

التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني

أحمد غالب الخرشنة، عباس عبد الحليم عباس*

ملخص

يقفُ هذا البحثُ عند التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني؛ للتعرفِ إلى بحور الشعر العربي التي استثمرها هذا الشاعرُ في أغراضه الشعريّة، فضلاً عن الوقوف على ما وظّفه من فنون بلاغيّة تختزنُ في داخلها طاقةً موسيقيّةً تعاضدُ موسيقى النّص الخارجيّة وتقويها لتحقيق التّرابط أو التماسك النّصي لنصوصه الشعريّة؛ ولهذا جاء البحثُ في قسمين تناول الأول منهما الموسيقى الخارجيّة، في حين تناول القسم الثاني الموسيقى الداخليّة من خلال جملة من الفنون البيديّة التي أسهمت في إقامة شبكةٍ من العلاقات الداخليّة عمّلت على إيجاد نوعٍ من التماسك النّصي في شعر التلمساني. الكلمات الدالة: التلمساني، التشكيل الموسيقي، الموسيقى الخارجيّة، الموسيقى الداخليّة.

المقدمة

للشعر العربيّ عناصرٌ عديدةٌ تمنحه حُسناً وجمالاً وعضويّةً، وتجعله يترك أثراً في نفوس السّامعين، ومن هذه العناصر الصّور، والعواطف، والأخيلة، والمعاني، والتراكيب، غير أنّ أهمّ هذه العناصر وأسرعها إلى التّأثير في المشاعر والوجدان الموسيقي التي تميّز الشعر عن النّثر، وقد تنبّه علماؤنا الأقدمون - والمحدثون أيضاً - إلى هذا الأمر، فاكثفوا في تعريفهم للشعر بهذه الصّفة التي تسترعي الانتباه وتُطرب الأسماع، فعرفوه بأنّه الكلام الموزون المقفّى إيماناً منهم بأنّ الموسيقى - وما تقوم عليه من وزنٍ وقافيةٍ - تمثّل أهمّ مزايا الشعر العربيّ.

وبناءً على ما تقدّم، ورغبةً منا في الرّجوع إلى تراثنا العربيّ القديم وتذوق ما فيه من قيم الجمال والإبداع، ارتأينا دراسة التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني للدخول في عالمه الشعريّ، والتعرّف إلى سماته وأساليبه الفنيّة، وخاصةً ما يتعلّق منها بالإيقاع والموسيقى، معتمدين في ذلك المنهج الأسلوبّي الذي يعالج الإنتاج الأدبيّ ويبحث في معالمه ومزايه الفنيّة؛ ليقف من خلالها على ما يميّز أسلوب مبدعه عن غيره، وزاد من رغبتنا في دراسة هذا الشاعر أمران، أولهما: ثناء معاصريه عليه وشهادتهم له بالرّفعة والتفوق في الأدب عامّة والشعر خاصّة، وثانيهما: إنّ شعره لم يحظ - في حدود اطلاعنا - بأيّ دراسة موضوعيّة أو فنيّة تفي به حقّه الأدبيّ وتُظهر ما تجلّى فيه من جماليات، ونستنتج من ذلك تلك الإضاءات الموجزة التي أشار إليها محقّقا الديوان في مقدّمة ديوانه.

وقد جاء هذا البحثُ في مقدّمة، وتمهيد، ومبحثين، تناول الأول منهما الموسيقى الخارجيّة التي تضمّ ركنين، هما: البحور الشعريّة والقافية، في حين تناول القسم الثاني الموسيقى الداخليّة من خلال خمسة فنونٍ بيديّة كان لها أثرٌ واضحٌ في التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، وهذه الفنون، هي: التكرار، والجناس، وردُّ العجز على الصّدر، والتّصريح، والطّباق.

التمهيد

تعدّ الموسيقى إحدى الدّعائم الأساسيّة التي يقوم عليها النسيج الشعريّ، والبصمة التي تُضيفها الموسيقى إلى النّص الشعريّ لا يُمكن إغفالها أو تجاهلها، فمن "أخطر أسرار الشعر غير المُعلنة تلك الجنور الإيقاعيّة والموسيقى السريّة التي تمتلئ بها القصيدة فتجعل من اللغة الاعتياديّة لغةً شعريّةً متوتّرةً ومشحونةً" (ثامر، 1992م، ص288) تجعلنا نحسُّ بروعة النّص الشعريّ، فالشعر لا يخرج - في الحقيقة - عن كونه كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثّر بها القلوب، ولهذا يؤكّد "كروتشه" - كغيره من النّقاد والباحثين - أهمية الموسيقى في الشعر قائلاً: "إنّك لو جرّدت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرةً شعريّةً كما يخيل إلى بعضهم، بل لما بقي شيءٌ ألبته، فإنّما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ، وهذه القوافي، وهذه الأبحر". (كروتشه، 1964م،

* كلية الآداب والعلوم، جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة، الأردن؛ الجامعة العربيّة المفتوحة، الأردن. تاريخ استلام البحث 2017/10/18، وتاريخ قبوله 2018/6/11.

ص70، وأنيس، 1972م، ص19-22).

ويتولد الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي من "توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحوٍ خاص، إذ ينشأ عن هذا التوالي وحدةً نغميةً هي التفعيلة التي تتردد على مدى البيت، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرّات هذا التردد في البيت الواحد يتكوّن الوزن الشعريّ في القصيدة العربية" (أحمد، 1978م، ص364)، فالشعر العربي يتألف من كلماتٍ تنتظم فيه انتظاماً مخصوصاً، وهذا الانتظام منسوج في كيفية فريدة تتمثل في تناسب أصوات الكلمات وتوافق أحرفها توافقاً زمنياً في الهيئة العروضية، وبه يتقدّم الشعر، ويصبح الوزن جوهره، إلا أنّ موسيقى الشعر لا يمكن حصرها في الوزن ونظامه العروضي أو ما يُعرف بالموسيقى الخارجية، بل تتمثل أيضاً في ما يسمّى بالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية التابعة من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات؛ ولهذا يُنكر (حسني عبدالجليل يوسف) الفصل بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، ويرى أنّ هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس منها خارج ولا داخل؛ لأنّ عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل، ولكنّه لا يلبث أن يذهب إلى القول بوجود نوعين من الموسيقى: موسيقى ظاهرة مسموعة تقوم على الإيقاع الصوتي، وموسيقى خفية تقوم على علاقات المعاني بين الألفاظ والتراكيب (يوسف، 1989م، 14/1-15)، ومن هنا فإنّ البحث سيمضي في دراسة التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني (725هـ - 776هـ) الذي يعدّ من أشهر أعلام العصر المملوكي، انطلاقاً من هذين المحورين الرئيسيين:

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية، ويحكمها مستويان اثنان:

أولاً: البحور الشعرية:

من المعلوم أنّ الشعراء العرب نظموا أشعارهم على أوتار خمسة عشر بحرًا أو ستة عشر بحرًا على خلاف بين العروضيين في البحر السادس عشر المسمّى بالمتدارك؛ لأنّه لم يثبت عند الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، وإنّما زاد هذا البحر الأخفض وتدارك به ما فات الخليل، واختلفت هذه البحور في نسبة شيوعتها في الشعر العربي القديم كثرةً وقلّةً، والنّاظر في ديوان ابن أبي حجلة يجد أنّه نظم شعره على عشرة بحورٍ وفق النسب التالية (التلمساني، 2010م، ص57):

| الرقم | البحر | عدد النصوص | النسبة |
|---------|---------|------------|--------|
| 1- | الكامل | 122 | 27.29% |
| 2- | الطويل | 114 | 25.50% |
| 3- | الوافر | 91 | 20.35% |
| 4- | البسيط | 48 | 10.73% |
| 5- | الرجز | 44 | 9.84% |
| 6- | الخفيف | 16 | 3.57% |
| 7- | الزمل | 4 | 0.89% |
| 8- | المقارب | 3 | 0.67% |
| 9- | المجثث | 3 | 0.67% |
| 10- | السريع | 2 | 0.44% |
| المجموع | 10 بحور | 447 نصًا | 100% |

نستنتج من هذا الجدول أنّ البحر الكامل يحتل المرتبة الأولى في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، إذ شكّلت نسبته (27.29%) من شعره، وبلغ عدد النصوص الشعرية التي نظمت عليه (122) نصًا، تتوّعت بين قصائدٍ ومقطوعاتٍ وتُنقّفٍ مُقسّمةً في ذلك بين الكامل التام والمجزوء، ويوصف هذا البحر بأنّه "أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركات، وفيه لونٌ خاصٌّ من الموسيقى يجعله - إن أُريد به الجدُّ - فخماً جليلاً مع عنصر ترنميٍّ ظاهر، ويجعله إن أُريد به إلى الغزل وما بمجره من أبواب اللين والرقة حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه من أن يكون نزعاً أو خفيفاً شهوانياً" (الطيب، 1970م، 1/246).

والبحر الكامل من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة (متقاعلن) المكررة (6) مرّات في البيت الشعري التام، وتكرار التفعيلة

نفسها مع كثرة ما يلحقُ بها من زيادةٍ وحذفٍ جعلت هذا البحر صالحاً للأغراض الشعريّة جميعها، وقد استثمر شاعرنا مرونة هذا البحر ونظم عليه في الوصف، والتهنئة، والمجون، واللّغز، والمشيب، والعتاب، والرّثاء، والحكمة، والغزل، والهجاء، غير أنّ أكثر غرضٍ نُظِمَ على هذا البحر هو المديح، وهو الغرض الأكثر ظهوراً في ديوان ابن أبي حَجَلَة، ويبدو أنّ الشّاعر وجد في وزن هذا البحر ما يعينه على النّظم في الأغراض كلّها؛ لما يتصفّ به من تكاملٍ في حركاته، إذ يشتمل البيت التّام من هذا البحر على ثلاثين حركةً، وليس في بحور الشّعر ما هو كذلك (الهاشمي، 2003م، ص63).

وجاء في المرتبة الثّانية البحر الطّويل الذي شكّلت نسبته (25.50%) من مجموع أشعار ابن أبي حَجَلَة، فقد نظم على هذا البحر (114) نصّاً شعريّاً تراوحت بين القصيدة والمقطوعة والنّثفة، وهو بذلك لا يخرج عن الدّوق الموسيقيّ العام لِمَنْ سبقه من شعرائنا القدماء، فليس بين بحور الشّعر ما يُضارع البحر الطّويل في نسبة شيوعه في الشّعر العربيّ القديم الذي جاء ما يقرب من ثلثه على هذا الوزن (أنيس، 1972م، ص69، والخريشة، 2016م، ص119)، وهذا البحر من البحور الممزوجة وتشكيله الموسيقيّ (فعلون مفاعيلن مفاعيلن) مرّةً في كلّ شطر، وهو تشكيلاً - كما تلاحظ - ذو نفسٍ طويلٍ متولّدٍ من كثرة مقاطعه وحروفه التي تبلغ ثمانية وأربعين حرفاً، مما يمنحه مساحةً إيقاعيّةً ذات قدرةٍ على استيعاب مشاعر الشّعراء والتّعبير عنها، فهو أرحبُ صدرًا من غيره من البحور، وأطلقُ عناناً، وأطفُ نغمًا (الطّيب، 1970م، 362/1)، ولهذا حظّي باهتمام شاعرنا ونظم عليه في أغراض كثيرة كالرّثاء، والتّهنئة، والوصف، والحنين، والمجون، والرّهد، غير أنّ معظم ما نظمه على هذا البحر كان في المديح كما هو الحال في البحر الكامل.

وجاء البحر الوافر في المرتبة الثّالثة من مجموع أشعار ابن أبي حَجَلَة وشكّلت نسبته (20.35%) من شعره، وقد بلغ عدد القصائد الشعريّة التي نُظِمَت عليه (91) قصيدةً، ووزنُ هذا البحر (مُفاعِلَتْن مُفاعِلَتْن فعولن) مرّةً في كلّ شطر، فهو "بحرٌ مُسرّعُ النّغمات متلاحقٌ، مع وقفةٍ قويةٍ سرعان ما يتبعها إسراعٌ وتلاحقٌ،..... وأحسنُ ما يصلح هذا البحرُ في الاستعطاف، والبيكائيات، وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتّقخيم في معرض المدح" (الطّيب، 1970م، 333-332/1)، وهذا ما نلمسه في شعر ابن أبي حَجَلَة الذي نسج على هذا البحر في أغراض الغزل، والمديح، والفخر وجمع بينها - أي هذه الأغراض - في قصيدة واحدة، كما نظم في الوصف، والرّثاء، والتّهنئة، والاعتذار، والوعظ، والهجاء، على أنّ معظم ما نظمه في هذه الأغراض تُنَفّ ومقطوعات، وقد شكّل الوافر التّام في شعر ابن أبي حَجَلَة نسبةً أعلى مقارنةً مع مجزؤه، ومرّد ذلك أنّ نغم الوافر التّام يبنتر في نهاية كلّ شطرٍ بسبب زحاف القطف الذي يلحق بتفعية (مُفاعِلَتْن) لتصبح (فعولن)، وبهذا يتحوّل وزنه من (مُفاعِلَتْن مُفاعِلَتْن) إلى (مُفاعِلَتْن مُفاعِلَتْن فعولن)، وهذا الانبثاق شديدٌ المفاجأة وله أثرٌ كبيرٌ في موسيقى الوافر التّام، إذ يكسبها رنةً قويّةً تجعله مناسباً للنّظم عليه في معظم الأغراض الشعريّة هذا من ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى فإنّ هذا الانبثاق يُحدث - في كلّ شطرٍ - خاصّةً غريبةً، وهي أنّ عجزه يصبحُ سريعٌ للحاقٍ بصدرة، حتّى أنّ السّامع لا يكاد يفرغ من سماع الصّدر حتّى يهجم العجزُ عليه (الطّيب، 1970م، 332/1)، ولهذا جاءت معظم نصوص التّلمسانيّ من الوافر التّام لا من مجزؤه.

واحتلّ البحر البسيط المرتبة الرّابعة في شعر شاعرنا إذ شكّلت نسبته (10.73%) من مجموع ما نظمه، وبلغ عدد القصائد التي جاءت على هذا البحر (48) قصيدةً أغلبها مقطوعات وتُنفّ، والبحر البسيط أحدُ أبحرِ ثلاثةٍ كثرَ دورانها في الشّعر العربيّ، لما تحتويه تشكيلاته من طاقةٍ موسيقيّةٍ عاليةٍ تمنح الشّاعر القدرة على التّعبير، فهو من البحور المركّبة وتفعيلاته (مُستفعلن فاعلن مُستفعلن فاعلن) مرّةً في كلّ شطر، وهو "شديد الصّلاحية للتّعبير عن معاني العنف، والتّعبير عن معاني الرّفقة" (الطّيب، 1970م، 423/1)؛ ولهذا وظّفه ابن أبي حَجَلَة في أغراضٍ عديدةٍ جاء المدح في مقدّمها، يليه الوصف، والتّهنئة، والغزل، والفخر، والمجون، واللّغز.

أمّا بحر الرّجز فقد جاء في المرتبة الخامسة إذ شكّلت نسبته (9.84%) من شعر ابن أبي حَجَلَة، وبلغ عدد النّصوص الشعريّة المنظومة عليه (44) نصّاً، ووزنه (مُستفعلن مُستفعلن مُستفعلن) مرّةً في كلّ شطر، وهو في البناء على أربعة أنواع: مسدّس، ومربع، ومشطور، ومنهوك (الرّمخشري، 1989م، ص98)، ومعظم ما نظمه الشّاعر مقطوعات وتُنفّ على الرّجز المجزوء؛ لأنّ المقطوعات في الرّجز أنسب من الطّوال، فهو وزنٌ شعبيّ لا يصلح للتّطوير والاحتقال، وإنّما يصلح للقطّ وما بمجرهما، ولا يُقصد به العمق والتأمّل (الطّيب، 1970م، 245، 231/1)، أمّا الرّجز التّام فنادر الوقوع عند ابن أبي حَجَلَة، في حين لم يرد المشطور والمنهوك في شعره إطلاقاً، والرّجز لا يصلح إلا للوصف المستخفّ والرّثاء (الطّيب، 1970م، 238/1)، ولهذا كانت أغلب نصوص الشّاعر من هذا البحر في الوصف، يليه المديح إلى جانب الرّثاء، والاعتذار، والهجاء، والحنين، ويمكننا القول إنّ الشّاعر وجد في موسيقى

الرَّجَز وما تتسمُّ به من مرونةٍ في احتواء الرَّحافات والعلل ما يعينه على وصف كلِّ ما تقع عينُه عليه، فوصف به بعض القصور، والرِّياح، وقناطر الجيزة، وأهرام مصر،..... وغيرها (التلمساني، 2010م، ص 91، 188، 232، 234).

أما البحور الأخرى فقد جاءت في شعره بنسبٍ مقاربةٍ لا تشكّل نسبةً ملحوظةً، وهي بحور: الخفيف (3.57%)، والرَّمَل (0.89%)، والمتقارب (0.67%)، والمجتث (0.67%)، والسريع (0.44%).

ونخلصُ ممَّا سبق إلى أنَّ ابن أبي حَجَلَةَ سار على نهج الشعراء القدماء والتزم بذوقهم الموسيقي العام في النظم على بحور الشعر العربي، فلا زال البحر الكامل والبحر الطويل - في شعره - يحتفظان بمنزلة السامية بين بحور الشعر العربي، يليهما بحور: الوافر، والبسيط، والرَّجَز، والخفيف، وهي بحور بعضها حظي باهتمام الشعراء، وبعضها الآخر تذبذب بين الكثرة والقلة، في حين تضاءلت - في شعره - نسبة بحر الرَّمَل، والمتقارب، والمجتث، والسريع، ولا عجب في ذلك، فهذه البحور يُجمع دارسو العروض على أنها ظلت قليلة الشيوخ في الشعر العربي (أنيس، 1972م، ص 101)، ونلاحظ - أيضًا - أنَّ ابن أبي حَجَلَةَ نأى بنفسه عن بحور: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، ولعلَّ ذلك يعود إلى أنَّ بحري المضارع والمقتضب من البحور التي قلَّ النظم عليها في الشعر العربي القديم (أنيس، 1972م، ص 154)، أمَّا البحر المتدارك فلم يعرض له الخليل، وذكر إبراهيم أنيس أنَّ أمثله وشواهد في دواوين الشعراء نادرة (أنيس، 1972م، ص 115-116)، ومن ثمَّ لم يلتفت ابن أبي حَجَلَةَ لهذه البحور الثلاثة، ولم يولها أدنى عناية، كما أنَّه لم يلتفت إلى ثلاثة بحور أخرى، وهي: البحر المديد، والبحر المنسرح، وبحر الهزج التي عُرفت بقلة المنظوم عليها في الشعر العربي القديم.

وقبل أن نختم الحديث عن بحور الشعر عند ابن أبي حَجَلَةَ ينبغي أن نشير في هذا السياق إلى ما وقع فيه محققا ديوانه من خلط بين الهزج ومجزوء الوافر، حين نسبنا - خطأً - إلى ابن أبي حَجَلَةَ ستة نصوص على بحر الهزج، خمسة منها على الهزج التام، والسادس على مجزوءه (التلمساني، 2010م، ص 75، 78، 80، 174، 263، 292)، وفي الحقيقة أنَّ الأمر التيس عندهما لسببين: أولهما: شذوذ مجيء الهزج تاماً، وثانيهما: ورود تفعيله (مُفَاعَلْتُنْ) - وهي تفعيله الوافر الرئيسية - في النصوص التي نُسبت إلى الهزج جميعها، ونستنتج من هذا أنَّ الشاعر لم ينظم على بحر الهزج، وما نسبته المحققان إلى الهزج التام يقع تحت الوافر التام، وما نسب إلى مجزوء الهزج يقع تحت مجزوء الوافر، ولعلَّ هذا الخلط يعود إلى أنَّ تفعيله الهزج "مُفَاعِلُنْ" تتشابه مع تفعيله الوافر (مُفَاعَلْتُنْ) حين يدخل الأخيرة زحاف العصب وهو تسكين الحرف الخامس في (مُفَاعَلْتُنْ) لتصبح (مُفَاعَلْتُنْ) (الهاشمي، 2003م، ص 20)، وما يفرق بين البحرين ورود تفعيله (مُفَاعَلْتُنْ) صحيحةً في البيت، ومثال ذلك قوله (التلمساني، 2010م، ص 263):

| | | | | | | |
|----------------|------|-----|---------------|----------------|-----|---------------|
| أيا | مولي | سما | بشراً | بدهر | فيك | واتانا |
| مُفَاعَلْتُنْ/ | | | مُفَاعَلْتُنْ | مُفَاعَلْتُنْ/ | | مُفَاعَلْتُنْ |

فهذه التنتفة من مجزوء الوافر، لوجود تفعيلته (مُفَاعَلْتُنْ) في الشطر الأول، وليست من مجزوء الهزج كما زعم المحققان.

ثانياً - القافية وأشكالها:

● القافية:

يُعرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بأنها المقطع الذي "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن" (القيرواني، 2001م، 1/159)، وللقافية أهمية كبيرة في الشعر العربي، ولهذا تُسمّى القصيدة باسم أحد حروفها، وهو حرف الرّوي فيقال قصيدة رائية إذا كان رويها الرّاء، وقصيدة لامية إذا كان رويها اللام،..... وهكذا، فالرّوي أهم ما ترتكز عليه القافية.

ولم يقف ابن أبي حَجَلَةَ عند حروف معينة ليجعلها رويًا لقصائده، بل استطاع - بفضل قدرته الشعرية - أن ينوع في حروف الرّوي، فنظم قصائده على أغلب حروف الهجاء، والجدول الآتي يوضح لنا نسبة استخدام هذه الحروف في شعره (التلمساني، 2010م، ص 56-57):

| النسبة | عدد النصوص | حرف الروي | الرقم |
|--------|------------|-----------|---------|
| %14.76 | 66 | اللام | -1 |
| %12.52 | 56 | الباء | -2 |
| %9.84 | 44 | الميم | -3 |
| %9.84 | 44 | النون | -4 |
| %7.15 | 32 | الراء | -5 |
| %6.48 | 29 | القاف | -6 |
| %6.26 | 28 | السين | -7 |
| %4.92 | 22 | العين | -8 |
| %4.92 | 22 | الفاء | -9 |
| %4.25 | 19 | الحاء | -10 |
| %4.02 | 18 | التاء | -11 |
| %2.01 | 9 | الياء | -12 |
| %1.78 | 8 | الهمزة | -13 |
| %1.78 | 8 | الزاي | -14 |
| %1.56 | 7 | الجيم | -15 |
| %1.56 | 7 | الشين | -16 |
| %1.11 | 5 | الثاء | -17 |
| %1.11 | 5 | الواو | -18 |
| %0.89 | 4 | الصاد | -19 |
| %0.89 | 4 | الضاد | -20 |
| %0.89 | 4 | الهاء | -21 |
| %0.44 | 2 | الطاء | -22 |
| %0.44 | 2 | الظاء | -23 |
| %0.44 | 2 | الغين | -24 |
| %100 | 447 نصاً | 24 حرفاً | المجموع |

ونلاحظ من الجدول السابق أنّ الحروف السبعة الأولى، وهي: اللام، والباء، والميم، والنون، والراء، والقاف، والسين، سجّلت - إلى حدّ ما - حضوراً واضحاً في قوافي ابن أبي حجلة، وهذه الحروف من القوافي الدلّ التي كُتِر استخدامها وشيوعها في الشعر العربي لجمالها وحلاوتها، فـ "النون في غير التشديد أسهلها جميعاً.....، والميم واللام أحلى القوافي لسهولة مخارجهما.....، والباء، والراء، والدالّ تليانها" (الطّيب، 1970م، 46-48).

ثم جاء بعدها حروف: العين، والفاء، والحاء، والتاء، وهي أيضاً من القوافي الدلّ (الطّيب، 1970م، 46-52)، كما نلاحظ انخفاض نسبة ورود حروف: الباء، والهمزة، والزّاي، والجيم، والشّين مقارنةً مع الحروف السابقة، وقد قلّت أو ندرت حروف: التّاء، والواو، والصاد، والضاد، والهاء، والطاء، والظاء، والغين، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ هذه الحروف من القوافي النّفّر والحوش التي قلّت نسبة شيوعها في الشعر العربي القديم (الطّيب، 1970م، 59-62).

ونلاحظ - أيضاً - أنّ شاعرنا لم ينظم على أربعة أحرفٍ من حروف الهجاء، هي: الخاء، والدالّ، والذالّ، والكاف، واستثناءً للشّاعر لهذه الحروف له أسبابه؛ فالحاء والدالّ - مثلاً - من القوافي الحوش التي ركبها الشعراء فلم يجيئوا إلا بالعثّ (الطّيب، 1970م، 62/1)، وأمّا الكاف فهي من الحروف العسيرة، وهي "أعسر ما تكون إذ جاءت مضمومة.... وإذا جاءت مفتوحة أو مكسورة فأمرها أيسر لإمكان استعمال الضّمائر، ومع هذا فأكثر الشعراء الفحول قد أقلّوا منها على هذا

النحو" (الطبيب، 1970م، 48/1)، وأما الدال فلا نرى سبباً لإقصائها، فهي من القوافي الدال (الطبيب، 1970م، 46/1). ولم تكن هذه القوافي تأتي عفواً، بل كان ابن أبي حجلة حريصاً على اختيار قوافيه بحيث تتفق والغرض الشعري لفظاً ومعنى، وليس أدل على ذلك من قصيدته السينية التي قالها في رثاء زين الدين بن بدر الدين الخروبي (الثلثماسي، 2010م، ص151):

دُع العيش في الدنيا فما عيش مَنْ أَمسى وحيداً وَمَنْ يهواه قَدْ سكن الرّمسا
ألم تدرِ أَنَّ الموتَ في الخلقِ فِعْلهُ نَصْرَفَ في الأنواعِ واستغرقَ الجنساً

فالسّين من حروف الصّفير، وتتصف - أيضاً - بالرّخاوة لجريانها على النّفس، وهي مهموسة إذا رددتها في اللسان جرى معها الصّوت مناسباً (المبرد، دت، ص195، 194، 173)، وهي صفات تناسب موضوع القصيدة وغرضها في إظهار التّفجّع على فقيد يحتل مكانة كبيرة في نفس الشّاعر، ولهذا جاءت القافية السّينية سلسلة على الرّغم من صعوبة الموقف ورهبتة، كما أنّ ألف الإطلاق في مساندها حرف السّين أطلقت العنان للشّاعر لإظهار لوعة الحزن والفراق، ناهيك أنّ الشّاعر ضمّن قصيدته ألفاظاً كثيرة - غير القافية - السّين أحد حروفها؛ ومن أمثلتها: أمسى، وسكن، واستغرق، وسبيك (9 مرّات)، ودرست، وحسرة، وسطور...، وألفاظاً أخرى تتألف من أحرف متقاربة أو متّحدة في بعض صفاتها مع السّين، ومنها: الإرث، التّلت، حتّ، إثم... فالنّاء والسّين تتفقان في الرّخاوة، والأصوات الرّخوة "أصوات استمرارية متّمادة، يمكن التّغني بها، واستمرار نطقها بلا انقطاع ما دام في الرّئتين هواء" (عبد النّواب، 1997م، ص41).

2- أشكال القافية:

قسّم العروضيون القافية وفقاً لحركة الرّوي إلى قسمين رئيسيين، هما: القافية المُقيّدة، والقافية المُطلقة (التّبريزي، 1994م، ص146)، والمتأمل في شعر ابن أبي حجلة يجده نظم على هذين القسمين؛ لينوع في موسيقاه الشعريّة، وينأ بها عن الرّتابة عبر ما يحدثه من تغيير في قوافي قصائده، ومن أمثلة هذه القوافي في شعره:

أولاً- القافية المُقيّدة: وهي ما كان الرّوي فيها غير موصول، بأن يجيء ساكناً (التّبريزي، 1994م، ص146، والهاشمي، 2003م، ص131)، وهي ثلاثة أضرب: مقيّدة مُجرّدة، ومقيّدة برّدف*، ومقيّدة بنأسيس* (التّبريزي، 1994م، ص146، والهاشمي، 2003م، ص131-132)، وقد وردت هذه الأضرب جميعها في شعر شاعرنا، وأمثلتها:

● المُقيّدة المُجرّدة: ما كان رويها ساكناً ومُجرّداً من الرّدف والتّأسيس (السّكاكي، 1987م، ص573)، كقول ابن أبي حجلة (الثلثماسي، 2010م، ص107):

شكرتُ اقتراحي في البديع فلمتني وقبلي إياسُ كان يشكرُ ما اقترح
ولو كان من شعري المحجّل ريشةً لكلّ بني الآداب طاروا من الفرخ

فالقافية في هذين البيتين مُقيّدة بالرّوي (الحاء) الساكن المُجرّد من الرّدف والتّأسيس.

● المُقيّدة برّدف: ما كان رويها ساكناً ومردفاً، كقوله (الثلثماسي، 2010م، ص163):

زكى وليّ الدين من ماله قبالة المقياس ما لا يقاس
ومذّ جنيتُ الشّاش منه غدا مَدحي له في جنان الجناس
إحسانه لي ومديحي له رُحنا به في السّاس رأساً براس

فالقافية كما نرى مُقَيِّدة بالزوي (السَّين) السَّاكن، ومُرَدِّفة بالألف في: "قَاسٌ، نَاسٌ، رَاسٌ".
 • المُقَيِّدة بتأسيس: وهي القافية التي تكون إلى جانب سكون رويِّها مُؤَسَّسةً، ومثال ذلك قوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص93):

أقولُ لعاذلي فيمَنُ سباني وقد أمسى بلومي فيه عابثُ
 تعودُ حسنَ من أهوى وثنتُ معاطفه المثاني والمثالثُ

فالقافية - هنا - مُقَيِّدة بالزوي (التَّاء) السَّاكن المسبوقة بألف التأسيس.

ثانياً- القافية المطلقة: وهي ما كان رويِّها موصولاً، بأن يجيء مُتحرِّكاً (التَّبْرِيذِي، 1994م، ص146)، ويأتي الزويُّ في هذا النوع من القوافي على "ستة أضربٍ: مُطلق مُجرَّد، ومُطلق بخُروج، ومُطلق برْدَف، ومُطلق برْدَف وخُروج، ومُطلق بتأسيس، ومُطلق بتأسيس وخُروج" (التَّبْرِيذِي، 1994م، ص146)، وقد استطاع ابن أبي حَجَلَة أن ينظم على هذه الأضرب كلها، وفي هذا إشارة إلى حرصه على أن يختار لكلِّ قصيدة قافية تتناسب غرضها الذي نُظمت من أجله، ومن أمثلة هذه الأضرب في شعره:

• المطلقة المُجرَّدة: وهي ما كان رويِّها مُتحرِّكاً، ولم يُسبق برْدَفٍ ولا تأسيس (السكاكي، 1987م، ص573)، كقوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص128):

برشِبِ لِمَى لُمَيَا ووجناتها الحُمِرِ أَقَابُلُ فَصَلَ البُرْدِ بِالجَمْرِ والخَمْرِ

فقافية هذا البيت كلمة "خَمِرٍ"، ورويِّها الرَاء المكسورة التي جاءت مُجرَّدة من الرْدَف والتأسيس.

2- المطلقة بخُروج: ما كان بعد رويِّها المُتحرِّك هاءً مُتحرِّكةً مع حرف إشباع، وذلك الحرف يُسمَّى الخُروج (السكاكي، 1987م، ص573)، كقوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص224):

أو ما علمت بأن قتلي أصله طرفٌ تحكَّم في فؤادي نصلُّه

القافية في هذا البيت كلمة "نصلُّه"، وتكتب عروضياً "تصلهوا"، واللام المضمومة رويٌّ، والهاء التي تليها وصلٌ، والواو النَّاتجة من إشباع حركة الوصل تُسمَّى الخُروج؛ ولذا اصطلاح العروضيون على تسميتها القافية المطلقة بخُروج.

3- المطلقة المُردفة: ما كان قبل رويِّها المُتحرِّك ألفٌ أو واو أو ياءٌ مديبتين أو غير مديبتين (السكاكي، 1987م، ص572)، كقوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص203):

ورمُحُ قدَّ كغصنِ البانِ مُعتدلِ أمسى يقولُ بجرحي بعدَ تعديلي

وسيفُ برقِ كثرِ لآحِ مُبتسماً وسهمُ لَحظِ بميلِ السَّحرِ مكحولِ

القافية في البيتين: "ديلي، حول"، وفي الأولى أُرْدَف الشاعر بالياء، وفي الثانية أُرْدَف بالواو، وهذا جائز عند معظم علماء العروض بشرط أن يكون ما قبل الياء مكسوراً وما قبل الواو مضموماً، كما هو واضح في هذا المثال.

4- المطلقة برْدَفٍ وخُروج: ما كان قبل رويِّها ألفٌ أو واو أو ياءٌ تُسمَّى رِدْفًا، وبعد رويِّها المُتحرِّك هاءً مُشْبعةً بألفٍ أو واوٍ أو ياءٍ، ويُسمَّى حرف الإشباع هذا الخُروج (السكاكي، 1987م، ص572-573)، كقوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص260):

هَلْ ناصرٌ لمنِ اغتدى من شأنه فيضُ الدَموعِ كوابِلِ من شأنه

القافية في هذا البيت كلمة "شانه"، وكتابتها العروضية "شانهي"، فالألف رِدْفٌ، والثون الموصولة رويٌّ، والهاء وصلٌ، والياء النَّاتجة من إشباع الوصل خُروجٌ، فكانت القافية لأجل ذلك مُطلقةً برْدَفٍ وخُروج.

5- المطلقة بتأسيس: ما كان قبل رويِّها المُتحرِّك بحرفٍ واحدٍ ألفٌ، وتُسمَّى هذه الألف التأسيس، والحرف المُتوسِّط بين هذه الألف وبين الزوي يُسمَّى الدخيل (السكاكي، 1987م، ص572)، كقوله (التَّلْمَسَانِي، 2010م، ص249):

تهنُّ بِمَلِكِ أنتِ عينُ زمانِه وسلطانُ بحرِ التَّدى والمكارمِ

قافية هذا البيت كلمة "كارم"، وكتابتها العروضية "كارمي"، فالألف تأسيس، والراء دخيل، والميم روي، والياء الناتجة من إشباع الرّوي وصل (السكاكي، 1987م، ص 572).

6- المطلقة بتأسيس وخروج: ما سبق الرّوي فيها ألف التأسيس، وتبع الرّوي الموصول هاءً مُشبعةً بألفٍ أو واوٍ أو ياءٍ، كقوله (التلمساني، 2010م، ص 209):

هو الموتُ أو أسبابُهُ أو دلائلُهُ إذا بانَ مِنْ قَدِّ الحبيبِ تمايلُهُ

القافية في هذا البيت كلمة "مأيلة"، وكتابتها العروضية "مائلهو"، فالألف تأسيس، والياء دخيل، واللام روي، والهاء وصل، والواو الناتجة من إشباع هاء الوصل خروج.

نخلص مما سبق إلى أن ابن أبي حجلة نجح في تنويع قوافيه بين التقييد والإطلاق - وإن غلب الإطلاق عليها - واستطاع أن ينظم على ضرب القافية المطلقة والمقيدة جميعها دون تكلف أو مبالغة - كما هو واضح في الأمثلة السابقة - ومرداً اهتمام ابن أبي حجلة بتنويع قوافيه يعود إلى إدراكه أهمية الطاقة الإيقاعية التي تحملها القافية، وهذا ما أكدته الدراسات البلاغية القديمة فضلاً عن الدراسات النقدية الحديثة - ولا سيما دراسات الشعريّة ولسانيات النصّ - التي ترى أنّ موسيقى القافية " لا تقلُّ أثرًا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقة بدلالات النصّ الشعري الأخرى في إحداث الأثر الفني". (السّد، د.ت، ص 114، ومداس، 2007م، ص 216).

المبحث الثاني - الموسيقى الداخلية:

تعدّ الموسيقى الداخلية قرينة الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، وتشارك معها في تكثيف النغم الموسيقي للنصّ الشعري، غير أنّها تفتقر عنها من جانب آخر، فإذا كانت الموسيقى الخارجية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو وجوبي إلزامي يتمثل في البحر والرّوي اللذين يلتزم بهما الشاعر في أبيات القصيدة كلّها، فإنّ الموسيقى الداخلية تنتج عن تركيب الأصوات على نحو جوازي اختياري يتمثل في بعض الظواهر الإيقاعية في أبيات دون غيرها، فهي تعتمد حسن اختيار الشاعر لكلماته، وتحقيق الانسجام بينها، وحرصه على توافقها مع المعنى العام الذي تعبّر عنه، ولهذا تعرّف بأنّها " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرّصف" (عبد الرحمن، 1980م، ص 283)، ومن هنا فإنّها لا تقلُّ أهمية عن الموسيقى الخارجية.

وقد سعى ابن أبي حجلة إلى تحقيق أكبر قدر من هذه الموسيقى في شعره من خلال عدّة ظواهر بديعية كالنكرار، والجناس، وردّ العجز على الصدر، والتّصريح، والطّباق، وهي ظواهر يمكن اختزالها في مفهوم واحد هو الاتساق المعجمي، نظرًا لأنّ العلاقات التي تجمع بينها واقعة في هذا المستوى، الذي يعدّ من مظاهر اتساق النصّ الأدبي وانسجامه. (خطابي، 2006م، ص 24، 130).

أولاً - التكرار:

تعدّ ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية التي حظيت باهتمام الشعراء والأدباء على حدّ سواء، لما تضطلع به من دور واضح في تلاحم أجزاء النصّ وتماسكه حين يُحسن الشاعر أو الأديب توظيفها في نصّه، وإلا فإنّها تصبح عبئاً على النصّ وتفقده الكثير من جمالياته، فأسلوب التكرار يحتاج إلى أن يجيء في مكانه المناسب من النصّ الشعري؛ ليحقّق الوظيفة التي يريدها الشاعر من استخدامه له في نصّه، وهي وظيفة ذات بعدين، الأوّل: بعدّ جماليّ يتمثل في البنية الشكلية والإيقاعية الناتجة عن استخدام التكرار لملء المكان وإنشاء الفضاء لخلق الحركة الإيقاعية داخل النصّ الشعري، والثاني: بعدّ نفعيّ يتمثل في دور التكرار في الكشف عن المعنى وإيصاله إلى المتلقي، فالتكرار وظيفة إيقاعية موسيقية إلى جانب وظيفته الدلالية، والفصل بينهما في النصّ الشعري غير ممكن. (تيرماسين، 2003م، ص 197-198، والخرشة، 2015م، ص 23).

وقد وظّف ابن أبي حجلة ظاهرة التكرار في مواضع كثيرة من شعره، وهو في تكراره يحرص على أن يبرز لهذه التقنية الأسلوبية وظيفتها اللفظية الموسيقية إلى جانب وظيفتها البلاغية المعنوية، وللتكرار في شعره ثلاثة أضرب:

● التكرار الصوتي: ونقصد به تكرار الشاعر لصوت (حرف) معين من بنية الكلمة؛ ليصل من خلاله إلى إنتاج نصّ شعريّ يثير المتلقي ويلفت انتباهه؛ لأنّ التكرار الصوتي صيغة خطابية ترمي إلى تكوين رسالة شعريّة ذات مميزات صوتية مثيرة، هدفها إشراك المتلقي في عملية التواصل الفني (قاسم، 2008م، ص 166)، ومن أمثلة هذا اللون من التكرار في شعر ابن أبي حجلة قوله في مدح بعض الوزراء (التلمساني، 2010م، ص 147):

| | | | | | | | | |
|--------|----------|----------|---------|-------|----------|---------|----------|----------|
| وظبيّ | طرْفُهُ | بالسيفِ | هازِ | عَزَا | يغزو | فؤادي | فهو | غازي |
| وبات | عذارُهُ | في | الخدّ | يحكي | طرارَ | الكمّ | أو | كمّ |
| سأفديه | بملكِ | يدي | وأفدي | عزيزَ | الملكِ | بالمهج | | العزازِ |
| وزيرَ | أهلُ | مِصرٍ | حينَ | عُوفي | يُغنيهمُ | عراقُ | في | حجازِ |
| وزيرَ | بابُهُ | إن | جِزَتِ | فيه | عُنيت | عِنَ | الحقيقةِ | بالمجازِ |
| وزيرَ | بالمديحِ | لَهُ | اعتناءً | ولا | سيما | مديحي | | وارتجزي |
| ولا | زالتُ | عنايتُهُ | بمدحي | ترى | عصفوريّ | الحجليّ | | بازي |

إنّ التشكيل الموسيقيّ لهذه الأبيات يقوم على تكرار صوت (الرّاي)، إذ إنّ وجود هذا الصّوت رويّاً للقافية دفع الشّاعر إلى تكراره داخل نسيج مقطوعته الشّعريّة - التي لم تتجاوز سبعة أبيات - تسع عشرة مرّة، مما خلق جواً موسيقياً كشف لنا عن القيمة الدلاليّة لهذا الصّوت الذي ارتبط بصفة الممدوح (وزير)، فنكرار صفة الممدوح هنا "تنويه به، وإشادةً بذكوره، وتقدير له في القلوب والأسماع" (القيروانيّ، 2001م، 2/26)، وبالتالي فإنّ التكرار هنا أدّى وظيفة مرتبطة بالغرض العام من النّص وهو المدح، فضلاً عن دوره في منح النّص طاقةً موسيقيّةً بفعل السمات التي يتسم بها صوت الرّاي فهو "حرفٌ مجهورٌ ... رخو... صفيريّ" (العكبري، 1995م، 467/2)، وهي صفات تناسب مقام المدح - فيما نظنّ - وتضفي على النّص بُعداً موسيقياً يختلج نفوس السّامعين ويطرّبها؛ ولهذا عدل الشّاعر عن ذكر اسم الممدوح إلى صفته؛ لأنّه رأى في صوت الرّاي - وهو أحد أصوات كلمة وزير - ما يخدم جماليّة إيقاعه الشّعريّ، "على اعتبار أنّ توظيف الأصوات في الشّعْر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقيّ الخارجيّ، وإنّما يسهم بالتّدخل في تشكيل الدّلالة" (فضل، 1992م، ص 149-150).

● التكرار اللفظي: ونقصد به تكرار الشّاعر للفظة نفسها مرّات عديدة داخل نسيج النّص الشّعري؛ ليزيد المعنى توكيداً ويكسب النّص نغماً موسيقياً جميلاً، ومن أمثلته تكرار اسم الممدوح (بشير) في قول ابن أبي حنبلَة (التلمسانيّ، 2010م، ص 240):

| | | | | | | | | | |
|-------|--------|--------|--------|---------|--------|--------|-------|----------|----------|
| بشيرٌ | مُهابٌ | مع | طلاقةِ | وجهه | وربّ | قطوبٍ | كامنٍ | في | التبسّم |
| بشيرٌ | إذا | ما | الحربُ | ألقَتْ | قناعها | تقنعت | منهُ | بالكميّ | المُعجم |
| بشيرٌ | لَهُ | في | الحربِ | حملاتُ | عنتِ | إذا | دهمَ | الأعداءَ | ليلاً |
| بشيرٌ | لنا | منهُ | مُعينٌ | ومُنجدٌ | فكمّ | مُنجدٍ | آتٍ | إليه | ومُثمّهم |
| بشيرٌ | كسأهُ | اللهُ | أثوابَ | سؤددٍ | ميرأةً | من | كلّ | عارٍ | ومأثمّ |
| بشيرٌ | يفوقُ | البحرَ | جوداً | ونائلاً | إذا | ما | بدا | والموجُ | بالموجِ |
| بشيرٌ | لَهُ | في | كلّ | عامٍ | ركائبُ | ترمُّ | إلى | نحو | البيقعِ |

بشِيرٌ لَهُ وَقَفْتُ أَحَلَّ جِهَاتِهِ عَلَى جِهَةِ الْبَيْتِ الْعَتِيقِ الْمُحَرَّمِ
بشِيرٌ سَرَتْ فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ مَكَارِمُهُ مَا بَيْنَ عُرْبٍ وَأَعْجَمِ

ففي هذا النص نلاحظ أن ابن أبي حجلة كرر اسم الممدوح (بشير) تسع مرّات، واتخذ هذا الأسلوب صورة التكرار الرأسي الذي يمنح النص امتداداً وتنامياً وانتشاراً في قالب انفعالي متصاعد ناتج عن تكرار العنصر الواحد (تيرماسين، 1994م، ص 211)، وممّا زاد من جمال هذا التكرار أن اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي ورد فيه، فكل تكرار في هذه الأبيات يرتبط بصفة من الصفات التي أراد الشاعر أن ينسبها إلى ممدوحه، بل إن هذا التكرار يؤكد لنا إلحاح الشاعر على إصاق هذه الصفات بهذا الممدوح، ولهذا نستطيع القول إن ابن أبي حجلة كان موفقاً في توظيف هذه التقنية الأسلوبية؛ لأنه استطاع أن يوفّر السياق المناسب لها لتنهض بمهمة الكشف عن مناقب ممدوحه، هذا من جانب، ومن جانب آخر أخذ من هذه التقنية بناءً موسيقياً موحداً افتتح به أبياته، فحقّق من خلالها وظيفة مزدوجة موسيقية ودلالية.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الضرب من التكرار عند الشاعر ما جاء لغرض الرثاء والتعزية في قصيدة رائية لجأ فيها إلى تكرار اسم الاستفهام (أين) أربع مرّات - في بداية كل بيت - على التوالي؛ للتعظيم من شأن الموت الذي لا مناص منه، فقدّم هذه الحقيقة في أسلوب الاستفهام التقريري، تسليّة لأهل الفقد في فقيدهم؛ فما هي أمم عظيمة اندثرت وآلت إلى زوال، يقول (التلمساني، 2010م، ص 134):

أَيْنَ الَّذِينَ تَسَوَّرُوا مُدْنَ الْعِدَا وَعِيُونُهُمْ حَوْلَ الْخَنَاقِ سُورُ
أَيْنَ الَّذِي مَلَكَ الْخِيَامَ وَمَا حَوَا هُ خَامُهَا الْمَمْدُودُ وَالْمَقْصُورُ
أَيْنَ الْخَوَزَنْقُ وَالسَّرِيرُ وَمَا حَوَى فِي قَصْرِهِ سِنَادُ وَالْخَابُورُ
أَيْنَ الْفَيَاصِرَةُ الَّذِينَ تَطَاوَلَتْ بِهِمْ الْقُصُورُ وَقَلْبِهِمْ سَابُورُ

لقد أضفى تكرار اسم الاستفهام "أين" على القصيدة تشكيلاً إيقاعياً حزيناً ينسجم وغرض الرثاء الذي نُظِمَتْ من أجله، فالقارئ لهذه الأبيات يشعر بما تحمله من حزنٍ وألمٍ من خلال تكرار أصواتٍ تتشابه في بعض صفاتها؛ فالهمزة صوتٌ مجهورٌ، وكذلك الياء والتون (ابن جني، د.ت، 69/1)، والحروف المجهورة تناسب الحزن والألم؛ لأنها تمنع النفس أن يجري معها عند النطق بها لقوتها (بشر، 2000م، ص 177)، كما أن حرف التون يُسمّى "الحرف النواح" لارتباطه عادةً بالألم، والأسى، والبكاء، والحزن (داوود، 2002م، ص 50)، ويتضافر تكرار هذه اللفظة (أين) مع تكرار حرف الروي "الراء" الموصول بالواو الناتجة عن إشباع حركة الضمة استطاع الشاعر أن ينسج قصيدة ذات نبرة رثائية عالية.

● التكرار التركيبي: ويأتي على صورة جملةٍ أو تركيبٍ يحكم بناء القصيدة ويعمل على تماسكها، ومن ذلك تكرار الشاعر لتركيب "ملكٌ غدا...." في قصيدته الرائية التي مدح بها الملك المنصور صلاح الدين محمد بن المنصور، إذ يقول (التلمساني، 2010م، ص 110):

مَلِكٌ غَدَا اللَّهُ فِيهِ سَرِيرَةٌ وَسَرِيرُهُ بِقَدِيمِهِ مَسْرُورُ
مَلِكٌ إِذَا مَا النَّيْلُ سَاجِلَ كَفَّهُ أَمْسَتْ أَصَابِعُهُ وَهُنَّ بَحُورُ
مَلِكٌ غَدَا عِنْدَ النُّجُومِ بَقْلَعَةٍ فِيهَا الْأَحْبَةُ فِي الْبُرُوجِ بَدُورُ

وتكراره في قصيدة أخرى مدح بها السلطان أبا سالم المريني، إذ يقول (التلمساني، 2010م، ص 112):

مَلِكٌ غدا من حسن سيرته له في كل أرض منبرٍ وسريرٍ

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر كرّر تركيب (ملكٌ غدا) مرتين في القصيدة، ثم كرّره مرّةً ثالثةً في القصيدة التي تليها مباشرةً في الديوان، ويبدو أنه يأتي بهذا التركيب ليستثمره في تأكيد المعنى ويجعل منه نقطة ارتكازٍ ينطلق منها كلما أراد الإشارة إلى صفةٍ من صفات ممدوحيه، وإلى جانب هذه الوظيفة المعنوية للتكرار نلمس وظيفةً موسيقيةً، فنكرار هذه الجملة في مطلع الأبيات يعمل على ترابط النّص الشعري وتلاحمه بنائياً وإيقاعياً.

ونستخلص مما سبق أن أسلوب التكرار ينهض بدورٍ كبيرٍ في الخطاب الشعري، فهو يخدم النظام الداخلي للنّص كونه يمثل مظهرًا من مظاهر التماسك المعجمي (عياشي، 2002م، ص80، وخطابي، 2006م، ص24)، حيث يقوم ببناء شبكةٍ من العلاقات داخل المنجز النصّي تحقّق له الترابط والتّماسك، إذ إنّ العناصر المكرّرة تحافظ على بنية النّص، وتغذي الجانب الإيقاعي والدلاليّ فيه، وذلك من خلال تكاثر هذه العناصر وكتافتها، وهذا ما يلمسه القارئ لشعر التّلمساني، ولعلّ ما ورد في الأمثلة السابقة من تكرار للأصوات والكلمات والتراكيب يؤكّد ذلك.

ثانياً – الجنس:

وهو وسيلةٌ من وسائل التشكيل الموسيقي والاتساق المعجمي التي حظيت باهتمام ابن أبي حجلة، وحده: "أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى" (الميداني، 2010م، 485/2)، وتتمل أهميته في تكثيف بنية النّص الإيقاعي من خلال التّجاوب الموسيقي الناتج عن تماثل الكلمات تماثلاً صوتياً تاماً أو غير تام، تطرب له أذن السّامع، ويهتّر له قلبه، فيلتفت إلى مغزى هذا الجنس ويبحث عن دلالاته في النّص، وقد أدرك ابن أبي حجلة هذا الأمر وجاء ديوانه حافلاً بهذا المحسن البديعي، فنحن لا نكاد نقرأ بضعة أبياتٍ من شعره حتى يطالعنا الجنس بنوعيه: التّام والنّاقص، ولهذا شكّل الجنس رافداً رئيساً من روافد الإيقاع الموسيقي الداخلي في نصوصه الشعريّة، ومن أمثلة الجنس نذكر ما يأتي:

• الجنس التّام: وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور هي: عدد الحروف، وترتيبها، ونوعها، وهينتها (الميداني، 2010م، 487/2-488)، ومن أمثله قول ابن أبي حجلة في مواضع مختلفة (التّلمساني، 2010م، ص86، 117):

ساروا وللحربِ نارٌ ليس يوقدها إلا سهامُ المصبياتِ المصبياتِ

عمرتِ فؤادَ الصّبِّ يا ابنةَ عامرٍ وربُّ اصطباري في الهوى غيرُ عامرٍ

فقد جانس الشاعر في البيت الأول بين (المصبيات) الأولى وهي من المصيبة أي الابتلاء والمحنة، وبين (المصبيات) الثانية وهي من الصّواب وإصابة الهدف؛ وفي البيت الثاني جانس بين (عامر) الأولى وهي اسم علم، وبين (عامر) الثانية وهي من العمران، فالألفاظ – كما تلاحظ – متّفقةٌ والمعاني مختلفةٌ، ووجود هذا التّجانس يكشف عن قيمة موسيقية، وأخرى معنوية؛ لأنّه جاء بين ألفاظٍ تعتمد التّوافق السّطحي، والتّخالف في العمق (عبد المطلب، د.ت، ص372)، وهذا ينم عن فهم الشاعر الواعي للمجانسة بين الألفاظ وما تتضمنه من تراكمٍ صوتيٍّ له دورٌ واضحٌ في إكساب النّص لمسةً موسيقيةً وقيمةً دلاليةً بفضل تكرار مفرداتٍ تعود إلى جذرٍ لغويٍّ واحدٍ.

• الجنس غير التّام (النّاقص): وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحدٍ أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة (الهاسمي، د.ت، ص326)، فمثال الضرب الأول من هذا الجنس ما كان بسبب الاختلاف في عدد الحروف، كقول ابن أبي حجلة (التّلمساني، 2010م، ص72):

فتشّ عن أمثالها في كلِّ فطرٍ فطربُ

فالجناس في هذا البيت بين (فطرٍ) و(فطربٍ) بزيادة حرف في (فطربٍ)، ولكونهما متجاورين فقد أحدثا إيقاعاً مكرّراً يجذب انتباه السّامع، والضرب الثاني من هذا الجنس غير التّام ما كان بسبب اختلاف ترتيب الحروف، كقوله (التّلمساني، 2010م، ص73):

وجعُ الجوعِ ما له من طبيبٍ غيرِ أكلِ الشّعيرِ عندَ الغروبِ

فالجناس في هذا البيت بين (وجع) و(الجوع) بسبب اختلاف ترتيب حروفهما، وقد أحدث التمايز البسيط في نطقهما جزئياً موسيقياً جميلاً، أمّا الضرب الثالث فيكون بسبب اختلاف نوع الحروف، كقوله (التلمساني، 2010م، ص82):

خليبي أصناف المحبين جمّة فمنهم سليم في الهوى وسليب

فالجناس بين (سليم) و(سليب) والمتفقين في الوزن، والمختلفين في المعنى، جعل هذا البيت أكثر جمالاً وأعمق وقعاً في أذان متلقيه، والضرب الأخير من هذا الجناس يكون بسبب اختلاف هيئة الحروف، كقوله (التلمساني، 2010م، ص250):

صرتُ بعدَ البعدِ عنه الآنَ لا فرقَ بينَ وجودي والعدمِ

الجناس بين (بعد) و(البعد) في اختلاف الهيئة، وهو بلا شك أضعف على النصّ جمالاً موسيقياً، وهذه الأمثلة التي استقيناها من قصائد الشاعر ومقطوعاته - وهي غيضٌ من فيضٍ - تؤكد لنا اعتماد ابن أبي حجلة الجناس مصدرًا من مصادر التراء الموسيقي في شعره، ولنا أن ندرِك حقيقة هذا الأمر إذا ما نظرنا في القصيدة الأولى من ديوانه التي قالها في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - لنرى كيف كثف الجناس فيها بشكلٍ واضحٍ ليقدمها للمتلقي في تشكيلٍ إيقاعيٍّ جماليٍّ ينبع من تقنية الجناس التي استوطنت شعره، إذ يقول (التلمساني، 2010م، ص63):

وبي من لها بالأحسين منازل تحريتها لما رأيتُ حراءَ
سموتُ إليها والنجومُ رواكذُ فلم أرَ من شهبِ الرماحِ سماءَ
إذا قبَّ ليلُ الوصلِ منها وقد غدت نُجومُ السماءِ منه حولها وقباءَ
حمتها كُماةً من لويٍّ وكمُ حوثُ بسقطِ اللوى في الخافقين لواءَ
وسعي لها من بين مروة والصفا يزيدُ دُموعي رقةً وصفاءَ
فلو علمَ الغدالُ حالي من الهوى لرحنا جميعاً من الهواءِ سواءَ

فقد تضمّن كل بيتٍ من هذه الأبيات المتتابعة في القصيدة مثالاً على الجناس، وهي على الترتيب: (تحريتها/ حراء، وسموتُ/سماء، وقبّ/قبا، واللوى/لواء، والصفا/صفاء، والهوى/هواء)، فكان هذا التكتيف في استعمال الجناس وسيلةً من وسائل التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة.

ويلاحظ المدقق والمتأمل في أمثلة ابن أبي حجلة السابقة أنّ هناك علاقةً تربط بين بنية الجناس وبنية التكرار في عملية إنتاج المعنى، وتتمثل هذه العلاقة بـ "البعد التكراري" الذي يظهر في مستوى السطح الصياغي، ويختفي في العمق الدلالي، حيث ترد دوال متشابهة لأداء مدلولات متغايرة (عبد المطلب، د.ت، ص352، وفضل، 1992م، ص195)، وهذا يتطلب من المتلقي عدم الاكتفاء بهذا التوافق السطحي الذي يجعله في مواجهةٍ تكراريةٍ مباشرة، بل يجب عليه تدقيق النظر في هذا التماثل الذي يخالف التوقع، حيث يقود هذا التماثل السطحي بين اللفظين المتجانسين إلى التخالف الدلالي بينهما، وبهذا تتكاثر المنبّهات التعبيرية التي تؤكد شعرية النص. (عبد المطلب، د.ت، ص373).

ثالثاً - ردُّ العجز على الصدر:

من الفنون البديعية التي وظّفها ابن أبي حجلة في شعره ردُّ العجز على الصدر، الذي حدّه البلاغيون في أن يأتي المتكلم بأحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، واللفظ الآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر المصراع الثاني (القرويني، 1993م، 102/2)، وقد كان استخدام الشاعر لهذا الفن البديعي جلياً واضحاً، فلا تكاد تخلو قصيدة أو حتى مقطوعة منه في الغالب، ومن خلال تعريف هذا الفن نلاحظ اتكائه على فنين من فنون البديع - سبق الحديث عنهما - هما: الجناس والتكرار؛ ففي التكرار ردُّ اللفظ صورةً ومعنى، وفي الجناس ردُّ اللفظ صورةً دون معنى، وهو الأبلغ؛ ولهذا يعدُّ ردُّ العجز على الصدر

من مظاهر الاتساق المعجمي (خطابي، 2006م، ص133) التي وظّفها ابن أبي حنّلة في شعره. ومن أمثلة هذا الفن في اللفظين المكرّرين ما جاء بين "نضحت" في صدر المصراع الأوّل، و"ينضح" في آخر المصراع الثّاني في قوله (الثّلثمسانيّ، 2010م، ص100):

لِنُّ نَضَحْتُ وَجَنَاتُ مَفْلَحَ عَنبرًا فَكُلُّ إِنَاءٍ بِالذّي فِيهِ يَبْنِضُ

ففي هذا البيت نلاحظ أنّ الشّاعر ردّ لفظة (ينضح) التي وردت في نهاية عجز البيت على لفظة (نضحت) التي وردت في صدره، وقد أكسب هذا التّرديد الصّوتي البيت جمالاً إيقاعياً؛ لأنّ هذه التّقنية الأسلوبية " تُحِيلُ البيت إلى دائرة مغلقةٍ بدايتها هي نهايتها، فيدلُّ بعض الكلام على بعض، ممّا يعطي للمتلقّي قدرة إنتاج قوافي الشّعْر " (عبد المطلب، د.ت، ص368). ومثال اللفظين المتجانسين ما جاء بين لفظة (عامر) في آخر الشّطر الأوّل والمُرَاد به اسم علم، وبين لفظة (عامر) في آخر الشّطر الثّاني بمعنى العمران (اسم معنى)، في قوله (الثّلثمسانيّ، 2010م، ص117):

عَمَرْتُ فَوَادَ الصَّبِّ يَا ابْنَةَ عَامِرٍ وَرَبْعُ اصْطَبَارِي فِي الْهُوى غَيْرُ عَامِرٍ

فالشّاعر لجأ إلى أسلوب ردّ العجز على الصّدر في تفعيلتي العروض والضّرب؛ ليحدث تناغماً داخلياً يعطي بيته حُسنً ديباجةً وجمالاً إيقاعاً، وهو ما يتناسب مع مطلع هذه المقدّمة الغزلية التي استهلّ بها قصيدته.

ولم يبقَ ابن أبي حنّلة في توظيف هذا الفن محصوراً بإيراده في صدر البيت وعجزه كما في المثالين السّابقيين، بل نجده يغيّر في مواطنه ويأتي به - أحياناً - في عجز البيت، في محاولةٍ منه للتّنوع في خيوط نسيجه الشّعريّ وإخراجه بقالبٍ موسيقيّ بديع، ومثال ذلك لفظة (جائز) التي ردها على لفظة (يجوز) في عجز البيت الثّالي (الثّلثمسانيّ، 2010م، ص148):

ويجهلُ شرعَ الحبِّ فيّ لأنّه يجوزُ قتلي في الهوى وهو جائزُ

ويتضح لنا من خلال هذه الأمثلة أنّ ردّ العجز على الصّدر يندرج في مظهر خطابيّ معجميّ قائم على الإعادة والتكرار (خطابي، 2006م، ص133)، غير أنّ هذا التكرار يحاول أن يخالف توقّعات المتلقّي؛ لأنّه يقوم على مفاجأته بإحداث توافقيّ شكليّ بين شطري البيت، وهذه المفاجأة تُحدث أثراً أسلوبياً في المستويين الدلاليّ، والإيقاعيّ. (عبد المطلب، د.ت، ص364).

رابعاً - التّصريح:

يقدم التّصريح - شأنه في ذلك شأن ردّ العجز على الصّدر - بنيةً تكراريةً تسهم في تماسك النّص وترباطه، إلا أنّه يختلف عنه في أنّ التكرار هنا يظهر في تفعيلية العروض التي يأتي بها الشّاعر مماثلةً في وزنها ورويّها لتفعيلية الضّرب، فالنّصريح هو "ما كانت عروض البيت فيه تابعةً لضربه: تنقص بنقصانه، وتريد بزيادته" (الفيروانيّ، 2001م، 183/1-184)، وحالة التّماتل والاتفاق العروضيّ بين عروض البيت وضربه، تجعل المتلقّي يقف في البيت الواحد وقتين، الأولى: في نهاية الشّطر الأوّل، والثّانية: في نهاية الشّطر الثّاني، وهذا من شأنه أن يقوّي الموسيقى الداخليّة في البيت الشّعريّ ويكثّفها، فالغرض من التّصريح - إذن - ذو علاقةٍ بالجانب الموسيقيّ، ولهذا عنيّ به ابن أبي حنّلة في عددٍ غير قليلٍ من قصائده بقصد رفع النّبض الموسيقيّ في مطلع هذه القصائد، وخاصةً قصائد المدح التي - غالباً - ما يكون الممدوح فيها ملكاً أو أميراً أو وزيراً أو عالماً، ومن ذلك قوله يمدح صلاح الدين الزفتاويّ بأبياتٍ من البحر الطّويل (الثّلثمسانيّ، 2010م، ص162):

تزايدٌ مثلُ البحرِ مِنْ قَرْبِكُمْ أنسي وبثُّ مِنَ المقياسِ في بسطةِ النّفسِ

فَعولُ/ مفاعيلن/ فَعولن/ مفاعيلن فَعولن/ مفاعيلن فَعولن/ مفاعيلن

ومن المعروف عند العروضيّين أنّ عروض البحر الطّويل لا تأتي إلا مقبوضةً "مفاعِلن"، ولكن نلاحظ أنّها جاءت في هذا البيت صحيحةً "مفاعيلن"، لتوافق في ذلك الضّرب الذي جاء صحيحاً، وهذا التّماتل بين العروض والضّرب في الوزن "مفاعيلن" والرّوي (أنسي، ونفس)، أضفى على البيت انسجاماً وتوازناً موسيقيّاً يشدُّ المتلقّي إليه.

ومن أمثلة التّصريح - أيضاً - قوله مادحاً (الثّلثمسانيّ، 2010م، ص252):

زار الحبيبُ ووجهُ الوردِ خجلانُ فاصفرَّ حينَ تثنى قدَّه البانُ
مستفعلن/ فَعْلُن/ مستفعلن/ فَعْلُن/ مستفعلن/ فَعْلُن/ مستفعلن/ فَعْلُن

فابن أبي حَجَلَة - كما تلاحظ - صبغ هذا البيت بصبغةٍ جماليَّةٍ وموسيقيَّةٍ من خلال التَّواشج والتَّناغم الدَّاخلي الذي أحدثته لفظتا (خجلان/ البان)، فهذان اللَّفظان يماثلُ كلُّ منهما الآخر في الوزن والرَّوي، وهو تماثلٌ مقصودٌ جاء به الشَّاعر لتتساب تفعيلة العَرُوض مع تفعيلة الضَّرْب في نسقٍ إيقاعيٍّ واحدٍ يبعثُ في البيت حيويَّةً وخصوبةً.

خامساً - الطَّباق:

وهو نوع من أنواع الاتساق المعجمي ترتبط فيه الألفاظ بعضها مع بعض من خلال علاقة التَّضاد أو التَّقابل؛ لأنَّه يقوم على الجمع بين الشَّيء وضده في الكلام، أو الجمع بين معنيين متقابلين في الجملة" (فريد، 2000م، ص18)، وقد شكَّل هذا اللون البديعي ملمحاً بارزاً من الملامح الأسلوبية التي لجأ إليها ابن أبي حَجَلَة في شعره؛ لينوع في لغته وتراكيبه ويضفي عليها صبغةً موسيقيَّةً تنمُّ عن نضج الإبداع لديبه، ولهذا كان للطَّباق حضورٌ بارزٌ في قصائده ومقطوعاته بقسميه: طباق الإيجاب، وطباق السلب، ومن أمثله:

أ- طباق الإيجاب: وهو "أن يكون المعنيان المتضادان أو المتقابلان غير مختلفين في الإيجاب أو السلب، وذلك بأن يكونا موجبين معاً أو سالبين (أي منفيين) معاً" (فريد، 2000م، ص24)، كقوله (التَّمساني، 2010م، ص126):

لئن ربحَ التنا من أهلِ مصرَ فما خَسِرْتُ لمادجِه تجارُه
ولا رِيحَتُ رؤوسُ محاربيهِ سوى كسرِ الجميعِ على الحرارُه

فالتَّباق بين (فما خَسِرْتُ) في البيت الأوَّل وبين (ولا رِيحَتُ) في البيت الثَّاني؛ وقد سُبِقَ كلُّ منهما بنفي، ونفي النَّفي إيجاب، وقد وظَّفَ الشَّاعر ثنائية الرِّيح والخسارة ليبرز أثر الممدوح في صنفين متقابلين من الرِّعية: (المادح) ويقصد نفسه، و (رؤوس محاربيه) ويقصد المُعارضين للحاكم، وكان موقفاً في اختياره لهذين اللَّفظين المتقابلين لما يتسمان به من مفارقةٍ لطيفةٍ، فعلى الرِّغم مما بين اللَّفظين من تباعدٍ في المعنى، إلَّا أنَّ هناك التقاءً بينهما في الوزن العَرُوضي، فكلاهما يقابل تفعيلة الوافر "مُفَاعَلَتُنْ" - وهو البحر الذي نُظِّمَت عليه القصيدة التي أُخِذَ منها هذان البيتان - وكلاهما يلتقي في الوزن الصرفي (فما خَسِرْتُ/ فما فَعَلْتُ)، و (ولا رِيحَتُ/ ولا فَعَلْتُ)، وهكذا عمل الطَّباق على تضافر الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي لنقوية موسيقى القصيدة وإخراجها ببديهة حسنة وإيقاع جميل.

ومن الأمثلة - أيضاً - قوله (التَّمساني، 2010م، ص85):

يرضى ويغضبُ أحياناً بلا سببٍ فالوصلُ و الهجرُ تاراتُ وتاراتُ

فالشَّاعر طابَق في هذا البيت بين الفعلين (يرضى) و(يغضب)، وطابَق - أيضاً - بين الاسمين (الوصل) و(الهجر)، ويبدو أنَّه عمد إلى مجاورة كلِّ لفظٍ مع ما يقابله، ليوَقِّد ذهن المتلقي بإيقاع هذين الطباقيين المتضادين في المستوى السطحي والمنطقي في المستوى العميق، فقد ذهب البلاغيون والنقاد المعاصرون إلى إدخال الطَّباق في دائرة التَّكرار في كيفية إنتاجه للمعنى (عبد المطلب، د.ت، ص355-356)، ففي المثال السابق خطان: الخط المفلوظ، وهو الخط الأفقي، والخط التقديري، وهو الخط الرأسي، إذ إنَّ (الرضى) يستدعي (الغضب) رأسيًا، قبل مجيئه في الخط الأفقي، و(الغضب) عندما يحضر في الخط الأفقي يستدعي (الرضى) رأسيًا دون اعتبارٍ للخط الأفقي، وهذا يعني إنَّنا في مواجهة بناء تكراريٍّ من الطراز الأوَّل حيث يتردَّد (الرضى) مرَّتين، و(الغضب) مرَّتين، وهكذا يسهم الطَّباق من خلال هذا البناء التَّكراري في إحداث الأثر الإيقاعي في البيت، على الرِّغم من أنَّ التردد التَّكراري ظهر في البنية العميقة، في حين احتفظت البنية السطحية لنفسها بالتَّقابل الضدِّي، ومثل هذا التَّكرار يظهر أيضًا في المطابقة بين (الوصل والهجر) في المثال نفسه.

ب- طباق السَّلْب: وهو "ما كان فيه أحدُ أطرافِ الضدِّ مثبتاً والآخر منفياً أو أحدهما أمرٌ والآخر نهْيٌ" (فريد، 2000م، ص25)، كقوله في رثاء زين الدين الخروبي (التَّمساني، 2010م، ص151):

وَحَقَّقَ مَا أَدْرِي وَإِنْ كُنْتُ دَارِيَا أَطْنَأُ حَيَاتِي بَعْدَ مَوْتِكَ أَمْ حَدَسَا
وَحَقَّقَ قَدْ خَلَقْتَ فِي الْقَلْبِ حَسْرَةً أَمُوتُ وَأَنْسَى وَهِيَ فِي الْقَلْبِ لَا تُنْسَى
لَنْ كُنْتُ لَمْ تَتَطَّقْ بِفَضْلِكَ بَيْنَنَا فَفَضْلُكَ تَحْتَ الْأَرْضِ قَدْ أَنْطَقَ الْخَرَسَا

يقوم البناء الفني لهذه الأبيات على مجموعة من الثنائيات المتضادة هي: (ما أدري، دارياً)، و(أنسى، لا تُنسى)، و(لم تتطق، أنطق)، وواضح أن ابن أبي حجلة واقع هنا تحت تأثير انفعالاته النفسية نتيجة شعوره بالألم والمرارة لفقده أحد معاصريه، وقد جاء بهذه الثنائيات بصورتين إحداهما مثبتة والأخرى منفية، وفي هذا زيادة قوة وتأکید للمعنى في ذهن المتلقي في إيقاع موسيقي جميل مرتبط بجو القصيدة العام؛ لأنَّ ترديد الأصوات بتكرار اللفظين مع فارق بسيط في نفي أحدهما وإثبات الآخر يُحدث - دون شك - تناغماً عالي التردد تستسيغه الأسماع وتتذوقه الأذهان.

وهكذا نلاحظ أن لهذه الفنون البديعية - وغيرها مما لا يتسع هذا البحث لحصرها ومناقشتها - دوراً بارزاً في دعم البنية الإيقاعية الداخلية لنصوص التلمساني، فضلاً عن تحقيق الترابط والتماسك لها، وهذا ما يسعى إليه التحليل النصي المعاصر.

الخاتمة:

خلص هذا البحث إلى أن ابن أبي حجلة التلمساني قدّم إنتاجاً فنياً أثبت من خلاله أنه يمثل امتداداً للشعراء القدماء، فقد سار في اختيار بحوره الشعرية على خطى من سبقه من الشعراء، فهو لم يخرج عن ذوقهم الموسيقي العام؛ ولهذا احتل بحرا الكامل والطويل المرتبة الأولى في شعره - شأنه شأن الكثير من سابقه - ثم توالى البحور الأخرى في شعره دون أن تخرج عن نسبة شيوخها في الشعر العربي القديم، وقد وظّف هذه البحور في أغراض شتى جاء المدح في مقدمتها. والأمر نفسه يقال في اختياره لقوافيه التي التزم بها مع ما يتفق والإطار العام للروي في الشعر العربي، حيث احتلت القوافي الدل المرتبة الأولى بين قوافيه، وهي أكثر القوافي شيوعاً في شعرنا القديم، فضلاً عن أن معظم شعره جاء على القافية المطلقة التي شكّلت نسبة أكبر قياساً إلى القافية المقيدة.

وتبين لنا - أيضاً - أن ابن أبي حجلة التلمساني حرص على تحقيق الشعرية لنصوصه، فهو لم يغفل الفنون البديعية ذات البناء الموسيقي والكثافة الإيقاعية، بل شكّلت هذه الفنون كالتكرار، والجناس، ورد العجز على الصدر، والتصريع، والطباق ملمحاً أسلوبياً بارزاً لمسنا فيه دورها في تحقيق التماسك النصي في شعره، فهي تقع في دائرة الاتساق المعجمي الذي يعدّ من مظاهر اتساق النص الأدبي وانسجامه.

وبعد، فإننا نرى أن هذه الدراسة تفتح الباب أمام الباحثين لدراسة ما تضمّنه شعر ابن أبي حجلة من ظواهر أسلوبية وقضايا فنية لا تزال تشكل حقلاً خصباً لدراسات وبحوث جديدة، فالتلمساني واحدٌ من شعرائنا الذين لم ينالوا حَقَّهُم من الدراسة.

المصادر والمراجع

- أحمد، محمد فتوح (1978م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2.
أنيس، إبراهيم (1972م)، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط4.
بشر، كمال (2000م)، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ط1.
تبرماسين، عبد الرحمن (1994م)، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3.
التبريزي، الخطيب (1994م)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.
التلمساني، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحيى بن أبي حجلة، ت776هـ، (2010م)، ديوان ابن أبي حجلة، تحقيق: مجاهد مصطفى بهجت، وأحمد حميد مخلف، دار عمّار للنشر والتوزيع، عمّان، ط1.
ثامر، فاضل (1992م)، الصوت الآخر - الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.
ابن جني، أبو الفتح عثمان، ت392هـ، (د.ت)، سر صناعة الإعراب، حققه: مصطفى السقا وآخرون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د.ط).
الخرشة، أحمد غالب (2015م)، ظاهرة التكرار في شعر محمد لافي ديوان "لم يعدّ درج العمر أخضر"، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية،

- الجامعة الأردنية، المجلد 42، العدد 1.
- الخرشنة، عيد حمد (2016م)، التشكيل الموسيقي في شعر علي بن جبلة (العكوك)، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 43، العدد 1.
- 11-خطابي، محمد (2006م)، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.
- داوود، أماني سليمان (2002م)، الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1.
- الزمرخشي، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، ت538هـ، (1989م)، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2.
- السّد، نور الدين (د.ت)، الشّعريّة العربيّة - دراسة في التطور الفنيّ للقصيدة العربيّة حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي، ت626هـ، (1987م)، مفتاح العلوم، ضبطه وكتبه هوامشه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.
- الطيب، عبد الله (1970م)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الدار السودانية، الخرطوم، ط2.
- عيد التّواب، رمضان (1997م)، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.
- عيد الرّحمن، إبراهيم (1980م)، الشّعْر الجاهليّ قضاياها الفنيّة والموضوعيّة، دار النّهضة العربيّة، بيروت، (د. ط).
- عيد المطلب، محمد (د.ت)، البلاغة العربيّة قراءة أُخرى، مكتبة لبنان، (د. ط).
- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله البغدادي، ت616هـ، (1995م)، اللباب في علل البناء والإعراب، تحقيق: عبد الإله النبهان، دار الفكر، دمشق، ط1.
- عياشي، منذر (2002م)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1.
- فريد، عائشة حسين (2000م)، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط).
- فضل، صلاح (1992م)، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط).
- قاسم، مقداد محمد شكر (2008م)، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، ط1.
- القزويني، الخطيب، ت739هـ، (1993م)، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت، ط3.
- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، ت456هـ، (2001م)، العمدة في محاسن الشعر وأدابه، تحقيق: محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
- كرونتشه، بنديتو (1964م)، المجل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، ت285هـ، (د. ت)، كتاب المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، (د. ط).
- مداس، أحمد (2007م)، لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشّعري، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1.
- الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة (2010م)، البلاغة العربيّة أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط3.
- الهاشمي، السيد أحمد (د. ت)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د. ط).
- الهاشمي، السيد أحمد (2003م)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ضبطه وعلق عليه: علاء الدين عطية، المكتب الدّولي، مرجة، ط3.
- يوسف، حسني عبدالجليل (1989م)، موسيقى الشّعْر العربي (دراسة فنيّة وعروضيّة)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (د. ط)،

The Rhythmic Composition of the Poetry of Ibn Abi Hajlah Al- Telmesani

*Ahmed Ghaleb Al-Kharsheh, Abbas Abdel Halim Abbas **

ABSTRACT

This research is based on the composition of the poetry of Ibn Abi Hajlah Al- Telmesani; to identify the Arabic poetry metres (Bohour Al shaa'r), that the poet employed for his poetic purposes, as well as to stand on rhetorical arts that he employed, which stored a musical power within them, to support and strengthen the external text rhythm to achieve coherence or textual cohesion of his poetry texts. This was why the research were divided into two sections: The first was the external rythem, while the second section dealt with internal rhythm through a collection of creative arts that contributed to the establishment of a network of internal relations which worked to find some kind of textual cohesion for the poetic texts Al- Telmesani.

Keywords: Al- Telmesani, The rhythmic Composition, The external rhythm, The internal rhythm.