الإيقاع الصوتي بين ابن أبي حجلة وعفيف الدين التلمساني

زهراء عماد لطيف حسين: طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، وآدابها بجامعة آراك، آراك، إيران

أ. د. سيد أبو الفضل سجادي: الأستاذ المشرف، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة آراك، آراك، إيران

أ. م. د. محمود شهبازي: المشارك الأول، قسم اللغة العربية بجامعة آراك، آراك، إيران

أ. م. د. قاسم مختاري: المشارك الثاني، قسم اللغة العربية بجامعة آراك، آراك، إيران

الإيميل: zahraa1995l@yahoo.com

الإيميل: A-sajady@araku.ac.ir

الملخص

يعد الإيقاع الصوتي مكونًا أساسيًّا من مكونات البنية الشعرية بما يحويه من موسيقى تستثير المتلقي، إضافة إلى التشكلات الجمالية التي تضفي على النص جمالًا وروعة، وما تحويه من أبعاد عبر تكرار الأصوات والأحرف المتماثلة وتجانسها داخل النص الشعري، وهو أحد الظواهر الأسلوبية التي تكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية والنفسية للنص، كما يسهم الإيقاع في تلاحم بنية النص وتماسكه، ويُدْرس الإيقاع عبر مستويين: الإيقاع الخارجي ويشمل الأوزان، والقافية، والإيقاع الداخلي ويشمل مجموعة عناصر تسهم في الكشف عن الأبعاد الدلالية والجمالية معًا، ومن هذه العناصر: التجانس الصوتي، والتكرار، والتصريع.وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الجوانب الأسلوبية من خلال الإيقاع الصوتي لدى اثنين من الشعراء، وقد توصل البحث إلى عدة نتائج؛ لعل أهمها: أن الإيقاع يختلف عن الوزن، وقد أسهم الإيقاع الصوتي في الكشف عن الجوانب الأسلوبية لدى هذين الشاعرين، أجاد الشاعران توظيف الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية) ليتماشى مع الغرض الذي قيل فيه الشعر، وجاءت القوافي سهلة مذللة، وأظهرت البعد النفسي للشاعر في توظيفه لهذا الإيقاع، وكشف الإيقاع الداخلي المتمثل في الجناس، والتكرار، والتصريع، عن وظيفة البنية الإيقاعية ونسقها التعبيري والدلالي والوجداني، فالتكرار يعبر عما يجيش في صدر الشاعر من إلحاح ضاغط على قضية يريد إيصالها للمتلقي، في حين أظهر الجناس وكذا التصريع بعدًا جماليًّا في الأبيات. الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الصوت، الإيقاع الخارجي، الإيقاع الداخلي.

Abstract

The vocal rhythm is an essential component of the poetic structure, including the music it contains that stimulates the recipient, in addition to the aesthetic formations that give the text beauty and splendor, and the dimensions it contains through the repetition of similar sounds and letters and their homogeneity within the poetic text. It is one of the stylistic phenomena that reveal the aesthetic dimensions. And the semantic and psychological aspects of the text. Rhythm also contributes to the coherence and coherence of the structure of the text. Rhythm is studied through two levels: the external rhythm and includes weights, rhyme, and the internal rhythm.This study aims to reveal the stylistic aspects through the vocal rhythm of two poets, and the research has reached several results; Perhaps the most important of them:Rhythm differs from meter, and vocal rhythm contributed to revealing the stylistic aspects of these two poets.The two poets were good at employing the external rhythm (weight and rhyme) to go along with the purpose for which the poetry was said, and the rhymes were easy and humiliating, and showed the poet's psychological dimension in his employment of this rhythm.The internal rhythm represented in alliteration, repetition, and inflection revealed the function of the rhythmic structure and its expressive, semantic, and emotional coordination.**Keywords: rhythm, sound, external rhythm, internal rhythm**.

مقدمة البحث:

الإيقاع الذي يتميز به الشعر بقسميه الخارجي والداخلي يمثل الطريقة التي تفرد بها كل شاعر عن غيره في إنشاء كلامه، وترتيب ألفاظه، وتناسقها مع حروفها، وتناغمها مع ما جاورها من كلمات، إضافة إلى اختياره للوزن الذي يصوغ فيه هذه الكلمات والألفاظ والقافية التي يُنشأ عليها شعره، وطريقته في التفكير، والتصوير، والتعبير، فهذا أسلوبه الذي يتميز به عن غيره، وقدرته الإبداعية على توظيف المعاني وتحميل الكلمات دلالات ذات أبعاد مختلفة ومشاعر وجدانية وطاقة شعورية تؤثر في المتلقي وتجعله تحت التأثير الحجاجي الذي يقصده الشاعر مبتعدا به عن المنطق بقياساته الفكرية الدقيقة إلى عالم أرحب للخيال والانسياق وراء مقصدية المنشأومن هذا المنطلق كان التوجه لدراسة لدى شاعرين يمثلان اتجاها صوفيا في زمنهما، للوقوف على فهم الأساليب التي وظفاها في نتاجهما، واستخدم البحث المنهج الاستقرائي التحليلي للكشف عن خفايا الإبداع داخل النصوص محل الدراسة عبر الكشف عن مكونات الإيقاع بنوعيه.وكانت الفرضية التي انطلق منها البحث هي مدى تأثير الإيقاع في إثراء البنية النصية لدى الشاعرين، وتأثير الإيقاع في المتلقي.وقد أثار البحث عدة تساؤلات أهمها ما هي عناصر الإيقاع المستخدمة في البنية الشعرية؟ وما مدى فاعليتها في بنية النص؟ وهل يختلف الإيقاع عن الوزن؟

هيكل البحث: وجاء البحث في مقدمة، يسبقها ملخص للبحث، ثم الحديث عن مفهوم البنية الإيقاعية، والإيقاع الخارجي والداخلي ومدى نجاعته بمكوناته في إثراء البنية الشعرية، وفك الشفرات الجمالية والدلالية للنص، والوقوف من خلاله على الأبعاد النفسية للشاعر، وتأثيرها على المتلقي، ثم ختم البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم نتائجه التي توصل إليها، ثم المصادر التي اعتمد البحث عليها.

مفهوم البنية الإيقاعية: يربط ابن منظور بين الإيقاع والألحان، فالإيقاع هو "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبْنيها، وسمى الخليل، رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع" (ابن منظور، ١٤١٤هـ. ٤٠٨/٨).ويؤكد هذا المعنى الفيومي في "المصباح المنير" فيورد في مادة: (ر س ل) قوله: "تراسل الناس في الغناء إذا اجتمعوا عليه يبتدئ هذا ويمد صوته فيضيق عن زمان الإيقاع فيسكت ويأخذ غيره في مد الصوت ويرجع الأول إلى النغم وهكذا حتى ينتهي" (الفيومي، ٢٢٦/١).وقد ورد هذا كمصطلح عند القدماء من علماء العرب والمسلمين فيورد الخوارزمي تعريفا للإيقاع فيقول: "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير" (الخوارزمي، ص ٢٦٦).فالإيقاع مرتبط بالألحان وله أزمنة فاصلة محددة المقدار بطء أو سرعة أو ما بين ذلك، وكلما كانت متقاربة كان الإيقاع موصولا، وكلما بعدت عن بعضها البعض كان الإيقاع مفصولا. ويُعرّف بأنه: "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة، مع التفريق بين الوزن والإيقاع" (الحسيني، ٢٠١٥م. ص ٧٠٢).

تعريف الصوت اللغوي: جاءت النظريات الحديثة لتعريف الأصوات شاملة الجانب الفسيولوجي، والفزيائي، والسمعي، وارتبط ذلك بعلم الأصوات، ولعل تعريفا واحدا للصوت يكفينا في هذا البحث، وهو "الأثر السمعي الحاصل من احتكاك الهواء بنقطة ما من نقاط الجهاز الصوتي" (معمري–مهيوبي، ٢٠١٨، ص ٣٠)، وهذا الاحتكاك يحدث معه انسداد تام أو انسداد جزئي ينتج عنه صفات الحروف ومخارجها. ودراسة هذه الأصوات ووحداتها الصوتية (الفونيمات) تساهم في الكشف عن جوانب النص الجمالية والدلالية والنفسية، وقدرتها على إحداث الإيقاع، ومدى تناغمهما وتجانسها مع مثيلاتها، ويدرس هذا الإيقاع من خلال مستويين:

أولا: الإيقاع الخارجي:

وينقسم إلى:

أ–الوزن: يعد الشعر خرقا لنظام الكلام بترنيماته الموسيقية التي تتساوق ضمن إيقاعات متتابعة متشابهة تحمل بين طياتها الدفقات الوجدانية للشاعر، وتثير الجمال في نفس المتلقي، مما جعل الشعر سحر الكلام النابض بالشعور، والمحمل بسميائيات دلالية متنوعة، وقد نظم الشعراء العرب على أوزان معينة تتألف من وحدات إيقاعية مكونة من صوائت وصوامت، جمعها الخليل بن أحمد في خمسة عشر بحرا، ثم جاء الأخفش فتدارك عليه بحرا جديدا سمي بالمتدارك، "ويعد التشكيل الوزني في العروض العربي مكونا أساسيا من مكونات البنية الإيقاعية، وعلى هذا فإذا كان البحر يتشكل من تفعيلات تتوالى على نسق معلوم، فإن هذه التفعيلات حينما تلتئم تؤلف بنية إيقاعية تتراكب مع اللغة مادة إيقاعها" (الخريشة، ٢٠١٤م. ص ٧٨٧).وقد نظم الشعراء على هذه التفعيلات التي تحمل دفقاتهم الشعورية المتساوقة مع حالتهم النفسية فتخرج الزفرات ممتدة طولا أو قصرا معبرة عن الحالة الوجدانية للشاعر، كما تعبر عن حالة الحزن أو الفرح الوجدانية عبر هذه الأوزان، ولم يخرج عن ذلك الشاعران محل الدراسة.فابن أبي حجلة ينظم شعره مفضلا بحر (الكامل) ليكون أكثر البحور ملاءمة لحالته النفسية ودفقاته الوجدانية، فينظم عليه أغلب قصائده، وهو بحر يتألف من وحدة صغيرة هي (متفاعلن– ///O//O) المكررة ثلاث مرات في كل شطر، وهو بحر يمتاز بـ"لون خاص من الموسيقا يجعله –إن أريد به الجد– فخمًا جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوًا مع صلصة كصلصة الأجراس... وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد به جد أم هزل" (المجذوب ١٩٨٩م. ٣٠٣،٣٠٢/١). وقد نظم عليه ابن أبي حجلة أكثر أغراضه الشعرية وأبرز هذه الأغراض كان المدح الذي برع فيه مقتفيا أثر السابقين من الشعراء ومضمنا معانيهم وأحيانا شطرا من أشعارهم؛ ومن ذلك قوله:

هذا ابن فضل الله بدر الدين في * رتبِ العلاء سمتْ به العلياء**

شهدتْ بفضلٍ حازَهُ أعداؤه * والفضل ما شهدت به الأعداء**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٦٥يلي ذلك عنده بحر الطويل وهو أكثر بحور الشعر استعمالا وشيوعا لدى الشعراء ويتكون من وحدتين يتكرران مرتين في كل شطر وهما (فعولن مفاعيلن)، مما يعطي الشاعر حرية أكبر في التعبير عما يجيش بداخله متنقلا بين المتحركات والسواكن التي تمثل ثمانية وأربعين صوتا تتضامن فيه الألفاظ مع المعاني الوجدانية. ويجب التنبه إلى أن تعدد البحور لدى الشاعر تدل على تعدد الأغراض والحالة الوجدانية لديه، كما أن كل شاعر يتميز بميله وإجادته للنظم على بحر معين أفضل من غيره، ومن ذلك قول ابن أبي حجلة في مستهل قصيدة له يمدح بها النبي (ص):

بدا وجهها حين زاد ضياء * وقارن بالبدر المنير ذُكاءَ**

هي البدر والشمس التي يرمزونها * إذا وصفوا منها سنًا وسناء**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٦٣)أما العفيف التلمساني فكان على العكس من سابقه فنال بحر (الطويل) عنده الحظ الأوفى من النظم فنظم عليه (٣٧) مقطوعة شعرية، محملا من خلاله رسالته العرفانية الروحية، وتمتاز بلغته الصوفية بأسلوب تأنس إليه النفوس وتحن إليه القلوب، يقول:

وهبتك سُلْواني وصبري كلاهما * وأما غرامي فهو ما ليس يوهب**

وقيّدتُ أشواقي بإطلاق صبوة * إليها صبابات المحبين تنسب**

(عفيف الدين التلمساني ص ٨١)وجاء بحر (الكامل) في المرتبة الثانية عنده فنظم عليه (١٤) مقطوعة من غرر قصائده، يقول في إحداهن:

يا عاذلي كن عاذري في حبهم * لم ألق للسلوان عنهم مذهبا**

لا تلْحِ فيهم مغرما أَلِفَ الضَّنا * يجد السقام بهم لذيذا طيبا**

(نفس المصدر، ص ٨١)وجاء أقل بحر نظم عليه العفيف التلمساني هو (المجتث)، بينما جاء أقل بحر نظم عليه ابن أبي حجلة هو (السريع)، ويتضح من خلال الجدول التالي المقارنة بين البحور عند الشاعرين:

ابن أبي حجلة	البحر	المقطوعات	العفيف	البحر	المقطوعات
	الكامل	١٢٢		الطويل	٣٧
	الطويل	١١٤		الكامل	١٤
	الوافر	٩١		البسيط	١١
	البسيط	٤٨		الخفيف	١٠
	الرجز	٤٤		المنسرح	٨
	الخفيف	١٦		الرمل	٤
	الرمل	٤		المتقارب	٣
	المتقارب	٣		المجتث	٢
	المجتث	٣			
	السريع	٢			
المجموع		٤٤٧		٨	٨٩

على أنه يجب أن نفهم أن البحور الشعرية تميزت بزحافاتها وعللها التي شكلت خرقا صارخا لنظام الرتابة التي تمثلها التفعيلات الثابتة، فالانتهاك الحاصل من هذه الزحافات والعلل على الشكل السوي للتفعيلة يساعد الشاعر على التنويع بين خفقاته الشعورية طولا وقصرا، فهو ليس عيبا في البحور شعرية بقدر ما هو ميزة مكنت الشاعر من تنويع خفقاته عبر التموج والتردد الفونيمي الذي يمثله توالي الصوائت والصوامت

ب–القافية: القافية هي أحد أساسين ارتكزت عليها الموسيقى الخارجية، ولأهميتها الكبرى تسمى القصيدة بأحد حروفها، فيقال قصيدة لامية أو حائية نسبة إلى حرف اللام أو حرف الحاء الذي بنيت عليه القصيدة، وهذا الحرف يسمى الروي.

تعريفها: يعرفها الخليل بن أحمد بأنها: " آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"، واعتبره ابن رشيق بأنه المذهب الصحيح. (ابن رشيق، ١٩٨١م. ١/١٥١)، وعلى هذا تكون القافية مكونة من حركات وسواكن، أو صوائت وصوامت، وهذا ما جعل أحد الباحثين المعاصرين يعرفها بأنها: "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت" (عتيق، ص ١٣٤).ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أنه "من الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه" (أنيس، ص ٢٤٤).والمدقق في ديوان ابن أبي حجلة يرى أنه نظم قوافيه على حروف الهجاء فلم يترك منها سوى حرفان هما (الخاء، والذال)، وهذا الإحصاء للديوان المطبوع بملحقاته فيكون مجموع الحروف التي نظم عليها ستة وعشرون حرفا، لا كما ذكر بعض الباحثين أنه نظم على أربعة وعشرين حرفا (الخرشة– عباس، ٢٠١٩م. ص ١٠٣)، جاء أقل حرف منها هو حرف (الظاء) الذي نظم عليه ستة أبيات في مقطوعتين، يليها (الغين) تسعة أبيات في مقطوعتين، وأعلاها حرف (الراء) الذي نظم عليه تسعمائة وستة أبيات في عدد اثنان وأربعون مقطعا كما هو موضح بالجدول التالي:

م	الحرف	عدد الأبيات	عدد المقاطع
١	الراء	٩٠٦	٤٢
٢	الظاء	٦	٢
٣	الغين	٩	٢

وجاءت حروف الراء، واللام، والسين، والباء، والميم، والنون من أكثر الحروف شيوعا في ديوانه، تلاها حروف الفاء، والقاف، والجيم، والدال، والعين، وأقلها حروف الزاي، والصاد والياء، والواو. والسبب في ذلك أن "الميم واللام أحلى القوافي، لسهولة مخارجهما، وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف. وروائعهما كثيرة. والباء والراء والدال تليانهما" (المجذوب، ١٩٨٩م. ٦٠/١).وهذه القوافي التي أكثر الشاعر من النظم عليها كان يوظف حروف الروي توظيفا يتناسق مع المقام وطول القافية فجاء الشعر سلسا سهلا على لسانه كما قال في قصيدته الطويلة التي يهنئ بها الملك الأشرف:

هناء بالهناء مدى الليالي * وبالفرج المقيم على التوالي**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ١٩٨ أما العفيف التلمساني فله ديوان محقق جمع محققه فيه شعره مرتبا على الأحرف الهجائية الترتيب الألفبائية، لكنه توقف فيه عند حرف الذال، فيكون عدد الحروف التي نظم عليها في ديوانه تسعة أحرف، جاء أقل حرف فيها هو (الخاء) بواقع أربعة عشر بيتا في مقطوعتين، يليه حرف (الذال) بواقع ستة عشر حرفا في مقطوعتين، وجاء أطول حرف نظم عليه هو (الدال) بواقع أربعمائة وثلاثة أبيات، في عدد أربع وأربعين مقطوعة تتراوح بين الطول والقصر والتوسط، كما في الجدول التالي:

م	الحرف	عدد الأبيات	عدد المقاطع
١	الدال	٤٠٣	٤٤
٢	الخاء	١٤	٢
٣	الذال	١٦	٢

وقد وظف الشاعر حروف الروي مع ما يتناسب مع الدفقات الشعرية المتتالية، معبرا عن المعاني الوجدانية التي تحملها التراكيب لتفيض روعة وجمالا، كقوله:

تذكر بالحمى قلبي الطروب * ليالي غاب عنهن الرقيبُ**

وأياما صفا عيش التصابي * ومَن أهوى نديميَ والحبيبُ**

(عفيف الدين التلمساني ص ٧٥)وهذه القوافي تنقسم عند العروضيين إلى قسمين: قافية مطلقة و"هي ما كانت متحركة الروي" (عتيق، ص ١٦٥)، كما مرَّ عند الشاعرين، وأخرى مقيدة –عكس الأولى– ما كانت ساكنة الروي؛ كقول ابن أبي حجلة:

لسود لحاظه كالبيض فتكٌ * يقاسي الصبُّ منها الموتَ الاحمرْ**

بأحمر خدِّه يصفر لوني * و لا سيما بنبتٍ فيه أخضرْ**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ١٢٢) وقول العفيف التلمساني:

وأعجمتْ أعينك السِّحْرَ مذ * أعرَبتْ منهن الصفاتِ الصِّحاحْ**

فيا لها سودٌ مِراضٌ غدت * تَسُلُّ للعشاق بيضَ الصباحْ**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٦٩)ويندرج تحت كل نوع من نوعي القافية أنواع أخرى، فالقافية المطلقة تأتي مؤسسة موصولة بمدّ، أو موصولة بهاء. أو مردوفة موصولة بمدّ، أو بلين، أو بهاء؛ فهذه خمسة أنواع، والسادسة أن تكون مجردة عن الردف والتأسيس.أما المقيدة فتكون مجردة عن الردف والتأسيس، أو مردوفة بالألف، أو مؤسسة، وقد نظم الشاعران على تلك الأنواع كلها وهو ما يدل على الوعي التام منهما بأهمية الإيقاع القافوي الذي يحدث تأثيرا في نفس المتلقي من الطرب والتحريك لمشاعره، إضافة إلى التشكلات الجمالية للبنية النصية عبر الإيقاع النغمي المتردد، ولا يسع البحث على صغره الإتيان بكل هذه الشواهد.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

أ-التجانس الصوتي:

استخدم الكتاب والشعراء فن الجناس فأكثروا فيه من أدبهم، "وتتمثل أهميته في تكثيف بنية النص الإيقاعية من خلال التجاوب الموسيقي الناتج عن تماثل الكلمات تماثلا صوتيًّا تاما أو غير تام، تطرب له أذن السامع ويهتز له قلبه، فيلتفت إلى مغزى هذا الجناس ويبحث عن دلالته في النص" (الخرشة، أحمد غالب– وعباس، عباس عبد الحليم ٢٠١٩م. ص ١٠٩)، وجاء النقاد فتوسعوا في هذا الفن حتى تعددت مذاهبه وكثرت فروعه، وقسموه إلى قسمين: جنس تام، وجناس غير تام، ويندرج تحت كل قسم منهما عدة فروع.

القسم الأول: الجناس التام: هو ما اتّفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور هي: نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها (قاسم، محمد أحمد، وديب، محيي الدين ٢٠٠٣م. ص ١١٥)، وينقسم هذا النوع من الجناس إلى:

١–**التام المماثل:** هو ما كان فيه اللفظان المتجانسان من نوع واحد، اسمين، أو فعلين، أو حرفين (قاسم، محمد أحمد، وديب، محيي الدين ٢٠٠٣م ص ١١٥): ومنه قول ابن أبي حجلة:

أنا في هذه البلاد غريبٌ * ونسيبي في المدح فيكَ نسيبي**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٧٣)فـ(نسيبي) الأولى تعني القرابة في النسب، ونسيبي الثانية تعني النسيب في الشعر، وجمعه: مناسيب، وقول عفيف الدين التلمساني:

منعتها الصفات والأسماء * أن تُرى دون برقع أسماء**

(عفيف الدين التلمساني ص ٦٥)فـ(أسماء) الأولى جمع اسم، والثانية اسم فتاة، مدحها الشاعر بعلو منزلتها وعفتها، وهي رمزية صوفية.

القسم الثاني: الجناس غير التام:وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الشروط السابقة (نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها)، وينقسم تبعا لذلك إلى أربعة أنواع، وكل نوع يندرج تحته عدة أوجه ذكرها البلاغيون.

النوع الأول: أن يختلف اللفظان في نوع الحروف، واشترط البلاغيون ألّا يقع الاختلاف بأكثر من حرف (قاسم، محمد أحمد، وديب، محيي الدين ٢٠٠٣م. ص ١١٧)، وله وجهان:

الأول: الجناس المضارع: ويحدث هذا الجناس إذا كان الحرفان المختلفان متقاربين في المخرج، ويكون في أول الكلمة، وفي وسطها، وفي آخرها. ومنه قول ابن أبي حجلة:

للحظك سهم في القلوب مصيب * ولي منه حظ وافر ونصيب**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٨١)(مصيب... نصيب)، فالميم حرف شفوي يخرج من انطباق الشفتين ويصاحبه غنة خفيفة، والنون تخرج من طرف اللسان وتصاحبها غنة، وقول عفيف الدين التلمساني:

نفوس نفيسات إلى القرب حنَّتِ * فلما سقاها الحب بالكأس جُنَّت**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٣٣)(حنَّت... جنَّت)، وقد اختلف اللفظان في حرف واحد في أول الكلمة، وهما متقاربان في مخرجيهما، فالحاء في الأولى تخرج من الحلق، والجيم في الثانية تخرج من وسط اللسان، بينه وبين وسط الحنك، فهما متقاربان في المخرج والصفات. والجناس أعطى جرسا موسيقيا وتشكيلا جماليا للبيت.

الثاني: الجناس اللاحق: وهو ما كان فيه الحرفان المختلفان غير متقاربين في المخرج. ومنه قول ابن أبي حجلة:

فلو علم العذال حالي في الهوى * لرحنا جميعا في الهواء سواء**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٦٣)

(هواء... سواء) اختلف اللفظان في حرف واحد في أول الكلمة، وهما متباعدان في المخرج. ومنه قول عفيف الدين التلمساني:

ومغنى به كان الحبيب منادمي * ومِن قربه روحي وراحي وراحتي**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٣٦)

(روحي... راحي)، اختلف اللفظان في حرف واحد في وسط الكلمة، وهما متباعدان في المخرج.

النوع الثاني: وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد الحروف. ويطلق عليه اسم الجناس الناقص، وذلك لنقصان أحد حروف اللفظين عن الآخر، ويكون ذلك على وجهين:

– **الأول:** أن يختلفا بزيادة حرف واحد. ومنه قول ابن أبي حجلة:

إذا ما اشتكى داء الغرام متيم * فإني أرى داء الغرام دواء**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٧٣)

(داء/دواء) فلفظة (داء) زادت عليها حرف في الوسط وهو الواو (دواء) فقلبتها من علة إلى ترياق. ومثله قول عفيف الدين التلمساني:

لك طرقي حمى وقلبي بَيْتُ * فيهما عهدك القديم خَبَيْتُ**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٣٧) (بَيْتُ... خَبَيْتُ) وخبيت بمعنى سترت، وقد زادت الكلمة الثانية بحرف في أولها عن الكلمة الأولى مما أحدث جرسا موسيقيا ونغما مطربا.

-**الثاني:** أن يختلفا بزيادة أكثر من حرف واحد. ومنه قول ابن أبي حجلة:

لممت أطراف ملكٍ أنت عمدتُه * فلا ألمّت بما تهوى الملمات**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٨٧)

فالجناس بين قوله: (ألمت... الملمات)، والأولى فعل بمعنى نزلت، والثانية اسم بمعنى المصائب. ومثله قول عفيف الدين التلمساني:

يا طالب الراحات ليس ينالها * إلا الذي في الراح يجلو الراحا**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٦٥)فالجناس بين قوله: (الراحات... الراح)، وهما اسمان الأول ضد التعب، والثاني اسم للخمر.

فالجناس بهذه الهيئة أعطى النص بعدا جماليا، وأوضح مقدرة الشاعرين في توظيف هذه الألفاظ وحسن استثمارها في مواضعها، كما تخفي بين طياتها العمق الدلالي للمعنى المتغير بين الألفاظ.

النوع الثالث: أن يختلف اللفظان في هيئة الحروف، ويكون على وجهين:

الأول: المحرف: أن يختلف اللفظان في حركاتهما أو سكناتهما، بمعنى أن يتفق اللفظان في عدد الحروف وترتيبها ويختلفان في الحركات أو السكنات، ومنه قول ابن أبي حجلة:

إن كان للحجل انتسابي فاعلموا * أني بألفاظي غدوت عُقابا**

فلأُحكمن من القريض قوافيا * يمسي ويصبح سهلهن عِقابا**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٧٠)فالعُقاب في البيت الأول هو الطائر الجارح المعروف، والعِقاب في البيت الثاني هو عكس الثواب، وهو المجازة بالشر أو السوء؛ ومنه قول عفيف الدين التلمساني:

هذه الحُلّة التي حُلّ فيها * عقد صبري وحَلَّها لي حبُّ**

(عفيف الدين التلمساني ص ٨٣)(الحُلَّةُ... حَلَّهَا)، فالحلة الأولى هي لفظ اختص به الشعر الصوفي بوجدانيته وفلسفته الخاصة به، وتعني الحلول، و(حَلَّهَا) أي إزالة عقدها.

الثاني: المصحف: أن يتفق اللفظان خطًّا ويختلفان نقطًا؛ ومنه قول ابن أبي حجلة:

فما حاتِم إلا بكفك خاتِم * إذا ما دعي للمكرمات يجيب**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٨٣)فـ(حاتم، وخاتم) متفقتان في عدد الحروف وهيئتها ولكن يفرق بينهما بالنقط، وخاتم بفتح التاء وكسرها (الرازي، محمد بن أبي بكر ١٩٩٩م. ص ٨٨)، وهي بالكسر هنا ليتوافق الجناس.ومنه قول عفيف الدين التلمساني:

وإن أنت أفنتك المعاني وكنتها * شهدت المغاني آهلات الجوائح**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٦٠)فـ(المعاني، والمغاني) متفقتان في عدد الحروف وهيئتها ولكن يفرق بينهما بالنقط، ولا شك أن المعنى مختلف.ولا شك أن هذا النوع من الجناس يعطي التذاذا للمتلقي ويطرح عنه السآمة والملل، كما أنه يعطي النص تشكيلا جماليا وبعدا دلاليا أعمق مما يراه الناظر لأول وهلة، كما يساهم في إثراء النص بالموسيقى الداخلية والنغم المطرب.

النوع الثالث: إذا اختلفا في ترتيب الحروف (قاسم، محمد أحمد، وديب، محيي الدين ٢٠٠٣م ص ١١٨)، ويطلق عليه جناس القلب، أو العكس، وهو نوعان: **الأول: قلب الكل.** ومنه قول ابن أبي حجلة على لسان دابته:

وجع الجوع ما له من طبيب * غير أكل الشعير عند الغروب**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٧٣) وقول عفيف الدين التلمساني:

فاجعل مكان الصحو سكرا تجتلي * من خمرك الأحداق والأقداحا**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٦٧) (وجع... الجوع)، (الأحداق... الأقداح)، حيث اختلف ترتيب الحروف فسمي قلبا كليًّا، محدثًا تمايزًا بين اللفظين وجرسا موسيقيًّا مطربا. **الثاني: قلب البعض.** ومنه قول ابن أبي حجة:

بعثت إلى المخدوم مشطا صفاته * تبيّن من أسنانه الفلج حليته**

لطيفٌ كبير القدر في صغر سنه * ليُكرم مولانا ويُكرم لحيته**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٨٩) وقول عفيف الدين التلمساني:

ألم تر وجه الحسن أوضح واضح * بدا فهو للأنوار أفضح فاضح**

(عفيف الدين التلمساني ص ٧٩) فـ(حليته... لحيته)، و(أوضح واضح– أفضح فاضح) وقع الاختلاف في ترتيب الحرف الأول منهما.

ب–التكرار:يعد التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية المستخدمة داخل النص الأدبي، ويشكل نسقا تعبيريا ذو دلالة إيحائية مؤثرة في نفس المتلقي، وذلك عبر التراكم الكمي للحروف والكلمات والجمل، التي تعبر عما يجيش في نفس الشاعر من إلحاح على قضية ما، فهو "في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه" (الملائكة، ١٩٧٨م. ص ٢٧٦)وقد نظر الباحثون المعاصرون إلى التكرار من جانبين، الجانب اللفظي، والجانب الموسيقي، وهو من جانبيه يحدث أثرا نفسيا في المتلقي، فله دلالة وجدانية بجانب دلالته اللفظية والموسيقية، التي تحدث رنات موسيقية مميزة تطرب لها آن ويتفاعل معها الوجدان، فهو أسلوب مقصود لذاته يلجأ إليه الشاعر بمقصدية معينة لإحداث دلالات متعددة ذات أثر إيحائي في المتلقي. أضف إلى هذا البعد الجمالي الذي يحدثه التكرار شريطة حسن التوظيف من الباث وإلا عُدّ عيبا عند الشاعر وعبئا على النص.وقد وظف الشاعران محل الدراسة التكرار في شعرهما كمؤثر نفسي ودلالي، مستفيدين بذلك من جماليات التكرار وأبعاده الموسيقية، والدلالية، والنفسية، وتنوع التكرار بداية من التكرار الفونيمي للحرف، وتكرار لفظة بعينها، وتكرار الجملة، وتتوجه الدراسة إلى النوعين الأخيرين، وهما:

١–تكرار اللفظة:يعد تكرار اللفظة من أبسط أنواع التكرار شيوعا بين الشعراء، ومع بساطتها إلا أنها تحدث جرسا موسيقيًّا وتموجا نغميًّا مطربا؛ فالكلمات تتكون من أصوات وأحرف وهي تحدث تناغما في القصيدة وتناسقا بين حروفها عبر أسلوبية التكرار المتقن من الشاعر، وتكرار الشاعر للفظة سواء كانت اسما أو فعلا بشكل متتابع له دلالة وظيفية ودلالية في آن، وشرط هذا التكرار عند نازك الملائكة "أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر، وإلا كان زيادة لا غرض لها" (الملائكة، نازك ١٩٧٨م. ص ٢٦٩).ففي ديوان ابن أبي حجلة نجده يكرر لفظة (بشير) اثنا عشرة مرة في قصيدة طويلة يمدح بها سعد الدين بشير الجمدار، فأحسن الشاعر توظيفها للإلحاح على المدح الذي هو غرض القصيدة، فكان اسمه في كل مرة يتبع بمكرمة جديدة، ومنها قوله:

بشير إذا ما الحرب ألقت قناعها * تقنّعتَ منه بالكميّ المعمم**

بشير له في الحرب حملات عنتر * إذا دهمَ الأعداء ليلا بأدهم**

بشير لنا منه معين ومنجد * فكم منْجد آتٍ إليه ومُتْهمِ**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٢٤٠،٢٤١)فالتكرار هنا أعطى النص الدلالة المركزية وهي المدح، ففي تكرار اسم الممدوح تأثير نفسي إيجابي على الممدوح نفسه، كما أنه يبرز إلحاح الشاعر على تأصيل فكرة المدح التي من أجلها أنشأ قصيدته، كما حقق التكرار جرسا موسيقيا نشأ من تكرار اللفظة التي افتتح بها كل بيت ليتبع الاسم بصفة جديدة غير مكررة، فيمدحه على عادة القدماء بالشجاعة والمهابة والإقدام، ويجمع له ذلك مع الكرم والجود الذي سارت به الركبان، غير أنه زاده على ذلك إلصاق الطابع الديني الذي يضفي على الممدوح بعدا جديدا في رفعة منزلته لدى الآخرين، ولا تخلو الأبيات من مواطن قوة أثبت فيها الشاعر مقدرته الإبداعية في توظيف الكلمات والتراكيب وتحميلها معان بلاغية جميلة، كما يوجد مواطن ضعف كقوله: " بشير له في الحرب حملات عنتر" فهذا التشبيه يبدو مبتذلا وعاميّا.أما الشاعر عفيف الدين التلمساني، فلم يكن التكرار في ديوانه كثيرا بل جاء التكرار في مواطن محدودة وأبيات معدودة، فقد استخدم تكرار (كم) الخبرية في قصيدة له يصف في مطلعها طائرا يهزج، وهو رمزية يتجاوز بها الشاعر العالم الأرضي المحسوس إلى العالم الغيبي اللاورائي، فهي ثقافة أنثروبولوجية عالية، فالطائر هنا قد يكون رمزا للروح وهي روح الشاعر التي شعر أنها في حالة فرح وانسجام كأنها طائر يغني ويترنم في الليل، ولذا انتقل

إلى وصف الخمر برمزيتها الصوفية، فالطائر والخمر ما هو إلا رمز لجمال المحبوب، ثم يذكر الشاعر شوقه ولهفته للحضور الإلهي وشوق الروح إليه، فيكرر (كم) التي تدل على التكثير، فيقول:

كم بت في ليلة أرياجها غلبت * على التّشعُّث ضوء الشمس في السرج**

صرخت فيها باسمك كي أصبرها * من لؤلؤ بعدما كانت من السبج**

وكم فتحتُ لضيف الطيف من سرفي * بابَ المنايا فأنبا عما لم يلج**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٥١)فتكرار لفظة (كم) يدل على مرات الشوق الكثيرة واللانهائية للقاء المحبوب، والعشق الدفين في قلبه الذي جعله لا يرى شيئا في الكون إلا ذكّره بمعشوقه وجماله، وتكرار (كم) في أول كل بيت وإتباعه بمعاني جديدة يؤكد إلحاح الشاعر على فكرته التي أراد للمتلقي أن يفهم مقصديته منها، كما وظف التكرار بشكل يتناسق مع الأبيات ويعطيها ترابطا باستخدام حرف العطف الذي يدل على تتابع الدفقات الشعورية وانهمارها، والتأثير على المتلقي من خلال هذا التكرار.

٢- **تكرار العبارة**:يقع هذا النوع من التكرار أقل من تكرار اللفظة في الشعر القديم، ومع قلته إلا أنه يساهم في البناء الهندسي للقصيدة ووحدتها، ويكثف المعاني ويؤكدها ويقويها، فهو مرتكز أساس يتخذه الشاعر للإسهام في البناء الدلالي إضافة إلى التشكيل الموسيقي المنغم الذي ينتج عنه.فتكرار الجمل طاقة إيقاعية مميزة لبقية الأبيات التي تتكرر فيها، وهذا التكرر قد يبدأ به الشاعر أبياته ليؤكد على فكرة ويلح على إيصالها للمتلقي، فهي رسائل مشفرة داخل النص، وأيقونات معبرة تحتاج للولوج إلى عالمها لفهم أنظمتها وتحليل تشكيلها البنائي الهندسي.

وفي ديوان ابن أبي حجلة التلمساني نجد كثافة تكرار الجمل للدلالة على عدة مضامين ورسائل خفية مختبئة وراء هذا التكرار، فهو يكرر في قصيدته (سلافة الدير) التي يعارض بها ابن الفارض الصلاة على النبي –صلى الله عليه وسلم– فيقول:

عليه صلاة الله ما طاف طائف * وراق له من زمزم الشربُ والغسلُ**

عليه صلاة الله ما انهل عارضٌ * وكلّل تاج الزهر من ذرّهِ الطل**

عليه صلاة الله ما دامت السما * وما امتد فوق الأرض في الشجر الظل**

(ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٢٢٣،٢٢٤) فهو يكرر جملة (عليه صلاة الله) ثلاث عشرة مرة في ثلاث عشرة بيتا متتالية يبدأ بها البيت ثم يضيف إليها معنى جديدا أراده، وهذا التكرار يطلق عليه التكرار الاستهلالي؛ لأنه يستهل به البيت، وهو تكرار واعٍ وليس اعتباطيا ولا عيبا عنده وإنما هو مقصود لذاته يحمل رسائل عديدة أولها وأهمها إظهار مبدأه الصوفي السني وأن الصوفي الحقيقي يحب النبي –صلى الله عليه وسلم– حبًّا يفوق حبه لأهله وماله، بل لنفسه التي بين جنبيه. ثانيها التأكيد على مخالفته لمنهج ابن الفارض الصوفي أيضا والذي ملأ الدنيا بأشعاره ولكنه لم يتوجه بالمدح إلى رسول الله –صلى الله عليه وسلم– وكان أولى به أن يمدحه، وكان هذا هو الذي يعيبه عليه ابن أبي حجلة. ومنها إبراز الطاقة الانفعالية ضد ابن الرومي.كما يبرز التكرار هنا التماسك النصي بين الأبيات دون رابط يربطها مع سهولة المعاني وتدفقها، وسهولة الألفاظ وحسن توظيفها. كما أنه يبرز الإيقاع الموسيقي الداخلي في الأبيات حين تكررت هذه الجملة ثلاثة عشر مرة فأحدثت نغما موسيقيا متناغما ومتعانقا لا ينفك عن بعضه البعض، كما أبرزت الطاقة الروحية عند الشاعر تلك الطاقة التي ينقلها للمتلقي حين يسمع كل هذه الصلوات على نبيه –صلى الله عليه وسلم– فيسلم للشاعر بمبتغاه.أما الشاعر عفيف الدين التلمساني، فلا نجد تكرار الجمل في ديوانه واضحا بل نجد تكرار الجمل مشوبا بتلاعب الألفاظ والإلغاز الذي يتميز به العفيف التلمساني، فقد يأخذ التكرار عنده أشكالا عدة، منها التكرار الجملي المعهود، فيكرر الجملة تكرار استهلاليا يبدأ بها البيت ليضيف معاني جديدة، ففي قصيدة له يتحدث فيها عن الشوق للأماكن المقدسة ومحبته لأهلها، فيقول:

ولي مهجة دين الصبابة دينها * فكيف ترى عنكم مدى الدهر مَذْهبا**

ولي في ظلال السر حتين تنزُّلٌ * لبسنا به بردا من الوصل مُذْهبا**

(عفيف الدين التلمساني ص ١٢٠فكرر الشاعر عبارة (ولي) المكونة من حرف العطف وشبه الجار والمجرور؛ ليضيف معنى جديدا ويعمق الرؤية الوجدانية معبرا عن مدى الشوق والوجد إليهم مستخدما الألفاظ الموحية بذلك الشوق (مهجة/الصبابة/الوصل)، فأحسن الشاعر توظيف هذه الألفاظ لإثارة مشاعر المتلقي، والتنبيه على المعنى المقصود، كما أن تكرار عبارة (ولي) تؤكد شوقه هو والتصاق هذا الشوق بجنبات قلبه وسويداء فؤاده، وتفيد أيضا التفرد بهذا الحب والشوق فلم يتكلم عنه بضمير الجمع فلا يحب أن يشركه في هذا الحب الصادق أحد، وأدى هذا التكرار الاستهلالي إحداث جرس موسيقي منغم عن طريق تكون حروف اللين وسهولتها في النطق، إضافة إلى ما تتمتع به الأبيات من بلاغة

تعطي بعدا جديدا في التشكيل الجمالي للبيتين (مَذْهبا/ مُذْهبا) وهكذا نرى التكرار من الأساليب التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر للإلحاح على فكرة ما وإبراز عمقها، والكشف عن دينامية استخدامه من المنشأ يوضح لنا أعماق النص وخباياه، كما يدلنا على الحالة النفسية للشاعر الذي استخدم هذا التكرار بمقصدية واعية وبراعته في توظيفه حيث أراد، ويكشف التكرار أيضا عن الطاقة التعبيرية في النص والطاقة الإيحائية والدلالية من وراء هذا التكرار والتي هي نتاج التجربة الشعرية وتعبير عن عمقها واتجاه صاحبها، إضافة إلى ما يحدثه من الأثر الموسيقي المحبب للنفس.

جـ- التصريع: من الأساليب البلاغية التي تساهم في تشكيل الموسيقى الداخلية هو التصريع، يعرفه ابن رشيق بقوله: "هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه؛ تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (القيرواني، ١٩٨١م ١/١٧٣). فهو نوع من أنواع الإيقاع الشكلي الذي يعطي القصيدة بعدا جماليا وترنما موسيقيًّا، مكثفا بذلك من درجة الإيقاع الكلي لبنية النص، وهو يشبه السجع في النثر فيطرد الملل عند المتلقي ويجذبه للانتباه، وقد أكثر منه فحول الشعراء، وسار على نهجهم كلا من ابن أبي حجلة والعفيف التلمساني.ومنه قول ابن أبي حجلة (من البسيط) (حجلة ٢٠١٠م. ص ٦٤):

غنَّت على الْ عود في الأوراق ور قاء

/O// O/ O/ /O// O/ /O// O/ O/ O/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

ووافقت حَبكَها في الفعل أسـ ما

/O// O// /O// O/ /O// O/ O/ O/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وقول العفيف التلمساني (عفيف الدين ص ٩٤):

لولا الحمى وصبا يا بالحمى عَرُبُ

/O// O/ O/ /O/// /O// O/ O/ O///

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ما كان في الـ بارق الـ نجديّ لي أَرَبُ

/O// O/ O/ /O// O/ /O// O/ O/ O///

مستفعلن فاعل مستفعلن فعلن

فالتماثل الواقع بين العروض والضرب (قاء/ ماء) (عربُ/ أربُ) والوزن (فاعل- فاعل) (فعلن-فعلن)؛ يضفي على النص انسجاما وتوافقا نغميًا موسيقيا يطرب الأذن ويضفي جمالا سمعيا على النص وتوافقا مع باقي النغمات والأوزان في بقية النص، وتعبر عن موهبة الشاعر وما يخفيه من دلالات وجدانية وثقافة فكرية ونسق اجتماعي يحياه الباث، كما أنها تحيي في المتلقي قيما جمالية وتحرك ساكن روحه لتسبح في عوالم عليا.ومثله قول ابن أبي حجلة (من الكامل) (ابن أبي حجلة ٢٠١٠م. ص ٩٦):

خالفت فيـ ك معنِّفا ونصيحا

/O// O/ O/ /O/// O/ O/// O/

متْفاعلن متفاعلن متفاعل

وأطعت جفـ نا بالدمو ع قريحا

/O// O/// /O// O/ O/ O/// O/

متفاعلن متْفاعلن متفاعل

وقد أصاب الضرب والعروض القطع، والتفعيلة الأولى في الشطر الأول والثانية في الشطر الثاني أصابها الإضمار وهو تسكين الثاني المتحرك.وقول العفيف التلمساني (عفيف الدين التلمساني ص ١٠٣):

أهلًا بمعْـ تلِّ النَّسيـ م ومرحبا

/O// O/ O/ /O// O/ O/ /O/// O/

متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

ومذكّري	عهد الصَّبا	بة والصِّبا
O// O///	O// O/ O/	O// O///
متفاعلن	متْفاعلن	متفاعلن

الخاتمة

من خلال هذا العرض السريع نخلص إلى عدة نتائج أهمها:

-أن الإيقاع الصوتي أسهم إسهاما كبيرا في الكشف عن الجوانب الأسلوبية في شعر ابن أبي حجلة وعفيف الدين التلمساني، والإيقاع يختلف عن الوزن والموسيقى، فالإيقاع أعم والوزن أخص.

-أن الشاعران وظفا الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية في شعرهما بحيث يأتي متساوقا مع الأغراض التي صاغا فيها شعرهما، وكان بحر (الكامل) عند ابن أبي حجلة أكثر البحور ملاءمة لحالته النفسية ودفقاته الوجدانية، فنظم عليه أغلب قصائده، تلاه بحر (الطويل)، أما العفيف التلمساني فنال بحر (الطويل) عنده الحظ الأوفى من قصائده، تلاه بحر الكامل.

-نظم ابن أبي حجلة قوافيه على جميع حروف الهجاء عدا حرفان هما (الخاء، والذال)، وجاءت حروف الراء، واللام، والسين، والباء، والميم، والنون من أكثر الحروف شيوعا في ديوانه، تلاها حروف الفاء، والقاف، والجيم، والدال، والعين، وأقلها حروف الزاي، والصاد والياء. أما العفيف التلمساني فنظم على ستة عشر حرفا واحتل حرف (الدال) المرتبة الأولى في قوافيه، وجاء أقل حرف في رويه هو (الخاء). ووظف الشاعران حروف الروي توظيفا يتناسق مع المقام وطول القافية والغرض الذي أنشأت من أجله القصيدة، وجاءت قوافيهما ذللا سهلة وشعرهما سلسا عذبا.

-كشف الإيقاع الداخلي المتمثل في الجناس، والتكرار، والتصريع، عن وظيفة البنية الإيقاعية ونسقها التعبيري والدلالي والوجداني، وأنها لم تأت تشكيلا جماليا لذاته وإنما وظفت توظيفا أضاف إلى النص العديد من الأبعاد الأخرى وساهم في الكشف عن أغواره البعيدة. وقد مثلت ظواهر الإيقاع الداخلي التي رصدها البحث أدوات فنية ذات علائق وشائجية بالبحث الأسلوبي القائم على اختيار الشاعر وفهم مقصديته.

المصادر والمراجع

-أنيس، إبراهيم (١٩٥٢م). موسيقى الشعر، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

- ابن منظور، محمد بن مكرم بن على (١٤١٤هـ). لسان العرب، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر.

-الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل ٢٠١٥م). دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري من خلال قصيدة (الآيات الشيطانية بين رفث الغرب وعبث العرب)، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، ع ٣٥، ٢٠١٥م.

-الخرشة، أحمد غالب، وعباس، عباس عبد الحليم (٢٠١٩م). التشكيل الموسيقي في شعر ابن أبي حجلة التلمساني، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الثاني، المجلد ٤٦.

-الخريشة، خلف خازر (٢٠١٤م). جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الملحق الثاني، المجلد ٤١.

-الخوارزمي، محمد بن أحمد بن يوسف، أبو عبد الله، الكاتب البلخي (دت). مفاتيح العلوم، تحقيق. إبراهيم الأبياري، الطبعة الثانية، دار الكتاب العربي.

- بن أبي حجلة التلمساني، أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحيى (٢٠١٠م). ديوان ابن أبي حجلة، تحقيق. جاهد مصطفى بهجت، وأحمد حميد مخلف، الطبعة الأولى، دار عمار للنشر والتوزيع، الأردن.

-عفيف الدين التلمساني (دت). ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق. يوسف زيدان، دار الشروق.

-الرازي، زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي (١٩٩٩م). مختار الصحاح، تحقيق. يوسف الشيخ محمد، الطبعة الخامسة، المكتبة العصرية، بيروت.

-عتيق، عبد العزيز (دت). علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت.

- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري (دت). المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تحقيق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية.

–قاسم، محمد أحمد، وديب، محيي الدين (٢٠٠٣م). علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، الطبعة الأولى، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس.

–القيرواني، أبو على الحسن بن رشيق (١٩٨١م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل.

–المجذوب، عبد الله بن الطيب بن عبد الله بن الطيب بن محمد بن أحمد بن محمد (١٩٨٩م). المرشد إلى فهم أشعار العرب، الطبعة الثانية، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام الصفاة، الكويت.

–معمري، إيمان، ميهوبي، ريمة (٢٠١٨م). دلالة الأصوات في قصيدة "قدر حبه" لمحمد جربوعة، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر.

–الملائكة، نازك صادق (دت). قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين، لبنان.

Sources and references

-Anis, Ibrahim (1952 AD). The Music of Poetry, Second Edition, Cairo: The Anglo Egyptian Bookshop.

-Ibn Manzoor, Muhammad bin Makram bin Ali (1414 AH). Lisan Al-Arab, third edition, Beirut: Dar Sader.

-Al-Husseini, Rashid bin Hamad bin Hashel (2015 AD). The significance of the rhythm and its expressive coordination through the poem (The Satanic Verses between the West's Shame and the Arabs' Absurdity), Journal of the College of Arabic Language in Zagazig, p. 35, 2015 AD.

Al-Kharshah, Ahmed Ghaleb, and Abbas, Abbas Abdel-Halim (2019 AD). Musical Formation in the Poetry of Ibn Abi Hijla Al-Talmisani, Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Issue Two, Volume 46.

Khreisheh, Khalaf Khazer (2014 AD). The Aesthetic Prosody and Rhythmic Formation of the Long Sea, Journal of Humanities and Social Sciences Studies, Appendix II, Volume 41.

Al-Khwarizmi, Muhammad bin Ahmed bin Yusuf, Abu Abdullah, Al-Balkhi writer (dt). Keys to Science, an investigation. Ibrahim Al-Abyari, second edition, Dar Al-Kitab Al-Arabi.

-Bin Abi Hijla Al-Tlemsani, Abu Al-Abbas Shihab Al-Din Ahmed Bin Yahya (2010 AD). Diwan Ibn Abi Hijleh, investigation. Jahed Mustafa Bahgat, and Ahmed Hamid Mikhlif, first edition, Dar Ammar for publication and distribution, Jordan.

-Afif Al-Din Al-Talmisani (Dt). Diwan Afif al-Din al-Talmisani, investigation. Youssef Zaidan, Dar Al-Shorouk.

Al-Razi, Zain al-Din Abu Abdullah Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qadir al-Hanafi (1999 AD). Mukhtar Al-Sahah, investigation. Yusuf Sheikh Muhammad, Fifth Edition, Modern Library, Beirut.

Ateeq, Abdulaziz (DT). The science of prosody and rhyme, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut.

-Al-Fayoumi, Ahmed bin Muhammad bin Ali Al-Fayoumi Al-Maqri (dt). Al-Misbah Al-Munir fi Gharib Al-Sharh Al-Kabir, investigation: Yusuf Al-Sheikh Muhammad, Al-Maqtaba Al-Asriyyah.

-Qasim, Muhammad Ahmed, and Deeb, Mohiuddin (2003 AD). The Sciences of Beautiful Rhetoric, Statement and Meanings, first edition, Modern Book Foundation, Tripoli.

Al-Qayrawani, Abu Ali Al-Hassan bin Rasheeq (1981 AD). Al-Omdah in the Beauties and Ethics of Poetry, investigation: Muhammad Mohiuddin Abd al-Hamid, fifth edition, Dar Al-Jeel.

Al-Majzoub, Abdullah bin Al-Tayyib bin Abdullah bin Al-Tayyib bin Muhammad bin Ahmed bin Muhammad (1989 AD). The Guide to Understanding Arab Poetry, second edition, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah, Ministry of Information, Safat, Kuwait.

Maamari, Iman, Mihoubi, Rima (2018 AD). The Significance of Voices in the Poem "The Destiny of His Love" by Muhammad Jarboua, Master Thesis, Faculty of Arts and Languages, Larbi Ben M'hidi University, Algeria.

-Almlaaekah, Nazik Sadiq (dt). Issues of Contemporary Poetry, Fifth Edition, Dar Al-Ilm for Millions, Lebanon.