الآداب
المجلد:24، العـدد:01، ديسمبر 2024
الصفحات: 57 – 74
ISSN 1111 – 4908 EISSN 2588 – 2228

الإيقاع الداخلي من خلال البنية الصوتية: دراسة تطبيقية في لامية الشيخ الحاج مالك سي

Internal Rhythm through Vocal Structure: An Applied Study on the Llliteracy of Cheikh El-Hadj Malik Sy

د. شيخ فال [1]

ط.د. شيخ أحمد تيجان ساخو [2]

[1] جامعة شيخ أنتا جوب – السنغال، cheikh2.fall@ucad.edu.sn

[2] جامعة شيخ أنتا جوب – السنغال، sakhocheikh3@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2024/10/01 تاريخ القبول: 2024/11/21 تاريخ النشر: 2024/12/15

ملخص:

إن هذا البحث دراسة لسانية تطبيقية للإيقاع الداخلي من خلال البنية الصوتية في القصيدة اللامية الموسومة بـ(الدر اليتيم والجوهر الجسيم) للشيخ الحاج مالك سي أحد فطاحل الشعراء السنغاليين الذين خدموا اللغة العربية ودقّوا أجراس الإيقاع في شعرهم، بقوة تعبيرية فائقة.

ظهر من خلال النماذج المذكورة في هذه الدراسة المعتمدة على الوصف والتحليل والإحصاء أن الشاعر تَحَكَّمَ في تسخير معطيات الظواهر الصوتية في خدمة مشاعره، وتجسيد حالته النفسية ومعاناته القلبية، وتجاربه الشخصية، وحملَ الإيقاعُ هذا الأداء الفني حيث أحكم الشاعر توظيف مظاهره بحنكة راقية تتواءم مع المقامات والحالات التعبيرية.

كلمات مفتاحية: *الإيقاع؛ الحاج مالك سي؛ البنية؛ الصوت.*

Abstract:

This research is an applied linguistic study of the internal rhythm through the acoustic structure in the poem entitled (Al-Durr Al-yatim Wa- Al-ğawhar Al-ğasim) by Cheikh Al-Hajj Malik Sy, one of the best Senegalese poets who served the Arabic language and rang the bells of rhythm in their poetry, with great expressive power. From the models mentioned in this study based on description, analysis, and statistics, it appears that the poet controlled the harness of the data of sound phenomena in the service of his feelings to embody his psychological state,

المؤلف المراسل: شيخ فال.

heart suffering, and personal experiences. The rhythm carried this artistic performance as the poet wisely employed its manifestations with a refined skill that adapts to the expressive positions and states.

Keywords: *Rhythm; El-Haji Malik Sy; structure; sound.*

مقدمة:

تتميز العربية بأساليبها الخلّابة وألوانها المختلفة وتعابيرها الشيقة، بفضل روادها الذين تسابقوا على التعبير وإثارة الوجدان والدقة في التصوير والتنميق، وسحر الألباب بأقصر الكلمات، بلا تكلف مخل ولا تصنع ممل. ولعل راصد الظواهر الأدبية واللغوية المتراكمة في التراث الأدبي العربي، لا يراوده أدنى شك في أهمية الوظائف التي يؤديها الإيقاع، بشكل مثير، في تحسين مستوى اللغة الشعرية، وإثراء طاقاتها الجرسية بكميات هائلة من أصوات ذات ترنمات عالية، وألفاظ ذات هزات إيقاعية قوية، تتأبّط معانيَ دفّاقة تنبع من شتى جوانبها، وتهزّ مشاعر المتلقي حين يمر بما فيها من إبداعات وتفنّنات طبعية غير متكلفة ولا متصنعة، فيستشعر من ذلك ما كان لها في النفس من أثر خلّاب في إبراز المعنى وإظهار جماله وبهائه في صورة موسيقية مطربة .وإذا كان الكلام العادي يتسم بنظام خاص يمنحه ميزة الإفادة بالمعاني المرادة، فإن الكلام الشعري الفني الإبداعي أولى بهذا النظام؛ لأن أول خاصية تميز الشعر عن غيره هو الوزن، رغم أنه ليس بالوزن وحده، ولا بالمعاني والصور الموحية، ولا بالصناعة العروضية والموسيقى الإيقاعية، والعاطفة المتدفقة، ولا بالتراكيب العذبة والألفاظ الحلوة، وإنما هو جماع ذلك كله، متلاحما في وحدة عضوية لا انفصام فيها. لأن الشعر يجمع بين الإفادة بالمعاني والإثارة للمشاعر، بتواتر نغماته وتوالي تفعيلاته بشكل منتظم في جرس موسيقي أخّاذ. إن الحديث عن البنية الإيقاعية في الشعر، يحدونا على الحديث عن اللغة في مستواها الصوتي، وهو من "أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحا؛ وذلك بحكم كونها المادة الأولية للشعر–بوصفه فنا لغويا– أي أن الألفاظ التي هي مجموعة من الأصوات، تخضع عند تشكيلها لتنظيم خاص، يلفت انتباه المتلقي، ويمثل هذا التنظيم جانبا كبيرا من التأثير الجمالي للفن. وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من نثر وشعر. لكنه في الشعر أكثر وضوحا وأقوى فاعلية. فالبناء الصوتي الإيقاعي أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية. فهي لغة إيصال وإيحاء ومتعة وموسيقية. "إن هذا العمل دراسة لسانية تطبيقية وأدبية للإيقاع الداخلي من خلال البنية الصوتية في القصيدة اللامية الموسومة بـ (الدر اليتيم والجوهر الجسيم) للشيخ الحاج

مالك سي أحد فطاحل الشعراء السنغاليين الذين خدموا اللغة العربية ودقّوا أجراس الإيقاع في شعرهم، بقوة تعبيرية فائقة. أما اختيار هذه القصيدة فيرجع إلى ظواهر أصول صيغها اللفظية بما فيها من الجرس اللفظي، والإيقاع الفني في بنية كلماتها وبناء جُمَلِها، وما يتخلل بين ثناياها من دلالات. ومن جانب آخر، فإن هذه القصيدة تشكل ملمحا واضحا للجو اللغوي الصافي الذي كان يسود في السنغال، زمن الشاعر، والقدرة اللغوية التي كان يتمتع بها الشاعر وفق مقتضيات عصره اللغوية، مما جعلها باحة خصبة لدراسات متنوعة. يسير هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي لوصف الأسرار والظواهر الإيقاعية المودعة للقصيدة، ومن ثم تحليلها وتبسيطها من مركباتها. وبما أن مناطق الظواهر مختلفة ودرجات استعمالها أيضا متفاوتة، آثرنا الاعتماد على المنهج الإحصائي، لتحديد المناطق التي تكمن فيها النكت الأسلوبية لكل نمط إيقاعي فيها، وتعداد عدد استعمال كل ظاهرة على حدة بمقارنتها مع غيرها للوصول إلى نتيجة نهائية تحكم الظواهر التكرارية الطاغية في القصيدة.

بعد مدخل مختصر حول اصطلاح الإيقاع ووظيفته، سنتناول البنية الصوتية للقصيدة، وهي جزء من جانب الإيقاع الداخلي، استعرض فيه الشاعر النِسَبَ التكرارية للأصوات المجهورة في القصيدة، مبينا الدلالات التي تحملها الأصوات الأكثر تواترا فيها. ويليها إحصاء الأصوات المهموسة، مع دراسة الأكثر منها تواترا، من أجل جلاء صدا الحَبر عن الأصوات، وإظهار الدلالات المختبئة في خطوطها، والتي تحمل وظيفة تعبيرية هادفة، ودلالات إيحائية هائجة.

1.مدخل حول مفهوم الإيقاع:

إن تحديد المفاهيم يشكل محورا أساسيا لفهم المضامين والنظريات التي يحتضنها الفن ذاته، بل هو منطلق التشرُّب بمسائل أي فن، ونظرياته ومبادئه، ليسهل الخوض في البحث والتنقيب في كلياته وجزئياته؛ الأمر الذي يطوح بنا إلى الوقوف على كلمة "الإيقاع" لتتبع جذورها اللغوية ومغزاها الاصطلاحي.

1.1 الإيقاع لغة واصطلاحا:

كلمة الإيقاع مصدر لفعل متعد بهمزة، يقال: أَوْقَعَ – يُوقِعُ – إيقاعا، وأصله من وقع، يقول ابن فارس: "(وقع) الواو والقاف والعين أصل واحد يرجع إليه فروعه، يدل على سقوط شيء. يقال: وقع الشيء وقوعا

فهو واقع. والواقعة: القيامة، لأنها تقع بالخلق فتغشاهم. والوقعة: صدمة الحرب. ... وحديدة وقيع. ووقع الغيث: سقط متفرقا. ومنه التوقيع، وهو أثر الدبر بظهر البعير. ومنه التوقيع: ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه...والسيف الوقيع: ما شحذ بالحجر..."[1].

وفي المعجم الوسيط: "وقع ...الكلامُ فِي نَفسه: أثر فِيهَا... وبالعدو وَقعا ووقعة: بَالغ فِي قِتَالهمْ. وَالْأَمر من فلَان موقعا حسنا أَو سَيِّئًا: ثَبت لَدَيْهِ... (أوقع) المغنى: بَنَى ألحان الْغناء على موقعها وميزانها. وَفُلَان بالأعداء: بَالغ فِي قِتَالهمْ...(الْإِيقَاع): اتِّفَاق الْأَصْوَات وتوقيعها فِي الْغناء"[2].

وحين نجرّد المعاني التي أطلقها اللغويون على تعريف أصل الإيقاع (و–ق–ع) نجدها تصبو إلى معان كثيرة، لكن أغلبها –إن لم يكن كلها– يشير إلى معنيين عامّين:

أولا– حدوث أثر لم يكن من قبل موجودا: وفي هذا المعنى:

أ– السقوط: فالشيء الساقط يحدث مطلق الأثر في السمع، سواء أسُمع أم لم يُسمع؛

ب– أثر الدبر بظهر البعير؛

ج– ما يلحق بالكتاب بعد الفراغ منه أي بصمات الختم وآثره؛

د– ما شحذ بالحجر: إذِ الحجر يترك آثارا ملساء وخطوطا رقيقة في السيف بعد تشحيذه؛

هـ– أثر الكلام في النفس.

كل هذه المعاني تختزن في طياتها دلالة الأثر المخَلَّفِ في الشيء الموقوع فيه أو عليه.

ثانيا– بيان حالة الشيء:

أ– الواقعة: (القيامة): حالة الهول والفزع الغاشية القلوب؛

ب– الوقعة: (صدمة الحرب)، حالة الاضطراب والارتباك؛

ج– الحالة النفسية المضطربة السيئة أو الحسنة المطمئنة.

يتجلى مما سبق أن المعنى اللغوي للإيقاع يوحي إلى حدوث الأثر في الشيء، أو بيان حالة الشيء. وهذان المعنيان يتناغمان مع الوظيفة الأدائية التي يحملها مصطلح "الإيقاع" في المحيط الفني، وبالأخص، الإطار الشعري؛ من حيث ترجمته عن الحالة النفسية للشاعر، وتأثيراته القوية على المتلقي برناته القوية

المنتظمة. فهو "تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفا معنويا، وعمقا دلاليا، وتأثيرا نفسيا وخياليا فعالا في المتلقي"[3].

2.1 وظيفة الإيقاع:

من خلال عصارة التعريف، نلاحظ أن عامل التأثير هو لب الإيقاع وسِمادُه الذي به تنضج ثماره؛ إذ لا فائدة للإيقاع الصوتي إذا لم يستطع أن يَكْشف في الشاعر عن حالة تترك في نفس المتلقي أثرا يتوزع في داخلها حسب قوته التنغيمية. فهو بالدرجة الأولى "يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثرا في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفا وألفاظا وتراكيب، تتوزع وفق هندسة صوتية معينة، يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقا عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وزنية متكاملة ومتناسقة"[4].

وعليه، لا يتصور الإيقاع بدون إنتاج صوت، فالصوت هو المادة الأولية الخام للإيقاع، ومدار فاعلية الإيقاع يرتبط، إلى حد كبير، بمدى مناسبة الأصوات المنتجة للتجربة الشعرية، قوة وضعفا، رخاوة وفخامة. فكلما كان إيقاع الأصوات قويا وترنيماته مؤثرة كلما كان الكلام ألذ في النطق وأحلى في السمع.

وحين ينساب الكلام في السمع بصفة إيقاعية جذّابة تستجيب إليها العاطفة بسرعة فائقة، فتنتشر تأثيراته في القلب فتتقبلها النفس بالرحابة، ويتحرك الخيال والذهن لسبر بطائنه الدلالية والإيحائية. فالأصوات هي ترجمان الحالة النفسية للشاعر. وتدرك القيمة الوظيفية التي تحملها الأصوات حين تُبثّ في قالب إيقاعي ساحر، تستسيغه الأذن وتشتاق إلى سماعه مجددا. يقول حسان بن ثابت:

إني لأعجب من قول غررت به حلو يمد إليه السمع والبصر
لو تسمع العصم من صم الجبال به ظلت من الراسيات العصم تنحدر
كالخمر والشهد يجري فوق ظاهره وما لباطنه طعم ولا خبر
وكالسراب شبيهاً بالغدير وإن تبغ السراب فلا عين ولا قطر"[5]

ويقول بشار:

فقلتُ: أطرَبتَنا يا زَينَ مَجلِسِنَا فَغَنِّنَا أنتِ بالإحسَانِ أوْلانَا

فَغَنّتِ الشَّرْبَ صَوْتاً مُونَقاً رَمَلاً يُذكي السّرُورَ وَيُبكي العَينَ ألوَانَا"[6]

فالفن الشعري –بصفته موزونا بمعايير إيقاعية مطربة، ومقفى بطريقة تكرارية مذهلة–" حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافا يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر"[7].

3.1 علاقة الإيقاع بالشعر العربي:

كانت سنة العرب في الحياة أن يُعهّد البطحاء وطئتهم، ويجولون في كل طود وصوب بحثا للماء والكلإ، لإنقاذ حياتهم من وباء الجوع والعطش، وكانت هذه الظروف الضنكة تحيط بحياتهم اليومية وتنغص آبار راحتهم، فما كان لهم وسيلة للاطمئنان والاستقرار، إلا التسلّي بالأغنية والألحان، "بأسلوب متوافق مع هذا السير الصحراوي، المتئد حينا، المسرع حينا آخر يغني إبله فتتهادى متجاوبة مع غنائه، مستوسقة.."، وفي هذه الحقبة القديمة بدأت ثقافة الغناء واللحن تسود أفكار العرب وتتعلق بألسنتهم يحدون للآبال في رحلاتهم الطويلة الشاقة لتفعيل نشاتها وتسلية أنفسهم من كدّ السفر. وقد ذكر العسكري أن أول من أحدث "الحداء" هم بنو نضر[8].

فكان الحداء "أقدم الأشكال الإيقاعية الموقّعة، المترادفة مع سير الإبل في الصحراء، الحادية لها"[9] ثم تطور مع مرور الزمن و"تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية، ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس"[10]. وهكذا قطع الإيقاع "مراحل انتقالية كثيرة أدته في النهاية، في أوائل القرن السادس الميلادي، إلى مرحلة الاكتمال والنضج"[11]؛ حيث تحولت تلك الأنغام الصحراوية إلى قصائد منظمة ذات أوزان معينة، فظهرت الجياد من القصائد التي سميت فيما بعد بـ"المعلقات" أو"المذهبات"، لكمالها شكلا ومضمونا، وامتثالها على سكة الأوزان العروضية التي اكتشفها، أخيرا، الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وقد نظر الشعراء الجاهليون إلى الإيقاع نظرة ناصعة عالية التقدير. فلْنصغ إلى الدكتور شوقي ضيف ليصف لنا عجبهم بالإيقاع الجميل في شعرهم العربي الجاهلي؛ حيث يقول بأن في الإيقاع "تكمن القوى الخفية الغريبة للشعر العربي، حتى كانوا لا يميزون بينه وبين السحر، وكأنهم شعروا أن فيه شيئا خارقا. وليس هذا الشيء إلا ما كان يحمله من إيقاعات منتظمة، يُحدث انتظامها التام فيهم نفس الانفعال الذي يحدثه السحر، ويظل هذا الانفعال قائما ما ظلّ الشاعر ينشد هذه اللحظات التساوية وكأنهم يفنون فيها فناء. وإنها لحظات تتساوى في جميع إيقاعاتها، كما تتساوى في أطرافها ونهاياتها عن طريق القافية، فهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية، وتتوالى اللحظات والضربات وكأنهم لا يستمعون إلى شعر فحسب، بل يستمعون إلى موسيقى تسبح بهم في آفاق الصحراء أو تطير بهم في الهواء يمينا وشمالا وصعودا وهبوطا"[12].

ولما كان الشعر العربي يمتاز بهذه السمة الإيقاعية بالدرجة الأولى، أصبح، في النهاية، أخصب ميادين الإيقاع، إذ "لم تعرف لغة من اللغات القديمة كل هذا النظام الدقيق للشعر وإيقاعاته، واختتام هذه الإيقاعات بالقوافي. ولعل ذلك أهم سبب في أن يظفر الشعر العربي بكل شعر لقيه بعد الفتوح الإسلامية، فلم يثبت له الشعر الفارسي ولا غير الشعر الفارسي مما اصطدم به في طريقه الطويل من الهند والصين إلى جبال البرانس في اسبانيا، بل كان كل شعر يُلقى له عن يد، إذ هو بحر متلاطم من النغم، كل من يقف على شطآنه يأخذه الانبهار والعجب"[13]؛ لأنه حساسية انفعالية، ومقيد –قديما– بأوزان ذات تفعيلات مكررة وقافية منمطة بنمط تكراري معين، ومعلوم أن التكرار شرط في وجود الإيقاع، لكن ليس وجود هذين العنصرين المكررين فقط هو ما يحقق الإيقاع، بل هما يشكلان جزءً أساسيا يكتمل به الإيقاع، ولهما حدود معينة، تجاوزها مفهوم الإيقاع في الشعر العربي؛ لأن "الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوما موسيقيا أكثر اتساعا، يشمل–إلى جانب الوزن– على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية"[14].

وهذا يعني أن "من أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لا بد للشاعر من الاستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإيحاءات الدلالية والنفسية والانفعالية، والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج النصّ بما يحقق لها إيقاعا محرّكا لانفعالات المتلقي"[15].

ومن هنا توصلت الدراسات والتحاليل الأسلوبية الحديثة إلى أن دراسة الإيقاع في القصيدة العربية لا تتوقف، فحسب، على دراسة بنيتها العروضية، بل تتعداها لتتجاوب مع أصدائها الصوتية الداخلية لاستنباط ما تستكنه الأصوات -إلى جانب وظائفها الإيقاعية العروضية- من دلالات تعكس حالة الشاعر، لأن "الإيقاع الداخلي يكون هناك تناغم وتوحّد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات"[16].

2. البنية الصوتية (الإيقاع الداخلي):

إن دراسة بعض الجوانب المتعلقة بالأصوات التي استخدمها الشاعر في القصيدة، وما تحويها من إيحاءات دلالية، للتأكد من وظيفتها، ومدى تأثيرها في تشكيل المعنى، يساهم بشكل كبير في رصد آفاق جمالية عريضة للنص، من جانب، ومن جانب آخر يكشف أبعادا قيمية للشاعر؛ نظرا إلى أنها "من العوامل المهمة، في الكشف عن قدرة الشاعر، في التعبير عن واقعه وتجاربه، التي يمر بها؛ ولك من خلال ملاحظة كثرة الصوامت وقلّتها والتركيز على مدى تكرار بعض الصوامت"[17] " أن تدرك ذلك كله، "ومثل هذا كمثَل الموسيقى حين تتردد فيها أنغام بعينها، في مواضع خاصة من اللحن، فيزيد هذا التردد جمالا وحسنا"[18].

1.2 الأصوات اللغوية في القصيدة وإيحاءاتها الدلالية:

سنحاول في الجداول اللاحقة استعراض أصوات القصيدة استعراضا تطبيقيا تتكشّف من خلاله الملامح الجمالية لها، والدور الذي تؤديها في خدمة معانيها، وما تكنّها من أسرار أسلوبية بهيَّة. وفي اللفتة الأولى، لاحظنا أن الشاعر وظّف جميع أنواع الحروف الأبجدية العربية في القصيدة، لكنها بنِسبٍ متفاوتة، وينطوي بين لفافة هذا التفاوت أغراض أسلوبية جليلة، وهي ما سنحاول اكتشافها في السطور التالية.

1.1.2 تكرار الأصوات المجهورة:

يُعدُّ الجهر من الصفات الشائعة للصوت، وقد عرّفه محمد حسن جبل بقوله: "الجهر زمير يصحب الحرف حين نطقه"[19] فهو اهتزاز الوترين الصوتيين عند النطق، والأصوات المجهورة هي:

(ب – ج – د – ذ – ر – ز – ض – ظ – ع – غ – ل – م – ن – ي – و)[20]

الصوت	نوعه	تواتره في القصيدة	نسبة استعمالها
الباء	شديد	262	8,01
الجيم	شديد	108	3,30
الدال	شديد	150	4,58
الذال	رخو	39	01,19
الراء	رخو	234	07,15
الزاي	رخو	45	01,37
الضاد	رخو	17	0,51
الظاء	رخو	7	0,21
العين	رخو	161	4,92
الغين	رخو	23	0,70
اللام	رخو	747	22,84
الميم	رخو	319	9,75
النون	رخو	288	8,80
الياء	رخو	438	13,36
الواو	رخو	433	13,24
المجموع الكلي		3270	99,93

كشف الجدول أن الأصوات المجهورة تواردت في القصيدة 3.270 مرة، وأوفرها حظا ونصيبا هو صوت (اللام)، ثم (الياء) ثم (الواو)، ثم (الميم) ثم (النون) ثم (الباء) ثم (الراء).

ولصوت (اللام) بروز جليٌّ في القصيدة حيث إنه يشكل رويَّها؛ فهو يتكرر ضروريا على الأقل مرة في كل بيت، وهذه التكرارات جعلته أكثر الحروف تواترا في القصيدة؛ حيث تم تكرارها 747 مرة، بنسبة 22.84 % وينضاف إلى ذلك أنه صوت غاري لثوي مجهور، وصامت منحرف، يمكن أن يحمل دلالات كثيرة تخدم معنى القصيدة وبنيتها الصوتية، في سياقات متنوعة، كما نلاحظه في النماذج التالية:

لقد هاج قلبي للحنين عجول وركب إلى وادي العقيق عجول

فقلت لعيني إن تخلفت أسبلي بأمطار شوق كالعقيق تسيل

نلاحظ كثافة حضور صوت اللام في هذين البيتين، فقد تكرر فيهما 14 مرة، وهو يحمل دلالة الجهر بالمعاناة وشطوط غور العينين المليئتين بدموع الحزن، وانحباس الأمل، وقد ساعد في تحقيق هذه الدلالة كونه صوتا مجهورا وغاريا، كما أن افتتاح البيت باللام وانتهاءه به أيضا، يشعرنا بانحباسية الآلام والمعانات في قلب الشاعر، فهيجان قلبه وغليان صدره مهما كثر وعظم فلن يستطع التحرر والتفرُّج من قيود العشق، بل سيبقى غارقا في بحره وحارقا بناره، وهذا ما يؤكده بقوله:

لِبَحْرِ الْهَوَى قَعْرٌ فَمَنْ رَامَ نَيْلَهُ يَكِلُّ وَلَا يُعْزَى إِلَيْهِ وُصُولُ

فَنَارُ الْهَوَى تُذكَى مِنَ الْبُعْدِ وَالْكُلَى تُقَدُّ وَلَا تُدْوَى جَوَايَ عَتِيلُ

تكرر صوت (اللام) في هذين البيتين 12 مرة، ومجيؤه في بداية البيت وآخره أيضا يُعمِّق دلالة انحباس الوجد في الصدر، وعجز الشاعر عن إطفاء نار عشقه، ونستشف ذلك أيضا في اقتران اللام بالكلمات المعبرة عن تلك المعاني: (يكلّ – عتيل). ورفضُه لوجود الدواء له بكلمة مقترنة باللام (ولا تدوى) يؤكد دلالة عنادة سقمه.

ومن الملفت للنظر، أن اتخاذ الشاعر صوت اللام حرفَ روي للقصيدة ترصُّدٌ منه ليحقّق به طفرة أسلوبية دقيقة، حيث يزيد توالي صوت اللين واللام طول الصوت المجهور الذي هو حرف الروي(اللام)، وهذا ما كشفته الدراسات الحديثة حيث لاحظ " المحدثون أن صوت اللين[21]يزداد طولا إذا وليه صوت مجهور"[22] ومعلوم أن ازدياد صوت الروي طولا يساهم في ازدياد طاقته وتجلية قيمته التعبيرية.

ومن ناحية أخرى، فإن صوت اللام يمتاز، من بين الأصوات المجهورة، بوضوح سمعي عالية النسبة؛ ذلك لأن "المحدثين قد لاحظوا أن اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة في الوضوح السمعي، وتكاد تشبه أصوات اللين في هذه الصفة، مما جعلهم يسمونها أشباه أصوات اللين...وقد وجد المحدثون أن اللام والميم والنون تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها في هذا مثل أصوات اللين"[23].

ولعل هذه النسبة المنشودة في وضوح صوت اللام تعلو بشكل أكبر عندما نقرأه في قافية هذه القصيدة، حيث يتموقع بين صوتي اللين. (ثكولو – طويلو – جفولو – خليلو .....)

2.1.2 تكرار الأصوات المهموسة:

الأصوات المهموسة	نوعها	تواترها	نسبة استعمالها
الحاء	رخو	109	8,75
الخاء	رخو	56	4,60
الفاء	رخو	135	10,85
الكاف	شديد	116	9,31
الصاد	رخو	66	5,30
الشين	رخو	42	3,61
السين	رخو	106	8,51
الطاء	شديد	49	3,61
التاء	شديد	134	10,77
الثاء	رخو	33	2,65
القاف	شديد	139	11,16
الهاء	رخو	260	20,88
المجموع الكلي		1245	100%100

عندما نتعرض لملاحظة هذا الجدول، نجد أن صوت الهاء تصدَّرَ مجموعة الأصوات المهموسة في القصيدة، حيث تم توظيفه 260 مرة، وهو صوت مهموس رخو ينتج عن طريق "انفراج الأوتار الصوتية انفراجا كبيرا، أمام الهواء المندفع من الرئة لأدائها، مع عدم تضايق أية نقطة في مجرى ذلك الهواء في الجهاز الصوتي حتى يخرج"[24]. ويعبر عن مشاعر الحزن واليأس والشجى، بوصفه صوتا اهتزازيا عميقا، يصدر من باطن الحلق، قريبا من جوف الصدر، الأمر الذي جعله أشد الأصوات تأثرا بمكامن الصدر، من حزن وأسى وغيرهما. ومن المتوقع أن يكون "العربي قد اقتبس صوت الهاء من مادة هذا الصوت الهيجاني المضطرب المهزوز للتعبير عن تلك الاضطرابات والانفعالات النفسية التي عاناها هو، أو عاناها غيره على مشهد منه ومسمع"[25].
وقد ورد صوت الهاء في القصيدة لتعميق دلالة اليأس والحزن وهيجان القلب المنشود في مطلع القصيدة (لقد هاج قلبي)، وعندما نتابع استعمالاتها نجدها مثافنة، في الأغلب، لصوت العين والحاء، وكل من هذه الأحرف المتعانقة في النص تنتسب إلى أسرة واحدة، وهي الحروف الحلقية الشعورية.

وصوت الحاء، "بخفيف النَّفَس أثناء خروج صوته من أعماق الحلق، يرفد اللسان العربي بأعذب أصوات الدنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين"[26] لهذا البعُد الفني، وجد الشاعر من الحاء واحة شعورية خضراء، لتنضير مشاعر الحنين، فقارنه بصوت الهاء لتجد هيجاناته منفذا لإطلاق حفيف النفَس، "وهذا الامتزاج بين حرف (الهاء) و(الحاء) يرسم إيقاعا مثيرا يدفع الذات المتلقية إلى الاندماج مع هذه التجربة الشعرية"[27]. إضافة إلى منادمته لصوت العين، الذي يتميز بالفعالية والإشراق، وبتلوينات سمعية ملهية حيث إنه صوت غنائي مثير، فبتوافقه "مع خصائص أصوات الكثير من الحروف، قد سهُل عليه أن يتعاون مع الحروف العربية جميعا، ضعيفها وقويها، رقيقها وغليظها"[28].

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول بأن الأصوات المهموسة، رغم قلة ورودها في القصيدة، مقارنة بالأصوات المجهورة، فإنها أدّت دورا وظيفيا فعّالا. ولعل أبرز الأدوار الوظيفية للأصوات المهموسة تجلى في أصوات الحلق، وعلى رأسها صوت الهاء الذي تكفَّل أداء دلالات عميقة بنفسه، من جانب، ومن جانب آخر، باقترانه صوت الحاء. ومن المؤكد أن امتياز أصوات الحلق بأداء وظيفة تعبيرية كهذه، ليس عن طريق مصادفة محضة، وإنما هو شيء طبيعي للغاية؛ لأن الحَلْق أقرب مخارج الأصوات إلى القلب، فتأثُّرُهَا بحالة القلب ومعاناته يكون طبيعيا جدا.

3.1.2 تكرار أصوات المد:

المدّ هو "إطالة الصوت بحرف من حروف المدّ المعروفة"[29]، وهي الألف والواو والياء، إذا جانستها الحركة التي قبلها، مثل: (جاز– قال)، فالفتحة تجانس الألف.

ولأصوات المدِّ قِيَمٌ تعبيرية عظيمة في النص العربي، خاصة في الشعر؛ إذْ هي تمنح الشاعر فُرَص إفراغ كميات هائلة من الدقات الإيقاعية والذبذبات الموسيقية العالية، مما يزيد النص قوة وكثافة صوتية، كما يزيده ميزة الوضوح، لأن الصوت كلما ازْدَادَ امتدادُه كلما ازدادَ وُضوحًا في السمع.

وعندما نتقصى ورودها في القصيدة، نجد الشاعر الشيخ الحاج مالك سي يستعملها بنسبة عالية في الأصوات، متشكلة في جميع أركان القصيدة، ووحداتها، إزاحة للركاكة والثقل في ثناياها؛ لأن العربية لا تسمح جمع أربعة حروف متحركة بالتوالي، بل لا بد أن يتخللها ساكن، أو حرف مدّ تحريا للخفة. ويمكن بعد استقرائنا لأصوات المد في القصيدة أن نرصدها في الجدول التالي لمعرفة مدى تأثيرها في الحياكة الموسيقية للقصيدة، ومعانيها الدلالية.

أصوات المدّ	عدد التكرار	نسبة استعمالها
الواو	174	19,41
الياء	174	19,41
الألف	548	61,16
المجموع:896		

كشفت نتائج الجدول الإحصائي لأصوات اللين، سيطرة الألف على نظيرَيْها (الواو والياء)، بشكل كبير، حيث بلغ نصيب تواترها 548 مرة، بينما الواو والياء تكررتا 174 مرة بالتماثل. وهذا التفاوت الكمي يرجع إلى القيمة الصوتية للألف من بين أصوات اللين، حيث تستطيع أن تؤدي وظائف مختلفة في شتى مستويات التعبير.

ولعلنا سنجول جولة عاجلة، لاستقصاء فعالية أصوات اللين في تماسك البنية الصوتية والإيقاعية للنص، وما ينطوي وراءها من دلالات تخدم معانيه وتثري قيمته التعبيرية.

عند ما نستلُّ الأبيات التي يقدم فيها الشاعر شكواه ويعلن أسفه الشديد وامتصاص الهوى مهجتَهُ، واختراقه الفيافي بناقة هواه الخطّاف – وهي ثمانية عشر بيتا –، نجد أنه أكثر من استخدام المقاطع الطويلة. والسبب في ذلك يرجع إلى النكتة الأسلوبية الكمينة في هذا النوع من المقطع، وهي مناسبته للحالة الأليمة التي يعيشها؛ لأن احتواء هذا المقطع على أصوات اللين (الألف والواو والياء) جعله ذا قيمة تعبيرية برّاقة؛ لأن أصوات اللين أوضح في السمع وأشد وقعة في النفس، وأعلى قدرة على تحمل امتدادات النَّفَس الشعوري الفيّاح، الذي يريد الشاعر نفثه. يقول الشاعر:

لَقَدْ هَاجَ قَلْبِي لِلْحَنِينِ عَجُولُ وَرَكْبٌ إِلَى وَادِي الْعَقِيقِ عَجُولُ
وَقُلْتُ لِعَيْنِي إِنْ تَخَلَّفْتُ أَسْبِلِ بِأَمْطَارِ شَوْقٍ كَالْعَقِيقِ تَسِيلِ
أَنُوحُ كَمَا نَاحَتْ حَمَامَةُ أَيْكَةٍ يُهَيِّجُهَا نَحْوَ الْبُكَاءِ هَدِيلُ
وَدُونِيَ يَعْقُوبٌ عَلَى فَقْدِ يُوسُفٍ وَتَرْحَمُنِي وَقْتَ النَّوَاحِ ثَكُولُ
فَوَا كَبِدًا مِنْ حُبِّ مَنْ لَمْ أُلَاقِهِ وَبَحْرُ اشْتِيَاقِي لِلْهُيَامِ يَهُولُ
لِبَحْرِ الْهَوَى قَعْرٌ فَمَنْ رَامَ نَيْلَهُ يَكِلُّ وَلَا يُعْزَى إِلَيْهِ وَصُولُ
فَنَارُ الْهَوَى تُذْكَى مِنَ الْبُعْدِ وَالْكُلَى تُقَدُّ وَلَا تُدْوَى جَوَايَ عَتِيلُ

نستشعر من هذه الأبيات، شدة توجع الشاعر، وذلك من تتبعنا لاستخدامه المقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة، حيث نلاحظ ورود المقاطع الطويلة المفتوحة 54 مرة، والمقاطع الطويلة المغلقة 49 مرة (54 + 49 = 103)، بينما المقاطع القصيرة وظِّفت 76 مرة فحسب؛ وذلك لأن نياح الشاعر يتناسب مع حروف المد، فهي تترجم آهاته وتأوّهاته التي في الحقيقة أضفت إلى القصيدة إيقاعا مؤثرا رفعا وخفضا وضما. فإذا استقرأنا الكلمات التي تكونت بها هذه الأبيات، نجدها سبعين كلمة (70)، وقد شكلت الحركات الطويلة المفتوحة في خمس وأربعين كلمة منها، وهذا يدل على حضور الحركات الطويلة المفتوحة في

مقام وصف الشاعر لهمومه الشديدة، وسخونة معاناته وجدية شكواه. ولا شك أن هذه الأصوات تحمل في طياتها إيحاءات وجيهة.

خاتمة:

وشّى الشاعر القصيدة بألوان من الغنائم اللغوية البالغ التأثير، فهي من الجانب المضموني تكتنز أحداثا تاريخية كثيرة، وتوصيفات بليغة لأخلاق النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه رضوان الله عليهم أجمعين، ومن الجانب الشكلي –أيضا– نجد الشاعر يرفع شارة البراعة في توظيفه للأصوات ومطابقة إيقاعاتها لمقتضى حال مضامين النص ودلالته السياقية. فالأصوات –بشكل عام– خدمت المعاني في مختلف أبعادها، وأسهمت إيقاعاتها في إثراء الجانب الجمالي للشكل والجانب الدلالي للمضمون.

ويمكن تلخيص نتائج البحث فيما يلي:

1– إن الشاعر يعد من الشعراء الذين جمعوا بين التراث الأدبي القديم والحديث؛ وعلى الرغم من حفاظه على التراث الشعري العربي القديم، فإنه من فرسان اليراعة الحديثة، فقد استطاع، بالفعل، أن يكسو القصيدة بحُلة جمالية حديثة بما فيها من خصائص شعرية فريدة، ومزايا إيقاعية مثيرة، ويتجلى لنا ذلك عندما ندقق النظر في أسلوبه التوظيفي للأصوات، من حيث ربطه معاني الأصوات بدلالات الأبيات، موافقا مع النظريات الصوتية الحديثة.

2– إن الشاعر تَحَكَّمَ في تسخير معطيات الظواهر الصوتية في خدمة مشاعره، وتجسيد حالته النفسية ومعاناته القلبية، وتجاربه الشخصية، وقد تقاسم حملَ هذا الأداء الفني الإيقاعُ، حيث أحكم الشاعر توظيف مظاهره بحنكة أسلوبية راقية تتواءم مع المقامات والحالات التعبيرية.

3– إن الشاعر نجح في اختياره البحر الطويل لحمل نفساته الطويلة، وتصرفه في تفعيلاته وأصواته بشكل فني لتتجاوبا مع مشاعره، كما اتخذ للقصيدة قافية مطلقة تتسم بمزايا صوتية جوهرية، منحته فُرَصًا في الإبداع، إلى جانب الأصوات اللغوية ذات القيم التعبيرية التي ضمّنها النص.

4– إن دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة أظهرت لنا صورة جديدة من شاعرية الشيخ الحاج مالك سي، وفتحت لنا أبوابا لدراسات أخرى حول أعماله الأدبية.

الهوامش والإحالات:

[1] أحمد بن فارس، القزويني، *معجم مقاييس اللغة*، دار الفكر، ت: عبد السلام محمد هارون، بيروت، 1979، ج 6 ص134.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط*، دار الدعوة، ط1، القاهرة، 1400هـ ج2، ص1050.

[3] سيد البحراوي، *العروض وإيقاع الشعر العربي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص135.

[4] هدى الصحناوي، *الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجا*" مجلة جامعة دمشق – المجلة 30، العدد1+2، 2014. ص91.

[5] الجاحظ، أبو عثمان، *المحاسن والأضداد*، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ، ص100.

[6] البغدادي، جعفر بن أحمد، *مصارع العشاق*، دار صادر، بيروت، 2007، ج2 ص226.

[7] هدى الصحناوي، المرجع نفسه، ص90.

[8] ينظر: العسكري الحسن بن عبد الله، *الأوائل*، دار البشير، ط1، طنطا، 1408هـ، ص88.

[9] آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع *في الشعر العربي*، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1989م، ص13.

[10] الغذامي، عبد الله، الصوت *القديم والجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص9.

[11] شوقي، ضيف، *في النقد الأدبي*، دار المعارف، ط9، القاهرة، 2004، ص100.

[12] المرجع نفسه، ص102/101.

[13] المرجع نفسه، ص102/101.

[14] موافي، عبد العزيز، *قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية*، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2014، ص118.

[15] هدى، الصحناوي، المرجع نفسه، ص98.

[16] المرجع نفسه، ص95.

[17] الغذامي، عبد الله، *الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية*، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985م، ص311.

[18] أنيس، إبراهيم، *موسيقى الشعر*، لجنة البيان العربي، ط2، مصر، 1952، ص39.

[19] السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، ت: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1418هـ 1998، ج2 ص379.

[20] خولة، طالب الإبراهيمي، *مبادئ في اللسانيات*، دار القصبة للنشر، ط2، الجزائر، 2006، ص58.

[21] هذا بغض النظر عن التفريق بين الصوت اللين وصوت العلة، يقول: تلمر سلوم "وتسمى حروف المد اللينة لأنها لانت مخارجها واتسعت" ينظر: تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1983، ص20.

[22] ممدوح عبد الرحمن، *القيمة الوظيفية للصوائت دراسة لغوية*، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص53.

[23] أنيس، إبراهيم، *الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5*، 1975، ص160.

[24] محمد، حسن حسن جبل، المختصر *في أصول الأصوات العربية*، مكتبة الآداب، ط4، 1427هـ-2006، ص 80.

[25] حسن، عباس، *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م، ص 192.

[26] المصدر نفسه، ص 182.

[27] خداوي، أسماء، المصدر نفسه، ص125.

[28] حسن، عباس، *المصدر نفسه*، ص212.

[29] محمد، حسن جبل، المصدر نفسه، ص187.

قائمة المصادر والمراجع:

1- آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع *في الشعر العربي*، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1989.

2- إبراهيم مصطفى وآخرون، *المعجم الوسيط*، دار الدعوة، ط1، القاهرة، 1400هـ.

3- أحمد بن فارس، *معجم مقاييس اللغة*، ت: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1399هـ- 1979.

4- أنيس إبراهيم، *الأصوات اللغوية*، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1975.

5- أنيس إبراهيم، *موسيقى الشعر*، لجنة البيان العربي، ط2، مصر، 1952.

6- البغدادي، جعفر بن أحمد، *مصارع العشاق*، دار صادر، ط3، بيروت، 2007.

7- الجاحظ، عمرو بن بحر، *المحاسن والأضداد*، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ.

8- حسن، عباس، *خصائص الحروف العربية ومعانيها*، *منشورات اتحاد الكتاب العرب*، 1998.

9- خولة، طالب الإبراهيمي، *مبادئ في اللسانيات*، ط2، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2006م.

10- سيد، البحراوي، *العروض وإيقاع الشعر العربي*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

11-السيوطي، عبد الرحمن، *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، ت: فؤاد علي منصور ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، 1418هـ 1998م.

12-شوقي، ضيف، *في النقد الأدبي*، ط9، دار المعارف، القاهرة، 2004.

13-العسكري، الحسن بن عبد، *الأوائل*، ط1، دار البشير، طنطا، السنة، 1408هـ.

14-الغذامي، عبد الله، *الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية*، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

15-الغذامي، عبد الله، الصوت *القديم والجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

16-محمد، حسن جبل، *المختصر في أصوات اللغة العربية دراسة نظرية تطبيقية*، ط4، مكتبة الآداب، 1427هـ- 2006م.

17-ممدوح، عبد الرحمن، *القيمة الوظيفية للصوائت دراسة لغوية*، دار المعرفة الجامعية، 1998.

18-موافي، عبد العزيز، *قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية*، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2014.

19-هدى، الصحناوي، *الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: بنية التكرار عند البياتي نموذجا*" مجلة جامعة دمشق – المجلة 30، العدد1+2، 2014.