الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم : اللغة العربية وآدابها

الإيقاع في الشعر الجزائري القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين

م.د

(تخصص الأدب الجزائري القديم في ضوء الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة)

إعداد الطالب : دهلي محمد أمين

إشراف الأستاذ: أ.د: برادي بغداد

اللجنة العلمية المناقشة

أ.د عكاشة سعيد	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د برادي بغداد	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د الأحمر الحاج	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د بن عبد الله حمداد	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
أ.د دين العربي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا
أ.د عبيد نصر الدين	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا

2020/1441

مقـــــــــدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وعلى آله وصحبه وسلم تسليما كثيرا إلى يوم الدين.

وبعد: إن قُدِّر لعوادي الدَّهر أن تطمر بعواصفها ردحا من الزمن، ما خلفه شعراؤنا الجزائريون القدامى من آثار شعرية، كانت تمثل بحق وجدانهم، وترسم أفكارهم، وتعبر بصدق عن عواطفهم، في خضم الأحداث الكثيرة التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك، فإنه لا مبرر لأحد منَّا اليوم أن يغض الطرف عن البحث في هذا الإرث الشعري الحافل، والوقوف عليه بالدراسة والتحليل.

وهو ما سعينا إليه في بحثنا هذا، الذي ارتأينا من خلاله إلى التأسيس لجماليات المنجز الشعري الجزائري القديم من خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين تأسيسا أسلوبيا، حيث اشتغلنا على مختلف البنيات الإيقاعية، فجاء بحثنا معنونا بـ"**الإيقاع في الشعر الجزائري القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين**".

وقد كانت الأسباب التي دعتنا إلى اختيار هذا الموضوع وندبتنا إلى دراسته كثيرة، وهي قائمة بين دواع ذاتية وأخرى موضوعية، ومن أهمها:

- رغبتنا الشديدة في الكشف عن صفحة مهمة من صفحات الشعر الجزائري القديم، وكذا إنصاف أولئك الشعراء الذي ساهموا بشعرهم في إرساء المعالم الأولى لأدبنا الجزائري القديم.
- ما لمسناه في أساتذتنا من ضروب الغيرة على مجدنا الأدبي الغابر، وما كمَن في أنفسهم من لواعج الشوق للبحث في الشعر الجزائري القديم، وفي هذه الحقبة بالتحديد، والتي بلغ فيها الشعر أوجه، بغية بعثه من مرقده بعد أن غمره النسيان، وطاله الإهمال.
- قلة الدراسات التي اشتغلت على الجانب الأسلوبي وبالتحديد الإيقاعي، للنصوص الشعرية الجزائرية القديمة، وعلى اعتبار أن الإيقاع الجيد ينتج بالضرورة شعرا جيدا، كانت مسألة البحث في إيقاعية هذه النصوص هي محاولة لإثبات جودة النص الشعري الجزائري وجماليته.

وقد فرضت طبيعة البحث أن تطرح الإشكالية التالية: هل كان النص الشعري الجزائري القديم في جانبه الإيقاعي نصا تراثيا أم أنه حاد عن ذلك ؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة التي نوردها فيما يلي:

- هل تمكن الشاعر الجزائري من التأسيس لخطاب شعري متميز على مستوى الإيقاع؟
- ما هي الأسس التي ارتكز عليها الشاعر الجزائري في خلق إيقاع متكامل يسهم في بناء عمله الفني؟
- إلى أي مدى ارتبطت فاعلية الإيقاع بالتجربة الشعورية للشاعر الجزائري، وبإثارة البواعث النفسية لدى المتلقي ؟
- هل عرف النص الشعري الجزائري تحولات في بنيته الإيقاعية، قائمة على أسلوبية الانزياح عن المعيار؟

ولما جاءت هذه الدراسة لتبين دور مختلف البنيات الأسلوبية في الرفع من إيقاعية الشعر الجزائري القديم والزيادة من شعريته، فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التاريخي في تحديدنا لمفهوم الإيقاع وتتبعنا لمراحل تطور الشعر الجزائري القديم حتى نهاية القرن السادس الهجري، أما في المقاربة النقدية فقد اعتمدنا على المنهج الأسلوبي (الأسلوبية الإحصائية – أسلوبية الانزياح).

وقد سعينا في هذه الدراسة الأسلوبية إلى التنويع في النصوص الشعرية المنتقاة، سواء من حيث الأغـراض أو من حيث الشعراء المعتمدون، حتى نستطيع أن نعـرض على القارئ أكبر قدر منها، غير أنه كان للتباين القائم بين هذه النصوص في احتواء الظاهرة الإيقاعية المراد دراستها دور في طبيعة انتقائنا لها، لذلك لا يمكن أن ندعي أن من اعتمدنا عليهم من شعراء، لهم وحدهم الحق في تمثيل الشعر الجزائري القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، لكنهم على الأغلب قد تمكنوا من رسم السمات والخصائص الفنية لشعر هذه الفترة.

كما عمدنا في دراستنا لمختلف الظواهر الإيقاعية، إلى العمل وفق منهجية محددة من حيث التعاطي مع مختلف النصوص الشعرية، والتي تمثلت في اعتمادنا على أربعة نصوص شعرية، ممثلة في ثلاث قطع وقصيدة واحدة، ولعل في اعتمادنا هذه المنهجية إمكانية للوصول

إلى نتائج صحيحة أو قريبة من الصحة، مما يسمح لنا بإصدار أحكام تطمئن إليها النفس وترتضيها.

وقد قام بحثنا هذا على مدخل وأربعة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة :

المدخـــل: جعلناه عتبة للبحث، حيث تطرقنا فيه إلى المفاهيم الكثيرة التي عرفها الإيقاع، بدءا بما ورد في المعاجم العربية والأجنبية، ثم مفهومه في النقد العربي القديم والحديث وفي النقد الغربي، بعد ذلك أوجزنا الحديث عن الشعر الجزائري القديم بداية من المرحلة الأولى لنشأته وصولا إلى القرنين الخامس والسادس الهجريين، وهي الحقبة التي نحن بصدد الوقوف على نصوصها الشعرية بالدراسة والتحليل.

الفصـــــل الأول: جاء معنونا بـ: "**البنيات الأسلوبية للإيقاع الصوتي**" وقد تتبعنا فيه إيقاعية الصوت بالنظر إلى طبيعة تواتره بين مهيمن ومنزاح عن المعيار الأصل، فتطرقنا إلى التواتر الصوتي للصوامت المجهورة ثم التواتر الصوتي للصوامت المهموسة ثم التواتر الصوتي للصوائت.

الفصـــــل الثـــــاني: جاء معنونا بـ: "**البنيات الأسلوبية للإيقاع الخارجي**" وقد تطرقنا فيه إلى الأنساق الإيقاعية بين البنية والدلالة، وبالتحديد إيقاعية البحور الطوال، ثم انتقلنا للحديث عن التناسب الفني للقافية الشعرية وأثرها الإيقاعي.

الفصـــــل الثالـــــث: جاء معنونا بـ: "**البنيات الأسلوبية للإيقاع الصرفي**" تناولنا فيه إيقاع البنيات الصرفية للأفعال، لننتقل بعد ذلك إلى إيقاع البنيات الصرفية للأسماء، وختمناه بإيقاعية البنيات الصرفية للقافية.

الفصـــــل الرابـــــع: جاء معنونا بـ: "**البنيات الأسلوبية للإيقاع البلاغي**" تطرقنا فيه إلى إيقاعية أساليب علم المعاني، ثم انتقلنا إلى إيقاعية الألوان البيانية، وختمناه بإيقاعية الأصباغ البديعية.

وقد كنا نعمد مع بداية كل فصل إلى توطئة نمهد فيها للظاهرة الإيقاعية التي سنتطرق إليها.

خاتمـــــــة بيننا فيها أهم النتائج التي توصلنا في إليها هذا البحث.

أما أبرز المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها لإنجاز هذا البحث، فقد تنوعت بين كتب تاريخية وأخرى أدبية، نذكر من بينها: العمدة في محاسن الشعر وآدابه وأنموذج الزمان في شعراء القيروان للحسن بن رشيق القيرواني، والمطرب في أشعار أهل المغرب لابن دحية، وخريدة القصر وجريدة العصر للأصبهاني، والذخيرة في محاسن أهل الجزيرة للشنتريني، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء للقرطاجني، وخصائص الحروف العربية ومعانيها لحسن عباس، والأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، وعروض الشعر العربي وقافيته لعبد الكريم أسعد قحطان، والأسس الجمالية للإيقاع البلاغي لابتسام أحمد حمدان.

على أنه ما من باحث أقدم على دراسة ما إلا واعترضته صعوبات، وهذه الدراسة كباقي الدراسات لم يكن إتمامها أمرا هينا، وقد تمثلت أبرز الصعوبات التي واجهتنا في مستويين هما:

- مستوى المادة: النصوص الشعرية الجزائرية القديمة على قلتها مبعثرة بين كتب الأدب والتاريخ، وقد لا يتيسر الوصول إليها دائما، فإذا ما استثنينا شاعرا واحدا صاحب ديوان شعري، فإن جل الشعراء لا يملكون سوى بضعة نصوص شعرية، كما أن هناك من الشعراء من لم تتجاوز أثارهم الشعرية النص الواحد أو نصيين لا أكثر.
- حدود المادة الشعرية: اعتمادنا على الشعراء الذين ينتمون إلى الجزائر مولدا وأصلا، مع استبعاد الشعراء الذين لم يولدوا بها، حتى وإن دخلوا إليها وعاشوا فيها، وإقصاؤنا للشعراء الذي توفوا بعد القرن السادس ولو بعد فترة وجيزة، أمر قلص بشكل واضح من عدد الشعراء المعتمد عليهم في هذه الدراسة.

وختاما لا يسعني إلا أن أتقدم ببالغ الامتنان، وجزيل الشكر والعرفان، إلى كل من قدم لي يد العون في إنجاز هذا العمل المتواضع، وأخص بالذكر الأستاذ برادي بغداد على ما شملني به والبحث من عناية، ومتابعة، وثقة آمل أن أكون أهلا لها.

كـمـا لا أدعـي أني استوفيـت الموضوع حقـه من الـدراسة والتحليل، ولكن حسبـي ما اجتهدت وثابرت في الوصول إليه، فإن أصبنا المحز فذلك ما كنا نبغي، وإن كانت أخرى، فنحن نازلون عند رغبة من يرشدنا إليه. وبالله التوفيق.

تملاحت- تيسمسيلت

22 شعبـان 1441

15مـــارس 2020

المـــدخـــــل

ارتأينا ونحن بصدد البحث في" **البنيات الأسلوبية للإيقاع في الشعر الجزائري القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين**" ضرورة أن نمهد أولا في هذا المدخل لمفهوم الإيقاع من خلال الوقوف بصورة موجزة على مفهومه في الدراسات المعجمية وكذا ماهيته في الدراسات العربية والغربية القديمة منها والحديثة، لننتقل بعد ذلك للحديث عن الشعر الجزائري القديم انطلاقا من مرحلة تأسيسه وصولا إلى مرحلة النهوض الفعلي في القرنين الخامس والسادس الهجريين.

ماهية الإيقاع:

اختلف النقاد قديما وحديثا في ضبط مفهوم الإيقاع الذي شمل الكثير من الظواهر الدورية، وهو ما قاد البعض إلى تأكيد صعوبة تحديد مفهوم جامع مانع له، وما سنورده من تعاريف للإيقاع سواء عند الدارسين العرب أو عند نظرائهم الغربيين سيؤكد ذلك بوضوح.

ابتداء لا بأس أن نقف على أكثر من تعريف معجمي للإيقاع، حتى يتسنى لنا أن نحدد مبدئيا معالم هذه الكلمة، والظاهر أن تعريف الإيقاع في معاجمنا العربية قد جاء بصورة موجزة، ففي لسان العرب نجد:"المِيقَعَةُ المطرقة، والجمع المَوَاقِع...، والإيقَاع : من إِيقَاع اللحن والغِنَاء وهو أن يُوقِعَ الألحَان ويَبْنيها"[1]. وجاء في المحيط:" والإيقاعُ: إِيقَاعُ ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان وَيَبْنِيهَا[2]. وورد في معجم الوسيط أن الإيقاع هو:" اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[3]، وفي المخصص أن الإيقاع هو:" حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[4].

وجاء في معجم مصطلحات الأدب أن" الإيقاع (rhythm)كلمة مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق ، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء إلخ... فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر ، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك

1- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 08، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دس، ص407، 408.

2- الفيروزآبادي: المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص773.

3- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004، ص1050.

4- ابن سيده الأندلسي: المخصص، تح: عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص13.

ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني . والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص كما تبدو أيضا في الفنون المرئية . فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[1]. والإيقاع كظاهرة هامة لا يقتصر على الأدب والفن بشكل عام" فهناك إيقاعات الطبيعة والعمل، وإيقاعات الإشارات الضوئية، وإيقاعات الموسيقى"[2].

وجاء في معجم النقد الأدبي أن كلمة الإيقاع:" مأخوذة من اليونانية Ruthmos، وهذه مشتقة بدورها من كلمة Rheim بمعنى"سال" وحسب بنفينيست تعني هذه الكلمة شكل كل ما ليس ذا نظام صارم...إنه شكل ارتجالي، آني، ومتغير. ويحيل فعل "السيلان" إلى حركة متغيرة بانتظام ينتج من خلالها إيقاعات متناسقة تصحبها أصوات على شكل نغمات يطرب لها السمع[3].

هذه التعريفات وأخرى، تحيلنا إلى القول: إن الإيقاع عنصر مشترك بين الكثير من الظواهر الدورية، التي تقوم وفق مبدأ أساسه الانتظام والتعاقب والرجوع، لكن يبدو أنه ارتبط بظاهرة الموسيقى أكثر من غيرها.

الإيقاع في النقد العربي القديم:

يبدو أن مصطلح الإيقاع عند العرب ارتبط ذكره من حيث الحضور أكثر بفن الموسيقى دون غيره من الفنون، فيما ارتبط ذكره إلى حد بعيد بمصطلح الوزن كمفهوم حينما يتعلق الأمر بالشعر، نظرا للصلة الحميمية القائمة بين الإيقاع والوزن، وهي صلة الأصل بالفرع، ثم إن بين الموسيقى والأوزان الشعرية علاقة تجمعهما، فلقد أكد الجاحظ على أن" وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو من كتاب حد النفوس ، تحده الألسنة بحد مقنع، وقد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن"[4].

1- مجدي وهبي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص71.

2- رنيه وليك وآوستن وارن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1992، ص220.

3- ينظر: صيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010، ص8.

4- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ج2، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، دس، ص160،161.

وقد استعمل العرب مفردة الوزن للدلالة على الإيقاع، حيث أشار أحد الباحثين المعاصرين إلى أن الوزن في اللغة من مصدر وَزَنَ يَزِنُ الشيء ، أي اختبر ثقله وخفته وامتحنه بما يعادله ويساويه. والوزن المثقال، وتسمى الآلة التي يحقق بها الغرض ميزان، وكانت العرب تسمي إيقاعات ألحانها بالثقيل والخفيف، فالخفة والثقل يتراسلان مع طبيعة الضرب الإيقاعي الذي تميز بالقوة والضعف...، فإذا نظرنا إلى ما يتشاكل مع هذه الحركة العضوية في مستوى حركة الكلام الشعري، فإن الثقل والخفة يتجسدان في طبيعة الحركة العضوية المنتجة للمادة الصوتية، ففي (الوزن) إذن، ما يشير إلى أصل الإيقاع بمعناه العام"[1]

والنظر في كلام الفلاسفة والنقاد العرب حول ماهية الإيقاع، فيه ما يؤكد ذلك الارتباط القائم بين الإيقاع والوزن، يقول ابن سينا (370 – 428هـ) في هذا الصدد "إن الشعر هو كلام مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة"[2]، ويوضح معنى كلمة موزونة ومتساوية فيقول:" كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هي أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[3]، ويؤكد ابن رشد (520- 595هـ) ما ذهب إليه ابن سينا بقوله:" ولما كانت الأقاويل المركبة على ثلاثة أصناف: إما أقاويل موزونة وهي التي يجتمع فيها الإيقاع والعدد"[4]، وعرف الفارابي(260-339هـ) الإيقاع بقوله:" هو النقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[5]، على اعتبار أن "نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم"[6].

وسعى الكندي(185-256هـ) الذي ابتكر مصطلح النسبة الزمانية أو الزمنية بدلا من الإيقاع، محاولا الجمع بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي من خلال تحليل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري، تحليلا موسيقيا بقوله: فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هَلْ. بَلْ. قُمْ. والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص49.

2- أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1953، ص161.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق وشرح: محمد سليم سالم، القاهرة، مصر، دط، 1967، ص590.

5- الفارابي: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكاتب العربي، القاهرة، دط، 1967، ص1085.

6- المصدر نفسه، ص ن.

فساكن مثل عَتَبْ. طَرَبْ، وفي موضع آخر يقول: أوزان الأقوال العددية – وهي الشعر– لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنا وشعرا– تشاكل الشجن والحزن والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"[1]، وأكد ابن فارس(329-395هـ) أن العروضيين يرون أن الأوزان والإيقاع شيء واحد بقوله: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"[2]. ووفق هذا النحو حرص باقي النحاة الفلاسفة على الربط بين الوزن والإيقاع.

الإيقاع في النقد الغربي:

لا ريب أن الإيقاع من أبرز خصائص الشعر بوجه خاص، فلا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن شعرية النص دون الحديث عن إيقاعه، إذ" لا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع"[3]، هذه الحقيقة أكدها الدارسون الغربيون في الكثير من المناسبات، حيث عدوا الإيقاع جوهر أي عمل شعري، وأبرز مواده إلى جانب اللغة، فقد رأى أفلاطون أن "النزعة الطبيعية إلى الانسجام والإيقاع هي الأساس في الشعر"[4].

وإذا ما نظرنا إلى الايقاع وعلاقته بالشعر في كلام النقاد الغربيين، فإن الإيقاع يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية"[5]، "فهربرت ريد" (1883- 1968م) في كتابه طبيعة الشعر يرى أنه لا يمكن أن نتحدث عن الشعر بعيدا عن الإيقاع، بقوله" إن شيئا واحدا في المناقشة الأزلية حول الإيقاع يقينيٌ ثابتٌ، وهو أن الشعر تاريخيا وإبداعيا، يكتسب شكله من حيث هو تسلسل إيقاعي، بعيدا عن أي تفكيك إلى تفعيلات وأوزان. يأتي الشاعر أولا ثم يأتي بعده العروضي"[6]، ويذهب "توماس ستيرنز إليوت" (1888- 1965م) في

1- ينظر: محمد سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم للإيمان والنشر، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص17.

2- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص212.

3- غيورغي غاتشف: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 146، 1990، ص74.

4- ينظر: صيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها، ص7.

5- ينظر: غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ص65.

6- هربرت ريد: طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى على العكوب، مراجعة: عمر سيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1997، ص51.

حديثه عن أهمية الإيقاع إلى ضرورة اهتمام الشاعر به على اعتبار أنه أصل توليد الفكرة والصورة بقوله:" ولكني أعرف أن القصيدة ، أو فقرة من القصيدة قد تميل إلى تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات ، وإن هذا الإيقاع يمكن أن يولّد الفكرة والصورة"[1].

وفي تحديدهم لماهية الإيقاع، فقد عرفه "سونينشن" بقوله:" هو خاصية تسلسل الأحداث في الزمان يحدث في عقل الملاحظ انطباعا بالتناسب بين آماد الأحداث الكثيرة أو مجاميع الأحداث التي يؤلف منها التسلسل"[2]، أما "يوري لوتمان: (1922- 1993) فيرى أن الإيقاع من حيث المفهوم يشمل" ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل أيضا تكرار هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع...وقد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي...،التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي والطبيعي والإيقاع في الأدب عامة، وفي الشعر بخاصة"[3]، ليؤكد بعد ذلك ما ذهب إليه، بما مثّل به "ج شنجلي" الذي يقول:" لنأخذ أي عمل مما يستغرقه الزمن من أعمالنا ، ليكن – مثلا- التجديف (مفترضين أن هذا التجديف جيد ، متوازن، متقن) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى، وفي كل جزء من هذه الأجزاء توجد نفس اللحظات بعينها: رفعة للمجداف لا تقتضي بذل أي جهد تقريبا ، وضربة به في الماء تحتاج إلى إنفاق الكثير من الجهد ، ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول ، متراوحة في الضعف والشدة ، يسمى عملا إيقاعيا ، على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع"[4].

أما فيما يخص العلاقة التي تربط الوزن بالإيقاع فقد كان للدارسين الغربيين كلام جلي حولها، حيث نبه أ.أ ريتشاردز (1893- 1979) في حديثه عن الإيقاع إلى أن الوزن هو مجرد صورة من صور الإيقاع الخاصة، على أن الإيقاع يعتمد على التكرار والتوقع، فآثار

1- ت.س. اليوت: في الشعر والشعراء، ترجمة، محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص42.

2- هربرت ريد: طبيعة الشعر، ص52.

3- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري – بنية القصيدة، ترجمة: وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، مصر، دط، 1995، ص70.

4- المرجع نفسه: ص ن.

الإيـقاع والـوزن تـنبع من توقعنا سواء كان ما نـتوقع حدوثه يحدث بالـفعـل أو لا يحدث ، وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هــذه المقاطع أصواتا ، أو صور للحركات الكلاميـة يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هــذا النمـط دون غيـره"[1]، ليضيف بعد ذلك قائلا:" والوزن شأنـه شأن الإيقاع ينبـغي ألا نتصوره على أنه في الكلمات ذاتـها أو في دق الطبول، فليس الوزن في المنبـه وإنما هو في الاستجابة التي تقوم بها، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا"[2].

كما سعى "رومان جاكبسون" (1896- 1982) إلى محاولة التفريق بين الوزن والإيقاع بقوله:" ثمة قواعد نظم إجبارية، وأخرى اختيارية في الشعر، والإجبارية هي تلك التي حددها لنا البحر الشعري، أما الاختيارية فهي تلك التي ينشئها الشاعر في نسيج النص، وهو بهذا يعني بتلك القواعد الاختيارية عملية البناء الصوتي أو الشبكة النظمية للتداخلات الصوتية الناشئة عن طبيعة العلاقات الترابطية بين الأصوات وحضورها داخل الألفاظ ضمن بنى الصور القائمة على التكرار والتناظر والتقابل ودراسة تواتر الصور وتوضيح علاقاتها اللفظية الرابطة لها ضمن البنية النظمية العامة"[3]، كما أبان "دونالد استوفر" صاحب كتاب "طبيعة الشعر" عن مدى أهمية الإيقاع في الشعر فهو الكل والوزن جزء منه، لذلك فإن حضوره على اختلاف صوره أصعب بكثير من توفير الوزن، يقول:" الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول(عين) وتقول مكانها (بئر) وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. فهو أيضا يصدر عن الموضوع، في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل وهذا من الخارج"[4].

1- أ.أ رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى البدوي، مراجعة: لويس عوض، سهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص185.

2- المرجع نفسه: ص190.

3- علي عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2011، ص26.

4- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1992، ص315.

الإيقاع في النقد العربي الحديث:

لقد أخذت مسألة صلة الوزن بالإيقاع حيزا أكبر من غيرها في المجال الإيقاعي، على أساس أن الوزن يساهم إلى حد بعيد في تحقيق الإيقاع، إلا أن الأكيد هو أن الإيقاع غير الوزن، فالوزن عبارة عن" قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه"[1]، وهو ما حاول تأكيده محمد هادي طرابلسي الذي رأى أن" الأوزان العروضية التي وضعها الخليل في العربية مثلا ليست في أصلها إلا صورا مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في شعر العرب القديم"[2]، والأمر نفسه ذهب إليه كمال أبو ديب الذي سعى قبل ذلك أن يقدم بديلا جذريا لعروض الخليل بقوله:" أن الإيقاع الشعري ناتج عن حركية تتابعات صوتية تمثل القيمة الصوتية الصغرى في اللغة العربية، وشكلت هذه التتابعات انطلاقا حركيا انتهى بقرار موسيقى هو نهاية المد الصوتي في العربية : أي أن التتابعات الحركية هي المتحركات المتتالية والقرار النغمي هو الصوت الصادر"[3] ليؤكد في معرض حديثه عن الإيقاع في الشعر العربي أن الأوزان العروضية التي جاء بها الخليل في ذاتها تشكيلات ونماذج إيقاعية، وأن الفاعلية الشعرية باعتبارها المنتجة للإيقاع الشعري استمرت تعبر عن ذاتها ، وتطور الأشكال التي تتخذها ، لزمن يتجاوز – بأي تقدير– ثلاث مئة سنة ، قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاما كليا لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته ذلك أن الأخفش استطاع من أن يخرج لنا بتشكيل إيقاعي جديد لم ينتبه –في نظره– إليه الخليل[4]، الذي عجز نظامه العروضي حسبه عن وصف أنماط إيقاعية أنتجتها الفاعلية الشعرية العربية [5]، فموسيقى الشعر لا يمكن بأي حال من الأحوال حصرها في الستة عشر بحرا التي بوبها ونسقها الخليل بن أحمد الفراهيدي. موسيقى الشعر أوسع

1– جودت فخر الدين: الإيقاع والزمان، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص29.

2– محمد هادي طرابلسي: التوقيع والتطويع، عندما بتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، ط1، 2006، ص17.

3– كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص71.

4– المرجع نفسه، ص43، 44، 45.

5– ينظر: المرجع نفسه، ص96.

وأشمل من هذا بكثير، فعلم العروض ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير الذي هو الموسيقى"[1].

في حين سعى البعض الآخر إلى التفريق بين الوزن والإيقاع، يقول محمد مندور في هذا الصدد:" فنحن نقصد بالوزن measure إلى كم التفاعيل، والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية isométrique كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما، إذ نرى التفعيل الأول مساويا للثالث والثاني مساويا للرابع، وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب . وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت"[2].

ومن الذين دعوا إلى ضرورة الفصل بين الإيقاع والوزن بالنظر لكثرة الخلط بينهما "محمد الفاخوري" إذ عرف الإيقاع بأنه:" وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة...، أما الإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي ، فمثلا " فاعلاتن " في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت – أي توالي متحرك فساكن، ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن...، أما الوزن : فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"[3].

في حين سعى البعض الآخر إلى التأكيد على وجود ظواهر إيقاعية أخرى غير الأوزان تدخل في المجال الإيقاعي الواسع ينبغي الالتفات إليها، فالوزن جزء بسيط من مكونات الإيقاع وليس الإيقاع كله، فهناك إيقاعات ناتجة عن الأصوات المجهورة والصائتة والمهموسة. وما يحدثه تكرارها وتجاورها أو ابتعادها"[4] وإيقاعات أخرى ناتجة من حسن التقسيم وتجانس الألفاظ وتضادها واختيار المفردات، مع إيقاعات تآلف الألفاظ واتساقها مع فكرة الشاعر وأحاسيسه[5]، يقول أدونيس "الوزن نص يتناهى، قواعد محددة، حركة توقفت، علم، تآلف

1- ينظر: عبد الغني حسني: حداثة التواصل – الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص52.

2- ينظر: شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978، ص60، 61.

3- محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، دط، 1996، ص164، 165.

4- نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، مصر، ط1، 2013، ص132.

5- نعمان عبد السميع متولي: إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، ص133.

إيقاعي معين وليس الإيقاع كله. الإيقاع فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى. الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم، إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق"[1].

لذلك كانت مسألة توفير عنصر الإيقاع أمر شاق أكثر بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه، تقول"عين" وتقول مكانها "بئر" وأنت في مأمن من عثرة الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها. فهو يصدر عن الموضوع. في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل ومن الخارج"[2]

وبصرف النظر عن هذه التعاريف التي أراد أصحابها أن يمنحوا للإيقاع بعدا أوسع من تلك التعاريف التي جاء بها النقاد العرب القدامى، إلا أن هناك أبعادا أخرى وجوانب عدة لم تحظ بالاهتمام الكافي ولم تول لها العناية اللازمة في الحديث عن الإيقاع، كان ينبغي الإشارة إليها والتأكيد على أنها جزء لا يتجزأ من الإيقاع الشعري عند الكثير من النقاد، فالإيقاع يشمل كل نغم يصدر عن العلاقات القائمة بين الأصوات والكلمات والجمل، سواء كانت هذه العلاقات صوتية أو دلالية أو صرفية أو بلاغية، مما يخلق نشاطا إيقاعيا مميزا متنوع الأطر قائما على أساس الانتظام والتتابع والتوازن.

الخطاب الشعري الجزائري قبل القرن الخامس الهجري:

1- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص296.

2- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي – عرض تفسير ومقارنة، ص315.

الأكيد أن بحثنا هذا يسعى إلى الحديث عن فترة محددة من تاريخ شعرنا الجزائري القديم، وبالتحديد القرنين الخامس والسادس الهجريين، إلا أننا رأينا أنه من الجيد الوقوف على المراحل التي مر عبرها شعرنا قبل الوصول إلى هذه الفترة التي نهدف إلى دراستها، وهي مراحل ساهم فيها شعراؤنا – من دون أدنى شك– في التأسيس بقصائدهم للشعر الجزائري والنهوض به، فاختلفت الأغراض وتنوعت الخصائص وتطور الأداء.

غير أن الأخذ في الحديث عن هذه الفترات يقودنا إلى تساؤل مهم حول البدايات الأولى لهذا الأدب، وهو التساؤل الذي كان "لعبد المالك مرتاض" في كتابه "الأدب الجزائري القديم دراسة في جذور" إجابة عنه، حيث أكد على أن البداية الأولى لأدبنا الجزائري القديم كانت مع تأسيس الدولة الرستمية، بداية من منتصف القرن الثاني للهجرة على اعتبار أنه الأدب المكتوب المقروء الذي وصلنا لا المفترض وجوده[1].

في هذه الفترة بالتحديد عرف المجتمع الجزائري عهدا جديدا، إذ أصبحت الجزائر عربية في لغتها، هذه اللغة التي كان ظهورها مع قدوم الإسلام وانتشاره في بلاد المغرب، حيث حمل الدين الإسلامي معه عاملا ثمينا للوحدة في كل بلد اعتنق هذا الدين الجديد، ومثلما ذكر "أوبان" في كتابه "مغرب اليوم"، فإن هذا العامل هو العربية التي هي لغة الدين والحضارة[2].

ولقد اصطدمت اللغة العربية ببعض اللهجات التي شاركتها في الاستعمال، مما سمح بظهور بيئة لغوية امتازت بالتنوع الطبيعي البعيد عن التنافر، على الرغم من وجود شيء من ذلك في البدايات الأولى وهو أمر طبيعي، كون شخصية الإنسان الجزائري تنزع إلى الحرية والتباهي بأصلها وفيها من المروءة والحماسة والأنفة ما فيها، وهي في الغالب مبتعدة عن كل ما له علاقة بالتملق والاستجداء، متمسكة كل التمسك بالعادات والتقاليد، وهذا ما سيتبدى لنا جليا من خلال الكثير من النصوص الشعرية التي سنتعرض لها لاحقا في دراستنا.

هذه السمات وأخرى لم يكن لها أن تكون عائقا أمام ما جاء به الدين الإسلامي السمح، الذي يحمل قيما إنسانية عظيمة يسعى إلى نشرها، وهي قيم يتفق عليها جميع البشر

1 – ينظر: عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور، دار هومة للطباعة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005، ص9.

2 – ينظر: عبد العزيز بنعبد الله: معطيات الحضارة المغربية، ج2، دار الكتب العربية، الجزائر، دط، 1963، ص40، 41.

من عدل وتسامح وسلم، وهو الأمر الذي قاد الجزائريين إلى الاندماج في العنصر العربي الوافد إليهم وتقبله قبولا حسنا، ما ساهم في خلق تزاوج بين ثقافتين، ثقافة بربرية وأخرى عربية إسلامية، ساهمتا بشكل أو بآخر في إحداث نوع من التميز.

لتصبح اللغة العربية وفي فترة وجيزة هي اللغة الأم كونها" وحدها القابلة لأن تحوز بكل تجرد وموضوعية ، لقب "لغة الأم" في مقابل كل لغة أو لهجة أخرى من اللغات واللهجات الوطنية المحلية التي يصدق عليها أن توصف بلغة الأم عند من يتكلمها ويستعملها سليقة في أسرته وقبيلته وعشيرته أو منطقته الجغرافية المحدودة، وذلك باعتبار أن العربية هي اللغة التي تشترك في التفاهم بها مكونات الأمة كلها بمختلف شعوبها ودولها ولغاتها، وإن اختلف طريقة أدائها من منطقة إلى أخرى"[1].

والأكيد أن اللغة العربية قد انطوت على ميزات أهلتها لأن تكون لغة شاعرة بامتياز في تلك الفترة، "فليس في اللغات التي نعرفها ، أو نعرف شيئا كافيا عن أدبها ، لغة واحدة توصف بأنها لغة شاعرة غير لغة الضاد، أو لغة الأعراب، أو اللغة العربية ...لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات ، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء"[2]، فالعلاقة بين الشعر وبين اللغة العربية علاقة مثالية، فالشعر كفن وجد في كل اللغات وعند الكثير من الأمم والقبائل، لكن لا يمكن لأي لغة غير هذه اللغة أن توفيه حقه كاملا وتخرجه في أمثل صورة، فهو " في الكثير من اللغات قد يلاحظ فيه الإيقاع ولا تلاحظ فيه القافية ولا الأوزان المقررة ، وقلما تلاحظ فيه القافية في الأشعار التي تنشدها الجماعات ، كالشعر المسرحي عند اليونان ، وتراتيل الصلاة والعبادة عند العبريين"[3].

هذه الميزات وأخرى هي التي دعت كل أمة –شعرت أنها تملك تلك الفطرة الشعرية والخيال الواسع، حينما وفدت إليها هذه اللغة– إلى تلقيها بصدر رحب، إذ وجدت فيها ضالتها، فجعل منها الشعراء أداة يعددون بها مناقبهم، ويرفعون بها أقدارهم، ويحفظون مآثرهم، ويستنهضون عزائمهم.

1– عبد العلي الودغيري: لغة الأمة ولغة الأم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2013، ص4.

2– عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دس، 1995، ص7، 8.

3– المرجع نفسه، ص 22.

ولا يختلف اثنان على أن المبدع الجزائري منذ الوهلة الأولى التي وفدت إليه اللغة العربية، استطاع سبر أغوارها وتفتيق مكامنها واتخاذها وسيلة فنية للتعبير عن ذاته وواقعه، ويبدو ذلك جليا من خلال النصوص التي وصلت إلينا والتي تعود إلى البداية الأولى لصناعة الشعر، وعلى الرغم من قلتها فقد بدا فيها المبدع الجزائري يَنْظُم الشعر بكل شاعرية مع أن "أي جنس أدبي أو ظاهرة إبداعية لا تطفر مرة واحدة، بل يحتاج تكوينها الذاتي المستقل بمعزل عن كل عامل خارجي إلى فترة زمنية أطول من فترة الرستميين"[1] التي دامت أقل من مئة وأربعين سنة.

وعندما نتحدث عن مراحل نشأة الشعر الجزائري القديم ونهوضه فإننا نقصد هنا بالتحديد ما يقارب القرنين ونصف القرن، وهي مرحلة يمكن لنا أن نرسم بداياتها الأولى مع تأسيس الدولة الرستمية على يد عبد الرحمن بن رستم سنة (160هـ) لتنتهي مع ظهور الدولة الحمادية مع بداية القرن الخامس الهجري.

الشعر الجزائري في عهد الرستميين:

بدأ الشاعر الجزائري في هذه الفترة يخطو أولى خطواته نحو إجادة هذه الصناعة، وهذا في ظل ظهور عدد من الشعراء الذي حاولوا فرض أنفسهم داخل الساحة الأدبية العربية متمسكين في ذلك بأهداب الشعر العربي، ومن بين أول الشخصيات التي ذاع صيتها وعلا شأنها الإمام أفلح بن عبد الوهاب[2]، الذي كان رجلا شغوفا بالعلم محبا للعلماء، وقد أبان على ذلك في قصيدة طويلة في زهاء التسعين بيتا اشتهرت بين تلاميذه، يقول في مطلعها[3]:

الـــعِلْمُ أَبْقَـــى لِأَهْـــلِ العِلْـــمِ آثَارًا وَلَيْلُهُم بِشُموسِ العِلْمِ قَدْ نَارَا

يُحْـيَ بِـهِ ذِكْـرُهُمْ طُـولَ الزَّمَـانِ وَقَـدْ يُرِيكَ أَشْخَاصَهُمْ رَوْحًا وَابكارا

1 – محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2006، ص22.

2 – الإمام أفلح بن عبد الوهاب: هو أفلح بن عبد الوهاب بن عبد الرحمن الرستمي، ولد سنة 188هـ، إمام نبغ في الأدب، وساهم في نظم الشعر، وقد كان شعره أقرب إلى الشعر التعليمي منه إلى الشعر الوجداني المطبوع، كما أثبت له التاريخ رسائل وخطبا ظهر فيها سياسيا محنكا وناثرا حاذقا وخطيبا بليغا.أما وفاته فالمرجح أنها كانت في 238هـ. ينظر: مبارك الميلي: تاريخ الجزائر في القديم والحديث، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، دس، ص72. رابح بونار: المغرب العربي تاريخة وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، دط، 1981، ص111.

3– سليمان باشا الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، مراجعة: محمد علي الصليبي، دار الحكمة، لندن، بريطانيا، ط1، 2005، ص240.

حَـــيٌّ وَإِنْ مَـــاتَ ذُو عِلْـــمٍ وَذُو وَرَعٍ إِنْ كَانَ فِي مَنْهَجِ الأَبْرَارِ مَا مَارَا
أَوْ أَنَّهَـــا غَـــبَرَت أَشْخَاصَـــهُمْ وَمَضُـــوا مَا مَاتَ عَبْدٌ قَضَى مِنْ ذَاكَ أَوْطَارَا
وَذُو حَيَـــاةٍ عَلَـــى جَهْـــلٍ وَمَنْقَصَـــةٍ وَلَا يُبَالِي أَخِيرًا نَالَ أَمْ عَارَا [1]

المنظومة في مجملها جاءت لتبين معنى العلم وفضل طلبه والدعوة إلى العناية به، حاملة في طياتها جملة من النصائح والحكم، وقد قال البارودي النفوسي عنها:" هي جديرة بالحفظ والاعتناء بل يحق لها أن تكتب بمداد التبر على صفحات اللجين، وأن يجعلها كل من كان ذا اعتناء بالعلم والعمل به من مكنونات فؤاده، ومن درر محفوظاته، حتى يصبح مهذب الأخلاق والخلق، متحليا بمحاسن الآداب العالية والعلوم والنافعة"[2].

إلى جانب الإمام أفلح كان هناك الكثير ممن نظموا أشعارا تعددت أغراضها وتباينت أهدافها، إلا أن ما وصلنا منها قليل جدا، وهذا يعزى إلى العديد من الأسباب أهمها ضياع الكثير من النصوص التي نظمت في ذلك العهد، بالنظر إلى ما تعرضت له بعد ذلك تيهرت عاصمة الدولة الرستمية من حروب وفتن، ولعل إحراق مكتبة المعصومة التي كانت تحوي الكثير من الكتب والدواوين الشعرية أكبر شاهد على ذلك.

والأمر الذي ينبغي أن نشير إليه، أنه يوجد على الأرجح الكثير من هذه النصوص الشعرية التي لم تدون، ذلك أن مسألة حفظ النصوص" لم تكن صناعة معروفة محدودة، لها رجال معروفون مميزون يتقلدون اسمها، ويقصدهم القاصدون طلبا لما عندهم من محفوظ الشعر والأخبار، بل كان أمر رواية الشعر والأخبار موكولا كله إلى فطرة الناس في التلقي، والتذوق والحرص على مآثر الأهل والعشيرة، وحب التغني في حال الوحدة ، والوَلوع بالإنشاد في شعر الليل، والتباهي في المواسم والمحافل، إلى كثير مما يحمل الناس في كل زمان ومكان على تحفظ الشعر والأخبار"[3]، والمعروف أن بلادنا كانت حديثة العهد بالعربية تعيش حالة من الاضطراب، فكانت مسألة حفظ الشعر وتقييده غير ممكنة، ثم إن العثور على نصوص يجهل قائلها، أمر يؤكد كلامنا.

1- أَوْطَار: ج: وَطَر: حاجَةُ.

2- سليمان باشا الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، ص239.

3- محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، دار المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص38.

ولا بأس أن نشير إلى بعض الشعراء الذين عثرنا عليهم في بعض المصادر التاريخية والأدبية، ومن بينهم أحمد بن فتح التاهرتي المعروف بابن الخزاز الذي كان أديبا وشاعرا، وقد بلغنا من أشعاره قطعة شعرية من ستة أبيات يمدح فيها أبا العيش بن إبراهيم بن القاسم أحد أمراء الدولة الإدريسية الثانية، يقول فيها (الرجز)[1]:

قَـــبَّحَ الإِلَـــهُ اللَّهْـــوَ إِلَّا قَينَـــةً بَصْرِيَّةً فِي خُمْرَةٍ وَبَيَاضِ
الخَمْـــرُ فِي لَحَظَاتِهَـــا وَالـــوَرْدُ فِي وَجْنَاتِهَا، والكَشْحُ غَيْر مُفَاضِ
فِي شَـــكْل مُرْجـــي وَنُسْـــكِ مُهَـــاجِرٍ وَعَفَافِ سُنِّي وَسَمْتِ إِبَاضِ
تَاهَـــرْتُ أَنْـــتِ خَلِيَّـــةٌ وبريـــة عُوِّضْتُ مِنْكِ بِبَصْرَةٍ فَاعْتَاضِي
لَا عُـــذْرَ لِلْحَمْـــرَاءِ فِي كَلَفِـــي بِهَـــا أَوْ تَسْتَفِيضَ بِأَبْحُرٍ وَحِيَاضِ
مَـــا عُـــذْرُهَا وَالبَحْـــرُ عِيسَـــى ربهـــا مَلِكُ المُلُوكُ وَرَائِضُ الرواضِ[2]

ومن هؤلاء الشعراء نجد أيضا سعيد بن واشكل التاهرتي، الذي نشأ بتاهرت لينتقل في آخر حياته إلى بلدة تنس وبها وافته المنية، وله قصيدة شعرية أنشدها وهو يتألم حزنا، بسبب بعده عن بلدته هاجيا تنس وأهلها، يقول في مطلعها (الطويل) [3]:

نَأَى النَّـوْمُ عَـنِّي وَاضْـمحَلَّت عُـرَى الصَّـبْرِ وَأَصْبَحَتُ عن دَارِ الأَحِبَّةِ فِي أَسْرِ
وَأَصَـــبَحْتُ فِي تِيهَـــرْت فِي أَرْضِ غُرْبَـــةٍ وَأَسْلَمَنِي مُرُّ القَضَاءِ مِن القَدَرِ
إِلَى تـــــنس ذَاتُ النحُـــــوسِ فَإِنَّهَـــــا يُسَاقُ إِلَيْهَا كُلُّ مُنْتَقِصِ العُمْرِ
هُـــوَّ الـــدَّهْرُ وَالسَّـــيَافُ وَالْمَـــاءُ حَـــاكِمٌ وَطَالِعُهَا الْمَنْحُوسُ صَمْصَامَةُ الدَّهْرِ[4]

إلا أن أحسن من مثَّل الشعر الجزائري القديم في هذه الفترة أحسن تمثيل، وعُدَّ بحق مفخرة الشعر العربي في الجزائر بلا منازع الشاعر بكر بن حماد[5]،الذي عرف بنبوغه وشهرته

1- عبد الله البكري: المسالك والممالك، تح: جمال طلبة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص293.

2- قِينَة: مغنية. بَصْرية: نسبة إلى بصرة المغرب، وهي مدينة على ضفة وادي سبو تبعد عن فاس بمرحلة قريبة من أصيلا ولا زالت أثارها باقية، وكان المؤسس لها محمد بن إدريس عام 218هـ. الكَشْح: الجزء الجانبي من الجسم، مابين الضلوع والخاصرة. مرجي: من الإرجاء وهو التصديق بالقلب فقط ولا عبرة بالمظهر. السَّمت: الهيئة. إبَاض: نسبة إلى عبد الله بن إباض صاحب المذهب الإباضي.

3- سليمان باشا الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، ص90. 91.

4- نَأى: أَعْرَض، بعُد. اضْمَحَلَّت: تَلَاشت. صَمْصَامة: سَيف قاطع لا يرتد.

5- بكر بن حماد: هو أبو عبد الرحمن بكر بن حماد بن سهل بن إسماعيل الزناتي، شاعر جزائري، ولد بتهرت حوالي عام 200 هـ وبها نشأ، انكب على طلب العلم منذ صغره على يد مشاهير علماء تيهرت، وحين بلغ السابعة عشر من عمره، غادر إلى القيروان ثم بعد ذلك إلى

حتى أنه تقدم على الكثير ممن عاصرهم، وقد تأكد ذلك حينما دخل العراق، حيث اقتفى أثر شعرائها في نظم الشعر، فساير أسلوبه أسلوبهم، وارتقى خياله إلى خيالهم، ومن بين أبرز الشعراء الذين تمكن من مجاراتهم مجاراة ندية: أبو تمام الطائي وعلي بن جهم والرياشي وأبو حاتم السجستاني ودعبل الخزاعي، هذا الأخير الذي ساءت العلاقة بينه وبين بكر بن حماد، الذي هجاه وحرَّض الخليفة العباسي المعتصم عليه، بعد أن مدحه وتقرب منه فأغدق عليه من هباته، يقول في هجائه لدعبل (الطويل):

أَيَهْجُـــو أَمَـــيرَ المُـــؤمِنِينَ وَرَّهْطَـــهُ وَيَمْشِي عَلَى الأَرْضِ العَرِيضَةِ دَعْبَلُ
أَمَـــا وَالـــذِي أَرْسَـــى ثَبِـــيرًا مَكَانَـــهُ لَقَدْ كَانَت الدُّنْيَا لِذَلِكَ تُزَلْزَلُ
وَلَكِـــنْ أَمِـــيرُ المُـــؤمِنِينَ بِفَضْـــلِهِ يَهِمُّ فَيَعْفُو أَوْ يَقُولُ فَيَفْعَلُ

بعد أن سمع أبو تمام هذه الأبيات عاتب بكر بن حماد قائلا: قتلته والله يا بكر، فأردف يقول:

وَعَـــاتَبَنِي فِيـــهِ حَبِيـــبٌ وَقَـــالَ لِي لِسَانُكَ مَحْذُورٌ وَسُمُّكَ يَقْتُلُ
وَإِنِّي، وَإِنْ صـــرَّفْتُ فِي الشِّـــعْرِ مَنْطِقِـــي لأَنْصِفُ فِيمَا قُلْتُ فِيه وَأَعْدِلُ[1]

والظاهر أن بكر بن حماد قد سعى إلى أن يخوض القول في الكثير من الأغراض، فمدح وتغزل ورثا وهجا واعتذر، كما كان له في الزهد أيضا نصيب من الابتكار والتجديد، وقد بلغ عدد ما وصلنا من أبياته التي عُثر عليها في الكتب والمخطوطات مائة وعشرة أبيات، تمثلت في أربع عشرة قطعة وخمس قصائد، ولعل من أحسن ما نظم بكر بن حماد من شعر، قصيدة مؤثرة يرثي فيها ابنه عبد الرحمن وهي من بين أرقى قصائد الرثاء التي حفلت بها دواوين الشعر العربي، يقول[2] (الوافر):

بَكَيْـــتُ عَلَـــى الأَحِبَّـــةِ إِذْ تَوَلُّـــوا وَلَو أَنِّي هَلَكْتُ بَكَوا عَلَيَّا

بغداد، وهناك ذاع صيته بعد أن أثبت علو شأنه وثبوت قدمه قي قرض الشعر، ليعود بعد ذلك إلى القيروان حيث تصدر للتدريس هناك، فانهال عليه الطلبة من كل حدب وصوب حتى يغترفوا من علمه، ليعود في نهاية حياته إلى مسقط رأسه تيهرت، وفيها توفي سنة 296. مخلفا وراءه شعرا كثيرا . ينظر: محمد بن رمضان شاوش: الدر الوقاد بن شعر بكر بن حماد، المطبعة العلوية، مستغانم، الجزائر، ط1، 1966، ص43، 52. سليمان باشا الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، ص116، 117.

1- ينظر: المصدر نفسه، ص117.

2- سليمان باشا الباروني: الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية، ص118.

فَيَـــا نَسْـــلِي بَقَـــاؤكَ كَـــانَ ذُخْـــرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأَكْبَادَ كَيَّا
كَفَـــى حُـــزْنًا بِأَنِي مِنْـــكَ خِلْـــوٌ وَأَنَّكَ مَيِّتٌ وَبَقِيتُ حَيَّا
ولم أَكُ يَائِســـــاً فَيِئِسْـــــتُ لَمَّـــــا رَمَيتُ التُرْبَ فَوقَك مِن يَدَيَّا
فَليـــتَ الخَلـــقَ إذَا خُلِقُـــوا أَطَـــاعُوا وَلَيْتَكَ لَمْ تكنْ يَا بَكْرُ شَيَّا
تُسَـــرُّ بِأشـــهرٍ تَمْضِـــي سِـــرَاعَا وَتَطْوِي فِي لَيَالِيهُن طَيَّا
فَـــلَا تَفْـــرَح بِـــدُنْيَا لَـــيْسَ تَبْقَـــى وَلَا تَأْسَف عَلَيْهَا يَا بُنَيَّا

هذه المرثية تعبير حي صادق، بألفاظ مؤثـرة موحية، معبرة عن حـزن عظيم خلفه رحيل ابنـه، فلذة كبده، الذي كان يرى في بقائه ذخرا لا يساويه ذخر، فلم يكن هناك شيء أشد عليه ألما من رحيله، وبقائه بعده حيا.

ولبكر بن حماد نصوص أخرى عرف بها، أشهرها القصيدة التي يرثي فيها عليا كرم الله وجهه، ويرد فيها على عمران بن حطان الخارجي الذي مدح ابن ملجم وهي أطول قصائده يقول في أولها (البسيط) [1]:

قُـــلْ لِابـــنِ مُلْجَـــمٍ والأَقْـــدَارُ غالبـــةٌ هَدَمْتَ وَيْلَكَ للإسلامِ أَرْكَانَا
قَتَلـــتَ أَفْضَـــلَ مَـــنْ يَمشـــي عَلَـــى قَـــدمٍ وأَوَّلَ الناسِ إِسْلَامًا وَإِيمَانَا
وَأَعْلَـــمَ النَّـــاسِ بالإِسْـــلَامِ ثُمَّ بِمَـــا سَنَّ الرَّسُولُ شَرْعًا وتبيانَا
صِـــهْرُ النـــبِيِّ ومَـــولَاهُ وناصِـــرَهُ أَضْحَتْ مَنَاقِبُهُ نُورًا وَبُرْهَانَا
وَكَـــانَ مِنْـــهُ عَلَـــى رَغْـــمِ الحَسُـــودِ لَـــهُ مَكَان هَارُونَ مِنْ مُوسَى بن عِمْرَانَا

1- عبد الملك المكي: سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي، تحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، على محمد معوض، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص21.

قـالـه، سواء في مـدحـه أو وصفـه أو غير ذلك، عـلى أن المجال لا يتسع لذكـر أكثـر مـمـا ذكرنا ، ولا ريب أن في الكثير مما أضعنا من شعره، ما هو أجود من قليل ما أدركنا.

الشعر الجزائري في عهد الأغالبة:

حينما نتحدث عن الشعر على عهد الدولة الأغلبية، يجرنا الحديث مباشرة عن مدينة "طُبْنَة" أهم مراكز بني الأغلب، وقاعدة الجزائر الشرقية في العلم والأدب، فقد كانت هذه المدينة تابعة لدولة كان حكامها أدباء، يحسنون صناعة الشعر والنثر، ولا ريب أنهم شكلوا بذلك دافعا قويا لارتقاء هاتين الصناعتين والدفع بهما إلى الأمام، ولعل أشهر هؤلاء الحكام إبراهيم بن الأغلب، هذا الرجل الذي عرف معه الشعر تطورا ملموسا على مستوى الشكل والمضمون.

وإن المتطلع للنصوص الشعرية الجزائرية القديمة بداية القرن الثالث الهجري، سيستشعر فيها من دون شك تلك الشاعرية الفتيـة، في ظل احتكاك الشعراء الجزائريين بنظرائهم المشارقة، حيث أخذت أساليب قرض الشعر تتطور لنلمس فيها أثر الحذق والمهارة والخيال، ثم إن هؤلاء الشعراء سعوا قد كل السعي إلى مجاراة نظرائهم في سائر البلاد العربية، فصنعوا لأنفسهم مكانة عند الأمراء والحكام نالوا بها الحظوة والشرف، ثم إنهم رأوا في هجرتهم سبيلا لكي تتفتق شاعرتهم أكثر، فانتقلوا إلى المشرق وبلاد الأندلس[1].

فكان الطبنيون من بين أشهر من عرفوا بالشعر في تلك الفترة إن لم يكونوا الأفضل، فقد ذكر الشنتريني في ذخيرته أنهم" من أهل بيت اشتهروا بالشعر اشتهار المنازل بالبدر"[2]. ومن خلال عودتنا إلى المصادر التي تعرضت للحياة الأدبية للأسر الطبنية، تأكد لنا بوضوح أنهم كانوا كذلك، بالنظر إلى حجم الإطراء والثناء الذي نالوه.

1- ينظر: محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص90، 91.

2- علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول – المجلد الثاني، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1997، ص535.

فنجد على سبيل الذكر لا الحصر زيادة الله بن علي الطبني المكنى بأبي مضر[1]، الذي ترجم له الحميدي فقال عنه:" من أهل الحديث والأدب، إمام في اللغة، شاعر"[2] وقال عنه ابن حيان: أنه كان" نديم محمد بن أبي عامر ، أمتع الناس حديثا ومشاهدة، وأنصعهم ظرفا، وأحذقهم بباب الشحذ والملاطفة، وآخذهم بقلوب الملوك والجلة، وأنظمهم لشمل إفادة ونجعة، وأبخلهم بدرهم وكسرة ، وأذبهم عن حريم نشبٍ ونعمةً، له في كل ذلك أخبار بديعة، من رجل شديد الخَلابة، طريف الخَلوة، يضحك من حضر، ولا يضحك هو إذا ندر رفيع الطبقة في صنعة الشعر ، كثير الإصابة في البديهة والروية"[3]، والذي يعنينا من كل هذا الكلام، تأكيده على براعته الشاعر الكبيرة في نظم الشعر، وقد جاء أكثر شعره في الوصف والنسيب وله في المديح أيضا، ومن أجود ما قاله ما جاء في كتاب"الحمام" المؤَّلف للمنصور أبي عامر محمد بن أبي عامر يصف الحمام ويذكر حروب المنصور بن أبي عامر(الخفيف) [4]:

أَذْكَـــرَ القَلْـــبَ بالتَّصَـــابِي فَحَنَّـــا ... سَاجِعٌ فِي أَرَاكَةٍ قَدْ أَرَنَّا

أَخْضَـــلَتْ رِيشُـــهُ السَّـــمَاءُ بِطَـــلٍّ ... وَرَأَى الرَّوْضَ مُؤْنِقًا فَتَغَنَّى

غَـــرِدٌ بِالسُّـــرُورِ فَـــازَت يَـــدَاهُ ... بِحَبِيبٍ عَلَيهِ لَا يَتَجَنَّى

بِأَبِي عَـــامِرٍ رَأَى الـــدِّينُ فِي الكُفْـــ ... ـرِ عَلَى رَغْمِ أَهْلِهِ مَا تَمَنَّى

مَلِـــكٌ لَمْ يَـــزَل بِـــرُكْضِ المِـــذَاكِي ... وَجِهَاد العِدَا مَشُوقًا مُعَنَّى[5]

1- زيادة الله الطبني (الطبني الطارئ): هو زيادة الله بن علي بن حسين بن محمد بن أسد التميمي الطبني ولد في عام 336هـ ،كان أحد الطبيين الطارئين على قرطبة، على أيام محمد بن أبي عامر، من مدينة طبنة، الواقعة في إقليم الزاب بجنوب قسنطينة، والتي كانت قاعدة للدولة الأغلبية في الجزائر(184، 296هـ)، يعد أول من بنى بيت شرف بني الطبني بالأندلس ورفع صوته بنباهة سلفهم، كان من أهل العلم والأدب واللغات والأشعار كثير الغرائب، توفي بقرطبة سنة 415. ينظر: مختار حبار: شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية ، تقديم: عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، دط، 1998، ص99. ابن بنشكوال: الصلة، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص304.

2- الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تح: بشار عواد معروف، محمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2008، 410.

3- علي بن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول – المجلد الأول، ص536.

4- الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص318.

5- أَرَاكة: الأراكة: شجرة في الحجاز تؤخذ من أغصانها المساويك. أرنَّا: رنَّ: صاح، غرد. أَخْضَلت: بللت. الطَّل: المطر الخفيف. مُؤنِقًا: جميل يسر النظر. يَتَجَنَّى: يتهمه زورا.

وقال يصف صوت حمامة بالحسن والروعة في غنائها، كأن علية بن زرياب المغنية والعازفة المشهورة تعلمها الألحان (البسيط) [1]:

أَدْنَـــــتَ إِلَيَّ صَـــــبَابَاتِي مُغَـــــرِّدَةٌ أَذْكَى الْجَوَى بَيْنَ أَضْلَاعِي تَرَنُّمُهَا
كَأَنَّمَـــا مَكَثَـــتْ فِي عُشِّـــهَا زَمَنـــاً عُلَيَّةٌ بِنْتُ زِرْيَاب تُعَلِّمُهَا

كـمـا أنجبت طبنـة شـعـراء آخريـن لا يقلـون شـأوا عن أبي مضر، ومن بينـهم محمد بن الحسين الطبني، الذي انتقل هو الآخر إلى خارج الجزائر، حيث رحل إلى الأندلس بعد أكثر من ثلاثين سنة قضاها بها، وفي الأندلس اتصل بالحاكم المستنصر أيام خلافته وكان من مقربيه، ثم اتصل بعد ذلك بالعامريين ونال حضرتهم، كما كان نديما للمنصور بن أبي عامر، وقد كان "شاعرا مكثرا وأديبا مفتنا، وكان عالما بأخبار العرب وأنسابهم وكان مع شعره وعلمه وارتفاع مكانته له خفة روح، وانطباع نادر، جذب بهما هوى المنصور بن أبي عامر الذي قربه وجعله من خاصة رجـال دولتـه"[2]، وما خلفـه من شـعر دليـل على ذلك، ومن أحسن ما جادت به قريحته، ما مدح به الخليفة بن عبد الرحمن الناصر، يقول(الكامل)[3]:

نَظَـــرَ الإِلـــهُ إلى البَرِيَّـــةِ رَحْمَـــةً فَاخْتَارَ أَفْضَلَهَا لَهَا وَتَخَيَّرَا
مَلِـــكٌ أَقَـــامَ العَـــدْلَ فِي أَيَّامِـــهِ سُوقًا، فَصَارَ الحَقُّ فِيهِ مَتْجَرَا
لَمْ يَجْـــرِ طَيْـــبَ ذِكْـــرِهِ فِي مَجْلِـــسٍ إِلَّا حَسِبْتَ بِهِ الهَوَاءَ تَعَطَّرَا
مَـــلَأَ العِبَـــادَ سَـــنَاؤُهُ وَثَنَـــاؤُهُ عَدْلًا فَأَكْسَدَ مِسْكَهَا وَالْعَنْبَرَا
لَا يَبْتَغِـــي السَّـــارِي دَلِـــيلًا نَحْـــوَهُ فَالبَدْرُ مِنْ لَأْلَائِهِ قَدْ أَسْفَرَا[4]

وقال يتغزل، إذ روي أنه شرب الخمر يوما مع المنصور بن أبي عامر، فغنت قينة بيتين من شعره، هما (الخفيف):

صَـــدَفَتْ ظَبْيَـــةُ الرُّصَـــافَةِ عَنَّـــا وَهْيَ أَشْهَى مِنْ كُلِّ مَا يُتَمَنَّى
هَجَرَتْنَـــا فَمَـــا إِلَيْهَـــا سَـــبِيلٌ غَيْرَ أَنَّا نَقُولُ: كَانَتْ وَكُنَّا

1- الكتاني: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دس، ص61.

2- ينظر: الحميدي: جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، ص77. مختار حبار: شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية، ص 110.

3- ابن حيان الأندلسي: المقتبس في أخبار بلد الأندلس، شرحه واعتنى به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص42.

4- السَّاري: السائر في الليل. اللَّأْلَاء: البريق واللمعان. أَسْفَر: وضح وظهر وانكشف.

فاستعادها أبو مضر، فأنكر ذلك المنصور، وعلم أن هيبته لم تملأ قلبه، فأمر بقطع رأس الجارية، ووضعه بين يدي الطبني، وقال له: مرها فلتعد[1].

الشعر الجزائري في عهد الفاطميين:

لا شك أن تأثير الصراعات المذهبية في الحياة الأدبية بالجزائر قديما أمر بيَّن مُسلَّم، فمع ظهور الدولة الفاطمية[2] وهي إحدى الدول الشيعية المتطرفة التي ظهرت في العصر الوسيط بالمغرب الإسلامي، وفصلته نهائيا عن الخلافة العباسية، ونشرت فيه مذهبها الشيعي الإسماعيلي، وبذلك تمكنت من تحقيق ما عجزت عن تحقيقه بالمشرق الإسلامي، ثم إن دعاتها استغلوا ضعف الأغالبة في هذه الفترة وتهاونهم، لإحكام دعوتهم وتقوية نفوذهم[3].

بعد هذا بدأت بوادر الصراع مع السنيين المالكيين على جميع الأصعدة، الأمر الذي أدى إلى ظهور صراع أدبي بين الموالين للفاطميين وبين خصومهم المالكيين، الذين أصاب مذهبهم شيئا من الركود في هذه الفترة، مع أنهم كانوا حريصين كل الحرص على التشبث بثقافتهم السنية، متبعين في ذلك كل الطرق في محاضراتهم ومناظراتهم، حتى لا يقضي على مذهبهم الإسماعليون، الذين اختطوا المسيلة وقاموا بنقل إدارة الزاب إليها من طبنة، فصارت المسيلة هي عاصمة الزاب، وبلغت من الحضارة والعمران ما جعلها كعبة العلم والأدب، فقصدها أرباب الثقافة من كل فوج وصوب"[4].

في هذه الفترة ظهر إلى الوجود عدة شخصيات أدبية، شعرية منها على وجه الخصوص، أخذوا على عاتقهم دورا كبيرا في الذود عن مذهبهم، والإشادة بحكامهم، والتعرض لخصومهم، فالشعر وما يحمله من أثر، كان في ذلك الزمن أشد على النفوس من وقع النبال، حيث ساهم في خدمة الخلفاء خدمة جليلة، ولأجل ذلك سعى كل طرف إلى أن يدني منه كل شاعر قابض على عنان الكلام ليصرفه حيث يريد، خدمة لمآربه وقضاء لمصالحه.

1- علي الغرناطي الأندلسي: المغرب في حلى المغرب، ج1، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، ص207.

2- الدولة الفاطمية: نسبة إلى فاطمة الزهراء ابنة النبي صلى الله عليه وسلم.

3- ينظر: مرمول محمد صالح: السياسة الداخلية للخلافة الفاطمية في بلاد المغرب الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، حيدرة، الجزائر، دط، 1983، ص7.

4- محمد طمار: الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007، ص100، 101.

وفي هذه الفترة ومع وصول خبر ما يحدث في بلاد الجزائر إلى الأندلس، وسماع الشاعر ابن هانئ الأندلسي بمدى اعتناء الحكام بالشعر والشعراء في ذلك الزمن، وهو الذي كانت سمته التملق والاستجداء، لم يتوان لحظة في خوض مغامرة الشعر في بلاد المغرب، فقدم إلى حيث جعفر بن علي، فمدحه بقصيدة عام347هـ، أشاد فيها ببطولاته وأثنى عليه، يقول فيها[1]:

رَأَيْتُـــكَ سَـــيْفَ بَـــنِي هَاشِـــمٍ وَخَيْرُ السُّيُوفِ اليَمَانِي الخَذِم
فَلَـــوْ كُنْـــتَ حَارَبْـــتَ جُنْـــدَ القَضَـــاءِ وَأَنْتَ عَلَى سَابِحٍ لَاْنْهَزَم
وَلَـــوْ أَنَّ دَهْـــرَكَ شَـــخْصٌ تَـــرَاهُ لِتَسْطُو بِهِ فَاتِكًا مَا سَلِم
إِلَى جَعْفَـــرٍ يَتَنَـــاهَى المِـــدِيحُ وَفِيهِ تُشِيرُ القَوَافِي الحِكَم

وله قصيدة أخرى أفرط فيها في مدحه والثناء عليه وهو بعيد عن "الزاب"، يقول فيها (الطويل) [2]:

خَلِيلَـــيَّ أَيْـــنَ الـــزَّابُ مِـــنِّي وَجَعْفَـــرُ وَجَنَّةُ عَدْنٍ بِنْتُ عَنْهَا وَكَوْثَرُ
فَقَبْلِـــي نَأَى عَـــنْ جَنَّـــةِ الخُلْـــدِ آدَمٌ فَمَا رَاقَهُ مِنْ جَانِبِ الأَرْضِ مَنْظَرُ
لَقَـــدْ سَـــرَّنِي أَنِّي أَمُـــرُّ بِبَالِـــه فَيُخْبِرُنِي عَنْهُ بِذَلِكَ مُخْبِرُ
وَقَـــدْ سَـــاءَنِي أَنِّي أَرَاهُ بِبَلْـــدَةٍ بِهَا مَنْسِكٌ مِنْهُ عَظِيمٌ وَمِشْعَرُ
وَقَـــدْ كَـــانَ لِي مِنْـــهُ شَـــفِيعٌ مُشَـــفَّعٌ بِهِ يُمْحِصُ اللهُ الذُّنُوبَ وَيَغْفِرُ
أَتَـــى النَّـــاسُ أَفْوَاجًـــا إِلَيْـــكَ كَأَنَّمَـــا مِنَ الزَّابِ بَيْتٌ أَوْ مِنَ الزَّابِ مَحْشَرُ
فَأَنْـــتَ لِمَـــنْ مَـــزَّقَ اللهُ شَمْلَـــهُ وَمَعْشَرَهُ وَالْأَهْلَ أَهْلٌ وَمَعْشَرُ

وفق هذا النحو الذي نحاه ابن هانئ، سار الشعراء في هذه الفترة، حيث كانوا يسعون إلى أن يجعلوا شعرهم هذا مؤثرا في نفوس الناس، بقوة البيان وجودة الكلام، فكلما كان كذلك كلما جذب إليه قلوب السامعين، وتملك أحاسيسهم، فيهون أمر التحكم في قلوبهم وعقولهم.

1- ابن هانئ الأندلسي: ديوان ابن هانئ الأندلس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص330.

2- ابن خاقان: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تح: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص327، 328.

الخطاب الشعري الجزائري في القرنين الخامس والسادس الهجريين:

حينما نتحدث عن القرنين الخامس والسادس الهجريين، فإننا نجد أنفسنا نقف إزاء أزهى الفترات الأدبية، التي شهدتها الجزائر أو المغرب الأوسط كما كان يطلق عليها قديما، وهذا على الرغم من كثرة الأحداث والاضطرابات التي كانت تشهدها آنذاك.

إنه ومع انقسام الدولة الصنهاجية إلى دوليتين، دولة آل منصور بن بلكين أصحاب القيروان، ودولة آل حماد بن بلكين أصحاب القلعة ثم بجاية وذلك سنة 408هـ[1]، والذي يهمنا في هذا البحث الدولة الحمادية على اعتبار أنها كانت تمثل المغرب الأوسط، وقد كانت تحت إمارة حماد بن بلكين وهو واحد من بين الكثير من الحكام الذين عرفوا بحبهم للعلماء والأدباء، والذي عرفت الحياة الثقافية في فترة حكمه، نهضة نوعية في ظل بناء المساجد والمعاهد والمدارس، إذ لم يكن حكامنا أقل برا بالأدب وأهله من نظرائهم المشارقة، فبرز في عهده عدد كبير من العلماء والأدباء، على اختلاف تخصصاتهم، وظهرت الكثير من التآليف في شتى العلوم والآداب.

إن أمر النهضة الأدبية لم يقتصر على ما عاشته الجزائر إبان الدولة الحمادية، فبعد سقوطها حكمت الجزائر دولة أخرى لا تقل شأنا عنها، عرفت بالدولة الموحدية، التي قادها عبد مؤمن بن علي، والذي سيكون لنا حديث عن بعض من حياته الأدبية لاحقا، هذا الرجل الذي بويع بالخلافة بعد وفاة ابن تومرت في منتصف رمضان سنة 524هـ، استولى في بادئ الأمر على المغرب الأقصى، ثم وسع خلافته بعد ذلك وصولا إلى المغرب الأوسط، حيث سيطر على تلمسان ثم على الجزائر وبجاية وقسنطينة، وفي ظل هذه السيطرة كان يرد عليه الشعراء مهنئين ومادحين له ولدولته، ثم إن حكمه تزامن مع سقوط الأندلس، الأمر الذي عجل برحيل الكثير من الشعراء نحو بلاد المغرب، وقد كان للجزائر حظ وافر منهم، وهو أمر ساهم في ازدهار الأدب شعرا ونثرا، وكما وكيفا.

1- محمد طمار: المغرب الأوسط في ظل صنهاجة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن العكنون، الجزائر، دط، 2010، ص88.

إن الحديث عن هذه النهضة النوعية، يجرنا بالتأكيد للحديث عن الشعر في هذه الفترة وهــو موضــوع بحثنــا، فــقــد شهدت الجزائر عددا معتبـرا من الشعراء كانوا أصحاب مواهب شعريـة وذوق أدبي رفيــع، غير أن القليل منهم استطعنا الوصول إلى نصوصهم الشعرية المعتبرة، ما مكننا من الحكم على جودتها الشعرية، في حين لم يصلنا عن البعض الآخر سوى نصوص قليلة متفرقة بين مصادر الأدبية وأخرى تاريخية. ولو نقل إلينا من شعرهم طائفة صالحة لاستطعنا أن نثبت منزلتهم بين الشعراء، ولتمكننا بحق من الحكم على مدى جودة هذه نصوص.

وأول ما نذكر من شعراء هذه الفترة ابن أبي الرجال[1]، وهو واحد من بين الشعراء الذين كانوا يصنعون الشعر تخيرا واستظرافا لا عن رغبة أو رهبة بحكم منصبه، لذلك لم نعثر له على الكثير من النصوص، وقد أتى ذكرها في كتاب "العمدة" لتلميذه المخلص ابن رشيق، الذي أثنى عليه كثيرا، وبين فضله في رواج العلوم والآداب في القيروان.

هذه النصوص وعلى قلتها، أظهرت لنا كيف أن ابن أبي الرجال كان رقيقا في أسلوبه ناعمـا، صادقـا في عاطفتـه، قويـا في شعـوره، عرف بحـق كيـف يـصور مشاعــره، ومن ذلـك ما ذكره ابن رشيق معلقا على إحدى نصوصه التي نظمها بتاهرت سنة خمس وأربعمائة هجرية، شوقا وحنينا إلى أهله والتي سنتعرض لهـا لاحقـا إلى جانب نصوص أخرى لا تقل روعة عنها، يـقـول ابن رشيـق:" لو أن أعرابيـا تـذكـر نجـدا فحـن به إلى الوطـن، أو تشوق فيـه إلى بعض السكن، ما حسبته يزيـد على ما أتـى به هذا المولد الحضري المتأخـر العصر، وما انحط بهذا التمييز في هـواي، ولا أتنفق بهذا القول عند مولاي، ولا الخديعة مما تظن له، ولا فيه، ولكن رأيت وجه الحق فعرفته، والحق لا يتلثم"[2]، كما راح يستشهد

1- ابن أبي الرجال: هو أبو الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني التاهرتي القيرواني، عالم بالأدب وشاعر مفلق، بلغ الرئاسة في دولة صنهاجة، فوزر لهم وكان ذا همة ونزاهة وكرامة، مسموع الكلمة، أهدى إليه ابن رشيق كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه ومما قاله عنه أنه أحق من جنى ثمر الألباب واقتطف من زهر الآداب، وعرف للعلم حقه وفضله، وسلك به طرفه وسبله، كان رجل الخطب وفارس الكتب، ومن أثاره العلمية "البارع في أحكام النجوم" و "أجوزة في الأحكام الفلكية" التي طبعت في آخر كتاب "الطالب في الأحكام الفلكية" لغزال موسي، كما ترك أبو الحسن خلفه أثار أدبية تمثلت في نصوص شعرية أوردها تلميذه ابن رشيق في عمدته ابن رشيق. توفي في حدود 426هـ ينظر: محمد النيفر: عنوان الأريب عما نشأ بالبلاد التونسية من عالم أديب، تذييل واستدراك: علي النيفر، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص193. رابح بونار: المغرب العربي تاريخة وثقافته، ص 298، 300.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح توفيق النيفر وآخران، دار مداد يونيفارسيتي بلاس، الجزائر، دط، 2013، ص235، 236.

في حديثة عمن رفعه الشعر ومن وضعه، بأبيات لأبي رجال رغبة منه في إظهار مناقبه والافتخار به، والتي يقول فيها (الطويل)[1]:

وَجَدْتُ طَرِيقَ اليَأْسِ أَسْهَلَ مَسْلَكًا وَأَحْـرَى بِـنُجْحٍ مِـنْ طَرِيـقِ الْمَطَـامِعِ

فَلَسْتُ بِمُطْرٍ مَا حَييتُ أَخَا نَدًى وَلَا أَنَا فِي عِـــرْضِ الْبَخِيـــلِ بِوَاقِـــعِ

ليؤكد على أنه شاعر فصيح لسن، لا يستظل بظل شعره، إنما يقوله افتخارا بنفسه وأهلـه، وتخليدا لمآثر قومه، لا يرفع به قدر خامل ولا يضع به قدر شريف.

أما ابن رشيق القيرواني[2] فكان من بين الشعراء المبرزين، فقد ذكر ابن خلدون أنه ماكان من مشاهير الشعراء في ذلك الفترة إلا ابن رشيق وابن شرف، وفي هذا الكلام تأكيد على شهرة ابن رشيق في زمنه وفي الوقت نفسه تجاهل وإنكار للحقيقة التي أثبتها الكثير من النقاد العرب القدامى والمحدثين، وهي وجود شعراء آخرين لا يقلون براعة عن ابن رشيق، الذي امتلك بحق شاعرية لا تنكر تجسدت في أكثر نصوصه الشعرية لتلقى اهتمام كبار النقاد وثنائهم، ومن بين هذه النصوص "نونيتة" التي يرثي فيها القيـروان ويأسف لحالها، بعد أن كانت موطنـا للعلم والعـلمـاء، وأرضا للأمن الأمـان، وقد جـاءت هـذه القصيدة آية في الحسـن والجمال، يقول فيها(الكامل)[3]:

1- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص93.

2- الحسن ابن رشيق: هو أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي المسيلي القيرواني، ولد بالمسيلة سنة 390هـ، وتأدب بها وقد كانت ساعتها حاضرة من حواضر العلم، قال الشعر قبل أن يبلغ الحلم، كان لابن رشيق رغبة شديدة في ملاقاة أهل العلم، لأجل ذلك ارتحل إلى القيروان سنة 406هـ، وهناك التقى بعبد الكريم النهشلي المسيلي وغيره من العلماء الكبار، وقد عرف بعلاقته القوية بحاكم القيروان آنذاك المعز بن باديس إذ مدحة في أكثر من مناسبة، وظل ملازما له إلى غاية وفاة هذا الأخير سنة454هـ، هاجر بعد ذلك إلى جزيرة صقلية بسبب الاضطراب الذي عرفته الإفريقية (تونس حاليا) وهناك اتصل بأمير صقلية وتقرب منه، كان ابن رشيق كثير التصنيف حسن التأليف، حيث خلف وراءه إرثا ثقيلا، بلغ واحد وثلاثون مؤلفا حسب إحصاء محققي كتابه أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ناهيك عن ثمانية مؤلفات مشكوك في نسبتها إليه، ولعل أشهر مؤلفاته " العمدة في محاسن الشعر وآدابه" ، و" قراضة الذهب في نقد أشعار العرب"، كما خلف وراءه ديوانا شعريا، فجمع بذلك ابن رشيق بين الشعر والنقد، فكان شاعرا فحلا وناقدا مميزا، توفي سنة 456هـ، ينظر: حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي، بشير كبوش، دط، الدَّار التونسية للنشر، تونس، 1986، ص 12، 19. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح إحسان عباس، المجلد 02، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1978، ص85، 86، 88.جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الفكر، ط2، 1979، ص504.

3- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، جمعه ورتبه: عبد الرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1989، ص204، 207.

كَمْ كَانَ فِيهَا مِنْ كِرَامٍ سَادَةٍ بِـــيضُ الوُجُـــوهِ شَـــوَامِخِ الإِيمَـــانِ
مُتَعَاوِنِينَ عَلَى الدِّيَانَةِ وَالتُّقَى لِلَّهِ فِي الإِسْـــــــرَارِ وَالإِعْـــــــلَانِ
وَمُهَذَّبٍ جَمّ الفَضَائِلِ بَاذِلٍ لِنَوَالِـــــــهِ وَلِعِرْضِـــــــهِ صَـــــوَّانِ
وَأَئِمَّةٌ جَمَعُوا العُلُومَ وَهَذَّبُوا سُـــنَنَ الْحَـــدِيثِ وَمُشْـــكَلِ الْقُـــرْآنِ

ويقول في موضع آخر من هذه القصيدة:

حَسُنَتْ فَلَمَّا أَنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا وَسَمَـــا إِلَيْهَـــا كُـــلُّ طَـــرْفٍ رَانِ
وَتَجَمَّعَتْ فِيهَا الفَضَائِلُ كُلُّهَا وَغَـــدَتْ مَحَـــلَّ الْأَمْـــنِ وَالْإِيمَـــانِ
نَظَرَتْ لَهَا الأَيَّامُ نَظْرَةَ كَاشِحٍ تَرْنُـــو بِنَظْـــرَةِ كَاشِـــحٍ مِعْيَـــانِ
حَتَى إِذَا الأَقْدَارُ حُمَّ وُقُوعُهَا وَدَنَا القَضَـــــــاءُ لِمُـــــــدَّةٍ وَأَوَانِ
أَهْدَتْ لَهَا فِتَنًا كَلَيْلٍ مُظْلِمٍ وَأَرَادَهَـــا كَالنَـــاطِحِ العِيـــدَانِ [1]

على شدة الجزع يبنى الرثاء، وفي هذه الأبيات وأخرى يتأكد ذلك، فقد راح ابن رشيق الذي كان من السباقين إلى هذا النوع من الرثاء، يصور لنا القيروان تصويرا يكاد يمثله عينا للسامع، ليظهر لنا حجم الأسى الذي أصابه، مبينا على قدرة بارعة في تصوير والتأثير في النفوس، فالذي يسمع هذه الأبيات لا ريب أن قلبه سيحزن كمدا، وتدمع عينيه عطفا، لما آلت إليه القيروان، قاعدة الإسلام وموطن العلماء.

والمتصفح لنصوص ابن رشيق يدرك بأنه لم يترك غرضا إلا ونظم فيه، ولا بابا من أبواب الشعر إلا طرقه، فأبدع في النسيب والمديح والوعيد والوصف والهجاء إبداعه في الرثاء، والأكيد أن ما تركه لنا من شعر، فيه تأكيد على أنه شاعر مكتمل بحق" لم يقع له شيء إلا قال فيه، كبر ذلك الشيء وكان ذا بال، أم صغر وكان مما لا يؤبه له، ولا يقال فيه"[2] ومن ثم فإننا لا نبالغ في القول إن قلنا عنه أنه كان من جملة الشعراء المجدين، الذين حملوا معهم شاعرتهم أينما حلوا وارتحلوا.

1- رَانَ: متطلع إليها مديم النظر في إعجاب. العِيدَان: الخشب.

2- عبد الرؤوف مخلوف: ابن رشيق الناقد الشاعر، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، دس، ص256.

شاعر جزائري آخر لا يقل إبداعا عن ابن رشيق، إنه عبد الكريم النهشلي[1] الشاعر والناقد الذي طار اسمه وسار شعره بين الناس، كان شخصا مسالما، لم يتعرض لأحد بالهجاء قط، ومن أجمل وأروع ما نظم قصيدة صور فيها هيبة المنصور بن بلكين والي العبيديين على افريقية في أروع تصوير، يقول في أبياتها الأولى(الطويل) [2]:

ومَجْلِـــسٌ مَوْفـــورُ الجَلَالَـــةِ تَنْثَـــنِي ... عُيُـــونُ الـــوَرَى عَنْـــهُ وَيَنْبُـــو خِطَابُهَـــا

تَـــرَى فِيـــهِ رَفْـــعَ الطَّـــرْفِ خَفْضًـــا كَأَنَّمَـــا ... لِحَـــاظُ الرِّجَـــالِ رِيبَـــةٌ يُسْـــتَرَابُهَا

نُثِـــرَتْ بِـــهِ غُـــرَّ المعَـــانِي كَأَنَّهَـــا ... قَلَائِـــدُ دُرٍ زَانَ جِيـــدًا سِـــخَابُهَا

إِذَا حُكْتُهَـــا ظَلَّـــتْ نَوَاسِـــجُ عَبْقَـــرٍ ... حَوَاسِـــدَ مَدْسُوسًـــا إِلَيَّ عِتَابُهَـــا

عَلَـــى مَلِـــكٍ تُهْـــدَى إِلَيَّ مَكْرَمَاتُـــهُ ... عَقَائِـــلَ أَشْـــعَارٍ يَـــرِفُّ شَـــبَابُهَا

هُمَـــامٌ دَعَـــتْ كَفَّـــاهُ قَاصِـــيَةَ العُـــلَا ... فَلَبَّـــاهُ مِنْهَـــا صَـــفْوُهَا وَلُبَابُهَـــا

وَكَيْـــفَ بِهَـــا إِلَّا عَلَيْـــهِ طَرِيقُهَـــا ... وَأَيْـــنَ بِهَـــا إِلَّا إِلَيْـــهِ ذَهَابُهَـــا

إِذَا وَرَدَ الـــمَنْصُورُ أَرْضًـــا تَهَلَّلَـــتْ ... وُجُـــوهُ رُبَاهَـــا وَاسْـــتَهَلَّ رَبَابُهَـــا [3]

بالوقوف على هذه الأبيات، تظهر لنا بحق قدرة عبد الكريم على التفنن في وصف هيبة حاكمه، حيث راح يصور لنا عظمته في مجلسه بصور رائعة، فعبر عما يغشى وجهه من حلم ورزانة وعظمة، وهي صفات أضفت على مجلسه المهابة والسكون، ثم تحدث عن نفسه وكيف أنه إذا ما نظم قصيدة فيه فالكل يحسده عليها، ذلك أنه في موضع مشرف يتمناه كل شاعر، ليعود ويؤكد أن ممدوحه رجل عظيم ذو همة عالية، وحزم وعزم، تستجيب إليه ذروة

1- عبد الكريم النهشلي: هو أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري، عاش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري، ولد بالمحمدية والتي نسميها المسيلة اليوم، كان شاعرا مقدما عارفا باللغة خبيرا بأيام العرب وأشعارها، بصيرا بوقائعها وآثارها وكانت فيه غفلة شديدة عما سوى ذلك، تلقى دراسته الأولى بمسقط رأسه ثم انتقل بعد ذلك إلى القيروان وبها اكتملت ثقافته ذاع صيته واتسعت شهرته بفضل كتابه الممتع في صنعة الشعر، تقرب عبد الكريم من ملوك صنهاجة وبخاصة باديس بن منصور وإبنه المعز بن باديس، وله قصائد في مدحهم ورثائهم، وهي نصوص قد حفظتها بعض المصادر التاريخية إلى جانب نصوص أخرى، طرق بها مواضيع كثيرة وأغراض عديدة، توفي بالقيروان أو بمهدية سنة 504هـ ينظر: حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص170، 172. الصفدي: الوافي بالوفيات، تح: أحمد أرناؤوط، تركي مصطفى، ج19، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 51. عبد الكريم النهشلي القيرواني: الممتع في صناعة الشعر، تح: محمد سلام زغلول، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دس، ص3.

2-عبد الكريم النهشلي القيرواني: الممتع في صنعة الشعر، ص119.

3- يَنْبُو: يبعد. يُسْتَرَابُها: يختلسها. سِخَابُها: قلادة من قرنفل ونحوه ليس فيها لؤلؤ ولا جوهر. تَهَلَّلَت: تلألأت. رَبَابُها: سحابها الأبيض.

العلا، فينال صفوها ولبابها، ثم إنه إذا ما حل بأرض تتلألأ أرضها ويأرب سحابها، ليواصل بعد ذلك فيما بقي من أبيات في الحديث عن مضائه وعزمه، ونداه وكرمه، وقوته في مواجهة الخطوب.

وحينما نتأمل بلاغة هذا الوصف، نلاحظ كيف استطاع عبد الكريم من التعبير بلغة خالصة من التعقيد، بعيدة عن الغموض والتكلف، تتمثل معانيها أمام النفس بسرعة وبديهة، فيتلقاه الذهن بأدنى تأمل، وتهز موسيقاه الوجدان، ويتأكد لنا معها أن النهشلي كان شاعرا وصافا بحق.

وإن تألق النهشلي في مجال الوصف وأبدع، فإننا نصادف شاعرا آخر اشتهر في مجال الغزل، ولعله عند البعض من ألمع شعراء هذه الفترة وأشهرهم، إنه ابن قاضي ميلة[1] الذي نعده زعيم الغزل في هذه الفترة بامتياز، فعلى الرغم من قلة نصوصه إلا أن له بدائع يتحير فيها ويحار، ويخال لرقتها أنها أسحار، وقد كان ابن قاضي يسلك مسلك عمرو ابن أبي ربيعة في أسلوبه القصصي، وهذا ما سنثبته من خلال القصيدة الفائية التي اشتهر بها، والتي نستعرض لها بالشرح والتحليل في دراستنا للإيقاع البلاغي، ومن نصوصه الأخرى التي عثرنا عليها في الغزل، وكانت نسجا في الرقة، وضربا في بديع المعاني والألفاظ، ما نظم من أبيات يخاطب بها فتاة حسناء ويتغزل بجمالها، يقول (الرمل) [2]:

قُلْـــتُ لِلْحَسْـــنَاءِ لَمَّـــا أَبْصَـــرَتْ دَمْـعُ عَيْـنِي قَـدْ جَـرَى فِيمَـا جَـرَى
لَا تَظُـــنِّي الـــدَّمْعَ مَـــا عَايَنْتُـــهُ أَنَا مَـــنْ يُهْـــدِي إِلَيْـــكِ الخَـــبَرَا

1- ابن قاضي ميلة: هو أبو محمد عبد الله بن محمد التنوخي، أحد شعراء المائة الخامسة، من أعيان أهل ميلة في قطر الجزائر، كان من أفاضل شعراء المغرب المعروفين بالإجادة، والموصوفين بالإحسان والإفادة وأشعر من دب بميلة ودرج ودخل بها وخرج، له أشعار شاردة سارت على ألسنة الأنام، وكتبت في جبهات الأيام، وكان من معاصري الناقد ابن رشيق الذي أثنى كثيرا على أدبه فقال عنه أنه شاعر لسن مقتدر يؤثر الاستعارة، ويكثر الزجر والعيافة، ويسلك طريق ابن أبي ربيعة وأصحابه في نظم الأقوال والحكايات، وله في شعر قدم سابقةٌ ومجالٌ متسع وربما بلغ الإغراق والتعمق إلى فوق الواجب، فقد كان يميل إلى القصص الشعري لينحو بذلك نحو ابن أبي ربيعة، ويظهر ذلك جليا في فائيته المشهورة التي مدح فيها ثقة الدولة يوسف بن عبد الله، وهي قصيدة بديعة لا توجد بكاملها في أيدي الناس كما ذكر ابن خلكان، والذي أثبتها لحسنها وغرابتها، فكانت سببا في أن يجزل الملك بعد ذلك صلته ويقرب منزلته، أما عن تاريخ وفاته فلا يعرف بالتحديد، ولعله توفي في أواخر القرن الرابع الهجري أو أوائل الخامس الهجري، ينظر: عمر بن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، تح: إبراهيم الأبياري وآخران، دار العلم للجميع ، بيروت، لبنان، دط، 1955، ص48. ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع، المجلد الأول، ص529، 530.حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص209.

2- عمر بن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص48.

جَـــالَ فِي خَـــدَّيْكِ مِـــنْ مَـــاءِ الصِّـــبَا رَوْنَـــــقٌ يَسْـــــبِي سَـــــنَاهُ الْبَشَـــــرَا
تَأْخُـــــذُ الْأَجْفَـــــانُ فِيـــــهِ رَيَّهَـــــا فِـــــإِذَا حَـــــازَ التَّنَـــــاهِي قَطَـــــرَا [1]

ومن نماذج شعره الجيد والذي يجري مع النفس، قوله (الطويل)[2]:

مُحَيَّـــا تَـــرَى الأَتْـــرَابُ أَشْخَاصَـــهَا بِـــهِ جَـــرَى فِيـــهِ رَقْـــرَاقُ النَّضَـــارَةِ مَـــذْهَبَا
إِذَا زَارَهُ ذُو لَوَعـــــــةٍ لَاحَ شَخْصُـــــــهُ إِلَى الحَـــــوْلِ فِي إِفْرَنْـــــدِهِ مُنْتَصِـــــبَا
فَأَعْجِـــبْ بِوَجْـــهٍ حُسْـــنُهُ مِـــنْ وُشَـــاتِهِ يُـــنِمُّ عَلَـــى مَـــنْ زَارَهُ مُتَنَقِّبَـــا
بَـــدَتْ صُـــوَّرُ العُشَـــاقِ فِي مَـــاءِ خَـــدِّهِ فَأَغْنَـــتْ رَقِيـــبَ الْحَـــيِّ أَنْ يَتَرَقَّبَـــا[3]

كما يعد أيضا القلعي الأصم[4] هو الآخر أحد شعراء القلعة الحمادية المفلقين، الذي على الرغم من قلة نصوصه الشعرية بالنظر إلى قلة المصادر التي تعرضت لحياته الأدبية، وإيجازهم في الحديث عنه، إلا أن ما وقع بين أيدينا من نصوص أبانت على امتلاكه قدرة فنية عالية في النظم، وتجسد ذلك من خلال قدرته الجيدة على ابتكار المعاني وتوظيف الأساليب البلاغية، وقطعته الشعرية في وصف فوراة تؤكد ذلك، يقول فيها (الطويل)[5] :

وَحَاكِيَّـــةُ بِالْمَـــاءِ لَـــوْنَ اضْـــطِرَابِهِ قَوَامًـــا وَحُسْـــنًا حِـــينَ يَبْـــدُو وَيُـــوبِصُ
قَضِـــيبُ لُجَـــيْنٍ أَلْمَـــعَ الصَّـــقْلُ مَتْنَـــهُ وَأَخْلَصَـــهُ فِي السَّـــبْكِ مِـــنْ قَبْـــلُ مُخْلِـــصُ
تَسَـــــامَى قَلِـــــيلًا ثُمَّ عَـــــادَ كَأَنَّـــــهُ جُمَـــانٌ حَوَالَيْهَـــا عَلَـــى الْمَـــاءِ يَـــرْقُصُ
تُضَـــــايِقُ أَعْنَـــــانَ السَّـــــمَاءِ كَأَنَّهَـــــا لَهَـــا بَـــيْنَ هَاتَيـــكَ النُّجُـــومُ تَلَصُّـــصُ

1- الصِّبا: الصغر. يَسْبِي: يأسر. سَنَاهُ: بريقه. التَنَاهي: الاكتمال.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص209.

3- مُحيا: وجه. الأترْاَب: جمع تُرب: القرين في السن. أشْخَاصُها: أعيانها. لاحَ: ظَهَر. الحول: حَاذِق النظر. إفْرندة: ضَرْب من الثياب.

4- القلعي الأصم هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن زكرياء من أهل قلعة بني حماد، عاش في عصر يحي بن العزيز الحمادي، قال عنه صاحب خريدة العماد الأصفهاني نقلا عن ابن الزبير في مجموعه" كان جيد الشعر، واري زناد الفكر، لكنه مبخوس الجد"، كما تعرض له ابن دحية الكلبي في المطرب فقال" ومن مجيدي شعراء المغرب الأوسط محمد بن زكريا القلعي ، له قصيدة يمدح فيها بعض ملوك المغرب ، وكأنما عني بمعانيها مولانا السلطان الملك الكامل الأيوبي، وأشار بأنامل بديع ألفاظه إليه، توفي بالإسكندرية سنة 576هـ. ينظر: عماد الدين الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، محمد المرزوقي وآخران، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1986، ص337. ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص52، أحمد بن محمد أبو رزاق، الأدب في عصر دولة بني حماد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979، ص245.

5- عماد الدين الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص339، 340.

كَـــأَنَّ نَـــوَالًا مِـــنْ يَمِـــينٍ كَرَامَـــةٍ يَمُـــدُّ بِـــهِ إِذْ لَا تَـــرَى الـــمَاءَ يَـــنْقُصُ[1]

وللقلعي الأصم نصوص أخرى في المدح تؤكد ما ذهبنا إليه، سنتعرض لها في دراستنا الإيقاعية بالشرح والتحليل، كون المقام لا يتسع هنا لذكرها.

وإلى جانب هؤلاء الشعراء الذين ذكرنا، نجد شعراء آخرين سعوا كل السعي من أجل تمثيل الحياة الأدبية للدولة الحمادية أحسن تمثيل، ومن بينهم نجد الشاعر عمر ابن فلفول[2] وعلي بن الزيتوني[3] وابن أبي مليح الطبيب[4] وأحمد بن الحسين المسيلي[5] وغيرهم، ممن رسموا لنا بأشعارهم صورا واقعية، مثلت حياتهم التي كانوا يحيونها تمثيلا صادقا، دون الابتعاد عن قيم مجتمعاتهم، بفلسفتهم البسيطة، جسدها وضوح أفكارهم وبساطتها، وجلاء معانيهم وروعة عرضها، فكان لها تأثير في نفوس كل من يتلقاها.

وحينما ننتقل للحديث عن شعراء الدولة الموحدية، على اعتبار أن حقبةً مهمةً من فترة حكمها في الجزائر ارتبطت هي الأخرى بالقرن السادس، تصادفنا قصيدة شعرية في الرثاء مجهول قائلها، ذكرها المراكشي في كتابه المعجب، وقال أنها لـرجل من أهل الجزائر – مدينة

1- يُوبِصُ: يُضِيء. اللُجَين: الفضة. الجُمَان: اللؤلؤ. أعنان السماء: ما يبدو لك من السماء إذا نظرت إليها، أو نواحيها. كرامة: هو ابن المنصور بن الناصر بن علناس بن حماد صاحب القلعة.

2-عمر بن فلفول:هو أبو حفص عمر بن فلفول عاش في النصف الأول من القرن السادس،كان كاتبا ليحيى بن عبد العزيز الحمادي(515-547هـ) وخالصته وصاحب سره، وكانت له اليد الطولى في الإنشاء الدال إعجازه فيه على البلاغة المؤدية لسحره في نثره. ينظر: عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص179. رابح بونار: المغرب العربي تاريخة وثقافته، ص324.

3 – علي بن الزيتوني: قال عنه الأصفهاني نقلا عن ابن بشرون: أنه شاعر المغرب الأوسط وأدبيه، وألمعيه وأريبه، وهو صاحب توشيح وتوشيع وتقصيد وتقطيع، وقد سار شعره غناء، وأورد له قطعة شعرية في ذم المركاز، وقصيدة يمدح فيها أحد القضاة، أما تاريخ ولادته ووفاته فلم نعثر عليهما، ويحتمل أنه كان حيا في أوائل القرن السادس الهجري. ينظر عماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص 181. محمد مرتاض: الشعر الوجداني في المغرب العربي، دار هومة، الجزائر، دط، 2015، ص40.

4 – ابن أبي مليح الطبيب: كاتب وشاعر من أهل المغرب الأوسط، جمع إلى اشتهاره بالطب ومهارته فيه إتقان الكتابة الفنية وقرض الشعر الجميل، عاش في النصف الأول من القرن السادس الهجري، في عصر يحي بن العزيز الذي دامت دولته من سنة 515هـ إلى سنة 547هـ، كانت له مقطعات جالبة للحب، سالبة للب. ينظر: عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ص183. أحمد بن محمد أبو رزاق: الأدب في عصر دولة بني حماد، ص 158.

5- أحمد بن الحسين المسيلي: هو أبو الطيب أحمد بن الحسين بن محمد المهدوي المسيلي من أهل مسيلة، رحل إلى الأندلس، ونزل بسرقسطة، ومنها رحل إلى المغرب، فسكن فاس وولي أحكام القضاء بها، يعد من أبرز أعيان شعراء المغرب الراسخين في الأدب، المتمسكين منه بأمتن سبب، كانت له مقطعات غزل أحسن من الرياض، وأغزل من عيون المراض، وكان شعره مدونا بالثغر الأعلى بمدينة سرقسطة، توفي في العشر الأواخر من شعبان سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة هجري. ينظر: ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص41. مختار حبار: شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية، ص142.

من أعمال بجاية – وفد على أمير المؤمنين أبي يعقوب وهو بتينمل، فقام على قبر ابن تومرت بمحضر من الموحدين وأنشد هذه القصيدة الطويلة التي يقول في مطلعها (الطويل) [1]:

سَـــلَامٌ عَلَـــى قَـــبْرِ الإِمَـــامِ الـــمُمَجَّدِ ... سُـــلَالِةِ خَـــيْرِ العَـــالَمِينَ مُحَمَّـــدِ

وَمُشْـــبِهِهِ فِي خَلْقِـــهِ ثُمَّ فِي اِسْـــمِـــهِ ... وَفِي اِسْـــمِ أَبِيـــهِ وَالقَضَـــاءِ الـــمُسَدَّدِ

وَمُحْيِـــي عُلُـــومَ الـــدِّينِ بَعْـــدَ مَمَاتِـــهَا ... وَمُظْهِـــرِ أَسْـــرَارِ الكِتَـــابِ المُسَـــدَّدِ

أَتَتْنَـــا بِـــهِ البُشْـــرَى بِأَنْ يَمْـــلَأُ الـــدُّنَا ... بِقِسْـــطٍ وَعَـــدْلٍ فِي الْأَنَامِ مُخَلَّـــدِ

وَيَفْتَـــتِحُ الْأَمْصَـــارَ شَـــرْقاً وَمَغْـــرِباً ... وَيَمْلِـــكُ عُـــرْباً مِـــنْ مُغِـــيرٍ وَمُنْجِـــدِ

فمِـــنْ وَصْـــفِهِ: أَقْـــنَى وَأَجْلَـــى وَأَنَّـــهُ ... عَلَامَاتُـــهُ خَمْـــسٌ تَبِـــينُ لِمُهْتَـــدِي

زَمَـــانٌ، وَاسْـــمٌ، والـــمَكَانُ، وَنِسْـــبَةٌ ... وَفِعْـــلٌ لَـــهُ فِي عِصْـــمَةٍ وَتَأَيُّـــدِ

القارئ لهذه الأبيات التي رثى فيها هذا الشاعر ابن تومرت، لحظة وقوفه على قبره ليلقي السلام عليه، يلحظ في تعابيرها ومعانيها صدق مشاعر ناظمها، الذي يدرك جيدا ماذا يعني للمسلمين أن تكون من نسب النبي صلى الله عليه وسلم، لذلك كان أول ما نبه إليه تلك العلاقة التي تربط بين ابن تومرت ومحمد صلى الله عليه وسلم، لينطلق بعد ذلك في تعداد فضائله، فهو العالم بالدين والعادل بين الأنام وفاتح الأمصار.

كما نصادف شخصية أخرى امتلكت قدرة عالية في نظم الشعر، إنه عمر بن الأشيري[2]، الذي وصف مرة إحدى المعارك الحربية، فقال(الكامل) [3]:

دَارَتْ رَحَـــا الهَلَكَـــاتِ بِالسِّـــبْطَاطِ ... وَسَـــطَا بِهَـــا رَيْـــبُ الزَّمَـــانِ السَّـــاطِي

وَأُهِـــينَ فِيهَـــا الشِّـــرْكُ أَيَّ إِهَانَـــةٍ ... شَـــفَعَتْ كَرِيـــهَ هِيَاطِهَـــا بِمِيَـــاطِ

إِنْ لَمْ تَقُـــمْ فِيهَـــا قِيَامَـــةُ مُلْكِهِـــمْ ... فَلَقَـــدْ رَأَوْا جُمَـــلًا مِـــنَ الأَشْـــرَاطِ

1- عبد الواحد المراكشي: المعجب في تخليص أخبار المغرب، شرحه واعتني به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بروت، لبنان، ط1، 2006، ص141، 142.

2- عمر بن الأشيري: هو أبو علي حسن بن عبد الله بن حسن الكاتب، ويعرف بابن الأشيري، من رجال القرن السادس، ولد بتلمسان ونشأ بها، أخذ العلم عن الأستاذ ابن علي الخزار، كان من اهل العلم بالقراءات واللفة والغريب، يغلب عليه الأدب، وكان ناثرا ناظما، وكان في أول أمره كاتبا لتاشفين بن علي بن تاشفين ثم أصبح من كتاب الموحدين، توفي سنة 569. ينظر: ابن الأبار: الحلة السيراء، تح: حسين مؤنس، ج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص193. مؤلف أندلسي: الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تح: سهيل زكار، عبد القادر زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1، 1979، ص130.

3- التجيبي: زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، اعتنى به: عبد القادر محداد، بيروت، لبنان، دط، 1939، ص60.

وَأَصَـــــارَهَا وَطْءُ الجِيَـــــادِ هَشِـــــيمَةً سَـــوْدَاءَ مُعْتَـــبَرًا لِعَـــيْنِ الـــوَاطِي[1]

ويقول في قطعة أخرى، يظهر فيها روعة التعبير، يصف مجلس الخليفة الذي جاء إليه شبل مخترقا الصفوف، حتى وصل إلى بين يديه، فربض وسكن لا يتحرك من موضعه، واتفق أن أهدى له ذلك اليوم زرزور يتكلم بأنواع الكلام، فارتجل الكاتب أبو علي الأشيري هذه الأبيات يقول (الرمل) [2]:

أَنِـــسَ الشِّـــبْلُ ابْتِهَاجًـــا بِالأَسْـــدْ وَرَأَى شِـــبْهَ أَبِيـــهِ فَقَصَـــدْ

وَدَعَـــا الطَّـــائِرُ بِالنَّصْـــرِ لَكُـــمْ فَقَضَـــى حَقَّكُـــم لَمَّـــا وَرَدْ

أَنْطَـــقَ الخَـــالِقُ مَخْلُوقَاتِـــهِ بِالشَّـــهَادَاتِ فَكُـــلٌّ قَـــدْ شَـــهِدْ

إِنَّـــكَ القَـــائِمُ بِالْأَمْـــرِ لَـــهُ بَعْـــدَ مَـــا طَـــالَ عَلَـــى النَّـــاسِ الأَسَـــدْ

وآخر من نمثل به من شعراء هذه الفترة، مؤسس الدولة الموحدية الشاعر والأديب والناقد عبد المؤمن بن علي[3]، الذي أحب الشعر والشعراء وكان ممن برعوا فيه وأحسنوا حذقه، ومن نماذج شعره، الذي أدى وظيفة سياسية، وكان صورة حية لما كان يحدث في حقبته، قوله[4]:

وَحَكِّـــم السَّـــيْفَ لَا تَعبَـــأ بِعَاقِبَـــةٍ وَخَلِّهَـــا سِـــيرَة تَبْقَـــى عَلَـــى الحُقُـــبِ

فَمَـــا تَنَـــالُ بِغَـــيْرِ السَّـــيْفِ مَنْزِلَـــةً وَلَا تَـــرُد صُـــدُورَ الجِيـــلِ بِالْكُتُـــبِ

لا شك أن هذين البيتين إنما يحملان معنى ما قاله أبو تمام في مطلع قصيدته، وهو يمدح المعتصم العباسي عندما فتح مدينة عمورية، يقول(البسيط):

السَّـــيْفُ أَصْـــدَقُ إِنْبَـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ فِي حَـــدِّهِ الحَـــدُ بَـــيْنَ الجِـــدِّ وَاللَّعِـــبِ

بِـــيضُ الصَّـــفَائِحِ لَا سُـــودُ الصَّـــحَائِفِ فِي مُتُـــونِهِنَّ جَـــلَاءُ الشَّـــكِّ وَالرِّيَـــبِ

1- هِيَاطها مِيَاط: يقال: هم في هياط ومياط: أي في اضطراب وشر، وقيل في دنو وتباعد.

2- مؤلف أندلسي: الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، ص149، 150.

3- عبد المؤمن بن علي: هو عبد المؤمن بن علي بن علوي الكومي، ولد في قرية صغيرة تسمى تاجرا التي تقع بالقرب من مدينة ندرومة، في آخر سنة 487هـ، في أيام يوسف بن تاشفين، كان منذ نعومة أظافره محبا للقراءة والدرس، كان خليفة المهدي بن تومرت مؤسس الدولة الموحدية بعد وفاته، كان عبد المؤمن عالما متمكنا وأديبا ضليعا وكاتبا بليغا وشاعرا مجيدا مؤثرا لأهل العلم، محبا لهم، محسنا إليهم، حيث انتشر العلم والأدب في زمنه وتبارى العلماء في ميادين الشعر والبلاغة ونالوا كل العناية والتشجيع ونافسوا زملاءهم أدباء الأندلس لأول مرة في التاريخ، توفي في آخر سنة 487هـ.ينظر: صالح بن قربة: عبد المؤمن بن علي مؤسس الدولة الموحدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، دط، 1991، ص5، ص48. محمد عيد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص148.

4- صالح بن قربة: عبد المؤمن بن علي مؤسس الدولة الموحدية، ص51، 52.

ويقول عبد المؤمن بن علي في قصيدة أخرى ،كان ابن صاحب الصلاة قد ذيل بها رسالته إلى ولده يوسف مبشرا إياه بفتح المهدية وتحريرها من النصارى، يقول فيها[1]:

وَلَمَّـــا قَضَـــيْنَا بِالْمَشَـــارِقِ أَمْـــرَنَا ... وَتَمَّ مُـــرَادُ اللهِ فِي كُـــلِّ مَطْلَـــبِ
وَطَهَّـــرَ هَـــذَا الصَّـــقْعَ مِـــنْ كُـــلِّ كَـــافِرٍ ... وَعَـــادَ بِهَـــا الإِسْـــلَامُ بَعْـــدَ تَغَيُّـــبِ
وَكُسِـــرَتِ الصُّـــلْبَانُ فِي كُـــلِّ بِيعَـــةٍ ... وَنَادَى مُنَـــادِي الْحَـــقِّ فِي كُـــلِّ مَرْقَـــبِ
أَشَـــرْنَا بِأَعْنَـــاقِ المطِـــيِّ إِلَـــيْكُم ... فَطَـــارَ بِـــهَا شَـــأْوَ السُّـــرُورِ بِمَغْـــرِبِ
فَأَبْشِـــرْ أَبَا حَفْـــصٍ بِنَصْـــرٍ مُـــؤَزَّرٍ ... كَفِيـــلٍ بِمَـــا تَبْغِيـــهِ فِي كُـــلِّ مَـــذْهَبِ

وفي قصيدة حماسية، أمر أن تُكتب في آخر رسالة وجهها إلى قبائل هلال بن عامر يدعوهم فيها إلى الاستنفار لغزو الأندلس، فلبى نداءه جمعا ضخم يقول (طويل) [2]:

أَقِيمُـــوا إِلَى العَلْيَـــاءِ هُـــوجَ الرَّوَاحِـــلِ ... وقُـــودُوا إِلَى الهَيجَـــاءِ جُـــرْدَ الصَّـــوَاهِلِ
وَقُومُـــوا لِنَصْـــرِ الـــدِّينِ قَوْمَـــةَ ثَائِـــرٍ ... وَشُـــدُّوا عَلَـــى الأَعْـــدَاءِ شَـــدَّةَ صَـــائِلِ
فَمَـــا العِـــزُّ إِلَا ظهـــرُ أَجْـــرَدَ سَـــابِحٍ ... يَفُـــوتُ الصِّـــبَا فِي شَـــدِّهِ الـــمُتَواصِلِ
وأبـــيضَ مَـــأْثُورٍ كَـــأنَّ فِرِنْـــدَهُ ... علـــى الـــمَاءِ مَنْسُـــوجُ وَلَـــيْسَ بِسَـــائِلِ
بَـــنِي العـــمِّ مِـــنْ عُلْيَـــا هِـــلَالِ بـــن عـــامِرٍ ... وَمَـــا جَمَعَـــتْ مِـــنْ بَاسِـــلٍ وَابـــنِ باسِـــلِ
تَعـــالَوا فقـــد شُـــدَّتْ إلى الغَزْوِنِيَّـــةِ ... عَوَاقِبُهَـــا مَنْصُـــورَةٌ بِالأَوَائِـــلِ
هِـــي الغَـــزْوَةُ الغَـــرَّاءُ وَالمَـــوْعدُ الـــذي ... تَنجَّـــزَ مِـــنْ بَعْـــد المَـــدَى الـمُتَـــطَاوِلِ
بَهَـــا تُفْـــتَحُ الـــدُّنْيَا، بِهَـــا تُبْلـــغُ المُـــنَى ... بِهَـــا يُنْصَـــفُ التَّحْقِيـــقُ مِـــنْ كُـــلِّ بَاطِـــلِ[3]

لا شك أن شخصية الشاعر وأحواله وطبيعة تكوينه كلها عوامل تترك بصمتها على لغته وأسلوبه، والذي يتأمل شعر عبد المؤمن ويستجلي معناه، يدرك جيدا حجم تأثير الحياة السياسية في تجربته الأدبية، وكيف فرضت نفسها عليه، فألقت بظلها على طبيعة نظمه، والجيد

1- صالح بن قربة: عبد المؤمن بن علي مؤسس الدولة الموحدية، ص52.

2- محمد عيد الواحد المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص166.

3- الرَّواحل: جمع راحلة: الصالح للأسفار والأحمال من الإبل. الصَّواهل: الجياد. الصائل: صَالَ عليه صُولا وصَولاً: سطا عليه ليقهره. الأجرد: الفرس السَّباق، أو قصير الشعر. السابح: الفرس الذي يمد يديه في الجري. الأبيض: السيف. فرنده: فرند السيف: ما يُلمح في صفحته من أثر تموج الضوء. الباسل: الشديد، الجريء.

أن شاعرنا أدرك أن هذا النوع من الخطاب يتطلب لغة شعرية تحفيزية خاصة، لذلك سعى لأن يخرج شعره في أحسن مخرج، من خلال انتقاء الألفاظ والتراكيب الصحيحة، التي أسبغ عليهم صفات ومعاني الشجاعة والبطولة، فكان لها قوة التأثير على من يسمعه.

هذا عن أبرز الشعراء الذين عرفتهم الجزائر، بداية من مرحلة التأسيس للمنجز الشعري الجزائري إلى غاية القرن السادس الهجري، والذي نود أن ننوه به، وقد تحدثنا بإيجاز عن شعراء الدولة الموحدية، أن اعتمادنا بشكل واضح في دراستنا الإيقاعية على نصوص شعرية لشعراء من الدول الحمادية، يعود بالأساس إلى المنهجية التي اتبعناها، حيث اقتصرنا على اعتماد النصوص الشعرية التي تعود للشعراء الذين ولدوا بالجزائر وتأدبوا بها دون غيرهم، ثم إننا احترمنا الفترة الزمنية التي حددناها سابقا، لذلك لم نعتمد على الشعراء الذي توفوا بعد القرن السادس الهجري، ما قلص بالضرورة من إمكانية اعتماد شعراء الدولة الموحدية.

الفصـــل الأول:
البنيات الأسلوبية للإيقـاع الـصـوتـي

توطئة نظرية :

مما لا شك فيه أن الأصوات في تتابعها وتآلفها أساس إنشاء اللغة وأصل تشكلها، يقول ابن جني في ماهيتها" أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، فهي المادة الجوهرية في بناء اللغة وتأليفها، بهدف التعبير عن خوالج النفس وانفعالاتها، فضلا على ما تحمله في ذاتها من طاقات تعبيرية موحية تخول لها المساهمة في بناء المعنى ومحاكاته، وهو ما يؤكد على الصلة القائمة بين الحروف وقدرتها على الإيحاء بالدلالة، ولا شك أن "تقابل الأصوات والمعاني في تركيب الألفاظ وأثر الحروف في تقوية المعنى أو إضعافه والانسجام بين أصوات الحروف التي تتركب منها الألفاظ ودلالتها"[2] هي سمة انفردت بها اللغة العربية على الصعيد الصوتي، لفتت انتباه صاحب كل حس مرهف، وكل بصير بجواهر الكلم من الباحثين والدارسين القدماء والمحدثين، ومن ذلك ما ذهب إليه ابن جني الذي ربط بين اللفظ وما يدل عليه بقوله:" فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونَهْج مُتْلَئب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف مانستشعره ...، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[3].

فلكل حرف صفة، ولكل صفة صوت له معنى يلازمه وجرس يميزه عن غيره من الأصوات المختلفة، التي" تنزل منزلة النبرات الموسيقية المرسلة في جملتها كيف اتفقت، فلا بد لها من ذلك من نوع في التركيب وجهة من التأليف حتى يمازج بعضها بعضًا، ويتألف منها شيء مع شيء، فتتداخل خواصها، وتجتمع صفاتها، ويكون منها اللحن الموسيقي"[4].

1 – عثمان بن جني: الخصائص، ج1، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، مصر، ط2، دس، ص33.

2 – محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1964، ص105.

3 – عثمان بن جني: الخصائص ، ج2، ص 157.

4 – مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار التقوى للطبع والنشر، مصر، دط، 2014 ، ص293.

وسر التمايز بين الأصوات اختلاف مخارجها ودرجاتها وأبعادها. وهو ما ساق علماء الأصوات إلى تقسيمها وفق هذه المعايير، إلى أصوات صامتة (consonnes) [1]، والتي صنفت هي الأخرى عدة تصنيفات بحسب صفاتها بناء على أسس ثلاثة هي:

1- وضع الأوتار الصوتية.

2- مواضع النطق أي مخارجه.

3- حالة ممر الهواء في أثناء النطق[2].

ومن بين هذه الصفات التي انطوت تحت الأصوات الصامتة صفات عامة وأخرى خاصة، شكل البعض منها علاقات ثنائية تقابلية منها:(الجهر-الهمس)، (الشدة-الرخاوة) (الإطباق-الانفتاح)، (التفخيم-الترقيق)، أما الصفات الصوتية الأخرى التي لم تدخل في هذه العلاقات الثنائية فكثيرة، منها: التكرار والصفير والانحراف والقلقلة والتفشي، في حين أن القسيم الثاني للأصوات الصامتة هي الأصوات الصائتة (voyelle)[3]،التي تمتاز بنسبة وضوح سمعي عال إذا ما قارناها بالأصوات الصامتة، نتيجة لمرور الهواء حال النطق بها حرا طليقا، دون أن يعترض مجراه حائل أو عائق، ليتولد عن هذا التنوع في صفات الحروف تنوع في أصواتها، لنلمس بالضرورة تنوعا إيقاعيا تتحول معه" اللفظة العربية إلى رقصة صوتية بارعة لا توحي بمعناها الأصيل فحسب وإنما تجسده أيضا مما لا يقدر على ذلك راقص ولا ممثل ولا فنان "[4] نظرا لما يمتاز به إيقاع الحرف العربي.

1- الأصوات الصامتة: هي الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملاً، أو اعتراضا جزئيا من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع، والصوامت المجهورة كما برهنت عليها التجارب الحديثة هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، يضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها و، ي . أما الصوامت المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه، في حين أن الهمزة عند الكثير من اللغويين المحدثين صوت لا هو بالمجهور ولا بالمهموس. ينظر: محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص148، 149. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، مصر، دط، دس، ص22.

2- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000، ص243.

3- الأصوات الصائتة: هي الصوت المجهور الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمرا خلال الحلق والفم ، وخلال الأنف معهما أحيانا، دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما ، أو تضييق لمجرى الهواء ، من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا، والصوائت العربية الأساسية هي: الفتحة والكسرة والضمة والألف الممدودة اللينة والياء الممدودة اللينة والواو الممدودة اللينة. ينظر محمود السعران، علم اللغة، ص 148، 184، 185.

4- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998، ص37.

وإذا ما نظرنا في الشعر العربي فإننا نجده شكلا من الأشكال التي تتجسد فيه أروع صور اللغة، باعتباره ضربا من ضروب الكلام المنظوم تحكمه صفتا التأثير والنغم الموسيقي، لذلك كان لزاما على الشعراء أن يأتوا بفصيح الكلام وأجزله، وأفضله معنى وأشرفه، وذاك عيار المفاضلة بين أجود الشعر وأقبحه.

ويعزى الفضل في فصاحة الكلمة وأصواتها إلى شروط عدة من جملتها التلاؤم بين حروف الكلام وحسن تأليفها وكذا تباعد مخارج أصواتها، وهذا ما يؤكده ابن جني بقوله:"وإذا اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف"[1]، ويعلل سبب ذلك الخفاجي بقوله:"فالحروف أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ولا شك أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ... وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[2]، ما يحقق لنا نسيجا لغويا حسن البناء سهلا في النطق يتسم بالاتساق والتناغم.

ولا ريب أن الاهتمام الواضح بالصوت اللغوي عند الشعراء، لم يتوقف عند حسن تأليف الكلام وبناء اللغة، على اعتبار أن الصوت هو المادة الخام التي يبنى عليها كلامهم المنظوم بل تعدَّ الأمر ذلك بكثير، فقد لمحوا في الصوت خصائص دلالية وجمالية، بإمكانها المساهمة في الكشف عن المعاني التي تكمن وراء الألفاظ التي تحتويها.

لذلك لم يكن الوصول إلى النص وفهم أسراره بالنسبة للمتلقي ليتحدد دون مرور بإيحائية الأصوات المكونة له والوقوف على دلالتها، ما يؤكد أن وقوع اختيار الشاعر على صوت دون آخر لتصوير معناه، أو كلمة دون أخرى – على اعتبار أن الكلمة هي مجموعة من الأصوات–، لم يكن بالأمر الاعتباطي، فالمعنى المطلوب لن يتأتى دون انتقاء الأصوات الأصح لتأديته والكشف عنه،" فالعربي الذي أبدع الحرف، أبدعه انطلاقا من تجانس هذا الأخير مع الهيئة التي يرومها العربي للتعبير عن المعنى الذي يريد الإفصاح عنه، ومن ثم كان الحرف في

1 – عثمان بن جني: الخصائص، ج1، ص57.

2 – عبد الله الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص64 .

وجوده على رأس اللفظ دالا على المعنى الذي سيكونه اللفظ عند إتمام حروفه"[1]، فالأصوات صدى للمشاعر والأحاسيس تحاكيها وتتساوق معها كيفما كانت، فتواتر صوت أكثر من غيره في بيت شعري أو في أكثر من بيت، وكذا الحضور المكثف لأصوات تحمل الخصائص والسمات نفسها في التشكيل اللغوي الشعري، حيث يرى فيها الشاعر أحقية الاستعمال دون غيرها، هي ظاهرة تستدعي البحث في دوافعها والوقوف على مكامنها وحجم تأثيرها في النص وجماليته، والمتلقي ونفسيته، وهو ما يقودنا إلى طرح جملة من التساؤلات منها:

- كيف تجلى الإيقاع الصوتي في النص الشعري الجزائري القديم؟
- إلى أي مدى ارتبط المعنى العام لهذه النصوص بطبيعة الأصوات المشَّكلة له؟
- كيف استطاع أن يساهم الصوت المهيمن (Dominant)، وكذا الصوت المنزاح (Ecart) عن المعيار في الوصول إلى العمق الدلالي للغة الشاعر؟
- هل استطاعت مختلف الأصوات بإيقاعاتها المتنوعة أن تساهم في تحقيق شعرية النص الجزائري القديم ؟

1 - حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دس، ص49.

التواتر الصوتي للصوامت المجهورة :

إن ما نصادفه –على الأغلب– في دراساتنا الإحصائية للأصوات في مختلف التشكيلات الصوتية شعرا كانت أم نثرا، ذلك الحضور المتنوع وغير الثابت لنسبة تواتر الأصوات باعتبار صفاتها، التي تقع بين جهر وهمس، وشدة ورخاوة، وتفخيم وترقيق وأصوات صفيرية وأخرى لينة...، ليخلق لنا اجتماع هذه الصفات نسيجا صوتيا متموجا" فلكل صفة من صفات الحروف صوت ، وأصوات الحروف المختلفة تنزل منزلة النبرات الموسيقية ، وتحدث جمالا توقيعيا في نفس القارئ أو السامع كما تحدث انفعالا نفسياً ينتج عنه تنويع الصوت"[1]، لكن قد يحدث وأن تهيمن أصوات لها نفس الصفة الصوتية على أخرى تخالفها، ما يشكل ظاهرة أسلوبية صوتية لافتة تقتضي التقصي عن بواعثها والوصول إلى أثرها، خاصة إذا تعلق الأمر بصفتي الجهر والهمس على اعتبار أنهما قطبا هذه الصفات، فلطالما ارتبطت جمالية الأصوات ودلالتها التعبيرية بهذه الصفات المؤثرة في النص الشعري" من حيث الإيقاع الصوتي الذي تحدثه ، ومن حيث توافقها مع الحالات النفسية ، ومع الموقف الاجتماعي في الكثير من الحالات"[2].

بيد أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام هي أقل بكثير من الأصوات المجهورة على الرغم من تقاربهما العددي، إذ برهنت الدراسة الاستقرائية لإبراهيم أنيس" أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام العربي لا تكاد تزيد على الخُمس أو العشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة"[3]، لكن إذا ما أقصينا الأصوات الصائتة من جملة الأصوات المجهورة واقتصرنا على الصوامت المجهورة، ستتقارب نسبيا درجة الحضور بين الصامتين المجهور والمهموس، لكن قلما نلفي هيمنة للصوامت المهموسة على المجهورة" ومن الطبيعي أن تكون كذلك وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقى ورنينها الخاص الذي نميز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس"[4]، والأمر سيان بين الكلام والشعر العربي، وإذا ما رجعنا إلى النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، سنقف بجلاء على هذه الظاهرة.

1 – صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، الجزائر، دط، 1988، ص18.

2 – مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، 1993، ص50 .

3 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص23.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

وأول نموذج شعري نؤكد من خلاله ما ذكرناه، بيتين شعريين لابن رشيق المسيلي في الشيب والمشيب يقول (الوافر) [1]:

وَإِنْ لَمْ تُعْجَبِي بِبَيَاضِ شَعْرٍ فَلَا تَسْتَغْرِبِي بَلَقَ الغُرَابِ

تَعَافِينَ المشِيبَ وَلَيْسَ هَذَا وَلَكِنْ هَذِهِ شِيَةُ الشَّبَابِ[2]

إن المتأمل في هذه النتفة الشعرية يلحظ تلك الهيمنة الواضحة للصوامت المجهورة أمام نظيرتها المهموسة كما هو مبين في الجدول التالي:

	نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة	
	عدد الأصوات المتواترة	النسة المئوية
الصوامت المجهورة	40	٪67.79
الصوامت المهموسة	19	٪32.21
المجموع	59	٪100

في البيت الأول نلاحظ حضور أحد عشر صوتا صامتا مجهورا، وهذه الأصوات هي:(الواو والنون واللام والميم والعين والجيم والباء والضاد والزاي والغين والياء)، في حين أن الصوامت المهموسة لم تتجاوز خمسة أصوات هي:(التاء والشين والفاء والسين والقاف)، وفي البيت الثاني انخفض عدد الصوامت المجهورة إلى ثمانية أصوات هي:(العين والنون واللام والميم والباء والواو والياء والذال)، أما الصوامت المهموسة فبلغت ستة أصوات هي: (الثاء والفاء والشين والسين والهاء والكاف).

هذا الحضور المكثف مع التنويع في الأصوات الصامتة المجهورة، سواء كان عن قصد من الشاعر أو جاء بصورة عفوية، استطاع أن يتواءم والمعنى الذي رام الباث إيصاله إلى ذهن المتلقي، فقد صوَّر لنا بحروف تلك الكلمات حاله وقد نزل عليه الشيب قبل أوانه، وحط عن ظهر الصبا رحله، هذا الشيب الذي لطالما كان إيذانا برحيل الشباب، وإكلالا للجوارح، وسببا لعزوف الغواني وعائقا أمام وصالهن، إلا أن الشاعر وقد اتكأ على المعاني التي تحملها تلك الأصوات أراد أن يصور لنا غير ذلك، حينما راح يستحضر لنا صورة الغراب الذي ضُرب به

1- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص24.

2- بَلَقَ الغُرَاب: سواد وبياض في اللون، أي كان فيه سواد وبياض.

المثل في السواد حتى قيل عنه: دون هذا شيب غراب، ومع ذلك فقد يخالط سواده بياض مثلما يحدث مع الأبلق منه.

واللافت للنظر في هذا التشكيل الصوتي، الهيمنة الواضحة لحرف الباء في هذين البيتين، حيث نلمح حضوره في البيت الأول ست مرات (06) في قوله:(تَعْجَبِي، بِبَيَاضِ، تَسْتَغْرِبِي، بَلَقَ، الغُرَابِ)، وفي البيت الثاني ثلاث مرات (03) في قوله:(المَشِيبْ، الشَّبَابِ)، والصوت" حينما يتردد في النص الأدبي – إن لم يكن مبالغا فيه – يكون مرتبطا في الغالب بعاطفة الأديب من حيث قوتها وضعفها"[1]، ما يجعلنا نتساءل عن سر العلاقة بين هذا الصوت وعاطفة الشاعر ومدى قدرته على تحديد المعنى وتوجيهه.

علماء اللغة يقولون عن صوت الباء أنه صوت" شديد مجهور ، يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين ، ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا ، فإذا انفرجت الشفتان سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى الباء"[2]، ومن خصائصه الصلابة والغلظة والشدة، يقول ابن جني:" فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض"[3]، ليتمكن صوت الباء في تواتره من الإيحاء بدلالة واضحة عن البأس والشدة والتمكن، وذلك ما ابتغى الباث إظهاره ، وهو ما يتنافى تماما مع ما يرمز إليه الشيب من خور للقوة وضعف للمنة وزوال للسَوْرة، وكأنه أراد أن يقول أن الشيب لما غزا رأسه قبل أوانه، كان ما يُرى من بياض شعره كأنه شباب ونضارة، لأنه لازال في مرحلة الشباب.

إلى جانب صوت الباء نجد صوت الشين الرخو المهموس الذي تواتر خمس مرات(05) في قوله:(الشعر، المشيب، الشية، الشَّباب) منها أربع مرات في البيت الثاني، هذا الحرف الذي ينفرد بصفة التفشي، وكونه" مصدرا للخلط والتجميع العشوائي بما يحاكي تدافع النفس واختلاطه عند خروج صوته"[4]، أبان عن حالة الباث الذي خالط البياض سواد رأسه وانتشر، وهو المعنى الذي يضمره هذا الصوت، وما زاد من قوته، حضوره في صدارة أغلب الكلمات التي ورد فيها، وإذا بدئ به فإنه أكثر ما يدل عليه توافه الأمور والعيوب الجسدية

1- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص52.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص47.

3- عثمان بن جني: الخصائص، ج2، ص163.

4- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص115.

والنفسية، والشيب قد يكون عند الكثير عيبا جسديا ونفسيا مثلما هو الحال عند شاعرنا الذي رأى فيه عائقا أمام وصال حبيبته، فما كان عليه إلا أن يثبت عكس ذلك من خلال إظهاره في صورة حُسن ووقار.

هذا التنوع والحضور المكثف للأصوات الصامتة خاصة المجهور منها، حيث وظف الشاعر في هذه النتفة ثلاثة عشر صامتا مجهورا من أصل خمسة عشر، إلى جانب الصوامت المهموسة كحرف الشين، قد ساهم في الإيحاء بالمعنى الكامن من وراء ألفاظها، إلى جانب إضفاء جمالية تحققت بتعدد النغمات التي ميزت كل صوت من هذه الأصوات.

النموذج الثاني الذي سنبرز من خلاله أثر التواتر المكثف للصوامت المجهورة، ما قاله محمد بن زكريا القلعي الأصم، من أبيات حسان في مدح بعض ملوك المغرب (الطويل)[1]:

وقَـــادَ الجِيَـــادَ الأعْوجِيَّـــاتِ دُونَهَـــا عَوابِسُ تَطْفُو فِي العَجَاجِ وتَرْسُبُ
عَســاكِرُ مِثْــلَ الطَّــرْفِ إنْ خِفْــنَ ضِــلَّة أَضَــاءَ لَهَــا لَيْــلُ الحَدِيــدِ المُــذَوَّبُ
يَمُــرُ نُهَــاهُ بالشُــكُوكِ فَتَنْجَلِــي وَيَجْــرِي نَــدَاهُ فِي الأُجَــاجِ فَيَعْــذُبُ[2]

إن الناظر في هذه القطعة يلمس بجلاء الهيمنة الواضحة للصامت المجهور دون المهموس بنسبة عالية كما هو مبين في الجدول:

	نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة	
	عدد الأصوات المتواترة	النسة المئوية
الصوامت المجهورة	71	٪69.60
الصوامت المهموسة	31	٪30.39
المجموع	102	٪100

تجاوزت نسبة حضور الصامت المجهور ضعف نسبة الصامت المهموس حيث نجد واحدا وسبعين صامتا مجهورا مقابل واحد وثلاثين صامتا مهموسا، والملاحظ على هذه الصوامت المجهورة أنها جاءت في الكثير من المواضع ضمن نسق متوال ومتعاقب، كقوله:

1 – ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص52.

2 – الأَعْوَجِيات: ضرب من جياد الخيل، تنسب إلى أعوج: حصان لبني هلال.

(الجياد، العجاج، ليل، المذوب، يمر، ويجري، الأجاج) وهي مقاطع اشتملت كلها على الصوت الصامت المجهور دون المهموس وهو ما يدعم صفة الجهر في هذه القطعة.

ولا جرم أن ما يشيع في" صلب النص من معان، قد لا يحملها النص أصالة، وإنما يقوم الصوت بشحنها في اللفظ، والعبارة، والتركيب، عن طريق التواتر الحاصل من المعاودة، والتكرار والهيمنة"[1]، حيث نلفي في هذا التشكيل الصوتي تواتر حرف الجيم ثماني مرات(08) وحرف العين خمس مرات (05)، ما شكل هيمنة واضحة لهذين الصوتين، أوحت بوجود مقصدية من وراء هذا التواتر، قادتنا إلى التساؤل عن مدى توافق هذين الصوتين والمعنى الذي ابتغاه الشاعر.

يعد حرف الجيم" صوتا شديدا مجهورا، يتكون بأن يندفع الهواء إلى الحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى المخرج، وهو عند التقاء وسط اللسان بوسط الحنك الأعلى التقاء محكما بحيث ينحبس هناك الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالا بطيئا، سُمِع صوت يكاد يكون انفجاريا هو الجيم العربية الفصيحة"[2] ومن بين الإيحاءات الصوتية التي تنطوي تحته الجرأة والتبجح والجلال والعظم، أما العين فهو من الأصوات المجهورة" المتوسطة بين الشدة والرخاوة... فعند النطق به يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى"[3] أما ما يستغرق في طياته من معاني فكثيرة أهمها" الفعالية والإشراق والظهور والسمو"[4].

ولعلنا لا نخطئ الظن إذا قلنا أن الحضور المكثف لهذين الحرفين في هذه القطعة، من خلال ما يضمرانه من معان (الجيم بفخامتها والعين بضخامتها)، أمر جعلهما يتماثلان بشكل جلي مع المعنى العام الذي تحمله هذه الأبيات، التي نلمس فيها الصلابة والقوة، فقد رأى الشاعر في ممدوحة صفة الفارس البئيس البهيم المقدام، وهي صفات قد لا نجد أحسن من تواتر هذين الصوتين لتجسيدها، فضلا على أن كل هذه الوقائع من ضبيح للجياد الأعوجيات وهي تعدو في حومة الوغى، والعبس والعجاج والعساكر ومقارعة الأعداء، كلُّها ملامح توحي بالحركة والاضطراب والصخب، وهو ما منح صوت العين" قيمة تعبيرية واضحة

1- حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص31.

2- ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص70.

3- المرجع نفسه، ص75.

4- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص211.

في تصوير الحركات والأصوات العنيفة"[1]، كما أن حضوره داخل هذه القطعة فضلا على مساهمته في إبراز المعنى قد أضفى جمالا إيقاعيا، تتلذذ به أذن المتلقي، كونها من حروف الطلاقة التي لا تدخل في البناء إلا وحسنته فهي من" أنصع الحروف جرسا وألذها سماعا"[2].

أما النموذج الثالث الذي يثبت هو الآخر أثر هيمنة الصامت المجهور، ما نظمه علي بن أبي الرجال الشيباني التهيرتي في شوقه لأهله، يقول(الطويل)[3]:

وَلِـــي كَبِـــدٌ مَكْلُومَـــةٌ مِـــنْ فِـــرَاقِكُمْ أُطَامِنُهَـــا صَـــبْرًا عَلَـــى مَـــا أَجَنَّـــتِ

تَـمَنّتْكُـــمْ شَـــوْقًا إِلَـــيْكُمْ وَصَـــبْوَةً عَسَـــى اللهُ أَنْ يُـــدْنِي لَهَـــا مَـــا تَمَنَّـــتِ

عَـــيْنٌ جَفَاهَـــا الْنَـــوْمُ وَاعْتَادَهَـــا الْبُكَـــى إِذَا عَـــنَّ ذِكْـــرُ الْقَـــيْرَوَانَ اسْـــتَهَلَتِ[4]

في هذه القطعة الشعرية نلمس مرة أخرى هيمنة واضحة للصامت المجهور أمام الصامت المهموس كما هو مبين في الجدول:

	نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة	
	عدد الأصوات المتواترة	النسة المئوية
الصوامت المجهورة	78	٪70.90
الصوامت المهموسة	32	٪29.10
المجموع	110	٪100

لا شك أن الحضور المهيمن للصوامت المجهورة أمام الصوامت المهموسة في هذه القطعة الشعرية، قد عززه تواتر ثلاثة صوامت مجهورة متقاربة في المخرج والصفة، وهي (النون والميم واللام)، كما سنوضحه من خلال الجدول التالي :

الصوت	النون	الميم	اللام	المجموع
التواتر	22	12	11	45
النسبة المئوية(٪)	٪48.88	٪26.66	٪24.44	٪100

1- العبد محمد سيد سليمان: من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع36، 1989، ص79.

2- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، ج1، تح عبد السلام محمد هارون، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، 1964، ص45.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص235.

4- مَكْلُومَة: مَجْرُوحَة. أُطَامِنُهَا: أُخَفِّفُ عَنْهَا.

ما نلمسه من خلال هذه العملية الإحصائية، الحضور المكثف لحرف النون، إذ تواتر أكثر من اثنتي وعشرين مرة، وهي نسبة تقارب خمس عدد الصوامت في هذه القطعة، في حين أن حرف الميم قد تواتر اثنتي عشرة مرة (12) وحرف اللام إحدى عشرة مرة(11)، والمعروف أن هذه الأصوات الثلاثة جميعها صوامت مجهورة ذلقية[1]مائعة (liquide)[2] متوسطة بين الشدة والرخاوة، ذات وضوح سمعي، على أن اللام والنون تتفقان في المخرج فهما صوتان لثويان أسنانيان، في حين أن الميم صوت شفوي يتفق مع حرف النون في ملمح الغنة[3].

والمتأمل في هذه الأبيات يلحظ أن نسبة التردد الواضحة للأصوات المائعة (النون والميم واللام) وهي أصوات تمتاز بنسبة وضوح سمعي عال (Sonorité)، وقد سماها البعض بأشباه الحركات لمرور الهواء حال النطق بها دون عائق أو مانع، كما أنها من أكثر الأصوات دورانا في الكلام العربي وأكثرها شيوعا وهو ما يبرر هيمنتها الواضحة في هذه القطعة الشعرية، إلى جانب الدلالة الإيحائية والجمالية الكامنة فيها، والتي غاية أمرها تحقيق المعنى وإثباته، حتى وإن لم يدركه المتلقي من الصوت نفسه فقد يدركه من معنى اللفظ.

هذه الهيمنة البادية لصوت النون إذا ما قارناه بغيره من الصوامت، فسواء جاء هذا الصوت متحركا أو ساكنا أو مشددا أو منونا، فقد تمكن من أن يضمر في طياته إيحاءات استطاعت التعبير عن مكنونات الذات لدى الباث وما يختلجها من مشاعر، إذ نجده "يدور أكثر ما يدور في الألفاظ ذوات المعاني النفسية الصافية التي تذوب فيها آلام النفس وأحزانها وأحلامها وأفكارها، التي لا تتكلم إلا لمحا وإشارة وتلويحا"[4]، وهو ما جرى عليه الأمر في هذه الأبيات، التي حملت معاني كلها توق وأنين ونزوع للوطن والأهل، معان كان لحرف النون الفضل في إشاعتها داخل ألفاظ هذا النص باعتباره" صوتا هيجانيا ينبعث من

1- حروف الذلاقة ستة: اللام والراء والنون والفاء والباء والميم، يجمعها قولك فر من لب، وسميت بذلك لأنه يعتمد عليها بذلق اللسان، وهو صدره وطرفه، وذلق كل شيء حده.

2- الأصوات المائعة (المتوسطة): هي أصوات مجهورة ليست بالشديدة ولا بالرخوة وهي اللام والراء والميم والنون كما خص بعض القدماء صوت العين بهذه الصفة وعدوه صوتا متوسطا.

3- الغنة: صوت يخرج من الخيشوم (التجويف الأنفي)، وهي ملازمة لحرفي النون والميم في جميع أحوالهما مع اختلاف طولها بحسب وضعها.

4- محمود محمد شاكر: جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، ج1، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص733.

الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق"[1]، وهذا ما ساق إحسان عباس إلى تصنيفه في خانة الحروف الشعورية لما" يثيره صوته الرنان في النفس من مشاعر الحنين والخشوع والألم الدفين"[2] وهو ما نلمسه بجلاء، حيث اقترن حرف النون في هذا التشكيل الصوتي بالعديد من الألفاظ التي حملت هذه المعاني منها:(كبدٌ، مكلومةٌ، أطامنها، تمنَّتكم، شوقاً، صبوةً، عينٌ، النَّوم)، وهي ألفاظ أنبأت عن حال المخاطِب وقد لاعه الحزن والشحن، وتشعبته الهموم، وتقاسمته الغموم، ولعج شوق اللقيا فؤاده.

في حين أن حرفي اللام والميم جسدا الوجه الآخر للمخاطِب، فالأول يوحي بالتماسك والالتصاق والثاني يوحي بالضم والجمع وهي معان تدور في فلك معنى واحد ينبئ عن رغبة المخاطِب الجامحة في وصال الأهل والوطن، فلا جرم أن هذه الأثافي الثلاثة استطاعت أن تحاكي نجوى المخاطِب ومشاعره التي جمعت بين آهات وآلام الفراق وبين أمل اللقاء.

كما لا ينبغي أن نُغفل ظاهرة الغنة، بنغمها الشجي الحزين على اختلاف درجاتها، سواء الغنة في النون المشددة كقوله:(أجنَّت، تمنَّتكم، تمنَّت، النَّوم، عنَّ)، أو غنة النون الساكنة والمتحركة والمنونة كقوله:(كبدٌ، منْ، أطامنُها، عنْ، يُدنِي، عينٌ)، أو غنة الإدغام[3]حيث أدغمت النون المنونة مع الميم مرتين في البيت الأول في قوله:(كَبِدٌ مَكْلُومَةٌ-مكلومةٌ مِنْ)، وأدغمت النون الساكنة مع الياء في البيت الثاني في قوله:(أنْ يُدني).

هذه ظاهرة الإدغام قد ساهمت في تحقيق تناغم وانسجام صوتي، إلى جانب تحقيقها اقتصادا في جهد عضلي للباث مع سهولة وخفة في النطق، ومما لاشك فيه أن هذه الغنة على اختلاف درجاتها قد انسجمت مع النص وغرضه، إذ جسدت في تكرارها الكثيف، وتتابعها البديع، حالة الشجن والحرقة التي يعيشها الشاعر بعيدا عن الأهل والوطن.

وللتعرف أكثر على الدلالة الصوتية للصوامت المجهورة داخل التشكيل الصوتي الشعري الجزائري القديم، سنقف من خلال نموذج رابع على قصيدة للشاعر حماد بن علي، يشكو

1- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص160.

2- المرجع نفسه، ص163.

3- الإدغام لغة: الإدخال، يقال: أدغمت الفرس اللجام، إذا أدخلته في فيه ومنه إدغام الحروف. الجوهري: الصحاح، ج5، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4، 1990، ص1920. وعرفه سيبويه بقوله: والإدغام يدخل فيه الأول في الآخر والآخر على حاله، ويقلب الأول فيدخل في الآخر حتى يصير هو والآخر من موضع واحد نحو قد تَّركتك. سيبويه: الكتاب، ج 4، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1982، ص104.

فيها تباريح الحياة وآلامها بعيدا عن الأهل والوطن ويعبر فيها بعاطفة صادقة على نفس أذاقتها الغربة، الضعف والهوان، وحكمت عليها بالخنوع والاستذلال، يقول فيها:(الطويل)[1]:

لِمَنْ أَتَشَكَّى مَا أَرَابَ مِنَ الدَّهْرِ ... وَقَدْ ضَاقَ بِي عَنْ حَمْلِ أَيْسَرِهِ صَدْرِي
وَقَلَّ الذِي يُجْدِي التَّشَكِّي وَأَيُّ مَنْ ... أُرَجِّيهِ فِي يَوْمِي لِقَاصِمَةِ الظَّهْرِ
أَرَانِي قَدْ أَصْبَحْتُ فِي قُطْرِ بَاجَةَ ... غَرِيباً وَحِيداً فِي هَوَانٍ وَفِي قَهْرِ
فَقِيرًا لِمَنْ قَدْ كُنْتُ أَغْنَى بِنَيْلِهِ ... وَأَنْعَمُ فِي أَيَامِهِ مُدَّةَ العُمْرِ
أُرَنِّقُ عَيْشَاً كَدَّرَ الدَّهْرُ صَفْوَهُ ... وَصَيَّرَهُ بَعْدَ انْجِبَارٍ إلى الكَسْرِ
وَعَهْدِي بِهِ رَوْضاً أَرِيضًا وَجَنَّةً ... مُذَلَّلَةَ الأَكْنَافِ رَائِقَةَ الزَهْرِ
وَإِنْ رُمْتُ أَنْ أَغْدُو لِأَهْلِي عَاجِلاً ... بِلَا مَهَلٍ فِي أَوَّلِ الرَّكْبِ وَالسَّفْرِ
ثَنَانِي عَنْهُ عَامِلُ الثَّغْرِ وَانْثَنَى ... يُقَابِلُنِي بِالعُنْفِ مِنْهُ وَبِالزَّجْرِ
وَقَالَ: اقْتَنِعْ وَاقْنَعْ بِرِزْقٍ تَنَالُهُ ... بِلُطْفٍ لَعَلَّ اليُسْرَ يَذْهَبُ بِالعُسْرِ
وَأَطْرُقُ إِطْرَاقَ البُغَاثِ لَدَى الصَّقْرِ ... كَأَنْ لَمْ أَكُنْ إِذْ ذَاكَ مِنْهُ عَلَى ذِكْرِ[2]

في هذه الأبيات الخالصة في الشكوى، التي لا نكاد نجد صدى لبهجة الحياة فيها، راح الشاعر يصف ألامه المكنونة التي صار يجاهدها لوحده، وحيدا في غربته، وقد اعتلج ألم البعاد صدره، دون أن يجد مؤنسا يشكو إليه حاله وفقره، وقد أصبح في قطر باجة غريبا، في مترية لمن كان ينعم عليه بإنعامه، وما زاده حسرة وأسى، رغبته في الرجوع إلى دياره ليعوض نفسه ما فقدت وينسيها ما قاست، إلا أن عامل الثغر ثناه عن ذلك.

ومن دون شك أن الشاعر قد حاول أن ينتقي في نظمه الأصوات الأكثر تأثيرا، والأصح تصويرا وكشفا للمعاني التي تختلج في نفسه على الوجه الذي يرتضيه، وهو ما سنحاول الوصول إليه، بالوقوف على أبرز الظواهر الصوتية وتفسيرها، وبالتحديد تلك المتعلقة بالصوامت المجهورة خصوصا، وعلاقتها بالمعنى العام للنص، والجدول التالي سيوقفنا على نسبة تواتر هذه الصوامت داخل هذا التشكيل الصوتي.

1- عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص185.

2- أَرَاب: أَقْلَقَ وأَزْعَجَ. بَاجَة: اسم لمدينتين الأولى بتونس والثانية بالأندلس والراجح أن الشاعر قصد هنا باجة تونس. أُرَنِّق: أُصَفِّي، وقد تستعمل بمعنى أُكَدِرُ. أريضًا : الأريض المكان كثير العشب. البيت العاشر متكون من عجزين مختلفين، كما علق محققوا الكتاب، لذلك غَمُضَ معناه.

جدول إحصائي لنسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة في القصيدة					
الصوامت المجهورة			الصوامت المهموسة		
الصوت	عدد مرات التواتر	النسبة المئوية	الصوت	عدد مرات التواتر	النسبة المئوية
النون	45	٪18.14	الهاء	20	٪19.60
اللام	35	٪14.11	القاف	19	٪18.62
الـراء	35	٪14.11	الكاف	13	٪12.74
الـواو	22	٪8.87	التـاء	13	٪12.74
الميم	19	٪7.66	الفـاء	12	٪11.76
الباء	18	٪7.25	الصاد	06	٪5.88
الدال	18	٪7.25	السين	05	٪4.90
العين	15	٪6.04	الثاء	04	٪3.92
الياء	13	٪5.24	الطـاء	04	٪3.92
الجيم	08	٪3.22	الشين	03	٪2.94
الذال	06	٪2.41	الحاء	03	٪2.94
الغين	05	٪2.01	الخاء	00	٪00
الزاي	04	٪1.61	–	–	–
الضاد	03	٪1.20	–	–	–
الظاء	02	٪0.80	–	–	–
المجموع	248	٪100	المجموع	102	٪100

- مجموع الصوامت المجهورة والمهموسة : 350 صامتا .
- مجموع الصوامت المجهـورة: 248 – النسبة المئوية: ٪70.85
- مجموع الصوامت المهموسة: 102 – النسبة المئوية: ٪29.14

ما نلاحظه من خلال استقرائنا لهذا الجدول الذي يمثل نسبة تواتر الصوامت، الغلبة الواضحة للصوامت المجهورة في هذه القصيدة حيث بلغت نسبتها٪70.85 مقابل ٪29.14

للصوامت المهموسة، ولا شك أن هذه الهيمنة من الظواهر الشائعة وأصل من أصول الكلام العربي، في حين أن تفاوت نسب التواتر بين الصوامت المجهورة نفسها، وهيمنة صوت ما على باقي الأصوات أمر يستدعي البحث في دواعي ذلك، وفي هذا التشكيل الصوتي نلمح هيمنة كل من حرفي النون واللام إلى جانب حرف الراء، حيث بلغ مجموع تواترهم مائة وخمس عشرة مرة، في حين جاء حرف الواو في المرتبة الرابعة، حيث تواتر اثنتين وعشرين مرة، أما باقي الصوامت المجهورة فتواترت بنسب أقل، أعلاها نسبة الميم بتسع عشرة مرة وأقلها تواترا الظاء بمرتين، أما عن الصوامت المهموسة فنجد أن الأصوات التي شكلت النسبة الأكبر في مرات التواتر حرف الهاء بعشرين مرة إلى جانب حرف القاف والكاف والتاء والفاء بنسب متقاربة فيما بينها، في حين تواترت باقي الصوامت المهموسة بنسب أقل كما أظهره الجدول السابق.

وإذا ما بحثنا في هذا التشكيل الصوتي سعيا منا في الوصول إلى القصد الكامن من وراء هيمنة بعض الصوامت المجهورة دون أخرى، مع ذلك الحضور النسبي لبعض الصوامت المهموسة، نجد أن الصوامت التي كانت أكثر انتشارا وهيمنة -كما لاحظنا- هي الأصوات المائعة المتمثلة في (النون ثم اللام والراء) بنسبة مئوية جاوزت الثلاثة والثلاثين بالمائة، في حين نلاحظ أن الميم تواترت بشكل أقل، بحيث لم تتجاوز التسع عشرة مرة، وجميعها أصوات ذلقية كما ذكرنا آنفا، شبيهة ببعضها البعض، ما حدا بعلماء الأصوات إلى جمعها وفقا لبعض المعايير المتعلقة بخواصهما النطقية في زمرة صوتية واحدة، وهي كما ذكر الخليل" أخف الحروف في النطق وأكثرها في الاستعمال وأحسنها في البناء"[1].

ولا ريب أن تواتر هذه الأصوات مع تضامها فيما بينها، حتى وإن تفاوتت من حيث نسبة الحضور من بيت لآخر، قد شكلت إيقاعا موسيقيا حزينا يتواءم والحالة النفسية للشاعر التي سادها الشجن والانكسار، واعتراها الألم من جراء الواقع المرير للوحدة التي يعيشها، فصوت النون الذي هيمن على هذا النص يعد من أجدر الأصوات" للتعبير عن البطون في الأشياء وللتعبير عن الصميمية، وأصلح الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع"[2]، فكان

1- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، ج1، ص50.

2- ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 160.

بذلك الأكثر قدرة، والأجدر قيمة، للتعبير عن المعاناة النفسية، والإيحاءات الباطنية للشاعر، فالبيت الثامن الذي تردد فيه حرف النون ثماني مرات في قوله:

ثَنَــانِي عَنْـهُ عَـامِـلُ الثَّغْرِ وانْثَنَـى يُقَابِلُنِـي بِالْعُنْـفِ مِنْـهُ وبِـالـزَجْـرِ

من دون شك أن الصدى الصوتي لصوت النون في لفظ (ثَنَانِي) الذي حمل معنى الصد والمنع، وفي لفظ (انْثَنَى) الذي حمل معنى الإعراض والانصراف، قد تمكن في اجتماعه مع صوت الثاء الرخو المهموس الذي يوحي" بالبعثرة والتشتت والتخليط"[1]، من خلق صورة أريد بها التعبير عن حالة الضياع والألم الداخلي الذي اعترى الشاعر.

وتتميز النون بظاهرة التأثر بما يحاذيها من أصوات عندما تأتي ساكنة، ويتحدد هذا التأثير بحسب بُعد مخرج هذه الأصوات وقربها من مخرج النون" فهي أكثر تأثرا بمجاورة أصوات طرف اللسان ووسطه من تلك التي مخرجها أقصى اللسان"[2]، ومن نتائج هذا التأثر أن أدغمت النون الساكنة والمنونة في بعض حروف الإدغام وهي(و، ل، ن)، سواء بغنة أو بغير غنة، كما نلاحظ في الجدول التالي:

حالات الإدغام	أحرف الإدغام	نوع الإدغام
غريبًا وَحيدا	الواو	إدغام بغنة
هوانٍ وَ في قهر	الواو	إدغام بغنة
فقيراً لِمن	اللام	إدغام بلا غنة
أريضًا وَجنة	الواو	إدغام بغنة
وإنْ رُمت	الراء	إدغام بلاغنة
بلطفٍ لَعل	اللام	إدغام بلاغنة
كأنْ لَم	اللام	إدغام بلا غنة

لقد تجسدت ظاهرة الإدغام الصوتية، في هذا التشكيل الصوتي من خلال إدغام حرف النون مع الصوتين المائعين اللام ثلاث مرات والراء مرة واحدة، وذلك"لأن مَخْرَجَها بينهما"[3] فاللام تخرج" من حافة اللسان وأدناها إلى منتهى طرف اللسان وتخرج النون من طرف اللسان

1- حازم على كمال الدين: دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص24، 25.

2- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص59 .

3- المبرد : المقتضب، ج1، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، ط3، 1994، ص352.

بينه وبين ما فوق الثنايا...، ومخرج الراء قريب من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلا"[1]، فجاء الإدغام بلا غنة لأن في بقائها ثقل في النطق، في حين أدغمت مع حرف الواو ثلاث مرات وعلة ذلك مضارعة النون للواو" لأنها تزاد في موضع زيادتها"[2]، حيث أدغمت إدغاما ناقصا، فبقي من فناء النون في الواو ما يشعر بها، وهي تلك الغنة المتبقية منه.

والظاهر أن التواتر المكثف لصوت النون الذي اعتمد عليه الشاعر في قصيدته، قد ساهم في الرفع من إمكانية إدغامه مع هذه الأصوات التي تنزع إلى صفة التماثل معه، سواء إدغاما كاملا أو ناقصا، لتكسب من خلاله هيئة جديدة، وتحقق نوعا من الانسجام الصوتي والتجانس الموسيقي، فهذه الأصوات بلا شك في تأثرها ببعضها البعض، إنما تهدف إلى خلق" نوع من المماثلة أو المشابهة بينها"[3]، وبالتالي اقتصاد في الجهد وتدارك الثقل على اللسان ينتج عنه خفة وسهولة في النطق كما مر معنا.

أما الحديث عن صوتي اللام والراء اللذين وقعا في المرتبة الثانية من حيث عدد مرات التواتر وبنسبة متعادلة فيما بينهما، فهما صوتان ينطويان على إيحاءات تتعارض فيما بينها وتتماشى ونسق النص، فاللام يدل على الالتصاق والتماسك والثبات، والراء يدل على التحرك والتكرار والمعاودة، وهو ما يجسد حالة من الصراع والاضطراب الداخلي التي يعيشها الشاعر وقد تغرب عن أهله وبلده.

وإذا ما عدنا إلى بداية القصيدة، نجد أن الشاعر قد افتتح نصه بجملة إنشائية استفهامية، أداتها حرف الاستفهام «مَنْ» مسبوقة بحرف اللام الجارة، حاملة معها دلالة الحيرة والانكسار، ومؤسسة لتساؤلات قد نلفي الإجابة عنها بين تخوم النص، تلاها فعل المضارع «أَتَشَكَّى»، ولا شك أن البداية بالفعل عموما وبالمضارع منه تحديدا، يوحي بالحدوث والتجدد والاستمرارية، وهو ما يرتبط دلاليا مع إيحائية هذه الأصوات ومع النص الذي يعج بالحركة والاضطراب.

1-عبد اللطيف وجدان: الإدغام في ضوء علم اللغة الحديث، رسالة ماجيستر، جامعة مؤتة، الأردن، 2002، ص 140، 141.
2- المبرد: المقتضب، ج1، ص354.
3- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 106.

والتنويع في الكلام هو تلوين في موسيقاه التي تشكل العلامة الفارقة في الوصول إلى الدلالة والمعنى، وهذا ما حققته الجملة الأولى من النص من خلال ما صاحبها من تنغيم[1] (intonation)، حتى وإن كان الغرض منها ظاهرا من خلال السياق، بذكر أداة الاستفهام «مَنْ»، إلا أن التنغيم الصوتي الصاعد المصاحب لهذا الأداء الكلامي في بداية النص رفع من إمكانية التعرف على الحالة النفسية للمتكلم ، كما يعد عاملا مهما من عوامل توضيح المعنى وتفسيره بغض النظر عن الأداة، ذلك أن الاختلاف في النطق هو اختلاف في الموسيقى المصاحبة له، وبالتالي تنوع في المعنى والدلالة بحسب الحالة النفسية للشاعر ودرجة انفعاله.

والذي نؤكده أن توظيف الشاعر لهذه الزمرة من الأصوات(ن، ل، ر)، خلق نوعا من الانسجام الصوتي والدلالي بين إيحاءاتها ومقصديه الشاعر، وهو ما يؤكد على أن هذه الأصوات في اجتماعها وتوزعها الكثيف في مختلف الأبيات، كانت الأنسب والأقدر على تصوير مشاعر الشجن والحيرة والتقهقر التي مر بها الشاعر، إذ استطاع أن يصور بكلماتها أقصى معاني الألم والقهر، علاوة على أنها أصوات مستحبة في السمع تميل إليها الأنفس والقلوب وتستهويها الأذهان" ما أعطى نغما خاصا ملائما للمضمون مصوراً للجو النفسي الملابس للشاعر، وهذه ميزة وإن تحققت في كلام الأدباء والشعراء فإنها عزيزة المنال قلما نجدها عند أديب أو شاعر ولا تجدها عنده إلا بعد تفتيش وطول نظر في كلامه"[2].

ولا شك أن الحضور الصوتي للصوامت التي تنماز بدرجة وضوح سمعي عالية لم يقتصر على الأصوات المائعة، بل امتد إلى أنصاف الحركات[3] Semi-Voyelle وهما صوتا الواو والياء، بنسبة حضور مرتفعة نسبيا للواو، بفارق تسعة أصوات عن الياء التي تواترت ثلاث عشرة مرة، وللنطق بالواو" تبدأ أعضاء النطق في اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمة أو الكسرة

1- التنغيم: هو موسيقى الكلام فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن «الموسيقى» إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلاما متناغم الوحدات والجنبات. وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام. كمال بشر: علم الأصوات، ص533.

2- محمد إبراهيم شادي: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الرسالة، القاهرة، مصر، ط1، 1988، ص52.

3- يطلق مصطلح أنصاف الحركات على الواو والياء، بحكم قربهما من الحركات من حيث الصفات، حيث تبدأ الأعضاء حال النطق بهذين الصوتين بتكوين صائت ضيق (كالكسرة مثلا) ثم تنتقل بسرعة إلى صائت آخر أشد بروزا ولا يدوم وضع الصائت الأول زمنا ملحوظا، وبسبب هذه الطبيعة الانتقالية وقلة وضوحهما في سمع إذا ما قورنت بالحركات، عدت أصواتا صامتة لا حركات. ينظر: محمود السعران: علم اللغة، ص180.

ثم يترك هذا الوضع بسرعة إلى وضع صائت آخر...، تنضم الشفتان ويرفع أقصى اللسان نحو أقصى الحنك ويسد الطريق إلى الأنف بأن يرفع الحنك اللين ، ويتذبذب الوتران الصوتيان...، وتتكون الياء بأن تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق صائت من نوع الكسرة ثم تنتقل منه بسرعة إلى موضع صائت آخر أشد بروزا...، ونستطيع أن نصف بدء هذا الصوت بأن نقول إن وسط اللسان يرفع عاليا تجاه الحنك الصلب (وسط الحنك) وتكسر الشفتان ، يسد الطريق إلى الأنف بأن يرفع الحنك اللين، يتذبذب الوتران الصوتيان"[1]، فهذان الصوتان وإن لم يحملا إيحاءات قد تساهم في تشكيل المعنى وتحديد الدلالة، إلا أنهما تمكنا من الرفع من درجة الوضوح السمعي مُلاءمَة لإيقاع النص.

ولصوت الراء الذي تواتر خمس وثلاثين مرة، وقع خاص في هذه القصيدة الرائية، وعلاقة متينة بينه وبين هذا المتن الشعري، فهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ولتكونه "يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين ، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء"[2]، وللراء ميزة نطقية خاصة لا نظير لها في الأصوات العربية مصدرها القرع المتكرر لطرف اللسان بحافة الحنك الأعلى عند النطق بها فكأنك وأنت تنطق بها قد" نطقت بأكثر من حرف، قال سيبويه: والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة"[3]، وتواتر هذا الحرف داخل أي تشكيل صوتي لا غنى عنه ولا مناص منه، إذ قلما نسجل غيابه، ذلك أن "حاجة اللغة العربية لحرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيويتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع"[4].

وإذا ما بحثنا عن أثره داخل نصنا الشعري، فإننا نجده قد انتشر بشكل واف، حتى وإن اختلف توزيعه صعودا ونزولا من بيت لآخر، والراء صوت يدل في الأصل على ترجيع

1- محمود السعران، علم اللغة، ص180، 181.

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص58.

3- بهاء الدين بن عقيل: المساعد على تسهيل الفوائد، ج 4، تح: محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، دط، 1980، ص248.

4- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص84.

وتكرار الحدث، كما يوحي بالفزع والاضطراب، وهي دلالات يمكننا تأكيدها من خلال الكثير من المفردات التي حوت صوت الراء داخل هذا المتن الشعري، حيث نلمس ذلك في قوله:(أَرَابَ، الدَّهْرَ، غَرِيبًا، قَهْرِ، فَقِيرًا، أُرَنّقُ،كَدَّرَ، صَيَّرَ، انْجبَارٍ، الكَسْرِ، الرَكْبِ، السَفْرِ، الزَجْرِ، اليُسْرِ، العُسْرِ)، وهي ألفاظ بعضها يتضاد فيما بينه، ولاشك أن الثنائيات المتضادة تخلق جوا من التوتر والمشاحنة، والبعض الآخر يحمل معاني الحركة وعدم الثبات، وهو ما يؤكد مرة أخرى ذلك الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر جراء حوادث الدهر التي ضاق منها ذرعا.

والملاحظ على الراء أنها جاءت مرققة في تسعة عشر موضعا ومفخمة[1] في خمسة عشر موضعا آخر، مع أن الأصل في الراء الميل إلى التفخيم، غير أن مجيئها متبوعة بكسرة في الكثير من المواضع جعل النطق بها مرققة، والذي رفع من نسبة التلفظ بها مرققة أكثر، الاعتماد عليها كحرف روي مكسور.

ومن دون شك إن صوت الراء المتميز بطبيعته التكرارية وكذا ارتفاع درجة إسماعه الصوتي وقوة وضوحه لقربه إلى طبيعة الحركات، قد ساهم إلى جانب حركة الكسرة التي تبعتة في أكثر حالاته والموحية بالرقة والانكسار، في تصوير حالة الضعف والعجز التي يمر بها الشاعر بكل جلاء، وما يلفت انتباهنا أيضا في هذا التشكيل ذلك التوزيع الصوتي المميز لحرف الراء حيث جاء بصورة متعادلة بين شطري أكثر الأبيات كما يظهر في الجدول التالي:

الأبيات المتعادلة في نسبة تواتر حرف لراء	تواتر الراء في الشطر الأول	تواتر الراء في الشطر الثاني
البيت الأول	أرَابُ / الدَّهْرِ	أيسرُه / صَدْرِي
البيت الثالث	أرَاني / قُطْرِ	غَرِيبَا /قَهْرِ
البيت الرابع	فَقِيرًا	العُمْرِ

1- التفخيم: هو تغليظ وتسمين يعتري الحرف عند النطق به، فيمتلئ الفم بصداه، أما الترقيق: فهو تنحيف للحرف عند النطق به، فلا يمتلئ الفم بصداه، والحروف العربية من حيث التفخيم والترقيق تنقسم إلى ثلاثة أقسام: حروف دائمة التفخيم وهي حروف الاستعلاء(خ، ص، ض، غ، ط، ق، ظ)، ومنها ما يفخم في بعض الأحيان ويرقق في بعضها الآخر وهي ألف المد واللام والراء، ومنها ما يرقق في جميع الحالات وهي ما تبقي من الحروف. ينظر :عبد الفتاح البركاوي: ترتيل القرآن في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، الجريسي، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 76.

البيت الخامس	أَرَنِقُ/كَدَّرَ/الدَّهْرُ	صَيَّرَهِ/انْجِبَارِ/كَسْرِ
البيت السادس	رَوْضَا/أَرِيضَا	رَائقَةَ /الزَهْرِ
البيت الثامن	الثَغْرِ	الزَجْرِ

الملاحظ هو تساوي نسبة ورود حرف الراء في كل من صدر البيت وعجزه، كما يتجلى ذلك في البيت الخامس في قوله:

أُرَنِّـــقُ عَيْشَـــاً كَـــدَّرَ الـــدَهْرُ صَـــفْوَهُ وَصَـــيَّرَهُ بَعْـــدَ انْجِبَـــارٍ إلى الكَسْـــرِ

فالشاعر كرر حرف الراء ست مرات، ثلاثة منها في الشطر الأول وثلاثة في الشطر الثاني، على مسافات صوتية متقاربة نسبيا، حيث جاءت في جميع حالاتها في آخر الكلمة باستثناء الراء الأولى التي جاءت في بداية الكلمة، مع تنويع الحركات التي تعاقبت على هذا النحو:(ـَـــــــــُـــ ـَـــــــــٍـــِـ)، هذا الاختلاف ساهم في تنويع طريقة التلفظ بهذا الصوت، وإذا ما أضفنا السمة التكرارية التي يمتاز بها حال النطق به نتيجة ارتعاد طرف اللسان، فإن حضورها وفق هذا النسق من حيث التواتر وكذا التنوع في الحركات، قد واءم إيقاع النص الذي اتصف بنوع من الحركية والاضطراب، جسدتها نفسية الشاعر المتألمة.

وحتى نؤكد أكثر على مختلف الدلالات التي حاولنا إثباتها من خلال التواتر الصوتي للصامت المجهور، فإن بعض الصوامت المهموسة التي حضرت بشكل مرتفع نسبيا، قد حملت في طياتها دلالات تتماشى وما ذهبنا إليه حينما تواشجت مع بعض الصوامت المجهورة، مؤثرة فيها أو متأثرة بها، ذلك أنه إذا ما" اجتمع صوت مجهور، وآخر مهموس، فقد اجتمع صوتان مختلفان لكل منهما طبيعة خاصة، والجمع بين هذين الصوتين يقتضي عضو النطق أن يعطي كل صوت منهما حقه، وفي ذلك عسر لا يخفى، فإذا تألفت كلمة وقد تجاور فيها صوتان، أحدهما مجهور، والآخر مهموس، فما يزال أحدهما يؤثر في الآخر حتى يصيرا مجهورين معا، أو مهموسين معا"[1].

وإذا ما وقفنا على صوت الهاء الذي تواتر عشرين مرة، مجتمعا في أكثر حالاته مع صوتي الراء واللام المجهورين، والأصل فيه أنه صوت مهموس يتسم بالرخاوة، لكن قد يحدث وأن ينطق به مجهورا حين" يندفع من الرئتين كمية كبيرة من الهواء أكبر مما يندفع مع الأصوات

1- مهدي المخزومي: في النحو العربي، قواعد وتطبيق، القاهرة، مصر، ط1، 1966، ص8.

الأخرى ، فيترتب عليه سماع صوت الحفيف مختلطا بذبذبة الوترين الصوتيين"[1]، أما معاني هذا "الصوت الهيجاني المضطرب المهزوز"[2]، فهي ترتبط في الغالب بالضعف وبمختلف الاضطربات النفسية التي تحدث للإنسان، فتدخله في دوامة من" اليأس أو البؤس أو الحزن أو ضياع ولو لعارض مفاجئ لا بد أن تنقبض معها نفسه ، فينعكس ذلك على جملته العصبية"[3]، وهذه معان تتساوق وصوت شاعرنا المحموم في شكواه من غربته ووحشته.

الحرف الآخر الذي كان أكثر تأثيرا في الدلالة وتأثرا بما جاوره من الأصوات المجهورة، هو صوت القاف المهموس الشديد، الذي تواتر تسع عشرة مرة وهي نسبة مرتفعة بلا شك، تساوى فيها مع صوت اللام المعروف بكثرة شيوعه في الكلام العربي، والموحي في الغالب بالقساوة والشدة والكسر، وهي سمات تحاكي الظروف التي يمر بها الشاعر ، إضافة إلى ذلك أنه من الأصوات التي تتسم بصفة القلقلة[4]، إلى جانب الباء والدال والجيم والطاء، إذا ما جاءت ساكنة، كما نلمسه في قوله:(اقْتنع، واقْنع، أطْرُقْ، الصَقْرِ)، والقلقلة في الدال في قوله:(الدَّهْرِ، قَدْ، كَدَّرَ)، وفي الجيم في قوله:(يجْدِي، الزجْر)، والطَاء التي اتصفت في جميع حالاتها الأربعة بهذه الصفة في قوله:(قُطْرِ، بِلُطْفِ، وأطْرُقْ، إطْرَاقَ)، ولعل الحركة الاهتزازية الشديدة التي تصاحب هذه الأصوات، إذا ما أضفنا إليها صوت الباء الانفجاري الشديد الذي تواتر ثماني عشرة مرة، تضفي حين النطق بها تلك النبرة القوية الحادة، وهي تجسيد بشكل آخر لحالة الاضطراب والانفعال النفسي للشاعر، وتظهر رغبته في إيصال صوته إلى الآخر من خلال الاستعانة بالأصوات القوية.

التواتر الصوتي للصوامت المهموسة :

إن كل ذات مبدعة تبغي الوصول بلغتها إلى أعلى درجات التأثير في المتلقي وإمتاعه، تنهج في سبيل ذلك نسقا أسلوبيا خاصا، من حيث تعاملها مع اللغة وفق مبدأ الانتقاء اللفظي للكلم، ما يشكل علامة فارقة في التمييز الأسلوبي بين النصوص والمبدعين

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 76.

2- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص192.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- القلقة: صوت يشبه النبرة عند الوقف على عدد من الأصوات، وإرادة إتمام النطق بها وهي خمسة أصوات (القاف والجيم والدال والباء والطاء)، ينظر: مكي بن أبي طالب القيسي: الرعاية، تح: أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان الأردن، ط3، 1996، ص 124.

ويحمل الطرف الآخر (المتلقي) على الانتباه إلى هذه الاختيارات الأسلوبية" بحيث إن غفل عنها شوه النص وإذا حلَّلها وجد لها دلالات تَمْيِيزِيَّةً خاصةً، ممَّا يسمح بتقرير أن الكلام يُعَبِّرُ والأسلوب يُبْرِزُ "[1].

ومن جملة هذه الاختيارات، التعويل على الصامت المهموس، باعتباره جزءا هاما في أي تشكيل لغوي، لتحقيق الدلالة الإيحائية والجمالية للإبداع الفني بغض النظر عن نسبة تواتره، كون قيمة البنيات الأسلوبية المتعلقة بهذا النوع من الأصوات قد لا تحدد بنسبة التواتر داخل النص، بقدر ما تحدد بطريقة توظيفها ومدى تواؤمها السياقي وحجم تأثيرها في تحديد المعنى، وهو ما ينفى بالضرورة استحواذ الصوت المهيمن على النص في تشكيل الدلالة العامة له، مع الإهمال المطلق لدور الصوت الأقل تواترا في هذا التشكيل، ما يدعو إلى النظر للأصوات وفق نظرة تكاملية، إذ تتضافر فيما بينها إيحائيا للوصول إلى الدلالة الكامنة وراء كل لفظ.

لذلك فإن الإحصاء الصوتي بقدر ما يطلعنا على التباين العددي في درجة الحضور بين الأصوات، فإنه لا يمكن الاعتماد عليه بالمطلق في الوصول إلى السمات الصوتية المؤثرة في النص، فليست الهيمنة دائما هي المعيار في الوصول إلى المعنى، لأن الاعتماد على الصوت المهيمن في الوصول إلى الدلالة القطعية لأي نص قد لا يوصلنا إلى مقصدية المبدع، فعدم التكافؤ عدديا من حيث الصفات التقابلية مثلا كما في الجهر والهمس، يرجح كفة الهيمنة للصفة الأكثر احتواء للأصوات.

فالصوامت المجهورة خمسة عشر في حين أن المهموسة اثنا عشر، زيادة على ذلك ما عرف عن بعض الأصوات من كثرة شيوعها في الكلام العربي، لذلك فإن هيمنة أكثرها أو بعضها، في أي نص شعري لا يعني بالضرورة أن من ورائها أمرا ابتغاه المبدع، فقد تكون الضرورة هي التي استدعت ذلك.

إن هيمنة الصامت المجهور على المهموس هو الشائع في العربية ونصوصها منظومها ومنثورها، لكن تبقى احتمالية هيمنة أو مجاراة المهموس للمجهور واردة، وهو ما يشكل ظاهرة

1 –عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دس، ص 83.

الانزياح(écart)[1] عن المعيار(Norme) الذي أقره اللغويون، ما يمنح النص خاصية أسلوبية مميزة، "لكن ينبغي معرفة إذا ما كان هذا الانحراف متفردا دالا unique significant déviation، أو انحرافا شطط لا متعة فيه unmotivated aberration "[2]، غير أن هذا النوع من الانزياح هو نوع من التفرد الأسلوبي في لغة المبدع، على أن المبالغة في توظيفه قد تفقده قوته التأثيرية التي يمتلكها، وتخفض من جمالية هذا الأسلوب الانزياحي، في حين أنه إذا ما تواتر بشكل دال مؤثر، داخل النص فإنه يحتم علينا ضرورة الوقوف على بعده الدلالي والجمالي، وهو ما نسعى إليه من خلال بعض النماذج الشعرية المتوفرة.

وأول نموذج شعري نقف عليه، ما نظمه أبو الحفص عمر بن فلفول يحكي فيه تحمله البعد عن حبيبته، بعد أن تمكن حُبها من قلبه، يقول (الطويل)[3]:

وَقَالُوا : نَأَى عَنْكَ الْحَبِيبُ فَمَا الَّذِي ... تَرَاهُ إِذَا بَانَ الْحَبِيبُ الْمُوَاصِلُ؟

فَإِنْ أَنْتَ أَحْبَبْتَ التَّصَبُرَ بَعْدَهُ ... وَلَمْ تَسْتَطِعْ صَبْرًا فَمَا أَنْتَ فَاعِلُ؟

فَإِنَّ الْهَوَى مَهْمَا تَمَكَّنَ فِي الْحَشَا ... وَحَلَّ شِغَافَ الْقَلْبِ لَيْسَ يُزَايِلُ

فَكَمْ رَامَ أَهْلَ الْحُبِ قَبْلَكَ سَلْوَةً ... وَزَادَهُمْ عَنْهَا هَوَى مُتَوَاصِلُ

فَقُلْتُ أَلَا لِلصَّبْرِ مَفْزَعُ عَاشِقٍ ... وَلَلصَّبْرُ أَحْرَى بِي وَإِنْ غَالَ غَائِلُ

سَأَصْبِرُ حَتَّى يَفْتَحِ اللهُ فِي الْهَوَى ... بِوَصْلِ حَبِيبٍ طَالَ فِيهَا الطَّوَائِلُ

1- وقع اختيارنا على مصطلح "الانزياح" في ظل تعدد المسميات وإشكالية ضبط المصطلح – فوضى المصطلح – وذلك بالنظر إلى شيوع استعماله في الساحة النقدية العربية وبشكل خاص في المغرب العربي، مقابل مصطلحات أخرى كان نصيبها من التداول أقل، لعل ضيق مفهومها ومحدوديته، وكذا الإيحاءات السلبية للظاهر اللغوي للبعض منها، وتداول البعض الآخر منها في حقول أدبية ونقدية أخرى، هو ما أفضى بلا شك إلى إبعادها، وللإشارة فقد تمكن يوسف وغيليسي من تجميع أكثر من ستين مصطلحا متنازعة فيما بينها منها:(الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التحريف، الفارق، الفرق، المفارقة، الاختلاف، الخرق...، الانزلاق، مسافة التوتر، اللاعقلانية اللغوية). ينظر يوسف وغليسي: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، مج 16، العدد 64، 2008، ص 202 ، 203.

2- ينظر: سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص 51.

3- عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص179.

وقوفنا إحصائيا على أصوات هذه القطعة الشعرية يجعلنا نلاحظ ارتفاعا نسبيا للصوامت المهموسة باعتبار أصل تواترها في الشعر العربي، كما يظهر في الجدول التالي:

	نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة	
	عدد الأصوات المتواترة	النسبة المئوية
الصوامت المجـــهورة	120	٪60.30
الصوامت المهموسة	79	٪39.69
المـــجـــمـــــوع	199	٪100

بلغت نسبة تواتر الصوامت المهموسة 39.69 ٪، في حين تواترت الصوامت المجهورة بنسبة 60.30٪، ولعل أبرز الملاحظات الإحصائية في هذه القطعة الشعرية هو الحضور المكثف لبعض الصوامت المهموسة، حيث تواتر حرف التاء خمس عشرة مرة بعد حرفي اللام والباء، وتواتر حرف الفاء ثلاث عشرة مرة، والهاء إحدى عشرة مرة، في حين تواتر حرفا الحاء والصاد عشر مرات.

ومن جهة ثانية سجلنا ملاحظة إحصائية أخرى، تمثلت في الحضور المكثف للصوامت المهموسة في البيت السادس، ما مكنها من الهيمنة على نظيرتها المجهورة، حيث بلغت ثمانية عشر صامتا في حين بلغت الصوامت المجهورة ستة عشر صامتا، هذه الهيمنة وإن لم نصادفها سوى في هذا البيت، إلا أن ذلك يعد مصوغا حتميا يوجب الوقوف عند هذه السمة الأسلوبية، على اعتبار أن المبالغة في تكرار مثل هذه الظواهر الصوتية أمر يفقدها قوتها التأثيرية والجمالية.

وكما مرَّ بنا، فإن الاعتباطية في الانتخاب الكلامي لأصوات معينة، تشكل جزءا من عملية الانتقاء الكلي في أي الإبداع الفني، فأسلوبية اختيار المبدع للأصوات التي تتيحها له اللغة لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحول مطلقة، إنما يجد المبدع نفسه أحيانا أمام حتمية تضمين تشكيله اللغوي أصواتا دون قصد منه، لذلك كانت محاولة تبرير إيحائية كل صوت تواتر داخل نص من النصوص، أمرا يقود إلى بعض التكلف. وهذا ما ساقنا في دراستنا إلى الوقوف فقط على الأصوات التي نلمح فيها تلاؤما جليا بينها وبين المعنى الذي يرومه

الشاعر، ما يجعلنا نتيقن أن تواترها لم يكن بالأمر العرضي، وإنما كان عن قصد من ذات مبدعة وعن إدراك كامل ووعي منها.

وقد آثرنا في دراستنا للصوامت المهموسة في هذه المقطوعة، الوقوف على صوتين لمسنا في صداهما وفيما يخفيان من المعاني ما قد يغنينا عن البحث في إيحائية باقي الأصوات، للوصول إلى المعنى العام للنص وملامسته.

أما الصوت الأول فهو الحاء الذي تردد عشر مرات موزعا على الأبيات الستة، والصوت الثاني الصاد الذي تردد هو الآخر عشر مرات، وإذا ما نظرنا إلى صفات صوت الحاء فإننا نجده حرفا مهموسا منفتحا مستفلا مصمتا، وللنطق به يندفع الهواء من الرئتين فيمر بين الوترين غير زامر لانفراج ما بينهما، ويتراجع الحنك الرخو بحيث تستقيم قناة الحلق ويستوي باطنها فيحتك الهواء بجدرانه احتكاكًا نسمع منه جرس الحاء[1]، ولا يختلف صوت الصاد عن صوت السين المهموس وذلك بأن" يعتمد طرف اللسان خلف الأسنان العليا مع التقاء مقدمته باللثة العليا مع وجود منفذ ضيق للهواء فيحدث احتكاك، ويرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[2]، إلا أن في صوت الصاد إطباق.

وإذا ما بحثنا في إيحائية هذين الصوتين، فإن الحاء من" أعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين ...، وأغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته"[3]، في حين أن الصاد من أوحى الأصوات "بالشدة والصلابة وقوة الشكيمة"[4]، ما جعل هذين الحرفين من أقوى الحروف تعبيرا عن مشاعر الإنسان وعواطفه، لتتجسد بذلك إيحاءات الحاء في تصوير عاطفة الشاعر الملتاعة شوقا للقاء حبيبته بعد طول التنائي، وتتجسد إيحاءات الصاد في إظهار الشاعر صبره على بعد محبوبته، وتجلده دون أن يُعَالَ صبره.

1- ينظر: محمد حسن حسن جبل: المختصر في أصوات اللغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط4، 2006، ص87.

2- كمال بشر: علم الأصوات، ص301.

3- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص182.

4- المرجع نفسه، ص150.

والجدير بالذكر أن المنظر العام الذي رسمته الأبيات الأربعة الأولى التي صورت شخصية المخَاطِب، يتمحور حول الحب وتباريحه، فكان لحرف الحاء هيمنة على الصاد لأنه الأنسب إيحاء، أما البيتان الأخيران اللذان جسدا شخصية المُخَاطَب، فإن مدار الكلام فيهما حول التَّصَبر على بُعد الحبيب، فكانت الهيمنة لحرف الصاد المتصف بصفات الإطباق والتفخيم والاستعلاء[1]، لأنه الأنسب إيحاء، فجميع هذه الصفات توحي بقوة هذا الحرف، ما يجعله يتواءم دلاليا ومعاني الشدة والصلابة التي حاول الشاعر إظهارها، ومن دون شك أن الصدى الصوتي لهذين الحرفين المهموسين من خلال البحة التي في الحاء وعذوبة موسيقى صوت الصاد الصفيري، قد أحدث نغما إيقاعيا متصاعدا، تماشيا والنسق الذي انتهجه المبدع.

أما ثاني الملاحظات الأسلوبية الإحصائية التي استرعت انتباهنا، هي أن أكثر الكلمات تكرارا في النص، والتي حملت الجذر اللغوي نفسه مع اختلاف في الصيغة الصرفية، إما أنها قد احتوت على صوت الحاء وذلك في قول الشاعر:(الْحَبِيبُ، الحَبِيبُ، أَحْبَبْتَ، الحُبْ، حَبِيبٍ)، أو صوت الصاد وذلك في قوله:(التَّصَبر، صَبْرًا، لِلصَّبر، ولَلصَّبرُ، سأصْبِرُ)، ولا شك أن هذه الكلمات على الرغم من اختلاف بنيتها الصرفية فهي تشترك في معنى واحد، يرجع إلى المعنى الأصل الذي ينطوي عليه جذرها اللغوي، فالأولى تدور في فلك الحب، والثانية في فلك الصبر، وهما المحوران الأساسان اللذان بنى عليهما الشاعر نصه، الذي استهله بجملتين استفهاميتين، التمس في الأولى بيان حاله إذا ما بان عنه الحبيب، والتمس في الثانية بيان رد فعله مالم يطق صبرا على نأيه.

وقد حمل البيت الأخير ملمحا أسلوبيا مميزا، حيث هيمنت الصوامت المهموسة على المجهورة، والأصل أن هيمنة الجهر على الهمس هو النمط المألوف في بناء اللغة الشعرية، ما يجعلنا نعتبر هيمنة الهمس على الجهر انزياحا عن المعيار وخرقا له، على أساس

1- الإطباق: هو أن يتخذ اللسان عند النطق بالصوت شكلا مقعرا منطبقا على الحنك الأعلى ويرجع إلى الوراء قليلا، وأصوات الإطباق هي ص، ض، ط، ظ، ويقابل الإطباق الانفتاح: وهو عدم رفع مؤخر اللسان نحو الحنك الأقصى وتأخره نحو الجدار الخلفي للحلق عند النطق بالصوت وحروفه هي بقية حروف الهجاء، أما الاستعلاء: فهو أن يستعلي أقصى اللسان عند النطق بالحرف إلى جهة الحنك الأعلى، وأصوات الاستعلاء هي:ع، خ، ق، ض، ص، ط، ظ. ويقابله الاستفال: وهو انخفاض أقصى اللسان عند النطق بالصوت إلى قاع الفم، وجميع الأصوات مستفلة ماعدا أصوات الاستعلاء. ينظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 132، 137، 139، 143.

أن "الأسلوب انزياح يعرف كميا بالقياس إلى المعيار"[1] على حد ماذهب إليه بْيِيرْ كَيرُو، ليتضح بذلك أسلوب المبدع الخاص في التعامل مع لغتة بعيدا عن المعيار الأصل، وهيمنة الجهر على الهمس كانت واضحة في جميع الأبيات عدا البيت الأخير، حيث بلغ عدد الصوامت المهموسة ثمانية عشر صامتا وهي:(السين، الصاد، الحاء، التاء، الفاء، الهاء، الطاء)، في حين أن المجهورة بلغت ستة عشر صامتا وهي:(الباء، الراء، الياء، اللام، الواو، النون)، والظاهر أن الشاعر التمس في الصامت المهموس تلك القدرة الإيحائية والإيقاعية على تصوير العاطفة الملتهبة شوقا إلى لقاء الحبيبة، وهو من دون شك إجراء أسلوبي مهم غايته توظيف اللغة الأكثر تأدية للمعنى والأجدر بإثارة متلقيها.

أما النموذج الثاني الذي نقف عنده، نتفة شعرية لأبي عبد الله بن قاضي ميلة يصف مركبا للروم أوقع به المسلمون فأغرقوه، وأهلكوا كل من كان على متنه يقول(البسيط)[2]:

إِذَا طَفَـــا أَبْصَـــرَ الصَّمْصَـــامَ يَرْقُبُـــهُ أَوْ غَاصَ فِي الْمَاءِ مِنْ خَوْفِ الرَّدَى شَرِقَا

وَأَيُّ عَـــيْشٍ لِمَوْقُـــوفٍ عَلَـــى تَلَـــفٍ يُرَاقِـــبُ الْمِيْتَتَـــيْنِ السَّـــيْفَ وَالْغَرَقَـــا[3]

في هذه النتفة الشعرية جاء حضور الأصوات المهموسة بشكل معتدل، مثلما يظهر في الجدول التالي:

	نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة	
	عدد الأصوات المتواترة	النسة المئوية
الصوامت المجهورة	46	٪63.88
الصوامت المهموسة	26	٪36.11
المـجمـــــوع	72	٪100

فقد بلغت نسبة حضور الأصوات المهموسة 36.11٪، في حين بلغت نسبة الصوامت المجهورة 63.88٪، إلا أن الملاحظ هو الحضور المرتفع نسبيا لبعض الأصوات المهموسة مع انخفاض لأخرى وغياب للبعض الآخر، فقد جاء حرف الفاء المهموس في المرتبة الثانية بعد

1- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص17.

2 - ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص 312، 313 .

3 -الصَّمْصَام : السَّيفُ الصَّارِمُ الذي لا ينثني. شَرِقَ: غَصَّ.

حرف الياء المجهور، من حيث عدد مرات التواتر بست مرات إلى جانب الميم والراء المجهورين وجاء الحرفان المهموسان الصاد والقاف في المرتبة الثالثة بخمس مرات إلى جانب كل من اللام والواو المجهورين، حيث نلمس من خلال هذا مجاراةً حضورية للصوامت المجهورة من بعض نظيراتها المهموسة، كما هو الحال مع صوتي الفاء والصاد، ما يدعونا إلى الوقوف عليها للوصول إلى مدى تأثيرها الإيحائي والإيقاعي في بناء المعنى العام للنص.

لا شك أن تواتر حرف الفاء المهموس، ست مرات (ثلاث مرات في البيت الأول وثلاث مرات في البيت الثاني)، قد يكون من ورائه قصد توخاه الشاعر، بالنظر إلى طبيعة هذا الحرف وإمكانية تجاوبه مع ما ينزع إليه غرض النص، فالفاء صوت صامت مهموس يتسم بالرخاوة" يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة دون أن يتذبذب معه الوتران الصوتيان، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت، وهو بين الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا ، ويضيق المجرى عند مخرج الصوت، فنسمع نوعا عاليا من الحفيف هو الذي يميز الفاء بالرخاوة "[1]. والفاء إذا ما جاء في آخر اللفظ، فإن إيحاءاته في الغالب تتجه نحو" الرقة والضعف والوهن ، بما يتوافق مع موحياته الصوتية في الضعف والوهن"[2]، وبالعودة إلى النص يتأكد لنا بوضوح مدى ملاءمة هذه الإيحاءات وطبيعة النص الذي صور فيه الشاعر حال الروم وهم على متن المركب، وقد وقعوا بين أيدي المسلمين، ما ينبئ عن حالة الاضطراب التي كانوا عليها، يتوجسون خيفة مما سيلحق بهم، وقد ضعف بأسهم ووهنت شوكتهم، وبلغ بهم اليأس كل مبلغ، من رهبة السيف إذا ما أبصروه مخافة الطعن، ومن صخب البحر إذا ما نزلوه مخافة الغرق، لتتشكل لنا صورة توحي بمدى الضعف الذي أصابهم، ضعفا يطابق إيحاءات صوت الفاء وصفاته.

ومن خلال إمعان النظر في بعض الألفاظ التي تضمن تشكيلها الصوتي حرف الفاء يتأكد لنا بوضوح حجم تأثير هذا الصوت إلى جانب الأصوات المهموسة الأخرى التي تماهت مع باقي الأصوات لتشكيل دلالة اللفظ، فلفظ (طَفَا) الذي تضمن إلى جانب حرف الفاء حرف الطاء المهموس الموحي" بالعلو والاتساع"[3]، ولفظ (خَوْف) الذي تضمن إلى

1 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص48.

2 – حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 136.

3 – المرجع نفسه، ص121.

جانب صوت الفاء، صوت الخاء المهموس الموحي" بالرخاوة والتفاهة والاضطراب"[1]، ولفظ (تَلِفَ) التي تضمن إلى جانب حرف الفاء حرف التاء المهموس الموحي" بالرقة والضعف والتفاهة بما يحاكي الرقة والضعف"[2] في صوته، فمجموع الإيحاءات التي انطوت عليها هذه الأصوات المهموسة، هي في الأصل تشكيل للمعنى العام لكل لفظ من هذه الألفاظ، وهو ما يدعم مبدأ دور الصوت في تشكيل المعنى وينفي عنه مبدأ الاعتباطية، إذ يمكن إدراك دلالة اللفظ بالركون إلى المعنى المستخلص من مجموع إيحاءات الأصوات التي يتشكل منها، باعتبار أن كل صوت يشتمل على دلالة لها حظ في تشكيل المعنى العام للفظ، كما هو الحال مع هذه الأصوات المهموسة التي استطاعت إيحاءاتها أن تساوق دلالة الألفاظ، وأن تلقي بظلال معانيها على النص.

في حين أن صوت الصاد المهموس بتواتره خمس مرات (أَبْصَرَ، الصَّمْصَامَ، غَاصَ) قد أكسب البيت الأول ملمحا مميزا، محدثا لإيقاع موسيقي يتناسب وقوة صوته الصفيري، الذي ظهر بوضوح في كلمة (الصَّمْصَام) التي وقع تخيرها من لدن الشاعر في وصفه لسيوف المسلمين، فالصاد "كالرخام الصقيل من الصخور الصماء صلابة ونعومة ملمس، وكالإعصار من الرياح، صرير صوت يقدح ناراً"[3]، وهي صفات تشعرك أنك أمام وصف لسيف لا وصف للحرف، فالصلابة صفة لنصله، والنعومة سمة لملمسه، والنار إنما هي نار الحُبَاحِب[4] تقدح من أثر القراع.

أما النموذج الثالث الذي نقف عنده، فهو قطعة شعرية للشاعر عمران بن سليمان المسيلي[5] وهو يقف على الديار، مطيلا في معالمها التأمل وموقظا في نفسه ذكريات ماض

1 – حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص176.

2 – المرجع نفسه، ص57.

3 – المرجع نفسه، ص149.

4 – نار الحُبَاحِب: ما تطاير من شرر النار في الهواء من تصادم الحجارة أو ما شابه، والحباحب: اسم رجل بخيل كان لا يوقد إلا نارا ضعيفة مخافة الضيفان، فضربوا بها المثل حتى قالوا: نار الحُبَاحِب .

5 – عمران بن سليمان: هو عمران بن سليمان بن محمد بن عمران التميمي الدارمي المسيلي، نشأ بالمسيلة، وتأدب بالمنصورية، خالط ابن رشيق المسيلي، فتعلم منه نظم الشعر، ودارت بينهما مساجلات، قال عنه ابن رشيق في الأنموذج" كان شاعرا مطبوعا، سريع الصنعة، جسور على الكلام والمعاني والأبكار من غير براعة في العلم، ولا تقدم في الطلب. توفي سنة 415 ولم يبلغ الثلاثين.ينظر: مختار حبار: شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية، ص144. حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص311، 312.

عاشه بينها، يقول (الخفيف) [1]:

صَـــاحِ هَـــلْ تَعْـــرِفُ الرُّسُـــومُ الدَّرِيسَـــه أَوْحَشَـــتْ آيُهَـــا وَكَانَـــتْ أَنِيسَـــهْ

قِـــفْ بِـــهَا وَاحْـــبِسْ الْمَطِـــيّ عَلَيْهَـــا فَعَلَـــى أَهْلِهَـــا النُّفُـــوسُ حَبِيسَـــهْ

وَإِلَيْهَـــا تَبَسَـــمْنَ عَـــنْ كُـــلِ ثَغْـــرٍ وَاضِـــحٍ لَا تَرَاهَـــا عَبُوسَـــهْ [2]

في هذه القطعة جاء حضور الصوامت المهموسة بصورة مرتفعة على غير العادة، والجدول التالي يوضح ذلك:

نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة				
	الصوامت المجهورة	النسبة المئوية	الصوامت المهموسة	النسبة المئوية
البيت الأول	14	٪ 46.66	16	٪ 53.33
البيت الثاني	16	٪ 51.61	15	٪ 48.38
البيت الثالث	19	٪ 67.85	9	٪ 32.14
المجموع	49	٪ 55.05	40	٪ 44.94

القراءة الإحصائية لهذه القطعة الشعرية، تكشف لنا عن حضور مرتفع للصوامت المهموسة داخل هذا التشكيل الصوتي وبالتحديد في البيتين الأول والثاني، إذ هيمنت في البيت الأول بنسبة تجاوزت فيها الصوامت المجهورة بصوتين، في حين قاربت في حضورها الصوامت المجهورة في البيت الثاني حيث لم يكن الفارق بينهما سوى صوت واحد، لتتراجع بعد ذلك عائدة إلى معيارها الأصل في التواتر في البيت الأخير، أما عن أكثر الأصوات حضورا فقد كانت الهيمنة على غير ما درجت عليه العادة للصامت المهموس، إذ تواترت الهاء المهموسة اثنتي عشرة مرة، وهي بذلك إلى جانب صوت السين المهموس الذي تواتر ثماني مرات قد بلغ تواترهما عشرين مرة، وهي نسبة تمثل نصف عدد الأصوات المهموسة، في حين جاء في المرتبة الثانية صوت اللام المجهور بتسع مرات، لتتواتر باقي الأصوات بنسب متقاربة تداولا بين الجهر والهمس، ولتؤكد بذلك هذه القراءة الإحصائية التي جاءت مخالفة لما انتهى إليه علماء اللغة من

1 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص313.

2 – الرُسَوم: ما لصق بالأرض من آثار الديار. الدَرِيسة: البالية، المنطمسة. أَوْحَشَت: أصبحت خالية. آيُهَا: أماراتها وعلاماتها. المَطِي: ما يركب ويمتطى. الحَبِيسَة: المنقطعة. الثَّغْرُ: الفَم، المَبْسَم.

تقرير هيمنة الجهر على الهمس في العربية، اعتماد الشاعر على الصامت المهموس بشكل واضح، ما يحيلنا إلى البحث عن السر الكامن وراء هذا الانزياح الحضوري للصوامت المهموسة عن معيارها الأصل، ومدى تأثيرها في تشكيل المعنى العام للنص؟

لقد كانت الرسوم الدارسة في نظر شاعرنا رمزا للماضي، وسبيلا لاسترجاع الذكريات، وإثارة للنفس ومبعثا للأحزان، ومن ثمة كان لبعض الأصوات في صفاتها القدرة على تصوير هذا الماضي بكل معانيه كما سنبين ذلك، وأول ما استرعى انتباهنا هو حسن ابتداء هذه القطعة الشعرية، حيث استهلها الشاعر بلفظ "صاحِ" على الترخيم، بحذف صوت الباء الصامت المجهور، والإبقاء على صوتين صامتين مهموسين رخويين هما الصاد والحاء، والمعروفين بجمال إيقاعهما العذب، ثم بارتباطهما غالبا بالمشاعر الإنسانية.

ولا شك أن النص الذي بين أيدينا نص وجداني ارتبط بذات المبدع وما اختلج في نفسه من مشاعر أمام آثار تلك الرسوم الموحشة التي تمثل حياته السالفة التي قضاها بين تلك الديار بكل ما فيها، ما يجعل هذين الصوتين الأنسب استهلالا، كونهما يتوافقان إيحاء ونغما مع طبيعة النص، وقد أومآ منذ البداية إلى نية الشاعر في الاعتماد على هذا النوع من الأصوات داخل نصه الشعري لتحقيق غايته التعبيرية، وهو ما سنلمسه بوضوح في صوتي السين والهاء المهموسان.

إن الانتشار الواضح لصوت السين الصفيري[1] الرخو المهموس في هذه القطعة الشعرية (ثلاث مرات في البيت الأول وثلاث مرات في البيت الثاني ومرتين في البيت الأخير)، مقترنا مع صوت الهاء المتفق معه صفاتيا في الهمس والرخاوة والانفتاح في أكثر من لفظ، الأمر الذي ساهم أكثر في تأدية وظيفتهما الدلالية والجمالية المنوطة بهما وتأكيدها، وإذا ما وقفنا ابتداء على صوت السين نستجلي وظيفته، فإن هذا الصوت على حد ما ذهب إليه حسن عباس، إذا ما وقع في آخر اللفظ" يخفت به ويسكن مما يحد من فاعليته، ويكون بالتالي أوحى بالخفاء والرقة والضعف والاستقرار"[2]. ومن دون شك أن التأمل في هذا النص الشعري بحثا عن المعاني التي اكتنزها بين جنباته بعيدا عن دلالة الأصوات، يسوقنا إلى التأكيد على الصلة الوثيقة بين

1 – الأصوات الصفيرية: هي أصوات يضيق جدا مجرى الهواء عند مخرجها فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا، وهي الصاد والسين والزاي. ينظر: عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، ص157.

2- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص114.

ما يحمله من دلالات وبين إيحاءات صوت السين، فالحركة التي كان عليها الشاعر وصاحبه والمطي، استحالت فجأة بقوله (قف بها واحبس) إلى خفت وسكون أمام تلك الآثار الدارسة، لتستقر عيونه على تلك الرسوم وقد اختفت كل أماراتها وسكنت بعدما كان يستأنس بها، ليقف أمامها موقف الإنسان الضعيف المذهول، الذي اختلج صدره صورا من ذكريات ماضيه السعيد الذي قضاه بين تلك الديار، التي فرت منها الحياة بكل معانيها، مع حسرة مكبوتة على حال تلك الرسوم وقد انقلب عليها الدهر.

في حين أن صوت الهاء المعبر" عن الاضطرابات والانفعالات النفسية...، ومشاعر اليأس والبؤس والهجران"[1]، فقد أعرب أكثر عن وجدان الشاعر ونفسيته المضطربة، وهو يقف على تلك الرسوم الدريسة، التي بعثت في نفسه الأسى، وأثارت لا محال شيئا من الشجن، حنوا إلى تلك الأيام التي أمضاها في تلك الديار وقد ذهب نورها وظلامها وخلت أيامها ولياليها، فاندفاع كمية كبيرة من النفس مع صوت الهاء الساكنة حال النطق بها في نهاية كل بيت، هو إخراج لتلك الآهات المخبوءة المنبعثة من صوت هذا الحرف، وهو إظهار لنوع من التأوه والتعبير عن دهشته أمام ذلك الموقف، ومن دون شك فإن سكون صوت الهاء، هو رمز لسكون تلك الديار وسلب لحركة أهلها.

ومثلما أوقفنا توافق إيحاءات هذين الصوتين المهموسين مع مشاعر الشاعر، يستوقفنا أمر ورودهما مقترنين في أكثر نهايات أشطر هذه القطعة الشعرية فقوله:(الدَّرِيسَهْ، أَنِيسَهْ، حَبِيسَهْ، عَبُوسَهْ)، أمر أحدث نوعا من التماثل والتوازن بين هذه الألفاظ وأكسبها نغما موحدا، مؤديا وظيفة تعبيرية وأخرى موسيقية، حققها أكثر صوت السين بصداه الإيقاعي المميز لملمحه الصفيري العالي، كونه" أندى في السمع"[2]، ليرفع بذلك من مستوى التحكم الدلالي لهذه الألفاظ في المعنى العام ومن أثرها الجمالي الذي استمدت موسيقته الشاجنة من تماثل حروف ألفاظها المساوقة للجو العام للنص.

1- حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص192.

2- سيبويه: الكتاب، ج4، ص464.

ولنظهر أكثر مدى تأثير الصوامت المهموسة في تشكيل دلالة النص وتحقيق إيقاع نغمي خاص، سنقف على قصيدة أنشأها ابن رشيق يرثي فيها المعز بن باديس، يقول: (البسيط)[1]:

لِكُـلِّ حَـيٍّ وَإِنْ طَـالَ الـمَدَى هُلُـكُ ... لَا عِـــزٌّ مَـــمْلَكَةٍ يَبْقَـــى وَلَا مَلِـــكُ

لِـــحَادِثٍ مِنْـــهُ فِي أَفْوَاهِنَـــا خَـــرَسٌ ... عَـــنِ الْحَـــدِيثِ وَفِي أَسْمَاعِنَـــا سَـــكَكُ

يَهَـــابُ حَاكِيـــهِ صِـــدْقاً أَنْ يَبُـــوحَ بِـــهِ ... فَكَيْـــفَ ظَنُّـــكَ بِالْحَـــاكِينَ لَـــوْ أَفِكُـــوا

أَوْدَى الْـــمُعِزُّ الَّـــذِي كَانَـــتْ بِـــمَوْضِعِهِ ... وَبِاسْمِـــــهِ جَنَبَـــــاتُ الْأَرْضِ تَمْتَسِـــــكُ

فَالصَّـوْتُ فِي صَـحْنِ ذَاكَ الْقَصْـرِ مُرْتَفِـعٌ ... وَالسِّـــتْرُ عَـــنْ بَابِ ذَاكَ الْبَهْـــوِ مُنْهَتِـــكُ

وَلَّى الْمُعِـــزُّ عَلَـــى أَعْقَابِـــهِ فَرَمَـــى ... أَوْ كَـــادَ يَنْهَـــدُّ مِـــنْ أَرْكَانِـــهِ الْفَلَـــكُ

مَضَـــى فَقِيـــداً وَأَبْقَـــى فِي خَزَائِنِـــهِ ... هَـــامَ الْمُلُـــوكِ وَمَـــا أَدْرَاكَ مَـــا مَلَكُـــوا

مَـــا كَـــانَ إِلَّا حُسَـــاماً سَـــلَّهُ قَـــدَرٌ ... عَلَـــى الَّـــذِينَ بَغَـــوْا فِي الْأَرْضِ وَانْهَمَكُـــوا

كَأَنَّـــهُ لَمْ يَخُـــضْ لِلْمَـــوْتِ بَحْـــرَ وَغَـــىً ... خُضْـــرُ البِحَـــارِ إِذَا قِيسَـــتْ بِـــهِ بِـــرَكُ

وَلَمْ يَجُـــــدْ بِقَنَـــــاطِيرٍ مُقَنْطَـــــرَةٍ ... قَـــدْ أَرْعَبَـــتْ بِاسْمِـــهِ ابْرِيزَهَـــا السِّـــكَكُ

رُوحُ الْمُعِـــزِّ وَرُوحُ الشَّـــمْسِ قَـــدْ قُبِضَـــا ... فَـــانْظُرْ بِأَيِّ ضِـــيَاءٍ يَصْـــعَدُ الْفَلَـــكُ

فَهَـــلْ يَـــزُولُ حِـــدَادُ اللَّيْـــلِ عَـــنْ أُفُـــقٍ ... وَهَـــلْ يَكُـــونُ لِصُـــبْحٍ بَعْـــدَهُ ضَـــحِكُ [2]

إن أول ما نُلَمِّح إليه قبل الخوض في الصوت المهموس وأثره، قول الشاعر نفسه في كتاب العمدة وهو يتحدث عن سمة الرثاء:" وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع، بين الحسرة مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا"[3] وهو ما نلمسه فعلا من خلال مزاوجته بين الندب والتأبين، إذ سعى ندبًا إلى الإبانة عن شدة الجزع وهول المصيبة التي أصابته هو وكل من كان تحت حكم الملك المعز الذي عمده المرض لينزل به حمامه، وراميا بعد ذلك تأبينا إلى تعديد مناقبه، وتصوير فضائله، وتعظيم خصاله، ليجمع من خلال كل هذا، بين المرثاة والأمدوحة، وليصور لشخصه موقفين، أظهر من خلال

1- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص137، 139.

2- السَكَكْ: الصمم، الإبريز: الذهب الخالص، ابريزها: الإبريز: الحلي الصافي من الذهب.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص757.

الأول حجم التأسي والأسف، في حين جاء الموقف الثاني ليحمل معه معاني السيادة والشرف، لتُخلق لنا صورة أبدت حجم الصراع والاضطراب الداخلي الذي عاشه الشاعر، حيث تراوحت نفسيته بين حالة من الضعف لفقد الملك وحالة من القوة تعظيما له.

إن تصوير تجربة مثل هذه تسلتزم بالضرورة لغة معبرة، وأصوات معبرة، تتناسب والمحتوى وتتناغم ونفسية الشاعر وتتموج تموجها، لنصل من خلالها إلى الكشف عن دور الصوت الصامت بشكل عام والمهموس منه بشكل خاص داخل هذا التشكيل اللغوي، من خلال مساهمته في بناء فنية النص وتحقيق جماليته، عن طريق الإيحاء بالمعنى وخلق إيقاع نغمي ينسجم مع نفسية الشاعر، وللوقوف على هذا كان لزاما علينا بداية، أن نحصي حجم تواتر كل صوت من الأصوات، والجدول التالي سيوقفنا على نسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة داخل هذا التشكيل الصوتي.

جدول إحصائي لنسبة تواتر الصوامت المجهورة والمهموسة في القصيدة

الصوامت المجهورة			الصوامت المهموسة		
الصوت	التواتر	النسبة المئوية	الصوت	التواتر	النسبة المئوية
اللام	50	%18.72	الكاف	31	%21.08
النون	43	% 16.10	الهاء	24	%16.32
الميم	28	%10.48	الفاء	18	%12.24
الباء	26	%9.73	الحاء	15	%10.20
الواو	22	%8.23	السين	14	%9.52
الراء	21	%7.86	القاف	14	%9.52
الدال	17	%6.36	التاء	13	%8.84
العين	16	%5.99	الصاد	07	%4.76
الياء	16	%5.99	الخاء	04	%2.72
الزاي	11	%4.11	الطاء	03	%2.04
الضاد	07	%2.62	الثاء	02	%1.36
الذال	04	%1.49	الشين	02	%1.36

الجيم	02	%0.74	–	–	–
الغين	02	%0.74	–	–	–
الظاء	02	%0.74	–	–	–
المجموع	267	٪100	المجموع	147	٪100

- مجموع الصوامت المجهورة والمهموسة : 414 صامت.
- مجموع الصوامت المجهـورة : 267 – النسبة المئوية : ٪64.49
- مجموع الصوامت المهموسة : 147 – النسبة المئوية : ٪35.50

الدراسة الإحصائية بينت أن أكثر الأصوات هيمنة هي الصوامت المجهورة، لكن بالمقابل كان لبعض الصوامت المهموسة حظ من هذه الهيمنة، وهو ما يؤكده التواتر المكثف لصوت الكاف مقارنة بباقي الأصوات المهموسة، إذ تواتر إحدى وثلاثين مرة، وبنسب متفاوتة بين مختلف أجزاء أبيات القصيدة، محتلا بذلك المرتبة الثالثة لأكثر الصوامت هيمنة، بعد صوتي اللام والنون المجهورين، تلاه بعد ذلك صوت الهاء بأربع وعشرين مرة، ثم صوت الفاء بثماني عشرة مرة، في حين تواتر صوت الحاء خمسة عشر مرة، ثم صوتي السين والقاف بأربع عشرة مرة، فالتاء بثلاث عشرة مرة، لتواتر باقي الأصوات المهموسة بنسب منخفضة، نجدها تظهر على استحياء في مواضع متفرقة، أعلاها الصاد بسبع مرات وأدناها صوتي الشين والثاء بمرتين، هذا الفارق في المستوى الحضوري حتما أحدث فارقا من حيث قدرة كل صوت من الأصوات في السيطرة على المعنى والتحكم في الجرس الموسيقي للنص.

والحاصل أن الحضور الصوتي للصوامت المهموسة لم يكن بالمرتفع، حيث بلغت نسبتها ٪35.50، والملاحظ أن هذا الحضور جاء وفق صورتين، الصورة الأولى وهـي الأكثر شيوعا، وقد أكدت على هيمنة الجهر على الهمس في أكثر أبيات القصيدة، أما الثانية فقـد تمثلت في مجاراة الصوامت المهموسة حضوريا للصوامت المجهورة، إلا أن ذلك لم يكن سوى في ثلاثة أبيـات (البيت الثاني والثالث والخامس)، حيث بلغت نسبة التواتر (46.87%، 48.48% ، 47.61%) على التوالي، مشكلة نوعا من أنواع الانزياح الصوتي، دون أن نلمس أي شكل من أشكال الهيمنة للصامت المهموس على المجهور، وهو ما يؤكد نظرية شيوع الجهر على

الهمس في الغالب، وهذا ما يدعونا إلى التساؤل عن مدى تأثير الصوامت المهموسة في تشكيل الدلالـة بقطع النظر عن حجم تواترها الذي لا يسعنا تركه وإهماله.

لقد شكل الحضور المهيمن لصوت الكاف المهموس على باقي الصوامت المهموسة أبرز ظاهرة صوتية لافتة ارتبطت بالصوامت المهموسة، إذ تكرر إحدى وثلاثين مرة، ما يدفعنا إلى البحث عن الغاية التي يقصدها الشاعر من وراء التكثيف الحضوري لهذا الصوت، فالكاف من حيث الصفة هو صوت" شديد مهموس، يتكون بأن يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا، فإذا وصل إلى أقصى الفم قرب اللهاة انحبس الهواء انحباسا كاملا، لاتصال أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، فلا يسمح بمرور الهواء، فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئا انبعث الهواء إلى خارج الفم محدثا صوتا انفجاريا"[1]، أما إيحائيا فإن هذا الصوت إذا ما جاء في آخر اللفظ" فإن معانيه قد تدل على الاحتكاك ماديَّه ومعنويِّه، كما يـوحي بالشدة وقد يأتي للإيـحاء بالضخامة والتجميع"[2]، فإذا جئنا نتقصى العلاقة القائمـة بين ما يحمله هذا الصوت صفاتيا وإيحائيـا والنـص، فإن أول ما يلفت نظرنا، هو صفة الانفجار[3] بعد الحبس أو الوقف الذي يحدث لهذا الصوت، والتي حملت الشاعر من أجل إظهارها على تكراره إحدى وثلاثين مرة، مستعينا بصوامت أخرى تتفق معه في صفة الانفجار ثلاثة منها مهموسة وهي(القاف، التاء، الطاء) التي مثلت إلى جانب الكاف نسبة 41.84٪ من مجموع الصوامت المهموسة، وثلاثة مجهورة وهي: (الباء، الدال، الضاد)، والتي مثلت نسبة 18.71٪ من مجموع الصوامت المجهورة، ليبلغ بذلك مجموع تواتر هذا النوع من الأصوات داخل القصيدة مائة وإحدى عشرة مرة، في حين سجلنا أعلى نسبة تأثير لهذه الأصوات في البيتين الحادي عشر والثاني عشر، حيث تواترت خمس وعشرين مرة، وكان صوت الباء قد شكل فيها أعلى نسبة تواتر حيث تكرر ثماني مرات

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص71.

2-ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص71.

3 -الأصوات الانفجارية: تحدث جراء انحباس النفس في موضع من المواضع المختلفة حين تلتقي التقاء محكما لحظة من الزمن مثل التقاء الشفتين، أو طرف اللسان بأصول الثنايا، أو التقاء أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى، ليحدث ذلك النفس المنحبس بعد الانفصال المفاجئ صوتا انفجاريا وهو ما اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الشديد ويسميه المحدثون انفجاريا (plosive) والأصوات الانفجارية هي الباء، التاء، الدال، الطاء ـ الضاد، الكاف، القاف والجيم القاهرية. ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص24،25.

ثم الكاف والتاء والقاف أربع مرات لكل صوت، ثم الطاء والضاد بمرتين في حين أن الدال لم يتواتر سوى مرة واحدة.

وبالعودة إلى صوت الكاف الذي انتشر داخل هذه القصيدة على مسافات متقاربة نسبيا بين كل حضور وآخر، ولما جاء حرف رويٍّ، فقد ساهم أكثر في الحفاظ على هذا التقارب الحضوري، الذي انجر عنه ظهور نغم موسيقى متميز تميز صدى هذا الحرف وحسن توزيعه، ذلك أن" الأصوات التي تكررت في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان"[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإننا نجد أن أكثر حالات تواتره من حيث تجسيد صفاته، قد تجسدت في صفة الانفجار التي يتسم بها، بغض النظر عما يحمله من المعاني الحقيقية التي ينطوي عليها ويوحي بها، فكل انحباس للهواء إنما يعقبه انفجار ينتج لنا هذا الصوت الذي تواتر بهذا الشكل المكثف، مولدا في كل مرة يصدر فيها انفجارا يعكس معه حجم الألم الداخلي الذي يكابده الشاعر، ألم لا سبيل لإظهاره والتخفيف من شدة وطأته سوى الاستعانة بمثل هذا النوع من الأصوات.

أما الحديث عن المعاني التي حملها حرف الكاف بعيدا عن صفاته الصوتية، فإننا نجد أنفسنا نقف على القليل من الكلمات التي قد تمكننا من الوصول إلى ما وراء هذا الصوت من دلالة، إذا ما قارناه بعدد مرات تواتره داخل النص، والتي يمكن حصرها في هذه الكلمات (هُلُكُ، سَكَكُ، أَفِكُوا، تَمْتَسِكُ، مُنْهَتِكُ، انْهَمَكُوا، السِّكَكُ، ضَحِكُ)، وهي ألفاظ تحمل سواء في ذاتها أو داخل السياق الذي وردت فيه معاني الشدة والهلع، و"على شدة الجزع يبنى الرثاء"[2]، فتوظيف هذه الألفاظ القوية في وقعها على السمع والشديدة في تأثيرها على النفس، إنما جاء ليصور عظم المصيبة وهول الفاجعة، باستثناء لفظ "الضحك"، الذي جاء هو الآخر ضمن جملة استفهامية.

1 – إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2 ، 1952، ص43.

2– ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 766.

أما الصوامت الاحتكاكية[1] المهموسة فقد حضرت بشكل ملحوظ، وكان أكثرها حضورا صوت(الهاء والفاء والحاء والتاء)، حيث قدر مجموع تواترها بسبعين مرة من أصل مئة وسبعة وأربعين صامتا مهموسا، أي بنسبة وصلت إلى 47.61 ٪، هذه الأصوات جاءت تحمل في طياتها دلالات تتماشى وتنوع الخطاب في القصيدة، فحرف الحاء والهاء في البيت الأخير في قوله:

فَهَــلْ يَــزُولُ حِــدَادُ اللَّيْــلِ عَــنْ أُفُــقٍ وَهَــلْ يَكُــونُ لِصُــبْحٍ بَعْــدَهُ ضَــحِكُ

فالحاء تردد ثلاث مرات(حِدَادُ، لِصُبْحٍ، ضَحِكُ) ضمن مفردات تحيلنا دلاليا إلى مشاعر إنسانية، وهي صفة أصيلة في صوت الحاء الشعوري، أما حرف الهاء الذي تردد في قوله:(فَهَلْ، وَهَلْ، بعده)، فهو من الأصوات الشعورية الدالة على الحزن واليأس والضياع كما مر بنا، وقد تردد في هذا البيت مرتين ضمن حرف استفهام، تنم في ظاهرها عن أسئلة تعج بها دواخل الذات الشاعرة، حاملة معها علامات الحيرة، ودلائل الحزن والأسى والتحسر على رحيل الملك.

أصوات الصفير المهموسة المتمثلة في حرفي السين والصاد هي الأخرى، كان وقعها أيضا باديا في هذه القصيدة على الرغم من أنها لم تتردد كثيرا، حيث تواتر حرف السين أربع عشرة مرة في حين أن الصاد لم يتواتر سوى سبع مرات، ولإظهار هذا الأثر سنقف بالتحديد عند البيت الخامس في قوله:

فَالصَّــوْتُ فِي صَــحْنِ ذَاكَ الْقَصْــرِ مُرْتَفِــعُ وَالسِّــتْرُ عَــنْ بَابِ ذَاكَ الْبَهْــوِ مُنْهَتِــكُ

كرر الشاعر حرف الصاد أربع مرات في صدر البيت، وكرر حرف السين مرتين، ما جعلنا نسمع معهما ذلك الرنين القوي الذي يحرك المشاعر، ويظهر حجم الانفعال النفسي الشديد الذي اعترى الشاعر يوم وفاة الملك، ولأن الصاد صوت صارخ، فإنه يجعلنا نلمس في الموسيقى التي يخلقها الكثير من معاني التوجع قد لا نجدها في غيره من الأصوات، أما السين ففي قوله :

1- الأصوات الاحتكاكية: هي أصوات" عند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما وإنما يكتفي بأن يكون مجراه ضيقا، ويترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت ما ينجر عنه، حدوث نوع من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته بالنظر نسبة ضيق المجرى، وقد اصطلح القدماء على تسميتها بالأصوات الرخوة، في حين يسميها المحدثون بالأصوات الاحتكاكية Fricatives. ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص25.

مَـــا كَـــانَ إِلَّا حُسَـــاماً سَـــلَّهُ قَـــدَرٌ عَلَـى الَّـذِينَ بَغَـوْا فِي الْأَرْضِ وَانْهَمَكُـوا

قد حمل في طيات تلك السلاسة المميزة له، معاني الشدة والفعالية فلفظة "حُساما" قد رَسمت صورة الإنسان الأشوس الحَمِسِ، المَصِعُ في شذب أعدائه، أما لفظة "سلَّه" فقد جسدت صفتي" التحرك والمسير بما يتوافق مع خاصية الانزلاق في صوت"[1]السين.

كما ينبغي أن ننبه أيضا إلى ظاهرة أسلوبية مميزة من حيث توظيف الأصوات وهندستها، وهذا في بعض أبيات القصيدة، كما يظهر في الجدول التالي:

	الصوامت المهموسة	النسبة المئوية	الصوامت المجهورة	النسبة المئوية
البيت الثانـي	15	% 46.87	17	%53.12
البيت الثالث	16	% 48.48	17	%51.51
البيت الخامس	20	% 48.78	21	%51.21

حيث طغى نوع من التوازن الصوتي على بعض الأبيات مثلما أشرنا سابقا، من خلال توظيف الصوامت المجهورة ونظيرتها المهموسة بشكل متقارب عدديا ومتعاقب هندسيا، حيث نجد أن الفارق الحضوري بينهما لم يتجاوز صوتين على الأكثر، وهذا في البيت الثاني والثالث والخامس، على عكس باقي الأبيات التي كانت فيها الهيمنة لصالح الصامت المجهور على المهموس جلية.

هذا التقارب العددي -كما ذكرنا- انجر عنه تعاقب حضوري، جاء بشكل أحادي حينا وكتلي حينا آخر، ولا ريب أن في هذا النوع من التوظيف الصوتي تجسيد لشكل من أشكال الانزياح، والذي يعتبر على حد ما ذهب إليه سبيترز " مقياسا رزينا لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدل على العبقرية الفردية للكاتب"[2] ، خالقا نوعا من الجمالية الصوتية على مستوى هذه الأبيات، مردها ذلك التراوح بين الجهر والهمس، على اعتبار أن لكل منهما أصواته الخاصة، ولكل صوت معنى يحمله وإيقاع يميزه.

1 - حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص111.

2- يوسف وغليسي: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، ص191.

التواتر الصوتي للصوائت :

أومأنا سابـقـا إلى أن علماء اللغة قد وقفوا في تقسيمهم للأصوات على قسيمين رئيسيين، أطلق على الأول مصطلح الصوامت وعلى الثاني الصوائت، بيد أننا لم ننبه ثمة إلى وجود اختلاف في ضبط تسمية واضحة للقسيم الثاني من هذه الأصوات، فقد رأى إبراهيم أنيس ضرورة تسميتها بأصوات اللين، بقوله:" وأصوات اللين في اللغة العربية هي ما اصطلح القدماء على تسميته بالحركات من فتحة وكسرة وضمة، وكذلك ما سموه بالألف اللينة والياء اللينة والواو اللينة وعدا هذا فأصوات ساكنة"[1]، أما كمال بشر فقد نزع إلى تسميتها بالحركات على اعتبار أنها الأشهر استعمالا والأوسع مدلولا، مجيزا في مقابل ذلك تسميتها بالصوائت، ونهج نهجه طائفة من الباحثين مثل عبد الصبور شاهين، الذي يرى أن "الأصـوات التي تتكون منها الكلمة تنقسم بالضرورة إلى نوعيـن:1- نـوع الصوامت 2-نوع الحركات"[2]، في حين آثرت طائفـة أخـرى مـن الباحثيـن تسميتها بالصوائت أمثال محمود السعران الـذي رأى أن " الصوت الكلامي ينقسم من القسمين العامين المعروفين بالصوائت والصوامت"[3]، وهو المصطلح الذي ارتضيناه في بحثنا اسما لهذا النوع من الأصوات.

وبالعودة إلى الأثر الذي من أجله صنفت الأصوات إلى صوامت وصوائت، ذلك أن اعتراض عائق لمجرى الهواء المندفع من الرئتين، سواء كان اعتراضا تاما، أو مجرد تضييق جزئي، ينجر عند حدوث احتكاك (friction)، يجعل من هذا الصوت صوتا صامتا، يأتي مجهورا مثلما قد يأتي مهموسا، في مقابل ذلك فإن اتساع المخرج الصوتي حال النطق ببعض الأصوات يساهم في غياب أي اعتراض للصوت، ما يجعل كل صوت ينتج بهذا الشكل صوتا صائتا مجهورا، ومن دون شك أن غياب هذه الاعتراضات يساهم في الرفع من درجة الوضوح السمعي عكس الصوامت التي قد تفقد قدرتها الإسماعية من جراء الاحتكاك، وهو الاعتبار الذي من أجله تم الفصل بين هذين النوعين من الأصوات.

والصوائت في العربية كما هو معروف حركات قصيرة وهي الفتحة والضمة والكسرة وحركات طويلة وهي الألف والياء والواو، وقد أشار ابن جني إلى ذلك بقوله" اعلم أن الحركات

1 – إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص29.

2 – عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980، ص26.

3 – محمود السعران: علم اللغة، ص148.

أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث وهي الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو، وقد كان متقدمو النحويين يُسمون الفتحة الألف الصغيرة والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة، ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف كوامل، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض...، فتجد فيهن امتداداً واستطالة ما، فإذا أوقعت بعدهن الهمزة أو الحرف المدغم ازددن طولاً وامتدادا ...، ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف ، أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه"[1]، وفي هذا القول تأكيد على العلاقة بين الحركات الثلاث القصار وبين حروف المد.

ولا ريب أن الصوائت سواء القصيرة أو الطويلة هي عامل رئيس في تحوير المعنى الأصلي للكلمة وتعديله وفق صيغ مختلفة للوصول بها إلى دلالات مخصوصة، تختلف بحسب اختلاف هذه الصوائت وتنوعها، دون أن تزيح الكلمة عن معناها الأصل الذي ترجع إليه، ليبعث هذا التنويع في الصوائت على اختلافها داخل الكلمة وفي السياق على تنوع في النغمات، هذه الأخيرة التي إذا ما ارتبطت بالجانب النفسي للمبدع وخلقَت موسيقى تتناسب والجو العام للكلام فهي تشارك بكل تأكيد في بناء المعنى وتصويره، ذلك أن" مادة الصوت هي مظهرُ الانفعال النفسي، وأن هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سببٌ في تنويع الصوت بما يُخرجه فيه مدًّا أو غُنَةً أو لينًا أو شدةً وبما يهيئ له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابُعه على مقادير تُنَاسب ما في النفس من أُصولها، ثم هو يجعل الصوت إلى الإيجاز والاجتماع أو الإطناب والبَسْط ما يكسبه من الحدة والارتفاع والاهتزاز وبُعد المدَى ونحوها مما هو بلاغةُ الصوت في لغة الموسيقى"[2]، لذلك لم نشأ أن نهمل هذه القيمة الوظيفية للصوائت داخل النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، وذلك من خلال الوصول إلى الأثر الذي تركته داخل نصوصهم والوقوف على مدى استثمارهم للخاصية الموسيقية التي تحملها الصوائت، في تحقيق التناسب بين مادتهم الصوتية والصورة المعنوية المقصودة.

1 – عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسن الهنداوي، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط3، 1993، ص17، 18.

2 – مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص295.

النموذج الأول الذي نقف عنده، قطعة شعرية لابن قاضي ميلة، يصف فيها مجلس خمر، يقول(الكامل) [1]:

وَمُدَامَـــةٍ عُـــنِيَ الرُّضَـــابُ بِمَزْجِهَـــا فَأَطَابَهَـــا وَأَدَارَهَـــا التَّقْبِيـــلُ

ذَهَبِيَّـــةٌ ذَهَـــبَ الزَّمَـــانُ بِجِسْـــمِهَا قِـــدْمًا فَلَـــيْسَ لِوَصْـــفِهَا تَحْصِـــيلُ

بِتْنَـــا وَنَحْـــنُ عَلَـــى الْفُـــرَاتِ نُـــدِيرُهَا وَهْنًـــا فَأَشْـــرَقَ مِـــنْ سَـــنَاهَا النِّيـــلُ

فَكَأَنَّهَـــا شَمْـــسٌ وَكَـــفٌّ مُـــدِيرِهَا فِينَـــا ضُـــحًى وَفَـــمُ النَّدِيـــمِ أَصِـــيلُ[2]

الوقوف إحصائيا على هذه القطعة الشعرية، يظهر تلك الهيمنة الواضحة للصائت الفتحة بنوعيه القصير والطويل، على اعتبار أن النوع الأول هو بعض من الثاني، وأن الفارق بالدرجة الأولى هو فارق كمي، وهذا ما يبينه الجدول التالي:

نسبة تواتر الصوائت					
عدد مرات تواتر الصوائت القصيرة		النسبة المئوية	عدد مرات تواتر الصوائت الطويلة		النسبة المئوية
الفتحة	44	٪55.69	الألف	22	٪64.70
الكسرة	16	٪20.25	الياء	08	٪23.52
الضمة	19	٪24.05	الواو	04	٪11.76
المجموع	79	٪100	المجموع	34	٪100

بداية نلاحظ أن مجموع تواتر الصائت القصير (الفتحة) أربع وأربعين مرة، وهو حضور طبيعي بالنظر إلى كثرة دوران الفتحة وشيوعها في الكلام العربي مقارنة بباقي الصوائت القصيرة، في حين جاء الصائت القصير (الضمة) في المرتبة الثانية بتواتر قدر بتسع عشرة مرة، في حين تواتر الصائت القصير (الكسرة) ست عشرة مرة، أما عن الصوائت الطويلة فقد كانت حضورها واضح في بناء هذا التشكيل الصوتي، إذ بلغ عدد مرات حضورها أربعا وثلاثين مرة، مع تفاوت حضوري واضح فيما بينها، حيث عادت الغلبة للصائت الطويل (الألف)

1 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 214.

2 – مُدَامَة: الخمر. الرُّضَاب: الريق المرشوف، رغوة العسل. الفُرَات: أحد الأنهار الكبيرة في جنوب غرب آسيا. نُدِيرُها: نتداولها. وَهْنًا: نحو منتصف الليل. سَنَاها: ضوءها. أَصِيل: الوقت حين تصفر الشمس لمغربها.

على غيره من الصوائت، إذ تواتر اثنتين وعشرين مرة بنسبة بلغت 64.70٪، وهي نسبة عالية إذا ما قورنت بنسبة تواتر باقي الصائتين، فالصائت الطويل (الياء) تواتر ثماني مرات بنسبة بلغت 23.52٪، في حين نلاحظ انخفاضا واضحا في نسبة حضور الصائت الطويل (الضمة) الذي لم يتواتر سوى أربع مرات، فكان بذلك حضور صائت الفتحة بنوعيه أكثر من صائت الكسرة والضمة مجتمعين، ما يحيلنا إلى البحث عن أثر هذا التواتر الواضح للفتحة بنوعيها القصير والطويل، إذا ما كان هذا يتماشى فقط ونظرية شيوعها في الكلام، أم أن للنفس والتأثير في المعنى علاقة بذلك.

لقد شكلت ظاهرة تعاطي الخمر، والتردد على مجالسها، لدى بعض الشعراء الذين مالوا إلى هذا النوع من اللهو والمجون، أمثل مقام يجاد فيه وصف الخمرة والتغزل بها، وأنسب فرصة يلوذ فيها المرء من واقع عجر عن مسايرته، ليحلق بنفسه إلى سماء تلك النشوة الزائفة التي يرى فيها السبيل الأنجع لجلب المتعة وإراحة النفس، والفرصة المواتية للتعبير عن المكامن والتنفيس عن المشاعر، فلا ريب أن الشاعر سيقع في عشق من كانت سبيلا إلى تحقيق هذه المتعة، ليجد نفسه يترنم بها في شعره فيُلبسه ما يلزم من النغم مناسبة للمقام الذي يفرض عليه ذلك، باحثا عن كل ما من شأنه أن يخلق هذه الموسيقى التي تتواءم مع نفسيته وطبيعة مجلسه، إذ طالما ارتبط الخمر بالغناء.

ولاشك أن تحقيق هذا المقصد لن يَتَأتَّى إلا بالبحث عن مصادر هذه الموسيقى، التي وَجد ابن قاضي ميلة جزءا منها في الصوائت الطويلة على اعتبار أنها تساهم في خلق تنوع موسيقي سواء داخل الكلمة أو الجملة، ذلك أن لها إلى جانب" وظيفة تنويع الأصل وظيفة موسيقية فنية، فإنها تفسح المجال لتنوع النغم الموسيقي للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها"[1]، وهو ما حمل شاعرنا على الاستعانة بها بشكل مكثف، وبالتحديد الصائت الطويل(الألف) مقارنة بالياء والواو، على اعتبار أنه" أوسع من مخرجيهما...، وأخف هذه الحروف وأعذبها جرسا وأمدها نفسا"[2]، حيث جاء توزيعه متساويا نسبيا من حيث العدد بين الصدر والعجر، ما أضفى على هذه القطعة الشعرية صبغة فنية مميزة.

1 – عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص65.

2 – تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1983، ص21، 22.

والظاهـر أن صـائت الفتحـة أطول من الضمة والكسرة،كما أن الأصل في الألف إذا ما وقعت "في أواسط المصادر أو أواخرها، يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصية الامتداد عليها في المكان أو الزمان"[1]، وكأن الشاعر بتكثيفه الحضوري لصائت الفتحة بنوعيه (القصير والطويل) أراد أن يخلق جوا من التمدد الزماني، ليطيل في زمن ترنمه بمحبوته مستمتعا بمجالستها، رافضا مفارقتها، دون أن نُغفـل الصائت الطويـل اليـاء الـذي ساهم هو الآخر في صنع هذا الامتداد الزمني، حينما التزم الشاعر تكراره في كل مرة يتردد فيها حرف الروي (اللام).

ومن بين الملاحظات التي نلمحها في هذا التشكيل الصوتي، أن أكثر الكلمات التي انتهت بصائت الألف، قد جاءت مرتبطة بحرف الهاء العائد على الخمرة، حيث كثف الشاعر من توظيفه وبرع في توزيعه، إذ نجد أنفسنا نقف على عدد من المقاطع المتوسطة في ثنايا هذه القطعة الشعرية، تجمع بين صائت (الهاء) وحركة طويلة (الألف)، وذلك في قوله:(بِمَزْجِهَا، فَأَطَابَهَا، أَدَارَهَا، بِجِسْمِهَا، لِوَصْفِهَا، نُدِيرُهَا، سَنَاهَا، فَكَأَنَّهَا، مُدِيرِهَا)، وما زاد القطعة جمالية تردد المقطع نفسه (ها: صامت + حركة طويلة) محققا الموسيقى نفسها، نهاية كل صدر بيت من هذه الأبيات.

ولا شك أن الشاعر في توظيفـه لهذا الملمح الأسلوبي، الذي جمع فيه بين صوت الهاء – باعتباره من أسهل الأصـوات نطـقا وأقـلها جهدا– والألـف الطويلة باعتبارها هي الأخرى على عكس الياء والواو" لا تكلف الناطق إلا إرسال النفس حرًّا، وترك مسرى الهواء أثناء النطق بلا عناء في تكييفه "[2]، قد سعى إلى إضفاء طابع ترنمي في نهاية هذه الكلمات وداخل ثنايا النص، ذلك أن صدور صوت الهاء في آخر كل كلمة من هذه الكلمات فيه إرسال للنفـس من أقصى الحلـق، فنطقها لايتـم إلا بفتح الفم على الحنجرة، مع إيصالـها بحرف يشكل امتداد أطول لـهذا النفس، لنصل إلى أن هذين الصوتين في اجتماعهما كانا قادرين على إمداد النص بما يحتاجه من مد يمنح النص قيمة سمعية وتطريبا تطيب له النفس وتأنس بسماعه، وهو أمر يجعل النص من الوجهة التأويلية نصا طافحا بالنغم والغنائية.

1 – حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 97.

2 – إبراهيم مصطفى: إحياء النحو، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دس، ص 56.

النموذج الثاني الذي سنقف عليه قطعة شعرية لأبي الحسن التلمساني يخاطب فيها نفسه، يقول فيها(الطويل) [1]:

حَــرَامٌ عَلَــى نَفْسِــي لَــذَاذَةُ عَيْشِــهَا ... إِلَى أَنْ تَقِــرَّ الــنَفْسُ عَيْنًــا بِمَــا تَــدْرِي

بِعِلْــمٍ يُزَكِّــي الــنَّفْسَ عِنْــدَ مَلِيكِهَــا ... وَتُؤنِسُــهَا أَنــوارُه فِي دُجَــى القَــبْرِ

وَيُحْشَــرُ إِنْ أَضْــحَى الأَنَامُ بِظِلِّهَــا ... لِــوَاءَ عُلُــومٍ يَــوْمَ يُــدْعَى إِلَى الحَشْــرِ

فَــإِنْ نِلْــتَ مَــا أَمَلْتَــهُ أَبِــتْ فَــائِزًا ... وَإِلاَّ فَنَفْسِــي قَــد أَقَمْــتُ بِــهَا عُــذْرِي[2]

الوقوف إحصائيا على هذه القطعة، يؤكد مرة أخرى الهيمنة الواضحة لصائت الفتحة بنوعيه القصير والطويل على باقي الصائتين، كما يبينه الجدول التالي:

نسبة تواتر الصوائت					
عدد مرات تواتر الصوائت القصيرة		النسبة المئوية	عدد مرات تواتر الصوائت الطويلة		النسبة المئوية
الفتحة	40	٪51.94	الألف	20	٪66.66
الكسرة	21	٪27.27	الياء	08	٪26.66
الضمة	16	٪20.77	الواو	02	٪6.66
المجموع	77	٪100	المجموع	30	٪100

نلاحظ أن الفتحة قد تواترت أربعين مرة بنسبة بلغت 51.94٪، تلتها الكسرة بإحدى وعشرين مرة وبنسبة 27.27٪، لتأتي بعد ذلك الضمة بست عشرة مرة وبنسبة بلغت 20.77٪، أما فيما يخص الصوائت الطويلة، فقد هيمن الألف على حساب الصائتين (الياء والواو)، حيث تواتر تسع عشرة مرة بنسبة بلغت 66.66٪، ثم تلته الياء بثماني مرات وبنسبة بلغت 26.66٪، في حين لم يتواتر الواو سوى مرتين، ولم تتجاوز بذلك نسبته المئوية 6.66٪.

إن الحضور المهيمن للصائت الألف في كل مرة، يؤكد الاعتماد الواضح –من طرف المبدعين– على هذا الصوت أكثر من غيره، ومن دون أن نناهض فكرة شيوعه التي قد تأتي في

1 – عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج2، ص341 .

2 – لَذَاذَةُ: طيب، متعة. تَقِرَّ: ترضى، تفرح. تُزَكِي: تصلح، تطهر. دُجَى: ظُلمة .

بعض الأحيان اعتباطية، فإنه يمكننا أن نؤكد أنه في أحايين كثيرة يجنح الشاعر إلى توظيفه عمدا، ليجعل منه عنصرا أساسيا ضمن لغته الشعرية أكثر من غيره، بالنظر إلى ما ينطوي عليه من سمات أسلوبية تساعده أكثر في إغناء نسيجه اللغوي، تحقيقا لغايته الإبداعية.

ولا ريب أن القطعة الشعرية التي بين أيدينا اصطبغت بإيقاع خاص يتماشى وخصوصية الموضوع الذي خاضه الشاعر، حينما راح يتحدث عن الزهد في الحياة والعزوف عن الملذات والانصراف عن الشهوات، والتذكير بظلمة القبر ويوم الحشر، بلغة شعرية انسيابية، أقرب إلى البساطة والوضوح منها إلى التعقيد والمعاظلة، لا يشعر القارئ بأية صعوبة في نطقها، لحسن تخير حروف كلماتها، ودقة معانيها ووضوحها، وهي سمة كثيرا ما نلمسها في شعر الزهد على مر العصور الأدبية.

هذه البساطة في الأسلوب اللغوي، جعلتنا نستشعر بجلاء أثر الصوائت في صنع هذا الإيقاع الانسيابي، الذي يتناسب وطبيعة لغة الشاعر، وذلك من خلال التوظيف القائم على هيمنة الصوائت الأكثر خفة بداية بالفتحة بنوعيها باعتبارها أخف الأصوات ثم الكسرة بنوعيها، حيث أثبتت حضورها بجلاء من خلال اعتمادها حركة حرف الروي الراء، وهي حركة يتضح أن الشاعر قد رآها أكثر قدرة على تمثيل حالته النفسية دون غيرها، في حين تضاءل حضور الواو ليتضاءل معه حجم تأثيره في الإيقاع الداخلي لهذه القطعة الشعرية، فجمال المفردات مرتبط بخفة حركاتها، لأن من" أوصاف الكلمة أن تكون مبنية من حركات خفيفة، ليخف النطق بها، وهذا الوصف يترتب على ما قبله من تأليف الكلمة، ولهذا إذا توالى حركتان خفيفتان في كلمة واحدة لم تستثقل، وبخلاف ذلك الحركات الثقيلة، فإنه إذا توالى منها حركتان في كلمة واحدة استثقلت"[1]، ومن هنا بدا لنا جمال إيقاع لغتها، من خلال الاستعمال المكثف للصائتين (الفتحة والكسرة) بنوعيها القصير والطويل، إذ بلغت نسبة مجموع النوع الأول 79.23٪، وبلغت نسبة مجموع النوع الثاني 92.94 ٪، لتصنع تلك المراوحة بين الصوائت القصيرة والطويلة نغما إيقاعيا يصعد حال التلفظ بكل صائت طويل وينخفض حال

1 – ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، دس، ص 206.

مروره بجملة من الصوائت القصيرة، ليعيد بعدها الارتفاع إذا ما صادف صائتا طويلا، وهو نسق قضى من جانب آخر على تلك الرتابة التي يمكن أن يمر بها أي تشكيل صوتي.

وهناك ملمح إيقاعي آخر، نلمس أثره بوضوح داخل هذه القطعة، حينما راح الشاعر ينهي في كل مرة صدر البيت بمد متصاعد النغم، مشكل من صوت الهاء المهموس المقترن بالصائت الطويل (الألف) وذلك في الأبيات الثلاثة الأولى في قوله (عَيْشِهَا، مَلِيكِهَا، بِظِلِّهَا) في حين أنهى صدر البيت الرابع بصوت الزاي الصفيري المُنَون، والتنوين هو الآخر على مستوى الإيقاع "يمثل رنة، تحدث قوة إسماع حاملة ترددا زمنيا طويلا "[1]، ليختم بعد ذلك إيقاع العجز بمد مع هبوط للنغم بواسطة صوت الراء التكراري المقترن بالصائت الطويل (الياء) في قوله: (تَـدْرِي، القَبْرِ، الحَشْرِ، عُذْرِي)، على اعتبار أن الصائت القصير (الكسرة) يطول كما هو معروف لمقتضيات الوزن، والظاهر أن النغم الإيقاعي يكون بالحركات والمدود أظهر كما لمسناه في هذه القطعة من السكون، ويبرز أكثر مع نهاية صدر وعجز البيت أكثر منه في ثناياه.

أما النموذج الثالث الذي سنسعى من خلاله لإظهار أثر الصوائت وبالتحديد الصائت الكسرة بنوعيه في المعنى، قطعة شعرية لابن رشيق يصف فيها امرأة سوداء أُعجب بها، يقول فيها (مخلع البسيط)[2]:

دَعَـــا بِـــكِ الحُسْـــنُ فَاسْـــتَجِيبِي ... يَا مِسْـــكُ فِي صِـــبْغَةٍ وَطِيـــبِ

تِيهِـــي عَلَـــى البِـــيضِ وَاسْـــتَطِيلِي ... تيـــهَ شَـــبابٍ عَلـــى مَشِـــيبِ

وَلَا يَرُعْـــكِ اسْـــوِدَادُ لَـــوْنٍ ... كَمُقْلَـــةِ الشَّـــادِنِ الرَّبِيـــبِ

فَإِنَّمَـــا النُّـــورُ عَـــنْ سَـــوَادٍ ... فِي أَعْـــيُنِ النَّـــاسِ وَالقُلُـــوبِ[3]

في هذه القطعة الشعرية تظهر هيمنة واضحة للصائت القصير (الفتحة) والصائت الطويل (الكسرة) مثلما يظهر في الجدول التالي:

1 – أحمد الكشك: من وظائف الصوت اللغوي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص17.

2 – ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص36.

3 – تِيهِي: تكبري. اسْتَطِيلِي: تَطَاوَلِي، تَبَاهِي الخْتَالِي. يَرُعْكِ: يفزعك. المُقْلة: العين كلها، الشَّادِن: ولد الظبية إذا قوي واستغنى عن أمه. الرّبيب: المحفوظ المصون المعتنى به.

نسبة تواتر الصوائت					
عدد مرات تواتر الصوائت القصيرة		النسبة المئوية	عدد مرات تواتر الصوائت الطويلة		النسبة المئوية
22	الفتحة	٪44.89	11	الألف	٪36.66
17	الكسرة	٪34.69	17	الياء	٪56.66
10	الضمة	٪20.40	02	الواو	٪6.66
49	المجموع	٪100	30	المجموع	٪100

القراءة الإحصائية للجدول توحي بحضور معتدل للصوائت القصيرة، وبنسب متفاوتة فيما بينها، حيث جاء الصائت القصير (الفتحة) كما هو شائع في المرتبة الأولى بتواتر قدر باثنتين وعشرين مرة وبنسبة بلغت 44.89٪، تلاه الصائت القصير(الكسرة) بسبع عشرة مرة، فالصائت القصير (الضمة) بعشر مرات، في حين شهدنا انزياحا حضوريا بالنسبة للصوائت الطويلة، حيث احتل الصائت الطويل (الياء) المرتبة الأولى على غير ما درجت عليه العادة، بتواتر قدر بسبع عشرة مرة وبنسبة بلغت 56.66٪، تلاه الصائت الطويل (الألف) بإحدى عشرة مرة، فالصائت الطويل الضمة الذي لم يتواتر سوى مرتين، هذا الانزياح الحضوري الذي خلقه الصائت الطويل (الياء) بتفوقه حضوريا على (الألف)، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون محض صدفة، وإنما لغاية فنية قصدها الشاعر، سنحاول الوقوف عليها ومعرفة أثرها على النص.

لقد كان للمرأة منزلة رفيعة في الأدب العربي عامة، والشعر منها خاصة، حيث تسارع الشعراء إلى تصويرها مستغرقين في ذلك، سواء تصويرا حسيا أو معنويا، مع تباين في قدراتهم التصويرية، ونظرتهم المختلفة للجمال، وكذا الموسيقى على اختلاف أنواعها وتعدد مصادرها، والموسيقى في" الصورة الأدبية عنصر أساسي كبير فيها، وركن أصيل تعتمد عليه، بحيث إن تجردت منه الصورة فقدت قيمتها، وخرجت من دائرة الأدب إلى دائرة أخرى، تهتم بتوصيل الحقيقة على أي وجه، من غير إثارة للمشاعر، وبالإيقاع فيها يكتمل الشكل الفني لها"[1]، وكما ذكرنا سابقا فإن من بين أليق المصادر التي يستلهم منها المبدع إيقاعه، التكثيف

1 – علي علي صبح: البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط2، 1995، ص 241.

التواتري للصوائت سواء من خلال التنويع الحضوري فيما بينها، أو من خلال هيمنة أحدهما على الباقي، كما هو الحال في هذه القطعة الشعرية.

ومن خلال توظيف الشاعر للصائت الطويل (الألف) في بداية الشطر الأول والثاني من البيت الأول، حيث نلفى الصدر يبتدئ بقوله (دَعَا)، والعجز بقوله (يَا مِسْكُ)، هذا المد الذي نصادفه في بداية هذين الشطرين، يدعو إلى قراءة مميزة يكتسب من خلالها البيت صفة إنشاد خاصة بالاعتماد على طول الألف ووفاء صوته، حيث أن" موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقى الإنشاد"[1]، التي تحتم على منشدها" الضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في أخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه"[2]، ولا شك أن التعامل مع الأصوات وفق هذا النسق الإنشادي، يجعلنا نستشف منه في البداية رغبة خاصة من المبدع، تظهر في لفت انتباه المرأة وإبداء إعجابه بها، فالنداء يساعد المبدع على إخراج كل ما يشعر به تجاه المنادى عن طريق المد الموجود في حرف النداء (يا)، الذي مال الشاعر إلى استعماله دون غيره من حروف المد، لينصرف بعد ذلك في باقي الأبيات إلى تصويره المرأة أكثر بالاعتماد على الصائت الطويل (الياء).

لذلك كان حضور الصائت الطويل (الياء) بهذا الشكل أمرا لافتا للانتباه، وينبئ عن دور رئيس له في اصطناع إيقاع شعري لهذه القطعة يتناسب وما ابتغى المبدع تصويره، إذ أن" فني التصوير في الشعر والموسيقى يتفقان في اعتمادهما على الصوت بما يحوي من خصائص في الطول والقصر، أو الشدة واللين، ويستعيض الرسم عن الصوت بالألوان والأصباغ"[3]، هذا الدور المنوط بالصوائت يتضح لنا في البيت الثاني الذي تضمن أكثر عدد مرات التواتر للصائت (الياء)، إذ وصلت إلى ثماني مرات بينما تراوح عددها في باقي الأبيات من خمس مرات إلى مرتين.

هذا البيت بالتحديد الذي تكرر فيه صائت الياء بهذا الشكل من مبتداه إلى منتهاه نلمس في ثنايا كلماته نوعا من العجب والخيلاء، من خلال دعوة الشاعر الصريحة للمرأة السوداء إلى التيه على البيض والاستطالة عليهن، كتيه الشباب واستطالتهم على

1 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1997، ص441.

2 – المرجع نفسه: ص 440.

3 – علي علي صبح: بناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، ص235.

المشيب، وإذا ما وقفنا تحديدا على كلمتي (تِيه-اسْتَطِيلِي)، وقد تضمنت كل واحدة منهما صائتين طويلين، حيث أوحت الأولى بالمشي ببطء والتمايل والغنج والإعجاب بالنفس، في حين حملت الثانية معاني الإطالة والامتداد، علاوة على تردد هذا الصائت في كلمة (البِيضِ، تِيهَ، مَشِيبِ)، وهو أمر يؤكد ذلك التناسب الحتمي بين معاني هذا البيت ودلالته في مقابل ذلك الامتداد الزمني الواضح الذي خلقه هذا الصائت، فكثرة هذه الأصوات تعني بالضرورة " طول مدة الاستغراق الزمني للنطق، فالحركة الطويلة –أيا كان نوعها- أطول مدى من أي صامت"[1]، ينجر عن ذلك تباطؤ في الإيقاع وصعود في النغم، في مقابل سرعة الإيقاع والنغم في الأبيات التي يقل فيها، ليقودنا الأمر إلى إدراك أن هذا الصوت قد ساهم بشكل ما في تمثيل هاتين الحركتين (التِيه والاِسْتِطَالَة)، وتجسيدهما كما هما في الواقع، ما يثير في النفس نوعا من الشعور بجمال الممدوح بقدر جمالية تصويره.

أما القصيدة التي سنقف فيها بوضوح أكبر على حجم تأثير الصائت في إيقاعية النص، فهي ليوسف بن مبارك، يهنئ فيها بني حماد انتصارهم على عدوهم، واصفا شجاعتهم ومعددا فضائلهم، يقول(السريع) [2]:

هَنَاكُمُ النَّصْرُ وَنَيْلُ النَّجَاحْ ... فِي يَوْمِكُمْ هَذَا بِسُمْرِ الرِّمَاحْ

فَأَنْتُمْ الصِّيدُ الكِرَامُ الْأُلَى ... شَادُوا العُلَا بِالنَّائِلِ الْمُسْتَمَاحْ

مَا مِنْكُمْ إِلَا هُمَامٌ حَوَى ... مَنَاقِبًا جُلَّى وَمَجْدًا صُرَاحْ

لَا تَرْهَبُونَ الدَّهْرَ أَعْدَائَكُمْ ... وَتَمْنَعُونَ العِرْضَ مِنْ أَنْ يُبَاحْ

وَتَبْذُلُونَ الرَّفْدَ يَوْمَ النَّدَى ... وَتَسْعَرُونَ الحَرْبَ يَوْمَ الكِفَاحْ

وَتَرْفَعُونَ الجَارَ فَوْقَ السُّهَى ... وَتُكْرِمُونَ الضَّيْفَ مَهْمَا اسْتَمَاحْ

لَازِلْتُمُ تَجْنُونَ زَهْرَ العُلَا ... فِي مَعْرِضِ العِزِّ بِحَدِ الصِّفَاحْ[3]

1 – محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، ط1، 1988، ص42 .

2 – عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس، ج1، ص183.

3 – الصِّيد: رفع الرأس تكبرا. النَائِل: العطاء . المُستماح: استماحه: سأله أن يعطيه أو يشفع له. هُمَامٌ: عظيم الهمة. الرَفْد: العطاء. النَّدَى: الجود، السخاء. تُسْعِرُون: تَهيجُون، تشعلون . السُّهَى: كوكب صغير خفي الضوء في بنات نعش الكبرى أو الصغرى يمتحن الناس به أبصارهم. اسْتَمَاح: كان في سِعَة. الصِّفَاح: السُيوف.

الوقوف إحصائيا على نسبة الصوائت القصيرة تؤكد الهيمنة الواضحة للصائت القصير (الفتحة) في مقابل حضور منخفض نسبيا للصائتين القصيرين (الكسرة و الضمة)، كما يظهر في الجدول التالي:

نسبة تواتر الصوائت					
عدد مرات تواتر الصوائت القصيرة		النسبة المئوية	عدد مرات تواتر الصوائت الطويلة		النسبة المئوية
الفتحة	63	٪58.30	الألف	31	٪73.80
الكسرة	22	٪20.37	الياء	03	٪7.14
الضمة	23	٪21.29	الواو	08	٪19.04
المجموع	108	٪100	المجموع	42	٪100

نرى أن الفتحة قد تواترت ثلاث وستين مرة بنسبة بلغت58.30٪، في حين أن الكسرة قد تواترت اثنتين وعشرين مرة بنسبة 20.37٪، والضمة ثلاث وعشرين مرة بنسبة 21.29٪، هذا الحضور لاشك أنه يتوافق مبدئيا ونسبة شيوع هذه الحركات في الكلام العربي، أما عن الصوائت الطويلة فقد عادت الهيمنة وبشكل جلي للصائت الطويل (الألف)، الذي توزع بشكل مكثف داخل أبيات هذا النص الشعري، إذ بلغ عدد مرات تواتره إحدى وثلاثين مرة، بنسبة وصلت 73.80٪، في حين لم يتواتر الصائت الطويل (الياء) سوى ثلاث مرات بنسبة لم تتعد 07.14٪، أما الصائت الطويل الضمة فتواتر ثماني مرات وبنسبة بلغت 19.04٪، والأكيد أن هذا التباين الحضوري بين صائت الألف والواو والياء، سيحملنا على البحث أكثر عن علاقته بصاحب هذا النظم، وكذا الأثر الذي خلقه داخل نصه.

وكما ذكرنا سابقا فإن الشاعر دائما ما يعمد إلى إلقاء القصيدة بشكل ترنمي، كون الشعر في الأصل وضع لذلك، وهذا الأخير لن يتم بالشكل المنشود دون الاستعانة بالصوائت، باعتبارها أصواتا لا يكتمل الإنشاد إلا بها، فالصوامت أصوات تكتسب بعض جماليتها من خلال علاقتها بالصوائت على اختلافها من حيث النوع والكم.

لأجل ذلك حاولنا أن نستشف الإيقاع الذي بُنيت عليه القصيدة في جملتها، من خلال تتبع ظاهرة تواتر الصوائت الطويلة، وبالتحديد (الألف، والواو) داخل هذا التشكيل الصوتي، باعتبار تواترها بتلك الصورة التي رأيناها لم يكن عرضا ولا محض مصادفة، وإنما جاء كاختيار أسلوبي واع من طرف الشاعر، وفيه تأكيد على وجود علاقة بين هذين الصوتين والفكرة التي يسعى الشاعر التعبير عنها.

وللبحث عن الأثر الإيقاعي الناشئ عن هذين الصائتين، نجد أنفسنا نقف ابتداء على صائت الألف الذي آثره الشاعر بشكل جلي على باقي الصائتين، حيث جاء حضوره العددي بشكل مكثف وبصورة متفاوتة بين أبيات القصيدة، تراوح ما بين المرتين والثماني مرات، وقد أشار سيبويه إلى هذا الصوت بالنظر إلى طبيعة عمل أعضاء النطق، بأنه "حرف اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مخرج الياء والواو، لأنك قد تضم شفتيك في الواو وترفع في الياء لسانك قبل الحنك"[1]، أما من حيث الأثر، فإن هذا النوع من الصوائت عرف عنه الخفة والمرونة ومرد ذلك إلى جمال وقعه في الأسماع، لذلك نجد "أن الكلام المفتوح يروق لما يوحي به من حركة ونشاط وحيوية وإرادة على عكس الكلام المكسور مثلا الذي يشير إلى الانهزام والخضوع والرضوخ"[2].

وإذا ما رحنا نستجلي هذه الإيحاءات سنجدها واضحة على امتداد الأبيات الثلاثة الأولى التي حملت معها أكبر تواتر عددي للصائت الألف، حيث تواتر أربع مرات في البيت الأول وست مرات في البيت الثاني وثماني مرات في البيت الثالث، إذ يبدو أن الشاعر قد وظف هذا النوع من الصوائت إيمانا منه بقدرته على إضفاء المزيد من الحيوية الإيقاعية والطاقة التصويرية داخل لغته الشعرية، على أن أثرها كأصوات موسيقية إيحائية أكثر منها تعبيرية وصفية.

1- سيبويه: الكتاب، ج4، ص435، 436.

2- ينظر: أحمد الأخضر غزال: فلسفة الحركات في اللغة، مجلة اللسان العربي، المغرب، الرباط، المجلد 10، ج1، ص70.

وكون المبدع في معرض مدح وتمجيد لبطولات قومه، وهو مقام يستلزم حضور هذا النوع من الأصوات الغنائية المؤثرة في الإيقاع، فقد كان من الطبيعي أن يتعامل يوسف بن مبارك مع لغته الشعرية" من حيث اختيارها وترتيبها تعاملا ينسجم مع خواطره وبنياته النفسية، تلك التي تتشاكل وتتشابك مع الموضوع المطروح في نسيج نصه"[1]، حتى يطلق العنان لنفسه ليعدد خصالهم الكريمة وسجاياهم النبيلة، ليوقفنا في الأخير على تشكيل لغوي تواءمت أصواته إيحاء وإيقاعا من الجو العام للنص، وقد تحقق له جانبا مهما من ذلك في ظل حضور الصائت الطويل (الألف) في الكثير من المرات، ونقف على ذلك بشكل واضح في قوله:(نَيْلُ النَجَاحْ، الكِرَامُ الأُلَى، شَادُوا العُلَا، النَّائِلِ المُسْتَمَاحْ، هُمَامْ حَوَى، مَنَاقِبًا جُلَّى، مَجْدًا صُرَاحْ)، فبهذه الألفاظ الجزلة التي تضامت فيها مختلف الصوامت بما تضمره من معان، والصائت الطويل (الألف) بما يملكه من طاقة إسماعية لطبيعته الصوتية وقدرة إنشادية لسلاسته، وهو ما يتيح له خلق إيقاع موسيقي يتناسب والمقام، ويُمَكِّن الشاعر من تصوير معاني التعالي والكبرياء التي اتصف بها قومه، حتى يستجلب عقولهم ويغازل سمعهم.

وحين ننتقل إلى البيت الرابع وما بعده، نشعر بأن هذه الأبيات قد اكتساها إيقاع داخلي مغاير للإيقاع الذي رافق لغة الشاعر في الأبيات الثلاثة الأولى، هذا الانتقال ساهم "في إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما عكس تنوعه التغييرات التي طرأت على الأفكار والصور والأحاسيس"[2] التي رام الشاعر إبرازها، ولا ريب أن مرد ذلك يعود بشكل كبير إلى تغير الصائت الذي كان بالنسبة للشاعر المرجع الذي ضبط به إيقاعه، فبعد أن كان معتمدا على الصائت الطويل (الألف) في الأبيات الثلاثة الأولى، انتقل بعد ذلك وبشكل صريح إلى الصائت الطويل (الواو)، ما ساهم بصورة جلية في تغير النمط الإيقاعي، فمثلما أن للصائت قدرة على تنويع النغمة الموسيقية في الكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة أو من بيت لآخر، فإن له القدرة على تغيير النغمة حينما تتغير الفكرة أو العاطفة.

والواضح أن تكرار صوت بعينه صامتا كان أو صائتا" يحدث إيقاعا معينا يرسم به الشاعر صورة أو يساعد في تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد

1 – محمد السيد أحمد الدسوقي: إنتاج المكتوب صوتا، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007، 2008، ص35.

2– ينظر: محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص33.

أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو في البيت"[1]، وهي سمة استخدمها يوسف بن مبارك من خلال تكراره الصائت الطويل (الواو) على امتداد الأبيات الأربعة الأخيرة إلى جانب الصوتين الصامتتين (التاء والنون)، إذ تواترت مجتمعة ضمن أفعال مضارعة استهل بها الشاعر بداية كل شطر من أشطر القصيدة، ساهم من خلالها صائت (الواو) في التمكين من مد الصوت عند كل لفظ من هذه الألفاظ للترنم في الأداء، وذلك في قوله(تَرْهَبُونَ، تَمْنَعُونَ، تَبْذُلُونَ، تَسْعَرُونَ، تَرْفَعُونَ، تُكْرِمُونَ، تَجْنُونَ)، والملاحظ على هذه الأفعال في تماثلها المقطعي كما سنوضحه، أنها خلقت بتتابعها إيقاعا داخليا من نوع آخر:

تَـــــرْ / هَ / بُـــــو / نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح
تَـــــمْ / نَ / عُـــــو / نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح
تَـــــبْ / ذُ / لُـــــو / نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح
تَـــــسْ/ عَ / رُ و / نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح
تَـــــرْ /فَ/ عُـــــو / نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح
تُـــــكْ / رِ / مُـــــو /نَ	ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح

فالحاصل أن جميع هذه الكلمات ابتدأت بمقطع طويل مغلق، تلاه مقطع قصير ثم مقطع طويل مفتوح فمقطع قصير، هذا التوافق في المقاطع انجر عنه بالضرورة، تماثل في الإيقاع الداخلي لهذه الكلمات، وانسجام في إيقاع الأبيات، بحكم ترددها على مسافات متساوية.

لنحوز في الأخير على إيقاع شعري، ينم عن توافق بديع بين ما ابتغى الشاعر إدراكه، وما أحدثته هذه الصوائت الطويلة من أثر، فقد حَمَّلت الألفاظ على اختلافها دلالة فوق دلالتها فشحنتها حماسا، وزادتها إيقاعا أفاضها تطريبا إلى جانب إيقاعها، لذا لا يمكننا أن نفصل بين هذا النوع من الأصوات وبين دلالة النص وإيقاعه.

1- محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، دط، 2002، ص31.

الفصـــل الثـــاني:
البنيات الأسلوبية للإيـقـاع الـخـارجي

توطئة نظرية:

تباينت التعريفات والمفاهيم التي ابتغى من ورائها الأدباء والنقاد العرب القدامى على وجه الخصوص، الوقوف على معنى جامع مانع لماهية الشعر، غير أن هذه التعريفات وإن استغنت كل منها بنفسها في بيان مفهوم محدد للشعر، إلا أنها جعلت من الوزن والقافية ركنيين أساسين لا يتحقق للشعر وجود ولا معنى إلا في ظل حضورهما، فهما أبرز سمتين تخولان لنا صلاحية التفريق بين ما هو منظوم من الكلام وما هو منثور.

ولا ريب أن استعراضنا لجملة من التعريفات، سيؤكد لنا بوضوح أهمية هاتين السمتين في صناعة الشعر عند هؤلاء النقاد والأدباء، ولنقف ابتداء عند قدامة بن جعفر(ت337هـ) الذي وضع التعريف الأكثر شيوعا وتداولا للشعر، فقد عرفه بقوله:" ولا يوجد في العبارة عن ذلك من أبلغ ولا أوجز من تمام الدلالة من أن يقال فيه أنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، فقدامة بن جعفر في هذا التحديد يستثني من القول ما هو غير موزون وغير مقفى من جهة، مع تأكيده على ضرورة إصابة المعنى من جهة ثانية حتى يكتمل المعنى العام للشعر، وقد عرفه ابن طباطبا العلوي(ت322هـ)، في معرض حديثه عن أدوات الشعر بقوله:" الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود"[2]، وأكد بعد ذلك على أهمية الوزن والقافية في صناعة الشعر بقوله "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناءَ الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[3]، وسار بعد ذلك على هذا النهج ابن رشيق القيرواني(ت456هـ) حينما راح يؤكد على أن" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[4]، ونوه بوضوح أكثر على تلك العلاقة التلازمية بين الوزن والقافية بقوله:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن

1 – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص 64.

2 – محمد أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص9.

3 – المصدر نفسه، ص 11.

4 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص237.

وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه"[1]، فلا معنى للشعر دون حضور الوزن ولا معنى للوزن من دون قافية.

والذي ينبغي أن نشير إليه، أن عنصر القافية يعد سمة مميزة للشعر العربي، على عكس الوزن الذي عُرف عند العرب كما عُرف عند غيرهم، ومن ذلك نجد ابن سينا يعرف الشعر بقوله:" إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة"[2]، جاعلا بذلك من عنصري التخييل والوزن في اجتماعهما سمتين تميزان الشعر فلا يجود عامة إلا بحضورهما، في حين أكد أن القافية خاصية من صنيع الشاعر العربي انفرد بها عن غيره من الشعراء.

ولا شك أن المساحة المهمة التي شغلها كل من الوزن والقافية، لم تعد كذلك في خضم التجديد الشعري الذي دعا إليه المعاصرون، ومهد إليه قبل ذلك المحدثون، إذ ومع أواخر القرن الثاني للهجرة ظهرت رغبة واضحة لدى الكثير من الشعراء إلى ضرورة استحداث أوزان جديدة لم يكن للشعر العربي قبل ذلك سابق عهد بها، معتبرين أن ما جاء به الخليل من أوزان، قد وقفت حائلا بينهم وبين طاقاتهم الإبداعية، فظهرت الرغبة في تطويع هذه الأوزان والتجديد فيها بشكل يتماشى وتطلعاتهم، فبرزت بذلك "أنماط من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود"[3]، لينطلق معها النقاد إلى البحث عن مفهوم جديد للشعر، والذي تبلور في مرحلة عمل فيها الشعراء على الابتعاد عن الشكل التقليدي الذي عرفت به القصيدة العربية، من خلال تحريره من قيود النظم وضوابطه، والاعتماد على أسلوب السطر الواحد الذي يستدعي وحدة التفعيلة، فخرجوا بذلك عن نظام البيت، وعن مبدأ الالتزام بوحدة القافية، ولعل أبرز موقف يؤكد هذا قول نازك الملائكة حينما راحت تبين أن ما جاء به الخليل منذ قرون في نظرها لم يعد له أي معنى بقولها: "لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي، والقوافي هي هي...وتكاد المعاني تكون

1 - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص259.

2 - أرسطوطاليس: فن الشعر، ص161.

3 - محمود الفاخوري: موسيقا الشعر العربي، ص197.

هي"[1]، كما ذكر ميخائيل نعيمة أن القافية ليست" من ضروريات الشعر لاسيما إذا كانت كالقافية العربية بروي واحد يلزمها في كل القصيدة...، فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة إلى اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعرائنا – وقد حان تحطيمه من زمان"[2].

هذه الرؤى وغيرها تدعو بشكل صريح إلى ضرورة التخلص من جبرية الإطار الشعري القديم الذي لم يعد في نظرهم صالحا للاستعمال، والعمل على بعث إطار شعري جديد يساير الحياة بمختلف تطوراتها، وفي ظل وجود مؤيدين لهذه الفكرة، ظهر في المقابل من يعارضها باعتبار أن" الدعوة إلى الاستغناء عن القافية وتعديل أوزان العروض ظاهر لمن يكلف نفسه قليلا من البحث في حقيقة الصعوبة التي يتوهمونها للأوزان العربية، ويحسبونها حائلا دون الشاعر وما يختاره من موضوعات النظم، على اختلافها بين آدابنا وآداب الأمم الغربية"[3]، فالشعر لا يحقق كماليته كفن إلا إذا" توافرت له شروط الوزن والقافية وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها ، وتطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها"[4]، فيشعرنا هذا الفن في ظل تحقيق كماليته أنه لم يكن ليستغني عن هذه الشروط إلا ليحملَ فيها الشعر" نفسَ قارئهِ إلى تلك اللَّذات على اهتزازاتِ النغم، وما يطرب الشعر إلا إذا أحسسته كأنما أخذ النفس لحظة وردها"[5].

فالشعر مع اختلاف أوزانه التي تتنوع معها طبيعة إيقاعاتها، نلمس فيه نوعا من المحاكاة لما يحدث للنفس الإنسانية من تحولات عاطفية، ذلك أن" الوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء وضغط وارتخاء، وحدة ولين، ويتردد فيه الصوت – إذا أحسننا قراءة الشعر – بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط، وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة"[6].

1 – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983، ص213.

2 – ميخائيل نعيمه: الغربال، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دس، ص69.

3 – عباس محمود العقاد: أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط6، دس، ص105.

4 – عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، ص22 .

5– مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، راجعه واعتنى به درويش الجويدي، ج3، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، دس، ص223.

6 – محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مطبعة العالمية، القاهرة، مصر، دط، 1964، ص31، 32.

لكن ومع التطور الحاصل في الشكل الخارجي للقصيدة العربية، الذي عد فيه الوزن ولا يزال الفارق الأبرز بين الشعر والنثر، نرى أنه لا يمكن أن نعتبر الشعر بمعناه الحقيقي مجرد محصلة كلام موزون مقفى، فلو كان الشعر ألفاظا موزونة مقفاة" لعددناه ضربا من قواعد الإعراب، لا يعرفها إلا من تعلمها ولكنه يتنزل من النفس منزلة الكلام من كل إنسان ينطق به، ولا يقيمه كل إنسان، وأما ما يعرض له بعد ذلك من الوزن والتقفية فكما يعرض للكلام من استقامة التركيب والإعراب. وإنك إنما تمدح الكلام بإعرابه ولا تمدح الإعراب بالكلام"[1]، فالشعر في جانبه الموسيقى هو محصلة عناصر إيقاعية، يساهم الوزن في" زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة وفي الانتباه ، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى ...، لكنه يصبح عديم القيمة إذا لم يكن ممتزجا بغيره من عناصر التجربة الشعرية الأخرى"[2]، فالتقيد بالوزن شرط، مع أنه ليس كل موزون شعرا.

وقبل أن نخوض في البحث عن كل من وظيفة بنية الوزن والقافية ودلالتهما داخل النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، حري بنا ابتداء أن نحدد تلك العلاقة القائمة بين كل من الإيقاع والوزن والقافية، فلا ريب أن الإيقاع هو الأوسع من حيث المدلول والأشق من حيث التوفير مقارنة بالوزن الذي لا يعد سوى جزءا من كل متكامل فيما بينه، يشكل لنا نسيجا إيقاعيا قوامه" الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدآت طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه ، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة"[3].

أما عن ماهية الوزن فكما ذكرنا، فهو العنصر الأهم في بنية الخطاب الشعري، عمل النقاد والشعراء على التعزيز من شأنه والإعلاء من قيمته، فحرصوا حرصا شديدا على تأكيد

1 – مصطفى صادق الرافعي: ديوان الرافعي، شرحه محمد كامل الرافعي، ج1، جامعة الإسكندرية، مصر، دط، 1907، ص16.

2 – السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص201.

3– ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص41.

حتمية توفره في أي قول شعري، إذ هو السمة الأولى التي تجعلنا نتعامل مع كل قول على أنه شعر، وهو في ماهيته محصلة توالي عدد من التفعيلات في البيت الواحد، يحكمها توال للحركات والسكنات وفق نسق معين، على أن تتكرر هذه التفعيلات في باقي الأبيات على نفس النحو، مشكلة وفق هذا النسق نغما موحدا تستسيغه الأذن وتأنس به، ومع اختلاف البحر الذي ينظم عليه تختلف التفعيلات ويختلف معها نمط توالي الحركات والسكنات.

أما القافية فقد تباينت أراء العلماء في تحديد تعريف واضح لها، من خلال ضبط عدد حروفها وحركاتها، فقد كان للخليل فيها قولان، فالقافية على القول الأول هي" الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما...، والقافية على قول الخليل الآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط"[1]، وهي وفق ما ذهب إليه الخليل قد تأتي في بعض كلمة أو في كلمة أو كلمة وبعض، في حين ذهب الأخفش إلى أنها الكلمة الأخيرة نهاية كل بيت، واعتبرها قطرب وآخرون أنها حرف الروي وهو الحرف الذي يبني عليه الشاعر قصيدته ويلزم تكراره نهاية كل بيت، وعلى الرغم من هذا الاختلاف في تحديد الصورة الحقيقية للقافية، إلا أنه يمكننا التأكيد على أن القافية "ليست إلا تكرير لأصوات لغوية بعينها، وأن هذه الأصوات اللغوية، تشتمل على حركات Vowels التي تأتي بعدد معين يتراوح من واحد إلى أربعة يتلوها صوت ساكن Consonant يتأتى بعده حركة أو يكون بلا حركة"[2]، لتعمل على توفير الإيقاع اللازم.

وعلى ضوء ما ذهبنا إليه حول هذين العنصرين ومدى ارتباطهما بإيقاعية النص الشعري وجماليته، فإن هذا يدعونا إلى الوقوف عليهما داخل النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، محاولين الإجابة على بعض التساؤلات:

إلى أي مدى اعتنى الشعراء الجزائريون بعنصري الوزن والقافية لتحقيق إيقاعية نصوصهم الشعرية؟ وما طبيعة الأوزان والقوافي المعتمدة؟ وهل كان لوزن ما هيمنة على باقي الأوزان؟ وإن كان كذلك فلم؟ ثم هل تلاءمت أوزانهم التي نظمت عليها أشعارهم والأصوات التي انتقوها لتكون قواف لها مع ما أرادوا حمله من عواطف إلى متلقيهم؟ بمعنى آخر: هل هناك

1- عبد الباقي عبد الله: كتاب القوافي، تح: محمد عوني عبد الرءوف، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ط2، 2003، ص71، 72.

2- محمد عوني عبد الرءوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دس، دط، ص9.

توافق قائم بين الوزن والقافية مع الغرض الشعري؟ أم أن دورهما لم يتجاوز مسألة تحقيق الموسيقى الشعرية إلى جانب عناصر إيقاعية أخرى، ولا ارتباط لهما بموضوع النص الشعري في مختلف نواحيه الدلالية؟

الأنساق الإيقاعية بين البنية والدلالة:

لا ريب أن الأقوال الشعرية على اختلاف ناظميها ومضامينها، تنتظم ضمن قوالب عروضية تحددت في ستة عشر بحرا، لا يسوغ للشعراء المحيد عنها بالمطلق، هذه القوالب والتي أسماها واضعها الأول الخليل بالبحور الشعرية، وقد سميت كذلك لأنه يمكن أن يوزن بها مالا يتناهى من الشعر، مثلها مثل البحر الذي نغترف من مائه فلا ينتهي، وأصل البحر باعتباره الصورة الوزنية للبيت هو عدد من الوحدات الجزئية تتكرر وفق نسق معين في كل بيت من الأبيات وتسمى بالتفاعيل، ويبلغ عددها عند الخليل عشرة، اثنان منها خماسية والأخرى سباعية، ومنها تتشكل الصورة العامة لشطري البيت، فيأتي البحر تاما مشكلا من ثماني تفعيلات أو ست، كما قد يأتي غير تام إذا ما نقص عدد تفعيلاته، وقد تتمايز هذه البحور فيما بينها بالنظر إلى طبيعة موسيقاها، وتنوع نغمها، وقدرتها على استيعاب الأفكار ورسم العواطف، هذه العوامل وأخرى سنحت لبعض البحور أن تمتلك الحظ الأوفر في الاستعمال ودفعت بالأخرى إلى أن تكون أقل استعمالا، ووصلت بالبعض الآخر منها إلى حد الإهمال.

إن كل ما جاء به الخليل في هذا المجال وضعه تحت مسمى "علم العروض"، بعد أن ضبط القوالب العروضية وحصرها محددا الكثير من" المعايير والآليات: ابتداء من أصغرها الممثل في الساكن والمتحرك، ثم الأسباب والأوتاد والفواصل، وانتهاء بالأبحر والدوائر"[1]، وذكر كل ما يجوز للمبدع في نظمه من زيادة أو نقص، وما لا يجوز له لما فيه من إخلال بالنغم، والذي وقعنا عليه أن علم العروض له غزارة في المصطلحات التي تتعلق بكل ظاهرة من ظواهره، ما يجعل من مسألة إحصائها أمرا صعبا.

والحاصل أن علم العروض قد عُدَّ المصدر الأول لإطلاق الأحكام على مختلف النصوص الشعرية، واعتبر المرجعية الأساسية لنقدها، من حيث حسنها وقبحها، وقد أكد على هذه الرؤية أكثر النقاد، فقد قال الجاحظ في تعريفه له هو:" ميزان الشعر ومعياره، وبه يعرف

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص24.

الصحيح من السقيم والمعتل من السليم"، وقال عنه ضياء الدين فضل الله الحسنى أنه:" صناعة نظرية ينظر بها صاحبها في الأوزان القولية ليعرف الشعر به منها وفي الشعر به ليعرف المطبوع من المتكلف والأصل من الفرع والأصيل من الدخيل والتام من الناقص مع الاحتواء في ذلك على العلل والأسباب"[1].

وبالاستناد إلى كل هذا سنعمل على الوقوف على نماذج من النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، تختلف فيما بينها من حيث طبيعة البنية العروضية المشكلة لها، لتختلف معها طبيعة إيقاع الأوزان، وهذا للوصول إلى دافع من وراء اختيار المبدع لوزن عروضي يبني عليه إيقاعه دون آخر، وكذا نوعية العلاقة بين هذا الإيقاع الوزني والعاطفة التي ينطوي عليها النص.

ولقد قمنا ابتداء برصد نسبة شيوع كل بحر من خلال النصوص الشعرية الجزائرية القديمة في الفترة ما بين القرن الخامس والسادس الهجريين، لكن قبل الحديث عن حظ كل بحر من الاستعمال، نود أن ننوه إلى أن هذه العملية الإحصائية جاءت بشكل تقريبي تحفظي، باعتبار مدونتنا الشعرية التي وصلنا إليها لا تمثل كل ما نظمه الشعراء الجزائريون خلال هذه الفترة، وبالتالي لا يمكن أن يكون الإحصاء دقيقا هذا من جهة، ومن جهة ثانية نلاحظ أن هناك فارقا واضحا من حيث عدد النصوص الشعرية بين الاثنين والثلاثين شاعرا الذين تمكننا من الوصول إليهم، وبالتالي لا يمكننا إصدار أحكام مطلقة، كون بعض الشعراء لا يملكون في رصيدهم أكثر من قطعة شعرية واحدة في مقابل ذلك نجد من يملك ديوانا شعريا كاملا، والجدول التالي يوضح عدد مرات تواتر كل بحر من البحور عند كل شاعر من هؤلاء الشعراء:

1 – ينظر: ممدوح عبد الرحمن الرمالي: العربية والتطبيقات العروضية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1996، ص76.

البحور الشعرية / الشعـــراء	عدد القصائد والمقطوعات والأبيات	الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	الخفيف	المديد	السريع	المجتث	الرمل	المتقارب	المضارع	المنسرح	الهزج	الرجز
الحســـن بـــن رشيـــــق	214	40	37	38	17	13		28	04	05	16	01	06	01	08
ابـــن قـــاضـــي مـــيـــلـــة	22	05	07	03	02	01				01	03				
أبو الحسن علي بـن أبي الرجـال	17	09	04	01	01			01		01					
عبد الكريم بـن إبراهيم النهشـلي	14	07	02	02		01					01		01		
محمد بن عبد الله القلعي الأصـم	10	06	01			02							01		
عبد الرحمن بن أحمد بن حبيـــب	07	01	02	02				02							
عمـــران بـــن سلـيمان المسيـلي	06		02	01	02	01									
عمارة بن يحي بن عمارة الشريـف	04	01				01				01	01				
زيـــاد الـلـــه الطـــبنـــي	03			01		02									
مـحـمـــد بـــن الـبـيـــن	03		02		01										
أبو عـلي الحسن – ابن الربيـب –	03	01	01	01											
علي بن إسـماعيـل القلـعـي	03	02	01												
أحمد بن الحـسن الـمسـيـلي	03	02						01							
عمـر بـن عـلي بـــن البـذوخ	02			02											

علي بن الزيتوني	02			01					01						
عمر بن الأشيري	02		01							01					
عطية بن علي الطبني	02			01					01						
عبد المؤمن بن علي	02	01		01											
محمد بن علي المسيلي	01	01													
حماد بن علي البين	01	01													
أبو الحسن خطاب التلمساني	01	01													
ابن حلو الشاعر	01			01											
عبد الله بن سلامة البجائي	01			01											
علي بن الطبيب	01			01											
عمر بن فلفول	01	01													
يوسف بن مبارك	01								01						
علي بن المكوك الطيبي	01	01													
ابن أبي مليح الطبيب	01	01													
إبراهيم بن الهازي	01	01													
يوسف بن إبراهيم الورجلاني	01		01												

عبد الرحمن القـــــالمـــي	01													01	
محـمـد بـــن عـــلي الطبـنـي	01										01				
المـجمـــــوع	333	82	61	57	24	21	00	35	04	09	21	01	08	02	08

القراءة الإحصائية للجدول تؤكد لنا الهيمنة الواضحة لبحور شعرية على أخرى، والأكيد أن أكثر ما وقعنا عليه من نصوص قد تَمَّ نظمها على نسق البحر الطويل والكامل والبسيط، وقد شكلت هذه البحور النسبة الأكبر من مجموع ما تم نظمه، كما نجد أن البحر الطويل أخذ الحصة الأكبر من هذه النسبة بمجموع اثنين وثمانين نصا شعريا، تلاه بعد ذلك البحر الكامل بواحد وستين نصا شعريا، ثم جاء بعد ذلك البحر البسيط بسبعة وخمسين نصا شعريا، ولا ريب أن هيمنة هذه البحور على نظم الشعراء الجزائريين القدامى في الفترة مابين القرن الخامس والسادس الهجريين جاء تماشيا والأوزان التي كانت مهيمنة على الشعر العربي بشكل عام في تلك الفترة وما قبلها[1]، وهو ما يؤكد ذلك التوافق العام في التعاطي مع مختلف الأوزان الشعرية.

في حين كان حضور بقية البحور معتدلا، نذكر منها البحر السريع والوافر والخفيف والمتقارب، حيث جاء عدد مرات تواترهم (خمسا وثلاثين مرة، أربعا وعشرين مرة، إحدى وعشرين مرة، إحدى وعشرين مرة) على التوالي، في حين شهدت باقي البحور حضورا ضعيفا، حيث نجد مثلا أن بحر الرجز لم يتردد سوى في ثمانية نصوص شعرية وبحر المجتث في أربعة نصوص، في حين تردد بحر الهزج مرتين والمضارع مرة واحدة، والملاحظ أن نصوص هذه البحور الأربعة الأخيرة كلها تعود للحسن بن رشيق باستثناء قطعة واحدة نظمت على نسق بحر الهزج لعبد الرحمن القالمي.

1 – في استقراء قام به إبراهيم أنيس حول نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل القرن الرابع الهجري، وصل إلى أن البحر الطويل قد شغل ما يقارب ثلث الشعر العربي محتلا بذلك المرتبة الأولى من حيث الاعتماد عليه ميزان للشعر، ليأتي بعد ذلك في المرتبة الثانية كلا من البحر الكامل والبسيط ثم تلاهما كل من الوافر والخفيف، مؤكدا على أن هذه الأوزان الخمسة هي التي ظلت مهيمنة فيما نظم العرب من شعر. ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص189، 190.

إيقاعية البحور الطِوال :

إيقاع البحر الكامل: لاستظهار ما ذهبنا إليه، سنقف على نماذج شعرية جزائرية، نظمت وفق بحور شعرية مختلفة، حتى نستجلي أثرها ومكامن الاختلاف فيما بينها، وأول نموذج شعري نقف عليه، قطعة شعرية للشاعر عبد الكريم النهشلي يصف تباريح البعاد عن حبيبته، التي كناها بابنة مالك مُعرضا بذلك عن التصريح باسمها على عادة العرب في إعراضهم عن ذكر أسماء نسائهم [1] :

يَشْـــكُو هَـــوَاكَ إِلَى الـــدُّمُوعِ مُتَـــيَّمٌ ... لَمْ يَبْـــقَ فِيـــهِ لِلْعَـــزَاءِ نَسِـــيسُ

مُسْـتَفْـعلنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ ... مُسْـتَفْـعلنْ مُسْـتَفْـعلنْ فَعِلَاتُـنْ

لَـوْلَا الـدُّمُوعُ تَحَرَّقَـتْ مِـنْ شَـوْقِهِ ... يَـوْمَ الـوَدَاعِ قِبَـابُكُم وَالعِـيسُ

مُسْـتَفْـعلنْ مُتَـفَـاعـلُنْ مُسْـتَفْـعلنْ ... مُسْـتَفْـعلنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ مُسْـتَفْعِلْ

دَرَكُ الزَّمَـانِ وَحُبُّـكَ ابْنَـةَ مَالِـكٍ ... فِي الصَّـدْرِ لَا خَلَـقٌ وَلَا مَـدْرُوسُ

مُتَـفَـاعِـلُنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ ... مُسْـتَفْـعلنْ مُتَـفَـاعِـلُنْ مُسْـتَفْعِلْ

فَكَأَنَّـهُ مَـا شَـادَهُ الـمَنْصُورُ مِـنْ ... رُتَـبِ العُلَـى وَاخْتَـارَهُ بَادِيـسُ [2]

مُتَـفَـاعِـلُنْ مُسْـتَفْـعلنْ مُسْـتَفْـعلنْ ... مُتَـفَـاعِـلُنْ مُسْـتَفْـعلنْ مُسْـتَفْعِلْ

القطعة الشعرية التي بين أيدينا بنى الشاعر إيقاعها على البحر الكامل، وهو من البحور التي نالت حظا وافرا مقارنة بباقي البحور الشعرية التي أحصيناها، سواء القصائد الشعرية أو ما دونها، ويعد هذا البحر من بين أبرز البحور الشعرية استعمالا عند الشاعر العربي قديما، إذ كان نظمه فيه كثيرا كما ذكرنا، إلى جانب كل من البحر الطويل والبسيط وكذا البحر الوافر الذي يعتبر أول بحر في دائرة المؤتلف[3]، يليه بعد ذلك البحر الكامل، ولا ريب أن إيثاره بهذه الصورة على غيره من البحور وجعله ميزانا لشعرهم بهذا الشكل المكثف

1 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص176.

2– مُتَيَّم: من أذهب الحب عقله. نَسِيسُ: بقية الروح في الجسد. قِبَابُكُم: دياركم. العِيسُ: كرام الإبل. دَرَكُ الزمان: تبعته. خَلَقٌ: بالٍ. مَدْرُوسُ: ممحو . شَادَهُ: بناه. منصور ابن بلكين:كانت فترة حكمه لدولة بني زيري في فترة مابين (362– 373 هـ)، باديس بن منصور كانت فترة حكمه لدولة بني زيري مابين (386 – 406هـ).

3– دائرة المؤتلف (الوافر): تشتمل على بحرين مستعملين وهما الوافر والكامل وبحر مهمل هو المتوفر، وقد سميت بهذا الاسم لأن التفعيلات ببحور هذه الدائرة سباعية فقط وهي ثلاثة مفاعلتن، متفاعلن، فاعلاتن وهذا هو ما يعنيه الإئتلاف. ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، الأشرف للكتاب العربي، الحراش، الجزائر، ط1، 2014، ص215، 217.

إنما ينبئ عن وجود دافع حتمي يوضح سبب هذا الاستعمال، والذي قد يعود بالدرجة الأولى إلى طبيعة إيقاعه الموسيقي أو إلى قدرته الواسعة على تصوير الانفعالات والعواطف وتناول الأفكار أو إلى العاملين معا.

وإذا ما أمعنا النظر في هذه القطعة الشعرية نجدها من حيث الغرض، أبياتا غزلية قوية في جملتها، صور فيها الشاعر حال المحب الذي أذهب الحب عقله، أما من حيث الوزن فكما ذكرنا قد أنشئت على نسق البحر الكامل الذي يقوم على تفعيلة واحدة وهي (مُتَفَاعِلُنْ) تتكرر ست مرات، وقد قيل عنه أنه بحر سمي بالكامل" لاجتماع ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره أي لأنه أكثر الشعر حركات فهو كامل من هذه الجهة والوافر وإن كان كذلك في الأصل لم يستعمل تامًا أصلا وقال الزجاج لكمال أجزائه بعدد حروفها يعني أنها استعملت كما في الدائرة وقيل لكماله في كثرة الأضرب إذ زادت أضربه على أضرب غيره"[1]، أما عن علاقة هذا البحر بالمعنى العام الذي ينطوي عليه النص الشعري وعاطفة صاحبه، فقد رأى البعض فيه بأنه من أكثر البحور" جلْجلَة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله – إن أريد به الجد فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا مع صلصلةٍ كصلصلة الأجراس ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا"[2]، فهو بهذا يصلح لكل غرض قام على الرصانة والفخامة أو على الرقة واللين، على أن النغم العذب يلازمه دائما، في حين لا نجده يتوافق في أكثر أحواله مع كل قول شعري يكون فيه التأمل والتعمق والتدقيق غايته.

والظاهر أن هناك توافقا مبدئيا بين البحر الذي بنى عليه قطعته وبين حالته النفسية التي تستلزم خصائص نلمسها في مثل هذا النوع من البحور، فالشاعر لا ريب أنه تقصد نظم قطعته وفق بحر يعد من البحور الطوال، يوفر له الفضاء المناسب الذي يمكنه من تصوير ألم الفراق وإظهار حجم التعلق بالمحبوبة التي لم يَرْثَ حبها ولن ينقض، وهذا وفق الصورة التي يرتضيها، فكان بذلك"مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره"[3]، كونه ذا سعة إيقاعية تجسدها كثرة المقاطع، والتي تصل إلى ثلاثين مقطعا صوتيا تغلب عليها الحركات المقدرة بثلاثين

1 – جبران ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت، لبنان، دط، 1890، ص65.

2 – عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ص302.

3 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتب، تونس، ط3، 2008، ص241.

حركة في حين أن عدد السكنات اثنتا عشرة، وهو ما يعطي الشاعر كما ذكرنا مجالا واسعا لنظم ألفاظه واختيار معاينه، حتى يصور حاله وما يختلج صدره من لذع الحب وحزن الفراق في ظل نغم عذب ومثير.

لكن الظاهر أن سر جمالية البحر الكامل في هذه القطعة الشعرية لا يكمن في تغليب الشاعر للحركات على السكنات وهو الأصل، إنما في العمل على الرفع من عدد السكنات حتى تقارب أو تصل إلى درجة التساوي مع الحركات في كل وحدة إيقاعية والمتمثلة في التفعيلة، فالالتزام بالتفعيلات التامة لهذا البحر يوقع إيقاع النص في نوع من الرتابة يخلقها تكرار النغمة ذاتها في إطار التفعيلة ذاتها والتي تتكرر من بداية القطعة إلى نهايتها، وهذا النوع من الخرق يمثل واقعة أسلوبية قائمة على ظاهرة الانزياح عن معيار البناء العروضي، حيث استثمر الشاعر في التجليات الفنية، والأبعاد الدلالية والجمالية لهذه الظاهرة، حتى يخلق لغة إيقاعية قادرة على تصوير حالته الشعورية.

وقد تجلت هذه الأبعاد من خلال ما حل بالقطعة الشعرية من تغيير على مستوى حركات التفاعيل، وما أصابها من تغيير تمثل في الزحافات والعلل[1]، التي سمحت برفع عدد السكنات عن عددها الأصل في كل أبيات القطعة الشعرية، حيث ارتفعت عدد السكنات في الأبيات الأربعة من اثني عشر ساكنا إلى(15 - 16- 14- 16) ساكنا في كل بيت على التوالي، وقد كان للإضمار[2] الذي ينطوي تحت ما يسمى بالزحافات الدور الأبرز في هذا الانزياح، كما أحدث القطع[3] الذي ينطوي تحت ما يسمى بالعلل، أيضا تغييرا على مستوي الضرب، والنص قد ضم أربعا وعشرين تفعيلة، جاءت ثلاث عشرة منها زاحفة أي

1- الزحاف: تغيير بالنقص يطرأ على التفعيلة، حذفا أو تسكينا، يختص بثواني الأسباب ولا يلتزم، وهذا يعني أنه يدخل على الحرف الثاني والرابع والخامس والسابع، وهو نوعان: زحافات مفردة وهي عشرة: القبض، الكف، العقل، الخرم، الثرم، الإضمار، الطي، العصب، الخبن، الوقص، وزحافات مزدوجة وهي: الخبل، الخزل، المنقوص، المشكول. أما العلة فهي تغيير بالزيادة أو النقص يتعلق بالسبب كاملة أو بالوتد، مختص بالعروضة والضرب، والعلة تغيير إذا عرض وجب التزامه في كل أبيات القصيدة، وأنواع علل الزيادة هي: التذييل، المرفل، التسبيغ، أما علل النقص فهي البتر، الحذذ، الحذف، الصلم، القصر، القطع، القطف، الكسف، الوقف. ينظر: مصطفى قيصر: الجديد في علم العروض والقوافي، ص 76- 89. جبران ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص39.

2- الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في السبب الثقيل، وهو لا يدخل هذا النوع من الزحاف إلا على متفاعلن، لأنها التفعيلة الوحيدة التي تبدأ بالسبب الثقيل، فتتحول بذلك مُتَفَاعِلُنْ إلى مُسْتَفْعِلُنْ. ينظر: ينظر قيصر مصطفى: المرجع نفسه، ص 77.

3- القطع: هو إسقاط ساكن الوتد المجموع وترحيل التسكين إلى متحركه السابق، ويدخل هذا النوع من العلل على بحور: الكامل والبسيط والرجز والمتدارك. ينظر قيصر مصطفى: المرجع نفسه، ص 87.

بنسبة 54.16٪، حيث أصابها الإضمار – الانتقال من مُتَفَاعِلُن (///0//0) إلى مُتْفَاعلُنْ (0//0/0/)- وجاءت إحدى عشرة أخرى صحيحة وبنسبة 45.83٪، في حين أن القطع قد مس بالضرورة ضرب الأبيات الأربعة، كون الشاعر ملزما بتكراره في آخر كل تفعيلة من كل بيت.

والحاصل أن هذين النوعين من الجوازات العروضية قد خفضا في نسبة المقاطع[1] القصيرة من اثنين وسبعين مقطعا قصيرا في الأصل إلى اثنين وأربعين، ورفعا بذلك من عدد المقاطع الطويلة من ثمانية وأربعين مقطعا طويلا إلى إحدى وستين مقطعا، وهنا تجلى أسلوب الشاعر في التعاطي مع الإمكانات المرتبطة بالانزياح العروضي المتاحة له للتعبير، هذا الأسلوب الذي يمكن النظر إليه على أنه "اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين . ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة . ومجموعة الاختيارات بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين"[2].

وبالعودة إلى هذا الارتفاع الملحوظ في عدد المقاطع الطويلة والذي ساهم فيه بالدرجة الأولى عنصر الإضمار، والذي أدى إلى نقل النص من إيقاع سريع إلى إيقاع بطيء، كون البحر الكامل إذا لم تدخل عليه الزحافات والعلل نجده يحوي ثمانية عشر مقطعا قصيرا مقابل اثني عشر مقطعا طويلا في كل بيت، لكن مع حدوث هذا الخرق انتقل إيقاع النص نحو التباطؤ، بزيادة عدد المقاطع الطويلة التي عبرت عن آهات الشوق في هدوء وترو، فكان بذلك للمقطع الطويل المفتوح نصيب في ترجيع النغم وامتداده، وكان للمقطع الطويل المغلق دور في تأكيد الجرس الصوتي للحرف المنتهي به، بالإضافة إلى التعبير عن التوتر الداخلي الذي يعيشه

1- المقطع: وحدة صوتية تتكون من عدة أصوات، كما يمكن أن تتكون من صوت واحد فقط بشرط أن يكون صائتا، وقد يكون المقطع كلمة مثل (قِفْ) أو جزءا من كلمة تتكون من مقطعين أو أكثر مثل (اجلس)، وكل مقطع ينتهي بصوت صائت يسمى مقطعا مفتوحا، في حين يسمى مقطعا مغلقا كل مقطع ينتهي بصوت صامت، ينظر: محمد علي خولي: معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1982، 160، 161. والشعر العربي يستعمل نوعين من المقاطع ، مقطع قصير ومقطع طويل، فالقصير يتكون من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة، والطويل إما مقفل يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة فحرف آخر ساكن مثل " قَدْ " و"لَمْ"، وإما مفتوح يتكون من حرف واحد تلحقه حركة طويلة أي ممدودة ، مثل " مَا ". ينظر محمد -: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دس، ص50.

2- سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص37،38.

الشاعر، وهذا النوع من الانزياحات لا شك أنه عزز من فاعلية الإيحاء الدلالي، والتأثير الجمالي، حيث إنه يملك القدرة على " إيقاظ المشاعر الجمالية لدى المتلقي، أو إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة، أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر، أو كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، أو بعث اللذة، وإثارة الاهتمام لدى قارئه أو مستمعه"[1]، وهنا تكمن أهمية الانزياح عن المألوف.

إيقاع البحر البسيط:

النموذج الشعري الثاني الذي سنقف عليه في محاولة منا لاستظهار جماليته بالنظر إلى طبيعة بنيته العروضية، يقوم على نسق إيقاعي يعد هو الآخر إيقاعا مميزا من حيث قدرته الواسعة على احتواء مختلف الأغراض الشعرية، وكذا الإمكانية الكبيرة في التناسب مع الكثير من الحالات النفسية، يقول علي بن أبي رجال الشيباني التيهرتي في قطعة شعرية أنشأها يفتخر فيها بقومه بني شيبان[2]:

يَا آلَ شَـــيْبَانَ لَا غَـــارَتْ نُجُـــومُكُمُ ... وَلَا خَبَـــتْ نَارُكُـــمْ مِـــنْ بَعْـــدِ تَوْقِيـــدِ

مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ ... مُـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعْلُـــنْ

أَنْـتُمْ دَعَـائِمُ هَـذَا الْمُلْـكِ مُـذْ رَكَضَـتْ ... قُبْـــلُ الْخُيُـــولِ لِإِبْـــرَامٍ وَتَوْكِيـــدِ

مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ ... مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعْلُـــنْ

الْمُنْعِمُـــونَ إِذَا مَـــا أَزْمَـــةٌ أَزَمَـــتْ ... وَالْوَاهِبُـــونَ عَتِيقَـــاتِ الْمَزَاوِيـــدِ

مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ ... مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعْلُـــنْ

سُـــيُوفُكُمْ أَفْقَـــدَتْ كِسْـــرَى مَرَازِبَـــهُ ... فِي يَـوْمِ ذِي قَـارَ إِذْ جَـاءُوا لِمَوعُـودِ [3]

مُـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعِلُـــنْ ... مُسْـــتَفْعِلُنْ فَـــاعِلُنْ مُسْـــتَفْعِلُنْ فَعْلُـــنْ

يتأسس الإيقاع العروضي لهذه القطعة الشعرية على إيقاع البحر البسيط، الذي يعد هو الآخر من بين أكثر الإيقاعات الشعرية أهمية وهيمنة، إذ استحسنه الشعراء العرب وافتتنوا

1- بسام قطوس: إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء، عمان، دار الكندي، دط، 1998، ص205.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص755.

3- آل شيبان: سلالة الأمراء المنحدرين من شيبان، وإليهم ينتسب الشاعر. غَارَت: غَربَت، اخْتَفَت. خَبَت: انطفأت. قُبل الخيول: أوائلها. عَتِيقَاتِ: قديمة. المَزَاويد: جمع مزود: وهو وعاء من جلد ونحوه يوضع فيه الزاد، مَرَازِبه: جمع المَرْزُبَان: رئيس الفرس، أو الفارس الشجاع المقدم على قومه، وهو دون الملك في الرتبة. يوم ذِي قَار: يوم هزم فيه العرب الفرس وهو من أعظم أيامهم.

به قديما وحديثا، ويعود سبب تسميته بهذا الاسم" لأنه انبسط عن مد الطويل والمديد فجاء وسطه فَعِلُنْ، أو لانبساط أسبابه أي تواليها في أوائل أجزائه السباعية إذ في كل جزء سباعي سببان متواليان ولا يرد على ذلك غيره من البحور"[1]، ويقوم هذا البحر الذي ينتمي إلى دائرة المختلف[2] على إيقاع مزدوج التفعيلة، إذ تتكرر كل واحدة من هاتين التفعيلتين مرتين في كل شطر على هذا النحو:(مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ)، إلا أن التفعيلة الأخيرة (فَاعِلُنْ) إنما تأتي في الشعر العربي على هذه الصورة (فَعِلُنْ) في الشطر الأول، باستثناء إذا ما جاء البيت مصرعا[3]، ففي هذه الحالة تأتي على الصورة التي تكون عليها في الشطر الثاني، وهي لا تخرج عن إحدى هاتين الصورتين (فَعِلُنْ أو فَعْلُنْ) ففي الأولى أصابها الخبن وفي الثانية القطع، أما عن تفاعيل الحشو في هذا البحر فيصيبها هي الأخرى التغيير، فتفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) قد يصيبها الخبن فتنتقل إلى (مُتَفْعِلُنْ)، أو الطي فتنتقل إلى(مُسْتَعِلُنْ)، أو الخبل[4] فتنتقل إلى (مُتَعِلُنْ)، في حين تنتقل (فَاعِلُنْ) إلى (فَعِلُنْ).

هذا عن تفاعيل البحر البسيط وما يطرأ عليها من تغييرات، أما عن سماته الإيقاعية ومدى ارتباطها بطبيعة النص، فإنه بحر يمتاز بالفخامة والرصانة، وهو ما أهله ليكون من بين البحور الصالحة للمواضيع الجادة، كما أنه فيه على حد ما ذهب إليه حازم القرطاجني من السباطة والطلاوة [5]، مالا يمكن أن نقع عليه في باقي الإيقاعات الشعرية[6].

1- ينظر: جبران ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص58.

2- دائرة المختلف(الطويل): تشتمل على ثلاثة بحور مستعملة وهي: الطويل والبسيط والمديد وبحران مهملان هما: الممتد والمستطيل، وقد سميت بدائرة المختلف لاختلاف تفعيلاتها مابين خماسية وسباعية وسميت بالطويل لأنه أول بحورها. ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص209، 210.

3- البيت المصرع: هو البيت الذي توافق عروضه ضربه في الوزن والروي ولا يكون إلا في البيت الأول من القصيدة، وهذه الموافقة تتم بتغيير في العروض بزيادة أو نقص. ينظر قيصر مصطفى: المرجع نفسه، ص69.

4- الخبن: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة وهو حسن، ويدخل على البسيط، السريع، المنسرح، الرجز، الخفيف، المجتث، المديد، الرمل، المتدارك، الكامل، المقتضب، أما الطي: فهو حذف الرابع الساكن من التفعيلة وهو أيضا حسن مقبول، أما عن البحور التي يدخلها فهي: البسيط، الرجز، السريع، المنسرح، المقتضب، في حين أن الخبل هو اجتماع الخبن مع الطي ويدخل على البسيط والرجز والسريع والمنسرح، ينظر: قصر مصطفى، الجديد في علم العروض والقوافي، ص77، 78، 79.

5- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص241.

6- السباطة والطلاوة إلى جانب أوصاف أخرى ذكرها حازم القرطاجني في كتابه هذا كالجزالة والرشاقة والرقة والسهولة واللين والحلاوة والطيش والخشونة والرصانة هي أوصاف استعارية، استعملها حازم القرطاجني للتفريق بين سمات مختلف البحور الشعرية على الرغم مما فيها من إبهام.

وبالعودة إلى مضمون هذه القطعة الشعرية نجدها أبياتا في الفخر القبلي، يتغنى فيها الشاعر بخصال قومه ويشيد بمآثرهم ومحامدهم من دون أن يتعرض لنفسه، راجيا أن لا تختفي نجومهم وأن لا تخبو نيرانهم، بعد أن قويت شوكتهم وعلا شأنهم، فهم في نظره سند الملك العربي وركيزته، وهم المنعمون يوم الأزمات والواهبون للعطايا والهبات، مستذكرا وبإيجاز في بيته الأخير، ولا شك أن الإيجاز من سمات المقطعات الشعرية، جسارة قومه يوم استطاعوا كسر شوكة أعدائهم الفرس وهزمهم شر هزيمة.

الأكيد أن فاعلية الوزن مع هذا النص ومع كل النص الشعري، إنما تبسط أثرها بشكل واضح داخل تخومه، من خلال سعي المبدع على انتقاء الوزن الملائم بعناية، وهو أمر يقود إلى العمل على تحقيق جملة من التناسبات بين طبيعة النص الشعري الذي يختلف باختلاف الغرض والذي يرتبط هو الآخر بالحالة الشعورية للمبدع وكمية انفعاله، وكذا طبيعة الوزن العروضي الأكثر قدرة على تمثيل المعاني وتصويرها، فالوزن ليس مجرد قالب يستعين به الشاعر لتأدية رسالته كما يبدو في ظاهره ويراه البعض، بل إنه بطبعه يعمل على أن" يزيد الصور حدة، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة، لا بل يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من موسيقى الملهمة . وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة "[1]، وكل هذه الأمور التي يمنحها الوزن للمبدع حال نظمه لا شك أنها تلقي بظلالها على المتلقي.

والنص الشعري الذي بين أيدينا يُظهر بجلاء جانبا مهما من تلك العلاقة القائمة بين الوزن والنص الشعري، فلا ريب أن علي بن أبي الرجال قد سعى إلى أن يختار لنفسه وزنا ملائما يحاكي طبيعة نصه ويجاري مشاعره، ولا يقع عائقا بينه وبين القدرة على التعبير، فرأى في البسيط ما يهيئ له المجال الفسيح للتعبير عما يريد وبشكل مريح، ثم أن عروض البسيط على حد ما ذهب إليه حازم القرطاجني عروض" فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه"[2]، وهو ما يتناسب فعليا مع غرض النص، ثم إن الحالة الشعورية ودرجة الانفعال التي

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1978، ص225 .

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص183.

كان عليها حال نظمه لخطابه الشعري حالة عاطفية متزنة، تتماشى في الغالب والإيقاعات الطويلة التي تقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا بمقاطعها الطويلة، لذلك نجد أن التشكيل العروضي في هذه القطعة الشعرية قد حوى على سبعين مقطعا صوتيا بين مفتوح ومغلق في مقابل ثمانية وثلاثين مقطعا صوتيا قصيرا.

أما إذا نظرنا إلى التفاعيل ونمط تعامل الشاعر معها، من خلال ما أتيح له من ترخصات عروضية يستعين بها لتحقيق المزيد من الشعرية، وهي ترخصات في الأصل" انزياح عما يمكن أن يسمى ب(نحو العروض)، أي لائحة الأشكال العروضية الواجبة وقواعد استعمالها التي تبرز الضغوط التي يخضع لها الشاعر، وهذا الانزياح يكون لغرض تحقيق ما يمكن أن يسمى (بلاغة العروض)، أي الآثار العروضية المحققة بحرية داخل السياق تبعا لحدود القاعدة ... بلاغة تذكرنا بأن الشاعر لديه مجموعة اختيارات داخل هذا الإطار الضاغط"[1].

وفي هذه القطعة يحسب للشاعر ابتداء أنه قد أتى بالوزن تاما غير مجزوء[2]، مستوفيا بذلك جميع تفعيلاته التي توفر كامل نسيجه التطريزي، ذلك أن البسيط إلى جانب البحر الطويل" عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، فإن أزيل عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حَسُنَ التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصراتها طيب لذلك وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه"[3]، فإسقاط جزء من تفاعيل هذين الوزنين، قد يُذهب عنهما بعض الحسن والبهاء، على عكس غيرهما من البحور التي إذا ما جاءت مجزوءة كانت أحسن منها تامة.

أما من حيث التفاعيل ذاتها، فإذا نظرنا إلى تفاعيل حشو هذه الأبيات، نجد التفعيلة الأولى (مُسْتَفْعِلُنْ) قد بقيت على صورتها التي تعد الصورة المعيارية، وذلك في أكثر حالاتها ولم يلحقها زحاف الخبن سوى مرتين لتنتقل بذلك من (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُنْ)، وهو تغيير معروف عنه إذا ما وقع في أول الشطر، مثلما هو حاصل مع هذه القطعة الشعرية في

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص327.

2- البيت التام: هو البيت الذي استكمل جميع أجزائه، أما البيت المجزوء فهو البيت الذي حذف جزء من كل من شطريه، فإذا كانت أجزاءه البيت ثمانية أصبحت بالجزء ستة كما في مجزوء البسيط والمديد والمتقارب وإن كانت ستة أصبحت بالجزء أربعة كما في مجزوء الوافر والكامل والرمل. ينظر: جبران ميخائيل قوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص10.

3 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص213.

بداية الشطر الثاني من البيت الأول وبداية الشطر الأول من البيت الرابع، يعتبر تغييرا صالحا مقبولا فيه من الملاحة ما يجعل الأسماع تستسيغه ولا تنفر منه، فآثره بذلك أكثر الشعراء وكثيرا ما وقع في شعرهم، على عكس التفعيلة الثالثة (مُسْتَفْعِلُنْ) من كل شطر، إذا ما مسها التغيير ففي ذلك استقباح، إذ أن هذا الجزء بالتحديد" أي نقص غيَّره، مجه السمع وأنكره، إن طوي، فكأنه عُقِدَ وَلُوِي، وإن خُبِن، عيب بذلك وَأُبِن، وإن خبل، فأسِيرٌ حُبِلَ"[1]، أما التفعيلة الثانية (فَاعِلُنْ) فنجدها هي الأخرى قد ترددت في حشو هذه الأبيات وفق الصورتين اللتين ذكرناهما، حيث بقيت على صورتها الأصلية (فَاعِلُنْ) في حشو البيت الأول والرابع في حين أصابها الخبن لتنتقل من صورتها المعيارية إلى صورتها الانزياحية (فَعِلُنْ) في حشو البيتين الثاني والثالث، وهذا التغيير يعد هو الآخر انزياحا مستساغا تستريح إليه النفس وترتضيه.

وعلى النحو نفسه جاءت التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول (العروض) حيث انتهت كلها بالوزن (فَعِلُنْ) حيث أصابها الخبن، فتوالت بسبب هذا النوع من الزحاف ثلاث حركات بعد حذف الساكن الثاني(الانتقال من فَاعِلُنْ /**0**//**0** إلى فَعِلُنْ ///**0**)، ما جعل النطق بها أكثر سهولة وانسيابية في حين أن التفعيلة الأخيرة من البيت (الضرب) قد انتهت كلها بالوزن (فَعْلُنْ /**0**/**0**)، إذ أصابتها علة القطع، وهو تغيير كان الشاعر ملزما بحتمية تكراره نهاية كل تفعيلة من كل البيت.

إن هذه التحولات التي طرأت على مختلف تفعيلات هذه القطعة الشعرية، سواء على مستوى الحشو أو في أعارضيها وضروبها، لا يمكن عدها خرقا لقاعدة الوزن الذي تأسست عليه، بل يجب النظر إليها على أنها أدوات فنية يعمد إليها المبدع من أجل العمل على الرفع من مستوى شعرية نصه، فبدخولها على تفاعيل البحر البسيط قد أكسبته سمات فنية ثانية غير سماته الأصلية التي تميزه عن غيره من الأوزان، قضت بالضرورة على ذلك التواتر المنتظم الناشئ عن تكرار النسق الإيقاعي الواحد الذي يتردد في كل مرة، ليخلق هذا التحول عن القالب الذي يعرف به البحر البسيط إلى قالب آخر فيه لمسة المبدع، يثير في المتلقي نوعا من" الانتباه

1 – أحمد المعري: الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسر غريبه ونشره: محمود حسن الزناتي، ج1، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1938، ص144.

واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[1] عن المعنى.

ما يجعل من هذه الإثارة التي تخلق داخل النص الشعري، مبررا كافيا لتوظيف هذا النوع من الأدوات الفنية، التي ينبغي على المبدع الاستعانة بها وفق الشكل المناسب، للوصول إلى وجدان المتلقي بالصورة التي يرتضيها، فالإيقاع " الرتيب غير مقبول للنفس الذواقة، والخروج كل الخروج كل الخروج، إنما هو عجز عن إدراك الشكل الصحيح، ولكن الأجمل هو الخروج بنسب وزوايا تزيد الجمال الموسيقى"[2]، وتسمح للمتلقي أن يستشعر انفعال الشاعر وخياله، كما تزيد في حالة اللاتوقع لديه الناتجة عن تغير الأنساق الوزنية .

إيقاع البحر الخفيف:

النموذج الشعري الثالث الذي سنقف عليه، قطعة شعرية لابن قاضي ميلة، أبان فيها وهو يتغزل بفتاة، على الكثير من الوجع والحسرة بعد أن فارقته وهو الذي كان يأبى رحيلها، وهذه القطعة لا تخرج هي الأخرى من حيث الوزن العروضي الذي نظمت عليه عن جملة الأوزان الشعرية العربية التي هيمنت على النظم العربي، إذ انكب عليه حذاق الشعراء وأرباب الصناعة وأكثروا من استعماله مع مختلف الأغراض الشعرية، التي تتبدل بتبدلها الأحوال النفسية والعاطفية للناظم، يقول فيها[3]:

رَحَـــلَ الرَّكْـــبُ وَالْمُشُـــوقُ مُقِـــيمُ ... كَيْـفَ يَسْـرِي مَـعَ الصِّـحَاحِ السَّـقِيمُ

فَعِلَاْتُـــنْ مُتَفْـــعِ لُـــنْ فَعِلَاْتُـــنْ ... فَـــاعِلَاْتُنْ مُتَفْـــعِ لُـــنْ فَـــاعِلَاْتُنْ

وَبِتِلْـــكَ الْقِبَـــابِ رِيمٌ تَـــوَلَّى ... وَضُـــلُوعِي كَهْـــفٌ لَـــهُ وَرَقِـــيمُ

فَعِلَاْتُـــنْ مُتَفْـــعِ لُـــنْ فَـــاعِلَاْتُنْ ... فَعِلَاْتُـــنْ مُسْـــتَفْعِ لُـــنْ فَعِلَاْتُـــنْ

أُمُّـــهُ الشَّـــمْسُ وَهْـــوَ أَعْجَـــبُ شَـــيْءٍ ... فَمَـــتَى أَنْتَجَتْـــهُ وَهْـــيَ عَقِـــيمُ

فَـــاعِلَاْتُنْ مُتَفْـــعِ لُـــنْ فَعِلَاْتُـــنْ ... فَعِلَاْتُـــنْ مُتَفْـــعِ لُـــنْ فَعِلَاْتُـــنْ

1 – علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص172.

2 – كمال محمود جمعة: موسيقى الشعر عند جماعة المهجر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص16.

3 – ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص49.

أَقْعَـــدَتْنِي حَـــوَادِثُ الـــدَّهْرِ عَنْـــهُ هَكَـــذَا الـــدَّهْرُ مُقْعَـــدٌ وَمُقِـــيمُ[1]

فَـــاعِلَاتُنْ مُتَفْـــع لُـــنْ فَـــاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُـــنْ مُتَفْـــع لُـــنْ فَعِلَاتُـــنْ

النص الذي بين أيدينا متأسس عروضيا على وزن البحر الخفيف، وهو بحر يعد من بين أهم البحور الطوال المهيمنة على النظم الشعري العربي، ينتمي إلى دائرة المشتبه[2]، ويعود السبب إلى تسميته بهذا الاسم على حسب ما ذهب إليه الخليل" لأنه أخف السباعيات"[3]، حيث تتوالى فيه ثلاثة أسباب خفيفة والأسباب أخف من الأوتاد، ويقوم هذا البحر على ستة أجزاء سباعية وميزانه العروضي هو(فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ) صدرا وعجزا، أما فيما يخص أعارضيه وأضربه فإذا ما جاء الوزن تامًا، فإن عروضه الأولى الصحيحة(فَاعِلَاتُنْ) سيكون لها ضربان الضرب الأول يأتي صحيحا مثلها أي (فَاعِلَاتُنْ) ويلحق هذا الضرب التشعيث[4] جوازا، إذ تتغير (فَاعِلَاتُنْ) إلى(فَالَاتُنْ) وتنقل إلى (مَفْعُولُنْ)، أما الضرب فيأتي محذوفا ووزنه (فَاعِلُنْ)، في حين إذا ما جاءت العروض محذوفة ووزنها (فَاعِلُنْ)، فإن لها ضرب واحد محذوف مثلها تماما أي (فاعِلُنْ)، أما ما يدخل على الخفيف من زحافات وعلل، فإنه يجوز في الخفيف من الزحاف الخَبْن وهو حسن والكف وهو صالح والشكل وهو قبيح، ويدخله من العلل التشعيث والحذف والقصر[5].

1- الرَّكْب: لفظ يطلق على العشرة فما فوق من ركبان الإبل والخيل في السفر. رِيمٌ: ظبي خالص البياض، جميل الشكل، رشيق القوام، خفيف الحركة، تَوَلَّ: أَدْبَرَ. غَاب: أَفِل. رَقِيمُ: إشارة إلى الآية "أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) سورة الكهف، والرَّقِيم: قرية أصحاب الكهف أو جبلهم أو كلبهم أو الوادي أو الصخرة، أو لوح رصاص نقش فيه نسبهم وأسماؤهم ودينهم وممن هربوا أو الدواة أو اللوح. أنتجته: وضعته .

2- المشتبه (السريع): تشتمل على البحور التالية: السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث ثم المتئد والمنسرد والمطرد وهذه الثلاثة الأخيرة مهملة، وقد سميت بدائرة المشتبه لتشابه التفعيلات في بحورها مثل: مستفعلن قد نجدها مستفع لن وفاعلاتن قد نجدها: فاع لاتن. ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص222.

3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص239.

4- التشعيث: علة تجري مجرى الزحاف في فاعلاتن ولا تلتزم وتكون في الخفيف والمجتث وفاعلن في المتدارك فيحذف الحرف الأول من الوتد المجموع وهو (علا) فتتحول فَاعِلَاتُن إلى فالاتن ثم تنقل إلى مَفْعُولن، أما فَاعِلُن فتتحول إلى فَالن ثم تنقل إلى فعْلن. ينظر قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص92.

5- الشكل: هو اجتماع الكف مع الخبن، أي ما ذهب ثانيه وسابعه الساكنان، ويدخل على كل من المديد والرمل والخفيف والمجتث . الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف برمته من آخر التفعيلة، كحذفه من مفاعيلن التي تتحول إلى مفاعي وتتحول إلى مفاعلْ ثم إلى فعولن ويدخل على الطويل والهزج والمتقارب والمديد والرمل والخفيف، أما القصر فهو هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ماقبله كحذف النون من فاعلاتن فتصبح فاعلاتْ ثم تنقل إلى فاعلان، ويدخل على المتقارب والمديد والرمل والخفيف، ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص81، 86،87. محمود على السمان: العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1986، ص198، 199.

ويتسم هذا البحر في مجمله بطابع واحد وهو وضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن يأخذ من كل بنصيب، حتى وإن اختلفت الأغراض"[1] وتعددت معها الأحوال النفسية، والنص كما ذكرنا من حيث الغرض غزلي، يحوي أبياتا نجدها على يسرها من بين أملح وأشرف ما قيل في الغزل، فابن قاضي ميلة من أرق الشعراء نسيبا وأملحهم طريقة، وفي هذه الأبيات نلمح من وراء كلماته الكثير من الألم، ألمٌ كابده الشاعر وهو يعيش لحظة الرحيل، ولا شك أن هذه اللحظة من أكثر اللحظات حزناً ومن أصعبها على قلب المحب، التي تفجر قريحته وينبجس خياله، فيأتي بلغة مؤثرة وبصور موحية.

إنه من الطبيعي أن يكون لكل غرض شعري لغة خاصة به، فإذا ما جئنا إلى ألفاظ المديح ومعانيه فإنها دائما ما تكون" جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي تصلح بها ذلك وأن يكون نظمه متينا وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة، وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعر...، أما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثير التباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في الوزن متناسب ملذوذ ..."[2]، والذي يهمنا نحن في هذا المقام ليس الألفاظ في ذاتها، وإنما كيفية التعامل مع هذه الألفاظ المشكلة في مجموعها البيت الشعري أو النص، والتي دائما ما تقبع تحت سلطة الوزن الشعري، إذ أن اختيار المبدع وزنا معينا يفرض عليه تراكيب نحوية معينة، يتحكم الوزن في طريقة نظمها وفق نظامه العروضي الخاص به، الذي يقوم على توالي المقاطع الصوتية بشكل معين، ومن هنا يتحتم على المبدع استدعاء ألفاظ تتناسب مع النظام المقطعي، الذي يقوم ضبطه على جملة من العوامل" تعمل على اختيار كلمات معنية يتوافر لها ما يُعين على هذا الضبط الإيقاعي في المقاطع الصوتية، وتعمل في الوقت نفسه على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير البعض الآخر حتى تستقر القافية في موضعها المقدر، متآخية مع مثيلاتها في القصيدة غير نابية ولا جافية، ومتلائمة من جهة أخرى مع السياق الدلالي للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد في تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة في البناء التصويري والمعطى السياقي"[3]، فالشاعر الحق هو من يجعل من الوزن عنصرا معينا

1- ينظر: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص242.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص316، 317.

3- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص13.

لا عائقا أمام اختيار الألفاظ الأجمل وقعا والأثرى نغما، حتى ينسجها نسجا بديعا، يحقق بها الدور المنوط بالوزن من الناحية الدلالية والجمالية.

ثم إن الأوزان العروضية فيما بينها ليست على درجة واحدة من حيث القدرة على تحقيق غايــة المبدع، فالمعاني والتجارب قد تحتويها أغلب الأوزان لكن ليس بنفس القيمة الجمالية، والنص الذي بين أيدينا والذي لا يجاوز الأربعة أبيات، اختار له الشاعر وزنا عروضيا عُرف عنه كثرة الاستعمال، فإذا ما جئنا إلى علة اختياره، يبدو لنا أن هذا النوع من الأوزان له من الخصائص ما يؤهله ليكون من بين أفضلها، ولعل كونه من بين الأوزان المركبة إذ يتركب من تفعيلات سباعية متغايرة(فَاعِلَاتُن – مُسْتَفْعِ لُنْ)، وهي سمة تمنحه هذه الأفضلية إلى جانب البحور الأخرى التي تمتلك هذا النوع من الأوزان ذلك أن النفس" تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه"[1]، أضف إلى ذلك أن الشاعر إنما حذا حذو من سبقوه فنسج على منوالهم، حيث اعتمد على البحور الأكثر استعمالا، لاتساعيتها وقدرتها الواضحة على احتواء حجم وافر من الأفكار، وإبراز قدر كبير من العواطف كما أسلفنا الذكر.

والأكيد أن هذا البحر الذي يمتاز بالجزالة والرشاقة[2]، هو من البحور" الغنائية التي تتلاءم مع الحالات النفسية الجليلة والتأملية"[3]، وقد كان شاعرنا على هذه الحال وهو يشهد أمرا جللا بالنسبة إليه، متأملا لحظة رحيل شخص عزيز عليه، مجسدا ذلك كله في قطعة شعرية نسجت مادتها من تلك الألفاظ الصادقة، التي تنبعث منها نغمات الحزن والأسى.

ولا ريب أن العدول عن قوانين الوزن هي في الأصل خرقٌ، القصد منه تحقيق غايات فنية، والأكيد أنه بمقدار ما يتاح للناظم من قدرة على التصرف في الوزن، فإنه سيكون في سعة من أمره، ما يمنحه القدرة الكافية على استغلال هذه المتاحات لأجل غايات أسلوبية يحقق من خلالها جزءا من تلك العلاقة التي ينبغي أن تتحقق بين إيقاعية الوزن ودلالة النص، ولا شك أن الشاعر قد استطاع من خلال تنويع في حركة الوزن ووقفاته مع التنويع في النغم، أن يخلق صورة إيقاعية أو صورة تغتني دلالتها بضرورات إيقاعية.

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص221.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص241.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص269.

فالقطعة الشعرية التي بين أيدينا قد عرفت عدولا واضحا عن البنية الوزنية التي يتسم بها البحر الخفيف، إذ انتقلت إلى بنية تَصَرَّف فيها الشاعر بما رُخص له، رغبة منه في تحقيق قيمة جمالية عالية، حيث جمع بين ما يوافق البناء العروضي للبحر الخفيف وبين ما يعد عدولا مستساغا، حتى يتمكن من إقامة بنية إيقاعية خاصة، فالنص يحوي أربعا وعشرين تفعيلة أصاب زحاف الخبن منها سبع عشرة تفعيلة بنسبة 70.83٪، ولم تسلم من هذا الزحاف سوى سبع تفعيلات بنسبة 29.16٪، والأكيد أنه مع ارتفاع نسبة هذا النوع من الزحافات، إشارة إلى توتر واضح في الحالة النفسية للشاعر، والتي تتطلب من دون شك إيقاعا أقرب إلى السرعة، ولا توجب اللجوء إلى البطء الذي تخلقه غياب التفعيلات الزاحفة، فكلما اشتد انفعال الشاعر إلا وجاءت تفعيلات أبياته زاحفة، ولكما قل انفعاله إلا ولجأ إلى التفعيلات التامة، ولعل أكثر بيت وقع فيه زحاف الخبن، البيت الثالث الذي يقول فيه :

أُمُّهُ الشَّمْسُ وَهْوَ أَعْجَبُ شَيْءٍ فَمَتَى أَنْتَجَتْهُ وَهْيَ عَقِيمُ

فَاعِلَاْتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَعِلَاْتُنْ فَعِلَاْتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فَعِلَاْتُنْ

سالمة مخبونة مخبونة مخبونة مخبون

وهنا نلاحظ أن الخبن قد جاء في كل تفعيلات البيت باستثناء التفعيلة الأولى، حيث إن (فاَعِلَاتُنْ) صارت (فَعِلَاتُنْ) و(مُسْتَفُعِلُنْ) صارت (مُتَفْعِلُن)، فاقدة بذلك ثانيها الساكن، وهو أمر يتوافق وفقدان الشاعر لخليلته، من منطلق التوافق بين الأداءين الإيحائي والإيقاعي.

ثم إن دخول هذا النوع من الزحاف على معظم تفاعيل القطعة الشعرية حَمَل على خفض عدد المقاطع الطويلة المفتوحة منها والمغلقة، والرفع من عدد المقاطع القصيرة، باعتبار أن هذه الأبيات لو لم يدخل عليها زحاف الخبن فإن عدد مقاطعها الطويلة سيكون اثنين وسبعين مقطعا مقابل أربعة وعشرين مقطعا قصيرا، لكن مع دخول هذا النوع من الزحاف انخفض عدد المقاطع الطويلة إلى خمسة وخمسين مقطعا منها واحد وعشرون مقطعا مفتوحا وأربعة وثلاثون مقطعا مغلقا، ليرتفع في مقابل ذلك عدد المقاطع القصيرة إلى واحد وأربعين مقطعا قصيرا، ومع هذا الارتفاع الملحوظ لعدد المقاطع القصيرة، تغيرت حركة القصيدة من إيقاع بطيء إلى إيقاع سريع نسبيا، كون الزحاف عندما يكون حذفا فإنه يعمل على زيادة سرعة التفعيلة مما يعطي للوزن سرعة.

فزيادة عدد التفاعيل الزاحفة من بيت إلى آخر أمر تزداد معه حدة الانفعالات، وتتغير إلى جانبه الحالة النفسية لدى المبدع، وهو ما حاول الشاعر ترجمته من خلال صور إيقاعية اغتنت دلالتها بهذا الكم الهائل من الانزياحات التي ساهمت إلى حد ما في التنويع في موسيقى القصيدة، وخففت من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد، فالزحافات هي التي تموسق البيت الشعري، وتربط وزنه الخارجي بفضاء دلالة المعنى، وبذلك يتميز البيت عن أخيه موسيقيا حتى لو كان من الوزن نفسه، ليتضح في الأخير أن الوزن وما يعتريه من تغيير يمكن أن تظهر معه شخصية المبدع، الذي يعمل على تصوير انفعالاته من خلاله تصويرا صادقا.

إيقاع البحر الطويل :

النموذج الرابع قصيدة شعرية قائمة على الوصف للشاعر عبد كريم النهشلي، استهلها بمدح المنصور بن بلكين، ثم عمد بعد ذلك إلى وصف الهدايا التي أرسلت إليه من الخليفة الفاطمي العزيز نزار، وكان بها طائفة من الخيل الكريمة والإبل البخاتي[1] وحمار مخطط، فوصفها وصفا بديعا، يُنِمُّ عن قدرته الكبيرة في النظم، بعد أن اختار لها أفضل البحور إيقاعا ولحنا وقدرة تصويرٍ، يقول في أبياتها العشرة الأولى التي اجتزأناها من القصيدة لطولها [2]:

هَنَتْـــكَ أَمِـــيرَ الجُـــودِ خَـــيْرُ هَدِيَّـــةٍ ... تَقَـــدَّمَهَا الإِيـــمَانُ وَالـــيُمْنُ وَالفَخْـــرُ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ
بِيَـــوْمٍ تَسَـــامَى فِيـــهِ وَرْدٌ مُسَـــوَّمٌ ... وَأَشْـــقَرُ يَعْبُـــوبٌ وَسَـــابِحَةٌ حِجْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ
وَدُهْـــمٌ كَـــأَنَّ اللَّيْـــلَ أَلْقَـــى رِدَاءَهُ ... عَلَيْهَـــا فَمَرْفُـــوعُ النَّـــوَاحِي وَمُنْجَـــرُّ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ
وَقَبَّلَهَـــا ضَـــوْءُ الصَّـــبَاحِ كَرَامَـــةً ... فَهُـــنَّ إِلَى التَّحْجِيـــلِ مَرْثُومَـــةٌ غُـــرُّ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ
وَبُلْـــقٌ تَقَـــاسَمْنَ الدُّجُنَّـــةَ وَالضُّـــحَى ... فَمِـــنْ هَـــذِهِ شَـــطْرٌ وَمِـــنْ هَـــذِهِ شَـــطْرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ ... فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص172.

2- المصدر نفسه، ص ن.

مُـــــجَزَّعَةٌ غُـــــرٌ كَـــــأَنَّ جُلُودَهَـــــا تَجَـــزَّعَ فِيهَـــا اللُّؤلُـــؤُ الرَّطْـــبُ وَالشَّـــذْرُ
فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ
وَصُـــفْرٌ كَـــأَنَّ الزَّعْفَـــرَانَ خِضَـــابُهَا وَإِلَا فَمِـــنْ مَـــاءِ العَقِيـــقِ لَهَـــا قِشْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ
وَشُـــهْبٌ مِـــنَ اللُّـــجِّ اسْـــتُعِيرَتْ مُتُونُهَـــا وَمِـــنْ صُـــوَرِ الْأَقْمَـــارِ أَوْجُهُهَـــا قُمْـــرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ
إِذَا هَزَّهَـــا مَشْـــيُ العِرَضْـــنَةِ عَارَضَـــتْ قُـــدُودَ العَـــذَارَى هَـــزَّ أَعْطَافَهَـــا سُـــكْرُ
فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ
عَلَيْهَـــا السُّـــرُوجُ المُـــحْكَمَاتُ إِذَا مَشَـــتْ بِهَـــا الْخُـــيَلَاءَ الخَيْـــلُ رَنَّحَهَـــا كِـــبْرُ[1]
فَعُـــولُن مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُ مَفَـــاعِيلُنْ

القصيدة متأسسة عروضيا على إيقاع البحر الطويل، أكثر البحور استعمالا في الشعر العربي القديم على الإطلاق، حيث أكد علماء العروض ونقاد الشعر على أن أكثر من ثلث الشعر العربي قد نظم على إيقاعه، بعد أن استحسنه المجيدون من الشعراء وفضلوه على غيره من البحور، كونه انفرد بخصائص لا يمكن لنا أن نعثر عليها في غيره من البحور، إذ أن "كمال جرسه، وقوة إيقاعه، وجمال لحنه، وصلابة تفعيلاته، وسلاسة أنغامه، وسعة صدره، وجنوحه إلى استيعاب المعاني الجليلة الفضفاضة كالحكم والفخر والحماسة والمواعظ، فضلا عن الغزل والوصف... ، وكمال تفعيلاته وكثرة أحرفه التي لا تتوفر لغيره من البحور حيث تبلغ ثمانية وأربعين حرفا"[2]،كل هذه ميزات سمحت له بأن يحتل عرش ريادة الاستعمال أمام باقي البحور الشعرية الأخرى حتى سمي ركوب الشعراء.

1- هَنَتْكَ:سَرَتْكَ. وَرْدٌ: الورد من الخيل ما كان بين الكميت والأشقر. مُسَوَّم: مرعي الكريم. يَعْبُوب: الخيل الطويل سريع العدو سَابِحَة:سريعة، حِجْر: الأنثى من الخيل، حرمت إلا على الحصان الكريم. دُهَم:سود. تَحْجِيل: بياض في قوائم الفرس أو بعضها لا يجاوز الركبتين والعرقوبين. مَرْثُومَة: بياض في طرف أنف الفرس. غُر: بياض في جبهتها. بَلَق: في لونها سواد وبياض. الدُجَّنَة: الظلمة. مُجَزَّعَة:اجتمع في لونها السواد والبياض. تَجَزَّعَ: تقطع وتفرق. الشَذْر: قطع من الذهب. خِضَابُهَا: لونت به. العَقِيق: الوادي الذي شقه السيل قديما فانهر. قِشْر: كل ملبوس يغطي الجسم. خِضَابُهَا: لونت به. العَقِيق: الوادي الذي شقه السيل قديما فانهر . قِشْر: كل ملبوس يغطي الجسم.اللُّجِّ: معظم الماء حيث لا يدرك قعره . متونها: ظهورها، العِرَضْنَة: الذي يمشي مشية في شق من نشاطه. أعْطَافُها: جوانبها. الخُيَلاء: الكبر والعجب، رَنَّحَها: أمالها.

2- ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص237.

ينتمي البحر الطويل كما ذكرنا آنفا إلى دائرة المختلف، وقد أُطْلَقَ اسمه عليها فسميت بدائرة الطويل أيضا على اعتبار أنه أول بحورها، وقد سمي بهذا الاسم على حسب ما ذهب إليه الخليل كونه "تام الأجزاء سالم من الجزء، وقال الزجاج سمي بذلك لأنه أكثر البحور حروفا، إذ يكون عدد حروفه في التصريع ثمانية وأربعين حرفا ولا نظير له في ذلك "[1]، ويقوم على تفعيلتين مختلفتين الأولى خماسية (فَعُولُنْ) والثانية سباعية (مَفَاعِيلُنْ)، تتكرران أربع مرات وفق هذا الشكل:

فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ فَعُـــولُنْ مَفَـــاعِيلُنْ

وللطويل عـروض واحـدة لا تـأتي إلا مقبـوضـة، وذلك بحذف خامسها السـاكـن (مَفَاعِلُنْ)، أما ضربه فله ثلاثة حالات: الأولى أن يأتي مقبوضا كعروضه (مَفَاعِلُنْ)، والثانية يأتي فيها صحيحا إذ يبقى (مَفَاعِيلُنْ) على حاله، أما الحالة الثالثة فيأتي فيها الضرب محذوفا حيث تتحول (مَفَاعِيلُنْ) إلى (فَعُولُن)[2]، أما عن جوازات الحشو في هذا البحر فنجد أن (فَعُولُنْ) قد يصيبها زحاف القبض فتصبح (فَعُولُ)، وهو تغيير حسن، وتنتقل (مَفَاعِيلُن) إلى (مَفَاعِلُنْ) وهو صالح، كما قد يصيب (مَفَاعِيلُنْ) زحاف الكف فتصبح (مَفَاعِيلْ)، ويدخل الخرم أو الثلم على (فَعُولُنْ) فتصبح (عُولُنْ)، وهو قبيح عند الخليل مقبول عند الأخفش، كما قد يجتمع زحافا القبض والخرم في تفعيلة واحدة، ومن ذلك (فَعُولُنْ) تصبح (عُولْ) ثم تنقل إلى (عُوْلُ) هو ما يسمى بالثرم [3] ، وهذا في غاية القبح" [4] .

وبالعودة إلى غرض القصيدة ومضمونها فهي كما ذكرنا قصيدة في الوصف، استهلها الشاعر بمدح الخليفة المنصور ملقبا إياه بأمير الجود وهذا في البيت الأول، لينتقل في باقي الأبيات الأخرى إلى وصف الخيل التي أهديت إلى الخليفة على اختلاف أشكالها وألوانها،

1- ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص51.

2- ينظر قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص238. ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص52.

3- الخرم: هو علة تجري مجرى الزحاف، تقوم على حذف الحرف الأول من الوتد المجموع في أول تفعيلة من البيت، يقع في فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، من الطويل المتقارب والهزج والمضارع والوافر، أما الثرم فهو: اجتماع الخرم والقبض معا، أي حذف أول الوتد المجموع من فعولن في الخرم وحذف الخامس في القبض، فتصير عُوْلْ وتنقل إلى فَعْلْ. ينظر قيصر مصطفى: مرجع نفسه، ص91، 92، ميخائيل فوتيه: المرجع نفسه، ص33، 34.

4- ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص243، ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علمي العروض والقوافي، ص 52، 53. محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، ص21 .

ولاشك أن الذي يمعن النظر في هذا الوصف يدرك مدى إجادة الشاعر في رسمه، مبديا بذلك قدرة كبيرة في التصوير، فذكر في مستهل وصفه الخيول الدُهْم والتي عبر عن سوادها الشديد وكأن الليل ألقى عليها رداءه، لكن هذا الرداء لم يغطها ككل بل ارتفع عن بعض نواحيها، في حين عبر عن البياض الذي انتشر في بعض جوانبها بنور الصباح وقد قَبَّلَهَا، فترك أثر بياضه على قوائمها وطرف أنفها وجبهتها، ليمضي الشاعر بعد ذلك إلى وصف الخيل البلق والصفر والشهب، وينتهي في وصفه هذا إلى ما كان على هذه الخيول من سروجٍ زادتها بهاء وحسنا، ما أضفى على مشيتها شيئا من التعاظم.

إن الذي ينبغي أن نؤكد عليه ابتداء، أن وقوع اختيار الشاعر على هذا الوزن العروضي جاء بالنظر إلى مزاياه، والتي فاق بها كما ذكر حازم القرطاجني إلى جانب البسيط باقي الأعاريض الأخرى في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، والظاهر أن مكمن التناسب الذي ألبس هذا الوزن صفة الكمال على حد ما ذهب إليه أَنَّ " أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابلة متضاعفة، وذلك كالطويل والبسيط، فإن تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزءين متنوعين كفعولن ومفاعلين في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه ...، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة . وكلما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه"[1]، فهذه الإمكانية العالية في التناسب هي التي أهلت البحر الطويل لاحتلال صدارة الاستعمال في الموروث الشعري العربي، والتي نعدها نحن العلة الأهم التي دفعت شاعرنا إلى اختياره لقصيدته، التي جمع فيها بين المدح والوصف وإن كان للوصف النصيب الأكبر من القول.

إن الملاحظ على الشاعر عبد الكريم النهشلي حينما نظم قصيدته، إنما كان في موضع يستلزم منه أن يمدح بعبارات شعرية جليلة، وأن يشحن وصفه لتلك الطائفة من الهدايا بأجمل الصور وأفضل المعاني حتى تكاد تمثل للسامع عيانا، فلم يجد أحسن كما ذكرنا من دائرة المختلف لينتقي منها بحرا، هذه الدائرة التي تميزت بحورها بالنفس الطويل، ولم يجد في مقابل

1 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 233.

ذلك من بحورها أحسن من البحر الطويل حتى يتخيره وزنا لإيقاعه، هذا البحر الذي يهيئ له أكثر من غيره المجال الفسيح للتعبير، والقدر الوافر للتصوير، مع كل وحدة شعرية ينظمها، فمعه يحس المبدع بأريحية أكبر لبلوغ أقصى نقطة في قوة الإيقاع وقدرته التأثيرية، من خلال العمل على خلق توافق بين الإيقاع الوزني وبين الغرض.

ثم إن الشاعر عمد بعد ذلك إلى استثمار ما رخص له من انزياحات أسلوبية تعينه على تصوير ما مَثَل أمامه من الطبيعة المتحركة حتى يكشف عن جمالها بالصورة التي يرتضيها، كون أي انزياح عن معيار اللغة الأصل فيه" أن لا يكون لمجرد الانزياح بل لتحقيق بناء جمالي، ليس بمقدور اللغة أن تحققه بأصل وضعها"[1]، لذلك لجأ الشاعر إلى استعمال قوالب هندسية جاءت مختلفة في مواضع عدة عن القالب الهندسي الأصل الذي يقوم عليه وزن البحر الطويل، ثم إن محاولتنا رصد أسلوبية الانزياح القائمة على مستوى الأوزان العروضية، والتي تحقق لا محالة قدرا من شعرية مثلما ذهب إليه كوهين، لا شك أنها ستعيننا على التعاطي مع هذا الانزياح تعاطيا خاصا، بعيدا عن الهامشية السطحية، حيث يكون الانزياح ذا بعد دلالي وإيحائي، يجعل من حضوره داخل النص الشعري، قادرا على خلق لغة مثيرة، بإمكانها أن تمارس سلطتها على المتلقي.

ولعل الانزياح العروضي الوحيد الذي هيمن على هذا القالب الهندسي الجديد، جاء نتيجة دخول زحاف القبض على الكثير من التفعيلات، حيث جاءت العروض مقبوضة وجوبا، على عكس الضرب الذي سلم من دخول أي زحاف أو علة، كما أن تفاعيل الحشو قد أصابها هي الأخرى زحاف القبض، لكن الملاحظ أنه لم يدخل سوى على التفعيلة (فَعُولُن) التي انتقلت بذلك إلى (فَعولُ)، حيث مَسَّ هذا نوع من الزحاف نصف عدد تفعيلات الأبيات التي ذكرنا بنسبة خمسين بالمائة، على أن التفعيلات الأخرى بقيت سالمة، والجيد في ذلك هو أن هذا نوع من الانزياح كما ذكرنا يعد انزياحا مستساغا يترك أثرا حسنًا على إيقاع النص، بل نجده أجود من السلامة إذا ما جاء في (فَعُوْلُنْ) الواقعة قبل الضرب، وهو الحاصل حيث مس القبض سبع تفعيلات من أصل عشرة.

1 – عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص318.

في حين أن التفعيلة الثانية (مَفَاعِيلُنْ) قد جاءت وافية الاكتمال سالمة من أي تغيير في جميع حشو أبيات القصيدة العشرة، وهي الصورة المثلى التي يجب أن تكون عليها هذه التفعيلة، ذلك أن غيرها إذا ما ورد يعد أمرا مرذولا، لا تستريح إليه الآذان ولا تستسيغه، لنصل بذلك إلى أن مجموع التفعيلات التي جاءت سالمة من أي تغيير خمسون تفعيلة أي بنسبة 62.5٪، في حين أن عدد التفعيلات التي أصابها زحاف القبض قد بلغت ثلاثين تفعيلة بنسبة 37.5 ٪.

والملاحظ على الشاعر أنه كان يلجأ في كل مرة إلى العدول عن النظام الوزني الخاص ببحر الطويل إلى نظام وزني آخر يختلف عنه نسبيا إذا ما ضُيِّق أمامه مجال الاختيار، طالما أن هذا العدول مرخص له من جهة، ويُمَكِّنُه من جهة ثانية من أن يصف بلغته على نحو خاص، ما يضفي جمالية لافتة على النص في نظر المتلقي، حتى وإن كان هذا التغيير قد وقع في كل مرة كان يلجأ إليه الشاعر في جزء واحد من أصغر مقطع عروضي مشكل للتفعيلتين وهو السبب الخفيف، وهذا من خلال حذف ثاني هذا السبب وبالتحديد الخامس الساكن من التفعيلة.

إن هذا التنوع في استعمال التفعيلات سواء من خلال توالي التفعيلتين اللتين يقوم عليهما وزن هذا البحر (فَعُولُنْ – مَفَاعِيلُنْ)، أو من خلال ما يمكن إدخاله عليهما من تعديلات، إنما يضفي حركية داخل النص تنبثق حال الانتقال من تفعيلة إلى أخرى تختلف عنها مقطعيا، وما ينجر عن هذا الاختلاف المقطعي من اختلاف نغمي، فالمقطع القصير غير المقطع الطويل، والطويل المنتهي بحرف ممدود غير الطويل المنتهي بحرف ساكن، ذلك أن بينهما اختلاف زمني وموسيقي واضح، فإذا نظرنا إلى الوزن العروضي للبحر الطويل نجد أن التفعيلة (فَعُولُنْ) إذا ما جاءت سالمة فإنها تحوي مقطعا واحدا قصيرا ومقطعين طويلين، أما (مَفَاعِيلِنْ) فإنها تحوي مقطعا واحدا قصيرا وثلاثة مقاطع طويلة، أي ثمانية مقاطع قصيرة مقابل عشرين مقطعا طويلا في كل بيت، أو تسعة مقاطع قصيرة وتسعة عشر طويلة بمجيء العروض مقبوضة.

وبالعودة إلى الأبيات التي ذكرناها نجد أن عدد المقاطع القصيرة قد بلغ مائة وعشرة مقاطع، في حين بلغ عدد المقاطع الطويلة مائة وسبعين مقطعا، ذلك أن دخول القبض قد رفع من نسبة المقاطع القصيرة وخفض من المقاطع الطويلة، لكن مع ذلك ظلت المقاطع الطويلة

هي المهيمنة على أبيات القصيدة، خاصة الأبيات التي أصابها زحاف القبض بدرجة أقل من غيرها،كما في البيت الثالث الذي بلغ عدد مقاطعه الطويلة تسعة عشر وبلغت القصيرة تسعة مقاطع، كما هو ملاحظ :

وَ/دُهْ/مُنْ	كَ/أَنْ/نَلْ	لَيْ/لَ/أَلْ/قَى	رِ/دَا/ءَ/هُو	عَ/لَيْ/هَا	فَ/مَرْ/فُو/عُنْ	نَ/وَا/حِي	وَ/مُنْ/جَرْ/رُنْ
فَعُولُنْ	**مَفَاعِيلُنْ**	**فَعُولُنْ**	**مَفَاعِلُنْ**	**فَعُولُنْ**	**مَفَاعِيلُنْ**	**فَعُولُنْ**	**مَفَاعِيلُنْ**

فتوزع المقاطع الطويلة داخل النص بهذا الكم، يحمل إيقاع النص على التباطؤ وهو أمر يكسبه رزانة وتأكيدا[1] إذا ما اعتبرنا أن المقاطع الطويلة تستغرق ضعف الزمن الذي تستغرقه المقاطع القصيرة، ثم أن الشاعر كونه في معرض وصف فإن نفسه لا تثور ولا تضطرب بل تتملكها حالة هدوء وترو، إذ يطيل في معالم الموصوف النظر حتى يتمكن من وصفه بكامل تفاصيله.

وبين المقاطع الطويلة نفسها نجد أن هناك اختلافا واضحا من حيث الاستعمال، حيث هيمنت المقاطع الطويلة المغلقة على المقاطع الطويلة المفتوحة، فبلغ عدد الأولى مائة وخمس مقاطع، في حين بلغ عدد الثانية خمسة وستين مقطعا فقط، فالشاعر لا شك أنه كان في حاجة إلى توظيف المقاطع الطويلة المغلقة لما" فيها من توتر وإيقاع واثب"[2] علاوة على قدرتها على تأكيد الجرس الصوتي للحرف، وكل هذا يتلاءم وطبيعة النص الذي اختص بوصف أصالة هذه الخيول المهداة، فالشاعر إنما يرغب في وصف ما مَثُلَ أمامه في صورة موسيقية، تكون من حيث لا يشعر أقرب إلى مشاعره وأحاسيسه منها إلى النظام العروضي المفروض عليه.

والأكيد أن الدافع إلى ضرورة وجود انزياح على مستوى المقاطع الصوتية للنص خدمة للغة المنتقاة من خلال الحضور الجلي لزحاف القبض، حيث هذا الحضور عمل أولا على تثبيت ذلك التنويع الموسيقى الناتج عن وجود تفعيلتين مختلفتين مقطعيا (فَعُولُنْ – مَفَاعِيلُن) ودعمه، من خلال خلق تنويع آخر ناتج عن اختلاف مقطعي بين التفعيلة (فَعُولُنْ //0/0– فَعُولُ //0/)، وبين (مفاعيلن //0/0/0 – مفاعلن //0//0) داخل النص.

بالإضافة إلى الدافع الدلالي، وهذا بالنظر للعلاقة التي تربط بين المستويين الصوتي والإيقاعي مع المستوى الدلالي، إذ أن هناك تعاضد واضح بين هذه المستويات خدمة للجانب

1- ينظر: شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ص84 .

2 – عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص318.

الفني للنص الشعري، فالصلة بين الزحافات "والمعنى الشعري عضوية، ذات إيحاء خاص فلا يصح النظر إلى الموسيقى، أو أي من عناصرها بمعزل عن المعنى"[1] ، والشاعر قد ينزاح عن المعيار الذي تقوم عليه الأوزان العروضية وقد يعدل عن هذا الانزياح بحسب حالته النفسية، والأمر يختلف من بيت إلى آخر، أو من حالة نفسية إلى أخرى، وفي هذه القصيدة ظهر كيف أن هذا التغيير في التفاعيل قد كان متوازنا على طول القصيدة، مثلما ذكرنا، وهذا الأمر راجع إلى الحالة النفسية الهادئة التي كان عليها الشاعر وهو يمدح الخليفة ويصف الهدايا التي أرسلت إليه.

– القافية الشعرية: التناسب الفني والأثر الإيقاعي:

حروفٌ وحركاتٌ يكون الشاعر ملزمًا بحتمية تكراراها في نهاية كل بيت من أبياته سواء بلغت هذه الأبيات حد القصيدة أو ما دون ذلك، هذا هو المدلول العام الواضح لماهية القافية في خضم كثرة المفاهيم الاصطلاحية التي تباينت إلى حد بعيد فيما بينها، تراوح هذا التباين بين من رأى أن القافية هي القصيدة ككل، وبين من نزل بها إلى حرفٍ واحد أُطلق عليه اسم الروي، وهو ما قاد بالضرورة إلى عدم الوقوف على مفهوم موحد لها.

فمثلما كان لدى البعض تلك النظرة الواسعة في وضع حد للقافية، شغلت معه مساحة أكبر، إذ رأى أنها القصيدة ككل ورأى البعض الآخر أنها البيت الواحد محتجا بكون القافية لا تعرف ما لم تتعدد الأبيات، ورأى آخرون أن القافية إنما هي عجر البيت، في مقابل كل هذا نجد من حصرها في نهاية البيت، وهو ما كنا قد ذكرناه في تعاريف سابقة للقافية وكان أشهرها تعريف الخليل، الذي عرفها بأنها الحرف الأخير والساكن الذي قبله مباشرة والحركة التي قبل هذا الساكن، في حين أن أضيق تحديد لها مساحة، نجده عند قطرب الذي رأى أنها لا تعدو أن تكون ذلك الحرف الذي يلزم الشاعر بتكراره نهاية البيت، وهو تعريف شغلت معه القافية مساحة ضيقة جدا بالنظر إلى أثرها داخل النص، فحرف الروي وإن كان أهم حروفها إلا أنه يبقى جزءا منها، ولا يمكن أن يمثل القافية كلها.

1 – علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993، ص56.

وبين هذه التعاريف وأخرى، نجد أن الواقع الشعري لا يؤكد سوى المدلول الذي ذهبنا إليه في البداية، وهو الأقرب إلى ما عناه الخليل، هذا الأخير" وعلى طريقته في علم العروض لم يكتف بتحديد القافية من جهة أصواتها وتراكيبها فحسب، بل عمل أيضا على تحديد المدى المجرد الذي تنتشر به، ولا تتجاوزه، هذه الأصوات الملتزمة "[1]، وهو تحديد علمي دقيق، راعى فيه بشكل كبير ذلك الجانب النغمي المستقل للقافية، والذي يتحقق في ظل ترددها نهاية كل بيت، سواء كان ذلك في جزء من الكلمة أو في الكلمة ككل أو في أكثر من ذلك.

واللافت للنظر أن الأدباء العرب شعراء كانوا أم نقادا، قد تنبهوا لمكانة القافية الكبيرة في الشعر العربي، فاعتبروا حضروها لا غنى عنه، وأخرجوا كل ما لا يُلتزم فيه بالقافية من دائرة الشعر العربي، وفي هذا الصدد يقول ابن سينا عن الشعر أنه أقوال "متشابهة حروف الخواتم وقولنا متشابهة حروف الخواتم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى"[2]، ويؤكد شيب بن شيبة أكثر على هذه المكانة حيث يرى أن" حظ جودة القوافي وإن كانت في كلمة واحدة أرفع من سائر البيت"[3]، لذلك لم يكن إهمال القافية أو التخلي عنها تصرف يقود المبدع" إلى السهولة في صناعة الشعر بل العكس هو الواقع، إذ أن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان"[4]، وكأن ما تمنحه القافية من موسيقى قد ينسينا بشكل أو بآخر بعضًا من تلك النقائص التي قد تعتري القصيدة، ثم إن مؤشر نجاح المبدع في انتقاء القافية يقوم على عدة جوانب، ولعل أهمها التماسه عذوبة أصواتها وكذا درجة انسجامها مع باقي الأصوات وتناسبها مع الغرض العام للنص، على اعتبار أن التواجد الفعلي للقافية في الشعر مرتبط في الأصل بجوانب جمالية وأخرى دلالية.

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص345.

2- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956، ص123.

3- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص112.

4- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1983، ص193.

ولعل ما تحققه من أثر إيقاعي متميز يتكرر مع نهاية كل بيت، وعلى مسافات صوتية منتظمة، يحكمها عدد المقاطع الصوتية المرتبطة بالوزن الذي يقوم عليه النص، يعد أولى الآثار بل أبرز ما يمكن أن نلمسه من وراء القافية الشعرية، وهو أثر لا يقل بالكاد شأوا عن الأثر الإيقاعي الذي يخلقه الوزن العروضي، لذلك نجد أن القافية تخدم بالدرجة الأولى وبالنظر إلى هذا الجانب، الغرض الأساس الذي يقوم عليه قول الشعر، فالترنم والإنشاد بطريقة صحيحة تبرز معها الموسيقى ويظهر من خلالها جودة النغم، إنما هي أصل وضع الشعر، والقافية" في القصيد هي في المقام الأول خاصية إنشادية – موسيقية...، وليست مجرد مجموعة من الحروف والحركات، ومن هنا يجب أن تتشابه حروفها المتكررة، وأن يُعنى خصوصا بالحركة الأخيرة فيها لأنها حركة الترنم، هكذا تعطي القافية للبيت، ومن ثم للقصيد كله، بعدا من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[1]، لتحقق بالضرورة الدور الإيقاعي الخاص والمنوط بها في تشكيل الإيقاع العام للنص الشعري.

إلى جانب هذه الوظيفة الجمالية، لا يمكن أن نغفل الجانب الدلالي للقافية، فمن دون شك أن الوزن هو المتحكم في شكل القافية من حيث طبيعة المقاطع الصوتية المشكلة لها، والتي ينبغي لها أن تتوافق تماما وما يقوم عليه النظام المقطعي الذي يختص به الوزن الذي يبنى عليه النص، ثم إن أصوات الكلمة التي يختم بها الشاعر نهاية البيت، إنما تشترك فيما بينها في جزء معين من الأصوات صوامت كانت أم صوائت، وقد تختلف في جزء آخر، أما العنصر الذي لا اختلاف فيه فهو حرف الروي، هذا الحرف لا شك أنه يحمل دلالة في ذاته، فما من صوت إلا وينطوي على إيحاءات تتفاعل مع المعنى، هذه الإيحاءات التي ما تلبث أن تتأكد مع كل مرة يتكرر فيها هذا الصوت، ووفقا لهذا الصوت يتشكل المعجم الشعري للكلمات التي يبني عليها الشاعر قافيته، على اعتبار أن المعاجم إنما تنتظم على أساس الحرف الأخير من الكلمة، كلمات يحكمها تشابه صوتي وتباعد دلالي، وهو أمر يقود المبدع إلى" كسر المبدأ اللغوي الذي يقرر أن الدوال المختلفة لها مدلولات مختلفة والدوال المتشابهة كليا أو جزئيا لها مدلولات متشابهة كليا أو جزئيا،

1- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص13.

وتعمل بالتالي على زيادة نسبة مخاطر الغموض"[1]، وهنا تتلخص مهارة الشاعر، حينما يتمكن من التعامل مع هذه المدلولات المختلفة، من خلال العمل على خلق نوع من الصلة بينها وبين الدلالة العامة للنص.

فالمبدع يجد نفسه مضطرا" إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التي تسوغ جمع هذه الصور جنبا إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازنا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى"[2]، وللتأكيد أكثر على هذا التنوع الدلالي في القافية، رأى النقاد في تكرار الكلمة عينها أكثر من مرة، أمرا ينبغي تجنبه ما لم يدع إليه داع قوي وإلا عُدَّ عيبا في النظم، يُحسب على الشاعر وعلى قدرته التعبيرية، وسموا هذا النوع من العيوب القافية بالإيطاء[3].

هذه الفاعلية التي استحوذت عليها القافية، كونها تملك نغمات إيقاعية مختلفة تخدم النص الشعري في جانبه الدلالي والجمالي، تقودنا إلى تأكيد العلاقة القائمة بين القافية والنص وإلى وجود نوع من التفاوت فيما بينها من حيث القدرة على التناسب مع مختلف معاني النص وأغراضه، والشاعر الخنذيذ هو من يتنبه إلى هذا في شعره، إذ أن هناك" من النغمات الإيقاعية الصوتية في القافية ما يشاكل معاني وأغراضا، وأن منها ما هو أشكل بالمعاني والأغراض من سواه، وبالطبع فإن منها كذلك مالا يصلح في هذه الأغراض والمعاني"[4]، فالقوافي على اختلاف حروفها ليست على درجة واحدة في التناسب والجمالية.

وتأسيسا على ما ذكرنا سنحاول الوقوف على أربعة نصوص شعرية، بهدف الوصول إلى حجم التناسب الذي استطاع الشعراء الجزائريون تحقيقه، بين ما استدعوه من قوافٍ وبين ما تحقق لهم من إيقاع يتماشى والإيقاع العام، وما حملته هذه القوافي من دلالة خدمت الدلالة العامة لنصوصهم.

1- محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص104.

2- محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص216.

3- الإيطاء: هو أن تتكرر القافية بلفظها ومعناها من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين، وقد حدد البعض الحد الرافع لهذا العيب بسبعة أبيات على الأقل، وقد زاد البعض عن هذا العدد، وكلما تباعد الإيطاء كان أخف وكذلك إذا خرج الشاعر من مدح إلى ذم ومن نسيب إلى أحدهما. ينظر: قصير مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص 156. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص284.

4- عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، دار الفكر العربي، دط، 1978، ص 410.

النموذج الأول الذي نقف عليه قطعة شعرية في النسيب للشاعر ابن رشيق القيرواني الذي برح به الشوق ولاعه، يقول (البسيط)[1]:

مَـــنْ ذَا يُعَالـــجُ عَـــنِّي مَـــا أُعَالـــجُهُ ... مِنْ حَرِّ شَوْقٍ أَذَابَ القَلْبَ لَاعِجُـــهُ

وَمَـــنْ يَكُـــنْ لِرَسِـــيسِ الشَّـــوْقِ دَاخِلَـــهُ ... يَكُـــنْ لِفَـــرْطِ الضَّـــنَى وَالسُّـــقْمِ خَارِجُـــهُ

كَـادَتْ خَلَاخِيـلُ مَـنْ أَهْـوَى تَبُـوحُ بِـهِ ... سِـرًّا وَغَصَّـــتْ بـــمَا فِيهَـــا دَمَالِجُـــهُ[2]

إن هذه الأبيات الثلاثة وعلى قصرها، نجدها أبيات جياد، قوية في جملتها صادرة عن عاطفة صادقة، جاءت لتصور لنا حالة الوله التي أصابت شاعرنا بعد اشتياقه إلى من هواها قلبه، والملاحظ أن الشاعر قد استهل قطعته بأسلوب استفهامي يحمل طابعا تحسريا، أظهر من وراءه حجم الألم الذي صَعُب عليه علاجه، وعَظُم معه شوق أذاب قلبه، ثم إن النص من دون شك موقظ للعواطف ومحرك للمشاعر، تشعرك ألفاظه الشاجنة، ومعانيه الموحية، بمدى لذع الألم وحرقة الحزن التي تختلج في صدر كل من عرف معنى الشوق الذي أصبح بالنسبة إلى الشاعر مرضا منهكا وسقما قاتلا، فكان العلاج منه زيادة فيه، ومن دون شك أن هذه هي طريقة الحذاق في التغزل أملا في استعطاف المحبوب برقة الشكوى والإقرار بالغلبة.

والنص في جانبه الإيقاعي فهو ذو إيقاع خارجي مثير، بدءا ببحر البسيط الذي نظم عليه الشاعر قصيدته الشعرية، فالبسيط قد عرف عنه أنه بحر يصلح للأغراض الجادة من جهة، ومن جهة ثانية هو من البحور الطوال التي تعين الشاعر أكثر على تحديد ألفاظه وعباراته، وتمكنه من أن يسبح بين شطريه كيفما يشاء، ليعبر عن أحزانه ويشكو آلامه، هذا قبل أن يصل ويستقر به الأمر عند إيقاع القافية، التي يبدو أن الشاعر ابن رشيق قد انتقاها بعناية واضحة كما سيظهر معنا، حتى تنفذ أصواتها بحروفها وحركاتها إلى نفس سامعها ناقلة تجربته الشعورية، مصورة أكثر آهات الحنين إلى المحبوب، فالإيقاع كما قال "جويو" وإن كان "إشارة إلى عمق الانفعال، فإن هذا الإيقاع يميل إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع"[3].

1- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص47، 48.

2- لَاعِجَهُ: شديد الشوق وحرقته. الرَسِيسِ: بدء الشيء، أو بقيته وأثره. الضَّنى: سوء الحال. خَلَاخِيل: حِلية كالسوار تلبسها النساء في أرجلهن. غَصَّت: ضاقت. دَمَالِجُه: حلي يلبس في المعصم.

3- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1948، ص139.

إن اختيار الشاعر لبحر يملك مقاطع صوتية كثيرة، كما هو الحال مع هذه القطعة الشعرية التي اختار لها البسيط بحرا، والذي تصل عدد مقاطعه الصوتية إلى ثمانية وعشرين مقطعا، إنما يُحمل القافية وظيفة عروضية قد لا نقع عليها على الأقل في البحور المجزوءة لقلة مقاطعها، إذ أن وجود عدد كبير من المقاطع أمر يصعب معه اجتماع صورة البيت" في الذهن بحيث يهتدي القارئ أو السامع إلى مكان الوقفة، ما لم تكن هناك تلك الإشارة التي تعد خطواتنا في القراءة"[1] لتعلمنا بنهاية البيت، وهو الدور الذي أكد عليه "لانس" حينما ذهب إلى أن القافية إنما" تضبط مقادير الأبيات وهذه الوظيفة لازمة لكون تحديد عدد المقاطع في البيت جزءا من الشكل الشعري"[2]، فمع كثرة المقاطع الصوتية فإن الوحدات الشعرية تكون أحوج إلى هذه الوظيفة التي تعمل على تنظيم شكلها وفق صورة متكافئة مقطعيا.

والأكيد أن الذي ينبهنا إلى نهاية البيت الشعري في كل مرة، هي تلك الأصوات التي يعمد الشاعر إلى الالتزام بتكرارها، وانطلاقا من تعريف الخليل للقافية والذي يحصرها في ساكني نهاية بيت مع ما بينها من متحرك، مع حركة ما قبل الساكن الأول، وهو المفهوم الأقرب إلى تأكيد هذه الوظيفة، والذي اعتمدناه في تحديدنا لها، لنلاحظ أن القافية قد استغرق حضورها من كلمات:(لَاعِجُهُ، خَارِجُهُ، دَمَالِجُهُ) الكلمة ككل في البيتين الأوليين وبعض الكلمة في البيت الأخير.

هذه الكلمات وإن كانت متباعدة فيما بينها من حيث المعنى، إلا أنها على اتصال وثيق بموضوع القطعة الشعرية، ثم أن معنى كل بيت إنما هو مبني عليها، إذ لا يمكن الاستغناء عنها، وإذا ما رحنا نحدد بوضوح حدود قافية هذه الأبيات، وفقا للمفهوم الخليلي فإننا نجدها على نحو التالي :

البيت	قافيته	ما تركبت منه
البيت الأول	لَاعِجُهُو	كلمة
البيت الثاني	خَارِجُهُو	كلمة
البيت الثالث	دَ/ مَالِجُهُو	بعض كلمة

1- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 113.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص109 .

لعل أهم ملاحظة تسترعي الانتباه في طبيعة هذه القوافي هي اجتماع جميع الحروف التي تقوم عليها، على اعتبار أن حرفي الدخيل والردف لا يجتمعان في قافية واحدة، فنجد أن روي هذه الأبيات هو حرف الجيم، وجاءت الهاء وصلا، وحرف المد (الواو) الذي تولد عن إشباع ضمة الهاء خروجا، والألف التي سبقت حرف الروي ألف تأسيس، والحرف الذي فصل بينها وبين حرف الروي هو الدخيل[1]، ثم أن جميع حروف القافية في تكرارها إنما بقيت على نفس الحركة على طول القطعة الشعرية، فحرف الروي المضموم جاء مسبوقا بحرف الدخيل المكسور، والكسرة حركة استحسن أهل العروض مجيئها بين الروي وألف التأسيس، وعلى هذا جرى الشعراء[2]، في حين جاءت الهاء بعد حرف روي مضمومة، لنجد أن هذا الائتلاف الصوتي في الحركات، قد زاد من جمال الإيقاع الشعري وحقق الكمال الموسيقي للقافية، جاعلا وقعها على الأسماع منسجما.

وللإشارة فإننا قد اعتبرنا حرف الهاء وصلا لا حرف روي، على الرغم من أن هناك من يؤكد إمكانية اعتباره رويا أيضا، كونه توافق والمفهوم العام لحرف الروي، إذ جاء ضميرا متحركا بالضم ثابتا على طول القصيدة شأنه في ذلك شأن حرف الجيم، ولعل الذي حملنا على اعتبار الجيم حرف روي بدلا من الهاء، استنادنا إلى بعض المعايير الفارقة في تحديد الروي، وأولى هذه المعايير "المعيار الدلالي الذي يميز بين أصوات الكلام من حيث كونها موظفة في البناء الدلالي أو غير موظفة فيه، فالأصوات التي تكون غير وظيفية هي التي لا تتأثر بإسقاطها

1- الروي: هو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية أو دالية أو لامية، وكل الحروف تصلح لأن تكون رويا عدا حروف العلة والهاء فإنها تخضع لشروط، أما الردف فهو: أحد حروف المد (الألف – الواو – الياء بعد حركة مجانسة لها) أو اللين (الواو– الياء بعد حركة غير مجانسة لها) يقع قبل الروي ويقترن به مباشرة أما الوصل فهو: حرف يجئ بعد الروي ناتج عن إشباع حركة الروي، ويكون بأربعة أحرف هي ألف والواو والياء والهاء. أما الخروج فهو: حرف متولد عن هاء الصلة المتحركة، فلا يكون إلا ياء أو واوا أو ألفا، أما التأسيس فهو: ألف بينها وبين الروي حرف متحرك واحد، ولا يكون التأسيس إلا بالألف، وتلزم إعادته في القصيدة كلها، أما الدخيل فهو: الحرف الصحيح الذي يكون بين الروي والتأسيس، وسمي الدخيل كما يقول العروضيون لأنهم اعتبروه دخيلا في القافية وهو ليس من الحروف الضرورية لكنه يلزم إذا ما ورد، غير أن هذا الالتزام لا يكون بالحرف عينه بل يمكن أن ينوب عنه أي حرف آخر. ينظر: قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص129، 120، 136. حازم على كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر، دط، 1998، ص 57، 74، 85، 98، 109. واضح محمد الصمد: علم العروض والقافية: المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، رويبة، الجزائر، دط، 2011، ص 143، 146، 147.

2- ينظر: أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، ص272.

الدلالة المقصودة من القول"[1]، لكن الحاصل أن هذا المعيار لم يخول لنا حق اختيار الجيم حرف روي، لأن كلا الصوتين(الجيم والهاء) صوتان وظيفيان، فكان الفيصل حينئذ في تحديد الروي معيارا ثانيا هو المعيار الصرفي الذي يميز أنفس الكلم الثابتة دون غيرها، وهو بالنظر إلى ما نسعى إليه" يميز الأصوات الوظيفية بين أصيلة في الجذر اللغوي وغير أصلية"[2]، وبمقتضى هذا المفهوم لا يكون الروي إلا في صوت الجيم، على أن هاء الضمير هي في الأصل وصل.

والأكيد أن جميع حروف القافية قد كان الشاعر ملزما بتكرارها، باستثناء حرف الدخيل فلم يكن بحاجة إلى تكرار حرف بعينه بل وظف أصواتا متنوعة، تمثلت في حرف(العين واللام والميم)، ذلك أن التزام أصوات أخرى إلى جانب صوت الروي، يقود المبدع إلى حتمية تناقص فرصه في انتقاء كلمات لقوافيه، فلا جرم أن فرص اختياره تقل بالنظر لما تمثله الصوامت من دور في تحديد كلمات المعجم، والمعروف أنه كلما اشتركت الكلمات في أكثر صوامتها كلما كان هناك إمكانية تقارب دلالي، ثم إن المبدع يعمل من جهة ثانية على الحد من هذا التقارب حتى يكسر مبدأ الدوال المتشابه تعطي دوالا متقاربة، والقافية بهذا الشكل "تمثل واقعة أسلوبية من حيث تجسيد مسألة الانزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى"[3]، حتى وإن كان أمرا مثل هذا لا يتأكد بشكل واضح داخل المقطوعات الشعرية، كون عدد الكلمات الموظفة كقوافي يبقى محدودا، في حين يمكن تأكيد هذا الأمر مع القصائد الشعرية الطويلة، إذ أنه ومع زيادة عدد الأبيات تبدأ فرص الوصول إلى كلمات للقافية يحكمها التشابه الصوتي ويميزها الاختلاف الدلالي تقل نسبيا أمام المبدع، والوصول إلى هذه الغاية هو جزء من المتعة الفنية التي يضفيها على نصه.

وبالعودة إلى حرف الروي الجيم باعتباره أهم أصوات هذه القافية المطلقة[4]، فإنه يعد من الحروف المتوسطة الشيوع من حيث وقوعه رويا في الشعر العربي ، والملاحظ على هذا

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص368.

2- المرجع نفسه، ص368.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص406.

4- القافية المطلقة: هي ما كان رويها متحركا أي ما كانت موصولة، وهي كثيرة شائعة في الشعر العربي، في حين أنَّ القافية المقيدة: هي ماكان رويها ساكنا فتكون بذلك غير موصولة، وهذا النوع من القوافي قليل في الشعر العربي، إذ لا يتجاوز 10٪. ينظر حازم على كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص 346، 347 .

الصوت المجهور الذي ينحبس الصوت حال النطق به، ليعقبه بعد ذلك مرور بطيء للهواء وهو أمر يساعد على الاستراحة والاستطالة في الشكوى، فيبدو أنه لم يكن قادرا على أداء الدور الوظيفي للقافية منفردا، دون الاستعانة بباقي الحروف المشكلة لها، وهذا من خلال حرف التأسيس –حرف مد الألف– وكذا التزام الشاعر الحركة نفسها قبل حرف الروي الجيم، وهذا ما رفع من القيمة الموسيقية له.

ثم إن الهاء لما جاءت وصلا متبوعة بواو مضمومة كانت الأنسب للتعبير، والأقدر على الإيحاء عما حل بالشاعر من ألم، فالهاء صوت دائما ما يستعين به الشعراء لتصوير مختلف الاضطرابات والانفعالات النفسية من تيه وحيرة وضياع وهجران، ذلك أن" الرقة المتناهية في أنسجة مخرجه في الحلق قد جعلته أكثر طواعية لإرادة الناطق به وأسلس قيادا، فمنحت صوته المهتز قدرة فائقة على التكيف مع الحالات النفسية والمشاعر الإنسانية التي تعتمل في نفس صاحبها، ومع مختلف المعاني المعبر عنها"[1]، والذي عزز أكثر من أثر هذا الصوت على المستوى الدلالي والإيقاعي، توظيف الشاعر لهذا الحرف الهوائي النابع من أعماق الصدر، والذي يضمر معاني الضعف والوهن، كجزء مهم ذي أداء وظيفي داخل القافية، فكان تكراره بهذا الشكل سواء من حيث الكثافة، أو من حيث توزيعه الهندسي المنتظم الذي جاء مع نهاية كل شطر بالغ الأثر، لينفذ هذا الصوت إلى غاية هي الخروج، الذي تحقق نتيجة إشباع حركة هاء الوصل وهو ما يطلق عليه بالنفاذ[2] فصارت حركة طويلة – واو المد – وذلك حتى يطيل الشاعر بنفسٍ خالص، جمع فيه بين صوت الهاء وحركة مد طويلة، في زمن التوجع ويعطي نفسه فرصة إخراج تلك الزفرات، ليشعر معه المتلقي بأثر الهجران على نفسه المشتاقة للقاء.

النموذج الثاني الذي سنقف عليه لتأكيد ما ذهبنا إليه، قطعة شعرية لعبد الكريم النهشلي في الحنين إلى الماضي والشوق إليه، وهو يستمع إلى نوح الحمام، يقول (الطويل)[3]:

1- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص194.

2- النفاذ: حركة هاء الوصل، ويكون بالفتحة والكسرة والضمة، وسميت بذلك لنفوذ الصوت معها إلى غاية هي الخروج. ينظر: حازم على كمال الدين: القافية دراسة صوتية جديدة، ص 130، واضح محمد الصمد: علم العروض والقافية، ص153 .

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص176.

أَوَاجِـــدَةٌ وَجْـــدِي حَمَامَـــةَ أَيْكَـــةٍ تَمِيلُ بِمَا مَيْـــلَ النَّـــزِيفِ غُصُونُـــهَا
نَشَـــاوَى وَمَـــا مَالَـــتْ بِخَمْـــرٍ رِقَابُـــهَا بَـــوَاكٍ وَمَـــا فَاضَـــتْ بِـــدَمْعٍ عُيُونُـــهَا
أَعِيـــدِي حَمَامَـــاتِ اللِّـــوَى إِنَّ عِنْـــدَنَا لَشَـــجْـــوِكِ أَمْـــثَالاً يَعُـــودُ حَنِينُـــهَا
وَكُـــلُ غَرِيـــبِ الـــدَّارِ يَـــدْعُو هُـــمُومَهُ غَرَائِـــبَ مَـــحْسُودٍ عَلَيْهَـــا شُجُونُـــهَا[1]

لعل أكثر ما يهيج الأسى، ويبعث على التذكر لدى الشعراء نوح الحمام، وفي هذه القطعة الشعرية أكد لنا النهشلي ذلك، وهو يصور حجم التياعه وشدة حنينه، فراح يرسم للحمام لوحة فنية حزينة، وقد وقف عليها وهي على غصن شجرة تترنم وتنوح، في صورة تعكس ما كان يعتري شاعرنا، مهيجة كوامنه ومثيرة فيه مشاعر الحنين، فما كان عليه إلا أن خاطبها بألفاظ موسيقية مؤثرة ومعان موحية، بعد أن خلع عليها صفات إنسانية، فجعلها تنتشي فتميل رقابها من دون أن تشرب خمرا، وتبكي فيسمع نواحها من دون أن تفيض عيونها دمعا، وكله تساؤل إن كانت هذه الحمامات قد اعترتها مواجد مثل التي تعتريه، ليرجو منها في الأخير أن تعيد نواحها هذا، الذي أثار وجدانه وأيقظ فيه ذكريات ماضيه.

لا ريب أن الإيقاع الخارجي لهذه القطعة النونية هو الآخر جاء مثيرا كإيقاع سابقتها التي حاكتها في الغرض، ثم أن المبدع وقع اختياره على وزن من نفس دائرة البسيط، وهو البحر الطويل الذي لا يضاهيه بحر في طول النفس، مع اتساعه لجميع ضروب الشعر، لأجل هذا يلجأ إليه الشعراء ليعبروا عن مكامنهم وخوالجهم، فيصورونها أحسن تصوير، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالجاد الصريح منها، فبحر الطويل إنما يعمد إليه" أصحاب الرصانة، وفيه يفتضح أهل الركاكة والهجنة"[2]، ولما كانت رحابة صدره وجمال لحنه، تتناسبان وما كان الشاعر يسعى إلى استظهاره من تعبير عن ألم دفين، بأرق الألفاظ نغما وأكثر المعاني استثارة، كان لا بد من وقوع الاختيار عليه باعتباره الأنسب لذلك.

ومثلما كان التعويل واضحا على البحر الطويل في تحقيق هذا الغرض، كان التعويل على القافية أوضح، والظاهر أنها جاءت أنسب من سابقتها، سواء بالنظر إليها كقالب صوتي

1- وَجْدِي: إظهار عاطفة المحبة أو الفرح أو الحزن، الأيكة: الشَّجر الكثير الملتف، النَّزِيف: السكران، النَّشَاوَى: النَّشوان هو السكران في أول أمره، اللِّوى: مالتوى من الرمل أو منقطعه، شَجْوِك: حزنك .

2- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص443 .

يتكرر مع نهاية كل بيت، أو بالنظر إليها كحروف منتقاة بعناية لهذا القالب، تصاحبها حركات لها دلالات هي الأخرى، فالقافية" إذا حسنت تصل بالموسيقى الشعرية إلى غايتها الإيقاعية وتردف الأذن المرهفة أصداءها الطائرة، فيظهر الانسجام على أتمه"[1] بين الوزن الشعري وأصوات حروف القافية مع ما تضمره من دلالة تشع بها، وموسيقى تزيد بها النص جمالية، وبين العاطفة التي يحاول الشاعر إظهارها والتلويح إليها بمختلف الأدوات الممكنة، وحري بنا قبل الحديث عن الدور المنوط بها من الناحية الدلالية والجمالية، أن نحدد حروفها، وذلك وفق المنظور الخليلي لها، وهو ما يظهر في الجدول التالي:

البيت	القافية	ما تركبت منه
البيت الأول	غ/ صُوْتُهَا	بعض كلمة
البيت الثاني	عُ/ يُوْنُـهَا	بعض كلمة
البيت الثالث	حَ/ نِيْنُهَا	بعض كلمة
البيت الرابع	شُ/جُوْتُهَا	بعض كلمة

إن الملاحظ على هذه القافية التي جاءت مطلقة، والمطلق من القوافي هو أكثر ما ينزع إليه الشعر العربي، أن حضورها قد تحدد في الجزء الأكبر مع كل كلمة أخيرة في أبيات القطعة الشعرية الأربعة، مشتملة على حرف النون المتحرك بالضمة، الذي اختاره الشاعر حرف روي، وهو من دون شك من أنسب الأصوات وأقدرها على تمثيل هذه المواقف، أما الوصل فقد جاء هاءً متحركة متبوعة بألف ساكنة هي الخروج، أما عن الردف قد جاء صائت الواو ردفا مضموما ما قبله في البيتين الأوليين وفي البيت الأخير، وجاء صائت الياء المكسور ماقبله ردفا في البيت الثالث، والأكيد أن التعاقب بين هذين الصائتين لا يعد عيبا عند علماء العروض في الغالب[2]، بل إن للشاعر الحق في أن يناوب في موضع الردف بين صائتي الواو

1- إبراهيم العريض: نظرات جديدة في فن الشعر، ج1، الكويت، ط2، 1974، ص23.

2- يروى عن مروان بن الحكم أنه قال لخالد بن يزيد ابن معاوية وقد استنشده من شعره فأنشده :

فَلَوْ بَقِيَّتْ خَلَائِفُ آل حَرْب ولم يُلْبِسْهُمُ الدَّهرُ المَنُونَا
لأَصْبَحَ مَاءُ أهل الأرض عَذْبًا وأَصْبَحَ لَحْمُ دُنْيَاهُمْ سَمِينَا

فقال مروان (منونا) و(سمينا) والله إنها لقافية ما اضطرك إليها إلا العجر، وقد علق ابن عبد ربه الأندلسي على ذلك بقول: وهذا مما لا عجر فيه ولا عابه أحد في قوافي الشعر، وما أرى العيب فيه إلا على ما رآه عيبا، لأن الياء والواو يتعاقبان في أشعار العرب كلها قديمها وحديثها. ينظر: أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج6، تح: عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 181.

والياء، وهو الأمر الذي أكده القدماء حيث إن الواو الساكنة والياء الساكنة يجتمعان في القصيدة إذا انضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء أو انفتح ما قبلها[1]، وأثبته المحدثون من علماء الأصوات اللغوية الذي أكدوا على" وجود شبه بين الضمة والكسرة في طريقة تَكَوُّن كل منهما وسمي كل منها صوتا ضيقًا، وذلك لضيق مجرى الهواء معهما، وكذلك ما تفرع عنهما من واو المد وياء المد، لأنهما متشابهان في طريقة تكونهما، فالسامع قد يخطئ في سماع واو المد وتطرق أذنه كما لو أنها ياء مد"[2]، فالتشابه في الطبيعة الصوتية لهذين الصوتين باعتبارهما حركتين ضيقتين على عكس الألف التي تعد حركة واسعة، هو ما جعل من هذا التناوب أمرا مستساغا، يكسب القافية شيئا من الترنم، كون هذا النوع من الأصوات هو الأنسب لمثل هذا.

وبالعودة إلى حرف النون وهو الحرف الذي بنى عليه الشاعر قطعته الشعرية، فهو من أكثر الحروف التي وردت رويا في الشعر العربي، إذ عُدَّ من بين الحروف الذُّلل[3]، ومرد الأمر في ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى كثرة وروده في أواخر كلمات اللغة، لينأى الشاعر بنفسه عن هاجس تضاؤل عدد القوافي بعد كل بيت ينشده، بل إن هذا النوع من الحروف يمنحه فرصة أكبر حتى يسترسل أكثر في معانيه، ويصل بها إلى أعلى درجات التعبير الرفيع.

والنون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة" دمث طيع مترفِّه ناعم حلو النغم لطيف الترديد، يسيل مع الهواء لينا ونعومة ورقة ...، لطيف مطاوع ذو نغم إذا حرك أو سكن فهو إذن أقرب الحروف للبيان عن المعاني الصافية التي لا تتحامل أصواتها إلى المادة وصوتها، ولذلك يدور أكثر ما يدور في الألفاظ ذوات المعاني النفسية الصافية التي تذوب فيها آلام النفس وأحزانها وأحلامها وأفكارها"[4]، لذلك يبدو أن ما أراده الشاعر من إظهار للحنين واسترجاع لماضٍ تأبى ذاكرته نسيانه، لا يكاد يظهر مع هذا الصوت الغنائي الشاجن، ثم إننا نجده قد أوصله بصوت الهاء المتبوعة بالحركة الطويلة – الألف– وهو اختيار

1 – الأخفش سعيد بن مسعدة: كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، ط1، 1974،ص22 .

2– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص264 .

3– ذهب أبو العلاء المعري إلى تقسيم القوافي إلى ثلاثة أقسام: الذلل: هو ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث، والنفر ما هو أقل استعمالا من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل. ينظر: أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج1، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، دس، ص 30.

4– محمود محمد شاكر: جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، ج1، ص 732، 733.

يدعم القافية على المستوى الإيقاعي، فالهاء يكاد يجاري النون في معانيها، فهو الصوت الأقدر على أن يرفد معاني النون فيضفي على شجنها شجنا آخر، أما الألف فدورها ترنمي أكثر من أي شيء آخر، وهو ما أكده سيبويه في حديثه عن وجوه القوافي في الإنشاد بقوله: " أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون، لأنهم أرادوا مد الصوت"[1]، فبصوت النون يظهر حجم الحنين وشدة الشجن، ومع الهاء الموصولة بمد يظهر حجم التأوه والألم، وهذا ما يؤكد العلاقة القائمة بين حالة الشاعر وبين ما ينتقيه من أصوات لكلماته، يسعى من ورائها إلى التعبير عما يعيشه، باعتبار أن هذه الأصوات تضمر دلالات تتماشى وعاطفة الشاعر، سواء داخل تخوم البيت أو كأصوات للقافية، مثلما هو الحال مع هذه القطعة الشعرية، التي صبغت عليها أصوات القافية نغما حزينا، يشعر المتلقي في كل مرة يصل إليها بذلك الأسى الذي يرغب الشاعر في إظهاره، بعد أن تأثر لنوح حمامٍ كان وقع صوته عليه أشد من وقع السهام في غبش الظلام .

أما النموذج الثالث الذي سنقف عليه، بغية الوصول أكثر إلى علاقة القافية الشعرية بالجانب الإيقاعي للنص الشعري، قطعة شعرية لابن رشيق يتحدث فيها عن الرزق وأسبابه، يقول فيها (الكامل)[2]:

يُعْطَي الفَتَى فَيَنَالُ فِي دَعَةٍ ... مَا لَمْ يَنَلْ بِالْكَدِّ وَالتَّعَبِ

فَاطْلُبْ لِنَفْسِكَ فَضْلَ رَاحَتِهَا ... إِذْ لَيْسَتِ الْأَشْيَاءُ بِالطَّلَبِ

إِنْ كَانَ لَا رِزْقٌ بِلَا سَبَبٍ ... فَرَجَاءُ رَبِّكَ أَعْظَمُ السَّبَبِ

القطعة الشعرية التي بين أيدينا لا شك أنها تحمل نصحا عاليا من الشاعر ابن رشيق، غايته الأولى نهي المرء عن الحرص الشديد في تحصيل الرزق، لما فيه من إعياء شديد للنفس وإجهاد لها، ففي البيتين الأوليين دعوة صريحة منه إلى إراحة النفوس وتعويدها على القناعة والرضى في طلب الرزق، فالمرء في نظره قد يُحصل ما يريد دونما إجهاد لنفسه ما لا يستطيع أن يحصله بإجهادها، ليدعو في البيت الثالث والأخير إلى ضرورة التوكل

1- سيبويه: كتاب سيبويه، ج4، ص204 .

2- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص31، 32.

على الله، ذلك أن للرزق أسبابا وإنَّ أعظمها إنما يكون في رجاء الله سبحانه وتعالى والتوسل إليه.

جعل الشاعر من وزن البحر الطويل نسقا عروضيا لنصه الشعري، وزن يلفى من وراءه الشعراء الكثير مما يبغونه، إذ أن مجال التعبير فيه أفسح وسمة التصوير فيه أظهر من غيره وأوضح، أما عن القافية وهي ما يهمنا، فقد جعل الشاعر من حرف الباء رويا مطلقا لأبياته الثلاثة، وقد لازمته حركة طويلة تمثلت في الكسرة، كما أنه قد التزم في نصه تكرار حركة الفتحة مرتين بين الساكن الأخير(حرف المد الناشئ عن إشباع حركة الروي الكسرة) والساكن الذي قبله، ما يجعل من هـذه القافية المطلقة المجردة[1] وفـق هذا الالتزام في أطول صورها، وهو الأمر الذي قوى من نغمها وأتم إيقاع هذه الأبيات، ويمكننا تحديد هذه القافية وفق ما ذهب إليه الخليل،كما هو ظاهر في الجدول التالي :

البيت	القافية	ما تركبت منه
البيت الأول	وَالتَّـعَبِي	كلمة
البيت الثاني	بِالطَّلَبِي	كلمة
البيت الثالث	مُ السَّبَبِي	كلمة وبعض كلمة

لقد تحددت القافية في كلمة وهذا في البيتين الأوليين، وفي كلمة وبعض منها في البيت الأخير، هذه القافية التي ارتضى لها الشاعر حرف الباء حرف روي، هذا الحرف الذي يعد هو الآخر من بين أكثر الحروف التي وردت رويا في الشعر العربي، ومثلما ذهبنا إليه آنفا فإنه يعد من الأصوات الشديدة المجهورة التي تملك قوة عالية في الإسماع، وهو أمر يتناسب وطبيعة القافية التي" تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري كونها همزة وصل البيت وما يليه"[2]، فالوضوح السمعي لهذا الصوت كان كفيلا بهذا الدور، من دون أن يكون إلى جانبه ما يسانده في ذلك من ردف وتأسيس، ثم أن هذا الوضوح في الصوت قد صاحبته حركة المد الطويلة الكسرة، وهي حركة تساهم من دون شك في تنغيم النص وإضفاء طابع غنائي من جهة، كما يَشعر معها المتلقي بنوع من الرقة واللين من جهة ثانية.

1 –القافية المجردة : هي التي تتجرد من الردف والتأسيس، وتأتي متحركة بحرف من حروف المد أي موصولة. ينظر قيصر مصطفى: الجديد في علم العروض والقوافي، ص141 .

2– ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص46.

ومن بين الملاحظات التي لفتت انتباهنا في هذا النص، قافية البيت الأول والتي جاءت في كلمة (التَّعَبِ)في قوله:

يُعْطَـــي الفَـــتَى فَيَنَـــالُ فِي دَعَـــةٍ مَـا لَـمْ يَـنَـلْ بِـالْـكَـــدِّ وَالـتَّـعَـبِ

وهي كلمة تشعرنا وكأن الشاعر استدعاها، حتى تستقيم معها قافية البيت وينسجم بذلك الوزن، من دون أن تضيف أي دلالة أخرى للبيت، على اعتبار أن الكلمة التي جاءت قبلها (الكَدِّ) إنما تحمل نفس المعنى، وكان بإمكان الشاعر أن يبقي على لفظ واحد ويستبدل آخر، كأن يقول :

يُعْطَـــي الفَـــتَى فَيَنَـــالُ فِي دَعَـــةٍ مَـا لَـمْ يَـنَـلْ بالحِرْصِ والـتَّـعَـبِ

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني سيلفت انتباهنا خصيصة أثْرَت إيقاع هذا البيت، وذلك من خلال العلاقة القائمة على التشابه الصوتي بين كلمتي (اطلب – بالطلب) وإن جاءت الأولى فعلا بصيغة الأمر والثانية اسما، فالأولى تصدرت صدر البيت وختمت الثانية عجزه، متضمنة بذلك جميع حروف القافية، فالمبدع من خلال ترديده لأصوات هاتين الكلمتين وفي هذين الموقعين من البيت بالتحديد، قد أسهم "إلى حد ما في رفع درجة الإيقاع والإحساس به"[1]، ذلك أن تقارب الكلمتين أكثر يضعف من المستوى الإيقاعي للبيت، وتباعدهما يرفع من قيمته، وإن كان الجانب الموسيقي ليس الغاية في ذاتها، من وراء ترديد الكلمة وفق هذه الصورة، بل إن هذا الترديد قد شدنا أكثر إلى جانب المعنى، فحين بدأ الشاعر بيته بكلمة (اطلب) كان المعنى غير ملفت، لكنه حينما عمد إلى تكراره في نهاية البيت وبالتحديد في موضع القافية، فإننا لمسنا منه دعوة صريحة إلى إعادة النظر في هذه الكلمة ومعناها، والتي نجدها من دون شك مدار الكلام كله، الذي دار حول طلب الرزق من جهة والمطالبة براحة النفس من جهة أخرى.

غير أن الترديد الذي حصل في البيت الثالث لم يحمل معه نفس القيمة الدلالية والموسيقية التي لمسناها في البيت الذي سبقه، بل على العكس من ذلك تماما، فإن ما جاء به الشاعر في هذا البيت كان أقرب ما يكون إلى الإيطاء، وهو عيب من عيوب القافية مثلما ذكرنا سابقا، يقوم على" إعادة القافية لفظا ومعنى، ومن ذلك قول الشاعر :

1- محمد طه الهلالي: توضيح البديع في البلاغة، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997، ص103.

أَبَى القَلْـــــبُ إلا أَنْ تَزِيـــــدَ بَلَابِلُـــــهُ وَتَهْتَـــاجُ مِـنْ ذِكْـــرِ الحَـبِيبِ بَـلابِلُه[1]

فالشاعر في هذا البيت جعل من كلمة (بَلَابِلُهُ) تقفية للعروض وتقفية للضرب، وهو أمر لا يقبله الذوق السليم على وجه العموم، والدافع إلى تمثيلنا للإيطاء وفق هذه الصورة التي استشهد بها المبرد، كون الشاعر ابن رشيق القيرواني قد وقع في العيب نفسه، ووفق الصورة نفسها مع اختلاف جزئي، وذلك في البيت الأخير بقوله :

إِنْ كَـــــانَ لَا رِزْقٌ بِـــــلَا سَـــــبَبٍ فَرَجَـــــاءُ رَبِّـــــكَ أَعْظَـــــمُ السَّـــــبَبِ

فآخر ما ختم به الشاعر النصف الأول من البيت هو نفسه آخر النصف الثاني من البيت لفظا ومعنى، وعلى الرغم من أن هناك ما قد يخرجه من دائرة الإيطاء، كون اللفظ الأول قد جاء نكرة وجاء الثاني معرفة، وهذا ما ذهب إليه "الأخفش وجزم به ابن قطاع خلافا للبعض الآخر، إذ لا إيطاء عندهما بين المنكر والمعرف"[2]، ذلك أن (أل) التعريف إذا دخلت على النكرة صيرتها كأنها كلمة أخرى، كون " الاسم النكرة في أول أمره مبهم في جنسه ثم يدخل عليه ما يفرده بالتعريف حتى يكون اللفظ لواحد دون سائر جنسه"[3]، فلفظ قافية العروض قد خلا من الألف واللام (سَبَبٍ)، في حين لزمت الألف واللام لفظ قافية الضرب (السَّبَبِ)، فجمع بذلك بين اللفظ الأول الذي جاء نكرة دالا على الشيوع واللفظ الثاني الذي جاء معرفة ودل على تخصيص اللفظ وتعيينه، لكن الظاهر أنه حتى مع استبعادنا لعيب الإيطاء من جهة الدلالة، إلا أن الملاحظ هو أن هذا التشابه الصوتي وفق هذه الصورة، قد أحدث نوعا من الرتابة حتى وإن صاحبها اختلاف في المعنى، ما قلل نوعا ما من جمالية البيت الشعري، وهو أمر لا يخدم الجانب الإيقاعي لهذه القطعة الشعرية.

1- ينظر: المبرد: القوافي وما اشتقت ألقابها منه، تح: رمضان عبد التواب، جامعة عين الشمس، القاهرة، مصر، 1978، ص16.

2- جبران ميخائيل فوتيه: البسط الشافي في علم العروض والقوافي، ص148.

3- أسعد خلف العوادي: سياق الحال في كتاب سيبويه، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص213.

أما النموذج الرابع الذي سنقف عليه، لاستظهار دور القافية الكبير في ضبط إيقاع النص الشعري، قصيدة شعرية لعلي بن الزيتوني[1] يمدح فيها أحد قضاة عصره، والراجح أنه من قضاة المغرب الأوسط، يقول فيها (الوافر) [2]:

نَهَـــاهُ عَـــنْ مَحَارِمِـــهِ نُهَـــاهُ وَقَرَّبَـــهُ مِـــنْ خَالِقِـــهِ تُقَـــاهُ
وَقَـــالَ اللهُ لَـــيْسَ سِـــوَايَ رَبٌّ وَلَا لِشَـــرِيعَتِي أَحَـــدٌ سِـــوَاهُ
هُـــوَ الْـــبَرُّ الْعَطُـــوفُ عَلَـــى الْـــبَرَايَا وَبِالْأَيْتَـــامِ يَـــرْحَمُ مِـــنْ أَتَاهُ
وَشَـــدَّ بِـــهِ عُـــرَى الْإِسْـــلَامِ حَـــتَى رَأَيْنَـــا الـــنُّجْحَ وَانْعَقَـــدَتْ عُـــرَاهُ
أَمِـــينٌ عَدْلُـــهُ غَمَـــرَ الْـــبَرَايَا فَمَـــا يُخْشَـــى عَلَـــى أَحَـــدٍ قَضَـــاهُ
مَسِـــيحُ خَطْـــوُهُ فِي كُـــلِّ عِلْـــمٍ وَمَـــنْ ذَا يَقْتَفِـــي أَبَـــدًا خُطَـــاهُ
أَبِيٌّ شَـــأْنُهُ طَلَـــبُ الْمَعَـــالِي وَمَـــنْ يُحْصِـــي ثَنَـــاهُ أَوْ نَـــدَاهُ
لَقَـــدْ ظَفِـــرَتْ يَـــدٌ عَلِقَـــتْ نَـــدَاهُ وَمَـــنْ نَاوَاهُ قَـــدْ تَبَّـــتْ يَـــدَاهُ[3]

في هذه القصيدة الشعرية البعيدة عن التكلف، السلسة الأسلوب، الحاملة لصبغة دينية خالصة، والتي يبدو أن العنصر الموسيقى قد غلب عليها أكثر من أي عنصر آخر، أبى الشاعر إلا أن يمدح قاضي زمانه ويثني عليه، فراح ينوه فيها بعقله ويمجد تقواه، فهو الرحيم بالخلق الشَفُوقِ على اليتامى، المخلص لرعيته والحازم في قضائه، أما عدله فقد عم كل البرايا، مشبها خُطاه في تحصيل العلم بخطى المسيح عليه السلام، فعلمه لا يشق غباره ولا يخاض تياره.

إن الإيقاع الخارجي لهذه القصيدة الشعرية، إيقاع خفيف هادئ متناسق، سواء في الوزن العروضي الذي وقع عليه الاختيار من طرف الشاعر، أو فيما بنيت عليه قافيته من حروف، فبحره الوافر" ألين البحور يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به

1- علي بن الزيتوني: قال عنه الأصفهاني نقلا عن ابن بشرون: أنه شاعر المغرب الأوسط وأديبه، وألمعيه وأريبه، وهو صاحب توشيح وتوشيع وتقصيد وتقطيع، وقد سار شعره غناء، وأورد له قطعة شعرية في ذم المركاز، وقصيدة يمدح فيها أحد القضاة، أما تاريخ ولادته ووفاته فلم نعثر عليها، ويحتمل أنه كان حيا في أوائل القرن السادس الهجري. ينظر عماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص 181. محمد مرتاض: الشعر الوجداني في المغرب العربي، ص40

2- ينظر: عماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص181، 180.

3- العُرى: الروابط، ما يستمسك ويعتصم به. النُجْح :الظفر بالشيء . تَبَّت: خسرت، هلكت، قطعت .

النظم في الفخر"[1]، ولا شك أن" الافتخار هو المدح نفسه...وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار"[2]، ثم إن ما في هذا البحر من ليونة ورقة إنما يمنح الشاعر الفرصة حتى يتصرف في تراكيب النص وألفاظه، ويصبغه بنغمة مطربة.

أما خفة هذه القافية المطلقة وجمالها إنما تجلى في طبيعة حروفها التي تمثلت في حرفي المد، إذ أن الأول قد جاء ردفا، والثاني وصلا مع حرف روي شبيه بهما في الصفة، مثلما يظهر معنا في هذا الجدول :

البيت	قافيته	ما تركبت منه
البيت الأول	تـ/قَـاهُـو	بعض كلمة
البيت الثاني	سـ/وَاهُـــو	بعض كلمة
البيت الثالث	أ/تَـــاهُـو	بعض كلمة
البيت الرابـع	عـ/رَاهُـــو	بعض كلمة
البيت الخامس	قـ/ضَـــاهُو	بعض كلمة
البيت السادس	خـ/طَـــاهُو	بعض كلمة
البيت السابع	نـ/دَاهُـــو	بعض كلمة
البيت الثامن	يـ/دَاهُـــو	بعض كلمة

كما يظهر فقد تحددت القافية في هذه القصيدة في بعض كلمة، فجاء حرف الهاء المحرك بالضم رويا لها، وأتى الصائت الواو الناتج عن إشباع هذه الحركة وصلا، أما الردف فقد جاء ألفا التزم الشاعر تكراره هو الآخر في سائر القصيدة، مع الالتزام أيضا بحركة الفتحة التي قبل الألف.

وقد عددنا الهاء رويا على عكس ما وقفنا عليه سابقا في النموذجين الأوليين، حيث سُبقت الهاء بحرف صحيح ثابت زاحمها على طول القصيدة وكان الأجدر بأن يكون حرف روي، في حين جاء الأمر مختلفا مع هذه القصيدة، حيث نلاحظ حرفين لازمين يتكرران على طول القصيدة هما الألف والهاء، والأصل في هذه الأخيرة عند البعض" أنه إذا سكن

1- سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، دط، 1904، ص91.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص751.

ماقبلها كانت رويا ولا ينظر من السنخ[1] كانت أم من غيره"[2]، وزاد البعض عن الشرط ضرورة أن يكون الساكن من حروف المد، ذلك أن السكون قبل الهاء وحده لا يكفي لعدها حرف روي[3]، باعتبار أنه من الصعوبة بما كان، أن نشعر بموسيقاه كحرف روي إذا ما سبق بحرف ساكن غير حروف المد.

ولعل التزام ألف المد كان أحسن، لوضوحه في السمع أكثر من غيره، فهو يقوي من صوت الهاء ويجعله أجدر بتمثيل صوت الروي، بالنظر إلى أن حرف الروي هو أبرز حروف القافية وأبينها، فصار بذلك الصدى الموسيقى لهذا الصوت أبرز ما تشعر به الأذن.

ثم إن للانتشار الواضح لصوت الهاء في ثنايا القصيدة، إذ لا يكاد يختفي الصدى الصوتي للأول حتى نصطدم بآخر، مهيئا وفق هذه الصورة لبعضه البعض، ومساندا بعد ذلك لحرف الروي، مثلما هو الأمر تماما مع البيت الأول إذ تكررت الهاء سبع مرات كاملة قبل الوصول إلى هاء الروي، وكأنها بذلك قد امتهدت لهاء القافية طريقا في اللسان، واكتنفتها بضروب من النغم الموسيقي الموحد، حتى إذا وصلت إليـها شعرت معها وكأنها الأمكن موضعاً والأعذب نغماً.

وإذا ما وقفنا على الكلمات التي انتقاها الشاعر لقافيته، نلاحظ مجال الاستبدال أمام الشاعر حتى يستحضر أكثر الألفاظ حلاوة وأعذبها منطقا وأخفها تركيبا أقل ضيقا مقارنة بالقوافي التي مرت بنا، على اعتبار أن الشاعر في هذه القصيدة أمام حتمية تكرار تماثل صوتي محدود نسبيا، ممثلا في ألف المد والهاء التي لازمتها حركة الضمة الطويلة، وكذا حركة ما قبل الردف الفتحة أو ما يعرف بالحذو.

والحديث عن تشابه صوتي في عدد من أصوات هذه الكلمات، يعني أن هناك تشابه دلالي مثلما بيناه سابقا، على اعتبار أن" المماثلة الوزنية والمماثلة الإيقاعية تظلان دليلين طبيعيين على مماثلة معنوية، والحال أن هذه المماثلة المعنوية غير موجودة في أبيات القصيدة وبذلك يختل توازي الصوت والمعنى، وفي هذا الاختلال يحقق العروض وظيفته"[4]، فمع هذه

1- السنخ: الأصل من كل شيء.

2- أبو العلاء المعري: اللزوميات، ج1، ص27 .

3- ينظر: أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 252 .

4- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 89.

الكلمات:(تُقَاهُ، سِوَاهُ، أَتَاهُ، عُرَاهُ، قَضَاهُ، خُطَاهُ، نَدَاهُ، يَدَاهُ)، لا نكاد نعثر على كلمة أقرب إلى أخرى من حيث المعنى، بل على العكس من ذلك تماما فإن مجالاتها الدلالية متباعدة بشكل واضح، لذلك كانت مسألة أن التشابه الصوتي يحقق لنا تشابها دلاليا أمر لا يتوافق وكلمات القافية، التي استطاعت أن تقلب كما ذكرنا سابقا هذا المبدأ لصالح وظيفة التوتر داخل القصيدة الشعرية.

وفضلا عن وظيفة التوتر فإننا نقف على الوظيفة اللحنية أو الموسيقية والتي" تزداد بروزا مع الصوائت مقارنة بالصوامت، من حيث إن الصوامت لا تخرج في نظر الموسيقى والفيزياء عن كونها أنواعا من الضوضاء، لأن الصوت لا ينطلق فيها مكونا موجات منتظمة كما يحصل مع الصوائت"[1]، فالتزام الشاعر بالصوت الشبه الصامت الهاء الذي مثَّل الروي مع صائت قبله وصائت آخر بعده التزاما تاما، أمر يؤكد بجلاء هذه الوظيفية داخل القافية.

ثم إنه من الأمور الملاحظة على إيقاع هذه القصيدة، تلك العلاقة القائمة بين قوافيها وما جاء قبلها من كلام وما حمل من معنى، إذ تشعر أن معنى البيت بأكمله متعلق بها" حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي بنيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته"[2]، مثال ذلك قوله في البيت الثاني:

وَقَـــالَ اللهُ لَـــيْسَ سِـــوَايَ رَبٌ وَلَا لِشَـــرِيعَتِي أَحَـــدٌ سِـــوَاهُ

وقوله في البيت الرابـــع:

وَشَـــدَّ بِـــهِ عُـــرَى الْإِسْـــلَامِ حَـــتَى رَأَيْنَـــا الـــنُّجْحَ وَانْعَقَـــدَتْ عُـــرَاهُ

وقوله في البيت السادس:

مَسِـــيحُ خَطْـــوُهُ فِي كُـــلِّ عِلْـــمِ وَمَـــنْ ذَا يَقْتَفِـــي أَبَـــدًا خُطَـــاهُ

فالذي يسمع أول هذه الأبيات الثلاثة وقد تقدمت عنده قافية القصيدة، أمكنه من توقع لفظ القافية، فجمالية البيت تطلبت وقوع هذا اللفظ أكثر من أي لفظ آخر، وقد سئل الخليل: أي بيت تقوله العرب أشعر؟ قال البيت الذي يكون في أوله دليل على قافيته"[3]،

1- عبد الكريم أسعد قحطان: عروض الشعر العربي وقافيته، ص426.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص167.

3- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج6، ص174.

وعلى هذا الأساس تكون كلمة القافية التي يأتي بها الشاعر أقرب إلى التوقع بالنظر إلى مجال الكلمات التي أتى بها الشاعر قبل مجيئه بالقافية، وكل هذا إنما يكون في الشعر الجيد.

إن الذي ينبغي تأكيده – في الأخير– أن كلا من عاملي الوزن والقافية، لا يمكنهما بأي حال من الأحوال أن يثبتا وجودهما كعنصرين مهمين في تكوين الشعر بصورة مستقلة، وإنما سر اكتمال أدائهما الدلالي والجمالي ونجاحه، يكمن في إنجاح تلك العلاقة التكاملية القائمة بينهما، باعتبار أن وجود أحدهما يستلزم بالضرورة وجود الآخر، والإخلال في التعاطي مع أحدهما قد يؤثر على الأداء الوظيفي للآخر.

الفصل الثالث:
البنيات الأسلوبية للإيقاع الصرفي

توطئة نظرية:

الصرف لغـة:" رَدُّ الشيء عن وجهه، صَرَفَـه يصْرِفه صَرفـا فانْصَرَفَ. وصارَفَ نفسه عن الشيء: صرَفَهَا عنه،....وصَرَفْتُ الصِّبيان: قَلَبْتُهم، والصَّرْفُ: أن تَصْرِف إنسانا عن وجه يريـده إلى مَصْرِفٍ غير ذلك، وصَرَّفَ الشيء: أعمله في غيـر وجـه كأنـه يَصْرِفُـهُ عـن وجـه إلى وجـه، وتَصَرَّف هو. وتَصَاريفُ الأُمُورِ: تخاليفُها، ومنـه تَصَارِيفُ الرِّياحِ والسَّحَـاب"[1] أي تغييـرها وتـحويلها، شمالا مرة وحنوبـا ودبـورا أخرى، وصبا أخرى.

أما المعنى الاصطلاحي للصرف فيبدو أنه لا يبتعد كثيرا عن المعنى اللغوي، فهو يعني "العلم الذي تـعرف به كيفيـة صياغـة الأبنيـة العربيـة وأحـوال هذه الأبنية التي ليست إعـرابا ولا بناء"[2]، والمقصود بأبنيتها وأحوالها تلك التغييرات التي تطرأ على الكلمة من حيث تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة، وكل ذلك بهدف" أداء ضروب من المعاني، فإذا كان لدينا أصل لغوي مثل (ك ت ب) نستطيع أن نأتي منه بعدة صيغ صرفية للدلالة على بعض المعاني، نحو كَتَبَ ـ يَكْتُبُ ، اكْتُبْ ، كَاتَبَ ، كَاتِب ، مَكْتُوب ، كِتَابَة ، كُتُبٌ... وسواها من الصيغ التي يمكن بناؤها أو توليدها من الكاف والتاء والباء للتعبير عن هذه المعاني"[3].

ولقد أدرك العرب القدامى الأهمية البالغة لعلم الصرف من جهة ولمحوا إلى غموضه من جهة ثانية، فقال عنه ابن جني في مصنفه أنه علم" يحتاج إليه جميع أهل العربية أتم حاجة، وبهم إليه أشد فاقة ، لأنه ميزان العربية ، وبه تعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها ، ولا يوصل معرفة الاشتقـاق إلا به ، وقد يـؤخذ جـزء مـن اللغة كبير بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا من طريق التصريف" [4]، وقال ابن عصفور إنه:" أشرف شطري العربيـة وأغمضها، فالذي يبين شرفـه احتياج جميع المشتغلين باللغة العربيـة، من نحوي ولغوي، إليه أيَّما حاجة، لأنه ميزان العربية، ألا ترى أنه يؤخذ جزء كبير من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا عن طريق التصريف...، ومما يبين شرفه أيضا أنه لا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به...، والذي يدل على غموضه كثرة ما يوجد من السقطات فيه لجلة

1- ابن منظور: لسان العرب، مج9، ص189.

2- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 2014، ص7.

3- محمود سليمان ياقوت: الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1999، ص14.

4- عثمان بن جني: المنصف، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ج1، دار إحياء التراث القديم، ط1، 1954، ص2.

العلماء ألا ترى ما يحكى عن أبي عبيد، من أنه قال في "مندوحة" من قولك "مالي عنه مندوحة" أي متسع: إنها مشتقة من "انداح" . وذلك فاسد لأن "انداح": "انفعل" ونونه زائدة. و"مندوحة" : "مفعولة" ونونه أصلية، إذ لو كانت زائدة لكانت "مَنفُعْلَة"، وهو بناء لم يثبت في كلامهم . فهو على هذا مشتق من "النَّدْح"، وهو جانب الجبل وطرفه، وهو إلى السِّعة "[1].

كما أكد العرب القدامى في الوقت نفسه على الصلة الوثيقة بين علم الصرف وعلم النحو، إذ لا تكاد تقع على كتاب في النحو مثلما أكده ابن جني إلا والتصريف في آخره " فالتصريف إنما هو لمعرفة أنفس الكلم الثابتة، والنحو إنما هو لمعرفة أحواله المتنقلة، ألا ترى أنك إذا قلت : قام بكرٌ، ورأيت بكرًا ، ومررت ببكرٍ، فإنك إنما خالفت بين حركات حروف الإعراب لاختلاف العامل ، ولم تعرض لباقي الكلمة. وإذا كان كذلك فقد كان من الواجب على من أراد معرفة النحو أن يبدأ بمعرفة التصريف، لأن معرفة ذات الشيء الثابتة ينبغي أن يكون أصلا لمعرفة حاله المتنقلة"[2]، فالأصل لمن أراد أن يحيط بالنحو أن يبدأ بالتصريف الذي يقودك ابتداء إلى معرفة ذوات الكلم بعيدا عن التركيب، وهو ما ينبغي أن يكون قبل معرفة أحوالها التي تكون عليها بعد التركيب.

وبالنظر إلى أن جل الكلمات المجردة في لغتنا سواء كانت أسماء أم أفعالا قد أتت ثلاثية الأصول، فهي الأكثر جريانا على الألسنة واستعمالا، فقد أتخذ الثلاثي أصلا للبناء الصوتي واعتمد كميزان صرفي، حيث" اختار علماء اللغة مادة لفظية سهلة المأخذ لاستخدامها في بناء هذا الميزان، وهذه المادة تتألف من ثلاثة أصوات هي(الفاء، العين، اللام).

وسموا الصوت الأول (فاء الكلمة)

وسموا الصوت الثاني (عين الكلمة)

وسموا الصوت الثالث (لام الكلمة)

ملتزمين في الميزان أن تقابل هذه الأصوات بالحركات والسكنات التي وقعت عليها أصوات المفردة والموزونة"[3]، وأصل اختيار هذه المادة (ف ع ل) ليبني عليها الميزان الصرفي

1- ابن عصفور الإشبيلي: الممتع الكبير في التصريف، تح: فخر الدين قبادة، ج1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص27.

2- عثمان ابن جني: المنصف، ص4.

3- عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، دار أزمنة، عمان، الأردن، دط، 1998، ص44.

يرجحه البعض إلى اشتراكها" بين جميع الأفعال والأسماء المتصلة بها، إذ الضرب فعل، وكذا القتل والنوم ، فجعلوا ما تشترك الأفعال والأسماء المتصلة بها في هيئته اللفظية مما تشترك أيضا في معناه"[1]، فيما رأى البعض الآخر أن مرد الاختيار يرجع إلى عامل صوتي محض، فالأصوات الثلاثة (الفاء والعين واللام) تعد الاختيار الصوتي الأفضل فهي" تملك خواص صوتية متميزة، فالفاء صوت أسناني شفوي احتكاكي مهموس مرقق Interdental Consonant Labiodental، وهذا الصوت لا نظير له في العربية من الأصوات المجهورة...، أما الصوت الآخر (العين فهو صوت حلقي احتكاكي مجهور مرقق Lingou- pharyngal consonant من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة...، تتميز بشدة وضوحها السمعي...، وصوت اللام أحد أفرادها أيضا لثوي جانبي متوسط بين الشدة والرخاوة مجهور مفخم ومرقق Alveolar lateral consonant"[2].

لتكون بذلك هذه الأصوات الثلاثة هي الحروف الأصلية، ووفقها يضبط الميزان الصوتي أحرفه حسب أحرف الموزون، فوزن وَجَدَ: فَعَلَ، ووزن فَهِمَ: فَعِلَ، ووزن قَرُبَ : فَعُلَ، ووزن كَأْس: فَعْل وهكذا، فإذا أتى الموزون رباعيا فيوزن بزيادة حرف اللام في آخره" لأنه لما لم يكن بد في الوزن من زيادة حرف بعد اللام لأن الفاء والعين واللام تكفي في التعبير بها عن أول الأصول وثانيها وثالثها كانت الزيادة بتكرير أحد الحروف التي في مقابلة الأصول بعد اللام أولى، ولما كانت اللام أقرب كررت دون البعيد"[3] فوزن بَعْثَرَ : فَعْلَلَ، ووزن بِلْعَم: فِعْلَلْ، ووزن بُلْبُل: فُعْلُل وهكذا، أما إذا أتى الموزون خماسيا ولا يكون إلا اسما، فإنه يوزن بزيادة لامين في آخره، فوزن زَبَرْجَد وغَضَنْفَر: فَعَلَّل، أما إذا ما كانت الزيادة ناتجة من تكرار حرف من حروف الكلمة الأصلية، فيكرر ما يقابلها في الميزان، فوزن: سَبَّحَ وعَلَّمَ: فَعَّلَ، أما إذا ماكان الحرف الزائد عن الثلاثة حرفا غير أصلي وغير مكرر، فإن الأصول توزن بما يقابلها في الميزان، ثم تذكر الحروف الزائدة كما هي في الكلمة، فوزن شَارِح: فَاعِل، ووزن انْبَلَج: انْفَعَل

1- رضى الدين الاستراباذي: شرح شافية بن الحاجب، ج1، تح: محمد نور الحسن وآخران، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1982، ص13.

2- عبد القادر عبد الجليل: علم الصرف الصوتي، ص45، 46.

3- رضى الدين الاستراباذي: شرح شافية بن حاجب، ج1، ص 13.

ووزن اِسْتَخْرَجَ : اِسْتَفْعَلَ وهكذا، أما إذا جاء الزائد مبدلا من تاء الافتعال، فإنه ينطق بها، فإذا أضفناها مثلا إلى الفعل ضرب، فقلنا اضطرب ووزنها افتعل، أما إذا كان المكرر في رباعي فاؤه ولامه الأولى من جنس واحد، وعينه ولامه الثانية من جنس آخر، ولم يكن أحد الأحرف المكررة صالحا للسقوط، فهذا النوع محكوم على حروفه كلها بالأصالة نحو سمسم وزلزل فوزنهما فِعْلل وفَعْلَل. أما إذا ما حصل حذف في الموزون فإن الأمر نفسه يحدث في الميزان، فنقول في وزن: صِفْ: عِلْ، ووزن: قَاضٍ: فَاعٍ، ووزن قِ: عِ، كما قد يحدث قلب مكاني في الموزون وهو أن يحل حرف مكان حرف آخر، لذلك يجب أن يقابل الحرف المقلوب بما يساويه أيضا في الميزان، فوزن جَاه: عفل، بتقديم العين عن الفاء، ووزن حَادِي مقلوب (وَاحِد): عَالِف، بتقديم العين و تأخير الفاء [1].

هذا العلم الذي أعطيت له الأهمية البالغة لمعرفة أصول الكلام العربي من طرف اللغويين، يبدو أن الأدباء في كتاباتهم الشعرية، قد أولوه العناية نفسها في جوانب عدة ومن بينها الجانب الإيقاعي، على عكس النقاد الذين لم يتعرضوا له كثيرا بالشرح والتحليل، ومن دون شك أن الإيقاع الشعري العام للنص على علاقة وثيقة بما يسمى بإيقاع الصيغ الصرفية، هذا الأخير الذي لم يتعاط معه الدارسون صراحة، ولم يعنوا به كآلية مهمة من آليات الإيقاع الشعري، لكن يبدو أن هناك من أشار إليه تلميحا، إذ نجد قدامة بن جعفر وهو يتحدث عن التصريع يلمح إلى أثر الظواهر الصرفية إيقاعيا، ضاربا في ذلك بعض الأمثلة، بقوله:" ومن نعوت الوزن التصريع وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه أو من **جنس واحد في التصريف** كما يوجد ذلك في أشعار الكثير من القدماء المجدين من الفحول وغيرهم وفي أشعار المحدثين المحسنين منهم، فما جاء في أشعار القدماء قول امرئ القيس الكندي:

مِخَـــش مِجَـــش مُقبـــل مُـــدبر معًـــا كَتَيْس ظِبَـــــاء الحُلب العَدَوان[2]

1- ينظر: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعان، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص11، 12. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص11، 12. أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2009، ص29.

2- مِخَش مِجَش: جريء غليظ الصوت، ويروى مكر مفر. تَيْس: يريد به فحل الظباء. الحلب: نبات تأكله الوحوش فتضمر عليه بطونها. العَدَوان: العدو والجري.

فأتى باللفظتين الأولتين مسجوعتين في تصريف واحد وبالتاليتين لهما شبيهتين بهما في التصريف وربما كان السجع ليس في لفظه ولكن في لفظتين بالحرف نفسه كقوله :

أَلَـــصُّ الضُّـــرُوس حَـــبِيُّ الضُّـــلوع تَبُـــوعٌ طَـــلُوبٌ نَشيـــطٌ أَشِـــرْ[1]

ومثل ذلك للمحدثين أيضا كثير وإنما يذهبون في هذا الباب إلى المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا"[2].

فالتصريع فيما ذهب إليه قدامة بن جعفر، قد حمل معنى أكثر اتساعية مما رآه غيره، حينما أكد على أنه تساوي المقاطع في البنية الصرفية، وهو ما يسمى بترصيع التصريف، وفي كلامه هذا تلميح إلى الأثر الذي يحدثه توازن الصيغ الصرفية على إيقاع النص الشعري، على اعتبار أن الإيقاع الصرفي في مفهومه العام هو الأثر الموسيقي الذي يحدثه توالي كلمتين أو أكثر بوزن صرفي واحد داخل النص.

لنؤكد على أن انتشار هذه الصيغ الصرفية كظواهر شكلية داخل النص الشعري وفق نفس القالب الصرفي يعتبر سمة مميزة تعمل على خلق إيقاع خاص، ناتج عن تكرار هذا القالب الصرفي الذي صيغت فيه مختلف الكلمات، بعيدا عن المعنى المختلف الذي تحمله، سواء أكانت أسماء أو صفاتا أو أفعالا، ولكل منها بطبيعة الحال صيغها الخاصة التي تنفرد بها عن غيرها.

لذلك لا ينبغي أن نهمل في دراستنا لمسألة الإيقاع داخل أي نص شعري، الدور الذي يأخذه على عاتقه البناء الصرفي، فهو من العناصر الصوتية المكملة للإيقاع العام والمؤثرة فيه، إذ تساهم بصورة واضحة في تنويع الإيقاع وتجديده دون الخروج عن الوزن، على اعتبار أنه "كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[3].

1- أَلَص الضُّروس: ملتصق الأنياب بعضها ببعض. حَبِي الضلوع: مشرف الضلوع ظاهرها. تَبُوع: حريص على تتبع ثار الصيد حتى يدركه. أَشِر: نهم.

2- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص11، 14.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص221.

فكان لهذا النوع من التكـرار الفاعلية التي تجعله يساهم في " فهم أبعاد التجربة الشعورية، وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص...، ولا سيما أنه يخلق نوعا من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك، وبعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءا هاما من عملية التذوق الفني"[1]، ليكون تكرار البنية الصرفية بمختلف أشكالها، أحد أهم المظاهر الإيقاعية في الشعر العربي المساهمة في زيادة فاعلية الخطاب الشعري، بعيدا عن الإيحاء بفقر المخزون الانفعالي للشاعر أو الإحساس بالرتابة والوقوع في التكلف والتصنع، وهي أمور قد يقود إليها الترديد القائم على تكرار الأصوات ذاتها للكلام المكرر.

وبالوقوف على بعض النماذج الشعرية الجزائرية القديمة، سنعمل على تأكيد ما ذهبنا إليه، من خلال معرفة أولا: حجم حضور هذا النوع من الإيقاع داخـل هذه النصوص الشعرية، وثانيا: إلى أي حد استطاع الشاعر الجزائري الاستثمار في هذه الآلية الإيقاعية حتى يخلق إيقاعا يعاضد مختلف الإيقاعات الصوتية الأخرى؟

1- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص144.

إيقاعية البنى الصرفية للأفعال:

جاء في لسان العرب أن الفعل هو:"كناية عن كل عمل متعدٍّ أو غير متعدٍّ ، فَعَل يَفْعَل فَعْلاً و فِعلاً ، فالاسم مكسور والمصدر مفتوح ، وفَعَله وبه ، والاسم الفِعْل ، والجمع الفِعال مثل قِدْح وقِداح وبئر وبِئار ...، قال الليث : والفَعال اسم للفِعْل الحسن من الجود والكرم ونحوه. ابن الأعرابي: والفَعال فِعْل الواحد خاصة في الخير والشر. يقال فلان كريم الفَعال وفلان لئيم الفَعال ، وقال : والفِعال ، بكسر الفاء، إذا كان الفعل بين الاثنين...، ويقال شعر مُفْتَعَل إذا ابتدعه قائله ولم يحذه على مثالٍ تقدمه فيه من قبله ، وكان يقال : أعذب الأغاني ما افتُعِل وأظرف الشعر ما افتُعِل ، قال ذو الرمة :

غَرائِـــب قَـــد عُـــرِفْن بكـــلِّ أفـــقٍ مِـــنَ الآفَـــاقِ ، تُفْتَعَـــل افْتِعَـــالا[1]

وجاء في معجم التعريفات للجرجاني أن الفعل هو" الهيئة العارضة للمؤثر في غيره بسبب التأثير أو لا، كالهيئة الحاصلة للقاطع بسبب كونه قاطعًا"[2].

أما في اصطلاح النحاة فإننا نقع على تعريفات كثيرة للفعل، فقد جاء في معجم التعريفات أنه:" ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة ، وقيل الفعل : كون الشيء مؤثرا في غيره كالقاطع ما دام قاطعا . الفعل العلاجي : ما يحتاج حدوثه إلى تحريك عضو كالضرب والشتم، الفعل الغير العلاجي : ما لا يحتاج إليه كالعلم والظن ، الفعل الاصطلاحي : هو لفظ ضرب القائم بالتلفظ، والفعل الحقيقي هو المصدر كالضرب مثلا"[3]، وعرف سبيويه الفعل بقوله" وأما الفعل فأمثلة أُخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع . فأما قولك بناء ما مضى فذَهَبَ وسَمِعَ ومَكُث وحُمِدَ . وأما بناء ما لم يقع فإنه قولك آمرا : اِذْهَب واقْتُل واِضْرِب، ومخبرا: يَذْهَبُ ويَضْرِبُ ويُقْتَلُ ويُضْرَبُ . وكذلك بناء مالم ينقطع وهو كائن إذا

1- ابن منظور: لسان العرب، مج11، ص528، 529.

2- الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، دط، دس، ص141.

3- المصدر نفسه، ص ن.

أخبرت"[1]، وعرفه ابن السراج بقوله:" فالفعل كلمة تدل على أمرين معًا، هما: معنى، أي حدث، وزمن يقترن به"[2].

والفعل من حيث الزمن ينقسم إلى" ماض، وهو كلمة تدل على مجموع أمرين، معنى وزمن فات قبل النطق بها...، ومضارع وهو كلمة تدل على أمرين معا، معنى وزمن صالح للحال والاستقبال...، ولا بد أن يكون مبدوءا بالهمزة، أو النون، أو التاء، أو الياء... ونسمى هذه الأحرف:(أحرف المضارعة)...،وأمر وهو كلمة تدل بنفسها على أمرين مجتمعين، معنى، وهذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن المستقبل...، ولا بد في فعل الأمر أن يدل بنفسه مباشرة على الطلب من غير زيادة على صيغته وقد اجتمعت الأفعال الثلاثة في قوله تعالى:﴿ وَلَا تُطِعِ الْكَافِرِينَ وَالْمُنَافِقِينَ وَدَعْ أَذَاهُمْ وَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ وَكَفَىٰ بِاللَّهِ وَكِيلًا ﴾[3].

والحاصل أن هذه الأقسام الثلاثة المختلفة زمنيا، نجدها مختلفة من حيث مبناها الصرفي، فالمبنى الصرفي للماضي غير المبنى الصرفي للمضارع والأمر، والأمر كذلك فيما يخص المضارع والأمر،" فلكل منها صيغته الخاصة ما بين مجردة أو مزيدة من ثلاثي أو رباعي كما أن كل واحد منها يمتاز عن صاحبيه بسمات خاصة، فالماضي يستبين بقبول تاء الفاعل وتاء التأنيث والمضارع يبدأ بأحد حروف المضارعة ويقبل لام الأمر ونوني التوكيد والإناث ويضام السين وسوف ولم ولن، والأمر يضام النونين دون غيرهما من هذه القرائن"[4].

والمجرد من الفعل هو ما كانت جميع حروفه أصلية، فالفعل (شَرَحَ) لا يمكن أن نحذف أي حرف من حروفه، وإلا سيؤدي الحذف إلى فساد المعنى، باستثناء الحذف لعلة تصريفية فإن المعنى لا يفسد، كحذف الواو في أمر الفعل (وَقَفَ – قِفْ)، أما المزيد فهو ماأضيف إلى أصوله حرف أو حرفان أو ثلاثة، والمجرد له باعتبار الماضي ثلاثة أبينة، لأنه دائما مفتوح الفاء، وعينه إما أن تكون مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة، أما أكثرها شيوعا ما كان في الماضي مفتوح العين، وأقلها ما جاء على مثال (فَعُلَ) بضم العين لأن الفتح هو أخف الحركات، أما الثلاثي المزيد بحرف واحد له ثلاثة أبنية وللمزيد بحرفين خمسة أبنية وللمزيد

1- سيبويه: الكتاب، ج1، ص12.

2- ابن السراج: الأصول في النحو، تح: محمد عثمان، مج1، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص29.

3- المصدر نفسه، مج1، ص29، 30.

4- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1994، ص105.

بثلاثة أحرف أربعة أبنية، أما الرباعي المجرد فله بناء واحد والملحق به ثمانية أبنية، أما الرباعي المزيد بحرف له بناء واحد، والملحق به له سبعة أبنية، والفعل الرباعي المزيد بحرفين له بناءان، والملحق به له ثلاثة أبنية[1].

ومن بين هذه الأوزان يعد الأصل الثلاثي الأعدل وأكثر استعمالا، وذلك لقلة حروفه مثلما ذهب إليه ابن جني في قوله:" فتمكن الثلاثي إنما هو لقلة حروفه ، لعمري ، ولشيء آخر ، وهو حجز الحشو الذي هو عينه ، بين فائه ، ولامه ، وذلك لتباينهما ، ولتعادي حاليهما ، ألا ترى أن المبتدأ لا يكون إلا متحركا ، وأن الموقوف عليه لا يكون إلا ساكنا ، فلما تنافرت حالاهما وسطوا العين حاجزا بينهما، لئلا يفجئوا الحسن بضد ما كان آخذا فيه، ومنصبا إليه"[2].

والأكيد أن لكل بناء من هذه الأبنية الصرفية على تنوعها معنى أو أكثر يدل عليه ضمن السياق النصي الذي ترد فيه، والأكثر من ذلك هو أن العمل على توظيف هذه الأبنية باعتبارها شكلا من أشكال التكرار، أمر ستتسع معه دائرة تأكيد هذا المعنى، كما سيعمل على التأثير بصورة أو بأخرى على إيقاع النص بالنظر إلى تكرار الصيغ المتماثلة في صورها الصرفية داخل النص.

وهو الأمر الذي سنحاول تأكيده من خلال بعض النماذج الشعرية الجزائرية القديمة، وهذا من خلال الوقوف على ما ورد فيها من أبنية فعلية تكررت بصورة جلية، لمعرفة أثر تكرارها في رفد المعنى والإيقاع العام للنص.

وأول نموذج شعري جزائري قديم نقف عليه، بيت يتيم لابن رشيق جاء سحرا في حسن البلاغة، يقول فيه (الطويل)[3]:

وَقَــدْ أَطْفَــأُوا شَمْــسَ النَّهَــارِ وَأَوْقَــدُوا نُــجُومَ العَــوَالِي فِي سَمَــاءِ العَجَــاجِ[4]

1- ينظر: عبد العظيم الكوفي: أبنية الأفعال- دراسة لغوية قرآنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، 1989، ص11، 12، 25، 27، 29. محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص70.

2- عثمان بن جني: الخصائص، ج1، ص56.

3- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص52.

4- العَوَالِي: الرماح. العَجَاج: الغبار.

لا شك أن أحد أهم الجوانب الإيقاعية في هذا البيت في الكلمتين(أَطْفَاؤُا – أَوْقَدُوا) وهذا من جانبين، الأول معنوي زاد من جمال المعنى وإيضاح الفكرة، والثاني لفظي أضفى على البيت حسنا وإطرابا، ذلك أن الجانب الأول ومن خلال ما تحمله الكلمتان من بلاغة، حيث أتى الشاعر بهما متضادتين وهو ما يطلق عليه بالطباق أو المطابقة مثلما ذكرنا آنفا، والطباق هنا جاء بمعناه الحقيقي لا المجازي، إذ كان القصد من وراء إطفاء شمس النهار إثارة الغبار الكثيف بسبب المعركة وهو ما غطى على نور الشمس وحرها، وكان القصد من إيقاد نجوم الرماح تشريع أسنتها.

أما الجانب الثاني فمرده إلى ذلك التوازن الصرفي من خلال ما اتسمت به الكلمتان من تشابه في الصيغة الصرفية للفعلين (أَطْفَأَ– أَوْقَدَ)، وقد اتصل بهما اللاصق العددي (واو الجماعة)، وكل من الفعلين جاءا على وزن (أَفْعَل)، فأطفأ فعل لازم قد أتى مزيدا بالهمزة، والأمر نفسه مع الفعل أَوْقَدَ الذي تعدى بالهمزة، ومثل هذا النوع من التكرار يحدث من دون شك" إيقاعا صوتيا يشارك في موسيقية الشعر ، وتجسيد صوره ، لأن تكرار الصيغة نفسها يعنى تكراره نمطا تتردد فيه وحداته الصوتية"[1].

الأمر نفسه يمكن أن نؤكد عليه بنموذج ثان لابن رشيق يصف فيه فرسا، يقول في ذلك:" وقد صنعت على ضعفي منتي وتأخر وقتي"، وهذا من باب التواضع، وفيه إشارة إلى أفضلية الشعر المتقدم على المتأخر، يقول (الطويل)[2]:

إِذَا أَقْبَلَتْ أَقْعَتْ وَإِنْ أَدْبَرَتْ كَبَتْ وَتَعْرِضُ طُولًا فِي الْعِنَانِ فَتَسْتَوِي[3]

وَكَلَّفْتُ حَاجَاتِي شَبِيهَةَ طَائِرٍ إِذَا انْتَشَرَتْ ظَلَّتَ لَهَا الْأَرْضُ تَنْطَوِي

يمكننا هنا الوقوف على أمر مشابه للنموذج السابق، إذ أتى الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول بأفعال متماثلة من حيث الوزن الصرفي، مختلفة من حيث المعنى في قوله: (أَقْبَل، أَقْعَى، أَدْبَر)، والأكيد أنه كلما عمل الشاعر على خلق نوع من التشابه في البنية اللغوية والعمل على تأكيد المعنى عن طريق ذكر الشيء وضده، فإن في ذلك تمثيل لبنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق المقابلات الضدية، ووفق توازن محكم، حاملة

1 – محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص35.

2 – ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص223.

3 – أَقْعَت: وقعت على مؤخرتها.

تواترات يرغب الشاعر في تصويرها، والتي وجدها في ذلك" التناغم الصوتي المؤازر بدلالة المتطابقين في موقعيهما، ولعل ما تحدثه التقابلات الضدية المتوازنة في إيقاع الشعر العربي لا يتسنى تحقيقه لبقية بنى البديع الأخرى"[1].

ولعلنا لا نماري في القول إن هذه الطريقة في التعاطي مع اللغة هي وسيلة فنية خاصة عند ابن رشيق، بهدف تفتيق الدلالة المنغمة، إذ تميز استعماله لهذه المقابلات الضدية بنمطية توازن رائعة، محققا من ورائها غايتي الإفهام التأثير.

نموذج ثالث يمكن أن نلمح من خلاله هو الآخر إلى دور البنى الفعلية في خلق الإيقاع الصرفي، وهذا من خلال بيتين من قطعة شعرية لعمران بن سليمان المسيلي يصف فيها قدوم فتاة إليه، يقول (الوافر) [2]:

أَتَـــتْ لَـــيْلًا تَنُـــوبُ عَـــنِ النَّهَـــارِ تَـــزُورُ وَلَمْ تَخَـــفْ بُعْـــدَ الْمَـــزَارِ

وَكَيْـــفَ عَهِدْتـــهَا قِـــدَمًا تُـــدَارِي خَلَاخِلَهَـــا وَرَيِّعَـــةَ السِّـــوَارِ[3]

يمكننا أن نلاحظ في البيت الأول من هذه القطعة، كيف استطاع الإيقاع الصرفي أن يثبت حضوره القوي إلى جانب الإيقاعات الأخرى، وتجلى هذا الحضور من خلال الفعلين المضارعين (تَنُوبُ ، تَزُورُ)، وهما في الأصل فعلان ثلاثيان مجردان معتلا الوسط (نَابَ ، زَارَ)، وتكرار الأفعال وفق هذا الشكل يؤدي لا محال وظيفة إيقاعية مثلى، حيث نلاحظ وجود نسق موسيقي مهم على اعتبار أنهما يمثلان وزنا صوتيا واحدا، ثم إن هذين الفعلين قد امتلكا ما يجعلهما أكثر إيقاعية وذلك من خلال المد الموجود فيهما ، هذا الأخير الذي أضفى على الكلمتين سمة الامتداد الصوتي الذي ارتفعت معها حدة الامتداد النغمي.

1- محمود السعران: موسيقى الشعر، مكتبة بستان المعرفة، طباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، دط، دس، ص 258، 259.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص312، 313.

3- تُدَاري: تعالج. رِيعَة السِّوَار: حركته واضطرابه.

ولنؤكد أكثر ما ذهبنا إليه من حيث دور التكرار الصرفي في إنتاج الدلالة وتوفير الإيقاع اللازم سنحاول الوقوف على قصيدة شعرية لمحمد بن البين[1]، يقول فيها (الكامل)[2]:

جَعَلُوا رُضَابَكَ كَيْ يُحَرَّمَ رَاحَا ... وَرَأَو بِهِ قَتْلَ النُّفُوسِ مُبَاحَا

نَشَرُوا عَلَيْكَ مِنَ الذَّوَائِبِ حِنْدِسًا ... فَمَلَأْتَهُ مِنْ وَجْنَتَيْكَ صَبَاحَا

وَمَتَى أَحَسُّوا مِنْكَ طَيْفًا طَارِقًا ... مَلَأُوا أَعِنَّتَهُمْ إِلَيَّ رِمَاحَا

ضَرَبُوا عَلَيْكَ مِنَ القَتَامِ سُرِادِقًا ... رَكَزُوا شُعَاعَ الشَّمْسِ فِيهِ رِمَاحَا

وَجَلَوْا ظَلَامَ اللَّيْلِ بِالصُّبْحِ الَّذِي ... قَسَّمُوهُ بَيْنَ جِيَادِهِمْ أَوْضَاحَا

وَأَتَوْا بِغُدْرَانِ المِيَاهِ جَوَامِدًا ... قَدْ فَصَلُوه مَلْبَسًا وَسِلَاحَا

مَنَعُوا خَيَالَكَ أَنْ يَزُورَ مُعَرِّسًا ... وَحَمَوا عَلَيْهِ رَوَابِيًا وَبِطَاحَا[3]

لكل شاعر أسلوب خاص يتميز به، يقوم على تنغيم نصه وفق شكل يتناغم مع ما في نفسه من أحاسيس، ويكون صدى لما يعتري هذه النفس من مشاعر، وكل هذا يحدث تفاعلا إيجابيا بين النص الذي يبث فيه أصوات لحن أنينه ووجعه وابتهاجه وفرحه، وبين المتلقي الذي يسعى إلى اكتشاف ذلك.

والمتأمل في هذه الأبيات يلاحظ من دون شك الطريقة التي انتهجها الشاعر في توظيفه للأفعال، إذ يبدو أن حضورها جاء مميزا، سواء من حيث المعاني التي حملتها أو من حيث الإيقاع الذي خلقته، وهو بطبيعة الحال ناتج عن الكيفية التي اتبعها الشاعر في التعامل معها، والتي تسترعي من دون شك انتباه القارئ، لحسن نبضها، وتستدعي تفسيرا

1- محمد بن البين: شاعر من شعراء القرن السادس الهجري، ينسب إلى أهل المغرب الذي كان لبني حماد، أورد ابن بشرون في كتابه" المختار في النظم والنثر لأفاضل أهل العصر" الذي ألفه سنة 561هـ، ضمن جماعة نسبهم إلى" أهل المغرب الأوسط الذي كان لبني حماد واستولى عليهم عبد المؤمن" وقال عنه:" أورده الرشيد بن الزبير في كتاب الجنان من الأندلسيين، ولم أعرفه إلا منه وأورد له مقطوعتين نقلهما العماد الأصفهاني في الخريدة. ينظر: عماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص177، 185.

2- عماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص186. البيت الأخير ينظر: ابن فضل الله العمري: مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: كامل سليمان الجبوري، ج17، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2010، ص353.

3- رُضَابك: ريقك أو ريقك المرشوف. رَاحَا: خمرا. حِنْدِسا: الليل شديد الظلمة. طَيْفا: الطيف الخيال الطائف في المنام. أَعِنَتَهم: العنان: سير اللجام الذي تمسك به الدابة. القَتَام: الظلام أو الغبار. سُرَادِقا: السرادق: الخيمة، وكل بيت من كرسف، والغبار الساع، والدخان المرتفع المحيط بالشيء. أَوْضَاحا: ج وضح: غرة الفرس وتحجيل قوائمه أي ما كان بها بياض. غُدْرَان: ج غدير: مياه الراكدة، قليلة العمق، يغادرها السيل، أو القطعة من الماء يغادرها السيل.

أسلوبيـا، وكشفا لمبررات حضورها القوي لأن التكرار في الأصل هو أبرز الظواهر المحدثة لفاعلية الأثر الشعري، إذ تتحقق عبر التكرار جملة من الوظائف أهمها إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقى في النص الشعري وتوكيد الظاهرة المكررة والتعبير عن مدى أهميتها بالنسبة للسارد الشعري"[1].

وفي هذه القصيدة يبدو جليا كيف أن الشاعر قد ارتكز في بناء معناها وإيقاعها على مجموعة من الأفعال، التي جاءت متقاربة في مجملها من حيث الصيغة الصرفية، ومتموضعة وفق صورة خلقت ترددا موسيقيا جميلا لا تناشز فيه، ووفق" نحو يضفي روافد صوتية مسموعة تعين على تقوية الإيقاع وتشد أزره، حيث تنشأ هذه الروافد ذاتيا داخل النظام اللساني وتنبت طبيعيا، على سطح السطر الشعري"[2].

كما أن هذا النسق في تكرار الأفعال ساهم في تحقيق امتداد واستمرارية لقالب انفعالي متصاعد وفق صياغات متناسقة صوتيا، حيث أتى الشاعر بهذه الأفعال مع بداية كل شطر من أشطر هذه القصيدة، ثم إن أكثرها جاءت ثلاثية مجردة على وزن واحد وهو (فَعَلَ)، وهذه الأفعال وهي (جَعَلَ ، رَأَى ، نَشَرَ ، مَلَأَ ، ضَرَبَ، رَكَزَ ، جَلَا ، قَسَمَ ، أَتَى) في حين جاء بفعلين ثلاثيين مزيدين بحرف واحد الأول على وزن (أَفْعَل) وهو (أَحسَّ) والثاني على وزن (فَعَّلَ) وهو (فَصَّلَ).

ثم إن الشاعر قد بنى كل هذه الأفعال التي اتصلت بها واو الجماعة للماضي الغائب في قوله:(جَعَلُوا، رَأَوا، نَشَرُوا، أَحَسُّوا، مَلَأُوا، ضَرَبُوا، رَكَزُوا، جَلَوْا، قَسَمُوا، أَتَوْا، فَصَّلوا)، وهو الأمر الذي شدنا لبقية نصوصه على قلتها، إذ عمد محمد بن البين إلى استخدام الفعل الماضي وفق هذه الصورة، بشكل أظهر من بقية الأفعال الأخرى (المضارع والأمر)، وما كان ليحدث ذلك لولا أن محمد بن البين قد ارتبط ارتباطا عضويا بهذا الزمن، وتعاطى معه على أنه أمثل الصور لإيصال المعنى المراد إلى المتلقي، إذ أن تقليب المعنى في ألفاظ مستجادة متناغمة في صياغاتها سيبهج الفكر وترتاح له النفس"[3].

1- عبد الرحمن بن زورة: أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، دط، دس، ص207.

2- المرجع نفسه، ص190.

3- عبد الحسين العمري: محنة المثقف، دراسة نصوص عبد الله بن المقفع أسلوبيا، تموز للطباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص52.

وهذا ما لمسناه بشكل واضح في تكرار هذه الأفعال، التي حملت لونا إيقاعيا مميزا، وشكلت عنصرا هاما من عناصر الإثارة المرتبطة بالإيقاع والمحققة للإمتاع، فهي تملك أثرا خاصا، يأنس له كل صاحب حس مرهف، وتستحسنه نفسه.

إيقاعية البنى الصرفية للأسماء:

الاسم عند اللغويين هو: ما يدل على مسمى، وعند النحويين : ما يدل على معنى مستقل بالفهم غير مقترن وضعا بزمن من الأزمان الثلاثة : الماضي والحال والمستقبل، وعلامات الاسم كثيرة ، أشهرها خمس منها أربعة لفظية وهي الجر والنداء و (ال) والتنوين ، وواحدة معنوية وهي الإسناد،[1]، مفيدا الثبوت لا التجدد والحدوث، يقول عبد القاهر الجرجاني :" إن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء . وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء"[2]، ليكون بذلك أقوى في الدلالة من الفعل، وأعم وأشمل وأثبت كون الإفادة بالاسم لا تقتضي التقييد بالزمن والتجدد[3].

وينقسم الاسم إلى مجرد ومزيد، والمجرد: هو ما كانت جميع أحرفه أصلية، ويأتي الاسم المجرد ثلاثيا نحو (رَجُل) أو رباعيا نحو (ثَعْلَب) ، أو خماسيا نحو (زَبَرْجَد) وهو الأقل استعمالا في الأساليب العربية، ولا يزيد عن خمسة أحرف أما المزيد فلا يتجاوز بالزيادة سبعة أحرف، وتأتي الزيادة في الثلاثي بحرف واحد نحو (مَسْجِد). وقد تأتي بحرفين نحو (إِعْصَار) وقد تأتي بثلاثة أحرف نحو (تَمَاثِيل) وقد تأتي بأربعة أحرف نحو (عَاشُورَاء)، أما الرباعي فقد يزاد بحرف نحو (مُدَحْرِج) أو بحرفين نحو (مُتَدَحْرِج) وقد يزاد بثلاثة نحو (احْرِنْجَام)، أما الخماسي فلا يزاد عليه إلا حرف مد قبل الحرف الأخير نحو (سَلْسَبِيل) [4].

1- ينظر: محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن، ص23.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992،ص174.

3- ينظر: فاضل صالح السامرائي: معاني الأبنية في العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص9.

4- ينظر: محمد فاضل السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعان، ص35. ينظر: شعبان صلاح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، دط، 2016، ص13،14. ينظر: أحمد حسن كحيل: التبيان في تصريف الأسماء،دط، دس، ص27، 28.

أما عن أبنية المجرد، فالثلاثي اثنا عشر بناء، استعمل العرب منها عشرة أبنية وأهملوا اثنين، وللرباعي ستة أبنية أُجمع على خمسة منها، وللخماسي خمسة أبنية أتفق على أربعة منها والخامس لم يذكره سيبويه، أما أبنية المزيد فكثيرة، أحصى سيبويه منها ثمانية وثلاث مائة بناء[1].

وإذا تتبعنا الأسماء في العربية شعرا ونثرا، نجدها تنقسم من جهة ثانية إلى قسمين: جامدة ومشتقة، والجامد" هو كل اسم لم يؤخذ من غيره، ودل على ذات أو معنى من غير ملاحظة الصفة كأسماء الأجناس المحسوسة مثل (رجل – شجر – بقر)، وأسماء الأجناس المعنوية مثل (عدل – نصر – قيام – قعود – زمان)، فكل اسم من الأسماء السابقة أصل بنفسه وليس مأخوذا من غيره، ولهذا يسمى اسما جامدا، والمشتق : ما أخذ من غيره ودل على ذات مع ملاحظة الصفة كعالم ومتعلم وظريف وصعب وأعمى، فالعالم والمتعلم مأخوذ ومشتق من (عَلِم)، و(ظَرِيف) مأخوذ من (ظَرِفَ)، و(صَعْب) من (صَعُب)"[2].

أما الاشتقاق فيقصد به أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ نحو (عادل من عدل)، وينقسم هو الآخر إلى ثلاثة أقسام[3]، أما المشتقات في عرف الصرفيين فهي سبعة: أسماء الفاعلين والمفعولين، والصفات المشبهة، واسم التفضيل، وأسماء الزمان، والمكان، والآلة، وأصل هذه المشتقات هي المصادر في مذهب البصريين ذلك أن "المصدر يدل على زمان مطلق ، والفعل يدل على زمان معين ، فكما أن المطلق أصل للمقيد، فكذلك المصدر أصل للفعل وبيان ذلك أنهم لما أرادوا استعمال المصدر وجدوه يشترك في الأزمنة كلها، لا اختصاص له بزمان دون زمان فلما لم يتعين لهم زمان حدوثه لعدم اختصاصه اشتقوا له من لفظه أمثلة تدل على تعيين الأزمنة ، ولهذا كانت الأفعال ثلاثة : ماض ، وحاضر، ومستقبل ، لأن الأزمنة ثلاثة ، ليختص كل فعل منها بزمان من الأزمنة، فدل على أن المصدر أصل للفعل، أما عند الكوفيين فإن المصدر مشتق من الفعل وفرع عليه، كون المصدر يأتي بعده

1- ينظر: أحمد حسن كحيل: التبيان في تصريف الأسماء، ص17، 24، 26، 28.

2- فاضل صالح السامرائي: الصرف العربي أحكام ومعان، ص70.

3- الاشتقاق الصغير: هو ما تحدت فيه الكلمتان حروفا وترتيبا نحو فهم من الفهم ، وهو الأهم عند الصرفيين، والاشتقاق الكبير: وهو ما تحدت فيه الكلمتان حروفا لا ترتيبا نحو جبذ من الجذب، والاشتقاق الأكبر وهو ما تحدت فيه أكثر الحروف مع تناسب في الباقي نحو (نعق) من (النهق) لتناسب العين والهاء في المخرج. ينظر: رمضان عبد الله: الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستنا المعرفة، طباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 79، 80.

في التصريف، فمن الناحية الإجرائية العملية نبدأ بالفعل، ثم إنهم" قالوا : إنما قلنا إن المصدر مشتق من الفعل لأن المصدر يصح لصحة الفعل ، ويعتل لاعتلاله، ألا ترى أنك تقول (قَاوَمَ قِوَامًا)، فيصح المصدر لصحة الفعل ، وتقول (قَامَ قِيَامًا) فيعتل لاعتلاله، فلما صح لصحته، واعتل لاعتلاله دل على أنه فرع عليه"[1].

والحاصل أن الاشتقاق كان مصدر ثراء للغة العربية ومعينا لا ينضب، إذ ساهم في تنمية ثروة لغتنا اللفظية، واستطاع أن يمنح لها صيغا جديدة، وذلك بالنظر إلى طبيعة لغتنا التي تمتاز بظاهرة التوليد القائمة على استحداث أوزان جديدة وكلمات مرتبطة في الأصل بالصيغ الصرفية وأنواع الاشتقاق، حيث نجد أن المشتقات تشكل مادة غزيرة للتوليد في الصرف العربي، ليجد بذلك كل شاعر وأديب ضالته من خلال هذا الثراء اللفظي والدلالي، وهو ما أكده برخشتر بقوله " أكثر اللغات السامية أمسكت عن اشتقاق الأسماء الجديدة في زمان قديم جدا إلا على القليل من الأوزان كالمصادر والأنساب وأصبح جملة أسمائها محدودة لا يزاد عليها إلا القليل في المدة الطويلة فاشتقاق الأسماء فيها ميت أو قريب من الميت ، واللغة العربية دامت تشتق الأسماء الجديدة الكثيرة على الأوزان المتنوعة ، وكل شاعر كان يجوز له أن سرتجل الأسماء الجديدة على الأوزان المعروفة"[2].

وبصرف النظر عن هذه الإمكانية العالية من حيث التنويع في الأوزان الصرفية، فإن الشعراء كثيرا ما يعمدون إلى العمل على تكرار الصيغ الصرفية الاسمية، التي تحمل سمات أسلوبية مميزة على وجه الخصوص، لتتسع بذلك" بنية التكرار في شكل من أشكالها إلى نمط تعبيري آخر يرسم بدوره نسقا فرعيا من بنية التكرار يؤكد حضوره في كامل النص على المستوى الإيقاعي والدلالي معًا، فيتخذ مداه ضمن إطار تناظري يعكس صورة من صور هذه البنية وإن كانت غير مباشرة عبر تكرار زنة اللفظ نفسه، ويعتمد هذا النمط في تأسيسه على البناء الصرفي كوحدة بنائية يتسع مداها الإيقاعي داخل بنية البيت الشعري على وجه الخصوص"[3]، وهو ما سنسعى إلى توضيحه من خلال الوقوف على بعض النماذج الشعرية

1- ينظر: أبي بركات بن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الفكر، دمشق، سوريا، ص235، 236، 238.

2- ينظر: شعبان صلاح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، ص29.

3- على عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، ص143.

الجزائرية القديمة التي تحتوي في بنائها على التكرار الصرفي كوحدة إيقاعية هامة ضمن التكوين الإيقاعي العام .

النموذج الأول الذي سنقف عليه قطعة شعرية لعبد الكريم النهشلي يصف فيها البخاتي وقد جاء بالبديع كله، وأدق الصنيع وأجله، يقول (الطويل) [1]:

وَمِـنْ خَـيْرِ بَخْتِيَـاتِ كِسْـرَى بْـنِ هُرْمُـزِ فَـــوَالِجُ يُزْهِيهَـــا التَّـــأَوُّدُ وَالخَطْـــرُ
سَـــفَائِنُ أَوْ صِـــيغَ السَّـــفِينُ مِثَالُهَـــا فَلَـــمْ يَبْـــقَ إِلَا أَنْ يَمُـــوجَ بِهَـــا بَحْـــرُ
عَلَيْهَـــا مِـــنَ الـــدِّيبَاجِ كُـــلُّ مُصَـــوَّرٍ هُرِيـــقَ بِـــهِ الإِفْرِنْـــدُ واتَّقَـــدَ التِّـــبْرُ
يَطَـــأْنَ الرَّبِيـــعَ الغَـــضَّ فِي غَـــيْرِ حِينِـــهِ مَـــدَارِعُ لَمْ يَفْتَـــقْ شَـــقَائِقَهَا القَطْـــرُ[2]

في هذه الأبيات سعى عبد الكريم إلى أن يصف هذا النوع من الإبل، فتخير أحسن الألفاظ وألطف المعاني، وأقامها على الوزن الصحيح وكذا روي الراء الحسن، واللغة الشعرية في هذه الأبيات بقدر ما نهضت على الجزالة في المعنى، والروعة في التصوير، فإنها على مستوى الإيقاع كانت كذلك، حيث ساهم هذا الأخير في الزيادة من شعريتها، والذي يعنينا هنا هو الإيقاع القائم على شعرية التقطيع التركيبي المتعاقب، الذي خلق إيقاعا موسيقيا خاصا حتى وإن لم يخضع لمبدأ التماثل، وذلك من خلال تكرار الشاعر وهو يصف هذه البختيات لكلمات ثلاث قد بنى عليها وصفه وهي:(فَوالِج، سَفَائِن، مَدَارِع) وهي صيغ منتهى الجموع، حيث نلاحظ تصرف الشاعر في جمعها وفق الصورة المثلى، كنوع من الاستجابة التلقائية للدافع الإيقاعي، وهذا من خلال مجيئها وفق شكل متماثل، ساهمت في تحقيقه ألف المد التي توسطت هذه الكلمات، لتخلق ضربا من التنغيم القصد منه إمتاع السامع بموسيقى هذه المفردات، وخلق توزان مناسب داخل هذا النص الشعري.

النموذج الشعري الثاني الذي سنقف عليه، أبيات من قطعة شعرية لابن رشيق القيرواني يذكر فيها ماضي العهد، حيث راح يتحدث فيها كيف قرع سنه على ما فاته ندما، وكيف

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص173، 174.

2- البَخاتِي: الإبـل غير عربيـة ذات السنامين. فَوَالِـج: الجمل الضخم ذو السنامين. التَّأَود: التمايل والانعطاف. الخَطْر: التبختر. الدِيبَاج: ضرب من ثياب سداه ولحمته حرير. هَرِيق: أريق. الإفْرَند: الجوهر. التِّبْر: الذهب الخالص. يَطْأن: وطأ: ينزل. الغض: الطري. مَدَارع: العشب الغض الطري. يَفْتِقُ: يشق. شقائقها: زهور ربيعية. القَطْر: المطر.

أمسك عن الخمر بعد أن كانت أكثر ما يشرب، وكيف تورع عن النظر إلى كل خليع من المناظر بعد أن كان ذلك دأبه،يقول فيها[1]:

أُنَــــزِّهُ السَّـــــمْعَ والعَيْنَـــــيْنَ فِي نَغَـــــمٍ وَمَنْظَـــرٍ عَابِـــثٍ بِالحُسْـــنِ والطِّيـــبِ
مِـــنْ كُـــلِّ لَافِظَـــةٍ بِالـــدُّرِّ بَاسِمَـــةٍ عَنْـــهُ مُحَـــلَّاةِ نَـــوْعٍ مِنْـــهُ مَثْقُـــوبِ
أَيَامَ تَصْـــــحَبُنِي الغِـــــزْلَانُ آنِسَـــــةً هَـــذَا عَلَـــى أَنَّـــنِي أَعْـــدَى مِـــنَ الـــذَّيبِ

في هذه الأبيات نلاحظ كيف سعى ابن رشيق إلى أن يضفي على الإيقاع العام لنصه إيقاعا من نوع آخر وذلك خلال تبنيه لأسلوب التكرار القائم على تكرار وزن صرفي معين كوحدة إيقاعية متساوية أكثر من مرة، على اعتبار أن هذا ضرب من التأليف القصد منه إمتاع السامع بموسيقى هذه الكلمات.

حيث نلمس بوضوح كيف اعتمد على اسم الفاعل[2] الذي أدى وظيفة إيقاعية منطوية على بعد دلالي معبر عن انفعالات الشاعر، ويظهر ذلك في قوله (لَافِظَة ، بَاسِمَة، آنِسَة)، وهي ألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء، وقد جاء اللاصق النوعي (تاء التأنيث)، حتى يزيد من درجة التوازي وحجم التوازن بين البيتين الثاني والثالث، هذا ما يجعلنا نلمس قوة إيقاعية في هذا النص الشعري، يعود جزء بارز منها إلى هذا التكرار القائم بين هذه الكلمات الثلاث التي استطاعت أن تخلق توازنا إيقاعيا مهما داخل النص.

وفي نموذج ثالث لابن رشيق القيرواني يمدح فيه القاضي جعفر بن عبد الله الكوفي يقول(الطويل) [3]:

أَرَى النَّـاسَ مِـنْ ضِـدَّيْنِ صِـيغَتْ طِبَـاعُهُمْ فَظَـــــاهِرُهُمْ مَـــــاءٌ وَبَاطِـــــنُهُمْ نَارُ
وَإِنَّ ابْـــنَ عَبْـــدِ اللهِ قَاضِـــيَ عَصْـــرِهِ لَأَفْضَـــلُ مَـــنْ يُثْـــنَى عَلَيْـــهِ وَيُخْتَـــارُ

مثلما ذكرنا سابقا في حديثنا عن إيقاعية البنى الصرفية للأفعال، حول اعتماد ابن رشيق على أسلوب المقابلات الضدية المتوازنة بين الأفعال، فإن الأمر نفسه نلمسه في بعض

1- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص 137، 174.

2- اسم الفاعل: هو ما اشتق من مصدر المبني للفاعل، لمن وقع منه الفعل، او تعلق به، وهو من ثلاثي على وزن فاعل غالبا، ومن غير الثلاثي على زنة مضارعه، بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وكسر ما قبل الآخر.ينظر: أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص85.

3- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص81 .

من نصوصه القائمة على المقابلات الضدية بين الأسماء، إذ نلمح فيها ذلك التوازن الصرفي، كما يظهر معنا في هذه القطعة، حيث أتى في الشطر الثاني من البيت الأول بلفظ (الظَاهِر) وجعله بإزاء (البَاطِن) و لفظ (المَاء) وجعله بإزاء (النَار)، وهو ما أثرى الحركة الجمالية وزادها استثارة وفعالية، كون شعرية التضاد القائمة على التوزان الصرفي، إنما دخلت في صلب الدلالة، فجعلتها أكثر إثارة وحيوية، حينما وضع الشاعر المتلقي في موضع تساؤل حول السر القائم من وراء هذه المقابلة الضدية في مطلع القطعة الشعرية.

لنلمس من خلال هذا التعاطي الخاص مع اللغة حرصا من الشاعر ابن رشيق على الترنم وتأكيد نغم كلمات قائمة على نفس الموسيقى الإيقاعية، وذلك من خلال تعمد ترديد وإعادة البنية الصرفية نفسها، هذه الأخيرة التي ساهمت في تحقيق الانسجام بين البيتين.

النموذج الرابع الذي سنؤكد أكثر من خلاله ما ذهبنا إليه، حول دور الصيغ الصرفية في بناء إيقاع النص، قصيدة للشاعر عبد الكريم النهشلي، الذي يُعد واحدا ممن حازوا قصب السبق في وصف مَاجِلٍ وقت غروب الشمس بدار البحر بالمنصورية، يقول في ذلك (البسيط) [1]:

يا ربَّ فتيان صِدْقٍ رُحْتُ بَيْنَهُمُ ... والشَّمس كالدَّنِف المعْشُوقِ فِي الأُفُقِ

مَرْضَى أَصَائِلُهَا حَسْرَى شَمَائِلُهَا ... تُرَوِّحُ الغُصُنَ المَمْطُورِ فِي الوَرَقِ

معاطيًا شَمْسَ إِبْرِيقٍ إِذَا مُزِجَتْ ... تَقَلَّدَتْ عِقْدَ مُرْجَانٍ مِنْ النَزَقِ

عَنْ مَاجِلٍ طَافِحٍ بِالمَاءِ مُعْتَلِجٍ ... كَأَنَّمَا نَفْسُهُ صِيغَتْ مِنْ الحَدَقِ

تَضُمُّهُ الرِّيحُ أَحْيَانًا وَتَفْرُقُهُ ... فَالْمَاءُ مَا بَيْنَ مَحْبُوسٍ وَمُنْطَلِقِ

مِنْ أَخْضَرٍ نَاضِرٍ وَالطَّلُّ يَلْحَقُهُ ... وَأَبْيَضٍ تَحْتَ قَيْظِيَّ الضُّحَى يَقَقِ

تَهُزُّهُ الرِّيحُ أَحْيَانًا فَيَمْنَحُهَا ... لِلزَّجْرِ خَفْقَ فُؤَادِ العَاشِقِ القَلِقِ

كَأَنَّ حَافَاتِهِ نُطِّقْنَ مِنْ زَبَدٍ ... مَنَاطقًا رُصِّعَتْ من لُؤلُؤ نَسَقِ

كَأَنَّ قُبَّتَهُ مِنْ سُنْدُسٍ نَمَطٍ ... حَسْنَاءُ مَجْلُوَّةُ اللَبَّات والعُنُقِ

1 – إبراهيم بن علي الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، تح: محمد علي بجاوي، ج1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1953، ص 190.

إِذَا تَـــبَلَّجَ فَجْـــرٌ فَـــوْقَ زُرْقَتِـــهِ حَســـبته فرسًـــا دَهْمَـــاءَ فِي بَلَـــقِ[1]

استهل عبد الكريم قصيدته هذه بوصف الشمس وقت الغروب مشبها إياها بالدَّنِف، والدَّنِف كل من أهلكه العشق وأتعبه فمرض، وقد أتى بهذا التشبيه كون الشمس في تلك اللحظة كانت خافتة غير مشرقة أو متجلية صافية حسنة، لينتقل بعد ذلك إلى وصف الماجل فبدأ يصف ماءه المعتلج، الذي تضمه الريح تارة وتفرقه تارة أخرى، فيأخذ اللون الأخضر الناضر حين يحبس، والأبيض الناصع وهو تحت أشعة الشمس الحارة، ثم أن هذه الريح لحظة تهز ماءه فإنه يحدث صوتا شبيها بخفق قلب العاشق القلق، ليصف بعد ذلك شكل حافاته وقبته وزرقته.

في هذا النص نرى بوضوح كيف تعددت أشكال الإيقاع الصرفي وتوزعت وفق صورة تركت أثرا تحسينيا بارزا في الأداء، على اعتبار أن" بنية الإيقاع يمكن أن تؤكد – على نحو من الأنحاء – تداخل عملتي الاختيار والتوزيع، بحيث يكون في وعي المبدع أن يختار ويوزع في لحظة واحدة، فيكون الناتج اللغوي بنيات متجاورة لا مجرد مفردات، وهنا تكون المعاناة مزدوجة، إذ ينصب الاختيار من خلال ملاحظة العلاقة الاستبدالية أولا ، ثم من خلال ملاحظة التوافق الصوتي ثانيا...، والحق أن محور الإيقاع يتصل – إلى حد بعيد – بمحور التماثل ، وإن كان تماثلا منصرفا إلى الناحية الصوتية ، وكلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[2].

وأول بنية إيقاعية صرفية متماثلة نصادفها في هذا النص، كنمط تعبيري استطاعت أن تحقق توازنا وتوازيا صوتيا نجدها بين البيتين الأول والثاني للقصيدة، وهي بنية اسم المفعول[3] حينما راح يصف الشمس في الشطر الثاني للبيت الأول بالعاشق الذي أهلكه الحب في قوله (الدَّنِف المَعْشُوقِ في الأفق) لينتقل بعد ذلك إلى البيت الثاني محافظا على التوزيع الزمني للمفردتين، إلى ذكر ما أحدثته الشمس بالغصن الممطور في قوله (الغُصُن المَمْطُورَ في الورق)

1- الدَّنِف: المريض الذي أهلكه الحب. النَزَق: الخفة. ماجل: كل ماء في أصل جبل أو واد. الطَّل: المطر الخفيف يكون له أثر قليل. قَيْظِيَّ: منسوب إلى القيظ وهو الحر الشديد. يَقِق: ناصع البياض. اَلَبَات: وسط الصدر والمنحر.

2- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1995، ص364.

3- اسم المفعول: هو ما اشتق من مصدر المبني للمجهول، لمن وقع عليه الفعل، وهو من الثلاثي على زنة "مفعول"، وأما من غير الثلاثي، فيكون كاسم فاعله، ولكن بفتح ما قبل الآخر.ينظر: أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص87.

ليتجلى من خلال هاتين العبارتين ذلك التناغم الصوتي الذي لم يتحقق على مستوى البنيتين المذكورتين فقط (المَعْشُوق – المَمْطُور)، بل امتد الأمر ليتصل إلى العبارة، مساهما في انتشار لون من التوافق الإيقاعي.

الشطر الأول للبيت الثاني قد حمل هو الآخر نوعا من التوازن الصرفي الأكثر إيقاعية وهذا بالنظر إلى الأسلوب المعتمد في التكرار جعل منها أهم بنية إيقاعية صرفية مثيرة للانتباه في القصيدة، فالمفردتان (مَرْضَى – حَسْرَى) تقومان على نفس البنية الصرفية (فَعْلَى)، والأمر نفسه بين (أَصَائِلُهَا – شَمَائِلُهَا)، حيث تجمعها بينة صرفية واحدة (فَعَائِل)، ففي هذا الشطر يمكن رصد التوافق العروضي والصرفي الحاصل:

مَرْضَى أَصَائِلُهَا / حَسْرَى شَمَائِلُهَا

مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

فَعْلَى فَعَائِلُهَا / فَعْلَى فَعَائِلُهَا

ليسمح هذا النمط من التعامل مع البني الصرفية، وفق هذا الضرب من التأليف الذي انسحب على الدلالة فجعلها متوازنة، في نشر لون من التوافق الإيقاعي المميز مثلما ذكرنا سابقا، القصد منه إمتاع السامع بموسيقى هذه الكلمات.

والظاهر أن حضور الإيقاع الصرفي لم يتقصر على مطلع القصيدة فحسب، بل إن الشاعر قد جعل منه جزءا تعبيريا وإيقاعيا مهما لنصه، كون المبدع دائما ما يسعى باحثا عن مختلف البنيات التعبيرية التي تمنحه إيقاعا مميزا" خاصة إذا كان الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التكثيف، فلم يبق إذا سوى التوجه الداخلي وزيادة فعالية التركيب لإفراز إيقاعات أخرى لا تقل عما هو كائن في الإيقاع الخارجي، إن لم تزد عليه في بعض الأحيان"[1]، وبالوقوف على البيت الرابع فإننا سنقع على شكل آخر من أشكال التوازن الصرفي، الذي قام هذه المرة على بنية (اسم الفاعل)، وذلك في شطر البيت الأول بين كلمتي (مَاجِلٍ) و(طَافِحٍ)، في هذا البيت بالتحديد ينبغي أن نلمح ونحن نتحدث عن الإيقاع الصرفي إلى الدور الذي مثله عنصر التقارب المكاني بين المفردتين، وكذا المد

1- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص363.

بالألف الذي عمل على إطلاق الطاقة الإنشادية لبحر البسيط إضافة إلى التنوين، في تقوية الإيقاع الصرفي.

وبالوقوف على ما جاء بعد ذلك من توازن صرفي في باقي الأبيات، فإننا نقع على صيغة صرفية أخرى جعل الشاعر منها طرفا أساس في بناء نصه، مستغلا الطاقة الإيقاعية الكامنة وراءها، حيث عمد الشاعر هذه المرة إلى توظيف هذه الصيغة في البيت السادس في صورة مميزة، لتساهم في إنتاج الدلالة إلى جانب توفير الإيقاع المناسب، مرتكزا في ذلك على اللفظ اللوني، وذلك حينما راح يجمع بين لونين بدلالتيهما المختلفة في صورة ملائمة لرسم المشهد الشعري، وإضفاء " قيم جمالية جديدة تزيد من مستويات فاعليته الفنية والتعبيرية، وتضاعف من حجم حضوره المؤثر في منطقة الاستجابة والتلقي"[1]، وهذا مع بداية كل من الشطر الأول والثاني في قوله:

من أَخْضَرٍ ---------- وأَبْـــيَضٍ ----------

وقد أخذ هذان اللونان صيغة صرفية واحدة وهي صيغة الصفة المشبهة(أَفْعَل)[2]، ليمنح هذا التوافق الصرفي اللوني إيحاء لطيفا داخل هذا البيت الشعري، ليتكرر توظيف هذه الصيغة في عجزي البيتين الأخيرين لكن هذه المرة بوزن مغاير أكثر امتدادا وهو (فَعْلَاء) لِعِلَّة التأنيث، في وصف الشاعر للقبة بقوله (حَسْنَاء) وفي الحديث عن الفرس بقوله (دَهْمَاء)، وهو وزن صرفي أضفى على الكلمتين نغما ووضوحا في السمع لوجود ألف المد، ثم إن هذا التكرار جعل من البيتين أكثر ارتباطا سواء على مستوى الإيقاع أو مستوى الدلالة.

ليتأكد من خلال هـذا، الحجم الذي يمثله تكرار الصيغ الصرفية على مستـوى الايقاع، فهي وسيلة تعبيرية مهمة في بناء نظام إيقاعي مميز كون الموافقة الصرفية توهم في ظاهرها بالتكرار، هذا الأخير الذي يعد أداة مهمة لتحقيق التماسك على مستوى النسيج الشعري وعنصرا مهما من عناصر الصياغة الشعرية.

1- محمد صابر عبيد: مرايا التخييل الشعري، دار عالم الكتب الحديث، ط1، 2006، ص247.

2- الصفة المشبهة: هي صفة مشتقة من الفعل اللازم للدلالة على معنى ثابت في الموصوف، أو قريب من الثابت. ويغلب بناؤها من اللازم. ينظر: أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص89.

إيقاعية البنى الصرفية للقافية:

تحدثنا في فصل سابق عن القافية كخاصية انفرد بها الشعر العربي القديم عن غيره، وأظهرنا أثرها الجمالي بالنظر إلى طبيعة أصواتها، ودورها الدلالي بالنظر إلى الإيحاءات التي تملكها والتي تتفاعل مع المعنى العام للبيت، ثم ذكرنا أن ضبطها من حيث عدد الحروف والحركات قد عرف تباينا بين العلماء، وكنا قد ذهبنا إلى ترجيح قول الخليل واعتمدناه، والذي رأى أنها الحرف الأخير والساكن الذي قبله مباشرة والحركة التي قبل هذا الساكن، كون هذا التحديد قد تعامل مع القافية بالنظر إلى الجانب الصوتي المستقل، الذي يتردد في نهاية كل بيت، والذي قد نلمسه في جزء من الكلمة الأخيرة للبيت مثلما قد نجده في كلمة أو قد يتسع ليشمل أكثر من ذلك.

غير أننا إذا ما وقفنا عند التعريف الذي رأى أن القافية هي الكلمة الأخيرة نهاية كل بيت وهو مذهب الأخفش، الذي احتج على ذلك، قائلا: لو قيل لك" اجمع لي قوافي تصلح مع (كِتَاب) لأتيت له (بشَبَاب) و (رَبَاب)، فإننا سنجده المفهوم الذي يتوافق تماما مع ما نريد الذهاب إليه في هذا المبحث، فالقافية في ظل حضورها وفق صور متنوعة، فإن هذا الحضور لا يقتصر على ترديد الأصوات وفقط، وإنما هو تردد لأوزان صرفية يمكننا إدراكها تمام الإدراك إذا ما حاولنا تتبعها، فلو نظرنا في حروف القافية لوجدنا أن أهم حروفها هو حرف الروي، كونه الحرف الوحيد الذي يلتزم الشاعر بتكراره نهاية كل بيت، وهو أكثر الأصوات إيقاعية من غيره بالنظر إلى طبيعة انتقائه ودرجة حضوره، هذا الحرف تجتمع معه حروف وحركات أخرى دورها الزيادة والتنويع في إيقاعية النص ، كما بينا هذا سابقا، وهذا بالنظر إلى طبيعتها، ثم إن هذه القوافي عل تنوعها، سواء القافية المؤسسة أو المردفة أو المجردة كلها على ارتباط وثيق بالأوزان الصرفية [1].

ولا شك أن أكثر الحروف الذي يبعث على التساؤل من الناحية الصرفية مثلما ذهب إليه مصطفى حركات في كتابه "نظرية القافية" هو ألف التأسيس، هذا تساؤل جاء ليبحث عن سبب بعده عن الروي بحرف واحد، كما أنه لا يتبادل مع حرف مد آخر كالواو أو الياء، ثم إن هناك حضورا لحرف متغير بصفة غريبة بينه وبين الروي يسمى بالدخيل، يأخذ حركة

1- ينظر: مصطفى حركات: نظرية القافية، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، دط، 2016، ص 96، 102، 105.

الكسرة بصفة إجبارية، ولو نتأمل في بعض الأبيات من قصيدة أبي العلاء المعري لأجبنا على ذلك، يقول[1]:

أَلَا فِي سَبِيلِ المَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ ... عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلُ

أَعْنِدِي، وَقَدْ مَارَسْتُ كُلَّ خَفِيَّةٍ ... يُصَدَّقُ وَاشٍ، أَوْ يُخَيَّبُ سَائِلُ؟

أَقَلُّ صُدُودِي أَنَّنِي لَكَ مُبْغِضٌ ... وَأَيْسَرُ هَجْرِي أَنَّنِي عَنْكَ رَاحِلُ

إِذَا هَبَّتِ النَّكْبَاءُ بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ ... فَأَهْوَنُ شَيِّءٍ مَا تَقُولُ الْعَوَاذِلُ

تُعَدُّ ذُنُوبِي، عِنْدَ قَوْمٍ، كَثِيرَةً ... وَلَا ذَنْبَ لِي إِلَّا العُلَى وَالْفَوَاضِلُ[2]

فالكلمة الأخيرة لكل بيت من هذه الأبيات الثلاثة الأولى:(نَائِل، سَائِل، رَاحِل)، جاءت على وزن صرفي واحد وهو (فَاعِلُ)، وهو وزن مبني على ثلاثة حروف متغيرة، وهي الفاء والعين واللام، وحركتين ثابتتين وهما حركة الفاء الممدودة العين المكسورة.

وإذا ما ذهبنا إلى المقارنة بين هذه الكلمات من منطلق وزنها الصرفي الواحد بحروف وحركات القافية المؤسسة، نجد أن حركة الفاء تقابل الرس أي حركة ما قبل ألف التأسيس التي تمثل مد حركة فاء اسم الفاعل، أما الدخيل فهو عين الفعل الذي اشتق منه اسم الفاعل، أما اللام فهو الروي، ليتضح لنا أن التأسيس مبني على تكرار وزن أو أوزان صرفية مشتركة. وإذا ما تأملنا في البيتين الأخيرين نجد أن الوزن الصرفي لكلمتي (عواذل ، فواصل) غير الوزن الصرفي الأول، بل جاءت على وزن (فَواعِل)، ذلك أن أكثر الشعراء يجمعون في قصائدهم أكثر من لون صرفي واحد [3].

كما أن القافية المردفة هي الأخرى على علاقة بالوزن الصرفي، فكلماتها تنتمي إلى أوزان صرفية معينة، وإذا ما وقفنا مثلما ذهب إليه مصطفى حركات، على أبيات للأخطل في قصيدته بانت سعاد، في قوله[4]:

بَانَتْ سُعَادُ فَفِي العَيْنَيْنِ مَلْمُولُ ... مِنْ حُبِّهَا وَصَحِيحُ الجِسْمِ مَخْبُولُ

فَالقَلْبُ، مِنْ حُبِّهَا، يَعْتَادُهُ سَقَمٌ ... إِذَا تَذَكَّرْتُهَا وَالْجِسْمُ مَسْلُولُ

1- أبو علاء المعري: سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1957، ص193.

2- النَكْبَاء: ريح تهب بين مهبي ريحين وكنى بها عن هجره إياهم. الفَوَاضِل: الفضائل.

3- ينظر: مصطفى حركات: نظرية القافية، ص 96، 97، 98.

4- الأخطل: ديوان الأخطل، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص232.

وَإِنْ تَنَاسَـيْتُهَا أَوْ قُلْـتُ قَـدْ شَـحَطَت عَـادَتْ نَوَاشِـطُ مِنْهَـا فَهُـو مَكْبُـولُ[1]

يظهر أن كلمات هذه القوافي وأبيات أخرى من القصيدة قد جاءت على وزن صرفي واحد وهو (مَفْعُول)، ومن سماته الإفراد والتذكير، غير أن الأمر لم يقتصر على هذا الوزن الصرفي، بل جاءت كلمات باقي القوافي إما على وزن (مفاعيل) أو وزن (تفعيل)، بمعنى حضور ثلاثة أوزان صرفية يختلف فيها الأول (مَفْعُول) عن الثاني (مَفَاعِيل) والثالث (تَفْعِيل) في حرف الردف. كما تختلف من حيث الدلالة، إذ دل الأول على مذكر المفرد ودل الثاني على دلالة الجمع ودل الثالث دلالة المصدر المقترن مع دلالات المضاعف فعَّل[2]، والأمر نفسه نجده في القوافي المجردة، حيث إن قوافيها هي الأخرى قابلة للتحليل الصرفي، فالأوزان الصرفية هي جزء مهم يمكن أن ينظر من خلاله للقافية لتقصي دورها في البيت، هذا الدور الذي لا يقتصر على الأداء الجمالي فحسب بل إنه على ارتباط وثيق بالنص من حيث معناه، وهو ما سنعمل على إثباته من خلال الوقوف، وهذا بالنظر إلى طبيعة أوزان القوافي المعتمدة وعلاقتها بالجانب الصرفي.

وأول نموذج شعري نقف عليه، قطعة لابن رشيق القيرواني كان قد أوردها في كتابه العمدة في باب الاقتضاء والاستنجاز، يقول وكنت أنا صنعت في الاستبطاء (السريع) [3]:

أَحْسَـــنْتَ فِي تَأْخِيرِهَـــا مِنَّـــة لَـــوْ لَـــمْ تُـــؤَخَّرْ لَـــمْ تَكُـــنْ كَامِلَـــهْ

وَكَيْـــفَ لَا يَحْسُـــنُ تَأْخِيرُهَـــا بَعْـــدَ يَقِينِـــي أَنَّهَـــا حَاصَـــلَهْ

وَجَنَّـــةُ الْفِـــرْدَوْسِ يُـــدْعَى بِـــهَا آجِلَـــةً لِلْمَـــرْءِ غَـــيْرَ عَاجِلَـــهْ

لَكِنَّهَـــا أَضْـــعَفَ مِـــنْ هَمَّـــتِي أَيَّامُ عُمْـــرٍ دُونَهَـــا زَائِلَـــهْ

إذا تأملنا الكلمات التي وردت في نهاية كل بيت من أبيات هذه القطعة الشعرية سيظهر إلى أي مدى حصل الارتباط بين القافية والجانب الصرفي، حيث نجد أن الشاعر قد اعتمد في بنائها على قافية مؤسسة مقيدة، قائمة على حرف الروي الشائع وهو اللام، في حين جاءت الهاء الساكنة وصلا، كونها لا تصلح رويا على اعتبار أنها منقلبة عن تاء التأنيث

1- مَلْمُول: الميل أداة الكحل. مَخْبُول: الذي أصابه الخبل أي الفساد.شَحَطَتْ: ابتعدت. النَوَاشِطُ: الذكريات الناشطة في المخيلة. المَكْبُول: المقيد.

2- ينظر: مصطفى حركات: نظرية القافية، ص 102، 103.

3- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص150.

أما حرف الدخيل فكان يتغير في كل مرة، غير أن المهم من كل هذا ليس حروف هذه القوافي بل البعد الصرفي لكلماتها، فمثلما هو ملاحظ فإن هذه الكلمات(كَامِلَه، حَاصِلَه، عَاجِله، زَائِلَه)، قد جاءت كلها على وزن صرفي واحد وهو وزن اسم الفاعل المسند إلى المؤنث (فَاعِلَه).

فالشاعر قد جاء بأصوات لقافيته تنتمي إلى وحدة صرفية واحدة ذات دلالة معينة، وهي قافية اصطلح على تسميتها بالقافية الصرفية البحتة[1]، هذا النوع من القوافي يمثل بالتأكيد ظاهرة مميزة بالنظر إلى التماثل من الناحية المورفولوجية بين كلماتها، والذي يؤدي بالضرورة إلى تقوية البنية الصوتية للقطعة، وهذا بغض النظر عن ذلك التقابل الدلالي الذي تمكن من التحقق في ظل وجود نوع من التجانس الصوتي الداخلي بين هذه الكلمات الأربع، وذلك من خلال تردد ثلاثة حروف في جميعها:(ألف التأسيس، وحرف الروي ، وهاء الوصل)، وهي أصوات ساهم حضورها وفق هذا السياق في تشكيل بنية الإيقاع الشعري للنص، بالنظر إلى خصائصها الفيزيائية التي اكتسب النص بترديدها نوعا من التنغيم" يساهم مساهمة ذات بال في قولية التجريب وتشكيلها، ولا انفصال بالمرة بين أصوات بعينها وبين قطاعها الدلالي، إذ لا بد من وجود تشابه دلالي طالما وجد تشابه صوتي"[2].

ومن النماذج الشعرية التي عمد فيها ناظمها إلى تكرار البنية الصرفية نفسها للقافية في أكثر من مرة، ما قاله ابن أبي الرجال في قطعته التي جمع أنواع الفضائل وسلبها بعض من رأى ذلك فيه صوابا: يقول (الوافر) [3]:

وَخِـــلٍّ لَا سَـــبِيلَ لِصَـــرْمِ حَبْلِـــهْ تَعَـــرَّضَ لِي بِحَتْـــفٍ فَـــرْطَ جَهْلِـــهْ
رَدِيُّ الظَّـــــنِّ لَا يَأْوِي لِخُلْـــــقٍ وَلَا يُـــؤْوَى إِلَيْـــهِ لِسُـــوءِ فِعْلِـــهْ
يُصْـــدِقُ هَاجِسًـــا يُغْـــرِي، وَيُغْـــرَى بِتَكْـــذِيبِ العَيَـــانِ لِضَـــعْفِ عَقْلِـــهْ
وَيَشْـــنَأُ كُـــلَّ ذِي دِيـــنٍ وَعِلْـــمٍ وَأَصْـــلٍ ثَابِـــتٍ لِفَسِـــادِ أَصْـــلِهْ[4]

1- ينظر: محمود السعران: موسيقى الشعر، ص129.
2- المرجع نفسه: ص128، 129.
3- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص796.
4- صَرْم: قطع، حَتْف: هلاك . موت. يُغري: يغوى. يشنأ: يبغض.

في هذه الأبيات راح ابن أبي الرجال يهجو خليله، فسلبه الفضائل النفسية وما تركب من بعضها البعض، وهذا أجـود ما في الهجاء كما ذكر ابن رشيق[1]، إذ نسـب إليـه شـدة الجهل، وسوء الظن والفعل، وضعف العقل وفساد الأصل.

والمتأمل في هذه القطعة في جانبها الإيقاعي وعلى وجـه الخصوص إيقاع القافية الصرفي، يرى أن حضور هذا الأخير كان بارزا على مستوى القافية، لدرجة يمكن عده عنصرا إيقاعيا مشتركا بين الأبيات الأربعة، وجزءا هاما من بنية الإيقاع العام للقطعة، وتأكد هذا بدءا بالقافية الداخلية أو ما يصطلح على تسميته بالتصريع وذلك في البيت الأول، وقد عُدَّ الشاعر الذي لا يصرع قصيدته كالمُتَسور الداخل من غير باب، ذلك أن للتصريع" طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغي العروض والضرب وتماثل مقطعهما لا تحصل لها دون ذلك"[2].

وقد جاء التصريع أو ما يحسن أن نطلق عليه هنا التصريع الصرفي في البيت الأول من القطعة وذلك بين كلمة (حَبْلِهِ) وكلمة (أَهْلِهِ)، ليمثل دورا مثيرا، من حيث المساهمة في التهيئة لقافية مريحة وكذا تحقيق توازن إيقاعي بين شطري البيت الأول قائم على تكثيف التناسب والتماثل على المستوى الأفقي.

فحينما نتأمل في كلمات قوافي هذه القطعة باستثناء البيت الثاني الذي جاءت بنية كلمة قافيته على وزن (فِعْل)، فإننا نجد البقية قد جاءت على نفس الوزن الصرفي (فَعْل) وهي: (حَبْلِه ، جَهْلِه ، عَقْلِه ، أَصْـلِه)، هـذه الكلمـات الأربع قد تسـاوت في الحـروف وتماثلت في الحركات، لندرك حين ترديدها ضمن هذا النص المحدود الأبيات، الدور الموسيقي الكبير الذي مثلته، والذي لا يمكن –بأي حال من الأحوال– التغافل عنه كجزء مهم في إبراز إيقاع النص وفعال في توفير دلالته، إذ ليست القافية وفق هذه الصور" أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى"[3].

1- ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص 796.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص254.

3- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص74.

والظاهر أن الشاعر لم يقتصر على الإيقاع القائم وفق التماثل الصرفي بين كلمات القافية فحسب، بل إننا نلاحظ حضور إيقاع آخر، قائم –في ظل وجود نوع من التماثل والانسجام– بين التراكيب الإضافية المرتبطة بهذه القوافي الصرفية والمتمثلة في قوله: لصَرْمِ حَبْلِهِ – فَرْطِ جَهْلِهْ – لسُوءِ فِعْلِهْ – لضَعْفِ عَقْلِهْ – لفَسَادِ أَصْلِهِ، حيث يظهر أنها لم تأت بصورة عشوائية وإنما جاءت بشكل منظم، قائم على تآلف وانسجام واضح فيما بين هذه العناصر، ووفق صورة مثيرة صوتيا وإيقاعيا وكذا دلاليا إذ حقق الشاعر بهذا الإسناد –وهو يهجو خليله– غاية بلاغية ودلالية مهمة.

في حين أن النموذج الثالث الذي سنقف عليه لإظهار أكثر حجم الدور الذي يأخذه على عاتقه إيقاع القافية الصرفي، في زيادة من إيقاعيها، قطعة شعرية كان قد نسبها لسان الدين بن الخطيب لابن قاضي ميلة ونسبها آخرون لغيره[1]، يقول فيها (الوافر) [2]:

وَقَـــــانَا وَقْـــــدَة الرَّمْضَـــــاءِ رَوْضٌ ... وَقَـــاهُ مُضَـــاعَفَ الظِّـــلِّ العَمِـــيمِ

قَصَـــــدْنَا نَحْـــوَهُ فَحَنَـــا عَلَيْنَـــا ... حُنُـــوَّ الوَالِـــدَاتِ عَلَـــى اليَتِـــيمِ

يُرَاعِـــي الشَّـــمْسَ أَنَّ قَابَلَتْنَـــا ... فَيَحْجُبُهَـــا وَيَأْذَنُ لِلنَّسِـــيمِ

وَسَـــقَّانَا عَلَـــى ضَـــمَإٍ زُلَالًا ... أَلَـــذَّ مِـــنَ الشَّـــرَابِ مَـــعَ الكَـــرِيمِ

يَـــرُوعُ حَصَـــاهُ حَالِيَّـــةَ العَـــذَارَى ... فَـــتَلْمَسُ جَانِـــبَ الْعِقْـــدِ النَّظِـــيمِ[3]

الأبيات الخمسة يصف الشاعر فيها الروض وظلالـه واطِّراد مياهه، وقـد أعجبه حسنها، إذ يبدو أن الشاعر قد اشتد عليه الحر واستبد به العطش، ليجد أمامه هذا الروض الظليل، الذي حنا عليهم حنو الوالدة على اليتيم، فأنعم عليهم بظله الظليل وجاد عليهم بماءه العذب الصافي.

وفي هذه الأبيات جمع الشاعر ضروبا من الإيقاع، ولكن يبدو أن قدرته على توظيف الصيغ توظيفا إيقاعيا، أمر جعل من التكرار الصرفي عماد النغم وأساسه، حيث نلاحظ على

1– نسبت هذه الأبيات في نفح الطيب (ج4، ص288) إلى حمدة بنت زياد، ونسبت في البديع في نقد الشعر إلى أبي النصر المنازي (ص90).

2– لسان الدين بن الخطيب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، نشر وتعليق: أحمد المختار العبادي، دار النشر المغربية، دار البيضاء، المغرب، دط، دس، ص153.

3 – الرَمْضاء: شدة الحر. زُلَالاً: ماء عذبا.

هذه القطعة في جانبها القافوي، اعتماد الشاعر على قافية مردفة ارتبطت كلماتها ارتباطا واضحا بالجانب الصرفي، فقد جاء حرف رويها ميما، أما حرف الردف فقد اعتمد الشاعر على حرف الياء، وهذا نابع من التزام الشاعر بوزن صرفي واحد وهو (فَعِيل)، في قوله: (عَمِيم، يَتِيم، نَسِيم، كَرِيم، نَظِيم).

هذا الوزن الذي تردد خمس مرات من خلال كلمات القافية، حاملا بين طياته دلالة خاصة بالنظر إلى طبيعة بنيته الصرفية، والتي أتت وفق إرادة من الشاعر الذي جعل منها "الوسيلة الجامعة في خلق سلسلة موسيقية، وهي بالتالي تخلق عنصرا من بنية القصيدة، في نفس الوقت الذي ترفع فيه من قيمة الكلمة الأخيرة في القول"[1]، على اعتبار أن الشاعر المبدع دائما ما يسعى لاستغلال القافية بهدف توكيد الفكرة التي يسعى إلى إيصالها، بانتقاء كلمات مميزة دلاليا وصوتيا لتحمل مفاتيح الفكرة.

وفي نموذج رابع سيظهر لنا مدى اهتمام الشعراء الجزائريين على اختلاف أغراض نصوصهم وتباين معانيها، في توظيف هذا النوع من القوافي التي لها نصيب وافر في الرفع من درجة إيقاع القافية علاوة على الإسهام دلاليا في تشكيل المعنى بالنظر إلى العلاقة القائمة بين بنياتها الصرفية، يقول القلعي الأصم في قصيدة ميمية يمدح فيها بني الأشقر (الطويل) [2]:

تُـرَى فَـاضَ شُـؤْبُوبٌ مِـنَ الـوَدَقِ سَـاجِمُ ... وَأَوْمَـضَ مَشْـبُوبٌ مِـنَ الـبَرْقِ جَـاحِمُ

وَمَـاذَا النَّـدَى وَالْوَقْـتُ بِالسَّـيْفِ حَـائُمُ ... وَمَـاذَا السَّـنَا والجَـوُّ بِاللَّيْـلِ فَـاحِمُ

وَمَـا هَـذِهِ مُـزْنٌ وَمَـا ذِي بَـوَارِقُ ... وَلَكِنَّهَـا أَيْمَـانُكُمْ وَالصَّـوَارِمُ

بَـنِي الأَشْـقَرِ اسْـتَعْلُوا بِـحَقٍ عَلَـى الـوَرَى ... كَمَـا لَمْ يَـزَلْ فَـوْقَ الكُعُـوبِ اللَّهَـاذِمُ

مَشَـيْتُم إِلَى العُلْيَـا وَطَـارَ سِـوَاكُمُ ... فَلَـمْ تَبْلُـغِ الْأَقْـدَامُ فِيهَـا القَـوَادِمُ

وَأَوْقَـعَ مَـنْ تَلْقَـاهُ مَـنْ طَـارَ لِلْعُـلَا ... إِذَا لَمْ يَكُـنْ رِيـشُ الجَنَـاحِ المَـكَارِمُ

وَفِي ذَا الحِمَـى المَـأْمُولِ يَأْمَـنُ خَـائِفٌ ... وَفِي ذَا النَّـدَى المَعْسُـولِ يَنْقَـعُ حَـائِمُ

عَضَـدْتُمْ عَلَـى أَحْسَـابِكُمْ بِفِعَـالِكُمْ ... كَمَـا عَضَـدَتْ أُسُّ البِنَـاءِ الـدَّهَائِمُ

تَغَـارُ عَلَـى مَـسِّ الـدُّرُوعِ جُسُـومُكُمْ ... غَلَائِـلُ فِيهَـا لِلنُّضَـارِ مَـرَاقِمُ

1 – جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص214.

2 – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص254.

تَتَـــوَّجْتُمُ بِالْبِـــيضِ حَـــتَّى تَخَيَّلَـــتْ بِأَنَّكُـــــمْ حَرَمْتُمُوهَـــــا الْعَمَـــــائِمُ
وَلَمْ يَحْـــظَ مِـــنْكُمْ بِالْبَنَـــانِ خَـــوَاتِمُ مُـــذِ اتَّفَقَـــتْ أَيْـــدِيكُمُ والقَـــوَائِمُ
وَمَـــا اخْتَلَفَـــتْ أَقْـــوَالُكُمْ وَفِعَـــالِكُمْ مُـــذِ اتَّفَقَـــتْ أَرَاؤُكُـــمْ وَالْعَـــزَائِمُ
عَلَـــى كُـــلِّ أَرْضٍ مِـــنْ نَـــدَاكُمْ مَيَاسِـــمُ وَفِي كُـــلِّ نَادٍ مِـــنْ ثَنَـــاكُمْ مَوَاسِـــمُ
وُلِّيْـــتُمْ عَلَـــى طُلْمَيْثَـــةٍ وَهِـــيَ مَعْلَـــمٌ لَكُـــمْ بِالنَّـــدَى وَالبَـــأْسُ فِيهَـــا مَعَالِـــمُ
فـــإن لم أعـــدد في قريضـــي كنـــاكم وأسمـــــاءكم فليفتـــــد ذاك لَائِـــــمُ
وَيُغْـنِي اشْـتِهَارُ البَيْـتِ عَـنْ ذِكْـرِ أَهْلِـهِ وَيُغْـنِي عَـنْ اسْـمِ المِسْـكِ بِالشَّـمِ نَاسِـمُ[1]

لا بأس أن نقف ابتداء على ما حملته هذه القصيدة من المعاني قبل أن نلج للحديث عن إيقاعها الصرفي، الذي كان حضوره مميزا، فالقصيدة أتت في مجملها مدحا لبني الأشقر وهم قوم كان الأصم قد وفد عليهم فقيرا مشردا قادما من مصر، إذ لم يجد هناك من يروي ضمأته ولا من يسد خلته، فعاد إلى المغرب في غير أوان سفر المركب، فسار راجلا، نعله مطيته، وزاده كديته، إلى أن وصل إليهم وكله أمل في أن يحسنوا إليه ويرفقوا به، وهو الأمر الذي دفعه للتكلف بعض الشيء في مدحهم، فأحسنوا صلته، وعظموا جائزته[2].

والملاحظ أن الشاعر قبل أن يشرع في مدحهم استهل قصيدته بأساليب النفي والاستفهام بغرض لفت الانتباه، لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن شدة بأسهم وقوتهم، وعن عظيم فضلهم وكرمهم، وشدة حرصهم على الصدق في أقوالهم وأفعالهم، كما تحدث عن الرفاهية والنعيم في عيشهم، لنجده بعد كل هذا يقف معتذرا عن عدم ذكر أسمائهم وكناهم وقد أحسن الاعتذار بقوله أن اشتهار البيت يغني عن ذلك.

إن المتأمل في هذه القصيدة، يجد أن أكثر ما يلفت الانتباه هو الحضور المميز للإيقاع الصرفي، إذ يبدو أن الشاعر سعى إلى أن يعزز إيقاعية القافية وذلك باختياره للكلمات التي لها

1- شُؤبُوب: الدفقة من المطر. الوَدَق: المطر. سَاجم: السجم: الماء،سجم الودق: سال قليلا أو كثيرا. أَوْمَض: لمع. مَشْبُوب: سب النار أوقدها. جَاحم: شديد اللمعان. النَّدى: المطر. يَنْقع حائم: يروي عطشان. السَّنَا: الضوء الساطع. مزن: مطر. الكُعُوب: العقدة من عقد الرماح. اللَّهَاذم: الأسنة القاطعة. عضدتم: أعنتم، نصرتم. غَلَائل: بطائن تلبس تحت الدروع. النضار: الذهب أو الفضة. مراقم: كل أداة للرقم أو الكتابة أو التصوير أو النقش. البيض: بفتح الباء جمع بيضة، وهي خوذة من الحديد توضع على الرأس لوقايته من الحرب. البنان: طرف الأصبع. نداكم: جودكم. مَيَاسم: جمع ميسم: علامة وأثر. طلميثة: مرسى على ساحل برقة.

2 – ينظر: عماد الأصفهاني الكاتب: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص337.

نفس البنية الصرفية كما أنها تحيل على نفس المقولة الدلالية، وبالوقوف على طبيعة الأوزان الصرفية المستعملة في الأبيات الستة عشر، نجد أن الشاعر جمع بين نوعين من القوافي، الأولى جاءت التي على وزن (فاعل)، في حين الثانية جاءت على وزن من أوزان صيغ منتهى الجموع.

ولا شك أن الوزن الصرفي الأكثر حضورا مثلما هو ملاحظ هو الوزن الذي استهل به مطلع قصيدته (فاعل) ليتوسطها ثم يعود ويختم به قصيدته، وقد بلغ عدد مرات حضوره ثمانية مرات، وهذا في قوله:(سَاجِم، حَاجِم، حَائِم، فَاحِم، خَائِف، حَائِم، لَائِم، نَاسِم)، وقد جاءت ثلاثة أوزان من بين هذه الأوزان الصرفية الثمانية في نهاية الشطر الأول (العروض) وهي:(ساجم، حائم، خائف)، محققة ما يسمى بالتصريع الصرفي القائم على نفس الوزن العروضي والبنية الصرفية، كما هو الحال في مطلع القصيدة، حيث عمد الشاعر إلى تكرار هذا الوزن (فَاعِل) بصورة لافتة على هذا النحو:

---------- سَـــاجمُ ---------- جَـــاحِمُ

---------- حَـــائُمُ ---------- فَـــاحِمُ

ليظهر مدى سعي الشاعر منذ البداية إلى توفير إيقاع مميز يتسم بطابع التوازن والتماثل، وهو الأمر الذي خلق" لدي المتلقي صفة التطريب والغنائية التي تشده وتجذبه نحو النص، ومن ثم ظهور مستويات جديدة من الأداء، وهذا ما يمثله المحور الثاني عن طريق توظيف هذا المظهر جماليا ليؤدي وظيفة دلالية تحقق الشاعرية أو تساعد في تحقيقها عبر الترابط بين اللغة والموسيقى وهو ما يظهر في سعي الذات الشاعرة في تأكيد حظورها ضمن السياق النظمي المتعاضد مع البنية الإيقاعية"[1] ذات التوافق الصرفي في نهاية هذه الأشطر الأربعة.

ليعود هذا الوزن الصرفي للفت الانتباه من خلال ظهوره من جديد في قافية البيت السابع بالتحديد، حيث يظهر في هذا البيت تكامل إيقاعي مميز نتيجة التماثل الصوتي القائم بين الشطرين، كون الشاعر لم يقتصر على الموازنة بين العروض والضرب بل عمد إلى خلق توازن بين الشطر الأول والثاني، قائم على تكرار حرف الجر(في) واسم الإشارة (ذا)، من جهة، ومن جهة أخرى وجود تماثل عروضي كلي وتماثل صرفي بين الكلمات الثلاث الأخيرة من كل شطر:

وَفِي – ذا– الحمى– المأمول– يأمن–خَائِفٌ وفي– ذا– النـدى– المعسـول–ينقـع–حَـائِمُ

1– على عزيز صالح: شعرية النص عند الجواهري– الإيقاع والمضمون واللغة، ص90.

0//0/-0/0/- /0/0/0 - 0//0 -0/-0// 0//0/-0/0/-/0/0/0 - 0//0 -0/-0//

---------- المفعول- يفعل- فاعل ---------- المفعول- يفعل- فاعل

ليختفي هذا الوزن ويعاود الظهور من جديد على التوالي في البيتين الأخيرين، في صورة تبدو أليق من غيرها، ساهمت أكثر في بروز القافية بعد أن زادتها قوة إلى قوتها، كما ساهمت في تعزيز توازي القصيدة إيقاعيا.

وإذا انتقلنا إلى البنية الصرفية الثانية التي قامت عليها القصيدة، نجدها بنيات على ارتباط بصيغ منتهى الجموع، هذه الصيغ التي تنـوعت صورها وتباينت أيضا من حيث درجة الحضور، فتوزعت كلمات القوافي المرتبطة بها على الشكل التالي: ست كلمات جاءت على وزن فواعل وهي:(بَوَارِق، صَوَارِم، قَوَادِم، خَوَاتِم، قَوَائِم، مَوَاسِم) وأربع كلمات جاءت على وزن مفاعل وهي:(مَعَالِم، مَيَاسِم، مَرَاقِم، مَكَارِم) وثلاث كلمات جاءت على وزن فعائل وهي:(دَهَائِم، عَمَائِم، عَزَائِم)، وكلمة واحدة على وزن فَعَالل وهي:(لَهَاذِم).

هذه القوافي نجدها أكثر لفتا للانتباه بالنظر إلى طبيعتها المورفولوجية، فالوضوح السمعي الناتج عن صوت المد "الألف" الذي يتوسط هذه الصيغ له الدور المهم في إكساب هذه الكلمات القدرة الكبيرة على الإسماع، ويجعلها أكثر ملاءمة لإيقاع النص في جانبه الصوتي.

مثلما هو ملاحظ فإن الشاعر قد عمد إلى التكثيف من أصوات المد في القصيدة ككل بغض النظر عن القافية، وعلى وجه الخصوص عمل على تكرار ألف المد باعتباره أوضح الأصوات، كما يظهر في قوله:

وَمَـــا احْتَلَفَـــتْ أَقْـــوَالُكُمْ وَفِعَـــالِكُمْ مُـــذِ اتَّفَقَـــتْ أَرَاؤُكُـــمْ وَالْعَـــزَائِمُ

عَلَـى كُـلِّ أَرْضٍ مِـنْ نَـدَاكُمْ مَيَاسِـمُ وَفِي كُـلِّ نَادٍ مِـنْ ثَنَـاكُمْ مَوَاسِـمُ

نلمس حضورا مؤثرا لألف المد في أكثر كلمات هذين البيتين بلغ إحدى عشرة مرة، لذلك كان تواجد هذا الصوت ضمن أصوات القافية أمرا لازما لأن فيه مسايرة لإيقاع البيت، على اعتبار أنه سيدعم هذا التراكم الصوتي، الذي ساهم في نزوع إيقاع النص إلى التثاقل والتراخي من خلال تمديد الصوت وإطلاقه، كما أن من شأن هذا التراكم أن يخلق نغما يلامس الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، الذي كانت غايته الأولى والأخيرة التي نظم من أجلها هذه الأبيات هي مدح بني الأشقر والثنـاء عليـهم وإن استدعى الأمر التكلـف في ذلك، ومثلما هو

معلوم فإن الإيقاع" يتشكل وفق مقتضيات نفسية وشعورية، وكلمات تتآلف في تراكيب معان وإيقاعات، والوزن الكامن في الصياغات الصرفية التي تبني الكلمات"[1].

ولا يخفى أن الموسيقى التي تصاحب هذا النوع من الكلام هي موسيقى خاصة تحمل طابع التأني، وهو ما حمله على إضفاء الامتداد الصوتي على كلامه، هذا الامتداد الذي وصل مداه إلى القافية، لأن لدى الشاعر رغبة في مد كل لفظ قد يبوح بفضيلة من فضائلهم، وهو ما نستشفه من البيتين السابقين في قوله:(أَقْوَالُكُم، فِعَالُكُم، أَرَاؤُكُم، العَزَائِم، نَدَاكُم، مَيَاسِم، ثَنَاكُم، مَوَاسِم)، والأمر نفسه قد نقع عليه في أكثر أبيات هذه القصيدة، إذ نلفي كلمات كثيرة ترن من خلالها القافية رنينا مثيرا، متسترا وراء تلك التكرارات البارعة التي عمد إليها الشاعر حتى يجعل نصه نصا مثيرا في جانبه الإيقاعي، بعد أن بنت القافية وفق هذا الشكل ضربين من التعالق النغمي، الأول تعالق أفقي والثاني عمودي.

ليتضح لنا من خلال هذه النماذج السابقة أن خاصية التكرار المنتظم للبنى الصرفية المرتبطة بالقافية، هي طريقة فنية مثلى اعتمدها الشاعر الأصم لتقوية نغمة اللفظ من جهة وإيصاله بنغم البيت التالي من جهة ثانية، بالإضافة إلى تأكيد المعنى، إذ ليس من المعقول أن يعتمد الشاعر في قصيدته على بنيات صرفية محددة لقافيته، من دون أن يكون هناك دوافع لذلك، ولا ريب أن الجانب الإيقاعي أقوى هذه الدوافع.

1- محمد بن العربي الجلاصي: سياسة المعنى، ج2، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط1، 2006، ص345.

الفصل الرابع:
البنيات الأسلوبية للإيقاع البلاغي

توطئة نظرية:

المعلوم أن الإيقاع في الشعر العربي قد ارتبط إلى حد بعيد بمسائل علم العروض العربي وما يتعلق به، إلا أن هذه النظرة تبدو -إلى حد ما- قاصرة، وبعيدة عن ضبط دوره داخل النص الشعري، على اعتبار أن هناك عناصر أخرى مهمة على ارتباط وثيق به، وهو أمر يدعو إلى ضرورة الكشف عن ماهيتها، ولا شك أن من أهم العناصر التي تمكنت من أن تبسط أثرها الإيقاعي داخل تخوم النص الشعري، تلك الإيقاعات التي تخلقها الجوانب البلاغية وما يتصل بها، وهو الغرض الذي حملنا على إقامة هذا الفصل، بغية الوقوف على مدى أهمية مختلف أقطاب البلاغة وأعضادها في بناء إيقاعية النص الشعري، كل هذا من خلال الوقوف على مختلف الألوان البلاغية داخل النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، ومعرفة مدى قدرتها على خلق إيقاع بلاغي منسجم مع طبيعة النص ومساهم في تحقيق شعريته.

وقبل الحديث عن هذه الألوان البلاغية وإيقاعاتها، ينبغي الإشارة ابتداءً إلى أن البلاغة بمختلف فروعها وأشكالها هي من أبرز العلوم التي شغلت أكثر علماء اللغة والأدب، إذ وقفوا عندها وقفات نبهت إلى الكثير في هذا المجال، وأثارت تساؤلات عديدة، فلا نكاد نقع على قول عالم في البلاغة، إلا ونلمس فيه تأكيد على عظم أثرها، ومن ذلك ما وقعنا عليه من كلام في حق هذا العلم، لأبي هلال العسكري، يقول:" أنَّ أحقَّ العلوم بالتعلم ، وأولاها بالتحفظ _ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه _ علم البلاغة ، ومعرفة الفصاحة ، الذي به يُعرف إعجاز كتاب الله تعالى ...، وقد علمنا أن الإنسان إذا أغْفَل علم البلاغة ، وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف ، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع ، والاختصار اللطيف ، وضمنه من الحلاوة ، وجلله من رونق الطلاوة ، مع سهولة الكلمة وجزالتها ، وعذوبتها وسلاستها ...، ولهذا العلم بعد ذلك فضائل مشهورة، ومناقب معروفة ، منها أن صاحب العربية إذا أخل بطلبه ، وفرط في التماسه ، ففاتته فضيلته ، وعلقت به رذيلة فوته ، عفَّى على جميع محاسنه وعمى سائر

فضائله ، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد ، وآخر رديء ، ولفظ حسن وآخر قبيح ، وشعر نادر وآخر بارد ، بان جهله وظهر نقصه"[1].

ولا ريب أنه من وراء هذا القول تأكيد واضح على دور البلاغة في فهم إعجاز القرآن الكريم وسحر بيانه من جهة، وتبيين لأثرها عظيم المعالم، باعتبارها فنا قوليا داخل العمل الأدبي من جهة ثانية، ذلك أن عناصرها على اختلافها هي بكل تأكيد جزء لا يتجزأ من جمالية أي إبداع أدبي.

وقبل البحث في ماهية هذه العناصر، ومن دون أن نسترسل في الاتساع، حري بنا أولا أن نقف على مفهوم البلاغة، هذه الأخيرة التي عرفت في بداياتها الأولى نوعا من الاضطراب، بالنظر إلى التفاوت الواضح في ضبط ماهيتها من الجهة اللغوية والاصطلاحية، بين الأدباء والنقاد على اختلاف بيئاتهم ولغاتهم وأذواقهم.

فإذا ما رحنا نبحث في معناها اللغوي، فإننا نجد أن أكثر اللغويين قد ذهبوا إلى معنى الوصول والانتهاء، وذكروا أن هذا إنما هو مأخوذ" من قولهم : بَلَغْتُ الغَاية إذا انتهيت إليها، وبَلَّغْتُها غيري. ومَبْلَغُ الشيء مُنتهاه . والمبَالَغَةُ في الشيء: الانتهاء إلى غايته . فسميت البلاغةُ بلاغةً لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمُه"[2]، والظاهر أن أكثر اللغويين لم يبتعدوا في تحديدهم للبلاغة عن هذا التعريف، فقد ذهب ابن منظور في لسان العرب إلى أن البلاغةَ من :" بَلَغَ الشيء يَبْلُغُ بُلوغًا وبَلاغًا : وصَلَ وانْتَهَى، وأَبْلَغَهُ هو إِبْلَاغًا وَبَلَّغَهُ تَبْليغًا... وتَبَلَّغَ بالشيء : وصَلَ إلى مُرَادِهِ ، وبَلَغَ مَبْلَغَ فُلَان ومَبْلَغَتَهُ...، والبَلَاغَةُ الفَصَاحَةُ . والبَلْغُ والبِلْغُ: البَلِيغُ من الرِجَال ، ورجل بَليغٌ وبَلْغٌ وبِلْغٌ : حسَنُ الكلام فَصِيحُه يبلغ بعبارة لسانه كُنْهَ ما في قلبه ، والجمعُ بُلَغَاءُ ، وقد بَلُغَ ، بالضم ، بلاغةً أي صار بليغًا، وقولٌ بليغٌ : بالغٌ وقد بَلُغَ"[3]، فالبلاغة مثلما هو ظاهر قد جاءت بمعنى الوصول والانتهاء من جهة، كما حملت معنى فصاحة القول وحسنه من جهة ثانية.

1- الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط2، دس، ص07.

2 - المصدر نفسه، ص12.

3 - ابن منظور: لسان العرب، مج 8، ص 419، 420 .

أما من الناحية الاصطلاحية فالأمر مختلف، إذ كان التباين في تحديد ماهيتها من وجهة نظر الكثير من البلاغيين والنقاد واضحا، لكن الظاهر يؤكد أن أكثر تعاريف المتقدمين إنما كان القصد منها ذكر أوصافها، أكثر من أي شيء آخر، وهذا ما وقفنا عليه، فمن ذلك ما جاء في "العقد الفريد" لابن عبد ربه، قوله:"... فقال عمرو لحممة :... من أبلغ الناس؟ قال: من جلَّى المعنى المزيز باللفظ الوجيز، وطبَّق المفصل قبل التحزيز"[1]، وجاء في الرسالة العذراء قال "بشر بن خالد: البلاغة التقرب من المعنى البعيد، والتباعد عن خسيس الكلام، والدلالة بالقليل على الكثير...، وقال ابن عتبة: دنو المأخذ، وقرْع الحجة، والاستغناء بالقليل عن الكثير"[2]، وجاء في البيان والتبيين أن معاوية بن أبي سفيان سأل "صحار بن عياش العبدي: ما هذه البلاغة التي فيكم ؟ قال : شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا...، قال له معاوية: وما تعدون البلاغة فيكم ؟ قال: الإيجاز. قال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ"[3]، وقال "عمرو بن العاص حينما سأله معاوية قائلا: من أبلغ الناس؟ قال: من اقتصر على الإيجاز وتنكب الفضول"[4]، ومما ذكره الجاحظ أيضا قوله:" قال مفضل بن محمد الضبي : قلت لأعرابي منا: ما البلاغة؟ قال لي : الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير خطل ، قال ابن الأعرابي: قلت للمفضل : ما الإيجاز عندك؟ : قال : حذف الفضول وتقريب البعيد"[5]، وذكر جعفر بن يحي:" البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويُجَلّي عن مغزاك ، وتخرجه من الشركة ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليما من التكلف ، بعيدا من سوء الصنعة ، بريًّا من التعقيد غنيًّا عن التأمُّل"[6].

ومما لاشك فيه أن المراقب لهذه الأقوال وغيرها في حصرها لماهية البلاغة، يجد أن كل تعريف لها إنما جاء ليبين جانبا مهما أو أكثر من جوانب البلاغة، إلا أن أكثر عنصر تردد بين هذه التعاريف عنصر الإيجاز، وكأن أفضل صور البلاغة عند هؤلاء المتقدمين يكمن في إيراد

1 - أحمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج2، ص118.

2 - ينظر: إبراهيم بن المدبر: الرسالة العذراء، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1931، ص46.

3 - الحاجظ: البيان والتبيين، ج1، ص95.

4 - أحمد بن يحي ثعلب: مجالس ثعلب، شرح وتحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط2، 1960، ص187.

5 - الحاجظ: البيان والتبيين، ج1، ص97.

6 - الحسن بن عبد الله العسكري: كتاب الصناعتين، ص 48.

المعاني الكثيرة وإيفائها حقها بأقل الألفاظ، لدرجة اعتبر فيها بعض البلاغيين أن البلاغة هي الإيجاز في ذاته، إلا أن الحاصل ليس كذلك.

هذه النظرة إلى البلاغة ما لبثت أن عرفت تغيرا ملحوظا مع الزمن، وهذا ما أكدته المفاهيم التي سيطرت على البلاغة فيما بعد، ذلك أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقتصر البلاغة على معنى الإيجاز، وإنما قد تكون كذلك إذا استدعى مقتضى حال ذلك، فكما يمكن النظر إلى أن الإطناب عيٌ قد يكون الإيجاز تقصيرا، وهذا ما أشار إليه الجاحظ وأكده بعده أكثر البلاغيين، فعن صحيفة بلهة الهندي نقل أبو الأشعث مفهوما للبلاغة بقوله:" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات"[1]، ولا ريب أن مقامات الكلام كثيرة متفاوتة فيما بينها، بالنظر إلى أحوال المستمعين، فمثلما أن هناك مقامات تستلزم الإيجاز فإن هناك مقامات تستلزم الإطناب، ومثلما أن هناك مواضع تستدعي التقديم فإن هناك أخرى تستلزم التأخير، والأمر نفسه نقع عليه في الكثير من الحالات.

الأمر نفسه ذهب إليه القزويني (ت682هـ) في تعريفه للبلاغة بقوله:" وأما البلاغة الكلام فهي: مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته . ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي"[2]، فيعطى بذلك لكل مقام حقه من المناسبة، ولكل كلام حقه من الفصاحة وهذا أصل البلاغة.

وبالعودة إلى إيقاع النص الشعري، الذي لا يمكن أن يقتصر على طبيعة الأوزان وقوافيها، إنما يتعدى إلى الألفاظ ومعانيها، وهذا ما يبدو جليا من خلال حجم التأثير الواضح

1 – الحاجظ: البيان والتبيين، ج1، ص 138، 139.

2 – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص11، 12.

للإيقاع البلاغي بفنونه الثلاثة على الإيقاع العام للنص الشعري، كونها تمثل عنصرا مهما من جملة العناصر التي لها صلة وثيقة بالإيقاع .

هذا الجانب الإيقاعي المهم من حيث المساهمة في تحقيق شعرية النص، سعى الكثير من علماء البلاغة إلى لفت الانتباه إليه، سواء كان ذلك بالحديث عنه صراحة أو تلميحا، ولعل من أكثر النقاد الذين حاولوا التأكيد على هذا النوع من الإيقاع وفي أكثر من مناسبة ابن طباطبا العلوي، وذلك في قوله:" وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقص أجزائه "[1]، وفي هذا القول إشارة واضحة إلى مصطلح الإيقاع بمفهومه الشامل بشكل عام، والبلاغي بشكل خاص.

والإيـقاع على حد ما ذهب إليه ابن طباطبا لا يمكن أن يقتـصر على الوزن، بل إن هذا الأخير مجرد قالب خارجي، مرتبط بالذوق أكثر منه ارتباطا بالعروض، ذلك أن من "صـح طبعه وذوقـه لم يحتج إلى الاستعانة عـلى نـظم الشعـر بالعـروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به"[2]، وإلى جانب اعتدال الوزن وحتى يكتمل إيقاع النص، ينبغي أن يجتمع المعنى الصحيـح مع اللفظ المستعذب، فيتحقق بذلك الانسجـام التام بين معاني الشعر ومبانيـه، إذ إن" للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها ، فهي كالمعرض للجارية التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض . وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[3]، وفي هذه الصورة تأكيد واضح منه على تلك العلاقة التكاملية بين المعنى واللفظ، إذ عدَّ المعاني مثلها مثل الجارية الحسناء، التي تزداد حسنا وجمالا فيما حسن من الثياب، فكذلك المعنى الجيد إنما يزيده اللفظ الجيد رونقا وبهجة .

1 – محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص21.

2 – المصدر نفسه، ص09.

3 – المصدر نفسه، ص14.

إن ابن طباطبا حتى وإن لمح إلى إمكانية الفصل بينهما في هذه الصورة، ذلك أن الجارية لا تنتفي عنها صفة الحسن إذا ما غاب عنها الثوب الحسن، فكذلك رديء اللفظ قد يقوم مقام الجيد منه في إفهام المعنى، مثلما أن اللفظ الجيد قد لا يحقق المعنى المراد، ليفقد بذلك الكلام رونقه، وتنقص طلاوته، وتقل حلاوته، وهو أمر يضعف من إيقاعه وحسن وقعه في الأسماع والنفوس، إلا أننا لا ننكر أن ابن طباطبا قد لمح من جهة أخرى إلى وجود علاقة جد وثيقة بين اللفظ والمعنى، حينما جعل من الكلام جسدًا لا روحَ فيه إذا ما غابت عنه المعاني.

هذا التناسب القائم بين الألفاظ ومعانيها عند ابن طباطبا، قد يفقد كل إيقاع مرتبط بخصائص الوزن والقافية، إذا ما استغنى عنهما، إلا أنه يبقى محافظا على إيقاع من نوع آخر، وهو إيقاع" البنية التركيبية التي تقوم على أسس جمالية، تتمثل في تلك المظاهر البلاغية التي جهد القدماء لاستخراجها، والتي تساهم في بناء النسيج المتآلف"[1]، ويبدو هذا واضحا من قوله:" فمن الأشعار أشعارٌ محكمةٌ متقنةٌ أنيقةُ الألفاظ حكيمة المعاني ، عجيبة التأليف إذا نُقِضت وجُعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها"[2]، وهنا تأكيد على أنه وفقا لهذه العناصر الثلاثة، يسعى الشاعر إلى" أن يتأمل تأليف شعره ، تنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم معانيها ويتصل كلامه فيها..."[3]، فيجيء شعره محكما متقنا، جيد المعنى، مستعذب اللفظ، وإن عرضناه للنقض الذي ينتقل به من كونه شعرا موزونا إلى كلام منثور.

فالحاصل فيما ذهب إليه ابن طباطبا، أن الشعر مع اعتدال وزنه إنما يتضاعف معه الإيقاع ويتزايد، إذا ما استُفْهِم معناه واستُحسن لفظه، في حين لا قيمة لإيقاع الوزن وإن اعتدل، في ظل غياب إيقاع بلاغي، يعمل على تحقيقه كل من المعنى واللفظ.

كما أكد التوحيدي هو الآخر على ممارسة كل ما هو بلاغي لدوره الإيقاعي داخل النص الشعري، وهذا ما ذكره في كتابه الإمتاع والمؤانسة، بقوله:" قال أبو سليمان المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن

1 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص 58.

2 - محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 13.

3 - ينظر: المصدر نفسه، ص129.

الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكل هذا راجع إلى نسبة صحيحة، أو فاسدة، وصورة حسناء أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مر، وطريق سهل أو وعر، واقتضاب مفضل أو مردود، واحتجاج قاطع أو مقطوع، وبرهان مسفر أو مظلم، ومتناول بعيد أو قريب، ومسموع مألوف أو غريب"[1].

في هذه العبارة سعي واضح للتفريق بين نوعين من أنواع الوزن، وزن يشكله الإيقاع الخارجي، والذي قوامه الإيقاع العروضي القائم على مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، وهو لا يمثل سوى عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع العام، ووزن يمثله الإيقاع التركيبي، وقوامه اللغة القائمة على مختلف الجوانب البلاغية ، أهمها أن يكون" نحوه مقبولا، والمعنى من كل ناحية مكشوفا، واللفظ من الغريب بريئا، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجا، والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة "[2]، لتأتي العبارة في صورة حسنة مقبولة غير ضعيفة ولا مستكرهة.

إن حسن تأليف أجزاء الكلام، ونظمها نظما فنيا من خلال الإبداع البلاغي، إنما يزيد في وضوح المعنى وإيقاعيته، وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من خلال دعوته إلى الملاءمة بين ما تحمله كل لفظة داخل السياق من معنى وبين معنى اللفظة التي تليها، على اعتبار أن حسن الملاءمة هو الذي يكسب العبارة جماليتها، ذلك أن" الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في الملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ "[3]، فمزية الكلام لا تكمن في الألفاظ والكلمات مفردة، إذ إن من" البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب"[4]، ثم إننا

1 – أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، اعتنى به وراجعه: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2012، ص253.

2 – المصدر نفسه، ج2، ص254.

3 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، 46.

4 – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدنة، جدة، السعودية، دط، دس، ص04.

لو أفردنا هذه الألفاظ بالنظر، دون السياق الذي وردت فيه سنجدها فارغة من أي معنى، والألفاظ تترتب" بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس، علمٌ بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[1]، فيأتي بذلك اللفظ الأول ليدل على أول معنى قام في النفس، ويأتي اللفظ الثاني ليدل على المعنى الثاني الذي قام في النفس، وهكذا الألفاظ ترتب حسب توارد المعاني.

ولما كان ترتيبها ونظمها تبعا للمعاني، كانت مسألة الاشتغال بسبك المعاني ورصفها عند الجرجاني أمرا مهما، إذ لا يمكن أن" تجد أيمن طائرا ، وأحسن أولاً وآخرًا ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظَ ، فإنها إذا ما تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها"[2]، وفي هذا الكلام إشارة بينة إلى أن المعاني الصافية الموحية إذا ماتركت على سجيتها ستجلب معها بالضرورة أليق الألفاظ وأملحها، وهو ما حاول التوحيدي قبل ذلك التأكيد عليه بقوله:" الناس بين عاشق للمعاني وتابع لها ، فالألفاظ تواتيه عفوا، وكلف بالألفاظ، والمعاني تعصيه أبدا ، فأما من جمع بين هذه وهذه...، فإنه الحاوي قصب الرهان، والمعدود من أفاضل الزمان[3]، فلا يقع بذلك في المعنى نقص ولا في لفظه عيب.

فالنظم وفق ما ذهب إليه الجرجاني ومن سبقه، القائم على ألفاظ ومعانيها، لا يمكن أن نهمل فيه الجانب الإيقاعي القائم على مبدأ الملاءمة، باعتباره عنصرا جوهريا في تحقيق فنية الأسلوب وإيقاعية النص، فالكلمة إذا ما جاءت في موضعها، فإنها بلا شك ستحمل معها أثرها الإيقاعي، في ظل تأديتها لدورها الدلالي، وعلى العكس من ذلك، فإنها إذا ما جاءت في غير موضعها، فإنها ستفقد دورها الدلالي ويضيع معها الدور الإيقاعي.

هذا الأثر الإيقاعي لقي اهتماما بالغًا من طرف الشعراء، إذ أدركوا أنه ليس بمقدورهم توفير إيقاع كامل بالاقتصار على ما يقدمه الإيقاع العروضي القائم على الوزن الشعري والقافية، والصوتي القائم على الأصوات مفردة وموسيقاها، بل ينبغي أن يكون هناك سعي من أجل العمل على إحداث إيقاعات أخرى، يرتبط بعضها بالألفاظ وبعضها الآخر

1 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 54.

2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 14.

3 - أبو حيان التوحيدي: البصائر والذخائر، ج1، تح: إبراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، سوريا، دط، 1964، ص326، 327.

بمعانيها، وهذا لن يحدث إلا من خلال خلق اتساق في النظم مع براعة في التأليف ومتانة في النسج، ما يحيل في الأخير كل شعر إلى نظم بديع ذي لغة دلالية وإيقاعية موحية ومؤثرة.

ولما ارتبط إيقاع الألفاظ والمعاني بكل ما هو بلاغي، كان لزاما على أهل هذه الصناعة أن يستثمروا في تعدد آليات وأدوات البلاغة، والتي اتضحت معالمها أكثر وتباينت من خلال مختلف التقسيمات التي عرفت على يد الكثير من علماء البلاغة، بداية من ابن قتيبة (ت276هـ)، الذي يعتبره البعض أنه أول من رتب موضوعات البلاغة وبوبها، وهذا من خلال كتابه -تأويل مشكل القرآن-[1]، الذي تضمن الكثير من أبواب البلاغة، ومنها المجاز والاستعارة والمقلوب والحذف والاختصار وتكرار الكلام والزيادة فيه والكناية والتعريض ومخالفة ظاهر اللفظ معناه واللفظ الواحد للمعاني المختلفة، مرورا بعبد القاهر الجرجاني الذي قرر مسائل البلاغة وهذبها، من خلال كتابيه "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"اللذين نلمس فيهما تعرضه للعديد من المبادئ والأسس التي يبنى عليها النظم، فتحدث عن الفصل والوصل وعن فروق في الخبر والحال، وعن أضرب الخبر والمجاز العقلي، كما تحدث عن الاستعارة وفرق بينها وبين التشبيه البليغ، وتحدث عن الكناية وعن الجناس والسجع والمزاوجة والتقسيم والجمع، وغير ذلك من الألوان البلاغية، وصولا إلى السكاكي هذا الأخير الذي كان صاحب الفضل في تقسيم البلاغة إلى علمين اثنين، الأول سماه بعلم المعاني وهو علم ارتبط بالنظم، والثاني أطلق عليه علم البيان وقد ارتبط بالتشبيه والمجاز والكناية، ويتضح ذلك من خلال تعريفه للبلاغة بقوله:" البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حدا له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها ، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها"[2]، في حين جعل من البديع بقسميه اللفظي والمعنوي ملحقا بهذين العلمين وقد سماه المحسنات، يقول في ذلك "فههنا وجوه مخصوصة يصار إليها ، لقصد تحسين الكلام ، فلا علينا أن نشير إلى الأعرف منها ، وهي قسمان : قسم يرجع إلى المعنى ، وقسم يرجع إلى اللفظ "[3]، وفق هذا التقسيم استطاع السكاكي أن يحصر فنون البلاغة ويحدد موضوعاتها.

1 – ينظر: أحمد مطلوب: البلاغة عند السكاكي، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1963، ص 115.

2 – السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص415.

3 – المصدر نفسه: ص 423.

وبالاعتماد عـلى هـذا التقسيم الثلاثي الذي جاء به السكاكي (المعاني، البيان، البديع)، والذي تعاطى معه الكثير من النقاد بشكل سلبي، على اعتبار أنه حصر البلاغة ومسائلها وسار بها نحو طريق الجمود، فالبلاغة عـقـد انفصم بعد هذا التقسيم فتناثرت لآليه، ونظر إليه البعض على عكس من ذلك، نظرة تمييز عن بقية فنون الأدب، أوقفتها أمام أي تطور أو تحور قد يعتريها، ووفق هذا التقسيم الذي سيساعدنا أكثر على ضبط مختلف الظواهر البلاغية وتمييزها، داخل الشعر الجزائري القديم خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، وفي خضم هذا الضبط، سنحاول الإجابة على جملة من التساؤلات لعل من أهمها:

إلى أي حد استطاعت الجوانب البلاغية على اختلافها توفير إيقاع بلاغي يمكنه المساهمة في تحقيق شعرية النص الجزائري القديم؟ وما مصدر هذه الإيقاعات البلاغية؟ ووفق أي صورة يتم ذلك؟ ثم إلى أي مدى قد تسهم مختلف هذه الألوان البلاغية، في خلق إيقاعات تكمل كل من إيقاع الأصوات وكذا إيقاع الوزن والقافية ؟

إيقاعية أساليب علم المعاني:

في ظل الارتباط القائم بين علم المعاني، باعتباره علما يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال، وبين توخي معاني النحو، تتحقق مزية النظم الفني، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد" وإذ قد عرفت أن مدار النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، ثم اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها من بعض" [1].

فَمَكمن التفاضل في النظم، إنما يقع على عاتق معاني النحو، ومدى مطابقتها للمعاني والأغراض المنشودة، هذه المطابقة التي تعود في الأصل إلى ما تتيحه اللغة من جوازات، والتي يسعى الشاعر وفقها إلى التلاعب بالألفاظ بطرائق مختلفة، رغبة منه في الإيحاء بمعانيه وفق الصور التي يرتضيها، هذه الصور التي لا يمكن لها أن تتجسد بالشكل المطلوب بالاعتماد على مبدأ الصحة النحوية في الغالب لتشكيل مختلف التراكيب، مع الابتعاد عن كل توظيف فني وجمالي للنحو، الذي يعود مثلما ذكرنا إلى علم المعاني، هذا الأخير الذي يمكنه في ظل تعدد إمكاناته التي تحدد وفق قوالب خبرية وإنشائية، مع تنوع أشكال بنائه بين تقديم وتأخير، وحذف وذكر، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وقصر وحصر.

ثم إن هذا التنوع في البناء الذي استدعته المطابقة بين الحال ومقتضى الحال، إنما يشي" بوجود حركة لغوية داخل النص الفني تحقق التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال ...، فعندما تدخل اللغة في إطار النظام الوزني للشعر تخضع في تشكلها لإيقاع الانفعال الوجداني للشاعر، ولخفقات قلبه، وآفاق رؤيته من جهة، كما تخضع كذلك لمتطلبات الوزن والقافية من جهة أخرى وتتكشف في نفسه آفاق كل منهما ويتلاقيان"[2] وهو الأمر الذي يخلق لنا إيقاعا جديدا، هو في النهاية محصلة تفاعل بين إيقاعين، إيقاع

1 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص69.

2 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص158.

خاضع لما يتطلبه كل من الوزن والقافية، وإيقاع ناتج عن أداة وكلمة وجملة يتحكم فيها مقتضى الحال.

هـذا الأخير –إيقاع المعاني– نجده يخضع في تبـلوره لفلسفة الشاعر في التعـاطي مع ما يقتضيه الموضوع، فالنسيب والمديح والافتخار والرثـاء والعتـاب والهجاء، أغراض تختلف على المستوى الشكل اختلافها على المستوى المضمون، وفيها تظهر شخصية الشاعر بطبيعته التأثرية، التي تتجلى في مختلف الانفعـالات النفسيـة التي تتمايز في طبيعتها واتـجاهها، لتجسدها عبارات دقيقة في معانيها خالقة صورة لموسيقى النفس، ثم إنها تكتسب هذه الدقـة من ذلـك النظام اللغوي الثري، الذي يُمَكِّنُها من" التعبير عن المعاني بفروقها الدقيقة ، وتختار لكل جانب من جوانب المعنى ما تناسبه من الوسائل اللغوية التي تؤديه وتعبر عنه" [1]، فيتم وفقا لحسن الاختيار سواء على مستوى الأداة أو الكلمة وما يجمعهما من براعة في التأليف النحوي على مستوى الجمل التي يُهدف من خلالها إلى تحقيق" التوافق بين المعـاني النفسيـة المـراد التعبيـر عنها وطريقة الأداء اللغـوي لـها عن طريق القيم النحويـة التي تراعى خـلال تأليف العبـارة حتى يكـون لوضع كل حيث وضع – علة تقتضي كونه هناك ، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح" [2] فيتم وفقا لهذا تشكيل لغة فنية إيقاعيـة بمعانيها موائمة للغرض المنشود، وهـذا ما سنحاول أن نظهره ونؤكد عليه، من خلال بعض النماذج الشعرية على اختلاف أغراضها.

وأول نموذج شعري سنقف عليه، قطعة شعرية لعبد الكريم النهشلي كان قد أبان فيها عن شدة شوقه وعظيم حنينه إلى ماضيه الجميل في لحظة كان يستمع إلى نـوح الحمام، يقول فيها (الطويل)[3]:

أَوَاجِـــدَةٌ وَجْـــدِي حَمَامَـــةَ أَيْكَـــةٍ تَمِيلُ بِهَا مِيْـــلَ النَّـــزِيفِ غُصُونُـــهَا
نَشَـــاوَى وَمَـــا مَالَـــتْ بِخَمْـــرٍ رِقَابُـــهَا بَـــوَاكٍ وَمَـــا فَاضَـــتْ بِـــدَمْعٍ عُيُونُـــهَا
أَعِيـــدِي حَمَامَـــاتِ اللِّـــوَى إِنَّ عِنْـــدَنَا لِشَـــجْـــوِكِ أَمْـــثَالاً يَعُـــودُ حَنِينُـــهَا

1- أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دس، ص127.
2- المرجع نفسه، ص166.
3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص176.

وَكُــلُ غَرِيــبِ الــدَّارِ يَــدْعُو هُــمُومَهُ غَرَائِــبَ مَــحْسُودٌ عَلَيْهَــا شُجُونُــهَا[1]

مثلما هو باد، فإن الشاعر افتتح قطعته بأسلوب إنشائي، الذي أتى ليمثل عنصر استهلال مهم من الناحية الإيقاعية، وهو أسلوب عند علماء البلاغة العرب لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، على عكس الأسلوب الخبري الذي يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وقد تمثل هذا الأسلوب الإنشائي في الاستفهام، وذلك في قوله:(أَوَاحِدَةٌ وَجْدِي حَمَامَةَ أَيْكَةٍ؟) حيث نجد الشاعر يتساءل إن كانت هذه الحمائم تداخلها مواجد مثل مواجده، ليؤدي هذا الاستفهام المطلق الذي لم يكن يرجو من ورائه جوابا – على اعتبار أن أصل الاستفهام طلب شيء لم يكن معلوما من قبل– سوى التحسر على حاله، منبها إلى ما يعتريه من شده حنين إلى محبوبته وشوق لها، وهو ما سيتأكد في الأبيات الموالية.

لا ريب أن الشاعر حتى يوصل إلى المتلقي ما يتملكه من مشاعر وأحاسيس تجاه محبوبته، استعان بالأسلوب الإنشائي ليستهل به قطعته بدل الأسلوب الخبري الذي يعتبر في الأصل هو الغالب على الشعر القديم، على اعتبار أن هذا الأسلوب" يتميز بروح حوارية ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي، ويكون مرتكز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من الأساليب الإنشائية"[2]، وقد استعان الشاعر العاشق بالاستفهام الذي يعكس إلى جانب مختلف الأساليب الإنشائية الأخرى أزمة المشاعر، وحيرة العقل ويتطلب تفاعلا أكبر من المتلقي يرافقه عادة نشاط انفعالي يحتاج نفسا قصيرا أو نمطا حواريا متجاوبا بعبارات مختزلة، مما يعكس الحركة والنشاط على النص، ويضفي على الإيقاع صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط"[3].

هذا ارتفاع في الإيقاع أحدثه إيقاع الاستفهام، في حين تبدى الهبوط بصورة جلية مع إيقاع الخبر، حينما راح يصف كما يبدو حال الحمامات الواجدة، مستعينا على ذلك بصفتين متعارضتين تاه الشاعر بينهما وهما:(نَشَاوَى – بَوَاكٍ).

1– وُجْدِي: إظهار عاطفة المحبة أو الفرح أو الحزن، الأَيْكَةَ: الشَّجر الكثير الملتف، النَزِيف: السكران، النَّشَاوَى: النَّشوان هو السكران في أول أمره، اللِّوى: مالتوى من الرمل أو منقطعه، شَجْوِكَ: حزنك.

2 – ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص218

3 – المرجع نفسه، ص ن.

ثم إن عبد الكريم قد عمد في هذا البيت إلى ظاهرة الحذف، حيث حذف[1] المسند إليه، مع الإبقاء على المسند الاسمي (نَشَاوَى – بَوَاكٍ)، الذي يظهر عائده من خلال كلمة (رِقَابُهَا) و كلمة (عُيُونُهَا)، اللتين جاءتا بصيغة الجمع المؤنث العائدة على الحمامات الواجدة، على اعتبار أن" الأصل في محذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف ، فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب"[2]، ويبدو أن الحذف كظاهرة بلاغية إيقاعية، قد كان له ابتداء أثر في الحد من طول العبارة" بما يتناسب والدفقة الشعورية من ناحية ، وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى"[3]، إذ لو ذكر المسند إليه لاختل الإيقاع.

ثم إن تكراره للأسلوب الخبري القائم على النفي بعد كل من كلمة (نَشَاوَى) التي أتت في أول صدر البيت وكلمة (بَوَاكٍ) التي أتت في أول عجز البيت باستعمال الأداة (ما النافية)، وبصورة حملت صعودا في الإيقاع من جهة بالإضافة إلى وجود توازن صوتي، قد أضفى موسيقا خاصة للبيت، نتيجة تردد الصدى نفسه وذلك في قوله:

وَمَـــا مَالَـــتْ بِخَمْـــرٍ رِقَابُـــهَا

وَمَـــا فَاضَـــتْ بِـــدَمْعٍ عُيُونُـــهَا

ليعود الشاعر مرة أخرى وهو يعيش لحظة انفعال عاطفي ومعاناة وجدانية إلى الاستعانة بالأساليب الإنشائية، وهذه المرة جاء بأسلوبي الأمر والنداء، إذ راح يخاطب من لا يعي (الحمامات) معين العاشقين على الهوى، ملتمسا منها أن تعيد بكاءها ونواحها فإنها تثير في نفسه الشجو وما اعتاده من حنين وشوق إلى محبوبته، ليساهم هذا الانتقال في الأسلوب، في تغيير حركة الإيقاع إلى الصعود في ظل وجود النداء، ليخفت الإيقاع ويهدأ في البيت الأخير هدوء واسترسال الشاعر في التعبير عن همومه.

1- الحذف: لغة هو: حذف الشيء يحذفه حذفاً: قطعه من طرفه، وفي الاصطلاح: هو إسقاط الأديب بعض عناصر التركيب اللغوي سواء أكان هذا العنصر أحد طرفي الإسناد (المسند والمسند إليه أم بعض مكملات الجملة. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج9، ص39. وينظر : حسن طبل: علم المعاني في الموروث البلاغي – تأصيل وتقييم – ،مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ط2، 2004، ص105.

2- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الثاني، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي وبدوى طبانة، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، ط2، دس، ص268.

3- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص221.

والأمر نفسه قد يؤكده النموذج الثاني، الأقرب إلى النموذج الذي سبقه في طبيعة إيقاعه المعنوي، والمتمثل في قطعة شعرية لابن أبي الرجال يشكو فيها وجع الحب وتباريحه، يقول (الطويل) [1]:

خَلِيلَـــيَّ إِنْ لَمْ تُسَـــاعِدَانِي فَأَقْصِـــرَا فَلَيْسَ يُـدَاوَي بِالْعِتَـــابِ الـمُتَـيَّمُ

تُرِيـدَانِ مِـنِّي النُّسْـكَ فِي غَـيْرِ حِينِـهِ وَغُصْـنِي رَيَّانٌ وَرَأْسِـي أَسْـحَمُ [2]

إن الغوص في أعماق لغة أي شاعر، أمر يجعلنا نلمس بوضوح ما يضفيه تنوع أساليبه من أثر في تلوين إيقاع النص، وفي هذه القطعة الشعرية اعتمد الشاعر ابتداء على الأسلوب الإنشائي، المتمثل في النداء حتى يرسم إيقاعا شعريا خاصا يستهل به نصه، هذا النداء الذي حمل معه معنى نفسيا، من خلال توجيه رسالة من عاشق متيم بمحبوبته إلى خليليه من أجل الكف عن عتابه، وقد تأكد ذلك من خلال اعتماده على أسلوب إنشائي ثانٍ قد استند على النداء وجاء ضمن جملة شرطية وهو الأمر في قوله (فَأَقْصِرَا)، هذا الأسلوب لا شك أنه قد نجح في تجسيد معنى الرفض التام من قبل الأنا الشاعرة، لما بدر من خليليه من عتاب تجاهه، ثم إن في مجيء الأمر بعد النداء تمام التناسق، كون النداء يعد ممهدا لتوجيه أمر ما وتنبيها للنفس عما سيلقى عليها، كما يظهر في فعل الأمر (أقصرا) دون غيره سمة الاختيار اللفظي، إذ لهذا اللفظ دلالة خاصة، فالموقف موقف عتاب بين محبين، لا موقف لوم بين متخاصمين، وهذا الفعل الذي يحمل دلالة الدعوة إلى الكف عن الشيء والامتناع عنه مع القدرة عليه، فيبدو أنه الأنسب للاستعمال دون غيره.

والملاحظ أن الشاعر قد عمد إلى حذف أداة النداء واقتصر على المنادى فقط، في بداية صدر البيت الأول لدلالة بلاغية توحي بقرب خليليه منه قلبا ومكانا، كون الخلة تحمل معها معاني الصفاء والمودة التي توجب الاختصاص بتخلل الأسرار، والخليل من لا يتسع قلبه لسواه، ثم إن استعماله للفظ العتاب دون غيره النابع عن محبة والمقترن دائما باللين والعطف بدل اللوم المقترن بالشدة والتأنيب، يوحي أيضا بدرجة القرب بينه وبين خليليه، وإن وراء ندائه

1 – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص704.

2 – رَيَّان: ضد العطش، وقصده طَرِي، أي شاب يافع. أَسْحَم: أَسْوَد، لم يغزه الشيب.

هذا الدعوة إلى التركيز على ما بعد المنادى، وهو دعوة الخليلين إلى مساعدته بدلا من عتابه، فلا يداوى بالعتاب المتيم.

وفي هذه الجملة (ليس يدوای بالعتاب المتيم) التي جاءت في الشطر الثاني للبيت الأول، انتقال من طرف الشاعر إلى الأسلوب الخبري، وهو انتقال تغير معه إيقاع البيت، وفي ظل حذفه للفاعل ليحل محله المبني لما لم يسم فاعله، وهي التسمية التي أطلقها عليه النحاة المتقدمين بدلا من المبني للمجهول، التي توحي بأن خفاء الفاعل يكون للجهل به، دون وجود أغراض أخرى، ويبدو أن حذف الفاعل هنا قد عمل على اختزال في المبنى، مقابل الاتساع في المعنى، علاوة على تحقيق تناسق هندسي إيقاعي، فالشاعر يسعى من جهة إلى الإيحاء بالمعنى الشعري، إذ لا يهمه من يداويه بقدر ما يهمه التذكير بحاله، وعمل على تحقيق متطلبات الوزن والقافية من خلال تأخر ما لم يسم فاعله إلى نهاية الشطر، وتقديم شبه الجملة (بالعتاب)، ومن هنا كان لكل من حذف الفاعل وتقديم شبه الجملة ضرورة دلالية إيقاعية.

إن عاطفة الشاعر على علاقة وثيقة بإيقاع النص، فانفعال الشاعر الناجم عن صدق هذه العاطفة، مثلما يأتي بالصور المناسبة والأوزان الملائمة لحاله، فإنه يختار الأسلوب الأمثل وينسق الكلمات تنسيقا ليخلق إيقاعا محاكيا لعاطفته، فمع اختلاف الانفعال تختلف طبيعة التعبير، ليختلف معها الإيقاع، والقطعة التي بين أيدينا قائمة على وزن واحد، لكن الانفعال مختلف، فالشطر الأول من البيت الأول حمل معه إيقاعا يجعلك تشعر بصعوده، كون لغته قد تملكها شيء من الانفعال الحاد، الذي خلقه الأسلوب الإنشائي القائم على النداء والأمر، ليعود إلى الخفوت مع توالي الأساليب الخبرية، بدءا من الشطر الثاني لهذا البيت، وهي لحظة بدأ يغلب فيها الهدوء على لغته وهو يصد رغبة خليليه في تقديم النصيحه له، والتي جاءت في غير حينها، بوصف نفسه على أنه لا يزال شابا يافعا، لم يغز الشيب رأسه.

أما النموذج الثالث الذي سنقف عليه حتى نبين أثر مختلف ظواهر علم المعاني على إيقاع النص الشعري، قطعة شعرية لابن رشيق يقول فيها (الكامل) [1]:

1 – ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص48، 49.

وَلَقَـــدْ ذَكَرْتُـــكِ فِي السَّـــفِينَةِ وَالـــرَّدَى مُتَوَقِّـــعٌ بِـــتَـــلَاطُمِ الأَمْـــــواجِ
وَالجَـــوُّ يَهْطِـــلُ وَالـــرِّيَاحُ عَوَاصِـــفٌ وَاللَّيْـــــلُ مُسْـــــوَدُّ الـــــذَّوَائِبِ دَاجِ
وَعَلَـــى السَّـــوَاحِلِ للأَعَـــادِي غَـــارَةٌ يُتَوَقَّعُـــــونَ لِغـــــارَةٍ وَهِيَـــــاجِ
وَعَلَـــت لِأَصْـــحَابِ السَّـــفِينَةِ ضَـــجَّةٌ وَأَنَا وَذِكْـــرُكِ فِي أَلَـــذِّ تَنَـــاجِي[1]

الملاحظ ابتداء على هذه القطعة الشعرية هو طبيعة الكلام الذي استهل به الشاعر قطعته، وذلك في قوله – وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ – ، وهو أسلوب خبري قد كثر الاستهلال به في الشعر العربي قديما، والأصل في هذا المعنى يعود إلى قول عنترة بن شداد:

وَلَقَـــدْ ذَكَرْتُـــكِ والرِّمَـــاحُ نَواهِـــلٌ مِنِّي، وَبِيضُ الهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي[2]

فابن رشيق وهو يمر بموقف شديد الحرج، على متن سفينة اضطربت من جراء تلاطم الأمواج، في ليلة مظلمة عاصفة ممطرة، وفي لحظة مثل هذه، قد لا يبقى مكان للحبيب في قلب محبوبه، من هول ما يحدث أمامه، غير أن الشاعر سعى لأن يظهر لنا وبمبالغة عظيمة منه عكس ذلك تماما، إذ إنه اشتغل بصورة المحبوب وأنس بها عن كل ما أذهل نفسه وروعها من مشاهد.

والظاهر أن الشاعر من خلال هذه القطعة حاول أن يرسم صورة واضحة المعالم لما يحدث أمامه من وقائع بلغة انفعاليـة، بقدر انفعاله وتفاعله مع هذه الوقائع، من خلال تصويره لمختلف الأحداث بشكل متتابع، ووفق إيقاع متسلسل، ساهمت في تسلسله ظاهرة الوصل، من خـلال تكـراره للأداة (الواو) في كل مـرة ، وهي أكثر الأدوات شيوعا في العطف، والدالة على مطلق الجمع بصرف النظر عن الترتيب والتعقيب، وكأن توظيف هذه الأداة دون غيـرها قد أوحى بوقـوع هذه الأحداث مـرة واحدة، فالجو يهطل، والريـح تعصف، والليل داج، والأعداء على الساحل، والصياح عال، وكل هذا لم يمنعه من أن يناجي حبيبته.

1 – الرَّدَى: الهلاك. دَاجٍ: مظلم. هِيَاج: ثورة، فورة.

2 – الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص191.

لذلك نقول إن حسن اختياره للأداة، كان له دور مهم أهمية الكلمة في بناء العبارة وجودة النظم، فالشاعر ملزم باختيار" الأداة التي تعبر عن جانب المعنى المراد تأديته، وذلك يلزم أن يكون مدركا لخصائص كل أداة عالما بمكانها في العبارة ودورها في المعنى"[1] ومدى انسجامها وتوافقها وإيقاع النص.

فتكرار (الواو) للوصل بين الجمل وفق هذه الصورة، قد ساهم في هندسة إيقاع خاص، ساعد على رسم الجو العام للنص ووصفه، وخلق لدى المتلقي شعورا بالحالة النفسية وتعايشا معها، حيث نرى كيف بدأ الايقاع هادئا مع بداية الشطر الأول من البيت الأول، في لحظة كان يؤكد فيها ذكره من يحب في هدوء، ليبدأ الإيقاع في التسارع في ظل توالي ذكره للأحداث، وتجلى ذلك في البيت الثاني والثالث وهو يصف وقع تلك الأهوال على أصحاب السفينة، ليعرف نصه نوعا من الهدوء في آخر شطر من القطعة حينما راح يناجي حبيبته، ليشكل الوصل بذلك جزءا من عملية" نجاح الشاعر في الاهتداء إلى تمام المواءمة بين المعاني النفسية والمعاني النحوية، هذا النجاح الذي يعده عبد القاهر الجرجاني اهتداء إلى النمط العالي من الأنماط البلاغية والنوع الدقيق من النظم، وهو بذلك يؤكد إجابة الأعرابي، حين سئل، ما البلاغة فيكم؟ قال: معرفة الفصل من الوصل"[2].

النموذج الأخير الذي سنقف عليه، لنبين أكثر طبيعة تأثير مختلف عناصر علم المعاني في بلورة الإيقاع العام للنص الشعري، قصيدة شعرية لابن قاضي ميلة تجمع بين غرضي الغزل والمدح، سنعمد إلى تحليل أبيات منها تخص الغرض الثاني في دراستنا لدور مختلف عناصر البديع إيقاعيا، ولنقف الآن على أبيات أخرى منها، كان قد استهل بها هذه القصيدة، وقد حملت الغرض الأول (الغزل)، يقول فيها(طويل)[3]:

وَلَمَّـــا الْتَقَيْنَـــا مُـــحْرِمِينَ وَسَـــيْرُنَا بِلَبَّيْكَ رَبًّا وَالْرِّكَائِبُ تَعْسِفُ

نَظَـــرْتُ إِلَيْهَـــا وَالْمَطِـــيُّ كَأَنَّمَـــا غَوَارِبُهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُعَّفُ

فَقَالَـتْ: أَمَـا مِـنْكُنَّ مَـنْ يَعْـرِفُ الْفَـتَى فَقَدْ رَابَنِي مِنْ طُولِ مَا يَتَشَوَّفُ

1 – أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص128.

2 – المرجع نفسه، ص115.

3– ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المجلد 06، ص160.

أَرَاهُ إِذَا سِـــــرْنَا يَسِـــــيرُ حِـــــذَاءَنَا وَنُوقِفُ أَخْفَافَ الْمَطِيِّ فَيُوقِفُ
فَقُلْـــتُ لِتُرْبَيْهَـــا: أَبْلِغَاهَـــا بِأَنَّـــنِي بِهَا مُسْتَهَامٌ ، قَالَتَا نَتَلَطَّفُ
وَقُـــولَا لَهَـــا: يَا أُمَّ عَمْـــرٍو أَلَـــيْسَ ذَا مِنًى وَالْمُنَى فِي خَيفِهِ لَيْسَ يَخْلُفُ
تَفَاءَلَـــتْ فِي أَنْ تَبْـــذُلِي طَـــارِفَ الوَفَـــا بِأَنْ عَنَّ لِي مِنْكِ البَنَانُ المُطَرَّفُ
وَفِي عَرَفَـــاتٍ مَـــا يُخْـــبِرُ أَنَّـــنِي بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكِ أَسْعَفُ[1]

لا شك أن المتصفح لهذه الأبيات التي راح الشاعر يتغزل فيها بمحبوبته، يلمس كيف استطاع أن يبلغ بها درجة عالية من الشعرية من خلال جمال كلماتها وبهاء صورها وسحر إيقاعها، وهو أمر يستشعره كل متلق صافي الذوق نقي الجلبة، ولعل ما يؤكد كلامنا هو ذهاب ابن الحموي إلى اختيار مطلع هذه القصيدة نموذجا أمثل لبراعة الاستهلال، التي ربطها بوضوح المعاني ورقة الألفاظ، يقول في ذلك:" اعلم أنه اتفق علماء البديع على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة وأن يكون التشبيب بنسيبها مُرْقِصا عند السماع وطُرُقُ السهولة متكلفة لها بالسلامة من تشُّجم الحزَن ومطلعها مع اجتناب الحشو ليس له تعلق بما بعده ، وشرطوا أن يجتهد الناظم في تناسب قسيمه بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيا من شطره الثاني ... ومما يعذب في الذوق من هذا الباب قول ابن قاضي ميلة:

يَزِيـــدُ الْهَـــوَى دَمْعِـــي وَقَلْـــبِي المُـــعَنَّفُ وَتَجْنِي جُفُونِي الوَجْدَ وَهُوَ المُكَلَّفُ[2]

وإذا وقفنا على هذا البيت، نلاحظ كيف وقع نسج اللغة وفق جمل خبرية وصفية بسيطة، إذ اتبع الشاعر النظام العام لنسج اللغة في أسلبتها المبسطة المألوفة، بعيدا عن كل توتير للغة، وعن كل خرق، حيث جاء نسجها اللغوي وفق النظام المعياري البسيط (الفعل والفاعل والمفعول به):

يُذِيـــــلُ الْهَـــــوَى دَمْعِـــــي = فـعـــل + فـــاعل + مفعـــول به

1- تَعْسِفُ: أتعبت بالسير. المطِيُّ: ما يُمْتَطَى وبُركب. غَوَارِبُها: كَوَاهِلِهَا أو مَطَايَاهَا. مَعَاطِس: أُنُوف. رُعَّف: تسيل وتنزف دما. رَابَنِي: أدخل الشك علي. يَتَشَوَّفُ: ينظر. أَخْفَافَ: جمع خُف، والخُف للبعير كالحافر للفرس. لتُرْبَيْهَا: قرينيها في السن. مُسْتَهَام: مغرم. طَارِف الوَفَاء:جديد الوفاء. البَنَان: طرف الأصبع. المُطَرَّف: المخضب بالحناء. عَارِفَة: عطية.

2- ابن حجة الحموي: غاية الأدب وخزانة الأرب، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص19، 21.

وَتَجْـــــــنِي جُفُـــــــوني الوَجْـــــــدَ فـعـــل + فـــاعل + مفعـــول به

ليأتي الانزيـاح فيما تلاه من أبيات مكرسـا " ثقافة التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ لم يكن المتلقي، في الغالب ينتظر أن يقع"[1].

لقد شكل الطابع الحواري الذي عرفته هذه الأبيات، بدءا من البيت الثالث بالتحديد طرفا مهما في تنويع الحركة الإيقاعية داخل النص الشعري، بالنظر إلى ما يملكه هذا الأسلوب من إيقاع خاص لا يشبه إيقاع الكلام المباشر أو أحادية الصوت، حيث عرف نوعا من السرعة والانسيابية تطلبها الحوار الذي دار بين الشاعر وبين من يهوى لقاءها، جاعلا من صاحبتيها وسيطتين في هذا اللقاء، "ولا شك في أن للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضاً لأنها ترتبط أصلاً بنوع المحاورة، فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاور هادئة غير ميالة إلى العنف... كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة"[2]، ولا غرو أن ابن قاضي ميلة استعمل أسلوبا حواريا مميزا، حين راح يخاطب الاثنين –صاحبتيها– بدل الواحد، والعرب كانت تفعل ذلك ، إذ إنه من عاداتهم إجراء خطاب الاثنين مع الواحد والجمع.

ومثلما هو ملاحظ فقد جاء هذا الحوار ضمن أكثر من أسلوب إنشائي، بدءا بأسلوب الاستفهام الإنكاري في البيت الثالث في قوله على لسانها:(أَمَا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى؟)، الـذي ساهـم في كسر رتابـة وسكـون إيقـاع الأسلوب الخبـري، والانتقال بالنـص إلى إيقاع الحركة والتوتر، الذي تأكد جليا في البيت السادس الذي تضافر فيه التنويع الأسلوبي مشكلا إيقاعا خاصا، حينما جمع بين أسلوب الأمر والنداء والاستفهام، وهي أساليب ميزتها الامتدادات المتتالية، فبالوقوف على أسلوب الأمر نلاحظ كيف رفع المد من حدة إيقاعه سواء في استعماله لأسلوب التثنية في قوله (قُولَا) أو في المد الظاهر في شبه الجملة (لَهَا)، وأسلوب النداء في قوله: (يَا أُمَّ عَمْرٍو) ، حيث لم يصرح الشاعر باسم محبوبته، بل عمل على أن يـوصل بإيـقاع –ياء النداء– ما في قلبه من تأوهات وأوجاع، ولنصادف بعد ذلك أسلوب

1– عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص195.

2– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص44.

الاستفهام في قوله: (أَلَيْسَ ذَا مِنًى)، والذي زاد من جمالية إيقاعه المميز أسلوب التجنيس بين (مِنًى – المُنَى).

إلى جانب هذا عمد الشاعر إلى الانزياح الأسلوبي في هذه القصيدة من خلال أسلوب الحذف في أكثر من مناسبة، حتى يكسر" الرتابة الأسلوبية فيكون انتباه المتلقي غابرا في طريق جمالي معين على تلك الرتابة ، ولكن بينما هو كذلك، إذ يأتي تعبير فيه ينزاح به عن المألوف ويتناءى به عن المبتذل، فيوقظ الانتباه فيه ويحرك الذهن لديه، ويبعث في النفس ما يبعث من فضول التطلع إلى ما وراء هذا الخرق الذي وقع في نظام المعيار اللغوي، أو هذا الاختلاف الذي تسلط على الرتابة الأسلوبية فجعلها تخرج من النظام العام للنسج"[1]، إلى نظام نسجي خاص أكثر بلاغة، إذ نلاحظ كيف حذف متعلق الفعل (يَتَشَوَّفُ) الذي أفاد التعميم بدلا من التقييد، فكان الحذف بذلك أفيد للشاعر وأحسن، حتى يعم فعل (التَّشَوُّف) الجميع ولايختص بمحبوبته، على اعتبار أن " النفس تذهب في الحذف كل مذهب، ولو ذكر متعلق الفعل لكان مقصور على الوجه الذي ذكر فيه، ليحذف بعد مفعول الفعل (يُوقِفُ)، وهو ما يسمى ملاءمة مقتضى الحال، إذ لو حسن الكلام في إثباته لأتى به الشاعر، لكن طالما كان حسن الكلام في تركه لاعتبارات عدة، وللجانب الإيقاعي جزء من هذه الاعتبارات، فإن الشاعر عمد إلى حذفه.

الأمر نفسه نقع عليه في البيت الموالي في قوله (قَالَتَا : نَتَلَطَّفُ) بحذف مفعول الفعل، هذا الحذف الذي سبقه تغير في التركيب من خلال أسلوب التقديم والتأخير، حيث قدم شبه الجملة (بِهَا) على الخبر(مُسْتَهَامُ) لتخصيص محبوبته وحدها بالحب، وفي البيت الذي بعده بحذف مفعول الفعل، في قوله (لَيْسَ يَخْلِفُ)، تاركا مجال التأويل للمتلقي، الذي تتسع خيالاته لملء هذا الفراغ المتروك.

والحذف وفق هذه الصور أسلوب" لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون

1- عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، ص195.

إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر"[1]، مشكلا بذلك أحد أبرز اللمسات الجمالية التي عرفتها القصيدة.

إيقاعية الألوان البيانية:

البيان هو أحد أبرز وجوه البلاغة، وهو أحد الأدوات الكبرى التي يستند إليها كل مبدع، يهدف للوصول إلى تحقيق المتعة الفنية، والبيان كمصطلح بلاغي قد عرف تطورا ملحوظا من حيث ماهيته على مر العصور، فبعد أن كان استخدامه في بادئ الأمر يرتبط بمعناه اللغوي، والذي كان يقصد به الوضوح والانكشاف، ومن ذلك قولهم:" بَانَ الشيءُ بَيَانًا: اتَّضَح، فهو بَيِّنٌ، والجمع أبيناءُ، وأَبَنْتُهُ أَنا أي أَوْضَحْتُهُ . واستَبانَ الشيءُ : ظهَر، واستبنته أَنا : عرَفتُه... والتبيينُ : الإيضاح . والتبيين أيضاً الوضوح ...، ومنه حديث آدم وموسى، على نبينا محمد صلى الله وعليهما الصلاة والسلام أعطاكَ اللهُ التوراةَ فيهَا تِبْيَانُ كل شيء أي كشفُه وإيضاحُه"[2]، كما حمل أيضا معنى اللسن والفَصَاحة، يقال "رجل بيِّن : فَصِيح ذو لسان"[3]، ويقال "هذا أبينَ من فُلان أي أفْصَحُ منه وأوضح كلامًا"[4].

هذا المعنى اللغوي ظل مرتبطا بالمعنى العام لمفردة البيان إلى غاية القرن الرابع الهجري، وهي الفترة التي بدأ فيها مفهوم هذه الكلمة يسعى إلى اكتساب صيغته النهائية، من خلال ضبط دلالته الاصطلاحية، التي عرفت نوعا من شمول في بادئ الأمر، وهذا مع الجاحظ(ت 255هـ) الذي عقد بابا من أبواب كتابه – البيان والتبيين–، حاول أن يوضح فيه معنى البيان ودلالته، بقوله: إنه" اسمٌ جامعٌ لكِّل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسَّامع، إنما هو الفهم والإفهام . فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص146.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج 13، ص67.

3- الزمخشري: أساس البلاغة، ص 74.

4- محمد علي التاهنوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: على دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص348، 349 .

البيان في ذلك الموضع"[1]، فالجاحظ مثلما هو ظاهر من هذا التحديد ذهب في ضبط لمدلول البيان على أنه الكشف والإيضاح والفهم والإفهام، لكن بأي طريقة وبأي وسيلة كانت.

بعد هذا المفهوم الواسع للبيان، ظهرت في الساحة الأدبية تحديدات أكثر إحكامًا، بدأت مع الجرجاني (ت471)، الذي حاول سبر أغوار علم البيان وهتك أستاره، فعمل على التنويه بأهميته، يقول:"ثم إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلاً ، وأبسق فرعا ، وأحلى جنى ، وأعذب ورداً ، وأكرم نتاجا ، وأنور سراجا ، من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي، ويصوغ الحلي ، ويلفظ الدر وينفث السحر ، ويقري الشهد ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر ، والذي لولا تحفيه بالعلوم، وعنايته بها، وتصويره إياها، لبقيت كامنة مستورة، ولما استبنت لها يد الدهر صورة، ولاستمر السرار بأهلتها، واستولى الخفاء على جملتها: إلى فوائد لا يحركها الإحصاء، ومحاسن لا يحصرها الاستقصاء[2]، ثم إن الجرجاني قد تمكن من وضع فصول رتب من خلالها مفردات علم البيان واعترف بأهميتها في البلاغة العربية، وقرر أن البلغاء ينظرون إليها نظرة تقدير وإعجاب هي التي جمع شملها من جاء بعد القاهر في مسائل علم البيان في محاولته تحديد مسائله، وذكر أقسامه، ومعرفة سر بلاغتها، والوقوف على أمثلتها، يستوحي سر جمالها، وذلك مجتمعا لم يقم به بلاغي قبل عبد القاهر"[3].

وجاء بعد الجرجاني كثيرون أدلى كل منهم بدلوه، في سبيل إقامة تحديد جامع مانع لمصطلح البيان، إلى أن استقر الأمر مع السكاكي(ت626هـ) الذي رأى في البيان أنه "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[4]، وفي هذا التعريف إشارة واضحة لربط مفهوم البيان بكل من التشبيه والمجاز والكناية فحسب، على اعتبار أنها الأقطاب التي تدور عليها البلاغة والأعضاد التي تستند إليها الفصاحة، وبالاستناد إلى هذه العناصر الثلاثة، يعُمل الشاعر خياله، لتصوير تجاربه الشعورية، والتعبير عن خواطره، ونقل أفكاره، وليثير في ذهن المتلقي ونفسه شتى المشاعر والأحاسيس التي يرغب في إثارتها.

1 – الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص76.

2 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص5، 6.

3 – أحمد أحمد بدري: عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، دط، دس، ص371.

4 – السكاكي: مفتاح العلوم، ص 162.

ولا شك أن الخيال أمثل الوسائل، وأرحب المجالات، التي تتبدى فيها مختلف هذه الأشكال التصويرية ذلك أن" الصور تعمل عملها في الخيال، وتدخل إليه عن طريق الحس والوجدان، وتثير في النفس شتى الانفعالات والأحاسيس والتأثيرات، وعندما يكون الخيال نشيطا خصبا، يكون اكتشافه للصور الفنية أدق، وتذوقه لها أتم، وبيانه لها أوضح"[1]، فحسن تصوير المعنى الشعري على اتصال وثيق بالخيال، إذ كلما ازداد عمق خيال المبدع، واتسعت حدوده وتحرر من القيود، وعمل على نسج علائق تراكيبه" فنيا على أنحاء من التأمل نسجا جماليا ينفعل به الطبع الفني وينبثق عنه الفيض الجمالي في أشكال من صياغات لغوية ذات إيحاءات متعددة تستوعب أكثر من معنى وتستجيب لأكثر من قراءة "[2]، وتخلق في الأخير نسجا إيقاعيا أكثر إيحاء وأشد وقعا على النفوس.

والمعلوم أن الإيقاع الداخلي إنما يبدأ في التبلور، بدءا من وقوع المبدع على ألفاظ ذات ثراء شعري، مع ضرب بارع من التصوير البياني، يحمل معه الكثير من الجمال والسحر والتأثير، ليسعى بعد ذلك إلى أن يُهيأ لهذه" الألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شحناتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه وألا يقف عند الدلالة الذهنية، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده، وإن يكن لابد منه في التعبير ليفهم الآخرون ما يريد"[3]، فالإيقاع الداخلي على وجه الخصوص لا تحققه الألفاظ في ذاتها، بقدر ما يحققه حسن التناسق بين هذه الألفاظ، وسحر الصورة المعبر عنها، ومدى مطابقتها للتجربة الشعورية، حيث نجد أن كل هذه عوامل تسهم في تشكل الإيقاع العام وبلورته، ومن هذا الإيقاع تستمد العبارة جزءا من فنيتها الدلالية والجمالية.

ومن خلال بعض النماذج الشعرية لنصوص جزائرية قديمة، سنحاول رصد العلاقة القائمة بين التصوير البياني وبين ما يمكن أن يخلقه من حركية إيقاعية، لها القدرة على لعب دور هام في تحقيق فنية النص الشعري، وأول نموذج شعري سنقف عليه قطعة شعرية لابن رشيق

1 – صلاح عبد الفتاح خالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، ص131.

2 – رحمن غركان: قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص101، 102.

3 – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، مصر، ط6، 2006، ص39.

مدح فيها المعز، فصار بها في جملته، ونسب لأجلها إلى خدمته، ولزم ديوانه، وأخذ الصلة منه وحمل على مركب يميز به، يقول(البسيط)[1]:

لَـــدْنُ الرِّمَـــاحِ لَمَـــا يَسْـــقِي أَسِـــنَّتَهَا مِنْ مُهْجَةِ القَيْلِ أَوْ مِنْ ثَغْرَةِ البَطَلِ

لَـــوْ أَثْمَـــرَتْ مِـــنْ دَمِ الْأَعْـــدَاءِ سُمْـــرُ قَنـــاً لَأَوْرَقَـــتْ عِنْـــدَهُ سُمْـــرُ الْقَنَـــا الْـــذُبُلِ

إِذَا تَوَجَّـــــــــهَ فِي أُولَى كَتَائِبِـــــــــهِ لَمْ تُفَرِقِ الْعَيْنُ بَيْنَ السَّهْلِ وَالْجَبَلِ

فَـــــالْجَيْشُ يَـــنْفُضُ حَوْلَيْـــهِ أَسِـــنَّتَهُ نَفْـــضَ الْعُقَـــابِ جَنَاحَيْـــهِ مِـــنَ الْبَلَـــلِ

يَأْتِي الْأُمُـــورَ عَلَـــى رِفْـــقٍ وَفِي دَعَـــةٍ عَجْـــلَانَ كَالْفَلَـــكِ الـــدَوَارِ فِي مَهَـــلِ[2]

المتفحص لهذه الأبيات القليلة، يلحظ بأن ابن رشيق قد أفاض بعض الشيء في مدح معز بن باديس، كيف لا وللملك عند شاعره شأن مكين، ثم إنه قد لزم ديوانه وأخذ الصلات منه والعطايا، فنجده بذلك يسعى كل السعي إلى تصوير حجم شجاعته، وشدة إقدامه على غمرات الحرب وشدائدها، مشيدا في الوقت نفسه بعظمة كتائبه وحجم مهابتها، مستعينا في ذلك بألوان بيانية دلت على قدرة واضحة من الشاعر في تأليف التصوير الذي أبرز من خلاله كل معاني الجسارة للممدوحه، ثم إنه قد جمل هذه المعاني بشيء من البديع.

الأكيد أن سبيل الشاعر مثلما ذهب إليه ابن رشيق نفسه، وهو يتحدث عن المدح "-إذا مدح ملكا- أن يسلك طريقة الإفصاح والإشادة بذكره ممدوحه، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية، ويتجنب —مع ذلك- التقصير والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجراً، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب، وحرم من لا يريد حرمانه"[3]، وهو ما نلمسه في هذه القطعة، إذ انتقى المبدع لمختلف صوره المعاني الواضحة البعيدة كل البعد عن الغموض والإبهام، والمتجافية عن التصنع، وقد احتوتها ألفاظ سهلة مستساغة، دقيقة الصياغة.

1 – ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص 152، 153 .

2– لَدْنُ الرماح: لين الرماح. أَسِنَّتَهَا: رؤوسها الحادة. مُهْجَة: دم. القِيل: الملك من ملوك حمير. ثَغْرَة البطل: نقرة النحر بين الترقوتين. سُمْرُ القَنَا: الرماح. الذُبُل:اليابسة منها وقيل المسنونة الدقيقة. كَتَائِبِهِ: الفرقة العظيمة من الجيش. دَعَة: سكينة. عَجْلَان: مسرع. الفَلَك الدَّوَار: السيار. مَهَل: رفق وتؤدة.

3 – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص730.

إن استرعاء النظر في هذه الأبيات، أمر يجعلنا نقرر سلفا، أن الإيقاع البلاغي حاضر بشكل ملحوظ، من خلال البيان باعتباره من بين أبرز الأنساق المشكلة لإيقاعية الشعر، مجَسدا في ألوانه المختلفة، على غرار التشبيه طبعا، هذا الأخير الذي ساهم بوضوح في بناء المعاني الشعرية من جهة، وتحقيق إيقاعية بلاغية من جهة أخرى.

لقد سعى ابن رشيق مثلما ذكرنا آنفا كل السعي، لتصوير عظمة ملكه وهو يركب أهوال الحرب، مثلما هو ظاهر في هذه الأبيات، فالمعز بحسبه لا يسقى أسنة رماحه اللينة ولا يزيل عنها عطشها إلا بدم ملوك حمير أو أبطالها، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على رفعة شأنه وعلو منزلته، ثم إن هذه الرماح لو أنها كانت تثمر من الدم رماحا، لأورقت عند المعز رماحا غير الرماح التي تثمرها من دم أعداء غيره، فهي تورق الرماح المسنونة الدقيقة، والأكيد أن من وراء كل هذا التصوير الدقيق، الرغبة الملحة في إعلاء من شأن المعز وتعظيم أمره.

وحتى يرفع من قدره أكثر، ذهب إلى تصوير ضخامة كتائبه وهو يتقدمها، من خلال رسم صورة بصرية ليكني بها عن عظمة هذه الكتائب، التي يعجز الرائي لحظة رؤيته لها، عن التفريق بين السهل والجبل، وكأن جيش المعز لكثرة عدده وهو يسير على السهل، قد أحال صورة هذا الأخير إلى ما يشبه الجبل، إذ لا فرق بينهما.

والظاهر هنا أن الشاعر قد أثبت معنى الكثرة وصورها دونما التصريح بها، وهنا تكمن المزية البيانية، والقيمة التصويرية للمعاني، مثلما ذهب إليه الجرجاني، حيث أكد أن المعنى الذي استحضرته يأتي دليلا على المعنى الذي تسعى لإثباته" ووسيطا بينك وبينه، متمكنا في دِلالته، مستقلاً بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سِفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، حتى يُخَّيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك، وسرعة وصوله إليك"[1]، ثم إن" أنس النفوس موقوف أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى، وأن تردها في شيء تعلمها إياها إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يُعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[2].

1 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص267، 268.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص121.

عِلاوة على هذه المزية، فإن الصورة المكنى بها تملك أحقية النفاذ إلى نفس متذوقها، فتؤثر فيها، بخلاف إذا ما جاء الكلام على جهة التصريح، ذلك أن تناغمها مع ما سبقها من تصوير وما سيأتي بعدها، سيكشف" عن محاسن وجمال يملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، وسحر يضفي على الصورة البلاغية الكثير من الإمتاع والجمال"[1]، ما يجعلنا نثبت سلفا ما يخلفه هذا النوع من التصوير من إيقاع داخلي داخل النص الشعري.

وإذا انتقلنا إلى البيت الرابع، ستأخذنا روعة التشبيه، حينما راح الشاعر يمثل لنا صورة المعز والجيش على ميمنته وميسرته، يتحرك ويضطرب حركة واضطراب جناحي العقاب، وهو ينفض نفسه من البلل، ووجه الشبه هنا ليس صفة مفردة، بل صورة منتزعة من متعدد، وهي وجود جانبين لشيء في حال حركة واضطراب، ومعنى هذا البيت يبدو أن الشاعر قد التقطه[2]، من قول الشاعر أبي صخر الهذلي (الطويل)[3]:

إِذَا ذُكِـــرَتْ يَـــرْتَاحُ قَلْـــبِي لِـــذِكْرِهَا كَمَـا انْـتَفَضَ العُصْـفُورُ بَلَّلَـهُ القَطْـرُ[4]

ومن قول المتنبي(الوافر)[5]:

يَهُـــزُّ الجَـــيْشُ حَوْلَـــكَ جَانِبَيْـــهِ كَمَـــا نَفَضَـــتَ جَنَاحَيْهَـــا الْعُقَـــابُ

هذا المنظر الذي نجح الشاعر في نقله إلى متلقيه، عن طريق هذا التصوير البارع، والذي إذا ما" جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورة، كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفًا"[6]، فإذا جاء هذا التمثيل مدحا مثلما هو حاصل" كان أبهى وأفخم، وأنبل للنفوس وأعظم، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على

1 – جعفر السيد باقر الحسيني: أساليب البيان في القرآن، مؤسسة بوستان كتاب، قم، إيران، ط1، 2009، ص 714.

2– الإلْتِقاط: ويسمى أيضا التلفيق والترتيب، أن ينشر الشاعر المعاني المتقاربة، ويستخرج منها معنى مولدا يكون فيه كالمخترع، وينظر به إلى جميع تلك المعاني، فيقوم وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته. ينظر: ابن دحية، المطرب في أشعار أهل المغرب، ص59.

3– الحسن بن سعيد السكري: شرح أشعار الهذليين، ج2، تح:عبد الستار أحمد فراج، راجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مصر، دط، دس، ص957.

4– القَطْر: الماء والندى.

5– أحمد أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983، ص381.

6– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 115.

الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح، وأقضي له بغر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر"[1]، فعلاوة على إضفائه لمعنى القوة والوضوح حتى يستقر في نفس متلقيه، ويعلق في أذهانهم، فقد أوحى هذا التشبيه الذي شابه فيه بين الملك وهو يسير بجيشه والعقاب حال تحريكه لجناحيه، داخل نفس سامعه شيئا من رهبة الموقف.

وإذا نحن تأملنا التشبيه في البيت الذي يليه، والذي سعى الشاعر من خلاله إلى استكمال رسم صورة الملك العظيم، قادنا الأمر إلى استعظام قيمة التشبيه البلاغية، التي جعلنا الشاعر نرى من خلالها أجمل أشكال التصوير، حينما راح يرسم لنا صورة ملكه المتأني الذي يأتي الأمور العظيمة في رفق وسكينة ووقار، وهذا لأنه ذو مراس وخبرة، فتراه هادئا مطمئنا حاملا هموم رعيته، إلا أنه يعود ليؤكد أنه في أصله مسرع في قضاء حوائجهم، من دون تقاعس منه أو تراخ، ولكن لعظمته يبدو للناس ممهلا مشبها إياه بالفلك الدوار، هذا الأخير والذي لعظمته يبدو لنا كذلك.

والحاصل أنه لم يكن أمام الشاعر للتعبير عن عظمة الموقف، سوى اللجوء إلى بلاغة الصورة من خلال توفير إيقاع شعري يتناسب والمعاني، هذا الإيقاع الذي ظهر بجلاء من خلال التعاطي مع مختلف هذه الصور البيانية في ظل نظرة تكاملية شاملة، بعيدا عن النزعة التجزيئية التي تعنى بكل صورة بشكل يفصلها عن سياق النص، ذلك أن القيمة الإيقاعية لكل صورة من هذه الصور البيانية إنما تظهر من خلال بنية العمل الكلية.

أما النموذج الثاني الذي سنقف عليه، قطعة شعرية لابن قاضي ميلة يمدح فيها صاحبه، وقد سعى فيها إلى خلق إيقاع تصويري مؤثر، بالاعتماد على الأسلوب الكنائي، يقول (الكامل)[2]:

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 115.

2- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص214.

طِـــــــــبٌ بِأَدْوَاءِ الجِهَـــــــــادِ إِذَا صَـــــدَمَ الْعَجَـــاجُ قَـــوَادِمَ النِّسْـــرِ
وَإِذَا احْتَـــــبَى فِي شَمْلَـــــةٍ ضَـــــرَبَتْ بِـــــيضُ النَّـــــوَالِ جَمَـــاجِمَ الفَقْـــرِ
يَنْـــدَى وَأَيْـــدِي المُـــزْنِ جَامِـــدَةٌ وَيَلِـــينُ عِنْـــدَ قَسَـــاوَةِ الـــدَّهْرِ[1]

في هذه الأبيات الثلاثة، أبدع ابن قاضي ميلة في مدح صاحبه والثناء عليه، من خلال الإشادة بمختلف قدراته وهو يجاهد، وكذا تنويه بجم فضائله وهو ينعم بالسلم والأمان ومن معه، ففي حالة الحرب نجد هذا الصاحب يحسن جيدا كيف يعالج الأدواء إذا ما لقحت الحرب وحمي وطيسها، أما في السلم فإنه يجيد القضاء على الفقر وكل ماله صلة به، ثم إنه لسخي كريم ساعة تمسك أيدي السحاب جودها، طيع جانبه هين إذا ما قسا الدهر واشتد.

وإذا أمعنا النظر في مختلف الجوانب التصويرية داخل هذه القطعة، فإن أكثر ما يلفت الانتباه بلا شك في هذه الأبيات ويدعو إلى الوقوف عليها، هو قدرة ابن قاضي ميلة الواضحة على الابتداع والابتكار في تصويره الفني والتعمق في ذلك، إذ أبان من خلالهما عن شاعرية استطاعت خلق شيء من إعمال النظر فيها لدى المتلقي، على اعتبار أن" هناك من الصور ما يخفى إدراك مضمونه الشعوري حين يعتمد تشكيل الصورة على المخزون اللاشعوري لدى الشاعر. وفي هذه الحالة يكون من الخطأ التعامل مع الصورة على أساس دلالتها الظاهرة المباشرة، ويتحتم بذل مجهود لاستكناهها"[2]، ويبدو طابع الابتداع جليا واضحا في مختلف جوانب هذه القطعة الشعرية، كما في الشطر الثاني من البيت الأول، حيث راح يكني عن الحرب بكثرة العجاج، وكذا في البيتين الثاني والثالث وهو يظهر بسالة صاحبة وشدة كرمه.

والظاهر أن ابن قاضي ميلة وحتى يبدي عن عظيم إعجابه بصاحبه، أبى إلا أن يستعين بألوان البيان كونها أقدر على تعبير عن ذلك، ذلك أن اللغة العادية ستقف –من دون شك– عاجزة أمام إظهار هذا الإعجاب الذي غالى فيه بعض الشيء، مستمدا هذه الصور من خياله الملهم، الذي أسهمت الطبيعة فيه بمختلف مصادرها، وظهر هذا في تصوير للعجاج والجماجم بالإضافة إلى السحاب.

1– أَدْوَاء: عِلَلَ. العَجَاج: الغبار. قَوَادِم: كبار ريش الجناح. احْتَبَى: اشتمل يثوب أو عمامة. بِيض النَّوال: السيوف. جَمَاجِمَ: جمع جمجمة وهي عظم الرأس المشتمل على الدماغ. المُزْنِ: السَّحَاب ذو الماء، ومفرده: مزنة.

2 –عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، دس، ص84.

ولعل أبرز ما سعى الشاعر إلى الاستعانة به حتى يتمكن من تحقيق غايته التصويرية الأسلوب الكنائي، هذا الفن القولي الذي لا يحسن الوصول إليه إلا من كان بليغا متمرسا، صافي القريحة لطيف الطبع، وقد تجسد هذا اللون التصويري داخل نصه، بدءا من عجز البيت الأول بقوله:

صَـــدَمَ الْعَجَـــاجُ قَـــوَادِمَ النِّسْـــرِ ----------

هذا المعنى الذي يبرز معه بكل جلاء، قدرة الشاعر الواضحة على استعمال اللغة استعمالا فنيا يقدم المطلوب في شكل تصويري جميل، يستدعي إعمال الذهن لدى كل متذوق، ليرسم من خلاله صورة رائعة عن مدى اشتداد القتال بين الفريقين عند تلاقيهما فلشدته فإن العجاج قد علا وارتفع إلى أن اصطدم بقوادم النسر وأجنحتها المحلقة.

وإذا انتقلنا إلى البيت الثاني نلاحظ كيف استقر الحال مع الشاعر على نفس الأسلوب التصويري السابق، وهو يحكي احتباء صاحبه في شملة، ولا شك أن القصد من وراء هذا الاحتباء، إظهار عقد صاحبه العزم على العطاء والسخاء، حيث راح يضرب بسيوف النوال جماجم الفقر، ففي الصورة الأولى كناية عن عظيم عطائه وجزيل فضله، وفي الصورة الثانية كناية عن أهل البخل والإمساك.

ليستمر ابن قاضي ميلة في التعبير عن فضائل صاحبه، بالاعتماد على الأسلوب التصويري نفسه، حينما راح يؤكد على أن صاحبه غيث ونوء من الأنواء، يبسط يديه لواردية إذا ما شجنت يـدا السحـاب وامتنعت، مجسدا ذلـك في صورة تحمل من التأثير والإقنـاع مالا يمكن للمعنى الصريح أن يحمله، فممدوحه يندي إذا ما جمد المزن ويلين إذا ما قسا الدهر، وفي هذا تصوير عظيم لكرمه وسعة جوده.

والملاحظ أنه إلى جانب الإيقاع البلاغي الذي خلقته هذه الصور البيانية مجتمعة في مدح الصاحب، عمد ابن قاضي إلى الاستثمار في كل ما من شأنه أن يرفع من إيقاعية نصه، من خلال الاستعانة بمختلف روافد الإبداع الفني الأخرى كمختلف ألوان البديع، على اعتبار أن قيمة الصورة الأدبيـة مرتبطـة" بالمعـاني اللغوية للألفـاظ وبجرسها الموسيقي، ومعانيها المجازية، وحسن تأليفها، بحيث يكون من ذلك تأثيران، أحدهما معنوي عاطفي، والثاني

موسيقي يعين في قوة العاطفة، وسرعة تأثيرها وهذا ما يسمى جمال الأسلوب"[1]، من دون أن نهمل طبيعة الوزن الشعري الذي نظم عليه قطعته، هذا الأخير الذي حمل إيقاعا موسيقا فريدا، ومساحة واسعة، سمحت له بتصوير كل ما يجول في خياله، ومكنته بذلك من تحقيق إيقاع مميز.

أما النموذج الثالث الذي سنقف عليه للتعرف أكثر على البيان وأثره الإيقاعي، قطعة شعرية لابن أبي مليح الطبيب[2]، يهنئ بها الأمير عبد الله بن العزيز الحمادي في أحد الأعياد واصفا فيها خيله، يقول (الطويل)[3]:

وَجَالَتْ بِهِ جُرْدُ الْمَذَاكِي كَأَنَّهَا عَذَارَى وَلَكِنْ نُطْفُهُنَّ تَحَمْحُمُ
بِصُفْرَاءَ كَالتِّبْرِ الْعَتِيقِ صَقِيلَةٍ وَدَهْمَاءَ يَتْلُوهَا كُمَيْتٌ وَأَدْهَمُ
وَأَشْقَرَ لَوْ يَجْرِي وَلِلْبَرْقِ جُهْدُهُ لَكَانَ لَهُ يَوْمَ الرِّهَانِ التَّقَدُّمُ
وَقَامَ لِوَاءُ النَّصْرِ يَتْبَعُ رَايَةً بِهَا الْعِزُّ مَعْقُودٌ عَلَيْهَا مُتَمَّمُ
فَلَمَّا قَضَى حَقَّ الصَّلَاةِ مُعَظِّمًا ثَنَّى وَالْهُدَى فِي وَجْهِهِ يَتَوَسَّمُ
فَلَا زَالَ يَقْضِي نَفْلَهُ وَفُرُوضَهُ وَبُرْدُ عَلَاهُ بِالْمَدَائِحِ مُعْلِمُ[4]

جمع شاعرنا ابن أبي مليح الطبيب في هذه القطعة الشعرية بين الوصف والمدح، وهما غرضان يعدان من أهم أغراض الشعر العربي القديم، إذ نالا حظا وافرا من القصيدة العربية القديمة، وقد تجلى الوصف في هذا النص في أبياته الثلاثة الأولى، حيث سعي ابن أبي مليح إلى تصوير جانب من الطبيعة الحية، من خلال رسمه لصورة خيول موكب الملك، في حين تجلى

1- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1971، ص191.

2- ابن أبي مليح الطبيب: كاتب وشاعر من أهل المغرب الأوسط، جمع إلى اشتهاره بالطب ومهارته فيه إتقان الكتابة الفنية وقرض الشعر الجميل، عاش في النصف الأول من القرن السادس الهجري، في عصر يحي بن العزيز الذي دامت دولته من سنة 515هـ إلى سنة 547هـ، كانت له مقطعات جالبة للحب، سالبة للب. ينظر: عماد الدين أبو عبد الله الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، ص183. أحمد بن محمد أبو رزاق: الأدب في عصر دولة بني حماد، ص 158.

3- عماد الدين الأصبهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب، ج1، ص 184.

4- جُرْدُ: ج أجرد أو جرداء، فرس أجرد: قصير الشعر. المَذَاكي: المذاكى من الخيل: ماتمت سنها وكملت قوتها . العَذَارى: جمع عذراء: والعذراء البكر التي لم تمس. تَحَمْحُمُ :تحمحم الفرس: صات صوتا دون العالي، إذا طلب العلف. التِبْر: الذهب كله، وقيل هو الذهب والفضة وجميع جواهر الأرض. صَقِيلة: لامعة. دَهْمَاء: سوداء. كُمَيت: الكميت من الخيل: ماكان لونه بين الأسود والأحمر، وهو تصغير أكمت ترخيما. الرِّهَان: السباق. اللِوَاء: اللواء في الجيش: عدد من الكتائب، أو هو علم الجيش وهو دون الراية يعقد في طرف الرمح ويلوى عليه، والراية ما يعقد فيه ويترك حتى تصفقه الرياح. العِز: المجد. يَتَوَسَّم: توسم: رأى فيه علامة الخير.

المدح في الأبيات الثلاثة الموالية، حيث أسدى الشاعر فيض بيانه في الثناء على الأمير وموكبه، مجسدا ذلك في صور مليحة، استطاعت أن تجسم ما أراد أن يذهب إليه من معنى.

ولعله من الطبيعي أن يربط شاعرنا بين الخيل وممدوحه، ذلك أن الخيل مجاز إلى تصوير شهامة الممدوح وكبريائه، والملاحظ أن الشاعر في مبتغاه هذا قد أجاد في وصف هذه الخيول والتغني بمحاسنها، حيث راح يرسم لنا صورة لتلك الخيل الجرداء المذكية وهي تجول في الميدان، وكأنها عذارى لم تمتط من ذي قبل، لولا صوتها العالي الذي نفى عنها ذلك، لينتقل بعدها إلى رسم ألوانها، فصور الخيل الصفراء الناصعة، وكذا الخيل السوداء والخيل الجامعة بين السواد والحمرة، والخيل الأشقر الذي لا يحاكيه خيلٌ في سرعته يوم الرهان، لينتقل بعد ذلك إلى مدح الأمير ووصف موكبه لحظة قدومه، تتقدمه راية العز والنصر.

والمتأمل في هذه الأبيات، سيدرك جيدا كيف أن الشاعر قد جاء بألفاظ جزلة، وفق نظم جيد، ومعان متسقة، ناسجا مادته الشعرية من دون أي تكلف، بصور وصفية صادقة، صدق الشاعر الذي كان بعيدا كل البعد عن التملق والاستجداء والذهاب في ذلك كل مذهب، ثم إنه استطاع أن يمنح صوره هذه شيئا من الإثارة، حتى وإن لم نلمس فيها الكثير من الابتكار، كون أغلب هذه الصور قد جرت قبل ذلك على ألسنة الشعراء العرب كما في البيت الأول الذي يبدو أن التشبيه فيه مأخوذ من قول امرئ القيس[1](الطويل):

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُذَيَّلِ[2]

وكذا البيت الخامس المأخوذ من قول البحتري[3](الكامل):

حَتى انْتَهَيْتَ إِلَى المِصَلَّى لَابِسًا نُورَ الْهُدَى يَبْدُو عَلَيْكَ وَيَظْهَرُ

وبالعودة إلى الحديث عن بنية الإيقاع البلاغي في هذه القطعة وهي محور بحثنا، يظهر لنا أن الشاعر قد استمد هذه البنية من مادته التصويرية القائمة على بعض المشابهات وهو ما يتضح لنا بجلاء في البيتين الأوليين اللذين حملا وظيفة وصفية تشبيهية، حيث ذهب الشاعر في البيت الأول إلى تشبيه الخيل بالعذارى، وهو تشبيه جاء الطرفان فيه – المشبه والمشبه به – محسوسين، والجامع بينهما صفة الحسن، ومن خلال هذا النوع من التصوير الفني

1- امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص120.

2- مُذَيَّل: أطيل ذيله وأرخي.

3- البحتري: ديوان البحتري، مجلد2، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، دس، ض1072.

يكمن مدار" الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق ، في أن تُجمع أعناقُ المتنافرات والمتباينات في ربقه، وتُعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[1]، ولعل هذا من لطائف الصور في بلاغة شعر الخيل، إلا أن المبدع عاد ليحترس بعد ذلك بقوله عن نطقهن بأنه تحمحم، حتى لا يتوهم السامع خلاف ما قصده.

أما البيتان الثاني والثالث فيبدو أن عنصر اللون قد شكل جزءا هاما من نسيجيهما الشعري، بعد أن أدرك الشاعر القيمة التعبيرية والجمالية التي يمكن أن تضيفها الألوان كنوع من الصورة الزخرفية التي لها نوع من التأثير البصري في ذهن المتلقي، والقائمة على إظهار جمال الخيول ونضارتها، ذلك أن" الشاعر حاذق كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسده ولا يهمل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في الصورة"[2]، فجاء التلوين واضحا، سواء بألفاظ مباشرة حينما راح يشبه الخيل الصفراء بالتبر العتيق، أو بألفاظ غير مباشرة لكنها تحمل دلالات لونية كذكره للدهماء وهي الخيل ذات اللون الأسود، وكذا الكميت وهو الذي يجمع بين السواد والحمرة، ثم عاد من جديد وذكر الأدهم، ليختمها بالأشقر هذا الأخير الذي امتاز عن غيره بسرعته غير المعهودة يوم الرهان، وحتى يقربها الشاعر إلى ذهن المتلقي جعلها أظهر من سرعة البرق، وهي سرعة لا يمكن للناظر بأي حال من الأحوال قياسها، ففي هذين البيتين استطاع الشاعر أن يستثمر في عنصر اللون" لخلق التوازن والتناسب والوحدة والانسجام"[3]، من خلال رسمه لتلك الطبيعة الحية على ألوان متناسقة تارة ومتناقضة تارة أخرى.

وحتى تكتمل الصورة المشهدية، أبى الشاعر إلا أن ينقل لنا صورة الأمير المعز وهو يقضي حق العيد وواجبه، فراح يرسم لنا صورته وهو مقبل في موكبه العظيم الحامل للواء النصر الذي لا يفارقهم أبدا، تتقدمهم الراية وقد عقد فيها العز، الذي صار بذلك منوطا بها ملازما لها، وهنا سعى الشاعر أن ينسب كل مظاهر الغلبة والرفعة إلى راية المعز، في صورة المقصود

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 148.

2- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص11.

3 - كريم شلال الخفاجي: سيميائية الألوان في القرآن، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص117.

منها نسبة هذه المظاهر إلى صاحبي هذه الراية، الذي ما لبث أن بدا الهدى ينبلج من وجهه وقد أدى صلاته وقضى نفله .

ولا ريب أن الناظر لهذه القطعة الشعرية، التي سعى الشاعر من خلالها إلى صب معانيه في صور بيانية متكاملة الظلال، يلاحظ أن من وراء هذا التكامل في رسم صورة كلية للمشهد الذي اجتمعت فيه أكثر الحواس، إذ نجد كلا من الحركة داخل هذا النص بالإضافة إلى الصوت واللون، وقد جعل الشاعر من هذه العناصر المختلفة للصور أجزاء في لوحة واحدة، ما ساهم في خلق إيقاع داخلي مؤثر .

وحتى نعطي صورة أوضح عن مدى التأثير الذي يحدثه التصوير البياني في نسج إيقاع داخلي، سنقف على نموذج رابع وهو قصيدة شعرية لابن أبي الرجال يتغزل فيها بفتاة حضرية، يقول (كامل)[1]:

غَـــرَّاءُ وَاضِـــحَةٌ يَنُـــوسُ بِقُرْطِهَـــا ... جِيـــدٌ حَكَـــى جِيـــدَ الغَـــزَالِ الأَعْنَـــقِ

صَـــدَّتْ فَأَغْـــرَتْ بِالسُّـــجُومِ مَـــدَامِعِي ... وَالْعَـــيْنُ تَـــذرِفُ بِالـــدُّمُوعِ السُّـــبَّقِ

تَشْـــكُو الْبِعَـــادَ إِذَا بَعـــدَتْ تَصَـــبُّرًا ... وإِنْ ارْتَجَعْـــتَ إِلَى الـــزِّيَادَةِ تَفْـــرَقِ

وَلَقَـــدْ يَبِيـــتُ أَخُـــو الْمَـــوَدَةِ لَائِمِـــي ... فِي حُبِهَـــا لِـــوْمَ الشَّـــفِيقِ الْمُشْـــفِقِ

حَـــتَى إِذَا طَلَعَـــتْ فَأَبْصَـــرَ شَخْصَـــهَا ... أَحْـــزَى جَهَالَـــةَ لَائِمِـــي الْمُسْـــتَحْمَقِ

كَـــمْ قَـــدْ قَطَعْـــتَ بِوَصْـــلِهَا مِـــنْ لَيْلَـــةٍ ... وَبِشُـــرْبِ صَـــافِيَةٍ كَلَـــوْنِ الزِّئْبَـــقِ

يَسْـــعَى بِهَـــا كَالْبَـــدْرِ لَيْلَـــةَ تَـــمِّهِ ... سَـــحَارُ أَلْحَـــاظٍ رَخِـــيمُ الْمَنْطِـــقِ

آلَيْـــتَ أَتْـــرُكُ ذَا وَتِلْـــكَ وَهَـــذِهِ ... حَـــتَى يُفَـــارِقَنِي سَـــوَادُ المِفْـــرِقِ[2]

هذه القصيدة الغزلية إذا ما أمعنا النظر في كافة أبياتها، سنلاحظ من دون شك حضورا مؤثرا للإيقاع بضرْبَيْه الداخلي والخارجي، وبالنظر إلى ما يحققه الإيقاع الداخلي من موسيقى

1 -ابن رشيق قيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص 704، 705.

2-غَرَّاء: جملية. يَنُوس: يتحرك. قِرْطُها: ما يعلق في شحمة الأذن من در أو ذهب أو فضة أو نحوها. جِيد: عُنق. حَكى: شابه. الأعْنَق:طويلة العنق. السُجُوم: الدموع. أَحْزَى: أخجل. الصَافية: اسم من أسماء الخمر. أَلْحَاظ: اللحظة: النظرة من جانب الأذن. رَخِيم: عذب. المَفْرق: مفرق الرأس: موضع انفراق الشعر.

شعرية تشكل جانبا مهما من جمالية الصورة الفنية ككل، فإننا رأينا فيه نصا ملائما للبحث في حجم الأثر الذي قد يضيفه الإيقاع البياني على وجه الخصوص إلى شعرية هذا النص.

لا شك أن ابن أبي الرجال قد أبان عن مهارة كبيرة في تحقيق فنية نصه، ظهرت من خلال طبيعة لغته التي نسجها نسجا فنيا، تشد انتباه المتلقي وتأسره إليها، حيث سعى من خلالها إلى رسم ما مَثُل أمامه من مشاهد مختلفة، جعلت ابن رشيق في عمدته يسهب في ثنائه عليه بقوله:" فلله سلامة هذا الطبع واندفاعه، وقرب هذا اللفظ واتساعه، ولله رقة معانيه وإرهافها، وظهورها مع ذلك وانكشافها، ولطف موقعها من القلوب، وسرعة تأثيرها في النفوس"[1].

وبالعودة إلى النص فإننا نجد في تصويره ما هو أشبه بالشريط السنيمائي، الذي يحمل في ثناياه الكثير من المشاعر، مشاعر بدأت تظهر مع أول بيت من أبيات القصيدة، بعد أن أخذ الشاعر يتغزل بمحبوبته، إذ راح يصف منظرا جميلا قد مر أمامه لفتاة حضرية فائقة الحسن، شد انتباهه إليها قرط يتحرك في قد أذنها أضفى جمالا إلى جمالها، غير أن أكثر ما لفت انتباه الشاعر وشد نظره، جمال جيدها الطويل الذي حاكى في طوله جيد الغزال الأعنق، والمعروف أن جمال الجيد عند الشعراء العرب قديما إنما يكمن في طوله، ومن هذا التشبيه الحسي البديع في رسم صورة لروعة جيد محبوبته، إذ قرن بين جيدها وجيد الغزال، وعلى الرغم من أنهما طرفان" يتباينان في واقعها الخارجي، فإن انتصاب كل طرف منها في مواجهة الآخر، من زاوية الرؤية الخاصة بالشاعر ، يكشف عن القيمة الجمالية والنفسية في إقامة تفاعل بين هذين الطرفين ويفضي إلى انتقال صفات المشبه به ، بكل ما تتميز به من فاعلية وتأثير إلى المشبه"[2]، ومن هذا التشبيه، انطلق الشاعر في تلوين لغته بأروع الصور الفنية، التي منحت نصه بعدا دلاليا وآجر جماليا.

وبعد الحديث عن جمالها، انصرف ابن أبي الرجال إلى لوم أحبابه الذين لاموه على حب هذه الفتاة الغنجاء التي هجرته، وتركته بعدها يسح دموعا لا انقطاع لها، وكله أمل أن تعود إليه يوما ما، مصورا هذا اللوم من محبيه ومشبها إياه بلوم الشَّفِيقِ المُشْفِقِ، وقد التقط الشاعر

1-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص705.

2-عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000، ص53، 54.

في هذه الصورة وحدة الأثر النفسي، بعد أن قرن بين لوم المحب ولوم المشفق، وهما طرفان لا يختلفان في واقعهما الخارجي، ليؤكد بعد ذلك أن كل من عذلوه ما لبثوا أن تراجعوا في الأخير عن عذلهم ، وعدلوا عن رأيهم الأحمق، لحظة رأوا تلك الفتاة التي سَحرته بجمالها فهام بحبها.

لينتقل بعد ذلك إلى وصف من كانت أنيسة له ساعة كان ينقطع عن وصل محبوبته، فليس هناك ملاذ أحسن عند العشاق من الخمرة ليختلي بها، فنلفاه يخاطبها خطاب أنثويا بقوله (صافية)، وكل هذا له علاقة بالحالة العاطفية التي يعيشها، ثم إن صفاء الخمر يعكس بوضوح صورة حبيبته في صفائها ونقائها، مبتعدا عن كل صورة غريبة غير مألوفة قد تستدعي إعمالا للذهن وطول التأمل، راح ابن أبي رجال بعد ذلك يرسم للون الخمر صورة حسية، حينما شبهها في صفاشها هذا وبريقها بصفاء لون الزئبق وبريقه.

ليترك الخمرة بعد ذلك ويعود مرة أخرى إلى رسم لوحة أخرى لمن وقع في حبها، والتي أبت صورتها أن تفارقه، لنقع على تصوير بياني آخر يصور جمالها الآخاذ، فهي وضيئة الوجه حسنة الطلعة تشبه في ذلك القمر ليلة اكتماله، ثم إن جمال نظرات عيونها لتسحر العيون، وتخلب الألباب، أما صوتها فتأسرك عذوبة لحنه ورقته.

هذه السيمفونية الموسيقية المؤلفة من هذه الصور الفنية، وقد جنحت إلى التشبيه وروعته حتى تحقق جماليتها، حيث بدأت بوصف جمال الفتاة وتصرفاتها، لتنتقل إلى رسم صورة لأصحاب الشاعر الذين لاموه على حبه لتلك الفتاة قبل أن يعدلوا عن ذلك، ليجد نفسه بعد ذلك يتغزل بالخمرة التي رأى فيها شيئا من صورة حبيبته، ولا شك أن بين الخمر والمرأة في تراثنا الشعري علاقة تلازمية، إذ أن ذكر أحدهما يستلزم في الكثير من الأحايين ذكر الآخر، ليعود من جديد ويصور لنا جمال من أبت أن تفارق خياله.

فالأكيد أن هذه الصور الجزئية في الحقيقة قد كونت الصورة الكلية للقصيدة، حيث إن الصور في حقيقتها ليست مجرد مجموعة من أشتات الصور التعبيرية غير المتجانسة التي يستعان بها لتجسيد المشاعر والأفكار، فلا يجمعها جامع ولا يؤلف بينها مؤلف، ولا يحكمها نسق معين، بل الصور في مجموعها أدوات تستخدم للتعبير عن تجربة شعورية مر بها الشاعر، نابضة بالحياة، موحية ومثيرة لانفعالات المتلقين وأحاسيسهم، تخضع لعناصر في المقياس التصويري من

تكامل وتناسق وترابط، لتساهم في تحقيق البنية الفنية للنص الشعري، وهو ما وقعنا عليه في نصنا هذا، الذي عرف اتساقا على مستوى صوره الفنية وانسجاما، كون الشاعر عرف كيف يجمع فيها وينسق بين إحساسات متشابهة، توافق التيار العام السائد للصورة الكلية.

إيقاعية الأصباغ البديعية:

أدرك الشاعر العربي القديم المكانة السامقة والقدر الرفيع لفن البديع، على اختلاف أصباغه وكثرتها، لما رأى فيه من قدرة على إضفاء الكثير من الطلاوة لنظمه والحلاوة في إيقاعه، لذلك لم نجده يتوانى لحظة في بهرجة شعره بأملح هذه الأصباغ دلالة وأجملها وقعا، ثم إنها استهوتهم بشكل جعل البعض يبلغ في توظيفها حد الإفراط بعد أن كان الاعتدال في توظيفها سمة من سبقهم، أما الذي لا ريب فيه أن الشاعر الجزائري هو الآخر قد برع في التعامل مع هذه الأصباغ، وتوظيفها في أحسن صورها وأشكالها، التي تسمح لها بتأدية دورها البديعي بالشكل المطلوب، وهذا ما سنحاول تأكيده من خلال أكثر من نموذج، بعد أن نعرج بصورة موجزة على ماهية البديع ونشأته.

بَدِيع كلمة على وزن (فَعِيل) من الفعل بَدَعَ، جاء في اللسان بمعنى :" بدَع الشيءَ يَبْدِعُه بَدْعً وابْتَدَعَه . أنشأَه وبدأه . وبدَع الرَّكِيَّة : استنبطها وأحدثها ...والبَدِيعُ : المحدث العَجيب. والبَدِيع : المبدع . وَأَبْدَعْتُ الشيء : اخترعته لا على مثال[1] . والبَدِيع من أسماء الله عز وجل، جاء في التنزيل قوله تعالى:﴿بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾[2]، وقوله ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُنْ لَهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُل شَيْءٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[3]، والبديع هنا بمعنى خالقهما ومنشئهما ومحدثهما على غير مثال سابق.

كما وردت كلمة بديع في الشعر العربي القديم بمعنى الجديد المحدث الذي لم يسبق إليه أحد، قال الأحوص[4](الخفيف):

1- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 08، ص06.

2- سورة البقرة، الآية 117.

3- سورة الأنعام، الآية101.

4- الأحوص الأنصاري: شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: إبراهيم السامرائي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، دط، 1969، ص139.

فَخَـــرَتْ وانْتَمَـــتْ فقُلْـــتُ ذَرِيـــني لَيْـــسَ جَـــهْلٌ أتَـــيتـُـه بِـــبـَـدِيـــعِ

وقال حسان بن ثابت[1](البسيط):

سَـــجِيَّةٌ تِلْـــكَ فِـــيهُمْ غَـــيْرُ مُحْدَثَـــةٍ إنَّ الخَلَائِقَ، فاعْلَم شَرُّهَا البِدَعُ

ليتضح مما سبق أن للبديع معان تتفق كلها على مفهوم واحد تجمعه معاني الاختراع والحداثة والأولية بكل ما تحمله من معنى.

أما اصطلاحا فقد عرف القزويني (ت734) البديع بقوله هو" علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة"[2]، وعرفه ابن خلدون، فقال هو" النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع بقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"[3]، والبديع الأصل فيه تحسين وتزيين كل ما يتعلق بالجانب الصوتي للكلام بمختلف أصباغه البديعية، ذلك أنه يهتم إلى جانب كل من العروض والقافية بالصورة الصوتية في التعبير الشعري، مع حتمية مطابقة هذا الكلام لمقتضى الحال وخلوه من كل غموض قد يعتريه.

ولقد مر البديع أو مثلما يطلق عليه –العلم الجامع لطرق التحسين– خلال نشأته وتطوره بمرحلتين، استمرت الأولى إلى غاية القرن السابع، حيث أطلق فيها مصطلح البديع على الشعر المحدث الذي جاء به شعراء العصر العباسي، ولعل أولى المحاولات كانت مع مسلم بن الوليد(ت208هـ)، لذلك عدَّ أول من جاء بهذا المصطلح، حسب ما ذهب إليه أبو الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني، يقول:" وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف، وتبعه فيه جماعة، وأشهرهم فيه أبو تمام الطائي، فإنه جعل شعره كله مذهبا واحدا فيه"[4]، غير أن حرص بعضهم على الاستعانة بهذا الفن أكثر من غيره، والإسراف في ذلك، أمر أفسد عليهم شعرهم، مثلما حصل مع مسلم بن الوليد وغيره على

1– حسان بن ثابت: ديوان حسان بن ثابت، شرحه: عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994، ص153.

2– محمد القزويني: تلخيص المفتاح، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010، ص114.

3– عبد الرحمن ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج2، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص374، 375.

4– أبي الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، تح: إحسان عباس وآخران، مج 19، دار صادر، بيروت ، لبنان، ط3، 2008، ص25.

اعتبار أن البديع إنما كان يقع في قصائد أشعار القدماء" ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع، فمن محسن ومسيء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط"[1].

وأول من تحدث عن البديع كمصطلح بلاغي هو الجاحظ(ت255هـ)، يقول في هذا الصدد:" ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخَطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن: كلثوم بن عمرو العتابي، وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من الشعراء المولدين، كنحو منصور النمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما"[2]، ثم إنه جعل البديع مقصورا على العرب، وبه امتازت عن سائر اللغات وسمت، وفي كلامه هذا نظر.

أما ابن المعتز (ت296هـ) فهو أول من خص هذا العلم بالتأليف، يقول في كتابه البديع:" البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء والنقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد"[3]، كما قد سعى إلى التأكيد على أن ما سماه المحدثون من الشعراء في زمانهم بالبديع، ليس بصنيعهم ولا هم أول من استحدثوه، فقد عرفه المتقدمون قبلهم، وإنما كثرته في شعرهم جعلته يعرف أكثر في زمانهم فسمي بهذا الاسم، وقد ضمن كتابه هذا من فنون البديع خمسة عدها من أصوله وهي الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها ومذهب الكلامي، لينتقل بعد ذلك إلى ما سماه بمحاسن الكلام والشعر، ليجعل منها ثلاثة عشر فنا وهي : الالتفات، والاعتراض، والرجوع، والخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف والهزل يراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض والكناية، والإفراط في

1- عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار النشر عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، دط، 1966، ص34.

2- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص51.

3- ابن المعتز: كتاب البديع، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص72.

الصفة، وحسن التشبيه، وإعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له، وحسن الابتداء.

وابتعاد منه عن كل اعتراض أو إنكار لهذا التحديد، أبقى ابن المعتز مجال الابتكار مفتوحا على مصراعيه لكل من يرغب في ذلك، يقول في هذا الصدد:" ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختباراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره"[1]، فهو بذلك يريد أن يلمح إلى أنه بالإمكان أن يضاف إلى محاسن البديع هذه محاسن أخرى.

فجاء بعده قدامة بن جعفر (ت337هـ)، الذي ضمن كتابه "نقد الشعر" عشرين بابا، اتفق مع ابن المعتز في ستة أبواب هي التشبيه والتمام والمبالغة والطباق والجناس في حين انفرد عنه في ثلاثة عشر بابا آخر وهي: التكافؤ وصحة الأقسام وصحة المقابلات وصحة التفسير وائتلاف اللفظ مع المعنى وفيه ستة أبواب وهي المساواة والإشارة والإرداف والتمثيل والطباق والجناس ، وباب ائتلاف اللفظ مع الوزن وائتلاف المعنى مع الوزن وباب ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت الذي فرعه إلى بابي التوشيح والإيغال[2]، ليصبح للبديع فيما ذهب إليه ابن المعتز وقدامة بن جعفر واحدا وثلاثين بابا.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل سعى كل من جاء بعد ذلك، إلى أن يضيف إلى البديع شيئا من المحاسن، فجمع أبو هلال العسكري (ت396هـ) في كتابه "الصناعتين"، سبعة وثلاثين نوعا، ثم جمع منها ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) في كتابه "العمدة" مثلها وأضاف إليها خمسة وستين بابا، وتلاهما شرف الدين التيفاشي(ت651هـ) فبلغ بها الستين، ثم تصدى لها الشيخ زكي الدين ابن أبي الاصبع (ت654هـ) الذي بدأت معه المرحلة الثانية لمصطلح البديع، والتي عرفت اتجاهين، سلك أصحاب الاتجاه الأول مسلك القدامى من حيث التوسع في أبواب البديع، فأوصلها ابن أبي الأصبع بذلك إلى التسعين وأضاف إليها من مستخرجاته ثلاثين، في كتابه "تحرير التحبير"، أما أصحاب الاتجاه الثاني فسلكوا مذهب التخصيص، وعلى

1- ابن المعتز: كتاب البديع، ص73.

2- أسقط باب التكافؤ كونه يتداخل مع باب الطباق. ينظر: ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، دط، دس، ص86.

رأسهم السكاكي (ت626هـ) وبعده الخطيب القزويني (ت734هـ)، حيث قسمت أبواب البديع إلى قسمين، القسم الأول يرجع إلى اللفظ، أما الثاني فيرجع إلى المعنى، تحت عنوان المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية وهو التقسيم الذي استقر عليه الدرس البديعي"[1]، وغدا معتمدا في دراسة البديع.

هذا عن نشأته بإيجاز، أما ما يهمنا فأثـره داخل العمل الأدبي، فدور البديع يقتصر على مسألة تحسين الكلام تحسينا عرضيا تابعا لغيره، يضاف إلى الحسن الذي تورثه البلاغة القائمة على لوني المعاني والبيـان، فلا حسن يقع من أساليب البديع من دون أن يسبقه حسن البلاغة، هكذا حكم عليه الكثير من البلاغيين، فخففوا من محاسنه وقللوا من رونقه فهو القشور وغيره الجوهر، بعد ذلك سعى آخرون إلى إظهار منزلته من خلال التأكيد على ذاتية التحسين البديعي واستقلاليته، "والحـق الذي لا ينازع فيه منصف أن البديـع لا يشترط فيه التطبيق، ولا وضوح الدلالة، وأن كل واحد من تطبيق الكلام على مقتضى الحال، ومن الإيراد بطرق مختلفة، ومن وجوه التحسين، قد يوجد دون الآخرين"[2]، على اعتبار أن البلاغة هي"بلوغ المتكلم في تأدية المقصود الغاية من رعاية حسن اللفظ، وتوفية المعنى بحسب اقتضاء المقام"[3] وهي راجـعـة إلى ثلاثة أشيـاء، إلى مـا يحترز به عن الخطأ في خـواص التراكيب وهو عـلـم المعـانـي، وفي طـرق دلالتها وهو علم البيان، وإلى وجوه تحسينها وهو علم البديع، فالبلاغة لا تحصل إلا لمن استكمل العلوم الثلاثة.

وفي ظل هذا الزخم الحاصل في مجال التحديد، بدأ الالتفات إلى الألوان البديعية والعناية بها، مع بداية الفترة العباسية يزداد أكثر، كونها جزءا مهما في بناء العملية الإيقاعية ورافدا من روافد شعرية النص، ولا شك أن البحث عن مصادر للإيقاع بعيدا عن الإيقاع الخارجي- الوزن والقافية – كانت وكد كل مبدع آنذاك، فتأتى لهم ذلك على مستوى الصبغ البديعي، باعتبار البديع أدخل الفنون البلاغية في الإيقاع، هذا الأخير القائم على مبدأ اختيار مفردات بعينها

1- ينظر: ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج1، تح: شاكر الهادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط1، 1968، ص30. ينظر: محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص60، 61، 62.

2- بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص224، 225.

3- شرف الدين الطيبي: التبيان في البيان، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص232.

تجمعها علاقات تشابه واختلاف، ثم توزيعها بالصورة التي تسمح لها بتأدية دورها الدلالي والإيقاعي المنوط بها، "وهـذا لا يتم إلا عنـدما تنبثـق عن الحركة النفسية والوجدانيـة للشاعر، وحين تكون خاضعة لتوجهات الموقف الشعري"[1]، وهو ما سنسعى إلى الوصول إليه، من خلال الوقوف على طبيعة توظيف الألوان البديعية داخل النصوص الشعرية الجزائرية القديمة، ومعرفة حقيقة الدور الدلالي والإيقاعي الذي تمثله، وأول نموذج نقف عليه، قطعة شعرية في ذم الدنيا وملذاتها لابن قاضي ميلة، يقول فيها (البحر المتقارب) [2]:

لِـــــــدُنْيَاكَ نُـــــــورٌ وَلَكِنَّـــــــهُ ظَـــلَامٌ يَـحَـــارُ بِـهِ الْمُبْصِـرُ
فَـــإِنْ عِشْـــتَ فِيهَـــا عَلَـــى أَنَّهَـــا كَمَـــا قِيـــلَ قَنْطَـــرَةٌ تُعْـــبَرُ
فَـــلَا تَعْمُـــرَنَّ بِهَـــا مَنْـــزِلاً فَـــإِنَّ الخَـــرَابَ لِـمَـــا تَـعْـمُرُ
وَلَا تَـــذَّخِرَنَّ خِـــلَافَ التُّقَـــى فَيَفْـــنَى وَيَبْقَـــى الـــذِي تَـــذْخَرُ
وَظَـــنَّ أُنَاسٌ بِأَنْ قَـــدْ سَمَـــوْا فَقَـــالُوا عَلَـــوْنَا وَلَمْ يَشْـــعُرُوا
كَـــذَا الْبَحْـــرُ يَطْفُـــو عَلَيْـــهِ الْقَـــذَى وَيَرْسُـــبُ فِي قَعْـــرِهِ الْجَـــوْهَرُ

في هذه الأبيات الزهدية، سعى الشاعر إلى احتقار الدنيا والتهوين من أمرها، فهي قنطرة تعبر ولا تعمر، إذ لا سبيل إلى إعمار منزل مآله الخراب لا محالة، وليس هناك أعظم من تقوى الله فهي خير الزاد ذخرا، فزاد التقوى يبقى وينتهي غيره، ثم إن أناسا قد اغتروا بما وصلوا إليه من باطل الدنيا البعيد عن الحق، وظنوا أنهم بذلك قد ارتقوا غير أن الحقيقة غير ذلـك، فمثلهم مثـل القـذى وهو الباطل يعـلو ويطفـو فـوق الماء ولا قيمة له ومـا يـلبث أن يـذهب جفاء، أما الجوهر وهو الحق فيغور في الأرض ماكثا فيها، ينتفع به الناس.

هذا عن مضمونها، أما عن إيقاعها فيبدو أن هذه القطعة الشعرية تملك إيقاعا مميزا لخفته، بدءا بوزنها الشعري الذي يتيح لك التلذذ والاستمتاع بجرس الألفاظ، خاصة تلك التي صبغت بصبغة بديعية، مرورا بالصوت وصولا إلى إيقاع الألوان البديعية وهو غاية وقوفنا على هذا النموذج، إذ يتضح لنا أن البديع في هذا النص الشعري لابن قاضي ميلة وفي غيره من نصوصه، التي يلمس المتصفح لها أصباغ كثيرة منه، يبدو أنه قد حمل على عاتقه جزءا مهما من

1- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص295.

2- ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الرابع، مجلد الأول، ص 531 .

جمالية هذا النص الشعري وعلى وجه الخصوص جمالية إيقاعه، ويتجلى هذا من خلال التكثيف الحضوري لبعض من أساليبه، وهو أمر طبيعي تدعو إليه صناعة القريض دعاء ملحا أكثر من غيرها، وفي مقدمة هذه الألوان البديعية الطباق[1].

فإذا ما تأملنا أبيات هذه القطعة، نلاحظ كيف أن شاعرنا قد عمل على توظيف هذا الصبغ البديعي بشكل ملحوظ وذلك في أكثر أبياته، إذ جعل في البيت الأول كلمة "نورٌ" بإزاء "ظلامٌ"، وهو طباق ضدية لم يراع فيه الموازنة العروضية والصرفية، أما البيت الثالث فوضع "لاتعمرن" بإزاء "تعمر" وهو طباق تكرار ظاهر، ووضع في البيت الرابع "لا تذخرن" بإزاء "تذخر" وهو الآخر طباق تكرار ظاهر، وفي نفس البيت جاءت "يفنى" بإزاء "يبقى" وهو طباق ضدية راعى فيه الشاعر الموازنة العروضية والصرفية، أما البيت السادس والأخير فوضع "يطفو" بإزاء "يرسب" ، و"القذى" بإزاء "الجوهر" وهو طباق ضدية خلا من الموازنة العروضية والصرفية.

واللافت أن ابن قاضي ميلة قد أقام الطباق في مختلف صوره بعيدا عن السذاجة والتلاعب بالألفاظ، وإنما وفق فلسفة لغة، جمعت بين عمق الدلالة التي تحمل المتلقي على ضرورة التأمل في ما وراءها، وبين روعة الشكل الذي يحقق للنص جماليته، حيث جمع تناقضات الحياة بشكل موح ومثير، فالدنيا نور وظلام، وهما صورتان متضادتان لفظا ومعنى، فهي نور لمن يجهلها، وظلام لمن عرفها بحق، زائلة آيلة للخراب منازلها، ومع ذلك يجتهد الناس إلى إعمارها، ثم إن الإنسان يسعى دائما لأن يعمر الدنيا ويذخر لكن مآل ذلك الفناء، ليبقى خير الذخر التقوى، ويظن آخرون اغترارا بأنهم ارتقوا لكن الأصل أنهم لم يفعلوا.

والملاحظ على الطباق الواقع في البيتين الثالث والرابع أنه عرف ترديدا للفظ نفسه منفيا، وهو ما يسمى بطباق السلب في قوله :

فَـــلَا تَعْمُـــرَنَّ ---------- ---------- تَـــعْـمُرُ

وَلَا تَـــــذَّخِرَنَّ ---------- ---------- تَـــذْخَرُ

1- الطباق: ويسمى المطابقة والتطبيق والتضاد، وهو الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر. كالجمع بين اسمين متضادين أو فعلين أو حرفين، وقد تكون المطابقة بين نوعين مختلفين، وهو ثلاثة أنواع، طباق الإيجاب، وطباق السلب، وطباق إيهام التضاد، ولا مناسبة بين معنى الطباق لغة ومعناه اصطلاحا. ينظر: عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دس، ص77، 79.

هذا النوع من الطباق قد حمل معه لونا آخر من ألوان البديع وهو التصدير[1]، هذا الأخير الذي" تقتضيه الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[2]، حيث جاء اللفظ الأول في كلا البيتين في صدر المصراع الأول وجاء الثاني في آخر المصراع الثاني، وهذا النوع من الأصباغ البديعية يعد من الأدوات الإيقاعية التي تقوم على نوع من التكرار سواء على مستوى البناء الشكلي أو على مستوى البنية العميقة، وفي هذين البيتين تواردت اللفظتان بمعنى واحد الأول مثبت والثاني منفي، إلا أن طبيعة البعد المكاني للفظتين هو الذي نقل البنية من نسق طباق السلب إلى نسق التصدير " فكأن التكرار هنا لا بد أن يتوفر فيه ذهنيا مسافة في الدلالة تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعا من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه"[3]، ثم إن هذا التكرار قد حمل المتلقي إلى الالتفات أكثر إلى هذين اللفظين، باعتبارهما اللفظين اللذين يحوم حولهما معنى كل البيت بل معنى النص كاملا، علاوة على المساهمة في تحقيق نوع من التوازن النغمي داخل البيتين.

فابن قاضي ميلة بهذا الشكل قد اختار لقصيدته أسلوبا بديعيا مؤثرا في نفس المتلقي، لم يحمل معه شيئا من التكلف، بل خدم في ظل حضوره المكثف مختلف الصور الفنية التي أتى بها، سواء من حيث المعنى أو من حيث الإيقاع، ما جعل منه جزءا أصيلا في تحقيق شعرية هذا النص.

النموذج الثاني الذي سنقف عليه، قصيدة شعرية في النسيب لأبي الطيب أحمد بن الحسين[4] "قال فيها ذو النسبين ، رضي الله عنه، وهذه الرائية من شعره عند العلماء بنقد الشعر وسره ، أحسن من رائية علي بن الجهم التي أولها:

1- التصدير: هو أن ترد أعجاز الكلام على صدورها، فيدل بعضه على بعض. ينظر : ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص527.

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص527.

3- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص113.

4- أبو الطيب أحمد بن الحسين بن محمد المهدوي المسيلي: من أهل مسيلة، رحل إلى الأندلس، ونزل بسرقسطة، ومنها رحل إلى المغرب، فسكن فاس وولي أحكام القضاء بها، يعد من أبرز أعيان شعراء المغرب الراسخين في الأدب، المتمسكين منه بأمتن سبب، كانت له مقطعات غزل أحسن من الرياض، وأغزل من عيون المراض، وكان شعره مدونا بالثغر الأعلى بمدينة سرقسطة، توفي في العشر الأواخر من شعبان سنة ثمان وثلاثين وخمسمائة هجري. ينظر: ابن دحية: المطرب في أشعار أهل المغرب، ص41. مختار حبار: شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية، ص142.

عُيُــونُ المَــهَا بــينَ الرُصَــافَةِ والجِسْــرِ جَلَبْن الهوىَ من حيثُ أَدْرِي وِلَا أَدْرِي"[1]

يقول فيها (الطويل):

مَــتَى طَلَعَــتْ تِلْــكَ الْأَهِلَّــةُ فِي الخُمْــرِ وَنَابَتْ لَنَا تِلْكَ العُيُونُ عَنِ الخَمْرِ

وَمَــنْ عَلَّــمَ الأَعْجَــازَ تَسْــتَعْجِزُ النَقَــا وَهَــذِي الثَنَــايَا الغُــرُّ تَسْــطُو عَلَــى الــدُّرِ

شُمُــوسُ أَبَــتْ إِلَّا شَمَــاَس سَــجِيَّةٍ وَأَقْمَارُ حُسْنٍ فِي الْهَوَى قَمِرَتْ صَبْرِي

تَــذَكَّرْتُ وَالتِــذْكَارُ مِــنْ ثَمْــرِ الْأَسَــى لَيَالِينَــا بَــيْنَ الرُّصَــافَةِ وَالْجِسْــرِ

لَيَــالِي لِأَدْمُعِــي يُبَــدَّدُ بِالنَّــأْيِ وَلَا سِــنَتِي مِمَــنْ تُــرَوَّعُ بِالْهَجْــرِ [2]

في هذه الأبيات الغزلية، الأحسن من الرياض، والأغزل من عيون المراض، لأبي الطيب المسيلي، نلاحظ كيف تلطف في وصفه وتأنق، فاختار المستعذب من الألفاظ والمستحسن من الأوصاف، وهو يصف وجه فتاة طلعت أمامه، فكانت كالهلال لحسن طلتها، وقد تخمرت بخمار زاد جمالا، ثم إن عيونها قد حلت محل الخمر فغيبت عقله وأفقدته وعيه بسحرها، وكانت مثل الشمس أبت إلا أن تكون العزة والأنفة شيمتها، ومثل القمر في حسنها فلم يقو على الصبر عليها، فنجده يغدو حزينا مذرافا حين يتذكر لياليه الحسان معها بين الرصافة والجسر.

إذا ما تأملنا في أول بيت فإنه سيجذبنا لا محال أول لون بديعي بقوة حضوره، حيث وضع الشاعر كلمة "الخُمْرِ" التي جاءت في نهاية مصرع البيت الأول والتي حملت معنى ما تغطي به المرأة رأسها، إزاء كلمة "الخَمْرِ" التي جاءت في نهاية مصرع البيت الثاني لتحمل معنى ما أسكر من الشراب، إذ نلاحظ حصول تشابه في كل الحروف وكأنها أصل واحد إلا أنها غير ذلك، في حين كان الاختلاف في هيئتها الحاصلة في الحركات والسكنات، وهو ما جعل منه جناسا غير تام محرفا[3]، هذا الأخير بطبيعته النغمية التي أظهرتها أكثر الموضع

1- ابن دحية: المطرب في أشعر أهل المغرب، ص45.

2- الأَهِلة: جَمْعُ هِلَال، وهو أول حال القمر حين يراه الناس أول ليلة من الشهر. الأعْجَاز: مُؤَخر الشيء. تَسْتَعْجِزُ: تصيره عاجزا. النَقَا: العظم ذو المخ أو عظم العضد ويوصف بالميوثة واللين. الثَنَايا: أسنان مقدم الفم. الغُرّ: الأبيض والحسن. الدُّر: اللؤلؤ. شَمَاس: الإباء، عزة النفس. سَجَيَّة: خلقا. قَمَّرت صبري: غلبته. الرُصافة: محلة ببغداد. النَأي: البعد. سِنَّتِي: غفوتي. تُرَّوع: تفزع. دونكما: إليكما. غَرَّاء: حسناء. خاطري: قلبي أو نفسي (على المجاز). العُذر: الحجة التي يعتذر بها.

3- الجناس المحرف: هو ما اتفق ركناه، أي لفظاه في عدد الحروف وترتيبها، واختلفا في الحركات فقط سواء كانا من اسمين أو فعلين أو من اسم وفعل أو من غير ذلك، فإن القصد اختلاف الحركات.عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص 208.

المميز لهاتين الكلمتين البارزتين، إذ نرى كيف أن كلمة الخمر" تفاجئك بكينونة بينة عند أول الكلام، والشاعر حين تحصل له مثل هذه الكلمة ، لا يملك نفسه من أن يلدغ جرسها حسه، ويحفزه إلى أن يزاوج بينها وبين أخرى تشابهها وتباريها"[1]، وهو الحاصل حينما أتى بكلمة "الخَمْرِ"، وهذا ما يسمى بالتصريع، هذا الأخير الذي أكسب البيت توازنا موسيقيا خلق" انسيابية في الألفاظ والمعاني من أول صدر بيت إلى آخر عجزه، فهو فن يجعل المتلقي مشدودا إلى القافية قبل أن ينطقها الشاعر لاهتدائه إليها من صدر البيت"[2].

وإذا انتقلنا إلى البيتين الثاني والثالث فإن الناظر فيهما، نلاحظ كيف أن الشاعر قد جعل من الجناس أداة لترنمه، على اعتبار أنه من أقوى الأدوات المؤدية لذلك، حيث جانس في البيت الثاني بين كلمتي " الأَعْجَازِ" وبين " تَسْتَعْجِرُ" وهما نوعان مختلفان من أنواع الكلمة[3] وحتى يقوي قافيته في هذا البيت لم يجد أحسن من كلمة "الغُرُّ" كونها تحمل طرفا من رنة القافية فجعلها مجانسة لكلمة "الدُّرِ"، أما أثر الجناس في البيت الثالث فهو أوضح من غير أن يدلل عليه، إذ يبدو أن الشاعر قد بلغ به ذروة الترنم، حيث جانس جناسا ناقصا في صدره بين كلمة " شُموسٌ" وبين كلمة " شَمَاسَ"، وفي عجزه بين كلمة " أَقْمَارُ" وبين كلمة " قَمِرَتْ"

ونقف في البيت الرابع عند قوله " تَذَكَّرْتُ وَالتِّذْكَارُ" نلاحظ كيف أتى الشاعر بهاتين الكلمتين وفق هذا الشكل البديع، فقوله " تَذَكَّرْتُ" استدعى قوله " التَّذْكَارُ"، ومع أن هذا يعد من باب التصرف في اللفظ لذلك لا يعده البعض تجنيسا لأن الأصل واحد، إلا أن الشاعر يبدو أنه أراد به شيئا من المجانسة، بالنظر لما صاحب هاتين الكلمتين من تكرار لفظي الذي حدث بشكل أسرع بالنظر للتقارب المكاني بين اللفظين، محدثا تجاوبا موسيقيا تطرب له الآذان.

والحاصل أن هذه الصبغ البديعي الذي يبدو أن حضوره جاء صادرا عن عفو خاطر لا يشوبه تكلف ولا يعتريه تصنع، قد خدم المعنى بقدر ما خدم الإيقاع، ذلك أن "طبيعته

1- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص177.

2- فارس ياسين الحمداني: البنى الفنية – دراسة في شعر مجد الدين النشابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص151.

3- يسمى هذا النوع من الجناس بالجناس المستوفى، حيث يأتي ركناه، أي لفظاه، من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا. ينظر: علم البديع: عبد العزيز عتيق، ص200.

تتميز بالميل إلى تأكيد المعنى وتبيينه ، بالإضافة إلى تكثيف المعنى الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني ، وهذا الإيحاء يذكر به عند الإنشاد ، فهو رابط من روابط التذكر، كما أن التردد المتمثل في اللفظتين يعطي لونا من الإيقاع يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترداد بعض الألفاظ بعينها يدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد"[1].

وعلى هذا النحو راح أبو الطيب المسيلي يطرز قصيدته بمختلف أشكال البديع، إذ لم يكد يخلو بيت من ذلك، جاعلا منه وسيلة لإحداث أثر إيقاعي وأداة لخلق إثارة ذهنية ونفسية، لا تقل شأنا عما يحدثه إيقاع الوزن ويخلقه إيقاع الصوت.

النموذج الثالث الذي سنقف عليه سيبرز كيف اعتمد الشاعر بشكل لافت على الجانب البديعي حتى يساهم في بناء دلالة النص من جهة ومنح النص إيقاعا موسيقا خاصا من جهة ثانية، وهو ما يعكس مدى قدرة الشاعر على التلاعب باللغة والتعاطي مع أساليب البديع بكل فنية، يقول فيها ابن رشيق القيرواني(المتقارب)[2]:

رَمَى حَرَّ قَلْبِي بِأَجْفَانِهِ ... رَشًا مَا دَرَى قَدْرَ، ما قَدْ رَمى

وَقَدْ كَانَ قَدَّمَ إِحْسَانَهُ ... وَلَكِنَّهُ قَدَّ، مَا قَدَّمَا

وَهَدَّم بُنْيَانَ صَبْرِي بِهِ ... فَمَا أَحَدٌ هَدَّ، مَا هَدَّمَا

لَئِنْ كَانَ حَرَّمَ مِنْ أُنْسِهِ ... حَلَالًا فَيَا حَرَّ، مَا حَرَّمَا

وَإِنْ كَانَ أَضْرَمَ نَارَ الجَوَى ... فَلَا أَشْتَكِي ضرَّ، مَا أَضْرَمَا

فَتَسْلِيمُ أَمْرِي بِهِ لِلْقَضَا ... ذَخَرْتُ بِهِ أَجْرَ، مَا أَجْرَمَا[3]

في هذه الأبيات يظهر الشاعر وكأنه يعاتب حبيبته، مبرزا شدة حبه لها الذي قابلته بالجفاء، ومبينا حجم الحسرة التي تملكته بعدما فارقته من دون أن تدرك قيمة من فارقت، فقد قدت إحسانها له وحرمت أنسه حلالا، واذكت نار الجوى في قلبه، غير أنه أبى أن يشتكي ما كابده من ضر ويسلم أمره للقضاء.

1- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص113.

2- ابن رشيق القيرواني: ديوان ابن رشيق القيرواني، ص195، 196.

3- حَرَّ قلبي: حرقته من الوجع والألم. رشًا: رشت العين: دمعت، ورش الماء، نفضه وفرقه. قدَّ: قطع. ضَرَّ: شدة وبلاء وسوء الحال. أَجْرَما:أذنب.

كما يبدو جليا، فإنه يخل بيت من هذه الأبيات الستة من صنعة لطيفة، إذ جمع الشاعر في هذه القطعة أصنافا من البديع، لكن يبدو أنه حَمّلَهَا أكثر مما ينبغي لها أن تحمل، وجملها أكثر مما ينبغي لها أن تجمل، ما أوقعه في شيء من التكلف، ولعل أبرز مع ما جاء به الشاعر من بديع، يظهر في أعجاز هذه الأبيات، حيث عمد الشاعر إلى توظيف ما يعرف عند البديعيين بالجناس المركب[1]، إذ راح في كل مرة يجمع بين كلمتين متجانستين حيث تتكون الأولى من كلمة واحدة والثانية مركبة من كلمتين، باستثناء البيت الأول الذي أتى فيه بكلمتين مركبتين في قوله(قَدْرَ مَا – قَدْ رَمَى)، أما البيت الثاني فجانس بين (قَدَّ–مَا) وبين (قَدَّمَا)، وجانس في البيت الثالث بين (هَدَّ–مَا) وبين (هَدَّمَا)، وجانس في البيت الرابع بين (حَرَّ–مَا) وبين (حَرَّما)، وجانس في البيت الخامس بين (ضَرَّ–مَا) وبين (أضرما)، وجانس في البيت السادس بين (أَجْرَ–مَا) وبين (أجْرَما)، والأكثر من ذلك، أنه كان في كل بيت من الأبيات عدا البيت الأخير يعمد إلى تكرار اللفظ الثاني من هذه الألفاظ المتجانسة، والتي وردت في نهاية كل بيت في الشطر الأول بمعناه، سواء في بداية الشطر الأول كما في البيت الأول والثالث، أو في حشوه كما في البيت الثاني والرابع والخامس، وهو ما يدخل في باب التصدير.

لا شك أن هذين النوعين من البديع، قد جعلا أسلوب التكرار حاضرا بشكل ملحوظ على مستوى الشكل، إذ توارد في كل بيت نفس اللفظ ثلاث مرات، مرتين بنفس المعنى تحت مسمى التصدير مع ملاحظة وجود البعد المكاني بين اللفظتين، ومرة بمعنى مختلف تحت مسمى التجنيس مع تقارب البعد المكاني، إذ جاءت اللفظتان في كل مرة متجاورتين وفي نفس الموضع من كل بيت، هذا باستثناء البيت الأخير الذي احتوى على التجنيس واختفى منه التصدير.

والملاحظ من وراء هذا أن الشاعر أبان عن قدرته في رصف المحسنات بعضها بجوار بعض، ما منح مثلما ذكرنا آنفا نصه إيقاعا يتقارب مع الغناء الذي يطلب فيه ترديد بعض الألفاظ بعينها تدرك بمجرد إنشادها بالنظر إلى تماثلها المنصرف" إلى الناحية الصوتية، كلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"[2]، لكن يبدو أن

1- الجناس المركب: هو ما كان أحد ركنيه كلمة واحدة والأخرى مركبة من كلمتين، وهو ثلاثة أضرب: المتشابه وهو ما تشابه ركناه، لفظا وخطاً، والمفروق وهو ما تشابه ركناه لفظا لا خطاً، والمرفو ما كان أحد ركنين كلمة والآخر مركبا من كلمة وجزء من كلمة. ينظر: علم البديع: عبد العزيز عتيق، ص202، 203، 204.

2- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص364.

الشاعـر قـد حَمَلَهُ" فرط شغفه بأمور ترجع إلى ماله اسم في البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم ، ويقول ليبين ، ويـخـيـل إليـه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء . وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده"[1]، فما أتى به الشاعر من جمع بين التجنيس والتصدير وفق هذا الشكل قد كان بالإمكان أن يكون جميلا لو أتى به في البيت أو البيتين، لكن استغراقه للقطعة ككل على نفس النسق، خلق نوعا من النغمة الرتيبة، هذه النغمة حتى ولو كانت محببة إلى النفس ولكن عندما يقوم الشاعر بما يجعل تلك النغمة المتموجة تتكرر، فإن الأذن تضجر، ويصيب الحواس فتور[2].

النموذج الرابع أبيات من قصيدة بديعة لابن قاضي ميلة التي مدح بها سيف الدولة أمير صقلية بمناسبة عيد النحر، كان قد استهلها بغزل حواري على طريقة عمرو بن أبي ربيعة، وقد حظيت بإعجاب النقاد، ومن أبرزهم ابن رشيق الذي قال فيها" لو أن هذا الشعر لمن تقدم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكـه لاستجيد لهم وذكروا به وقدّم على كثير من أشعارهم، ولا عيب له إلا أنه متأخر"[3]، يقول(طويل)[4]:

إِذَا كُنْـتَ تَرْجُـو فِي مِـنًى الفَـوْزَ بِالـمُنَى ... فَفِي الخَيْفِ مِنْ إِعْراضِنَا تَتَخَوَّفُ

وَقَـــدْ أَنْـــذَرَ الإِحْـــرَامُ أَنَّ وِصَـــالَنَا ... حَـــرَامٌ وَأَنَّ عَـــنْ مَـــزَارِكَ نَصْـــدِفُ

فَهَـــذَا وَقَـــذْفِي بِالْحَصَـــى لَـــكَ مُخْـــبِرٌ ... بِأَنَّ النَّوَى بِي عَنْ دِيَارِكَ تَقْذِفُ

وَحَـــاذِرْ نِفَـــارِي لَيْلَـــةَ النَّفْـــرِ إِنَّـــهُ ... سَـــرِيعٌ فَقُـــلْ مَـــنْ بِالْعِيَافَـــةِ أَعْـــرَفُ

فَلَـــمْ أَرَ مِثْلَيْنَـــا خَلِيلِـــي مَـــوَدَّةٍ ... لِكُـــلِّ لِسَـــانٌ ذُو غَـــرَارَيْنِ مُرْهَـــفُ

أَمَـــا إِنَّـــهُ لَـــوْلَا أَغَـــنُّ مُهَفْهَـــفٌ ... وَأَشْـــنَبُ بَـــرَّاقٌ وَأَحْـــوَرُ أَوْطَـــفُ

لَرَاجَـــعَ مُشْـــتَاقٌ وَنَامَ مُسَـــهَّدٌ ... وَأَيْقَـــنَ مُـــرْتَابٌ وَأَقْصَـــرَ مُـــدْنَفُ

وَعَاذِلَـــةٍ فِي بَـــذْلِي مَـــا مَلَكَـــتْ يَـــدِي ... لِـــرَاجٍ رَجَـــانِي دُونَ صَـــحْبِي تُعَنِّـــفُ

1- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص09.

2- إليزابيت درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم شاوش، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، دط، دس، ص54.

3- حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص213.

4- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تح إحسان عباس، المجلد 06، ص160.

تَقُـــولُ : إِذَا أَفْنَيْـــتَ مَالَـــكَ كُلَّـــهُ وَأَحْوَجْتَ مَنْ يُعْطِيكَه؟ قُلْتُ: يُوسُفُ[1]

هذه الأبيات الحوارية هي جزء من حوار دار بين شاعرنا ابن قاضي ميلة وفتاة صادفها وهما محرمان، فبعد أن دنا من صاحبتيها ودعاهما إلى إبلاغها حبه، واخبراها بأنهما سينزلان منى وهناك سيتحقق اللقاء، لترد عليه قائلة بأن هذا الوصال لن يحصل، وأن الإحرام قد أنذر بذلك، ثم إن قذفي بالحصى لَإخبار لك بضرورة البعد عني، ليعود الشاعر بعد ذلك مظهرا شدة مودته لها وإعجابه بجمالها، إذ يأخذ في وصف حسن صوتها وجمال جسمها وأسنانها وغزارة شعرها، مؤكدا أنه لولا هذا الحسن لعاد كل مشتاق، ونام كل مؤرق، وأيقن كل شاك، وتراجع كل مريض، وحتى ينتقل إلى مدح ثقة الدولة، جعل نفسه يجيب لائميه عمن يعطيه مالا، إذا ما أفنى ما يملك من مال في سبيل وصالها، فيجيبهم بأن يوسف هو من سيرفع عنه حاجته.

لا شك أن لكل شاعر أسلوبه الخاص في نسج شعره وتدبيجه بمختلف الأصباغ البديعية، على نحو يتيح لها أداء دورها الإيقاعي الداخلي على أكمل وجه، والنص الذي بين أيدينا يظهر لنا بشكل جلي،كيف عمل ابن قاضي ميلة على التلاعب بلغته الشعرية وتوظيف أكثر الألوان البديعية إيقاعية، حتى يكون له ذلك، إذ نلفاه يوظف بشكل لافت أسلوب الجناس في أحسن صوره، بالنظر إلى" قدرته على الإسهام في البناء الإيقاعي للنص إذ تخول له طاقة بعث إيقاع موسيقي تتناغم فيها الوحدات اللغوية فلا تصير الوحدة مكتفية بذاتها إذ تحتاج إلى ما يحركها لتكون صدى لها"[2]، وهو الحاصل داخل هذه القصيدة.

فنجده يسعى إلى الاستعانة بألفاظ تعبر عما كان يختلج في نفسه وتجانس المواضع التي كان يمر بها وما كان يمارسه من مناسك وهو محرم، فذكر "مِنًى" وجعلها بإزائها "المُنَى"، وذكر "خَيف" وجعله إزاءه "تَتَخَوَّفُ"، وذكر "الإِحْرَام" وجعل إزاءه "حَرَام"، و ذكر "القَذْف" بقوله "قَذْفِي" وجعل إزاءه "تَقْذِف"، وذكر "النَّفْر" وجعل إزاءه "نِفَارِي"، ومثل هذا كثير في قصيدته.

1- مِنًى: منسك من مناسك الحج. المُنى: الرغبة المرجوة. الخَيْف: مسجد الخيف وهو مسجد منى أنشىء في العصر العباسي الأول في بداية القرن الثالث الهجري. إِعْراضنا: صدنا. وِصَالنا: اجتماعنا لمبادلة الحب. نَصْدف: نعرض ونصد. قَذْفِي: رميي. النَّوى:البعاد. تَقْذف: تبعد. نَفَاري: خوفي وتباعدي. ليلة النفر: اليوم الذي ينفر فيه الحجاج من مكة إلى المدينة. العِيَافة: الظن والحدس. غَرَارَين: سيف ذو حدين. مُرْهف: حاد. أَغَنُّ: في صوته غنة. مُهَفْهَف: ضامر البطن. أَشْنَب: أبيض الأسنان حَسَنَها. أَحْور: اشتد بياض عينه مع سواد سوادها. أَوْطَف: كثير شعر أهداب العين. مُسْهد: مؤرق. مُرْتَاب: شاك. أَقْصَر: تراجع، كفَّ. مُدْنَف: أضناه الحب وأتعبه. يوسف: ثقة الدولة.

2- الحاج الأحمر: الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، بوقيراط، مستغانم، الجزائر، ط1، 2016، ص61.

ولا ريب أن هذه الطريقة في توظيف التجنيس يدل على قدرة كبيرة من الشاعر وبراعة فنية في التلاعب باللغة الشعرية بغية تجميل نسجه، من خلال التعاطي مع ما يتيحه له التجنيس من جمالية إيقاعية، يستطيع بالكاد أن ينسينا في الإيقاع الخارجي لنصه الطافح هو الآخر بالنغمية.

كما عرفت هذه القصيدة حضورا لأسلوب بديعي أخر لا يكاد يقل جمالا عما سبقه بل إن تداخله مع باقي الأصباغ الأخرى، أسهم بوضوح أكثر في زيادة من درجة إيقاعه، حيث أتى الشاعر بأسلوب التفويف[1] الراجع إلى الألفاظ دون المعنى في أكثر من موضع في قصيدة ومن ذلك قوله :

أَمَا إِنَّهُ لَوْلَا أَغَنُّ مُهَفْهَفٌ وَأَشْنَبُ بَرَّاقٌ وَأَحْوَرُ أَوْطَفُ

لَرَاجَعَ مُشْتَاقٌ وَنَامَ مُسَهَّدٌ وَأَيْقَنَ مُرْتَابٌ وَأَقْصَرَ مُدْنَفُ

نلاحظ في هذين البيتين كيف استطاع الشاعر أن يأتي بمعان كثيرة، ضمن جمل متساوية في الزِّنة، نتيجة استواء أطرافها وتشابهها وملاءمة بعضها البعض، فذكر في البيت الأول حسن صوتها وضمور بطنها وبياض أسنانها وحسنها وغزارة شعرها وتحدث في البيت الثاني عن أثر ذلك الجمال في نفس المشتاق والمسهد والمرتاب والمريض، وكل هذه المعاني جاءت جملها معطوفة بعضها على بعض، من خلال تكرار حرف العطف " الواو"، الملائم لمعاني هذه الجمل.

ثم إن البيت الأول من هذين البيتين قد حمل لونا بديعيا أضاف بعد التفويف إلى هذا البيت شيئا من الحسن، إذ نلاحظ حضورا أسلوب التصريع، حيث جاء عجر البيت "أَوْطَفُ" مقفى بنفس قافية عجر البيت " مُهَفْهَف"، هذه الأخيرة أحدثت إيقاعا خاصا بها، حيث جانست نفسها تجانسا ذاتيا، ذلك أن أصواتها وهي تتكرر كانت كفيلة بإحداث صدى موسيقي.

والأصل في التصريع أن يأتي في البيت الأول من القصيدة حتى يلفت انتباه المتلقي إلى طبيعة القافية التي وقع اختيار الشاعر عليها، وهو الحاصل في هذه القصيدة، في قوله :

1- التفويف: مشتق من قولهم: برد مفوف، وهو الذي فيه خطوط بيض تغاير سائر لونه، وحقيقته: إتيان المتكلم بمعان شتى من أغراض الشعر من غزل أو مدح أو غير ذلك في جمل من الكلام، كل جملة منفصلة من أختها مع تساوي في الوزنية، ويكون بالجمل الطويلة والمتوسطة والقصيرة وهي أحسنها. ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج2، ص308.

يَــذِيلُ الْهَــوَى دَمْعِــي وَقَلْــبِي الْمُعَنَّــفُ وَتَجْنِي جُفُــونِي الْوُجْــدَ وَهْــوَ الْمُكَلَّــفُ[1]

في حين أنه إذا ما جاء في أبيات أخرى غير البيت الأول من القصيدة ومن غير تكلف، إنما يحمل معه تأكيدا على تمكن الشاعر وقوة طبعه وسعة تبحره، ويمنح النص- مثلما ذهبنا إليه سابقا- شيئا من التناسق والتوازن النغمي وهو ما يخدم بالضرورة إيقاعه العام، ليخلق هـذا التنـوع في الحضور البديعي، طـربا يستـخـفـك إذا مـا سمعتـها، ويـداخلك الارتيـاح إذا ما أنشدتها.

وننهي قراءتنا البديعية لهذه الأبيات، ونحن نقف على البيت الأخير منها على أسلوب بديعي، ينم عن براعة الشاعر وقدرته على التأنق، إذ نرى كيف أنه أحسن التخلص وهو ينتقل من التغزل بالفتاة المحرم إلى مدح يوسف ثقة الدولة، ولا ريب أن الانتقال بين هذين الغرضين دون غيرهما هو الأحسن، وقد جاء هذا التخلص" على وجه سهل برابطة ملائمة ، وجهة جامعة مقبولة يختلس بها المقصود اختلاسا رشيقا، لا يتفطن السامع للانتقال من المعنى الأول إلا وقد رسخت ألفاظ المعنى الثاني في السمع، وقر معناه في القلب لشدة الالتئام بينهما"[2] فقد عرف الشاعر كيف يتخلص من الحديث عمن أحب إلى مدح ثقة الدولة يوسف، بقوله وهو يجيبها عن من يعطيه مالا إذا فني ماله بقوله: يوسف، ولا شك أن هذا الصبغ البديعي أضاف إلى النص رونقا وبهجة، وسلك به من كمال الحسن نهجة.

ليُظهر استكشاف إيقاعية بنى الأساليب البلاغية لهذه النصوص وأخرى، احتفاء الشعراء الجزائريين في أكثر خطاباتهم الشعرية، بمختلف الألوان البلاغية، التي يحمل الكثير منها طابعا إيقاعيـا مثيرا ، بغية زيادة الإثارة الذهنية والنفسية، في ظل وجود متلقي يتحرك قراءة أو سماعا وراء كل أثر تحسيني زائد، وهذا من خلال تضافرها مع باقي الظواهر الإيقاعية الأخرى، لتصير بذلك الأساليب البلاغية على تنوعها، ذات دور إيقاعي هام داخل الخطاب الشعري، أهمية إيقاعات الأخرى.

1- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي، ص113.

2- ابن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع، ج3، ص240.

خـــــاتـــمـــة

إذا كان لا بد من وقفة أخيرة، نحدد فيها أبرز النتائج التي توصلنا إليها، بعد هذا التطواف الذي رحنا نرصد من خلاله مختلف الظواهر الإيقاعية المتجلية في ثنايا الشعر الجزائري القديم، فإنه يمكننا الحديث عن جملة من النتائج تؤكد تمكن الشاعر الجزائري في القرنين الخامس والسادس الهجريين من التأسيس للشعر الجزائري والنهوض به، من خلال نصوص شعرية على درجة عالية من الجودة، وهذا رغم الظروف التي كانت تمر بها الجزائر في تلك الفترة، ثم إن سعينا إلى رصد تجليات مختلف الظواهر الإيقاعية داخل النص الشعري الجزائري، أثبت مدى قدرة شعرائنا في ممارستهم الإبداعية على استغلال كافة الإمكانات الإيقاعية لخدمة نصوصهم الشعريه في جانبيها الدلالي والجمالي، هذه الإمكانات تجلى لنا أثرها بعد الوقوف على مختلف البنيات الإيقاعية الصوتية والعروضية والقافوية والصرفية والبلاغية، لتخلق هذه الجوانب في ظل تواشجها إيقاعا متكاملا، استطاع المساهمة في تحقيق شعرية النص الجزائري في تلك الفترة، ومن أبرز ما تمكنا الوصول إليه من نتائج نذكر:

- التواتر الصوتي الملحوظ لبعض الأصوات دون أخرى كان له ارتباط وثيق الصلة بالحالة النفسية للشاعر الجزائري بالنظر إلى طبيعة الصوت الواحد في ذاته، ومدى انسجام الأصوات ككل وتناغمها مع بعضها من حيث الصفات.
- النص الجزائري القديم استطاع هو الآخر أن يثبت لنا أن مسألة هيمنة صوت أو أكثر لا يمكن أن ينظر إليه تلك النظرة الاعتباطية، فقد بدا واضحا من خلال النصوص التي وقفنا عليها، كيف أن أكثر الأصوات حينما ترددت بصورة ملحوظة، استطاعت بما تضمره من معان، أن توحي بدلالات كامنة وراء الألفاظ والعبارات والتراكيب، كان الشاعر يسعى إلى البوح بها.
- الحضور المميز لبعض الأصوات، وبعيدا عن مساهمته في شحن الكلام بمختلف الإيحاءات والدلالات، استطاع أن يمنح النص الشعري الجزائري القديم إيقاعا صوتيا مميزا ناتجا عن التتابع المنتظم والمثير لهذه الأصوات.
- الدراسة الإحصائية المتعلقة بطبيعة البحور الشعرية التي نظم عليها الشعراء الجزائريون القدامى قصائدهم، بينت اعتمادهم بشكل كبير على البحور الشعرية الطوال (الطويل، الكامل، البسيط، الوافر، الخفيف)، وهي نفسها البحور التي كانت مهيمنة

على النظم الشعري العربي عامة، ما يؤكد على أن الشاعر الجزائري كان ينهج نهج الشاعر العربي في أسلوب نظمه من الناحية العروضية.

- اعتماد الشاعر الجزائري على البحور الطوال في أغلب ما نظم من شعر، يعود لكون هذه البحور قد منحته المجال الواسع للتعبير عن خواطره، والإفصاح عن مكنوناته بالشكل الذي يرتضيه.
- عناية الشعراء الجزائريين بمسألة انتقاء البحر الشعري المناسب للغرض، والذي يمكنه أن يقع عائقا أمام الحالة الشعورية المراد التعبير عنها، أمر بدا واضحا ونحن نقف على مدى التناسب القائم بين إيقاع كل بحر والنص الشعري الذي نظم عليه، ما أثبت لدينا أن البحور في مجملها لا تحمل نفس القدرة التعبيرية أو الدرجة الجمالية.
- إقدام الشعراء الجزائريين القدامى على الاستعانة بما رخص لهم من انزياحات عروضية، من خلال عدولهم عن النظام الوزني للبحر الشعري، أمر ساهم في تحقيق غايات فنية وجمالية، لم يكن بإمكان الصورة المعيارية للأوزان العروضية تحقيقها.
- القافية هي الأخرى أثبتت أن حضورها داخل النص الشعري الجزائري قائم وفق عدة اعتبارات، لعل أهمها ذلك التشاكل الحاصل بينها وبين ما يحمله النص من معان ودلالات، علاوة عن الجانب النغمي لها، على اعتبار أنها ذات طابع ترنمي بالدرجة الأولى، وهو أصل وضع الشعر.
- تردد الصيغ الصرفية وفق نفس القالب الصرفي داخل النص الشعري الجزائري القديم، شكل سمة إيقاعية مميزة، ساهمت بصورة واضحة في خلق إيقاع مميز، ناتج عن ذلك التردد النغمي الموحد للصيغ الصرفية للكلمات بعيدا عن طبيعة حروفها.
- اعتماد الشعراء الجزائريين القدامى على أسلوب التكرار الصرفي، سواء عن طريق تكرارهم للبنية الصرفية نفسها للأفعال أو تكرارهم للبنية الصرفية نفسها للأسماء على كثرة تنوع صيغهما واختلاف بعدهما الدلالي، قد شارك بشكل واضح في التكثيف من موسيقى النص، محققا بذلك ما يثير المتلقي ويمتعه، وهم بذلك يضيفون إلى نصوصهم إيقاعا آخر غير إيقاع الصوت وإيقاعي الوزن والقافية.

- أثبت النص الشعري الجزائري القديم أن الكلمة الأخيرة من البيت الشعري لا يقتصر دورها الإيقاعي على إيقاعية أصوات القافية، بل يتعدى ذلك إذا ما جاءت كلمات هذه القوافي على نفس الوزن الصرفي إلى الكلمة ككل.
- ساهمت مختلف الألوان البلاغية في بناء إيقاع النص الشعري الجزائري القديم من خلال توفير إيقاع بلاغي مهم، ناتج عن:
- التنويع في الأداء المتعلق بالظواهر التركيبية المنطوية تحت ما يسمى بعلم المعاني، ووفق ما تسمح به جوازات اللغة، وفي إيجاد تراكيب خاصة ذات إيقاع خاص أكثر تلاؤما وانسجاما مع الحالة النفسية للشاعر.
- البراعة في التصوير البياني القائم على الملاءمة الدلالية للصورة الشعرية وانسجام أطرافها، إلى جانب حدوث التناغم الكلي القائم بين مختلف الصور البيانية المساهمة في تشكيل البنية الفنية للنص الشعري، ما يمنح النص بنية إيقاعية تثير من دون شك المتلقي وتسترعي انتباهه.
- قدرة الشاعر الجزائري على التعامل مع مختلف الأصباغ البديعية، من خلال توظيفها في أحسن هيئة، وإخراجها في أحسن صورة، ما منح نصوصه إيقاعا بلاغيا مثيرا، يضاف إلى باقي الإيقاعات البلاغية الأخرى.

فـــــهـــــــرس المـــصادر والـــــمراجع

فهرس المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم)

الهمــزة

01 إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: محمد العيد، دار المعارف، ط1، 1988.

02 أبنية الأفعال – دراسة لغوية قرآنية، عبد العظيم الكوفي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دط، 1989.

03 إحياء النحو: إبراهيم مصطفى، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دس.

04 الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجذور: عبد الملك مرتاض، دار هومة، للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005.

05 الأدب في عصر دولة بني حماد،أحمد بن محمد أبو رزاق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979.

06 الأزهار الرياضية في أئمة وملوك الإباضية: سليمان باشا الباروني، مراجعة: محمد علي الصليبي، دار الحكمة، لندن، بريطانيا، ط1، 2005.

07 أساليب البيان في القرآن: جعفر السيد باقر الحسيني، مؤسسة بوستان كتاب، قم، إيران، ط1، 2009.

08 إستراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء، بسام قطوس، دار الكندي، عمان، دط، 1998.

09 أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدنة، جدة، السعودية، دط، دس.

10 الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1992.

11 الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي: ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.

12 الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
13 الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، دس.
14 أسلوبية الخطاب الشعري المعاصر: عبد الرحمن بن زورة، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، دط، دس.
15 الأسلوبية الصوتية: محمد الصالح الضالع، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، دط، 2002.
16 أشتات مجتمعات في اللغة والأدب: عباس محمود العقاد، دار المعارف، القاهرة ، مصر، ط6، دس.
17 الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة، مصر، د ط، دس.
18 الأصول في النحو، ابن السراج، تح: محمد عثمان، مج1، مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد، القاهرة، مصر، ط1، 2009.
19 إعجاز القرآن والبلاغة النبوية: مصطفى صادق الرافعي، دار التقوى للطبع والنشر، مصر، دط، 2014.
20 كتاب الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني، تح: إحسان عباس وآخران، مج19، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
21 إلياذة هوميروس: سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر، دط، 1904.
22 الإمتاع والمؤانسة: أبي حيان التوحيدي، ج2، اعتنى به وراجعه: هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2012.
23 الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين: أبي بركات بن الأنباري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الفكر، دمشق، سوريا.
24 إنتاج المكتوب صوتا: محمد السيد أحمد الدسوقي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007، 2008.
25 أنموذج الزمان في شعراء القيروان: حسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد عروسي المطوي، بشير كبوش، دط، الدَّار التونسية للنشر، تونس، 1986.

26 أنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم المدني، ج1، تح: شاكر الهادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، ط1، 1968.

27 الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس.

28 الإيقاع والدلالة في الشعر الهذلي: الحاج الأحمر، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، بوقيراط، مستغانم، الجزائر، ط1، 2016.

29 إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر: نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،دسوق، مصر، ط1، 2013.

30 الإيقاع في شعر الحداثة: محمد سالمان، دار العلم للإيمان والنشر، العامرية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008.

31 الإيقاع والزمان: جودت فخر الدين، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

البـــــاء

32 البسط الشافي في علمي العروض والقوافي: جبران ميخائيل فوتيه، مطبعة القديس جاورجيوس، بيروت، لبنان، دط، 1890.

33 البصائر والذخائر: أبو حيان التوحيدي، ج1، تح: إبراهيم كيلاني، مطبعة الإنشاء، دمشق، سوريا، دط، 1964.

34 بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: جلال الدين السيوطي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، دار الفكر، ط2، 1979.

35 البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: محمد إبراهيم شادي، الرسالة، القاهرة ، مصر، ط1، 1988.

36 البلاغة عند السكاكي: أحمد مطلوب، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، العراق، ط1، 1963.

37 بناء الأسلوب في شعر الحداثة: محمد عبد المطلب، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط2، 1995.

38 البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر: علي علي صبح، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط2، 1995.

39 البنى الفنية – دراسة في شعر مجد الدين النشابي: فارس ياسين الحمداني، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

40 بناء القصيدة في النقد العربي القديم: يوسف حسين بكار: دار الأندلس، لبنان، ط2، 1983.

41 بنية اللغة الشعرية: جون كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

42 البنية اللغوية لبردة البويصري: رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993.

43 البيان والتبيين: الجاحظ: ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط7، 1998.

التـــاء

44 التبيان في البيان: شرف الدين الطيبي، قرأه وعلق عليه: يحيى مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

45 تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، دط، دس.

46 تحليل النص الشعري – بنية القصيدة: يوري لوتمان، ترجمة: وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحم، دار المعارف القاهرة، مصر، دط، 1995.

47 ترتيل القرآن في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: عبد الفتاح البركاوي، الجريسي، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

48 تصريف الأفعال والأسماء في ضوء أساليب القرآن: محمد سالم محيسن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

49 تاريخ الأدب الجزائري: محمد الطمار، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2006.

50 تاريخ الجزائر في القديم والحديث: مبارك الميلي، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، ج2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، دس.
51 تصريف الأسماء في اللغة العربية، شعبان صلاح، دط، 2016.
52 التصوير الشعري: عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000.
53 التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 2014
54 التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1986.
55 التفسير النفسي للأدب: عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ط4، دس.
56 تلخيص الخطابة، ابن رشد، تحقيق وشرح: محمد سليم سالم، القاهرة، مصر، 1967.
57 تلخيص المفتاح: محمد القزويني، مكتبة البشرى، كراتشي، باكستان، ط1، 2010.
58 تهذيب اللغة: محمد بن أحمد الأزهري، ج1، تح عبد السلام محمد هارون، دار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، دط، 1964.
59 توترات الإبداع الشعري: حبيب مونسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دس.
60 توضيح البديع في البلاغة: محمد طه الهلالي، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997.
61 التوقيع والتطويع: محمد هادي طرابلسي، عندما يتحول الكلام نشيد كيان، دار محمد علي للنشر، صفاقص، تونس، ط1، 2006.

الجيم

62 الجديد في علم العروض والقوافي: قيصر مصطفى، الأشرف للكتاب العربي، الحراش، الجزائر، ط1، 2014.
63 جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس: الحميدي، تح: بشار عواد معروف، محمد بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 2008.

64 الجملة في الشعر العربي: محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1990.

65 جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر: محمود محمد شاكر، ج1، جمعها وقرأها وقدم لها: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

66 جوامع علم الموسيقى: ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1956.

الحاء

67 حداثة التواصل – الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية: عبد الغني حسني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

68 الحلة السيراء: ابن الأبّار، تح: حسين مؤنس، ج2، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1985.

69 الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية: مؤلف أندلسي، تح: سهيل زكار، عبد القادر زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، ط1، 1979.

الخاء

70 خريدة القصر وجريدة العصر: عماد الدين الأصفهاني، قسم شعراء المغرب، ج1، محمد المرزوقي وآخران، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1986.

71 الخصائص: عثمان بن جني، ج1، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، مصر، ط2، دس.

72 خصائص الحروف العربية ومعانيها: حسن عباس، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1998.

73 خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

الدال

74 دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، دس.

75 دراسة في علم الأصوات: حازم على كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

76 الدر الوقاد في شعر بكر بن حماد: محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم، الجزائر، ط1، 1996.

77 دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط3، 1992.

الذال

78 الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: علي بن بسام الشنتريني، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1997.

الـــراء

79 رسائل الجاحظ، الجاحظ، ج2، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، دس.

80 الرسالة العذراء: إبراهيم بن المدبر، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1931.

81 ابن رشيق الناقد الشاعر: عبد الرؤوف مخلوف، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، دس.

82 الرعاية: مكي بن أبي طالب القيسي، تح أحمد حسن فرحات، دار عمار، عمان الأردن، ط3، 1996.

83 الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج: محمد طمار، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2007.

الزاي

84 زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر: التجيبي، اعتنى به: عبد القادر محداد، بيروت، لبنان، دط، 1939.

85 زمن الشعر: أدونيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

86 زهر الآداب وثمر الألباب: إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تح: محمد علي بجاوي، ج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1953.

السين

88 سر صناعة الإعراب: عثمان بن جني: تح: حسن الهنداوي، ج1، دار القلم، دمشق، سوريا، ط3، 1993.

89 سقط الزند: أبو علاء المعري، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1957.

90 سيميائية الألوان في القرآن: كريم شلال الخفاجي، دار المتقين للثقافة والعلوم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

91 سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي: عبد الملك المكي، تحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود، على محمد معوض، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

92 السياسة الداخلية للخلافة الفاطمية في بلاد المغرب الإسلامي: مرمول محمد صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، حيدرة، الجزائر، دط، 1983.

93 سياسة المعنى: محمد بن العربي الجلاصي، ج2، مؤسسة مرايا الحداثة للإنتاج الفكري، ط1، 2006.

94 سياق الحال في كتاب سيبويه: أسعد خلف العوادي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

الشين

95 شذا العرف في فن الصرف: أحمد الحملاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2009.

96 شرح أشعار الهذليين: الحسن بن سعيد السكري، ج2، تح:عبد الستار أحمد فراج، راجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة، مصر، دط، دس.

97 شرح ديوان عنترة: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

98 شرح شافية بن الحاجب: رضى الدين الاستراباذي، ج1، تح: محمد نور الحسن وآخران، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1982.

99 شعراء الجزائر على عهد الدولة الحمادية: مختار حبار، تقديم: عبد الملك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، دط، 1998.
100 شعر الأحوص الأنصاري: الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق: إبراهيم السامرائي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق، دط، 1969.
101 الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: محمد النويهي، ج1، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دس.
102 الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: إليزابيت درو، تر: محمد إبراهيم شاوش، مكتبة منيمنة، بيروت، لبنان، دط، دس.
103 الشعر الوجداني في المغرب العربي: محمد مرتاض، دار هومة، الجزائر، دط، 2015
104 الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1989.
105 الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
106 شعرية النص عند الجواهري: على عزيز صالح، الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

الصاد

107 الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ابن فارس، تعليق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص212.
108 الصرف التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم: محمود سليمان ياقوت، مكتبة المنار الإسلامية، الكويت، ط1، 1999.
109 الصرف العربي أحكام ومعان: محمد فاضل السامرائي، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
110 الصلة: ابن بنشكوال، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ج1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 1989.

111 كتاب الصناعتيتن: الحسن بن عبد الله العسكري، تح علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، مؤسسة دار الكتاب الحديث للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط2، دس.
112 الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1971.
113 الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر: رمضان عبد الله، مكتبة بستنا المعرفة، طباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

الطاء

114 طبيعة الشعر: هربرت ريد، ترجمة: عيسى على العكوب، مراجعة: عمر سيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا. دط، 1997.

العين

115 عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية: أحمد أحمد بدري، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، دط، دس.
116 عبد المؤمن بن علي مؤسس الدولة الموحدية: صالح بن قربة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، دط، 1991.
117 العربية والتطبيقات العروضية: ممدوح عبد الرحمن الرمالي، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1996.
118 عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
119 عروض الشعر العربي وقافيته: عبد الكريم أسعد قحطان، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.
120 العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه: محمود على السمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1986.
121 العقد الفريد: أحمد بن عبد ربه الأندلسي، ج6، تح: عبد المجيد الرحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

122 علم الأصوات: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2000.
123 علم البديع: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دس.
124 علوم البلاغة: محمد أحمد قاسم ومحي الدين ديب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.
125 علم الصرف الصوتي: عبد القادر عبد الجليل، دار أزمنة، عمان، الأردن، دط، 1998.
126 علم اللغة: محمود السعران، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، دس.
127 علم العروض والقافية، واضح محمد الصمد: المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، رويبة، الجزائر، دط، 2011.
128 العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني، ج1، تح توفيق النيفر وآخران، دار مداد يونيفارسيتي بلاس، الجزائر، دط، 2013.
129 عنوان الأريب عما نشأ بالبلاد التونسية من عالم أديب: محمد النيفر، تذييل واستدراك: علي النيفر، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
130 عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

الغين

131 الغربال: ميخائيل نعيمة، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دس.
132 غاية الأدب وخزانة الأرب: ابن حجة الحموي، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

الفاء

133 في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1974.
134 في الشعر والشعراء: ت.س. اليوت، ترجمة، محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991.

135 الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ: أحمد المعري، ضبطه وفسر غريبه ونشره: محمود حسن الزناتي، ج 1، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ط1، 1938.

136 فقه اللغة وخصائص العربية: محمد المبارك، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1964.

137 في النحو العربي،: مهدي المخزومي، قواعد وتطبيق، القاهرة، مصر، ط1، 1966.

138 فن الشعر: أرسطوطاليس، ترجمة وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1953.

القاف

139 القافية دراسة صوتية جديدة: حازم على كمال الدين، مكتبة الآداب، مصر، دط، 1998،

140 القافية والأصوات اللغوية: محمد عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، دس، دط.

141 قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1978.

142 قصيدة الشعر من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني: رحمن غركان، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

143 القصيدة العربية الحديثة: محمد صابر عبيد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001.

144 قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، مطبعة العالمية، القاهرة، مصر، دط، 1964.

145 قضايا الشعريات: عبد الملك مرتاض، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2009.

146 القوافي وما اشتقت ألقابها منه: المبرد، تح: رمضان عبد التواب، جامعة عين الشمس، القاهرة، مصر، 1978.

الكاف

147 الكتاب: سيبويه، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1982.

148 كتاب البديع: ابن المعتز، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع،
149 كتاب القوافي: الأخفش بن سعيد بن مسعدة، تح: أحمد راتب النفاخ، دار الامانة، ط1، 1974.
150 كتاب القوافي: عبد الباقي عبد الله، تح محمد عوني عبد الرءوف، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، مصر، ط2، 2003، ص 71، 72.
151 كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس: الكتاني، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دس.
152 كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: محمد علي التاهنوي، تح: على دحروج، ج1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

الـلام

153 اللزوميات: أبو العلاء المعري، ج1، تح: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دط، دس.
154 لسان العرب: ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دس.
155 لغة الأمة ولغة الأم: عبد العلي الودغيري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2013.
156 لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الورقي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1983.
157 اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1994.
158 اللغة وبناء الشعر: محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة ـ مصر، ط1، 1992.
159 اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دس، 1995.

الميم

160 مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر: أ.أ رتشاردز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى البدوي، مراجعة: لويس عوض، سهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

161 المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير، القسم الأول، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، القاهرة، مصر، دط، دس.

162 مجالس ثعلب: أحمد بن يحي ثعلب، شرح وتحقيق: محمد عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط2، 1960.

163 المحيط: الفيروزآبادي، تح: مكتب تحقيق التراث، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

164 محنة المثقف دراسة نصوص عبد الله بن المقفع أسلوبيا: عبد الحسين العمري، تموز للطباعة ونشر وتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

165 المخصص: ابن سيده الأندلسي، تح: عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس.

166 المختصر في أصوات اللغة العربية: محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط4، 2006.

167 المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: – عبد الله الطيب، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989.

168 مرايا التخييل الشعري: محمد صابر عبيد، دار عالم الكتب الحديث، ط1، 2006.

169 مسائل فلسفة الفن المعاصرة: جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1948.

170 المساعد على تسهيل الفوائد: بهاء الدين بن عقيل، ج 4، تح: محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، سوريا، دط، 1980.

171 موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2 ، 1952.

172 موسيقى الشعر: محمود السعران مكتبة بستان المعرفة، طباعة ونشر وتوزيع الكتب، الإسكندرية، مصر، دط، دس.
173 موسيقى الشعر العربي: شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، 1978.
174 موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، دط، 1996.
175 موسيقى الشعر عند جماعة المهجر: كمال محمود جمعة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
176 الموسيقى الكبير: الفارابي، تح: غطاس عبد الملك، دار الكاتب العربي، القاهرة، دط، 1967، ص1085.
177 مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: ابن فضل الله العمري، تح: كامل سليمان الجبوري، ج17، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 2010.
178 المسالك والممالك: عبد الله البكري، تح: جمال طلبة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
179 المصطلح الصوتي في الدراسات العربية: عبد العزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000.
180 المطرب في أشعار أهل المغرب: عمر بن دحية، تح: إبراهيم الأبياري وآخران، دط، دار العلم للجميع ، بيروت، لبنان، 1955.
181 مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: ابن خاقان، تح: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
182 المعجب في تخليص أخبار المغرب: عبد الواحد المراكشي، شرحه واعتني به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
183 معجم التعريفات: الشريف الجرجاني، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، دط، دس.
184 معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: كامل المهندس و مجدي وهبي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

185 معجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004.
186 معطيات الحضارة المغربية: عبد العزيز بنعبد الله، ج2، دار الكتب العربية، الجزائر، دط، 1963.
187 معاني الأبنية في العربية: فاضل صالح السامرائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007.
188 المغرب الأوسط في ظل صنهاجة: محمد طمار، ديوان المطبوعات الجامعية، بن العكنون، الجزائر، دط، 2010.
189 رابح بونار: المغرب العربي تاريخة وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، دط، 1981.
190 المغرب في حلى المغرب: علي الغرناطي الأندلسي، ج1، حققه وعلق عليه: شوقي ضيف، دار المعارف، ط4.
191 مفتاح العلوم: السكاكي، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
192 المقتبس في أخبار بلد الأندلس: ابن حيان الأندلسي، شرحه واعتنى به: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.
193 المقتضب: المبرد، ج1، تح محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
194 مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن ابن خلدون، ج2، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1، 2004.
195 الممتع في صنعة الشعر: عبد الكريم النهشلي القيرواني، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دس.
196 الممتع الكبير في التصريف: ابن عصفور الاشبيلي، تح: فخر الدين قبادة، ج1، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
197 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتب، تونس، ط3، 2008.

198 المنصف: عثمان بن جني، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ج1، دار إحياء التراث القديم، ط1، 1954.
199 من الصوت إلى النص: مراد عبد الرحمن مبروك، عالم الكتب، القاهرة، مصر، دط، 1993.
200 المنهج الصوتي للبنية العربية: عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، دط، 1980.
201 من وظائف الصوت اللغوي: أحمد الكشك، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

النون

202 نظرات جديدة في فن الشعر: إبراهيم العريض، ج1، الكويت، ط2، 1974.
203 نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.
204 نظرية الأدب: رنيه وليك وآوستن وارن، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، 1992.
205 نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: صلاح عبد الفتاح الخالدي، دار الشهاب، الجزائر، دط، 1988.
206 نظرية القافية: مصطفى حركات، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، دط، 2016.
207 نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: تامر سلوم، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 1983.
208 نفاضة الجراب في علالة الاغتراب: لسان الدين بن الخطيب، نشر وتعليق: أحمد المختار العبادي، دار النشر المغربية، دار البيضاء.
209 النقد الأدبي أصوله ومناهجه: سيد قطب، القاهرة، مصر، ط6، 2006.
210 النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1993.

211 النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1997.

212 نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دس.

213 نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال ، دار الفكر العربي، دط، 1978.

214 نمط صعب ونمط مخيف: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

الواو

215 وحي القلم: مصطفى صادق الرافعي، راجعه واعتنى به درويش الجويدي، ج3، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، دط، دس.

216 الوساطة بين المتنبي وخصومه: عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، دار النشر عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، مصر، دط، 1966.

217 الوعي والفن: غيورغي غاتشف، تر: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 146، 1990.

218 وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: ابن خلكان، تح إحسان عباس، المجلد 02، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1978.

219 الوافي بالوفيات: الصفدي، تح: أحمد أرناؤوط، تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

الدواوين الشعرية

220 ديوان ابن رشيق القيرواني: ابن رشيق القيرواني، جمعه ورتبه: عبد الرحمن ياغي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1989.

221 ديوان ابن هانئ الأندلسي: ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.

222 ديوان حسان بن ثابت: حسان بن ثابت، شرحه: عبد أمهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

223 ديوان المتنبي: أحمد أبو الطيب المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1983.

224 ديوان امرئ القيس: امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004.

225 ديوان البحتري: البحتري، مجلد2، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3، دس.

226 ديوان الرافعي: مصطفى صادق الرافعي، شرحه محمد كامل الرافعي، ج1، جامعة الإسكندرية، مصر، دط، 1907.

227 ديوان الأخطل: الأخطل، شرح وتصنيف: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994.

رسائل الدكتوراه والماجيستر

228 الإدغام في ضوء علم اللغة الحديث: عبد اللطيف وجدان، رسالة ماجيستر، جامعة مؤتة، الأردن، 2002، ص140،141.

229 بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر: صيرة قاسي، فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، إشراف: أحمد حيدوش، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.

الدوريات والمجلات

230 مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية الغربية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، يوسف وغليسي، مجلة علامات، مج 16، العدد 64، 2008.

231 فلسفة الحركات في اللغة: أحمد الأخضر غزال، مجلة اللسان العربي، المغرب، الرباط، المجلد 10، ج1.

232 من صور الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم: العبد محمد سيد سليمان، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع 36، 1989.

فـــهـــــرس
المـــحـــتـــويـــات

فهرس المحتويات

المقدمـــة	أ - هـ
المـدخـــــل	34-1
ماهيـــــة الإيـــقـــــاع	3-2
الإيقاع في النقد العربي القـديم	5-3
الإيقاع في النقد الـــغـــربـــي	08-5
الإيقاع في النقد العربي الحديث	10-8
الخطاب الشعري الجزائري القديم قبل القرن الخامس	22-11
الشعر الجزائري في عهد الرستميين	18-13
الشعر الجزائري في عهد الأغالبـة	21-18
الشعر الجزائري في عهد الفاطميين	22-21
الخـطـاب الشعـري الجـزائـري في القرنييـن الخـامس والسادس الـهجرييـن	34-23
الفصل الأول: البنيات الأسلوبية للإيقاع الصوتي	90-35
توطئـــــــــة نـــظـــريـــــــة	39-36
التواتـر الصوتـي للصوامت المجهـورة	57-40
التواتـر الصوتـي للصوامت المهموسة	75-57
التواتـر الصوتـي للصـــوائـــــت	90-76
الفصل الثاني: البنيات الأسلوبية للإيقاع الخارجي	141-91
تـوطـئـــــة نـظـــريـــــة	97-92
الأنساق الإيقاعية بين البنية والدلالة	121-97
إيقاعيـــة البحـــور الطـــوال	121-102
إيقـــــاع البحـــــر الكامـــل	105-102
إيقـــــاع البحـــــر البسيـط	110-105
إيقـــــاع البحـــــر الخفيـــف	115-110
إيقـــــاع البحـــــر الطويـــل	121-115

القافية الشعرية – التناسب الفني والأثر الإيقاعي	141-121
الفصل الثالث: البنيات الأسلوبية للإيقاع الصرفي	177-144
تـــوطئـــة نـــظـــريـــــة	150-145
إيقاعية البنى الصرفية للأفعال	158-151
إيقاعية البنى الصرفية للأسماء	166-158
إيقاعية البنى الصرفية للقافية	177-167
الفصل الرابع: البنيات الأسلوبية للإيقاع البلاغي	230-178
توطئـــة نـــظـــريـــــة	188-179
إيقاعية أساليب علم المعاني	200-189
إيقاعية الألـوان البـيـانـيـة	215-200
إيقاعية الأصباغ البـديـعيـة	230-215
خـــاتـــمـــــــة	234-231
فهرس المصادر والمراجـــــع	254-235
فهرس المـــحـــتـــويـات	257-255

ملـخـص البحـــث

يـــتـنـــاول هــذا البحث موضوع البنيات الأسلوبـيـــة للإيقـــاع في الشعر الجزائـــري القديـم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، وقد رأى البحث أن أنسب منهج قـــادر على إدراك هــذه البنيات الأسلوبية هو المنهج الأسلوبـي بـما يـمتلكه من آليـــات إجـرائيـــة يـمكن من خلالـها رصد مكامن جـماليـــة النـص الشعري الجزائـــري إيـقاعـيا.

ولقـد سعى البحث من خـلال هذه الـمقاربة الأسلوبيـــة إلى الوقـــوف عـلى أربـعة مستويات إيقاعية، تـمثلت في الـمستوى الصوتـي والخارجي والصرفي والبلاغي، متوخيـن من وراء هذا التنـويع على مستوى البنى الأسلوبية التي استـطاعت أن تكمل بعضها بعضا، إبـراز أهـم خصوصيات الإيقاع في شعرنا الجزائري القديـم، وهي غـاية مـــا نطمح إليــه في هـــذا البـحث.

وبـــعـد هذه الرحـــلة الطويلة التي تشعبت أطرافها فلم تكد تخلو من الصعوبة، خلص البحـث إلى جـملة من النتائج، أثبت من خلالـها قدرة الشاعر الجزائري في مـمارسته الإبداعية على استغلال كافة الإمكانات الإيقاعية الـمتـــاحة، بغية تـحقيـق شعريـــة نـصـــه.

Research summary

The stylistic stuctures in ancient algerian poetry through the fifth and sixth century **A.H** is the core of our research , this later (our research) has found that the most appropriate method is able to recognise these stylistic structures is the stylistic approach with its mechanism procedures which monitor the aesthetics of the Algerian poetic text rhythmically .

We have stood at four rhythmic levels through this stylistic approach which are represented in different levels : sound , external , morphological and rhetorical , this diversification (of sound , exter , morph , rhetor …) is envisaged at the level of stylistic structures which were able to complement each other , and highlighting the most important characteristics of rhythm in our ancient poetry (Algrian ancient poetry) is very aspired by The researcher.

After this long and branched research it was hardly difficult ,this research came to many different conclusions and we proved through it that the ability of the Algerian poet in his creation practice on all the rhythmic possibilities available in his poetic text realization .