البنـاء الصّوتي :

تـوطئـة :

لا شك أنّ موسيقى الّشعر بكل ما يردفها و يحققها من حيل نغمية تؤثر تأثيرًا فعالاً في بلورة التشكيل الجمالي للنّص الشّعري ، حيث تتضافر الأصوات اللغوية . وفق نظام خاص في النسق النّصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشّعوريّة ، و يكون محببا إلى النّفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسًا ،و يدغدغ فيها أوتار شفافيتها .
و هذا لا يتأتى للشّعر إلاّ بتوقيعات موسيقية مترابطة ، و وحدات في النظم تشد من أزر المعاني ، و ذلك من خلال ما يسمى بالوزن الشّعري ،و أنظمة تشكيل القوافي[1] ، مع موسيقى داخلية منبثقة من جوانبة النسق المشكل للدوال التعبيريّة بكافة مجالاته بدءًا بنظام الصوت إلى الصوت ، مرورا بتعانق الكلمة بالكلمة ، و انتهاءًا بتشابك الجملة بالجملة ، مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية حيث تكون مادة اللّغة صوتا و معنى محاور إستبدالية ، تتوظف فيها المعادلات الصوتية و الإيقاعية و سواهما ؛ و من خلال توزيع النّغم الصّوتي على وحدات زمانية بتناسق مخصوص ينتج الإيقاع الشّعري الموسيقي الذي يثير النّفس البشرية ، و يبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي شدة و لينًا ؛ و الإيقاع الموسيقي بهذا المعنى يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية ، يكاد يفقدها الشّعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى بكافة أشكالها ، التي تُنظم الوحدات الصّوتية ، و تهندس التشكيلات الإيقاعية ، و توزيعها على حيز من الزمن يَسْتَـفْرِغ الشحنات العاطفية ، و الدفقات الشّعوريّة بما يصاحبها من إثارة الفكر و الخيال في خضم التجربة الشّعريّة ؛ فالإيقاع لا يتشكل من خلال التفعيلات العروضية فحسب بقدر ما يتشكل من خلال الوحدات الصّغيرة « هذه الوحدات الصّوتية متماثلة و مكررة يحدث تماثلها الإيقاع في القصيدة » [2] ؛ أي إن

---

[1]- انظر: محمد غنيمي هلال .النقد الأدبي الحديث . ص 461.
[2] - مراد عبد الرحمن مبروك . الصوت و المعنى (نحو نسق منهجي لدراسة النض الشعري) دار الوفا لدنيا الطباعة و النشر . مصر . طبعة 1 . 2002 . ص 275.

الإيقاع ليس مجرد تكرار للتفعيلات فذلك ربما يختص به الوزن أكثر [1] ، و إنما هو تكرار الوحدات الصّوتية بصفة متوالية مما ينتج تشكيلا موسيقيا يميز كل قصيدة عن الأخرى ؛ هذا التشكيل يكون متماثلا في القصيدة الواحدة عبر توحيد النّغمة ، و من ثمَّ نستنتج: إن الإيقاع علاقة بين الكلمات و الحروف المفردة ، و ما يجاورها من أنساق صوتية و تعبيرية ، وحالة نفسية تنشأ عن صوت و تَوَقُّع، و عن علاقات غامضة تثيرها جوانبة اللّغة ، كما يثيرها النّغم .

و دراسة البناء الصوتي في شعر ابن عمَّار يقوم على الأسس الصوتية الخارجية المتمثلة في الوزن ، و ما يستخدمه الشّاعر من بحور شعرية تناسب المقام الذي قيل فيه النص الشّعري ، و القافية و ما فيها من تنوَّع في استخدام المطلق منها و المقيَّد ، و بعض المظاهر الإيقاعية الداخلية يشعر بها المتلقي من خلال إنسجام بعض الألفاظ و العبـارات ، و حسن تقسيمها و ترتيبها وما تحدثه بعض الحروف من إيقاعات صوتية تساهم في إثراء هذه الموسيقى حسب توظيفها في النص الشّعري . و لهذا فقد قدمنا البناء الصوتي تحت مظهر الإيقاع ؛ لان الأصوات في الشّعر مهمتها تشكيل الإيقاع و النغمات داخليا وخارجيا [2] .

1- الإيقاع الخارجي :

هو الشّكل الخارجي للقصيدة المؤلف من الأوزان الشّعريّة المعروفة ، القائم على بحور الشّعر المختلفة ، البسيطة و المركبة ،و كذلك القافية التي تتكوّن من أصوات معيّنة تتكررّ بانتظام في أواخر الأبيات ، مشكّلة بذلك إيقاعا خاصًا و مميزًا لكلّ قصيدة . ويحكم هذا الإيقاع علْمَا العروض و القافية ، و ما يتفرغ عنهما من أمور تخص الدوائر العروضية ، و اختيار الأوزان و انتقـاء القوافـي ، و الصّلة بيـن الوزن و الموضوع، وأسماء القافية ، و حروفها و حركتها ، من هنا ، سنبدأ دراستنا للإيقاع الخارجي بالحديث

---

[1] - أثير إشكال حول مصطلحي : الوزن و الإيقاع فمنهم من سوَّى بينهما و منهم من فرق على أساس أن الوزن حركة صوتية داخلية و أن الإيقاع حركة صوتية خارجية غير أن الإيقاع الخارجي لم يسلما من الغموض لأن العلاقة بينهما قد تصبح علاقة تبادلية . انظر : محمّد كراكبي . خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني . دراسة صوتية و تركيبية . دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع . الجزائر. 2003. ص 46.

[2]- أماني سليمان داوود . الأسلوبية و الصّوفيَّة . دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاّج . دار مجدلاوي. عمان. الاردن. 2002. ص 34.

عن الوزن (البحر) ، و القافية ، لمحاولة التعرف على طبيعة الوظيفة التي يؤديها كل منهما في تبليغ الرسالة الشّعريّة .

1-1- الوزن (البحر) :

أخذ الوزن الشّعري أثره الإيقاعي كموجة متزامنة ممتدة في القصيدة العربية منذ القديم ، حتى كان « من أعظم أركان الشّعر ، و ألاه خصوصية » [1] .

وإذا كان الشّعر في أحد أهم مكوناته أصوات إيقاعية تتكرر داخل البيت ، فإن هذه الأصوات من الناحية العروضية مجموعة من الحركات و الّسّكنات تتكرر بطريقة كمية و نبرية على نسق زمني معين ، و من ثمَّ يقول حازم القرطاجني : « الوزن أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات و السكنات والترتيب » [2] ، و هو نظام الحركات و السّكنات يلتزمها الشّاعر في بنائه الشّعري، لأن الشّاعر بإمكانه أن ينسج على منواله عدد لا يحصى من القصائد .

و الوزن – كما سبق – يتكون من وحدات صوتية خاصة يرمز إليها في علم العروض بالمتحرك (/) ، و الساكن (○) ، و هي بدورها تشكل ما ندعوه بالتفعيلات الشّعرية [3] ، و من هذه التفعيلات المتكررة التي ترد على نسق معين تتشكل البحور الشّعرية التي يبلغ عددها ستة عشر (16) بحرًا [4] .

و الشّاعر ابن عمّار نهج في أوزان شعره نهج أسلافه من الشّعراء العرب القدامى ،و نظم قصائده على أغلب بحور الخليل في سائر أغراض شعره على تفاوت في نسبة الإستخدام [5] ، مراعيًا في ذلك شروطا « يتعلق بعضها بعملية التلقي ، و يتعلق

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني .العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده .ج 1 :ص 99.

[2]- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص 263.

[3]- التفعيلات هي : فعولن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ، فاعلاتن ، فاعلن ، مستفعلن ، متفاعلن ، مفعولات .

[4]- محمّد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف . الأصول الفنية لأوزان الشّعر العربي. دار الجيل. بيروت. لبنان. ط1. 1992. ص 22.

[5] - انظر: هذا البحث . ص180.

بعضها بالموضوع الذي يكتب فيه ، فالوزن في تقدير النّقاد ليس مجرد حلية يتزين بها الشّعر ، بل هو عنصر جوهري في عملية التلقي » [1].

و عليه لم يكتف بعض النّقاد و العروضيين بدراسة أوزان الشّعر ، و إنّما ربطوا بين أوزان الشّعر و موضوعاته ، وهو ما فعله رأى حازم القرطاجني حين ربط الوزن بالموضوع في كتابه (المنهاج) يقول : « و لما كانت أغراض الشّعر شتى و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة و ما يقصد به الهزل والرشاقة ، و منها ما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار و التحقير ، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يحيلها للنفوس » [2] ، و وافقه في ذلك أحد النقاد المحدثين ذاكرًا أن مصدر الوزن هو عاطفة الشّاعر يقول : « على أننا نستطيع – و نحن مطمئنون – أن نقرر أن الشّاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير التقاطع يصب فيها من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه ، فإذا قيل الشّعر وقت المصيبة و الهلع ، تأثر بالإنفعال النفسي ، و تطلب بحرًا قصيرًا يتلاءم و سرعة التنفس ، و إزدياد النبضات القلبية » [3].

و منهم من ذهب إلى أكثر من ذلك ، وذلك بأن خصَّص بحورًا معينة لأغراض معينة [4] ، كأن ضيقوا المجال على بعض البحور القصيرة ، و جعلوا منها بحورلهْوٍ لا تصلح إلا للدندنة و الترويح عن النّفس.

و الشّاعر في ملاءمة القصيدة للبحر دون تخصيص بحر معين لغرض معين قد يوفق في ملاءمة الوزن بالموضوع ، و قد لا يوفق ؛ و أيا كان الرأي الأقرب إلى الصواب لا نستطيع أن نأخذ بهذه الآراء في موضوع دراستناإلا في عملية الاختيار فقط .

وللبحث عن الأوزان التي استخدمها ابن عمَّار في ديوانه ، و ما مدى ارتباطها بنفسيته، و بالموضوعات التي حاول رسمهاوتجسيدها في واقعه الذي عاشه ،

---

(1) - عبد القادر هني . نظرية الإبداع في النقد العربي القديم . ديوان المطبوعات الجامعية .الجزائر . 1999. ص 233.

(2) - حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص 266.

(3) - إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية .القاهرة . طبعة 6. 1988 . ص 177-178.

(4) - انظر : يوسف حسين بكار .بناء القصيدة في النقد العربي القديم .دار الاندلس.لبنان.ط2. 1983. ص 160-168.

و لمعرفتها كان لزامًا علينا إخضاع الأبيات الشّعرية للتقطيع العروضي لإستكناه البحور الخليلية التي استعملها الشّاعر في بناء صرحه الشّعري ، و خلصنا أخيرًا إلى عدد محصور من البحور يوضحها الجدول الآتي :

الرقم	عدد القصائد و النسبة / اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
01	الكامل	28	% 32.55
02	الطويل	22	% 25.58
03	البسيط	10	%11.62
04	المتقارب	07	%08.13
05	الوافر	06	%06.97
06	الخفيف	04	%04.65
06	المجتث	04	%04.65
07	السريع	02	%02.32
07	المسرح	02	%02.32
08	الرمل	01	%01.16
المجموع الكلي للقصائد			86

جدول رقم (03) : يوضح ترتيب البحور المستخدمة ، و نسب تواترها .

نلاحظ من هذا الجدول الإحصائي تعامل الشّاعر مع عشرة (10) بحور شعرية ، و كان لبحر الكامل الحضور الأكبر ، بحيث تأسست عليه ثمان و عشرون (28) قصيدة، و تقدر نسبته بـ (32.55%) ، بالإضافة إلى هذا البحر يستعين الشّاعر ببحر الطويل ، حيث تأسست عليه اثنتا و عشرون (22) قصيدة ، بنسبة تقدر بـ (25.58 %). و كان البسيط هو البحر الموالي و الذي تأسست عليه عشر (10) قصائد ، بنسبة (11.62 %) ، كما تميز كل من المتقارب و الوافر بحضور متميز أيضًا ، فالمتقارب

تأسست عليه سبع (07) قصائد ، بنسبة (08.13%) ، و الوافر تأسست عليه ست (06) قصائد ، بنسبة (06.97%) ، أما بقية البحور الأخرى فنجد تكرارها قليلاً و متقاربًا .

و لم ينظم ابن عمَّار لا في المضارع ، و لا في المتدارك ، و لا في المقتضب ، و لا في الهزج ، و لا في الرجز ، و لا في المديد . كما يوضح الجدول الآتي :

الرقم	اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
01	المضارع	لم تستخدم	لا توجد
02	المتدارك		
03	المقتضب		
04	الهزج		
05	الرجز		
06	المديد		

جدول رقم (04) : يوضح البحور غير مستخدمة و النسبة [1] .

اختار الشّاعر بحر الكامل ليكون في مقدمة قصائد ديوانه بإعتباره من البحور الصافية [2] ، لأنه يقوم على تفعيلة واحدة هي متفاعلن مكررة ثلاث مرات (متفاعلنx 2) و سُمِيَ كاملاً « لكماله في الحركات ، لأنه أكثر الشّعر حركات لاشتمال البيت التام منه على ثلاثين حركة ، و ليس في البحور ما هو كذلك » [3] . و يتميز هذا البحر بالجزالة، و حسن الاطراد [4] ، أي استقامة في القول و المعنى ، و تتابعا في الكلام ، وينفرد الكامل

---

[1]- هذا الجدول يوضح البحور المهملة التي لم يستخدمها ابن عمَّار لأنها لم تدُر في شعره كثير من الشّعراء القدامى و لأنها لم تناسب المواقف التي يتحدث فيها الشّعراء في مختلف الأغراض .

[2]- البحور الصافية : هي التي ينتج وزنها على تكرار تفعيلة واحدة ، هذه البحور هي: الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك . انظر : مصطفى حركات . قواعد الشّعر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. وحدة الرغاية. الجزائر. 1989. ص 169.

[3] - أبو العرفان محمّد بن علي . شرح الكافية الشافية في علمي العروض و القافية . تحقيق : فتوح خليل . دار الوفا لدنيا الطباعة و النشر و التوزيع . الإسكندرية . مصر. طبعة 1. 2000 . ص 177.

[4]- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص 269.

- أما فيما يخص شرح كل من : الجزالة والإطراد ، نجد أن : الجزل : هو الحطب اليابس . و قيل الغليظ. و قيل ما عظم من الحطب و ما يبس . ثم كثر إستعماله حتى صار كل ما كثر جزلاً (....) و اللفظ الجزل خلاف الركيك . انظر : ابن منظور . لسان العرب . (مادة : جزل) . أما (إطراد) : فتدل على الاستقامة= =والتتابع

بكونه « إيقاع سريع و متدفق » [1] ، و هوأسرع الأوزان لكثرة حركاته ، و هذا ما يخفف من وطأة ثقله ، وهو متدفق يساعد الشّاعر في التعبير عن تجاربه المتنوعة ، بإبراز مواقفه و انفعالاته المتعددة ؛يقول مصورًا حنينه إلى مدينة إشبيلية موطن أنسه و مرتع سعادته [2] :

بَلَدٌ رَمَتْنِي بالْمَنَى أغْصَانُـهُ وَ تَفَجَّرَتْ لِي بالنَّدَى أنْهَارُهُ.

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/ 0/ 0//0///

متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفـاعلن مستفعلن مستفعل

بَلـدٌ مَتَى أَذْكُرْهُ تَهْتَجْ لَوْعَتِي وَ إِذَا قَدَحْتُ الزَّنْدَ طَارَ شِرَرُهُ.

0// 0/// 0//0/0/ 0// 0/// 0//0/ 0/ 0//0/0/ 0// 0///

متفـاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

كذلك من القصائد التي نسجت على إيقاع بحر الكامل و عبر فيها الشّاعر عن معاناته في حياته [3] :

جَمَحُوا إلَى ظُلْمِي فَسُسْتُ جِمَاحَهُمْ وَ لَقِيتُ شِدَّتَهُمْ بلينِ قِيَادِي.

0/0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتفـَاعِلْ

و قوله أيضا [4]:

مَا لِي يُعَطَّلنِي زَمَانِيَ بَعْدَمَا حَلَّيْتُ فِيه بِمَدْحِكَ الأَزْمَانا.

0/0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن مُتْفَاعِلْ

حيث يقول : " اطرد الأمر : إستقام . وأطردت الأشياء إذا تبع بعضها بعضا . و إطرد الكلام إذا تتابع. و اطرد الماء إذا تتابع سيلانه . انظر : ابن منظور . لسان العرب . (مادة : إطراد).

[1]- حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني . دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي . الدار الثقافية للنشر . القاهرة . مصر . طبعة 1 . 1998 . ص 102.

[2] - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الاندلسي.ص63.

[3] - مصطفى الغديري . شعر محمد بن عمّار الاندلسي . ص 49.

[4] -مصطفى الغديري . المصدر نفسه. ص 111.

أما البحر الثاني الذي كان له حضور أوفر هو بحر الطويل ، إذ نُظم على هذا البحر ما يقرب من ثلث الشعر العربي [1] ، و سمي طويلا « لأنه أطول الشّعر ، عدد حروفه ثمانية و أربعون ، و إنه يبدأ بالأوتاد و هي أطول من الأسباب » [2] .

و يرى الدارسون أن بحر الطويل يتماشى و نفسية الشّاعر التي تشوبها غبطة هادئة بعيدة عن كل صخب ؛ لأنه أنسب الأوزان لتجسيد تلك المشاعر ، و حالة الشّاعر « في الفرح غيرها في الحزن و اليأس ، و نبضات قلبه حين يتملكه السرور بسرعة يكثر عددها في الدقيقة ، و لكنها بطيئة حين يستولي عليها الهم و الحزن » [3] .

و مجيء القصائد على بحر الطويل تدل على براعة الشّاعر و طول نفسه ، الخليل عندما ذكر مميزات الطويل ، فكأنه أشار إلى مميزات الشاعر الكفء .

يقول ابن عمّار [4] :

أَبَعْدَ مَضَتْ خَمْسٌ و عِشْرُونَ حِجَّة تَجَافَتْ بِنَا تِلْكَ الْخُطُوبُ الكَوَرِثُ.

//0/ //0/0/0// 0/0// //0//0 0/0// //0/0/0// 0/0// //0//0

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

مضَتْ لم تَرِبْ مِنِّي أُمُورٌ شَوَائِبُ و لاَ تُلِيَتْ مْنِّي مَسَاعٍ خَبَائِثُ.

0/0// //0/0/0// 0/0// //0//0 //0/0/0// /0// //0//0 0/0//

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

حَلَلْتَ يدًا بي هكذا و تَرَكْتَنِي نِهَابًا و للأَيَامِ أَيْدٍ عَوَابِثُ.

//0/ /0// 0/0/0// 0/0// //0//0 /0// 0/0/0// 0/0// //0//0

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فبحر الطويل في هذا المقام يناسب حالة الحزن و الأسى التي اعترت ابن عمّار، حيث قام بعملية إسقاط لمشاعره و أحاسيسه على هذا البحر ، فجاءت هذه الثائية حبلى بمعاني الحزن و الأسى .

---

[1] -إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 191

[2] - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ابن رشيق .العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده. ج 1 : ص 136.

[3] - إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 175.

[4] - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الاندلسي . ص 36.

أما البحر الثالث الذي يحظى بحضور معتبر أيضا هو البحر البسيط ، و سماه الخليل بسيطًا « لأنه إنبسط عن مدى الطويل و جاء وسطه فعلن و آخره فعلن». [1]

و هذا يدل على مقاربة البسيط للطويل من حيث تعدد المقاطع ، فيضم أربعة مقاطع قصيرة و عشرة مقاطع طويلة ، فالبسيط يقرب من الطويل ، لكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ، غير أنه من جهة أخرى يفوقه رقة و جزالة [2] ، فهو من البحور التي لها سباطة و طلاوة [3] ، أكسبت – السباطة و الطلاوة – تفعيلات البحر سهولة إيقاعية مسترسلة و منحت القصائد المؤسسة عليه بهجة و رونقًا .

لذلك يركز ابن عمّار على هذا البحر الذي يمكنه تحمل كل الرؤى الفكرية و الشعورية له، ففي قوله [4] :

مَوْلايَ عِنْدِ لِمَا تَهْوَى مُسَاعَدَةٌ كَمَا تَتَابَعَ خَطْفُ البَارِقِ السَارِي.

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ساعد النداء (المحذوف) على إظهار إنفعالات الشّاعر مبرزًا حسرته التي سببتها الغربة له، حيث أضفت سواكن تفعيلات البسيط نوع من التقطعات أو الإنكسارات الداخلية فجاءت أنفاس الشّاعر متقطعة جراء تلك الغربة ، و هذا من تجسد أيضا في قوله [5] :

أَنَا ابن عَمَّار لا أَخْفَى عَلَى بَشَر إلاَّ عَلَى جَاهِلِ بالشَّمْسِ و الْقَمَرِ.

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إنْ كانَ أَخَّرَنِي دَهْرِي فَلاَ عَجَبٌ فَوَائِدُ الْكُتُبِ يُسْتَلْحقنَ في الطُّرَرِ.

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني.العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده .ج 1: ص 136.

[2] - إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 178.

[3] - حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص269.

[4] - مصطفى الغديري .شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص79.

[5]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص 80.

أبرزت سواكن البسيط كذلك انفعالات الشّاعر المتتابعة ، من خلال إعتماده على الطاقة الإيحائية التي تفجرها الكلمة ، و على ما تحمله الكلمة في طياتها من أصداء في الواقع إستجابة للإيقاع النفسي الذي صدرت عنه القصيدة الشّعرية ، فصورت نفس الشّاعر وما ثار فيها من العواطف المختلفة و الأهواء المتباينة إزاء الحرقة التي سببتها أحاسيسه بالإبتعاد عن المعتمد بن عباد .

أما المتقارب فكان حضوره في القصائد وفير أيضا ، و هو من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المكررة ، (فعولن × 4) ، و يتميز حسب حازم القرطاجني بالبساطة والسهولة [1] ، و يتفق مع الإيقاع النفسي الذي تشكله طبيعته الشّعرية ذاتها ، لأن الإيقاع يجب أن يكون متماشيا مع الحالة النفسية المسيطرة على الشّاعر أثناء نظمه للشّعر لكي يعبر عن تجربته الشعورية ، و من الطبيعي أننا نجد إختلافا في الإيقاع بين شاعر و آخر و ذلك تبعا لإختلاف المشاعر و التجارب الإنسانية و ثرائها ، ففي قول الشّاعر [2] .

فإنّي في المنعِ عَيْنُ الْجوادِ و إنّي في السَّمْحِ عَيْنُ البَخيل.

0/0// 0/0// 0/0/ 0/0// 0/0// 0/0// 0/0/ 0/0//

فعولن فعلن فعولن فعولن فعولن فعلن فعولن فعولن

إن حركية الإيقاعات المتسارعة المتميزة ، أبرزت مواقف الشّاعر و إنفعالاته في الإقدام على تحقيق آماله و أحلامه .

لقد كان الكامل و الطويل و البسيط و المتقارب أبرز البحور الشّعرية التي كان لها الحضور الأوفر في التجربة ، استعملها الشاعر في بناء قصائده تعبيرا عن إنفعالاته المسترسلة ، و رغبة منه في إثراء هذه القصائد لما تحدثه هذه الأوزان من موسيقا . و قد رأينا أن البحر الغالب في تركيبها كان البحر الكامل الذي أسهم بسرعة إيقاعه في إبراز مواقف الشّاعر المتعددة .

إلى جانب البحور التي ذكرناها هناك بحورا أخرى ركبها الشّاعر في التعبير عن رؤاه الفكرية و لكنها جاءت أقل إستعمالاً ، و إن كانت هي أيضا قد ساهمت في إبراز موسيقا شعره ، منها استخدام بحر الوافر ، يليه بحري الخفيف والمجتث بنسب متقاربة ، ثم السريع والرمل ، غير أنَّ ورودهما جاء بنسب قليلة جدًا .

---

[1]- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص269.

[2]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 86.

و إذا علمنا ان للوزن أهمية في إثبات الجانب الموسيقي فإن بناء القصيدة لا يتم على كاهل الوزن الشّعري بمعزل عن القوافي ، التي تعتبر الشريك الأساسي للوزن (البحر) ، و جانب أساسي من جوانب الإيقاع الخارجي و عنصر آخر من عناصره .

1-2- القـافيـة :

تعد القافية من الأركان الأساسية في بنية الشّر العربي ، إذ هي عبارة عن وحدة صوتية مطرّدة إطرّادًا منظَّما في نهاية الأبيات ، حتى لكأنها فواصل موسيقية متوقّعة لسامع الشّعر العربي بين فترات زمنية منتظمة ، و أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكمّ في ضبطه و إتزانه و تساعد الوزن على إحداث الإنسجام الصوتي و التناسب النغمي في القصيدة ، حتَّى عدّها النقاد القدامى « شريكة الوزن في الإختصاص بالشّعر» [1] ، فالقافية حسب ابن رشيق هي الشريك الهام إلى جانب الوزن في إستكمال الشّعر لصفته الشّعريّة ، و التي بموجبها يتميز عن النثر .

و عرفت القافية قديمًا عند العرب تعريفات عديدة ، لعل أهمها ما جاء به الخليل ابن أحمد ، و نصه « القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن » [2] . في حين أن أصّح تعريف لها و تحديد من الناحية الموسيقية أنها : اسم يطلق على مجموعة من الأحرف تلتزم آخر القصيدة أو المقطوعة تعطي أصواتا تتكرر من خلال « لحظات زمنية منتظمة » [3] ، و من هذه الأحرف ما يسمى « الرويّ" ، و التأسيس ، و الدخيل ، و الرّدف ... » [4] ، و باعتبار أن الرويّ الحرف الأهم في حروف القافية ، إذ هو أول ما يراعى تكرره ، و ما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة فتبنى عليه الأبيات ، و إليه تنسب القصيدة [1] ، سننطلق منه في دراستنا للقافية ، ثم ننتقل إلى رصد أنواعه المتعددة .

1-2-1 الـرويّ :

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده . ج 1 : ص151.
[2]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. المصدر نفسه .ج 1 : ص 151.
[3]- إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 237.
[4] ــ انظر : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده . ج1: ص 135.
[1] - انظر : إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 247.

هو الحرف الأخير من كل بيت ، و عليه تبنى القصيدة و تنسب إليه « أحيانًا لاشتراكه في كل قوافي القصيدة » [2] ، فيقال مثلاً لامية الشنفرى ؛ لأن رويها كان حرف لام ، و سينية البحتري ؛ لأن رويها كان حرف السين ... ، و غيرها من القصائد التي تتسمى بحرف رويها ، و إذا كان هذا الحرف يتكرر عبر أبيات القصيدة الواحدة ، فإن حسب أماني سليمان داود يحقق القيمة الإيقاعية و التي تتعلق دومًا بتكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت ؛ فكأن المتلقي ينتظر وقعًا إيقاعيا بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت [3] .

اعتمد الشّاعر كغيره من الشّعراء على حروف لغتنا الجميلة ، و إستفاد من خصائصها في إختياره منها رويًا مناسبا لوزنه و قافيته ، و انتقاء ما يناسب نفسيته وموضوعه ، ذلك أن « معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع رويًا ، و لكنها تختلف في نسبة شيوعها » [4] ، فاستخدم ستة عشر (16) حرفًا كرويّ لقصائده ، و الجدول الآتي يبين توزع حروف الرويّ التي إستخدمها ابن عمّار:

الرقم	نوع حرف الرويّ	عدد القصائد	النسبة المئوية
01	الراء	19	% 22.09
02	الدال	12	%13.95
03	اللام	10	%11.62
04	الباء	08	%09.30
05	الميم	07	% 08.13

(2) - إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 247.
(3) - أماني سليمان داود . الأسلوبيّة و الصّوفية . دراسة في شّعر الحسين بن منصور الحلاّج . ص 46.
(4) - تستثنى من حروف الهجاء ،حروف المد (أي حروف العلة) . انظر : إبراهيم أنيس . موسيقى الشّعر . ص 247.

05	النون	07	%08.13
06	الحاء	05	%05.81
07	القاف	03	%03.48
07	السين	03	%03.48
08	الياء	02	%02.32
08	الهمزة	02	%02.32
08	الكاف	02	%02.32
09	الثاء	01	%01.16
09	العين	01	%01.16
09	الهاء	01	%01.16

جدول رقم (05) : يوضح نوع حروف الرويّ و نسبة تواترها .

إن ما يلحظ من خلال الجدول الإحصائي لحروف الرويّ ، أن الشّاعر عمل على تنويع حروف الرويّ بشكل كبير ، و يرجع هذا التنويع إلى إدراك الشّاعر لمدى قيمة النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف ، و علاقة هذا النغم بالتيار الشّعوري و النفسي في مسار النّص الشّعري ، و من المعروف أن لكل حرف مخرجًا ، فهناك الأصوات المجهورة و المهموسة [1] .

و إذا تأملنا حروف قوافي الشّاعر فإننا نلاحظ عليها تساوي الأحرف المهموسة مع الأحرف المجهورة تقريبًا ، و هو تساوٍ تماشى صوتيا و إيقاعيا مع الحالة الشعورية والنفسية و الدلالية لقصائده . فإذا وافقنا إبراهيم انيس في تصنيفه لحروف الرويّ ، وجدنا ابن عمَّار قد نظم على أكثرها شيوعًا [2] ، و هي : (اللام ، و الراء ، و الميم ، و الدال، و الباء ، و الحاء) .

---

[1]– انظر : عبد القادر عبد الجليل .هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشّعر . دار الصفاء للنشر والتوزيع. عمان . الاردن . ط 1. 1998. ص 42.

[2]- انظر : إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 248.

و نظم بقية قوافيه على الحروف المتوسطة الشيوع [1] ، و هي (القاف ، الكاف ، والياء ، و الهمزة ، و السين ، و الهاء) ، و تجنب النادر من الحروف أيضا و لم يستخدمها [2] ، و هي : (الجيم ، و الخاء ، و الذال ، و الزاي ، و الضاد و الصاد ، و الطاء والظاء ، و الشين ، و الغين) فأغلبية هذه الحروف قل شيوعها في الشّعر العربي كروي ، وابن عمّار يسير في هذا على ما سار عليه الشّعراء العرب [3] .

و من الحروف التي اعتمد عليها الشّاعر كثيرًا في أرواءه "حرف الراء" ، الذي جاء تكراره بنسبة أعلى و أكثر تقدر بـ (22.09 %) ، فالراء هو الصوت المجهور المكرر الذي يضفي على القصيدة إيقاعًا قويًا ، كما يعد من الأحرف الخفيفة النطق التي ينزلق بها اللسان [4] ، فالراء حرف مجهور يعلن عن حرص الشّاعر على إيصال شعره إلى النّاس بألم و صراخ كما في قول ابن عمَّار [5] .

قُومُوا إلى الدَّارِ الخَبيثَةِ فانْهبوا تِلْكَ الْذَّخائِرِ مِنْ خبَايَا الدَّارِ.
وَ تَعَوَّضوا مِنْ صُفْوةِ خَبِثَّيةِ بأغَرَّ وضّاحِ الْجبين نُضَارِ.

هنا يستخدم الشاعر حرف الرويّ " الراء " المتحركة المفخمة بعد ألف مدّ طويلة ، فهي تحاكي الصراخ في نبرة جهيرة ، « وصوت الراء أكثر ميلا إلى التفخيم ، و هو صوت لثوي يحدث بتكرار ضربات اللّسان في منطقة اللّثة ، و من هنا كانت تسميته بالصوت المكرر » [6] ، أي صوت تكرير بين الشّدة و الرخاوة ، و هذه الصفات من شانها أن تكشف للمتلقي بنية النّص الصوتية .و في قوله [7] :

قالوا : أضَرَّبكَ الْهَوَى فَأَجَبْتُهُمْ يا حَبَّذاهُ و حَبَّذَا إضْرارُهُ.
قَلْبِي هُوَ إخْتَارَ السَّقامِ لِجِسمِهِ زِيًّا ، فَخَلُّوهُ و ما يخْتَارُهُ.
عَيَرّتُمُونِي بالنُّحولِ و إنَّها شَرَف المُهَنَّدِ أن تَرِقَّ شِفَارُهُ .

---

(1)- انظر : إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر . ص 248.
(2)- انظر : إبراهيم أنيس .المرجع نفسه. ص 248.
(3)-. أماني سليمان داود . الأسلوبيّة و الصّوفية . دراسة في شّعر الحسين بن منصور الحلاّج . ص 47.
(4)- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . مكتبة الأنجلو المصرية . مصر ،طبعة 3 . 1999. ص 59-60.
(5)- مصطفى الغديري : شعر محمد بن عمّار الاندلسي . ص 75 .
(6)- كمال بشر .علم الأصوات. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. القاهرة .2000. ص 405- 407.
(7)- مصطفى الغديري : شعر محمد بن عمّار الاندلسي . ص62.

يسهم الرويّ المضموم في تفعيل حركية القصيدة ، ويعلن الشّاعر عن انفعالاته النّفسية إعلانًا موقعًا يوحي بإمتداد صوتي تنفيسي .

و الحرف الثاني الذي كان له حضور أوفر هو حرف الدال ، بنسبة تقدر بـ (13.95 %) ، و الذي يتيمز بالجهر و الشدة و الصلابة [1] .

ففي قوله [2] :

عَطَلْتُ مِنْ حَلْي السُّروجِ جِيادي وَ سَلَبْتُ أَعْنَاقَ الرِّجال صعادي .
و ثَنَيْتُ عَزْمِي عَنْ مَسِير هَزَّني سَعْدِي إِلَيْهِ وَحَثَّني إسْعَادِي .

و قوله ايضا [3] :

لا بُدمِنْ ذَاكَ السِّفَارِ وَ إنْ عَدَتْ عَنْهُ اللَّيَالِي إنَّهُنَّ عَوَادِي .
سَعَرٌ إنْ إسْتَبْعَدْتُهُ فسَأَمتَّطِي حِرْصِي وَأَجْعَلُ مِنْ ثنائِكَ زادي .

تتحد قوة الدال في الأبيات مع المعاني ، و تؤكد عليها ، و قد كانت ياء المتكلم التي أتت وصلا سندا في ذلك التأكيد على ذات الشاعر ، فأكسبته قوة صوتية و دلالية في الآن نفسه.

ويبرزفي قوله : [4]

أَمَا و صَنِيعٍ زارَنِي بجمَالِهِ حَدِيثٍ كما وهَبَّ النَّديمُ المُغَرِّدُ .
لَقَدْ هَزَّ أعْطَاف القوافي و هَزَّني إلى شُكْرِ إحْسَانٍ أَغِيبُ فَيَشْهَدُ.
فإنْ أَنَا لَمْ أشْكُرْكَ صادِقَ نِيَّةٍ تَقُومُ عَلَيْهَا آيَةُ النُّصْحِ تَعْضُدُ .
فَلاَ صَحَّ لي دِينٌ و لا برَّ مَذْهَبٌ و لا كَرُمَتْ نَفْسِي و لا طابَ مَوْلِدُ.

كيف ساعد المد المضْمُوم مع الدال في منح نفسًا صوتيا ممتدًا ، أدى إلى تأكيد الأفعال التي تتعلق بذات الشّاعر .وبالإضافة إلى الراء ، و الدال حظي اللام بحضور أوفر احتل به المرتبة الثالثة ، بنسبة تقدر بـ (11.62 %) ، واللام « صوت (...) يوحي بمزيج من الليونة ، والمرونة ، و التماسك ، و الالتصاق » [1] .

---

[1]- انظر : إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 46 . و حسن عباس . خصائص الحروف العربية ومعانيها . دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب.
موقع : Htt://www.awu-dam.org/book/98/ stndy 98/189-ha /ind98 – sdoo 1-htm.2007-05-13

[2] - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص46.

[3] - مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص 50.

[4]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه. ص 43.

[1]- حسن عباس . خصائص الحروف العربية و معانيها . دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب.

و هذه الخصائص جعلته يتميز بالتفخيم و الترقيق ، و الجرس الخفيف ، والغنة المهموسة[2] ، فروي " اللام " يسهم في إعطاء القصيدة حركية صوتية هائلة [3] :

أَتَرَى الْقَبُولُ سَرَتْ إلَيْكَ بنَفْحَةٍ مِمّا ادّعَتهُ فَكَانَ مِنْكَ قَبُولُ.

و هَلْ اسْتَمَالَك مِنْ ثنائِي عاطِفٌ إنَّ الكريم إلى الثَّناءِ يميلُ.

أسهمت اللام من خلال امتدادها الصوتي المضموم الذي يميل إلى الإطلاق والانسياب في إثراء السياق ، و الانسجام مع الحالة النّفسية للشّاعر .

و الحرف الرابع الذي كان له حضور جلي هو حرف " الباء" ، و إن ورد بنسبة تقدر بـ(09.30 %) ؛فالباء صوت مجهور انفجاري شديد [4] ، و قد إعتمده الشّاعر رويّا لقوافيه مما خلق مناخا موسيقيا يتفق و طبيعة التجربة كما في قوله [5] :

إلى الله أشْكُو أَنْ مالك في دَمِي شَرِيكٌ و مالي في هوَاكِ نصيبُ.

أتذْرِينَ مِنْ كَلَّفْتِ عَيْنَكِ قَتَلَهُ و قُلْتُ :فَتًى لا يسْتَفِيدُ غَرِيب .

ستنْصُرُهُ مَهْرَةَ الخَيْلُ تَرْتَمِي بأحْلاَمِ نَصْرٍ فيِ الوغَى و تؤوبُ.

أسهم الباء المضموم بشدته و انفجار في مساندة انفعالات الشّاعر اتجاه وضعه في مجتمعه ، و حرف الرويّ نفسه بإيقاعه الصوتي المتكرر يصور هذه العاطفة .

و في قصيدة أخرى نجد حرف الرويّ مكسورًا ، فإذا كان الكسر ينسجم مع حيوية النّص، ويشعر بالرقة و اللين ، فما بالنا إذا اقترن بالباء ، ففي قوله [6] :

أأسلكُ قَصْدًا أمْ أعْوَجُ عَنِ الرَّكْبِ فَقَدْ صِرْتُ مِنْ أَمْرِي على مَرْكَبِ صَعْبِ.

وَ أَصْبَحَتْ لا أَدْرِي أَفِي البُعْدِ رَاحَتِي فَأَجْعَلْهُ حَظِّي أمِ الحَظُّ في القُرْبِ.

موقع13-06-2007-htm.1-sdoo – ha-98/ind /189-98 stndy /book/98.org/awu-dam.www://Htt

(2)- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 58.

(3)- مصطفى الغديري :شعر محمد بن عمّار الاندلسي ، ص87.

(4) ــ انظر : إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 43-44 .

(5)- مصطفى الغديري .شعر محمد بن عمّار الاندلسي . ص26.

(6) - مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص29.

يسهم حرف الباء صوتيا في منهج القصيدة مظهرًا إيقاعيا جميلاً ، يتناسب مع حالة الحزن و الألم التي عاناها الشّاعر من غضب المعتمد عليه .

و تعد حروف الرويّ المستخدمة في الديوان مناسبة للحالة النفسية و الشّعورية للشّاعر . فإلى جانب هذه الحروف التي كانت رويًا ، كان لبقية الحروف المذكورة سابقا في الجدول [1] دور هام في إثراء التجربة الشّعرية ، حيث ساهم كل حرف من هذه الحروف في تحديد نغم القصيدة مبرزًا قيمتها الجمالية و دلالاتها المعنوية .

و ليست القافية رويا فقط على الرغم من انه أكثر حروفها أهمية ، بل هناك بجانبه الوصل و الردف و التأسيس ، و سنبدأ بالحرف الذي يلي الرويّ ، ويعينه على تطويل الصوت و تمديده ، و يحدد بعض أنواع القافية من حيث خاتمتها:

1-2-2- الوصل :

هو الهاء مطلقا بعد الرويّ « سواء كانت الهاء هاء السكت أو المتقلبة عن التاء أو هاء الضمير » [2] ، و كونه يقع بعد الرويّ المتحرك أو حرف المد أو اللين الناشئ عن إشباع حركة الرويّ ، فيتنوع و يكون ألفًا ، أو ياءً ، أو واوًا ، فينشأ الألف عن الفتحة والياء عن الكسرة ، و الواو عن الضمة .

و بالنظر إلى حروف قوافي الشّاعر – الوصل و الرويّ – من حيث إشباع حركتها أو تسكينها ، نجده نوع قوافيه بين التقييد و الإطلاق ؛ « وتقييد القافية و إطلاقها مرتبط بسكون الرويّ أو حركته ، فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الرويّ (...) والقافية المقيدة هي ما كانت متحركة الر ويّ ، أي بعد رويها وصل إشباع » [3] .

و في تتبعنا للتجربة الشّعرية وجدنا أن أكثر نتاج الشّاعر جاء على القافية المطلقة إذ بلغت اثنتين و ثمانين (82) قافية ، وبلغت المقيدة فبلغت أربع (04) قوافٍ ، و ذلك أمرٌ

---

(1) - انظر البحث . ص187 .

(2)- السيد أحمد الهاشمي . ميزان الذهب في صناعة شعر العرب . دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع . بيروت . لبنان . طبعة 1 . 2005. ص 99.

(3)- انظر :عبد العزيز عتيق . علم العروض و القافية . دار الآفاق العربية . القاهرة . 2004 . ص 136 . و محمد عبد المنعم خفاجي و عزيز شرف . الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي . ص 129-130.

طبيعي ، لأن إطلاق الصوت في القافية – في اعتقادنا – يعين على إثراء الموسيقى ، ويساعد على إظهار ما يختلج في نفس الشّاعر من ولهٍ و غربة و حنين .

و الجدول الآتي يوضح ذلك الفارق بين النوعين :

عدد القصائد و النسبة المئوية / نوع القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
القافية المطلقة	82	%95.34
القافية المقيدة	04	%04.65

جدول رقم (06) : يوضح أنواع القوافي و نسب تواترها .

إن ما يلاحظ جليا في دراسة القافية في قصائد ابن عمَّار هو كثرة القوافي المطلقة التي تتشكل من حركة الرويّ و الوصل بصورة شبه كاملة ، حيث شكلت نسبة (95.34 %) من مجموع قوافيه ،و هي نسبة كبيرة جدا إذا ما قورنت بالقافية المقيدة التي شكلت نسبة (04.65 %) ، حيث لم ترد القافية المقيدة إلاَّ في أربع (04) قصائد من بين ست وثمانين (86) قصيدة ، و منها قوله [1]:

وفَيْتَ لِرَبِّكَ فيمَنْ غدرْ و أنْصفْتَ دينكَ مِمَّنْ كَفَرْ.

وَ قُمْتَ تُطَالِبُ في النَّــا كِثِينَ مُرَّ الحِفاظِ بحُلْوِ الظّفَرْ.

بما أن التقيد حسب أماني سليمان يفيد في إبراز مظاهر الهدوء و السكون و الاتزان[2] فإن السكون دليل على الثبات و الهدوء ، و قد جاء في القصيدة تعبيرًا عن كون الشّاعر في حالة انفعال و عدم استقرار [3] ، فاستعان بالرويّ الساكن لإضفاء نوع من الهدوء على انفعالاته بمدحه للمعتضد .

---

[1]- مصطفى الغديري : شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص82 .

[2]- أماني سليمان داود . الأسلوبية و الصوفية دراسة في شّعر الحسين بن منصور الحلاّج . ص 47.

[3]- حالة الإنفعال التي كان فيها ابن عمَّار قبل إلتحاقه بالبلاط العبادي .

و ورد الوصل الذي هو عبارة عن " الهاء " ، مرة واحدة ، في قول الشّاعر[1] :

روَائحُ مُسْلِمٍ قذِره و أقْصَى دُبرِهِ دسِرَهْ.

فأَدْخَلَ فيهِ إصْبعه و قاس بنانه العَشَرَهْ.

لتساعد " الهاء " الساكنة إلى جانب الرويّ " الراء" الشّاعر في صناعة قافية ذات مردود موسيقي جميل ، عبر به عن مشاعره إتجاه هذا الشخص من خلال خصائص الهمس ، و الوقوف على الساكن عند إنتهاء الكلام .

وتكثر القافية المطلقة في شعر ابن عمَّار ، إذ بلغ عدد القوافي المطلقة بالوصل المكسور تسعاً و أربعين (49) قافية تقابلها اثنتا عشرة (12) قافية مطلقة بوصل مفتوح ، و إحدى و عشرون (21) قافية مطلقة بوصل مضموم[2]، وللتفصيل أكثر يمكن تتبع الجدول الآتي لمعرفة نوع الوصل و نسبة تواتره .

نوع الوصل	عدد القصائد	النسبة المئوية
المكسور	49	%59.75
المفتوح	12	%14.63
المضموم	21	%25.60

جدول رقم (07) : يوضح نوع الوصل و نسبة تواتره .

1-2-2-1- الوصل المكسور :

وسمت الكسرة نهايات قوافي ابن عمَّار في تسع و أربعين (49) قصيدة ،أي بنسبة (59.75 %) ، و هي نسبة عالية جدًا ، ربما تكون دلالة على انكسار مشاعر ابن عمَّار و انهزامهما ؛ فالصوت المكسور قد يدل على الحزن و الانهيار ، كما أنه يليق

---

[1]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص70.

[2]- في القافية المطلقة الإطلاق لا يكون إلا إذا كان الرويّ متحركًا بالفتحة ، أو الضمة ، أو الكسرة ، والوصل يكون بعد الروي ّالمتحرك و بحسب حركته الإعرابية ، ينتج الوصل المفتوح ، و الوصل المضموم . و الوصل المكسور .

بالذات و أولى بحمايتها إذا كان ظاهرًا على شكل ياء متكلم ، الدالة على الامتلاك والأحقية [1]. يقول ابن عمَّار في إحدى قصائده [2] :

و الله ما أَدْرِي إذَا قالوا : غدًا يَوْمَ اللِّقَاءِ.
ما أَقْتَلَ الحَالَيْنِ لِي إنْ كانَ خَوْفِي أو حَيَائي.

يرى الشّاعر أن اعتقاله بسجن شقورة قد أثر عليه و أشّعره بالخوف ، فتغيرت الأوضاع و أصبحت الحياة صعبة قاسية ، وأسهمت ياء المتكلم بصوتها من خلال ارتباطها بكلمة " حياء " في منح الرويّ قوة التعبير عن دلالات الحزن و الأسى ، يقول الشّاعر أيضا[3] :

تَكَنَّفْتَنِي بِالنَّثْرِ و النَّظْمِ عاتِبًا و سُقْتَ عَلَيَّ الْقَولَ مِنْ كُلِّ جانبِ .
وَ قَدْ كانَ لِي لَوْ شِئْتُ رَدٌّوإنَّما أَجَرَّ لِسَانِي ذِكْرُ تِلْكَ الْمَوَاهِبِ.

إنَّ الوصل المكسور في هاذين البيتين منح الرويّ خصائص انكسارية من خلال كسره ، والوصل المكسور حسب أماني سليمان داود يؤثر على انفعالات الشّعراء [4] ؛ وكأن الشّاعر بعد تقديم مواقفه و ما يصحبها من انفعالات ينهيها برويّ مجهور لينفس عن همومه يعاضده الوصل المكسور .

1-2-2-2- الوصل المضموم :

تناقص الوصل المضموم في مقابل الوصل المكسور ، حيث جاء في إحدىوعشرين (21) قصيدة ، أي بنسبة (25.60%) . و من أمثلته قول الشّاعر[5]:

وَكَيْفَ أَرَى فِي الغَدْرِ نَهْجًا لِسالِكٍ وَ عَهْدِيَ بالمُلكِ الوَفِيِّ قريبُ.

---

(1)- أماني سليمان داود . الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاّج . ص 68-69.
(2) - مصطفى الغديري : شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص23.
(3)- مصطفى الغديري : المصدر نفسه . ص31.
(4)- أماني سليمان داود .الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاّج . ص 68.
(5)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص26.

فإذا كان الوصل المكسور يمنح دلالة الانفعال و الانخفاض ، فإن الوصل المضموم يظهر القوة و التماسك ، و يجسد الفخر و الاعتزاز و الشموخ و التعالي [1]، لذلك يحاول ابن عمَّار التمسك بذاته أكثر ليمنحها القوة و الثبات للوصول إلى ما يصبو إليه .

1-2-2-3- الوصل المفتوح :

و يأتي في المرتبة الثالثة في إثني عشر (12) قصيدة ، أي بنسبة (14.63 %) و هي نسبة أدنى من الكسر و الضم ، و ترى أماني سليمان داود :إن الفتح يتميز بعدم وجود عقبات أو اعتراضات أثناء نطقه، و بذلك يكون واضحًا و منكشفًا [2] ، ويقول الشّاعر[3] :

قَدَرٌ مِنَ الله العَظِيمِ مُعَجَّلٌ مَنْ يَسْتَطِيعُ دِفَاعَ ما قد آنَا .

أَبْشِرْ فَقَدْ لاحَ الصَّبَاحُ لِنَاظِرٍ وَ رَأوْا لِمُلْكِكَ فِيهِمُ بُرْهَانَا .

و في قوله [4] :

عِنْدِي حَدِيثٌ ، إنْ سَمِعْتَ قليلا وَ لَدَيَّ نُصْحٌ إنْ أَرَدْتَ قبولاَ .

يَا رَاكِبًا ظَهْرَ التَّجَنِّي رَاكِضًا فِي حَلْبَتَيْهِ أما اعْتَقَدْتَ نُزُولاَ ؟.

ارتبط الوصل المفتوح بمواقف الشّاعر التي كانت واضحة و جلية ، و حاول إيصالها إلى القارئ بالمعنى الصريح و الطريقة البسيطة من خلال مظاهر الوصل المفتوحة ؛باعتبار الوصل حرفًا من حروف القافية فقد ساهم مع الرويّ في تحديد بعض أنواع القافية من حيث خاتمتها ، فتسمى القوافي التي تكون خاتمتها متحركة بالقوافي المطلقة ،

و التي خاتمتها ساكنة بالمقيدة [5] ، كما منح الوصل الرويّ امتدادات صوتية تنوعت بين المفتوحة ، و المكسورة ، و المضمومة ؛ بمعنى: إن الوصل و الرويّ يسهمان في منح القوافي خواتم إيقاعية متنوعة ، و نتناول الآن حرفين آخرين يُكَوِّنَان القافية ، ويمنحانها مساحات متجددة من الأصوات و الإيقاعات ، إنهما الرّدف و التأسيس.

---

(1)- أماني سليمان داود . الأسلوبية و الصّوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج . ص 71.

(2) - أماني سليمان داود . المرجع نفسه . ص72.

(3)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 110

(4)- مصطفى الغديري . المصدر نفسه .ص .89-90.

(5)- محمّد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف . الأصول الفنية لأوزان الشّعر العربي . ص129-130.

و في تتبعنا للحضور الكمي للرّدف و التأسيس وجدنا أن القوافي المردوفة كانت أكثر حضورًا في تجربة الشّاعر ، و هذا ما يوضحه الجدول الآتي :

عدد القصائد و النسبة المئوية / نوع القافية	عدد القصائد	النسبة المئوية
القوافي المردوفة	46	%90.19
القوافي المؤسسة	05	%09.80

جدول رقم (08) : يوضح نوع القوافي المردوفة والقوافي المؤسسة و نسبة تواترها .

و الملاحظ من خلال هذا الجدول الإحصائي: إن القوافي المردوفة أخذت أكبر تردد في مجموع القصائد حيث بلغت ستاً و أربعين (46) قصيدة ، بنسبة تقدر بـ(90.19%) ، وبلغت القوافي المؤسسة خمس (05) قصائد ، أي بنسبة تقدر بـ (09.80%) ، وهو فارق هائل سنبين دلالته بالتطرق لكل نوع ، حيث سنبدأ دراستنا بالنوع الأول :

1-2-3- الـرّدف :

هو عبارة عن حرف لين يقع قبل الرويّ مباشرة ، و لا يفصل بينهما فاصل ، ويكون ألفًا ، أو ياء أو واوً [1] .

و قد كثرت القوافي المردوفة عند ابن عمَّار بشكل لافت ، حيث جاء أغلبها مؤسسًا على الألف ، و هذا ما يوضحه الجدول الآتي :

نوع الردف	عدد القصائد	النسبة المئوية
الألف	24	%52.17
الياء	17	%36.95
الألف	05	%10.86

جدول رقم (09) : يوضح نوع الرّدف و نسبة تواتره.

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف .الأصول الفنية لأوزان الشّعر العربي. ص 130-131.

و يلاحظ من الجدول : إن القوافي المردوفة المؤسسة على الألف بلغت أربعاً وعشرين (24) قصيدة ، بنسبة تقدر بت (52.17%) ، في حين إن القوافي المردوفة المؤسسة على الياء بلغت سبع عشرة (17) قصيدة ، بنسبة تقدر بـ (36.95 %) ، والقوافي المردوفة المؤسسة على الواو بلغت خمسة (05) قصائد ، أي بنسبة تقدر بـ (10.86%).

و اختيار الشاعر الألف ليكون رائدًا في قوافيه المردوفة يعود إلى خاصية هذا الحرف الذي يتّسم بأنه أطول الأصوات من حيث زمن النّطق ، كما يعدّ الأكثر وضوحًا ، [1] وهذا ما جعل الشّاعر يفضله على حروف اللين الأخرى ، حيث يقول [2] .

مَوْلاَيَ عِنْدِي لِمَا تَهْوَى مُسَاعَدَةٌ كَمَا تَتَابَعَ خَطْفُ الْبَارِقِ السارِي .

إنْ شِئْتَ فِي الْبَحْرِ فارْكَبْ ظَهْرَ سَابِحَةٍ أوْ شِئْتَ فِي الْبَرِّ فارْكَبْ ظَهْرَ طَيَّارِ.

استعمل الشّاعر حرف الرويّ " الراء " و قبل هذا الحرف ألفُ لينة لا يفصل بينها و بين حرف الرويّ فاصل ، فالرّدف المتمثل في الألف منح امتدادًا صوتيا أطول لحرفي السين و الياء ، ويساهم ذلك في تمكين الشّاعر من إيصال دلالات العبارة : " إن شاء ربي أو شاء ابن عمَّار " التي ختم بها المعتمد شعرًا لبعض كرائمه يعتذر فيه عن اللحاق بهم [3]، و هذا يعود إلى خاصية هذا الحرف الذي يستغرق زمنا أطول خلال النطق .

و يقول أيضا في إحدى قصائده [4] :

إيهٍ ، و قُلْتَ إِلَى الْوَفَاءِ مُحُرِّكًا إيهٍ فما خَطَرَتْ بِعَطْفِ جمادِ.

وَ زَعَمْتَ تُظْلِمُ ساحَةَ ما بَيْنَنَا ظُلْمًا وَ صُبْحُ العَدْلِ عِنْدِي بادِ.

---

(1)- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 154.

(2)- مصطفى الغديري . شعر محمد بن عمّار الأندلسي . ص 79.

(3)– انظر : ابو عبد الله محمّد بن عبد الله القضاعي بن الابار. الحلة السيراء .ج2 : ص132.

(4)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص50.

منح الألف -المتن الشّعري- امتدادات صوتية واضحة و متميزة تلائم انفعالات الشّاعر المضطربة .

وإذا كان حرف " الألف "قد حمل خصائصه الصوتية للتجربة الشّعريّة ، فإن حرفي " الواو" ، و " الياء" و من خلال القوافي المردوفة المؤسسة عليهما لهماأظهرا خصائصهما الإيقاعية التي تؤازر مواقف الشّاعر ، ففي قوله [1] :

يا بَرْقُ أدِّ رِسَالَتِي تَفْدِيكَ نَفْسِي مِنْ رَسُولْ.
عرِّجْ بِشَلْبٍ مُحَيِّيًا ما شِئْتَ مِنْ تِلْكَ الطُّلُولْ .

نجد الرّدف في هذين البيتين قد منح لحرفي " السين و اللام " إمتدادات صوتية قوية ، هذا الامتداد الصوتي القوي الذي يلائم مشاعر الشّاعر الغريب الفاقد لأهله و أحبائه .

وإذا منحت " الواو" القوافي امتدادات صوتية مضمومة و قوية فإن " الياء" تمنح القوافي امتدادات صوتية منخفضة ، ففي قوله [2] :

مُشْفِقٍ يَسْتَجِيبُ لِي مِنْ قريب و أنا أسْتَغِيثه مِنْ بعيد .
لَوْ أَطَلْتْ عَليَّ رَحْمَةُ عَيْنَيْهِ انْجَلَتْ شِدَّتِي وَ ذَابَ حَدِيدِي.

إن الامتداد الصوتي المنخفض الذي منحه الرّدف " الياء" لحرفي " العين " و " الذال" لائم انفعالات الشّاعر التي تتميز بالخوف من المعتمد .

ويعين الرّدف في القافية على إثراء القصيدة بنوع من الموسيقى و التَّرَنُّم الذي يأتي من خلال مد الصوت بحروف اللين الألف أو الواو ، أو الياء ، و يساعد أيضا على إعطاء نوع من الارتياح للشّاعر في التعبير عن مواقفه و انفعالاته ، فماذا عن التأسيس ؟

---

[1]- مصطفى الغديري. شعر محمّد بن عمار الأندلسي .ص 91.
[2]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه .ص 56.

1-2-4- التأسيس :

هو ألف يفصل بينها و بين حرف الرويّ حرف متحرك [1] ، و للتأسيس خصائص صوتية دلالية تساهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لقصائد ابن عمَّار ، و من أمثلة القوافي المؤسسة قوله [2] :

سَتَذْكُرُنِي إِنْ بَانَ حَبْلِي وَ أَصبْحَتْ تَئِنُّ بِكَفَيْكَ الْحِبَالُ الرَّثائِثُ .

وَ تَطْلُبْنِي إِنْ غَابَ للرَّأْيِ حاضِرٌ و قَدْ غَابَ مِنِّي لِلخَوَاطِرِ باعِثُ .

فحرف الرويّ كما يبدو هو " الثاء" في كلمة (الرَّثاثِثُ) ، و الألف في الكلمة تأسيس ، وهي ألف أصلية ، و فصل بينها و بين حرف الرويّ بالهمزة ، و هو حرف متحرك بالكسرة [3] ، و قد أسهم التأسيس في زيادة موسيقا القافية بما أحدثته الألف الأصلية من مد صوتي ، و إيقاع متميز يتلاءم مع الدلالة التي تظهر من خلالها قوة الشّاعر في الثبات على مواقفه.

يقول الشاعر أيضا [4] :

ذَكَرْتُ بِهَا عَهْدَ الصِّبَا فَكَأَنَّمَا قدَحْتُ بنَارِ الشَّوْقِ بَيْنَ الْحَيَازِمِ .

لَيَالِي لا أَلْوِي عَلَى رُشْدِ لاَئِمِ عِنَانِي و لاَ أَثْنِيهِ عَنْ غَيِّ هائِمِ.

إنَّ التأسيس في هذين البيتين أكسب القافية مستوى إيقاعيًا عاليًا ، حيث منحها امتدادا صوتيا بتكرر الألف الذي يملك طاقة مد طويلة الزمن ، تتواءم مع دلالة البيتين التي يعبِّر فيها الشّاعر عن حزنه لفراق شِلْب .

و إذا كانت القوافي المردوفة ، تمتاز بقوة الإيقاع ، و الوضوح في السمع – على إعتبار أن الرّدف هو أحد حروف اللين (الألف ، الواو ، الياء) – قد حقق إمتدادات

---

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف .الأصول الفنية لأوزان الشّعر العربي . ص 130-131.

[2]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 36.

[3]- الحرف المتحرك بالكسرة يسمى بالدخيل : و هو الحرف المتحرك بعد ألف التأسيس و قبل حرف الرويّ؛ كالهاء في الظاهر ، و النون في علانيا ، و اللام في لاليا ، ... ، و سمي دخيلا لأنه يختلف من قافية إلى أخرى ، مع وجوده بين حرفين لا يختلفان ، و هما التأسيس و الرويّ ، انظر : زين كامل الخويسكي ومحمّد مصطفى أبو شوارب . العروض العربي صياغة جديدة . دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر . الإسكندرية . 2002 . ج 2 : ص 22- 23.

[4]- مصطفى الغديري :شعر محمد بن عمّار الأندلسي ، ص100.

صوتية متتالية في القافية الواحدة ، فإن القوافي المؤسسة- و إن كانت قليلة - قد منحت القوافي إيقاعات متميزة.

وبعدِّ القافية زاوية القصيدة و سرُّ قوة البيت الشّعريفإن المعنى يحتاج لها كي يتم ويظهر تأثيرها الكبير و العجيب في الموسيقى بالإضافة إلى جمالها الفني لأنها آخر ما يتبقى في ذهن السامع من البيت و قد أولاها العرب اهتمامًا كبيرًا لما أدركوه من تأثيرها القوي في العملية الشّعرية .

و بما أن القافية لم تعد من المعايير الخارجة عن نطاق النّص الشعري ، أصبحت كغيرها من الصور لا تظهر أنواعها الخاصة إلا بعلاقتها مع غيرها من العناصر الأخرى خاصة البحر العروضي ، لأنها عبارة عن عدد من الحركات يؤطر بين ساكنين [1].

و بناءًا على ما تقدم حدد حسن الغرفي خمسة أنواع للقوافي في علاقتها بالأوزان الشّعرية و هي :

1- <u>القوافي المترادفة</u> : التي تتكون من ساكنين متتاليين (/00) و هي نادرة الوجود ، و هي مناسبة لإيقاع (فاعلان) و (متفاعلن) و (مستفعلان).

2- <u>القوافي المتواترة</u> : تكون نتيجة وجود حركة بين ساكنين (/0/0) ، و إيقاعها مناسب لإيقاع (مفاعيلن) و (فاعلاتن) و (فعلاتن) و (فعولن) و(مفعولاتْ).

3- <u>القوافي المتداركة</u> : و تتكون من اجتماع حركتين بين ساكنين(/0//0) و إيقاعها يلائم إيقاع التفاعيل التالية : (مفاعلن) و (متفاعلن) و (مستفعلن) و (فاعلن).

4- <u>القوافي المتراكبة</u> : و هي التي تتكون من ثلاث حركات بين ساكنين (/0///0) ، والإيقاع الذي يناسبها هو إيقاع (مفاعَلتن) و (فعلن) .

5- <u>القوافي المتكاوسة</u> : و هي أكبر الأنواع و أطولها ، تتكون من أربع حركات بين ساكنين (/0////0) ، و هي مناسبة لإيقاع (فعلتن) [2] .

---

[1]- حسن الغرفي . حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر . إفريقيا الشرق.المغرب .(د.ط).2001.ص 135.

[2]ــ انظر : حسن الغرفي . حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر . ص 135- 136-137 . و عبد الرحمن تبرماسين . البنية الإيقاعية للقصيدة العربية في الجزائر. دار الفجر للنشر و التوزيع . القاهرة . مصر. طبعة 1 . 2003. ص 105.

إنَّ هذا التنوع في القوافي يسمح لنا أن نقوم بتتبع قوافي الشَّاعر في قصائده ، و التي عمل على تنويعها بين المتواترة و المتداركة و المترادفة و المتراكبة ، و الجدول الآتي يوضح نسبة حضور تلك الأنواع في الديوان :

نوع القافية	شكلها	عدد القصائد	النسبة المئوية
المتواترة	0/0/	59	%68.60
المتداركة	0//0/	20	%23.25
المتراكبة	0///0/	05	%05.81
المترادفة	00/	02	%02.32
المتكاوسة	0////0/	00	%00.00

جدول رقم (10) : يوضح أنواع القوافي و نسبة تواترها .

يبين الجدول: إن الشّاعر وظف أغلب أنواع القوافي ما عدا القوافي المتكاوسة التي انعدمت في ديوانه ، ذلك لأن توالي أربع حركات بين ساكنين يحدث نوعًا من الثقل على الأذن [1] . و إذا كانت القوافي المتكاوسةقد انعدمت في تجربة الشّاعر ،فإن القوافي المتواترة حظيت باستعمال أكثر إذ وردت في تسع و خمسين (59) قصيدة أي بنسبة مئوية تقدر بـ (68.60 %) حيث يقول الشّاعر في إحدى قصائده [2] :

أدْرَك أَخَاكَ و لَوْ بقَافِيَةٍ كالطَّلِّ يوقظِ نائِمِ الزّهْرِ.

فلقد تقاذفتِ الرِّكَابُ بِهِ فِي غير مَوْمَاةٍ و لا بَحْرِ .

طَفَحَتْ صَحَابَتَهُ بلا سِنَةٍ و تَمَايَلَتْ سُكْرًا بلا خَمْرِ .

إن القافية المتواترة التي تجتمع فيها الحركتين مع الساكنين جاءت ملائمة لإنفعالات الشّاعر و حالته الشعورية التي تفيض بالحرقة ، و المعاناة .

---

[1]- حسن الغرفي . حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر . ص 138.

[2]- مصطفى الغديري .شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص71.

و يقول ابن عمَّار أيضًا [1] :

أَنَا ابنُ عمَّار لا أَخْفَي عَلَى بَشَرِ إلاَّ عَلَى جَاهِلٍ بالشَّمْسِ و القَمَر .
و بين طبْعِي و ذهني كُلُّ سَابقَةٍ كالسَّهمِ يُبْعِدُ بين القوس و الوتَرِ.
إنْ كانَ أخَّرنِي دَهْرِي فلا عجبٌ فوائِدُ الكُتُبِ يُستلحقنَّ فِي الطَّرَرِ.

تظهر القافية المتواترة بتركيبها (/0/0) موحدة في جميع الأبيات ، ملائمة لموقف الشّاعر الذي سيقاوم من أجله و يواصل المسيرة ، و لن يتخلى عن أحلامه رغم كل المصاعب و الظروف .

و تأتي القوافي المتداركة في عشرين (20) قصيدة أي بنسبة (23.25%)، و هي نسبة أدنى من نسبة القوافي المتواترة ، و لكنها ساهمت هي أيضا في ملاءمة تجربة الشّاعر، ففي قول الشّاعر مثلا [2] :

و وقفتُ في مثل المحصَّبِ موقفا للبين مِنْ حبِّ القلوبِ جِمَارُهُ.
حَيْرَانَ أَعْمَى الطَّرْف و هَوْ سَمَاؤُهُ و أذابَ فِيهِ القلْبَ وَ هْوَ قرَارُهُ.
و لئِنْ يُذْبْهُ وَ هُوَّ مَثْوَاه فَكَمْ قَدْ أحْرَقَتْ عودَ العفارةِ نارُهُ .

أسهمت القافية المتداركة بتركيبها (/0//0) في تعضيد مواقف الشّاعر التي تميل إلى التواصل و الانتماء لممدوحه .

و بالإضافة إلى القوافي المتداركة تحضر القوافي المتراكبة و المترادفة بصورة محتشمة ؛ حيث لا نجد المتراكبة إلا في خمس (05) قصائد ، أي بنسبة (05.81 %) فقط ، في حين وجدنا القوافي المترادفة في قصيدتين (02) ،بنسبة (02.32 %) ، حيث ساهمت – القوافي المتراكبة و المترادفة – في إضفاء امتدادات صوتية ، تلائم سياق التجربة الشّعرية ، و تُمَكِّنُ الشّاعر من التنفيس عما يخْتَلج في نفسه و إخراج ما يجيش بقلبه .

إن هذا التنوع و الاضطراب في توظيف القوافي ينبيء عن قلق نفسي عايشه الشّاعر ، و عن نفسية متوترة ترغب في الأمن و الاستقرار ، لأن « العلاقة بين الفكرة

---

[1] - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 80.
[2]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص 62-63.

والقافية مرتبطة ارتباطا باطنيًا خفيًا لا يظهر ، إلاّ أن خفاءه هذا و إستتاره لا يمكن أن يخفي وجوده » [1].

و تكون بذلك القافية هي الصوت الآخر للشّاعر أو الترجيع النفسي الذي يتلاحم مع المعنى في جو إيقاعي يوحي بالعمق و القوة ، لما تحتويه من دلالات صوتية و إيقاعية تساهم في آداء المعاني التي يطمح الشّاعر إلى إيصالها و التطلع إليها من خلال التنويع فيها حسب الموقف و السياق و الشحنة الانفعالية .

و قد حقق هذا التنويع إيقاعًا شعريًا – خارجيًا و داخليًأ – متميزًا ساهم في تحديد نغم القصائد ؛ ذلك أن الإيقاع الخارجي حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة ، و يدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن و قافية ، و ما يلحق بهما من تنويع ، و بلعب الإيقاع الداخلي حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها ، لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر ، و إنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة .وإذا كان الإيقاع الخارجي قابلاً - بطبيعته - للتقعيد و النمذجة ، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل - بطبيعته - لذلك ، و هذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به .

2- الإيقاع الداخلي :

إن الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية تحده بعض القوانين الموروثة المتعارف عليها؛ لكن الإيقاع الداخلي لا تحده الحدود ، و لا تقننه القوانين ، و لا علاقة له بعلمي العروض والقافية ، بل هو متعلق بما يتكون منه البيت الشّعري من حروف و حركات و كلمات ومقاطع و جمل و العلاقات الناشئة بين تلك المكونات : كالتّصريع ، و الترصيع ، والتكرار و غيرها ، التي يعمد الشّاعر إلى خلقها باعتماد أساليب و أشكال متعددة تسهم في تكوين وحدة النّص الموسيقية و الصوتية[2]، كما تساعد على تماسك النّسيج الصّوتي داخل البيت أو القصيدة الواحدة استنادًا إلى موهبة الشّاعر و خبرته ، و مهارته و ذائقته الموسيقيّة و اللّغوية ، لذلك سنحاول الكشف عن خصائص الإيقاع الداخلي عند الشّاعر ، بالتركيز على أبرز المظاهر التي ميزت تجربته .

---

[1]-يوسف حسين بكار.بناءالقصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث.ص145.

[2]- أماني سليمان داود . الأسلوبية و الصّوفية دراسة في شّعر الحسين بن منصور الحلاج . ص218.

2-1- التّصريع :

التفت النقاد في القصيدة العربية و هم يبحثون في الوزن إلى أهمية التّصريع البالغة، الناتجة عن « تصيير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأولّ من القصيدة مثل قافيتها» [1] ، و نظرًا لأهميته تحدث عنه النقاد و الدارسون ، و اختلفوا في تحديده بعض الإختلاف ؛ فابن رشيق يقول : « التّصريع ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته » [2] .

و جعل المصراع الأول من البيت مثل قافيته ، يحسن من القافية ، و يبعث في القصيدة السحر و الجمال ، و إذا كان المطلع مصرعًا ، فإن ذلك يشد إنتباه المتلقي بعد أن يأسره، بالموسيقى التي يصنعها .

إلا أن الحديث في جمالية هذا المظهر الصوتي و موقعه من النفس بطلاوته لم يثرها – فيما نعلم – إلاّ حازم القرطاجني ، الذي بين ذلك في قوله : « فإنّ للتّصريع في أوائل القصائد طلاوة و موقعا من النفس لاستدلالها على قافية القصيدة قبل الإنتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض و الضرب ، و تماثل مقطعها ، لا تحصل لها دون ذلك » [3] .

و لهذا التّصريع لفتة جمالية و جرس موسيقي جميل بما يحويه من نبرة موسيقية يستطيع الشّاعر برقتها و عُذوبتها السيطرة على المتلقي و دفعه إلى التواصل معه ، و جعله متواصلاً معه ، حتى نهاية القصيدة أو المقطوعة .

و يبدو أن ابن عمَّار قد أراد لقصائده أن تؤثر في الأسماع فعمد إلى تصريع مطالعه في سبع و أربعين (47) مرة من أصل ست و ثمانين (86) ما بين قصيدة ومقطوعة ، و هو ما يمثل نسبة (54.65%) .

---

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر . نقد الشّعر . ص 51.
[2]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ابن رشيق . العمدة في محاسن الشّر و آدابه و نقده . ص 173.
[3]- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء و سراج الأدباء . ص 283.

فقد صرع في افتتاحه لقصيدة يهنئ فيها المعتمد بن عباد حين نزوله بعض حصونه [1] :

عَلَى اليُمْنِ و الطّائِرِ السَانِحِ نَزَلْتَ ، وَ غَيْرُكَ للبَارِحِ.

و في قوله مفتتحا قصيدة مدحية في مدح المعتضد بن عباد [2] :

وَفَيْتَ لِرَبِّكَ فِيمَنْ غَدرْ و أنْصَفَت دينك مِمَّنْ كفَرْ .

فقد كانت قافية السَانِحِ على روي الحاء متوافقة مع قافية آخر البيت و رويها ، و قافية المصراع الأول للبيت الثاني (غدرْ) بنفس روي قافية (كَفَرْ) مما زاد من جمال البيتين ، و أكسبهما موسيقى تستسيغها الأذن .

و منها ما قاله في المعتضد بن عباد مادحًا [3] :

أدِرِ الزُّجَاجَةَ فالنَّسيمُ قَدِ انْبَرى و النَّجْمُ قَدِ صَرَفَ العِنَانَ عن السُّرى .

فهذا التناسق الإيقاعي للتصريع بين كلمتي (انبرى ، و السُّرى) كان سبب تفاعله مع المدلولات الأخرى كالصوت و الجملة ، التي تعبر عن موقف فيه الجديّة .

و لا شك أن التطابق بين عروض البيت (انْبرى) و بين ضربه (السُّرى) قد أحدث جرسًا موسيقيا بديعًا ، جعله بالنفس أعلق ، و أكثر طلاوة ، كما عبر عنها حازم في منهاجه [4] ، دون أن ننسى جمالية حرف الرويّ (الراء) الذي كان حضوره في الديوان حضورًا مميزًا (22.09 %) عبر تسع عشرة (19) قصيدة و مقطوعة ، إضافة إلى حرف الجيم الذي تكرر في البيت المصرّع ثلاث مراتٍ ، و هو حرف شديدٌ ، فحينما تتضافر هذه السمات الأسلوبية الصوتية ، من تصريع متزن رنان و وزن و قافية موحدة ، و حرف مكرر دالٌ على مدلولات يقتضيها السياق ، فإنَّ ذلك كله دليل اعتناء الشّاعر بمطالع قصائده تحقيقا لمطلب القدامى الفني ، و المعنوي معًا .

و يقول الشّاعر في ميميته [5]:

عَلَّي وَ إلاَّ ما نياحُ الحمائِمِ وَ فِيَّ ، و إلاَّ ما بُكَاءُ الغَمَائِمِ؟ .

---

(1) - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص41.
(2) - مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص 82.
(3) - مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص65.
(4) - انظر : هذا البحث . ص205.
(5)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص98.

تمثل التّصريع في عروض البيت (حمائِم) التابعة لضربه (الغَمَائِم) ، فكلاهما ينتهي بحرف الميم المكسورة ، و نجد أنهما متطابقان من حيث الوزن (مفاعلن) (0//0//) ، و الحركة الإعرابية (الجر) ، و الروي : الميم ، و بذلك يكون الشاعر قد حقق لقصيدته عن طريق موسيقى التّصريع جانبا جماليا مؤثرا ، يتمثل في هذا التناغم والتناسق الموسيقي الذي يتردد في ثنايا القصيدة عبر مسافات معينة .

و من الواضح ميل الشّاعر الكبير للتّصريع ، إذ انَّه لم يكتف تعمّده في مطلع القصيدة فقط ، بل جعله أيضا في ثنايا القصيدة الواحدة ، كقوله [1] :

كَسَا الخَجَلُ المُعتَادُ صَفْحَةَ خدِّهَا رِداءَ طِرَازِه نَدًى و لَهِيبُ .
وَ دَبَتْ منَ الأصداغِ فِيه عَقارِبٌ لَها فِي فُؤَادِ المُسْتَهَامِ دَبِيبُ .

و هنا التّصريع وسط القصيدة بين (عقارب) و (دبيبُ) و قوله أيضا [2] :

أَهْدَى نَسِيمُ الفَتْحِ مِنْ رَوْضِ الظِّبَا غَضًّا يُطَرُ حِمْصَنا أرْدَانَا [3].
وَ جَلَى عَروس المُلْكِ لَمْ يَنْقَذْ لَهَا فِي الْمُهْرِ إلاَّ مُرْهَفًا و سِنَانا .
عُرْسٌ يَعُودُ على عدُوِّكَ مأتما وَ مَسَرَّةٌ تُهْدِي لهُ أحْزَانًا .

فقد وردت الأبيات الثَّلاثة من القصيدة مصّرعة ، و هذا يدُل على عناية و إهتمام الشّاعر بهذه الخاصيّة .

و من النماذج الأخرى التي ألفيناها عند الشّاعر قوله [4] :

أدْرِكْ أخَاكَ ولوْ بقافِيَةٍ كالطَّلِّ يوقِظُ نائِمَ الزَّهرِ.

لقد كانت القافية (قافيةٍ) على روي التاء غير متوافقة مع قافية آخر البيت و رويها (الزّهر) ، و هو عيب من عيوب التّصريع و سمي بـ " التجميع " ، و الذي عرفه أحد الدارسين بأن « يكون القسم الأول متهيئًا للتّصريع بقافية ما ، فيأتي تمام البيت بقافية على

---

[1]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي. ص25
[2]-مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص109.
[3]-حِمْصْنَا : يقصد إشبيلية عاصمة بني عبّاد .
[4]-مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 71.

خلافها » [1] ، حيث تهيأت الأذن لسماع قافية بروي (التاء) ، و إذا به يأتي (راء) وذلك ما لم يكن متوقعًا ، فكانت القافية بروي مخالفًا لما كان منتظرًا .

كما صرع ابن عمّار في مواضع غير المواضع المألوف تّصريعها لكنها قليلة، ومثال ذلك قوله [2] :

و أَحْوَرَ مِنْ ظِبَاءِ الرُّومِ عَاطَ بسالِفَتَيْهِ مِنْ دَمْعِي فَرِيدُ [3] .

نَبِيلُ الخَلْقِ جَافِي الخُلْقِ عَبْد هُوَ المَوْلَى و نَحْنُ لَهُ عَبِيدُ .

و يبدو ان المطلع مجمعًا ، في حين صرعت باقي أبيات المقطوعة ، و هذا على خلاف العادة ، حيث يصرع المطلع ، و لا تصرع باقي الأبيات .

و على الرغم من عيب التجميع ، إلاَّ أنَّ الشّاعر قد استخدمه كي يخلق في القصيدة موسيقى رائعة للسّامعين ، فصرع المطالع و تجاوزها إلى غيرها .

فالتّصريع من هذا المنطلق « دليل على نباغة الشّاعر و مدى تحكمه في بلاغته وسعة فصاحته ، و التخلي عن هذه الظاهرة في نظرهم ينقص من قيمة النّص الشّعري»[4]؛ ومن يشكل التّصريع بين الحين و الآخر وقفات موسيقية مميزة، يتجدد معها النغم ، و يتنوع معها الإيقاع ، و بهذا يضفي على القصيدة ـ لونًا موسيقيا خاصًا، و طابعًا نغميًا موحدًا يساعد على التحام أجزائها، فتبدو كأنها لحن موسيقي واحد، بالإضافة إلى التّصريع هناك مظهر آخر له إسهاماته في تفعيل الإيقاع الداخلي ، وهو التَّرصيع الذي يتميز بخصائص متعددة تتعلق بالجانب الوزني ، و اللفظي للكلمات .

---

[1]- محمّد علي شوابكة و أنور أبو سويلم . معجم مصطلحات العروض و القافية .دار البشير.الاردن.1991. ص 52.

[2]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص44.

[3]– عاطِ : من فعل عطا يعطو الظبي ، إذا تطاول بعنقه إلى الشجر ليتناول منه ، انظر : ابن منظور . لسان العرب . (مادّة : عطا).

[4]- يوسف حسين بكار . بناء القصيدة في ضوء النقد العربي القديم . ص 74.

2-2- التّرصيع : التّرصيع هو « أن يكون حشو البيت مسجوعًا (...) و أصله من قولهم – رصعت العقد – إذا فصلته » [1] ، و ذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآليء مثل ما في الجانب الآخر ، فهو إذن حلية بلاغية تكسب القصيدة بعدًا صوتيا و إيقاعيا يتوخى فيه الناظم « تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به ، أو جنس واحد في التصريف» [2] ، مكونًا لنفسه مكانة تضاهي مكانة القافية ، ناسجًا نوعًا من التوازي مثل الذي أحدثته ، كون التّرصيع يعمل داخل البيت ، و يشابه بين كلمة و كلمة ، على حين إن القافية تعمل بين بيت و بيت ، و بهذا يكون التّرصيع أعم من القافية [3] ، فهو يعتمد – التّرصيع – بالإضافة إلى المماثلة الوزنية ، التقفية الداخلية و التسجيع في الوحدات الوزنية ، و هذا ما ذهب إليه الطرابلسي كذلك إذ اعتبره مما يوفر نوعًا من التقفية الداخلية « التي تختلف مدًى و عمقا من مثال إلى آخر فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر (...) و لكنها قد تلعب دورًا كبيرًا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي» [4] المنتظم ، الصادر عن مفردات التّرصيع المشكلة في صيغ وزنية متطابقة ، و الصوت المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية ، أو في نهاية الجملة التّرصيعية ، مع ما قد يكون من تماثل في البنية الصرفية .تعتمد تجربة الشّاعر ابن عمَّار على التّرصيع ، الذي يسهم في البناء الصوتي لها ، خاصة الجانب الداخلي من خلال تظافره مع مظاهر الايقاع الخارجية في تكوين البنية الصوتية ، و من أمثلته التّرصيع الذي يرد في فاصلتين اثنتين في البيت الواحد ، قوله [5]:

فَرْعَاءَ عَاطِلَةِ الذَّوائِبِ و اللَّمى غَيْداءَ حَالِيَةِ الطُّلَى و الهادي.

---

(1) - أبو هلال العسكري. الصناعتين . تحقيق : مفيد قميحة . دار الكتب العلمية . بيروت . لبنان . طبعة1. 1981. ص 253.

(2) - أبو الفرج قدامة بن جعفر . نقد الشّعر . ص 80.

(3) - انظر : جون كوهين . النظرية الشّعرية . دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع . القاهرة . مصر . 2000 . ص 109.

(4)- محمد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية. تونس.1981. ص 80.

(5)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 47.

يظهر التّرصيع في البيت ، حيث جاء في فاصلتين اثنتين ، ممَّا يتيح مظهرًا إيقاعيا متميزًا تشكل في بداية البيت بتركيب و صوت مماثل . فمنح لحركة عتابه مظهرًا ملائمًا ، التي لم ينته تأثيرها في الشّطر الأول فانتقلت إلى الشّطر الثاني الذي تشكل كنظير حرّك العتاب إلى مساحة أخرى تُكْمِلُ حركته [1].و أحيانا يتكررّ التّرصيع في ثلاث فواصل تتعدّى الشّطر الأوّل من البيت لتشمل الشّطر الثّاني ، يقول الشّاعر في إحدى قصائده [2] :

أُصَدِّقُ ظَنِّي أمْ أصِيحُ إلى صَحْبِي و أَمْضِي عَزِيمِي أم أعوجُ مَعَ الرَّكْبِ.

و قوله أيضا [3] :

و كَمْ يَزْجُرونَ و كَمْ يَنْصَحُونَ فَمَا يَقْبلُونَ مِنَ النَّاصحِ

يتبدى التّرصيع في كلا البيتين حيث ظهر في البيت الأوّل و الثاني في ثلاثِ فواصل ، ساهمت في إثراء الجوانب التركيبية و الصوتية للتجربة الشّعريّة بصنعها لنغمات داخلية في البيت الواحد.

وقد يجيء التّرصيع عند ابن عمّار في مطالع قصائده من خلال تشكيل كلمات متوافقة مع القوافي. يقول ابن عمّار في أحد مطالع قصائده [4] :

عَطَّلْتُ مِنْ حِلْي السُّروجِ جيادِي وَ سَلَبْتُ أعْنَاقَ الرِّجَالِ صِعَادِي .

و يقول أيضا في مطلع قصيدة أخرى [5] :

قُلْ لِبَرْقِ الغَمَامِ مِطوِ البَرِيدِ قاصِدً بالسَّلامِ قَصْر الرَّشِيدِ.

و في قوله [6] :

أَلَفْظُكَ أَمْ كَأْسُ الرَّحِيقِ الْمُعَتَّقِ و خَطُّكَ أَمْ رَوْضُ الرَّبِيعِ المُنَمَّقِ ؟.

قد أسهمت هذه المطالع التي فيها ظاهرة التّرصيع في تشكيل إيقاعات داخلية ، كانت بمثابة قوافٍ داخلية أو وقفات حيث يتوقف فعل القراءة مع نهاية كل شطر أولٍ ، لتنطلق مرة أخرى مع الشّطر الثاني ، فجاء التّرصيع حلوًا مستعذبًا ، وافق أذن المتلقي ، و شدها لسماع هذه المطالع بحلاوته و عذوبته ، لقد كان للتّرصيع دور مهم في صناعة

---

[1]- بحكم أن القصيدة قالها ابن عمّار مجيبًا أبا عيسى بن لبون عن عتابه.
[2]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص28.
[3]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص41.
[4]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص46.
[5]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص55.
[6]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص120 .

الإيقاع الداخلي ، لما له من القدرة الفائقة على استمالة الأسماع و لفت الانتباه، فهو بمثابة اللافتة الجمالية التي استطاعت خلق نوع من التجاوب و الانسجام داخل النّص الشّعري ، و منح الأبيات الشعريّة بريقا خاصًا ، و مساحات صوتية متقاربة .

إذا كان التّصريع و التّرصيع ظاهرتين شعريتين ساهمتا في تفعيل الإيقاع الداخلي بخصائصهما ، فإن هناك مظهرًا آخر في تجربة ابن عمَّار الشّعريّة ، أسهم بدوره في صنع النغم الداخلي ، و ذلك بالاعتماد على التكرار المتعدد للحروف و الكلمات .

2-3- التّكـرار :

يقوم النّص الشّعري على كم من التفعيلات ، يستغرق نطقها مسافة زمنية محددة تحقق انسيابية الموسيقى بتنوعها و إنسجامها مع حركة النفس في تموجاتها و تعدد أشكال التعبير عنها ، ضمن أجواء إيقاعية تلتحم مع التجربة الذاتية الظاهرة في استعمال بُنى تكرارية لها بعدها النغمي الخاص ، و في الامتداد الصوتي لتركيبة الجملة الشّعرية حتى يكتمل بناؤها و تنتظم حركتها .

يعدّ التكرار وسيلة من وسائل التعبير الجمالية التي يلجأ إليها الأدباء و الشّعراء خاصة ، و هو ظاهرة لغوية تعتمد على العلاقات بين الكلمات و الجمل ؛ من أجل طبع

القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة و الانسجام ، و قبل الخوض في غمار هذه الظاهرة الإيقاعية ، لا ضير من استعراض المعنى اللغوي له ، حيث ورد ضمن مادة (كرر) ، في لسان العرب ما يلي : « الكر الرجوع (...) و الكر مصدر كر عليه يكر كرا ، و كررا ، عطف ، و كررا الشيء ، و كركره أعاده مرة بعد أخرى ، و كررت عليه الحديث (...) رددته عليه ، و الكر الرجوع على الشيء ، و منه التكرار (...) و الكركرة صوت يردده الإنسان في جوفه (...) و المكرر من الحروف : الراء و ذلك لأنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتغير

بما فيه . » [1] لتجمع دلالات التكرار حول : إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها و معناها في موضع أو مواضع متعددة .

أما في اصطلاح البلاغيين فقد رأى ابن رشيق .أنّ للتكرار « مواضع يحسن فيها، و مواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني و هو في المعاني دون الألفاظ أقل : فإذا تكرر اللفظ و المعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه و لا يحبب للشّاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق و الاستعذاب » [2] ، و قسم ابن رشيق التكرار إلى ثلاثة أقسام : تكرار اللفظ دون المعنى ، و تكرار المعنى دون اللفظ ، و تكرار اللفظ و المعنى ، و عدّد مواضع يحسن فيها التكرار و أخرى يذم فيها ، كما ذكر بعض أغراضه ، فالعبارة المكررة لا تحمل الدلالة نفسها ، بل تحمل دلالة ثانية جديدة بمجرد خضوعها لهذا المظهر الأسلوبي .

ولظاهرة التكرار دورها في إكساب تجربة ابن عمَّار فاعليتها الصّوتية وسط تكامل عناصرها المتتابعة ، فهي عملية « وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري لملْء البيت و البلوغ به إلى منتهاه » [3] ، ويّغدو علامة أسلوبية في حال ورودها في بداية النّص الشّعري مانحة إياه دفقا غنائيا ، و تنقله من لحظة التوتر إلى لحظة الإنفراج أو تكون طرفا في هندسة المتن تكثيفا للدلالة و زيادة في حدة التوتر أو ترتبط بالسؤال لتدل على زخم يتيح إمكانية قرائية متجددة .

و يتضمن التكرار في ديوان ابن عمّار دلالة و حضورًا متميّزين يناسبان اضطراب المشّاعر ، و هواجس المبدع المترتبة عن إعادة التشكيل الداخلي التي من أسسها :

2-3-1- تكرار الحرف :

يشكل الحرف عنصرًا أساسيا في النّص الشّعري ، و هو أحد العناصر المكونة للإيقاع في بنية النّص ، كونه « أصغر الوحدات اللغوية في النّص الأدبي ، فضلا عن

---

(1) - أبو الفضل جمال الدين محمّد بن المكرم المصري بن منظور . لسان العرب . (مادّة : كرر).
(2) - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني . العمدة في محاسن الشّعر و آدابه و نقده .ج 2 : ص 73-74.
(3) - محمد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب في الشوقيات . ص 62.

أنَّه يعد المادة الخام للكلام الإنساني من ناحية ، و لتراكيب النّص اللغوية و السياقية والدلالية من ناحية ثانية [1] .

من هذا المنطلق فالحرف أو الصوت بمثابة العتبة الأولى للنّص ، و من خلاله تتشكل ظفيرة الكلمات لتخرج في الأخير نسيجًا إبداعيا رائعًا يتمثل في تراصف الجمل المكونة للصور [2] الحبلى بمشاعر الشّاعر ، و المعاني التي يريد تجسيدها من خلال النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف و علاقته بالتيار الشّعوري و النفسي في مسار النّص الشّعري ؛ و حين البحث عن تكرار الحرف في قصائد ابن عمّار نجد تكرر العديد منها في البيت الواحد ، أو القصيدة الواحدة ، أو تتبعثر عبر ثنايا مقطوعة معينة لتشكل إيقاعًا داخليًا متميزًّا ، ففي مثل قول الشّـاعر [3] .

إنْ شِئْتَ فِي البَحْرِ فارْكَبْ ظَهْرَ سَابِحَةٍ أو شِئْتَ فِي البَرِّ فارْكَبْ ظَهْرَ طَيـَّارِ

و قوله أيضًا [4] :

طَبنٌ بأَغْرَاضِ الأُمُورِ مُجرِّبٌ فَطِنٌ لأَسْرَارِ الْمَكائِدِ دَارِ [5].

راضَتْهُ أَحْرَارُ الأمُورِ و رَاضَهَا فَكَأَنَّهُ مِنْهَا و فِيهَا جَارِ.

يبرز حرف (الراء) بصفة كبيرة ، و الراء حرف لثوي مكرر يتميز بالجهر نتيجة لوجود الذبذبة عند نطقه التي تمنحه صفة الجهر ، و هذه الصفة جعلته يتميز عن الحروف المجهورة ، متوسط بين الشّدة و الرخاوة [6] ، و حرف الراء زاد الأبيات وقعًا جميلا بصفته التكرارية خاصة عندما جاء حرف روي تنتهي به الأبيات ، كما منحها مظهرًا تكراريا ، و إيقاعيا متميزًا يدل على استمرارية الحدث وتواصله .

و من تكراره للحروف ، قوله [7] :

حَتَّى حَلَلْتَ مِنَ الرِّيَاسَةِ مَحْجِرًا رَحْبًا ، وَ ضَمَّتْ مِنْكَ طَرْفًا أَحْوَرَا .

---

(1)- مراد عبد الرحمن مبروك . من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري) ص. 21.
(2) - مراد عبد الرحمن مبروك . المرجع نفسه . ص70.
(3) - مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص79.
(4) - مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص74.
(5) ــ الطبنُ : الفطن الذكي .
(6)- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 60.
(7)- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص68.

فجرس الحاء قد استحوذ على البيت ، و هو من الحروف التي تنطلق من الحلق وتتميز برخاوتها و همسها [1] ، و تكراره في البيت أكسبه نغمًا موسيقيا مميزًا ، و هذا ما يوافق البنية الموسيقية العامة للبيت في تشكيل إيقاع مناسب لتقديم فضائل الممدوح و ما أشتهر به من قوة و بأس ، و عظمة جيش .

و يقول ابن عمّار في موضع آخر [2] :

يَسْقِي بِكأسٍ فِي أنامِلِ سَوْسَنِ وَ يُدِيرُ أُخْرَى مِنْ مَحَاجِرِ نَرْجِسِ.

يتبدى حرف (السين) في هذا البيت بصفة كبيرة ، و هو صوت رخو و مهموس [3] ، ومن خصائص هذا الحرف الصفير ، الذي أضفى بتكراره في البيت نغمة صفيرية على باقي حروفه ، و أشاع فيه نسجًا موسيقيًّا عالي الصوت . كما أن تكرار حرف (السين) أدى إلى موافقة حرف روي البيت و التجانس معه ، و تولَّد من ذلك تناغم صوتي قوي، أدى إلى تماسك النّص و وحدته .

و يتضح في ضوء ما تقدم: إن تكرار الحرف يرتبط بإرادة الشّاعر توكيد المعنى الذي يريده من خلال خصائصه الصوتية التي تضفي إلى موسيقى العبارة نغمات جديدة تنفعل بها النفوس ، و تتأثر بها القلوب ، غير أن ظاهرة التكرار لا تنحصر فقط في الحروف و حسب ، إنما تتجاوزها للدخول في أعماق الكلمة الشّعريّة .

2-3-2- تكرار الكلمة :

كون الكلمة تشكل « الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النّص الشّعري»[4] ، فقد غلب تكرارها على أسلوب الشّعراء القدامى و المحدثين باعتباره محاولة لخلق إيقاع مغاير في القصائد ، بالإضافة إلى انه يفيد التأكيد على المعنى المراد و تقويته و تثبيته في ذهن السامع ، و يَخْلَصُ صلاح فضل إلى « أنَّ قيمة كل عنصر بنائيًا تكمن على وجه التحديد في كيفية اندماجه و تصاعده إلى ما يليه ، فتكتسب بذلك الصيّغ أهميّة خاصة ، يُصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب ، بل هو إمعان

---

[1]- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 77.
[2]- مصطفى الغديري .شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص123
[3]- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 66-67.
[4]- مراد عبد الرحمن مبروك. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النّص الشّعري). ص 73.

في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة و إدعام لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبي»[1]، و ما الكلمة إلاّ عنصر له درجته التكيفية و مدلوله الخاص ، وهي مجموعة من المقاطع المكونة من حروف و حركات و وحدات منتظمة في الكتابة بنسق خاص ، حيث يحْدِث التكرار في البيت أو الأبيات « إيقاعًا صوتيًا يشارك في موسيقية الشّعر ، لأنَّ تكرار الصيغة يعني نمطًا تترد فيه وحداته الصوتية » [2]، فيمنح القصيدة نغمًا موسيقيا متناسقًا ، له وقعه و أثره في الذات المتلقية من جهة ما تحتويه من التناسب الموسيقي الذي يستدعي الإنتباه ، و يحيل المتلقي على المصدر المشع في القصيدة.

و قد وظف ابن عمّار تكرار الكلمة توظيفًا ملحوظًا في ديوانه الشّعري ، كقوله [3] :

بَلَدٌ رَمَتْنِي بالمُنَى أَعْصَانُهُ وَ تَفَجَّرَتْ لِي بالنَّدَى أنْهَارُهُ.
بَلَدٌ مَتَى أَذْكُرْهُ تَهْتَجْ لَوْعَتِي و إِذَا قَدَحْتُ الزَّنْدَ طَارَ شِرَارُهُ.

فقد كرر كلمة (بَلَدٌ) التي ترتب عنها تناسب صوتي إيقاعي عند مطلع كل بيت ، إضافة إلى تنبيه المتلقي إلى مكانة إشبيلية في قلبه ، و أثرها في نفسيته ؛ ونلاحظ : إن الكلمة المكررة صاحبها تنوين ، و هو كالنون صوتٌ مجهور متوسط بين الشدة و الرخاوة [4] نثر داخل نسيج القصيدة نغمة حزينة ، وافقتها الضربة الموسيقية المألوفة مع التنوين.

و يقول الشاعر في موضع آخر : [5]

أَنْتَ بَدْرُ النُّجُومِ تَحْتَ سنا الشَّمْسِ أَتَتْكُمْ عَلَى سَمَاءِ السُّعُودِ .
أَنْتَ رَيْحَانَةُ الْعُلاَ لِبَنِي عَبَّا دِ السَّادَةِ الكِرَامِ الصيدِ.
أَنْتَ إِمَّا اعْتَرَضْتُمُ ، دُرَّةُ التّا جِ فِرِنْدُ الحُسَامِ وُسْطَى الْفَرِدِ.

---

[1]- صلاح فضل . إنتاج الدلالة الأدبية . مؤسسة مختار للنشر و التوزيع . القاهرة . مصر . طبعة 1. (د.ت) . ص 275.
[2]- محمد صالح الضالع . الأسلوبية الصوتية . دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع . القاهرة . مصر . 2002 . ص 35.
[3]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص63.
[4]- إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية . ص 61.
[5]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص56

اكتفى الشّاعر في هذه الأبيات ، بتكرار ضمير المخاطب (أنت) بصورة متعاقبة ، فأخذت نبرة موسيقية مميزة تطرب لها الأذن ، بالإضافة إلى أن التكرار لهذا الضمير (أنت) هو تعبير عن ضغط داخلي متنام يبرز كلما وجد سبيلا إلى ذلك ، فهو هاجس يؤرق الشّاعر و يدفعه إلى التفكير فيه باستمرار .

و يقول أيضا [1] :

حَتَّى سَقَانِي الدَّهْرُ كَأْسَ فِرَاقِهِ فَسَكِرْتُ سُكرًا لا يفيق خُمَارُهُ.

نلاحظ أن (سَكِرْتُ سُكْرًا) كلمات مشتقة من نفس الجذر اللغوي (سكر) ؛ و لا تختلف إلاَّ في بنيتها الصرفية ؛ كونها اشتقاقية [2]، و التكرار (تكرار الاشتقاق) في هذا الموضع ليس عفو الخاطر ، إنما يحمل إحساسا عميقا ، عمق النفسية الأندلسية ، فقد جاءت جل ألفاظ البيت وثيقة الارتباط بالظروف الاجتماعيّة و النفسيّة للشّاعر و طبيعة حياته الأندلسيّة .

و في قوله [3] :

و إنِي لأَدْعُو لَوْ دَعَوْتُ لِسَامِعِ مُجِيبٍ و أَشْكُو لَوْ شَكَوْتُ لِرَاحِمِ.

يذهب ابن عمّار في تكراره إلى هندسة الكلمات ، فتبدو و قد سبكت سَبْكًا ، وقد رصفت رصفًا بليغًا .

و في قوله [4] :

أُرِيدُ حَيَاةَ البَيْنِ و البَيْنُ قَاتلي وَ أَرْجُو إنْتِصَارَ الدَّهْرِ ، و الدَّهر ظَالمِي .

يظهر تكرار كلمة (البين) و (الدَّهر) ، و هو تكرار يهدف إلى التوكيد و التقرير لفكرة طالما راودت الشّاعر ، بالإضافة إلى جلب انتباه المتلقي ، « من أجل ذلك يكون دور الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو إحداث استجابة ذوقية تُمتع الحواس و تثير

---

[1]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص 62.

[2]- يسمى هذا النوع من التكرار " تكرار الإشتقاق " : الذي هو المجانسة بين كلمات ترجع إلى أصل معجمي واحد ، و يعتبر من الآليات التوازنية التي حظيت باهتمام كبير من الشّعر العربي القديم. انظر: محمد العمري. الموازنات الصوتية . إفريقيا الشرق . المغرب . الدار البيضاء . بيروت . ابنان .2001 . ص 205.

[3]- مصطفى الغديري . شعر محمّد بن عمّار الأندلسي . ص101.

[4]- مصطفى الغديري . المصدر نفسه . ص101.

الانفعالات » [1] ، لتتموقع متتابعة أو متباعدة في القصيدة ذاتها ليعكس الاستعمال جملة علاقات : الشّاعر و الزمان ، الشّاعر و المكان .

نستطيع أن نتبين من خلال ما تقدم : إن لتكرار الكلمة في ثنايا بعض الأبيات والقصائد دورًا مثيرًا في بنية الإيقاع الداخلي حيث « تؤدي إلى استبطان الدلالات التي قصد إليها الشّاعر » [2] عن طريق إيصال المعنى و توضيحه ، بصورة جذَّابة ومحبّبة، تستسيغها النَّفس ، و تستعذبها الأذن .

و في نهاية دراستنا للبناء الصوتي في شعر ابن عمّار تبين لنا: إنَّ الشّاعر قد نظم في أغلب أوزان الشعر القديمة بنسب مقاربة لنسب الشّعراء القدماء ، كما أنه اهتم بالقوافي ، التي أبْرَزَ منها أنواعًا متعددة ساهمت في بناء الإيقاع الخارجي ، أما الإيقاع الداخلي فقد بناه على ألوان مختلفة من الإيقاعات الصّوتيّة ، التي أضفت على القصائد جمالاً وحيويّة ، و كانت أفضل مساند لأفكار الشّاعر و انفعالاته ، فكان للتّصريع والتّرصيع دور في بناء القصائد تركيبيا و صّوتيّا ، وأما التكرار فقد ركز فيه على الحروف و الكلمات معًا ، ليبدع أحلى الترنيمات في عمل منسق ، تآزر فيه الإيقاع الخارجي ، و الدّاخلي ليشكلا موسيقى جميلة ذات طابع مميز حددت وجهة الشّاعر في هذا المجال .

---

[1]- عبد القادر فيدوح . الاتجاه النفسي في نقد الشّعر العربي . دار صفاء للنشر و التوزيع . الإسكندرية . مصر . طبعة 1 . 1998 . ص 448.

[2]- ممدوح عبد الرحمن . المؤثرات الإيقاعية في لغة الشّعر . دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . (د.ط). 1994 . ص 108.