بنية الإيقاع في الشعر الجزائري القديم - بكاء القيروان أنموذجا-

THE STRUCTURE OF RHYTHM IN OLD ALGERIAN POETRY

قاسم الشيخ*

جامعة أحمد بن بلة وهران 1 (الجزائر) chikhkacem02@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/06/30 **تاريخ القبول:2021/02/07** **تاريخ النشر: 2021/06/01**

ملخص:

يعد الإيقاع الركن الأساس في فن القول ، فهل هو بمعنى وقع أم أوقع ؟ فإن كان من وقع ، فهو ذلك الوقع الجميل الذي يطرب السمع و يبهج القلب ، أما إذا كان من أوقع فالمباغتة واللامنتظر ، هما من يصنعان فيه أجراس الموسيقى . و اللحن أنواع فماذا يعني عند اللغويين ، وماذا يعني عند النحويين ، و ماذا يعني عند أهل العروض ؟

فهل هذه الألحان هي سيدة الإيقاع ، أم أنّ الإيقاع قاعدة و قانون يلتزم بهما الشاعر و الناثر على السواء ؟

الكلمات المفتاحية : الإيقاع – شعر جزائري – رثاء و بكاء – اللحن – جرس موسيقي – الإطراب – إلقاء و انشاد .

ABSTRACT :

Rhythm is the basic element of the art of saying ; is it in the sense of to effect or to cause effect ?

If it is In the sense of " to effect " ; it means that beautiful impact that impresses hearing and makes cheerfulness in the heart but if it is in the second sense " to cause effect " it means that music bells are made by surprise and the unexpected.

There are several kinds of melodies ; so what it means for linguists ; for grammaticians and for poem specialists ? are these melodies a basic pillar of rhythm or rhythm is rules and laws which must be respected by poet and the prose writer ?

Keywords: rhythm ; Algerian poetry ; lamentation ; melody ; musical bell ; raptune ; declamation and chanting .

مقدمة :

عُدّ الشّعر نتاج البشرية اللّغوي ، ومخزون ثقافاتها وميراثها الأدبي ، و العرب على غرار الأمم الأخرى لها ميراثها الزّاهي من شعر ونثر خطوط التّاريخ ، ولم يحفظه تجملا، بل كان لزاماً أن يحفظ ، ويُكتب بخيوط من ذهب، لما له من ميزات وخصائص منحته رفعة وزادته رونقا ، فلم يكن مجرد تنميق للحروف، ولا ترجيع للأصوات، وإنّما هو قالب

*المؤلف المرسل

جميل ، ومضمون أجمل ، فقد بني مرصوصا مصورا الحياة بدقة متناهية ، وكأنّه التقطها فوتوغرافيا. فما وصلنا من الموروث الأدبي العربي كان واضح المعالم ، خاضعا لكلّ معايير الشّعر المتعارف عليها عند العرب وغيرهم من الأمم، لذلك كتب له الخلد و البقاء .

ولا نكاد نجزم أنّ الشّعر الجاهلي مرّ بعدّة مراحل إلى أن نضج و اكتمل و استقام. (فإن نقادنا العرب يرهصون مجرد تخمين لا يستند إلى توثيق – أنّ الشّعر بدأ بمناجاة الآلهة فيما يعرف بسجع الكهان، و تطور من السّجع إلى الرّجز بعدها .... تحول الرّجز إلى حداء وترنّم ، ثم أنشدت مع السّنين الأبيات المفرّدة فالمقطعات القصيرة ، فالقصائد الطوال)[1].

واستمرّ الشّعر في تطور كما يتطور الزّمان ، فهو يساير العصر و يواكبه ، و ما دام موضوع الحديث الإيقاع في الشعر فمن ثمّ (اعتبر من أرقى فنون الأدب ، و أوسعها دائرة في تمثيل الطّبيعة و الحياة و المجتمع لدى الأمم جميعا ، لاسيما في العصور الغابرة) [2] .

فلا يعدو الشّعر من أن يكون كلاما موزونا مقفى، يحكمه ميزان وقافية، مؤديا معاني واضحة .

ويمكن أن نقول أنّ الإيقاع هو ذاك النّغم المتّزن ، و الميزان المتجانس الّذي تهتز كفاته بتناسق تام، فلا تسبق كفة أختها؛ محقّقا موسيقى تستعذبها النّفس و يميل إليها القلب . " فهو تسخير إمكانات اللّغة الصّوتية الّتي تتناغم مع بعضها البعض، تساويا و تناسبا على السّواء ، لإحداث لون من الانسجام و التّماهي ترضخ النفس فتئن تمتعا ، أو يثيرها فتشدّه تعجبا، بلون من عدم التناسب – ليس تلاعبا – إنّما تجنبا لرتابة يأباها الطّبع القويم " [3] .

ولعلوّ مرتبة الشّعر في البيئة العربية و عظيم قيمته، لم يكن الشّاعر مجرد شخص عادي كباقي أفراد القبيلة بل" اعتبر نبيّ قومه وزعيمها في السّلم وبطلها في الحرب، يطلب الرّأي عنده في البحث عن مراع جديدة ، و بكلمته تضرب الخيام و تحلّ " [4] *، و في هذا السّياق يقول أحد الشّعراء المعاصرين " قيصر الخوري "

تَعَالَتْ مُلُوكٌ بالعُرُوشِ وَإِنَّما ******* رَأَيْتُ مُلُوكَ الشِّعْرِ أَرْفَعُهُمْ قَدْراً [5] .

كما تميزت القصائد الشّعرية القديمة بنمط تقليدي ثابت في الأوزان و القوافي ، لا يتعداه الشاعر، محترما وحدته العضوية، ناسجا قصيدته على أمواج بحر من البحور الخليلية .

فقد اكتسى الشّعر آنئذ هالة قداسة جعلته يُحفظ و يَتواتر ليصل إلى اللاحق من الأمم.

ولا يعدو كلام العرب أن يكون نظما أو نثرا ،" فأمّا عن أفضلية أيّهما ففي ذلك كلام ، وقد اجتمع النّاس على أن المنثور في كلامهم أكثر ، وأقلّ جيّدا محفوظا. لأنّ في أدناه من زينة الوزن و القافية ما يقارب به جيّد المنثور"[6] وهذا رأي رآه ابن رشيق . وقد مُيّز الشّعر بميزات عالية تجعله كالدّر، فإن عُرض كان زينة ، و إن حُفظ كان مدّخرا و رزقا * .

ولكثرة المنثور من الكلام احتاجت العرب إلى التّغني بمكارم أخلاقها ، وطيب أعراقها ،وذكر أيامها الصّالحة وأوطانها النّازحة ، و فرسانها الأنجاد ، وسمحائها الأجواد ، ليهزّ أنفسهم إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام ، فلما تمّ لهم وزنه سموه شعراً ، لأنّهم شعروا به أي فطنوا .[7]

و الشّعر غناء ، و الغناء ترديد وترجيع ، لحن وموسيقى تطرب النّفس و تهزّ الرّوح ، تدفع الكريم للبذل و العطاء، وتدفع الشّجاع للإقدام والإقبال ، و اللّئيم على الكفّ و العدول ، تشحد الهمم وتستنهض الأرواح.

وقد تميّز الشّعر بذلك فكانت أوزانه قواعد الألحان ومعايير الأوتار ، فكيف للرّوح أن ترقص داخل الجسد، وكيف للقلب أن يترنّم في جوف الصدر ؟ لو لم تكن لهذه الموسيقى المنبعثة من الشّعر سلطان وسطوة ، وقد صدق علي بن أبي طالب (ض) حينما قال : " الشعر ميزان القول ."[8]

وكانت العرب تتغنّى بشعر الأعشى الأكبر فسمّي " صنّاجة العرب " .

قال حسان بن ثابت :

تَغَنَّ بِالشِّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ ****** إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذاَ الشِّعْرِ مِضْمَارُ[9]

و الغناء ميزان و ترنّم و نغم، لا ينسجم ذلك إلا مع الشعر .[10]

و الشّعر شعور، فلا تتلذّذ النّفس البشرية إلّا بما يطربها و يلهيها ، ولهذا اتخذ الملوك و السّلاطين مغنين و مطربين في مجالسهم " وليس من شك في أنّ الشّعر الجاهلي صنو الغناء، فتربتهما واحدة وهدفهما واحد، فمن قال الشّعر، قاله ليتغنّى به. "[11]

ويرى النّهشلي* : أنّ الشّعر يقوم على الغنائية ، و الغناء مرتبط باللّحن والإيقاع ، و اللّحن يعتمد أساسا على الوزن الذّي هو في الأصل موسيقى الشّعر الخارجية منها والداخلية ، فالغناء مرتبط بالذّات و الذّات مفعمة بمختلف العواطف و يتضح كلّ ذلك من خلال قوله :" لما رأت العرب المنثور بنّدَّ *عليهم و يتفلت من بين أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبّروا الأوزان و الأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء.[12]

فالشّعر إخراج الكلام في أحسن الهيئات ، فهو تناسب لفظي مع تناسق في الكلمات ، فهو في المنظور النّهشلي: كلام يتسمّ بالشّرف، يبعث على الارتياح في القلب، و تجذل به النّفوس؛ بفضل ما يتوفر عليه من وزن و قافية

و غنائية، وحسن صياغة ويستخدم لشحذ الأذهان و بعث النّخوة لدفع الهمم ولحفظ المآثر و الأمجاد ،وبالتّالي فالموسيقى و الإيقاع هما من يصنعان الغنائيّة في الشّعر، و هما عنصران من عناصر تشكيلته الفنية الأساسية .

إذن فما هو الإيقاع ؟ و هل للإيقاع سلطة على القيم الصّوتية ؟

فالتّوازي هو من يلعب الدّور الأهم في الأشعار ، بدأ من الطّباق، فالمقابلة ، التّرصيع ، التّصريع ، التّوشيح التّورية ، والتّكرار، و التّرديد، فكلّ هذه العناصر تخضع لنظام الثّنائية فلا تصح واحدة دون الأخرى . وكلّها ظواهر بديعية تحكمها وظيفتا البناء و الدّلالة .

وإذا حاولنا تحديد مفهوم الإيقاع بناء على ما سبق فلا يسعنا إلّا أن نرتكز على من سبقنا من الباحثين والعلماء عربا كانوا أو عجما. فقد اجتمعوا على أنّ هذا المفهوم " يعدُّ من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، إلى حدٍّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له " [13] ، فلا يمكن تحديد كنهه بوصف، فهو ظاهرة كونية انسجمت حركتها مع المخلوقات ، في تعاقب اللّيل و النّهار، في تناسق الأقمار و المجرات، في طبائع البشر، في حركة الشمس والقمر حول الأرض. و " الإيقاع على فترات متساوية ، ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التّنفس انتظام ، وبين النّوم و اليّقظة انتظام وهكذا ...." [14] فالإيقاع فطرة بشرية جُبل عليها البشر ترنموا بوجودها وتضجروا بفقدها .

ولعلّ أول استجابة للطّفل أو البدائي إزاء الموسيقى تكون استجابة إيقاعية، تتمثل في نوع من التّمايل أو الرّقص البسيط من إيقاع الأنغام "[15]

ويرى (بنفيست)" أنّ حركة الأمواج في ذهن البشر ولّد فكرة الإيقاع ، وهذا الاكتشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته " [16].

وبالتّالي ندرك أنّ الإيقاع معنى من معاني الكون الغيبية الكبيرة ،فمن المستحيل أن نحصره في إيقاع الشّعر فقط ،وإنّما الإيقاع الشّعري رفد بسيط يستمد قوته من بحر الكون الأعظم .

فالإيقاع الشّعري ظاهرة تمنح الحواس شعورا بالرّاحة و المتعة، فتنجلب لها الرّوح وتطرب لها النّفس ويهتزّ لها القلب ويرسو لها العقل ، وكأنّه شصّ والمعنى صيدٌ ، فتعْلق الأذهان بهذه المعاني ، فالموسيقى هي من جلبها ، و هو جوهر الفن فبدونه يُلغى مفهوم الجمال في الفنون .

"وهو ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله ، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي. فأدرك أنّها الأساس الّذي يقوم عليه البناء الكونيّ، ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام . " [17]

و هل الإيقاع الحسن ميزة تخص الشّعر فقط ؟ أم هو ميزة كلّ فن تولّد عنها الجمال و الكمال ؟.

فالنّظام و الاعتدال ميزة الإيقاع ، كما يرى ابن طباطبا : " وعلّة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أنّ علّة كلّ قبيح الاضطراب ". [18]

والنّفس البشرية مجبولة على حبّ الجميل المعتدل ونبذ القبيح المضطرب .

وإذا تتبعنا تاريخ بواكر الشّعر العربي لوجدنا أنّ حادي العيس انجذب إلى تلك الأنغام الّتي تصدرها خفاف الإبل حينما تلامس الرّمل خطوة خطوة، ويطبعها هدوء وسكون الفيافي ، وإذا صفرت الرّياح أضفت موسيقى جديدة على كل ذلك، دفعت الحادي لينظم أراجيز جعلت الإبل تزيد من سرعتها؛ فهذا التّناسق الطّبيعي يولد شاعرية هي جوهر الجمال .

1- الإيقاع في المفهوم الغربي :

أشار الغرب إلى ماهية الإيقاع وهي تعني لديهم "ريتم " وهذا المصطلح يعني بلغة اليونان الجريان و التّدفق [19].

ثم تغيرت هذه المعاني مع الزّمن، وأصبحت تعني في المفهوم الفرنسي "المسافة". وهي المسافة الموسيقية .

وينسجم هذا المعنى مع ما جاء به " فانسان داندي " " بأنّ الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة ."[20] وهي ماهية الإيقاع الّتي لا يحكمها قانون ولا تحدها مواثيق ولا تسيّرها أنظمة؛ فهي تتشكل على حسب الأذواق و الأمزجة متجددة في كل وقت و حين ، فالإبداع يخضع لتموجات الانفعال فهو بين شدّ و مدّ ، إذن فهو من وحي القلوب الّتي هي بين أصابع خالقها يحركها كيفما يشاء .

فالإيقاع فن لا يتنزل إلاّ في محراب الجمال ، يعدّ غوصا في أعماق الذّات ، سموّا في ملكوت السّماء ، فهو عصارة الذّهن عندما يمتزج بالرّوح فتجود القريحة بنوتات متناغمة ، تنبض حياة فتصدر لحنا فإيقاعا ساحرا ثم سمفونية بديعة التّمازج بين ثنائيات الكون اللامتناهية .

وهذا الجمال الّذي يحكم الكون يستشعره الانسان بجوارحه، بل يتعداه إلى كوامن ذاته وخبايا خياله ووجدانه، فيصير متعة لا تقاوم .

ويرى خليل أداة اليسوعي :" قد أطلقت لفظة الإيقاع أولا على وزن الغناء و إعلانه بالنّقر ، وقد خرجتها بمعنى مايدعوه اليونان "ريتم" . . فاستعملتها في الشّعر و الرّقص ودقّ الطّبول ." [21]

ومن هذا يتضح لنا أنّ الإيقاع نغم وأوزان لا مجال للرّتابة فيه، بل يتميز بالمفاجأة سواء كانت صوتا أو سكتة، فالسّكوت على فترات متناسقة يعتبر نغما و إيقاعا .

ويرجع " كوليدج " الإيقاع إلى عاملين اثنين: أولهما التّوقع النّاشئ على تكرار وحدة موسيقية معينة، بحيث تعمل على تشويق الملتقي، و ثانيهما المفاجأة أو خيبة الظّن الّتي تنشأ عن النّغمة المتوقعة و الّتي تولّد الدّهشة لدى المتلقي، وهذا التّتابع للمقاطع البعيد عن الرّتابة هو ما يتولّد عنه الإيقاع ، قد يصيب هذا التّتابع توقع المتلقي كما قد يخيّب ظنه ." [22] وفي هذا السّياق يرى : " ريتشاردز : " فيما يستنتج عن التّوقع سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث ، وعادة ما يكون التّوقع لا شعوريا، لأنّ تتابع المقاطع على نحو خاص يهيّئ الذّهن لتقبّل تتابع جديد من النّمط السّابق ." [23]

فتقنية الإيقاع تتمثل في الانتظام و الانسجام تارة، و في المفاجأة وتخييب الظّن تارة أخرى .

"ففي الشّعر نجد الإيقاع يشمل جميع الفنون لجماله وتملكه النّفوس وأسرها. يقول " ديوت –هـ – باركر ": ففي الشّعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع و انسجام وقافية ونغم ، و في التّصوير و العمارة نجد الأشكال الملونة متكررة ، متقابلة ومتوازنة ، ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة، كما هو الشأن في الموسيقى و بدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل ." [24]

وعند" يوري لوثمان" يشمل ظاهرة التّناوب الصّحيحة للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر .

2– بنية الإيقاع :

أما البنية الّتي لا تقوم للشّعر قائمة إلّا بها، فهي الجسد أو الهيكل الّذي يحمل المعاني، وهذه اللّفظة لم ترد في التّراث القديم إلّا ناذرا، وقد أتى بها "قدامة بن جعفر" وهو يتحدث عن شعر امرؤ القيس الملك الضليل في قوله " فبنية هذا الشّعر على أنّ ألفاظه مع قصدها قد أشير بها إلى معان طوال ." [25] كما استعمل هذه اللّفظة في مواطن مختلفة من كتابه " نقد الشعر " .

وهو" يعني في ذلك طريقة حوك الشّعر و أسلوب بنائه ، والشّكل الّذي يؤسس عليه الشاعر نظمه ، أو وضع الكلمات في الإطار العام للقصيدة، الوضع السليم المنتظم اللائق بها ككلمة سيصبح لها بالاستعمال قيمة استعارية و إيحائية جديدة ."[26]

3- الإيقاع في شعر ابن رشيق المسيلي :

بناء على ما سبق من تقديمات حول الإيقاع كمفهوم عام في أنظمة الكون ومفهوم خاص في الشّعر، وسنرى ذلك بصفة أدقّ في الشّعر الجزائريّ القديم .

قيل " أنّ الشّعر موسيقى قبل كلّ شيء ، و إنّ العنصر الموسيقي يفوق في أهميته المعاني و العواطف و الصّور الشّعرية ذاتها ، باعتبار أنّ الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء ، و الشّعر عند زعماء المذهب الرّمزي ؛ إيحاء أكثر منه تعبيرا لغويا صريحا واضحا ." [27]

4- الإيقاع الصّوتيّ :

فالقصيدة تتشكل من حروف وأصوات و بانتظامها، و انسجامها يتكون العمل الفنيّ ، و الإيقاع الصّوتيّ ركن أساس في بنية الإيقاع العام، وتلعب القواعد النّحوية دورا هاما فيه، فلا يستساغ في اللّغة العربية الفصحى الابتداء بساكن أو توالي ساكنين معا ، و الحركات و السكنات لا تكون إلّا بنسب متناغمة فهي تعمل على توفير النّوتات الموسيقية ، ولا يكون الشّعر ذا وقع و استمالة إلّا إذا كان إلقاء و إنشادا " فمّما يزيد في جمال الشّعر و يمكّن له حلاوة في الصّدر، حسن الإنشاد وحلاوة النّغمة ، و أن يكون قد عمد إلى معاني شّعره و جعلها فيما يشاكلها من اللفظ ." [28]

ولذلك لم يكن الشّاعر ليأخذ النّوال و الصّلة إلّا إذا ألقى شعره على مسمع ممدوحيه ، بل أنّ الشّعر لا يقوم إلاّ على إطراب السامع و استمالة فؤاده . وقد انتبه المعاصرون إلى هذه الخاصية فسجلوا الأشعار بأصوات أصحابها ك "نزار القباني" ،" محمود درويش" ، "مفدي زكرياء" وغيرهم لأنّ هؤلاء الشّعراء هم وهم فقط من يحسّون بما قالوا و ما نظموا . فالانفعالات و العواطف أحاسيس شخصية، متفرّدة لا يعرفها إلى أصحابها ، لذلك تميز إنشادهم بالجمال اللامتناهي.

"وقد بنيت الشّعرية على جمالية الإسماع و الإطراب ، بحيث يكون الشّعر فنّا قوليّا ، يؤثر بطريقته الخاصّة في نفوس النّاس ." [29]

وقد قال حسّان بن ثابت :

و إِنَّمَا الشِعْرُ لُبُّ المرْءِ يَعْرِضُهُ ****** عَلَى المجَالِسِ إِنْ كَيِّسًا أَوْ حُمُقَا

وإِنَ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلهُ ********** بَيتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا [30]

فالإلقاء و الإنشاد قيمتان معنويتان يزيدان من قيمة الشّعر المادية .

فالإيحاءات و الإيماءات و الحركات العفوية الّتي تصدرها النفس الشّاعرة و هي تلقي شعرها على من تريد التأثير فيه و عليه، وإن كانت تلقائية عفوية صادرة عن نفس شاعرة ، ربما يكون لها الأثر الحسن الجميل في نفس المتلقي أكثر من المعاني الّتي يحملها الشّعر.

ويستعذب الكلام إذا كانت حروفه منسجمة و متآلفة متقاربة المخارج كما يرى قدامى النّقاد العرب من أمثال الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني . فاهتم العرب منذ القديم بدراسة الأصوات وصفاتها ومدى قوة تأثيرها على السامعين " فإذا أرادت العرب التّرنّم و مدّ الصّوت في الغناء و الحداء أتت بالقافية مطلقة ، و مثلها من حروف المدّ و اللّين في حال الرّفع و النّصب و الخّفض منونة أو بدون تنوين."[31]

ولهذا جاز في الشّعر ما لم يجز في غيره من تنوين ما لا ينون مثلا ، قد ينون الفعل، بينما التّنوين صفة الأسماء .....وقصارى ما نريد قوله هو ما جاء به كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب و صياغتها : " وهي أنّ الشّعر العربي من حيث الصّناعة يقوم على الأركان الآتية : النّظم ، و الجرس اللفظي ،والصّياغة ثمّ إلقاء الكلام على صور خاصة من الأداء ، و بأساليب و مناهج تمليها عوامل التقاليد و البيئة على مرّ الأزمان و اختلاف الأمكنة ، وتؤثر فيها الأفكار المستحدثة ، و ما يجرى مجراها على دواعي التّغيير و التّجدد.

والمقصد من إيراد هذا القول هو كلمة الجرس اللفظي و إلقاء الكلام ووقع الألفاظ على الآذن؛ إذن فما فائدة الصولفيج إذا كانت نوتاته مبتوثة على ميزانه الموسيقي ما لم تعزف و تطرب السّامعين ، وما قيمة النّاي إذا لم تداعب جوفه أنفاس العازف و تغلّق ثقوبه على فترات متناغمة ، و ما قيمة القيتار إذا لم تحرك الأنامل أوتاره ، و ما قيمة الدّف إذا لم تضرب عليه الأكف و الأيادي ، فالشّعر هو الأداة الموسيقية ، و الإلقاء و الإنشاد هو روح الموسيقى و أثرها السّحري في النّفوس . فشعرية الإلقاء هي من تفعل فعلتها في الأفئدة فتسحر العقول وتستميل القلوب و تأخذ الألباب ، فالخطاب الشّعري لا يؤتى ثمره ما لم تتوافر مجموعة من العناصر هي من تصنع الإيقاع و تضفي شاعرية على فن القول فتنجلب لها الأسماع ، وتخضع لها القلوب .

5– الإيقاع الخارجي:

أمّا إذا انتقلنا إلى دراسة الإيقاع الخارجي أو الإيقاع الثّابت فيجذر بنا دراسة حرف الرّوي ، الّذي يحدد و يّشكل النّغم الموسيقى للقصيدة. و أنّ شّاعرنا استعمل حرف النون و ما تميز به هذا الحرف من صفات ساعدته على بسط نفوذه على نّغم الحزن، الّذي كان باديا على القصيدة ،ثم القافية الّتي تحدد الوزن الإجمالي لها، و من ثمة البحر الّذي ترتسم عليه طريق التأليف و البناء و نسيج الكلام . فالبحر الكامل من الدّائرة الثّانية و الّتي تسمى المؤتلف تجتمع مع الوافر من بحور الشّعر .

و قد تخيّر الشّاعر هذا البحر لإكتمال تفعيلاته و تشابهها و هي على الوجه الآتي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن ******** متفاعلن متفاعلن متفاعلن**

و قد يعترضها من العلل و الزّحافات ما يعترض البحور الأخرى ، و قد لاحظنا أنّ الشّاعر في هذه المقطوعة قد استعمل كلّ الرّخص الممكنة و لم يتعدى حدود الكامل و حدود تفعيلاته، وهي لا تخلوا من أن تكون : **متفاعلن** وهو الأصل و **مستفعلن**: وهو المضمر بسكون الثواني أو **مفاعلن** :وهو الموقوص بسقوط ثوانيه بعد سكونها أو **مفتعلن** : و هو المخزول فقد سقطت روابعه بعد سكون ثوانيه .[32] و بما أنّ الغرض غرض جدّ لا هزل فيه و لا كذب و لا تصنّع ، هو تعبير عن ألم و شعور إنساني بحث ، فمغادرة الأوطان قهرا يؤلم النّفس و يحرق القلب ، و خاصة عندما يكون الفراق مرفوقا بالضّياع . فالحدث الّذي أَلَمَّ بالقيروان لم يكن سهلا على نفس شاعرة مرهفة حسّاسة كالّتي ضمّها صدر ابن رشيق المسيلي .

و لقد اختزل الشّاعر في قصيدته بكاء القيروان الحياة السّياسية و الاجتماعية و العلمية و الثّقافية و قد برع في رثاء المدينة (رثاء المدن) هذا الغرض الّذي ظهر و اشتهر عند العرب لاسيما في الشّعر الأندلسي و المغاربي .

" إن معنى الحرف العربي هو صدى صوته في الوجدان و النّفس " [33] مثال ذلك حرف الرّوي حرف النون الّذي يُسمع في أنين المرضى يتردد على شفاههم تعبيرا عن الآهات و الآلام.

و هو ما ورد في النّظرية اللّغوية الفطرية في مقولة ابن الجني الشّهيرة "سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود و الغرض المراد " و الأنين ألصق بالفطرة البشرية، و بالتّالي الحرف العربي هو وعاء من الخصائص و المعاني، فالنون في الأنين تعني كلمة مرض، و كلمة مرض تعني جملة الأحوال الّتي تعتري المريض.

و للنون مثلا خاصية الانبثاق و النّفاذ و الصميميّة، و لكن هذه الصّفات لا يستطيع القارئ أن يعي معانيها ما لم يعي العلاقة بينها و بين معاني الألفاظ التي تشارك في تراكيبها، إلّا بعد تأمل هادئ عميق ومعاناة طويلة [34].

فإنّ صوت الحرف في اللّفظة العربية يصبح رمزا عن معنى، و من هذا نستنتج أنّ حرف النّون يوحي بالرّقة و الاستكانة، وهو أكثر تعبيرا عن الألم و الخشوع، وهنا تظهر عبقرية الشّاعر، فاختياره لهذا الحرف لم يكن اعتباطا بل بنية مبيّتة و سبق قصد . وخاصة وروده في الرّوي الحرف الأخير وكأنّه أيضا النّفس الأخير لمدينة القيروان، وروده بعد حرف اللّين والإشباع الألف ما يسمى بالرّدف فالقافية مردوفة و الّذي يدل على موج موسيقى واضح صعودا ثم نزولا وهو اختيار صائب لأنّه يعبر عن سموّ وازدهار ورقي وعلوّ مرتبة القيروان وذيوع صيتها ثم سقوطها و خرابها وهي نفس القافية الّتي نظم بها" أبو البقاء الرندي" قصيدته راثيا الأندلس و الّتي مطلعها :

لِكُلِ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ ******* فَلَا يُغَرُّ بِطِيبِ العَيشِ اِنسَانُ

هِي الأُمُورُ كَمَا شَاهَدتَهَا دُوَلٌ ******* مَن سَرّهُ زَمنٌ سَاءَتهُ أَزمَانُ

فَجَائِعُ الدَّهرِ أَنوَاعُ مُنوَعَةٌ ******* و للزَمَانِ مَسَرَّاتٌ و أَحزَانٌ

وحرف المدّ عندما يستعمل في القافية يكون له صلة نفسية في راحة القلب بمدّ النّفس ،وراحة الأذن بطيب النّغم ، و إعطاء النظّم من تجاوب الجرس مالا يعطيه توالي الحروف و الحركات [35] .

وكلمة قيروان تحمل نفس وزن أواخر أعجاز القصيدة ولكن الشّاعر لم يختم ولا بيتا بها حرصا منه على فقدها ولم يّوردها إلاّ في جوف القصيدة وكأنّه يريد أن يوحي لنا أنّ القيروان بلد مصون كالبكر في خدرها لن تصل إليها عين كاشحة ولا يد غاصبة . أمّا عن البحر فمن علل الكامل علّة القطع، و هو حذف ساكن الوتد الأخير و تسكين ثانيه. بمعنى تحوله عن الأصل الّذي هو: **متفاعلن** إلى **متفاعل** . و القطع أو الانقطاع و هو الابتعاد و الانفصال فلقد انقطع الشّاعر عن أرضه و بيئته الأم و صار بعيدا عنها فلم يهنأ بالوطن الجديد " الصقلية " و لم يستسغ بعده عن القيروان، و كأنّ كبده تقطعت و احترقت باحتراق هذه المدينة، و اشتد حزنه على ذاك البلد الّذي قضى فيه ما فاق الأربعين سنة، و عن ذلك الموروث الثّقافي و المعمار الهندسي و الازدهار في شتّى الميادين الّذي ذهب هباء على يد مستهتر غبي قضى على الأخضر قبل اليابس بين ليلة و ضحاها .

و استمرّ دمار العبيديين على كامل تراب المغرب الأوسط ما عرف بالجزائر فيما بعد .

وقد صوّرلنا ذلك بعض شعراء الجزائر أنداك من الّذين عايشوا الحدث من أمثال:

الشاعر بكر بن حماد بن سهل الزناتي التاهرتي المعاصر للدّولة الرّستمية في الجزائر راثيا مدينة تاهرت بعد تخريبها فقال:

زُرنَا مَنَازِلَ قَومٍ لَمْ يَزُورُونَا **********إِنَا لَفِي غَفلَةٍ عَمَّا يُقَاسُونَا

لَوْ يَنطِقُونَ لَقَالُوا الزَّادَ وَيْحَكُمْ **********حَلَّ الرَّحِيلُ فَمَا يَرْجُوا المقِيمُونَا

الموتُ أَجْحَفُ بالدُّنْيَا فَخْرٌ بِهَا**********وَفِعلُنَا فِعلُ قَومٍ لاَ يَمُوتُونَا

فالْآنَ فَابكُوا فَقَد حَقَّ البُكَاءُ لَكُمْ ******** فالحَامِلُونَ لِعَرْشِ اللهِ بَاكُونَا

مَاذَا عَسَى تَنفَعُ الدُّنيَا يَجمَعُهَا ********* لَوْ كَانَ جَمَّعَ فِيهَا كَنْزَ قَارُونَا[36]

وقد تمّ تدميرها على يد العبيدين الّذين أحرقوا مكتبتها الزّاخرة والّتي كانت تسمى " المعصومة " و قد دمروها على بكرة أبيها سنة 296هـ [37]

وقد جاءت قصيدة "بكر بن حماد التاهرتي" نونية كذلك، وذلك لم يكن مجالا للصّدفة ،فالنّون ذات إيقاعات مختلفة يغلب عليها الحزن والألم، و من صفاتها الجهر و الاذلاق ،كما جاءت موصولة بألف الإشباع زيادة في الصوت وإطالة للأنين . وكانت تكفيه الفتحة دون الألف المزيدة " ومن العرب من في لغته أن يقف على إشباع الحركة، فترفع الضمة واوا ، وتجر الكسرة ياء ، وتنصب الفتحة ألفا ، فينشد هذا كله موصولا من غير قصد غناء ولا ترنم " [38]

و" البحر يجري حسب ألفاظه و لغته وفنه، لا الألفاظ تجري عليه . " [39] وليس للشّاعر أن يتحكم في بحور التّفعيلات إلّا من جهة العلل و الزّحافات ،فما هي إلّا أعراض و ليست أصلا، فلا يتصرف فيها بملئ إرادته. فهي غالبا ما تكون عفوية تتماشى و حالة الشّاعر النّفسية .

6-الإيقاع الداخلي:

حيث أنّ "ابن سنان الخفاجي " قد أشار في كتابه : سرّ الفصاحة إلى القيم الصوتية وبذلك يكون قد انتبه إلى سرّ الموسيقى الداخلية .ولا تعنى الموسيقى ما تعلق بالوزن و القافية فحسب و إنما هناك نغم من نوع آخر يتعلق بالاختيار الأمثل للكلمات و ما يلائمها من حروف وحركات، وهي ما يسمى بالموسيقى الدّاخلية الّتي تشكلها الألفاظ و بها يتمايز الشّعراء فيما بينهم، لأنّ الوزن و القافية أمور يتقنها كلّ الشّعراء . و بالتّالي فإنّ " علائق الأصوات و المعاني و الصّور و طاقة الكلام الإيحائية و الذّيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلّها موسيقى" ومن هذا نفهم أنّ الإيقاع الدّاخلي يقوم على حركة المكونات الدّاخلية للنّص، متمثلا في تراصف الكلمات وتراتبها المنطقي الأمثل. فالإيقاع الدّاخلي إيقاع صّوتي إلى أبعد حدّ ، فالكلمة تنتج موسيقى لما تحمل من تناسق حروفها وميزان حركاتها وعلاقتها بما يسبق و ما يلي من أخواتها ،والصّور البيانية لا يمكن إغفالها أبدا فالتّصوير الفنيّ له الدّور الأهم في تثبيت الدّلالات في خلق الجوق الموسيقي المتحد ، فالثنائيات الّتي ترتكز عليها في الطّباق و المقابلة و التّورية هي من تحكم هذا النّوع من الإيقاع، لأنّ موسيقاه نابعة من الدّاخل ، وكثيرا ما تردد أنّ الشّعر إيقاع لا عروض يقول نزار قباني : " العروض ليست سوى قطرة صغيرة في المحيط الأكبر الّذي هو الموسيقى"[40] و بالتّالي فالوزن ليس إلّا رافدا من بحر الإيقاع، و إن كانت للقافية سلطة لا يمكن للشّعر تجاوزها ، رغم ما تكبّد الشّعراء من عناء، فهم مقيّدون بها، ولا يمكنهم تعدّي فلك المعنى الّذي تدور حوله (ميزانا و ورويا) .

وقد تحدث في هذا المجال العديد من النّقاد قدامى والمحدثين، واعترفوا أنّ الشّعر يفقد كثيرا بالقافية، فليس من السّهل إيجاد كلمة تحمل قافية معينة بالمعنى المقصود في آن واحد، ولهذا السبب حاول المحدثون خرق هذا النّظام فأتوا بالقصيدة النثرية .

ولن يكون للكلام في هذا المجال معنى ما لم يطبق على واقع قصيدة، لأنّه لا يتحقق للإيقاع قيمة ما لم يسمع و يطرب سامعيه، و كونه وصفا للشّعر يجذب المتلقي بسحره قبل أن تدرك معانيه ، و في هذا المنحى يرى إبراهيم أنيس : "أنّ الشّعر موسيقى " فيقول : " ليس الشّعر في الحقيقة إلّا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه و تتأثر القلوب . " [41]

فالإيقاع الدّاخلي – يقوم على المضامين و ما تحويه من توازي و تكرار، و الذي يحلو للكثيرين تسّميته بالمتحول، لأنّه متغير من شّاعر إلى آخر، فهو محكوم بقيم صوتية باطنية، ومعاني متفاوته القيمة، تختلف باختلاف أمزجة الشّعراء، فهو

معيار التّمايز بينهم ،لا تحكمه قوانين و نواميس الشّعر، وهو الّذي قال عنه "شوقي ضيف" أنّه : " موسيقى خفية تنبع من اختيار الشّاعر لكلماته ، و ما بينها من تلاؤم في الحروف و الحركات ، و كأنّ للشّاعر أذنا دّاخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ شكلة و كلّ حرف و حركة بوضوح تام ، و بهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشّعراء " [42] فهي الأفكار الّتي تجري في مخيلة الشّاعر فينسجها شعرا، فهي نابعة من ثقافته ،و سعة عقله، ودرجة فهمه ،فمنهم المتأمّل سريع البديهة ،و منهم الرّصين قويّ القريحة، و منهم الماجن الفاجر المستهتر .

و بعد الحديث عن الرّنّة الموسيقيّة المنبعثة من فن القول، و الّتي عادة ما تنحصر بين الوزن و القافية و ما أصدرت من دلالات و إيحاءات ، سنحاول أن نستنبط دلالات الباطن من خلال دراسة الإيقاع الداخلي؛ فقصيدة" بكاء القيروان " توحي بالحزن و الأسى و الأسف، و شاهدنا ذلك في حرف الرّوي، فلقد تكرر الماضي من الأفعال دون غيره. فالشّاعر يُصور ماضي القيروان متأسفا على حاضرها، و كان ميزان الماضي الدّائر في أوائل القصيدة، فعِلوا و فعَلوا بصيغة الجمع الّذي يدلّ على الكثرة، و هو يعني كثرة النّخبة من العلماء الّذين كانت صناعتهم العلم و المعرفة، و انشغالهم حلّ مشاكل العامة من النّاس ، و بثّ الأحكام الفاصلة بينهم. فهم الأئمّة و الفقهاء ، الّذين اشتغلوا بعبادة ربهم و زهدوا في دنياهم، فعلموا أمورا جهلها أصحاب الدّنيا ، فبالتّقى يكون العلم " و اتَّقُوا اللهَ وَ يُعَلِمُكُم اللهُ و اللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيم " [43] دلالة على تنوع العلوم و كثرتها ، و الأفعال كلّها تصف أهل القيروان ، كيف كان حالهم في دنياهم ، و كم الّتي أُبتدأت بها القصيدة الدّالة على العدد و تعني الكثرة، و في صيغة الجمع من وزن الفعل الماضي دلالة على الإجتماع و الإتحاد الّذي ساد أهل القيروان، و في مد يد العون للذين احتاجوا فتوة أو ردّ مظلمة أو توضيح أمر استبهم .

و لكن كلّ هذا كان في الماضي، و أصبح الآن خرابا و دمارا على أيدي سفلة غاصبين .

و تبقى صيغة الجمع دائما في القصيدة كثيرة الدوران في الأفعال كما في الأسماء ، فالأسماء معظمها مستخلصة من الثّلاثي الصّحيح ، فالفعل الصّحيح دلّ على العافية و الاستقرار اللّذان كانت تنعم بهما القيروان قبل هذا الهجوم السّافل الّذي ألمّ بها و بأهلها فصيّرهما خرابا و دمار.

الثلاثي الصحيح	و الأجوف	أوزان مختلفة
كرُم	ساد	اِبيّض – افتعل
شمخ	نال	عاون –اتقى
هذب	صان	أسرَّ – حلَّ
فضُل	طاع	أعلن – تبتل
جمع		عمي
كشف		ساءل – خاصم – تنازع – دجا–
قنت – فقه		رأى
هجر – طلب		
فجر		

و أمّا الأجوف معتل الوسط دلّ على العلّة الّتي أصابت قلوب مواطني القيروان بسبب ما لحق بها ،وقلب شاعرنا على وجه الخصوص ، و هذه المجموعة من الأفعال، استخلصت من الاسماء الواردة في القصيدة و الدّالة على الصّفات العالية و الأخلاق السّامية الّتي اتصّف بها أهل القيروان ،فقد وصفهم بالأئمّة ،و الأئمّة هم سادة القوم و علّيتهم ،فهم القادة الّذين يأخذون بنواصي النّاس إلى جادة الصّواب في أمور دينهم و دنياهم .

كما أنّ الجمل الاسمية كان دورانها واضحا في القصيدة، و الّتي تدلّ على الثّبوت و الاستقرار ، فقد ثبت هذا الخراب و صار رأي العيان، و أنّ ذلك الجمال و التّناسق اللامتناهي صار من الماضي الّذي لا وجود له الآن .

أمّا الجمل الفعلية و الّتي لا يقل دورانها عن سابقتها وقد دلّت على التّجدد و التّحول، و تعني كيف صار أهل القيروان ، وكيف صار حالهم، و تغير وضعهم ،فقد تشتتوا بعدما كانوا عصبة ،و حلّ مكانهم أناس أغراب همجة؛ لا دين لهم و لا أخلاق. استباحوا المحارم، هدّموا الصوامع، ذبّحوا الشّيوخ و الأطفال، طمسوا معالم المدينة ،حولوا الجمال قبحا ، و الرّقي انحطاطا .

هذا ما كان من جانب الصّوت في القصيدة ، أمّا عن المعاني الّتي دلّت عليها الصّور البيانية ، فكان للكناية الأثر البارز ، دلالة على شرف و كرم أهل البلدة و طيب و سمو أخلاقهم، و ترفعهم عن كل دنيَّة و سوء طبع ، استوى باطنهم بعلنهم ،لا يضمرون الشّرور للخلق ، لهم أيادي بيضاء مثلما لهم وجوه كذلك، متبحرين في العلوم. فاصتبغ ذلك في سلوكهم فقد كانوا سديدي الرّأي، فقهاء زهادا عباداً نهارا رهبانا متبتلين ليلا .

والمجاز المرسل في قوله الأمور استبهمت و استغلقت، فالأمور الّتي تستبهم هي ليست ذوات و إنّما البشر هم الّذين يصعب عليهم فهمها فيلجأون إلى علمائهم وفقهائهم لفهمها و في قوله : " هَجَرُوا المِضَاجِعَ قَانِتِينَ لِرَبِّهِم " مجاز مرسل باعتبار ما سيكون، فكلّ ما يقوم به القوم هو رجاء نوال ثواب الآخرة .

التّكرار :

فهذا التّوازي له أهمية بالغة في توضيح معالم الإيقاع فهو عبارة عن " تكرار يحدث في البنية النّحوية مع اختلاف هذه البنية " [44] فتغيّر اللّفظ وثبات الوحدات الصّوتية له الأثر البالغ في انسجام النّص الشّعري، وذلك لا يكون إلّا بسبب التّكرار الّذي ينتج عنه التّوازي الّذي ينظّم هذا النّغم و يزيده رونقا. فلقد بدأ شعره في رثاء مدينته المحبوبة ب"كم" العددية الدالّة على الكثرة ولم يزل وفيا لها ، بقيت فواتح أبياته كلها دالّة على الجمع في قوله – أئمّة – متعاونين – علماء. و صيغة الجمع في الأفعال متوالية ، جمعوا هذبوا، كشفوا و الأمثلة كثيرة تتوالى لتحدث ذلك التوازي الّذي يضفي على النّغم الدّاخلي جمالا لامتناهيا .

ولك أن تقرأ أبيات القصيدة ، أداءا شعريا فتشهد بنفسك تلك التّموجات الموسيقيّة الّتي يخلقها تناسق الألفاظ و انتظام المعاني، فالوقع الصّوتي الجميل يحكم النّغم المتزن و هو الكفيل بأخذك إلى عالم اللّطيف عالم الجمال المطلق، فتنفعل ذاتك و يسحرك البيان. أمّا التّكرار فهو ركيزة أساس في البناء الشّعري، و به تستقيم الموسيقى ، فهو دلالة اللفظ على المعنى مرددا . [45]

ويكون في الحرف كما يكون في الكلمة و الجملة شريطة أن يكون تأكيدا لمعنى واحد .

فقد كان للميم في الأبيات المدروسة حصّة الأسد، فكان دورانها خمسا وثلاثين مرة وهي صوت جهوري متوسط مذلق شفوي المخرج ، وقد يخلق هذا الحرف متعة و ألفة لدى المتلقي، فقد تكرر في هذا البيت أربع مرات مرتين في الصدر و مثلها في العجز .

تَجْرُوا بِهَا الفِرْدَوْسَ مِنْ أَرْبَاحِهِمْ ****** نِعْمَ التِجَارِةُ طَاعَةُ الرَحْمَانِ .

ولقد جاءت الميم مخففة دالّة على الإذلاق و الانسياب إلا استثناءا في لفظ أئمّةِ الّتي جاءت مضعّفة، وكان ورودها بأعداد مختلفة في الصدور و الأعجاز ما جعل دورانها يضفي على القصيدة موسيقى هادئة منبعثة من نفس مكلومة ، يعتصر قلبها دما و مآقيها دمعا .

فتّكرار الحرف الواحد في البيت الواحد من شأنه أن يخلق موسيقى منضبطة الأنغام ، فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنّه نقرة تبعتها أخرى على نفس الوتر من نفس المكان [46]. ويجدر بنا ذكر حرف الرّوي وهو النّون و إن كان تعلقه

تعلقا مباشرا بالقافية و الّتي تعتبر من الإيقاعات الثّابتة ، إلّا أنّه عندما تكرر مع الألف وكلا الحرفين جهوري فصار كأنّهما اليدين اللّذين يحركان الحبل الّذي تقفز عليه الألحان أو الأنملتين اللّتين تحركان الأوتار فتملأن الجوّ نغما وموسيقى.

ومن الحروف الّتي تكررت و كان لوجودها حضور حروف المد (أ،و،ي) فهي حروف مدّ و لين إذا استوفت الشّروط ، فالحرف المشبع يأخذ وقتا ليصدر و يلفظ ، و لها دلالات مختلفة قد يفهم من دوران الألف القوة و العلو و الشموخ، و من الواو الرّفعة و السؤدد و السيادة، ومن الياء الانكسار و الاستكانة و الذلة، وفي طول صدور هذه الأحرف من مخارجها مشبعة زمن يداعب الأسماع ألحانا

كَمْ كَانَ فِيهَا مِنْ كِرَامٍ سَادَةٍ ******* بِيضِ الوُجُوهِ شَوَامِخِ الإيمَان

و بما أن هذه الحروف المدية حروف هوائية تسمح بخروج الهواء من قفص الصّدر فهي بمثابة البلاسم، الّتي تخرج الهواء زفرات و تأوهات تخفف عن الشّاعر الآلام الّتي يكابدها جراء مغادرته لوطنه عنوة ، وزوال ذلك السؤدد و السّلطان من مرافقة العلماء و الفقهاء و الخاصّة من الحكام .

فهي تأكيد للمعنى كما هي تأكيد للإيقاع و الموسيقى .

7- تكرار الكلمات :

فإذا كرّر الشّاعر كلمة فهو ينوي الإشارة إلى معنىً يلمسه المتلقي في سياق الكلام ، وهذا التّكرار يولّد مظهرا موسيقيا يُلفت الأذهان ويوقف العقول للتأمل، فقد تكرر لفظ التّبتل و لفظ التّجارة في هذا المقام:

وإذَا دَجَى اللَيْلُ البَهِيمُ رَأَيْتَهُمْ ******* مُتَبَتِلِينَ تَبَتُّلَ الرُهْبَانِ

.....

تَجْرُوا بِهَا الفِرْدَوْسَ مِنْ أَرْبَاحِهِمْ ****** نِعْمَ التِجَارَةُ طَاعَةُ الرَحْمَانِ .

وكأنّه يريد الإشارة إلى أنّ هؤلاء القوم قد فهموا الحياة و فقهوا دينهم وعلموا أنّ الدّنيا معبر للآخرة فتاجروا تجارة الرّهبان و العباد، الّتي سلعتها التّبتل و التّعبد فلم يركنوا للدّنيا، ولم تلههم ملذاتها لا سيما في ذلك العصر، وقد بلغت الحضارة الإسلامية أوجها وتعلم النّاس أمور دينهم، و لعلّه في هذه الومضة القصيرة استطاع أن يصور لنا واقع الحياة بصفة عامّة في القيروان ، بلد تعظم ساكنته العلماء و الفقهاء فكيف تكون حال عامتهم ؟

وقد برع في تنويع الأساليب الإيقاعية في شعره الّذي يُلمس من التّراخيص العروضية الّتي كان يستعملها من حين لآخر في قصيدته، فهذه الزّحافات و العلّل و إن كانت غير متعمّدة فقد ساعدت في خلق جوّ موسيقي يَنِمّ عن الحزن والأسى اللّذان كانا يعتصرهما قلب الشّاعر ، مصاحبة المعاني صحبة تدل على التّوافق و التّآلف .

و من وجوه التّكرار حروف الجرّ الّتي من دأبها جرّ الاسماء الّتي تدخل عليها، وهي تؤدي أيضا دورا بارزا في الدّلالة على معاني مقصودة، لكنّها ربّما تكون خفيّة قد لا يدركها المتلقي بسهولة إلّا إذا استعان بمعاني هذه الحروف ، و قد تكرر دورانها في المقطع الأول من القصيدة المقدر بعشرة أبيات ثلاثة عشر مرة، ليوضح لنا مكانة العالم و الإمام في المجتمع القيرواني، فكان استعمال الفاء الجارّة (في)والّتي من معانيها الظّرفية المكانية، فهؤلاء العلماء هم سكان البلدة مسكنهم و ملبثهم فيهان، و من معاني أدوات الجر الإضافة" لأنّها تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها " [47] فقد أضافت العلماء إلى البلدة المشار إليها بالضّمير المتصل الهاء في قوله " كم كان فيها " (الهاء) و تعني القيروان.

وحرف الباء و الّذي يفيد معنى الإلصاق و قد أدّى هذا المعنى مجازا [48] و إن كان هذا المعنى يفهم منه لصوق العلماء بالقيروان في قوله مثلا " تجروا بها " هاء الضمير (القيروان) كما تؤدي الباء معانٍ عديدة منها الاستعانة فهؤلاء العلماء كانوا مستعينين بالعلم و المعرفة الّتي درسوها في بلدتهم وفي غيرها من البلاد العربية المسلمة في حلّ مشاكل العامّة و الخاصّة على السواء .

8-خاتمة:

فإنّ اهتمام القرّاء و الباحثين بقصيدة ابن رشيق المسيلي يعود إلى بنائها المحكم الّذي تمثل في شبكة العلاقات الصّوتية و الصّرفية و الّلغوية .

فقد وظّف التّكرار في القصيدة لأسباب عدّة منها ماهو نفسي و ما هو فني ، فللجانب النّفسي تأثير في المتلقي لأنّ الرّثاء غرض جدّ نابع من صميم الفؤاد،

لذلك يجد وقعا حسنا في أفئدة المتلقين، و أمّا الجانب الفني فلا نلمس في القصيدة الجري وراء الألفاظ ولا التّزاويق الفنيّة ،بل تعابيره عفوية، تعبر عن تجربة قاسية عاناها الشّاعر فترجمها شعرا متناسق الأنسجة على نمط موسيقي موحد، بذبذبات متناغمة يحسّها القارئ تبدأ سريعة في الصّدر ثمّ تتباطأ في العجز وهكذا، إلّا أنّ الملموس في ذلك هو بعده عن الرّتابة المملّة و التّكرار المخلّ ، و كذلك أنّه اكتفى بتعداد المحاسن ثم انتقل إلى وصف الخراب الّذي طالها ، ولا نلمس في ذلك محاولته شحن الهمم أو إثارة النّفوس لاسترجاع الفردوس المسلوب، ويحسّ المتلقي الرّوح اليائسة الّتي حطمت معنوياتها نوائب الزّمان، فاكتفت بالتّأسي و الأسف ولغة من ليس بيده حيلة و بذلك نلمس في القصيدة طغيان خطاب الضحية.

والجميل في القصيدة أيضا أنّ الشّاعر استطاع أن يصور لنا منحنى بياني قلَّما يتمكن منه شاعر ، إذ ابتدأ بإيقاع صاخب نابض بالحركة مصورا الحياة بجميع مناحيها في القيروان ، وقد فجّر جميع طاقاته الشّعرية في تصوير الحضارة الإسلامية في بلده القيروان، و آثارها و سيرها الحثيث نحو الرّقي و الازدهار ثمّ ينزل بعد ذلك الصّعود الّذي بدأه وهو يصور الخراب و أنواع التّساليط الّتي لحقت بالقيروان وبأهلها وهو نفس الإيقاع الموجود في الرّوي صعودا بحرف الإشباع الألف ثم نزولا إلى النّون حرف الأنين وصوت المرضى و الضعفاء .

وقد كان هذا من جانب المعاني ، و ما استخلصناه من خلال قراءاتنا الخاصة .

أمّا وقد أشرنا إلى وقع الإنشاد و الإلقاء و دوره في التأثير المباشر على المتلقي، فالقصيدة الشّعرية لم تكن لتُقال إلّا لأجل غرض ما ، إمّا لإفحام خصم ، أو لنوال صلة ، أو لأجل الظّهور و البروز أمام الأقران أو وسط القبيلة ، فالوقع الحسن الذي يتركه الإلقاء على الأسماع ،هو ما يشدّ السّامع و يجذبه، وهذا هو السّحر الّذي يهيمن على الأذهان، فتلين و تخضع و ترضخ ، وذلك ما أشار إليه النبيّ الكريم (صلعم) في قوله: " إِنَّ مِنَ البَيَانِ لَسِحْرًا" هذا من جهة الوقع ، أما ما يحمله معنى الإيقاع ، فالإيقاع لحن ، و اللحن جمال ، و الجمال سرّ الانجذاب . فذلك اللّحن الّذي يعرفه أهل الاختصاص كلاّ في مجاله ، نحوا كان أو لغة وعروضا، والّذي جوزه الشّعراء لأنفسهم ، هو ما يوقع بالسّامعين فيجذبهم و يشدّهم، و بالتّالي يسيطر على عقولهم و أفئدتهم، فترضخ له النّفوس و تئنّ له الأرواح . و الهدف من الوقع و الإيقاع واحد وهو التأثير و مشاركة النّاس عقولها، فيرون منطق الشّاعر هو منطقهم، و رأيه هو رأيهم، لكنه تميز عنهم بطريقة إيصاله إليهم، في حلّة يتعجبون منها و ينبهرون بها ، فالإلقاء سرّ ولا يدرك هذا السّر إلّا من كان هدف الخطاب المباشر، ولذلك أحبّت الملوك و السّلاطين و أصحاب الشأن المدح و الإطراء و هابت الذم و الهجاء.

9- قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم: سورة البقرة الآية 281.

المؤلفات:

1. إبراهيم أنيس ،موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، 1952 ، ط2.
2. ابن الأثير ، المثل السائر في الأدب الكاتب و الشاعر ، الدار البيضاء للطباعة و النشر ، مصر ج2 ، (د.ط) (د-ت) .
3. ابن رشيق المسيلي ، العمدة ، باب الإنشاد و ما ناسبه ، ج2.
4. ابن طباطبا ، عيار الشعر، تح طه الحاجري ، محمد زغلول السلام ، المكتبة التجارية، 1956، القاهرة .

5. أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض و القوافي ،تح زهير غازي زاهد ، هلال ناجي ، دار الجيل،بيروت.
6. أبو الحسن علي بن رشيق المسيلي ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ،1422هـ / 2001 م ، ط1 ، / بّنِّد : ما كان لفظه قليلا و معناه جزيلا ، المعجم الوسيط.
7. أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و الآدابه و نقده ،تح عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية ،صيدا بيروت، ط1422،1هـ/2001م ،* ينظر، العمدة، رأي أبو الحسن علي بن رشيق المسيلي .
8. أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة،ج2.
9. إحسان عباس ، خصائص الحروف و معانيها ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 .
10. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، مصر، 1974، ط3 .
11. تامر سلوم ،أسرار الإيقاع في الشعر العربي ،دار المرساة للطباعة و النشر و التوزيع ،اللاذقية – سوريا، 1994، ط1 .
12. توفيق الزيدي ،مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1988.
13. د – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تح ، تد أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب سوريا ، 1997م – 1418هـ ،ط1.
14. د- بشير خلدون ، الحركة النقدية على أيام ابن الرشيق المسيلي ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
15. د. فؤاد زكرياء ، التعبير الموسيقى ، مكتبة ، مصر، ،1980 ط1 .
16. ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، تر مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة، 1961.
17. زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ، 1979، ط1،. 1
18. سعيد أحمد غراب ، من روائع الأدب العربي في العصر الجاهلي ، دار العلم و الإيمان ، داسوق مصر ، 2016م ، ط1 .
19. شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي ، دار المعارف ،ط2 ،. * قول المستشرق الألماني :" تيدور نولدكه "
20. شوقي ضيف، في النقد الأدبي ، دار المعارف ، القاهرة، 2004، ط9 .
21. طاهر مكي ، امرؤ القيس دار المعارف، القاهرة ، ط1 ، 1968 .

22. عبد الكريم النهشلي ، اختيار الممتع في علم الشعر و عمله ، تح : محمود شاكر القطان ، طبع بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006 ، ط2 ، ج1 .

23. قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح عبد الحميد العبادي ، دار الكتب المصرية، 1933، . وهو الكتاب المسمى: البرهان في وجوه البيان لمؤلفه اسحاق بن وهب و المنسوب خطأ لقدامة.

24. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب rythm 481 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، مادة 1974.

25. محمد رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ،سحب الطباعة الشعبية للجزائر ، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة.

26. محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال ، دار النهضة للطباعة و النشر ، بيروت،1981. 1

27. محمد مقداد شكر قاسم ، البنية الإيقاعية في الشعر الجواهري ، دار الدجلة عمان ، الأردن، 2010 ، ط1،

28. محمود عسيران محمد ، الإيقاع في الشعر العربي ، شوقي نموذجا ، مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية مصر، 2017 ، مقدمة الكتاب.

29. مختار حبار ، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر دراسة ببليوغرافيا ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ،جامعة وهران ، منشورات دار الأديب ،2007 .

30. مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و عصر الإسلام) ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ، 1988 ، ص193

المجلات:

31. الأب أداة خليل اليسوعي ، الإيقاع في الشعر العربي ،مجلة فصول، م6 ،غ8 ،1986 .

32. -د/البلعبكي، معجم روائع الحكم و الأقوال الخالدة ، دار العلوم الخالدة ، دار العلم للملايين (مقال- 2-) ط3 ،فبراير 2001، الشعر والشعراء.

33. راجحة عبد السادة سليمان ، ملامح من سمات الحضارة في شعر عدي بن زيد العبادي ، مجلة كلية الآداب جامعة المستنصرية، العدد 101 .

34. مجدي العقيلي ، السماع عند العرب ، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ط 1 ،ج4.

35. محمود الفخوري، نقد الشعر ، مجلة التراث العربي ، إتحاد الكتاب العرب، العددان 82/81، رجب ذو القعدة، 2001 .

الأطروحات:

36. فاطمة الزايدي ، الاتساق و الانسجام في شعر رزاق محمود الحكيم، دراسته في ديوان الأرق ، دراسة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة / اشراف د : عز الدين صحراوي ،كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة باتنة ، الجزائر،2013.

مراجع بالغة الفرنسية

37. Beneviste . problemes de linguistique génerale.ti.col.tel.gallimard..1986.

10- الهوامش:

[1]- طاهر مكي ، امرؤ القيس دار المعارف، القاهرة ، ط1 ، 1968، ص 183/182 .

[2]- محمود الفخوري، نقد الشعر ، مجلة التراث العربي ، إتحاد الكتاب العرب، العددان 82/81، رجب ذو القعدة، 2001 ص 62 .

[3]- محمود عسيران محمد ، الإيقاع في الشعر العربي ، شوقي نموذجا ، مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية مصر، 2017 ، مقدمة الكتاب، ص 2 .

[4] - شوقي ضيف ،تاريخ الأدب العربي . * قول المستشرق الألماني :" تيدور نولدكه "

[5] -د/البلعبكي، معجم روائع الحكم و الأقوال الخالدة ، دار العلوم الخالدة ، دار العلم للملايين (مقال- 2-) ط3 ،فبراير 2001، الشعر والشعراء، ص 103.

[6]- أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر و الآدابه و نقده ،تح عبد الحميد هنداوي ،المكتبة العصرية ،صيدا بيروت، ط1422،1ه/2001م ، ص 12 * ينظر، العمدة، رأي أبو الحسن علي بن رشيق المسيلي ، ص 12 .

[7]- ابن رشيق المسيلي ، العمدة ، ص 12

[8]- المرجع نفسه ص18

[9]-ينظر أبو الحسن علي بن رشيق المسيلي ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، تح عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ،1422ه / 2001 م ، ط1 ، ص12 / بَتِّد : ماكان لفظه قليلا و معناه جزيلا ، المعجم الوسيط

[10]- ابن رشيق المسيلي ، العمدة ، باب الإنشاد و ما ناسبه ، ج2 ، ص312 .

[11]- سعيد أحمد غراب ، من روائع الأدب العربي في العصر الجاهلي ، دار العلم و الإيمان ، داسوق مصر ، 2016م ، ط1 ، ص22 .

[12] -عبد الكريم النهشلي ، اختيار الممتع في علم الشعر و عمله ، تح : محمود شاكر القطان ، طبع بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2006 ، ط2 ، ج1 ، ص76.

[13]- توفيق الزيدي ،مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1988 ، ص 137 .

[14]- زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ، 1979، ط1، ص 22 .

[15]– د. فؤاد زكرياء ، التعبير الموسيقى ، مكتبة ، مصر، ،1980 ط2، ص 21 .

[16] –ينظر .beneviste . problemes de linguistique génerale.ti.col.tel.gallimard..1986.p327

[17]– د – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، تح ، تد أحمد عبد الله فرهود ، دار القلم العربي ، حلب سوريا ، 1997م – 1418هـ ،ط1 ، ص 17 .

[18]– ابن طباطبا ، عيار الشعر، تح طه الحاجري ، محمد زغلول السلام ، المكتبة التجارية، 1956، القاهرة ،ص 15 .

[19] ينظر، مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 مادةrythm 481-

[20] – مجدي العقيلي ، السماع عند العرب ، منشورات رابطة خريجي الدراسات العليا، ط 1 ،ج4، ص57 .

[21]– الأب أداة خليل اليسوعي ، الإيقاع في الشعر العربي ،مجلة فصول، م6 ،غ8 ،1986 ،ص 115

[22]– ينظر محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال ، دار النهضة للطباعة و النشر ، بيروت،1981، ص 122.

[23]– ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، تر مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة، 1961، ص 188 .

[24] – إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي ، دار الفكر العربي ، مصر، 1974، ط3 ، ص 117 .

[25]– قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، تح كمال مصطفى ، القاهرة ، الخانجي ، 1963 م، ط3 ، ص 156 .

[26]– محمود عسران ،الإيقاع في الشعر العربي ، شوقي نموذجا ، ص21 .

[27]– د– بشير خلدون ، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 52 .

[28]– قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح عبد الحميد العبادي ، دار الكتب المصرية، 1933، ص 80 . وهو الكتاب المسمى : البرهان في وجوه البيان لمؤلفه اسحاق بن وهب و المنسوب خطأ لقدامة.

[29]– تامر سلوم ،أسرار الإيقاع في الشعر العربي ،دار المرساة للطباعة و النشر و التوزيع ،اللاذقية – سوريا، 1994 ، ط1،ص 184 .

[30]– مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية و عصر الإسلام) ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ، 1988 ، ص193

[31]– ابن رشيق المسيلي ،العمدة،ص 311 .

[32] – ينظر، أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، الجامع في العروض و القوافي ،تح زهير غازي زاهد ، هلال ناجي ، دار الجيل،بيروت، ص 125 .

[33] –إحسان عباس ، خصائص الحروف و معانيها ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ،ص 6 .

[34]–المصدر نفسه ص 28

[35]–المصدر نفسه ص36.

[36] محمد رمضان شاوش ، الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي ،سحب الطباعة الشعبية للجزائر ، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2001، ص 89

[37] – ينظر، مختار حبار ، الخطاب الأدبي القديم في الجزائر دراسة ببليوغرافيا ، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران ، منشورات دار الأديب ،2007، ص 80 .

[38] – أبو علي الحسن بن رشيق ، العمدة،ج2،ص312

[39] – راجحة عبد السادة سليمان ، ملامح من سمات الحضارة في شعر عدي بن زيد العبادي ، مجلة كلية الآداب جامعة المستنصرية، العدد 101 ،ص 94 .