أثر الايقاع الخارجي في شعر ابن الجنّان الأنصاري الأندلسي

م .م. إيمان سهيل سالم أ.د. سعود احمد يونس

جامعة الموصل / كلية التربية الأساسية / قسم اللغة العربية

(قدم للنشر في ٢٠١٨/١٠/٢ ، قبل للنشر في ٢٠١٨/١٠/٣١)

ملخص البحث:

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على شاعر أندلسي مشهور, عُرف في القرن السابع الهجري بشاعر المديح النبوي , وقد اخترنا دراسة الايقاع لديه كونه من البنيات المهمة التي يرتكز عليها النص الشعري فضلا عما ينطوي عليه من دلالة وأثر بيّنين, فهو على ضوء ذلك ذو قيمة فنية وجمالية تحمل أبعادا دلالية وإيحائية عالية .

وقد اشتملت دراسة الإيقاع الخارجي على مبحثين ضم المبحث الأول البحور الأكثر استخداما لدى الشاعر , واهتم المبحث الثاني بدراسة القافية وأنواعها وحروف الروي .

Abstract:

This study attempts to highlight a famous Andalusian poet, known in the seventh century A.H. as Prophet praise poet, we have chosen the study of rhythm as one of the important structures on which the text is based as well as its implications and impact, it has artistic and aesthetic value with high implicative and indicative importance.

The study of the outer rhythm included two subjects, the first section included the mostly used meters of the poet, and the second topic was concerned with the study of rhyme.

الإيقاع الخارجي

ونقصد به الموسيقى الناتجة من الوزن العروضي والقافية , هذه الموسيقى التي تتألف من (ارتباط الألفاظ مع بعضها البعض في البيان العربي , وتشكل الإيقاع العام للجملة أو البيت والمقطوعة ومدى توافق هذا الإيقاع مع حركة النفس والدلالة الإيحائية التي يتضمنها) .[١]

الوزن

يعد الوزن أحد المقومات التي يرتكز عليها الايقاع الشعري[٢] . وهو يتشكل من (سلسلة من حدوثات سمعية ذات آماد وتنغيمات وارتفاعات متساوية تحدث بفواصل متساوية, تتمثل خطياً بشكل سلسلة من النقاط ذات الحجم المتساوي مفصولة بمسافات متساوية)[٣] .

فالشاعر (لا يختار البحر الشعري بنفسه, وإنما يأتي انسجاماً مع التجربة الشعرية ذاتها, فلا يوجد بحر خاص بموضوع محدد وإنما يتناسب البحر والحالة النفسية التي يمر بها الشاعر)[٤] .

ويبرز الدور الفاعل للوزن الشعري فيما (تعكسه اللغة من أسرار, وما يتجلى فيها من تناسب بين الدلالات النصية والانفعالات التي تتراسل معها, وما يتبع ذلك من تركيز وسرعة وبطء, وتكرار, وتوكيد, وتنويع في النغم)[٥] فهذه التقنيات الإيقاعية تسهم في إبراز المحتوى الذهني والوجداني للمنتج من جهة, وتعمل على كسر رتابة البنية الايقاعية في مستواها الداخلي من جهة أخرى, ومن ثم يكسر أفق الانتظار لدى القارئ لما ينطوي تحت بنيتها العميقة من مظاهر المغايرة[٦] .

ويتبين من خلال تتبع البحور التي نظم بها شاعرنا قصائده أنه قد وظف من البحور الشعرية الستة عشر المعروفة ستة فقط وهي الطويل – الكامل – البسيط – المجتث – الوافر – الخفيف, ويلحظ ميل الشاعر إلى البحور التامة أكثر من المجزوءة.

واحتل بحر الطويل المرتبة الأولى من حيث نسبة وروده في شعره, إذ استعمله في تسع قصائد وسبع مقطوعات[٧] كونه أرحب صدراً, وأطلق عناناً, وألطف نغماً لذلك فضله الشعراء الأولون على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم فكان منحى الشعراء فيه يناسب معاني التغني بجلالة الماضي[٨], حتى إنه استأثر بما يقرب من ثلث ما قيل من الشعر العربي[٩] .

ويمتاز هذا البحر (بالرصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة. . .)[١٠], وعُرف الطويل أيضاً بامتداد تفعيلاته الثماني وكثافة مقاطعه حيث تصل حروفه إلى ثمانية وأربعين حرفاً وهي ميزة لا توجد في غيره من البحور[١١] . كما إنه (بحر باذخ لا يقبل الجزء ولا الشطر ولا النهك, ولا يقبل من التغييرات والجوازات

إلا زحافاً واحداً وعلة واحدة, هما القبض والحذف, ففي أعماق هذا البحر يكمن تصميم ذاتي على التماسك من خلال احتفاظه باكتماله التشكيلي مما يجعله جديراً بالتعبير عن قرار الذات الشعرية الفاعلة في القصيدة)[١٢] .

وقد نظم شاعرنا على بحر الطويل في موضوع الإلهيات, والمديح النبوي, والأخويات ,والمراجعات, والرثاء, وذلك لما تمتلكه تفعيلاته من مساحة واسعة تمكن الشاعر من عرض أفكاره, والتعبير بحرية عن تجربته الشعرية.

من ذلك قول ابن الجنّان[١٣]:

تـــذاكرن ذكـــرى أو تهيـــج اللـــواعـــجا ... فعـــالجنَ أشـــجاناً يكـــاثرن عالـــجا

ركـــاباً ســـرت بـين العـــذيب وبـــارقٍ ... نـــوابيج في تلـــك الشـــعاب نواعجـــا

تيمّمـــــن مـــــن وادي الأراك مـــنـــازلاً ... فيطـــــوين آلا في الاراك سجاســـــجا

لهـــن مـــن الأشـــواقِ حـــادٍ فـإن ونّـت ... حـــداة يرجعـــن الحـــنين أهـــازجا

ألا بـأبـــي تـــلك الـــركـــابُ إذا سَـــرت ... هـــوادي يمـــلأن الفـــلاةَ هوادجـــا

تـــراهم سُـــواماً مـن ســـراهم فأصبـــحوا ... رســـوماً علـــى تلـــك الرســـوم عوالجـــا

لهـــم في مِنـــى أســـنى المنـــى ولـــدى الصـــفا ... يرجـــون مـــن أهـــل الصـــفاء المناهجـــا

فالبناء العروضي للنص على وزن بحر الطويل المقبوض الذي تحولت فيه تفعيلة (مفاعيلن) إلى (مفاعلن) بفعل زحاف القبض وهو (حذف الخامس الساكن) كما دخل هذا الزحاف في حشو الأبيات وأحال تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ) .

وبهذا فقد تكرر زحاف القبض في النص (١٥) مرة بواقع (٧) مرات في الضرب و(٨) مرات في الحشو.

ويعد زحاف القبض من الزحافات اللازمة في ضرب البحر الطويل, لذلك لا ترد (مفاعيلن) في هذا البحر تامة إلا عند التصريع, ولا يؤثر هذا الزحاف على نسق النص فهو لا يعد خروجاً على النسق, ويسمى هذا النوع بالزحاف الجاري مجرى العلة[١٤] .

أما زحاف القبض الوارد في الحشو فهو الذي يؤدي إلى الخروج عن النسق, لأنه يؤدي إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين, ويقع التناظر

بين قسمين من تفاعيل القصيدة إذا تماثلا في التركيب المقطعي فيأتي الزحاف في الحشو ليكسر هذا التناظر[١٥] . وجاءت علة الخزم في البيت السابع من القصيدة, والتي تعني (إسقاط أول الوتد المجموع) فتحولت تفعيلة فعولن إلى (عولن) وهي من العلل الجارية مجرى الزحاف, وترد هذه العلة في صدر البيت الشعري[١٦], إلا أن شاعرنا جاء بها في عجزه, فكان لمجموع هذه الزحافات أثر واضح في تلوين الايقاع صعوداً وهبوطاً, والتعبير عن مشاعر وأحاسيس استدعتها أجواء الرحلة إلى الحج ووصف الرواحل, فالشاعر هنا أراد أن يصف خفته ونشاطه وهمته العالية في خوض غمار هذه الرحلة فجاء بصورة الإبل وهي تغذّ السير في الرمال, مسرعة للوصول إلى بيت الله الحرام, فعمد بذلك إلى اختصار الزمن عن طريق الجوازات العروضية (استجابة لدواع نفسية وكأن اختزال مسافة البعد المكاني لا يتحقق إلا باختزال الزمن)[١٧] مما سهل حركة الايقاع في القصيدة, ومنحه سرعة في الأداء تتناسب والحالة الانفعالية لدى الشاعر.

إذا مـــا عـــلا يأســـــي يغالـــب لي الرجـــــا ... ويحجـــب مـــن ريـــا الرضـــا مـــا تأرجـــا

ســـللت علـــى اليـــأس الرجيـــم عزيمتـــــي ... حســـاماً فألقتـــه قتيـــــلاً مضرجـــــا

وقلـــــت لنفســـــي لا تـــــراعي لأزمـــةٍ ... فكـــم نفّـــس الـــرحمن كربـــا وفرّجـــــا

وميلـــي إلى الصبـــــر الجميـــــل فإنـــــه ... لينصـــرُ مَـــنْ للصـــبر مـــال وعرّجـــــا

ودينـــــي بتقـــــوى الله يجعـــــلْ بلطفـــــه ... لـــك الله مـــن كـــلّ المضـــايق مخرجـــــا

وإذا مـــا كرهـــت الأمـــر فارضَـــي وســـلمي ... ففـــي طيّـــه المحبـــوب يأتيـــك مدرجـــــا

فهـــــذي سبيـــــلٌ إن هـــديت لقصدهـــــا ... وجـــــدت إلى مرقـــى الســـعادة معرجـــــا

وفي الوقت نفسه أضفى وجود حروف المد في هذه القصيدة امتداداً زمنياً وطولاً في النفس حيث يتناسب وجود هذه الحروف مع امتداد الزمن الايقاعي, فكلما كثرت حروف المد زاد بطء الايقاع, وكلما قلت تلك الحروف زادت سرعة الايقاع[١٨] .

ويقول ابن الجنّان مستثمراً بحر الطويل[١٩]:

تشكلت البنية العروضية للقصيدة على بحر الطويل المقبوض في العروض وجوباً وفي الضرب نمطاً, إذ دخل زحاف القبض على (مفاعيلن) فحول هذه التفعيلة السباعية إلى (مفاعلن) مما جعل لكل من العروض والضرب نسقاً إيقاعياً واحداً, يتكون من تكرار التفعيلة نفسها, كما اطرد زحاف القبض في حشو الأبيات أيضاً, إذ دخل على (١١) تفعيلة ليحيل تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ), مما انعكس دلالياً على النص, فالشاعر هنا يمر بأزمة نفسية بسبب الغربة التي ولدت لديه هذا الاحساس باليأس والقنوط, فحاول التغلب على اليأس نفسياً ودلالياً بتلوين الايقاع, إذ إن شيوع الزحافات في النص يضيف عليه نوعاً من التنويع النغمي فتسكين المتحرك أو حذف الساكن يؤدي إلى تنوع الضربات الايقاعية, كذلك فإن التغيير في الانفعال وفي الحالة النفسية للشاعر يظهر أثره في الايقاع عن طريق الزحافات والعلل, فكلما تغيرت الحالة النفسية تغيرت البنية الايقاعية, فالاحساس بشدة الانفعال يتطلب شدة في الأداء تؤديها الزحافات والعلل. وهذا يفسر لنا تأرجح زحاف القبض بين الزيادة والنقصان ليتلاءم مع قوة وضعف انفعال الشاعر[٢٠].

ويأتي بحر الكامل في المرتبة الثانية من حيث الكثرة العددية, حيث استعمله الشاعر في سبع قصائد وثماني مقطوعات[٢١], وهو بحر صاف يقوم على تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات, وتعود تسميته بالكامل لكماله في الحركات, فالبيت منه يشتمل على ثلاثين حركة[٢٢], ويعد هذا البحر (من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية وتنغيماً واضحاً)[٢٣] وربما يعود ذلك إلى تميزه بكثرة الحركات مقارنة بالسواكن.

وقد طرق ابن الجنّان من خلال بحر الكامل موضوعات عدة منها المديح النبوي والمراجعات والرثاء وكذلك الوصف. من ذلك قوله[٢٤]:

اللـــه زاد محمـــداً تكريمـــا

وحباهُ فضلاً من لدنْه عظيما

واختصـه في المرسلين كريما

ذا رأفة بالمؤمنين رحيما صلّوا عليه وسلموا تسليما

جلّت معاني الهاشمي المرسل

وتجلّـت الأنوارُ منه لمجتلـي

وسمـا به قدرُ الفخار المعتلـى

فاحتلَ في أفق السماء مقيما **صلّوا عليه وسلموا تسليما**

مما يلحظ في هذا النص شيوع زحاف الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك من (مُتَفاعلن) فتصبح (مُتْفاعلن)[٢٥] إذ دخل على (١٦) تفعيلة في الحشو, وتفعيلتين في الضرب, وقد أحدثت هذه الانزياحات تنوعاً إيقاعياً في موسيقى القصيدة (يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها)[٢٦]. وهذا يعني أن للزحافات والعلل دوراً كبيراً في تغير الايقاع لأنه يتجه به إلى صفتين أساسيتين هما البطء أو السرعة, بما يتلاءم وطبيعة التجربة التي تقتضي اختصار الزمن على المستوى الصوتي أو إطالته كلما احتاج إلى ذلك[٢٧].

لذا أسهمت التفعيلات المضمرة في القصيدة في إبطاء سرعة الوزن حيث تمتاز تفعيلة (متفاعلن) بسرعتها لكثرة متحركاتها فإذا احتاج الشاعر إلى الهبوط استخدم الاضمار, ونحن لا نتفق بالتالي مع رأي أحد الباحثين بخصوص ذلك حيث وجد بأن تفعيلة متفاعلن تمتاز ببطئها لكثرة متحركاتها وإن الشاعر يلجأ إلى زحاف الاضمار ليجعل عدد المتحركات مقارباً للسكنات وهذا ما يحقق سرعة في الايقاع[٢٨]. وبالعودة إلى النص قيد التحليل نجد أن الشاعر قد عمد إلى استخدام هذا الزحاف فأكثر من السواكن في القصيدة لاطالة الزمن الايقاعي حتى يتمكن من خلاله عرض صفات الرسول (صلى الله عليه وسلم) وشمائله ومعجزاته, والاشارة إلى مكانته الرفيعة عند الله (عز وجل) فيتسنى للمتلقي أن يتأمل في بديع صفاته (صلى الله عليه وسلم) وعظيم معجزاته.

أما علة القطع وهي حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله[٢٩], فقد طرأت على العروض والضرب في هذا النص, فأحالت (متفاعلن) إلى (متفاعلْ), ولحقها زحاف الإضمار في الضرب فأصبحت (متْفاعل) ومن دون شك إن مثل هذا الصنيع قادر على زيادة التنويع الإيقاعي في المدحة النبوية, والإسهام في إحداث تغيرات ايقاعية في القصيدة[٣٠]. قد يكون أهمها التخفيف من طول تفعيلات بحر الكامل انسجاماً مع نفسية الشاعر وعاطفته المتدفقة وهي تهفو نحو صفات الرسول (صلى الله عليه وسلم).

ومن نماذج الكامل أيضاً قوله[٣١]:

دمـــع بنيـــــران الضلـــــوع يصعّـــــد ... هـــــذا يســـــحُّ وهـــــذه لا تخمـــــدُ
وأســـى إذا مـــا الصـــبر ســـاجل كربَـــه ... نفـــذ التصـــبر والأســـــى لا ينفـــد
يـــالائمي في الحـــزن ويحـــك لا تلُـــم ... فـــالحزن في بعـــض المـــواطن يُحمـــد
فقـــدُ الأحبـــةِ لا تجلُّـــد عنـــده ... أيســـوغ في فقـــد النفـــوس تجلُّـــد
قـــد كنـــتُ صابـــرت الـــرزيةَ أولاً ... فـــأبى علـــيَّ الصبـــر قلـــب مكمّـــد

ويتبين من خلال التقطيع العروضي للنص التوازن الحاصل بين عدد التفعيلات التامة وعدد التفعيلات المزحفة حيث جاءت تفعيلة (مُتَفاعلن) التامة (١٥) مرة, وجاءت تفعيلة (مُتْفاعلن) المضمرة (١٥) مرة أيضاً, فمال الإيقاع في القصيدة إلى السرعة من جهة, وإلى البطء من جهة أخرى, وتناسبت السرعة المتحققة من خلال التفعيلات التامة مع شدة الانفعال, فالغرض من القصيدة هو الرثاء, والشاعر منفعل ومتأثر لاسيما وهو يرثي امرأة قريبة إلى نفسه, عزيزة عليه. (فالانفعالات وما يشبهها ذات أثر بالغ على الإيقاع الشعري)[٣٢] . وتناسب بطء الإيقاع عبر التفعيلات المضمرة مع أجواء الحزن والأسى المسيطرة على القصيدة, واستطاع الشاعر التعبير عما يجيش في داخله من مشاعر حزينة, فلجأ إلى الحد من حركة وسرعة التفعيلات التامة عن طريق التفعيلات المضمرة والتي تستغرق وقتاً أطول في نطقها للوقوف على حقيقة الموت وما يخلفه من ألم وجزع في نفوس الأهل والأحباب.

وجاء بحر البسيط بالمرتبة الثالثة من حيث عدد القصائد التي نظمها شاعرنا فيه, إذ وظفه في أربع قصائد وخمس مقطوعات[٣٣], وقد سُمي بسيطاً (لانبساط أسبابه أو (مقاطعه الطويلة) أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية, وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات)[٣٤], وهو يتصف (بنغماته العالية, وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً حتى إن إيقاعه يتعلمه بيسر كل مَنْ لم يألف العروض)[٣٥] . ويتسع هذا البحر لحمل المعاني والأفكار والصور, إذ يصلح لحمل المتناقض منها كالعنف واللين, ويستوعب ما فيه تأمل, وهو على هذا ذو صيغ إنشائية[٣٦] . ومما يميزه أيضاً أن (نغمه يتطلب عاطفة قوية –أنى كان نوعها– يعبر عنها الشاعر تعبيراً

خطابياً جهيراً)[٣٧] وهو يلائم حالات الحزن الرفيع والانكسار ويتفق مع الشجن والحنين والألم[٣٨] .

وظف ابن الجنّان بحر البسيط في أغراض شتى كالرثاء والغزل والمراجعات والشوق والحنين إلى زيارة بيت الله الحرام. ومن ذلك قوله على هذا الوزن[٣٩]:

يـا حـادي الركـب قـفْ بـالله يـا حـادي ... وارحـم صَـبابة ذي نـأي وإبعـاد

مـا ينبغـي لـك إلا أن تُصـيخَ لـه ... سَـمْعاً ليسـأل عمَـنْ حـلَّ بالـوادي

فهـل لـديك عـن الأحبـابِ مـن خـبر؟ ... وهـل نزَلـتَ بـذاكَ الرَّبـع والنـادي

حيـث اللّـوى يرتقـي سـامي اللـواء بـه ... ويلتقـي عنـدَه الحاضـرُ والبـادي

وحيـث تلـكَ القبـابُ البـيضُ قـد رُفعـتْ ... يلتـاحُ مـن فوقهـا ذاكَ السّـنى البَـادي

أفاد الشاعر من الامكانات النغمية لهذا البحر, فقد أصاب زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن[٤٠] تسع تفعيلات في الحشو فتحولت مستفعلن إلى متفعلن, وفاعلن إلى فعِلن وأصاب الزحاف نفسه تفعيلة العروض فتحولت التفعيلة من فاعلن إلى فعِلن, ودخل زحاف الطي وهو حذف الرابع الساكن[٤١] على تفعيلة واحدة في الحشو فتحولت مستفعلن إلى مستعلن, مما ساهم في اختصار الزمن الصوتي, فالساكن قيد على الحروف يبطئ إيقاعها, وقيد على المشاعر يهدئ تدفقها فحذف الشاعر السواكن لرفع ذلك القيد وزيادة سرعة الايقاع[٤٢], والتي انسجمت مع أحاسيس الشاعر ومشاعره المتدفقة فقد نظم القصيدة وفي نفسه توق وحنين لزيارة مكة المكرمة, وقد برز هذا الحنين في أوضح تجلياته في البيت الثالث حيث أعطى انطباعاً من السرعة ذلك أن (تشكيل القصيدة الموسيقي يخضع خضوعاً مباشراً لحالة الشاعر النفسية)[٤٣] .

وتعرضت تفعيلة الضرب إلى علة القطع وهي حذف آخر الوتد المجموع من التفعيلة وتسكين ما قبله, لتتحول التفعيلة من خماسية متكونة من تتابع سبب خفيف ومن ثم وتد مجموع إلى تفعيلة رباعية يتوالى فيها سببان خفيفان, فأتاح ذلك مد الصوت في الألفاظ (ابعاد, الوادي, النادي, البادي) .

وكان لاجتماع زحاف الخبن في العروض والحشو مع علة القطع في الضرب دور كبير في تحقيق تنوعات إيقاعية لاسيما في

الانتقال من تفعيلة (فاعلن) الصحيحة إلى تفعيلة (فعِلن) المخبونة ثم إلى تفعيلة (فعْلن) المقطوعة في أضرب الأبيات, الأمر الذي عكس شدة الانفعال المسيطرة على الشاعر إزاء مشهد ركب الحجيج وهم راحلون إلى بيت الله الحرام, ومن البديهي أن (حذف بعض أحرف التفعيلة يقصر النغمات, مما يخلق رنيناً مغايراً للمألوف في البحر الواحد مما يعادل أدق مخالج الشاعر النفسية)[٤٤] .

كما لجأ شاعرنا إلى تحقيق تناسق في البنية الشعرية باستخدام التصريع ليجعل ألفاظ القصيدة أشد تماسكاً, ويسهم في زيادة إيقاع البيت, وهذا بالتالي يحسن موقعه في الاسماع[٤٥] . والتصريع هو (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه, تنقص بنقصه, وتزيد بزيادته)[٤٦] .

يـــا مـــن تقـــدَّس عـــن أن ... يحـــيط وصـــف بذاتـــه
ومـــن تعـــالى جـــلالا ... عـــن مشـــبهٍ في صفاتـــه
ومـــن قبـــول ثنائـــي ... إليـــه أسنـــى هباتـــه
صـــلى علـــى مَـــنْ تبـــدى ... نـــور الهـــدى مـــن سماتـــه
ومـــن عـــلا الفخـــر لمـــا ... نمـــى إلـــى معلواتـــه
محمـــد خيـــرُ هـــادٍ ... بـحلمـــه وانـاتـــه
محمـــد خيـــرُ داعٍ ... بالصـــدق مـــن كلماتـــه

فجاءت تفعيلة العروض مقطوعة في البيت الأول كما هي الحال بالنسبة إلى تفعيلة الضرب, واستطاع الشاعر عن طريق ذلك جذب المتلقي وجعله أكثر إصغاءً لسماع بقية الأبيات, لأن الأذن تبحث عن كل ما هو متناغم.

أما بحر المجتث فقد احتل المرتبة الرابعة حيث نظم ابن الجنان على هذا الوزن قصيدتين ومقطوعتين[٤٧], والمجتث من البحور القصار التي تصلح للأناشيد والتواشيح الخفيفة[٤٨], لما فيه من الخفة مع رنة عذبة, ويحسن فيه تطويل الكلام للاطراب والامتاع, وقد عرف المتصوفة هذه المزية لذا نجدهم يكثرون من استخدامه في أناشيدهم[٤٩] . وظف شاعرنا هذا البحر في الالهيات والمديح النبوي من ذلك قوله[٥٠]:

ورد زحاف الخبن ثلاث عشرة مرة في هذه الأبيات, والخبن يكون بحذف الثاني الساكن, إذ أصاب تفعيلتي المجتث فتحولت مستفعلن إلى (متفعلن) كما انتقلت تفعيلة فاعلاتن إلى (فعِلاتن), ونتج عن ذلك زيادة سرعة الايقاع, إذ كلما قلت السواكن وزادت الحركات في القصيدة أدى ذلك إلى تسريع الايقاع, وهذا الايقاع الخفيف السريع جاء متناسباً مع انفعال الشاعر بمضمون النص الذي استهله بذكر الله سبحانه, وتنزيهه عن أن يكون له شبيه أو نظير ثم عرج على مدح النبي المصطفى (صلى الله عليه وسلم) وأشاد بخلقه وشمائله الرفيعة, فخرجت القصيدة وكأنها نشيد ديني تمتزج فيه الالهيات بالمديح النبوي.

رعـــــاكَ الله ذا الأجـــــر الجزيـــــل ... علـــى فقـــدان مكفـــولِ الخليـــلِ
مضـــى لـــك فاتحـــاً بابـــاً لـــدار الســـ ... ـــلام ورؤيـــة الـــرَّب الجليـــل
كمـــا قـــد جـــاء أبقـــاك الالـــه الســـ ... ـــنين كمـــا تشـــاءُ عـــن الرســـول
فكـــــلٌ آفـــــل كمـــــداً ووجْـــــداً ... علـــــى فقـــــدانهم بـــــدر الأفـــــول
علـــى مَـــنْ كـــان لـــو كـــان العـــزاء الـــ ... ـــمُفدّى بـــالخطير وبالمنيـــل
فقـــد شمـــل الجميـــعَ شمـــولَ حـــزن ... نصـــيرُ بـــه عليـــه بـــلا شمـــول
فيـــا رمســـا حـــوى نجمـــاً منيـــراً ... ســـقاك اللهُ صـــوبَ السلســـبيل

ونظم الشاعر قصيدتين على بحر الوافر, الأولى في الرثاء والعزاء, والثانية في المراجعات[٥١], وقد سمي وافراً لوفور أوتاد أجزائه, وقيل لوفور حركاته وهو من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كيفما يشاء له الشاعر أن يكون[٥٢], فضلاً عن كونه ذا نغمات متسارعة متلاحقة مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق, وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفقات متتالية, لذا فهو يصلح لحمل مشاعر الشعراء في المدح والهجاء والرثاء[٥٣] . يقول ابن الجنّان مستشمراً بحر الوافر[٥٤]:

جاءت أكثر تفعيلات هذه الأبيات معصوبة, والعصب يكون بتسكين الخامس المتحرك[٥٥], إذ اعترى هذا الزحاف (١٨) تفعيلة فتحولت مفاعلَتن إلى مفاعيلن أي تحول السبب الثقيل إلى سبب خفيف ليشكل مع السبب الخفيف الذي يليه توازياً وتوازناً إيقاعياً مما منح النص تناغماً موسيقياً يتساوى فيه ايقاع السببين الخفيفين بعد ايقاع الوتد المجموع[٥٦] . فالعصب (طاقة توليدية توفر علاقة بين البحور المختلفة بأن تضفي امكانيات وزن معين على وزن آخر, وبهذه العلاقة نكون بإزاء ما نسميه (التناص الايقاعي) الذي يجعل من الزحافات عنصراً لتناسل إيقاعات متجانسة)[٥٧] .

هكذا كان استخدام زحاف العصب بهذا الكم الهائل من أجل كسر رتابة تكرير التفعيلة نفسها إلى جانب تحقيقه هدوءاً إيقاعياً[٥٨] ينسجم مع جو القصيدة. إذ حاول الشاعر أن يشيع الهدوء والسكينة في نفوس ذوي الفقيد من خلال تسكين الحرف الخامس المتحرك بالدعاء لأبيه حيناً (رعاك الله, أبقاك الاله, سقاك الله) وبتذكير أهل الميت بحقيقة الموت والفناء لكل حي حيناً آخر (فكل أفل, على فقدانهم, على مَنْ كان) .

واكتسحت علة القطف كل أعاريض وأضرب النص, والقطف هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله[٥٩], فانتقلت تفعيلة مفاعلتن السباعية المتكونة من وتد مجموع يليه سبب ثقيل ثم سبب خفيف إلى مفاعل أو (فعولن) الخماسية التي تتكون من وتد مجموع وسبب خفيف, فأسهم ذلك في منح القصيدة سرعة ايقاعية تناسبت مع إحساس الشاعر بقصر الحياة الدنيا وسرعة انقضائها .

وبهذا فقد وجد ابن الجنّان في بحر الوافر خير سبيل لتقديم العزاء ودعوة أهل المرثي إلى التصبر والتجلد على فقده, كون هذا البحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع أو كسبه[٦٠] .

ويلحظ ميل الشاعر إلى النظم على البحور الطويلة لما لها من قدرة على استيعاب مشاعره وأحاسيسه فضلاً عن كونها بحوراً رصينة فخمة ذات قدرة على احتضان صفات الممدوح وخصاله, في حين جاء توظيفه للبحور القصيرة بنسبة قليلة جداً وربما يعود ذلك إلى ما تمتاز به هذه البحور من السرعة التي تتلاءم مع الموضوعات ذات التدفق النفسي السريع, فلا يتمكن الشاعر خلالها من عرض فكرته والتعبير عن تجربته بروية وتعمق.

المبحث الثاني

القافية

القافية في اللغة: من (قفاه واقتفاه: تبعه واقتفى أثره)[٦١] .

أما في الاصطلاح فهي (مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت

وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة, وأقل عدد يمكن بل يجب تكرره من هذه المجموعة من الأصوات التي تكوّن القافية هو حرف الروي وبه تعرف القصيدة)[٦٢] .

وعلى ذلك تكون القافية جزءاً من كلمة أو كلمة أو كلمتين[٦٣] .وتعددت الآراء حول تعريف القافية ولكن الرأي السائد هو رأي الخليل وهي عنده (آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه, مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)[٦٤] .

وتعد القافية تاج الايقاع الشعري, وهي جزء من بنية الوزن الكامل تُفسر من خلاله, ويفسر من خلالها[٦٥], حيث تتضافر مع الوزن لتقوم بعملية ضبط موسيقى النص الشعري كما تعطي إيقاعاً (وبعداً من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي, والموسيقي, والزمني)[٦٦] .

وتكمن أهمية القافية في كونها قرار البيت المحقق للإيقاع المتحكم في ضربات النغم المتوالية, وهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها لحظة موسيقية ذات اثارة في النفس والحس معاً داخل النص الشعري[٦٧], هذا فضلاً عما تتركه القافية من أثر دلالي في نفسية المتلقي فهي (إحدى الركائز الاساسية التي تنهض على محاولة إيجاد رابط صميمي بين الايقاع والدلالة في النص, ذلك أن الصفة

ســـــلامٌ علـــى مَّـــنْ طهـــر الله قلبـــــه

الاختتامية التي تتميز بها القافية لا يمكن أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد وإلّا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة ادائها)[٦٨] .

وللوقوف عند قوافي ابن الجنّان الأنصاري ومعرفة حروفها ودلالاتها وأنواعها, سنتكلم أولاً عن حروف الروي التي شاعت في شعره, إذ استخدم (١٩) صوتاً كروي وهي على التوالي (الدال, الميم, العين, الهاء, اللام, النون, الهمزة, الفاء, الجيم, الضاد, القاف, الكاف, الراء, الشين, التاء, الياء, الباء, السين, الواو) أي إن الشاعر قد سار على النهج الغالب في الشعر العربي من حيث الأكثار من القوافي السهلة المنسابة والتي تسمح له بالتنقل بين الألفاظ والمعاني بما يتناسب وطول القصائد وغزارة معانيها . وتصدر روي الدال قائمة القوافي التي استعملها الشاعر, إذ ورد في (٩) نصوص[٦٩] ما بين قصيدة ومقطوعة بواقع (٣٥٦) بيتاً في حين وظف روي الميم في (٩) نصوص[٧٠] أيضاً ما بين قصيدة ومقطوعة, وكان عدد أبيات هذه النصوص (١٧٦) بيتاً, لذلك احتل الدال المرتبة الأولى يليه الميم ثم بقية الحروف. ويوصف الدال بأنه من الأصوات الانفجارية المجهورة وهذا ناتج عن وقوف الهواء وقوفاً تاماً عند النطق به[٧١] . يقول ابن الجنّان[٧٢]:

فأصـــــدر شـــــرحُ الصـــــدر منـــــه وأوردا

سـلامٌ علـى المحبـو مـن حـب ربـه ... حبـاءَ الـذي يُسـمى الحبيـب الممجـدا
سـلامٌ علـى مَـنْ نـوه اللهُ باسمـه ... فأثبتـه في العـرش سطـراً مقيـدا

وجاء روي الدال هنا موصولاً بحرف المد (الألف) مما أعطى للقافية امتداداً وسهولة في النطق وتمكّن في السمع, وهذا الأمر منح نهاية الأبيات بروزاً واضحاً[٧٣] . وتناسب مجيء حرف الدال مع جميع الخصال والشمائل التي أسبغها الشاعر على الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) لأنه من الأصوات الشديدة التي تُحدث موسيقى صاخبة مجلجلة تتلاءم مع المعنى المراد كما تعبر الألف الممدودة التي لحقت بالقافية عن تعلق عاطفة الشاعر بالرسول (صلى الله عليه وسلم) وشمائله الرفيعة وعلو منزلته عند الله تعالى وعند المسلمين جميعاً .

ومما جاء على روي الدال أيضاً قوله[٧٤]:

يـا حـادي الركـب قـفْ بـالله يـا حـادي ... وارحـم صـبابة ذي نـأي وإبعـادِ
مـا ينبغـي لـك إلّـا أن تُصيـخَ لـه ... سَـمْعاً ليسـأل عَمَـنْ حـلَّ بالـوادي
فهـل لـديك عـن الأحبـاب مـن خـبرٍ؟ ... وهـل نزلـت بَـذاكَ الرَّبـع والنـادي؟

فنلحظ أن روي القافية قد بُني على حرف الدال المشبع بحركة الكسر وهو مردوف وموصول بحرفي مد, إذ يسبقه (الألف) وهو الردف ويتبعه (الياء) وهو الوصل الناتج عن إشباع الكسرة, فالشاعر في هذه الأبيات يصور لنا مشاعره الحزينة وعواطفه الجياشة ومدى اشتياقه لزيارة بيت الله الحرام. وهذه المشاعر بحاجة إلى صوت قوي يمتاز بوضوحه السمعي ليكون متوافقاً مع مضمون النص, وليتمكن الشاعر عن طريقه من شد انتباه المتلقي إلى المعنى والتأثير فيه, لذلك لجأ إلى حرف الدال لأنه صوت شديد مجهور, يخرج من انطباق طرف اللسان باللثة ويُحدث عند انفصاله عنها صوتاً انفجارياً[٧٥] . وهذه الصفات من شأنها أن تعزز نغمة أبيات القصيدة, فضلاً عن أن امتداد حرفي المد (الألف, الياء) قد أضفى على النص نغماً إيقاعياً معبراً عن امتداد الحزن والألم داخل الذات الشاعرة, إذ إن (إيقاع الحالة الشعورية هي انعكاس لطبيعة الوضع النفسي للشاعر ومن هنا يمكن قياس درجات التوتر النفسي

في الشعر من خلال الايقاع اللفظي والذي يفضي عادة إلى الايقاع المعني في النفس. . . . إن طبيعة الايقاع النفسي في الشعر هي انعكاس لطبيعة الايقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل وبالتالي فإن هذه الطبيعة الايقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطابعها الخاص)[٧٦].

أما الميم فقد جاءت روياً في قول ابن الجنّان في المديح النبوي[٧٧]:

صـــلّوا علـــى هـــادٍ أرانـــا هديـــه ... نهجـــاً مـــن الـــدين الحنيـــف قويمـــا
صـــلّوا علـــى هـــذا النبـــي فإنـــه ... مَـــنْ لم يـــزل بـــالمؤمنينَ رحيمـــا
صـــلّوا علـــى الزاكـــي الكـــريم محمـــدٍ ... مـــا مثلـــه في المرســـلينَ كريمـــا

عند التمعن في أبيات القصيدة نجد أن رويها (الميم) قد جاء مردوفاً بالياء وموصولاً بالألف وهذا ما منح الشاعر قدرة على مد صوته وإطالته ليكون ذا تأثير قوي على المتلقي, لا سيما وأن الميم هو (صوت أسناني أنفي مجهور, ويعد من أطول الأصوات الصامتة في العربية من حيث المدة الزمنية التي يستغرقها في النطق)[٧٨], فضلاً عن أن الأصوات الصائتة (الألف والياء) تمنح الناطق بها حرية واسعة في إطالة زمن نطقها[٧٩]. وهذا يتلاءم دلالياً مع عرض الشاعر لصفات الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومناقبه الرفيعة فالموضوع بحاجة إلى المد والإطالة.

ويوظف ابن الجنّان في قصيدة أخرى روي الميم فيقول مادحاً المتوكل على الله بن هود[٨٠]:

لله درُّك مـــــــــن همـــــــــام ... علّامـــــــة هـــــادٍ إمـــــامْ
متميّـــــــــز بمـــآثـــــــرٍ ... بـــين الأنـــــام علـــى الأنـــام
هـــــو منهـــــم لكنـــــه ... أيـــن النضـــار مـــن الرغـــام

ورد حرف الروي المقيد مردوفاً بحرف المد (الألف) فتناسب مع حالة الشاعر النفسية وقت نظمه للقصيدة, فهو في حالة هدوء وسكينة ويحتاج إلى التروي والتأني في اختيار الألفاظ والقوافي حتى لا يقع في أخطاء خلال مدحه للأمير ابن هود, لذا

(فالتسكين في الحرف الأخير ذو دور بنيوي مهم في النص)[٨١] فهو بمثابة منبه قوي يقوم بوظيفة أشبه بقرع الطبول في الأوركسترا, ومنبه حافز كونه يقوم بوظيفة إيقاعية فيما يتعلق بالقصيدة كلها لا في البيت الواحد فقط[٨٢] .

وبالتالي يكون للقافية دورها الفعال في موسيقى القصيدة إذ تضيف إلى الوزن الشعري موسيقى جديدة قادرة على التعبير[٨٣]

أيـذهبُ يـوم لـم أكفـر ذنوبـه ... بـذكر شـفيع في الذنـوب مشفـعُ
ولم أقـضِ في حـق الصـلاة فريضـة ... علـى ذي مقـام في الحسـاب مرفَّـع
أرجّـي لديـه النفـع في صـدق حبّـه ... ومـن يـرتج المختـارَ لا شـك ينفـع

فأعطى حرف الروي للشاعر حرية في التعبير عن مشاعره المكبوتة وعما يدور في نفسه من المعاني التي جعلها وسيلة لنيل رضا المصطفى والفوز بشفاعته, ذلك أن هذا الحرف يمتلك من صفات النصاعة ما يؤهله لأن يكون من أكثر الأصوات قدرة على التأثير في السامع.

أُمُشرفـي بصـفاتـه وحـلاه ... خَلعـاً علـيّ تُفيضـهن عـلاهُ
ومُعـرفي بمقاصـد صيّرتنـي ... علمـاً وكنـت منكّـراً لـولاه
ومؤنِسـي والـدهر يوحشـني بمـا ... لي مـن تنكـر وجهـه أبـداه
ومدرِّسـي مـن علمـه حكمـا بهـا ... داوى فـؤادي منعمـاً وشفـاه

عن الحالة الانفعالية للشاعر وما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

وجاء حرف العين روياً في ستة نصوص[٨٤], وهو صوت نقي ناصع يوحي بالفعالية والاشراق والظهور والسمو[٨٥] . يقول ابن الجنّان على هذا الروي[٨٦]:

بـذكر شـفيع في الذنـوب مشفـعُ ... أيـذهبُ يـوم لـم أكفـر ذنوبـه
علـى ذي مقـام في الحسـاب مرفَّـع ... ولم أقـضِ في حـق الصـلاة فريضـة
ومـن يـرتج المختـارَ لا شـك ينفـع ... أرجّـي لديـه النفـع في صـدق حبّـه

وتأتي الهاء روياً لخمسة نصوص[٨٧] وهو من الأصوات المهموسة الرخوة, أي يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها[٨٨] يقول شاعرنا موظفاً هذا الروي في المراجعات[٨٩]:

أُمُشرفـي بصـفاتـه وحـلاه ... خَلعـاً علـيّ تُفيضـهن عـلاهُ
ومُعـرفي بمقاصـد صيّرتنـي ... علمـاً وكنـت منكّـراً لـولاه
ومؤنِسـي والـدهر يوحشـني بمـا ... لي مـن تنكـر وجهـه أبـداه
ومدرِّسـي مـن علمـه حكمـا بهـا ... داوى فـؤادي منعمـاً وشفـاه

أقبسْـــــتني نـــــوراً وأفقـــــي مظلـــــمٌ وهـــــــديتني إذ لا منـــــــــارَ أراه

من الملاحظ أن الهاء المضمومة قد سبقت بحرف الردف (الألف) وتبعها حرف الوصل (الواو) الناتج عن إشباع حركة الروي, مما أضفى على قافية النص امتداداً واستطالة تناسبت مع موضوع القصيدة بما فيه من مديح وتعداد لمحاسن صاحبه وبيان قدره ومكانته لديه, فضلاً, عن مناسبة حرف الروي الهاء الرقيق المهموس لبث مثل هذه الصفات.

بالســـــــعدِ طالعُـــــــك المهـــــــلْ لطلوعـــــــه العليـــــــا تهـــــــلْ

تَهمـــــي بـــــه البركـــــات ســـــ ـــــحّاً والمكـــــارمُ تستهـــــل

ويـــــــرى دليـــــــلَ العـــــــزِّ في مـــــرآه, فـــــأنظرْ واستـــــدل

تبصـــــر سمـــــاتِ جمالـــــه يظهـــــرنَ آي المســـــتدل

بـــــدرٌ يقـــــول سنـــــاؤه للبـــــدر, مـــــني فأستنـــــل

نلحظ العلاقة الواضحة بين حرف الروي المقيد (اللام) ومضمون هذه الأبيات, إذ يوحي صوت اللام بمزيج من الليونة والمرونة[٩٤]. وهو ما يتطلبه غرض التهنئة, هذا إلى جانب أن

لم اكتحـــــــلْ إثمـــــــداً ولكـــــــن كحلـــــــتْ عينـــــــي بظلمتيـــــــنِ

واللام كان روياً في أربعة نصوص[٩٠], ويصنفه د. إبراهيم أنيس ضمن الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة[٩١]. ويخرج من التصاق طرفي اللسان باللثة, ويشارك الراء في هذا المخرج[٩٢]. ومن أمثلته قول الشاعر مهنئاً الوزير أبا بكر الفصيلي بطلوع مولود ذكر[٩٣]:

القصيدة قد نظمت على مجزوء الكامل وهو من البحور القصيرة التي ينسجم معها التقييد بدون اعتماد على مد قبله[٩٥].

أما حرف النون فقد شارك اللام في المرتبة نفسها حيث جاء روياً لأربعة نصوص[٩٦] أيضاً. منها قوله في مقطوعة[٩٧]:

بظلمـــــــة الظلـــــم يـــــوم أعلـــــوا ... رأس حســـــــينٍ علـــــى الـــــرديني

وظلمـــــــة الـــــــدهر إذ تـــــــوارى ... ســـــنا المـــــنير مـــــن النيريـــــن

والنون صوت هيجاني ينبعث من الصميم فيه شيء من الطول عند النطق به[٩٨]. وقد وقع هنا بين ياءين الأولى حرف الردف والأخرى الناتجة عن إشباع الكسرة, فساعد ذلك على مد القافية بأصوات تتوازر مردودها الموسيقي (وبث انسجاماً صوتياً عمل على تكراره للحفاظ على مستوى ذلك الانسجام مما حافظ على حالة الوضوح السمعي وأبقاه في سلم موسيقي مطرد) [٩٩].

حيث أضفى حرفا الردف والوصل على روي النص امتداداً صوتياً معبراً عن الألم العميق الذي يعتمل في داخل الشاعر بعد مقتل الحسين (عليه السلام) ورفع رأسه على الرمح الرديني.

والهمزة صوت حنجري ذي وقفة انفجارية[١٠٠], استخدمه شاعرنا روياً لثلاثة نصوص[١٠١], من ذلك قوله[١٠٢]:

إبـــدأ مقالـــك بالثنـــاء علـــى الـــنبي ... جلّـــت محامـــدهُ عـــن الاحصـــاءِ

واشـــكرْه كـــي تـــزداد مـــن نعمائـــه ... فالشـــكرُ فيـــه زيـــادةُ النعمـــاء

وادعُ الالـــــه تضـــــرعاً وتخوفـــــاً ... واســـأله بالحســـنى مـــن الاسمـــاء

واســـتوهب الغفـــران منـــه فإنـــه ... يعفـــو ويغفـــر زلـــة الخطَّـــاء

وقد سُبقت الهمزة بالألف الممدودة (صوت صائت طويل) مما ساهم في وضوح وجهر المقطع المنتهي بالهمزة, إذ يمثل حرف الألف أعلى درجات الوضوح السمعي من بين أصوات اللغة العربية لما فيه من حزم صوتية عالية, فيبقي على حالة الوضوح من خلال استمرار حالة الجهر المخزونة فيه والتي تمتد إلى نهاية المقطع[١٠٣].

إن امتداد صوت الهمزة وانفجاره في هذه القافية قد جاء خدمة لدلالة النص, حيث نُظمت القصيدة في غرض النصح والارشاد الذي يحتاج إلى طول نفس لاقناع المتلقي والتأثير فيه. أما

الفاء فهو صوت رخو مهموس[١٠٤], وقد جاء روياً لنصين[١٠٥] فقط من ذلك قوله في رثاء والده, وبيان حال مدينته مرسية بعد سقوطها بيد الاسبان[١٠٦]:

أبــى مصــابُ أبــي مــني الســلوّ, فيــا ... قلــبي وجفــني قفــا نبــك الحبيــب قفــا

أودى غريبــاً, ولم ينــزح بــه وطــن ... إلا كشــاؤي جــواد بالمــدى وقفــا

يــا غربــة جرهــا, والــدار مكتئــب ... صــرف مــن الــدهر عــن أوطاننــا صــرفا

إذ صــار فــيهنَّ ديــن الحــق مغتربــا ... يرتــاعُ إن صــدَّ نــاب الكفــر أو صدفــا

وذل جانبــه مــن بعــد عزتــه ... فــلا نصــير يــرى نصــر الهــدى شــرفا

نلحظ أن هذه الأبيات قد انتهت بألف الاطلاق المسبوقة بالفاء وهو ما يوحي باستمرارية حالة الحزن والمرارة التي يعانيها الشاعر في ديار الغربة لا سيما بعد موت أبيه واشتداد الخطوب عليه, أما صوت الفاء فيوحي بحالة التشتت والضعف والتفرق[١٠٧]. التي أصبح عليها المسلمون بعد ضياع بلدانهم وسقوطها بيد الاعداء, وبالتالي فقد جاء حرف الروي ليؤدي وظيفة دلالية تشعرنا بمقدار حزن الشاعر وألمه جراء حالة التشتت والتفرق التي يعانيها المسلمون في الأندلس.

هذا ويرى الدكتور عبدالله الطيب بأن الفاء صعبة جداً, وأن مقطوعات الفاء أجود من طوالها[١٠٨]. ولكننا نرى بأن الشاعر قد نظم فيها أطول قصائده وأروعها, وهذا رأي الدكتور منجد مصطفى أيضاً[١٠٩], إذ بلغت هذه القصيدة مائة وواحد وسبعين بيتاً وأجاد فيها ابن الجنّان أيما إجادة, وأحسن توظيف روي الفاء إيقاعياً ودلالياً.

وجاءت حروف الروي (الراء, الكاف, الشين, التاء, الياء, الباء, السين, الواو) بنسبة أقل في شعر ابن الجنّان, إذ اقتصر في كل منها على نص واحد, في حين لم تأت (الخاء, الحاء, الثاء, الذال, الزاي, الصاد, الطاء, الظاء, الغين) روياً في قصائده. ويبدو أن كثرة شيوع حروف الروي أو قلتها لا تعزى إلى ثقل في الأصوات ولا إلى خفتها بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة[١١٠].

مما سبق نجد أن شاعرنا قد نوّع في قوافيه بين المطلقة والمقيدة إلا أن عدد القوافي المطلقة كان أكثر بكثير من القوافي المقيدة حيث جاءت جميع القوافي مطلقة عدا أربعة نصوص وردت فيها القافية مقيدة, وربما يعود ذلك إلى أن الشاعر قد وجد في القافية المطلقة مجالاً رحباً للتعبير عما يختلج في داخله من مشاعر وأحاسيس. إذ إنها (أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الانشاد وتشبه حينئذ حرف مد)[١١١] فهي على ضوء ذلك تتناسب مع رغبة البوح والتصريح بالمشاعر[١١٢]. وعلى أية حال فالشاعر قد نحى في شعره منحى الشعراء العرب الذين قلّ شيوع القافية المقيدة في شعرهم[١١٣]. ولسنا بحاجة إلى ذكر نماذج من القوافي المطلقة والمقيدة الواردة في نصوصه, إذ وقفنا على كثير منها فيما سبق.

هوامش البحث

(١) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ,د .مجيد عبد الحميد ناجي : ٤١.

(٢) ينظر: البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد, حسن الغرفي: ١٨.

(٣) الصوت الآخر, فاضل ثامر: ٢٨٩.

(٤) شعر غربي الحاج أحمد جمع ودراسة في البنية الايقاعية, د. سعود أحمد يونس: ٦٥.

(٥) ظاهرة الايقاع في الخطاب الشعري, د. محمد فتوح أحمد: ٥٩, مجلة البيان,ع ٢٨٨, ١٩٩٩.

(٦) ينظر: التائية الكبرى لابن الفارض: ١٢٧.

(٧) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧٤, ٧٨, ٧٩, ٨٠, ٩٩, ١٠٤, ١٠٨, ١١١, ١١٣, ١١٧, ١١٨, ١٢٨, ١٢٩, ١٤٨, ١٦١, ١٦٥.

(٨) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, د. عبدالله الطيب المجذوب: ٣٩٢/١-٣٩٩.

(٩) ينظر: موسيقى الشعر, إبراهيم أنيس: ٢١٠.

(١٠) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية, عبدالحميد الراضي: ١٠٤.

(١١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي, للخطيب التبريزي: ٢٢.

(١٢) جماليات الذاكرة وجدلية الحضور قراءة تأويلية في عينية الصمة القشيري, د. بشرى البستاني: ١٠٠, مجلة ألف (البلاغة المقارنة), لندن,ع ٢١, ٢٠٠٠.

(١٣) ديوان ابن الجنّان: ٧٤ – ٧٥ ق٦.

(١٤) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٤٩ , وبحور الشعر العربي, د. غازي يموت: ٢٩.

(١٥) ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي, علي يونس: ١٧٢–١٨٣.

(١٦) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية, صفاء خلوصي: ٥٢.

(١٧) لامية المتنبي (مالنا كلنا جو يا رسول) قراءة إيقاعية, د. بشرى حمدي البستاني: ١٥٣, مجلة آداب الرافدين,ع ٣١, ١٩٩٨.

(١٨) ينظر: دير الملاك: ٣٢٥.

(١٩) ديوان ابن الجنّان: ٧٨ – ٧٩ ق٧.

(٢٠) ينظر: دير الملاك: ٣٠٦ – ٣١٠.

(٢١) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧١, ٩٦, ١٠٧, ١٠٨, ١١٥, ١١٧, ١٢٩, ١٤٨, ١٤٩ , ١٥٦, ١٦٤, ١٦٥, ١٦٦, ١٧٠.

(٢٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٩٥.

(٢٣) العروض والقافية, عبد الرضا علي: ٣٨.

(٢٤) ديوان ابن الجنّان: ١٤٩ – ١٥٠ ق٣٨.

(٢٥) ينظر: المنهل الصافي في العروض والقوافي: ٧٤.

([٢٦]) بناء القصيدة في النقد العربي القديم, يوسف حسين بكار: ١٧٢.

([٢٧]) ينظر: دير الملاك: ٣٠٤.

([٢٨]) ينظر: شعر السياب (دراسة إيقاعية), محمد جواد حبيب البدران: ١٥,أطروحة دكتوراه, كلية الآداب, جامعة البصرة, ١٩٩٩.

([٢٩]) ينظر: العروض والقافية: ٣٢.

([٣٠]) ينظر: القصيدة العربية الحديثة: ٣٨.

([٣١]) ديوان ابن الجنّان: ٩٦ ق١٠.

([٣٢]) الخطيئة والتكفير, عبدالله الغذامي: ٣٠٧, وينظر: البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية, د. سعيد حسون العنبكي: ٢٤٨.

([٣٣]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧٣, ١٠٥, ١١١, ١١٢, ١١٨, ١٢٨, ١٤٢, ١٥٥, ١٥٦.

([٣٤]) فن التقطيع الشعري والقافية: ٦٧.

([٣٥]) العروض والقافية: ١٠٩.

([٣٦]) ينظر: المنهل الصافي في العروض والقوافي: ٩٧.

([٣٧]) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/٤٨٠.

([٣٨]) ينظر: م.ن: ١/٤٧٤.

([٣٩]) ديوان ابن الجنّان: ١٠٥ ق١٣.

([٤٠]) ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: ٤٥.

([٤١]) ينظر: م.ن: ٤٥.

([٤٢]) ينظر: جماليات الذاكرة وجدلية الحضور – قراءة تأويلية في عينية القشيري: ٨٠.

([٤٣]) في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية, د. رمضان الصباغ: ١٧٢.

([٤٤]) الايقاع في الشعر العربي, أبو السعود سلامة أبو السعود: ٧.

([٤٥]) ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري: ٦٦.

([٤٦]) العمدة: ٢٧٧/١.

([٤٧]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧٤, ١١٦, ١٧٢.

([٤٨]) ينظر: بحور الشعر العربي: ١٩٢.

([٤٩]) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٩٩/١ – ١٠٠.

([٥٠]) ديوان ابن الجنّان: ٧٤ ق٥.

([٥١]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ١٤٥, ١٥٥.

([٥٢]) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٨٤.

([٥٣]) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣٥٩/١, والمنهل الصافي في العروض والقوافي: ٧٩.

([٥٤]) ديوان ابن الجنّان: ١٤٥ – ١٤٦ ق٣٤.

([٥٥]) ينظر: العروض والقافية: ٩٧.

([٥٦]) ينظر: شعر غربي الحاج أحمد: ٨٣.

([٥٧]) اللغة الشعرية: ٤٥.

([٥٨]) ينظر: ثنائية السرد والايقاع, د. صالح محمد حسن أرديني: ١٤٦.

([٥٩]) ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية, محمود مصطفى: ٢٨.

([٦٠]) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه, د. عبد الرضا علي: ١١٢.

([٦١]) لسان العرب: ٥٥/٢٠, مادة (قفا).

([٦٢]) فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٥.

([٦٣]) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ٢١٣.

([٦٤]) العمدة: ٢٤٣/٢, وكتاب القوافي, للأخفش:٣٣.

([٦٥]) ينظر: الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري – دراسة تطبيقية, خالد محمد الهزايمة: ٢٢, مجلة مؤتة للبحوث والدراسات, مج ١٢,ع ٢, ١٩٩٧.

([٦٦]) الشعرية العربية, أدونيس: ١٣.

([٦٧]) ينظر: في النقد الأدبي, د. شوقي ضيف: ١٠٣, وعضوية الموسيقى في النص الشعري, د. عبدالفتاح صالح نافع: ٦٨–٧٤.

([٦٨]) جماليات القصيدة العربية الحديثة, د. محمد صابر عبيد: ١٣٦.

([٦٩]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧٩, ٨٠, ٩٦, ٩٩, ١٠٤, ١٠٥, ١٠٧, ١٠٨, ١١١.

([٧٠]) ينظر: م.ن: ١٤٦, ١٤٨, ١٤٩, ١٥٥, ١٥٦.

([٧١]) ينظر: علم الأصوات العام, بسام بركة, ١١٥, والأصوات اللغوية, د. ابراهيم أنيس: ٤٩.

([٧٢]) ديوان ابن الجنّان: ٨١ ق ٩.

(٧٣) ينظر: البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد نموذجاً, د. هدى صحناوي:٦٥, مجلة جامعة دمشق, مج ١٧,ع ١, ٢٠٠١.

(٧٤) ديوان ابن الجنّان: ١٠٥ ق ١٣.

(٧٥) ينظر: الأصوات اللغوية: ٤٩.

(٧٦) الايقاع النفسي في الشعر العربي, عباس عبد جاسم: ٩٨ – ٩٩, مجلة الأقلام,ع ٥, ١٩٨٥.

(٧٧) ديوان ابن الجنّان: ١٤٨ ق ٣٧.

(٧٨) المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها, محمد الأنطاكي: ٢٦/١.

(٧٩) ينظر: شعر السياب دراسة إيقاعية: ٧٥.

(٨٠) ديوان ابن الجنّان:١٤٦ ق ٣٥.

(٨١) البنية الايقاعية في شعر بشرى البستاني, شيماء سالم محمود: ١٣١, رسالة ماجستير, كلية الآداب, جامعة الموصل, ٢٠١١.

(٨٢) ينظر: موسيقى الشعر (مشروع دراسة علمية), شكري محمد عياد: ١٣٠ – ١٣٣.

(٨٣) ينظر: عضوية الأداة الشعرية, فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة, د. محمد صابر عبيد: ١٥٨ – ١٥٩.

(٨٤) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ١١٥, ١١٦, ١١٧, ١١٨.

(٨٥) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها, حسن عباس: ٢١٦.

(٨٦) ديوان ابن الجنّان: ١١٧ ق ٢٤.

(٨٧) ينظر: م.ن: ١٦٥, ١٦٦, ١٧٠.

([٨٨]) ينظر: الأصوات اللغوية, ٨٥ – ٨٦.

([٨٩]) ديوان ابن الجنّان: ١٦٦ ق٥١.

([٩٠]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ١٣٧, ١٤١, ١٤٢, ١٤٥.

([٩١]) ينظر: الأصوات اللغوية: ٦٤.

([٩٢]) ينظر: دراسة الصوت اللغوي, د. أحمد مختار عمر: ٣٩٦.

([٩٣]) ديوان ابن الجنّان: ١٣٧ ق ٣١.

([٩٤]) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ٨١.

([٩٥]) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/٤٠.

([٩٦]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ١٦١, ١٦٢, ١٦٤.

([٩٧]) م.ن: ١٦١ – ١٦٢ ق ٤٥.

([٩٨]) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ١٦٤.

([٩٩]) لامية المتنبي (مالنا كلنا جو يارسول) قراءة إيقاعية: ١٥٩.

([١٠٠]) ينظر: علم الأصوات: د. كمال بشر: ٢٨٨.

([١٠١]) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٧١, ٧٢.

([١٠٢]) م.ن: ٧١ ق ٢.

([١٠٣]) ينظر: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري – الآفاق النظرية وواقعية التطبيق, د. قاسم البريسم: ٧٠ – ٧١.

(١٠٤) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ١٣٤, وينظر: الأصوات اللغوية: ٤٧.

(١٠٥) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ١١٨, ١٢٨.

(١٠٦) ديوان ابن الجنّان : ١٢٠ ق ٢٧.

(١٠٧) ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها: ١٣٤.

(١٠٨) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٤٧/١ – ٤٨.

(١٠٩) ينظر: ديوان ابن الجنّان: ٦٣.

(١١٠) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٧٦.

(١١١) موسيقى الشعر: ٢٨٥.

(١١٢) ينظر: ثنائية السرد والايقاع: ٢٢٩.

(١١٣) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٨٩.