المستوى الإيقاعي ودوره في بناء قصيدة الجبل لابن خفاجة

د. فاطمة أرحومة علي عامر

قسم اللغة العربية /كلية الآداب/ جامعة سبها/ ليبيا

الملخص:

تتناول هذه الدراسة المستوى الإيقاعي الذي يمثل أحد المستويات التي يقوم عليها النص الأدبي، ومن هنا نحاول من خلال هذه الدراسة سبر أغوار النص، ورصد الدور الذي يقوم به الإيقاعي في بناء قصيدة الجبل التي تتميز بمدى قوة التعبير عن النفس من خلال الالتحام بالطبيعة، وترصد الدراسة التوزيع الإيقاعي للنص من خلال توظيف البحر الطويل الذي دخله زحاف القبض، وتتبع حركية زحاف القبض، ودورانه في النص والتأثير الذي أحدثه توزيع التفعيلات المقبوضة حسب تكرارها في النص، ودورها في إنتاج المعنى.

الكلمات المفتاحية: ابن خفاجة، بناء القصيدة، قصيدة الجبل، المستوى الإيقاعي.

المقدمة:

يُعَدُّ المستوى الإيقاعي من العناصر المهمة في بناء النص الشعري، ففي تضافر عناصره تكمن الطاقة التعبيرية في تكوين الجو العام للنص، ومن تم بناء المعنى، ويشمل المستوى الإيقاعي البحر الذي نظم عليه النص، وما دخل البحر من زحافات وعلل أحدثت نوعا من التوازن، والجرس، والوزن بسبب التفعيلات التي تتكرر وفق إيقاع، وترتيب معين، ونظام خاص بكل بحر شعري بالإضافة إلى القافية، والروي، وما يحدثان من إيقاع يتضافر مع الوزن، وتوظيف بعض المحسنات اللفظية التي تحدث إيقاعًا يكمل بناء الصورة، والمعنى الذي يبني النص، وبالتالي نظم نص قصيدة الجبل على البحر الطويل، وهو من أكثر البحور شيوعًا في الشعر العربي، وهو بحر يتميز بالقوة، والرصانة، ويحتاج إلى مقدرة إبداعية من الشاعر حتى يتمكن من استيعاب المعنى الذي يقصده ،والصورة التي يرسمها، وقصيدة الجبل من القصائد الجميلة التي صور من خلالها الشاعر ما يعتمل في نفسه من ألم ومعاناة، ومن حزن، وفقد، وبُعْدٌ، ووحدة، وتهدف الدراسة إلى سبر أغوار النص من خلال توظيف الجانب الايقاعي وإبراز

الدور الذي يقوم به الإيقاع في بناء النص، من هنا تحاول الدراسة الإجابة عن السؤال الآتي: ما الدور الذي قام به الإيقاع في بناء نص قصيدة الجبل لابن خفاجة*؟. وقد اعتمدت في دراسة هذا الموضوع على المنهج التحليلي، بالإضافة إلى النفسي والإحصائي، ومن هنا فإنَّ الدراسة تركز على جانب من الإيقاع، ولم نتوسع في كل الجوانب وقبل الولوج إلى الدراسة والتحليل؛ لابد من التعريف بالمستوى الإيقاعي فهو أحد المستويات التي يبنى عليها النص، ومن ثَمَّ تحليله فهو يعمل بالتضافر مع مستويات أخرى، مثل المستوى الدلالي، والتناصي، والبلاغي ...، وغيرها من المستويات.

الإيقاع المفهوم والمعنى:

يُعَدُّ مفهوم الإيقاع من أكثر المصطلحات استعصاء على التفسير فدلالة اللفظة لم تحدد تحديدًا واضحًا، وظل ضبابيًا في أغلب الدراسات التي تناولته تنظيرا، وتطبيقا [1]، و"المتصفح للمعاجم العربية يستشف تعاملها مع هذه اللفظة، حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدرًا للفعل أوقع بمعنى بين وأوضح، فكل المفاهيم والتحديدات اتخذت الإيقاع على أنَّه له علاقة وثيقة بالطرب والغناء واللحن "[2]. ومن هنا سنحاول الوقوف عند المفهوم الاصطلاحي عند بعض الدارسين حيث يرى شكري محمد عياد أن الإيقاع الشعري هو "حركة متنامية منتظمة"[3]، ويعرفه ت.ساليوت بأنه: " تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتكرر في نمط زمني محدد " [4]، ويذهب محمد غنيمي هلال إلى أنه : " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقر الكلام، أو أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر "[5]، ويرى سيد البحراوي أن الإيقاع هو:" تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة " [6]، ولو قمنا بحصر آراء الدارسين ومفهومهم للإيقاع لما وجدنا إجماع على مفهوم المصطلح في القديم والحديث، وهذا ما قاد محمد علي علوان إلى القول: " لا يوجد للإيقاع في الإصلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرف وخبراته "[7]، نستنج مما سبق أن مفهوم الإيقاع يختلف من دارس إلى آخر نتيجة اختلاف الاتجاهات والآراء والمذاهب والتيارات، ومن هنا " تباينت الآراء في تحديد مفهوم الإيقاع،

واختلفت وجهات النظر باختلاف اتجاهات الباحثين، فمنهم من وظفه كمفهوم فلسفي يشمل كل مناحي الحياة... ومنهم من رأى أنه ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان... "[8].

نُظِّمَتْ القصيدة على بحر كثير الشيوع ويمثل المرتبة الأولى في الاستعمال، ألا وهو البحر الطويل، وفي القصيدة (26) بيتاً، و(208) تفعيلة، وقد دخل هذا البحر زحاف القبض الذي ألتزم في العروضة والضرب في كل القصيدة، فنجد (99) تفعيلة في القصيدة دخلها الزحاف (مقبوضة) من بين(109) تفعيلة (صحيحة)لم يدخلها، ومن هنا "يُعَدُّ التشكيل الوزني في العروض العربي مكونًا أساسيًا من مكونات البنية الإيقاعية، وتأتي تفعيلة البحر مكونًا وزنيًا ذا أثر فاعل في سياق البنية الإيقاعية"[9]، ولدراسة البنية الإيقاعية للقصيدة قمت بتصنيف الأبيات بالاعتماد على معيارين هما: التشابه والاختلاف في تفعيلات الأبيات بعد دخول زحاف (القبض) عليها كالآتي:

أولاً: الأبيات المتشابهة في دخول الزحاف: (1، 11، 24) و(2، 5، 22) و (3، 4، 12، 18، 20) و (6، 25) و(7، 23) و (10، 15، 17) و (16، 21).

المجموعة (أ): (1، 11، 24) وتشمل الأبيات الآتية:

1- بعيشك هل تدري أهوج الجنائب تخب برحلي أم ظهور النجائب؟

11- يسد مهب الريح عن كل وجهة ويزحم ليلاً شهبه بالمناكـــــب

24- فأسمعني مـــن وعظه كل عبرة يترجمها عنـــه لسان التجارب[10]

يضعنا الشاعر في البيت رقم (1) أمام لفظة ← (بعيشك)، ويطالبنا بالتركيز وإمعان النظر في شريط العمر والاستنجاد بها؛ للإجابة على السؤال الكبير المحير(أهوج الجنائب تخب برجلي أم ظهور النجائب) ثنائية تبدو في ظاهرها ضدية، لكنها ثنائية تشترك في الوظيفة نفسها ← (تخب برحلي)، و جاءت (بعيشك) مقبوضة= ممَّا يدل على أن نفسية الشاعر في حيرة ،وتقبض من هذه الحياة ، كذلك تخب جاءت مقبوضة ممَّا يعني أن هذه الحركة كانت مبعث قلق حيث أنها تؤدي إلى نقصان العمر الذي بدوره يؤدي إلى (الموت/ الفناء)،كما يلاحظ القبض في (جنائب + نجائب)، وهذا يعطي دلالة على أن حيرة الشاعر تتذبذب بين أمرين يتقاذفانه.

(أهوج الجنائب) ← قوة الريح ← وهي قوة لا طاقة للشاعر بها.

(ظهور النجائب) ← قوة الإبل ← وهي قوة بإمكان الشاعر السيطرة عليها.

وفي هذا البيت يستدعي الشاعر سؤالاً مهمًا مؤداه من الذي يسيطر، أو يحرك حياتنا خلال رحلتها؟ فلا يجيب ! وإنما يترك الحيرة، والتساؤل ممتدًا إلى المستقبل فدخول(هل) على الفعل (تدري) جعلته دالا على الاستقبال، وفي البيت(11) يظهر المكان ذا قوة كبيرة، وهذا يعني أن المكان يواجه قوة خارجية تمثل في الريح، وهنا يلتقي الشاعر بالمكان، ويتوحد حيث يواجه الشاعر قوة خارجية تتمثل في حركة الزمن فكل من (المكان + الذات)← في صراع؛ لهذا جاءت (يسد ويزحم) مقبوضتين، وفي البيت (24) جاءت لفظة (فأسمعني) ← لتعبر عن الانفصال بين الذات والمكان لهذا نجدها مقبوضة، (فأسمعني) ← تحمل دلالة الانفصال الكلي، وهنا نلاحظ حدوث شرخ في مسار القصيدة يقودنا إلى السؤال الآتي: هل كل ما سبق كان عبرة أو موعظة يحكيها المكان؟.

المجموعة (ب): (2، 5، 22) وتشمل الأبيات الآتية:

2-فما لحت في أولى المشارق كوكبا فأشرقت حتى جئت أخرى المغارب

5-ولا أنس إلا أن أضاحـــك ساعة ثغور الأماني في وجوه المـــطالب

22-وحتى متى أرعى الكواكب ساهرا فمن طالع أخرى الليالي وغارب[11]

نلاحظ في البيت رقم (2) التقابل بالتضاد بين(أولى المشارق، وأخرى المغارب)، وهذا التقابل يتكامل ليدل على الانتقال من حالة إلى أخرى، حالة تبدأ من المجيء وتنتهي بالمغادرة، والمجيء بكل ما فيه من شروق وبداية وظهور؛ ليتعين به ولادة الإنسان وظهوره على هذه البسيطة؛ حتى يصل إلى شبابه (فأشرقت)؛ ليجد نفسه بعد ذلك قد انحدر نحو الشيخوخة ونحو الموت (المغارب)، فهذا البيت يجسد فكرة الموت والحياة التي تفرض وجودها على عقل الإنسان وذاته، وهنا يعترف الشاعر بأن حقيقة الموت والحياة تظل هي الحقيقة الوحيدة التي يجب الاعتراف بها، ولهذا نلاحظ تلاحق الأفعال الماضية (لحت)، وهو فعل منطقي وفق ما تمثله الولادة من فعل قديم أقدم من الموت، وهذه الولادة هي سطوع (كوكبا)، و(أشرقت) فعل ماض قديم لحالة الشباب القديمة أيضًا، وهنا لابد من التوقف عند هذا الفعل لأنَّ فترة الشباب تمثل (لحظة الحياة)، فمن المفترض أنها لحظة مصارعة لكنها جاءت ماضية لماذا؟ ... ربما لأنَّ شعورنا بها أو شعور الشاعر بها لا يكاد يُلْحَظ، فمرورها

سريع؛ لذلك أُلحق الماضي منه بالتواصل والاستمرار؛ لذا كان الموت فعلاً لابد منه عندها يحسب ماضيًا أيضًا؛ لأنَّ علمنا بالموت يبدأ منذ بدأنا في الوعي فهو فعل قديم (جئت)، وفي هذا البيت نلاحظ فاعلية الشاعر في الزمن والأحداث، فهو الذي يلوح ويشرق ويجيء، وكل ذلك يقود إلى جواب ضمني عن سؤال أفترض الشاعر وجوده في بداية القصيدة.

وفي البيت رقم(5) يواصل الشاعر طرح التناقضات بين آمال الإنسان، وما يجده في الحياة فالإنسان يبحث عن(الأنس والضحك) فـ(أنس، أضاحك) جاءت(الأنس) اسم، و(أضاحك) فعل(فأضاحك)= السعادة كما تعني (الأماني + المطالب)= الآمال، وجاءت (أضاحك) مقبوضة على عكس الأماني؛ وكأنَّ بالشاعر يريد أن يخبرنا أن(الضحك والسعادة) مشوبة بالألم والعناء النفسي أما(الأماني) فهي موجودة، لكنَّ تحقيقها متوقفًا على الخيال، أمَّا (الضحك) فإنه رهن الواقع، كذلك فإن النفي جاء من نصيب الاسم (لا أنس) ممَّا يدل على نفي (السعادة والفرح) كليًا؛ لذا فإنَّ محاولة الاستثناء عبثية؛ لأنَّها انتقال إلى فعل مضارع متغير؛ لذلك قرن بالزمن(ساعة)، وهنا نلاحظ كثرة المقاطع الطويلة في هذا البيت، حيث تصل (11) مقطع ممَّا يدل على عمق حزن الشاعر.

وفي البيت رقم (22) نلاحظ التضاد بين (طالع وغارب)، وعودة للحديث عن فكرة الموت والحياة التي تحدث عنها في البيت رقم (2)، ممَّا يدل على أن الموت والفناء هاجسًا مصاحبًا للشاعر، كما نلمس تضجر الشاعر من هذه الحياة في قوله: (فحتى متى أرعى الكواكب ساهراً)، وجاءت الكواكب مقبوضة رغم دلالتها على النور والإضاءة، إلاَّ أنَّ نفسية الشاعر تجاهها ظلت مقبوضة.

المجموعة (ج): (3، 4، 12، 18، 20)، وتشمل الأبيات الآتية:

3-وحيـــدًا تهاداني الفيافي فـأجتلي وجـــوه المنايا في قناع الغياهب

4- ولا جار إلا من حسام مـصمم ولا دار إلا في قتـــــود الركائب

12- وقور عـــلى ظهر الفلاة كـــأنه طـوال الليالي مفكر في العواقب

18- فما كان إلا أن طوتهم يد الردى وطـارت بهم ريح النوى والنوائب

20- وما غيض السلوان دمعي وإنما نزفت دموعي في فراق الصواحب [12]

نُلاحظ في هذه المجموعة انخفاض نسبة القبض، بل انعدامه إلاَّ ما ألتزم في العروضة والضرب؛ ممَّا يدل على الهدوء النفسي نسبيًا، والناتج عن التسليم للقضاء، ففي البيتين (3، 4) عبثية التحكم في الزمن، ففي قوله: (تهاداني الفيافي) يظهر بوضوح وهمية التحكم فما نحن إلاَّ أشخاص تتقاذفنا الأيام، ومع كل موقف يُطُلُّ الموت بوجهه من خلف أستار الغيب فهو(وحيدا) ←لا جار ← لا دار فهذه الأبيات تنبئ عن الوحدة وعدم الاستقرار ،فالظلام النفسي يسيطر عليه من كل اتجاه لا يكاد يرى إلا وجوه المنايا.

كما نلاحظ الغنائية التقابلية الآتية: (لا جار إلا حسام)، و(لا دار إلا قتود) فالإنسان محتاج إلى ←جار ←دار، فهذا الجناس يدل على تكامل اللفظين، فلا جار بلا دار، ولا دار بدون جار، ولكن الجار ليس بشرًا إنَّه جار من نوع آخر، جاره ←سيف ← لا أثر للحياة فيه (مصمم)، ومن هنا يصبح هذا الجار كأنه لا شيء، فالنفي رغم إلغائه بـ (إلا) إلا أنه أكد انعدام الجوار فعلاً، وعلينا ألاَّ نستبعد أن السيف أداة حادة تختص بالقطع والفصل، وهذا يدل على ألاَّ جار للشاعر إلا القطعية؛ بينما الدار التي يحلم بها الشاعر رمز الاستقرار والبقاء إن هي إلاَّ وهم؛ لأنَّه بقاء فوق(قتود الركائب).

إذن الثنائية الحقيقية التي يتحدث عنها الشاعر ليست بين الجار والدار؛ بل هي (جار) ← (حسام مصمم)، وبين (دار) ←(قتود الركائب)، ومن هنا فإنَّ (الجار والدار) تمثل ←(المجتمع والبقاء)، بينما (الحسام و القتود) تمثل ← (القطعية والتقلب)، وفي البيت رقم (12) نلاحظ: لحظة توقف وتأمل فيما تنتهي إليه هذه التقلبات =(في انتظار) ← العواقب والنهاية. وفي البيتين (18،20) انتهت تقلبات الأمور والأيام إلى أنه مات أناسًا، ورحل آخرين، وأصابت آخرين النوائب، والمحن فلم يستطع نسيانهم، وظلت الدموع تنزف لفقد هؤلاء الأصحاب.

المجموعة (د): (6، 25)، وتشمل الأبيات الآتية:

6- وليـل إذا ما قلت قد باد فانقضى تكشف عن وعــد من الظن كاذب

25- فسلى بما أبكى وسرى بما شجا وكان على عهد السرى خير صاحب[13]

يتحدث الشاعر في البيت (6) عن الليل ويريد له أن ينتهي، لكنه يظل أملاً كاذبًا، فنلاحظ في (تكشف) استخدام الفعل الماضي بكثرة (قلت، قد باد، انقضى)، لكنه ينفها جميعًا بفعل ماضٍ آخر أكثر قوة وأشد ثباتا ← (تكشف)؛ لهذا جاء هذا الفعل مقبوضا، وبذلك يبين الشاعر محاولات الإنسان الكثيرة والضعيفة أمام قوة الحقيقة التي تهدم كافة المحاولات، فالشاعر كلما ظن أن الليل قد انتهى يتكشف عن ليل آخر فيصدم بحقيقة الواقع والمستقبل المظلم؛ لهذا جاءت (تكشف) مقبوضة، وجاء لفظ (الليل) نكرة مبهمة؛ لاستحالة تحديد ما يكون تحديدًا فهو الليل الذي نعرفه بعد النهار، وهو ظلام الغيب، وليل الحزن والألم والوحدة، وكلها تتداخل في عين الشاعر ليلاً واحدًا لانهاية له، وفي البيت(25) يتواصل الشاعر مع المكان، حيث عبر عن دخيلة نفسه من خلاله فكان على عهد الليالي والمحن خير رفيق؛ لهذا جاءت (صاحب) مقبوضة ؛ ممَّا يؤكد أن التحول إلى المستقبل أمر مستحيل؛ لأنَّ الحاضر يخيم عليه الظلام والسواد، وهنا نلحظ الجناس بين (سلّى، سرّى)، والطباق بين (فسلّى، وأبكى).

المجموعة (هـ): (7، 23) تشمل:

7- سحبت الدياجي فيه سود ذوائب لأعتنق الآمـال بيض ترائب

23- فرحماك يا مولاي دعـــوة ضارع يمد إلى نعماك راحة راغـب[14]

تظهر في البيت رقم (7) الثنائيات الضدية في كلمات (الدياجي، سود، بيض)؛ ممَّا يدل على غلبة السواد على البياض، فالشاعر يحاول المقاومة؛ فإذا به بقوة الفعل (سحبت) فعل

ماضٍ محمل برغبة السيطرة، وتسيير الزمن والأيام رغم كونها سوداء لا ضوء فيها، لكن الأمل في الانتصار والوصول يظل هدفًا يحلم به الشاعر ورغبة منه في الإمساك بزمام الأمور، فالثنائية الضدية السابقة تتمثل في الآتي:

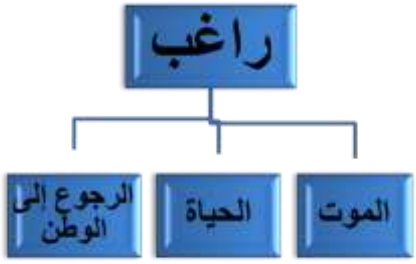
حقيقة الدياجي وسود ← (واقع موجود).

بياض الآمال ← (حلم مرغوب).

وهنا يظهر دور الجناس في (ذوائب، ترائب) ووقعه في النفس، وهذا يفسر القبض في (سود، بيض)، فالشاعر يكتنفه الاضطراب النفسي أمام السواد المطبق، كما يكتنفه النقيض حيال البياض الذي يعني الأمل ← المستقبل غير المدرك، وفي البيت (23) يرفع الشاعر الدعاء والضراعة إلى الله في الخلاص من هذا الواقع المهيمن عليه وفي قوله:

فرحماك يا مولاي دعوة ضارع يمد إلى نعماك راحة راغب[15]

لم يحدد الشاعر نوع الرغبة بل تركها عائمة تحتمل العديد من المعاني فقد تكون ← رغبة في الحياة أو الموت، أو الوصول إلى الوطن ...إلخ؛ لهذا كثر التقبض والتشنج بين الرغبة المعتملة في النفس، ومدى إمكانية تحقيقها.



المجموعة (و): (10، 15، 17) وتشمل:

10- وأرعن طـــــماح الذؤابة باذخ يـــــطاول أنان السماء بغارب

15- وقال: ألاكم كنت مــلجأ قاتل ومـــــــــوطن أواه تبتل تائب

17- ولاطم من نكب الرياح معاطفي وزاحم من خضر البحار غواربي [16]

في البيت رقم (10) يتوحد الشاعر بالجبل عبر مراحل حياته، ففي شبابه باذخ طمّاح يطاول كل شيء؛ لهذا جاءت أغلب الألفاظ المرتبطة بالشباب مقبوضة نحو: (أرعن، يطاول،

السماء)، وفي البيت (15) تزداد أواصر الالتحام بين الشاعر أو بين الذات والمكان، فكلاهما يتقاذفه الخير والشر، إلاَّ أنَّ الفرق بينهما يكمن في أنَّ الإنسان مسؤول عن الخير والشر، بينما الجبل في حِلٍّ من ذلك، وفي البيت (17) نرى القوة الخارجية، وكيف تعمل فعلها على الإنسان، والجماد في الذات والمكان، وصروف القدر، وتقلبات الدهر كلها تعصف بهما على حد السواء وهذا يفسر القبض الذي يلابس هموم الشاعر.

المجموعة (ز): (16 ،21) تشمل:

16- وكـــم مر بي من مدلج ومؤوب وقال بظلي من مطي وراكب

21- فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أودع منه راحـــــلا غير آيب[17]

لا يزال الشاعر يواصل التوحد مع الجبل، ويأتي الكلام على لسان الجبل ليُعَبِّر عن كثرة من مر به، وعاصره ولجأ إليه، وهذا ينطبق تمامًا على الشاعر فقد عاصر الكثير من الناس وصاحب الكثير، ولكن مضيا وظل كلاهما وحيدًا(الشاعر والجبل)، وهذا كان مثار حزن لدى الشاعر؛ ممَّا ولد في نفسه هذه التقبضات التي نجدها في(مدلج، ومؤوب، قال، راكب)، وهذا كان مبعث التضجر من هذا الواقع لدى الشاعر أيضًا فقد الأصحاب، والوطن، والشباب، حيث يقول:

فحتى متى أبقى ويظعن صاحب أودع منه راحلا غير آيب[18]

ثانياً: الأبيات المختلفة من حيث دخول الزحاف هي: (8، 9، 13، 14، 19، 26) تشمل:

8- فمزقت جيب الليل عن شخص أطلس تطلع وضاح المضاحـك قاطب

9- رأيت بـــه قطعًا من الفجر أغبشا تأمل عـــــن نجم توقد ثاقب

13- يلوث عليه الغيـــم سود عمائم لها من وميض البرق حمر ذوائب

14- أصخت إليـه وهو أخرس صامت فـحدثني ليل السرى بالعجائب

19- فـما خفق أيكي غير رجفة أضلع ولا نوح ورقي غير صرخة نادب

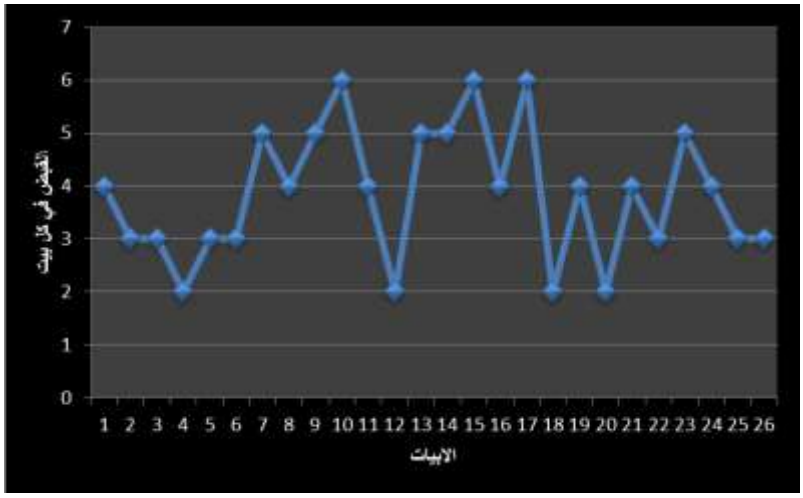
26- وقلت وقـــــد نكبت عنه لطية سلام فإنا مـــن مقيم وذاهب [19]

نلمس في البيت رقم(8) بحث الشاعر عن الأمل ومحاولة الفرار من الليل الذي يمثل الحاضر المظلم (فمزقت جيب الليل) إلاَّ أنه يصطدم بعدم اتضاح الرؤية والأفق الأغبر، الذي

ينبئ عن مستقبل تعيس؛ لذلك خلا الشطر الأول من القبض إلا اللازم، على العكس من الشطر الثاني الذي توالت فيه ثلاث قبضات، وفي البيت(9) نلاحظ: تلاحق القبضات مع الأمل حين رأى الفجر، إلاَّ أن (أغبش) جاءت مقبوضة؛ ليتحول التأمل والتوقد الثاقب إلى تقبضات نفسية يعانيها الشاعر رغم تحملها لدلالة النور والأمل، وهذا يدل على أنه أمل يشوبه الشك والألم، وفي البيت(13) تلتف حول الجبل الغيوم كما تلتف حول الشاعر الهموم؛ لهذا جاء القبض في (يلوث) للدلالة على الالتفاف، كما جاءت (سود وعمائم) مقبوضتين؛ ممَّا يدل على كثرة الهموم والتفافها عليه، كذلك (حمر) جاءت مقبوضة؛ للدلالة على الخطر والشدة المحدقة بالشاعر، وفي البيت رقم (14) نجد أن تاء الفاعل في(أصخت) حددت نوعًا من الانفصال بين الذات والمكان، وقد زاد الطباق من قوة المعنى في(أخرس، صامت، فحدثني)، وهنا يظهر صراع القوة التي ترجع إلى الإنسان، المتمثلة في الصمت والقوة التي تُفرض عليه ، وهي الخرس وطبيعة الجبل المتمثلة في كونه أخرس؛ لهذا جاء كل من الصمت، والخرس، وحدثني مقبوضة، وفي البيت رقم(19) نستشعر حزن إنسان، أوشك أن يفارق الحياة، ويرى كل من ما حوله يندب، ويبكي حزنًا قاتمًا، وكل شيء يدل على الرحيل والفناء؛ لهذا جاء القبض مصاحبًا للارتجاف الذي يصاحب النفس، كما جاء مصاحبًا (للأضلع وصرخة ونادب)؛ مما ولد إيقاعًا حزينًا ينبئ ألم الرحيل، والمغادرة، وفي البيت(26)، وبعد انفصال الشاعر عن الجبل، وانفصال الذات عن المكان؛ يودع الشاعر الجبل الوداع الأخير بنفس مشبوبة بالألم والحزن؛ ليسلم بحقيقة أنَّ الرحيل حق والمضي لابد منه؛ لأنَّ سنة الحياة تكمن في التغير، والتحول، والموت؛ لهذا جاءت (قلت، ذاهب) مقبوضتين كما جاءت كل من(مقيم، ذاهب) متقابلتين؛ لتوضح ما تنطوي عليه نفسية الشاعر.

ولفهم الدور الإيقاعي في قصيدة الجبل سأقوم بتوظيف الجانب الإحصائي في تحليل بيانات النص؛ ولتحليل البيانات داخل النص سأتناول حركة القبض في القصيدة، وتوزيع الحركات، بالإضافة إلى توزع الشدة، ومن هنا سأقوم بتحليل هذه البيانات في مواقع ورودها في الدراسة.

لبيان حركية القبض في القصيدة ينظر الشكل الآتي:



شكل (1) توزيع زحاف القبض في النص

فمن خلال الشكل رقم (1) يتبين لنا: الكيفية التي يتوزع بها زحاف القبض في النص كما يظهر مدى التكسر النفسي الذي تعانيه نفسية الشاعر، فالشاعر واقع تحت وطأة شعور بالأسى عميق لا يكاد يفارقه كما يتضح التقبض والتشنج الذي تعانيه نفسية الشاعر؛ ممَّا يؤكد أن الشاعر كان في جو مفعم بالأسى والحزن حين نظم القصيدة، حيث نلحظ التكسرات التي اعترت التفعيلات، فالتذبذبات والاضطرابات تطغى، والتكسر النفسي يتلاحق؛ ممَّا يؤكد عدم استقرار نفسية الشاعر.

القافية والروي:

سنتناول القافية والروي من خلال النص، ولن نقف عند حدود مفهوم القافية والاختلافات التي دارت بين العلماء في تحديد مفهومها وحدودها وحروفها وعيوبها؛ لذلك رأينا الدخول في الموضوع بصورة مباشرة.

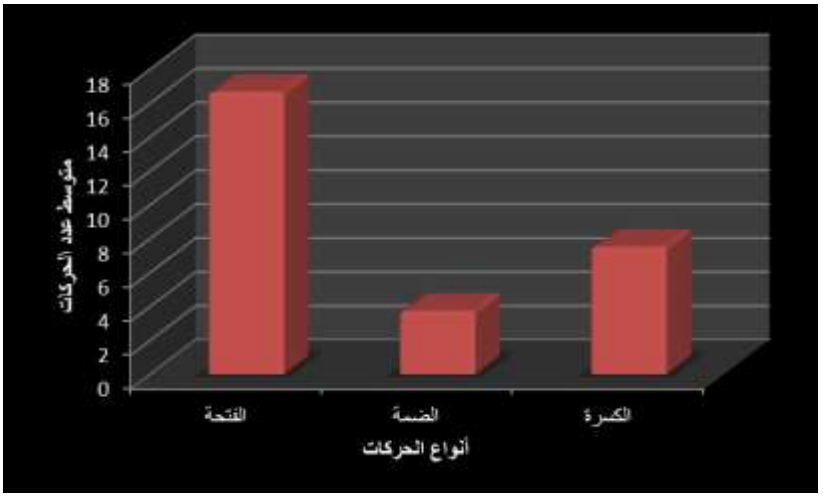
اختار الشاعر حرف (الباء) ليكون رويًا لقصيدته، وهذا الحرف يتميز بالشدة، بالإضافة إلى أن إخراجه يتطلب مجهودًا كبيرًا [20]، وهذا يعكس ما عانته نفسية الشاعر من ألم وحزن.

وتنقسم القافية إلى قسمين: قِسْمٌ جاء قبل حرف الروي (الهمزة)، نحو: (الجنائب، الركائب، ترائب، ذوائب، العجائب، تائب، النوائب)، و قِسْمٌ جاء قبل حرف الروي حرف صحيح* نحو: (المغارب، الغياهب، المطالب، كاذب، قاطب، ثاقب، غارب، المناكب،

العواقب، راكب، غواربي، نادب، الصواحب، آيب ،غارب، راغب، التجارب، صاحب، ذاهب).

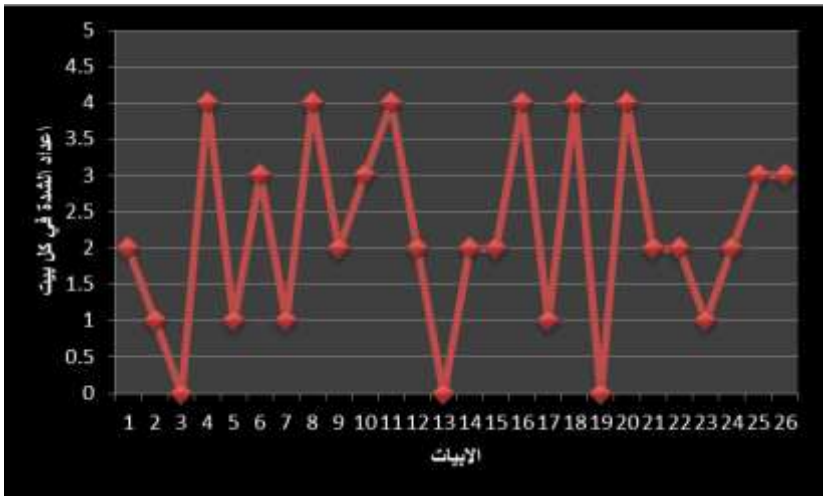
ونلاحظ كسر حرف الباء (الروي) والحرف الذي قبله في كل القصيدة؛ ممَّا يدل على شدة الحزن، كما أنَّ الكسر يدل" على حصول الشيء للفاعل المغلوب المقهور"[21]؛ ممَّا سبق نستطيع القول: إنَّ الشاعر وفق في الاهتداء الى روي الباء، الذي يتميز بالشدة، وعند النطق به يخرج الهواء من الرئتين؛ ممَّا يعطي دلالة على عمق الحزن الصادر من الشاعر.

والشكل رقم (2) يبين توزيع الحركات وتعددها في النص.



شكل (2) توزيع الحركات في النص

والشكل رقم (3) يبين توزيع الشدة في النص



شكل (3) توزيع الشدة في النص

ومن خلال توزيع الحركات في النص اتضح لنا: أنَّ معدل الفتحات كبير؛ ممَّا يدل على نوع من التوافق مع المقاطع الطويلة؛ ممَّا يعكس الآلام التي تعانيها نفسية الشاعر عند مد الصوت، ويأتي بعد الفتحة الكسرة كما نلاحظ التزام الشاعر لكسر حرف الروي وما قبله؛ ليعبر عما تعانيه نفسه من حزن وأنين.

أما الشكل رقم (3) يبين توزيع الشدة في النص، حيث طغى وجود الشدة في النص بصورة تلفت النظر، وكأن نفس الشاعر تعاني من ضغط شديد يتردد صداه من خلال نوع من التكرار الصوتي " التشديد".

الخاتمة:

بعد استعراض الدور الذي قام به الايقاع في بناء المعنى في نص الجبل؛ نجد أن الشاعر قد وفق في اختياره للبحر الطويل المقبوض الذي يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، ولدراسة المستوى الإيقاعي داخل النص قمنا بتقسيم أبيات النص بناء على معيارين، هما: التشابه والاختلاف في دخول زحاف القبض على التفعيلات، والكيفية التي شكلت كل مجموعة من خلال توظيف القبض، وملاحظة الكلمات التي دخلها القبض، بالإضافة إلى توظيف المحسنات اللفظية والمعنوية، ودورها الإيقاعي في بناء المعنى من تكرار وطباق وتقابلات؛ ممَّا

أحدث جرسًا موسيقيًا داخل النص، من أجل بناء النص على المستوى الايقاعي، وبعد كل ما سبق نلخص نتائج الدراسة في الآتي:

1 ـ وفق الشاعر في اختياره للبحر الطويل المقبوض، الذي يتوافق مع حالته النفسية.

2 ـ نجح الشاعر في توظيف المحسنات البديعية اللفظية والمعنوية، من تكرار وطباق وتقابل في البناء الايقاعي للنص من خلال الجرس الذي تحدثه.

3 ـ في توزيع الحركات داخل النص، تبين أنَّ الفتحة كان لها الأغلبية، تلتها الكسرة؛ وكان لذلك دلالة في إبراز الحالة النفسية للشاعر.

وبعد كل ما سبق: نوصي بضرورة تعميق الدراسات في الجوانب الأخرى للإيقاع، التي لم تتناولها الدراسة، كما نوصي بتوظيف المناهج الحديثة والمعاصرة.

الهوامش:

★ابن خفاجة: هو إبراهيم بن أبي الفتح عبد الله بن خفاجة، ولد عام 450 هـ - 1058م، بجزيرة شقر قرب بلنسية، ويكنى بأبي إسحاق، ويلقب بالجنان؛ لكثرة وصف الحدائق والجنان، عاش حياة مليئة بالأحداث والأزمات، وشهد سقوط المدن الأندلسية، ورحل مع الراحلين، وعانى البعد والفقد والحنين إلى الوطن، توفي في 26 شوال عام 533 هـ -1138 م. ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر الأندلسي، دار الشرق العربي: بيروت، د.ط ، ص: 248، 192/، ويُنظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين: بيروت، ط12، 1997، مج1، ص: 57 / عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين: بيروت، د.ط، 1981، ج5، ص:221.

1 _ رحماني ليلي، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة دكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، جمهورية الجزائر، سنة 2014-2015 م، ص 2.

2 _ المرجع السابق نفسه، ص 3.

3 _ علي صقر عابد، الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، قسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأزهر، غزة، 2012، ص 2.

4_ المرجع السابق، ص5 .

5_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر: الفجالة القاهرة، د. ط، د.ت، ص: 435.

6_ بوعيسى مسعود، التشكيل الموسيقى في شعر سليمان العيسى ديوان الجزائر نموذجًا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، بتانة: الجزائر، 2011- 2012 م، ص45.

7_ محمد علي علوان سالمان، شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، د.م، د.ط د.ت، ص16.

8_ رحماني ليلي، البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رسالة دكتوراه في العروض وموسيقى الشعر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، جمهورية الجزائر، سنة 2014-2015 م، ص 2.

9 _خلف خازر الخريشة، جمالية التشكيل العروضي والإيقاعي للبحر الطويل، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، 2014، ملحق 2، مج 41، ص787.

10 _ ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم، الديوان، تحقيق: عبدالله سنده، دار المعرفة: بيروت لبنان، ط1، 2006، ص 47، 48، 49.

11_ المصدر السابق، ص ص 47، 49.

12_ المصدر السابق، ص: 47، 48، 49.

13 _ المصدر السابق، ص ص 47، 49.

14 _ المصدر السابق، ص 48، 49.

15 _ المصدر السابق، ص49.

16 _ المصدر السابق، ص 48، 49.

17 _ المصدر السابق نفسه، ص 48، 49.

18 _ المصدر السابق، ص 49.

19 _المصدر السابق، ص 48،49.

20 _ أحمد الأخضر غزال، فلسفة الحركات في اللغة العربية مجلة اللسان العربي، المملكة المغربية، يناير 1973م، عدد 10، ج1، ص 66.

✱ نقصد بالحرف الصحيح غير حروف العلة (الواو، الياء، الألف) .

21 _ المرجع السابق، ص 70.