الهندسة الصوتية في ديوان مآسي وأين الآسي؟[1]
- دراسة تحليلية و دلالية -

The acoustic engineering in diwan masi wa'ayn alasi?
- Analytical and semantic study -

د. كمال جبار
[1] جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة (الجزائر)، Kdjebbar123@gmail.com

تاريخ الارسال 2022/08/03	تاريخ القبول2023/01/19	تاريخ النشر2023/04/15.

الملخص		**Abstract**
يتتبع هذا المقال الأبعاد الدلالية للبنية الصوتية في شعر أبي الحسن علي بن صالح، ويهدف للإجابة عن التساؤلات التالية: ما دور القافية في توليد الموسيقى الشعرية؟؛ وكيف وظفها الشاعر؟؛ وما أهمية الموسيقى الداخلية في القصيدة الشعرية؟؛ وما دورها في تكثيف الدلالة؟؛ ولماذا اختار الشاعر هذا النمط الموسيقي التقليدي؛ بينما عايش عصر الحداثة الشعرية؟. وقد ارتكز المقال على المنهج الوصفي، واستعان بآليات الاستقراء، والتحليل، والتعليل، والتمثيل، والإحصاء، واسترشد بالمنهج الأسلوبي البنيوي.وتوصل المقال إلى تحديد السمات الأسلوبية التي تمييز شعر شاعرنا.		This article traces the acoustic structure of the Algerian poet Abi Hassan Ali Ben Saleh, and examines its semantic dimensions, and aims to answer the following questions: What is the role of rhyme in the creation of poetic music, and how did the poet employ it? Why did the poet choose this traditional musical style as he experienced the age of poetic modernity? The article was based on the descriptive approach, used induction, analysis, reasoning, representation, and statistics. The article reached to identify the stylistic features that distinguish the poetry of our poet

كلمات مفتاحية: البنية؛ الإيقاعية؛ الصوتية؛ الدلالية؛ الاستقراء.		**Keywords** :Structure; rhythmic; acoustic; semantic; extrapolation.

المؤلف المرسل: د. كمال جبار ، **الإيميل:** Kdjebbar123@gmail.com

1. **مقدمة**:

تعتبر البنية الإيقاعية الأساس في بناء النص الشعري، وهي ميزة الشعر من الناحية الصوتية، وتأتي مكملة للمعاني؛ واعتمادا عليها نميز بين الشعر؛ والكلام اليومي العادي، فما معنى الإيقاع ؟.

لا ريب أنّ الإيقاع يعنى الوزن والقافية؛ إذْ حصر الكثير من نُقاد الشعر الإيقاع في عنصري الوزن والقافية؛ ولهذا اختار هذا المقال أن يدرس الإيقاع الصوتي الذي تحدثه القافية؛ ويبرز علاقته الوطيدة بالمعنى ويهدف إلى رصد الخصائص الصوتية ساعيا للإجابة عن التساؤلات التالية:

1. ما دور القافية في توليد الموسيقى الشعرية، وكيف هندس الشاعر أصواته؟.
2. ما أهمية البنية الصوتية في القصيدة الشعرية ، وما دورها في تكثيف الدلالة؟.
3. لماذا اختار الشاعر هذا النمط الموسيقي التقليدي ، وهو قد عايش عصر الحداثة الشعرية؟.

وقد اعتمد المقال على المنهج الوصفي؛ واستخدم آليات الاستقراء؛ والتحليل؛ والتعليل؛ والتمثيل؛ وجنح إلى الإحصاء، وحاول الجمع بين علم العروض القديم؛ والدراسات الصوتية الحديثة، واسترشد بالمنهج الأسلوبي البنيوي.

من المعروف بداهة أن البحر الشعري بمفرده لا يمكن له أن يؤدي وظيفته الصوتية؛ ودوره التنغيمي؛ إذا لم يجد المساندة؛ والتأييد من القافية؛ ولهذا نستهل مقالنا بإبراز دور القافية في إحداث النغم الموسيقي في الشعر عموما، و في ديوان شاعرنا المدروس خصوصا.

2. القافية:

كلمة القافية لغويا مشتقة من : قَفَا يَقْفُو إذا تَبِعَ؛ لأنها تتبَع ما بعدها من البيت. " [2]، و اختلف القدماء في تعريف القافية اختلافا شديدا؛ ونقف على هذا االاختلاف عن كثب عند استعراض مفهومها عندهم؛ فهي عند الخليل " من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن. " [3]، وينعتها ثعلب " بأنها حرف الروي، أي: الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة. "[4]، وقد عرفها الدكتور إبراهيم أنيس بقوله" ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية؛ فهي بمثابة

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن. "[5]، ويعرفها عبد الرضا علي " القافية هي مجموعة أصوات تكون مقطعا موسيقيا واحدا يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها (في القوافي المفردة)، أو يكون المقطع الموسيقى الصوتي مزدوجا في كل بيت بين شطره وعجزه(كما في القوافي المزدوجة)." [6]

لا شك أن القافية تؤدي دورا كبيرا في إحداث التناغم؛ والانسجام بين العناصر المختلفة المكونة للبنية (من إيقاع ، ولفظ ، ودلالة)، ويمكن أن ندرك هذا الدور من استقراء عملها على ضبط حركة القصيدة موسيقيا ؛و إيقاعيا؛ فهي تضفى عليها غنائية جذابة " فعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل. " [7] ، وعَدّ القدماء " كثرة الأصوات المكررة براعة في القول؛ لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها من حسن القول. "[8] ، وعلى الرغم من الدور العظيم الذي تضطلع به القافية في الشعر، فقد ظنها بعض الشعراء من دعاة الحداثة في الشعر العربي المعاصر عبئا ثقيلا ؛ لأنها تحد من حريتهم ، وتكلفهم جهدا مضنيا؛ إذ تدفعهم إلى البحث في معجمهم الشعري عن الكلمات التي تحقق القافية، وتتناسب مع الأفكار المعبر عنها، والوزن الذي يفضلونه لبناء قصائدهم؛ لذا كانت القافية أول القواعد الشعرية، التي ثاروا ضدها بهدف التخلص من ربقتها ووقف النقاد من الحركة التجديدية في القافية موقفا مختلفا بين مؤيد ورافض ومعتدل ولكلٍّ حجته، فضلا عن ذلك، فإنّ غياب القافية لا يعني بأي حال من الأحوال غياب الموسيقى؛ فهناك الموسيقى الداخلية، التي تعوض القافية، وتحقق التوازن الموسيقى للنص الشعري من طريق استخدام تقنية التكرار (تكرار كلمة معينة ، أو صيغ الاستفهام ، أو الأساليب المتنوعة) فالمعاصرون عند تعريفهم للإيقاع لا يحصرونه في الوزن والقافية فقط.

وعند قراءة القوافي في ديوان (مآسي وأين الآسي ؟)، يبدو لنا أن الشاعر قد التزم التزاما صارما بالقافية المعتمدة في الشّعر العمودي في ديوانه الشّعري كلّه، لأنّه محافظ، و يحرص على تحقيق غنائية قصائده، ليشد المتلقي ويجعله يتجاوب معه، لذا نعتمد في دراسة قوافي القصائد الشعرية التي تضمنها الديوان على تعريف القافية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي، ونهتم بحرف الروي "وهو الحرف الّذي تنسب إليه القصيدة، والملازم لها" [9]

وتقوم القافية في الشعر العمودي بدور كبير، إذ تتعاون مع البحر الشعري في نظام القصيدة التقليدية المقسمة إلى شطرين متساويين على تحقيق فواصل موسيقية منتظمة الحركة تُطْرَبُ لها الآذان، " فعلى قدر عدد الأصوات المكررة في أواخر الأبيات يكون كمال القافية" [10]، وهي تمثل " قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، ولهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين. " [11]

وباستقراء لقب القافية المستخدمة، وحرف روي القصائد جميعها؛ وتحليل الخصائص الصوتية التي تميّز الروي نتوصل إلى التوصيف التالي:

1.2. لقب القافية:

يلاحظ المتأمل لقوافي قصائد الشاعر، التي اشتمل عليها الديوان اختياره للقافية المتواتِرة (/0/0)، فمن مجموع 22 قصيدة وردت (أربع عشر) قصيدة على هذه القافية أي بنسبة: (63. 63٪). تأتي بعدها قافية المتدارِك (/0//0)، فوردت سبع قصائد على هذه القافية أي بنسبة: (31. 81٪). ولم نجد في الديوان إلا قصيدة واحدة متراكِبة (/0///0) التي عنوانها " في مكة تلبية وفي القدس بلية"، أي بنسبة: (4. 54٪) ، وإذا اعتمدنا نظام المقاطع الصوتية التي تترجم حروف القافية الى مصوتات، فحرف الروي: هو صامت أو صائت طويل، والوصل: هو صائت نحو: حروف المد (اللين، أو العلة) وحرف الهاء، أو أحد المقاطع " ها، هو، هي، و ألف التأسيس: هو مقطع طويل ويفصله عن الروي مقطع قصير، و الردف: هو مقطع طويل يسبق الروي، والدخيل هو مقطع قصير يأتي بين ألف التأسيس و الروي، وتكون حركته في غالب الأحيان كسرة.

نجد القافية المتواترة التي هيمنت على قصائد الديوان جاءتْ على الشكل التالي: في قول الشاعر [12] :

لا أَرَى دُنْيَـــاكَ إلاّ لِذَوي بَطْشٍ وَبَـاسِـــي

ردف+ روي+ وصل

وتأتي في المرتبة الثانية القافية المتراكبة التي أخذت الشكل التالي:

نحو قول الشاعر [13]:

سَأَلْتُكَ غُفْرَانًا إلٰهِي وَتَوبَةً أَيَا خَيْرَ تَوَّابٍ وَخَيرَ غَـافِرِيْ

تأسيس + دخيل+ روي+ وصل

فألف المد واضحة في السمع، بل هي أوضح من حروف المد الأخرى، لذا اعتنى بها الشعراء، و" أهل العروض ليستحسنون مع ألف التأسيس أن يكون الحرف الذي بينهما وبين الروي مشكلا بالكسر، وعلى هذا جرى الشعراء لا يكادون يشذون عنه إلا فيما ندر. "[14]

و احتلت المرتبة الثالثة القافية المتراكبة التي خلت من الردف و ألف التأسيس، والدخيل ووردت على النحو التالي[15]:

لبيكَ لبيكَ آلافُ الحناجرِ قَدْ رَاحَتْ تُرَدِّدُهَا وَالنَّاسُ تَزدَحِمُو ْ

روي + وصل

2 .2. حرف الروي:

الملاحظ أن كلّ قوافي الشاعر في الديوان وردت موحدة الروي، باستثناء قصيدة " ابْكِ مِثْلَ النِّسَاءِ " التي اتّسمت بتنوع حرف الروي فيها، فهي تقوم على نظام المقاطع، وكل مقطع يتكون من بيتين شعريين، يختم بشطر شعري واحد على بحر القصيدة، التزم فيه الشاعر حرف الروي (اللام)، وجعل مقطعين على نسق القافية المقيدة، وأطلق بقية المقاطع، والعلة في ذلك أن الشاعر يصبو إلى التنويع الإيقاعي وكسر رتابة القافية وربما هو حبّ التفنن والابتكار؛ أو لأنّ القصيدة من حيث الموضوع، ترسم واقعا سوداويا قاتما، فهي تبكي ملكا ضاع، ومجدا تليدا انمحى، فأصبحت القلوب واجفة ومضطربة، والإبصار خاشعة، فبدأ بمطلعها المقيد وهو قوله[16]:

يَا أَبَا عَبْدِ الله، مَا لك نَادِبْ؟ قَدْ عَهِدْنَاكَ، لَا تَخَافُ النَّوَائِبْ

قَدْ عَهِدْنَاكَ بَيْنَ أَهْلِكَ لَاْ عِبْ أَمْ رَأَيْتَ الزَّمَانَ وَالْمُلْكُ ذَاهِبْ

فَجَرَى الدَّمْعُ نَادِبَ الآمَالِ

و تشتمل القصيدة على (سبعة وعشرين) بيتا، إضافة إلى (ثلاثة عشر) شطرا، وكانت قوافيها على الشكل التالي: (النوائب، ذاهب، المتناهي، الله، السلطانا، هوانا، القلاعا، الارتفاعا.)، واختار لها الشاعر القافية المتواترة التي تأتي على الشكل التالي: (/0/0).

و يتسم حرف الروي في الشّعر العربي عامة من الناحية الصوتية بثلاث سمات:

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.
- وتخيّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة.

- واتّصافه بالوضوح السمعي.[17]

ونلاحظ بعد استقراء حروف الروي المستخدمة في الديوان أن الشاعر وظّف صوت (الراء) خمس مرات، ويأتي بعده صوت (النون) أربع مرات ويليه أصوات (السين؛ والهاء؛ والغين؛ والعين؛ واللام؛ والباء والدال) كل حرف استخدم مرتين فقط في الديوان. ومن الأصوات التي استعملت مرة واحدة نجد (الفاء؛ الكاف؛ الهمزة؛ التاء؛ الياء).

وإذا تأملنا الحروف المستعملة رويا في الديوان مرتكزين على تقسيم حروف الهجاء التي تقع روياً الذي وضعه إبراهيم أنيس[18]، إذ قسّم حروف الهجاء التي تصلح رويا إلى أربعة أقسام حسب شيوعها في الشعر العربي. نجد الحروف التي اختارها شاعرنا رويا تجيء بكثرة في أشعار الشعراء على غرار حروف (الراء؛ واللام؛ والميم؛ والباء؛ والدال)، وتدرج في القسم الأول، وحروف أخرى متوسطة الشيوع على نحو (التاء؛ والسين؛ والقاف؛ والكاف؛ والهمزة؛ والعين؛ والحاء؛ والفاء؛ والياء؛ والجيم.) توضع في القسم الثاني، وقسم ثالث قليل الشيوع على نحو (الضاء؛ والطاء؛ والهاء)، وقسم رابع نادر في مجيئه رويا على نحو (الذال؛ الثاء؛ الغين؛ الخاء؛ والشين؛ والصاد؛ والزاي؛ والظاء؛ والواو)، و يعود السرُّ في تفشي حروف القسم الأول أكثر من غيرها في الروي عند العرب إلى شيوعها في أواخر الكلمات العربية.[19]

ويري محمد الهادي الطرابلسي أن السر في شيوعها يرجع أساسا إلى طبيعة الحروف ذاتها، " فأنها أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات.[20]"

وفي الأخير بعد هذه الرحلة الشيقة مع بحور الشاعر و قوافيه لا يمكننا مغادرة البنية الصوتية، قبل أن نضع أيدينا على بعض خصائصها وهذا ما يبرزه العنصر التالي:

3. خصائص البنية الصوتية:

الموسيقى الداخلية خفية، يدركها القارئ المتذوق للشعر وتقوم على أشياء عدّة مُتَعَاضِدَة منها: التناغم الصوتي بين أصوات الكلمة، والبعد عن تنافرها، وحسن اختيار الناظم لألفاظه، وإجادة تأليفها، واتّساق صور القصيدة الفنية، وتناسب وتكامل أساليبها.

وتخضع الموسيقى الداخلية إجمالا الى الـمَلَكة الشعرية عند الشاعر، ومدى نضجها، واستغراقه في تجربته الشعورية، وصدقها، وتمكنه من أدوات الشعر الفنية.
وندرس البنية الصوتية باستقراء بنية التماثل، والخواص الإيقاعية للصوت المفرد؛ والكلمات التي ترتكز على التكرار أساسا الذي يعمل على ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللغة الشعرية، " فتكرار الأصوات والكلمات؛ والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية؛ والتداولية؛ ولكنه شرط كمال؛ أو هو محسن؛ أو لعب لغوي؛ ومع ذلك فأن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري؛ أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإقناعية."[21]
ونفهم من القول السابق أن للتكرار صلة وثيقة بالمعنى العام للنص؛ ولا يمكن أن يكون اعتباطيا وعشوائيا.
وتتواشج الموسيقى الداخلية الممثلة في تكرار الأصوات المفردة على مسافات زمنية محددة؛ والكلمات؛ والجمل مع الموسيقى الخارجية (من وزن وقافية) على تكثيف الوظيفة الشّعرية للخطاب الشعري. وإن كان للموسيقى الخارجية – من وزن وقافية – دور تضطلع به في تنغيم القول الشعري فإن الموسيقى الداخلية، لا تقل عنها قيمة؛ وأهمية؛ فهي داعمة لموسيقاه؛ معززة لها؛ تُصْلِح ما فَسَدَ منها؛ وتَسُد خللها.
يتناول هذا المبحث مظهرين بارزين، تتدفق منهما الموسيقى الداخلية هما:
أولا: التشابه الصوتي، الذي يتتبع الأصوات المتشابهة، التي ينبعث منها إيقاع جذّاب يَشُدّ المتلقي، و المطالع المصرعة.
ثانيا: التماثل اللفظي، الذي يتم على مستوى بنية الترديد (إيقاع الكلمات المكررة ، والتجنيس)

3. 1 . التشابه الصوتي:

أ.إيقاع الأصوات:

أبسط ما عُرِّف به الصوت أنه " أثرٌ سمعيٌّ يَصدرُ طَواعيةً أو اختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق."[22] وتجاوزا في التعريف إشارة إلى الوظائف الحيوية الأخرى، التي تؤديها هذه الأعضاء غير إنتاج الأصوات.
ولا غرو أن الصوت يوائم الحالة النفسية والشعورية للشّاعر، وكأنّه عنصر ضاغط على نفسية المبدع، يخضع له طوعا أو كرها.وتتضافر الأصوات و الدلالة

لتولد موسيقى داخلية تنتشي بها النفس وتَسْكُنُ، ويحسن بالقارئ لكي يقف على هذه الحقيقة أن يتتبع كيف بنى الشاعر أصواته؟، يقول محمد العمري في الإيقاع الّذي يولّده التماثل الصوتي: "هو عبارة عن تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو المقطوعة أو في القصيدة، على أن يكون لهذا التراكم في الأصوات مؤشرات مواكبة وسياق ملائم خاص وعام."[23]

ومن المعلوم بداهة أن الصوت المفرد لا قيمةَ له خارج النسيج اللغوي، فمن خلال هذا النسيج تأخذ الأصوات دلالاتها المتنوعة، " فمن البيّن الجلي أن التباين في هذه الفضيلة و التباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ. كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنّك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده[...] أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان."[24]

ومن الأصوات المكررة لغاية دلالية؛ نتأمل هذا المقطع المقتطف من قصيدة " مأساة سقوط غرناطة [25]

ومُوسَى فِيهَا مُكِرٌّ، يَقْتَفِي أَثَـرَ "الإِسْبَان" لَو كَانَ لِلمِغْوارِ اسْعَافُ
شَجَاعَةَ لَم يَرَ التَّارِيخُ رَوْعَتَهَا شـجاعة سـرها قَلْبٌ وَأَسْيَافُ
فَمَا أَمَرَ ارْتِدَادَ الجَيْشِ مُنْـدَحِرًا وَقَدْ أَصَابَهُمُو فِي القَلْبِ أَدْنَافُ
قِفْ، وَاعْتَبِرْ وَاتْعِظْ حِيَالَ أُنْدَلُس تَرَ الأَعَادِي حَوْلَ الدُّورِ قَدْ طَافُوا

يظهر في المقطع الشعري تكرار صوت (الراء) أربع مرات في البيت الأول، وثلاث مرات في البيت الثاني، وثلاث مرات في البيت الثالث، وثلاث مرات في البيت الرابع، مما يجعله بارزا ومُهيمنا على بقية الأصوات ويمكن أن نلمس هذا الأمر إذا تَغنينا بالبيت الشعري.

وصوت (الراء) لثوي/ متوسط مجهور (تكراري)، وهو من الأصوات التي ترتعش الأوتار الصوتية عند النطق بها، فيكون الصوت قويا مسموعا، و" تحدث هذه الأصوات عندما يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض و تضيق فتحة المزمار، إلا أنها تسمح بمرور النفس." [26] ، "والراء كما يسميها علماء اللسانيات، صوت مستلب أو مستل أو مفرد [...] ويحدث صوت الراء نتيجة طرقة واحدة من طرف اللسان على اللثة، ويصدر الوتران الصوتيان عند نطقها نغمة موسيقية فهذه الراء حرف صامت مجهور لثوي مستل."[27]

و نلمس مناسبة صوت الراء الجو النفسي العام للقصيدة؛ وفكرتها التي تمجد القوة المستخدمة في ردع أعداء الامة؛ فالقصيدة تصور بطولات عظيمة سجلها التاريخ الاسلامي لبطل مِغوار ظلَّ يقاوم ببسالة حتى الرَّمَق الأخير.

و نلاحظ حضور صوت السين بقوة في القصيدة المدورة " خيالي "؛ التي تقطر حزنا وأسى، منها هذه الأبيات[28]:

إنَّمَـا الـدُّنْيَا إنْ مَا سَـتْ فَأَغْرَتْنَا مَآسِي.
أَيْـــنَ آسٍ عَبْقَرِيّ بَـارِعٌ يَمْحُو المَآسِي؟.
لَا رَجَا فِي مَجْلِسٍ يَنْـــــــ سِفْهُ فِيطُـو المَآسِي.

واللافت للنظر أن صوت السين، يكرر في المقطع بقوة، حتى طغى على بقية الأصوات ويمكن أن نشعر بهذا الصوت الشجي، إذا تغنينا بالمقطع.والسين من أصوات الصفير و تتصف بالرخاوة والهمس، وتسمى الاحتكاكية، وهي التي " لا ينغلق مجرى الهواء إغلاقا تاما عند النطق بها، بل يضيق نسبيا، بحيث يسمح للهواء بأن يمر به مع احتكاك بجانبيه، فيحدث الهواء نوعا من الصفير أثناء مروره بمخرج الصوت"[29] ، والحروف المهموسة أقوى نطقا (أي: عضويا في مستوى المجهود العضلي.)" [30]، وهو صوت يلائم موافق التعبير عن الحزن وبث الشجن، الذي يجده الشاعر من تقاعس الأمة العربية، وذلها؛ وانكسارها؛ وتطاول السفلة من حولها؛ وهم أقل شأنا منها.

وفي موضع آخر من الديوان يجذب انتباه القارئ المتأمل تكرار صوت اللام وهو صوت لثوي/ متوسط مجهور (جانبي)، يلائم مواضع بثّ شكوى الألم، وإطلاق صوت الأسى ؛ لتسكن النفس وتطمئن، و لتأمل هذا المقطع الشعري المأخوذ من قصيدة " ابك مثل النّساء"[31]

يَا أَبَا عَبْدِ الله، مَا لك نَادِبْ؟ قَدْ عَهِدْنَاكَ،لا تَخَافُ النَّوَائِبْ
قَدْ عَهِدْنَاكَ بَيْنَ أَهْلِكَ لا عِبْ أَمْ رَأَيْتَ الزَّمَانَ والمُلْكُ ذَاهِبْ
فَجَرَى الدَّمْعُ نَادِبَ الآمَالِ
أَيْنَ تَاجُ الإبَا أَبَا عَـبْدِ اللهِ غَـرَكَ اللَّهْو والهَوَى المُتَنَـاهِي
سَقَطَ التَّاجُ آنَ مَـا كُنْتَ لا هِي مَا يَكُونُ الجَوَابُ عِنْـدَ اللهِ

ويتكون صوت اللام " بأن يمر الهواء بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين؛ ثم يتحد مجراه في الحلق على جانبي الفم في مجرى ضيق يحدث فيه الهواء نوعا ضعيفا

من الحفيف؛ وفي أثناء مرور الهواء من أحد جانبي الفم؛ أو من كليهما يتصل طرف اللسان بأصول الثنايا العليا؛ وبذلك يحال بين الهواء؛ ومروه وسط الفم فيتسرب من جانبيه."[32]، و تكرار اللام في هذا الموضع، أبان عن أزمة نفسية حادة عاشها " عبد الله " بعد ذهاب ملكه، وزوال سلطانه، مغبة لهوه؛ وتقاعسه واستهتاره، فهو الآن يجر أذيال الخيبة، ويتجرع كأس الندم، لكن هيهات هيهات أن يعود ملك بعد ضياع.

تأمل هذين البيتين من قصيدة " مأساة وأين الأساة؟ "[33]

إلى الوئام،إلى نبذ الخصـــام، إلى رحب السلام، إلى إطفاء نيران.
إلى الوفاق، إلى رفض الشقاق، إلى جمع الرفاق، إلى تحرير الأوطان

جمع الشاعر في البيتين بين تكرار حرف الجر (إلى) سبع مرات، و صوت (الميم) ثلاث مرات، وصوت (القاف) ثلاث مرات، مما أضفى موسيقى شعرية تتراقص لها الآذان، وخدم هذا المعنى المراد، فالشاعر يحبب للأبناء أمته الاتحاد، ونبذ الفرقة، والتشرذم بطريقة فنية جميلة تقبلها النفس، وتستحسنها.

وانظر إلى الجَرْس الموسيقى الجذّاب الذي يحدثه توافق فواصل الجمل في صوت التاء،إنه يجعل المتلقي ينتبه إلى الوضع الخطير الذي عاشته الأمة بعد تلك النكبة المزلزلة التي هزت الوجدان والعمران عندما هجم جيش الطليان على أرض الحبشة ظلما وطغيانا، قول الشاعر[34]:

فَالأَمَانِي تَبَـخَرَتْ، وَالمَبـانِي سَقَطَتْ، وَالعُهُودُ فِي رَجَفَانِ
وَالمَرَامِي تَشَعَّبَتْ، وَالمَوَانِـي أَشْحِنَتْ، وَالصُّدُورُ فِي غَلَيَانِ

ب .<u>المطالع المصرعة</u>:

تشدّ القارئ المتدبر ظاهرة صوتية مكررة في قصائد الشاعر التزمها التزاما صارما في جلّ قصائد، وهي تصريع المطالع، و التصريع مصطلح يشترك فيه علم العروض مع البلاغة، فعلماء العروض عرفوه بتوافق العروض مع الضرب في الحرف الأخير، لذا أدرجناه ضمن مبحث الأصوات المتماثلة، وعلماء البلاغة وضعوه ضمن المحسنات البديعية اللفظية، وله قيمة صوتية إذ يُضْفِي جَرْسًا موسيقيا جذَّابا " فمن المستحب إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم."[35]

فإذا أخذنا القصائد التي أخضعها الشاعر لقانون تصريع المطالع وجدنا من مجموع22 قصيدة هناك 18 قصيدة جاءت مصرعه أي بنسبة: 81.81٪ و قصيدة واحدة مدورة التي عنوانها " المقدمة " منها قوله[36]:

إنَّمَـا الدُّنْيَا إنْ مَا سَتْ فَأُغْرَتْنَا مَآسِي.

وهذا يثبت نزعة الشاعر إلى احترام التصريع في الطالع عامة، وإجراء التصريع في الطالع نزعة تقليدية تظهر بقوة في الشعر العربي القديم، أهملها المعاصرون من بعد لأنها ظاهرة مصطنعة تكبل الدفقة الشعورية عندهم وتحد من حريتهم الإبداعية.

2.3. التشابه اللفظي:

ليس التماثل اللفظي ترفا لغويا، بل هو ضرب من المحسنات البديعية اللفظية التي ترتبط بالمعاني برباط وثيق ؛إذ تقوم بدور لا ينكر في تكثيف الدلالة.و ينكشف من استقراء قصائد الشاعر أن التماثل اللفظي يتجلى في خطابه في صورتين هما: [بنية الترديد (إيقاع الكلمات المكررة) - والجناس.]

أ - ايقاع الكلمات المكررة:

يقصد بالترديد تكرار الكلمة في البيت الأول، وما يليه من أبيات،بشرط تباعد الكلمات المكررة بشكل منهجي ومنظم، وينبغي ألا يكون التكرار عشوائيا، يقحم في النص إقحاما ولا يخضع خضوعا تاما لاستمراريته الدلالية، إذ يجب إدماجه في البنية التعبيرية للنص، ليبدو طبيعيا عفويا لا تكلف فيه و لا نشاز. وللكلمات المكررة دور فعال في تحقيق إيقاع يتردد صداه في النص.

ونمثل لهذه الظاهرة الأسلوبية بنماذج مقتطفة من قصائد مختلفة ضمّها الديوان منها الأبيات التالية المأخوذة من قصيدة " عهد بلفور شؤم"[37]

طَالَ ليل استعمارنا فمتى الفَجْـ ـرُ يُنِيرُ الطّرِيقَ نَحْوَ عُلاَنَا؟
وَمَتَى يَسـتَفِيقُ مِنَّا ضَمِرٌ وَمَتَى تَنْجَلِي مَتَى بَلْوَانَا؟

إذا تأملنا البيتين السابقين وجدنا إلحاح الشاعر على تكرار (متى) التي تستخدم للاستفهام عن الزمن. ولا ريب أن الناظم قصد هذا التكرار ليشعرنا بالكارثة العظيمة التي وقعت بعد تطبيق وعد "بلفور" و احتلال الصهاينة لأرض فلسطين وبيت المقدس الشريف. فلَيْلُ الاستعمار البغيض طال مداه. وكأن الشاعر يئس من بزوغ شمس

الحرية، لما رأى من تقاعس الأمة وتخاذلها، فهو يستنهض الهمم، ويشحذ العزائم فلا يفل الحديد إلا الحديد.

وفي موضع آخر يردد الشاعر هلاّ، التي تفيد معنى التحضيض (الطلب بشدة وعنف) في دعوته الأمة العربية، والإسلامية، لسماع صراخ القدس السليب، الذي صمت الآذان للإصغاء إلى آهاته وأنّاته. فأنت إذا ناديت حيا، أجاب النّداء، ولكن لا حياة لمن تنادي.

فقال في هذا البيت من قصيدة" هَلَّ رمضان والقدس يهان"[38]

وَهَلاّ نَسْتَفِيقُ عَلَى صُرَاخٍ مِنَ القُدْسِ المُدَاسُ ثَرَاهُ هَلاّ.

في قصيدة أخري بعنوان " نكسة يونيو" قال الشاعر[39]:

يَا عُرْبُ أَيْـنَ البُطُولات الّتِي اشْتَهَرَتْ بِهَا أَوَائِلُنَا سَعدٌ وَهَـارُونُ؟

أَيْنَ الأَبِـيُّ صَلاحُ الـدِّيْنِ أَيْــنَ أَبُو عُبَيْدَةَ أَيْنَ مَنْصُورُ وَمَـأْمُونُ؟

وَأَيْنَ خَالِدُ وَاليَـرْمُـوكُ مُـضْـطَرِمُ والرُّومُ مُنْهَزِمٌ أَيْنَ الأَسَـطِينُ؟

واللافت للنظر في الأبيات تكرار (أين) الاستفهامية، وقد دلت على حيرة الشاعر واضطرابه من زمن أغبر فقد فيه الرجال الأبطال الذين يعيدون للأمة كرامتها وهيبتها، على الرغم من أن تاريخ الأمة يزخر بالأبطال الصناديد. ويستحضر الشاعر أسماء شخصيات تاريخية مثل (سعد وهارون ؛ وصلاح الدين ،وأبو عبيدة ؛والمنصور؛ والمأمون وخالد) ؛ ليطمئن قلبه وتهدأ نفسه فربما ذكر هؤلاء الأبطال يجعل جروح قلبة الدامية تندمل.

ولنتدبر هذا المقطع الشعري من قصيدة " يوم التضامن مع فلسطين"[40]

يا " صبرة" "الجَولان"، كيف شتيلة وكم من ضحايا في بطون المقابر؟

أصحراء سينا،كم ثوى فيك من فتى شهيدا قضى،كم من شيوخ أكابر؟

بلبنان سل، كـم من قنابل دمرت مدائنها،كم من قرى ومداشر؟

واللافت في المقطع الشعري تكرار (كم) للاستفهام عن العدد أربع مرات، لأن الشاعر أراد أن يبرز شدة بطش الآلة العسكرية الصهيونية التي لا ترحم.

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار (هل) حرف الاستفهام الدال على التوبيخ والتقريع. فقد سئم تشرذم الأمة، وتنازعها، وغفلتها عن عدوها نحو قوله[41]:

هل تفشى الخنوع في العرب حتى ذهبت ريحهم فـهابوا القرودا

هل سرى الانفصال بين شعوب العرب فاستنوقوا فخافوا اليهودا

وفي قصيدة شعرية أخرى تمتد بنية الترديد عبر مساحة شاسعة من الفضاء الشعري فيلجأ الشاعر إلى تكرار (ألسنا) همزة الاستفهام والفعل ليس واسمه على نحو قوله من قصيدة سماها " هَلَّ رمضان والقدس يهان "[42]:

أَلَسْنَا السَّابِقِينَ لِكُلِّ فَضْلٍ أَلَسْنَا الثَّائِرِينَ أَبًا وَ نَجْلا؟
أَلَسْنَا الفَاتِحِينَ لِكُلِّ أُفْقٍ خُلِقْنَا لِلْفِدَا حَدَثًا وَ كَهْلَا ؟

وهو ضرب من استحضار تاريخ الأمة العربية والإسلامية التليد الناصع، و دعوة صريحة الى استلهام تاريخ الأمة العظيم لبناء مستقبلها السعيد، لنكون خير خلف لخير سلف ونحقق وجودنا في هذا العالم الذي لا يرحم الضعفاء والمتخاذلين.

و يلجأ الشاعر إلى الجمع في موضع آخر بين تكرار التركيب والمفردة على نحو قوله[43]:

ليت شعري، متى العقوبات تنقض على الظالمـــين كالعقبان؟
ليت شعري، متى تحيـط الرزايا بقساة القـلوب والوجدان؟
ليت شعري، متى البلا يقصم العا تـي، ويمحو قوى الظلوم الجانـي؟

فملحوظ تكرار (ليت شعري) ثلاث مرات على التتابع، وتكرار (متى) للاستفهام عن الزمان، ويستشف منه شوق الشاعر إلى الخلاص من قيد الظلم و الظالمين، الذين ازدادت وطأتهم على الضعفاء المساكين.

نتتبع في المبحث التالي الجناسات الواردة في قصائد الشاعر المتنوعة.

ب - الجناس:

" يقال له التجنيس، والتجانس، والمجانسة، ولا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه مع مراعاة النظير وتمكن القرائن فينبغي أن يرسل المعاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها."[44]، وتكمن أهمية الجناس في تكرار الصوت في نسق متوازن ومتلائم و منسجم، مما يحقق تكثيفا للدلالة. "فيكون فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب[...]"[45]

يرد الجناس في خطاب الشاعر في أكثر من موضع، نذكر منه على سبيل المثال هذه السطور المقتطفة من قصيدة " في مكة تلبية وفي القدس بلية" [46]

أَيْنَ البُطُولاتُ وَالأَحْدَاثُ طَافِحَةٌ بِالنَّائِبَاتِ وَأَيْنَ الحَزْمُ لاالحُزَمُ؟
فَلا وَرَبِّكَ لَنْ نَرْضَى الهَوَانَ وَلَنْ نَلِينَ حَتَّى يَزُول الظُّلْمُ وَالظَّلَمُ

يقع التجنيس بين الكلمات التالية (الحَزْم- الحُزَم) و(الظُّلْم- الظُّلَم)، وتحققت فيها المماثلة الصوتية مع اختلاف في الشكل وهذا بإيقاعه الصوتي والنفسي معا ويشد انتباه المتلقي وقد أحدث له نوعا من التشويش يجذبه إلى الصوت ومعناه.

ومن أمثلة المماثلة الصوتية التامة البيت الشعري في قول الشاعر[47]:

لا يَسيْرُ الزَّمَانُ حَسْبَ هَوَانَا تَارَةً عِزَّةً وَطَوْرًا هَوَانَا

فالتوافق يبرز في البيت بين كلمتي (هَوَانَا– هَوَانَا)، فالكلمة الأولى مأخوذة من هوى يهوى التي مصدرها الهوى أي: لا يسير الزمان حسب إرادتنا. والكلمة الثانية اشتقت من هان، التي مصدرها الهوان بمعنى الذُّلّ. وهذا الضرب من الجناس يسمى تاما، لأن التماثل تم بشكل كامل بين نوع الحروف وعددها وترتيبها وشكلها، وقد أضفى نغمة موسيقية تستأنس بها الأذن.

ومن المماثلات الصوتية في ديوان الشاعر بين الكلمات قوله في قصيدة " نريد سلاما لا استسلاما"[48]:

إِنَّمَا العُرْبُ رَغْمَ كَيْدِ الأَعَادِي إِخْوَةٌ كُلُّهُمْ حَدَاهُمْ وِفَاقُ.
إِنَّمَا العُرْبُ رَغْمَ سُودِ اللَّيَالِي ثَابِتُوا الجَأْشِ فِي الكِفَاحِ رِفَاقُ.

يبرز التشابه الصوتي بين (وِفَاقُ– رِفَاقُ) ؛ فالاختلاف في صوتي (الواو، والراء) والتباين الدلالي واضح بينهما إذ الوفاق من وافق والرفاق من رافق والكلمتان تصوران أواصر الوحدة القوية التي تجمع أبناء الأمة العربية على الرغم من اختلاف الأوطان وتباعدها، وقدرة هذه الأمة الخالدة على تجاوز الصعوبات فالليل الظلم مهما طال لابد أن تشرق شمس العدل.

ولنتدبر التناغم الإيقاعي الذي يضفيه الجناس على هذا البيت الشعري المقتطف من قصيدة " في مكة تلبيّة وفي القدس بلية[49]

هِلالُ ذِي الحِجَةِ المَيْمُونُ مُبْتَسِمُ بِالأُفْقِ مُرْتَسَمُ، بِالبِشْرِ مُتَّسِمُ.

فالكلمات (مُبْتَسِمُ- مُرْتَسِمُ– مُتَّسِمُ) تشعرك بمعاني الغبطة والسرور وينشرح صدرك لاستقبال شهر الحج الأعظم لكن هيهات هيهات لهذه الفرحة أن تدوم فثالث الحرمين صفده العدو واحتله الأنذال وعبثت به أيادي مدنسة استباحت مقدساته بصلف.

واللافت للنظر في البيت التالي تكرار (بغى وطغى)، وهو جناس ناقص أضفى جرسا موسيقيا أخَّاذًا يُطرب النّفس في قول الشاعر من قصيدة " اليهود يحرقون المسجد الأقصى"[50]

بَغَى طَغَى صُهْيُونُ طُغْيَانَهُ الَّذِي تَعَوَّدَهُ مِنْ قَبْلُ وَهُوَ مُفَاخِرُ.

ومن الجناسات البديعة التي كان لها أثر موسيقي أخّاذ قول الشاعر[51]:

إن لم تكن إلا الأسنـ ـــة فاجعلوها مركبا
أو لم تكن إلا البـنا دق فابعثـوها مـوكبا
أو لم تكن إلا المـدا فع فاطلقـوها كـوكبا

فكلمات (مركبا، موكبا، كوكبا)، التي وردت في ضرب الأبيات تركت صدى معنى المقطوعة الشعرية يتردد، فيفرض نفسه على المتلقى بقوة.

4 . **خاتمة**:

بعد تحليلينا الصوتي والدلالي لقصائد مقتطفة من ديوان (مآسي وأين الآسي)، لأبي الحسن علي بن صالح، توصلنا إلى النتائج التي نثبتها في العنصرين التاليين:

1. يبدو لنا عند استقراء القوافي التزم الشاعر التزاما صارما بالقافية المعتمدة في الشّعر العمودي، لأنّه محافظ، ثُمّ لأنّه يحرص على تحقيق غنائية قصائده؛ ليشد المتلقي، ويجعله يتجاوب معه، واللافت أن كلّ قوافي الشاعر في الديوان وردت موحدة الروي، باستثناء قصيدة " ابْكِ مِثْلَ النِّسَاءِ "؛ التي اتّسمت بتنوع حرف الروي فيها، فهي تقوم على نظام المقاطع، وكل مقطع يتكون من بيتين شعريين، يختم بشطر شعري واحد على بحر القصيدة، التزم فيه الشاعر حرف الروي (اللام) ، وجعل مقطعين على نسق القافية المقيدة، وأطلق بقية المقاطع، والعلة في ذلك أن الشاعر يصبو إلى التنويع الإيقاعي، وكسر رتابة القافية؛ وربما هو حبّ التفنن والابتكار، أو لأنّ القصيدة من حيث الموضوع، ترسم واقعا سوداويا قاتما، فهي تبكي ملكا ضاع، ومجدا تليدا انمحى، فأصبحت القلوب واجفة ومضطربة، والإبصار خاشعة منكسرة.

2.برزت الموسيقى الداخلية للقصائد الشعرية، التي تعد جزءًا مكملا للموسيقى الخارجية، من خلال التماثل الصوتي (الهندسة الصوتية)، واللفظي الذي يتم على مستوى بنية الترديد (إيقاع الكلمات المكررة، والجناس.) ، وتوصل المبحث إلى: أن لجوء الشاعر إلى هذه التنويعات الصوتية، إنما خضع طوعًا إلى الحالات الشعورية المتقلبة التي عاشها وجسدتها قصائده ، وقد ساهم إسهاما واضحا في شد المتلقي، وربطه ربطا متينا بالأهداف المتوخية من الرسالة، و لا يمكن إغفال دورها الفعال في تماسك وتلاحم مفاصل النصوص الشعرية المبدعة، لذا قصدها الشاعر لذاتها.

5. الإحالات:

[1] ديوان مآسي وأين الآسي لأبي الحسن علي بن صالح بن عمر؛ شاعر جزائري من مواليد القرارة ولاية غرداية سنة 1906م؛ وتوفي سنة 1994م.
[2] موسى الأحمدي نويوات، (2009)، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر،الجزائر، ص 353
[3] يوسف حسني عبد الجليل، (1989)، موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية،ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص 139
[4] المرجع نفسه ،المكان نفسه
أنيس إبراهيم، (1965)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة ،
[5] مصر، ص 246
[6] علي عبد الرضا، (1997)، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 168
[7] المرجع نفسه ، المكان نفسه
[8] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 246
[9] موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 355
[10] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 272
[11] محمد الهادي الطرابلسي، (1981)، خصائص الأسلوب في الشوقيات،منشورات الجامعة التونسية، تونس، ص 46
[12] أبو الحسن علي بن صالح، (1988)، مآسي وأين الآسي؟، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 10
[13] المصدر نفسه، ص05
[14] أنيس, إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 276
[15] أبو الحسن على بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 63
[16] المصدر نفسه، ص 17
[17] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46
[18] أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 246
[19] المرجع نفسه، المكان تفسه
[20] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 46
[21] شرتح عصام، (2005)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 09

بشر كمال، (2000)، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص 119[22]
[23] العمري محمد، (1990)، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر ، الدار العالمية للكتاب، ط1، المغرب، ص 63
[24] عبد القاهر الجرجاني، (1999)، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، لبنان، ص 08
[25] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 13
[26] نور الهدى لوشن، (2008)، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، ص 120
[27] عمر الدقاق، (2007)، " حرف الراء دراسة صوتية مقارنة " ، مجلة التراث العربي، ع3 ، السنة السابعة والعشرين ، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ص 13
[28] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 09
[29] نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص 119
[30] الطيب البكوش، (1992)، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، المطبعة العربية، ط 2، تونس، ص 43
[31] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 17
أنيس إبراهيم، (د.ت)، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، مصر، ص 55، 56[32]
[33] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 95
[34] المصدر نفسه، ص 26، 27
[35] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 52
[36] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 09
[37] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 31
[38] المصدر نفسه،ص49.
[39] المصدر نفسه، ص 43
[40] المصدر نفسه، ص 123
[41] المصدر نفسه، ص 108
[42] المصدر نفسه، ص49
[43] المصدر نفسه ، ص 27
[44] السيد أحمد الهاشمي، (1999)، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، لبنان، ص 325

[45] المرجع نفسه، المكان نفسه
[46] أبو الحسن علي بن صالح، مآسي وأين الآسي؟، ص 65
[47] المصدر نفسه، ص 18
[48] المصدر نفسه، ص 61
[49] المصدر نفسه، ص 63
[50] المصدر نفسه، ص 84
[51] المصدر نفسه، ص 35 ،40