النص الشعري: الواجهة الصوتية ودلالة الإيقاع

أ.د. لبوخ بوجملين
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

Résumé:

Cetarticle intitulé « le texte poétique : l'interface phonétique et le sens du rythme » a pour objectif spécifique d'étudier l'interface phonétique du « riouayet ethalatha » « roman des trois », soulignant cela, ce qui nous donne le texte de ses caractéristiques uniques de son structure phonétique, "la formation phonétique poétique est plus difficile qu'il n'y paraît à première vue - que nous ne traitons pas dans la poésie avec des sens claire, nous avons affaire avec un monde spéciale plein de complexité en raison de la grande positions et les chevauchements et "l'ambiguïté, parce que l'étude des aspects phonétiques veut dire l'exploration des strates sémantiques et pragmatiques provoquées par le texte a cause de ses extensions de communication, ce qui à son tour, pousse le lecteur à utiliser le goût a travers les impressions initiales du processus de réception, puis déplacer le dispositif systématique suffisants et appropriées pour le processus de compréhension.

ملخص:

خصصت هذه الدراسة للواجهة الصوتية لرواية الثلاثة، مبرزا بذلك، ما يمنحه النص من خصائص مميزة لبنيته الصوتية، فالتشكيل الصوتي الشعري أشق مما يبدو أول وهلة–ذلك أننا لا نتعامل في الشعر مع معان واضحة، فنحن نتعامل مع عالم خاص يتمتع بتعقيد جم نظرا لكثرة مواقفه وتداخلها وغموضها، لأن دراسة الجوانب الصوتية يعني التنقيب عن الطبقات الدلالية والتداولية التي يحدثها النص من خلال امتداداته التواصلية؛ والتي بدورها، تدفع القارئ إلى تحكيم ذوقه عبر الانطباعات الأولية لعملية التلقي، ثم تحريك الجهاز المنهجي اللائق، والملائم لعملية الفهم.

توطئة:

"رواية الثلاثة" هي تأليف شعري مسرحي، اختار لها الشيخ البشير الإبراهيمي* بحر الرجز، كتبها سنة 1941م، وهو في إقامته الجبرية بـ"آفلو*"، وتقع في تسع وثمانين وثمانمائة بيتا، وقد قسمها إلى ثلاثة فصول سماها جلسات، ولعله يريد بلفظة "الرواية" ذلك المصطلح الشعبي الأكثر رواجا في الجزائر، والذي يعني "المسرحية" أو "التمثيلية" التي يطغى عليها طابع الهزل والسخرية التي تميز بها الشيخ في معظم كتاباته، وأما لفظة "الثلاثة" فقد قصد بها الشيخ الشخصيات الرئيسية في المسرحية وهم على التوالي:

الشيخ السعيد بن حافظ مدير المدرسة التربية والتعليم الحرة بقسنطينة، الشيخ عبد الحفيظ الجنان، الشيخ محمد ابن العابد الجلالي، وهذان الأخيران هما معلمان بالمدرسة نفسها. [i]

"رواية الثلاثة" إذن، هي نص شعري مسرحي، ومادة الشعر اللغة، والشاعر يخطو خطواته الأولى باتجاه اللغة؛ التي هي في الوقت عينه أبنية من الأصوات تشبه من حيث الدلالة المعنوية والمغزى الأصوات الموسيقية"[ii]، فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس[iii]. لذلك كان للمستوى الصوتي الصدارة دون المستويات الأخرى، والإيقاع الشعري لا ينحصر في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار، أو الموسيقى الخارجية، بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة.

ودراستي للمستوى الصوتي ليست بمعزل عما يسمى بعلم الأصوات، وهو فرع من فروع (علم اللغة العام) الذي يدرس الصوت الإنساني من جميع جوانبه، بداية بأعضاء النطق وكيفية صدور الصوت، وانتقاله عبر موجات صوتية وصولا إلى أذن السامع، وهذا ما يسمى بعلم الأصوات العام أو المجرد(**phonétique**)، ثم علم الأصوات الخاص أو التشكيلي، أو الوظيفي[iv](**phonologie**)، والذي يهتم بالجانب الصوتي داخل التراكيب اللغوية؛ من وظيفة الصوت، وموقعه في الكلمة، وتأثره بغيره، وتأثيره فيه؛ أي أنه يبحث في العلاقات المميزة لكل جزئية داخل النظام، فالتحليل الفونولوجي يركز على قضية العلاقات، إنه يضع الوظيفة قبل المادة[v] والحقيقة أن الدراسة الصوتية للنص لها أهميتها، وبخاصة إذا كانت الدراسة تتخذ النص الشعري موضوعا لها، "لأن الأمر لا يكمن في غرابة الألفاظ، وفي عمق المعاني"[vi]، بقدر ما يقوم على الجانب الموسيقي الذي يضفي عليه رونقا وجمالا، لأن الشعر كلام موسيقي، ولغة الشعر الأولى هي موسيقاه التي يعكسها الإيقاع بأنواعه، ولذلك فالدراسة تبقى قاصرة ما لم يراع فيها دراسة الصور التنغيمية، فالدراسة الدلالية لا يمكن أن تتميز ما لم ترتكز على دراسة الصور الصوتية"[vii].

من هذا المنطلق، خصصت هذه الدراسة للواجهة الصوتية لرواية الثلاثة، مبرزا بذلك، ما يمنحه النص من خصائص مميزة لبنيته الصوتية، "فالتشكيل الصوتي الشعري أشق مما يبدو أول وهلة، ذلك أننا لا نتعامل في الشعر مع معان واضحة، فنحن نتعامل مع عالم خاص يتمتع بتعقيد جم نظرا لكثرة مواقفه وتداخلها وغموضها"[viii]، لأن دراسة الجوانب الصوتية يعني التنقيب عن الطبقات الدلالية والتداولية التي يحدثها النص من خلال امتداداته التواصلية؛ والتي بدورها، تدفع القارئ إلى تحكيم ذوقه عبر الانطباعات الأولية لعملية التلقي، ثم تحريك الجهاز المنهجي اللائق، والملائم لعملية الفهم.

لقد كان لما تنفرد به اللغة العربية من طاقات إيقاعية بعيدا عن الصوت المجرد، أهمية خاصة في التعامل مع النص أثناء اهتمامي بالموسيقى الداخلية، سواء من حيث علاقة الإيقاع بالظلال النغمية الدلالية فقط، أم بوضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النص بأكمله؛ "لأن العلاقات بين الإيقاع وبين المعنى، في أشكاله المتعددة، هي التي تعني دارس الشعر، وأن دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها"[ix]، وهو ما يؤكده الناقد الشكلاني الروسي(**بريك BREAK**) في مقالة له بعنوان: (الإيقاع والتركيب) مشيرا إلى بعض هذه الصلة الحميمة في قوله: "بما أن البيت الشعري هو الوحدة الإيقاعية والتركيبية الهامة، فإن دراسة التشكل الإيقاعي والدلالي يجب أن تنطلق منه"[x].

موسيقى الإطار:

إن أول ما ينبغي أن نلاحظه، هو أن نص "رواية الثلاثة" نص أدبي ينتمي إلى جنس "الرجز"؛ فهو أرجوزة أكثرها "لزوم ما لا يلزم"[xi]، وقد يختلف هذا النوع من الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى، نظرا لمميزات وخصائص هذا البحر (الرجز) الموسيقية والإيقاعية، فهو بحر موحد التفعيلة، ظهر عند الشعراء بمظهرين:

أـ "استعماله بحرا عاديا، موحد القافية كبقية البحور، فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد.

ب ـ استعماله بحرا خاصا، متنوع القوافي مصرّع الأبيات، فسميت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز"[xii]، وهذا الاستعمال الخاص هو الذي سنهتم به في هذا المقام.

فنص الرواية، إذن، أرجوزة من النوع المزدوج الذي "يؤتى فيه ببيتين مقفيين من مشطور بحر، بعدهما غيرُهما بقافية أخرى"[xiii]، وهذا النوع من نظام القافية يخلق تنوعا وتعددا يخفف من قيود القافية الموحدة، فيثري موسيقى النص، كما نرى في هذه الأبيات من "رواية الثلاثة"، يقول الشيخ الابراهيمي:

ولي قَرونةٌ إذا ما هَجَسَتْ — هواجسُ الإلهام فيها انبجستْ
فيضا من الجَرْس الذي لا يُكذَّب — وذو الشكوك دائما معذَّبُ
وحدثتني اليوم أن الأمرا — رماد إيهام يغطي الجمرا
وأن هذا الجمع فيه سر — سينجلي للعين وهو شر[xiv]

فالأبيات كلها مصرّعة، ويشتمل كل منها على قافية تخالف ما قبلها وما بعدها، مما يضفي عليها شكلا موسيقيا يستقل فيه كل بيت عن الذي يليه.

وظاهرة المزدوج هذه، برزت في الرجز بخاصة، كما كانت نتيجة طبيعية لتطور الأفكار، فكان الرجز بأوزانه المتنوعة وباختلاف نظام قافيته خير ما يلائم ذلك التطور[xv].

وبغض النظر عن سبب تسمية الرجز بهذا الاسم، من كونه مضطربا، والعرب تسمي الناقة التي يرتعش فخذاها رجزاء، وارتباطه بالحداء لأنه يشبه من حيث إيقاعه مشي الجمال الهوينا[xvi]، إلا أنه من الناحية الموسيقية والإيقاعية يستمر بتقارب أجزائه، وقلة حروفه، وقصر أبياته، مما يجعل فيه حركة دائمة يتخللها سكون وهدوء بين البيت والآخر، كما يكثر فيه دخول العلل والزحافات والشطر، والنهك، والجزء، لذلك كثر شعر العرب على هذا البحر لسماحه بالتصرف الكثير واتساعه ولسهولته وعذوبته[xvii].

وقد استعمل الإبراهيمي هذا البحر كغيره من الشعراء والرجّار، فجاء نظم أرجوزته متماشيا مع خصائصه الموسيقية، فقد استعمله تاما* في معظم أبيات النص على الصورة: (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن(×2)، كما في قوله:

وانظرْ إلى التنكيت في قول الخطيبْ — فإن ذكر البؤس شيء لا يطيبْ
وليس من مكارم الأخلاق — تعريض ذي الغنى بذي الإملاق[xviii]

وقوله:

أو أنه صوت الغريض يطرحه — على الجواري والعقيق مسرحه
أو أن هذا الصوت قد كان امتزج — بنبرات معبد حين هزج
لما صرفت فيه كل الجهد — ولزهدت فيه بعض الزهد[xix]

كما استعمله مجزوءا، على الصورة: (ميتفعلن، مستفعلن ×2)، كما في قوله:

الخطب خطب فادح **والعيب عيب فاضح**
وعارنا في الناس لا **تحمله النواصح**[xx]

ونظرا لتقلبات هذا البحر وتنوع وجهه فإنه قد يشتبه (بالكامل)، كما يشتبه الهزج بالوافر. وهذا الاشتباه والتداخل بين البحرين يكون في ثلاث حالات:

- إذا دخل الإضمار أجزاءه، لأنه سيكون (متفاعلن، متفاعل...)
- إذا دخل الخزل الرجز ودخل الطي الكامل، لأن الكامل سيكون: (متفعلن، تفعلن...)، وهو وزن الرجز المطوي نفسه، (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن×2).

وتصبح تسمية البيت بالكامل، أو الرجز إذا دخل الوقص الكامل ودخل الخبن الرجز[xxi].

ويذهب الدكتور إبراهيم أنيس: "إلى أن مقاطع هذا الوزن إذا ما قورنت بمقاطع "الكامل" تجعلنا نرجح أن بحرا كالكامل قد سبق الرجز في الوجود وليس بعيد أن بحر الرجز تطور للبحر الكامل"[xxii].

ويمكن ملاحظة هذا الاشتباه في مقطوعة في وصف الرئاسة وقد بلغ عدد أبياتها واحدا وسبعين بيتا جاءت كلها موحدة القافية من بحر الكامل، ومثالها، قوله:

أعطوا الرئاسة حقها **أعطوا الرئاسة حقها**
إن العقوق مذلة **تعس امرؤ قد عقها**
الحر يعلي شأنها **والغر يبغي محقها**
إن الرؤوس رئيسة **لم تعد فينا افقها**
الله أحسن صوغها **وجلها وأدقها**
أو ما تراها أشرفت **لاشيء يعلو فوقها**
ما القول فيمن حطها **ما القول فيمن دقها**[xxiii]

وقد أشار الإبراهيمي إلى هذا الانتقال المفاجئ من بحر الرجز إلى الكامل على لسان أحد أبطال (الرواية) وهو (الجلالي)، بقوله:

أما ترى أن الرئيس قد عجز **فأخرج الميزان عن بحر الرجز**[xxiv]

وعليه نستنتج أن الإبراهيمي قصد الانتقال من الرجز إلى الكامل علما منه أن ذلك يجوز عروضيا*، فضلا على أن موضوع المقطوعة جاء مخالفا لموضوع نص الرواية، فميزه ببحر وقافية موحدة يختلفان عن بنية النص العروضية.

والنص، كما أسلفت، قد اتخذ من بحر الرجز مطية جعله يدخل في إطار المنظوم من الشعر، والنظم في حقيقته نوع من الشعر"لا لأنه ذو وزن وقافية فحسب، بل لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعناصر الإبداع..." [xxv]، وهذا ما عثرنا له على عدة أمثلة مبثوثة في داخل النص، بالإضافة إلى كونه نصا حواريا يقترب من الفن المسرحي، مما أفضى عليه صبغة المباشرة والتقريرية، ومع ذلك فلا نعدم وجود أمثلة تحمل معاني الإبداع ما يرقى بها إلى مرتبة الشعر الحقيقي كما في قوله:

وقبل أن تدهمنا القوافي **بوطأة شرورها ضوافي**
فتغتدي ربوعنا عوافي **تجري بها الروامس السوافي**[xxvi]

وقوله في مقطوعة يصف فيها الرئاسة:

وعلى الجماعة أن تفي لهم وتعطي صفقها
تعنو لهم وتمد في الطاعات دأبا عنقها
إن كنت كبش كتيبة فأغش الكتيبة وألقها

فالخيل في الهبوات تعرف هجنها أو عتقها

إن البروق كواذب والغيث يظهر صدقها
والسحب لا تحي الثرى مالم تتابع ودقها[xxvii]

هذا وقد جمع النص بين تقريرية الحوار المسرحي، وشعرية بعض المواقف الانفعالية، فضلا عما أفضته موسيقى الإطار أو الموسيقى العامة المتمثلة في بحر الرجز وما يحمله من نغمة منتظمة رئيسة من حيث الوزن والقافية "فالوزن تتعاقب فيه الحركة مع السكون، والقافية تأتي مع نهاية كل شطر [من البيت]، وهذا ما يجعل من الأرجوزة أنغاما كثيرة موحدة وقصيرة يسهل على السامع متابعتها ويتمكن المنشد من ضبطها"[xxviii].

ضف إلى ذلك أن "ظاهرة اللزوم" التي ميزت القافية بعامة كان لها إيقاع مميز أفضى على أبيات النص إطارا موسيقيا منتظما يشبه في وقعه على النفس بصمات موسيقية متساوية في أبعادها ودرجاتها، كما أنه "ينبغي أن يعلم أن لزوم ما لا يلزم لا يجوز أن يحاوله إلا الشاعر المتمكن المالك لناصية اللغة، وإلا فإنه إذا جاء متكلفا كان عيبا فاحشا في الشعر، لأنه يفقد الشعر مزيته في جمال التعبير ودقة التصوير"[xxix].

2. الإيقاع الداخلي: موسيقى الحشو أو(القيمة التعبيرية للأصوات):

ما نقصده بموسيقى الحشو هنا، هو تتبع دلالات بعض الحروف وكيفية توزعها داخل الأبيات، ثم إبراز ما لهذه الحروف من علاقة بالدلالة، وبخاصة في حال تكثيف بعض الحروف دون غيرها، "لأن الخصائص الدلالية للأصوات تأخذ أبعادا مختلفة (سمعية، بصرية، وحتى نفسية)، كما أن الفكرة القوية قد تترجم بأصوات قوية، والفكرة الهادئة بأصوات رقيقة"[xxx]، فضلا على الموسيقى التي يمكن أن تحدثها، وسنركز في هذا الجانب على حروف الهمس والجهر لنرى كيف وظفت في إطار النص، وهل دلت على معانيها مجردة أم خضعت لدلالة السياق؟.

الملاحظ هو استعمال بعض الحروف بصورة مكثفة تلفت الانتباه، كما يتضح في هذا البيت:

من ضيع الوقت استحق المقتا وباء بالوزر وساء سمتا[xxxi]

فهذا البيت الذي جاء على لسان (بوشمال) مخاطبا (الثلاثة)، تردد فيه حرف(التاء) أربع مرات، وحرف (السين) ثلاث مرات، وهما حرفان من حروف الهمس–إلا أن دلالة البيت هي السخط والمرارة والعتاب والاستنكار، ربما لأن طبيعة المهموس أنها تمتاز بالجهد، فهي مجهدة للتنفس لأنها تحتاج أثناء نطقها إلى قدر من الهواء أكثر ممن تحتاجه نظائرها المجهورة[xxxii].

إلا أنها في الأبيات الموالية جاءت معبرة عن الهدوء والمواساة على لسان(الجنان)، في مخاطبته (بوشمال) وهو يمدح فيه الهدوء والرزانة والصبر الجميل.

قد ذقت قبل اليوم ما قد ذقتا لكن وسعت رحمة وصمتا
ومن قديم بالذكاء فقتا وليتني أفقت إذا أفقتا
لا تحتمل إلا الذي أطلقتا فإن للصبر الجميل وقتا
لو كنت منذ يومين قد أشرقتا لقدتنا إلى الهدى وسقتا[xxxiii]

ترددت (التاءات) في هذه الأبيات سبع عشرة مرة، وتليها (القاف) خمس عشرة مرة، وهو حرف مجهور، ومع هذا التقارب في استعماله الحرفين في الأبيات من حيث العدد، إلا أنها جاءت لتدل على الهدوء والمدح لصفات (بوشمال)، وإن كان من العادة أن حروف الجهر تدل على القوة والشدة، لأن الصوت لا يحمل قيمة حقيقة، بمعزل عن تركيبة في سياق ما. [xxxiv]

وقد تردد الصوتان نفسهما في الأبيات الموالية على لسان (الجلالي) مخاطبا (بوشمال) وهو يطلب منه موقفا مناصرا له ولصديقه الجنان ضد الرئيس المجحف، بنبرة هادئة لا تخلو من لؤم ومراوغة:

ما ضر يا أحمد لو أعتقتا — إخوان صدق بهم التحقتا
مقدرين كل من وسقتا — من حكم غر وما نسقتا
ولو فعلت كنت قد أنطقتا — ألسنهم بشكرها أغدقتا
وما ثواب منفس أنفقتا — في طفلة يتيمة أصدقتا
أو حرة أسيرة أطلقتا — أو والد عن روحه صدقتا
أو بائس عن حاله رققتا — أو دم هدي في منى أرقتا
أو قول حق في الملا نفقتا — أو باطل بينهم محقتا
أجل من عتق لنا حققتا — وفتق ما من أمرنا رققتا
أصبت في الباب الذي طرقتا — وجئت بالبرهان إذ نطقتا
يا زمرة إن باعدوك اشتقتا — لو كنت عبدا لهم أبقتا [xxxv]

وفي هذه المقطوعة نلاحظ تراوح الحروف المستعملة بين الجهر والهمس، (فالتاء) وردت سبعا وثلاثين مرة، و(القاف) تسعا وعشرين مرة، تليها (الباء) عشر مرات ثم (الحاء)تسع مرات، ومع تراوح الحروف في المقطوعة بين الهمس (التاء والحاء) والجهر (القاف والباء)، إلا أن الدلالة العامة للأبيات هي الهدوء، فالموسيقى ليست إلا تابعة للمعنى، والمعنى يتغير من بيت إلى بيت، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون المساواة في النغم رتيبة[xxxvi].

وتبرز دلالة أصوات الهمس في هذين البيتين بصورة واضحة، موحية بنفسية (الجنان) وهو يعالج رغيف الخبز بحنان ورقة متناهيتين، فكانت دلالة أصوات الهمس متماشية والسياق، يقول:

أحط فيها بالبنان الخمس — إن لها فرقعة كالهمس
يا حسنها دائرة الشمس — لو لم تكن باردة في اللمس [xxxvii]

ما نلاحظه هنا هو تطابق الأصوات مع الدلالة خاصة عندما دعم الوصف بعبارة: (فرقعة كالهمس)؛ وهي تدل دلالة واضحة على الصوت، فضلا عن استعمال (السين) و(الهاء)، وما أعطياه من دلالة الدهشة والابتهاج لملامسة (الجنان) لرغيف الخبز. ومن ورود حروف الهمس في الدلالة نفسها ما جاء على لسان (الجنان) وهو فرح بالحصول عليها، فنجده يبارك التراب–الذي أخرجها والقرطاس الذي لفها، ويقاطعه (الجلالي) ليبارك بدوره الفم الذي يستفها، فيقول:

وبورك الترب الذي أخرجها — وفي خفا أطواره أدرجها
وبورك القرطاس حين لفها — وبورك الخيشوم حين نفها
وبورك الفم الذي قد سفها — ولمها الأكل حتى استفها [xxxviii]

فتردد حرف (الهاء) ثمانية مرات، ليعكس دلالة الأبيات المعبرة عن الفرحة والابتهاج.

وتدل حروف الهمس كذلك على القوة والعنف، كما يظهر ذلك في البيتين التاليين على لسان الرئيس:

الخطب خطب فادح والعيب عيب فاضح

وعرانا في الناس لا تحمله النواصح[xxxix]

فحرف الحاء الذي تكرر في البيتين وهو من الحروف المهموسة أعطى دلالة مغايرة توحي بالقوة، كما توحي بالفضيحة، وغضب الرئيس الذي زاد من تهويل الموقف بتكرار بعض الوحدات مثل (الخطب خطب)، و(العيب عيب)، وهذا له دلالة على قوة الموقف وهوله. كما أن اختيار حرف الحاء رويا، له دلالة الإفصاح عما يدور بخلد الرئيس[xl].

وقد تتنوع الأصوات (الحروف) داخل الأبيات في كلمة واحدة أو تتجاوز في مجموعة كلمات، وتتضافر كلها لإبراز دلالة موحدة، كما سنرى في هذه الأبيات يقول(الجنان):

لا تخشى من نفي ومن تغريب فلست بالجاني ولا المريب

ذقناك للتمحيص والتجريب فكنت عين الحاذق الأريب

وكنت في التشريق والتغريب أشطر من جماعة التهريب

الجلالي:

رميتني بدائك الغريب فجئت بالتوبيخ والتثريب[xli]

فقد ورد صوت (الباء) وهو صوت مجهور دالا على القوة والجهر عشر مرات في هذه الأبيات، وحرف (الراء)–وهو حرف تكراري يفيد الاضطراب والحركة–أحد عشرة مرة، مما زاد الأبيات قوة واضطرابا في الموقف.

ومن يقرأ نص "الرواية" يكتشف، لا محالة، نبرة الحوار التي تتراوح بين الصراع حينا، والعتاب حينا آخر، ونبرة السخرية والاستهزاء التي ما ينفك المتحاورون إبرازها خاصة إذا ما أشتد الحوار ووصل إلى أوجه، فهو يتطور وينمو تماشيا مع مضمون الفكرة.

وقراءتنا لهذه الأبيات على لسان"الثلاثة" وهم يراودون الشيخ (بوشمال) للبقاء معهم، تبرز لنا تقلبات المواقف حسب ظروف المتحاورين، فهم يترجونه أن يبقى معهم كي يجد لهم حلا للمشكلة ويكفيهم شر الصراع وسلطة الرئيس وطغيانه كما أن الرئيس بدوره يحاول كسب الطرف الرابع (بوشمال) ليعينه على كل من (الجنان) و(الجلالي) يقول جميعهم:

بتربة الشيخ الرضى قموش وبيعة الحبر الجليل موشي

ورحمة المنعم العموشى وقائل للشيخ (ما لموشي)؟[xlii]

فاستعمال حروف الهمس في هذين البيتين يدل دلالة واضحة على نبرة التوسل والطلب من لدن الجماعة كي يبقوا على (بوشمال) معهم لأنه أملهم في إيجاد حل للمشكلة، فكان حرف (الشين، والتاء، ثم الميم) كلها حروف دلت على دقة الموقف لأن (بوشمال) على وشك مغادرة المجلس دون رجعة وإن كان السياق لا يخلو من سخرية وهزل.

وما لبث الموقف أن ينقلب بتدخل (الجلالي)، فبعد أن طلب من (بوشمال) البقاء معهم حتى يبين لكلامهم معنى ولموقفهم مخرج، حتى صب جام غضبه على (الجنان) و(الرئيس) في هذه الأبيات والتي تعكس الغضب واللوم، بقوله:

ألا جلست واسترحت معنا حتى يبين للكلام معنى

ولو دعوتم حاتما أو معنا وهو من الجود كما سمعنا

لم يحبكم في الدهر إلا لعنا ففي سبيل الدجل ما أطعنا

وفي سبيل الريح ما أذعنا وفي سبيل اللهو ما أضعنا[xliii]

فاستعمال (ألا) في مطلع البيت الأول، ثم (جلست واسترحت)، فيه نبرة هادئة استعملها (الجلالي) مخاطبا (بوشمال)، إلا أنه في الأبيات الموالية تتغير اللهجة ويضطرب الموقف الذي يحمل معاني اللوم والزجر تجاه صديقيه، فكانت حروف، (العين والنون والمدود) كلها توحي بغضب (الجلالي) من صديقيه لعدم تفاهمها. ونظرا لما تحمله لهذه الحروف من معنى الشدة والجهر فجاءت ملائمة للسياق.

وإذا كان الحوار في غالبه يميل إلى الصراع فجاءت الأصوات معبرة عن مواقف شتى (من قوة، ولوم، وسخرية...) تعكس حالات نفسية يفرضها سياق المشاحنات والخلاف القائم بين المتحاورين، فإننا لا نعدم في النص بعض مواقف الهزل والملاطفة ولين الجانب، كما جاء على لسان (الجلالي) في وصفه للشمة والشمامين، وهو بهذا الوصف يوجه كلاما إلى (الجنان) لأنه أحد المولعين بالشمة، يقول:

وكل شمام رأى شماما هش له مبتهلا هماما
كالأصفياء حفظوا الذماما وتركوا الإغباب والإلماما[xliv].

فهذان البيتان، كما هو ملاحظ، يحملان من ألغاز الهزل والمراوحة ما يلطف الجو بين المتحاورين، وهي ألفاظ لها دلالة صوتية تتلاءم والموقف، مثل (شمام، هش، مبتهلا، أصفياء..) يغلب عليها استعمال حروف الهمس.

وتستمر لهجة الهزل والملاطفة، تعكس مواقف الألفة والصداقة والمجاملة، كما يلاحظ عند (الرئيس) أثناء استدعائه لـ(بوشمال)فيذكره بالفاقة والحاجة، بنبرة مرحة فيها ما فيها من ألفاظ موحية بهذا الموقف الساخر الهزلي، يقول:

والشمع والقهوة والصابون وغيرها من سلعة (الجابون)*
مطلب كل مفلس مغبون قد زاده هما ضياع (البون)*[xlv]

فاستعمال ألفاظ مثل: (الشمع، القهوة، الصابون، الجابون، مغبون، البون...) توحي بلطافة الموقف وإن كان السياق يعكس حالة اجتماعية مزرية كان يعاني منها الجزائري آنذاك، كما أن إيقاع الأبيات وروي(النون) يوحيان بنبرة تقترب من الحزن وتعكس شعور المرارة والغبن.

ومادمنا بصدد الكلام عن الهزل، نورد هذين البيتين الذين جاءا على لسان التلميذ الذي دخل على الجماعة وبيده (قرعة شمة)، فيقول:

هدية من رجل براني* مثل حمار جارنا الحراني**
كلفني من بعد ما مناني بحملها لشيخنا (الجنان)[xlvi]

فهنا تبرز نبرة الهزل والسخرية في البيتين التي أضفت نوعا من اللطف يقرب المستمع أكثر من ذلك الموقف.

ومع ما يحتويه النص من نبرة الهزل والسخرية، فإننا نجده يرقى في بعض المواقف إلى مستوى يدل على قوة وجد يثيران الانتباه، كما جاء على لسان المدير وهو يقول:

وقبل أن تدهمنا القوافي بوطأة شرورها ضوافي
فتغتدي ربوعنا عوافي تجري بها الروامس السوافي[xlvii]

فالأصوات المجهورة كالقاف والعين والدال[xlviii]،أمدت البيتين بدلالة القوة والشدة، ثم اختيار الألفاظ من مثل: (تدهمنا، القوافي، ضوافي، فتغتدي، عوافي، الروامس، السوافي) أكد معاني القوة والشدة والإثارة التي قصدها

الإبراهيمي. وقد يتكثف استعمال حروف الجهر في موقف من مواقف النص ولكنها لا توحي بالقوة والشدة، وإنما تخضع للسياق الذي بثت فيه، كما جاء على لسان كل من (الجلالي) و(المدير)، في وصف النصيحة:

وإنها كالتبر في التراب	**وإنها كالكنز في الخراب**
وإنها دلالة الغراب	**وإنها رقرقة السراب**
بل إنها كبارد الشراب	**للكبد الحرى من الحراب**
أو هي سيف سل من قراب	**لم ينثلم من كثرة الضراب**
أو الغواني الخرد العراب	**جلين للعرس على الزرابي**[xlix]

"فالذي جعل من هذا النص قطعة من الأنغام الصوتية الغنية بالإيقاع، والجمال الموسيقي الممتع هذه النهايات المتحدة الصوت...فانظر كيف سخر هذا النص فونيم "راب" وكرره عشرة مرات متتالية دون أن يثقل أو ينشز، أو يقلق به المكان قلقا"[l].

التقطيع الأفقي

وإذا كان للأصوات المفردة دور في إبراز موسيقى الحشو من طريق التفاعل المستمر بين التشكيل الصوتي والسياق، وكيف أن السياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله وقد يؤدي إلى تغييره، فيوجه تصورنا له"[li]، فإننا سننتقل إلى شكل ثان من التحليل الصوتي والذي سنتتبع فيه ما تحقق في النص من إيقاع ينتجه التساوي والتوازي الصوتيان، وذلك من خلال كيفية توزيع الوحدات الصوتية على الأبيات.

وهذا النوع من التقطيع يقوم على تجانس البنى الداخلية وتشابهها، و"يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في السطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تنزع إلى أن تكون تامة" [lii] ومما لاحظته في نص الرواية أن هذا التقطيع من حيث التوازي والتساوي لا يلتزم البيت الواحد، بل يتعداه إلى مجموعة أبيات من المقطوعة الشعرية نفسها، فقد يتساوى الشطر الأول من البيت مع الشطر الثاني، وقد يتساوى الشطر الثاني من البيت مع الشطر الأول من البيت الذي يليه، وهكذا يتحقق الإيقاع الذي يميز المقطوعة.

وقد يكون التقطيع ثنائيا، أي ينقسم الشطر إلى وحدتين تقابلان وحدتين في الشطر الثاني، بحيث تتساوى الوحدة الأولى في الشطر بالوحدة الأولى في الشطر الثاني، والوحدة الثانية في الشطر الأول بالوحدة الثانية في الشطر الثاني، وقد يكون التقطيع ثلاثيا أو رباعيا أو سداسيا تتساوى فيه الوحدات موزعة على أشطر الأبيات.

لقد وقفت في النص على أمثلة عديدة تحقق فيها هذا النوع من الإيقاع، الذي أفضى على النص روحا حية ومتقدة"[liii]. ثم إن تحقق الإيقاع الأفقي هذا، قد تم وفق نظام معين مما زاد من جماله الموسيقي، وهذا النظام تم من حيث عدد الوحدات الصوتية ومن حيث توزيعها على الأشطر، وقد قسمته إلى أشكال:

الشكل الأول:

يقول:

وما ثواب منفس أنفقتا	**في طفلة / يتيمة / أصدقتا**
أو حرة / أسيرة / أطلقتا	**أو والد / عن روحه/ صدقتا**
أو بائس / عن حاله / رققتا	**أو دم / هدي / في منى / أرقتا**
أو قول / حق / في الملا/ نفقتا	**أو باطل / بينهم / محقتا**[liv]

تم توزيع الوحدات الصوتية في هذه الأبيات على الشكل التالي:

التقطيع الأول:

في طفلة–يتيمة–أصدقتا.

أو حرة –أسيرة–أطلقتا.

التقطيع الثاني:

أو والد–عن روحه–صدقتا.

أو بائس–عن حال–رققتا.

أو باطل– بينهم –رققتا.

التقطيع الثالث:

أو دم هدي– في منى–أرقتا.

أو قول حق–في الملا–نفقتا.

نلاحظ كيف أن توزيع الوحدات من حيث التساوي والتوازي الصوتيين اتخذ شكلا هندسيا منتظما. وهذا التتابع في الوحدات وجرسها ورنين مقاطعها تتكون منه صورة موسيقية يستجيب العقل لداعيها، وينسجم مع التنغيم الذي تحدثه، ويطبع بطابع الصورة السمعية التي تنشأ عن هذا الإيقاع[lv]. فالشطر الثاني من البيت الأول ينقسم إلى ثلاث وحدات في الشطر الأول من البيت الثاني ووحدات الشطر الثاني من البيت نفسه تقابل وحدات الشطر الأول من البيت الثالث، والشطر الثاني من البيت الثالث يقابل الشطر الأول من البيت الرابع، أما الشطر الثاني من البيت نفسه فقد تساوت وحداته مع الشطر الثاني من البيت الأول والشطر الأول من البيت الثاني، وهكذا نلاحظ أن الأبيات اتخذت إيقاعا متميزا أفرزه تقسيم الوحدات وكيفية توزيعها في شكل هندسي عكس نمطا موسيقيا منسجما ومتسقا.

فمن قديم عرف السجال — وكان / كالحرب / له رجال

وكان / في الشعر / له مجال — رؤية يغمرها ارتحال[lvi]

ويكون التقطيع:

وكان–كالحرب–له رجال.

وكان–في الشعر–له مجال.

تقسيم الشطر الثاني من البيت الأول إلى ثلاث وحدات تقابل مثيلاتها في الشطر الأول من البيت الثاني:

لم يحبكم في الدهر إلا لعنا — ففي سبيل / الدجل / ما أطعنا

وفي سبيل / الريح / ما أذعنا — وفي سبيل / اللهو / ما أضعنا[lvii]

ويكون التقطيع:

ففي سبيل –الدجل –ما أطعنا.

وفي سبيل – الريح–ما أذعنا.

وفي سبيل – اللهو ما أضعنا.

وهنا نلاحظ التوزيع نفسه، لكن بإضافة الشطر الثاني من البيت الثاني.

الشكل الثاني:

ويكون التوزيع هنا في البيت نفسه، بحيث يكون توازي الوحدات الصوتية بين الشطر الأول والثاني من البيت نفسه، وتقابل كل وحدة من الشطر الأول وحدة من الشطر الثاني:

الرقص / رقص / (طنقو)	**والزيت / زيت / (صنقو)**
قد ذقته / فآذى	**مذ كنت في / (مرنقو)*[lviii]**

ويكون التقطيع:

الرقص–والزيت.

رقص–زيت.

طنقو–صنقو.

قد ذقته–مذ كنت في.

فآذى–مرنقو.

والتوزيع نفسه نجده يتكرر كما في ، قوله:

الخطب / خطب / فادح والعيـــــــــب /عيـــــــــب/ فاضـــــــــح[lix]

ويكون التقطيع:

الخطب–العيب.

خطب –عيب.

فادح –فاضح

فنلاحظ تحقق التوازي الصوتي الذي تحدثه العناصر الصوتية الموزعة بين الشـطرين توزيعـا متسـاويا، محدثـة انطباعات متماثلة على فترات من الوقت متشابهة[lx]. ويتحقق الإيقاع نفسه في قوله:

وإنها /كالتبر/ في التراب	**وإنها /كالكنز/ في الخراب**
وإنها /دلالة/ الغراب	**وإنها /رقرقة/ الشراب[lxi]**

ويكون التقطيع:

وإنها – وإنها.

كالتبر– كالكنز البيت الأول

في التراب– في الخراب.

وإنها – وإنها

دلالة – رقرقة البيت الثاني

الغراب – الشراب

وفي قوله:

وإنها /من أضيق/ المساكن وإنها /من أخبث/ المراكن[lxii]

ويكون التقطيع:

وإنها–وإنها.

من أضيق– من أخبث.

المساكن–المراكن.

ونلاحظ في هذا البيت والبيتين السابقين أن الوحدات فضلا عما أحدثته من إيقاع ونبرة موسيقية رائعة، فإنها أمـدت دلالة السياق بنغمة توكيدية واضحة خاصة في تكرار وحدة (وإنها)، وهنا تبرز لنا وظيفة الصوت والإيقاع، فهو ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارا معينا، "فالتكرار يزيد الشيء المكرر تميزا من غيره وهذا ما يحمل الشـعراء... على أن يتخذوا التكرار أداة معبرة بنجاح عن مرادهم"[lxiii].

والتوازي نفسه يتحقق في البيت الموالي، فهو يحمل نبرة توكيدية يستمدها البيت من سياق الوصف، وهو هنا وصف الرئاسة:

الحر /يعلي/ شأنها	**والغر /يبغي/ محقها**[lxiv]

ويكون التقطيع:

الحر– والغر.

يعلي – يبغي.

شأنها– محقها.

ويستمر الوصف على نفس الوتيرة، مع الحفاظ على التوزيع نفسه:

يقول:

ما القول /فيمن/ حطها	**ما القول /فيمن/ دقها**
أو هدها / أو قطها	**أو شجها / أو شقها**[lxv]

ويكون التقطيع:

ما القول فيمن ----ما القول فيمن

حطها --- دقها.

أو هدها---أو شجها

أو قطها---أو شقها.

وهنا يجري تقسيم الوحدات مجرى ثانيا من حيث عدد الوحدات، فوحدتان تقابلان وحدتين في كل بيت، كما تبـرز دلالة هذا التوازي والتساوي في تأكيد النبرة الاستفهامية الاستنكارية. وهكذا يبدو أن نظام التساوي الصوتي قد يتضمن أيضا نظاما للتوازن والتوازي"؛ ومعنى هذا أن كل توازن صوتي كامل يتضمن في الوقت نفسه نظاما خاصا للأجزاء، وتساويا لها وتوازيا من الناحية الصوتية الصرف، وهذه هي مظاهر الإيقاع التي تمثلت لهم في الشعر والفـن القـولي بعامة"[lxvi].

الشكل الثالث:

ويكون توزيع الوحدات الصوتية هنا بشكل عمودي بحيث يقابل الشاعر وحدات الشـطر الأول مـن البيـت الأول بوحدات الشطر الأول من البيت الثاني، ووحدات الشطر الثاني من البيت الأول تقابل وحدات الشطر الثاني من البيـت الثاني، كما في قوله:

نسق /الأمور/ قلائدا	**غرا /فأحسن/ نسقها**
وسق /العظائم/ محمل	**خفا /فأجمل/ وسقها**[lxvii]

ويكون التقطيع:

نسق---وسق.

الأمور---العظائم.

قلائدا---محملا.

غرا ---خفا.

فأحسن---فأجمل

نسقها---وسقها.

وبذلك نلاحظ كيف أن هذا التقسيم والتوزيع أعطى البيتين التحاما وانسجاما صوتيين، فجعل منهما تركيبة صوتية جد منظمة.

وقد يأتي توزيع الوحدات مقتصرا على شطر من البيت الأول يقابل شطرا من البيت الثاني كما في قوله:

فهل أفدي /منبطا/ لم أجن	**من مائة غير سرى وأجن؟**
وهل أزكي /بانيا/ لم يبن	**إلا برمل هائر وتبن**[lxviii]

ويكون التقطيع:

فهل أفدي----هل أزكي.

منبطا----جانيا.

لم أجن---لم يبن.

وقوله:

إن البروق / كواذب	**والغيث يظهر صدقها**
إن الفخار / معارج	**من يخشها لا يرقها**
عن العوالم / أفصحت	**ووعى الغيالم نطقها**[lxix]

ويكون التقطيع:

إن البروق-----إن الفخار----إن العوالم.

كواذب----معارج---أفصحت.

التقطيع العمودي:

يقوم هذا التقطيع على إقامة الأشطر الأولى من الأبيات على وحدات يناسب تقطيع كل منها في مطلع الشطر الأول ما يليه من الشطر الأول في البيت الموالي بشكل عمودي يلتزم الشاعر فيه تركيبا يفضي إلى ضرب من الإيقاع والتغني كما يفضي إلى دلالة يبرزها تكرار الوحدات تحت نبرة إيقاعية متميزة، "فالإيقاع في الشعر ينطوي على دلالة من نوع ما، فنحن لا ننعم بلذة الإيقاع في السمع والفم وإنما ننعم به كما لو أننا حققنا نجاحا باهرا في التطابق والتلاؤم السارين ما بين الأنغام والمعاني. إن الإيقاع لا ينحصر في الكلام، إنه يلاءم بين الكلمة والمعنى"[lxx].

وقد تتبعت هذا النوع من التقطيع في نص الرواية فتبين لي أن الشاعر يراوح بين عدد من الوحدات تختلف من حيث دلالاتها اللغوية بعامة والنحوية بخاصة، كعناصر ضمير المخاطب (أنت، أنتم)، وأدوات الاستفهام: (أين، أي، هل)، والتوكيد بأداة النصب (إن)، ثم أفعال الماضي والمضارع (بورك، نصارع)، وكلها عناصر أمدت السياق بدلالات خدمت عنصر الحوار عن طريق التكرار لذلك، فقد عمدت إلى ترتيب الأبيات في التقطيع حسب تكثيف هذه العناصر فكان أن تصدر الاستفهام الترتيب كما في قوله:

وكيف لم تحتط لهذا الأمر ... من قبل أن يحرقنا بالجمر؟
وكيف لم تعقد له معاهده ... بالسلم لا في السر بل مشاهده
وكيف لم تبعث لهم سفيرا ... يرد عنا الجيش والنفيرا
وكيف لم ترض بفرض الجزيه ... تدفعها عن ذلة وخزية
وكيف ترمي فئة قليلة ... ليس لها غوث ولا قبيله[lxxi]

فهذا التكرار المتوالي للأداة (كيف) مسند إليها (الأفعال المضارعة+لم)، أسبغ على الأبيات نغمة ونبرة استفهامية تبرز دلالة العتاب والاستنكار، ولا تخلو من سخرية واستهزاء، (فالجنان) يوجه كلامه للرئيس بنبرة التجاهل واللوم.

ولعل تكرار هذه العناصر أبرز الدلالة المقصودة من الأبيات.

ومن التكرار الموحي بالتهكم والسخرية، قوله على لسان (المدير) مخاطبا كلا من (الجنان) و(الجلالي):

فأين منكم صنعة البيان ... وسرها المودع في الأذهان؟
وأين ما صرفتهما من زمن ... في جدل مثل المخاض المزمن؟
وأين ما تستفرغان فيه ... جهدكما من غرض نبيه؟
وأين ما ضيعتما من عمر ... في ضرب زيد لأخيه عمرو؟[lxxii]

تكررت الأداة (أين) أربع مرات في مطالع أربعة أبيات متواليات، فأفرزت إيقاعا يوحي بنبرة تهكمية ساخرة من خلال الاستفهام الاستنكاري، وقد ورد هذا التكرار بشكل عمودي محققا بذلك نغمـا موسـيقيا عـن طريـق تـوازي الوحدات(فأين+من)، (واين ما، واين ما، واين ما).

ومن التكرار الاستهزائي والساخر بأسلوب استفهامي قوله:

وأي شيء هذه السفاسف ... حتى يؤود حملها الشؤاسف؟
وأي علم هذه الألفاظ ... وكل الأعمار لها حفاظ؟
وأي فضل للذي يعرف ما ... يغفر كل ناطق به الفما؟[lxxiii]

فتكررت الأداة(أي+شيء)، (أي+علم)، (أي+فضل)وكلها وحدات ومرات حققت تساويا في التقطيع خدمت الإيقاع العام للأبيات.

ولم تقتصر دلالة التكرار على السخرية والهزل فقط، بل تعدته إلى مواقف الجد والعتـاب، ودائمـا باسـتعمال الاستفهام، وهذه المرة باستخدام الأداة (هل) وهو استفهام يراد به النفي خاصة في البيت الثاني أن تعـين دخـول (إلا)[lxxiv].

فضلا عن الطاقة الإيقاعية والموسيقية، يقول (الجلالي):

فهل أفدي منبطا لم أجن ... من مائة غير صرى وأجن؟
وهل أزكي بانيا لم يبن ... إلا برمل هائر وتبن؟
وهل أهني زراعا بما زرع ... من حنظل إني إذا نكس ورع؟[lxxv]

ففي هذه الأبيات تغيرت لهجة السياق إلى جو من الجد بأسلوب استفهامي استنكاري، تكررت فيه الوحدات (فهل أفدي، وهل أزكي، وهل أهني)، فجاءت موزعة توزيعا حافظ على النغمة الإيقاعية بواسطة تساوي الوحدات. ومثلـه: على لسان (الرئيس):

فهل ذكرنا فضله علينا — وهل شكرنا بره إلينا؟
وهل وصلنا رحم الأبوه — وهل سلكنا مسلك الفتوة؟
وهل نهجنا منهج الوفاء؟ — (فإنه من واجب الأبناء)
وهل عرتنا الدهر اريحية؟ — تبلغه عنا ولو تحيه
وهل كتبنا مرة إليه؟ — رسالة تنفي الأسى عليه[lxxvi]

فالأداة (هل)تكررت في هذه الأبيات سبع مرات فزادت من أسلوب الاستفهام قوة وأعطت السياق دلالة على اللوم والعتاب، فخيم على الأبيات جو من الحزن والندم عكسه تكرير وحدات متساوية (فهل ذكرنا، وهل شكرنا، وهل وصلنا، وهل سلكنا، وهل نهجنا، وهل عرتنا، وهل كتبنا).

فجاء الإيقاع في الأبيات إيقاعا متثاقلا أعطى من الحزن والأسى خاصة وأن تكرار (النون) و(المـــد) زاد مـــن هدوء الإيقاع. فكانت دلالة الحزن واضحة جلية.

وينتقل النص في العديد من المواقف من أسلوب الاستفهام الاستنكاري واستعمال أدوات الاستفهام وتكرارها، إلى الأسلوب التقريري باستعمال وحدات أخرى كضمير المخاطب (أنت)، كما في قوله:

وأنت لا تمير حتى هره — تشبعها من الطعام بره
وأنت لا تقدر أنت تميرا — حمارة تعلفها الغميرا[lxxvii]

وقوله:

وأنت ابن العابد اختصاصي — تشيم برق الفهم من خصاص
وأنت من حملة الأقلام — وأنت لا تحسن رسم اللام[lxxviii]

فجاءت هذه الوحدات في مطالع الأبيات متوازية ومتساوية عموديا تبعث على تأكيد الموقف بنبرة هزلية ساخرة فحافظت على الإيقاع وهو في الحقيقة إيقاع رتيب.

ويستمر الإبراهيمي إلى نفس الوتيرة، مستعملا ضمير المخاطب (أنتم)، موجها كلامه على لسان (الجنان) إلـــى كل من (المدير) و(الجلالي) بقوله:

وأنتم مستودع الفضائل — وحاملوا تركة الأوائل
وأنتم النور لهذي الأمة — فمن ينير أن عرتكم ظلمة؟
أنتم سمات الحق في اغفالها — وامناء الله في اطفالها[lxxix]

فتكرر ضمير الجمع المخاطب (أنتم) فجاءت النبرة هنا جدية تحمل معاني الفخر والاعتزاز والمدح من (الجنان) لصاحبيه (المدير) و (الجلالي). فكان توزيع الوحدات توزيعا عموديا قد أعطى إيقاعا خاصا للأبيـــات خـــدم أســـلوب الإثبات والتوكيد.

ويستمر الجنان في تأكيد مدحه وافتخاره موظفا بذلك وحدات أخرى، مثل قوله:

وإنما بقاء هذي الأمة — ما بقيت بفضلكم مؤتمة
وإنما بقاؤكم بالخلق — ينشق في ضلمائها كالفلق[lxxx]

بتكرار (إنما) وقد أفادت التوكيد.

ويصل النص إلى درجة من الإيقاع رفيعة، أفضت إلى ضرب من التغني، عندما يصل الأمـــر إلـــى وصـــف (الرياسة) ومحاسنها على لسان (الرئيس).

وعليهم أن يحسنوا تصريفها أو سوقها
وعليهم أن يحملوا ما قد تجاوز طوقها
وعليهم أن يجنبوا مالا يلاءم ذوقها
وعليهم أن يرهبوا ربا تولى خلقها
وعليهم أن يفلقوا رأسا يحاول فلقها
وعليهم أن يسحقوا خلقا يسبب مسحقها
وعليهم أن يقتلوا برغوثها أو بقها
وعليهم أن يحفظوا أبدا عليها رزقها
وعليهم أن يجرعوا محض الحياة ومذقها
وعليهم أن يتبعوا يسر الأمور ورفقها
وعلـــــــــيهم أن يجمعـــــوا بعصا الكياسة مزقها[lxxxi]

وهنا نلاحظ كيف أن استعمال العناصر المتساوية (وعليهم+أن+الأفعال المضارعة) بشكل عمودي تكـــرر فـــي جميع الأبيات، مما أعطى إيقاعا موسيقيا أفضى إلى نوع من التغني، خاصة وأن أشطر الأبيات جاءت كلهـــا متســـاوية ومتوازية التقطيع، ثم إن كون الأبيات من مشطور (الكامل) زاد مزن سرعة النبرة وتواليها بطريقة متناسقة وبفواصـــل زمنية متساوية، الشيء الذي أفضى على المقطوعة حرارة وحماسا بتحرك لهما قلب السامع المتلقي وتتعمق في نفســـه معانيها ودلالتها.

وفي الأخير أشير إلى أن النص يحتوي على مواضع أخرى من التكرار لعناصر أخرى يكفي أن نستعرضـــها، يقول الإبراهيمي:

ويورك الترب الذي أخرجها وفي خفا أطواره أدرجها
ويورك الظرف الذي حواها ويورك الماء الذي قواها
ويورك القرطاس حين لفها ويورك الخيشوم حين نفها
ويورك الفم الذي قد سفها ولمها بالأكل حتى استفها[lxxxii]

وقوله:

يوم (حراب ليس يوم حفله) ولا ينادي في النزال طفله
يوم كيوم رحرحان الأول (وليس عن غماره من معدل)
يوم وغى غاسقه قد وقبا كيوم ذي قار ويوم العقبا[lxxxiii]

وقوله:

وعندنا من العصي عدد إن لم تفد ففي الجبال مدد
وعندنا حجارة بالوادي وعندنا الأنصار في البوادي
وعندنا الشيخ أبو الشما ليث الوغى كمصطفى كمال[lxxxiv]

قوله:

إن الصراع اليوم يا إخواني **مع طباع العجز والتواني**

إن الصراع اليوم مع طوايا **قد أقفرت كأنها زوايا**

إن الصراع مع عدو داخلي **أدخلنا في أضيق المداخل**[lxxxv]

ومن تكرار الأفعال، قوله:

نصارع الكفران والجحودا **واللؤم والخمول والجمودا**

نصارع الشح والذميم المردي **فقد لبسناه كمثل البرد**

نصارع التفريط والإضاعة **لواجب يستوجب الإطاعة**[lxxxvi]

وأشير في الأخير إلى أن تكرار الكلمة أو الأداة لا يأتي هكذا اعتباطا ولكنه يخدم دلالة في نفس الشاعر قد تختلف باختلاف المواقف و "هذا ما يحمل الشعراء، أو غيرهم ممن يريدون تقرير إحساسهم بمعاني الحياة. على أن يتخذوا التكرار أداة معبرة بنجاح عن مرادهم"[lxxxvii]. ومع أن التكرار في نص الرواية جاء في بعض المواقف رتيبا إلا أنه أعطى إيقاعا ما كان ليتوفر بدونه، ومع ذلك فإن تكرار بعض الوحدات بشكل متواز ومتساو وقد أفضى على النص جوا إيقاعيا وموسيقيا رائعا كما في مقطوعة وصف (الرئاسة).

القافية الداخلية:

إن من "...مظاهر موسيقى الحشو أن تعزز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة كما تتوفر فغي بيتين متتاليين أو أكثر"[lxxxviii].

ونظرا لأن النص من النوع المزدوج، أي أن كل بيت يشتمل على قافية تخالف قافية البيت قبله وبعده[lxxxix]. فإن التحليل سيلتزم الاعتماد على البيت المنفرد، وغالبا ما يكون أثر القافية الداخلية خلوا من دلالة واضحة، لكنه من الجانب الموسيقي والإيقاعي واضح.

من خلال تتبعي للنص وجدت أن روي القافية توزع على عدد من الحروف، وإن كان حرف التاء هو الغالب، فقد ارتبط بضمير المتكلم والمخاطب مضفيا على الأبيات نغما إيقاعيا واضحا، كما في الأبيات: ضمير (المتكلم)

فإن أذنت فأدخلا عن عجل **وإذ سكت فاذهبا في خجل**[xc]

وقد تلطف بحسن القول **حتى جمعت الصاحبين حولي**[xci]

ضمير المخاطب:

وأنت لولاه لما عرفتني **وكنت في بعض الزبي جرفتني**[xcii]

لو كنت في زمرتهم دخلتا **كرمت في الناس وما بخلتا**[xciii]

لو ذقت ما ذقت من الحلاوة **لزدت عما رتبوا علاوه**[xciv]

قد ذقت اليوم ما قد ذقتا **لكن وسعت رحمة وصمتا**[xcv]

فالذي نلاحظه في الأبيات هو ورود القافية الداخلية على روي (التاء) الذي جاء إما ضمير متكلم أو ضمير مخاطب فتضافر ذلك مع عنصر الإيقاع، وأما باقي الأبيات فقد وردت في القافية الداخلية، لتخدم الإيقاع دون الدلالة العامة للأبيات، لأن الإبراهيمي ترك لنفسه المجال لإشباع النص بالنغمة الموسيقية التي سايرت الأسلوب التقريري المباشر.

فالذي نلاحظه من توزيع القافية الداخلية، أنه جاءت على أشكال مختلفة:

الشكل الأول: وتكون القافية في مطلع البيت والتزام التصريع، طبعا، ومثاله:

في غرفة تضاء بالنجوم ... أو شرفة تقذف بالرجوم[xcvi]

كاذبة خاطئة المساق ... صادقة فيك على اتساق[xcvii]

إن بدت كاذبها مختالا ... أو عطلت كان لها محتالا[xcviii]

ساقه على المراد مشتمل ... ولفظه للمعنيين محتمل[xcix]

الشكل الثاني:

وتكون القافية الداخلية مجاورة للقافية الأصلية للبيت، وهو الشكل الغالب، ومثاله:

وسكر من الرمال مجتلب ... ولبن من الجمال محتلب[c]

وفارس العلم نموه عمدا ... لأحمدوش وعدوه الحمدا[ci]

أحجية جاء بها الرئيس ... لا يستطيع حلها ابليس[cii]

وكلة شر حره العتاب ... بينكم فستره المناب[ciii]

وكنت أهلا للجفاء والملام ... ولاحتقار الزملاء والسلام[civ]

وتارة تتفقان لغرض ... وتارة مختلفان لمرض[cv]

ودمت للحق الصراح عاضدا ... ودمت للكفر البواح ناقدا[cvi]

فهل ذكرنا فضله علينا ... وهل شركنا بره إلينا[cvii]

فــــــلا بمكـــــــتوب أزلنـــــا كربتـــــــه ... ولا بوصــــله مســـــــحنا دمعتـــــــــــــــه[cviii]

الشكل الثالث:

وتكون القافية الداخلية في قلب الحشو، ومثاله:

تشابه المأكول والمقول ... لديك والمنقول والمعقول[cix]

وخذه بالعزم على التسجيل ... وبصدور الحكم بالتعجيل[cx]

المرتضـــى محمــــــــــد بــــــن العابــــــــــد ... لا زال فــــــي جهــــد الشــــــقا يكابــــــــــد[cxi]

الشكل الرابع:

وتكون القافية الداخلية مجاورة للقافية الأصلية في الشطر الأول وفي مطلع الشطر الثاني.

ومثال ذلك:

بواجبات اسمها النظام ... قد سنها الأماثل العظام[cxii]

نعم نعم وموته موتان ... وقوته بين الورى قوتان

نعم لو أن حلقه حلقان ... وخلقه فيما نرى خلقان[cxiii]

تلكم هي الأشكال التي وردت عليها القافية الداخلية في النص، فأضفت عليه إيقاعا موسيقيا ميز كل بيت عن الآخر نظرا لطبيعة النص الذي هو عبارة عن أرجوزة "مزدوجة". وقد تمثلت النغمة المنتظمة الرتيبة في هذه الأبيات مما يسهل على السامع متابعتها وتمكن المنشد من ضبطها.

وهناك أشكال أخرى جاءت منفردة ولم تتكرر، من مثل:

وأن ينفعنا بحزمه ... وأريه وحرصه وعزمه[cxiv]

فهذا الشكل تكررت فيه القافية الداخلية فجاءت منسجمة مع القافية العامة للبيت. وهناك أشكال أخرى نذكرها تباعا:

أذلهـــــا وهـــي العزيـــــزة عليـــــك وذمهـــــا وهـــي الحبيبـــــة لـــــديك[cxv]

ونالنـــــا مـــــن عطفـــــه وحلمـــــه ونالنـــــا مـــــن علمـــــه وأدبـــــه[cxvi]

خلاصة القول، لقد اتخذ النص من بحر الرجز مطية جعلته يدخل في إطار المنظوم من الشعر، والنظم في حقيقته نوع من الشعرلا لأنه ذو وزن وقافية فحسب، بل لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعناصر الإبداع، وهذا ما عثرنا له على عدة أمثلة مبثوثة في داخل النص، بالإضافة إلى كونه نصا حواريا يقترب من الفن المسرحي، مما أضفى عليه صبغة المباشرة والتقريرية، ومع ذلك فلا نعدم وجود أمثلة تحمل معاني الإبداع ما يرقى بها إلى مرتبة الشعر الحق، فإن النص قد جمع بين تقريرية الحوار المسرحي وشعرية بعض المواقف الانفعالية، فضلا عما أضفته موسيقى الإطار أو الموسيقى العامة المتمثلة في بحر الرجز، وما يحمله من نغمة منتظمة رئيسة من حيث الوزن والقافية، فالوزن تتعاقب فيه الحركة مع السكون، والقافية تأتي مع نهاية كل شطر من البيت، وهذا ما يجعل من الأرجوزة أنغاما كثيرة موحدة وقصيرة يسهل على السامع متابعتها ويتمكن المنشد من ضبطها.

أضف إلى ذلك أن "ظاهرة اللزوم" التي ميزت القافية بعامة كان لها إيقاع مميز أفضى على أبيات النص إطارا موسيقيا منتظما يشبه في وقعه على النفس بصمات موسيقية متساوية في أبعادها ودرجاتها، كما أنه "ينبغي أن يعلم أن لزوم ما لا يلزم لا يجوز أن يحاوله إلا الشاعر المتمكن المالك لناصية اللغة، وإلا فإنه إذا جاء متكلفا كان عيبا فاحشا في الشعر، لأنه يفقد الشعر مزيته في جمال التعبير ودقة التصوير.

---

[i] رواية الثلاثة، لمحمد البشير الإبراهيمي ، إعداد وتعليق الجلالي بن محمد الفارسي، ص: ب.

[ii] سمير أبو حمدان، الابلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1991. ص67.

[iii] أنظر ، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، ص170

[iv] ويسمى كذلك علم الأصوات الفنولوجي ، ويسميه آخرون"علم الأصوات التركيبي" ويسميه الدكتور تمام حسان "علم الصوتيات".

[v] أنظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،ط4،1971، ص5، وعبد العزيز مطر، علم اللغة وفقة اللغة، تحديد وتوضيح، دار قطري بن فجاءة، قطر، 1985، ص ص32 – 33– 39، وكذلك د/عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص ص 101–102.

[vi] د/عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، دار الحداثة ، بيروت لبنان، ط1، 1986، ص192.

[vii] أنظر، د/محمود السعران، علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د،ت)"، ص133.

[viii] د/ تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1،1983، ص50.

[ix] نفسه، ص320.

[x] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1984، ص77.

[xi] الرواية، ص1.

[xii] أنظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص23.

[xiii] د/محمود علي السمان، العروض القديم(أوزان الشعر العربي وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، (د،ت)، ص245.

[xiv] الرواية، ص34، القرونة: النفس.

[xv] أنظر:جمال نجم العبيدي، الرجز، نشأته وأشهر شعرائه، مطبعة الأديب البغدادية، 1971، ص61.

[xvi] أنظر: الصاحب بن عباد، كتاب الإقناع في العروض وتخريج القوافي، تحقيق وتقديم، د/إبراهيم محمد أحمد الأوكادي، ط1، 1987، ص120.

[xvii] أنظر:محمود على السمان، العروض القديم، ص51، وجمال نجم العبيدي، الرجز، ص331 وأيضا د/هاشم صالح مناع ، في العروض والقوافي، دار الفكر العربي، دار الوسام، بيروت ط2، 1989، ص ص 141- 142- 143، ومحمود فاخوري موسيقا الشعر العربي، ص69.

[*] نذكر الصورة التي جاء عليها البحر دون مراعاة للزحافات والعلل.

[xviii] الرواية ، ص3.

[xix] الرواية، ص18.

[xx] نفسه، ص32.

[xxi] ينظر الدكتور محمود علي السمان، العروض القديم، ص ص 169- 170.

-الخزل: إسكان الثاني وحذف الرابع الساكن (اجتماع الإضمار والطب= الخزل).

-الطي: حذف الرابع الساكن. الخبن: حذف الثاني الساكن، الوقص: حذف الثاني المتحرك.

[xxii] د/إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص131.

[xxiii] الرواية ، ص18.

[xxiv] نفسه.

[*] والرأي عندي أن هذا هو سبب خروج الإبراهيمي عن بحر الرجز، وليس كما يرى الشيخ الجيلالي، من أن الإبراهيمي فعل ذلك ثم تعمد اختيار الكامل المجزوء ليطابق بين الرئاسة في عصره وما آلت إليه من تمزق كالثوب الخلق يلبسه من هب ودب (أنظر الرواية، الهامش، ص22).

[xxv] محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص180.

[xxvi] الرواية ، ص4.

[xxvii] نفسه، ص ص 19- 20، (الودق: المطر).

[xxviii] جمال نجم العبيدي، الرجز، ص58.

[xxix] د/محمود علي السمان، العروض القديم، ص245.

[xxx] Marcel cressot le style et ces Techniques -ed.P.U.F.,Paris 7eme es.1971 P.21.

[xxxi] الرواية، ص40.

[xxxii] أنظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص32.

[xxxiii] الرواية، ص40.

[xxxiv] أنظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص37.

[xxxv] الرواية ، ص ص 40-41.

[xxxvi] أنظر محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص167.

[xxxvii] الرواية ، ص24.

[xxxviii] الرواية، ص25.

[xxxix] الرواية، ص32.

[xl] أنظر، عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، (د،ت)، ص43.

[xli] الرواية، ص43.

[xlii] الرواية، ص40.

[xliii] الرواية، ص40.

[xliv] نفسه، ص26.

[*] الجابون: هو بلد افريقي معروف.

[*] البون: رخصة كانت تسلم للسكان من قبل الإدارة الفرنسية يتم بواسطتها تسليم نصيب محدود من المواد الغذائية، وهي كلمة فرنسية(Le bon).

[xlv] الرواية، ص35.

[*] براني: وهي كلمة عامية بمعنى (غريب).

[**] الحراني: كلمة عامية بمعنى (الشموس).

[xlvi] نفسه، ص25.

[xlvii] نفسه، ص4.

[xlviii] ابن جني ، سر صناعة الإعراب،1/ 28.

[xlix] الرواية، ص13.

[l] د/عبد الملك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، الثقافة، ص248.

[li] تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، ص ص 44-45.

[lii] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص77.

[liii] أنظر: سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص65.

[liv] الرواية ، ص41.

[lv] أنظر: عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964، ص43.

[lvi] الرواية ، ص29.

[lvii] نفسه، ص40.

*مرنقو: حديقة وسط الجزائر العاصمة.

[lviii] نفسه، ص24.

[lix] الرواية ، ص32.

[lx] أنظر: البشير بن سلامة، نظرية التطعيم الإيقاعي في الفصحى، الدار التونسية للنشر، 1984، ص91.

[lxi] الرواية ، ص13.

[lxii] الرواية، ص16.

[lxiii] د/عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت ط2، 1986، ص ص 136-137.

[lxiv] الرواية، ص18.

[lxv] نفسه،ص ص 18-19.

[lxvi] -د/عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، بيروت، ط2،1968، ص228.

[lxvii] الرواية، ص21.

[lxviii] الرواية ، ص16.

[lxix] الرواية، ص20.

[lxx] سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص68.

[lxxi] الرواية ، ص ص38- 39.

[lxxii] نفسه، ص11.

[lxxiii] نفسه، ص15، الشراسف:ج شرسوف: البعير المقيد.يغفر: يفتح.

[lxxiv] أنظر: الحسن بن القاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1983، ص342.

[lxxv] الرواية ، ص16.

[lxxvi] الرواية ، ص43.

[lxxvii] الرواية ، ص6.

[lxxviii] الرواية، ص11.

[lxxix] الرواية ، ص12.

[lxxx] الرواية ، ص13

[lxxxi] الرواية، ص19.

[lxxxii] الرواية ، ص25.

[lxxxiii] الرواية ، ص38.

[lxxxiv] الرواية ، ص39.

[lxxxv] الرواية، ص41.

[lxxxvi] الرواية ، ص ص 41– 42.

[lxxxvii] عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، ص ص 136– 137.

[lxxxviii] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب ف الشوقيات، ص80.

[lxxxix] أنظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص138.

[xc] الرواية، ص2.

[xci] الرواية ، ص36.

[xcii] الرواية ، ص6.

[xciii] الرواية ، ص27.

[xciv] الرواية ، ص10.

[xcv] الرواية ص40.

[xcvi] الرواية، ص1.

[xcvii] الرواية ، ص29.

[xcviii] الرواية ، ص34.

[xcix] الرواية ، ص6.

[c] الرواية ، ص1.

[ci] الرواية ، ص8.

[cii] الرواية ، ص11.

[ciii] الرواية ، ص13.

[civ] الرواية ، ص10.

[cv] الرواية، ص33.

[cvi] الرواية ، ص37.

[cvii] الرواية ، ص43.

[cviii] الرواية ، ص44.

[cix] الرواية ، ص24.

[cx] الرواية ، ص9.

[cxi] الرواية ، ص1.

[cxii] الرواية ، ص3.

[cxiii] الرواية، ص14.

[cxiv] الرواية ، ص23.

[cxv] الرواية ، ص28.

[cxvi] الرواية ، ص43.