فاعلية المستوى الصوتي في تشكيل الإيقاع والدلالة في همزية ابن الأبار.

The effectiveness of the phonemic level in forming rhytm and significance In hamzia ibn AL-ABAR.

وليد رافع، سليمة مدلفاف

[1] جامعة لونيسي علي البليدة 2 (الجزائر)،مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، oualidrafa91@gmail.com

[2] جامعة لونيسي علي البليدة 2 (الجزائر)، salimamedel@yahoo.fr

تاريخ الارسال16./05/ 2020	تاريخ القبول...../...../....	تاريخ النشر..../...../....

الملخص		**Abstract**
تهدف هذه الدراسة إلى إبراز ما يمنحه الصوت من تشكيلات إيقاعية في همزية ابن الأبار، وذلك من خلال التطرق إلى أهم الظواهر الصوتيّة من إيقاع خارجي وإيقاع داخليّ، محاولين بعدها التنقيب عن الطبقات الدلالية المتوارية تحت هذه الظواهر. وخلصنا إلى أنّ المستوى الصوتي كان له فاعلية كبيرة في تشكيل الإيقاع ومن ثم في الكشف عن الجوانب النفسية والشعورية التي أنتجت هذه القصيدة.		This study aims to highlight the rhythmic formations that the sound gives to Ibn Hamar Al-Abbar, by examining the most important phonetic phenomena from an external rhythm and an inner rhythm, after which they try to excavate the hidden semantic layers under these phenomena. We concluded that the phoneme level was very effective in forming the rhythm and then in revealing the psychological and emotional aspects that produced this poem.

كلمات مفتاحية: الصوت ؛ الإيقاع ؛ الدلالة ؛ همزية ابن الأبار.		**Keywords :sound ; rhythm; significance ; hamzia ibn al-abar**

المؤلف المرسل: وليد رافع، **الإيميل**: oualidrafa91@gmail.com

1. مقدّمة:

إذا كان تركيب الوحدات الصوتية على مبدإ الحركة والسكون هو المشكّل لإيقاع النصّ الشعري، فإنّ الحقيقة التي لامراء فيه أنّ الإيقاع الشعري يستمدّ موسيقاه من الوحدات الصوتية، التي بدورها تحفز القارئ أو المتلقي على التفتيش عن الدلالة المتوارية، ويعطيه قدرة على التأويل والتّأمل بشكل فاعل، ابتداء من أصغر وحدة صوتية مرورا بالكلمة، فالبيت الشعري إلى إيقاع القصيدة كلها، وعليه فدراستنا تهدف إلى الوقوف على فاعلية البنية الصوتية في تشكيل الإيقاع والدلالة معا في قصيدة ابن الأبّار موضوع الدراسة.

إشكالية البحث: لقد تأسس البحث على عدة أسئلة هي:

1. هل يقوم الإيقاع على أساس صوتي لغويّ؟.
2. ما مدى فاعلية الصوت في تشكيل إيقاع همزية ابن الأبار القضاعي؟.
3. هل كان الشاعر موفقا في خياراته الصوتية في هندسة الإيقاع، ومن ثم في بناء الدلالة؟.

أهمّية البحث: تأتي أهمية هذا البحث من أهمية المستوى الصوتي في التحليل الأسلوبي، فهو أول مستويات التحليل الأسلوبيّ، كما أنه منبه أسلوبي بامتياز، يلفت سمع القارئ ومن ثم خاطره فيعمل على بعث الدلالات الكامنة.

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى الكشف عن الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت هذا النص وذلك من خلال المستوى الدلالي الذي يشكله التنوع الصوتي في القصيدة.

منهج البحث: المنهج الذي يقوم عليه البحث هو المنهج الأسلوبيّ الذي من مستوياته في التحليل هو المستوي الصوتي.

2. علاقة الإيقاع بالصوت:

هناك جدلية قائمة بين الإيقاع والصوت منذ القدم إلى يومنا هذا، والسؤال المطروح : هل الإيقاع له علاقة بالصوت، أم هو غني عنه، وفي هذا يقول الدكتور ممدوح الرّمالي:" ويحسم الأخفش قضية بالغة الأهمية، وهي قيام الإيقاع على أساس صوتيّ لغويّ، وليس على أساس آخر، على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض، أي: أنّ الأساس كان الواقع اللغويّ الشعريّ، وترتيب الأصوات فيه، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة عنه الخليل... غير أنّ الأخفش لا يكتفي بهذا التحديد، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى معينا؛ إذ يأخذ منه الجانب الكمّيّ على وجه الخصوص"[1].

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصوتيّ على أساس أنّ" الصفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتيّة ثم الانسجام الذي يحكم التنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرتابة"، وعلى إثر هذا يعرف رنيه ويليك ووارين الشعر على أنّه"[2] تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[3]، أمّا السيّد البحراوي وهو من العروضيين المحدثين، فيرى أنّ الإيقاع مرادف للبنية الصوتية في أي نصّ أدبي، فتضام الأصوات هو ما يمنحها نظاما قائما على علاقات وقوانين وقواعد"[4]، ثم يتبع فيقول : إنّ التنظيم الصوتي في الشعر يخلق الإيقاع باعتباره نظاما من الأصوات المتوالية على مدى زمنيّ معين"[5]، وفي السياق نفسه تقول الناقدة خالدة سعيدة في كتابها حركية الإبداع:إنّ الإيقاع" هو ذلك النظام الذي يتوالى أو يتناوب فيه مؤثّر ما (صوتيّ أو شكليّ) ، أو جوّ ما (حسيّ، فكريّ، سحريّ، روحيّ)، وهو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التوازي، التداخل)"[6]، يقول ممدوح الرمالي: "والمستوى الصّوتي يعد من أبرز مستويات البناء الشعريّ وأكثرها وضوحا، وذلك بحكم المادة الأولية بوصفه فنّا لغويّا، أي الألفاظ عبارة عن مجموعة من الأصوات تخضع- عند تشكيلها الجمالي- لتنظيم خاصّ يلفت انتباه القارئ، ويمثل جانبا كبيرا من التّأثير الجماليّ للفنّ، وهذا التشكيل الصوتيّ تشترك فيه كل الأعمال الأدبية

ولكنّه في الشّعر أكثر حضورا وخضوعا للنظام...، فالشعر بناء صوتيّ إيقاعيّ يتألف من تكرار منتظم لأنساق صوتيّة ـ مقاطع، نبرات، صيغ وزنية ونحوية، وتراكيب لغوية"[7].

وفي حين نجد من العروضيين المعاصرين من لا يرى في العناصر الصوتيّة أهميّة معتبرا إيّاها عنصرا ثانويّا مقارنة بالعناصر الإيقاعية الأخرى؛ تلك المتعلقة بأنساق الحركة والمضمون، وذلك إشارة إلى ما عبّر عنه محمد بن يحيى بإيقاع الحركة، إيقاع النقط ومحلاّت البياض"[8]، وكذلك أقصى محمد الهادي طرابلسي الصوت من الإيقاع أثناء تعريفه للإيقاع الدّاخليّ"هو حركة موقعة في بناء القصيدة ونسيجها، مجرّدة من عنصر الصوت، وهي حركة لا يتمّ إدراكها من خلال حاسّة السمع أو البصر، وإنّما من خلال فهم متكامل لنموّ الحركة"[9]، غير أننا بعد عرضنا للاتجاهين نميل إلى الرأي الأول الذي يرى أن الصوت له السهم المعلّى في تشكيل الإيقاع ولا يمكن الاستغناء عنه، أو أن تتجرد القصيدة منه، فالمستوى الصوتي قد أصبح حقلا خصبا ورافدا فياضا لإغداق الدلالة في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

3.الإيقاع الخارجيّ للقصيدة:

1.3 دراسة بحر القصيدة:

تنتمي القصيدة في شقّها العروضي إلى البحر الكامل" متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن"، يتميّز هذا البحر بحركة نشطة داخل البنية الإيقاعية"[10]، فالحركة داخل التفعيلة تتطلب نشاطا: فمتفاعلن تبدأ بمتتالية من الحركات، ثم يتلوها السكون لتعود الحركة للانبثاق وبعدها سكون.

هذه الحركية توزّعت في ربوع القصيدة، وكأنّ الشاعر يطلب السرعة في استنجاد فردوس قد يضيع، فالحزم يحتاج كلمات سريعة لا تعرف السكون، وعليه تكون العلاقة بين الوزن والغرض علاقة تكامليّة، فالقصيدة بكل معانيها تحتاج إلى تحرك ونشاط ليتحقّق

استرجاع الأندلس، كما أنّ وزن القصيدة يطلب من السكون أن يضمحلّ ليجد متنفسا للسرعة والحركة.

2.3وظيفة البحر الكامل:

لعلّ الأسباب التي جعلت ابن الأبار يختار البحر الكامل دون باقي البحور الشعريّة؛ أنّه يصلح لكلّ نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في شعر المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقة، وبه نبرة تهيّج العاطفة.

فهذه المميزات التي يتميّز بها البحر الكامل لها دلالات تخدم موضوعنا، فهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، فهذا يثبت لنا دلالة اختيار الشاعر لأسلوب الخبر على الإنشاء، فالشاعر في موقف المخبر عن حال الأندلس، أو أنّه يخبر أنّ العلوج غيّروا حالها من الأحسن إلى الأسوأ، أمّا معنى قولنا: هو أقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة،فهذا أيضا له دلالة في قصيدتنا، فالشاعر يريد من هذا الملك أن يشدّ من أزر الأندلس، وأن يستعمل الشدّة والقسوة مع الأعداء؛ لأنّ الأعداء معهم لا تنفع معهم رقّة ولا سماحة، وأمّا معنى:" به نبرة تهيّج العاطفة"، وهنا أيضا يريد أن يلعب على أوتار العواطف؛ فيثير عاطفة النخوة والمروءة لدى الملك الحفصي وعاطفة رابطة الدم والإسلام.

3.3وظيفة القافية الدلالية:

اهتمّ علماء العروض قديما بمفهوم القافية، وحدّدوا أنماطها فمنهم من رأى أنّها آخر كلمة في البيت، وهو ما ذهب إليه الأخفش، بينما يرى الخليل بن أحمد الفراهيدي أنّها آخر حرف ساكن من البيت إلى أول ساكن يليه متحرّك قبل ذاك الساكن"[11]، فالقافية في الهمزية هي "**فداءها**" عند الأخفش، أما عند الخليل فهي "**داءها**"، وعليه يمكن أن نُعرّف القافية أنها" مجموعة من الأصوات تكوّن مقطعا موسيقيّا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول من

القصيدة، ويكرّرها في نهاية أبيات القصيدة كلها"[12]، فهي تقفو أثر كلّ بيت وتأتي في آخره فتتيح له فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته؛ فتكون أعلق بالحافظة، وأشدّ أثرا من سائر كلمات البيت، ولها أهمية في انسجام النّصّ الشعريّ العموديّ كونها تؤذن بنهاية البيت وبداية بيت آخر، فيُحدث ذلك التكرار الصوتيّ نوعا من الانسجام والتّوافق والإيقاع الرتيب الذي ما إن نسمعه في نهاية البيت الأول حتى نتأهب لاختزانه في الذاكرة وننتظر سماعه من جديد، و كما لها أهمية أخرى تكمن في كونها تعطي السامع الصوت المنسجم والمتسق الذي تتوقّعه أذنه، وهذه النقرة الصوتية المتكرّرة تؤدي إلى اتساق النصّ وانسجامه، فلولاها لكان الشعر مهلهلا بلا نظام، كما لها وظيفة متعلقة بالقارئ؛ إذ تجعله يتلقّى البيت وينتظر ورود القافية ورويّها، فيستجمع الفكرة الجزئية ثم يربطها بالأفكار الأخرى فتتكون له فكرة رئيسة كلية .

وردت القافية في القصيدة على إطلاقها؛ أي أنها جاءت معبرة عن آهات الأنا في حركة مليئة بالإشباعات الحركية، وهو ما يسمى في علم العروض بالقوافي المطلقة، وفي هذا ذكاء أسلوبي حيث امتلكت من رسمها دلالة فهي مطلقة، وكأن الشاعر أطلق هذه القصيدة على شكل صرخة يثير بها الملك ليستجيب لنداء الأندلس.

4.3 الرويّ وأبعاده الدلالية:

تعتبر دراسة الرويّ وعلاقته بالبعد الدلاليّ والعاطفي للقصيدة شيئا يستدعي التريث والملاحظة باعتباره"... أقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة... ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات"[13]، بل إنّ كثيرا من القصائد نسبت إلى حرف رويها، لقد اختار الشاعر لرويّه حرفا مهموسا رخوا وهو الهمزة، ولهذا الحرف شحنات دلالية توحي إلى آلام وآهات الشاعر اتجاه ما يحدث للأندلس وأهلها، فقد وقف الشاعر على الأطلال أطلال الأندلس كما يقف العاشق المحزون على أطلال محبوبته، فبكى مدينة زالت، أو آيلة للزوال، وفنونا بادت وعزّا طاح مع الرياح، وملكا كأن لم يمض عليه إلا ليلة أو

صباح، وإنّ دولة لم تشيّع بعبرات العيون وزفرات القلوب كما شيّعت بلاد الأندلس، ولحرف الرويّ الهمزة وظيفة شعرية تتجلّى في الانكسار الصوتي الذي يدلّ على الضعف، وعليه يكون البعد الدلالي لاختيار الرويّ متمثلا في الثنائية الآتية: القوة والاستنجاد من خلال أفعال الأمر، والضعف واللين من خلال حرف الهمزة، فتكرار الرويّ منذ بداية القصيدة إلى نهايتها جعلها ذات بعد ديناميكي إذ تحولت القصيدة على إثر ذلك إلى موسيقية تراقص الألفاظ وتشابك مع الأصوات، فالهمزة صوت مهموس يصلح للمآسي والأحزان فجاء الاختيار مناسبا لجوّ الخشوع، ولكن المفارقة الأسلوبية الشعرية أن يتحول هذا الصوت من إيقاع نائح إلى صوت تستنهض به الهمم.

4.الموسيقى الداخليّة:

إنّ ما تميزت به الهمزيّة تلك الألوان البديعية فهي بنوعيها تحسن الكلام من خلال المعنى،أو اللفظ، كما أنّها تفضي حرفا موسيقيّا ونغما شجيّا مطّردا على أوتار القصيدة، فالشاعر أبدى مقدرة فائقة من خلال توظيفه لزخم بديعي ظاهر في القصيدة إلا أنّ اهتمامه به وإيلاءه حيّزا ليس باليسير، واستخدامه لألوان بديعية مختلفة لا يعني أنه مظهر من مظاهر التّكلف والتّصنّع، بل هو تكميل للبناء الشعريّ القائم على المزج بين الصورة والخيال، الأساليب والموسيقى مع العناية الفائقة بالمعنى ممّا يؤكّد لنا أنه قد بذل جهدا كبيرا في إبداعها وتنميقها بمختلف ألوان البديع، ولعلّ هذا من أسرار روعة هذه القصيدة.

1.4مفهوم الجناس:

وهو أن يورد المتكلّم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها"، وينقسم قسمين كبيرين: الجناس التّام، والجناس النّاقص، فالجناس التّام هو ما اتّفق ركناه في الأصوات، في أنواعها وعددها وترتيبها وحركاتها"[14]، أما الجناس الناقص فهو ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة"[15].

2.4 وظيفة الجناس:

قبل معاينة الجناس في الهمزية علينا بداءة أن نشير إلى أنّ الجناس إنّما هو تزيين للألفاظ من حيث الجرسُ الموسيقيّ، بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادةُ حسن أداء الكلام لمعناه بفضل الجرس الموسيقيّ، وعليه فلا أحد يستطيع أن ينكر أنّ الجناس أكثر الأنواع البديعية موسيقية، حيث تنبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة مما يقوّي رنين اللفظ والجرس الموسيقيّ، فمعيار الجناس أو" التجنيس إنّما هو معيار صوتيّ بالدرجة الأولى، الأمر الذي أدّى إلى التركيز على دلالة اللفظتين المتجانستين، ومن ثم التمييز بينهما على أساس المعنى، فالصوت سابق لأنّه هرم الأصوات الذي تعرف به الظاهرة في الخطاب"[16].

هذا وقد يشكّل الجناس النّاقص عنصرا موسيقيا مميّزا، خلقه ذلك التّماثل الصوتيّ للألفاظ الذي يسمح بتكثيف جرس الأصوات، وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل الذي لا يتمّ ـ بطبيعة الحال ـ بمعزل عن المعنى، وذلك من خلال وروده في أجزاء كثيرة من القصيدة، فنجده في قوله:

نادتك أندلسٌ فلبّ نداءَها واجعل ظواغيتَ الصّليب فداءَها[17].

وبين (أزرها وأرزائها) في قوله:

واشددْ بجلبك جُردِ خيلك أزرَها تردْ على أعقابها أرزاءَها[18].

وبين (حاشا وحشاشتها) في قوله:

حاشاك أن تفنى حشاشُتها وقد قصرت عليك نداءَها ورجاءَها[19].

وبين (دماءها وماءها) في قوله:

إيه بلنسيةُ وفي ذكراك ما يمري الشئونَ دماءَها لا ماءَها[20].

وبين (أملت وأمّلوا)و (إسلامها وأسلاءها) في قوله:

أملـت لهـم ـ فتعجّلـوا مـا أمّلـوا ـ أيّـــامُهم لا سُـــوّغوا إملاءَهـــا.

بُعْـدًا لـــنفس أبصـــرت إســـلامَها فتوكّفـت عـــن جزّهـــا أســـلاءَها[21].

وبين (العلوج و علاجها) في قوله:

أمـــا العلـــوج فقـــد أحـــالوا حالهـــا فمـــن المطيـقُ علاجَهـا وشـفاءَها[22].

وبين (أسوها وأسواءها) في قوله:

وكفـــى أسًـــى أنّ الفواجـــعَ جمّـــةٌ فمتـــى يقـــاوم أســـوُها أســـواءَها[23].

فـي هـذه الأبيـات تتجلـى لنـا قـدرة الجنـاس علـى إبـراز خفايـاه بمصـاحبة الإيقـاع ممّـا يظهـر بهـاءه وجمالـه ، كمـا تتجلّـى مقـدرة الشـاعر علـى اسـتخدام قـدرات أصـوات الحـروف، ونغمـات الألفـاظ والتنسـيق بينهـا بحيـث تتـرجم مـا يعتمـل فـي الـنفس، وتجـذب المخاطـب إلـى محيطهـا ليـذوب فـي أجوائهـا، ويظـلّ فـي جنباتهـا لا ينفـكّ فـي تجـاوب متّصـل مـع الشـاعر ورسـالته، فهـو يريـد هنـا أن يقـيم جـوّا مـن الحـزن الـدفين فـي محاولـة منـه أن يصـل إلـى قلـب المخاطَب عـن طريـق الإيقـاع الحـزين الشـجيّ، فهـو يقـدّم المعنـى ـ مـا حـلّ بالأنـدلس وأهلهـا ـ فـي صورة دقيقة مصحوبة بالإيقاع المناسب.

وهنـا تـرتبط الكلمـات فـي الإطـار العـامّ بالسـياق، وذلـك لغـرض إتمـام المعنـى، فكـأنّ هـذا التجـانس فـي الألفـاظ يصـحبه تجـانس فـي المعـاني؛ إذ إنّ الألفـاظ المتجانسـة مـن الناحيـة النّغميـة إنّمـا تتّفـق فـي تصـوير هـول الفاجعـة وجلالـة الخطـب، فهنـا لـم تـرد هـذه الألفـاظ لغايـة تـزيين وتحسـين فحسـب، وإنّمـا وفـاء ودقّـة فـي الأداء، وتصـويرا لحجـم المصـيبة ومـدى وقوعهـا على المسلمين.

كمـا نلاحـظ اسـتمرار الجنـاس النـاقص علـى طـول القصـيدة وذلـك بـين (ماءهـا وهواءهـا) فـي قوله:

أهـــوى إليهـــا بالمكـــاره جـــارحٌ للكفـــر كـــرَّه ماءَهـــا وهواءَهـــا[24].

وبين (أبناءها وأنباءها) في قوله:

مـــولاي هـــاكَ معـــادةً أنباؤهـــا لتنيـــلَ منـــك ســـعادةً أبناءَهـــا[25].

وبين (استدع واستدعاءها) في قوله:

لا غَـــرْوَ أن يُعـــزى الظهـــورُ لملّـــةٍ لـــم يبرحـــوا دون الـــورى ظهراءَهـــا[26].

وبين (دبّت ودبّابها) في قوله:

تاللـــه لـــو دبّـــت لهـــا دبّابُهـــا لطـــوت عليهـــا أرضَـــها وســـماءَها[27].

وبين (عوفها وعفاءها) في قوله:

ولـــو اســـتقلّت عوفُهـــا لقتالهـــا لاســـتقبلت بالمَقْرُبـــاتِ عفاءَهـــا[28].

وبين (سناها وسناءها) في قوله:

هـــي نكتـــةُ الـــدنيا فحـــيهلا بهـــا تجـــدوا ســـناها فـــي غـــدو ســـناءَها[29].

وبين (إلقاءها وإقصاءها) في قوله:

حاشـــاكم أن تُظهـــروا إلقاءَهـــا فـــي أزمـــة أو تُضـــمروا إقصـــاءَها[30].

ويستمرّ الجناس بإلقاء ظلاله على القصيدة من خلال الأمثلة الآتية:

بين (تجتني وتجتلي) في قوله:

وفـــدت علـــى الـــدار العزيـــزة تجتنـــي آلاءَهـــا، أو تجتلـــي أراءَهـــا[31].

وبين(أهوالها وأهواءها).

وقـــد أمِنـــت فـــي ســـبلها أهوالَهـــا إذ ســـوَّغت فـــي ظلّهـــا أهواءَهـــا[32].

وبين(خضعت ونضت) في قوله:

خضـــعت جبـــابرةُ الملـــوك لعـــزّه ونضـــت بكـــفّ صـــغارِها خُيَلاءَهـــا[33].

وبين (يزور وزوراءها) في قوله:

تطمـــو بتونســـها بحـــارُ جيوشِـــه فيـــزور زاخـــرٌ موجهـــا زوراءَهـــا[34].

وتتواصل حركيّة الجناس وإيقاعاته الشجيّة في الأبيات الآتية:

بين(أزمع وعزمه و زعماءها) في قوله:

مـــا أزمـــعَ الإيغـــالَ فـــي أكنافِهـــا إلا تصـــيَّدَ عزمُـــه زُعماءَهـــا[35].

وبين(الجلائل و جلاءها) في قوله:

تقـــع الجلائـــلُ، وهـــو راسٍ راســـخٌ فيهـــا يوقِّـــع للســـعودِ جلاءَهـــا[36].

وبين (بركت وبركاته) في قوله:

بركـــت بكـــل مَحلِّـــة بركاتُـــه شـــفعًا يبـــادرُ بـــذلُها شـــفاءَها[37].

وبين (النفائس والأنفس و ينضون وأنضاءها) في وقوله:

ينضـــون فـــي طلـــب النفـــائس أنفسًـــا حبســـوا علـــى إحرازِهـــا أنضـــاءَها[38].

ويتكرر تجلّي الجناس في نهاية القصيدة وذلك في الأبيات:

وبين(عذر و عذراءها) في قوله:

لا عـــذرَ عنـــد المكرمـــات لهـــم متـــى لـــم تســـتبنْ لعفـــاتِهم عَـــذراءَها[39].

وبين (عيّها وإعياءها) في قوله:

تقـــف القـــوافي دونهـــنّ حســـيرةً لا عيُّهـــا تخفـــي ولا إعياءَهـــا[40].

وبين (إصغاءها وإغضاءها) في قوله:

فلعـــلّ عليـــاكم تســـامح راجيـــا إصـــغاءَها مـــؤمّلاً إغضـــاءَها[41].

وهكذا نلاحظ أنّ الشاعر قد كثّف استخدامه للجناس، هذا اللون البديعيّ الذي له أثره الجماليّ والموسيقيّ البارز في القصيدة، فتواجده في ثناياها أحدث نغما موسيقيّا يسترعي الآذان بتماثل أصواته، كما يسترعي القلوب والعقول بمعانيه خاصّة وأنّ الشاعر مكلّف بمهمَّة دبلوماسيّة لإيصال رسالة من ملك بلنسية إلى القائد الحفصيّ أبي زكريّا فرأى أنّه لابدّ من

التـأثير علـى آلـة السـمع؛ حتـى تنفـذَ المعـاني، وتجـدَ طريقهـا إلـى القلـب والعقـل معـا، ويتـردّد صـداها هنـاك، فالموسـيقى والجـرْس الصـوتيّ يسـاعدان علـى التـأثير فـي المتلقّـي، فقـد عمـل علـى إيصـال الرسـالة فـي شـكل قصـيدة ولـيس فـي شـكل نثـريّ؛ لأنّ الشـعر بموسـيقاه يفعـل فـي الـنفس مـالا يفعلـه والنثـر ولا يغنـي غنـاءه، فالمقـام يقتضـي هـذا، وهـذا مـا يوضّـحه شـكري عيّـاد فـي قولـه:"فالقائل يراعـي بأبعـاده المختلفـة حتـى يسـتطيع أن يوصـل المعنـى إلـى سـامعه أو قارئـه بطريقة مقنعة مؤثّرة"[42].

3.4 التّصريع ووظيفته الإيقاعيّة:

اعتـاد الشـعراء منـذ القـديم علـى هـذه الظـاهرة البديعيـة فـي شـعرهم، بـل جعلوهـا أساسـا لمـن أراد أن يلحـق بفحـول الشـعراء، ويعـرّف التصـريع علـى أنّـه" جعـل عـروض البيـت مقفـاة تقفيـة الضـرب، وهـو مـأخوذ مـن مصـرعي البـاب"[43]، ولا يكـون إلا فـي مطـالع القصـائد تمييـزا لهـا عـن غيرهـا؛ فيُعـرفَ منـذ الشـطر الأول رويُّ القصـيدة، ونحـن نجـد عيـون القصـائد قـد صـرّعت نظـرا لمـا يؤدّيـه التصـريع مـن دور بـارز فـي عمليّـة التلقـي؛ لأنّ صـوت الحـرف الأخيـر المكـرّر ولا شـكّ أنّـه سيؤزّ المتلقي أزّا، فتطلب نفسه المزيد، وقد مسّها سحر النّغمة الموسيقيّة.

وابـن الأبّـار لـم يكـن اسـتثناء فـي هـذا، بـل اتّبـع سُـنّة الشـعراء التـي دأب عليهـا واعتمـد علـى التصـريع كلـون بـديعيّ لـه قـدرة فائقـة علـى تحقيـق التنـاغم الموسـيقي دون نشـاز، والتـأثير علـى المتلقّي وإثارة انتباهه، حيث يقول في مطلع قصيدته:

نادتـــك أنـــدلسُ فلـــبِّ نـــداءَها واجعـلْ طواغيـتَ الصّـليبِ فـداءَها[44].

كما برز التصريع في عدة مواضع من جسد القصيدة نمثل له ببعض الأبيات:

خلعـــت قلـــوبُهم هنـــاك عزاءَهـــا لمّـــا رأت أبصـــارُهم مـــا ســـاءَها[45].

مـــولاي هـــاك معـــادةً أنباؤُهـــا لتنيـــلَ منـــك ســـعادةً أبناءَهـــا[46].

حاشـــاكم أن تُظهـــروا إلقاءَهـــا فـــي أزمـــة أو تُضـــمروا إقصـــاءَها[47].

4.4 البنية الصوتية:

تكلمت القصيدة لغة مسموعة وهو ما يفسّر انتشار الأصوات الجهرية، إذ بعد عملية مسح للقصيدة ألفيناها قد هيمنت وغلبت عليها، في المقابل لمسنا انحسار الأصوات المهموسة في جسدها.

–البعد الوظيفي في الاختيار الصوتيّ الداخليّ:

نلاحظ في القصيدة انتشار الأصوات المجهورة بكثرة، فقد أثّرت على الإيقاع وحركيّته مما جعل الاختيار الدّاخلي يشتغل على ثلاث وظائف متباينة:

– **الوظيفة التعبيرية:** حيث اختار المرسل هذه الأصوات تعبيرا عن نفسه وإخراجا لآهاته وأحاسيسه.

– **الوظيفة الندائيّة:** فالأصوات المجهورة ماهي إلا صرخة مسموعة من المرسل وشعبه إلى المرسل غليه لكي يستجيب إلى ندائه ونصرته.

– **الوظيفة الجماليّة:** حيث اتجهت الأصوات إلى نفسها للتعبير عن البعد الديناميكي والحركي داخل القصيدة، ولتخلق صراعا صوتيا بين المجهورات والمهموسات، فكذا كان الصراع بين المسلمين والصليبيين.

– البعد الدلالي لانتشار الأصوات المجهورة:

إنّ تكرار هذه الأصوات يوحي إلى ذلك العمق الدّاخلي في اختيارات المبدع المتطلع إلى النصر وإلى أماكن القوّة والبأس، ولعلّ السّبب في انتشار أصوات انفجارية وإن

كانت مهموسة ك: التاء والكاف والقاف والطاء، فهذه الأصوات بميزتها الانفجارية قد نلحقها بمصافّ الأصوات المجهورة، وعليه تكون القصيدة ذات اتّجاه حركي مسموع وانفجاريّ لغالبية الأصوات، وفي المقابل نجد الأصوات المهموسة قد انكفأت في القصيدة، ومع ذلك فقد أحدث هذا التقابل بين الأصوات المجهورة والمهموسة بنية ضدية بسطت هيمنتها على القصيدة، فكشفت عن التحول الذي يحمل معاني سلبية مؤلمة كالفجعية والكارثة و الخراب؛ ليزداد اليأس والاكتواء بنيران الخيبة وانتصار الكفر، فبرز حجم المعاناة التي حلّت بالأندلس، وأصبح صباحها مساء؛ لأن صنوف المعاناة واحدة وإن اختلف الزمن.

5.4 تكرار الأصوات:

يقصد به تكرار أصوات معينة تسهم في هندسة الإيقاع وتشكيله، حيث إنّ هذه التكرارات بما تمثله من ملامح دالة على أدبية النصّ، فهي من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق وتماسك المقاطع المتجاورة وتحقق نصيّتها، وأنّ التكرار الإيقاعيّ المتناسق المميّز للقصيدة تشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية تحققها التكرارات المتوالية: اللفظية والتركيبية، مايعطي المتلقي قدرة التأويل والتّأمّل بشكل فاعل، وهذا ضرب من ضروب الانسجام الوجداني بين النصّ والمتلقي، وإنّ قراءة فاحصة ثاقبة لقصيدة ابن الأبار ندرك من خلالها أنّه كرر بعض الأصوات خدمة للمعنى العام للقصيدة ومنها:

تكرار النون: هو صوت متوسّط بين الشدة والرخاوة وله خصيصة الاحتكاك بالأصوات الأخرى التي تجاوره ونمثل بقوله:

يُنضُون في طلب النفائس أنفسا حبسوا على إحرازِها أنضاءَها[48].

فنجد أنّ النون قد جاورها حرفان مهموسان وهما الفاء والسين، فتشكلت لنا كلمتان " النفائس" و"الأنفس" عن طريق القلب الصوتيّ، وهما لفظان يدلان عن الحركة المنبثقة من

الداخل إلى الخارج، وعليه يكون التشكيل الصوتيّ بين هذه الأصوات خارجة من أعماق الإنسان، وكأنّ الشاعر من خلال هذا التشكيل سينطلق من الداخل الغيب إلى عالم الواقع الحاضر، وهو حاضر بلنسية المرير؛ ليكون تذكيرا آخر لهذا العالم الخارجيّ، كما أنّ معطيات النون ذات الجرْس العالي داخل نسيج القصيدة أشاعت نغمة حزينة.

تكرار الهاء: ومن الأصوات التي تكررت في جسد القصيدة الهاء وهو "صوت رخو مهموس"، كان انتشاره غالبا مصاحبا لألف المدّ على طول القصيدة ونذكر مثالا واحدا؛ لأنّه كثير في القصيدة:

قبضت يداه على البسيطة قبضةً قادت له في قدِّه أمراءَها[49].

إنّ هذا الصوت بحركته الإشباعية سيكون ملائما للتنفيس ومضارعا أيضا للأصوات الأخرى المشبعة بحركة المدّ.

تكرار القاف: نجد أن حرف القاف قد كان له حضور في القصيدة وذلك في قوله:

ولو استقلّت عوفُها لقتالها لاستقبلت بالمَقرُباتِ عفاءَها[50].

إن تكرار حرف القاف المجهور الشديد في (استقلت، لقتالها، لاستقبلت، بالمقربات)، قد زاد من جلجلة الإيقاع الداخلي للتعبير عن آمال الشاعر في تخليص الأندلس من براثن الصليبيين الذين أحكموا قبضتهم فيها.

5.خاتمة

نستنتج أنّ ابن الأبّار القضاعي اعتنى بالوزن والقافية أيّما اعتناء في قصيدته الهمزيّة انطلاقا من إدراكه للدور الذي يؤديانه في التأثير على نفس المتلقي من خلال تحقيق نوع من اللّذة الصوتية الناتجة عن إيقاع الموسيقى الشعرية التي تحثّ على التذوق والإعجاب والتفاعل مع النصّ، وأمّا على مستوى الإيقاع الداخليّ فإننا لاحظنا أنّ من أهم مظاهر الإيقاع البارزة هو الجناس الذي كان منبها أسلوبيا بامتياز تتشنف الأذن وتطرب عند سماعه وتطلب المزيد،

بالإضافة إلى التصريع والتكرار وغيرها من المظاهر الصوتية التي أسهمت في تشكيل الإيقاع وهندسته.

قائمة المراجع:

1.ابن الأبّار،(1986)، الديوان،تح: عبد السلام هراس، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2.

2.أنيس إبراهيم، (1965)، موسيقى الشعر،دار القلم،بيروت،ط4.

3.البحراوي، سيد، (1993)،في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1.

4.بن عبد الحي، محمد،(2001)، التنظير النقديّ والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية،مصر.

5.بوزواوي، محمد، الدروس الوافية والقافية، دار هومة، الجزائر.

6.الرمالي،ممدوح،(2000)، في التحليل العروضيّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر.

7.رنيه ويليك، وأستون وراين،(1987)، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت.

8.زاهري عبد الرزاق و أبو زيد سامي، (2008)، الوافي في علم العروض، دار حنين،عمان.

9.الزناد،الأزهر(1992)، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي، بيروت، ط1.

10.سعيد، خالدة،(1979)، حركية الإبداع، دار العودة،بيروت،ط1.

11.شعلال رشيد،(2011)، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع ترتيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن.

12.الطرابلسي محمد الهادي،(2006)، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيدكيان، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس،ط1.

13.العسكري أبو هلال، الصناعتين، مطبعة محمود بك، الأستانة.

14.عيّاد شكري محمد، (1992)،مدخل لعلم الأسلوب، مكتبة الجيزة،ط2.

الهوامش:

[1]الرمالي،ممدوح،(2000)، في التحليل العروضيّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر،ص90.

[2]بن عبد الحي، محمد،(2001)، التنظير النقديّ والممارسة الإبداعية، منشأة الإسكندرية،مصر،ص99.

[3]رنيه ويليك، وأستون وراين،(1987)، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ص165.

[4]البحراوي، سيد، (1993)،في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، ص57.

[5]البحراوي، سيد ،في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص57.

[6]سعيد، خالدة،(1979)، حركية الإبداع، دار العودة،بيروت،ط1،ص111.

[7]الرمالي، ممدوح، في التحليل العروضي، مرجع سابق،ص93.

[8] بن عبد الحيّ محمد، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، مرجع سابق،ص99.

[9]الطرابلسي محمد الهادي،(2006)، التوقيع والتطويع، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس،ط1،ص13.

[10]بوزواوي، محمد، الدروس الوافية والقافية، دار هومة، الجزائر،ص106.

[11]زاهري عبد الرزاق و أبو زيد سامي، (2008)، الوافي في علم العروض، دار حنين ،عمان، 229.

[12]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[13]أنيس إبراهيم، (1965)، موسيقى الشعر،دار القلم،بيروت،ط4،ص245.

[14]العسكري أبو هلال، الصناعتين، مطبعة محمود بك، الأستانة،ص241.

[15]الزناد،الأزهر(1992)، دروس البلاغة العربية، المركز الثقافي، بيروت، ط1، ص157.

[16]شعلال رشيد،(2011)، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام بحث في تجليات الإيقاع ترتيبا ودلالة وجمالا، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن،ص183.

[17]،ط2، ص35. ابن الأبّار،(1986)، الديوان،تح: عبد السلام هراس، الدار التونسية للنشر، تونس

[18]الديوان،ص 35.

[19]الديوان، ص35.

[20]الديوان،ص36.

[21]الديوان،ص36.

[22]الديوان،ص36.

[23]الديوان،ص37.

[24]الديوان،ص36.

[25]الديوان ص37.

[26]الديوان،ص37.

[27]الديوان،ص37.

[28]الديوان،ص37.

[29]الديوان ،ص37.

[30]الديوان،ص38.

[31]الديوان،ص38.

[32]الديوان ،ص38.

[33]الديوان،ص39.

[34]الديوان،ص39.

[35]الديوان،ص40.

[36]الديوان، ص40.

[37]الديوان، ص40.

[38]الديوان، ص40.

[39]الديوان، ص40.

[40]الديوان، ص40.

[41]الديوان، ص40.

[42]عيّاد شكري محمد، (1992)،مدخل لعلم الأسلوب، مكتبة الجيزة،ط2، ص43.

[43]عبده عبد العزيز قلقيلة(1991)، البلاغة الاصطلاحيّة، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط3، ص359.

[44]الديوان، ص35.

[45]الديوان، ص35.

[46]الديوان، ص37.

[47]الديوان،ص38.

[48]الديوان،ص41.

[49]الديوان،ص39.

[50]الديوان،ص37.