جمالية الايقاع ودلالاته في الشعر الزهدي الأندلسي
تائية الإلبيري أنموذجا

الأستاذة : دخيل هوارية
كلية الآداب واللغات
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
الدكتور : عبد اللطيف حني
كلية الآداب واللغات
جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

ملخص:

تسعى الدراسة الأسلوبية للبنية الإيقاعية في تائية الإلبيري إلى استجلاء القيم الجمالية واللّغوية للنّص الشعري الأندلسي الزُهْدِي وسَبْرِ أَغْوَارِه، إذ ركز المقال على بنية الإيقاع بنوعية الخارجي والداخلي، من خلال دراسة الوزن العروضي وعلاقته بموضوع النّص وربطها بنفسية ومشاعر الألبيري، ناهيك عن دراسة قافية القصيدة، أما بنية الإيقاع الداخلي فقد ضمت دراستها الصوت وتشكيله الموسيقي واستجلاء دلالاته، بالإضافة إلى تبين التشكيل الجمالي البديعي في تائية الإلبيري، وقد ربطت الدراسة كلّ سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التّي يمكن أن تَؤُول إليها.

Abstract:

Structure percussion in TAIYATE AELBIRI stylistic study seeks to elucidate the aesthetic and linguistic values of the text poetic Andalusian ascetic as focused article on rhythm external quality and internal structure, through the study of metrical weight and its relationship to the subject of the text and link them to the psychology of feelings AELBIRI, let alone study rhyme poem, The internal rhythm structure has included the study voice and music composition and the elucidation of its implications, in addition to showing the formation of aesthetic Alibdiei in TAIYATE AELBIRI the study matched each stylistic Remember dimensions that can be passed to the feature.

تمهيد:

يعدّ الشعر الأندلسي مرآة عاكسة لتراث مضى في جانبه المعرفي الخالص، أما في جانبه الجمالي يعكس عدّة ظواهر فنية جمالية، فهو يعتبر حقلاً جماليًا معرفيًا مثيرًا للأسئلة ومشبعًا بالرؤى والتصورات الّتي تستوقف التأمل وتتطلب دراسات ممحصة وواعية تطمح إلى الكشف عن الرؤى الجمالية والسمات الأسلوبية الّتي تطبعه وتعكس ثراه، كلّ هذا دفعنا لدراسة نصًا شعريًا أندلسيًا .

والمطلع على ديوان الإلبيري يلاحظ أن معظم قصائده وجُلّ مقطوعاته جاءت زهدية ذات قيم جمالية غنية بالظواهر الأسلوبية منها تائيته حول موضوع الموت الّتي يندب فيها نفسه ويذكّرها المعاد، فأثرنا أن ندرس بنيتها الإيقاعية مطبقين المنهج الأسلوبي، فكان عنوان مقالتنا : البنية الإيقاعية في تائية الإلبيري – دراسة أسلوبية– .

فاستهللنا مقالتنا بالحديث عن بقية الإيقاع الخارجي حيث تعرضنا لدراسة الوزن العروضي ثمّ الزحافات والعلل، وكذلك القافية، ثمّ انتقلنا إلى التعرض إلى بنية الإيقاع الداخلي فدرسنا الصوت وتشكيلة الموسيقي، ثمّ تحدثنا عن الصوامت والصوائت، وختمنا مقالتنا بالحديث عن التشكيل البديعي في قصيدة الإلبيري .

جمالية الايقاع في تائية الإلبيري الزهدية :

تمثل الأصوات من خلال انسجامها وتكرارها وتوازنها الوحدة الأساسية في تشكيل الإيقاع فأدرك بذلك النقاد العرب منذ القدم أهمية المستوى الصوتي في تشكيل البناء الشعري .

إنّ الإيقاع " انتظام النّص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كُلِي جامع يجعل منها نظامًا محسوسًا أو مدركًا، ظاهرًا أو خفيًا يتصل بغيره من بنى النّص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها "[1] وهذا ما يجعله خاصًا عند كلّ شاعر حيث يتفرد به فيبرز إبداعه، فالإيقاع يظلّ السّمة الأبرز في تجسيد شعرية النّص، فهو خطّ عمودي يخترق النّص من أعلاه إلى أسفله متقاطعًا مع خطوطه الأفقية في نقطة تمثل محور الارتكاز.

وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ دراسة المستوى الصوتي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى، ذلك أنّ النظم لا يوجد إلاّ كوجه لعلاقة بين الصوت والمعنى.

وسنحاول تلمس خصائص البنية الإيقاعية وصورها في تائية الإلبيري بحيث تمّ تصنيف الدراسة الصوتية إلى صنفين، صنف يتعلق بالإيقاع الخارجي والآخر يخص الإيقاع الداخلي .

أولاً : جمالية الإيقاع الخارجي :

1– الوزن العروضي:

يتمثل الوزن الهيكل الخارجي للإيقاع في القصيدة، فلا يمكن الاستغناء عنه، فهو أحد عناصر التجربة الشعرية في اللّغة الّتي لا ينفصل عنها المعنى.

وعليه فقد قمنا في دراستنا بضبط الوزن العروضي في القصيدة فكان البحر الطويل ذو الأربع تفعيلات، وبذلك يكون الشاعر قد نهج سبيل الشعراء القدامى، وهذا ما يدعم حقيقة واقعة في الشعر العربي القديم، وهو شيوع بحر الطويل أكثر من غيره، ذلك أنّه " ليس بين بحور الشعر ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[2] فهو ذو موسيقى منسجمة :

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُن فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُن

كما أنّه يتميز يطول النّفس، ممّا لاءم انفعالات الشاعر الهادئة الزاهدة الخائفة من ربّها المهيئة نفسها للموت وملاقاة ربها، حيث نجده يقول: [3]

إلى اللهِ أَشْكُو جَهْلَ نَفْسِي فَإِنَّهَا تَمِيلُ إِلَى الرَّاحَاتِ والشَّهَوَاتِ

إِلَلْاَهِ أَشْكُوْ جَهْلَ نَفْسِيْ فَإِنْنَهَاْ تَمِيلُ إِلَى الرَّاحَاتِ وشْشَهَوَاْتِيْ

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

فَعُولُنْ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُولُ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْ

يبدو أنّ هذا البيت نظم على نغمات بحر الطويل حيث دخل على تفعيلاته بعض التغيير وهذا ما سنوضحه لا حقًا، لكن تجدر بنا الإشارة أن عروض البيت مقبوضة وضربه محذوفة .

ويتضح أنّ موسيقى هذا البحر لاءمت مشاعر الّذي يندب نفسه ويذكُرها بذنوبها، وهذا ما يعبر عن قمّة زهده وشّدة ورعه وخوفه من ربّه، ولإبداء كلّ هذه المشاعر تطلب بحرًا قادرًا على استيعابها من حيث موسيقاه ، فتناسبت موسيقى بحر الطويل مع دلالة القصيدة التّي يندب فيها نفسه ويذكرها بالميعاد، فعكست موسيقاه الطويلة طول نفس الشاعر كي تكتمل دائرة التميّز .

2– الزحافات والعلل :

للشعراء وسائل متعددة يتجاوزون من خلالها النمط المثالي الّذي وضعه الخليل لكلّ بحر وينحرفون عنه، وهذا ما فعله الإلبيري في قصيدته بحيث تجاوز النمط المثالي للوزن العروضي الخاص بالبحر الطويل عن طريق الزحافات والعلل، والّتي يقصد بها " تلك التغيرات الّتي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فتنتج تشكيلات موسيقية جديدة تنحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الّذي يحققه الوزن في صورته المكتملة "[4] .

والمتعارف عليه أن الشاعر يلتزم التفعيلة كأساس لإيقاعه، لأنّها عبارة عن مفردة داخل البحر، وهذه التفعيلة قد تكون سالمة ، وقد ينحرف المبدع ويحدث تغيرات تمس بيتها فتطرأ عليها الزحافات والعطل .

وقبل استعراضنا لمختلف الزحافات والعطل في قصيدة الإلبيري يجدر بنا إحصاء التفعيلات السالمة والمتغيرة والّتي يبلغ مجموعها 334 منها 151 تفعيلة ثابتة[5] فقدرت نسبتها بـ 45.20%، و183 تفعيلة متغيرة فبلغت نسبتها 54.79% [6].

والملاحظ من خلال الإحصاء أن نسبة التفعيلات المتغيرة فاقت الثابتة، وهذا ما يعكس الّذي يحدث للإنسان عند انتقاله من دار الدنيا إلي دار الآخرة، ومن حب الحياة على التفكير في الموت .

والواضح أن التغيير الّذي لحق التفعيلات مرده الزحافات والعلل الّتي تضفي حركية وديناميكية على القصيدة من خلال كسر النمطّية الّتي درج عليها المتلقي .

وعليه فقد عمد الشاعر إلى إدخال عدّة زحافات وعلل على تفعيلاته ممّا أضفى على قصيدته نمطًا إيقاعيًا متميزًا جعله ينفرّد بأسلوبه في تأليف الشعر الزهدي، وسنوضح ذلك من خلال هذا الجدول :

نوع التغيير الحاصل للتفعيلة		تواتره	نسبة توظيفه
الزحاف	القبض	140	%76.50
العلل	الحذف	43	%23.49

والزحافات هو " تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط سواء كان السبب خفيفًا أو ثقيلاً، فلا يدخل على أول الجزء، ولا على ثالثه، ولا على سادسه "[7] وهو نوعان :

مفرد : وهو الّذي يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة وهو ثمانية أقسام : الخبن الإضمار، الوقص، الطي، القبض، العصب، العقل، الكف[8].

مركب : ويسمى المزدوج أيضا، ويقصد به إصابة التفعيلة بتغييرين أي زحافين اثنين، بحيث يدخل على سببين في تفعيلة واحدة، وهو أربعة أقسام وهي : الخبل، الخزل، الشكل، الوقص[9].

ومن الزحافات الّتي وظفها الشاعر في قصيدته فساهمت في تحويل تفعيلات أبياته ما كانت مفردة أما المركبة فلا وجود لها، وهي قسم واحد القبض .

لقد مثل القبض أعلى نسبة قياسًا مع غيره، ومن نماذج توظيفه في قصيدة الإلبيري قوله: [10]

وَمَا اليَوْمَ يُمْتَازُ التّفَاضُلُ بَيْنَهُم ولَكِنْ غَدًا يُمْتَازُ فِي الدّرَجاتِ

وَمَليَوْمَ يُمْتَازُ تْتَفَاْضُلُ بَيْنَهُمْ وَلاَ كِنْ غَدَنٌ يُمْتَازُ فِدْ دَرَجاتِي

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

فَعُولُنْ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْ

سَالِمة سَلمِة مقبوضة مَقْبُوضَة سَالِمة سَالِمة مقبوضة محذُوفة

نلاحظ دخول زحاف القبض[11]على تفعيلات الحشو والضرب، فتحولت التفعيلة مَفَاْعِيلُنْ إلى مَفَاْعِلُنْ، وتحولت التفعيلة فَعُولُنْ إلى فَعُوْلُ .

ومن خلال موسيقى بحر الطويل تمكن الشاعر من أن يجعل القارئ يشرف على أهوال يوم القيامة، فنجده يميّز بين صالح أعماله وسيئها .

ومن صور الانحراف عن المثال الإيقاع وقوع الشاعر في العطل الّتي يعرفها العرضيون بأنّها " تغيير لا يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما .ومن شأنه إذا عَرِضَ لَزِمَ وَ فَعْلاً يَلْزَم – والمراد باللّزوم : أنّ العلة إذا عرضت للعروض – مثلاً لـزِمَت جميع أعاريض أبيات القصيدة "[12].

والعلة قسمان : زيادة ونقص

فعلل الزيادة : لا تدخل غير الضرب المجزوء، وتكون بزيادة حرف أو حرفين في آخر التفعيلة ، وهي ثلاثة أنواع : الترفيل، التذييل، التسبيغ[13].

أمّا علل النقص[14]: تدخل العروض والضرب أو أحدهما، حد السواء، وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما، وهي تسعة أنواع : الحذف، القطع، البتر، القصر، القطف، الحذذ، الصّلم، الكشف، الوقف[15].

لقد وظف الشاعر في قصيدته علة واحدة هي علة الحذف نجدها حاضرة في قوله:[16]

وَأَسْجُدُ تَعْظِيمًا لَهُ وَتَذَ لّلاً وأَعْبُدُهُ في الجَهْرِ وَالخَلوَاتِ

وَأَسْجُدُ تَعْظِيمن لَهُ وَتَذَ لْلَنْ وأَعْبُدُهُو فِلْجَهْرِ وَلْخَلوَاتِي

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

فَعُولُ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُولُ مَفَا عِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْ

مقبوضة سالمة مقبوضة مقبوضة مقبوضة سالمة مقبوضة محذوفة

يبدو أن ضرب البيت جاء محذوف، حيث حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة فتحولت مَفَاْعِيلُنْ إلى مَفَاْعِيْ، فخدمت بذلك علة الحذف[17]موسيقى البحر، كما كشفت لنا عن قدرة الشاعر في التحكم بإيقاع القصيدة، ناهيك عن مساهمتها في توضيح الدلالة الّتي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي وهي الرجوع لله تعالى وطلب العفو منه، والسجود له سجود التعظيم والتهيؤ لملاقاته يوم الآخرة وطلب عفوه.

فقد ساهمت هذه الزحافات والعلل في جعل النص الشعري أكثرًا تعبيرًا عن تجربة الشاعر وعرض أرائه وتبليغ نصحه بواسطة الحركة المتغيّرة للإيقاع ممّا خدم نصه وجعل وقعه خفيف على الأذن يحلو الاستماع له .

3– القافية :

تشكل القافية لازمة من لوازم الإيقاع الشعري الخارجي الّتي تأتي على وتيرة واحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فهي " مصطلح يتعلق بآخر البيت يختلف فيه العلماء اختلافًا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[18].

ونلاحظ في قصيدة الإلبيري أن قافيتها جاءت مطلقة، بحيث ورد رويها متحركًا بالكسر ومن نماذج توظيفها قوله[19]:

وَلاَ تَصِفُونِي بالّذي أَنَا أَهْلُهُ فَأَشْقَى وَحَلُّونِي بِخَيْرِ صِفَاتِ

وَلاَ تتنَاسَوْنِي فَقِدَمًا ذَكَرْتُكُمْ وَوَاصَلْتُكُمْ بالبرّ طولَ حَيَاتِي

يبدو أنّ القافية جاء مكسورة (فَاْتِيْ /0/0، يَاْتِيْ /0/0) لتتحدد ما يريد الشاعر إيصاله للملتقي ولتعبر عن دلالة ألفاظه، بحيث يتجاوز مع أصحابه ويسألهم أن يرفقوا به وفائه وأن يذكروه بالكلام الحسن والثناء الجميل، فعبرت هذه الحركة القوية (الكسرة) عن عفة الشاعر وقمّة زهده وشّدة وروعه ممّا جعله يتفرد من ناحية أسلوبه .

أما حروف القافية فإذا تتبعناها في قصيدة الإلبيري نجدها اشتملت على حروف الروي الردف، والوصل وفيما يلي بيان لذلك :

أ– حرف الروي : هو مكّون أساسي تبنى عليه القصيدة ، لأنّه " الحرف الأخير الّذي تنسب إليه القصيدة والملازم لها " [20]، ولأهمية الروي وتأثيره في القصيدة أصبحت تسمى به وتقيد على رويها، وقصيدة الإلبيري تائية لأنها رويها هو حرف التاء، ومن نماذج توظيفها: [21]

وَصَارَ بِبَطْنِ يَلْتَحِفُ الثَّرَى وَكَانَ يَجُرُّ الوَشْيَ وَالحَبَرَاتِ

لقد ساهم الروي المتمثل في حرف التاء المهموس – إلى جانب الوضوح السمعي– ، في تبيين حال القبر وحالة صاحبه إذا كان في ضيق أو فسحة فيقارن بين حاله في الدّنيا وبين وضعه في القبر، ويكون بذلك قد ناسب حرف التاء المهموس غرض الشاعر من نظمه لقصيدته.

ب– الردف : هو مأخوذ من ردف الرّاكب، لأنّ الروي أصل فهو الراكب وهذا كردفه ، والردف هو ما يقع قبل الروي مباشرة من غير فاصل[22] .

ولقد ظهر نمط واحد من الردف في قصيدة الإلبيري وهي الردف بالألف كما هو ظاهر في قوله[23]:

وَمن عاثِر مَا إن يُقَالُ لَه : لَعًا عَلى مَا عَهِدنَا قَبلُ فِي العَثَرَاتِ

وَمِنْ مَلِكٍ كانَ السُّرُور مِهَادَهُ مَعَ الآنْسَاتْ الخُرَّدِ الخَفِرَاتِ

فإذا حددنا القافية في كلّ بيت نجدها تتجسد على التوالي في(رَايِيْ /0/0، رَايِيْ /0/0) فيبرز لنا الردف بالألف الّذي يسبق حرف الروي ممّا ساهم في مدّ حركة الصوت .

ج– الوصل : سمي الوصل بهذا الاسم لوصله بالروي ومجيئه بعده مباشرة، وحروف الوصل هي الألف، الواو، الياء[24].

وما ورد من حروف الوصل في قصيدة الإلبيري التائية الوصل بالياء، وهذا ما يبرز في قوله[25]:

وممَّا شَجَانِي – والشُّجونُ كَثِيرةٌ ذُنوبٌ عِظَامٌ أَسْبَلَت عِبَرَاتِي

وَأَقْلَقَنِي أَنِّيَ أَمُوتُ مُفَرِّطَا عَلَى أَنَّنِي خُلِّفْتُ بَعْدَ لِدَاتِي

ويتضح الوصل بالياء من خلال قوافي هذه الأبيات (رَايِيْ /0/0، دَايِيْ /0/0)، فلقد اتصل الوصل بحرف الروي المتمثل في التاء فعمل على إشباعها ومدّحركتها .

ثانيا : بنية الإيقاع الداخلي

تعتبر الموسيقى الداخلية الإيقاع الهامس الّذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدق وقع حسن، وبمالها من رهافة، ودقة تأليف وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج[26]، فهناك علاقة وطيدة بين التجربة الشعورية وموسيقى الشعر الداخلية بحيث كلما كانت عواطف الشاعر ثائرة، كانت موسيقى شعره سريعة بغض النظر عن الغرض الّذي نظم فيه الشاعر[27].

1– الصوت وتشكيله الموسيقى :

سندرس في هذا المبحث الأصوات المجهورة والمهموسة، وذلك بغية الكشف عمّا تحدثه من انسجام داخل اللّفظة يساهم في تشكيل الإيقاع الداخلي للنّص الشعري الّذي يتآلف مع الإيقاع الخارجي فيعبران عن أفكار وخلجات الشاعر، كما يبرزان خواص أسلوبه .

أ– المجهور والمهموس :

إنّ الأصوات المجهورة والمهموسة هي وحدات صوتية تتفاوت في درجة الاستعمال يؤدي انتشارها في النّص إلى إضفاء ظلال من المعاني، توصف بحسب صفة الأصوات تبعًا للجهر والهَمْسِ، فالمجهور يمتاز بحركة القوّة، والمهموس يكون خافتًا حسّه مرهفًا توقظ حركته المشاعر النبيلة والحس المرهف .

ولقد وظف الإلبيري حروف اللّغة العربية بصفتيها الجهر والهمس في تائيته على اختلاف مخارجها وصفاتها بحيث أدّى كلّ منها في داخل بنية الكلمة وظيفة في التعبير عن دلالتها وانسجام إيقاعها، وسنحاول بذلك الوقوف عند خصائص وصفات هذه الأصوات المفردة، ولنبدأ بأول خاصية .

1– الجهر :

إنّ الجهر في الأصوات يعني القوة والشدّة، فهو ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتين اهتزازًا منتظما يحدث صوتا موسيقيا[28] .

ويبدو أن الإلبيري استعان بالحروف ليوظفها في نصّه ممّا أضفى عليه ظِلالاً من المعاني عَلَى اعتبار أنّها تزيد المقام تفخيمًا، لأنّ الصوت المجهور يتصف بحركة قوية تشّد انتباه السامع فيعي أسراره[29]، فكان توظيفه لها بنسبة 71.24% وبتواتر بلغ تسعمائة وأربعة وتسعون حرفًا، كما هو مبين في الجدول :

الصوت المجهور	عدد تواتره	نسبة تواتره (30)
الميم (م)	179	%18.56
الهمزة (ء)	128	%13.27
الراء (ر)	105	%10.89
النون (ن)	96	%9.95
الواو (و)	62	%9.54
الباء (ب)	65	%6.74
الياء (ي)	63	%6.53
العين (ع)	42	%4.35
الدال (د)	41	%4.25
اللام (لا)	39	%4.04
الجيم (ج)	30	%3.11
القاف (ق)	24	%2.48
الطاء (ط)	14	%1.45
الزاي (ز)	11	%1.14
الذال (ذ)	99	%0.93
الظاء (ظ)	09	%0.93
الغين (غ)	08	%0.82

المجمـوع	964	%100

ويتضح لنا من خلال عملية الإحصاء أن هناك أصوات كانت كثيرة الشيوع مقل (الميم الهمزة، الراء، النون)، وأخرى قليلة الشيوع (الغين، الضاء، الذال)[30]، وإذا أردنا التمثيل لبعضها في تائية الإلبيري فنجد أن صوت الميم يحتل المرتبة الأولى في قائمة الأصوات المجهورة ،والميم " أنفية شفوية وهي مجهورة رخوة، منفتحة مستقلة مذلقة ، أما ذلاقتها فلخفتنا في النطق "[31].

ويتجلى حضور هذا الصوت في قول الإلبيري[32]:

وَلَكِنَّهُ يُرْجَى لِمَنْ مَاتَ مُحْسِنًا وَيُخْشَى عَلَى مَنْ مَاتَ فِي غَمَرَاتِ

وَمَا اليَوْمَ يَمْتَازُ التَفَاضُلْ بَيْنِهِمْ وَلَكِنْ غَدًا يُمْتَازُ فِي الدَّرَجاتِ

تواتر صوت الميم في هذا البيتين إحدى عشرة مرة (11) ،فناسب هذا الصوت موسيقى خطاب الشاعر الّذي وجهه للمتلقي يذكره بأعماله الصالحة والسيئة ، وما سينفعه في دار الآخرة.

أما صوت الهمزة فاحتل المرتبة الثانية ، وهو " صوت مجهور شديد"[33] ومن المعاني الّتي يوحي بها : القوة والشدّة والجرأة والإصرار، ومن نماذج وروده قول الإلبيري[34]:

وَمَا يَعْرُفُ الإِنْسَانُ أَيْنَ وَفَاتُهُ أَفِي البَرِّ أم فِي البَحْرِ أَمْ بِفَلاَةِ

فِيَا إِخْوَتِي مَهْمَا شَ ِذْتُمْ جَنَازَتِي فَقُوموا لِرَبِّي وَأَسْأَلُوهُ نَجَاتي

تواترت الهمزة سبعة مرات (07) في البيتين، فساهمت إلى جانب ما أحدثته من انسجام موسيقى في إبراز قوة إيمان الشاعر بالله وتهيئه للموت وإصرار على طلب أصدقائه له بالمغفرة من ربّه .

2- الهمس :

ملمح صوتي يتميز باللّيونة في طبيعته وتكوينه، وفيه ملمح الحزن أيضا، وهو على العكس من الجهر، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية، فالصوت المهموس لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به[35]، والحروف المهموسة عشرة وهي : السين الكاف، التاء، الفاء، الحاء، الثاء ، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، فبلغت في تائية الإلبيري ثلاثمائة وتسعة وثمانين صوتا (389) بنسبة 28.75%، ونوضح من خلال هذا الجدول مقدار كلّ صوت مهموس ونسبته :

الصوت	عدد تواتره	نسبة تواتره (35)
التاء (ت)	99	%25.44
الهاء (هـ)	88	%22.62
الفاء (ف)	60	%15.42
السين (س)	38	%9.6
الحاء (هـ)	29	%7.45
الكاف (ك)	24	%6.16
الصاد (ص)	16	%4.11
الشين (ش)	15	%3.85
الحاء (ح)	13	%3.34
التاء (د)	07	%1.79
المجموع	389	%100

نلاحظ من خلال البيانات المقدمة أنّ هناك أصوات مهموسة شائعة بنسب عالية (التاء الهاء، الفاء)، وأخرى قليلة الشيوع (الثاء، الخاء، الشين...) وإذا أردنا التمثيل لها نجد أن:

صوت التاء مثل أعلى نسبة شيوع، وهو صوت أسناني لثوي، وكذلك شديد ومهموس، يتميز عن صوت الدال في كونه مهموس بينما الدال مجهورة[36]، ومن وجوه استعمال هذا الصوت قول الإلبيري[37]:

كَأَنِّي بِنَفْسِي وَهِيَ فِي السَّكَرَاتِ تُعَالِجُ أَن تَرْقَى إِلَى اللَّهوَاتِ

وَقَدْ زُمَّ رَحْلِي وَاسْتَقَلَّتْ رَكَائِبِي وَقَدْ آذَنَتْنِي بِالرَّحِيلِ حُدَاتِي

ورد صوت التاء ثمان مرات(08) في هذين البيتين، وأدّى عدة وظائف لغوية معجمية وذلك حين يكون أصلا في الكلمة(حُدَاتِي)، ووظيفة نحوية مثل(اسْتَقَلَّتْ)، وكذلك وظيفة صرفية تجلت في التمييز بين المذكر والمؤنث، ناهيك عن إضفائه وقعا موسيقيا منسجما.

أما صوت الهاء فقد احتل المرتبة الثانية، وهو صوت رخو مهموس[38]، ومن صور توظيفه قول الشاعر[39]:

فَمَازِلْتُ أَرْجُو عَفْوَهُ وَجَنَاهُ وَأَحْمَدُهُ فِي اليُسرِ وَالأَزْمَاتِ

وَأَسْجُدُ تَعْظِيمًا لَهُ وَتَذَلّلاً وأَعْبُدُهُ فِي الجَهْرِ وَالخَلوَاتِ

لقد تكرر صوت الهاء المهموس ست مرات(06) في هذين البيتين ممّا أضفى عليهما جرسا موسيقيا تطرب الأذن لسماعه، كما تبين زهد الشاعر وكثرة عبادته لربّه ومناجاته والسجود له كذلك.

وعليه فقد ساهمت الأصوات بنوعيها المجهورة والمهموسة في تنمية حركة الإيقاع الداخلي للنّص الشعري الزهدي ممّا ساعد على تشكيل قطع موسيقية تطرب الأذن لسماعها.

ب– الصوامت والصوائت:

تنقسم الأصوات اللّغوية إلى قسمين كبيرين هما: الصوامت (consonnes) والصوائت(voyelles)، فإذا كان الصوت الصامت هو "الصوت المجهور أو المهموس الّذي يحدث في أثناء النطق به اعتراض أو عائق في مجرى الهواء، سواء أكان الاعتراض كاملا كما في نطق(الدال) وكان الاعتراض اعتراضا جزئيا في شأنه بمرور الهواء ولكن بصورة ينتج عنها احتكاك مسموع" [(40)]، فإنّ الصوت الصامت هو "الصوت المجهور الّذي يحدث في أثناء النطق به أن يمر الهواء حرا طليقا خلال الحلق والفم، دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقا من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[(41)].

فالمقصود بالصوامت إذن هو مجموع الحروف المجهورة المهموسة الّتي مثلت نسبة 86،28% بتواتر بلغ ألف وثلاثمائة وثلاثة وخمسين صوت، أما الصوائت فتتمثل في الحركات الطوال الّتي تواترت مئتين وخمسة عشر مرة بنسبة 13،71% ناهيك عن ظهور الحركات القصيرة (الكسرة الضمة،الفتحة)، وفي هذا الجدول إحصاء للحركات الطوال .

الصائت	عدد التوترات	نسبة توظيفه (24)
الألف	**134**	**%62،32**
الياء	**56**	**%26،04**
الواو	**25**	**%11،62**
المجموع	**215**	**%100**

نلاحظ من خلال الجدول أن نسبة الحركات الطوال مرتفعة نسبيا، بحيث احتلت(الألف)المرتبة الأولى، وتلاه الياء فالواو، وهذا ما يدلّ على ميول الشاعر إلى استخدام الحركات الطوال الّتي تساهم في تباطؤ الإيقاع وكأن الشاعر يستوقف الزمن في لحظة تأمّل وأسف وحسرة جراء ما عاشه من ذنوب وآثام و يرغب في الصفح والمغفرة من ربه، ومن نماذج توظيف الحركة الطويلة (الألف) قوله[(42)]:

وَمِنْ وَارِدٍ فِيْهِ مَا يَسُرُّهُ وَمِن وَرِادٍ فِيهِ عَلَى الحَسرَاتِ

وَمِن عاثِرٍ ما إن يقَالُ له : عَلى مَا عَهِدنَا قَبلُ فِي العَثَرَاتِ

إذا تفحصنا حضور الحركة الطويلة(الألف) في البيتين نجدها تقدر بإحدى عشرة مرة(11) وهو ما ناسب خطاب الشاعر المتعلق بالموت الّذي يتطلب تباطؤ الإيقاع والنفس الطويل الممتد.

وعليه فقد ساهم الاتحاد بين الصامت والصائت في التعبير عم في نفس الشاعر الزاهدة من لوم أهل زمانه الّذين سيباغتهم الموت على حين غفلة، وهذا ما يستدعي تباطؤ الإيقاع الّذي توفره الحركات الطويلة كما زاد تكرار الصوائت في تشكيل الجمال الإيقاعي الموسيقي.

ثالثا: التشكيل البديعي في تائية الإلبيري

بما أنّ المعنى يطلب البديع، والناظم لا يتكلفه، كما أنّ الاختلاف في المبنى يؤدي إلى اختلاف في المعنى، وما يصدق على النحو يصدق على البديع، وقد قمنا بدراسة لونين من ألوان البديع حيث برزا بوضوح في قصيدة الإلبيري وهما:

1–الجناس:

وهو من الفنون البديعية اللّفظية، إذا يعرفه عبد الله بن المعتز بقوله:" وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الّذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها"[(43)]، والجناس نوعان:

أ–الجناس التام:

وهو "ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أشياء: نوع الحروف وعددها وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها مع اختلاف المعنى "[(44)]، فالكلمتان يتفقان في معطيات أربعة: الأصوات، شكلها، عددها، ترتيبها.

ومن نماذج توظيفه في قصيدة الإلبيري قوله: [(45)]

وَمَا اليَوْمَ يَمْتَازُ التَفَاضُلْ بَيْنِهِمْ وَلَكِنْ غَدًا يُمْتَازُ فِي الدَّرَجاتِ

إنّ الجناس وقع بين الفعلين الأول في الشطر الأول (يَمْتَازُ) والثاني في الشطر الثاني(يُمْتَازُ)، وهو ما يسمى بالجناس المماثل التام وهو" ما كان ركناه أي لفظاه من نوع واحد من أنواع الكلمة بمعنى أن يكونا اسمين أو فعلين، أو حرفين "[(46)]، ولقد أظهر هذا النوع من الجناس قدرة الشاعر على التحكم في اللّغة مبرزًا التفاضل بين صالح الأعمال وطالحها وكيف سيجازي عنها صاحبها حسب فعله، ولقد ساهم هذا اللّون البديعي في إحداث نغم موسيقي أضفى جمالا إيقاعيا على الألفاظ.

ومن أمثلة توفر الجناس المستوفى وهو "ما كان ركناه، أي لفظاه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة، بأن يكون احدهما اسما والآخر فعلا، أو بأن يكون أحدهما حرفا والآخر اسما أو فعلا " [47] (48)، ومن نماذج توظيفه قول الشاعر[48]:

وممَّا شَجَانِي – والشُّجونُ كثيرةٌ – ذُنوبٌ عِظَامٌ أَسْبَلَت عِبَرَاتِي

جمع الشاعر بواسطة الجناس بين الفعل(شَجَانِي) والاسم (الشُّجُونُ) ممّا ساهم في تقوية جرس الألفاظ، فأدّى ذلك إلى تكوين مادة الكلام ذات الإيقاع الموسيقي المثير لأحاسيس المتلقي وشدّ انتباه إلى زهد الشاعر وندمه على ذنوبه وخوفه من عذاب الآخرة.

ب–الجناس الناقص:

وهو" ما اختلف فيه اللّفظان في واحد من الأمور الأربعة السابقة الّتي يجب توافرها في الجناس التام، وهي: أنواع الحروف وأعدادها، وهيئتها الحاصلة والسكنات وترتيبها " [49] ،ومن نماذج توظيفه قوله[50]:

وَمَا يَعْرِفُ الإِنْسَانُ أَيْنَ وَفَاتُهُ أَفِي البَرِّ أم فِي البَحْرِ أَمْ بِفَلاَةِ

نلاحظ في البيت السابق زيادة حرف في وسط الكلمة، وهو حرف واحد ألا وهو حرف الحاء (البَرِّ– البَحْرِ)، فأحدث هذا التجانس توازنا موسيقيا.

وعليه فقد تفنن الإلبيري في الإتيان بأنواع متباينة من الجناس، ممّا جعل إيقاعه متميزا يقوم على ربط الدال بالمدلول قصد إثارة انفعالات المتلقي.

2– الطباق:

ويقصد بهذا الشكل البديعي " الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى، وهما يكونان اسمين أو فعلين أو حرفين " [51]، إذ لا يمثل زينة لفظية بل يتولد من خلاله نوع من المباغتة لجمعه بين المتناقصات وتأليفه من المتنافرات، يطلق عليه المطابقة أو التضاد. والطباق نوعان:

أ– طباق الإيجاب: وهو ما لم يختلف فيه الضدّان سلبا وإيجابا.

ب– طباق السلب: وهو ما اختلف فيه الضدّان إيجابا وسلبا، بحيث يجمع بين فعلين من مصدر واحد، أحدهما مثبت والأخر منفي، وأحدهما أمر، والأخر نهي[52]، وما ورد من طباق في قصيدة الإلبيري هو طباق الإيجاب أما النوع الثاني فحضوره قليلاً، ومن أمثلة توارد النوع الأوّل قوله[53]:

إِلَى مَنْزِلٍ فِيهِ عَذَابٌ وَرَحْمَةٌ وَكَمْ فِيهِ مِنْ زَجَرٍ لَنَا وَعِظَاتِ

وقع التضاد بين مصطلحين هما(عذاب # رحمة)، ليبرز لنا الشاعر أنّ دار الآخرة فيها رحمة وجنات جزاء صالح الأعمال، وفيها عذاب لكلّ مرتكب ذنوب وعاص لأمر ربّه، فساعدت هذه المطابقة على توضيح دلالة البيت أكثر.

ويقول شاعرنا أيضا[54]:

وَكُنْتَ لَهُ أُنْسًا وَشَمْسًا مُنِيرَةً فَأَفْرَدَنِي فِي وَحْشَةِ الظُّلُمَاتِ

نلاحظ هناك تطابق بين الكلمتين(أُنْسًا ، وَحْشَةِ) ساهم في توضيح دلالة البيت المتمثلة في أن ظلمة القبر ووحشته يكون فيها الإنسان وحده فلا ينفعه صديق ولا قريب ولا أنيس، بل يجد إلا أعماله، كما زاده جمالية فجعل منه قطعة شعرية مزخرفة. 269269

وإذا استدللنا على النوع الثاني من الطباق وهو طباق السلب نجده واضحا في قول الإلبيري[55] :

غَدَا لاَ يَذُودُ الذُّودَعَنْ حُرِّ وَجْهِهِ وَكَانَ يَذُودُ الأُسْدُ فِي الأَجَمَاتِ

يبدو أنّ الشاعر طابق بين الفعلين، فأورد الأوّل منفي ب(لا) حسب البيت(لاَ يَذُودُ) والثاني مثبت(يَذُودُ)، ليبرز حال القبر، وحالة صاحبه إذا كان في ضيق أو فسحة، وقد جعل هذا التضاد السلبي إيقاع البيت أكثر عذوبة.

وعليه فقد جعل الشاعر من ألوان البديع أدوات فنية موسيقية ساهمت في تنويع الإيقاع الداخلي وإثراء الدلالة وتفعيلها، وكلّ هذا يثبت أنّ الإلبيري قد أظهر أنّه يبدي للمحسنات البديعية عناية فائقة ممّا جعل منها ميزات أسلوبية طبعت أسلوبه وجعلته يتفرد على غيره.

خاتمة :

بعد قراءة ودراسة تائية إلالبيري لابّد أن تستوي مادة البحث على هيئته بدراسة المستفيضة، والّتي وقفت على أبرز الملاح الفنية والأسلوبية الّتي تميزت بها قصيدة الإلبيري الزهدية من خلال استقراء الدلالات الإيقاعية لفهم طبيعتها، والتمعن في خصائصها وسماتها الأسلوبية ممّا إلى النتائج التالية :

1– إن دراسة البنية الإيقاعية لتائية الإلبيري ساهمت في الكشف عن جماليات النّص الشعري الأندلسي، وذلك من خلال جرس الألفاظ وتكرارها وإيقاعها الموسيقي الداخلي المتفرد .

2– إنّ الدراسات الأسلوبية إبحار في عالم النّص للوقوف على تميّز مبدعه وتفّرده في الأداء عن وعي واختيار.

3– سار الإلبيري على خطى القدامى من خلال اتخاذ الوزن الخليلي والقافية الموحدة إطارًا لزهدياته، فاعتمد على البحر الشعري التقليدي (البحر الطويل) ، وقد ورد تامًا، إلى جانب مساهمة الحركات الطويلة في جعل الإيقاع أكثر بطئًا بما يتلاءم ومشاعر النفس الزاهدة الخائفة من ربّها ، المنقطعة للعبادة.

4– ساهمت الزحافات والعلل في كسر رتابة الإيقاع، وتطويعه بما ينسجم والمواقف التعبيرية للشاعر.

5– طغت على تائية الإلبيري القافية المطلقة الّتي مثلت توجهات الشاعر الزاهدة المتشبعة بنور الإسلام .

6-الأصوات : جاءت اختيارات الشاعر لها مزاوجة بين المجهورة والمهموسة ، وبين الصوائت والصوامت، وهي مرتبطة غالبًا بالأحوال النفسية ومقتضيات التعبير وضغوط الدلالة، وهي بذلك أدّت دورها في ضبط الإيقاع والتحكم فيه، بحيث طغت الأصوات المجهورة، رَغْمَا أن الشاعر زهدي يقتضي الهمس والسكون ممّا جعل أسلوبه متميّزًا ،كما ساهم ذلك في تقوية الدلالة وإبراز الوضوح السمعي .

7- حققت موسيقى الكلمة عن طريق الألوان البديعية تنوّعًا وثراءًا في الإيقاع، حيث أدى الجناس دورًا في استحداث الموسيقى الداخلية للبيت الشعري ،كمّا ساهم الطباق في توضيح التباين الدلالي بين الكلمتين المتضادتين .

الهوامش :

1- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2006، ص 53.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص 59.

3- أبو إسحاق الإلبيري، الديوان، تحقيق مُحَمَّد رضوان داية، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ-1991م، ص61.

4- مُحَمَّد زلاقي، بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، رسالة دكتوراه الدولة، مخطوط، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر،2006، ص541.

5- لحساب نسبة التفعيلة الثانية لكلّ بحر نجري العملية الآتية: عدد التفعيلات الثابتة للبحر×100÷ عدد التفعيلات الإجمالي.

6- لحساب نسبة التفعيلة المتغيرة لكل بحر نجري العملية الآتية: عدد التفعيلات المتغيرة للبحر×100÷ عدد التفعيلات.

7- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة خاصة، 2009، ص 24.

8- ينظر: نفسه، ص 25.

9- ينظر: نفسه، ص 29.

10- الإلبيري، الديوان، ص 62.

11- القبض: " حذف خامس الجزء ساكنا "(ينظر: موسى الأحمدي، نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 25.

12- نفسه، ص 33

13- ينظر: نفسه ، ص 34

14- هناك علل نقص غير لازمة هي: التشعيث، الحذف، الجزم (ينظر: نفسه، ص 38)

15- ينظر: نفسه، ص 23-24

16- الإلبيري، الديوان، ص 84

17- الحذف يتحقق" باسقاط سبب خفيف ومن آخر التفعيلة " ، (ينظر: موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص36)

18- رشيد العبيدي،معجم مصطلحات العروض والقافية، بغداد، ط1،1986م، ص207.

19- الإلبيري، الديوان، ص63.

20- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص355.

21- الإلبيري، الديوان، ص60.

22- ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 374-375.

23- الإلبيري، الديوان، ص60.

24- ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 375.

25- الإلبيري، الديوان،ص 61.

26- ينظر: السيد احمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط أ، 2005م ص09.

27- ينظر: أحمد نصيف الجنابي، موسيقى الشعر- هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟- مجلة الأقلام، بغداد، 1964م، السنة الأولى، ج 4، ص 126.

28- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، دار الطباعة الحديثة، د.ط، 1961، ص20 .

29- ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1988، ص265 وما بعدها، الأصوات اللّغوية، ص52.

30- نسبة توظيف كلّ صوت مجهور: عدد توترات الصوت المجهور×100÷ مجموع الأصوات المجهورة.

31- مُحَمَّد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللّغة العربية- دراسة نظرية تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 135، 136.

32- الإلبيري، الديوان،ص 62.

33- مُحَمَّد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللّغة العربية- دراسة نظرية تطبيقية، ص 74.

34-الإلبيري، الديوان،ص 63.

35- ينظر:إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 20.

36- نسبة توظيف كلّ صوت مهموس: عدد توترات الصوت المهموس×100÷ مجموع الأصوات المهموس.

37- الإلبيري، الديوان، ص 60 .

38- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 68.

39- الإلبيري، الديوان، ص 59-60 .

40- ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 68.

41- عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت، ص31.

42- الإلبيري، الديوان، ص 61 .

43- عبد الله بن المعتز، علم البديع، اعتنى بنشره وتعليق مقدمته وفهارسه أغناطيوس كراتسفوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص 25.

44- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 288.

45- الإلبيري، الديوان، ص60.

46- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية- علم البديع- دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1985م، ص197.

47- الإلبيري، الديوان، ص62 .

48-نفسه، ص 62.

49- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية- علم البديع-، ص197.

50- الإلبيري، الديوان، ص62 .

51- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية- علم البديع - ص 205.

52- ينظر: نفسه، ص 267.

53- الإلبيري، الديوان، ص63.

54- نفسه، ص60.

55- نفسه، ص59-64.