الاتساق الصوتي ووسائله في شعر ابن نباتة المصري

إعداد

د/ فهيمة هدية عمر

الملخص:

إن الاتساق الصوتي في النص – والمتمثل في الوزن والقافية – لا ينصب على الأثر الحسي المادي، والذي يصنعه هذا الاتساق وحسب، ولكنه يتجه بكليته ناحية المعنى، فالشكل والمعنى في النص لا ينفصلان، فكلاهما يتحقق بالآخر. ويتشكل هذا الاتساق الصوتي في القصيدة مرتكزا على محورين اثنين وهما: الوزن والقافية. فأما الوزن والذي تنبعث منه موسيقى الشعر، نتيجة لتتابع التفاعيل أو تشابهها، ينتجه الحس الباطني للشاعر بالمعنى، فليس الهدف من تتابع هذه التفاعيل، إحداث جرس موسيقي يهيج المتلقي وحسب، ولكنه صنو المعنى وتشكله الظاهري في البنية الصوتية للنص، وهكذا القافية التي تكون نتاجا طبيعيا للمعنى الذي يدركه الشاعر ويجول في خاطره ووجدانه.

وخلص البحث إلى أنّ:

- إنّ الوزن الموسيقى وما يحدثانه من أثر في نفس المتلقي ليس عشوائيا، ولكنه يقع تحت ضغط اختيار المعاني، والتي يتوجب أن تتلاءم مع الجرس الموسيقي الذي يختاره الشاعر للقصيدة.
- تتنوع الموسيقى في القصائد بتنوع معانيها واختلاف أغراضها، فلكل معنى من المعاني، أو غرض من الأغراض موسيقى خاصة وأوزان معينة تتسق في مادتها الحسية مع باطنية المعنى الذي يقصده الشاعر.
- تختلف الإيقاعات الموسيقية قصرا وطولا وفق تركيبها العروضي، وأشكال تتابعها في القصيدة، فالأبحر التي تعتمد على التفاعيل المركبة الطويلة والمتتابعة بشكل معين تصلح قالبا لأغراض بعينها كالرثاء، أما الأبحر التي تعتمد التفاعيل الرشيقة والقصيرة يتخذها الشاعر قالبا لأغراض تصلح لها كالتعبير عن حالات الفرح والسعادة لمناسبة اجتماعية ما.

- تعد القافية – وتشكلاتها الصوتية في النص – ترجمة ظاهرية لما استبطن في خاطر الشاعر ومخيلته الذهنية، وهذا يرجع لاختيار الشاعر نفسه لشكل القافية وصوتها وحرف رويها وحركتها الإعرابية، فمن الأغراض ما يتطلب قافية مطلقة حرة، ومن الأغراض ما تلزمه قافية مقيدة، اختيار المعاني، والتي يتوجب أن تتلاءم مع الجرس الموسيقي الذي يختاره الشاعر للقصيدة.

- تتنوع الموسيقى في القصائد بتنوع معانيها واختلاف أغراضها، فلكل معنى من المعاني، أو غرض من الأغراض موسيقى خاصة وأوزان معينة تتسق في مادتها الحسية مع باطنية المعنى الذي يقصده الشاعر.

- تختلف الإيقاعات الموسيقية قصرا وطولا وفق تركيبها العروضي، وأشكال تتابعها في القصيدة، فالأبحر التي تعتمد على التفاعيل المركبة الطويلة والمتتابعة بشكل معين تصلح قالبا لأغراض بعينها كالرثاء، أما الأبحر التي تعتمد التفاعيل الرشيقة والقصيرة يتخذها الشاعر قالبا لأغراض تصلح لها كالتعبير عن حالات الفرح والسعادة لمناسبة اجتماعية ما.

- تعد القافية – وتشكلاتها الصوتية في النص – ترجمة ظاهرية لما استبطن في خاطر الشاعر ومخيلته الذهنية، وهذا يرجع لاختيار الشاعر نفسه لشكل القافية وصوتها وحرف رويها وحركتها الإعرابية، فمن الأغراض ما يتطلب قافية مطلقة حرة، ومن الأغراض ما تلزمه قافية مقيدة، واختيار حرف القافية لابد أن يتلاءم مع مضمون النص وقصدية الشاعر.

- يحدث الاتساق الصوتي أثرين في نفس المتلقي، أولهما، تحريك وجدان المتلقي عبر أدائية النص الصوتية جراء الحركة الموسيقية التي يحدثها تتابع التفاعيل، وثانيهما، نقل المعاني إلى المتلقي في قالب موسيقي متسق يحمل جوهر المعنى في داخله وتكوينه الصوتي.

الكلمات المفتاحية: الاتساق، الصوتي، وسائله، شعر، ابن نباتة.

Abstract:

Phonetic coherence in the text, represented by meter and rhyme, is not solely focused on the sensory material effect it creates. Instead, it is primarily oriented towards meaning. Form and meaning in the text are inseparable, as they both complement each other. This phonetic coherence in poetry is based on two pillars: meter and rhyme. Meter, which generates the music of poetry through the succession or similarity of syllables, is produced by the poet's subconscious perception of meaning. The purpose of this succession of syllables is not only to create a musical bell that stimulates the recipient, but also to shape the meaning and its apparent form in the sound structure of the text. Similarly, rhyme, which is a natural product of the meaning perceived by the poet in their thoughts and emotions, serves as a visible translation of what is hidden in the poet's mind and imagination.

The research concludes that:

-The musical meter and its impact on the recipient's psyche are not random but are determined by the selection of meanings that must align with the musical bell chosen by the poet for the poem.

-The music in poems varies in its meanings and purposes. Each meaning or purpose has its own specific music and rhythmic patterns that harmonize with the sensory substance of the intended meaning by the poet.

-Musical rhythms in poetry differ in length and structure. The longer and sequentially complex rhythms are suitable for specific purposes such as elegies, while shorter and agile rhythms are chosen by the poet to express joyful and happy occasions.

-Rhyme, along with its sound formations in the text, serves as a visual representation of what is contained in the poet's thoughts and mental imagery. The poet's choice of rhyme form, its sound, and its grammatical movement are influenced by the content of the text and the poet's intention.

-Phonetic coherence creates two effects on the recipient: firstly, it stimulates the recipient's emotions through the performance of the auditory aspects of the text, resulting from the musical movement generated by the succession of syllables, and secondly, it conveys meanings to the recipient in a consistent musical structure that carries the essence of the meaning within its sound and composition.

Keywords: coherence, phonetic, means, poetry, Ibn Nabbatah.

المقدمة:

ولقد ساهمت الدراسات البلاغية بشكل كبير في الاهتمام بالجانب الصوتي "فقد قامت البلاغة العربية من خلال (علم البديع) بإسهامات لها أهميتها في الكشف عن أنواع الروابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس ووزن وقافية "[١]. ودراسة النصوص الشعرية تستوجب على دارسها الاهتمام بالربط الصوتي بوصفه إحدى المميزات، التي تميزهذه النصوص من غيرها من أجناس القول، لمالها من دور بارز في عملية إنتاج النص وتلقيه أيضا.

ويتم الربط الصوتي في النصوص الشعرية من خلال ثنائية الوزن والقافية بوصفهما أساسا في بناء القصيدة العربية:

١. الوزن :

يعد الوزن وحدة وجوهرية في تشكيل الوحدة الكلية للخطاب الشعري بوجه خاص، ولن يأتلف الخطاب الشعري في شكله الكلي أو الجزئي إلا بالاعتماد على الأدوات الموسيقية، التي بها يتزن ويستقيم.[٢] والوزن هو مجموعة من التفعيلات المتجاورة، وهذا التجاور ليس من باب الصدفة، أو الاعتباط، ولكنه تجاور مقصود، وذلك لاجتناب التنافر بين أجزائه.[٣] فقد تكون الأبيات على قدر من الجودة، ومتانة الأسلوب، والنسيج، فلا بد من تناسب الوزن بين أجزاء القصيدة، فقد ورد على لسان جابر عصفور :"أن هناك حالات التناسب، تتحقق بكيفية تعاقب التفاعيل، وانتظامها مع غيرها في علاقات صوتية ذات أبعاد منتظمة في الزمن "[٤].

---

(١)علم لغة النص، عزة شبل محمد،ص١٢٥.

(٢)ينظر: أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في أصول الشعر) الطاهر بومزبر، ديوان المطبوعات الجامعية،ط١،الجزائر،ص١٠٧.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، ت/محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي،ط١٩٨١،٢م،،بيروت لبنان،ص٢٣٦.

(٤) مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في المفهوم النقدي الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط١،القاهرة،مصر،ص٣١٠.

أما المستوى الأول فيتحقق عن طريق الائتلاف بين التفاعيل، فتتضاعف التفاعيل كما في بحر الكامل (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) أو تتضارع، والتضارع يشير إلى كيفية تشكيل الأوزان من تفعيلتين مختلفتين، بمضاعفة كل منهما، كما في بحر الطويل (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن) أو تتماثل (والتماثل يشير إلى اتفاق التفاعيل في النوع ذلك أن المماثلة لا تكون إلا بين متفقين) كما في بحر المتقارب (فعولن، فعولن، فعولن، فعولن) أو تتشافع (والتشافع يشير إلى مجيء التفعيلة مزدوجة) كما هو الحال في بحر السريع (مستفعلن،مستفعلن فاعلن).[١]

وتحدث (حازم القرطاجني) عن التركيبات المتناسبة الملائمة لبعضها البعض في قوله: "إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات، ولا يقع في اقتران المتضادات، والمتنافرات تركيب متناسب أصلا"[٢]. والمستوى الثاني لحالات التناسب يكون على حسب القيمة الصوتية التي تنطوي عليها حالات التناسب المتعددة، يقول حازم القرطاجني: "وما كان متشافع جزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها، فهو أكمل الأوزان مناسبة وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر، تال له في المناسبة وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل، ولم يستحل أيضا للتكرار."[٣] وتختلف درجة التناسب في البحور الشعرية ما بين بحر لآخر، وذلك حسب القيمة الصوتية التي تنطوي عليها التفعيلات كل بحر وهذا ما يُشِيع بحر عن آخر.

ويقر (حازم القرطاجني) بقوة كل من بحري الطويل والبسيط من حيث التناسب حيث يقول:" ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها في الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض،وأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط."[٤]

(٥)ينظر، المرجع السابق،ص٣١٠.

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني،ص٢٤٨.

(٧) المرجع السابق،ص٢٦٧.

(٨) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني،ص٢٦٩.

ولعل تمييزه لهذين البحرين على بقية البحور، مرتبط باكتمال مجموعة من الخصائص الصوتية المستقلة، والتي تشكل مستويات متعددة للتناسب. ولكن هل دراسة هذه الأوزان مرتبطة فقط بالجانب الصوتي؟أم لها علاقة بتحقيق المعنى؟

يقول جابر عصفور :"حركة الوزن حركة آنية لا تنفصل عن حركة المعنى أو تعقبها".[١] فالشاعر حينما ينظم قصيدته، لا يبحث عن البحر الذي سينظم على منواله، ثم يبحث عن المعاني ليصبها في ذلك البحر بل يكون حضورهما في آن واحد، فالوزن لا جدوى منه وهو منفصل عن المعنى لأن :"لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة،بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال."[٢] فإذا تغير المعنى تغير الوزن تباعا له، والبنية الإيقاعية لا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن البنية اللغوية؛ أي أن "الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوي النص، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته، في محاولة خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم."[٣]

وهكذا تبرز أهمية الوزن وقيمته من خلال منح القصيدة روحها، وجعلها متناسقة الوحدات، متزنة الأجزاء منسجمة.[٤] بالوزن يستطيع الشاعر أن يبث ما يختلع في نفسه من شجن وحزن، وفرح وسرور، وفي هذا يقول رمضان الصبغ :"عند اختيار الشاعر التفعيلة، أصبح في وسعه أن يعبر عن حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدما الإيقاع."[٥]

فالوزن يستقطب تلك المشاعر المدفونة في نفس الشاعر ويحتويها، ويجعل المتلقي يهيم معها، وفي هذا المعنى يقول عبدالله الغذامى :"إن الإيقاع يقوم على تناغم محكم بين الحركة

---

(٩)مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في المفهوم النقدي،ص٣٣٢.

(١٠)المرجع نفسه،ص٣٣٣.

(١١)مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في المفهوم النقدي، ص٣٣٤

(١٢)ينظر، أصول الشعرية العربية، الطاهر بومزبر،ص١٠٥.

(١٣)في نقد الشعر العربي المعاصر،(دراسة تحليلية) رمضان الصباغ،دار الوفاء للطباعة والنشروالتوزيع،ط١،١٩٩٢،ص٣٨.

والسكون، وفي توازن مطلق، وهذا يعني أن ذهن المتلقي أخضع لتنغيم إيقاعي مكثف تطريبي، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي إلى اللاشعورية، حيث يسيطر الحلم، ويصبح القارئ غاويا يهيم مع المشاعر في أودية سحيقة."[١]

٢- القافية:

تعد القافية عنصرا رئيسا في الموسيقى الخارجية للشعر العربي قديمة وحديثه معا، لما لها من أهمية بالغة في تشكيل بنية النص الشعري. أما حازم القرطاجني فعرفها بقوله :"ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[٢]. ونجد أن العروضيين قد أسهبوا في الحديث عنها وعن أنواعها، وقسموها إلى مطلقة ومقيدة، وآثروا القافية المطلقة على المقيدة لما لها من مزايا صوتية تتمثل في توضيح السمع وتزيين صوت حرف الروي، وتجعله أكثر تمثلا وتجسيدا،ووضعوا لها معيارين يحكمانها كمي وكيفي.

أما الأول فيتمثل في وجوب التزام القافية بالوحدة التامة في كامل القصيدة، والثاني يتمثل في تكرار قيم صوتية، وذلك من خلال تكرار نفس الحروف، ونفس الحركات.[٣]فالشاعر يدرك تماما وظيفة القافية في بناء قصيدته، وتفاعلها مع باقي العناصر لخلق المعنى العام للقصيدة.

وقد أولى الدارسون المحدثون أهمية كبيرة لصوت حرف الروي (القافية) من خلال توضيح وظيفته الدلالية، يقول(يوري لونجمان):"إن وقع القافية في نفس المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافي التي تعتمد على التكرار لفظا ومعنى، والقوافي التي تشترك لفظا وتختلف معنى؛ ففي كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحدا غير أن اختلاف المعاني....يجعل القافية تبدوا أكثر غنى، أما في

(١٤)الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع،ط١،٢٠٠١،ص١٨٨.

(١٥)في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع،ط١،١٩٩٦م،الجزائر،ص١٣١.

(١٦)ينظر: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة(دراسة في لسانية النص الأدبي) محمد السيد أحمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،الاسكندرية،مصر،ط١،٢٠٠٧/١/٢٠٠٨م،،ص١٨٧.

حالة تكرار القوافي لفظا ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعا ضئيلا، بل لا يكاد يعترف بها قواف على الإطلاق."[١]

فالقافية ليست مجرد صوت، أو محسن يأتي به الشاعر لتزيين قصيدته فحسب، بل هي أكثر من ذلك بكثير إنها ذات أبعاد دلالية، ومضمونه في النص الشعري، إنها تتفاعل مع بنية النص عن طريق حرف الروي وصوته، فهو يمثل الصوت الرئيسي الذي يمنح الانسجام لباقي الأصوات الأخرى في القصيدة[٢].

كما تحدث (جون كوهين) عن الوظيفة الدلالية للقافية فقال: "إن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى."[٣]

فصوت القافية وحدة لا يعني شيئا إلا إذا ارتبط بالمعنى فحضوره يستدعي حضور المعنى والعكس، وفي هذا الصدد يقول(جويبر):"إن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل واحد منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبدا، ودون أن يتصادما، ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب"[٤].

ويشير عبدالرحمن بدوي إلى أن العلاقة الرابطة بين القافية والمعنى لا بد أن تكون علاقة باطنية، فالشاعر حين يبحث عن الأفكار من أجل القوافي؛ فإن النتيجة ستكون مجرد شعر أجوف أو رنين، ونفس الشيء إذا بحث عن القوافي من أجل الأفكار فإن شعره يأتي متكلفا لا أثر لوقعه في آذان السامع، لذلك على الشاعر أن يجعل أفكاره متتابعة متسلسلة حسب إيقاع

---

(١٧) جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة(دراسة في لسانية النص)،محمد السيد أحمد الدسوقي، ص١٨٨.

(١٨)ينظر: المرجع السابق،ص١٨٩.

(١٩)جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي) محمد السيد أحمد الدسوقي، ص١٩٠.

(٢٠)مسائل في فلسفة الفن المعاصر، جويبر،تر/سامي الدو روبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١٩٦٥،٢م،ص٢١٩،٢١٨.

الكلمات، وتناغم القوافي، ما يضمن السلامة والتوازن للأفكار، ويعطي القصيدة تأثيرا كبيرا في نفس السامع وخياله.[١]

وبهذا تضمن القافية وحدة القصيدة من خلال توضيح مقاصد الشاعر، وذلك بإخراج المعاني الضمنية المراد التعبير عنها في شكل أصوات موسيقية مؤثرة، فتشكل بذلك . القافية . الدعامة الثانية بعد الوزن للإيقاع الموسيقي، فيساهمان في تماسك النص، ويكونان معا المظهر الجمالي للقصيدة.

ثانيا: الاتساق الصوتي في الديوان:

إن وحدة الوزن ووحدة القافية من أهم الروابط الصوتية على المستوى الشعري، إذ تمنح القصيدة نوعا من التتابع والتسلسل الصوتي المتناغم، من خلال تكرار نفس التفعيلات، ونفس الحرف القافوي على نحو ما نجد في قول ابن نباتة "[٢]:

قال في المؤيد [٣]:البسيط

يا شاهرَ اللحظِ حبي فيك مشهورُ وكاسرَ الطرفِ قلبي منك مكسورُ
أمرتَ لحظَكَ أن يسطُو على كبدِي يا صدقَ من قال ان السيفَ مأمورُ
وجاوبَ الدمعُ ثغراً منك متسقاً فبيننا الدرُّ منظومٌ ومنثورُ
ولا توالِ أذى قلبِي لتهدَمه فإنّه منزلٌ بالودِّ معمورُ
هل عند منظرِكِ الشفافِ جوهرةٌ إنّي إليه فقيرُ اللحظِ مضرورُ
أو عند مبسمِكِ الغَّرارِّ باركةٌ أنّي بموعدِ صبري فيه مغرورُ
أقسمتُ بالعارضِ المسكيِّ إنَّ به للمقسمينَ كتابُ الحسنِ مسطورُ
وبالدموعِ التي تهمِي الجفونُ بها فإنّها البحرُ في أحشايَ مسجور
لقدْ ثَنى من يدَي صبري عزائمُه قلبٌ بطرفِكِ أمسى وهو مسحورُ
وقد تغيَّر عهدُ الحالِ من جسدِي وما لحالِ عهودِي فيك تغييرُ

(٢١)ينظر في الشعر الأوروبي والمعاصر، عبدالرحمن بدوي، الأنجلو، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط ١،١٩٦٥،ص١٣٨.

(٢٢)ديوان أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، شرح وتقديم صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت . لبنان،ط٣،٢٠٠٣، ص١٠٢.

(٢٣) الديوان،ص١٨٥،١٨٤.

وقد نظم الشاعر هذه القصيدة على وزن البسيط ذو التفعيلات: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، وهو من أكثر البحور قوة، واعتمد الشاعر قافية الراء فجعل هذا الصوت، هو الصوت الرئيسي الذي بني عليه قصيدته، فجاء منسجما مع غايات النص يؤثر فيه ويتأثر به، والشاعر في هذه القصيدة يمدح الملك المؤيد مبينا مدى حبه له، ولذلك استعمل الشاعر حرف الروي (الراء) وهو صوت جهري يتميز بالوضوح السمعي، والتحرك والتكرار، فإننا نلحظ عند نطقنا لحرف الراء أن هناك تكرار يلحظ في نطقه هذا التكرار يضفي إليه تميزا، مما يجذب انتباه القارئ والسامع، كما أنه يعكس الحالة النفسية لدى الشاعر. كما أن تكرار الحرف القافوي يؤدي إلى إحداث جرس وإيقاع موسيقي يحدث نوعا من التناغم الموسيقي، من خلال الربط بين أبيات القصيدة، فنجد تناغما موسيقيا من أول بيت بالقصيدة إلى آخرها، هذا التناغم الموسيقي يحدث جذبا نفسيا لدى كل من القارئ والسامع؛ فيحدث اطمئنانا في النفس.

وقد يستعمل الشاعر حرف الروي الراء، في المدح، والتهنئة لما فيه من رقة، فقد استعمل ابن نباتة حرف الروي الراء في قصيدة يهنئ فيها ابن فضل الله يهنئه بالحج قائلا[1]:البسيط

بشراكَ السُّري والعودُ مبرورُ وإن سعيَك عند الله مشكورُ
وإن حجَّكَ في عافٍ بمصرَ دعَا كمثلِ حجِّك بالبطحاءِ موفورُ
وإنّ كلّ حمًى يممتُ دار هنًا وخادمُ الوقتِ مختارٌ ومسرورٌ
وأنكَ الغيثُ إن تحكمْ على أفقٍ فالجدبُ والخصبُ منهيٌ ومأمورُ
لا غروَ إن حجزتْ محل الحجازِ لها بنقطِ أيسرِها المعمورِ معمورُ
يسري إلى البيتِ معمورا بوافدة بحرٌ بفيضِ الندى والعلمُ مسجورُ

ونجد في بعض القصائد أن الشاعر يميل إلى التنويع الصوتي، والذي ينتج نتيجة تنويع القافية، ونجد ذلك في قول الشاعر في الأراجيز يمدح قاضي القضاة تقي الدين السبكي[2]: بحر الرجز

صرفتُ فعلي في الأسى وقولِي بحمدِ ذي الطولِ الشديدِ الحولِ
يا لائماً ملامُه يطولُ اسمعْ هديتَ الرشدَ ما أقولْ

---

(٢٤) الديوان،ص٢٠٤.
(٢٥) نفسه،ص٥٨٢.

كلامُك الفاسدُ لستُ أتبعْ	حدَّ الكلامِ ما أفادَ المستمعْ
أفدي غزالاً مّثلوا جمالَه	في مثلِ قد أقبلتْ الغزالةْ
ما قالَ مذ ملكَ قلبِي واسْتَرقْ	كقولهِمْ ربَّ غلامٍ لي أبقْ
للقمرينْ وجهُه مطالعْ	فهي ثلاثُ مالهن رابعْ
لأحرفٍ الحسنِ على خديه خطْ	وقال قومٌ أنها اللامُ فقطْ
داني المزارِ يحذرُ الضنينْ	عليه مثلُ بانَ أو يبينْ
كتمتُه والحسنُ ليسَ يجتَلي	والاسمُ لا يدخله منْ وإلَى
منفردٌ بالحب في دارِ الهنا	مثاله الدارُ وزيدٌ وأنَا
لا يخشي ملاعبَ الظنونْ	والأمرُ مبني على السكونْ

وقد نظم الشاعر هذه القصيدة على وزن الرجز ذو التفعيلات مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن، ولم يستخدم الشاعر فيه قافية واحدة، بل نوع بين قافية اللام والعين، والقاف، والطاء، والنون، فكان لهذا التنويع الأثر الموسيقي في بناء القصيدة، وقد سيطرت قافية الهاء على القصيدة أكثر من غيرها من القوافي.

ويعد التكرار من أهم العناصر الصوتية في الديوان، فهو ظاهرة موسيقية مرتبطة بالكلمة، أو البيت، أو المقطع من القصيدة، فالتكرار يوضح المعنى ويؤكده، كما أن الشاعر في هذه القصيدة يصف الممدوح، وقد استعمل في مدحه وصف غزلي، أي أنه جمع بين المدح والغزل في آن واحد، وهذا يمنح النص انسجاما موسيقيا كما أنه أحسن توظيف الألفاظ في ربط الغزل بالمديح، وهذا يزيد من متانة وقوة النص.

ويتنوع التكرار في الديوان بين تكرار القافية وتكرار الكلمة وتكرار العبارة.

يقول ابن نباتة من قصيدة يرثي فيها الملك المؤيد رحمه الله تعالى[١]:البسيط

لا أعتبُ الزمنَ المودِي بسيِّدِه	يكفِيه ما قدْ تولّى عنْه يكفِيه
لَهَفِي وهلْ نافِعِي لهفي على ملكٍ	باتَ الغمامُ على الآفاقِ يبكِيه
لهفي وهل نافِعِي لهفي على ملكٍ	كسى الزمانَ حداداً من دياجِيه
لهفي على الملْكِ قد أهوتْ سناجقُه	إلى الترابِ وقدْ حُطّتْ غَوَاشِيه
لهفي على الخيلِ قد وفَّتْ صَوَاهِلُها	حقَّ العزا فهو يُشجِيها وتشجِيه

(٢٦) الديوان،ص ٥٧١.

لهفي على ذلك السلطانِ حينَ قضى من الحِمامِ عليه حكمُ قاضِيه
لهفي عليه لممتارٌ ومطّلبٌ بالمالِ يقريه أو بالعلمِ يقرِيه
لهفي عليه لجودٍ كان يعجبُه فيه الملامُ كأنَّ اللومَ يغرِيه
ما خلّفَ ابنُ عليّ من ذخائرِه إلا ثنًا أضحتْ الدنيا توالِيهِ
لهفي عليه لحلمٍ كان يبسطُه على العفاةِ ومدحٌ كان يجنِيه

وهي قصيدة نظمت على وزن البسيط وعلى قافية الياء، وفيها يرثي الشاعر الملك المؤيد، وهو يبكيه بألم وحسرة سائلا نفسه هل ينفعه البكاء؟ حتى أن الخيل أصبح يبكيه، ويتلقى عزاءه، ذاكرا محاسنه معه، ونلحظ في هذه القصيدة نوعين من التكرار: تكرار الحرف القافوي وهو حرف الياء وتكرار العبارة، فقد كرر عبارة (لهفي وهل نافعي) في البيتين الأوليين، وتكرار كلمة (لهفي) لآخر الأبيات، وقد كرر الشاعر هذه العبارة مرات كثيرة على التوالي في أكثر من قصيدة رثاء له، وهذا التكرار يضفي على القصيدة نغما موسيقيا يجذب السامع والقارئ، ويهيم معه برغبة مواصلة القراءة للقارئ أو السامع للسامع حتى النهاية.

كما أن لحروف المد دور في وصف المعاني التي يريد الشاعر أن يبثها في قصيدته ونجد ذلك في قول (ابن نباتة)[1]:الطويل

تفهمّه قلبي الشَّجِيّ فهامَا ولمْ يرَهُ طرفُ الغبِيِّ فلاَما
وعرقي بالحبّ في خدِّ عارضٍ بدا ألِفًا ثم استدارَ فلامَا
بروحي رشيقُ المقلتين إذا رنَا رمى في فؤادِ المستهامِ سهامَ
جعلتُ دموعَ العينِ جاريةً له وصيّرتُ قلبي في هواه غلامَا
من الغيدِ حسبي وردُ خديه نزهةً وريقتُه يا حسرتَاه مبدامَا
يقولُ حلالٌ خمرُ ريقي وليتَه سقاني به كأساً وكان حرامَا

وقد نظمها الشاعر على بحر الطويل وهو بحر يتسم بالسرعة، لكن الشاعر بفطنته جعله يتسم بالبطء من الناحية الإيقاعية، وذلك بسبب تواجد حرف المد، فحروف المد تحدث بطئا في الكلام، مما أضفى نوعا من الانسجام في بين المقاطع الصوتية، وبين المعاني التي ترتبط فيما بينها، وتدور حول نقطة ارتكاز واحدة وهي الفعل (جعلت، وصيرت) والذي يعبر عن

(٢٧)الديوان،ص ٤٥٢.

إحساس الشاعر بالحزن، والمجافاة، والتمنع من المحبوبة، الأمر الذي يتناسب معه دموعه حزنا، ثم يكمل البيت التالي في وصف المحبوبة بأنها من شدة حمرة خديها كحديقة ورود، وأن هذه الورود حتى لا تذبل لا بد من سقياها، فحرف المد في لفظة (حسرتاه) يخلق نوعا من التراخي والتباطؤ، وأيضا في لفظة (سقاني) في البيت السادس، فالشاعر يسكر عقله خمر المحبوبة، وهنا يؤدي إلى التباطؤ في التلفظ وفي الموسيقى أيضا.

وجاءت كلمات القافية (فلاما، سهاما، غلاما، مبداما، حراما) هي الأخرى للتضافر مع باقي الألفاظ، التي تحتوي على حروف المد للتعبير عن شعور الشاعر بالحزن على المحبوبة التي أعرضت عنه.

الخاتمة:

. إن الاتساق التركيبي الذي يربط بين عناصر النص وأجزائه يشكل نسيجا من الدلالات، هذا النسيج هو المكون للنص المولّد في البنية العميقة التي يختفي فيها موضوع النص، فلا يجوز أن يقف الباحث عند حدود الاتساق التركيبي بين عناصر النص، يجب أن ينفذ من خلال هذا الاتساق إلى أغوار النص، فكل اتساق تركيبي شفرة من خلالها يستطيع المحلل أن يكتشف كوامن النص وخبايا الذات.

قائمة المصادر والمراجع:

١. أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في أصول الشعر) الطاهر بومزبر، ديوان المطبوعات الجامعية،ط١،الجزائر١٩٩٥م.

٢. الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع،ط١،٢٠٠١م

٣. جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة(دراسة في لسانية النص الأدبي) محمد السيد أحمد الدسوقي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،الاسكندرية،مصر،ط١،٢٠٠٧/٢٠٠٨م.

٤. ديوان أغاني الحياة، أبو القاسم الشابي، شرح وتقديم صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت . لبنان،ط١،٢٠٠٣م.

٥. ديوان ابن نباتة المصري شاعر العصر المملوكي، د/محمود سالم، دار ابن كثير، دمشق، لبنان،ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

٦. علم لغة النص النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، تقديم الدكتور سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط١،٢٠٠٧م.

٧. في الشعر الأوروبي والمعاصر، عبدالرحمن بدوي، الأنجلو، للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط ١،١٩٦٥م

٨. في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، صلاح يوسف عبد القادر، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط١،١٩٩٦م

٩. في نقد الشعر العربي المعاصر،(دراسة تحليلية) رمضان الصباغ،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٢م.

١٠. مسائل في فلسفة الفن المعاصر، جوبير،تر/سامي الدو روبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط٢،١٩٦٥م.

١١. مفهوم الشعر، جابر عصفور، دراسة في المفهوم النقدي الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مص،ط١،٢٠٠١م.

١٢. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، ت/محمد الحبيب بلخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،،ط٢،١٩٨١م.