مجلة كلية الآداب
"دوريَّةٌ – أكاديميَّةٌ – علميَّةٌ – مُحَكَّمةٌ"
عدد (٤٠) مارس ٢٠١٦م ص ص: ٩ - ٣٠
جامعة سوهاج
كلية الآداب

البنية الإيقاعية في شعر الشباب والشيب في الأندلس

السيد العربي السيد علي(*)

المقدمة :

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه واهتدى بهداه إلى يوم الدين ..... وبعد.

إن موسيقى الشعر لا ترتكز على الوزن والقافية وحدهما، بل يشاركهما الإيقاع الناتج من تلاحم القيم الصوتية في رسم النغمات ، فتحدث أثرًا أكثر تعمقًا ، وإيحاءً أبعد وإثارة أشد وأكبر ، الأمر الذي يجعل الإحساس بجماليات النص طاغيًا .

فموسيقى الإيقاع الداخلي تتآزر في تشكيلها ما تحدثه الحروف من جرس وما تحدثه الكلمات من رنين، وإيقاع الجمل والعبارات التي ينسجها الشاعر على منوال قصيدته ، فدلالات الألفاظ المعجمية تشترك مع الدلالات الصوتية في إنتاج الدلالة الشعرية ، فاللغة الشعرية بمثابة لغة انفعالية تتلمس طريقها إلى القلب ، واعتمادها الرئيس يرتكز على اللغة الموسيقية التي تثير بدورها انفعالات وأحاسيس تستعصي على الإحصاء. فالكلمة لا تحمل في طياتها المعنى المعجمي فحسب بل تنطوي على العديد من المعاني الخفية ، فهي تتعدى المعنى الدلالي والمعجمي إلى معاني أكبر يسهم في تشكيلها الصوت أو المعنى أو الاشتقاق " فإن كانت الدلالة المعجمية للألفاظ هي السبيل الوحيد للتعبير في الكتابة المعيارية . فالأصوات التي تتألف منها هذه الألفاظ ، هي طاقة تعبيرية وإيحائية في الكلام الشعري . واللغة الشعرية هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب ، وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى"(١) .

ومن هنا وقع اختياري على هذا الموضوع وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة .

أما التمهيد فقد جاء في تعريف الإيقاع الداخلي والبنية الإيقاعية .

والمبحث الأول جاء في بنية التماثل .

والمبحث الثاني جاء في بنية التوازن .

المبحث الثالث جاء في بنية التقابل .

وقد اخُتتم البحث بذكر أهم النتائج التي توصل إليها يليه ثبت للمصادر والمراجع التي استعملت في البحث .

تمهيد : الإيقاع الداخلي والبنية الإيقاعية :

أولاً : الإيقاع الداخلي :

إن موسيقى الإيقاع الداخلي تعد من أهم عناصر الأسلوب الفني في الكتابة الأدبية عمومًا وهي غير مقصورة على الشعر وحده ، فيستطيع الشاعر أن يعبر عن خوالج نفسه الملتاعة ويشاركه المتلقي في نفس الشعور" وإذا بلغ الكاتب المبدع هذه الدقة فإنه قد حقق الموسيقى أيضًا ؛ لأنها الامتداد الأكثر عمقًا لهذه الدقة، الامتداد الذي يتجاوز باللفظ والجملة والتركيب– الدلالة المعجمية ، إلى الدلالة النفسية والشعورية."(٢)

والإيقاع هو ما يجعل نغم الموسيقى مختلفًا داخل إيقاع البحر الواحد ، هذا الاختلاف يعود بالضرورة على المعنى المراد فيزيده تأثيرًا ، فذلك الإيقاع يعد الصدى لنفسية المبدع وشخصيته ، فيوظفه في الصورة التي تواءم حالته النفسية والشعورية فمن أهم أركان الشعر عند المحدثين " أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقًا في موضع الرقة ، قويًا عنيفًا في موضع القوة

(*) باحث بقسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية د. صبحي البستاني دار الفكر اللبناني بيروت ط١ ١٩٨٦م ص ٤٩.

(٢) اللغة الفنية لميدلتون مري وآخرين تعريب د. محمد حسن عبدالله , دار المعارف , القاهرة ,١٩٨٥م ص١٣.

والعنف ، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقي ، وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري "[١].

لذا يمكننا القول بـ" أن على الشاعر أن يستنفد الطاقة الموسيقية في الكلمة ، لكي يأتي تعبيره أشمل وأبعد أثرًا . فمعنى الكلمة بحد ذاته قد لا ينجح في إيصال ما يريد أن يوصله إلى القارئ – وطاقتها الموسيقية تساعد في هذا الإيصال. فمن الخطأ أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم."[٢]

فالشعر لا يبنى من خلال تراص الألفاظ جنبا إلى جنب ، بل تتضافر في تشكيله العديد من العوامل التي تتخطى حتى وجود موسيقى معينة " لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى ، فقد كان تكرر الصوت في فواصل منتظمة ، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها ، يسهل الترانيم الشعرية القديمة . لكن إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظوم . قد توجد فيه ، وقد توجه دونه ."[٣]

و" إذا وضعت الكلمات في مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت في إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حُميّا فنية ، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادي الكثيف عن جوهر الروح التي تمده بالحياة "[٤]

والإيقاع يمثل انعكاسًا لنفسية الشاعر ويبرز شخصيته ويجسد إبداعاته " فليس الإيقاع مجرد تلاعب وإنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر ، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه . والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالاً صادقًا ، ولهذا فهو أدق دليل على نظام النزعات." [٥]

فالشاعر يجسد موسيقاه من خلال اختيار الألفاظ ثم ترتيبها في نسق معين فالموسيقى يكون استنادها على جانبين مهمين هما الألفاظ والمعاني ، فالموسيقى هي روح المعنى التي تبعث فيه الحياة ، واللفظ بمثابة الجسد لها ، فلا غنى لأحدهما عن الآخر ، ويحاول الشاعر توظيف تلك الموسيقى ؛ ليعبر عن انفعالاته المختلفة وما يجول داخل نفسه من أحاسيس ، فيستخدم من الإيقاع ما يناسب حالته الشعورية " ومعروف أن الحركة السريعة في الإيقاع تلائم الموضوعات العنيفة والعواطف المهتاجة ، وأن الحركة البطيئة تلائم الموضوعات الهادئة والعواطف المكظومة ، وبذلك ومثله يستطيع الشاعر النابه أن يعبر داخل تفاعيل البيت المتغيرة عن منعرجات أحاسيسه وانفعالاتها المتقلبة "[٦].

فالموسيقى تعكس أحاسيس الشاعر وتبرزه لنا " فما يعانيه الشاعر من غضب في أوقات الثورة والتبرم، يفرض عليه موسيقى صاخبة النغم ذات مسافات صوتية طويلة ورنين عاصف ، وما يمتلكه من نشوة الفرح وهزة الطرب ؛ يجعل موسيقاه راقصة النغم ، مسافاتها الصوتية قصيرة ، أما الشاعر المتألم الذي يشعر باللوعة والحسرة ، فتختلف موسيقاه بين الطول والقصر على حسب ما يعتريه من لحظات الحزن الكامن داخل طيات نفسه ، أو نوبات اللوعة التي تلهب الشعور وتستفز الأحاسيس " [٧] ، ومن هنا كانت أهمية الإيقاع و" لعلنا لا نغلو إذا قلنا إن أي بيتين يتطابقان في الوزن العروضي يختلفان في رنتهما

(١) موسيقى الشعر د. إبراهيم أنيس, مكتبة الأنجلو المصرية , القاهرة , الطبعة الرابعة , ١٩٩٧ , ص٢٢.
(٢) مقدمة للشعر العربي أدونيس , , دار العودة بيروت , ط٣ ١٩٧٩م ص ١١٥ .
(٣) المرجع السابق ص ١١٦ .
(٤) النقد الأدبي الحديث د. محمد غنيمي هلال دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة السادسة ٢٠٠٥م ص ٤٤٩ . ٤٥٠ .
(٥) العلم والشعر أ.أ. ريتشاردز, ترجمة : د. مصطفى بدوي , راجعته د. سهير القلماوي مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة د ت ص ٤٨ , ٤٩ .
(٦) فصول في الشعر ونقده د. شوقي ضيف ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨م، ص ٥١.
(٧) التوظيف الفني للون في الصورة الشعرية عند أبي العلاء المعري , د . آمنة محمد فتح الله محمد أحمد : رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية الآداب جامعة سوهاج ٢٠٠٨م ص ٢١٧ .

اختلافًا واضحًا ، وهو اختلاف يُرد إلى ما بين كلمات كل منهما من توافقات صوتية في الحروف وتماثل وتشاكل في الحركات والسكنات "[١].

فالشاعر يستطيع أن يبرز شخصيته من خلال استخدام تلك المكونات الصوتية والاستفادة بما تحدثه من تأثير مداه أبعد مما كان يرنو إليه الشاعر و" الإيقاع هو مظهر عبقرية الشاعر ، ومجال التفوق على الغير واستقلال الشخصية بالعمل الأدبي ، فمن الممكن أن يتصرف الشاعر في الإيقاع ، حيث يختار للصورة الوقف المناسب لها سواء كان سكونًا أو حرف لين حسب الغرض من الصورة ، بينما الوزن أمر عام يستوي في إخضاعه للشعر العبقري وغيره من الشعراء ؛ لأنه قاعدة أساسية لازمة في الشعر ، لا يستغني عنها شاعر ، وأن الإيقاع يتصل بالموسيقى الداخلية في الصورة ، ولكنه ابتداع تابع للوزن ونابع منه "[٢]

وتردد الحروف يمتاز بالقبح أو الحسن حسب سهولة نطقه أو صعوبتها ، ف" تردد بعض الحروف أو الكلمات يكسب الشطر لونًا من الموسيقى تستريح إليه الآذان وتقبل عليه ، ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها في مواضع خاصة من اللحن ، فيزيدها هذا التردد جمالا وحسنًا ، فليس تكرار الحروف قبيحًا إلا حين يبالغ فيه ، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا ، فالمهارة هنا في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقى الماهر النغمات في نوتته " [٣]

وبذلك يتميز العمل الأدبي ويبرز ويمكن القول " إن الموسيقى النابعة من تردد بعض الحروف، وتماثل الأصوات تعمل على خلق الوحدة في العمل الفني ، التي تترجم عن وحدة في المشاعر والأحاسيس لدى الشاعر ، حيث إن أنسب طريقة لخلق الوحدة الفنية هي تكرار العناصر المتماثلة ، كما أن هذه الوحدة تتحقق أيضًا عن طريق التقابل ؛ فالتعبير عن الاختلاف يشير إلى الوحدة في التضاد "[٤]

ويجب على الشاعر أن يحترز مبتعدًا عن التكلف والإغراق في استخدام هذه الموسيقى فلا تكون حشوًا داخل قصيدته دون داع لها ،فهي يجب أن تكون نابعة عن عاطفة صادقة تصدر من أعماق نفسه وفيها يجب أن" يتجسد التوافق النغمي، والانسجام اللفظي تجسدًا فطريًا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية " [٥] .

ثانيًا : البنية الإيقاعية :

الإيقاع يكسب الدلالة ثراءً ، وتكتسب الكلمة فيه دلالات جديدة تضاف إلى دلالتها المعجمية ، من خلال رؤية الشاعر الإبداعية التي تعكس حالته النفسية والشعورية ، " وعلى كلٍّ فالكلمة الشعرية تتخطى كثيرًا معناها القاموسي ، بل تتخطى كثيرًا المعنى الواحد إلى العديد المتوافقة – بل والمتعارضة – وسيكون وراء هذا صوت الكلمة ومعناها ، وطريقة اشتقاقها ، ووضعها في السياق ، وصلتها بالموضوع الذي تقال فيه"[٦] فيه"[٦]

فتناول السياق الذي يصب فيه الشاعر أفكاره وينسج إبداعاته يعتبر أولى الخطوات الصحيحة لفهم النص فهمًا صحيحًا دقيقًا " ففي السياق الشعري تتناعش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظي الداخلي"[٧] ومن هنا يمكن أن نفهم الأدوار التي تؤديها اللفظة إلى جانب معناها المعجمي " فالشاعر أو الأديب لا يختار اللفظة لمجرد دلالتها المعجمية فحسب ، بل لما تحمله – فوق تلك الدلالة – من دلالات

---

(١) فصول في الشعر ونقده د. شوقي ضيف : ص ٥١ .

(٢) البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر د. علي علي صبح , المكتبة الأزهرية للتراث , ١٤١٦ / ١٩٩٦ ص٢٢٤ .

(٣) موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس ص ٤١ .

(٤) التوظيف الفني للون في الصورة الشعرية عند أبي العلاء المعري , د . آمنة محمد فتح الله ص ٢١٩.

(٥) شعراء وتجارب " نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي "د. صابر عبدالدايم : , دار الوفاء الأسكندرية ٢٠٠١ , , ص ٦٣ .

(٦) أبو تمام وقضية التجديد في الشعر د. عبده بدوي , الهيئة المصرية العامة للكتاب ,١٩٨٥,ص١٤٥.

(٧) اللغة العليا النظرية الشعرية جون كوين ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ص ١٤٣.

أخرى ، وما تنفرد به من إيحاءات ، أي أن اللفظة في إطار النظم لفظة خاصة ذات عطاء معنوي خاص ، وهي لذلك تختلف عما قد يترادف معها أو يقرب منها في الاستعمال العام ." [١]

ونخلص من ذلك إلى أنَّ السياق يفهم منه " أكثر مما يفهم من الوحدات التي تؤلفه أي أن السياق قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزي بشكل مباشر بسيط إلى وحدة معينة أو وحدات مضمومة بطريقة آلية"[٢]

لذا فإن استخدام مصطلح البنية يجعل البديع يبتعد عن المأزق الذي تسبب فيه البلاغيون القدماء إذ جعلوا له " معنى اصطلاحيا محددًا هو دراسة المحسنات بنوعيها ؛ اللفظية والمعنوية . وواضح أن المحسنات كما يفهم من اسمها زائدة على مقومات الكلام ؛ فهي ليست ضرورية كالإفادة ، ولا اجتماعية كمراعاة مقتضى الحال ومطالب المقام ، وإنما يؤتى بها لمجرد تحسين الكلام ، وإحداث الشعور بالطرافة ، والإحساس بما في الأسلوب من زخرف ، يخف به حينًا فيكون رشيقًا ، وينوء بحمله حينًا آخر فيكون غثًا ثقيلاً "[٣]

والأمر الذي نخلص إليه هو أن استخدام مصطلح البنية في تحليل الشعر بلاغيًا يجعل علم البديع يخرج من مأزق الزينة المصطنعة والمتكلفة، وهو مأزق كانت تعاني منه البلاغة القديمة " ففكرة الزخرف اللصيق بالعبارة لازمت مفاهيم الأشكال البلاغية حتى الآن ، وليس هناك سوى مصطلح البنية للتخلص نهائيًا من شبهة الزينة المضافة ؛ لأنه يشير إلى أصالة النموذج التعبيري في إنتاج الدلالة الأدبية ، وانبثاقه من طبيعة التكوين الداخلي لوحداته ، مما يستحيل معه إزالته دون نقض هذا التكوين ذاته ، فهو بذلك يلغي المسافة الوهمية الفاصلة بين ما كان يعد تعبيرًا أصليًا مباشرًا وما يعد تعبيرًا شعريًا مجملاً له " [٤] .

وذلك لأن " الإيقاع المستمد من البنى الإيقاعية النابعة من التوازن والتماثل والتقابل ليس زينة طارئة أو زركشة لفظية تهدف إلى التزيين والتنميق اللفظي فقط ، دون إضفاء أي نوع من التحسين في الإيقاع أو الإثراء في الدلالة ، فإذا ما أحسن الشاعر توظيفها ، ولم يتعمد التكلف فيها ، جاءت مرتبطة بذات مبدعها ، معبرة عن نزعاته وانفعالاته ، مضيفة ظلالات على تراكيبه ، مكثفة للموسيقى والدلالة " [٥] .

وهو أمر أوضحه الجرجاني بقوله" فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعني هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بديلاً ولا تجد عنه حولاً، ومن هنا كان أحلي تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلا اجتلابه، وتأهب لطلبه"[٦] لطلبه"[٦]

فقد رأت البلاغة الحديثة أن يعاد النظر في أمر البديع ، ورؤية البلاغة الحديثة لدراسة الشعر بهذا الأسلوب الجديد من خلال الاتكاء على مصطلح البنية بما يحمله من طبيعة مرنة " يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقًا مع بقية العلوم الإنسانية "[٧] .

هذا وقد قسم د. تمام حسان تلك البنيات الإيقاعية إلى محورين رئيسين " وكل محور منهما يضم طائفة من العلاقات . فالمحور الأول محور العلاقات الوفاقية ، والثاني محور العلاقات العنادية ، وتضم العلاقات

---

(١) المعنى الشعري في التراث النقدي د. حسن طبل, دار الفكر العربي , القاهرة , الطبعة الثانية , ١٤١٨هـ , ١٩٩٨ م ص ١٩٥ .

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي د.مصطفى ناصف , دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان د.ت ص ١٦١ , ١٦٢ .

(٣) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة د. تمام حسان, مجلة فصول , المجلد السابع العددان الثالث والرابع , إبريل – سبتمبر ١٩٨٧م , ص ٣٢ .

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص د. صلاح فضل, سلسلة عالم المعرفة الكويت أغسطس ١٩٩٢ ص ١٢٣.

(٥) التوظيف الفني للون في الصورة الشعرية عند أبي العلاء المعري , د . آمنة محمد فتح الله محمد أحمد ص ٢٢٠.

(٦) أسرار البلاغة للجرجاني قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر الناشر دار المدني بجدة د ت ص٧ .

(٧) المرجع السابق ص١٢٢.

الوفاقية عددًا من المحسنات التي تسعى إلى التجانس كالمشاكلة والمزاوجة .... وأما العلاقات العنادية فمدارها على التنافر والتخالف ، وذلك كالطباق والمقابلة .... "[١]

وبناء على هذا التقسيم فبنيتا التماثل والتوازن تندرجان ضمن محور العلاقات الوفاقية ، بينما تندرج بنية التقابل ضمن محور العلاقات العنادية .

المبحث الأول : بنية التماثل

تعد بنية التماثل من البنيات المهمة التي انتشرت في طيات الشعر العربي ، متأثرة بما حلّ به من تطور على مدى العصور المختلفة ، فتماسك النص وضرورة التناسب بين الدال والمدلول تعطي للنص الشعري قوة أكبر تحت مجهر النقد وإذا نظرت إلى العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول ستجد

" اتفاق في الدالين + اختلاف في المدلولين = جناس
+ اتفاق المدلولين = تكرار
+ تضاد في المدلولين = جناس طباق " [٢]

فبنية التماثل إذًا تشمل التكرار والجناس .

أولا : التكرار :

إن إلحاح الشاعر على أن يكرر عنصرًا من العناصر المشكلة لعباراته ، أو تركيبًا معينًا من التراكيب يحمل دلالة نفسية وانفعالية ، إضافة إلى ما يؤديه من دور في توكيد الدلالة .فيمكنك القول بأن التكرار هو" إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها "[٣] فالشاعر حين يكرر لفظة معينة ، ينبأ ذلك عن انفعال داخلي يسيطر عليه " فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه "[٤]

فمفهوم التكرار يتحدد في أبسط مستوى من مستوياته بـــ" أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا ، أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني ، فإذا كان متحد الألفاظ والمعاني ، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس ، وكذلك إذا كان المعنى متحدًا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفًا فالفائدة بالإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين "[٥] .

وقد رأت نازك الملائكة شروطا أن التكرار كغيره من الأساليب التعبيرية الأخرى ، يتضمن إمكانات إبداعية وجمالية تستطيع أن ترتفع إلى مرتبة الأصالة واشترطت لذلك " أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها . كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلا ، أن يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط حوله ، أو لفظًا ينفر منه السمع"[٦]

---

(١) المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة د. . تمام حسان, مجلة فصول ص ٣٢

(٢)خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، ١٩٨١م .ص ٩٦.

(٣)قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة منشورات مكتبة النهضة الطبعة الثالثة ١٩٦٧ ص٢٤٢

(٤) المرجع السابق الصفحة نفسها .

(٥)معجم النقد العربي القديم د. أحمد مطلوب دار الشئون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩ ج١ ص ٣٧٠ .

(٦) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص٢٣١

وقد ذكر د. محمد مفتاح رأيًا في التكرار فقال " إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ، ليس ضروريًا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ، ولكنه (شرط كمال) أو (محسن) أو (لعب لغوي) "[١] غير أنه استدرك هذا الرأي بقوله " ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية "[٢] ، وقد نظر محمد عبد المطلب إلى التكرار من ناحية بلاغية إذ يقول " التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى "[٣] .

ويتابع قائلا : " ويمكن أن نلحظ الأثر التكراري، حين تأخذ اللفظة المكررة أبعاداً مكانية تعمل على تنسيق الدلالة، بحيث يكون هناك اتفاق بين حركة الذهن وحركة الصياغة ، فيكون الناتج بعيد الأثر في أدبية الصياغة أو شاعريتها " [٤] فالتكرار يشكل أهمية كبيرة في إبراز مكنون نفس الشاعر" غير أن طبيعة التجربة الفنية –ولاسيما الشعرية منها– هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين." [٥]

وقد جاء نمط التكرار في شعر الشباب والشيب معينًا لهم في رسم الصورة غير أن ذلك لم يجعلهم يهملون الناحية الدلالية ، فجاءت ألفاظهم المكررة في أكثرها ممثلةً لجوهر المعنى ، فكان الاختيار في ضوء تدعيم الفكرة وتأثيرها في نقل أحاسيسهم ومشاعرهم إلى الناس.

أ- تكرار الأصوات :

فقد وظف الشعراء تكرارًا في أشعارهم لتكثيف النغم ، وإبراز الدلالة ، فأنماط التكرار كثيرة وقد تم توظيفها توظيفًا سليمًا ومن ذلك يقول ابن هاني[٦] : (من الطويل)

أَلَمْ يأتِهـا أنّا كَبُرْنا عن الصِّبا ... وأنّا بَلَيْنا والزَّمانُ جَديدُ؟
فَلَيتَ مَشيبًا لا يَزَالُ وَلَمْ أقُلْ ... بِكَاظِمَةٍ لَيتَ الشَّبابَ يَعودُ
وَلَمَ أرَ مِثلي مَا لَه مِنْ تَجلُّدٍ ... وَلا كَجُفُوني مَا لهنَ جُمودُ[٧]

إن كثرة حروف المد في الأبيات السابقة قد ناسبت عاطفة الحزن على الشباب وامتدادها في نفس الشاعر ، وتكرار أنَّا بما فيها من توكيد واتصالها بجملة كبرنا مرة ، وجملة بلينا مرة أخرى ، بما في الجملة الثانية من نمو في المعنى وزيادة على معنى الكبر معنى البلى ، وقد خدم هذا التكرار المعنى وأوصل عاطفة الشاعر التي تأسف على الشباب ، ولكنها لا تقول كما قال من سبقه ليت الشباب يعود ، ولكنه يعترف بالواقع " المتمثل في المشيب " ، ويقول : " ليت الشباب لايزال " على طريقة التمني ، فالبيت الأول احتوى على تكرار حرف النون سبع مرات ، فهذا الحرف بما يحمل من طاقة نغمية قد عكس ما في نفس الشاعر من أنين وحزن لرحيل الشيب ، وأنه قد بلى والزمان متجددٌ ، والأمر نفسه تكرر مع اللام في البيت الثاني ؛ ليؤكد مجددًا على حزنه لحلول الشيب ورحيل الشباب ، كما برز فيه تكرار المد الموجود في أكثر من كلمة يدل على طول أمد الحزن ، والتأثير السلبي لذلك على نفسه فتكرار حروف لها صفات مشتركة مثل النون واللام والميم ولها مشاركة مع حروف المد في الوضوح السمعي تضافر في تماسك النص وإبراز عاطفة الشاعر النادم على فوات شبابه .

---

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)د. محمد مفتاح الناشر المركز الثقافي العربي الدار البيضاء الطبعة الثالثة ١٩٩٢ ص ٣٩ .

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها .

(٣) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي د. محمد عبدالمطلب دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٩٥ ص ١٠٩

(٤) المرجع السابق ص ١١٥ .

(٥) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية د. محمد صابر عبيد اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١م ص ١٩٢, ١٩٣ .

(٦) هو أبوالقاسم محمد بن إبراهيم بن هانئ الأندلسي الشاعر المشهور , يعرف بمتنبي الغرب , عمل الشعر ومهر ومهر فيه , وهو كثير الانهماك في الملذات , توفي عام ٣٦٢ هـ وعمره ست وثلاثون سنة .

(٧) ديوان ابن هاني تحقيق كرم البستاني دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م ص٩٦.

وهناك أيضًا ابن إدريس اليماني[١] في قوله: (المتقارب)

أمَـــا والهـــوى وهُـــو أحلّـــى قسَـــمْ وإن بِنْـــتُ عَنْـــهُ بنَفْســـي قســـمْ
ومـــا يُجتَلَـــى مـــن أقـــاح ضَـــحُوكٍ يُشَـــبُّ بمَـــاءِ الشَّـــبَابِ الشَّـــبِمْ[٢]

فقد ساعد صوت الصفير الناتج عن تكرار السين إلى إحداث جرس موسيقي مؤثر في النفس مهد لما يليه من قول ، وقد أوضح تكرار الشين – وهو حرف التفشي – في البيت الثاني انتشار ما به من نشوة من رؤية المحبوبة التي ترفل في ثوب الشباب ، وتكرار السواكن هنا يبين مدى حب الشاعر لبقاء تلك الفترة وطول أمدها قدر الإمكان ، فلا يحبذ استخدام الحركات التي تجعل القول يمضي سريعًا فينتهي في سرعة لا يحب أن تسرق منه أيامه التي يتمتع بلذات الحياة فيها .

وقد استعان ابن اللبانة الداني[٣] بتكرار السين أيضًا في قوله: (من الطويل)

أذَكِّـــرُ مَـــنْ يـــنسَ عَهـــدًا ولا يَنْســـى وأبســـط فـــي أكنـــافِ ســـاحتِه النَّفْســـا
وأنْشِـــئُها خَلْقًـــا جَديـــدًا وأغتـــدي بظـــلّ عُـــلاه أغتـــدي مـــع الأنْســـا
وألْـــبسُ ريعـــانَ الشَّـــبَابِ وطالمـــا لبســـتُ الخُطـــوبَ الســـودَ ماديـــةً ورْســـا[٤]

فتكرار السين في الأبيات كأنه عزف على أوتار آلة حزينة كالناي مثلاً ، خاصة أن قافية الأبيات هي السين المتبوعة بالمد ، ما يزيد النغمة حزنًا شجيًا ناسبت ما تحمله نفس الشاعر بداخلها من ألم .

ويقول ابن خفاجة[٥]: (الطويل)

فَهـــا أنَـــا ألقـــى كـــلَّ لَيـــلٍ بليلَـــةٍ من الهَـمِ يَسْـتَجري مِـن الـدَّمع أنجُمَـا[٦]

فلا يخفى علينا الثقل الناشئ عن تكرار اللام ست مرات في الشطر الأول ، ومن المعروف أن هناك ثقلا ينشأ عن تكرار الحروف التي لها نفس المخرج ، فما بالنا إن كان نفس الحرف هو المكرر ست مرات في شطر واحد ، هذا الثقل مسبوق بثقل أيضًا من المد مرتين ، وهذا الثقل النغمي يشبه شعور الشاعر بما يحمله من ثقل نفسي بداخله ، فتوظيفه للموسيقى الثقيلة ناسبت وجود الهموم المثقلة على نفسه والتي أصبح لا يطيق تحملها .

---

(١) هو أبو علي بن إدريس اليماني العبدري اليابسي من يابسة إحدى الجزر الشرقية , طفق يتردد على ملوك الطوائف , قال عنه الضبي شاعر جليل عالم , وكانت وفاته عام ٤٧٠ هـ .

(٢) الذخيرة لابن بسام الشنتريني تحقيق: د.إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. لبنان.(١٤١٧_ ١٩٩٧]م القسم الثالث المجلد الأول ص٣٤١

(٣)أبو بكر محمد بن عيسى الدانى. "كان شاعرًا يتصرف وقادرًا لا يتكلف، مرصوص المبانى، ممتزج الألفاظ والمعانى، وكان من امتداد الباع، والانفراد بالانطباع، كسيف الصَّيقل الفرد، توحد بالإبداع وانفرد، لو كانت له مادة تفى ببيانه لكان أشعر أهل زمانه. "وكانت أمه تبيع اللبن؛ لذا سمى بابن اللبّانة, توفى سنة [٥٠٧] هـ .

(٤) ديوان ابن اللبانة الداني , ديوان جمع وتحقيق: محمد مجيد السعيد دار الراية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية الطبعة الثانية ٢٠٠٨ م .ص ٧٨ , ٧٩.

(٥) هو أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن عبدالله بن خفاجة الأندلسي الشاعر أثنى عليه ابن بسام في الذخيرة وقال عنه : كان مقيما بشرق الأندلس ولم يتعرض لاستماحة ملوك طوائفها مع تهافتهم على أهل الأدب , وله ديوان شعر أحسن فيه كل الإحسان . وولد ابن خفاجة عام ٤٥٠ هـ , وكانت ولادته بجزيرة شقر من أعمال بلنسية وتوفي بها سنة ٥٣٣ هـ .

(٦) ديوان ابن خفاجة تحقيق د. السيد مصطفى غازي منشأة المعارف بالأسكندرية للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٧٩ م .ص ١٩٢ :١٩٣

ب – تكرار الألفاظ:

لقد جاء تكرار اللفظ موازيًا لعاطفة الشاعر ، ومترجمًا لقوة تلك العاطفة الشجية ، فيصبح بمثابة صدىً لصوتها القوي فقد كرر ابن عبدربه[1] لفظ الخضاب وفي ذلك يقول:(من الوافر)

أصَـــمَّمَ فـــي الغَوايَـــةِ أمْ أنَابـــا وَشَـــيْبُ الـــرَّأس قَـــدْ خَلَـــسَ الشَّـــبَابَا؟
إذا نَصَـــلَ الخِضَـــابُ بَكَـــى عَلَيْـــهِ وَيَضْـــحَكُ كُلَّمَـــا وَصَـــلَ الخِضَـــابَا[2]

فالخضاب صار يمثل للشاعر دواءه من مرض الشيب ، وإن عَدَّ ذلك الدواء مسكنًا ، فلا بديل له لتفادي الشيب لديه ، وقد أوضح ذلك بمقابلة جميلة تصور حزنه وشقاءه حين يرحل الخضاب عنه ، ما يعني ظهور الشيب برأسه ، وعلى جانب آخر تكون سعادته بارزة واضحة كلما وصل ذلك الخضاب ، والأبيات ترجمة حقيقية لصراع نفسي داخل الشاعر يحاول فيه خداع نفسه قبل خداع الناس ، فهو موقن بحلول الشيب غير أنه يحاول تغيير ذلك الواقع ولو كان ذلك التغيير لفترة وجيزة أو مؤقتة ، ويبدو من استخدام الشاعر للقافية الممدودة أنه كان يتمنى استمرار الخضاب معه أطول فترة ممكنة ، فتكرار استخدام الشاعر للخضاب واضح من استخدامه اللفظ كلما التي أفادت التكرار ، وهو أمر يوحي بإصرار الشاعر على إخفاء شيبه بالخضاب وقد استخدم الشاعر التعبير بأداة الشرط التي تفيد التحقيق مع الفعل الماضي المفيد له أيضًا : (إذا نصل .. بكى) يؤكد على تغير اللون وحزن الشاعر عليه كلما تغير ذلك اللون ، وتعبيره بالمضارع المفيد للتجدد واستمرار الحدوث في (يضحك) ناسبت حالته المتجددة من السعادة كلما صبغ شعره .

وهو أمر ناقضه ابن عبدربه في قول آخر : (البسيط)

يـــا مَـــنْ تَلَهَّـــى وشَـــيْبُ الـــرأس يَنْدُبُـــهُ مـــاذا الـــذي بَعـــدَ شَـــيْبِ الـــرأس تَنْتَظِـــرُ
لـــو لـــم يكُـــنْ لـــكَ غيـــرَ المَـــوتِ موعظـــةٌ لكـــانَ فيـــهِ عَـــنِ اللَّـــذَّاتِ مُزْدَجَـــرُ[3]

فهو يتعجب أشد العجب ممن يواصل لهوه بعد أن صار شيب رأسه يندبه فهذا أمر متناقض عنده ، فالندبة تليق بأحوال الحزن والبكاء والموت ، فكيف بعد هذا يتمادى في لهوه وجهالاته ، وقد كرر اللفظ شيب الرأس ، ليلفت النظر إلى الشيء الذي يدعو إلى ترك اللذات وتحري الأعمال والتفكير بالآخرة ؛ لأن الشيب هو الضوء الأبيض الذي يحذرنا من اقتراب نهاية الأجل ، لذلك استخدم في بداية حديثه النداء لتنبيه الغافل ، ثم استخدم الاستفهام بغرض التأنيب والتوبيخ .

ويقول ابن زيدون[4]: (الطويل)

ولا ألْفَـــتْ أيـــدي الرّبيـــعِ بـــدائعي فَمِـــنْ خَـــاطِرِي نَثْـــرٌ وَمَـــن زَهـــرِهِ لَقـــطُ
هرمْـــتُ ومـــا للشّـــيبِ وخـــطٌ بمفرَقـــي وكائنْ لشـــيبِ الهـــمّ فـــي كبـــدي وخـــطُ[5]

على الرغم من عدم حلول الشيب به قبل أوانه فإن الحزن يبدو جليا من تكرار كلمة وخط ، فبالرغم من عدم ظهور الشيب بمفرقه إلا أن ذلك الشيب قد وجد مكانه في قلبه ونفسه ، فشيب النفس أصعب من شيب

---

(١) هو أحمد بن محمد بن حبيب بن حدير بن سالم , يكنى أبا عمر , ولد في قرطبة سنة ٢٤٦ , كان عالما وأديبا وشاعرا فحلا , فهو شاعر الأندلس وأديبها , مدح الملوك بالأندلس , وهو صاحب " العقد الفريد " وقد توفي ابن عبدربه سنة ٣٢٨ هـ .

(٢) ديوان ابن عبدربه تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الفكر. سورية. الطبعة الثانية[١٩٨٧]م ص ٤٥.

(٣) المصدر السابق ص ٧١

(٤) هو أبوالوليد أحمد بن عبدالله بن عبدالله بن غالب بن زيدون المخزومي الأندلسي القرطبي , الشاعر المشهور, المشهور, كان بارعا في الشعر والنثر معًا وكان صديقا لأبي الوليد بن جهور , وهو الذي تشفع له لدى والده أبي الحزم بن جهور عندما سجن ابن زيدون في حادثة سجنه المشهورة ولد عام ٣٩٤ هـ , واشتهر بحبه لولادة بنت المستكفي وتوفي عام ٤٦٣ هـ .

(٥) ديوان ابن زيدون شرح الدكتور يوسف فرحات الناشر دار الكتاب العربي بيروت الطبعة الثانية ١٤١٥ هـ , ١٩٩٤ م ص ١٥٧ .

الرأس ، وقد ناسبت حركات الكسرة وتكرار ياء المتكلم المكسورة الحالة النفسية للشاعر ، بما حملوه من نغمة حزينة تدل على الانكسار ، وتترجم عن انكسار نفسي وألم داخلي .

ونجد قول ابن حمديس[١]: (الطويل)

ولَـــمْ أرَ كالـــدُّنيا خؤونًـــا لصَـــاحِبٍ ولا كمُصَـــابي بالشَّـــبَابِ مُصَـــابا
فقـــدَّمتُ الصِّـــبا فـــابيَضَّ مســـوَدٌّ لمَّتـــي كـــأنَّ الصِّـــبا للشَّـــيبِ كـــان خِضَـــابا[٢]

فالشاعر حزين وحزنه مركب فهو حزين لخيانة صديقته الدنيا فهي شر صديق بما تحمله في ثناياها من خيانة لأصدقائها ، وحزن آخر لما أصابه من فقد الشباب فهو مصاب لا يضاهيه مصاب آخر ، والتقديم في البيت بالمشبه به (كالدنيا و كمصابي) أفاد تفرد هذين اللفظين بما وصفا بهما من صفتي الخيانة بالنسبة إلى الدنيا فهي أشدّ الخيانات والمصاب العظيم بالنسبة إلى الشباب الذي ولَّى فهو أشدُّ المصائب ، فرحيل الصبا عنه كان سريعا حتى أنه تصور أن ذلك الصبا لم يكن إلا خضابا سريعًا مازال عنه ، وصار الشيب جليا برأسه، ووظف الشاعر التكرار للتعبير عن حزنه ، فكرر المصاب في البيت الأول ليبين ما قد أصابه من هم وحزن لرحيل الشباب عنه ، وكرر الصبا في البيت ليبين حزنه على المفقود العزيز على قلبه ، وتكرار الصبا هنا يفيد التحسر عليه ، وقد تضافر هذا التكرار مع قافية الباء المفتوحة ليظهرا عاطفة الأسى المسيطرة على الشاعر وحزنه وكانا بمثابة ما يحدث في المصائب من (ندب وتعديد) .

ثانيًا : التماثل "الجناس"

قد يلجأ الشاعر إلى استخدام التوافق الصوتي التام والذي يطلق عليه الجناس التام فهو يعد من أهم عناصر الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو) لما يحدثه من جرس موسيقي جاذب لانتباه السامع وقد سمي الجناس جناسا " لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي ما تقر به المجانسة"[٣] والبعض يعتبر الجناس " تفننا في طرق ترديد الأصوات في الكلام حتى يكون له نغم وموسيقى، وحتى يسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه، فهو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في ترتيبها وتنسيقه"[٤]

غير أن الشاعر يجب ألا يقحم الجناس في شعره إقحاما من أجل إبراز مقدرة لغوية لديه بل يجب أن يكون مناسبا وموائما لقوله وأن يكون بعيدا عن التكلف ؛ لأنه " إذا لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع ، ولم يكن الإيقاع وليد المعنى ، فلا خير في هذا الجناس ، بين الكلمتين منفردتين أو في سياق"[٥]غير أننا لا يمكننا أن ننكر ما للجناس من" دور فعال في الشعر بما له من تأثيرٌ موسيقىٌ قويٌ يستقطب أذن المتلقي، ويثير في نفسه تساؤلات عدة مبعثها التشابه الصوتي، فيحاول من خلال خبراته تلمس الفروق الدلالية التي بين هذه الألفاظ المتشابهة صوتيًا"[٦] .

---

(١) أبو محمد عبد الجبار بن أبى بكر محمد بن حمديس ت [٥٢٩]هـ. من أصل عربى أزدى، ومن عائلة محافظة، فيها وتر قوى من التدين، ووتر آخر من الثقافة الدينية والحكمية،حظى بمكانة كبيرة فى بلاط المعتمد بن عباد،وأنشد فيه العديد من القصائد، وهو شاعر جيد السبك، مليح الاستعارة،حسن الأخذ،لطيف التناول، رقيق حواشى المعانى، عذب اللفظ.

(٢) ديوان ابن حمديس صححه وقدم له الدكتور إحسان عباس دار صادر بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٠ م . ص ٥٤٠ .

(٣) ألوان البديع بين النظرية والتطبيق د. أحمد عبد الجواد محمد عكاشة ، القاهرة، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٩٣م، ص ١٥٦.

(٤) موسيقي الشعر د. إبراهيم أنيس ، ص ٤٤، ٤٥.

(٥) البديع تأصيل وتجديد دكتور منير سلطان منشأة معارف الإسكندرية ١٩٨٦م ص ٧٧ .

(٦) الجزار السرقسطي. حياته وأدبه. رسالة ماجستير. للدكتورة نجوان كمال السيد . جامعة القاهرة. كلية دار العلوم غير منشورة ص [١٨٣].

فالتكرار الجناسي يمكن تعريفه بأنه " إيراد الكلم متحدة أو متشابهة من حيث اللفظ مختلفة من جهة المعنى ، موفرًا مساحة من التماثل الإيقاعي للنص "[١] فالشاعر يستخدم ذلك التكرار الجناسي رغبة منه في إثراء المعنى وإيضاح أكبر لرؤيته الشعرية ، فتتبلور دلالة الكلمة في التكوين الداخلي للسياق " فإنه بذلك يفعل شيئًا أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي ، إنه يركب إجراءً فوق إجراءٍ ، ونظامًا على نظامٍ ، وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئًا دون عاقبة ، بل هو يجعلنا نشك في مبدأ شرطي أساس في اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها ، فما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها ؛ لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة "[٢].

فالتماثل لا يكون " مجرد لعب خاوٍ من الدلالة. إن تشابه الألفاظ يعني أن هناك تقاربًا أو تجاوبًا خافيًا في الدلالة "[٣] ويتم توظيف تلك الألفاظ المفردة من خلال السياق لإبراز فاعلية السياق والتي يمكن تعريفها ب" أنها تلك المقاربات الجسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التي تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفي منها المعنى المحدد المؤكد وينتج عن هذا أن يتمتع القارئ بحرية كبيرة جدًا من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التي نجدها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعًا "[٤]

أ – التماثل التام:

ومن ذلك قول ابن حمديس : (من الكامل)

إن صادقتْهُ زَمَانَ صادَقَهُ الصّبا فهيَ الّتي عَادَتْهُ لمَّا عادى[٥]

فالدنيا لا تظهر وجهها الصبوح إلا لمن كان رافلا في ثوب الشباب فإذا عاداه الصبا عادته الدنيا .
فالتماثل الصوتي بين الفعلين " صادقته وصادقه " وبين الفعلين " عادته وعادى " فقد وظف الشاعر التماثل لإتمام المعنى ، وجاءت الموسيقى الصوتية ملائمة لحركة المعنى ، فالمد يوازي بطء الحركة .
وقد عبر ب(إن) الشرطية الدالة على الندرة والاحتمال ، وجاء ذلك مناسبًا للمعنى؛ لأن الدنيا لا تصادقه فهي دنيا خؤون كما سبق أن وصفها ، وإن حدث أن صادقت – وهذا نادر ما يحدث – صادقت الشباب ، وقد أكد على خيانتها وعدائها في الشطر الثاني بهذه الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والدوام ، والمد يعبر عن انفعال الشاعر وامتداد تألمه من هذه الدنيا الخائنة التي لا تعترف إلا بالقوى .
وصوت صفير الصاد في الشطر الأول أحدث جرسًا موسيقيًا أطرب الأذن .

التماثل التام بين اسمين

ومن ذلك قول أبي جعفر أحمد بن الدودين البلنسي[٦] إذ يقول: (الكامل)

خَطَّ العِذارُ بصَفْحَتيه كِتَابًا مَشَقتْ بِهِ أيْدِي المَشيبِ جَوابَا
فغَدَتْ غَوَانِي الحَيَّ عَنْكَ غَوَانيًا وَأسَلْنَ ألْحَاظ الرِبَابِ رِبَابَا[٧]

إن التماثل الصوتي بين " غواني ، غوانيا " أدى دورًا بيانيًا شارك في خلق الدلالة والتعبير عن الرؤية .حيث أصبحن الغواني أي النساء الجميلات عنه غوانيا أي مبتعدات عنه ، وهو أمر حدث نتيجة ظهور

(١) البديع في علم البديع ليحيي ابن معطي د. محمد مصطفى أبو شوارب, راجعه وقدم له د. مصطفى الصاوي الجويني , دار الوفاء , الإسكندرية , الطبعة الأولى , ٢٠٠٣م ص ١٠٠ .
(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص د. صلاح فضل ص١٢٤ .
(٣) نظرية المعنى د. مصطفى ناصف, ص ١٣٦ .
(٤) بحث في علم الجمال جان برتليمي, ص ٣١٣ .
(٥) ديوان ابن حمديس ص ١٤٣ .
(٦) هو أبو جعفر أحمد بن الدودين قال ابن بسام أنه لقيه عام ٤٧٧ هـ وأملاه من شعره ونظمه وأثنى على شعره شعره لم أقف على تاريخ وفاته لكنه من شعراء تلك الفترة المتعلقة بالدراسة ترجمته في الذخيرة القسم الثالث المجلد الثاني ص ٧٠٣ , وفي المغرب ج ٢ ص ٣٢٢ .
(٣) الذخيرة القسم الثالث المجلد الثاني ص٧٠٤ .

الشيب ، فكأن الغواني والشيب ضدان لا اجتماع لهما ، وأحدث تكرار " الرباب ، ربابا " جرسا موسيقيا موازيا لموسيقى التماثل .

ومنه أيضًا قول ابن حمديس: (الرمل)

صَدَّتِ البيضُ عَنِ البيضِ أمَا كَانَ مَا بَيْنَ الشَّبيهَيْنِ انْجِذَابْ[١]

فالنساء الجميلات صرن مبتعدات عنه بعد حلول الشيب به ، رغم تشابه اللون واشتراكه بينهما ، وكان الأولى لهن أن يكون انجذابهن إلى ذلك اللون الأبيض الشبيه لهن ، فالتعجب واضح من اختلاف الرغبات فالبيض قد صددن عما هو أبيض ورغبن بالأسود من الشعر فهذا التماثل الصوتي كشف عن تنافر معنوي بين المتماثلين ، فالبيض هي الصادة ، والبيض هي المصدود عنهما ، مما أشاع نبرة التعجب في البيت من تنافر الشبيهين والانتهاء بهذا السؤال : أما كان بين الشبيهين انجذاب ؟

ب – التماثل الاشتقاقي :

١ – الجمع بين الاسم والفعل :

ففي صورة جميلة وفي سياق بنية التماثل جمع بين الفعل تغرب والمصدر غروب يقول ابن حمديس : (الكامل)

مَا حُبُّ شَمْسٍ عَنْكَ تَغْرُبُ فِي الفَلا مِنْ أنْجُمٍ طَلَعَتْ بِغَيْرِ غُرُوبِ[٢]

فالعجب هنا من حب الشمس التي تغرب ويعني بها مرحلة الشباب وتفضيلها على حب نجوم قد طلعت ولا غروب لها ، وكأنه يريد أن يقول أن الشباب يرحل ويترك صاحبه ، ويصاحبه الشيب فلا يتركه أو يفارقه إلى أن يموتا سويًا ، ووفرة الحركات القصيرة و كثرة الصوامت في البيت ناسبت عاطفة الشاعر فقد دلت على سرعة رحيل الشباب عن صاحبه .

وقد بدأ البيت بما التعجبية التي تتعجب من حب الشاعر للشباب المفارق في مقابل كرهه للمشيب الملاصق له وأحدث التعبير (عنك تغرب) و (بغير غروب) مقابلة بين سرعة رحيل الشباب وتخليه عن صاحبه والتصاق الشيب به ، وقد أفادت لفظة (أنجم) معنى التفرق الموحي بتفرق البياض وسط الشباب ، وقد استعار الشمس للشباب والجامع هو القوة والغروب ، ولكن الشمس تغرب لتشرق من جديد والشباب يغرب ويفارق بلا عودة .

٢ – الجمع بين المفرد والجمع

في سياق الحزن من حلول الشيب ورحيل الشباب جانس ابن خفاجة بين الغمام والغمائم فيقول: (من الطويل)

هَجَرْتُ لبيضِ الشَّيبِ بِيضَ العَمَائِمِ وآليْتُ لا أعتمُّ إلا بِفَاحِمِ

لَو كُنتُ أستَسْقِي الغَمَامَ لعِلَّةٍ لَما قُمْتُ فاستَسقَيْتُ غُرَّ الغَمَائم[٣]

فقد هجر الشاعر بيض العمائم بعد أن حل الشيب به فقد حل الشيب محل تلك العمائم فليس هناك داع لها ، وتركه تلك العمائم من باب كره الشيب في مماثلة اللونين كون البياض يكسيهما ، وأصر على محاربة ذلك الشيب بالفاحم (الخضاب) .

فإذا كان أشياء تستحق استسقاء الغمام لأهميتها في قلب المرء ، فالشباب يستحق استسقاء غر الغمائم ؛ لأنه أعز مفقود على قلب الإنسان . وقد اتضح بغض الشاعر في بداية قوله "هجرت" فالفعل يدل على الجفاء والابتعاد والبغض ، وكان هجره لبيض العمائم ، والعمائم شيء محبب إلى الرجل العربي تلازمه كلما خرج ويحرص على مظهرها وخاصة لونها الأبيض الناصع ، وهو أمر يوحي بمدى كره الشاعر للشيب إلى

(١) ديوان ابن حمديس ص٦٤ .
(٢) المصدر السابق صـ٥٨
(٣) ديوان ابن خفاجة ص٣٥١ .

الدرجة التي جعلته يبغض تلك العمائم لأنها تذكره بما أخفته من بياض الشيب ؛ فتعتصر نفسه ألمًا . وقد جانس الشاعر بين الغمام والغمائم ؛ ليبين أن الشباب مفقود يستحق البكاء عليه ، وفيها جناس غير التام أيضا بين العمائم والغمائم وهو تماثل خلافي كشف عن تماثل في هجر الشاعر لهما بسبب كرهه للبياض .

ج – التماثل الخلافي (الجناس غير التام) :

وفي ذلك ابن خفاجة يطلب من نفسه ألا تتأثر بلوم قوم لا يخلون من العيوب فيقول : (البسيط)

دَعْ عَنْكَ مِنْ لَومِ قَومٍ لَستَ تَخبُرُهمْ إلاَّ تَكَشَّفَ سِترُ الغَيبِ عَن عَيبِ[1]

فقد جانس ابن خفاجة بين كلمات لومٍ و قومٍ ، وبين الغيب و عيب وكان الاختلاف في حرف واحد ، وهذا التجانس قد أحدث جرسًا موسيقيًا مميزًا ، فالتماثل اللفظي بين (لوم و قوم) كشف عن صلة معنوية بينهما ، فهما متضايقان فهذا اللوم المطلوب إهماله هو لوم قوم وصفهم بالجملة الآتية (لست تخبرهم إلا تكشف ستر الغيب عن عيب) ، فهم قوم مليئون بالعيوب ولكن سترها الغيب عليهم ، فإذا ما تفقدتهم انكشف لك هذا الستر عن عيوب كثيرة ، والتنكير في (عيب) يفيد الكثرة والتحقير معًا .

والنغمة المتماثلة تماثلا خلافيًا (جناسًا غير تام) في الغيب والعيب ترجمت عن العلاقة بينهما فالغيب ساتر والعيب مستور .

وقد ناسبت هذه الموسيقى السريعة حالة الشاعر الذي قرر عدم المبالاة لهم وإهمالهم .

ومن مثله ابن حمديس فيقول: (الطويل)

ولَو عَلِمَتْ سِنّى لَمَا كَانَ لَومُها عَلَيَّ سِنانًا جَارحًا كُلَّ جَارحَهْ[2]

فقد استعان ابن حمديس بالجناس في التعبير عن مكنون نفسه فقد جانس بين كلمات سني و سنانا وبين جارحًا و جارحه ، فالشيب المبكر كان سببًا لألم داخله زاد ذاك الألم لوم المحبوبة له ، غير أنها لو علمت حقيقة عمره ما سلت سيف كلماتها تجرح بداخله كل جارحة ، وقد ناسبت حركات المد ما يجول بخاطر الشاعر من طول لوم وطول ألم يعتصر نفسه ، وقد وفق الشاعر في توظيف الجناس من معرفة السن وكون الكلمات مسنونة عليه ، والشيء المسنون معروف أنه يجرح الجسد ، غير أنه أشار إلى جرح أكبر هو جرح النفس ، جرح تأثرت به كل جوارح الشاعر ، كما ساعد في قراءة البيت بسلاسة ودون تكلف العاطفة أو اصطناعها .

المبحث الثاني : بنية التوازن :

التوازن جزء لا يتجزأ من البنية الإيقاعية وقد وضعه د. محمد العمري كشريك في صنع البنية الإيقاعية مع الوزن والأداء[3] فالتوازن ركن هام في تشكيل صورة البنية الإيقاعية ويمكن القول أن " المقوّمات الصوتية في البلاغة العربية تعود مهما تنوّعت إلى أصل واحد وهو : الموازنة بين طرفين يتناظران كلياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي "[4] .

إن التوازن في شعر الشباب والشيب يتخذ طبيعة ثنائية قائمة على أسلوب التشاكل الذي يقوم ببناء الجملة بناءً واحدًا بحيث تقابل كل جملة مثيلتها في الموقع والإعراب فمن ذلك يقول ابن عبدربه : (من الوافر)

فكَمْ لي مِنْ غليلٍ فيكَ خافٍ وكم لي مِنْ عَويلٍ فِيكَ بادِي[5]

---

(١) المصدر السابق ٦٥

(٢) ديوان ابن حمديس، ص ٨١

(٣) ينظر كتاب الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ، د .محمد العمري ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١ م ، ص٩ .

(٤) المرجع السابق ص ٢١ .

(٥) ديوان ابن عبد ربه ص ٧٤ , ٧٥.

فهذا التكثيف الموسيقي بتكرار المقاطع الصوتية في الأماكن نفسها من البنية العروضية ، قد أدى إلى تناغم جميل دعم الإيقاع وعمل على تكثيف الموسيقى ، ونلحظ أيضًا الرؤية الشعرية للتناقض بين " غليل فيك خافٍ " وبين " عويل فيك بادي " وضح فيه الشاعر مكنون نفسه بين ما يكتمه من غليل داخل نفسه يتحول إلى عويل ظاهر يترجم ما بداخله من آلام ، فقد استطاع الشاعر تأكيد ذلك التناقض عن طريق تكثيف البنية الحركية للتعبير الشعري وإحكام توزيع المتقابلات بين طرفي تلك البنية ، وذلك التوازي هو شكل من الأشكال النحوية المتمثلة في تقسيم الفقرات تقسيمًا متماثلاً في الطول والنغمة ، بحيث تبدو تلك العناصر متماثلة في أماكن متقابلة في الخطاب وقد لا يخرج هذا النمط عن صور التقابل المعجمي البسيط ، فتطابق كل لفظة أختها المقابلة لها في التركيب .

يقول ابن عبدربه : (من الكامل)

فَكَأَنَّ ذاكَ العَيشَ ظِلٌّ غَمامَةٍ وَكَأَنَّ ذاكَ اللَّهوَ طَيفُ مَنامِ[١]

فقد استخدم الشاعر التكثيف الموسيقي بين شطري البيت بتكرار المقاطع الصوتية في نفس الأماكن من البنية العروضية ، الأمر الذي أحدث تناغمًا مدهشًا ، فترى كل لفظٍ يقف بإزاء أخيه في الشطر الثاني ، وقد ترجم ذلك التوازن النغمي إحساس الشاعر تجاه حياة الشباب التي مرت كظل غمامة ومر ما كان بها من لهو كحلم عابر ، وعبر بذاك الإشارية للبعيد ليدل على بعد زمن الشباب ، وأنه لن يرجع وأتى بالمشبهين بهما ظل غمامة وطيف منام ؛ ليدل على ما كان في ذلك الزمن من راحة، كراحة الإنسان في ظل الغمامة التي سرعان ما تنقشع ، ومرور اللهو به بسرعة كسرعة الحلم الجميل .

و يقول الرمادي[٢] أيضا: (من الكامل)

فِي أيِّ جَارِحَةٍ أَصُونُ مُعَذِّبِي سَلِمَتْ مِنَ التَّعْذِيبِ والتَّنْكِيلِ

إنْ قُلْتُ فِي عَيْنِي فَثَمَّ مَدَامِعِي أو قُلْتُ فِي قَلْبِي فَثَمَّ غَلِيلِي[٣]

ففي البيت السابق من الملاحظ تركيب التقابل بين مفردات ليس بينها تقابل ، فإن هذا التقابل السياقي قد أحدث تكثيفًا معنويًا ، من خلال الجمع بين صورتين متقابلتين ، كما أحدث تناسبًا تركيبيًا عامًا توافق مع التطابق الدلالي ، وقد أدى هذا إلى إثراء الإيقاع ، فتلك الوحدات الصوتية في شطري البيت متساويات وزنًا متجانسات لفظًا .

وقد أحكم ابن عبد ربه توزيع المتقابلات بين طرفي تلك البنية ، ويقيم علاقة تبادلية بين المعنى والإيقاع ، فيدعم كل منهما الآخر في قوله: (من الوافر)

فيا لنعيمِ عَيْشٍ قَدْ تَوَلَّى ويا لِغليلِ حُزْنٍ مُسْتفادِ[٤]

فالشاعر يوضح عن طريق بنية التوازن رؤيته الشعرية بين ما كان يعيشه قديمًا من نعيم عيشٍ وبين ما صار يعانيه من حزن يعتصره ألمًا ، فاستطاع من خلال بنية التوازن توضيح صورتين متناقضتين ، وقد استطاع الشاعر أن يؤكد التناقض من خلال الجمع بين وحدتين متقابلتين ، وقد بدأ أبياته بنداء النعيم وهو نداء غرضه التمني ، غير أن هذا النعيم لن يجيبه ؛ لأنه يؤكد على ذهابه وعدم عودته بقوله " قد تولى " التي تفيد تأكيد تحقق وقوع الفعل ، ثم ينادي الحزن المتقد بداخله ، ويؤكد بصيغة الاسم " مستفاد " التي تدل على الدوام استمرار وتوقد الحزن بداخله .

---

(١) المصدر السابق ص ١٥٢ :١٥٣ .

(٢) أبوعمر يوسف بن هارون الرمادي الكندي من قبيلة كندة تتلمذ على يد يحيى بن هذيل , سجنه الخليفة الحكم المستنصر بالله وخرج في عهد الخليفة هشام المؤيد بالله توفى عام ٤٠٣ هـ .

(٣) مطمح الأنفس لابن خاقان الأشبيلي دراسة وتحقيق محمد علي شوابكة دار عمّار مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م ص ٣١٣ .

(٤) ديوان ابن عبد ربه ص ٧٤ , ٧٥ .

المبحث الثالث : بنية التقابل [الطباق والمقابلة]:

الحق أن الإنسان إذا ما تأمل شعر الشيب والشباب سيجد أن أكثر ظاهرة تطغى على هذا الشعر هي ظاهرة التضاد بشقيه الطباق والمقابلة ولا غرابة يراها الباحث في ذلك ؛ فالشباب ضد الشيب والشاعر عادة يحب أن يبرز فكرته ويوضحها فيميل غالبا إلى التضاد وكما قيل قديما (بضددها تتميز الأشياء) " ولا تكمن قيمة التضاد بمجرد وجوده، وإنما بقدر ما يثير داخل السياق الأسلوبي من مشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف، بمعنى القدرة على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة والأشياء"(١).

ولذلك استخدم شعراء الأندلس " أسلوب التضاد في شعرهم الذي طغت عليه الشكوى من حلول الشيب ورحيل الشباب؛ فقد وازنوا في هذه الأشعار بين نعيمهم الذي رحل، وهمهم الذي نزل، بين أفراحهم وأتراحهم، بين الوصل والهجر" (٢).

١- التقابل بين الألوان في الصورة الشعرية :

إذا تأملنا شعر الشباب والشيب سنجد أن السواد الدال على الشباب والبياض الدال على الشيب قد ورد ذكرهما بكثرة في أشعار الشعراء ، ومن ذلك نجد ابن عبدربه يقول:

[من الوافر]

شَبَابِي ، كَيفَ صِرتَ إلى نفادِ ... وبُدِّلتَ البيَاضَ مِنَ السَّوادِ ؟
فَيا لنَعيمِ عَيْشٍ قَدْ تَوَلَّى ... ويا لِغليلِ حُزْنٍ مُسْتفادِ
زمانٌ كانَ فيهِ الرُّشْدُ غيًّا ... وكانَ الغَيُّ فِيهِ مِنَ الرَّشادِ(٣)

فقد اتكأ ابن عبد ربه على عصا التضاد في أبياته السابقة حتى يستطيع أن يبرز لنا مكنون مشاعره وخلجات نفسه الملتاعة ، ، فقد عبر عن الشيب بالبياض ، وعبر عن الشباب بالسواد ؛ ليظهر حزنه وتضجره من الوافد الجديد ، فالبياض مفضل على السواد في كل الأمور إلا في الشباب والشيب ، فالأمر فيهما يكون معكوسًا.

ونجد ابن هانئ يستخدم التضاد بغية التعبير عن لوعة قلبه من حلول الشيب فنراه يقول:

(البسيط)

والشَّيْبُ يَضْرِبُ فِي فُودي بَارِقَه ... والدَّهْر يَقْدح فِي شملي بتَبْدِيدِ
ورابني لونُ رأسي، إنه اختلفتْ ... فِيه الغمائم مِنْ بِيضٍ ومِن سُودِ
ولَيْس تَرْضَى اللَّيَالي فِي تَصَرُّفِها ... إلاَّ إذَا مَزجَتْ صَابًا بِقَنْدِيدِ(٤)

فقوله بيض يقصد به الشعرات الشائبة في رأسه ، ويبرز هنا ما آل إليه من اختلاط شعره من سواد وبياض ، ويبين أن ذلك من تصاريف الأيام والليالي ، فيظهر الشاعر هنا مغلوبا على أمره لا يمتلك لنفسه من أمره شيئًا ، وهو ما يوضح حزنه الشديد لحلول الشيب إيذانًا برحيل الشباب عنه .

واشتق ابن عبدربه صبغًا أسودَ من ظلام شعره ، وآخر من النور لوَّن به بياض شيبه فيقول: (من الوافر)

نُجُومٌ فِي المَفَارِق مَا تَغُورُ ... ولا يجري بِهَا فلكٌ يَدورُ
كَأنَّ سَوادَ لِمَّتِهِ ظَلامٌ ... أغَارَ مِنَ المَشِيبِ عَلَيْهِ نُورُ(٥)

---

(١) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور.د. رجاء عيد منشاة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.ص[٢١٨].
(٢) شعر الشكوى في بلاد الأندلس د .نجوان كمال السيد ص٣٣٨ .
(٣) ديوان ابن عبد ربه ص ٧٤ , ٧٥ . بتصرف
(٤) ديوان ابن هانئ الأندلسى ص[٦٧].
(٥) ديوان ابن عبدربه ص ٧٦ .

٣- التقابل المعجمي :

التقابل المعجمي ستجده موجود بوفرة في شعر الشباب والشيب لما يتطلبه من إظهار الحال ونقيضه وتصوير أحوال الماضي والحاضر ، وعقد المقارنات بين متغيرات الدهر ومن ذلك نجد قول ابن عبدربه : (من الوافر)

بَـــدا وَضَـــحُ المَشـــيبِ علـــى عِـــذاري وهـــلْ لِيـــلٌ يكـــونُ بـــلا نهـــارِ؟
وَألبَسَـــــني الثَّهـــــى ثَوبًـــــا جَديـــــدًا وجرَّدنـــــي مـــــنَ الثَّـــــوبِ المعـــــارِ[١]

فقد قابل بين الليل والنهار ، ليبين التغير الدائم في حال الإنسان ، فدوام الحال من المحال ، فالليل لابد وأن يتبعه النهار ؛ لأن التغير والتبدل حال تلك الدنيا التي نحياها ، وقد أظهر ميله إلى ذلك التغير – عكس الكثيرين – فقد قابل بين الشيب والشباب في قوله ثوبًا جديد ، الثوب المعار خاصة بعد أن ألمح إلى أن النهى من أهداه ذلك الثوب الذي عوضه عن الثوب المعار ، وكلمة المعار هنا تدل على أن الشباب مهما طال أمده لابد أن يرحل عنه ، ويسترد منه وفيه دلالة ضمنية على وفاء المشيب الذي يظل ملازمًا له ولا يرحل إلا برحيله .

ويتحسر ابن عبدربه على أيام مضت راجيا عودتها مرة أخرى فيقول:

(مجزوء البسيط)

ولَّـــتْ لَيَـــالي الصِّـــبَا مَحْمُـــودةً لَـــو أنَّهـــا رَجعَـــتْ تِلْـــكَ اللَّيَـــالْ[٢]

فقد قابل بين اللفظتين (ولت ، رجعت) ليبين استحالة عودة أيام الصبا والشباب ، فهو يتمنى عودتها ، ويتألم ليقينه بأنه لاعودة لها أبدًا .

ونجد ابن حمديس يقول : (الرمل)

زَرَعَ الشَّـــيبُ بـــه نَـــارَ الأسَـــى فَنَمَـــا مِنْـــهُ كَثِيـــرٌ مِـــنْ قَلِيـــلْ[٣]

فقد طابق بين (كثير و قليل) ليبين ما آل إليه بعد الشيب فصار الشيب يتزايد تزايد النار في الهشيم يبدأ قليلا فيزداد أكثر فأكثر ، وكأن تلك الشعرات البيضاء الناجمة عن الهم نار منزرعة تشعل ما جاورها من شعرات رأسه .

وقد تكون المقابلة بين جملتين عبر فيهما عن تركه للخمر في مقابل إقبال غيره عليها كقول ابن حمديس:

(الكامل)

أمسَـــيتُ مَقْطومًـــا عَـــنِ الكَـــأسِ الَّتِـــي يَتَراضَـــعُ النُّـــدَمَاءُ مِنْهـــا راحـــا [٤]

فقد قابل بين جملتين هما : (أمسيت مفطومًا عن الكأس) و (يتراضع الندماء منها) ، وجاء التعبير بالاسم " مفطومًا " الدال على الثبات والدوام ، في مقابل الفعل الدال على التجدد والحدوث ؛ مناسبًا لحال الشاعر التارك للخمر تركًا لا رجعة فيه فهو ثابت على هذه الحالة ثبوت الطفل الذي فُطم عن صدر أمه وفطامه كان بقوة أجبرته على ذلك ، وقد فهمنا ذلك من صيغة اسم المفعول " مفطومًا " مما يوحي بتألمه من رؤية غيره " يتراضع الندماء " يشربونها .

وأقول إن هذا الثبات المفهوم من الاسم " مفطومًا " الواصف لحال الشاعر جاء في مقابل الفعل "يتراضع" – المسند إلى الندماء – بما يدل عليه من تجدد وحدوث يناسبان حال شاربي الخمر ، التي يحتسونها مرة بعد مرة .

---

(١) المصدر السابق ص ٩٧ .
(٢) المصدر نفسه ص١٣٢.
(٣) ديوان ابن حمديس ص ٣٥٦
(٤) المصدر السابق، ص ٨٠ .

وجاء التقابل أيضًا بين حرفي الجر " عن ومنها " المتعلقين بالكأس فكأنها طاردة للشاعر جاذبة لغيره من الندماء .

فالبيت نسيج رائع لتصوير حال الشاعر بعد حلول الشيب به فصار محروما من الخمر ، كالطفل الذي فطم عن صدر أمه ، وما يزيد من حزنه أن ندماءه صاروا يتراضعون من الراح أمامه ، وهو مشهد نفسي استوحاه من الطبيعة الإنسانية فأصعب شيءٍ على الطفل المفطوم أن ينظر إلى غيره وهو يرضع ، فقد كان ابن حمديس موفقًا في أن يجذب إليه انتباه المتلقي ويتعاطف معه مشفقًا عليه .

وقد يستعين الشاعر بالمقابلة في أكثر من موضع بأبيات متتالية ؛ بغية التعبير عن خلجات نفسه والإفصاح عن عميق حزنه ومن ذلك نجد ابن عبدربه يقول :

(من الوافر)

أصَمَّمَ في الغَوايَةِ أمْ أنَابا ... وَشَيْبُ الرَّأسِ قَدْ خَلَسَ الشَّبَابَا؟
إذا نَصَلَ الخِضَابُ بَكَى عَلَيْهِ ... وَيَضْحَكُ كُلَّمَا وَصَلَ الخِضَابَا
كَأنَّ حَمَامَةً بَيْضَاءَ ظَلَّتْ ... تُقَابِلُ في مَفَارِقِهِ غُرَابَا[1]

فقد قابل بين (الغواية) وهي اسم ، وبين (أنابا) وهي فعل يوحي بالتوبة والندم ، ويوحي بوجوب العودة عن الضلال إلى الهدى ، خاصة إذا احتل الشيب مكان الشباب ، وكذا بين (نصل ووصل) وبين (بكى ويضحك) ، وبين (حمامة بيضاء و غرابا) .

ولأبي اسحق الألبيري [2] أيضا: (من الوافر)

أدَالَ الشَّيبُ يَا صَاحِ شَبَابِي ... فَعُوِّضْتُ البَغِيضَ مِنْ الحَبِيبِ
وبُدِّلْتُ التَّثَاقُلَ مِنْ نَشَاطِي ... وَمِنْ حُسْنِ النَّضَارَةِ بالشُّحوبِ[3]

فبعد أن قابل بين الشيب والشباب قابل بين صفتيهما البغيض والحبيب وهو ما أراد أن يبرزه من تفضيله الشباب واعتزازه به ، وكره المشيب وبغضه له ، وبين بعض من أسباب ذلك الكره فقد رحل النشاط وحل عليه التثاقل ، وبدلا من حسن النضارة ابتلي بالشحوب .

ووظف ابن حمديس التضاد في التعبير عن خلجات نفسه والتنفيث عن أحزانه والتفريج عن همومه فنراه يقول في ذلك الإطار: (المتقارب)

نَفَى هَمَّ شيبي سُرُورَ الشَّبَابِ ... لَقَدْ أظْلَمَ الشَّيْبُ لَمَّا أضَاءَ
أتعْرِفُ لِي عَنْ شَبَابِي سُلُوًّا ... وَمَنْ يَجِدِ الدَّاءَ يَبْغِ الدَّوَاءَ
أأكْسُو المَشِيبَ سَوَادَ الخِضَابِ ... فأجْعَلَ للصُّبحِ لَيْلاً غطَاءَ[4]

فقد أورد ابن حمديس المقابلة في أربعة مواضع هنا استعان بها ؛ ليبين حاله بعد حلول الشيب ، فهم الشيب قد نفى عنه سرور الشباب ، فقد أضاء الشيب رأسه لكنه في نفسه مظلم ، فصار يبحث عن دواء لهذا الداء الذي آلمه ، ثم عاد يقول متسائلا هل يكون الدواء بأن يكسو الشيب سواد الخضاب ، فكيف يجعل الليل غطاءً للصبح المنير .

---

(١) ديوان ابن عبدربه ص ٤٥ .

(٢)هو أبو إسحاق إبراهيم بن مسعود بن سعد التجيبي واشتهر بالنسبة إلى مدينة : إلبيرة , وغرناطة , ولد نحو عام ٣٧٥ , وتوفي عام ٤٦٠ هـ . ترجمته في التكملة لابن الآبار ١ : ١٣٦ , والبغية ص ٢١٠ رقم ٥٢٠ , وديوانه تحقيق د.محمد رضوان الداية .

(٣) ديوان أبي إسحاق الإلبيري ص٣٦ , ٣٧ .

(٤) ديوان ابن حمديس ص ٣

ومن ذلك أيضا قول ابن خفاجة : (الطويل)

لأجمَعُ بَينَ المَاءِ والنَّارِ لوْعَةً فمِن مُقلَةٍ رَيَّا ومِن كَبِدٍ حرَّى
وَقد خَفَّ خَطبُ الشَّيْبِ في جَانبِ الرَّدَى فَصَارَتْ به صُغرَى التي كَانتِ الكُبْرَى[١]

فقد قابل ابن خفاجة بين الماء والنار ليصوِّر لنا ما حلَّ به من هموم بأنه صار يجمع بينهما فالنار في كبده مشتعلة ، والدموع سواكب من مقلتيه ، غير أنه حين رجع إلى صوابه هان عليه خطب الشيب ، فقد استجد عليه خطب جديد وهو تذكرة للموت ، فرضي بوجود الشيب وتمنى عدم رحيله ؛ لأن رحيله يعني وفاته .

٣ – العكس والتبديل :

يندرج العكس والتبديل تحت بنية التقابل وتكون بعكس الكلام المذكور أولا فيضع الشاعر في الجزء الأخير ما كان في الجزء الأول ويعرفه القزويني بقوله " وهو : أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر "[٢] ، أما المراغي فيعرفه بقوله " وهو أن تقدم في الكلام جزءًا ، ثم تعكس فتقدم ما أخرت وتؤخر ما قدمت "[٣] .

ومن ذلك قول ابن حمديس: (البسيط)

أسْلَمَني الدَّهْرُ للرَّزايَا وَغَيَّرَ الحَادِثَاتُ نَقْشِي
وكُنْتُ أمْشِي ولَسْتُ أعْيَا فَصِرْتُ أعْيَا ولَسْتُ أمْشِي[٤]

فتصوير الحال الماضية والحال الآنية ، اقتضى تلك المقابلة بعكس الكلمات وتبديلها ليضفي على صورته شكلاً حسيًا ، وصورة حية ، فقد كان في الماضي يمشي دون أن يشعر بأي تعب أو إعياء ، فصار اليوم يشعر بالتعب والإعياء دون أن يمشي ، فالتعب يحل به وإن كان خالدًا إلى الراحة ، فهو تصوير لمشهدين مختلفين لنفس الشخص ، مشهد في الشباب ومشهد في الشيب والشيخوخة .

ويقول ابن عبد ربه في صدود الغواني أيضا: (الكامل)

غَنِيتْ غَواني الحَيِّ عَنْكَ وربَّما طَلَعَتْ عَلَيْكَ أِكلَّةٌ وحِجَالا
أضْحَى عليكَ حَلالُهُنَّ مُحَرَّمًا ولَقَدْ يَكُونُ حَرامُهُنَّ حَلالا[٥]

ولم يفت ابن عبدربه أن يشاركنا بالمقابلة بين شطري البيت قوله: (من الوافر)

سَوادُ المَرْءِ تُنفِدُهُ اللَّيَالي وإنْ كانتْ تَصيرُ إلى نَفادِ
فأسْوَدُهُ يَصِيرُ إلى بَيَاضٍ وأبيضُهُ يَعُودُ إلى سَوادِ[٦]

(١) ديوان ابن خفاجة ص ١٤٨ .
(٢) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع للخطيب القزويني وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت – لبنان الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م – ١٤٢٤ ه ص ٢٦٥ .
(٣) علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع أحمد مصطفى المراغي دار الكتب العلمية بيروت – لبنان الطبعة الثالثة ١٤١٤ ه – ١٩٩٣ ص ٣٢٦ .
(٤) ديوان ابن حمديس ص٢٨٧
(٥) ديوان ابن عبدربه ص ١٣٣
(٦) ديوان ابن عبدربه ص٧٢.

٤ – التضاد بين المتعاطفين :

والتضاد يبدو جليا ومتكررا عند ابن الحداد[١] في قوله: (الكامل)

وإذا انْقضَى زَمَنُ الفَتَاءِ عن الفَتَى فبقاؤه وفناؤه سيان[٢]

فالتعبير بإذا يفيد التحقيق ، فإذا ما تحقق انتهاء زمن الشباب بظهور الشيب في رأس الإنسان ، فيستوي عنده المتضادان البقاء والفناء ، والعطف يفيد التغاير بين المتعاطفين مع الاشتراك في الحكم .

وتجد ابن خفاجة يقول: (الطويل)

ألا إنّها سِنٌّ تَزِيْدُ فَأنْقصُ ونفضَةُ حُمّى تَعتَرِيني فأرقصُ

فها أنا أمحُو ما جنيَتُ بعَبْرَتِي و أنْظرُ في ما قدْ عَمِلْتُ أمحّصُ[٣]

الفاء العاطفة تفيد الترتيب مع التعقيب ، فبمجرد زيادة السن يحدث نقصان في العمر وضعف في الجسم فافرح لما يصيبني من ابتلاءات أكفّر بها ذنوبي ، واستغفر الله وأتوب عمَّا اقترفته في شبابي ، والمدات في الشطر الأول مع ياء المتكلم المكسورة : (فها أنا أمحو ما جنيت بعبرتي) تترجم عن امتداد التوبة والاستغفار وندمه على ما صدر منه في شبابه .

وقوله (أنظر في ما قد عملت أمحص) يكشف عمّا نسميه بحسن الخاتمة التي تناسب ما وصل إليه من عمر انتهى بشيبه ، والعرب كانت تقول : (إن الشيب عنوان الموت) ، فهو مقدمة النهاية فلابد له من الاستعداد للآخرة بالتخلي عن الذنوب والإنابة إلى الله ولفت الانتباه باستخدام التماثل الخلافي .

٥ – المقابلة السياقية

وهي " كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية ، فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده ، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني "[٤]

ومن ذلك تجد أبا إسحاق الإلبيري يقول: (من الوافر)

وَقِفِي صِغْرِي ثُخَوِّفُنِي الْمَنَايَا وَمَا تَجْرِي بِبَالِكَ حَيْثُ شِخْتَا

وكُنْتَ مَعَ الصِّبَا أهْدَى سَبِيلاً فَمَا لَكَ بَعْدَ شَيْبِكَ قَدْ نَكَسْتَا[٥]

فقد عقد الإلبيري مقارنة بين صغره وشيخوخته ، وبين صباه وشيبه ، أبرزت لنا المفارقة بينهما ، فيبدأ بالجملة الخبرية المثبتة التي تخبرنا أنه كان يخاف المنايا ، ويعبر بالمضارع " تخوفني " بدلا من الماضي ؛ وذلك لاستحضار الصورة ؛ صورة ذلك الطفل المروع بالمنايا ، الخائف من الموت ، وكأنه يستحضر هذه المشاعر كلما تذكر صغره .

ثم يأتي في الشطر الثاني ؛ ليخبرنا عن طريق أسلوب الالتفات المعروف عند البلاغيين ؛ فيعدل عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب ، وكأنه يخاطب إنسانًا آخر غريبًا عنه : لا تخطر هذه المنايا لك على بال وقد أصابتك الشيخوخة ، وكان حريّ بك أن تتذكر الموت وتعمل له لأنك شارفت على مفارقة الحياة .

---

(١) هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن خلف بن أحمد بن عثمان بن إبراهيم المعروف بالحداد , القيسي , ثم النميري , ويلقب بمازن , وقيل اسمه مازن , ولد في وادي آش واستوطن المرية منذ الطفولة , وقضى فيها أكثر عمره , ولازم بلاط بني صمادح فاشتهر بمدح رؤسائهم وتوفي في حدود الثمانين وأربعمائة .

(٢) ديوان ابن الحداد جمعه وحققه وشرح له د. يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠ ص٢٨٥-٢٨٦.

(٣) ديوان ابن خفاجة ص ٢٧٨ .

(٤) خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ١٠٢ .

(٥) ديوان أبي إسحاق الإلبيري ص٣١.

ويستمر في البيت الثاني مع ضمير الغائب ، ليظهر لنا حالته في صباه التي يقر فيها أنه كان فيها يتبع سبيل الهداية ، ليختم البيت بجملة تحمل نبرة التعجب والتأنيب لهذا الشيخ الذي جنح بعد شيبه إلى الضلال وكان الأولى به أن يستمر في هداه .

أما ابن زيدون فيقول : (من الوافر)

فديتُكَ ، كم تغضّ الطّرفَ دوني ... وكمْ أدعوكَ من خلفِ الحجابِ

وكَمْ لي مِنْ فُؤادِكَ بَعدَ قُرْبٍ ... مكانَ الشّيْبِ في نفسِ الكعابِ[1]

فيبدأ ابن زيدون ب " فديتك " : أي جعلني الله فداءً لك ، وهذا التعبير يوضح مكانة المخاطب عنده على الرغم من تغير مكانته عند هذا المخاطب ، ويوظف كم الخبرية التي تدل على الكثرة في هذا العتاب فيقول : كثيرًا ما تجاهلتني ، وأنا كثيرًا ما دعوتك من وراء الحجاب فلم تقربني إليك ، وقد كنت مقربًا عندك فأصبحت مبعدًا، وكنت محبوبًا فأصبحت مبغضًا ، وقد فهمنا معنى البغض من قوله : " مكان الشيب من نفس الكعاب "، فهو يوضح ما آلت إليه مكانته عند مخاطبه من بُعد بَعد قرب ومن كره بعد حب وذلك بأسلوب العتاب الذي يكون بين الأحباب .

والجدول التالي يوضح لنا المقارنة بين البنيات وورود شواهدها داخل البحث .

بنية التماثل	بنية التوازن	بنية التقابل
١٥ شاهداً	٤ شواهد	١٨ شاهداً

الخاتمة :

وبعد هذه الجولة الممتعة في رحاب الأدب الأندلسي ودور البنية الإيقاعية في رسم الصورة التعبيرية لشعراء الشباب والشيب في الأندلس فقد توصل البحث إلى تلك النتائج :

١ – استخدم الشعراء البنية الإيقاعية في رسم الصورة الشعرية .

٢ – تفوقت بنية التقابل على بنيتي التماثل والتوازن في استخدامات الشعراء لها حيث ورد ذكر بنية التقابل في(١٨) ثمانية عشر شاهدًا ، وبنية التماثل في (١٥) خمسة عشر شاهدًا و بنية التوازن في (٤) أربعة شواهد فقط .

٣ – تنوعت أغراض الشعر لدى الشعراء لتنوع تجاربهم الحياتية فالشباب مفقود عزيز على قلوبهم ، والشيب قد احتل محله .

٤ – تركت تلك التجارب الحياتية أثرها على البناء الفني من حيث اختيار الألفاظ الملائمة للتعبير عن التجربة أو الموسيقى الملائمة المعبرة عن التجربة .

٥ – امتازت أشعار الشعراء بصدق العاطفة التي جاءت معبرة عن حالتهم النفسية والشعورية .

(١) ديوان ابن زيدون ص ٣٣

المصادر والمراجع :

أولا المصادر :

١ – الإلبيري أبو إسحاق الأندلسي ديوان شعره المتوفي نحو ٤٦٠ هـ تحقيق وشرح الدكتور محمد رضوان الداية دار الفكر المعاصر بيروت – لبنان ، دار الفكر– سوريا الطبعة الأولى ١٤١١هـ – ١٩٩١ م .

٢ – ابن بسام الشنترينى، أبو الحسن على ت[٥٤٢] هـ: الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة . تحقيق: د.إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى.[١٩٧٩]م.

٣ – الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، (المتوفى: ٤٧١هـ) (أسرار البلاغة) قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر الناشر دار المدني بجدة د ت.

٤ – ابن الحداد ، ديوان شعره جمعه وحققه وشرح له د. يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠.

٥ – ابن حمديس ، ديوان شعره صححه وقدم له الدكتور إحسان عباس دار صادر بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٠ م .

٦ – ابن خاقان الأشبيلي ، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيدالله بن خاقان بن عبدالله القيسي الأشبيلي المتوفي سنة ٥٢٩ هـ مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس دراسة وتحقيق محمد علي شوابكة دار عمّار مؤسسة الرسالة الطبعة الأولى ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م .

٧ – الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت – لبنان الطبعة الأولى ٢٠٠٣ م – ١٤٢٤ ه ص ٢٦٥ .

٨ – ابن خفاجة الأندلسي ، أبو إسحاق ديوان شعره تحقيق د. السيد مصطفى غازي منشأة المعارف بالأسكندرية للطباعة والنشر الطبعة الثانية ١٩٧٩ م .

٩ – ابن زيدون ديوان شعره شرح الدكتور يوسف فرحات الناشر دار الكتاب العربي بيروت الطبعة الثانية ١٤١٥ هـ ، ١٩٩٤ م .

١٠ – ابن عبد ربه ديوان. هـ. تحقيق: محمد رضوان الداية. دار الفكر. سورية. الطبعة الثانية[١٩٨٧]م.

١١ – ابن اللبانة الداني ، ديوان جمع وتحقيق: محمد مجيد السعيد دار الراية للنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية الطبعة الثانية ٢٠٠٨ م .

١٢ – ابن هاني الأندلسي ، ديوان شعره تحقيق كرم البستاني دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٤٠٠ هـ – ١٩٨٠ م .

ثانيًا المراجع :

١٣ – إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٧.

١٤ – أحمد عبد الجواد محمد عكاشة ألوان البديع بين النظرية والتطبيق ، القاهرة، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، ١٩٩٣م.

١٥ – أحمد مصطفى المراغي علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع دار الكتب العلمية بيروت – لبنان الطبعة الثالثة ١٤١٤ ه – ١٩٩٣.

١٦ – أحمد مطلوب معجم النقد العربي القديم دار الشئون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٩ .

١٧ – أدونيس ، علي أحمد سعيد : مقدمة للشعر العربي ، ، دار العودة بيروت ، ط٣ ١٩٧٩م .

١٨ – حسن طبل المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤١٨هـ ، ١٩٩٨ م .

١٩ – رجاء عيد ، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور منشاة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.
٢٠ – شوقي ضيف فصول في الشعر ونقده ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٨٨م .
صابر عبدالدايم شعراء وتجارب " نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي ": ، دار الوفاء الأسكندرية ٢٠٠١ .
٢١ – صبحي البستاني الصورة الشعرية في الكتابة الفنية دار الفكر اللبناني بيروت ط١ ١٩٨٦م .
٢٢ – صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة الكويت أغسطس ١٩٩٢ .
٢٣ – عبده بدوي أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٥.
٢٤ – علي علي صبح البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، ١٤١٦ / ١٩٩٦ .
٢٥ – محمد صابر عبيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠١م .
٢٦ – محمد عبدالمطلب بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٩٥.
٢٧ – محمد العمري كتاب الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ، أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١ م .
٢٨ – محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع الطبعة السادسة ٢٠٠٥م .
٢٩ – محمد مصطفى أبو شوارب البديع في علم البديع ليحيي ابن معطي، راجعه وقدم له مصطفى الصاوي الجويني ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م .
٣٠ – محمد مفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) الناشر المركز الثقافي العربي الدار البيضاء الطبعة الثالثة ١٩٩٢ .
٣١ – محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، ١٩٨١م .
٣٢ – مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان د.ت
٣٣ – منير سلطان البديع تأصيل وتجديد منشأة معارف الإسكندرية ١٩٨٦م.
٣٤ – نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر منشورات مكتبة النهضة الطبعة الثالثة ١٩٦٧
المراجع الأجنبية :
٣٥ – أ.أ. ريتشاردز العلم والشعر، ترجمة : د. مصطفى بدوي ، راجعته د. سهير القلماوي مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة د ت ص ٤٨ ، ٤٩ .
٣٦ – ميدلتون مري وآخرين اللغة الفنية تعريب د. محمد حسن عبدالله ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥م.
٣٧ – جون كوين اللغة العليا النظرية الشعرية ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ص ١٤٣.

ثالثاً: الدوريات :

٣٨ – تمام حسان المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة، مجلة فصول ، المجلد السابع العددان الثالث والرابع ، إبريل – سبتمبر ١٩٨٧م .

رابعاً: الرسائل العلمية :

٣٩ – آمنة محمد فتح الله محمد أحمد : التوظيف الفني للون في الصورة الشعرية عند أبي العلاء المعري ، رسالة دكتوراه غير منشورة بكلية الآداب جامعة سوهاج ٢٠٠٨م
٤٠ – نجوان كمال السيد ،: الجزار السرقسطي. حياته وأدبه. رسالة ماجستير. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم غير منشورة ، ٢٠٠٣ م .