تضافر الإيقاع والدّلالة في شعر عبد الرّحمن بن العقون.

Intertwined rhythm and significance of Abd Errahmen Ibn Al-Aggoun's poetry.

د. عزالدّين عماري*

تاريخ الاستلام: 14. 12. 2020 تاريخ القبــول: 2021.04.01

الملخّص: تأتي هذه الدّراسة لتبين العلاقة بين الصّوت ومدلوله في اللغة العربيّة بعامة وفي النّص الشّعري بخاصّة، وهي تجمع بين النّظريّة والتّطبيق، ومجال تطبيقها هو النّصوص الشّعريّة لابن العقون من خلال ديوانه "أطوار"، هذا الشّاعر الذي يعتبر أحد الشّعراء الجزائريين المحدثين الذين عايشوا مرحلة الاستدمار الفرنسي ومرحلة الاستقلال، فكان شعره مزيجا بين الألم والأمل وبين المعاناة والطّموح، إلى جانب ذلك فهي تسعى إلى تحديد خصائص اللغة الشّعريّة وما تمتاز به من تحولات من خلال بنيتها الصّوتيّة، فبعد التّطرق إلى التّعريف بالشّاعر والمدونة، سيكون الكشف عن ذلك التّضافر بين الإيقاع والمعنى في تشكيل نصوص الدّيوان، وكل ذلك بالاعتماد على الوصف والتّحليل مع الإحصاء قدر الإمكان.

الكلمات المفتاحيّة: البنيّة الصّوتيّة، الإيقاع، الوزن، الصّوامت، القافيّة، الرّوي.

Abstract: This study comes to show the relationship between sound and its meaning in the Arabic language in general and in

*جامعة محمّد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، البريد الالكتروني: azzeddine.ammari@univ-msila.dz (المؤلّف المرسل).

the poetic text in particular. It combines theory and practice, The field of its application is the poetic texts of Ibn Al-Aggoun through his poetry "Atwar", This poet, who is considered one of the modern Algerian poets who lived through the period of French restoration and the stage of independence, His poetry was a mixture between pain and hope and between suffering and ambition, In addition, it seeks to define the characteristics of the poetic language and its transformations through its phonological structure, After discussing the definition of the poet and the blog it will be revealed that the synergy between rhythm and meaning in the formation of the texts of the diwan, As much as possible all by relying on description and analysis with statistics.

Key words: Phonological structure, rhythm, meter, consonant rhyme, rhyme letter.

المقدّمة: اللّغة ظاهرة صوتيّة بامتياز، فهي – كما ذكر ابن جني– حدّها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، و اللغة العربيّة بالخصوص عبارة عن نسيج متكامل من الأصوات بأنواعها: الصّوامت والصّوائت وأشباه الصّوائت أو أنصاف الصّوائت إضافة إلى الفونميات فوق التّركيبيّة كالمقطع والنّبر والتّنغيم، وهذا لا ينفي أنّها قد حظيت بدراسات متنوعة شملت جميع مستوياتها بدءًا بالجانب الصّوتي وصولا إلى الجانب الدّلالي، هذا الأخير الذي يعتبر في قمة مستويات التّحليل اللّساني، كما يعد قاسما مشتركا بين المستويات الأربعة التي لا تستغني عنها اللغة ولا تدرس إلاّ بها ومن خلالها، إذ إنّها غايّة الدّراسة اللّغويّة وبغيتها.

والعلاقة بين الصّوت والدّلالة قد حظيت بعديد الدّراسات وما خلص إليه الدّارسون هو أنّ الصّوت والمعنى لا يوجد أحدهما دون الآخر،« ولعل أشمل دراسة وأوفاها في هذا الجانب تلك الدّراسة التي قام بها أبو الفتح عثمان "ابن جني "حيث عقد في

خصائصه بابين؛ أوّلهما عنوانه " تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني "وثانيهما " إمساس الألفاظ أشباه المعاني " تعرض فيهما من ضمن ما تعرض إلى أصوات العربيّة وما يمكن أن يكون لهما من قيم دلاليّة يستطيع القارئ أو السّامع معرفة ما توحي به من خلال نطقها، مرجِّعا ذلك إلى خصيصة الصّوت نفسه لا إلى قوة سحريّة تعمل عملها في إظهار المعنى»[1]، والأمثلة التي ضربها ابن جني في ذلك كثيرة[2]، ما يستنتج منها هو أن الأصوات القويّة تستعمل للدّلالة على المعاني القويّة، والأصوات اللينة تستعمل للدلالة على معنى الضّعف واللِّين.

تأتي هذه الدّراسة لتبين هذه العلاقة التّكامليّة بين هذين المستويين (الصّوت والدّلالة) ذلك أنّ «البحث عن مواقع الإبداع داخل النّص يستوجب من الباحث الوقوف على البنى الصّوتيّة التي تمثل جزءًا لا يتجزأ من هيكل القصيدة؛ إذ تتجه الدّراسات الأسلوبيّة إلى استقراء الظّواهر الصّوتيّة لدى الشّاعر لتبرز من خلال ذلك أهميّة المستوى الصّوتي في كونه يهتم بالمادة الصّوتيّة التي تختزن في داخلها الطّاقة التّعبيريّة والفكريّة والعاطفيّة لدى الشّاعر»[3].

ومن هنا يكون العمل لأجل كشف الدّلالات التي تحملها الأصوات داخل كل سياق لغوي أين تترابط في نظام صوتي يتوافق وسياق النّص، على أن يكون مجال التّطبيق هو النّص الشّعري، وقد وقع الاختيار على شعر ابن العقون من خلال ديوانه –ديوان ابن العقون– لاعتبارات أهمّها أنّ ابن العقون شاعر جزائري نشط على السّاحة الأدبيّة في الجزائر منذ مدة طويلة، عاش آلام شعبه وآماله، والتّزم في شعره بالتّعبير عن معاناته وطموحاته، ولم يلق شعره من العنايّة والاهتمام ما لاقاه غيره، ومنه فإنّ أوّل ما نطرقه هو الحديث عن الشّاعر "ابن العقون" وعن شعره.

01–ابن العقون، حياته وشعره:

01–01–حياته: هو عبد الرّحمن بن العقون، من مواليد 1908م من أسرة دينيّة ببلدة وادي الزّناتي، وبها نشأ وحفظ القرآن الكريم، أتم دراسته الابتدائيّة بمسقط راسه وصادف ذلك انتقال الشّيخ " عمار مهري " رحمه الله تعالى عام 1926م إلى بلدة واد الزّناتي بصفته إماما خطيبا بهذه البلدة، فكون بها حركة علميّة زاهرة، أصبحت البلدة

بموجبها محط رحال طلبة العلم، وكان من أنجب هؤلاء وأذكاهم شاعرنا عبد الرّحمن وقد كان الشّيخ يحرضه على قرض الشّعر وعلى كتابة المقالات الأدبيّة والاجتماعيّة.

حمل لواء النّضال وهو في عنفوان شبابه، وقاسى ويلات السّجون والمعتقلات منذ حوادث 08 ماي 1945م، وفي إبان ثورة الفاتح نوفمبر الخالدّة، وبعد الإفراج عنه شرعيا سنة 1956م عاود الاستعمار البحث عنه، فتمكن من الإفلات إلى خارج الوطن والوصول إلى المشرق العربي. عين ممثلا للجزائر بالأردن منذ 1958 إلى 1964 فكان خير ممثل لها بحسن سلوكه وأخلاقه التي كانت محل تقدير وإعجاب من سكان الأردن الشّقيق.

عاد إلى الجزائر واشتغل في التّعليم إلى أنّ طلب التّقاعد سنة 1973م[4]، وافته المنيّة بالجزائر في شهر أفريل من سنة 2001م.

01-02-شعـره: سمّى ديوانه الشّعري " أطوار"، ذلك أنه سجل حافل بأهم أدوار تاريخ الحركة الوطنيّة ومراحلها التي حمل لواء النّضال فيها وهو في عنفوان شبابه وشعره له مرحلتان: الأولى تعتبر باكورة إنتاجه الشّعري، وهي تتسم بعدم الوضوح والشّمول والكمال شأنها شأن كل البواكير الشّعريّة، والثّانيّة يتسم شعرها بالوضوح وحرارة العاطفة وعمق التّفكير، وما يمكن أن نصف به شعره، هو أنّه:

– في مستوى رفيع، بما فيه من تأثير وحرارة عاطفة وتعبير صادق عن إحساس ومشاعر الشّعب وآلامه وأمانيه؛

– مرآة صافيّة تتجلى فيها مواقفه البطوليّة في ميادين النّضال، ذلك أنّه من رواد الحركة الوطنيّة الذين رفعوا لواءها، واستمر على ذلك حتى الاستقلال؛

– يحمل حرارة العواطف والمشاعر الأخويّة والرّوابط الرّوحيّة تجاه المشرق وحركاته المتنوعة، وأحداثه المختلفة، ومن أعظمها قضيّة فلسطين؛

– أكثر شعره قصيد كلاسيكي وله بعض الموشحات، وأكثر تركيزه فيه على الشّعر السّياسي، كما أنّ له قصائد في شعر المجاملات، والشّعر الدّيني، وأمّا الشّعر الحر فليس له فيه سوى قصيدتين عارض بهما قصيدتين للشاعر محمّد لخضر عبد القادر السّائحي[5].

02- تضافر الإيقاع والدّلالة في شعر ابن العقون: إنّ ما يميز النّص الشّعري من النّاحيّة الصّوتيّة هو ما يسمى بالإيقاع، وقد اختلف النّقاد والدّارسون منذ القديم في تحديده، فتعددت آراؤهم وتنوعت، ففي المعجم الوسيط؛ الإيقاع من الجذر (و ق ع) وهو يعني:« اتفاق الأصوات وتوقيعها»[6] ومن النّقاد القدماء من جعل البنيّة الإيقاعيّة مقصورة على الوزن والقافيّة، نستشف ذلك من تعريف قدامة بن جعفر(ت337هـ) للشعر، حين يذكر بأنّه كلام موزون ومقفى يحمل معنى[7]، كما أنّ من الدّارسين المحدثين من يعرفه بأنه « وحدة النّغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أو بمعنى أوضح توالي الحركات والسّكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام، أو أبيات القصيدة»[8]، والمقصود هنا بالحركات هي الصّوامت والصّوائت[9].

يتبين –ممّا سبق ذكره–بأنّ الإيقاع في البيت الشّعري تضبطه عناصر مختلفة تتآلف فيما بينها لتشكل ما يسمى بالإيقاع الخارجي الذي يضبطه الوزن والقافيّة، وما يسمى بالإيقاع الدّاخلي الذي يضبطه اختيار الكلمات مع انسجامها وتكرارها، غير أنّ الباحث سيكون تركيزه على تضافر الإيقاع الخارجي فقط مع الدّلالة في تشكيل نصوص ديوان ابن العقون، مع إرجاء دور الإيقاع الدّاخلي في تشكيل دلالات النّصوص إلى بحث قادم إن شاء الله، وأوّل ما يضبط الإيقاع الخارجي في النّص الشّعري هو الوزن.

02-01 –الوزن الشّعري: الوزن هو المعيار الذي يقاس به الشّعر، إذ بدونه لا يكون الكلام شعراً، وهو سمة جماليّة تضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، وهو « أعظم أركان حد الشّعر، وأوّلاها به خصوصيّة، وهو مشتمل على القافيّة وجالب لها ضرورة،...»[10]، ومن تعاريفه في المعاجم العربيّة، أنّه « مجموعة الأنماط الإيقاعيّة للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، أو التي تشمل على عدد من تلك المقاطع اللغويّة، ففي العربيّة يتألف من مقاطع التّفعيلات، ومن هذه التّفعيلات تتكون البحور الشّعريّة »[11]، وهذه التّفعيلات التي يتألّف منها البيت الشّعري، تكون بكيفيّة معينة، وترتيب معين[12].

وأمّا عن ديوان " أطوار" لابن العقون فقد حوى اثنتين وثلاثين قصيدة، منها ثلاثون قصيدة عموديّة واثنتان من الشّعر الحر، وبالنّظر إلى مضامين هذه القصائد فإنّها كلها

إما سياسيّة أو مستوحاة من مقصد سياسي، مع الإشارة إلى أنّ المقطوعات الشّعريّة قليلة، وقد آثر الباحث أن لا تكون ضمن حساب عدد القصائد، كما أنّ هناك قصائد أدرجت دون عنوان فكان الدّليل عليه مطلعها، وأما عن أوزانها الشّعريّة، فيمكن رصدها كما يلي:

الرّقم	الوزن	ت	القصائد	نسبة توارده
01	الرّمل	12	– يا بني العرب هلموا. – نحن للعلياء حصن لا يضام. –أيّها الشّعب المهيض. – الليل البهيم، أو أنشودة الألم. – من وحي ملوزة. – الدّين والعلم يبكيان فقيدهما. – الجزائر تتضور. – للحقيقة المكبوتة والتّاريخ. – أبصقوا دوما إلى أن تغرقوا الفأر الحقير. – دلس العجفاء. – النّشيد القومي الجزائري. – يا شقائي في ضلوعي.	%28.57
02	البسيط	11	– آه على أمّة القدس التي بسطت للجار إحسانها. – هبت نسيم النّهوض رغم قاليها. – أهل الجزائر بشروا بفلاح. – إلى من أنكر الجميل. – زفرة مكلوم. – للتاريخ. – غونـو	%26.19

			– الجزائر تشاطر أختها تونس أتراحها. – العروبة تزحف نحو المجد. – وادي الزّناتي فهل في الدّرب من أثر؟ – مولد الرّسول.	
03	الطّويل	06	–جهلنا حياة العز. – مراسلة. –كفاح شعب في تاريخ مسجد. – أرى الدّهر من بعد الكرى – ويوم به طعم السّعادة ذقته. – ألا هل من الوادي الحزين...	%14.28
04	الكامل	04	– الموت مجد فوق متن جهاد. – الله أكبر ذاك حصن يصنع. – لأبي صلاح ألف ألف تحيّة. – الجرح الذي لا يندمل	%9.52
05	الخفيف	03	– الحريّة! أو ضريح النّوى..1944؟ – من وحي الألم والألم. – هاتف صادق النّبا.	%7.14
06	المتقارب	03	–سوريّة والجزائر. – الواقع المرير. – لون آخر ولكنه مفقود.	%7.14
07	المديد	01	سجن متعفن.	%2.38
08	الرّجز	01	–يوم به استهل شهر اشتنبرا	%2.38
09	المضارع	01	–على حافة النّهر، ذكرى صديق	%2.38
المجموع		42 قصيدة		%100

وحين النّظر في الجدول المذكور آنفا نجد أنّ غلبة الأوزان المركبة على المفردة في استعمالات الشّاعر بنسبة قليلة جدا، حيث يمكن أن نحكم بتساويهما في ذلك، والجدول التّالي يوضح نسبة هذا الاستعمال:

الوزن	العدد	نسبته
الأوزان المركبة	22	%52.38
الأوزان المفردة	20	%47.61
المجموع	42	%99.99

يتبين من خلال الجدول الأوّل أيضا غلبة وزن الرّمل على استعمالات الشّاعر وذلك بنسبة 28.57%، يليه وزن البسيط بنسبة 26.19%، ثم الطّويل الذي شغل نسبة 14.28%، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ الوزن «يكون تابعا للحالة الانفعاليّة للشاعر، ودرجة توتره النّفسي حين العمليّة الابداعيّة، حيث تناسب العاطفة مع إيقاعاته انسيابا منسجمًا، ما يجعل الوزن في القصيدة ليس مجرد قالب تصب فيه التّجربة الشّعريّة وإنّما هو صوت ومعنى»[13]، وفي هذا المقام فإننا سوف نركز على الأوزان الثّلاثة الأكثر استعمالا في الدّيوان، وذلك كما يلي:

– **الرّمل:** لغة يطلق على الإسراع في المشي، أو«الهرولة وهو دون المشي وفوق العدو»[14]، وهو من الأوزان الصّافيّة، يقل استعماله في الشّعر العمودي مقارنة بالشّعر الحر، وذلك لسلاسته وسهولته، وذلك مرجعه إلى تفعيلته المشكلة له والتي هي "فاعلاتن"، وفي العصر الحديث توسع الشّعر العربي في فن النّشيد فاحتل "الرّمل" مكانة مرموقة فيه، يدخله من الزّحاف "الخبن والكف والشّكل"* ومضامين القصائد التي حملت هذا الوزن في ديوان ابن العقون كلها إمّا سياسيّة أو مستوحاة من مقصد سياسي–كما سبق الذّكر–شغلت الأناشيد منها حيزا معتبرا –أربع قصائد–، وقد استغل الشّاعر كامل إمكانات هذا الوزن وطاقاته في التّعبير عن معاناته من جهة ومعاناة شعبه إبان فترة الاحتلال من جهة أخرى، ومن ذلك قوله:

طال ليلي الجهم واعتز القمر وتولاني عناء وضجـر[15]

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فعلات فاعلاتن فعلن

وما يسجل في هذا النّموذج هو كثرة التّغيرات على الوزن مما يسرع من إيقاعه حيث نجد في الشّطر الأوّل أنّ عروضه محذوفة (علة الحذف)، وهي حذف السّبب الأخير من التّفعيلة " فاعلاتن " فتصبح " فاعلن" وهذا التّغير لازم في جميع أبيات القصيدة ونجد في الشّطر الثّاني تغييرين أوّلهما زحاف الشّكل، وهو حذف الثّاني والسّابع السّاكنين من "فاعلاتن" فتصبح "فعلات"، وثانيهما اجتماع زحاف الخبن وعلة الحذف في تفعيلة الضّرب " فاعلاتن" فاصبحت " فاعلن ".

وأمّا ما كتبه من أناشيد وطنيّة فنمثل لها من قصيدة "نحن للعلياء حصن لا يضام"، بقوله:

نحن للعلياء حصن لا يضام وإلى الجهل سيوف وسهـام[16].

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

وما يسجل فيها هذا النّموذج هو كثرة زحاف الخبن حيث نجده في كل تفعيلات الشّطر الثّاني، مما يزيد من سرعة إيقاع الوزن وهذا ما يتناسب مع الإنشاد.

– **البسيط:** لغة من «بسط الشّيء أي نشره، سمي بسيطا لانبساط أسبابه»[17]، وهو من البحور المزدوجة حيث يتشكل من تردد التّفعيلتين: "مستفعلن" و"فاعلن"، وهو بحر راقص يتصف بنغماته العاليّة، يدخله من الزّحاف " الخبن والطّي والخبل "[**] ومن العلل القطع والتّذييل[***]، والبسيط قد يرد تاما بكامل أجزائه، أو مجزوءا بحذف تفعيلة من كل شطر، أو منهوكا بحذف تفعيلتين من كل شطر[18]. وقد جاءت جميع قصائد الدّيوان والتي من البسيط تامة الوزن، غير أن منه ما تكثر تغييراته ومنه ما تقل، من النّوع الأول قول الشّاعر في قصيدته " آه على أمة القدس":

وفلسطين تبكي وهي شاكيّة من حرّ فتنة أهوال تقاسيها[19]

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

مستفعل فعل مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

تكثر التّغييرات في البيت، حيث نجد منها أربعا في الشّطر الأول، هي علة القطع في التّفعيلة الأولى (مستفعل)، وزحاف الخبن مع علة القطع في الثّانيّة (فعل) وزحاف الخبن في الأخيرة (فعلن)، ونجد منها تغييرين في الشّطر في تفعيلتي (فأعلن) التي أصابهما الخبن فصارتا (فعلن)، وهذه التّغييرات كلها تجعل الوزن يميل إلى التّدفق السّريع فيعمل على استثارة المتلقي وشحذ همته وخاصة إذا ما تعلق الأمر بقضيّة فلسطين.

ومن النّوع الثّاني، قوله في مطلع قصيدة " الجزائر تشاطر أختها تونس أتراحها":

ذا طائف النّحس والأحزان يدهانا وطارق من نذير الشّؤم يغشانا[20]

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

إنّ ورود التّفعيلات صحيحة وخلوها من الزّحافات دلالة على السّكينة والهدوء والرّزانة، فالشّاعر يتملكه الحزن والأسى وبالمقابل غضب وسخط كبيرين على المستدمر الفرنسي الذي قابل ثورة أشقائنا التّونسيين بقمع ووحشيّة ما لهما نظير.

– **الطّويل:** هو أوّل البحور الشّعريّة وأكثرها شيوعا، وسمي طويلا لأنّه أطول الشّعر كله، وهو من الأوزان المركبة، أي أنّه مزدوج التّفعيلة (فعولن، مفاعيلن)، كما أنّه لا يستخدم إلاّ تاما، كان سيد السّاحة الشّعريّة منذ العصر الجاهلي حتى القرن الثّالثّ الهجري حيث بدأ يفقد مكانه تدريجيا فاسحا المجال لبحور أخرى تحل محله[21]. وبالمقارنة مع الأوزان الأخرى، فهو «أغناها موسيقى، وأجملها نغما، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار، وتطوير أكبر قدر من العواطف»[22].

ما يعرض له من تغييرات زحافان اثنان وعلة واحدة، فأمّا الزّحافان فأحدهما يدخله بكثرة، وهو " القبض"، وهو إسقاط الخامس السّاكن، حيث يجوز قبض " فعولن" فيصير " فعول" بحذف النّون، ويجوز قبض "مفاعيلن" التي هي غير العروض والضّرب فيصير "مفاعلن" بغير ياء، وأمّا قبض العروض فواجب[23]. والآخر بقلة هو الخرم وهو إسقاط الحرف الأوّل من الوتد المجموع في أوّل البيت.

ينظم الشّاعر قصيدته " كفاح شعب في تاريخ مسجد" يحملّها حزنه وما يعتصر قلبه من ألم وهو يرى مسجد قريته وقد هدّم المستعمر جانبا منه وأعاق ترميمه لسنوات طويلة، فلا يجد ما يستوعب التّعبير عن هذا الجرح إلاّ أن يستعمل لها " الطّويل "فيكون مطلعها:

يد الظ{لم سيف صاعر الخدّ جائر وعـزم الرّجال الصّيد صـرح مكابر[24]

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

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يستند الشّاعر في هذا الوزن إلى التّفعيلات التّامة إلاّ ما عرض لها من " قبض" وهو تغير لازم يصيب تفعيلتي العروض والضّرب، أين نجد " مفاعيلن" تصبح " مفاعلن" للتعبير عن صمود الشّعب وثقته بأن النّصر قادم إن شاء الله.

الحزن يقابله الفرح والسّعادة، والألم يقابله الأمل، وكما استوعب "الطّويل" التّعبير عن الحزن والألم فهو بلا شك يستوعب التّعبير عن الفرح والأمل، وهذا ما نجده أيضا في قصيدة مطلعها:

ويوم به طعم السّعـادة ذقتـــه برفقة إخوان على شاطئ النّهـر[25].

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

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

02-02 -القافيّة:

القافيّة ركن ركين في الأداء الصّوتي لأي نتاج شعري، وهي عند الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) من آخر البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل السّاكن[26]؛ ومن هذا المنطلق فالقافيّة قد تكون كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة، غير أنّ تلميذه الاخفش(ت 215هـ) يرى بأنها آخر كلمة في البيت، ومن علماء العروض من يسمي البيت قافيّة ومنهم من يسمي القصيدة قافيّة، ومنهم من يجعلها حرف الرّوي[27] والمشهور في تحديدها هو قول الخليل[28]، وعن أنواعها؛ فهي مطلقة ومقيدة والأولى ما كانت متحركة، والثّانيّة ما كانت منتهيّة بسكون، وفي تصنيفها في ضوء المتحرك

والسّاكن من أجزائها فهي خمسة أنواع : المتكاوسة، المتراكبة، المتداركة المتواترة المترادفة[29].

ويعرض في القافيّة ستة حروف وست حركات؛ فالحروف هي: الرّوي والوصل والخروج، والرّدف، والتّأسيس والدّخيل، والحركات، هي: المجرى والنّفاذ والحذو والرّس والإشباع والتّوجيه[30].

والقافيّة عند المحدثين عبارة عن «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشّعريّة فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة التي يتوقع السّامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التّردد الذي يطرق الآذان في فقرات زمنيّة منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذوات نظام خاص يسمى الوزن»[31] ولها وظيفتها في

الصّوت والدّلالة باعتبار إشارتها إلى ختام المنظومة الصّوتيّة في النّص الشّعري.

إنّ دراسة القافيّة بجميع حروفها وحركاتها في الدّيوان باعتبارها وحدة صوتيّة تتكرر في كامل أبيات القصيدة، والوقوف على وظيفتها من حيث علاقتها بالمعنى لهو عمل يستغرق أكثر ممّا تتطلبه مساحة هذا البحث، وبالتّالي فسيكتفي الباحث بدراسة أهم حروف القافيّة والذي يتمثل في حرف " الرّوي " وكيف يتضافر هذا الصّوت مع الدّلالة في شعر ابن العقون.

الرّوي هو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة، ويكون ملازما لها، فيقال: قصيدة لاميّة، إذا كان رويها لاما، وتائيّة إذا كان رويها تاء، وهكذا...[32]

وحتى نتمكن من كشف قدرة هذا الصّوت من حيث إنه إيقاع من جهة، ومن حيث إنّه وعاء لشحنة دلاليّة من جهة أخرى، ذلك أنّ حضوره في أواخر النّص يستدعى الكشف عن الطّبيعة الدّلاليّة للدوال الحاملة له، ومن ثم الدّخول منها للوقوف على مقصديّة الخطاب المقروء. فقد قمنا بإحصاء توارد أصوات الرّوي في الدّيوان باعتبار التّردد الفونيمي لكل صوت، وذلك وفق الجدول التّالي:

الرّقم	الرّوي	ت	النّسبة	الرّقم	الرّوي	ت	النّسبة

01	الرّاء	17	13.28 %	13	الكاف	04	03.12 %
02	الدّال	13	10.15 %	14	الجيم	03	02.34 %
03	الباء	12	09.37 %	15	النّاء	03	02.34 %
04	النّون	12	09.37 %	16	الفاء	03	02.34 %
05	الميم	10	07.81 %	17	الياء	02	01.56 %
06	اللام	08	06.25 %	18	الهمزة	02	01.56 %
07	الهاء	08	06.25 %	19	الضّاد	01	0.78 %
08	العين	06	04.68 %	20	الشّين	01	0.78 %
09	الحاء	05	03.90 %	21	الصّاد	01	0.78 %
10	السّين	05	03.90 %	22	الواو	01	0.78 %
11	القاف	05	03.90 %	23	الطّاء	01	0.78 %
12	التّاء	04	03.12 %	24	الزّاي	01	0.78 %
					المجموع	128	%100

نلحظ من خلال الجدول ذلك التّنوع الحاصل عند الشّاعر في اختياره لأصوات الرّوي، غير أنّنا نجد أنّ ما يغلب عليها هي الأصوات المجهورة، وذلك بنسبة 67.15%، وهذا ما يتناسب مع القائل بأن «نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المئة منه، في حين أنّ أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة»[33]،

والجهر «هو انحباس جريان النّفس (الهواء) أثناء النّطق بالحرف، لقوة الاعتماد على المخرج، والأصوات المجهورة هي ثلاثة عشر صوتا: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض ظ ع، غ، ل، م، ن ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء»[34].

يتصدر هذه الأصوات في الدّيوان "الرّاء" و" الدّال" و"النّون" و"الباء" و"الميم" وكلّها أصوات مجهورة، وهذا ما يؤدى إلى توليد معاني متينة وواضحة، وأمّا يميز هذه الأصوات من حيث مخرجها وصفاتها، فالجدول الآتي يوضح ذلك:

الصّوت	المخرج	الصّفة
الرّاء	لثوي	مكرر، متوسط بين الشّدة والرّخاوة
الدّال	أسناني، لثوي	انفجاري، شديد، مرقق
النّون	لثوي	أنفي مرقق
الباء	شفوي	انفجاري، شديد
الميم	شفوي	متوسط بين الشّدة والرّخاوة

– **صوت الرّاء:** صوت الرّاء يحوز أعلى نسبة في استعماله حرفا للروي في الدّيوان، وهو صوت مكرر «لأنّ النّقاء طرف اللسان بحافة الحنك ممّا يلي النّنايا العليا يتكرر في أثناء النّطق بها، كأنما يطرق طرف اللسان حافة الحنك طرقا لينا يسيرا مرتين أو ثلاثا لتتكون الرّاء العربيّة»[35]، وهو متوسط بين الشّدة والرّخاوة، ويتكون هذا الصّوت بأن «يندفع الهواء من الرّئتين مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصّوتيين، ثم يتخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرجه وهو طرف اللسان ملتقيا بحافة الحنك الأعلى فيضيق هناك مجرى الهواء»[36].

ورد صوت الرّاء في الدّيوان حرفا للروي وظّف في سياقات مختلفة وكثيرة، منها ما دل على التّحذير والتّنبيه، نجد ذلك حين يحذر الشّاعر الشّعب الجزائري من مكر المستعمر وخداعه في قصيدة " الليل البهيم، أو أنشودة الألم"، إذ يقول:

لا تظنّوا أنّكم أكبـــــر شأنًـا لـدى المحتـل فالكلّ نكـــر

إن قسا يوما على أفضلكم فعلى المفضول أدهى وأمــر[37]

النّسبة العاليّة لتوارد صوت الرّاء أيضا يتناسب ومقام الفخر، فالشّاعر يفتخر بقريته وبأبنائها، إذ يقول:

أبناؤك الصّيد قد جاؤوك تدفعهم إليك واجفة الأشواق يـا دار

ما منهم فيك إلا في النّضال له يد، وإلا على الأعداء جرار[38]

– **صوت الدّال:** وهو صوت مجهور، شديد، انفجاري، وتوارده رويا في الدّيوان تناسب مع إظهار صفات الشّدة والقوة، ومن ذلك ما ورد في مقام المدح، حين يؤكد علو مكانة وشأن ممدوحه، فيقول:

آل حسين رفت رايات مجدهم على الرّبى من بنى الصّحرا بأوتاد[39]

استعمل الشّاعر هذا الصّوت الشّديد أيضا تعبيرا عما ألم به وبأبناء بلدته من حزن وألم في فقدان أحد شبابها المكافحين، فقال:

رحماك رب تفطرت أكبادي وقد انمحى بين الضّلوع فؤادي[40]

ورد صوت الدّال أيضا رويا في قصيدة بلا عنوان ألقاها الشّاعر سنة 1953 وحمل دلالة العزم على أخذ الحريّة، يقول مخاطبا مناضلي "حزب الشّعب":

ومن عزمكم تغدوا الجزائر حرّة وتعلوا جياد المكرمات وتسعد[41]

– **صوت الباء:** إنّ النّسبة العاليّة لتردد صوت الباء له قدرة عاليّة على استيعاب مضمون النّصوص التي تميزت بهذا الرّوي، فصفة الشّدة لهذا الصّوت تتلاءم وحالة اليأس والقنوط التي صاحبت الشّاعر في قصيدته "جهلنا حياة العز"، حيث نجد صوت الرّوي "الباء" في المفردات: الخطوب، ضروب، النّحيب، يعيب، يريب، سليب،... كلها تعبر عن هذا المضمون، وبما أن الباء يؤدَّى بإطباق الشّفتين وحبس المجرى الهوائي

حتى الانفجار[42]، فصفة الانفجاريّة هذه أيضا تنسجم مع دلالة " اللوم والعتاب "في سياق قصيدته " إلى من أنكر الجميل"، والتي مطلعها:

يامن غواه الهوى والطّيش واللّقب وأنكر الخير إذا ما مسّه الطّرب[43]

نجد الشّاعر أيضا يستعين بصوت الباء بما فيه من شدة ليعبر عما يعانيه من قسوة وشدة وكرب وهو يقبع بسجن الاحتلال، وذلك في قصيدته التي مطلعها:

ألا هل من الوادي الحزين لنا قرب؟ وهل في دياجي البين عن قريتي قرب؟[44]

– **صوت النّون:** وأقل نسبة من توارد صوت الباء نجد صوت النّون، وهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور متوسط بين الشّدة والرّخاوة[45]، وعند النّطق به «يعتمد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة فيقف الهواء أو يحبس، وينخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرّئتين من المرور عن طريق الأنف، وتتذبذب الأوتار الصّوتيّة»[46].

تكرر صوت النّون في قصائد كثيرة من الدّيوان، وهو صوت يدل على البطون في الشّيء، وعلى تمكن المعنى تمكنا تظهر أعراضه[47]، وهذا ما يفسر استعماله رويا في قصيدة يظهر بها الشّاعر حبه للنبي محمّدﷺ، فيمدحه قائلا:

الحمد لله هذا النّور يغشانا ذكرى رسول الهدى ترتاد مغنانا[48].

في المقابل أيضا نجد أن لصوت النّون موسيقي غنّيّة تحمل دلالة المعاناة والحزن والبكاء والألم والأسى والأنين، فيوظفه الشّاعر رويا في قصيدة يرثي بها أحد العلماء فيقول:

فدح الأمر وجل الخطـب في مجمع الرّشد وما يجدي الأنيـن

وهمى الدّمع وروض العلم ها قد ذوى والقلب في الجمع حزين[49]

– **صوت الميم:** الميم صوت شفوي مجهور لا هو بالشّديد ولا بالرّخو بل وسط بينهما، وهو من الأصوات الأنفيّة (الغنة) بالإضافة إلى صوت النّون، وقد وضّف في الدّيوان في سياقات مختلفة، ففي سياق السّخط على المستعمر واحتقاره، يقول الشّاعر:

شرف الخصم في الوغى يا فرنسا أن يروم النّزال ممن يروم

إلى أن يقول:

وإذا لقي العواجز يــوما عاث فيهم وجال وهو زعيم[50]

وفي سياق الابتهال، نجد الشّاعر حين آدائه لفريضة الحج، يقول:

يا سيدي هذه الأنفاس تنتشق لثالثّ الشّوط من عبير رياكم[51]

وفي سياق الحزن والضّيق، نجده يقول:

فترات من حيــاة بين عبــاد الدّمى

تملأ الرّأس مشيبا وتهش الأعظما[52]

وفي سياق الفخر، يقول:

نحن للعلياء حصن لا يضام وإلى الجهل سيوف وسهام[53]

خاتمة: بعد هذه الدّراسة، والتي نروم بها البحث في تكامل الإيقاع والدّلالة في شعر ابن العقون، نخلص إلى مجموعة من النّتائج لعل أهمها هو التّأكيد على العلاقة القائمة بين الصّوت والدّلالة، هذه العلاقة التي حظيت بعدد من الدّراسات على يد عدد كبير من الدّارسين اللُّغويين القدماء والمحدثين، والذين خلصوا إلى أنّ الصّوت والدّلالة لا يوجد أحدهما دون الآخر، وبعبارة أخرى غياب أحدهما يعني غياب الآخر، كما نخلص أيضا إلى ما يلي:

– تبيَّن غلبة وزن الرّمل على استعمالات الشّاعر، يليه وزن البسيط، ثم الطّويل كما تأكَّد من خلال هذه الدّراسة أن الوزن في القصيدة ليس مجرد قالب تصب فيه التّجربة الشّعريّة وإنّما هو صوت ومعنى؛

– إنّ الأصوات وما تتصف به من ملامح قوة أو ضعف، لها أثرها في جماليّة النّص الشّعري أو قبحه، كما أنّها تتمشّى وأغلب الأحيان والدّلالة المقصودة، فيوظفها الشّاعر عل حسب موضوعها؛

– حازت الأصوات المجهورة في الدّيوان أعلى نسبة استعمال، وهذا ما يتناسب مع النّورة والحماسة والفخر والصّدع بالحق، كما يتناسب مع الرّثاء ومع الشّدة والألم ممّا عاناه الشّاعر وما عاناه شعبه من المستبد الغاشم، ومرد ذلك كله إلى أنّه ثوري، وقد كتب شعره وهو مناضل في حزب الشّعب أو هو مجاهد في ثورة التّحرير.

هوامش:

1 – صالح سليم عبد القادر الفاخري، الدّلالة الصّوتيّة في اللغة العربيّة، المكتب العربي الحديث، الإسكندريّة، مصر، ص144.

2 – ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، در الكتب المصريّة، مصر، ج:02، ص: 161.

3 – ياسر عكاشة حامد مصطفى، مستويات التّشكيل الأسلوبي في ديوان " شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبد الرّحمان صالح العشماوي، المستوى الصّوتي نموذجا، حوليات كليّة الدّراسات الإسلاميّة والعربيّة للبنات بالزّقازيق، العدد:06، 2016، ص:681.

4 – ينظر: عبد الرّحمن بن العقون، ديوان ابن العقون " أطوار"، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1980، ص:07 وما بعدها.

5 – ينظر: المصدر نفسه، تصدير لمهري المولود بن عمار خص به الدّيوان، ص: 08 وما بعدها.

6 – إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، مكتبة الشّروق الدّوليّة القاهرة، ط1، 2005، مادة (و ق ع).

7 – قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشّعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط: 03، د ت، ص:17.

8 – محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار النّقافة، بيروت، 1973، ص: 461.

9 – ينظر: كمال جبار، ديوان مآسي وأين الآسي لأبي الحسن علي بن صالح – دراسة في البنى الأسلوبيّة وأبعادها الدّلاليّة–، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي إشراف: أد/ محمّد زهار، جامعة المسيلة، 2017/2016، ص: 11.

10 – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، دار الطّلائع، القاهرة، ط:01، 2006، ص: 115.

11– وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:02 1984، ص: 3433.

12 – ينظر: صبري إبراهيم السّيد، أصول النّغم في الشّعر العربي، دار المعرفة الجامعيّة الإسكندريّة، 1993، ص: 39.

13 نور الدّين السّيد، الشّعريّة العربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط1، سنة2007م، ج1 ص88.

14 – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، مادة (ر م ل).

* الخبن: حذف النّاني السّاكن من أول التّفعيلة، الكف: حذف السّابع السّاكن، الشّكل: اجتماع الخبن والكف.

15 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص: 59

16 – المصدر نفسه، ص: 37.

17 – ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب س ط).

** الطّي: حذف الرّابع السّكن، الخبل: اجتماع الخبن مع الطّي.

*** القطع: إسقاط ساكن الوتد المجموع الأخير في التّفعيلة وتسكين ما قبله، التّذييل: زيادة حرف مد سكان إلى آخر الوتد المجموع في آخر التّفعيلة.

18 – ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنّشر، الجزائر، ط:04، 1994، ص: 91 وما بعدها.

19 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص:19

20 – المصدر نفسه، ص: 55.

21 – صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشّعري، الأيام للطباعة والنّشر الجزائر، ط:01، 1996، ص: 49.

22 –عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم" دراسة في الجذور"، دار هومة، الجزائر 1995، ص215.

23– ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص72.

24 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص:31.

25 – المصدر نفسه، ص: 63.

26– ينظر: الخطيب التّبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:03، 1994، ص: 149.

27 – ينظر: المرجع نفسه: نفس الصّفحة.

28 – ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ص:129.

29 – ينظر في تعريفها: المرجع نفسه، ص: 144.

30 – ينظر في تعريفها: الخطيب التّبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص: 149 و157.

31 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط:03، 1965 ص:246.

32 – ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص: 355، وما بعدها.

33– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، مكتبة النّهضة المصريّة، مصر، د ط، د ت، ص:23.

34– ينظر: المرجع نفسه، ص22–21.

35 المرجع نفسه، ص 57–58.

36 المرجع نفسه، ص58.

37 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص: 59

38 – المصدر نفسه، ص: 111.

39 – المصدر نفسه، ص: 47.

40 – المصدر نفسه، ص: 51.

41 – المصدر نفسه، ص: 57.

42 – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص: 46.

43 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص: 29.

44 – المصدر نفسه، ص: 75

45 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص: 58.

46– كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنّشر، القاهرة، د ط، 2000 ص348.

47 – ينظر: عبد الصّبور شاهين، في التّطور اللغوي، مؤسسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط1 سنة1985، ص102.

48 – عبد الرّحمن بن العقون، الدّيوان، ص: 121.

49 – المصدر نفسه، ص:103.

50 – المصدر نفسه، ص: 80

51 – المصدر نفسه، ص: 87.

52 – المصدر نفسه، ص: 65.

53 – المصدر نفسه، ص: 37.