الفاعلية الإيقاعية في شعر الاستصراخ الأندلسيّ
(سينية ابن الأبار نموذجاً)

خالد عمر باوزير*

الملخص

يسعى هذا البحث للكشف عن الفاعلية الإيقاعية بمستوياتها المتعددة وحواملها وعناصرها المشكلة لها، في نموذج من أروع نماذج شعر الاستصراخ الأندلسي في عصر السقوط، من خلال سينية ابن الأبار، حامل هذه الصرخة ومنشئها ومنشدها. كشفنا عن هذه الفاعلية من خلال أربعة روافد إيقاعية: إيقاع الاستهلال بقوة افتتاحه بفعل استصراخ دال على سرعة النجدة وخطورة اللحظة، وإيقاع المشاكلة الصوتية بتكثيف الظاهرة الصوتية وقوة جرسها وفعلها السمعي بتوظيف تقنيات ونواتج صوتية من جناس بأنواعه، وتوازنات وتقطيعات وتقسيمات صوتية، وإيقاع المفارقة، وهو الإيقاع الدلالي الذي شكل ضغطاً نفسياً في الإبانة عن هول التحول والتغير في الواقع الأندلسي، وإيقاع الزمن الذي ينبع من تصوير الشاعر للمفارقات المفجعة للزمن، وإيقاع الصورة، وهو الإيقاع الجمالي بتوظيف الصورة الفنية للتدليل على الجانب الحضاري والطبيعي للمدينة الأندلسية المستصرخة، وإيقاع الوزن والقافية بمناسبة حمل وزن ونغمة يحر البسيط هذه الصرخة، وبتضافر القافية المطلقة ورويها السيني الصفيري في تبليغها، وكل ذلك لإحداث الهزة والتأثير في المتلقي قصد تفاعله، وخلق أصداء ممتدة زمانا ومكانا.

المقدمة:

ينطلق بحثنا هذا من محاولة تمثل مفهوم الإيقاع وتجريبه الشعري، لكن بشيء من التعمق والتوسع في المفهوم الإيقاعي وحدوده ومستوياته. فإن اختزاله في الوحدات الصوتية الحسية ضرب من التبسيط المخل[1].

فالإيقاع ليس الوزن، إنه أشمل منه، فإذا كان الوزن ظاهرة صوتية تنشأ من تساوي أجزاء البيت الشعري وترددها على مسافات أو مقادير موزونة أو متناسبة في الكمية، فإن الإيقاع يضم النسق الصوتي الذي لا يختزل في الوزن فحسب، وإنما يشمل القافية والنبر والتنغيم والتكرار وتوازي المقاطع وسوى ذلك من المحسنات البديعية، إلى جانب النسق الدلالي الذي يخص حركة المعنى ودلاليته التي تحول بنية القصيدة ببعديها الزماني والمكاني، ومجاليها الشفوي والكتابي"[2].

على أن الإيقاع لا يقف عند حدود بنية البيت وإنما يتعدى ذلك إلى الخطاب بأكمله، حيث يمكن أن يستند إلى الأبعاد الدلالية للنظم بمفهومه البلاغي، وذلك تبعاً لحركة المعنى وفعاليته في تنظيم الذات داخل خطابها، المفرد والمختلف[3].

وقد كان للبعض اجتهاد نقدي في تصور ثنائية مستويي الإيقاع وبنيته، محدداً البنية الخارجية للإيقاع لتشمل الوزن والقافية، والإيقاع الصوتي الذي يشمل بدوره الجرس والتناغم المعجمي والتنويع البلاغي، على أن تتمثل البنية الداخلية للإيقاع في تواتر الدلالة وتشكل الصور وتدفق ينبوع الخيال[4].

كما إننا نعني بالفاعلية الإيقاعية جوانب التأثير الإيقاعي، أو الفعل الإيقاعي المؤثر في القصيدة أو النص على المتلقي حاضراً كان أم غائباً، فرداً كان أم جماعة، وإثارة مكامن شعوره وإحساسه بسريان

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية / كلية الآداب / جامعة حضرموت

تيار من الشحنات المحفزة له، تتغلغل إلى وجدانه وكيانه فتحركه للتفاعل مع الرسالة والاستجابة لها إما انقباضاً وإما انبساطاً.

والنص المدروس من قصيدة ابن الأبار (ت 658هـ) السينية[5] المشهورة، التي هي من غرر قصائد شعر الاستصراخ الأندلسي، وجهها إلى حاكم تونس أبي زكريا الحفصي، " طالبا النجدة، عازفاً على الوتر الديني لاستمالته والشرف والعرض وغيرها من الرموز... وفيها يبكي ما حل بالمدينة من خراب، وبأهلها من ذلة، وبمعالمها من تدنيس، ونسائها من انتهاك للأعراض، وفيها، وهذا المهم، يحن إلى ماضي المدينة ويتلهف على نعيم العيش الذي عزب وغرب"[6].

وإذا كانت هذه القصيدة قد تألفت من أجزاء عدة فإن موضوع الاستصراخ و الاستنجاد، وهو جزؤها الأول، هو محورها وقطب رحاها؛ حيث اشتملت هذه القصيدة في بنيتها الموضوعية على ثلاثة أجزاء ومحطات أو وحدات، وهي: طلب الصريخ والنجدة والخلاص، ثم وصف الرحلة(البحرية)، وثالثا مدح الحاكم الحفصي. كما استهل الشاعر قصيدته دون مقدمة تقليدية تذكر، وولج إلى موضوعه تواً؛ لأن (جو القصيدة الحماسي في بعض الأحيان، والحزن المجهش بالبكاء أحياناً أخرى، كان يصرف الشاعر عن طرق مثل هذه المقدمات)[7] ، وغالباً ما ابتعد الشعراء عن مثل هذه المقدمات بل إنهم تخلوا عنها نهائياً في القصائد الحماسية التي تطلب الغوث، أو تستنهض الهمم، وفي قصائد الرثاء الباكية التي غلبت عليها مرارة الفجيعة وهول المصاب[8].

كما أرجأ الشاعر غرض المديح للشخصية المستصرخ بها فأتى به تالياً، لأن الظرف الحرج لمدينته البائسة المحاصرة بلنسية يقتضي الولوج إلى هذا الموضوع الأهم، ثم جعل من مدحه إياها أيضا تقوية وتعزيزاً للمطلب الأول؛ لما يتضمنه من التغني بخصال النجدة والشجاعة والإنقاذ، ومن كانت هذه صفاته، فإنه ولا شك سيكون من المسارعين ــ حتماً ــ لنجدة المدينة وأهلها دون تأخر أو تلكؤ أو تخلف بعدما استعرض الشاعر تصوير معالم نكبة مدينته وأهلها مسبقاً.

لقد كانت هذه القصيدة من التأثير القوي الشديد بمكان في نفس متلقيها الأول وهو الأمير الحفصي، فوقع خطابها بموحياته الشعرية وموجباته التفاعلية منه موقعاً، (فهزت هذه القصيدة من الملك عطف ارتياح، وحركت من جنانه اخفض جناح، ولشغفه بها وحسن موقعها منه أمر شعراء حضرته بمجاوبتها، فجاوبها غير واحد)[9].

إن ثمة جوانب ذات فعل تأثيري خاص في السينية، تتسلل إلى النفس فتحدث فيها مثل هذه الهزة الحفصية، لعل أبرزها ــ في نظرنا ــ اشتمالها على هذا الغرض الشاجيِّ المتمثل في الاستصراخ، بوقعه المأساوي لمآل مدائن الأندلس عامة ومدينة بلنسية خاصة،، ثم لإيقاعها الفريد والمتميز، لاسيما في مقطعها الأول، المشحون بالقوة النغمية والكثافة الصوتية والجرسية، من خلال حشد صور التشاكل والتماثل ببعديها الصوتي الموسيقي، والجمالي، وبظلالها وامتداداتها الدلالية والتفاعلية النفسية، بما أحال المقطع كله إلى جرس إنذار صارخ ومجلجل.

إن الدراسة التحليلية المتعمقة للإيقـاع بمـستوياته، وقياس فعاليته فـي أبعادهـا الدلاليـة والجماليـة والصوتية الموسيقية، تضعنا أمام منهجية شاملة في استكناه حاملات الإيقاع واستسقاء روافده المتنوعة، وهذا لا يتم بمعزل عـن البنـى الكليـة المكونـة للنص[10].

وسنركز في تحليلنا الإيقاعي وفاعليتـه فـي هـذه السينية على جزئها الأول وهو شعر الاستـصراخ، البالغ أبياته (25) خمسة وعشرين بيتاً، نؤثر إثباتها بتمامها هاهنا[11]:

أدرِكْ بخيلِكَ خيلِ الله أَنْدَلُسَا
فَأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْناهُ بِها خَضِراً

وهَبْ لها منْ عزيزِ النَّصْرِ ما الْتَمَسَتْ
مَحا مَحاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَها

وحَاشِ مِمَّا تُعانِيهِ حُشَاشَتَها
وَرَجَّ أَرْجاءَها لَمَّا أَحاطَ بِها

يا لَلْجَزِيرةِ أَضْحَى أَهْلُهَا جَزَراً
خَلا لَهُ الجَوُّ فامْتَدَّتْ يَداهُ إلى

في كُلِّ شارِقَةٍ إلْمامُ بائِقَةٍ
وَأَكْثَرَ الزَّعْمَ بِالتَّثْلِيثِ مُنْفَرِداً

وكُلِّ غارِبَةٍ إجْحافُ نَائِبَةٍ
صِلْ حَبْلَها أَيُّهَا المَوْلى الرَّحِيمُ فَما

تَقاسَمَ الرُّومُ لا نالَتْ مَقاسِمُهُمْ
وأَحْيِ ما طَمَسَتْ مِنْهُ العُدَاةُ كَما

وفي بَلَنْسِيَةٍ مِنْها وقُرْطُبَةٍ
إنَّ السَّبِيلَ إلى مَنـْجاتِها دَرَسَـا

مَدائِنٌ حَلَّها الإشْراكُ مُبْتَسِماً
فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسَا

وصَيَّرَتْها العَوادِي العابِثاتُ بِها
فَطالَما ذَاقَتِ البَلْوَى صَبَاحَ مسَا

فَمِنْ دَساكِرَ كانَتْ دُوْنَها حَرَسَا
لِلْحادِثاتِ وأمْسى جَدُّها تَعِسَا

يَا لَلْمَساجِدِ عَادتْ لِلْعِدَى بِيَعَاً
يَعُودُ مَأْتَمُها عِنْدَ الْعِدى عُرُسَا

لَهْفِي عَلَيْها إلى اسْتِرْجاعِ فائِتِها
تَثْنِي الأَمانَ حِذَاراً والسُّرُورَ أَسَى

وأَرْبُعاً نَمْنَمَتْ يُمْنَى الرَّبِيْعِ لَها
إلاَّ عَقائِلَها المَحْجُوبَةَ الأُنُسَا

كانَتْ حَدائِقَ لِلأَحْداقِ مُونِقَةً
ما يَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ ما يَنْزِفُ النَّفَسَا

وحَالَ ما حَوْلَها مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبِ
جَذْلانَ وارْتَحَلَ الإيْمانُ مُبْتَئِسَا

سُرْعانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا
يَسْتَوْحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسَا

وابْتَزَّ بِزَّتَها مِمَّا تَحَيَّفَها
ومِنْ كَنائِسَ كانَتْ قَبْلَها كُنُسَا

وللِنِّدَاءِ غَدا أَثْناءَها جَرَسَا
مَدارِساً لِلْمَثَانِي أَصْبَحَتْ دُرُسَا

مَا شِئْتَ مِنْ خِلَعٍ مَوْشِيَّةٍ وكُسَا
فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِنْ أَدْواحِها و عَسَا

يَسْتَجْلِسُ الرَّكْبَ أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلَسَا
عَيْثَ الدَّبَى في مَغانِيها التي كَبَسَا

تَحَيُّفَ الأُسْدِ الضَّارِي لما افْتَرَسَا
وأَيْنَ غُصْنٌ جَنَيْناهُ بِها سَلِسَا

ما نامَ عَنْ هَضْمِها يَوماً و لا نَعَسَا
فَغادَرَ الشُّمَّ مِنْ أَعْلامِهَا خُنُسَا

إدْراكِ مَا لَمْ تَطَأْ رِجْلاهُ مُخْتَلِسَا
وَلَوْ رَأى رايَةَ التَّوْحِيدِ ما نَبَسَا
أَبْقى المِراسُ لَها حَبْلاً ولا مَرَسَا
أَحْيَيْتَ مِنْ دَعْوَةِ المَهْدِيِّ مَا طُمِسَا

مستويات فاعلية الإيقاع:

في هذا النص الشعري بمضمونه الاستصراخي، يمكن أن نرصد ونسجل مستويات عدة لهذه الفاعلية الإيقاعية كما يأتي:

أولاً: فاعلية إيقاع الاستهلال:

وتتمثل فاعلية هذا الإيقاع فيما يلي:

1. إيقاعية المطلع:

(للمطالع خاصيات إيقاعية هي مفتاح عملية التواصل التي اختص بها الخطاب الشعري في إرسالياته الإفهامية/ النغمية، وهي خاصيات متعددة المرامي تؤطرها بواعث نفسية، وأخرى بلاغية)[12].

إن افتتاحه بمطلع خاص يعد مفتاح القصيدة ومركز ثقلها وقطب رحاها، وبؤرة إيقاعها الذي تتفجر منه بقية إيقاعاتها. بقوله:

أدرِكْ بخيلِكَ خيلِ الله أَنْدَلُسَا
إنَّ السَّبيلَ إلى مَنْجاتِها دَرَسَا

ففي هذا الاستهلال بفعل الاستصراخ " أدركْ" وهو فعل أمر، دال على طلب الإدراك والإسعاف قبل فوات الأوان، وكأن لسانه يقول: أدرك ولمَّا أمزَّقِ، واختياره هذا اللفظ دون سواه؛ لأنه يختزن معاني ودلالات النجدة والاستصراخ، وطلب الخلاص والفكاك دون تلكؤ أو تخلف. وهو أول أفعال الاستصراخ، أتى في صيغة إنشائية وهي الأمر، بدلالته الحقيقية، التي تفيد سرعة الإنجاز والفعل، وهو ما يتطلبه سياق القصيدة ومناسبتها، وهو مسند إلى المفرد المذكر المخصوص بالخطاب، مبني على السكون لأخذ فرصة لاستيعاب المأمور به، كما إن في بنيته التركيبية من القوة الإيقاعية بتآلف وتضافر حروف شدة وجهر وقلقلة ببداءة الهمزة الحلقية وانتهاءً بالكاف الحلقية أيضاً، وتوسط الدال النطعية؛ كما إن لتقنية النبر على مقطعيه الصوتيين (أدْ ــ رِكْ) قوة إيقاعية، بما جعل كل ذلك لبنية فعل الاستصراخ هذا فاعلية إيقاعية جلية بصيغته الإنشائية، ومعناه ودلالته المعجمية التي تقتضي السرعة في الإنجاز والتلبية، وبنيته التركيبية، وصوتيته النبرية.

2.إيقاعية التكرار لوسيلة النجدة:

كما إن لتكرار لفظة " الخيل" وسيلة الصريخ مرتين مضافتين، عزز قوتها الدلالية وفاعليتها الإيقاعية، فالخيل رمز الجهاد والسرعة والخير، فهي معقود في نواصيها الخير، بما جعل هذا الإدراك والاستصراخ يستلزم قوة وتجييشاً لتحقيق رغبة الفكاك والخلاص، مع إضفاء القدسية عليها بإضافتها إلى لفظ الجلالة " الله "، فجعلها خيلاً إلهيةً مباركة، إعلاء لشأنها، ومن وراء ذلك تحفيز للأمير الحفصي أنه أمام مهمة مقدسة وجسيمة فرضها عليه مقامه كونه خليفة، يناط به قيادة الجيش الإسلامي ورفع راية الجهاد خفاقة في الأرض؛ لفتح البلاد وتحريرها وإنقاذ العباد من الذلة والصغار، فكيف والمسلمون محاصرون مهددون يستنجدون به!

3.إيقاعية خرق الرتبة النحوية:

إن للفصل بين العامل ومعموله المفعول به " أندلسا"، في هذا البيت بالمتعلق الجار والمجرور" بخيلك "، وبدله المطابق " خيل الله"، فاعلية في إيقاعية الرتبة النحوية بخرقها بتقديم الملتفت إليه أولاً وهو الصريخ والغوث والمدد المتمثل هاهنا في الجيش الحفصي، وتأخير المفعول به وهو ألصق بعامله من متعلقه في الرتبة النحوية. كما إن لتنكير لفظة " أندلسا" وانتهائها بحرف الإطلاق الألف فاعلية إيقاعية ودلالية في أن بلاد الأندلس كلها تستغيث وتستصرخ، كما يشمل هذا الغوث بلاد الأندلس كاملة.

4. إيقاعية التقفية:

ومما عزز هذه الفاعلية توظيف الشاعر تقنية التقفية بأن وافق بين نهايتي شطري مطلع قصيدته وزناً، واختتام نهايتي صدر البيت وعجزه بحرف الروي نفسه، وهو السين الحرف الصفيري بجرسه المنساب بنبرة الحزن والأسى المعزز بحرف الإطلاق، المتكرر في البيت ثلاث مرات لتعزيز وظيفته الجرسية والصوتية والدلالية، واتفاق تفعيلتي العروض والضرب في الوزن على نسق متماثل من تفعيلة (فعِلن) المخبونة، أسهم كثيراً في خلق إيقاع موحد نهاية كل شطر، توحد لتقوية الصدى الصوتي والجرسي لهاتين الوقفتين العروضيتين، المشحونتين بفاعلية دلالية حيث وجود لفظة" أندلسا"، في صدره بإيقاعها الذي سبق إيضاحه، ولفظة " درسا" الفعل الماضي بدلالة الدروس والاندثار.

6. وإنَّ من معالم هذه الفاعلية الإيقاعية في المطلع، الإلحاح على طلب الاستصراخ بتعدد أفعاله بمعانٍ متقاربة[13] كفعلي الأمر: " هبْ " بمعنى امنح وأعطِ، و " حاشِ" أي أبعد ونزِّه، وهي تصب في معنى الخلاص والتطهير، وكذا الفعل الماضي" التمَستْ"، موظفاً تقنيات فنية ترفع من فاعلية إيقاعية هذا المطلع، كالتصدير وهو رد العجز على الصدر، كما في قوله:

وهَبْ لها من **عَزِيزِ النَّصْرِ ما الْتَمَستْ**

فلَمْ يَزَلْ مِنْكَ **عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسا**

بل نجد تكرارا لكلمات الشطر الأول في الشطر الثاني؛ تقوية لمعنى طلب والتماس النصر العزيز.

ومنها أيضاً، تقنية الجناس الاشتقاقي كما في قوله:

وحَاشِ مِمَّا تُعانِيهِ **حُشَاشَتَها**

فَطالَما ذَاقَتِ البَلْوَى صَبَاحَ مسَا

حيث شقَّق من فعل الاستصراخ" حاشِ" بدلالته الجرسية معززة بحرف الشين وتفشيه وانتشاره الصوتي، لفظة " حشاشتها" بثنائية شينها، وهي تعني رمق حياة النفس، أو بقية الروح في المريض[14]، فإذن لابد من استنقاذ الرمق الأخير. فاللفظة دالة بوقعها وظلالها وجرسها؛ فالمضاعفة الصوتية دلت على المضاعفة في المعاناة النفسية والقلبية.

ثانياً: فاعلية إيقاع المشاكلة الصوتية:

تمثل المشاكلة الصوتية مصدرا ثراً من مصادر التكرار الصوتي؛ فهي تكرار صور لفظية متعددة مشتقة من أصل واحد أو مادة معجمية واحدة، تختلف في المعنى. وتستوعب الجناس بأنواعه التام

والناقص والاشتقاقي والمقلوب وغيره. كما تشمل (كل علاقة صوتية تنشأ بين لفظين مفردين فأكثر داخل السياق الشعري من خلال ترتيب الألفاظ وتجانس الأصوات وترديدها، وتوافق حركاتها وسكناتها لإحداث إيقاعات سخية تطرب لها الآذان والأسماع)[15]

ويزخر النص المدروس بتقنيات فنية لتخليق صور صوتية وسمعية بفاعلية عالية، تصل موجاتها وذبذباتها بكثافة إلى أذن المتلقي فتهزه وتسترعي انتباهه. وهذا التخليق الصوتي له بعده النفسي والفني الإبداعي (يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة، فتخلق في داخله جناسا صوتيا، وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها الثابتة، ما يصح أن نسميه طباقا صوتيا)[16]

والأمثلة على هذا الفعل الإبداعي كثيرة، منها ما تقدم في البيتين السابقين، حيث خلَّق الشاعر بصنعة فنية رائعة صوراً صوتية متعددة بترداد وتكرار ألفاظ، الجامع بينها مادتها المعجمية. ومن أمثلة هذه المشاكلة الصوتية في أبعادها النفسية تلك التي تكشف معاناة ومحنة الأندلس وأهلها قوله:

يا لَلْجَزِيرةِ أَضْحَى أَهْلُهَا جَزَراً
لِلْحادِثاتِ وأَمْسى جَدُّها تَعِسَا

فالشاعر قد ناغم وشاكل بين مفتتح شطره الأول ونهايته بين (الجزيرة و جزرا)، بتوظيف الجناس الاشتقاقي باشتراك اللفظتين في أصل مادتهما (جزر)، وتكرار هذا الجذر الثلاثي مرتين مما خلق صدى صوتياً بين اللفظتين، له بعده الدلالي، فلفظة " جزرا" تدل بجرسها الشديد ولفظها ومعناها على الاقتطاع والذبح، فهي تعني كل شيء مباح للذبح[17]، فغدت بلاد الأندلس أشبه بساحة مذبحة وسلخ، مما أضفى على المشهد الرعب. وهكذا وظف الشاعر هذا التشاكل اللفظي ليخلق منه إيقاعاً بفاعلية مضعفة ومؤثرة يكشف به عن عظم محنة أهل الأندلس ومعاناتهم.

و منها قوله أيضاً:

وفي بَلَنْسِيَةٍ مِنْها وقُرْطُبَةٍ
ما يَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ ما يَنْزِفُ النَّفَسَا

فهنا صورة أخرى من المعاناة شفَّ عنها إيقاع عجز البيت، من خلال علاقة الجناس اللفظي بين ينسف/ ينزف، ومناسبتهما للفظين المتجانسين أيضاً النفس بتسكين الفاء، والنفس بتحريكها. واللفظان الأولان لهما نفس البنية الصرفية والوزنية (يفْعِل)، والصورة اللفظية مع اختلاف حرف عينهما، وهو على كل حال حرف صفيري؛ سين في المرة الأولى، وزاي في الثانية، فبين اللفظتين ترصيع، ولقد ضاعف فاعلية إيقاع هذا التشاكل اللفظي جرس اللفظين وشدة وقعهما ودلالتهما ومناسبتهما؛ فهما يحملان دلالة الذهاب بالشيء وطمسه وهدمه، فالنسف هو الاقتلاع والاستئصال[18]، والتحطيم والهدم، ومنه قوله تعالى: " ويسئلونك عن الجبال فقل ينسفها ربي نسفا"[19]. فناسب النسف للنفس وهي الروح بإزهاقها وإهلاكها، والنزف هو خروج الدم وسيلانه بقوة وتدفق، فناسب النفس بفتح الفاء وهو الدم، دلالة على الجروح. فمن لم يمت يجرح،

فكان هذا التعبير للدلالة على الهدم البدني والروحي والدموي.

واستدعى التعبير عن محنة أهل الأندلس عموماً وبلده بلنسية خاصة لغة خاصة وأدوات متميزة أهمها التكرار تثبيتا للتجربة في الوجدان[20]، حتى غدت مثل تلك المشاكلة اللفظية والصوتية لاسيما الجناس الصوتي بأنواعه لازمة إيقاعية وأسلوبية فنية في شعر الاستصراخ؛ لما تتسم به هذه الإيقاعية من جرس قوي مجلجل مبعثه الاختيار الخاص لألفاظ ترسم بلفظها وجرسها ومعناها المشهد بأبعاده المأساوية؛ ليكون لها أبلغ الأثر والتأثير على نفس مخاطبه ومتلقيه تتردد في أذنه ما ترددت به لسانه، من نحو قوله[21]:

سُرْعانَ ما **عاثَ** جَيْشُ الكُفْرِ واحرَبا
وابْتَزَّ بِزَّتَها مِمَّا **تَحَيَّفَها**
مَحا مَحاسِنَها طاغٍ أُتِيحَ لَها
وَرَجَّ أَرْجاءَها لَمَّا أَحاطَ بِها
عَيْثَ الدَّبَى في مَغانِيها التي كَبَسَا
تَحَيُّفَ الأَسَدِ الضَّارِي لِما افْتَرَسَا

ثالثاً: فاعلية إيقاع المفارقة:

تشكل المفارقة في النص عنصراً عضوياً من نسيج الشعر الاستصراخي، وتأسس على لوني البديع: الطباق الصوتي والمقابلة، فهما وإن كانا داخلين في المحسنات المعنوية، إلا أنهما يختزنان فاعلية إيقاعية بدلالتهما على التمايز والتباين بين زمنين أو حالين أو وضعين أو قيمتين؛ لإثارة العاطفة، (وإحداث إثارة بين متقابلين متضادين، وهو حاصل نتائج عن اقترانات ضدية تآلفت ببواعث الانفعال النفسي، فانزاح التباعد عن مقصديات التركيب واستتب الانسجام كمعطى لحاصل التآلف الدلالي)[22] ، وهو ها هنا ما يمكن أن يعبر عنه بفاعلية إيقاع الائتلاف والاختلاف[23].

في مشهد المفارقة الإيقاعي يكشف الشاعر بحسرة وأسى عن ذلكم التحول المريع في الواقع الأندلسي جراء التسلط الصليبي، وفي الآن نفسه يبكي ويرثي لذهاب الماضي المشرق النابض بالحياة المترفة والانطلاق مع ملذات الحياة دون تكدير.

ومن هذه الزاوية يرمي الشاعر إلى التأثير عاطفياً ودينياً على مخاطبه، وإحداث صدمة التحول فيه لاستنهاضه واستحثاثه على سرعة تقديم النجدة والغوث. (عازفاً على الوتر الديني لاستمالته والشرف والعرض وغيرها من الرموز... وفيها يبكي ما حل بالمدينة من خراب، وبأهلها من ذلة، وبمعالمها من تدنيس، ونسائها من انتهاك للأعراض)[24].

فيبرز الشاعر في إحدى لوحات مشهد التحول المريع المفارقة بين مآل الفريقين: فريق الكفر وفريق الإسلام؛ فما كان ينعم به أهل الأندلس عامة وأهل بلنسية خاصة من الأمن والأمان والسرور والحبور، انقلب فجأة إلى ضده، واستحال واقعهم مأتماً، في الوقت الذي كانت مصائب الأندلسيين عند العدى فوائد وأعراساً. يقول الشاعر:

في كُلِّ شارِقَةٍ إِلْمامُ بائِقَةٍ
وَكُلِّ غارِبَةٍ إِجْحافُ نَائِبَةٍ
يَعُودُ مَأْتَمُها عِنْدَ الْعِدى عُرُسَا
تَثْنِي الأَمانَ حِذَاراً والسُّرُورَ أَسَى

فتتبع فاعلية إيقاع هذه المفارقة في الطباقات المتلاحقة، بين المأتم/ عرس، الأمان/ حذار، السرور/ أسى، شارقة/ غاربة. طباقات استحالت بوقعها ودلالتها السلبية إلى نشيج حزين يكشف عن معاناة نفسية بالغة التعقيد، أظهرها مشهد المأتم بكل ظلاله السوداوية والجماعية، فهو مجلس الموت والعزاء والبكاء والرثاء، كل ذلك يحدث لأهل بلنسية بفعل المصائب التي تتقاذف عليهم صباح مساء، بينما يتحول هذا المشهد الحزين عند العدى إلى احتفالٍ أومهرجان فرحة وسرور، تعميقاً للمأساة النفسية بالشماتة بهم، والفرح لحزنهم ولمصابهم. ولعل في إبراز هذا الجانب النفسي للعدو تحديدا وتأكيدا لضرورة السرعة في الإنقاذ والإنجاد لحاضرة شرق الأندلس.

ومن جانب آخر، ثمة ما عزز فاعلية الإيقاع في هذه اللوحة، ألا وهو التقطيع الصوتي بين ألفاظ كل صدر على حدة؛ حيث ينحل كل صدر إلى مقاطع، وكذلك التقطيع الصوتي والموازنة بين الألفاظ المتناظرة في الصدرين، مما يولد ترصيعاً، مع ما بين لفظتي شارقة وغاربة من طباق صوتي، ، كما إن للتنوين المجرور فيهما قوة نغمية.

في كلِّ شارِقةٍ إلْمامُ بائِقَةٍ

وكلِّ غارِبةٍ إجْحافُ نائِبةٍ

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنا نقع على تطابق موسيقي وزني ومقطعي في الصدرين السابقين؛ حيث يصبح التقطيع الصوتي في الصدر متناغماً ومتعادلاً مع التقطيع العروضي والوزني في الآن نفسه، وهذا بدون ريب يضاعف من إيقاعية المشهد ويبرز دلالته بشكل أقوى.

في كلِّ شا/ رِقةٍ	**إلْمامُ با/ئِقةٍ**
مستفعلن / فعلن	**مستفعلن/فعلن**
وكلِّ غا/ رِبةٍ	**إجْحافُ نا/ ئِبةٍ**
متفعلن/ فعلن	**مستفعلن/ فعلن**

ومن أظهر صور المفارقة في أبعادها الدلالية والإيقاعية، ما أتى به الشاعر في هذا التحول من إبراز المساس بالجانب الديني، فإن في احتلال العدو لبيضة الإسلام مؤذناً بالتحول في معالمه الإسلامية، وإجباراً لأهلها على تغيير دينهم وطمس هويتهم الإسلامية، وهذا ما أبرزه قول الشاعر:

مَدائِنٌ حلَّها الإشْراكُ مُبْتَسِماً

جَذْلانَ وارْتَحَلَ الإيمانُ مُبْتَئِسا

فهذه المدائن الأندلسية قد مُسَّت هويتها الإسلامية، فما إن دخلها العدو المسيحي المشرك عنوة وقهراً، حتى مارس فيها الإرهاب الديني، بفرض عقيدته ورفع راية التثليث بها، بينما ارتحل الإيمان إما بارتحال أهله وهجرتهم خارج بلادهم، وإما بإخفاء عقيدتهم خوفا و رهبا. وهذا ما عبر عنه الشاعر بعقد المقابلة بين ألفاظ هاتين الجملتين:

حلّها الإشراك مبتسما

ارتحل الإيمان مبتئسا.

وإن للحالين مبتسما/ ومبتئسا، وجهاً إيقاعياً آخر تمثل في الموازنة بين بنيتهما توازناً قوَّى وضاعف من إيقاع سياقهما، وبثَّ من خلالهما صوتا استصراخياً مدوياً.

وفي لوحة أخرى مفصلة وظف الشاعر عنصر التوازن أو الموازنة مع التقطيع الصوتي بالإضافة إلى عنصر والمقابلة؛ لإبراز بعض مظاهر هذا التغيير الديني، فالمساجد حولت إلى كنائس وبيع، وخفت صوت النداء، بل ناب عنه قرع الأجراس والنواقيس. فالموازنة أظهر في قوله:

فَمِنْ دَساكِرَ كانَتْ دُوْنَها حَرَسَا

ومِنْ كَنائِسَ كانَتْ قَبْلَها كُنُسَا

ويمكن إعادة كتابة الشطرين ليتضح هذا التوازن:

فَمِنْ دَساكِرَ كانَتْ دُوْنَها حَرَسَا

ومِنْ كَنائِسَ كانَتْ قَبْلَها كُنُسَا

وفي البيت التالي، عبر عن هذه المفارقة بإيقاع والمقابلة، واستعمل لهذا التحول أفعالاً دالة عليه:

يَا لَلْمَساجِدِ عَادتْ لِلْعِدَى بِيَعَاً

وللِنِّدَاءِ غَدا أَثْناءَها جَرَسَا

وتتعزز فاعلية إيقاع هذه اللقطة بجرسية حرفي العين والدال المكررة، لاسيما في قوله: " عادت للعدى بيعا"، بما يشعر من انزعاج نفسي عميق لهذا التحول.

على أن فاعلية الإيقاع لتشتد حرارة بنغمة التفجع المعبر عنه بأسلوب الاستغاثة في قوله: يا للمساجد، وهو أسلوب سبق أن استعمله الشاعر في بيان ما ألم بالجزيرة من مصائب في قوله: " يا للجزيرة أضحى أهلها جزرا"، تعضده ألفات المد الباثة آهات الاستغاثة والتوجع. وهنا لابد من القول بهذا الخصوص، إن الشاعر قد (استدعى لغة تتراوح بين أساليب متباينة متوترة مشحونة بالانفعال، إظهاراً لتوتر الشاعر وتمزقه، وهي الاستفهام والتمني والترجي والنداء...، وكلها خرجت عن معانيها اللغوية الإبلاغية لتوظف في معان أخرى استدعاها سياق التفجع والندب والبكاء والحسرة والإنكار والتقريع والسخرية والتعجيز...إلخ، سخرية من الأقدار والأوضاع والأحوال المتناقضة والمفارقات المفجعة للزمن، سخرية من عبثية الزمن)[25]. مما يستدعي في الوقت نفسه انطباعاً وتعاطفاً إنسانياً، بفضي إلى تبني قضيته ومساندتها ونصرتها.

رابعاً: فاعلية إيقاع الزمن:

للزمن في شعر الاستصراخ فاعلية إيقاعية، تنبع من تصوير الشاعر للمفارقات المفجعة للزمن، وسرعة تنكره وتغيره وتبدله واستحالة الماضي المشرق بذكريات العيش الهنيء، والارتماء في دفء أحضان طبيعتها الخلابة الجميلة، والتنزه في جنانها ورياضها، وشم أريج نوارها، والركوب سياحة وتفسحا في أنهارها، إلى فجائع دهر منوعة، وهكذا، بدا لنا الشاعر ممزقاً بين ماضٍ متحسِّر عليه، وحانٍّ إليه، وواقع مأساوي مرفوض.

وهنا يمتزج الاستصراخ بالرثاء والبكاء على المدينة السليبة، وتصعد نغمة الحسرة والتلهف والحنين إلى الماضي الأندلسي، وسرد شريط الذكريات السارة. فهو (يحن إلى ماضي المدينة ويتلهف على نعيم العيش الذي عزب وغرب)[26]. ويلاحظ كثرة ورود أفعال الماضي وهيمنتها: ماضياً مقصوداً بالحنين والتلهف إلى استرجاعه، وماضياً قريباً استحال اللحظة واقعا وحاضرا يكشف الحقيقة المرة التي

آلت إليها أحوال وأوضاع الأندلس عامة ومدينته خاصة:

لَهْفِي عَلَيْها إلى اسْتِرْجاعِ فائِتِها
وأَرْبُعاً نَمْنَمَتْ يُمْنَى الرَّبِيْعِ لَها
كانَتْ حَدائِقَ لِلأَحْداقِ مُونِقَةً
وحَالَ ما حَوْلَها مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبِ

سُرْعانَ ما عاثَ جَيْشُ الكُفْرِ واحَرَبا
مَدارِساً لِلْمَثانِي أَصْبَحَتْ دُرُسَا
مَا شِئْتَ مِنْ خِلَعٍ مَوْشِيَّةٍ وكُسَا
فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِنْ أَدْواحِها و عَسَا
يَسْتَجْلِسُ الرَّكْبَ أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلَسَا
عَيْثَ الدَّبَى في مَغانِيها التي كَبَسَا

إن هذا المزيج من المشاعر المتوترة لوَّن جوَّها، ورفع درجتها ووتيرة انفعالها تضافر عناصر صوتية من مشاكلة صوتية وتقطيع صوتي وطباق ومقابلة؛ فبين أربُعاً و الربيع، وبين حدائق للأحداق جناس صوتي، وفي " نمنمت تقطيع صوتي، وبينها وبين "يمنى" جناس صوتي، و في قوله: "يستجْلسُ الركبَ أو يستركبُ الجُلَسا" مقابلة مجنسة.

كما تتبع فاعلية تأثير الزمن على الواقع في الإحاطة به، وامتداد فعله فيه إلى غير انتهاء، حتى غدا عنصر الزمن شيئاً مشئوما متطيراً منه يجلب التعاسة والشقاء، وهذا ما يطالعنا به الشاعر في تأكيده على سيرورة الزمن السلبية في الحياة، بتعبيره بظرف الزمان " صباح مسا"، وأفعال زمانية كأضحى وأمسى، واستخدام لفظ العموم" كل " المضاف إلى ظروف زمانية ترصد اللحظة باللحظة، أشبه بترقب نهاية مأساوية فظيعة. فجزيرة الأندلس المنكوبة طالما ذاقت البلوى **صباح مسا**، و **أضحى** أهلها جزَرا للحادثات و**أمسى** جدها تعسا، فهي دائما واقعة تحت وطأة النوائب عند شروق كل شمس وعند غروبها، إمعاناً في تفاقم واقعها المتردي في كل لحظة مما يستدعي سرعة في الإنجاد والإغاثة، وهكذا يقرر في قوله:

في كلِّ شارِقةٍ إلْمامُ بائِقَةٍ
وكلِّ غارِبَةٍ إجْحافُ نائِبَةٍ
يَعودُ مَأْتَمُها عِنْدَ العِدى عُرُسا
تَثْنِي الأَمانَ حِذاراً والسُّرورَ أَسى

إن ضغط الحاضر الأسود بالنكبة، والأحمر بالدماء، ليدفع الشاعر إلى الاستفهام والتساؤل عن الماضي الأخضر بالنعمة والمتعة، استفهاماً خرج عن وظيفته الحقيقية إلى معاني التحسر والتفجع والحنين، وفيه نغمة مشوبة باللذة واللذعة، عزز فاعلية إيقاعها تلك الموازنة بين ألفاظ البيت المتناظرة:

فأينَ عَيْشٌ جَنَيْناهُ بِها خَضِراً
وأينَ غُضْنٌ جَنَيْناهُ بِها سَلِسَا

فإن لم يتحقق حلم الماضي باسترجاعه، فعلى الأقل بإنهاء الزمن الحاضر الموجع، وهنا تعود نبرة وصرخة الاستصراخ والاستنجاد مرة أخرى في نهاية هذا المقطع في صيغ أمر، لتجسد المستقبل القريب والعاجل المنتظر، بحثاً عن طوق نجاة، وعن مبعث حياة ثانية، مؤملة في محيي دعوة المهدي ومجددها، موظفاً التكرار الصوتي بفاعلية لاسيما التصدير ليكون أوله المنشود مؤذناً بانتفاء آخره:

صِلْ حَبْلَها أَيُّهَا المَوْلى الرَّحِيمُ فَما
وأَحْيِ ما طَمَسَتْ مِنْهُ العُدَاةُ كَما
أَبْقى المِراسُ لَها حَبْلاً ولا مَرَسَا
أَحْيَيْتَ مِنْ دَعْوَةِ المَهْدِيِّ مَا طُمِسَا

خامساً: فاعلية إيقاع الصورة:

تأسست الصورة الفنية في شعر الاستصراخ على الظلال الإيقاعية التي فاءت بها الألفاظ المعبرة بجرسها ومعناها في رسم الواقع الأندلسي ماضياً وحاضراً، وكثيراً ما كانت المفارقة عنواناً لهذا الفعل الفني بمبالغته النفسية، وقليلاً ما يؤثثها الخيال المحلق.

وقد سبق أن عرضنا لبعض نماذج فعالية إيقاع بعض الألفاظ، من ذلك تصوير الشاعر لمآل أهل الأندلس بأن أصبحوا " جَزَرا "، فهذه اللفظة بإيقاعها القوي المأخوذ من قوة جذره اللغوي، صورت الحالة المفجعة والمرعبة لمصير ساكنة الأندلس بما استحال جحيما لا يطاق.

ومثلها، ما أتى في رسم لوحة أخرى من مشهد الفناء والاجتثاث للنسل والحرث:

وفي بَلَنْسِيَةٍ مِنْها وقُرْطُبَةٍ
ما يَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ ما يَنْزِفُ النَّفَسَا

فقد رسمت لفظتا: " ينسف" ، و " ينزف" بوقعهما وجرسهما ودلالتهما مشهد الاجتثاث البشري والروحي.

وحسبنا تمثيلاً على الصورة الفنية التي تستمد إيقاعها وفاعليته من المفارقة في مشهد التحول والمساس الديني وتداعياته، فقد رسم لنا الشاعر نتائج هذا الاجتياح الصليبي بفرض دينه وعقيدته وسيطرته دينيا على البلاد بشخص مبتسم ابتسام فرحة ونشوة وانتصار، وهو من قبيل الصورة الاستعارية وهي هنا تكشف شعور العدو بالنصر، بينما صور تراجع وتواري أهل الإيمان والإسلام وما أصابهم من فتنة في دينهم دفعتهم للارتحال بشخص كئيب بئيس.

فالصورة هاهنا مركبة من صورة بديعية تستمد بديعيتها من لون الطباق والمقابلة، وصورة بيانية تشخيصية تقوم على التصوير الاستعاري التشخيصي.

على أن تصوير الواقع المر أخذ من الشاعر مأخذا واسعاً في نصه لإبرازه ؛ لأنه مناط بيان حقيقة واقع أهل الأندلس وبلده بلنسية التي لا تتحمل تأخيراً في نجدتها وإغاثتها؛ فتوسل لتجلية هذا الواقع بالصورة التمثيلية، والتي يأتي إيقاعها وفاعليته من خلال التشبيه التمثيلي وذلكم الجناس الاشتقاقي من المفعول المطلق المبين لنوعه، ناهيك عما تفيء به ألفاظ المشهد من قوة جرسية تصويرية، فالشاعر حينما صور الحصار ثم اجتياح العدو لبيضة البلد، صوره ــ أي العدو ــ بأسد مفترس ما إن أمسك بفريسته إلا أخذها هضما وقضما وسلخاً. يقول:

وابتزَّ بزَّتها مِمَّا تحيَّفها
تحيُّفَ الأسَدِ الضاري لِما افْتَرَسا

وتبقى للماضي المشرق صورته ولوحته الموشية بألوان التحضر والجمال والرخاء، وهذا ما جلاه لنا الشاعر في هذه اللوحة الفنية:

وأَرْبُعاً نَمْنَمَتْ يُمْنَى الرَّبِيْعِ لَها
كانَتْ حَدائِقَ لِلأَحْداقِ مُونِقَةً

وحَالَ ما حَوْلَها مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبِ
مَا شِئْتَ مِنْ خِلَعٍ مَوْشِيَّةٍ وكُسَا
فَصَوَّحَ النَّضْرُ مِنْ أَدْواحِها و عَسَا
يَسْتَجْلِسُ الرَّكْبَ أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلَسَا

فهذه الأربع قد كسيت بساطاً مزركشاً، من رياض منورة، وأدواح مخضرة، وحدائق مؤنقة، كل هذه اللمسات الجمالية كانت بفعل الربيع، يزيدها تألقاً ورونقاً، فهذا الفعل الربيعي قد عبر عنه تشخيصياً، بقوله: " نمنمت يمنى الربيع لها" على سبيل الاستعارة المكنية، فقد أحال الربيع شخصاً نقَّاشا أو نساجاً، دلَّ عليه بعض شيات الإنسان وهو يمنى، أي اليد اليمنى.

ويكشف قوله: " كانت حدائق للأحداق مؤنقةً" عن لقطة فنية رائعة، وصورة بصرية أخاذة؛ بما أودعه فيها الشاعر من نفثات سحره التصويري، فهذه الحدائق غدت مسرحاً ومرتعاً للأبصار تسرح فيها وترتع، فعن اليمين حديقة، وعن الشمال مثلها، فأحاطت هذه الحدائق بالأحداق، فلا تبصر إلاها، وكأنها مركبة في الأعين، وقد عززت المشاكلة الصوتية بين اللفظتين إيقاع الصورة الصوتي، وخلق ترديداً وتكثيفاً نغمياً لها.

وفي الصورة البديعية القائمة على عنصر المقابلة في البيت الثالث من الإيقاع الجمالي، ما جعل منها ومما قبلها حقاً صوراً محفزة للنفس في استعادة واقعها وإحيائه والإبقاء عليه بشتى السبل

ولاشك أن فاعلية هذه الصور الفنية تكمن في إثارة المتلقي وتحريك شعوره وذهنه وخياله تقريباً للبعيد، وتحضيراً للغائب، لخلق انفعال بما يصور ويخيل له، لا بما يسمع فقط ولكن بما يسمع ويرى أو يُرى له؛ فيتأثر ويتألم ويتفاعل فيستجيب للصريخ الأندلسي.

سادساً:فاعلية إيقاع الوزن والقافية:

جاءت نغمة الاستصراخ على وزن بحر البسيط التام، وهو بحر ملائم ليكون مطية للشعر الحماسي، اختاره الشاعر لإيصال صرخة أهل الأندلس وبلده بلنسية. فالبسيط " شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف والتعبير عن معاني الرقة[27]، ورقته من النوع الباكي، تظهر في كل ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسر على الماضي، فالبكاء على الأوطان المسلوبة يدخل في هذا القبيل، كمراثي الأندلسيين لمرابعهم[28].

وقد تم رصد بعض الظواهر الإيقاعية الوزنية منها:

ــ صورة البحر مخبونة تفعيلتا عروضه وضربه، وهي صورة أسهمت في سلاسة نغمته وانحدارها، طلباً في سرعة الزمن المنجز.

ــ ليس هذا فحسب، بل نجد الشاعر كثيراً ما يزاحف تفعيلة حشوه " مستفعلن" بالخبن، فتؤول إلى " متَفْعلن" تعزيزاً لهذا المقصد الإيقاعي والنفسي. كما ركِب الشاعر بعض الضرورات الشعرية لاسيما في تنوين وصرف ما لا ينصرف، بما يضفي هذا التنوين من صوتية ونغمية على المشهد. كما في صرفه لكلمات: بلنسية، وقرطبة، ومدائن في قوله:

وفي بَلَنْسِيَةٍ مِنْها وقُرْطُبَةٍ
مَدائِنٌ حَلَّها الإِشْراكُ مُبْتَسِماً
ما يَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ ما يَنْزِفُ النَّفَسَا
جَــذْلانَ وارْتَحَلَ الإِيْمانُ مُبْتَئِــسَا

وكذلك بقصر الممدود، لاسيما في كلمات القافية التزاماً بحرف رويها السين كما في كلمتي: " مسا" ، و " الجُلَسا"، في قوله:

وحَاشِ مِمَّا تُعانِيهِ حُشَاشَتَها
وحَالَ ما حَوْلَها مِنْ مَنْظَرٍ عَجَبِ
فَطالَما ذَاقَتِ البَلْوَى صَبَاحَ **مسَا**
يَسْتَجْلِسُ الرَّكْبَ أَوْ يَسْتَرْكِبُ **الجُلَسَا**

ــ كما عمد الشاعر إلى الموافقة إلى حدٍ ما بين وزن تقعيلة عروضه المخبونة " فَعِلنْ" وبين بنية ووزن كلمة العروض، مؤائماً في الوقت نفسه بينها وبين كلمة القافية من جهة أخرى، وهذه الموافقة وزنياً وبنية من شأنها أن توحد وتقوي الإيقاع في الطرفين اللذين هما منتهى وقرار إيقاع صدري البيت؛ ولكل منهما دلالتهما الخاصة ومؤداهما المعنوي والنفسي.

فمثلاً في قوله:

يا لَلْجَزِيرةِ أَضْحَى أَهْلُهَا جَزَراً
لِلْحادِثاتِ وأَمْسى جَدُّها تَعِسَا

قد جاءت بنية كلمة " جزرا" متوافقة ومستوعبة لوزن تفعيلة العروض " فعلن":(جزرا = فعلن)، وكذا الحال مع بنية كلمة الضرب " تعسا"، التي استوعبت وحدها وزن تفعيلة الضرب " فعلن": (تعسا = فعلن)، ثم التوافق وزنياً بين لفظتي التفعيلتين:

(جزرا ⟺ تعسا).

أما القافية فهي بحسب المفهوم الخليلي الجزء المحصور بين آخر ساكنين مع متحرك ما قبلهما. وهي أصوات تتكرر في نهاية كل بيت بشكل منتظم وفي زمن معين، وإن في ترددها بشكل متواتر ما يبث نغمة صوتية متجانسة ومنتظمة تضطلع بدور تنغيمي ودلالي تحدده طبيعة حروفها المكونة لها وصفاتها لاسيما حرف الروي، ودرجة بنيتها، وتناغمها مع ما قبلها من أصوات أو ألفاظ، مع اختيار كلماتها بطريقة خاصة ومقصودة تتماشى مع جو القصيدة وغرضها الشعري.

ويمكن رصد جوانب فاعلية إيقاع القافية في الخصائص الآتية:

ــ القافية هنا مطلقة متحركة بالفتحة وموصولة بحرف الإطلاق الألف، وقد دعم هذا الإطلاق نبرة الحزن والأسى والشكوى والاستصراخ. على أن هذا الإطلاق ليتقوى بالألفات في كلمة العروض[29]، مما يخلق تناغماً وصدى صوتياً في إطلاق الآهات والزفرات، فمثلاً في البيت الآتي اتفقت نهايتاه في الخاتمة بالألف:

وحَاشِ مِمَّا تُعانِيهِ **حُشَاشَتَها**
فَطالَما ذَاقَتِ البَلْوَى صَبَاحَ **مسَا**

ــ أتت القافية من نوع المتراكب بفصل ثلاثة حروف متحركة بين ساكنيها، وهذه البنية تتيح التنويع في الحروف المتحركة وحركاتها، وإغناء فضاء القافية بأصوات متعددة ومختلفة الصفات والمخارج بين الشديد والرخو والرقيق والفخم... وكل ذلك ينتج كثافة صوتية ونغمية أكثر قدرة على تبليغ حرقة الشاعر وشحنها بتوتره النفسي. كما في قوله مثلاً:

وفي بَلَنْسِيَةٍ مِنْها وقُرْطُبَةٍ
مَدائِنٌ حَلَّها الإِشْراكُ مُبْتَسِماً

ما يَنْسِفُ النَّفْسَ أَوْ ما يَنْزِفُ النَّفَسَا
جَــذْلانَ وارْتَحَلَ الإيْمانُ مُبْتَئِــسَا

فإن بنية القافية فيهما :

(فـُـ النفسا) = فُنْنَفَسَا.

(مُبْتَئِــسَا) = مُبْتَئِسَا.

ففصل في بنية القافية الأولى بين ســاكنيها أحــرف النون والفاء والسين المتحركة جميعها بالفتح، بينمــا في بنية القافية التالية فصلت أحرف التاء المفتوحــة والهمزة المكسورة والسين المفتوحة.

ــ كما إن لبعض ألفاظ القافيــة إيقاعــاً بجرســها وظلالها، وأبعاداً دلالية مقصودة، ويتشابه بعــضها في بنيتها الثلاثية مع وزن تفعيلة الضرب المخبونة " فعلن"، فألفاظ مثل: درَسا، تعِسا، عرُســا، جرســا، خُنُسا، دُرُسا، ذات بنية ثلاثية قابلــت بنيــة ووزن فعلن، مما يضفي تكثيفاً فــي الإيقــاع الموســيقي، يضاعف من فاعليتها ووقعها دلالياً.

ــ أما حرف الروي الذي هو عنــصر مهــم فــي تشكيل وتوحيد نبرة القصيدة ونغمتها وتعميمها، فهو هاهنا حرف السين بجرسه الصفيري، الذي أشــاع خواتم أشبه بجرس إنذار، ولقــد ضــاعف إيقاعَــه تكرارُه مرات في البيت كتكراره أربع مرات فــي المطلع:

أدرِكْ بخيلِكَ خيلِ الله أَنْدَلُسَا
إنَّ السَّبيلَ إلى مَنــْجاتِها دَرَســا

أو مع تضافر أحرف الصفير الأخرى، كمــا فــي قوله:

وهَبْ لها منْ عزيزِ النَّصْرِ ما الْتَمَسَتْ
فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عِزُّ النَّصْرِ مُلْتَمَسَا[30]

الخاتمة: خلص البحث إلى تسجيل جملة من النتائج والرؤى:

❖ اكتنز خطاب شــعر الاستــصراخ الأندلــسي بحمولة شعرية ذات وظيفة إسعافية إنقاذية، تجلــت في سرعة طلب الصريخ والنجدة قبل فوات الأوان.

❖ مثل النسق الإيقاعي المحرك الأبرز في تشكيل وتوجيه رسالة النص مــن خــلال ثرائــه وتعــدد مستوياته واندماجها في التشكيل البنائي والــشعري للنص.

❖ يعد شعر الاستصراخ غرضاً شــاجياً؛ بوقعــه المأساوي والكارثي لمآل وسقوط مــدائن الأنــدلس عامة وحاضرة شرقه مدينة بلنسية خاصة، كما تميز بإيقاعه الفريد، المشحون بالقوة النغميــة والكثافــة الصوتية والجرسية، من خلال حشد صور التشاكل والتماثل ببعديها الصوتي الموســيقي، والجمــالي، وبظلالها وامتداداتها الدلالية والتفاعلية النفسية، بما أحال المقطع كله إلى جرس إنذار صارخ ومجلجل.

❖ تجلت الفاعلية الإيقاعية لشعر الاستصراخ من خلال أربعة روافد إيقاعية: **إيقاع الاستهلال** بقــوة افتتاحه بفعل استصراخ دال على ســرعة النجــدة وخطورة اللحظة، **وإيقاع المشاكلة الصوتية** بتكثيف الظاهرة الصوتية وقوة جرسها وفعلهــا الــسمعي بتوظيف تقنيات ونواتج صوتية من جناس بأنواعه، وتوازنات وتقطيعات وتقسيمات صــوتية، **وإيقــاع المفارقة**، وهو الإيقاع الدلالي الذي شكل ضــغطاً نفسياً في الإبانة عن هول التحول والتغير في الواقع الأندلسي، **وإيقاع الزمن** الذي ينبع مــن تــصوير الشاعر للمفارقات المفجعة للزمن، **وإيقاع الصورة،**

وهو الإيقاع الجمالي بتوظيف الصورة الفنية للتدليل على الجانب الحضاري والطبيعي للمدينة الأندلسية المستصرخة، **وإيقاع الوزن والقافية** بمناسبة حمل وزن ونغمة يحر البسيط هذه الصرخة، وبتضافر القافية المطلقة ورويها السيني الصفيري في تبليغها، وكل ذلك لإحداث الهزة والتأثير في المتلقي قصد تفاعله، وخلق أصداء ممتدة زمانا ومكانا.

الهوامش:

(1) عيد، محمد عبد الباسط، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، " علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي بجدة،مج18/ج17 شعبان 1430هـ ــ أغسطس 2009م، ص311.

(2) الوراري، عبد اللطيف، نقد الإيقاع ــ في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، ، ط1 ،1432هـ ــ 2011م، دار أبي رقراق للطباعة والنشر ــ الرباط، ص318.

(3) السابق نفسه ص320.

(4) ماجدولين، شرف الدين، إيقاع الالتفات والتفات الإيقاع، " علامات في النقد، مج18/ج17 شعبان 1430هـ ــ سبتمبر 2009م، ص345.

(5) انظر القصيدة في:

ابن الأبارــ أبي عبد الله محمد ابن الأبار القضاعي البلنسي(595 ــ 658هـ)، ديوان ابن الأبار قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهرّاس، المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1420هـ ــ 1999م، ص408. "المقري، الشيخ أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب" تأليف تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت، مج4/ص457.

وابن الأبار هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الله القضاعي الأندلسي البلنسي(595هـ ــ 658هـ)، أحد كبار رجال الأندلس في القرن السابع الهجري، مؤلف، كاتب، شاعر، مؤرخ، محدِّث، حافظ متقن، تولى الكتابة عن حكام بلده بلنسية فترة، كان آخرها عن الأمير زيان بن مردنيش الذي أوفده على حاكم إفريقية لاستصراخه وطلب النجدة، وأنشد بين يديه قصيدته السينية هذه، ثم آل أمره بالاستقرار في تونس بعد سقوط مدينته، وكتب عن أميرها مدة، لكن مقامه هناك انتهى نهاية مؤسفة، فقد وقع بينه وبين حاكم إفريقية، فاستشاط منه غضباً، فأمر بامتحانه، ثم بقتله، فقتل قعصاً بالرماح وسط محرم سنة 658هـ، ثم أحرق شِلوه، وسيقت مجلدات كتبه وأوراق سماعه ودواوينه فأحرقت معه. من مؤلفاته الباقية: كتابه " الحلة السيراء"، و " إعتاب الكتاب، والتكملة لكتاب الصلة، والمعجم في شيوخ أبي علي الصدفي، وتحفة القادم(وله مختصر المقتضب من تحفة القادم، وديوان شعره، وغيرها. انظر ترجمته: المغربي، ابن سعيد، المغرب في حلى المغرب، حققه وعلق عليه الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، ج2/ص309.ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد الأندلسي(610 ــ 685هـ)، رايات المبرّزين وغايات المميّزين، حققه وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987م، ص205.

المقري: النفح، مج2/589. الداية، محمد رضوان، المختار من الشعر الأندلسي،دار الفكر المعاصر بيروت ــ لبنان، دار الفكر دمشق ــ سورية، ط3، 1412هـ ــ 1992م، ص152.

(6) طحطح فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب الرباط، مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص257.

(7) الباشا مهجة أمين، رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي ــ اتجاهاته ــ خصائصه الفنية، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط1، 2003م، ص292.

(8) الباشا، نفسه ص285.

(9) المقري، نفح الطيب، مج4/ص460.

(10) ماجدولين،إيقاع الالتفات، علامات في النقد نفسه ص313.

(11) ابن الأبار، الديوان، ص408 ــ ص410.

(12) كنوان عبد الرحيم " من جماليات إيقاع الشعر العربي" دار أبي رقرار للطباعة والنشر ــ الرباط، ط،1 2002م ص401.

(13) الملاحظ أن الشاعر أكثر من إيراد أفعال الاستصراخ في صيغة الأمر في المطلع وغيره، والقصيدة بشكل عام؛ لأن مضامينها مقصوده، فهي وإن تعددت في ألفاظها إلا أنها تلتقي وتشترك في معنى مركزي مقصود وهو طلب " الخلاص". ومن هذه الأفعال : صل حبلها، أحي، افتكَّ، طهِّرْ، أوطئْ، انصرْ، فاملأْ، اضربْ) انظر: ابن الأبار، الديوان ص410/412.

(14) ابن منظور(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 1412هـ ــ 1992م، مادة " حشش"، مج6/ص284.

(15) نجا أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس ــ قضاياها الموضوعية والفنية " عصر الطوائف"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط!، 2003م، ص248.

(16) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي" دار العودة ــ بيروت ط1981/2م، ص43.

(17) ابن منظور،اللسان، مادة " جزر" مج4، ص134.

(18) ابن منظور، اللسان، مادة نسف، مج9/ص327.

(19) سورة طه آية (105).

(20) طحطح فاطمة،الغربة والحنين، ص263.

(21) نجد في هذه الأمثلة لون الجناس الاشتقاقي من نوع المفعول المطلق نحو: عاث/ عيث الدبى، تحيّف/تحيف الأسد. أو الجناس بين الفعل ومفعوله نحو: ابتزّ/ بزّتها، رجّ /أرجاءها، أو الجناس الخطي المشتبه بتكرار الكلمة الأولى نفسها في بنية الكلمة الثانية نحو: محا/ محاسنها.

(22) كنوان عبد الرحيم " من جماليات إيقاع الشعر العربي" ص382.
(23) السابق ص389.
(24) طحطح، فاطمة، الغربة والحنين، ص257.
(25) طحطح فاطمة، الغربة والحنين ص263.
(26) السابق، ص257.
(27) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 1970 ــ بيروت، مج1/ج1/ص423.
(28) السابق، مج1/ج1/ص434.
(29) وأقصد بكلمة العروض آخر كلمة في صدر البيت.
(30) نفسه ، ص408.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
1. ابن الأبار(أبي عبد الله محمد ابن الأبار القضاعي البلنسي(595 ــ 658هـ)، ديوان ابن الأبار قراءة وتعليق الأستاذ عبد السلام الهرّاس، المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1420هـ ــ 1999م.
2. ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى(610 ــ 685هـ):
ــ المغرب في حلى المغرب، حققه وعلق عليه الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، ط4.
ــ رايات المبرّزين وغايات المميّزين، حققه وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1987م.
3. ابن منظور(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر ــ بيروت، ط 1412هـ ــ 1992م.
4. الباشا، مهجة أمين، رثاء المدن والممالك في الشعر الأندلسي ــ اتجاهاته ــ خصائصه الفنية، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط1، 2003م.
5. الداية، محمد رضوان، المختار من الشعر الأندلسي،دار الفكر المعاصر بيروت ــ لبنان، دار الفكر دمشق ــ سورية، ط3، 1412هـ ــ 1992م.
6. طحطح، فاطمة، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، منشورات كلية الآداب الرباط، مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء، ط1، 1993م.
7. الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 1970 ــ بيروت.
8. عيد، محمد عبد الباسط، البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، علامات في النقد، النادي الأدبي والثقافي بجدة،مج18/ج17 شعبان 1430هـ ــ أغسطس 2009م.
9. كنوان، عبد الرحيم " من جماليات إيقاع الشعر العربي" دار أبي رقراق للطباعة والنشر ــ الرباط، ط1، 2002م .
10. ماجدولين ، شرف الدين، إيقاع الالتفات والتفات الإيقاع، " علامات في النقد، مج18/ج17 شعبان 1430هـ ــ سبتمبر 2009م.
11. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي" دار العودة ــ بيروت ط2/1981م.
12. المقري، الشيخ أحمد بن المقري اتلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب" تأليف تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت.
13. نجا أشرف محمود، قصيدة المديح في الأندلس ــ قضاياها الموضوعية والفنية " عصر الطوائف"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط!، 2003م.
14. الوراري، عبد اللطيف، نقد الإيقاع ــ في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، ، ط1 ،1432هـ ــ 2011م، دار أبي رقراق للطباعة والنشر ــ الرباط.

The rhythmic effectiveness in the poetry of the Andalusian callIbn Al Abar's Seen-ended poem a model

Khalid Omer Bawazir

Abstract

This research seeks to disclose the rhythmic effectiveness by its many levels, holders and its elements forming it, in one of the most wonderful models of the poetry of the Andalusian call in the age of fall, through Ibn Al Abar's Seen-ended poem, the holder of this cry, its originator and its singer .We revealed this effectiveness through four rhythmic branches : rhythm start with the force of its opening with by a call referring to the speed of the help and the seriousness of the moment, and rhythm of the sound assimilation by the intensification of the sound phenomenon, the force of its ring and its audio action with the employment of technologies and sound results from an alliteration by its kinds, balances, sound cuttings and sound divisions, and the departure rhyth. It is the semantic rhythm that represented a psychological stress in the manifestation about the terror of change and transformation in the Andalusian reality, the time rhythm that comes from the description of the poet for the tragic paradoxes of the time. The picture rhythm, which is the aesthetic rhythm with the employment of the artistic image to prove the cultural and natural side of the Andalusian cry-for-help city, and the rhythm of weight and rhyme on the occasion of holding the weight and the tone, the Simple Sea of this cry, and with the collaboration of the absolute rhyme and its Seen (hissing)-rhyme scheme in its notification, and all that to create the shake and effect on the recipient meant for his reaction, and the creation of extended effects in time and place.