمونه سليقة وعلى طراز من سبقهم واستنادا إلى ملكتهم الخاصة.

سبب وضعه:قيل إن الخليل اهتدى إلى وضع هذا الفن بمعرفته لعلمه بالأنغام والإيقاع لتقاربهما، وقيل إنه مر يوما بسوق الصفارين(الحدادين) وهو يردده.

(*) هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [ديوان قاضى برهان الدين دراسة موضوعية تحليلية مع الترجمة] تحت إشراف أ.د. عبد الله أحمد إبراهيم العزب – كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر & د. د. بلال صابر عبد المقصود – كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر.

[١] جبر، زهران محمد، ***عروض الشعر الخليلى***، ج١،المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١١هـ - ١٩٩١م، ص:٧.

[2] Eraslan ,Kemal,***Mizanul - Evzan Ali Sir Nevayi*** ,Türk Kurumu Yayınlar,B1 ,s .1.

[٣] المصرى، محمد بن فلاح، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ط١،مكتبة أهل الأثر، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ص:١٩.

ففتح الله عليه بعلم العروض.[٤]الخليل بن أحمد وضع خمسة عشرا بحرا وأن تلميذه الأخفش زاد عليها بحرا سماه المتدارك وبذلك أصبح مجموع البحور ستة عشر بحرا.[٥]

وبعد ذلك أضيفت أربعة بحور عليهم فصاروا تسعة عشر بحرا وهى البحرالجديد والبحر القريب وبحر المشاكل، وشعراء إيران نادرا ما كانوا يستخدمون البحر الطويل والمديد والبسيط والوافر، ولكن العرب لم يستخدموا البحر الجديد والقريب والمشاكل أبدا فى نظم أشعارهم، أما شعراء إيران والأتراك كانوا يستخدمون هذه البحور فى أشعارهم.[٦]العروض فى الشعر التركى مأخوذة من الأدب الإيرانى وليست مقتبسة من الأدب العربى مباشرة[٧] فوزن العروض دخل للأدب الإيرانى والأدب التركى الإسلامى من خلال الأدب العربى.[٨]

مصطلحات عروضية:[٩]

البحر:هو الوزن الموسيقى التى تسير عليه القصيدة فى أبياتها جميعا.

التفعيلة :هى الوحدة الموسيقية فى البحر، أو هى كل كلمة من كلماته.

الصدر والعجز: الصدر هو الشطر الأول من البيت، والعجزهو الشطر الثانى منه.

العروض: آخر تفعيلة من الصدر.

الضرب : آخر تفعيلة من الصدر، الحشو: من أجزاء الشطرتين.

الأسباب نوعان:

١- السبب الخفيف : وهو حركة وسكون /o ومثاله : لَمْ.

---

[٤] المصدر السابق،المصرى، محمد بن فلاح، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ص:١٩.

[٥] عتيق، عبد العزيز، ***علم العروض والقافية***، دار النهضة العربية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص:٧.

[6] KürküçOğlu, Kamal Edib ,***Edebiyat Lüğati***, s .22.

[7] Eski ,Yekta Saraç ,Gürer Abdulkadır ,**Türk Edebiyatin Giriş , Biçim Ve Ölçü,** B1, Anadolu Üniversitesi Eylül 2011 ,s .101.

[8] Çetin, Nihad ,***Ilm Elaruz Ve Nesetulu El-Camia***, C. 4, Musul 1978 ,s. 485.

[٩] الهاشمى، محمد على، ***العروض الواضح وعلم القافية***، ط١،دار القلم – دمشق ١٤١٢هـ - ١٩٩١م، ص:١٢.

٢-السبب الثقيل : وهو حركتان // ومثاله : أُرُ.
أما الأوتاد فهى كذلك نوعان :
- وتد مجموع، وهى حركتان وسكون//o ومثاله :عَلَى.
٢- وتد مفروق: وهى حركتان وسكون بينهما /o/ ومثاله : أَين.[١٠]

أنواع البيت :[١١]

١- البيت التام : الذى لم ينقص من أجزائه شئ.
٢- البيت المجزوء : الذى حذف منه عروضه وضربه، فأصبح ما قبلهما عروضا وضربا.
٣- البيت المشطور: الذى حذف شطره، وبقى على شطر واحد.
٤- البيت المنهوك : الذى حذف ثلثى شطره.
٥- البيت المُصرع : الذى غيرت عروضه بزيادة أو نقص، لتوافق الضرب فى الوزن والسجع .

ومن أمثلة أبى فراس :

أراك عَصى الدمع شيمتك الصبر أَما للهوى نَهى عليك ولا أمر

٦- البيت المقفى الذى وافقت عروضه ضربه فى الوزن والسجع دون لجوء لأى تغيير فيها.

ومن أمثلته قول أبى تمام :

السيفُ أصدق أنباء من الكُتُب فى حده الحد بين الجد واللعب

فقد جاء كل من العروض والضرب مغبونا على وزن فعلن.
٧- البيت المُدور: الذى فيه كلمة مشتركة بين شطريه، بعضها فى الشطر الأول وبعضها فى الشطر الثانى.

الزحاف: [١٢]

الزحافات: الزحاف: هوتغيير مختص بثوانى الأسباب مطلقا (أى سواء كان السبب خفيفا أم ثقيلا). وهناك فرق بين الزحاف والعلة، فالزحاف يقع فى العروض

[١٠] عقيل، سعيد محمود، ***الدليل فى العروض***، ط١،عالم الكتب، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ ١٩٩٩م، ص:١١.
[١١] الهاشمى، محمد على، ***العروض الواضح وعلم القافية***، ص:١٣-١٤.
[١٢] جبر، زهران محمد، ***عروض الشعر الخليلى***، ص٢٥.

والضرب وبقية أجزاء البيت والعلة لا تقع أصالة إلا فى العروض والضرب فقط الزحاف يكون فى الأسباب، أما العلة تكون فى الفواصل والأوتاد، والزحاف يكون فى الحشو، أما العلة تكون فى الضرب.[١٣]

أنواع الزحاف : الزحاف ثلاثة أنواع : [١٤]

١- إسكان الحرف الثانى المتحرك من السبب الثقيل.

٢- حذف الساكن الثانى من السبب الخفيف.

٣- حذف المتحرك الثانى من السبب الثقيل.

والزحاف منه المفرد : وهو ما كان ناشئا عن تغيير واحد فى التفعيلة.

المزدوج : وهو ما كان ناشئا عن اجتماع تغييرين فيها.

أنواع البحور : [١٥]

١- الطويل والمديد والبسيط.

٢- الوافر والكامل.

٣- الهزج والرجز والرمل.

٤- السريع والمنسرج والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

٥- المتقارب والمتدارك.

وقد رتبها العروضون هذا الترتيب الذى ذكرناه لا بحسب كثرة ورودها أو قلته وإنما بحسب إشتراك كل مجموعة فى دائرة عروضية واحدة.

أما البحور التى يستخدمها الشعراء الأتراك فى أشعارهم بكثرة هى : [١٦]

بحرالهزج، والرجز، والرمل، والمديد، والمضارع، والمجتث، والسريع، والخفيف ، والمتقارب، والكامل. أما شمس قيس جمع عروض البحور العربية وجعلها أربعة عشر بحرا فى أربعة دوائر وهى: [١٧]

---

[13] Eraslan , Kemal , ***Mizanul – Evzan Ali Sir Nevayi***, s.184 .

[١٤] حركات، مصطفى، ***أوزان الشعر***، ط١،الدار الثقافية للنشر- القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م، ص:٣٩ - ٤٠.

[١٥] درويش، عبد الله، ***دراسات فى العروض والقافية***، ط٣،مكتبة الطالب الجامعى، مكة المكرمة العزيزية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، ص:٢٣.

[16] Pala, Iskender, ***Aruz Eğitim Uzerine Düşünceler Ve Teklifler*** ,Journal Of Istanbul Kultur Üniversity 2003 ,s. 39- 52 .

[17] Eraslan ,Kemal, ***Mizanul – Evzan Ali Sir Nevayi***, s. 4-5 .

الدائرة الأولى مؤلفة من :

١- بحرالهزج : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن.

٢- بحر الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

٣- بحر الرمل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

الدائرة الثانية مؤلفة من:

٤- بحر المنسرح : مستفعلن مفعولات مستفعلن.

٥- بحر المضارع : مفاعيلن فاعلات مفاعيلن.

٦- مقتضب : مفعولات مستفعلن مستفعلن.

٧- مجتث : مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن.

الدائرة الثالثة مؤلفة من :

٨- مشاكل : فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن.

٩- سريع : مستفعلن مستفعلن مفعولات.

١٠- جديد : فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن.

١١- قريب : مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن.

١٢- خفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن.

الدائرة الرابعة مؤلفة من :

١٣- متقارب : فعلن فعلن فعلن فعلن.

١٤- متدارك : فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أولا: *البحور والأوزان المستخدمة فى غزليات قاضى برهان الدين هى* :

بحر الهزج والرمل.

- بحر الرمل : وهو من البحورالصافية ويبنى على فاعلاتن/o // o طال البيت أم قصر.[١٨]

سمى بحر الرمل (رملاً) لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلته فيه.والرمل لغة الإسراع فى المشى.وأكثر ما يجود الرمل فى التعبير عن حالات الفرح والحزن والزهد.[١٩]

---

[١٨] نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٥م، ص: ٩٣.

[١٩] معروف، نايف،***علم العروض التطبيقى***، ص:١١٧.

مفتاحه : *رمل الأبحر ترويه الثقاب فاعلاتن فاعلاتن فاعلات*

وزنه : فاعلاتن فاعلاتن فاعلات.

عروضه وضربه : للرمل عروضان وسته أضراب. ([٢٠])

العروض	الضرب
١- محذوفة : فاعلن	١- صحيح : فاعلاتن ٢- مقصور: فاعلان ٣- محذوف : فاعلن.
١- مجزوء ة صحيحة : فاعلاتن	٤- مسبغ : فاعلاتان ٥- صحيح : فاعلاتن ٦- محذوف : فاعلن.

١- محذوف / صحيح :

إنما الدنيا غرور كلها مثل لمع الآل فى أرض القفار.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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

٢- مجزوء/ صحيح

كلما أبصرت ربعا خاليا فاضت دموعى([٢١])

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

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

سالم سالم سالم سالم

مثال على بحر الرمل من غزليات قاضى برهان الدين:

بحر الرمل هنا على وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن[٢٢]

بُو نَه حُسن أُولُور بُو نَه بُويْدُر نَه سينْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

---

[٢٠] المصرى، محمد بن فلاح، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ص:٦٤.

[٢١] المصدر السابق، نفس الصفحة

[٢٢] علله بحر الرمل: الحذف: وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وبه تصير فاعلاتن إلى فاعلا /٠//٠ ويمكن أن تنقل إلى فاعلن.

نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ص: ٩٣.

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

كف كف حذف

آفِرِيْن جَانْ آفِرِيْن جَانْ[٢٣]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

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

كف كف سالم[٢٤]

بحر الرمل فى العروض العربية يكون فى الدائرة الثالثة المؤلفة من بحر الهزج والرجز والرمل، أما فى العروض التركية يكون فى الدائرة الأولى.[٢٥]والدائرة الأولى مؤلفة من بحر الهزج، بحر الرجز، وبحر الرمل.[٢٦]

زحافه : فاعلن : الخبن : فعلن. ويجوز الخبن فى كل التفاعيل.

- بحر الهزج:[٢٧]

سمى هذا البحر(هزجاً) لأن العرب كانت تهزج به، أى تغنى .[٢٨]

مفتاحه :على الأهزاج تسهيل مفاعيلن مفاعيلن.

وزنه : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن.

عروضه وضربه : للهزج عرض واحد وضربان اثنان.

العروض	الضرب
١- صحيحة : مفاعيلن	١- صحيح : مفاعيلن ٢- محذوف : فعولن

مثل:

---

[23] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s:268.

يا له من حسن يا له من قد يا له من صدر يا حبذا الحبيب وأنعم به من حبيب

[٢٤] كف: زحاف بحر الرملل الكف: وهو حذف السابع الساكن.

المصدر السابق، نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، نفس الصفحة.

[25] Eraslan, Kemal, ***Mizanul-Evzan Ali-Sir Nevayi***, s.165.

[26] Eraslan, Kemal , ***Mizanul-Evzan Ali-Sir Nevayi*** ,a .g.e. s .4

[٢٧] شمس قيس جمع البحور وعروضها فى أربعة دوائر. وبحر الهزج من الدائرة الأولى وهى مؤلفة من : بحر الهزج، و الرجز ، والرمل.

Eraslan, Kemal, ***Mizanul-Evzan Ali-Sir Nevayi*** , a.g.e.

[٢٨] معروف، نايف، ***علم العروض التطبيقى***، ص:١٠٢.

أيا من لام فى الحب ولم يعلم جوى قلبى .[٢٩]

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

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

سالم صحيحة سالم صحيح.

الأتراك يستخدمون بحر الهزج فى الأدب التركى منذ القرن الحادى عشر، ويستخدمونه بكثرة فى أمثال الأدب الشعبى.[٣٠]

زحافه : يجوز فى مفاعيلن :

١- **الكف**: وبه تصبح مفاعيلن (مفاعيل)

٢- القبض : وبه تصبح مفاعيلن (مفاعلن)

مثال على بحر الهزج من غزليات قاضى برهان الدين:

اَيَا دِلْبَر دِلْبَنْد ايَا نَازُكِ لَبْ قَنْده ◌َيَا ترك شَكَرْ خَنْد ايَا خَالى سَمَرْقَنْد[٣١]

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

o/o// o/ o/o// o/ o// o/ o/o//* o/ o// o/ o/o// o/ o// o/ o/o//

سالم حذف سالم حذف سالم حذف سالم حذف[٣٢]

وفى ديوان قاضى برهان الدين شكل نهاية النظم مختلف عروضيا، مثل:

نكارا طابوكا بَنْدَنْ سَلام والف سَلام جَمَال جَانَه بُونندا سَلام والف[٣٣]

أما القافية لها حرية خاصة، بجانب ارتباط الشاعر بالقافية، يستخدم الشاعر نفس الكلمة كقافية مراراً وتكراراً فى نفس القصيدة، وأحيانا من أجل القافية يغير حتى حركة الكلمة، وفى الأساس يعتبر الوزن سليما عند قاضى برهان الدين ولكن

---

[٢٩] المصرى، محمد بن فلاح، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ص:٥٨.

[30] Kürküçoğlu ,Kemal Edib , ***Edebiyat Lüğat*** ,s .52.

[31] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s:358.

يا حبيبه المحبوب ويا رقة شفاه السكر يا إبتسامة التركى العذبة ويا شامة سمرقند

[٣٢] الحذف: وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وبه تتحول مفاعيلن إلى مفاعى وتنقل إلى فعولن.

نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ص: ١٥٠.

[33] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, a.g.e, s: 375.

ألف سلام وسلام منى على عبادتك للحبيبة ألف سلام وسلام من الجسد لجمال الحبيب

تحرك الشاعر بحرية ليناسب عروض اللغة التركية فى القرن الرابع عشر، ولم يتردد فى استخدام الزحاف كثيراً.[٣٤]

ثانيا: *البحور والأوزان فى رباعيات قاضى برهان الدين*:

الرباعى: الدوبيت فن فارسى، ولفظ الدوبيت من الدو معناها فى الفارسية اثنان، والبيت معناه العربى، سمى بذلك لأنهم كانوا يجعلون لكل بيتين قافية مستقلة مختلفة عن البيتين السابقين واللاحقين، وقيل سمى أيضا بالرباعى لأن البيتين يتكونان من أربعة أشطر، ثم انتقل الدوبيت إلى العربية فتوسعوا فيه، والوزن المشهور للدوبيت هو: **فَعْلن متفاعلن فعولن فِعلن**.[٣٥] ومما أخذه الترك عن الفرس الرباعى وهو يتألف من أربعة أشطر فقط يتفق فيها الأول والثانى والرابع فى الروى ويختلف الثالث، وهو من بحر **الهزج** وهذا النظم موافق على عرض فكرة بعينها لأنه وحدة مستقلة، فالرباعية لا ترتبط بغيرها ومن هذه الرباعيات رباعيات الخيام الفارسى وقاضى برهان الدين التركى، ويقال أن الرباعى فارسى أصيل.[٣٦]

***نماذج من رباعيات قاضى برهان الدين*:**

شُكرآله كِه بَنْ دِلَبِر نَارِين سَوَارَمْ كوكُولَمى يَارْ يُولِنَه نَارِين سَوَارَمْ
بُو كُون سَوَارَمْ اغزنى كِه أُولَمْ انوكْچون تَا بِينَه دِيرِيلَمْ دِيبُو يَارِين سَوَارَمْ [٣٧]

تقطيع البيت الأخير:

بُو كُون سَوَارَمْ اغزنى كِه أُولَمْ انوكْچون*تَا بِينَه دِيرِيلَمْ دِيبُو يَارِين سَوَارَمْ

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن * مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

o/o// o/ o/o// o/o// o/ o/o// o/o// * o/ o/o// o/o// o/ o/o//

سالم حذف سالم حذف سالم حذف سالم حذف[٣٨]

---

[34] Ergin: Muharem, ***Kadi Burhaneddin Divanı***, s:4,5.

[٣٥] نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ص: ٢٠٣.

[٣٦] المصرى: حسين مجيب، ***تاريخ الأدب التركى***، ص: ٤٢.

[37] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 583.

الشكر له أنا أحب المحبوب الرقيق وفؤادى يحب اللطف على طريق المحبوب
أحب فمه ولأمت من أجله هذا اليوم أحب غداً لأننى يجب أن أحيا مرة أخرى

[٣٨] الحذف: وهو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وبه تتحول مفاعيلن إلى مفاعى وتنقل إلى فعولن.

مثال آخر:

شمعْ اُودَا يَنَارَ بكْزى سَارَارُورور و دُوكر ياش قَاچَنْ كِه دُكر قَارشُوكَه فرَّاش اَفنِدى

قَان اِتدى كُوزُمْ لَعْلوكْلاِ يُورَكى شِمدى طَايدى بِنَه قَان يَاشِلَه يَادَاشْ اَفنِدى [٣٩]

تقطيع البيت الآخير:

قَان اِتدى كُوزُمْ لَعْلوكْلاِ يُورَكى شِمدى

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

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

سالم حذف سالم حذف

طَايدى بِنَه قَان يَاشِلَه يَادَاشْ اَفنِدى

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

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

ثالثا: *البحور والأوزان فى تيوغات قاضى برهان الدين*:

التيوغات على وزن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.[٤٠] نرى السيد نسيمى وقاضى برهان الدين فى القرن الرابع عشر هما بمثابة الشعراء الأوائل فى التيوغ فى ميدان الأدب الآذرى، يبين شعراء هذا الميدان الإختلاف مع شعراء الجغطائية من ناحية شكل استخدام قالب فاعلاتن فاعلاتن فاعلن بجانب قالب مفاعلن مفاعلن فاعلن.[٤١]

نماذج من تيوغات قاضى برهان الدين:

كوكْلُنى قَارَخلادى كُوز قَارَسِى كُور مينى ناكَه سَالدى كُوز قَارَسِى

دِيرِلمك بِك طَاغِن غان اِمكانى وار

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ص: ١٥٠.

[39] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 584.

يحترق الشمع بالنار ويصفر لون وجهه ويذرف الدمع يا سيد متى يسقط الفراش امامك؟

والآن ذرفت عينى الدم على قلبه وياقوتك عَبد السيد الجزاء (المكافأة) بالدمع الدامى

[٤٠] م. كريمى، ***ديوان قاضى برهان الدين***، ص: ١٥.

[41] Barcın: Sibel, ***Kadi Burhaneddin Divanında Kelime Grupları***, s:116.

/ o // o/ / o // o / o//o/
كف كف حذف
نِيجَسِى دِيريله عِشق اَوَارَه سى [٤٢]
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
/ o // o/ / o // o / / o // o
كف كف سالم[٤٣]

فى البيت السابق من التيوغ على وزن بحر الرملل(فاعلاتن فاعلاتن فاعلن).

ثانيا: الموسيقى الداخلية:

يعتمد الشعر فى جماليته على عناصر عدة منها الصورة الموسيقية، وهى فى الشعر ذات أبعاد وسيعة أدركها أصحاب القريض إدراكاً تاماً وأحسنوا توظيفها.[٤٤] إن قاضى برهان الدين من كبار شعراء القرن الرابع عشر، فشعره مرهف ولغته الشعرية ممتزجة بالصورة الموسيقية فى أبعادها المتعددة فخصصت هذا الفصل لاستعراض الأبعاد المختلفة للصورة الموسيقية فى ديوان قاضى برهان الدين. يمكن الإشارة إلى خمسة عناصر دخيلة فى خلق الجمال الشعرى: ١ـ العاطفة، ٢ـ الخيال، ٣ـ اللغة، ٤ـ الموسيقى، ٥ـ الشكل، إن الموسيقى والمتعة الحاصلة منها أمر فطرى.[٤٥]

يكون للشعر موسيقى خارجية وداخلية: ***فالموسيقى الخارجية***: هى الناتجة عن الوزن العروضى للشعر، ومن ذلك يتضح أن للموسيقى الخارجية أهمية فى إظهار مشاعر وعواطف الشاعر، فنرى فى ديوان الشاعر أوزانا مختلفة، استخدم

---

[42] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s:587.

سلب سواد عينه فؤادى انظر سواد عينه رماه فى مقلة عينى
لديه إمكانية التشتت أفضل من الإحياء فكم يجب أن يحيا عشقه الشريد؟

[٤٣] كف: زحاف بحر الرملل الكف: وهو حذف السابع الساكن.

نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ص:٩٣.

[٤٤] حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنه الثانية، العدد السابع، خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م، ص: ١١٣.

[٤٥] حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى ، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، ص: ١١٤.

فى غزلياته أوزانا مختلفة وفى الرباعيات أو الدوبيت اعتمد على بحر الهزج وفى التيوغ اعتمد على بحر الرمل.

أما الموسيقى الداخلية: تعدّ الموسيقى الداخلية جزءا من البنية الموسيقية للشعر، وهى إذا ما تم استخدامها ببراعة ملكت على المتلقى إحساسه وتركت فيه أثراً بالغاً، والانتظام الذى ينشأ بسبب الموسيقا الداخلية يتجلى فى صور مختلفة كالتكرار، فى المحسنات اللفظية بشكل عام شريطة أن تكون بعيدة عن التكلف خادمة للمعنى، فالإفادة من الموسيقى بأنواعها المختلفة ولا سيما الداخلية تأتى على قدر موهبة الشاعر وذوقه وقريحته، فمن الشعراء من يركز على الجانب المعنوى ومنهم من يؤكد على الجانب اللفظى ولكن الفريقين كليهما لا يستغنيان عن توظيف مثل هذه المحسنات.[٤٦] تمكن قاضى برهان الدين من استخدام المحسنات البديعية بصورة فنية أكسبت شعره جمالا ورونقا.يعتبر فى الموسيقا الداخلية النظام الصوتى المتناغم من أهم الخصائص الدالة على الجمال الموسيقى للأصوات. إن التفاعل الموجود بين اللفظ والمعنى يكسب الموسيقى الداخلية للبيت ويجعلها أكثر جاذبية.

مثال من تيوغات قاضى برهان الدين:

هَمِيشَه عَاشق كوڭلى بِرْمَانْ بُولُر هَرْ نَفَسْ غَرِيب كُوزى كِرِيَان بُولُر[٤٧]

فى البيت السابق أكثر الشاعر من تكرار حرف الكاف فى(كوڭلى،كُوزى،كِرِيَان)ليخلق من خلالها صورة موسيقية تتفاعل مع المعنى فالكاف من الحروف الإنفجارية ليدل من خلالها على شدة احتراق قلب العاشق وبكاء عين الغريب.

أكثر الشاعر من توظيف الحروف الانفجارية مثل التاء والباء والقاف والدال والكاف ليدل على شدة انفعاله من موقف الحبيبه اتجاه، **مثل**:

دِل نيَجيِ سُوْيلَسُون دِلدَه نَه دِل وَرْ دُرُرْ حَالى كَرَك اڭلَيا كمَده كه دِل وَرْ دُرُرْ[٤٨]

---

[٤٦] المصدر السابق، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، ص: ١٢٠.

[47] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 588.

دائما يزيد احتراق قلب العاشق ويزيد كل نفس غريب بكاء عينه

[48] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 510.

كم قال القلب فى القلب ماذا يوجد فى القلب فمن يجب أن يفهم حالى والقلب موجود

فى البيت السابق أكثر الشاعر من تكرار حرف الدال فى(دل، درر) فقد ذكرها غير مرة فى الشطرتين، ليبين من خلالها من شدة انفعال قلب العاشق الذى يشكى حاله والمحبوب لا يسأل عن حاله.

ـ والجناس يعتبر مظهرا من مظاهر الموسيقى الداخلية فالاختلاف فى المعنى والتكرار فى اللفظ يخلق نغمة موسيقية خاصة تلعب دورها فى التأثير على المتلقى وقد أحسن قاضى برهان الدين من توظيف الجناس، **مثل**:

بِرْ زُمزَمَه قِلْ كُوزْ يَاشِنِى زَمْزَمْ اِيدالم سِينَوكَلَه صَفَا اَيلاَيَالُمْ بر دَمْ اِيدالم[٤٩]

فى البيت السابق استخدم الشاعر الجناس التام فى كلمه (زُمزَمَه، زَمْزَمْ) فالكلمتان اتفقا فى اللفظ واختلفا فى المعنى فزمزم الأولى المذكورة فى الشطرة الأولى معناها نغمة، أما زمزم الثانيه فى نفس الشطرة معناه بئر زمزم، فالشاعر هنا وظف الجناس التام تأكيدا على النغم الموسيقى البيت عنده.

ـ وقد أكثر الشاعر أيضا من الجناس الناقص، **مثل**:

سَچُوكْ شمآيلى كر آسَرِسَه كُوكُلُومَه شَمالْ بِيلى دُوشَه كم اُولَه نَسِيم آلُو[٥٠]

فى البيت السابق جاء الجناس الناقص بين (شمآيل وشمال) واختلفا فى اللفظ، واختلفا فى أحد الحروف وأختلافه فى المعنى. وقد أكثر الشاعر من الجناس الناقص وبرع فى استخدامه دون أن يشعر المتلقى بالتكرار الرتيب.

ـ ومن الأساليب التى اعتمد عليها قاضى برهان الدين فى ديوانه أسلوب التكرار، **مثل**:

جَانْ لَبُوكْوكْ قَانِنِه دِيلَرْ قَانَه قَانَه قَانْ نِيچَه سَنْ قَانْلُو يُورَاكْومُ قَانِيَنِه قَانَسِنِين[٥١]

لجأ قاضى برهان الدين إلى أسلوب التكرار، بتكرار(قَانَه) مرتين ليعبرعن شفتى المحبوبة التى تسفك دم عاشقها وهذا تعبير مجازى فإن الشفاه لا تقتل ولا تجرح، وبذلك خلق جرسا موسيقيا خاصا يتناسب مع المعنى ويتمركز حول شفاه

---

[49] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, a.g.e, s: 196.
كن نغمه واجعل زمزم بدموع العين فلنجعل لحظه واحدة معك هى لحظه صفاء

[50] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 108.
لو تترك شمائل الشعر آثراً فى فؤادى فمن يجب أن يقع بنسيم ريح الشمال

[51] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, a.g.e, s: 111.
انزف انزف دم المحبوب الذى يتمنى دم شفتيك فلتنزف بدم قلبى فكم أنت دموى؟

المحبوب، فقد تمكن الشاعر من أن يجعل التكرار أداة جمالية تخدم ديوانه وتؤنس الأسماع.

***الموسيقى المعنوية*:**

هناك نوع آخرمن الموسيقى تقوم بعمل التنسيق ولكن من خلال أمور انتزاعية ذهنية، فالعلاقات الخفية للعناصر المعنوية فى الكلام تخلق الموسيقى المعنوية، وهذه الموسيقى الشعرية بما فيها من مظاهر فنية لا تُهْمل عند الترجمة من لغة إلى أخرى، بل تنتقل بكل خصائصها المعنوية التى تضمنتها فى لغة المبدأ.[٥٢]

تكمن براعة برهان الدين فى الموسيقى المعنوية، فقد ابتكر موسيقى خاصة به بحيث يضفى على شعره جمالا يستشعره المتلقى عند سماعه أو قراءته. فمن مظاهر الموسيقى المعنوية الطباق والمقابلة.

مثل:

كُوزُمْ كُوكْ اُولْدِى يُوزُوكْ كُورمَكيچُون زَمِين اُولْدِى يُوزُمْ خَيْلِى زَمانْ دُر[٥٣]

فى البيت السابق طباق بين (كُوكْ، زَمِين) السماء والأرض، فقد جمع الشاعر بين ضدين.

ومثال آخر على المقابلة:

نَه كِه اَغِزْنَدَن كالُور دُشنام ومدَحْ زَهر اِيسَه قَاتَرْ جَانُوم تَرياَقِيه[٥٤]

فى البيت السابق طباق بين أربعة أضداد (دُشنام ومدَحْ، زَهر و تَرياَقِيه) المدح والقدح والسم والترياق، وأن هذه المقابلة لها آثر فى نفسية الشاعر من مدح وذم المحبوب له فكأنه يخلط السم بالترياق.

ـ ومن المحسنات البديعية التى لها الأثر البارز فى تكوين الموسيقى المعنوية حسن التعليل، ويتحقق ذلك عندما ينكر الشاعر علة الشئ المعروف ويأتى بعلة أدبية

---

[٥٢] حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، ص: ١٢٣.

[53] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 116.

كانت السماء عينى من أجل رؤية وجهك وكانت الأرض وجهى منذ زمن طويل

[54] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, a.g.e, s: 137.

يا له من مدح وقدح الذى يأتى من فمك فيمزج حبيبى السم بترياقه

طريفة لها اعتبار لطيف، ومشتملة على دقة النظر بحيث تناسب الغرض الذى يرمى إليه.[٥٥]

مثل:

لم يظهر أحد فى عينه منذ أن رأتك عينى

فلتر العين حاكمها ولتكن الرعية فى العين أمرها يسير[٥٦]

نلاحظ أن الشاعر علل على عدم رؤيته أحد بعد رؤية المحبوب بعلة طريفة تُنبىء عن قوة الخيال عند الشاعر وهى أن العين هى التى امتنعت عن الرؤية أحد سوى محبوبها.

ـ ومن مظاهر الموسيقى المعنوية تجاهل العارف حيث يستخدمه الشاعر الفنان ليرفع من مستوى الصورة الموسيقية فى شعره، ويتحقق ذلك حين يتجاهل الشاعرأمرا يعرفه حقيقة فيوجه سؤالا لغرض بلاغى ما، أو يوظف أفعالا منفية ينفى بها علمه لما يعلمه علم اليقين، وإذا تمكن الشاعر من أن يستخدم هذه المحسنه بإملاء من ضميره وعواطفه تركت أثرا بالغا على المتلقى ونفذت إلى صميم قلبه.[٥٧]

مثل:

أى شعر لو يتفوه به لسانى بلغة العالمين؟ والجمال الذى أحبه تكون قافيته فى النهاية[٥٨]

يشبه الشاعر جمال محبوبته بالقافيه ويسأل على سبيل التعجب أى شعر لو يتفوه به لسانى بجميع لغات الناس لم يستطع أن يوصف جمال محبوبه كجمال قافيه آخر البيت، هنا وصف الشاعر السؤال ليرفع من مستوى الموسيقى فى شعره.

---

[٥٥] حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، ص: ١٢٥.

[56] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, a.g.e, s: 138.
كُوزُمْ سِينِى كُورَاليدَنْ كُورِينَه اوُزكه كورِكمز رَعِيت سْهل أوله كُوزده چُو كُوزْ كُورمش أوله خانى

[٥٧] حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، ص: ١٢٦.

[58] Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım, s: 550.
عَوَالِمُوكْ دِلِبِيلاَ نَه شِعرْ دِرسَه دِلُم جَمَالى سَوْدكموكْ آخِرْنَدَه قَافِيَه دُر

النتائج:

ـ أن علم العروض يكشف عن الموسيقى الخارجية فى غزليات ورباعيات وتيوغ قاضى برهان الدين ويبين مدى صحة الأبيات الشعرية من حيث الوزن والبحر والقافية.

ـ فى غزليات قاضى برهان الدين نظمت كلها بأوزان عروضية مختلفة، أما الرباعيات نظمت على الوزن الخاص بالدوبيت **فَعُلن متفاعلن فعولن فِعلن،** ولكن رباعيات قاضى برهان الدين منظومة على بحر الهزج وهى (**مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن)، و**رغم أن الرباعيات والتيوغات لهم أربعة مصارع متحدين القافية فإن التيوغات منظومة على وزن بحر الرمل فاعلاتن فاعلاتن فاعلن.

ـ الشاعر عنده ميزة خاصة به عنده حرية خاصة فى استخدام القافية يمكن أن يكررنفس الكلمة ويجعلها قافية أو يزيد فى النص أو ينقصه فهو ليس جيداً فى العروض بيد أن الأوزان عنده سليمة.

ـ الموسيقا وهى عنصررئيس بين عناصر التشكّل الشعرى خاصة وهى ليست مجرد إيقاع تطريبى فحسب، وإنما هى ركن من أركان الرؤية الشعرية، ولذا نجد العديد من النقاد يربطون بين الوزن الشعرى وموسيقا النص وبين موضوع النص وعاطفته.[٥٩]

ـ اعتمد قاضى برهان الدين فى الموسيقى الخارجية على الوزن العروضى فنرى فى ديوانه الشاعر أوزانا مختلفة، استخدم فى غزلياته أوزانا مختلفة وفى الرباعيات أو الدوبيت اعتمد على بحر الهزج وفى التيوغ اعتمد على بحر الرمل.

ـ أما الموسيقى الداخلية تمكن الشاعر من إيجاد مناسب وتناغم بين الألفاظ والمعنى.

ـ ومن أهم مظاهر الموسيقى المعنوية عند الشاعر الطباق والمقابلة وحسن التعليل وتجاهل العارف، جمعها بطريقة رائعة بعيدًا عن التكلف بلغة سهلة ممتنعة.

[٥٩] الدوغان: محمد أحمد، ***التذوق الأدبى النظرية والتطبيق***، ص: ٣٦.

المراجع: أولا: المراجع العربية:

١- جبر، زهران محمد، ***عروض الشعر الخليلى***، ج١،المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

٢- المصرى، محمد بن فلاح، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ط١،مكتبة أهل الأثر، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.

٣- عتيق، عبد العزيز، ***علم العروض والقافية***، دار النهضة العربية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٤- الهاشمى، محمد على، ***العروض الواضح وعلم القافية***، ط١،دار القلم – دمشق ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

٥- عقيل، سعيد محمود، ***الدليل فى العروض***، ط١،عالم الكتب، بيروت – لبنان، ١٤١٩هـ ١٩٩٩م.

٦- حركات، مصطفى، ***أوزان الشعر***، ط١،الدار الثقافية للنشر- القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.

٧- درويش، عبد الله، ***دراسات فى العروض والقافية***، ط٣،مكتبة الطالب الجامعى، مكة المكرمة العزيزية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.

٨- نبوى: عبد العزيز، ***العَروضُ والقَوافى بين القديم والجديد ومعه لزوم ما لا يلزم فى الأوزان***، ط١، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٥م.

٩- المصرى: حسين مجيب، ***تاريخ الأدب التركى***، مطبعة الفكرة ١٩٥١م.

١٠- الدوغان: محمد أحمد، ***التذوق الأدبى النظرية والتطبيق***، ط٢، مكتبة المتنبى، ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.

المصادر العثمانية:

١١- م. كريمى، ***ديوان قاضى برهان الدين***، زنجان، ١٣٩٣م.

الدوريات العلمية:

١٢- حامد ذاكرى وعبد الحميد أحمدى، ***الصورة الموسيقية فى أشعار سعدى العربية***، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنه الثانية، العدد السابع، خريف ١٣٩١ش/ أيلول ٢٠١٢م.

Ensani.ir article download pdf

المراجع التركية:

13- Eraslan ,Kemal,***Mizanul - Evzan Ali Sir Nevayi*** , B1,Türk Kurumu Yayınlar.

14- Kürkçüoğlu: Kemal Edib, ***Edebiyat Lüğatı***, Basıldığı Yer: Ahmet Said Matbaası, Istanbul 1973.

15- Kadı Burhaneddin Divanı Tıpkıbasım,Alaeddin Kıral Basımevi, Istanbul 1943.

16- Çetin, Nihad ,***Ilm Elaruz Ve Nesetulu El-Camia***, C. 4, Musul 1978.

17- Ergin:Muharem, ***Kadi Burhaneddin Divanı***, Edebiyat Fakültesi Matbaası, Istanbul 1980.

الشبكة العنكبوتية:

18- Eski ,Yekta Saraç ,Gürer Abdulkadır ,**Türk Edebiyatin Giriş , Biçim Ve Ölçü,** B1, Anadolu Üniversitesi Eylül 2011.

صحف تركية:

19- Pala, Iskender, ***Aruz Eğitim Uzerine Düşünceler Ve Teklifler*** ,Journal Of Istanbul Kultur Üniversity 2003.

الرسائل العلمية التركية الإلكترونية:

أولا: رسائل الماجستير:

20- Barcın: Sibel, ***Kadi Burhaneddin Divanında Kelime Grupları***, Yüksek lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Ağustos 2016.