

التشكيل الإيقاعي وأثره في إبداع الدلالة (دراسة في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي)

د. إسماعيل حسين فتاتيت، عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية- كلية التربية- جامعة مصراتة.

إضاءة وتنوير:

لا ريفي أنّ للإيقاع الشعري قيمة جماليّة عالية، تزداد رونقا وجمالا كلّما تحققت بلا تكلف أو مغالاة. فضلا عن قيمته الانفعاليّة المتمثّلة في الدفقات الشعوريّة الكامنة في نفس الشاعر، التي يحاول إخراجها في صورة كلمات وأوزان تعادل التدفّق الانفعالي لديه. فالإيقاع بالتالي، ركيزة أساسية من ركائز النسيج الشعري، ومن ثمّ، يُعدُّ (بوصفه المادة الظاهرة في كل النصوص المتفق على شاعريّتها) من المصطلحات الجديدة بالدرس والممارسة.

وإذا ما نظرنا إلى الإيقاع الشعري، نجده يدل في مفهومه الخارجي على أوزان النغم القائمة على توالي الحركة والسكون وفق نظام معلوم، فالإيقاع يُعرّف إجمالا بأنّه حركة منتظمة⁽¹⁾، بحيث يتألف من هذه الحركة المنتظمة مجموع التفاعيل التي يتشكل منها البحر الشعري.

وكما يُبنى الإيقاع الخارجي على تكرار التفاعيل، والقافية؛ فإنّ الإيقاع الداخلي يُبنى على تكرار الوحدات الصوتيّة الصغرى والكبرى. يقول عبد القادر الرباعي: "ونعني بالإيقاع الداخلي أيّ ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات. لا يهتمنا أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنّما يهتمنا أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"⁽²⁾. فضلا عن أنّ الإيقاع يعدُّ جزءا من الدلالة النصية، فلا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه، أو لنغمته الانفعاليّة⁽³⁾. فقد يبدأ البيت بإيقاع هادئ، ثم يصير حادا متصاعدا حسب توتر الشاعر وحالته الانفعاليّة. وقد يتفاوت إيقاع القصيدة حسب مشاهدتها المتباينة.

(1) موسيقى الشعر العربي، لشكري عباد، ص 57.

(2)، ص 292.

(3) ينظر: نظرية الأدب، لرينيه ويلك، وأوستن وارن، ص 206.

ولا خلاف في أنَّ الشعر الأندلسي غني بإيقاعه الذي لم يتم الكشف عن كثير من جوانبه. وأنَّ شعر ابن خاتمة الأنصاري⁽¹⁾. يمثل ظاهرة إيقاعية، أدركها نقاد عصره، حين وصفوه بأنه جيد القريحة، وأنَّ شعره في طبقة عالية من النظم.

ولبراعة ابن خاتمة في النظم، ولأنَّ شعره أيضا لم يحظ بدراسات نقدية حديثة، مثلما حظي بما شعر غيره من أدباء الأندلس؛ يقوم الباحث في هذه الدراسة بتناول جانب من جوانب إبداعه، وهو المتعلق بالبنية الإيقاعية، عبر ديوانه الذي يُعدُّ أرضا خصبة لبناء قلعة الإيقاع القائمة على التكرار والتوازن. محاولا قدر المستطاع الكشف عن هذه الظاهرة الجمالية التي تستحق المزيد من العناية والاهتمام.

ولعل النظر إلى البناء الإيقاعي من زاويتين هما الإيقاع الخارجي متمثلا في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي متمثلا في الجرس الصوتي عبر التكرار بأشكاله، والتوازي؛ كفيل بمنح صورة جلية عن تشكُّل الإيقاع في شعر ابن خاتمة الأنصاري.

إيقاع الوزن الشعري:

يعد الوزن من أهم مكونات الإيقاع، فقد جعله بعض النقاد أساس الإيقاع في الشعر العربي⁽²⁾؛ لأنه يضبط المستويات الصوتية للحروف والكلمات، وما تكوّن من مقاطع وأجزاء، وينظم العلاقات التنغيمية بينها⁽³⁾. ولقيامه أيضا على التكرار من جانب الشاعر، والتوقع من جانب المتلقي⁽⁴⁾.

وإذا نظرنا في هذه الأوزان، يتضح لنا أنَّ بعضها يختلف عن الآخر إيقاعيا، فلكل بحر من بحور الشعر نغماته المختلفة حسب التفاعيل التي يتكون منها. وهذه التفاعيل تقابل بحروفها في الوزن

(1) هو أحمد بن علي بن مُجَّد بن علي بن مُجَّد بن خاتمة، من أهل (المرية)، يُكنى بأبي جعفر، ويعرف بابن خاتمة. لم تشر التراجم لتاريخ محدد لولادته، أما وفاته فقد رُوِيَ أنها كانت في تاسع شعبان سنة سبعين وسبعمائة. والمرية: هي إحدى المدن الرئيسية في دولة غرناطة، وصفها (المقري) بأنها من أشهر مدن الأندلس. وقد تمتع ابن خاتمة بالعديد من المواهب، فهو الكاتب والشاعر والفقيه والزهاد. وصفه ابن الخطيب بأنه صدر يُشار إليه، وأنه قوي الإدراك والذهن، جيّد القريحة من حسنات الأندلس وطبقة في النظم والنثر. أما ديوانه، فقد أكد محققه أنه الوحيد من بين دواوين شعراء عصره، الذي وصل إلينا كاملا كما خطّه بيده. حيث جعله ابن خاتمة في خمسة أقسام تمثلت في المدح والثناء، والغزل والنسيب، والملح والفكاهات، والوصايا والحكم، والتوشيح. ينظر: الإحاطة في أخبار غرناطة، للسان الدين ابن الخطيب، 1/240، 241. مقدمة الديوان: ص16، 17. نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، للمقري، 1/162.

(2) ينظر: نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، ص64.

(3) ينظر: من جماليات إيقاع الشعر العربي، لعبد الرحيم كتوان، ص26.

(4) ينظر: المفاتيح الشعرية، (قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد)، ليادكار لطيف، ص192.

حروف الكلمات الموزونة في البيت⁽¹⁾. مما يجعلنا نعتقد بوجود مهارات خاصة لكل بحر من البحور بحيث يستوعب نوعية بعينها من التجارب والانفعالات. وهذا لا يعني وجود علاقة ما بين الوزن والموضوع، بحيث يكون لكل موضوع وزنه الخاص به والمناسب له. فالقريحة الجيدة إذا طرقت بابا انفتح لها ملء رغبتها، فتقع على البحر والقافية، وهي لا تعلم من أين تأتي لها ذلك، وإنما هو الإحساس الشعري الذي يدفعها إلى حيث يجب أن تندفع⁽²⁾.

وبما أن ابن خاتمة قام بتقسيم ديوانه إلى أقسام بعينها وفق نوعية الموضوعات التي تناولها فيه؛ فإن معالجة أوزان هذا الديوان ستم وفق هذا التقسيم، وهو كالتالي:

- أشعار المدح والثناء:

ذكر ابن خاتمة في باب المدح والثناء، تسع قصائد⁽³⁾ توزعت على ثلاثة بحور شعرية، وهي كما يوضحها الجدول الآتي: البسيط والطويل والكامل.

ت	البحر	القصائد	المقطوعات	النتف
1	البسيط	5	0	0
2	الطويل	2	0	0
3	الكامل	2	0	0

(1) ينظر: موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص 56.

(2) ينظر: إلياذة هوميروس، تر: سليمان البستاني، ص 89.

(3) نظرا لتفاوت أشعار ابن خاتمة من حيث الطول والقصر؛ تم تقسيم شعره من منطلق إجرائي إلى نتف ما دون ثلاثة أبيات، وإلى مقطوعات تبدأ من ثلاثة إلى تسعة أبيات، وإلى قصائد تبدأ من عشرة أبيات فما فوق.

- أشعار الغزل:

ذكر ابن خاتمة في باب الغزل سبعا وأربعين قصيدة ومقطوعة، توزعت على أحد عشر بحرا ، كما جاء في الجدول الآتي:

البحر	قصائد	مقطوعات	نتف	البحر	قصائد	مقطوعات	نتف
الخفيف	2	9	0	المنسرح	0	3	0
الكامل	5	4	0	المتقارب	1	1	0
البسيط	4	3	0	الرملي	0	2	0
السريع	2	3	0	م الكامل	0	2	0
الطويل	4	1	0	الوافر	0	1	0
مجموع	17	20	0	مجموع	1	9	0

- أشعار الملح والفكاهات:

ذكر ابن خاتمة في هذا الباب ثلاثا وسبعين قصيدة ومقطوعة وشفة، توزعت على ثلاثة عشر بحرا، حسب الجدول الآتي:

البحر	قصائد	مقطوعات	نتف	البحر	قصائد	مقطوعات	نتف
البسيط	0	12	4	م الكامل	0	1	3
الكامل	3	6	1	الوافر	0	2	1
المتقارب	0	7	2	المجتث	0	1	0
المنسرح	0	5	4	الرجز	0	1	0
الخفيف	0	4	3	م الوافر	0	1	0
السريع	0	3	4	م الرمي	0	1	0
الطويل	0	4	0				
مجموع	3	41	18	مجموع	0	7	4

- أشعار الوصايا والحكم:

ذكر ابن خاتمة هنا تسع مقطوعات وإحدى وثلاثين نغمة، توزعت كالآتي:

البحر	قصائد	مقطوعات	نتف	البحر	قصائد	مقطوعات	نتف
البسيط	0	2	10	المتقارب	0	1	2
الطويل	0	2	4	الخفيف	0	1	1
السريع	0	1	4	المجتث	0	2	0
الكامل	0	0	4	م الكامل	0	0	1
الوافر	0	0	4	م الوافر	0	0	1
مجموع	0	5	26	مجموع	0	4	5

من خلال الجداول السابقة، يتضح أن البسيط يحتل المرتبة الأولى في ثلاثة أقسام، وهي المدح والثناء، والملح والفكاهات، والوصايا والحكم. وفي قسم الغزل والنسيب، نجد الأولية لبحر الخفيف، ثم الكامل، ثم البسيط. ويأتي بحر الكامل ثانياً في الثلاثة الأقسام الأولى وهي: المدح والثناء، والغزل، والملح والفكاهات. مما يؤكد أن الشاعر لم يخرج عن ميل عامة الشعراء البارزين في مختلف العصور في الاعتماد على البحور التامة. وفي المقابل نجد تأثير الذوق الحضري فيه؛ جعله يستند على البحور القصيرة والمجزوءة في كثير من أشعاره. وهذا التنوع في استخدام الأوزان يعني أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد⁽¹⁾. كذلك يتضح أن أكثر الأقسام تنوعاً في الإيقاع من حيث استخدام البحور، هو قسم الملح والفكاهات، فقد استخدم الشاعر في هذا القسم ثلاثة عشر بحراً شعرياً.

كما يتضح من خلال الجداول السابقة، أن الشاعر يحاول محاكاة القدماء في استخدام الأزمنة المناسبة للأغراض، فقسم المديح والثناء يناسبه القصائد دون المقطوعات والنتف، وقسم الغزل والنسيب قارب فيه الشاعر بين القصائد والمقطوعات وأهمل النتف، أما الملح والفكاهات فنجد أن الشاعر غلب فيها المقطوعات والنتف على القصائد. واقتصر في الحكم والوصايا على النتف وبعض

(1) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب المنجوب، 74/1.

المقطوعات، فهي أكثر وقعا في النفس وأشد التصاقا بها، إذ كلما اتسم الشعر بالقصر؛ كلما تغلغل في أذهان المتلقي، وهو ما يطمح إليه الشاعر في مثل هذه الموضوعات.

أما الأوزان التي أهملها ابن خاتمة، فهي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، والمديد، والهزج، وهو إهمال يؤيده واقع الشعر العربي القديم، وكذلك متابعات النقاد لهذا الشعر وأحكامهم عليه، كحكمهم على بحري المضارع والمقتضب، يقول د. إبراهيم أنيس: "إنك لو بحث فيما روي لنا من أشعار عربية عن أمثلة لهذين الوزنين، لا تكاد تظفر بأمثلة صحيحة النسبة"⁽¹⁾. وما كان إهمال ابن خاتمة لهذه البحور إلا لإدراكه التام بنواقصها الإيقاعية، وقلة رصيدها من تجارب الشعراء واستعمالاتهم.

الانزياح الإيقاعي في تفاعيل البحر الشعري (الزحافات)⁽²⁾:

إذا تتبعنا رأي النقاد قديما في أمر الزحافات، نجدهم ينظرون إليها نظرات متفاوتة، فابن قدامة لا يقبل منها إلا ما "كان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توال ولا اتساق ولا إفراط يخرجها عن الوزن"⁽³⁾. والأصمعي يعتقد أن "الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه"⁽⁴⁾. أما النقاد حديثا، فجعلها بعضهم متعلقة بدفع الرتبة والملل، فهذا التحول في النمط الثابت هو "ملاذ الشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة، وفي تبديل أنماط النغم الكلي داخل القصيدة من جهة أخرى، وذلك منعا للرتابة التي تجبس الجمال وتقتل الفن"⁽⁵⁾.

ويبدو أن مدار الحسن والقبح في هذه القضية يعود إلى نوعية الزحاف، فمن الزحاف ما يحسن من إيقاع البيت، ومنه ما يخل بإيقاعه إلى حدٍ يصعب معه تحديد بجره الشعري الذي نظم عليه. ومن خلال قراءة الديوان يتضح لنا أن ابن خاتمة كان يستثمر هذه الإباحات الزحافية، فيتساهل في استعمال الزحاف من غير إسراف أو تكلف. فهو عندما يقول في مطلع قصيدته التي نظمها على بحر البسيط⁽⁶⁾:

(1) موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص 54.

(2) جَوَز العروضيون حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف، كما جوزوا تسكين الثاني المتحرك من السبب الثقيل، ومعظم الزحافات تدخل تحت هذا الإطار.

(3) نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، ص 179.

(4) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، 1/140.

(5) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، لعبد القادر الرباعي، ص 279.

(6) الديوان ص 15.

مجال لظ/فك بي/ن النفس والذ/نفس/ ** وسرّ هد/يك بي/ن النار وال/قبس/
وسيب جو/دك قد/ عم الوجود هُي/ ** ما بين من/سجم/ جودا ومن/بجس/
نجده قد استعمل الزحاف في هذين البيتين في أغلب التفاعيل، فجاء بذلك إيقاعهما مخالفا
لما عليه إيقاع البسيط المعتمد في دائرته. وهذه الكثرة لم تهبط إيقاع البيتين؛ بل زادتهما جمالا وانسيابية،
مع أنه قد أصبح للبحر الواحد إيقاعان: إيقاع عروضي، وآخر انفعالي، فإذا كان الإيقاع العروضي
الذي نظمت عليه القصيدة هو:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

فإن الإيقاع الانفعالي للبيت الأول مثلا جاء كالتالي:

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن ** متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وأیضا عندما يقول واصفا الربيع في قصيدته التي نظمها على الكامل⁽¹⁾:

من لم يشا/هدّ موقع الحسن الخفي/ ** من منظرٍ/ لم يدرٍ ما ال/حسنُ الجملي/

نجده قد استعمل الزحاف في جميع تفعيلات البيت، حتى تحول البيت من وزن الكامل القائم
على تكرار تفعيلة (متفاعلن) إلى وزن الرجز القائم على تكرار تفعيلة (مستفعلن)، ولو انفرد هذا البيت
من باقي القصيدة لقلنا إنه من الرجز.

ووفقا لهذه الانزياحات يتحقق في القصيدة الواحدة العديد من الأوزان المنضوية تحت هيمنة البحر
الواحد، والمرتبطة بتعدد انفعالات الشاعر. ومن ثم، فالذي أسهم في انتقال هذا البيت من إيقاعه
العروضي المتداول إلى إيقاع آخر مختلف؛ هو حالة الشاعر الانفعالية المتغيرة بتغير المعنى الذي وصل إليه
في هذا البيت. فالشاعر يحتاج إلى تغيير الأوزان ليواكب بها انفعالاتها المختلفة "وهذا طبيعي ما دام
الانفعال الذي يأتي بالصورة ويدخلها في القصائد هو الذي يشكّل الأوزان الملائمة"⁽²⁾.

(1) نفسه: ص 24 .

(2) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، لعبد القادر الرباعي، ص 288 .

إيقاع القافية⁽¹⁾:

نالت القافية من اهتمام النقاد ما ناله الوزن، فقد عدّها قدامة بن جعفر الركن الثاني للشعر بعد الوزن⁽²⁾، لما يتوافر عليه تردها من قيمة إيقاعية، لذلك تعد من أهم عناصر بناء القصيدة العربية إيقاعياً، إذ لا غنى للشعر العمودي عنها.

والقافية كيفما كان حدها، هي في حقيقتها عبارة عن "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع تردها"⁽³⁾.

ولكون (الروي) أشهر الأصوات المتكررة في القافية، ولأثره الإيقاعي البارز فيها؛ تشير هذه الدراسة أولاً إلى الحروف التي استخدمها ابن خاتمة في ديوانه رويًا. فعبر قراءة فاحصة لجميع قصائد الديوان ومقطوعاته، يتضح لنا أن أصوات (الراء والنون واللام والقاف والذال والميم والباء)، قد جاءت رويًا لمعظم قصائد ومقطوعات وتنف هذا الديوان. ويظهر أيضاً عبر هذه القراءة أن حرف (الراء) هو أكثر حروف الروي استعمالاً، يليه حرف (النون)، ثم حرف (اللام)، وهي جميعها من حروف الذلاقة. ولعل استعمال الشاعر لها يعدُّ مألوفاً، فقد أشار الخليل إلى أن هذه الحروف كثرت في أبنية الكلام لخفتها وحسن جرسها⁽⁴⁾. وأن الشاعر استعمل جميع حروف المهجاء رويًا، ما عدا (التاء والتاء والخاء والذال والواو) التي يضعف تردها عادة.

وبخصوص نوعية القوافي التي استعملها ابن خاتمة في ديوانه؛ نجد أنها تنقسم من حيث التقييد والإطلاق إلى مقيدة ومطلقة. وجاءت الأشعار المقيدة قليلة، مقارنة بالمطلقة. فقد جاء في الديوان سبع عشرة قافية مقيدة، موزعة ما بين القصائد والمقطوعات. أما أغلب قوافي الديوان فقد جاءت مطلقة، ومتنوعة المجرى (الكسر/الضم/الفتح). والمجرى المكسور أوفر حظاً بين حركات الروي، ويستقل وحده بنصف ما في الديوان تقريباً، مما يدل على رقة الشاعر ولينه؛ لأن "الكسرة تشعر بالرفقة واللين، ومن

(1) القافية هي آخر البيت، سواء كانت الكلمة الأخيرة منه، أو ابتدأت من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله. أو هي حرف الروي المتكرر في كل آخر بيت من أبيات القصيدة. ينظر: موسيقى الشعر العربي لشكري عياد، ص 99.

(2) ينظر: نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، ص 64.

(3) موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص 246.

(4) حروف الذلاقة عند الخليل ستة أحرف وهي: (ر ل ن ف ب م) ينظر: جرس الألفاظ، لماهر هلال، ص 138.

تأمل الشعر العربي وجد أرق قصائده مكسورات الروي في الغالب، ووجد شعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم⁽¹⁾.

وهذا الانتشار المكثف للقافية المطلقة في ديوان الشاعر يجعلنا نجزم بأنها أكثر مرونة وإيقاعاً من القافية المقيدة، فالحركة في الروي تبعد القصيدة عن الجمود، وتتجدد عبر هذه الحركة حيوية النص، وتساعد الشاعر على الامتداد والتواصل في التعبير عن مشاعره.

فالإشباع الناتج عن الروي المطلق يُعدّ "من أهم المظاهر المؤدية إلى الاسترسال النغمي، إضافة إلى وظيفته كرابط جمالي/نغمي، يُوحى منه تمديد صوت الروي، ليلتحق نغمه ببداية البيت الموالي له"⁽²⁾. وهذا يتناسب مع شاعر يعيش في الأندلس حيث تشتدّ حاجته لإخبار غيره عن ما تتمتع به هذه البلاد من جمال وإبداع. لذلك أكثر ابن خاتمة من القوافي المطلقة التي تشير إلى التدفق العاطفي والإنساني المتحلي بهما. فهو حين يقول في وصف الربيع⁽³⁾:

شَقَّتْ عَلَى الْأَرْضِ السَّمَاءُ جُبُوبَهَا * * * فَالْمَخُ سَنَاها أَوْ تَنَسَّمَ طَيْبَهَا
أَرْضٌ مُدْبِجَةٌ وَظُلٌّ وَارِفٌ * * * وَشَدَى بِهِ مَلَأَ النَّسِيمُ رَحِيْبَهَا
قَدَّ مَدَّ طَاوُوسُ الْجَمَالِ جَنَاحَهُ * * * فِيهَا فَعَطَى عُصْنَهَا وَكَثَبَهَا

إنّما يستثمر أصوات القافية المتحركة في التعبير عن عاطفته المتدفقة تجاه ما يشعر به من غبطة وسرور بجمال الربيع ومقدمه وصنيعه الذي غيّر وجه الأرض، فصوت القافية المطلق يحاكي روعة هذا الربيع في نفس الشاعر التي لا حدّ لها ولا مكان يحتويها ولا قيد يكبلها.

لزوم ما لا يلزم :

يطلق هذا المصطلح على القيود التي يلتزم بها بعض الشعراء من دون أن تكون الصناعة ملزمة لهم بذلك⁽⁴⁾. فهو نوع من التقييد الصوتي يلزم الشاعر نفسه به، ويبنى قافيته من خلاله، وذلك بأن يذكر مع حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركة معينة، بحيث يلتزم بها في جميع الأبيات، أو في بعض

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب المجذوب، 71/1 .

(2) من جماليات إيقاع الشعر العربي، لعبد الرحيم كنوان، ص130.

(3) الديوان: ص25.

(4) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله الطيب المجذوب، 39/1 .

الأبيات المتتالية. وعلى الرغم من أنَّ تكرار الأصوات دون الإخلال بالمعنى يعدُّ جيدا من الناحية الموسيقية؛ إلا أن طبيعة اللغة قد لا تساعد على ذلك إلا مع التكلف والتعسف، وهو ما يفسد من جمال الشعر ويذهب بأثره في النفوس والقلوب⁽¹⁾.

ولعل هذا الأمر هو الذي جعل ابن خاتمة لا يركن إلى هذا الأسلوب كثيرا، وما استعمله منه تحقق بشكل انسيابي لا تكلف فيه ولا تعمل، قاصدا من وراء ذلك تقوية القافية وإبراز قيمتها الصوتية وثقلها الدلالي.

وبالرجوع إلى ديوانه يتضح أنه يلتزم أحيانا بتكرار بعض الأصوات في بعض المقطوعات بشكل كامل، وأحيانا أخرى يلتزم هذا التكرار في بعض القوافي المتجاورة فقط. فمثال النوع الأول قوله من بحر الخفيف⁽²⁾:

سائلي عن توخشي وهو أنسي * كيف حال متيم بعد خمس
ما رأيت فيها عينه لمخ نور * غير ضوء مصباح أو نور شمس
يسهر الليل من مدهاء بوجد * مستطيل ومن دجاء برمس
واضحاً فوق قلبه راحتيه * يغتدي في غرامه كيف يمسي
قد تغنى فيه العواذل حتى * ما يحس كلامهم غير همس

فقد التزم الشاعر بتكرار حرفي (الميم/ السين)، في كل أبيات القطعة، ومع ذلك لم نستشعر وجود أي تكلف أو ثقل يعترى القافية، وإنما زاد هذا الصنيع من إيقاعها وموسيقيتها. كذلك أوحى بما يعاينه الشاعر من ألم الجوى والاكثواء بنار الهوى. وقد جمع الشاعر هنا بين نوعي القافية المقيدة والمطلقة (الميم الساكنة/السين المتحركة)، مصورا بذلك حالته الانفعالية المترنحة ما بين التفاؤل والتشاؤم. وأحيانا يجمع الشاعر بين صوتين من القافية المطلقة كما في قوله من بحر الكامل⁽³⁾:

الدهر يحكم بيننا ياظلمة * ها حالتي هاتي وأنت العالممة
ألحاظك الدعج الوقاح ظلمني * هيهات لا بل لحاظي الظالممة
أنت الأمير وأنت خصمي فاحكمي * لي أو علي فلن أسائل ذا لمة

(1) ينظر: موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص 274 .

(2) الديوان : ص 86 .

(3) الديوان : ص 87 .

فقد ألزم الشاعر نفسه بتكرار حرفين متحركين (اللام/ الميم)، في جميع أبيات القطعة، بالإضافة إلى تكرار حرفي (الألف والهاء)، وهما من ضمن القافية. ولا يخفى أن هذا الإلزام جاء انسيابيا عفويا دون تكلف، مما زاد في إيقاع الأبيات، وأسهم في إبداع الدلالة فيهما.

ومن أمثلة النوع الثاني وهو الالتزام بذكر بعض الأصوات، قوله من بحر الكامل⁽¹⁾:

كلا ولا صاحت بلائها ** قبل الأوان سوى من القهر

أفدي ليالينا التي سلّبت ** في ظلّها بعوارف الدهر

أعقاب شعبان عجبت لها ** بيضا نصلن أواخر الشهر

فقد ألزم الشاعر نفسه بتكرار حرفي (الهاء/الراء)، في ثلاث قواف متجاورات دون باقي أبيات القصيدة، مما زاد في تميّز إيقاع هذه القوافي من غيرها، وأيضاً كثف من دلالتها وإيحائها، فالشاعر في هذه الأبيات يصل إلى ذروة الانفعال والتأثر بجمال الروضة المزهرة.

التصريح⁽²⁾:

جاء ذكر التصريح في هذا المبحث الخاص بإيقاع القافية؛ لأنه عند النقاد يجري مجرى القافية، والفرق بينهما أنّ التصريح يأتي في آخر المصراع الأول، والقافية في آخر المصراع الثاني⁽³⁾. وقد جمع ابن سنان بينهما في عنوان واحد فقال: (باب التقفية والتصريح)، وزعم أن المتقدمين والمحدثين استعملوه في أول القصيدة وفي أثنائها⁽⁴⁾.

وبما أن مطلع القصيدة هو أول ما يقع في السمع، لذا تعود الشعراء منذ القدم أن يحتملوا البيت الأول شحنة إيقاعية مكثفة، من خلال لجوئهم إلى التصريح. وهذا ما جعل ابن خاتمة يكثر من التصريح في ديوانه، حتى أصبح ظاهرة فيه، وهو أمر مألوف لمن أراد أن تتحقق الشعرية في أشعاره؛ "لأن بنية

(1) نفسه: ص 96.

(2) هو عبارة عن جعل آخر المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها. وزاد ابن رشيق هذا التعريف توضيحاً فقال: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته. ينظر: نقد الشعر ص 86، والعمدة 1/ ص 173.

(3) ينظر: سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، ص 221.

(4) ينظر نفسه: ص 221.

الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر⁽¹⁾. ومن أمثلة مطالعه المصرفة قوله⁽²⁾:

تحب نسيمات الصبا من/ ربا نجد ** فينفحن عن طيب ويعبقن/ عن ندي

فالتصريع في هذا البيت يتمثل في إتيان الشاعر بعروض على وزن الضرب، وعلى نفس حرف الروي ومجره، حيث أتى ابن خاتمة بتفعيلة (مفاعيلن) في آخر الشطر الأول، وهي المتمثلة في (ربا نجد)، لتوافق الضرب في آخر الشطر الثاني، المتمثلة في (ن عن ندي)، أما باقي أعاريض أبيات القصيدة فجاءت على (مفاعيلن) على خلاف الضرب الذي جاء على (مفاعيلن).

وما كان هذا العمل الذي قام به الشاعر إلا "ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور، ولذلك وقع في أول الشعر"⁽³⁾. ومن ثم، تحدث بفضل هذا الصنيع كثافة إيقاعية في مطلع القصيدة قلما توجد في باقي أبياتها. وتحقق أيضا قيمة دلالية عبر لفت انتباه السامعين إلى جمال منطقة نجد وطيب هوائها. فالتصريع يقوم بوظيفة تواصلية، تعين على تحقيق التواصل المنشود بين الشاعر والمتلقي، كما يؤدي وظيفة إشارية تحدد الأصوات المكررة في قافية القصيدة، فهو عنصر من عناصر بناء النص الشعري، وأحد دوال الإيقاع فيه⁽⁴⁾.

ومن أمثلة التصريع أيضا قوله من بحر البسيط في وصف ليلة من ليالي الأُنس⁽⁵⁾:

ياليلة قد كساها النور سريالا ** جررت فيها ليرد الأُنس أذبالا

فقد اختار الشاعر لفظة (سريالا) في نهاية الشطر الأول لتعادل لفظة (أذبالا) في نهاية الشطر الثاني، مؤكدا بذلك ما أراده من المعنى عبر كلمة التصريع هذه. وبذلك يوافق ما اشتطره حازم القرطاجني في الكلمة المصرفة، وهي " أن تكون مختارة، متمكنة، حسنة الدلالة على المعنى، تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها ماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية"⁽⁶⁾.

(1) نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ص 90.

(2) الديوان : ص 44 .

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، 1/ 174.

(4) ينظر: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، لمحمد بنيس 1/ 133.

(5) الديوان : ص 60.

(6) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، ص 282، 283 .

الإيقاع الداخلي :

أشارت الدراسة إلى أن الإيقاع الشعري لا يبنى على الوزن والقافية فقط، إنما للشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه⁽¹⁾. وهذه الألوان هي التي يدعوها النقاد اليوم بالموسيقى الداخلية. وتتحقق بنية الإيقاع الداخلي في النص الشعري عند ابن خاتمة بوسائل مختلفة، كتكرار الصوت الواحد، أو تكرار لفظة معينة بأساليب مختلفة، أو تقسيم البيت الشعري على نحو معين. وهذا التكرار بجميع أنواعه يحدث ترجيعا صوتيا داخل البيت يكسبه إيقاعا متميزا ودلالة موحية.

– تكرار صوت أو أكثر في البيت الواحد:

يبرز الحرف في صيغته الصوتية ليعبر عن نظام إيقاعي عبر تكراره بصور معينة. فلجرس الأصوات قيمة إيقاعية يدركها السمع، فما استعذبه منها كان حسنا وما استثقله كان قبيحا. وبالنظر في ديوان ابن خاتمة، يتبين أن ما احتواه من أشعار جاءت ممتلئة بإيقاع هذا النوع، فالشاعر يحسن التأليف بين الأجزاء الداخلية التي تقوم على تجانس الأصوات وتآلفها، كي يخلق من خلالها تناغما داخليا وإبداعا دلاليا. ومن أمثلة ذلك تكرار حرف (الراء) في قوله⁽²⁾:

وما لبِطاح الأرض أبَدع رَقْمُها * فراقَت أساريرا وراقَت حواشيا

أَتَحَسَّبُ ها تِي كلها حُلِقْتُ سُدَى * لغير اعتبار؟ لا وربك ما هيا

وأَنْ قُصارها للهوٍ وَلَدَّةٌ؟ * لقد أخطأَ التقديرُ منك المراميا

يذكر الشاعر في الأبيات السابقة أن الله لم يخلق شيئا عبثا، فما أبدعه من جمال على هذه الأرض، إنما ليعتبر به أولوا الألباب وليس لمجرد اللهو واللذة. ونحن إذا تتبعنا صوت (الراء) في هذه الأبيات، نجد أن الشاعر قام بتوظيفه إيقاعيا ودلاليا، مستفيدا من أثره البارز في تشكيل الموسيقى الداخلية. ففي البيت الأول كان حرف الراء حاضرا في رسم صورة الأرض الجميلة المبتهجة، حيث كرر هذا الحرف ست مرات لا لشيء إلا ليحدث فيه إيقاعا يتماهي مع جمال الأرض وما صور الله فيها من حسن وروعة. ويكرر الشاعر صوت الراء. أيضا. في البيتين الآخرين ليحدث من خلاله لوحة إيقاعية متناغمة تهدف إلى ربط نعم الله علينا بالتذكير والاعتبار، مستفيدا من وجود حروف المد المصاحبة له، الدالة على الوله والإعجاب بهذه الأرض. والموحية بالغضب والصراخ في وجه هؤلاء الغافلين بأن ينتبهوا لسر

(1) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الطرابلسي، ص 19 .

(2) الديوان : ص 12.

جمال الأرض وروعتها. فأصوات المد تُعدُّ من أهم عناصر جماليات التشكيل الصوتي بما لها من قيم موسيقية تحدث من خلال علاقاتها تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لحنٌ موسيقي⁽¹⁾. ومؤيداً هذا التناغم الإيقاعي بما يتكرر من حروف القافية في كل بيت. ومن ثم، فقد أسهم الإيقاع هنا في تكوين النص، بسبب ما يولده فيه من قلق داخلي، ذلك لأن "الأصوات التي تتكرر في حشو البيت، مضافة إلى ما يتكرر في القافية، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"⁽²⁾. وهو ما نجده أيضاً في تكرار (الجيم)، الذي هو من الأصوات الانفجارية المجهورة⁽³⁾، واستخدامه يتناسب مع حالة الشاعر الانفجالية، يقول ابن خاتمة⁽⁴⁾:

جذبت حاجبها حتى اندمجت ** ورمتني بسهام من دَعَج
غادةً في وجهها لسي جنةً ** أجمجت ما بين أضلاعي وهَج

يصف الشاعر هنا ما جنته عليه إحدى الجوارى الجميلات، وما أحدثته من ألم في نفسه بسبب عشقه لها. موظفاً تكرار صوت (الجيم) في إحداث جلبة إيقاعية عبر نثره في جسد البيتين ووجوده في روي القافية. مستغلاً جرسه المتفشي في التعبير عن ما يشعر به تجاه هذه الجارية. ومن ثم، فإن جرس الحروف يعد قيمة صوتية وجوهية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أيضاً أداة التأثير الحسي بما يوحيه من دلالة معنوية في ذهن السامع⁽⁵⁾.

ويكثر تكرار هذه الأصوات المعزولة في أغلب أشعار ابن خاتمة. ولعل من أول الفوائد التي يجنيها الشاعر من هذا التكرار: زيادة الإيقاع في أبياته الشعرية، والإيحاء بالمعنى المراد إيصاله للمتلقى، إذ ينبغي أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان مجرد ألفاظ متكلفّة لا سبيل إلى قبولها⁽⁶⁾. وقد يزاوج الشاعر بين صوتين في التكرار؛ ليخلق من هذه المزاجية إيقاعاً مزدوجاً في بنية البيت، مثال ذلك تكرار صوتي الغين والنون، والثاء والنون في قوله⁽⁷⁾:

(1) ينظر: موسيقى الشعر العربي، لشكري عباد، ص123.

(2) موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص45.

(3) ينظر: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، لمحمد العبد، ص19.

(4) الديوان: ص81.

(5) ينظر: جرس الألفاظ، لماهر هلال، ص7.

(6) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، ص264.

(7) الديوان: ص88.

وغانية تغنينا فتغني ** بمنطقها الأغرّ عن الأغاني
تثنت فانتنت مثنى شجون ** ثمّجها المثالث والمثاني

فقد كرر الشاعر في البيت الأول صوتي (العين/النون)، وفي البيت الثاني صوتي (الثاء/النون)، ليزيد في إيقاع هذين البيتين قوة ورونقا وجمالا، وليؤكد على جمال هذه الغانية، وعدوبة صوتها، وكثرة تثنيها، وانسجامها مع أوتار العود. فقيمة هذا التلازم الصوتي بين الألفاظ، مُجَبِّة منذ القدم، فقد أحسه القدماء عندما فضلوا ما يتألف من الحروف على ما يتنافر منها.

ومما تقدم يتضح أنّ أهمية الجرس الصوتي لا تكمن في مدى تناسب الصوت وتلاؤمه مع غيره من الأصوات فقط، ولكن أهميته الإيقاعية تكمن في تكريره الانسيابي غير المتكلف الذي يكسب الشطر أو البيت إيقاعا مميزا تستريح إليه الآذان وتقبل عليه⁽¹⁾.

– تكرار لفظة معينة بأساليب مختلفة:

هذا التكرار يشمل العديد من ألوان البديع التي تناولها النقاد بالدرس، وستقتصر الدراسة في هذه الجزئية من البحث على ثلاثة منها، وهي: التجنيس والتصدير والترديد.

– أما التجنيس⁽²⁾، فعلماء البديع يجعلونه من ضمن حظيرة المحسنات اللفظية، ويوردون له أقساما عديدة ليس لها مكانا هنا. وما يهمننا منه في هذا المطلب، كونه ظاهرة في شعر ابن خاتمة، تسهم في بناء موسيقى النص الشعري وإيقاعه. حيث يمكن أن نستخرج من ديوانه العديد من الألفاظ التي تحمل هذا النوع من الصنعة. وقد استخدمه الشاعر في سياقات متعددة وبأساليب مختلفة، ولكل حالة من هذه الحالات درجة إيقاعية تختلف عن الأخرى. من ذلك قوله⁽³⁾:

أجرنُّ إلى نجدٍ إذا دُكرتْ نجدُ ** ويعتادُ قلبي من تذكُّرها وجُدُّ

فقد جانس الشاعر بين لفظتي: (نجد/ وجد)، مراعيًا فيهما التصريع في التجنيس. ولعل هذا النوع من أكثر الأنواع إيقاعا وموسيقية، فالتشابه في الألفاظ المتناظرة، مع الاختلاف في المعاني، يقع من النفس موقعا حسنا، وتطرب له الأسماع؛ لما يحدثه من إيقاع شجي ومتناغم، وإجاء بنفسية الشاعر وانفعاله. حيث استطاع الشاعر أن يوظف الاقتران الشرطي بين (نجد) بأرضها الطيبة وهوائها الساحر النقي،

(1) ينظر: موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، ص 41.

(2) عرف النقاد التجنيس بأنه تشابه الكلمتين في اللفظ واختلافهما في المعنى. ينظر: نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، ص 162.

(3) الديوان: ص 53.

وبين الوجد والعشق والهيام، في خلق قيمة إيقاعية، ولغة شعرية "انفعاليّة تتوجّه إلى القلب، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تُثير انفعالات وإحساسات لا تُحصى" (1).

وقد يجانس الشاعر بين لفظتين بشكل متلاحم دوغما تصريع، كقوله (2):

لعلّ الذي قام الوجودُ بجوده ** يُعيد بحسن اللطف حالي حاليا

فقد أجاد الشاعر في البيت السابق استخدام التجنيس، حين جانس بين: (الوجود/ بجوده) و (حالي/ حاليا)، دون أن يفصل بينهما. وهذا النوع أشد إلحاحا في طلب المعنى، وإجاء برغبة الشاعر ومراده، بشرط أن يأتي عفو الخاطر ويصدر عن طبع لا تكلف فيه. وبذلك "تصبح الكلمات المتجانسة والمرتبّة ترتيبا خاصا في الشعر تشكّل قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعريّة، أو المعنى الأعمق للشعر، ولا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجيّة يمكن للشعر أن يستغنى عنها" (3). ولعله مما زاد في إيقاع البيت هذا التناسق والانسجام الموحى بالترار، بين مواقع التجنيس في كل من الشطرين، فالقيمة الذاتية للفظ تكتسب أهميتها من خلال اتساقها وتلاؤمها مع سائر الألفاظ، وأن عدم انسجام الألفاظ في السياق التي نظمت فيه يفقدها توافقها النغمي في التعبير (4).

— أما التصدير فهو يُعد (5). أيضا. من الظواهر الإيقاعية ذات الصبغة التكرارية، ويختلف عنها من حيث حتمية وقوع طرفه الثاني في القافية، بعكس الطرف الأول. وقد استخدمه ابن خاتمة في شعره بصور مختلفة، ولّد منها ضربا من الإيقاع المنبثق من التماثل الصوتي والتموّج المكاني، ومن هذه الصور ما وافق آخر البيت أوله، كقوله (6):

شربتُ كأسَ الهوى وحدي مُعْتَقَةً ** والعاشقون جميعا فضلها شربوا

(1) الصورة الشعريّة في الكتابة الفنيّة (الأصول والفروع)، لصبحي البستاني، ص 49.

(2) الديوان : ص 15.

(3) في تشكّل الخطاب النقدي، لعبد القادر الرباعي، ص 61.

(4) ينظر: جرس الألفاظ، لماهر هلال، ص 177.

(5) عرفه ابن رشيق بقوله: هو أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيبدل بعضه على بعض. ينظر: العمدة 3/2.

(6) الديوان : ص 28.

وهي تتمثل أقصى درجات التباعد الإيقاعي بين الطرفين، كما يخرج البيت فيها "في شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية"⁽¹⁾. فقيمة التصدير التكراري هنا هو التأكيد على معنى الاشتياق والعشق بأسلوب مشوّق من خلال إعادة ذات اللفظة بأسلوب موجز، لذلك، فوظيفة التصدير تتمثل في "تقوية الوزن وزيادة رنة اللفظ بالاعتقاد في الكلمات، عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها"⁽²⁾. وهذه الكلمة المعادة هي التي تشغل بال المتكلم عادة، لأنها الوحيدة التي يراها تعبر عن أحاسيسه وأفكاره، وما يدور في عقله الباطني. ومن ثم، فاللفظ المكرر "هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يُكرّر ما يثير اهتماما عنده، وهو يُحبّ في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه"⁽³⁾. لقد أراد الشاعر أن يثبت عبر تكرار لفظة (شرب) أنه أفضل العشاق، وأن حبه صادق لا يخالطه شك، فهو الحب المنقح والمعترك، المغاير لحب الآخرين. ومن صور التصدير عند ابن خاتمة، أن يوافق آخر البيت آخر الشطر الأول، كقوله⁽⁴⁾:

أسرفت في الهجران يا ماطلا * * * يكفيك بالله من المَطْل

لقد أرهق ذهن الشاعر وأتعب فؤاده؛ مظل الحبيب، فكرر هذه اللفظة (ماطلا/المطل) في أبرز مواقع البيت مع نهاية كل شطر، بسبب ما تدل عليه في نفس الشاعر من معاني الحزن والأرق والانهيار، محدثا بهذا التكرار نغما إيقاعيا منظما زاد من قوته وتحقق موسيقاه وقوع الطرف الثاني في قافية البيت. وموحيا أيضا عبر هذا التكرار بما يكنه من مودة عارمة وشوق عظيم لهذا الحبيب المسرف في الهجران، "فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر، وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية"⁽⁵⁾.

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الطرابلسي، ص 88 .

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبد الله المجذوب، 2/ 56 .

(3) التكرير بين المثير والتأثير، لعز الدين علي السيد، ص 136 .

(4) الديوان : ص 77 .

(5) قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، ص 287.

- أما الترديد⁽¹⁾، فعلى الرغم من قيامه على التكرار؛ إلا أنّ مثال الترديد لا يخلو من التنويه بمعنى يستحكم به النظم، وتقوى به الدلالة⁽²⁾، ويزداد به الإيقاع. ومن أمثله عند ابن خاتمة قوله⁽³⁾:

أبعد مشيبٍ تستجدُّ شبيبةً** وبعد هُدًى تبغي عمىً أو تعامياً

فالشاعر هنا لا يقصد التكرار المحظ للفظه (بعد)، وإنما أراد من خلال ترديدها أن ينوّه إلى معنى آخر غير المعنى الأول، معبراً بذلك عن استنكاره الشديد عن يطلب اللهو ويسعى إلى المتعة بعد أن اشتعل رأسه شيباً وبلغ من العمر عتياً. لقد استطاع الشاعر أن يربط من خلال هذا الترديد بين (المشيب/الهدى) وبين (الشباب/العمى) موظفاً هذا التقابل في إحداث زخماً إيقاعياً داخل البيت، وبهذا يصبح الحافز الإيقاعي مؤثراً في اختيار الكلمات وتركيبها، وفي المعنى العام للشعر⁽⁴⁾. وفي إحداث أيضاً كثافة دلالية توحى بمدى استنكار الشاعر حدوث مثل هذا العمل الذي إن وقع من الشباب لا يجوز أن يقع من الشيوخ أمثاله. ومن ثم، فالتكرار المحدث للإيقاع والمكتف للدلالة هو في حقيقته "إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعنى بما الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كلّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"⁽⁵⁾.

ومن الترديد كذلك قول ابن خاتمة في وصف الربيع⁽⁶⁾:

فترى انفتاح الورد خدّاً أحمرًا** وترى ابتسامَ الزهر ثغراً أشنباً

فمن خلال ترديد لفظه (ترى). أحدث الشاعر إيقاعاً تصاعدياً، ساعد في إبرازه اختلاف الدلالة في كل من اللفظتين. كما استغل تكرار هذه اللفظة في التعبير أولاً عن سروره الكبير بمقدم فصل الربيع، وثانياً عن ما يتمتع به هذا الفصل من جمال متمثل في مزاياه المتنوعة والمتعددة. و"هكذا يتّضح أنّ

(1) هو "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلّقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه". ينظر: العمدة

في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، 1/ص333.

(2) ينظر: التكرير بين المثير والتأثير، لعز الدين علي السيد، ص232.

(3) الديوان : ص11.

(4) ينظر: نظرية الأدب، لرنيه ويلك، ص176.

(5) قضايا الشعر المعاصر، لنازك الملائكة، ص276.

(6) الديوان : ص93.

الترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية، على عكس ما قد يوحي به في الظاهر⁽¹⁾.

. تقسيم أجزاء البيت على نحو معين:

أحيانا لا يعتمد إيقاع البيت على التكرار اللفظي للأصوات أو الكلمات، وإنما على تشكيل أجزاء البيت على نحو مخصوص، كما في أسلوب التوازي:⁽²⁾ الذي يعد "سمة إيقاعية قلما يخلو أيُّ شعرٍ منها"⁽³⁾. ويتم معالجته في ديوان ابنخاتمة وفق المستوى الأفقي، وهو الواقع بين أجزاء البيت الواحد بشكل تناظري. كما في قوله⁽⁴⁾:

هذي الحدوجُ/ فأين عُفُرُ/ طِبائِها** هذي البرُوجُ/ فأين زُهْرُ/ سَمائِها

فقد وازى الشاعر بين: (هذي الحدوجُ/ هذي البروجُ)، (فأين عفرُ/ فأين زهرُ)، (طبائِها/ سَمائِها)، على ذات التوازن العروضي المنظم للشطرين، وبنفس الصياغة النحوية المتشكلة منها الفقرتين، فالتشاكل النحوي هنا يؤديّ وظيفتين: الأولى أنه يخدم البعد الإيقاعي، بتكرار التراكيب وانتظامها، والثانية يهدف إلى تبليغ رسالة ما⁽⁵⁾. تتمثل هنا في رغبة الشاعر واشتياقه إلى رؤية الوجوه الجميلة التي تقطن هذه الحدوج، والتي في جمالها تشبه نجوم السماء، محدثا بذلك صورتين متوازيتين داخل البيت الواحد، فما أتى به الشاعر في الشطر الأول؛ أتى به في الشطر الثاني بذات الصياغة اللفظية والمعنى الدلالي. وبذلك يحقق التوازي "طاقة إيقاعية وصوتية تنأى بالنص الشعري عن أن يكون نثرا وتكسبه قدرا مهما من الشعرية"⁽⁶⁾ القائمة على التكرار المتوازي.

وأحيانا يراعي الشاعر في إجراءاته لعملية التوازي؛ التماثل في الصبغ الصرفية، وكذلك التجزئة العرضية المتمثلة في نسج العبارات وفق شكل التفاعيل، كقوله⁽⁷⁾:

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الطرابلسي، ص 62 .

(2) عَرَفَ . يوري لوتمان . التوازي بأنه "مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر . بدوره . يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه". تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ليوري لوتمان، تر: مُجَدُّ قُتُوح ، ص 12

(3) مغاني النص، لسامح الرواشدة، ص 137.

(4) الديوان: ص 62 .

(5) ينظر: مغاني النص ، لسامح الرواشدة، ص 151.

(6) نفسه، ص 131 .

(7) الديوان : ص 53.

صدوقٌ/ كَأَفَّاكٌ/ وِيءٌ/ كِنَاكِثٌ ** كَتومٌ/ كَبَوَّاحٌ/ بَرِيءٌ/ كَمَذَنبٌ

لقد نظم الشاعر هذا البيت مراعيًا الجانب النحوي والجانب الصرفي والجانب العروضي حتى يتمكن من إحداث التوازي داخله. هذا التوازي الذي يؤدي إلى كثافة الإيقاع فيه وقوة الدلالة. ولو أردنا تحويل هذا البيت إلى مجموعة من التفاعيل الصرفية والعروضية؛ لرأيناه ينتظم وفق هذا الشكل:

صرفيا: فعولٌ كفعألٍ فعيلٌ كفاعلٍ ** فعولٌ كفعألٍ فعيلٌ كمفعلٍ

عروضيا: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فهذا النوع من التنسيق في العبارة والتوازن بين الأجزاء؛ إنما يوحي بالمعنى الذي أرادته الشاعر، ويعبر عن حالته الانفعالية التي يعيشها، يقول ازرايا وند: "أعتقد أنّ كلّ انفعال وكل تطوّر انفعالي له عبارة لا لون لها، عبارة إيقاعية تعبر عنه"⁽¹⁾.

وقد يوازي الشاعر بين ثلاثة أجزاء داخل البيت دون تناظر الشطرين، كقوله⁽²⁾:

ما شئت/ من قمرٍ سعدٍ/ ومن كرمٍ ** رعدٍ/ ومن حسبٍ عدٍ/ ومن ترفٍ

يتضح أن التوازي داخل هذا البيت لم يأخذ شكلا تناظريا بين شطريه بشكل ثنائي، وإنما تحقق عبر ثلاثة أجزاء متوالية داخله، عبر التوحيد بين ثلاث قواف داخلية، وهي: (سعد - رعد عد). ومن ثم، يتحوّل أسلوب التوازي من خلال هذا الانتشار إلى قيمة إيقاعية مؤثرة في نظام البيت كلّ، فهو "إذا طرأ فرض إيقاعا إضافيا موحداً في إطار البحر الواحد والقافية الموحدة، شأنه شأن موسيقى الشعر تقرأ عليها موسيقى الغناء"⁽³⁾. كما استطاع الشاعر عبر هذا التوازي المتتالي أن يخلق دلالات تصاعديّة تخدم المعنى الذي أرادته وهو المبالغة في وصف محاسن الرّوض وجمال الطبيعة.

خلاصة البحث:

- تقوم البنية الإيقاعية في شعر ابن خاتمة، على الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي المتمثل في الجرس الصوتي عبر التكرار بأشكاله، وعبر التوازي.
- تنوعت أساليب ابن خاتمة في ديوانه وتعددت أغراضه، حيث عبر عن موضوعاته المختلفة بالقصائد الطوال والمقطوعات القصيرة والتنثف.

(1) موسيقى الشعر العربي، لشكري عباد، ص 163.

(2) الديوان: ص 43.

(3) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الطرابلسي، ص 77.

- تنوع استخدام ابن خاتمة للبحور الشعرية وفق الأقسام التي قسم بها ديوانه، فاستخدم في قسم المديح: البسيط والطويل والكامل، وهي من أشهر بحور الشعر استخداما. وفي باقي الأقسام؛ توزعت قصائده ومقطوعاته وفتنه على أغلب بحور الشعر تقريبا.
- حاكى ابن خاتمة القدماء في استخدام الزحاف، واعتبره فسحة له وخروجا عن قيود الوزن الصارمة، فهو يستخدمه أحيانا في جميع تفاعيل البيت الواحد دون تكلف أو خلل، لإحداث التنوع الإيقاعي، ولاستغلاله في التعبير عن انفعالاته المتنوعة ومشاعره المتأزمة.
- جاء الإيقاع الداخلي في شعر ابن خاتمة متنوعا ما بين تكرار صوت معيّن في جسد البيت كله، وأحيانا في مجموعة من الأبيات، وما بين تكرار لفظة بأساليب مختلفة، وما بين تقسيم البيت على نحو معيّن، كالتوازي. وتوصّلت الدراسة إلى أنّ القيمة الإيقاعيّة للصوت تكمن في تكريره الانسيابي، بحيث يزداد إيقاع البيت الشعري قوة وتماسكا ودلالة؛ كلّما اشتدّ تكرار العناصر الصوتيّة، وكلّما ازدادت تناسقا وتنظيما.
- تمكّن ابن خاتمة عبر إيقاع التوازي، من تجزئة البيت الشعري إلى عبارات متساوية ينتج عنها إيقاعات داخلية تتأزر مع الوحدات الوزنيّة المتناسقة في تكثيف الجانب الإيقاعي والدلالي. صنع ذلك من خلال تقسيم البيت إلى شطرين متوازيين، أو تقسيمه إلى فقرات قصيرة تجعل البيت وحدة متكاملة لا اعتبار للشطرية فيها.

المصادر والمراجع :

- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي)، لمحمد العبد، دار المعارف، ط1 1988/م.
- الإحاطة في أخبار غرناطة، للسان الدين بن الخطيب، تح: مُجَّد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2 1973/م.
- إلياذة هوميروس، ترجمة وتعليق: سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر 1904/م.
- تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ليوري لوتمان، تر: مُجَّد فتوح، دار المعارف، القاهرة.
- التكرير بين المثير والتأثير، لعز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط2 1986/م.
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، لماهر مهدي هلال، دار الحرية، بغداد 1980/م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات، لمحمد الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
- ديوان ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، تح: أحمد مُجَّد رضوان الداية، 1978م.
- سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، تعليق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة مُجَّد على صبيح، ط3 1952/م.
- الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، لمحمد بنيس، بوقال للنشر، المغرب، ط1 1989/م.
- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، لصبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1986/م.
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام (دراسة في النظرية والتطبيق)، لعبد القادر الرباعي، دار جرير، أريد عمان، ط1 2009/م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق: مُجَّد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط1 1934/م.
- في تشكل الخطاب النقدي، لعبد القادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، ط1 1998/م.
- قضايا الشعر المعاصر، لنانك الملايكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط5 1978/م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. لعبد الله الطيب المجذوب.
- مغاني النص (دراسة تطبيقية في الشعر الحديث)، لسامح الرواشدة، المؤسسة العربية، ط1 2006م.

- المفاتيح الشعرية (قراءة أسلوية في شعر بشار بن برد)، ليادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان، دمشق سوريا، ط1 2012/م.
- من جماليات إيقاع الشعر العربي، لعبد الرحيم كنوان، دار أبي رزاق، ط1 2002م.
- موسيقى الشعر، لإبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلوا المصرية، ط4 1972/م.
- موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، لشكري عباد، دار المعرفة، ط2 1978/م.
- نظرية الأدب، لرنيه ويلك، وأوستن وارين، تر: محيي الدين صبيح، م: حسام الخطيب.
- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقرئ، تح: إحسان عباس، دار صادر / بيروت.
- نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان.