

البنية الإيقاعية

في القصائد المغناة للشاعر حاج دعكون

أ.د. أمين عبد الله محمد اليزيدي *

ملخص:

تهدف الدراسة الحالية إلى استكناه طبيعة البنية الإيقاعية للنصوص المُعدّة للغناء في الشعر المهري المنتج بالعربية الملحونة؛ وذلك لما رأى الباحث من عزوف الدارسين عن سَبْر أغوار مثل هذه النصوص بالدراسة والتحليل، وقد انحصرت في القصائد المغناة للشاعر حاج دعكون من خلال نماذج مختارة منها.

واقترضت طبيعة الدراسة أن تكون في محورين؛ فالأول منهما؛ للحديث عن الشاعر وحياته الاجتماعية والأدبية، في حين كان المحور الثاني مخصصاً لصلب الموضوع من خلال تحليل النصوص موضع الدراسة، ممهداً له بالعلاقة بين الشعر والغناء، وعناصر النص الشعري المغنّى.

الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية، التفعيلة، جرس الحروف، جرس الألفاظ.

* أستاذ الأدب والنقد - كلية التربية المهرة - جامعة حضرموت - الجمهورية اليمنية.

Rhythmical Structure in the Poet Haaj Da'koon's Odes

Abstract

The current study aims at investigating the nature of the rhythmical structure of texts intended to be sung in Mehri poetry produced in melody Arabic. This comes as the researcher's observation of scholars' refrainment in investigating such kind of texts through studying and analyzing, confining to selected samples of Haaj Da'koon's lyrical poems.

The nature of the study has necessitated it to be divided into two focal points. The first narrates about the poet, and his social and literary life. While the second part was devoted to the core of the topic through analyzing the texts specified for the study, facilitating the relationship between poetry and singing, as well as the elements of the poetic verse text.

Key Words: Rhythmical Structure, Foot, Tone of the Alphabets, Tone of the Lexis.

مقدمة:

ارتبط الغناء بظهور الإنسان منذ نشأة الخليقة متمثلاً في هدهدة الأم لطفلها، وفي ترنم الآباء بأبنائهم، وترقيص الأطفال في جميع مراحل حياتهم، وكذلك في أغلب الأمور التي ظل يمارسها الإنسان في حياته اليومية، "فالغناء غذاء السمع كما أن الطعام غذاء البدن فقد نرى أهل الصناعات الذين يكادون برًا وبحرًا إذا خافوا الملالة والفتور ترنموا وأشغلوا أنفسهم بذلك عن ألم التعب، وقد كان الشجعان وأبناء الحروب يحتالون بنفخ الأبواق، وقرع الطبول؛ لتهون عليهم الشدائد، ونرى بالمد أهل العبادة والرهبانية يكون على خطاياهم بالألحان الشجية فيستريحون إلى ذلك...، والطفل يرتاح للغناء وسيتبدل ببكائه ضحكاً، وكان العرب أثناء

سيرهم بالإبل، والحدادي يحدوا بها فتمعن في سيرها، والراعي حين يرفع يراعه بالغناء والشدو فتنظر الشاة مطمئنة هائلة في رعيها، وتصفر الفرسان في المشارع فتجد الدواب في شربها⁽¹⁾.

والغناء ينبنى أصلاً على الإيقاع. والإيقاع قائمٌ على التكرار المنظم المنتظم في صورة من صور الأداء الشفوي أو المقترن بالموسيقى وآلاتها، أو الموسيقى القائمة بذاتها بوصفها فناً مستقلاً. وهذه الدراسة تنظر في الإيقاع الناتج عن طبيعة بنية النصوص اللغوية، وليس عن طبيعة الآلات المصاحبة، ولا الأداء البشري لها. وللإيقاع في النصوص الأدبية صورٌ منها: تكرار الحروف المتوازي كالسجع، وتكرار غير متوازٍ ينتشر في مجمل النص. وتكرار الألفاظ المتوازي كالجناس، وتكرار غير متوازٍ يتمثل في تكرار ألفاظ بعينها. وتكرار متوازٍ منتظم يعتمد على التقسيم الزمني للوحدات الكلامية وتكرارها يقوم به العروض والقافية. كما أنَّ ثمة تكرار يعتمد على تناسب بنية العبارة؛ أي أن تكون العبارات (بعضها أو كلها) مترتبة من لفظين، أو من أكثر بحسب ما يظهره التناسب الظاهر في النص.

سؤال الدراسة:

ما أبرز سمات البنية الإيقاعية للنص المعد للغناء عند حاج دعكون؟

أسباب اختيار:

وقع اختيار الباحث على هذا الموضوع؛ لأسباب عديدة، لعل أبرزها:

1- اعتقاد الباحث أن هذا اللون من النصوص لا يُنظر إليها أكاديمياً بما يستحقه من

الدراسة، ومن ثمَّ فعلى هذه الدراسة تُشجع على دراسة شعر الغناء؛ في المهرة وفي

غيرها.

2- أنه لم يدرس حسب علم الباحث.

وتهدف الدراسة إلى:

استكناه طبيعة البنية الإيقاعية للنصوص المعدة للغناء في الشعر المهري المنتج بالعربية الملحونة.

منهجية الدراسة وحدودها:

لتحقيق أهداف الدراسة والإجابة عن أسئلتها، فإنها ستعتمد المنهج الوصفي التحليلي، مقتصرة على تحليل نماذج من قصائد الشاعر حاج دككون المغناة، المنظومة بالعربية الملحونة. وسننظر إلى التفعيلة بوصفها عملاً يقوم به المبدع؛ لينتج نصّاً إبداعياً وفقاً لتلحينه في ذهنه؛ إذ إن الشاعر لا ينظر بالضرورة إلى موافقة أوزانه وفقاً لما ورد في التقسيم الخليلي للبحور؛ لأنه لا علم له بالأوزان الخليلية وتفعيلاتها وقوانينها، وإنما هي الفطرة والسليقة والموهبة، ومن ثم فإنه يُنشئ النص وفقاً للذوق؛ لا القانون العروضي. وهذا ما يجعلنا غير مقيدين مؤقتاً، لاستكشاف التفعيلات كما يمكن أن نراها، في ميزان العروض الخليلي، إذ إن منها ما قد يوافق الوزن الخليلي وينسجم معه، ومنها ما قد يكون فيه ابتكارٌ وإبداع وتنوع.

المحور الأول: حياة الشاعر الاجتماعية والأدبية.

اسمه ومولده:

حاج علي محمد دككون، من مواليد مديرية قشن، عام 1962م.

تعليمه:

التحق بالتعليم في تلك الفترة، لكنه لم يواصل؛ إذ ترك التعليم وهو ما يزال في الصف الثاني الثانوي، واتجه إلى الوظيفة والعمل.

وقد مثل الشاعر حاج دككون محافظة المهرة في فعاليات عديدة، منها: فعاليات صنعاء عاصمة الثقافة العربية 2004م. وفعاليات منتدى الشعر الأول لشعراء اليمن في صنعاء، بقصيدة عن المهرة واللغة المهرية وهي بعنوان (جيت من المهرة)، وغيرها.

علاقته بالشعر:

يعد حاج دعكون من الشعراء المعدودين في المهرة، وهو من أسرة شاعرة، فأبوه شاعرٌ، وولده مختار حاج دعكون شاعر. أما أبوه فكان يجيد قول الشعر باللغة المهرية. وهذا ولّد لديه حُبَّ الشعر، فكان يُحِبُّ الشعرَ والاستماع له، وساعده في ذلك موهبة الحفظ؛ فحفظ أشعارًا كثيرة لكثير من الشعراء المهرين، وقد ولّد حب الشعر وحفظه موهبة الشعر لديه، وولّد موهبة الغناء؛ فحفظ نصوصًا من الشعر الغنائي المهرى، وحفظ ألحانه، حتى أن الشاعر قبل أن يقول الشعر كان يغني ألوان الغناء المهرى؛ كريم - كريم، وداني، لولى، كف وباهن. فضلًا عن أنه أجاد ألحان الغناء الخاص بالأعراس والمناسبات المتعارف عليها كافة. ومن ثمّ فقد جاءت البدايات الشعرية تُعزّزُها هاتان الموهبتان: موهبة الحفظ، وموهبة الغناء.

البدايات الشعرية:

الشاعر؛ يقول الشعر باللغة المهرية وباللغة العربية الملهونة، وأول قصيدة كتبها بالعربية هي على شكل أغنية رباعية، ولها ترديد بعد كل بيت، وهو ما يُسمى ب(الكولار)، أو الكورس. وكان يتغنى بها لنفسه، ويغنيها لأهله وجيرانه وقت السمر. وهذه القصيدة هي⁽²⁾:

بلغوها سلام قبل شمس الغروب

يا طيور الحمام احملين السلام وارفعين التحية

لشرق الجنوب

أسرعين بالمسير من أصول الضمير واحفظين الخطاب

من صميم القلوب

قل له في سرور وحده والحضور عاشقك في متاعب
إذا له تثوب
كم علاجا عطا له ولا اشتفى لا بضرب الإبر
أو بشرب الحبوب
وانت يا خل أنقذ عشيق الغرام منْ بفضلك عليه
قبل أمره يذوب.

وله قصائد في مناسبات مختلفة، منها ما هو في اللوعة والحنين، ومنها ما هو في الوصف،
ومنها ما قاله في الوطن.

يقول في قصيدة بعنوان: أعياد اليمن وعملاق الزمن، قالها في المهرجان الثاني للشعر
اليمني خلال الفترة من: (11-13- سبتمبر 1999م)⁽³⁾:

أقبلت أعياد ثورتنا المجيدة	أفرحي يا وحدتي فالخير أقبل
في ربوعك آية اليمن السعيدة	تطبع الفرحة بكل معبر ومدخل
قد تهيأ كل شير لك بعيده	من رواي خوف إلى صعدة وأطول
دافق وسكّاب لا ينضب وريده	والفرح من كل منهل ألف منهل
من ضياها حلكة الظلمة بديده	والمشاعل قد أضاءت كل محفل
أن وحدتنا لعظمتنا وليده	يا بلادي ما بقي في الكون يجهل
بل أتت من دم واحد والعقيده	ما أتت من ريح أو من غيث أسبل
أن تشطير اليمن كانت مكيدة	عاشها والقلب لم ينسى ويغفل
جاهدا يحلم بميلاد الوليده	ورغم طول التفرقة قد ظل يعمل

ويصف اليمين من خلال وصفه لأنثى فاتنة فيقول (4):

تنبض به الروح والإحساس والوجدان
يا موطن الخير يا نعمه من الرحمن
يا صدر دافي حنون الضم للبردان
شبيت فيهم بكل غبطه وإطمئنان
وها أنا بعزمي وقوة الشبان
واكتب لك الشعر وأنشد أروع الألحان
علمتني الحب والإخلاص والإيمان
علمتني مهرة الشجعان والفرسان
والبستني الكبريا والزهو الإتقان
أعرف أنا كيف أتعامل مع العدوان
ومحبتك ما يعادلها على الميزان
بالرطل من تربتك يا غالية اطنان
لو فوقها يصنعوالي من ذهب تيجان
فيك المنى فيك كل ما يشتهي الإنسان
جوك وبس وحده ولا ثاني
ولا استنبول أو دلهي ولا لبنان
مهما وصفتك فلن أجمع وصف الشان
وقال من أي أنساب من العربان

قال بن علي حاج حبك يا وطن غالي
يا تاج فخري ويا نبراس آمالي
يا مسقط الراس يا أول ويا تالي
انت المهدي والوسد والحصن والشالي
وجيت ومشيت حتى شب محمالي
أداعبك بالقوافي بين أقوالي
علمتني كل علم يحفظه بالي
علمتني كيف أترقى إلى العالي
وغرست في نفسي العفة وإجلالي
إذا ما تطاول عليّ اليوم عدّالي
بدرجة الأم أنت في تئمالي
لو حاول الروم والإغريق إبدالي
من خامهم والحلي ما انا ببدالي
يا جنة القلب يا مكفى تسوالي
والجولي فيك أحلى جو طوالي
لا جو فرنسا ولا لندن وسنغالي
أنت الأصالة وكل في كل أمثالي
كل من أسائل عن جمالك بالتفصال

أنت اليمن يا أحلا من كل شيء حالي
لك خد بالنور مثل البدر طلائي
ممشوقة القد يتمايل بموالي
عدنية الطبع صنعانية السالي
لحجية الخصر شبوانية القالي
والجعد من حجه الناعم وسلسالي
حديديّة المزع بيضاوية القالي
وفية الوعد بنت الجوف أوصالي
تمزج صفها تعز في شهد جبالي
قلائد الحسن ماسي ربعك الخالي
أما التزين وأما اللبس والالي
عشرين مليون يجموها بإجمالي
مرفوعة الراس فيهم طهر وإقبالي
أنافداها وأفديها بأموالي
واليوم في كنف قائد رمز الإبطالي
تنعم بكل ما اشتته في روضة الوالي
في كل خطوة ونظرة وعد وادلاي
ما تقبل الزج والتزويج بالصالي
ولا تحب الملوك من عهدا البالي

يا منبع الحسن يا حورية الأعيان
يسبح الليل من نوره على الأغصان
إذا تغنيت فيها غنّ أهل الدان
إيئة الصدر محويتية الأعيان
صعدية الرمش من مارب لها الأوجان
والمبسم أحمر شفايف حضرمي جردان
وإن أقسمت أبنية ترهب الرهبان
والعنق ريمي ذماري سيد الغزلان
وإذا حكّت ضالعية تطرب الوهّان
والتبر والجوهر المكنون من عمران
مهري فريد اللبوس والنقش والالوان
يهاها الفرس والأتراك والأسبان
والشرق والغرب يعرفها من الأزمان
قدسية القلب يا معشوقة المرجان
يرفض يصاهر بها الإفرنج والألمان
وحولها قد أحاط السور والبستان
تمشي - ويمشي - معاها الحب والسلوان
ولا تغازل عشيقاً متقلب الأديان
ولا تخالط سوى الأبرار في الجيران

هَنَّاو لها سيدة قلبي وأحوالي
إن أظلم الليل كانت نور شعالي
وأنشد بها سمرتي ما بين أطفالي
وأنس بها حين ميرادي وترحالي

في عيدها العاشر المعبوق بالريحان
أنير منه ربوع البيت والأركان
واشرب على ذكرها المختوم في الفنجان
الظل والزاد والمأوى إلى الأحضان

ويقول متشوقا لدياره⁽⁵⁾:

مع المزممار والتصفيق والدانه
ذكرت الكعب حيث الناس حلانه
وصدري ضاق والأعيان سهرانه
فقدت الصبر كالفارق لسكانه
أعدّ الوقت وأتحف لفقدانه
فهذا الشوق كم حاولت كتبانه
لحتى الناس عرفوا وانجلي شأنه
وفك القلب بعد الصمت ييسانه
ولا شيء يختلف من غير صنفانه
أعز الناس عندي بين إخوانه
يصدق كل ما قالوه عدوانه
ودار الحب لي شيدت بنيانه
فلا فكر ولا حاسب لهدمانه

ونغم العود وسط الليل وألحانه
وشوقي زاد نحو اللي يجلونه
ونار الشوق كؤاياه ومرشونه
وعقلي طار والأعصاب مجنونه
وأألم على من فاتني دونه
ولكن أدمعي صاروا يكشفونه
واصبحوا في المقاييل جهر يحكونه
وبالأشعار أظهر كل مدفونه
وما قدمات كيف الناس يحيونه
يكذبني ويصبح سيف مسنونه
وينيهها على أوهام مصبونه
تناساها وهي له دار مكنونه
كسر بالفاس سقف الدار وركونه

وهو الي كان يهوى بين جدرانه
فيا الله إن بي شكّ وجدانه
وبادور سبل عوده ورضوانه
فإن بالمال عندي الألف كالعانه
وتلك الأرض من كعبه لسدفانه
وباقى القول عاد الشوق في خانه
ومن حلوا ليقضوا فصل جنيانه
لهم أجراس قلبي دوب ونانه
ويقول مبيناً لوعة وشوقاً:

جسر النوى والثاني الحيرة

سائر على جسرين من ناره

والبيت غاية في الروعة والجمال وبيان اللوعة.

وله صورة عجيبة شديدة التكثيف رائعة التصوير يقول فيها مرحباً بضيوف قدموا⁽⁶⁾:

سيف العرب، ولسانها، وسنامها

مرحب ملوك الأرض وحماة الثغور

دنيا إذا قالوا لها دوري تدور وإلا يقلبوها على حكامها

ولعل القارئ يلاحظ في الشطر الثاني من البيت الأول، كيف أن الشاعر استطاع أن يجمع

فيه كل هذه الصفات والمناقب.

ومما يؤثر عنه، ويسير سير الأقوال المتمثل بها، قوله⁽⁷⁾:

وإن حبيتها من صدق، اعشق أمها

نصيحة قال أبو مختار: لا تعشق بُنية،

وقل: يا ليت أنتِ البنت، وأنا ابن عمها

وبادلها الوفا والحب من خاطر ونية

وسمّعها من الآهات والوثة الخفية
وفي هذا تفاديت المسائل والأذية
علاقة الشاعر بالنصوص المَعْدَّة للغناء:

توطدت علاقة الشاعر بالفنانين، لا سيما الفنان عسكري حجيران، الذي شكّل معه ثنائياً فنياً متكاملاً، وهو أول من غنّى له. ومن أجمل النصوص المغناة والتي يراها الشاعر من أجود إبداعاته: أشجيتني، زيارتكم، بو جناحين، ينام الذي قلبه من الحب خالي. فضلاً عن أغنية يردّدُها هو كثيراً، بعنوان: (عيني من الشوق باتت ساكبة في كاسي). ولعل العنوان يمثل لفظة جميلة فنياً، فهو معنى مكتمل قائم بذاته.

كما غنّى للشاعر عدد من فنّاني المحافظة؛ منهم: الفنان محمد مشعجل، ومما غنّاه من القصائد: (أول لقانا، وقولوا للقمر، ويوم الثلوث، ووينك وين. والفنان عبدالله حبريش، وقد غنّى للشاعر: قصيدة إلى صلالة، وقصيدة (عودتنا الليالي)، و(صابر على الحب)، و(الخطأ لو وقع ما يرد)، وغيرها..

فضلاً عن أن فنّانين من عمان تغنّوا بكلمات الشاعر، خصوصاً فنّاني محافظة ظفار، ومنهم: عامر ريكان، وسالم محاد، ومحمد بركات.

المحور الثاني: البنية الإيقاعية في نماذج من النصوص المغناة للشاعر حاج دكون:

تمهيد:

الشعر والغناء:

للشعر ميزة تجعله نافعا لفن الغناء، وتتمثل هذه الميزة في قيامه على الوزن الشعري؛ القائم على التقسيم الزمني للوحدات الكلامية؛ أي أنه كلام "يستغرق التلفظ به مدّداً من الزمن

متساوية الكمية" (8) وارتكازه على فنون البديع والقافية، لذلك فقد كان للعرب "فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاءً متساوية على تناسب بينها في عدّة حروفها المتحركة والساكنة، ويفصلون الكلام في تلك الأجزاء تفصيلاً يكون كل جزء منها مستقلاً بالإفادة لا ينعطف على الآخر، ويسمونه البيت، فيلائم الطبع بالتجزئة أولاً، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها". (9)

والغناء له ميزة هي إبراز الشعر بهياً، فالشعر في أساسه صنع شفويا يؤدي شفويا، ولذا كان الشعراء ينشدون أشعارهم، ولفظ (ينشدون) يحمل دلالة الأداء الخاص، وقد لا يكون مجرد الأداء المتعلق بفن إلقاء الشعر فحسب؛ بل لعله ارتبط بشيء من الترنم؛ "فالكلمات وما تثيره من معاني عقلية تأخذ طريقها إلى النفس بتوسط الذهن أو العقل" (10)، ونحن لا نستطيع أن نناقش هنا موضوع الموسيقى الناجمة عن الآلات، ولا الأداء اللحني المنتج من الملحن والمؤدّي أو الفنان/ المغني؛ لأن "الأداء المُدرَّب يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام، أو عن الصياح المعتاد" (11) ومن ثم لم يتبق لنا إلا عناصر اللغة الموسيقية القارّة في النص، وهنا لا أقصد بالموسيقا ولغتها في المفهوم العلمي المنطلق من التأليف الموسيقي، بل ما يتعلق باللغة وموسيقاها الخاصة في أدائها الزمني في البحور وإيقاعاتها، يقول المظفر العلوي: "ينبغي للشاعر أنه إذا نظم شعرا يردده برفيع من صوته، فإنّ الغناء به يكشف عيوبه، ويبين متكلّف ألفاظه" (12)، ومن ثم فإنّ الأداء الغنائي للشعر أمرٌ جوهري فيه، وليس عارضاً كما قد يُتَوَهَّم، وقد فطن العرب إلى ذلك، ففي الحكاية التي أوردها المرزباني (13): أن النابغة كان يقول: "إنّ في شعري لعاهة ما أقف عليها، فلما قدّم المدينة تغنّى في شعره بقوله: (فتناولته واتقتنا باليد). فمدّت المغنية الدّال مخفوضة، وامتدّ بها الصوت منخفضاً، ثم قالت: (يكاد من اللطافة يُعقدّ).

فمدت الدال مضمومة، وامتدّ بها الصوت مضموما؛ فتبيّن له عيب شعره، فكان يقول: وردت يثرب وفي شعري بعض العهدة، فصدرت وأنا أشعر العرب".

ولا يعني هذا أن الشاعر بالضرورة عليه أن يكون متقنا لعلم العروض وأوزانه محيطا بفنونه، بل قد لا يكون له أدنى اطلاع عليه وتجده متقنا متفنا، "ولا يكون الشاعر شاعرا إلا وله من الحس الموسيقي ما يغنيه عن العروض"⁽¹⁴⁾؛ لما للشاعر من حساسية تجاه نظم الكلمات، "فالشاعر الفذُّ هو الذي يمتلك حساسية قوية لأصوات الكلمات مع قدرة فائقة على الملاءمة بين الصوت والمعنى. وهذا يعني أن مستوى العلاقة بين الوزن الحالات الشعرية الذي يخضع بشكل أساسي لموهبة الشاعر وتمكنه من أدواته التعبيرية هو الذي يشكل ما يسمى بالموسيقى الشعرية"⁽¹⁵⁾؛ .

والموسيقا تُعد من المرتكزات الأساسية للنص الشعري؛ إذ هي الوسيلة الرئيسة التي يمكن من خلالها التمييز بين الشعر والنثر. والشعر في صياغته الفنية يتكون من تفعيلات تكسب القصيدة نغما مؤثرا يشد المتلقي للإصغاء. فالعلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة عضوية تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره وتبررها عاطفته"⁽¹⁶⁾.

عناصر الشعر المغنى:

الغناء لون من ألوان التعبير العاطفي يتميز بدخول عناصر متعددة لإنتاجه:

- 1- الشاعر/ وما يؤثر عنه من الكلمات المغناة. وما يتعلق به من الأبيات المتداولة بين الناس، وهو ما يجعل لوجوده أثرا متفاوتا بحسب شهرته، وهناك علاقة تبادلية بين الشاعر والفنان، فأيوب - مثلا- أشهر النعمان، والعكس صحيح، والمحضر أبرز بلفقيه، والعكس صحيح.

2- القصيدة/ الكلمات، وهذا يتعلق باللغة من حيث هي وسيلة تعبير، وبالأداء اللغوي المعتمد على الوزن من حيث هو صورة للأداء المتوقع. كما تحضر الصورة التعبيرية، ولكننا حتماً لن نتذوق الصورة بوصفها كلمات فقط بل وصفها أغنية، أي كلمات في نمط من الأداء يؤديه الفنان. وللاستشهاد يمكن للمتذوق قراءة قصائد عبد الله عبد الوهاب نعمان، من غير أن يستمع لها مغناة، أو أن يستمع لها من غير أن يقرأها، وسيرى أثر الأداء.

3- الفنان، وأداؤه وخصوصيات نغمته وحباله الصوتية، وما يؤثر عنه من أداء تنغمي قد يكون الحدة أو البحة أو غير ذلك.

4- الآلات، ولها تأثيرها في إحداث الفرح أو الشجن، كما أنها تثير النفس فتدفعها للحماس أو تشعرها بالحزن والأسى.

هذه العناصر الأربعة تندمج لتنتج لنا أغنية. ومن المستحيل دراستها جميعاً في موضع واحد.

تحليل البنية الإيقاعية في نماذج من النصوص المغناة للشاعر حاتم وعكون:

ستتناول الدراسة البنية الإيقاعية في النصوص من خلال الآتي:

1- التفعيلة، وقد جعلها الباحث مرتكزاً للدراسة عوضاً عن البحر العروضي؛ لأنّ البحر نظام متكامل يشمل التفعيلة وعددها، والقوافي وتراكيبها، أما في النصوص (موضع الدراسة) فإنه لم يكن ثمة التزام بالبحر العروضي وفقاً لآلية بناء البحور العروضية. وتكرار التفعيلة؛ وإن لم يكن ممثلاً لبحر عروضي إلا أنه يكون متوافقاً مع طبيعة الإيقاع في التقسيم الزمني للوحدات الكلامية بوصفه يتكرر في انتظام.

كما أن اعتماد نظام التفعيلة يتوافق مع بنية الموشحات؛ إذ إن نصوص الأغاني التي بين أيدينا أقرب إلى عمل الموشحات، كما يرى صلاح فضل؛ إذ يرى أن للموشحة مبادئ انحرفت بها عن الوزن الخليلي، منها⁽¹⁷⁾:

أ- الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة الوزن بدلا من البحر.

ب- مزج البحور في الموشحة.

ج- ارتكاز الإيقاع المصاحب على الوزن العروضي.

2- الإيقاع الداخلي، ويتكون من:

- الروي داخل البيت / النص

- جرس الحروف ومذاقتها.

- تناغم الكلمات.

3- سيكون الحديث عن سمة جرس الحروف متوزعا على أكثر من موضع تفاديا لتكرار القول وحشو الكلام.

وسيكون عرض النصوص وتحليل إيقاعها كل نص على حدة، على النحو الآتي:

النص الأول (18):

بلغوها سلام قبل شمس الغروب

يا طيور الحمام	أحملين السلام	وارفعين التحية
	لشرق الجنوب	
أسرعين بالمسير	من أصول الضمير	واحفظين الخطاب
	من صميم القلوب	
قل له في سرور	وحده والحضور	عاشقك في متاعب
	إذا له تثوب	
كم علاجا عطا	له ولا اشتفى	لا بضرب الإبر
	أو بشرب الحبوب	
وانت يا خل أنقذ	عشيق الغرام	من بفضلك عليه
	قبل أمره يذوب.	

التفصيلات:

بنيت تفعيلات النص على (فاعلاتن، فعول) في معظم النص. وعلى اتحاد روي القفل المكون من صوت المد (و)، وصوت (ب)؛ وهو تكرار التزمه الشاعر في النص، أما الروي داخل النص باعتبار أن الأجزاء تمثل ما يمكن اعتباره أشرطةاً فإنها كانت مختلفة، وتعدّد روي الأجزاء الأخرى، ففي البيت التالي للمطلع يأتي الميم ثم الهاء، وفي الذي يليه يأتي الراء ثم الباء ويتكرر في التالي لهذا الجزء من النص، أما في البيت الرابع فقد كان الروي صوت الألف في الجزئين الأولين منه لينتهي جزء الثالث بصوت الراء، وفي البيت الخامس يبدو أن الشاعر قد فقد القدرة على تدقيق الإيقاع لصالح اختتام النص ولصالح الدفقة الشعورية التي تتباه، إذ يكون البيت مبنيًا على ثلاثة حروف: (ذ) (م) (هـ)، وهو ما جعل الخلل بيناً، لم يرأب من صدعه إلا الانتقال إلى القفل المتوحد نغمياً في الروي في جميع أجزاء النص.

ويعد النص شبه خالٍ من التكرار المتوازي رأسياً أو أفقياً، فلم يلتزم الشاعر ما التزمه في نصوص أخرى من التزام صوتين أو أكثر في روي الأجزاء.

الإيقاع الداخلي: (جرس الحروف):

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	23	ج	2	ر	15	ض	4	ف	6	ن	10
أ	6	ح	7	ز	-	ط	3	ق	8	هـ	7
ب	19	خ	2	س	6	ظ	1	ك	3	و	18
ت	5	د	1	ش	6	ع	8	ل	29	ي	16
ث	1	ذ	3	ص	2	غ	3	م	17		

تكرّر صوت اللام (29) مرة، وتكرر صوت الباء (19) مرة، على مستوى النص، وكان متصلاً بصوت المد (و) في ست منها، وبالألف في موضعين، وهو ما يجعل الحضور الأقوى لصوت (ب)؛ وهو الصوت الممثل للروي المتوحد في القفل. في حين تكرر صوت الميم (17) مرة، وهو من الأصوات التي تبعث على التنغيم، وتكرر صوت الراء (15) مرة، رغم أنه من الأصوات الجهرية القلقة إلا أن له عذوبة في النصوص إذا استغل حضوره الصوتي والتنغيمي استغلالاً موفقاً.

جرس الألفاظ:

بُنيت عبارات النص بأسلوب سلس يلحظ فيه القارئ سهولة الانتقال بين أجزائه، وتناسباً في ألفاظه، إلا في البيت الرابع، فالظاهر أن العبارات بُنيت بطريقة جعلتها كزة بالمقارنة مع العبارات السابقة لها، ولننظر قوله:

أسرعين بالمسير، من أصول الضمير واحفظين الخطاب.

لنجد سلاسة وعذوبة وتلاؤماً، لننتقل إلى التالي لذلك في قوله:

قل له في سرور وحده والحضور عاشقك في متاعب

ولعله، لو قال: (بلغّه في سرور، مُفردّه والحضور)؛ لكان أكثر سلاسة.

ويبدو لي أن النص يمثل بدايات الشاعر الغنائية، ولعل ضغط العاطفة عند إنشاء النص، كان أقوى من أن يتأمل الشاعر كلماته فيعيد تهذيبها إيقاعياً. ولعلنا ندرك -هنا- أن توافق بنية التفعيلات لا يكفي وحده لإنجاز بنية إيقاعية متلاحمة متناسبة؛ إذ يبدو جرس الحروف وتوزيع الألفاظ وتلاؤمها أكثر تأثيراً من التوزيع الزمني للوحدات الكلامية المتمثل في بنية التفعيلة.

يا ليل غلس	ويا بدر الدجى اقبس	ونس مونس
	وكحل بالسهر منعاسي	
ودي بمجلس	وفيه الي أحب يجلس	نضحك ونرمس
	ونستشق عليل نسناسي	
في جو أطلس	على الفنجان والترمس	من كف أملس
	مزين بالذهب والماسي	
حالي وأسلس	يرد الكيف لك والحس	صدرك ينفس
	ومنه أسترده أنفاسي	
الطرف أنعس	وحاجب كالهلال أقوس	والقد مغرس
	على خصرٍ رشا مياسي	
زاهي ملبس	من البلور والسندس	وإذا تجلس
	على جسمه يطبع اللاسي	

التفعيلات:

بُني النص على في تفعيلاته في البيت على النحو الآتي:

مستفعلاتن	مفاعيلن مفاعيلن	مستفعلاتن
	مفاعيلن مفاعيلن	

وكأنَّ الإيقاع الزمني يعتمد على جناحين وقلب، والجناحان هنا قد اعتمدا على تفعيلة كثيرة التدفق؛ إذ تتكون من توالي الحركة والسكون، ولا يشدُّ من أسرها سوى تتابع حركتين

ليتكّن المقطع على تراتب منتظم يشي بالإيقاعات الطويلة الصالحة للغناء. أما القلب/ الوسط فهو يعتمد على تفعيلة الوافر المعصوب؛ الذي يتحول تلقائياً إلى بحر الهزج، (مفاعيلن)، وهي تفعيلة سهلة الأداء تتكون من مقطعين صوتيين: الأول (مفا) وهو مكون من متحرك يليه متحرك وساكن، وهو ما يجعل منه مقطعاً صوتياً طويلاً، والثاني: (عيلن)، ويتكون من متوالي الحركة والسكون، بحيث يغدو أيضاً مقطعاً صوتياً طويلاً، ولعل المقاطع الصوتية الطويلة هي مما تروق للحن والغناء.

الإيقاع الداخلي:

للنص روي واحد في جميع أجزائه وأقفاله، اتحدت جميعها ليكون صوت الروي (س) في جميع أجزاء النص. في حين أن جرس الحروف يتكرر في النص على النحو الموضح في الجدول الآتي:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	18	ج	8	ر	12	ض	1	ف	8	ن	19
أ	8	ح	6	ز	2	ط	3	ق	4	هـ	7
ب	11	خ	1	س	32	ظ	-	ك	7	و	20
ت	4	د	8	ش	2	ع	7	ل	34	ي	23
ث	-	ذ	2	ص	2	غ	2	م	15		

تميز النص عن النصوص موضع الدراسة بتكرار صوت (س) في كل أجزاء النص وأقفاله، في توازٍ أفقي وعمودي؛ مما جعل نغم صوت السين غالباً وقوياً، ويعتقد الباحث أن لهذا دلالة تنفيسية عند الشاعر، كما أنّ فيه دلالة استدعاء السعادة، فالسين صوت تنفيس، وصوته صوت الصفير، والصفير فيه التنبيه للاهتمام والتحذير، وهو -هنا- كما يظهر للاهتمام والعناية، وقد تكرر صوت السين (32) مرة، في نص لا تزيد عدد ألفاظه عن (68) لفظاً، بما في

ذلك حروف المعاني الواردة في النص، وهو ما يجعل حضور صوت السين وتكراره فاعلا مؤثرا في النغم الإيقاعي. ويليه من حيث التكرار صوت (اللام)، إذ تكرر (34) مرة، ومما يزيد تلاؤم حضور تكرار الصوتين (اللام والسين)؛ أن ثمان عبارات من النص انتهت بتلاحم السين واللام في تكرار متوازٍ لصوت (لس)، في حين تلاءم صوت السين المكسور مع ألف المد في ست عبارات في تكرار متوازٍ مكوناً الصوت (اسي)، وهو صورة لتنويع النغم الإيقاعي لهذا الصوت المتكرر. ونلاحظ فرقا لطيفا في الانتهاء بـ(اسي) أو بـ(لس) فإن امتداد صوت السين إلى الياء خفف من قوت جرس السين، أما القطع بالسين فقد جعل جرس السين أكثر وضوحا وأقوى. وهذا في كل صوت يكون محلا للوقف سواء في آخر الكلمة أو في آخر الجزء الشعري، فإن الوقف على الصوت يجعله أتم صوتا وأقوى⁽²⁰⁾.

جرس العبارات:

غلبت على النص العبارات المكوّنة من لفظين في معظم عبارات الجناحين، ولم نجد خارجاً عن هذا إلا عبارتين فقط، من أصل اثني عشر عبارة. وهذا يحقق التلاؤم اللفظي؛ بوصفه مظهرا لبروز إيقاع الجناحين.

في حين تتركب القلب من عبارات مكونة من ثلاثة ألفاظ، ولم يشذ عنها إلا أربع عبارات من أصل اثني عشر عبارة، وهو توزيع يراه الباحث موفقاً ومتلائماً لبنية نص غنائي.

أما جرس الألفاظ، فإن القارئ لا يكاد يجد نبواً أو كزازة في حاسة السمع، أو أثناء قراءته، بل إن الألفاظ تكاد تكون متناسبة مع بعضها، بحيث تنساب مع اللحن بسلاسة بديعة لاسيما حينما يعطيها الفنان المؤدّي لحناً شجياً مناسباً.

فاح ربحك يا خزامي
هب من خير الحدايق
نسنت كوس المراسي... طيّرت منّي نعاسي.. وامزجت بالشوق كاسي
وزيدت فيني حرايق
اكتوى قلبي بحبك..... ناح من لحظة مهبك..... وأنت ما ترحم محبك
دوب تتجاهل حقايق
يا رشا ميال عودك..... عنبري يسري بنودك..... والعواذق في خدودك
زاهيه واللبس لايق
يا حلا فيك المواصف.... حائره في عين واصف..... ما تعطفك العواصف
فاتنه بين الخلايق
سيد الواحات انتة..... مالك الراحات شته..... من يغامر فيك سقته
سوق مهارٍ وسايق

التفعيلات:

الملاحظ، أن النص مبنيٌّ على تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، على النحو الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

وتفعيلة (الرمل) كما هو شائع عنها تفعيلة غنائية، وتصلح مع أعذب الألحان، ومن يتتبع هذه التفعيلة سيجد فاعليتها مع الغناء والألحان الأندلسية، ك(جارك الغيث)، وغيرها. ولئن كانت البنية الشكلية للنص من حيث الأداء تتركب من الجناحين والقلب (الوسط)، وهو ما يجعل النغم متراتباً على نسق موحد، بحيث يأتي متدفقاً ذا تنوع في الأداء، لاسيما وأن التوزيع الزمني للوحدات الكلامية متكرر من بداية النص إلى نهايته. فضلاً عن أن النص مبنيٌّ على تفعيلة واحدة متكررة لم يعتورها الزحاف بكثرة، وهو ما قد يجعل النغم - زمنياً - رتيباً، وربما لن يتجدد النغم إلا من خلال:

- 1- أداء الفنان وتلوينات صوته وتقاسيم موسيقاه المصنوعة.
 - 2- إعادة توزيع التفعيلات.
 - 3- تعدد القوافي (صوت الروي).
 - 4- جرس الحروف في تضامها والكلمات في تواليها.
- وهذه أمور تجعل النص المؤدَّى غنائياً متسلسلاً متدفقاً يُجدد تدفقه تنويع الشاعر/ الفنان لتوزيع التفعيلات.

الإيقاع الداخلي:

صوت الروي:

يسهم تعدد صوت الروي وتنوعه إسهاماً جلياً في تطوير النغم داخل النص؛ فإن المتلقي ما إن يتلقَّى مطلع الأغنية إلا وتتكون لديه صورة عن الروي ونهاية الجزء، لكنه لا يلبث أن يجد نغماً آخر لصوت رويٍّ آخر في الدور التالي للمطلع، ثم لا يلبث أن يعود مرة أخرى لصوت روي المطلع، ثم تغيير الصوت في الدور التالي للقفل، وهكذا، وهذا يجعل النغم متنوعاً في حال

نجح الشاعر/ الفنان في تحقيق الانسجام والتناسب، وإلا كان ذلك عيباً قادحاً يقضي على جمالية النغم ويؤذي السمع فلا تستمتع الحاسة، ولا يبتهج القلب.

وقد توزع صوت الروي في هذا النص، على النحو الآتي:

- (القاف) المسبوقة بالتأسيس (ألف المد)، ثم (الياء) في الجزء الثاني من جميع الأبيات، وهو ما يجعل هذا الجزء ممثلاً للقفل.

- في حين أن أجزاء النص الأخرى يتعدد فيها الروي في كل بيت، فهو في الأول (السين) المكسورة المسبوقة بالردف (الألف)؛ ليكون الصوت (اسي)، وفي الثاني التزم الشاعر الباء والكاف (بك)، أما في الثالث فقد التزم الواو والdal والكاف (ودك). وفي الرابع التزم الواو وألف التأسيس والصاد والفاء (واصف)، وفي الخامس التزم التاء والهاء (ته).

جرس الحروف:

تكرر صوت التاء تكررًا ملحوظًا في النص بواقع (16) مرة، والتاء من الحروف المهموسة. وكان لصوتي الكاف والقاف، حضورٌ مميّزٌ في هذا النص، فقد تكرر صوت الكاف (14) مرة، منها (4) مواضع في صوت الروي، وهو صوت مهموس⁽²²⁾ وتكرر صوت القاف (12) مرة، منها (ست) في الروي؛ ولأن الصوتين يتقاربان في بعض الخصائص فإنها أقرب إلى عمل الترادف الصوتي، وهو ما يعطي إيقاعاً جميلاً بوجود تكرار لصوتين متقاربين يكادان يتماهيان في أدائهما وفقاً للهِجَة الدارجة، والقاف مجهور وهو من أنصع حروف العربية ومن أَلذها سماعاً ودخوله في البناء يزيد القول بهاء لمتانته وحسن جرسه⁽²³⁾. ولصوت الحاء حضور مكثف بتكرار بلغ (14) مرة. والحاء صوت يتميز ببحّة الصوت، ويميزه كثيراً البعد الثقافي فهو أول صوت في كلمة (حب) وتكرر صوت (س) أحد عشرة مرة، وهو حضورٌ قوي، وكان

ضمن الروي في ثلاثة مواضع. ومع أن صوتي: (القاف، والسين) متباعدان في المخرج إلا أن التباعده جعل لهما أداء مميزاً.

ولعل في ذلك تناسبا في توزيع الحروف الأكثر حضورا. ولتأمل الجدول الآتي:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	37	ج	2	ر	13	ض	-	ف	11	ن	8
أ	1	ح	14	ز	4	ط	2	ق	12	هـ	10
ب	12	خ	4	س	12	ظ	1	ك	14	و	13
ت	16	د	8	ش	3	ع	7	ل	17	ي	20
ث	-	ذ	1	ص	3	غ	1	م	17		

جرس الألفاظ:

يلاحظ أن القفل في النص مبني على جزئي المطلع في التشطير والروي. أما الدور، فقد بني كل واحد منها على تفعيلتين، غير أنها تتفق في الروي في السطر، ولا تتفق مع روي الدور في بقية النص، فكل دور له روي مستقل. وينتهي النص ببنية تشبه بنية المطلع من حيث التشطير المكون من تفعيلتين، ويتفق مع المطلع في القافية، وكأنه أراد أن يكون المطلع والقفل والخرجة متوافقة في البناء. وقد استخدمت مصطلحات الموشح لأن التوزيع الكتابي للنص يبدو متوافقاً مع الموشحات.

ونلاحظ في النص التكرار المتوازي أفقياً في كل بيت (ثلاثة أجزاء) في نهاية الأجزاء على

النحو الآتي:

المراسي، نعاسي، كاسي

بحبك، مهبك، محبك

عودك، بنودك، خدودك

المواصف، واصف، العواصف

انته، شته، سقته

كما يوجد التكرار المتوازي عمودياً في روي القفل:

الحدايق،

الحرايق،

لايق،

الخلايق.

النص الرابع⁽²⁴⁾:

يا خيرها طله طلّت من الشرفه
خلت سواد الليل مطوي على طرفه
والكوكب السامر غيب تلاويحه
لولا القمر عالي قلت القمر هذا
حوري من الجنة بالنور يتلالا
لما تجلى في محلي شذا ريحه
ساجي المقل قري وايات يا قاري
واللول مكنونه في الفم محاري
والحسن من راسه حتى صراميه

التفعيلات:

انبتت تفعيلات النص على تفعيلتين: (مستفعلن - فاعل) في جميع أجزاء النص، ولم تختلف الأفعال إلا في كونها تتوافق في صوت الروي مع القفل الأول. أما الأجزاء بين الأفعال فلكل منها قافيته. وهذا التنويع والتعدد القافوي يبعث على تجديد النغم إن جاء منسباً منسجماً

مع بنية النص بأكمله حتى لا يظهر منها أنها شاذة نابية عن سلكها. فقفافية البيت الأول تؤسس إيقاعاً لا تلبث أن تركه إلى غيره تعلن عنه في البيت التالي للسابق، ثم لا تترك المتلقي إلا وقد أعادت عليه الإيقاع المؤسس⁽²⁵⁾ وهذا التنوع بين إيقاعين يتواليان تباعاً؛ فيه تخفيف من الصرامة العروضية التي قد تكون رتيبة نوعاً ما. على أن الصرامة العروضية متميزة بالانسجام من خلال التوالي المنتظم للإيقاع الزمني، وتنوع جرس الحروف..

الإيقاع الداخلي:

الروي:

بني صوت الروي في القفل على صوت الحاء منتهياً بالهاء، وهو ما جعل لبحه الحاء خروجاً سلساً بسبب وجود الهاء، رغم تقارب مخرج الصوتين إلا أن صوت الهاء ليس إلا خروج هواء فقط لا يلزمه اهتزاز وجهه كالحاء أو غيره من الحروف. ولم يخرج عن هذا إلا مطلع النص إذ جعل رويه الفاء منتهية بالهاء. والمعلوم أن روي القفل يناظر روي البيت في النص العمودي ومن ثم فإنه إيذان بانتهاء مقطع من مقاطع النص وابتداء غيره؛ وصولاً إلى النهاية.

أما في الأجزاء الأخرى فإن الروي قد تعدد بين صوت الفاء منتهية بالهاء، والألف، والراء المكسور مسبقاً بالردف. ورغم التنوع في الروي إلا أن السلاسة ظاهرة في النص.

جرس الحروف:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	24	ج	3	ر	14	ض	-	ف	5	ن	8
أ	-	ح	8	ز	-	ط	4	ق	6	هـ	10
ب	3	خ	2	س	5	ظ	-	ك	3	و	13
ت	8	د	1	ش	2	ع	2	ل	32	ي	20
ث	-	ذ	2	ص	1	غ	1	م	14		

يلاحظ أن صوت اللام (23) مرة، واللام من الحروف المتميزة بصوت لطيف شائع في بنية الألفاظ العربية، ومن الجميل أن يكون صوت الراء يشاركه في عدد التكرار صوت الميم، وبين الراء واللام تقارب حتى إن الألفاظ ينطق الراء لاما، وهي من حروف الذلق ويكثر ورودها في أبيئة الكلام⁽²⁶⁾. وتبدو توزيع تكرار الحروف متناسبة جداً مع صفات الحروف في العربية ودرجة تكرارها وهو أمر ملاحظ بصفة عامة في النصوص موضع الدراسة.

جرس الألفاظ:

نلاحظ في النص وجود دمج بين التكرار المتوازي أفقياً وعمودياً في الأجزاء:

طله شرفه

طرفه

هذا

يتللا

قري قاري

محاري

النص الخامس⁽²⁷⁾:

كلما سمرنا طاب

يا ليل حساد هذيو به

ما حيلة المصتاب

من فرقة الأحباب

القلب والله ذاب

من بعد محبوبه.

أشكي لمن يا ليت

ومنهم عانيت

يا لوعتي ونيت

للسوق مطبوه.

والدمع يجري سيل

بين الأسى والويل

سهران طول الليل

من عين مصبوبة.

عاد شي بصر للحال أوحده للعذال كلما سليت البال
يتعمدوا صوبه.

التفعيلات:

تكونت البنية الإيقاعية للتفعيلات من: (مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلن)، إلا في بعض العبارات فإنها خرجت عن ذلك، كما في المقطع الأول، وقبل الأخير. وفي حشو التفعيلات، حيث يوجد تغيير في موضعين.

الإيقاع الداخلي:

جرس الروي والألفاظ:

كان التركيب القافوي متنوعاً فهو في الأفعال: يتكون من (و؛ ب؛ ه)، وقد اتصل هذا التركيب بكلمات ذات جرس لطيف غالباً من خلال التكرار المتوازي عمودياً:

محبوبه؛

مطبوبه؛

صوبه؛

وكان له أداء جاف في القفل الأول في قوله: (هذيوبه). أما الأدوار ففي كل بيت (ثلاثة أجزاء) روي متكرراً التزم فيه الشاعر توازياً أفقياً في كل مقطع على حدة، على النحو الآتي:

ذاب، أحباب، مصتاب

ونيت، عانيت، ليت

الليل، الويل، سيل

للحال، للعذال، البال

جرس الحروف:

لعل جرس الحروف يظهر من خلال تكرار الأصوات/ الحروف، والجدول الآتي يبين مدى التكرار الحاصل، ودوره في تنمية الإيقاع الموسيقي في النص:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	19	ج	1	ر	5	ض	-	ف	1	ن	16
أ	4	ح	6	ز	-	ط	3	ق	3	هـ	10
ب	18	خ	-	س	6	ظ	-	ك	2	و	19
ت	10	د	6	ش	3	ع	10	ل	32	ي	25
ث	-	ذ	3	ص	4	غ	-	م	18		

حيث يلاحظ من الجدول، بقاء صوت اللام في موضع الصدارة في درجة التكرار. ويليه - في هذا النص - صوتا الميم والباء وهما صوتان موسيقيان جهوريان، بواقع (18) تكرارا. والباء صوت انفجاري قوي القرع للسمع، إلا أن اقترانه بالهاء في روي القفل جعله يخرج سهلا مطواعاً، ثم صوت النون الباعث على النغم والترنم بواقع (16) تكراراً، وهي جميعها (ل، م، ب، ن) من حروف الذلق. في حين تكررت الحروف: التاء، العين، الهاء بواقع (10) لكل منها وهو تكرار يتناسب مع صفاتها وإيقاعاتها من حيث النغم والترنم.

النص السادس (28):

إلى صلالة شلني يا حمل الشوق

وأنا كفيلك بالخسائر والتكاليف.

نلاحظ أن المقطع الأخير يمكن فصله صوتياً أثناء التقطيع العروضي فيكون يا حملش/ شوق. وفي الجزء الآخر: يروتكا/ ليف. وكأنها استراحة أو توصيلة صوتية تعمل تكملة للأداء. وهي صورة ستستمر في نهاية المقاطع كما سنلاحظ:

سافر وتصحبك السلامة والبراده،،

واقصد صلالة واتجه حي السعادة،،

بلغ فؤادي غايته بعد البعاده،،

هيا توكل في مسيرك من محيف.

وتتوالى المقاطع وفقا للتقسيم الزمني العروضي في المقطع الموضح أعلاه. وهذا يعني أن الشاعر في إبداعه للنص بين أمرين في اعتقاد الباحث: إما أنه يبدع القصيدة وفي ذهنه اللحن العروضي، أو أنه يبدأ بالدندنة اللحنية لبنني القصيدة عليه.

الشوق قد زاد المواجه والنكاده،،

والرأس ماعاد انحنا لي عالوساده،،

من كثر شوقي ما تهنت الرقاده،،

صبحي وليلي ساهر بين التصانيف.

ياصاحب المحمل منائي والمراده،،

نظرة ولو هي خاطفة قبل الشهاده،،

بدفع تكاليفك ونولك والزياده،،

مهما تكلفنا الخساير والتكاليف.

باشوف من قلبي تعلق في عواده،،

قرة عيوني نورها كل الوداده،،

مشتاق له مشتاق يا حر الوقاده،،

نار اشتياقي في الحشا كالنار في الليف.

الحب بلوه لو تحول للعناده،،
الله يعينه من وقع مثلي وصاده،،
ماينفعونه الأطباء والعياده،،
وأنا مجرب كل نوعه والمواصيف.

التفعيلات:

بنيت التفعيلات على:

(مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن)؛ لتنتهي التفعيلة الأخيرة من كل جزء بسبب (متحرك ساكن)

ثم تتوالى لتتبدل في نهاية المقطع / القفل لتكون:

(مستفعلن مستفعلن مستفعلاتان)؛ لتكون التفعيلة منتهية بزيادة متحرك وساكنان بعده. ولعلنا نلاحظ أن الانتقال من تفعيلة إلى تفعيلة مُغايرة بزيادة (التذييل، والتسبيح) وهما زحافان يطرآن على التفعيلة، هو مما يجعل اللحن يتوافق مع الأداء موسيقياً وشعورياً؛ أي أننا أمام اندماج لغوي، موسيقي شعوري، وكأنّ هذا التلوين موافقٌ لحاجة موضوعية أو نفسية، ونقصد بالنفسية هنا حركة الشعور⁽²⁹⁾، وهذا هو الحاصل في بنية النص، فإن الكلمة الأخيرة من كل قُفل تكاد تكون خاتمة مقطعية موفقة للمقطع.

الإيقاع الداخلي:

الروي:

للنص رويّان: الأول للدور وقد التزم الشاعر ثلاثة أصوات (ا؛ د؛ هـ)، وقد التزمها الشاعر في صورة التكرار المتوازي رأسياً - وفقاً لكتابته النص - وهي أصوات تتكون من أداء

لطيف، إذ ليست إلا فتح الفم وإطباقه ثم إخراج الهواء إخراجاً لا جهد فيه، وتوسط صوت (د) المتمتع بالقوة والإطباق والجرس المجلجل فهو من حروف الاستعلاء، بين ألف المد التي ليست إلا وصلاً بين الحروف ومرحلة تنفيسية داخل الكلمات، ثم يأتي بعده صوت الهاء وهو صوت لا مخرج له ظاهر رغم خروجه من أعلى تجويف الصدر إلا أنه هنا في القافية لا يتمتع بكونه يخرج كالأهات المنبعثة من الجوف؛ بل ليس إلا مساوقة للانحباس الناتج عن الصوت الاستعلائي (د) وكأنه انفراجة رائعة للأداء. كما أن في إلحاق صوت (د) هاء السكت جعل الدال مخلصاً من كرازته ومما قد يتطلبه من القلقة التي لا تتلاءم مع الغناء، كما أن اتصال الدال بالكسكس جعل صوت الدال جلياً واضحاً من غير حاجة إلى قلقته.

والثاني؛ روي القفل وقد التزم فيه الشاعر صوتيّ (ي؛ ف) في تكرار متوازٍ رأسياً، ولم يلتزم نمطاً واحداً قبل صوت المد؛ فقد يؤسس الكلمة على صوت المد (ا) قبل القافية مثل: (التكاليف، التصانيف، المواصيف) أو من غير وجود صوت المد (ا) ويكتفي بالردف بالياء (محيف، اليف)، وهو أقرب إلى عملية توزيع بنية الكلمة المشتملة على الروي في القفل، فقد جاء على نمط (تفاعيل) ثلاث مرات، وعلى نمط (مفاعيل) مرة واحدة، وجاء على نمط (تفعيل) مرتين، وهذا التعدد والتنوع يؤدي إلى إعادة النشاط بعد أن يظن المتلقي أن بنية الكلمة المشتملة القافية في القفل ستكون على نمط ما، فإذا به يُغيرها ثم يعود إليها، مع الاحتفاظ بالروي، ولعلنا نلاحظ أن الأداء المصحوب بالمدود في أواخر الكلمات ينتج إيقاعاً لطيفاً ووقعاً حسناً على السمع، وأنه في هذا النص يناسب المشاعر الجياشة بالعاطفة شوقاً أو فراقاً.

وإذا كانت التفعيلات بوصفها تقسيماً زمنياً للوحدات الكلامية لا تكفي وحدها لبناء الإيقاع، بل يتطلب ذلك تلاؤم الحروف والكلمات، فإننا في هذا النص وفي نصوص أخرى نجد

أن تأثيراً ملحوظاً لنمط بنية الكلمة من حيث التصريف وموافقتها لنمط ما من أنماط البناء الصرفي.

جرس الحروف:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	59	ج	3	ر	17	ض	-	ف	20	ن	26
أ	7	ح	12	ز	2	ط	2	ق	15	هـ	29
ب	17	خ	3	س	9	ظ	1	ك	16	و	39
ت	16	د	23	ش	10	ع	16	ل	54	ي	44
ث	2	ذ	-	ص	9	غ	2	م	24		

تربعت حروف الذلاقة: اللام، النون، الميم على التوالي نسبة التكرار في النص، يليها صوت الدال بواقع (23) مرة، وهو الحضور الأقوى لهذا الصوت في النصوص موضع الدراسة. وتكرر صوت الفاء (20) مرة وهو حضور مميز لهذا الصوت، وأن يكون في موضع الروي في مواضع متعددة يجعله أكثر بروزاً؛ كون الروي منتهى ما يصل إلى السامع في كل جزء من أجزاء النص. وتكرر صوتا الباء والراء (17) مرة لكل منهما، وهما من حروف الذلاقة ويتقارب مخرجهما مع اختلاف صفاتهما ففي الباء قوة وقطع، في حين أن الراء فيه انسيابية تكرر في اللسان حين النطق به. وتكرر صوتا الكاف والعين (16) مرة لكل منهما، وحضور صوت العين في هذا النص هو الأكثر له من بين النصوص موضع الدراسة، وهو صوت لذيذ على السمع، ومن ألد الحروف وقعا على السمع وأنصعها جرساً⁽³⁰⁾، وتكرر صوت الشين (10) مرات وهو الحضور الأكثر لهذا الصوت في النصوص موضع الدراسة، وهو حضور ملفت لهذا الصوت ذي الصوت المتفشي. وتكرر صوت الصاد (9) مرات، وتكرر صوت الهاء (29) مرة وهو الحضور الأقوى لهذا الصوت في مجمل النصوص موضع الدراسة. وهو توزيع يتناسب جداً مع تكرار الحروف في العربية.

والملاحظ أن حضور صوت الصاد قد تناسب مع (صلالة) الموضوع المطلوب الوصول إليه، وصوت الشين تناسب مع (الشوق)، حتى إنه جعل الشوق قميناً بالشهادة في سبيله.

جرس الألفاظ وتكرارها:

تكوّن جرس مميز للألفاظ من خلال تكرار عدد منها في النص؛ منها: الشوق ومشتقاته (الشوق، الشوق، اشتياقي، مشتاق، مشتاق) كلف ومشتقاته (تكلفنا، التكليف، تكلفنا، التكليف) (التصانيف، التصانيف) (الرقاده، الرقاده)، (الخساير، الخساير) ورغم حضور ألفاظ ذات بعد دلالي فيه استيحاش إلا أن الألفاظ في موضعها كان لها وقع مناسب ومتساوق مع نغم النص.

والتكرار للألفاظ قد يكون له دلالة أكثر من البعد الإيقاعي، فتكرار الشوق ومشتقاته والكلف ومشتقاته يؤدي إلى وجود ارتباط عضوي بين الأمرين، على أنه ليس بالضرورة أن يكون ذلك فحسب، بل قد يكون تلذذاً صوفياً، وارتياحاً لدفع ضريبة الشوق وتحقيق الوصال.

النص السابع⁽³¹⁾:

عودتنا الليالي	ذكركم بالمحيين
كل ماحان وقت الملتقى	يا أصحابي
هزني الشوق جنحه	حرك القلب والعين
صوب خضر المراعي	والسيوح والروابي
تحت ظل الظليلة	بين ذيك البساتين
حيث يرعي حبيبي	حيث يحلو مطابي

والنسايم حوالينا وغيم المساخين
والخويدر مشبع بالحليب الشعابي
يفتح النفس ريحه قبل دير الفناجين
يعبر الوقت يمضي مثل لفح الضبابي
بين بسمة وكلمة بين نظرة وتكنين
تنسي الكون عنده لو مدين بالرقابي
ما تفكر بغيره وين أنته، وهم فين
يا لذيك المناظر بالحسن الخضابي
طابعه في كفوفه تسحرك بالتلاوين.
والحلا والمفاتن والغرام الشبابي
في عيونه وصدرة والحدود المزايين.

التفعيلات:

بُنِيَ الإيقاعُ الزّمني للنص على تفعيلتين: (فاعلاتن فعولن)، مع وجود امتداد صوتي للسكون في نهاية كل مقطع لتكون فعولان. وهذه الزيادة بالساكنين في نهاية كل قفل لها تأثيرها النغمي، فضلا عن أثرها المعنوي، أما النغمي فقد أضفت انزياحا من جهة أنها مُغايرة لنظائرها، وأكسبت النص انسجاما وتناسبا نغميا بتكررها في موضع القفل. أما أثرها المعنوي فهي تساعد على ارتفاع امتداد الصوت أو انقطاعه، وكأن ذلك القول هو غاية القصد في موضعه، فضلا عما تتيحه من فرصة للفنان أن يأخذ نَفْسَهُ أثناء الأداء.

الإيقاع الداخلي:

جرس الروي والألفاظ:

تمثلت عناصر النغم اللغوية في التكرار المنتظم المتناوب للروي المتمثل في التزام الشاعر (ا؛ ب؛ ي) في: (صحابي، الروابي، مطابي، الشعابي، الضبابي، بالرقابي، الخضابي، الشبابي)، وهو التزام تناوب مع التزام روي القفل (ي؛ ن) في: (المحبين، العين، تكنين، فين)، إلا أنه اعتمد التنويع قبل روي القفل المردوف بالياء، باستخدام وزن (مفاعيل) في تكرار متوازٍ منتظم في: (البساتين، المساخين، الفناجين، المزاين، التلاوين)، وهو تناوب متقارب العدد، ويمكن أن يؤدي إلى تنويع إيقاعي مريح للحاسة، ويزيل دواعي الملل، ويقضي- على التوقع المسبق المكشوف للكلمة الأخيرة في كل شطر.

جرس الحروف:

تكرر صوت اللام (41) مرة، وتكرر صوت النون (32) مرة، والنون صوت تنغمي يرتبط أداؤه بالغنة، والغنة خروج الصوت منغمًا من الخيشوم، وهذا التنغم الخاص للنون ليس على إطلاقه بل يتلون بموقعه وحركته وما يكون بعده من الحروف، وهو ما يجعل أداءه التنغمي متنوعًا، إلا أنه في النص لم يكن متمتعًا بهذه الميزة كثيرًا فقد كان حضوره الغالب في آخر الكلمة، أو متحرگًا، والحركة في النون لا تجعله مؤثرًا فيما بعده من الحروف. ومن الجدول يظهر تناسب درجة حضور أصوات الحروف وفقًا لدرجة حضورها في العربية.

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	32	ج	2	ر	18	ض	4	ف	11	ن	32
أ	1	ح	19	ز	2	ط	2	ق	7	هـ	11
ب	29	خ	5	س	9	ظ	4	ك	12	و	31
ت	15	د	8	ش	4	ع	10	ل	41	ي	58
ث	3	ذ	3	ص	3	غ	3	م	21		

لا تسلني حبيبي وأنته غاية سؤالي
ليش تسأل وعندك عن حياتي دراية
ليش طبعك تغير وأنته بالأمس حبوب

كلما جيت بشكي لك جديدي وحالي
رحت مني كأنه ما بدينا البداية
يا حسافه حبيبي وجهك الحلو مقلوب

غرّك المال غرّك ليش يا راس مالي
ليتني ما عرفتك قبل هذي النهاية
ليتني ما عشقتك ليت من حبك أتوب

ما ألومك ولكن عاد ذكرك ببالي
أطلب الله يردك لي ومنه الهداية
بالمقسم رضيعنا والمقدر مكتوب
حد منعّم وآخر فاقد الأنس متعوب.

يبدو أن الشاعر لديه رغبة في أن تكون نهاية المقطع ساكنة، في حبوب، مقلوب،.. الخ.

ويستمر أداء المقاطع بالطريقة نفسها.

التفعيلات:

بني النص على الجمع بين التفعيلات المختلفة:

مستفعلن فعولن فاعلاتن فعولن

ويحدث انزياح في التفعيلة الأخيرة من القفل لتنتهي بزيادة ساكن فتكون (فعولان).
أما المقاطع فقد بنيت على ثلاثة أجزاء، الثالث منها قُفْلٌ له روي واحد في جميع مقاطع النص، إلا أن الخاتمة فإنها جاءت على جزأين مبيّان على طريقة القُفْل في النص من حيث الروي، ومن حيث انتهاء التفعيلة الأخيرة بساكنين، وكأنَّ منشئ النص جمع خلاصة التجربة في هذين الجزأين؛ موظفًا في ذلك هذه الظاهرة التي يجب على الشاعر الغنائي أن يُتقن توظيفها وإلا خرج بالنص إلى قدرٍ من الزلل الموسيقي، فنجاح توظيف تعدد القوافي يُضفي على موسيقى النص جمالا، ولعله يسهم في إنتاج دلالاته، فضلا عن التفاعل مع عناصر مكوناته الأخرى⁽³³⁾.

الإيقاع الداخلي:

الروي:

للنص رويّان؛ رويُّ القفل، ويتركب من (الباء) المسبوقة بالواو (ردف)، في: (حبوب، مقلوب، أتوب، مكتوب، متعوب). أما الأجزاء الأخرى فقد كان رويُّها في الجزء الأول: (ا؛ ل؛ ي)، في الألفاظ: (سؤالي، حالي، مالي، ببالي)، وفي الثاني: (ا؛ ي؛ ه) في الألفاظ: (دراية، البداية، نهاية، هداية)، وهو ما يؤدي إلى نوع من التناسب الإيقاعي بحضور صوت (الألف) الممدودة في المكان نفسه من المقطع الصوتي على امتداد النص في روي الأجزاء.

جرس الحروف:

ويبدو من تكرار الحروف وإيقاعها في النص، وهو ما نلاحظه في الجدول الآتي:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	32	ج	3	ر	12	ض	1	ف	3	ن	17
أ	10	ح	10	ز	—	ط	2	ق	6	هـ	10
ب	21	خ	1	س	8	ظ	—	ك	18	و	16
ت	16	د	12	ش	5	ع	8	ل	33	ي	37
ث	—	ذ	2	ص	—	غ	4	م	20		

والجدول يوضح درجة تكرار الأصوات، ولعل تكرار الحروف في النص يأتي متناسبا مع الذائقة الفنية العربية على هذا النحو من التكرار؛ إذ لا يبدو أن هناك أصواتا شواذ تتكرر بشكل طاغ.

جرس الألفاظ:

للتكرار المناسب أثره في تجويد إيقاع النص، وقد تكررت كلمات كثيرة في مواضع متناسبة في تتاليها من خلال التكرار المتوازي رأسياً:

سؤالي،	دراية،	حبوب،
حالي،	البداية،	مقلوب،
مالي،	نهاية،	أتوب،
ببالي.	هداية.	مكتوب،
		متعوب

والتكرار حين يكون منسجماً فإن النغم الإيقاعي يكون لطيفاً بديعاً.

أول لقانا تم من بعد الفراق،،
في الثانية والنصف من يوم الخميس
يا خيرها ساعة ويا خير الصدف،،
لما تلاقينا وضم الكف كف،،
والساعد الأيمن عل الأيسر التف،،
أنا ومحبوبي ولا ثالث جليس
من شدة الفرحة تعانقنا شغف،،
والدمع من عيني ومن عينه ذرف،،
وقفة تأمل من فراقه تلتهف،،
في خافقي دقت هلاوي بالونيس.
حسيت بالراحة وكل شاغل وقف،،
من بسمته والقلب من نظره عزف،،
لحن المحبة وبالنغم حرك وصف،،
جيش المسرة وانطلق قلبي الحبيس.
غنت لنا كل النوافذ في الغرف،،
حتى الوسائد شاركتنا في الترف،،
والفرش يرقق تحت أقدامه وخف،،
كل ما حبيبي دغدغ الثغر اللميس.

يا شمس غيبي ذا قمر بعدك خلف،،،
ويا حسودي موت في غيظك وشف،،،
نحن تعاهدنا وكلن قد حلف،،،
أن يفدي الثاني بروحه والنفيس.

التفعيلات:

بني النص على تفعيلة (الرجز)؛ والبيت الأول ينتهي بزيادة ساكن في آخر التفعيلة من القفل. وهذه الزيادة ستلازم النص في نهاية كل مقطع. وتفعيلة الرجز تفعيلة غنائية في المقام الأول، فالرجز بحر الحذاء؛ الذي هو بحر الغناء الأول عند الإنسان العربي. وقد بُنيت عبارات النص على اتفاق الأفعال في الروي والتفعيلة المزيّدة بساكن، واتفاق الأدوار أيضًا في الروي والتفعيلة. أما في الحشو فيوجد مواضع يسيرة حدث فيها انزياحات من خلال الزحاف. تعمل الانزياحات الوزنية على زيادة الأنساق الوزنية بالنص ما يؤلّد إيقاعًا جديدًا⁽³⁵⁾، قد يظهر وقد لا يظهر، إذ أنّ الزحافات لا تُغيّر النغم كثيرًا لكنها تطوره. ولعلّ الزحافات والعلل تُعدّ ملاذًا للشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل الوحدة البنائية، وفي تطوير النغم، وتمتع الرتبة التي تحبس الجمال وتقتل الفن.⁽³⁶⁾

الإيقاع الداخلي:

الروي:

يكون روي الأجزاء من الفاء في النص إلا في المطلع فقد كان القاف، ونلاحظ أن صوت الفاء في النص يختلف عن صوته في نص سابق؛ إذ كان هناك مسبوقا بالردف (محيفيف، تصانيف أو بما يشبه التأسيس: (عواصف، واصف)، أما هنا فهو ساكن ولا تسبقه استراحة

الردف. وكان الروي في الأقفال صوت السين المردوفة بالياء، ولعله وجود الردف في خاتمة المقاطع / القوافي يجعل الصوت أكثر انسيابية لأمرين:

1- لوجود استراحة؛ فإن الردف ليس إلا حركة مشبعة للفتحة أو للضمة أو للياء بطريقة أكثر سلاسة من شدة الحركة ذاتها حين تكون على الصوت فالمقطع حينها يكون مكوّنًا من صوت الصوت وصوت الحركة، أما هنا فلا يوجد إلا صوتًا ناقلًا بين صوتين، فكان لذلك أثره في السلاسة.

2- التزام الردف في جميع المواضع من النص، والتكرار أساس عملية الإيقاع. وقد يكون الروي مقيدًا بانتهاؤه بساكين وهو الحال في هذا النص وفي كثير من النصوص موضع الدراسة، وفيه لذة إيقاعية.

جرس الحروف:

يمكن النظر إلى الجدول الآتي لبيان مدى تكرار الحروف وصخبها في أجزاء النص:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	35	ج	2	ر	19	ض	2	ف	31	ن	34
أ	7	ح	15	ز	1	ط	1	ق	17	هـ	11
ب	16	خ	6	س	15	ظ	1	ك	10	و	31
ت	18	د	15	ش	8	ع	11	ل	43	ي	42
ث	5	ذ	3	ص	3	غ	10	م	27		

لعلنا نلاحظ أن صوت اللام هو الأكثر حضورا في جميع النصوص موضع الدراسة، وقد تكرر في هذا النص (43) مرة، ويتكرر معه في معظم النصوص الأصوات العذبة: النون، الميم، ثم الحروف الأخرى. وقد تكرر صوت (ن) (34) وهو حضور قوي ومؤثر، وكان أداء صوته متنوعا، فهو في (من بعد)، يختلف عن (من يوم)، وهكذا في كل صوت نون ساكنة نجد

الصوت يتأثر بما بعده من الأصوات مندجاً أو ملغياً حضور الصوت التالي له. وتكرر صوت الفاء (31) مرة وهو تكرار مؤثر وقوي، سيما أنه كان في موضع الروي في الأجزاء وفي مواضع أخرى من النص، ووجوده في الروي يجعله خاتمة لمقطع من مقاطع أداء النص أي أنه آخر ما يقرع السمع من تلك العبارة. والفاء صوت ناتج عن انفراجة بين الشفتين لا يحبس هواء قوي، ولا هو يمنع من مرور الهواء، ويتسم بالهمس ولعله يتناسب موضعه مع همسات الشاعر وحميمية اللقاء المصورة في النص. في هذا النص كان للصوت التكراري (ر) حضور قوي، فقد تكرر (19) مرة وهو الحضور الأقوى في النصوص موضع الدراسة.

جرس الألفاظ:

تكونت الكلمات في نهاية الأجزاء والأقفال بطريقة فيها قدر كبير من التلاؤم والتناسب فهي متكررة في توازٍ عمودي ولم يخرج عنها إلا كلمة تلتهف:

الأجزاء	الأقفال
صدف،	الخميس،
كف،	
التف	
شغف،	
ذرف،	جليس،
تلتهف	
التف،	
وقف،	
عزف	الونيس،
وصف،	

الحيس،	غرف، ترف، وَحَفْ،
اللميس،	خَلَفْ، وَشَفْ، حلف.
النفيس	

وفي القفل نلاحظ التزام الشاعر صوت (يس) في آخر القفل، وهذا النمط من بناء الكلمات يكون بسبب التزام الشاعر بالردف. وصوت السين صوت مهموس وكأن الشاعر قد ناغم بين صوتي (ف) (س) المهموسين ليكونا خاتمةً لأجزاء النص وأفعاله، بما يتناسب مع طبيعة الهمس بين الحبيبين.

النص العاشر (37):

الي تربي بين خضر المراعي
ومشيته مشي الجسور الشجاعي
كلما نظر للناس خروا ركاعي
وينطفئ نور السراج الصناعي
محطات بمخبرات المناعي
وشفايفه ورد الغصون الرفاعي
ورموش ملداغ السميم الأفاعي
سلام من قلب كوته اللواعي
وأصبحت مقيودا بقيد انصياعي

ريم الحصيلة فاق ريم الحراسيس
أهيف مكمل من جميع المقاييس
خلا الخلايق في مسيره محاييس
وإذا ضحك تطفئ شموع الفوانيس
الصدر بستان البلس والأنيس
وحدود تتحدى قبض المشاييس
حواجهه مثل النبال المقاييس
سلام لك يا بو العيون النواعيس
أنا بشوفك قد فقدت الأحاسيس

التفعيلات:

بني النص على تفعيلية: (مستفعلن مستفعلن فاعلاتان) في الشطر الأول، مع زحاف في (مستفعلن)؛ لتكون (متفعلن). وعلى (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) في الشطر الثاني، وتكررت في جميع أجزاء النص، و(مستفعلن - فاعلاتن) تفعيلتان تتميزان بالسلاسة حتى إن اجتماعهما يُكوّن بحر الخفيف، والمجتث، وهما بحران راقصان. وتكونان مستقلتين في الرجز والرمل، وهما بحران عذبان لذيان على السمع.

الإيقاع الداخلي:

الروي: للنص رويان:

- روي الجزء الأول التزم السين المسبوق بالردف (الياء) إلا في موضع واحد نقله إلى صوت الصاد، والصاد والسين صوتان من حروف الصغير.

- روي القفل، الجزء الثاني: والتزم فيه الشاعر روي العين المكسورة المسبوق بالردف (ا؛ ع؛ ي)

جرس الحروف:

يمكن النظر في الجدول الآتي الموضح لتوزيع خريطة الحروف وتكرارها:

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	38	ج	5	ر	18	ض	2	ف	12	ن	19
أ	7	ح	9	ز	-	ط	3	ق	10	هـ	6
ب	16	خ	6	س	19	ظ	1	ك	7	و	27
ت	11	د	10	ش	8	ع	13	ل	38	ي	42
ث	1	ذ	1	ص	8	غ	2	م	28		

من الجدول نجد أن أكثر الصوائت حضوراً صوت الألف، وله حضور مؤثر في خاتمتي الجزئين كونه ردفاً في الجزء الثاني، والتزمه الشاعر في الجزء الأول ليكون (ا، صوت، صوت؛ ي؛ س) وأن أكثر الصوائت حضوراً اللام بتكرار بلغ (38) ثم الميم بتكرار بلغ (28) ثم النون والسين بتكرار بلغ (19) لكل منهما، وهي أصوات محببة إلى النفس لها جرس موسيقي لطيف، لا سيما أن السين قد تكرر حضوره في نهاية الجزء الأول من أبيات النص في الروي وأحياناً يتكرر مرتين في الكلمة الأخيرة من الجزء الأول. وبالتزام الردف، التأسيس، ما يشبه التأسيس كما في هذا النص (وزن مفاعيل) فإن عملية التطريب تكون قوية وواضحة، ولعل حرص الشاعر على تكثيف حضور الصوائت أو التزامها في مغنياته كان بسبب التطريب، أو بسبب الميل إلى التسكين وفقاً لطريقة أبناء المهرة في نطق الكلمات إذ لحظت ميلاً إلى التسكين فمثلاً في قولهم: كلما، قد تنطق كل ما.

جرس الألفاظ:

في النص تكرر متوازٍ رأسياً ملحوظ في نهاية الأجزاء فهو في الجزء الأول: (الحراسيس، المقاييس، محابيس، الفنوانيس، الأنانيس، المشابيص، المقاويس، النواعيس، الأحاسيس) وتوالي صوت ألف المد، وياء المد، والسين، أضفى إيقاعاً مميزاً. وفي الجزء الثاني تكرر متوازٍ رأسياً في: (المراعي، الشجاع، ركاعي، الصناعي، المناعي، الرفاعي، الأفاعي، اللواعي، انصياعي). وكان لحضور العين المسبوقة بالردف والملحقة بإشباع صوت الكسرة ترينياً مميزاً في النص. ويوجد تكرر في (ريم - ريم) (مشيته - مشي-) (خلا الخلا ..) (تطفي - ينطفي) (سلام - سلام) (مقيوداً - بقيد) وهو تكرر يسهم في بنية إيقاع النص بشكل ملحوظ.

أبرز السمات الإيقاعية للنصوص المعدة للغناء:

- لاحظ الباحث جملة من السمات في النصوص موضع الدراسة يمكن إجمالها في الآتي:
- 1- في الأغاني المبنية على بحر واحد كالرمل؛ وجدنا أن الشاعر/ المغني قد بنى النص وقسمه على أساس الأداء بطريقتهم، ومن ثم لم يكن التوزيع العروضي التقليدي معمولاً به، وإن كان النص قد التزم التفعيلة، وهذا التوزيع الخاص للتفعيلات في السطر الشعري يجعل للأداء خصوصية من ناحية، وتجديداً من ناحية أخرى. وهذا أيضاً يضمن الانسجام والتنوع والتجديد. ونلاحظ أن الإيقاع المذلل يأتي في نهاية المقطع أو القفل باعتبارنا النص موشحة.
 - 2- اعتمدت كتابة بعض نصوص الأغاني موضع الدراسة تقسيماً يُدرك بصرياً بطريقة متميزة عن نمط الشعر العمودي وعن نمط الشعر الحر، وهذه ميزة ينبغي ملاحظتها، فهي ليست مجرد صورة للكتابة؛ بل هي مقصودة من الشاعر ومن المؤدي غنائياً؛ فهما يكتبان انسجاماً مع رؤية ذوقية يدركانها سمعياً ويترجمانها بصرياً في الكتابة. وهذا الأداء البصري قد يكون فيه نوع من التعويض عن النسق الوزني ذي التفعيلة حين لا يلتزم به المبدع.
 - 3- اعتمدت النصوص المغناة موضع الدراسة على تنوع الروي. ولعل انتفاء النمطية العروضية عن النص المُغَنَّى يضمن التدفق الإيقاعي المتنوع المنسجم بما يتناسب مع غرض الأداء الغنائي.
 - 4- اتسمت كثير من النصوص موضع الدراسة بال تكرار المتوازي في نهاية الأجزاء من خلال التزام الروي والردف وحركة إشباع الروي.

5- اتسمت كثير من النصوص موضع الدراسة بتكرار متوازي في التفعيلات المنتهية بساكنين.

6- فاعلية الصوائت لا سيما حين تكون ردفا أو تأسيسا أو ما يشبه التأسيس، و"موضع المد إنما هو قبيل الطرف مجاوراً له (...) إنما جيء بالمد في هذه المواضع لنغمته وللين الصوت به. وذلك أن آخر الكلمة موضع الوقف، ومكان الاستراحة والأون) الدعة والسكون)؛ فقدموا أمام الصوت الموقوف عليه ما يؤذن بسكونه، وما يخفض من غلواء الناطق واستمراره على سنن جريه، وتتابع نطقه. ولذلك كثرت حروف المد قبل صوت الروي - كالتأسيس والردف - ليكون ذلك مؤذناً بالوقوف ومؤدياً إلى الراحة والسكون. وكلما جاور صوت المد الروي كان أنس به وأشد إنعاماً لمستمعه. (...) بل المد فيها - أين وقعت - شيء يرجع إليها في ذوقها وحسن النطق بها" (38). "وذلك من شأن المدات. ولذلك استعملن في الأرداف والوصول والتأسيس والخروج، وفيهن يجري الصوت للغناء والحداء والترنم والتطويح" (39).

7- قصر الجمل وتوزيعها بما يتلاءم مع أداء الغناء.

النتائج والتوصيات:

أولاً. تكونت البنية الإيقاعية في النصوص موضع الدراسة من:

- 1- عوامل موسيقية غير لفظية تشمل في التفعيلات، وكانت هذه التفعيلات غير خاضعة بالضرورة في عددها وتكرارها لنظام البحر العروضي.
- 2- عوامل موسيقية لفظية، تمثلت في التكرار المتوازي في الألفاظ، والروي، والتكرار غير المتوازي تمثل في تكرار الحروف والألفاظ بعينها.
- 3- جرس الحروف:

حيث كان للصوامت الآتية الحضور الأبرز على مستوى النص وهي على الترتيب بحسب درجة حضورها: ل، م، ن، ب، ر، س، ت، هـ، ف، ح، ع، ك، د، ق، أ، ش، ص، ج، خ، غ، ط، ذ، ض، ث، ز، ظ. وهو حضور يتناسب مع طبيعة جرس الحروف في العربية ودرجة حضورها في النصوص.

أما الصوائت فقد كان لصوت المد (الألف) الحضور الأكثر بروزاً بتكرار بلغ (317) مرة على مستوى النصوص موضع الدراسة التي تكونت من (3192) حرفاً.

ثانياً. نصوص الأغاني موضع الدراسة تتوافق مع خصائص الموشحة.

ثالثاً. الوعي النغمي لدى الشاعر ولدى الفنان، ويظهر ذلك من الآتي:

أ- انسجام التفعيلات وتناسب مواضع تكرارها، وكذا انسجام القوافي، مع علمنا أن الشاعر لا علم له بقواعد العروض العربية بوصفها قوانين ومصطلحات؛ إنما هو الذوق والفن.

ب- كتابة النص كتابة تختلف في توزيعها للتفعيلات والعبارات عن النص الشعري الشعبي النبطي يدل على وعي بالنغم في أثناء الأداء وليس في أثناء بناء النص فقط.

ج- استغلال طبيعة الصوائت وأثرها في التطريب.

رابعاً. التزم الشاعر النظام النغمي (التطريب) وطوّع في سبيله توزيع التفعيلات (التقسيم الزمني للوحدات الكلامية).

خامساً. استغل الشاعر التنوع القافوي؛ ليكون أكثر حرية، وليسغ مشاعره على النص وإيقاعه.

سادساً. تناسب توزيع التفعيلات وانسجامها مع تنوع الروي أضفى على النصوص حركة تنغيمية منسجمة.

التوصيات:

يوصي الباحث بالآتي:

1- حصر ما يمكن حصره من الأغاني المؤداة في محافظة المهرة وتوثيقها لتكون مصدراً ومرجعاً للباحثين.

2- أفراد الأغاني، أو الشعراء ببحوث مستفيضة تكشف عن الخصائص الفنية للشاعر وللأغاني.

3- دراسة تأثير الأداء وإيقاع الآلات على النص المغني.

ملحق

جدول يوضح تكرار الحروف في النصوص موضع الدراسة:

الصوت	الصفة	الثقة والرخابة	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع	الثامن	التاسع	العاشر	إجمالي
ل	مجهور		29	34	17	32	32	54	41	32	43	38	352
ي			16	23	34	20	25	44	58	37	42	42	341
ا			23	18	37	24	19	59	32	32	35	38	317
و			18	20	19	13	19	39	31	16	31	27	233
م	مجهور		17	15	17	14	18	24	21	20	27	28	201
ن	مجهور		10	19	16	8	16	26	32	17	34	19	197
ب	مجهور	شدة	19	11	12	3	18	17	29	21	16	16	162
ر	مجهور		15	12	13	14	5	17	18	12	19	18	143
س	مهموس	رخو	6	32	12	5	6	9	9	8	15	19	121
ت	مهموس	شدة	5	4	16	8	10	16	15	16	18	11	119
هـ	مهموس	رخو	7	7	11	10	10	29	11	10	11	6	112
ف	مهموس		6	8	11	5	1	20	11	3	31	12	108
ح	مهموس	رخو	7	6	14	8	6	12	19	10	15	9	106
ع	مجهور		8	7	7	2	10	16	10	8	11	13	92
ك	مهموس	شدة	3	7	14	3	2	16	12	18	10	7	92
د	مجهور	شدة	1	8	8	1	6	23	8	12	15	10	91

88	10	17	6	7	15	3	6	12	4	8	شدة	مهموس	ق
51	7	7	10	1	7	4	-	1	8	6			أ
51	8	8	5	4	10	3	2	3	2	6	رخو	مهموس	ش
35	8	3	—	3	9	4	1	3	2	2	رخو	مهموس	ص
31	5	2	3	2	3	1	3	2	8	2		مجهور	ج
30	6	6	1	5	3	-	2	4	1	2	رخو	مهموس	خ
28	2	10	4	3	2	-	1	1	2	3		مجهور	غ
25	3	1	2	2	2	3	4	2	3	3	شدة	مهموس	ط
20	1	3	2	3	—	3	2	1	2	3	رخو	مجهور	ذ
14	2	2	1	4	-	-	-	-	1	4		مجهور	ض
12	1	5	—	3	2	-	-	-	-	1	رخو	مهموس	ث
11	-	1	—	2	2	-	-	4	2	-		مجهور	ز
9	1	1	-	4	1	-	-	1	-	1	رخو	مجهور	ظ
3192	382	466	309	429	470	365	191	523	267	241			

الهوامش:

- (1) المختار من كتاب اللهو والملاهي: 3.
- (2) المهرة ذكريات وخواطر وأشجان: 235.
- (3) المصدر السابق: 237.
- (4) المصدر السابق: 239.
- (5) المصدر السابق: 242.
- (6) المصدر السابق: 243.
- (7) المصدر السابق: 199.
- (8) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 10.
- (9) السابق: 244.
- (10) التعبير الموسيقي: 43.
- (11) المصدر السابق: 12.
- (12) نضرة الإغريض في نصرة الغريض، نقلا عن: الموشحات الأندلسية دراسة فنية عروضية: 315.

- (13) الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: 40
- (14) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: 1
- (15) انزياح موسيقى الموشحات وإيقاعاتها: 149
- (16) انزياح موسيقى الموشحات: 134
- (17) طراز التوشيح، نقلا عن انزياح موسيقى الموشحات: 139
- (18) المهرة ذكريات خواطر وأشجان: 166
- (19) المصدر السابق: 167
- (20) الخصائص: 64 / 1
- (21) المهرة ذكريات خواطر وأشجان: 168
- (22) لسان العرب مادة ك: 388/10
- (23) لسان العرب، مادة ق: 3 / 10
- (24) المهرة ذكريات خواطر وأشجان: 273
- (25) ينظر: انزياح الموشحات: 147
- (26) لسان العرب: 204 / 1
- (27) المهرة ذكريات وخواطر وأشجان: 270
- (28) من خلال تواصل الباحث بالشاعر بالواتس آب، 3، يونيو، 2020م، والنص موجود في: المهرة،
ذكريات وخواطر وأشجان: 270
- (29) ينظر: انزياح موسيقى الموشحات: 151
- (30) لسان العرب: 3 / 10
- (31) من خلال تواصل الباحث بالشاعر بالواتس آب، 3، يونيو، 2020م. والنص في: المهرة، ذكريات
وخواطر وأشجان: 271
- (32) المهرة ذكريات وخواطر وأشجان: 274.
- (33) ينظر: انزياح موسيقى الموشحات: 151.
- (34) من خلال تواصل الباحث بالشاعر بالواتس آب، 3، يونيو، 2020م. والنص موجود في: المهرة
ذكريات خواطر وأشجان: 284.

(35) ينظر: انزياح موسيقى الموشحات: 137

(36) ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام: 29

(37) المهرة ذكريات وخواطر وأشجان:

(38) الخصائص: 1 / 234 - 235

(39) الخصائص: 2 / 235

قائمة المصادر والمراجع:

1. جمال الدين، مصطفى، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، 1970م.
2. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، د.ت.
3. ابن خرداذبه، عبيد الله بن عبد الله، المختار من كتاب اللهاو والملاهي، د.ت. ط.
4. الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1999م.
5. زكريا، فؤاد، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
6. عبد الرحمن، عبد الله محمد أحمد، الموشحات الأندلسية دراسة فنية عروضية، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد 21، العدد الأول، يناير 2013م.
7. عبد الوهاب، خليل إبراهيم، وفواز، لؤي صيهود، انزياح موسيقى الموشحات وإيقاعاتها، مجلة دبال، العدد 69، 2016م.
8. المرزباني، محمد بن عبد الله، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 1995م.
9. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1414هـ.
10. اليزيدي، أمين عبد الله محمد، المهرة ذكريات وخواطر وأشجان، مركز اللغة المهرية للدراسات والبحوث، المهرة، الإصدار الثاني، ط1، 2020م.

