

خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن الأبار القضاعي -دراسة أسلوبية -

The properties of the rhythmic structure in the sainyat IBN – AL-ABBAR AL-QUDAI-a stylistic study-

زكرياء يوسف الرحماني *

تاريخ النشر: 2020/12/30	تاريخ القبول: 2020/09/17	تاريخ الإرسال: 2020/08/30
-------------------------	--------------------------	---------------------------

المخلص:

تهدف هذه الدراسة إلى إضاءة سينية ابن الأبار القضاعي على مستواها الإيقاعي، موظفاً في ذلك آليات المنهج الأسلوبية، حيث حاول البحث الاستعانة بأسلوبية رومان ياكبسون البنيوية من خلال استنباط الأبعاد الجمالية والدلالية من الدراسة، كما لجأ التحليل النصي للطريقة الإحصائية في بحثه عن كثافة الحركية للأصوات، وكان الغرض من ذلك تقديم رؤية للقارئ عن أثر البناء الإيقاعي في خلق أبعاد جمالية شعرية. الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية، الأبعاد الجمالية والدلالية، سينية ابن الأبار.

Abstract:

This study aims to illuminate IBN –AL ABBAR AL- QUDAI sainyat on its rhythmic level –employing the mechanisms of the stylistic approach – kentic density of sounds- and the propuse of that was to provide the reader with a vision of the effect of rhythmic construction in creating poetic aesthetic dimensions.

Key words: the rhythmic structure, the aesthetic and semantic dimention, IBN AL-ABBAR sainyat.

*** **

المؤلف المرسل: زكرياء يوسف الرحماني zakariayeceferahmani@gmail.com

*جامعة الجزائر 2 zakariayeceferahmani@gmail.com

1. مقدمة:

يعتبر المنهج الأسلوبي من المناهج النسقية التي تلامس الذائقة الجمالية لدى المبدع، ولهذا كان اختيارنا لهذا المنهج في مقارنة سينية ابن الأتار القضاعي سببا رئيسيا للغوص في الرؤى الشعرية للقصيدة، غير أن بحثنا اقتصر على المستوى الإيقاعي باعتباره اصغر وحدة ينطلق منها العمل الشعري ليقدم إفرازا جماليا/ شعريا، ولقد تأسس البحث على إشكالية مركزية حاول الإجابة عنها وهي:

ما هي أبرز الخصائص الجمالية الإيقاعية في سينية ابن الأتار القضاعي؟ وكيف أثر البناء الموسيقي في إحداث أثر جمالي ودلالي في القصيدة ككل؟

2. علاقة الإيقاع بالجانب السيكلوجي في الدرس الأسلوبي:

إن البحث عن الخصائص الإيقاعية من طرف الناقد الأسلوبي هو عمل ينطوي على مزالق عديدة، وذلك لأسباب منهجية قد تبعده عن مهامه الوظيفية المتمثلة في إضاءة النص الأدبي والبحث عن خصائصه الأدبية، لتقريبه أكثر نحو الدراسات الهيكلية العروضية، غير أنه لا مناص من خوض تلك التجارب النقدية التطبيقية على المستوى الإيقاعي، لكون هذا الأخير هو عمود الشعر ومعيار التمايز عن الأقوال الأخرى، فالشعراء عبر عصورهم كان يدفعهم إلى عملية الإبداع أمران اثنان: غريزة المحاكاة أو التقليد، وغريزة الموسيقى والإحساس بالنغم¹، وهذا يمكن اعتبار الوزن أو الموسيقى "...دخلا في مفهوم الشعر لدى الإنسانية كلها"²، فالشعراء متفقون على أهمية الإيقاع وارتباطه بنفسية مؤلفه، ولهذا أجمعت الدراسات الأنثروبولوجية على وجود علاقة حميمة قائمة تاريخية بين الشعراء والإيقاع³.

إن هذه العلاقة تحتاج إلى طرح نقدي سيكلوجي متمثلة في إشكالية الربط بين الوزن والموضوع، ثم المساجلة الأكثر إلحاحا في هذا الموطن بالتحديد تكمن في العلاقة النفسية بين الإيقاع والمؤلف، أم هناك لي لعنق النص من أجل استخراج تكهنات سيكلوجية غير موثوقة النتائج والعواقب.

إن الخلاف حول إشكالية الربط بين الإيقاع والبعد السيكلوجي خلاف داكروني، حيث يرى أنصار فريق الانفصال "بين الوزن والغرض" أن القدامى قالوا في الطويل كما قالوا في الكامل والبسيط والدليل على ذلك أن المعلقات السبع قيلت في وزن واحد وبأغراض متفرقة بينما يرى إبراهيم أنيس أن الشاعر يستخدم الأوزان وفقا لأغراض

الشعر وعانيه وحالته السيكلوجية يقول في هذا الصدد " فنحن مطمئنون أن نقرر أن الشّاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه ... وأما في الحماسة فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ويتملكها من أجل ذلك انفعال نفسي يتبعه نظم من بحور قصيرة أو متوسطة...وأما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس وتضطرب لها القلوب وأجدد به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع⁴.

3. الإيقاع الخارجي في سينية ابن الأبار القضاعي:

1.3 بحر القصيدة الوظيفية والدلالة:

تنتهي القصيدة في شقها العروضي إلى البحر البسيط، وهو بحر مزدوج التفعيلة "مستفعل، فاعلن، مستفعلن، فاعلن 2×5 "⁵، يمتاز هذا البحر بحركة نشطة داخل البنية الإيقاعية "مستفعلن/0//0/0، فاعلن/0//0" فالحركة داخل التفعيلة تتطلب نشاطاً، فمستفعلن تبدأ بحركة يتلوها سكون لتعود الحركة في الانبثاق وبعدها سكون، ولكن سرعان ما تتوالى حركتان نشطتان تقومان باستدراك التذبذب بين الحركة والسكون، ليعود في الأخير السكون ليووقف مؤقتاً النغمة الحركية كي تستعد لتفعيلة جديدة "فاعلن" أو فعلن المشبعة بحركات متوالية نتيجة زحاف قد طرأ عليها.

هذه الحركية توزعت في ربوع القصيدة، وكأن الشّاعر يطلب السرعة في الاستنجاد من بلد قد تضيع، فالجزم يحتاج كلمات سريعة لا تعرف الوقف أو السكون، وعليه تكون العلاقة بين الوزن والغرض علاقة تكاملية، فالقصيدة بكل معانيها تحتاج إلى تحرك ونشاط ليتحقق استرجاع الأندلس.

2.3 البحر البسيط : وأثره في البناء الجمالي والدلالي في السينية

إن هذا البحر بميزاته الحركية جعله من الأوزان المتداولة لدى العرب قديماً، ويحتاج نفساً طويلاً بحيث يكون مستوفياً لأهات وآلام المبدع، ولهذا اختار ابن الأبار هذا البحر لوظيفة تعبيرية، فهو يعبر عن مكنوناته الداخلية وحالته الخارجية وهي وظيفة يستخدمها المرسل لتعود إليه.

ولعل الشّاعر بتوظيفه للبحر البسيط أراد أن يريح نفسه من ألم يؤرقه، فتكون القصيدة لحمه إيقاعية ذات بعد وظيفي، وإذا ما قُورن وزن القصيدة مع سيكلوجية الشّاعر نجد أنه يعاني ألم ضياع الأندلس. إن هذه الرجة النفسية بعمقها تحتاج إلى وزن

طويل ليستوفي أحزانه ليكون البحر بذكائه الإيقاعي علامة أسلوبية ينزاح عن بقية البحور والأوزان لتكون في مستوى الحدث الذي ألمّ بالأندلس.

3.3 البعد الوظيفي في صوت الروي "السين":

تعتبر دراسة الروي وعلاقته بالبعد الدلالي والعاطفي للقصيدة شيئاً يستدعي الأناة ودقة الملاحظة باعتباره "...أقل ما يمكن أن يراعى تكرره وما يجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة... ذلك الصوت الذي تُبنى عليه الأبيات⁶، بل إن كثيراً من القصائد نسبت إلى حرف رويها، فيُقال سينية البحرّي وهمزية شوقي ويائية ابن زيدون، والقصيدة التي أمامنا نُسبت كذلك إلى رويها، يقول أحمد بن مقري في كتابه نفح الطيب: "...فقام- أي ابن الأتبار- بين يدي السلطان منشدا قصيدته السينة الفريدة التي فضحت من باراها وكبا دونها من جارائها"⁷، ويقول مصطفى شكعة في حديثه عن خصال ابن الأتبار القضاعي: "...والذي أنشد- أي ابن الأتبار- بين يديه القصيدة السينية المشهورة:

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا إن السبيل إلى منجاتها درسا⁸

لقد اختار الشاعر لرويه حرفا مهموسا رخوا وهو صائت لثوي احتكاكي⁹، مشبعا بحرف المد ويطلق لى هذا النوع الروي المطلق الموصول¹⁰، هذا الاختيار يجعل السؤال التالي مشروعا وملحا في نفس الوقت: لماذا لجأ إلى هذا النوع من الانتقاء؟

نلاحظ في بداية القصيدة وجود فعل أمر "أدرك" وهو فعل يكون صاحبه ذا شأن وعلو، وأمّا المأمور فلا بد أن يكون أقل منه منزلة، ولكن القصيدة موجهة إلى ملك مكرم، فكيف يلجأ الشاعر إلى فعل مسموع من الناحية الصوتية له حروف جهورية باستثناء الكاف وإن كان مهموسا غير أنه انتقل بفعل الحركة السكونية الملتصقة به إلى صوت مسموع، علاوة على ذلك قوة الأمر في حد ذاته.

إن الشاعر بدأ قصيدته بكلمة قوية من جهة الدال، هذه القوة حاصرتها قوة مرسلية وضغط خطابي، فالقصيدة نسيت بأنها تخاطب ملكا مرفها فتداركت الأمر في نهاية الشطر الثاني من البيت الأول، فجعل الشاعر خاتمة كلامه حرفا مهموسا يتسم بالضعف والقصور الصوتي.

وعليه يكون البعد الوظيفي لاختيار الروي محكوما تحت ضغط الثنائية التالية: "القوة والاستنجاد من خلال فعل الأمر ≠ والضعف واللين من خلال حرف السين (الروي)". فتكرار الروي منذ بداية القصيدة إلى نهايتها جعلها ذات بعد ديناميكي تحولت القصيدة

على إثر ذلك إلى آلة موسيقية تراقص الألفاظ وتتشابك مع الأصوات، فالسين صوت صفيري يصلح للمآسي والأحزان فجاء الاختيار مناسباً لجو الخشوع، ولكن المفارقة الأسلوبية/الشعرية أن يتحول هذا الصوت من إيقاع نائح إلى صوت تُستهض به الهمم.

4.3 الخصائص الإيقاعية في البنية القافية:

اهتم علماء العروض قديماً بمفهوم القافية وحددوا أنماطها، فمنهم من رأى أنها آخر كلمة في البيت -وهو ما ذهب إليه الأخفش- بينما يرى الخليل بن أحمد الفراهيدي أنها آخر حرف ساكن من البيت إلى أول ساكن يليه متحرك قبل ذلك الساكن¹¹، فالقافية في السينية هي "درسا" عند الأخفش، وأما عند الخليل فهي "ها درسا 0///0"، وسميت كذلك لأنها تقفو أثر كل بيت وتأتي في آخره فتتيح له فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة، وأشد أثراً من سوى كلمات البيت.

وردت القافية في القصيدة على إطلاقها "0///0" أي أنها حاولت أن تعيش في فسحة من أمرها، لتكون معبرة عن أهات "الأنا" في حركة مليئة بالإشباع الحركية وهو ما يسعى في علم العروض بـ"القوافي المطلقة"¹²، حيث يقابل الوقف/اللاحركة أربع متحركات وإذا ما أضيف لها ألف المد والتي هي في الأصل حركة قد أُشبعَت، ليكون المجموع خمس حركات مقابل سكون واحد.

-الأنا والأخري في التوظيف القافوي في القصيدة

تهيمن الوظيفة التعبيرية بشكل واضح في اختيار المبدع للقافية فهي تعبر عن حجم الآلام المرتبطة بـ"الأنا"، وبفضل مدّها الحركي ستصبح القافية دالّولة على تلك السّعة الموجودة في القصيدة، وكأنّها تطارد الزمن وتسبق الأماكن من أجل إنقاذ الأندلس،

وهنا تظهر الوظيفة الثانية "المتجهة نحو المرسل إليه" قصد التأثير فيه، لتلعب القافية على محورين "الأنا والأخر" إذ أنّ "الأنا" قد تنفّس وتخرج أهاتها، والأخر "القارئ" الذي يعيش حالة اضطراب نتيجة خلخلة صوتية قبل أن يصل إلى القافية، لتكون هذه الأخيرة متنفساً لاضطراب صوتي وإيقاعي، فحين نقرأ مثلاً:

وحاش ممّا تعانیه حشاشتها فطالما ذاقّت البلوى صباح مسا¹³

فالقلق الصوتي في البيت نتيجة تكرار لصوت الشين، يجعل النفس منقبضة من صوت غير مستصاغ سمعياً، ولكن ما إن نصل إلى القافية حتى تبتعد الأصوات المنقّرة لتُعوّض بثلاث حركات ومد لحرف الروي، فترتاح النفس بعد تعب وإرهاق.

5.3. بنية التصريح في سينية ابن الأبار القضاعي :

اعتاد الشعراء منذ القديم على هذه الظاهرة الصوتية في شعرهم، بل اعتبروها شيئاً أساسياً لمن أراد أن يلحق بفحول شعرائهم، ويعرفها ابن رشيق القيرواني بقوله : "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنتقص بنقصه وتزيد بزيادته"¹⁴، ولا تكون إلاّ في مطالع القصائد فتؤدي دوراً أساسياً في عملية التلقي لأن صوت الحرف الأخير المكرر سيؤثر القارئ أزا، فتطلب نفسه المزيد وقد سحرت بهذه النغمة الموسيقية.

وابن الأبار القضاعي لم يكن استثناء بل اتبع سنن الشعراء من قبل، واعتمد على التصريح في كل قصائده، مثال ذلك قوله في أحد المطالع :

تهاب السيوف البيض والأسل السمر وأقتل منهن الغلائل والخمر¹⁵
ويقول أيضاً مادحا المستنصر:

ذكرت بلجاء بالإصباح منبلجاً وقد تنفس عن أنفاسها أرجا¹⁶
ويقول في السينية المشهورة :

أدرك بخيلك خيل الله أندلساً إن السبيل إلى منجاتها درسا¹⁷

إن موطن الذكاء الأسلوبى يكمن في تكرار السين المشبعة في نهاية كل شطر، فجعل القصيدة تنفس آهات داخلية، فلتصريح وظيفية تعبيرية وأخرى جمالية/شعرية.

4. الموسيقى الداخلية : بحث في الأثر الجمالي

تعتبر الموسيقى الداخلية بمثابة المرآة العاكسة التي تصور نفسية الشاعر بواسطة الحركة الإيقاعية المتحركة، فالإيقاع هو ذلك الشيء "الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وتقارب المخارج"¹⁸

وهو ما نجده مثلاً في تلك الطاقة الإبداعية لسينية البحري فخرجت قصيدته أنغاما شعرية هامسة مازال صداها يرن بعدوبة :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس¹⁹

خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن الأبار القضاعي دراسة أسلوبية-

الشعر إنما استُحسن "من جهة الألفاظ فوصفوه بالسلاسة ونسبوه إلى الدمثة²⁰"، ليدركوا بعد ذلك الحس الإيقاعي الموجود في ثنائياها، وعليه يمكن الاطمئنان بأن هناك "علاقة بين الشّاعر والنغم الشعري، والإيقاع الذاتي للّفظة الواحدة، وللألفاظ المتعاقبة فهي علاقة أخفى من أن تحدها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة...والإيقاع الداخلي ينساب في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووحدة²¹"، فيكون الإيقاع الداخلي في ضوء ما تقدم من أهم الأساليب الاختيارية لدى الشّاعر، موهذا ما يفسّر -للدارسين- سبب اعتناء الأسلوبيين بكل توجهاتهم للبنية الإيقاعية الداخلية باعتبارها "موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سير الشّاعر وتردد صدى أنفاسه وتلون رؤيته بجمال أصداها، فترسم من خلالها نغمة في أجمل لوحة شعرية²²"

1.4 تكرار الأصوات :

تكلمت القصيدة لغة مسموعة وهو ما يفسر انتشار الأصوات الجهورية إذ تكررت بنسبة 82.90% بينما نجد الحروف المهموسة قد اختبأت داخل النغمة الموسيقية المسموعة،

-البعد الدلالي لانتشار الأصوات المجهورة

إن تكرار هذه الأصوات يوحي إلى ذلك العمق الداخلي الموجود في اختيارات المبدع المتطلع إلى النصر وإلى أماكن القوة والبأس، ولعلّ السبب الرئيسي في انتشار أصوات انفجارية وإن كانت مهموسة كالتاء، والكاف، والقاف، والطاء. فهذه الأصوات بميزتها الانفجارية قد تلحقها بمصاف الأصوات الجهورية، وعليه تكون القصيدة ذات اتجاه حركي مسموع وانفجاري لغالبية الأصوات، وفي المقابل نجد الأصوات المهموسة قد اختبأت داخل الزخم النغمي.

الهمزة : كان لهذا الصوت الحظ الوافر في سبب انتشاره، بحيث احتل المرتبة الأولى على مستوى القصيدة ككل، ويُعرف هذا الحرف بشدته وانفجاره إلا أنه يتوسط الجهر والهمس²³، كما انتشر بصيغة إشباعية مع أصوات أخرى نتيجة حركة مدّية، مثال ذلك :

وحاش ممّا تعانیه حشاشتها فطلما ذاقته البلوى صباح مسا²⁴

فتمركز الألف بهذه الصورة يوحي للقارئ حجم الضيق والكرب الذي يريد الشّاعر التخلص منه.

تكرار الميم : كان لهذا الصوت المجهور انتشارا واسعا منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، وتوزع في أبيات بشكل لافت للانتباه مثال ذلك قول الشاعر:

وأربعا نمنمت يمني الربيع لها

ولقد وُظف هذا الصوت لغرض البوح عما يختلج في النفس.

تكرار النون : هو صوت آخر متوسط بين الشدة والرخاوة وله خاصية الاحتكاك بالأصوات الأخرى، ويتكرر على وجه التحديد في البيت [19،14،11،08]، ففي البيت الثامن مثلا نجد عبارة "ما ينسف النفس أو ما ينزف النفس"، فالنون قد جاورها حرفان مهموسان وهما " الفاء والسين" فتشكلت لنا كلمتان " ينسف والتَّنفَس" عن طريق القلب الصوتي، وهما لفظان يدلان على الحركة المنبثقة من الداخل نحو الخارج، كما احتك هذا الصوت مع حرف " الزاي" فتشكلت كلمة " ينزف" وهي أيضا حركة انطلاقية من الداخل نحو الخارج، وعليه يكون التشكيل الصوتي بين هذه الأصوات خارجة من أعماق الإنسان ، وكأن الشاعر من خلال هذا التشكيل سينطلق من الداخل / الغيب إلى عالم الواقع/الحضور، وهو حاضر قرطبة وبلنسية المير، ليكون تذكيرا للآخر لهذا العالم الخارجي، ويمكن قلب البيت على النحو التالي:

ما ينزف النفس أو ما ينزف النفس وفي بلنسية منها وقرطبة

العمق الداخلي / الغيب الواقع الخارجي / الحاضر

ويستمر صوت النون في انتشاره ولكن سرعان ما يختفي هذا الصوت الداخلي، تاركا فسحة صوتية لعناصر أخرى ليتخلص شيئا فشيئا من الأنا ومن أحاسيس النفس. تكرار الهاء: هو صوت رخو مهموس²⁵ كان انتشاره مصاحبا لألف المد في الغالب، مثال ذلك قوله:

خاضت خضارة يعلمها ويخفضها عبا به فتعاني اللين والشرسا²⁶

إن هذا الصوت بحركته الاشباعية سيكون ملائما للتنفيس ومضارعا أيضا للهمزة المشبعة بالمد.

تكرار السين : بالإضافة إلى كونه من الكلمات المفاتيح في القصيدة فقد تواتر هذا صوت الصفيري كثيرا مثال ذلك:

وحال ما حولها من منظر عجب يستجلس الركب أو يستركب الجلسا²⁷

خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن الأبار القضاعي دراسة أسلوبية-

ففي عجز البيت نجد أن الشّاعر قد تلاعب في اختياره وتوظيفه الشعري لصوت السين، كما صحب ذلك تلاعب وتقابل على مستوى العلامات.
يستجلس ≠ يستركب.
الركب ≠ الجلّسا.

وبعد ذلك ينخفض هذا الصوت ويخفت ابتداءً من البيت [20]. ليبقى السؤال مطروحاً. لم استغنى الشّاعر عن صوت القصيدة-إن صح التعبير- في هذه الأبيات ؟ يبدو أن الشّاعر ترك حرف السين وراء ظهره ليسمع الممدوح/ الآخر أصواتاً أكثر جهرية من السين، فأراد أن يلبسه حلة المدح، ويتحفه بجلباب الألقاب، فكانت أصواتاً أخرى تفرع الأذان بحركيتها المسموعة لدى الآخر.

وتقتضي الملك الجبار مهجته يوم الوغى جهرة لا ترقب الخلسا
وافتك جارية بالنجح راجية منك الأمير الرضا والسيد الندسا²⁸
تكرار الرءاء : هو من الأصوات الشاقة والعسيرة التي تتطلب حركة عضوية في اللسان²⁹، ولهذا استخدمت في القصيدة في مواضع القدرة والقوة التي يتحلى بها الممدوح مثال ذلك:

وافتك جارية بالنجح راجية منك الأمير الرضا والسيد الندسا
فاتصاف الممدوح بهذه السمات تطلب من الشّاعر اختيار أصوات لها ميزة تكرارية لتظل عالقة في الأذهان يتردد صداها بعد عملية النطق اللساني.

2.4 اصطحاب الدال دون المدلول – التجنيس-

يعتبر التجنيس من الأدوات الصوتية التي يتلاعب بها الشعراء لإثبات قدراتهم الفنية وامتلاكهم ناصية اللغة ومفرداتها، ويكاد يُجمع النقاد على أن الجنس هو أن تأتي " ..حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفي في التماثل ما يقرب به المجانسة³⁰"، فهو توافق بين لفظتين مع اختلافهما في المعنى وبهذا يكتسب موقعا حميدا في العقل³¹، وعليه ليس كل تجنيس له ميزة أسلوبية إلا إذا أتى "... نصره للمعنى، فلو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وُجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك دُم الاستكثار منه والولوع فيه³²".

وإذا ما عدنا إلى السينية وجدنا المبدع قد جعلها بمثابة الزينة التي يتحلى بها النص الأدبي، حيث توزعت بكثرة على مستوى البيت الواحد، أي أنه يلزم الفضاء الأفقي في حين لا نرى تشاكلا صوتيا بارزا على المستوى العمودي. مثال ذلك في " حاش.

حُشاشتها"، "النقّسا. النفس"، "ينزف. ينسف"، "حداثق. للأحداق"، "ابتز. بزتها"، " الجارية. راجية"، " خاضت. خُضارة"، "دينا. دنيا"، "الثرى. الثريا"، "محترسا. محتزما"، " شرقت. شرقها". ومن خلال كل ذلك يكون النص في بعده التجنيسي طالبا للنغم الصوتي. إن تردد الأصوات المتشابهة وغير المتطابقة تجعل الإيقاع يحمل وظيفة جمالية/ شعرية، فتكرار الأصوات يعلّق في الأذهان مما يُعطي أثرا ظاهرا لمن أصغى إلى هذه التجربة الصوتية، مثال ذلك:

يزأس كل من رأسا

فتكرار الأصوات "الراء والألف والهمزة والسين" قدّم للبيت وظيفة جمالية وهنا يبرز مفهوم القيمة في الدراسات المعاصرة، إذ أنّ العنصر لا قيمة له ولا معنى له إلا في سياق الكل الذي ينتظم حوله³³.

يتميز التجنيس بتلاعب صوتي محكم يؤشر على قوة الضغط النصي والمعجمي الذي يتحكم فيه المرسل، ليصير أحد مواطن الخبرة الأسلوبية داخل القصيدة، ففي قوله مثلا:

ملك تقلدت الأملاك طاعته دينا ودنيا فغشّاه الرضى لبسا

فكلمتا " دينا و دنيا" هو تجنيس غير مستوف لشروطه، وفي الوقت نفسه نرى عمق الطباق اللفظي الموجود بين الكلمتين، فهذا التلاعب العلاماتي كان له أثر عميق إذ أحدث للنص خرقا على المستوى المثالي فحقق له بعدا شعريا مما عكس الوعي الفعلي لعملية إسقاط محور الاختيار على محور التركيب.

3.4. الطباق والمقابلة

يعتبر الطباق والمقابلة مصطلحين بلاغيين بينهما عموم وخصوص، فالطباق هو الجمع بين اللفظ وضده، وأمّا المقابلة فهي الجمع بين أكثر من ضدين في الكلام³⁴، ويرى محمد الهادي الطرابلسي أنه من الأفضل أن يجمعا في مصطلح واحد وهو المقابلة ليدلّ على الاثنين، ويقسمهما إلى نوعين اثنين³⁵:

أولا. المقابلة اللغوية: بحيث تكون العلاقة بين المتقابلين/المتضادين اختيارية من جنس الوضع اللغوي: كالليل والنهار، والظلام والنور، "فالشاعر في هذا النوع يستسلم لضغط المعجم المشترك بحيث يصغر التفنن فيه"³⁶.

خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن الأبار القضاعي دراسة أسلوبية-

ثانيا. المقابلة السياقية : وهو ما يكتشف التّضاد من داخل السّياق التركيبي وليس من جنس الوضع اللغوي، ويستشهد الطرابلسي بقول أحمد شوقي :

فلمن حاول النّعيم نعيم ولمن أثر الشقاء شقاء³⁷

فلفظ النّعيم لا يتضاد مع الشقاء وإنما يقابله البؤس، ولكن التركيب داخل السياق النصي هو الذي حدد المقابلة الضدية³⁸.

إن في سينية ابن الأبار القضاعي عدة مقابلات حتى صارت من إحدى الخصائص الاختيارية لدى الشّاعر حيث نجد :

-المقابلة اللغوية في السينية : تحتوي القصيدة على كم هائل من المقابلات اللّغوية، ممّا يعكس الضغط المعجمي في النّص الأدبي، مثال ذلك:

فطالما ذاقنا البلوى صباح مسا

وهي مقابلة لغوية تدل على الفضاء الزماني الواسع بينهما، فذائقة البلوى تسبح في بؤرة زمنية متسعة، ومثاله أيضا:

مدائن حلها الإشراك مبتسما جذلان وارتحل الإيمان مبتئسا

تتوزع هذه المقابلات اللّغوية على مستوى البيت بشطريه "الصدر والعجز"، لتكوّن المقابلات التّالية: حلها= ارتحل، الإشراك= الإيمان، مبتسما= مبتئسا؛ غير أن هناك تداخلا بين المقابلة اللّغوية والسّياقية في اللفظين "مبتسما، ومبتئسا"، فكلمة مبتسما يقابلها لغة "عابسا" التي تؤدي إلى فعل الابتئاس. ويمكن أن يوزع هذا التقابل حسب بنية الكلمة، إلى : الفعل يقابله فعل، واسم مع أخيه واسم الفاعل مع جنسه. ونجد مقابلة لغوية أيضا في قوله :

تمحو الذي كتب التجسيم من ظلم والصبحُ ماحية أنواره الغلسا³⁹

وهناك مقابلة لغوية بين الفعل واسم المصدر في قوله :

طهر بلادك إنهم نجس ولا طهارة ما لم تغسل النجسا⁴⁰

-المقابلة السّياقية : وُجدت بكثرة في القصيدة لتؤثر على حسن الاختيار اللغوي والصوتي، مثال ذلك قول الشّاعر:

يعود مأتمها عند العدى عرسا

فالمأتم لا يقابل العرس من جهة اللغة بل يقابله المحيا، والعرس علامة دلالية على الحياة والفرح، كما يدل الحزن على الموت والمآسي، فالتجربة النصية السّياقية هي التي تحدد هذا التقابل بين الكلمتين، ويقول الشاعر أيضا:
وأكثر الزعم بالتثليث منفردا ولو رأى راية التوحيد ما نبسا⁴¹
فالمقابلة بين "التثليث ومنفردا" لها بعد سياقي غير متجذر في أصل اللغة، ويقول أيضا:

ملك تقلدت الأملاك طاعته دينا ودنيا فغشاها الرضا لبسا⁴²
يُوجد تقابل في عجز البيت "دينا ودنيا"، غير أن الكلمتين لا تؤشران على وجود تضاد "فالدينا تقابلها في اللغة الآخرة، والدين يقابله الكفر"⁴³.
-وظائف الانتقاء التقابلي:

إن المقابلة بشقها "السّياقي واللّغوي" أعطت للقصيدة وظيفة جمالية شعرية، إذ يتطلع القارئ على المتعارضات بين الصور، فيجمعهما مما يحدث له خرقا في أفق توقّعه، ففي قول الشاعر مثلا:

طلق المحيا ووجه الدهر قد عبسا

فعلى القارئ أن يتصور في ذهنه لوحة فنية خيالية تجمع عدة تناقضات بين طلق الوجه وعبوس الدهر.

5. خاتمة:

وفي نهاية هذا البحث يمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج نوجزها فيما يلي:
-يقيم الإيقاع بوصفه أداة شعرية علاقة وشيجة ومتعددة الأبعاد مع الجانب السيكلولوجي وذلك حسب الحالة النفسية للشاعر.
-إن الحركة النشطة داخل البنية الإيقاعية التي يمتاز بها بحر البسيط الذي تنتهي إليه سينية ابن الأبار القضاي جعل له وظيفة تعبيرية.
-لحرف السين الذي اختاره ابن الأبار رويا موصولا لقصيدته الاستصراخية علاقة بالبعد الدلالي والعاطفي وكذا الوظيفي.
-هيمنت الوظيفة التعبيرية بشكل واضح في اختيار ابن الأبار للقافية المطلقة، التي تعبر عن حجم الآلام المرتبطة بالآنا الشاعرة.

خصائص البنية الإيقاعية في سينية ابن الأبار القضاعي دراسة أسلوبية-

- إن تكرار الأصوات الجهرية بشكل مكثف أوحى بالعمق الداخلي الموجود في اختيارات الشاعر ابن الأبار المتطلع إلى النصر وإلى جهة القوة والبأس.
 - إن التجانس الصوتي الذي يمتاز به الجناس بوصفه محسناً بديعياً يجعل منه أداة تمنح التعبير الشعري ألماً موسيقياً، مما جعل ابن الأبار يستثمر طاقته الإيقاعية في بناء قصيدته الاستصرائية.
 - استوى كل من الطباق والمقابلة بوصفهما بناء ضدياً أداة استثمارها الشاعر ابن الأبار في إغناء قصيدته إيقاعياً.
6. الهوامش:

- ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص 71¹
- بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريح، ط3، الرياض، 1986، ص 249²
- ³ صبيحة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، ص 09.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952، ص 175، 176⁴
- محمد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية، دار هومة، الجزائر، ص 106⁵
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، ص 245⁶
- ⁷ أحمد بن المقرئ التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، ج4، دار الأبحاث، ط1، 2008، ص 457.
- مصطفى شكعة، الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، ط4، بيروت، 1989، ص 523⁸
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة، مصر، ص 25⁹
- ¹⁰ الوصل هو حرف مد يتولد عن إشباع حركة حرف الروي، فيكون ألفاً أو وواو، أو ياء، ينظر: محمد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية، ص 266.
- ¹¹ عبد الرزاق زهري مصطفى وسامي أبو زيد، الوافي في علم العروض والقوافي، دار حنين، عمان، 2008، ص 229.
- ¹² القافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي أي بعد رويها وصل بإشباع، محمد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية، ص 274.
- ديوان ابن الأبار القضاعي، تح: عبد السلام الهراس، 1999، ص 408¹³
- ابن رشيق القيرواني، العمد، ج1، ص 146¹⁴
- ديوان ابن الأبار، ص 226¹⁵
- المصدر نفسه، ص 110¹⁶
- المصدر نفسه، ص 408¹⁷
- عبد الرحمن الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، دمشق، 1989، ص 74¹⁸

- ديوان البحري، ص 190.¹⁹
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، دار المديني، جدة، ص 21.²⁰
- عبد الرحمن الوحي، الإيقاع في الشعر العربي، ص 78.²¹
- المرجع نفسه، ص 80.²²
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 77.²³
- ديوان ابن الأبار، ص 408.²⁴
- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 76.²⁵
- ديوان ابن الأبار، ص 410.²⁶
- المصدر نفسه، ص 409.²⁷
- المصدر نفسه، ص 410.²⁸
- بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، ص 47.²⁹
- علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر، ص 03.³⁰
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 7.³¹
- المرجع نفسه، ص 08.³²
- ينظر يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، دار الجسور، ط 2، الجزائر، 2009، ص 70.³³
- ينظر أحمد الهاشي، جواهر البلاغة، ص 327، 329.³⁴
- ³⁵ ينظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 98.
- المرجع نفسه، ص 98.³⁶
- ³⁷ أحمد شوقي، ديوان أحمد شوقي " الشوقيات "، تح: صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، ودار البحار، بيروت، 2008، ص 26.
- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 103.³⁸
- ديوان ابن الأبار، ص 410.³⁹
- المصدر نفسه، ص 412.⁴⁰
- المصدر نفسه، ص 410.⁴¹
- المصدر نفسه، ص 410.⁴²
- ⁴³ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 104.

*** **