تفاعل الوزن العروضي والصوت اللغوي

دراسة أسلوبية في قصيدة "قبسات شعرية في مدح خير البرية"

عبد السلام جغدير

جامعة باجي مختار * عنابة * الجزائر

ملخص

تعالج هذه الدراسة تفاعل البنية الإيقاعية والبنية الصوتية من خلال نموذج صوت الروي وردفه بحثا عن الدلالات الممكنة التي تضمنتها قصيدة الشاعر الجزائري حسن دواس "قبسات شعرية في مدح خير البرية"، وقد ركزنا على البحر الشعري وما دخل على تفعيلاته من زحافات وعلل، وهل كانت الزحافات خادمة لبناء النص الشعري؟ أم هل أنقصت من شعرية الشاعر؟ وكذا الوقوف عند حروف القافية وأسباب اختياراته الدلالية، وعلاقتها بغرض المدح، خاصة إذا كان الممدوح هو الرسول صلى الله عليه وسلم؟

Abstract

This paper deals with the interaction of rhythmic structure and sound structure through the voice of the rhyme model searching for possible signs included in a poem by Algerian poet Hassan Douas, "Poetic glimpses in praise of God's Best Creature". We have focused on the poetic meter and changes and alterations brought to it as to whether they had positive effects on the general structure of poetic text? Or did they have a negative impact on the poetic achievement of the poet? We also consider the poet's choice of rymes and their semantic impact in relation to the sub-genre of Praise, especially when the subject if the Prophet (Prayers ans peace be on him).

مقدمة:

يتقدم الإيقاع[1] في الشعر العربي باعتباره قيمة فنية عالية و عنصرا مهيمنا في بنية[2] القصيدة العربية، فهو ينبني على تفجير اللغة، وجعلها نسقا يتجاوز النمطية المعهودة في الكلام، ويحلّق بالمتلقي في عوالم من الأحاسيس الجارفة التي تضفي عليه نشوة لا ترتضيها اللغة ولكنها ترضخ لجبروت سطوتها ولا يكون في النهاية إلا سلطة العاطفة المنزلقة من قيود العقل على الرغم من أنها لن تفر من العقل إلا إليه لأنه مركزها ولا تكون خارجه[3]، فيكون الإيقاع إذ ذاك همزة وصل بين ثورة الشعر وفيضه وبين سلطة اللغة وقسوتها، فينتج تمازج جميل بين القاعدة والمجاوزة، وبين العقل والعاطفة، وبين الفعل وإرادة الفعل، وفي النهاية بين الوعي واللاوعي، طالما أن الشعر فعل منبعه العواطف والانفعالات، أو الخروج عن العقل ينجز بأدوات لغوية مصدرها العقل أو القوانين اللغوية الصارمة.

من هنا تبادر إلى أذهاننا سؤال غاية في الأهمية هو: كيف تفاعل الشعر -باعتباره تجاوزا- مع اللغة -باعتبارها معيارا-؟ أو لنقل كيف خدمت اللغة الشعر من حيث هو خروج عن سلطة العقل أو هو ثورة؟ وكيف طوّع الشعرُ اللغةَ من حيث هي قانون وسلطة؟

وللإجابة عن التساؤلات السالفة نسلط الضوء على تفاعل الوزن الشعري وما طرأ على تفعيلاته من زحافات وعلل مع البنية الصوتية من خلال حرفا الروي والردف من الناحية اللغوية الأسلوبية في قصيدةٍ مدحية للشاعر الجزائري المعاصر حسن دواس يمدح فيها النبي محمد عليه الصلاة والسلام، ويعدد مناقبه، ويذكر فضله على العالمين.

أولا: الوزن العروضي:

1- الدراسة الآنية:

لم يخرج الشاعر عن الاستعمال العروضي للشعر العربي، وهو بذلك من أشد الملتزمين بقوانين العروض الخليلية التي رأى الشاعر فيها الملاذ الآمن من سطوة الانسلاخ الذي طغى على كل ما هو عربي عموما، والإبداع الأدبي وبخاصة عندما يتعلق الأمر بمدح خير الأنام، ما جعله يسير على نهج القدامى، فاختار لذلك البحر الكامل في نسج الإيقاع الخارجي للقصيدة حيث يقول:

يا سائلي/ جفَت القصيـ/ دة خاطري وتمنعت/ وصلا فطا/ ل جفاؤها

مستفعلن/ متَفاعـلـن/ متَفاعلـن متَفاعلن/ مستفعـلن/ متَفاعـلـن

راودتهـا/ لم أنتبـه/ حتى وجد ته قدَّ من/ دبر وشق رداؤهـا

مستفعلن/ مستفعلن/ مستـفعلن متفاعلـن/ متفاعلن/ متفاعـلـن

وشكوت لل/ أصحاب جف/ وتها فما حنّت لشك/ وى شاعر/ أحشاؤها

متفاعلـن/ مستفعلـن/ متفاعلن مستفعلـن/ مستفعلـن/ مستفعلـن

يستوعب بحر الكامل[4] عادة معاني مختلفة في الخطاب الشعري الواحد ما يجعله صالحا لحالات نفسية عديدة، وشاملا لدفقات شعورية مختلفة لحظة المكاشفة الشعرية[5]؛ والحال هذه في قصيدتنا المختارة "قبسات شعرية في مدح خير البرية" التي جاءت منسوجة على بحر الكامل و"في استخدام الكامل متواصلا مع الذائقة الإيقاعية الميالة بطبعها إلى هذا التشكل الذي له فعله المميز فيها بحكم كثرة تواتره"[6] ما يمنح الشاعر مجالا ملهما ومستوعبا لحالاته وخلجاته يساعده كثرة أضربه، فليس ثمة بحر بمثل سعته[7]، وعلى ذلك وجدنا أن تفعيلته "متَفاعلن" المكررة في المعيار الشعري قد تحولت وتنوعت بهذه الأضرب في مدحية حسن دواس فتحولت التفعيلة "مُتْفاعلنْ" إلى: مستفعلن، ومفعولن، ومتَفاعل، ومفاعلن، وهذا ما منح القصيدة تنوعا موسيقيا أخرجها من رتوب وحدة التفعيلة.

2- الدراسة الزمانية:

يتصل التشكيل الزماني بالإطار الموسيقي للقصيدة وكيفية توزيع التفعيلات في جغرافية النص، وما يمنح النص الشعري تضاريس إيقاعية تكسر رتابة تفعيلة الكامل، وبالتالي فنحن بإزاء الحديث عن الوزن والإيقاع والصورة الموسيقية"[8]التي تتشكل من خلال توزيع التفعيلات وتنويعها بواسطة الزحافات والعلل، وكيفية انتشارها في الخطاب الشعري.

وعند تأمل القبسات الشعرية للنص المدروس نجد الشاعر قد استخدم تفعيلات بحر الكامل حسب الجدول الآتي:

الجدول -1-

التفعيلات	العدد	النسبة
مُتَفاعلن	268	%46.52
مستفعلن	280	%48.61
مفعولن	22	%03.81
متَفاعلْ	05	%0.86
مفاعلن	01	%0.17
المجموع	576	%99.98

يتبين من الجدول -1- أن الشاعر قد استخدم التفعيلة المضمرة[9]" مستفعلن" بنسبة عالية وصلت إلى 48.61 %، كما استعمل التفعيلة الصحيحة "متَفاعلن" بنسبة بلغت 46.52 **%**، وما يتبادر إلى الذهن من توظيف هذه النسب هو سقوط الشاعر في بعض الهنات العروضية كما تسميها "نازك الملائكة"[10]، لأن كثرة الزحافات في القصيدة الواحدة في نظر العروضيين[11] يعد عيبا شعريا أحيانا؛ لكن ورود الإضمار في هذه القصيدة مكّن من بروز الوظيفة الشعرية[12] التي تجسدت في مفارقة عجيبة تكمن في عدم قدرة اللغة على إيفاء الممدوح حقه، وبينت أنه فوق كل وصف، وأن اللغة الشعرية مهما علت فإنها لا ترتقي إلى الإحاطة بجماله وبكماله، وبالتالي فهو يستعلي على الوصف ويفوق المدح بلغة بشرية، وكأنما نحن في أمس الحاجة إلى لغة من نوع آخر تكون في مستوى مقامه الشريف ومكانته الطاهرة حتى تستطيع أن تستوعب كل المعاني والصفات التي يتميز بها خير البرية، ولذلك كل ما قيل وما سيقال في حقه هو قطرة من بحر يعجز الشعراء ببلاغتهم عن إدراكها، ولذلك صرح الشاعر بمعاناته التي سببتها جفوة اللغة واقتصادها وقصورها عن مواكبة مقام الممدوح، الذي ارتقي على كل مدح، وبالتالي فإننا نحتاج إلى لغة غير لغتنا العاجزة كي نحيط بكل سيرته العطرة. يقول الشاعر في مطلع القصيدة:

يا سائلي جفت القصيدة خاطري وتمنعت وصلا فطال جفاؤها
راودتها لم انتبه حتى وجد ته قُدَّ من دبر وشق رداؤها
وشكوت للأصحاب جفوتها فما حنت لشكوى شاعر أحشاؤها

يبين مطلع القصيدة المعاناة الشديدة التي كابدها الشاعر في تعامله مع عالمين مختلفين لمدح خير البرية، إذ إن القصيدة لم تطاوعه واللغة قد هجرته، ولهذا نجده عاجزا ومضطربا في سبيل معرفة الدروب الموصلة إلى عالم الممدوح وذكر صفاته ومكانته بين البشر دون الإنقاص من قدره، ومن ثمة الإحاطة بما اشتملت عليه رسالته الربانية؟

2-1 تفعيلة الضرب:

انقسمت تفعيلة الضرب بين السالمة والمضمرة حيث جاءت حسب التوزيع الآتي: **الجدول -2-**

التفعيلات	العدد	النسبة /100
الصحيحة	45	46.87
المضمرة	25	26.04
المضمرة+المقطوعة	22	22.91
المقطوعة	04	04.16

نستنتج من **الجدول-2-** أن التفعيلات الصحيحة قد فاق نسبة 46%، أقل من التفعيلات المزحوفة والمعلولة ما قد يتبادر إلى الذهن أن الشاعر غير متمكن من ناصية الشعر؛ ولكن المتأمل قصيدته ليجد قدرة عجيبة على محاصرة موضوعه، وما أدراك إذا كان ذلك هو مدح خير البرية، فلا غرابة أن يستعين الشاعر ببحر الكامل لأنه يستوعب غرض المدح أحسن ما يكون، وكذلك لأنه يمنح الشاعر إمكانات إيقاعية وعروضية لكثرة أضربه، ليمنح النص تنويعا موسيقيا على الرغم من أن الكامل يتكون من تفعيلة واحدة مكررة ست مرات.

كما يمكن أن نستنتج جدولا آخر من الجدول السابق: **الجدول-3-**

التفعيلات	العدد	النسبة/100
الصحيحة	45	46.87
المضمرة	47	48.95
المقطوعة	26	27.08

نستنتج من **الجدول -2- والجدول-3-** أن التفعيلات المضمرة أكثر بقليل من التفعيلات السالمة إذ بلغت الأولى نسبة 48.95%، بينما وصلت التفعيلات الصحيحة إلى 46.87%، وفاقت المقطوعة[13] 27%وهي نسبة عالية بالمقارنة مع الزحافات والعلل التي تصيب تفعيلة الكامل؛ لأنه بحر يمتلك أضربا كثيرة، لكن الشاعر لم يستغلها استغلالا وافيا مما سلّم النص إلى نوع من الرتابة الموسيقية في الظاهر على الرغم من إن المقام قد خدمه كثيرا، فالمادح في موقف جلل وأمام شخصية عملاقة لا تحتاج إلى دهاء شعري أو عروضي حتى يقتنع بها المتلقي، ولذلك يمكن القول أن الممدوح هو من رسم هذه اللوحة الشعرية وفرضها على الشاعر، وهذه في الحقيقة قمة الانزياح؛ لأنه عند الشعراء الآخرين ـ وفي مقامات أخرى ـ نجدهم يرفعون من قدر الممدوح، ولكن في هذا النص وجدنا أن الممدوح هو الذي رفع من قدر القصيدة وقائلها معا في مفارقة أسلوبية طريفة.

2-2 تفعيلة العروض:

استعمل الشاعر نوعين من تفعيلات العروض فجاءت إما صحيحة أو مضمرة حسب الجدول التالي: **الجدول -4-**

التفعيلات	العدد	النسبة/100
الصحيحة	58	60.41
المضمرة	38	39.58

نلاحظ من **الجدول-4**-أن الشاعر قد استخدم تفعيلات العروض صحيحة بنسبة عالية بلغت 60.41%، بينما بلغت التفعيلات المضمرة 39.58%، ما يبين القيمة الفنية للشاعر وقدرته على التحكم في إيقاع القصيدة، ومع ذلك وردت التفعيلات المضمرة كثيرة دالة على عدم مواكبة الشاعر لممدوحه، أو لنقل لم يكن في مستواه، أضف إلى ذلك عجز اللغة على تأطير كل الحمولات النفسية، ثم هجرته القدرة الشعرية فلم تسعفه الجوازات الشعرية العروضية في إيفاء الممدوح حقه، فبقي في نفسه شيء عجزت عن حمله الممكنات الموجودة ما دل على عظمة الموقف وجلاله؛ لأن الحديث عن خير البرية يحتاج في الحقيقة إلى معاجم من اللغة، وإلى كل الإيقاعات الموجودة في الشعر العربي حتى نقف على ذكر كل خصاله ومعجزاته وفضله على مملكتي الإنس والجن.

2-3 تفعيلات الحشو :

توزعت تفعيلات الحشو كما يلي: **الجدول -5-**

التفعيلات	العدد	النسبة/100
السالمة	165	42.96
المضمرة	219	57.03

يوضح **الجدول -5-** عدم قدرة الشاعر على إيفاء الممدوح حقه من الثناء والشكر، وذلك على الرغم من إبدائه قدرة لغوية جميلة، وليونة عروضية خلقت تنوعا موسقيا، فحضرت تفعيلة الكامل الصحيحة في الحشو بنسبة 42.96%، إلا أن ذلك لم يشفع للشاعر فطغت التفعيلة المضمرة بنسبة فاقت 57%، وعليه لا يمكن أن نقول بأن الشاعر غير حاذق أو غير ممتلك لناصية الشعر خاصة إذا علمنا أن" نقرة الوزن المنتظمة هي الأساس"[14]، وما يؤكد هذا المذهب هو إقرار علماء العروض "بأنه يندر أن نرى في البيت الواحد من هذا البحر مشتملا على المقياس متَفاعلن وحده سواء بسواء إذ نسبة شيوع مستفعلن مقياسا للبحر الكامل مثله مثل متَفاعلن إن لم تزد عنها"[15]، ولهذا لم يوظف الشاعر تفعيلة بحر الكامل بكل أضربه خدمة للدلالة المنشودة، إذ إن القارئ ليجد نفسه أمام روعتين: روعة مدح الرسول الكريم من جهة، وروعة تعامل الشاعر مع ممدوحه لغويا وعروضيا من جهة أخرى، فجعل جوازات الشعر محمودة وخادمة لبناء النص الشعري والشاعر على حد سواء، وهو أمر لا يتأتّى إلا لمتمكن. يقول في مدحيته:

يـا سـائلي عـن روعـة الـشعر التـي لا ينمحـــي عـــبر الزمـــان ثناؤهـــا
مـا كنـت أعلـم للكـلام طـلاوةً وحـــلاوة مثـــل الـــسماء نقاؤهـــــا
مـا كنـت أعلـم للقـصيد عذوبـة حتـــى سرى بـــين الـــوتين صـــلاؤها
في القـــصائد غيمـــة قـــد تنجـــلي وقـــصيدتي وحـــي الهـــدى أفياؤهـــا

يجيب الشاعر عن سؤال متعلق بحلاوة الشعر الدائمة، وطلاوة الكلام ونقائه المستمر كلما كان الحديث عن الرسول ﷺ وعن سيرته العطرة، فلا تكون القصائد عنه إلا كالأرض البور الجرداء التي أحياها الماء بعد جفاف، إذ أن كل حديث يخلو من ذكر الله ورسوله باطل، فهو كالغيث أينما حل نفع، يكفي أنه كان ملاذ الشاعر لما هجره الشعر وكان معينه حين أنكرته المعاني.

ثانيا: الأصوات:

يعتبر الصوت مادة أولية في تكوين كلام البشر ليعبرون من خلاله على حاجاتهم ورغباتهم إما بصوت مفرد أو بكلمة أو بجملة أو بخطاب، وذلك وفق السياق الذي يكونون فيه، وبالتالي فإن "اللغة تستند إلى أبنية دلالية وأبنية صوتية"[16] تحمل أفكارنا وتعبر عن مشاغلنا وحاجاتنا، واللغة تتشكل من علاقات الحضور وعلاقات الغياب المنتظمة على محوري التأليف والاختيار أثناء عمليتي التخاطب والفهم فتتحقق بهما عملية التواصل مع الغير إذا كان الكلام عاما أو التأثير في المتلقي إذا كان الخطاب أدبيا.

وعلى هذا الأساس سنعالج المستوى الصوتي في المقابسات الدواسية لنحاول استنطاق دلالاتها وترجمة إيحاءاتها، ثم نكشف عنها وسنستعين على ذلك بتقنية الإحصاء الذي سيكشف التوزيع غير العادل للمخزون الصوتي المكون للخطاب و"المحدد بداهة بأنه حروف منظومة وأصوات متقطعة، ومرد ذلك أن مادة الكلمة هي الحروف والحروف أصوات متقطعة على وجه الخصوص، وهو يقود إلى التحديد الاستقرائي المتصاعد من الجزء إلى الكل، لأن الحروف أصوات مفردة إذا أُلفت صارت ألفاظا إذا ضمت المعاني صارت أسماء والأسماء إذا تتابعت صارت كلاما، والكلام إذا ألصق صار أقاويل فتتكامل على هذا النمط مهجة الخطاب"[17] وفق القانون التأليفي للدوال والبعد الاختياري للمدلولات فتمنح دلالات احتمالية تقترب من "الصورة المثالية

الكاملة... في ذهن المتكلم من حيث الدلالة والعناصر المكونة لها في صورتها الأولى"[18]، ولكن لا يمكن الوصول إليها وإلا فقد الخطاب احتماليته وجماله النازع إلى الخلود والكمال، وسنحاول أن نسبر أغوار الصوت وحسن توظيفه رويا في الخطاب الدواسي قبسات شعرية في مدح خير البرية.

1ـ حظ الأصوات من الاستخدام رويا:

لجأ الشاعر إلى استخدام أكثر من روي في قصيدته على الرغم من اعتماده على النمط الشعري التقليدي المعروف، وذلك حتى يتحرر بعض الشيء من قيوده العسيرة، وحتى يتمكن من الإحاطة بما يمكّنه من التعبير عن ممدوحه بيسر ولذلك نجده قد استعمل أصواتا مختلفة من حيث المخرج رويا ويظهر ذلك في الجدول التالي: **الجدول -6-**

مخارج الأصوات	العدد	النسبة/100
أسناني – لثوي	50	52.08
حنجري	29	30.2
شفوي	17	17.7

يظهر من **الجدول –6–** أن الأصوات االمستخدمة رويا قد غلب عليها المخرج الأسناني اللثوي بنسبة عالية وصلت إلى أكثر من 52% تليها الأصوات الخارجة من الحنجرة بنسبة 30% ثم الأصوات الشفوية بنسبة تفوق 17%، والجدول الموالي يبين تواتر الأصوات المستخدمة رويا:

الجدول–7–

الصوت	العدد	النسبة/100
الهمزة	29	30.2
النون	26	27.08
الدال	24	25
الميم	17	17.7

نلاحظ من **الجدول-7-** أن صوت الهمزة قد حضر في المرتبة الأولى بنسبة زادت عن 30% وهو صوت ينتج عن"المزمار نفسه إذ عند النطق بالهمزة تنطبق فتحة المزمار انطباقا تاما فلا تسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجاري"[19] محدثا الهمزة وهي بذلك قد تكون مجهورة وقد تكون مهموسة بحسب ورودها في الكلام، يقول الشاعر:

أنـا مـا تغنـت أحـرفي بجمـيلة وسعـاد مـا هـز الفـؤاد غناؤهـا
لـك يـا رسـول الله كـل قـصائدي مـلء الفـؤاد مـديحها ورثاؤهـا
لـك يـا رسـول الله عطـر مـدائحي ولجاحـديك عواصـفي وهجاؤهـا

حضرت الهمزة رويا مرفوعا للدلالة على التفضيل و الاستعلاء لأنها حرف بناء وتجسيد بل "هي توحي بالحضور والعيانية والوضوح، وذلك بما يثيره من الانتباه في سمع السامع وفي ذهنه، فكانت الهمزة في مقدمة ضمائر المتكلم والمخاطب... ولما كان صوتها يترافق خروجه مع انفراج الفكين عن بعضهما بعض في حركة إلى الأعلى، فإنه يشير إلى البروز ويوحي به، كمن يقف على تكاة، وهذا الموقع الذي تتبوأه في السمع بموحياته البصرية يمنحها فعالية خاصة يجعلها صالحة للتعالي على الآخرين في أفعل التفضيل وللاعتداء عليهم، فكانت من أحرف التعدية"[20]، وما رسول الله ﷺ إلا خير الأنام وأفضلهم، تطيب المجالس بذكر سيرته ويهتدي الخلق بهديه، فلا حاجة للفجر أو الغزل؛ لأنه لا معنى له في مقام يكون الرسول الكريم مركزه، ما دام فضله يتعدى حدود الزمان وحدود المكان والأعراق، ولا يكون ذلك إلا بالرفع من شأنه ومن شأن أتباعه.

كما استخدم الشاعر صوت النون رويا في مواضع كثيرة فاقت نسبتها 27% وهي تقترب كثيرا من نسبة صوت الهمزة، والنون "من الحروف الصامتة، المستقلة المرققة الحركات في النطق، وصوته أسناني لثوي أنفي مجهور، وينطق باعتماد اللسان على أصول الثنايا العليا مع اللثة ويخفض معه الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف، ويشبه صوت النون الحركات في أهم خواصها وهي قوة الوضوح السمعي، فالهواء مع

صوت النون يخرج حرا طليقا مثل الحركات تماما غير أن الهواء مع الحركات يخرج من وسط الفم، ومع النون يخرج من الأنف"[21]، وبالتالي نجد أن النون صوت منطلق يمنح المتكلم فسحة هوائية وسلاسة في انطباق اللسان على اللثة والأسنان، ويسهل معه اندفاع الهواء من الرئتين، ولذلك فقد كان اختيار الشاعر لروي النون مع الهمزة في مقام المدح موفقا وخادما للدلالات المرجوة، كيف لا والحديث عن رسول الله ﷺ وعن معجزاته الكثيرة التي لا يحتويها مصنف ولا يحيط بها إلا نبي، يقول الشاعر:

يا سائلي عن معجزات المصطفى أوَ لم تر الآيات في القرآن
سحرا حوى وبلاغة فالوحي أعـ ظم آية نزلت على إنسان
هو آية قدسية قد جلجلت وشريعة لخلائق الأكوان
سحر وإعجاز ومعجزة فما له بالدنى كمثيله صنوان

دعا الشاعر في هذه الأبيات إلى قراءة القرآن الكريم بتمعن وتدبر لتكتشف معجزات المصطفى عليه الصلاة والسلام، وكان دعاؤه ردا على المشككين، فصرخ مجاهرا ببعض ما جاد به الله على نبيه وعلينا معه بما جاء في الكتاب الكريم من سحر البلاغة وقوة البيان، وكذلك ما شرعه للناس في دستور دنياهم المتفرد، وبالتالي فقد وافق استعمال النون -المجهورة رويا- دلالات البوح والتعظيم والتبجيل، ولذلك فقد جاءت بعض مقاطع القصيدة في أسلوب تعليمي عن صفات النبي و خصاله الربانية التي أراد الشاعر تبليغها للمتلقي من باب التذكير أو من باب التعليم.

ولا يختلف شأن صوت الدال رويا عن شأن الهمزة والنون، إذ وظفه الشاعر بنسبة 25%، والدال "صوت انفجاري مجهور، وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، ويضغط الهواء عند نطقه مدة من الزمن، ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء، فيحدث صوت انفجاري مجهور"[22]، ولهذا فهو يوافق غرض التهليل والتكبير في القصيدة، يقول الشاعر:

الله أكـــبر هـــلّ نـــبراس الهـــدى فاخـــضلت[23] الآفـــاق نـــورا مرشـــدا
وانـساب فـيض مـن سـنا أنـواره وتهـــادت الأكـــوان سرا والمـــدى
وبـدا هلالـه سـاطعا يمحـو الـدجى فتبـــسم الفجـــر المطـــرز إذ بـــدا
وتهلـــل الكـــون الرحيـــب لحلـــه ربـــاه طـــير البـــسيطة غـــردا

استهل الشاعر المقطع السابق بالتهليل والتكبير، فجاء صوت الروي "الدال" مفخما، وزاده الإشباع جهرا وقوة بصوت ألف المد فوافقت عظمة الرسول الكريم، وعظمة رسالته وفضلها على الوجود قاطبة، وكيف كان نوره ساطعا يمحي الظلم ويجلي الظلام، وكيف استقبله الكون الفسيح بأناشيد الفرح والانشراح.

وأما توظيفه لصوت الميم رويا فنجده في مثل قوله:

بعـث الرسـول إلى الأنـام مبـشرا وهـــدى وللخلـــق الكـــريم متمـــما
صـل الـصباح عليـه ثـم زد المـسا إن رمـــت في الـــدارين نـــصرا مغـــنما
أدم الـــصلاة عليـــه تزكـــو نعمـــة يغـــدو فـــؤادك بالمغـــانم مفعـــما
فستنتـشي خلجـات روحـك راحـة وســـترتوي دنيـــاك مـــاء زمـــزما

جمع الرسول عليه الصلاة والسلام حول رسالته الناس جميعا، فوظف لذلك صوت الميم رويا للدلالة على الضم والجمع "وهي من الحروف المرققة الحركات في النطق، وهو صوت شفوي أنفي مجهور، وينطق بانطباق الشفتين انطباقا تاما، فيحبس الهواء حبسا تاما في الفم، ويخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب ما يعتريه من ضغط، ويشبه صوت الميم الحركات في أهم خواصها وهي الوضوح السمعي"[24]، فالميم ينتج إذن من ضم الشفتين العليا والسفلى وذلك ما يحتاج إليه الشاعر في الحديث عن خير الأنام، لأنها ساعدت على الجمع بين الرقة والقوة، وبين التذلل والعظمة، بالتالي فقد حقق صوت الميم ثنائية جمالية حفظت للممدوح مكانته، وجعلت الشاعر يقف متضرعا ومتعجبا من معجزه الرسول عليه الصلاة والسلام.

2- الصوت قبل الروي:

شكل الصوت الوارد قبل الروي ظاهرة أسلوبية في قصيدة قبسات شعرية في مدح خير البرية، فهو يعرف عروضيا بالردف[25] ويكون حرف علة. والملاحظ على القصيدة أنها لم تكن كلها مردوفة، إذ مثّل ما نسبته 57.29% من أبيات القصيدة، واستخدم لذلك ألف المد الطويلة، أو ما أسماه علماء العربية بالحركة الطويلة أو حروف اللين والمد[26]، التي يمكنها أن تمثل" العالم في أبعاد ثلاثة، كما أن لغته مبنية على ثلاث حركات: حركة الفتح: أي التأثير في العالم الخارجي وهو عمل صادر عن الإرادة، ثم حركة الكسر: أي التأثر الذي يحصل للفاعل من طرف العالم الخارجي، ثم الضم: الذي يدل على التجمع والكثرة والدوام والثبات"[27]، فالفتحة إذن أخف من الضمة والضمة أخف من الكسرة، كما تمنح المرسل شحنة عاطفية وطول نفس قبل الوصول إلى الروي الذي جاء مرفوعا رفعة المصطفى ﷺ.

ويمكن أن نلاحظ أن الشاعر قد استعمل الردف بالنسبة المذكورة مجسدا الامتداد والانتشار النسبي للإسلام في العالم، وأن الرسول ﷺ تمكن من تبليغ رسالته بكل عزم وقوة ميزته الإرادة والاندفاع إلى الخير دالا عليه وعاملا به يقول الشاعر:

يـــا ســـائلي إن الرســـول منـــارة	مـــن ومـــضة الأيـــمان شـــد بناؤهـــا
لـــه طلعـــة منهـــا المنـــيرة تـــستحي	صـــنو الربيـــع جلالهـــا وبهـــاؤها
يـــا ســـائلي عـــن حـــالتي مـــاذا أقـــو	ل ومهجتـــي هـــز الحنـــين رجاؤهـــا
جـــسدي بحـــاضرة الجزائـــر حلـــه	والـــروح منـــي بالحجـــاز ثواؤهـــا
فمتـــى أزور مرابعـــا ومعـــالما	طربـــت لطيـــب المجتبـــى أرجاؤهـــا

تجلى في هذا المقطع تضافر الهمزة المضمومة مع ألف المد الطويلة في صناعة موسيقى قوية غذّاها الإشباع بالهاء، فجاءت مشحونة بأنفاس حرى تخرج من الوجدان لتعبر عن حالات الاشتياق العميق والحنين إلى كل ما له صلة بالمصطفى عليه الصلاة والسلام، أين تفاعل الإيقاع والصوت في جمالية أسلوبية مجسدة الرغبة الجامحة لزيارة مرابع الرسول الكريم، في مزاوجة جميلة بين الوطنية والإيمان، فلا فرق عند الشاعر بين حب الوطن وحب الدين، وفي النهاية فقد جسد الشاعر شعار الإسلام:" حب الوطن من الإيمان.

خاتمة:

حقق الإيقاع الخارجي في قصيدة "قبسات شعرية في مدح خير البرية" للشاعر حسن دواس جماليات أسلوبية ولغوية تضافرت فيها تفعيلات بحر الكامل بزحافاتها وعللها مع الأصوات الواردة رويا أو ردفا، فخدمت غرض المدح خدمة جليلة، خاصة إذا عرفنا أن عادة الشعراء مع المدح تكون من أجل التكسب أو التقرب إلى الممدوح، ولكن الشاعر امتدح الرسول الكريم حبا وكرامة واعترافا بفضله عليه الصلاة والسلام على البشرية جمعاء، بل فضله على الوجود كله.

خرق الشاعر العرف العربي القديم الخاص بوحدة الروي في القصيدة الواحدة، فوظف أربعة حروف "الهمزة، والنون، والدال، والميم"موزعة على مساحة القصيدة، مما يدل على عجز اللغة وفقرها في محاصرة المعاني والدلالات التي تليق بمكانة الرسول عليه الصلاة والسلام، ولهذا فإن هذا التنويع فرضته شخصية الممدوح وعظمتها، فلم يجد الشاعر بدا من منح قصيدته تنوعا صوتيا يمكنه من محاصرة ما يمكن مما اختلج صدره، وعجز عنه لسانه وقلمه.

كما وفق الشاعر في اختيار صوت الروي وتنويعه، فجاءت كل استعمالاته مجهورة معبرة عن الاعتزاز بالانتماء إلى أمة محمد عليه الصلاة والسلام، والإعجاب والافتخار لما بلغه عند ربه من مكانة رفيعة، فكانت الأصوات الأربعة "الهمزة، والنون، والدال، والميم" خادمة لدلالات المدح، ومعبرة عن الجهر بالفخر والاعتزاز بالدين وبالانتماء إلى الوطن –الجزائر–.

الإحالات:

(1) - الإيقاع في اللغة من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها. ينظر: ابن منظور، لسان العرب مادة (وقع)، مج 8، دار صادر، بيروت لبنان، ص 407.

(2)- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، مصر، دت، ص 7.

(3)- يقول فاردیناند دي سوسير: لا كيان للغة إلا في ذهن الفرد. ينظر: أنيس فريحة، نظريات في اللغة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 2، 1982، ص 13.

(4)- البحر الكامل هو من أكثر البحور الشعرية تواترت عند الشعراء العرب حيث ورد في أشعارهم بنسبة عالية فاقت 20% بالمقارنة مع بحور الشعري العربي الأخرى إلى غاية القرن الثالث هجري، ينظر: محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 31.

(5) - محمد لطفي اليوسفي، لحظة الماشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، سراس للنشر، تونس، طبعة منقحة، 1998، ص 28.

(6) - خميس الورتاني، الايقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج 1، دار الحوار، ط 1، 2005، ص 252.

(7)- ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط 2، 1992، ص 91.

(8)- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 5، 1994، ص 46.

(9)- الإضمار: زحاف مفرد يدخل على سبب واحد في التفعيلة الواحدة، وهو إسكان ثاني الجزء المتحرك. ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط 4، 1994، ص 25.

(10) - ينظر كتابها، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، 1981.

(11) - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 1، 2001، ص 15 وما بعدها.

(12)- يعرف رومان جاكبسون الشعرية بقوله: هي إسقاط لمبدإ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويقصد به كلما ابتعد الدال عن المدلول كلما تحققت الشعرية، ينظر كتابه: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي والمبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص 33.

(13)- القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ويصيب بعض بحور الشعر ومنها الكامل. ينظر: غازي يموت، بحور الشعر العربي عروض الخليل ص 31.

(14) - أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر،دار المعارف، ص 365.

(15) - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 64.

(16) - عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، ص 17.

(17) - المرجع نفسه، ص 254.

(18) - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 153.

(19) - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، المكتبة الانجلو المصرية، 1999، ط 4، ص 76.

(20)- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 145.

(21)-سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية، ص 110.

(22)- المرجع نفسه، ص 53.

(23) – اخضلّ في اللغة: تبلل والخضل: اللؤلؤ، وهو الصفاء أيضا. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خضل)، ج 11، دار صادر بيروت، لبنان، ص 209.

(24)-سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 107.

(25)- الردف: حرف مد أو لين ساكن يأتي قبل الروي مباشرة سواء أكان الروي مطلقا أم مقيدا. ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص 174.

(26) - رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص 21.

(27) - أحمد الأخضر غزال، فلسفة الحركات في العربية، مجلة اللغة العربية، ع 4، ص 26.