مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 1 السنة: 2022
ص: 1196 - 1215 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

من جماليات الإيقاع في شعر ابن الحداد الأندلسي

Aesthetics of Rhythm in the Poetry of Ibn Al-Haddad Al-Andalusi

عبد العزيز نقبيل *
Nekbil Abdelaziz
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 (الجزائر)
University of the Brothers Mentouri Constantine (Algeria
nekbil.anas@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/04/27	تاريخ النشر: 2022/03/02

ملخص البحث

تعد الموسيقى الشعرية من أهم الركائز التي يقوم عليها الإبداع الفني، كما يعطي العنصر الموسيقي في القصيدة العربية جانبا جماليا وفنيا يتجسد في الإيقاع بمختلف مظاهره، والإيقاع يشكل مستوى أساسيا من مستويات النص إبداعا وتلقيا، وهو ظاهرة صوتية تتعلق بانتظام الحركات والسكنات في مكونات البيت الشعري من خلال الأصوات والمقاطع والألفاظ. ولأهمية الإيقاع في تشكيل جماليات النص الشعري تحاول هذه الدراسة الموسومة بـ:"من جماليات الإيقاع في شعر ابن الحداد الأندلسي" الكشف عن بعض جماليات الإيقاع في القصيدة الأندلسية، والوقوف عند تجربة الشاعر ابن الحداد الإيقاعية من خلال الإيقاعين الخارجي والداخلي وارتباطهما بدلالات يستهدفها الشاعر لتشكيل صورته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: جماليات الإيقاع، ابن الحداد، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي.

Abstract :

Poetic music is one of the most important pillars of artistic creativity. The musical element in the Arabic poem also gives an aesthetic and artistic aspect, embodied in rhythm in all its manifestations. Because of the importance of capturing the aesthetics of the poetic text, this study, described as, "One of the beauty of rhythm in the poetry of the son of the Andalusian mourning," tries to reveal some of the beauty of rhythm in the Andalusian poem, and to stand in the experience of the poet ibn al-haddad in the rhythmic rhythm, through the external and internal rhythms, and link them with signs that the poet aims to shape his poetic picture.

Keywords: The rhythms of the rhyme, the poet Ibn al-Haddad, the outer rhythm, the inner rhythm.

* عبد العزيز نقبيل : nekbil.anas@gmail.com

الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي:

هو أبو عبد الله محمّد بن أحمد عثمان بن الحدّاد القيسي الأندلسي[1]نسبة إلى قيس عَيلان بن مضر بن نزار بن معدّ بن عدنان[2] وهو شاعر من وادي آش من أعمال غرناطة سَكَن المريّة، ولم تذكر المصادر سنة ولادته، كما لم تذكر مكان ولادته، وتعزو منال منيزل غياب الأخبار الكافية عنه كونه من عامّة الناس وليس من أشرافهم، إذ كان أبوه حدّادا بوادي آش[3]، أثنى عليه ابن الأبّار في تكملته بقوله: «كان من فحول الشّعراء، وأفراد البلغاء، وشعره مدوّن على حروف المعجم، وكان له حظّ من التّعليم وافر» [4] وأشار العماد الأصفهاني في الخريدة إلى أنّه: « أديب فاضل وله القصيدتان المهموزتان وكلّ واحدة أكثر من مائة بيت وليس في الأندلس والمغرب أشعر منه»[5] ووصفه ابن بسّام في كتابه الذّخيرة فقال: « كان أبو عبد الله هذا شمس ظهيرة وبحر حبر وسيرة، و ديوان تعاليم مشهورة، وضحٌ في طريق المعارف وضوحَ الصّبح المتهلّل ترى العلم ينمُّ على أشعاره ويتبيّن في منازعه وآثاره» [6].

أوّلا–الإيقاع الخارجي: ينصبُّ اهتمامنا في هذا المقال على تناول الوزن والقافيّة، باعتبارهما النّظام الصّوتي الذي يتّصف بالثّبات النسبي، حيث يتألّف هذا النّظام من إيقاع التّركيبات المقطعية للأصوات المختلفة في النّصوص، أين يمثّل الوزن بعدا قاعديا لقانون التّكرار والتّنويع في الانسجام[7]. هذا النّظام في واقعه هو مجموعة من التّفعيلات التي يتشكّل منها البيت الشّعري، وتنتظم الكلمات في داخله، ليتألّف بذلك الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، ويشكّل منها نهرا نغميّا يحدّ بضفافه تجربة الشاعر ويعطيها ذاتها الفنيّة[8]والقصيدة بهذا تمثّل تكاملا إيقاعيّا بشكلها الخارجي.

–البحر العروضي(الوزن): الوزن من أهمّ مقوّمات الشّعر العربي التي تكسب الشّعر هُويّة وموسيقيّة، فالأوزان هي عماد الشّعر، لهذا اهتمّ العروضيّون بدراسة الوزن الشّعري. وتطلق الدراسات الحديثة تسميّة الإيقاع الخارجي على دراسة الأوزان والقوافي، لأنّ أحكام الوزن والقافيّة تضبط الشّعر بعيدا عن العلاقات بين الكلمات. ولتحديد أهمّ الخصائص الإيقاعية البارزة في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، اعتمدنا على الإحصاء لكونه يضفي شيئا من الموضوعيّة في معالجة العلاقة بين الخصائص الإيقاعية والدّلالات العامّة في شعر الشاعر. فقد وظّف الشاعر في ديوانه تسعة بحور شعريّة يوضحها الجدول الآتي.

الرقم	البحر	عدد القصائد	المجزوء منها	المشطور	النسبة المئوية
01	الطويل	22	/	/	%30.98
02	الكامل	19	01	/	%26.76
03	البسيط	09	/	/	%12.67
04	المتقارب	07	/	/	%09.85
05	الوافر	05	01	/	%07.04
06	السريع	04	/	/	%05.63
07	الخفيف	03	/	/	%04.22
08	المجتث	01	/	/	%01.40
09	الرمل	01	01	/	%01.40
المجموع	9 بحور	71	03	00	%100

من خلال استنطاق الجدول التوضيحي يمكن استخلاص ما يلي:

-إنّ استخدام الشّاعر للبحور الشعريّة جاء متعدّدا ومتنوّعا، فقد نظم الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي قصائده في أكثر البحور العروضيّة الخليليّة، وأهمل في ديوانه بحور (المديد، المنسرح، الرجز، الهجز، المضارع، المقتضب، المتدارك) وبحور المقتضب، والمديد، والمتدارك، هي بحور قليلة الأثر في الشعر العربي قديمه وحديثه[9].

- يحاكي الشاعر القدماء من الشّعراء في النظم على البحور المشهورة والمتداولة عند الشعراء.

-جاء بحر الطويل أكثر البحور الشعريّة دورانا في ديوان الشّاعر، ويليه الكامل والبسيط والمتقارب، الأمر الذي يسوّغ ميل الشاعر إلى استخدام البحور ذات المقاطع الصوتيّة الطويلة المتّسمة بسعة الدّفق الشّعري، وذلك ما يتيح له التّعبير عن أفكاره ومكنوناته الداخليّة ولواعجه الدّفينة.

-ينزع الشّاعر إلى استعمال البحور الشّعرية ذات الوزن الشّعري الطويل الكثير المقاطع، وهذا بدوره يعكس انتماءه إلى فئة الشّعراء المحافظين التّقليديّين الذين يختارون من الألفاظ أفخمها، ومن التّراكيب أمتنها، ومن الصّور أوضحها، ولعلّ هذا ما يؤكد أنّ:«الوزن الإيقاعي هو الذي يوجّه الغرض المقصود، ويحدّد المعنى المطلوب بحسب أبنيّة التناسب، وما يسوّغ فيها من أغراض ملائمة للفطرة السّليمة، ويستسيغه الذّوق العام، حتّى يكون الإيقاع مؤثّرا في متلقّيه»[10].

-نلاحظ في ديوان الشّاعر قلّة البحور المجزوءة حيث لم يرد منها إلاّ ثلاث مقطوعات شعريّة، حيث ورد كلّ من (مجزوء الكامل) و(مجزوء الوافر) و(مجزوء الرمل) مرّة واحدة في الديوان.

وحتى نتأكّد من صحة النتائج المبيّنة في الجدول التّوضيحي الأوّل قمنا بإحصاء الأبيات الشّعرية الواردة في الدّيوان، وتوزيعها على البحور الشعرية، فوجدنا تقاربا كبيرا من حيث ترتيب استعمال البحور الشعرية وعدد الأبيات الشعرية كما هو مبيّن في الجدول التّوضيحي الآتي:

الرقم	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
01	الكامل	204	%32.85
02	الطويل	196	%31.56
03	البسيط	119	%19.16
04	المتقارب	33	%05.31
05	السريع	28	%04.50
06	مجزوء الوافر	14	%02.25
07	الوافر	11	%01.77
08	الخفيف	09	%01.44
09	مجزوء الكامل	03	%00.48
10	المجتث	02	%00.32
11	مجزوء الرمل	02	%00.32
المجموع	11	621	%100

-**خصائص استخدام البحور عند ابن الحدّاد الأندلسي**: أفضت دراسة البحور الشعريّة إلى نتيجة مفادها أنّ ابن الحدّاد الأندلسي نزع منزعا تقليديا في تناوله الأغراض الشّعرية القديمة كالغزل والمدح والوصف والرثاء وغيرها، كما يبينها الجدول الآتي:

الرقم	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
01	الكامل	19	207
02	الطويل	22	196
03	البسيط	09	119
04	المتقارب	07	33
05	السريع	04	28
06	الوافر	05	25
07	الخفيف	03	09
08	المجتث	01	02
09	الرمل	01	02
المجموع	09	71	621

1- نلاحظ البحر الكامل أكثر البحور الشعرية تواترا من ناحية عدد الأبيات في ديوان الشاعر وأقلها المجتث والرمل، ويمكن تقسيم الأوزان المستعملة إلى ثلاث فئات:

2– كلّ الأوزان المستعملة في ديوان الشاعر جاءت تامّة باستثناء قطعة شعرية واحدة من بحر الكامل تحمل ثلاثة أبيات، وقطعة شعرية واحدة من بحر الوافر تحمل(14) بيتا، وبحر الرمل على قلّته لم يرد إلاّ مجزوءا لأنّه من البحور القليلة الاستعمال في الشّعر العربي واتّجاه الشاعر إلى النمط المجزوء يعود إلى أنّ موسيقاه أكثر انسجاما وخفّة من وزنه التّام، وإلى أنّ المجزوءات بوجه عام تنفعل لها النّفس وتطرب لها الأذن.

3– طرقت البحور الشّعرية الواردة في الديوان أغراضا شعرية متنوّعة أهمّها: موضوعات الغزل، والمدح، والوصف، الحكمة، الرثاء، الحماسة.

إيقاع القافية: تَكلّمنا فيما سبق عن الوزن الشعري في شعر ابن الحدّاد الأندلسي ومساهمته في بناء القصيدة، وسنحاول التّعرف على بنية مهمّة في القصيدة العربية وهي القافية باعتبارها مكوّنا موسيقيا وصوتيا، وقرارا أخيرا لنغم البيت حتّى يصل البيت الشعري إلى منتهاه، وفيها يتدفّق اللّحن وينسكب النّغم معطيا أبعادا موسيقية، تشدّ الأذهان وتأخذ الأسماع. وتُعدّ القافية الشطر الثاني من جزأي الإطار الخارجي في الشّعر مع سابقها (الوزن) وإذا كان للوزن قيمة موسيقيّة في الخطاب الشعري فإنّ هذه القيمة تتنامى وتتعاظم إذا توافرت القافية، فهي شريكته في الاختصاص بالشعر.

وما القافيّة عند إبراهيم أنيس« إلاّ عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكرّرها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة»[11].

نحاول تسليط الضّوء على استعماله القوافي ومدى علاقتها بتجاربه الشعرية، لأنّ اتّساق القافية صوتيّا ودلاليّا مع القصيدة يخلق شعورا بوحدة الإيقاع المناسبة لوحدة المعنى، ومن يتأمّل الشعر العربي يجد أرقّ قصائده مكسورات الرّويّ في الغالب، وأفخم قصائده مضمومة في أغلبها، إلاّ أنّ هذا الربط لا يشكّل بأيّة حال من الأحوال قاعدة صارمة يمكن الاطمئنان إليها في كلّ الحالات، فالقصيدة لا ينظر إليها فقط من جهة القافيّة بمعزل عن العناصر الأخرى المشكّلة لها.

–أصوات حروف الهجاء في الرّوي: انتشرت أصوات حروف الروي في قوافي ابن الحدّاد الأندلسي على حقول مخارج الأصوات كافة من أقصى الحلق إلى أدناه في الشفتين، وبالرجوع إلى ديوانه، والنظر في قوافيه، فإنّنا نجده قد استخدم أغلب حروف الهجاء، وإذا نظرنا إلى هذه المخارج باحتساب اللّهاة مع الحلق،

واللّثة مع الحنك والأسنان وما يتصل من لثّة أو شفة، كانت هناك أربعة مخارج نستطيع توزيع أصوات الروي عليها[12] .

من خلال قراءتنا لهذا لديوان الشاعر يتبيّن لنا أنّ الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي قد استخدم (21) حرفا من الحروف العربية. ويظهر بوضوح أنّ أكثر الحروف استخداما هي: النون والهمزة والدال والتاء والراء، مما يؤكد أنّ الشاعر قد سار على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة، باعتبار أنّ كل حرف من حروف المعجم العربي يصلح أن يكون رويا، فالهمزة والباء والتاء والحاء والخاء والدال والذال حروف جاء كل منها رويّا في قصائد الشعر العربي، وإن كان بعضها لا يكثر منه الشعراء لصعوبته أحيانا، أو لقلّة الكلمات الواردة فيه، أو لعدم شهرة هذه الكلمات[13].

جاء حرف النون في المرتبة الأولى من حروف الرّوي التي استعملها ابن الحدّاد في شعره؛ إذ بلغ عدد الأبيات التي نظمت على حروف النون (177) بيتا بنسبة(28.50 %) من مجموع قوافي الدّيوان حيث نظم على رويّ النون نونيته الشهيرة، كما نظم قصائد شعريّة أخرى على هذا الحرف تتفاوت طولا وقصرا، ويأتي حرف الهمزة في المرتبة الثانية، حيث ورد في (126) بيتا بنسبة مئوية (20.28%) أين نظم على هذا الرّويّ أطول قصيدة في ديوانه حيث بلغت همزيته (89) بيتا، وأخرى بـ (35) بيتا نظمهما في مدح المعتصم بن صمادح. ويأتي بعده حرف الدال في المرتبة الثالثة الذي تكرّر في (65) بيتا بنسبة (10.46 %) ويأتي بعده حرف التاء بنسبة (08.05 %) في (50) بيتا في المرتبة الرابعة، ثم يليه حرف الراء الذي تكرر في (45) بيتا بنسبة (07.24 %) في المرتبة الخامسة، ثم يأتي صوت الحاء الذي تكرر في (28) بيتا بنسبة (04.50 %) وتم تصنيف هذه الحروف إلى حقول أهمها:

1-حقل الأسنان: يشمل أصوات (الزاء، والسين، والتاء، والثاء، والنون، والطاء، والدال) ويشكل نسبة (50.01%) من مجموع أصوات الرّوي في القوافي.

2-حقل الحلق: يشمل أصوات (الهمزة،والحاء،والعين،والقاف،والهاء) ويشكّل نسبة(28.01%) من مجموع أصوات الرّوي في القوافي.

3-حقل الحنك: يشمل أصوات (الكاف،والياء،والجيم،والضاد،واللام،والراء) ويشكل نسبة (9.98 %) من مجموع أصوات الرّوي.

4- حقل الشّفتين: يشمل أصوات (الميم، والباء، والواو)، ويشكّل نسبة(3.22%) من مجموع أصوات الروي في القوافي.

ومن خلال قراءة هذه النّسب نلاحظ انتشارا واسعا على نطاق المخارج المتعلقة بحقل الأسنان الذي سجل النسبة الأكبر، كما نلاحظ ميل الشّاعر إلى التوسّط في اختيار حقلي الحلق والحنك، ويظهر جليّا قلّة الأصوات المتعلّقة بمخارج الشّفتين التي مثّلت النّسبة الأضعف من مجموع أصوات المخارج.

القافية المطلقة: الملاحِظ لشعر ابن الحدّاد يرى أنّه أكثر من استخدام القوافي المطلقة حيث قاربت نسبة القافية المطلقة في شعره نسبة (97.58 %) بتعداد (606) بيتا، صُبّت في (66) قصيدة ، بينما نسجّل نسبة قليلة للقافية المقيّدة التي قاربت نسبتها المئوية (02.41 %) بمجموع (15) بيت، وصُبّت في(05) قصائد، والجدول الآتي يبيّن نسبة استخدام القوافي في الديوان:

نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات الشعرية	النسبة المئوية
القافية المطلقة	66	606	%97.58
القافية المقيدة	05	15	%02.41

يكشف الجدول أنّ نسبة استخدام القافية المقيّدة كانت ضئيلة مقارنة بالقافيّة المطلقة التي شكّلت الحيّز الأكبر من استعمالات الشاعر، وجاءت عنده على ثلاثة أصوات وهي: (الضمة، الفتحة، الكسرة) ويبين الجدول الآتي نسبة تردّد هذه الأصوات كقافية مطلقة في الديوان.

الصوت	عدد النصوص	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الضمة	25	307	%49.43
الكسرة	20	189	%30.43
الفتحة	16	110	%17.71

إنّ القراءة الأولى لهذا الجدول تبيّن لنا أنّ الضمة جاءت في المرتبة الأولى في استعماله للمطلق من القوافي، فشكّلت نسبة بلغت (49.4%) واستعملت في (25) نصّا شعريا بعدد أبيات بلغت (307) أبيات من مجموع أبيات الشعر في الديوان ويمكن القول أنّ نسبة تقدمها عند الشاعر ترجع إلى حالته النفسية، كما تكشف على مقدرته في تسخير الإيحاء الصوتي في فنّه الشعري.

أمّا الكسرة فجاءت في المرتبة الثانيّة وتردّدت في (20) نصّا بنسبة 30.43% بمجموع (197) بيتا، وهي أقلّ من سابقتها. أمّا الفتحة فقد تردّدت في الديوان في (16) نصّا شعريا بنسبة 17.71% وبمجموع (110) أبيات، و هي أقلّ من سابقتيها.

-إن تنوّع مجاري هذه الحركات يدلّ وبوضوح على النفسيّة المزاجية المتقلّبة التي لازمت الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي طول حياته، ومن خلال ملاحظة الجدول يتبيّن أنّ نسبة القافية المضمومة كانت كبيرة، فالشاعر

لم يراع ترتيب الحركات من حيث القوّة، وإنّما أخذ أقلّها قوة وهي الضمة، فجاء عليها أكثر شعره الذي يدلّ على رغبة الشاعر النفسية في العطف، والحنان، والوصال.

كما تدلّ أيضا على الأمان الذي وجده عند المعتصم صاحب مدينة المريّة، ثم يذهب إلى أقواها، وهي الكسرة التي جاءت تقارب نسبة الثُّلث من شعره، وهذا يدلّ على الانكسار النّفسي الذي سيطر على كيان الشاعر جرّاء بُعده عن المحبوبة، أمّا القافية المفتوحة فجاءت أقل النّسب استعمالا في الديوان.

ومن الملامح الأسلوبية المتعلقة بالقافية والرّوي التي رصدها البحث في ثنايا شعر ابن الحدّاد الأندلسي والتي شكّلت ملمحا ملفتا للانتباه على مستوى البنية الصوتية وقف البحث على بعض الملامح في ديوان الشاعر وأهمّها:

–لزوم ما لا يلزم: يسمى عند العروضيّن بالإلزام، وفيه تتساوى الأصوات قبل آخر الفاصلة في النثر، وفي الشعر تتساوى الأصوات التي قبل الرّوي[14]أي أنْ « يلتزم الناثر في نثره أو الناظم في نظمه بحرف قبل الرّوي أو بأكثر من حرف مع عدم التكلّف»[15] وكان لهذه الظاهرة الصوتية حضور لافت في شعر ابن الحدّاد الأندلسي زادت في الإيقاع العام نغمة مميزة، وكشفت عن كفاءة الشاعر على النظم والإبداع، واعتمد الشاعر هذا النمط من القافية ونظم على ضربه قصيدتين، التزم في الأولى حركة الفتحة وهي أطول قصائده بلغت أبياتها (89) بيتا مدح فيها المعتصم بن صمادح ومطلعها[16]:

أربربٌ بالكثيبِ الفردِ أم نشأُ؟ ومُعْصِرٌ في اللِّثامِ الوَرْدِ أمْ رشأَ؟

وباعِثُ الوَجْدِ سِحْرٌ منكِ أم حَوَرٌ؟ وقاتِلُ الصَّبّ عَمْدٌ منكِ أم خَطَأ؟

والقصيدة الثانية هي همزيته الثانية التي التزم فيها حركة الكسرة وعدد أبياتها (35) بيتا مدح بها المعتصم كذلك ومطلعها[17]:

لعَلَّكَ بالوادي المقَدَّسِ شاطئُ فَكالعَنْبَرِ الهنديِّ ما أنا واطئُ

وإنِّيَ في ريّاكَ واجدُ ريحِهِمْ فَرَوْحُ الهَوى بينَ الجوانح ناشئُ

وهذا الالتزام أعطى زخما جديدا للقافية، بوجود هذا الصوت الذي جاء قبل الرّوي وأسهم في خلق نغمة شجية تُطرب لها الأذنُ وتستمتع بلحنها الموحّد، كما نلمس أنّ القوافي أعطت وقعا موسيقيا يختلف عن بقية القوافي الأخرى، وهذا النّمط يعدّ من محاسن الكلام ويزيده حسنا، وجمالا إذا نظم بعفوية دون تكلّف.

ثانيا–الإيقاع الداخلي:

إذا كان الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار) نظاما إيقاعيا يمثّل الوزن والقافيّة وما ينتج عنهما من أنغام متكرّرة في كلّ أبيات القصيدة، فإنّ داخل هذا النظام موسيقى متجدّدة تعرف بالإيقاع الداخلي (الموسيقى الداخلية) وتتمثّل أساسا في الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التّوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها من جهة، وبين الكلمات وبعضها البعض من جهة أخرى، وهي تشكّل مع الإيقاع الخارجي الإيقاع الكلّي للقصيدة، وسنقف عند أهمّ مظاهر الإيقاع الداخلي في شعر ابن الحدّاد الأندلسي التي تظهر كملامح صوتية متميّزة في شعره.

1-**إيقاع الصوت المفرد:** إذا كان الشاعر قد حقق نجاحا في الإيقاع العروضي الذي يتعلّق بالوزن وما يتعلّق به، وبالقافيّة وما يلحق بها، فإنّ الإيقاع الصوتي يقوم على التّكرار الترتيبي الذي يتحقّق في المادّة اللّغوية حيث الأصوات والألفاظ والتراكيب. والصوت كإيقاع حرفي يكتسب مشروعيّة النغمة في إطار النّسق العام، ويُسهم في إحداث توازنات جمالية تساعد إمكاناته على التحقّق الفنّي[18]. ومن خلال قراءتنا لديوان الشاعر لاحظنا شيوع الصوت المفرد في بنائه داخل النصوص، حيث يخلق إيقاعات متجددة في حالة تكراره أو ترديده المتقارب. ونحاول في هذا المبحث أن نكشف الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق بين الكلمات ودلالاتها حينا، ولا يستطيع الدارس لشعر ابن الحدّاد الأندلسي أن يحدّد كل الإيقاعات في قصائده، وإنّما يختار ما استعان به الشاعر من وسائل حقّقت له الجرس الموسيقي، ونعني بها هنا أهمّ الإيقاعات الصوتية التي شكلت موسيقى الشاعر في الديوان ومنها:

–التكرار: يعدّ التّكرار ظاهرة أسلوبيّة في الخطاب الشعري، ويعرّف بأنّه دلالة اللّفظ على المعنى مردَّدا، والتّكرار في النّص بنية إيقاعية تمنحه ثراء موسيقيّا وتجدّدا دلاليا، وتتكرر الأصوات والكلمات والعبارات في أثناء النص حتى يتمكّن المتلقّي من التعرف على الشعور المتسلّط على الشاعر لحظة الإبداع.

كما من شأنه أن يشكّل نغما موسيقيا يهدف من خلاله الشاعر إلى استهداف غايات دلاليّة وجماليّة، والتّكرار أسلوب فنيّ يؤدي دورا بارزا في تحقيق شعريّة الأداء، لأنّه يمنح النّص الشعري كثافة إيقاعية، وثراء دلاليا، ويَهَبُ القصيدة نوعا من التّماسك والتّرابط بين أجزائها؛ لكن ظاهرة التّكرار كغيرها من العناصر الإيقاعية التي يجيدها الشاعر ويحسن توظيفها حتّى تضيف إلى المعنى الإضافة الإيجابية، وأن تتنوّع مواضعها، ويحسن استغلالها ليصل الشاعر بها إلى الإضافة الصوتيّة دون أن يخلو النّص من القيم الدلاليّة[19]

–أثر إيقاع تكرار الحروف:

-الهمس: الأصوات المهموسة اثنا عشر وهي:« ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه»[20]

كان لأصوات الهمس أثرها الإيقاعي البارز في خلق التّمثيل الصّوتي عن طريق التّكرار أولا، فبدت أكثر شيوعا مع بقيّة الأصوات مؤديّة دورا إيقاعيا مهمّا في موسيقى النّصوص، يتوافق في دلالته مع المعاني الشّعوريّة التي تحملها المقاطع الشعريّة، وتحليلنا للأصوات الشعرية وانتشارها الملفت للانتباه يحيل إلى الفكرة التي يحملها الشاعر أو التي تهيمن على مخياله ومن ثمّ العاطفة التي يريد أداءها[21] والنّص الشعري عند ابن الحدّاد الأندلسي مجال خصب لتوظيف الأصوات، وإبراز تشكيلاتها الصوتية، وآثارها الدلالية. ونقرأ له في هذا النموذج الشعري أبياتا يجمع فيها الحروف المهموسة فيقول[22]:

فيَا عَجَباً أنْ ظَلَّ قَلْبِيَ مُؤمـــناً بشرعِ غرامٍ ظلَّ بالوصلِ كافِـــرَا
أُرَجِّي لِسُلواني نُشورا وحُسنُـــها يَرَى رَأْيَ ذي الإلحادِ أَنْ لَيس ناشِرَا
فأنتِ ضميرٌ ليس يُعْرَفُ كُنْهُـــهُ فَلِم صَيَّرُوا في المِعْرِفَاتِ الضَّمَائِـــرَا
وليس على حُكْم الزَّمانِ تَحَكـــمٌ على حَسَبِ الأفعالِ يُجْرِي مصـــادِرَا
وما زِلْتُ عن ماهِيَّةِ الحُسْنِ أَبْحَثُ فلم أُلْفِ مَعْنًى غيرَ حُسْنِكِ ساحِـــرَا

تتواجد أغلب الحروف المهموسة في هذا النّص (الحاء، الخاء، الكاف، الهاء، السين، التاء، الغين، الثاء، الصاد) وينتج عن هذا التّوظيف حدوث نغم هامس منسجم مع تجربة الشاعر، فتكرّرت الأصوات في النّص الواحد بما ينسجم مع الحالة الشّعورية التي يعيشها الشاعر، والمعاني التي يريد إبرازها. وتتشكّل الأبيات على إيقاعات متميّزة، وهذا التميّز ينتج عن خصائص الأصوات المستعملة وعن كيفيّة توزيعها داخل النّص، ومن التشكيلات الصوتيّة الموظّفة في نصّ الشاعر نجد حروف القلقلة (القاف، الطاء، الباء، الدال) في قوله[23]:

خافقةِ القُرْطَينِ قَلْبُكَ خافِـــقُ وعنْ خَرَسِ القُلْبَيْنِ دَمْعُكَ ناطق
وفي مشرقِ الصُّدْغينِ للبدرِ مغربٌ وللفكرِ حالاتٌ وللعَيْنِ شارِقُ
وبين حصَى الياقوتِ ماءُ وَسَامةٍ مُحَلاةٌ عنهُ الظِّباءُ الســـوابِقُ
وحَشْوُ قِبابِ الرَّقْمِ أحْوَى مُقرْطَقٌ كما آسُ روضٍ عِطْفُهُ والقراطِقُ

تؤّلف حروف القلقلة جرسا ونبرة قويّة شحنت البيت الأوّل بمقدار من الحركة والاضطراب، وصوت القاف بترديده مَثّلَ شدّة الموقف الشّعوري المهيمن على الذّات الشاعرة، وهي معاناة الشاعر وقلّة حيلته تجاه الموقف الصّعب الذي يواجهه و مَثّل بهمسه وبعمق مخرجه اللّهوي الرّهافة، والتقصّي في النّفس لإيجاد

أسباب التصبّر ومخاطبة القلب، وأخذه مأخذ اللّين والمواساة، كما يحمل صوت القاف دلالات الاضطراب والقلق والحيرة التي تساور الشاعر دائما حيال الغربة النّفسيّة التي يعيشها جرّاء غياب محبوبته، ونجد صوت السين يتكرّر في الأبيات التي يهنّئ فيها المؤتمن بن المقتدر بن هود بمولود جديد يقول فيها[24]:

فَبشِّرْ سماءَ السَّنَا و السَّناءِ بنجمِ هدًى لاحَ في آلِ هودِ
بمُقْتبسٍ من شموسِ النُّفوسِ ومقتدحٌ من زنادِ السُّـــعودِ
هلالٌ تألَّقَ من بدرِ سعدٍ ومُزنٍ تخلَّقَ من بحرِ جـــــودِ

يتشكّل النّص من التّكرار الصّوتي لحرف السين الهامس بالإضافة إلى استخدامه لحروف المدّ التي توحي بدلالات الإشراق والانبلاج والهدوء والسكون عبر الألفاظ المختارة في هذا النّص الشعري التي تتساوق مع دلالات النّور والمجد والرّفعة. وهي معان وصفات يتّصف بها هذا المولود الجديد ويستمدّها من عائلته المشرقة النيّرة، والشاعر كشف عن مقدرة إبداعيّة في تكراره الأصوات، وتوزيعه الدّقيق للكلمات والتراكيب، وقوّى الصورة المعنويّة عند اعتماده التّقسيمات الحسنة بين شطري أبيات النّص الشعري.

-**الجهر**: أمّا الأصوات المجهورة فقد حدّدها عبد الله أنيس بقوله: «إنّ الأصوات الساكنة المجهورة في اللّغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي ثلاثة عشر صوتا(ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن) يضاف إليها كلّ أصوات اللّين بما فيها الواو، والياء»[25] . انتشرت أصوات الجهر حاملة آثارا إيقاعية مهمّة في خلق التّمثيل الصّوتي للمعاني التي تندرج في سياقها هذه الأصوات، وبشكلها الفنّي الذي صاغها فيه الشاعر ومن أمثلة ذلك قول ابن الحدّاد الأندلسي[26]:

سَلِ البانَةَ الغَيناءَ عنْ مَلْعبِ الجُـــــردِ ورَوْضَتَها الغنَّاءَ عنْ رشأ الأَسْـــــد
وسَجْسَجَ ذاكَ الظِّلِّ عن مُلْهِبِ الحَشَا وسَلْسلَ ذاكَ الماءِ عنْ مُضْرِمِ الوَجْـدِ
فَعَهْدي به في ذلك الدَّوْحِ كانِـــساً وَمَنْ لي بالرُّجْعَى إلى ذلك العَهْـــدِ؟
وفي الجَنّةِ الأَلْفَافِ أَحْوَرُ أَزْهَـــــرُ تلاعِبُ قُضْبَ الرَّنْدِ فيه قَنا الهِنـــدِ
فأيُّ جَنانٍ لمْ يُدَعْ نَهْبَ لَوعَـــــةٍ وقدْ لاحَ من تلكَ المحاسنِ في جُنْـدِ؟

إنّ المتأمّل في الأصوات المكرّرة في هذا النّص، يجد حرف (النون) يتكرر في(24) موضعا بما في ذلك تنوين الضمّ والكسر، ويتكرّر حرف الميم (08) مرات. فقد جاء صوت النون ممثّلا حالة الشّيوع في الكلمات التالية (البانة، الغيناء، الغنّاء كانسا، الجنّة، الرّند، قنا، الهند،جنان، نهب، المحاسن، جند) و(عن، من) من الحروف، فقد توافق هذا الصّوت بجهره وقرب مخرجه مع المعاني و الدلالات التي تمثّل حالة

الشاعر النّفسيّة؛ لأنّه من الأصوات الأنفيّة المجهورة، فهو يقارب دلالات المعاناة والحزن، والبكاء والألم، والحرقة، والأسى، لذلك يسمّى بالصوت النوّاح ويوحي بموسيقى حزينة تخفّها مسحة الأنين[27] وأصوات الغُنّة أفاضت طاقة نفسيّة ألمت بالشاعر ألما وعناء وتركته يتقلّب وآهات وتباريح الحرقة تتصعّد أنفاسه، ثم يترجم ذلك الانكسار إلى أمل الحلم بعودة الأيّام السّعيدة التي كانت تربطه بمحبوبته، فيذكر بعض عناصر طبيعة الأندلس الخلاّبة العالقة بذهنه كأفياء الشجر الظليلة، ونغمات ميّاهها الجاريّة السّاحرة. إضافة إلى ذلك نجد صوت الميم المنتشر في النّص، هذا الصوت المجهور الذي تكون طريقة النّطق به متراوحة بين انضمام الشفتين وانفجارهما، وكأنّه يوحي بعمليّة الكتمان و البوح[28] الذي يوحي كذلك بالألم، والحنين، والبكاء، والحزن. وقد ترك حرفا الغنّة (الميم والنون) أثرا لافتا في تصعيد النّغم من خلال تشابكهما وتعاقبهما مما شكّلا ظلالا نغميه لدى المتلقّي، ولإحداث هذا النّغم والأثر والانسجام جاء تكرار حرفي اللام والنون واضحا في البيت الأول حيث تكرّر (04) مرّات لكلّ منهما، ويأتي تكرار صوت اللام المجهور المتوسّط الشدّة الذي يوحي بالمرونة واللّيونة و التماسك والالتصاق، فهو يقرع الأذن بشدّة وقعه و يوقظ الأعصاب بصخبه[29] وأدّى الصّوت دورا إيقاعيا منسجما مع السّياق وساهم في موسيقى النّص التي توافقت مع المشاعر التي يحملها الشّاعر من حزن وأسى، ونجده كذلك في تكراره صوت الراء يحدث أسلوبا تنغيميّا عندما يحشده حشدا متتابعا في قوله[30]:

جوادٌ لَوْ أَنَّ الجُودَ بارى يَمِينَهُ لكَانَ قرارَ الحربِ في النَّاسِ سَرْمَدَا

وفي قوله[31]: واستَقْبِلَنْ أَرَجَ النَّسيمِ فَدارُهُـــمْ نَدِيَّةُ الأرجاء لا دَاريـــنُ

واسلُكْ على آثارِ يومِ رِهانهـــمْ فهناكَ تُغْلقُ للقلوبِ رُهونُ

حيثُ القِبابُ الحُمْرُ ساميَّةُ الذُّرَى والأعْوَجِيَّاتُ الجيادُ صُفونُ

والسَّمهريةُ كالنُّـــهودِ نواهـــدُ والمشرفيَّةُ في الجفونِ جفونُ

استخدم صوت (الراء) في البيت مرّتين في الشطر الأوّل ومرّتين في الشطر الثّاني (2-2) وفي البيت الثّاني كان الاستخدام(2-1) وفي البيت الثّالث نجد الاستخدام (2-0) وفي البيت الأخير كانت نسبة الاستعمال(1-1) . فهناك تلاعب واضح في استخدام نسبة هذا الحرف وتوزيعه، ممّا أثار نغمة قويّة وجرسا موسيقيا متصاعدا، فكأنّ طَرْقَ اللّسان للحنك عند النطق بالراء يحاكي عمل و حركة (الجياد الصفون، السمهرية ، المشرفية) عند الوقائع، وهذا ما ينمّ عن مقدرة الشاعر في رصف الأصوات وما يتناغم وصورته الشعرية. ويقول أيضا[32]:

وارتْ جُفُوني مِنْ نُويرةَ كاسِمِهَا نارًا تُظلُّ وكلُّ نارٍ تُرشِـــدُ
والماءُ أنتِ وما يصحُّ لقابضٍ والنّارُ أنتِ وفي الحَشا تَتوقّدُ

فالمتلقّي الجيّد لهذا النّص أو لهذين البيتين يدرك ذلك الترجيع الصوتي للأصوات (النون، الهاء، التاء) .فقد تكرّر حرف النون(08) مرّات، في حين تكرّر حرف الراء (06) مرّات وتكرّر حرف التاء (08) مرّات، وإذا تأمّلنا همسات الشّاعر وهو يردّد هذه الأصوات، إنّما كان تحت تأثير مباشر لما يشكلّه اسم محبوبته (نويرة) . فكان أن جعل من اسمها المحور الذي تدور حوله هذه الأصوات المكرّرة، فاستمدّ من حروفها ما يبني به لغته الشّعريّة، إضافة إلى ما تُسهم به هذه الحروف من رنين ونغم موسيقي يؤجّج المشاعر التي تعيش تحت حرقة الآلام، ولواعج الصّدّ والهجران. وانفعالات الشّاعر إنّما تصدر عن زفرات والهٍ ملتاع، يشكو الهجران، ويعانق الأمل للوصول إلى محبوبته، وهذا ما نستشفّه من رنين النونات المنغّمة في نصّه. كما وظّف الشاعر أصوات اللّين (الألف،الواو،الياء) التي تعدّ أكثر الأصوات امتدادا واتّساعا من حيث المخرج ولها قابلية القدرة على الاستمرار[33] وتؤثّر هذه الأصوات في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، وتمنحه الحركة المؤثّرة التي توحي بالمعنى المراد، فيبوح بما يجيش في صدره من أحاسيس وعواطف وهذا ما لا تحقّقه الأصوات السّاكنة[34] وانتشار المدود الصّوتية يشكّل ملمحا أسلوبيّا آخر يستوقف القارئ في قصائد الشاعر، ويبعث فيه التأمّل لاكتشاف دلالات إبداعه.

2-**إيقاع المقاطع**: لاحظنا فيما سبق أثر إيقاع الصّوت المفرد بمختلف أنواعه، وكيف يحمل دلالات تشارك في إبراز المدلول العام للبيت الشّعري أو للمقطوعة الشّعريّة، وقد يكون كذلك للّفظ أيضا دور إيقاعي يولّد أثرا موسيقيا تنجذب إليه النّفس. ونعني بإيقاع المقاطع الأصوات في اجتماعها واقترانها، وما تمتلك من أصوات وصفات صوتيّة، وما تحتويه من معان ودلالات حتى نكتشف القيمة الإيقاعية للنّص الشعري ونتعرف على الخصائص الأسلوبية فيه، والمستخرجة من استعمال الأصوات المتوافقة في هيئة ألفاظ تتفاعل دلالاتها اللّغوية في إطار السيّاق الذي يحملها. وكثيرا ما يتّجه الشاعر إلى المجانسة بين ألفاظ متّفقة في أشكالها ومعانيها، وقد تكون في هذه الأحوال مكرّرة أو مردّدة، وقد يكون التّكرار تامّا فتتطابق فيه حركات الدّوال وحروفها، أو ناقصا، فيقع الاختلاف في بُنى الكلمات، واستخدم ابن الحدّاد الأندلسي التّكرار لغايات متنوّعة ظهرت في نماذج مختلفة في شعره و منها قوله[35]:

إلى كم ذا أُستِّرُ ما أُلاقِي؟ وما أُخْفِيهِ منْ شَوْقِي يَبِينُ
نويرةُ، بي نويرةُ لا سِواها ولاشكَّ فقدْ وَضحَ اليقينُ

يكرّر الشاعر في هذا النّص اسم محبوبته نويرة التي ظلّت طويلا ستر أشواقه، وآن وقت الصدح بها، فجاء أسلوب التكرار تأكيدا لمعاناة شوقه وعلوقه بها، وشكّل التكرار في البيت الثاني جوّا انفعاليّا خاصّا عن طريق إعادة اسم نويرة الذي يحمل دلالات معينّة وقد زادت المطابقة الحسنة بين الشكّ واليقين في توكيد مقام البوح لدى الشاعر. أسهم ذلك في زيادة النّغم الذي يعدّ من وظائف التكرار. ويقول في مناسبة أخرى[36]:

رويداً فَذا وادي لُبَيْنَى وإنَّهُ لَوِرْدُ لُباناتِي وإنِّي لَضـــــامِئُ
ويا حبذّا من آلِ لُبْنَى مَواطنٌ ويا حبذّا من أرضِ لُبنى مَواطِئُ

يكرّر اسم الفتاة التي يحبّ أن يكنّي بها الشاعر في النّص ثلاث مرات، مرّتين يرتبط فيها بالمكان ومرّة يضاف إليها الأهل، وهذا يدلّ على تعلّق الشّاعر وشوقه و حنينه لكلّ ما له علاقة بالفتاة وأهلها والأرض التي تطأها، ويصغّر اسمها عند بداية ذكرها في الشّطر الأوّل منتشيا بذكرها، ومتلذّذا بذلك لأنّها مصدر شوقه، ومبعث حبّه وإليها الوجد والهيام.

ويحنّ إلى الأرض التي تسكنها، وتراه يوقف الرّكب عند مشارف دار الحبيبة وتتدافع الذّكريات خياله، وتنبعث الأشواق في خاطره، لأنّ هذه الدّيار كانت مسرح حبّه وآماله وآلامه يشدّه إليها الوفاء والإخلاص لمحبوبه. ولا شكّ أنّه يتذكّر عهودا قد مضت، ويبيّن أنّه لن ينساها ولا زال يذكرها وأنّه مشتاق ضامئ إليها. يحنّ إلى موطنها ويمدح وموطئها مستعملا في ذلك تكرار أسلوب المدح (حبّذا) واهتمام الشاعر جليّ واضح بنغم الأصوات المكرّرة (لبينى، لباناتي، لبنى) التي تحمل أصوات اللام والنون لما لهما من خلق الإيقاع المنسجم مع السّياق، فكان الصوتان وَتَران مهمّان في بناء الإيقاع العام للنّص الشّعري.. ويقول في مناسبة أخرى[37]:

وها أنا منـكِ في بلْوَى ولا فَرَجٌ بلـــــــواكِ
ولا أَسطيـعُ سلـــــواناً فقدْ أَوثقتِ أَشراكِي
فكم أبكي عليك دما ولا ترثين للبـــــــاكِي
فهلْ تَدرينَ ما تَقضِـي على عينيَّ عَينـــــاكِ ؟
نويرةُ، إنْ قليت فإنـــــــــ ني أهواكِ أهـــــــــواكِ

النّص الشّعري مفعم بتجانس الدال والمدلول، وأكثر الشاعر من التّكرار في عدّة مواضع (بلوى، بلواك)،(أبكي، الباكي)،(عيني، عيناك)، (أهواك، أهواك) كلّ ذلك رسم لوحة فنيّة من التّجانسات

التّامة، وغير التّامة مما كسا النّص وشاحا إيقاعيا، وبدوره مثّل توكيدا معنويا لا يخلو من وشائج تتّصل بحالات الشاعر النّفسيّة. إنّ اختيار اللّفظ وتكراره يصوّر حالة الشّاعر ساعة الخلق الشعري، وتكاثف هذه الأساليب يهدف إلى التّعبير عن المعنى الذي يريده الشاعر أن يترسّخ، وهو إحساسه بالفقد والتمنّع، هذا الشعور الدائم الذي اكتوى بناره، وهذا الموقف الأليم الحزين تُستشفّ منه الفكرة المتسلّطة والمهيمنة على أعماق الذّات الشاعرة.

فتكرار كلمة (البلوى) يكشف من خلاله شدّة المحنة التي هو فيها وليس له الخلاص منها، لأنّ المتسبب فيها هو المحبوب المتجافي القالي الذي هزّ كيانه وهدّ أعماقه، ووفّر لهذه البلوى أسباب البقاء والاستمرار التي عبّر عنها بعبارة (أوثقت أشراكي) ولا يستطيع سلوانا لأنّه متعلّق بهذه البلوى هائم بها مستطعم بعذابها، وتكرار كلمة البكاء (أبكي، الباكي) تدلّ على ارتباطه الوثيق بمن يحبّ، وعلى أثر المحبّ في حياته، وتُعزّز أداة (كم) الخبرية التي هي كناية عن مرات البكاء المتكرّرة التي تزيد من واقعه المتأزّم. بَيدَ أن المحبوب في تجاهله وصدّه لا يعبأ بشأن الباكي المعذّب، فعبّر عن هذه الدلالة بجملة (ولا ترثين للباكي). واغترف الشاعر من قاموس الانكسار الذي يحياه كلمات (البلوى، السلوان، البكاء، الرثاء) باعتبارها أكثر التصاقا بتجربته العاطفيّة المعنويّة التي عضدتها معاني آثار الهيام البادية على المحبّ وتهافته على حبيبه وعدم قدرته على الصّبر من جهة ومن جهة أخرى عدم اكتراث الحبيب بحال المحبّ وتجاهله، كلّها من المعاني التي يتّكأ عليها الغزل المعنوي. فبالإضافة إلى أنّ التّكرار يكشف و يؤكّد ما بأعماق الشاعر، فإنّه أيضا يُحدث إيقاعا صوتيا أثناء ترديد وحداته الصوتية فضلا عن الوظيفة التأثيريّة و إثارة انفعالات المتلقي.

–الترديد: في أثناء البحث عن إيقاع المقاطع في شعر ابن الحدّاد الأندلسي لفت انتباهنا ملمحا أسلوبيا تكراريا سجل حضوره أيضا في شعره، وهو ظاهرة التّرديد التي يعيد فيها الشاعر اللّفظ بعينه في الشّطر الثاني من البيت، ويطلق على هذا المصطلح أيضا ردّ العجز على الصدر حسب تسميّة البلاغيين[38] « فتتكرّر كلمة من الشّطر الأول في الشّطر الثاني »[39] وقد أفرد لها ابن رشيق بابا بعنوان التّصدير جاء فيه « وهو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبّهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة»[40] كما يُسهم في خلق الإيقاع بحكم أنّه تكرار صوتي في المرتبة الأولى فضلا عن إفادته معنى ثانويّا بزيادة الدّلالة داخل السياق في المرتبة الثانيّة[41] واستعمل الشاعر التّرديد في ديوانه (34) مرّة استهدف من خلاله معاني ودلالات مختلفة تراوحت بين التّأكيد والمبالغة والتّفصيل والتّركيب، وسنقدّم أمثلة من ديوان الشاعر، ومنها ما نقرؤه في قوله[42]:

سماحٌ وإقدامٌ وحِلمٌ وعفةٌ مُزِجْنَ فأَبْدَى مُهْجةَ الفَضلِ مازِجُ

يذكر الشاعر مناقب سيّده ويعدّدها، فيصفه بالسماحة، والإقدام، والحلم والعفّة، و هي صفات اجتمعت فيه، فكان الأفضل مقارنة مع غيره من ملوك الأندلس وزيّن الشاعر بيته الشعري بأسلوب الجمع والترديد (مزجن، مازج) الذي زاد من جمال البيت ونغمه. ويقول مادحا المعتصم معليا من شأنه[43]:

يَقِلُّ أَن يَطأَ العَيُّوقُ أَخْمَصَهُ وكلّ مَلْكٍ على أَعْقابِهِ يطأ

يعود الشاعر في آخر البيت إلى كلمة (يطأ) التي كان قد ذكرها في حشو الصدر، وهو كذلك محسّن لفظي يسمّى عند أهل البديع بالتّرديد، أو ردّ العجز إلى الصّدر، أو التّطبيق، أو التصدير، وقد أفاد الترديد في هذه الحالة المبالغة والتّكثيف، عندما جعل سيّده المعتصم أكثر علوّا وسموّا من العيّوق.

– **الجناس**: والجناس يسهم في توكيد النّغم من خلال التّوافق العام أو الجزئي في تأليف الألفاظ، كما يخلق التّوتّر في ذهن المتلقّي حول إشاعة الاختلاف بين اللّفظ الواحد من الناحيّة الدلاليّة[44] وهو من الأساليب التي استخدمها الشاعر ابن الحدّاد الأندلسي في تدعيم الموسيقى الداخليّة. و يجب أن نشير إلى أنّ الجناس الناقص أكثر شيوعا من الجناس التّام في شعر ابن الحدّاد الأندلسي، والغرض من انتشاره هو التّركيز على الجانب النّغمي الصوتي فضلا عن الأغراض الأخرى. ومن صوره يقول الشاعر[45]:

أيا شَجراتِ الحيِّ من شاطئِ الوادِي سقاكِ الحيَا سُقْياكِ للدَّنِفِ الصَّادِي

دعّم الشاعر موسيقاه الداخليّة بالجناس النّاقص (الوادي، الصادي) الذي يمكن تسميّته بالجناس الوزني أو الجناس السّجعي، وهذا للتّوافق السّجعي والوزني بين اللّفظين المتجانسين، استثمره في وصف وادي المريّة الذي أكثر من الإشارة إليه في شعره و الذي يذكّره بأجمل لحظات العمر مع محبوبته. ويقول[46]:

قَلبِي في ذاتِ الأُثَيْلاتِ رَهينُ لَوعاتٍ ورَوعاتِ

يكثر الشّاعر من ذكر عناصر الطّبيعة الأندلسية، ومنها الأشجار الوارفة الظلال، ويقرن ذلك بملتقى الأحبّة وما يساوره من حالات نفسيّة متناقضة، يكشف عنها الجناس النّاقص (لوعات، روعات) الذي جاء متوازنا توازنا صرفيّا وعروضيا، مزج فيه بين لوعة الحبّ وروعة الخوف، مما أضفت ثنائيّة الجناس مسحة من الجمال اللّفظي في خطابه الشّعري.

ويعدّ هذا الاستعمال من التّلاعب بألفاظ اللّغة وينمّ ذلك عن مقدرة الشّاعر على إحداث الانسجام بين الألفاظ، كما نسجّل براعة استهلاله لمطلع القصيدة الذي استهلّه بكلمة (عساك) هذا الفعل الماضي

الناقص الجامد الذي يعدّ من أفعال الرّجاء وهذه في حدّ ذاتها مشاكلة أخرى بين لفظة (عسى) وأمل الشّاعر في الوصل الذي ينشده، وبذلك عدّ التّجانس مظهرا من مظاهر التّماثل الصّوتي الذي يشكّل إيقاعية النّص، وجعل منه الشاعر أداة لتكثيف الإيقاع وتعميق الدّلالة. وبهذه الوسائل استطاع الشّاعر أن يمنح خطابه الشّعري ثراء إيقاعيّا ودلاليّا، وشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة وترجم من خلاله حالته النفسيّة المنكسرة المتألمة.

خاتمة:

يمكن أن نقول في ختام هذا المقال: إنّ الشّاعر ابن الحدّاد الأندلسي حافظ على الإطار العام للشعر العربي القديم باستخدامه أكثر البحور الشعرية الخليلية، وجاءت البحور (الطويل، الكامل، البسيط، المتقارب) أكثر حضورا بين الأوزان المستعملة، ومردّ ذلك أنها تمتاز بالامتداد النّغمي، والتدفّق الموسيقي، وهو ما يساعد الشاعر على الاسترسال واستيعاب العبارة الطويلة حتى يتمكّن من البوح والصّدح بما في أعماق الذّات، واستخدام البحر التّام يأتي متساوقا مع الاتجاه السّائد والمألوف في الشّعر العربي القديم.

اختار الشاعر ابن الحدّاد رويّ قافيته من الحروف السلسة التي تتّصف بالوضوح السمعي، وأضفى على قوافيه خاتمة صوتيّة بها قدر من الرّنين الإيقاعي والوضوح الصوتي، مما مكّنه من إيصال صوته إلى المتلقّي بشكل يحقّق التّفاعل والمشاركة فيما يعرضه من أفكار ومعان، ورغبته كذلك في بث انفعالاته، وأحاسيسه العاطفيّة تجاه محبوبته الصادّة المتمنّعة.

كان للإيقاع الداخلي بمختلف أشكاله دور كبير، فلم يقف الشاعر عند حدود التكثّيف الموسيقي وزيادة الإيقاع، ولكنّه أسهم –بشكل واضح– في تشكيل اللّغة الفنّيّة في نصّه الشّعري وأثرى الدّلالة. وسجّل البحث حضور العديد من الإيقاعات الداخلية(التكرار، الترديد، الهمس، الجهر، التجنيس) وجاء أكثر شعره مصرّعا،

وبهذه الوسائل استطاع الشّاعر أن يمنح خطابه الشّعري ثراء إيقاعيّا ودلاليّا، وشكّل ظاهرة أسلوبية لافتة وترجم من خلاله حالته النفسيّة المنكسرة المتألمة.

هوامش:

[1] محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 ،1974، مج3، ص283.

[2] ابن حزم علي بن أحمد: جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر ،1962، ص10.

[3] منال منيزل: شعر أبي عبدالله بن الحدّاد الأندلسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1 ،1985 ص10.

[4] ابن الأبّار القضاعي: التكملة لكتاب الصلة،تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعةوالنشر، بيروت، لبنان،دط،1995،ج1ص398.

[5]– العماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق محمد العروسي المطوي، الدار التونسية للنشر، ط2، 198،ج2،ص271

[6] أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط،1997، ق1، مج1، ص691 ،692.

[7] فرحان بدري الحربي: الأسلوبية والتّحليل الأدبي، دار الرضوان للنشر والتوزيع،عمّان، ط1،2016 ص:8

[8]رجاء عيد: التّجديد الموسيقي في الشّعر العربي الحديث دراسة تأصيلية تطبيقية، منشأة المعارف، الإسكندرية ،مصر، دط، دت، ص16.

[9]محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، دط،1981، ص32.

[10]عبد القادر فيدوح: الاتّجاه النّفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، عمّان، الأردن، ط1، 2010، ص452.

[11]إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 273.

[12]رمضان عبد التّواب: المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي، مطبعة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص61.

[13]محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص187.

[14]عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن، ط1، 2002، ص587.

[15]حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002، ص134

[16]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص108،109.

[17]المصدر نفسه، ص140،141.

[18]عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة و النشر،الرباط، المغرب ط1 ،2002، ص289.

[19]محمد عبد العظيم: في ماهية النّص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، دط، 1994، ص74.

[20]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة،1995، ص21، وينظر: عبد الله ربيع: علم الصوتيات، مكتبة الرشد، الرياض، العربية السعودية، دط، 2004، ص264.

[21]محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته و تقويمه، الدار القومية للطباعة،القاهرة، مصر، دط، دت، ج1، ص69.

[22]ابن الحدّاد الأندلسي:الديوان، ص215

[23]ابن الحدّاد الأندلسي:الديوان، ص215

[24]المصدر نفسه، ص203.

[25]إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، ص21.

[26]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص197،196.

[27]أماني سليمان داود: الأسلوبية و الصوفية في شعر الحسين بن منظور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002،ص85،86.

[28]عبده بدوي: دراسات في النّص الشعري عصر صدر الإسلام و بني أميّة، دار قباء، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص72.

[29]مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مطابع رواي للاعلان، الإسكندرية ،مصر، دط، 1987، ص33.

[30]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص 192.

30المصدر السابق، ص 266.

[32]المصدر نفسه، ص 190.

[33]كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللّين في اللّغة العربية، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2000، ص80،81.

[34]المرجع نفسه، ص113.

[35]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص264.

[36]المصدر نفسه، ص141، 142.

[37]المصدر نفسه، ص241،242.

[38]عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان، دط، 1974، ص216.

[39]السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص407.

[40]ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص337.

[41]محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص60.

[42]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص175.

[43]المصدر نفسه، ص114.

[44]قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص163.

[45]ابن الحدّاد الأندلسي: الديوان، ص205.

[46]المصدر نفسه، ص156.