عناصر تشكيل الإيقاع في ديوان –جنى الجنتين لابن الخلوف القسنطيني – (التوازي التركيبي وتفاوت الأنـوية)

أ . جـمال رقـاب
جامعة الجلفة

ملخص :

البحث في مجمله يحاول أن يستنطق الحدود الجمالية للنصوص الغائبة من الشعر الجزائري القـديم في ظل الدولة الحفصية ، ويركز على جانب مهـمّ من الإيـقاع (شعرية الإيقاع الداخلي) ، جاعلين من ديوان الشاعر شهاب الدين ابن الخلّوف (جنى الجنتيْن في مدح خير الفرقتين) مدونة نشتغل عليها ، لما تحمله من تكرار و تداخل في الأنوية .ومن أجل بحث يتَّسم بالجِدِّية و الجديد في بعض جوانبه ، ارتأينا أن نحمّلَه شيئًا من المصطلحات الجـديدة التي وجـدناها تخدم البحثَ في عمومه وتكون أشملَ لـما حُمِلَت عليه .

الكلمات الدالة : (التكرار - التوازي التركيبي الرأسي - التوازي التركيبي الأفقي - النواة – ابن الخلوف – التشكيل) .

Abstract :

This research attempts to investigate the aesthetic boundaries of the missing texts of the Old Algerian Poetry during the Hafsid State period. It focuses on an important aspect of the rhythm " the poetry of the inner rhythm," making the diwan of the poet Shahabuddin Ibn Al-Khalouf " Jana Al-Jannatain Fi Madh Khair Al-Firkatain" a blog to work on , because of the repetition and the overlap in the nuclei that are included in this diwan. To make this research more serious and new in some of its aspects, we tried to use some new terms that would better serve it.

يُعتبَرُ الشكل الموسيقي للقصيدة العربية من المكونات الأساسية في صياغة الشعر ، وهذا الشكل يعتوره مدلولان متداخلان هما الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي اللذان ينصهران " أثناء صياغة التجربة الإبداعية للشاعر وما يتلوها من مستويات التلقي في أحوال ومقامات مختلفة ، فالقالب الوزني والقافَويّ ، وجينات الإيقاع الداخلي يتخلّقان في رحم المعنى أثناء ولادة النص الشعري ، ويتجليان أثناء التلقي "[1] بيدَ أنه لابد في التمييز بين هذين المظهرين للموسيقى الشعرية " الخارجية التي يحكمها العروض وحده ، وتنحصر في الوزن والقافية ، والداخلية التي تحكمها قيم ، صوتية باطنية أرحب من الوزن والقافية والنظامين المجردين "[2] وكثيرا ما يتضافر الداخل مع الخارج من أجل تشكيل التركيب البديع " وإذا اجتزأ النسيج الكلامي بالداخل وحده يكون أدنى إلى النثرية ، وإذا اجتزأ بالإيقاع الخارجي وحده يكون أدنى إلى النظمية ، بينما الشعر الكامل هو ذاك الذي يحتوي على الإيقاع الغني بصنفيه ، بل يشمل أيضا العلاقة الثنائية بين الصدر والعجز والعلاقة بين البيت الشعري ولاحقه ، والعلاقة العامة بين البيت الأول والأبيات التي تعقبه في النص الشعري ، وإن العلاقة الإيقاعية الداخلية لا تدنو وظيفتها الجمالية عن العلاقة الإيقاعية الخارجية "[3] .

إن الانسجام الكائن في الشعر بين رنين الوزن ورنين الألفاظ الملقاة فيه ، يُشكل ويُحقق موسيقى داخل النص الماثل وحينما يقابل الشاعر أو القارئ بين رنَّة الوزن وشاكلتها في اللفظ " إنَّما يقابل بين النغم المجرد الكامن في الوزن ، والنغمات الجزئية التفصيلية ، وعنصر الوزن الذي في جملة القول المسرود . وهكذا تتشكل موسيقى الشعر من ملابسة الوزن والقافية لألفاظ اللغة وبنيات الكلم ومن الانسجام الحاصل بين رنين الوزن المجرّد ورَنين اللفظ الملقى فيه ، ومقدار ذلك كلّه على التكرار والتنويع بعد الوزن والقافية "[4] .

" وإيقاع القصيدة والنغم في حشو أبياتها ، ورنين وقع كلماتها من الأمور التي تسهم بدو ملحوظ في ظهور موسيقى الحشو ، أو الموسيقى الداخلية ، ومظاهر كثيرة متنوعة ، منها جرس الألفاظ ، ومنها ما تَتَّسم به التراكيب الشعرية من التوازي والتقسيم والتقفية الداخلية والتكرار " [5] ، وسوف نحاول في هذا المبحث الوقوف على بعض هذه الظواهر ، ومدى تأثيرها على بناء القصيدة عند الشاعر ابن الخلوف .

جَمَالية التّكرار عند ابن الخلوف القسنطيني :

التكرار في حدّه اللغوي ، على وزن (تَفْعَال) – بفتح التاء – من الجذر كرّر ، " وهو ترديد القول أو الفعل ، أو الرجوع إلى القول أو الفعل بعد المرّة الأولى ، وهو أيضًا إعادة القول أو الفعل مرّة بعد أخرى أو مرّات كثيرة "[6] ، أيْ أنَّه مصدر دالّ على المبالغة من (الكرّ) ، والمراد به التكثير في الأفعال أي إعادتها .

ويعَرّفه بعض العلماء اصطلاحا على أنَّه " (إعادة اللّفظ أو مُرادفُه) ، أو (عبارة عن الإتيان بشيء مرّةً بعد أخرى) "[7] .

والتكرار في عمومه ظاهرة كونية ماثلة بوضوح في دوران الأفلاك وظهور النجوم واختفائها ، وهو حركة تعاقبية منتظمة مكرّرة تتجلى في تعاقب الفصول وتعاقب الليل و النهار وهذا التناوب الثنائي نجده في شروق الشمس وغروبها ، ونجده أيضا في تكرار أوجه القمر الثمانية مـدًّا وجزرًا ، وهو أساس لجميع صور الإيقاع ،

وقد وقف البلاغيون على هذه الظاهرة الفنية ورصدوا دورها الوظيفي فنيًّا وإيقاعيا وهو ما يتجلى في قول ابن الأثير : " واعلمْ أن هذا النوع من مَقَاتِل عِلْم البيان وهو دقيق المأخذ " [8] .

والنص الأدبي باعتباره عملاً على درجة من التنظيم عالية ، فإنه " يتحقق عن طريق التكرار باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقِعِي ، أيْ التنظيم عن طريق التكافؤ "[9] .

وهذا التّكرار من الوسائل اللغوية " التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورًا تعبيريًّا واضحًا ، فتكرار لفظة ما ، أو عبارة مَا ، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فِكْر الشاعر أو شعوره أو لاشعوره ، ومن ثّم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى "[10] ، ليترك أثرًا انفعاليًّا في نفس المتلقي وهذا الأثر يُمشهِدُ جانبا أو عدة جوانب من موقف نفسيّ لذات المتلقي ، " وبتعدّد أشكاله وصوَرِه يتعدّد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به ، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار حرف أو لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير ، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبا وتعقيدا "[11] ، وهي التي تتجلّى فيها براعة الشاعر وعبقريَّته ، وقد يكتفي الشاعر " في تركيب التكرار بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية الإيحائية الأخرى كأسلوب الحذف و الإضمار وغيرهما ، بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب . وقد يتصرّف الشاعر في طريقة التكرار ذاتها

بالتدخّل في العنصر المكرّر والتصرّف في صياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرّة "[12] فيلبسه إيقاعات نغمية متكرّرة أنيقة تهدف إلى استمالة متلقيها . ويقتضي تحقق التكرار ثلاث أنواع له تتراوح بين :

- تكرار الحروف : وهذا النوع يتحقق من تكرار حروف بعينها في الكلام فيُعطي أبعادًا نفسية للألفاظ التي تحمل تلك الحروف .
- تكرار الكلمة (اللفظة) : وهو إعادة شحن اللفظة أو المفردة بمعانٍ غير معناها ، أو إيـرادها مرّاتٍ بما تقتضيه من معناها الأول ، بُغية إغنائها بالدلالة و إكسابها تـأثيرًا ذا قـوّة .
- تكرار العبارة (الجملة) : وهو تكرار جُمَل أو تراكيب ذات صِيَغ معينة ، وتشاكُلُ هذه الصّيغ يعكس أهمية مضمون العناصر المتكرّرة ، باعتبارها دلائل لفهم مغاليق النص و المضمون الذي توخّاه المتكلم أو الشاعر .

وهذه الأنواع لا تخرج عن قسمين للتكرار هما : التكرار اللفظي والتكرار المعنوي ، أمَّا التكرار اللفظي فهو " (إعادة اللّفظ أو مُرادفُه) ويأتي على وجهين :

- تكرار الكلمة : اسما كانت أو فعلاً أو حرفًا "[13] ويبدو أن هذا النمط سمة مشتركة بين جميع الشعراء ، وإن اختلفت الكثافة التكريرية بينهم .
- تكرار الجملة والتركيب : " وهو تكرار الوحدات الشعرية عبر خريطة النص سواء كان ذلك في بداية الأبيات أو في نهايتها ، وقد يكون هذا التكرار لوحدات السلسلة النطقية تامًّا أو ناقصًا " [14] .

والقسم الثاني – أي التكرار المعنوي – " هو أن يكرّر المعنى الواحد بأسلوبين مختلفين أو بأساليب مختلفة "[15] .

ومن أجل بحث يتَّسم بالجِدِّية و الجديد في بعض جوانبه ، ارتأينا أن نحمّلَه شيئًا من المصطلحات الجديدة ، والتي وجدناها تخدم البحثَ في عمومه وتكون أشمل لما حُمِلَت عليه ، ومنها : (التوازي التركيبي الرأسي ، التوازي التركيبي الأفقي ، النواة الازدواجية الثنائية ، أو الثّلاثية ، أو الرّباعية) وهي إيراد لفظة مرّتين أو ثلاث أو أربع مرات في البيت الواحد .

1 – التّوازي التّركيبي الرَّأسي :

يعرف التَّوازي التَّركيبي " عند البلاغيين بالتوازن أو الترصيع أو التَّساوي ، وقد نجد أسماء غير هذه "[16] ، ثم إنّ مفهوم التوازي ظل سجين الأطروحات الوصفية للشعرية البنيوية ، وعليه أدرجنا التوازي ضمن مباحث التشكيل الذي ينتج بواسطة تفاعل المكونات الصوتية والمعجمية والتركيبية في بناءٍ موازٍ ، ومسوغُ هذا أنّ التوازي بوصفه تكرارًا لنواة صرفية – تركيبية في متواليتين أو أكثر . ويجئ على شكلين اثنين هما : التوازي التركيبي الرأسي ، والتوازي التركيبي الأفقي ، والشاعر عندما " يُهندِس القصيدة يسير فيها على تخطيط مسبق ، ومن مظاهر هذه الهندسة أن يأتي بالتراكيب النحوية متساويةً ممَّا يشكل ظاهرةً موسيقيةً تقوم على تكرار هذه الوحدات بشكل منتظم لأنَّه لا يكرر التراكيب النحوية فقط بل يكرّر – في داخلها – الوحدات الصّرفية "[17].

والتوازي التركيبي الرأسي " ظاهرة من الظواهر الإيقاعية التي تدعم موسيقى البيت والقصيدة وتشيع في الصورة نغمًا متلائمًا مع ما تقتضيه طبيعة الصورة "[18] ، وهذا التساوي في النظم والنغم مردُّه تساوي الوحدات الصوتية والصرفية والتركيبية رأسيا أو عموديًّا ، ونجده فيما يسمى بالتصدير والتقفية ، أي تكون صدور الأبيات متساوية في صيغها أو ألفاظها ، كما يكون في أعجاز الأبيات أيضا ، والتقفية توافق الفواصل والنهايات في أعاريض الأبيات ، وهو توَازٍ رأسيّ أيضًا ، فالقارئ حينما " يقرأ أيَّ شطر من الأشطار – بلا ترتيب – على النحو الذي يحبّ ، لا يجد خَلَلاً في الدّلالة ، ولا في النغم لاستقلال كل شطر من الأشطر المتوازية بدلالته ، ونغمته الموسيقية "[19] .

ويرصد التوازي الرأسي " إلحاح المعنى الذي لا يفارق ذهن الشاعر ووجدانه ، فبعض المعاني والمشاعر تكفيها جملة أو تركيب ، وبعضها يمتد على طول المساحة السياقية للقصيدة ، ومن المعاني ما يحتاج إلى حزمَة من الأبيات المتتابعة ، وذلك وفق كثافة الدلالة والدّفقات الوجدانية وهي المعاني التي تختار وحدات لفظية بعينها يفضي تردّدها إلى إيقاع لفظي على المستوى الرأسي للقصيدة ، ويمكن للشاعر أن يختزل منظومة من القيم تقتضي مساحة سياقية واسعة مبدوءة أو منتهية بوحدات إيقاعية مماثلة ، ليكون التماثل اللفظي أو الإيقاعي مفتاحا لغويًّا إيقاعيًّا يختصُّ بكل قيمة دلالية على حدة "[20] .

ويأتي التوازي الرأسي لدى الشاعر ابن الخلّوف أنموذجيًّا ومنه قوله :

هذا / الضريح / الذي / فيه الحبيب ثوى أكـرمْ به من حبيب طابَ مثواهُ

هذا / الضريح / الذي / هـام الوُجود به أليـس فـيه الذي زَكَّاهُ مـولاَهُ [21]

ونجده في قوله :

أو/ كان / آدمُ / قد / سمَا / بـ / أبوَّة ف / هو ابن أحمد في الزَّمان الأوَّلِ

أو / كان / نوحً / قد / علا / في / فُلْكه ف / لقد عَـلاَ طه بأعلى مَنزِلِ[22]

وهنا نرى الشاعر يستخدم التكرار رأسيًّا ، حيث يكرّر صيغة تركيبية في صُدور الأبيات ، وتبدأ الصيغة في الأولى باسم الإشارة (هذا) مع البدل منه (الضريح)

يضاف إليهما الاسم الموصول (الذي) ويجري هذا النسق المنسجم في عدة أبيات من القصيدة ، لتأكيد الدّلالة وتقوية النغم ، وفي الأبيات الثانية تتكرّر الوحـدات التالية : (أوْ) يَليها الفعل الناقص (كان) ثم (اسم كان المرفوع) والذي هو عبارة عن أسماء أنبياء ، وبعد (مرفوع كان) نجد حرف التحقيق (قد) يليه فعل ماض ممدود (سمَا ، علا) . وهذا أظْهَرُ للصّنعة وأكملُ للموسيقى و أنصعُ للإيقاع ، ومع أنّه من حيث الطّبع مُتَزلَّفً ومتكلَّف فيه إلاَّ أنَّه يدلُّ على اقتدار موسيقيٍّ ، وتمكّنٍ في الصّنعة ، حرصًا من الشاعر على التّوقيع الموسيقي الدَّاخلي في صُوَرِه الفنية ، ومن أمثلة هذا النوع من التكرار في ثنايا الديوان ممَّا توافقت ألفاظه وصِيَغُهُ قولهُ في مدح النبيّ صلى الله عليه وسلم :

فـ/ يا / رحمة / الله / انتصَارًا / مؤيَّدًا ف / قد / آنَ / للمصـدور أن يتألَّـمَا

و / يا / رحمة / الله / انتصارًا / معزَّزًا ف / قد / آ لمَ / العصـيان قلبي وكُلَّما

و/ يا / رحمة / الله / انتصارًا / مؤزَّرًا ف / قد / أوهن / التفريط رُكْني وهَدَّما [23]

ويقول في أخرى :

رسول / براه / الله / من / فيض / نوره فمدَّتْ بأضـواهُ شموسُ المطالعِ

رسول / براه / الله / من / قـبل / آدم وأظهره من بعد أهْل الشرائعِ [24]

وقوله في أبيات ذات تقفية رأسية بين الأشطار المتوازية :

يا / رحمة / الله / صوْبًا / منك/ يمطرني فَضْلاً / فقد / أمحل / العصيان / ساحاتي

يا / رحمة / الله / جُودًا / منك / يجبرني مَنًّا / فقد / ضيَّع / الحرمان / أوقـاتي

يا / رحمة / الله / سِتْرًا / منك / يشملني عَفوًا / فقد / أظهرَ / العُدوان / سوْءاتي[25]

وفي ذات النسق قوله :

و/ بـ / البيت / العتيق / و /طائفيـ/ـه و/ زمزمَ / و/ الصَّفَا / و / المرْوتَيْنِ

و/ بـ / القبر/ الشريف / و/ زائريـ/ـه و/ يثرب / و/ الحمى / و / الأبرقَيْنِ

و/ بـ / الجبل / العظيم / و/ قاصديـ/ـه و /غار حرَا / و/ بدر/ معْ / حُنيْنِ[26]

ونلاحظ أن كل الأمثلة المذكورة – سابقا – بإيقاعها الناتج عن التوازي الرأسي وتقفيته وبغير ذلك تتكون منه وحدات ثابتة و أخرى متغيرة في اللفظ ، وثابتة في الصيغة ، فمن الثابتة في الأمثلة نجد (يا رحمة الله انتصارًا ... فقد) ثم تتغير الأحوال بحسب المقتضى ، ولكنها مع تغيرها تحافظ على صيغها الصرفية (مؤيّدا ، معزَّزَا ، مؤزَّرا) ، (آنَ ، آ لمَ ، أوهن) ، وفي الأبيات التي تليها يظهر جليًّا ذلك التكرار الثابت

في عبارة (رسول يراه الله من) لتتغير بعدها الألفاظ وتبقى محافـظة على صيغها (فيْض ، قبل) ، وفيما تلا هذه الأخيرة .

يعاودنا التكرار الاستهلالي بتركيبات متوازنة أيضًا ، وهي (يا رحمة الله ... منك ... بي) مع توافق في الصيغ الصرفية و اختلاف في جذر الكلمات في قوله :

(صوبًا ، جودًا ، سترًا) (يُمطرُ ، يُجْبرُ ، يشملُ) (فضْلاً ، مَنًّا ، عفوًا) (أمحلَ ، ضيَّعَ ، أظهر) (العصيان ، الحرمان ، العُدوان) (ساحاتي ، أوقات ، سَوءاتي) .أمَّا الشاهد الأخير فلا نجد له وحدة إيقاعية ثابتة ماعدا حرف الواو في مُستهلّ كلّ الأشطر من المصراعين .

وهذا لا يعني خلوّها من إيقاع وتوازٍ نغَمِيّ ، فمجرد تكرار الصيغة يحدث في النفس جرَسًا بالإضافة إلى التقفية التي تشدُّ الآذان شَـدًّا .

2 – التَّوازي التَّركيبي الأفقي :

وهو تكرار اللفظ مرتين أو أكثر في البيت الواحد ، فينظم الشاعر بيتَه " حول نواتين صوتيَّتين دلالتين أو – عـدّة أنْـويَة صـوتيّة دلالية – يكـون حضورهما (حضورها) محدّدًا "[27] ، وهذا التوازي يضم أيضا ما سماه البلاغيون " بالتشطير و التجزئة والترصيع وغيرها من المسّميات ، التي لا فرق بينها إلاَّ ما يكلّفه أهل البديع من الفروق الطفيفة ، حيث تتم فيها موازاة الشطر بالشطر ، وهي بناء عجز البيت على ما بُنِيَ عليه صدرُه ، فتتكرر فيه الوحدات (الصوتية و الصرفية و النحويَّة) المذكورة في الشطر الأول ، للتنويع من صفات الممدوح وذلك لأنّه أخفّ من سابقه كلفةً "[28] ويضم – كما أسلفنا – الترصيع وهو " (مقابلة كل لفظة من صدر البيت بلفظة على وزنها و رويّها) ويكون متوازن المباني و الأجزاء التي ليست بأواخر الفصول "[29]

و التجزئة التي يسميها بعضهم (التقطيع) ، وهي أن يجزئ الشاعر بيته إلى أجزاء عروضية مسجوعة أو مرسلة .

ويعد التوازي الأفقي للبيت تكثيفا دلاليًّا لفكرة ما ، ورابطا إيقاعيا ينبّه المتلقي على دلالة مركزية ، ويمكن أن نلحظ في كل مثال من الأمثلة الواردة في الديوان ، نواةً ازدواجية مكرّرة " علّقت في موضع من البيت تقارب وتجانس ما عُلّقت به في موضع ثان منه ، وهذا يبعث إيقاعا متطابقًا متوازنًا يتجاوب معها ويتآزر على خلق المعنى الشعري "[30] وهذه النواة الازدواجية قد تكون ثنائية ، وقد تكون ثلاثية أو رباعية ، وهذه المسميات يقتضيها عدد مرَّات الورود في البيت الواحد ، ومن أمثلة النواة الازدواجية الثنائية ، التي يشترط حدُّها الأدنى نواتيْن ، يقول ابن الخلوف مادحا :

بدرٌ ولا كـالبدر فيه تكلُّف غيثٌ ولا كـالغيث إنْ لم يَهطُلِ[31]

ويقول في مدح أهل البيت :

نَظَموا المحاسنَ فاغتدوْا كـالزهر بيـ ـنَ مرصَّع والـزهر بين مـرصَّعِ[32]

ويقول أيضًا :

وللثنايا عـذيب لاحَ بـارقُه يا مَن رأى البرق تُبديـه الثَّنـاياتُ
وللواحـظ كـرّاتٌ يفـرُّ لها كـذلك الحـربُ كـرّات و فـرّاتُ[33]

وفي نفس السياق من النواة الازدواجية الثنائية :

وشيبةٌ شـيبَةُ الكفرِ الضّليل كما قد ولدّت للوليد الخزيَ و الأسفا[34]
دعَـا الـدّينَ من أقطاره فـأجابَه فيا حبّذا داعٍ لَـهُ ، ومجيبُ[35]

أمَّا عن النواة من الدرجة الثالثة أي الازدواجية الثلاثية ، فإننّا نلفيها كسَابقتها تنثر إيقاعها المتناغم في ثنايا القصائد ، ويبدو أن الشاعر أكثر من التوسّل بهذا اللون البديعي في مديحه ، لما يوفّره من قيم صوتية تتردد عند الإنشاد على أبعاد متقاربة في البيت الواحد .

يقول الشاعر :

هذا الضّريح الذي قد ضمَّ أعظُمَه أعظمْ به من ضريح ضمَّ أعْضَاهُ [36]

ويقول أيضًا :

هـذَا هوُ الشّرف الذي لا يَعْلُه شرفٌ على شرف البـدور الكُمَّلِ [37]
دعـوتك ضارعًا ، كدعاء نوح ويونس يـا مـجيب الدّعوتَيْنِ [38]
وأعـنّي عـلى تعـلّل صـبري ربَّـما سـاعَدَ العليلُ العـليلَا [39]

ومن النواة الازدواجية الرُّباعية و الخماسية على محدوديتها في الديوان ، إذا ما قورنتَا بسابقتَيْهما – الثنائية و الثلاثية – نجد قوله في النواة الرباعية مُتضرّعًا :

يا أخصَمَ الخُصَمَا اكففْ غيظَ ذي حَسد قد رام تهلكتي ، يا أخصمَ الخُـصَمَا
يا أحْـلَمَ الحُلَمَا اغفـرْ مَا جنتْه يدي إذْ زلّـت الـرّجل ، يا أحـلمَ الحُلَمَا
ولا تخـافي إذا ما كنـت راحـمةً فـإنّما يرحـم الرحمن من رَحـمَا [40]

تتزاحم الأنْويَة في هذه القصيدة بين الرباعية و الخماسية ، إذ نلاحظ تراكمًا في البيت الواحد لتصل إلى خمسة (05) أنوية ، فيحمل هذا التكرار فائدة دلالية فيها تقرير وبيان وتدليل . نحو قوله :

يا أعـلمَ العُلما احشرني غدًا فرحًا في زمرة العُـلَمَا يا أعـلم العُلَمَا
رُحماكَ ، رُحماكَ بي إنّي اضطررت وهـلْ إلاَّك يرحمني ، يا أرحـم الرُّحَمَا[41]

وقوله :

وجّهتُ وجْـه مـديحي نحـو وجهته فصّح لي منه جاهاتٌ و وجهاتُ [42]

من المناسب الإشارة إلى أن هذه الأمثلة جميعها ، ليست أطرافا منفصلة ومختارة عن قصد من أجل تفضيل عجيب و إنما اعتمدنا فيها مبدأ الاستقراء السطحي ، ولم نعمد إلى الاستدلال ، لطول نفَس الشاعر في قصائده الذي يشي هو الآخر بجغرافية

غير محدودة لهذا النمط المتوازي ، فهذه الأبيات " تندرج في متواليات لفظية تعزز حركة القصيدة ، إنَّما تساهم في خلْق هذه المراحل ذات الحيويّة القصوى ، وهكذا تندرج الأنوية الصوتية – الدلالية ضمن استمراريّة المجموع ، في نفس الوقت الذي يتضمَّنُ فيه التنظيم المحكم لكل وحدة من وحدَاته " [43] ، فإذا كان استعمال الشاعر ابن الخلوف لنواتين ازدواجيتين يسمح له بطاقات قويّة ، فإنَّ " استعمال عدد مرتفع جدًّا منها يوقع في الحشو أو يجعل من الغموض ، وسيلة شَعرنَة "[44] .

إن ما ذكرناه عن توازي الأنْويَة بأشكالها الأربعة (الثنائية ، الثلاثية ، الرباعية ، الخماسية) ، يكون على سبيل التجنيس ، فمن غير المعقول أن نورد ألفاظا من غير ذاتِ جذرٍ مشترك ونسمي ذلك تكرارا ، لأن هذا الأخير وجب فيه توافر لفظين كحد أدنى لتصح تسميته .

ويقوم التوازي الأفقي بغير النواة على موازاة الشطر بالشطر (التشطير) والذي تتكرر فيه الوحدات (الصوتية والصرفية والنحوية) كما يقوم على موازاة الجمل وأبعاض الجمل ، والتجزئة ، وفي هذا قد تتكرر الوحدة الصرفية والنحوية ، ولا تتكرر الوحدة الصوتية كما هو الحال بالنسبة للنواة ، ومن التوازي الأول (موازاة الشطر بالشطر) نفرد قول الشاعر :

و/ لا / حسن / اللآلي / في / المثاني و/ لا / زين / المواضي / بـ / النجادِ

و/ لا / نور/ الأضاحي / كـ /الدياجي و/ لا / نور / الأقاحي / كـ / القتادِ[45]

وقوله في قصيدة أخرى :

ولا / رياحا / ولا / برْقا / ولا / سحُبا ولا / بِحارا / ولا / درّا / ولا / صَدَفَا

ولا / نباتا / ولا / رمْلا / ولا / حجَرا ولا / مِدادا / ولا / غورا / ولا /هدفا[46]

في هذه الأمثلة نلاحظ توازيا أفقيا تاما في الصيغة الصرفية القائمة في الأبيات الأولى على صيغة (ولا فعل المفاعل كالمفاعل) مع اضطراب يسير في موضعين ، أما الوحدات الإيقاعية النحوية القائمة على بناء نحوي هو : الواو + (لا) العاملة عمل ليس + اسمها + مضاف إليه + حرف جر + اسم مجرور ، فلم تضطرب هي الأخرى

وأبيات المثال الثاني قائمة على الصيغة الصرفية (ولا فعَالًا ، ولا فعلا ولا فعلا) وهذا البناء الصرفي الوارد في ستة أبيات يشاكله بناء آخر نحوي وتركيبي يقوم على (الواو) و (لا) النافية للجنس مع اسمها في ستة مواضع من البيت لا يضطرب فيها إيقاع أو موضع .

ومن أمثلة توازي الشطر بالشطر نجد أيضا :

و/كم / غدوتُ / لعطف / الله / معتنِقًا و/كم / ظللتُ / لثغر / الزّهر / ملتثِمَا [47]

ونجد قوله :

بدرٌ / و/ لكنّه / بـ / المأثوراتِ / أضَا بحرٌ / و/ لكنّه / بـ / المكرماتِ / طَمَا [48]

ومما توافقت كل وحداته الصرفية والنحوية واختلت معظم وحداته الصوتية قوله أيضا :

جبرُ/ الكسيرِ / إذا / ما / الدّاء / أعْضلَه غوثُ / الفقيرِ / إذا / ما / المحْل / أنْجاهُ [49]

ليس / إلّاك / عـالمٌ / بالخفايا ليس / إلّاك / مـالكٌ / للأمورِ[50]

وقد يحدث التوازي التركيبي بين جملتين أو بعض جملتين في البيت نحو قول الشاعر :

واهْدِ قلبي / وتُبْ عليَّ ووفّقْ واكففِ النَّفس / عن تعاطي الفجور

وقد حصل التوازي هنا في بعض جملة بين (واهدِ قلبي) و (واكفف النفس) وعلى شاكلته :

يا حريقًا / بنارِ عيِّ التَّصابي يا غريقًا / في بحره المسْجورِ[51]

(يا حريقا ، يا غريقا) توافق في الصيغة الصرفية والنحوية وبعض الصوتية ، وهذا التوازي التركيبي بين الجمل أو أبعاضها يصدر نغما موسيقيا يدفع إليه حب الاستطراد والاسترسال في التعديد لاسيما في مقامات المدح ، وهذا التعديد تصدره أيضا التجزئة في البيت الشعري .

هوامش وإحالات البحث :

[1] - ينظر : عتيق ، عمر عبد الهادي ، التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد ، جامعة القدس المفتوحة ، جنين ، فلسطين ، ص 05 .

[2] - بكار، يوسف حسين ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1983 ، ص 193 .

[3] - مرتاض ، عبد الملك ، الأدب الجزائري القديم / دراسة في الجذور ، دار هومة ، الجزائر ، 2009 ، ص 213 .

[4]- المؤدب ، محمد أمين ، الاتباع والابتداع في الشعر الأموي . القصيدة المادحة أنموذجا . ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تطوان ، المغرب ، ط 1 ، 2002 ، ص 555 .

[5]- السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، الصورة الفنية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك و البهاء زهير ، دار العلم و الإيمان ، كفر الشيخ ، ط 1 ، 2008 ، ص 602 .

[6]- القرني ، شعلان بن محمد ، التكرار في إثبات وحدانية الله في القرآن الكريم ، رسالة ماجستير ، كلية الشريعة ، جامعة أم القرى ، إشراف : د . الشريف منصور بن عون العبدلي ، 1988 ، ص 18 .

[7] - المرجع نفسه ، ص 18 .

[8]- ابن الأثير ، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ج 3 ، ص 03 .

[9]- ينظر : فتوح ، محمد أحمد ، تحليل النص الشعري ـ مهاد نقدي ـ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ط 1 ، 1999 ، ص 85 .

[10] - زايد ، علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط 5 ، 2008 ، ص 58

[11]- المرجع نفسه ، ص 59 .

[12]- ينظر : المرجع نفسه ، ص 60 .

[13]- ينظر : القرني ، شعلان بن محمد ، المرجع السابق ، ص 20 .

[14] - فاطمة محمد ، محمود عبد الوهاب ، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة ، دار المعرفة ، 2009 ، ص 64 .

[15] - القرني ، شعلان بن محمد ، المرجع السابق ، ص 20 .

[16] - السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، المرجع السابق ، ص 608 .

[17] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 608 .

[18] - المرجع نفسه ، ص 616 .

[19] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 609 .

[20]- عتيق ، عمر عبد الهادي ، التشكيل الإيقاعي في مقصورة ابن دريد الأزدي ، مرجع سابق ، ص 31 .

[21] - القسنطيني ، ابن الخلوف ، ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين ، تح : العربي دحو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2004 .، ص 345 .

[22] - المصدر نفسه ، ص 169 .

[23]- المصدر نفسه ، ص 392 .

[24] - المصدر نفسه ، ص 404 .

[25] - المصدر نفسه ، ص 450 .

[26] - المصدر نفسه ، ص 491 .

[27]- بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، تر : مبارك حنون / محمد الولي / محمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996 ، ص 230

[28]- ينظر : السيد عبد الرحيم ، علاء أحمد ، مرجع سابق ، ص 613 .

[29]- ينظر : عماري ، أبو الخير ، علم البديعيات ـ رؤية جديدة لعلم البديع ـ ، دار أسامة ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص 131 .

[30]- ينظر : محمود نجا ، أشرف ، قصيدة المديح في الأندلس ، قضاياها الموضوعية والفنية ، دار الفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2003 ، ص 261 .

[31]- القسنطيني ، ابن الخلوف ، الديوان ، مصدر سابق ، ص 166 .

[32] - المصدر نفسه ، ص 279 .

[33] - المصدر نفسه ، ص 315 .

[34]- المصدر نفسه ، ص 365 .

[35]- المصدر نفسه ، ص 460 .

[36]- المصدر نفسه ، ص 345 .

[37] - المصدر نفسه ، ص 170 .

[38]- المصدر نفسه ، ص 491 .

[39] - المصدر نفسه ، ص 119 .

[40] - المصدر نفسه ، ص 87 .

[41]- المصدر نفسه ، ص 91 .

[42] - المصدر نفسه ، ص 339 .

[43]- بن الشيخ ، جمال الدين ، الشعرية العربية ، مرجع سابق ، ص 236 .

[44]- المرجع نفسه ، ص 236 .

[45] - القسنطيني ، ابن الخلوف ، المصدر السابق ، ص 428 .

[46] - المصدر نفسه ، ص 362 .

[47] - المصدر نفسه ، ص 89 .

[48]- المصدر نفسه ، ص 99 .

[49]- المصدر نفسه ، ص 349 .

[50] - المصدر نفسه ، ص 522 .

[51] - المصدر نفسه ، ص 523 .