المبحث الثالث

المكان والصوت (الإيقاع)

الصوت آلة اللفظ وأول أثر يتركه الشعر في المتلقي هو أثر سمعي وتوالي المقاطع وخضوعها إلى ترتيب خاص وتردد القوافي وتكرارها كلها تعمل مجتمعة لخلق إيقاع نغمي ميز الشعر عن النثر(١). وتتردد هذه الموسيقى عبر ((سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى))(٢).

وبما أن المكان خاضع لتجربة الشاعر وشاهد على قيمته الشعرية فمن الممكن أن تكون إيقاعاته مختلفة والتي يمكن البحث عنها من خلال:

أولا: الإيقاع الخارجي والمتمثل بالوزن والقافية.

أ- الوزن.

تكمن موسيقى الشعر العربي في بحوره وقوافيه، ويعد الوزن من أهم عناصره الموسيقية، وعده ابن رشيق ((أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية))(٣) والوزن هو ((الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن))(٤) كما يشكل أيضا ((الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر))(٥).

ومن خلال تقصي الحقائق وتتبع النتائج الإحصائية لهذه الدراسة وجدت أن شعراء الأندلس كانوا يميلون إلى الأوزان الطويلة والجدول الإحصائي يوضح لنا هذا

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٦٥م، ٢١.
(٢) نظرية الأدب، أوستن دارين، رينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢م، ٢٠٥.
(٣) العمدة، ١٣٤/١.
(٤) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ١٩٤؛ وينظر: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، السعيد الورقي، النهضة للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٤م، ٢٧٢.
(٥) التجديد والموسيقى في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف في الإسكندرية، (د.ت)، ٣٩.

النهج:

ت	البحر	الوحدات الشعرية	النسبة المئوية %	المجزوءات	الوحدات الشعرية	النسبة المئوية %
١	الطويل	٧٠	٣٨.٥	مجزوء الكامل	١	٠.٥
٢	الكامل	٤٩	٢٧	مجزوء الكامل	١	٠.٥
٣	البسيط	٢٦	١٤.٢			
٤	الخفيف	١٢	٦.٥			
٥	المتقارب	٧	٤			
٦	الوافر	٤	٢.١			
٧	المنسرح	٤	٢.١			
٨	السريع	٣	١.٧			
٩	الرمل	٣	١.٧			
١٠	المجتث	٣	١.٧			
١١	الرجز	١	٠.٥			

وبعد هذه الإحصائية ثمة سؤال لا بد منه هو هل هناك علاقة بين الوزن والغرض الشعري، أو الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر حين ينظم الشعر؟.

وللإجابة على هذا السؤال لا بد من الإشارة إلى الآراء التي قبلت في هذا الصدد قديما وحديثا، فقديما ذهب بعض النقاد إلى الربط بين الموضوع والوزن الذي يختاره، وأن يحاكي الغرض الشعري ما يلائمه من الأوزان(١)، وإلى هذا الرأي ذهب بعض المحدثين(٢).

(١) ينظر: عيار الشعر، ٧-٨؛ الصناعتين، ١٤٥.
(٢) ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط٧، ١٩٦٤م، ٣٢٢-٣٢٤.

وخلاف هذا الرأي ما صاغه بعض المحدثين إلى أن البحور الشعرية صالحة لكل الأغراض وبغض النظر عن الحالة النفسية[١]، ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى الربط بعض الشيء بين الوزن والحالة النفسية بل ويجعله أمرا لا شك فيه، ولكنه عقب بعض الشيء على هذا الرأي بقوله: إنها ((لا تصح إلا بالنسبة لمن استخدم الوزن للمرة الأولى، أعني الشاعر الأول الذي لا نعرفه الآن، والذي عبر عن نفسه في وزن شعري بذاته، هو الذي اخترع الموسيقى التي تناسب حالته الشعورية))[٢].

ومن خلال هذه الدراسة نرجح الرأي القائل بأن للوزن علاقة بالحالة النفسية، فالدكتور عبد الرؤوف مخلوف يرى بأن ((الوزن كان مرتبطا بنوع العاطفة التي تستولي على الشاعر ساعة ينطلق لسانه يقول الشعر، ونحن نشهد أن لغة الفرد تتأثر بطئا وسرعة وهدوءا وعنفا بحالته الانفعالية التي تسوده عند الكلام، فإذا غضب كانت لعباراته ثورة وكان فيها إرعاد وإبراق، وإذا هدأ واستقرت نفسه استقرت لغته وجاءت لغته عاقلة متزنة يشيع فيها التمهل والتروي والهدوء))[٣].

وممن قال في هذا الرأي أيضا د. رجاء عيد بأن ((الأوزان تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي حيث العملية الإبداعية))[٤].

ومن خلال دراستي للمكان في الشعر الأندلسي وللمدة المحددة وجدت مثل هذا التوافق بين الوزن والحالة النفسية، فجاء توظيف البحور الشعرية وفقا لتجربة الشاعر، كما اتضح لنا تقدم بحر الطويل وهذا مما لا شك فيه، فهو بحر شجي، وكان القدامى على حق حين أكثروا منه، إذ إن ما يقارب ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن[٥]. ولم يرد في أشعارهم إلا تاما[١]. وهذا ما يعطيه قدرة استيعابية عالية

(١) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ٤٦٨؛ في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، بمصر، ١٩٦٢م، ١٥٢؛ اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ٢٤١.
(٢) التفسير النفسي للأدب، ٥٩.
(٣) ابن رشيق ونقد الشعر، عبد الرؤوف مخلوف، نشر وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣م، ٢٩٣.
(٤) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ٥٩.
(٥) ينظر: موسيقى الشعر، ٥٩.

واحتواء أكبر للتجربة الشعرية لا سيما حالات الحزن والاضطراب النفسي والشاعر الأندلسي وجد فيه ما يلبي حاجته ونقل مشاعره، فهذا المصحفي في نكبته يجد في بحر الطويل ما يحتضن هذه التجربة القاسية في غيابات ذلك المكان المظلم فنظم عليه قائلا:

فررت فلم يغن الفرار ومن يكن ... مع الله لم يعجز في الأرض هارب
ووالله ما كان الفرار لحاله ... سوى حذر الموت الذي أنار راهب
ولو أنني وفقت للرشد لم يكن ... ولكن أمر الله لا بد غالب
وقد قادني قهر إليك بذمتي ... كما ... في رحى الحرب هارب
وأجمع كل الناس أنك قاتلي ... وربه ظن ربه فيه كاذب
وما هو إلا الانتقام فتشتفي ... وتترك منه واجبا لك واجب
وإلا فعفو ترتجي الله فعله ... ويحزنك منه فوق ما أنت طالب
ولا نفس إلا دون نفسك فليكن ... على قدرها قدر الذي أنت واهب(٢)

فهذه الأبيات جاءت ضمن رسالة استعطاف إلى المنصور بن أبي عامر وحالة اليأس والشعور بالذل والإحباط النفسي جراء قساوة المكان ورهبته هي ما ألقت به في بحر الطويل، ليستوعب هذه المشاعر والأحاسيس، ويبقى بحر الطويل ((بحر معتدل حقا ونغمة من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا))(٣).

أما بحر الكامل فقد جاء في المرتبة الثانية بعد الطويل وهو ((بحر يصلح لأكثر

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، ٢٢.
(٢) ما تبقى من شعر الحاجب المصحفي، ١٧٧-١٧٨؛ وينظر: ديوان ابن هانئ، ٢١٤-٢١٥؛ شعر يحيى بن هذيل القرطبي، ١١٩؛ شعر الرمادي، ٨٣.
(٣) دراسات في النص الشعري عصر صدر الإسلام وبني أمية، ٢٧٨.

الأغراض والمعاني))[1] مما يفسح المجال للشاعر للتعبير عن تجربته الشعرية وانفعالاته، وكما كان المكان باعثا من بواعث الشعر ومساعدا في احتضان تجربة الشاعر النفسية كان بحر الكامل هو ما لاءم هذه التجربة واستيعاب طاقات الشاعر النفسية، والبحر الكامل بحر شجي عذب غاص بالنظم، لتماثل تفعيلاته الست، واستعمله شعراء الأندلس في هذه الدراسة بمظهريه التام والمجزوء، فهذا ابن عبد ربه يجد في هذا البحر ما يصبر عن أشجانه فيقول:

أما الخليط فشد ما ذهبوا ... بانوا ولم يقضوا الذي يجب
فالدار بعدهم كوشم يد ... يا دار فيك وفيهم العجب
أين التي صبغت محاسنها ... من فضة شيبت بها ذهب؟[2]

فالحديث هنا عن الحبيبة وديارها التي لم يبق منها غير الآثار الدارسة والمعالم المقفرة، فهي عدم بعد فراقهم، والشاعر وجد في بحر الكامل ما يستوعب لمثل هذه التجربة النفسية التي ألمت بعد أن رأى معالم وآثار الأحبة، فأثارت الشعور بالحرمان وحركت مكامن النفس الملتاعة بلهيب الحب.

ويحتل البسيط المرتبة الثالثة في هذه الدراسة وهو بحر غزير الموسيقى ((شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة))[3] و هذا ما تمنحه إياه تفعيلاته الطويلة فهو ((قريب من الطويل ويأتي معه في الشيوع والكثرة أو بعده بقليل))[4] وكانت نسبته في هذه الدراسة ١٤.٢% ومما جاء على هذا البحر قول عباس بن فرناس مادحا الأمير محمد بن عبد الرحمن بعد أن زاد على الجامع بقرطبة وزاد في زخرفته وجماله فقال فيه:

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠م، ٢٤٦/١.
(٢) ديوان ابن عبد ربه، ٢٦؛ وينظر: ديوان ابن هانئ، ٢٦٩؛ الحلة السيراء، ٣٧/١؛ مع شعراء الأندلس والمتنبي، ٨٠؛ ديون ابن شهيد، ١٦٥.
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ٣٢٣/١.
(٤) شرح تحفة الخليل في العروض والقوافي، عبد الحميد الراضي، ١٣٨.

محمد خير مسترعي ومؤتمن ... للمسلمين جميعا حيثما كانوا
بنى لهم مسجدا جلت عجائبه ... لولا السماء لما ضاهاه بنيان
كذا يكون الإمام المرتضى أبدا ... أقوى صباباته تقوى وإيمان[1]

فاتساع هذا البحر من خلال تفعيلاته وملاءمته لمشاعره وأحاسيسه، جعل من نفسه أن تنظم وتجود في نظمها، وتصب في قالب موسيقي عالي النغم كما سوغ للشاعر حرية التعبير عن معانيه في المدح والمتضمن بين ثناياه الفخر بذلك المكان الديني وما أصابه من تطور حضاري على يد الأمير.

وجاء الخفيف بالمرتبة الرابعة وهو بحر صافي الرنين، قريب إلى النفس، ويتألف وزنه من ((اجتماع بحر الرمل والرجز، فأخذ من الرمل هدوءه ورزانته وبطئه (فاعلاتن) مرتين كما أخذ من الرجز ترنيمه وسرعته وخفته (مستفعلن)[2]. فمثلا قول ابن هانئ:

قد مررنا على مغانيك تلك ... فرأينا فيها مشابهة منك
عارضتنا المها الخواذل أسرا ... با بأجراعها فلم نسل عنك[3]

فالاتفاق بين البحر والمكان هيأ شكلا موسيقيا يحتوي السكون والحركة، فيصبح المكان باعثا للاضطراب وتعالي نغمة (مستفعلن)، ويأتي الهدوء من رؤية الضياء المشابهة للحبيبة فيهدأ الوزن وينتابه السكون.

وشكل المتقارب نسبة ٤% وجاء بالمرتبة الخامسة وسمي بالمتقارب، لتقارب أجزائه، ويتكون هذا البحر من إيقاع رتيب متدفق ونغمة موحية سهلة ومتكررة [4].

(١) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٧١؛ وينظر: عبد الله بن الشعر (أمير الأندلس)، ١٢٥؛ شعر ابن شخيص، ٨٠؛ التشبيهات، ٦٩؛ جذوة المقتبس، ٦٤١/٢.
(٢) تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج)، ٢٣٦-٢٣٧.
(٣) ديوان ابن هانئ، ٢٦١؛ وينظر: ديوان الغزال، ٧٢؛ شعر يحيى بن هذيل القرطبي، ٩٧.
(٤) ينظر المرشد، ٣١٢/١؛ علم العروض، عمر توفيق، منشورات مكتبة الرشاد، بيروت، ١٩٦٩م، ط١، ١٠١.

ففي قول ابن عبد ربه:

فـــؤادي رميـــت وعقلـــي ســـبيت	ودمعـــي مريـــت ونـــومي نفيـــت
يصـــد اصـــطباري إذا مـــا حـــددت	وينـــأى عزائـــي إذا مـــا نأيـــت
تجـــدد وصـــلا عفـــا رســـمه	فمثلـــك لمـــا بـــدا لـــي بنيـــت
علـــى رســـم دار قفـــار وقفـــت	ومـن ذكـر عهـد الحبيـب بكيـت [1]

نجده هنا يصف حاله ويجدد لنا من خلال وضعه للزمان والمكان، لينقل إلينا صورة حب ضائع، وراءه آثار ودمن وبكاء وفراق وقد ساق الموقف الحزين بالشاعر إلى التعامل مع بحر المتقارب، لينهل منه ومن تفعيلاته المتقاربة واقعه المؤلم الذي عاشه في ذلك المكان.

وشكلت باقي البحور مثل الوافر والمنسرح والسريع والرمل والمجتث والرجز نسبا قليلة، وربما يكون هذا النهج مرده إلى أمرين:

الأول: هو سير شعراء الأندلس (في هذه المدة) على نهج الأقدمين في الميل إلى البحور الطويلة.

الثاني: هو أن تجربة الشعراء قد تكون غير مناسبة مع بقية البحور التي لم يرد ذكرها، أو حتى التي جاءت بنسب قليلة.

ب - القافية.

تشكل القافية جزءا مهما من موسيقى الشعر العربي وتكرارها في خواتيم الأبيات هو ما يضفي على القصيدة وحدة نغمية، إذن فهي ((المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت)) [2] وقد حددها الخليل بقوله إنها ((من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[3].

(١) ديوان ابن عبد ربه، ٣٣؛ وينظر: ديوان ابن شهيد، ١٦٨؛ ديوان ابن دراج، ٧٨.
(٢) علم العروض والقافية، عبد العزيز عفيف، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م، ١٤٣.
(٣) العمدة، ١٥١/١.

أما أهميتها فتكمن بما تضفيه من إيقاع نغمي متكرر، هذا الإيقاع المتكرر يوحي بعدة أشياء ويعمق الإيحاءات[١] فضلا عن قيمتها النفسية فهي ((تكاد توجد رابطة صناعية بين العبارات التي تتخللها، فبدونها تتشتت هذه العبارات وتتباعد))[٢].

ومن خلال تقصي قوافي هذه الدراسة وجدنا أن القافية المطلقة [٣] هي الغالبة من حيث كثرة الاستخدام، ومن الأمثلة على ذلك قول عباس بن فرناس في وصفه لفلاة:

موسومة بالبعد تحسب سهلها ... ألقى السماء بحوله أطنابا
فكأنها دار تقاذف صحنها ... لم يجعل الباني لها أبوابا [٤]

وساق لنا ابن عبد ربه أبيات جميلة على القافية المطلقة حيث قال:

حال عن العهد لما أحالا ... وزال الأحبة عنه فزالا
محل تحل عراها السحاب ... وتحكى الجنوب عليه الشمالا
فيا صاح هذا مقام المحب ... وربع الحبيب فحط الرحالا
سل الربع عن ساكنيه فإني ... خرست فما أستطيع السؤالا [٥]

وجاء استخدام القافية المقيدة [٦] بنسبة ضئيلة شكلت في هذه الدراسة ٣.٢% من مجموع القوافي المستخدمة ومن الأمثلة على ذلك قول ابن هانئ:

نظرت كما جلت عقاب على إرم ... وإني لفرد مثل ما انفرد الزلم

(١) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ٤٦٩.
(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥م.
(٣) القافية المطلقة: وهي القافية التي يكون حرف رويها متحركا. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، بيروت، ط٤، ١٩٧٤م، ٢١٧؛ معجم مصطلحات العروض والقوافي، د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ط١، ١٩٨٦م، ١٩٨.
(٤) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس، ١٥٥؛ وينظر: عبد الله بن الشمر شاعر أمير الأندلس، ٣٦.
(٥) ديوان ابن عبد ربه، ١٤٩-١٥٠.
(٦) القافية المقيدة: وهي القافية التي يكون حرف رويها ساكنا. ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ٢١٧.

بمرقبـــه مثـــل الســـنان تقـــدمت خياشـيمه واسـتردف العامـل الأصـم
فقلـــت أدار المالكيـــة مـــا أرى بأسفل ذا الوادي أم الطلح والسلم [1]

أمـا بالنسـبة لحـروف الـروي التـي لحقـت بالقافيـة والـوزن فـي قصـائد الشـاعر الأندلسي ذات الاستخدام الإيحائي للظاهرة المكانية فكانت على وفق هذا الترتيب العددي الأكثر شيوعا:

ت	حرف الروي	عدد المقطوعات	النسبة المئوية %	ت	حرف الروي	عدد المقطوعات	النسبة المئوية %
١	الراء	٣٧	٢٠.٣	١١	الفاء	٤	٢.١
٢	الدال	٢٣	١٢.٨	١٢	الكاف	٤	٢.١
٣	اللام	٢١	١١.٥	١٣	الياء	٤	٢.١
٤	الباء	٢٠	١١	١٤	السين	٣	١.٧
٥	النون	١٨	١٠	١٥	الجيم	٣	١.٧
٦	الميم	١٤	٧.٨	١٦	الهاء	٢	١
٧	العين	٨	٤.٥	١٧	الألف	١	٠.٥
٨	القاف	٨	٤.٥	١٨	الشين	١	٠.٥
٩	الهمزة	٥	٢.٧	١٩	الضاد	١	٠.٥
١٠	الحاء	٥	٢.٧				

ويتضح من خلال هذا الجدول أن شعراء الأندلس (ووفقا لهذه الدراسة) قد اعتمدوا على القوافي الذلل[2] والسبب يعود إلى سهولة مخارجها وجمال نغمة

(١) ديوان ابن هانئ، ٣٩٣؛ وينظر: ديوان ابن شهيد، ١٥٥؛ والمغرب، ٤٠٥/١؛ نفح الطيب، ٣٨٨/٣.

(٢) القوافي الذلل: وهي القوافي الشائعة بكثرة في الشعر العربي ومنها الياء والتاء والراء والعين والميم والياء المشبوعة بألف الإطلاق. ينظر: المرشد، ٤١/١؛ موسيقى الشعر العربي، ٢٤٧.

حروفها وخفة مفردتها[١]. وكانت السيادة لحرف الراء، وحرف الراء كما هو معروف يكثر في الشعر العربي وهو حرف مجهور لا ينطق إلا مكررا ثم يأتي من بعده الدال واللام والباء والنون والميم والعين والقاف والسبب يعود إلى ليونتها وطبيعتها وجمعها بين صفات أصوات اللين والأصوات الساكنة فاتسمت وضوحا من خلال جمعها صفات النوعين [٢].

وشغلت القوافي النفر[٣] نسبة قليلة والسر في ذلك يكمن في صعوبة مخارجها فضلا عن ثقلها على أذن السامع والتكلف الناتج عنها وهذا يشير إلى ابتعاد الشاعر الأندلسي عن الوحشي من الكلام.

ثانيا: الإيقاع الداخلي (المتحرك).

الإيقاع الداخلي هو أصوات داخلية متولدة من توافق الألفاظ والنغمة الموحدة إنه ((انتقاء ألفاظ خاصة تعبر تعبيرا دقيقا عن انفعالاته وعواطفه أو تكرار حروف خاصة تقوم على أساس الحركات والسكنات التي تتكون منها التفعيلة الشعرية)) [٤] وهذا يعني أن الإيقاع لا يمثل وسيلة من وسائل التعبير وإنما أداة لتقوية المعنى من خلال التأثير الذي تحدثه الوحدات الإيقاعية على صوت الكلمات، ومن أساليب هذا الإيقاع هي:

أ- التكرار: واحد من أبرز صور التناسق الصوتي والذي يوفر أكبر قدر ممكن من الأصوات الداخلية وهو ((تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل

(١) ينظر: اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، بيروت، طبعة دار المسيرة، (د.ت)، ٢٢٧.
(٢) ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، طبعة مصر، ط٥، ١٩٠٧م، ٢٧.
(٣) القوافي النفر: وهي القوافي القليلة الانتشار في الشعر العربي ومنها الغين والذال والطاء والواو والزاي والثاء. ينظر: المرشد، ٦٢/١.
(٤) النقد والتطبيق والموازنات، د. محمد الصادق عفيفي، القاهرة، ١٩٧٨م، ١٧٥؛ وينظر: لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية (في عصر الطوائف)، بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠م، ٨٠.

نغما موسيقيا يقصده الناظم في شعره)) [١]، وتكرار الحرف أول أنواعه، إذ يؤدي إلى انسجام موسيقي ويمنح البيت إيقاعا متميزا مما يضفي عليه من تردد نغمي نابع من تلاءم الحرف وتكراره، ومن الشواهد على ذلك قول الرمادي:

(الطويل)

تســـائلها هـــلا كفـــاك نحولـــه ... ونصـــبنه أو دمعـــه وهمولـــه
تكنفـــه همـــان شـــجو وصـــبوة ... فبلـــغ واشـــيه المنـــى وعذولـــه
فـإن يسـتبق فـي وجهـه هـم سـجنه ... فقد غـاب فـي الأحشـاء عنـك دخيلـه
معنـــى يكتمـــان الحبيـــب وحبـــه ... فـإن يقتـل الكتمـان فهـو قتيلـه [٢]

حيث تكرر حرف الهاء تسع عشرة مرة وشكل رمزا للمكان المعادي – السجن – كونه صوتا مهموسا عكس نفسية الشاعر الحزينة والمضطربة واتخذ من هذا الصوت (التعميق من إيقاع الكلمات وإيقاع وقعها) [٣] كما ساعد تكرار هذا الحرف في القافية والإيقاع الداخلي على التقاء النوعين والذي ظهر أيضا من خلال (التصريع) [٤] في قوله (نحوله، همومه) فضلا عن ذلك استخدم البحر الطويل ليلائم جرس هذه الحروف وتكرارها.

ويعد التكرار من ضروب النغم ويضفي موسيقى عذبة داخل البيت الشعري وبالتالي فإن ((الأصوات التي تتكرر في حشو البيت إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم)) [٥] ونلمح هذا التكرار في قول ابن شهيد:

(الكامل)

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها، ٢٣٩.
(٢) شعر الرمادي، ١٠٣.
(٣) لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، بغداد، ١٩٨٥م، ٣٥.
(٤) التصريع: ((هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة، لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته). العمدة، ١/١٧٣.
(٥) موسيقى الشعر، ٤٥.

حزنـــي علـــى ســـرواتها ورواتهـــا وثقاتهـــــا وحماتهـــــا يتكـــــرر
نفســـي علـــى آلائهـــا وصـــفائها وبهائهـــــا وســـــنائها تتحســـــر
كبـــدي علـــى علمائهـــا حلمائهـــا أدبائهـــــا ظرفائهـــــا تتقطـــــر (١)

هذه الأبيات هي جزء من قصيدة في رثاء قرطبة والملاحظ فيها النفحة الحزينة الطاغية على الأبيات، هذه النفحة وظفها تكرار الحرف في حشو البيت وقافيته حيث (السين والراء والواو والهمزة) زيادة على توظيف ضربات موسيقية عالية النغمة والإيقاع من خلال بيان صفات قرطبة.

إن الإيقاع يصاحب الشعور، فكلما زاد انفعال الشاعر ارتفعت النبرة وتداخلت وتعقدت، وإذا هدأ الانفعال ومال إلى التأمل هدأت النبرة ففي قول ابن هانئ:

(الطويل)

قبـــاب وأحبـــاب وجلهمـــة العـــدى وخيـــل عـــراب فـــوقهن أعاريـــب (٢)

نجد هنا تكرار الباء قد نبع عن نبرة صوتية عالية مردها إلى انفعال الشاعر، الذي يحاول بلوغ حبيبته إلا أن المانع هو القباب ووادي الأعداء والحراس الذين يحيطون بها، فكل هذه الأسباب أوقفت الشاعر إلى نبرة حادة في البيت والأمر نفسه بالنســـــــبة لابـــــــن شـــــــهيد ففـــــــي ســـــــجنه يقـــــــول:

(الطويل)

فـــراق وســـجن واشـــتياق وذلـــة وجبـــار حفـــاظ علـــي عتيـــد (٣)

فالتنوين أحدث ضربات موسيقية عالية مردها إلى نفسية الشاعر المضطربة في السجن، كما أن تكرار الواو في البيت بين كلمة وأخرى قد أضفى نغمة موسيقية

(١) ديوان ابن شهيد، ١١١.
(٢) ديوان ابن هانئ، ٢١.
(٣) ديوان ابن شهيد، ١٠٠.

شجية تعكس واقع الشاعر وحاله.

ويأتي تكرار اللفظ في الشعر، ليحمل غايتين أولاهما غاية موسيقية تتمثل بزيادة النغم وتقوية الجرس الإيقاعي وثانيهما غاية معنوية نفسية [١]. وغالبا ما يكون التكرار لفظيا [٢] ومثال ذلك قول الغزال:

(الطويل)

سلام سلام ألف ألف مكرر ... ويا حاملا عني الرسالة كرر [٣]

فتكرار لفظتي (سلام وألف) والتصريح بالتكرار قد أحدث إيقاعا موسيقيا حزينا حاول الشاعر إضفاءه وتوظيفه، ليعكس لنا ما أصابه من غربة مكانية قاسية فعبر عنها بهذا التكرار ووجد فيها متنفسا لغربته وخلجات نفسه المشتاقة والتي أضناها البعد المكاني عن الأحبة.

وتكرار اللفظة واشتقاقاتها هو ما ولد أيضا صوتا نغميا مألوفا فهذا ابن شهيد يقول:

(الكامل)

والقصر قصر بني أمية وافر ... من كل أمر والخلافة أوفر
الزاهرية فالمراكب تزهر ... والعامرية بالكواكب تعمر [٤]

فتكرار لفظة (القصر) أضفى على الأبيات نغمة إيقاعية عالية فضلا عن قوله: (وافر وأوفر) وقوله: (الزاهرية تزهر) و(العامرية تعمر) فهذه الألفاظ المكانية واشتقاقاتها وظفها الشاعر لخدمة الإيقاع الصوتي للأبيات، فضلا عن ذلك فإن

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٥٦٨/٢؛ عضوية الموسيقى في النص الشعري، ٥٤-٥٥.
(٢) ينظر: العمدة، ٧٣/٢.
(٣) ديوان الغزال، ٧٦.
(٤) ديوان ابن شهيد، ١١٠.

التكرار في هذا البيت قد أضفى قيمة فنية وموسيقية داخلية منسجمة مع موسيقى القافية.

ومن وسائل طلب الموسيقى الداخلية هي الجناس، وهو أحد الوسائل التي أسهمت في بيان التنغيم الإيقاعي عند الشاعر الأندلسي وهو ((ضرب من ضروب التكرار وتسلكه فيما يراد به التكرار من تقوية نغمية لجرس الألفاظ)) [١] ويكون التجانس بين لفظتين متشابهتين بالشكل مختلفتين بالمعنى وهذا التشابه هو ما تبحث عنه النفس فتعمل جاهدة على استخراج المعنيين من تلك اللفظة الواحدة [٢].

واستعمل الشاعر الأندلسي المكان كمؤشر لبيان هذا النوع من التنغيم الإيقاعي ومثال ذلك قول ابن عبد ربه مادحا:

(البسيط)

بحر يسير على بحر بجارية للبحر حاملة بالبحر تحتمل [٣]

ويكمن الجناس في لفظة (البحر) فدلت اللفظة الأولى على ممدوحه، أما الثانية فهي المكان المتسع المائي والأمر ذاته في الشطر الثاني، فجانس بين البحر الأول وهو الممدوح والبحر الثاني ذلك المكان المائي المتسع، فضلا عن هذا التجانس المكاني وما أوقع من إيقاع نغمي ملفت فإن الشاعر كان مصيبا في اختياره لحرفي الراء والحاء، لما فيهما من نغمة مأنوسة حين كررها الشاعر.

واستطاع ابن شهيد من خلال الجناس أن ينقل لنا صورة واضحة عن دياره وما أصابها من شدائد ومحن عكست آثارها على نفسيته فراح يشكو ويقول:

(البسيط)

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ٢٧٠.

(٢) ينظر: جوهر الكنز، لنجم الدين بن الأثير الحلبي (ت:٧٣٧هـ)، تح: محمد زغلول سلام، مط شركة الإسكندرية، (د.ت)، ٩١؛ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، د. إبراهيم سلامة، ط٢، مط مخمير، ١٩٥٢م، ١١٧.

(٣) ديوان ابن عبد ربه، ١٣٦.

وقالت النفس لما أن خلوت بها أشكو إليها الهوى خلوا من النعم
حتام أنت على الضراء مضطجع معرس في ديار الظلم والظلم [1]

فالجناس يكمن في (الظلم والظلم) فالأولى أراد منها المكان الذي يسكنه و هو قرطبة والتي أصبحت مكانا للظلم والاستبداد بعد أن حلت بها الفتنة أما (الظلم) الثانية فدلت على الظلام الذي خيم على قرطبة بعد أن أصابها الجهل والظلم والطيش، هذا الاضطراب النفسي مرده إلى فعل الخيال الممتزج بالعاطفة تجاه المكان المدرك [2].

وقد يلجأ الشاعر في طلبه للموسيقى الداخلية إلى حشو البيت ويعمد إلى ألفاظ متشابهة الإيقاع ووضع قواف داخلية وهو ما يعرف بالترصيع [3]، كقول الحسن بن حسان:

(الطويل)

عشيق ومعشوق وبهو وزاهر إلى كامل في حسنه ومحدد [4]

فالإيقاعات الداخلية واضحة من خلال التقطيعات الموسيقية في قوله: (عشيق ومعشوق) و(بهو وزاهر) فضلا عن التناغم الصوتي بين الواو والراء، ولا يخفى ما للنون من أثر صوتي كبير، وإحداث ضربات صوتية عالية عكست جمالية تلك الأماكن – القصور – والفخر بها ووصفها.

وممن طلب هذا النوع الموسيقي ابن هانئ، حين قال:

(الرمل)

حاصروا مكة في صبابه عقدوا خير حبى في خير ناد

(١) ديوان ابن شهيد، ١٥١.
(٢) ينظر: المكان ودلالته في شعر السياب، محمد طالب غالب، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨م، ١٢.
(٣) الترصيع: هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، واتفاقه في موطنين يكون حسنا، أما إذا كثر فقد دل على التكلف. ينظر: الصناعتين، ٣٩٠.
(٤) التشبيهات، ٧٨.

فلهـــم مـــا انجـــاب عنـــه فجرهـــا مـــن قليـــب أو مصـــاد أو مـــراد
أو شـــعاب أو هضـــاب أو ربـــى أو بطـــاح أو نجـــاد أو وهـــاد [1]

فالترصيع يتمثل في (حصاد أو مراد) و(شعاب وهضاب) و(نجاد أو و هاد) حيث شكلت هذه الألفاظ المكانية ضربات نغمية عالية، فضلا عن ذلك التآلف الصوتي الذي أحدثته قافية الترصيع (الدال والباء) والقافية العامة، و هذه التقسيمات الإيقاعية تعكس لنا حالة الشاعر النفسية والتي تحس بضياع مكة بعد حملة أبرهة.

أما التضاد فهو أسلوب آخر اتكأ عليه الشعراء في طلب الموسيقى الداخلية و هو يضفي ترابطا بالغ التناسق والانسجام والتوافق داخل البيت الشعري على الرغم من كونه الجمع ((بين الضدين في الكلام أو بيت شعر)) [2] وقد أدرك الأندلسيون أهمية التضاد في خلق تجانس مكاني ومثال ذلك قول عباس بن فرناس يصف مكانا حربيا كان التضاد فيه أحد وسائل التنغيم التي أضفت جمالية على الأبيات يقول:

(الطويل)

ومختلف الأصوات مؤتلف الزحف لهـوم الفـلا عبـل القنابـل ملتـف
إذا أومضـت فيـه الصـوارم خلتهـا بروقا تراءى في الجهام وتختفي [3]

فنجد التضاد في قوله (مختلف ومؤتلف) حيث اختلاف أصوات المعركة، وائتلاف زحف الجيوش وتلاحمها، وظف نغمة موسيقية مألوفة وانسجاما وتناسقا وشكلا طرفين لإبراز جمال البيت، وفي البيت الثاني تتركز الضدية في قوله (تراءى وتختفي) و هذه الثنائية الضدية عكست لنا صورة المكان الحربي الذي لاحت فيه بوارق السيوف وأصواتها تارة واختفاء تلك البوارق تارة أخرى، فكل منهما يكسب

(١) ديوان ابن هانئ، ٣١٨.
(٢) العمدة، ٢/٥.
(٣) ما وصل إلينا من شعر عباس بن فرناس،

وجوده وجماله من الآخر مما يحيل الصورة الضدية إلى صورة تقوم على نسق تآلفي جميل.

ويقدم لنا المهند [1] رصدا ضديا في وصفه لقطع المفاوز وصعابها:

(الطويل)

صحبت بها عزما وغضا كلاهما ركوب الأهوال المفاوز سادك [2]

فيجمع بين التضاد بين (عزم وغضا) فهو اصطحب القوي والضعيف فوجد كليهما مولعا بقطع تلك الأماكن المقفرة الخالية فكان التضاد مرآة عاكسة، لصعوبة المكان وعلى الرغم من ضديتها البارزة إلا أنهما يحققان معادلة القوة والصمود في مثل تلك الأماكن.

وفي سياق آخر يقدم لنا ابن شخيص ثنائية ضدية يستلهمها من المكان الحضري.

(الطويل)

فعمر أهل الفضل كل الجوامع وعطل أهل اللهو كل المصانع [3]

فالتضاد بين (عمر وعطل) أحدث مفاضلة اجتماعية بين أهل الفضل الذين أقاموا دعائم المكان الديني وبين أهل اللهو الذين هدموا وعطلوا كل المصانع، واستطاع من خلال هذه الثنائية أن يرسم لنا صورة نفسية يتخذها تجاه الناس كما استطاع من خلق بنية موسيقية داخلية قامت على المكان الحضري.

ونجد التضاد أيضا في قول ابن شهيد:

---

(١) المهند: أبو العباس طاهر بن محمد ويعرف بالمهند البغدادي وصل الأندلس سنة ٣٤٠ هـ ومدح الخلفاء حتى توفي عام ٣٩٠ هـ في قرطبة. ينظر: جذوة المقتبس، ٣٨٣/١؛ بغية الملتمس، ٤٢١/٢.

(٢) التشبيهات، ١٧٤؛ سادك: مولع به.

(٣) شعر ابن شخيص الأندلسي، ٦٤.

(الطويل)

قريـــب بمحتـــل الهـــوان بعيـــد يجـــود ويشـــكو حزنـــه فيجيـــد [1]

فالتضاد بين (قريب وبعيد) أغنى المخيلة بمساحة كبيرة، لرسم صورة المكان، وما فيه من ذل وهوان، كما أحدث موسيقى داخلية ذات إيقاع حزين عكس نفسية الشاعر المضطربة.

وما يمكن قوله إن الشاعر الأندلسي استطاع أن يوظف الإيقاع الداخلي من (تكرار وجناس وترصيع وتضاد) وبشكل يلفت الانتباه في القصيدة المكانية، وشكل إيقاعا نغميا مختلفا كل حسب المكان الصادر عنه، فمنها الإيقاع الحزين الذي عبر عن السجن وديار الظلم، ومنها الإيقاع العالي المعبر عن المكان الحربي، فضلا عن الإيقاع الهادي المعبر عن المكان الحضري والديني، كما وظف الموسيقى الداخلية، لإبراز حالة الشاعر النفسية.

(١) ديوان ابن شهيد، ٩٩.