PSYCHOLOGY AND EDUCATION (2024) 61(5): 499-510
ISSN: 1553-6939

The rhythmic structure in the elegy of Jawharat Ibn Hamdis al-Saqilli: A semantic approach

Ibrahim kada[1*]. Dr. said laraoui [2*]

[1:] University Elhadj Lakhdher Batna1, (Algeria) ، brahim.kada@univ-batna.dz

[2:] University Elhadj Lakhdher Batna1, Algeria، said.laraoui@gmail.com

Received:26 /05/2024 ،Published: 28/07/2024

ABSTRACT:

The study often stopped at the musical level of the poem, the dry mathematical aspect, and did not attempt to provide convincing explanations for the set of interrogatives and questions that arise in the reader's soul about the reason for the presence of a deletion or addition in one place rather than another, or the occurrence of a certain repetition. The modern stylistic study provided an objective reading, so some ambiguity was cleared and lifted. Something ofConfusion and deficiency continue to plague it as long as the reading of the poetic text remains steady. Whenever one aspect is touched upon, other aspects are revealed, and complete reading remains an elusive matter that is difficult to achieve.

This study will attempt to reveal the aesthetics of the rhythmic structure in some of its shifts and the resulting semantic impact through the elegy jawharat by the poet Ibn Hamdis al-Saqili

Keywords:
Rhythmic structure, semantic approach, elegy, aesthetics, Ibn Hamdis al-Siqilli .

البنية الإيقاعية في مرثية جوهرة لابن حمديس الصقلي، مقاربة دلالية

إبراهيم قادة [1]*، أ.د. السعيد لراوي[2]*

[1] جامعة الحاج لخضر باتنة 1، الجزائر، brahim.kada@univ-batna.dz

[2] جامعة الحاج لخضر باتنة 1، الجزائر، said.laraoui@gmail.com

الملخص:

كثيرا ما توقفت الدراسة في الجانب الموسيقي للقصيدة على الجانب الرياضي الجاف، ولم تحاول تقديم تفسيرات مقنعة لجملة الاستفهامات والتساؤلات التي تثار في نفس القارئ حول سبب وجود حذف أو زيادة في موضع دون آخر، أو ورود تكرار معين، وقد قدمت الدراسة الأسلوبية الحديثة قراءة موضوعية فانجلى بعض الغموض ورُفع شيء من اللبس وبقي النقص يعتورها طالما أن قراءة النص الشعري تظل مطردة كلما تلم بجانب تنكشف جوانب أخرى وتبقى "القراءة الكاملة" أمرا بعيد المنال صعب التحقق.

ستحاول هذه الدراسة الكشف عن جماليات البنية الإيقاعية في بعض انزياحاتها والأثر الدلالي المترتب عنها من خلال مرثية للشاعر ابن حمديس الصقلي.

الكلمات المفتاحية:

البنية الإيقاعية، مقاربة دلالية، مرثية، جماليات، ابن حمديس الصقلي.

الــنص:

يقول ابن حمديس الصقلي(1) في رثاء جارية له تدعى" جوهرة " ماتت غريقة في مركب:[من البسيط]

أيَا رَشَاقَةَ غُصْنِ البَانِ مَا هَصَرَكْ وَيَا تَأَلُّفَ نَظْمِ الشَّمْلِ مَنْ نَثَرَكْ ؟
وَيَا شُؤُونِي ، وَشَأْنِي كُلُّهُ حَزَنٌ فُضِّي يَوَاقِيتَ دَمْعِي وَاحْبِسِي دُرَرَكْ
مَا خِلْتُ قَلْبِي وَتَبْرِيحِي يُقَلِّبُهُ إلاَّ جَنَاحَ قَطَاةٍ فِي اعْتِقَالِ شَرَكْ
لاَ صَبْرَ عَنْكِ وَكَيْفَ الصَّبْرُ عَنْكِ وَقَدْ طَوَاكِ عَنْ عَيْنِي المَوْجُ الذِي نَشَرَكْ
هَلاَّ ، وَرَوْضَةُ ذَاكَ الحُسْنِ نَاضِرَةٌ لاَ تَلْحَظُ العَيْنُ فِيهَا ذَابِلاً زَهَرَكْ
أَمَاتَكِ البَحْرُ ذُو التَّيَّارِ مِنْ حَسَدٍ لَمَّا رَأى الدُّرُ مِنْهُ حَاسِدًا ثَغْرَكْ
وَقَعْتُ فِي الدَّمْعِ إِذْ أُغْرِقْتِ فِي لُجَجٍ قَدْ كَانَ يَغْمُرُنِي مِنْهُ الذِي غَمَرَكْ
أَيُّ الثَّلاَثَةِ أَبْكِي فَقْدَهُ بِدَمٍ عَمِيمَ خُلْقِكِ أَمْ مَغنَاكِ أَمْ صِغَرَكْ ؟
مِنْ أَيْنَ يَقْبُحُ أَنْ أَفْنَى عَلَيْكِ أَسًى وَالحُسْنُ فِي كُلِّ فَنٍّ يَقْتَفِي أَثَرَكْ ؟
كُنْتِ الشَّبِيبَةَ إِذْ وَلَّتْ وَلاَ عِوَضٌ مِنْهَا وَلَوْ رَبِحَ الدُّنْيَا الذِي خَسِرَكْ
مَا كُنْتُ عَنْكِ مُطِيلاً بِالهَوَى سَفَرِي وَقَدْ أَطَلْتِ لِحَيْنِي فِي البِلَى سَفَرَكْ
هَلْ وَاصِلِي مِنْكِ إلاَّ طَيْفُ مَيِّتَةٍ تُهْدِي لِعَيْنِي مِنْ ذَاكَ السُّكُونِ حَرَكْ
أُعَانِقُ القَبْرَ شَوْقًا وَهْوَ مُشْتَمِلٌ عَلَيْكِ لَوْ كُنْتُ فِيهِ عَالِمًا خَبَرَكْ
وَدِدْتُ يَا نُورَ عَيْنِي لَوْ وَقَى بَصَرِي جَنَادِلاً وَتُرَابًا لاَصِقًا بَشَرَكْ
أَقُولُ لِلْبَحْرِ إِذْ أَغْشَيْتُهُ نَظَرِي مَا كَدَّرَ العَيْشَ إلاَّ شُرْبُهَا كَدَرَكْ
هَلاَّ كَفَفْتَ أُجَاجًا مِنْكَ عَنْ أُشَرٍ مِنْ ثَغْرِ لَمْيَاءَ لَوْلاَ ضُعْفُهَا أَسَرَكْ
هَلاَّ نَظَرْتَ إِلَى تَفْتِيرِ مُقْلَتِهَا إِنِّي لأَعْجَبُ مِنْهُ كَيفَ مَا سَحَرَكْ
يَا وَجْهَ جَوْهَرَةَ المَحْجُوبَ عَنْ بَصَرِي مَنْ ذَا يَقِيكَ كُسُوفًا قَدْ عَلاَ قَمَرَكْ ؟
يَا جِسْمَهَا كَيْفَ أَخْلُو مِنْ جَوَى حَزَنِي وَأَنْتَ خَالٍ مِنَ الرُّوحِ الذِي عَمَرَكْ ؟
لَيْلِي أَطَالَكَ بِالأَحْزَانِ مُعْقَبَةً عَلَيَّ مَنْ كَانَ بِالأَفْرَاحِ قَدْ قَصَرَكْ
مَا أَغْفَلَ النَّائِمَ المَرْمُوسَ فِي جَدَثٍ عَمَّا يُلاَقِي مِنَ التَّبْرِيحِ مِنْ سَهَرِكْ
يَا دولَةَ الوَصْلِ إِنْ وَلَّيْتِ عَنْ بَصَرِي فَالقَلْبُ يَقْرَأُ فِي صُحْفِ الأَسَى سَمَرَكْ
لَئِنْ وَجَدْتُكِ عَنِّي غَيْرَ نَائِيَةٍ فَإِنَّ نَفْسِي مِنْهَا رَبُّهَا فَطرك
إِنْ كَانَ أَسْلَمَكِ المُضْطَرُّ عَنْ قَدَرٍ فَلَمْ يَخُنْكِ عَلَى حَالٍ وَلاَ غَدَرَكْ
هَلْ كانَ إلاَّ غَرِيقًا رَافِعًا يَدَهُ نَهَاهُ عَنْ شُرْبِ كَاسٍ مَنْ بِهَا أَمَرَكْ

أَمَا عَدَاكِ حِمَامٌ عَنْ زِيَارَتِهِ فَكَيْفَ أَطْمَعَ فِيكِ النَّفْسَ وَانْتَظَرَكْ
إِنْ كَانَ لِلدَّمْعِ فِي أَرْجَاءِ وَجْنَتِهِ تَبَرُّجٌ فَهْوَ يَبْكِي بِالأَسَى خَفَرَكْ
وَمَا نَجَوْتُ بِنَفْسِي عَنْكِ رَاغِبَةً وَإِنَّمَا مَدَّ عُمْرِي قَاصِرٌ عُمُرَكْ

الرثاء " هو فن الموت، ولغة الحزن، ومجال اليأس، ومعرض الوفاء"(2) لذلك نجد كلمات الرثاء "تدل على معان سلبية موجعة كالفجيعة والكارثة، والجزع والبكاء والخراب فالبيوت كالقبور والنهار ليل، والأزهار ذابلة واليأس قاتل والأمل مقتول، وأما الجمل فرقيقة تصور الجزع، أو شاكية صاخبة تحكي الفزع، أو جزلة تعبر عن هول المصاب ومن ذلك تكون العبارة الشجية مؤذنة بالأسى والحسرة"(3) على إن الرثاء يجبان "يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيرا للتباريح "(4).
وقد ذكر د. فوزي عيسى قضية فتور عاطفة الشاعر في هذه القصيدة موضحا "أنه لم يهتم بالبكاء عليها بقدر اهتمامه بندب محاسنها ،والتغزل بجمالها"(5) ، وهذا الحكم المسبق يرجع ربما إلى عدم تصور الصدق العاطفي في رثاء الجواري اللائي لم يحظين بمنزلة المهيرات إلا نادرا ،لذلك عد هذا النظم من باب الترف الفكري لا غير ،والواقع أن الرثاء مدح لصفات ميت كما أنه "ليست هناك حدود واضحة بين فنون الشعر ولا بين العواطف والانفعالات فكثيرا ما تتداخل ويمتزج بعضها ببعض فلا يخلو الغضب من الحزن ،ولا يسلم النسيب من الشكوى ولا المديح من الوصف ،لذلك كان من العسير أن نظفر بقاعدة علمية دقيقة لتقسيم مظاهر الوجدان "(6) .

يستحضر الشاعر شيئا مشابها لجمال الجارية المرسومة ممثلا في "غصن البان" عاتبا على الدهر كسره الفنن المتطاول ، وقد تلفت نفسه من البكاء حتى أضحى يدعو الشؤون للجماد فتنقطع الدموع ، والصورة مجملة (الغصن-الشؤون-إرادة البكاء) تتقاطع كثيرا مع الشعراء والكتاب قديما من ذلك قول الأعرابي :" إذا ترنمت هتوف الضحى على الغصون أرسلت الشؤون مياهها إلى العيون فمن ذاد نفسه عن البكا أورث قلبه حزنا"(7) ،و هذا المزج بين جمال الشخص وجمال الطبيعة صفة لازمة في شعر المغاربة و"قد أعانهم فيه جمال المناظر في إقليمهم"(8) ، لكن أجزاء الطبيعة التي كانت تحتفي بهذه الدرة لم تكن كلها لتحفظ هذا الود فكان البحر عنوانا للغدر والخيانة بعدما استودعه الشاعر "جوهرته" النفيسة ، ويعاتبها على طول مكثها في هذا "السفر" فهو من فرط عشقه لها لم يكن يفارق مجلسها .

إن نفي الصبر عبر "لا" النافية للجنس في قوله "لا صبر" يستدعي نفي الصبر من الأساس وكأنما انقطعت هذه الصلة بين حالات النفس (الجزع يعقبه الفرح) فصار الحزن أبديا ، ولابد من الإشارة إلى الانتقال الحتمي لجزئيات الموضوع في رثاء ابن حمديس إلى الكليات على هذا النحو:

رثاء الشخص------ رثاء الطبيعة ------ رثاء الجمال ---------- رثاء الإنسانية

ولعل التفجع بمنظوره الشامل هذا ينطوي على عدة أسباب "وقد يبدو ذلك شيئا طبيعيا إذا ربطناه بواقع الصقليين وظروفهم النفسية والاجتماعية ، فقد كانت هذه الجماعة تشعر أنها تعيش غريبة في هذه الجزيرة النائية ،وازداد هذا الشعور قوة وعمقا بعد ضياع وطنهم ، ونزوح كثير من أبناء هذا الوطن وهجرتهم في مشارق الأرض ومغاربها

،فأحس هؤلاء الصقليون الذين تمسكوا بالبقاء في وطنهم بأنهم أصبحوا قلة ،وأن ذهاب أي شخص منهم يعد خسارة اجتماعية فادحة وهذا ما بعلل لنا كثرة رثائهم وتفجعهم على موتاهم"(9). وقد كتبت لهذا الشاعر معاناة مضاعفة ألم الغربة وألم فقدان الأحبة "فقد كانت حياته سلسلة متصلة من المآسي والأحزان، فقد قدر عليه أن يفقد وطنه، وأن يصاب في أهله وأقاربه، فكان يأتيه نعي النعاة وهو في دار الغربة ،مما أذكى الأسى في نفسه ،فبكاهم بكاء حارا ،ورثاهم رثاء حزينا صادقا ينم عن إحساسه بألم الفراق ،وقوة الفجيعة "(10) .

ولنحاول تقديم قراءة للأبيات وفق ما تشي به عروضها لنتبين مدى تأثير نفسية الشاعر المشحونة أو المرتاحة على المكونات اللغوية سرعة أو بطأ في الأداء، وبعد تقطيع الأبيات التي كانت من بحر البسيط وجدنا زحاف الخبن(11) قد مس جميع أعاريض الأبيات تقريبا ، مع وجود علة القطع(12) أحيانا ، وقد كان مستوى تواجد الزحاف في الأبيات مرتبا وفق ما يلي :

الدائرة	الأبيات	عدد الزحافات في كل بيت
1	21	2
2	2 – 3 – 5 – 9 – 12 – 15 – 16 – 18 – 19 – 22 – 25 – 27	3
3	4 -6- 7 – 10 – 20	4
4	8 – 11 – 13 – 14 -17- 23 – 24	5
5	1-26-28	6

إن تواتر زحاف الخبن من خلال حذف الثاني الساكن من تفعيلة "مستفعلن" لتصبح "متفعلن" لها دلالة عميقة يتمثل في زوال جرس الصفير من التفعيلة وكأن سياق النص ومقامه يغيبان صوت السين الدال على اللهو أو ذلك الإيقاع الطرب الذي يحدثه توالي الحركات والسكنات في التفعيلة وهذا ما لا يتلاءم مع الجو الجنائزي للنص ،ويمكن قراءة هذا الحذف المتواتر في التفعيلات على أنه نقصان يتكرر كل لحظة في حياة الشاعر أو نزيف دائم في الجسد يأبى إلا أن يهلك صاحبه ،وتتجلى المقدرة اللغوية للشاعر على النظم وجودة السبك بالتزامه الخبن في جميع أعاريض وأضرب الأبيات رغم إجازة العروضيين التنويع (التزام الخبن أو تركه) وهذا لصعوبة التقيد به في جميع أبيات القصيدة بخلاف الزحافات الأخرى (13) ، كما أن حضور علة القطع في عجز البيت الرابع "طواك عن عيني الموج" لها دلالة عميقة فكما أن القطع فصل بين جزئين وغالبا ما يكونان من جسم واحد لصيق كقطع الشجر والجزور كذلك هذا البحر قطع الصلة والعلاقة بين الجزئين (الشاعر والجارية) اللذين كانا جسما واحدا وجزء لا ينقسم .

ففي البيت الواحد والعشرين يتحدث الشاعر عن طول نوم الجارية في القبر بينما يسهر هو حزنا عليها وأسفا على فراقها وقد اجتمعت في البيت معاني الطول والامتداد الزمني (طول النوم + طول السهر) ، وهذا ما ترجم عنه بامتداد التفعيلات وعدم تعرضها للنقص فكأن الزمن الشعري يساير الزمن النفسي .

وتبدأ صور الحزن في الظهور والغيوم في التشكل رويدا رويدا ، فهو يدعو أحزانه أن تدفع فيض الدموع المختزلة في المآقي إلى السيلان والانسكاب ، ويصور قلبه الكسير على أنه طائر علق في شباك صياد ولا يستطيع خلاصا ، وكذلك هو يحاول جاهدا نسيان أمر هذه الجارية أو الانفلات من أسر ذكراها.

ويتذكر الشاعر هذه الجارية التي ماتت في ريعان شبابها زهرة مفتحة لم تذبل ، ويأسى كيف أن الكائنات تموت بعدما ينتهي عمرها ، فأوراق الشجر تذهب بعدما تيبس وتتساقط من الأغصان والإنسان يموت بعدما يشيب ويهرم ، ولكن هذه الجارية لم تبلغ وطرها من الحياة ولم يهنأ بها هانئ بعد ، وتتشابه الأبيات في الدلالة والمعنى حيث أن الحسن الذي يسعى الناس للتجمل به تراه يقتفي أثرها محاولا الاقتباس من جمالها ليضيفه إلى جماله ، فالنقص يعتريه والكمال يخصها وحدها دون سائر النساء ، ولم يبق للشاعر سوى طيف خيالها يحرك بعض هذا السكون الرهيب الذي طبع ذاته والمكان من حوله ، ويوجه عتابه للبحر ويقول إن كدر عيشه كان حينما شربت الغريقة ماءه المالح الأجاج ،ورغم أنها حاولت دفعه عن فمها إلا أن ضعفها في مواجهة الأمواج العاتية لم يمكنها من ذلك ، وقد أسرع البحر إلى إغراقها لأنه يخشى أن يضعف أمام سحرها الفتان وثغرها الذي يقطر شهدا.

وينادي الشاعر وجه الجارية المحجوب عن بصره منذ أن غيب الثرى ، ويعجب كيف أن القمر يودع بين جنبين ضيقين في بطن الأرض، وكأن هذا التراب هو الكسوف الذي يعتري القمر في بعض المراحل الزمنية ، ويخاطب جسدها ويسأل كيف يتخلص من هذا الحزن وقد خلا من الروح التي عمرته دهرا قصيرا ثم هجرته وتركته لا ينفع محبا ولا يشفي غليلا ، وينادي أيضا زمن الوصل وأيام الأنس المنقضية إن كان فيها بقية أن تعجل بها ، فهو لا يريد أن يرى مظاهر الفرح والإقبال على الدنيا بعد اليوم ، فالكون يجب أن يلبس ثوب الحداد السرمدي ، وجملة هذه النداءات موجهة لمن لا يعقل فهي تعبر عن أمان في النفس يستحيل تحقيقها أو أن المنادى لا يعيره بالا وغير مستعد للتفاوض بشأن مطالب المحزون ، وهل كان الميت إلا غريقا ضعيفا رافعا يده إلى السماء أُخِذ وهو يدعو الله المغفرة ، فإن كان هناك دمع يسيل على الخدين فهو يبكي هذا الذي استحيا أن يطلب النجدة من أحد فرفع يديه داعيا الله دونما أن يلوم البحر لأن الحق تعالى هو الذي أمره بإغراقه ، وهنا تبرز براعة الشاعر حينما قلب صورة الغريق الذي يطلب النجاة بيديه إلى صورة أروع وأعمق في الدلالة على إيمان الجارية وحسن ظنها بالله وخفرها من أن تحتفظ بمهجة طلبها صاحبها .

على كل هذه الأبيات تحمل نبرة خطابية أعلى وترنيمات شجية ولكنها أقل تموجا نظرا لارتياح الشاعر حينما يذكر جمالها وحسن صنيعها لما أوشكت على الغرق لذلك كان الامتداد الزمني للتفعيلات متوسطا.

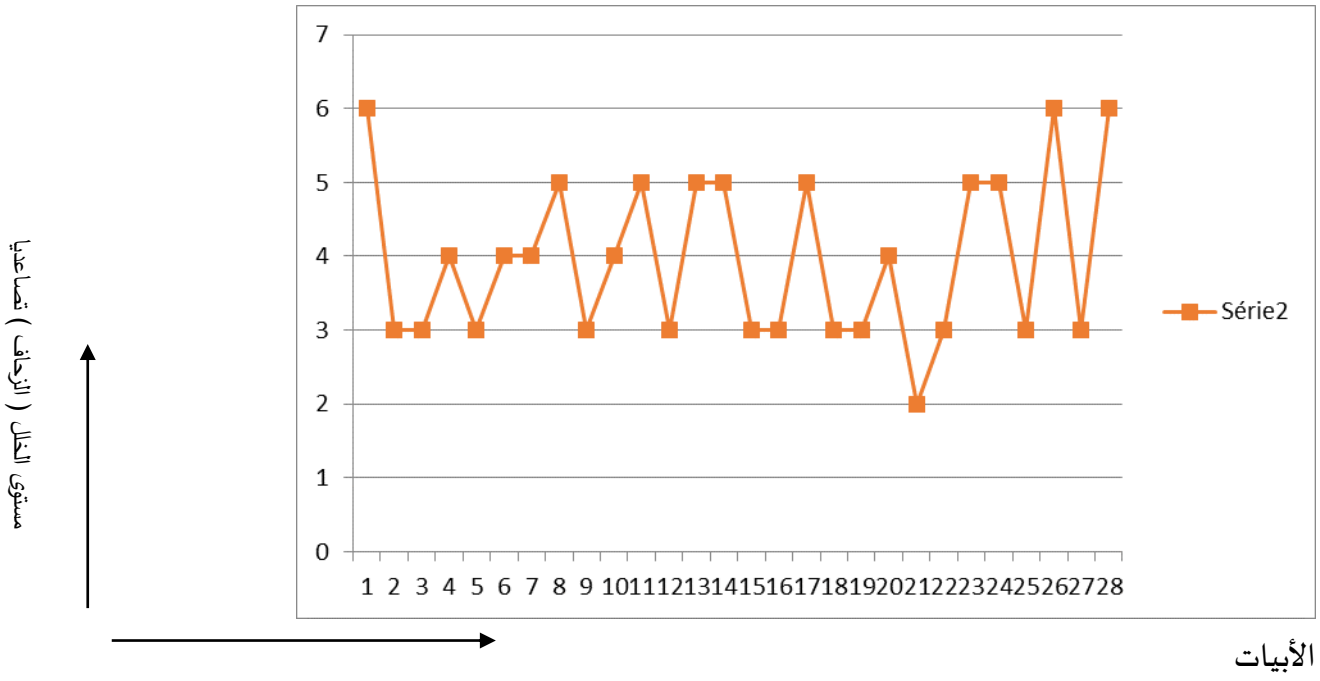
ويبدأ الزمن بالتسارع والنفس بالاضطراب وهذا في البيت الثامن حينما يجهش بالبكاء ويتسارع الدمع على المآقي بل ويتزاحم عليها، ويشعر هو بأنه مقصر في حقها فيجب أن يكون الدمع أحمر قانيا وحتى الدم لا يوفيها حقها من البكاء ، ويستعجل بعدها في البيت الحادي عشر أن تسرع إليه بالعودة لأن هواه لا يحتمل بعدها ، والتعجل في طلب العودة انعكس على التفعيلات التي جاءت مستعجلة محذوفة والإيقاع متسارعا .

ويسرع إلى القبر ليشتمل عليه ضما وتقبيلا، ويود لو أسرعت إليه المنون فيدفن بجنبها حتى يزول شوقه المضني.

ثم يوجه الخطاب في البيت السابع عشر إلى البحر الذي أسرع ينخر جسد الغريق ، وقد أذهب عينها الحوراء ، وهذا أمر واقع مع الغرقى حيث إن أول ما يذهب من أجسادهم عيونهم ، لأن مقلة العين ليست مرتبطة أشد الارتباط بعضل الجسم كاليد أو الرجل مثلا ، ونلاحظ سرعة الأداء والإيقاع في هذه الأبيات الذي مس أغلب تفعيلتها الزحاف ، فالشاعر مرتبط بحالات نفسية طارئة ونبض متسارع من مثل حالات : البكاء ، الشوق ، سرعة تحلل جسد الميت في البحر ،وفساد الصورة الإنسانية عند الموت أرقت الشعراء "والإنسان إنما يبلى ويفسد ويخلق ويبطل ويموت ويفقد لأنه يفارق النفس" (14)، ويقابل هذا الاندثار الجسدي خلود أبدي للنفس بعد أن أعطت الجسد ما يوافقه ليستمر " فالنفس تعطي للذات كل ما قبل أثرها بحسب قبوله واستعداده وتهيئه وأنها تعطي البدن أحوالا مختلفة وصورا متباينة قبل أن يكون جنينا ،وبعد أن تتم الصور الإنسانية ليس ينقطع أثر النفس البتة " (15) .

ويبلغ مستوى التسارع أوجه حينما يلومها على سيرها إلى حتفها برجليها والناس تتجنب الخطر أينما وجد ، وإذا كان يأسى لفراقها فإنه يعدها بأنه سيمسي قريبا إلى جنبها .

ويمكن قياس المستوى النفسي العام للشاعر في القصيدة من خلال هذا المخطط الذي يبين تأزم و انشراح النفس ارتفاعا و انخفاضا :



يتضح من خلال هذا أن الصبر لم ينفعه فكما بدأ القصيدة مغضبا اختتمها حانقا أيضا، وإن كان في أغلب الأحيان في مستوى نفسي مستقر نوعا ما، ونحن لا نعلم هل قيلت هذه القصيدة عند وصول خبر موتها فجأة أم أنها نظمت بعد مرور زمن على وفاتها ؟، لكن من المرجح أن تكون القصيدة غير مرتجلة ولا آنية، أي أن الشاعر سعى لأن يكسوها أفضل الحلل التعبيرية من بيان وبديع وهذا ما يؤثر على الجانب النفسي بحيث يقل من حدته وهيجانه وتشي مختلف أبيات القصيدة ذات المستوى الثابت (كما هو مبين في الرسم) بذلك.

وربما كانت الدموع التي ذرفها عليها هي التي ولدت هذا الارتجاج في الحالة النفسية رغم محاولة الشاعر أن يضعها في موضع مستقر ، فالإيقاع الصوتي في الشعر له دلالته النفسية المؤثرة ، ويخطئ من يتصور أن الإيقاع وجد ليكون ميزانا يحتكم إليه في فصل النصوص الشعرية عن النثرية فقط ، فهو كما يرى برغسون Bergson " امتداد للأعراض الجسمية التي تصاحب الانفعال لدى الفنان ، ويكون ظهورها بوساطة المحاكاة ، وللإيقاع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفني فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ،فيتيح لنا الدخول معه في عالم شعوري واحد "(16) .

التكراروجمالياته :

يمكن القول إن التكرار " إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر"(17).

ونجد أن النقاد القدماء قد تحفظوا بعض الشيء على هذه الظاهرة الأسلوبية و ظنوها تنتقص من الشعر في كثير من الأحيان يقول ابن رشيق :"وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها ،فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني وهو في المعاني دون الألفاظ أقل "(18) ،غير أن ابن رشيق يقدم ملاحظة مهمة بقوله "أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء ،لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع "(19) ،فالناقد رأى بفطرته السليمة وذوقه الشعري أن الشاعر في باب الرثاء يجنح إلى ترديد بعض الألفاظ والمعاني بشكل مساير للحالة النفسية التي يتكرر فيها الأسف وتسكاب الدموع ومن هنا كان التكرار ظاهرت صحية على الأقل في باب الرثاء التي وحذر حازم القطاجني من مغبة الإكثار منه واشترط " الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب "(20) .

ولاشك أن التكرار من أهم الأساليب التي تسترعي الانتباه وقد ورد في القصيدة في الأسماء (لا صبر، الصبر) في البيت الرابع ،وفي الأفعال (يغمرني ، غمرك) ،وفي الحروف والصيغ (النداء) في البيتين الثامن عشر والتاسع عشر ،و (التحضيض) في البيتين السادس عشر والسابع عشر وحتى الأصوات كان لها حضور قوي من خلال حرفي الأنين (الميم والنون) مثال ذلك في البين الرابع : (توالي خمس نونات) :

لا صبر عنك وكيف الصبر عنك وقد طواك عن عيني الموج الذي نشرك

وفي البيت السابع : (توالي أربع ميمات) :

وقعت في الدمع إذ أغرقت في لجج قد كان يغمرني منه الذي غمرك

وتتالي الأصوات المجهورة الانفجارية كالباء والدال والكاف ينبئ بهذا الضغط النفسي الداخلي الذي لا يجد إلا الكلمات ذات الوقع القوي متنفسا فيه زيادة على أنها تحمل طاقت دلالية مضاعفة ،وإذا علمنا أن "دور التكرار هو دور عملية الضرب"(21) جاز لنا تصور إرادة الشاعر تضعيف التصوير المأساوي والعواطف الحزينة ، فالأمر يعتمد على خاصية التكثيف " فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة ،والتكرار يؤكد نمو الكثافة ،فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة الوحيدة "(22) ،ومنه فنحن نرى أن" أهم القضايا التي يمكن أن نخلص إليها من هذه الملاحظة هي أن ظاهرة التكرار الصوتي في القصيدة – سواء على مستوى اللفظ المفرد أو على مستوى الجملة – يتضمن دلالات معنوية تعبر عن تجربة نفسية متواترة يصعب التنصل منها ، أو الانفعالات من قبضتها"(23).

إن الموسيقى الداخلية تعتمد أكثر ما تعتمد على التناغم بين الحروف ،وتكرارها بطريقة سحرية وهذا ما يذكر بقول السكاكي في مفتاح العلوم " كل حرف في اللغة العربية يكاد يحمل دلالة حركته ،فيثير صورة متصلة بلفظه ،وخيالا يتضمن النطق به "(24) ، وهذه حقيقة الانفعالات التي تصنف وفقها الأوزان في مجموعات << كل مجموعة ترتبط بحالة عامة من أحوال النفس ، وفي إطار هذه الحالة يختار الشاعر وزنا من إحدى هذه المجموعات اختيارا تلقائيا هو الوزن الذي يوائم حركته النفسية ، فهو إذن غير مقيد كل التقيد وإن كان يتحرك في إطار محدود . وعلى ذلك ، وتماشيا مع الفكرة القديمة ، تستحضر نفس الشاعر الوزن الذي يتفق وحركتها من بين مجموعات الأوزان التي تناسب ألوان الانفعال المختلفة ، فإذا كان المسيطر عليه هو انفعال الحزن مثلا استحضر وزنا من مجموعة الأوزان التي تتفق بصفة عامت مع هذا النوع من الانفعال"(25).

الوزن الشعري :

لسنا في حاجة للبرهنة على الصلة الوثيقة المنعقدة بين الشعر والموسيقى أو الوزن فهذه قضية خاض فيها القدماء والمحدثون حتى أضحت بداهة "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"(26) ،بل إن حوادث الدهر تجعل الصلة بين الإنسان وموسيقى الكون والنفس أكثر انعقادا وتآلفا "فالوزن ظاهرة طبيعية للعبارة مادامت تؤدي معنى انفعاليا ،فقد ثبت في علم النفس أن الإنسان حين يملكه انفعال تبدو عليه ظاهرات جسمانية عملية كاضطراب النبض ،وضعف الحركة أو قوتها ،وسرعة التنفس أو بطئه ،وحركة الأيدي قبضا وبسطا ،وهذه نفسها دليل على ما في النفس من قوة قوية طارئة ،فاللغة التي تصور هذا الانفعال لابد أن تكون موزونة ،ذات مظاهر لفظية متباينة لتلائم معناها وتكون صداه الصحيح"(27) .

وعبثا يفعل من يحاول فصل الجانب النفسي عن الإيقاع الموسيقي في القصيدة كما هو الدرس العروضي القديم الذي يقر بالزحافات والعلل دونما تفسير لحالات الشعور التي رافقت تلك الزيادة والنقصان في الوزن ، ونحن حينما نسمع قصيدة شعرية كهذه يتضح لنا أهمية الجانب الموسيقي فالشاعر نجح في نقل معاناته "ومن ثم كانت خطورة

تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ، لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج في الأشياء – وإن يكن ذلك على نحو غاية في الجفاء – فإن الصورة الموسيقية عندئذ – مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص – تفشل في تحقيق غايتها الفنية ، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد ، أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود"(28) .

فالحالة النفسية هي التي تتحكم في مكونات القصيدة من قوة التركيب وعمق الدلالة أو ضعفه وسطحيتها، والوزن والقافية يخضعان أيضا لهذه لقوة المسيطرة على مفاتيح النص الشعري، لذلك يقول الشاعر محمد مجذوب " أصبحت مقتنعا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر " (29).

إن الوزن الذي بنيت عليه أبيات القصيدة "البسيط" تام التناسب مع الغرض ، و"الأعاريض بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة"(30) ،وهو من البحور التي تتيح قدرا وافيا للشاعر حتى يفرغ معانيه بسلاسة وإن كان لتوالي التفعيلتين الرئيستين "مستفعلن-فاعلن" دور كبير في توزيع معاني الانشراح والانقباض حيث تستحوذ معاني الجمال والوصال والذكرى الحسنة للحبيبة على التفعيلات السباعية لتعبر عن هذا التمدد الإرادي في المعنى ،بينما تكون معاني الغضب والبين والحرقة في التفعيلات الخماسية لتعبر عن التقلص والانكفاء ،فالحزن كانت له الكلمة الأخيرة في جميع الأبيات(تفعيلة فاعلن) وأسلوب التنويع بين عاطفتي الحزن والفرح ومعنيي الموت والحياة من الأساليب التي يحسن موقعها من النفوس إذ نجد الكثير من الشعراء المجيدين في المراثي كأبي العلاء المعري يغرقون في التفجع فتستوحش النفوس ويدلهم الأفق وقد أشار إلى ذلك حازم القرطاجني بقوله :"إذا تمادى استمرار الشاعر في الأسلوب على معان من شأن النفس أن تنقبض عنها وتستوحش منها فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس من استيحاشها ويبسطها من قبضها بمعان يكون حال النفس بها غير تلك الحال لكونها ملائمة للنفوس باسطة لها ،فيميل بالأسلوب إلى صوغها ويلتفت من جهات تلك المعاني الموحشة إلى هذه الجهات المؤنسة ويتلطف فيما يجمع بين القبيلين من بعض الوصل والمآخذ التي بها ينتقل من بعض المعاني إلى بعض " (31).

الروي والقافية:

إن حرف الكاف الذي "يتكون برفع أقصى اللسان تجاه أقصى الحنك الأعلى والتصاقه به ليسد مجرى الهواء من الأنف ويضغط هذا الهواء لمدة قصيرة من الزمن ثم يطلق سراح المجرى الهوائي ،فيحدث انفجار مفاجئ" (32) فالدلالة "الانفجارية" لحرف الروي الكاف تزيد من وقع الجرس الإيقاعي للقصيدة وتواكب هذا الغضب الذي استحكم في النفس ، أما القافية فجاءت مقيدة متراكبة لتدل على النفس المنقطع في آخر كل بيت فكأنها ميتة تعقبها ميتة (الروي الساكن) ، كما أن القوافي جاءت لتعبر عن دائرة دلالية واحدة هي دائرة السكون بما أن الغالب فيها هي الأسماء الدالة على الثبات

وكأن القرار الذي امتنع عليه في الواقع قد توفر في الأبيات ،ومن الخطأ تصور القافية على أنها جزء صوتي نغمي بحت تكفله نهاية كل بيت " فهي ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ،إنها عنصر مستقل ،صورة تضاف إلى الصور الأخرى ،ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى "(33) .

الخاتمة:

ترتبط الحالة النفسية للشاعر بالإيقاع الموسيقي للقصيدة ارتباطا وثيقا، يعضده ذلك الجو الجنائزي المرتبط بزمن النظم، وتفسره تلك "الاختلالات" الملاحظة على الوزن وجملة المقاطع العروضية المشكلة للقصيدة، ودراسة الأثر الدلالي للبنية الإيقاعية في مختلف تشكلاتها وتحولاتها لا يرتبط بالتخمين بقدر ما يرتبط بالتفسير العلمي الدقيق المستند إلى حقائق تثبتها التجربة.

- الهوامش:

(1) ابن حمديس : (447-527 هـ / 1055 -1133 م) : عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصقلي ، أبو محمد : شاعر مبدع ولد وتعلم في جزيرة صقلية ورحل إلى الأندلس شعر سنة 471هـ ، فمدح المعتمد بن عباد فأجزل له عطاياه ، وانتقل إلى إفريقية سنة 484هـ ، فمدح صاحبه يحيى بن تميم الصنهاجي ثم ابنه عليا ، توفي بجزيرة ميورقة عن نحو 80 عاما ، وقد فقد بصره ، له ديوان منه مخطوطة نفيسة جدا في مكتبة الفاتيكان كتبها إبراهيم بن علي الشاطبي سنة 607 هـ.

القصيدة من ديوانه : تقديم: إحسان عباس ،دار صادر ،بيروت ،لبنان ،1960 ،ص212.213

(2)-أحمد الشايب : الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ،مصر،1991ط8 ،ص85 .

(3)-المرجع نفسه : ص86 .

(4)-أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق :محمد الحبيب بن الخوجه ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،لبنان ،ط2 ،1981 ،ص351 .

(5)-د. فوزي عيسى :الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،مصر ، ط1 ،2007 ،ص253 .

(6)-أحمد الشايب : الأسلوب ،ص78

(7)- القرطبي : أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر النمري القرطبي : بهجة المجالس وأنس المجالس و شحذ الذاهن والهاجس ، تحقيق : محمد مرسي الخولي ، دار الكتب العلمية ن بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1402هـ/1982 م ، ج2 ،ص128

(8)- د شوقي ضيف : الفن وذاهبه في الشعر العربي ،دار المعارف ، القاهرة ،مصر ،ط8 ،1974 ،ص433

(9)- د. فوزي عيسى :الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري ،ص246

(10)-المرجع نفسه : ص251

(11)-الخبن : لغة خبن الثوب : قلصه بالخياطة ، وخبن الشعر : حذف ثانيه من غير أن يسكن له شيء إذا كان مما يجوز فيه الزحاف كحذف السين من مستفعلن ، والفاء من مفعولات ، والألف من فاعلاتن ، وكله من الخبن الذي هو التقليص.

- ابن منظور : أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري: لسان العرب ، تحقيق : خالد رشيد القاضي ، دار الصبح ، بيروت ، لبنان ، وإيديسوفت ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2006 م، ج4 ، ص 18-19 .

- أحمد سليمان ياقوت : التسهيل في علمي الخليل ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، مصر ، 1991م ،ص11 .

(12)- **القطع** لغة : إبانة بعض أجزاء الجسم من بعض فصلا .

- ابن منظور : لسان العرب ، ج11 ، ص 199 .

والقطع في الشعر : حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله .

-أحمد سليمان ياقوت : التسهيل في علمي الخليل ،ص20 .

(13)- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،المكتبة الإنجلو مصرية ،القاهرة ،مصر ،ط5 ، ص1981 . (14)- أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة (مجموع مسامرات في فنون شتى حاضر بها الوزير أبا عبد الله العارض في نحو أربعين ليلة) ، ضبط وتصحيح : أحمد أمين وأحمد الزين ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، د ت ،ج3 ،ص111.

(15)- د. علي شلق : أبو حيان التوحيدي والقرن الرابع الهجري ، دار الاجتهاد والدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1424 هـ / 2003 م ، ص 570 .

(16)- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة، دار المعارف ، القاهرة ،مصر ،ط2 ،1959 ،ص206.

(17)- عصام شرتح : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،سوريا ،2005 ،ص7 .

(18)- أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2001 ،ج2 ،ص92

(19)- المصدر نفسه : ج2 ،ص94 .

(20)- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ،ص35 .

(21)محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ،1981 ،ص64 .

(22)- جون كوين : اللغة العليا (النظرية الشعرية) ،ترجمت :أحمد درويش ،ط2 ،2000 ،ص232 .

(23)- نور الدين السد : الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،2007 ، ج2 ،ص228 -229.

(24) - د كمال بشر: علم الأصوات ، دار غريب،القاهرة،مصر،2000،ص273 .

(25) -عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ،ص59 .

(26) -إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،ص17

(27) -أحمد الشايب : الأسلوب ،ص66 .

(28) - عز الدين إسماعيل : التفسير النفسي للأدب ،ص88

(29)- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ، في الشعر خاصة، ص241

(30) - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ،ص259 .

(31) -المصدر نفسه : ص359 .

(32) -د.كمال بشر : علم الأصوات ،ص273 .

(33) -جون كوين : بناء لغة الشعر ،ترجمة : د.أحمد درويش ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة ،مصر،1990 ،ص86 .