المبحث الثالث

جماليات البناء الصوتي

تعدُّ الموسيقى الشعرية من الملامح الفنية البارزة في الشعر، إذ إنها كانت ملازمة للشعر، تلوّن الكلمات لكي تبدو أكثر جمالاً ونصاعة، معطيةً بذلك الجمال للمعنى الشعري، ومكوّنة وحدةً وتآلفًا لا يمكن الفصل بينهما(١).

ويُقصَد بموسيقى الشعر: كل ما في الشعر من خصائص صوتية ذات تأثير جمالي أو تعبيري تميزه من النثر(٢).

فالجانب الصوتي في الشعر عامل مهم ومؤثر في البنية العامة للقصيدة؛ لأنّ الشعر لا يتطلب عاطفةً وخيالاً وصورًا وأسلوبًا جميلاً حسبُ، بل يتطلب فضلاً عن ذلك الموسيقى المؤثرة(٣). فآذاننا لا يمكن لها أن تقبل الشعر بلا إيقاع موسيقي جميل؛ لأنّ «الانفعال الحسي بالشعر مبعثه الأثر الصوتي»(٤).

فالموسيقى أساس في الشعر، ولا يمكن تصور الشعر بدون موسيقى ، «فليس الشعر في الحقيقة إلا كلامًا موسيقيًّا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب»(٥).

أما شعرية الموسيقى فتتحقق باختيار الفاظ موسيقية ذات إيقاع يفصح عن معاني القلب التي يعجز الإنسان عن أدائها، فإن كان الشاعر حزينًا أو مضطربًا وجد في الموسيقى سلواه، فهي تهدئ جوارحه وتوحّد أفكاره، وإن كان فرِحًا منتشيًا جعل من أنغام شعره المعبّر والباثّ لأفراحه ومسرّاته(٦).

فهناك علاقة متبادلة ومترابطة بين إيقاع الشعر والوجدان؛ لأنّ الشاعر مهما كان حاذقًا وبارعًا في اختيار كلماته التي تعبر عن كيانه، فهي لن تسري بلحنها إلى قلب

---

(١) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة: ١٧٢.
(٢) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ٦.
(٣) ينظر: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري: ٢٤٠.
(٤) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ١٣٣.
(٥) موسيقى الشعر: ٢٢.
(٦) ينظر: الأدب ومذاهب النقد فيه: ٤٩.

المتلقي لتصبح جزءًا من كيانه أيضًا ما لم يكن لهذه الكلمات الإيقاع الموسيقي لأدغام كامنة تنقل صورة للحياة الوجدانية بما فيها من انفعالات وأحاسيس وعواطف ومؤثرات... إلخ[١].

إنّ موسيقى الشعر لا تعني الوزن والقافية حسب، مع كونهما من أهم ركائز ها كما عرف ابن قدامة (ت٣٢٧ هـ) الشعر بأنه: «كلام موزون مقفّى»[٢]، ولكن «وراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء»[٣]؛ تلك هي الموسيقى الداخلية أو النسيج الذي يستعمل الشاعر من خلاله وسائل لها القدرة على إحداث تنويعات موسيقية داخل النص الشعري[٤]. ومع التمازج والتآلف بين هذين المكوّنين ـــ الإطار والنسيج ـــ تتولّد موسيقى الشعر بشكله الجمالي.

لذا يمكننا أن نميز بين نوعين من الموسيقى:

الأول: الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية): وتشمل الوزن والقافية.

والآخر: النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية): ويمثلها الإيقاع الداخلي للبيت الشعري من خلال أنواع البديع من جناس وتكرار وطباق... إلخ[٥].

(١) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٥٤-٥٥.
(٢) نقد الشعر: ١٥.
(٣) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف: ٩٧.
(٤) ينظر: الشعر بين الواقع والإبداع: ١٠٠.
(٥) ينظر: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري (بحث): ١٥-١٦.

جماليات الإطار الخارجي (الموسيقى الخارجية):

يمثل الوزن والقافية النغمة الأساسية للموسيقى الخارجية للشعر، والمقصود بها الموسيقى التي تتكون من ارتباط الألفاظ مع بعضها، مشكلة الإيقاع العام للبيت أو النص، ومدى توافق هذا الإيقاع مع حركة النفس، والدلالة الإيحائية التي تضمنها[١].

وهذا ما وجدناه في الشعر الأندلسي في هذه الحقب، فقد حافظ الشاعر فيها على تقاليد الشعر العربي وأوزانه وقيود القافية، ناسجين على منوال شعراء المشرق من خلال قيم جمالية مثّلت حضارتهم وشخصيتهم المتميزة.

أ. الأوزان:

يمثل الوزن أهم عناصر الموسيقى الشعرية، وبه يتميز الشعر عن النثر، وهو «أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[٢]، وهو صورة من صور التناسب والانسجام اللذين يكونان من شروط الجمال والإيقاع[٣].

ويعد الوزن القالب الذي تتركب منه القصيدة وتقوم عليه أعمدة بنائها، وهو «الإطار الموسيقي الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر»[٤]؛ لأنّ الوزن يوحّد موسيقى البيت من خلال تفعيلاته، وباختلاف هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية.

ويكون اختيار الوزن مرتبطًا بانفعالات وتأثيرات يعيشها الشاعر فيعبر عنها من خلال تفعيلات بحر من الأبحر الموزونة؛ لأنّ «الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان»[٥].

لذلك تنوعت الأوزان والأبحر على وفق تنوع الحالة النفسية للشاعر، وهذا ما أعطى الجمالية من خلال هذا التنوع والاختلاف، فالأوزان العروضية على الرغم من أنها

(١) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٤١.
(٢) العمدة: ١٣٤/١.
(٣) ينظر: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي): ٣٦٨.
(٤) التجديد الموسيقي في الشعر العربي: ٣١٩.
(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٧٥-٣٧٦.

أوعية مجردة فقد كانت ولا تزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب الحالات النفسية في الشعر وتنظيمها[١].

لذا كان اختيار الشاعر الأندلسي لأوزانه يتلاءم مع واقعه الذي يعيشه، واللحظة أو الحدث الذي يعيش فيه، وما يتبعهما من مشاعر مفرحة أو محزنة، فإذا مدح اختار بحرًا كثير التفعيلات ليفرغ فيها ما يريد من الأفكار والعواطف تجاه الممدوح، وكذلك إن فرح وطرب اختار بحرًا سريع التفعيلات ليعبر عن فرحه ونشوته.

على الرغم من أنّ هذه الفرضية ليست قاطعة، فقد يكتب الشاعر في بحر واحد في الغزل والمديح والرثاء وغير ذلك من الأغراض، لذلك لن نقف على تبيان العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة، فقد يصلح وزن بعينه لكل الأغراض الشعرية، أو أنّ الغرض الواحد قد ينظم في أوزان مختلفة، وهذا قد يعود إلى طبيعة الوزن الشعري نفسه، أو يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني.

وهذا الأمر يدعونا إلى دراسة الوزن الشعري بمعزل عن ربطه وتحديده بغرض شعري معين، لذا سندرسها بحسب نسب وجودها في شعر هذه الحقب من خلال ستة من أبرز شعرائها وهم (ابن عبد ربه، والرمادي، وابن دراج القسطلي، وابن شُهيد، وابن زيدون، وابن الحداد)، محاولين التركيز على علاقة الموسيقى بصورة عامة والأوزان بصورة خاصة بالانفعال النفسي الذي أعطى لشعرهم القيمة الجمالية ومنحها الإيقاع الجميل.

١. البحر الطويل:

هو أكثر البحور استعمالاً في شعر هذه الحقبة، وهو بحر يمتاز بالرصانة والجلال في نغماته، وقد استُعمل في الأغراض والموضوعات ذات المعنى الجاد كالمديح والرثاء والفخر... إلخ[٢]. والشاعر من خلال هذا البحر «يستطيع أن يبحر بيسر مع فنون البلاغة المتنوعة كالاستعارة، والتشبيه، والكناية، والمجاز، وغيرها»[٣].

(١) ينظر: فن الشعر، د. إحسان عباس: ٢٣٠.
(٢) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: ١٠٤.
(٣) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي (رؤية لسانية حديثة): ١٣١.

والشاعر مع هذا النسق الإيقاعي يمكنه أن يمارس عملية الخلق الشعري؛ لكثرة مقاطعه التي تناسب أكثر الحالات والمعاني التي يريدها الشاعر(١).

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٩٥	٥٢	%١٨.٥
٢	الرمادي	٢٥٩	٥٩	%٤٣
٣	ابن دراج القسطلي	٢٠١٥	٤٧	%٢٧.٨
٤	ابن شُهيد	٣٠٦	٣١	%٣٤
٥	ابن زيدون	٧٨٢	٣٤	%٣٠.٩
٦	ابن الحداد	١٨٨	٢٢	%٣٠.٩

إنّ ظهور بحر الطويل بهذه النسب العالية في شعر هؤلاء الشعراء يفسر لنا ميل الشاعر الأندلسي إلى استعماله لهذا البحر لكونه يعطي المساحة الكافية لكي يعبر من خلالها عن الحالات النفسية والشعورية المختلفة، فهذا البحر من البحور المزدوجة، إذ يتألف كل شطر من أربع تفعيلات وهي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)، كقول الرمادي:

وَقَفتُ عَلى الدَّارِ الخَلاءِ كَأَنَّني وَقَفتُ عَلى قَلبٍ مِن الصَّبرِ بَلقَعِ(٢)

فدموع الرمادي انسكبت على ديار الحبيبة التي غدت خالية من أهلها، وهذا ما جعل قلبه فاقدًا للصبر؛ فالشاعر أفرغ حسراته وتوجعاته في أنغام (بحر الطويل) التي خرقت مسامع المتلقي بصوتها الهادر وبالأسى المنساب من أعماق الشاعر.

وهذا ابن الحداد يقدّم تجربته وانفعالاته من خلال هذا البحر، إذ يقول:

حَدِيثَكِ ما أَحْلَى فَزِيْدِي وَحَدِّثِي عَنِ الرَّشَإِ الفَرْدِ الجَمَالِ المُثَلَّثِ
ولا تَسْأَمِي ذِكْرَاهُ فالذِكْرُ مُؤْنِسِي وإنْ بَعَثَ الأَشواقَ مِن كلِّ مَبْعَثِ
وبالله فَارقِي خَبلَ نَفْسِي بقوله وفي عَقْدِ وَجْدِي بالإعادة فانفُثِي(٣)

إنّ الوزن هنا كاد أن يكون منسجمًا مع انفعال الشاعر الحاد، الذي أرسى الصورة الحوارية التي عبرت عن معاناته ابتداءً من قوله: (حديثكِ ما أحلى فزيدي)، إلى أن يصل

(١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٦٨. وينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ١٣١.
(٢) شعر الرمادي: ٨٣.
(٣) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٦٩-١٧٠.

إلى قوله: (فارقي خبل نفسي)، فقد أشاعت الموسيقى الداخلية التفاعل بين الألفاظ والصور، مبيّنة الحالة الشعورية والمعنوية لوجدان الشاعر المتوترة.

وبهذا كان بحر الطويل قيمة جمالية من خلال هذا الميل والنسج على تفعيلاته من لدن شعراء الأندلس واستيعابها أفقًا دلالية عدة امتلكت القدرة على تغطية أغراض وموضوعات شتى.

٢. البحر الكامل:

احتلَّ هذا البحر المرتبة الثانية ضمن تصنيف البحور التي استعملها الشاعر الأندلسي في هذه الحقب، ولهذا البحر «ميدان واسع فسيح، وامتداد نغمي متزن يغطي مساحة واسعة من الإيقاع في جوهره لمختلف الكميات»[١]، وهذا البحر يرد تامًّا ومجزوءًا[٢].

والبحر الكامل يجمع بين الرقة والفخامة[٣]، لذا كثر وجوده في شعر هذه الحقبة؛ لأنه يصلح لكل غرض من أغراض الشعر[٤]، وهو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة (٦ مرات) في البيت الشعري التام، وهي (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، لكن هذا الوزن تعتريه كثير من التغييرات التي تبتعد عن الأصل الموضوع عليه، مما يؤدي إلى توجيه البنية الإيقاعية نحو أنغام جديدة ذات قيم جمالية تطرب السامع وتأخذ لبّه[٥].

(١) هندسة المقاطع الصوتية: ١٩٩.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٧٤.
(٣) ينظر: دراسات في النص الشعري في العصر العباسي: ١٥.
(٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.
(٥) ينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ٢٠٠.

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٥٨	٦٢	%٢٠
٢	الرمادي	١٤١	٢٣	%١٦
٣	ابن دراج القسطلي	١٧٦٧	٤٧	%٢٧.٨
٤	ابن شُهيد	٢٤٥	١٥	%٢٣
٥	ابن زيدون	٥٢٥	٢٧	%٢٥
٦	ابن الحداد	٢٠٧	١٩	%٢٥.٣

لقد استعمل الشاعر الأندلسي البحر الكامل في شكله التام كما في قول الشاعر ابن زيدون:

أرخَصتِني مِن بَعدِ ما أغلَيتِني وَحَطَطتِني وَلَطالَما أعلَيتِني[١]
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وهذه التفعيلات تامة، إذ لم تدخل علة على عروضه أو ضربه.

ونجد ابن زيدون يستعمل مجزوء الكامل أيضًا، فقد أتاحت له التفعيلة رحابة موسيقية من خلال استعماله علة الترفيل[٢] في قوله:

لَم يَعلَموا أنَّ الهَوى رِقٌّ وَأنَّ الحُسنَ أحمَرْ[٣]

فإذا قطعنا الشطر الثاني من البيت وجدناه كالآتي:

رِقٌّ وَأنَّ الحُسنَ أحمَرْ
متفاعلن متفاعلان

وهذا التنويع في الاستعمال الموسيقي عند ابن زيدون يدل على إحساس رفيع بالنغم، وهو ما أعطى الجمالية لشعره، وزاد من قيمته الفنية والموسيقية.

ويستعمل ابن الحداد مجزوء الكامل في قوله:

إنَّ المدامعَ والزِّفِيرْ قد أعْلَنَا ما في الضَّمِيْرْ

(١) ديوان ابن زيدون: ١٨٢.
(٢) الترفيل: هو زيادة سبب خفيف في الضرب. ينظر: دراسات في العروض والقافية: ٤٦.
(٣) ديوان ابن زيدون: ١٩٦.

فَعَـــــلامَ أُخْفِـــــي ظَـــــاهِرًا ... سَـــقَمِي علـــيَّ بـــه ظَهِيْـــرْ
هَـــبْ لِـــي الرِّضَـــى مـــن سَـــاخِطٍ ... قَلْبِـــي بِســـاحَتِهِ الأسِـــيْرْ[1]
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان
متفـــــــاعلن متفـــــــاعلن ... متفـــــــاعلن متفـــــــاعلان

إذ نلمس أنّ الشاعر استطاع أن يطوّع التفعيلات لصالح أسلوبه ولغته الشعرية، وهذا يدل على مدى مرونة هذا البحر، وقد دخل الإضمار[2] تفعيلات الأبيات، مما أعطاها الجمالية والمرونة أيضًا.

٣. البحر البسيط:

يأتي هذا البحر ثالثًا من حيث الأوزان التي اعتمدها الشعراء الأندلسيون في هذه الحقبة في بناء أشعارهم، وهي من «البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية»[3]، لما تمتاز به تفعيلاتها من جمالية وغنائية التي وتزيد من ثقة الشاعر في نفسه للإطالة[4].

وهذا البحر «يقترن مع الطويل، ويأتي معه في الشيوع والكثرة أو بعده بقليل»[5]؛ لأنه بحر «شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة»[6]. وهذا ما أعطاه الجمالية في تكوين النغم الموسيقي لأشعار هذه الحقب، إذ نرى تفعيلاتها وهي تغرد من خلال عاطفة فرحة مستأنسة تارة، وتارة تبكي وتنوح من خلال الانفعال الذي أوجده الشاعر في الأغراض والموضوعات التي نظم عليها من خلال هذا البحر.

وقد تفاوت استعمال الشعراء لهذا البحر، وهذا دليل على حرية الشاعر وعفويته في اختيار الأوزان، وعدم تقييده ببحر من دون آخر.

وهذا جدول يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

---

(١) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ٢٢٢.
(٢) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك وذلك يكون في (متفاعلن). ينظر: دراسات في العروض والقافية: ١٢٥.
(٣) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ١٤٠.
(٤) ينظر: الجديد في العروض: ٥٠.
(٥) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ١٣٨.
(٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٢٣/١.

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٢٥	٥٨	%١٧
٢	الرمادي	٣٤	٨	%٥
٣	ابن دراج القسطلي	٨٩٥	٣٠	%١٧
٤	ابن شُهيد	١٠٨	١٣	%١٧
٥	ابن زيدون	٢٧٩	٢٦	%١٣
٦	ابن الحداد	١١٩	٩	%١٢.٦

ونلحظ أنّ الشاعر الأندلسي لم ينظم على هذا البحر إلا تامًّا، وأما نظمه على مخلّعه فقد جاء قليلاً جدًّا، وهذا ربما يرجع لما يمتاز به مخلع البسيط من «تنوع تفاعيله (مستفعلن فاعلن فعولن)، إذ إنّ استخدامه يشير إلى الاضطراب وعدم الاستقرار العاطفي»[١]. و هذا الأمر لا يتناسب مع الموسيقى الشعرية التي كان الشاعر الأندلسي يسعى أن تكون سلسة هادئة تعبر عن ذاته. وتفعيلات هذا البحر (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، وهي تفعيلات فيها تنوع كما في قول ابن زيدون:

مَن يَسألِ الناسَ عَن حالي فَشاهِدُها ... مَحضُ العِيانِ الّذي يُغني عَنِ الخَبَرِ[٢]
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

فأدخل الشاعر زحاف الخبن[٣] على العروض والضرب.

ومن البسيط أيضًا قول ابن الحداد:

ما بالُ رِيْقَتِهِ في سَلْمِ مَبْسِمِهِ ... وواجِبٌ أنْ تُذِيْبَ القَهْوَةُ البَرَدَا
أَعْدَى جَنَانِي فَحَاكَى طَرْفُهُ مَرَضًا ... وغَرَّهُ أَنْ يُحَاكِي خَصْرُهُ جَلَدَا
كأَنَّ كَفِّيَ في صَدْرِي يُصَافِحُهُ ... فما رَفَعْتُ يَدًا إلاَّ وَضَعْتُ يَدَا[٤]
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن
مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فاعِلن مستفعلن فعِلن
مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن ... مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن

(١) رثاء الأبناء في الشعر العربي (نهاية القرن الخامس الهجري): ١٩٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٩.
(٣) الخبن: حذف الثاني الساكن، كحذف الألف من (فاعلن) فتصير (فعِلن). ينظر: الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه: ٢٩.
(٤) ديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٩٣.

إنّ الشاعر انحرف عن الإيقاع العام للبسيط، و هذا الاختلاف هو تصرف أسلوبي فرض مفرداته على مفردات الإيقاع، لذا نراها انزاحت خدمة للتعابير، و هذا ما أعطى الأبيات الجمالية. وهو دليل مقدرة الشاعر في إيجاد مفردات لا تخرج عن الإيقاع، ففي البيت الأول حصل زحاف الخبن وهو على التوالي في التفعيلة الثانية والرابعة والخامسة والثامنة، فتحولت تفعيلة (مستفعلن) إلى (متفعلن) و(فاعلن) إلى (فعِلن)؛ وذلك استجابةً للتركيب اللغوي، مما أدى الغرض من دون اللجوء إلى إدخال الحشو لسد الثغرات الإيقاعية.

٤. البحر المتقارب:

و هو من «البحور العربية التي تميزت بموسيقاها الجميلة الغنائية»[١]. و سمي بالمتقارب «لقرب أوتاده من أسبابه... وقيل: بل لتقارب أجزائه، أي لتماثلها و عدم الطول والبعد فيها، إذ إنها خماسية كلها»[٢].

وإنّ نظام وحداتها الثمان (فعولن فعولن فعولن فعولن) المتكررة أكسبت الوزن رنة موسيقية وتناغمًا دافئًا، يتميز بالحركة والخفة، لذا شاع على ألسنة شعراء الأندلس، و هذا ما مكّنهم من تحويل التناغم الصوتي المسموع إلى وحدات إيقاعية جميلة[٣].

لكن نسبة وروده في أشعارهم لم تبلغ الكثرة والمكانة كما هو حال البحور السابقة.

والجدول في أدناه يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذا البحر:

ت	اسم الشاعر	عدد الأبيات	عدد الوحدات	النسبة المئوية
١	ابن عبد ربه	٢٦	٥	%١.٤
٢	الرمادي	١٣	٥	%٣
٣	ابن دراج القسطلي	٨٠٣	٢٢	%١٢.٤
٤	ابن شُهيد	٤٣	٨	%٩
٥	ابن زيدون	٢٤٤	١٢	%٩
٦	ابن الحداد	٣٣	٧	%٩.٨

فهذا الرمادي يقول في إحدى مقطوعاته:

أَلَستَ تَرى النـاسَ مثـلَ الظَبـاء ... يُسـدُّ سَـبيلهم بِالشَّـرَكْ
فبينـا تُفـارِقُ خـلاً فُوَاقًـا ... أُتيـتَ فَقيـلَ فُـلانٌ هَلَـكْ[٤]

إذ عبّر الشاعر من خلال أنغام المتقارب عن الأسى والشجن بسبب فناء الدنيا وزوالها، و سيطرة الشرَك عليهم وتقيد حريتهم، فأمسوا كالظباء. إنّ الشاعر حاول أن يوظف الموسيقى لصالح المعنى وجعل المتلقي يلمس ذلك الإحساس الذي يعيشه.

(١) الجديد في العروض: ١٥٨.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ١٨٥.
(٣) ينظر: هندسة المقاطع الصوتية: ٣٢٤.
(٤) شعر الرمادي: ٩٥-٩٦.

وهذا ابن زيدون يستعمل المتقارب لكن ليس بشكله التام، وإنما أدخل على تفعيلته (فعولن) علة (الحذف)[1] فصارت (فعو)، وهذا ما منحها الجمالية وانسيابية أكثر. يقول فيها:

سَـــأقنَعُ مِنـــكِ بِلَحـــظِ البَصَـــرْ وَأرضـــى بِتَســـليمِكِ المُختَصَـــرْ[2]

بهذا نرى كيف تعامل الشاعر الأندلسي مع الأوزان والأبحر من خلال التنوع والحرية في تشكيلها وعدم الالتزام ببحر من دون آخر، إلا أنّ نسبة الكثرة اختلفت من شاعر لآخر ــ كما بيّنا في الجداول ــ وهذا ما أعطى القيمة الجمالية والفنية لأشعارهم. أما البحور الأخرى فلها حضور أيضًا في شعر هذه الحقب ولكن بنسب متفاوتة بين الشعراء. والجدول في أدناه يعرض نسب استعمال بعض شعراء الأندلس لهذه الأبحر:

ت	اسم الشاعر	الوافر		السريع		المديد		المنسرح		الخفيف		الرمل	
		الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة
١	ابن عبد ربه	٢٧	٩.٣ %	٢٠	٦.٩ %	١٣	٤.٤ %	١٢	%٤	١١	٣.٨ %	٥	١.٧ %
٢	الرمادي	٩	٦.٥ %	١١	%٨	٢	١.٤ %	٢	١.٤ %	١٠	٧.٣ %	٧	٥.١ %
٣	ابـــــن دراج القسطلي	٩	٥.٣ %	١	٠.٦ %	١	٠.٦ %	١	٠.٦ %	٦	٣.٥ %	٢	١.٢ %
٤	ابن شُهيد	-	-	١	١.١ %	-	-	٣	٣.٣ %	٤	٤.٤ %	٤	٤.٤ %
٥	ابن زيدون	١٥	١١ %	١١	٨.٥ %	-	-	٢	%١	١٧	١٢ %	١٧	١٢ %
٦	ابن الحداد	٥	٧.٤ %	٤	٥.٦ %	-	-	-	-	٣	٤.٢ %	١	١.٤ %

يتضح لنا من خلال ما سبق أنّ الشاعر الأندلسي استثمر بحور الشعر العربي في نظم أشعاره، إلا أنه لم يستعمل هذه الأبحر بشكل متساوٍ، فقد نظم على بعضها حتى أكثر كالطويل والكامل والبسيط، وقلَّ في بعضها الآخر حتى ندر كالرجز والرمل والهزج والمتدارك... إلخ، وهذه القلة ربما تعود إلى أنّ هذه البحور لا تصلح موسيقاها كي تعبر

(١) الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة. ينظر: دراسات في العروض والقافية: ١٣٢.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٨٦.

عن ذاته ومشاعره وما وقع في بيئته من أحداث فأغلب هذه البحور شاذ قليل الاستعمال ليس عند الشاعر الأندلسي حسب، وإنما عند سائر شعراء العربية جميعًا[١].

ب. القافية:

وهي الركيزة الثانية لإتمام معنى الإيقاع الخارجي وتكملته، وتعرف بأنها «مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت و هي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»[٢]. والقافية تتكون من «حرف أساسي ترتكز عليه يعرف باسم (الروي)، فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تُبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال: قصيدة رائية، وقصيدة ميمية، وقصيدة نونية... إلخ»[٣].

والقافية وإن كانت جزءًا من حدود الإيقاع الحاصل من توالي الوحدات، إلا أنها تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط، وتوجيه الانسجام الصوتي صوب إثراء الجانب الوظيفي لنغم وحدة المبنى وتركيب القصيدة»[٤]. بهذا يكون عملها في ضبط إيقاع النص وموسيقاه، فضلاً عن منزلتها التي توازي منزلة الوزن، فهي تكون «متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه»[٥]. وتمنح القصيدة التناسق والتماثل اللذين يمنحانها القيمة الجمالية بما تضفي عليها من طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني[٦].

وبما أنّ للقافية قيمة جمالية وموسيقية ودلالية، لذا اهتم الشعراء الأندلسيون بقوافيهم كاهتمامهم بالوزن، آخذين بالحسبان المعنى الذي توضع فيه والملاءمة بينهما.

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ١١٦.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.
(٣) دراسات في العروض والقافية: ٩٤.
(٤) هندسة المقاطع الصوتية: ٣٥٩.
(٥) نقد الشعر: ١٦٧.
(٦) ينظر: في الشعرية: ١٣.

القافية المقيدة والقافية المطلقة:

وقد ورد النوعان في أشعار هذه الحقب، فالقافية المقيدة هي التي يكون رويُّها ساكنًا[١]، وهي قليلة الشيوع في أشعارهم، شأنهم في ذلك شأن الشعر العربي عامة[٢]. وهذا النوع لم يشكل ملمحًا جماليًّا كما في القافية المطلقة، لقلة استعمالها في النظم وتقيدها بالسكون. فهذا ابن عبد ربه يستخدم القافية المجردة[٣] في قوله:

يـــا مَـــنْ تَجلّـــدَ للزَّمـــا ... نِ أمّـــا زمانُـــكَ مِنْـــكَ أجْلَـــدْ
سَـــلِّطْ نُهـــاكَ عَلَـــى هَـــوَا ... كَ وَعُـــدَّ يَوْمَـــك لَـــيْسَ مِـــنْ غَـــدْ[٤]

ونراه يستعمل في مكان آخر القافية المؤسسة[٥]:

هتَـــكَ الحِجـــابَ عَـــنِ الضـــمائرْ ... طَـــرْفٌ بـــه تُبْلـــى الســـرائرْ
يَرْنُـــو فَيَمْـــتَحنُ القُلـــو ... ب كَأَنَّـــهُ فـــي القَلـــبِ نَـــاظِرْ[٦]

وما نلحظه أنّ ابن عبد ربه نظم على هذه القافية المقيدة من غير أن يسبقها بمد وهو أمر فيه عسر شديد، إلا أنّ ورودها على مجزوء الكامل عوض الشاعر عن ضيق القافية وثقلها. وهذ النوع يعطي للشاعر قدرة على النظم بسرعة أكبر مما تعطيه القوافي المطلقة؛ لأنّ الشاعر لا يلزم نفسه بالبحث عن الحركة الإعرابية التي تناسب الروي الذي نظم عليه قصيدته، وإنما يصب جل اهتمامه بالبناء الفني لقصيدته وإخراجها بأجمل صورة يتوقعها المتلقي، كقول الرمادي:

يـــا خُـــدُودَ الحُـــورِ فـــي إِخجالِهـــا ... قَـــد عَلتهـــا حُمـــرَةٌ مُكتَسَـــبَهْ
اغتَربنـــا أَنـــتِ مـــن بَجّانَـــةٍ ... وَأَنـــا مُغتَـــرِبٌ مِـــن قُرطُبَـــهْ[٧]

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٣) المجردة: هي القافية التي تخلو من الردف والتأسيس. ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٤٨.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ٥٩.
(٥) التأسيس: ألف تقع قبل الروي مفصولة عنه بحرف واحد يسمى الدخيل. ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي: ٥٢.
(٦) ديوان ابن عبد ربه: ٨٣.
(٧) شعر الرمادي: ٥٣.

وكذلك يقول ابن زيدون:

وَتَـــــأَوَّدَت كَالغُصـــــنِ قـــــا بَـــلَ عِطفَـــهُ نَفَـــسُ القَبـــولْ[1]

فالشاعر يصف حبيبته وقد مالت مثلما يميل الغصن، إذا قابلت جانبه أنفاس الصَّبا، وقد ختم البيت بقافية مردفة تتكون من حرف الواو الممدود يليه حرف اللام الساكن.

وأما النوع الآخر من القوافي وهي (المطلقة) «التي يكون رويُّها متحركًا»[2]، فقد شغلت أكثر قوافي هذه الحقب كما هو حالها مع الشعر العربي. وتمتاز القوافي المطلقة بجمالها وإيقاعها المترنم ولا سيما إذا اتصل رويّها بألف الإطلاق التي تمد القصيدة بموسيقى طويلة تناسب حركات النفَس وامتداده، لذا يشعر السامع أنه يعيش مع أنغام وألحان رنانة حينما يقرأ من هذه القوافي، كقول ابن عمار من البحر الطويل:

أعلِّـــلُ نفســـي بالمكـــارمِ والعُـــلا وأذنـــي وكفـــي بالغنـــاء وبـــالغنى
ســـأقرن بالتمويـــل ذكـــرَك كلمـــا تعـاورت الأسـماء غيـرك والكنـى[3]

ويقول في نص آخر يهجو فيه المعتمد، وهو من المتقارب:

أعـــانق منـــك القضـــيب الرطيـــ ـــب وأرشـفُ مِـن فيـك مـاءً زلالا
وأقنـــع منـــك بـــدون الحـــرا م فتقســم جهــدك أن لا حــلالا[4]

إذ نلاحظ أنّ حركة التنوين في كلمة (ماءً) وكذلك الألف في (لا، حلالا) يزيدان من جمالية الأبيات التي وردت قبل الروي المطلق، وأغلب القصيدة يرد ما قبل رويّها على هذه الشاكلة مما زاد من جمالية القصيدة وإيقاعها الموسيقي.

وللقافية المطلقة أنواع وهي:

١. المطلقة المردفة: وهي القافية التي تأتي بعد حرف (مد) أو (لين)[5]، كقول ابن عبد ربه:

أَدَبٌ كمِثْـــلِ المـــاءِ لَـــوْ أَفْرَغْتَـــهُ يَوْمًـــا لَسَـــالَ كمـــا يَسـيلُ المـــاءُ[1]

(١) ديوان ابن زيدون: ١٥٩.
(٢) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٧.
(٣) محمد بن عمار الأندلسي: ٢٦١.
(٤) م. ن: ٢٩٢.
(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ١٩٦/١.

وكقول ابن زيدون:
يـــا ناسِـــيًا لـــي عَلـــى عِرفانِـــهِ تَلَفـــي ذِكـــرُكَ مِنِّـــيَ بِالأنفـــاسِ مَوصـــولُ[٢]

٢. المطلقة المجردة: التي تكون خالية من الردف والتأسيس، كقول ابن عبد ربه:
لقَـدْ سَـجَعَتْ فـي جُـنْحِ لَيْـلٍ حَمامـةٌ فَأيَّ أسًى هَاجَتْ على الهائِمِ الصَّبِّ[٣]

٣. المطلقة المؤسسة: التي تأتي القافية بعد ألف يفصلها عن الروي حرف متحرك لا يلتزم ولكن حركته تلتزم[٤]، كقول ابن عبد ربه:
دِيـارٌ عفَـتْ تبكـي السـحابُ طَلولَهـا ومـا طَلـلٌ تبكـي عليـه السـحائبُ[٥]

يتضح لنا مما سبق أنّ الشاعر الأندلسي استعمل القوافي بأنواعها المختلفة، ومن خلال أغلب أحرف الهجاء - كما سنبين في الجدول - مما حقق ثراءً موسيقيًّا، وأضاف الكثير إلى قدرات الحروف في مجال النغم ولا سيما حين استعمال القوافي المردفة التي تأتي فيها حروف المد قبل الروي؛ لأنّ الكثير من أشعارهم يدخل في الغناء والترنم، لذلك جاءت في قوافيهم لتساعد على مد الصوت وتفجير طاقات النغم في الحروف المستعملة، ومن ثَمَّ إعطاء الجمالية والقيمة الفنية لأشعارهم[٦].

وبهذا تعاونت القوافي مع الأوزان في تحديد البنية الخارجية لموسيقى الشعر، فكان الإيقاع الرتيب الذي يوجه هذا الوزن أو ذاك، فالإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي إنّ النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق والتنظيم الذي يمنحها الجمال؛ لأنّ الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم[٧]. فالقافية إنما هي تكرار تلك الضربات المنظمة التي تُحدث ذلك الإيقاع، وتبوح عن الجمال الموسيقي والصوتي لكلٍّ من الوزن وتفعيلاته، والروي وحروفه وحركاته.

---

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٧.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٩٠.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.
(٤) ينظر: العروض والقافية (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر): ١٦٢.
(٥) ديوان ابن عبد ربه: ٢٢.
(٦) ينظر: كتاب القوافي، للأربلي: ١٠٦.
(٧) ينظر: علم جمال الموسيقا: ٥٨/٤.

اسم الشاعر	الهمزة	الباء	الحاء	الدال	الراء	السين	العين	القاف	اللام	الميم	النون
ابن عبد ربه	٨	٢٤	٦	٣٠	٤٥	٩	١٥	٢٠	٣٧	٣٠	١٦
الرمادي	٣	٧	٥	١٣	١٧	٣	١١	٤	٢٢	١٣	١٦
ابن دراج القسطلي	٥	١٦	٨	٢٣	٢٠	٤	٧	٤	١٩	٢٠	١٢
ابن شُهيد	٢	١٢	٢	١٠	١٣	٢	٤	١١	٧	١١	٧
ابن زيدون	٤	١٧	٤	١٩	٣٠	٦	١٢	٤	٢٤	١٤	١٤
ابن الحداد	٣	١	٣	١١	٩	٣	٢	٣	٤	٣	١٤

جدول للأحرف الأكثر ورودًا في قوافي بعض من شعراء الأندلس

جماليات النسيج الداخلي (الموسيقى الداخلية):

تعد الموسيقى الداخلية جزءًا لا يتجزأ من البناء الفني للقصيدة العربية، فهي تسهم إلى جانب الموسيقى الخارجية في تكوين وحدة النص الموسيقية والصوتية، من خلال التنغيم الإيقاعي الذي تحدثه داخل ذلك النص(١).

وهذه الموسيقى تنشأ من اختيار الشاعر لكلماته ومعانيها وما يحققه فيها من تجاذب وتشابه وتواؤم وتماثل موسيقي، وهي قائمة على تكرار في الأصوات بصورة منظمة مرتبطة مع المعاني ومتناغمة مع الإطار الخارجي، بهذا يكون عمل الشاعر في تنظيم حركة الأصوات الداخلية، التي لا تعتمد على التفاعيل العروضية أو البحر وتوفير هذا العنصر أصعب وأشق بكثير من توفير الوزن(٢).

وإبداع الشاعر في الجمالية التي يمنحها للنص من خلال رصف الكلمات بعضها إلى البعض الآخر، ولمسها لمسة خفيفة تمنحها الانسجام النغمي، الذي بدوره يُحدث توافقًا نفسيًّا بينه وبين المتلقي(٣).

يتضح من هذا أنّ هناك عناصر عدة تدخل في تشكيل النسيج الداخلي للنص، منها طريقة اختيار المفردات ذات الجرس الموسيقي المتناغم مع التجربة الشعرية التي ينقلها الشاعر، وحسن توزيع الأصوات في النص الأدبي، وهذا العمل يحتاج لبراعة ودقة عالية كي يستطيع الشاعر من خلالها الوصول للشعور والعقل والسمع معًا. لذا كان الشاعر الأندلسي في هذه الحقب يهتم بموسيقى شعره اهتمامًا كبيرًا، فقد طبع قصائده بطابع السهولة والجمال، من خلال الألفاظ الرقيقة ذات النغم الجميل، مراعين مسألة انسجام هذه

(١) ينظر: الأعمى التطيلي شاعر عصر المرابطين: ٢١٨.
(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٧٤.
(٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ١٢٤.

الألفاظ بعضها مع البعض، لذا جاء شعرهم واضح المعنى سهلاً ذا وقعٍ عذب وموسيقى مؤثرة. وقد ساعدهم في ذلك اهتمامهم في استعمال الفنون البديعية من جناس وتكرار وطباق... إلخ، فكانت لهذه المحسنات أثر مهم، عمل على إشاعة الجمالية الموسيقية وإيجاد القيمة الفنية لأشعارهم.

١. الجناس:

وهو من وسائل التعبير الصوتية التي تناثرت في الشعر الأندلسي، وكان من عناصر تشكيل النسيج الداخلي للنص الشعري، معتمدًا في ذلك على موسيقاه الناشئة من عنصر التجانس بين الحروف والألفاظ المتجاورة في التراكيب الشعرية داخل النص(١). والجناس في أيسر مفاهيمه هو «تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة»(٢).

وقد نظر عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة للجناس نظرة جمالية فنية من خلال قوله: «أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا»(٣).

فللجناس مهمة تتعلق بالانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت، وأحيانًا في الوزن، والانسجام بين المعاني العامة من خلال ما يقوم به جرس اللفظ في الكلمتين المتجانستين، وهذا الجناس يعد سر الجمال في النص الشعري(٤).

وينقسم الجناس إلى قسمين: تام وغير تام.

فالتام: هو أن تتفق الألفاظ في أربعة أمور هي: أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها(٥). وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعًا وجمالية.

ومن شواهده عند الشاعر الأندلسي في حقب دراستي قول ابن عبد ربه وقد اجتمع عليه العذاب مع الداء، فهل يقتله داؤه مع أنّ طبيبه موجود (الحبيبة). يقول:

أَيَقْتُلُنـــي دائـــي وَأنـــتَ طَبيبـــي قَريـــبٌ وَهـــلْ مـــنْ لا يُـــرى بقَريـــبِ(١)

(١) ينظر: دراسات في المعاني والبديع: ١٧٨.
(٢) دلالة الألفاظ: ٧٣.
(٣) أسرار البلاغة في علم البيان: ٦.
(٤) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٢٣٣/١.
(٥) ينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق: ١٥١، ١٦٤-١٦٥.

فقد جانس جناسًا تامًّا بين (قريب) و(بقريب). وقوله:

رأيْنـــا السَّـــيْفَ مُرتَـــدِيًا بِسَـــيْفٍ وعايَنَّـــا الجَـــوادَ علـــى الجـــوادِ[٢]

ف (السيف) الأولى جاءت بمعنى الرجل الشجاع الذي كالسيف في قوته وحدته وصلابته، والأخرى تعني السيف السلاح. أما الشطر الثاني فوردت لفظة (الجواد) بمعنيين مختلفين أيضًا، ف (الجواد) الأولى قصد الشاعر بها الكريم، وأما الأخرى فهو الفرَس السريع. إنّ الشاعر من خلال استعماله للجناس كوّن جمالية موسيقية للشطرين كليهما، جذب فيه ذهن السامع إليه.

وهذا ابن دراج القسطلي يتلاعب بألفاظه محققًا بذلك نغمًا موسيقيًّا في قوله:

وخلّـــى القصـــورَ البـــيضَ والبِـــيضَ لِبِـــيضٍ يُكَشِّـــفْنَ العَمـــى ويُجَلِّينـــا[٣]
كالـــــــــــــــــــــــــــــــدُّمى

نجد أنفسنا أمام تلاعب لفظي بثلاث مفردات متجانسة (بيض القصور) و(بيض النساء) و(بيض السيوف)، جاعلاً للبيض الأخيرة قيمة مقابل خسارة الراحة والنعيم والجمال. وهذا تكرار يمثل رغبة الشاعر في استعمال الوجوه البلاغية من دون أن يمنح المقابل الانفعال إزاء لفظة (البيض) بأنواعه الثلاثة، إذ صاغ الشاعر عبارته تحت تأثير مفعم بحب الممدوح والإشارة ببطولته.

ويقول أبو جعفر بن الأبار:

لا تـــــرضَ للحـــــظ غَضّـــــه والمـــــحْ مـــــن النـــــورِ غضّـــــه
خـــــدُّ الربيـــــعِ تبـــــدّى فصِـــــلْ بلحظِـــــكَ عضّـــــه
شـــــقائق شـــــقّ قلبـــــي رواؤهـــــا واقتضّـــــــــه[٤]

نلحظ أنّ الضربة الإيقاعية (غضة) في الشطرين الأول والثاني متجانسة جناسًا تامًّا، ولكن القيمة الجمالية تكمن في اختلاف الدلالة لكل منهما، إذ نجد أنّ هناك بونًا

(١) ديوان ابن عبد ربه: ٢١.
(٢) م. ن: ٥٧.
(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ٢٤٠.
(٤) شعر أبي جعفر بن الأبار (بحث): ٨٠.

شاسعًا بينهما، فدلالة اللفظة الأولى تعني الكف والخفض، ودلالة الأخرى تعني الطري والنضر. وهذا التجانس قد أحدث تنغيمًا موسيقيًّا رتيبًا من خلال تكرار اللفظتين في بيت واحد. وجمالية دلالته المعنوية في رسمه لجمال الربيع وما فيه من أزهار تسحر العيون وتجعل الناظر إليها شاخصًا ببصره تجاه هذا الجمال والحسن دون أن تطرف له عين.

ويستعمل ابن زيدون هذا النوع من الجناس في مثل قوله:

لَــو تُرِكنــا بِــأَن نَعــودَكَ عُــدنا وَقَضَــينا الّــذي عَلَينــا وَزِدنــا[1]

استعمل الشاعر الجناس التام في الفعل (عدنا) الذي جاء بمعنى عيادة المريض والعودة. وهذا الاختلاف أوجد في البيت موسيقى رتيبة من خلال هاتين اللفظتين دون أن يشعر الثاني، فهو يحسن جمال البيت وما فيه من حكمة.

ويأتي المعتمد بن عباد ليقدم صورة مبتكرة تظهر من خلال جعل القافية مركزًا للجناس مع حشو البيت، يقول واصفًا لهوه:

أَيُّهــا الصــاحِب الّــذي فارَقَــت عيــ ـــني وَنَفســي مِنــهُ السَّــنا وَالسَّــناءَ
نَحــنُ فــي المَجلِسِ الَّــذي يَهَــبُ الــرا حَــةَ وَالمَســمَع الغنــى وَالغنــاءَ
نَتَعــاطى الَّتــي تُنَسِّــيكَ فــي اللَّــذْ ذَة وَالرقَّــة الهَــوى وَالهَــواءَ
فَأتِــهِ تُلــفِ راحَــةً وَمُحَيَّــا قَــد أَعَــدّا لَــكَ الحَيــا وَالحَيــاءَ[2]

لقد زاد الشاعر من النغم المتصاعد في القافية والحشو من خلال الألفاظ (السنا والسناء) و(الغنى والغناء) و(الهوى والهواء) و(الحيا والحياء)، واستثمر الشاعر هذا الترتيب الموسيقي الناشئ من علاقات التآلف بين عنصري الجناس دالًّا ومدلولاً، ليلفت انتباه المتلقي ويقنعه بفكرة التنفيس عن النفس في مجالس الأنس المطروحة في نسيج الأبيات. فالشاعر بهذا الجذب وطريقة الإقناع أعطى لنصه وموسيقاه الجمالية والقيمة الفنية العالية.

(١) ديوان ابن زيدون: ١٩٤.
(٢) ديوان المعتمد بن عباد: ٤٩.

أما الجناس (غير التام) فهو ما اختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها وترتيبها[١]. وقد احتل هذا النوع من الجناس مساحة واسعة في الشعر الأندلسي، كقول المصحفي:

فصـــيحٌ إذا اســـتنطقتَهُ عـــن زمانـــهِ وما خلتُ أنّ النورَ من قبل ينطقُ[٢]

إذ جانس بين لفظة (استنطقته) و(ينطق) وكلاهما من جذر لغوي واحد (نطق). و هذا الجناس يسمى عند البلاغيين بالجناس الاشتقاقي، و هو أن يأتي الشاعر بكلمتين يجمعهما أصلٌ لغوي واحد[٣]. وقد استغلَّ الشاعر هذا الاشتقاق ليعبر عن جمال الأزهار والربيع، راسمًا صورة شعرية من خلال الجناس. فقد شارك (الجناس) في تجميل الصورة فنيًّا وجعلها أكثر موسيقية من خلال رجوع صوت الصدى ــ اللفظة الأولى ــ في الشطر الثاني.

ومن صور الجناس عند الشاعرة عائشة القرطبية قولها في مدح المظفر بن المنصور بن أبي عامر:

أراكَ اللهُ فيـــــه مـــــا تريـــــدُ ولا برحـــــتْ معاليـــــهِ تزيـــــدُ[٤]

فالجناس الحاصل بين لفظة (تريد) الدالة على الرغبة والطموح، ولفظة (تزيد) الدالة على الزيادة والكثرة، كان له دوره الفاعل والمتميز في خلق جو موسيقي ينسجم مع طموح الشاعرة في التأثير في شخص الممدوح.

وهذا أبو بكر بن نصر أحد شعراء (البديع في وصف الربيع) يستعمل في نصه أكثر من جناس واحد، يقول فيها:

انظَـــرْ نســـيمَ الـــروضِ رقَّ فوجهُـــهُ لـــك عـــن أســـرّتهِ الســـريةِ يسـفِرُ
خَضِـــلٌ بريعـــانِ الربيـــعِ وقـــد غـــدا للعـــينِ وهـــو مـــن النضـــارةِ منظـــرُ
قـــد طُـــرزتْ منـــه البـــرودُ وطُـــرّزتْ بالوشـــي فهـــو مطـــرَّزٌ ومطـــرّرُ[٥]

(١) ينظر: علم البديع، د. عبد العزيز عتيق: ١٦٤.
(٢) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩١.
(٣) ينظر: فن الجناس، د. علي الجندي: ١٠٢.
(٤) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١١٣.
(٥) البديع في وصف الربيع: ٢٧.

إنّ الشاعر جاء بأكثر من جناس واحد، ففي بيته الأخير جانس بين (طرزت) و(طررت)، و جانس بين (مطرز) و(مطرر)، وهذا النوع من الجناس يسمى جناس التصحيف، وهو «أن تتفق الكلمتان خطًّا لا لفظًا»[١]. والشاعر رسم صورة جميلة أسهمَ الجناس في إضفاء رونق لفظي عليها حين وصف الأرض وكأنها أُلبست ثيابًا تطرز بأبهى النقوش وأجمل الألوان.

واستعمل ابن زيدون الجناس غير التام في كثير من قصائده، منها قوله:

ينعَـتْ جنانـكِ تحـت صـوبِ غمامِـهِ وَصـفَتْ جِمامُـكِ واسـتلذّ جَنـاكِ[٢]

فالشاعر جانس بين ألفاظ (جنانك) و(جمامك) و(جناك)، وهناك إحساس يربط بين معاني هذه الألفاظ، فهناك صلة بين الحدائق والمياه الغزيرة والثمار الناضجة. فالكلمات لم تتشابه في حروفها حسب وإنما جمعتها بيئة تصويرية واحدة أضفت عليها إحساسًا مشتركًا زادها جمالاً وقيمة، فضلاً عن دورها فيما أحدثته من موسيقى في البيت.

٢. التكرار:

يعد التكرار واحدًا من أهم بواعث الموسيقى الداخلية في الشعر ومن أبرز الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشعراء. والتكرار هو «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تتشكل نغمًا موسيقيًّا يتقصده الناظم في شعره أو نثره»[٣].

والتكرار يعطي القصيدة أو البيت جمالاً لذلك «فهو عنصر من عناصر الأسلوب الذي يكون رابطًا ينتظم الأبيات الشعرية التي يرد فيها كما أنه في الوقت نفسه مانح للجمال من خلال الموسيقى التي تشكلها»[٤]. واللافظ المكرر كما تقول الناقدة نازك الملائكة: «ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وألا يكون لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عمومًا من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية»[٥].

---

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: ٣٥٢/٣.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٤٢. وينظر: محمد بن عمار: ١٩٨، وديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٥٦.
(٣) جرس الألفاظ: ٢٣٩.
(٤) التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية (بحث): ١٧٥.
(٥) قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٤.

والتكرار عند الشاعر الأندلسي يأتي بأنواع مختلفة، منها تكرار الحروف، أو تكرار كلمات، أو تكرار جمل أو عبارات، يعمد الشاعر إلى اختيارها لتتناسب وما يكتب فيه من الأغراض. وليعطي من خلالها القيمة الفنية والجمالية لنصه، من خلال إحداث الأنغام والأصوات المكررة ليشد المتلقي إليه ويجذب من انتباهه عبر هذه الحروف والكلمات المكررة داخل النص الشعري.

فتكرار الحروف ورد بكثرة في شعر هذه الحقب، فقد كان من الوسائل المهمة في تكوين النسيج الداخلي للنص الشعري، فهو عبارة عن «اشتراك حرف واحد في أوائل الكلمات أو وسطها تكون له قيمة جليلة تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري»[١]؛ لأن «صوت اللفظ ومعناه يكادان يرتبطان برباط وثيق»[٢].

وتكرار صوت ما كأن يكون حرفًا أو حركة لا بد من أن تكون له دلالته المعنوية فضلاً عن جرسه الموسيقي. فهذا ابن عبد ربه الذي أدرك قيمة هذا التكرار وجماليته، يقول:

يـــا لؤلـــؤًا يَسْـــبي العقـــولَ أنِيقـــا وَرَشًـــا بَتقطيـــعِ القُلـــوبِ رَفيقـــا[٣]

فمن يتأمل في الحروف المكونة للبيت يجد أن حرف (القاف) قد تكرر خمس مرات؛ إذ كان له أهمية وأثر في رفد الموسيقى الداخلية، وجعلها مكملة لهيكلية البيت الشعري. ولا شك في أنّ حرف (القاف) يشارك حرف (العين) في الدلالة على عمق المشاعر[٤].

وقد يطغى الجانب النغمي والإيقاعي لتكرار حرف على الجانب الدلالي والإيحائي كما في قول ابن حزم:

لا مثـــل يومـــك ضـــحوة التنغـــيم فـــي منظـــرٍ حســـنٍ وفـــي تنغـــيم[٥]

(١) التكرار اللفظي (نوعه ودلالاته قديمًا وحديثًا) (رسالة ماجستير): ١٢٣.
(٢) التكرار بين المثير والتأثير: ٦٨.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٢٠. وينظر: ١٢١.
(٤) ينظر: الأصوات اللغوية: ٨٤، ٨٨.
(٥) ديوان ابن حزم الأندلسي: ١٣٤. وينظر: محمد بن عمار الاندلسي: ٢٢٠.

وتكرار حرف (الميم) خمس مرات أحدث جمالاً واتساقًا في التنغيم الناجم عن السياق، وقد ساعد وجود النون والتنوين على إحداث هذه الجمالية في التنغيم. فالتجاور والتناغم بين الحروف أحدث رنينًا موسيقيًّا في الشعر(١).

ويكرر ابن زيدون أكثر من حرف في البيت الواحد، كقوله:

حَســـبُنا سُـــكرٌ جَنَتـــهُ ذِكَـــرٌ دونَـهُ السُّـكرُ الّـذي يَجنـي السَّـكَرْ(٢)

إذ كرر الشاعر كلاً من حرف (السين) و(الكاف) و(الراء) أربع مرات. و هذا أحدث جرسًا موسيقيًّا متناغمًا تردد عبر البيت؛ مما أوجد توازيًا في الأنغام كما يحدث في الموسيقى من تركيب نغمة على أخرى.

ويقول في بيت آخر:

ألّا وَقَـد حـانَ صُـبحُ البَـينِ صَـبَّحَنا حَـينٌ فَقـامَ بِنـا لِلحَـينِ داعينـا(٣)

لقد كرر الشاعر صوت (الحاء) خمس مرات، و هذا التكرار لم يكن اعتباطًا، بل جاء منسجمًا مع الحالة النفسية التي كان عليها الشاعر من يأس و عذاب بعد فراق الحبيبة (ولّادة). فإذا علمنا أن صوت الحاء صوت حلقي(٤) عرفنا أن الشاعر حاول أن ينفّس عن همومه من خلال استعماله لصوت (الحاء) العميق المخرج، فهي تخرج لتتجاوب، وتفصح عن كوامن الحزن الداخلي التي يكبتها الشاعر. بهذا كان استعماله لهذا التكرار قيمة جمالية عبرت عن حالة شعورية امتلكت الشاعر ونفسه وعواطفه وانفعالاته.

ويمتد التكرار إلى مساحة صوتية أوسع، وذلك بتكرار الكلمات، و هذا كثير في الشعر الأندلسي، إذ يقوم الشاعر بتكرار لفظة بعينها في البيت الشعري الواحد أو ما بعده من الأبيات لغرض زيادة النغم وتقوية الجرس(٥). وهذه الكلمة المكررة تحقق دلالة شعرية يستجيب لها وجدان المتلقي وإحساس الشاعر(٦). ولذا اعتمد الشاعر الأندلسي على هذا

(١) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ١٤٤.
(٢) ديوان ابن زيدون: ١٥١.
(٣) م. ن: ٦٥.
(٤) ينظر: علم اللغة، د. حاتم الضامن: ٥٤.
(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب: ٤٩٥/٢. ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٣٨/٢.
(٦) ينظر: أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء (بحث): ٩.

الأسلوب البلاغي في شعره، ليضفي قيمة جمالية تتأتى من خلال المعاني التي بُعثت عن طريق الإيحاء والخيال.

فهذا الرمادي يصف لحية طويلة في قوله:

مـــا يَخطَـــرُ الطـــائرُ فـــي جَـــوِّهِ إلا هـــوى فيهـــا مِـــنَ الهيـــدِ
فَبَينَمـــا الحـــائنُ فـــي جَـــوِّهِ مُمتَنِعًـــا إذ صـــارَ فـــي الأيـــدي[1]

فقد كرر الشاعر لفظة (جو هـ) ليعطي دلالة واقعية على طول اللحية، وعدم نظافتها، فهي تُسقط الطائر في الجو. وحقق الشاعر تناغمًا موسيقيًّا مؤثرًا داخل البيتين، فضلاً عن تقارب مخارج الحروف. وقد بدا صوت الهاء واضحًا فيها، وهو صوت هادئ يبعث الاستقرار والسكينة في القلب حين سماعه وتكراره.

ومن ثَمَّ نراه يعود في أخرى ليكرر لفظتين في بيت واحد، يقول فيها:

بَحـــرٌ تَفَجّـــر مِـــن لَيثَـــينِ مُلـــتَطِمٌ يـا مَـن رَأى البَحـرَ مِن لَيثَينِ يَنفَجِرُ[2]

فقد كرر الشاعر لفظة (بحر) و(ليثين) في هذا البيت، وهذا التكرار له أثره النفسي في إضفائه للدلالة على الممدوح. فلفظة البحر ارتبطت بالكرم والجود، كما أن لفظة الليث ارتبطت بالشجاعة والقوة. فالتكرار كوّن إيقاعًا موسيقيًّا ودلاليًّا في نسيج البيت الشعري مما أعطاها القيمة الجمالية في الإيصال والتأثير.

أما الشاعرة حمدونة بنت زياد فتكرر في غزلها ألفاظ (وادي) و(روض):

أبـــاحَ الـــدمع أســـراري بـــوادي لـــهُ للحســـنِ آثـــارٌ بـــوادي
فَمـــن نهـــرٍ يطـــوفُ بكـــلِّ روضٍ وَمِـــن روض يـــرفّ بكـــلّ وادي[3]

فقد أسهمت هذه الألفاظ المتكررة في خلق إيقاع ذي رنة موسيقية متساوية، من خلال إضفاء جوٍّ من الإيحاء الذي كوّنه تكرار اللفظتين، فضلاً عن تقوية الدلالة ودفعها إلى الأمام من خلال تبيان الشاعرة للوعتها بمن تحب ودموعها التي فاضت من أجله. فجمالية النص في الانفعال العاطفي بين الشاعرة وحبيبها، التي زاد منها وقع التكرار داخل النص.

وهذا ابن زيدون يقول:

كُنـتِ المُنـى فَـأذَقتِني غُصَـصَ الأذى يـا لَيتَنـي مـا فُهـتُ فيـكِ بِلَيتَنـي[1]

(١) شعر الرمادي: ٦٦. والهيد: الخوف والفزع. ينظر: لسان العرب: مادة (هيد).
(٢) شعر الرمادي: ٧٠.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٣، وينظر: السميسر حياته وشعره (بحث): ١٤٠.

فقد أدى تكراره للفظة (ليتني) إلى إيجاد موسيقى في البيت زادت من جماله النغمي. وذلك بإيجاد نوع من الطرب في نفس المتلقي لما في تكراره هذا من تلقائية من دون تكلف.

ويلجأ يحيى بن هذيل إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة من خلال تكراره لقوله: (كأن ليلي)، فنجد هيمنة واضحة لهذه العبارة في تكوين الصورة وإعطاء الموسيقى داخل نصه. يقول فيها:

كأنَّ ليلي وفي أعلاهُ أنجمُهُ ... لمَّا تأوهتُ في ظلمائِهِ شابا
كأنَّ ليلي شريكي في الهَوَى فإذا ... فكَّرتُ فكَّرَ والبلوى لمن خابا
كأنَّ ليلي فيه محتجبٌ ... غيرانُ سدَّ على معشوقتي بابا[٢]

إذ نلاحظ كيف أسهم تكرار المقطع الصوتي (كأن ليلي) في إظهاره لمعنى (القلق)، وكذلك خلق محورًا صوتيًّا يثير المتلقي من خلال الإحساس بما يحسه الشاعر من قلق وشعور بالضياع في ليله الذي جعله كإنسان يشيب ويغار ويفكر، فقد أعطى الشاعر من خلال التكرار الجمالية والإبداع لنصه الذي عبّر فيه عن ذاته القلقة.

ويستعمل ابن دراج القسطلي هذا النوع من التكرار لذكر مناقب المرثي وإعطاء المتلقي صورة عنه من خلال الإيقاع والموسيقى الذي يُحدثُه التكرار، يقول فيها:

فلَهفي عَلَيْهِ والكُمَاةُ تهابُهُ ... ولهفي عَلَيْهِ والملوكُ مُطِيعُوهُ
ولهفي عَلَيْهِ والوغى تَسْتَخِفُّهُ ... ولهفي عَلَيْهِ والكتائِبُ تَقفُوهُ[٣]

فالشاعر يمضي على هذا النحو يذكر التركيب (لهفي عليه) ويليه إحدى مناقب المرثي في أربعة أبيات تلي هذين البيتين. ومن خلال هذا التكرار كوّن الشاعر صيغة إيقاعية تناغمت مع الجو الحزين لغرض الرثاء. فجاء وقع أنغامها كوقع الضرب على الصدر جراء الحزن وهذا ما أعطى الجمالية والإيقاع داخل النص الشعري.

وهذا أبو بكر بن القوطية يقول:

فتراهُ طَولَ نهارِهِ مُتَجَرّدًا ... من عَرفهِ ومع الدَّياجي مُلتبِسْ

---

(١) ديوان ابن زيدون: ١٨٢. وينظر: م. ن: ٣٧. وديوان ابن الحداد الأندلسي: ١٥٤.
(٢) شعر يحيى بن هذيل القرطبي: ٧٢.
(٣) ديوان ابن دراج القسطلي: ٢٣٧.

وَتَـــراهُ طَـــولَ نَهـــارِهِ مُتَوَحّشًـــا فـإذا دنـا وقـتُ الظـلامِ لَـهُ أنِـسْ[1]

إذ يكرر الشاعر عبارة (تراه طول نهاره) التي تصور حال زهرة (الخيري) النمام، فهو طول نهاره متجرد من الرائحة ومتوحش، فإذا جاءه الليل فاح عطره وأنس. فكوّن الشاعر إيقاعًا موسيقيًّا جميلاً بهذا التكرار الذي جذب المتلقي إليه وجعله يتخيل صورة هذه الزهرة (الخيري) وفعلها في النهار.

وابن عمار يقول:

قنعـت بمـا عنـدي مـن الـنعم التـي يفسـرها قـولي قنعـت بمـا عنـدي[2]

إنّ تكرار الشاعر لجملة (قنعت بما عندي) هو دليل على رضاه بما أعطي، وجمالية أراد الشاعر تكرارها ليزيد من وقع المعنى وإيصال صورة الرضا التي عليها الشاعر للمتلقي (الممدوح).

إنّ الشاعر من خلال التكرار بشتى أنواعه أحدثَ نوعًا خاصًّا من الإيقاع، تستلزمه العبارة لأغراض فنية وجمالية ونفسية...[3]، فضلاً عن ذلك فإنّ كل عبارة فيها لفظ مكرر يكون حدًّا فاصلاً لموقف نفسي معين، وتحمل دفعة شعورية معينة، تتناغم وتنسجم في موقع موسيقي مقسم ومتساوٍ مع لاحقاتها وسابقاتها[4].

(١) شعر أبي بكر بن القوطية (بحث): ١٠٣.
(٢) محمد بن عمار الأندلسي: ١٩٩.
(٣) ينظر: الإعجاز الفني في القرآن الكريم: ٢٣١.
(٤) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ٦٧.

٣. ردّ العجز على الصدر (التصدير):

وهو ضرب من ضروب التكرار، يرد في الشعر بأن «يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره أو صدر الثاني»[١]، لإحداث نغمة موسيقية في حشو البيت الشعري، وتكوين قيمة جمالية من ورائها. وتكمن أهميتها في شد الانتباه والذهن للمتلقي إلى أهمية الكلمة المكررة وما ترمي إليه من دلالة.

ورد العجز على الصدر مفهوم عام له مسميات أخرى مثل التصدير[٢]، ويعد من الأسس الجمالية للإيقاع عامة ولا سيما في القافية؛ إذ يكون على صلة وثيقة بها من خلال العمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري، وتكمن قيمته الجمالية في إكسابه «البيت الذي فيه أبّهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وحلاوة»[٣].

ولقد وُجد هذا الفن البديعي بكثرة في الشعر الأندلسي، فكان قيمة جمالية مضافة الى باقي القيم التي أراد من خلالها الشاعر تقوية موسيقاه ونسيجه الصوتي الداخلي.

وقد جاءت هذه الكثرة في استعمال هذا الفن البديعي عند الشاعر الأندلسي على أنواع، هي:

١. مجيء إحدى اللفظتين في أول صدر البيت والأخرى في نهاية عجز البيت، كقول ابن عبد ربه:

قَضى اللّهُ بالحبِّ لي فَصَبرًا على ما قَضى[٤]

فوردت لفظة (قضى) في صدر البيت وعجزه، مما أحدث تناغمًا بين بدء البيت الشعري ونهايته، فتكاملت الدلالة بين الشطرين، وانسجم المعنى والتعبير من خلال التصدير. ويقول الرمادي:

تستر أوراقه زمرُّدةٌ ليلاً وَعندَ النَّهار لا تستر[٥]

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٩٠/٢.
(٢) ينظر: البديع في نقد الشعر: ٥١،
(٣) العمدة: ٤/٢.
(٤) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٠.
(٥) شعر الرمادي: ٦٨.

فقد جاءت اللفظة (تستر) أول صدر البيت والأخرى في نهايته، والشاعر بردّه هذا أضاف جمالاً موسيقيًّا فضلاً عما تركه التكرار من أثر أسهم في تعميق دلالة المعنى الذي قصده الشاعر.

ونجد مثل هذا النوع من التصدير عند ابن زيدون في قوله:

لَيـتَ شِـعري وَالـنَّفسُ تَعلَـمُ أنَّ لَيـ ـسَ بِمُجـدٍ عَلـى الفَتـى لَيـتَ شِـعري[1]

إذ كـرر عبـارة (ليـت شـعري) فـي بـدء البيـت ونهايتـه، ممـا أضـاف مـن خـلال الموسيقى معنًى وجمالاً زاد من الوقع الصوتي وانسجامه الدلالي.

وهذا إدريس بن اليمان يقول:

أميـرُ النـورِ يـأمرُني بشـربٍ ولسـتُ أطيـقُ عصـيانَ الأميـرِ[2]

فقد استعمل الشاعر التصدير بذكره (الأمير) في طرفي البيت، مما أسهم في خلق موسيقى البيت وجماليته، فضلاً عن رفدها للجانب الدلالي. والشاعر جاء بلفظة (الأمير) معرفًا بالإضافة في بداية البيت، ومعرفًا بـ (أل) التعريف في نهاية البيت؛ لأنه أراد أن يؤكد صفة (أمير الأنوار) لزهرة (الياسمين) بوصفه له بـ (الأمير) الذي يأمر وينهى.

٢. مجيء إحدى اللفظتين في الحشو والأخرى في نهاية عجز البيت. من ذلك قول ابن عبد ربه:

يـا طَـولَ ليـلِ المُبتلـى بـالهَوى وصُـبحُهُ مـن ليلـهِ أطـولُ[3]

فكلمة (أطول) التي في آخر البيت ترتبط معنويًّا وموسيقيًّا بكلمة (طول) التي جاءت في صدر البيت، فالليل بثقله على الشاعر جعله يئنّ تحت وطأته. لذا جاء الشاعر بلفظة من جنسه، مع وجود علاقة في المناسبة لترسيخ الفكرة وإعطاء الجمالية لموسيقى البيت.

ومن ذلك قول الرمادي وهو يشتكي قلة صبره على رؤية جمال الحبيب الذي شغف قلبه:

---

(١) ديوان ابن زيدون: ٧٧.
(٢) إدريس بن اليمان (حياته وشعره): ٣٥.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ١٤٦.

قالوا اصطبر وَ هوَ شَيءٌ لَستُ أعرفُهُ مَن لَيسَ يعرفُ صَبرًا كَيفَ يصطَبرُ[١]

فقد ردّ العجز (يصطبر) على صدر البيت (اصطبر)، وبذلك خلق الشاعر قيمة جمالية من خلال الدلالة المعنوية التي أسهمت في إغناء وإبراز الجانب الموسيقي وجماليته في النسيج الداخلي للبيت.

ويقول ابن زيدون:

لَكَ صالِحُ الأعمالِ إذ شَيَّعتَها بِالبِرِّ ساعَةَ تُعرَضُ الأعمالُ[٢]

فقد وافق آخر كلمة في البيت (الأعمال) كلمة في الصدر، وهذا التوافق أعطى موسيقى رتيبة للبيت.

٣. مجيء إحدى اللفظتين في آخر الشطر الأول والآخر في نهاية عجز البيت. من ذلك قول ابن عبد ربه:

ما بالُ رَسمِ الوَصْلِ أضْحَى دَاثِرًا حَتّى لقَدْ أنْكَرتَني مَا قَدْ دَثَرْ[٣]

فقد ذكر الشاعر في نهاية صدر البيت مفردة (داثرًا) وكررها في نهاية عجز البيت (دثر). والشاعر عبر عن هجر الحبيبة حتى لم يعرف للوصل طريقًا لأنّ رسومها قد مُحيت، محققًا بذلك نغمًا موسيقيًّا عاليًا زاد من الإيقاع والدلالة.

ومن ذلك أيضًا قول الرمادي وهو يصف البرق والرعد، إذ يقول:

أو أسدُ الشَّرى في مذهبات سَلاسلٍ إذا هِيَ دارَت نُهنِهَت في السَّلاسِلِ[٤]

فقد ردّ الشاعر صدر البيت على عجزه في قوله: (السلاسل)، محققًا التناغم الصوتي للموسيقى الداخلية، ومعززًا لأثر الإيقاع الذي جاء منسجمًا مع قوة الألفاظ التي استعملها الشاعر في وصف البرق، بذلك يكون قد جعل لنصه قيمة جمالية من خلال استعماله لهذا الأسلوب الجميل.

وتلجأ الشاعرة زينب المرية إلى هذا اللون في عتابها لزوجها، إذ تقول:

---

(١) شعر الرمادي: ٦٩.
(٢) ديوان ابن زيدون: ٨٤. وينظر: محمد بن عمار الأندلسي : ٢٩٠.
(٣) ديوان ابن عبد ربه: ٨٤.
(٤) شعر الرمادي: ١٠٥.

ولـــو أن أهلـــي يعلمـــون تميمـــةً مـن الحـب تشـفي قلّـدوني التمائمـا[1]

إذ كررت الشاعرة كلمة (تميمة) مستفيدة من أنغامها وجرسها الموسيقي الحزين في تصوير الحالة الشعورية التي أصبحت عليها جرّاء الحب. فقد تضافر الجانب الدلالي (المعنوي) مع الجانب الموسيقي (للتصدير) في تكوين قيمة جمالية استطاعت الشاعرة الإبداع فيها وإيصالها للمتلقي.

ويقول ابن دراج:

إنْ كَـانَ أبـدعَ واصـفٌ فِـي وصـفِهِ فلقـد تقاصَـرَ عـن بـديع صِـفاتهِ[2]

فقد جاء في هذا البيت نوعان من التصدير بين كلٍّ من (وصفه) و(صفاته)، وكذلك بين (واصف) و(صفاته) أيضًا. وهذا التكرار الذي قام به الشاعر للكلمات (واصف) و(وصفه) و(صفاته) ليؤكد صفات الورد التي قصر عنها كل من وصفها. وقد أسهم كل من التكرار والجناس فضلاً عن التصدير في زيادة موسيقى البيت ورسم قيمه الجمالية.

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٠٨.
(٢) ديوان ابن دراج القسطلي: ٤١.

٤. الطباق (التضاد):

تكمن القيمة الإبداعية لجمالية النص الشعري فيما يعتمل داخله من علاقات مغايرة أو متضادة. وهذا ما يمنح النص بعدًا جماليًّا يؤثر ويحرّك ذهن المتلقي. ولكنّ هذا الجانب مرهون بلغة الشاعر ومدى مقدرته وموهبته في صياغة الشعر والجمع بين الأشياء المختلفة والمتباعدة.

ويحصل الطباق إذا ما جُمع بين الشيء وضدّه في كلام أو في بيت شعر(١)، مثل الجمع بين البياض والسواد والحَر والبرد... إلخ.

ويعد الطباق من الوسائل التي تحقق الموسيقى الداخلية، فالموسيقى فيه تعتمد على الإيقاع الذي يُحدِثُهُ الاختلاف والتنوع، ومن المعلوم أنّ الطباق «من أسباب قوة التركيب»(٢)؛ لأنّ الجمع بين الأضداد يخلق صورًا ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيهما بينها عقل القارئ ووجدانه، فضلاً عما يُكسب الألفاظ من موسيقى تمنح البيت وقعًا مميزًا وقيمة جمالية تتولد عنها صور مسموعة تزيد من حيوية النسيج الصوتي الداخلي للنص الشعري.

والتضاد من الأساليب التي تخلق تناقضًا بين طرفي الكلام؛ لأنّ «العلاقة بينهما ليست بعيدة فقط وإنما متناقضة»(٣). وهذا التناقض لا نقصد به تناقض الدلالة على مستوى النص وإنما بين الألفاظ المتضادة بحسب كالليل والنهار، ويكون إيرادها لتبيين المعنى بصورة أوضح وأشد، فضلاً عما يضفيه من موسيقى وجمالية حين تتقابل الألفاظ المتناقضة أو المتخالفة في المعنى فيحدث نوع من التداعي والتبادر في سياق التعبير(٤). وقد شكّل الطباق في الشعر الأندلسي ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا لكونه من الأشكال التعبيرية المهمة التي استخدمها الشعراء لتوصيل أفكارهم. وكانت حياة الشاعر الأندلسي مليئة بالتضاد في كل شيء، مما خلق لهم جوًّا نفسيًّا متوترًا، يتضح لنا من خلال الكثير من النصوص التي تضمنت تضادًّا بين ألفاظها. فالشاعر يرتكز على الطباق لإدراك ما حوله

(١) ينظر: علم البديع (دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع): ١١٢.
(٢) الأسلوب، أحمد الشايب: ١٩٧.
(٣) الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث (بحث): ٥٧.
(٤) ينظر: لغة الشعر عند المعري (دراسة لغوية فنية في سقط الزند): ٣٠.

من أضداد وجعلها تعبر عن مشاعره تجاه هذه الأضداد، لذا كان صورة أكثر تعبيرًا عن الحالة النفسية التي يمر بها.

فهذا ابن عبد ربه حينما يريد أن يوصل حالته في عدم النوم لم يجد أفضل من الطباق أسلوبًا يحمله هذا المعنى. يقول فيها:

يَطيبُ لـيَ السُّهادُ إذا افْترَقنا وأنتَ بهِ يَطيبُ لكَ الهُجوعُ[1]

فبأسلوبٍ معروف قدّم لنا هذين النقيضين (السهاد) و(الهجوع)، فالأول يمثل حالة الشاعر في عدم النوم جرّاء فراق الحبيب، في حين نجد هذه الحبيبة غارقة في نومها (الهجوع) غير مبالية به وبعذابه. وجمالية المعنى ودلالته في قوله: (يطيب لي السهاد) إذ جعل للسهر وعذاب الفراق طعمًا حلوًا، ومراد الشاعر في هذا إيصال رسالة للحبيب عن عدم تذمره وصبره ورضاه عنها.

ونجده أيضًا يستغيث بلحظات اللقاء وحلاوتها في يوم الفراق وحرارته، يقول فيها:

فيا بَردَ اللقاءِ على فُؤادي أجِرْني اليومَ من حَرِّ الفِراقِ[2]

إنّ الشاعر من خلال الطباق أعطى جمالية موسيقية ونغمًا حزينًا لما هو عليه في لحظة الفراق، إذ طابق بين لفظة (برد) و(حر) وبين (اللقاء) و(الفراق)، فاللفظتان (برد، اللقاء) يمثلان حالة السعادة والفرح، و(حر، الفراق) يمثلان حالة الحرمان والانتهاء. ولعلّ ابن عبد ربه استطاع أن يجذب المتلقي ويجعله يشاركه عواطفه من خلال التضاد في نصوصه الشعرية.

ومن أمثلة الطباق الإيجابي قول الشاعرة أُنس القلوب:

قَدَّمَ الليلُ عندَ سيرِ النهارِ وبدا البدرُ مثلَ نصفِ السوارِ[3]

فقد جمعت بين المتضادين (الليل) و(النهار) لتعبر عن زمن لقائها بذلك الحبيب، وهذا الزمن نفسه نراه عند الشاعرة ولّادة بنت المستكفي يطول ويقصر حسب حالتها مع الحبيب. تقول في ذلك:

---

(١) ديوان ابن عبد ربه: ١٠٧.
(٢) م. ن: ١١٩.
(٣) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٤١.

إِن يَطُـــل بَعـــدَكَ لَيلـــي فَلَكَـــم بِـــتُّ أشـــكو قِصَـــرَ اللّيـــلِ مَعَـــكْ[1]

فالشاعرة استفادت من الطباق (التضاد) في إيضاح مشاعرها الإنسانية المتباينة في حال قربها وبُعدها عن الحبيب. لذا نراها طابقت بين (يَطُل) و(قِصَر). بهذا نرى كيف أفادت الشاعرة الأندلسية من مطابقتها في عرض حالتها النفسية، وتكوين صورة جميلة حول مشاعرها في حالتي الفرح والحزن، وإيصال الاضطراب الذي يكون عليه العاشق في كلا الحالتين.

ونجد الشاعر عبادة بن ماء السماء يكرر المعنى بلفظ مغاير في قوله:

كأنّـــهُ فـــي وجيـــزِ خَطرتِـــهِ خيالُـــهُ إذ ســـرى فلـــم يقـــفِ[2]

فقد طابق بين لفظة (سرى) و(لم يقف). و هذا النوع من التضاد ذو قيمة جمالية ودلالية، ولأنها تحتاج لذهنٍ صافٍ ورؤية أكثر كي يُهتدى إليها.

وأما الحاجب المصحفي فيخلق من خلال علاقات التضاد المركب جمالية وموسيقى في قوله:

تأمّـلْ فهـل مـن طـالعٍ غيـرِ آفـلٍ لهـنّ وهـل مـن قاعـد لقيامِهـا
وعـاينْ فهـل مـن عـائشٍ برضـاعِها مـن النـاس إلّا ميـت بفطامِهـا[3]

فقد كوّن من خلال علاقات التضاد في البيتين قيمة جمالية ونفسية من خلال صورة التشاؤم الذي كوّنته المتضادات الموجودة في البيتين، فقوله: (طالع، آفل) و(قاعد، قائم) و(عائش، ميت) و(رضاع، فطام)، فهذه الألفاظ تدل على الانقطاع والانتهاء، و هذا مما زاد وقع الموسيقى الحزينة ذات النغم المتشائم في البيتين.

ونجد ابن دراج يكوّن دلالة جمالية حول زهرة (النيلوفر)، عاقدًا مقارنة من خلال التضاد، يقول فيها:

يلاقـــي الصَّـــباحَ بيمنـــى جَـــوَادٍ ويُخْفِـــي الظَّـــلاَمَ بيمنـــى بخيـــلِ[4]

---

(١) شعر المرأة الأندلسية (رسالة ماجستير): ١٤١.
(٢) التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: ١٥٢.
(٣) ما تبقّى من شعر الحاجب المصحفي (بحث): ١٩٨. وينظر: ديوان ابن زيدون: ١٩٥، ومحمد بن عمار الاندلسي: ٢٢٥.
(٤) ديوان ابن دراج القسطلي: ٤٣. وينظر: ديوان عبد المجيد بن عبدون اليابري: ١٢٧.

إذ بدأ الشاعر بتكوين علاقة جميلة بين كل لفظة وما يضادها، ففي قوله: (يلاقي، يخفي) و(الصباح، الظلام) و(جواد، بخيل) أعطى صورة جميلة لفعل هذه الزهرة (النيلوفر) حين تفتحها نهارًا وانضمام أزهارها ليلاً. فالشاعر لم يكتفِ بأن طابق بين لفظتين، بل عمد إلى مطابقة أكثر من ذلك، مستثمراً المساحة الصوتية لهذا التضاد وصوره، وما يبثه من قيم جمالية من خلال الإثبات والإنكار اللذينِ أوجدهما الشاعر داخل البيت الشعري.