مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 02 – جويلية 2022
الصفحات: 277- 291

شعريّة الإيقاع في "نهج البردة" لأحمد شوقي

Poetry of Rhythm in "Nahdj El Borda" by Ahmed Chaouki

حسين زويد*
جامعة باجي مختار – عنابة (الجزائر)
zouyedhocine@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/01/14 تاريخ القبول: 2022/07/30 تاريخ النشر: 2022/07/31

ملخص البحث:

الإيقاع من أهم الخصائص التي مَيَّزَتْ الشعر العربي قديما وحديثا، بقسميه الداخلي والخارجي، لارتباطه بِمَقْصَدِيّة الشاعر، ودفْقات شعوره واضطراب نفسيته، بالإضافة إلى امتزاجه بالنّظام اللّغويّ، فينتج عن ذلك تَجَدُّدٌ وتنوُّعٌ وتَحَرُّرٌ.

نتناولُ في هذا المقال بالدراسة والحفر نَصًّا شعريًّا موسوما بـ: "نهج البردة" لأحمد شوقي مُتَتَبِّعِينَ فيه سمفونيّته المُتَعَدِّدَةَ الأصوات، والمنسجمة النغمات، والمُتَوَافِقَةَ الإيقاعات. فهل وُفِّقَ الشاعر في فرض إيقاعه الخاصّ به، وجَعْلِهِ مُكَوِّنًا جوهريًّا في بنية نَصِّهِ الشعري؟ ولكي تكون دراستي آنيّة بحسب الاصطلاح اللّساني اتَّخَذْتُ لها طريقا وَصْفِيًّا، كما استعنت ببعض الأدوات الإجرائية كالتحليل والتّأويل والإحصاء للولوج إلى عمق الخطاب الشعري قصد إدراك تَفَرُّدِهِ وتميُّزه.

الكلمات المفتاحية: شعرية، إيقاع، بنية، خطاب شعري

Abstract:

Rhythm, with its internal and external parts, is one of the most important characteristics of the Ancient and Contemporary Arabic poetry owing to its relation to the poet's purpose, feeling flushes, psychological disorder, and its blending with the linguistic system that lead to renewal, diversity, and liberation. This paper deals with a poetic text titled "Nahdj El Borda" by Ahmed Chaouki based on a symphony of various voices with harmonious tones, and compatible rhythms. Yet, did the poet succeed in imposing his own rhythm and making it a substantial component in the structure of his poetic text? And in order to have a synchronic study according to the linguistic terminology, I used a descriptive method in addition to some procedural tools such as analysis, interpretation, and statistics to deepen the poetic discourse and realise its uniqueness and distinction.

Keywords: Poetry; rhythm; structure; poetic discourse.

* المؤلف المراسل

مقدمة:

تتناول هذه المقالة بالبحث أنموذجا شعريّا يتمثل في قصيدة لأحمد شوقي وسمها: "نهج البردة" التي تندرجُ ضمن فن المُعَارضَات الشعريّة.

ويهدف البحث إلى الحَفْرِ العميق في أهمّ خِصِّيصَة تَمَيَّزَ بها شوقي، وهي مُوسيقاه، أو إيقاعه الموسيقي في قصيدته.

نتناولُ في هذا المقال بالدراسة والحفر نَصًّا شعريًّا موسوما بـ: "نهج البردة" لأحمد شوقي مُتَتَبِّعِينَ فيه سمفونيّته المُتَعَدِّدَةَ الأصوات، والمنسجمة النغمات، والمُتَوَافِقَةَ الإيقاعات. فهل وُفِّقَ الشاعر في فرض إيقاعه الخاصّ به، وجَعْلِهِ مُكَوِّنًا جوهريًّا في بنية نَصِّهِ الشعري؟

ولكي تكون دراستي آنيّة بحسب الاصطلاح اللّساني اتَّخَذْتُ لها طريقا وَصْفِيًّا، كما استعنت ببعض الأدوات الإجرائية كالتحليل والتّأويل والإحصاء للولوج إلى عمق الخطاب الشعري قصد إدراك تَفَرُّدِهِ وتميُّزه مع ضمان قدر من الدّقة العلميّة.

وليس غريبا إذا قُلنا: إنّ مَن يضطلع على تراث العرب من الجاهليّة إلى بداية القرن العشرين سيصل إلى حقيقة مفادها: إنّ أدبهم شِعْرِيٌّ بالأساس: «وأنّه كان التعبير الأكثر دلالة، وكان حتّى في حالات إقصائه، تمثيلا لأصالة عبقريتها. ومن تمّ ينبغي الاقتناع جيّدا بشيء مُعيّن، هو أنّه تمّ اعتبار الشعر العربي على الدَّوَامِ، مُستودع هذه الثّقافة وتاريخها، أي الأثر الذي يبلغ مرتبة تَمْجِيدِ جماعة، وحَقْلِ مُمَارسة وَعْيٍ جماعيّ لا فرديّ، ثم إنّ قصائد أمير الشعراء أحمد شوقي، تكشف تماما عن استمرار هذا التّصوّر العربي للفنّ الشعري»[1]

1. الإيقاع الخارجي: موسيقى الشعر والأصوات.

1.1الوزن:

نهتم في هذا الجزء ببحر قصيدة نهج البردة - موضوع الدراسة - ومعانيه وخصائصه الموسيقية ومدى مرونته مع الأغراض الفنية المختلفة، مع دراسة أعاريضه وأضربه و التغيّرات التي تَعْتَوِرُها.

1.1.1 البحر:

لم يكن أحمد شوقي مضطرا لاختيار بحر قصيدته – نهج البردة - كونه عَارَضَ فيها بردة البوصيري أو نَهَجَ نَهْجَهَا، وعليه كان المعارضُ مُلْزَمًا بالنظم على البحر البسيط وروي الميم المكسور. وهذا الاضطرار والإلزام لا يَعْنِي البتة أنّ شوقي يجهل البحر الملائم للمديح النبويّ إذْ هو الشاعر الفحل المتمرس، العارف بخصائص كل بحر، وما يمكن أن يُنْظَمَ عليه من أغراض.

والبحر البسيط يقع ضمن الدائرة العروضية الأولى التي تُسمى دائرة المختلف وهو بَحْرٌ كثير الرّواج في القديم والحديث، إذ "هو أَحَدُ الأَبْحُرِ الثلاثة التي وردت بكثرة في الشعر العربي.[2] وهذه الأبحر الثلاثة هي الطويل والكامل والبسيط.

2.1.1 الزحاف في نهج البردة:

مَكَّن إحصاء الزحاف في قصيدة نهج البردة من إعطاء ملمح للبيت عام، حيث الأرقام نِسَبٌ مئوية :

(0 100) (0 0 2) (0 52) (0 0 40)
(0 100) (0 0 1) (0 44) (0 0 45)
(س س و) (س و) (س س و) (س و)

يُلاحظُ أن

الأسباب التي تتغير بصفة كبيرة تنتمي إلى التفعيلتين الموجودتين في النصف الأول من كل شطر، أما الأسباب التي تنتمي إلى التفعِيْلة الثالثة من الشطر الأول والثاني فضعيفة جداً وأما أسباب الضرب

والعروض فتغيَرَتْ كليا ولابدَ لهذا التفاوت من دلالات:

جاء الجزء (مستفعلن) الواقع في أول الصدر والعجز متغيرًا بنسبة 40 % و45 % على التوالي وخبنها مستحسن.[3] والكلام نفسه يُقال عن الجزء (فاعلن) الواقع في حشو البيت، وخبنه مستحسن [4]كما جاء الجزء الأخير من الشطر الأول والثاني أي العروض والضرب، متغيرًا كليًا مما أَضْفَى عليه ثباتا ولزوما دفع الأستاذ مصطفى حركات إلى القول إنه: «علامة على نهاية الشطر.» [5] ،أضف إلى ذلك أنّه علامة على أن القصيدة جاءت على عروض البسيط الأولى وَضربِهِ الأول.

أما الجزء الثالث (مستفعلن) الواقع في صدر البيت وعجزه فجاء مُزَاحفا على خِلاَفِ العَادَةِ إذ «الأحسن سلامة (مستفعلن) الواقعة في حشو البسيط من الخبن ولا يستعملها المطبوعون إلاّ كذلك.» [6]، وعلى الرغم من أنَّ التَّغَيُّرَ الذي أصاب الجزء الثالث من قصيدة نهج البردة كان ضئيلا جِدّاً نَجِدُ أبا العلاء المعري-وهو الناقد والشاعر–يَرْفُضُ تغيُّرهذا الجزء البتة يقول: «من كان ذا عقل سيّط فهو كالجزء الثالث من البسيط، أي نقصٍ غَيَّرَهُ مَجَّهُ السَّمْعُ وأنكره.» [7]

ولعل القضية تتضح بالاعتماد على إحصائيات في القصائد التي مطلعها :

يا دار ميّة بالعلياء فالسند (النابغة).

ودع هريرة إن الركب مرتحل(الأعشى).

عيد بأية حال عدت يا عيد (المتنبي).

يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر(المعري).[8]

أمن تذكر جيران بذي سلم (البوصيري).[9]

ريم على القاع بين البان والعلم (شوقي)

النابغة:(0 0 40) (0 51) (0 0 0) (0 100) الأعشى:(0 5 37) (0 50) (0 0 3) (100)

(0 0 40) (0 63) (0 0 1) (0 100) (0 5 41) (0 63) (0 0 5) (0 100)

المتنبي:(0 0 27) (0 53) (0 0 0) (0 100) المعري:(0 0 44) (0 52) (0 0 0) (100)

(0 500) (0 67) (0 0 0) (0 100) (0 0 52) (0 64) (0 0 0) (0 100)

البوصيري:(5100) (0 39) (00 0) (1000) شوقي:(0 0 40) (0 52) (0 0 2) (100)

(0 0 50) (0 46) (0 0 0) (0 100) (0 0 45) (0 44) (0 0 1) (0 100)

(س س و) (س و) (س س و) (س و)

يُلاَحظ أنّ الجزء الثالث (مستفعلن) الواقع في صدر البيت وعجزه، تَغَيَّرَ بنسب ضئيلة كذلك مع الشاعرين الجاهلين: النابغة والأعشى، وبقى سالما مع المتبني والمعري والبوصيري.

وتُثِيرُ هذه الملاحظة أكثر من سؤال: لِمَ استساغ النابغة والأعشى خبن هذا الجزء في حين أنّ المتبني والمعري، والبوصيري لم يستسيغوا خبنه؟ ولِم لم ينكره السمع عند أولئك، وأنكره عند هؤلاء؟، وعلى أيّ أساس استساغُوا الخبن في العروض و الضرب (فعِلن) بل وأوجبوه كما استساغوه في (فاعلن) الواقعة في الحشو، وكذا في الجزء الأول (مستفعلن) الواقع في صدر البيت وعجزه؟ ثمَّ لِمَ استساغ شوقي ما استساغه النابغة والأعشى، ولم يترك هذا الجزء سَالِمًا كما فعَل المتبني والمعري والبوصيري؟

إنَّ سلامة هذا الجزء من التغيير عند المتنبي والمعري والبوصيري، وتغيره عند النابغة والأعشى، قد يُعد تَطوُّرًا في الذوْق العربي. وقد لا نَجِدُ تفسيرًا

لتغيير هذا الجزء عند شاعرنا-شوقي-إلاَّ إذَا علمنا أنه كان دائماً مُنْجَذِبا نحو القديم بل والغارق في القدم، الشيء الذي دفع محمد الهادي الطرابلسي إلى القول: «والشاعر(أي شوقي) بذلك ينفرد من بين القدماء والمحدثين، بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم».[10]

.2 القافية:

تعد القافية جزءاً مهما من الوزن الشعري، وركيزة أساسية من ركائز الشعر المختصة به، لهذا وَجَدْنا العرب اهتموا بها قديماً وحديثاً.

وقد تضاربت الأقوال في تعريفها، وخير هذه الأقوال قول الخليل: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية-على هذا المذهب، وهو الصحيح – تكون مرّةً بعض كلمة ومرّة كلمة، ومرّة كلمتين...» [11] والترديد الصوتي الذي يحدث في آخر بيت من أبيات القصيدة ينتج عنه نَوْع من الثبات لا بُدَّ لأذن السامع أنْ تتنَبَّه له وتستمعَ به. فتصبحُ القافية «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 يُسَمّى الوزن.» [12]

هذا الترديد الصوتي قد يكون عَفْوِيّاً كما قَدْ يكون قَصْدِيّاً وفيه من التواطئ ما فيه وللكشف عن سر هذا الطرب الذي يُصيب الملتقي بعدما يُثير انتباهه [13]،لا بُدَّ من مَعْرِفَةِ الخصائص الصوتية لمقاطع القافية، وللمقطع الذي قبل الروي خاص ،وذلك بمعرفة الشائع منه من حيث الشدة، والاحتكاك، والجهر والهمس، والتفخيم، والترقيق.

1.2.1 الشدة والانفجار:

نأخذ مثالا لورود المقطع الذي قبل الروي صامتا شديدا؛ فالدال تواتر 18عشر مرة، منها 14مرة بالفتح، ومرّة واحدة بالكسر، وثلاث مرات بالضّم، أمّا القاف: فتواترت 5مرات؛ مرتين بالفتح، ومرتين بالكسر، ومرّة واحدة بالضّم، وأمّا الهمزة فوردت مرتين فقط بالفتح ومرّة وبالكسر.

اختلف النّاس في مخرج الهمزة، فمن قائل: إنها مجهورة، ومن يقول: بل إنها مهموسة ورأي ثالث يقول إنها: «صوت حنجري انفجاري لا بالمهموس ولا بالمجهور [و] هو الرأيُ الراجِحُ إذْ إن وَضْعَ الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يَسْمَحُ بالقولِ بِوُجودِ ما

مخطوبةٌ- منذ كان الناس- خاطِبة ❊ من أوّل الدّهر لم تُزمِل، ولَمْ تَئِمِ

رَضِيَّةٌ نَفْسُهُ، لا تَشْتَكي سَأَماً ❊ وما مع الحُبّ إنْ أخْلَصْتَ من سَأَمِ

يُسَمَّى بالهمس.» [14]، وردت الهمزة في البردة مرتين فقط، في قوله:

الأولى (تَئِمُ) بالكسر، والثانية (سأم) بالفتح لأنَّ «الهمزة في اللغة العربية من أشق الحروف وأعسرها حين النطق لأنَّ مخرجَها فتحة المزمار، ويُحِسُّ المرءُ حين ينطق بها كأنه يَخْتَنِق وقد عرف القدماء لها هذه الصفة، وأَحَسُّوا بها، فشاع بينهم مِن أجْلِ هذا التخلص من الهمزة بجعلها حَرْفَ مَدٍّ حينا، وسُقُوطِها من الكلام حينا آخر.» [15]

ولم ترد مضمومة، لثقلها ولثقل الضمة، وعدم تماشيها مع سياق نهج البردة العام، ولشدة حساسية هذا المقطع بالنسبة لشوقي - الشاعر- في هذا الموضع بالذات.

وجاءت الهمزة مكسورة في قوله: (تَئِمُ)، والكسرة «تُعطي نبرة الحزن، وسَجِيَّة الألم وجَهْشَةَ الشجن...»،[16] وهذه المعاني تتناسب مع سياق الأبيات السابقة لهذا البيت، والتي تتلوه، حيثُ النفس منكسرة، متألمة، حزينة، على ما فاتها من خير وما قدمت مِن إساءة وتقصير...، كما جاءت مفتوحة في قوله: (سَأمِ) حَيْثُ يُطلق «علماء الأصوات على صوت

الفتحة اسم: "صوت العلة المتَّسع."»[17]؛ فاتساع الفتحة في قوله (سَأَمِ) يتماشى مع رحابة نفسه صلى الله عليه وسلم الرضِية، العَلِيَّة، والتي لا تشتكي سأما، ولا تَفْتُرُ ذِكْراً.

2.2.1الاحتكاك:

تراوحَ تواتر المقطع الذي قبل الرَّوِي، صامِتا احتكاكيا؛ فوردت السين مثلا 18عشر مرة، منها 8مرات مفتوحا، و7مرات مكسورا، و3مرات مضموما. والهاء تواترت 11مرة: منها 4مرات ورد مفتوحا، و5مرات مكسورا، ومرّتين مضموما، كما وردت الصاد عشر مرات منها 5مرات بالفتح، و4مرات بالكسر، ومرّةً واحدة بالضمّ.

3.2.1 الهمس:

تراوح تواتر المقطع الذي قبل الروي صَامِتاً مهموساً، سنأخذ ثلاثا من أكثرها ورودا: السين أولا ب 12مرّة، 8منها مفتوحا، و7مرات مكسورا، و3مرات مضموما. والهاء ثانيا بـ11مرّة، منها 4مرات مفتوحا، و5مرات مكسورا، ومضموما مرّتين. وثالثا الصاد: ب10مراتٍ منها 5مرات مفتوحا، وبالكسر 4مرات، وبالضمّ مرة واحدة.

4.2.1 الجهر:

تراوح تواتر المقطع الذي قبل الروي صامتا مجهوراً، وكان أكثرها وُرُوْدًا الراء حيث تكرّرَ 20مرّة، جاء مفتوحا 11مرّة، ومكسورا 6مرات، ومضموما 3مرات. أمّا اللام فتواتر 19مرة، منها 13مرّة مفتوحا، و4مرات مكسورا، ومرّتين مضموما. وأمّا الدال فتواتر 18عشر مرّة، مفتوحا 14مرة، ومكسورا مرّة واحدة، ومضموما ثلاث مرات. في حين تواتر وُرُود الميم 15مرة، 14مرة مفتوحا، ومرّة واحدة مكسورا، ولم يرد مضموما.

5.2.1 التفخيم والترقيق:

تراوح تواتر المقطع الذي قبل الروي، صوتا فخماً أو صوتا مرققا فقد ورد **اللام** أولا ب 20مرة، و19 منها مفخما، ومرّة واحدة مُرَقَّقًا. أمّا **الراء فتكرّر 20**مرّة كذلك، 14مرة بالتّفخيم، وست مرات بالترقيق. وأمّا **الصاد** فتكرّر عشر مرات كلّها مُفَخَّمَة.

يُلاحظ من هذه التكرارات تنوع المقاطع الصوتية الواردة قبل الروي، من شديدة واحتكاكية ومهموسة، ومجهورة، ومفخمة ومنفتحة، وهو أمر طبيعي، وتفاوُتُها في الصّفة الواحدة أمر له دلالاتُهُ، أضف إلى ذلك أنّ بعض الصفتين المتقابلتين تواترت وبعضها ورد ضعيفاً، وبعضها الأخر كان وروده هزيلاً جِدّاً.

ولنأخذ أمثلة على ذلك من صفتي الهمس والجهر للتأكد من هذه الفروق علّنا نَصِلُ إلى نِسَبٍ تقريبية لشيوع الأصوات العربية.

غلبت مجموع الأصوات المجهورة على مجموع الأصوات المهموسة، والسبب في ذلك يعود إلى كون هذه الأخيرة «تحتاج للنطق بها إلى قَدْرٍ أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مُجهدة للتنفس، ولحسن الحظ نراها قليلة، لشيوع الكلام لأنَّ خُمْسَ الكلام يتكون عَادَةً من أحرف مهموسةٍ.»[18]

وهذا لا يعني أنَّ الأصوات المهموسة وردت قليلة مطلقا، إذ أن بعضها اقترب عدد تواتره من عدد تواتر المجهورة، فالسين تواترت 18مرة، والهاء11 م، والصاد 10م، والحاء 9مرات والكاف 6م، أما الراء: 20م، واللام 19م، والدال 18م، والميم 15م، والنون 9م.

وبالمقابلة مع بعض النسب التقريبية لشيوع الحروف في القرآن الكريم و التي توصل إليها إبراهيم أنيس نجد في كل « أَلْفٍ من الحروف ترد: اللام 127مرة، و الميم 124م، والنون 112م...والهاء 56

والباء 43م، والكاف 41م،...الراء 38م، وكل من السين والدال 20م....، والحاء 15م...، والصاد 8م...»[19]

نجد تَقَارُبًا بين هذه النسب وتلك مما يؤيد فكرة الشيوع التقريبية عند إبراهيم أنيس وعليه فمن الضروري الاستعانة بإحصاء المدونات العربية لتدقيق هذه الرؤية، لِرَبْطِها-أي فكرة الشيوع التقريبية - بمدى اتفاقها مع طبيعة التجربة عند الناظم أو الناثر.

ومن بين الأمور التي شَدَّتْ وُرُود صوت (الباء) الشديد المجهور مرة واحدة مكسورًا إذْ هو صوت مَأْلُوفٌ في العربية بالنظر إلى تردده ثلاثا وأربعين مرة في كل ألفٍ من الحروف، وهذا راجعٌ -حسب ما أرى - إلى عدم اتفاقه مع طبيعة التجربة الشعرية، إذْ ليس المقامُ مَقَامَ انفعالٍ و ثورة، أما صوائت هذا المقطع- أي صوائت المقطع قبل الرّوى- فجاءت متفاوتة كذلك إذْ غَلَبَ في الاستعمال الفتح فالكسر ثُمَّ الضم، وأرى أنّ هذا التفاوت مرجعه تناسب الصائت مع طبيعة التجربة الشعرية أو عدمه« فإذَا كانت الضمة تُعْطِي الفخامة، والفتحة تُعَطِي الاستعلاء فإن الكسرة تُعْطِي نبرة الحزن، وسحبة الألم...» [20]

أمّا دلالة الضمة على الفخامة فنأخذ مثلا قوله:

وَيُمْطِرُونَ، فَمَا بِالأَرْضِ مِنْ مَحْلٍ ❊ وَلاَ بِمَنْ بَاتَ فَوْقَ الأَرْضِ من عُدُمِ

إذِ المقام مقام فَخْرٍ وزَهْوٍ في وَصْفِ كرم القَوْمِ وجُودهم العميم الذي يُشْبِه المطر الغزير الذي يَعُمُّ الأرضَ والأرجَاء. وقد خلت القصيدة من العيوب وهي خِصّيْصَة أخرى تدل على أَصَالَةِ شوقي ومحافظته في اتِّبَاع سنن العرب في نظمهم.

2. الإيقاع الداخلي: موسيقى الأصوات المجتمعة وإيحاؤها بالمعنى

1.2 السجع:

قَسَّمَ البديعيون السجع والفواصل أقسامًا ثلاثة: «متوازٍ، ومطرف{ومتوازن} وأشرفها المتوازي وهو أنْ تتفق الكلمات في الوزن وحروف السَّجَعْ(...) والمطرّف أن يتفقا في حروف السجع لا في الوزن(...) والمتوازن أن يُرَاعى في مقاطع الكلام الوزن فقط»[21]؛ شكل السجع بأقسامه الثلاثة في قصيدة شوقي ظاهرة صوتية بلاغية، توزعَت عبر أبيات القصيدة جميعها، فانتظمت كالحِلْية على صدرها. هذه الظاهرة «لازمت الكلام العربي منذ أقدم العصور، فلا تَخلُو منه الأمثال والألغاز والأقوال المأثورة، والقصص البطولية، وتجده حاضرًا في الشعر والنثر حَضُورًا مكتفا.» [22] رأى القدامى خطر السجع وأهميته إذا أحسنَ الناظم أو الناثر استغلاله وإلا كان كاللآلئ التي لم ينتظمها عِقْد، فتغدو نافرة، مُسْتَكْرَهة على الرغم من نفاستها وهي مفردة.

وقد أدرك الجاحظ أهمية السجع، إذَا كان المعنى هو الذي طلبه واستدعاه و سَاقَ قِصَّةً تؤيد ما ذهب إليه يقول: «لذلك أنكر الأعرابي –حيث شكا إلى عامل الماء – بقوله: «حَلأْتَ رِكَابِي، وشَقَقْتَ ثِيَابْي ، وضَرَبْتَ صِحابِي » فقال له العامل: وسَجْعٌ أيضًا، إنْكَارَ العامل السَّجْعَ، حتى قال : فكيف أقول؟ وذلك أَنَّه لَمْ يَعْلَم أَصْلَح لِمَا أراد من هذه الألفاظ ولم يراه بالسَّجْعِ مُخِلاً بِمَعْنَى ...» [23]

1.1.2 المطرف:

وهو أن تتفق الكلمتان في حروف السجع لا في الوزن كما سبق. وفيما يلي بعض استعمالاته في نهج

البردة، أين اتفقت كلمات القرائن في الروي واختلفت في الوزن:

والأرض مَملُوءَةٌ جَوْرًا، مُسَخَّرَةٌ ⁂ لِكُلِّ طَاغِيَةٍ في الخَلْقِ مُحْتَكِمِ

مَملوءَة/ مُسخَّرَة: م ص م+م ص ص+م ص م/م ص+م ص م+م ص+مص م

جعل شوقي البنية الأساسية أحادية متمثلة في المسند إليه (الأرض)، أما المسند فجملة اسمية تُقَابِل كلّ كلمة أختَها في الروي دون الوزن.

يُعَذِّبَانِ عِبَادَ اللهِ في شُبَهٍ ⁂ وَيَذْبَحَانِ كَمَا ضَحَّيْتَ بِالغَنَمِ

يُعَذِّبَانِ/يَذْبَحَانِ: م ص+م ص م+م ص ص+م ص ص م/م ص م+م ص+م ص صم.

اختلفت الكلمتان في الوزن، واتفقتا في الروي الذي ورد في شكل مقطع من النوع الرابع، أيْ مَقْطَع مُغْرَقٍ في الطول مغلق بصامت واحد، وهذا الاتفاق قلل مِن حِدّة النفور والتوتر التي أحدثها اختلاف الكلمتين

هل أبصروا الأثر الوضّاءَ، أم سَمِعوا ⁂ هُمُ مِنَ التَّسابيحِ وَالقُرآنِ من أمَمِ

أبصروا/ سَمِعوا: م ص م+م ص م+م ص ص// م ص+م ص+م ص ص.

في الوزن.

اختلفت الكلمتان في الوزن، إذْ تشكلت بنية الكلمتين من ثلاثة مقَاطع، بنية الأولى منهما تكونت من مقطع من النوع الثالث ومقطع من النوع الأول والمقطع الثالث من النوع الثاني أما بنية الثانية فتكونت من مقطعين من النوع الأول ومقطع من النوع الثاني.

والاتفاق في المقطع الأخير عامل مهم في تقريب البنيتين وإعطائهما شحنة قويةً تُضْفِي على المَعْنى العام جَمَالاً وبهَاءً و تزيد من شدّ القارئ أو السامع، بالإضافة إلى الأدوات اللّغوية المستعملة في هذا البيت: حيث سُبِقَتْ الأولى (أبصروا) بحرف الاستفهام (هل) والثانية بحرف العطف (أم).

اختلفت الكلمتان في الوزن، وتحديدًا في المقطع الأول مِنْهُ فقط، و اتفقتا في المقطع الثاني والثالث الشيء الذي قَرَّبَ الكلمتين وَزْنًا، والحقيقة أن الاختلاف في الوزن قد يُشير – بشيء من التجوُّز- إلى الفرق بين الأقوال والأفعال، إذْ لا فائدة من العلم بلا عمل، وأما الاتفاق فيشير إلى ضرورة الموازنة بين العلم والعمل حتى يتحقق الهدف المنشود.

اتفقت الكلمتان في القافية، واختلفتا في الوزن، ونَتَجَ عن هذا الاختلاف شيء من التوتر سرعان مَا

مَا ضَارَعَتْهَا بَيَانًا عِنْدَ مُلْتَأَمٍ ⁂ وَلا حَكَتْهَا قَضَاءً عِنْدَ مُخْتَصَمِ

ضَارَعَتْهَا/حَكَتْهَا: م ص ص+م ص م+م ص ص+م ص م/م ص+م ص م+م ص صص.

ما	ضَارَعَتْهَا	بَيَانًا	عِنْدَ	مُلْتَأَمٍ
لا	حَكَتْهَا	قَضَاءً	عِنْدَ	مُخْتَصَمِ

زَالَ، ليستسلم لهذا التوازن والتوازي الذي أشبه السجع المرصع وإليك مخطط هذه البنية:

فلولا هذا التطريف (ضَارَعَتْهَا/ حَكَتْهَا) وهذا التوازن (بَيَانًا/ قَضَاءً) لحصل السجع المرصع وهو نوع من السجع المتوازي، ومع ذلك فقد حقق هذا الاختلاف عدولاً إيقاعيا أيقض السامع، و كان صلة متينة بين المرسِل والمرسَلِ إليه.

2.1.2 المتوازن:

إذاَ كان التطريف اتفاق الكلمتين في حروف السجع لا في الوزن، فإنَّ المتوازن على العكس من ذلك، أيْ أنْ يُرَاعَى في مقاطع الكلام الوزن فقط. وفيما يلي بعض استعمالاته في النهج:

اتفقت الكلمتان في الوزن واختلفتا في الروي، بعدما رأينا في التطريف الاتفاق في الروي والاختلاف في الوزن، وهذا الانتقال من نوع إلى نوع آخر في البيت الواحد أحيانًا، يُحْدِثُ هَزَّةً في النفس، التي

كَمْ شَيَّدَ المُصْلِحُونَ العَامِلِينَ بِهَا ⁂ في الشَّرْقِ والغَرْبِ مُلْكًا بَاذِخَ العِظَمِ

مُصْلِحُون/عَامِلُونَ: م ص م+م ص م+م ص ص// م ص ص+م ص+م ص م.

اطمأنت إلى نَمَطٍ رتيب، فيبعث فيها نشاطًا بعد خُمولٍ، وانتباهاً بعد غَفْلَة.

الثَّلاثَةُ بِأَجْفَانٍ يَبَا سَقَمٌ ❊ وَلِلمَنِيَّةِ أَسْبَابٌ من السَّقَمِ
أَجْفَان/أَسْبَاب: م ص م-م ص ص م// م ص م-م ص ص م

اختلفت الكلمتان في الروي، واتفقتا في الوزن، ووافق هذا الاتفاق، وُجُود علاقة بين الكلمتين: إذِ الأجفان سبب من أسباب الموت. ولو لجأنَا إلى وسيلة أخرى مكان السجع المتوازن لفسد المعنى، ولَجَاءَ غَثًّا مُسْتَكْرَهًا، فقد تدرج بنا الشاعر في علاقة منطقية، صنع هو مُقَدِمَتهَا وتَرَك لنا تركيب النتيجة، الأمر الذي جعل من «الألفاظ في بناء الجملة والجملة في سياق الفقرة تبدو نشطة تخترقك وتُحَاورُك...» [24]

بِيضُ الوُجُوهِ، وَوَجْهُ الدَّهْرِ ذُو حَلَكٍ ❊ شُمُّ الأُنُوفِ، وَأَنْفُ الحَادِثَاتِ حَمِي
وُجُوه/أُنُوف: م ص+م ص ص م// م ص+م ص ص م.
وَجْه/أَنْف: م ص م م// م ص م م.

وهذا التركيب أجمل من التراكيب السابقة له، فالبنية الأساسية ثنائية، والفرعية كذلك، كما أن كُلَّ بنية تحقق بها تجانس وتناسق بين عناصرها.

3.1.2 المتوازي:

وهو أشرف أقسام السجع الثلاثة كما ذكر ذلك الزركشي في نصه السابق. ولَعَلَّ مَرْجِع هذا الشرف يعود إلى اتفاق كلمات القرائن وزنًا وقافيةً، وهذا الاتفاق يُقلل من شِدة التوتر ويحقق الانسجام والتجانس، أضف إلى ذلك، مقدرة الشاعر أو الناثر الفنية والإبداعية في التوليف بين الألفاظ المختلفة. ومن أمثلته في قصيدة شوقي:

جَحَدْتُهَا وَكَتَمْتُ السَّهْمَ فِي كَبِدِي ❊ جُرحُ الأَحِبَّةِ عِنْدِي غَيْرُ ذِي أَلَمِ
جَحَدْتُ/كَتَمْتُ: م ص+م ص م م// م ص+م ص م م.

اتفقت مقاطع الكلمتان وزنًا وقافية، فتحقق بذلك التعادل الصوتي، الذي خَلَقَ الانسجام والتناسق وقلل من حِدَّة التوتر والنفور.

مَنْ المُؤَانِسُ بَاتَ بِالرَّبْعِ وَقْدُ ❊ اللاعِبَاتُ بِرَوْحِهِ السَّافِحَاتُ دَمِي
لاعِبَاتُ/سَافِحَاتُ: م ص ص-م ص-م ص ص م/م ص ص ص-م ص-م ص ص م.

تعادلت الكلمتان في الوزن والقافية، وهذا التعادل في الشطر الثاني خلف تَجَانُسًا وانْسِجَامًا مع الشطر الأول، فعند رُؤيته لصاحبة القَوَامِ الممشوق، وهي تميس في مشيتها وتتهيَّل يَذهب لُبُّه ويُصِيبُه الطَّرَب، ثم لا تلبث أن تُدْمِي قَلبَهُ بالسهام التي رُكِبَت في الحواجب.

مَنْ أَنْبَتَ الغُصْنَ مِن صَفْصَامَةٍ ذَكَرٍ ❊ وَأَخْرَجَ الرِيم مِنْ ضِرْغَامَةٍ قَرِمِ
صَفْصَامَه/ضِرْغَامَه: م ص م+م ص ص+م ص م/م ص م+ م ص ص+ م ص م.

تعادلت الكلمتان في الوزن والمقطع الأخير، بالإضافة إلى التماثل الذي أحدثه تشابه الكلمتين في بعض الصوامت والصوائت، أضف إلى ذلك سَجْعًا متوازيا حقق به شِبْهَ توازن بين شَطْرَيْ البيت أَنْبَتْ/أَخْرَجْ: م ص م + م ص م// م ص م +م ص م.

الزَّاجِرُ العَذْبُ فِي عِلْمٍ وَفِي أَدَبٍ ❊ النَّاصِرُ النَّدْبُ فِي حَرْبٍ وَفِي سَلَمِ
زَاجِرُ/نَاصِرُ: م ص ص+ م ص م// م ص ص+ م ص م.
عَذْبُ/نَدْب: م ص م م// م ص م م.

وهذا وجه من أوجه السجع الشريفة، والمراتب العلية، إذ تكون: «ألفاظ الجزئين المُزْدوجَين مسجوعة، فيكون الكلام سَجْعًا في سَجَعٍ.» [25]

وحقق شوقي في هذا البيت ازدواجًا آخر كانت الفاصلتان فيه على زِنَةٍ واحدة، واختلفت القوافي فأنتج تعاد لا وتوازنا.

عِلْمْ/ حَرَبْ: م ص م م// م ص م م.

أَدَبْ/ سَلَم: م ص+ م ص م// م ص+ م ص م.

2.2 التجنيس:

يُعَدُّ فن الجناس من أهم أبواب البديع، وقد عَرَّفَهُ ابن المعتز بقوله: «أنْ تجيء الكلمة تُجَانِس أُخْرَى في بيت شِعْرٍ وكلام، ومجانستها لها أنْ تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعيّ كتاب الأجناس علها.»[26]

إنَّ مُعالَجة فن الجناس في قصيدة البردة ستكون أكثر رَحَابَة وذلك بتطبيق إحدى نظريات الصوتيات الوظيفية – وهي فرع من فروع اللّسانيات تهتم بوظائف الأصوات في اللّغة- وهي نظرية الفونيم (Phonème).

أو ما يُسَمَّى بنظرية الوحدة الصوتية على فنّ الجناس قَصْدَ إعادة بَعْثِهِ-أي فن الجناس - واستثماره بطريقة حديثة قد تُعْطِي له نَفسًا جديدًا، وآفَاقًا أَرْحَب.

وتشتمل معالجتنا له على استخراج «الفونيمات التي تستخدمها تلك اللّغة في التفرقة في المعنى وذلك بمقارنة ثنائيات من الكلمات التي إذَا استبدلت فونيما واحدا منها بأخرى تغير معنى الكلمة. وهذه الثنائيات هي ما يُعْرَف بالأزواج الدنيا (Paires minimales). وتجدر الإشارة إلى أنَّ التجنيس بأنواعه المختلفة يلفت انتباه المُرْسَلِ إليهم، و يحدث في نفوسهم مَيْلاً وإصْغَاءً - إنْ أُحْسِنَ استغلاله وتوظيفه- من شأنه أنْ يحقق صِلَةً متينة بين المُرْسِل و المُرْسَل إليه ويصير بذلك مُولِدًا من مولدات الوظيفة الانتباهية، والتي تَحْرِصُ على إبْقَاءِ التواصل بين طرفيْ الجهاز.[27]

وقد تَنَبَّهَ إلى ذلك - من قَبْلُ- الإمام السيوطي فقال: « الجناس هو تشابه اللّفظين في اللّفظ. قال صاحب كنز البراعة: وفائدته الميل إلى الإصغاء إليه، فإنَّ مناسبة الألفاظ تحدثُ مَيْلاً وإصغاءً إليها لأنَّ اللّفظ المشترك إذَا حُمِلَ على معنىً ثم جاء والمُرَادُ به آخر كَانَ للنفس تَشَوُّقٌ إليه.»[28] تعددت أقسام الجناس، لكنّه بصورة عامة ينقسم قسمين.

1.2.2 تكرار أصول الدال وأصول المدلول (الجناس التام):

الجناس التام هو اتفاق اللّفظين المتجانسين في أمور أربعة هي الأصوات، وشكلها، وعددها وترتيبها، وهذا الاتفاق في الشروط الأربعة هو في الحقيقة أَمْرُهُ شكليّ، إذِ النكتة من وراء توظيفه هي حُسْنُ الإفادة، وجلب الانتباه، والميل، والإصغاء، وسنرى فيما يلي ما إذَا وُفقَّ شوقي في استثمار هذه الوسيلة الصوتية في قصيدته أم لا؟

2.2.2 الربط بين المحسوس وغير المحسوس:

أَتَيْتَ وَالنَّاسُ فَوْضَى لاَ تَمُرُّ بِهِمْ ⁂ إِلاَّ عَلَى صَنَمٍ قَدْ هَامَ فِي صَنَمِ

اتفقت الكلمتان (صنم، صنم) وتحققت الشروط الأربعة، واختلفتا في الدلالة، إذِ اسْتَعَارَ في الأولى كلمة الصنم للدلالة على المشركين عامة ومشركي مكة بخاصة، أما الثانية فكانت الصنم الحقيقي المحسوس الذي كانت الكفار تعبده، وتتقرب بالذبائحِ والقُرْبَى إليه فكانوا بذلك أَصْنَامًا لأنهم عَطَّلُوا عقولهم وقلوبهم، فأصبحوا كالأنعام بل هم أضل...

فكان لهذا الجناس-على روعته - دورًا عضويا، وذا خصائص فنية ذاتية ومثله قوله:

بَدْرٌ تَطَلَّعَ فِي بَدْرٍ فَغَرَّثْهُ ⁂ كَغَرَّةِ النَّصْرِ تَجْلُوْ دَاجِيَ الظُّلَمِ

3.2.2 الربط بين المحسوس والمحسوس: ومن بديع الافتنان قول شوقي:

رَمَى القَضَاءُ بِعَيْنَيْ جُؤْذَرٍ أَسَداً ⁂ يَا سَاكِنَ القَاعِ، أَدْرِكْ سَاكِنَ الأَجَمِ

والجناس هنا بين (ساكن القاع) و(ساكن الأَجم) وهو جناس تام مضاف، فلو تكررت (ساكن) دون إضافةٍ لم يُعَدّ تجنيسًا، ولكن أضيف الأول إلى قاع الأرْض وهو الأرض السهلة المطمئنة، في حين أُضِيفَ الثاني إلى الأجم: جمع أجمة: وهي الشجر المُلْتَف، هذا هو الظاهر.

وَلَعَلَّ براعة الجناس هنا تكمن في قلب الصورة المعتادة، وتغيير قوانين الطبيعة ونواميسها وَمِنْ ثَمَّ قلب الربط بين المحسوس والمحسوس إلى ربط بين المعنوي والمعنوي، فيتحول ساكن الأجم وهو الأسد - ويُقْصَدُ به الصب - إلى جريح يَسْتَنْجِدُ بالطبيب الجارح وهو الجؤدر- أي المحبوبة - أو يَسْتَغِيثُ بالمقتول للقاتل.

وكلمة (ساكن) تحمل من معاني السكون، والاستقرار والوداعة، أَخَذَت مَنْحًى آخر حينما أضيفت إلى (القاع - الأجم) على التوالي، فغدا هدوء الظبيّ وضَعْفهُ ولُيُونَته تأسر الأسد وتَسْتَعْبِدُهُ، ويصير هدوء الأسد- بعد قوته و رعونته- هُدُوءَ المستسلم المستكين.

4.2.2 تكرار أصول الدال دون المدلول (الجناس الناقص):

سنستفيد في هذا القسم من مبدأ الأزواج الدنيا وذلك بتطبيقه على الجناس - كما سبق ذكره- لتحديد الفونيمات المختلفة وبالتالي تحديد الدلالات المختلفة.

3.2 الجناس اللاحق:

نهتم بالأزواج الدنيا حيث التباين في الدلالة، والتباعد في الوحدات الصوتية في المخرج.

1.3.2 الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الأوّل:

تَخَطَّفَتْ مُهَجَ الطَّاغِينَ مِنْ عَرَبٍ ❊ وطَيَّرَتْ أَنْفُسَ البَاغِينَ مِنْ عَجَمِ

اختلفت الوحدتان الصوتيان (طَاغِينَ، باغين) في المخرج، حيث الطاء أسناني لثوي، في حين أن الباء شفوي، وأدى هذا الاختلاف إلى اختلاف في الدلالة، لأّن الطغيان في البيت هو ظُلْمُ ذوي القُرْبَى أَمَّا البغي فهو ظلم أقوام آخرين من العجم.

2.3.2 الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الوسط: يقول شوقي:

وَالخَلْقُ يَفْتِكُ أَقْوَاهُمْ بِأَضْعَفِهِم ❊ كَاللَّيْثِ بِالبَهْمِ أو كَالحُوتِ بِالبَلَمِ

البَدْرُ دُونَكَ فِي حُسْنٍ وَفِي شَرَفٍ ❊ وَالبَحْرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وفِي كَرَمِ

تباينت الوحدات الصوتية في الثنائيات مخرجًا ودلالة، فالهاء، واللام «بَهْم، بَلَم» مختلفتان: حيث مخرج الهاء الحنجرة، واللام، لثوي، كما اختلفا في الدلالة، إذِ البَهَم: جمع بهمة، وهي ولد الضّأْنِ والمعز والبَلَم: صغار السمك. والباء والحاء في «بَدْر، بَحر» مختلفان في المخرج والدلالة، فالباء شفوي، والحاء حلقي. والمقصود بالبَدْر الحسن والبهاء والشرف، أمَا البحر، فمقصود به كرم نفسه صلى الله عليه وسلم وخيرها العميم.

وعليه يكون تغير تموضع الوحدتين الصوتيتين مرة في الأولى والأخرى في الوسط عَامِلاً مُهِمًّا لجلب الانتباه والإصغاء المُفْضِيَانِ إلى تَشْوِيقِ النفس، وربطها الدائم بالخطاب.

وقد تكون الوحدات الصوتية متفقة، أو متقاربة في المخرج، ومختلفة في الدلالة.

4.2 الجناس المضارع: هو تقارب الوحدات الصوتية في المخرج سواء كان في الأول أو في الوسط أو في الآخر.

1.4.2 التقابل بين الوحدات الصوتية في الأوّل:

أَضَلَّتِ الحِلْمَ مِنْ كَهْلٍ وَ مُخْتَلِمٍ ❊ بِالحَزْمِ وَالعَزْمِ حَاطَ الدِّينَ فِي مِحَنِ

اتفقت الوحدتان الصوتيتان في الثنائية «حزم، عزم» في المخرج، إذْ كُلٌ منهما حَلْقِيُ، واختلفتا في الدلالة، لأنَّ الحزم غير العَزم، ولا يمكن أنْ يكون هناك حزم بدون عزم، ولاَ عَزْم بدون حزم، فإذا عَزَمْتَ فتوكَّل على الله، وهاتان الصفتان اللَّتان مكنتا الخليفة أبا بكر الصديق -رضي الله عنه - من التَّصَدِّي للمرتدين والانتصار عليهم.

2.4.2 التقابل بين الوحدات الصوتية في الوسط:

ومن هذا النوع قول شوقي:

يُرَعْنَ لِـلبَصرِ الشَّامِي، ومِنْ عَجَبٍ ⁂ إِذَا أَشَرْنَ أَسَرْنَ اللَّيْثَ بِالعَنَمِ
سَعْدٌ وَنَحْسٌ، وَمُلْكٌ أَنْتَ مَالِكُهُ ⁂ تُدِيلُ مِنْ نِعَمٍ فِيهِ وَمِنْ نِقَـمِ

جاءت الوحدتَان الصوتيتان في الثنائية (أَشَرْنَ، أَسَرْنَ) متقاربتين في المخرج، حيث الشين غاري والسين أسناني لثوي. يُلاحظ أنَّ شوقي لم يفصل بين كلمتي الثنائية، لأنّ الإشارة -التي تسبق الأسر- أسر، والأَسْرُ متوقف على الإشارة التي تَصْرَعُ الأسد وتأسره إذا أرادت امتلاكْ لُبّهُ وقلبه من غير جهد أو تدبير.

وقصد شوقي على جعل الفعل « يُرَعْنَ» مبينا للمجهول، والفعل « أَشِرْنَ » مبينا للمعلوم فإن كُنَّ لا يَمْلِكْنَ إلاَّ أنْ يَخَفْنَ، فَهُنَّ قادرات على ما هو أَقْوَى مِن الخَوْفِ، أَسْرُ اللُّيُوث بِالعَنَمِ.»[30] ،أما الوحدتان الصوتيتان في الثنائية «نِعَم، نِقَم» فجاءتا متقاربتين في المخرج، فالعين حلقي والقاف حلقومي (لهوي).

على أنّ هذا الجناس كان مباشرًا ومُتَوَقَعًا من مطلع البيت «سعد ونحس» فجاء متواضعًا قليل الأهمية. وعلى الرغم من ذلك نجد مَن يبرر هذا التواضع بقوله: «..فقد وَصَلْنَا إلى البيت السابع والثمانين بَعْدَ المائة فلا بأس أنْ يُجَانِسَ بين (النّعم) و(النقم)، ويستنجد بالصياغة الجاهزة، والقوالب المحفوظة، وطباق الذاكرة، ولأنّ الهدف صار المعنى، وأداء الرّسالة حِيال الشباب والأمة العربية، فلا بأس مِن أنْ يَدْعُوَ للأمّة العربية»[31]

5.2 الجناس المحرف: وهو ما اتفقت كلماته في نوع الصوامت وترتيبها، واختلفت في نوع الصوائت والدلالة.

1.5.3 ما كان الفاصل بين ركنيه حرفًا:

فَاقَ البُدُورَ، وَفَاقَ الأَنْبِيَاءَ، فَكَمْ ⁂ بِالخَلْقِ وَالخُلْقِ مِنْ حُسْنٍ وَمِنْ عِظَمِ

جاءت كلمتا الثنائية «خُلْق، خَلْق» المتجانسان متساويين في عدد الأصوات، متفقين في أنواعها وترتيبها، مختلفين في نوع الصائت الأول، حيث الضمة القصيرة تُقابل الفتحة القصيرة فأدى هذا الاختلاف في الصّائت إلى اختلاف في الدلالة، بل إلى كمال في الصفات إذْ جَمَعَ بين الحُسْنِ في الخَلق والعظمة في الأخلاق.

2.5.3 ما كان الفاصل بين ركنيه لفظين أو أكثر:

وَكَالإِمَامِ إِذَا مَا فَضَّ مُزْدَحَمًا ⁂ بِهَدْيِ مَعٍ فِي مَآقِي القَوْمِ مُزْدَحِمِ

ونجد أنّ «مُزْدَحمًا - بفتح الحاء و تنوين الميم المفتوح- ومُزْدَحِم بكسر الحاء والميم يكونان ثنائية من الكلمات تتفق في كلّ الفونيمات ما عدا حركة المقطع الثالث والرابع من الكلمتين، وأدى هذا التغيير، إلى تغيير في المعنى حيث دَلَّت الكلمة الأولى على تزاحم النّاس، طلبًا لِعِلْمِهِ رضي الله عنه أمّا الثانية فدلت على غزارة الدموع في مآقي العيون من الخشوع والرهبة تأثرا بمواعظه وخُطَبِهِ.

3.5.3 ما كان الفاصل بين ركنيه جُملة:

العَائِرَاتِ بِأَلْبَابِ الرِّجَالِ وَمَا ⁂ أَقْلَلْنَ مِنْ عَثَرَاتِ الدِّينِ فِي الرَّسَمِ

الثنائية في البيت «عَاثِرَات، عثرات» طَرَفَاها متفقان في الصوامت كلّها، وترتيبها وعددها، مختلفان في الصوائت، حيث الفتحة الطويلة في المقطع الأول للكلمة الأولى تُقابل الفتحة القصيرة في مقطع الكلمة الثانية، كما نجد الكسرة القصيرة في المقطع الثاني من الكلمة الأولى، تقابل الفتحة القصيرة في مقطع الكلمة الثانية، وهذا الاختلاف مِن شانه أن يؤدي إلى اختلاف في الدلالة، إذْ إن الفتحة القصيرة في الكلمة الثنائية تُوحِي بسرعة وُقُوعِ الحدث، تلك السرعة التي لا تذهب بِبَهَائِهِنَّ وحسنهنَّ وَوَقَارِهِنَّ في الهيئة والمنظر والشمائل، بل تَزِيدهن فتنة على فتنة، بينما تُوحي حركة المدّ في «العاثرات» بالإرادة والتدبير والإعداد، كما أنَّ طول الفاصل بين كلمتي الثنائية جَاءَ «لِيُمَكِّنَ القارئ من تصور ألباب الرجال وهي الموكولة بالحكمة والرزانة، وفهم حقائق الأمور، وقد سقطت في شرك الإغراء.»[32]

6.3 الجناس المصحف:

هو الإتيان بكلمتين متشابهتين في شكل الحروف، مختلفتين في النقط والدلالة، ويُقال له تجنيس الخط، أو الجرافيم (Graphème)، حيث ترتبط الوحدة الخطية بالوحدة الصوتية، وعليه يكون للوحدة الخطية دلالة فونيمية، أيّ أنّ استبدال وحدة خَطيَّة بأخرى يغير المعنى... يقول شوقي:

يُرْمَيْنَ بِالْبَصَرِ السامي، وَمِنْ عَجَبٍ ⁂ إِذَا أَشَرْنَ أَسَرْنَ اللُّبَّ بِالعَنَمِ

نجد أنَّ اختلاف الوحدتين الخطيتين الذي يَسْتَتْبِعُهُ اختلاف في المعنى إنما يرجع إلى وجود الشين في كلمة (أشرن) وتتميز بوجود ثلاث نقط فوقها، في حين تتميز السّين بعدم وجود نقط فوقها، وعليه يكون وجود النقط في إحدى الوحدات الخطية، وانعدامه في أخرى يُؤدي إلى تغيير في المعنى.

7.3 الجناس المقلوب: هو اختلاف في ترتيب الصوامت، بقلب بعضها أو بقلب الكل.

1.7.3 جناس قلب الكل:

لَوْلَاهُ لَمْ نَرَ لِلدَّوْلَاتِ فِي زَمَنٍ ⁂ مَا طَالَ مِنْ عَمَدٍ أَوْ قَرَّ مِنْ دَعَمِ

أدّى اختلاف ترتيب الوحدات الصوتية في الثنائية «عَمَدَ، دَعَمَ» إلى تغيير المَعْنَى بين الكلمتين: أو قل إلى تكامل مَاديّ وروحي يُمَيِّزُ الدَّولات الراقية، فإذا دَلَّ «عَمدٍ، جمع عمود» على طول البناء وتطور فن العمارة وكل ما هو مادي في الدولة، فإنَّ «دَعَمَ» جاءت كناية عَمَّا يستقيم به نظام المماليك ويرفع به شأن الأمم ويستقر.

2.7.3 جناس قلب البعض:

هو أن تكون بعض الوحدات الصوتية متخالفة في الترتيب، فتتقدم بعضها، أو تتأخر.

خَطَطْتَ للدينِ والدُّنْيَا عُلُومَهُمَا ⁂ يَا قَارِئَ اللَّوْحِ، بَلْ يَا لَامِسَ القَلَمِ

أدت المخالفة في الترتيب في الثنائية الأولى: «دِيْن، دُنْيا» إلى اختلاف في الدلالة، حيث إنَّ العلوم الدنيوية غير العلوم الدينية، ثمّ لا يلبث هذا الاختلاف في التلاشي، حيث إنّ العلوم الدنيوية تمكننا من معرفة عظمة الخالق من خلال اكتشاف النِّعم الموجودة في ذواتنا وفي كلّ ما يحيط بنا.

جَنَّسَ شوقي في قصيدته نهج البردة أَرْبَعًا وعشرين مرة، فكانت أنواعه - الجناس- المختلفة لُحْمَةً مَتِينَةَ فَنِيَ فيها المَعْنَى المقصود، مع الجرس الموسيقى ولو «كان هذا الجناس في يَدٍ غَير صَنَّاع كبير كشوقي لَتَمَزَّقَ، وصَارَ حِلْيَةً وزَرْكَشَةً، وَصَنْعَةً وتَلَاعُبًا

بالألفاظ، ولكنه مع شوقي صار شيئا آخر.» [33]كما أنَّ تَنْوِيع شوقي في استخدامه لأضرب الجناس المختلفة من شأنه أنْ يحقق صِلة مُنَبِّهَةً ومتينة بين المُرسِل والمُرْسَل إليه ولكونِ مناسبة الألفاظ تحدثُ ميلا وإصغاءً إليها.

فصار شوقي «يتصرف بحرية في تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معين، ويصبح هذا التصرف الجديد خاصة أسلوبية قد تأخذ شَكْلاً عَامًّا في عصر من العصور، نتيجة لِجُهْدِ مبدعين متعددين أو يكونَ نتيجة جُهْدٍ فردي لشخصية أدبية فَذَّةٍ تفرض باستعمالها نَمَطًا في الأداء يؤثر فيمن حَوْلَهَا مكانا وزمانًا.»[34]

خاتمة:

يمكن تلخيص نتائج هذه الدراسة في النقاط الآتية:

- أدى انبساط الحركات في عروض البسيط وَضربه إذاَ خُبِبَا إلى طواعيته لظاهرة الإنشاد والإنشاد الديني بخاصة، كما أنَّ كثرة المقاطع أَعْطَتِ التَّمَوُّجَ والانسيابية والإيقاع الذي يُعْطى النَّفْسَ حَالَةً من حَالات السمو والصفاء، بالإضافة إلى استيعابه عَدِيدَ المعاني مع رِقَّةٍ وجَزَالةٍ وبذلك تكون قد تحققت الصلة بين المعاني والأعاريض، فما هو جاد أو حَار، أو جَيَّاش أو صاخب، لا يُؤدي إلا بِنَفسٍ طويل، ولا يُلاَئِمُهُ إلاَّ الأعاريض الطويلة...

- تغير المقياس(مستفعلن) في حشو البيت بِنِسَبٍ ضئيلة في قصيدة شوقي لا يعني الطَّعْنَ في شاعريّته، خاصة إذا علمنا أنَّ المقياس نفسه زُوحِفَ في قصيدة النابغة والأعشى.

وعليه ففاعلية شوقي الشعرية استساغت تغيير هذا الجزء كما استساغته الفاعليّة الشعرية عند النابغة والأعشى.

- الاستعانة بالرؤية الصوتية من خلال نظام المقاطع تزيد الوزن العروضي دقة من خلال التفريق بين أنواع المقاطع من حيث الطول والقصر، ومن حيث الإغلاق والفتح.

- حقق التردد الصوتي (القافية) صِلَةً وتواصلاً بين الباثّ، أو المرسِل والمرسَل إليه فصارت بذلك مُوَلِّدًا من مولداتِ الوظيفة الانتباهية.

- السجع ظاهرة لازمت قصيدة نهج البردة مثلما لازمت الكلام العربي منذ أقدم العصور وذلك راجع لتنوع أقسامه التي تَقْضِي على الرّتابة، وتَحْرِصُ على تغيير الإيقاع من حين إلى آخر مِمَّا يخلقُ صِلاَةٍ تتجدد باستمرار وتَحْرِصُ على خَلْقِ جَوّ مِنَ التواصل بين المرسِل والمرسَل إليه.

- التجنيس بأنواعه المختلفة يلفت انتباه المُرْسَلِ إليهم، و يحدثُ في نفوسهم ميلا وإصغاءً من شَأْنِهِ أنْ يحقق صِلَةً مَتِينَةً بين المرسِل والمرسَل إليه، ويَصِيرُ- التجنيس - بذلك مُوَلِّدًا من مولدات الوظيفة الانتباهية التي تَحْرِصُ على إبقاء التواصل بين طَرَفَيْ الجهاز.

الهوامش والإحالات:

[1] - جمال الدّين بن الشيخ (1996)، الشعريّة العربية، دار توبقال، ص5.

[2] - عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني (1996)، العروض والقوافي. مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة- مصر، ص37.

[3] - موسى الأحمدي نويوات (1994)، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر. الجزائر، ص96.

[4] - المرجع نفسه، ص96.

[5] - مصطفى حركات (1986)، كتاب العروض، القصيدة العربية بين النظريّة والتطبيق، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الرغاية - الجزائر، ص86.

[6] - موسى الأحمدي نويوات، مرجع سابق، ص96.

[7] - مصطفى حركات (دت)، أوزان الشعر، دار الآفاق، الجزائر، ص52.

[8] - مصطفى حركات، كتاب العروض مرجع سابق، ص85-86.

[9] - رابح بوحوش (1993)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص29.

[10] - محمد الهادي الطرابلسي (1978)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسمية، الجمهورية التونسية، ص36.

[11] - ابن رشيق (1981)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص151.

[12] - إبراهيم أنيس (1971)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة – مصر، ص37.

[13] - عبد السلام المسدي (1982)، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، تونس، ص159.

14 - كمال بشر (1975)، علم اللغة العام، دار المعرفة، القاهرة – مصر، ص112.

[15] - إبراهيم أنيس (1982)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر، ص28.

[16] - عبده بدوي (2000)، دراسات في النص الشعري، دار قباء للطباعة، القاهرة - مصر، ص77.

[17] - رمضان عبد التواب (1985)، المدخل إلى علم اللغة ومناهج ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ص94.

[18] - إبراهيم أنيس (1975)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة –مصر، ص32.

[19] - المرجع نفسه، ص36.

[20] - عبده بدوي، مرجع سابق، ص77.

[21] - الزركشي (1980)، البرهان في علوم القرآن، ، بيروت – لبنان، ج75/1.

[22] - عطّاب كمال (1999)، جماليات الأسلوب في مقامات الحريري. مجلة التواصل للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عنابة - الجزائر، العدد 4، 4 جوان، صفحة 115.

[23]- الجاحظ (1998)، االبيان والتبيين، ، مكتبة الخانجي ، القاهرة – مصر، ج288/1.

[24] - عطّاب كمال (1999)، جماليات الأسلوب في مقامات الحريري. مجلة التواصل للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عنابة - الجزائر، العدد 4، 4 جوان، صفحة 119.

[25] - أبو هلال العسكري (1984)، كتاب الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص288.

[26] - ابن المعتز(1967)، كتاب البديع، مكتبة المثنّى، ص25.

[27] - فاطمة محمد محجوب، دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة –مصر، ص29.

[28] - عبد السلام المسدي (1982)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ص159.

[30] - تمّام حسّان (1988)،اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ص19.

[31] - منير سلطان (1986)، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، ص121.

[32] – المرجع نفسه، ص128.

[33] – المرجع نفسه، ص121.

[34] - فاطمة محمد محجوب مرجع سابق، ص106.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس (1975)، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، الطبعة الخامسة.

- إبراهيم أنيس(1971)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

- تمّام حسّان (1998)، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثالثة.

- جمال الدّين بن الشيخ (1996)، الشعريّة العربية، تر: مبارك حنون، محمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

- الجاحظ عثمان عمرو بن بحر(1998)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، الطبعة السابعة.

- رابح بوحوش(1993)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- ابن رشيق أبي عليّ الحسن القيرواني الأزدي (1981)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، الطبعة السابعة،

-رمضان عبد التواب (1985)، المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2.

- الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله (1980)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة.

- السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن(دت)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت – لبنان.

- عبد المنعم خفاجي، طه محمد الزيني (1995)، العروض والقوافي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة.

- عبده بدوي (2000)، دراسات في النص الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة .

- العسكريأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1984)، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصّه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية.

- كمال بشر (1975)، علم اللغة العام، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الرابعة.

- محجوب فاطمة محمد (دت)، دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة.

- محمد الهادي الطرابلسي (1978)، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المطبعة الرسميّة، تونس.

- المسدي عبد السلام (1982)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الثانية.

- مصطفى حركات(دت)، أوزان الشّعر، دار الآفاق، الجزائر.

- مصطفى حركات (1986)، كتاب العروض القصيدة العربية بين النظريّة والتطبيق، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعية، الرغاية – الجزائر.

- ابن المعتز (1967)، كتاب البديع، بغداد – العراق، مكتبة المثنّى،

- منير سلطان (1986)، البديع في شعر شوقي، منشأة المعارف، الإسكندريّة.

موسى الأحمدي نويوات (1994)، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الجزائر.

- عطّاب كمال، (جوان1999)، جماليات الأسلوب في مقامات الحريري، مجلة التّواصل للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، عنابة – الجزائر، العدد4.