مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية ISSN : 2353-046
المجلد5 ، العدد12، (ديسمبر 2017) EISSN : 2600-6421

جماليات التصريع في القصائد الأندلسية لأحمد شوقي
دراسة أسلوبية

الأستاذ: :علي نكاع
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف2

الملخص:

يقوم الشعر في استيفاء جمالياته على مقومات أسلوبية دلالية و بلاغية تركيبية، تتراوح بين شكله و مضمونه، و كثيرا ما يحتج بهذه المقومات لدى النقاد على جودة نص شعري، ووجاهته الجمالية، و تعد بنية التصريع أحد أشهر المقومات في الشعر منذ القديم.

تقارب هذه الورقة بنية التصريع من حيث هو فاعل جمالي في قصائد شوقي المعروفة بالأندلسيات، و هو ما أحاول تحليله و بيانه في هذا المقال، و ذلك في سؤال أسلوبي أستوضح من خلاله الأداءان : التركيبي و الدلالي في البنية الموسيقية والمضمونية لهذه القصائد.

الكلمات المفتاحية:

البنية، التصريع، الأسلوب ، الأسلوبية، الشعر، شوقي

Abstract

The poetry is constructed in the accomplishment of its aesthetics on semantic, rhetorical and syntactic criteria, and this is done between its form and its content, and critics often base themselves on these criteria to evaluate the quality of poetic texts, and internal rhyme is one of the best known of these criteria in poetry since ancient times.

This article is an approach that looks for the aesthetic of internal rhyme in the Chaouki poems, known as "Andalusian", trying to analyze it in the texts quoted. And this in a question of stylistics, and also showing through this article the syntactic and semantic function in texts by their forms and their contents.

Keywords: the structure, the internal rhyme, style , the stylistics, the poetry, Chaouki

ISSN : 2353-046
EISSN : 2600-6421

مقدمة:

يعدّ التصريع محسنا بديعيا لفظيا في مطالع القصائد وغرضه جمالي؛ إذ هو أحد " أشكال التوازي الصوتي المهمّة في النّص، وذلك لموقعه المتميّز في صدر القصيدة، فهو أوّل شكل من أشكال السبك يراه قارئ النّص"[1]، لذلك يلجأ " الشاعر إلى التصريع ليجذب انتباه المتلقي ويجعله يتعلق بالنّص"[2]، والتصريع اصطلاحا هو " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[3].

تتجلى جمالية أسلوب التصريع في براعة حسن الاستهلال التّي تضفي على البيت الأوّل مسحة جمالية، وتمنح الكلام زينة إيقاعية، وتطرب أذن السامع، حيث تهيّء المتلقي للتقبل والانشراح، ومن ثمة يلج إلى عالم القصيدة مستسلما لسحر المطلع. ومن المؤكد " أنّ الشاعر لا يعمد إلى التصريع عمدا وإنّما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين فيلحق به العروض وزنا وتقفية، وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى"[4]، وإلّا جاءت " القصيدة باهتة جافة لظهور الصنعة والتكلّف الذي يخنق العاطفة ويمنح العقل مساحة ليست من حقّه"[5].

وقمين بالإشارة أنّ التصريع ظاهرة بلاغية قديمة ضاربة بجذورها في الشعر العربي القديم، ونماذجه وافرة في شعرهم، ونظرا لما للتصريع من أهمية في مطالع القصائد فإنّ شعراء البعث والإحياء استخدموه في أشعارهم، مثل ما نجد لدى البارودي مثلا، وأمير الشعراء شوقي؛ الذّي اغترف من هذا الأسلوب وضمّنه في أغلب قصائده الأندلسيات.

التصريع في أندلسيات شوقي: يمكن ملاحظة أنّ التصريع في القصائد الأندلسية لدى شوقي قد اتخذ مظهرين هما: التصريع الاستهلالي والتصريع الداخلي.

أولا: التصريع الاستهلالي:

يقع هذا النوع في مطلع القصائد؛ وهو " المخصوص بمبادرة الشاعر القافية حتّى يعلم من أوّل وهلة أنه أخذ في كلام موزون" [6]، فقد اعتاد الشعراء الفحول على تصريع مطالع قصائدهم لإثبات قدرتهم الفنّية، ولعلّ ذلك الاهتمام ناجم عن الجمال الموسيقي الذي يحقّقه التصريع، و" يعدّ نزعة تقليدية لها وجودها الكبير، بل كان الشاعر يعاب على عدمها قديما ، لكنّه مع هذا ليس شرطا حتميا في بدء القصيدة، وإنّما فضل لما فيه من حسن الاستهلال، إذ ينبيك آخر المصراع الأوّل بما سيكون رويا، إضافة للدفقة الإيقاعية الزائدة بين الشطرين، والمتولّدة عن توحد القافية في نهايتهما"[7].

يعدّ هذا النمط من التصريع بمثابة لازمة لمطالع القصائد، شغف به الشعراء واهتّم به النقاد، وعلماء البلاغة الذّين استحسنوا براعة حسن الاستهلال، وأثنوا على هذه الظاهرة البلاغية وأطروا حتّى صار التصريع أنموذجا يحتذى، وقد بلغت المطالع المصرّعة(*) في أندلسيات شوقي سبع قصائد هي: أندلسية، الرحلة إلى الأندلس، يبكي والدته، رثاء محمد فريد، مصرع لورد كيتشنر، مدح السلطان حسين كامل، وتحية شكسبير. ومن ثمة فقد شكّل التصريع الاستهلالي ظاهرة أسلوبية أسهمت في تعميق الموسيقى الداخلية ولعبت دورا في إبداع المعنى.

أنواع التصريع الاستهلالي:

التصريع تقليد فنّي شائع في بناء القصيدة العربية " يقصد إليه الشاعر حتّى يثير انتباه السامعين ويهيّئهم لتقبّل خطابه بما يحمله من شحنات إخبارية وسمات إيقاعية وتركيبية، ولمّا كانت هذه حاله فقد اتّخذ أشكالا متعددة يتنوع فيها الإيقاع بتنوع البنية وباختلاف المكوّنات الصوتية أو ائتلافها، وفي كلتا الحالين فإنّ الإيقاع يسمو درجات باتّفاق مقاطع القافية في المخارج والصّفات أو اختلافها، فلتوحدّ المخارج واتفاق بعض صفاتها مزية الانسجام والتناسق، ولاختلافهما مزية المرونة والتجدّد، وجماع ذلك يجسّد ثراء المعجم اللّغوي الشعري في العربية وسعته كما يؤكد أنّ اللفظة يمكن أن تؤدي دورا إيقاعيا ذا بال في القصيدة العربية"(8).

وبالعودة إلى مطالع أندلسيات شوقي تبيّن لنا اعتماده ظاهرة التصريع والتقفية في معظمها، ويمكن تصنيف قصائده المصرّعة بالنظر إلى مطالعها على النحو الآتي:

أ- **التصريع الكامل:**

ويقصد به أن يكون " صدره مستقلا بذاته عن عجزه"(9)، أو هو الذّي لم يجر عليه الشاعر غير مماثلة الروي والقافية في الشطرين ويسمّى التقفية(10)، ومن شواهده قول شوقي في مطلع قصيدة (الرّحلة إلى الاندلس)؛ التّي تقوم على نسق الخفيف(11)

اختلاف النهار واللّيل ينسي اذكرا لي الصّبا وأيّام أنسي

وقع التصريع الاستهلالي من خلال التوافق بين صورتي العروض (ليل ينسي: /0//0/0: فاعلاتن) والضرب (يامَ أنسي: فاعلاتن: /0//0/0)

وهذا التشاكل يحقّق ذروة الانسجام والتناسق في النغم كما أنّ التقفية من المظاهر التّي تمنح بنية التصريع قوّة موسيقية وتنبه إلى بداية القصيدة(12).

وثمّة أمر مهم في بنية العروض يتعلق بحذف المفعول به في قوله: ينسي؛ وتقدير الكلام قبل الانزياح: (ينسي الذكريات) وغرضه الاحتراز من العبث اللفظي، والقصد إلى الإيجاز والرغبة في تشكيل التصريع.

وفضلا على ذلك فإنّ اختيار الفعل المضارع (ينسي) يدّل على ديمومة النسيان بفعل عامل الزمن الذّي يؤدي إلى طمس الذكريات، وهذه الدلالة تنسجم مع صوت السين؛ الذّي من معانيه الخفاء[13].

وقد أسهم التصريع في تكثيف الموسيقى الداخلية كما مهّد لتقبّل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي، ومن ثمّة حقّق التصريع – فضلا عن جمالية الصّوت فيه- أبعادا جمالية عدّة.

ومن أمثلة التصريع كذلك قصيدة (أندلسية)؛ التّي تقوم على نسق البسيط[14]

يا نائح الطّلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الأوّل بمقطع صوتي واحد، فالعروض والضرب متطابقان تطابقا تاما (دينا: /0/0: فعلن)، وفي تقديري أنّ الحالة النفسية للنّاص هي التّي استدعت هذا التصريع، ولذلك توافرت المقاطع الصوتية الطويلة[15]؛ وذلك للإيحاء بالحزن المسيطر على الذات النّاصة، ويزداد التصريع قيمة معنوية حين نعلم أنّ حرف النون حرف نوّاح يرتبط بكثرة البكاء وهو " أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والأنين"[16]، و قد زاده التصويت بالألف الممتدة (نا) مرارة على مرارة، و بث به ألما على ألم، و تتضاعف هذه الدلالة بالتصافح مع حرف الحاء المكرر مرتين فهو دال – في هذا السياق – على" الحرقة و التوجع و الاكتواء برسيسه[17] ".

و لعل الإيقاع الحزين الناشئ عن بنية التصريع و بنية النداء (يا) يعكس تواصل الناص مع الآخر [**]، إذ يمتد بينهما الحوار بالشكوى في تسعة أبيات كاملة، و هو ما يخفف من حدة الألم و من حجم المصائب التي تكاد تقضي على شوقي في المنفى.

و من نماذجه أيضا قوله في مطلع قصيدة (رثاء محمد فريد) من بحر الخفيف[18]:

كل حي على المنية غادي تتوالى الركاب و الموت حادي

وقع التصريع بين (غادي) و (حادي)، و نلحظ أن التقفية واحدة في المصراعين و هي الدال المكسورة المردوفة بالألف و الموصولة بالياء، و لئن ائتلفت القافية من حيث بنيتها ، فقد اختلفت تفعيلة الضرب (فاعلاتن) لسلامتها من زحاف الخبن و دخوله على تفعيلة

العروض (فعلاتن) من مصراع الصدر، الأمر الذي ينوع في إيقاع المصراعين، إذ يضفي على بحر الخفيف نوعا من الحركية و التجدد.

و قد تولد عن بنية التقفية اتزان نغمي خدم موسيقية البيت الشعري و أعلى مستوى الجمال فيه، كما لفت ذهن المتلقي إلى حتمية الموت.

و من أمثلته قوله في مطلع قصيدة (تحية شكسبير) من بحر البسيط [19]:

أعلى الممالك ما كرسيه الماء و ما دعامته بالحق شماء

حصل التصريع الاستهلالي من خلال التطابق المطلق بين صورتي العروض (ماء+ و = 0/0/= فعلن) و الضرب (ماء+ و = فعلن)لأن " الوظيفة التي تمنح للتصريع هنا تجعله داخلا في بنية الشعرية التي يصبح هو علامة مع علاماتها ، و يتمثل ذلك من خلال التماثل الوزني و الإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها " [20]، فالتصريع - إذن - "صوت له دلالة أو دلالة في قالب صوت"[21]، و هذا التصريع كغيره بعيد عن التكلف و التصنع ، لأن المعنى هو الذي طلبه و استدعاه، وقد أكسب المبنى نغمة موسيقية عذبة كالماء، تطرب أذن المتلقي، فترتاح نفسه، وينشرح قلبه لدعامة الحق ب-

التصريع الناقص:

و هو الذي " يحتاج فيه صدر البيت إلى عجزه لإتمام المعنى"[22]، و يمثله قول شوقي في مطلع قصيدة (يبكي والدته) التي تقوم على نسق الطويل[23]:

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما أصاب سويداء الفؤاد و ما أصمى

ورد التصريع من خلال التشاكل بين صورتي العروض (نوى سهما = //0/0/0= مفاعيلن) و الضرب (و ما أصمى = //0/0/0 = مفاعيلن)، و قد أنتج التصريع -هنا- تكثيفا لدلالة الحزن و الألم الذي خالط قلب شوقي المنكسر، و لعل هذا الانكسار النفسي يتوافق مع صوت الميم فهو للقطع و الاستئصال و الكسر [24]، و يضاعف هذه الدلالة (الحزن) صوت الهاء المأساوي الذي يأتي من جوف الصدر [25] ليعبر عن الألم الحاد و الحزن العميق القار في صدر الشاعر بسبب الموت الخاطف لوالدته، وإذا أضيف إلى ما تقدم بأن حرف الهاء " يدل على معنى الحركة "[26] ينسجم هذا مع معنى البيت الذي يعبر فيه الشاعر عن حركة السهم العميقة (سهما) التي أصابت صميم قلبه.

و قد جاءت أحرف المد (ا، و، ي) مناسبة لغرض الرثاء، و بخاصة الألف التي تضافرت مع بنية التصريع، لأن طول الصوت يوحي بحزن الشاعر العميق على وفاة أمه، و من ثم يسهم " التصريع –بوصفه دالا صوتيا معنويا – في إنتاج شعرية النص و تحقيق رسالته،

كما يكسبه وضعه في أول القصيدة صفة المثير الصوتي الذي يجعل المتلقي متحفزا لتقبل الرسالة الشعرية"[27] بما تتضمن من شكوى لله تعالى وحده.

ج- التصريع بالنقص:

التصريع بالنقص هو الذي " يبنى أساسا على ما يعرف في علم العروض بعلل النقص اللازمة لارتياط هذه العلل بالأضرب غالبا من دون تفاعيل الحشو "[28]، و يمثله قول شوقي في مطلع قصيدة (مطلع لورد كيتشنر) التي تقوم على نسق الرمل [29]:

قف بهذا البحر و انظر ما غمر مظهر الشمس و إقبال القمر .

وقع التصريع الاستهلالي بالنقص من خلال التوافق بين صورتي العروض (ما غمر = 0//0/ = فاعلا) و الضرب (للقمر = 0//0/ = فاعلا) و تنقل إلى (فاعلن).

و أهم ما يلاحظ في البيت تماثل المصراعين لبناء كل منهما على علة الحذف، و من ثم حدوث التطابق الإيقاعي بين شطري البيت، لأن " الإتزان الصوتي الذي يتساوى فيه لفظ عروض البيت مع ضربه، هو اتزان يخلب العقول و يجلب الأسماع إليه، ويخلف في نفوس المتلقين من الأريحية و الإهتزاز النغمي ما يلتذون به ويستحلونه"[30].

و تعمل صفة التكرار التي في (الراء) على إنتاج دلالة التأمل المستمر في مظاهر الطبيعة (البحر، الشمس، و القمر).

و على ضوء ما سبق يتبين لنا حرص الشاعر شوقي على أسلوب التصريع في مطالع قصائده الأندلسية، فقد ظل وفيا له لا يحيد عنه إلا قليلا، و هذا دليل على أصالته الشعرية بالسير على نهج القدماء و المحافظة على مرتكزات الشعر العمودي أي على شروط بناء القصيدة العربية.

ثانيا: التصريع الداخلي :

يقع هذا التصريع في غير الابتداء، و " قد يلجأ الشاعر إلى ذلك عند خروجه من قصة و دخوله في قصة، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيستخدم هذا الإجراء إخبارا بذلك، و تنبيها عليه "[31].

و قد أشار قدامة إلى التصريع الداخلي بقوله: " و ربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، و ذلك يكون من اقتدار الشاعر و سعة بحره "[32].

و إذا كان التصريع الاستهلالي محمودا – لأنه أول ما يتلقفه المتلقي من القصائد، و لذلك نجده يحلو كلما جاءت المطالع مصرعة، و تقل تلك العذوبة كلما غاب- فإن " التصريع داخل القصيدة بمثابة إفاقة و إثارة للسامع أو القارئ الذي مضى مع ما قبل تلك الدفقة

مع أبيات موحدة الإيقاع و صار في حاجة إلى انتباهة تخرجه و تدخله في آن واحد لجو القصيدة ، كما أن التصريع في أول المفتتح ليس شرطا حتميا في القصيدة، فكذلك تلك الدفقة داخلها ليست شرطا نقول معها إنها ضرورية، و عدم وجودها يخل بإيقاع القصيدة، ولكن نقول إنها شيء وجوده يمنح القصيدة ما قلناه، و عدمه لا يخل بأي حال من الأحوال بإيقاع القصيدة الأساسي... فالشاعر إذن قد يتدارك أمر عدم وجود التصريع في المفتتح بإيجاد تصريع داخل القصيدة، و لكن قد يجتمع التصريعان في المفتتح، و في داخل القصيدة، و هنا تكون مزيتان إيقاعيتان، تناصران دون شك إيقاع القصيدة"[33]

و لم يكتف شوقي بتصريع مطالع قصائده الأندلسية فقط، بل لجأ إلى التصريع الداخلي، وقد جاء على النحو الآتي:

أنواع التصريع الداخلي:

أ- التصريع المكرر:

و المراد به " أن تكون هناك لفظة واحدة تتشابه في صدر البيت و عجزه "[34]، ويمثله قول شوقي في قصيدة (الهلال و الصليب الأحمران) التي تقوم على نسق مجزوء الكامل المرفل[35]:

فهما لربك راية و الحرب للشيطان راية

وقع التصريع الداخلي المكرر في البيت الرابع ، و نلحظ أن تفعيلتي المصراعين مختلفتا البنية فهي في العروض (متفاعلن) و في الضرب (متفاعلاتن) بسبب إعلالها بالترفيل، و هذا يضفي على بحر الكامل نوعا من الحركية و التجدد.

و في تصوري أن التوافق بين صورتي العروض و الضرب باشتراكهما في قافية واحدة لا يدل على عجز الناص في اختيار قافية جديدة و إنما هو اختيار مقصود، لأن القافية المطلقة في تفعيلة العروض (راية) بالضم توحي بالرفع من شأن الديانتين: الإسلامية (الهلال)، و المسيحية (الصليب)، و لعل الصوت المضموم " يجسد الفخر و الاعتزاز و الشموخ و التعالي"[36]، و هو ما يكشف عن نظرته (الناص) إلى الأصل الواحد للأديان.

و إذا كان المعنى القاموسي لكلمة (راية) هو " العلامة المنصوبة لكي يراها الناس"[37]، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤكد هذا المعنى، و أدى صوت الألف (راية) دلالة العلو، و أوحى صوت الراء بالحركة المستمرة للراية السماوية، و انتشار لدين الله على وجه البسيطة.

لقد كشف التحليل الصوتي لمادة (القافية) مع تضافرها بالأصوات الأخرى بأن راية الله هي العليا، و راية الشيطان هي السفلى لارتباطها بالشر (الحرب)، و من ثم استحقت (القافية) التقييد.

و هكذا فقد انسجمت الأصوات مع الدلالة في بنية التصريع و غدت ضربا من التفنن العجيب في إبداع المعنى.

و من نماذجه أيضا قوله في قصيدة (رثاء محمد فريد) التي تقوم على نسق الخفيف [38]:

وعد الدهر أن يكون ضمادا لك فيها فكان شر ضماد

ورد التصريع المكرر في البيت الخامس و الخمسين من خلال التوافق بين صورتي العروض (نضماد + ن = ///0/0 = فعلاتن) و الضرب (رضماد+ ي = ///0/0 = فعلاتن) لوقوع زحاف الخبن فيهما معا، و أهم ما يميز المصراعين هو تشاكلهما في الروي، و تباينهما في المجرى، و لعل الفتحة تدل على رحابة صدر الدهر، و الكسرة توحي بتقلباته و غدره و هلاكه، و هذا يتوافق مع المثل " الدهر يومان يوم لك و يوم عليك ".

و يزداد التصريع قيمة صوت معنوية بالنظر إلى الروي، فالدال صوت انفجاري [39] "يحمل دلالات الشدة و القوة كما أنه أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة و الفعالية الماديتين و على التحطيم و الدعس "[40] .

و من ثم فقد نجح الناص في بنية التصريع، و تلاعب بالأصوات و الألفاظ و الحركات تأكيدا للمعنى الذي يرومه، و هو تلاعب الدهر بالبشر .

و يقول في قصيدة (انتحار الطلبة) التي تقوم على نسق الرمل [41]:

قال ناس : صرعة من قدر و قديما ظلم الناس القدر

حصل التصريع الداخلي المكرر في البيت العشرين من خلال التشاكل بين صورتي العروض (قدر + ن = ///0 = فعلا) و تنقل إلى(فعلن) ، و الضرب (سلقدر = /0//0 = فاعلا) و تنقل إلى (فاعلن) لاعتمادهما على علة الحذف .

و ينتج التصريع هنا تكثيفا لدلالة السخرية و الاستهزاء المصحوب برفض الناص لهذا الرأي.

و تعمل صفة التكرار التي في (الراء) على تأكيد ظاهرة انتحار الطلبة،"فالراء صوت يدل على التحرك و التكرار و الترجيع،كما أنه يدل على الفزع و الخوف و مظاهر الاضطراب التي تنتاب من يتعرض لهذه الحالات الشعورية"[42]

و الإيقاع الناشئ عن بنية التصريع يعكس حوار الناص مع الآخر الذي يرى بأن انتحار الطلبة صرعة قدر، و لعل الكسرة قد لعبت دورا رئيسا في الإيحاء بجو الحزن و معنى الانكسار، لأن الصوت المكسور يدل على " الانهيار و البث و الحزن و الحرقة "[43] ، و هو ما ينسجم مع موضوع القصيدة ، فقد رأى شوقي " ذلك المفزع الوبيء الذي يفزع إليه صغار الطلبة في مصر بعد سقوطهم في الامتحانات ، فنظم لهم هذه القصيدة يقطع عليهم فيها سبيل اليأس، و يبسط لهم سبيل الأمل"[44].

ب- التصريع الموجه:

" و يكون الشاعر فيه مخيرا بين استبدال كلمتي نهاية الصدر و العجز "[45]، أو هو الذي " يمكن وضع كل تصريع موضع صاحبه" [46]، و يمثله قول شوقي في قصيدة (الرحلة إلى الأندلس) التي تقوم على نسق الخفيف [47]:

في ديار من الخلائف درس و منار من الطوائف طمس

وقع التصريع الداخلي في البيت الواحد و الخمسين من خلال التوافق بين صورتي العروض (ئف درس+ ن = ///0/0/ = فعلاتن) و الضرب (ئف طمس + ي = ///0/0 = فعلاتن) لاعتمادهما على الخبن .

و التكوين الصوتي لكلمتي (درس) و (طمس) موح بالخفاء، و المعنى القاموسي لهما هو الدرس و الانمحاء، يقال : " درس، دروسا، الرسم : عفا و انمحى" [48]، و " طمس، طمسا، طموسا: درس و انمحى" [49] ، و يؤيد هذه الدلالة تكرار صوت السين الدال على الخفاء [50]، و هذا ينسجم مع الدلالة التي يحملها البيت، لأن الشاعر يصف أطلال الحضارة الإسلامية في بلاد الأندلس، الفردوس المفقود.

و هكذا فقد أبدع الشاعر في بنية التصريع ، و زاده التوازي و حسن التقسيم في البيت روعة و جمالا، كما أوحت الكسرة بالانكسارات المتتالية التي أصابت هذه الديار الإسلامية، لأن الصوت المكسور يدل على " الانهيار و البث و الحزن والحرقة"[51].

ج- التصريع الناقص:

و هذا النوع من التصريع ناقص بالعلة، و ناقص من حيث أنه " لا يفهم معنى المصراع الأول إلا بالمصراع الثاني " [52]، و مثاله قول شوقي في قصيدة (صقر قريش) التي تقوم على نسق الرمل (موشح) [53]:

أيها القلب أحق أنت جار للذي كان على الدهر يجير؟

هاهنا حل به الركب و سار و هنا ثاو و إلى البعث الأسير
فلك بالسعد و النحس مدار صرع الجام و ألوى بالمدير

فالناص يوافق هنا بين صورتي العروض و الضرب في ثلاثة أبيات متتالية، فقد جاءت (جار) لتتوافق مع (يجير)، و لفظة (سار)، لتتواءم مع (الأسير)، و لفظة (مدار) لتنسجم مع (المدير).

و أهم ما يلاحظ في بنية الرمل هذه أنها تميل إلى علة القصر في التفعيلة الثالثة (فاعلاتن) من كلا المصراعين، ثم إن ما يثير الانتباه في هذه الأبيات هو الردف بالألف في الأعاريض، و الردف بالياء في الأضرب.

الخاتمة:

بعد هذه الجولة العلمية - المتواضعة - يمكن أن نحدد ما حققه الناص في توظيفه لبنية التصريع في قصائده الأندلسية في النقاط الآتية:

- لم يقتصر استخدام شوقي للتصريع على المطالع، كما هو مألوف في نظم الشعر، بل امتد إلى ثناياها، و من ثم لفت ذهن المتلقي.
- لبنية التصريع في أندلسيات شوقي أربعة أنواع هي: الكامل ، و الناقص، و الموجه، و المكرر، ونلحظ غياب أنماط أخرى من التصريع، مثل : المعلق، و المشطور، و المضمن.
- أسهم التصريع بتضافره مع مكونات الخطاب الأخرى في تكثيف الموسيقا الداخلية بالإضافة إلى إبداع المعنى .
- التصريع سمة أسلوبية بارزة في أندلسيات شوقي و ليس نزعة تقليدية.
- جاء التصريع في القصائد الأندلسية عفويا بعيدا عن الصنعة و التكلف.
- التصريع يساعد على جذب المتلقي، ويجعله ينتشي بإيقاعه، كما يسهل من ترسيخ البيت الشعري ليقع في القلب، فتحتفظ به الذاكرة .

هوامش البحث و احالاتـه:

(1) إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، دار العلم و الإيمان، كفر الشيخ، ط 1، 2009م، ص 682.

(2) أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة، القاهرة، 2007، ص 103.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل ، بيروت، لبنان، ط 5، 1981م ، ج 1، ص 173.

(4) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي أسلوبي، دار المعارف، مصر، ط 1، 1988، ص 24.

(5) بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينيك للخنساء، الجزائر، 2007، ص 50.

(6) عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوي، مط الخليج العربي، تطوان، ط 1، 2008، ص 226.

(7) عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، 2005،ص 108.

(*) جاءت مطالع القصائد الأندلسية موزعة على ثلاثة أنماط: مطالع مصرعة، و مطالع مدورة، و تتمثل في قصيدة واحدة و هي (الهلال و الصليب الأحمران)، و مطالع غير مصرعة و غير مدورة و قد بلغت ثلاث قصائد هي : (صقر قريش)، (رثاء عبد الله بك الطوير)و (انتحار الطلبة).

(8) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع تركيبيا و دلاليا و جماليا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011، ص 161.

(9) إبراهيم بن جمعة الشكيلي، البنية الإيقاعية في شعر الحبسي دراسة أسلوبية، منشورات مؤسسة الدوسري للثقافة و الإبداع، مملكة البحرين، ط 1، 2013، ص 141.

(10)ينظر: محمد سعيد إسبر و بلال جنيدي، معجم الشامل في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط 2 ، 1985م ، ص 894.

(11)الشوقيات لأمير الشعراء أحمد شوقي، راجعه و ضبطه يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2008، ج 2، ص 271.

(12)ينظر : عبد الله خضر حمد ، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2013م، ص 299.

(13)ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية معانيها، ص 58.

(14)الشوقيات، ج2، ص 318.

(15)ينظر: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص 103.

(16)حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 75.

(17)عبد الملك مرتاض، نظرية اللغة العربية تأسيسات جديدة لنظامها و أبنيتها، دار البصائر، الجزائر2012، ص 96.

(**) المقصود به الملك الشاعر المعتمد بن عباد الذي نفي إلى أغمات بالمغرب.

(18)الشوقيات ج 3 ،ص 42.

(19)المصدر نفسه، ج 2، ص 239.

(20)ربابعة موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي ، الأردن، 1998م، ص 131.

(21)بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذى بعينية للخنساء، ص 51.

(22)البينية الإيقاعية في شعر الحبسي، ص 143.

(23)الشوقيات، ج 3، ص 105.

(24)ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك، النظرية النقدية، ج 1، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، العدد 162 ، النادي الثقافي بجدة السعودية ، ط 4، 2012م، ص 37.

(25)ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 106.

(26)إياد الحصني، معاني الاحرف العربية، ج2 ، سندس للفنون المطبعية و الإشهار، 2006 م، ص 35.

(27)إبراهيم جابر علي، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، ص 684.

(28)رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 153.

(29)الشوقيات، ج 2، ص 363.

(30)عبد الكريم الرحيوي، جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية..دار كنوز المعرفة، عمان، ط 1، 2014 م ، ص 323.

(31)عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوي، ص 226.

(32)قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مك، الكليات الأزهرية، 1979 م، ص 51.

(33)عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 110.

(34)إبراهيم بن جمعة الشكيلي، البنية الإيقاعية في شعر الحبسي دراسة أسلوبية، ص 143.

(35)الشوقيات، ج 1، ص 233.

(36)عبد الملك مرتاض ، السبع معلقات، مقاربة سيمائية أنثروبولوجية لنصوصها، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1998 م ، ص 242.

(37)المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق بيروت، لبنان، ط 31، 1991 م، ص 291.

(38)الشوقيات، ج 3، ص 44.

(39)ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 88.

(40)ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 67 – 68 .

(41)الشوقيات، ج 1 ، ص 102.

(42)ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 41 و ما بعدها.

(43)عبد الملك مرتاض ، السبع معلقات، ص 222.

(44)الشوقيات، ج 1، الهامش ، ص 101.

(45)إبراهيم بن جمعة الشكيلي، البنية الإيقاعية في شعر الحبسي دراسة أسلوبية، ص 142.

(46)عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوي، ص 228.

(47)الشوقيات، ج 2، ص 274.

(48)المنجد في اللغة و الأعلام، ص 211.

(49)المرجع نفسه، ص 471.

(50)ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص 85.

(51)عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، ص 222.

(52)عبد اللطيف شهبون، الخصائص الأسلوبية في شعر التستاوي، ص 228.

(53)الشوقيات، ج 2، ص 376.