البنية الإيقّاعية الحرّة في شعر الفروسيّة عند المعتمد بن عبّاد الإشبيلي

الدكتور جلال مرامي
آلاء عبد الحسين طاهر محمّد الربيعي

جامعة الأديان والمذاهب
كلية اللغات والثقافات الدولية

المستخلص:

يرتكز الهدف من هذه المقالة في معاينة ديوان المعتمد بن عبّاد الإشبيلي المتوفى سنة 488هـ بطبعته الأولى التي صدرت بتحقيق: حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، ومراجعة الدكتور طه حُسين الصادرة عام 1951م، والطبعة الثانية الصادرة بتحقيق الدكتور محمد رضا السويسي 1975م، والوقوف على البناء الإيقاعي الداخلي (الحُرّ).

والبناء الإيقاعي الحُرّ مفاصله المعروفة: البناء الإيقاعي للحروف المفردة، البنية الصوتية المتآلفة في إطار الألفاظ، المتمثلة بالتكرار، والجناس، الترصيع والتوازن الصوتي، الموازنة الصوتية أو التماثل الصوتي.

فالبناء الإيقاعي الحر هو المسألة المطلوبة أو الإشكالية المراد بيانها، أو علاجها بوساطة التأمل والدارسة.

وقد توصلت المقالة إلى وجود ضروب إيقاعية مكثفة تآزرت مع عناصر الشعرية الأُخرى لتكوين الإبداع في شعر الفروسية عند المعتمد بن عبّاد الإشبيلي المتوفى 488هـ.

الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية الحرة، شعر الفروسية، المعتمد بن عبّاد الإشبيلي

المقدّمة:

الحمدُ لله ربّ العالمين، الرحمن الرحيم، وأفضلُ الصلاةِ وأتمُّ التسليم على حبيب الحقّ المصطفى الأمين سيدنا وقائدنا مُحَمّدٍ بن عبد الله، وآله الطيبين الطاهرين المنتجبين الذي جاهدوا مَعَهُ في الله حقّ جهادِهِ وما بدّلوا تبديلا.

للبناء الإيقاعي شأنٌ كبيرٌ في الشعر عامةً، وفي العربي بخاصةٍ؛ لأنَّ البنية الصوتية تتحد مع المعنى وتتآزر معه في إيصال المغزى للمتلقي والتأثير فيه.

وفي هذه المقالة نقف على ديوان الشاعر الأندلسي المعتمد بن عبّاد الإشبيلي ملك مملكة إشبيلية المتوفى سنة 488هـ، ونتأمل البناء الإيقاعي الحُرّ في شعرِهِ الفروسي.

وغنيّ عن البيان أن البنية الإيقاعية الحُرّة أو ما يُعبَّرُ عنها بـ(البنية الإيقاعية الداخلية) تتمثل في الجناس، التكرار، الترصيع، الموازنة الصوتية أو التماثلُ الصوتي وما إليها، وسنقف عند هذه المفاصل الإيقاعية في شعر المعتمد بن عبّاد الفروسي وننوّه بتأثيرها في قوة شعريته وإيصال مضامينه إلى متلقي شعره بكل قوةٍ ووضوح.

وجدير بالذكر أن المنهج المتبع هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على معاينة الأثر الأدبي – شعر المعتمد بن عبّاد الفروسي وتأمل هذه النصوص بوصفها المسألة المراد معالجتها ومن ثم طريقة المعالجة التي تفضي إلى النتائج المتوخاة من هذه المقالة الأدبية.

وختاماً فإنّي أرجو الله مخلصاً أن تكون هذه المقالة لبنة صالحة في صرح الدراسات الأدبية الأندلسية الشامخ، هذه غايتنا التي نسعى إليها ﴿**وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَى**﴾

صدق الله العلي العظيم

الكليات والمفاهيم

1- الكليات

يُعَدُّ الأدب الأندلُسي رافداً مهماً من روافد الأدب العربي، وقد استمرّ هذا الأدب قرابة ثمانية قرون (من 97 هـ – 897 هـ)، وتنطلق العناية بهذا الأدب من كون بلاد الأندلس – الفردوس المفقود – عزيزة على كُلّ عربي ومسلم، إذ تمثّل الجناح الشرقي للأمة الإسلامية وقد أقام العرب والمسلمون في الأندلس حضارةً رفيعةً وغدت مدنها مراكز إشعاع حضاري يقصدها أهل العلم من كلّ حدب وصوب.

إن موضوع الإيقاع في الأدب، وفي الشعر خاصةً، يُعَدّ من الموضوعات المهمة، والإيقاعُ (Rhythm) كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفّق، والمقصود به – عامة – التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون، أو القوة والضّعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترجاع الخ....[1]، إذن هو صفة مشتركة بين الفنون كلّها، لكنها في الفنون التأثيرية مثل الموسيقى والشعر والنثر الفنّي أكثر وضوحاً[2].

وتتجلى – كذلك – أهمية عنصر الإيقاع في القيم الجمالية المتولدة عنه لأنه «فن إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جَرْسِ الألفاظ، وتناغم العبارات واستعمال الأسجاع، وسواها من الوسائل الموسيقية»[3].

لذا نفهمُ أنّ كلّ وزنٍ يُعَدُّ إيقاعاً وليس كُلّ إيقاع وزناً، أي إنّ العلاقة بينهما علاقة عموم وخصوص.

1. وهبة، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*: ص71

2. المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3. جبور، المعجم الأدبي، ص44.

أهداف المقال

يتركز الهدف من هذا المقال في معاينة ديوان الشاعر الأندلسي الملك الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (488هـ) بطبعته الأولى الصادرة عام 1951م بتحقيق: حامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، ومراجعة الدكتور طه حُسين، والطبعة الثانية الصادرة بتحقيق الدكتور محمد رضا السويسي 1975م، والوقوف على البناء الإيقاعي الحُرّة (غير المقيّد) والمتمثلة بالمفاصل الإيقاعية التي تتباين فيها قدرات الشعراء

مثل التكرار، والجناس، الترصيع، والموازنة الصوتية أو التوازن الصوتي، وما إليها من روافد الإيقاع الشعري.

أسئلة المقال

تسعى هذه الدراسة الموجزة للإجابة عن الأسئلة المفترضة الآتية:

لماذا ندرس البنية الإيقاعية في شعر الفروسية عند الشاعر الأندلسي الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي المتوفى عام 488هـ؟

ما القيم الصوتية المتحققة من شعر الفروسية في ديوان المعتمد بن عبّاد الإشبيلي وما تأثيرها في المتلقي؟

كيف نثبت أنّ البناء الإيقاعي الحر للشعر الفروسي في ديوان المعتمد بن عبّاد الإشبيلي، قد آزر المعاني خدم مضامين الشاعر بتأثيره في المتلقي؟

فرضيات المقال

الفرضية الأصلية

ثمةَ قيم إيقاعية لشعر الفروسية في ديوان الشاعر الأندلسي الفارس – ملك إشبيلية – المعتمد بن عبّد الإشبيلي (ت 488هـ)، يحاول البحث أن يقف عليها.

الفرضية الفرعية

1 -للإيقاع – مثلما بيّنا – قيمة تعبيرية كبرى، ولاسيّما في الشعر، بوصفه أقوى الفنون التأثيرية؛ لأنّ كل عمل أدبي تأثيري يُعَدَّ سلسلة من الأصوات التي ينبعث عنها المعنى الذي يريد الأديب إيصاله، وبهذا الفهم يكون التوصيل والابلاغ.

2 -للإيقاع الحر أو البنية الإيقاعية الداخلية في ديوان الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي ولاسيّما فن شعره الفروسي، حضورٌ لافت، هدفت المقالة إلى الوقوف عنده وبيان فاعليته في التعبير الشعري.

خلفيّة البحث أو المقال

ثمةَ مصادرُ ومراجعُ اعتمد عليها البحث أو المقال، منها ما يخص البناء الإيقاعي بالمعنى العام ولاسيّما الإيقاع الحر – غير المقيّد، إذ لم تكن هنالك دراسة متخصصة توجهت لدراسة البنية الإيقاعية في الشعر الفروسي عند المعتمد بن عبّاد الإشبيلي، ومن هذه المصادر والمراجع التي أفاد منها المقال:

1 -ديوان الشاعر المعتمد بن عبّاد بطبعتيه اللتين نوّهنا بها والمحققتين تحقيقاً علمياً.

2 -معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 174هـ) تحقيق عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد،

1967م.
3 - أسرار البلاغة عبد القاهر الجرجاني، قراءة محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط1، 1988م.
4 - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، بيروت، ط1، 1982م.
5 - المعجم الأدبي، جبّور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1956م.
6 - الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنّي، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة، بيروت، ط2، (د.ت).
7 - الموازنة بين الطائيين – أبي تمام حبيب بن أوس الطائي المتوفى (231هـ)، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري المتوفى (284هـ)، الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى (ت 370هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، 1944م.
8 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.
9 - الفن ومذاهبه في الشعر، د. شوقي ضيف، مطابع دار المعارف، مصر، ط7، 1966م.
10 - النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، د. نعمة رحيم الغراوي وزميله، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1987م.

منهجية البحث

تعتمد هذه المقالة على المنهج الوصفي التحليلي، إذ يستند إلى معاينة شعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي وتأمُّلِهِ تأمُّلاً إيقاعياً للوقوف على المفاصل الإيقاعية الحرّة (غير المقيّدة).

وجديرٌ ذكره أن المنهج الوصفي التحليلي هو أحد المناهج المهمة جداً في البحث، وتكمن أهميته في كثرة استعماله والاعتماد عليه في أنواع كثيرة من الدراسات والأبحاث، فهو منهج يُعنى بدراسة الظواهر مثلما هي موجودة في الواقع، بالإضافة إلى أنّه يُعنى بوصف الظاهرة وصفاً دقيقاً، ويعبّر عنها عبر وصفها وتوضيح خصائصها، أو بوساطة إعطائها وصفاً وقيماً يوضح مقدار هذه الظاهرة الموصوفة.

وللمنهج الوصفي – كذلك – أهمية بارزة في توفير بيانات عن واقع الظاهرة المراد دراستها، بالإضافة إلى أنّه يقوم بتفسير هذه البيانات والمعلومات، وتنظيمها كمياً وكيفياً.

2- المفاهيم

تواجهنا بعض المفاهيم في هذه المقالة الأدبية الأندلسية، لذلك لابدّ لنا أن نوجز الكلام في تأصيلها وبيان المقصود منها، وقد مرّ بنا بيان أول هذه المفاهيم وهو الإيقاع، إذ إشرنا إلى أصل الكلمة والمراد منها، ثم ألمحنا إلى أهمية الإيقاع في الفنون التأثيرية وفي غيرها، وفرَّقنا بينه وبين الوزن، إذ إنَّ كل وزنٍ يُعَدُّ إيقاعاً وليس كُلّ إيقاع وزناً.

أما المفهوم الثاني فهو مفهوم الفروسية فقول:

الفرسُ: واحدُ الخيل وجمعها أفراس، والذكر والانثى سواءٌ، والفارسُ صاحب الفرس على إرادة النَسَب، ويُجمعُ: فرسان، وفوارس.[1]

وللفروسية ارتباطٌ وثيقٌ بالشعر، فلا يكاد يخلو ديوان شعر من ذكر الفروسية وصفاً أو مدحاً أو افتخاراً بها، فالشاعر أمّا أن يكون هو فارساً فيصف تمثّله بالفروسية التي جبل العربي على حبّها حبّاً لا مثيل له، أو أن يصف الفروسية عند غيره فيشيد بها بوصفها صفة الكمال؛ لأنّها تمثّل الشخصية العربية المتكاملة.

ويرى الأُستاذ عبد الله الطيّب المجذوب أنّ (الفروسية بعد أن صارت مذهباً معروفاً وأدباً محذواً ومنهجاً في الحياة، ذا طقوسٍ ورسومٍ، وبرز فيها رجال لم يكونوا شعراء خلّصاً، وإنّما تعاطى من تعاطى منهم الشعر، ليتمّ به آلة الفروسية ومظهرها، إذ يبدو أنّ الشعر، لطول ارتباطه بالفروسية قد صار يُعَدُّ من متمماتها، ومن شواهد ذلك ما يروي عن عنترة أنّه لمّا فخر بكمال الفروسيّة تحدّاه عائبوه بأنّه لا يقول الشعر، واتفق أن كان هو شاعراً سليقةً فأجابهم بمعلقته المشهورة...[2]

وهذان المفهومان اللذان نحن بصددهما أي الإيقاع والفروسية مرتبطان أشدَّ الارتباط بشخص الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي ملك إشبيلية المتوفى 488هـ، فمن هو هذا الشاعر الفارس؟ وما حياته؟ وما عصره؟

هو الأمير الأندلسي محمد بن إسماعيل بن عبّاد الإشبيلي، ولد بمدينة باجة عام 431هـ، أبوه إسماعيل الملقّب بالمعتضد الذي عرف بسطوته وقسوته في الحكم وهو الذي ربّاه على قيادة الجيش، ثمّ خلّف المعتمد أباه المعتضد على عرش مملكة إشبيلية عام (461هـ) وقد ضمّ إليها أجزاء أخرى من الأندلس مستنداً إلى طموحه، وفروسيته، وحنكته السياسية.

كان المعتمد بن عبّاد شاعراً مجيداً كأبيه وجدّه، يجلس للتحكيم بين الشعراء والاستماع إلى قصائدهم ويحضر هذه المجالس شعراء ونقاد، وكان شعراء بلاطه يعدّونه من أبرز الشعراء ومنهم ابن زيدون المتوفى (463هـ) الذي أعجب به المعتمد إعجاباً كبيراً، وكان وزيراً لأبيه المعتضد، وكان لا يستوزر كاتباً ولا وزيراً إذ لم يكن شاعراً.

وبعد أن حكم المعتمد بن عبّاد إحدى وعشرين سنةً، حلّت به النهاية المأساوية على يد أمير المسلمين يوسف بن تاشفين، إذ عبر بجيوشه فاسقط دويلات الطوائف عام 484هـ واحدة واحدة وأزالها من خارطة الأندلس.

1. ابن منظور، *لسان العرب*: ج6، صص159-160، مادة فرس

2. المجذوب، *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*: ج3، ص855

البناء الإيقاعي الحرّ

البناء الإيقاعي للحروف المفردة

إنّ للحروف عامةً إسهاماً في البناء الموسيقي، وموسيقى الشعر من روافدها إيقاعات الحروف المفردة، لذا فالأصوات اللغوية الداخلة في بنية النسيج الأدبي، شعراً كان أم نثراً؟ ما هي إلّا رموزٌ لغوية لدلالات ومعانٍ تستند إلى واقع محسوس أطلقه الأديب أولاً وتسلمه المتلقي ثانياً، وفي هذا النوع من البناء الموسيقي (الحرّ) يتفاوت المنشئون شعراءً أم كتاباً، لأنّ الموسيقى الداخلية – مثلما يسميها باحثٌ – الميدان الأرحب لإظهار قدرات الشاعر الفنية والإفصاح عن حاسته الجمالية ومهارته التقنية.[1]

ولذا فإنّ اللغة تحرص على إئتلاف الجرْس، ويسر التعبير وصفاء الرونق، وخفة الأداء، فهجرتْ كلّ خشنٍ وتجافت عن كلّ ما يؤذي حركات الصوت وتردد النفس.[2]

وفي موروثنا اللغوي والصرفي إشارات رائدة إلى هذه الظواهر الصوتية في الحروف المفردة بوصفها أصواتاً تحدثها تلك الحروف في نظام مخصوص لتشكيل كلمة معينة أي: إنّ جرس كلّ حرف له قيمة صوتية خاصة، ومن رواد هذا الجانب الصوتي في الفكر اللغوي الموسيقي الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 174هـ)، الذي ألّف معجمه (العين) على أساس هذا ومما نطالعه في معجمه العين قوله: (العين والقاف لا يدخلان بناءً إلّا حسّناه).[3]

وصنف هذا العالم حروف العربية مستنداً إلى جرْسها ووقعها في الأذن، إلى أصول وفروع، وهذه التقسيمات المتشعبة للحروف اتاحت لنا أن ندرك قيمها الصوتية والنغمية التي تصدرها تلك الحروف بوصفها رموزاً، وما اللغة إلّا أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم.[4]

إذن يكون لكلّ حرف قيمةٌ حسيّةٌ، إلّا أنّها شديدة الخفاء، بل هي النغم الذي يضفي على التفعيلات العروضية قيم التعبير.

وبعد هذا التنظير تنتقل الباحثة إلى ديوان الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي لتنتقي أنموذجين شعريين من هذا الغرض الشعري الذي اتخذناه موضوعاً لرسالتنا للماجستير (الفروسية في شعر المعتمد بن عبّاد الإشبيلي) وليكن أنموذجنا الأول بيتاه الشجيان اللذان قالهما لمّا خلع وسجن بأغمات فقالت له زوجه اعتماد يا سيدي لقد هنّا هنا فأنشأ قول:[5] [من الرجز]

---

1. ضيف، *الفن ومذاهبه في الشعر*: ص790
2. خليل، *المدخل الى دراسة البلاغة العربية*: ص47
3. الفراهيدي، *معجم العين*: ص52
4. ابن جنّي، *الخصائص*: ج1، ص33
5. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص114؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص191

قالت لقد هنّا هنا مولاي، أين جاهنا؟

قلت لها: إلى هنا صيّرنا إلهنا!

هذان البيتان بنيا على تشكيلة الرجز، وفضلاً عن التقنية الموسيقية لهذه التشكيلة، فالباحثة تلاحظ سيطرة بعض الأصوات ولاسيّما صوت النون، والنون صوت لثويٌ (لثة الإنسان) وذو قدرةٍ على بعث الأنين في بيتيه، فكأننا نحس به يترنّم (هنّا هنا) ... أين جاهنا؟

ولا يخفى كذلك نهايات الأقفال التي أضفت على الوحدات البنائية امتداداً بوساطة المدّ الذي أعقب الأنين المسبوق بصوت الهاء الحنجري المهموس الرخو المسبوق بمقطع المد الطويل القادر على إتاحة الفرصة على البوح، ما منح الصوت تموجاً وامتداداً انسجم مع شعور المعتمد الحزين وهو يسمع زوجه اعتماد توجه له هذا التساؤل المحيّر (أين جاهنا؟).

وخلاصة الأمر فإنّ لجرس كلّ حرف قيمة صوتية محددة – كما أشرنا آنفاً –.

الأنموذج الثاني: قال الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي متهكماً إثر الفعلة المستنكرة التي فعلها وزيره ابن عمّار طمعاً بالاستيلاء على بلنسية، نجتزئ منها هذه الأبيات:[1] [من الكامل]

الأكثرين مسوّداً ومملّكا ومتوّجا في سالف الأعصار

المكثرين من البكاء لنارهم لا يوقدون بغيره للساري

والمؤثرين على العيال بزادهم والضاربين لهامة الجبّار

ثم ختمها بهذا التعريض البليغ بالمتمرد وزيره ابن عمّار

لمّا نماهم للعلى عمّارهم تركوا العداة قصيرة الأعمار

هذه الأبيات المجتزأة من رائية تهكمية زاخرة بألوان النغم، فمن هذه المقاطع الطويلة في حشو البحر الكامل إلى القافية الغنية وروّيها الراء المكسورة، إذ أخذت الكسرة امتداد الياء، هذه المقاطع الطويلة والتشكيلة التقفوية تمدّ الشاعر بالإفصاح وإطلاق الصوت بهذا المدّ المعين على البوح، فضلاً عن صوت الراء الباعث على التكرار، فالمقاطع الطويلة بهذه الكثافة اكسبت الخطاب قوةً في الإيماء لما كان للأصوات من تموّج وامتداد انسجم مع شعور المعتمد الممتعض، فلابدّ أن تكون العناصر الصوتية مؤازرة لتأدية هذا المضمون أداءً جمالياً مثيراً.

إنّ توالي المقاطع الطويلة: (أل، ري، سوْ، دن،، تو، في، سا، فل، أع، صا، ري) في بيت واحد والتي أضفت على الصوت امتداداً وتموّجاً، له بالغ الأثر في تأكيد مضمون المعتمد الساخر من وزيره وشدّ الانتباه إليه، فضلاً عن تشكيلته التقفوية المشار إليها، ويبدو للباحثة أنّ انتظام أصوات هذه القصيدة التي اجتزأنا منها هذه الأبيات،

1. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: صص72-73؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: صص141-142

إنما كان بفعل انتظام انفعال المعتمد، إذ فوجئ لما دبّره وزيره ابن عمّار، لذا جاء استعمال هذه الأصوات – دون قصدٍ منه طبعاً – منسجماً مع طبيعة الموقف النفسي للشاعر الذي سعى إلى التطور عبر موقف المعرّض المتهكم، لذا كان أبلغ وأكثر تأثيراً.

البنية الصوتية المتآلفة في إطار الألفاظ

التكرار

لقد عرف الشعر الغربي عامةً بثرائه الإيقاعي طلباً للانسجام، فالطاقة النغمية الحرة، فضلاً عن المقيدة، كلّ ذلك ما يميّز الشعر العربي من سواه، ومن بين روافد الطاقة النغمية الحرة التكرار، وهو وسيلة إيقاعية تعمل على هندسة النص الشعري، فضلاً عن مدّه بالتأثير عبر ما تمنحه اللفظة المكررة من إمكانات موسيقية تسهم في قوة الدلالة وتحقيق الانسجام الموسيقي الذي هو عماد النغم.

فالنصّ الشعري في حالة صراع مستمر بين اللفظ والمعنى، لذا كان موروثنا العربي النقدي والبلاغي مهتماً بهذا المنحى الأسلوبي حتى قال قائلهم: من سنن العرب التكرار والإعادة،[1] وفي صدد ما يحدثه التكرار من أثر إيقاعي يرى الدكتور منجد مصطفى بهجت، ان التكرار يعد ضربا بلاغيا يعين على تحقيق الجرْس الموسيقي مع أجواء القصيدة، فقيمة القصيدة فنياً لا تأتي من أسلوبها فحسب، إنّما بزخم العاطفة الذي تزخر به.[2]

فالتكرار – تبعاً لتقنيته الدلالية – يعدّ: أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أضواء الشاعر فيضيئها.[3]

ونختم هذه اللمحة الموجزة في التنظير بأن التكرار تسليط الضوء على نقطة حساسة في العبارة... تكشف عن اهتمام المتكلم بها أكثر من عنايته بغيرها.[4]

فلنتأمل هذه القصيدة التي كتبها وهو في محنته إثر ثورة ابنه عبد الجبار سنة (486هـ) وهي حافلة بالتكرار يقول:[5] [من المتقارب]

كذا يهلك السيف في جفنه ... إلى هزّ كفي طويل الحنين

كذا يعطش الرمح لم أعتقله ... ولم تروه من نجيعٍ يميني

كذا يمنع الطرف علْك الشكي ... م، مرتقبا غرّةً في كمين

كأنّ الفوارس فيه ليوثٌ ... تراعي فرائسها في عرين

1. ابن فارس، *الصاحبي في فقه اللغة*: ص77
2. بهجت، *الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة*: صص311-312
3. الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*: ص276
4. العزاوي، *النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري*: ص265
5. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص116؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص178

ألا شرفٌ يرحم المشرفي	مما به من شمات الوتين
ألا كرمٌ ينعش السمهريّ	ويشفيه من كلّ داء دفين
ألا حنّة لابّن محْنيةٍ	شديد الحنين ضعيف الأنين
يؤمّل من صدرها ضمّةً	تبوئه صدر كفّ معين

فمتأمّل هذه الأبيات يلحظ هذا التكرار، (كذا يهلك السيف في جفنه)، (كذا يعطش الرمح لم أعتقله)، (كذا يمنع الطرف علْك الشكي)، هذا التكرار المهيمن في مقدمة القصيدة لم يأت عبثاً ولم يقصدْه الشاعر قصداً، إنما ساقه إليه شعوره العميق واندماجه مع ما سعى إليه إبنه من ثورة على من أذلّوهم ونهبوا مملكتهم وقتلوا رجالهم وأسر ملكهم، فلهذا التكرار، فضلاً عن تقنيته الصوتية، مرمىً دلاليٌّ بعيدٌ، وإنّ للتكرار وظيفةً دلاليةً، إذ هو عند الشاعر المبدع لا يولد من فراغ ولا يهدف إلى سدّ نقصٍ في الكمية الصوتية في البيت أو الشطر وإنّما يولد من خلال المماحكة بين اللغة والنفس ليكون منتمياً إليها وقادراً على تلمّس النهج المفضي إلى تجربة الصدق الفني للتجربة، ومثل هذا الانتماء حرّي أن يخلق دوراً بنائياً مهماً في إيضاح التجربة الشعرية وتكثيف أبعادها، إذ إنّ الإلحاح على نقطة أو عبارة أو جملة في النص يشدّ الانتباه إلى أهمية الالحاح في نفس الشاعر.[1]

ولم ينته الشاعر عند هذا التكرار ل(كذا) في الأبيات الثلاثة الأولى بل دخل في تكرارٍ ثانٍ قائلاً (ألا شرفٌ يرحم المشرفي) و (ألا كرمٌ ينعش السمهريّ) و (ألا حنّة لابّن محْنيّةٍ).

وترى الباحثة أنّ تكراراً شمل ستة أبيات من قصيدةٍ ذات ثمانية أبيات، إنه تكرار ساقته عاطفته الجيّاشة المتطلّعة بل الظامئة للثأر ممن أوقعوه بهذه المحنة وسلبوا ملكه وقتلوا ولديه، فما عساه أن يقول؟

فالتكرار وسيلة فنية دلالية صوتية ألجيء إليها الشاعر ليكشف عن أعماق مأساته وإظهارها على صورتها التي لا مراء فيها.

فموجتا التكرار في هذه القصيدة الثائرة هو أنّ اللحن قد يسبق الكلمات، والشعر الجيد هو الذي ينبني على تموجات عاطفية تعمل على ان تتردد حتى تجد لها منفذاً للتعبير في ألفاظ من الجرْس والمعنى في النصوص الشعرية.[2]

ولنتأمل هذه الحركة الإيقاعية اللافتة التي تآلفت في إطار هذا التكرار في الأبيات التي نجتزئها من قصيدة رائية له قالها عندما ورد عليه شاعره الوفي أبو بكر بن اللبانة وقد سرّ بوروده، ولما أزمع ابن اللبانة على السفر استنفذ المعتمد وسعه ووجّه إليه بعشرين مثقالاً وثوبين وكتب إليه معها:[3] [من الوافر]

---

1. جعفر، *استبار التكرار استبار التلقي*: ص89، نقلاً: فضل، *عن ظواهر أسلوبية في شعر شوقي*: ص212
2. سلام، *تاريخ النقد الأدبي إلى النقد إلى القرن الرابع الهجري*: صص37-38
3. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص102؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: صص174-175، والإشارة: *النثرية من المجعب في اخبار أهل المغرب*: ص219

إليك النزر من كفّ الأسير	فإنْ تقبلْ تكنْ عين الشكور
تقبّلْ ما يذوب له حياءً	وإنْ عذرتْه حالات الفقير
ولا تعْجب لخطبٍ غضّ منه	أليس الخسف ملتزم البدور
ورجّ بجبره عقبى نداه	فكم جبرت يداه من كسير
وكم أعلت علاه من	وكم حطّت ظباه من أمير؟
وكم أحظى رضاه من حظيّ؟	وكم شهرت علاه من شهير
وكم من منبرٍ حنّت إليه	أعالي مرتقاه ومن سرير

تلحظ الباحثة هذا التكرار، فكم جبرت يداه من كسير؟ وكم أعلت علاه من حفيضٍ؟ وكم خطّت ظباه من أمير؟ وكم أحظى رضاه من خطيٍّ؟ وكم شهرت علاه من شهير؟ وكم من منبرٍ حنّت إليه؟.

لقد كرّر الشاعر (كم) الخبرية ست مرات متتالية فأحدث هذا الترصيع الصوتي تجاوباً حزيناً مع النفس الحزينة ولاسيّما بحضور الشاعر ابن اللبانة الداني شاعره الوفي، لذا تماسك الشاعر الفارس الأسير المعتمد بن عبّاد وتمالك نفسه وهو يواجه هذا الموقف النفسي الحادّ.

إنها موسيقى وافقت مشاعر المعتمد ونفسه الملتاعة إلى مملكته ومجده الآفل.

لقد استطاع الشاعر الفارس الأمير أن يترنّم بالعبارات المتكررة مرسّخاً جرسها في ذهن المتلقي ولذا أعاد العبارة ست مرات متتالية.

إذن لم تكن مزايا التكرار خافية على متلقٍ يقظٍ، وما من شكّ في أنّ للتكرار مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية، فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة.[1]

فالتكرار قيمةٌ جماليةٌ، بوصفه تقنية إيقاعية دلالية معاً، مثلما أكد الدكتور علي البطل على ان التكرار، في حدّ ذاته، وسيلةٌ من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة معينة في العمل السري الشعائري،[2] لذا جاء تكرار المعتمد في الانموذجين ملائماً لمشاعره في أثناء كتابة القصيدة.

وليس أدلّ على قيمة التكرار الفنية من وروده في كتاب الله العزيز المعجز، إذ إنّ القرآن الكريم خاطب العرب بما يألفون من الأساليب وبكلام يدركون مراميه ومن شواهده قوله جلّ ثناؤه على سبيل المدح ﴿والسّابقون السّابقون أولئك الْمقرّبون ﴾،[3] وجاء قوله سبحانه في سياق الوعيد: ﴿ٱلقارعة ما ٱلقارعة﴾.[1]

1. الصائغ، *الشعر الحرّ في العراق حتى عام 1958م*: ص212
2. البطل، *الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها*: ص218
3. سورة الحاقة: 1، 2

ومما ورد في سياق الاستبعاد قوله تبارك وتعالى: ﴿هيْهات هيْهات لما توعدون ﴾،[2] وجاء في سورة الرحمن المباركة تكرار لقوله تعالى ﴿فبأي آلاء ربكما تكذبان﴾ إذ تكررت هذه الآية إحدى وثلاثين مرةً، وغير ذلك من التكرار الذي ورد في المركبات يضيق المجال بذكره.

الجناس

التجنيس والجناس والمجانسة الفاظٌ اشتقت من الجنس، والجناس والتجنيس مصدران للفعلين جنس وجانس.[3]

والجناس موضوعٌ بلاغي قديم، إذ ألّف الأصمعي (ت 216هـ) كتاباً عنوانه (الأجناس)، وألّف القاسم بن سلّام (ت 231هـ) كتابه (الأجناس من كلام العرب وما اشتبه في اللفظ واختلف في المعنى)،[4] وذكره ابن المعتز (ت 296هـ) في كتابه الشهير (البديع) ضمن خمسة مباحث بلاغية هي: الجناس، والمطابقة، والاستعارة، وردّ الأعجاز على الصدور، والمذاهب الكلامي.

وفي الاصطلاح: نطالع قولاً لأبي هلال العسكري (ت 395هـ) التجنس أن يورد المتكلم كلمتين كلّ واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي في كتاب الأجناس... ويورد أبو هلال أمثلة قرآنية لما حدّ به التجنيس إذ قال:[5]

...فمن التجنيس في القرآن قوله تعالى: ﴿وأسْلمْت مع سليْمان﴾[6] وقوله سبحانه وتعالى: ﴿ فأقمْ وجْهك للدّين الْقيّم ﴾[7] وقوله جلّ ثناؤه ﴿تتقلب فيه الْقلوب﴾[8] وقوله سبحانه ﴿ والْتفّت السّاق بالسّاق إلى ربّك يوْمئذٍ الْمساق﴾.[9]

فالجناس بين اللفظتين هو التشابه الحاصل بينهما، وقد عدّه البلاغيون من المحسنات البديعية اللفظية ولكن عبد القاهر الجرجاني لم يرض ان يحصره بهذه الوظيفة القاصرة، إذ فطن إلى وظيفته الكبرى وهي أهميته في تصوير المعنى وتمكينه من العقل في التأثير:

أما التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلّا إذا كان موقع معنييهما في العقل موقعاً حميداً ولم يكن الجامع بينهما مرمىً بعيداً.[10]

---

1. سورة القارعة: 1، 2
2. سورة المؤمنون: 36
3. مطلوب، *معجم المصطلحات البلاغية*: تطورها: ج2، صص51-57
4. المصري، *بديع القرآن*: ص27
5. العسكري، *كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر*: ص353
6. سورة النمل: 44
7. سورة الروم: 34
8. سورة النور: 37
9. سورة القيامة: 29
10. الجرجاني، *اسرار البلاغة*: ص4

وللجناس أنواعٌ كثيرةٌ، إذ إنّ البلاغيين المتأخرين شعّبوه وفرّعوه، فالخطيب القزويني (ت 739هـ) يرى أن الجناس بين اللفظتين هو تشابههما في اللفظ، والتام منه أن تتفقا في أنواع الحروف، واعدادها، وهيئاتها، وترتيبها، فإن كانا من نوع واحد – كاسمين – سمي مماثلاً، مثل قوله جلّ وعلا: ﴿ويوْم تقوم السّاعة يقْسم الْمجْرمون ما لبثوا غيْر ساعةٍ﴾،[1] وإن كانا من نوعين، كاسم وفعل سمّي مستوفياً، كقول أبي تمام[2]

ما مات من كرم الزمان فإنّه يحيا لدى يحيى بن عبد الله

والتام ما كان أحد لفظيه مركباً سمي جناس التركيب، ثم إنْ كان المركب منهما مركباً من كلمة وبعض كلمة سمّي مرفوّاً...[3]

وجديدٌ ذكره أنّه لابدّ أن يجمع اللفظتين اشتقاق واحد أو شبه اشتقاق.

وبعد هذه الإضاءة التنظيرية تتوجه الباحثة إلى ديوان المعتمد بن عبّاد الإشبيلي لتعاين مواقع الجناس في شعر الفروسية لديه، ومدى إسهامه في تصوير المعنى بوصف الجناس رافداً إيقاعياً وليس محسناً لفظياً فحسب مثلما فظن إليه البلاغي الكبير عبد القاهر الجرجاني في إشارته المذكورة آنفاً.

الأنموذج الأول: قال المعتمد بن عبّاد لمّا حمل إلى العدوة أسيراً مكبلاً معبّراً عن هذه اللحظات المأساوية التي تؤكد انفصاله عن مملكته ومجده وجده مصوراً ما انتابه من شعور بعد أن أطلّ على جبال (درن) فانشد متحسّراً:[4] [من مجزوء الرجز]

هذي جبال درن، قلبي بها ذو

يا ليتني لم أرها وليتها لم ترني

كأنّها تخبرني بأنّها تقبرتي

تلحظ الباحثة أنّ الشاعر الفارس الأسير المعتمد بن عبّاد قد جانس جناساً تاماً، في البيت الأول بين لفظتي (درن) و (درن)، إذ يبدو التماثل في اللفظتين مطابقاً، أي في عدد الحروف، وترتيبها، وهيأتها، ونوعها لذا فهو جناسٌ تام، فقد اتخذ الشاعر من هذه المجانسة وسيلةً إحداث التوازن الصوتي بين الكلمتين، وقد يوهم هذا التماثل الوزني بالتماثل المطلق أي التماثل الصوتي والدلالي، إذن إن في جرسها توافقاً تاماً وقد جعل المتلقي يحسبه تكراراً وانسجاماً لفظياً وهذا هو الإيهام، ولكن بعد أن يتأمل متلقي النص كلاً من كلمتي (درنْ) و (درنْ) في سياق النص الشعري ووحدة البيت، يفاجأ بالاختلاف الدلالي، وإن ما حسبه توافقاً لم يكن كذلك؛ لأنّ لكل من الكلمتين حقلاً دلالياً يختلف عن الأخرى، فلفظة (درن) الأولى معناها المكان، أما (درن) الثاني فقد قصد

1. سورة الروم: 55
2. الطائي، *ديوان أبي تمام الطائي*: ج3، ص347
3. القزويني، *الإيضاح في علوم البلاغة*: صص288-289
4. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص151. ولم أجده في الديوان طبعة حامد عبد المجيد وزميله

بها نوعاً من الأمراض التي يتعرّض له الإنسان وتصيب بعض أعضائه الحيوية.

وتلمح الباحثة في البيت الثالث جناساً بين لفظتي (تخبرني) و (تقبرني)، بيد أنّ هذا الجناس لم يكن تاماً، إذ ثمة اختلاف في نوع الحروف، فالحرف الثاني من الكلمة الأولى هو (الخاء) من كلمة تخبرني/ أما الحرف الثاني من الكلمة الثانية (تقبرني) هو (القاف) فالجناس إذن جناس ناقص.

إذن تقنية الجناس تقوم على ما يعبّر عنه في الدراسات النقدية الحديثة بمبدأ التوازن والاختلاف، التوازن في الصوت توازناً كلياً (تاماً) مثلما في الكلمتين (درن) و (درن) أو جزئياً مثلما في كلمتي (تخبرني) و (تقبرني) إذن فإحداث الإيهام بالتوافق المطلق ثم المفاجأة أو اخلاف الظن بالاختلاف الدلالي، له أثره في نفس المتلقي بعد حصول الدهشة.

ويرى جان كوهن أنّ هذا النوع من التجانس هو نتيجةً لمبدأ التمفصل المزدوج، ويقصد به أن تؤدي مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كلياً (جناس تام) أو جزئياً،[1] أي: إنّ النظام المتوازن يوحي بتشابه صوتي الكلمتين (تخبرني) و (تقبرني)، وهذا يوهم المتلقي بأن الكمة قد تكررت، وما أن يعيد المتلقي النظر في الكلمتين معاً – في سياق وحدة النص الشعري – يزول هذا الإيهام وذلك لوجود ما يسمى – السمة المميزة – الذي شدّد عليه ياكوبسن،[2] فالسمة المميزة بين لفظتي المعتمد بن عبّاد (تخبرني) و (تقبرني) هي (الخاء) في (تخبرني) و (القاف) في (تقبرني) وبناءً على هذا تبدو الكلمتان (تخبرني) و (وتقبرني) مختلفتين دلالياً داخل سياقهما، إذ كلّ كلمةٍ منهما لها حقلٌ دلاليٌ مستقل، أو فئة الاستمرار في الأولى (تخبرني) في مقابل اللااستمرار في لفظة (تقبرني) التي عبّرت عن وضع حدّ لمدلول اللفظة الأولى.

بيد أنّ هذه التقنية للجناس وطيدة الصلة بما يعرف في الدراسات الصوتية الحديثة بالإنزياح الفوتيمي، والفوتيم، مثلما هو معروف أصغر وحدة صوتية وبتغير الوحدة الصوتية يحدث تغيير في المستوى الدلالي.

وتبعاً لهذا التحليل البلاغي، فإنّ تكرار الألفاظ والتراكيب المتشابهة في الوزن والمتماثلة في الحروف، يفضي إلى مدلولات شعرية مختلفة، أي انّ تقنية الجناس تقوم على عنصري التوازن والاختلاف، التوازن الصوتي ثم الاختلاف الدلالي.

الأنموذج الثاني: نجتزئ أبياتاً من قصيدةٍ دالية شجية قالها المعتمد راثياً نفسه:[3]

قبر الغريب سقاك الرائح الغادي ... حقّاً ظفرت بأشلاء ابن عبّاد

بالحلم بالعلم، بالنّعمى إذا اتصلتْ ... بالخطب إن أجدبوا، بالرّي

بالطاعن الضارب الرامي إذا ... بالموت أحمر، بالضرغامة العادي

1. بدون مؤلف، *بنية اللغة الشعرية*: ص75

2. الفونولوجيا وعلم الالفاظ (مقال)، مجلة الفكر العربي، عددان/ 8-9 السنة الأولى، 1979، بيروت

3. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص96؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص193

بالدهر في نقمٍ، بالبحر في نعمٍ بالبدر في ظلمٍ بالصدر في

تلحظ الباحثة هذه المجانسة بين لفظتي (الحلم) و (العلم) في البيت الثاني، وكذلك أحدث الشاعر تجانساً ناقصاً في البيت الرابع بين لفظتي (نقم) و (نعمٍ).

ومثلما فهمنا من تحليل الأنموذج الأولى، فإنّ لفظتي (الحلم) و (العلم) لفظتان متجانستان تجانساً جزئياً (ناقصاً)، فقد حصل التشابه في عدد الحروف وترتيبها وهيأتها ولكن لم يحصل التشابه في نوع الحروف، إذ عن الحرف الأول في الكلمة الأولى ورد حاءً وفي الثانية عيناً وهذا ما سمّي بالسمة المميزة.

إذ يظن المتلقي أن الكلمة الأولى قد تكررت، وبإعادة القراءة في سياق وحدة النص يجد المتلقي أن اختلافاً جذرياً في مدلوليهما على الرغم من التشابه الوزني، إذ إنّ للحلم دلالةً محددةً تتجه نحو الحكمة وضبط النفس، اما دلالة العلم فهي معروفة ومختلفة عن دلالة اللفظة الأولى.

ونجري مثل هذا التحليل على اللفظتين المتجانستين الواردتين في البيت الرابع (بغمٍ) و (نعمٍ) وليست بنا حاجة إلى إعادته تجنباً للتطويل الذي لا طائل تحته.

الأنموذج الثالث: قال الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي يرثي ولديه اللذين قتلتهما جيوش يوسف بن تاشفين في اثناء اجتياح هذه الجيوش لدول الطوائف سنة 488هـ:[1] [من البسيط]

يا فتح قد فتحتْ تلك الشهادة لي باب الطّماعة في لقياك

ويا يزيد، لقد زاد الرّجا بكما أن يشْفع الله بالإحسان إحسانا

وتلحظ الباحثة هذا الجناس الاشتقاقي، ففي قوله: (يا فتح قد فتحتْ ... البيت) ثمة جناس بين اللفظتين، تشابهٌ في الوزن، إذ ضمها اشتقاق واحد، وأصلهما الفعل الثلاثي (فتح – يفْتح)، بيد أن هذا التشابه ليس مطلقاً، إذ نقع على الاختلاف الدلالي بين الكلمتين، فالكلمة الأولى (فتح) وهو لقب ابن المعتمد بن عبّاد الذي قتله المرابطون، والشاعر هنا يناديه ب(يا) النداء منزلاً إياه منزلة القريب، إذ هو ليس بعيداً عنه، أمّا الكلمة الثانية (فتحت) فعل ماضٍ مبني على الفتح لاتصاله بتاء التأنيث الساكنة، وفاعله هنا في النص (تلك) اسم الإشارة.

وعودٌ على تقنية الجناس، فثمة توازن جزئيٌّ في اللفظ بين اللفظتين مع الاشتقاق، وتباين دلالي – كما رأينا – إذن هذا هو مبدأ (التوازن والاختلاف): التوازن الصوتي (الوزني) والاختلاف الدلالي.

ومن كلّ ما تقدّم ندرك أن الجناس ضربٌ من التكرار، وأن فيه من القيم الصوتية ما لا يخفى، وهذه القيم الصوتية تظهر التآزر بين الصوت والمعنى وتحفزّ المتلقي على التعايش مع النص، وندرك أنّ اللغة الشعرية لا تخرق المألوف والمعهود من أصول اللغة إلّا لتعيد بناءها في تشكيل آسر معبّر ومؤثر في المتلقي.[2]

وتحاشياً للإطالة تكتفي الباحثة بهذه النماذج الثلاثة من تجانسات الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي

1. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص70؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: صص166-167

2. الربيعي، *فاعلية التعبير بالجناس الناقص في شعر ابن الأبّار القضاعي الأندلسي* (ت 658هـ)

في شعره الفروسي في انتصاراته وفي محنته وانكساره وأسره.

الترصيع والتوازن الصوتي

عدّ الناقد قدامة بن جعفر (ت337 هـ) الترصيع من نعوت الوزن قائلاً فيه: «وهو أن يتوخّى منه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجْعٍ أو شبيه به أو من جنسٍ واحد في التصريف، كما يوجد ذلك في أشعار كثير من الفصحاء المجيدين والفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم...».[1]

هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصله أن يكون حشو البيت مسجوعاً، وأصله من قولهم: رصّعت العقد، إذ فصّلته.[2]

إنّ اللفظة كونها رمزاً دلاليا فالأخرى أن تأخذ موقعها الموحي في الأنساق البنائية للشعر، ولأجل ذلك هدي بعض الشعراء بفعل عواطفهم وحالاتهم الشعورية إلى أساليب مختلفة تحقيقاً للغايتين الجمالية والدلالية، والترصيع إحدى هذه الوسائل الفنية الإيقاعية بوصفه أداةً توصيلية تؤثر بالذات المخاطب، بل هو يقوم على التجاوب بين صوتين داخل الوحدة البنائية أو البيت الشعري، ويتسبب في حدوث الترصيع أو ما يعبّر عنه ب(القوافي الداخلية) نوع من الإنزياح الفونيمي الذي يعمل على هندسة تلك الوحدات هندسةً صوتية متكافئة موحّدة النهايات وكأنّها السجّعات النثرية أو القوافي الداخلية – كما أشار البحث – التي تسبق القافية الخارجية.

والترصيع يحقق لدى متلقيه ما درج الباحثون على تسميته بعنصر المفاجأة أو إختلاف الظن بخروج الشاعر عن النسق المألوف وتحويل النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي غير متوقع، فغالباً ما يكون لخيبة هذه التوقعات الإيقاعية أهمية أكبر من أهمية توقعها مثلما يذهب إلى ذلك أ.أ ريشاردز.[3]

ولتوضيح هذا فهمت الباحثة من إطلاعها المتواضع أنّ اتخاذ الشاعر الترصيع أسلوباً موسيقياً يمكنه من خلق صراع متأزم بين نمطين من الخطاب الشعري – إن صحّ التعبير – النمط الأول تمثله التعابير الشعرية الهادفة إلى الاستمرار والتسلسل، امّا النمط الثاني فيتجلى في إيقاف هذا الاطراد والاستمرار ومشاكسته وصدّ السير النمطي المتصل وإعاقة تقدّمه، هذا الأثر الإيقاعي يبدو جليّا عند السامع أو القارئ، إذ يظلّ الاحتمال وارداً لدى المتلقي الأمر الذي يكسب التجربة الشعرية قوةً في التوصيل وشدةً في التأثير وهذا – بلا ريب – يدخل فيما يسمى – بلاغة الإيقاع الشعري – أيّ الموسيقى الداخلية.

وبعد هذه الإضاءة التنظيرية – التي تراها الباحثة ضروريةً – نتوجه إلى شعر الفروسية عند شاعرنا الفارس الملك المعتمد بن عبّاد الإشبيلي لمعاينة هذا النمط الإيقاعي ومدى مؤازرة البناء الدلالي خدمةً لمضمون الشاعر – موضوع البحث –.

الأنموذج الأول: ولْنخْترْ أولاً قصيدته الدالية التي أوصى أن تكتب على قبره، نجتزئ منها الأبيات التي ورد

1. ابن جعفر، *نقد الشعر*: ص80
2. العسكري، *كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر*: ص39
3. ريشاردز، *مبادئ النقد الأدبي*: صص193-195

فيها الترصيع بوصفه أسلوباً إيقاعياً رصّن بناء المرثية وعمق مضامينها قال:[1]

بالدهر في نقمٍ، بالبحر في نعمٍ بالبدر في ظلمٍ بالصدر في النادي

إنّ في قوله (بالدهر في نقمٍ، بالبحر في نعمٍ... البيت) وجهاً من أوجه التفاعل بين المعطيين الصوتي والدلالي؛ لأنّ في هذا المنحى الإيقاعي مصداق لما ورد في التنظير، ففيه تقنية لافتة، إذ بني على توازن متكافئ يعكس سيراً نمطياً ممتداً من عبارة (بالدهر في نقمٍ...) لكننا نفاجأ بإعاقة تقدّم هذا السير النمطي بوساطة (بالبحر في نعمٍ) و ب(بالبدر في ظلمٍ).

التوافق الإيقاعي هنا سمح بالتأويل، بيد أن عنصر المفاجأة أو (إخلاف الظنّ) أخرج المتلقي من النسق المطرّد المألوف الذي أغرى به هذا التوافق الإيقاعي الماثل في الوحدات الصوتية المتتالية، وخيبة هذا التوقّع أوقعت في نفس المتلقي أثراً دلالياً أكبر مما يحدثه توقع حصولها.[2]

لو تأملنا هذا النمط الإيقاعي الحالي، فضلاً عمّا احدثته تشكيلات هذا البحر لألفينا ما زادته هذه الوسيلة الإيقاعية من جمالية وتأثير، فالوزن العروضي على النحو الآتي:

(بالدهر في نقمٍ) (– – ب – / ب ب –) (مسْتفْعلن فعلن)

بالبحر في نعمٍ (– – ب – / ب ب –) (مسْتفْعلن فعلن)

بالبدر في ظلمٍ (– – ب – / ب ب –) (مسْتفْعلن فعلن)

الأنموذج الثاني: نجتزئ من رائيةٍ له قالها لأبيه لمّا خرج من مالقة وهي من عيون شعره، وقد ضمت معاني متعددة، نجتزئ شاهداً لهذا النمط الإيقاعي، قال:[3]

سكّن فؤادك لا تذهب بك الفكر ماذا يعيد عليك البثّ والحذر

وفي البيت الثالث يأتي بأسلوب الترصيع أو التقسيم المقطعي قائلاً:

وإن يكن قدرٌ قد عاق عن وطرٍ فلا مردّ لما يأتي به القدر

وفي البيت السابع عشر يعود الشاعر إلى هذه النط الإيقاعي:

فالنفس جازعةٌ والعين دامعةٌ والصوت مرتفعٌ والسرّ منتشر

ويعود الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد إلى الترصيع أو التقسيم المقطعي في القصيدة نفسها، فقال في البيت الثاني والعشرين في سياق تنبيه أبيه إلى غدر الذين لا عهد صدقٍ لهم، فقال:

قومٌ نصحيتهم عشٌّ، وصدقهم ميْنٌ، ونفعهم إن صرّفوا ضرر

وفي البيت السابع والثلاثين يختتم قصيدته بخاتمة دعائية لأبيه مبتدئاً بهذا الأسلوب الإيقاعي الذي نهض على الترصيع الذي زاد القصيدة تأثيراً ومدّها بالإيحاء والإقناع، فقال:

---

1. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص96؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص193

2. ريتشاردز، *مبادئ النقد الأدبي*: ص193

3. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: صص36-40؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: صص99-104

لازلت ذا عسرةٍ قعساء شامخة لا يبلغ الوهم أدناها ولا البصر
ولا يزل وزرٌ من حسن رأيك لي آوي إليه فنعم الكهف والوزر
إليك روضة فكري جاد منبتها ندى يمينك لا طلّ ولا مطر
جعلت ذكرك في أرجائها شجراً فكلّ أوقاتها للمجتني ثمر

فالشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي في هذا القصيدة قد عطفته عاطفة النّغم ليأتي بهذا الأسلوب الإيقاعي اللافت الترصيع، نتأمل هذا النمط الإيقاعي الذي حملته تشكيلة البحر البسيط، هذه التشكيلة التي تآلفت من تفعيلتين متناقضتين، بين البطء النسبي إلى السرعة بين مسْتفْعلن وفاعلن أو فعلن (المخبونة) فضلاً عن اهتداء الشاعر لهذه الحزمة الإيقاعية الإضافية أو ما يعبر عنه بالقوافي الداخلية، لذا جاءت الموجات الإيقاعية في بعض الأبيات لتلتقي بالقافية كلّ مرّة على شاكلة:

وان يكن قدرٌ (ب – ب – / ب ب –) قد عاق عن وطرٍ (– – ب – / ب ب –)
مسْتفْعلن / فعلن مسْتفْعلن فعلن
فالنفس جازعة (– – ب – / ب ب –) والعين دامعةٌ (– – ب – / ب ب –)
مسْتفْعلن / فعلن مسْتفْعلن فعلن
قومٌ نصيحتهم (– – ب – / ب ب –) غشٌ وصدقهم (– – ب – / ب ب –)
مسْتفْعلن / فعلن مسْتفْعلن فعلن
لا زلت ذا عزّةٍ(– – ب – / ب – ب) قعساء شامخة (– – ب – / ب ب –)
مسْتفْعلن / فاعلن مسْتفْعلن فعلن

هذا التقطيع العروضي أرادتْ منه الباحثة أن تدلّ على الانسجام الموسيقي الذي أحدثته الوحدات المرصّعة؛ لأنّ هذه الموجات الموسيقية المتجة باطرادها والمرتدة التي قامت على إثر إعاقة سير الخط الموسيقي النمطي، قد حفزت المتلقي على التأمل والاحتمال واكسبت العمل الشعري توصيلاً وتأثيراً أيّما تأثير ولم يكن ذلك ليحصل لولا هذا الانسجام الموسيقي في حشو البيت، هذا التعادل الصوتي يحدث تعادلاً في المعنى أحياناً.

وتحاشياً للاطالة تكتفي الباحثة بهذين الشاهدين عن الترصيع

أما الموازنة الصوتية أو التماثل الصوتي

وثمة نمط إيقاعي آخر في شعر الفروسية عند الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي، ينهض على التعادل الصوتي، أو الموازنة الصوتية بين كلمات البيت الواحد، إذ تأتي كل كلمة في شطر البيت لتقابل مثيلتها في الشطر الثاني موقعاً، وهذا يحدث تناسقاً نغمياً داخل حشو البيت يرصّن بناء البيت فيفيض عليه جمالاً، فضلاً عن أثره الواضح في تعميق معنى الشاعر.

وستكتفي الباحثة بأنموذجين شعريين لهذا النمط الإيقاعي في غرض الفروسية عند الشاعر الفارس المعتمد

بن عبّاد الإشبيلي:

الأنموذج الأول: قال الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي في أسره وسجنه:[1] [من البسيط]

أنباء أسرك فقد طبقن آفاقا بل قد عممْن جهات الأرض إقلاقا

وفي البيت الثالث قال:

فأحرق الفجْع أكباداً وافئدةً واغرق الدمع آماقاً وأحداقا

هنا أقام الشاعر الموازنة الصوتية بين (فأحرق) و (واغرق) وبين (الفجع) و (الدّمع) وبين (أكبادا) و (آماقا) وبين (أفئدةً) و (أحداقا).

هذا التوازن الصوتي الذي أحدثه الشاعر وضمن تشكيلة البسيط، مكّنه من تحقيق الغاية الجمالية المتمثلة في تحقيق موسيقية البيت مما زادته تأثيراً في المتلقي وقوةً في التوصيل، وما كان هذا ليحدث لولا التوازن الصوتي بين ألفظ شطري البيت، إذ جعل الشاعر كلّ لفظةٍ من الشطر الأول توازن مثيلتها في الشطر الثاني مثلما رأينا.

الأنموذج الثاني: ولْنختزْ البيتين الآتيين من رائية له مخاطباً شاعره الوفي ابن اللبانة الداني إذ سرّ المعتمد بوروده فلما ازمع على العودة وجه إليه المعتمد بعشرين مثقالاً وكتب إليه معها:[2] [من الوافر]

إليك النزر من كفّ الأسير فإنْ تقبلْ تكنْ عين الشكور

وبعد أبيات قال:

وكم أعلت علاه من وكم حطتْ ظباه من أمير؟

وكم أحظى رضاه من حظيّ؟ وكم شهرت علاه من شهير

أحدث الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي الموازنة الصوتية بين كلمات الشطرين، إذ وضع (وكم أعلت) إزاء (وكم حطّت) و (علاه من) إزاء (ظباه من) و (حضيض) إزاء (أمير) وتفعيلات الوافر موزّعة ضمن هذا التقسيم المقطعي الذي أدرجناه.

وكذلك في البيت الثاني وضع (كم احظى) إزاء (وكم شهرت) و (رضاه من) إزاء (علاه من) و (حظيّ) إزاء (شهيرٍ).

وفضلاً عن هذا التقابل الوزني، فثمة توازن بين كلمات الشطر الأول من البيت الأول وكلمات الشطر الأول من البيت الثاني، إذ وضع (وكم اعلت) إزاء (وكم أحظى) و (علاه من) إزاء (رضاه من) و (حفيضٍ) إزاء (خطيّ) كما هو ماثل أمانا، وعدا هذا فثمة توازنٌ أيضاً بين مقاطع أو كلمات الشطر الثاني من البيت الأول مع ألفاظ الشطر الثاني من البيت الثاني، إذ وضع (وكم حطت) إزاء (وكم شهرت) و (ظباه من) إزاء (علاه من) و (أميرٍ) إزاء (شهيرٍ) فتأمل ذلك.

---

1. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص110؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص180

2. الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد، ملك إشبيلية*: ص102؛ الإشبيلي، *ديوان المعتمد بن عبّاد*: ص174

ومن الجدير ذكره أنّ الشاعر قد لا يعلم هذه الموازنة أو التناظر أو التقسيم وهو يكتب القصيدة ولكنه – على أية حال – لديه الشعور بالإيقاع وجمال المبنى، فالكلمة الشعرية – إذا – كما يرى باحث معاصر، ينبغي أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثةٌ: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيّلة والصوت الخالص ويجب أن يكون اتصاله بالكلمات اتصالاً واقعياً بحيث يؤدي هذا التكوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة.[1]

ويطول بنا المقام لو رحنا نورد الشواهد من شعر المعتمد بن عبّاد لتأكيد هذا المفصل الإيقاعي اللافت في قصائده ومقطوعاته، الأمر الذي يجعل الباحثة تقول بتمكن الشاعر من الإيقاع في أغراضه كلها وبمستوياته كافة ولاسيّما هذا النمط الإيقاعي اللافت الذي نراه متوافراً في أشعار المجيدين كما بين الناقد قدامة بن جعفر في تعريفه للترصيع.

وفي صدد التقسيم المقطعي وتوافره في بعض دواوين الشعراء، وقيمته الإيقاعية، وأما التقسيم المقطعي الصوتي بهدف تكرار وحدة نغمية بذاتها فنظنه مرحلةً تاليةً لعملية للتكرار اللفظي ذلك؛ لأنّ التقسيم النغمي يبرز حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً فهو نتاج تطوير واعٍ إلى حدّ كبير للتكرار اللفظي....[2]

وبهذا العرض والتحليل للنماذج المذكورة آنفاً تنهي الباحثة دراسة هذا المنحى الإيقاعي (الترصيع والتعادل الصوتي) الذي يقوم على التفاعل بين المعطيين الصوتي والدلالي، حيث ينبني الإيقاع النغمي على التوازن المتكافئ ويعاكس هذا التوازن السير النمطي الممتد للدلالة ويعترض سيرها الأمر الذي يفضي إلى إعطاء الجملة الشعرية المرصّعة قدرة على الإيحاء والامتداد التأويلي، فتبدو السمة الجمالية.[3]

1. إسماعيل، *الأسس الجمالية للنقد العربي*: ص384
2. البطل، *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها*: ص221
3. النويهي، *قضية الشعر الجديد*: ص18

الخاتمة والنتائج

بعد أن مَنّ – سبحانه وتعالى – علينا بإتمام كتابة هذا المقال في الأدب الأندلسي، علينا أن ننوّهَ بأبرز ما ظهر لنا من نتائج وما نريدُ أن نوصي به الباحثين بصدد الأدب العربي في الأندلس.

- إنّ هذا الموضوع الذي اخترنا أن نكتب فيه (البنية الإيقاعية في شعر الفروسية عند المعتمد بن عبّاد الإشبيلي (ت 488هـ)، جديرٌ بالدراسة الاكاديمية؛ لأنه لم يَحظ بأية دراسة مستقلة على الرغم من أهميته وجدواه.
- استطاع المقال، عبر التطبيقات، انّ يبرِّزَ أثر البنية الإيقاعية الحُرَّة (غير المقيّدة) في إبداع الشاعر وقوة تعبيرهِ وإيصاله مضامينه إلى المتلقي بكلِ قبولٍ ووضوح؛ لأنّ الصوت والمعنى متحدان متآزران في التعبير عن المراد.
- تميزت لغة الشاعر الفارس المعتمد بن عباد – ولاسيّما في شعرهِ الفروسي – بالسهولة ونصاعة التعبير، فليس ثمةَ تعقيدٌ أو التواءٌ، على الرغم من جِدّية الموضوعات التي عالجها الشاعر المتآلفة في إطار الحزم والعزم، والحرب والقتال، أو الموضوعات التي تُظهر المواقف الحرجة أو أوقات التوجُّع وإظهار الفجيعة.
- كانت التشكيلات العروضية موائمةً لأجواء الشاعر في حالتيه، حالة الزهو والانتصار وبروز صورة الأنا، وحالة الانكسار والتراجع والعجز بعد وقوع المحنة والأسر والسجن وترقيب المصير المحتوم.

نوصي بما يأتي:

- العناية بالأدب الأندلسي وأن يُدرسَ درساً مُخلصاً أُسوةً بصنوف الأدب العباسي؛ لأنه أدب ثمانية قرون، وقد دلّت نماذجُه – ممثلة بشعر الفروسية عند المعتمد بن عبّاد – على صور الإبداع الفني وتوافر عناصر الشعرية الفذّة، وعمق الخيال، والجدّة والطرافة.
- ثمة نصوص شعرية فروسية في الشعر الأندلسي لا حصر لها، ندعو الباحثين إلى تحريها والوقوف عندها.
- في شعر الفروسية عند المعتمد بن عبّاد الإشبيلي – موضوع بحثنا – جوانب وجدانية لم تدرس على شاكلة غزل الفرسان في الشعر الأندلسي – شعر المعتمد بن عباد اختياراً؛ لأن لغة الغزل في ديوانه لها سمات أُسلوبية تفرّد بها الشاعر الفارس المعتمد بن عبّاد الإشبيلي.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- المهندس، كامل ومجدي وهبة. (د.ت). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (د.ن).
- عبد النور، جبور. (1965م). *المعجم الأدبي*. بيروت: دار العلم للملايين.
- المجذوب، عبد الله الطيب. (1970م). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. بيروت: دار الفكر.
- ضيف، شوقي. (1966م). *الفن ومذاهبه في الشعر*. مصر: مطابع دار المعارف.
- خليل، سيد أحمد. (1918م). *المدخل الى دراسة البلاغة العربية*. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- الفراهيدي، الخليل بن احمد. (1967م). *معجم العين*. تحقيق عبد الله درويش، بغداد: مطبعة العاني.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان، (د.ت). *الخصائص*. تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الهدى للطباعة.
- الإشبيلي، المعتمد بن عبّاد. (2003م). *ديوان المعتمد بن عبّاد الإشبيلي، ملك إشبيلية*. جمعه وحققه الدكتور حامد عبد المجيد والدكتور أحمد أحمد بدوي، مراجعة الدكتور طه حسين. (د.ن).
- الإشبيلي، المعتمد بن عبّاد. (1975م). *ديوان المعتمد بن عبّاد*. جمع وتحقيق الدكتور رضا الحبيب السويسي، تونس: الدار التونسية للنشر.
- ابن فارس، أبو الحسن أحمد. (1910م). *الصاجي في فقه اللغة*. القاهرة: المكتبة السلفية.
- بهجت، منجد مصطفى. (1988م). *الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة*. الموصل.
- الملائكة، نازك. (1983م). *قضايا الشعر المعاصر: نازك*. بيروت: دار العلم للملايين.
- العزاوي، نعمة رحيم. (1987م). *النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري*. منشورات وزارة الثقافة، بغداد.
- جعفر، عبد الكريم راضي. (2001م). «استبار التكرار استبار التلقي.» مجلة الموقف الثقافي 3(5): 16- 39.
- سلام، محمد زغلول. (1964م). *تاريخ النقد الأدبي إلى القرن الرابع الهجري*. القاهرة: دار المعارف.
- الصائغ، يوسف. (1978م). *الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م*. بغداد:

مطبعة الأديب البغدادية.
- البطل، علي. (1983م). *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها*، دار الأندلس.
- مطلوب، أحمد. (د.ت). *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*. مطبوعات المجمع العلمي العراقي.
- المصري، ابن أبي الأصبع. (1952م). *بديع القرآن*. تحقيق حفني محمد شرف، نهضة مصر للطباعة والنشر.
- العسكري، أبو هلال. (1989م). *كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر*، تحقيق مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجرجاني، عبد القاهر. (1988م). *اسرار البلاغة*. قراءة السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية.
- الطائي، ابي تمام. (1963م). *ديوان أبي تمام الطائي*. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبدة عزام، القاهرة: دار المعارف بمصر.
- القزويني. (2003م). *الإيضاح في علوم البلاغة*. وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الفونولوجيا وعلم الالفاظ (مقال)، مجلة الفكر العربي، عددان/ 8-9 السنة الأولى، 1979، بيروت
- الربيعي، عبد الحسين طاهر محمد وخالد لفتة باقر. (2015م). «فاعلية التعبير بالجناس الناقص في شعر ابن الأبّار القضاعي الأندلسي.» مجلة أبحاث ميسان 2(5): 25- 67.
- ابن جعفر، قدامة. (د.ت). *نقد الشعر*. تحقيق عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
- ريشاردز. (د.ت). *مبادئ النقد الأدبي*. ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.
- النويهي، الدكتور محمد. (1964م). *قضية الشعر الجديد*. (د.ن).