

Rhythmic orchestration in the Poetry of Afif Eddine Al Tilimsani - syllable and measure models-

Author^{1*}: Chetrah Ahmed Cherif

¹Ecole Normale Supérieure El Katiba Assia Djébar - Constantine - Algeria (Department of Arabic Language and Literature)

*Affiliation email: chetrah.ahmed-cherif@ensc.dz

ORCID iD Link (<https://orcid.org/0000-0003-0350-3191>)

ABSTRACT:

Abstract: The poetic text is full of phonetic values which combine in a specific way. Indeed, poetry is characterized by internal and external rhythmical features that rally in one way or another, and that contribute in creating the general coherence of rhythm. Abi rabi'a Afif eddine Al Tilimsani's poems may illustrate the concept of the stylistic and rhythmical cooperation. Since rhythmical levels differ within the frame of phonetic structure, we have chosen to uncover the stylistic and rhythmical facts at the level of syllables and their cooperation with the construction or the pattern as it is embodied in the measures and in the rhyme. How does this cooperation between style and rhythm reveal itself in the poems by Abi rabi'a through the phonetic syllables and Khallili measures? And has this divergent and pluralistic couple of syllable and measure contribute in constructing a unified weft for the poetic rhythm?

Keywords: Algerian poetry; Rhythm; orchestration; syllable; measure

التناغم الإيقاعي في شعر عفيف الدين التلمساني - المقطع والتفعيلة أنموذجا -

^{1*} د/ أحمد الشريف شطراحي

ملخص: يزخر النص الشعري بالقيم الصوتية التي تتآلف فيه على نحو مخصوص، من حيث ينفرد بسمات إيقاعية داخلية وخارجية تتضافر بشكل أو بآخر بما يسهم في توقيع انسجام الإيقاع بشكل عام، ولعل شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني يمكنه أن يُقدّم صورة واضحة حول مفهوم التضافر الأسلوبي للإيقاع. ومادامت مستويات الإيقاع تتعدد وتختلف في إطار البنية الصوتية، فقد آثرنا تعرية الوقائع الأسلوبية الإيقاعية على مستوى المقاطع الصوتية في تضافرها وتلاحمها مع الهيكل أو المنوال مجسدا في تفعيلات البحر والقافية. فكيف تبدى التناغم الأسلوبي الإيقاعي في شعر أبي الربيع انطلاقا من المقاطع الصوتية والتفعيلات الخليلية؟ وهل أسهم هذا الثنائي المتباين والمتعدد (المقطع والتفعيلة) في بناء لحمة واحدة للإيقاع الشعري؟

كلمات مفتاحية: الشعر الجزائري، الإيقاع، التناغم - المقطع - التفعيلة.

مقدمة:

لا شك أن الصوت يوحى بخصائصه الذاتية المتأتية من طبيعته التصويتية، وكيفية حدوثه في جهاز النطق، يقرّ ابن جني ذلك حين يقول: "فإن كثيرا من هذه اللغة وجدته مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها" (جني، د ت)، صفحة 71). فللحرف طاقة إيحائية تنبعث من طبيعته الصوتية، وهو في مجاورته لبقية الحروف يحقق تفاعله الصوتي قوة وضعفا، بحسب الطبيعة والمخرج، أو بحسب تموقعه في السلسلة الكلامية (حسان، 1979، صفحة 50).

*المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار - قسنطينة (قسم اللغة والأدب العربي)، البريد الإلكتروني المهني: chetrah.ahmed-cherif@ensc.dz

وإذا تجاوزنا النظر إلى العناصر الصغرى في سلسلة الكلام منفردة، أي الأصوات اللغوية على تنوعها واختلافها، "فإن بين الصوت المفرد، والكلمة المركبة من عدة أصوات مرحلة وسيطة هي مرحلة المقطع" (شاهين، 1980، ص 38)، فالصوامت تبقى منعزلة ما لم تحصل بينها وبين الصوائت مزاجية وتضام تام في شكل مجموعات نفسية، لأن الكلام يتألف من وحدات صوتية متتابعة في صورة مقاطع صوتية، ولو أن كل صوت كان منفصلاً بتوقف مؤقت لأصبح الكلام غير مفهوم (Pike, 1982, p:24)، لكن هذا التراسل لتدفق المجموعات النفسية لا بد أن يتفق "مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها" (شاهين، 1980، ص 38)، ما يعني أن لكل لغة في العالم مقاطعها الصوتية التي تشكلها .

وقد اختلف اللغويون في وضع تعريف محدد للمقطع، تبعاً لاختلاف نظرتهم إليه؛ فمنهم من نظر إليه نظرة سمعية (أنيس، 1952، ص 144)؛ إذ رأى بعض علماء الأصوات المحدثين أنه إذا تم تسجيل الذبذبات الصوتية فوق لوح حساس فإنه يظهر أثرها في شكل خط متموج، ويتكون هذا الخط من قمم ووديان، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي، والوديان هي أقل ما يصل إليه السمع من الوضوح، وأصوات اللين تحتل في معظم الأحيان تلك القمم تاركة الوديان للأصوات الساكنة، ومنهم من نظر إليه نظرة نطقية؛ باعتباره "مجموعة من الأصوات تنتج نبضة أو خفقة صدرية واحدة" (مختار عمر، 1981، ص 232)، وفي اتجاه مغاير جاءت نظرة الوظيفيين إلى المقطع من إقرارهم بوجود ارتباط وثيق بين بنية الكلمة وبنية المقطع، بمعنى أن المقطع يتحدّد انطلاقاً من الطرق المختلفة التي تتجمع فيها الأصوات، من صوامت وصوائت في لغة ما. يعقب أحمد مختار عمر على ذلك بأنه "أيّ ما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء، فإن الذي لا ريب فيه، أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي، وتتخذ وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعد الصوت جزءاً أساسياً منه" (مختار عمر، 1981، ص 242)، لأنه يساعد على معرفة صنوف الكلمات التي تتكون من مقاطع متتابعة في لغة معينة، ومن ثمّ إمكان معرفة خصائص المقاطع، وسماتها المختلفة للوصول إلى الفهم الدقيق للمعاني، وما يكتنفها من ظلال وإيجاءات مختلفة.

تعددت المقاطع في العربية وتنوعت بما ينسجم مع أصواتها، فهناك المقطع القصير (CV)، والمقطعان الطويلان: المفتوح (CVV) والمغلق (CVC)، وهي المقاطع الشائعة استعكالا في العربية، وقد تجد في أحوال الوقف ورود مقطعين آخرين مُغرّقين في الطول أحدهما منتهٍ بصامت (CVVC) وثانيهما ينتهي بصامتين (CVCC)، وهي من أندر المقاطع استخداماً لاتّصالها بأحوال الوقف والتقيد دون المقاطع الأخرى.

يأتي ملخص المقاطع كالآتي:

1- مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير نحو : الكاف "ك" من الفعل كتب ، ويرمز له بـ (ص ح)

2- مقطع طويل مفتوح يتكون من صامت + صائت قصير + صامت نحو : "لَن" ويرمز له بـ : (ص ح ص).

3- مقطع طويل مغلق يتكون من صامت + صائت طويل نحو: "لا" النافية ويرمز له بـ : (ص ح ح) .

4- مقطع مغرق في الطول منتهٍ بصامت: يتكون من صامت + صائت طويل + صامت نحو "قَالَ" ويرمز له ب (ص ح ح ص).

5- مقطع مغرق في الطول منتهٍ بصامتين: يتكون من صامت + صائت قصير + صامت + صامت؛ نحو: "بَحَّرَ" ويرمز له ب (ص ح ص ص).

ويكمن توفيق الشاعر أو الأديب في اختياره المقاطع المناسبة لنوع العاطفة وتوجهها عنده، إذ تتغير هذه المقاطع مع تبدل طبيعة العاطفة ودرجتها، وهو توفيق يصل إليه الناقد بخبرته الفنية وحسه الجمالي، ذلك أنه لما كانت الكلمات تتكون من مقاطع صوتية متتابعة، وكان لكل مقطع منها سماته الصوتية المميّزة، كان ترتيب هذه المقاطع في الكلمات وتواليها على نسق معين، ذا أثر كبير في إحداث نوع من الموسيقى الداخلية التي تتناسب والأفكار التي يحملها النص ويصورها؛ فالمقاطع المقفلة مثلاً تستغرق في نطقها زمناً أقل من الزمن الذي تستغرقه المقاطع المفتوحة، والعكس صحيح.

ينبغي الإشارة إلى أنّ العروضيين سَوّوا بين المقطع الطويل المفتوح مثل (مَ)، والمقطع الطويل المغلق مثل (مِنْ)، ذلك لأنهم اعتبروا حروف المد سواكن تُشاكل الصوامت (الحروف الساكنة) إيقاعياً، لكن على الرغم من الفروق (بوحوش، 1993، ص30، 31) التي يمكن أن نلاحظها، وبخاصة بين الوزن العروضي والوزن المقطعي، من منطلق أنّ الوزن العروضي لا يولي اهتماماً للجانب الصوتي؛ فمثلاً وزن كلمة "مُسْتَقْلِي" عند الصرفيين "مستفعل" وزنها المقطعي: (ص ح ص+ص ح ص+ص ح ص) اهتماماً للجانب الصوتي؛ فمثلاً وزن كلمة "مُسْتَقْلِي" عند الصرفيين "مستفعل" وزنها المقطعي: (ص ح ص+ص ح ص+ص ح ص) وعند العروضيين مفعولن، وزنها المقطعي: (ص ح ص+ص ح ص+ص ح ص)، أما وزنها عند علماء الأصوات فيتكوّن من: (ص ح ص+ص ح ص+ص ح ص)، فالاختلاف بين علم الأصوات والوزنين الصرفي والعروضي اختلاف مقطعي، ذلك أن الرؤية الصوتية تفرّق بين أنواع المقاطع من حيث الطول والقصر، ومن حيث الإغلاق والفتح. والوزنان: الصرفي والعروضي لا يوليان ذلك اهتماماً (بوحوش، 1993، ص30-31).

في تقدير مصطفى حركات، فعندما نعتمد على سلسلة المتحركات والسواكن انطلاقاً من الكتابة العروضية يمكن البرهنة على تكافؤ التقنين العربي بواسطة الحرف، والتقنين المقطعي، وفق طريقة رياضية يباها (حركات، دت، ص34-35):

$$\text{مقطع طويل} = \text{متحرك متبوع بساكن}$$

$$\text{أو: } 01 = \text{—}$$

$$\text{مقطع قصير} = \text{متحرك غير متبوع بساكن}$$

$$\text{أو: } 1 = U$$

(يشير الرمز U، — إلى المقطعين الطويل والقصير على الترتيب).

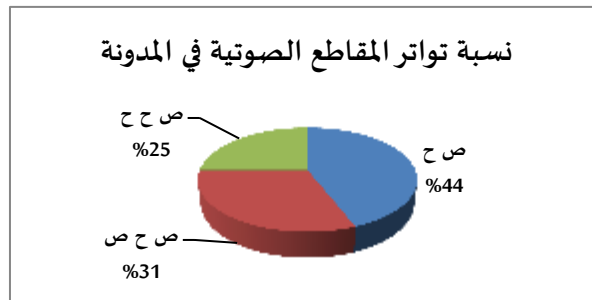
البرهان: تكافؤ التقنيين المذكورين متوقف على إمكانية الانتقال من أحدهما إلى الآخر بصفة أحادية للمرور من سلسلة إلى سلسلة من السواكن والمتحركات يكفي تطبيق القواعد التعويضية الآتية : $U \leftarrow 1$ ، $\leftarrow 01$

إن الوظيفة الإيقاعية للمقاطع الصوتية لها أهميتها في تشكيل الموسيقى الداخلية للخطاب ، إلى جانب موسيقى الألفاظ نفسها، واتساقها مع معانيها، فإلى أي مدى وُفق عفيف الدين التلمساني في اختيار هذه الحيوية الصوتية للمقاطع ؟ .

بعد معاينة نماذج من الديوان أسفر البحث على شيوع المقاطع القصيرة المفتوحة ثم المقاطع الطويلة المغلقة، متبوعة بالمقاطع الطويلة المفتوحة، تتوزع بنسب متفاوتة، يمكن أن نوجزها في الجدول الآتي :

المقاطع الصوتية	ص ح	ص ح ص	ص ح ح	المجموع
تواترها	7069	5079	4052	16200
النسبة	44%	31%	25%	100%

وبيانها في الدائرة النسبية الآتية:



1- المقاطع القصيرة المفتوحة (ص ح):

يتشكل المقطع القصير من ذلك التزاوج الحي بين الصامت على تنوعه والصائت على اختلافه، وقد شاع توظيفه في شعر عفيف الدين، من ذلك قوله من بحر البسيط (التلمساني، 2008، 68):

شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ كَثِيرَةٌ دَاتُ أَوْصَافٍ وَأَسْمَاءٍ
وَنَحْنُ فَيْكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثَرَتِنَا عَيْنًا بِهَا اتَّخَذَ الْمَرْئِيُّ وَالرَّائِي
فَأَوَّلُ أَنْتَ مِنْ قَبْلِ الظُّهُورِ لَنَا وَآخِرُ أَنْتَ عِنْدَ النَّازِحِ النَّائِي
وَبَاطِنُ فِي شُهُودِ الْعَيْنِ وَاحِدُهُ وَظَاهِرُ لِمَتَيَّازَاتٍ بِأَسْمَاءٍ
أَنْتَ الْمَلَقْنُ سِرًّا لَا أَفْوَهُ بِهِ وَأَنْتَ نُطْقِي وَالْمَصْنَعِي لِنَجْوَائِي

فقد تواتر المقطع القصير (ص ح) واحدا وخمسين مرة (51) متبوعا بالمقطع الطويل المغلق (ص ح ص) بتواتر بلغ ستا وأربعين مرة (46)، ثم المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) الذي بلغ ستا وثلاثين مرة (36)، فالمقطع القصير له أهميته من حيث ينقل

الصامت والصائت كليهما من حالة الكمون إلى فضاء الحركة والحياة عبر تزاوجهما بالفعل القوي أو القرائي المجهور، ويشغل مساحات بعينها من النصوص الشعرية، فيتلون الصامت على تنوعه بنبض الصائت القصير على اختلافه، وقد وجدنا الفتحة قد أخذت حصة الأسد، والملاحظ أن المقطع القصير عندما يحصل عبر الصامت ذي الفتحة نجد الهواء يمر عبر الجهاز الصوتي بحرية وطلاقة لعدم وجود ما يعترضه، فضلا عن انفتاح الفم، ولعل هذا ما جعل ابن جني يصفه بالخفة مقارنة بالضممة والكسرة، إنه صائت يحظى بقدر أكبر من الطاقة السمعية، والبروز في الإسماع (مصلوح، 2000، 166)، فالمعطى الدلالي لكلمات الانفتاح والاتساع، والطلاقة والبروز لا محالة أنها تؤطر معالم الفضاء الصوتي، في الوقت الذي يسهم في بروز المقاطع الأخرى التي لا يمكن أن نحكم على شيوعها في خطاب دون آخر ما لم تحررها المقاطع القصيرة التي تُسهّل عملية الانتقال في سلسلة الكلام، وهو ما يطرح إيقاعات نغمية داخلية تتوالد عبر التماثل والاختلاف.

ويمكن معاينة المقطع القصير المفتوح (صامت + صائت) في البيت الثاني مثلا الذي يقول في هـ (التلمساني، 2008، 68):

وَنَحْنُ فِيكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثْرَتِنَا عَيْنًا بِهَا اتَّحَدَ الْمُرْتِيُّ وَالرَّائِي

فقد تواتر على الترتيب كما يأتي: (و-ن-ك-ش-د-ر-ت-ب-ت-ح-ي)

فالقصير ذو الفتحة يسود على غيره ما ينم عن انفتاح الكشف للذات الشاعرة على العالم الآخر في لحظة أو لحظات فردية تشهد توحدا تاما، من حيث حصل التضافر الأسلوبى للخطاب في التعبير عن التجربة في حدود المقاطع القصيرة طبعا عبر التماثل والتقابل في الصوائت، والتقابل للصوامت، وإذا ما أعدنا النظر في المقاطع الأولى بما تحيل إليه صفات الصوامت والصوائت وجدناها تعمل على تغذية مسار الخطاب فحركة الضيق والاتساع الدائري في الواو مع الانفتاح الذي يؤديه صائتها (و)، وخاصية الانبثاق والنفاذ والصميمية (عبّاس، 1998، ص 28) في النون مع الطاقة والاندفاع عبر صائتها (ن) يسهم في نسج خيوط الموقف الشعوري لأننا الشاعرة (المتكلم)، فطريق الصوفي صعب سلّمه، لكن تتأسس معه فعالية الاندفاع والإرادة التي لا تعرف الكلل، وبالمقابل نرى الخطاب ينتقل من المتكلم إلى المخاطب، الذي يرسمه مقطع الكاف المفتوحة (ك)، وهنا يضطلع الإسناد بمهمته في تحقيق لحظات الاندماج والتوحد.

وبالنظر إلى بنية المقاطع القصيرة نجد تنوع من حيث صوامتها وحركاتها، ومن حيث استقلالها (كلمة) مثل حرفي العطف والجر في البيت سالف الذكر (و-ب) انفصالا واتصالا، كما نجد المقطع يرد اسما على تعدد الأسماء، فالاسم كضمير المخاطب (ك) الذي يتحقق تعريفه بقيد الخطاب، فضلا عن مجيئه جزءا من بنية الاسم على تنوعه: النون في الضمير (نَحْنُ)، والـدال في الظرف (بَعْدَ)، والراء والتاء في المصدر (كَثَرَتْهَا)، والياء الثانية في اسم المفعول (الْمُرْتِيُّ / الْمَرْتِي)، وورد توظيفه جزءا من الفعل المجرد: الشين في (شَهِدْنَا)، والفعل المزيد: التاء الثانية والـدال في (اتَّحَدَ / اتَّحَدَ الْمُرْتِي).

لاشك أن هذا التنوع الزاخر يضطلع بمهمة الانسجام الصوتي الداخلي، بالقدر الذي يسعى إلى بلورة تلك الظلال الدلالية التي يشي بها الخطاب.

وأما من حيث الإيقاع الخارجي، فللمقطع القصير دوره المفصلي في ضبط المنوال أو البحر، لأن له طوعية التوقع من موضع لآخر في سلسلة الكلام؛ ففي البسيط مثلاً (التلمساني، 2008، ص68):

شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَ أَسْمَاءٍ
وَنَحْنُ فَيْكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثْرَتِنَا عَيْنًا بِهَا اتَّخَذَ الْمُرْتِيُّ وَ الرَّائِي
شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَ أَسْمَاءٍ
شَهِدْتَ نَفْسَكَ فِينَا وَهِيَ وَاحِدَةٌ كَثِيرَةٌ ذَاتُ أَوْصَافٍ وَ أَسْمَاءٍ
مُتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ | مُسْتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ مُتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ | مُسْتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ
وَنَحْنُ فَيْكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثْرَتِنَا عَيْنًا بِهَا اتَّخَذَ الْمُرْتِيُّ وَ الرَّائِي
وَنَحْنُ فَيْكَ شَهِدْنَا بَعْدَ كَثْرَتِنَا عَيْنًا بِهَا اتَّخَذَ الْمُرْتِيُّ وَ الرَّائِي
مُتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ | مُسْتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ مُتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ | مُسْتَفَعِّلُنْ | فَعْلُنْ

يمكن أن نوضح المقاطع القصيرة من خلال الوزن الشعري في الجدول الآتي:

الفعيلة المستعملة	حيز المقطع القصير منها
مستفعّلن	العين (أول التود المجموع)
مُتَفَعِّلُنْ (مفاعِلن)	الميم (أول سبب) + العين (أول التود المجموع)
فاعِلن	العين (أول التود المجموع)
فَعْلُنْ	الفاء (أول سبب) + العين (أول التود المجموع)

ورد توظيف المقطع القصير ضمن مواضع الأجزاء (التفعيلات) توظيفاً مهماً، من حيث الموقع الذي لا يمكن أن يُعْلَلَّ أو يُرَاحَفَ مثل الشين و التاء في (شهدت) والسين في (نفسك)، والحاء في (واحدة)، وهي مواقع بداية الأسباب والأوتاد في التفعيلتين السباعية (مستفعّلن: الميم أول "سبب" والتاء "أول سبب"، والعين "أول وتد") والخماسية (فاعِلن: الفاء " أول سبب" والعين "أول وتد")، إذ إنها أحياء إن وقع فيها حذف أو تسكين تهلّلت التفعيلة وانكسر الوزن، وبالتالي كان للمقاطع القصيرة دور متميز في المحافظة على الهيكل (الوزن) الذي ينهض باحتضان الإيقاعات الداخلية على اختلافها.

وإذا أعدنا النظر في طبيعة الخطاب الحوارية الذي تخضت به المقاطع القصيرة ألفيناه قد بدأ في البيت الأول بالفعل (شَهِدْتَ)، المسند إلى المخاطب عبر الضمير المتصل الممثل صوتياً في المقطع القصير المفتوح (ت)، في حين تصدّر البيت الثاني اسمٌ ، وهو الضمير المنفصل (نَحْنُ)، الذي أنهى بالمقطع القصير من حيث جاء جزءاً من الاسم هنا (نُ).

فالبنية المقطعية للمقاطع القصيرة، في تقديرنا، قد أسهمت من زاويتها في التأثير لبنية الخطاب من جهة، والإعراب عمّا يتغيّاه هذا الخطاب من جهة أخرى؛ إذ إن الحوار في حال التخاطب يفترض مخاطباً و مخاطباً، وهو ما تجسّد في الحدث وفاعله في

الفعل (شَهِدْتُ)، وهو ما يتطلب مسافةً ما بينهما، في حين أن هذه المسافة لا وجود لها في بداية الشطر الثاني، حيث تحول المخاطب (الناء المفتوحة-المقطع القصير) إلى جزء من الضمير (تَحْنُ) الذي يحوي بدوره مقطعا قصيرا مفتوحا، فالتكلم والمخاطب يشهدان حالة من التوحد ههنا، من حيث أصبح لا فرق بين الرائي والمرئي، كما جاء في نهاية البيت الثاني، إذ إن الذي يرى هو الذي يُرى، وهو حال أبي الربيع الذي عبّر شعره عن "كثير من المتصوفة المؤمنين بالكمال وبالوحدة المطلقة" (موسى باشا، 1982، ص 67).

2-المقاطع الطويلة المغلقة (ص ح ص):

يتكون هذا المقطع من صوت صامت تتلوه حركة قصيرة، فصوت صامت آخر، ومثاله في العربية (لَمْ) و (لَنْ) و (عَنْ) ، ويعدُّ هذا المقطع من المقاطع العربية الشائعة والتي تُكوّن الأكثرية من الكلام العربي، من حيث إن الصامت الساكن يُسهّل عملية الانتقال في سلسلة الكلام عبره أو الوقوف عنده، لكنه يتلون بظلال المعنى الذي ينشده القصيد. والملاحظ أنه قد تتفاوت نسبة حضور المقاطع في قصيدة دون أخرى، بل قد تتفاوت في الخطاب نفسه من أبيات إلى أخرى استجابة لتموج العاطفة في أثناء لحظات الإبداع، يمكن أن تمثل لهذا المقطع (ص ح ص) بهذه الأبيات من بحر الطويل (التلمساني، 2008، ص 84-85):

لِمَعْنَايَ قَلْبِي نَحْوُكُمْ أَبَدًا يَصْبُو وَعِنْدِي لَكُمْ وَجْدٌ جَمِيعِي لَهُ نَهْبُ
وَمَا زَالَ سَلْبِي فَيْكُمُ وَاجِبًا لَكُمْ وَفِي حُبِّكُمْ يَسَادَتِي يَجِبُ السَّلْبُ
غَدًا وَصَفُكُمْ لِلْحُسْنِ دَائًا فَشَمْسُكُمْ بَكُمْ مِنْكُمْ فَيْكُمُ لَهَا الشَّرْقُ وَالْعَرْبُ

فالمقاطع الطويلة المغلقة هي:

لِمَعْنَايَ قَلْبِي نَحْوُكُمْ أَبَدًا يَصْبُو وَعِنْدِي لَكُمْ وَجْدٌ جَمِيعِي لَهُ نَهْبُ
وَمَا زَالَ سَلْبِي فَيْكُمُ وَاجِبًا لَكُمْ وَفِي حُبِّكُمْ يَسَادَتِي يَجِبُ السَّلْبُ
غَدًا وَصَفُكُمْ لِلْحُسْنِ دَائًا فَشَمْسُكُمْ بَكُمْ مِنْكُمْ فَيْكُمُ لَهَا الشَّرْقُ وَالْعَرْبُ

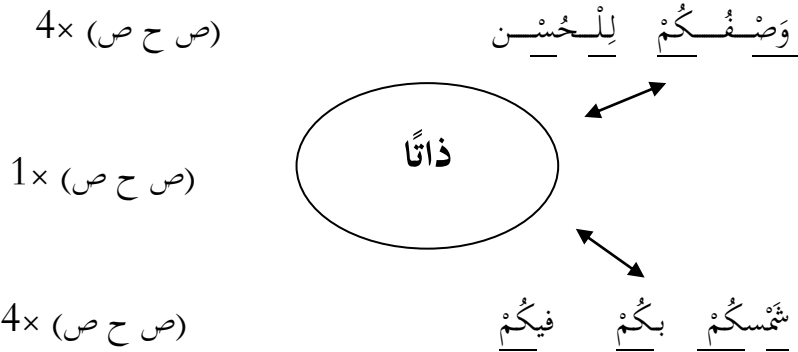
و الملاحظ هنا أن البيت الأول مثلا تتزاحم فيه المقاطع الطويلة المغلقة للتعبير عن الحركة التي لا تعرف السكون، يعبر بها الخطاب عن موقف المخاطب من أصدقائه الذين يسعى الشاعر إليهم ليأخذ منهم في الوقت الذي يسعون هم إليه ليأخذوا منه إرساءً لمفهوم المحبة والاتحاد ونشر العلم، وما إلى ذلك من القيم الإنسانية الراقية، وكان للمقطع الطويل المغلق دوره في رسم ذلك.

وتكمن طرافة توظيف المقطع الطويل المغلق في أنه عبّر عن التكافؤ عبر شطري البيت (الشطر الأول: ستة مقاطع/الشطر الثاني: خمسة مقاطع)، وتساق مع المعنى المتوخى من البيت بشكل أخاذ.

ونجد البيت الثالث يكثر فيه هذا المقطع حيث تواتر (14 مرة) مناصفة بين شطري البيت، وكان لسوابق المقطع أثرها في إضافة المعنى الجديد للمقطع نفسه الذي يتكرر:

عَدَا وَصَفُكُمْ لِلْحُسْنِ ذَاتًا فَشَمْسُكُمْ بِكُمْ مِنْكُمْ فَيَكُمُ لَهْشَشَرْقُ وَلَعَرَبُ

ونلاحظ أن البيت من خلال التكرار النادر لهذا المقطع، الذي ييوح بقدرة المتكلم على تطويع اللغة لما يرومه، يفصل ما يُجمله ويُجمل ما يفصله انطلاقاً من الذات التي تمثل البؤرة أو المركز وما يحيط بها، يمكن أن نضع الشكل التوضيحي الآتي:



فإذا ما نظرنا إلى الكلمة البؤرة في البيت ألفيناها تتوسط المقاطع الثمانية مضافا إليها أربعة مقاطع مغلقة أخرى سادت في الكلمات المتبقية، المحيلة كالمأثما إلى الفضاء المكاني، وبالتالي فإن مدار الدائرة لا يعرف السكون، بل الحركة المستمرة استمرار الحياة، واستمرار تجليات الجمال.

ونلاحظ أن المقطع الطويل المغلق متى ما ساد في بيت من الأبيات وجدنا المقطع القصير المفتوح يقاربه من حيث التواتر، وهو أمر طبيعي في العربية.

أما من حيث التوظيف، فقد استعمله الشاعر استعمالاً متنوعاً، إذ تواتر اسماً مستقلاً في ضمير المخاطب (كُم)، وفي غير الضمير جاء توظيفه جزءاً من بناء الاسم (قُلِّي) والمصدر (حُبِّي - حُبِّي)، والظرف (عِنْدِي)، كما أتى هذا المقطع وصلة جامعة بين كلمتين: الجار والمجرور في: (لِلْحُسْنِ) مثلاً، والضمير والاسم ("هَشْد" في لها الشرق).

وإذا كان هذا حال البنية المقطعية للمقطع الطويل المغلق، فكيف تناغم مع الإيقاع الخارجي ممثلاً في البحر والقافية؟ لترك المقاطع الطويلة المغلقة كما هي ونقابلها بتفعيلات بحر الطويل الذي أتت عليه هذه الأبيات (التلمساني، 2008، 84، 85):

لَمَعْنَايَ قَلْبِي نَحْوَكُمْ أَبَدًا يَصْنُبُو	وَعِنْدِي لَكُمْ وَجْدٌ جَمِيعِي لَهُ نَهْبُ
لَمَعْنَايَ قَلْبِي نَحْوَكُمْ أَبَدًا يَصْنُبُو	وَعِنْدِي لَكُمْ وَجْدٌ جَمِيعِي لَهُ نَهْبُ
فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
وَمَا زَالَ سَلْبِي فَيْكُمْ وَاجِبًا لَكُمْ	وَفِي حُبِّكُمْ يَأْسَادَتِي يَجِبُ السَّلْبُ
وَمَا زَالَ سَلْبِي فَيْكُمْ وَاجِبًا لَكُمْ	وَفِي حُبِّكُمْ يَأْسَادَتِي يَجِبُ السَّلْبُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
عَدَا وَصَفُكُمْ لِلْخُسْنِ ذَاتًا فَشَمْسُكُمْ	بَكُمْ مِنْكُمْ فَيْكُمْ لَهَا الشَّرْقُ وَالْغَرْبُ
عَدَا وَصَفُكُمْ لِلْخُسْنِ ذَاتًا فَشَمْسُكُمْ	بَكُمْ مِنْكُمْ فَيْكُمْ لَهَا الشَّرْقُ وَالْغَرْبُ
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فقد تواتر هذا المقطع (ص ح ص) شاغلا أحيانا من الأهمية بما كان، حيث ساهم في تشكيل الوجدان المجموع من التفعيلة الخماسية (العين و الواو من فعولن)، والسبب الخفيف من ذات التفعيلة، كما جاء في التفعيلة السباعية (مفاعيلن) يؤلف الوجدان بعد المقطع القصير المفتوح (مفا)، وأحد السببين أو كليهما في (عيلن من مفاعيلن)، واضطلع المقطع بمهمة الاستجابة إلى زحاف القبض الواجب في عروض الطويل في غير المطلع (مفاعيلن) التي صارت (مفاعيلن)، ومن ثم انتقل إلى مقطع قصير مفتوح نظير: (فشمسكم / مفاعيلن)، (جبرن لكم / مفاعيلن).

وإذا نظرنا في عروض الطويل في الأبيات الثلاثة، وجدناها أتت على أصلها (مفاعيلن) في المطلع، وهو ما يسمى بالتصريع الذي هو "تغيير العروض للضرب، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن، وإن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن" (التبريزي، 1969، ص 20). وهو أمر مستحسن عند العروضيين والبلاغيين، لكنه تغيير وقف على المطلع فقط، وقد وجدنا المقطع الطويل المغلق في المطلع طبعاً قد أخذ على عاتقه أن تأتي التفعيلة غير مزاحفة (يصر/ عي)، في حين أنه أخذ على عاتقه الاستجابة لزحاف القبض الواجب بعد المطلع مباشرة (جبرن لكم/ مفاعيلن)، (فشمسكم/ مفاعيلن)، وهو ما يوضح تلك المرونة في التحول التي يتميز بها هذا المقطع في تلاحمه وتناغمه مع التفعيلة، ومن ثم مع الإيقاع الخارجي .

3- المقطع الطويل المفتوح- (ص ح ح):

يتكون هذا المقطع من صوت صامت تتلوه حركة طويلة، أي حرف لين، يشكل مساحة لا بأس بها من المقاطع العربية ومثاله (يا) و (لا).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا المقطع إن كان استعماله يقل عن المقطعين السابقين، فإنه قد يحرز توظيفاً يدنو تواتراً من المقطع القصير (ص ح)، أو من المقطع الطويل المغلق (ص ح ص)، أو يفوق أحدهما أو كليهما في بعض الأبيات من القصيدة نفسها كما هو الحال في البيت الثاني من الأبيات التي رأيناها سالفاً، يقول على بحر الطويل (التمساني، 2008، ص 84):

وَمَا زَالَ سَلِيٍّ فَيَكُومُوا وَاجِبًا لَكُمْ وَفِي حُبِّكُمْ يَا سَادَتِي يَجِبُ السَّسْلُوبُ

حيث جاء التواتر كما يأتي: (ص ح 10)، (ص ح ص 7)، (ص ح ح 11).

وقوله (التلمساني، 2008، ص 94):

لَوْلَا الْحِمَى وَصَبَايَا بِالْحِمَى غُرْبُ مَا كَانَ فِي الْبَارِقِ النَّجْدِيَّ لِي أَرْبُ
خَلَّتْ عُقُودَ اضْطَبَارِي دُونَهُ خُلَلٌ حُقُوقُهَا كَارِتِيَا حَاتِي لَهَا نَجْبُ

فالمقاطع الطويلة المفتوحة في البيتين كما يأتي:

لَوْلَا الْحِمَى وَصَبَايَا بِالْحِمَى غُرْبُ	مَا كَانَ فِي الْبَارِقِ النَّجْدِيَّ لِي أَرْبُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
خَلَّتْ عُقُودَ اضْطَبَارِي دُونَهُ خُلَلٌ	حُقُوقُهَا كَارِتِيَا حَاتِي لَهَا نَجْبُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

فقد تواترت المقاطع على الشكل الآتي:

المقاطع	البيت الأول	البيت الثاني
ص ح	11	11
ص ح ص	07	05
ص ح ح	10	12

فالبيتان بدأ الشاعر بهما خطابه وفق هذا الإحصاء المقطعي، لنلاحظ بعدهما مباشرة سيادة المقطع القصير (12)، فالطويل

المغلق (10)، ثم الطويل المفتوح (06)، وذلك في البيت الموالي مباشرة، يقول من بحر البسيط (التلمساني، 2008، ص 94):

وَفِي رِيَاضِ بَيْوَتِ الْحَيِّ مِنْ إِضْمٍ وَرَدُّ جَنِيٍّ وَفِي أَكْثَامِهَا الْقُضْبُ
وَفِي رِيَاضِ بَيْوَتِ الْحَيِّ مِنْ إِضْمٍ وَرَدُّ جَنِيٍّ وَفِي أَكْثَامِهَا الْقُضْبُ

كما نلاحظ استعمال الشاعر للمقطع الطويل المفتوح بحضور لاف في البحور المجزوءة في أصل استعمالها كالمجث مثلاً، يقول

على بحر المجث (التلمساني، 2008، ص 109):

يَا سَاكِنِينَ بَقْلِي مَتَى أَفُوزُ بِقُرْبِ
سَلْبُثُمُونِي وَلَكِنْ أَنَا السَّعِيدُ بِسَلْبِي

يَا سَاكِينِ بِقُلِّي	مَتَى أَقُولُ بِقُرِّي
مستفع لن فاعلاتن	مُتفع لن فاعلاتن
سَلْبُتْمُو بِي وَلَا كِنْ	أَنْسَعِيدُ بِسَلْبِي
مُتفع لن فاعلاتن	مُتفع لن فاعلاتن

فبالقدر الذي يبرز فيه المقطع الطويل المفتوح من حين لآخر بما يحيل إليه من معاني الامتداد والانفتاح على الموضوع والتغني به، فإن التنويع الحاصل بين المقاطع الثلاثة يفضي إلى نوع من التلون والتناغم الموسيقي بين الوحدات الصوتية في صورة تألفها الآذان وتطيب لها الأنفس، من حيث يخلق التسابع المقطعي نوعاً من الإيقاع المؤثر، الذي يعرفه ريتشاردز RICHARDS "هو هذا النسيج من التوقعات، الإشباعات، الاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع" (سلوم، 1988، ص 47).

أما البنية المقطعية من حيث توظيفها للطويل المفتوح فقد تباينت؛ إذ جاءت جزءاً من الفعل الماضي الناقص (كا في كان) و(زا في الفعل زال)، ومن المضارع "فو" في الفعل المضارع (أفوز)، ومن المصدر "بي" من المصدر (قُرْب)؛ لأن الحرف روي له وصل، وجزءاً أيضاً من اسم الفاعل ("با" في بارق).

واستعمل حرف نفي (ما)، وحرف جر (في)، وحرف النداء (يا)، وميم الجماعة المتصلة بضمير المخاطب عندما يتطلب الإيقاع إشباع حركتها في "كُم" (كمو / فعولن) كما رأينا.

كما تألف جزءاً من المصدر مضافاً إليه ياء المتكلم (سلي)، و ورد وصلةً بين الجار والمجرور (بي) و (لها)، وبين نون الوقاية وياء المتكلم ("ني" في الفعل سلبتموني).

وكان لهذا المقطع أهميته في الاستجابة لما يتطلبه الإيقاع الخارجي؛ ففي بحر الطويل انتاب الأسباب والأوتاد في التفعيلتين الخماسية (فعولن)، والسباعية (مفاعيلن)، من حيث شارك في تأليف ركيزتي التفعيلتين ("عو" من فعولن، و"فا" من مفاعيلن)، كما جاء كذلك لنسج السبب الخفيف من الخماسية (فعولن)، ومن التفعيلة السباعية (مفاعيلن)، وبخاصة في نهاية البيت.

وشارك في تأليف منوال البسيط في الأسباب والأوتاد أيضاً، فورد جزءاً من الوند المجموع في (مستفعِلن وفاعِلن)، ومكوناً للسبب الخفيف مشاركة بينه وبين المقطع الطويل المغلق، وهنا تُمثِّلُ فعالية التناوب بين المقطعين (ص ح ح) و (ص ح ص).

وتتجلى فعالية التناوب بين المقطعين أكثر في بحر المجتث، من حيث يمكن للوند المفروق بين السببين الخفيفين أن يوفر للتفعيلة أكثر من متحركين يتبعهما ساكن (مستفع لن)، ففي بداية البيت الذي مثلنا به استغرقت التفعيلة كل المقاطع الطويلة المفتوحة (يا ساكني / مستفع لن)، وأما في بداية التفعيلة للبيت الموالي التي زوحت بالخبن (سلبتمو = متفع لن) فقد حضر، من المقاطع الطويلة، مقطعان أحدهما مغلق والآخر مفتوح، وهو أمر يمنح للشاعر مساحة من حرية التصرف في ضبط إيقاعاته بما يناسب خلجاته، المُمَثِّلَة لها التفعيلة الموالية (فاعلاتن) ضمن المجتث، فقد انتقل (ص ح ح) في (فاعلاتن) إلى (ص ح)، فيما بقيت التفعيلات الأخرى سالمة من الزحاف.

خاتمة:

تبعاً لما تقدّم بحثه في شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني من زاوية المقاطع الصوتية، التي تمثل جانباً مهماً من الإيقاع الداخلي للنص الشعري، في تلاحمها وتناغمها مع الإيقاع الخارجي (البحر والقافية)، فقد توصلنا إلى ما يأتي:

- ساد تواتر المقطع القصير المفتوح (ص ح) في ديوان الشاعر، متبوعاً بالمقطع الطويل المغلق (ص ح ص)، ثم المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح).

- إن شيوع المقاطع القصيرة المفتوحة في نصوص الديوان أمرٌ طبيعيٌّ تُقرُّه اللغة، إذ إن له طواعية التوقع وحرية الانتقال بين المقاطع الصوتية الأخرى، وقد ساد القصير المفتوح على ذي الضمة وذو الكسرة، وهو ما يتماشى وروح الخطاب الذي يشي بمعاني الانفتاح والبوح بما يختلج في كيان الشاعر.

وقد أحرز بدايات الأسباب والأوتاد في التفعيلة، وهو ما يمثل ارتكازاً مهماً يحفظ مواقع المتحركات في التفعيلة التي لا يمكن أن تُزاحف بما يوقع ذلك التابع لسلاسل المتحركات المتماثلة في الأبيات.

- أسهم المقطع الطويل المغلق في نقل الحركة والإعراب من مواقعه عن الانتقال البنيوي في تأثيث الخطاب، وهو ما لا يُجانب تلك الظلال الحيوية التي يرومها الخطاب وصلاً بين الشاعر وموضوعه، وقد أعرب النموذج المختار عن ذلك الاندماج بين المخاطب والمخاطب عبر الخطاب، من حيث غدا الأنا هو الآخر في آن.

أما بالنسبة للإيقاع الخارجي، فقد كان لهذا المقطع إسهامه في تشكيل الوتد المجموع والسبب الخفيف في (فعولن)، كما تضافر مع المقطع القصير في رسم الوتد المجموع في (مفاعيلن)، وأحرز دوراً مهماً في بناء السببين الخفيفين لذات التفعيلة (مفاعيلن)، واضطلع في هذا المقام بمهمة الامتثال للمزاحفة من عدمها تبعاً لصرامة الإيقاع وبخاصة في العروض والضرب. كما أسهم في تشكيل الأسباب والوتدين في (مستفعلن و فاعلن)، ونظراً لمرونة هذا المقطع، فقد أمكن نقله إلى مقطع قصير تبعاً لطابع الاختيار بين المزاحفة وعدمها في حشو البيت (مستفعلن ← مُتفعلن - فاعلن ← فعْلن)، وهو ما يجعل الخطاب يتمتع بالانسجام في المحافظة على تواتر سلاسل المتحركات والسواكن إلى حد بعيد.

- على الرغم من عدم شيوع المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) إلا أنّ وجوده مرتبط ببعض البحور ولاسيما الجزوء منها؛ من قبيل المَجْتَث الذي وجدناه يشي بمعاني امتداد أفق البوح وانفتاحه تنفيساً عن خلجات نفس الشاعر وإعراباً عن أفكاره، كما أسهم هذا المقطع، على غرار المقطع الطويل المغلق، في تثبيت ركيزة الوتد المجموع، فضلاً عن تناغمه مع السبب الخفيف في بحر الطويل (عيلن ← مفاعيلن) (لن ← فعولن) (فا ← فاعلن) (مُس - تَفْ ← من مستفعلن)، وهذا ما يمثّل تضافراً خاصاً بين المقطعين الطويلين المفتوح والمغلق في تناغمهما مع الإيقاع الخارجي إلى جانب المقطع القصير (ص ح) الذي يميّز بالخفة والليونة في هيكلة منوال القصيدة وبحرها.

قائمة المراجع:

المراجع بالإنجليزية:

1. Kennet Pike (1982) , *Linguistics Concepts, "An Introduction To Tagmemics"* ,University of Nebraska.

المراجع بالعربية:

2. إبراهيم أنيس (1952)، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
3. أحمد مختار عمر (1981)، دراسة الصوت اللغوي، ط2، عالم الكتب، القاهرة.
4. ابن جني (1993)، سر صناعة الاعراب، تح: حسن هندواي، ج1، ط2، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.
5. ثامر سلوم (1988)، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.
6. الخطيب التبريزي (1969)، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحستاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي القاهرة. يحي عبابنة (2000)، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.
7. رابع بوحوش (1993)، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
8. مصطفى حركات (د ت)، كتاب العروض - العروض العربي بين النظرية والواقع -، دار الآفاق.
9. سعد مصلوح (2000)، دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك، ط2، عالم الكتب، القاهرة.
10. عباس حسن (1998)، خصائص الحروف العربية ومعانيها منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية.
11. عبد الصبور شاهين (1980)، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت.
12. عفيف الدين التلمساني (2008)، ديوان عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، ج1، دار الشروق، القاهرة.
13. يحي عبابنة (2000)، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان.