الفن في شعر ابن خاتمة الأندلسي
دراسة في تركيبه الصوتي

د.خالد لفته باقر

قسم اللغة العربية/كلية الآداب/جامعة البصرة

ملخص البحث

يعالج هذا البحث التركيب الصوتي في شعر المعتمد بن عباد ، الذي يعتمد على الإيقاع الداخلي والخارجي وتكرار الحروف وتعدد القافية ، والتقسيم والترديد والترصيع والجناس وغير ذلك ، كما تناول الأوزان والقوافي التي جسدت القيمة الموسيقية في شعره ، إذ كانت التشكيلة العروضية ذات طبيعة متناقضة ، تمثل ذلك بين الهدوء في تفعيلة(مستفعلن) والسرعة النسبية في تفعيلة (فاعلن) ، ويمتلك شعره قيمة عالية في التعبير عن الحالات الشعورية ، والانسجام مع لواعجه الذاتية التي تنتاب الشاعر لحظة خلق العمل الفني .

أمَّا ما يتعلق بقوافي ابن خاتمة ، نرى أنَّها شديدة الصلة بموسيقى شعره ، ومما يمكن رصده هو كثرة القوافي المكسورة فضلاً عن ذلك أنَّه لجأ إلى استخدام نوع تقني جديد ، يعتمد على تعدد القوافي في القصيدة الواحدة ، وقد سبقه إلى هذا النمط من التقفية ابن الدريهم ، وقد سمِّي هذا النوع من القصائد الجديدة ب (ذات القوافي) ، إذ استخدم في القصيدة حروف المعجم ، فكل بيت له تسع وعشرون قافية .

إنَّ تركيز الشاعر على حرف من الحروف لا بدَّ أن يكون منبجساً من طبيعة عاطفته ، أو صدى لما يحسُّه الشاعر لحظة كتابة نصِّه الشعري ، ومما يمكن ملاحظته في ديوان ابن خاتمة هو القدرة الفائقة على استغلال أصوات حروف العلة ، كما أنَّ احتفاله بالتجنيس . كثيراً . يشكل ظ اهرة موسيقية بالغة التأثير في توجيه المعنى وتعميق الدلالة ، فالجناس ليس زخرفاً قولياً ولا صناعة لفظية ، بل إنَّه يمتلك قدرة على مدِّ الشاعر بالطاقة النغمية ، التي تسهم في تعميق المستوى الدلالي ، بما له من قدرة على لفت الانتباه وإحداث المفاجأة بعد الإبهام

Abstract

The aim of this research is to tackle the phonetics construction which depends on internal and external rhythm in Ibn Khatimah,s poetry , and studies the musical structure which takes place in his poetry in several ways such as : repetition , division, ornament, paronomasia and reiteration.

So the research sheds some light on his meters and rhyme , which represent the musical value in his poetry, then the prosody formation is being a contradiction nature between the quiet of Mustafilun and the relative fast of failun . In his poetry which has a high technique to express his emotional cases , and harmony with ardent love personality , which takes place during the time of his creation of artistic work . We notice that his rhyme has strong relation with music of his poetry. He uses a new skillful poetical technique depends on using more rhyme in one poem . Ibn Addurayhim surpasses him , because he uses this technique before him and more than him . The concentration of the poet on one letters definitely flows from his emotional nature or echo to what he fells at the time of writing his text . What we observe in Ibn KHatimah ,s diwan is that his ability to use tone of illah,s letters , The paronomasia forms musical phenomenon , which has extensive influence. The paronomasia is not rhetorical flourishes, but it has the impact to direct the meaning , in regard to its ability to grant the poet with capability of tone , which gives surprise after obscurity .

توطئة:

ينتمي شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي المتوفى سنة (٧٧٠هـ) إلى العصر الغرناطي ، أي المرحلة الأخيرة من مراحل حكم العرب في الأندلس ، وشعره في تلك المرحلة يدور في خمس تجارب رئيس ة ، تنتظمها الأقسام الآتية : المدح والثناء ، الغزل والنسيب ، الملح والفكاها ت ، الوصايا والحكم ، وأخيراً فن الموشحات[١] .

وفي تلك الفترة المشار إليها ، كان الشعر العربي الأندلسي عامةً قد اتضحت سماته ، وتجلَّت خصائصه منذ زمن ليس بالقريب ، ومن السمات العامة لهذا الشعر أنَّ جُلَّ الشعراء الأندلسيين راحوا يقتفون أثر أقرانهم المشارقة ، ويحذون حذوهم ، بدافع المعارضة ، وإظهار التفوق عليهم ، وإثبات مقدرتهم الشعرية . ولم تكن هذه النزعة جديدة في الشعر العربي ، ففي قول امرئ القيس ما يؤكِّد منحى الاقتفاء ومحاكاة النموذج المتغلب أو الأمثل فقد قال :

عُوْجَ ا عَلَ ى الطَّلَ لِ المُحِيلِ لأنَّنَ ا نَبْكِ ي الدِّ يَارَ كَمَ ا بكَ ى ابنُ حُ ذَامِ[٢]

هذه الأسس إذن أرست قواعدها منذ أمدٍ بعيدٍ ، فالمتأخرون ينهلون من معين هذا التراث الثرِّ، فلا يرون بأساً في الانطلاق به ، وممَّا يعزز هذا المبدأ ما ذهب إليه بعض نقادنا القدامى ، فهذا أبو هلال العسكري يقول : ((وليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممَّ ن تقدَّمهم والصبّ على قوالبِ من سبقهم))[٣]. وهو ما سمَّاه النقاد الغربيُّون بالتَّناص أو تداخل النصوص.

ومن هذا المنطلق فقد تعددت آراء النقاد الغربيين وتنوعت وجهات نظرهم حول مفهوم التناص في الخطاب النقدي الغربي الحديث ابتداءً من مقولة الشكلانيين الروس ، وخصوصاً ما قاله شكلوفسكي من : (أنَّ العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى ، والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها)[٤] . وهكذا ظهر عدد من المصطلحات تحت مفهوم (التداخل) مثل (تداخل السياقات) و (التداخل السيميائي) و (التداخل السوسيو– لفظي) ، إذ يرى باختين أنَّ الكاتب (يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمِّها عن طريقة لا يلتقي فكره إلاَّ بالكلمات تسكنها أصوات أخرى)[٥] . ويؤكد مرة أخرى في الحوارية أنَّه (لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر)[٦] . أما جوليا كريستيفا فترى أنَّ النص عبارة عن (لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى)[٧] . ويذهب بارت إلى أنَّ التناص أمر حتمي ، ولا وجود لنص بريء ، ومن أطرف ما نادى به بارت وأبدعه قوله (إنَّ مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي)[٨] ، وما المؤلف عنده إلاَّ ناسخ ليس إلاَّ)[٩] ؛ لأنَّه لا يقوم بأي شيء سوى تكراره لنصوص سابقة له . ومهما يكن من أمر، فهذا –بحد ذاته – يلغي مسألة الإبداع ، فهناك مخترعون

لمعاني عقم أو بكر لشعراء كبار، كما هو الحال في تراثنا العربي إذ كان امرؤ القيس صاحب معاني مبتكرة ، وهذا كلام لا يجوز التسليم به إطلاقاً ، وليس من الآراء السديدة التي يمكن أنْ يُطمأن إليها ، وقد تناول النقد العربي القديم هذه المسائل ، وحدد لها القوانين والمعايير والمصطلحات النقدية ، وهي : السرقة ، حسن الأخذ ، النسخ ، السلخ ، المسخ ، الإغارة ، الاهتدام ، السلب ، النهب ، النظر من طرف قريب ، أو مريب ، وغير ذلك . وقد يخالف بعض النقاد العرب هذا الرأي ، ويذهب مذهب الغربيين ، ويرى رأيهم ، في أنْ يتكأ الشاعر في معانيه وصوره على معاني الآخرين ، يحذو حذوه م ، ويسير في ركابهم ، إذ يستمد صوره وأخيلته ممن سبقه في ذلك .

ومن المحدثين العرب الذين يؤكدون هذا الرأي د .مصطفى محمد هدَّ ارة الذي يقول : (إنّ أيَّ شاعر وأيَّ فنان لا يدعي معنى لنفسه ، إذ لابدَّ من وجود صلة قوية بين معانيه ومعاني الشعراء الأقدمين)[١٠].

وتأسيساً على هذا فلا يرى الباحث ضيراً من أنْ يستلهم ابن خاتمة ا لأنصاري أو سواه تراث أسلافه، وتبعاً لهذا فقد استقرأنا ديوان ابن خاتمة الأنصاري ، فألفيناه حافلاً با لألفاظ البدوية ، وتكرار معاني من سبقه ، وكأنَّه قد انساق متمثلاً للقوالب الفنية التي فرضها النقاد ، وكبلّوا الشعراء بها زماناً ، وينبِّهنا ابن رشيق في عمدته إلى هذا ا لأمر قائلاً : (وللشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أنْ يستعمل غيرها)[١١] .

ما هية اللغة الشعرية

بعد هذا المدخل الموجز لابدَّ من ا لإشارة إلى ماهية ا للغة الشعرية ، التي يكون التركيب الصوتي أحد أركانها ا لأساسية ، وبنياتها الجوهرية ، ومما لا ريب فيه ، أنَّ إدراك ماهية الشعر إدراكاً تاماً ظلَّ عصيّاً على المقاييس وا لأحكام المتعارف عليها ، ومهما يكن من أمر، فلا مناص من أن نقرَّ بوجود المنطلق المشترك بين الذات الشاعرة ، وما يصدر عنها من هذا الدفق العاطفي والفكري ، والذي تشكل عند بعض الشعراء المبدعين صياغة لغوية بارعة ، تمثلت في تجاربهم ، الفكرية والشعورية المذهلة . أي أنَّ لهذا الخلق للكلمات والتفجير لهياكلها اللغوية نسيجا شعرياً ، هو جلُّ ما قصد ه الناقد العربي الفذّ عبدالقاهر الجرجاني ، حيث كان يرى أَنَّ البنية الجمالية للنص الشعري بنية رمزية غير مرئية ، يتوصَّل إليها بإدراك العلاقات الباطنية . ولكن ما هي ا لآليات التي يوظفها الشعر في رحاب اللغة ، ليأتي بالنسيج اللغوي أو الوحدات البنائية الشعرية القادرة ع لى خلق (الشعرية)؟[١٢] .

لم يكن الجانب الموسيقي (العروضي) وحده بقادر على أن يميز الشعر عن النثر، كما كان يرى بعض نقادنا الأوائل ، ومنهم قدامة بن جعفر الذي يقول في حد الشعر (إنَّه قول موزون مقفى

يدلُّ على معنى)[١٣]، ولكنَّني أرى في التراث النقدي العربي من كان لا يجد في الموسيقى وحدها ما يحقق شعرية النص، وقديماً رفض أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ.)، أن يدخل البيتين الآتيين في الشعر الحق[١٤].

لا تحسبنَّ الموتَ موت البلى وإنَّما الموتُ سؤالُ الرجالْ

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا أفظعُ من ذاك لذُ لِّ السُّ ؤالْ

فقد رأى الجاحظ – بفضل موهبته الفنية – أنَّ هذين البيتين عاطلان عن الحلية الجماليّة ، وعن الصياغة الفنية ، وعن تركيب المعاني تركيباً يسمو بهما عن اللغة المباشر التقريرية الخطابية غير المؤثر، ولعل هذه الملاحظة الواعية نابعة من حصافته ووعيه لمدلول الشعرية .

وانطلاقاً من هذا ، فإن اللغة الشعرية تقوم على الانتهاك المنظم الواعي للعلاقات اللغوية المألوفة التي تسود الألفاظ فيما بينها ، أما لغة النثر فهي محرومة من هذا الانتهاك المنظم المؤدي إلى شعرية النص ، ويشترط في هذا الانتهاك أو الخروج عن مألوف العلاقات اللغوية ، أنْ يكون منظماً وممثلاً للوقفة الشعرية [١٥].

وعلى أساس من هذا عدَّ جان كوهن لغة النثر المباشرة هي لغة الصفر في الكتابة [١٦] .معنى هذا أنَّ لغة النثر هي اللغة المألوفة المعيارية ، وهي ثابتة لا يحصل فيها خرق المعتاد لنمطية اللغة ، ولا يتأسس فيها ا نزياح عن المألوف ، بحيث تكون الدوال متطابقة مع مدلولاتها المعجمية ، دون الحاجة إلى التأويل . يبدو أنَّه إذا تحقق الانزياح دخل النصّ في الشعرية التي تختص بكل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف [١٧]. ولغة الشعر الحق تميل إلى الانحراف ا لأسلوبي الذي يتفاوت فيه الشعراء وبهذا الانزياح يستطيع الشاعر أن ينمي مهاراته على إبداع أساليب جديدة ، تستعمل فيها اللغة استعمالات غير مألوفة ، وهذا الانحراف يتيح للشاعر أنْ يشكل لغته الشعرية تشكيلاً يمكِّنه من التعبير عن أحاسيسه ورؤاه بأساليب موحية بعيدة عن السطحية والابتذال ، وهذا ما أكَّده دارس معاصر قائلاً : (إنَّ نزوح الشاعر نحو تشويش إرساليته بما يزرعه فيها من إحباط لمرجعيات التلقِّي أو خيبة أمل لما يتوقَّعه ، يثري العمل ؛ لأنَّه يشدُّ انتباه ذلك المتلقي لتلك الإرسالية جرَّاء مفاجأته التابعة للاتوقع والمنبثقة عنه في آن واحد ، وعلى نحو تصير فيه المفاجأة أكثر تأثيراً في متلقيها متى كانت غير متوقعة)[١٨].

ولِمَ لا ؟ وفي موروثنا النقدي القديم ما يؤكد ذلك ، فالقاضي الجرجاني أعرب عن ذلك قائلاً : (إذ ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاَّ ومعناه غامض ومستتر ، ولولا ذلك

لم تكن إلاَّ كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة ، وتشغل باستخراجها الأفكار البالغة)[١٩].

وحاصل ما قدَّ منا، أنَّ شعرية النص تتحقق في ضوء ما يتميز به النص من سمات تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أيْ الأدبية[٢٠]

أمَّا عن الصوت وعلاقته بالشعرية الحَّ قة، فإنَّا واجدون أنَّ إطلاق الإنسان لأصوات معينة اقترنت بحشد من عواطفه وتمثلاته الروحية بعد ذلك كوَّن صوراً منطوقاً به ا ، ثم غدا ذلك وسيلة تفاهم ونقل الأفكار والمعلومات بين بني البشر، بمعنى أنَّ العملية اللغوية هي عملية صوتية نغمية قبل كل شيء[٢١] ، وقد أدرك هذه الحقيقة مفكرونا القدامى، فهذا الجاحظ يقول : (والصوت هو آلة اللفظ الجوهري الذي به يقوم التقطيع ، وبه يوجد التأليف ، ولن تكوِّن حركات اللسان لفظاً ولا كلاماً ولا منثوراً إلاَّ بظهور الصوت ولا تكِّون الحروف كلاماً إلاَّ بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس)[٢٢] .

وبما أنَّ الشعر يقوم على وحدات لغوية مؤتلفة فيما بينها، تصاحبها سلسلة من الأصوات التي تنبعث عنها المعاني المختلفة [٢٣] ، فإنَّ لاسل آبركرمبي يقرّر أنَّ كلاً من (المعنى والصوت مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة)[٢٤]، وقد تابعه رينيه ويلك بقوله (إنَّ العمل الأدبي هو عبارة عن سلسلة من الأصوات، ينبعث عنها المعنى)[٢٥] ، وليس هذا بعيداً عن متناول اللغويين العرب القدماء ، إذ عرَّف ابن جني اللغة بأنها : (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[٢٦]. وينبغي أن يكون ذلك منسجماً نحواً وبنيةً وصرفاً ، دون أن يكون هناك اختلال في الوزن الشعري ، والموسيقى هي (سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى في الشعر ، الذي هو تنظيم لنسق من أصوات اللغة)[٢٧] . (ولغة الشعر تعني بالظلال النفسية والدلالات الوجدانية كما تعني بتحسين الأحاسيس والمشاعر الإنسانية . لذا كان اهتمام الفلاسفة وأهل اللغة بها كثيراً في الماضي والحاضر على حدٍّ سواء)[٢٨].

وتبعاً لهذا فالشعرية سمة واضحة من سمات النصوص الإبداعية ، وهي تفجِّر طاقات العمل الأدبي وتحرِّك روح الإبداع الكامنة خلف الألفاظ مستعينة بالرموز الإشارية لإثراء المضمون وإغنائه .

وصفوة القول : إنَّ للنغم أهمية قصوى، في إثارة انتباه المخاطب، إلى مقاطع خاصة تنسجم مع ما يسمع ، لتكون جميعاً تلك الصلة المتصلة الحلقات و المرتهية بعدد ثابت من المقاطع تجعلنا نحسّ بمعانيها[٢٩] .

اللغة العربية لغة نغمية بطبيعتها ، وأهلها قد مالوا إلى النغم وآنسوا به ، ولم يبتغوا به بدلاً ، وحسبنا أنَّ حركة الضبط من ضمَّة وفتحة وكسرة تمثل أصواتاً نغمية ، إنَّ حروف المدِّ (الواو والياء والألف) تضفي على الكلام نغماً خاصَّاً .

إنَّ موضوعة النغم ودورها في التلقي بالغة الأهمية ، وقد فطن إليها موروثنا الأدبي منذ وقت مبكر ، واستشعروا تأثيرها على السامعين ، فجاءوا بالسجع أحياناً ، وعمدوا إلى المساواة بين جملهم أحياناً أخرى ؛ ليكون الخطيب أقدر تأثيراً على سامعيه .

وغني عن البيان أنَّ النغم سبق الشعر إذ كان النغم يقصد في تراتيل الكهنة ، وفي حداء الإبل ، الأمر الذي دعت إليه الحاجة النفسية لقطع الرتابة ، وتجديد النشاط في الأسفار الطويلة وما إليها ، ثمَّ جاء الشعر مختلفاً عما ألف من نغم في الحداء والتراتيل ، فجاء مستقلاً بنمط إيقاعي تمثله الأبيات المنتهية بقافية متحدة الحركات والسكنات مع القوافي التي تليها ... وهو نظام لغوي وموسيقي فريد حقاً .

فالإيقاع (من الأمور التي لا تتحدد بالوصف ، رغم أنَّ إدراكها يتحصل بالمعرفة ، ومما يزيد الخوض في الإيقاع صعوبة كونه يقع عند ملتقى مفاهيم شعرية لا تزال غير محددة بنفسها ، أو بعلاقتها مع المفاهيم المحاورة)[٣٠] .

ويحضرني في هذا البحث وأنا أتلمس تأثير النغم في المتلقي ما قاله الشاعر العبقري أبو الطيب المتنبي في واحدة من قصائده :

إنَّ الكلامَ لَفِي الفؤادِ وإنَّما جُعِلَ الف وَادُ على اللسانِ دَلِيلا [٣١]

ومن اللافت للنظر أنَّ علاقة الوزن بالإيقاع هي علاقة الخصوص بالعموم ، فكل موزون موقَّع ، وليس كل موقَّع موزوناً ، فلا يتقيد الإيقاع بالوزن ، بل الوزن مقيَّد به ، حتَّى إنَّنا نقول : إنَّ إيقاع الحياة بطيء أو سريع ، فالإ يقاع أعمُّ وأشمل ، وبهذا فالإيقاع المتحقق في الشعر سواء أكان خارجياً أم داخلياً يسهم في ترسيخ الطابع الأسلوبي للشاعر.

البناء الموسيقي :

يتألف البناء الموسيقي من إطار خارجي يتمثَّل بالبحور الخليلية أوزاناً وقوافي، ومن موسيقى تتمثل بالإيقاع الداخلي الذي يتوزه الموسيقى المشكلة في إطار تجانس الحروف وفي تآلف الألفاظ مع بعضها ، و تشتمل على ما تحدثه تشكيلات البحور الخليلية من إيقاعات متوالية تحقق موسيقى تسهم في سهولة تلقي الشعر والانفعال به ،

ويحتوي أيضاً على القوافي التي تحدث أثراً بالغاً في نفس المتلقي ، بما في ذلك ما يتحقق في الشعر من تكرار وتقسيم وترديد وترصيع وجناس وغير ذلك ، ويشمل ذلك الوزن الذي هو (تكرار المقاطع الصوتية بطريقة كمية أو نبرية على نسق زمني معين)[٣٢] . وهو ما يمكن أن يطلق عليه بترديد التفعيلات التي يتكون منها البيت الشعري . وهو الوحدة الرئيسة التي تبنى عليها القصيدة .

البنية الإيقاعية الخارجية

تعد البنية الإيقاعية المقنَّنة الخارجية عنواناً لخلود الشعر العربي ، ودليلاً على ثباته في مواجهة التحديات ، إذ انكفأت معظم الدعوات القائلة برتابة الموسيقى الخارجية، فما دام الصوت والوزن متلازمين ، ولا يمكن أنْ يدركا منفصلين عن بعضهما، لذا يمكننا أنْ نقدر كم يكون دور الموسيقى الخارجية في الشعر الذي غدت ركناً أساسياً فيه[٣٣] .

وليست القصيدة إلاَّ منظومة موسيقية ، لها عروضها المحكم وأوزانها و إيقاعاتها، وقافيتها ، فالشعر العربي إذن يصاغ (من كلام ذي توقيع موسيقي، ووحدة في النظم تشدُّ من أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه، وتشد به وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه)[٣٤].وتبعاً لكل هذا، فلابدَّ أنْ يكون الشعر من نسق نغمي ذي خصوصية، يكون فيه تعاقب الأصوات في ترتيب محدد يؤدي إلى شكل من أشكال العلاقة العضوية.[٣٥] .

وجملة القول إنَّ للوزن قيمة متفوقة على مقومات الشعر الأخرى كالاستعارة (مثلاً) التي لا يمكن أنْ توجد إلاَّ من إطار الدلالة[٣٦] .

البناء الصوتي:

نعود إلى ديوان الشاعر (ابن خاتمة) لنتلمس القيمة الموسيقية المتحققة في شعره لنرى إلى أي مدى استطاعت أوزانه وقوافيه أن تجسِّد لنا تجاربه الشعرية ، وذلك من خلال نماذج تطبيقية . قال ابن خاتمة متغزلاً[٣٧] .

إذا أتَيْتَ أُثَيْلاتِ الحِمَى فقِفِ ... وَعُجْ يميناً تُجاه الرَّوضة الأُنُفِ

فثَمَّ مَغْنَى جمالٍ راقَ رونقُهُ ... عليه مَغْنَى جلالٍ واضحُ الشَّرفِ

قامتْ سماءُ العُلا منه على عمدٍ ... واحتلَّ طيرُ المُنَى منه على شرفِ

روضٌ وشتْهُ يدُ الإبداع فانتظمتْ ... فيه المحاسنُ من بدءٍ إلى طَرَفِ

قد صَّنفَ الحسنُ منه كلَّ مبتَكَرٍ ... وألَّفَ السعدُ منه كلَّ مُخْتَلِفِ

لقد بنى الشاعر ابن خاتمة موسيقى قصيدته البالغة واحداً وعشرين بيتاً على بحر البسيط ، ذي التفعيلات المتتابعة تتابعاً نغمياً خاصاً، وهو ذو تقنية عالية في التعبير عن الحالات الشعورية والانسجام مع اللواعج الذاتية التي تنتاب الشاعر لحظة خلق العمل الفني .

وواضح أنَّ هذه التشكيلة العروضية ذات طبيعة متناقضة بين الهدوء المتم ثل في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) والسرعة النسبية التي تتجسَّد في تفعيلة (فَاِعُلُن) أو (فَعِلُنْ) المخبونة، وهذا التحوُّل من البطء إلى السرعة التي يهدِّئ واقع المفاجأة ، هو الذي أوجد الطبيعة المتناقضة في تشكيلات هذا البحر(٣٨) .

ولنرى ما القيم الدلالية المتحققة في إطار هذه التشكيلة العروضية والمنبعثة من أمواج بحر البسيط المعروفة بتدفُّقها وامتدادها، وقدرتها على إظهار الأحا سيس الذاتية، وتصور المشاعر الوجدانية.

ويمكن أنْ نرى الوحدات البنائية، وه ي تحمل هذه المعاني المتقابلة (أتيتُ أُثَيْلاتِ الحِمَى فقَفْ) ، (وعُجْ يميناً بُجاهَ)، (فثَمَّ مَغْنَى جمالٍ) ، (مَغْنَى جَلالٍ) و(قد صَفَّ الحسنُ منه كُلَّ مُنقَّفِ) ، (وألَّفَ السَّعْدُ منه كلَّ مُخْلِفِ) . وما أكثر ما يكون هذا التأرجح أو ا لإتيان بالمعاني المتقابلة في حشو البيت ، ولم يكن هذا إلَّا منسجماً من كوامن نفس الشاعر لحظة خلقه العمل الفني الشعري ، من هذا يمكن أن ندرك أن هذه التشكيلة العروضية تستجيب للشعور المتسلط على فكر الشاعر في أثناء الشروع بكتابة القصيدة ، لذا استطاعت هذه الموجة الإيقاعية للبسيط أن تبيح لابن خاتمة القدرة على تصوير مشاعره الذاتية ، ولعل هذه الطبيعة النغمية للبسيط ، دفعت باحثاً معاصراً إلى القول: (وقلما نجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المقيدة في هيكل البسيط ، ولعل نظرة سريعة إلى بعض مطالع المتنبي توضح لنا تلك الملاءمة الدقيقة بين أحاسيس الشاعر واختياره لهذا البحر(٣٩) .

وننظر أُنموذجاً أخر صبَّه الشاعر في هيكل البسيط لنتبيَّن هذه الموافقة بين عواطفه الذاتية وطبيعة تشكيلة البسيط العروضية ، قال ابن خاتمة(٤٠) .

مجالُ لُطْفِ كَ بين النَّ فسْ والنَّ فسَ وسِ رُّ هَ دْيِكَ بين النارِ والقَ بسَ

وسَ يْبُ جُ ودكَ قدْ عمَّ الوجودَ لُهَ ىً ما بين مُ نْسَ جِمٍ جوداً ومُ نْ بَجِسِ

فمَ ا عَسَ ى أنْ يُطِيْ لَ القَ وْلَ ذو لَسَ نٍ أو مَ ا عَسَ ى أنْ يُطِيْلَ الصَّ مْتَ ذو خَ رَسِ

بهَ رْتَ نُ وْرَاً فَ لا سِ نٌّ لِمُلْقَ تِ وفضْ تَ جُ وْدَاً فَ لا عُ ذْرٌ لِمُلْ تَمِسِ

واضح لدينا أنَّ هذه الموجات الإيقاعية أتاحت للشاعر القدرة على تصوير مشاعره فأظهر المقابلة في المعاني ، واستعان بالألفاظ المختلفة دلالياً ليوسع من دائرة التعبير عن العاطفة الذاتية ، ولم يكن بوسعه أنْ يفعل ذلك لولا تقنية البسيط ذي المقاطع البالغة ثمانية وعشرين مقطعاً . عشرون مقطعاً طويلاً، وثمانية مقاطع ق صيرة ، وهذا كافٍ لأن يُمدّ الشاعر بالطاقة النغمية القاد رة على تحريك المضمون وإثارة انتباه المتلقي ، عندئذ تتحقق الغايتان الجمالية والدلالية.

ولنقرأ أُنموذجاً ثالثاً له بُني على هذه التشكيلة العروضية ، وفيه قال متغزل[٤١] .

أَكُ لُّ شَـ اكٍ بِ داءِ الحُ بِّ مُضْ نَاك ماذا جَ رَتْ هُعلى العُ شَّ اقِ عَيْ اكِ

قَدْ كانَ لي عن سبيلِ الحُ بِّ مُنْصَ رَفٌ حتَّ ى دَعَ وْتِ له قلبي فَ لَبَّ اكِ

أيقظتِ هـ لأسَ اه ثُ مَّ نِمْ تِ وَمَ ا باليتِ ، إيِّ اك شَ كْوى الصَّ بِّ إيَّ اكِ

أحْبِي ذِ مايَ ومَ ا أَلْفَتْ تِ من رَ مَ قٍ إنْ قُلْ تُ عِطْفَ اكِ ق الا بلْ دَلالاكِ

إلى أن يقول:

يا مَ نْ نَ أتْ وبِلَحْنَ اءِ الضُّ لُوعِ ثَ وَتْ تُ رَاكِ بِثَ يْ صَ بلَّلَ يْ يْنَ اكِ

وواضح من هذا البناء الموسيقى أنْ المنحى الصوتي الدائر في فلك هذه الموجات ا لإيقاعية المتتابعة تتابعاً خاصاً حتمَّت على أنْ تأتي التراكيب والألفاظ بشكل ينبثق عمَّا أحسَّ به الشاعر قبيل اختياره لهذا النمط الموسيقي ، لذا يرى بعض النقاد أن العاطفة هي التي تقود لاختيار الوزن الشعري.

فنظرة متأمِّلة في بناء القصيدة توضح لنا قدرة البسيط على استيعاب ا لأشكال التعبيرية من الأساليب المباشرة إلى ا لأساليب ا لأخرى كالاستفهام والشرط وما إليهم ا ، وعدا هذا فإنَّ الأساليب التي يمكن أنْ تستعمل ضمن هذه التشكيلة العروضية ، تجري فيها المقابلة والمطابقة مما يؤميء بالملاءمة الدقيقة بين طبيعة التفعيلة ، وما يظهره الجانب الدلالي للوحدات البنائية في القصائد المبنية في هيكل البسيط . فالبيت ا لأول استوعب جملتين استفهاميتين تحملان معنيين تامين عدا وقوع كثير من ا لألفاظ المتقابلة . ولنقف بعد هذا على نصٍ آخر من وزن آخر إطرد في ديوان ابن خاتمة ا لأنصاري ، إذ نظم كثيراً من قصائد هومقطوعاته على هذا البحر وهو البحر الكامل ، وهو بحر ذو نغم ووقع متميز حقاً ، إذ إنَّ الطبيعة النغمية لهذا البحر تقوم على القرع والشدة والتوتر بسبب من تفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ) المتكررة ست مرات ، مما يبعث على تتابع المقاطع الطويلة في حش و الكامل ، وهذه المقاطع الطويلة تمكن الصوت من الامتداد والبقوج .

ولننظر في نموذج من بحر الكامل ، ونردد مع الشاعر نغماته ، لنتلمس ما توحي به هذه الموجات الإيقاعية المتدفقة ذات الشدة والوقع المتوثّب المتوتّر، قال ابن خاتمة متغزلاً[٤٢] :

مَ نْ لَ مْ يَ ذْرِ كَيْ فَ تَلُّ هَالعُشَّ اقِ لَ مْ يُشَ اهِدْ مَوْقِف اً لِفِ رَاق

إنْ كُنْ تَ لَ مْ تَ رَهُفسَ اظِ مَ نْ رأى يُخْبِ رْكَ عَ نْ وَلَهِ ي وَهَ وْلِ سِ يالقِي

مِ نْ حَ رِّ أَوْفَ اسٍ وخَفْ قِ جَ وَانِحِ وصُ دُوْعِ أَكْبَ ادٍ وفيَّ ضِ مَ آقي

إنْ غَ ابَ عَ نْ عَيْنِ ي فمَفْ وَاهُ الحَشَ ا وسِ رَاهُ بينَ القَلْ بِ والأحْ دَاقِ

فلْيَبْ لُ عَنِّ ي مَ نْ لَحَ انِي إنَّنِ ي راضٍ بِهَ ا لاقَيْتُ هُوأُلَاقِ ي

بنى الشاعر قصيدته على بحر الكامل ، مؤثراً ضربه المقطوع الذي زخر في ديوانه ، محدثاً مزيد اً من الوقع الموسيقي وقوة ال قرع . وما أكثر القصائد المبنية على هذا البحر ذي ال ضرب المضمر ومنها[٤٣] :

يا عُ رْبُ كاظِمَ ةٍ أفِ يلكُمُ أُظْلَ مُ؟ والعَبْ دُ عَبْ دُكُمُ، وأَنْ تُمُ أَنْ تُمُ ؟

كَ مْ ذَا الصُّ دُوْدُ ، اللهَ في صَ بِّ شَجٍ شُفِيَ العُدَاةُ بهِ وخَابَ اللُّوَّمُ

وقد يبنى الشاعر بعض مقطوعاته على مجزوء هذا البحر مؤثراً ضربه (المرفَّل) (متفاعلاتن) ومن ذلك قوله[٤٤] :

بِ أَبِي غَ زَالٌ غَازَلَتْ هُمُقْلَتِ ي في الماءِ عَ امٌ

يَبْدُو ويَخْفَى فيهِ كالشَّمْسِ انْجَلَتْ بينَ الغَمَ امِ

ولهذا الضرب طاقة موسيقية عالية حيث أنَّ التفعيلة (المرفلة) (متفاعلاتن) المكونة من تسعة حروف ، فيها ثلاثة أسباب ، تضم بينها وتداً مجموعاً (علا) ، وبهذا تتحقق حركة موسيقية شديدة متوترة [٤٥] ، ومن هذا الضرب قوله[٤٦] :

حَيَّتْ كَ بِكْرٌ مِ نْ بنَ اتِ الَّ ر وْضِ أَعْجلَها ابتكارُ

طَلَعَ تْ لِغَيْ رِ أَوَانِهَ ا فلِ ذَاكَ ما اصْ فَرَّ البَهَ ارُ

جَاءَتْ كَ مُرْبِيَةً بِقْ . بَ الِ الرَّبِيعِ لها ابْ تِ دَارُ

مَخْفُوفَ ةً با لآسِ مِ نْهُ على مَ حَاسِ نِهَا خِمَ ارُ

فكَأَنَّهَ ا ما بَ يْنَ هُ خَ دٌّ أَحَ اطَ بِ هِ عِ ذَارُ

وهكذا يكون البناء الصوتي لهذه المقطوعة التي بناها الشاعر على الكامل المجزوء ذي الضرب المرفَّل ، هذه المقاطع الطويلة المتلاحقة يعقبها صوت الراء المضمو مة (رُ) فحركة الضم أخذت امتداد الواو ؛ مما جعل الصوت ا لأخير يقارب المقطع الطويل ، وعدا هذا فإن ما يتحقق من إطالة الصوت وتموّجه في مثل هذه التشكيلة ، يعمل على خدمة المضمون ، حيث يتاح للشاعر أن يجسِّد عواطفه وأفكاره عبر هذا الشكل الموسيقي .

ومن التشكيلات العروضيةِ السائدة في ديوان ابن خاتمة ، تشكيلة بحر المتقارب، ولا ريب أنَّ لهذا البحر طابعاً خاصاً يقوم على السرعة والتعاقب بحركة تشبه القفز، ويسمّى متقارباً لتقارب أوتادهِ من أسبابه، والأسباب من الأوتاد ، وهو للعنف والحركة أقرب منه للرفق [٤٧] ، يتجلَّى ذلك في سرعة التغير في الانتقال المتتابع من (فعو) الوتد إلى (لن) السبب[٤٨] ، ومن أمثلة ذلك في ديوانه قوله[٤٩] :

بَ دَتَ فشَ دَتْ في مَ سَ اقٍ حَسَ نْ فلَحْسَ رْتِ أَحْسَ ْنتِ أمُّ الحَسَ نْ

جُوَيْرِيَّ ةٌ قَ دْ جَ رَتْ في النُّ فُ وْسِ مَجْ رَى ضَ رَ لَحْظِهَ ا في البَ دَنْ

تُغَنِّي فَ تُغْنِيكَ عنْ لُبِّ لِ وتتْ رِكَ إمَّ ا ارْتَ رَتْ عنْ فَ رَنْ

تُرِيْ كَ وشْ مِعُ ما تَ شْ تَهِي بقَ دٍّ رَطِيبٍ وصَ وْتٍ أَغَ نْ

كَ أَنَّ مَفلصَ لها الخَيْ زُرَانُ فنَبْ دُو مِ نْ الرَّ قْصِ في كُ لِّ فَنْ

إذا لَ مْ تَجُ وْدِي لَ هُبالرَّضَ ا وَلَ مْ تُرَحِّمِيهِ بِوَصْ لٍ فمَ نْ؟!

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

فهذه القصيدة رتبت على المتقارب ذي الضرب المحذوف (فعو) ، وكأنَّ الشاعر أراد أن يوقف النغم بهذه الضربة المفاجئة (فعو) من نهاية البيت ، وأرى أن هذه التفعيلات تمنح الشاعر إيقاعاً يلائم حالته الشعورية المهيمنة عليه ، والتي تحتم أن يكون سريعاً في التعبير، متلاحقاً في إظهار الحركة النفسية ، من ضربات متتالية تجسِّدها تشكيلة المتقارب : فعو لن فعو لن وهكذا.[٥٠] :

وكم تكون شدة الفزع وتتتابع الضربات ، مما يصلح للتعبير عن قوة الانفعال والحركة الحذرة ، والترقُّب ولذا فقد آثره الشعراء الذين هيمنت على عواطفهم مشاعر القلق والتوثُّ ب والترقُّب[٥١] أو

الفرح الغامر الذي يستدعي مثل هذه العواطف الثائرة . ومن هذا الوزن قصيدته التي قال منها : وهي تنشد بقافيتين[٥٢] :

وَقَلَبَةٍ في صُ فوُفِ الرِّجَ الِ تُ دِيٌّ الكُ وُوسَ ولا تَشْ رَبُ / تَشَ كَوَ

لَهَ ا أَرْجُ لٌ قَ دْ رَسَ تْ فِ ي الثَّ رَى وفَ وْقَ النُّيَّ ا لَهَ ا مَرْقَ بُ /مَظْهَ رُ

وَتَخْشَ ى عَلَ ى أَعْ يُنِ النَّ اسِ طُ رَّاً وتَحْمِ لَ كَوْهَ اً ولا تَعْتَ بُ /مُرْكِ رُ

فواضح هذا التآلف بين النمط النغمي القائم على التتابع والحركة والشدة المأنوسة وبين المنحى الدلالي للنَّصِّ ، إذ يقوم المعنى على نمط من الحركة بما يتلاءم هذه الملاءمة الدقيقة في طبيعة تشكيل تفعيلات هذا البحر، أي أنَّ الموجة الإيقاعية أسهمت في تحريك المضمون [٥٣] ، مما هيأَ للشاعر أنْ يقدِّم تجربته الفكرية والشعورية إلى المتلقي مصوراً ما أراد وذلك بتوظيف الوجوه البيانية ولا سيَّما التشخيص والتجسيد والتجسيم إلى غير ذلك من التشبيهات الفذة [٥٤] ، ومن هذا الوزن قوله :

إلى كَ مْ تِيَادِي كَ دَاعِ ي الوَ ثْ فلَ بِّ النِّ دَاءَ وَدِنْ بالسَّ هَرْ

وَرَبِّ هْ جُفُوْنَ كَ مِ نْ غَمْضِ ها فقَ دْ رَبَّ هَ الرَّ وْضَ قَطْ رُ المَطَ رْ

أَمَ ا تُبْصِ رُ الشُّ هْبَ مِثْ لَ العُقُ وْدِ قَ دْ رَهَ بَ الصُّ بْحُ مِنْهَ ا دُرَرْ

وَضَ مَّ الدُّ جَى ذَيْ لَ هُ خِيْفَ ةً عَلَيْ هِمِ نَ البَحْ رِ لَمَّ ا ارْقَعَ رْ

وَرَوْضَ تُلْ تُحْلَ ى كالْ عَرُوسِ كَسَ اهَا سَ نَا الصُّ بْحِ مِثْ لَ الخَفَ رْ

وهكذا يمكن أنَّ نلاحظ هذه الملاءمة بين البناء الصوتي المتحقِّق في الموسيقى الخارجية ، وبين المستوى الدلالي المرتبط أشدَّ الارتباط بطبيعة الأصوات ، وسلسلة الأنغام المنبعثة من الأشكال البنائية في الشعر.

ظاهرة التصريع

دأب الشعراء المطبوعون – في مطالع قصائدهم – على التصريع ، وهو مما يدخل في بناء النسيج الشعري وقد استحسنه نقادنا القدماء ، حتى إنَّ بعض الشعراء ومنهم شاعرنا ابن خاتمة قد صرَّع غير مرة في القصيدة الواحدة ، جرياً على عادة الفحول من الشعراء القدماء والمحدثين أو إظهاراً لاقتداره على النظم.

ولقد أُحصي باب النسيب في ديوان الشاعر فوُجِدَتْ أربعون قصيدة ومقطوعة مصرَّعة المطالع ، من أصل ثمانٍ وأربعين ، على أنَّ التي لم تصرَّعْ جُلُّهَا من المقطَّعات والقصائد القصيرة التي لا يحبذ الشاعر أنْ يخرج فيها عن المألوف.

ولا غرو فإنَّ التصريع يكوِّن أحياناً أسلوباً موسيقياً عالياً إنْ أحسن الشاعر استعماله ، ومن ذلك قول ابن خاتمة[٥٥] :

يَا لَيْلَةً قَدْ كَسَاهَا النَّوْرُ سِرْبِلَا جَرَرْتُ فِيهَا لِبُرْدِ الأُنْسِ أَذْيَالَا

وما أكثر ما يصرِّع الشاعر مرات عديدة في القصيدة الواحدة ، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة[٥٦]:

مَنْ عَاذِري، مَنْ لِعَاصِرِي، مَنْ مُنْصِفِي هذا دَمِي سَفَكَتْهُ بِنْتُ المُنْصِفِ

ثم يصرِّع في البيت الخامس عشر بعد هذا البيت قائلاً:

إِنْ شُدْتُ فالأَسْمَاعُ نَشْوَى وُقِّفٍ أَوْ بُتُّ فالأَبْصَارُ نَهْبُ تَوَقُّفِ

ثم يكون التصريع في البيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين تباعاً :

هَلَّا اقْتَدَيْتَ بِمَنْ لَفَيْكِ فَتَعَطَّفِي هَلَّا ارْتَدَيْتَ حُلَى أَبِيْكِ فَتَتَّصِفِي

مَا أَنْتِ مُنْصِفَةٌ وَلا ابْنَةُ مُنْصِفِ كَذَبَ الهَوَى إِنْ كُنْتِ بِنْتَ المُنْصِفِ!

وقد سمَاه النقد العربي القديم بالتقسيم .

القافية في شعر ابن خاتمة

تعدُّ القافية أحد أركان الشعر المهمة ، ولولاها لما سمِّي الشعر شعراً ، وقد عرَّفها بعض الباحثين المحدثين بقوله إنَّ (القافية هي الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات من القصائد ، وسميت قافية لكونها في آخر البيت ، من قولك قفوت فلاناً إذا تتبعته) [٥٧] .

إنَّ القافية والوزن ركنان مهمَّان في بناء موسيقى القصيدة الخارجية التقليدية ، وعلى هذا الأساس يقول الدكتور إبراهيم أنيس : (ليست القافية إلاَّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها ، و يستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام يسمَّى بالوزن)[٥٨] .

وفيما يخص قوافي ابن خاتمة ، نرى أنْ قوافيه شديدة الصلة بموسيقى شعره، ومما يمكن رصده كثرة القوافي المكسورة ، إذ تفوق نسبة القوافي المضمومة والمفتوحة والساكنة ، فمجيء حرف الروي مكسوراً هو علامة واضحة تميزه عن سواه ، إذ إنَّ أغلب الشعراء المجيدين – قدماء ومحدثين – كانوا يميلون إلى القوافي المضمومة.

وعدا هذا فإنَّ مقدرة الشاعر الفنِّيَّة في مجال القوافي تتجلَّى في احتفاله بتعدد القوافي حيث ترد إحدى مقطوعاته يمكن إنشادها بعشر قواف(٥٩).

سَ بْعٌ لِ يَ اليَ وْمَ أَيَ ا بْغِيْتِ ي لَ مْ يَبْ دُ لِ ي مَرْظَ رُكَ الأَقْمَ رُ

الأبدعُ ، الأوضحُ، الأعجبُ ، الأظرفُ ، الأسعدُ ، الأشرقُ ، الأوسمُ ، الأجملُ ، الأحسنُ

ويمكن إضافة القوافي الآتية إلى البيت السابق : الأفضل ، الأنصع ، الأرحب ، الأشمس الأنور ، الأزهر ، الأصبح ، الأسمح ،

وهكذا يمكن أنْ يستعمل الشاعر قوافي كثيرة على عدد حروف المعجم الثمانية والعشرين كما نظم ابن الدُّريهم قصيدته ذات القوافي التي بناها على ثلاثين قافية ، بمعنى أنَّ كل بيت يُشد على ثلاثين قافية ، وفق عدد حروف المعجم العربي ، وقد أضاف إليها الهمزة والَّام والألف لتصبح ثلاثين قافيةً ، وبذلك يصبح لديه تسعمائة بيت شعري . وهو أوَّل من تنبَّه إلى هذه التقنية .

مَ اذا الجَفَ اءُ؟ اللهَ فِ ي مُغْ رَمٍ أَدْمُ عُ هُ مِ نْ لَوْعَ ةٍ تَقْطُ رُ

تَهْمُ عُ، تَوْفَعُ، تَوْلَهُبُ، تَتْرِفُ، تَتَّقُدُ، تَتَوْجُمُ، تَهْطِلُ، تَهْتِنُ.

أَيَظْهَ رُ البَ دْرُ عَلَ ى بُعْ دِهِ وأَنْ تَ بالقُ رْبِ ولا تَظْهَ رُ؟!

تَظْلُعُ، تَلْمَحُ، تَغْرُبُ، تَسْرِقُ، تُسْعِدُ ، تُشْرِقُ، تَتَّعِمُ، تَفْضُلُ، تَحْسِنُ.

تتألف هذه المقطوعة من ثلاثة أبيات وبعد كل بيت تسع كلمات متشابهات القافية عمودياً، بحيث تصلح كلها أنْ تكون قوافي للمقطوعة، فالقافية مثلاً في النَّصَّ الرَّاء، وقد تكون العين مع (الأبدع، تهمع، تطلع) أو الحاء مع (الأوضح، تسفح، تلمح) وهكذا، فللشاعر هنا يبدي براعته في المقدرة على تنويع القوافي ، والدلالة على السعة اللغوية ، ويجاري الدراج من ذوق عصره.

وقد وقف ابن خاتمة عند عشر قواف ، ولكنَّه يستطيع أن يضيف إليها قوافي أخرى بعدد حروف الهجاء العربية ، فمثلاً يمكن أن تزيد في عدد كلمات القوافي ولا يمكن حصرها بهذا العدد الذي نظم به ابن خاتمة ، والدليل على ذلك ، أنَّ هنالك شاعراً قد سبق ابن خاتمة إلى هذا الفن الذي يعدُّ من فنون التخيير ، فقد مدح علي بن محمد بن عبد العزيز المعروف بـ (ابن الدريهم) الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) بقصيدة مكونة من ثلاثين بيتاً وهي الموسومة بـ (ذات القوافي) ، وقد عمل لكل بيت ثلاثين قافية أخرى ، بقدر حروف الهجاء العربية ، نظمت على البحر الطويل ، وقد بلغ فن التخيير أو التبديل كما يسميه الرُّندي ، فيها غاية لم يسبق إليها ، ولم يلحق فيما أحسب ؛ ذلك أنَّ ابن الدريهم (اصطنع لكل بيت منها ثلاثين قافية ، أتى فيها على حروف المعجم جميعها.

وأضاف حرف (لام ألف) فلك أن تقول إنَّها همزية أو لك أن تقول إنَّها بائية وتائية وثائية إلى أن تستوفي حروف العربية ، ويقول في مقدمتها (إنني صنعت هذه القصيدة ثلاثين بيتاً تقرأ بأي حرف من حروف المعجم الثلاثين . وما أظن أحداً سبقني إلى مثلها والله أعلم) [٦٠] . ثم يقول : (وجعلت في قوافيها همزة ألفاً ولام ألف ؛ لتكمل ثلاثين ، فتلك إذن ، تسعمائة قافية لكل منها رويٌّ مختلف ، وضعت بإحكام يتلاءم مع الوزن والمعنى على رأس ثلاثين بيتاً من الشعر في مدح سيد البشر محمد (عليه الصلاة والسلام) [٦١] .

الموسيقى الحرة / بلاغة الإيقاع

هذا هو المحور النغمي الآخر الذي يمدُّ موسيقى الشعر بعوامل التفوق والخلود في ميدان الشعرية الحقَّ ، ومنه – تحديداً – يتفاضل الشعراء فيما بينهم ؛ لأنَّ الموسيقى الداخلية هي الميدان الأرحب لإظهار قدرات الشاعر الفنية، والإفصاح عن حاسته الجمالية ومهارته الإبداعية [٦٢] ، وعلى أساس من هذا آثرت أنْ أرى كم تحقق من هذه العناصر الموسيقية في شعر ابن خاتمة ؟ .

فبدا للباحث أنّ أكثر ما يُبرِّز عناصر الإيقاع في شعر ابن خاتمة التجانس الحرفي والموسيقى الداخلية في إطار تآلف الألفاظ وتآزرها كالتجانس ، والتكرار ، والتقسيم والترجيع وما إليها.

إنَّ الألفاظ وهي تتألف من عدد معين من الحروف، وليست الحروف الاَّ رموزاً لأصوات تحدثها في نظام مخصوص لتشكل كلمة معينة ، أي أنَّ جرس كل حرف له قيمة صوتية محددة ، وهذه الحروف لم تكن على وتيرة واحدة ، فلكل منها خواصُّه الفيزياوية، فهي مهموسة ومجهورة وشديدة ورخوة، ومنها حروف اللين وحروف القلقلة، والغنَّة، والاستعلاء وحروف الصفير وما إلى ذلك.

وتكرار الشاعر لحرف من الحروف لابُدَّ أن يكون منبعثاً من طبيعة عاطفته أو صدى لما يحسّه الشاعر حين يكتب نصَّه الشعري . فالقيم الصوتية لحروف كلمة معينة لابُدَّ أن تفضي إلى دلالات خاصة ، إذاً – حتماً – يكون الشاعر لحظة النظم مأخوذاً بالتأثير السحري للكلمات – لو جاز التعبير – إذ يطلق الشاعر – أحياناً – عدداً من الأصوات بشكل متزايد وأكثر من المعتاد، ولعل القيم الصوتية لتلك الحروف هي التي جذبته وهو لا يعلم ذلك.

ولنأتِ إلى ديوان ابن خاتمة لنَرى إلى أيْ مدى، استطاعت بلاغة الايقاع أو الموسيقى الداخلية أنْ تسهم في إيصال تجاربه الشعرية؟[٦٣].

شَ هدَتْ لِحُسْ نِكَ آيَ ةٌ لا بتُكَ رُ خُطَّ تْ بها في صَ فحْ خَ دِّكَ أسْ طُرُ

أسْ رارُ حُسْ نٍ في صَ حيفةِ وجْنَ ةٍ نقُشَ ى بأقلامِ الصِّبا وتُ حَبَّ رُ

فنعيم كلِّ متيمٍ وشقاؤه حسب الذي قدْ خطَّ فيها تقدر

يا من أغار عليه منه و إنني مني عليه – على ن واه – لأغيرُ

لا تصدعن كبدي بجبر حواسدي فلطالما باتت عليك تفطّ رُ!

هذا نصٌ زاخرُ بألوان النغم المتحقق من تعاقب المقاطع الطويلة المبثوثة في حشو الكامل، والتي أكسبت الصوت مقدرة على التموج والامتداد انسجاماً مع شعور ابن خاتمة في التعبير عن عاطفته تجاه من أحبه فهو الصبُّ المعنىَّ المفتون بجمال الحبيبة، وهذا الخط الدلال ي لاءمته الموسيقى الداخلية لهذه المقطوعة فعم لت على تحريك المضمون فالمحبوبة آية في الجمال تركت العاشق مدله اللفتات، يخشى أن يخيب ظنه، وتتصدع كبد هالحرى وجداً على هذه المحبوبة . هذه الصورة الغزلية التي رسمها ابن خاتمة بدت مفعمة بالحركة والترقب وتوجس الخفية مم ا سيؤول إليه العواقب، فقد ربط الشاعر بين جزئيات المشهد، مستخدماً هذه الحسية المفرطة، مسخراً مقدرته في انتقاء المفردة الغزلية، مستنداً إلى صورٍ من البيان والبديع . لكن المتأمل لعوامل الموسيقى الداخلية، لا يغفل دور المقاطع الطويلة المتتالية في إغناء المقطوعة بألوان من النغم المهم في تحقيق هذه الدلالات الغزلية، ومن هذه المقاطع الطويلة ! [(آ)، (لا)، (ها)، (فحـ)، (را)، (في)، (حى)، (تو)، (لا)، (يا)،....الخ] هذه المقاطع وغيرها والتي يعقبها صوت الروي (الراء) وحركته الضم التي أخذت امتداد الواو.

وواضح أن صوت الراء له القدرة على إحداث الحركة الملحَّ ة، لما يلحظ من خاصيته الفيزياوية حيث يقوم اللسان بقرع الحنك قرعاً متكرراً، وفي هذا الشأن يرى الدكتور إبراهيم أنيس أنَّ ذلك يضفي موسيقية الشعر وذلك: ((لأنَّ الأصوات التي تكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان))[٦٤].

ومما يمكن رصده في ديوان ابن خاتمة، هو هذه القدرة على استغلال أصوات حروف العلة، لما فيها من قدرة موسيقية كامنة، وتعد هذه الحروف (أساساً لقوة الإسماع sonority في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة)[٦٥].

ولنتأمل البيت الآتي لنرى قدرة المقاطع الصوتية العشرة على إحداث قيم صوتية مكّنت الشاعر من مَدِّ الصوت وتموجه ، مما أتاح له أن يعرض عاطفته وأحاسيسه مجسدة:[٦٦]

ما شِ يٌّ مِ نْ وَشْ ي بها تَ وْرِيدَ ها نؤَرِيسَها نقَضْرِيضَ ها تَ ذْهِيْهَا

والنص الآتي فيه الصوت الذي يوضح هذه الخاصية الموسيقية التي اعتمدها ابن خاتمة سبيلاً لإحداث النغم في مقطوعاته وقصائده(٦٧) .

تَ رُومُ رِضَ اهُمْ ثمَّ تأْ تي المَرْاهِ يَ ا أحبُّ وعِصْ يانٌ؟ لقد ظَ لْ تَ لاهِ يَ ا

وإلَّا فمَ ا بالُ البَ ـهارِ مُ حَ دِّقاً وَقَ دْ كَحَلَ تْ مِنْ هُ الظِّ لالُ مَ آقِيَ ا

ويتبين إدراك ابن خاتمة لفعالية هذه ا لأصوات من استعماله الموفق لحروف العلة فقد حشد في البيتين ثلاثة عشر صوتاً من ألف المدّ ، ولكن لابد من ربط بين إطلاق الشاعر لأصوات معينة بكثافة وبين حالته الشعورية ونوع العاطفة المهيمنة عليه لحظة خلق القصيدة ، على أن إطلاقه لتلك الأصوات ليس متعمداً، فالحالة الشعورية ساقته إلى إرسال تلك الأصوات وهو لا يعلم أنَّ هذا التنغيم الفني البارع لم يأت إلاَّ عن تجربة عميقة وطول تمُّرس بالنظم، وإلفة مع النماذج الشعرية الراقية التي نظمها سابقوه، وفي هذا الصدد لابُدَّ أن نوميء إلى تأثره الواضح بأستاذه ابن خفاجة الأندلسي، الذي كان ديدنه الاهتمام بموسيقية التعبير الشعري وربطه بحالته الشعورية وولعه بالصور الجزئية المتكئة على مشاهد الطبيعة المختلفة. ذات الأنغام المتعددة ، والألوان المتنوعة المتناغمة في مشهد موسيقي خلاَّب .

الموسيقى الداخلية في إطار تآلف الألفاظ

الجناس: لما استقرأنا ديوان ابن خاتمة ا لأنصاري، وجدنا أنَّ احتفاله بالتجنيس يشكل ظاهرة موسيقية بالغة التأثير في مقطوعاته وقصائده في ا لأغراض التي طرقها كلها . ولم يكن التجنيس زخرفاً قولياً ولا صناعة لفظية و إنَّما له أثر في توجيه المعنى وتعميق دلالته، ولعل الناقد المدهش عبدالقاهر الجرجاني أول من فطن إلى دور الجناس في التعبير عن المعنى وتمكينه في النفوس حيث قال : (أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كان موقع معنييهما في العقل موقعاً حميداً، ولم يكن الجامع بينهما مرمى بعيداً)(٦٨).

وتأسيساً على ما يراه عبدالقاهر، فإنَّ الجناس ذو أهمية في البناء الفنِّي وقوة الدلالة ، وهذا جلُّ ما توصَّل إليه الباحثون المحدثون، فلم يفت عبدالقاهر أنْ يشترط في مجيء الجناس الحق ، هو أنْ يأتي سجية تبعث به الفطرة والسليقة الشعرية وينبغي أنْ يتساوق مع ألفاظ النص الشعري ، وإلاَّ فهو خالٍ من أية شحنة شعورية (٦٩) ، وبما أنَّ النص الشعري لا يقبل النمطية ولا تقيم الوتيرة الواحدة ، وإنَّ أساس النسيج الشعري يقوم على الايهام والخرق والانتهاك المنظم الواعي لقوانين اللغة ، لذا فإن التجنيس يلبي حاجة الشاعر الفنان إلى إحداث مثل هذه التقنية الفنية المسماة با لإيهام والمفاجأة. ففي الجناس يوهم الشاعر متلقيه بأن كلمة قد تكررت صورة صوتية لها قد مرت ، ولكن

سرعان ما يعود ذهن المتلقي إلى لحظة التيقظ حيث يدرك أنَّ الكلمة الثانية لها دلالة مختلفة عن دلالة الأولى التي أشبهتها في الصوت، عندئذ يدرك المتلقي أنَّ ما حسبه توافقاً مطلقاً لم يعد كذلك، بل هو توافق صوتي ليس إلاّ ، لذلك يحصل ما يطلق عليه التوازي والاختلاف.(٧٠)

ولنعد إلى ديوان الشاعر ابن خاتمة، ل نرى من خلال بعض نماذجه الشعرية كم كان فن الجناس قادراً على مد الشاعر بالطاقة النغمية المسهمة في تعميق المستوى الدلالي بما يرفده هذا النمط الموسيقي من لفت الانتباه وإحداث المفاجأة بعد الإبهام.

قال ابن خاتمة(٧١) :

مجالُ لُطْفِ كَ بيْ نَ النَّ فسْ والنَّ فسَ وَسِ رُّ هَ ذيكَ بَ يْنَ النَّ ارِ والقَ بسَ

وسَ يْبُ جُ ودِكَ قَ دْ عَ مَّ الوجُ ودَ لُهَ ىً ما بَ يْنَ مُنْسَ جِمٍ جُ وْداً ومُنْ بجَسِ

ففي البيت ا لأول يتخذ ابن خاتمة من المجانسة بين كلمتي (النَّفْسْ) و(النَّفَسَ) وسيلة كي يحدث هذا التوازن الصوتي الذي يكاد أنْ يكون تاماً، هذا التوازن يوهم با لتماثل المطلق بين اللفظتين (الوزني والدلالي) ، ولكن سرعان ما يدرك المتلقي ال يقظ الذهن أنَّ الكلم ة الثانية لها دلالة مختلفة عن الأولى.

أي أنَّ توافق الكلمتين في النغم وتشابه حروفهما، وانسجام هذا التأليف في النطق ثم إحداث المفاجأة بعد ذلك ، كلُّ هذا له من التأثير الدلالي مالا يخفى على المتلقي الفطن(٧٢) .

وفي البيت الثاني نجد التشابه اللفظي ذاته بين الكلمتين (جودك) و(الوجود) ، وهذا الجناس الناقص بين اللفظتين كان موهماً أيضاً بتماثل دلالي بينهما، ولكن عودة الذهن إلى التيقظ كشفت – في إطار وحدة النص – أنّ الكلمة الثانية (الوجود) مختلفة عن دلالة الكلمة ا لأولى (الجود) التي تعني الكرم . وتأسيساً على هذا يرى كثير من الباحثين المحدثين أنَّ هذا النوع من الجناس هو نتيجة لمبدأ التمفصل المزدوج إذ تؤدي مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كلياً أو متشابهة جزئياً(٧٣).

وعدا هذا فإنَّ لحظة التيقظ التي كشفت الاختلاف الدلالي بين الكلمتين كانت معتمدة على عنصر السمة المميزة ، والتي فصلت بين المستوى الدلالي لكل من اللفظتين، فالسمة المميزة بين الكلمتين (النَّفْسْ) و(النَّفَسَ) هو صوت حركة الفاء الساكنة في الكلمة ا لأولى والمفتوحة في الكلمة الثانية ، أما السمة المميزة بين الكلمتين (جود) و(وجود) فهو صوت الواو الذي خلت منه الكلمة الأولى ، وظهر في الثانية أي في بدايتها.

ومعنى هذا أنَّ كلمة (نفسْ) تمثل نمط الاستمرار، في حين أن كلمة (نفسَ) – بتحريك الفاء – تمثل اللاستمرار وهي التي عبرت عن وضع حدٍّ لمد لول الكلمة ا لأولى (نَفْس). هذا التجانس الصوتي بين اللفظتين (نَفْس) و(نَفَس) أدى الى التشابه الفونيمي، لذا حصل التوهم بالتماثل المطلق.

وفي القصيدة نفسها نجد هذا الجناس المفضي إلى تحريك المضمون وتعميق دلالته، فقال:(٧٤)

رُسُوْلُ يُمْنٍ حَ بلَنا كُ لَّ مُلْ بتَهِسِ ونُ وْرُ هَ دْي لكَفلَنَ ا كُ لَّ مُلْتَ بسِ

ولننظر الخط الدلالي لهذا النص، فالشاعر يمدح الرسول الكريم (ص) ويصف حقيقة بعثه رحمةً للعالمين ، ونوره هادٍ لنا ومانعاً إياناً من الولوج في الظلم والشبهات.

وقد أحسن ابن خاتمة انتقاء الألفاظ المتجانسة فوازن صوتياً بين لفظتي (ملتمس) و(ملتبس) وقد ظنَّ المتلقي أنَّ الكلمة ا لأولى قد تكررت حين سماعه لكلمة (ملتبس) في الشطر الثاني ، ولكنه سرعان ما أدرك الخط الدلالي للكلمة الثانية ضمن وحدة النص الشعري ، فيظهر هذا الاختلاف الحاد بعد حصول التوهم بالتماثل المطلق (الصوتي والد لالي) ، هذا الاختلاف وقع في الفونيم الرابع الذي هو (الميم والهلم) فاختلاف الفونيم الرابع هو الذي أفضى إلى هذا الاختلاف الدلالي ، وتبعاً لما يحدثه الجناس من وظيفة فنية دلالية تتحقق الموسيقى الداخلية المعبرة عن الإيحاء بالمعنى وتوجيه المضمون توجيهاً متلائما وأحاسيس ابن خاتمة الانصاري الرامية إلى التعبير عن مشاعره تجاه الممدوح بالنص وهو الرسول الكريم (ص).

وما أكثر ما يكون الجناس عند ابن خاتمة متحققاً غير مرة في وحدة بنائية واحدة، ولننظر قوله من القصيدة عينها(٧٥) :

غرَّتْ هُ غرَّ ةُ دنيا بالصِّ با فصَ بلَ وآنَسَ تْهُ بتَهْ وِينِ الهُ دَى فنَسِ ي

وهذا البيت الزاخر بموسيقى الجناس غنيٌّ عن ا لإيماء إلى دور عنصر التوازي والمفاجأة ، في مدِّ النص بالطاقة الايحائية المعبرة عن العاطفة التي هيمنت على الشاعر أثناء كتابة النص ، ولننظر نصّه الآتي لتلمس موسيقى الجناس وأثرها في توجيه المضمون ، فقال من قصيد(٧٦):

يا واسِ عَ ضَ اقَ خَطْ وُ الخَلْقِ عنْ نِعَ م مِنْ هُ إذا خَطَبُ وا في وصْ فهِا خَبَطُ وا

هذا البيت ينادي فيه الشاعر الباري عزَّ وجلَّ موضحاً سعة عظمته، إزاء ضيق خطا الخلق عن نعمه إذ لا يتمكنون من وصفها كما ينبغي لها أن توصف ، وقد جاء في نهج البلاغة (الحمد لله الذي لا يُحصي نعماءَهُ العادُّون) . هذا هو الخط الدلالي، ولن تأمل كيف أنَّ الشاعر أحدث تجانساً صوتياً بين لفظتي (خَطبوا) و(خبطوا) فلأدى إلى التوهُّ م بالتماثل المطلق لأول وهلة ، ولكن

بعد إدراك وحدة النص بين الا ختلاف الدلالي بين اللفظتين ، وسبب الاختلاف الدلالي هو هذا الانزياح الفونيمي الذي غدا سمة مميزة، فلختلاف الفونيم الثاني وهو الطاء في الكلمة ا لأولى ، والباء في الكلمة الثانية ، أدَّى إلى الاختلاف الدلالي بالتقديم والتأخير . ولا نعدم أنْ نقع في ديوان ابن خاتمة على نوع من الجناس يسمَّ ي الجناس المعكوس أو المزدوج ، عندئذ تبلغ معادلة التوازن والاختلاف ذروتها في التأثير الجمالي والدلالي، ويق وم هذا النوع من الجناس على أن يأتي الشاعر بما كان مقدماً في جزء كلامه مؤخراً عن الثاني، كما ورد في موروثنا النقدي [٧٧] ، ومن أمثلة هذا اللون من الجناس قوله[٧٨] :

هَيْفَ اءُ تُحْمَ ى عن تَ خَ الُسِ ناظرٍ بشفارِ سُ مْرٍ أو بسُ مْرِ شِ فلَوِ

ففي الشطر الثاني لم يكن خافياً هذا التركيب الموسيقي الم تقن الذي يقوم على التجنيس المعكوس ، ففي موسيقيته يمكن أن يكون شدُّ انتباه السامع متحققاً لما تحدثه هذه الانغام من جمال وتعميق لدلالة النص ، وهذا ما يؤكد تفوق ابن خاتمة في تجانس الملفوظات والتراكيب كي تكون مسهمة في التعبير عن تجربته الفكرية والشعورية.

ومن أمثلة هذا النوع – كذلك – قوله مرتجلاً ضمن قصيدة واصفاً الطبيعة وحلول الربيع[٧٩].

ما بِ دَمِي غَيْ رُ خَ دِّ وَرْدٍ وإنْ دَهَ ى الناسَ وَرْدُ خ دِّ

ففي إطار هذه المجانسة الجميلة بين التركيبين (خد ورد) و(ورد خد) تتولد طاقة نغمية لا تخفى نتيجة من تقنية هذا اللون من المجانسة التي كان للشاعر ولعٌ واضحٌ بها.

وعدا هذا فإن ابن خاتمة كثيراً ما يعم د إلى نمط غريب من الجناس، ليكون أسلوباً صوتياً متفوقاً يقوم على حصر التجنيس في التصريع لأبيات القصيدة أو المقطوعة كلها، مظهراً قدرته النغمية ، وطول باعه ، وتمرسه في النظم ، مع غير قليل من دقة التصوير واستخدام عناصر البيان. ولنمعن النظر إلى قوله في هذا الشكل البديعي[٨٠]:

بَ دْرُ تِ مٍّ بأُ فقٍ قَلْبِي تَ جَلَّ ى جَ لَّ في الحُ سْ نِ أنْ يُبَاعَ تَ جَ لَّا

حَ رَّمَ الوصْ لَ والصُّ دُوْدَ أحَ لَّا وضُ رُوْبَ الأَسَ ى بِصَ دْرِي أَحَ لَّا

كَيْ فَ قُ لْ لِ ي: عن الهَ وَى يَنْثَ نِي مَ نْ حَشَ اهُ يَهِيْجُ دِهِيْضَ لَقَّ؟

حُسْ نُ خَلْ قٍ وحُسْ نُ خُلْ قٍ فمَ نْ لا يَهُنْ طَفِيهِ وإنْ جَ فَاهُ وَمَ لَّا

يَ ا عَ ذُوْلِي على تَ جَنِّهِ مَهْ لا لا تُهِنِ ي فقَ دْ بَ دَا العُ ذْرُ مَ هْ!لا

كُ لُّ عَ ذْلٍ قَ دْ صُ غْتَ فيهِ اضْ مَحَلَّا عِنْ دَ قَلْبِ ي، إذْ لا يُ وَافِي مَحَ لَّا

هذا النص يشير إلى احتفال ابن خاتمة بفن الجناس احتفالاً لافتاً للنظر، وموغلاً في الصنعة الفنية، والبراعة الأدبية، مما يؤكد أنَّه من المهرة بالشعر ونقده، إذ تحقق لابن خاتمة هذا الولع الواضح بهذا اللون الموسيقي المتمثل في تجانس الملفوظات والتراكيب تجانساً أفضى إلى وقوع الموجات النغمية المؤدية إلى تحقيق الغايتين الجمالية والدلالية.

ونرى أنَّ هذه الأنماط الموسيقية المتفوقة والتي شكَّلت لنا تركيباً صوتياً متميزاً حقاً في شعر ابن خاتمة، لهي ردّ فعل لما كان يحسُّه الشاعر من كوامن مشاعره وطوايا أحاسيسه وخبايا نفسه، وخفايا دواخله؛ لذا يمكن أنْ تدرك أهمية هذا الشكل البديعي في تحريك المضمون بشدٍّ انتباه المتلقي ووقوعه تحت تأثير ما سميناه بـ(التوازن والاختلاف) المذكور آنفاً. وما ذكرناه من تجانس الملفوظات التي زخر بها شعر ابن خاتمة هو غيض من فيض، ولعلَّ ما في موشحاته من هذا النمط يُغني عن إيراد الكثير.

٢ - الترصيع والتكافؤ الصوتي (التوازي)

الترصيع من نعوت الوزن كما يرى الناقد العربي قدامة فهو يقول فيه (... وهو أن يتوخى فيه تعبير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبهه أو من جنس واحد في التصريف كما يوجد ذلك في أشعار كثير من الفصحاء المجيدين الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم...[٨١].

إن اللفظة بوصفها رمزاً دلالياً ينبغي أن تأخذ موضعها الموحي في الأنساق البنائية للشعر، ولهذا نجد الشعراء يسلكون طرقاً مختلفة ليحققوا من خلالها الغايتين الجمالية والدلالية، ولعل الترصيع واحدٌ من الطرق الإيقاعية التي يدركها المتلقي، فهو يقوم على التجاوب بين صوتين داخل الوحدة البنائية (البيت الشعري). إنَّ هذا النمط الموسيقي هو الآخر رفد أنغام ابن خاتمة بالطاقات الإيحائية القادرة على التوصيل، لما يقوم عليه الترصيع داخل البيت من هندسة صوتية متكافئة موحدة النهايات في حشو البيت، وكأنَّها السجعات النثرية أو القوافي الداخلية التي تسبق القافية الخارجية[٨٢].

يمكن أن يقال: إن إتخاذ الشاعر (أي شاعر) الترصيع أسلوباً موسيقياً يمكنه من خلق صراع متأزم بين فنين أو نمطين من الخطاب الشعري: الفئة الأولى تحيله التعابير الشعرية الهادفة إلى الاستمرار والتسلسل، أما النمط الثاني فيتمثل في صدِّ هذا الاستمرار وايقاف تقدمه ومشاكسة السير النمطي المطرد والعمل على إعاقته[٨٣].

يبدو هذا الأثر الإيقاعي جلياً عند المتلقي، إذ يظل الاحتمال وارداً لديه، الأمر الذي يغني التجربة الشعرية قوة من التأثير، وهذا مما يدخله الدارسون المحدثون في ما يسمونه بلاغة الإيقاع.

أي أنَّ خروج الشاعر عن النمط المطرد، وتحويل النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي غير متوقع فغالباً ما يكون لخيبة أمل هذه التوقعات الإيقاعية أهمية أكبر من أهمية توقعها كما يذهب اليه أ. أ. ريتشاردز[٨٤] .

ولنأت الآن إلى ديوان الشاعر لنقف على دور هذا النمط الموسيقي[٨٥] :

فالكلُّ محتفلٌ في الحمدِ مبتهلٌ سفلٌ كعلوٍ ومرؤوسٌ كمرتئسِ

ولنلحظ هذه الموجات الموسيقية القادمة والمرتدة والتي قامت على أثر إعاقة سير الخط الموسيقي ، فقد خلقت عند المتلقي التأمل والاحتمال ؛ مما أسهم في التأثير على السامع تأثيراً لم يكن ليحصل لولا هذا النمط الموسيقي الذي عمل على تجزئة حشو البيت [٨٦] ، (الشطر الاول) الى هذه المقاطع المنسجمة في الموسيقى والموحدة النهايات (فالكل محتفل) (في الحمد مبتهل). فضلاً عما حققه الطباق في عجز البيت من نغم غير منظور إليه إذ يدرك إيحاءً من خلال ما تضمنته الألفاظ من انخفاض وارتفاع في (سفل كعلو) ، و (مرؤوس ومرتئس) .

ولننظر بيته من القصيدة نفسها حيث يتجلَّ ى لنا الترصيع ثانية وبأعلى نمطه الموسيقي حين يقول:

نورٌ لمقتبسِ حرزٌ لمحترسِ يمنٌ لمنتكسِ نُعمى لمبتئسِ

ففي هذا البيت يأتي الترصيع نمطاً موسيقياً عالياً، موزعاً في حشو البيت إلى هذه المقاطع الصوتية المنسجمة والموحدة النهايات والمحدثة لهذا النمط الموسيقي المتساوق مع تفعيلات البسيط (نور لمقتبس) إذ تعادل تفعيلتي (مستفعلن فعلن) ، وكذلك (حزر لمحترس) تعادل في الوزن تفعيلتي (مستفعلن فعلن). وهكذا يكون توزيع مقاطع الشطر الثاني (يمن لمنتكس) (نعمى لمبتئس) وفق الصورة أو الشكل الذي بني عليه الشطر الأول من حيث التناسق والانسجام والتماثل التام الأقسام.

ولا يخفى على الباحث أن يقع في شعره على أكثر من أساليب الترصيع ، ومن ذلك قوله:[٨٧] :

كالوردِ وجنتُ هُوالشهدِ ريقتُ هُ والسلكِ مبسمُ هُ والمسكِ ريَّ اهُ

ففي هذا البيت يلحظ القارئ تكافؤاً صوتياً متصلاً لما أحدثه الشاعر من تزيع موسيقي يقوم على الترصيع ففي قوله : (كالورد وجنته) و(الشهد ريقته) أدخل الشاعر الترصيع ، موحداً نهايتي المقطعين. ومساوياً بين موسيقى كل منهما، كما عمد الشاعر إلى هذا التماثل الصوتي بين (الورد وجنته) و(الشهد ريقته) وبين (والسلك مبسمه) و(المسك رياه) ، وأخيراً خلق الشاعر حالة من

التوازي المتوازن صوتياً ودلالياً بين (الورد والسلك) و(الشهد والمسك) و (وجنته ومبسمه) و (ريقته ورياه) . ومن نماذج الموازنة الصوتية قوله[٨٨] :

عَ ذِّبْ بِتِيهِكَ نَفْسِ ي يَهْتَ لْ وَلَهَ ي وَرْعٌ بِهَجْ رِكَ قَلْبِ ي يَغَّصِ لْ شَ جَنِي

فَمَ ا أَمَ انِيَّ إِلَّا أَنْ تُرُوِّعُنِ ي ولا نَعِمِ ي إِلَّا أَنْ تُعَ ذِّبُنِي!!

هذه الموازنة التي أحدثها الشاعر في كلمات بيتيه لا يمكن أنْ تخفي ما فيهما من روعة الموسيقى وعلو النغم المدلِّ على قدرة الشاعر على تحقق الغاية الجمالية المتمثلة في موسيقية البيتين ، كما أتاح له أنْ يحقق القدرة على التأثير في السامع مما له أبعد الأثر في خدمة المضمون وتعميق دلالته ، ففي هذين البيتين عمد الشاعر إلى التماثل الصوتي بين (عذب) و(روع) وبين (تيهك) و(هجرك) و(نفسي) و(قلبي) و(يكتمل) و(يتصل) و(ولهي) و(شجني) فكل كلمة في الشطر ا لأول تعادلت صوتياً مع مثيلته ا من الشطر الثاني، وكذلك في بيته الثاني فقد وضع (فما) إزاء (ولا)، (أم انِي) إزاء (نعيمي)، (إِلَّا أَنْ) إزاء (إِلَّا أَنْ) الثانية ، (تُرُوِّعُنِي) إزاء (تُعَذِّبُنِي) ، وهكذا أحدث ابن خاتمة الشاعر هذا التعادل أو التوازن الصوتي في تعبيره الشعري.

وقل مثل ذلك في قوله :[٨٩]:

بدرٌ ولكنْ سوادُ العينِ مطلعُ هُ ظبيٌ ، ولكنْ سويدا القلبِ مرعاهُ

وما أكثر ما يجيء التكافؤ الصوتي والمقابلة في مطالع القصائد ، ولنعد إلى البيت السابق ، نجد الشاعر أجرى الموازنة الصوتية بين (بدر) و(ظبي) و(لكن سواد العين) و(ولكن سويدا القلب) وأخيراً بين (مطلعه) و(مرعاه) ؛ فموسيقية هذا البيت ظاهرة من هذه الموازنة المطردة ، أي التعادل الصوتي بين كلمات شطريه.

ومن الجدير ذكره أنَّ ابن خاتمة وأمثاله من اللذين طبعوا على هذه الأنماط الموسيقية ، قد لا يعمد إلى هذه الموازنة أو التقسيم وهو يكتب نصه الشع ري، ولكن يحصل لديه الشعور با لإيقاع، وجمال المبنى حين يحدث هذا التقسيم المقطعي، لذا يذهب باحث معاصر قائلاً : ((أما التقسيم المقطعي الصوتي بهدف تكرار وحدة نغمية بذاتها فنظنه مرحلة تالية للتكرار اللفظي ؛ ذلك لأنَّ التقسيم النغمي يبرز حركة الشعور النفسي بصورة أكثر وضوحاً ، فهو نتاج تطوير واعٍ إلى حدٍّ كبير للتكرار اللفظي...))[٩٠].

ويطول بنا المقام لو مضينا ندون وافراً من هذا ا لأسلوب الموسيقي المعتمد على التعادل الصوتي والترصيع في شعر ابن خاتمة ، لذا نكتفي بما أوردناه ليدل قليله على كثيره في بحث هذه الظاهرة الموسيقية في شعره . وقد يغني الشاهد عن الغائب .

التصدير:

يكثر ابن خاتمة من التصدير في شعره ، ويراد بالتصدير : (أنْ يردَّ أعجاز الكلام على صدوره)[٩١] . ولعل هذه من حسنات الشعر الجيد لكونه يضفي على البيت الذي يرد فيه أُبهَّةً وجلالاً ، ويكسوه رونقاً وديباجه ، ويزيده بهاءً وطلاوة ، ومما ورد من تصدير في ديوانه قوله[٩٢]:

كَفَ ى بِغَيْ رِ البرَايا نِ عمةً رَقَسُ تْ فأعجزَ الشُّكرُ عنها كلَّ ذي رَقَـسِ!

ونلحظ أنَّ هذا النوع من التصدير يقوم على موافقة آخر كلمة في البيت آخر كلمة من الشطر الأول ، ومن هذا اللون قوله[٩٣]:

لكنَّ همٌ من ذَ را عَلياكَ في نَ مَ طِ سامٍ رفيعِ الذُّ رى ما فَـوقَ هُـنَ مَ طُ

وواضح ما تحقق من موسيقية في البيت عند وقوع التماثل المطلق بين كلمتين في البيت التماثل الصوتي والدلالي ، مما يزيد البيت أبهة وجلالاً، ورونقاً وجمالاً . ولا نعدم أن نقع في شعر ابن خاتمة على النوع الثاني من التصدير الذي يوافق فيه الشاعر بين أول كلمة في البيت مع آخر كلمة منه ، ومن ذلك قوله [٩٤] :

إلهيَ لا تفضَ حْ عُ واراً سَ تْهُ فما ليَ مأمولٌ سِ واكَ إلهِيَ ا

ولم يعزُّ على المستقرئ أن يجد نوعاً آخر من التصدير يقوم على الموافقة بين آخر كلمة في البيت مع بعض ما في حشوه من الشطر الثاني ، ومن ذلك قوله : [٩٥]

جمعتَ عيوبَ الرَّ دِّ كِبراً وكَ ب رةً وماذا يُساوي مَ نْ تحلَّ ى المَسَ اوِيا

ونا دتْ ألا ك فـءٌ يُكافي ومَ ا أرَى لها مِ نْ كَ كفؤا إنْ خطبتَ مُكافيا

والفرق بين التصدير والترديد هو أنَّ التصدير يقع في القوافي تردُّ فيه على كلمة في مكان ما من البيت . أمَّا الترديد فيحصل في حشو البيت : أي أضعاف البيت ، كما يقول ابن رشيق القيرواني [٩٦] .

التكرار:

وهو من الأساليب الموسيقية التي كثرت في الشعر العربي، إذ يتحقق الانسجام والتناسق بين الوحدات البنائية للقصيدة ، ففيه يمكن أنْ يعمل الشاعر على هندسة النَّصِّ الشعري هندسة إيقاعية ، تسهم في تحريك المضمون ، وتجسيد الشعور المسيطر على الشاعر لحظة خلق العمل الشعري الخلاَّق [٩٧] :

فلم يكتف الشعراء بتكرار الحروف ، وإنما عمدوا إلى تكرار ا لألفاظ والتراكيب لتثبيت المعنى في الذهن ، وتفصيله وإظهار التعجب أو الحسن أو الاستغراب إلى جانب تأثيراته الصوتية ، من

إحداث الانسجام الموسيقي ، والتقارب النغمي وتقوية الجرس في البيت الواحد ، أو في ا لأبيات المتعددة لإشاعة التأثير في النفوس(٩٨).

ولنعد إلى ديوان ابن خاتمة لنتلمس هذه القيم الصوتية المؤملة من تكرار الشاعر بعض التعابير أو الألفاظ في نصه، يقول ابن خاتمة (٩٩):

وإلاَّ فما بالُ البهارِ مُحَدِّقاً وقد كَحَلَتْ منْ هُ الظلالُ مآقيا

وما بالُ صدغِ الآسِ أخضرَ ناصِعً وما بالُ خدِّ ال وردِ أحمرَ قانيا

ولنستقريء إلى قوله من النص الشعري نفسه.

وما للألي الشُّهْبِ رصعُ نَظْمُها فأمستْ صدورُ الأفق عنها خواليا

وما لبطاحِ الأرضِ أبدعَ رَقْمُهَ ا فراقتْ أساريراً ورقَّتْ حَوَاشِ يا

وما لحَمَ امِ الأيْكِ شْدُو نَوَّمُ اً وما لقدورِ القضبِ تَقْفُو تَعَاطِيا

وفي هذه القصيدة المبنيَّة على بحر الطويل، أفصحت عن انفعالات الشاعر، فبثَّت هذه الأحاسيس الجيَّاشة ، فلننظر – الآن – إلى أبياته متأملين ومرددين معه عباراته : (فما بالُ النَّهارِ) و (وما بالُ صدعِ) و (وما لثغورِ) و (وما لبطاحِ) ، ثم لنقف عند حد النص ذي البنية التامة المكررة في القصيدة والمحدثة لهذا التقسيم الذي أتاح للشاعر أنْ يستثمر هذا الانسجام في ا لأساليب المكررة ، وهي محملة بهذه الموجات النغمية . لقد استطاع ابن خاتمة بهذا التكرار المفضي إلى التقسيم والمقابلة أن يترسم بالألفاظ والأساليب المكررة مرسخاً جرسها في ذهن المتلقي.(١٠٠)

فبهذا الإيقاع التكراري الجميل استطاع ابن خاتمة أنْ يجعل هذا الأسلوب الموسيقي مسهماً في جعل النص مؤثراً ؛ لذا فإنَّ للتكرار قيمة إيقاعية دلالية معاً، ويذهب أحد الدارسين قائلاً : ((والتكرار في حدِّ ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة ، في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري الشعائري)) (١٠١) .

إذن يستطيع الشاعر بأسلوب التكرار أنْ يضع بأيدينا مفتاحاً لتلمس ا لأفكار المسلطة عليه ، وتبعاً لذلك فالتكرار كما تقول نازك الملائكة : ((أحد ا لأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها))(١٠٢).

وجملة القول فإن للتكرار مزايا فنية عديدة لا تنحصر في إطار تقوية المعنى وتثبيته في الذهن وإنما في إضافة هذا اللون من الموسيق ى الداخلية ، التي من شأنها أنْ تفضي إلى الدلالة النفسية التي يستطيع التكرار أنْ يسبغها على القصيدة.

ومن الأنماط الموسيقية الحرة اللافتة للنظر هو ولعه بالتصغير الذي يأتي به الشاعر ليحدث هذا الجرس المحبب للكلمات المصغرة ، بقصد التهليج وإحداث هذا الانسجام فقال:(١٠٣)

شُ وَبِنْنٌ طاوي الحشا مُ فعْ مُ ال أرْدَافِ قاسِ يْ الوِلْ بِ رَخْ صُ البَنَ انْ

وقال ايضاً(١٠٤):

ما بَ يْنُ نَجْ دٍ وبَيْنَ ةِ العَلَ مِ غُزَيِّلٌ سَ يْبُ طَرْفِ هِبِ دَمِي

ولننظر قوله(١٠٥):

قُ مْ يا غُ لَيِّمُ هاتِها رُوْحِ ي فِ دَاؤُكَ مِ نْ غُ لامْ!

صَ هْبَهَ سِ رُّ شُ وَيْنٍ مُتَمَ اجِنٍ خَنِ تِ الكلامْ

ومن تصغيره في شعره قوله(١٠٦):

كُ نْ لَكَمَ ا شِ ئْ يا حُبَيِّ بَ قَلْبِ ي إنَّنِ ي، والهَ وى عَلَ ى العَهْ دِ بَ اقِ

وحاصل ما قدمنا في دراسة البنية الإيقاعية في شعر ابن خاتمة ، إنَّ جُلَّ نماذجه الشعرية عبرت عن بنية صوتية خاصة ، أسهمت في توجيه الخطاب الشعري ، وفي هذا الشأن يرى أحد الدارسين أنَّ التركيب الصوتي ينتمي إلى البنية الموسيقية المجردة ، والتي لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة ، فالموسيقى ضرورية إذن في كل شعر وهي جوه ره ، ولبُّه وبدونها لا يكون الشعر شعراً (١٠٧) . بوصفها ((أنظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية)) (١٠٨) ، ومن هنا تقوم آلية بناء القصيدة على التناسق اللفظي من ناحية ، والتساوق الوزني مع المعنى الذهني قبل خلق القصيدة وإبداعها من ناحية ثانية ؛ لذا يرى قدامة بن جعفر أنَّ مزية الألفاظ تكون ((تامة مستقيمة كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقصها في البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، و أن تكون الأسماء والأفعال المؤلفة وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره))(١٠٩).

ولهذا فالبناء الصوتي ركن قديم لا تقوم القصيدة بدونه ((وبمقدار هذا التساوق والتآلف وما يتضمناه من نسب النغم يكون تأثير الشعر في نفوسنا قوة وضعفاً))(١١٠).

فاللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في الوقت نفسه ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر(١١١).

وغني عن القول أنَّ عناصر الإيقاع بنمطيه الخارجي والداخليأضفت على شعر ابن خاتمة حيوية تصب في خصائصه الفنية ؛ مما خفف من وطأة العناصر الوصفية والبديعية التي كثرت في

شعره ، وانطلاقاً من هذا ، وتأسيساً على ما مرت دراسته ، فانَّ شاعرنا ابن خاتمة قد حظي بسهم وافر من الموسيقى في شعره ، وكان موفقاً في انتقاء الأصوات وتشكيلها في بنية إيقاعية أسهمت في تعميق دلالات نصوصه ، مكسبةً تلك النصوص البعدين الجمالي والدلالي ، وفي هذه الخاصية يقول ابن الاثير: ((إنَّ أرباب النظم والنثر غربلوا اللغة باعتبار ألفاظها وسيَّروا وقسَّموا فاختاروا الحسن من الألفاظ فاستعملوه ونبذوا القبيح منها فلم يستعملوه))[١١٢]. وفي الختام نقول : إنَّ لغة الشعر تميل إلى الانحراف الأسلوبي الذي يتفاوت فيه الشعراء . وبهذا الانزياح يستطيع الشاعر أن ينمي مهاراته على إبداع أساليب جديدة تستعمل فيها اللغة استعمالات غير مألوفة ، وهذا الانحراف يتيح للشاعر أن يشكل لغته الشعرية تشكيلاً يمكنه من التعبير عن أحاسيسه ورؤاه بأساليب موحية بعيدة عن السطحية والابتذال ، وهذا ما أكده معاصر قائلاً: (إنَّ نزوح الشاعر نحو تشويش إرساليته بما يزرعه فيها من إحباط لمرجعيات التلقي أو خيبة لم ا يتوقعه ، يثري العمل ؛ لأنَّ يشدَّ انتباه ذلك المتلقي لتلك الإرسالية جراء مفاجآته التابعة للاتوقع والمنبثقة عنه في آن ، وعلى نحو تصير فيه المفاجأة أكثر تأثيراً في متلقيها متى كانت غير متوقعة[١١٣] .

وتبعاً لذلك ، فالشعرية سمة واضحة من سمات النصوص الإبداعية ، وهي تفجر طاقات العمل الأدبي ، وتحرك روح الإبداع الكامنة خلف الألفاظ مستعينة بالرموز الإشارية والتشكيلات العروضية والإيقاعات الموسيقية لإثراء المضمون . و(لغة الشعر تعني بالظلال النفسية ، والدلالات الوجدانية ، كما تعني بتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانية . لذا كان اهتمام الفلاسفة وأهل اللغة بها كبيراً في الماضي والحاضر على حدٍّ سواء)[١١٤] .

إذ إنَّه لا مغزى للكلام إلاَّ إذا كانت الأصوات المقطعة والحروف المركبة معربات عما في سرائر النفوس ، وأعماق المبدعين ؛ لأنَّ (الكلام عبارة عن فعل مخصوص يفعله الحي القا در ؛ لأجل أن يعرِّف غيره ما في ضميره من الإرادات والاعتقادات) [١١٥] .

وما يروم بثه من مشاعر وأحاسيس وعواطف كامنة في خبايا ذاته ، ومن هنا فإنَّ هذه الوسائل الفنية والأدوات البلاغية التي وظفها الشاعر ابن خاتمة كرد الأعجاز على الصدور ، والتكرار هي بمثابة مظا هر لشد الارتباط المعنوي بين شطري البيت الواحد ، وتأكيد المعنى وتقريره .[١١٦]

ولا شكَّ أنَّ المنجز الشعري لدى ابن خاتمة لاقى صدى مدهشاً من متلقي نصِّه ، وأثمر تأثيره في تجارب الشعراء الذين جاءوا بعده ، وما يهمني التأكيد عليه في هذه الدراسة هو اهتمامه بالصوت ودلالته معاً من خلال الوسائل التي استخدمها الشاعر ابن خاتمة في ديوانه ، ومن هنا فقد

ظل شعره يتمتع بحيوية ونكهة خاصة ، في ضوء اعتماد الشاعر على الوسائل البيانية والبديعية والصوتية والدلالية كما أعربنا عن ذلك في هذه الدراسة من قبل .

هوامش البحث

١ -ديوان ابن خاتمة الانصاري، حققه وشرحه وقدَّم له الدكتور محمد رضوان الداية، الطبعة الأولى ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤ ص٢٦ .

٢ -ديوان امريء القيس، حققه محمد أبوالفضل إبراهيم مطبعة دار المعارف ١٩٧٢ ، ص ١١٤ .

٣ -كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة١٩٥٢، ص١٦٩.

٤ -في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تزفتان تودوروف وآخرون ، د . أحمد المديني ، الطبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩، ص: ١٠٣.

٥ -ينظر الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، عبدالله الغذامي ،كتاب النادي الثقافي ، جدة ، السعودية ،١٩٨٥، ص:٣٢١.

٦ -ينظر الشعرية ، تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ،ص٤١ .

٧ -التناص ، تودوروف ، ترجمة فخري صالح ، مجلة الثقافة الأجنبية بغداد ، عدد ٤ ، ١٩٨٨ ، ص٤ .

٨ -ينظر التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، الطبعة الأولى ، بغداد ، ص ١٧-٤٢٨ .

٩ -لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة فؤاد صفار والحسين سبحان ، ط١ ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨، ص : ٤٠ .

١٠ – مقالات في النقد الادبي، الدكتور مصطفى محمد هدارة، مطبعة دار العالم، القاهرة،١٩٦٥، ص٣٤.

١١ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، ط١، ص١٢٨.

١٢ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي دراسة في البنية الموضوعية ولغة الشعر، عبد الحسين طاهر محمد ، رسالة ماجستير ، مقدمة إلى كلية الآداب ، جامعهة البصرة ، ١٩٩٨م ، ص:٥٩.

١٣ – نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د. محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص١٥.

١٤ – الحيوان، الجاحظ (عمرو بن بحر /ت٢٥٥هـ) تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ج٣، ص١٣٠.

١٥ – بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي، ومحمد العمري، الطبعة الاولى، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص١٩١.

١٦ – بنية اللغة الشعرية، ص٣٤-٣٥.

١٧ – بنية اللغة الشعرية، ص١٥.

١٨ – الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د . عباس رشيد ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩ م ، ص: ٣٣١ .

١٩ – الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، ط١ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠٦م ص : ٣٤٥-٣٤٦
٢٠ – الشعرية، تزفتلن تودوروف، ترجمة وهاب بن سلامة، دار ت وبقال للنشر الدار البيضاء، الطبعة الاولى، ١٩٨٧، ص٢٣.
٢١ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي دراسة في البنية الموضوعية ولغة الشعر ص: ٦٣.
٢٢ – البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٨، ج١، ص٧٩.
٢٣ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص : ٦٤.
٢٤ – قواعد النقد الادبي، لاسل ابركرمي، ترجمة محمد عوض محمد، ط ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٩.
٢٥ – نظرية الادب، رينيه ويلك، أوستن وارين، ترجمة محي ال دين صبحي، مراجعة مسلم الخطيب، بيروت، ١٩٧٢، ص١٦٥.
٢٦ – الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار المهدي، ط٢، (د. ت)، ص .
٢٧ – صورة اللون في الشعر الأندلسي دراسة دلالية وفنية ، حافظ المغربي ، الطبعة الأولى ، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩م ، ص:٣٦٨.
٢٨ – ظراهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، علاء الدين رمضان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦ ، ص ٣٤ .
٢٩ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص:٦٦.
٣٠ – ما لا تدركه الصفة ، المقتربات اللسانية والأسلوبية الشعرية ، حاتم الصقر ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ٢٧ .
٣١ – شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، ط٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٧م ، ص٢ .
٣٢ – موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، د . سيد البحراوي ، ص: ١٤٠.
٣٣ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ' ص: ٨٢.
٣٤ – النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٦١.
٣٥ – الطبيسعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص : ٨٣.
٣٦ – بنية اللغة الشعرية، ص٥٢.
٣٧ – ديوان ابن خاتمة، ص٤٣.
٣٨ – الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدكتور محمد التويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ج١، ص١٣٢.
٣٩ – انظر تطور الشرعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسج ، د. علي عباس علوان ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥م ، ص: ٢٣٩. الطبيعة في شعر ابن خفادة الأندلسي ، ص ٨٦ .
٤٠ – ديوان ابن خاتمة، ص٣٣.

٤١ – ديوان ابن خاتمة، ص: ٢١٩

٤٢ – ديوان ابن خاتمة، ص٢١٧

٤٣ – ديوان ابن خاتمة، ص١١٠

٤٤ – ديوان ابن خاتمة، ص١٣٦

٤٥ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص : ٨٧.

٤٦ – ديوان ابن خاتمة، ص: ١٢٦ –١٢٧

٤٧ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص٨٩ .

٤٨ – فن التقطيع الشعري والقافية، الدكتور صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥، ١٩٧٧، ص٨٥. ينظر الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص٨٨ .

٤٩ – ديوان ابن خاتمة، ص٩٥.

٥٠ – الطبيعة في الشعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص:٨٩ .

٥١ – المصدر نفسه ، ص:٨٩.

٥٢ – ديوان ابن خاتمة، ١٤٩.

٥٣ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص: ٩٠ .

٥٤ – ديوان ابن خاتمة، ص٩٨.

٥٥ – المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

٥٦ – ديوان ابن خاتمة، ص ٧٨ .

٥٧ – موسيقى الشعر العربي ، د. حسني عبد الجليل يوسف ،ج ١ ، الدراسة الفنية والعروضية ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩ م ، ص: ١٣٩ .

٥٨ – انظر موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ ، ص : ٤٥ .الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الدكتور شوقي ضيف، ط٧، مطابع دار المعارف، مصر، ١٩٦٦، ص٧٩.

٥٩ – ديوان ابن خاتمة، ص١٣٣ .

٦٠ – ذات القوافي قصيدة في ثلاثين قافية بمدح سيد الوجود محمد صلى الله عليه وسلَّم ، علي بن محمد بن عبد العزيز المعروف ب (ابن الدريهم) ، تحقيق د. محمد حسَّان الطيَّان ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الر سالة ٢١١ ، الحولية الرابعة والعشرون ، ٢٠٠٣ –٢٠٠٤م ، ص : ٤٥ .

٦١ – الصدر نفسه ص : ٢٢ .

٦٢ – انظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ط٧ ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦ ، ص٧٦ – ٩٠ .

٦٣ – ديوان ابن خاتمة ص : ١١٠ –١١١ .

٦٤ – انظر موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ ، ص : ٤٥ .

٦٥ – انظر اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٥، ص٧١.

٦٦ – ديوان ابن خاتمة، ص ٤٥.

٦٧ – ديوان ابن خاتمة، ص٢٩.

٦٨ – انظر أسرار البلاغة، الشيخ عبدالقاهر الجرجاني، اشراف السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط ١، ١٩٨٨، ص٤.

٦٩ – أسرار البلاغة، ص٧.

٧٠ – الطبيعة في شعر ابن خاتمة الأندلسي ، ص: ٧٢.

٧١ – ديوان ابن خاتمة، ص٣٣ .

٧٢ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ٧٣– ٧٥.

٧٣ – بنية اللغة الشعرية، ص٧٥.

٧٤ – ديوان ابن خاتمة، ص٣٤ .

٧٥ – ديوان ابن خاتمة، ٣٥ .

٧٦ – ديوان ابن خاتمة ، ص٤٠ .

٧٧ – انظر كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياءالدين بن الاثير، تحقيق د . أحمد الحوفي ود. بدوي طبانه، ط١، طبعة مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٩م، القسم الاول، ص : ٢٧٣ .انظر أيضاً كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ص : ٣٣٧ . ينظر كذلك الطبيعة في شعر ابن خفاجة ، ص٧٤ـ٧٥ .

٧٨ – ديوان ابن خاتمة، ص٧٧.

٧٩ – ديوان ابن خاتمة، ص١٢٣.

٨٠ – ديوان ابن خاتمة، ص: ١٣١.

٨١ – نقد الشعر، ص٨٠.

٨٢ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص:٧٧.

٨٣ – المصدر نفسه ، ص:٧٧.

٨٤ – مبادئ النقد الادبي، أ . أ. ريشاردز، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة العربية للطباعة والترجمة والنشر، ص١٩٥.

٨٥ – ديوان ابن خاتمة، ص ٣٤ .

٨٦ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص ٧٧ـ٧٨ .

٨٧ – ديوان ابن خاتمة، ص :٨٠.

٨٨ – ديوان ابن خاتمة، ص ٩٨.

٨٩ – ديوان ابن خاتمة، ص٨٠.

٩٠ – انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، د . علي البطل، ط٣، دار الأندلس، ١٩٨٣، ص٢٢١.

٩١ – العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج٢، ص٣–٥.

٩٢ – ديوان ابن خاتمة، ص٣٤.

٩٣ – ديوان ابن خاتمة، ص٤٠.

٩٤ – ديوان ابن خاتمة، ص٣٠.

٩٥ – ديوان ابن خاتمة، ص : ٢٩ .

٩٦ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا ،ج١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط١ ، ٢٠٠١م ، ص :٣٣٤ –٣٣٧ .

٩٧ – الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص: ٧٩.

٩٨ – انظر المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب المجذوب، ط ٢، الدار السودانية، الخرطوم، ١٩٧٠، ج٣، ص٥، ٣٠، ٥٣١، ٥٣٩، ٥٤٩.

٩٩ – ديوان ابن خاتمة، ص : ٢٩ .

١٠٠ –الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي ، ص ٨١–٨٢ .

١٠١ –الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص ٢١٨ .

١٠٢ –قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ط٧ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٧٦ .

١٠٣ –ديوان ابن خاتمة ص٩٤.

١٠٤ –ديوان ابن خاتمة، ص١٠١.

١٠٥ –ديوان ابن خاتمة، ص١٠٢.

١٠٦ –ديوان ابن خاتمة ص١١١.

١٠٧ –في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص٨٧–٨٨.

١٠٨ –العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٣٤/١.

١٠٩ –نقد الشعر، ص١٦٦ وما بعدها.

١١٠ –الايقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون، د. شوقي ضيف، ص٤، مجلة الكتاب، س٩ ١٩٧٥، هـ١١–١٢.

١١١ –مبادئ النقد الادبي، ص١٩١.

١١٢ –المثل السائر القسم الاول، ص١١٤

١١٣ –الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د . عباس رشيد ط ١، دارالشؤون الثقافية بغداد ، ٢٠٠٩م ، ص : ٣٣١.

١١٤ –ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦م ، ص:٣٤ .

١١٥ –التفسير الكبير ومفاتيح الغيب ، فخر الدين الرازي ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٣، م١، ج١، ١٩٨٥. ص: ١٩.ينظر كذلك اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ، عمارة ناصر ، ط ١، دار الفارابي ، ٢٠٠٧م ، ص١٩١ وما بعدها .

١١٦ –انظر لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ط ٢ ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦ ، ص : ١٣٢- ١٣٤ .

المصادر والمراجع :

١ -أسرار البلاغة ، الشيخ عبدالقاهر الجرجاني ، إشراف السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية ، ط ١، ١٩٨٨.
٢ -أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استانبول ، ١٩٤٩م .
٣ -الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب ، د . عباس رشيد ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩ م .
٤ -الإيقاع الموسيقي في شعر ابن زيدون ، د. شوقي ضيف ، مجلة الكتاب، س ٩ ،١٩٧٥
٥ -بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الوالي ، ومحمد العمري ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
٦ -البيان والتبيين ، الجاحظ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون ، نشر مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ١٩٦٨.
٧ -التفسير الكبير ومفاتيح الغيب ، فخر الدين الرازي ، دار الفكر ، بيروت ، ط٣ ،١٩٨٥
٨ -التناص ، تودوروف ، ترجمة فخري صالح ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد ، عدد ٤ ، ١٩٨٨ م .
٩ -التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، الطبعة الأولى ، بغداد .
١٠ – الحيوان ، الجاحظ ، عمرو بن بحر ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل، بيروت ، ١٩٨٨.
١١ – الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار المهدي ، ط٢،(د. ت) .
١٢ – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، عبدالله الغذامي ، كتاب النادي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ١٩٨٥.
١٣ – ديوان ابن خاتمة الأنصاري ، حققه وشرحه وقدَّم له الدكتور محمد رضوان الداية الطبعة الأولى ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، دار الفكر ، دمشق ١٩٩٤.
١٤ – ديوان امريء القيس ، حققه محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٢.
١٥ – ذات القوافي قصيدة في ثلاثين قافية بمدح سيد الوجود محمد صلى الله عليه وسلَّم ، علي بن محمد بن عبد العزيز المعروف ب (ابن الدريهم) ، تحقيق د. محمد
١٦ – حسَّان الطيَّان ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الرسالة ٢١١ ، الحولية الرابعة والعشرون ، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤م .
١٧ – شرح ديوان المتنبي ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، ط٣ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٧م .
١٨ – الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، الدكتور محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.
١٩ – الشعرية، تزفتان تودوروف ، ترجمة وهاب بن سلامة ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧.
٢٠ – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، د. علي البطل ، ط٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٣.
٢١ – ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث ، علاء الدين رمضان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٦م .

٢٢ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا ،ج١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ط١ ، ٢٠٠١م .
٢٣ – فن التقطيع الشعري والقافية، الدكتور صفاء خلوصي ، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥ ، ١٩٧٧.
٢٤ – الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د. شوقي ضيف ، ط٧ ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.
٢٥ – في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تزفتان تودوروف وآخرون ، د . أحمد المديني ، الطبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩.
٢٦ – في الشعرية، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ١٩٨٧ .
٢٧ – قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، ط٧، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٣
٢٨ – قواعد النقد الأدبي ، لاسل ابركرمي ، ترجمة محمد عوض محمد ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٦ .
٢٩ – كتاب الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة، ١٩٥٢.
٣٠ – لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة فؤاد صفار والحسين سبحان ، ط١ ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
٣١ – لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب ، محمد خطابي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٦ .
٣٢ – اللغة العربية معناها ومبناها ، د. تمام حسان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣ ، ١٩٨٥.
٣٣ – اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي ، عمارة ناصر ، ط ١، دار الفارابي ، ٢٠٠٧م .
٣٤ – ما لا تدركه الصفة ، المقتربات اللسانية والأسلوبية الشعرية ، حاتم الصقر ، دار الكتاب ، بيروت ، ١٩٩٣ .
٣٥ – مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريشاردز، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة وا لإرشاد القومي ، المؤسسة العربية للطباعة والترجمة والنشر.
٣٦ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياءالدين بن الاثير، تحقيق د . أحمد الحوفي ود. بدوي طبانه ، ط١، طبعة مكتبة النهضة ، مصر، ١٩٥٩م .
٣٧ – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبدالله الطيب المجذوب ، ط٢، الدار السودانية ، الخرطوم ، ١٩٧٠ .
٣٨ – مقالات في النقد الأدبي ، الدكتور مصطفى محمد هدارة، مطبعة دار العالم ، القاهرة ، ١٩٦٥.
٣٩ – موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ ،
٤٠ – الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، الدكتور شوقي ضيف ، ط٧ ، مطابع دار المعارف ، مصر، ١٩٦٦.
٤١ – موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥ .
٤٢ – موسيقى الشعر العربي ، د . حسني عبد الجليل يوسف ، ج ١ ، الدراسة الفنية والعروضية ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩ م .
٤٣ – نظرية الأدب ، رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة مسلم الخطيب ، بيروت ، ١٩٧٢.

٤٤ – النقد الأدبي الحديث ، الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣.
٤٥ – نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق د . محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، (د. ت) .
٤٦ – الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي ، ط١ ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠٦م .