

أبنية التشكيل الموسيقي في شعر ابن الخلف الأندلسي (ت ٨٩٩ هـ)

ا.م.د. محمود شاكر محمود*



● توطئة:

تعد الموسيقى عنصرا من عناصر الإيحاء الشعري؛ وذلك حين تنهض بالنص من أجل احلاله في دائرة الشعر؛ وحين تؤدي دورا مهما في التجربة الإنفعالية تعبيرا وتوصيلا؛ وحين تمنع اللغة الشعرية من الانحدار إلى نقطة باهتة لا يمكن بدونها - أي الموسيقى - أن نسمي الكلام شعرا «مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل أن الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها اصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»^(١) وعليه فالموسيقى ليست إطارا لاما «بقدر ماهي قضية الشاعر؛ لأن الإطار في ذاته ليس حجة للشاعر وليس حجة عليه، وهيئات أن يكون شاعرا لمجرد تملصه من كل قيد ايقاعي، وهيئات أيضا أن يكون شاعرا لمجرد التزامه بالصيغة الشعرية»^(٢). ونقصد بموسيقى الشعر «كل ما في الشعر من خصائص صوتية ذات تأثير جمالي أو تعبيري، تميزه من النثر»^(٣)، وهذه الخصائص الصوتية تعد عاملا موحدًا لكل مكونات النص شكلا ومضمونا وبناء، ولعل الجاحظ قصد ذلك بقوله «الصوت آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف»^(٤)، فأهمية الجانب الصوتي التي أبرزها الجاحظ تبدو من خلال تأثيرها في البنية العامة للقصيدة؛ لأن الشعر لا يتطلب عاطفة وخيالا وصورا وأسلوبا جميلا فحسب بل يتطلب فضلا عن ذلك الموسيقى المؤثرة بصواتها، فإذا لنا لا يمكن أن تقبل الشعر بلا ايقاع موسيقي صوتي جميل؛ لأن «الانفعال الحسي بالشعر مبعثه الأثر الصوتي»^(٥) الذي يتحول ببنيتها الخارجية الثابتة والداخلية المتغيرة إلى لذة نفسية تنبع من ايقاع الكلمات داخل النسق الشعري .

* الجامعة المستنصرية / كلية الآداب / قسم اللغة العربية



فإذا كان الإيقاع هو «ترديد نغمي لأصوات متساوقة ومتناغمة، توجد بينها مساحات متساوية تثير المتلقي أو تؤثر فيه عن طريق إحداث موسيقى منضبطة»^(٦)؛ فإن «الموسيقى هي مجموعة الإيقاعات الموجودة في العمل الأدبي من خلال ترديد الالفاظ والحروف والاوزان»^(٧).

ومن تداوليات المظهر الإيقاعي الموسيقي توزيعه على ابنية عدة، بعضها ينحو منحى ثابتا محددًا بضوابط النغم العام المتمثلة بالوزن والقافية، وهي ضوابط معيارية التزم بها شعراء القصيدة العمودية ونقده الشعر، واسميناه بالبناء الثابت. وبعضها الآخر ينحو منحى متغيرا يتحرر فيه من معيارية البناء الثابت ويعتمد على قوانين النفس الفردية وما تحفل به من خصوصية خفية وهذا البناء لا يمكن ضبطه؛ لتعددده واشتماله على قيم صوتية متنوعة متغيرة من نص إلى آخر حسب احساس الشاعر وخصوصيته في التوظيف، وهو ما يعرف بالموسيقى الداخلية الحافلة بعناصر شتى كالتكرار والجناس والطباق.... الخ؛ لذلك اسميناه بالبناء المتغير.

وهذان البناءان الثابت والمتغير برزا بشكل ملحوظ ومميز في شعر ابن الخلوف الاندلسي^(*) وهو ما حدا بنا إلى دراستهما^(*) لاستجلاء مكنونتهما وبيان تأثيرهما في شعر ابن الخلوف.

البناء الثابت:

من المؤكد أن الوزن العروضي عند الشاعر لا يكون مجرد زينة خارجية تتزين بها القصيدة او مجرد آلية نظم متبعة، ولو كان الامر كذلك لما عده النقاد «اعظم اركان الشعر واولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها بالضرورة»^(٨)، ولاهمية الوزن هذه وصف بكونه «الطار الخارجي الذي يمنع القصيدة

من التبعر»^(٩)، بيد أن هذا التأطير ليس معناه أن الوزن امرٌ مفروضٌ على القصيدة بقدر ما هو مرتبط بالمبدأ المحرك للنظم الشعري، وحسبنا أن الشعر فيض تلقائي وأن اختيار الشاعر لهذا الوزن أو ذاك لا يمكن أن يخضع لقواعد مطردة أو ضوابط محددة فحسب، بل تبقى العملية قائمة كذلك «على ضرب من اقتران الحالة الشعورية بالاداء النغمي الذي يمتلك القدرة الإيقاعية المهيأة لاستيعاب آثار التجارب الآنية»^(١٠)، فالاوزان العروضية على الرغم من أنها أوعية جامدة فقد كانت ولا تزال حاجة نفسية وفنية لاستيعاب الحالات النفسية لدى الشاعر في شعره وتنظيمها، فالحركة الإيقاعية للوزن تمتزج امتزاجا فنيا بالدلالات الشعورية والمعنوية على نحو لا يمكن الفصل بينهما أسلوبيا، ويتجلى الوزن مكونا لغويا وإيقاعيا موحدًا يرتبط بالتجربة الشعورية ارتباطا وثيقا، فقد يميل الشاعر إلى البحر الطويل أو البسيط إذا كان جو القصيدة يحتاج إلى اتساع تعبيرى، وقد يميل إلى الخفيف او المتقارب إذا كانت القصيدة تحتاج إلى لين وهدوء... وهكذا يستشف من كل بحر ما يجعله اقدر على التعبير فيه؛ لان الوزن قيمة عاطفية مهمة ترتبط «بتخدير الحواس من الناحية الفسيولوجية كما أنه يرتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الانسان وما يتصل بها من تفريج بايولوجي، مما يجعل من الشعر التعويض الضروري والحيوي لتوترات انفعالية كثيرة»^(١١)؛ لذا وجدنا اختيارات ابن الخلوف الاندلسي لاوزانه الشعرية قد تلاءمت مع اللحظة التي عاش فيها والمشاعر التي انتابته والعواطف التي اعتلجت بداخله وقت نظمها لاشعاره وانشادها؛ وهذا ما يبدو لنا من خلال هذه الجداول الاحصائية الثلاثة لنصوصه الشعرية وبحوره واغراضه.

الجدول الأول:

النصوص الشعرية

النصوص الشعرية	المقطوعات الشعرية	النسبة المئوية	القصائد	النسبة المئوية
٢٨٢	١٩٠	%٦٧	٩٢	%٣٣

الجدول الثاني:

البحور الشعرية

النسبة المئوية	المجموع	أغراض أخرى	وصف	خمريات	غزل	مدح	البحر
%٢٦,٥	٧٥	٩	١٢	٥	٣٧	١٢	الكامل ومجزوء الكامل
%٢٢	٦٢	-	١٨	٣	٢٣	١٨	الطويل
%١٧	٤٨	٣	٧	٤	٢٦	٨	البسيط ومخلع البسيط
%١٦	٤٥	٥	٧	٦	٢٣	٤	الوافر
%٦,٣	١٨	٣	٢	-	١٢	١	السريع
%٣,١	٩	-	-	-	٨	١	الخفيف
%٣,١	٩	-	-	١	٨	-	الرمل ومجزوء الرمل
%٢	٥	-	-	١	٣	١	الرجز ومجزوء الرجز
%١,٤	٤	-	-	-	٤	-	المجتث
%١	٣	-	-	-	٢	١	منسرح
%١	٣	-	١	١	١	-	متقارب
%٠,٣	١	-	-	-	١	-	هزج
%١٠٠							المجموع

الجدول الثالث:

الأغراض الشعرية

النسبة المئوية	عدد النصوص الشعرية	الغرض الشعري
%٥٢	١٤٨	غزل
%١٧	٤٧	وصف
%١٦	٤٥	المديح
%٨	٢١	خمريات
%٧	٢٠	أغراض أخرى
%١٠٠		المجموع



يلاحظ من الجدول الاحصائي الثاني الخاص بالبحور الشعرية غلبة البحور المميزة بكثرة تفعيلاتها: بحر الكامل شكل نسبة ٢٦٪، و بحر طويل ٢٢٪، و بحر البسيط ١٧٪، و بحر الوافر ١٦٪ وهذه البحور بمجموعها شكلت نسبة ٨١٪ من مجموع البحور الواردة في ديوانه ولعل هذا الشيعوع لهذه البحور الاربعة يعود إلى التقائها في صفة الاتساع والاستيعاب لطول النفس الشعري المتوافق مع تكوينها، فهي تتكون من تفاعيل رباعية وخماسية وسداسية، وهذه التفاعيل بما تمتلكه من اسباب واوتاد تستوعب اكبر قدر ممكن من البوح الشعري، وذلك لكثرة السواكن والمتحركات وتغيرها من رباعية إلى خماسية و سداسية وسباعية فضلا عن أن الوحدات الموسيقية التي تزداد بزيادة عدد التفعيلات أدت مع الاسباب والاوتاد والسواكن والمتحركات وتغيرها إلى ايجاد وعاء واسع لاستيعاب خلجات الشاعر ابن الخلوف وانفعالاته - وهو ما سيأتي تفصيله بعد حين - التي عبر عنها بصورة مريحة في غزله الذي شكل - كما في الجدول الثالث - نسبة ٥٢٪ من اغراضه الشعرية ووصفه ١٧٪ ومدحه ١٦٪، وهذه الاغراض الثلاثة شكلت بمجموعها ما نسبته ٨٥٪ من اغراضه الشعرية مجتمعة. ولتوضيح ما ذكرناه على نحو اكثر تفصيلا نقول إن عملية الربط بين الوزن والحالة النفسية للشاعر - والتي قدمنا لها في بداية هذا البناء الثابت - تبدو واضحة من خلال هيمنة غرض الغزل على اكثر من نصف مجموع الاغراض الاخرى - كما مبين في الجدول الثالث -؛ فشيعوع غرض الغزل لدى أي شاعر يدعو البعض إلى تصور مفاده أن الاوزان القصيرة

الراقصة سوف تبسط سلطانها على نصوصه الغزلية، وقد يزيد هذا التصور رسوخا إذا سادت المقطوعات وهيمنت في حضورها بديوان الشاعر على القصائد في النتاج الغزلي لديه، وهذا ما حدث مع شاعرنا ابن الخلوف ففضلا عن هيمنة غرض الغزل على ٥٢٪ من مساحة نصوص الشاعر؛ نجد المقطوعات تأخذ مساحة ٦٧٪ من نصوصه الشعرية - كما مبين في الجدول الاول -؛ وهذا يبدو طبيعيا لان المغنين يعمدون «إلى المقطوعات الصغيرة دون غيرها؛ لان معانيها تتفق وما يقتضيه الغناء من سرعة التأثير والتطريب»^(١٢)؛ ولا تخفى على أحد علاقة شعر الغزل بالغناء؛ لكن الذي وجدناه أن الشاعر ابن الخلوف والذي شكل الغزل لديه اكثر من نصف اشعار ديوانه يعمد إلى النظم على البحور الطويلة: الكامل والطويل والبسيط والوافر. والتي شكلت بمجموعها نسبة ٨١٪ من البحور الشعرية المستخدمة في ديوانه؛ بقدر اكبر مما ينظم على البحور القصيرة السريع والخفيف والرمل والرجز والمجتث والمنسرح والمتقارب، والتي شكلت بمجموعها نسبة ١٩٪ من البحور الشعرية المستخدمة. - وكما مبين في الجدول الثاني - . ولعل هذا كله يجعلنا نراجع ما اشيع من آراء وافكار حول صلاحية وزن ما لموضوع ما، فهذه بالحقيقة ليست أكثر من أستنتاجات جاءت بعد دراسة الشعر واستقراء موضوعاته واوزانه إلى حد ما، فهي إذن نتائج لا قواعد وأسس؛ ولعل الأقرب للصواب أن نربط بين العاطفة والوزن بدل أن نربط بين الوزن والموضوع، ولعل نقادنا العرب القدامى اشاروا إلى ذلك اشارات شحيحة منها نصيحة

أبي هلال العسكري في الصناعتين للمبتدئ في صناعة الشعر بقوله: «وإذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي يريد نظمها ففكر، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن في أخرى، أو يكون في هذا أقرب طريقا وأيسر كلفة من في تلك»^(١٣) ولعل الإشارة في قوله: «واخطرها في قلبك واطلب لها وزنا» ما يوحي بذلك الربط بين الوزن والعاطفة. والراجح لدينا أن هذه الاشارات القليلة الشحيحة لدى نقادنا العروضيين القدامى ترجع إلى أن أغلب العروضيين القدامى علماء لغة، همهم البحث في الاشكال اللغوية لا في المعاني التي تؤديها أو علاقتها بتلك المعاني. وفكرتنا في ربط العاطفة بالوزن نجد لها مؤيدين من النقاد العرب المحدثين والغربيين، فمن النقاد الغربيين الناقد (ريتشاردز) الذي يرى استحالة فصل الايقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية^(١٤)، ومن العرب المحدثين الاستاذ إبراهيم أنيس، الذي يقر باننا «نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من اشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلائم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب»^(١٥)، وعليه فوزن الشعر ينشأ أساسا من الانفعال وارتباط الوزن بالحالة النفسية وانفعالاتها؛ ولعل ما عرفناه من شعر ابن الخلوف ما يؤيد صحة ما ذهبنا اليه؛ فغزله «كان طافحا بالشكوى والألم واللوعة وصدق العاطفة»^(١٦)؛ فاتسمت

الفاظه الغزلية «في الاعم الاغلب بسمات الالم واللوعة والوجد، وما يوحي بالحرمان الذي يلوح خلفها»^(١٧)، وفي مدحه كان «متكسبا تغلب عليه العاطفة»^(١٨) والتهويل في اخفاء سمات الشجاعة والاقدام في ساحات الوغى وفي بذل العطاء، فوظف «مفردات جزلة تتناسب مع الشجاعة والكرم ومازح بينهما، بميل كبير إلى المبالغة»^(١٩)، وفي وصف الطبيعة «نرى أن ايام المسرات والافراح التي تتراقص مع ايقاع الحب قد غادرت الشاعر ولم يبق منها إلا الذكريات»^(٢٠) في تضاعيف شعره الخاص بوصف الطبيعة وما يؤكد ذلك «هيمنة الافعال الماضية عليها، وكأنه يسرد أحداثا لم يبق منها إلا الذكريات المشحونة بالحسرة والألم»^(٢١)، حتى في خمرياته نجد صدى نفس اتعبها الزمن وارهقتها الحياة، فلجأت إلى مجالس الخمر كي تنتقل إلى عوالم رومانسية بعيدة عن الواقع المعيش^(٢٢). ولا مناص من القول أن هذه النفسية الحزينة المتألمة حتى في غزلها، والميالة إلى المبالغة وطول النفس الشعري في مدحه، والمشحونة بالحسرة على تذكر الماضي في وصف الطبيعة، والهاربة إلى عالم آخر مغاير للواقع المأساوي في خمرياتها بحاجة إلى أوزان مليئة بالتفاعيل الطويلة التي تحقق قدرا كبيرا من الوحدات الموسيقية بما يستوعب حزن والسم ومبالغة الشاعر ابن الخلوف، وهذا ما وجدناه من خلال سيطرة البحور الطويلة: الكامل والطويل والبسيط والوافر، على نصوص الشاعر وتشكيلها نسبة ٨١٪ من الحضور في ديوانه. ولعل ما ذكرناه يبين خطل ما ذهب اليه الاستاذ يونس السراي حين رأى عدم إرتباط



وزن خاص بعاطفة ما، وبامكان الشاعر - على وفق رأيه- التعبير عن حزنه وسروره في الوزن نفسه، وأن كثيرا من الاغراض الشعرية المختلفة تنتظم في بحر واحد وبصرف النظر عن اغراضها، ويضرب الاستاذ يونس مثلا بكون ابن الخلوف نظم على بحر الكامل في سياق المدح والغزل، ونظم على بحر الطويل في سياق الغزل والمدح، ونظم على بحر البسيط في الغزل والرتاء.^(٢٣) لقد وقع الاستاذ يونس في وهم كبير حين تصور أن تعدد البحور الشعرية هو المعيار؛ بيد أن المعيار هو تنوع التفعيلات وتعددتها على مساحة البحر الواحد، وما ذكره الاستاذ يونس من بحور في حديثه تمتاز كلها بتفعيلاتها الواسعة ومساحتها الصوتية الكبيرة، مما يتيح للشاعر ارضية واسعة للتعبير، وعليه فما استشهد به الاستاذ يونس يعد عليه وليس له.

إن الشاعر بتصرفه في القواعد الصارمة للوزن يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد ايقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي، ولكن هذا التصرف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجا إلى اداة تعيد الايقاع الاصلي للوزن، ذلك الايقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري الموسيقي، وهذه الاداة هي القافية، ولهذه الاهمية تعد القافية الركيزة الثانية في بناء الايقاع الموسيقي الثابت، وتعرف بأنها «مجموعة اصوات في آخر البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»^(٢٤)، فهي تمثل الفاصلة الموسيقية التي تطرب السامع لتردها المنتظم، فتضفي على القصيدة وحدة نغمية وايقاعا مميزا، كونها تمثل نهاية الايقاع الصوتي للبيت الشعري، والضربة الاخيرة

التي تثبت عندها كل نغمة موسيقية، والقافية وأن كانت جزءا من حدود الايقاع الحاصل من توالي الوحدات إلا أنها «تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط وتوجيه الانسجام الصوتي صوب اثرء الجانب الوظيفي لنغم وحدة المبنى وتركيب القصيدة»^(٢٥)، وفي توالي الوحدات الصوتية وتكرارها تأكيد للمعنى الذي يرتبط بالقافية ووزن القصيدة برباط حيوي؛ لأن العنصر الموسيقي لا يكتسب قيمته الجمالية في ذاته وبصورة مستقلة، وإنما بما يضيفه إلى التعبير احياء وتصويرا ومعنى.

تأتي أهمية القافية في القصيدة أنها لازمتها منذ نشأتها، وأن «العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل اليها، عرفوها في الارجاز وفي سجع الكهان والشعر النبوي القديم الذي لم يصل اليها إلا عن طريق النقوش»^(٢٦)، وإذا كان البحث عن اولية اي شيء لايمكن أن يؤدي إلى اكثر من فروض نظرية، لايمكن تقدير نصيبها من مطابقة الواقع التاريخي، إلا أننا نطمئن اليها فقط عندما نجدها قادرة على تفسير الواقع الذي لايزال قائما امامنا؛ وعليه يمكننا افتراض أن النثر المسجوع سبق الشعر في الوجود، ومعنى ذلك أن اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن «وهذا الترتيب يتفق مع الطبيعة، لان ادراك التماثل بين كلمتين في مقطع أول واخير، ايسر كثيرا من ادراك التماثل في النسب بين مجموعتين من المقاطع»^(٢٧)؛ وعليه فالقافية هي اصل الاهتداء إلى الوزن، بيد أن السبق في الاكتشاف لايجعل القافية تنأى عن الوزن فهي شريكته «في الاختصاص بالشعر، ولايسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»^(٢٨)، وهي تتضافر مع الوزن لاعطاء الشعر نغمات

موسيقية متناسقة تجذب السامع للاصغاء اليه، وتثير تأمله ليسرح في عوالم خيالية لاحدود لها، لذا لايمكن الاستغناء عنها؛ لانها جزء ايقاعي متمم للوزن ومساهم في ضبط نهايات الابيات.

والقافية مجموعة أصوات في اخر البيت، ومن هذه الاصوات واهمها والذي يجب تكراره هو حرف الروي اخر القافية وبه تعرف القصيدة، فيقال قصيدة عينية ورائية وميمية... الخ، ونستشف أهمية هذا الحرف في قول ابن جني «إن العناية بالشعر إنما هي بالقوافي... وإن آخر القافية أشرف عندهم - أي العرب - من أولها، والعناية بها أسمى، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظه على حكمه»^(٢٩)، ولأهمية حرف الروي في القافية خصوصاً والقصيدة عموماً ذهب بعض الباحثين إلى القول «إن القافية هي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم تكراره وهو حرف الروي»^(٣٠) ونرى أن هذا القول من سبيل المجاز وأظهار الأهمية حرف الروي وقيمته^(*)؛ لان القافية ليست حرف روي فحسب بل هي شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية، ولو كانت القافية حرف روي فقط لجاز للشاعر أن يجمع بين الالفاظ قافية: قرب، قارب، مقارب، وهو مالا يجوز لاختلاف القافية مع حرف الروي.

إن معظم حروف الهجاء يجوز أن تكون رويًا، ولكن ورودها يتباين من حيث الشيوخ، وليست براعة الشاعر - أي شاعر - تتوقف على قدرته في النظم بجميع الحروف؛ بل في قدرته على توظيف الحروف المناسبة لحالته النفسية وانفعالاته في اجواء القصيدة، وتوافق ايراد حرف الروي مع البحر الشعري مع الحالة الشعورية للشاعر في

القصيدة الواحدة. والجدول الآتي يبين ورود حرف الروي في نصوص الشاعر ابن الخلف (الجدول الرابع). من قراءة الجدول يتبين لنا أن الشاعر استخدم واحداً وعشرين حرف رويًا لنصوصه الشعرية، شكلت الحروف المجهورة (ر، ن، ب، د، م، ل، ع، ض، ي، ز) ما نسبته ٦٤٪ من عدد الحروف المستخدمة رويًا لأشعاره. ومن المعلوم أن «الصوت المجهور هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان والأصوات المجهورة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر: «ب ج د ن ز ض ظ ع غ ل م ن و ي»^(٣١)، ولا يخفى أن «ميل الشعراء نحو الأصوات المجهورة التي تتسم بالقوة والشدة دافعه الظروف التي يعيشها الشاعر والتي تتطلب نغما موسيقيا صاخبا»^(٣٢) ولعل هذا هو السبب الأكبر والابرز^(*)، في شيوع استخدام هذه الحروف المجهورة لدى الشاعر ابن خلف؛ لحاجته إلى خلق ذلك التناسب بين جرس هذه الحروف المجهورة مع حالته النفسية المأزومة والمكتنزة بمشاعر جياشة، والتي أراد لها وعاء فخما كبيرا فتلمسه بهذه الحروف المجهورة، والتي استوعبت هذه المشاعر الجياشة وتلك النفسية المأزومة.

وللدور المهم والبارز الذي يؤديه حرف الروي؛ قسم علماء العروض القافية تبعا لحرف الروي إلى قسمين: الاول قافية مطلقة، وهو ما حرك رويها باحدى الحركات الاعرابية المعروفة (الضمة والفتحة والكسرة)، والقسم الاخر قافية مقيدة، وهي التي يسكن فيها حرف الروي. والجدول (الخامس) يبين نسبة ورود القوافي المطلقة والمقيدة في شعر ابن الخلف:



جدول حرف الروي

الجدول الرابع:

النسبة المئوية	مجموعة النصوص الواردة فيها	الأحرف
١٣,١	٣٧	ر
١١,٣	٣٢	و
١٠,٢	٢٩	ن
٩	٢٥	ب
٨,٥	٢٤	د
٨,١	٢٣	م
٧	١٩	ل
٦	١٧	ق
٥	١٤	س
٤,٢	١٢	ع
٣,١	٩	ت
٢,٤	٧	ح
٢,٤	٧	ك
٢,١	٦	فا
١,٧	٥	همزة
١,٧	٥	ض
٠,٤	٤	ي
٠,٧	٢	ج
٠,٧	٢	ص
٠,٧	٢	ط
٠,٣	١	ز

جدول القافية

الجدول الخامس:

النسبة المئوية الكلية	المجموع	النسبة المئوية	القافية المقيدة	النسبة المئوية	القافية المطلقة
%١٠٠	٢٨٢	%٢٠	٥٧	%٨٠	٢٢٥



البناء المتغير:

يعد من أبرز مقومات عنصر الموسيقى في النص الأدبي؛ لما به من جرس الألفاظ وسلامتها ودقة العبارة وانفعالها، زيادة على الانسجام في توالي المقاطع وترديد بعضها، والذي يحدث حركة انفعالية قوية لدى المتلقي، نتيجة تآثره بذلك الواقع الموسيقي الذي يحدثه التكرار أو الجناس أو الطباق.... الخ من المحسنات البيعية الموسيقية، فيستريعي الاذان بألفاظه كما يستدعي القلوب والعقول بمعانيه، فيضفي هذا الترديد على النص جمالية موسيقية وأخرى دلالية. وتكمن أهمية هذا البناء في تكوينه نمطاً من القوافي الداخلية التي تضفي جواً موسيقياً يتسم بكونه هادئاً خافتاً أحياناً ومرتفعاً صاخباً أحياناً أخرى، لكنه لا يحقق تكراراً مستمراً كما تفعل القوافي والاوزان الثابتة التقليدية.

ويسهم هذا البناء المتغير في خلق بنية ايقاعية داخلية تشحن لغة النص وتجعلها أكثر تطريباً وأكبر تأثيراً، من خلال التوظيف النغمي لبعض الظواهر الصوتية في النص الشعري، مما يعكس لنا مدى براعة الشاعر ومقدرته الفنية وتمكنه اللغوي، والذي يتطلب «مهارة في نظم الكلمات وبراعة في ترتيبها وتنسيقها ومهما اختلفت اصنافه وتعددت طرقه يجمعها أمر واحد: وهو العناية بجرس الالفاظ في الاسماع»^(٣٣)، وقد افاد شاعرنا ابن الخلوف الاندلسي من الضربات الايقاعية الموسيقية الكامنة في الاصوات العربية ببنائه المتغير بما يتوافق مع افكاره ومعانيه التي قصد ايصالها للمتلقي، وهذا الايصال وتلك الافادة سيكونان مدار حديثنا في هذا البناء المتغير بمحاوره الخمسة التي القت بظلالها

نلاحظ أن القافية المقيدة كانت قليلة الشيوخ لدى شاعرنا؛ وذلك لصغر مساحتها الصوتية التي لا تسمح للشاعر بالتعبير عن مشاعره وانفعالاته المتنوعة مثلما تسمح له القافية المطلقة بذلك؛ لما تمتلكه من مساحة صوتية كبيرة؛ لذلك استخدم ابن الخلوف القافية المطلقة بكثرة في شعره لظهور مقدرته ومهارته التي تميز بها من غيره، بفضل استثماره للفضاء الموسيقي الواسع الذي منحته اياه القافية المتحركة المطلقة، فضلاً عن جمالها وايقاعها المترنم، لاسيما إذا اتصل رويها بالف الاطلاق الذي يمد القصيدة بموسيقى طويلة تناسب حركات النفس وامتدادها، وقد ورت القافية المطلقة المتصلة بالف الاطلاق في اثنين واربعين موضعاً^(*) في ديوان الشاعر ابن الخلوف.

لذا نلمس صلة بين ايقاع القافية ونفس الشاعر، وكان لهذه الصلة الأثر الأكبر في ميل الشاعر نحو القافية المطلقة عامة والمتصلة بالف الاطلاق خاصة؛ لحمل شعوره النفسي الجياش وحالته النفسية المضطربة.

بهذا العرض التفصيلي المشفوع بالجداول الاحصائية للبناء الثابت الخاص بالوزن والقافية الوارد في ديوان الشاعر ابن الخلوف تبين لنا صحة ما فرضناه من تلازم الوزن ببحوره الشعرية، والقافية برويها المطلق مع عاطفة الشاعر وحالته النفسية، فحزن وألم الشاعر ابن الخلوف ومبالغته في التعبير عن ذلك استتبع شيوع البحور الطويلة بحروف الروي المجهورة المطلقة؛ لتستوعب مشاعره وأحاسيسه الفياضة، فالمتلقي لنصوص ابن الخلوف يحس أنه يعيش مع انغام والحن رنانة تتوافق مع حالة الشاعر ونفسيته.



الوافرة دون غيرها على ديوان الشاعر ابن الخلوف: التدوير، والطباق والتصدير والجناس، والتكرار*).

المحور الاول: التدوير

الخطاب الأدبي عمل يتم عن وعي ليؤدي وظيفة خاصة قصدها التأثير إذ أن مجموعة من الأختيارات الخاصة بمبدع معين هي التي تشكل ميزة اسلوبية يمتاز بها من غيره ولعل التدوير أحد اختيارات الشاعر في البناء الموسيقي بالنص الشعري، والذي يمنح القدرة على فتح صدر البيت على عجزه، إذ يبقى «قسيمة متصلًا بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتها كلمة واحدة»^(٢٤) فالتدوير ظاهرة تعبيرية إيقاعية، تقوم على تضافر الصدر والعجز لأتمام ترتيب الألفاظ في البيت الشعري وعلى وفق الوزن الذي يقضي أحيانا اقتطاع اللفظ، فيقع جزء منه في نهاية الصدر، والجزء الأخير في بداية العجز. وللتدوير أهمية في خلق وحدة بنائية في كلا الشطرين، وذلك من خلال الربط بينهما، مما يدل على «تواصل موسيقى البيت وامتدادها»^(٢٥)؛ لذلك تم رصدده ضمن المحاولات التجديدية لإثراء القصيدة العربية وتلاحم أجزاءها وتقوية مضامينها وتحديد البنى الإيقاعية فيها وإخراجها من دائرة النمطية؛ لكونه - أي التدوير - حاجة تعبيرية وإيقاعية تتوخى تحقيق «فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمدّه ويطيّل نغماته»^(٢٦)، ويبدو ذلك المد تلك الليونة في قول الشاعر ابن الخلوف مادحا سلطانه:^(٢٧)

يصغي الزمان لأمره ولنهيته

وتطيع الأنس لحكمه والجنان

وافيت مجلسه الشريف لكي أرى ال
مجد الذي سارت به الركبان
ودنوت النثم كفه فرأيت كيب

ف تفجر الخلان والوديان

أتاح التدوير بما يمتلكه من مد وليونة مساحة للشاعر في التحرك والتعبير عما يكمن في داخله من مشاعر لممدوحه، فبنى هرما من ثلاثة اضلاع لشخص ممدوحه، من خلال اسباغه صفات ثلاثاً: الاولى زمانية، تتجلى في قوة تأثيره بالموجودات وخشيتها منه واصغائها رهبة له وكان الزمان إنموذجا لذلك. والثانية مكانية، تظهر في المجد الذي يبسط سلطانه على مكان مجلسه فتؤمه الركبان لذلك. والثالثة جسدية، تبرز في كفه السخيّة رمز العطاء والبركة.

وفي غزله يضيف ابن الخلوف صفات أخر على محبوبته، ولعلها لاتقل شأنًا عن صفات ممدوحه مع مراعاة فارق المقامين. وتبدو صفات محبوبته وجمالها الارضي السماوي في قوله:^(٢٨)

مبلبل الصدغ، كسروي ال

جفون قاني الجمال اوحد

مظفر الشعر، ظاهري ال

سنى عزيز البها مؤيد

أحدث الشاعر في غزله ايقاعات صوتية متوازنة من خلال تقسيم صفات محبوبته إلى قسمين متتاليين، حفل البيت الاول بالتقسيم الشكلي المتفرد بصفات ثلاث: مبلبل الصدغ، كسروي الجفون قاني الجمال. وختم هذا القسم بكلمة (اوحد) التي تؤكد نظرة الشاعر المميزة لمحبوبته الحاملة صفات بشرية ليس لها مثيل. وحمل البيت الثاني التقسيم الجوهري المتضمن صفات ثلاثاً: مظفر الشعر، ظاهري

السنى، عزيز البها. وختمها بكلمة (مؤيد) التي نستجلي من دلالتها رعاية الاله لعبده بما حباه من صفات جميلة، والتي هام شاعرنا ابن الخلوف بحسنها وذاب بسحرها. ولا يخفى ان وصف الشاعر ابن الخلوف هذه الاوصاف بالتتابع مع مزجها بايقاع جميل وموسيقى خلاقة ساعد في ابرازها، التدوير قد اعانه على احداث تلذذ لدى المتلقي حين سماعها.

ولا غرو ما دامت هذه صفات محبوبة الشاعر؛ ان نجد الهلال صغيراً أمام حسنها وبهاء صورتها؛^(٣٩)

تقول لمن يشبهه بال

هلال جبينها العالي

أسأت وما استحيت فهل

يساوي نصف خلخالي

يعكس الشاعر الصورة التشبيهية المعروفة بكون القمر - بصورتيه الهلال والبدر - رمزا للجمال وبه تضرب الامثال بالحسن للناس، ويعلن ان محبوبته هي المثال المحتذى بالجمال، وما القمر بصوره المشككة الا إنعكاس لجمال محبوبته، فالهلال لايساوي إلا جزءاً يسيراً من بهائها ولوازم جمالها المتمثلة هنا بالخلخال. وقد ساعد التدوير بامتداده وسعة ايقاعه الشاعر على التعبير وحسن التصوير بهذه الصورة المعكوسة دلاليا.

لقد اتاح التدوير امتداداً لأبيات ابن الخلوف الشعرية، لتحقق تلاحماً على مستوى الفكرة التي يريد التعبير عنها، فعمل هذا الامتداد على خرق استقلالية الشطرين على المستويين الصوتي والدلالي، فمنح الابيات مجالاً موسيقياً واسعاً وعمقاً دلالياً رحباً. ولعل جمالية التدوير تبرز اكثر في البحور القصيرة ولاسيما المجزوءة منها، إذ يكون الشاعر فيها بحاجة إلى الزيادة

والاضافة لتدوين الانثيالات العاطفية، فيأتي بالتدوير الذي هو في حقيقته انثيال ايقاعي يجعل الشاعر يسترسل في التنغيم الشعري، ويبدو ذلك في قول ابن الخلوف:^(٤٠)

قالوا بما تلقى الال

ه وانت عاص معتد

فقلت بالوجه الذي

لغيره لم يسجد

استعان الشاعر بالتدوير في مقطوعته من مجزوء الرجز ليضفي على تعابيره الروحانية بعداً عاطفياً وموسيقياً، يستجلي من خلاله مكنونات نفحاته العبودية والتي جعلت التوحيد حسناً يذهبن سيئات عصيانه واعتدائه.

لقد اغنى الشاعر ابن الخلوف موسيقاه بالتدوير من خلال التناغم الموسيقي المتواصل بوساطة تلك الروابط اللفظية التي تؤدي إلى استمرارية اللحن الصوتي من خلال توحيد الشطرين باستمرارية فعل القراءة؛ مما ساهم في خلق وحدة بنائية تواشج من خلالها المعنى مع ايقاعه واللفظ مع موسيقاه.

المحور الثاني: الطباق

يعد الطباق من الوسائل التي تسهم في تحقيق الموسيقى الداخلية المعتمدة على الايقاع الذي يحدثه الاختلاف والتنوع من خلال «الجمع بين الضدين في كلام او بيت شعر، كالإيراد والإصدار والليل والنهار، والبياض والسواد»^(٤١)، ولاحظ بعض البلاغيين ان الجمع بين الضدين على الحقيقة شاق بل متعذرٌ، لذلك اعطوا الالفاظ حكم الحقائق في انفسها توسعاً، فسموا كل كلام جمع فيه بين الضدين مطابقة وطباقاً^(٤٢)، لذلك كان الطباق من اسباب قوة؛ لان الجمع بين الاضداد يخلق



صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة، يوازن فيهما عقل القارئ ووجدانه، فضلاً عما يكسب الألفاظ من موسيقى تمنح الأبيات وقعا مميزا وقيمة جمالية تتولد عنها صور مسموعة تزيد من حيوية النسيج الصوتي الداخلي للنص الشعري.

بيد ان من الأهمية بمكان توضيح مسألة مهمة مفادها: ان التناقض الذي يخلقه الطباق بين طرفي الكلام لانقصد به تناقض الدلالة على مستوى النص؛ وانما يكون بين الألفاظ المتضادة فحسب ويكون ايرادها لتبيين المعنى بصورة اوضح واشد، فضلا عما يضيفه من موسيقى وجمالية حين تتقابل الالفاظ المتناقضة والمتخالفة في المعنى، فيحدث نوعٌ من التداعي والتبادر في سياق التعبير وهنا تكمن القيمة الإبداعية لجمال الطباق في النص الأدبي؛ لما يحدثه من علاقات مغايرة ومتضادة داخله، وهذا بدوره يمنح النص بعدا جماليا يؤثر في ذهن المتلقي ويحفزه لتقبله وتحليله وتأويله.

حفلت نصوص ابن الخلوف بمجموعة من الطباقات التي تدرج تحت ثيم متعددة منها: الحياة والموت، والضوء والعممة، والقرب والبعد، وهذه الثيم تتكون من طرفين، الطرف الاول بحضوره يستدعي طرفا اخر، وقد يصلان إلى درجة التضاييف - على حد تعبير السكاكي -؛ لكون الذهن ينزلهما منزلة المتضاييفين، ويستحضر الضد على الفور - قبل مجيء الطرف الاخر.^(٤٣)

وهذه الثيم حضرت في قسيمي الطباق اللغوي والسياقي، فالطباق اللغوي القائم على ورود لفظتين متضادتين سيطرت عليها ثيمة القرب والبعد، وهذا ما يبدو جليا في قول ابن

الخلوف:^(٤٤)

بكيت وقد قد الحشا وهو ضاحك
وهل يستوي مسلوب قلب وسالبه
خليلي مايي يوم نهب جوانحي
اخيب من مايي ويغنم ناهبه
وما للفتى العذري انشد اذا غدا
مشاركه مجهولة ومغاربه
متى مادنا يجفو وان يجتنب دنا
فاي يدانيه واي يجانبه
ومهما دعاه الوصل عارضه الجفا
فاي يحابيه واي يشاغبه
ومهما نهاه الياس اقتاده الاسي

لقد تجلت فلسفة الشاعر في نظريته إلى ثنائية (القرب والبعد) في النص باستدعاء الالفاظ الدالة عليها (بكيت وضاحك، مشاركته ومغاربه، يدانيه ويجانبه، الوصل والجفا، يواليه ويحاربه) والتي تم توظيفها لتصور مشاعر ابن الخلوف المتضاربة من جراء مواقف محبوبته المتأرجحة بين الرفض (البعد) والقبول (القرب)، وقد ابدت هذه الثنائية المستدعاة بقصد الشاعر ووعيه قدرته على نقل فكرته إلى المتلقي من الحيز العقلي إلى الفضاء الوجداني، فعمل على وضع صفة المشاركة بين المبدع والمتلقي؛ حين يستشعر ابعاد المعاناة النفسية وتسلطها على الذات المبدعة، وهو يحاول ايجاد علاقة توافقية بينه وبين محبوبته من خلال تجسيدها ضمن اطار التأمل والنزعات الباطنية فاستدعى القرب على الرغم من البعد، وكله امل في جمع الشمل بعد الفراق، في تشكيل ثنائي لغوي قائم على الضد وما يماثله في تغاير المعنى.

ويجنح ابن الخلوف إلى الثنائية ذاتها

(القرب والبعد): بطباقة اللغوي القائم على لفظتين متضادتين في تشكيله الموسيقي الشعري بقوله؛ مادحا الملك المرتضى: (٤٥) ياليل ويحك ان صباحك قد اسفر فاجا لذمة فرعه، اوفيا لمفر اوما رأيت النجم خال ظهيرة فطوى سجلا للكتاب قد انتشر جاور ابا عمرو المنيع جنابه

تامن اذا ما خفت حادثة الغير لقد قرن الشاعر ابن الخلوف اربعة ألفاظ ذات دلالة ايجابية (صبح، الجا، انتشر، تامن) في قرب الملك، في قبالة اربعة أخر ذات دلالة سلبية (ليل، مفر، طوى، خفت) في البعد عن ممدوحه وتواشج هذه الالفاظ بدلالاتها الايجابية والسلبية يشكل ثنائية القرب في دلالة الألفاظ الايجابية، والبعد في دلالة الألفاظ السلبية لقد استثمر ابن الخلوف المساحة الصوتية للطباق اللغوي القائم على لفظتين متغايرتين ضديا استثمارا كبيرا، بيد انه لم يكتف بهذا النوع من الطباق، فعمد إلى فتح افاق اخرى ليزيد من النغم الايقاعي الموسيقي لنصوصه؛ فلجأ إلى الطباق السياقي ليضفي على النص معاني ثنائية جديدة يعبر عنها النص بوساطتها؛ لان اجتماع الالفاظ المتطابقة في سياق واحد ضمن علاقات مترابطة يمنح النص ايقاعا خاصا يمس التركيب الداخلي وموسيقاه الباطنة. فاتسع رصد الطباق إلى نطاق ارحب تمثل برصد الثنائيات التي يفرزها السياق، ان يتمثل هذا النوع من الطباق «بالجمع بين معنيين يتعلق احدهما بما يقابل الاخر، نوع تعلق مثل السببية واللزوم» (٤٦) ويبرز هذا الطباق السياقي لدى الشاعر ابن الخلوف في ثنائيتي (الحياة والموت، الضوء والعتمة) قوله مادحا

خير الانام: (٤٧) في ضيق الاجفان قد اوسعوا في وصف عينيه المراض الصحاح ليث الشرى في الحرب، ترب الوفا غيث الندى في السلم حلف الكفاح له يد حمراء يوم الوغى لكنها بيضاء عند السماح صلى عليه الله ما غردت

قمرية باتت تطيل النواح قابل الشاعر في هذه المقطوعة بين (بيضاء، حمراء) و (ليث، الشرى، غيث الندى) وليس بينهما تضاد لغوي ظاهري، ولكن تعامله مع بنية العمق اتاح للسياق ان يخلق التضاد بين الطرفين، فاسند لكل لفظة نتيجة معاكسة لها، مما اسهم في خلخلة بنية التوقعات لدى المتلقي فالابيض لايطابق الاحمر، ولا ليث الشرى يطابق غيث الندى؛ لكن الارتداد إلى البنية المثالية يحقق نوعا من التضاد بينهما، فاعتماد الشاعر ابن الخلوف على بنية العمق كان الأساس في خلق شكل جديد مضاف إلى بنية التضاد القائمة هنا على ثنائية الحياة والموت فالحياة تقابل (غيث الندى بيضاء عند السماح)، والموت يقابل (ليث الشرى، حمراء يوم الوغى). وإلى مثل هذا التضاد السياقي وثنائية جديدة تمثلت بثنائية (الضوء والعتمة) يجنح ابن الخلوف في قوله: (٤٨)

ولا انتنى ادهم الاظلام منهزما الا انبرى اشهب الاصباح في الاثر ولا اضا صبح وجهه في دجن شعر الا شهدت طلوع الفجر في السحر فالشاعر جنح إلى المقابلة بين (صبح، دجى) و (ادهم، اشهب) وليس بينهما تضاد لغوي، ولكن حضور النقيض يستدعي



بالضرورة حضور «نقيضه، مما يعطي للتضاد طبيعة تكرارية من خلال اختبار حركة الذهن باستحضار المتضادات، فضلا عن تعميق الدلالة وتقويتها؛ فالرجوع للسياق التأويلي يحتم استكناه الأبعاد الدلالية الأخرى التي تقرب الصورة وتزيدها وضوحا فالتضاد هنا كان يبين ثنائية الضوء والعممة؛ فالضوء برز في اشهب الاصباح، صبح وجه»، والعممة تجلت في (ادهم الاظلام، دجى شعر)، واران من خلال هذا التضاد تعظيم شأن موصوفه الشمس والقمر. لقد افصحت الرؤيا المتحكمة بهذه النصوص عن تكثيف في الحالات الشعورية القائمة على الغوص في اعماق الشعور الوجداني من خلال تأثير الطباق الواضح في النغمات الايقاعية بنوعيه اللغوي القائم على ثنائية القرب والبعد، والسياسي المستند إلى ثنائية الحياة والموت من جهة، وثنائية الضوء والعممة من جهة اخرى؛ والذي خلق موازنة بين الألفاظ المتقابلة المتضادة، بحيث تصغي لها الاسماع لما تثيره من مشاعر وجدانية وايقاعات موسيقية تعمل على تحفيز ذهن المتلقي وإثارته لاستيعاب معاني الألفاظ المتضادة وثنائياتها المتغيرة.

المحور الثالث: التصدير:

ان الاستعمال المكثف لظواهر التنوع الموسيقي الداخلي ماهو الا دليل على قدرة الشاعر وتضلعه في اللغة وفنون القول، والتصدير او ما يعرف في كتب البلاغة — (رد الاعجاز على الصدور) واحد من تلك الظواهر المهمة التي فتن بها الشعراء؛ لما يحدثه من تأثير ايقاعي خاص في النص الشعري، وهو «قول مركب من جزئين متقفي المادة والمثال، كل جزء منها يدل على معنى هو

عند الاخر بحال ملائمية، وقد أخذنا من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الامور ووضع احدهما صدرا والاخر عجزا مردودا على الصدر»^(٤٩)، ويكون التصدير في الشعر بجعل احد اللفظين المكررين في «طاخر البيت، والاخر في صدر المصراع الاول او حشوه او آخره»^(٥٠) ولعل ايراد لفظين احدهما في نهاية عجز البيت الشعري والاخر في صدره مع تغيير موقعه في الصدر؛ له دلالة كبيرة في تحقيق توزيع صوتي يعتمد حسن اختيار الألفاظ وترتيبها بتناسق هندسي متوازن بين كفتي الصدر والعجز.

ان أهمية التصدير لا تنتهي عند حدود التناغم الصوتي وانما تتعدى إلى اثر النص دلاليا، ان يجعل التصدير من البيت الشعري حلقة مغلقة يرتبط بها اول الكلام باخره، حيث يرد اللفظ في الكلام ثم ينمو بعده المعنى وصولا إلى خاتمة يتكرر فيها اللفظ نفسه، مما «يكسب البيت الذي يكون فيه ابهة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»^(٥١) وبناء على ما تقدم يعد التصدير من الأسس الجمالية للايقاع الموسيقي عامة والقافية خاصة، ان يكون على صلة وثيقة بها، من خلال العمل على تحقيق تجانس صوتي جمالي بين مفردات البيت الشعري، لذا غالى ابن الخلوف في استعماله التصدير لإيمانه بتوليده على سطح النص تناغما موسيقيا وبعدا دلاليا. شمل حضور التصدير في شعر ابن الخلوف انواعاً عدة، منها نوع التصدير المتباعد: وهو ان يكون السدال الاول في صدر البيت، والدال الاخر في نهاية عجز البيت، وميزة هذا النوع افساح المجال إلى اتساع المساحة المكانية إلى اقصاها أمام الشاعر^(٥٢)، كما في قول ابن الخلوف مادحا سلطانه:^(٥٣)

شرفت معانيه فليس لوصفها
حد فيعربه لسان المخبر
من معشر كرمت عشائهم لذا

حازوا العلا، اكرم بهم من معشر
تسلط ثيمة شرف المدوح كأيقونة
متاصلة في عشيرته جعلت الشاعر يجنح إلى
فن التصدير بطرفيه المتباعدين، صدر البيت
من معشر ونهاية عجزه من معشر؛ ليرز هذه
الثيمة بوصفها أيقونة جماعية لدى معشر
الشاعر، تناقلتها اجيالهم جيلا بعد جيل،
فحازوا بها العلا وحسن المخبر مما اعطى
للبيت بعدا دلاليا عزز به المعنى وقوى الايقاع.
والنوع الثاني من التصدير الذي سجل
تواجدا في شعر ابن الخلوف تصدير الحشو، اذ
يأتي الدال الاول في حشو المصراع الاول، والدال
الآخر في نهاية المصراع الثاني، وهنا تضيق
المساحة المكانية بين الدالين.^(٥٤) كما يظهر ذلك
في قول ابن الخلوف متغزلا:^(٥٥)

تركية اللحظ لولا عرب ونطقها

ما همت وجدا باعراب واتراك
شكوت سقمي لشاكي لحظها فرنا

شزرا وقال انا المشكو لا الشاكي
يبدو ان جمال محبوبته الجامع لمنطق
العرب ولحظ الاتراك جعله يتبادل ادوار
الشكوى من الدال الاول (لشاكي) إلى الدال
الثاني (الشاكي)، وهذا بدوره يعكس براعة
الشاعر في خلق دائرة مترابطة بين الألفاظ
المتكررة قصدا، فضلا عن تكثيف النغم الداخلي
للنص الشعري.

والنوع الثالث الذي برز في نصوص ابن
الخلوف تصدير التقفية، الذي يقع فيه الدال
الاول في نهاية المصراع الاول، والدال الآخر في
نهاية عجز المصراع الثاني، وهنا تشتد المساحة

المكانية ضيقاً بين الدالين.^(٥٦) ويتجلى ذلك في
قول ابن الخلوف واصفا الموت في رثاء ابنه
محمد:^(٥٧)

وكم تركت ابا يبكي على ولد
اذنقه طعم ثكل الام للولد
لهفي وهل نافعي لهفي على ولد
اذا لجات لصبر فيه لم اجد

هيمنة الحزن وطغيانه على نفسية الشاعر
نتيجة لفقده ولده تبسط سلطانهما على بيئته
هذين فمقدار حزن الام على ثكلها لولدها
الوحيد واساها عليه ليس اعلى ولا اكبر من
حزن الشاعر الوالد على فقده ابنه وحزنه
عليه، وكان للتصدير في لفظة (ولد) في نهاية
صدر البيت وعجزه الاثر الاكبر في اظهار تلك
الهيمنة وذلك الطغيان لحزن الفقد على نفسية
الشاعر، مما جعل الدلالة ترتكز بطرفي البيت،
وهو ما عزز فضلا عن الدلالة؛ ايقاع القافية
وموسيقى البيت.

ويجعل في موضع آخر من تصدير التقفية
ثيمة الحسد بدور مركزية يدور حولها المعنى
في مقطوعته:^(٥٨)

ما للشقائق اذا ابدى الربى زهرا
يفتر عن مبسم كالدر منتضد
اسود باطنها من نورها حسدا

حتى الشقائق لاتخلو من الحسد
من المعلوم ان الشقائق هي شقائق
النعمان، ويقصد بها ما نسميه في ايامنا هذه
بالخشخاش البري، وهي زهرة حمراء لها متك
اسود^(*)، ولعل متكها الأسود طغى على باطنها
حين حسدت الربى بطلته الدرية المنتضدة
مؤكدا خلال تصدير التقفية بلفظة (الحسد)
تماهي ظاهرة الحسد في جميع الموجودات
البشرية وغير البشرية، حتى شمل ارق



الموجودات واجمل المخلوقات الأزهار باصنافها المتعددة، فجاء توظيف هذا التصدير لشحن النص بطاقة نغمية دلالية، والافادة في نقل فكرة الشاعر وجعلها اكثر تأثيرا.

ان نشر الوحدات التعبيرية في الابيات فن يرمي به الشاعر إلى ابهار السامع وتحفيزه وشده إلى متابعة نغمة الايقاع، كما ان توزيع هذه الوحدات الموقعة عروضيا تنبىء عن حس مرهف وذائقة مبدع ماهر متمكن، يوزع وحدات الإنشاد ويراقب انشادها. واذا كان الصدر يكافئ العجز مقطوعا فان هياة توزيع الوحدات التعبيرية في البيت فيها نظامٌ توزيعيٌ يتخفى وراء الشاعر (صانع التوزيع) وليس في شك ان التصدير يصنع ايقاع النص الشعري، فالأشكال المتماثلة تتردد أصدائها في حدود النص الواحد، وتعدد اواصر الوحدة فيه بانواعه المتعددة: تصدير الطرفين المتباعدين وتصدير الحشو، وتصدير التقفية. وعليه يمكن القول ان التصدير في التشكيل الموسيقي ليس وظيفة في الشعر فحسب وانما هو الهوية فيه كذلك.

المحور الرابع: الجناس

من عناصر تشكيل النسيج الداخلي للنص الشعري، معتمدا في ذلك على موسيقاه الناشئة من عنصر التجانس بين الحروف والألفاظ المتجاورة في التراكيب الشعرية داخل النص، والجناس ضرب من التكرار المؤكد للنغم؛ من خلال «اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما»^(٥٩)، فضلا عن تلك الجمالية المتولدة من تكرار اللفظة، والتي تظهر حين يوظف الشاعر القدرة التعبيرية لجرس الألفاظ على توليد المعنى الذي توفره اللغة في اشتقاقاتها المختلفة، مما يعطي للجناس

حرية في احداث اثر في الشعرية من خلال ابرازه (الفرق عن طريق تعميق التشابه وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه؛ الفرق الدلالي والتشابه الصرفي)^(٦٠)، فلجناس مهمة تتعلق بالانسجام الصوتي من خلال المماثلة في الصوت والوزن، والانسجام بين المعاني العامة نتيجة لما يقوم به جرس الألفاظ في الكلمتين المتجانستين؛ لذلك ينهض الجناس بوظيفة صوتية مصاحبة للوظيفة الدلالية، وهذا ما اكده ابن الاثير بقوله: «ان تشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالمسمع ميلا اليه، فان النفس تتشوق إلى سماع اللفظة الواحدة اذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفس وفائدة»^(٦١)، لذلك اضحى التجنيس من اكثر المظاهر الموسيقية براعة لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع، اللذين يسمحان بتكثيف جرس الألفاظ وابرازه، مما يغذي الترجيع الايقاعي الموسيقي للابيات.

ورد الجناس في شعر ابن الخلوف بنوعيه التام وغير التام فمن امثلة الجناس التام - وهو اتفاق الألفاظ في اربعة امور: انواع الحروف واعدادها وهيئاتها وترتيبها - قول ابن الخلوف مادحا خير البرية:^(٦٢)

يا مصطفى قبل العوالم كلها

والكون لم يبرز من التكوين

يطيق مثن حصر وصفك بعدما

اثنى عليك الله في (التكوين)

جانس ابن الخلوف بين كلمتي (التكوين)، والاولى منها تعنى بداية الكون ونشأته والاخري تشير إلى اسم احد اسفار التوراة المسمى بسفر التكوين الذي وردت فيه صفات الرسول الكريم والثناء عليه^(*) ليظهر

(عجبت) والمصدر (عجيب) ليبين عظيم دهشته وكبير حيرته من حال محبوبته وصنيعها، فقد سحرته بمقلتها واسكتته بغيها، فلا تكاد تسمع لشاعرنا ركزا، ولا يخفى صوتيا ان تجانس الكلمات في حشو الابيات (عجبت، عجيب)، فضلا عن تجانس القافية (دقيق، عقيق) اعطى قوة في الايقاع وجمالية في النغم، مما جعل الوحدات الايقاعية اشبه بفواصل موسيقية متعددة الجوانب. وإلى مثل ذلك التعجب في الابيات السابقة يجنح ابن الخلف في قوله: (٦٥)

**وبي شادن لا يخطي الفتك لحظه
ولا عجب فهو السنان المقوم
تظلم لما قمت اشكوه ظالما**

فواعجبا من ظالم يتظلم
ان العين الساحرة في المقطوعة السابقة فاتكة هنا، وهي على ظلمها لمحبوها وعظيم صنيعها فيه تبدو هي المتظلمة والشاكية من محبوبها، وحيرة الشاعر وعجبه أبادهما الجنس غير التام بين الكلمات (تظلم، ظالما، ظالم، يتظلم) من جهة، و(عجب، عجباً) من جهة أخرى، ولا يخفى مال هذا الانفتاح الأسلوبى وتواتر الجنس الاشتقاقي من جمالية وتنعيم اخاذ، فضلا عن استغلال الشاعر قدرة اللغة على الاشتقاق والتوسع استغلالا رائعا.

وما دام جمال محبوبه الشاعر بهذه الدرجة من السحر والفتك، فلاريب من قوله: (٦٦)

وهل سعاد وسلمى والرباب اذا

عدت محاسن حسناهن الاك
فهذه الاسماء (سعاد، سلمى، رباب) هي اشهر من تغزل الشعراء بهن، وهن في نظر الشاعر ما يحملن بمجموع جمالهن الازاء من محاسن محبوبته وجمالها، وادى الجنس

الشاعر بهذا الجنس التام المكانة الرفيعة التي يحتلها الرسول الكريم، سواء في الواقع المرئي من خلال ثناء رب العالمين عليه في احد كتبه المنزلة للبشرية، وفي العالم غير المرئي بوصفه موجودا ثابتا قبل وجود الكون وثباته، هذا من الناحية الدلالية، اما من الناحية الصوتية فقد حقق الجنس تنغيما رقيقا يتلائم مع دلالة الابيات، فسلاسة الألفاظ ورقتها في المدح النبوي تواءمت مع الموسيقى الداخلية ذات النغم الهادئ، مما ينم عن حس مرهف للشاعر وذوق في الانتقاء والتوفيق بين المفردات.

وبحسرة اليائسين يعبر ابن الخلف عن استجدائه الرحمة من قلب محبوبه باستخدام الجنس التام قائلا: (٦٣)

**والهف قلبي: وهل يجدي تلهفه
اذ تصعد حر الشوق والنهبا
هلا رحمت كثيبا لم يقر بكم**

حتى قضى، وقضى الذي وجبا
فكلمة (قضى) الاولى تعني الموت، والاخرى تشير إلى تادية الواجب، وقد ادت الهيمنة الصوتية لحروف كلمتي (قضى) امتدادا للنص واطالة أثرت بالجانب الايقاعي بطاقة صوتية محسوسة .

اما النوع الآخر من الجنس والذي احتل مساحة اكبر من نظيره التام فهو الجنس غير التام - وهو ما اتفق فيه اللفظان في انواع الحروف واعدادها وهيئاتها وترتيبها -، ومن امثله قول ابن الخلف متغزلا: (٦٤)

**عجبت وشان محبوبي عجيب
يحير كل ذي فهم دقيق
اتنفت في سحرا مقلناه**

وفوه قد تختم بالعقيق
الشاعر جانس جناسا غير تام بين الفعل



غير التام بين كلمتي (محاسن، حسناهن) تلك الناحية الدلالية المشار إليها، فضلا عن تأديته الناحية الإيقاعية الموسيقية النغمية التي حملت شحنات صوتية مناسبة عذبة خالية من التكلف وبعيدة عن التعقيد؛ لتكشف عن صدق التجربة الذاتية للشاعر وجمال التعبير عنها.

لجأ الشاعر ابن الخلوف إلى التنويع في استعمال الجنس بنوعيه التام وغير التام، لما لهذا النوع من الإيقاع الموسيقي من تكثيف للنظام الصوتي الذي يثري بتراكمه المؤدي إلى تثبيت الدلالة وهذا التنويع زاد من القيمة الجمالية للتجانس، والتي جاءت من خلال الكيفية المعبر عنها وطبيعة العلاقات التي كشفتها شبكة النص، فالجناس ليس نغمة موسيقية اعتيادية فحسب، بل هو مغزى دلالي معبر عن براعة وتمكن لغوي، أحسن شاعرنا ابن الخلوف في استغلاله، فجعل وجود الجنس ليس مجرد وقع موسيقي فحسب، بل جعل له ندا دلاليا يأخذ نصيبه من الشعرية التي أحسن توظيفها في أشعاره.

المحور الخامس: التكرار

يعد التكرار من أبرز صور التناسق الصوتي والانسجام بين الوحدات اللفظية المكررة، وهو إعادة مقصودة لألفاظ وعبارات بعينها في سياق التعبير وعلى أبعاد زمنية متساوية، يتحراها منشئ النص لتشكيل نغم يجذب السامع إليه، لذا كان اهتمام العرب به لافتا للنظر، فـ «من سنن العرب التكرار والاعادة»^(٦٧)؛ لما يشكله من قيمة صوتية في النص، تظهر من خلال «تناوب الألفاظ واعادتها في سياق التعبير، بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره ونثره»^(٦٨).

وان الشاعر في نزوعه إلى التكرار لا يقصد تحقيق الاغراض البلاغية وتعميق القيم الدلالية فحسب وانما يروم كذلك إلى خلق الترجيع الصوتي واحداث التناغم الإيقاعي، والذي بدوره يحقق الانسجام التام مع البناء الخارجي الثابت؛ فيقوي بذلك النغم ويتردد صده إلى السامع، وهو ما يؤدي إلى توكيد المعاني التصويرية من خلال تثبيتها موسيقيا في الذهن، لان تكرار كلمات بعينها غرضه زيادة النغم وتقوية الجرس وتثبيت المعنى وتحقيق الدلالة الشعرية التي يستجيب لها وجدان المتلقي واحساسه^(٦٩).

ونلاحظ للتكرار مستويات متعددة في شعر ابن الخلوف، لعل من أبرزها حضورا في ديوانه: مستوى الحرف، ومستوى اللفظة، ومستوى العبارة، وهو في مستوياته الثلاثة محكوم بالجانب الانفعالي لديه لحظة ولادة عمله الشعري، ومدى سيطرة هدير فكرة ما على ذاته.

المستوى الاول الخاص بالحروف نرى حضوره في قول ابن الخلوف:^(٧٠)

ايا خالها الشحرور في روض خدها

على قدها ناغ وغن وغرد

وياكاسها الكاسي ظفرت لك الهنا

بلثم ثنايا ثغرها المنتنضد

ويا حجلها في الساق هزيت دائما

فقد صرت منها فوق صرح ممرد

المقطوعة حافلة بالمؤثرات الإيقاعية المتسمة بحلاوة جرس الحروف المكرره باصواتها، والتي شكلت محورا موسيقيا خفيا اضاف إلى الإيقاع الخارجي قوة وتعصيذا، فالهيمنة الصوتية للحرف (يا) في بداية الابيات، والتنوع في تكرار حرف (العين) في عجز البيت الاول،

و(الثاء) في بداية العجز الثاني، و (الراء) في بداية العجز الثالث؛ كل ذلك افاد الطاقة النغمية الياحائية التي تجلت في الطمأنينة والراحة النفسية لدى الشاعر حين ظفر بلقاء محبوبته والاستمتاع بحلو الحديث معها فساهم تكرار الحرف في اعادة انتاج المعنى وتحقيق قدر من الكثافة الصوتية المتوافقة معه.

ولايبعد ابن الخلوف عن هذا المعنى في وصفه، ولا عن مستوى تكرار الحرف في قوله: (٧١)

لاومسك اللمى وورد الخدود

مانهار اللقا كليل الصدود

لا، ولا الزهر مثل در الثنايا

لا، ولا السمر مثل بان القدود

لا، ولا البدر مثل صبح المحيا

لا، ولا الند مثل ضم النهود

ان الحضور الصوتي لحرف النفي (لا) القى بظلاله على الايقاع الموسيقي الذي عززه ابن الخلوف بتكراره أداة التشبيه (مثل)، مما دلل على قدرته في تطويع الاصوات ومحاولة استنطاقها للتعبير عن جمال محبوبته وسحرها بأسلوب سلس تستسيغه العقول وتهواه القلوب، لذلك نرى أن التلاؤم بين صفات الحروف وبيان المعنى قد بلغ درجة كبيرة، مما يؤكد قدرة الشاعر ومهارته في تطويع القوة الياحائية الكامنة في الحروف لتعميق الدلالة وتوضيحها.

المستوى الثاني الخاص بالألفاظ، ونجد صداه يتردد في قول ابن الخلوف واصفا الموت: (٧٢)

وكم لحد قبور قد نثرت بها

اعضاء حسن كمثل الجوهر النضد

وكم تركت امينا غير مؤتمن

كما تركت عمادا غير معتمد

وكم تركت مرقى عز مدركه

وكم تخللت حتى غابة الاسد

يكرر لفظة (كم) الخبرية الدالة على

الكثرة ليبين بتكرارها ما يعتلج ب صدره من أهات خلفتها اثار الموت في البلاد والعباد، فالحسن مدفون والعز مذلول والملك مسلوب؛ لان الموت انتزع منهم اغلى ما يملكون؛ انتزع الجمال والعز والهيبة والقوة. فكل هذه الآثار السلبية للموت القت بظلالها على نفسية الشاعر الحزينة، فصورها مكررة بنغم حزين يتوافق مع طبيعة اجواء الفراق وحزنه، مما اثرى النص في مستوييه: الدلالي بتوثيق المعنى وتوكيده، والصوتي في منحه النص نغما هادئا عضد موسيقى الوزن والقافية وقواها.

ويعود ابن الخلوف في موضع اخر إلى التكرار اللفظي ليعمق فكرة قوة سلطانه الخارقة، في قوله مادحا: (٧٣)

وحيث سماك البحر حار دليه

كما حار صب عنه احبابه شطوا

وحيث السهى في لجة البحر سابح

كسار بموماة اضر به الشحط

وحيث ترى الشعرى المضلل سعيها

كوكب بقفر عن رواحلها حطوا

وحيث سهيل في مجرة افقه

كخائض نهر دابه الرفع والحط

فبادر إلى روض سقى الغيم ربعه

فاخصب من رياه ما امحل القحط

يبدو ان هاجس ارضاء السلطان وما يستتبعه من حظوة تنال الشاعر جعله يكرر لفظة (حيث) في بداية صدور الابيات، وحرف التشبيه (الكاف) في بداية اعجازها؛ ليرسخ فكرة قوة السلطان وسخائه، فهو الذي تتجلى فيه صفات الحامي والمنقذ والمعطي والدليل



لسكان الارض وسماك البحار وكواكب السماء. وقد ساهم تناوب لفظة (حيث) واعادة تكرارها مع حرف (الكاف) في تشكيل سياق تعبيرى نغمي موسيقي، قصده الشاعر لاضفاء الوان من التناسق الايقاعي الأسر لمسامع المتلقي من اجل اقناعه بصورة السلطان وصفاته الخارقة.

المستوى الثالث مستوى العبارة والذي نجده يأخذ اشكالا عدة في نصوص الشاعر، فشكل خاص بتكرار العبارة في بداية صدور الابيات، كقولة مادحا مليكه وسلطانه: (٧٤)

وكانما تلك الرياض خريدة
تبدي نواظرها السيوف لمن نظر
وكانما تلك الزهور نواظر
جال النعاس بها فايقظها السمر
وكانما تلك المذائب اسهم
اضحت تفوقها القسي بلا وتر
وكانما تلك الجوابي اعين
فاضت مدامعها على فقد السهر
وكانما تلك القباب وقد بدا

وجه المليك بها منازل للقمر
فكل مافي الوجود من رياض وسيوف
وزهور ومذائب وقسي وجوابي وقباب يحاكي
الملك ويعكس قوته وحزمه وجماله، وبدا ذلك
جليا من خلال توظيف ابن الخلوف عبارة
(كانما تلك) التي نطقت بلسان الوجود لتبرز
صورة ممدوحه الأسطورية، واعتماد الشاعر
على هذا التكرار جاء للمحافظة على تواصل
الايحاء في البنية الكلية للنص، وخلق توازن
صوتي رام به ايجاد تناسق مابين الدلالة
المدحية والموسيقي القوية المناسبة لقوة الملك
السلطان.
ويظهر لنا شكل ثان لتكرار العبارة لدى ابن

الخلوف يتمثل في بداية صدور الأبيات وبداية
اعجازها كما في قوله واصفا لوعة عشقه: (٧٥)

ام هل لنار تلهفي من مطفي
ام هل لفيض مدامعي من واق
ام هل لأول لوعتي من اخر
ام هل لذاهب مهجتي من باق
ام هل لكسر حشاشتي من جابر

ام هل لداء صبابتي من راق
يستخدم ابن الخلوف نمطين من انماط
الموسيقي الداخلية ويمزج بينهما بطريقة
اخاذه حققت نغما جذب المتلقي واستهواه، من
خلال المزج بين تكرار عبارة (ام هل) في بداية
صدر الابيات واعجازها، وبين الطباق (اول،
وأخر) و(ذاهب، وباق) و(كسر، وجابر)؛ ليعزز
صورة الحيرة والقلق والذهول التي تسيطر
عليه من جراء فيض المشاعر الجياشة التي
صبها عشقه لمحبوته على عقله وقلبه وكل
حواسه، كيف لا وناره لا مطفى لها، ودمعه
مدرار لا موقف له ولوعته طريقها ممتد إلى
ما لانهاية، ومهجته غادرتة ولاسبيل لرجوعها،
وخاطره مكسور لا جابر له ومرضه خطير لا
شفاء منه، ومما ساهم في تقوية المعنى تحول
العبارة المكررة (ام هل) إلى معزز ايقاعي
للدلالة المركزية (الحيرة والقلق) التي يدور
حولها المعنى فاضحت نقطة ارتكاز اساسية
لتوالد التساؤلات وتنامي حركة النص، مما
ساعدت على تكثيف المعنى وايقاعه، وخلق
نوع من التزاوج بينهما.

والشكل الثالث والأخير لمستوى العبارة
يظهر في استخدام ابن الخلوف تكرار العبارة
على مساحة البيت الشعري بشطريه، كما في
استخدامه تكرار أسلوب الإستثناء في قوله
واصفا سلطانه: (٧٦)

ولا الحسن الا ذاته وطباعه
 ولا النجم الا فهمه وذكاؤه
 ولا الدر الا نطقه وابتسامه
 ولا المسك الا نشره وثنائؤه
 ولا الليث الا باسه واقتداره
 ولا الغيث الا جوده وسخاؤه
 ولا البرق الا طرفه وجبينه
 ولا العضب الا عزمه ومضاؤه
 ولا الفضل الا حلمه وسماحه
 ولا العدل الا حكمه وقضاؤه
 ولا الفخر الا رهطه ونجاهه
 ولا المجد الا عزه وارتقاؤه
 كرر الشاعر ابن الخلوف الاستثناء المفرغ
 الذي يفيد القصر من خلال اداة النفي (لا)
 واداة الإستثناء (الا) والتي اثبت بها مجموعة
 صفات لمدوحه مقصورة عليه فقط دون
 غيره، ونفاها عن سواه(*) فالحسن والذكاء
 والدر والمسك والباس والجود والعزم والفضل
 والعدل والفخر والمجد صفات تفرد بها
 ومدوحه السلطان دون غيره، وادت هندسية
 توزيع الإستثناء رسالة صوتية فضلا عن
 رسالتها الدلالية؛ نتيجة التراكم الكمي الذي
 اشاع في النص تموجا نغميا اسهم في تعزيز
 الرسالة الصوتية وابرزها قيمتها النغمية.
 ان تكرر حروف وألفاظ وعبارات بعينها
 لدى الشاعر يعني انها ذات رنين خاص لديه
 ونغم موسيقي مميز عنده، مصحوبة بفكرة
 يريد اظهارها بهذا القالب النغمي التكراري،
 وهذا ما لمسناه لدى ابن الخلوف في النماذج
 التي سقناها انفا، والتي ابرزت ثلاث وظائف
 مهمة للتكرار في نصوصه الاول موسيقي:
 عني بتقوية النغم الشعري وتماسك اجزاء
 القصيدة ايقاعيا والثاني دلالي: عمل على منح

الحرف واللفظ والعبارة المكررة وجودا خاصا
 في سياق القصيدة، والثالث نفسي: تجلى في
 تأكيد الفكرة المتسلطة على نفسية الشاعر
 فحاول اضاءتها بالتكرار.
 وهكذا اسهمت محاور البناء المتغير الخمسة:
 التدوير والطباق والتصدير والجناس والتكرار
 في تشكيل ايقاع موسيقي داخلي مميز، ساهم
 في ابراز الدلالة وتوضيحها، واعطاء بعد نغمي
 خاص لنصوص ابن الخلوف من خلال حسن
 التوظيف لهذه المحاور الخمسة وبراعة ربطها
 مع نفسية الشاعر وانفعالاته ساعة نظمه
 أشعاره وبوحه بها.

الخاتمة:

البناء الايقاعي الموسيقي المنبعث عند القراءة
 هو خير معبر عن التجربة الشعورية، ودراسة
 التجربة الشعورية على اساس الموسيقى
 الشعرية من الاهمية بمكان؛ لانها التعبير
 النغمي عن عواطف الشاعر وتجاريه. وهذا
 البناء الايقاعي الموسيقي يتشكل من بناءين،
 احدهما ينحو منحى ثابتا كالوزن والقافية
 فلا نص شعري بدونهما؛ لذلك وسمناه
 بالثابت. والاخر ينحو منحى متغيرا من نص
 إلى اخر كالتدوير والطباق والتصدير والجناس
 والتكرار.... الخ من عناصر الموسيقى الداخلية
 واسميناه متغيرا لان بعض هذه العناصر قد
 توجد في نص وتغيب عن الاخر، وتظهر عناصر
 أخرى لتتواجد في النص الاخر وتختفي من
 غيره... وهكذا، ويحدد ذلك الحضور والغياب
 نفسية الشاعر وعاطفته وقت انشاد القصيدة،
 فلا ثبات لهذه العناصر في كل نص، وفي الوقت
 نفسه لا يخلو نص شعري من تواجد واحد
 منها؛ لذلك اسميناه بالبناء المتغير.
 ودراستنا للبناء الثابت الخاص بالوزن



والقافية جاءت في اتجاهين ضمنين: اتجاه لغوي يقوم على معرفة خصائص الاصوات اللغوية، واتجاه نقدي يحاول الربط بين الاشكال العروضية وبين ما تحمله من معان نفسية انفعالية، وكلا الاتجاهين تطلع إلى الافادة من علم الموسيقى، وان كانت حاجة الاتجاه الاول إلى مثل هذه الافادة امس واعظم؛ لان الاصوات اللغوية لا تصبح لها قيمة عروضية الا اذا انتظمت على اساس موسيقي، في حين ان بحث العلاقة بين الاشكال الصوتية ومعانيها في الشعر لا يتطلب المقارنة بالموسيقى الا ان يكون ذلك على سبيل الاسترشاد بالقوانين الجمالية المشتركة بينهما، وبدا لنا ان الايقاع الموسيقي من خلال نصوص ابن الخلوف وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للانسان عامة والشاعر خاصة، وعليه فالوزن والقافية ايقاع موسيقي شعري للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فحسب بل ما فيها من معنى وشعور، وهذا ما بدا جليا لنا في اشعار ابن الخلوف، فاختياره للبحور الطويلة بتفعيلاتها والحروف المجهورة والقافية المطلقة بمساحة اكثر من غيرها واكبر، كان سببه امكانية هذه البحور والحروف والقوافي بمجالها الرحب ومساحاتها الواسعة للتعبير عن خلجات الشاعر ومشاعره وعواطفه واحاسيسه الجياشة فاتخذنا بناء على ما تقدم وجهة النظر القائلة بضرورة المزج بين عاطفة الشاعر ومعانيها ووزنه الشعري وقافيته لدى دراسة نتاجه الشعري الموسيقي، واذا اتخذنا وجهة النظر هذه فاننا نرى ان دراسة الايقاع الموسيقي في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها؛ ما دام المعنى بعاطفته ومشاعره واحاسيسه هو العامل المهيمن في اختيار الشاعر المؤثرات

الايقاعية الموسيقية التي يحدثها في نصوصه الشعرية.

اما بحثنا في البناء المتغير فتكمن اهميته بوصفه احد العنصرين المهمين - فضلا عن البناء الثابت - المولدين للتشكيل الموسيقي في شعر ابن الخلوف، اذ نجد ما جاء في هذا البناء من محاور خمسة: تدوير، وطباق، وتصدير، وجناس، وتكرار؛ غنيا بما يكفي لكسب نصوصه طاقة نغمية ذات وقع عميق في نفس المتلقي. فالبناء المتغير لم يكن مجرد توظيف شكلي فحسب وانما كان توظيفا موسيقيا ودلاليا ادى ادوارا مهمة في رقد النصوص الشعرية بطاقات صوتية دلالية ويظهر ذلك من خلال محاوره الخمسة: فالتدوير خلق وحدة بنائية من خلال توحيد الشطرين باستمرارية فعل القراءة، مما ادى إلى تواشج المعنى مع موسيقاه. والطباق بما اوجده من موازنة بين الألفاظ الضدية المتقابلة على المستويين اللغوي والسياقي، والذي عمل على تحفيز ذهن المتلقي واثارته لاستيعاب معاني الفاظه المتضاده، والتصدير الذي ساهم في توزيع الوحدات الانشادية توزيعاً مقطعياً هياً لاشكالها المتماثلة اقتحام ذهن المتلقي، بفعل انواع التصدير: المتباعدين والحشو والتقفية. والجناس بتأديته ادوارا مهمة في تكثيف النظام الصوتي مما اثرى النص الشعري بتراكمه المؤدي إلى تثبيت الدلالة وابرزها الجرس النغمي الجمالي، من خلال التنويع بين الجناس التام وغير التام. والتكرار باظهاره للقلب النغمي التكراري رنيناً خاصاً في نصوص الشاعر من خلال تكرار الحرف واللفظة والعبارة، مما حفز لبروز وظائف موسيقية دلالية نفسية ادت دوراً مميزاً في إضاءة نصوص الشاعر. وهذه المحاور الخمسة

المشكلة للبناء المتغير بمجملها شحنت العمل الشعري بدفعات ايقاعية ونبضات موسيقية، فعمقت الدلالة وأبرزت الجمالية بنصوص ابن الخلوف الشعرية.

هوامش البحث

- (١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨، ص ٢٢٥.
- (٢) ظاهرة الأيقاع في الخطاب الشعري، محمد فتوح احمد، مهرجان المربد العاشر، بغداد، دار الحرية، ١٩٨٩، ص ٢٥.
- (٣) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٦.
- (٤) البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج ١/ ص ٧٩.
- (٥) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٣٣.
- (٦) التشكيل الموسيقي في الخطاب الشعري العربي، فليح الركابي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٥، ص ١١.
- (٧) م. ن.

(*) هو احمد بن ابي القاسم بن عبد الرحمن بن محمد ابن الخلوف الاندلسي، ولد ٨٢٩هـ (-)، نشأ محبا للعلم والعملاء منذ صباه، فامتلك الكثير من المعارف والعلوم والاداب، فتعلم النحو والصرف والمنطق والفقه في وقت مبكر، قدم مع عائلته المهاجرة من الاندلس إلى تونس (-) لدى صاحبها المسعود بالله محمد بن عثمان، الذي اكرم وفادته وجعله كاتبه المقرب، فاشتهر بوظيفة الكتاب كما اشتهر بالشعر، فعده السخاوي: الكاتب البارع، وخاتمة الدولة الحليفة (-). ويؤكد ذلك ابن الخلوف بقوله: كنت ممن ولع بعصفوري النظم والنثر في الصبا، مستوهبا من دوحيهما نسمتي القبول والرضا، مقتظفا لزهرتيهما من رياض الادب (-). كان من الميالين إلى الضرف وحسن المندامة واللهو والمجون، وكان يقلد المتنبي ويضع ممدوحه موضع سيف الدولة وكافور (-). عد آخر الشعراء الاندلسيين الذين عاشوا في الاندلس قبل انتهاء حكم العرب فيها (-)، وافته

المنية بعد اجتياح الطاعون لبلده سنة ٨٩٩هـ. ينظر: (-) نفحة الرياحان ورشحة طلاء الحانة، محمد امين بن فضل الله المحبي، ط١، دار الكتب العلمية، م١ ج ١/ ص ٣.

(-) ديوان شهاب الدين ابن الخلوف، تح: هشام بوقمرة، دار العربية، تونس، ١٩٨٨، مقدمة المحقق، ص ١٥.

(-) الضوء اللامع لاهل القرن التاسع، شمس الدين محمد السخاوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ج ١٢/ ص ١٢٢.

(-) ديوان شهاب الدين ابن الخلوف، مقدمة المحقق ص ١٧.

(-) م. ن.

(-) مقدمة القصيدة في ديوان شهاب الدين ابن الخلوف ت ٨٩٩هـ، هدى شوكت بهنام، مجلة كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ع ٢، س ٢٠٠٧، ص ٩٠.

(*) قام الدكتور يونس السراي بدراسة الشاعر ابن الخلوف في كتابه (البناء الفني في قصائد شهاب الدين ابن الخلوف)، لكنها دراسة - كما بدت لنا - مقتضبة وبسيطة، وخاصة في الجانب الموسيقي فضلا عن الاخطاء الكثيرة في الاحصائيات والاستنتاجات والمعلومات؛ مما حدا بنا إلى اعادة دراسة الجانب الموسيقي وفق منهج أسلوبى مشفوع بجداول احصائية تعزز قيمته العلمية، لنبيِّن بالتحليل ورصد المهيمنات والاحصاءات ابرز سمات الجانب الموسيقي - التي اغفلتها الدراسة السابقة - لدى الشاعر ابن الخلوف.

(٨) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ط ٤، دار الجيل - بيروت، ١٩٧٢، ج ١/ ص ١٣٤.

(٩) التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، د. ت، ص ١٦.

(١٠) شعر اوس بن حجر ورواته الجاهليين، محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد ١٩٧٩، ص ٥٠٧.

(١١) لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية، السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ٢٠٩. (*صححنا الوهم الذي وقع فيه الاستاذ يونس



- السراي حين عد نصوص الشاعر ٢٧٩ نصا، منها ١٩٩ مقطوعة، ٨٠ قصيدة. فضلا عن ان للشاعر ٢١ نصا بين موشحه وزجل، وما ذكره الاستاذ يونس ١٣ نصا فقط.
- ينظر كتابه: البناء الفني في قصائد شهاب الدين ابن الخلوف، ط١، مؤسسة تائر العصامي، شارع المتنبي، بغداد، ٢٠١٤، ص ١٨٤.
- (١٢) اتجاهات الغزل في ق ٢ هـ، يوسف حسين بكار، دار المعارف - مصر، ١٩٧١، ص ١٩٥.
- (١٣) الصناعتين، ابو هلال العسكري، تح: علي محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٣٩.
- (١٤) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩٧.
- (١٥) موسيقى الشعر، ابراهيم انيس، ط٣، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٧٧.
- (١٦) البناء الفني في قصائد شهاب الدين ابن الخلوف، ص ٢٢٩.
- (١٧) م.ن، ص ٩٨.
- (١٨) م.ن، ص ٢٢٩.
- (١٩) م.ن، ص ٩٩.
- (٢٠) م.ن، ص ٧٦.
- (٢١) م.ن، ص ٩٣.
- (٢٢) ينظر: م.ن، ص ٤٦ و ص ٨٠.
- (٢٣) ينظر: م.ن، ص ١٨٩ - ١٩٠.
- (٢٤) فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٧، ص ٢١٥.
- (٢٥) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل ط١، دار صفاء، عمان، ٢٠١٠، ص ٣٥٩.
- (٢٦) القافية والاصوات اللغوية، محمد عوفي، مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٧٩.
- (٢٧) موسيقى الشعر العربي، محمد شكري عياد، ط١، دار المعرفة، مصر، ١٩٦٨، ص ١٠٢.
- (٢٨) العمدة، ج١/ص ١٥١.
- (٢٩) الخصائص، ابن جني، تح: محمد علي النجار، ط١، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ج ١/ص ٨٤.
- (٣٠) فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢١٣.
- (*) لايزال المفهوم الشائع للقافية انها الحرف الذي يختم به البيت الشعري، ولعل ترتيب معظم الدواوين القديمة ابوابا على حسب حروف الروي ما يؤكد ذلك.
- (٣١) الاصوات اللغوية، ابراهيم انيس، ط ٤، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٩، ص ٢١ - ٢٢.
- (٣٢) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث، رمضان عبد التواب، ط ٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٢.
- (*) هناك اسباب اخرى تدفع الشاعر لاستخدام الحروف المجهورة في نصوصه الشعرية، لكنها اقل اهمية وبروزا مما ذكرناه في المتن، ومنها ان النزوح وراء الاصوات المجهورة سببه الإسترسال الذي يتمتع به الشاعر - اي شاعر - في استخدامها، من دون الخوض في مزالق القافية وعيوبها. ومنها كذلك ان اغلب الكلمات تنتهي بهذه الحروف، فضلا عن سهولة نطقها لوضوحها.
- (*) وقع الاستاذ يونس السراي في خطأ حين جعل القوافي المطلقة في ٢١٨ نصا، والمقيدة في ٦١ نصا ووقع في خطأ اخر حين عد وجود حركة الكسرة في ١٢٣ نصا، وحركة الفتحة في ٥٠ نصا، وحركة الضمة في ٤٥ نصا.
- ينظر كتابه: البناء الفني في قصائد شهاب الدين ابن الخلوف، ص ١٩٥.
- (*) ينظر ديوانه: ص ٩٥، ١٣٦، ١٤٨، ٢٦٤، ٢٧٤، ٢٩٠، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣٣٥، ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٦٩، ٣٧٥، ٣٧٦، ٣٩٣، ٤٠٣، ٤١٥، ٤١٤، ٤٠٩، ٤٠٨، ٤٠٦، ٤٠٥، ٤١٧، ٤٢١.
- (٣٣) موسيقى الشعر، ص ٤٣.
- (*) شكلت هذه المحاور مهيمنات اسلوبية في شعر ابن الخلوف؛ لذلك اقتصرنا عليها دون غيرها لكثرتها وشيوعها في قصائده ومقطعاته.
- (٣٤) العمدة، ج١/ص ١٤٩.
- (٣٥) الشعر والنغم، رجاء عيد، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٨٤.
- (٣٦) قضايا الشعر المعاصر، ص ٩١.
- (٣٧) ديوان ابن الخلوف، ص ١٢٦.
- (٣٨) م.ن، ص ٢٨٠.

- (٣٩) م.ن، ص ٣٤٨.
- (٤٠) م.ن، ص ٤١١.
- (٤١) خزانة الادب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، القاهرة، ١٣٠٤ هـ، ص ٦٥.
- (٤٢) ينظر: انوار الربيع في انواع البديع، ابن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، النجف، ١٩٦٨، ج ٢ / ص ٣٢.
- (٤٣) ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ١١٠.
- (٤٤) ديوان ابن الخلوف، ص ٢٦٧.
- (٤٥) م.ن، ص ٩٩-١٠٠.
- (٤٦) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص ١٠٢.
- (٤٧) ديوان ابن الخلوف، ص ٥٠.
- (٤٨) م.ن، ص ٤٠٢.
- (٤٩) المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع، السجلماسي، تح: غلال الفاسي، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠، ص ٤٠٦.
- (٥٠) الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، د.ت، ص ٣٢٣.
- (٥١) العمدة، ج ٢ / ص ٣.
- (٥٢) ينظر: الصناعتين، ص ٤٠٠، البلاغة العربية قراءة اخرى، ط ١، مكتبة لبنان - ناشرون بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٦٦.
- (٥٣) ديوان ابن الخلوف، ص ١٠٧.
- (٥٤) ينظر: الصناعتين، ص ٤٠٠، البلاغة العربية قراءة اخرى، ص ٣٦٧.
- (٥٥) ديوان ابن الخلوف، ص ٣٣٩.
- (٥٦) ينظر: الصناعتين، ص ٤٠٠، البلاغة العربية قراءة اخرى، ص ٣٦٧.
- (٥٧) ديوان ابن الخلوف، ص ٢٥١-٢٥٢.
- (٥٨) م.ن، ص ٣٩٨.
- (*) ينظر: الشعر الاندلسي في عصر الطوائف، ملامحه العامة وموضوعاته الرئيسية وقيمتها التوثيقية، هنري بريس، ترجمة: الطاهر احمد مكي، ط ١، دار المعارف - مصر، ١٩٨٨، ص ١٦٣.
- (٥٩) الطراز المتضمن لاسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب، بيروت، د.ت، ج ٣ / ص ٣٠١.
- (٦٠) في الشعرية، كمال ابو ذيب، ط ١، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٠٢.
- (٦١) جوهر الكنز، ابن الاثير الحلبي، تح: محمد زغلول سلام، شركة الاسكندرية للطباعة والنشر د.ت، ص ٩١.
- (٦٢) ديوان ابن الخلوف، ص ٦٧.
- (*) يقع محقق الديوان في وهم حين يشير إلى ان لفظة (التكوين) هنا المراد منها سورة التكوين، ومن المعلوم عدم وجود سورة بهذا المسمى. والراجح لدينا مذكرناه في المتن استنادا لقوله تعالى ((محمد رسول الله والذين معه اشداء على الكفار رحماء بينهم تراهم ركعا سجدا يبتغون فضلا من الله ورضوانا سيماهم في وجوههم من أثر السجود ذلك مثلهم في التوراة)) النور / ٢٩.
- (٦٣) ديوان ابن الخلوف، ص ٢٦٣.
- (٦٤) م.ن، ص ٣٣٤.
- (٦٥) م.ن، ص ٣٥٣.
- (٦٦) م.ن، ص ٣٣٨.
- (٦٧) الصاحبى في فقه اللغة، ابن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٧٧.
- (٦٨) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص ٢٢٩.
- (٦٩) أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وابداع الشعراء، شفيح السيد، مجلة ابداع، ع ٦، س ٢، ١٩٨٤، ص ٩.
- (٧٠) ديوان ابن الخلوف، ص ٢٨٧.
- (٧١) م.ن، ص ٢٩٠.
- (٧٢) م.ن، ص ٢٥١.
- (٧٣) م.ن، ص ٢٠٠-٢٠١.
- (٧٤) م.ن، ص ١٠١.
- (٧٥) م.ن، ص ٣٢٦.
- (٧٦) م.ن، ص ١٤٦.
- (*) وهذه فائدة الإستثناء المفرع، ففيه دلالة على نفي الشيء من غيره. فقولنا - مثلا - ما قام الازيد اثبات القيام له، ونفيه، عن سواه، ولو قلت: قام زيد، لم يكن فيه دلالة على نفيه عن غيره.
- ينظر: معاني النحو، فاضل السامرائي، ط ٢، دار الفكر، عمان - الاردن، ٢٠٠٣، ج ٢ / ص ٢١٥.

The buildings of the musical composition in the poetry of Ibn Al-Khallouf Al-Andalusi (d. 899AH)

By: Assist. Prof. Dr. Mahmoud Shaker Mahmoud

College Of Arts /AL-Mustansiriyah University

Abstract

The research deals with talking about music as an element of poetic inspiration because of its important role in the emotional experience, in terms of expression and conduction, The researcher relied in his work on the constant and variable constructions that have emerged remarkably and distinctively in the poetry of Ibn Al-Khalouf Al-Andalusi Indicating that the constant means the deliberative appearance of the musical rhythmic which is determined by the controls of the general melody represented by weight and rhyme The variable is the direction in which the poet is freed from the criteria of constant construction and the adoption of the laws of the individual self and the hidden specificity that includes various sound values that change from text to text that carry with them repetition, Alliteration, counterpoint, etc.

