من جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية
(دراسة تطبيقيّة)

الدكتورة: مليكة بوراوي
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب و اللغات
جامعة باجي مختار–عنابة–الجزائر

الملخص:

تدرج جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية في شعر "ابن حمديسالصقلي"ضمن نوعين من الموسيقى:الخارجيّة والداخليّة،أما الموسيقى الخارجية فتشمل البحور والقوافي،وتتضمن الموسيقى الداخلية دراسة الصوت ،والألفاظ من حيث التكرار والجرس الموسيقي،وارتباط كل ذلك بدلالات تهدف إليها الذات الشاعرة،ونظرا إلى أن دراسة البحور في شعر ابن حمديس متداولة في بعض الدراسات فسنكتفي ببعض النماذج من الموسيقى الداخليّة في صوره آخذين بعين الاعتبار القافية،وإيقاع الصوت ،والكلمة والعبارة ،وأثر هذه العناصرفي تشكيل الصورة الشعرية وجمالياتها.

Abstract:

The aesthetics of rhythm in poetic image (empirical study) In the poetry of "IbnHamdis the Sicilian" there are two kinds of music: external and internal. The external music includes the metrical composition and rhymes, and the internal music includes sound study, and words in terms of repetition and musical ringtone, and the link of that to the poet's feelings. And given that the study of the metrics in the poetry of Ibn Hamdis were treated in some studies, we will concentrate on some models of internal music in the image, taking into account the rhyme, rhythm and sound, word and phrase, and the impact of these elements in the formation of a poetic image and its aesthetic.

الصورة الشعرية معطى كوني تشكِّله المخيلة والعقل .ينتقي لها المبدع الأداة التعبيرية التي تشخصها ضمن حشد هائل من الوسائل التعبيرية ، وفي مرحلة التشكيل للصورة تحدد لها صيغ الانتقاء المعجمي، والإيقاعي ،وأنماط التأليف النحوي والدلالي . من هذا المنظور آثرنا أن نبحث في جماليات الإيقاع في الصورة الشعرية الذي يتضمن مجموعة من الطاقات الصوتية، والتركيبية ،والمعجمية وكذلك النفسية وغيرها متفاعلة لإحداث شعرية النص الأدبي.

جاء في تعريف الإيقاع "le rythme" في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ما يلي : "الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية ، بمعنى الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول ، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ ... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر ، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي ، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أوفي الشكل الفني ، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص .كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية . فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأديب والفن . يستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث : التكرار أو التعاقب أو الترابط" [1] .

إلا أنه منذ عهد اليونان الذين اجتهدوا في تحديد ماهيته ما يزال مفهوم الإيقاع غير محدد ، بل إن الباحثين قدامى ومحدثين انقسموا إلى مذاهب متعددة في تعريفه "وبلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية ،وكأنه ينفي أن يكون للإيقاع مفهوم عام وثابت له في جميع مجالاته أشكاله" [2]واعتبره بعض الباحثين خاصية من خصائص الشعر وحده دون الأجناس الأخرى وهو تصور ناجم عن الخلط بين الإيقاع والوزن الشعري "فالأوزان هي بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع . فهي بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل . ومما يؤكد ذلك أن الإيقاع وإن كان أغلبعلى الشعر فإنه قد يظهر في النثر ، وأن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله فيه الأوزان المشتركة"[3] .إن الإيقاع يتجاوز مجرد تناسب الحركات والسكنات عبر فترات زمانية متناسبة ليشمل ما يتعلق "ببنية الكلمة وبائتلافها مع نظائرها في التركيب وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دورة الكلام[4] .

وخلاصة القول : إن الإيقاع عبارة عن تكرار منتظم لوحدات لسانية ويتجلى على المتسويات الوزنية والقفوية، والترصيعية، والتجنيسية، وتكرار الألفاظ، والهياكل التركيبية ، وليس هو – أي الإيقاع – شكلا مضافا إلى المعنى، وإنما يسهم في إنشاء الخطاب ، وبما أن الخطاب غير قابل للفصل عن معناه ، فإن الإيقاع غير قابل للفصل عن معنى هذا الخطاب إنه – أي الإيقاع – ليس مجرد إطار ذي صبغة كمية ينحصر دوره في نظم المقاطع اللفظية ... ولكنه إلى جانب ذلك كيفيات حسن وطاقات تعبير، ومفعولات تأثير"[5] ذلك أن "فاعلية الأثر النغمي تتحقق حينما تجد مسوغاتها في النفس"[6] فهو ينطلق من النفس (المرسل) إلى النفس (المتلقي) وتتجلى فاعليته في الأثر في الذات المتلقية ، كما يكشف عن أسلوب منشيء الخطاب فيعبر عن رؤيته للكون وعلاقته بالآخر.

يجب أن يتحول الإيقاع من البحث في المسألة الوزنية (la métrique) إلى الإيقاعية (la rythmique) الذي يتضمن مجموعة من الطاقات الصوتية، والتركيبية والمعجمية ،وكذا النفسية وغيرها متفاعلة فيما بينها لإحداث شعرية النص الأدبي .

تُدرج الاختيارات الإيقاعية في الصورة الشعرية عند "ابن حمديس"* ضمن نوعين من الموسيقى : الخارجية والداخلية .

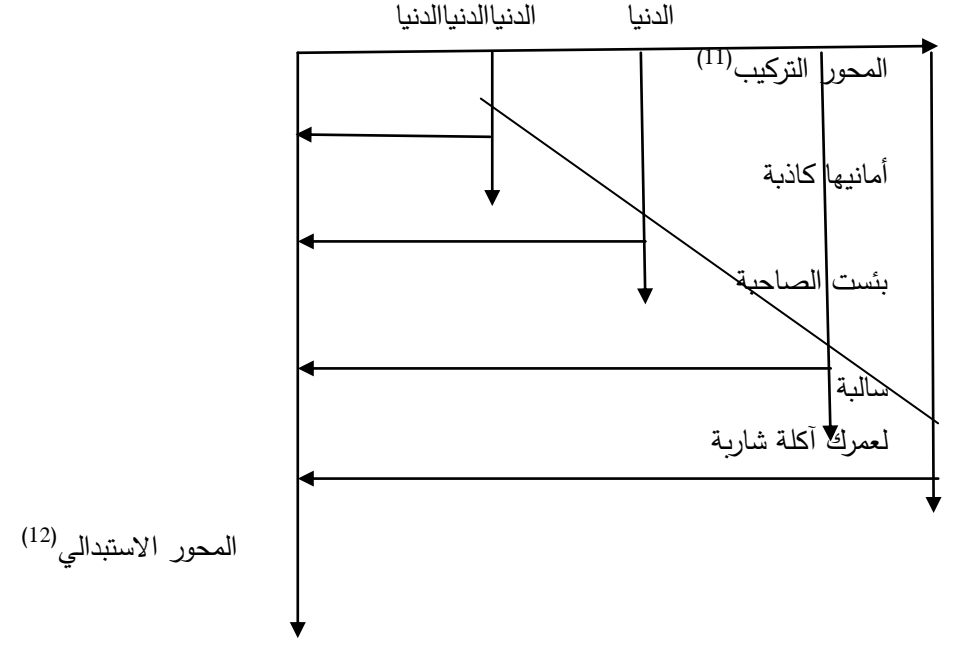
أما الموسيقى الخارجية قتشملالبحوروالقوافي ، وتتضمن الموسيقى الداخلية دراسة الصوت والألفاظ من حيث التكرار والجرس الموسيقي وارتباط كل ذلك بدلالات تهدف إليها الذات الشاعرة ، ونظرا إلى أن دراسة البحور في شعر ابن حمديس متداولة في بعض الدراسات[7] ، فسنكتفي فقط ببعض النماذج من الموسيقى الداخلية في صوره آخذين بعين الاعتبار القافية وإيقاع الصوت والكلمة والتركيب وأثر هذه العناصر في تشكيل "الصورة الشعرية" .

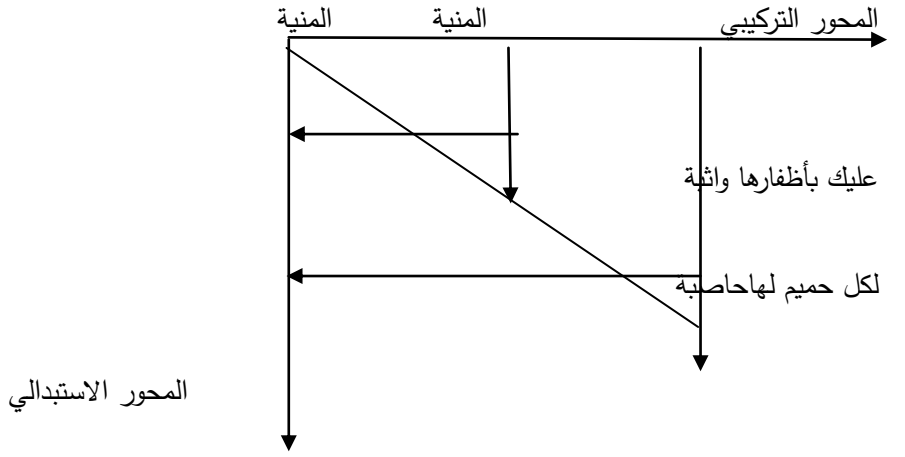
ا . القافية : "إن القافية تاج الإيقاع الشعري ، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه ، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسِره وهما وجهان لعملة واحدة"[8]، ولا يمكن الحديث في القافية عن الجانب الصوتي منفصلا عن الجانب الدلالي فهما أي –الصوتي والدلالي– يرتبطان ارتباطا وثيقا بالبيت الشعري ،وقد اعتمد "ابن حمديس" في بعض أشعاره المتضمنة صورا شعرية على قافية نوعية "catégorielle" وفيها يرصد مجموعة من الكلمات تنتمي إلى بنية مورفولوجية واحدة ،وتنمي

إلى القطاع الدلالي نفسه الذي يربط بين كلمات القوافي في القصيدة الواحدة ، ونمثل لما نذهب إليه ببعض الأبيات من قصيدة في الزهد بعد بلوغه سبعين عاما يقول فيها(المتقارب)[9]

وغرَّتَكَ دُنياك إذ فَوَّضَتْ إليك أَمَانِيها الكاذبه
أَصاحِبَةً خِلْتَها ؟ إنَّهَا بِأَحْداثِها بِئْسَت الصَّاحِبَه
أما سلبَتْ منك بُردَ[10] الشَّبَابِ فهل يُسْتَرَدُّ من السَّالِبَه؟
وإنّ دقائقَ سَاعَاتِها لِعُمْرِكَ آكِلةٌ شَارِبَه
وإنَّ المنيَّةَ من نحْوِهَا عليك بأَظْفَارِهَا واثِبَهْ
ألمْ تَرَهَا بحَصَاةِ الرَّدَى لكلِّ حميمٍ لهَا حَاصِبَهْ
كأنّ لنَفْسِكَ مِغْنَطِيسًا غَدَتْ للذُّنُوبِ بهِ جَاذِبَهْ

يمكن أن نمثل للأبيات السابقة بالشكل الآتي





بالنظر إلى القوافي السابقة في الاستعارات التي تضمنتها الأبيات (على مستوى عمودي) ندرك أنها –أي هذه القوافي– متشابهة صوتيا ودلاليا فالدنيا (كاذبة ، وبئست الصاحبة ، وسالبه لريعان الشباب ، ولعمرك آكله) وكذلك المنية (فهي عليك بأظفارها واثبه ولكل حميم لها حاصبه ، وللذنوب جاذبه) كماجاءت –أي هذه القوافي– على شكل صيغة "اسم الفاعل" المتضمن معنى السلب ، واسم الفاعل : اسم مشتق يدل على معنى مجرد حادث[13] أي عارض يطرأ ويزول ليس له صفة الثبات والدوام :

الدنيا : كاذبة أي تُمنيك ثم لا تعطيك –– التحول

الدنيا : بئست الصاحبه : تصاحبك ثم تدير عنك وجهها –– التحول

الدنيا : السالبة : تمنحك ثم تأخذ ماأعطته إياك –– التحول

الدنيا : لعمرك آكلة شاربة : تعطيك الحياة ثم تسلبها منك –– التحول

المنية : عليك بأظفارها واثبه : تمنحك الأمان ثم تنقلب عليك –– التحول

المنية : لكل حميم لها حاصبه –– التحول : من الصداقة إلى العداوة

المنية : للذنوب جاذبه –– التحول : تحول نفسك كالمغناطيس من جهة الخير إلى الشر

تشابهت قوافي هذه الاستعارات المتعالقة(filées)[14] أو الممتدة صوتيا ودلاليا ، فجاءت تحمل –هذه الاستعارات– طابعا انفعاليا يعبر عن تجربة معيشة ، فكانت تلح على إقناع المتلقي ،وفي هذا الشأن يشير اللساني الفرنسي ميشال لوغيرن(M.Leguern) إلى أن

الاستعارات "الأجدر بالإقناع هي التي تثير حقا الارتكاس الانفعالي : (la réaction affective recherchée) وهي الاستعارات الدينامية أي المتسمة بحركة تجعلها تتحول"[15].

لقد كان لتلاحم البنية الصوتية والدلالية أثر في توليد علاقة طبيعية بين الدال والمدلول ويمكن ملاحظة قواف أخرى ذات بنية مورفولوجية واحدة ولكنها ذات صبغة تطريبية ، أي ذات تشابه لحني واحد من دون أن تنتمي إلى حقل دلالي واحد .

يقول "ابن حمديس" واصفا الخمرة بالخيول الجامحة فألجمها بالمزج (بالماء) (الطويل)[16] :

وأَشْقَرَ من خيل الدِّنَانِ ركِبْتُهُ فأصبَحَ بِي فِي غايَةِ السُّكرِ يجْمَحُ
فأَلْجَمْتُهُ بالمزْجِ حتَّى وجَدْتُهُ بمَا شَحَّ من حُسنِ الرياَضَةِ يسْمَحُ
فيَا عجَبًا من رَوْضِ نَارٍ مُكَلّلٍ بنَوَّارِ ماءٍ في الزُجاَجَةِ يَسْبَحُ
فحرُّ لَظَاهَا يلذغ الهَمَّ في الحشَا وطيبُ شذَاهاللعَرانِينِ يَنْفَحُ

استخدم الشاعر في هذه الأبيات المشحونة (بالاستعارت والتشبيهات) قوافي تطريبية بينها وشائج قربى مثل كونها أفعالا مضارعية وانتماءها إلى صيغة صرفية موحدة (يَفْعَلُ) ولكنها تنتمي إلى حقول دلالية مختلفة . فكانت ذات طابع نغمي لحني موحد له وقع جميع في الأسماع .

ب . التكرار : وإن اختلفت تسميته في كتب كثيرة[17] من مقومات الشعر وبخاصة إذا جيء به في مكانه من القصيدة ، وهو ثمرة من اختيار المتكلم (الشاعر) وطاقة كبرى في توليد المعنى وتكثيفه ووسيلة هامة في التعبير والتصوير "يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه وإلا فليس من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة"[18].

ويتحقق التكرار بوصفه بنية أسلوبية على مستويات عدة : على مستوى الصوت والكلمة والتركيب ، فكيف يعاضد التكرار التصوير والتخييل في شعر "ابن حمديس" انطلاقا من المستويات اللغوية السابقة ؟

1-**التكرار الصوتي** : ويحقق هذا التكرار مقاربة ناجحة إذا استثمر في ضوء علاقة الصوت بالدلالة ؛ فالإبداع الشعري صراع ضد اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، كما لا يعد تأنقا مجردا وتوقفا في الأداء محددا "وإنما هو تطويع لكل طرف يحدث بين إمكانات الذات الشاعرة ووسائل التعبير المتوفرة وهو تطويع يحصل بين اللفظ والمعنى ،وبين الدال والمدلول ويكون

أيضا بين الأصوات والأوزان والإيقاعات" [19] .ويعبر محمد مفتاح عن التكرار الصوتي بالرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت ويقول في شأنها "دراسة رمزية الأصوات دراسة ذوقية ، لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها ، على أن هناك شرطا ضرويا ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة"[20]ولذا كان "التراكم الصوتي" مبدأنا في تحليل جماليات الصورة الشعرية معتمدين على مؤشرات أخرى مواكبة له : سياقية وتركيبية ودلالية .

يمدح ابن حمديس المعتمد بن عباد قائلا (الرمل)[21] :

وهَصُورٌ[22] يَفْرِس[23]القِرْن[24] إذا جرّد المُرْهِفَ[25] فوقَ الأجْرَد[26]

فنَداهُ البحْرُ ، والبَحْرُ مَتَى تعصفِ الريحُ عليه يُزْبَدِ

كم لُهامٍ[27] جرَّ في أوَّلِه رُمْحَهُ فهو له كالمِقْوَدِ

ولُيُوثٌ صالَ فيهم فانْثَنَوْا وضَواريهم لهُ كالنَّقْدِ[28]

بحُسامٍ مُطفئٍ أرْوَاحَهُم بشوَاظِ البارقِ المُتَّقِدِ

لِغِرارَيْه[29] على هَامَاتِهم من شَرَارِ القَدْحِ ما في الزَّنَد

شيّبَ الحَرْب اقْتِحامًا بعْدَمَا ربِيَتْ في حِجْرِه كالولَد

يرعَفُ اللّهذَمُ في راحَتِه كلّمَا شمَّ قلوبَ الأُسُد

سمْهَرِيٌّ أحرقَتْ شعْلَتُهُ كلَّ روحٍ في غَدِيرِ الزَّرَدِ[30]

أ نْتَ ذاكَ الأسَدُ الوَرْدُ[31]فهلْ كانَ في رُمْحِكَ سمُّ الأسوَد

يشكل صوت الراء تراكما صوتيا في القصيدة التي يبلغ عدد أبياتها (59) بيتا ، وقد بلغت تكرارته –أي الراء– (48) مرة ، ولنتأمل البيت الأول الذي حظي بنصيب وافر من التكرار (07) مرات :

وهَصُورٌ يفْرِسُ القِرْنَ إذا جرَّدَ المُرهِفَ فوْقَ الأَجْرَدِ

في البيت إيقاع متسارع يجسد الحركة السريعة التي يقوم بها الممدوح من فوق حصانه الأجرد مجردا سيفه من غمده حاصدا رؤوس الأعداء ، ولتكرارات الراءات المتلاحقة وقع مميز في الأسماع ،وتخييل باهر للصورة الشعرية الاستعارية التي تقوم على عقد علاقة مشابهة بين طرفين : الأول مضمر (الممدوح) والثاني ظاهر (هصور) ، ورفد سياق الجملة الشعرية بعلامات لفظية دالة على الطرف المحذوف (جرد المرهف فوق الأجرد) فالاستعارة تصريحية

تجريدية[32] وقد كان للجناس الناقص (جرّد والأجرد) تصوير رائع لفعل تجريد السيف من فوق الحصان (الأجرد) تكتنفه حركة سريعة تتراءى بدقة للمتلقي فأجود الوصف "ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينيك" [33]، ومما زاد في جمالية هذه الصورة الشعرية اختيار الشاعر لأصوات تجانست وتلاءمت مع الصوت الطاغي (الراء) كالصاد والسين والقاف والفاء والهاء والدال ، هذا التلاؤم الذي عبر عنه حازم القرطاجني بقوله : "والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها ، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة ، متباعدة المخارج ، مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل"[34] إن صوت "الراء" في أكثر أشعار "ابن حمديس" المدحية والفخرية والحماسية وبعضها الوصفي (كوصف آلات الحروب مثل السيف) ينبئ بالقوة والفتك .يقول في مدح الرشيد عبيد الله بن المعتمد (السريع)[35]:

ثمْهُرُ أرْوَاحَ العِدى بَيْضُه إذا أرادَتْ من حروبٍ نكاح

ويقول في وصف سيف (الطويل) :

يُفرّقُ بين الرأسِ والسيفِ حدُّهُ وإنْ كان لم تشْعُرْ بضرْبَتِه النَّفْسُ

وقال مخاطبا أهل بلده محرّضا إياهم على الجهاد (الطويل):

وقَرْعُ الحُسامِ الرأْسَ من كلِّ كافِرٍ أحبُّ إلى سَمْعِي من النَّقْرِ فِي البَمّ

أما لما يتحدث عن وطنه السليب (صقلية) فيبدو الإيقاع متثاقلا من خلال تكراراته الصوتية في الصورة الشعرية ، وهذا ما يؤكد قول "إبراهيم أنيس" حين ذكر بأن نغمة الإنشاد تتغير "تبعا للحالة النفسية ، فهي عند الفرح والسرور متلهفة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة يائسة..."[36].

يقول في قصيدة مدح فيها تميما أمير المهدية وتفجع فيها على دخول الروم صقلية (الطويل)[37] :

تدّرعْتُ صَبْرِي جُنّة[38] للنوائب فإنْ لمْ تُسالِمْ يا زمانُ فحارِبِ
عجَمْتَ حَصَاةً[39] لا تليق لعاجم ورُضْتَ شَمُوسًا لا يزِلُّ لرَاكب
أتحسَبُني أَنْسَومازلت ذاكرا خيانة دهرِي أو خيانة صاحبي
ولا سَكَنٌ إلا مُناجاةُ فكرَةٍ كأنّي بها مُسْتَحْضِرٌ كُلَّ غَائِبِ

ولكنَّ أرْضِي كيفَ لِي بِفِكَاكِهَا من الأسْر في أَيْدِي العُلوج الغَواصِبِ
لئن ظَفِرَت تلكَ الكِلاَبُ بأَكْلِها فبعد سُكُونٍ للعُرُوقِ الضَّوَارِب
أحنُّ حنين النيبِ[40] للموطِنِ الذِي مَغَاني غَوانِيه إليه جَواذِبي
ومن سارَ عن أرض ثوى قلْبُه بها تمَنَّى لهُ بالجسمِ أوْبَة آيِب

إن في تكرار المد نزوع الإيقاع إلى التثاقل من خلال تمديد الصوت وإطلاقه ، فاللسان معه – أي مع المد– "يبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من هبوط في قاع الفم ..."[41] .كما يهتم بتصوير المشهد الداخلي للنفس كقوله :

ولكنّ أرضي كيف لي بفِكَاكِها من الأَسْر في أيدي العُلوجِ الغَواصِب
لئن ظفِرَت تلكَ الكلاَبُ بأكلِها فبعدَ سُكونٍ للعُرُوق الضَّوارِبِ

شخّص الروم في صورة كلاب مسعورة تنهش جسد صقلية ساكنا جيفة ، لأن أهلها الأبطال الذين كنى عنهم بالعروق الضوارب ، قد ماتوا ، فنعت العدو في صورة خزي وعار لما أغاروا على وطنه في لحظة ضعف وانكسار ، فعبّرت بصدق هذه الذات عن أشجانه وأحزانه ، وقد اختار إلى جانبها أصواتا مواكبة لأصوات النفس الباطنة "كالسين" فزادت الصورة فرادة وحيوية ويتخذ الإيقاع في مواضع أخرى من شعر "ابن حمديس" صورة مختلفة عبّرنا عنها بالإيقاع الراقص ، وقد بدا ذلك في قصيدة غزلية يقول فيها (مجزوء الرمل)[42] :

ملَّنِي من لا أملّه وأَذابَ القلْبَ دلُّه
رَشَأٌ ينفرُ خوفًا كُلَّما ما شاهُ ظِل
ياغزالاحرّم الّل ـه دمي وهو يحلّه
ياعليلَ الطَّرفِ جسمِي نظرةٌ منْكَ تُعِلُّه
إنما الحُسْنُ محلٌ لك أو أنت محلّه
بعضه في أجه النّا س وفي وجهك كله

يتراكم صوت اللام في المقطوعة (32 مرة) وقد جاء رويا وتوزع على سائر الأبيات ويتراءى تكراره كثيفا في البيت الأول (08 مرات) فجسد بوضوح معنى الملكية[43] في الصورة الاستعارية (وأذاب القلب دله) لأن المحبوبة ملكت قلب الشاعر، واستبدت به فكانت "اللام" فاضحة لهذا المعنى،وقد شحنت الصورة الشعرية –في هذه المقطوعة– بإيقاع جميل راقضجلبته الأصوات المتجانسة (كالراء والدال واللام...) والوزن الغنائي (مجزوء الرمل)

(فاعلاتنفاعلاتن) والمعجم الغزلي (أذاب القلب دله ، رشأ ، يا عليل الطرف ، نظرة منك تعله يا غزالا ...) ورد العجز على الصدر (يا عليل ، تعلّه) و(محل ، تحله) والطباق (ملني ، لا أمله) و(حرّم ، يحلّه) وأسلوب الالتفات حينما يتحدث عن المحبوبة بأسلوب الغائب ثم عدل عنه في البيت الخامس والسادس إلى أسلوب المخاطب ووصل القافية بالهاء ... تلك هي عناصر تضافرت في الصورة الشعرية وبثت فيها حركة وموسيقى فأكسبها أبهة ورونقا .

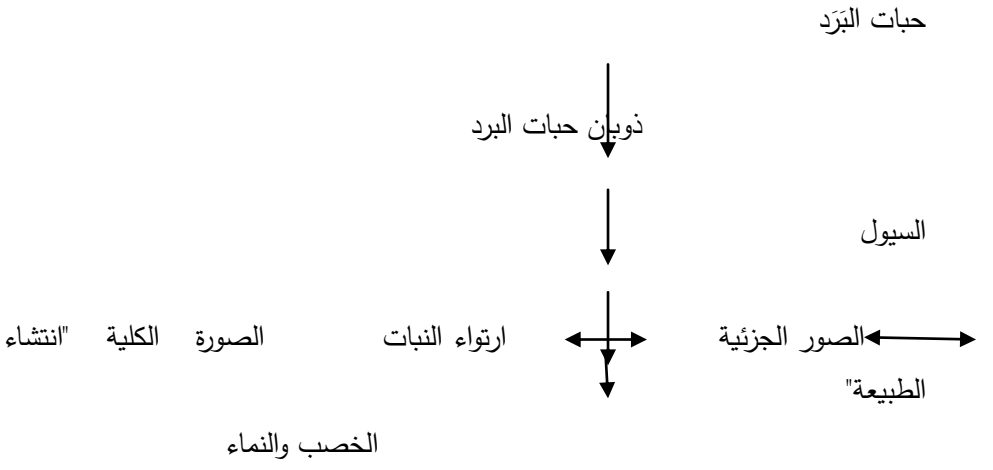
وجاء الإيقاع هادئا في قصيدة وصفية اختار لها االشاعر صورا يشّع فيها صوت الذال رويّا وأشطارا (الرمل)[44]:

نثر الجوُّ على الأرضِ بَرَدْ أيّ دُرّ لنحورٍ لوجمد
لؤلؤٌ أصْدافُه السُحبُ التّي أنْجَزَ البارقُ منها ما وَعَدْ
منَحَتْه عاريًا من نكَدٍ واكتسَابُ الدُّرّ بالغَوْصِ نكَد
ذَوّبَتْه من سماءٍ أدْمُعٌ فوق أرضٍ تَتَلَقَّاه بخدْ
فجَّرَتْ منه سُيُولٌ حوْلنَا لثَّعَابِينَ عُجَال تطردْ
وترَى كلَّ غدِيرٍ مُتَأَقٍ[45] سحَبَت فيهِ قَوارِيرُ الزَّبَدْ
أرّقَ الأجْفَانَ رَعْدٌ صوتُهُ كهدِيرِ القَرْمِ[46]في الشَّوْل [47]حَفَدْ[48]
وعَليلِ النبْتِ ظمآنِ الثرَى عَرَّجَ الرَّائِدُ عنه فَزَهَدْ
خلَعَ الخِصْبُ عليهِ حُللاً لبديعِ الرقم فيهِنّ جُدُد
فَتَثَنَّى الغُصْنُ سكِرًا بالنَّدَى وتَغَنَّى ساجِعُ الطيرِ غَرَدْ

ورد صوتُ الدال في القصيدة المؤلفة من (22 بيتا) واحدا وأربعين مرة (41مرة) وتخلل أبياتا عدة ضمن أحياز متقاربة وجاء رويا مما جلعه شديد العلوق بالسمع . كما جاء هذا الصوت –أي الدال– في أغلب الصور الشعرية رابطا وقاسما مشتركا بين المشبه والمشبه به :

المشبه	المشبه به
البرد	الدرّ
ذوبان الدر	الدموع
صوت الرعد	هدير القرم

وكأن هذا الصوت "الذال" يشي بالمعنى وعلى حد تعبير الباحثين : تامين ومولينو (Tamine, Molino) فالصوت لا يصنع المعنى إنما يكشفه ويفجّره[49] من خلال علاقته التجاورية بأصوات أخرى .وقداختار الشاعر لهذه القصيدة –كما أشرنا سابقا– إيقاعا هادئا يتراءى في ذلك الوصف المرتب للصور الجزئية –التي جاءت غالبا مركبة– لتصوير الكل كما ائتلف في نفس الذات المبدعة .



فعاضد التخييل الإيقاع وجرى "مجرى تخطيط الصور وتشكيلها"[50] التي كانت تلح على المتلقي مشاهدتها وهنا يكمن سر الإبداع .

يحاول "ابن حمديس" في اختياراته الإيقاعية الصوتية أن يربط بين الصوت والمعنى ، ولنُصْغ إليه قائلا في مدح المعتمد بن عباد حين رجوعه من معركة الزلاقة (الطويل)[51]:

سكنْتُمْ قُلُوب العارِفين محبّةً كما سَكَنَ الزَهْرُ الذَكِيُّ الكمائما

فلا يحسُّ المتلقي من هذا التكرار لصوت "الكاف" إلا معنى السكن والسكينة وحينئذ فقول : إن تراكم الكاف في هذا البيت كان اختياريا .

2 ـ تكرار الكلمة :

التكرار الاشتقاقي : ومن أنواعه ورود الصورة الشعرية في صيغة تشبيه يتكون من فعل مؤكد بمصدره يضاف إليه اسم يقوم مقام المشبه به وتكون أداة التشبيه غالبا محذوفة ، أما وجه الشبه فمأخوذ مما يشترك فيه المشبه والمشبه به ، ولهذا النوع من التشبيه جرس موسيقي

يستشعره المرسل والمتلقي معا ومن أمثلة هذا النموذج (في الصورة الشعرية) عند ابن حمديس نذكر قوله في وصف شمعة (من الطويل)[52] :

ونوريَة للنارِ فيها ذؤابَةٌ تذوبُ بها ذَوْبَ النُّضَارِ[53] المُمَيَّعِ

تنوبُ مَنَابَ الشَّمسِ بعدَ غُرُوبِها إذَا بَزَغَتْ كالشَّمْسِ في رأْسِ مطْلَعِ

ودائما في وصف شمعة يقول (من السريع)[54] :

تَقْطِفُ من هامَتِهَا فضْلَةً قطْفَك بالمقْرَاضِ رأسَ القَلَمِ

وفي وصف سحابة (الكامل)[55] :

صرخَتْ بصَوت الرعْدِ صَرْخَةَ حامل ملأتْ بها الليلَ البَهِيمَ أنيْنا

لهذا النوع من التشبيه المصدري أثر في الجانب المدلولي إذ ينفتح المصدر بما ينضاف إليه من معان خاصة (ذوب النضار) (مناب الشمس) (قطفك بالمقراض) ...

"إن تأكيد الفعل ينبّه إلى قيمة خاصة في استعماله ، وهذه القيمة النوعية يجلوها الاسم المضاف إلى المصادر فهو الذي أخرج الفعل من الاستعمال المشترك ووسمه بقيم كثيفة تنصب في بؤرته"[56].

فما يُضاف إلى المصدر يعطي دلالة خاصة للفعل فلنتأمل البيت السابق :

صرخَتْ بصَوت الرعْدِ صَرْخَةَ حامل ملأتْ بها الليل البهيم أنيْنا

يصف الشاعر سحابة قبل أن تنهمر مطرا ، فشبه دوي الرعد بصرخة حامل ،ولم يقف عند هذا الوصف وإنما زاد في التخصيص حين ذكر (ملأ بها بهيم الليل أنينا) ، فتضمن الفعل "صرخ" مدلولا أعمق مشبعا بإحساس الألم والأنين ، وقد كان موفقا في اختياره للحظة الصارخ (بهيم الليل) لأن في هذا الوقت يسمع الصراخ جيدا وتكثر الأوجاع والآلام كما كان لصوت "الصاد" وقع مخصوص في نفس المتلقي إذ يكاد يخيل المعنى (الصراخ) .

لقد جاءت الصورة الشعرية ذات التبشيه المصدري كثيفة ذات إيقاع وتركيب مخصوص تحمل طابعا حركيا يهز المتلقي، ويحرك نفسه ولعل لهذا السبب ميّزه ابن الأثير بقوله "واعلم أن من محاسن التشبيه أن يجيء مصدريا كقولنا : أقدم إقدام الأسد ، وفاض فيض البحر وهو أحسن ما استعمل في باب التشبيه"[57] .

ومن وجوه التكرار الاشتقاقي أيضا في الصورة ورود كلمات تتطابق جذعا وتختلف تشكيلا صيغيا مما ولد إيقاعات صوتية طريفة نمثل لها بالأبيات الآتية :

يقول في وصف البق والبرغوث والبعوض (الكامل)[58] :

منْ عادِياَتٍ كالذِّئَابِ تذَاءَبَتْ وسَرَتْ على عَجَلٍ تتربَصُ

وفي وصف رحًى (الطويل)[59] :

إذا أُطْعِمَتْ حبًّا من البُرّ أطعمتْ وقامت بأَمْرِ البرّ فهو كَمَا يَجِبْ

وفي مدح المعتمد (الكامل) :[60]

يومَ العروبةِ والعِرابُ[61] لواعِبٌ تَكْبُو[62] على هامِ العُلُوجِ وتعْثُرُ

لقد قام الاشتقاق في هذه الصور على التفريع من أصل معجمي واحد فكان التوالد الصرفي ثريا ، وكانت النواة المعنوية "الواحدة تنقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة وبتغيير مواقعها وبالاشتقاق منها وقد يكون هذااللعب اضطراريا أو اختياريا ..."[63] ، من قبل الشاعر الذي راح يوشي الصورة الشعرية بإيقاعات مميزة تلفت انتباه المتلقي إلى حدوث تغيرات صرفية معينة ذات جرس موسيقى لا تمجه الأسماع .

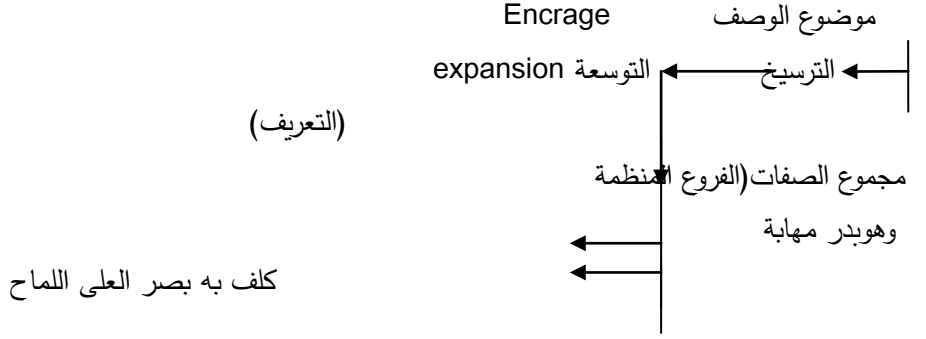
3 ـ **تكرار العبارة** : ولتكرار العبارة عند شاعرنا نصيب تمثل له بقوله (الكامل)[64]:

هذا عليٌّ وهوَ بدْرُ مَهَابَةٍ كلِفٌ به بصَرُ العُلَى اللّمَّاحُ

هذا الذي نصَرَ الهُدَى بسُيُوفِهِ ورِمَاحِهِ فحمَاهُ ليسَ يُبَاح

هذا الذي فازت بما فوق المُنَى من جُودِهِ للمُعْتَفِينَ[65] قدَاحُ

عمد الشاعر إلى استراتجية في إقناع المتلقي من خلال توظيفة للعبارة المكررة (هذا علي ، هذاالذي ..) والتفريع في جزئياتها–قدر الإمكان– بقصد التأثير والإقناع ؛ بعد أن رسّخ الموصوف (علي) قام بعملية التوسعة من خلال إسناده (للموصوف) مجموعة من الصفات المنظمة لعملية الوصف (بدرمهابة ، كلف به بصر العلى اللماح، نصر الهدى بسيوفه ورماحه ، ما ليس يباح ، فازت من جوده للمعتفين قداح) ، ويمكن أن نمثل لهذه العملية بالترسيمة الآتية[66] :



إن تكرار عبارة (هذا علي ، هذا الذي ، هذا الذي) في بداية الأبيات الثلاثة وهو مايصطلح عليه في البلاغة الفرنسية بـ (anaphore)[67] ليس تكرارا اعتباطيا وإنما يهدف من خلاله المرسل أن يسلك وجهة يثبت من خلالها المعنى ويؤكده في ذهن المتلقي بإلحاحه على مجموعة من الصور الشعرية ، وعلى هذا الأساس فإن الصورة الشعرية في الأمثلة السابقة "ليست مجرد قياس ينتهي فيه المعنى عند ضرب من التوازي بين طرفين أساسيين فقط وإنماهي وجهة في الإدراك تتجاوز مجرد التناظر المنطقي إلى آفاق في الإثبات تزيد قوة وتأكيدا..."[68].

وقد كان للمبالغة أيضا دور في شرح المعنى وتوضيحه ، غير أنها –أي المبالغة– تتجاوز نطاق الإبانة وتصبح "غرضا مستقلا بذاته وأسلوبا متميزا من أساليب الصورة في التأثير في المتلقي"[69] .

ويبدو هذا الإلحاح في توكيد المعنى عند "ابن حمديس" من خلال توظيفه لصيغة "كأن" وتكرارها في بداية صوره الشعرية "وهي أشد أدوات التصوير تواضعا وأقربها مأخذا وأقلها حداثة مما يدفع الشاعر إلى البحث عن وسيلة تضفي عليها نسبة من التكثيف المكاني أوالكمي لتعويض ما بها من فراغ نوعي، أو زماني معتصرا إمكانيات التطريب فيها بقدر الإمكان"[70] .

يقول الشاعر في وصف سيف (الوافر)[71] :

كأنّ عليه نارَ القينِ تُذْكَى فلولا ماءُ روْنَقِهِ لَذَابَا

كانّ شُعاعَ عين الشمسِ فيهِ وإن كان الفِرِنْدُ[72] به ضَبابا

كأنّ الدهْرَ شيّبَهُ قديمًا فما زَال النجيْعُ له خِضابا

كانّ ذُبابه[73] شادي صَبُوحٍ يُحرّكُ إن ضرَبْتَ به الرقَابَا

استخدم الشاعر "كأن" (4 مرات) في بداية صوره الشعرية رغبة منه في أن يكون تشبيهه صادقا في الإيجاء والدلالة يقول ابن طباطبا "فما كان من التشبيه صادقا قلت في وصفه : كأنه أو قلت كذا ، وما قارب الصدق فيه تراه أو تخاله أو يكاد ..."[74].

ويقول أحد الباحثين المحدثين : "ولعل الإلحاح على أداة التشبيه "كأن" آت من ميل الشاعر إلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة عن طريق الاستغناء التام عن أدوات التشيه وذلك لأن الأداة "كأن" تبقي على الحدود متلاصقة ، ولعل التركيز على الأدلة المكونة من (كاف التشبيه) و(أن التوكيدية) جاء نتيجة الحرص الدائم على تضمين الصور شعورا عميقا"[75] . لقد بدا المشبه واحدا (السيف) والمشبه به (متعددا) وبتواليه أي المشبه به وتعدده إلحاح من الشاعر على إبراز صفات المشبه بحيث لا تبقى لمستزيد زيادة في وصفه .

ويتفنن في التلاعب بالألفاظ بين الكلمات وضدها كقوله (المتقارب) [76]

إذا جارهم الفتَى واعْتَدَى رأيتَ بها نفسَه مُسْتَجِيرَهْ

وقوله في وصف شمعة(المنسرح) [77]

مُصفَرَّةُ الجسمِ وهي ناحِلَةٌ تَسْتَعْذِبُ العيشَ مع تعَذُّبِهَا

ويبقى هاجسه في نماذج أخرى من الصورة الشعرية ، الإيقاع الموسيقي من خلال عملية توليد المفردات كقوله (الطويل) [78]

وقالت غرابيبُ درجْنَ ببَيْنِهِ سَيَسْتَدْرِجُ الأعوامَ وهو غريبُ

وقوله من(البسيط) (79)

مُؤَنِبِي في رصِينِ الحُلْم حين هفا لم يهْفُ حُلْمِي إلاَّ عندَ هَيْفَاء

خلاصة

إن الإيقاع في صوره كيفيّة يعترض بها ابن حمديس على الاعتباط ويفصح بها عن مكنونات محتجبة .فيختاره ملائما لغرضه الشعري ، فيعاضدهما التخييل ويجري مجرى تخطيط الصورة وتشكيلها على رأي حازم القرطاجني .ويمكن التمييز في شعر ابن حمديس بين إيقاعات ذات وظائف مختلفة :إيقاع راقص ذو وظيفة نغمية تطريبية وموطنه الصورة

الشعرية الغزلية الخفيفة ، وإيقاع حزين متثاقل ذو وظيفة تأثيرية نفسية وتجسده الصورة الشعرية المعبرة عن الحنين إلى الوطن والحنين إلى الشباب الضائع، وإيقاع متسارع قوي ذو وظيفة حماسية وحجاجية وتتضمنه الصورة الشعرية الخاصة بالمدح والتنويه بشجاعة الممدوح وبسالته ، وإيقاع هادئ ذو وظيفة وصفية وتجسده الصورة الشعرية الوصفية التي قوامها التفصيل والتجزيء والترتيب .فتتفاعل الصورة الشعرية مع هذا الضرب من الإيقاعات مما يترتب عنه سمو بالقيمة الجمالية للصورة التي تفاعل معها القارئ.
ومما لاشك فيه أن للإيقاع أثرا في جمالية الصورة الشعرية ولكنه غير كاف لأن التشكيل اللغوي في الصورة الشعرية (إيقاعا وتركيبا ومعجما ...) غير كاف لأنها أيضا أي– الصورة الشعرية قضية فكرية تصويرية ترتبط أيضا بكيفية اشتغال الذهن البشري ، فهي هذا الكل المتكامل : اللغة والذات والتجربة والمحيط .

هوامش البحث :

* . هو عبد الجبار أبو محمد أبي بكر الأزدي ، شاعر عربي من صقلية المسلمة .ولد سنة447 هـ/1055م بسرقوسة (Syracuse)وتوفي سنة 527 هـ /1132 م . خلف ديوانا ضخما حققه أول مرة المستشرق الإيطالي سكيابارياللي (Schiapqrelli)بروما سنة 1897 ، ثم حققه مرة ثانية الدكتور إحسان عباس سنة 1960 .تنوعت مواضع شعره بين المدح والفخر الذاتي والغربة والحنين إلى الوطن صقلية وبكاء الشباب والزهد والحكمة والرثاء والوصف ، ولا نجد في ديوانه الهجاء .أسلوبه سهل من حيث المعجم والتركيب .انظر :
Ibnhamdis encyclopédie de l’islam El(2)tome 3 pp708 –806 (Rizzitano).

1 –مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان 1984 ص 71.

2–محمد المسعدي ، الإيقاع في السجع العربي ، محاولة تحليل وتحديد ، نشر مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، 199 ص 05.

3–محمد الهادي الطرابلسي : في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع32 ، 1991 ، ص 20.

–Joelle, Gardes–Tamine, La stylistique, p8.4

5–محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976، ص 123.

6–عبد الرحيم كنوان ،من جماليات إيقاع الشعر العربي دار أبي رقراق للطباعة والنشر ، المغرب ، ط1 ، 2002، ص 5.

7–انظر: سعد شلبي : ابن حمديس الصقلي شاعرا ، دار الفكر العربي ، القاهرة (دت) وأحمد عقون : البناء الفني في شعرابنحمديس .

8–أحمد كشك ، القافية ، تاج الإيقاع الشعري ، دار غريب للنشر ، 2004 ص 5.

9– ابن حمديس ، ديوان ابن حمديس ، قدم له وصححه إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت).ص 40–41.

10–برد الشباب ، ريعان الشباب.

11. المحور التركيبي أو الأفقي : Axe syntagmatique ويقوم على العلاقات الأفقية بين عناصر البنية ويسميها سوسيرsaussure علاقات حضورية (in prasentia) لأنها تجمع بين وحدات موجودة بالفعل في بنية واحدة .

12–المحور الاستبدالي أو العمودي (axe paradigmatique) ويقوم على مجموعة من العلاقات الاستبدالية بين الوحدات اللسانية ويسميها سوسير(saussure) علاقات بالغياب (in absentia) لأنها تجمع بين عنصر حاضر وعناصر أخرى غائبة ولكنها يمكن أن تحل محلها .

انظر Dictionnaire ency.des sciences du langage Editions du Seuil 1972

13–عباس حسن ، النحو الوافي ، دار المعارف بمصر ، 1966.ج3 ,ص 238.

14–أول من اشتغل بها في الدراسات الحديثة هو "ميخائيل ريفاتير" M.Rifaterre في إطار اهتمامه بالشعر السريالي وعرفها بأنها سلسلة من الاستعارات المترابطة بعضها ببعض بواسطة التركيب فهي –أي هذه الاستعارات ، جزء من جملة واحدة أو من نفس البنية السردية أو الوصفية ، أو بواسطة المعنى ، وكل واحدة تعبر عن مظهر خاص من كل أو شيء أو

مفهوم تمثله الاستعارة الأولى من المجموعة . انظر : Michael Rifaterre, la production du texte p 218.

15-Semantique de la métaphore et de la métonymie,librairie Larousse, 1973 p74.

16-الديوان ، ص 106.

17-يستعمل مثلا الفرنسي كوهين(cohen) مصطلحي répétition et rendondance انظر : poésie et redondance in poétique n° 28 , 1976.

ومن الاستعمالات العربية : التكرار أو التوازي أو الرجوع ، انظر : محمد العمري : تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية في الشعر ، ص 21.

18-نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر دارالعلم للملايين ، بيروت ، 1978 ، ،ص 263-264.

19-الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية ، عالم الكتاب ، 2006 ص 37.

20-تحليل الخطاب الشعري (استراتجيةالتناص) ، المغرب ، ط2 ، 1986 . ص 36.

21-الديوان ، ص 140.

22-هصور : الأسد المفترس

23-يفرس : فرس الذبيحة ، قطع نخاعها ، وفصل عنقها

24-القرن ، الكفؤ في الشجاعة

25-المرهف : السيف

26- الأجرد : جواد قصير الشعر

27-لهام : جيش عظيم كأنه يلتهم كل شيء

28-النقد : صغار الغنم

29-غرارية : الغرار : حد السيف.

30-الزرد : الدرع المزروده.

31-الورد : الشجاع الجريء .

32-يقول السكاكي (ت 626هـ) : "... فمتى عقبت بصفات للمستعار له ، أو تفريع كلام ملائم له سميت مجردة ، ومتى عقبت بصفات أو تفريع كلام ملائم للمستعار منه سميت

مرشحة ، مفتاح العلوم ، تحقيق حمدي محمدي قابيل ، المكتبة التوفيقية ، مصر (دت) . ص 333.

33–الصناعتين ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم . دار الفكر العربي ط2 .(د.ت). ص 134.

34 . منهاج البلغاء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت لبنان ، ط2 ، 1981. ص 222 .

35 . الديوان ص 91 .

36–إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دار العلم بيروت (دت) . ص 194.

37–الديوان ، ص 28.

38–جنة : وقاية .

39–حصاة : العقل والرزانة أو الرأي .

40–حنين النيب : حنين النوق ،وهو مشهور عند العرب يضرب به المثل .

41–إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط6 ، 1981 ، ص 36.

42–الديوان ، ص 363.

43–المرادي : الجنى الداني في حروف المعاني ، تحقيق فخر الدين قباوة ، منشورات محمدعلي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، 1992. ص 96.

44 . الديوان ص 117 . .

45–متأق : ملآن .

46–القرم : فحل الإبل .

47–الشول : القطيع .

48–حفد الإبل : أسرع في السير .

–introduction à l'analyse de la poésie, éditions PUF ,1982 p 86.49

50–المنهاج ، ص 93.

51–الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1968. ص 428.

52-الديوان ، ص 311.

53-النضار والنضير والأنضر : اسم الذهب والفضة وقد غلب على الذهب .

54-الديوان ، ص 442.

55-المصدر نفسه ، ص 490.

56-أحمد حيزم ، فن الشعر ورهانات اللغة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، ودار محمد علي الحامي ، صفاقس (تونس) ط1 ، 1998 . ، ص 309.

57 . المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، 1995 . ج1 ص 379

58-الديوان ، ص 289.

59- نفسه ، ص 442.

60- نفسه ، ص 196.

61-العِراب : خيول عربية منسوبة إلى العرب وفرقوا بين الخيل والناس فقالوا في الناس عَرب وأعراب وفي الخيل عِراب ، والإبل العراب .

62-تكبو على هام العلوج : يريد الفرسان، والعلوج من العلج : الرجل من كفار العجم .

63-محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 40.

64-الديوان ، ص 105.

65. المعتفين : جمع معتف وهو الذي يطلب المعروف .

66-المخطط مستوحى من مخطط "J.M.Adam, et A.petit Jean".

67-J molino, JG. Tamine, introduction à l'analyse de, p195.

68-محمد النويري ، حجاجية الاستعارة، أعمال ندوة قراءات في النص الشعري القديم ، منشورات دار المعلمين العليا ، تونس ، 2004 ص 268.

69-جابر عصفور ، الصورة في التراث النقدي والبلاغي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1992. ص 343.

70-صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط2 ، 2002 ص 194-195.

71-الديوان ، ص 16.

72–الفرند : جوهر السيف ووشيه.

73–ذباب السيف : طرفه الذي يضرب به .

74–عيار الشعر ، شرح وتحقيق عباس عبد الستار ومراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1982 . ص 27.

75–أحمد محمد الحاوي ، الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية ، دار العلوم ، 1983 ص 169.

76 . الديوان ص 184 .

77– نفسه ، ص 541 .77

78– نفسه ، ص 38 .78ـ