التلوينات الصوتية وأثرها في إنتاج الدلالة
سينية ابن حمديس الصقلي أنموذجا

أ. بولكراص حفيظ
جامعة الحاج لخضر - باتنة

ملخص:

تكتسب الوحدات الصوتية في السياق الشعري قيمة تعبيرية وجمالية، تفتقر إليها قواعد اللغة ومنظوماتها، فالصوت من أقوى الطرق الإيحائية، ومن أخصب مستويات الخطاب الشعري، بخاصة وأنه الأساس الذي تبنى عليه اللغة؛ إذ يمثلها في أدق مكوناتها.

ونظرا لأهمية الصوت في تشكيل النص الشعري وإنتاج معانيه الدلالية، سنحاول في هذا المقال الإحاطة بمفهومه، واستجلاء خصائص البناء الصوتي في سينية ابن حمديس الصقلي، من خلال دراسة بعض الآليات المولدة للإيقاع الشعري: كالتكرار الصوتي، والمقاطع الصوتية، والنبر، والتنغيم، والوزن، والقافية.

تمهيـــــد:

تعد اللغة أهم ظواهر المجتمع التفاهمية والتخاطبية، وأكثرها التصاقا به؛ إذ تعكس خصائصه، وترصد تحولاته صعودا وانحدارا وهي في أبسط مفهوم لها من منظور ابن جني (أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم)[1] ومن خلال هذا يتضح جليا أن الصوت الإنساني من أبرز مكونات البناء اللغوي، ومن أهم مظاهره وهذا ما يؤكده الجاحظ في قوله: (الصوت هو آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف) [2] فهو المادة الخام التي تتشكل منها اللغة، وبه يتحقق وجودها، وتؤدي وظيفتها.

والصوت كما ورد في لسان العرب: الجرس، والجمع أصوات، الصوت صوت الإنسان وغيره، وصات وأصات: نادى، والصائت الصائح[3]، وجاء في كتاب العين- إضافة إلى المعاني السابقة-(كل ضرب من الأغنيات صوت من الأصوات: ورجل صائت: حسن الصوت شديده) [4].

فإذا أعطى لنا ابن منظور معنى الصوت منفردا؛ فإن الخليل بن أحمد زاد على ذلك فربطه باللحن، الذي ينشأ من تأليف مجموعة من الأصوات التي تتردد على نحو خاص. هذه الإضافة نابعة من معرفة الفراهيدي بالعروض والموسيقى.

---

[1]- ابن جنى (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد،العراق، ط4، 1990، ص 34.

[2]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، 2004، ص 58.

[3]- ينظر: ابن منظور(جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج 8، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، مادة: صوت، ص 302.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مج2، تحقيق عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، باب الصاد، ص 421.

وإذ كانت المعاجم العربية القديمة تحفل بتمظهرات الصوت؛ فإن المعاجم العربية الحديثة انفردت- نتيجة للتطور العلمي والتكنولوجي في العصر الحالي- بوصفها للصوت في حد ذاته، باعتباره ظاهرة فزيائية، فقد جاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة: (صوت: جمع أصوات: نبرة أو مجموعة نبرات تصدر عن تموجات أوتار الحنجرة وتخرج من فم الإنسان...حركة ارتجاج وتموجات سريعة تنطلق من الأجسام فتلقطها حاسة السمع وتتأثر بها) [1]. هذا من الناحية المعجمية.

وإذا بحثنا عن مفهوم الصوت من منظور لغوي يصادفنا رأي ابن جني، الذي يقرر بأنه (عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها)[2]، لقد خصّ ابن جني الصوت اللغوي بهذا الكلام، فاستعرض لنا كيفية نشوء الحروف، وذلك عن طريق تحديد مواضع اعتراض الصوت التي تعيق امتداده واستمراره، وبهذه الطريقة يتولد الحرف المعجمي، الذي يكتسب خصوصيته من ناحية الجرس حسب موضع الاعتراض.

والصوت بهذا المفهوم هو موضوع علمين حديثين من علوم اللغة، وهما: علم الأصوات العام (**phonétique**) وعلم الأصوات الوظيفي (**phonologie**)، فالأول يدرس الأصوات الكلامية مجردة، معزولة عن السياق، فيعنى بصفاتها ومخارجها وكيفية نطقها، أما الثاني فيهتم بالصوت باعتباره وحدة ضمن البنية اللغوية، لأنه يبحث عن طرق تشكيله مع ربطها بوظائفه؛ أي إنه لا يفصل بين الصوت والمعنى، كما يهدف إلى تحديد العناصر الصوتية المكونة للكلمة معتمدا على المصطلحات مثل: الفونيم،

---

[1]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001، باب : صوت، ص 860.

[2]- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، سر صناعة الإعراب، ج2، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط2، 1993،ص6.

والمقطع الصوتي، والنبر، والتنغيم، وعلى الرغم من استقلال كل من العلمين بذاته إلا أنهما يتكاملان فيما بينهما.[1]

وما دامت(الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية: وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير)[2]، فإنه يمكننا الانطلاق منها للولوج إلى العوالم الداخلية للنص الشعري، وحمله على البوح بمكنوناته، وبعض أسرار الإبداع فيه.

لذلك سنحاول في هذه الدراسة الإفادة من نظريات العلمين السابقي الذكر(علم الأصوات العام وعلم الأصوات الوظيفي)، وتوظيف بعض مصطلحاتهما، بغية الوقوف على النظام الذي يخضع له التوزيع الصوتي، والتشكيل الهارموني في سينية ابن حمديس الصقلي[3]، ومن ثمة بيان خصائص بنيتها الصوتية، ودور هذه الأخيرة في توليد الدلالة، على أن البنية الصوتية هنا لا تقتصر على التشكيل الصوتي اللغوي؛ بل تتعداه إلى التشكيل الصوتي العروضي المتمثل في الوزن والقافية. فهي(تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة. ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها. وتوزيع الحزم الصوتية

---

[1]– ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2001، ص 102–103 –104.

[2]– كمال محمد بشر، الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، د.ط، 1987، ص 184.

[3]– هو أبو محمد عبد الجبار أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي، ولد في سرقوسة بصقلية سنة 446هـ ونشأ فيها، وفيها قضى شبابه. غادر صقلية سنة 471 متجها إلى الأندلس أين اتصل بالمعتمد بن عباد ومدحه، وعندما سجن يوسف بن تاشفين المعتمد بن عباد في أغمات بإفريقية، بقي ابن حمديس وفيا له وتبعه إلى منفاه سنة 484هـ، وكان يتردد عليه في سجنه إلى أن وافته المنية، وقد أقام بإفريقية بعد مغادرته للأندلس ما يزيد عن نصف عمره، وفي هذا الدور من حياته عاش متنقلا بين أغمات وسلا والمهدية وبجاية وبونة وتاجنة وسفاقس وميوركة وسبتة، يتكسب بشعره، فمدح بني علناس ورجال دولتهم، زيري وبني خرسان،حتى توفي في رمضان من سنة 527هـ ببجاية.

ودرجات تموجاتها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري)[1].

ولكن قبل خوض غمار التحليل نشير إلى أن هذه القصيدة تصور حقبة مظلمة من تاريخ العرب إبان وجودهم في صقلية والأندلس، حين دب الضعف في أوصال أمتهم، وبدأت حدود مملكتهم تضيق – شيئا فشيئا– أمام الزحف الإسباني، الذي أجلاهم في نهاية المطاف عن تلك الأرض، ليؤسس لعهد جديد وحضارة جديدة.

فما هذا النص سوى صدى لتلك النكبة، بما ينطوي عليه من مشاعر الانكسار والحيرة، ومعاني الرفض للواقع الجديد؛ إذ يعبر عن موقف ابن حمديس من التحول الخطير والمأساوي الذي طال وطنه صقلية على مستوى القوة والأمن والدين، وهو المحور الرئيس الذي نسجت عليه خيوط القصيدة بكل بنياتها، منها: البنية الصوتية التي سنركز عليها في هذه الدراسة لمعرفة مدى تجسيدها لموقف الشاعر من الواقع الجديد، ومدى مواكبتها لمضمون النص ومعانيه.

وعلى هذا الأساس فإن الهدف من دراسة التلوينات الصوتية في القصيدة المذكورة، هو إبراز القيم والتنويعات الصوتية ووظيفتها الدلالية والإيحائية، على مستوى الكلمة والتركيب والوزن الشعري، وذلك من خلال تسليط الضوء على: التكرار الصوتي؛ والمقاطع الصوتية، والنبر والتنغيم، والوزن والقافية.

1) التكرار الصوتي:

من الظواهر الصوتية البارزة في هذه القصيدة: (التكرار الصوتي)، وهو يتعلق بالبناء الهندسي لها، ويعتمد على تكرار الأصوات المتماثلة والمتشابهة، وقد ذكر ابن رشيق عدة أغراض له منها:

---

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص 29.

التشوق والاستعذاب في الغزل، والتفخيم في المدح، والتعظيم والتوجع في الرثاء والاستغاثة.[1]

والتكرار ظاهرة إيقاعية تعمل على تقوية النغم وتعميقه، مما يساعد على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة[2] وقد يكون بالحروف، أو بالكلمات أو بالعبارات.

أ- تكرار الصوت:

لقد تنبه ابن جني للقيمة التعبيرية للحرف ووظيفته الدلالية. ومن بين ملاحظاته أن العرب (جعلوا الصاد، لقوتها للمعنى القوي والسين لضعفها للمعنى الأضعف)[3]. فقد أدرك علماؤنا ما يملكه (الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية إذ لم يعنهم من كل حرف أنه صوت، وإنما عناهم صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض، وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص ما دام يستقيم بإحداث صوت معين. وكل حرف له ظل وإشعاع إذ كان لكل حرف صدى وإيقاع.).[4]

لقد وظف الشاعر كل حروف اللغة العربية لتشكيل النسيج الصوتي لنصه، مع اختلاف نسبة التواتر من حرف إلى آخر، مما يثري الإيقاع ويجعله أكثر تنوعا وحيوية، وقد ترددت هذه الأصوات مجتمعة ألفا وسبعا وعشرين (1027) مرة موزعة على النحو الذي يوضحه الجدول الآتي:

---

[1]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2002، ص 92 وما بعدها.

[2]- ينظر: عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1955، ص71- 72.

[3]- ابن جني، الخصائص، ج1، ص554.

[4]- ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية، مصر، د.ط، 1994، ص23.

الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها	٪النسبة
اللام	جانبي، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	84	8.17
الراء	مكرر، مجهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	78	7.59
النون	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	74	7.20
التاء	شديد، مهموس، منفتح	لثوي	71	6.91
الميم	مجهور، منفتح بين الشدة والرخاوة	شفوي	71	6.91
الباء	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	70	6.81
الهمزة	شديد، مهموس، منفتح	حنجري	66	6.42
السين	رخو، مهموس، منفتح، صفيري	لثوي	64	6.32
الهاء	رخو، مهموس، منفتح	حنجري	57	5.55
الواو	شديد، مجهور، منفتح	شفوي	52	5.06
الياء	رخو، مجهور، منفتح	شجري	44	4.28
الفاء	رخو، مهموس، منفتح	شفوي	37	3.60
العين	رخو، مجهور، منفتح	حلقي	37	3.60
القاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	35	3.40
الدال	شديد، مجهور، منفتح	لثوي	29	2.82
الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	24	2.33
الكاف	شديد، مهموس، منفتح	لهوي	22	2.14
الجيم	رخو، مجهور، منفتح	شجري	13	1.65
الشين	رخو،مهموس، منفتح	لثوي	13	1.26
الصاد	رخو،مهموس،مطبق،صفيري	لثوي	13	1.26
الخاء	رخو، مهموس، منفتح	لهوي	13	1.26
الطاء	شديد، مهموس، مطبق	لثوي	13	1.26
الذال	رخو، مجهور، منفتح	بين الأسنان	11	1.07
الزاي	رخو، مجهور، منفتح،صفيري	لثوي	11	1.07
الضاد	رخو، مجهور، انحرافي، مطبق	لثوي	09	087
الثاء	رخو، مهموس، منفتح	بين الأسنان	07	0.68
الغين	رخو، مجهور، منفتح	لهوي	03	0.29
الظاء	رخو، مجهور، مطبق	بين الأسنان	02	0.19

يلاحظ من خلال الجدول السابق أن عدد الحروف المجهورة يفوق عدد الحروف المهموسة؛ إذ ظهرت الأولى خمسمئة واثنتين وتسعين(592) مرة؛ أي بنسبة:57,64%، في حين وردت الثانية أربعمئة وخمس وثلاثين(435) مرة؛ أي بنسبة:42,35%، وهي ظاهرة مثيرة للانتباه، بخاصة إذا استندنا إلى رأي إبراهيم أنيس الذي ذهب إلى أن (خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة) [1]، فإذا كانت حروف الجهر تضطلع بنقل إحساس الشاعر بحول فاجعة فقد الوطن إلى المتلقي حتى يشاركه التجربة، وإذا كانت حروف الهمس توحي بما يعتمل في صدره من يأس وحزن وحيرة وهلع بسبب الواقع المأساوي؛ فإن هذا التلوين بين الجهر والهمس يعكس الصراع الذي يمزق دخيلته بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والمأمول، وهذا ما يتأكد -أيضا- على مستوى الأبيات، مثل قوله:

صقليـــةٌ كـــادَ الزمـانُ بلادهـــا وكانت عـلى أهلِ الزّمانِ محارســـا

فكم أعينٍ بالخوف أمستْ سواهراً وكانت بطيبِ الأمنِ منهم نواعسا[2]

يحس الشاعر في هذا المقتطف بالضياع بين ماضي صقلية السعيد والزاهر وبين حاضرها الذي يخيم عليه الدمار والخراب، فهو حين أراد – في الشطر الأول من البيت الثاني – وصف حالة الخوف والجزع التي سيطرت على أهل وطنه جعل حروف الهمس أكثر من حروف الجهر(10 مقابل9)، هذا ما خلق جوا يميل إلى الصمت والسكون، مما يتوافق مع سياق الخوف، فالإنسان الخائف يهمس إذا تكلم، وهو دائم الترقب والقلق والارتياب. أما عندما استذكر الشاعر في عجز البيت الثاني صورة بلاده في الماضي لما كان شعبها يرفل في أثواب العز والرخاء، وينعم بالأمن والاستقرار؛ عندما استذكر كل ذلك صدح بأعلى صوته متوجعا من خلال الإكثار من حروف الجهر.

---

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة الأنجلو المصرية،القاهرة، مصر، ط7، 1997، ص32.

[2]- ابن حمديس، الديوان، تعليق يوسف عيد، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2005، ص264.

وفي المقابل تطغى حروف الجهر في مواضع الفخر نحو قوله:

ويا ربّ برّاقِ النصالِ تخالُـــهُ من النقع ليلاً مُشْرِقَ الشهب دامِسا[1]

وإذا كانت (الأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة) [2]، فإنها توحي بالخواء بعد الامتلاء، والتغير من حال إلى حال، وما عمق هذا المعنى أكثر انتهاء الأبيات بحرف السين، مثلما يتجلى في البيتين الموالِيين:

وكيف وقد سيمتْ هواناً وصيّرتْ مساجدَها أيدي النّصارى كنائسا

إذا شاءَتِ الرّهْبانُ بالضّرْبِ أنْطَقَتْ مع الصبح والإمساءِ فيهاالنواقسا[3]

لقد تغيرت صورة البلاد رأسا على عقب، فبعد أن كانت عامرة بالإسلام أصبحت خالية منه، وتحولت المساجد التي كانت تصدح بالأذان إلى كنائس تضج بالأجراس والنواقيس صباحاً ومساءً. وهذا المعنى أكدته حروف الهمس التي وردت بكثرة في البيتين السابقين، وبخاصة في البيت الثاني أين تكررت تسع عشرة(19) مرة.

وإذا انتقلنا إلى الحروف مفردة ألفينا حروفا بعينها تهيمن على الإيقاع، مثل:صوت اللام،والراء، والنون، والتاء، والميم، والهاء.

أ-1- صوت اللام:

يحتل صوت اللام الصدارة من حيث التواتر، وهو (يشبه الحركات في الوضوح السمعي) [4]، وقد استثمر صاحب النص هذه السمة فيه فاستخدمه أحيانا في مواضع التعظيم والإجلال والتخليد، وما يدل على ذلك قوله على سبيل المثال:

---

[1]- ابن حمديس، الديوان، ص264.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص32.

[3]- ابن حمديس، الديوان، ص264.

[4]- سليمان فياض، إستخدامات الحروف العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1998، ص 103

ولو شُقّقَتْ تلكَ القبُور لأنهَضَتْ إليهم من الأحداثِ أُسْدا عوابِسا[1]

أ-2- صوت الراء:

وهو من أهم الأصوات المكررة في النص الشعري، فإضافة إلى نسبة تواتره الكبيرة في النص الشعري(78 مرة) ورد هذا الحرف في بعض الأبيات بشكل لافت للانتباه، مثلما نرى في :

أفي قَصْرِيَّ رُقْعَةٌ يَعْمُرُونَها وَرَسْمٌ من الإسلامِ أصبح دارسا[2]

لقد ساهم حرف الراء بسمته التكرارية في تأكيد المعنى، والإفصاح عن الغيظ والكمد الذي يتآكل الشاعر من الداخل، اتجاه العدو الذي استعمر وطنه وقضى على الإسلام فيه، كما يدل على ضياع وطنه بلا رجعة، وحزنه الدائم بلا انقطاع.

أ-3- صوت النون:

ويسمى الحرف (النواح)[3] لارتباطه بالبكاء وما يدور في فلكه، هذا ما يتناسب مع موضوع القصيدة وهو : رثاء صقلية، ومن الأبيات التي تمثله:

فإني امرؤ آوى إلى الشجنِ الذي وجدتُ له في حَبّةِ القلب ناخسا[4]

جاء حرف النون في المرتبة الثالثة من حيث الترتيب، لكن إذا أضفنا إليه التنوين الذي يعطي صوت النون الساكنة ارتقى إلى المرتبة الأولى بتواتر قدره مئة وتسع (109) مرات، علاوة على صوت الميم الذي لا يكاد يختلف عن النون، فكلاهما أغن ومجهور، باستثناء الاختلاف في المخرج، هذا ما وشح الخطاب الشعري بإيقاع جنائزي حزين يشبه الأنين، مثل قوله:

---

[1]- ابن حمديس، الديوان، ص265.

[2]- ابن حمديس، الديوان، ص265.

[3]- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، إسكندرية، مصر، د.ط،د.ت، ص16.

[4]- ابن حمديس، الديوان، ص264.

ومن عجبٍ أنّ الشياطين صيّرت بروجَ النجومِ المحرقاتِ بحالسا[1]

أ–4– صوت التاء:

يرجع الفضل في كثرة تردده في العديد من الأحيان إلى تاء التأنيث، نحو: حبة، وصقلية، وذلة، وكتيبة، وحربية، وكذلك التاء المفتوحة سواء أكانت للتأنيث أو للمتكلم، مثل: عدمتُ، وساءت، وعزّيت، وسيمت، وصيّرت، وكانت، وخلتُ.

فالتاء تحمل حقيقة الحب الكبير الذي يكنه الشاعر لوطنه، والذي ملك عليه روحه وفكره، وقد تعبر أيضا عن الندم الذي ينخس ضمير الشاعر، لكونه رحل عن وطنه ولم يبق للدفاع عنه، ويعزى هذا إلى تردد تاء المتكلم في أبيات عدة منها:

لقدّرت أرضي أن تعود لقومها فساءتْ ظُنُوني ثم أصبحتُ يائسا[2]

أ–5– صوت الهاء:

يدل حرف الهاء في هذا النص على التلاشي والاندثار نحو:

مَشَوْا في بلادٍ أهْلُهَا تَحْتَ أرْضِهَا وما مارسوا منهم أبياً ممارسا[3]

فارتباط حرف الهاء بالوطن في هذا النموذج أوحى بانهياره وتلاشيه.

ب– تكرار الكلمة:

تبرز ظاهرة تكرارية أخرى إلى جانب تكرار الحروف وهي تكرار بعض الألفاظ التي تحمل قيمة صوتية ودلالية في الآن نفسه، فإضافة إلى كونها تساهم في تنويع الإيقاع وتجويده تنطوي – أيضا– على إيحاءات وجدانية تدل على استحواذ المكرر على اهتمام الشاعر سلبا أو إيجابا.

---

(3)– ابن حمديس، الديوان، ص265.

(4)– ابن حمديس، الديوان، ص264.

(5)– ابن حمديس، الديوان، ص265.

ومن بين الألفاظ المكررة: كان(06 مرات)، ورأى في الماضي والمضارع (06 مرات) وبلد وبلاد(04 مرات)، وعين بالمفرد والجمع (04 مرات)، والخوف (03 مرات)، وأضحى (مرتين) وأصبح (مرتين)، فالشاعر كرر الفعل الماضي الناقص (كان) ليثبت أن صقلية كانت فيما مضى دولة حرة قوية، وكأنه يريد بشدة عودة هذا الماضي، وقد استدعى تكرارُه لهذا الفعل تكرارَ فعلين ناقصين آخرين هما: أضحى وأصبح، لتتأكد فكرة المفارقة، بين ماض سعيد وحاضر بائس. وهذه المفارقة لم تتبلور في ذهن ابن حمديس إلا بعد معاينته للواقع، لذلك ردد الفعل رأى ست (06) مرات، وعين أربع(04) مرات، زد على ذلك كون العين مصدرا للدموع ومرآة للشجن. وأمام هذا التناقض الصارخ تضخم لديه الإحساس بفقد الوطن، فراح يستحضره في مناسبات عديدة في النص المدروس، عن طريق ترديد كلمة بلد وغيرها.

ويطبع النص أيضا تكرار بعض الصيغ من شاكلة: عرامس، ومساجد، وكنائس، وفرائس، وأشاوش، وبرانس، وعرائس، ومجالس...، إضافة إلى صيغ اسم الفاعل، مثل: ناحس، يائس، لابس، يابس، دارس، وتتردد أغلبها في أواخر الأبيات تماشيا مع تفعيلة الضرب (مفاعلن).

2) المقاطع الصوتية:

يعد المقطع من أهم الوحدات اللغوية؛ إذ يمثل درجة أرقى من الصوت البسيط (الفونيم) في سلم الوحدات الصوتية، و(هو وحدة صوتية مكونة من عدد من الحروف والحركات تتصف بالتماسك النطقي)[1].

وتنقسم المقاطع حسب طولها ونهايتها وموقعها في الكلمة إلى أربعة أنواع هي:

([1])- محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 129 .

أ) . **مقاطع قصيرة**: وتتكون من صامت + حركة قصيرة ويرمز إليها بالرمز (ص ح) مثل : كَتَبَ.

ب) . مقاطع متوسطة وهي على نوعين:

ب.1) . **مفتوحة**: تتكون من صامت + حركة طويلة ويرمز إليها بالرمز (ص ح ح) نحو: ما، وفي.

ب.2) . مغلقة: تتكون من صامت + حركة قصيرة+ صامت ويرمز إليها بالرمز (ص.ح.ص) على شاكلة: قَدْ، منْ .

ج) . طويلة: وهي على نوعين أيضا :

ج.1)- طويل مفرد الإغلاق ويتكون من صامت + حركة طويلة + صامت، ويشار إليه بالرمز(ص.ح.ح.ص) مثل : ضال من الضالين، ومين من المسلمين، وذلك في حالة الوقف فقط.

ج.2) **طويل مزدوج الإغلاق**: ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت ورمزه: (ص.ح.ص.ص) وتمثله كلمة: شمس، قطّ وذلك في حالة الوقف فقط .

د) **مديدة**: ولا تكون إلا وقفا وتتكون من صامت + حركة طويلة + صامت طويل ويرمز إليه بـ (ص.ح.ح.ص.ص) نحو سارّ، وحارّ وقفا [1].

بعد تحليلنا لوزن القصيدة إلى مقاطع صوتية . استنادا إلى التقسيمات السابقة . وجدنا أن عدد المقاطع القصيرة ثلاثمئة وسبعون (370) مقطعا، وبلغ عدد المقاطع المتوسطة خمسمئة وثمانية وعشرين (528) مقطعا، منها: مئتان وثمانية وستون (268) من النوع المتوسط المغلق، ومئتان وستون (260) من النوع المتوسط المفتوح، في حين لا وجود للمقاطع الطويلة؛ لأن بحر الطويل لا يخرج عن الضربين الأولين .

---

[1]- ينظر: فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2004، ص 100-101.

إن غلبة المقاطع المتوسطة جعلت الإيقاع يميل إلى الثقل، إلى جانب بطء إيقاع الطويل في المقام الأول. وما زاده ثقلا وفرة المقاطع المفتوحة التي حدثت من تأثير زحاف القبض[1] الذي مس مئة وسبع(107) تفعيلات (43 من فعولن و64 من مفاعيلن) والذي يسرع الإيقاع كلما كثر. كما تضطلع المقاطع المفتوحة بدور آخر يتمثل في إطلاق الآلام والزفرات من أجل التنفيس والتخفيف من وطأة الفاجعة مثلما يقول متألما لفقدان سرقوسة التي استباحها العدو بعد أن عصفت يد الردى بأبطالها الأشاوس :

مَشَوْا فِي بلادٍ أهْلُهَا تَحْتَ أرْضِهَا وما مارسوا منهم أبياً ممارسا[2]

م	شو	في	ب	لا	دن	أه	ل	ها	تح	ت	ار	ض	ها

ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح
ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح

و	ما	ما	ر	سو	من	هم	أ	بي	ين	م	ما	ر	سا

ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح
ح ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح

(1)– القبض : هو حذف الخامس الساكن.

(3)– ابن حمديس، الديوان، ص265.

ولكي يحافظ الشاعر على سيطرة المقاطع المفتوحة – لما لها من قيمة وقدرة تعبيرية خلاقة – أكثرَ من صيغ الجمع واسم الفاعل نحو: العرامس، البسابس، سواهر، حروب، ناخس، يائس، لابس.

هذا الإيقاع البطيء يستوعب الحالة الشعورية العامة التي تسيطر على القصيدة جميعها، والتي يميزها الحزن والجزع والحيرة، بخاصة إذا علمنا بأنه (كلما كان المقطع مغرقا في الطول كلما توافق هذا مع الآهات الحبيسة التي يخرجها الأديب في شكل دفقات هوائية شعورية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى)[1].

3) النبر :

لقد حظي النبر حديثا باهتمام بالغ لدى الدارسين وعلماء اللغة الذين اجتهدوا في ضبط ماهيته، وتحديد مواقعه ودلالته، ولئن تعددت الآراء واختلفت بتعدد المنطلقات والرؤى فإنها تتقاطع في مجملها في مقاربة النبر (بأنه زيادة وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها "[2].

ونظرا لكون النبر ظاهرة لغوية سماعية تخضع للاستعمال الخاص للغة والسياق – إذ يصعب تحديد مواقعه – حاول بعض الدارسين مثل: إبراهيم أنيس، وكمال أبو ديب، ومختار عمر مقاربة مواضع النبر في جملة من القواعد، أهمها:

– إذا توالت عدة مقاطع قصيرة يكون الأول فيها منبورا مثل: كَتَبَ.

– إذا ضمنت الكلمة مقطعا طويلا واحدا، يكون النبر على المقطع الطويل، مثل كلمة: كتاب، نجد النبر على المقطع الثاني.

---

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، مصر، ط2002،1، ص47–48.

[2]– تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1994، ص 170.

– إذا ضمنت الكلمة مقطعين طويلين، يكون النبر على أولهما، كما في كلمة كاتب، النبر على المقطع الأول.[1]

– إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول، اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر.

– إذا انتهت الكلمة بمقطع غير زائد الطول (قصير أو متوسط) نبرنا المقطع الذي قبله إذا كان طويلا مثل: استفهم، أما إذا كان قصيرا نبرنا ما قبل هذا القصير، سواء كان قصيرا أوطويلا[2].

وسنحاول في دراستنا هذه الاستناد إلى القواعد السابقة الذكر في تحديد مواضع النبر في قصيدة ابن حمديس، بغية الوقوف عند دوره الإيقاعي، وأثره الدّلالي فيها، والذي يتجلى بوضوح في النموذج التالي :

ويا ربّ برّاقِ النصالِ تخالُهُ من النقع ليلاً مُشْرِقَ الشهب دامِسا[3]

و	يا'	رب'	ب	بر	را'	قن'	د	صا'	ل	ت	خا'	ل

هو

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح

---

[1]– ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللغة الحديث، ص 131 – 132.

[2]– ينظر : سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر، د.ط، 1993، 116.

[2]– ابن حمديس، الديوان، ص264.

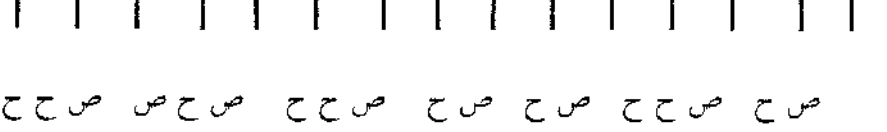
ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص
ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح

تكرر النبر في هذا البيت بانتظام على المقاطع الطويلة، وهذا يتوافق ورأي إبراهيم أنيس الذي يؤكد أن (النبر وطول المقطع يجتمعان في معظم الكلمات العربية فيقوي كلّ منهما الآخر)[1].

وعليه فقد ولّد اقتران النبر بالمقاطع الطويلة – هنا– رنّة قوية ولهجة عنيفة، زاد من بروزهما ارتباطه بالمد وبالشدة التي تكررت خمس(05) مرات في البيت، مما يضاعف قوة الصوت، التي تعبر عن الحس القومي والوطني الذي طغى على هذا البيت، وعن عاطفة الإعزاز والإكبار التي يكنها الشاعر لقومه، من خلال وصفه لمعاركهم وأسلحتهم.

ويتضح الأثر الدلالي للنبر بصورة جلية في المثال التالي :

أرى بَلَدِي قد سامَهُ الرومُ ذلّة وكان بقومي عزّه متقاعسا[2]



ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح
ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص

---

[1]– شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، نقلا عن: سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص118.

[2]– ابن حمديس، الديوان: ص264.

و	كا ،	ن	ب	قو	مي ،	عز'	ز	هو'	م	ت	قا'	ع	سا

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص
ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح

يقع النبر في الكلمات التالية: أرى، قد، الروم، ذلة، كان، قومي، عزه، متقاعسا. أما إذا تأملنا هذه الألفاظ في سياقها وجدناها تنضوي ضمن ثلاث ثنائيات ضدية تمثل البؤرة التي تلتقي عندها دلالات القصيدة، اثنتان منها رئيسيتان وهما: الماضي/الحاضر، والوطن/العدو(الروم)، والأخرى مركبة من هاتين الثنائيتين وهي: انتصار الوطن على العدو في الماضي/انتصار العدو على الوطن في الحاضر. وهذا التضاد في المعنى انعكس بظلاله على المقاطع المنبورة فانتظمت في شكل ثنائيات صوتية متقابلة.

إذن فالنبر له أهمية لا يستهان بها في إيصال المعنى والتأثير في المتلقي، وهو في هذه القصيدة يتنوع بين القوة الناتجة عن السكون، والشدة على وجه الخصوص، وبين الاستطالة الناتجة عن حروف المد وهذا ما أكسب النص تلوينا نبريا ينسجم مع التحولات الانفعالية لنفسية الشاعر، التي تتراوح بين التجلد والاصطبار حينا، والاستسلام للأوجاع والآلام حينا آخر.

4) التنغيم:

التنغيم مصطلح حديث (يطلق على ارتفاع الصوت وانخفاضه وتلونه بوجوه مختلفة أثناء النطق على مستوى الجملة، وذلك للدلالة على معان مقصودة مثل: الاستفهام، والطلب والأمر، والغضب، والرضا، والفرح والدهشة، والتعجب، واللهفة،

والشوق...إلخ)[1]، إذن فهو يتعلق بالجملة المفردة، ومن خلاله ينقل المتكلم انفعاله وإحساسه، وهو يختلف بحسب طبيعة الشعور، فتنغيم الفرح غير تنغيم الحزن، والأمر ينطبق على الغضب والرضا، والدهشة والتعجب...إلى غير ذلك.

وقد تنبه ابن جني إلى دور التنغيم في تغيير الدلالة، وذلك بنقل أسلوب إلى آخر مغاير، ومن ذلك تحويل الاستفهام إلى خبر إذا ضمن معنى التعجب[2]

وسنحاول في هذا الموضع من الدراسة الكشف عن ظاهرة التنغيم لكونها عنصرا هاما من عناصر البناء الإيقاعي، ووسيلة من وسائل التلوين الصوتي في الخطاب الشعري، مع الإشارة إلى صعوبة تحديد مواطن التنغيم ورصد تمظهراته التي تتجاوب مع المحتوى الفكري والعاطفي للنص. هذا لأن اللغة العربية انتقلت إلينا مكتوبة، ونتيجة لذلك فقدت كثيرا من الطرق الأدائية الصوتية، لهذا لم يتم التنظير لهذه الظاهرة[3]، وعلى هذا الأساس سنركز على تنغيمات الاستفهام، والحزن، والحسرة، والفخر، والحماسة، والشرط، معتمدين على بعض المصطلحات المتداولة في هذا المجال، والتي ترتبط بنماذج التنغيم وأنواعه مثل: الواسع والمتوسط والضيق[4]. وكذلك الشكل الأول الذي ينحدر فيه اللحن من أعلى إلى أسفل، والشكل الثاني الذي يصعد فيه اللحن من أسفل إلى أعلى.[5]

---

[1]- محمد محمد داود، اللغة العربية وعلم اللغة الحديث، ص 133.

[2]- ينظر: ابن جني، الخصائص، ج2، ص 370-371.

[3]- ينظر: نادية رمضان النجار، اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر. د.ط، 2004، ص55.

[4]- التنغيم الواسع يكون نتيجة إثارة أقوى للأوتار الصوتية فيعلو الصوت، والتنغيم المتوسط أقل إثارة للأوتار الصوتية، ويستعمل للمحادثات العادية، أما الضيق فهو المستعمل في العبارات البائسة والحزينة.

[5]- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 229.

أ) تنغيم الاستفهام:

يطالعنا هذا النوع من التنغيم خمس(05) مرات، من بين ما يمثله قول الشاعر:

وعَزّيْتُ فيها النّفْسَ لما رأيْتُها تكابدُ داءً قاتلَ السمّ ناحسا

وكيف وقد سيمتْ هواناً وصيّرتْ مساجدَها أيدي النّصارى كنائسا[1]

يكمن تنغيم الاستفهام في البيت الثاني، وهو-هنا- يندرج ضمن الشكل الأول (الذي يبدأ فيه الصوت مرتفعا ثم ينخفض، هذا ما يشمل الاستفهام بالظروف ونحوها)[2] هذه النغمة استجلبها البيت الأول؛ إذ لجأ إليها صاحب القصيدة حتى يبرر موقفه من النكبة حين اعتبرها سما يسرى في أوصال وطنه. هذا من ناحية صيرورة الصوت واتجاهه، أما إذا انطلقنا من مساحة الصوت ودرجة قوته فإننا نلقاه من النوع الضيق، ومن ذلك قوله:

فكم أعينٍ بالخوف أمستْ سواهراً وكانت بطيبِ الأمنِ منهم نواعسا[3]

ينبني التنغيم في هذا البيت على الاستفهام بـ (كم)، الذي يحمل معنى التكثير والتهويل، ومن الشكل الثاني؛ أي الذي يصعد فيه اللحن من أسفل إلى أعلى:

أفي قَصْرِيَّتي رُقْعَةٌ يَعْمُرُونها وَرَسْمٌ من الإسلامِ أصبح دارسا[4]

هذا النوع من التنغيم ينحصر في الاستفهام بالأداتين (الهمزة) و(هل)[5]، ويعبر في هذا الموضع عن الحيرة والذهول وعدم استيعاب ما يحدث، هذا ما جعل الصوت منخفضا ينضوي ضمن النوع الضيق.

ومن النماذج التي تجمع بين الشكل الثاني والنوع الواسع ما يلي:

---

(1)- ابن حمديس، الديوان، ص264.

(2)- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 230.

(3)- ابن حمديس: الديوان، ص265.

(4)- ابن حمديس: الديوان، ص265.

(5)- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 230.

أما مُلِئتْ غزوا قَلُوْرِيَةُ[1] بِهِمْ وأردوا بطاريقاً بها وأشاوسا[2]

فحين استذكر أمجاد الماضي علا صوته في عزة وثقة، وقد جاء النغم في الشطر الثاني معطوفا على النغم في الشطر الأول.

يلاحظ أن تنغيم الاستفهام جاء على أوجه متعددة على الرغم من أنه يعبر – في أغلب الأحيان– عن حالة نفسية واحدة وهي الحيرة والضياع.

ب) تنغيم الحزن والحسرة:

تنغيم الحزن والحسرة كثير في هذا النص وهذا أمر منطقي؛ لأن موضوعه رثاء الوطن:

أعاذلُ دعني أطلق العبرة التي عَدِمْتُ لها من أجمل الصَبْرِ حابسا[3]

على الرغم من خلو البيت من القرائن الدالة على هذا النمط من التنغيم إلا أن سياق الحزن يظهره، مما يعطى لحنا شجيا يقطر ألما وحسرة على البلاد التي وطئت أرضها فئول الغزاة، لذلك فهو تنغيم من النوع الضيق ومن الشكل الأول الذي ينحدر من أعلى إلى أسفل.

ج) تنغيم الفخر والحماسة:

يظهر هذا اللون من التنغيم عندما يرتمي الشاعر في أحضان الماضي ويستذكر أمجاد صقلية عندما كانت في أوج قوتها، مُهابة محفوظة الكرامة:

ويا ربّ برّاقِ النصالِ تخالُهُ من النقع ليلاً مُشْرِقَ الشهب دامِسا[4]

في خضم حديثه عن شجاعة قومه وبسالتهم عرج على الرمح يصفه أثناء المعركة، فجاء هذا البيت يطفح بالقوة والتحدي صوتا ومعنى، والتنغيم فيه من النوع

---

[1]– قلورية: إحدى ولايات جنوب إيطاليا.

[2]– ابن حمديس، الديوان، ص265.

[3]– ابن حمديس، الديوان، ص264.

[4]– ابن حمديس، الديوان، ص264.

الواسع المناسب لمثل هذا الموقف، ومن الشكل الأول الذي ينحدر من أعلى إلى أسفل كما ساهمت الشدّات وحروف الجهر في تعميق الرّنين وتقويته.

د) تنغيم الشرط:

ورد هذا النمط من التنغيم أربع(04) مرات منه قوله:

ولو شُقّقَتْ تلكَ القبورُ لأنهَضَتْ إليهم من الأحداثِ أُسْدا عوابِسا[1]

بوجود الشرط في البداية تنطلق النغمة عالية ثم تتحول – مع جملة جواب الشرط– من النمط الواسع إلى المتوسط لتستمر بشكل مسطح دون ارتفاع أو انخفاض، تماشيا مع عبارة (أسدا عوابسا) التي لا تتوافق معها النغمة المنخفضة. كل هذا من أجل التأكيد على أن الأعداء صالوا وجالوا في بلاده لما عصفت يد المنون بأبطالها وشجعانها، وليس السبب وراء ذلك الضعف والجبن.

يبدو من خلال ما سبق أن التنغيم في هذه القصيدة اتخذ أشكالا مختلفة، وصورا متعددة حسبما يتطلبه السياق وشعور الشاعر، فقد تلون بإيحاءات ودلالات متنوعة منها: التبرير، والتهويل، والحسرة، والتوجع، والتأكيد، والتحدي، والاعتزاز.

5) الوزن والقافية:

اختار ابن حمديس لقصيدته بحر الطويل، الذي يتكون من تفعيلتين تتكرران أربع مرات في البيت، هما: فعولن ومفاعيلن، وهو(من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق، ومن الملاحظ أن بحر الطويل يعطي إمكانيات للسرد وللبسط القصصي، والعرض الدرامي)[2] فبكثرة مقاطعه وتفاعيله اكتسب قدرة هائلة على استيعاب المعاني والأفكار. وقد أشار إبراهيم أنيس إلى المواضع والمواقف التي تتلاءم معها الأوزان الطويلة والكثيرة المقاطع إذ يقول: (نستطيع ونحن مطمئنّون أن نقرر أن

---

[1]– ابن حمديس، الديوان، ص265.

[2]– صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص108.

الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه).[1]

إذا فحالة اليأس والحزن التي سيطرت على إحساس الشاعر وشعوره الساحق بالخسرة والفقد هو ما حمله على انتقاء هذا الوزن حتى يودعه همومه وأوجاعه. وقد سمح له هذا البحر بعرض قصة سقوط وطنه في أيدي النورمانديين في ومضات سردية، وقفزات درامية تلخّص المأساة التي حلّت بقومه.

ولا يمكن أن تكتمل القيمة الإيقاعية للوزن إلا إذا أخذت القافية بعين الاعتبار، والقافية على مذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي (من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله حركة الحرف الذي قبل الساكن)[2]، وبناءً على هذا الرأي؛ فإن القافية قد تأتي كلمة نحو: يائسا، ولابسا، ودامسا، ويابسا، ودارسا. وقد ترد جزءًا من كلمة مثل: سابسا، نائسا، داوسا، وارسا، واوسا. وقد جاءت القافية مؤسسة[3]، والتأسيس له (قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنما وإنشادا)[4]، ولما كان حرف الروي المتمثل في السين مهموسا مطلقا وقبله حرف مكسور؛ فإن القافية ذيلت الأبيات بلحن خافت شجي يتناغم مع حالة الشاعر النفسية.

وبعد هذه الدراسة نخلص إلى النتائج التالية:

- أوعزت التجربة الشعرية للشاعر توظيف حروف اللغة العربية قاطبة، بسماتها المتمايزة -على اختلاف نسب ورودها- للتعبير عن مقاصده المتنوعة، ولتجسيد توتره النفسي صوتيا، ولمواكبة تموجات شعوره، وتغيراته المختلفة، التي تصل - أحيانا- إلى حد التناقض.

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص177.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص135.

[3]- التأسيس:ألف بينها وبين الروي حرف واحد صحيح.

[4]- أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط، 2004. ص80.

- عمل التوزيع المتقارب لحروف الخمس والجهر على إبراز الصراع النفسي النابع من حضور ثنائيتي الماضي والحاضر، والواقع والمأمول المرتبطتين بالوطن؛ إذ تتمثل الأولى في ماضي العزة والسعادة، وحاضر الدمار والضياع، وتتجلى الثانية في الواقع المليء بالمآسي، والمأمول الذي يعد بالحرية والاستقرار.

- ساهمت هيمنة حروف: اللام والراء والنون والتاء والهاء على البناء الهندسي للنص في تشكيل نسيج إيقاعي متفرد ينسجم مع الحالة النفسية للشاعر.

- وظف ابن حمديس التكرار اللفظي - إلى جانب التكرار الحرفي - قصد إثراء الإيقاع وتعميقه، وخلق بنية موسيقية متماسكة، وربط مفاصل النص ببعضها، فضلا عن دوره في توليد المعاني والصور، التي أكدت بدورها على فكرة المفارقة بين ماضي صقلية الزاهر وحاضرها المتهالك.

- أدى ترديد عدد من الصيغ - بخاصة بعض صيغ الجمع واسم الفاعل- دورا عروضيا مهما، علاوة على دورها الدلالي.

- بيّنت دراسة المقاطع الصوتية غلبة المقاطع المتوسطة، مما جعل الإيقاع يميل إلى الثقل، هذا ما يتلاءم مع حالة الحزن واليأس التي استولت على إحساس الشاعر، ويعكس في المقابل رغبته في الخروج من هذه الحالة، بخاصة من خلال استحضار المقاطع المفتوحة.

- اعتمد الشاعر على النبر للتأكيد على كلمات معينة، وإبراز مواضع بعينها، وإثارة انتباه المتلقي إليها. وقد تلون بين القوة الناتجة عن السكون والشدة -على وجه الخصوص- وبين الاستطالة المرتبطة بحروف المد، في حركة تجسد الصراع الذي يعتمل في دخيلة الشاعر؛ بين التماسك والاستسلام.

- هول الموقف أثار شجون صاحب النص، وأجّج في نفسه الكثير من المشاعر المختلفة والمتداخلة والمتضاربة أحيانا، فوجد في التنغيم بصوره المختلفة آلية فعالة لنقل هذه الأحاسيس بأبعادها إلى المتلقي والتأثير فيه.

اتكأ ابن حمديس نصه الشعري بحر الطويل، الذي بدا له القالب الوزني الأجدر والأقدر على استيعاب تجربته الشعرية بمختلف جوانبها، وذلك لكثرة مقاطعه وتفاعيله وجاءت القافية مؤسسة، مما طبع أواخر الأبيات بغنة مميزة. وقد اختار الشاعر حرف السين رويّا لقصيدته؛ لأن خاصية الهمس فيه تتواءم مع عاطفة الحزن والشجن التي استحوذت على معاني النص.

نص القصيدة:

لأمرٍ طويلِ الهمّ نزجي العرامسا ... وتطوي بنا أخفافهنّ البسابسا

وتذعرُ بالبيداء عيناً شوارداً ... تذكّرُ بالأحداق عيناً أوانسا

عذارى تَرى الحسنَ البديعَ مُطابِقاً ... لأنواعها في خلقِهِ ومجانسا

أعاذلُ دعني أطلقِ العبرة التي ... عَدِمْتُ لها من أجمل الصَبْرِ حابسا

فإني امرؤ آوى إلى الشجنِ الذي ... وجدتُ له في حَبّةِ القلب ناخسا

تقذّرت أرضي أن تعود لقومها ... فساءَتْ ظُنُوني ثم أصبحتُ يائسا

وعَزّيْتُ فيها النّفْسَ لما رأيْتُها ... تكابدُ داءً قاتل السمّ ناحسا

وكيف وقد سيمتْ هواناً وصيّرتْ ... مساجدَها أيدي النّصارى كنائسا

إذا شاءَتِ الرّهْبانُ بالضَرْبِ أنْطَقَتْ ... مع الصبح والإمساءِ فيها النواقسا

لئن كان أعيا كلَّ طبٍّ علاجها ... كم جَرَبٍ في السيفِ أعيا المداوِسا

صقيلةٌ كادَ الزمانُ بلادها ... كانت على أهلِ الزّمانِ محارسا

فكم أعينٍ بالخوف أمستْ سواهراً ... وكانت بطيبِ الأمنِ منهم نواعسا

أرى بَلَدِي قد سامَهُ الرومُ ذلّة ... وكان بقومي عزّه متقاعسا

وكانت بلادُ الكفر تلْبَسُ خَوْفَهُ ... أضحى لذاك الخوف منهنّ لابسا

عدمتُ أُسودا منهمُ عَرَبِيَة ... ترى بين أيديها العلوجَ فرائسا

فلم تَرَ عَيْني مثْلَهُمْ في كتيبة ... مضاربَ أبطالِ الحروبِ مَدَاعسا

ويا ربّ برّاقِ النصالِ تخالُـــــهُ ... من النقع ليلاً مُشْرِقَ الشهب دامسا

خنوا بين أطراف القنا بكماتِـــهِ ... لطعنٍ من الفرسانِ يخلي القوانسا

وما خلتُ أنَّ النار يبردُ حرهـــا ... على سعفٍ لاقته في القيظ يابسا

أما مُلِقَتْ غـــزوا قَلَوْرِيَّـةٌ بِهِـــمْ ... وأردوا بطـاريقـاً بهـا وأشـاوسا

همُ فتحـوا أغلاقَهـا بسيوفهـــمْ ... وهـــمْ تركـوا الأنوارَ فيها حنادسا

وساقوا بأيدي السبي بيضاً حواسـراً ... تَخَالُ عليهنّ الشعورَ برانِسـا

يخوضونَ بحراً كلّ حين إليهـــمُ ... بِبَحْرٍ يكونُ الموجُ فيه فوارسـا

وحربيّةٍ ترمي بِمُحْرِقِ نِفْطِهَـــا ... فَيَغْشَى سَعُوطُ الموتِ فيها المعاطسا

تراهُنّ في حُمْرِ النّبودِ وصُفْرِهـــا ... كمثل بناتِ الزّنج زُفّتْ عَرائِسَـا

إذا عَنّتْ فيها التنانيرُ خلتَهـــا ... تُفَتِّحُ للبركان عنها منافسـا

أفي قَصْرِيَّ رُقْعَةٌ يَعْمُرُونهـــا ... وَرَسْمٌ من الإسلامِ أصبح دارسـا

ومن عجبٍ أنّ الشياطين صيّـرت ... بروجَ النجومِ المحرقاتِ مجالسـا

وأضحت لهم سرقوسةٌ دارَ منعـةٍ ... يزورون بالديرين فيا النواوسـا

مَشَوْا في بلادٍ أهْلُهَا تَحْتَ أرْضِهَـا ... وما مارسوا منهم أبياً ممارسـا

ولو شُقّقَتْ تلكَ القبورُ لأنهَضَـتْ ... إليهم من الأجداثِ أُسْدا عوابِسـا

ولكـن رأيتُ الغيـل إن غابَ ليثُهُ ... تبختـر في أرجائـه الذئب مائسـا