عنوان البحث: فنون الإيقاع الداخلي في الشعر الأندلسي (حازم القرطاجني) أنموذجًا

Arts of internal rhythm in Andalusian poetry (Hazem Al-Qartajani) is an example

أ.م.د. فاطمة علي ولي **Asst.Prof.Dr.Fatima Ali Wali**

جامعة سامراء / كُلّية الآداب / قسم اللغة العربية

Samarra University/Faculty of Arts/Department of Arabic Language

ملخص البحث:

يُعدّ الإيقاع من أهم السمات الفنية التي يتصف بها الإبداع الشعري، وقد اكتسبت هذه السمة نوعًا من الثبات والاستقرار، لتصبح من القواعد التي يصعب اختراقها.

ومن هنا كان منطلقنا لهذه الدراسة التي تسعى لتناول فنون الإيقاع الداخلي في شعر حـازم القرطاجني كأنموذجًا من نماذج الشعر الاندلسي، والتي وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته، وما المقاييس والأدوات التي تكشف عن خصوصية النص الشعري، وكيف طوّع الشاعر عناصر التشكيل الإيقاعي الداخلي لصياغة تجربته.

فتتناول هذه الدراسة من فنون الإيقاع الداخلي في شعر حازم القرطاجني: التكرار الحرّ للصوت المعزول عن دالته، والتكرار الحركي للدوال المتمثل في فنون (التكرار، والترديد، والجناس)، والتكـرار الإيقاعي الموسع المتمثل في (التقسيم، والموازنة).

الكلمات المفتاحية: فنون، الإيقاع الداخلي، حازم القرطاجني، الموسيقى، النص الشعري

Research Summary:

Rhythm is one of the most important artistic features that characterize poetic creativity, and this feature has acquired a kind of constancy and stability, becoming one of the rules that is difficult to break.Hence our starting point for this study, which seeks to address the arts of internal rhythm in the poetry of Hazem Al Qartajani as a model of Andalusian poetry, which the poet employed to express his experience, what are the standards and tools that reveal the specificity of the poetic text, and how the poet employed the elements of internal rhythmic formation to formulate his experience.This study deals with the arts of internal rhythm in the poetry of Hazem Al-Qurtajani: the free repetition of the sound isolated from its function, the dynamic repetition of functions represented by the arts of (repetition, chanting, and alliteration), and the expanded rhythmic repetition represented by (division and balancing).

Keywords: arts, internal rhythm, Hazem Al-Qartajani, Music, poetic text

مـــــدخل:

مفهوم الإيقاع:

الإيقاع لغةً:

ورد في لسان العرب أنَّ: "الإيقاع من إيقاع اللَّحن والغناء وهـــو أنْ يوقع الألحان ويبيّنها" (منظور، د.ت، صفحة ٤٠٨/١) ، وسمّى الخليل كتابًا من كتبه في ذلك المعنى كتاب (الإيقاع) (الزبيدي، ٢٠٠٨، صفحة ١/١١)، وجاء في معجم المرام في المعاني والكلام أنَّ "الإيقاع مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاقٍ مع الأصوات والألحان" (رشاد الدين، د.ت، ص١٥٠)، ونقل ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي أنَّ الإيقاع "حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية" (بن سيدة، د.ت، صفحة ١٤٥/٣).

وممّا سبق نجد أنَّ الإيقاع يعني البيان والتوضيح الذي يؤدي إلى عملية إحداث الألحان والغناء.

الإيقاع اصطلاحًا:

ربط النقد القديم بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي؛ لما بينهما من تناسب زمني، في المسافة بين الحركة والسكون؛ فنجد–على سبيل المثال–**الجاحظ** (٢٥٥هـ) قد أكد في إحدى رسائله أنَّ وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى، وأنَّ "كتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس، لا تحدّه الألسن بحدّ مقنع، قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن" (الجاحظ، ١٩٩٧، ٢٧).

أما **ابن طباطبا** (٣٢٢هـ) فلديه إحساس واضح بوجود الإيقاع من دون أنْ يميزه كعنصر مستقل فقد أورد لفظ الإيقاع في وصف الشعر الموزون؛ فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون والإيقاع هو الذي يحدد لنا جيد الشعر من رديئه، وهذا يرجع إلى إدراك حســـن التركيب وصحة المعنى وفي حال اختلال جزء من أجزائه وهي: اعتدال الـــوزن، وصـــواب المعنى وحســـن الألفاظ فهنا يقلّ الفهم وتتأثر الصورة الإيقاعية (العلوي، ٢٠٠٥، صفحة ٢٥).

وذكر **ابن فارس** (٣٩٥هـ) أنَّ "أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنَّ صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغـم، وصناعة العروض تقســم الزمـــان بالحروف المسموعة" (ابن فارس، ١٩٩٣، صفحة ٢٦٧)، وابن فارس بقـــوله، يهمل الحركة الإيقاعية، ويركز على الزمن الإيقاعي، فهو يرى أنّه لا فرق بين العروض والإيقاع إلا أنَّ الأول يقسم الزمان بالنغم والثاني يقسم الزمان بالحروف.

أما **حازم القرطجني** (٦٨٤ هـ) فتعد محاولته في تعريف الإيقاع الأكثر دقة، فقد استطاع أنْ يدرك الفرق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر، إذ نجده ربط الإيقاع بالتخييل وهذا في تعريفه للشعر حينما قال: "إنَّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل مستحبة وأكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم" (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١٢٣).

وهكذا ربط القرطاجني بين المستوى الدلالي والمستوى النظمي بحركة الألفاظ والعبارات، في نقلتها ووضعها، وأنحاء ترتيبها المتمثلة، فيما اصطلح عليه حازم بالنظم وحركته فيمـــا ترمي إليه من أغراض القول، وكيفية إطرادها وتباينها، وكل ما تطلبه النظم انعكس بالضرورة على الأسلوب.

أما الإيقاع من وجهة النظر الحديثة، فهو مصطلح انجليزي انشقّ من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وهذا المصطلح يرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضعف واللين، أو الإسراع والإبطاء، ويرجع إلى "عاملين: أولهما التوتر الناشيء عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولد الدهشة لدى القارىء (حمدان، ١٩٩٧، صفحة ٢١) .

فضلًا عن أنَّ الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع، "سواء كـــان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون التوقع لا شعوريًا، فتتابع المقاطع على نحو خاص، يهيىء الذهن لتقبل تتابع جديد، من النمط، دون غيره" (مصطفى، ١٩٨٨، صفحة ١٢٤).

فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي، أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردًا، أو العنصر الشكلي، معتمدًا على ذاته لكنه وليد النسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى، لذا فهو يتعالق جسديًا بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، فالإيقاع الشعري "تنظيم متوال لعناصر متغيرة، كيفيًا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي" (الدين، ١٩٩٢، صفحة ١٨٨).

والإيقاع أشمل من الوزن، فالوزن هو أحد المظاهر التي يتجلى فيها الإيقاع في النص الشعري ولكن هناك فرق بين كل من مصطلحي الإيقاع والوزن؛ فبينما يتخذ الوزن الطابع الكمي، ويتجسد في شكل مجموعة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودًا، ويصبح إدراكه آليًا، يتخذ الإيقاع طابعًا كيفيًا.

وإذا كان الوزن ثابتًا، والإيقاع متغيرًا، لذا فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعده عن الجمود فالوزن قياسًا إلى الإيقاع، ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعـاد منتظمة يستوعب التـــجارب الشعرية، وهو مجرد مكون من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الإيقاعية، وبقدر الاختلاف الذي يُلمح بين الوزن والإيقاع في الماهية والوظيفة، فإنَّ الصلة بينهما قوية ومتينة إذ الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته، وجزء مهم من أجزائه.

الإيقاع الداخلي:

الإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية في القصـيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثـلان إلا المستوى الخارجي منه، أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج، بحكم أنَّ الشعر لا يكون شعرًا من دون الـــــوزن والقافية في حين أنَّ الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلًا عضويًا بين النظام الصوتي والنـظام اللغوي في القصيدة؛ ولذلك يضم الإيقاع إلى مداره ضروب البديع، والتكرار، والقافية الداخلية، وحروف المد، والهمس والجهر، ومدى التآلف بين هذه العناصر نفسها من جهة، وتناغمها مع تجربة الشاعر من جهة أخرى هو الذي يحدد الإيقاع الداخلي، وهو ما لم يلتفت إليه النقد القديم؛ لأنه "عني بالإيقـاع الخـارجي المتمثل بالوزن والقافية بعده، ويعدّ كلّ منهما جانبًا مهمًا في الحكم على جـودة القصيدة (الكريم، ٢٠٠٣، صفحة ١٣٠).

فالإيقاع الداخلي يؤدي دورًا مهمًا في تعميق الإيقاع النفسي وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة (الموسى، ١٩٩٩، صفحة ٩٣)، ومن هنا فالعلاقة الوشيجة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وهذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمور بها النفس، وتظهر في سياق النص فـ "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادىء الإيقاع وأصوله العامة، إنَّ الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة" (الغذامي، ١٩٨٥، صفحة ٢٤).

وترتكز الموسيقى الداخلية على النغمة وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الآذان في مدة زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن. ونظام المقاطع هذا يرتكز على الإيقاع في الشعر العربي الذي يتولد من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب.

ويتأسس الإيقاع الداخلي على فنون مختلفة من أهمها: التكرار الترديد والجناس والموازنة؛ إذ ليس الوزن والقافية كل موسيقى الشعر فللشعر ألوان من الموسيقى تعرف في حشوه، وشأن موسيقى الإطار تحتضن موسيقية الحشو (الموسيقى الداخلية) شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء (الخزاعي، ٢٠١١، صفحة ٣٦٠).

وبناءً على ما تقدم تتناول الدراسة فنون الإيقاع عند حازم القرطاجني، وذلك في ثلاثة مباحث على النحو الآتي:

المبحث الأول: يتناول التكرار الحر للصوت المعزول عن دالته.

المبحث الثاني: يتناول التكرار الحركي للدوال (التكرار– الترديد– الجناس).

المبحث الثالث: التكرار الإيقاعي الموسع (التقسيم والموازنة).

المبحث الأول

التكرار الحر للصوت المعزول عن دالته

يهتم هذا المبحث بدراسة الظواهر الصوتية المنتجة للإيقاع الذي يعدّ من خصائص الشعرية الأولى، وهو يعتمد بالدرجة الأولى على الظواهر الصوتية (عبدالمطلب، ١٩٩٧، صفحة ٣٥٤) التي يتم ترديدها في النص الشعري المتكئ أساسًا على طبيعة تكرارية، حينما يتم انتظامه في نسق لغوي (لوتمان، ١٩٩٥، صفحة ٦٣).

وقد اتخذت هذه الطبيعة التكرارية صورة مجردة، على مستوى البيت تمثلت في الوزن العروضي وعلى مستوى القصيدة كلها؛ وذلك فيما عرف بالقافية، وقد مثّل كـــلاهما الموسيــقى الخارجية وتقابلها الموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية خفية؛"هي على الجمـــــلة أرحب وأوسع من الوزن والنظم المجردين (ضيف، ١٩٧٨، صفحة ٧٨).

والصوت اللغوي: "أحد الوسائل التنغيمية المهمة التي "تعتمد على تشابه الحروف بين الكلمات في داخل البيت الواحد" (كوين، ١٩٩٣، صفحة ١٠٥)، وفي داخل القصيدة كلها، ويسمّى هذا اللون بـ"الترصيع أو التجنيس الداخلي، وهو يشكل وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها يلعب على الاحتمالات اللغوية ليستخلص تجانسًا صوتيًا" (كوين، ١٩٩٣، صفحة ١٠٥)، فضلًا عن ذلك اعتماده على إمكانات الصوت النابعة من خصائصه الذاتية وسوف يدرس التكرار الحر للصوت المعزول عن دالته بالتقسيم النوعي للصوت ما بين مهموس ومجهور مع توظيف صفاتهما في توجيه الدلالة العامة التي يؤكدها وضوح العلاقة بين الصوت والمعنى (جاكبسون، ١٩٩٤، الصفحات ٥٣-٥٤).

ويؤدي التكرير في الأصوات دورًا بارزًا في إحداث النغم والنبر المواتي للمعـــاني التي يريدها الشاعر، ومن الحروف التي أدّت هذا الدور صوت (الراء) ، وهـــو من الأصوات المجهـــورة القوية، يحدث تأثيرًا قويًا في المتلقي، ويتطلب جهدًا من المتكلم "في عملية إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير، تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصيلة، يزيد تقوية ترديده في البيت من الشعر" (الطرابلسي، ١٩٨١، صفحة ٦٦) ومن أمثلة ذلك قول حازم القرطاجني من (البسيط) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٤٩):

أَوْعَدْتُ دَهْرِي بِمَا عَنْكَ المُنَى وَعَدَتْ وَمَـــا ضَـــجَرْتُ لَه إِذْ رَامَ إِضـــجاري

يوظف الشاعر صوت الـــراء التكراري المجهور للتعبير عن تحديه نائبات الدهر بوصال الخليفة الحفصي؛ فقد استعمل حازم صوت الراء (بالكسرة، والسكون، والفتحة) ؛ ليصور شدة التحدي التي كان عليها؛ فكسر صوت

الراء في كلمة (**دهري**) عمل على نسبة المطلق (**الدهر**) للمقـــيد الذات (**الشاعر**)، وفي تسكين صوت (الراء) في كلمة (**ضجرت**) إيحاء بموقف الثبات والصمود أمام عوامل التزعزع؛ لكونها مسبوقة بأداة النفي (ما) .

وأطلق صوت (الراء) بالفتحة في كلمة (**رام**)، والذي يوحي بالإلحاح الشـــديد والمتواصل في الطلب. وفي إلحاق الكسرة بصوت (الراء) في كلمة (**إضجارِي**)، مواكبة لحركة روي القصيدة المكسور، ومناسبة الكسرة للياء في ضمير المتكلم (**ي**)، وهو بذلك يلح على قيم تلك الكلمات المستعملة في بيته الذي استهله بجملة (**أَوْعَدْتُ دَهْرِي**)؛ إذ يقتضي الوعد تكرار النية والتذكر، في كل يوم وليلة، أما الدهر فهو توالي الأيام والليالي.

ويوازن الشاعر بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، والمجانسة والمقاربة بين أصـــوات الحروف المختلفة، والموزعة عبر كلمات متنوعة في أبيات القصيدة الواحدة، تحدث جرسًا موسيقيًا بارزًا، يسهم في بناء مدلول تلك الكلمات. ويبدو ذلك في قول حازم مهنئًا الخليفة الحفصي بقدوم ابنه أبي يحيى (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٤٤):

يَمضِي فَتَسْبِق لَحـــظَ ناظِـــرِهِ وَيَرْ جِـــعُ قَـــبلَ أنْ يَرتدّ طَرْفُ الرّاصِدِ

ففي صدر البيت عبّر الشاعر عن غدوّه السريع كارتداد طرف العين، إذا اقتضت الحاجة ودعت الضرورة، ويسري بأقصى سرعة كمَنْ ردّ طرف عينه، وهو يرصد شيئًا ما، وهكذا جسّد حركات الممدوح السريعة في الحرب والبطش بالعدو، بكلمات اشتملت على صوت الراء؛ الذي بنطقه تتكرر ضربات اللسان على اللثة بسرعة، منها: (**ناظر، يرجع، يرتد، طرف، الراصد**) .

وجانس الشاعر بين حروف الجهر والهمس، وقد صاحب ذلك تقابل على مستـــوى المعـــنى بين أفعال وسلوكيات الممدوح التي كانت بين خفّة الغـــدو والآصال، وفضل السبق والســـرعة ما يحقّق "تشابهًا بين الحركتين الأولى والثانية يؤدي إلى تمييزهما وعدّهما حركتين منفصـــلتين وهي تخلق تضادًا بين مواقع وجود حروف الهمس والجهر (أبوديب، ١٩٨٤، صفحة ١٧٢)

ومن هنا نجد في توظيف الشاعر لكلّ من الأصوات المهموسة المجهورة أنّه كان على وعي بمناسبة الأصوات جميعها، للتعبير عن مختلف التجارب الشعرية، وما يستدعيه كلّ منها من حالة شعورية يكون عليها المبدع لحظة إبداع النص الشعري، وكأنّ هذا الشعور أو ذلك الموقف هو الذي يحدد نمط القول (عياد، ١٩٩٨، صفحة ٣٧).

المبحث الثاني

التكرار الحركي للدوال

يتناول هذا المبحث مظاهر الإيقاع المتولدة عن حضور كلمتين أو أكثر، في بيت من الشعر أو أكثر، يشتركان في كلّ الأصوات أو بعضها، أي: دراسة مدى تطابق الكلمات فيما بينها من حيث نوع الحروف المتشكِّلة منها، وما لها من دلالة في السياق الذي ترد فيه، لجذب انتباه المتلقي ويتمثل ذلك في: **(التكرار– الترديد– الجناس)** .

التكـرار:

معنى التكرار في اللغة من الكرّ بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف (منظور، د.ت)، وفي الاصطلاح التكرار هو "تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه" (ربايعة، ١٩٨٨، صفحة ٧٠).

وقد كان للتكرار حضور عند البلاغيين العرب القدامى؛ فهو من الأساليب المعروفة في اللغة العربية ومن سمات فصاحتها، وقد أولاه اللغويون اهتمامًا كبيرًا فأخرجوا قيمته الكبرى، ووجدوا فيه وسيلة لتأصيل التراث اللغوي.

والتكرار يسلط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها (الملائكة، ١٩٨١، صفحة ٢٧٦)، فضلًا عن أنّه من الأساليب المعبّرة عن مكنونات النفس وعواطفها، ومن الظواهر الأسلوبية التي تستعمل لفهم النص الأدبي.

ومن نماذج التكرار في شعر حازم القرطاجني من (الكامل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٨):

فَيَسُوءهَا طـــَـــورًا بِمَا قَد سَرَّها ويسُـرَّها طـَـــورًا بمَـــا قد سَاءَها

كرّر الشاعر لفظة **(طورًا)**؛ لأنّه يتحدث عن تقلبات الدهر المتنوعة والمتعددة والتي لا تثبت

على حال واحد، بل تقوم على ثنائية ضدية يصعب على الإنسان فكّ لغزها، أو الاطمئنـــان لأحـــد

أقطابها، ولذا كان الإلحاح على كلمة (طورا) ؛ لأنَّ مدار الحديث عن التقلب والتحول.

وقوله من (الطويل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٢٠):

لَكَ الحَمْدُ بَعدَ الحَمدِ لله واجبُ فَمَنْ عِنْدَهُ تُرْجَى وَمِنْكَ المَوَاهبُ

كرّر الشاعر كلمة (**الحمد**) ؛ فالحمد الأولى مبتدأ، خبره محذوف، تقديره (موصول) ، وشبه الجملة (**لك**) جار ومجرور يفيد التخصيص. و(**الحمد**) الثانية مضاف إليه مجرور، ينحصر مدلولها ويتعلق بلفظ الجلالة (**الله**) –سبحانه وتعالى– وللتخصيص علاقة سياقية كبرى، يمكن أنْ نطلق عليها قرينة معنوية كبرى، تتفرع عنها قرائن معنوية أخص (عمر، ٢٠٠٦، صفحة ١٨٢).

وقوله من (البسيط) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٩٨):

سُبْحَانَ مَنْ سبَّحته ألسُنُ الأُمَمِ تَسْبيحَ جمدٍ بما أولَى مِنَ النّعَمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَ اللّيْلُ البَهِيْمُ لَهُ وَسَبّحَ الصُّبْحُ يُبْدِي ثَغْرَ مُبْتَسِمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَ الجِسْمُ الجَمَاد لَهُ بِمَنْطَقٍ مِنْ لِسَانِ الحَالِ مُنْفَهِمِ

سُبْحَانَ مَنْ سَبَّحَ الحَيُّ الفَصِيْحُ لَهُ بِمَنْطَقٍ مِنْ صَرِيْحِ اللفْظِ مُلْتَئِمِ

كرّر الشاعر في هذه الأبيات المفعول المطلق (**سبحان**) أربع مرات، والفعل (**سبّح**) أربع مرات بالإضافة إلى المصدر(**تسبيح**)، وأكد التكرار التسبيح لدى المخلوقات جميعًا(**ألسن الأمم– الليل– الجماد**) ، فالتسبيح واجب على كل المخلوقات، ولكلٍ طريقته في ذلك، ومهما اختلفت طرقه يبقى ثابتًا فيها وذلك ما يكشف عنه المفعول المطلق في بداية كلّ بيتٍ (**سبحان**) الذي يكتفي بذاته في السياق ويستغنى عن فعله. أما الفعل (**سبّح**) الذي يتبعه في كل بيت، فقد ورد لتأكيد لزوم التسبيح للخلق.

هكذا قام التكرار بلفت النظر إلى مدلول اللفظين المكررين بالإيقاع الصوتي الناتج من تكرارهما.

التـــــــرديد:

الترديد هو: تعليق "المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يردّها بعينها بمعنى آخر" (ابن أبي الإصبع، ١٩٩٥، صفحة ٢٥٢)، وحضور الدلالة في الترديد لا يمنع التفاوت النوعي بين الكلمتين، ولذا قد يأتي الترديد بين كلمتين متوافقتين في الاسمية، أو متفقتين في الفعلية، أو مختلفتين في الاسمية والفعلية. فالترديد هو إعادة اللفظ بعينه في سياق بيت شعري، مع اختلاف دلالي جزئي في استعماله ثانيًا، لم يحظ به استعمـــاله الأول.

وهذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي يتضمنه، وليس من الاستعمال اللغوي المشترك، فترديد هذه الألفاظ يؤدي دورًا موسيقيًا ودلاليًا نتيجة للتغير في اللفظين، ما لم يتحقق في تكرار اللفظ ذاته (الطرابلسي، ١٩٨١، صفحة ٦٠).

ومن أمثلة الترديد في شعر حازم القرطاجني قوله من (الطويل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١٦):

حَبِـــيْبٌ نَمَاهُ للغَـــزَالةِ لَحْـــظُهُ ولكِـــن سَنَاهُ للغَـــزَالَةِ نَاسبُه

يَهيْجُ الجَوَى عَنْ عَارِضٍ مِثْلَ عَارِضٍ حَيـّـــاهُ وَبَرق خـَالِب لِي خَالِبُه

في البيت الأول كرّر الشاعر لفظ **(الغزالة)** مرتين، في الشطر الأول يقصد به الغزال الحقيقي، أما في الشطر الثاني فقد كنّى به عن الشمس، والكلمتان تلتقيان في معنى الحسن والسناء.

وفي البيـــت الثاني تكرّر لفظ **(العارض)** مرتين؛ الأول يقصد به ظاهر الخد، أما الثاني فيقـصد به السحاب، وهما يلتقيان في المظهر، وهو اللون الأحمر القاتم. فضلًا عن أنّه كـرّر كلمة **(خالب)**، الأولى توحي بسرعة الانقضاء وحركة تفاعل الإنسان مع الطبيعة، أما الثانية فتعكس رغـــبة الشاعر الملحّة في مسكه وحـــيازته وهما يتشابهان في سرعة الحركة والتفاعل.

وفي قوله (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٥٣):

قَـــــدْ طَبَقَ الآفـــاقَ نشر ثنائهِ فَكأنَّ فِي الآفَـــــاقِ مِسْكًا أذْفـــر

كرّر الشاعر لفظ **(الآفاق)** في صدر البيت وفي العجز، وجاءت الأولى كناية عن جود وكرم الخليفة أما في عجز البيت فورد مطلقًا غير منسوبٍ للخليفة، والرابط بين المعنيين أداة التشـــبيه **(كأن)**؛ التي توحي بكثرة الإتفاق والبـــذل من قبل الخليفة. واللفظ الأول تعلق بدولة الخليفة الحفصي الحقيقية وما وهب للرعية من مواهب

تعود عليهم بالنفع، أما في اللفظ الثاني فتعلّق بالمتخيّل الافتراضي الذي يوضح صورة انتشار هذا الثناء بين رعيته وطيب روائحه.

وقوله من (الكامل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٨٢):

فَإذا تدنَّت مِنْه يَومًا غَفـــــوَةٌ نَادَتْ بِهِ عَـــلْياكَ: حَدِّقْ حَدِّقْ

كرّر الشاعر الفعل **(حدِّقْ)** مرتين متتاليتين في آخر البيت، وأكّد بهذا التكرار حرص الخليفة على ملكه وتفانيه في خدمة الرعية، فإذا هو غفا لحظة، أيقظته مصالح الرعية وحثته على النهوض والتدبر في شؤونها. وقوله (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١١٨):

خِلافَةُ اللهِ صَارَتْ مِنْ إمَـــامٍ هُدَى إلى إمَـــــامٍ هُدَى بِالعَــدْلِ أحْيَانًا

كرّر الشاعر التركيب الإضافي في العبارة **(إمام هدى)**؛ مبـــالغةً في شرف نسل الحفصـــيين وتأكيدًا على أحقيتهم في الخلافة ببلاد المغرب، وتولي أمر المسلمين بها، وهي مبالغة ترتقي بالممدوح إلى المثل الأعلى في شؤون السياسة والحكم الراشد.

وقوله (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١١٩):

هَذا هُوَ الحَقُّ والـــبُرْهَانُ يَعْـــقُدُهُ وإنَّمَا يُنْكِـرُ البُـــرْهَانُ مِنْ مَانا

كرّر الشاعر كلمة **(البرهان)** في صدر البيت، ويقصد به الشاعر الأدلة التي يصدرها الخليفة في سلوكياته وأفعاله ليعزّز بها وجوده ويثبت منصبه، أما في عجز البيت فدلّت كلمة **(البرهان)** على سفه وضِعة مَنْ أنكر ذلك الحق. وعكست الكلمتان في هذا البيت، صورة الكمال البشري في الخليفة لينظر إليه الرعية بعين الرضا، لكونه "رهينًا بالمؤهلات البشرية التي هي الحياة، والقدرة، والإرادة، والمعرفة، والامتلاك" (مفتاح، ٢٠١٠، صفحة ١٠٦).

في النماذج السالفة الذكر تبيّن دور الترديد الصوتي في شعر القرطاجني، الذي تدور معانيه في فلك مدلولين هما: التكثيف الدلالي وصدى الإيحاء؛ فالأول يختص بشحن العبارة اللغوية بالدلالة الكافية لإحداث المبالغة، وتأكيد الأمر المطلوب تأكيده، أما الثاني فيتعلق بالإيحاء الصوتي وما يحققّه من إيقاع موسيقي، تطرب له الأذن.

فكـــــلا اللفظين المرددين يعملان على إحداث ردّ فعل في المتلقي الواعي الذي لا يقف عند حـــدود البنية السطحية للنص الشعري، ولا يرضى بالقراءة السطحية التي لا تكشف عن العمق الدفين للنص الشعري؛ لأنّ "الكلام يترجم أفكار الإنسان ومشاعره" (شرشار، ٢٠٠٦، صفحة ٣٨).

الجناس:

الجناس لغة: "مأخوذ من الجنس وهي الضرب في كلّ شيء" (العلي، د.ت، صفحة ٢١٧).

الجناس اصطلاحا:"هو اتفاق اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى" (الهاشمي، ٢٠٠٠، صفحة ٢٩٣)، والمعنى أنّ الكلمتين تتشابهان في اللفظ والنطق، وتختلفان في الدلالة، مثل: قوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَابًا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ ثُمَّ يَجْعَلُهُ رُكَامًا فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ وَيُنَزِّلُ مِنَ السَّمَاء مِن جِبَالٍ فِيهَا مِن بَرَدٍ فَيُصِيبُ بِهِ مَن يَشَاء وَيَصْرِفُهُ عَن مَّن يَشَاء يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ يُقَلِّبُ اللَّهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُوْلِي الأَبْصَارِ**﴾ [النور٤٣-٤٤]، فالإبصار في الآية الأولى تعني الأنظار، وفي الثانية تعني العقول.

وفي هذه البنية التكرارية يتمّ استحضار الدال كليًا –جناس تام – أو جزئيًا – ناقص – مع غياب الدلالة؛ فالجناس أو التجنيس يعني "أنْ تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى" (ابن رشيق، ١٩٨١، صفحة ٣٢١/١)، واختلاف المعنى يعدّ آلية من آليات الدلالة التي تنتجها بنية الجناس من الناحية الجمالية والإيقاعية و"تقوم اللفظتان المتجانستان بدور الرابط بين مفردات البيت كلها وتتحقق – من ثم – الوظيفة النصية للجناس؛ وهي السبك المعجمي اللحظي، المبني على فكرة المخادعة أو التوهم الناتج عن التكرار الصوتي" (عبدالمجيد، ١٩٩٨، صفحة ١٠٧).

ويأتي الجناس في الكلمات متماثلًا على المستوى السطحي، ولكن هذا التماثل يفضي إلى التخالف على المستوى العميق لهذه البنية، وقد تعامل الشعراء المعاصرون مع هذه البنية تعاملًا خاصًا بوصفها إحدى البنيات التي تؤثر في المتلقي إيقاعيًا ودلاليًا.

والجناس من فنون الإيقاع الداخلي؛ التي يُزيَّن الكلام بها وتتضح دلالته، وفيه طـــــاقة صوتية إيحائية تتغلغل إلى روح المتلقي، وتجعله يتأمل ذلك التركيب اللغوي ويتوقف عنده، وبعدها يعمد إلى تقليب الأسلوب اللغوي الذي ورد فيه، على عدّة وجوه كي يدرك سرّ تلك الطاقة، ثم يســـعى للبحث عن مبررات حضوره في السياق الشعري.

والجانب الصوتيّ الإيقاعيّ، يكاد يكون هـــو الركيزة التي يعتـمد عليـــها الجناس، فالكلمـتان المتجانستان هما في الواقع إيقاعان موسيقيان، تردّدا في مساحة النصّ، فلكلّ كلمة حيز مكـــاني تملؤه بحروفها المخطوطة، وحيز زماني تستغرقه بنطق هذه الحروف، ووقعـــها على الأذن.

وحـين تنتقل الكلمة إلى المستمع، فالأذن والإحساس بوقع الأصوات وعددها، يقومان مقام العين في تقدير الحيز المكاني للكلمة؛ الذي لايُدرك إلا بالقراءة، ولا يُلتفت في الجناس إلى الحـيز المكاني، بقـدر ما يُهتم بالحيز الوماني، فكلّ كلـــمة تستـــغرق عـــددًا من الثـــواني، في نطقها بعدد أصواتها (سلمان، ١٩٨٦، الصفحات ٨٣-٨٦).

ومن أنواع الجناس ما كان ركناه متنفقين لفظًا مختلفين معنى، لاتفاوت في تركيبهما، ولا اختلاف في حركاتهما" (الصفدي، ١٢٩٩هـ، صفحة ٢٠)، وهذا النوع من الجناس يُسَمَّى الجناس التام؛ إذ يصل التشابه والاتفاق إلى حـــدّ الكمال في اللفظ والوزن والحركة.

وهما يختلفان في درجة التأثير على المتلقي من حيث الترجيع الصوتي الذي يغلب على الجناس التام والكثافة الإيحائية التي تهيمن على الجناس الناقص.

ويقصد "بالجناس هنا في معنى استعمال لفظتينن يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحـدة، تمخضت مع كـــلّ دالٍ من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربين أو متحدين في الأصوات ومختلفين في المعنى" (الطرابلسي، ١٩٨١، صفحة ٦٥).

الجناس التام:

الجناس التام أقوى صوتًا من الجناس الناقص؛ لتطابق أحرف كلماته، وما تحدثه من جلجلة صوتية في أذن السامع، ومن نماذجه في شعر حازم القرطاجنّي قوله من الكامل (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٣٧):

وَغَدَا الأعَـــادِي مِنْ رِيَاحٍ كُـــلَّمَا هَبَّت بِنَصْـــرِكُم الـــرِّيَاحُ كـــعَادِ

ورد الجناس التام في لفظتي **(رياح- ورياح)**، قبل الكلمة الأخيرة من صدر البيت وعجزه، وبالترتيب التركيبي، فـ **(رياح)** الأولى قبيلة رياح التي تقطن الشمال التونسي. و**(رياح)** الثانية رياح العـــذاب التي أرسلها الله -سبحانه وتعالى - على قوم عاد. وقد كنّى بها الشاعر عن سطوة الممـــدوح على خصومه من قبيلة رياح، وإبراز قوته حين فتك بهم، بإيقاع صوتي متوازن دلالته مخـــتلفة، والأولى تتعلق بشيء مادي محسوس وهو: قبيلة **(رياح)** . والثانية تشمل كـــلّ ما ســـاعد أو استـــخدم في تلك الحرب، سواء أكان معنويًا أو ماديًا.

وقوله من (الكامل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٤٤):

مـَـلِكٌ نـــداهُ سـَــائِلٌ عَنْ سَائِل صفـــــر الحَقائبِ قَاصِدٌ للقَاصِدِ

ورد في هذا البيت جناسان؛ الأول في صدر البيت بين الكلمتين **(سائل– سائل)** ، وفي عجز البيت بين الكلمتين **(قاصد– قاصِد)** . فالجناس الأول عبّر به عن كرم الممدوح الذي أضحى جوده يفيض على كلّ مَنْ قصده، فعكست لفظة **(سائل)** في صدر البيت بمعاني السيلان والجريان، في البذل والعـطاء والسخاء، أي: الكثرة في الإتفاق على الرعية، وإغداق الصلات عليهم. أما لفظة **(سائل)** الثانية النكـرة فقد عبّر بها عن السائل أو الطالب لشيءٍ ما من الخليفة الحفصي.

أما الجناس الثاني في عجز البيت، فعبّرت فيه لفظة **(قاصٌد)** النكرة، عن كل مَنْ قصده في حاجة يطلبها، ولفظة **(قاصِد)** الثانية تعود على الممدوح الخليفة الحفصي (يحيى) ، وفي كلمة **(قاصد)** مجاز عقلي، فهو اسم فاعل، بمعنى اسم المفعول ؛ وذلك لغرض بلاغي دلالي إيحائي، وآخر صوتي إيقاعي، يتمثل في استقامة الوزن وعدم الإخلال بالرتابة الموسيقية؛ لأنَّ قافية القصيدة فيها حرف تأسيس.

الجناس الناقص:

ومن نماذج الجناس الناقص في شعر حازم القرطاجنّي قوله من (الكامل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٥٣):

وَهَبَ العوارفَ من أتَى مُسْتَرفِدًا وحبا المَعارف مَنْ أتَى ستبصرًا

في هذا البيت جناس ناقص بين الكلمتين **(العوارف– المعارف)** ، وموقعهما الترتيبي الثاني من كل شطر، مما أحدث توازنًا صوتيًا بين الشطرين، وتكاملًا معنويًا لغويًا بين العبارات؛ إذعـبّر الشاعر في الشطر الأول عن الهبات والصلات المادية الظاهرة التي تكشف عنها القرينة اللغوية **(وهب)**، أما في الشطر الثاني فقد عبَّر بها عن الفضائل المعنوية التي يكشف عنها قوله: **(حبا المعارف)**.

وقد يحشد الشاعر مجموعة من الجناسات في البيت الواحد، ومن ذلك قوله من الطويل (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٥٦):

يُبيدُ نُفُوسًا أو يفيدُ نفائسًا بسيْبٍ له يَسْري، وسيفٍ له يفري

حوى هذا البيت أربعة أنواع من الجناس، في الصدر وقع التجنيس بين الفعلين **(يبيد– يفيُد)** والفارق الصوتي بينهما هو قلب باء الأول فاء في الثاني، والحرفان يتقاربان في المخرج الصـــوتي أما من ناحية الدلالة المعنوية فإنّ الفـــعل **(يبيد)** يتعلق بمعاني الفتك والفناء والنهاية، والفعل **(يفيد)** يتعلق بمعاني الخير والفائدة. والربح والسعادة، وقد ساعد الفعـــلان على إظهار قدرات وعزمات الخليفة.

والجناس الناقص الثاني وقع بين الكلمتين **(نفوسا– نفائسا)**، الفارق الصوتي بينهما هو تحويل حرف مدّ الكلمة الأولى من واو إلى ألف في الثانية مع إضافة الهمزة فيها. أما من حيث الدلالة فكلاهما يعود إلى النفس البشرية أو الإنسان.

والجناس الناقص الثالث وقع بين الاسمين **(سيب– سيف)**، والفارق الصوتي بينهما هو قلب الحرف الأخير من الكلمة الأولى (الباء) وفي الكلمة الثانية (فاء) أما من حيث المعنى فدلّ **(سيب)** على معاني العطاء والسخاء والبذل والكرم، واختصت لفظة **(سيف)** بمعاني الشجاعة والقتال والبسالة والإقدام.

والجناس الناقص الرابع وقع بين الكلمتين **(يسري– يفري)**، والفارق الصوتي بينهما هو تغيير الحرف الثاني من الكلمتين، وقد حوت الأولى حرف (السين)، أما الثانية فاشتملت على حرف (الفاء) ، وبينهما تباعد نسبي من حيث المخرج الصوتي، وتقارب فني من حيث الصيغة الصرفية الدلالة المعنوية؛ إذ تفيد كلمة **(يسري)** معاني الإكثار في الإنفاق، أما كلمة **(يفري)** فإنّها توحي بكثرة القتل والبتر والقطع.

وإلى جانب هذه النماذج التي وردت للجناس توجد عدّة نماذج أخرى، يغطي تعددها المساحة اللغوية للبيت كله، ممّا يدل على الحرية المطلقة للشاعر في التحرك بدواله المتجانسة، بما يساعده في إنتاج الدلالة التي يريد.

المبحث الثالث

التكرار الإيقاعي الموسع (التقسيم والموازنة)

في التكرار الإيقاعي الموسع يعمـــــد الشاعر إلى تقسيم المصراع أو المصراعين إلى تراكيـب متوازنة؛ لأنّ "الحركة التركيبية في الشعر الكلاسيكي تابعة للثابت العددي العروضي" (العمري، ١٩٩٠، ص١٧٨) الذي يتدخل ليس فقط في عدد التراكيب أو الجمل، وإنّما قد يتدخل – كذلك – في نوعية تلك التراكيب اللغوية، والشاعر المجيد هو الذي تأتي تراكيبه اللغوية جامعة بين ما يتطلبه الوزن ومـا تستدعيه التجربة.

وعرّفه أبو هلال العسكري باسم التشطير، وحدّده بما يجعله موازنة؛ فهو "أنْ يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعادل أقسامهما مع قيام كلّ واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه" (العسكري، ١٩٨٤، صفحة ٤٦٣)، وسمّاه ابن الأثير الموازنة وحدّدها بأنْ: "تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأنْ يكون صدر البيت وعجزه متساوي الألفاظ وزنًا؛ وللكلام بذلك طلاوة ورونق، وسببه الاعتدال في جميع الأشياء، وإنْ كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النفس موقع الاستحسان" (ابن الأثير، ١٩٩٥، صفحة ٢٧٢)، وتقوي الموازنة التقابل بين شقّين، بإشراكهما في الإطار الموسيقي، فينكشف بهذا التـــقريب ما بينهما من فارق، يصل أحيانًا إلى التضاد (الطرابلسي، ١٩٨١، صفحة ٧٧).

فالتقطيع يحدث توازنًا بين شطري البيت الشعري من الناحية الصوتية، يمكن به تحديد المعنى الدلالي في النصّ. وعمد حازم القرطاجني في بعض أبياته الشعرية إلى تشكيل موازنة صوتية بين مصراعي البيت، بحيث إذا ما تقابلت دوال المصراعين موقعيًا برز هـذا التوازن.

ويـــــبدو ذلك في قـــول حازم القرطاجني من (الكامل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١٦١):

لا تَبْـــــكِ إشْفاقًا لِـــــمَا اسْتدبَرْتْهُ ولتَـــبْكِ إشْفاقًا لمَا تَسْـــــتقْبِلُ

وقد برزت الموازنة في هذا البيت على النحو الآتي:

لا تَبــْكِ إشْفاقًا لــِمَا اسْتَدبرتَهُ وَلتَـبْكِ إشْفاقًا لمَا تَسْـتَقبِلُ

فقد تساوت المقاطع الصوتية بين الشطرين، لكن ما ينهى عنه الشاعر في صدر البيت، يختلف عما يدعو إليه في عجزه، إذ جسّد مبدأ التوازن الصوتي والتضاد المعنوي؛ فهو ينهى المـــتلقي عن الرضوخ لقبضة الماضي في صدر البيت، ويحثّه على الارتماء في أحضان المستقبل في عجزه، أي: عدم التحسّر على ما فات؛ لأنّه لا يفيد في شيء، وعليه أنْ يكترث بما هو آتٍ؛ كي يستشرف المستقبل.

وفي قوله من (مجزوء الرمل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٧٢):

نَاثِر نَظْـــــم الأعـــادِي نَاظِمٌ شَملَ المَحَاسِن

في هذا البيت يقسّم الشاعر البيت أربع وحدات صوتية متساوية على النحو الآتي:

نَاثِر نَظْـــــم	الأعـــادِي	نَاظِمٌ شَملَ	المَحَاسِن
فاعلاتن فـ	ــاعلاتن	فاعلاتن فـ	ــاعلاتن

فقد اشتمل هذا البيت على مقاطع متوازنةعلى الترتيب بين صدر البيت وعجزه فالمقطـع الأول من الصدر يساوي المقطع الأول من العجز صوتيًا، ويتعلقان بصفات الممدوح معنويًا ودلاليًا وتســـاوى المقطع الثاني في الصدر مع نظيره في العجز صوتيًا أيضًا، ويتعلقان بأفعال الممدوح في الأعــداء ومع الورى، في الحرب والسلم.

وقوله من الرجز (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٢١):

صُبْحٌ بَدَا بَدْرٌ هُدَى طَوْدٌ عَلا، بَحْـرٌ حـَلا غَيْثٌ هَمَا لَيْثٌ سَطا

نَجْمٌ سَرَى سَيْفٌ فَرى رُكْنٌ سَمَا، حصٌ حَمَى رَوْضٌ ذكا غُصْنٌ زَكَا

يحوي البيتان ست وحدات صوتية صغرى، اختار الشاعر لنظم هذين البيتين، موسيقى بحــر الرجز التام، مكرّرة ست مرات.

وتقسيم البيت على النحو الآتي:

صُبْحٌ بَدَا	بَدْرٌ هُدَى	طَوْدٌ عَلا	بَحْـرٌ حـَلا	غَيْثٌ هَمَا	غَيْثٌ هَمَا
نَجْمٌ سَرَى	سَيْفٌ فَرى	رُكْنٌ سَمَا	حصٌ حَمَى	رَوْضٌ ذكا	غُصْنٌ زَكَا
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

وهذا التقسيم يناسب موقف الطرب والغناء، وقد شكّل الشاعر البيت في عبارات شعرية بغرض المدح، منزاحًا عن المألوف، معتمدًا على فاعلية الصوت. وينتهي معنى كلّ عبارة عند نهاية كـــل تفعيلة، محدثًا بذلك توازنًا صوتيًا وزنيًا، وفواصل لغوية متوازنة مع حركات وسواكن تفـــــعيلة بحر الرجز، مشكلة قافية داخلية توافق وتنمّي القافية العامة للقصيدة.

وقد يأتي الترصيع مؤازًا للتقسيم في البيت، والترضيع هو: "أنْ يتوخى فيه تصبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف" (جعفر، د.ت، صفحة ٨٠).

ومن ذلك قول حازم في (مجزوء الرمل) (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ١١٣):

مَا لَهُ علْـــــمًا مـــوَازٍ مَا لَهُ حلْـــمًا مُـوازِنْ

جـــوده للغَيْـــــثِ ثَانٍ وَهـُـوَ للأبْحـــــؤ ثَامِنْ

وظَّف الشاعر كلمات تنتهي بهاء ممدودة خمس مرات، ونوَّع في المد بين الألف المقصـــورة والياء فالأولى ارتبطت بكلمتين والثانية اتصلت بثلاث كلمات. وانتهت أربع كلمات من البيت الثاني بحرف الراء وبحركات إعرابية مختلفة؛ لتشكل فواصل نغمية، تعكس ذلك الانتقال الفني بين عبارة شعرية وأخرى، داخل سياق النص الشعري الموحد، الذي تنتهي أبياته بقافية موحدة وروي موحد.

والتنويع في الأصوات يكسر الرتابة الموسيقية، ويساعد على التنويع في ضروب الكـــلام وتشابك علائقة، "وتظهر هذه العلائق في أدوات الفصل والوصل، وفي مقومات المفردة الذاتية، وفي سمـاتها العرضية، وفي الجمل الفعلية والإسمية.

وقوله من البسيط (القرطانجي، ١٩٧٩، صفحة ٨٥):

سُبْحانَ مَنْ سَبَّحْتُه الشُهُبُ والفلكُ والشَّمسُ والبَدرُ والإصْباحُ والحَـلكُ

واللُّوحُ والقَـــلمُ العلـــويُّ سَبَّحهُ واللـــــوحُ والعَرشُ والكرسِيُّ والملكُ

يبدو في هذين البيتين المد الصوتي في الكلمات، رغم اختلاف حروفها، وذلك وفق محفزات الانفعال النفسي الذي ينتاب الشاعر، ويبدو ذلك بدلالة الكلمات التي تعـــبّر عن المخلـــــوقات التي تسبح بحمد ربها ؛منها ما يدرك بالحس مثل الكواكب والفلك، ومنها مـــا لا يدرك بالحواس كالملائكة والكرسي والعرش، ليبرز موقفه منها ورؤيته فيها.

وقد لازم التصاعد الصوتي في هذين البيتين تصاعدًا دلاليًا، يطلق عليه التصاعد البلاغي وهو ترتيب عددٍ من الكلمات أو العبارات ترتيبًا تصاعديًا من حيث المعنى بقصد زيادة التأثير (الضالع، ٢٠٠٧، صفحة ١٢٣).

وقد انتقل الشاعر من أشياء ظاهرة مثل: الشهب، والأفلاك، والشمس، والبدر، والنور، والظلام، إلى أشياء غيبية مثل: القلم العلوي، وما بين السماء والأرض، من هواء، ثم العرش، والكرسي والملائكة.

وهكذا أضفت موسيقى الإطار الدلالي الموسع طاقة صوتية على السياق اللغوي الشعري ودعمت

الوزن الإيقاعي العام للقصيدة، الذي يواكب الدلالة التي ينهض بها النص الشعري، والجو النفسي الذي يحيط به. وقد تكاملت المكونات الصوتية في النص الشعري فيما بينها، كـما تتكامل الآلات الموسيقية في إحداث الأنغام الموسيقية بإيقاعاتها المتنوعة.

فالتطريز الصوتي في النص الشعري عند حازم القرطاجني، أدّى دورًا بارزًا في الاستغراق الزمني بين الوحدات التعبيرية في الأبيات الشعرية المتتالية؛ إذ وظَّفه كفواصل استبدالية تحويلية في النماذج الشعرية التي درسناها في الكثير من التناغم مع أغوار النفس وخواطر الأفكار.

الخاتمة:

بدراسة فنون الإيقاع الداخلي في شعر حازم القرطاجني توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها:

- بدت مقدرته الفنية في توظيف القيم الإيحائية للأصوات اللغوية للتعبير عن تجاربه الشعرية، وقد بدا ذلك في القيم النـوعية للأصوات؛ فقد وظّف الشاعر القيم الإيحائية لبعض الأصوات، في التعبير عن التجارب والمواقف الشعرية المختلفة. بيد أنَّ السمة الغالبة عنده أنّه كان يوظّف الأصوات جميعها في مختلف التجارب التي عاشها وذكرها في شعره؛ فالتنويع في الأصوات يكسر الرتابة الموسيقية، ويساعد على التنويع في ضروب الكـــلام وتشابك علائقة.
- قام التكرار بلفت النظر إلى مدلول اللفظين المكررين، بالإيقاع الصوتي الناتج من تكرارهما.
- في الترديد وظّف الشاعر اللفظين المردّدين في إحداث ردّ فعلٍ لدى المتلقي الواعي الذي لا يرضى بالقراءة السطحية التي لا تكشف عن العمق الدفين للنص الشعري.
- شكّل تجانس الألفاظ مظهرًا من مظاهر الإيقاع الداخلي في شعر حازم القرطاجني فقد كسا شعره طلاوة وحلاوة .
- أضفت موسيقى الإطار الدلالي الموسّع طاقة صوتية على السياق اللغوي الشعري ودعمت الوزن الإيقاعي العام للقصيدة الذي يواكب الدلالة التي ينهض بها النص الشعري، والجو النفسي الذي يحيط به. وقد تكاملت المكونات الصوتية في النص الشعري فيما بينها، كـما تتكامل الآلات الموسيقية في إحداث الأنغام الموسيقية بإيقاعاتها المتنوعة

المصادر والمراجع:

ابن أبي الإصبع. (١٩٩٥). *حرير التحبير. تحقيق: حفني محمد شرف.* المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

ابن الأثير. (١٩٩٥). *المثل السائر. تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد.* بيروت: المكتبة العصرية.

ابن رشيق. (١٩٨١). *العمدة. ط(٥). تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد.* دار الجيل.

العلوي، ابن طباطبا. (٢٠٠٥). *عيار الشعر. تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع.* دمشق. سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

أ بن سيدة ، بو الحسن علي بن اسماعيل. (د.ت). *المخصص.* بيروت. لبنان: دار الكتب العلمية.

ابن منظور، ابو الفضل. (د.ت). *لسان العرب.* بيروت. لبنان.: دار صادر.

العسكري، أبو هلال. (١٩٨٤). *في الصناعتين. تحقيق: مفيد قميحة.* بيروت: دار الكتب العلمية.

الهاشمي، أحمد. (٢٠٠٠). *جواهر البلاغة.* مصر: مكتبة الاداب.

حمدان، أحمد. (١٩٩٧). *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط (١).* حلب. سورية.: دار العلم العربي.

إسماعيل، عز الدين. (١٩٩٢). *الأسس الجمالية في النقد العربي.* القاهرة: دار الفكر العربي.

السعدني، مصطفى. (١٩٨٨). *التغريب في الشعر العربي.* الاسكندرية: منشأة المعارف.

عبدالمجيد، جميل. (١٩٩٨). *البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية.* الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كوين، جون. (١٩٩٣). *بناء لغة الشعر. ط(٣). تحقيق: د.أحمد درويش.* مصر: دار المعارف.

القرطانجي، حازم. (١٩٧٩). *الديوان. (د.ط). تحقيق: عثمان الكعاك.* بيروت لبنان: دار الثقافة.

،حسان تمام. (٢٠٠٦). *اللغة العربية، معناها ومبناها. ط (٥).* عالم الكتب.

حسين، عبد الكريم. (٢٠٠٣). *عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه. ط(١).* دمشق: دار النمير للطباعة والنشر.

الموسى، خليل. (١٩٩٩). *الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. ط(١).* دمشق: مطبعة الجمهورية.

جاكبسون، رومان. (١٩٩٤). *محاضرات في الصوت والمعنى. ط (١). ترجمة: حسن ظاظا ورفيقه.* الرباط: المركز الثقافي العربي.

عياد، شكري. (١٩٩٨). *مدخل إلى علم الأسلوب*. جماعة أصدقاء الكتاب.

ضيف، شوقي. (١٩٧٨). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط(١٠)*. دار المعارف.

الصفدي، صلاح الدين. (١٢٩٩هـ). *جنان الجناس في علم البديع*. مطبعة الجوائب القسطنطينية.

الخزاعي، عبد الأمير حسين علوان. (٢٠١١). *البحرية الإسلامية في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة. ط(١)*. العراق: دار دجلة.

شرشار، عبدالقادر. (٢٠٠٦). *تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص*. اتحاد الكتاب العرب.

الغذامي، عبدالله. (١٩٨٥). *الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية. ط(١)*. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

العلي، فيصل حسين حيمر. (د.ت). *البلاغة الميسرة في البيان والمعاني والبديع، المعاني والبيان والبديع. ط(١)*. عمان: مكتبة دار الثقافة.

جعفر، قدامة. (د.ت). *نقد الشعر، نقد النثر*. بيروت: دار الكتب العلمية.

أبوديب، كمال. (١٩٨٤). *جدلية الخفاء والتجلي* (المجلد ط٣). دار العلم للملايين.

الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١). *خصائص الأسلوب في الشوقيات*. منشورات الجامعة التونسية المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية.

الضالع، محمد صالح. (٢٠٠٧). *الأسلوبية الصوتية*. دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع.

عبدالمطلب، محمد. (١٩٩٧). *البلاغة العربية قراءة أخرى. ط(١)*.

مفتاح، محمد. (٢٠١٠). *مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية (اللغة – الموسيقى- الحركة). ط(١)*. المركز الثقافي العربي.

سلمان، منير. (١٩٨٦). *البديع تأصيل وتجديد*. الاسكندرية: منشأة المعارف.

ربايعة، موسى. (١٩٨٨). التكرار في الشعر الجاهلي. بحث *في مؤتمر النقد الأدبي الثاني* (صفحة ٧٠). جامعة اليرموك.

الملائكة، نازك. (١٩٨١). *قضايا الشعر المعاصر. ط(١)*. بيروت لبنان: دار العلم للملايين.

لوتمان، يوري. (١٩٩٥). *تحليل النص الشعري – بنية القصيدة. ترجمة د: محمد فتوح أحمد.* دار المعارف.

Ibn Abi Al-Asaba. (1995). Inking silk. Investigation: Hifni Muhammad Sharaf. Supreme Council for Islamic Affairs.

Ibn Al-Atheer. (1995). The walking proverb. Achieving Mohammed Mohiuddin Abdul Hamid. Beirut: Modern Library.

Ibn Rasheq. (1981). Mayor. I(5). Achieving Mohammed Mohiuddin Abdul Hamid. House of generation.

Al-Alawi, Ibn Tabataba. (2005). Hair caliber. Investigation: Abdul Aziz bin Nasser Al Mana. Damascus. Syria: Arab Writers Union Publications.

A bin Sayida, Bu Hassan Ali bin Ismail. (d.t.). Allocated. Beirut. Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Ibn Manzur, Abu al-Fadl. (d.t.). Arabes Tong. Beirut. Lebanon: Dar Sader.

Askari, Abu Hilal. (1984). In both industries. Investigation: Mufid Qamha. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Al-Hashemi, Ahmed. (2000). Jewels of eloquence. Egypt: Library of Arts.

Hamdan, Ahmed. (1997). The aesthetic foundations of rhetorical rhythm in the Abbasid era. I (1). Aleppo. Syria.: Dar Al-Ilm Al-Arabi.

Ismail, Ezzedine. (1992). Aesthetic foundations in Arabic criticism. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.

Al-Saadani, Mustafa. (1988). Westernization in Arabic poetry. Alexandria: Ma'arif facility.

Abdul Majeed, Jameel. (1998). Al Badi between Arabic rhetoric and textual linguistics. Egyptian General Book Authority.

Quinn, John. (1993). Building the language of poetry. I(3). Investigation: Dr. Ahmed Darwish. Egypt: Dar Al-Maaref.

Al-Qartanji, Hazem. (1979). The Diwan. (D.T). Investigation: Othman Al-Kaak. Beirut Lebanon: House of Culture.

Okay, Hassan. (2006). The Arabic language, its meaning and structure. I (5). The world of books.

Hussein Abdulkareem. (2003). The hair shaft, its locations, functions, and doors. I(1). Damascus: Dar Al-Numair for Printing and Publishing.

Al-Mousa, Khalil. (1999). Modernity in the contemporary Arabic poetry movement. I(1). Damascus: Al-Jumhuriya Press.

Jacobson, Roman. (1994). Lectures on sound and meaning. I (1). Translated by: Hassan Zaza and his companion. Rabat: Arab Cultural Center.

Ayad, Shukri. (1998). Introduction to stylistics. Friends of Writers Group.

Guest, Shawqi. (1978). Art and its doctrines in Arabic poetry. I(10). Dar Al Maaref.

Al-Safadi, Saladin. (1299 AH). Jinan anaphora in the science of Badi. Al-Jawāb Press, Constantinople.

Al-Khuzai, Abdul-Amir Hussein Alwan. (2011). Islamic navy in Andalusian poetry from the conquest until the fall of Granada. I(1). Iraq: Dar Degla.

Sharshar, Abdul Qader. (2006). Analysis of literary discourse and text issues. Arab Writers Union.

Al-Ghadhami, Abdullah. (1985). Sin and atonement, from structural to anatomical. I(1). Jeddah: Literary and Cultural Club.

Al-Ali, Faisal Hussein Himar. (d.t.). The easy eloquence in the statement, the meanings, and the badi', the meanings, the statement, and the badi'. I(1). Amman: House of Culture Library.

Jaafar, Qudamah. (d.t.). Poetry criticism, prose criticism. Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah.

Abu Deeb, Kamal. (1984). The dialectic of concealment and manifestation (Volume 3). House of knowledge for millions.

Al-Trabelsi, Muhammad Al-Hadi. (1981). Characteristics of style in Shawqiyyat. Publications of the Tunisian University, the official printing press of the Republic of Tunisia.

Al-Dhalea, Muhammad Saleh. (2007). Vocal stylistics. Dar Al Gharib for printing, publishing and distribution.

Abd al-Muttalib, Muhammad. (1997). Arabic rhetoric another reading. I.(١)

Moftah, Muhammad. (2010). Expanded concepts of poetic theory (language - music - movement). I(1). Arab Cultural Center.

Salman, Munir. (1986). Al Badi rooting and renewing. Alexandria: Ma'arif facility.

Rabaya, Musa. (1988). Repetition in pre-Islamic poetry. Research at the Second Literary Criticism Conference (page 70). Yarmouk University.

Angels, Nazik. (1981). Contemporary poetry issues. I(1). Beirut, Lebanon: House of Knowledge for Millions.

Lotman, Yuri. (1995). Analysis of the poetic text – the structure of the poem. Translated by: Muhammad Fattouh Ahmed. Dar Al Maaref.