فاعليّةُ الطِّباقِ في الإيقاعِ الدَّاخليّ في شعرِ أبي تمام

* أ. د. رود محمّد خبّاز ** عائشة الآفه

(الإيداع: 24 نيسان 2024، القبول: 12 حزيران 2024)

الملخص:

يسعى البحثُ إلى دراسةِ فاعليّة الطِّباقِ في الإيقاعِ الدَّاخليّ في شعرِ أبي تمام، فيبدأُ بمقدمةٍ، ثم يثني بالكلام على دلالةِ المصطلحِ، ثُمَّ يفرد الدِّراسة التَّطبيقيّة للبحث في قدرة الطباق على إبراز الإيقاعِ الداخليّ للنَّص؛ عن طريق دراسةِ الصِّيغ الصِّرفية المتماثلة صوتياً والمتضادةِ معنوياً، ومن خلالِ البَحْثِ عن هذا النَّوع في ديوانِ أبي تمام، وجدتِ الدِّراسة أنَّه يمكنُ تقسيمُه إلى: طِّباقُ لوني، وطباق حركي (رأسي، أفقي).

وقد أثبت البحث بما مَثَّلَ في هذين المّلْمَحَيْنِ قدرة الطِّباق على رفعِ وتيرةِ المُوسيقا الدّاخليّة للنّص، ولم يتوقفْ دورُهُ عندَ حدودِ الصّوتِ والإيقاعِ فحسب؛ فهو ليسَ مجردَ تكرار أَصْوَاتٍ لغَرَضٍ زخرفي، بل تعدى ذلكَ إلى المَعنَى؛ مِنْ خلالِ الإسهامِ في الكَشْفِ عن الدَّلالاتِ النَّفسيَّةِ والإيحائيّة للشّاعر.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، الطباق، الطباق الحركي، أبو تمام.

*أستاذ في قسم اللغة العربية، اختصاص موسيقا الشعر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حماة.

** طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، الشعبة اللغوية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة حماة.

The Effectiveness of Counterpoint in Internal Rhythm in Abu Tammam's poetr

* Prof. Dr. Rawd Khabbaz **Aisha Alaafh

(Received: 24 April 2024, Accepted: 12 June 2024)

Abstract:

The research seeks to study the effectiveness of counterpoint in the internal rhythm in Abu Tammam's poetry. It begins with an introduction that he devotes to the meaning of the term and in which he presents the opinions of some ancient critics. Then he devotes the applied study to researching the ability of counterpoint to highlight the internal rhythm of the text. By studying the phonetically similar and semantically opposite morphological forms, and by researching this type in Abu Tammam's collections, the study found that it can be divided into: chromatic counterpoint, and kinetic counterpoint (vertical, horizontal).

The research demonstrated, through what these two features represented, the ability of counterpoint to raise the tempo of the internal music of the text, and its role did not stop only at the limits of sound and rhythm; It is not merely a repetition of sounds for a decorative purpose, but rather it extends beyond that to meaning. By contributing to revealing the psychological and suggestive connotations of the poet.

The Keywords: Percussion, counterpoint, Abu Tammam.

* **Professor, Department of Arabic Language, Specializing in Poetry Music, Faculty of Arts and Humanities, University of Hama.**

** **PhD student, in the Arabic Language, Linguistic Section. College of Arts and Humanities, University of Hama.**

المقدمة:

تتجلى البنية الإيقاعيّة في النَّص الشّعري من خلال ثلاثة مكونات؛ هي:

الوزن العروضي: وهو ذو طبيعة تجريدية، مكون من توالي الحركات والسّكنات في وحدات سُمّيت أسباباً وأوتاداً، تمثل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل.

الأداء: ويضم كل صور الإنجاز الشفوي، أو التَّأويل الشَّفوي للنص، بما فيه من مُدَّة وشِدَّة وارتفاع؛ بمعنى: إلقاء الخطاب بين المستمِعِيْنَ، مع الانتباه إلى الشّروط التّنغيميّة والنَّبريّة.

الموازنات الصَّوتية: تضم كلَّ صور تكرار الصّوامت والصّوائت مستقلة، أو ضمن كلمات؛ أي الجانب المتحرك الذي يُغطي الإيقاعات الداخليَّة للنص الشّعري[1].

والمتأمل في أغلب فنون البديع يجدها تندرج تحت مسمى: الموازنات الصَّوتية؛ فمعظمها تنهض على مبدأ التكرار، وهذا عين ما اتجهت إليه عناية رومان ياكبسون الذي وجد أنَّ من أهم الأدوات التي تقوم عليها الشّعرية هي ظاهرة التوازي، والتي تستغرق . وفق رأيه . كل الأدوات الشعرية اللسانية التكرارية الممكنة؛ منها " القافية، والتّرصيع، والسّجع، والتّطريز والتّقسيم، والمقابلة، والتّقطيع، والتّصريع، وعدد المقاطع أو التفاعيل، والنّبر، والتّنغيم"[2].

لذا يعد البعد الصّوتي وسيلة إضافية مهمة في بناء النّص الشعري؛ لأنه لن يرقى " إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضي أن يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك ، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له "[3]. ولكن " ليس هو الصّوت في ذاته، بل الاختلافات الصّوتيّة التي تسمح لهذه الكلمة لكي تكون متميزة من جميع الكلمات الأخرى، ونظرا لهذه الاختلافات تكون حاملة للمعنى"[4]. فالصّوت المشكل للكلمة ليس ذا أهمية بمفرده، إنّما تظهر أهميته من خلال علاقته بعناصر صوتيّة أخرى موزعة توزيعاً منظماً ضمن سلسلة الملفوظات؛ إذ إنَّ " تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصّوتية المختلفة في بيت من الشّعر أو في مقطع أو في قصيدة يقوم بوظيفته بوصفه من التّيار الدّلالي الباطني، على حد تعبير إدجار آلان بو، مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصّوتي وتماسكه في البنية الشّعريّة "[5]. من هنا لا يمكن فصل المؤثرات الصّوتية عن الفضاء الدّلالي للنّص، وهو ما يؤكده مؤلفا نظرية الأدب، بالقول: " الوقع الصّوتي لا يمكن فصله عن سياق المعنى في القصيدة أو البيت الشعري...فالمعاني، والسّياق، والاتجاه العام، كلها ضرورية كي تتحول الأصوات اللغويّة إلى حقائق فنيّة"[6]. ومن ثَمَّ فإنَّ أغلب الظّواهر البديعيّة توظف الصوت " لخدمة البناء الفني وبالتّالي فإنَّها توحي بالمعنى بطريقة فنيّة خالصة؛ سواء عن طريق تركيب الجمل بطريقة مخصوصة، أو تلوين الدّلالة عن طريق التطابق، أو التقابل، أو الازدواج الفني"[7].

ومن المفيد أن نذكر أن الحديث عن البعد الصّوتي يضع البحث أمام إشكالية؛ تتمثل في أنَّ النَّص الذي سندرسه مدونة كتابيّة، لذا فإنَّه " يتعذر علينا معرفة الأداءات السيميولوجية لها، كما يخفى علينا طرائق التّلفظ بها، وما تبرزه هذه الطّرائق من دلالات" [8]. بيد أن والترج أونج يعطي ما يمكن أن يكون حلاً لهذه الإشكالية؛ وهو أنَّ " كل النّصوص المكتوبة مضطرة

---

1) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 11.

2) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، المقدمة :ص7- 8.

3) دور، اليزابيت، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه تر: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنه، بيروت، د. ط، د.ت، ص45.

4) ياكبسون، رومان، ست محاضرات في الصوت و المعنى، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 77.

5) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص263.

6) وليك، رينيه، وآرن آوستن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، د. ط، 1992ص 216.

7) الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص30.

8) قياس، ليندة، لسانيات النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص 169.

بطريقة ما مباشرة أو غير مباشرة، إلى الارتباط بعالم الصّوت الموطن الطّبيعي للغة كي تعطي معانيها، وقراءة النّص يعني تحويله إلى صوت جهوريا كان أو في الخاطر، مقطعا مقطعا في القراءة البطيئة، أو اختزالاً في القراءة السّريعة الشّائعة في الثّقافات ذات التكنولوجيا العالية. فالكتابة لا يمكن أبدا تستغني عن الشّفاهية...فالتّعبير الشّفاهي يمكن أن يوجد ، بل وجد في معظم الأحيان من دون كتابة على الإطلاق، أما الكتابة فلا توجد قط من دون شفاهيّة "[1]. وهذا يعني أن الكاتب يعمل على بعث مظاهر الأداء المصاحب للنص عن طريق الكتابة، وذلك بالاعتماد على " وسائل أدائيّة لغوية متعددة تدخل في تشكيل البعد الجمالي الشّفاهي؛ كالاتفاقات الصّوتية، والاختلافات المتوازية، وهو ما يمكن أن يحقق بالجناس، والسّجع، والقافية، والرّوي، والفاصلة، والإيقاع الناتج عن تكرار التّراكيب وتوازنها وغيرها من الظّواهر التي رصدتها البلاغة العربية في هذا الخصوص " [2].

هدف البحث: دراسة الفاعليّة الإيقاعيّة للطباق في شعر أبي تمام، والتي تمثلت في إلباس التّقابلات المعنوية توافقات صوتية من خلال ملمحين: الطباق اللوني، والطباق الحركي.

مادة البحث:

كان اختيار البحث شعر أبي تمام ليكون مدار العمل في التّطبيق؛ لأنّه:

كان مكثراً في الاعتماد على الطِّباق؛ فقد تتوالى الأبيات في قصائده، ولا يخلو بيت من هذه الظاهرة البديعيّة.

عبقري الشّاعريّة، وإليه تتوجه الأنظار حين البحث عمن يغوصُ في المعاني.

منهج البحث:

اقتضت طبيعة المادة المدروسة الاعتماد على الوصف والتحليل لتحقيق أهداف البحث، مع الاستعانة ببعض الأدوات الإجرائية للمنهج النفسي.

الدّراسات السّابقة:

- بنية الإيقاع في شعر أبي تمام، زكريا توفيق إسماعيل عطية، رسالة دكتوراة، جامعة الزقازيق كلية الآداب قسم اللغة العربية، مصر، 2008م.
- فاعلية الإيقاع في بناء المعنى وتحديد الدّلالة " نماذج من شعر أبي تمام"، محمد الأمين فارسي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، مجلد8، العدد5، 2019.
- جماليات التَّشكيل الشِّعري . أبو تمام أنموذجا، رسالة ماجستير، إعداد الطَّالب: سمير عوجيف، إشراف: أ. د. عبد القادر سكران، جامعة وهران، الجزائر.
- بنية التَّكرار في شعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، إعداد الطَّالب: أحمد محمد طالب المسيعدين، إشراف: أ. د. خليل الرفوع، جامعة مؤتة، الأردن،2017.
- بلاغة بنية قصيدة أبي تمام في فتح عمورية، خالد عبد الرؤوف الجبر، جامعة البتراء الأردن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مجلة دراسات، المجلد 41، ملحق2، 2014.
- شعرية أبي تمام، ميادة إسبر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، بلاط، 2001.

1) أونج . والترج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1994، ص 44- 45.

2) الشرع، فائز، البلاغة العربية بين الشفاهية والكتابية دراسة في كتابي (سر الفصاحة ودلائل الإعجاز)، مجلة المورد العراق، المجلد 37، العدد 1، 2010م، ص 82.

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيّة:

أولاً: الطّباق: لغة:

يتفق اللغويون في التَّعبير عن معنى الطِّباق على جملةٍ من المعاني المتقاربة؛ وهي المساواة والموافقة والاتفاق؛ وذلك في قولهم: طبق كل شيء ما ساواه، والمطابقة: الموافقة، ويقال طابق فلان فلاناً أي وافقه وعاونه، والتّطابق: الاتفاق. وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد، والسَّماوات الطِّباق: سُميّت بذلك لمطابقة بعضها بعضاً أي بعضها فوق بعض[1].

ثانياً: الطباق: اصطلاحاً:

استعمل علماء البلاغة القدماء تسميات عديدة لتوصيف هذه الظّاهرة البديعيّة؛ وهي: مجاورة الأضداد، والمطابقة، والتّضاد، والطّباق؛ إذ سمّاه ثعلب (ت 291هـ) " مجاورة الأضداد : وهو ذكر الشّيء مع ما يعدم وجوده "[2]. أمّا الرُّماني (ت384هـ) فقد حقق المعنى اللغوي للطباق بقوله: إنَّ" المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان" [3]. وقد اتفق البلاغيون على أنَّ الطّباق الجمع بين متضادين؛ ذكر ذلك ابن رشيق القيرواني(ت456هـ) بقوله: "حد المطابقة عند جميع الناس: جمْعُكَ بين الضِّدين في الكلام أو بيت الشِّعر"[4].

وبناء على ذلك لا يتفق المعنى اللغوي (المساواة، الموافقة) مع المعنى الاصطلاحي لدى أغلب البلاغيين القدماء، ولعل هذا ما دفع ابن الأثير(ت637هـ) إلى القول:" فإنهم سموا هذا الضّرب من الكلام مطابقة لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسمّاه، هذا الظّاهر لنا في هذا القول إلا أن يكونوا قد علموا لذلك مناسبة لطيفة لم نعلمها نحن"[5] .

ربما كان معنى المساواة في الدّلالة اللغوية جعل قدامة بن جعفر(ت 337هـ) يعرف الجناس التام بلفظ المطابق[6]، و انفرد في إطلاق لفظ التكافؤ على الطباق[7]، و حدده بقوله:" أن يصف الشّاعر شيئاً أو يذمه و يتكلم فيه ـ أي معنى كان ـ فيأتي بمعنيين متكافئين، الذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين إما من جهة المصادرة أو السّلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل"[8]. ورأى قدامة أنّ التكافؤ ألصق بطباع أهل الصنعة منها بطباع أهل الطبع والخاطر السّمح في الشّعر فقال: " وقد أتى المحدثون من التكافؤ بأشياء كثيرة، وذلك أنّه بطباع أهل التَّحصيل والرّوية في الشِّعر والتَّطلب لتجنيسه أولى منه بطباع القائلين على الهاجس بحسب ما يسنح الخاطر، مثل الأعراب ومن جرى مجراهم، على أن أولئك بطباعهم قد أتوا بكثير منه"[9].

لكنَّ بعض معاصري قدامة لم يتقبّلوا هذا المصطلح (التكافؤ)؛ إذ عدَّه الآمديّ (ت 370هـ) "غلطاً مشيناً"[10]، في حين تابعه بعض المتأخرين فأثبتوه في مصنفاتهم البديعيّة للدلالة على التّقابل والتّعارض، ومنهم القاسم السّجلماسي (ت704هـ) الذي قسم المباينة إلى قسمين هما: المطابقة والمكافأة[11].

---

1) ينظر: ابن منظور (ت 711ه)، لسان العرب، دار صادر بيروت، د. ط، د. ت، مادة (طبق).. وينظر: ابن فارس (ت395ه)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، مادة (طبق). الفيومي، أحمد بن علي، المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، ط2، مادة (طبق).

2) ثعلب، قواعد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995، ص 58.

3) الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، د. ت، ص80.

4) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981، 2/ 5.

5) ابن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د. ط، د. ت، 143/3.

6) ينظر: ابن جعفر، قدامة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د. ط، د. ت، ص 162.

7) ينظر: المصدر نفسه، ص 147.

8) المصدر نفسه، ص 147ــ 148.

9) المصدر نفسه، ص150.

10) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، ط1، 1961، 2/ 291.

11) السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، القاسم السجلماسي، تح: غازي علال، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص 370.

تجدر الإشار إلى أنّ المعنى الاصطلاحي للطباق يتداخل مع المعنى الاصطلاحي للمقابلة؛ والسَّبب في ذلك أنَّ المقابلة طباقٌ متعدد؛ فالطّباق إذا جاوز الضّدين صار مقابلة [1] . بناء على هذا التّداخل ذهب بعض البلاغيين القدماء إلى دراسة الطّباق والمقابلة في باب واحد[2] ، في حين عمد آخرون إلى الفصل بينهما[3]. وقد آثر البحث الفصل بينهما.

والذي يتصل بالدراسة؛ هو الوظيفة التي يحققها الطباق في النّسيج الشّعري، إذ تعدُّ عملية تآلف العناصر المتنافرة وتفاعلها في النّظرية الشّعرية الحديثة من أهم خصائص الفن[4]؛ وربما يكون ذلك مرده إلى أنّ" البنية الشّعريّة لا تُبدي في بساطة تلك الظّلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطّبيعة الجدلية لهذه الدّلالات، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذي تعجز عنه وسائل اللغة العادية في التّعبير عنه" [5].

لذا يعد الطّباق من أهم الوسائل لنقل الإحساس بالمعنى والموقف، إذ " تعمل الأضداد على متابعة النَّص، وما يتشكل عنها من علاقات، تتحرك في تواتر متجاذب وكأنَّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، و تتشابك تطريزاتها على جسد النّص. كما تقوم الأضداد بدور حيوي فاعل في تأسيس الوجه الأهم في البنية الحركيّة في النَّص"[6].

ويتحقق إيقاع الطّباق عن طريق الصّيغ المتضادة دلاليا، المتماثلة صرفياً؛ إذ " يشكل البعد الصرفي صيغاً وحشواً (مورفيمات البناء والوحدات الصرفية)، جانباً مهما في التّشكيل الإيقاعي والشّعري بعامة من تكرار وتواز للصور؛ فتكرار الوزن الصّرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعاً صوتياً يُشارك في موسيقية الشّعر، وتجسيد صوره، لأن تكرار الصّيغة نفسها يعني تكراره نمطاً تتردد فيه وحداته الصوتية"[7]. وقد سَمّى يوري لوتمان هذا الطّباق "الطّباق الموسيقي"[8]؛ نظراً لوضوح النّغم والموسيقا فيه.

ثالثاً: فاعلية طباق الإيجاب في الإيقاع الداخلي في شعر أبي تمام:

يقصد بالإيقاع الدَّاخلي: ترجيع منظم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات، ولا يهم أن تكون مواضع التّرجيع متقاربة أو متباعدة؛ إنّما يهم أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم، مما يخلق إيقاعاً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النّسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء إلى حركة[9].

إذ يجد الباحث في ديوان أبي تمام أن الإيقاع الداخلي يتحقق في الطباق من طريقين؛ هما:

طباق الإيجاب ذو الصّيغ الصّرفية المتماثلة، وطباق السّلب.

وسيكتفي البحث بدراسة طّباق الإيجاب ذي الصّيغ الصّرفية المتماثلة فقط.

طباق الإيجاب ذو الصيغ الصرفية المتماثلة:

يظهر إيقاع هذا النوع من الطباق عن طريق العبارات المتماثلة صوتياً والمتضادة معنوياً، ومن خلال البحث عن هذا النوع من الطباق في ديوان أبي تمام، وجدت الدراسة أنه يمكن تقسيمه إلى ما يأتي:

---

1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، 15/2.

2) من هؤلاء: ينظر: ابن الأثير في (المثل السائر)، 144/3. السكاكي في (مفتاح العلوم)، ص 533. والخطيب القزويني في (الإيضاح)، 353/2.

3) من هؤلاء: ينظر: ابن حجة الحموي في (خزانة الأدب)، 129/1، 157. وابن أبي الإصبع في (التحرير والتحبير)، ص179.

4) ينظر: وليك، رينيه، وآرن آوستن ، نظرية الأدب، ص 263.

5) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، د. ط، 1995ص71

3) شرتح، عصام، موحيات الخطاب الشعري: دراسة في شعر يحيى السماوي، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010، ص46.

7) الضالع، محمد صالح الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 2002، ص 35.

8) جونسون، بارتون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، تر: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، يناير– فبراير 1982م ، ص 154.

9) ينظر: المسدي، عبد السلام، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح الكويت، ط4، 1993، ص24.

1. الطِّباق اللوني:

يتجلى إيقاع الطّباق في الصِّيغ الصَّرفية المتماثلة فيما يمكن أن نسميه **الطِّباق اللوني**، وقد سمَّاه بعض البلاغيين تدبيجاً[1]، وهو ما أدرجه محمد غاليم فيما سماه " تمعجم الألوان"[2]. وعدَّه حالة خاصة باللغة العربية، إذ إنَّ" التَّوظيف البلاغي لمستويات الإيقاع، والتّلفظ الصّوتي لكلمات الألوان يؤديان إلى تأليف رقعة من النّسيج أكثر إيحاء لموسيقا اللون، وأكثر رحابة وتنويعاً أمام التّعبير، ليصوغ احتمالاته ويعدد دلالاته"[3]. ولعل إمعان النّظر في دوال اللون في الخطاب الشعري يفضي إلى أنَّها كغيرها من الدوال " تتآلف مع الخطاب تآلفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التّراخي في أواصر التّركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات (الشّعرية)؛ ذلك لأن لهذه الدّوال رموزا ومعاني، ووظيفة الشّاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني، ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية تتمكن من استصفائها وتفجير أعماقها"[4].

وقد احتفى أبو تمام (ت 231هـ) بالألوان في شعره أيما احتفاء، وعمل على المقابلة بينها في شعره تقابلاً مختلفاً، منح نصه الشّعري دلالات جديدة، ولعل السّبب في ذلك أنَّ" رمزية الألوان تحافظ على المتضادات و تفيد منها وسيلة بين وسائل أخرى لمنح الحياة لتعابير جامدة، و لاختراع جمال جديد"[5]. ويبدو أنَّ أسلوب تقابل المتناقضات " من أهم المولدات الديناميّة لدوال اللون؛ فإذا كانت علاقات التّوازي تكشف عن تقابل؛ فإنّ نظام التَّضاد يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين مدلولات هذه الدوال كاشفا ما بينها من تعارض ومن لقاء"[6].

وقد احتلَّ الصدارة في تقابلاته اللونان الضِّدان الأبيض والأسود مثل قوله مادحاً:

أُلبِسْتَ فوقَ بياضِ مَجْدِكَ نِعْمَةً بيضَاءَ حَلَّتْ في سوادِ الحَاسِدِ[7]

يقابل الشّاعر بين البياض والسواد في قوله: (بياض مجدك) (سواد الحاسد)؛ معطياً البياض مساحة كبيرة من النص (بياض مجدك، نعمة بيضاء)، ليدل به على نقاء الرفعة، وصفاء النعمة، وليمنح الممدوح هالة نورانية تشق لوحة السّواد التي رسمها للحاسد وتحل فيها، هذا البياض الذي يخترق عتمة النّفوس الخبيثة المعتمة يكشف عند قدرة فائقة لدى الممدوح في سبر أغوار النّفوس وتطهيرها من دنسها، ويبدو أنَّ وجود الطّباق اللوني (بياض) و(سواد) كعنصر مركزي في النص في صيغة صرفية متماثلة جاءت على وزن (فَعَال)، قد أحدث تجاوباً صوتياً بديعاً غذّى إيقاع البيت وأثرى وتيرته.

وإذا كان الطباق في البيت السابق قد وقع في المجاز، فإنه يقع في الحقيقة أيضاً؛ كما في قوله في فتح عموريّة[8]:

بيضُ الصّفائحِ لا سودُ الصّحائفِ في متونهنَّ جَلاء الشَّكِّ و الرِّيَبِ

يستحضر الشاعر متضادين (بيض الصفائح) أي السيوف، و(سود الصحائف) أي كتب المنجمين، ليعبَّر باللون الأبيض عن الصدق، و باللون الأسود ليدلَّ على البهتان ومراده أنَّ" السيوف تفصل بين الحق والباطل حتى تتبيّنه"[1]. وتقارب

---

1) ينظر: القزويني، الإيضاح، ص 258. ومن الجدير بالذكر أنَّ ابن أبي الإصبع أول من أطلق اسم التدبيج، وجعله من مخترعاته، و أفرد له بابا مستقلا عن الطباق: ينظر تحرير التحبير، ص 94.

2) غاليم، محمد، بعض الخصائص الدلالية في اللغة العربية، مجلة فكر ونقد، العدد 24، السنة الثالثة، ديسمبر1999، ص83.

3) الدياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، محور الأدب و الفنون، العدد2، المجلد5، الأول من شهر أبريل 1985م ، ص 45.

4) الدياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص 45.

5) عكام، فهد، اللغة في شعر أبي تمام، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، المجلد 16، العدد4، 1986، ص76.

6) الدياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، ص 52.

7) أبو تمام، الديوان، فسر ألفاظه اللغوية: محيي الدين خياط، طُبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة، ص87. من المفيد الإشارة إلى أنَّ الدّراسة قارنت بين أبيات الديوان المذكور، والكتب التي شرحت ديوان أبي تمام، وهي: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي (ت 502ه)، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت. و شرح ديوان أبي تمام لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعْلَم الشَّنْتَمَريّ (ت 476ه)، تح: إبراهيم نادن، قدم له وراجعه: محمد بنشريفة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ط1، 2004. ولم تجد اختلافاً في رواياتها.

8) أبو تمام، الديوان، ص7.

صوتي في الصيغة الصرفية (فعْلُ، فُعْلُ) التي عملت على إشاعة التجانس الصّوتي؛ مؤدية بذلك تناغماً صوتياً؛ فكان الطباق بذلك عنصراً مهيمناً على النّص دلالياً وصوتياً.

يقول أيضاً مادحاً أحمد بن عبد الكريم:

كم جئت في الهيجا بيومٍ أَبْيَضَ و الحَرْبُ قدْ جَاءَتْ بِيَوْمٍ أَسْوَدا[2]

فقد طابق الشاعر بين (يوم أبيض) و(يوم أسود)؛ ليشير بالأول إلى حدث عظيم يبعث على النّشوة وهو النّصر، الذي يمثل (نعم) لبلوغ المجد، والبداية مقابل النّهاية، وليعبر بالثّاني عن الهزيمة وغصة الانكسار والموت، إنه يمثل (لا) المخنوقة المتهالكة التي تخرج معها أرواح الأعداء، وذل الخنوع وألم العار؛ والشّاعر في كل ذلك يرمي إلى منح الممدوح صفات البسالة والقوة، وبدا أن هذا الأداء المعنوي يعاضده أداءٌ إيقاعيٌّ تمثَّل بمجيء ركني الطّباق على صيغةٍ صرفيةٍ واحدةٍ (أَفْعَلَ)؛ لذا كان سبيلاً من السّبل التي قوّت موسيقا البيت الشّعري وأبرزت تدفقه، ولا سيما عندما نلاحظ أنَّ ركنيه في موقع متماثل؛ وهو موقع النّهاية في صدر البيت وعجزه.

ولعل غنى قاموس أبي تمام اللوني قد أمكنه من المزج بين المعطيات الصّوتية والدَّلالية لمفردات هذا القاموس؛ كحال مقابلته بين اللونين الأحمر والأخضر، كما في قوله:

تردَّى حِمَامَ الموتِ حُمْراً فما أَتى لها الليلُ إلّا وهيَ من سُنْدُسٍ خُضْرِ[3]

يبدو أنّ نظام الطباق اللوني يفتح الأقنية بين مدلولات الدوال (حُمْر) (خُضْر) كاشفاً ما بينهما من تعارضٍ ولقاء؛ إذ يشير اللون الأحمر في الغالب إلى القتل وسفك الدماء[4]، و يرتبط اللون الأخضر إلى الحياة والخير و الخلود[5]، و بذلك يؤدي " عدم الانسجام الدّلالي دور إشارة تجعل المتلقي ينتقي من ضمن عناصر الدّلالة المكونة للكلمة تلك العناصر التي تعدّ منسجمة مع السِّياق"[6]؛ فالدّم الموهوب في سبيل نُصْرةِ الحقّ وقمعِ الباطلِ يرفع درجة صاحبه، ويهب له الحياة السرمدية الأبدية؛ وهنا يصير الموت سببا للحياة الخالدة؛ لذا ينقلب اللون الأحمر إلى الأخضر ليعبر عن نوال النعيم الدائم، وكأن بين اللونين هنا تلازماً حتمياً يشي به استخدام الفعل الماضي (تردى، أتى)، وكأن قدر الاستشهاد محقق من البداية، وبذا جمع الطباق بين جهتين متعاكستين(الموت) الذي رمزه له باللون (الأحمر)، و(الحياة) التي رمز لها باللون (الأخضر)، وقد عاضده أداء إيقاعي تمثل بمجيئه على صيغة صرفية واحدة (فُعْل)، وهذا من شأنه أن يقوي النغم ويبرز تدفقه.

لعل شعر أبي تمام ينتمي إلى فن الباروك[7]، لذا يؤيد البحث ما ذهب إليه عبد الكريم اليافي بعد دراسته أبياتاً من شعره، قائلاً: " نجد في فن الباروك أنَّ اللفظ أحيانا يريد أن يتحمل أكثر من المعنى المخصص هو له، و لذلك كان هذا الفن قريب الصّلة بإيحاء شعور الرّوعة والسّمو والفخامة وأشد شفوفاً عن المأساة لاصطراع العناصر التي يشتمل عليها، وهذا هو السبب الذي من أجله برز أبو تمام في المدائح والمراثي؛ لأنَّ الأولى أقرب إلى جو الفخامة والرَّوعة، ولأنّ الثّانية ملتصقة بالمآسي أشدَّ الالتصاق "[8].

---

1) التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه و فهارسه: راجي أسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص33.

2) أبو تمام، الديوان، ص 126.

3) المصدر نفسه، ص87.

4) علي، إبراهيم محمد، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، إبراهيم محمد علي، دار جروس، د. ط، 2001، ص 60

5) المرجع نفسه، ص 212.

6) الخطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص333

7) الباروك: يرتبط بأسلوب في التعبير الفني ساد في القرن السابع عشر خاصة، و يتميز عموما بدقة الزخرفة وغرابتها و باصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية (في فن العمارة) و بالتعقيد وبالصور الغريبة الغامضة في الأدب، وهو يطلق عموماً على الزخرفة المفرطة أو الغريبة. ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 49. و ينظر: ، رينيه ويليك، وآرن أوستن، نظرية الأدب ، تر: عادل سلامة: ص 166. وينظر: جاكسون، ليونارد، بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط2، 2008، ص 13.

8) اليافي، عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، د. ط، 1963، ص82.

2. الطّباق الحركي[1]:

أ: الطّباق الحركي الرأسي (العمودي):

وفيه تبدو الحركة بين دالي الطباق متجهة بين الأعلى والأسفل، وقد ظهر هذا الشَّكل في قول أبي تمام[2] يرثي عمير بن الوليد:

وأَضْحَتْ عِنْدَ غَيْرِكَ في هُبُوطٍ حُظُوْظٌ كُنَّ عندكَ في صُعُودِ

يوظّف الشّاعر الطّباق ذا الحركة الرأسية (هبوط، صعود)؛ ليشير إلى علو الحظوظ عند المَرْثِيّ، وانخفاضها عند غيره، وقد برز الطباق في صورتين ترسمان حركة مستمرة متعاكسة؛ الأولى تسير نحو الأسفل، والثانية تتجه نحو الأعلى، ويبدو أن استعمال دالي الطباق (اسما) يسم حالتي الهبوط والصعود بالاستمرارية والثبات، وهذا يشي أنَّه كلما ازدادت الحظوظ ارتفاعاً عند المرثي، ازدادت عند غيره انحداراً وتضاؤلاً، وقد قام ركنا الطّباق على تماثل موقعي وصوتي تمثل بصيغة (فُعُوْلٍ)، مما زاد وتيرة الإيقاع في النّص، فضلاً عن مجيء أحد ركنيه (صُعُود) في موقعٍ تنغيميّ بالأساس وهو موقع القافية؛ التي تعد عميقة التشابك مع الكلمات في النَّص الشعريّ، مما رفع التلاحم بين البنية الصوتية والدلاليّة فيه.

كما في قوله مادحاً أبا سعيدٍ محمّد بن يوسف الثّغريّ:

ذَمَّتْ سماحتُهُ الدُّنيا إليهِ فَمَا يُمْسِي ويُصْبِحُ إلّا وَهْوَ مَمْدُوْحُ[3]

يعمد الشاعر إلى الإشادة بالممدوح مستعينا بالطباق في (يمسي، يصبح) ذي الحركة الرأسية، فالمدح ملازم للممدوح في حركة تبدو منسجمة مع حركة شروق الشمس وغروبها، وكأن بين الأمرين (المدح، وتقلب الزمن) تلازماً حتمياً، وفي حركة متجددة أفصح عنه مجيء الطباق بصيغة المضارعة، التي جعلت المدح في حالة تتابع لا ينقطع لارتباطه بتتابع الصباحات والمساءات، ومن ثم يشف التعبير عن طاقة مكثفة للطباق، فهو سلسلة من المتقابلات المتكررة، وقد شكل الطباق مركزاً إيقاعياً بارزاً من خلال التَّوافق في الصِّيغة الصَّرفية (يُفْعِلُ) وتواليها، مما ساهم في زيادة الحركة الإيقاعيَّة للبيت الشعري.

يقول أبو تمام[4] راثيا خالد بن يزيد:

إذا شبَّ نَاراً أَقْعَدَتْ كـلَّ قَائِمٍ وَقَامَ لَهَا مِنْ خَوْفِهِ كُـلُّ قَاعِدِ

مفاعلن مفاعلن

أراد الشَّاعر أن يصور ردات فعل النّاس حين سماع إعلان الحرب من قِبَلِ خالد بن يزيد، فرسم صورتين متضادتين(القاعد يقوم) (القائم يقعد)، تؤولان إلى توحد الشعور بذروة الفزع والهلع عندما تستعر نار الحرب، ويظهر طرفا الطباق(قائم، قاعد) وفق حركة عمودية تبدو متسارعة جاءت متناغمة مع الحالة الشعورية، وصيغة صرفية واحدة (فاعل) مع تماثل في المواقع العروضية؛ إذ أخذ كل ركن الموضع نفسه ضمن تفعيلات بحر الطويل، فأحدث في البيت الشعري إيقاعاً واضحاً، وقد تقوى هذا الإيقاع بالتنوين الموجود في ركني الطّباق، فضلا عن وجود أحدهما في موقع صوتي هو القافية .

يقول أبو تمام[5] مادحاً المعتصم:

رأَوهُ إلى الهَيْجَاء أَوَّلَ رَاكِبٍ وَتَحْتَ صَبِيْرِ المَوْتِ أَوّلَ نَازِلِ[6]

---

1) ينظر: عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط2، 1995، ص 161- 162.

2) أبو تمام، الديوان، ص 361.

3) المصدر نفسه، ص71.

4) أبو تمام، الديوان، ص112.

5) المصدر نفسه، ص 248.

6) الصبير: سحاب أبيض متكاثف؛ يعني تكاثف البخار وتراكمَ بعضه فوق بعض فصار سحاباً. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (صبر).

يستعين الشاعر بالطباق ذي الحركة العمودية (راكب، نازل) ليعلن المفارقة بين حالتين من أحوال الممدوح، فهو في الحرب أول من يركب صهوة الخيل لمقارعة العدو، وآخر من ينزل عنها حين يشتد وطيس المعركة، ولتكشف تلك المفارقة عن الأبعاد النفسية لدى الممدوح المتمثلة بقوة العزيمة وقمة الشجاعة، ويبدو أن علاقة التضاد التي هيمنت على العناصر المشكلة للبيت الشعري، يعاضدها أداء إيقاعي عن طريق توافق في الصيغة الصرفية (فَاعِل) والموقعية .

وقد يأتي الشاعر بالطباق ليحاول من خلاله انتزاع صورة الشيب المشوهة لدى المحبوبة؛ لكونها تدل على العجز والضعف ليبدلها بصورة أخرى يصبح معها الشيب ظاهرة صحية تدل على سداد الرأي والحكمة في قوله:

فأصْغِرِي أنَّ شيباً لاحَ بي حَدَثاً وأَكبِرِي أنَّني في المَهْدِ لم أَشِبِ[1]

أراد الشاعر من محبوبته إنهاء حالة الخوف التي تنتابها من الشيب، فوظف الطباق ذا الحركة الرأسية (أصغري، أكبري)، ليتضاءل عندها رؤية الشيب مع حداثة سنه، فإن ذلك صغير من الأمور، وليعظم عندها أنه لم يشب في المهد، إذ كانت شدائد الزمن التي مر بها توجب شيب الطفل، ولا سيما إذا لقي ما لقيه، ومن ثم يغدو الطباق الذي جاء بصيغة الأمر مغلفاً بالإنكار؛ لأن منكر الشيء غرضه أن يحيل المخاطب إلى عكسه وضده، وربما كان ذلك راجعاً إلى محاولته تحرير المحبوبة من تلك الأوهام التي تؤرقها، وقد جاء الطباق على صيغة صرفية واحدة (أَفْعِلِي)، مما أعطى النص إيقاعاً له صداه في تشكيل النص وترابطه؛ فالموضوع يوحي بالإيقاع، والإيقاع يبرز الموضوع والعلاقة بينهم عضوية.

يقول أبو تمام واصفاً حظ الإسلام الصاعد وحظ الشرك المنحدر[2]:

أبقيت جدّ بني الإسلامِ في صعدٍ و المشركين ودار الشرك في صَبَبِ

يأتي الطِّباق الحركي الرّأسي في قول الشّاعر: (صعدٍ، صببٍ) ليفصل بين مسارين: الأول: يتجه للأعلى ليعبر عن السمو والمجد للمسلمين، والثّاني: ينحدر نحو الأسفل ليشير إلى الانحطاط والسقوط للمشركين، وهما مساران يتصفان بالتحقق والثبات وهو ما أداه الفعل الماضي (أبقيتَ)، فضلا عن أن هذا الفصل يقابله توحيد للمسلمين جميعاً بغض النظر عن ديارهم سواء أكانوا في ديار الإسلام أم في غيرها؛ وحصر المشركين في الطرف النقيض، و الشاعر يرمي من ذلك إلى تمجيد شخص الخليفة لانتصاره في معركة عمورية (أبقيتَ)؛ إذ يمثل الفاعلية الإيجابية للمسلمين، والسلبية للمشركين في النص، بيد أن الشاعر لم يركز على الممدوح بقدر تركيزه على آثاره التي تبدت في استمرارية المسلمين وتحقيق التفوق والازدهار لهم، وهذا تلميح ضمني إلى استمرار الحياة الكريمة وتواصلها في حكمه، وحصول نقيضها لدى المشركين، ويبدو أنّ التماثل في الموقع والصيغة الصرفية للطباق (فَعَلٍ)، قد أضفى على النص مسحة تنغيمية عززت موسيقا البيت وزادت من إيقاعه، وهذا يلائم جو الحماس الذي يرافق النصر.

ب: الطباق الحركي الأفقي:

وفيه تنتقل الحركة بين دالي الطباق متجهة أماما أو خلفا، وقد ظهر هذا الشكل الحركي الطباقي، في قول أبي تمام مادحاً خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني[3]:

سَوَاكنُ في برٍّ كما سَكَنَ الدّمى نوافرُ من سُوءٍ كما نَفَر السِرْبُ

يتباعد طرفا الطباق (سواكن) و (نوافر) ذي الحركة الأفقية، ويتباعد معهما الإيقاع الصوتي في الصيغة الصرفيّة (فَوَاعِلُ)، إلا أنَّ مجيئهما في أوّل كل شطرٍ كان له دور فاعلٌ في تأجيج إيقاع الأصوات المشكلة لطرفي الطباق مع المفارقة

1) أبو تمام، الديوان، ص 15.

2) المصدر نفسه، ص 8.

3) المصدر نفسه، ص 30.

الدلالية؛ إذ يصف الشاعر النساء العاشقات للممدوح بأنهنّ " سواكن عند البر والصلاح كسكون الدمى والتصاوير؛ لأنها لا تتحرك، ونوافر من الريبة كنفور الظباء"[1].

ويقول متغزلا في أثناء مدحه لمحمد بن حسّان الضّبيّ[2]:

بيضاء تسري في الظّلام فيكتسي نوراً وتسرب في الضّياء فيظلم[3]

يصف أبو تمام هذه المرأة بأنها فاتنة الجمال تنتصر على الظّلام والضّياء معاً؛ مستخدماً الطّباق (تسري في الظّلام، تسرب في الضّياء)، فهي كائن مشع بنور فائق؛ يتغلب على ظلام الليل فيبدو منيراً إذا سار فيه، بل ويتفوق على نور الشّمس نهاراً فيصير مظلماً حين يتسلل بحركةٍ خفيّةٍ عنه، وكأنّه يقول: إنّه يُهيمن على الطّبيعة التي يحكمها قانون التّضاد؛ وبذا يغدو وجوده يُفقد السّواد والبياض خصائصهما المعروفة، والشّاعر بناء على ذلك يصنع تقابلاً حركياً أفقياً في إطار المكان والزمن الذي يعم امتداد المساء والصباح، يتسم بالتّجدد والاستمرار مرة بعد مرة لارتباطه بصيغة المضارعة، ويبدو أنّ الطّباق قد غذّى إيقاع النّص؛ لأنّه ينبني على صيغة صرفية متماثلة (تَفْعِل).

يقول الطّائي في باب الزّهد والوعظ[4]:

ورزقُكَ لا يعْدُوكَ إمَّا مُعجَّلٌ على حَالِهِ يوماً و إمَّا مُؤَخَّرُ

ينقل البيت الشّعري جانباً من القلق الذي قد يعتري الإنسان، لذا بدأ الشّاعر بالكلمة التي تشكل مكمن هذا القلق (رزقك)، واستعان بعلاقة التّضاد ذي الحركة الأفقية المتوالية التي أدت دوراً أساسياً في تماسك العناصر المشكلة للبيت الشعريّ؛ على المستوى السّطحي تمثلت: بين تسارع الرزق في الشطر الأول، وتأخره في الشطر الثاني؛ وعلى المستوى العميق تمثلت: بظاهرة (حضور الرزق) و(غياب الرزق)، وقد أراد من خلالها أن يقرر حقيقةً ثابتةً؛ وهي: أن الرّزق مقدر من الله تعالى، لا يتخلّفُ عن صاحبه، وقد أتى ركنا الطّباق في الموقع نفسه، وهذا التّماثل الموقعيّ رافقه تماثلٌ في الصّيغة الصّرفية (مُفَعَّلٌ)، مما أسهم في تأجيج موسيقا النّص.

و يقول في الزمان ونوزاله:

وكنتُ امْرَأً أَلْقَى الزَّمَانَ مُسَالِمَاً فَآلَيْتُ لا أَلْقَاهُ إِلَّا مُحَارِبَا[5]

يأتي الطّباق الحركي الأفقي في هذا البيت الشعري بين قوله: (مسالماً) و(محارباً)، متناسبا مع الحركة النفسية للشاعر؛ فهو يتجمع حول ثيمة كبرى هي رفض نوازل الزمان، التي رسمت في وعي الشاعر طابعاً متناقضاً؛ يقف أمامه قلقاً ضائعاً مفتتاً؛ إذ أظهر الطباق صفة ملازمة للزمان؛ وهي التقلب وعدم الاستقرار على حال، لذا فالشاعر بعدما كان يلقى مصائب الزمان بالخضوع الذي يشي بالهروب من الواقع، لم يلبث أن انقلب عليها مواجها لها، ليهدم حصار الألم الداخلي الذي يطوقه، ويحطم قيود التمزق التي يئن منها، وهي مواجهة تتصف بحركة دائمة مستمرة أفصح عنها مجيء الفعل في صيغة المضارع (ألقاه)، والاسم (محاربا) تساوقا مع الزمن الجديد الذي يريده الشاعر؛ مما يومئ أنه وصل إلى مرحلة فهم الحياة التي لقنته درساً موجعاً حتّى تأقلم معها، ومن هنا أصبح إيقاع الطباق الحركي يضمن للنص تماسكا داخليا؛ ولا سيما إذا تفاعل الجانب الدلالي التضادي بالجانب الصوتي الصرفي الماثل في صيغة (مفاعلا)، ويطفح الإيقاع عندما نلاحظ أن كلمة (محاربا) أتت في موقع صوتي أساساً؛ هو موقع القافية، الأمر الذي يحقق تفاعلاً عضوياً بين إيقاع القافية الذي يمتد عمودياً في نهايات الأبيات، وإيقاع الطّباق، مما يؤدي إلى رفع وتيرة الإيقاع في النص.

---

1) التبريزيّ، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، ص103

2) أبو تمام، الديوان، ص 283.

3) أبو تمام، الديوان، ص 283.

4) المصدر نفسه، ص 482.

5) المصدر نفسه، ص 17.

يقول أبو تمام[1] متغزلا في أثناء مدحه لخالد بن يزيد بن مزيد الشيباني:

لها مَنْظَرٌ قيدُ النَّوَاظِرِ لم يَزَلْ يَرُوْحُ وَيَغْدُو فِي خَفَارَتِهِ الحُبُّ[2]

يشير الطباق في (يروح، يغدو) إلى حركة أفقية فيها الإياب والذهاب، وقد انزاحت هذه الثنائية عن بعدها المادي إلى بعد نفسي؛ تمثل بملازمة الحب لتلك الحسناء التي صارت عيون الناظرين مقيدة عندها لا تنصرف إلى غيرها في سائر أحوالها، وقد أسبغ الطباق الماثل في (تروح، تغدو) أصداء إيقاعية صوتية لتوافق الصيغة الصرفية المتوالية (تَفْعُلُ)، مما دعم البيت الشعري بنغم شكَّل جسور التجاوب بين المتخالِفَيْنِ.

ويصف عزائم الخليفة المعتصم بالقول:

وعزائماً في الرَّوعِ مُعْتَصِمِيَّةٌ ميمونةَ الإدبارِ و الإقْبالِ[3]

يوظف الشاعر الطباق ذا الحركة الأفقية المتدابرة في قوله: (الإدبار، الإقبال)؛ لبناء صورة كلية لعزائم المعتصم؛ فالبركة ملازمة لها؛ حين الانتصار والرجوع إلى الديار، وحين الخوف والفزع أي في الحرب والإقبال على مقارعة الأعداء، ويبدو أن من شأن مجيء ركني الطباق متواليين وبصيغة صرفية متماثلة (الإفْعَال)، وأحدهما في موقع القافية أن يثري إيقاع البيت، ويجعله طافحاً بارزاً.

ويقول معاتباً أبا سعيدٍ ويستبطئه:

أُتَعْتِعُ في الحَوائِجِ إنْ خِفَافاً غدوتُ بها عَلَيْكَ وَ إنْ ثِقَالا[4]

نلحظ في البيت طباقاً (خفافا) و(ثقالا) متولداً من حركة متواترة ذات منحى أفقي، يشكلها فعل الغدو (غدوتُ) الدال على ذهاب نحو إشباع حاجات النفس المختلفة، يروم من خلاله الطائيّ تعميق بنية الطباق مستغلا طاقته الإيقاعية التي جاءت على صيغة صرفية (فِعَالاً) وموقعية متماثلة، مما زاد وتيرة الإيقاع في النص، وقد تقوى هذا الإيقاع بالتنوين الموجود في ركني الطّباق.

نتائج البحث:

تناول البحث دراسةِ فاعليّة الطِّباقِ في الإيقاعِ الدَّاخليّ في شعرِ أبي تمام، فبدأُ بمقدمةٍ خَصَصَهَا لدلالةِ مصطلح الطِّباقِ، وعرضَ فيها آراء بعض النُّقادِ القدماءِ، ثُمَّ أفردَ الدِّراسة التَّطبيقيّة للبحث في قدرة الطباق على زيادة وتيرة الإيقاعِ الداخليّ للنَّص، وقد رتَّبها من خلالِ دراسةِ مَلْمَحَيْنِ: الأوّل: الطِّباقُ اللونيّ: وفيه بيَّن البحثُ تماهي عالم الشِّعر بعالمِ الرَّسم، والثاني: الطباق الحركي: ووضح البحث فيه قدرة الطِّباق على إنتاجِ حركةٍ داخليةٍ، واختلفَت إلى:

أ- الحركةِ الرَّأسيّةِ؛ وفيها تبدو الحركةُ إلى أعلى أو إلى أسفل.

ب- الحركةِ الأفقيّة، وفيها تبدو الحركةُ متجهةً أماما أو خلفا.

وانتهى في خاتمته إلى نتائج؛ وهي:

لا يستغربُ البحثُ وجود تسميات عديدة لتوصيف ظاهرة الطّباق في المصادر المتقدّمة؛ لعل ذلك مرده إلى مقاصد التّأليف المبكرة، التي يروم بها المؤلفون ابتكار متنٍ ليس على مثال سبق، لذا ربما يشفع لهم أنّ عنايتهم كانت منصرفة إلى بيان المفهوم أكثر من وضع المصطلح.

غنى قاموس أبي تمام اللوني قد أمكنه من المزج بين المعطيات الصّوتية والدّلالية لمفردات هذا القاموس؛ إذ نجده يخلط بين الألوان المختلفة لكشف النّقاب عن معان ودلالات جديدة تكسب نصه الشّعري رونقا خاصاً.

---

1) أبو تمام، الديوان، ص30.

2) الخفارة: الذمة، وقيل: الأمان، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خفر)

3) أبو تمام، الديوان، ص265.

4) المصدر نفسه، ص 406.

يبدو أنَّ اللاتناسب في الألوان في شعر أبي تمام أحيانا، قد كان طريقة لتخليصها من خصائصها المتعارف عليها، ومنحها خصائص جديدة، وربما ذلك عائد إلى تداخل المعاني في عقله، مما أدى إلى اشتجار الألوان أيضاً.

أثبت البحث بما مثَّلَ من نصوص مختارة من شعر أبي تمام؛ قدرة الطِّباق على رفعِ وتيرةِ المُوسيقا الدّاخليّة للنّص، ولم يتوقفْ دورُهُ عندَ حدودِ الصّوتِ والإيقاعِ فحسب؛ فهو ليسَ مجردَ تكرار أصْوَاتٍ لغَرَضٍ زخرفيّ، بل تعدى ذلكَ إلى المَعنى؛ مِنْ خلالِ الإسهامِ في الكَشْفِ عن الدَّلالاتِ النَّفسيَّةِ والإيحائيّة للشّاعر، بيد أنَّ البحث لا يجزم أنّ الألفاظ المتطابقة أقوى من غيرها في تقديم المعاني؛ ذلك أنَّ المتلقي لا يسترعي انتباهه الإيقاع فقط، بل يشده بناء التّركيب بشكل عام.

المصادر والمراجع العربية:

1. ابن الأثير، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، بلاط، د.ت.
2. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، ط1، 1961.
3. التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه و فهارسه: راجي أسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.
4. أبو تمام، الديوان، فسر ألفاظه اللغوية: محيي الدين خياط، طُبع مرخصاً من نظارة المعارف العمومية الجليلة، د. ط، د.ت.
5. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1995.
6. ابن جعفر، قدامة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، د. ط، د. ت.
7. الخطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
8. الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، د. ت.
9. السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، القاسم السجلماسي، تح: غازي علال، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
10. شرتح، عصام، موحيات الخطاب الشعري: دراسة في شعر يحيى السماوي، دمشق، دار الينابيع للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2010.
11. الشيخ، عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
12. الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 2002.
13. عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر، ط2، 1995.
14. علي، إبراهيم محمد، اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، إبراهيم محمد علي، دار جروس، د. ط، 2001.
15. عمر، أحمد مختار، اللغة و اللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع القاهرة، ط2، 1997.
16. العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1990.
17. ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت395هـ)، ، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، د. ط، د.
18. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
19. الفيومي، أحمد بن علي، المصباح المنير، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.
20. قياس، ليندة، لسانيات النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

21. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
22. معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
23. ابن منظور (ت 711هـ)، لسان العرب، دار صادر بيروت، بلاط، د. ت.
24. اليافي، عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، مطبعة جامعة دمشق، د. ط، 1963.

المصادر والمراجع الأجنبية المترجمة:

1. أونج . والترج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1994.
2. جاكسون، ليونارد، بؤس البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، ط2، 2008.
3. جونسون، بارتون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، تر: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، يناير- فبراير 1982.
4. لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، د. ط، 1995.
5. وليك، رينيه، وآرن آوستن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية السعودية، د. ط، 1992.
6. ياكبسون، رومان، ست محاضرات في الصوت و المعنى، تر: حسن ناظم، علي حكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
7. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

المقالات والدوريات:

1. الدياب، محمد حافظ، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، محور الأدب و الفنون، العدد2، المجلد5، الأول من شهر أبريل 1985.
2. الشرع، فائز، البلاغة العربية بين الشفاهية والكتابية دراسة في كتابي (سر الفصاحة ودلائل الإعجاز)، مجلة المورد العراق، المجلد 37، العدد 1، 2010م.
3. عكام، فهد، اللغة في شعر أبي تمام، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 16، العدد4، 1986.
4. غاليم، محمد، بعض الخصائص الدلالية في اللغة العربية، مجلة فكر ونقد، العدد 24، السنة الثالثة، ديسمبر1999، ص83.