Al Wasl University Journal - Issue (72) - June 2026
ISSN 2791-2949 (Online)

The rhythmic structure in the poem “Highness in Life and in Death” by Abu al-Hasan al-Anbari (a stylistic study)

Dr. Hamda Bint Mshark Al-Ruwaili
Co-Professor, Arabic Language Department, Northern Border University

https://doi.org/10.47798/awuj.2026.i72.06

Received: 28-08-2023

Accepted: 28-02-2024

Published: 01-06-2026

Corresponding Author:

Dr.Hamdh@hotmail.com

Abstract

This study came under the title of the rhythmic structure in the poem “Highness in Life and in Death” by Abu al-Hasan al-Anbari (a stylistic study); To reveal the aesthetics of its structures, its close connection with music, which actively contributes to revealing its impact on the construction of the poem, and its role also in revealing the poetic construction methods that depend on vocabulary governed by a poetic meter that has its own rhythms.

The research began with a brief definition of the rhythmic structure, style and stylistics, and an introduction to the poem. I devoted the first section to talking about the external rhythmic structure, in which I dealt with (meter, displacement , and rhyme). As for the second section, I talked in it about other rhythmic phenomena, in which I dealt with (the aesthetics of words). And its implications - repetition , opposition, alliteration, displacement). The research reached a number of results, the most important of which is that rhythm has multiple internal and external elements, representing partial contexts in the structure of the text that coalesce into a comprehensive, comprehensive context, through which the poet was able to express his poetic experience. And the emotions it carries.

Keywords: Music - interior - rhythm - rhyme - weight - structure.

البنية الإيقاعيَّة في قصيدة «عُلُوٌّ في الحياة وفي الممات» لأبي الحسن الأنباريِّ (دراسة أسلوبية)

د. حمدة بنت مشارك الرويلي
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية بجامعة الحدود الشمالية

ملخص

جاءت هذه الدِّراسة تحت عنوان البنية الإيقاعية في قصيدة «عُلُوٌّ في الحياة وفي الممات» لأبي الحسن الأنباري (دراسة أسلوبية)؛ للكشف عن جماليات أبنيتها، وصلتها الوثيقة بالموسيقى التي تسهم إسهامًا فاعلاً في كشف أثرها في بناء القصيدة، ودورها أيضًا في الكشف عن أساليب البناء الشعري التي تعتمد على مفرداتٍ محكومةٍ بوزنٍ شعريٍّ له إيقاعاتها الخاصة.

وقد بدأ البحث بتعريف موجز للبنية الإيقاعية، والأسلوب والأسلوبية، والتعريف بالقصيدة، وخصصت المبحث الأول: للحديث عن البنية الإيقاعية الخارجية، تناولت فيه (الوزن، الانزياح، القافية)، أما المبحث الثاني: فقد تحدثت فيه عن ظواهر أسلوبية إيقاعية أخرى، تناولت فيه (جماليات الألفاظ وإيحاءاتها- التكرار، التضاد، الجناس)، وقد توصَّل البحث إلى جملة من النتائج، أهمها أن للإيقاع عناصر متعدّدة داخلية، وخارجية، تمثّل سياقات جزئية في بنية النص تلتئم في سياق كليٍّ جامع، استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن تجربته الشعرية، وما تحمله من انفعالات.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى- الداخلية- الإيقاع -القافية -الوزن- البنية.

© 2022 AWU Publishers/Alwasl University. All Rights Reserved.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على أشرف خلق الله وخاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فالإيقاع أمر مشترك بين الفنون الإنسانية، فالنفس البشرية ميَّالة إلى الإيقاع، حيث يبعد عنها الملل والقنوط، بل إنَّ الإيقاع تجسده الطبيعة، فالليل والنهار إيقاع، السكون والحركة إيقاع، المد والجزر إيقاع، القوة والضعف إيقاع... الكل في إطار منسجم، المسرح يظهر في انسجام عناصر الديكور، وفي القصة بين الأحداث، وعند الرسَّام في ألوانه الموظَّفة، وفي الرقص في وظائف الأعضاء المتحركة، يحدث الإيقاع هذا التشاكل والتجانس داخل النظام التعبيري فهو يحرِّك أوتار القلوب.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من جوانية النسق المشكِّل للدوالِّ التعبيرية، بكافة مجالاته بدءًا بتضامّ الصوت إلى الصوت، مرورًا بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، مع ما يُضَاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلاليَّة.

فلا شك في أن البنية الإيقاعية تحتل حيِّزًا كبيرًا في الدراسات الأسلوبيَّة الحديثة، كما أنها نالت قسطًا من اهتمام الباحثين في دراسة الأدب القديم والأدب الحديث، باعتبارها علامة فارقة في التكثيف الدلاليّ والتأثير العاطفيّ والوجدانيّ على المتلقي؛ لذلك فإن دراسة البنية الإيقاعيَّة لقصيدة ما، أو لديوان ما ليس إلا دراسة لموسيقاها الخارجية والداخلية، بما يشتمل عليه كلٌّ منهما من ميزات، ورونق وأثر نغميٍّ في الأذن، فضلاً عن انفعال النفس، وإثارة الأحاسيس والمشاعر.

لقد وقع اختيارنا على قصيدة من عيون الشعر العربي عامة، والشعر العباسي على وجه الخصوص، وهي قصيدة أبي الحسن الأنباري (علو في الحياة وفي الممات)، التي تمثل درة من درر شعر الرثاء في الأدب العربي، ما يحمله غرض الرثاء من زخم المشاعر والوجدان الذي يعتصره الألم والحزن.

وتتمحور إشكالية البحث في محاولة الإجابة عن سؤال رئيسي مفاده: ما الخصائص الإيقاعية ذات التكثيف الدلالي لأسلوب الشاعر أبي الحسن الأنباري في قصيدته (علو في

الحياة وفي الممات)؟ كما يندرج تحت السؤال الرئيسي أسئلة فرعية، وهي:

- ما مفهوم البنية الإيقاعية؟ وما أبرز عناصرها؟
- ما الفرق بين الموسيقى الخارجية للقصيدة وموسيقاها الداخلية؟
- ما علاقة الوزن والبحر العروضّي بدلالات القصيدة وغرضها؟
- ما علاقة التكرار بدلالات الحزن والألم في قصيدة (علو في الحياة وفي الممات)؟
- كيف مثل التضاد خاصية أسلوبيَّة استثمرها الشاعر أبي الأنباري في بنيته الإيقاعية؟
- ما أبرز الظواهر الإيقاعية القائمة على الاختيار الأسلوبي في القصيدة؟

تكمن أهداف البحث في النقاط الآتية:

- الكشف عن البنية الإيقاعية في قصيدة (علو في الحياة وفي الممات) للشاعر أبي الحسن الأنباري.
- التمييز بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الخارجي للقصيدة والتحليل الأسلوبي لظواهر كل منهما.
- تسليط الضوء على خاصيتي الوزن والقافية في بناء بنية الموسيقى الخارجية للقصيدة.
- تسليط الضوء على خاصية التكرار والتضاد في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة.

وتتأتى أهمية البحث في النقاط الآتية:

- جدة الموضوع، حيث لم يصل إلى علم الباحث دراسته من قبل.
- تعلق الدراسة بقصيدة تتمتع بتلقائية وشحنة تأثيرية في استخدام الإيقاع الصوتي.
- بيان غلبة الإيقاع على بناء القصيدة.
- بيان ما يتضمنه الإيقاع الصوتي من سهولة، ووضوح في عرض الأفكار التي تشتمل عليها القصيدة.
- الكشف عن دلالات الألفاظ المستخدمة في القصيدة من خلال بيان إيقاعها الجمالي المعبر عن الألم والحسرة.

- الربط بين المفاهيم النظرية للتحليل الأسلوبي، وجماليات الإيقاع الصوتي وظواهره الصوتية.

لقد استعانت الدراسة في بيان دلالات البنية الإيقاعية في تلك القصيدة بالمنهج الأسلوبي، الذي يعتني بفكرة الاختيار والقيمة الإيقاعية، والجمالية للأصوات والألفاظ والعبارات، فضلًا عن تكرار الظواهر الصوتية للتأشير على أهميتها الإيقاعية في تماسك النص وأثره الدلالي.

الدراسات السابقة:

بعد استقراء الأدب النظري والدراسات السابقة للموضوع، تبين عدم وجود دراسات- فيما أعلم- تتناول هذا الموضوع؛ لذا حاولت هنا استعراض الدراسات السابقة التي تناولت موضوع البنية الإيقاعية بشكل عام، وأيضًا الدراسات التي تناولت شعر الشاعر في موضوعات أخرى، ومنها على سبيل المثال:

- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه للطالب: عبد النور داود عمران بإشراف الدكتور: حاكم حبيب الكريطي، جامعة الكوفة، العراق، 2008م.
- البنية الصوتية ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح، رسالة ماجستير للطالب: إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب بإشراف الدكتور: فوزي إبراهيم أبو فياض، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 2003م.
- ثنائية الحياة والموت في قصيدة (عُلوٌّ في الحياة وفي الممات) لأبي الحسن الأنباري رؤية بلاغية نقدية، بحث منشور في مجلة كلية البنات الإسلامية بأسيوط، للطالب: عبد الباقي محمد، جامعة الأزهر 2023م.

خطة البحث:

يتكون هيكل البحث من تمهيد ومبحثين وخاتمة على النحو الآتي:

التمهيد: الحدود والتعاريف

أولاً: تعريف الإيقاع والبنية الإيقاعية، ثانيًا: تعريف الأسلوب والدراسة الأسلوبية، ثالثًا: التعريف بالقصيدة.

المبحث الأول: البنية الإيقاعية الخارجيَّة: تشمل (الوزن- ظواهر الانزياح الموسيقي في القصيدة -القافية).

المبحث الثاني: ظواهر أسلوبية إيقاعية أخري: تشمل (جماليات الألفاظ وإيحاءاتها- التكرار، التضاد، الجناس).

الخاتمة، وتشمل أبرز النتائج.

التمهيد: الحدود والتعاريف

أولا: تعريف البنية الإيقاعية:

الإيقاع لغة يشير إلى إيقاع الأصوات؛ أي: اتفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها، وإيقاع المغني: بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها[1]. أما الإيقاع اصطلاحًا فهو: «حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»[2]. وعرَّفه الفارابي بأنه: «النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب»[3]، والإيقاع عند ابن سينا هو: تقسيم الزمان بالحروف المسموعة، ويتسع هذا المفهوم للإيقاع الشعري، واللحني أيضًا، وفي هذا يقول: «الإيقاع- من حيث هو إيقاع-هو تقدير ما لزمان النقرات، فإنِ اتّفق أنْ كانت النقرات منغَمة، كان الإيقاع لحنيًّا، وإن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريًّا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا»[4]. فالإيقاع يعد عنصرًا أساسيًّا في الأدب، يتمثل في الحركة اللفظية في الشعر، وبالرغم من ذلك لا يمكن حصره في الوزن العروضيِّ، ومن ثَمَّ فإنَّ فهم الإيقاع، وتصوره غير مقصور على الأذن فقط» إنَّ الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارًا يتناوب تناوبًا معينًا... وليس عددًا من المقاطع... وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة، لتشكل قرارًا؛ هذه كلها عناصر إيقاعية، ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع»[5].

1- أحمد مختار عمر، «معجم اللغة العربية المعاصرة»، (عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008 م).3: 2481.

2- علي بن إسماعيل بن سيده المرسى، «المخصص»، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت).6: 13.

3- أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة: د. محمود الحفني، (دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 1967م). ص436.

4- ابن سينا، الشفاء، الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، مراجعة: أحمد الأهواني، محمود الحفني، (المطبعة الأميريّة، القاهرة، 1956م). ص81.

5- خالدة سعيد، حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، (دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 1986م) ص 107.

إنَّ الإيقاع متصل أساسًا بالحالة الشّعورية و «ليس الوزن إلاّ عنصرًا واحدًا من عناصر الإيقاع، والإيقاع يشكل خطًّا عاموديًّا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطواتها الأفقية، بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعًا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياته... ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف يعني الانسياب في الفكر والصور، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن.[1]وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات»

إذن نخلص إلى ما أنتهى إليه علوي الهاشمي وهو أنَّ الإيقاع الخارجيَّ تجسيد للدّاخل والإيقاع الظاهري كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي والحركة والسّكون والصّوت والصّمت، ونجده في إطار فن الشعر يتخلل اللغة، والموسيقى، والصور، والأخيلة، والكلمات والحروف.

إذن للإيقاع عناصر متعدّدة داخلية، وخارجية، تمثّل سياقات جزئية في بنية النص تلتئم في سياق كليٍّ جامع، يستطيع الشاعر من خلالها التعبير عن تجربته الشعرية، وما تحمله من انفعالات.

ثانيًا: تعريف الأسلوب والدراسة الأسلوبيَّة:

تعددت تعريفات العلماء للأسلوبية، وتنوعت وبينها تباين من حيث الصياغة والمنطلقات وهي مستوحاة من الأسلوب ونعرض هاهنا لمحة تاريخية موجزة ومبسطة عن هذا المصطلح قديمًا، وحديثًا.

عُرِّف مصطلح الأسلوب قديمًا عند العرب كما عرف عند غيرهم وهو في المعجم العربي يعني: السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والمذهب، والجمع منه يأتي على أساليب[2].

ويعرَّف الأسلوب في الاصطلاح الحديث بأنه: «طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيّته المتميّزة عن سواها، لا سيّما في اختيار المفردات، وصياغة العبارات، والتشابيه والإيقاع.

1- علوي الهاشمي، «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي»، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006م). ص 25-24.

2- ابن منظور، «لسان العرب»، (دار صادر، بيروت، ط1، 2000م). مادة (سبب)، ص225

ويرتكز على أساسين:

- أحدُهما: كثافة الأفكار الموضّحة، خصبها وعمقها أو طرافتها.
- والآخر: نخل المفردات، وانتقاء التركيب الموافق لتأدية هذه الخواطر، بحيث تأتي.
- الصياغة محصّلاً لتراكم ثقافة الأديب ومعاناته[1].

فالأسلوب هو الاستعمال ذاته، وكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، ومعدن الأسلوب ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية حتى الاجتماعية والفنية[2].

وتُعرَّف الأسلوبية عمليًّا بأنها: «علم يعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[3].

وما يميز التحليل الأسلوبي هو أنَّ الأسلوب في نص ما يعتمد على "العلاقة القائمة بين معدلًات التكرار للعناصر الصوتية والنحوية والمعجمية، ومعدلًات تكرار نفس هذه العناصر في قاعدة متصلة به من ناحية السياق»[4].

ويبدأ التحليل الأسلوبي بالأصوات، التي تشكل في مجموعها كلمات تحمل معاني لغوية خاصة بها، ثم ترتبط هذه الكلمات مع بعضها بعضًا، حسب أنظمة التركيب النحوي، لتكون لنا جملا، ومن هذه الجمل تتكون الدلالة، والتحليل الأسلوبي ينظر إلى القيمة الأسلوبية للأداء البلاغي من واقع درجة انزياحه وانحرافه اللغوي، وعلى أساس اعتباره خاصية شائعة ومتكررة في النص المحلل، وهو السبب الذي يدعو إلى اعتماد هذه الظواهر ظواهر أسلوبية، كما يقول سعد مصلوح في المقارنة بين الفن البلاغي والخاصية الأسلوبية: «لا تعد الخاصية أسلوبية بمجرد وجودها في النص؛ إذ إنَّ النظر إليها بهذا الاعتبار يرتبط بالشيوع والندرة النسبيين، ومن ثَمَّ كان البعد الإحصائي جزءًا من ماهيتها، أما الفنون في

1- جبور عبد النور، «المعجم الأدبي»، (دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، د. ط، د.ت). ص20.
2- عبد السلام المسدي، «الأسلوب والأسلوبية»، (دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993م). ص83.
3- محمد عناني، «المصطلحات الأدبية الحديثة»، (الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، ط3 2003م). ص 106.
4- صلاح فضل، «علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته»، (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1992م). ص 242.

البلاغة فهي قائمة يتساوى جميع مفرداتها في فرص ورودها من جهة الإمكان العقلي»[1] فالقيم الأسلوبية (أو القيم البلاغية) لا تكمن في قوائم «القيمة الثابتة»، ولكن تكمن فيما يُسمى بالمحتوى العاطفي للغة[2]، والتحليل الأسلوبي يقوم على عدة مبادئ أهمها ما يأتي:

الاختيار:

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب؛ لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويُقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى «اختيار» وقد يسمى «استبدال» أي: إنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف [3].

الانزياح (العدول):

ويسمى «الانحراف» كما سماه ابن جني قديمًا، أو كما سماه جاكبسون «خيبة الانتظار» [4]، وهذا المبدأ ينطلق من تصنيف اللغة إلى نوعين: [5]

- لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.
- ولغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

فالعدول هو: مخالفة النمط المعيار المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة. وبذلك يشترط أن يكون العدول في حدود ما تسمح به قواعد اللغة ، وكذلك يجب أن يكون هذا العدول ذا فائدة؛ فليس العدول غاية في ذاته إنما المقصود منه إثارة السامع، وتحفيزه على التقبل، وشد انتباه المتلقي[6].

1- سعد مصلوح، «في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة»، (مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط3، 2003م). ص 68.
2- أحمد درويش، «دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث»، (دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998م)، ص 31.
3- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، مرجع سابق، ص 134.
4- محمد اللويمي، في الأسلوب والأسلوبية، (مطابع الحميضي، ط1، د. ت). ص21
5- السابق نفسه. ص23.
6- السابق نفسه. ص24.

التركيب:

يقوم التركيب بنظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسّلاً في ذلك بعمليتي الحضور و الغياب، الحضور للكلمات المختارة و الغياب للكلمات الأخرى المصفوفة في جدول الاختيار، و الدخول في علاقة جدليَّة أو استبداليَّة، فالكلمات الأخرى تتوّزع غيابيًّا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي. فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات و الأثر الجمالي و الفني الذي يتركه في ذهن المتلقّي، و على هذا يكون الأسلوبُ عند (جاكبسون) تطابقًا لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب.

والدّرسُ الأسلوبيُّ لا يقف عند توصيف بنية التركيب في الخطاب الأدبي، بل يستقصي من خلال ما يتفرّع عنها من أشكالٍ تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر... إلخ فكلُّ شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصيةٌ أسلوبية ذاتُ دلالة خاصّة بتركيبها ضمن النّسق اللغوي، أي: مراعاة قواعد اللغة في خدمة السياق النصي دون العدول عنها.

ثالثًا: التعريف بالقصيدة:

قائل هذه القصيدة هو الشاعر العباسي: أَبُو بكر مُحَمَّد بن ابي مُحَمَّد الْقَاسِم الْمَعْرُوف بالأنباري [1]، ولا تذكر كتب التراجم القديمة تاريخا محدّدًا لميلاده، لكنه من أبناء القرن الرابع الهجري، وتفاصيل حياته تشوبها الندرة المحدودة أيضًا، وقد اشتهر بقصيدته التائية (مدونة الدراسة) والتي قالها في رثاء الوزير (ابن بقيَّة) صديقه، حيث استطاع أبو الحسن بن الأنباري أن يتخلص مما يراه من منظر مؤلم غير مألوف، عندما رأى الوزير ابن بقيَّة مقتولاً ومصلوبًا برسم صور زاوج فيها بين حاضر ماثل أمامه، وماضٍ مختزن في ذاكرته، موجهًا نظره إلى ما ينتظر هذا المصلوب من خلود الذكر، ومحبة الناس له، قال: [2]

عُـلُـوٌّ فِي الحَيَـــاةِ وفِي المـــَمَاتِ لَحَـقٌّ أَنْتَ إِحْدَى المُـــعْجِزَاتِ

كَـأَنَّ النَّـاسَ حَوْلَكَ حِيْنَ قَامُـوا وُفُـوْدَ نَـدَاكَ أَيَّـــامَ الصِّـلاتِ

كَـأَنَّكَ قَائِمٌ فِيـــهِمْ خَـطِـيْبًا وَكُلـــُّهُمُ قِيـــَامٌ للصَّـلاةِ

1- أبو منصور الثعالبي، «يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر»، تحقيق: مفيد محمد قميحة، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983 م). 2: 439.

2- ينظر: متن القصيدة في يتيمة الدهر، 2: 439 - 440.

مَـدَدْتَ يَدَيْكَ نَحْـوَهُمُ احْـتِفَاءً كَمَدِّهِمَا إِلَيْهِـــمْ بِالهِـــبَاتِ
وَلَـمَّـا ضَـاقَ بَـطْنُ الأَرْضِ عَـنْ أَنْ يَـضُمَّ عُلاكَ مِـنْ بَعْدِ المَمَاتِ
أَصَـارُوا الجَوَّ قَبْـرَكَ واستَـــنَابُوا عَنِ الأَكْفَانِ ثَـــوْبَ السَّافِيَاتِ
لِـقَـدْرِكَ فِي النُّفوسِ تَبِيْتُ تُرْعَى بِحُفَّاظٍ وَحـــرَّاسٍ ثِـــقَاتِ
وَتُشْـعَلُ عِنْدكَ النِّـــيْرَانُ لَيْلاً كَـذَلِكَ كُنْـــتَ أَيَّامَ الحَيَـــاةِ
رَكِبْتَ مَطِيـــَّةً مِنْ قَـبْلُ زَيْدٌ عَلاهَـا فِي السِّـــنِيْنِ المَاضِيَاتِ
وَتِـــلْكَ فَضِـــيْلَةٌ فِـــيهَا تَأَسِّ تُبَاعِدُ عَنْكَ تَعـــْيِيْرَ العـــُدَاةِ
وَلَـم أَرَ قَبْلَ جِـذْعِكَ قَـطُّ جِـذْعًا تَمَـكَّنَ مِن عِنَاقِ المـــَكْرُمَاتِ
أَسَـأْتَ إِلى النَّوائِبِ فَاستَـثَارَتْ فَأَنْتَ قَتـــِيْلُ ثَـأْرِ النَّائِبـــَاتِ
وَكُـنْـتَ تُجِـيْرُ مِـنْ صَـرْفِ اللَّيالِي فَـعَادَ مُطَالِـــبًا لَكَ بِالتِّـــرَاتِ
وَصَيَّـرَ دَهْـرُكَ الإِحْـــسَانَ فِيْهِ إِلَيْنَا مِنْ عَظـــِيْمِ السَّـــيِّئَاتِ
وَكُـنْتَ لِمَـــعْشَرٍ سَعْدًا، فَلـــَمَّ مَضَيْتَ تَفَـــرَّقُوا بِالمُنْحِسَاتِ
غَلِيـــْلٌ بَاطِـــنٌ لَكَ فِي فُـؤَادِي يُخَفِّفُ بِالدُّمُـــوعِ الجَارِيَـــاتِ
وَلَـوْ أَنِّي قَـــدِرْتُ عَلى قـــِيَامٍ لِفَرْضِكَ وَالحُـــقُوقِ الوَاجِـبَاتِ
مَلأتُ الأَرْضَ مِـنْ نَـظْـمِ الـقَـوَافِي وَنُحْتُ بِهَا خِلافَ النّـــَائِحَاتِ
وَلكِنِّي أُصَـــبِّرُ عَنْكَ نَفْســـِيْ مَخَافَـــةَ أَنْ أُعَـدَّ مِـنَ الجـــُنَاةِ
وَمَا لَكَ تُرْبَـــةٌ فَأَقُوْلُ تُســـْقَى لأَنَّكَ نُصْبُ هَـــطْلِ الهَاطِلاتِ
عَلَيْكَ تَحـــِيَّةُ الرَّحمَنِ تَتـــْرَى بِرَحْمـــَاتٍ غَـوادٍ رَائِحـــــَاتِ

المبحث الأول: البنية الإيقاعية الخارجية

أ- الوزن

تلعب الموسيقى الشعرية الخارجية دورًا كبيرًا في تذوق الشعر، والإحساس به، حيث إنَّ إلقاء الشعر يتطلب الإحساس بما في الشعر من موسيقى تنبع من الوزن، فللوزن قيمة كبرى في الشعر حتى عُد أهم فارق بينه وبين النثر، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة.

ويعد الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصيّة[1]؛ لما فيه من إيقاع مطرب «يردُ عليه من حُسن تركيبه واعتدال أجزائه»[2].

ولقد نظم الشاعر أبو الحسن بن الأنباري قصيدته من بحر الوافر، وهو على سِتَّة أَجزَاء:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعول[3].

ونجد أبو الحسن بن الأنباري في هذه القصيدة ينظم على بحر الوافر في غرض الرثاء والفخر في الوقت نفسه، وهذا ما يمتاز به الوافر الذي لا يكون الرثاء فيه نواحًا، بل تطلعًا إلى فخر في إعلاء مناقب المرثي والتسامي بها. فجاءت القصيدة من بحر الوافر التام الصحيح: عروضه وضربه صحيحان.

وقد رأى صفاء خلوصي أن بحر الوافر من أكثر البحور مرونة، وأنه أجود ما يكون في الفخر والرثاء[4].

ويرى الباحث أن بحر الوافر من البحور التي تتميز بأنها أبحر ذات أوزان مركبة تتشكل من ست تفعيلات؛ مما يعني أن الشاعر قصد إلى هذا الاختيار لكي يتيح لقريحته متسعًا للتعبير عما يجول في القلب من مشاعر وأحاسيس للتنفيس عن انفعالاته، والتعبير عن آلامه وأحزانه.

1- الحسن بن رشيق القيرواني، «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م). 1: 134.
2- ابن طباطبا، «عيار الشعر»، تحقيق: عباس عبد الساتر، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م). ص21.
3- عثمان بن جني الموصلي، «كتاب العروض»، تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب، (دار القلم، الكويت، ط1، 1987م)، ص80.
4- صفاء خلوصي، «فن التقطيع الشعري والقافية»، (منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977م)، ص 84.

إن المعاني التي تنطوي عليها الألفاظ في الأبيات لا تتماهى في السياق إلا مع هذا الوزن الخفيف، حيث اعتمد الشاعر على وتيرة عالية في الإباء والرفض والتحدي لمشهد الصلب والموت لابن بقيَّة المصلوب على الأعواد، وقد طال نَفس الشاعر في منطوق الألفاظ تعبيرًا عن هذا الرفض.

وبذلك وفق ابن الأنباري بين الوزن والمضمون، واستخدم المقاطع القصيرة، فجاءت الجمل في البيت ذات مقطع قصير، وهو ما يتناسب مع غرض الرثاء، الذي يتطلب الجمل القصيرة ذات الوقع الموسيقي البسيط، حيث ساهم الوزن بنصيب كبير في ترسيخ المعاني في ذهن المتلقي، ويرى الدكتور إبراهيم أَنيس أَن هناك علاقة قوِية بين عواطِفِ الشاعر وأحاسيسه وبين الأوزان التي يبني عليها أشعاره، فلكل وزن من الأوزان نغم خاص يتلاءم مع نوع من أنواع العواطف الإنسانية والمشاعر البشرية[1].

والوزن في الشعر يعد جزءًا لا يتجزأ من التجربة الشعورية، وعنصرًا ملتحمًا التحامًا كليًّا بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، كما أن مصدر الوزن هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذي يختار الوزن الشعري انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور في نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو الموسيقى؛ لأنها أقرب الوسائل للتعبير عن العواطف المشبوبة، ولأنها هي الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع. على أن الوزن الذي هو وليد الانفعال والعاطفة المشبوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن. وهنا تتدخل الإرادة التي تستطيع أن تحول العاطفة الثائرة المشبوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع للنظام، وليس مجرد تفجر عاطفي غير خاضع لسيطرة الإرادة. ومن ثَمَّ لا يتحقق الوزن في الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة، لذلك يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة[2] في سائر اللغة المنظومة كما تكمن السلطة الإيقاعية للوزن العروضي، بأنه هو السبب الكامن وراء كثير من الظواهر الإيقاعية؛ كالتنوع الصوتي والصرفي والنحوي الذي يعدُّ من أهم مصادر تشكيل الإيقاع الشعري بصفة عامة، ونظرًا لهذه الأهميَّة للوزن في البنية الإيقاعية للنص الشعري، ذهب محمد الهادي الطرابلسي إلى أن مصطلح الوزن قد ناب عن مصطلح الإيقاع في الدلالة على موسيقى الشعر في علم العروض؛ وذلك انطلاقًا من أن الإيقاع الشعري ظاهرة

1- إبراهيم أنيس، «موسيقى الشعر»، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965م). ص175.
2- محمد مصطفي بدوي. » كولردج» (ط2، القاهرة: دار المعارف نوابغ الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988م). ص100.

صوتية في جوهرها، والوزن أحد[1] عنواناتها» ونستنتج مما سبق أن الوزن يعدُّ من أهم العناصر الإيقاعيَّة؛ نظرًا لما له من دور بارز في ضبط النغم؛ نتيجة لتكرار وحداته الموسيقيّة التي يُطلق عليها مصطلح (التفعيلات)، ونلمس ذلك بوضوح في قصيدة أبي الحسن بن الأنباري؛ حيث يبرز فيها النغم من خلال بحر الوافر الذي يزخر ويموج بالموسيقى مع بعض التغييرات في تفعيلة هذا البحر؛ كما يتّضح في القسم التالي.

ب: ظواهر الانزياح الموسيقي في القصيدة

إن التحليل الأسلوبي يسعى إلى التمييز بين نوعين من الاستعمال، وذلك من خلال مفهوم الانزياح الذي يقول فيه جون كوهين: «يمكن أن نشخّص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليًّا، وتقع القصيدة قرب الطّرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء، بدون شك قرب القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعدمًا لكنه يدنو من الصفر، وسنظفر في مثل هذه اللغة بأقرب نموذج كما يدعوه رولان بارث درجة الصفر في الكتابة، وبهذه اللغة سنقارن إذا كنا في حاجة إلى ذلك»[2]. فالتحليل الأسلوبي ينظر إلى القيمة الأسلوبية للأداء البلاغي من واقع درجة انزياحه، وانحرافه اللغوي.

وتمثلُ أبيات القصيدة بما تشتمل عليه من إيقاعات موسيقية مرتبطة بوزن البحر الوافر وموسيقاه إبداعًا شعريًّا تسيطر عليه جزئيات، وتفاصيل دقيقة «يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصيَّة»[3] لذلك تتجه صوب الإيقاعات الداخلية التي تنمو وتتطور بفعل التواصل بين معظم مكونات النص وتلاحم أجزائه.

1- محمد الهادي الطرابلسي «في مفهوم الإيقاع». حوليات الجامعة التونسية32.(1991م). ص 14.
2- جون كوهين، «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة عبد الولي محمد العربي، (دار توبقال للنشر، ، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986م). ص 23 - 24.
3- هدى الصحناوي، «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجًا»، (مجلة جامعة دمشق، العدد (2-1)، 2014م). ص89.

ولعل أبرز تلك المكونات الموسيقية ما يأتي:

الزحاف والعلل:

يعد بحر الواقر الذي صيغت على وزنه القصيدة من ألين البحور الشعرية وأرقها؛ نظرًا لمطاوعة وزن البحر وتفعيلاته للعاطفة التي يقتضيها الكلام من لدن الشاعر، وقد غلب على أبيات القصيدة بعض الانزياح عن مقتضيات تفعيلاتها الوزنية بالبناء على مفاعلتن، وذلك بالانزياح إلى زحاف العصب، وهو تسكين الخامس المتحرك، وهو حرف اللام في التفعيلة الأصلية للبحر في شطريه. فعلى الرغم من الرقة واللين اللتين يمتاز بهما هذا البحر، إلا أن إدخال هذا الزحاف بتسكين الخامس المتحرك زاد من هذه الرقة لتناسب عاطفة الشجن والأسى التي تنبع منها كلمات الشاعر في رثاء صديقه.

ومن هنا فإن اتجاه الشاعر إلى الانزياح من خلال استخدام الزحاف والعلل العروضية إنما ينبع في الأساس من مبدأ الاختيار الأسلوبي، حيث يفرق في الاختيار الأسلوبي للدوالِّ التي يستعملها الشاعر بين مفهوم التحديد أو التعيين (Denotation) ومفهوم الإيحاء أو التضمين (Connotation)؛ فالتعيين يحدد «عملية الإشارة إلى المعنى المعجمي للكلمة، وهي الألفاظ التي يسميها فندريس دوال الماهية (seman tems) ويقصد بها «تلك العناصر اللغوية التي تعبر عن ماهيات التصورات»[1]. وتعتمد عملية اختيار الألفاظ المعجمية على مدى ما يشكله اللفظ من قيمة دلالية وصوتية في فهم دلالات القصيدة.

يتعلق الإيحاء «بمعنى إضافي يتولد من السياق المتضمن له. فكلمة الوردة مثلا؛ تعرف الزهرة أو النبات الذي يحملها، لكن في سياق معين قد تعني الحب»[2].

فاللفظ بوصفه اختيارًا أسلوبيًّا ذو طاقة استيعابية للتصورات والماهيات؛ وهو ما يؤذن بوجود علاقة ضرورية بين الدالِّ وسياقاته في النص، فالإيحاءات الدلالية هي خاصية أساسية لأي دالٍّ معجمي، ويعود هذا التعدد إلى صلاحية الدالِّ للدخول في أكثر من سياق؛ لأن «كل رمز يمر بمرحلة القيم الاحتمالية على مستوى المعنى، ومرحلة القيمة المحددة المستحضرة على مستوى النص، وقد تعود المبالغة في هذا التحليل إلى القول بأن الرمز

1- فندريس، «اللغة»، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، (المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2014م). ص105.

2- برونوين ماتن، فليزيتاس رينجهام، «معجم مصطلحات السيميوطيقا»، مرجع سابق، ص74.

اللغوي لا يوجد له معنى قاموسي، ولكن توجد له استعمالات سياقية»[1].

ويطبق هذا التنظير على الزحافات في القصيدة من خلال أن دخول الزحاف على التفعيلات يتم عبر اختيار ألفاظ دون غيرها للتعبير عن عواطف الشاعر وانفعالاته، ولا شك أن القيمة الإيقاعية للفظ المختار تكون موجهًا أوليًّا لهذا الاختيار.

والزحاف هو تغيير ثواني الأسباب الخفيفة أو الثقيلة، بتسكين متحرك أو حذف ساكن، ويقع في أول التفعيلة أو وسطها أو آخرها وفي الأعاريض والضروب أو في غيرها، ولكنه لا يلتزم في سائر القصيدة. فالزحاف ينحصر في تسكين المتحرك، أو حذفه، أو حذف الساكن.[2]

والزحاف في القصيدة مفرد بسيط، وذلك عندما لا يصيب التفعيلة سوى تغيير واحد فقط، من خلال تسكين الخامس المتحرك، ويسمى زحاف العصب؛ وهي أن تتحول حركة اللام المفتوحة في (مُفَاعَلَتُن) إلى ساكنة فتصبح (مُفَاعَلْتُن).

أمثلة الزحاف في القصيدة:

خضعت القصيدة إلى تغيرات صوتية وإيقاعية في تفعيلات البحر، في صدر البيت وعجزه، وجاء في القصيدة على النحو التالي:

أولًا: مفاعلتن الأولى في بداية الشطر الأول: جاءت سالمة 14 مرة، وجاءت معصوبة بتسكين الخامس (اللام) 7 مرات.

وتلك المواضع هي:

كَأَنَّ النَّاسَ حَوْلَكَ حِيْنَ قَامـــُوا وُفـــُوْدَ نَدَاكَ أَيّـــــَامَ الصِّلاتِ

وَلَـمَّـا ضَـاقَ بَـطْـنُ الأَرْضِ عَـنْ أَنْ يَـــــضُمَّ عُلاكَ مِنْ بَعْدِ المَمَاتِ

أَصَـارُوا الجَوَّ قَبْـرَكَ واستـــَنَابُوا عَنِ الأَكْفَانِ ثَوْبَ الســــــَّافِيَاتِ

غَلِيـــــْلٌ بَاطِنٌ لَكَ فِي فُـــؤَادِي يُخَـــــفَّفُ بِالدُّمُوعِ الجَـــارِيَاتِ

1- عبد السلام المسدي، «الأسلوبية والأسلوب»، مرجع سابق، ص65.

2- صفاء خلوصي، «فن التقطيع الشعري والقافية»، مرجع سابق، ص 42.

وَلَـوْ أَنِّي قَـــدِرْتُ عَلى قِيـــَامٍ لِفَرْضِكَ وَالحُقـــُوقِ الوَاجِـبَاتِ
مَلأتُ الأَرْضَ مِـنْ نَـظْـمِ الـقَـوَافِي وَنُـــتحْتُ بِهَا خِلافَ النَّائِحـــَاتِ
وَلكِنِّـي أُصَبِّرُ عَنـــْتْكَ نَفْسِيْ مَخـَافَةَ أَنْ أُعَـــدَّ مِنَ الجُـــنَاةِ

وهذا يعني أن الشاعر فضل الالتزام بسلامة التفعيلة بنسبة أكبر من استعمال الزحاف بالعصب فيها، غير أنَّ الانزياح بالزحاف هنا كان له أكثر من دلالة. ففي قوله: غَلِيْلٌ بَاطِنٌ لَكَ في فُؤَادِي. فقد تخيَّر الشاعر وصف الشاعر الغليل بالباطن دون خفي مثلا، لما يحمله لفظ الباطن من دلالات تفيد كبر الحجم فضلا عن دلالة الاحتفاء، وهو ما يعبر عن ازدياد الأسى والغل في نفسه.

وفي قوله: وَلَمَّا ضَاقَ بَطْنُ الأَرْضِ. باختيار أداة الشرط (لمَّا) دون ظرف الزمان (حين) لتضمن (لما) معنى الشرط والتأكيد، الذي يفيد امتداد الزمان ببطء، وعدم السرعة المفهومة من لفظ (حين)[1]، وهو ما يدل على أن بطء مرور الزمان لا يناسب شهرة المرثي وعلو مقامه في آفاق الزمن؛ ومن هنا كان قبره الجو وليس الأرض.

ثانيًا: مفاعلتن الثانية في حشو الشطر الأول: جاءت سالمة 11 مرة، وجاءت معصوبة بتسكين الخامس (اللام) 10 مرات.

ومن تلك المواضع:

كَأَنَّـــكَ قَائِمٌ فِيْهِمْ خَطـــِيْبًا وَكُلُّهـــُمُ قِـــيَامٌ للصَّلاةِ
وَلَـمَّا ضَـاقَ بَـطْـنُ الأَرْضِ عَـنْ أَنْ يَـضُـمَّ عُلاكَ مِـنْ بَـعْـدِ الـمَـمَاتِ
وَتُشْعَلُ عِنْدكَ النِّيـــْرَانُ لَيْلاً كَذَلِكَ كُنْـــــتَ أَيَّامَ الحَيَاةِ
رَكِبْتَ مَطـــِيَّةً مِنْ قَـبْلُ زَيْدٌ عَلاهَـا في السِّنـــِيْنِ المَاضِيَاتِ
وَتِلْكَ فَضِـــيْلَةٌ فِيهَا تَـــأَسٍّ تُبَاعِدُ عَنْكَ تَعْـــــيِيْر العُدَاةِ
وَكُـنْـتَ تُجِيْـرُ مِـنْ صَـرْفِ اللَّيالِي فَـعَادَ مُطَالِبًـــا لَكَ بِالتِّرَاتِ

1- انظر: الرابط الإلكتروني:
-https: //www.arabdict.com/ar/%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A

وَصَيَّرَ دَهْرُكَ الإِحْسَانَ فِيْـــهِ إِلَيْنَا مِنْ عَظِـــيْمِ السَّـــيِّئَاتِ
وَكُنْـــتَ لِمـــَعْشَرٍ سَـــعْدًا، فَلَمَّا مَضَيْتَ تَفَرَّقُوا بِالمُنْحِسَاتِ
مَلأتُ الأَرْضَ مِـنْ نَـظْـمِ الـقَـوَافِي وَنُـحْـتُ بِـهَا خِـــــلافَ النَّائِحَاتِ
عَلَيْكَ تَحِـــــيَّةُ الرَّحمَنِ تَتْرَى بِرَحْـــمَاتٍ غَـــوادٍ رَائِـــــحَاتِ

وهذا يعني أن ثمة مساواة في عدد مرات ورود الزحاف في تفعيلة الحشو الثانية. فاختيار الشاعر لبحر الوافر بتفعيلاته المعصوبة الساكنة ليضمنها كلماته الحزينة المؤلمة التي لازمت الشاعر في كل أبيات القصيدة، وكلها كلمات لها إيحاءات دلالية تصب كلها في مضمون فقدان الشاعر لصديقه بقتله بصورة مفجعة، وهذا انعكاس واضح للحالة النفسية للشاعر التي تظهر بها اللوعة والمعاناة والحسرة.

ففي قوله: قَائِمٌ فِيْهِمْ. اختار الشاعر حرف الجر (فيهم) دون (عليهم)؛ وذلك لأن حرف الجر (في) يدل بجانب دلالة الظرفية على دلالة المصاحبة[1]؛ فكأن الفقيد لا يزال حيًّا بينهم.

وفي قوله: وَتُشْعَلُ عِنْدكَ النِّيْرَانُ. اختار الشاعر لفظ (النيران) بدلا من لفظ (المواقد) مثلا؛ للدلالة الاجتماعية والحضارية العربية التي يفيدها لفظ (النار) في الدلالة على الكرم والشجاعة.

ثالثًا: مفاعلتن الأولى في بداية الشطر الثاني: جاءت سالمة 15 مرة، وجاءت معصوبة بتسكين الخامس (اللام) 6 مرات.

وتلك المواضع هي:

عُـلُـوٌّ فِي الـحَيَـاةِ وفِي المَمَـــــاتِ لَحَقٌّ أَنْتَ إِحْـدَى المُـــــعْجِزَاتِ
أَصَـارُوا الجـــوَّ قَبْرَكَ واستَنَابُوا عَـنِ الأَكْـفَـانِ ثَـوْبَ السَّـــافِيَاتِ
لِـقَـدْرِكَ فِي النُّـفوسِ تَـبِيْتُ تُرْعَى بِحُـــفَّاظٍ وَحُـرَّاسٍ ثِقـــــاَتِ
رَكِبْتَ مَطـــــيَّةً مِنْ قَبْلُ زَيْـدٌ عَلاهَـا فِي السِّنـــــيْنِ المَاضِيَاتِ

1- انظر: طاهر يوسف الخطيب، «المعجم المفصل في الإعراب»، (دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة 4، 2007م). ص 318.

وَصَيَّرَ دَهْرُكَ الإِحْـــسَانَ فِيْهِ إِلَيْنَا مِنْ عَـــظِيْمِ السَّـــيِّئَاتِ

عَلَيْكَ تَحِـــيَّةُ الرَّحمَنِ تَـــتْرَى بِرَحْمـــَاتٍ غَـــوادٍ رَائِحـــَاتِ

وفي البيت الأخير اختار الشاعر تسكين المتحرك في لفظ (رَحْمَات) دون (رَحَمَات)، على الرغم من صحة الجمعين؛ وذلك ليضمن لإيقاع بيته الاستقامة/ وحسن الرصف مع الوصف التابع لها وهو (رَائِحَاتِ)، والذي جاء ساكنا بالألف. وهو ما يتلاءم مع قوله: بِحُفَّاظٍ وَحُرَّاسٍ ثِقَاتِ. الذي يعتمد على حسن الرصف والتقسيم الإيقاعي، بين لفظي حفاظ وحراس.

رابعًا: مفاعلتن الثانية في حشو الشطر الثاني: جاءت معصوبة بتسكبن الخامس (اللام) في كل أبيات القصيدة، فيما عدا بيتين جاءت سالمة فيهما[1].

ومن المعلوم أن بحر الوافر قد سمي وافرًا لتوافر حركاته؛ لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من تفعيلة (مُفَاعَلَتُن). والاتجاه نحو التسكين المطرد لأحد المتحركات، إنما هو معبر عن سكون النفس والتزامها الصمت في حرم الموت والأقدار.

أما ما يخص علل الزحاف فالنوع المستخدم في القصيدة هو علة القطف، حيث تتحول تفعيلة (مفاعلتن) إلى (فعولن).

وهي علة تصيب آخر تفعيلة العروض والضرب (العروض هو آخر كلمة في الشطر الأول، والضرب آخر كلمة في الشطر الثاني)، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العَروض والضرب أو أحدهما[2].

والمقصود في بحر الوافر حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

وقد التزم الشاعر في أبيات القصيدة بتحول تفعيلة العروض والضرب من (مفاعلتن) إلى (فعولن)؛ إذ نلحظ أن التفعيلة الثالثة في شطري كل بيت جاءت مقطوفة، وهو علة حذف أو نقص، وذلك من خلال حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

1- وهما:
وَكُنْتَ تُجِيْرُ مِنْ صَـــرْفِ اللَّيالِي ... فَعَـادَ مُطَالِبًا لَكَ بِالتِّرَاتِ
وَلكِنِّي أُصَـــبِّرُ عَنْكَ نَفـــْسِيْ ... مَخَافَةَ أَنْ أُعَدَّ مِنَ الجُنَاةِ

2- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص42.

ويدل هذا الالتزام على وحدة الحالة النفسية لدى الشاعر؛ نظرًا لوحدة أجواء الحزن المختزنة في قلبه.

وتدل هذه التغيرات على وجود قيم صوتية إيقاعية ترتبط بمعاني القصيدة والجانب النفسي للشاعر، والتعبير عما في نفسه من مشاعر وأفكار، وكأن المعنى في التفعيلات المقطوفة كان دقيقًا موجزًا، فاحتاج إلى الحذف والاختصار، كما يقول حازم القرطاجني عن حالة الشاعر النفسية في إيراد الأبيات موزونة، ويرجعها إلى عوامل أربعة؛ هي:[1]

- أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى، فيحتاج إلى إعمال الحيلة فيما يستحسن من الحشو.
- أن يكون قدر المعنى فوق قدر الوزن فيحتاج إلى الحذف والاختصار.
- أن يكون المعنى دقيقًا داعيًا إلى إيراد العبارة عنه على صورة يقل ورودها عفوًا.
- أن يكون المعنى من المعاني التي العبارات عنها قليلة في اللسان، فلا يتمكن الخاطر من إيراد موزونة إلا بتعمل ومحاولة، أو يكون للشاعر اختيار أن يورد المعنى في عبارة مخصوصة لكونها بارعة في نفسها أو بالنسبة إلى ما يليها.

كما وظف الشاعر المعاني أيضًا في الكشف عن مكنوناته الداخلية وأحاسيسه ومشاعره وانفعالاته في ظل (الانزياح التركيبي) من خلال استخدام (الأساليب الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، كأسلوب القسم، الحذف، أسلوب الشرط)، وهي موضوعات علم المعاني في البلاغة وتتكشف لنا في السطور التالية أمثلة على انزياحات المواضع الخاصة في القصيدة عن حقيقة أغراضها إلى أغراض بلاغية أخرى تفهم من السياق والقرائن المتعددة في القصيدة، ومن الأمثلة على الانزياح في الأساليب الإنشائية غير الطلبية قوله: «علو في الحياة وفي الممات - لحق أنت إحدى المعجزات»، فجاءت البداية تشتمل على جملة خبرية اسمية؛ لإفادة الثبوت، وقد ترتب على معنى هذه البداية الرائعة قوله في الشطر الثاني: (لحق أنت إحدى المعجزات)، وكأنه يقول: على سبيل الانزياح التركيبي: إنك في حياتك، وفي مماتك معجزة حقيقية من المعجزات الثابتة التي لا جدال فيها، فنجد هنا دقة التعبير في هذا التركيب للجملة الخبرية الاسمية التي استهلها بكلمة (لحق) المقترنة بلام القسم الدالة على تأكيد مضمون الخبر الدال على حضور هذا المرثي بدلالة ضمير المخاطب (أنت

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م. ص 210.

إحدى المعجزات)، لقد انزاح المعنى في قوله: (لحق) إلى التأكيد بطريق القسم.

ومن الأمثلة على الانزياح قوله:

وَلَـوْ أَنِّي قَــدِرْتُ عَلى قــيَامٍ لِفَرْضِكَ وَالحُـــقُوقِ الوَاجِـبَاتِ

مَلأتُ الأَرْضَ مِـنْ نَـظْـمِ الـقَـوَافِي وَنُحْتُ بِهَا خِــلافَ النّــَائِحَاتِ

نجده في مطلع هذا البيت يستخدم (لو)، وهي للشرط في الماضي مع القطع بانتفائه، فيترتب على ذلك انتفاء الجزاء مع إمكان وقوع الجزاء لو وجد الشرط؛ لأن (لو)حرف يدل على امتناع جواب الشرط لامتناع الشرط فهو يقول: لو أمكنني القيام بالفروض والحقوق الواجبات علي تجاهك لملأت الأرض أشعارًا ونحت بها، على خلاف نوح النساء، لقد جاء أسلوب الشرط بعد تعديد أوصاف المرثي التي تستحق الذكر، ثم خلص إلى الشرط وجعل قيامه بالحقوق والواجبات السابق ذكرها دليل على جواب الشرط المحذوف، وغرض هذا الحذف الاختصار، وعدم تتابع المعنى الواحد، وهناك غرض حسن يسمح بالانزياح في بلاغة حذف جواب الشرط، وهو انزياح المعنى في النفس إلى إفادة «المقارنة» بين المرثي وبقية الناس كغرض من أغراض الحذف.

كما وظَّف الشاعر ما اختاره من أساليب تأثر بها التركيب اللفظي، لتعبر عن معنى بديل، و منها الانزياح الاستبدالي الفني ومجالاته: (التشبيه- الاستعارة- الكناية) حيث وظف إبداعاته في استخراج الصور والدلالات من الألفاظ، لتكون هناك دلالة بديلة يستدعيها الانزياح، لتعبر عن معنى تنكشف معه رؤية الشاعر وإبداعاته ومن الأمثلة على ذلك الكناية في قوله: (نظم القوافي)، كناية عن نظم الأشعار والقصائد، وهكذا.

ج- القافية

القافية لغة تفيد المتابعة أو التتابع مأخوذة من (قفوتُ فلانًا) إذا تتبعته، وقفا الرجل أثر الرجل.[1] إذا قصَّه والقافية هي: «ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات»[2]. وقال ابن عبدربه:

1- ابن منظور «لسان العرب»، 1999م، مادة(قفو).

2- عبد الباقي بن أبي الحصين عبد الله بن المحسن التنوخي «القوافي»، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، (مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1978م)، 1: 66.

«القافية حرف الرويّ الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره فيكون في كل بيت»[1].

وعُرفت القافية بأنها: «المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي: المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت»[2].

والرَّوِيُّ: هو الحرف الذي بنيت عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال: سينيَّة ودالِيَّة وهكذا، ولا

يكون هذا الحرف حرفَ مَدٍّ ولاهاء، والروي يسمى مطلقًا إن كان متحركًا، ويسمى مقيدًا إن كان ساكنًا[3].

إن القافية هي بمثابة المتحكم في الإيقاع، والمحقق له، فهي التي يترتب عليها النغمة التي يجدها المتلقي في البيت، حيث تضفي على القصيدة ألوانًا وأنغامًا موسيقية موحدة، ويعد اتساق القافية بمثابة اتساق الأوزان، حيث إن كليهما يعمل على خلق جو من الوحدة الإيقاعية، ولا تظهر وظيفة القافية الحقيقة إلا من خلال العلاقة بينها وبين المعاني.

ونجد الشاعر في هذه القصيدة يقيم البيت كله ليستقبل القافية، وكأنه يهيئ لنفسه وللمتلقي الوصول لها بكل سهولة دون أن تغيب عن ذهنه، أو يشك في نيابة قافية أخرى عنها، وله بذلك سبل في الاختيار منها: المعرفي، ويتمثل في تطبيق علوم البلاغة واللغة والنحو مثل: (الطباق والتجنيس)، ومنها المتوارث المألوف، ومنها المعايش المتداول، وشرطه أن لا يغترب ذلك عن ذهن المتلقي، بحيث يسهل عليه الوصول من خلالها للقافية، وتحقيق الأثر الموسيقي المطلوب.

ونلمس من خلال الجدول التالي الاعتماد على الأسلوب المعرفي البلاغي في الوصول للقافية.

1- أحمد بن محمد بن عبد ربه، «العقد الفريد»، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ).6: 343.
2- عبد العزيز عتيق، «علم العروض والقافية»، (بيروت- لبنان: دار النهضة العربية، د. ت)، ص134.
3- محمود مصطفى، «أهدى سبيل إلى علمي الخليل»، (ط1، الرياض: مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، 2002م). ص93.

2- جدول لعرض كيفية الاعتماد على الأسلوب المعرفي البلاغي في الوصول للقافية على سبيل المثال لا الحصر:

البيت الشعري	المفردات	الأسلوب البلاغي
عُـلُوٌّ في الحـيَاةِ وَفِي الممات لَحَقًّا أَنْتَ إِحْدَى المُعْجِزَاتِ	الحياة- الممات	طباق
كَأَنَّكَ قَائِـمٌ فِيـهم خَطِـيبًا وكُلُّـهم قـيامٌ للـصَّلاةِ	قائم- قيام	جناس
ولَمْ أَرَ قبْلَ جِذْعَكَ قَطُّ جِـذْعـاً تمكَّنَ من عِناقِ المَكـرُماتِ	جذعك- جذعا	جناس
كُنْتَ لِمَعْشَرٍ سَـعدًا فلمـَّا مَضيتَ تـفرَّقوا بالمُنْحِسـاتِ	سعدا- المنحسات	طباق

وبهذا يتجلّى ارتباط الإيقاع بالمعنى والغرض، مما يزيد من جماليات نظم القصيدة، كما نجد الشاعر يهيئ للقافية من خلال التنميق اللفظي الذي هو ليس أسلوبًا ملازمًا له، معولاً في ذلك على احضار المرادفات؛ ليحدث بها جناسًا صوتيًّا، يتسق ويتواشج مع موسيقى القصيدة كلها خارجية وداخلية، كما في قوله:

كمدهما. ⇔ قيام مددت ⇔ قائم

وبالنظر إلى قافية القصيدة نجدها بنيت على حرف التاء المكسور، والتاء صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس[1]، وصفة الهمس في صوت التاء تتلاءم مع معنى السهولة في إبراز العواطف والأحاسيس الحزينة في ألفاظ القصيدة؛ ذلك لأن الهمس والسهولة متقاربان، ولا ضير أن يدل أحدهما على الآخر. كذلك نجد القافية بهذه القصيدة جاءت بسيطة موحّدة تقودنا إلى مناطق غير مباشرة من تفكير الشاعر، و هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث في تقفية القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها.

فاختيار الشاعر هذا الكسر في روي القافية، يوحي بكسرة القلب التي يحس بها، وكونه التزم هذا الكسر في روي القافية إلى نهاية القصيدة، فإن هذا يعني أنه يتحدث عن تجربة مليئة بالآلام النفسية والمشاعر المنكسرة، وأهم من ذلك أن هذه الحركة قد توحي بشيء من الانكسار والخسران، فهذه الدلالة التي تحمل سمات الكسرة الايحائية تتناسب مع الجو العام للقصيدة، وأيضًا بنى كسر روي القافية على الإشباع، ولجأ إلى اختيار القافية المنتهية

1- محمود السعران، «علم اللغة مقدمة للقارئ العربي»، (دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997م)، ص 155.

بإطالة حركة الكسر عن طريق إشباع حرف الروي؛ ليجعل هذه الحركة أوضح في السمع وأكثر تركزًا في أذن السامعين، فيقف عليها لتكتمل دلالة البيت عند هذا الوقف. فمن الصفات المميزة لحروف المد هي سعة مخرجها، بما يعني خروج الصوت قويًّا من الصدر، ليتمكن من التعبير عن حالات الانفعال النفسية الداخلية. كما أن نطق الكسر يحتاج لجهد عضلي يفوق ما يحتاج إليه سواه من الحركات، بالإضافة إلى أنه اختار حرف التاء الذي يتصف بالشدة؛ ليصور لنا الشاعر حالة الصراع النفسي في داخله من رؤية منظر المقتول المصلوب من ناحية، وشدة صوت التاء من ناحية أخرى.

كما بنيت قافية البيت على سبق حرف الروي (التاء) بالألف الممدودة، وألف المد التي قبل التاء هي من الحروف الجوفية أو الهوائية؛ لأنها «هاوية في الهواء، فلم يك لها حيز ينسب إليها إلا الجوف»[1]. كما يتميز الألف بأنه «أوضح الحركات كلها في السمع»[2]؛ إذ يكون «الحلق والفم معا منفتحين، غير معترضين على الصوت بضغط أو حصر»[3]. وهذه التوصيفات تتناسب دلاليًّا مع ذفرة الألم والحسرة على فقدان الصديق، وكذلك وصف الامتداد العاطفي لهذا الألم داخل النفس وخارجها، مما يدل على صعوبة الفراق، وهذا يؤكد أن استعمال هذه الأصوات مقصود؛ إذ إنها تعد عنصرًا أساسيًّا بين العناصر الدلالية للبيت الشعري؛ إذ تساهم البنية الصوتية في الكشف عن المعنى العميق له.

كما نلاحظ أن الموسيقى الداخلية في هذه القصيدة المطلقة تأخذ دورتها في الأبيات ينقلها الاطلاق من نهاية البيت إلى بداية البيت الذي يليه، فعندما التزم الشاعر بالروي المطلق في هذه القصيدة دفعك لطلب البيت الذي يليه، وهذا يعد من عيوب القافية عند الشعراء القدماء، ويسمى التضمين، وأسلوب التضمين هو: ألا يستقل البيت بمعناه، بل يكون المعنى مجزءًا بين بيتين[4]، قال ابن عبد ربه: «والتضمين: أن يكون البيت معلّقا بالبيت الثاني، لا يتم معناه إلا به، وإنما يحمد البيت إذا كان قائمًا بنفسه»[5].

1- علي جاسم سلمان، «موسوعة معاني الحروف العربية»، (دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003م). ص14.
2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص295.
3- ابن جني، «سر صناعة الإعراب»، تحقيق حسن هنداوي، (دار القلم، دمشق، ط1 1985م)، 1: 8.
4- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص166.
5- ابن عبد ربه، العقد الفريد، مرجع سابق، 6: 223.

وهو نوعان:

1- القبيح: ما لا يتم الكلام إلا به: كجواب الشرط والقسم، وكالخبر، والفاعل، والصلة.

الجائز: ما يتم الكلام بدونه: كالجار والمجرور، والنعت والاستثناء وغيرها...[1].

ومن أمثلته في القصيدة:

ولَـمَّـا ضـاقَ بـطـنُ الأرضِ عـن أنْ يَضُـمَّ عُلاكَ من بعدِ الـــوفاةِ

أصـارُوا الجوَّ قَـبـرَكَ واستـــعاضُوا عن الأكـفـانِ ثـوبَ السّـــَافِياتِ

فالتضمين وقع هنا في موضع جواب الشرط لفعل الشرط في البيت الأول (ولَمَّا ضاقَ بطنُ الأرضِ عن أنْ يَضُمَّ عُلاكَ) في مستهل البيت التالي (أصارُوا الجوَّ قَبرَكَ)، غير أن الفائدة الأسلوبية لهذا التضمين هو تحقيق نوع من الاتساق النصي الذي يتجاوز البيت المجزأ من خلال نوع من الانسجام الدلالي، مفهوم الاتساق حديثا كما عرف كأحد معايير نصية النصوص في لسانيات النص، فالاتساق «يجعل النص بمثابة النسيج الذي تضم خيوطه بعضها إلى بعض بفضل ظواهر لسانية متعددة كالإعادة والإحالة والاستبدال، بها تأتلف جمل النص ومركباته، ويأخذ بعضها برقاب بعض».[2]

ودلالة ذلك في البيت أن صلب ابن بقيَّة، ونشر جسده في الجو من دون كفن كما يفُعَل مع الأموات العاديين، ليس عقابًا له، بل ضيق في مساحة الأرض التي لم تعُد قادرة على استيعاب جسد هذا العظيم، ثُم إن القماش لا يليق بقيمة هذا الميت، لذلك عمدوا إلى دفنه في الجو وتكفينه بغبار الرياح.

ونخلص من ذلك إلى أن الشاعر ابن الأنباري وفق في قصيدته التائية المكسورة في اختيار قافيتها المطلقة المنتهية بروي (التاء) المحرك بالكسرة مسبوقًا بحرف مد، وحرف التاء صوت أسناني انفجاري (شديد) مهموس مرقق يحمل دلالات متعددة كلها تصب في قالب الألم والحزن، وهذا يتناسب مع حالة الشاعر النفسية المتألمة عندما رأى الوزير ابن بقيَّة مقتولاً ومصلوبًا، كما استطاع الشاعر ببراعةً أن يتخلص مما يراه من منظر مؤلم برسم صورة جديدة يزاوج فيها بين حاضر ماثل أمامه، وماضٍ مختزن في ذاكرته، يحاول من خلالها الزيادة في إعلاء شأن الممدوح، وتخليد ذكره، ويتضح ذلك في تهيئته للقافية،

1- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مرجع سابق، ص 102.

2- حاتم عبيد، في تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص17.

واختياره لروي سهل مشهور كثر على ألسنة الشعراء؛ للتأكيد على الأمر العظيم الذي يتصف فيه هذا الممدوح المصلوب، فتأتي الأبيات الأولى محملة بالعظمة والعلو باكية، وإن كان في ظاهرها الإشادة والمدح، فإن توغلت في مدلولها لمستها جمرة مبطنة بالبكاء والحزن والألم، فالشاعر يرى هذا المصلوب إمامًا خطيبًا في صلاة الجمعة، وكأن الناس حوله جاؤوا يصلون معه، وأن السبب في ارتفاعه عن الأرض أن بطنها ضاق عن ضم مكارمه، وأفضاله؛ لذلك صار الجو قبره، والكفن من ثياب الرياح، وهذا بالطبع؛ لأنه عالي الشأن، مختلف عن كل الناس، لقد استعمل كذلك الشاعر تداعيات مزاجية في اختيار قافيته التي تبدو للوهلة الأولى أنها غير متسقة؛ فجاءت في نهاية بعض الأبيات بتاء مبسوطة(ت)، وفي أخرى بتاء مربوطة (ة)، غير أنها في حقيقية الأمر ترتبط معًا بخيوط غير محدودة بطريقة مباشرة، يوحي الشاعر من خلالها إلى المتلقي خليطًا من التوافق الصوتي الذي يتمثّل في تناسق مخارج الحروف في الكلمة، وهكذا كانت القافية بأحرفها وحركاتها أحد ملامح الأسلوبية المهمة التي أكسبت القصيدة نغمة حزينة.

المبحث الثاني: ظواهر أسلوبية إيقاعية أخرى: (جماليات الألفاظ وإيحاءاتها- التكرار- التضاد-الجناس)

المطلب الأول: جماليات الألفاظ وإيحاءاتها

يعتمد الإيقاع الداخلي للقصيدة على جانبين مهمين؛ هما:

الأول: اختيار الكلمات وانسجامها، وترتيبها في تراكيب متآلفة.

الثاني: المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها.

وهذان الجانبان يرتكزان على كثير من الأشكال البديعيّة في الخطاب البلاغي، التي لا تخضع لقوانين عروضية صارمة كما هو الشأن في إيقاع الوزن والقافية، وإنّما هي خاضعة لظروف النص وظروف إنتاجه، وبذلك تمثل تلك الظواهر الإيقاعية في علم البديع قوّة فاعلة في تماسك النص وانسجام دلالته، وقد اشترط أن يكون استعمالها وفقًا لحسٍّ فطري غير متكلّف؛ كي «تولّد حركة ذهنيّة نشطة، لكنّها منتظمة تتمثّل في الانتقال بين أجزاء القول، ولا تكتمل فاعليتها إلاّ وهي داخل السياق؛ إذ لا بدّ من مراعاة تموضعها، ومكانها من النظم حتى يصبح بالإمكان إدراك حركتها المتكاملة، والفاعلة في نسيج البناء»[1]. ونلحظ هذا

1- ابتسام حمدان، «الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي»، (دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م). ص 295.

التناسب في قصيدة ابن الأنباري، عندما يُحسِن اختيار الألفاظ المناسبة لموضوع قصيدته، ويتضح ذلك في اختياره لمفردات الموت التي تتسق مع السياق العام للقصيدة، عندما فال: (بطن الأرض، الوفاة، القبر، الأكفان)، وبين الألفاظ التي تتناسب دلالتها مع الجو العام للنص من خلال استخدام الأشكال البديعية، فها هو يلجأ إلى الطباق الخفي بين المفردات في قوله: (بطن الأرض-علاك)، ليحقق التناسق والانسجام فجاءت اللفظة الأولى تحمل دلالة الانخفاض، والثانية تحمل دلالة الارتفاع، ومن الأمثلة على حسن التناسب والائتلاف أيضًا، اختياره لأسلوب مراعاة النظير في قوله: (علاك-الجو).

كما تكمن جماليات الألفاظ وإيحاءاتها في الربط بين البنائين الفكري والموسيقي للقصيدة، وهو ما يسمى بالتوازي التركيبي، ويشير مفهومه الأدبي إلى أنه «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر»[1].

ومنه ما يسمى بـ (توازن الصيغ)، «حيث إنَّ الشاعر ينتخب من بين الأبنية اللفظية المرشحة للموقع أكثرها ملاءمة له وانسجامًا معه، ولكن هذه الظاهرة لا تخلو في الوقت ذاته من رعاية للمستويين الإيقاعي والتركيبي معًا؛ لأن هذا الانتخاب مرهون بمقتضيات الوزن الشعري من ناحية، وبمقتضيات التركيب من ناحية أخرى حيث إنَّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيعُ في القصيدة لمساتٍ عاطفيةً وجدانيةً، يُفَرِّغُها إيقاعُ المفردات المُكَرَّرَة بشكل تصحبُهُ الدهشةُ والمفاجأةْ»[2].

مثل قول الشاعر في القصيدة:

لِـقَـدْرِكَ في النـفوسِ تَـبيتُ تَرعى بحُـرَّاسٍ وحُـــفَّاظٍ ثِـــقاتِ

فهناك تواز تركيبي في صيغة المبالغة (فُعَّال) من خلال لفظي (حُرَّاسٍ وحُفَّاظٍ)، وتكمن الدوافع النفسية في اختيار هذا النوع من التكرار التركيبي في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى: «لأنَّ» للتكرار خفَّةً وجمالاً لا يخفيانِ ولا يُغْفَل أَثرهما في النفس، حيث إنَّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيعُ في القصيدة لمساتٍ عاطفيةً وجدانيةً، يُفَرِّغُها إيقاعُ

1- عبد الواحد حسن الشيخ، «البديع والتوازي». (مطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط1، 1999م). ص 7.
2- عز الدين إسماعيل، «الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية». (دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط3، 1978 م). ص 166.

المفردات المُكَرَّرَة بشكل تصحبُهُ الدهشةُ والمفاجأةْ»[1].

ويرى الباحث أن هذا التماهي بين الإيقاع والتركيب إنما يوظفه الشاعر لخدمة الدلالة في المقام الأول؛ ذلك أنَّ «إيقاع الأفكار يتشكل أساسًا تشكلاً لغويًّا بوصف أن اللغة رموز تثوي في التراكيب، ويقوم الشاعر بترتيب» اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسيس معتمدًا على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدقة بأن ذلك يحدث؛ لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت»[2].

إذن الاختيار هو مبدأ من مبادئ المقاربة الأسلوبية، وهو اختيار واعٍ للكلمات وفق نظام مخصوص؛ لتؤدي الصورة الأدبية وظيفتها التأثيرية، والبلاغية، والجمالية. ويعد المستوى الصوتي عنصرًا مهمًا في اختيار مكونات النص الشعري في قصيدة ابن الانباري، فنجده يتآزر مع بقية المكونات والعناصر البنائية الأخرى في تشكيل اللغة الإبداعية لهذه القصيدة، التي تثير في نفس المتلقي الرقة والعذوبة،

المطلب الثاني: التكرار

عرَّفه ابن معصوم بأنه: «عبارة عن تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكته، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل أو التعظيم أو التلذذ بالتكرار... إلخ»[3] حيث «يعد التكرار أَحد المصادر التي تصدر منها الموسيقى الشعرية الداخلية؛ إذ لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنَّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي... وقد التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة ألفاظ، ووحدات صوتية معينة تجعل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه»[4].

لقد استخدم ابن الأنباري التكرار كشكل من اشكال الأسلوب المختلفة؛ ليعبر عن مراده، ويمكن أن نلاحظ ذلك من بداية القصيدة، فنجده في البيتين الثاني والثالث يلجأ إلى

1- السابق نفسه.
2- محمد صابر عبيد، «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، (اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001م)، ص 55.
3- علي بن أحمد بن محمد بن معصوم، «أنوار الربيع في أنواع البديع»، تحقيق: شاكر هادي شكر، (مصر، ط1، 1969م)، ص160.
4- بو قريط طيب، «جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر»، (مجلة مقاليد، عدد: 11، 2016م)، ص123.

تكرار صورة القيام بصيغ مختلفة كقوله: (قاموا- قائم- قيام)، فالتكرار لديه يمثل عنصرًا مهمًا من عناصر الأسلوب، له تأثيره الصوتي والدلالي الفاعل في نفس السامع، ويتمثل ذلك بالعناصر التالية.

أولاً: تكرار الحرف:

ومن أمثلة تكرار الحروف والأصوات تكرار حرف العين في قول الشاعر:

وَتِـلْـكَ فَـضِـيْـلَـةٌ فِـيـهَـا تَـأَسِّ تُـبَـاعِـدُ عَـنْـكَ تَـعْـيِـيْـر الـعُـدَاةِ

حيث تكرر حرف العين في الشطر الثاني من البيت أربع مرات في الكلمات الأربعة المشكلة للشطر، وهذا التكرار يدل في أسلوبية الإيقاع من خلال دلالته على بيئته من الكلمة؛ أي: المقومات الصوتية للصوت اللغوي، أي: المتعلقة بعملية النطق من جهة المخارج، والصفات التي تحدث عن طريق النطق، وتعتمد هذه الوظيفة على تقسيم الوحدات الصوتية إلى «وحدات متمايزة أو سمات (Traits)، إنها حزمة من السمات؛ مثل مهموس- جهور- شفوي... إلخ».[1]

وحرف العين يخرج من وسط الحلق، وهو المخرج الناتج من تضييق الحلق، مما يعني الإيحاء بحال الضيق التي يشعر بها الشاعر في أثناء تلفظه بالألفاظ الدالة على معاني التحسر والألم. وهو حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة. وهي من الصفات التي يتوافق بها اللفظ مع المعنى. والصوت المجهور: وهو «صوت لغوي يصاحبه اهتزاز الأوتار الصوتية»[2]. فاهتزاز اللفظ يتوافق مع حال اهتزاز الانفعال لدى الشاعر وهو يرثي صاحبه.

كما يأتي تكرار حرفي الحاء والراء في قوله في نهاية الأبيات داعيًا للفقيد:

عَـلَـيْـكَ تَـحِـيَّـةُ الـرَّحـمَـنِ تَـتْـرَى بِـرَحْـمَـاتٍ غَـوادٍ رَائِحـــــاَتِ

فقد تكرر حرف الحاء أربع مرات، كما تكرر حرف الراء بنفس القدر أيضًا، وهو تكرار مقصود من الشاعر؛ لأنهما الحرفان اللذان يشكِّلان دلالة صوتية على معنى الرحمة.

1- جازيل فالانسي، «النقد النصي، ضمن كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، ترجمة رضوان ظاظا، (عدد 221، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، مايو 1997م). ص222. ولعل هذا هو عين ما تحدَّث عنه ابن جني في الباب الذي سماه (قوة اللفظ لقوة المعنى)، وضرب لذلك أمثلة عدّة، فقال: «منه قولهم: خَشُنَ واخْشَوْشَنَ. فمعنى خَشُنَ دون معنى اخْشَوْشَنَ؛ لما فيه من تكرير العين، وزيادة الواو.ابن جني.

2- محمد علي الخولي، «معجم أصوات اللغة»، (القاهرة، ط1، 1982م). ص 94.

والراء هو «صوت مجهور يتم نطقه بأن يترك اللسان مسترخيًا في طريق الهواء الخارج من الرئتين، فيرفرف اللسان، ويضرب طرفه في اللثة ضربات متكررة، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية» [1]، وكأن الشاعر يطلق دعوته مكررة في الهواء لتجوب كل السماء.

أما الحاء فمخرجه هو أوسط الحلق. وهو أميل إلى الرقة. وهو من الأصوات الرخوة، وهي «صفة لصوت صامت لا يصاحبه توتر عضلي كبير»[2] يتضح مما سبق أن الإيقاع الصوتي الداخلي يشكل ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في شعر الشاعر.

ومن أمثلة تكرار الأدوات تكرار أداة التشبيه (كأن) في بيتي القصيدة الثاني والثالث:

كـأنَّ الـنـاسَ حـولَـك حـيـنَ قـامـوا وُفـودُ نَـداكَ أيـام الصِّـــــــلاتِ

كـأنَّك قـائمٌ فيهم خَـــــطيبًا وكُلُّهم قـــــيامٌ للـــصلاةِ

حيث عمل هذا التكرار في أداة التشبيه على تصوير الناس المحيطين بابن بقيَّة مصلوبًا بصورتين مخالفتين لما هو ظاهر، وهما:

- صورهم بوصفهم طلاب نواله، يسألونه العطايا كما كانوا يقصدونه في حياته.
- صورهم بوصفهم مصلِّين يصغون إليه وهو خطيب يعتلي أعواد الصلب منبرًا.

ثانيًا: تكرار الألفاظ:

لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما بالنظر إلى ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانبًا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه. فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري.

ويعبر الشاعر من خلال التكرار على تكرار معاناة عاطفية متأزمة مكبوتة، فيها حزن دفين داخل ضلوع الشاعر، كما يكمن فيها اعتذار حسن من الشاعر عن تقصيره بحق صديقه ابن بقيَّة، ثم أتبع اعتذاره دعاء مخلصًا صادقًا له.

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 45.
2- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مرجع سابق، ص 71.

فمن تكرار الألفاظ قول الشاعر:

كأنَّك قائمٌ فيهم خَطيبًا وكُلُّهم قيامٌ للصلاةِ

وقوله أيضًا:

ولَم أَرَ قبلَ جِذْعَكَ قَطُّ جِذْعًا تَمكَّنَ من عِناقِ المَكْرُماتِ

يعرف هذا التكرار في البلاغة العربية بجناس الترجيع، وهو» أن ترجع الكلمة بذاتها»[1].

وهذه الظاهرة هي نوع من التكرار الإيقاعي. وبجانب هذا الإحساس الجمالي؛ فإن في التكرار الإيقاعي من خلال جناس الترجيع تأثيرًا دلاليًّا يعمل على تجاوب الألفاظ في سياقها.

فالتجاوب في البيت الأول مؤسس على التماثل الدلالي في معنى القيام، فاللفظ الأول الموصوف به (ابن بقيَّة) جاء على زنة اسم الفاعل في (قائم)، واسم الفاعل هو «اسم يدل على الحدث وعلى فاعله»[2]، بمعنى أن استعمال الشاعر لاسم الفاعل يقصد به الدلالة على الفعل والفاعل معًا. فكأن المرثي كان من كثرة إحداثه بفعل القيام قد اشتهر بهذا الوصف فصار قائمًا. وبهذا فإن اسم الفاعل هنا مقصود بلفظه ووظيفته النحوية؛ لتحميله شحنات أسلوبية دالة في هذا السياق على المبالغة في الوصف.

فيما جاء اللفظ المكرر على زنة المصدر في (قيام)، والمصدر: اسم يدل على حدث مجرد من الزمن، وكان له فعل يجري عليه، وتعرية اللفظ هنا من الزمن ليربط الشاعر فعل الناس بين الماضي والحاضر، فلا يجعل قيامهم في الحاضر لرؤية مشهده المصلوب فيه مخالفًا لمشهد قيامهم حوله يتلفون منه الهبات.

كما يحدث التجاوب في البيت الثاني من خلال التقابل الدلالي بين الجذع المرفوع عليه المرثي (ابن بقيَّة) وأي جذع آخر، حبق يقوم التقابل الدلالي على إضافة التكريم والتعظيم بكاف الخطاب لجذع المرثي بقوله: (جذعك)، وتقابلها الدلالي مع اللفظ النكرة (جذعًا) الدال على التحقير والتقليل. فالجذع الذي صلب عليه القتيل قد زاد شرفًا وكرامة جعله يتميز عن أي جذع آخر. وفي هذا دلالة على أن (ابن بقيَّة) قد انتفت عنده المفاضلة بينه وبين الآخرين، فصار جذعه هو الأشهر على الإطلاق دون مفاضلة تذكر مع جذع آخر.

1- أسامة بن منقذ، «البديع في نقد الشعر»، تحقيق: أحمد بدوي- حامد عبد المجيد، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، د. ط، 1960م)، ص 26.

2- عزيزة فوال بابيتي، «المعجم المفصل في النحو العربي»، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992م)، 1: 115.

ومن التكرار أيضًا قوله:

مَــددتَ يـديـك نَـحْـوهـم احـتـفـاءً كمَدِّهما إليهم بالـــــــــهِباتِ

وقد أراد الشاعر القول بأن يد ابن بقيَّة الممدودتين على خشبة الصلب بدتا كأنها حركة مقصودة يقوم بها مرحِّبًا بِقُصَّادهِ وزُوَّاره وضيوفه، ليقضي حاجاتهم كما كان يفعل في حياته الدنيا.

ومن أمثلة التكرار ما يعرف بالتصدير؛ ويطلق عليه رد الأعجاز على الصدور، وهو ما وافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه[1].

وقال ابن رشيق في تعريفه: «أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة»[2].

ومنه قوله:

أسَــأْتَ إلى الـنـوائـبِ فـاسـتَـثـارَتْ فـأنـتَ قتـــــيلُ ثـأْرِ الـنـائـباتِ

وقع التكرار بين لفظي (النوائب - النائبات) إذ اتفقتا معجميًّا، فالأولى تتوسط الصدر والثانية وقعت قافية للبيت، وهما مشتقتان من أصل واحد، ودلالة إيقاع التكرار في هذا البيت أكثر دلالة على الإيقاع الشديد المؤثر في الدلالة؛ لأن اللفظتين المتكررتين أقرب لبعضهما في المسافة.

ويرى الباحث أن الكلمة الثانية المكررة في عجز البيت (النائبات) قد أفادت معنى جديدًا لمعنى الكلمة الأولى في صدره (النوائب)، وإن كانت في ظاهر المعنى مرادفة لها، ذلك أن من المرثي (ابن بقيَّة) قد عاش حياته يكافح ويقاتل ضد النوائب والنائبات بالتذكير والتأنيث دلالة على تنوع تلك المصائب وكثرتها.

ويرى الباحث أن الإيقاع الموسيقي الذي يحثه التصدير يتجلَّى عبر العلاقة بين المادة الصوتية للكلام، والبنية التركيبية له؛ إذ إنّ الإيقاع يتحقق بفعل التوظيف الخاص للمادة

1- ابن أبي الإصبع، «تحرير التحبير». تحقيق: حفني شرف، (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د. ط، د ت)، ص 116.

2- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مرجع سابق، 2: 3.

الصوتيّة في الكلام، الذي يظهر في تردّد وحدات صوتيّة في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانًا لتجنّب الرتابة.

وفي الجدول التالي بعض الكلمات المكررة المتنوعة:

الكلمات	رقم البيت	عدد تواتره
في	16_9_1	ثلاث مرات
الممات	5_1	اثنان
الحياة	8_1	اثنان
كأن	3_2	اثنان
جذع	11	مرة واحدة
أنت	12_1	اثنان

ويتبين من خلال الجدول السابق التنوع في توظيف صور التكرار بأنماطها المختلفة من الكلمة إلى الحرف على مستوى الصوت، ومستوى الجملة. فكلّ شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصيةٌ أسلوبية ذاتُ دلالة خاصّة بتركيبها ضمن النّسق اللغوي، فالتكرار يعد سمة أسلوبية بارزة في القصيدة ساعدت الشاعر على تحقيق إيقاع يساير المعنى، ويعبر عنه، ويعطي مداخل لقراءة النص، وفهم أبعاده المترامية.

المطلب الثالث: التضاد

يعد التضاد من الظواهر البديعيّة التي تسهم في ترابط النص الشعري، وتتميز بالتناغم الصوتي والدلالي؛ إذ إن مطابقة التضاد «تتضمّن فضلاً عن قيمتها الدلاليّة في كثير من الاستعمالات، قيمة صوتيّة إيقاعيّة تتجلّى بوضوح عندما يتشابه اللفظان المتضادان أو شبه المتضادين في نسق الكلام في الصورة الصوتيّة»[1].

وتبدأ القصيدة بهذا التضاد في قول الشاعر:

عُـلـوٌّ في الـحـيـاة وفي الـمـمـاتِ لَـحَـقٌّ أنـت إحـدى الـمُـعـجـزاتِ

لقد تمكَّن الشاعر من خلال استعمال أسلوبية التضاد أن يغير مفهوم الموت الذي

1- عبد الرحمن الوجي، «الإيقاع في الشعر العربي». (دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م)، ص224.

هو فناء وعدم، إلى حياة وبقاء، وشهرة. فقام بقلب صورة الصلب في السماء بما تحويه من مهانة وبشاعة إلى معنى مغاير وهو العلو الجسدي والروحي المناسب لحياة ابن بقيَّة، فصار موته وحياته علوًا. «فإذا كان قانون الموت يستوجب الدفن في بطن الأرض لمن يموت، فإن ابن بقيَّة لا ينطبق عليه هذا الناموس؛ لأن الدفن في التراب هبوط ونزول وغياب، وابن بقيَّة لا تليق بمكانته هذه الأمور الهابطة، فلا بد من الارتفاع بعد الموت ارتفاعًا يليق بمكانته في الدنيا، ولذلك فالصلب تكريم وتعظيم، لا عقوبة وتنكيل.»[1].

ومن التضاد الذي لم يتوفر فيه الجانب الصوتي قوله:

وَصَـيَّـر دَهْـــرُكَ الإحـســانَ فيه إلينا من عظيـــــــمِ السِّيئاتِ

وَكُـنْـتَ لِـمَـعْـشَـرٍ سَـعْـدًا، فَـــلَمَّ مَـضَـيْـتَ تَـفَـرَّقُـوا بِـالـمُـنْـحِـسَـاتِ

يأتي التضاد هنا بين الإحسان والسيئات، والسعد والمنحسات من بين الوسائل الدلالية التي يحاول ابن الأنباري أن يقيم- عن طريقها - توازيًا إيقاعيًّا يسهم في بناء دلالة المدح في الرثاء، حيث يمدح ابن بقيَّة بأنه كان يسير ضد التيار، فقد كان كثير الإحسان، برغم نظرات الناس المناقضة التي ترى في هذا الإحسان سيئة، كما أنه كان سعدًا في حياته للناس، فلما غاب عنهم عاشوا في المنحسات، ولكنه لم يتمكن من تحقيق هذا التوازن الصوتي في هذا المثال.

المطلب الرابع: الجناس

تقوم ظاهرة الجناس على التكرار والمقابلة، والتكرار يحدث عن طريق المماثلة، والمشابهة بين كلمتين في أصواتهما، والمقابلة تحدث عن طريق المخالفة بين الكلمتين في المعنى كما يقول ابن الأثير في تعريف الظاهرة: «إنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسًا؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد. وحقيقته أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا»[2].

وعلى الرغم من شيوع صور عديدة في البلاغة العربية للجناس إلا أن درجة تواتره الأسلوبي في القصيدة كانت قليلة؛ إذ لم يأت منه إلا الجناس الناقص، وهو يقوم على

1- سهيل محمد خصاونة، «الموت بين العاطفة والخيال، ابن الأنباري يرثي ابن بقيَّة». (مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الرابع، المجلد 79). ص 810.

2- ابن الأثير، المثل السائر، مرجع سابق، 1: 239.

المشابهة في الوزن دون الصوت، أو في الأصوات دون الوزن، وهذا النوع هو الذي أشار إليه عبد القاهر إلى حمله للبعد البلاغي المرتبط أشد ارتباط بالمتلقي، من خلال المفاجأة الأسلوبية التي يأتي عليها، من جهة ظن المتلقي لتساوي الكلمتين فيفاجأ باختلافهما الدلالي والصوتي في النهاية «وذلك أنك تَتَوهم قبل أن يردَ عليك آخرُ الكلمة، أنها هي التي مَضَت، وقد أرادتْ أن تجيئَك ثانيةً، وتعودَ إليكَ مؤكِّدَةً، حتى إذا تمكن في نفسك تمامُها، ووعى سمعُك آخرَها، انصرفتَ عن ظنّك الأول، وزُلْتَ عن الذي سبق من التخيُّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدة بعد أنْ يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تُغالَطَ فيه حتى ترى أنه رأس المال»[1].

ومن أمثلة الجناس الناقص قول الشاعر:

أَسَـأْتَ إِلى النَّـوائِـبِ فَاستَثَارَتْ فَـأَنْـتَ قَـــــتِيْلُ ثَـأْرِ النَّـائِبَـاتِ

فالجناس هنا بين لفظي (فَاستَثَارَتْ- ثَأْرِ)، فاللفظ الأول من الاستجابة لفعل الإثارة والمثير، أما اللفظ الثاني فيعني الانتقام والأخذ بالثأر، وقد جمع الشاعر بينهما ليوحي بأن تحلي (ابن بقيَّة) بالفضائل التي واجه بها النوائب كان هو الدافع المثير لرغبة تلك النوائب في الانتقام منه.

فالشاعر استطاع ببراعة أن يدعم المعنى على أساس صوتي، فاعتمد في صياغة هذه الصورة الحسية على تقسيم صوتي متناغم يؤثر في نفس المتلقي، ويؤكد المعنى في ذهنه. وهذا يؤكد أنّ قيمة الجناس لا تتمثل فقط في إشاعة الإيقاع المتجانس، وإنّما وظيفته تتعدّى ذلك إلى تناسب الكلام وربط بعضه ببعض. ومن هنا يظهر أن قيمة الجناس تكون في اتجاهين؛ اتجاه صوتي إيقاعي بسبب التماثل اللفظي، واتجاه دلالي بسبب الاختلاف في المعنى، وتقاطع هذين الاتجاهين هو ما ينتج هذه البنية الإيقاعيّة الدلاليّة المتماثلة التي تساعد في إحداث انسجام النص.

كما استعان الشاعر بالجناس في ختام الأبيات في بيتين، وهما قوله:

مَلأتُ الأَرْضَ مِـنْ نَـظْـمِ الـقَـوَافي وَنُـحْـتُ بِـهَـا خِلافَ الـنَّـائِـحَـاتِ

وَمَـا لَـكَ تُرْبَـةٌ فَأَقُـوْلُ تُسْقَى لأَنَّـكَ نُـصْـبُ هَـطْـلِ الـهَـاطِلاتِ

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق، ص 18.

والجناس من المحسنات اللفظية التي اعتمد عليها الشاعر في منح القصيدة دفعة موسيقية ورنينًا إضافيًّا لنغم البيتين السابقين من خلال استعمال القافية من مشتقات أبرز ألفاظ كل بيت، فالنائحات اشتقت من لفظ (نحت) في البيت الأول، كما اشتقت قافية (الهاطلات) من اللفظ السابق عليها (هطل)؛ وذلك كمقدمة جذابة للقافية، وكأن الشاعر يرتاح للجناس ويلجأ إليه في جذب السامع، ويشده إليه بالبداية اللطيفة والمسمع الرائق، ويعمل الجناس على المستوى الصوتي لانسجام نهاية البيت مع دلالات ألفاظه، وبهذا تتوافق النهايات فتنسجم الكلمات في أواخرها.

والجناس ليس بالأمر السهل على الشاعر فهو يحتاج لصدق إحساسه ولدفعة نفسية ووجدانية لجلب الكلمات المتجانسة التي تفيه بما يريد من القول، ولهذا يستدعى الألفاظ الرنانة والمنسجمة ليجانس بها البيت ويدفعه بنغمٍ قوي ليشغل المتلقي بما يقوله، فاختياره للجناس يعد ضربًا من استغلال الطاقة الموسيقية للأصوات المتشابهة سواء اتفق اللفظ مع المعنى أم لم يتفق.

ونخلص من ذلك إلى أن الجناس في هذه الأبيات أكسبها إيقاعًا موسيقيًّا متوازنًا؛ عندما شاكل بين الكلمتين الأخيرتين في البيت؛ وكأنه يجعل له قافيتين؛ قافية داخلية وقافية خارجية.

الخاتمة

قد انتهت الدراسة إلى جملة من النتائج أرصدها في النقاط الآتية:

- تبين أن الإيقاع في القصيدة يحقق وظيفة سمعية موسيقية، وهي التي تصل الشعر بالموسيقى، وهي مجمل التماثل والتقابل الصوتي، ابتداء من النسق الحاصل بين الحروف والأصوات داخل اللفظ الواحد، أو الجملة الواحدة، مرورًا بما ينجم بين سلسلة من الأبيات الشعرية من أنماط التماثل والتقابل القائمة بين عناصر صوتية مفردة، أو مركبة.

- يظهر إبداع ابن الأنباري في الموسيقى الداخلية، إما عن طريق الصوت نفسه مجهورًا كان أم مهموسًا، وإما عن طريق اختيار الألفاظ، وما ينتج بينها من تجانس، وتكرار، وتضاد... إلخ، وإما عن طريق الجملة والتركيب اللغوي، وقد ورد الإيقاع الداخلي بأشكال وأنماط مختلفة جاءت لتؤكد دلالات أسلوبية متعددة تبرز مهارته في إثراء دلالة النص الأدبي.

- اختار ابن الأنباري على مستوى الموسيقى الخارجية بخبرته الشعرية العميقة، وحاسته الموسيقية الدقيقة، بحرًا قادرًا على استيعاب آلامه وأحاسيسه المفجوعة، مستثمرًا الخصائص الإيقاعية لبحر الوافر، من أجل تسهيل الإيقاع، وترقيق النغم، بما يتناسب مع نغمة الحزن والألم التي تنطق بها معاني القصيدة.

- إن القافية هي بمثابة المتحكم في الإيقاع، والمحقق له، فهي التي يترتب عليها النغمة التي يجدها المتلقي في البيت، حيث تضفي على القصيدة ألوانًا وأنغامًا موسيقية موحدة، وكون أن الشاعر التزم الكسر في روي القافية، فإن هذا يعني أنه يتحدث عن تجربة مليئة بالآلام النفسية والمشاعر المنكسرة، فجاءت القافية بأحرفها وحركاتها أحد الملامح الأسلوبية المهمة التي أكسبت القصيدة نغمة حزينة.

- يعد اختيار ابن الأنباري للجناس ضربًا من ضروب استغلال الطاقة الموسيقية للأصوات المتشابهة سواء اتفق اللفظ مع المعنى أم لم يتفق، فهذا الاختيار خاضع لظروف النص، وظروف إنتاجه.

- يشكل الإيقاع الصوتي الداخلي ملمحًا أسلوبيًّا بارزًا في شعر ابن الأنباري.

- اتضح في بنية القصيدة الإيقاعية اعتمادها على خاصية التكرار الإيقاعي ذي الطبيعة الدلالية، وقد لجأ إليه الشاعر في القصيدة من أجل تكوين تأثيرات صوتية في أذن المتلقي ومن ثَمَّ فالتكرار في القصيدة لم يتم بصورة عشوائية، وإنما هو متعمد من قبل الشاعر من أجل السبك، وتقوية المعاني وتجسيدها.

- إن الدّرسَ الأسلوبيَّ لا يقف عند توصيف بنية التركيب في الخطاب الأدبي بل يستقصي من خلال ما يتفرّع عنها من أشكالٍ تعبيرية كتوظيف التراكيب الإنشائية والحذف والذكر... إلخ، فكلّ شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصيةٌ أسلوبية ذاتُ دلالة خاصّة بتركيبها ضمن النّسق اللغوي.

المصادر والمراجع

- ابتسام حمدان، «الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العباسي»، (دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1997م).
- إبراهيم أنيس، «موسيقى الشعر»، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965م).
- أحمد بن محمد بن عبد ربه، «العقد الفريد»، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1404هـ).
- أحمد مختار، «معجم اللغة العربية المعاصرة»، (عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008 م).
- أسامة بن منقذ، «البديع في نقد الشعر»، تحقيق: أحمد بدوي- حامد عبد المجيد، (الإدارة العامة للثقافة، القراهة، د. ط، 1960م).
- إيميل بديع يعقوب، «المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر» (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د. ت).
- بو قريط طيب، «جمالية التكرار بين البعدين البنائي والإيقاعي في شعر أحمد مطر»، (مجلة مقاليد، عدد: 11، 2016م).
- تمام حسان، «مناهج البحث في اللغة»، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ط، 1990م).
- جازيل فالانسي، «النقد النصي، ضمن كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي»، ترجمة رضوان ظاظا، (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع221، و 1997م).
- جبور عبد النور، «المعجم الأدبي»، (دار العلم للملايين، بيروت، د. ط، د.ت).
- جون كوهين، «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة عبد الولي محمد العربي، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986م).
- حاتم عبيد، «في تحليل الخطاب»، (دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013م).
- الحسن بن رشيق القيرواني، «العمدة في محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م).

- سعد مصلوح، «في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة»، (مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، ط1، 2003م).
- سهيل محمد خصاونة، «الموت بين العاطفة والخيال، ابن الأنباري يرثي ابن بقيَّة». (مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد 79).
- شمس الدين أبو العباس بن خلكان، «وفيات الأعيان»، المحقق: إحسان عباس، (دار صادر، بيروت، ط1، 1971م).
- صفاء خلوصي، «فن التقطيع الشعري والقافية»، (منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1977م).
- صلاح فضل، «علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته»، (مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1992م).
- طه عبد الفتاح مقلد، «فن الإلقاء»، (المكتبة الفيصلية، د. ط، د ت).
- عبد الله الحسيني أبو منصور الثعالبي، «يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر»، تحقيق: مفيد محمد قميحة، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983 م).
- عبد الباقي بن أبي الحصين عبد الله بن المحسن التنوخي «القوافي»، تحقيق: الدكتور عوني عبد الرؤوف، (مكتبة الخانجي، 1978م).
- عبد الرحمن الوجي، «الإيقاع في الشعر العربي». (دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989م).
- عبد السلام المسدي، «الأسلوب والأسلوبية»، (دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م).
- عبد العزيز عتيق، «علم العروض والقافية»، (دار النهضة العربية، بيروت، د. ط، د. ت).
- عبد العظيم بن الواحد ابن أبي الإصبع العدواني، «تحرير التحبير». تحقيق: حفني شرف، (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د. ط، د. ت).
- عبد الواحد حسن الشيخ، «البديع والتوازي». (مطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط1، 1999م).

- عثمان بن جني الموصلي، «كتاب العروض»، تحقيق: د/ أحمد فوزي الهيب، (دار القلم، الكويت، ط1، 1987م).
- عزيزة فوال بابيتي، «المعجم المفصل في النحو العربي»، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992م).
- علوي الهاشمي، «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي»، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2006م).
- علي بن أحمد بن محمد بن معصوم، «أنوار الربيع في أنواع البديع»، تحقيق: شاكر هادي شكر، (مصر، ط1، 1969م).
- علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، «المخصص»، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د. ت).
- علي جاسم سلمان، «موسوعة معاني الحروف العربية»، (دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م).
- فندريس، «اللغة»، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، (المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة 1، 2014م).
- محمد بن أحمد بن طباطبا، «عيار الشعر»، تحقيق: عباس عبد الساتر، (دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م).
- محمد صابر عبيد، «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، (اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001م).
- محمد علي الخولي، «معجم أصوات اللغة»، (القاهرة، ط1، 1982م).
- محمد عناني، «المصطلحات الأدبية الحديثة»، (الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط3، ، 2003م).
- محمد اللويمي، «في الأسلوب والأسلوبية». (مطابع الحميضي، ط1، د.ت).
- محمد مصطفي بدوي، «كولردج». (دار المعارف نوابغ الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1988م).

- محمد الهادي الطرابلسي، «في مفهوم الإيقاع». (حوليات الجامعة التونسية32، 1991م).
- محمود السعران، «علم اللغة مقدمة للقارئ العربي»، (دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997م).
- محمود مصطفى، «أهدى سبيل إلى علمي الخليل»، (مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2002م).
- هدى الصحناوي، «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجًا»، (مجلة جامعة دمشق، العدد (2-1)، 2014م).

Sources and References:

- Ibtisam Hamdan, "The Aesthetic Foundations of Rhetorical Rhythm in the Abbasid Era," (Dar Al-Qalam Al-Arabi, Syria, 1st edition, 1997 AD).
- Ibrahim Anis, "The Music of Poetry," (The Anglo Egyptian Library, Cairo, 3rd Edition, 1965 AD).
- Ahmad bin Muhammad bin Abd Rabbo, "The Unique Contract", (Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 1st edition, 1404 AH).
- Ahmed Mukhtar Omar, "Dictionary of Contemporary Arabic Language", (The World of Books, Cairo, 1st edition, 2008 AD).
- Osama bin Munqith, "Al-Badi' in Criticism of Poetry", investigation: Ahmed Badawi - Hamid Abd al-Majid, (General Administration of Culture, Al-Qarah, Dr. I, 1960 AD)
- Emile Badie Yaqoub, "The Detailed Dictionary of Prosody, Rhyme and the Arts of Poetry" (Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 1st Edition, Dr.T).
- Bu Qurayt Tayeb, "The Aesthetics of Repetition between the Structural and Rhythmic Dimensions in Ahmad Matar's Poetry," (Maqalid Magazine, Issue: 11, 2016 AD).
- Tamam Hassan, "Research Methods in Language", (The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, Dr. I, 1990 AD).
- Gazelle Valancy, "Textual Criticism, Within a Book, An Introduction to Literary Criticism Curricula," translated by Radwan Zaza, (The World of Knowledge Series, Kuwait, p. 221, and 1997 AD).
- Jabbour Abdel Nour, "The Literary Dictionary", (Dar Al-Ilm for Millions, Beirut, Dr. I, Dr. T).
- John Cohen, "The Structure of Poetic Language," translated by Abdel-Wali Muhammad Al-Arabi, (Toubkal Publishing House, Casablanca - Morocco, 1st edition, 1986 AD).
- Hatem Obeid, "On Discourse Analysis", (Jordanian Ward House for Publishing and Distribution, Jordan, 1st edition, 2013 AD).
- Al-Hassan bin Rasheeq Al-Qayrawani, "Al-Omdah in the Beauty and Etiquette of Poetry," investigation: Muhammad Mohiuddin Abd al-Hamid, (Dar Al-Jeel, Beirut, 5th edition, 1981 AD).

- Al-Hasan bin Abdullah Abu Hilal Al-Askari, “Diwan Al-Ma’ani”, edited by: Ahmed Hassan Basaj, (1st edition, Beirut - Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1994 AD).
- Saad Maslouh, “On Arabic Rhetoric and Linguistic Stylistics, New Horizons,” (The Academic Publishing Council, Kuwait University, 1st edition, 2003 AD).
- Suhail Muhammad Khasawneh, “Death between Emotion and Imagination, Ibn Al-Anbari Lamenting Ibn Baqiya.” (Journal of the Arabic Language Academy in Damascus, vol. 79).
- Shams al-Din Abu al-Abbas bin Khalkan, “Deaths of Notables,” edited by: Ihsan Abbas, (Dar Sader, Beirut, 1st edition, 1971 AD).
- Safaa Khulusi, “The Art of Poetry and Rhyme”, (Al-Muthanna Library Publications, Baghdad, 5th edition, 1977 AD).
- Salah Fadl, “The Science of Style, Its Principles and Procedures,” (Mukhtar Foundation for Publishing and Distribution, Cairo, Dr. I, 1992 AD).
- Taha Abdel-Fattah Makled, “The Art of Recitation”, (Al-Faisaliya Library, Dr. I, Dr. T).
- Abdullah Al-Husseini Abu Mansour Al-Thaalabi, “The Orphan of Time in the Virtues of the People of the Age,” edited by: Mufid Muhammad Qamiha, (Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut, 1st edition, 1983 AD).
- Abdul-Baqi bin Abi Al-Husayn Abdullah bin Al-Muhsin Al-Tanukhi “Al-Qawafi”, investigation: Dr. Awni Abdel-Raouf, (Al-Khanji Library, 1978 AD).
- Abd al-Rahman al-Waji, “Rhythm in Arabic Poetry.” (Dar Al-Hassad, Damascus, 1st edition, 1989 AD).
- Abdul Salam Al-Masdi, “The Style and Stylistics”, (Dar Suad Al-Sabah, Kuwait, 1st edition, 1993 AD).
- Abdul Aziz Ateeq, “The Science of Prosody and Rhyme,” (Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Beirut, Dr. I, Dr. T).
- Abd al-Azim bin al-Wahid Ibn Abi al-Asba` al-Adwani, “Tahrir al-Tahbir.” Investigation: Hifni Sharaf, (Supreme Council for Islamic Affairs, Cairo, D. I, D. T).
- Abdel-Wahed Hassan Al-Sheikh, “The Beautiful and the Parallel.” (Artistic Radiation Press, Cairo, 1st edition, 1999 AD).
- Othman bin Jani Al-Mawsili, “Book of Performances”, investigation: Dr. Ahmed Fawzi Al-Hayeb, (Dar Al-Qalam, Kuwait, 1st edition, 1987 AD).

- Aziza Fawal Babiti, “The Detailed Dictionary of Arabic Grammar,” (Dar Al-Kutub Al-Ilmiya, Beirut, 1st edition, 1992 AD).
- Ali bin Ahmed bin Muhammad bin Masum, “Anwar Al-Rabee fi Anwaa Al-Badi’”, investigation: Shaker Hadi Shukr, (Egypt, 1st edition, 1969 AD).
- Ali bin Ismail bin Sayeda Al-Mursi, “Al-Mukhassos”, investigation: Abdul Hamid Hindawi, (Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, 1st edition, Dr. T).
- Ali Jassem Salman, “Encyclopedia of the Meanings of Arabic Letters,” (Dar Osama for Publishing and Distribution, Jordan, 1st edition, 2003 AD).
- Fendris, “Language”, translated by Abdel Hamid Al-Dawakhly, Muhammad Al-Qassas, (National Center for Translation, Cairo, 1st edition, 2014 AD).
- Muhammad bin Ahmed bin Tabataba, “The Caliber of Poetry”, edited by: Abbas Abdel Sater, (Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, 1st edition, 1982 AD).
- Muhammad Saber Obeid, “The Modern Arabic Poem Between the Semantic Structure and the Rhythmic Structure”, (Union of Arab Writers, Damascus, Dr. I, 2001 AD).
- Muhammad Ali Al-Khouli, “The Dictionary of Aswat Al-Lughah” (Cairo, 1st edition, 1982 AD).
- Muhammad Anani, “Modern Literary Terms”, (The Egyptian International Company, Cairo, 3rd edition, 2003 AD).
- Muhammad Mustafa Badawi, Coleridge. (Dar Al-Ma’arif, Nawabigh Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 2nd edition, 1988 AD).
- Muhammad Al-Hadi Al-Trabelsi, “On the Concept of Rhythm.” (Annals of the Tunisian University 32, 1991 AD).
- Mahmoud Al-Saran, “Linguistics: An Introduction to the Arab Reader,” (Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 2nd edition, 1997 AD).
- Mahmoud Mustafa, “The best way to my knowledge is Hebron,” (Al-Maarif Library for Publishing and Distribution, Riyadh, 1st edition, 2002 AD).
- Hoda Al-Sahnawi, “Internal Rhythm in Contemporary Poems: The Structure of Repetition according to Al-Bayati as a Model,” (Damascus University Journal, Issue (1-2), 2014 AD).