قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد آل خليفة
دراسة إيقاعية

A poem "ya kabr" of Muhammad al khalifa

A rhythmic study

طالب دكتوراه/ سمير عابي
أ.د/ محمد بن صالح

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر

مخبر الدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية جامعة محمد بوضياف – المسيلة
Samir0187@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/15 تاريخ القبول: 2021/05/11 تاريخ النشر: 2021/09/15

الملخص:

إن الإيقاع (الوزن، القافية، الموازنات الصوتية....) ميزة جوهرية في الشعر تشكله وتبلور ماهيته، فهو بذلك يمثل تلك الروح التي تسري في القصيدة، لتجسيده حالة الشاعر في ارتباطها بالتجربة الشعرية، وتكمن وظيفته في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها فيتشكل في تناسب أصواتها وحروفها ويؤثر في مدى ملاءمتها للمعنى مع ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى المتلقي لاسيما أن اختلاف شكل من أشكال الموازين الشعرية غير المتناهية يجعل الإيقاع فنًّا واسعا غير محدود، وهذا ما سنراه في قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد آل خليفة.

الكلمات المفتاحية: الوزن، القافية، الموازنات الصوتية.

Abstract:

Rhythm (meter, rhyme, acoustic balancing, etc.), in poetry, is an essential harmonic element; it represents the entity of this poetry. It is the access we use to travel there. It embodies the poetic experience of the poet. By the imposed return, the regular arrangement of highlights, accents and caesuras, etc., there would be a stylistic fact making an impact on the senses and touching the very soul, often alive, of the human being, what would make our heart, especially with the privileged place in the music of words as

well as the different types of verses, a receptive to this literary work, this is what we will see in the poem "ya kabr" by muhamed al- eid al-khalifa.

key words: Meter, Rhyme, Acoustic balances.

تعد هذه الدراسة لقصيدة من قصائد الشاعر محمد العيد آل خليفة؛ الشاعر الجزائري الفذ، من مواليد 1904م بعين البيضاء ولاية أم البواقي، أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائرين وهو أحد أعضائها، وافته المنية سنة 1979م، من آثاره: بلال بن رباح وهي مسرحية شعرية، أرجوزة قواعد الإرشاد في تربية الأولاد، ديوان شعر الذي اخترت منه هذه القصيدة، التي كان لها أثر كبير في نفسيتي لما يكنّه الشاعر لزميله الإمام عبد الحميد بن باديس التي ارتجل بها عندما وقف لأول مرة على قبره، إمام النهضة الجزائرية الأستاذ الرئيس، وقد نقشت هذه القصيدة على رخامة وعلقت على ضريحه رحمه الله، دراسةً إيقاعية؛ لما تحويه القصيدة من تناسب الأصوات التي تتناغم مع مع أعماق النفس الإنسانية مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى المتلقي؛ من هنا طرح التساؤلات: ما المكونات الإيقاعية في القصيدة؟ وما مظاهرها في الإيقاع الخارجي؟ وما مدى تحكم الشاعر في هذه المكونات لإغناء الفاعلية الإيقاعية للقصيدة؟ كل هذه التساؤلات لأجل مقاربة البنى الإيقاعية في القصيدة. وقد اعتمدت المنهج الوصفي في الدراسة الذي يبدي وجوه الإيقاع العروضي في القصيدة ويبين عن ألوان الموازنات الصوتية فيه، والذي أيضا من خلاله نحاول الكشف عن هذه الجوانب.

الوزن قالب أو معيار، وهو إمّا وزن صرفيٌّ، أو وزن عروضيٌّ، وقد رأى بعض العروضيّين أنّ الوزن، والتّقطيع معناهما واحد في العروض أي تجزئة البيت بمقدار من التّفاعيل التي يوزن بها مع معرفة كونه من أيّ الأبحر بوجه إجمالي، والمقصود بهذا أن يقسّم البيت إلى أجزاء بمقدار التّفعيلات التي توجد في بحر البيت، بحيث تكون تلك الأجزاء مساوية للتّفعيلات في عدد الحروف، ومطلق الحركات والسّكنات.

الوزن لغة:

جاء في لسان العرب: "الوزن:"ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ومثله الوزن، وزن الشيء وزنًا وزنة، أوزان العرب ما بَنَتْ عليه أشعارها، واحدها وزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن"[1].

الوزن اصطلاحا:

إنّ الوزن موضوع درسه العديد من الباحثين والنقاد، ونبدأ بابن رشيق الذي يرى أنّ: "الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها"[2]

أما حازم القرطاجني فيقول: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3].

ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الوزن هو "التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكُّلُ هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدّان واضحان: البدء والنهاية. يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى(التفعيلة).كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر، والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين)."[4]

- **أهمية الوزن ووظائفه:**

قبل المرور إلى أهمية الوزن ووظائفه ينبغي لنا أن نشير إلى أن الباحثين اختلفوا في الأسس التي يقوم عليها الوزن، "فمنهم من رأى أنّ الأساس للوزن كمّي quantative ومنهم من قال أنّ الأساس هو النبر stress، ومال بعضهم إلى أنّه مقطعي syllabic ورأى آخرون أنّ الشعر يقوم على النغمة tone"[5].

إنّ الوزن كما سلف من أهم العناصر التي تُكسب الشعر هويته وتبرز موسيقيته وهذا ما نجده في قولِ حازم: "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر، ويُعدّ من جملة جوهره"[6]، لهذا اهتمّ به النقاد القدامى "لاعتقادهم أنه أساس الطرب عند سماع الشعر، وأنه يكوّن خاصية إيقاعية تركيبية، إذ إنّ الوزن مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معين لابد للغة أن ترضخ له، فلنجاح قصيدة لابد من توافق عنصريها الإيقاعي والتركيبي."[7]

يتفاعل وزن القصيدة مع ذهن المتلقي فيؤثّر فيه على عدة مستويات ويمكن أن نسمّي هذا التأثير وظيفة أو دوراً للوزن، ولعل أهم دور للوزن هو الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقي من السكون إلى حالة الانفعال الايجابي تتميز بالخفة والأنس، وهذا ما يعرف بالطرب، "فالوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاءً وانكشافاً، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة."[8]

يقول ابن طباطبا: "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فَصَفَا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه."[9]

كذلك أيضا من وظائف الوزن تعميق معنى القصيدة والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة، ورغم أنّ هذا يقع – بصورة أولية – على مدى توفيق الشاعر في اختياره للموضوع

والوزن، إلا أن مسألة مناسبة الوزن للموضوع بقيت من المسائل العالقة التي لم يُبت فيها بعد، رغم محاولات بعض الباحثين التي اتسمت في غالبها بالذاتية والابتعاد أحياناً عن التماسك العلمي.

ومن القدماء الذين تكلموا في ملائمة الأوزان للأغراض حازم القرطاجني الذي قال: "إنّ من الأعاريض ما يصلح للفخر، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن... ويقول: "ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة ... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس"[10].

ارتجل الشاعر هذه القصيدة عندما وقف لأول مرة على قبر إمام النهضة الجزائرية الأستاذ الرئيس؛ عبد الحميد بن باديس وقد نُقشت على رخامة؛ وعلّقت على ضريحه، القصيدة عنونت بـ"يا قبر" وهي من بحر الكامل مقطوع الضرب؛ الذي مفتاحه:

كمل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعلْ.

الذي هو أكثر بحور الشعر من حيث الحركات وله وقع موسيقي خاص؛ يقول عنه عبد الله الطيب: "إنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله- إن أريد به الجد- فخماً جليلاً..."[11].

وقد ضمّن الشاعر قصيدته بعد وقوفه على قبر الإمام عبد الحميد بن باديس بالدعاء له وببركة التراب الذي ضم الإمام، نجد ذلك في بداية القصيدة:

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير[12]؟

ثم راح الشاعر يعرف بالإمام وذكر مناقبه؛ وحنينه له بذِكرهِ؛ وأنّ ما تركه الإمام مغروس في عقول شباب ذاك الزمان ومثمر؛ يقول:

ولعلّ غرسك في القرائح مثمرٌ ولعلّ وزْيَك للعقول منير

كذلك راح يطمئنه بأن لا يخش على الشعب؛ لأنّ الشعب راشدٌ واتبع نهجه؛ يقول:

نمْ هادئًا فالشعب بعدك راشدٌ يخْتطّ نهجك في الهُدى ويسير

ثم يختم قصيدته بالدعاء للإمام، يقول:

نفحتْك من رحَمَات ربّك نفحةٌ وسقاك غيثٌ من رضاه غزير

والقصيدة كما قلنا من بحر الكامل التام، عروضه صحيحة وضربه مقطوع، وملائمة الوزن للموضوع جعل هناك تجانس بين عواطف الفخر الذي نلمسه في القصيدة وبين أجزاء هذا الوزن، كما أن الزحاف كسر الرتابة؛ نجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زيّن بها أبياته عمودياً، فجاءت منسجمة مع القافية المطلقة المردوفة، كل ذلك أسهم في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له أذن المتلقي.

- **الزحافات والعلل:**

الزحافات والعلل عبارة عن تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري، ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن، ولكنها ليست تسهيلات مطلقة، بل هي مقيدة بقواعد وأصول معينة.

أ_ الزحافات:

لغة: "زحف إليه زحفا وزُحُوفا، وزحفا، مشى، والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو بمرة".[13]

اصطلاحا: "هو كل تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن"[14].

كما في كل تفعيلات شعرٍ تقريبا لا يخلُ شعر من الزحافات، ففي قصيدة "يا قبر" جاء زحاف واحد يختص به بحر الكامل ألا وهو زحاف الإضمار؛ الذي في اللغة: ضمر: الضمْر، الضمُر، مثل العسْر والعسُر الهزال ولحاف البطن، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأت أهله فإن ذلك يضمر ما في نفسه أي يضعفه ويقلله[15]. أما في الاصطلاح: تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، ويدخل تفعيلة واحدة فقط هي متَفاعلن تصير مثْفاعلن وتُحول إلى مستفعلن[16].

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0// / 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0// / 0/ /0// / 0/ /0/0/

مثْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ مثْفاعـــلن مثْفاعــلن متفاعلْ

إضمار إضمار إضمار

وقد وردت التفعيلة صحيحة 31 مرة، وأصابها الزحاف 28 مرة، كما جاءت عروضه صحيحة 10 مرات ومضمرة مرتين؛ فالزحاف كسر الرتابة؛ وهو أن الإضمار في بحر الكامل مستحسن لأنه يعطي القصيدة نغما موسيقيا ترتاح له الأذن والخروج على النسق الشعري المتعلق بالزحاف لا يؤثر في المسافة الزمنية للمقطع الموسيقي بشكل كبير في كل البحور، وهذا إذا نظرنا إلى النتيجة الإيقاعية المترتبة على الزحاف، وليس إلى النتيجة المقطعية بمعنى أن يتحول المقطع الطويل بالزحاف إلى قصير، أو أن يندمج المقطعان القصيران بالتسكين مثلا في مقطع طويل، ومن يحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في ترصيع شعره هو الشاعر الماهر المُجيد لقوله، ولعل مردّ ذلك هو دور الزحاف في القضاء على الرتابة والملل على ألاّ يكثر منه، لذلك اعتبره النقاد مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي، وقد ذكر ابن رشيق قول الأصمعي:" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليه إلّا فقيه"[17]، وبعض الجوازات لأوزان الشعر بشكل جزئي يولد شيئا خفيفا من الطرب الممزوج بالمفاجأة، خاصة إذا كانت هذه

الجوازات تدعم تماسك الصيغ البلاغية وتساعد في إبرازا جماليتها، مما يزيد في متعة المتلقي وانسجامه مع ما يتلقاه أو يقرأه.

ب: العلل:

لغة: العلُّ والعلل، الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعا يقال: علل بعد نهل والعلة المرض، علَّ يعلُّ واعتل أي مرض فهو عليل.[18]

اصطلاحا: تغير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما...[19].

نجد علة القطع التي هي:

لغة: إبانة بعض أجزاء الجِرْم من بعض فصلا.[20]

اصطلاحا: وهو حذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ثانيه: فاعلن: فاعلْ = فعْلن.[21]

التي لزمت ضرب القصيدة كلها؛ فنجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زيّن بها أبياته عمودياً، فجاءت منسجمة مع القافية المطلقة المردوفة، كل ذلك أسهم في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له أذن المتلقي.

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0/// /0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0/// / 0/ /0/// /0 / //0/0/

مُتْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ مُتْفاعـــلن مُتْفاعــلن متفاعلْ

قطع قطع

كما كان الأثر الجلي للوزن في جمال الإيقاع الشعري، كان كذلك الحظ الأوفر للقافية لأنها من العناصر التي تكمّل صورة الإيقاع كونها منتهى الأبيات، ولا يتمّ جمال البيت إلا بجمال نهايته، وهذا الجمال يكمن في مدى التحام القافية بباقي أجزاء البيت وترابطها به.

- **مفهوم القافية:**

لغة: "يقال قفوت فلانا أتبعت أثره، وقفوته أقفوه: رميته بأمر قبيح، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه، وضده في الدعاء: قفا الله أثره...والقافية آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام."[22] من الفعل قفا بمعنى تبع، وسميت كذلك لأنها تقفو بعضها بعضا، والشاعر يقتفيها في جميع أبياته، قال الخليل بن أحمد: "قفا، يقفو، وهو أن يتّبع شيئا ... وسميت قافية الشعر قافية لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله."[23].

اصطلاحا: يعرفها الخليل على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن."[24]

أما حازم فيخاطب الشعراء قائلا:"أجيدوا القوافي فإنها حوافر أي عليها جريه واطراده."[25]

أما ابراهيم أنيس فيعرفها بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن."[26]

يبدو لنا من مفهوم حركات أنه ينظر إلى القافية نظرة شمولية تراعي الدقة، كما أنه أدخل في تعريفه القافية الخاصة بالشعر الحر.

القافية ركن أساسي في هوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه إلاّ بوجود القافية، وهي مجموعة من المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر الأبيات فتُحدث نغماً موسيقياً (إيقاعيا) يتوقعه المتلقي في مواقع منتظمة، فيتعمق إحساس المتلقي بالانسجام الإيقاعي للقصيدة مما يؤدي به إلى استحسان هذا النغم ويطرب له، وترتاح الأذن له.

أما علم القافية؛ فيعرّفه العروضيون على أنه علم بأصول يُعرَف به أحوال أواخر الأبيات الشّعرية من حركة وسكون، ولزوم وجواز، وفصيح وقبيح.

- **أهمية القافية**:

يقول صلاح يوسف عبد القادر: "إذا عدنا إلى تاريخ الشعر العربي وجدنا أن العرب كانت تحتفل بالقافية أكثر من الأوزان، وكانت إيقاعات القوافي وجمالياتها هي محل تنافس شعرائهم، ولا تغيب عن أذهاننا قصة النابغة الذبياني في المدينة وما فيها من دلالات على دور السماع وأهميته عند القوم في وضع أسس علم القافية."[27]

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0/// / 0/ /0/// / 0/ /0/0/ 0/0/0/ /0/0/ 0/0/// / 0/ /0/0/

متْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ متْفاعـــلن متْفاعــلن متفاعلْ

القافية هنا مطلقة متواترة؛ هي (بيرو- /0/0، فاعلْ)، وهي رائية، وهي من الحروف الذلقية التي يسهل النطق بها، والراء من الحروف التي تتميز بالتكرار، وبما أن الراء من الحروف اللثوية المكررة التي هي بين الشدة والرخاوة مجهورة فهو يتناسب مع الروح الأبيّة والوطنية التي تحلى بها الإمام عبد الحميد بن باديس، والتضحيات التي قام بها، وأدى هذا التناسب إلى خلق سهولة لدى المتلقي في الإحساس بإيقاع القافية. وهناك تناسق بين قوافي هذه الأبيات حيث نرى أن كلّ كلماته مؤكّدة التحقيق؛ بحيث (تقررا ومدبرا ولتعمرا) كل هذه الكلمات تدل على أنه أمر مفصول فيه، وهي مناسبة في السياق، وهي كلمات تتميز بدرجة كبيرة من الوضوح السمعي، فلا نلاحظ أي تقارب في مخارج الأصوات، والقافية بذلك تُحقق كمّا كافيا من الموسيقى.

- **الموازنات الصوتية:**

رأينا التأثير الذي تمارسه العناصر الموسيقية للوزن والقافية ، وتكوينها بِمَعِيَّة المعنى إيقاعا يتميز بالتآلف والانسجام من أجل جعل العمل الشعري أكثر موسيقية، فهو إذًا أكثر قربا وتفاعلا لدى المتلقي.

لكن هذه العناصر ليست هي الوحيدة التي تعمل على هذا التآلف والانسجام؛ فهناك مؤثرات إيقاعية أخرى تُلزمها جوانب فنية أخرى قد لا تتصل اتصالاً مباشراً بالإيقاع الخارجي ولكن يمكنها أن تتقاطع مع الجانب البلاغي. وسنحاول التركيز على دور الموازنات الصوتية التي هي جزء من البديع في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري من خلال قصيدة "يا قبر".

ولبلوغ الموازنات الصوتية ينبغي لنا أن نبدأ من علم البلاغة، الذي هو من "العلوم التي تتحرى الصحة والحسن في كلام العرب شعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقاتها ومواقعها من الكلام"[28]. وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[29].

يتضح لنا من هذا الكلام أنّ البلاغة هي العلم الذي يهتم بالرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها، وفي طريقة اختيار ألفاظ معينة للتعبير عن المعاني المراد استحضارها يكمن الجانب الفني، وكما هو معروف أن البلاغة من العلوم التي أوْلوا لها اهتماماً في الدراسة منذ القديم، وذلك نظرا للدور الذي تؤدّيه أقسامها "المعنى والبيان والبديع" في بهاء وتزيين وزخرفة الخطاب الشعري والنثري على السواء، لكن ما يهمّنا أكثر في دراستنا هذه هو الموازنات الصوتية الناتجة عن بعض أصناف البديع، وما تبقيه من لمسات جليّة في تشكيل بنية الإيقاع الشعري.

والموازنة كمصطلح معروفة منذ القديم في البلاغة، فهو أساسي بالبناء الصوتي للكلام؛ وقد تعددت في تعريفه اختلافات القدماء، إلا أن الموازنات الصوتية في الاصطلاح الحديث هي: "الموازنة بين طرفين يتناظران كلياً أو جزئياً في عناصر تكوينهما الصوتي"[30]. وتشمل "توازن الصوائت وتجانس الصوامت وما تركّب منهما"[31].

وتكتمل الصورة الإبداعية في تحقيق تفاعل دلالي بين الألفاظ الموسيقية ويكون هذا التحقيق إلزامياً، كما أن الكم الموسيقي يحمل تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالسجع والجناس، كما لا يقتصر على الجرس الصوتي، وفي اكتمال الصورة الإبداعية يقول عبد القاهر الجرجاني إنها: "أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[32]. وأطلق ابن رشيق على هذه الظواهر اسم الحُلي، فقال عنها: "وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ

تُستحسن، ونكت تُستظرف مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة....ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خالياً مغسولاً من هذه الحلي فارغا"[33].

من هذا نخلص إلى أن الموازنات الصوتية هي بهاء وتزيين للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي. والقدماء لم يكونوا يقيمون وزنا للظواهر البديعية باعتبارها عنصراً إيقاعياً في الشعر، وكان "اعتقادهم الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق"[34]. فالموازنات الصوتية من العناصر التي توفر الانسجام الإيقاعي الذي يولّد المتعة والإطراب للمتلقي.

حضرت الأصوات المجهورة بوضوح في الأبيات وأحدثت انعكاسا لافتا لمعاني الاشتياق لصاحبه إمام النهضة الإمام "ابن باديس" والاعتزاز التي سادت القصيدة، ومثال ذلك حرف (الراء) والذي تكرر كثيرا؛ خاصة وأنه روي القصيدة، فالراء صوت لثوي مكرر، بين الشدة والرخاوة، مجهور[35]، وقد أشاع جوّا موسيقيا مميزا بصفته التكرارية التي لا توجد في غيره من الأصوات، والتي يوحي جرسها بمعاني العظمة التي حملتها الكلمات، وقد زاد من وضوحها وموقعها الثابت من العروض والضرب، فأصبحت من الأصوات الطاغية التي يمكن ان نحسها في القصيدة.

الأصوات المجهورة غالبا ما تعطي دلالات إضافية بالقوة والثبات، وتشكل بصفاتها الصوتية داعما هاما للإيقاع الذي يصاحب هذه المعاني وتشارك أيضا في تشكيلها ووصولها إلى المتلقي بهذه الصورة.

- **الجناس:**

لغة: مأخوذة من الجنس" وهو كل ضرب من الشيء أو الناس أو الطيور، والجمع أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس."[36]

اصطلاحا: "سمي كذلك التجنيس والتجانس والمجانسة، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناه مختلفا"[37].

وينقسم الجناس إلى قسمين: جناس تام وجناس غير تام(ناقص).

الجناس التام: وضابطه أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها وهيئتها،

يا قبرُ طبتَ وطاب فيك عَبيــرُ هل أنتَ بالضيفِ العزيز خَبير

0/0// / 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0/0// / 0/ /0// / 0/ /0/0/

متْفاعــلن متفاعلن متفاعلْ متْفاعــــلن متْفاعــلن متفاعلْ

هذا ابن باديس الإمام المرتضى عبد الحميد إلى حماك يصير

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ

بعث الجزائر بعد طول سباتـها فالشعب فيها بالحياة يصـــير

0//0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

ولا نرى في الجناس الذي أتى به محمد العيد الكلفة؛ لأن الجناس الذي ظهرت فيه الكلفة لا فائدة فيه كما قال ابن رشيق، أمّا ما فيه إبداع وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار فقد صورها محمد العيد بصورة تحمل القدر الكبير من الاستيفاء لدى المتلقي، بمعنى أن المتلقي لما يسمع التجنيسات يحس بنوع من الإيقاع الجميل البناء الذي أراد الشاعر أن يظهره لدى السامع، فيرتاح القارئ أو السامع لهذا الكلام دون اضطراب في الأذن فيستسيغه المتلقي، فنجد الجناس في هذه القصيدة: في البيت الأول: عبير، خبير فهي جناس ناقص، وفي البيتين الثاني والرابع: يصير؛ بصير أيضا جناس ناقص،

شكل الجناس في هذه الأبيات تموّجا موسيقيا مميزا، خلقه التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلافها في المعنى: (عبير، خبير)، (يصير، بصير)؛ حيث تكرّرت معظم الحروف في طرفي كل مثال، وقد سمح هذا التكرار بتكثيف جرس الأصوات، وإبراز التفاعل بين الكلمات، هذا التفاعل لا يتم بمعزل عن المعنى الذي يريده الشاعر، وعن حالته النفسية في لحظة ميلاد القصيدة. والحقيقة أن الشاعر يشعر ببعض الطرب إزاء أبيات كهذه، عندما ينظر إلى تباين المعاني وتشابه المباني، ورغم ما يبدو عليها من تصنع؛ إلا أن هذا لا يُنقص من ملكة الشاعر ومقدرته على نسج الكلام بهذه الطريقة، حيث يتضاعف الثراء الموسيقي إلى درجة قلّما نجدها بهذا التركيز في الشعر.

وفي الأبيات صورة دلالية ظريفة زادها حسنًا النغم الإيقاعي الذي خلّفه التماثل الصوتي بين طرفي الجناس.

بالإضافة إلى ما تولده هذه التجانسات من نشاط عقلي؛ فهي تحمل أيضا ميزة إيقاعية خاصة تضفي جمالا واضحا على الأبيات، مما يجعلنا نقول: إن الشاعر لم يقصد بهذه التجانسات مجرد الزخرفة اللفظية بقدر ما خلق إيقاعا جميلا وموسيقى لطيفة، تظافر في صنعها وقع الألفاظ صوتيا ودلاليا.

ويمكن أن نقول: إن محمد العيد آل خليفة قد وُفق في استعمال هذا اللون من الموازنات الصوتية في تجسيد صورة الإيقاع في الشعر، مع العلم أن الشاعر لم يوظف الجناس في قصيدته -وفي ديوانه- بشكل مكثّف، فجاءت معظم الجناسات بشكل تلقائي

- **التكرار:**

لغة: الكرار في اللغة من "كرر، انهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا، وكرّ عليه كرّا بعدما فر، وهو مكرّ مفر، وكرار وفرار، وكررت عليه الحديث كرّا، وكرر على سمعه كذا، وتكرر عليه"[38].

اصطلاحا: "هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه"[39].قال ابن رشيق: "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو دون المعاني في الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه."[40]

ولاستخدام التكرار شروط لابد منها؛ وقد وضعها ابن رشيق في قوله: "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب، أو على سبيل التنويه به...إن كان في مدح."[41]

ما نخلص إليه من القولين السابقين هو مغزى الجدوى من وجود التكرار في تصوّر ابن رشيق، الذي يبدو فيها الإدراك الإيقاعي الذي يخلقه تكرار الأصوات من خلال الألفاظ وما في ذلك من موسيقى، يبدو غير واضح، والأكيد أن سبب ذلك هو أن مفهوم الإيقاع لم يكن قد تكوّن بعد في عهد ابن رشيق، وأن موسيقى الشعر بمفهومها الحديث لم تكن قد انفصلت بعد عن علوم أخرى كالعروض والبلاغة وعلم الأصوات وغيرها في ذاك الوقت.

كما أن التكرار هو عنصر أساسي من عناصر الإيقاع الشعري، وهو من الموازنات الصوتية التي تساعد وتسهم في تقوية البنية الموسيقية، ولهذا قيل: "وهل الإيقاع إلا تكرارًا؟"[42]

إضافة لذلك أيضا ما للتكرار من دوره في الإثراء الإيقاعي، فهو يملك قدرة كبيرة على التوكيد وتقرير المعنى في النفس، ويتم ذلك باتحاده مع الحالة النفسية، وتجربته الفنية التي "تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار وتسهم في توجيهه وتأثيره"[43] إذ يشكّل متنفسا للشاعر وللشعور الذي ينتابه على السواء ايجابا (فرح، إعجاب، فخر...)؛ وهذا ما نجده في قصيدة "يا قبر" فقد كرر اسم الإمام مرتين ولقبه بالإمامة مرة واحدة، وباسم أبيه كلها تدل على شخص واحد ألا وهو عبد الحميد بن باديس؛ وهذا نمط من أنماط التكرار الهندسي وهو تكرار عبارة ما في بداية عدد من أبيات القصيدة، فهذا التكرار ينبه القارئ على ابتداء فكرة جديدة يتفرع منها معنى جديد ليتضام مع غيره في الوصول إلى المعنى الكلي المقترن بالعبارة المكررة، فهذا التكرار فضلا عن كونه منظما لهندسة القصيدة؛ إذ يحدد معانيها بدقة، فهو أيضا موحد لجميع المعاني التي تحتويها، وبشكل تدرّجي متتالي، حيث تتعالى مكانة الإمام ابن باديس الذي يصفه بالإمام المرتضى، والعالم الفذ الذي كان للعقول منيرا، عكسه التكرار بالتحيّة متشكلة من طرفين، الأول مركزي يتضمن اللفظة المكررة "هذا ابن باديس"، والثاني متصل به معبّر عنه،

ويتضمن الأبيات المتتالية. فقد وفق محمد لعيد في هذا التكرار بالوصف والذكر لمناقب الإمام الجيّدين.

كذلك تكرار حرف الباء الذي هو من الحروف الشفوية والياء الممدودة، اللتان تدلان على طول نفس الشاعر والحنين للإمام.

ويمكن القول أن محمد العيد قد نوّع في استخدام التكرار (التكرار اللفظي والتكرار المعنوي) وفق ما يتماشى مع أفكاره وحالته النفسية، وقد كان له الأثر الإيقاعي المرجو في أغلب الأحيان، كما يمكن أن نلحظ نوعا من التوافق بين أفكاره الخاصة بالتكرار.

- **التصريع:**

"هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويّه وإعرابه"[44]. ويقول عنه ابن رشيق: " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[45].

كما أن لكل شيء سببا؛ فللتصريع سبب هو "مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرّع في غير ابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة...وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع...وهو دليل على كثرة المادة"[46].

والتصريع عادة يكون في البيت الأول من القصيدة؛ فقد جاءت قصيدة "يا قبر" مصرعة؛ يقول الشاعر:

يا قبر طبت وطاب فيك عبير هل أنت بالضيف العزيز خبير؟

0/0/// /0/ /0// /0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/

متْفاعـلن متفاعـــلن متفاعلْ متْفاعـــلن متْفاعـــلن متفاعلْ

ما نلْحظه هو أن التصريع جاء كاملا تاما وذلك بين عروض البيت وضربه وهو ما جاء به في القصيدة إلا لنبين ما للتصريع من وقع موسيقي، وما يعطيه من طاقة إيقاعية إضافية للأبيات الذي انعكس إيجابا على النماذج وبطبيعة الحال على الديوان. وبخاصة عندما يتحقق التوازن في البيت المصرع على المستوى التركيبي، هذا الانسجام بين الصدر والعجز إيقاع موسيقي.

أكثر ما يهمنا في التصريع هو طابعه السجعي الموسيقي الذي يولد كمّا ملحوظا من الموسيقى في الشعر، يكون أساسه تماثل الضرب والعروض في الروي والوزن والحركة الإعرابية.

هذه القصيدة تمثل ما للتصريع من وقع موسيقي، وبخاصة عندما يتحقق توازن المصراعين على المستوى التركيبي، كما هو ظاهر أعطى طاقة إيقاعية إضافية للأبيات انعكست بالإيجاب على القصيدة.

لا يختلف اثنان في الكمّ الموسيقي الذي يحمله تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالجناس والتكرار والسجع والتصريع وغيرها، ولا يقتصر الأمر على الجرس الصوتي، بل ينبغي أن يتحقق تفاعل دلالي بين هذه الألفاظ الموسيقية لكي تكتمل الصورة الإبداعية.

إن الموازنات الصوتية في قصيدة "يا قبر" لمحمد العيد وحتى في ديوانه لم تأت بالوفرة، ولكنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، ولعل زهده في استعمالها يرجع بشكل أساسي إلى طبعه العام الذي يحبذ الابتعاد عن التكلف والتصنع.

- الخاتمة:

يبدو لنا حرص محمد العيد في تخير الوزن وإبراز خصائصه الإيقاعية التي تخدم الغرض، استعمل محمد العيد كافة العناصر العروضية المتاحة لإثراء إيقاع شعره معتمدا على موهبته الشعرية، يتجلى ذلك في اختياره للوزن، ويُحسب له بوضوح ابتعاده عن الزحافات القبيحة وربما نستطيع القول حتى الصالحة منها إلا ما ندر.

إقرارنا بأن محمد العيد قد أولى اهتماما كبيرا بالقافية باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة، وقد تمكّن من توظيفها لخدمة غرض شعره، مع تخييره الحسن لحرف الروي، كل ذلك أسهم في تشكيل إيقاعها وإثراء العناصر الموسيقية، وهذا ما يسعى إليه كل شاعر لأهمية القافية في الكيان الموسيقي للشعر.

وما يمكننا قوله عن الموازنات الصوتية في ديوان محمد العيد آل خليفة أنها كانت دقيقة وفعالة في صنع بنية الإيقاع، وهذا الكمّ المقبول من الموازنات الصوتية راجع أساسا إلى البيئة والطبيعة التي عاشها الشاعر مما جعله يجتنب التصنع والتكلف ويأتي به هكذا على العفوية دونهما، وقد استغل محمد العيد بعض الظواهر البديعية في تجميل موسيقى شعره، من خلال الموازنات الصوتية التي تحملها، رغم عدم تركيزه على جانب الأثر الصوتي لها.

- قائمة المصادر والمراجع

1) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997.
2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975.
3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت.
4) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.
5) أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981.

6) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
7) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.
8) أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005.
9) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث، الدار العربية للكتاب، طرابلس،دط،1984.
10) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996.
11) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006.
12) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989.
13) فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998.
14) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974.
15) محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001.
16) محمد العيد آل خليفة، الديوان، موفم للنشر، الجزائر، 2010.
17) محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
18) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.
19) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994.
20) محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991.
21) محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991.
22) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت.

23) منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004.

24) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994.

25) الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

- التعليقات الختامية

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة وزن، دار صادر، بيروت، ط3، 2004.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، نبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000. ص218.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط، 1981، ص263.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، دط، 1974، ص134.

[5] أحمد كشك، الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، دار غريب، القاهرة، دط، 2005، ص242.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

[7] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث،الدار العربية للكتاب، طرابلس،دط،1984، ص82.

[8] الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2006، ص36.

[9] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، مشأة المعارف، القاهرة، ط3، دت، ص53.

[10] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص173،174.

[11] عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، ص302.

[12] محمد العيد آل خليفة، الديوان، موفم للنشر، الجزائر، 2010، ص 474.

[13] ابن منظور، لسان العرب، مادة زحف.

[14] فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1998، ص25.

[15] ابن منظور، لسان العرب، مادة ضمر.

[16] محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص28.

[17] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص119.

[18] ابن منظور، لسان العرب، مادة علل.

[19] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، ط4، 1994، الجزائر، ص33.

[20] ابن منظور، لسان العرب، مادة قطع.

[21] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص129.

[22] ابن منظور لسان العرب، مادة قفو.

[23] الخليل بن أحمد، العين، ج3، مادة قفا، ص420.
[24] ابن رشيق، العمدة، ص243.
[25] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص133.
[26] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط3، 1975، ص273.
[27] صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط1، 1997/1996، ص131.
[28] محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1991، ص5.
[29] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص115.
[30] محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعبية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2001، ص21.
[31] المرجع نفسه، ص137.
[32] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط1، 2006، ص17.
[33] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص465-466.
[34] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد فرهود، دار القلم، حلب، ط1، 1997، ص189.
[35] مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، دط، دت، ص101.
[36] ابن منظور، لسان العرب، مادة جنس.
[37] محمود أحمد حسن المراغي، علم البديع، ص109.
[38] ابن منظور، لسان العرب، مادة كرر.
[39] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، ص182.
[40] ابن رشيق، العمدة، ج2، ص697.
[41] المرجع نفسه، ص697.
[42] منير سلطان، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2004، ص218.
[43] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص192.
[44] محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، عمان، الأردن، دط، 1994، ص48.
[45] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص277.
[46] المرجع نفسه، ج1، ص278.