Arabic Literature Criticism (2024, 14, 2/27: 181-194)

ISSN: 2588-7491

A Study of the Internal Rhythm of the Poem "When the People Will (The Will to Life)" By Abū Al-Qāsim Al-Shābbī: Semantic Structuralism

Origina Article

Received: 2024/02/14
Accepted: 2024/06/24

Saeid Savari[1*], Soghra Falahati[2]

1.PhD Candidate in Arabic Language and Literature, Arabic language teacher at the Ministry of Education.

2. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Kharazmi University, Tehran.

Abstract

When someone reads poetry, the internal rhythm grabs their attention and makes them think of things in a subtle and understandable way. This is because they are paying attention to the formal and semantic structure. The interplay of internal rhythmic and semantic structures underpins a harmonious artistic endeavor, potentially facilitating the establishment of a cohesive system between emotional processes and linguistic patterns. The aim is to establish a connection between the rhythmic artistic dimension and the conceptual framework of this rhythm. This study uses a descriptive-analytical approach based on structural-rhythmic-semantic analysis to try to figure out what the poem "When the People Will" by Abū al-Qāsim al-Shābbī's internal rhythm means on an aesthetic level. It aims to elucidate the influences and traces of the poem's internal rhythm and to examine the outcomes of the repetition patterns present within the work. The research concluded that the poetry tone aligns with the linguistic tone and may surpass it, exhibiting concord in most instances. Consequently, the poet refined his craft through the utilization of internal rhythmic frameworks. This dual artistic process may facilitate the interplay between the emotional and the objective, as their convergence signifies the integration of emotional dynamics inside the internal rhythmic flowwhile maintaining synchronization with it. In addition to the poet's purpose merging with the emotional and rhythmic movement, this triptych is an artistic painting and a semantic drawing. This usage may be referred to as the integration of emotional, thematic, rhythmic, and semantic cohesiveness within the same occupational context. The patterns of repetition also generated an emotional function through adherence to language and semantic processes, resulting in cohesiveness. Rhythm and connotation are intrinsic to pronunciation and semantics.

Keywords: Internal Rhythm, Structure, Connotation, Abū al-Qāsim al-Shābbī.

***corresponding Author Email Address:** Saeedsavari63@yahoo.com

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی (۱۹۴-۱۸۱ :۲/۲۷، ۱۴، ۱۴۰۲)

شاپا: ۷۴۹۱-۲۵۸۸

دراسة في الإيقاع الداخلي لقصيدة «إرادة الشعب» لأبي القاسم الشابي؛ بنيوية دلالية

المقالة الأصيلة

تاريخ دريافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۵
تاريخ پذيرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۳

سعيد سواری[۱]*، صغری فلاحتی[۲]

۱.دكتوراه اللغة العربية وآدابها، مدرس اللغة العربية فی وزارة التربية والتعليم، إيران.

۲. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة خوارزمي، طهران، إيران.

الإستناد إلى هذا المقال: سواری، سعيد و فلاحتی، صغری، الخريف والشتاء۱۴۰۳، «دراسة في الإيقاع الداخلي لقصيدة «إرادة الشعب» لأبي القاسم الشابي؛ بنيوية دلالية»، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، العدد۲(۲۷)، السنة ۱۴، صص۱۸۱-۱۹۴.

الملخص

يعدّ الإيقاع الداخلي في الشعر ظاهرةً تُطرب الأسماع، وتُثير الدلالات جهراً وهمساً وتلقياً، وذلك لتفاعل المتلقي مع البنية الشكلية والدلالية، وقد يساعد على خلق نظام متناسق بين العملية الانفعالية وبين الأنساق اللغوية والقيمة الدلالية إذ تُخلق عمليةٌ فنيةٌ متناسقةٌ انطلاقاً من البنية الإيقاعية الداخلية والبنية الدلالية معاً لربط الجانب الفني الإيقاعي والنظام الدلالي لهذا الإيقاع. وفي هذا المطاف يهدف البحث إلى الوقوف على لوحات جمالية من الإيقاع الداخلي لقصيدة "إرادة الشعب" لأبي القاسم الشابي ناهجاً المنهج الوصفي_التحليلي اعتباراً من الدراسة البنيوية الإيقاعية الدلالية، لتبيين آثار وبصمات الإيقاع الداخلي لقصيدة "إرادة الشعب" وما تتركهما في القصيدة ولتناول نتاج أنساق التكرار في القصيدة. وتوصل البحث إلى أنّ النبر الشعري يتفق مع النبر اللغوي وقد يتجاوزه، ويتناغمان في أغلب الحالات بحيث مارس الشاعر من خلال توظيف بنيات الإيقاع الداخلي عملية فنية مزدوجة قد يمكن إطلاق تفاعل الوجداني والموضوعي كما يدلّ تفاعلهما معاً على تضمين الحركة الوجدانية في الحركة الإيقاعية الداخلية، ومواكبتها معها بالإضافة إلى تشابك الموضوعي للشاعر مع الحركة الوجدانية والإيقاعية فهذه الثلاثية لوحة فنية ورسم دلالي كذلك، وقد يمكننا أن نطلق على هذا الاستخدام التلاحم الوجداني والموضوعي والإيقاعي والدلالي معاً في نفس الموقف التوظيفي، كما أنتجت أنساقُ التكرار الوظيفةَ الانفعاليةَ من حيث انصياعها للعملية اللسانية والدلالية، وكان تلاحم الإيقاع مع الدلالة ملازماً للفظ والمعنى.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، البنية، الدلالة، أبو القاسم الشابي.

***corresponding Author Email Address:** Saeedsavari63@yahoo.com

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

١. المقدمة

يتسم الإيقاع الداخلي في الشعر بسمة الجرس والتنغيم والتكرار، ويتجاوز حدود الأسماع إلى الأذهان، ويطرب النفس والوجدان، ويؤثر المتلقي من خلال عملية التنغيم والتكرار، بحيث يتفاعل المتلقي مع بنيات الإيقاع الداخلي معتبراً البنيات وظائف جمالية ودلالية من أجل تفسيرها وتأويلها لغرض متعة العمل الأدبي، وكذلك المتابعة الدلالية، بالإضافة إلى استلال العناصر الفنية من الإيقاع الداخلي، واستيعاب أنساق الإيقاع الداخلي من صوت ومفردة وصور بلاغية لأنّ كل نسق أو قُل بنية لغوية تحمل في الشعر والعمل الأدبي رسالةً فنيةً جماليةً ودلاليةً، ومن هذا المنطلق إنّ لبنيات الإيقاع الداخلي رسالةً ودلالةً قد تنتج من خلال اتساقها مع سائر بنياتها اللغوية أو من خلال انفرادها. ومن جراء انصاياعها مع التوظيفات اللغوية المناسبة لها تشتبك مع التأويلات، كذلك تتضافر مع السمات الصوتية من جهر وهمس ونبر وتنغيم وإلى غير ذلك.

١. ١. إشكالية البحث

عندما نتوقف على الإيقاع الداخلي للقصيدة نتابع السائد للإيقاع والدلالة، ونقوم بهدم بنية الإيقاع وتفكيكه إلى وظائف ووحدات صغرى من قبيل الصوت بجهره وهمسه وتنغيمه، والكلمة بنبرها، وذلك لإعادة قراءة المستوى الفني للإيقاع الداخلي إضافةً إلى الدلالة، وهذا كله من أجل العثور على النظام المتناسق للإيقاع الداخلي، والتفاعل مع المعاني والبنية الفنية الدلالية للقصيدة اعتماداً على بنية الإيقاع الداخلي لأنّ «البنية كلٌ، مؤلف من عناصر متضامنة بحيث يتوقف كل واحد منها على الباقي ولا يمكن أن يكون ما هو إلّا بواسطة علاقته مع الباقي.» (شحيتلي، ٢٠١٧: ٢٦) كما نستحضر الخصائص الفنية للإيقاع الداخلي، ونتابع الدلالة وفقاً له، حيث «يرى ياكبسون أنّ من الممكن عزل كلّ السمات التي تميّز فونيماً عن الآخر- السمات المميزة- ووصف كل منها، سواء من حيث نطق الأعضاء الصوتية لها، أو من حيث خصائصها السمعية. ونحن حين نلفظ فونيما فإنّ ما نقوم به في الحقيقة هو جمعُ عددٍ من السمات النطقية وإصدار صوت يجمع عدداً من السمات السمعية. ولذلك فإنّ الفونيم هو حزمة من السمات، والسمة المميزة هي أصغر وحدة في اللغة.» (جاكسون، ٢٠١٤: ١٢٣-١٢٢) ولهذا يُسلّط البعضُ الضوءَ على الإيقاع الداخلي وبواسطة تفكيك السمات الإيقاعية في الصوت، أو في التكرار الصوتي في الكلمة، أو في تكرار كلمة يوجد فيها صوت مكرر لتتبع فني ودلالي اعتباراً من معالجة فنية ودلالية معاً لقسم من مستوى الإيقاع للقصيدة وذلك أنّ «الحداثيين العرب قد ركّزوا في إيقاعهم على الموسيقى الداخلية من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات أكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو القافية.» (سالمان، ٢٠٠٨: ٢٩)

تنطلق إشكالية البحث إضافةً إلى ضرورته لطرح السؤالين التاليين: من أجل فهم الإيقاع الداخلي لقصيدة "إرادة الشعب" لأبي القاسم الشابي:

١- ماذا ترك الإيقاع الداخلي لقصيدة "إرادة الشعب"؟

٢- ما هو نتاج أنساق التكرار في قصيدة "إرادة الشعب"؟

وأمّا الفرضيتان فهما:

١. تَرَكَ الإيقاعُ الداخلي عمليةً متناسقةً رباعيةَ الأبعاد بين تلاحم الجانب الوجداني والموضوعي والإيقاعي والدلالي للقصيدة.

٢. نتاج أنساق التكرار هو خلق الوظيفة الانفعالية في القصيدة من حيث انصياعها مع العملية اللسانية والدلالية.

وفي هذا المطاف ينتهج البحث المنهج الوصفي_التحليلي انطلاقاً من تزواج الدراسة الصوتية الدلالية لارتباط الإيقاع الداخلي بالدلالة لتناول العمل الفني للقصيدة من حيث الإيقاع والدلالة، ويعتمد على البنيوية الصوتية الدلالية باعتبارها تنظيراً للمقال كما يعود سبب اختيارنا لبعض البنيات الإيقاعية الداخلية إلى ميزاتها الدراسية لمقالنا.

١. ٢. الخلفية

دُرِست دراسات كثيرة لأعمال أبي القاسم الشابي، ويجدر بالمقال الإشارة إلى بعضها لتبيين الخلاف بينها وبين هذا المقال، وهي بما تلي: ١. مقال تحت عنوان "ساختار داستانی و موسیقایی در إرادة الحياة" نشر في مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ١٣، شتاء ١٣٨٨ هـ ـ ش ـ تطرق المقال إلى الموسيقى والملامح السردية في ضوء الشكلانية وتوصل إلى أن نصيب بعض الأصوات متمايز في الأبيات. ٢. مقال تحت عنوان "بررسی تطبیقی رمانتیسم در اشعار نادر نادر پور و ابو القاسم شابي" نشرت في مجلة لسان مبين، فصلية محكمة، العدد الـ ٣، ربيع ١٣٩٠ ش ـ تناول المقال عناصر الرومانسية بين الشاعرين وتوصل إلى أن الرومانسية لدى نادر پور متشائمة بينما تتصف عند أبي القاسم الشابي بالقضايا الاجتماعية والسياسية. ٣. مقال تحت عنوان "جلوه های پایداری در شعر ابو القاسم شابي" نشر في نشرية الأدب المقاوم لجامعة شهيد باهنر كرمان المحكمة، العدد الـ٣، ربيع ١٣٩٠ ش ـ درس المقال مضامين الأدب الملتزم في قصيدة إرادة الحياة وتوصل إلى أن القصيدة كانت عبارة عن حركة نحو الإصلاح. ۴. مقال تحت عنوان "ابو القاسم شابی میان رومانتیسم و سمبولیسم" نشر في مجلة "پژوهش های نقد و ترجمه زبان و ادبیات عربی، دورية محكمة نصف سنوية، العدد الـ ١، شتاء ١٣٩٠ ش ـ تناول المقال عناصر الرمزية في شعر أبي القاسم الشابي وتوصل إلى أن شعره مفعم بالرموز مثل عناية الشاعر بالموسيقى بالإضافة إلى الرومانتيسية. ۵. مقال تحت عنوان "صورتگرایی و آشنایی زدایی در شعر ابو القاسم شابی" نشر في مجلة "نقد ادب معاصر عربی" لجامعة يزد، دورية محكمة نصف سنوية، العدد الـ ٧، ١٣٩٢ ش ـ تطرق المقال إلى عناصر الشكلانية في شعر أبي القاسم الشابي وتوصل إلى الشاعر استخدم الانزياح باعتباره جمالا أدبيا في شعره. ۶. دراسة تحت عنوان "تجلّی تعهد اجتماعی و اندیشه های وطنی در شعر شاعران متعهد ابو القاسم شابی و اقبال لاهوری" نشر في مجلة "ادبیات پارسی معاصر" لمركز الدراسات للعلوم الإنسانية والثقافية، فصلية محكمة، العدد الـ ١، ربيع ١٣٩٣ ش ـ تناولت الدراسة العناصر المشتركة للأدب الملتزم لدى الشاعرين وتوصلت إلى أن شعر الشاعرين مكتظ بالمضامين المعارضة للاستعمار. ٧. مقال تحت عنوان "انسان در شعر غنایي ابوالقاسم الشابي" نشر في مجلة "پژوهشنامه ادب غنایی" لجامعة سيستان وبلوشستان، فصلية محكمة، العدد الـ٢۶، ربيع وصيف ١٣٩۵ ش ـ تطرق المقال إلى عناصر الرومانسية ومضامين الإنسان وتوصل إلى أن شعر الشاعر متسم بقضايا الإنسان البارزة مثل الحرية والشجاعة والعدالة وإلى غيرها. ٨. مقال تحت عنوان "دغدغه های بودن در شعر ابو القاسم شابي (تحلیل روان شناختی شعر شابی بر مبنای نظریه وجودی) نشر في مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد الـ ۴١، شتاء ١٣٩۵ ش ـ تناول المقال ثلاث عناصر الوجود وهي عبارة عن الأنا، الآخر والطبيعة وتوصل إلى أن تأمل الشاعر تجاه الموت وإصابته القلبية والانفصال والغربة مهّدت لاضطرابات الشاعر الوجودية.

وهناك بعض الدراسات في مجلات الدول العربية مثل: ١. "مقال جماليات الإيقاع الصوتي المتحرك في شعر أبي القاسم الشابي" نشر في مجلة كلية اللغة العربية بجرجا، المجلد ١٤، العدد ٢، ٢٠١٠. وتطرق إلى ملامح الإيقاع الشكلية وتوصل إلى أن كان للتكرار دور في حركية إيقاعية صوتية وإبرازه بشكل ملموس. ٢. مقال تحت عنوان "التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي" نشر في مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد ١٣، ٢٠١٣. تطرق المقال إلى آثار الإيقاع المعنوية والنفسية وتوصل إلى أن الشاعر غير ملتزم بوزن محدد في تشكيل الإيقاع ولم يلتزم بقافية محددة. ٣. مقال تحت عنوان "ظواهر التشكيل الصوتي وأثرها في جماليات النص الشعري لدى أبي القاسم الشابي" نشر

في مجلة كلية الآداب بجامعة ذي قار، العدد ٢٣، ٢٠١٧. تناول المقال البعد النبري والبعد النفسي في شعر أبي القاسم الشابي وتو صل إلى أن الصوت اللغوي ناتج من التوترات الصوتية وتكشف أبعاد النص الدلالية.

هذه البحوث جديرة بالتقدير، ولكن لا تشابه البحث شكلاً ومضموناً، والفارق بينها تناول الإيقاع الداخلي لقصيدة "إرادة الشعب" تحديداً، وذلك لتتبع دور الإيقاع الداخلي باعتباره بنية متسقة بإيثار الموسيقى بنبره وتنغيمه، وعلاقة الموسيقى مع ا لدلا لة، ويعني هذا مزاو جة الموسيقى ا لداخلي واتسا قه مع الدلالات.

٢. البنية الدلالية للإيقاع الداخلي

هناك تناغم وتوحّد بين الانفعال الوجداني، والنغم الإيقاعي المتراوح بين جرس الأصوات والأحرف والكلمات في القصيدة حيث نتيجته الدلا لة التي قسم منها نابع من «الإيقاع الداخلي الذي يؤدّي دوراً هاماً في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقا عات أخرى.» (عيسى، ١٩٩٧: ٤٤١) كما أنّ «الإيقاع هو تفاعل للنبر.» (أبو ديب، ١٩٧٤: ٣٠٦) وتنتج كتلة النبر حين التشكيل الصوتي المنتظم، وو ضع البنيات الإيقاعية وفق تشكيلة إيقاعية متناسقة بنظام منسجم، وباختيار أصوات بخصائصها ومقاطع وكلمات ومفردات مرتبطة بالحركة الإيقاعية ذات الجرس والنبر، في حين يمكن لتناسق هذه البنيات خلق حركة إيقاعية بالنبر والجرس إضافةً إلى كتلة دلالية ناتجة من تفاعل بنيات الإيقاع الداخلي وتشابكها إلى أن يتفاعل المتابع، ويتلقّى دلالةً إيقاعيةً ومعنويةً معاً بنفس التشكيل الإيقاعي ذلك «أنّ الإيقاع هو المعنى لأنّ اللغة تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي.» (الأحمد، ١٩٩٥: ٣٢) بحيث إنّ الإيقاع بنية تشكيلية ينضوي تحت رسالة دلالية، وعبارة عن استثار وأحاسيس ومشاعر جيّاشة، تفيض من نفس الشاعر، وتنسيق لها لتصور لوحةً بارزةً للعمل الفني، وهذا من أجل إنتاج الدلالة والمعنى.

وعلى هذا يخلق قسم من الدلالة في الشعر في ضوء الإيقاع الداخلي كما أنّ الإيقاع الداخلي يتضمّن الصوت بخصائصه، والمفردة والتكرار، وكل هذه اللوحات اللغوية متشابكةٌ ومتماسكةٌ، ولا يمكن تجزئتها ذلك من أجل الحصول على الدلالة لأنّ الدلالة تكمن في هذه الوحات، وبشكل منتظم ومتناسق، وتستنبط الدلالة حين انتقاء واختيار الشاعر البنيات المناسبة للإيقاع الداخلي من اختيار مفردة تحمل صوتاً مجهوراً أو انتقاء تركيب ينضوي تحت التكرار والنغم، إلى أن تطغى ا لدلا لة على بنية الإيقاع ا لداخلي، وتبسط نفسها، وتتعزز من خلال تلاحمها مع بنيات الإيقاع الداخلي من أجل إيصال الكلمة المقصودة من قبل الشاعر، كما قام أبو القا سم ا لشابي في ق صيدة "إرادة ا لشعب" بتآلف النغم والمو سيقى والمعاني من منطلق الإيقاع الداخلي فحسب، وصوّر الدلالات بهمسها وجهرها، وأذكى الإيقاع ا لداخلي ببنياته دون الإهمال والإسقاط حيث ضمّ سائر وظائف القصيدة العمودية معاً، واعتمد عليها لترسيم دلالاته، و ساق قسماً من دلالاته من منطلق الإيقاع الداخلي لبيان ما فيه من لوحات وخصائص جمالية ودلالية، وفي ضوء هذه العملية رصد الدلالات، وضمّ إلى جانبها الأبعاد الجمالية للإيقاع الداخلي.

فيتفاعل الشاعر مع الإيقاع الداخلي، ويركّب الجهر والهمس وذلك باعتبار التكرار، كذلك المفردة المناسبة الحاملة على وشائج وصلات دلالية، ويصوّر كتلة من التفاعلات للمتلقي ذلك من حيث المشاعر والعواطف والأحاسيس الجيّاشة، ويكشف لوحات الإيقاع الداخلي، ويبوح بالكلمة والدلا لة باعتبار توزيع الدلالة من منطلق مكانة تلاحم البنيات للإيقاع الداخلي.

٣. إيقاع الجهر

من أبرز السمات والوشائج لمعالجة الإيقاع الداخلي هي تفكيك الصوت من حيث خصائصه بغرض فهم واستيعاب الحركة الشكلية

الصوتية للإيقاع الداخلي في القصيدة ثم ربطها بالمعاني والدلالات إذ «يرى ياكوبسن أنّ من الممكن عزل كلّ السمات التي تميّز فونيماً عن آخر-السمات المميزة-ووصف كل منها، سواء من حيث نطق الأعضاء الصوتية لها، أو من حيث خصائصها السمعية. ونحن حين نلفظ فونيما، فإنّ ما نقوم به في الحقيقة هو جمعُ عددٍ من السمات النطقية المميزة وإصدار صوت يجمع عدداً من السمات السمعية المميزة. ولذلك فإنّ الفونيم هو حزمة من السمات المميزة، والسمة المميزة هي أصغر وحدة في اللغة.» (جاكسون، ٢٠١٤: ١٢٢-١٢٣) والمقصود من الحركة الشكلية للإيقاع الداخلي هو تفكيك البنيات الصوتية لكل صوت واستخراج خصائصه، وفهمها وكشف جماليتها إضافةً إلى استيعاب دلالاتها، ولهذا إنّ التكرار الصوتي في بيت أو مصرع يؤدّي إلى الحركة الإيقاعية، وإثارة الإيقاع الداخلي للقصيدة بينما نشاهد في الشاهد أدناه أنّ حركة صوت الجيم تجعل الأداء الصوتي أكثر ثقلاً و شدةً، وتزيد من التعبير الشديد بحيث «إذا تكرر حرف من حروف الحاء والجيم والشين والصاد في بيت أو شطر تحتاج إلى ذلك الجهد العضلي واستطعنا نحكم على ثقله في النطق، ثم نفور الأذن منه، ويتبع هذا رداءة الموسيقى اللفظية.» (أنيس، ١٩٥٢: ٣٣) وعلى هذا يعدّ النبر والتكرار والنغم والجهر والهمس وإلى غير ذلك سمات للإيقاع الداخلي، ووجوه من تشكيلة الإيقاع الداخلي للتأثير بالمتلقي، وترك لوحات فنية تؤثر الإيقاع الداخلي لدى مسامع المتلقي، وتبيّن دوه في عملية بناء الإيقاع الداخلي من حيث البنيات كما نذكر الوشائج والصلات التالية من أجل تتبع البنيات المؤثّرة في تشكيل الإيقاع الداخلي، بحيث «إنّ المكون الصوتي المتمثل في التئام أجزاء النظم يعتمد على مشاكلة اللفظ للمعنى في خلق تناسب صوتي متوافق.» (الموسى، ٢٠١٦: ١٨٨) وخلق تناسب بين اللفظ والدلالة، وعلى هذا الإيقاع الداخلي وفي ضوء انتشار سمات الصوت تبنى الدلالةُ، ويتشاكل اللفظ مع الدلالة.

٣. ١. الجيم والدال والراء

يظهر نبر الصوت حين عملية التكرار بصوت جهوري، وتنكشف دلالته ذلك عند إيجاد كتلة إيقاعية إلى جانب أصوات متناغمة ومتناسقة من حيث الوظيفة، وينشر تناوب الصوت المنتقى من قبل الشاعر الكتلةَ الإيقاعية المقصودة، ويتسنّى التفاعل، وتخلق الدلالة باعتبار بنية التكرار للصوت المختار الجهوري بحيث «تتشكّل أنساق التكرار الصوتي في مجموعات صوتية تشترك في صفة أو أكثر من الصفات الصوتية.» (بن خوية، ٢٠١٧: ١٧٤) كما نشاهد في اللوحة أدناه وقام أبو القاسم الشابي في:

ودمدمت الريح بين الفجاج

وفوق الجبال وتحت الشجر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧٠)

بانتقاء وظيفة صوتية لها الدلالة الجهورية بالإضافة إلى إثارة السمة الانفجارية، باعتبار تكرار الجيم في (فجاج، جبال، شجر) فيما له صدىً من حيث الشدة والقوة وذلك أنّ «الجيم صوت شديد مجهور يكاد يكون انفجاريا ولهذا يمكن أن تسمى الجيم العربية الفصيحة صوتا قليل الشدة.» (أنيس، لاتا : ٧٠) ومن جانب يكّتسي هذا الصوت معاني مرتبطة بسماته من صلابة وقوة لغرض تفاعل أسماع المتلقي مع جرسها وإيقاعها، ومتعلقة بدلالات تحتاج إلى أعمال خارجية أكثر من أفعال باطنية ترتبط بالأحاسيس والمشاعر كما قصدها الشاعرُ إذ إنّ «الجيم توحي بالشدة والقوة والدفء والمتانة كأحاسيس لمسية، وكأحاسيس ذوقية وشمية. أما إيحاءاتها البصرية فهي تتردد بين الفخامة والعظم والامتلاء. لتقتصر إيحاءاتها السمعية على شيء من الفجاجة ، وهي لا توحي بأية مشاعر إنسانية أصلاً.» (عباس، ١٩٩٨: ١٠٤)

فتتلائم طبيعة الشدة والجهر مع الحماس والمعاني الثورية، والأحاسيس الجيّاشة، والعواطف المختلجة، وهكذا دلالات تستدعي جوانب فنية تحمل في طياتها القوة والشدة، ويتطلب الأمر

كذلك مصـاحبة أصـوات أخرى بنفس الملمح الإيقاعي فحسـب، لخلق الكتلة الإيقاعية بنبر وجهر. ويضـمّ الشـاعر صـوت الدال للدلالة على «الشـدة والجهر» (الفاخري، لاتا: ١٤٣) والراء الدال على «الجهر والتكرار» (سـعران، لا تا: ١٧١) إلى جانب صـوت الجيم، ويصوّر الإيقاع الجهري بالإضافة إلى دلالته الحماسية لترنّح الدلالات والإيقاعات معاً ليترك بصمات الإيقاع والدلالة.

فالتشـكيلة الجهرية في البيت سـائدة وفائحة، وقد تنمّ عن مقدرة الشاعر في اختيار مفردات يحملن الدلالات الجهرية مصورةً فضـاء تدفق المشـاعر الحماسـية، كذلك تجاذب الدلالات الثورية الأخرى من عزم وإرادة وثبات لشـعب تطغى عليه الثورة والعزم، فتتصـاخب هذه الدلالات، وتترنّح في الفضـاء الإيقاعي، وتكتسـي الإيحـاء من أجـل ترك الأثر سـواء الفني أو الـدلالي حيث هـذه التشـكيلة الجهرية تتلاءم وتتلاحم، وتنشـر الإيقاع الجهري طرباً في الأسـماع، وتلقياً في الذهن، ولهذا رسـم الشـاعر هذه اللوحة الفنية من أجل طغيان حركة الثورة والعزم.

يغضب الشاعر، ويثور بكلماته، ويبعثر صوته في فضاء الأسماع، ويلجأ إلى الإيقاع الداخلي للتعبير عن هذه الأحاسـيس والمشـاعر، ويعتمد على الجهر للتعبير عن دلالة الغضـب بحيث يختار مفردات تحتوي على صوت الجيم والدال والراء لانتشار الجهر كما تنضوي هذه الكلمات تحت تكرار هذه الأصـوات، وعلى هذا تتلاءم الدلالة وسمة الجهر معاً لأنّ ترنّح الغضب قد يحتاج إلى الجهر.

٤. إيقاع الهمس

يلفت إيقاع الهمس النظر والانتباه حين يخلق السكون والسكوت، وينتشـر في الباطن، ويحتبس في النفس، ويسـجّل فسـحةً من الحبس والسـكوت لأنّ «الصـوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصـوتيان ولا يسـمع لهما رنين حين النطق به.» (أنيس، لاتا: ٢٢) وهذا يعني أنّ السـائد على فضـاء الصـوت هو السـكوت والسـكون، وقد يكون السـائد هو الصـمت، ويفسّـر هذا على كبت النفس وخفقان الناطق به، وقد يمكن القول إنّ الشـاعر بتوظيفه هذه اللوحة والكتلة الفنية أي الهمس يقصد الكبت والخفقان. وهذا المعلم الإيقاعي يثير التدفق الإيقاعي فجأةً لأنّ الحبس سـائد على النطق، وما هو إلا أن ينتشر بقوة وشدة حين الحبس الذي يستدعي الانفراج أي انفراج الهمس، ولو يختلف مع الجهر، لكن قد يكون قوة وشدة انتشاره أكثر تأثيراً وأثراً، ويخلّف بصمات التفاعل. وللنظر في هذه القضية يذكر البحث الأصوات التالية لفهم معانيه ودلالاته، وخصائصه الفنية والإيقاعية، ومدى تأثيرها وانصياعها مع الدلالات.

٤. ١. صوت الشين

يوزّع الشـاعر الدلالات على صـوت الشـين بهسـمه، واضـطرابه، وانتشاره، ويصوّر السكون والانطباق حين النطق بل حين استلهام صفة الشين الأكثر همساً في النفس، فتلعب تشكيلة الهمس دوراً بارزاً في التأثير والتفاعل أي الوجداني، والمقصود هو تفاعل السمات الفنية الإيقاعية والدلالات المقصـودة من قبل الشـاعر معاً، وهذا المظهر يخضـع لعملية الانسـجام والاتسـاق بين الهمس والدلالة التي هي منبع الشعور والمشاعر أساساً تلك المشاعر التي أحسّها أبو القاسـم الشـابي، وفعلاً هكذا تؤحي دلالات قصـيدة إرادة الشـعب، وفي هذا الشـأن لإثبات ما هو كامن في ضـمير الشـاعر إضـافةً إلى دلالات البيت الذي يضـمّ الهمس حيث يدلّ صـوت «الشـين على أنّه صـوت رخو مهموس.» (أنيس، لاتا: ٦٩) «وفي الحقيقة، إنّ بعثرة النفَس أثناء خروج صوت هذا الحرف يماثل الأحداث التي تتم فيها البعثرة والانتشـار والتخليط. كما أن طريقة النطق بصـوته المبدِّد للنفَس بين شفاه مكشِّرة ، إذا أخذت الكشرة أبعادها ، كانت أصـلح ما تكون للتعبير عن توافه الأشـياء والأمور. أما صـوته فهو يوحي بإحسـاس لمسـي بين الجفاف والتقبض. وتدل معاني هذا الصـوت على البعثرة والانتشـار والتشـتت والاضـطراب بما يحاكي بعثرة النفَس عند خروج صـوته، وهي خاصـية إيمائية.» (عباس، ١٩٩٨: ١١٤)

وألعن من لا يماشي الزمان

ويقنع بالعيش عيش الحجر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧١)

فالعملية الفنية التي يمارسها الشاعر في هذا البيت قد يمكن الإطلاق عليها عملية الإبداع من حيث الجانب الجمالي والدلالي وذلك حين انتقاءه مفردات تحمل الهمس والرخو، وتكرار الهمس عبر صوت الشين، وهكذا تتضافر سمات الهمس، وتتعالق مع الدلالات، وتتفاعل مع الواقع الوجداني والموضوعي بحيث يجعل الشاعر التوازن بين انتشار الهمس والمعاني، ويربط الصوت بالدلالة تجسيداً للنظام الإيقاعي والدلالي، ويدل هذا أنّ الحركة الوجدانية تجد نفسها في الحركة الإيقاعية الداخلية، وتتواكب معها بالإضافة إلى تشابك الواقع الموضوعي للشاعر مع الحركة الوجدانية والإيقاعية فهذه الثلاثية لوحة فنية ورسم دلالي ناتج عن الشاعر، وقد يمكننا إطلاق الإبداع عليه، كذلك تسمية التلاحم الوجداني والموضوعي والإيقاعي والدلالي بحيث يحيك الشاعر هذا النسج بانتظام وانسجام واتساق ليترك أثر الهمس ودلالاته من بعثرة وانتشار وتشتت واضطراب كما يدلّ الهمس باعتبار البيت أعلاه على الخضوع والخنوع، وقد تكون هذه المعاني تتوافق والهمس والرخو. فلعلّ أبرز ما يسترعي الانتباه لهذه القضية هو تكرار الشين للاحتفاء بالهمس وانتشاره فيما أنّ تكثيف الهمس والخفت باعتبار صوت الشين هو تجسيد لتحرير الشعب من القيود ذلك من أجل الصمت السائد كما يبدو، ويردد الشاعر هذه الكلمة -التحرير من الصمت- وذلك من منطلق الهمس والخفت، ويكرر الهمس باعتبار التكرار والتكثيف ليتجاوب الدلالات والمعاني.

٤. ٢. صوت الحاء والهاء

ويستحضر الشاعر صفات الهمس بحسب صوت الحاء والهاء، ويردف الدلالات بناء عليها، ويستطرد الخصائص وفقاً للصوتين حيث «الحاء صوت مهموس بين الشدة والرخاوة يسمع منه حفيف.» (أنيس، لاتا: ٧٥) في حين «يحدث صوته باندفاع النّفَس بشيء من الشدة مع تضيّقٍ قليل مرافق في مخرجه الحلْقي، فيحتك النفَس بأنسجة الحلق الرقيقة، ويحدث صوتُ هو أشبه مايكون بالحفيف.» (عباس، ١٩٩٨: ١٨٠) وصوت «الهاء رخو مهموس.» (الفاخري، لاتا: ١٤٢) والصوتان أكثر قرابةً من حبس النفس، والدلالات المضمرة في الضمير، ويحبسان الهواء حين النطق، وللملاحظة في الصفة الهمسية للصوتين المذكورين لكم الشاهد أدناه:

هو الكون حي يحبّ الحياة

ويحتقر الميت، مهما كبر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧١)

يعني الشاعر تفخيم نبرته الصوتية، والزيادة من لهفته وحرارة نفسه، وفي حال حبس صوت الحاء تعلو حرارة صفته، وتطفو على الجهر بل يطغى الهمس أكثر حرارةً ولهفةً كما قصد الشاعر، و«إذا لفظ صوت الحاء مشدداً مفخماً عالي النبرة، أوحى صوته بالحرارة، وبأصوات فيها شيء من الحدّة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال. وهكذا كان الصوت الغنائي الذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته. ليتحول مثل هذا الصوت مع البحّة الحائية في طبقاته العليا، إلى ذوب من الأحاسيس وعُصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق وماكان أجدر بالإنسان العربي أن يجعل من الحاء واحة عاطفية ظليلة لهذه المعاني من الرقة والشفافية والعذوبة وحكايات الحب والغزل.» (عباس، ١٩٩٨: ١٨٠-١٨١)

فالهمس غناء وحرارة وجدانية، وحدّة لهفةٍ تتلاطم في الضمير، وتصطخب في النفس، حيث يخلق الهمس دلالات أكثر انفعالاً وتأثّراً كما رسمها أبو القاسم الشابي في هذا الشاهد بقصره

واختصاره، ولكن يصوّر الهمس دلالات تفوق قصر البيت، وتتجاوز اختصار التوظيف. وكما ذُكِرَ قد يمكن للصوت أن يحمل خصائص في داخله نظير ما ذُكِرَ لصوتي الحاء والهاء، ويضمّ دلالات مناسبة لتلك الخصائص من قبيل ما جاء للهمس وقوة انتشاره، ولا تفهم هذه السمات الصوتية إلّا من خلال تشكيلها واتساقها إلى جانب سائر الأصوات التي من صفتها وسمتها، وكذلك التوقوف عليها، واستخراج دلالات تتواكب مع الفضاء العام للكلمات المختارة من قبل الشاعر، وفعلاً تستدعي الدلالات تناسب الكلمات والصوتين بسمة همسهما. والطريف يبدأ الشاعر البيت بكلمة تضمّ الهاء، ويتابع الحديث بكلمات تنضوي تحت الحاء، ويختم البيت بمفردة قريبة من الانتهاء تحمل الهاء بحيث بداية همس ونهاية همس، ومتابعة هامسة في وسط البيت تردفها الهمس فيما أنّ الهمس من كل طرفي البيت قائمٌ، كذلك مُردَفٌ.

٥. تلاحم الجهر والهمس

لما ظهر إيقاع الجهر والهمس، وهزّ الأسماع، وأطرب البال فيتلاحم، ويتعالق الجهر والهمس معاً من أجل حشر الدلالة وذلك وفق ثنائية متناسقة بحيث إنّ الشاعر ينتقي مفردات تحمل أصوات الجهر والهمس معاً، ويركّب الدلالة وفق هذا التوظيف فحسب، كما يرصد دلالته الحماسية والثورية من أجل الحفاظ على عنصر حركة المشاعر والعواطف الثورية. ولكم شاهد من هذا التوظيف الممزوج بالجهر والهمس معاً.

٥. ١. الصاد والطاء والراء والقاف

من الشواهد للدلالة على الشدة والقوة في:

وأطرقت، أُصغي لقصف الرعود

وعزف الرياح، ووقع المطر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧١)

هو صوت الصاد بصفيره، ويعود الشاعر نتاج الجهر عن طريق صوت الصاد، ويطرب هذا الصوت الأسماع بصفيره وعلو رنينه، حيث أكثر انتشاراً بسبب صوته المرتفع، وصفيره المتعالي ما يجعل المتلقي يتفاعل، والجدير بالتذكير بسمة هذا الصوت في هذا البيت هو انتقاء مفردتين (أُصغي وقصف) إلى جانب الآخر يضمّان الصفير بجهر ورنين ذلك أنّ «الصاد هو من أعلى الأصوات صفيرا.» (أنيس، لاتا: ٦٧) و«الصاد صوت رخو مهموس وأحد أصوات الأطباق.» (نفس المصدر: ٦٨- ٦٩) «وإنما هو تفخيم لحرف السين وصفيريٌّ مثله، إلا أنه أملأ منه صوتاً، وأشد تماسكاً.» (عباس، ١٩٩٨: ١٤٨) ويرتبط هذا الأداء الصوتي بالشعور والإحساس بما أنّ «رفع الصاد من الطبقة السمعية على الرغم من صفيريته، إلى مرتبة الحروف الشعورية لما يتمتع به صوته من أصالة ونبالة وروح فروسية.» (المصدر نفسه: ١٥٠) وبحسب هذا التشكيل الصوتي لانتشار الإيقاع الداخلي والتأثير بالمخاطب ينصاع مع المعنى ذلك «أنّ التشكيل الصوتي صدى للشعور القائم في النفس، يبين عنه ويجسده، وينبئ عن صدق التجربة، وتفوّق الأداء الشعري.» (عبد الدايم، لاتا: ١٦١) «الطاء صوت شديد مهموس» (أنيس، لاتا: ٥٣) «القاف شديد مهموس» (الفاخري، لاتا: ١٤٢) كما أشير آنفاً إلى صفة صوت الراء حيث هو الجهر والتكرار، ولهذا نحن أمام كتلة تشكيلية مزدوجة من حيث الخصائص الإيقاعية والدلالية تارةً بين الهمس، وتارةً بين الجهر.

فيختار الشاعر مفردتين يحملان الجهر، ويضمان الصفير مضيفاً إلى الجهر كما يثيران الشدة والقوة، وذلك من أجل إذكاء الدلالة، بحيث يجعل الشاعر تشابك السمات الإيقاعية والمعاني لأنّ طغيان الدلالات الثورية واضحة تتناسب والسمات الإيقاعية، ومن مثل هكذا معاني ودلالات ثورية وحماسية بحاجة إلى اختيار مفردات بأصواتها الجهرية والحماسية كما يستحضر الاختيار وئام الإيقاع والدلالات حيث يركّب الشاعر التشكيل الإيقاعي والدلالي معاً، ويرنّح الفضاء بمقاصده الجياشة، ويطرب أسماع المتلقي من أجل التحفيز نحو المعاني.

٦. إيقاع الكلمة

إنّ القول عن قضـية إيقاع الكلمة لا ينعزل عن التكرار، ويعتبر التكرار أهمّ عنصـر الإيقاع، وقد يكون اللفظ المكرر وثيق الصـلة بالدلالة، بحيث يختار المبدعُ المعاني عن طريق اختيار الكلمات المناسـبة، ومع مدى هذه المعاني، ولم يكن هذا التوظيف توظيفاً اعتباطياً وليد المصـادفة بل هو اختيار مقصـود يؤدّي إلى الدلالة، وينقل الإحسـاس بإيقاعه الصـوتي. وبهذه النظرة تتسـم اللفظة المكررة بالمعنى، وقد تحمل ما يقوم به المقطع، وذلك عند ظهور عملية الارتكاز، وهكذا تسـاهم اللفظة المكررة في الإيقاع الداخلي، وتتشابك مع سائر بنياته، وتتضافر مع الدلالات.

٦. ١. المفردة

وهي ركن بارز للدلالة، وعمود لبنية الإيقاع الداخلي، وتقوم عليها الدلالة كذلك، وذلك من أجل قيام رنين الصـوت وإيقاعه، وكلما تم اختيار مفردة ملائمة للدلالة فيمكن للصـوت أن يبعثر الإيقاع لأنّ ضرورة ظهور خصائص الصوت تكمن في حاجة الشاعر إلى اختيار وانتقاء مفردة تنضـوي على أصـوات حاملة للخصـائص والصـفات لتتسـنّى الدلالة، وتنكشـف بوضـوح وسـهولة. ويقوم الشـاعر في الشواهد التالية:

إذا الشَّعبُ يوماً أراد الحياة
فلا بُدَّ أن يَستَجيبَ القدرْ
ولا بُدَّ للّيل أن ينـجلي
ولا بُدَّ للقيدِ أن يَنكَسِرْ
وَمَنْ لم يعانقه شَوقُ الحياة
تَـبَخَّرَ في جَـوِّها، واندَثَـرْ
فويلٌ لِمن لَـمْ تَـشُقهُ الحـياة
مِن صَـفعَةِ العَدَمِ المنتصرْ

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧٠)

بتكرار مفردتي (لابُدَّ والحياة) ثلاث مرات إن اعتبرنا (لابُدّ) مفردة لإدماجها لمعنى متسـق في آن واحد وذلك لضـرورة إبراز الجانب الصـوتي والدلالي ومع أنها تتكون من مفردتين (لا، بُدَّ)، ويصـوّر إيقاع حركة الوجوب من أجل الثورة والحماس كما يشـعّ بحركة الحياة من أجل ثبات وقيام الثورة، ويدفع بها إلى الأمام لغرض الحياة ومواصـلتها. وحركة الحياة والثورة قد تقوم في تكرار إيقاع المفردتين، حيث تعلو وتسـمو على المفردات الأخرى بتكرار إيقاعها من أجل إيصـال دلالة الشـاعر، ولا يمكن للشـاعر التخلص من القيود إلّا بتحفيز حركة الحياة ووجوبها ذلك من خلال تكرار الحركة الكامنة في المفردتين فحسب.

فيكرر الشـاعر حديث الوجوب بمفردة (لابُدّ)، ويعني ضـرورة ووجوب التحرير لمخاطبه بل لكل إنسان، وفي المقابل يكرر مفردة (الحياة) بحيث إنّ الفضاء العام السائد على هذه الأبيات الثلاثة قد يدل على تركيز الشـاعر على الحياة وحصـولها، وذلك من خلال القيام بثورة جادة نفساً وعملاً.

يـجئ الـشـتـاء، شـتاء الـضـبـاب
شـتـاءُ الـثلـوج، شـتـاء الـمطر
فينطفئ السحر، سحر الغصون
وسحر الزهور، وسحـر الثمـر
وسحر السماء الشجي الـــوديع
وسحر المروج، الشهي العطر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧١)

وفي نفس صـورة تأكيد الشـاعر على دلالته الثورية يقوم بتكرار مفردتي (الشـتاء والسـحر) وذلك للتركيز على المفردة لإثارة كتلة إيقاعية بموسـيقى يرنو إلى الأسـماع من جانب، ومن جانب آخر لإفادة الغرض الصـوتي بتكرار صـوتي (الشـين والسـين) والتعبير الدلالي انطلاقاً من هذين الصـوتين بحيث يخلق الشـاعر بانتقاء المفردتين ثنائية إيقاعية قائمة على المفردة والصـوت، ويركّب

الارتكاز على المفردة تارةً، وعلى الصوت تارةً، وذلك من أجل انتشار الإيقاع، والطريف أنّه يصــوّر عملية الإيقاع الداخلي باعتبار المفردة والصــوت بناءً على التكرار، وما يلفت النظر في هذا التوظيف هو الجناس المعتمد من قبل الشـاعر كما «في تكرار الألفاظ من حيث الجناس نلحظ عناية موجهة إلى تردد الأصوات في الكلام وما يتبع هذا من إيقاع موسـيقى تطرب له الآذان وتسـتمتع به الأسـماع.» (أنيس، ١٩٥٢: ٤٣)

ورغم بسـاطة هذا التوظيف لتوليد وتضـافر الصـور من جانب، وإفادة تقوية النبر فإنّ تكرار المفردة تقوّي الارتكاز، وتدعمه، وتساعد على رنين الإيقاع بشــكل متناســب، وهكذا يجمع الشــاعر دلالة الصمت السائد بتكرار مفردة (الشتاء) مع صوت الشين الدال على الهمس، والمناســبة قائمة بين دلالة المفردة وإيقاع الهمس، كما تقوى حركة إيقاع الصمت بهذا التوظيف، وتتناسب والدلالة.

فيهـدف الشــاعر إلى النبر من خلال تكرار مفردتي (لابُـدّ والحياة)، وينقل حركة الصمت من خلال مفردتي (الشتاء والسحر) لترسـيم إيقاع يحمل النبر معاً، بحيث إنّ للنبر جانب حيوية يرتبط بالتجربة الشـعرية وذلك على مسـتوى الحركة الداخلية للتركيب الشـعري كما يوجد تفاعل خلاق بين العناصـر النفية للعمل والبنية، ويقود هذا التفاعل إلى دلالة معينة وصورة فنية ودلالية.

٦. ٢. اسم الفاعل

كما يسـتمدّ الشــاعر دلالته من البنيات الإيقاعية التي متعلقة بالصوت، والموجودة في الهمس والجهر والمفردة، يعمد إلى الدلالة الصناعية وصياغة اسم فاعل حيث «تستمد الدلالة الصناعية من الدلالة اللفظية من قبل أنّها إطار للفظ.» (الفاخري، لا تا: ٤٦)، وفي هذا الملمح الإيقاعي يقوم بتكرار صـيغة اسـم الفاعل بناءً على مفردة (ناجي)، وذلك أربع مرات حيث يردف المفردة متكررةً لتوازي الإيقاع من أجل زيادة النبر لأنّ محور الارتكاز يقع على المقطع الثاني من كل مفردة (ناجي)؛ (جي)، ولو هناك نبر على المقطع الأول، لكن ظهور نبر المقطع الثاني أكثر بروزاً فحســب وأكثر وقعاً لدى الســامع والمتابع حيث «تقع النبرة على أول مقطع طويل من الكلمة ابتداءً من آخرها.» (الشايب، ٢٠٠٤: ١٥٩)

وناجي النَّسيم، وناجي الغيومَ
وناجي النجومَ، وناجي القمَرْ
وناجي الحيـاةَ وأشــواقـهـا
وفـتنةَ هـذا الـوجـود الأغَــرْ

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧٣)

ويشكّل الشاعر النبر والارتكاز عليه بحسب تكراره لاسم الفاعل حيث يرى في هذا الاسـتخدام فائدة لغوية وإيقاعية ودلالية، ويعيد الإيقاع بتتابع الوظيفة الانفعالية لهذا التوظيف حيث الارتكاز على المقطع الثاني بناءً على توازي الاستخدام، وبهذا الشكل يتم تلاحم المقطع والنبر في الإيقاع الشعري، وبشكل عام يتّسم المقطع بكتلة حركية وتفاعلية لا تخلق إيقاعاً، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسـيقي بحيث إنّ النبر عنصـر الحيوية في الإيقـاع، ويرتبط بالمقطع ليؤدّي دوره الإيقـاعي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشـكيلها في عبارات موسـيقية كما نلاحظ في هذا التوظيف فالإيقاع تفاعل للنبر والمقطع من جانب، ومن جانب آخر تتصـوّر الدلالة، وترد الوظيفة الانفعالية في أنسـاقها من حيث تكرار الصـيغة متلاحمةً مع البُعد اللســاني للمفردة، ومقارنةً مع نظير المفردة (منجي) فيما يرجّح أبو القاسـم الشـابي مفردة (ناجي) من أجل وقع نبرها، وشــدة أثرها الذي تتركه، وقد تكون أكثر تأثيراً بالمخاطب بتكرارها من حيث النبر، وتردد الإيقاع في الفضــاء أي فضـاء الأذهان، كذلك الأسـماع وهكذا تجد نفسـها مؤثرةً، وناقعةً لدى المتابع، ولهذا كان التوظيف قصــداً من قبل الشــاعر، وفعلاً يستحضر هذا التوظيف تكثيف الإيقاع، وحشر الدلالة لأنّ التكرار في هذا التوظيف دالٌ على تزكية الإيقاع بنبره وظهور الدلالة.

ولو رصدنا توظيف اسم الفاعل في هذا الشاهد نلاحظ قوة أثره وتفاعله وانتشــار إيقاعه لأنّ اختياره تم في الموقع المطلوب من

البيت، وذلك في بداية كل شـطر من أجل الانطلاق بالشـطر بحماس وقوة واندفاع باعتبار التفاعل نفسـاً إضـافةً إلى تتابع هذه الدلالات التي اندفعت من النبر وتكثيفه بحيث يكرّس لنا النبر في هذه اللوحة أثر تتابعه وموقعه المناسـب، ولهذا إنّ التكرار وتوظيفه المناسب بناءً على الدلالة الصناعية يتناسبان مع تكثيف الصيغة خلافاً للإسراف في توظيفها بحيث لا يحطّان من شأن الإيقاع ولا من مكانة اللفظ.

٧. إيقاع السجع

يعدّ السـجع من بنيات الإيقاع الداخلي، ويتمثّل باختيار الشـاعر مفردات تطرب الأسـماع كما أنّ طرب الأسـماع، وتهييج آذان المتلقي سمة السجع، وينبغي أن يكون استخدام السجع في الشعر دون تكلف وتعقيد، لا يفسـد رونق النظم حين يسـتخدم الشـاعر السـجع في حشـو البيت، ويختار بيتاً أو عدد محدود من أبيات القصـيدة، لا يسـرف باسـتخدامه في أبيات كثيرة من أجل عدم التكلّف، والعناية بالمعنى والدلالة بحيث «يضيف الشاعر إلى القافية التي تبنى عليها القصـيدة، قافية أخرى داخلية تكون في حشـو البيت. وهذه القافية الداخلية تكون عادة مقصورة على بيت واحد أو عدد محدود من أبيات القصـيدة. وإذا أُتقنت كان لها وقع موسـيقى جميل.» (أنيس، ١٩٥٢: ٤٥) ولكم نموذج من السـجع في حشـو البيت كما يأتي في البيت التالي لأبي القاسم الشابي:

وحـالـمةً بـالأغاني الـطيور

وعـطر الـزهور، وطـعم الـثمر

(بَسَج، ٢٠٠٥: ٧٢)

ووظّف أبو القاسـم الشـابي مفردتي (الطيور والزهور) من أجل طربهما وإيقاع سجعهما، ذلك من أجل إيثار الدلالة وتشابكهما مع أسماع المتابع، وكما نشاهد فضاء القصيدة، ونتابع الأبيات نعثر على عدم إسرافه بتكاثر السجع في جميع الأبيات بل قصره على بيت أو بيتين نظير ما جاء في هذا الشـاهد وذلك من أجل خلق التوازن في توظيف البنيات اللغوية وفقاً لبنيات الإيقاع الداخلي. وهذا التوافق من حيث استخدام السجع في أبيات محدودة هو من أجل الحفاظ على طرب الإيقاع الداخلي انطلاقاً من اللفظ إضافةً إلى تناسبه مع الدلالة فيما يخضـع السـجع دون الإسـراف والتكلّف إلى عملية مشـاكلة اللفظ مع الدلالة بالإضـافة إلى حشـر الإيقاع الداخلي، وانتشار الموسيقى بحيث إنّ الشاعر يرصد التوازن الجمالي والدلالي في هذا الشاهد باعتبار السجع، ويضمّ الدلالة إلى جانب التشكيلة الإيقاعية. وهكذا تتضافر المستويات الإيقاعية بسجعها ولفظها مع الدلالة في الشـاهد أعلاه ثم تخلق تشـكيلة مزدوجة قائمة على الإيقاع والدلالة واللفظ، وترسـم لوحة فنية للإيقاع الداخلي دون إهمال المعاني المقصـودة لدى الشـاعر. فتتلاقى الأصـوات مع الدلالة، ويتركّب السـجع مع المعنى، ويتسـنّى الإيقاع الداخلي للمتلقي ناهيك عن أنّ اسـتخدام الشـاعر لبيت واحد يسـاعد على تيسير فهم المستوى الفني والفهم الدلالي، وتزكية الإيقاع الداخلي كذلك لأنّ الإكثار والإسراف في استخدام السجع قد يفسد الجانب الجمالي كذلك البُعد الدلالي ولهذا يترك الشاعر هذه القضية تفادياً لملل الاسـتخدام واشـمئزاز المتابع. ولو كان الشـاعر يكثر من استخدام السجع، ويزيد من طرب الألفاظ فيكاد يكون الموسيقى عسيراً، والدلالة فاسدة، وذلك من أجل الإسراف في توظيف السجع بحيث ركّز أبو القاسـم الشـابي على قلة الاسـتخدام، وفي نفس الموقف قصد طرب الإيقاع، وخلق الدلالة.

النتيجة

هذه كانت لوحات إيقاعية دلالية باعتبار الإيقاع الداخلي لقصـيدة "إرادة الشعب" بحيث مرتبطة من حيث الموسيقى والمعنى، وتوصل البحث إلى ما يلي:

يتفق النبر الشعري مع النبر اللغوي وقد يتجاوزه، ورغم أنّ النبر

اللغوي قد يؤدّي إلى انتقال النبر الشـعري فإنّ النبر اللغوي والنبر الشـعري يتناغمان في أغلب الحالات، وهذا الاتسـاق بين البُعد الفني للنبر والجانب اللغوي ينسجم مع الدلالة.

مارس الشـاعر من خلال توظيف بنيات الإيقاع الداخلي عملية فنية مزدوجة قد يمكن إطلاق تفاعل الواقع الوجداني والموضـوعي معاً بنفس التوظيف باعتبار الإيقاع الداخلي وذلك دون الإسراف في توظيف البنيات الإيقاعية.

يدل التفاعل الوجداني والموضـوعي معاً على تضـمين الحركة الوجدانية في الحركة الإيقاعية الداخلية، وتتواكب معها بالإضـافة إلى التشـابك الموضـوعي للشـاعر مع الحركة الوجدانية والإيقاعية. و هذا يعني أنّ الحركة الو جدانية متداخلة ومتوا جدة في الحركة الإيقاعية الداخلية.

فهذه الثلاثية لو حة فنية ورسـم دلالي كذ لك ناتجة عن اسـتخدام تجربة الشـاعر وذكاءه الشـعري باسـتخدام بينات الإيقاع الداخلي المنتهية إلى هذه الثلاثية، وقد يمكننا أن نطلق على هذا الاسـتخدام التلاحم الوجداني والموضـوعي والإيقاعي والدلالي معاً في نفس الموقف التوظيفي.

نتاج أنساق التكرار من صوت بجهره وهمسه، ومفردته وجناسه هو خلق الوظيفة الانفعالية في القصيدة من حيث انصياعها للعملية اللسـانية والدلالية، وكان تلاحم الإيقاع مع الدلالة ملازماً للفظ والمعنى دون تكلف وتعقيد في استخدام بنيات الإيقاع الداخلي.

المصادر

أبو د يب، كمال، (١٩٧٤)، في البنية الإيقاعية للشـعر العربي، بيروت: ط١، دار العلم للملايين.

الأحمد، أحمد سـليمان، (١٩٩٥)، الإيقاع ودلا ته في الشـعر، السعودية: مجلة النهل، العدد ١٨٣.

أنيس، إبراهيم، (١٩٥٢)، موسـيقى الشـعر، القاهرة: ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم، (لاتا)، الأصـوات اللغوية، القاهرة: مكتبة نهضـة مصر.

بَسَـج، أحمد حسـن، (٢٠٠٥)، ديوان أبي القاسـم الشـابي، بيروت: ط٤، دار الكتب العلمية.

بن خوية، رابح، (٢٠١٧)، التشـكيل الإيقاعي وعلاقته بالدلالة، الأردن، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

جاكسـون، ليونارد، (٢٠١٤)، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية ترجمة ثائر ديب، القاهرة: ط١، المركز القومي للترجمة.

سـالمان، محمد علوان، (٢٠٠٨)، الإيقاع في شـعر الحداثة، الإسكندرية: ط١، دار نشر العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

بَسَـج، أحمد حسـن، (٢٠٠٥)، ديوان أبي القاسـم الشـابي، بيروت: ط٤، دار الكتب العلمية.

الشـايب، فوزي حسـن، (٢٠٠٤)، أثر القوانين الصـوتية في بناء الكلمة، أربد: ط١، عالم الكتب الحديث.

شـحيتلي، عبده، (٢٠١٧)، إشـكالية الدلالة وتحولات المعنى من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، مجلة المنافذ الثقافية، العدد الـ١٧، طرابلس، ص ٢٥- ٤٥.

عباس، حسـن، (١٩٩٨)، خصـائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد الدايم، صـابر، (لاتا)، موسـيقى الشـعر العربي بين الثبات والتطور، القاهرة: مكتبة خانجي.

عيسـى، فوزي، (١٩٩٧)، النص الشـعري وآليات القراءة، مصـر: منشأة المعارف.

الفاخري، صالح سليم عبد القادر، (لاتا)، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.

الموسى، أنور عبد الحميد، (٢٠١٦)، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، بيروت: ط١، دار النهضة العربية.

References

Abu Deeb, Kamal, (1974), On the Rhythmic Structure of Arabic Poetry, Beirut: 1st Edition, Dar Al-Ilm for Millions.

Al-Ahmad, Ahmed Suleiman, (1995), Rhythm and Its Significance in Poetry, Saudi Arabia: Al-Nahl Magazine, No. 183.

Anis, Ibrahim, (1952), The Music of Poetry, Cairo: 2nd Edition, Anglo Egyptian Bookshop.

Anis, Ibrahim, (no date), Linguistic Voices, Cairo: Nahdat Misr Library.

Basaj, Ahmed Hassan, (2005), Diwan Abi Al-Qasim Al-Shabi, Beirut: 4th Edition, Dar Al-Kutub Al-Alamiyyah.

Ben Khouya, Rabah, (2017), Rhythmic Formation and its Relationship to Significance, Jordan, 1st Edition, Modern Book World for Publishing and Distribution.

Jackson, Leonard, (2014), The Misery of Structural Literature and Structural Theory, Translated by Thaer Deeb, Cairo: 1st Edition, National Center for Translation.

Salman, Muhammad Alwan, (2008), Rhythm in the Poetry of Modernity, Alexandria: 1st edition, Dar Al-Ilm wa Al-Iman for publication and distribution.

Basaj, Ahmed Hassan, (2005), Diwan Abi Al-Qasim Al-Shabi, Beirut: 4th Edition, Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.

Al-Shayeb, Fawzi Hassan, (2004), The Effect of Phonetic Laws in Building the Word, Irbid: 1st Edition, The Modern World of Books.

Shehitli, Abdo, (2017), the problem of significance and meaning shifts from structuralism to post-structuralism, Al-Manafeth Al-Thaqafiyya Magazine, No. 17, Tripoli, pp. 25-45.

Abbas, Hassan, (1998), Characteristics of Arabic letters and their meanings, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Abdel Dayem, Saber, (Lata), Arabic poetry music between stability and development, Cairo: Khanji Library.

Issa, Fawzi, (1997), The Poetic Text and Reading Mechanisms, Egypt: Manshaat al-Maarif.

Al-Fakhri, Salih Salim Abd al-Qadir, (Lata), Phonetic Significance in the Arabic Language, Alexandria: The Modern Arab Bureau.

Al-Mousa, Anwar Abdel-Hamid, (2016), Language Alphabets, Phonology and Linguistics, Beirut: 1st edition, Dar Al-Nahda Al-Arabiya.