تمظهرات البنية الصوتية في زهديات بكر بن حماد

THE STRUCTURE OF THE SONIC STRUCTURE IN ZAHIDAT BAKR BIN HAMMAD

الباحثة: دعنون آسية

جامعة ابن خلدون تيارت

إشراف الدكتور: بولخراص محمد

fakedamar@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/24 تاريخ القبول:2019/06/05 تاريخ النشر: 2019/09/21

ملخص:

تقوم هذه الدراسة على تحديد المستوى الصوتي في زهديات بكر بن حماد التهرتي والذي يتمثل في جانبين: الإيقاع الخارجي ويدرس الوزن والقافية في المقطوعات الزهدية للشاعر بكر بن حماد؛ والإيقاع الداخلي ويهتم بالظواهر الصوتية الداخلية المتمثلة خاصة في الجناس والطباق والتكرار؛ وتتبع الأبعاد الجمالية والفنية في هذه المقطوعات الشعرية.

إن الدراسة الصوتية تمثل جزءا من التحليل الأسلوبي، إذ يمكن من خلالها تتبع مواطن الجمال وما تفرزه الوحدات الصوتية من إيقاع على مستوى المقطوعات الشعرية.

يعد بكر بن حماد شاعر تهرتي عاش في العهد الرستمي؛ وقد نظم في مختلف الأغراض الشعرية؛ خاصة في الزهد.

الكلمات المفتاحية:

الإيقاع الداخلي؛ الإيقاع الخارجي؛ التكرار؛ الأسلوبية؛ الصوت؛ التكثيف الموسيقي.

ABSTRACT:

This study aims to determine the vocal level in the mesothelioma of Bakr Bin Hammed Al-Tiharti, which is in two aspects; the external rhythm examines the weight and rhyme in the sections of the poet Bakr Bin Hammed. The internal rhythm is concerned with the internal vocal phenomena, especially in the paronomasia, counterpoint and the repetition, and follow the aesthetic and artistic dimensions in these poetic tracts.

The vocal study is part of the methodological analysis, as it is possible to track the beauty of the properties and output of the vocal units of rhythm at the level of poetry.

Bakr Bin hammed is a tihritian poet who lived in the Restomic era and he wrote in various poetic purposes, especially in him asceticism.

Key words: ***Internal rhythm; external rhythm; repetition; stylistiqueμ; Voice; intensification musicale.***

1. مقدمة:

تقوم الأسلوبية على دراسة عدة مستويات لتحليل النص الأدبي والخوض في وحداته واستكناه السمات الأسلوبية فيه، ومن هذه المستويات الصوتي الذي يحدد الظواهر الصوتية. سنحاول من خلال هذا المقال تطبيق آليات المستوى الصوتي الإجرائية على نصوص الشاعر الجزائري بكر بن حماد التهرتي. والمدونة الشعرية التي اشتغلنا عليها تتكون من ثلاث مقطوعات شعرية وقصيدتين، ويبلغ عددها إجمالا ثلاثين بيتا، وهي كلها في غرض الزهد. وعليه فما هي مكونات المادة الصوتية في هذه الزهديات؟

2- المستوى الصوتي:

لاشك أن التعبير بالصوت أهم خصيصة خص الله بها الإنسان، فهو من الوسائل المهمة جدا، والتي يعتمدها للتعامل مع غيره، فبالصوت يعبر عن حزنه أو ألمه أو ضره أو حاجة في نفسه حينما يبكي، وبه يبوح بأحاسيس الحب والفرح والسعادة كأن يصرخ أو يضحك، وبالصوت أيضا ينظم أشعارا يضمنها معاني عدة، وفي هذا الصدد نجد بكر بن حماد في زهدياته يبثنا مشاعرَ المتعلقِ بدار الآخرة والمتمسك بحياتها الأبدية.

والجانب الصوتي أو الإيقاعي في الشعر ميزة فارقة ومهمة في الآن نفسه، كون ما يفرق الشعر عن النثر هو الجانب الصوتي أو الإيقاعي، لارتباط الشعر ارتباطا وثيقا بالوزن أو الإيقاع عموما، خاصة وأن الإيقاع من الناحية الصوتية هو تكرار منتظم للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتشكل من عناصر متماثلة مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام[1]. وكما سبقت الإشارة فإن الإيقاع الشعري ينقسم إلى داخلي وخارجي، وسنحاول من خلال هذه الدراسة أن نقارب المستويين وسنبدأ بـ:

2-1-الإيقاع الخارجي:

يرتبط الإيقاع الخارجي بمصطلح "موسيقى الشعر" الذي يُقصد به الوزن والقافية خاصة وأن الشعر موسيقى بالدرجة الأولى لما يعرفه من انسجام في الوزن والأصوات[2] كما يتناسب الإيقاع الناشئ عن الوزن والقافية مع ضربات ذات أبعاد زمانية تشبه الضربات المصاحبة للتأليف الموسيقي[3]

وتعتبر قضية الوزن والقافية سُنة سار عليها الشعراء العرب القدامى، «ذلك بأن الشعر العربي إذا زاد المقول فيه على بيت واحد وجب أن يتحد مع الأصل في الوزن والقافية. ولم يعهد عن العرب القدماء أنهم قالوا بيتين أو أكثر من معرض واحد إلا جاءوا بذلك من بحر واحد، وجعلوا أواخر الأبيات حرفا واحدا مع ما اشترطوا في هذه الأواخر من شروط مجموعها هو»[4] أي اتحاد هذه الأبيات في حرف واحد هو الروي.ولكون الوزن والقافية ضرورة يعتمدها الشاعر لنظم قصيدته، فقد نهضت العربية في سابق عهودها بجميع أغراض الشعر واشترطت فيه الوزن والقافية[5]

وتأسيسا على ماسبق فمن الضروري «على دارس النص أن يتوجه بالدراسة والتحليل إلى هذا العنصر الموسيقي الظاهر، وهما الوزن والقافية ليرى هل وفق الشاعر في اختيار هذا البحر أو ذاك لقصيدته؟ وهل وافق البحر الغرض الذي احتوته القصيدة؟ وهل وفق أيضا في اختيار قافيته؟ وهل وافقت القافية الغرض كذلك؟»[6]، لينطلق الدارس من هذه التساؤلات التي تفتح أمامه مجال البحث.

أ-الوزن:

يعد كل من الوزن والقافية تلك الإيقاعات الموسيقية التي اتبعها الشاعر العربي قديما في نظم قصيدته متتبعا وزنا واحدا من بداية القصيدة إلى نهايتها وفق ما يتماشى وحالته النفسية، وقد اعتمد بكر بن حماد في أغلب زهدياته بحر الطويل (فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن) وبلغ عدد هذه التفعيلات مائة وستة وثلاثين تفعيلة على مستوى ثلاثين بيت، حيث يقول بكر بن حماد:

قَدْ جَفَّتِ الْأَقلاَم بالخَلْقِ كلِّهِم فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ خَائِبٌ وَسَعيدُ
تَمُرُّ اللَّيَّالِي بالنُّفُوسِ سَرِيعَةً وَيَبدَأ رَبِّي خَلْقَهُ وَيُعِيدُ
أَرَى الخَيَر في الدّنيَا يَقِلُ بكَثْرَةٍ يَنقُصُ نَقْصًا وَالحَدِيثُ يَزيدُ
فَلو كَانَ خَيرًا قُلْ كَالخَيرِ كُلِّهِ وَأحسَبُ أَنَ الخَيرَ منهُ بَعيدُ[7]

تتشكل هذه المقطوعة من أربعة أبيات منظومة على تفعيلات الطويل، والملاحظ على هذه الأبيات أنها تمس الجانب النفسي لدى الشاعر، وكأنه يتحسر بآهات تطول على الإنسان الذي يعيش عمرا قصيرا معتقدا أنه طويل، أو أن غريزة البقاء تصور له طول عمره ويرى الموت شيئا بعيدا متغافلا عنه رغم أنه قدره

المحتوم، فيفني عمره في الانشغال عن طاعة الله سبحانه وتعالى، فمهما يعش الإنسان مآله العودة إلى الخالق.

يبث بكر بن حماد حزنه على تلك الأيام والليالي التي تنقضي بسرعة مهما طال عمر الإنسان، على تفعيلات الطويل، فيقول:

تَمُرُّ اللَّيَالِي بِالنُّفُوسِ سَرِيعَةً وَيَبْدَأُ رَبِي خَلْقَهُ وَيعيدُ[8]

ويربط الشاعر عمر الإنسان بقدرة الخالق على الخلق والبعث. ويتألم على حال الإنسان في هذه الدنيا الذي قل خيره:

أَرَى اَلْخَيْرَ فِي الدُّنْيَا يَقِلُّ بِكَثْرَةٍ يَنْقُصُ نَقْصًا وَالحَدِيثُ يَزِيدُ[9]

والحديث عن هذه المقطوعة يسوقنا إلى الحديث عن مقطوعة أخرى ضمن تفعيلات المتوافر(متفاعلن متفاعلن، فعولن) يشير فيها أيضا إلى عامل الزمن الذي أصبح يؤرقه:

نَهَارٌ مُشْرِقٌ وَظَلَامُ لَيلٍ أَلَحَّا بالبَيَاضِ وَبِالسَّوَادِ
همَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمرَ نُوحٍ وَلُقمَانَ وَشَدَّادَ وَعَادَ[10]

يخيم على الشاعر جو من القلق والهواجس بسبب انقضاء عمره وانطواء أيامه، ويذَكِّرنا بالذين عمروا طويلا ثم رحلوا كعاد وثمود، حيث يعبر عن حيرة داخلية تكمن في تعجبه من الذين سافروا من غير زاد وهو يخاطب ذاته ويذكرها بالوعيد والمصير الذين ينتظرانها، معتمدا تفعيلات الوافر (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن)، فيقول:

فَيَا بَكْرَ بْنُ حَمَّادَ تَعجَّبْ لقَوْمٍ سَافَرُوا مِنْ غَيْرِ زَادِ
تَبِيتُ عَلَى فِرَاشِكَ مُطْمَئِنًّا كَأَنَّكَ قَدْ أَمِنْتَ مِنَ المِعَادِ
فَيَا سُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى الرَّوَاسِي وَأَوْتَدَهَا مَعَ السَّبعِ الشِّدَادِ[11]

نظمت المقطوعة الموالية على تفعيلات بحر الطويل أيضا، حيث تدور حول قدرة الله في خلقه فلا مجال لحياة دائمة حتى وإن حرص الإنسان على حياة الدنيا، يقول بكر بن حماد:

تَبَارَكَ مَنْ سَاسَ الأُمُورَ بعِلْمِهِ وَذُلَّ لَهُ أَهْلُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ
وَمَن قَسَّمَ الأَرْزَاقَ بَينَ عبَادِهِ وَفَضَّلَ بِبَعْضِ النَّاسِ فِيهَا عَلَى بَعْضِ
فَمَنْ ظَنَّ أَنَّ الحرْصَ فيهَا يَزيدَه فَقُولُوا لَهُ يَزْدَادُ فِي الطُّولِ وَالعَرْضِ[12]

كما نظم بكر بن حماد قصيدة من زهدياته على تفعيلات بحر الطويل، يقول في مطلعها:

لَقَدْ جَمَحَتْ نَفسِي فَصَدَتْ وَأَعْرَضَتْ وَقَدْ مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقَهَا [13]

لعل اعتماد الشاعر تفعيلات الطويل وهي من التفعيلات المركبة ساعده على إخراج الدفقة الشعورية التي تتناب الزاهد حين يبيع دنياه مقابل آخرته صابرا محتسبا:

فَيَا أَسَفِي مِنْ جُنَحِ لَيْلٍ يَقُودُهَا وَضَوْءِ نَهَارٍ لَايَزَالُ يَسُوقُهَا
إِلَى مَشْهَدٍ لَابدَ لي مِن شهودِهِ وَمِنْ جُرَعٍ لِلموتِ سَوْفَ أَذُوقُهَا
سَتَأْكُلُهَا الدِّيدَان فِي بَاطِنِ الثَّرَى وَيَذْهَبُ عَنْهَا طِيبُهَا وَخَلُوقُهَا

مَوَاطِنٌ لِلْقِصَاصِ فِيهَا مَظَالِمِ تُودِي إِلَى أَهْلِ الحُقُوقِ حُقُوقَهَا
سَحَابُ المنيَّةِ كُلَّ يَوْمٍ مِظَلَّةٌ فَقَدْ هَطَلَتْ حَوْلِي وَلَاحَ بُرُوقُها[14]

ويبقى عامل الزمن هو المحرك الأساسي لدى نفسية الشاعر ضمن تفعيلات الطويل التي سمحت له بطول الآهات على النفس الطماعة بحب الدنيا والانشغال عن دار القرار:

وَلِلنَّفْسِ حَاجَاتٌ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي وَلَكِنْ أَحَادِيثُ الزَّمَانِ يَعُوقُهَا
تَجَهَّمْتُ خَمْسًا بَعْدَ سَبْعِينَ حَجَّةً وَدَامَ غُرُوبُ الشَّمْسِ لِي وَطُلُوعُهَا
وَأَيْدِي الْمَنَايَا كُلَّ يَوْمٍ وَلَيلَةٍ إِذَا فَتَقَتْ لاَ يُسْتَطَاعُ وُتُوقُهَا
يُصَبِّحُ أَقْوَامًا عَلَى حِينِ غَفْلَةٍ وَيَأتِيكَ فِي حِينِ البَيَاتِ طُرُوقُهَا[15]

إضافة إلى بحر الطويل فقد اعتمد على بحر البسيط والذي تفعيلاته بهذا الشكل (مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن) ونلاحظ – في المقطوعة الموالية – وكأن الشاعر يستسلم إلى النهاية الحتمية لكل إنسان، وهو يذكرنا في هذا الصدد بالمطالع الطللية القديمة حيث يبكي الشاعر الديار الخالية من الأحبة بعدما كانت آهلة، إلا أن مناسبة الوقوف هنا تختلف؛ فالجاهلي يبكي الأطلال تذكرا وحبا، بيد أن شاعرنا يقف على ديار ليست كالأولى بل ديار من ذهبوا دون عودة، داعيا إلى تذكر مآل الأوائل فيقول:

قِفْ بِالقُبُورِ وَنَادِ الهَامِدِين بِهَا مِن أَعظَم بُلِيَتْ فِيهَا وَأَجْسَادِ
قَوْمٌ تَقَطَّعَتِ الْأَسْبَابَ بَيْنَهُمْ مِنَ الْوِصَالِ وَصَارُوا تَحْتَ أَطْوَادِ
رَاحُوا جَمِيعًا عَلَى الأَقْدَامِ وَابْتَكَرُوا فَلَنْ يَرُوحُوا وَلَمْ يَغْدُو لَهُمْ غَادِي
وَاللهِ لَوْ رُدُّوا وَلَوْ نَطَقُوا إِذًا لَقَالُوا: التَّقِي مِنْ أَفْضَلِ الزَّادِ[16]

وهذا البحر كالطويل يتيح للشاعر المجال لإفراغ كل الشحن العاطفية المختزنة في ذاته، فيستطيع أن يقول معان عدة في بيت واحد فمثلا في البيت الأول نجد ثلاث تركيبات جملية أو ثلاث معان أوقف من خلالها مخاطبه، ثم أمره بالمناداة على أهل القبور ثم فسر للمنادي أن ما يناديه لايعدو أن يكون مجرد عظام وأجساد قد بُليت وأكل منها الثرى فلم يترك إلا رميمها.

البحور	عدد القصائد والمقطوعات كاملة	عدد القصائد الممثلة لكل بحر	نسبة البحر بالنظر للعدد الكلي	الرتبة
الطويل	5	3	٪60	1
الوافر	5	1	٪20	2
البسيط	5	1	٪20	2

يلاحظ من خلال الجدول أن بحر الطويل شغل أكبر نسبة من الزهديات واحتل بها الصدارة، حيث يتميز إيقاعه بالجلال والقوة ورصانة الجرس وقد شاع بين العديد من الشعراء القدامى[17]؛ مما جعل الناص يفرز كل خوالجه وعواطفه فيه.

كما يعد بحر الطويل واسع الحيز، قادر على استيعاب أكبر قدر من الأفكار، وتصوير أكبر قدر من العواطف عبر وحداته الإيقاعية، ويؤول ارتكاز الباث على بحر الطويل في إحدى زهدياته لدى عبد الملك مرتاض على أن الاجتهاد فيها يظل مفتوحا؛ خاصة وأن حيزها يدور حول الموت والزهد في الحياة والعزوف عن اللذات والتذكير بالممات[18]، ولعل ذلك يرجع إلى اللفتة الجمالية التي يضعها الباث في خطابه لاستقطاب المتلقي.

في حين تراجعت مكانة بحر البسيط والوافر في الزهديات إلى المرتبة الثانية، ويمتاز بحر البسيط بدقة إيقاعه وجزالة موسيقاه؛ لكنه لايتسع مثل الطويل لاستيعاب المعاني، ومن جهة أخرى يفوق الطويل رقة[19]، وقد سمح هذا التركيب الإيقاعي بحمل ذلك النسيج اللغوي بكل مظاهره الأسلوبية.

أما بحر الوافر فيمتاز بالامتداد والتقلص حسب الرسالة المبثوثة في الخطاب[20]، فكان إيقاع الوافر في الزهديات بمثابة الحيز الذي سمح للناص بالتمدد وهو يسرد حال الدنيا، وبالانقباض والتقلص ومشاعر الخوف مسيطرة على القرار المنتَظر:

تَبِيتُ عَلَى فرَاشِكَ مُطْمَئِنًّا كَأَنَّكَ قَدْ أَمِنْتَ مِنَ المعَادِ [21]

ب-القافية:

الملاحظ على القافية في الزهديات أنها كانت على الوزن نفسه (ليل، عيد، عيد، زيد، زيد، عاد، عاد واد، داء زاد، واد، غاد، غادي، صاد) /0/0، بل وقد كررت أحيانا المقاطع نفسها حرفيا مثل:**عيد** (التي تكررت مرتين) **وزيد** (تكررت مرتين)، وكأن الشاعر كان يسير على إيقاع واحد مستقر يختم به البيت الشعري.وهو ما يمكن أن يجعلنا نستنتج الجو الجزائري الذي يطغى على معظم المقاطع هذا الجو الحزين انعكس على القصيدة فجعلها رتيبة سائرة في نمط قافية واحد وكأنها تحيلنا إلى اليقين بأن هذه الحياة مهما طالت وتزخرفت واخضرّت فإنها رتيبة ونهاياتها لدى كل البشر متشابهة هي الموت. غير أن الشاعر قد خرج عن هذا الوزن في قصيدة **"ذكر الموت"**، فكان وزن القافية فيها على النحو التالي:/0//0 (ذوقها، عوقها، لوعها، قوقها) ، ورد ههنا حرف الهاء رويا وهو حرف مهموس حلقي (مروقها، يسوقها أذوقها) يليه حرف الألف على أنها وصل وذلك لمناسبة الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر "الموت" فيستحق منه ذلك طول الآهات ليعبر عن طول الألم والحزن على الزمن الذي مرَّ ولن يعود. وبذلك فقد شكلت القافية بنية إيقاعية مترابطة على مستوى القصيدة أو المقطوعة من جهة على أن العنصر الإيقاعي الواحد أفرز العنصر الموالي (زاد/عاد/داد) ليشكل حركية متوالية ليُوصل الناص رسالته إلى الباث بصورة متسلسلة.

كما كانت البنية الإيقاعية المشكلة للقافية مترابطة أيضا على مستوى الزهديات من جهة ثانية وذلك مع تكرار الوحدات الصغرى التي أضفت هي الأخيرة جو الخوف والحزن المجهور خاصة مع حرف الدال الذي اعتمده الباث في أغلب زهدياته، حيث تولد عن ذلك إفرازات النفس المشحونة بالخوف من الآخرة.

ج- الروي: ويقصد بالروي النبرة أو النغمة التي يُختم بها كل بيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة أحيانا فيقال ميمية أو رائية[22] ،انتشر حرف الدال رويا على مستوى الزهديات، وهو صوت شديد مجهور ذو دلالة مهيمنة على معظم الوحدات الشعرية، وهو من الأصوات التي تعمل على التشكيل الدالي والمدلولي معا[23]، وتكراره ظاهرة أسلوبية أبانت المعاناة الداخلية للباث والجهر بالنهاية الحتمية للإنسان والإفصاح عن الخوف منها.

أما صوت الهاء الممتد بألف، الوارد رويا فقد وسمه عبد الملك مرتاض بالروي المزدوج الذي تواتر بشكل تعاقبي تتابعي[24]، وفي الزهديات شكل البنية الخارجية للخطاب الشعري التي تولدت عن ذكر الموت وذلك ما يفرز القيمة الموضوعية التي يُبنى عليها مدلول الخطاب:

مروقها ←يسوقها ←أذوقها ←خلوقها ←عقوقها ←الفتح الممتد للخوف

الصوت الواقع رويا	عدد المقطوعات والقصائد	العدد الكلي للمقطوعات والقصائد	النسبة بالنظر للعدد الكلي للمقطوعات والقصائد
حرف الدال	3	5	٪60
حرف الضاد	1	5	٪20
حرف الهاء	1	5	٪20

2-2-الإيقاع الداخلي:

وهناك –إلى جانب الموسيقى الخارجية الوزن والقافية- الموسيقى الداخلية، وتتمثل في جانبين هامين أولهما: اختيار الكلمات وترتيبها كأن يختار الشاعر ألفاظه ويعرف الحَسَن منها والمستهجن ويلائم بين هذه الألفاظ ويسبكها سبكا واحدا، ويمكن لهذا الجانب أن يتناول أنماطا متعددة من الموسيقى الداخلية تظهر في التصريع، والتنويع، والازدواج، والتقسيم، والجناس، والطباق. في حين يركز الجانب الثاني على المواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها؛ كأن يختار الشاعر ألفاظا تناسب موضوعاته الشعرية فيختار مثلا للحماسة ألفاظا قوية جزلة، وللغزل ألفاظا رقيقة سهلة[25]

فالموسيقى الداخلية في الشعر تتمثل فيما يتولد من توافق صوتي بين الحروف والحركات والكلمات وما ينتج من تكامل بين الألفاظ والمعاني [26].

وبذلك «فلكل بيت صوته الخاص الذي لايتحد مع صوت آخر والذي يفضي بنا دائما إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب»[27]، وهو ما يحدثه الإيقاع الناتج عن تآلف الحروف فيما بينها.

2-2-1- الموسيقى على مستوى الوحدات الصغرى:

أ-الجهر والهمس: وهما ظاهرتان صوتيتان يُبنى عليهما النص؛ إذ أنه لكل منهما دلالة تتضح مع إكثار الشاعر من صفة دون الأخرى:

-**الجهر:** ويعني الجهر في الحرف أنه ذلك الضغط لإخراج الحرف مع منع جريان النفس حتى يخرج الصوت [28]، أي التركيز على نطق الحرف بين هذين المركزين من منع الهواء من الخروج إلى خروجه فيصدر الصوت وحروف الجهر هي غير الحروف المهموسة التي سنأتي على ذكرها.

يمكن للدارس أن يتتبع ظاهرة الجهر في الزهديات فيلاحظ انتشارها على مستوى المقطوعات والقصائد، حيث تردد حرف القاف والجيم والكاف في العديد من المواضع، وقد وردت هذه الأصوات جامعة للألم الدفين الذي يحيط ببنية النص انطلاقا من وحداته الصغرى حيث ترددت مندفعة مرتفعة، وتعود هذه الظاهرة الأسلوبية إلى التشاكي والتباكي الغالب على جو النص[29]:

أَرَى الخَيْرَ فِي الدُّنْيَا يَقِلُّ بِكَثْرَةٍ يَنْقُصُ نَقْصًا وَالحَديثُ يَزِيدُ[30]

تَجَهَّمْتُ خَمْسًا بَعْدَ سَبْعِينَ حَجَّةً وَدَامَ غُرُوبُ الشَمْسِ لِي وَطُلُوعِهَا [31]

فَلَوْ كَانَ خَيْرًا قُلْ كَالخَيْرِ كُلِّهِ وَأَحْسَبُ أَنَّ الخَيْرَ مِنْه بَعِيدُ [32]

ويرجع الباحثون اعتماد الأصوات المجهورة بكثرة إلى تحقق العنصر الموسيقي للحروف ووضوح رنينها خاصة وأن الجهر يعطي الرنين نغمته [33]

واعتماد الشعراء على الحروف المجهورة بصورة واضحة راجع إلى أن الأصوات المجهورة أصوت واضحة في السمع أكثر من الأصوات المهموسة [34]،ليُخرج ما تُعانيه النفس الزاهدة بكل وضوح.

-**الهمس:**ويعني إضعاف الاعتماد في نطق الصوت حتى يجري معه النفس.والحروف المهموسة عشرة أحرف، وقد جمعت في قولهم "سكت فحثه شخص"[35]، لقد اعتمد الشاعر ظاهرة الهمس في مواقع متعددة من زهدياته، فركز كثيرا على حرف السين خاصة في قصيدة"ذكر الموت" ونلاحظ أن الشاعر عندما حول حديثه عن نفسه عندما صدت وأعرضت عما أمرها الله به ومرقت عن الحق بل وطال هذا المروق ويتأسف على نفسه، وقد غيَّر من طريقة اختياره للحروف حتى تناسب الجو العام للقصيدة وذلك الجو هو بث الحزن والأسى من هذه النفس بطريقة همسه فيها ربما حديث النفس أو النجوى التي لا تزال مرتبطة بالدنيا:

لَقَد جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَتْ وَأَعْرَضْتْ وَقَدْ مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا

فَيَا أَسَفِي مِنْ جُنَحِ لَيْلٍ يَقُودُهَا وَضَوْءِ نَهَارٍ لا يَزَالُ يَسُوقُهَا[36]

فَمَنْ ظَنَّ أَنَّ الحِرْصَ فِيهَا يَزِيدَهُ فَقُولُوا لَهُ: يَزْدَادُ فِي الطّولِ وَالعَرْضِ[37]

والملاحظ على هذه الحروف أنها جاءت موزعة على أبيات عدة من الزهديات لما في ذلك من تأثير صوتي عاطفي على المتلقي وكأن الشاعر يهمس ويناجي القارئ، ونعرف الدلالة النفسية لكلام النجوى، فلا يكون إلا في المواقف الحميمية الخاصة، وربما الشاعر وهو في معرض نصح وإرشاد وتوجيه إلى الدار الآخرة فلا يصدر ذلك إلا من ناصح صادق إلى متلق حميم قريب من وجدان ومهجة الشاعر.

ب-الشدة والرخاوة:

-**الشدة:** والحرف الشديد هو الحرف الذي يمنع الصوت أن يجري فيه. وهي ثمانية أحرف تتمثل في: الهمزة والقاف والكاف والجيم والطاء والدال والتاء والباء ويجمعها في اللفظ أجدك قطبت[38]، ومن أمثلة ذلك في قصيدة "وقفة بالقبور":

مَوَاطِنٌ لِلقِصَاصِ فِيهَا مَظَالِمُ تُودِي إِلى أَهلِ الحُقوقِ حُقُوقَهَا[39]
قَوْمٌ تَقَطَّعَتِ الْأَسبَابُ بَينَهُمُ مِنَ الوِصَالِ وَصَارُوا تَحْتَ أَطْوَادِ
وَاللهِ لَوْ رُدُّوا وَلَوْ نَطَقُوا إِذًا لَقَالُوا: التَّقِي مِنْ أَفْضَلِ الزَّادِ[40]

وشدة صوت هنا مكنت الشاعر من تصوير المواقف التي يعاني منها لمرارتها؛ وكأنه يصرخ من شدة الحزن والألم خاصة وأن الميت تنقطع علاقته بالآخرين فيبقى وحيدا بعد أن عاش مع أحبابه وأصدقائه.

-**الرخاوة:**الأصوات الرخوة هي أصوات لا ينحبس الهواء عند النطق بها انحباسا محكما، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدا، وترتيب هذه الحروف حسب رخاوتها –كما ترى التجارب الحديثة-:(س، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح،خ، ع)[41].

إن تتبع هذه الظاهرة الصوتية بزهديات بكر بن حماد نلاحظ أن الحروف الرخوة قد انتشرت على مستوى النصوص؛ مما يفرز مظهر صوتي يميل نحو حركية الوحدات الصغرى في هذا التشكيل الشعري، تكاد تخفي الاضطرابات القابعة في ذات تخاف من المصير والموت.

سَحَابُ المَنِيَّة كُلَّ يَومٍ مِظَلَّةٍ فَقَدْ هَطَلَتْ حَوْلِي وَلَاحَ بُرُوقُهَا[42]
وَلِلنَّفْسِ حَاجَاتٌ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي وَلَكِنْ أَحَادِيثُ الزَّمَانِ يَعُوقُهَا

وتظهر الرخاوة مع حرف الهاء في الحركية التي تولدها لدى الشاعر حتى يستطيع إيراد معاني مختلفة بين الذهاب والإياب خاصة وأن النفس في حالة عدم استقرار؛ فهي تعيش بين خوف وحزن وطول انتظار.

2-2-2- الموسيقى على مستوى الوحدات الإفرادية:

تخضع موسيقى الوحدات الإفرادية إلى ذلك التظافر الذي ينتج موسيقى داخلية تنبع من وحدات النص، ومن المظاهر الأسلوبية في هذا المستوى نجد:

أ-**الطباق:** ويعني مقابلة شيء لمثله؛ ويكون هذا الشيء على قدره، وبذلك فسمي المتضادين –تقابلا- مطابقين،ومن أمثلة ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

لَيْثٌ بَعْثَرَ يَصْطَادُ الرِّجَالِ إِذَا مَا اللَّيْثُ كَذَبَ عَنْ أَقْرَانِهِ صَدَقَا

فالطباق بين: كذب≠ صدق، على أن الكلمتين متقابلتان بالضد في المعنى[43]

عرف الطباق انتشارا واضحا على مستوى الزهديات، لاعتباره ظاهرة ساعدته على إيراد الحالة التي يعبر عنها،كقوله:شقي ≠سعيد، يبدأ≠ يعيد، يقل ≠بكثرة، ينقص≠يزيد، نهار≠ليل، مشرق≠ظلام، البياض≠السواد، السماوات ≠الأرض، ليل≠نهار، جنح≠ضوء، غروب≠طلوع، يصبح≠البيات، فتقت≠وتوق، رائح ≠غادي، يهدم ≠يبني، لم تخلو زهديات بكر بن حماد من الطباق لما يحمله من دلالة؛ لأنه بالأضداد تتضح المعاني، إضافة إلى ذلك فقد تطلب المقام الذي يعيشه الشاعر هذه الثنائيات الضدية فالزاهد يترك الحياة مقابل الممات والدنيا مقابل الآخرة دون أن تكون هناك منطقة وسط بين هذين المقامين.

كما نلاحظ أن هذه الثنائيات تنحصر تقريبا في حقول دلالية جد متقاربة ولا تكاد تخرج على ثنائية (الحياة/الموت) بالمقاربة الدينية وليست وجودية أو فلسفية. وهذه الثنائيات الضدية هي مدار الدراسات

اللسانية ثم النسقية بعد ذلك لأن اللغة كما أشار إلى ذلك دي سوسير تقوم على الاختلاف مطلقا وخارج هذه الظاهرة لا وجود للغة.

وقد خرقت الموسيقى الداخلية للزهديات الحاجز اللغوي بغية تحقيق البنية الدلالية للنص في ضوء الإطار الدلالي لباقي النصوص المنفصلة سطحيا المنغلقة دلاليا على بنية موحدة وهي "الزهد"

ب-الجناس: عرفت الزهديات قلة التجنيس مقابل الطباق ولعل ذلك يرجع إلى حالة الشاعر الذي كان يتحدث عن مصير الإنسان فلم يحتاج إلى الجرس الموسيقي الذي يفرزه الجناس، ولم يرد معه إلا مع هذه الأمثلة: مشهد/ شهود، مرقت/مروق وحتى أنها جاءت جناسات ناقصة، وورودها ناقصة هكذا يعزز ما ذهبنا إليه، كون الموقف لا يستدعي ذلك فهو يركز على المضمون أكثر من الشكل.

ج-التكرار: وهو إعادة اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد[44]، ووقد حرص الشاعر على التماثل الصوتي من تكرار الوحدة ذاتها في عدة مواطن، لما يضفيه التكرار من تنغيم موسيقي:

فَلَوْ كَانَ خَيْرا قُلْ كَالخَيْرِ كُلِّهِ وَأَحْسَبُ أَنَ الخَيْرَ منْهُ بَعيدُ[45]

وقد أكسب هذا التكرار تكثيفا موسيقيا، وقد كانت هذه الظاهرة الأسلوبية الجمالية منتشرة بصورة واضحة في الزهديات، حيث عكست البنيات المكررة الاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر أثناء ذلك فهو متردد بين الحاضر يذكّر ذاته ويعظها، وبين الماضي الذي يحمل خطايا لايمكن تصحيحها:

أَيْنَ البَقَاءُ وَهَذَا الْمَوتُ يَطْلُبُنَا هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ يَا بَكْرَ بْنَ حَمَّادَ[46]

وينفعل للمستقبل الحامل للمصير الحتمي للإنسان، ليثبت التكرار تلك الشحنات الانفعالية لذات تخاف وتنتظر الموعود في الآن ذاته.

بَينًا نَرَى المَرْءَ فِي لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ حَتَّى نَرَاهُ عَلَى نَعْشٍ وَأَعْوَاد[47]

لينتقل بعد ذلك نحو اتجاه الاستقرار النفسي وهو يصور مشهد الانتظار القريب البعيد معا، لجهلنا بموعده:

وَكُلُّنَا وَاقِفٌ مِنْهَا عَلَى سَفَرٍ وَكُلُّنَا ظَاعِنٌ يَحْدُو بِهِ الحَادِي[48]

تكرار (كلنا-كلنا) توكيد على الصورة التي يرتحل بها الإنسان من الدنيا إلى الآخرة فلن يتخلف عن الموت إنسان. أفادت "كلنا" الأولى السفر أو الارتحال إلى الآخرة في حين عبرت"كلنا" الثانية عن الأذكار التي تذكر على الميت وهو في طريقه إلى القبر. وهكذا فقد ارتكزت الزهديات على التكرار الذي يضفي على الأسلوب ضروبا من الجمال، فالمعنى لاتؤديه عبارة أو كلمة واحدة ولكن في عبارتين أو كلمتين فأكثر، وكأن الأسلوب بذلك يجمع بين الأداء المعنوي والجانب الموسيقي[49] .

كما ورد تكرار على مستوى القصيدة باللفظ نفسه (في البيتين السابع والثاني عشر من قصيدة "وقفة بالقبور"):

أَيْنَ البَقَاءُ وَهَذَا المَوْتُ يَطْلُبُنَا هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ يَا بَكْرَ بْنُ حَمَّاد

المَوْتُ يَهْدِمُ مَا نَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَمَا انْتِظَارُكَ يَا بَكْرَ بْنُ حَمَّاد[50]

تكرار اسم الشاعر مرتين على مستوى القصيدة راجع إلى التأكيد على قرب الموت منه، وعدم الرغبة في الحياة التي لا تطيل سوى الهم، لقوله صلى الله عليه وسلم:«إن الزهد في الدنيا يريح القلب والبدن، وإن الرغبة في الدنيا تطيل الهم والحزن»[51]؛ خاصة وأن النفس تضجر ويُثقل كاهلها الهم والحزن لأنها تعلقت بالدنيا التي لا تدوم.

3- خاتمة:

يعتبر المستوى الصوتي جانبا من جوانب الدراسة الأسلوبية؛ الذي يركز على الإيقاع الداخلي والخارجي لهذه المقطوعات الشعرية من زهديات بكر بن حماد التيهرتي.

إن دراسة الجانب الصوتي لهذه الأبيات يكشف عن جمالية البعد الإيقاعي في شعر بكر بن حماد، إذ يمكن من خلال هذا المستوى استكناه مواطن التكرار وفعاليته في تركيب وحدات الأبيات.

يعد التنوع الموسيقي على المستوى الخارجي بين بحر الطويل والبسيط والوافر مجالا واسعا لإفراز المشاعر والخوالج التي يعيشها الشاعر حينا؛ ويصورها أحيانا أخرى.

تنوعت صفات الحروف في المقطوعات الشعرية بين الهمس والرخاوة؛ والشدة والجهر وذلك لما بناسب الحالة التي يعبر عنها الشاعر بكر بن حماد.

لم تخل زهديات بكر بن حماد من الألوان البديعية - الجناس والطباق- مما أضفى قوة وجمالا على معاني الأبيات الشعرية.

4-قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1995.
2. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ، 1982م.
3. أحمد بن حنبل، الزهد، وضع الحواشي: عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ، 1999م.
4. الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق سيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط.4، د.ت.
5. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م.
6. حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط5، 1425هـ،2004م.
7. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، بيروت، ط13، د.ت.
8. طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية، السعودية، د.ط، د.ت.
9. عبد العظيم البغدادي، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان الإعجاز في القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، د.ط، د.ت.
10. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2009.
11. محمد بدوي سالم المختون، علم العروض مطبوع ضمن موسوعة الحضارة العربية والإسلامية، بيروت، ط1، 1987.
12. محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
13. محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي ، دراسة تحليلية نقدية، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009، ج2.
14. محمد مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1423هـ، 2002م.

5-هوامش البحث:

1 - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، ص200.

2 - ينظر: حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، مكتبة العبيكان، السعودية، ط5، 1425هـ،2004م، ص.383.

3 - ينظر: محمد بدوي سالم المختون، علم العروض مطبوع ضمن موسوعة الحضارة العربية والإسلامية، بيروت، ط1، 1987، ص 478.

4- محمد مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف، بيروت، ط1، 1423هـ، 2002م، ص116.

5 - المرجع نفسه، ص116.

6 - حسين علي محمد حسين،التحرير الأدبي، ص383.

7 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص74.

8 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص74

9 - المرجع نفسه، ص74.

10 - المرجع نفسه، ص75.

11- محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد، ص75.

12 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ، ص76.

13 - المرجع نفسه، ص77.

14 - المرجع نفسه، ص77.

15 - المرجع نفسه، ص78.

16- محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص79.

17 - ينظر: إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص103.

18 - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ص215.

19 - ينظر: إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية في فنون الشعر، ص74.

20 - ينظر:إميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية في فنون الشعر، ص163.

21 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 75.

22 - ينظر: إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م،ص352.

23 - ينظر: محمد مرتاض، الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي ، دراسة تحليلية نقدية، دار الأوطان، الجزائر، ط1، 2009، ج2، ص601.

24 - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ص.ص 217.218.

25- حسين علي محمد حسين، التحرير الأدبي، ص384.

26 - ينظر:شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط12، د.ت، ص78.

27 - شوقي ضيف، الفن مذاهبه في الشعر العربي، ص78.

28 - ينظر:ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ، 1982م، ص30.

29 - ينظر: عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص219.

30 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص74.

31 - المرجع نفسه، ص78.

32 - المرجع نفسه، ص74.

33 - طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية، السعودية، د.ط، د.ت، ص60.

34 - ينظر: طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، ص120.

35 - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1402هـ، 1982م، ص30.

36 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص77.

37 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص76.

38 - ينظر:ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص30.

39 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص 77.

40 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص79.

41 - ينظر:إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، 1995، ص.ص.25،24.

42 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص78.

43 - ينظر: الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 289.

44 - ينظر: عبد العظيم البغدادي، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان الإعجاز في القرآن، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، د.ط، د.ت، ص375.

45 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص74.

46 - المرجع نفسه، ص80.

47 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي،ص80.

48 - المرجع نفسه، ص81.

49 - ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، بيروت، ط13، د.ت، ص171.

50 - محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، ص80.

51 - ينظر: أحمد بن حنبل، الزهد، وضع الحواشي: عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ، 1999م، ص12.