مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 04 (2020) - ص 219-- 228

جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في قصيدة "قدرُ الجزائر" لمحمد بن رقطان

The aesthetic of rhythm and itssemantic dimensions in the poem"The Destiny of Algeria"by Muhammed Ibn Raqtan

وداد غلوج[1] أ.د عبد العزيز بومهرة[2]

ghelloudj.wedad@univ-guelma.dz [1] b.abdelazz@gmail.com[2]

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية
جامعة 8 ماي 1945. قالمة / الجزائر

تاريخ الاستلام: 2020/06/25 تاريخ القبول: 2020/10/05 تاريخ النشر: 2020/12/15

ملخص البحث

يهدف بحث جمالية الإيقاع وأبعاده الدلالية في قصيدة "قدر الجزائر" للشاعر "محمد بن رقطان" إلى إبراز دلالة الإيقاع، وإيضاحها، وبحث عمّا تميّز به من أبعاد جمالية، وأصوات معبّرة أثرت في المتلقي، وبيان الرؤية التي يبدعها الشاعر في نصه. وهو ما حتّم علينا دراسة مضمون النص، والظواهر الأسلوبية الفنية كالتكرار، والتضاد، والتقابلات التركيبية، وتناسق الحروف، والقافية، والروي.

الكلمات المفتاحية:ابن رقطان، قدر الجزائر، الجمالية، الظواهر الأسلوبية.

ABSTRACT:

The study of the aesthetics of rhythm and its semantic dimensions in the poem "The Destiny of Algeria" by the poet "Muhamed Ibn Raqtan" seeks To shed light on the meaning of rhythm, to clear it up, as well as to inspect the to aesthetics dimensions which characterized it, and expressive sounds that influenced the recipient, and to make plain the vision that the poet established in ths text. This is what made it indispensable for us to study the content of the text, and the stylistic phenomena such as repetition, contract, syntactic contasts, letter harmony, rhyme, and rhyme letter.

Keywords: Ibn Raqtan, destiny of Algeria, aesthetics, and stylistic phenomena

[1] المؤلف المرسل: وداد غلوج

يعد الإيقاع أبرز السمات الأسلوبية الظاهرة في الخطاب الشعري صوتيا ودلاليا، فضلا عن كونه تقنية بنائية لها قيمة متميزة في التشكيل الجمالي، وحيوية متأصلة في تحقيق شعرية النص، ومن غايات الدراسة الأسلوبية الوقوف على مبدأ "الاختيار" الذي يضفي على النص قيما جمالية. وعليه يمكننا طرح التساؤلات الآتية في مقدمة الدراسة:

- ✓ ما هو الأثر الجمالي الذي يحدثه الإيقاع على مستوى قصيدة "قدر الجزائر"؟
- ✓ كيف تجسد الإيقاع (الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية)، على مستوى القصيدة. وما الدور الذي يؤديه في تشكيلها؟
- ✓ ما مدى ملاءمة الإيقاع لحالة الشاعر النفسية؟

يكمنالهدف المرجو من هذه الدراسة في إبراز الأثر الجمالي للظواهر الإيقاعية في ثنايا القصيدة، وتحليلها فنيا في ضوء المنهج الأسلوبي الذي يستثمر فروع اللغة المختلفة استثمارا جماليا، ويعدها وسيلة في تحليل النص الشعري، والكشف عن بنيته العميقة.

ولتحقيق هذا الهدف وضع الباحث الفرضية المسبقة الآتية:

ولعلّ الدارس للشعر العربي وبخاصة القديم منه يتأكد بأن للإيقاع وظيفة خاصة مهمة لا يحققها غيره داخل القصيدة، كما أن الشاعر العربي كان ينتقي أصواته، وإيقاعاته وفقا لمقتضى الحال، وتماشيا مع الدلالة ليزيد من جمال النسيج الشعري.

1. الاختيار مبدأ أسلوبي في التحليل

يمثل "الاختيار" أو (الانتقاء) خاصية نوعية في المبحث الأسلوبي، إذ يمكّن المحلّل من تفسير اللغة، وتحليلها ثم تصنيفها إلى مفردات، وتراكيب تكشف جماليتها، فالمبدع الذي يسعى إلى التعبير عن موضوع ما يجب عليه أن يختار عناصر لغوية توافقه. وعليه فإن "الاختيار يتصل اتصالا وثيقا بالذات المبدعة"[1].

كما أن مستعملي اللغة ـ على اختلاف مشاربهم ـ يتساوون بالنظر إلى الاختيار كمبدأ لساني يقصد به "مجموعة من الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام"[2]، إذا فالاختيار مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية، وهو اختيار واع، ومتميز من اختيارات مستعملي اللغة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المبدأ يركز الاهتمام على الظواهر المهيمنة في النص، والتي سبق لصاحب النص أن اختارها.

2. الاختيارات الإيقاعية

1.3الإيقاع الخارجي:

الإيقاع هو التوظيف الموفق لذلك "الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية، وذلك بإحساسات سمعية، ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة"[3].كما أنه الضابط الرئيس لأصوات الخطاب، وأنواعه، وألفاظه وفق ترتيب زمني متواتر، يربط الذات بالوزن، فيشعرها باللذة، والانفعال، والسّمو إلى قمة الجمال.

وإيقاع الخطاب الشعري يقوم على ركنين أساسيين هما الوزن والقافية، ويُنظر إلى الوزن بوصفه "أعظم أركان الشعر وأكثرها خصوصية به، وأن القافية تكون شريكة الوزن في بناء الموسيقى الخارجية للقصيدة"[4].

1. الوزن الشعري:

اعتمد الشاعر في صياغة الهيكل الإيقاعي لقصيدته على وزن الكامل، الذي يتميز "بالجزالة وحسن الاطراد"[5]، وهو بحر أحادي التفعيلة، ذلك أن "الكامل من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة داخل الإنسان، كما أنه يجمع بين الفخامة والرّقة"[6]، لهذا كثُر استعماله عند القدامى والمحدثين ولا شكّ في أن تفعيلات هذا البحر قد وجدت صدى في نفس الشاعر فنظم على إيقاعها هذه القصيدة، التي تناولت الحديث عن الوطن، كما سعى إلى تبليغها للمتلقي، والتأثير فيه من خلال رمزية الإيقاع.

يبدو أن الشاعر قد وفّق إلى حد بعيد في اختياره لبحر الكامل، إذ استطاع من خلاله إبراز الدلالة، وتبليغها.

فتفعيلة (**مُتَفَاعِلُنْ**)متعدّدة النغمات؛ على هذا النحو:

(مُتَ ⬇ فَا ⬆ ⟸ عِلُنْ)

فالمقطع الأول من الحركتين (**مُتَ** //)نغمة منخفضة يلجأ إليها الشاعر للتعبير الصادق عن معاناة شعب أعزل كافح في سبيل معاناة شعبه من فقر، وجوع، وألم، وتشرّد، وحزن...، ثمّ يستعين بالنغمة الثانية المرتفعة (**فَا** /0)المشكّلة من الحركة، والسكون ليخاطب بها المحتل الفرنسي الغاشم الذي احتل وطنه، فهي مناسبة لمقام الصراخ، والتحدّي، وأمّا الأغراض الأخرى كمقام الفخر، الذي ورد في القصيدة، فتناسبه النغمة التي جاءت في المقطع الأخير (**عِلُنْ** //0) من متحركين وساكن.

2. القافية والروي:

تتجلى كثافة الحضور الإيقاعي واضحة في القافية، لأنها تشكل الخاتمة، والقفل الذي تتوقف عنده انسيابية الحركة الصوتية، كما تشكل ركيزة مهمة في تشييد قوام الوزن في القصيدة، ويعرفها

الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"[7]، كما عرفها بعض الدارسين بقولهم "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءا هامّا من الموسيقى الشعرية"[8].

وهذا تعريف ينقل القافية من صورتها النمطية التقليدية المعيارية، إلى صورة عصرية جمالية، وإيقاعية، وآخر حرف مكرر لزوما من هذه القافية في الغالب، هو حرف الروي وهو "ذلك الصوت الأخير الذي تُبنى عليه الأبيات فلا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على ذلك الصوت المكرر"[9].

وقد التزم الشاعر بقافية مطلقة[10]ناسبت موضوع الفخر المشيد بتضحيات المجاهدين الذين باعوا حياتهم نصرة للوطن، واضطرهم الكفاح إلى سرعة التنقل بين الجبال والوهاد لمناوشة العدو ومضايقته، كما التزم (الراء) رويا، وهو صوت مكرر مجهور يفيد التأكيد، للدلالة على الشدة ووقع الثورة في نفس الشاعر، وقوة تأثيرها على السامع.

وبهذا كلّه اكتسب النص الشعري أبعادا إيقاعية، وأخرى دلالية معنوية، أشار إليها الدارسون بقولهم "لقد نبّه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى"[11].

2.3 الإيقاع الداخلي:

إن الإيقاع الشعري الداخلي هو الطابع الخاص الذي يميّز شاعرا عن آخر من حيث الأسلوب، فهو البصمة التي تطبع القصيدة بالتناغم، والتوحد بين الانفعال الوجداني، والنغم المنبعث عن جرس الأحرف، والكلمات.

وقد وظّف الشاعر فعاليات إيقاعية عديدة تؤكّد ذلك:

1. التكرار:

أمّا **التكرار** فأوّل تركيب يتبادر إلى الذّهن، هو التركيب المُكرّر عمدا في "**قدر الجزائر**" الذي هو نفسه عنوان المدونة، وقد تكررت هذه التركيبة ثلاث مرات في صدر أسطر القصيدة؛ ليبدأ بها الإيقاع، وتتشكّل بها النغمة، وقد أورث هذا التكرار المنهج القصيدة جرسا موسيقيا داخليا عذبا، وأعطاها جمالا إيقاعيا فنيا.

(قدر الجزائر)هي نقطة الارتكاز في موسيقى القصيدة التي ينطلق منها الإيقاع، ويتغير من خلالها، وينتهي عندها. **(قدر الجزائر)**هي مفتاح صعود درجات الصوت وانخفاضها. **(قدر الجزائر)**هي محور الإيقاع الصوتي الموسيقي في القصيدة.

2. **التضاد:**

يعد **التضاد** فعالية إيقاعية تسهم في إضفاء شعرية خاصة ترتبط ارتباطا وثيقا ببنيات النص، ودلالاتها التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة القادرة على خلق توازن بين باطن الشاعر، وظاهره.

ويلاحظ في القصيدة وجود تضاد واحد فقط مكرر في قول الشاعر:[12](الكامل)

قَدَرُ الجَزائِرِ أنْ تَصُونَ ثَوابِتًا صِيغَتْ بِأثْمَنِ مَا يُباعُ ويُشتَرى

قَدْ عَلَّمَتْنَا مُنْذُ كُنَّا صِبيَةً أَنَّ المَبَادِئَ لَا تُبَاعُ وتُشْـــتَرَى

في التضاد الأول (يُباع وتُشْتَرى)، والتضاد الثاني (لا تُبَاعُ وتُشْتَرَى) جمع الشاعر بين طرفين متناقضين، ليبيّن أن الثوابت التي حدّدها بيان أول نوفمبر، والمتمثلة في الحرية، والاستقلال، والمساواة، والعدل، والعربية، والعَلَمْ، وحقوق الإنسان...، تدعو إلى نبذ الاستعباد، وترسيخ قيم المساواة بين أفراد المجتمع، كما أن سر انتصار الثورة الجزائرية المباركة على الجيش الفرنسي الاستعماري يكمن في ارتباطها بتلك المبادئ التي لا تقدّر بأغلى الأثمان.

فالجمع بين المتضادات قد أضاف جمالية في الأسلوب، وروعة في المعنى، فضلا عن الإيقاع الموسيقي البديع الذي تطرب له أذن المتلقي فيستقر في الوجدان، ويملأ شغاف القلب.

3. **إيقاع الحروف:**

للحروف وظائف دلالية تبرز قدرة الشاعر على التعبير عن تجربته، وذلك لأن اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد، ومن هنا فإن الأصوات تنقسم إلى قسمين "أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف إلى صفاتها ووقعها في الآذان"[13].ولحروف **المد، والحلق، والإطباق** مثلادلالات معتبرة، ذلك أن الناظر الممعن في هذا النص الشعري يستشف زخم هذه الحروف، ويلحظ كثرة دورانها على مصارع الأبيات.

بعد تمعّن الأصوات القصيدة وجدنا كثيرا من حروف المد، وهي أربعة أحرف هوائيةتخرج من الجوف، وهي **(الواو، والياء، والألف اللينة، والهمزة)**[14]. ويتفق الباحثون على أن "مجال الحزن، والألم هو المجال الأوسع الذي تختص به هذه الأصوات"[15]، ومن بين هذه التراكيب نذكر[16]:

اِربأ بنفسِكَ فَالجزائِرُ صَخْرَةٌ عِمْلاقَةٌ هَيهَاتَ أنْ تَتَـــكَسّرا

وَطَني عَشِقْتُكَ في الملاحِمِ قِصّةً صَاغَتْ رَوائِعَها حروفُ نُفَمْبَرَا

لولاكَ يَا وطني المقدّسَ لانْتَهَى زَمَنُ العَطَاءِ من الوُجُودِ وأقْفَرَا

مجّد الشاعر قوة الثورة الجزائرية وصلابة عودها مؤكّدا أنها لا تُهزم كما توهّم أعداؤها، وقد استعان في ذلك بإيقاع نغمي شجي ينبع من حروف المد التي تكررت ستة وثلاثون مرة في هذه الأبيات، إذ احتل صوت الألف المساحة الأكبر منها، إلا أن الشاعر قد لون أسطرها الشعرية بصوتي الواو، والياء، "ليعطي دلالة ذاتية في خلق النشاط الموسيقي أو تكوين المعنى"[17]. وربّما يرجع سبب هذا المزج إلى حالة الضياع التي يعيشها، وما ينتج عنها من الشعور بالاضطراب، وعدم الاستقرار.

ولا يقل دور حروف الإطباق المتمثلة في **(الصاد، والضاد، والطاء، والظاء)**[18]،وحرف **(القاف)**الذي يعدّ أنسب الحروف للمعاني الشديدةعن أداء هذه الوظيفة الدلالية، حيث يرى النقاد أن تلك الأصوات" إذا كثُرت في ألفاظ الشعر... أحسسنا في موسيقى هذا الشعر بقوة وعنف لا نحس بهما مع غيرها من الحروف"[19].

والمتفحّص للأبيات السابقة يشعر بالقوة المنبعث من **حرف الصاد، والطاء، والضاد، والقاف** المتكررة، خاصة ارتباطها بكلمات تدل على القوة مثل: صخرة، عملاقة، وطني، المقدّس. وممّا لا شك فيه أن هذه الأصوات لاءمت حالة الشاعر النفسية.

والمتمعن في أبيات القصيدة يلاحظ لجوء الشاعر إلى الأصوات الحلقية الضعيفة**(الهمزة، والعين، والحاء، والخاء)**، ويتضح ذلك جليا في قوله[20]:

وطني عشقتُك ثورةً عمْلاقَةً وَعَشِقْتُ شَعْبَكَ ثَائِرًا مسْتَنْفِرَا

وَغَرْتُ حُبّكَ في الفُؤادِ ولمْ أَزَل أَهْوَاكَ دَوْمًا شامِخًا مُتَجَبّرا

هذِي بلادِي مهْدُ كلّ فضيلةٍ أرأيْت كمْ رفعْت لصوتك منْبَرَا

وتوارثتْهَا أُمّةٌ أزليّـــة كانت لهم قِمَمُ البُطُولةِ مَشْعَرَا

نجد الشاعر في طيّات هذه الأبيات يوظف أسلوب المبالغة ليدلل على تعلقه الشديد بوطنه وهيامه به يجوز لنفسه أن يراه مقدّس، حيث أنّه بالغ في حبه للجزائر ولثورتها المجيدة. إذ ابتعد عن الأصوات ذات الصفات القوية، ويرجع سبب ذلك إلى أنه يتحدّث عن عشقه لوطنه الثائر الذي سُقي بدماء الشهداء؛ فاختار أرق الكلمات وأكثرها إرهافا. وبالرجوع إلى الأصوات الحلقية المستخدمة في هذين البيتين يتضح أنها باستثناء الهمزة أصوات رخوة، إضافة إلى أنّها أقرب إلى الهمس منها إلى الجهر، فالهاء والحاء، والخاء أصوات مهموسة، والهمزة صوت متوسط لا هو بالمهموس ولا بالمجهور، ومن ثم لم يبق إلا صوت العين هو الصوت الحلقي الوحيد المجهور في هذه المقطوعة.

لقد أسهمت الأصوات بشكل كبير في إيصال مكنونات الشاعر الداخلية إلى المتلقي، هذا إلى جانب ما تتمتع به هذه الأصوات من وظيفة موسيقية، حيث تترك مجالا واسعا لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة، وهذا بفضل سعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها"[21].

4. الجناس:

ومن بين الظواهر الصوتية كذلك التي أسهمت في إضفاء موسيقى داخلية في ثنايا القصيدة **الجناس**، وهو محسن بديعي لفظي تطرب له الآذان، وتستعذبه الأسماع، وتستطربه الأذواق، وقد عثرنا على جناسين فقط في قول الشاعر[22]:

قَدَرُ الجَزَائِرِ أَنْ تَظَلَّ وَفِيَّةً لجِهَادِهَا لَا أنْ تَضِلَّ وَتَكْفُرَا

في هذا البيت ثنائية متجانسة تكمن في الكلمتين (تَظَلَّ/تَضِلَّ)، حيث اتفقتا في عدد، وترتيب والأصوات، لكنّهما اختلفتا في نوع حرف (ض)، وفي نوع الصوائت، حيث الفتحة على مقطع الكلمة الأولى، والكسرة على الثانية، والفتحة، والكسرة وحدتان صوتيتان ساهمتا في تباين المعنى بين الكلمتين، فدلّت الفتحة على البقاء، ودلّت الكسرة على الكُفر.

كما يظهر جناس آخر في القصيدة بين الكلمتين التاليتين: (صِيغَتْ وصَاغَتْ)، حيث وجود الوحدات الصوتية نفسها، إلا أنه جناس غير تام حيث نلاحظ تشابه اللفظين، واختلافهما في حرف واحد، وهو حرف الياء في صيغت، وحرف الألف في صاغت.

5. التنغيم:

التنغيم ظاهرة صوتية تشترك فيها معظم اللغات، لأنها تقوم بتغيير الدلالة دون أن تغير المفردات، والتنغيم في اللغة العربية يتراوح بين نغمة صاعدة، ومنخفضة ليعين المعنى، ويوضّحه في أذن المتلقي، فبالتنغيم نعبر عن علامات الترقيم كالنقطة، والفاصلة، والشرطة، وعلامات الاستفهام، والتعجب، والأمر. ومن الأمثلة التي توضح دور الظاهرة. قول الشاعر[23]:

مَاذَا عَلَيْكَ لَو اتّخَذْتَ جِبَالَهَا مَهْدَ الجَمَالِ إلَى خَيالِكَ مشْعَرَا؟

يتبيّن لنا أن الشاعر تغنى بجبال الجزائر التي كانت مسرحا للأعمال البطولية الخالدة فحوّلها إلى مكان مقدّس في وجدان الأمة. مستهلا بيته بأداة استفهام (ماذا) ليناسب إيقاع البيت محدثا تنغيما إيجابيا صاعدا، ودليل ذلك إنهاء الشطر الأول والثاني بنغمة صاعدة.

ومن أمثلة التنغيم كذلك. قول الشاعر[24]:

هَذِي بِلَادِي مَهْدَ كُلّ فَضِيلَةٍ أرَأيْتَ كَمْ رفَعَتْ لِصَوْتِكَ مِنْبَرَا؟

نلاحظ أن الشاعر بدأ بنغمة هابطة في الصدر، وبنغمة صاعدة في العجز التي تظهر في أداة الاستفهام (الهمزة)، حيث يبدو للوهلة الأولى استفهاميا إذا نظرنا إليها مكتوبة، وأمّا إذا نظرنا إليها منطوقة فإنها لا تبدو استفهاما، ولكن عند نطقها بطريقة تنغيمية نجدها تقريرية، لأن الجمل

التقريرية تبدأ بنغمة صاعدة تتبعها نغمة هابطة، كما نلاحظ الاستفهام بالأداة (كم) التي عبر بها الشاعر عن آهات النفس، وعن الأسئلة التي لا تنتظر أجوبة.

يتضح من خلال المثالين السابقين أن التنغيم أعطى الكلام روحا، وأكسبه معنى، أثر في المتلقي.

6. النبر:

إن النبر من الوسائل الناجحة التي تستخدم للتمييز بين المعاني، والتفريق بينها تبعا لاختلاف مواقفه على الكلمات، أو بصورة أوضح هو "الضغط على مقطع معين من الكلمة لجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة"[25].

وقد يقع النبر في كلمة أو جملة فيرتفع بها الشاعر صوتيا ليثير انتباه السامع، وليؤكد ما فيها من معنى. ويظهر هذا النوع في قول الشاعر[26]:

يا أيّها الجِيلُ الذِي لَمْ يَدّخِرْ نَبْضَ الحَياةِ لِكَيْ نَسُودَ عَلَى الثّرَى !

يا جبْهَةَ التحريرِ أنتِ رسَالةٌ وَطَنِيـــــةٌ هيْـــهــاتَ أن تـــتَزَوّرَا

لَولاكَ يَا وطني المقدّس لانْتَهى زمنُ العَطاءِ مِن الوجُودِ وأقْفَرَا

ينبر الشاعر في قصيدته من خلال نداءاته **يا أيّها، ويا جبهة، يا وطني**، ليشعر القارئ أو المستمع منذ الوهلة الأولى المنادى في صرخة تامة يطلب الاستغاثة.

7. التوازي:

يعدّ التوازي عنصرا من عناصر الإيقاع التي تساهم في بناء النص الشعري، وإضفاء مسحة جمالية بنوع من التناغم بين التراكيب الشعرية، وقد عرّف بتعريفات كثيرة منها أنه"تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها، وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر"[27].

قد مثّل التوازي العمودي ظاهرة بارزة في القصيدة، والنموذج الآتي يوضح ذلك. يقول الشاعر[28]:

قدرُ الجزائرِ **أنْ تَظلَّ** وفيةً لجهادهَا لا **أنْ تضلَّ** وتكْفرا

قدرُ الجزائرِ **أنْ تَصونَ** ثوابتًا صيغتْ بأثمن ما يُباع ويُشْترى

قدرُ الجزائرِ **أنْ تُعيدَ** لأمّتي زمنُ العَطاءِ وأن تقدّمَ أكْثَرَا

نلاحظ أن التوازي في هذه الأبيات جاء على النحو الآتي:

أداة نصب (أن)+ فعل مضارع منصوب+ فاعل مستتر

بنى الشاعر تراكيبه على أساس التماثل بين الأفعال، وذلك في دلالتها على زمن المضارع، كما شكّلت البنيات التركيبية المتوازية المكررة (قدر الجزائر) نسقاصوتيا، من خلال جرسها الموسيقي الذي يعتمد على القواعد النحوية، كما أدى تكرار أداة النصب (أن) على المستوى النحوي وظيفة مهمة لخدمة تماسك أبيات القصيدة، فجاء التوازي خادما للدلالة.

ويظهر التوازي الدلالي في هذين البيتين من خلال اعتماد الشاعر على التضاد بين المتواليتين (تظلّ وتضلّ) الذي أشرنا إليه سابقا في عنصر التضاد، ليكشف لنا عن بنية ازدواجية عميقة في نفسه.

3. خاتمة:

حاولنا من خلال هذه الدراسة التركيز على العناصر المكونة للإيقاع، والأثر الجمالي الذي يحدثه في ثنايا القصيدة؛ مركزين على أهم عناصره المتمثلة في الوزن، والقافية، والروي، والتي تسمى "بالإيقاع الخارجي"، بالإضافة إلى عنصر التكرار، والجناس، والتنغيم، والنبر، والتضاد، والتوازي، والتي تسمى "بالإيقاع الداخلي"، وقد توصلنا من خلال دراستنا لهذا الموضوع إلى جملة من النتائج، وهي كالآتي:

1. وُفّق الشاعر في اختياره المناسب للبحر، والقافية، والروي، فكانت لهم دلالات إيقاعية أضفت على القصيدة نغمة موسيقية.
2. مزج الشاعر في الإيقاع الداخلي للقصيدة بين عناصر عديدة من بنية صوتية، وتكرار، وتوازي، وجناس، وتضاد، ليشكل لنا وحدة إيقاعية فنية، وجمالية أسهمت في تشكيل الدلالة.
3. شاركت مكونات الإيقاع الخارجي، مكونات الإيقاع الداخلي في تحقيق جمالية الإيقاع.
4. إن اجتماع هذه التقنيات الإيقاعية في قصيدة ابن رقطان الرائية، منحت القصيدة زخما إيقاعيا واضحا ممّا أكسبها جمالية فنية.

التوصيات:

1. يوصي الباحث بضرورة دراسة الإيقاع، والاهتمام بالجوانب الصوتية الحديثة كالنبر، والتنغيم، ومحاولة تطبيقها في أكثر من عمل شعري حديث ومعاصر.
2. كما يوصي بدراسة النصوص الشعرية دراسة تركيبية، وذلك للبحث في الدلالات المختلفة التي تحملها في ثناياها.
3. تضمين بعض النصوص الإبداعية للشاعر "محمد بن رقطان" في المنهاج التربوي.
4. إعادة طبع، وتوزيع دواوين الشاعر حتى يتسنى الاطلاع عليها، وإقامة دراسات من حولها.

4. الهوامش:

[1] ينظر: أبو العدوس يوسف، (2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، ص157.

[2] المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، (د ت)، الدار العربية للكتاب، د ط، ص138

[3] شعلال رشيد، (2011)، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ص19.

[4] ينظر: بكاري يوسف، (2006)، في العروض والقافية، دار الرائد ودار المناهل للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ص 19.

[5] القرطاجني حازم، (1986)، منهاج البُلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، د ط، ص269.

[6] بدوي عبده، (1984)، دراسات في النص الشعري ـ في العصر العباسي ـ، دار الرفاعي الرياض، ط2، ص56.

[7] وهبة مجدي، (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، ص282.

[8] أنيس إبراهيم، (1952)، موسيقى الشعر، مكتبة آنجلو المصرية، مصر، ط2، ص244,

[9] ينظر، المرجع نفسه، ص245.

[10] وهي ما كانت متحركة الروي بعد رويها وصل إشباع بالكسر، أو الضم، أو الفتح.

[11] عوني محمد عبد الرؤوف، (د ت)، القافية والأصوات اللغوية، مصر، د ط، ص94.

[12] بن رقطان محمد، (2004)، أغنية للوطن في زمن الفجيعة، مشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص5،6.

[13] أنيس إبراهيم، المرجع السابق، ص42.

[14] ينظر: بشر كمال، (1980)، علم اللغة العام ـ الأصوات ـ، دار المعارف، القاهرة، دط، ص72.

[15] السعدني مصطفى، (د ت)، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص27.

[16] بن رقطان محمد، المصدر السابق، ص 5، 6، 7.

[17] سلوم تامر، (1972)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، ص51.

[18] انظر: الصيغ عبد العزيز، (2000)، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر دمشق، بيروت، ط1، ص124.

[19] أنظر:أنيس إبراهيم، المرجع السابق، ص43.

[20] المصدر نفسه، ص 5.

[21] انظر: السعدني مصطفى، (د ت)، تأويل الأسلوب ـ قراءة حديثة في النقد القديم، مركز الدراسات للطباعة، منشأة المعارف، الاسكندرية، د ط، ص68.

[22] المصدر نفسه، ص6.

[23] المصدر نفسه، ص5.

[24] المصدر نفسه، ص ن.

[25] الفاخري عبد القادر، (1999)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، ص192.

[26] بن رقطان محمد، المصدر السابق، ص5، 6، 7.

[27] حسن الشيخ عبد الواحد، (1999)، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية، الاسكندرية، مصر، ط1، ص7.

[28] بن رقطان، المصدر السابق، ص6.