القيمة الموسيقية للتكرار في شعر البحتري

د.عبد القادر شارف
جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف–

ملخص البحث

التكرار أحد علامات الجمال البارزة في الشعر العربي، وهو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، كما أنَّه أساس الإيقاع بجميع صوره، ولا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنَّما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي؛ وهو بذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسته في مشهد، أو صورة أو موقف، وذلك للكشف عمَّا يحمل في ثناياه من دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق، وقد حاولنا جادين من خلال شعر البحتري مشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ لمعرفة ما إذا كان هذا التكرار ذو صلة وثيقة بموسيقى الشعر التي تشكل الجو العام عند الشاعر، أو تجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلّها؟.

الكلمات المفتاحية:

التكرار– الشعر– صوت– الموسيقي – البحتري– السياق– الإيقاع– المتلقي– الانفعال– دلالة– اللفظة– تجربة– التتابع.

تمهيد:

التكرار إلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ، ويحلِّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر، ويذهب محمد مفتاح بمقولته عن التكرار إلى أنَّ "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدِّي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية"[1]، ومع ذلك فإنَّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ.

وللتكرار عند البحتري دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، التي شكَّلها، ومن هنا "فلا يجوز أن يُنْظَرَ إلى التكرار على أنَّه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى،

أو بالجوِّ العام للنصِّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى العام"[2]؛ فالتكرار عنصر فعَّال في تكوين قصيدة البحتري، فهو عندما يركِّز اهتمامه على اسم معين، يجعله النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة كلّها، وله تجليّاته المختلفة منها:

أولاً: التكرار الاستهلاليّ الهندسي

وهو تكرار كلمة واحدة؛ أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعريّ [3]، وقد ورد هذا اللون من التكرار في قصائد عدة للبحتري، ونشير إلى أنَّ هذا التكرار يكشف عن فاعلية قادرة على منح النصّ الشعريّ بنية مُتَّسقة، إذ إنّ كلَّ تكرارٍ من هذا النوع قادرٌ على تجسيدِ الإحساس بالتسلسلِ والتتابعِ، وهذا التتابع الشكليّ يعينُ في إثارة التوقُّع لدى السامع، وهذا التوقُّع من شأنِهِ أن يجعلَ السامعَ أكثرَ تحفُّزاً لسماعِ الشاعر والانتباه إليه.

ومِمَّا لا شك فيه أنَّ التكرار الاستهلاليّ يُسهم بما يوفّره من دفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية، وتمكين الحركات الإيقاعية من الوصول إلى مراحل الانفراج بعد لحظات التوتّر القصوى، وشعر البحتري مليء بمثل هذه القيم التكرارية، وتوظيفها هاهنا لم يكن من باب الصدف بل جاء من أجل بلورة موقف الشاعر المتوتِّر الرافض لكل مظاهر العبودية والاحتلال، وهذا ما انعكس على بداية بعض الأبيات بأشكال مختلفة:

– الشكل الأول: كلمات متوالية بشكل مباشر، يقول البحتري:

تَعِستُ فَما لَي مِن وَفاءٍ وَلا **عَهدِ وَلَستُ بِأَهلٍ مِن أَخِلّايَ لِلوُدِّ**
وَلا **أَنا راعٍ لِلإِخاءِ وَلا مَعي حِفاظٌ لِذي قُربٍ لَعَمري** وَلا **بُعدِ**
وَلا **أَنا في حُكمِ الوِدادِ بِمُنصِفٍ** وَلا **صادِقٍ فيما أُؤَكِّدُ مِن وَعدِ**
وَلا **لِيَ تَمييزٌ وَلَستُ بِمُهتَدٍ سَبيلاً يُؤَدّي في التَصافي إِلى القَصدِ**
وَلا **فِيَّ خَيرٌ يَرتَجيهِ مَعاشِري** وَلا **أَنا ذو فِعلٍ سَديدٍ** وَلا **رُشدِ**
وَما **ذاكَ أَنّي زائِلٌ عَن مَوَدَّةٍ وَلا ناقِضٌ يَوماً لِعَهدٍ** وَلا **عَقدِ** [4]

إنَّ الترديد في (ولا)، قوامه حرفا الواو الاستئنافية، و(لا) الناهية في (وَلا عَهدِ – وَلا أَنا راعٍ – وَلا مَعي – وَلا بُعدِ – وَلا أَنا في حُكمِ الوِدادِ – وَلا صادِقٍ – وَلا لِيَ تَمييزٌ

– وَلا فِيَّ خَيرٌ – وَلا ناقِضٌ)، ولم يكن قد فصل بين كل منهما في جميع المواقع التي وردت فيها هاته الصيغة من القصيدة مِمَّا جعلها في شكل إيقاع هندسي يتجه عبثا في النص ليشكل وحدة نغميَّة خالصة، وترداد الصوت في هذه الصيغ المتوالية إبراز ليقظة البحتري وتذكية الشعور الذي حاول فيه الشَّاعر شكوى سوء عهده إلى رجل من رؤساء الحكم حتى ينظر إلى حاله، بيد أن كل وحدة من هذه الوحدات مبنية على أساس التحفُّز والتفريغ، أو التوتُّر والانفراج، فالوحدة (ب) تأتي تكراراً للوحدة (أ)، والتكرار الذي تمثّله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلّف في النفس الناتج عن دلالة الوحدتين، فالوحدة (أ) تخلِّف الانطباع المأساويّ الناتج عن الضعف والاستسلام للتعاسة، والوحدة (ب) تجسّد الانطباع السكوني العميق، والفناء الكليّ للذات بنفي كل ما يدور حول الشاعر، ويُلاحظ أَنَّ اللفظة "ولا" تثير تحفز المتلقِّي وتجعله يتوقع شيئاً ما، في حين أنَّ إشباع هذا الإحساس بالتوقّع قد تحقّق بالجمل التالية المكرَّرة.

وإذا نظرنا في تكرار بنية " وَلا " في التركيب، لاحظنا شيئاً لافتاً هو حضور الذات حضوراً سلبياً، وتجلِّيها تجلِّياً ساخراً كلياً باقترانها بلفظة (عَهدِ) تارة، وألفاظ أخرى كـ:(أَنا راعٍ) وغيرها تارة أخرى، وكل الألفاظ تهميش أو تعطيل ظاهر للذات على المستويين الظاهريّ والباطنيّ، ومن هنا أصبح الضمير"أنا" يدلّ على الاضمحلال والضياع، بدلاً من الظهور والبروز، وأصبحت الأبيات مجرد صدى لصوت خافت يتردّد ببطء شديد، وتظهر أهميته في التركيب لأنَّه يُشَكِّلُ على نحوٍ من الأَنحاء عالَمَ البحتري وحدودَ رؤيتِهِ له، وإدراكَهُ لأَبْعَادِه.

ومن قول البحتري أيضاً:

لي مِنَ الشِّعرِ نَحوَةٌ وَاِعتِزازٌ وَهُجومٌ عَلى الأُمـــــورِ الشِدادِ
لي مُعينانِ هِمَّةٌ وَاِعتِـــــزامٌ تِلكَ مِن طارِفي وَذا مِن تِلادي
لي نَديمانِ: كَوكَبٌ وَظَـلامٌ لا يَخونـــــــانِ صُحبَتي وَوِداد
لي مِنَ الدَهرِ كُلَّ يَومٍ عَناءٌ فُرقَتي مَعشَـــري وَقِلَّةُ زادي (5)

إنَّ القارئ لهذه الأبيات بدلا من أن يبقى ينتظر إيقاع القافية برويها الدال، يصير يتوقع تكرار حرف اللام المكسورة والممدود بياء طويلة "لي" مع بداية كل بيت تقريباً ليعبر عمَّا يحس به البحتري، ويُورينا ما عنده من الشِّعر ومُعِينَانِ هِمَّةٌ وَاِعتِزامٌ، وما عنده

كذلك مِنَ الدَهرِ، فأعطى هذا التكرار بصبغته الدلالية لهذه اللحظة الشعرية موسيقى تختلف في إيقاعها عن موسيقى الروي، ومِمَّا زاد في جمالية هذه الأبيات هو اشتراك حروف مع اللام في صفة التوسط كالميم والنون والعين في (مِنَ – نَخوَةٌ – هُجومٌ – الأُمورِ – مُعينانِ – هِمَّةٌ – اِعتِزامٌ – نَديمانِ – ظَلامٌ – يَخونانِ- يَومٍ – عَناءٌ – مَعشَري – وَقِلَّةُ)، إلى جانب حروف مساعدة تمثلت في المدِّ، وفوق كلِّ ذلك تواجد كلمات في شكل ثنائيات متوازية مثل:(مِنَ الشِّعرِ–مِنَ الدَهرِ)، (مُعينانِ– نَديمانِ)، (اِعتِزازٌ– اِعتِزامٌ)، (هِمَّةٌ –كَوكَبٌ)، (ظَلامٌ – عَناءٌ)، (هُجومٌ– الأُمورِ)، (فُرقَتي– مَعشَري– قِلَّةُ)، (الدَهرِ – يَومٍ) (الشِدادِ – تِلادي)، (وِداد – زادي).

وشبيه بهذا ترداد لفظة (أحادِيثك) في بداية الأبيات في قوله:

بِأَحاديثِــكَ الَّتي هِيَ لِلعَقلِ مَفسَدَة
فَأَحاديثُكَ الطِوا لُ صُخورٌ مُنَضَّدَة
وَأَحاديثُكَ القِصا رُ قِــلالٌ مُبَرَّدَة (6)

أعطى هذا التكرار دعماً إيقاعياً للحظة الشعرية فضلا عن روي الدال، فالمتتبع لهذا النص يشعر كأنَّه في حلقة مُغلقة من جانبين، فموسيقى البداية غير موسيقى النهاية وموسيقى الجانبين غير موسيقى الوسط، فمع البداية يُكرر البحتري كلمة (أحادِيثك) بالجر والوصل والاستئناف، وفي الوسط يُردد وزناً واحداً هو (الَّتي هِيَ لِلعَقلِ – الطِوالُ صُخورٌ – القِصارُ قِلالٌ)، وفي الأخير يكرر كذلك وزنا واحداً متمثل في كلمة القافية (مَفسَدَة – مُنَضَّدَة – مُبَرَّدَة)، وهو الأمر الذي زَيَّن هذه اللوحة، وأعطاها الحركة الإيقاعية الغنية ببديعها التركيبي التام.

– الشكل الثاني : كلمات متوالية بشكل غير مباشر:

– كلمات بينهما فاصل واحد سواء أكان هذا الفاصل أداة أو كلمة في الجمل الشعرية:

يقول البحتري:

أَسهَدتَ **لَيلَ** عَواذِلٍ **لَولا** اللُهى تُصفي كَرائِمُها لَبِتنَ هَواجِدا (7)

تردد في هذا البيت صوت اللام وذلك في (لَيلَ – لَولا) فاصلا بينهما كلمة

(عَواذِلِ) واللام من الحروف الذلقية التي تمتاز بصفة الجهر والتوسط والانزلاق، وهي هاهنا تصور لنا فعل السهد، وقد ساعدها في ذلك صيغتي (اللُّهى – لَبِتَ).

ومنه أيضاً قوله:

وَشَريفُ أَشرافٍ إذا اِحتَكَّت بِهِم جُربُ القَبائِلِ أَحسَنوا وأساءوا [8]

في هذا البيت تردد صوت قوامه الهمزة وذلك في (أَحسَنوا – أساءوا) فاصل بينهما حرف العطف الواو، والهمزة من الأصوات الحلقية " تَحْدُثُ مِنْ حَفْزٍ قَوِيٍّ مِنْ حِجَابِ وعضلِ الصَّدْرِ لِهَوَاءٍ كَثِيرٍ ومن مقاومة الطِّرْجِهَالِي الحاصرِ زَمَاناً لِحَفْزِ الهَوَاءِ ثمَّ انْدِفَاعِهِ إلى الاِنْقِلاعِ بِالعَضلِ الفَاتِحَةِ وِضَغْطِ الهَوَاءِ مَعاً"[9]، ومن صفاتها أنَّها مجهورة وشديدة فتناسبت والثنائية الضديَّة المقرونة بالحسن والإساءة، فصورت تصويراً حسيّاً دلالة البيت الممثلة في الخير والشر.

– كلمات يفصل بينهما فاصلان:

يقول البحتري:

وَعادَت عَلى الدُنيا عَوائِدُ فَضلِهِ فَأَقبَلَ مِنها كُلُّ ما كـــانَ أَدبَرا [10]

وَفي الأَكِلَّةِ مِن تَحتِ الأَجِلَّةِ أَمْ ثالُ الأَهِلَّةِ بَينَ السَجفِ وَالكِلَلِ[11]

وَحَتّى تُحَشَّ النارُ ما بَيـــنَ أَرزَنٍ وَأَرضِ جُواخٍ مِن قُرىً وَحُصـونِ [12]

في البيت الأول تكرر صوت قوامه العين في (عادَت –عَوائِدُ)، وقد فصل بينهما فاصلان (عَلى– الدُنيا) معبراً هاهنا عن حالة عودة المياه إلى مجراها الطبيعي، فالدنيا غير الدنيا التي ألفها الشَّاعر من قبل، فبفضل الصبر والمثابرة وحسن السلوك ومدح المحبوب يَتَغَيَّرُ حال كلِّ امرئ في نظر البحتريّ، وفي البيت الثاني تردد صوت قوامه الهمزة في (الأَكِلَّةِ – الأَجِلَّةِ) فاصل بينهما حرف الجر (مِن) وظرف المكان (تَحت)، والهمزة من الأصوات الحلقيَّة التي تتصف بصفتي الجهر والشِّدَّة، فانسجمت مع المعاني لتعبر عن فعلي الأكل والآجال، وقد ساعدتهما في ذلك صيغة (الأَهِلَّةِ) التي جاءت مطابقة لهما في الوزن، وفي البيت الثالث تردد صوت قوامه النون، وذلك في (النارُ – أَرزَنٍ)، وكان قد فصلا بينهما فاصلان هما (ما) الناهيَّة والمفعول فيه المبني على الظرفية المكانية (بَينَ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتصور تصويراً حسياً صورة النار وهي تتخبط بين طرفين.

– كلمات يفصل بينهما ثلاث فواصل فأكثر:

يقول البحتري:

عَلِمتَ بِأَنَّ ما قَدَّمتَ عِندي حَرِيٌّ أَن يُبِرَّ عَلَيهِ شُكري [13]

في هذا البيت تكرر صوت قوامه العين في (عَلِمتَ – عِندي)، وقد فصل بينهما ثلاث فواصل (بِأَنَّ – ما – قَدَّمتَ)، فناسب هذا الصوت الحلقي المجهور فعل الإبلاغ الذي هو مقصود للإقناع.

ويقول البحتري أيضًا:

يا عَلوَ لَو شِئتِ أَبدَلتِ الصُدودَ لَنا وَصلاً وَلانَ لِصَبٍّ قَلبُكِ القاسي (14)

تردد في هذا البيت صوت قوامه الصاد في (الصُدودَ — صَبٍّ) وكان قد فصل بينهما (لَنا– وَصلاً– وَلانَ– ولام الجر)، والصاد من الأصوات الصفيرية المهموسة، وكونه كذلك فإنَّه انسجم مع فعل ليونة القلب انتقالا من القسوة إلى الطيبة، وقد ساعد في إخراج هذه العملية صيغتي (وَصلاً — القاسي).

ويقول أيضًا:

لَها مَنزِلٌ بَينَ الدَخولِ فَتوضِحُ مَتى تَرَهُ عَنُ المُتَيَّمِ تَسفَحِ [15]

تكرر في هذا البيت صوت قوامه الحاء، وذلك في (توضِحُ – تَسفَحِ)، وكان قد فصل بينهما (مَتى– تَرَهُ –عَينُ — المتَيَّم)، والحاء من الأصوات الحلقية المهموسةِ التي تتناسب وحالة الحب، فانسجمت الأصوات مع المعاني للتعبير عن فعل التوضيح والإفصاح.

ثانيًا: التكرار الاستهلالي الناقص

ونعني به تجانس أول أصوات الكلمة مع الصوت الثاني أو الثالث من الكلمة المتوالية، وقد أطلق حازم على مثل هذا النوع باسم بناء الأوائل على الأواخر لقوله: " وقد تختلف حال من يبني أوائل الكلام على آخره بحسب ما يعرض من أحوال الخاطر" [16]، وسمي ناقصا لفقدان أحد طرفيه أهليَّة الاستهلال، وبيانه قول البحتري:

حُسامُ أَميرِ المُؤمِنينَ الَّذي بِهِ يُعالِجُ أَدواءَ الأَعادي فَتُحسَمُ [17]

فأخر (حُسامُ) في تجانس مع ثاني (أَميرِ)، وأول (المؤمِنينَ)، وقوام هذا التجانس الميم، وهو من الأصوات الشفويَّة المجهورة المتوسطة، وممَّا أدى إلى بروزه هو تواجد الأصوات المتوسطة في مثل (الياء- الراء- النون- اللام)، ونتيجة لذلك فقد صوَّر بدقة دور الخلافة في أداء واجبها النبيل.

ومنه كذلك قول البحتري:

يُجِبنَ اللَيلَ مِن شَرقٍ وَغَربٍ وَعَرضَ الأَرضِ مِن بَرٍّ وَبَحرِ (18)

فأخر (عَرضَ) في تجانس مع آخر (الأَرضِ)، وقوام هذا التجانس الضاد، وهو من الأصوات الشجرية المجهورة الشديدة التي أضفت على البيت إيقاعاً فضفاضاً خاصة أنَّ هذا الحرف تنبو منه الأذن، وقد ساعده في ذلك صيغة (يُجِبنَ)، وحرف القاف والباء من الطباق في (شَرقٍ وَغَربٍ)، والباء من (بَرٍّ وَبَحرِ)، فانسجمت الأصوات مع المعاني لتعبر عن فعل الجواب.

ومنه أيضاً قوله:

عَبّاسٌ بنُ سَعيدٍ في أَرومَتِهِ يَحكي أَرومَةَ عَبّاسِ بنِ مِرداسِ (19)

فآخر (عَبّاسٌ) في تجانس مع رابع (ابنُ سَعيدٍ) من الشطر الأول، وفي تجانس مع ثامن (ابنِ مِرداسِ) من الشطر الثاني، والسين ههنا توشي بحديث الحزن والشقاء، فصورت تصويراً حسياً سرد الأحداث والحكاية.

ثالثًا: التماثل الخلفي الأمامي

وهو تكرار الصوت عبر حدود الكلمتين المتواليتين، ونعني به تجانس الصوت الأخير من الكلمة الأولى مع الصوت الأول من الكلمة الثانية المتوالية، وقد سمَّاه حازم ببناء الأواخر على الأوائل لقوله: "وَمَنْ كَانِ مِنْ شَأْنِهِ أَنْ يَبْنِيَ أَوَاخِرَ اَلْأَبْيَاتِ عَلَى أَوَائِلِهَا فَإِنَّهُ يَتَطَلَبُ مَعْنَى يُنَاسِبُ مَا تَقَدَمَ، وَيُمْكِنُ فِي عِبَارَتِهِ مَعَ ذَلِكَ أَنْ يَتَأَتَّى فِيمَا يُلائِمُ تِلْكَ اَلْقَافِيَّةِ " (20)، وهو نوعان:

- **التماثل الخلفي الأمامي الكامل**: ونعني به تكرار الصوت الأخير من الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية، وبيان قول البحتري:

وَصُدورُ الجِيادِ في جانِبِ البَحْـ ـرِ فَلَولا الخَليجُ جُزنَ ضَحاءَ (21)

إنَّ صوت الجيم في آخر كلمة (الخَليجُ) هو نفسه في أول كلمة (جُزنَ)، والجيم شِجْرِيَّة المخرج "تَخْرُجُ مِنْ وَسَطِ اللِسَانِ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الحَنَكِ الأعْلَى" [22]، مثلها في ذلك مثل الشين والياء، تتصف بصفتي الجهر والشِّدَّة، وهي هاهنا تومئ بامتناع شيء عَبَّرَ عنه البحتري بالبحر، وقد ساعدها في ذلك صيغتي (الجِيادِ وجَانِبِ).

ومنه كذلك قوله:

يا قَتيلاً لِلِّحيَةِ السَوداءِ آفَةُ المُردِ في خُروجِ اللِحاءِ [23]

جاء آخر (قَتيلاً) على أول (لِلِّحيَةِ)، وقوام هذا التماثل حرف اللام التي يَجري فيها الصَّوت لانحراف اللسان معه، ولم يعترض عليه كالحروف الشديدة (24)، فهو أسلي المخرج، يتصف بصفتي الجهر والتوسط، ووظف هنا لدلالة النداء، ألا ترى أنَّ البحتري أنهى كلمته الأولى بحرف مَدٍّ يستدعي الإخبار والبوح عمَّا يكمن في النفس من هواجس، ولم يبق عند هذا الحدِّ بل استعمله حرف جر كذلك ليصل الصوت إلى أقصى ما يمكن قصده في الكلمة الثانية، فانسجمت الدوال مع المدلولات لتوحي بفعل القتل، وقد ساعد في هذه العملية صيغة (اللِحَاء) التي أعلنت على نهاية البيت.

– **التماثل الخلفي الأمامي الناقص**: ونعني به تكرار الصوت الأخير من الكلمة الأولى، والأول من الكلمة الثانية إما في المخرج أو الصفة أو هما معاً، وبيانه قوله:

قَصَرَ الفِراقُ عَنِ السُلُوِّ عَزيمَتي وَأَطالَ في تِلَكَ الرُسومِ بُكائي [25]

تماثل حرف الميم من كلمة (الرُسومِ) مع حرف الباء من كلمة (بُكائي) في المخرج الشفوي، وفي صفة الجهر، آتيا هنا ليدل على الفيض السيكولوجي المقرون بالطول والقصر، وشبيه بهذا البيت الآتي:

غِبَّ عَيشٍ بِها غَريرٍ وَكانَ الـ عَيشُ في عَهدِ تُبَّعٍ أَفياءَ [26]

جاء آخر حرف من كلمة (تُبَّعٍ) متماثلا مع أول حرف من كلمة (أَفياءَ) في المخرج الحلقي وصفة الجهر، والعين والهمزة هنا يوشيان بالتكرار والمتابعة، وقد ساعده في ذلك صيغة (غِبَّ – عَيشٍ بترددها– غَريرٍ — عَهدِ).

ومنه أيضاً قوله:

قِف بِها وَقفَةً تَرُدُّ عَلَيها أَدمُعاً رَدَّها الجَوى أَنضاءَ [27]

فآخر (وَقفَةً) في تجانس مع أول (تَرُدُّ)، وقوام هذا التجانس التاء، فانسجم هذا الصوت النِّطعي المهموس الشديد مع فعلي الدموع والجوى، وممَّا زاد هذا البيت أُبَّهَةً هو تكرار حرف الهاء المهموسة الممدودة بالألف، وفعلا الوقوف والرَّدِّ.

رابعًا– التماثل الصوتي داخل الكلمة نفسها

– التماثل الصوتي المشدد:

ونقصد به الضغط على مقطع من المقاطع، بحيث يتميز عن غيره من مقاطع الكلمة ويزداد وضوحا في السمع، يقول صاحب مراح الأرواح " الإِدْغَامُ إِلْبَاثُ الحَرْفِ مِنْ مَخْرَجِهِ مِقْدَارَ إِلْبَاثِ الحَرْفَيْنِ"[28].

من خلال هذا النص يبدو أنَّ الحرف المشدد زمانه أطول من زمان الحرف الواحد، وأقصر من زمن الحرفين، فليس أمر الطول والقصر خاصاً بالأصوات المتحركة وحدها، بل إنَّ الصوامت " تطول وتقصر كذلك، وإنَّ ما تعرفه بِاسم الحرف المشدد، أو الصوت المضعف، ليس في الحقيقة صوتين من جنس واحد، الأول ساكن والثاني متحرك كما يقول نحاة العربية، وإنَّما هو في الواقع صوت واحد طويل يساوي زمنه صوتيين اثنين " [29]، وخير الأبيات التي حفلت بهذه الظاهرة الأسلوبيَّة قول البحتري:

ما عَلى الرَّكْبِ مِن وُقوفِ الرِّكابِ في مَغاني الصِّبا وَرَسمِ التَّصابي [30]

وَكَأَنَّ النَّفيرَ حَطَّ عَلَيهِم مِنكَ نَجماً أَو صَخرَةً صَمَّاءَ [31]

يُذَكِّرُنا رَيّا الأَحِبَّةِ كُلَّما تَنَفَّسَ في جُنحٍ مِنَ اللَيلِ بارِدِ [32]

تَوَقَّعُني الدَّارُ الشَّطونُ أَحُلَّها وَيَبهَجُ بي أَهلُ البِلادِ أَزورُها [33]

جاء التشديد في هذه الأبيات على كلمات رامزة وذلك في (الرَّكْبِ – الرِّكابِ – الصِّبا–التَّصابي) من البيت الأول، و(وَكَأَنَّ – النَّفيرَ – حَطَّ – صَمَّاءَ) من البيت الثاني، و(يُذَكِّرُنا– رَيّا– الأَحِبَّةِ– كُلَّما – تَنَفَّسَ) من البيت الثالث، و(تَوَقَّعُني – الدَّارُ – الشَّطونُ – أَحُلَّها) من البيت الرابع، وكلُّ ذلك ساهم في تأكيد شيء أراده البحتري، فحَبْسُ الصوت ثم إطلاقه دفعة واحدة من الأمور الصعبة التي تستدعي الإتيان بمقاطع مناسبة تتناسب وطول النَّفَس، حيث كان التشديد على فونيمات معينة هي: (الكاف

والياء والباء واللام والفاء والقاف والدال والشين)، هذا وقد ألفينا أنَّ هذه الفونيمات تحمل في طياتها دلالة عميقة ذلك أنَّ الكاف في تجانس مع القاف لانتمائها إلى مخرج واحد هو اللَّهاة والباء في تجانس مع الفاء كونهما من مخرج واحد هو الشفة، وهكذا...

وهذا الضغط تأكيد وإبراز لدلالة الكلمات " فعند النطق بمقطع منبور نلاحظ أنَّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط" (34)، فمع الأصوات المجهورة يتضخم الصوت ويصبح عاليا، واضحا في السمع، ومع الأصوات المهموسة يسير رخوا، ولا يعني هذا أنَّ البحتري هو الذي يصنع البنية الداخلية للكلمات، أو هو الذي يتحكم في إتيانها على هذا الشكل، وإنَّما يعني قدرته على استجلاب العناصر اللغوية القادرة بوضعها في التركيب على حمل هذا المعنى بما فيها من خصائص بقدر توظيفها لأداء المراد.

واختيار البحتري لهذه الكلمات المشددة لم يكن من باب الصدف، وإنَّما تجربته الحياتية هي التي أملت عليه ذلك، كان من الممكن أن يأتي بمرادف لها أو ما يعادلها في السياق، ولكنَّه فضلها أن تكون على هذا المنوال، فلو غيَّرنا أيَّة كلمة من هذه الكلمات بمرادف لها لضاقت ضرعاً، والسبب في ذلك يعود إلى استقامة الوزن من جهة، وتماثلها مع الكلمات المشددة من جهة أخرى، وهي بهذا تخلق عنصر التوازي العمودي في شعره، فالبحتري مُلهم بكتابته، جدير بانتقاء العبارات المحكمة المسايرة للمعنى.

– التماثل الصوتي غير المشدد:

ونقصد به تكرار الحروف بعينها في الكلمة نفسها، وبيانه قول البحتري:

إذ مَضى مُجلِباً يُقَعقِعُ في الدَر ... بِ زَئيراً أنسى الكِلابَ العُـواءَ (35)

مَن يَتَجاوَز عَن مُطـــاوَلَةِ العَيْ ... شِ تَقَعقَعِ مِن مَلَّةٍ عَمَــدُه (36)

يُقَضقِضُ عُصلا في أَسِــرَّتِها الرَدى ... كَقَضقَضَةِ المَقرورِ أَرعَدَهُ البَردُ (37)

يَهَبُ الأَغيَدَ المُهَفهَــفَ كَالطا ... ووسِ حُسناً وَالطَرفُ كَالسَونَبيقِ (38)

وَأَظُنُّ أَنَّــكَ لا تَرُدُّ وُجوهَها ... حَتّى تُنيخَ عَلى الخَليجِ بِكَلكَلِ (39)

في حُلَّةٍ خَضراءَ نَمنَــمَ وَشيَها ... حَوكُ الرَبيعِ وَحُلَّةٍ صَفــــراءِ (40)

فتكرار القاف والعين في كلمة (قعقع) من البيت الأول والثاني يعطي دلالة على حالة الطول والدوام فانسجمت الأصوات مع المعاني المتفقة لتبين الوظيفة المطلوبة، وترداد القاف والضاد في كلمة (يُقَضْقِضُ) من البيت الثالث يعطي دلالة على حالة الكسر(41)،

وتكرار الفاء والهاء في كلمة (المهَفهَفَ) من البيت الرابع يعطي دلالة على سرعة التحرك[42]، وتكرار النون والميم في كلمة (نَمْنَمَ) من البيت الخامس يعطي دلالة على الروعة والجمال[43]، وتكرار الراء والباء في كلمة (الربرب) من البيت السادس تومئ بوجود قطيع من بقر الوحش، وترداد الشين والعين في كلمة (شَعْشَعَ) من البيت الثامن يدل على مزج الخمرة بالماء [44]، وترداد الجيم واللام في كلمة (جَلْجَلَ) من البيت التاسع يوشي بفعل التحرك[45]، وترداد السين والباء في كلمة (سبسب) من البيت العاشر يوحي بالمفازة[46]، وتكرار السين والجيم في كلمة (سَجسَجٍ) من البيت الحادي عشر يدل على اللين[47].

من هنا يتضح أنَّ البحتري قد وفِّق في انتقاء هذه الكلمات الموقدة للنفس والملهبة للمشاعر، وهي سمة أسلوبيَّة مُحببة، كان قد استعملها من قبله كبار الشعراء والكتاب، وتعرف هذه الظاهرة باسم المصادر الرباعية المضعفة، وقد صدق ابن جني حين قال: " تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير النحو: الزعزعة والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة، والجرجرة والقرقرة"[48]، وهو المنحى نفسه الذي سار فيه جان كانتينو حين وصف الحروف المضعفة بأنَّها هي "التي يمد النطق بها، فيضاهي مداها مدى حرفين بسيطين تقريبا، وترسم هذه الحروف عادة في الأبجدية الأوربية بحرفين متتابعين (BB) أو (MM) وهكذا " [49]، والبحتري بهذا الدأب ينمق أسلوب شعره بأدوات بارعة تجعل المستمع يتلهف لسماعها، وكأنَّها جرس يتعاود بعد كل حين ليتطابق مع معنى أبيات شعره ككل.

خامسًا: التكرار الصوتي المتوازن: وهو وقوع صيغ متماثلة صرفيا بأدائها لنفس الوظائف النحوية في مواقع عروضية، ومن أمثلته قول البحتري في مقطوعة تشف باللوعة والأسى:

يا بَديعَ الحُسنِ وَالقَد ... دِ بِهِ وَجدي بَديــعُ
يا رَبيعَ العَيــــنِ إِلّا ... أَنَّهُ مَرعىً مَنيـــــعُ
أَنا مِن حُبّيــكَ حُمِّد ... تُ الَّذي لا أَستَطيعُ
فَإِذا بِاسمِـــــكَ نادَيـ ... تُ أَجابَتني الدُموعُ [50]

يحوي هذا النص تركيبة صوتية غنية متلاحمة تبدو في نسيج متشابك يسير في

اتجاه واحد متجانس متحد الإيقاع في صور مختلفة، فالوحدة (يا بَديعَ) في تجانس مع الوحدة (يا رَبيعَ)، والوحدة (أَنا مِن حُبّيكَ) في تجانس مع (فَإِذا بِاسِمِكَ)، والوحدة (الحُسنِ) في تجانس مع (العَيْنِ)، والوحدة (وَجدي) في تجانس مع (مَرعىً)، والوحدة (بَديعُ) في تجانس مع (مَنيعُ) وكذلك مع (الدُموعُ)، والوحدة (حُبّيكَ) في تجانس مع (بِاسِمِكَ)، والوحدة (حُمِّلتُ) في تجانس مع (نادَيتُ).

فكل هذه الصور تمضي في سنن صوتي واحد لا يكاد يختلف عن الرتابة الصوتية التي تطبع نصا أدبيا شعريا فيما عدا قواعد علم العروض، فالكلمات متساوية من حيث الوزنين الصرفي والعروضي، وبهذا المنح يكون البحتري قد أعطى هذه المقطوعة وما شابهها من أشعاره إيقاعا هندسيا يجدد نكهته ووظيفته كلما استدعت الضرورة، والسؤال الذي يتبادر في أذهاننا هو: هل حضرت حقا هذه المواد الصوتية قبل الشروع في الكتابة شعر البحتري، أم جاءت عفو الخاطر وسيل القريحة وعطاء الخيال المحظ؟.

إنَّنا لنحسب أنَّ لا هذا، ولا ذاك كان سببا في بروز هذه المواد على هذا الحال فربما عمد البحتري إلى تحضير بعضها دون أن يلح في طلبها كلها بسبب نفسيته الممزقة النازفة المعتمة الكئيبة التي باتت في جوٍّ مظلم يمطر حزنا وأسى عميق، ممَّا ترك الفرصة للقريحة أن تبدع وللخيال أن يبتكر، بيد أن الأمر يكاد يكون مقطوعا به أن البيت الأول هو الذي أفرز الإيقاعات الآتية، وتحكم فيها أشد التحكم.

الهوامش

[1] مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي1992، ط3، ص 39.

[2] ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية –، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13تموز، ص15.

[3] ينظر: ابن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، ص 915 تحت مصطلح "التراكم".

[4] البحتري، الديوان، ج2، ص 785- 786.

[5] البحتري، الديوان، ج1، ص 620-621.

[6] المصدر نفسه، ج2، ص 827.

[7] نفسه، ج2، ص 825.

[8] نفسه، ج1، ص 21.

[9] ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، ص 72.
[10] البحتري، الديوان، ج2، ص 933.
[11] المصدر نفسه، ج3، ص 1906.
[12] نفسه، ج 4، ص 2183.
[13] نفسه ، ج2، ص 864.
[14] نفسه، ج1، ص 450.
[15] نفسه، ج1، ص 1147.
[16] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 281.
[17] البحتري، الديوان، ج3، ص 1929.
[18] المصدر نفسه، ج2، ص 864.
[19] نفسه ، ج2، ص 1148.
[20] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 280 – 281.
[21] البحتري، الديوان، ج1، ص 16.
[22] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 433.
[23] البحتري، الديوان، ج1، ص 49.
[24] سيبويه، الكتاب، ج4، ص 435.
[25] نفسه، ج1، ص 5.
[26] نفسه، ج1، ص 13.
[27] البحتري، الديوان، ج1، ص 14.
[28] ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة 1937 ص14، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م ص 99.
[29] رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص97.
[30] البحتري، الديوان، ج1، ص 83.
[31] المصدر نفسه، ج1 ص 17.
[32] نفسه، ج1 ص 623.
[33] نفسه، ج2 ص 999.
[34] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويّة، ص 118.
[35] البحتري، الديوان، ج1، ص 16.

[36] المصدر نفسه، ج2، ص 736.
[37] نفسه، ج2، ص 743.
[38] نفسه، ج3، ص 1483.
[39] نفسه، ج3، ص 1627.
[40] نفسه، ج1، ص 6.
[41] جاء في لسان العرب مادة (قضض) أن قضّ الحجر هو كسره بالمقضّ وهو ما يقضّ به، ووقعنا في قضّة وفي قضض: في حصى صغار مكسّرة، وقضّ الطعام يقضّ قضضاً ، وقضّ الحائط: هدمه هدماً عنيفاً فانقضّ ، وقضّ اللؤلؤة: ثبها، والأسد يقضقض فريسته : يكسر أعضاءه وعظامه .
[42] جاء في لسان العرب مادة (هفف) أن الهَفِيف: سُرْعة السير، هَفَّ يَهِفُّ هَفِيفاً: أَسرع في السير، وهَفَّت هافَّةٌ من الناس أَي طَرَأَت عن جَدْب وريح هَفّافة وهفهافة: سريعة المرّ، وهَفَّت تَهِفُّ هَفّاً وهَفِيفاً إذا سمعت صوت هُبوبها، ومعنى يُهفْهفها أَي يُحرِّكها ويَدْفَعها لتُفْرِخ عن الرَّأْل، والهَفْهافان: الجَناحان لخِفَّتِهما، وظِلٌّ هَفْهَفٌ: بارد تَهِفّ فيه الريح؛ وغُرْفة هَفّافة وهَفْهافة: مُظِلّة باردة، ويقال للجارية الهَيْفاء: مُهَفَّفةٌ ومُهَفْهَفةٌ وهي الخَمِيصةُ البطنِ الدقيقة الخَصْر، ورجل هَفْهاف ومُهَفْهَف كذلك؛ وامرأَة مُهَفْهَفة لأَي ضامرة البطن ، ابن الأَعرابي: هَفْهَفَ الرَّجل إذا مُشِقَ بدنه فصار كأَنه غُصْن يَميد مَلاحة.
[43] جاء في لسان العرب مادة (نمم) ما يأتي: ثوب منمنم: موشيٌّ، ونمنم كتابه: قرمط خطّه، ونمنمت الرّيح الرمل والماء ، وعلى ظفر الصبيّ نمنمة: بياض في أصله وجمعها نمنم ونمانم بالكسر.
[44] يقال: سَقَيْتُه لَبَناً شَعاعاً أَي ضَياحاً أُكْثِرَ ماؤُه، قال: والشَّعْشَعةُ بمعنى المزْجِ منه، ومنه حديث عمر، رضي الله عنه: إِنَّ الشهر قد تَشَعْشَعَ فلو صُمْنا بَقِيَّتَه، كأَنه ذَهب به إِلى رِقَّة الشهر وقِلَّةِ ما بقي منه كما يُشَعْشَعُ اللبن بالماء. وتَشَعْشَعَ الشهرُ: تَقَضَّى إِلاَّ أَقَلَّه، ينظر لسان العرب مادة (شعع).
[45] رجل لجوج ولجوجة ولجحة وملجاج، وفيه لجاج ولجج، ولجّج القوم: دخلوا في اللجج، ولجّجت السفينة وبحر لجّيّ، ولجلج المضغة في فيه: أدارها، ولجلج لسانه بكلام غير بيّن، وتلجلج لسانه به، ورجل لجلاج ينظر لسان العرب مادة: (لجج).
[46] ينظر: ابن منظور، لسان مادة (سبب).
[47] ينظر: المصدر نفسه، مادة (سجسج).
[48] ابن جني، الخصائص، ج2 ص 153.
[49] جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس 1966، ص25، ورمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ص98.
[50] البحتري، الديوان، ج2، ص 1295.

مصادر ومراجع البحث

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغويَّة، ط5، دار النهضة العربية، القاهرة 1961م.
2- البحتري، الديوان، تحقيق حسن كامل الصيرافي، دار المعارف ط3 القاهرة 1977م.
3- جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ط1، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، المغرب 1996م.
4- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت (د.ت).
5- جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي الجامعية التونسية، مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس .1960
6- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1981م.
7- ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية –، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي 10-13تموز.
8- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م.
9- سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، مكتبة الخانجي بمصر ودار الرفاعي بالرياض 1982م.
10- ابن سينا، رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، ط1، مطبوعات مجمع اللغة العربية، القاهرة 1983م.
11- ابن مسعود، مراح الأرواح في علم الصرف بشرح ديكنقوز وابن كمال باشا القاهرة .1937
12- مفتاح محمد، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي1992،.
13- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، للطباعة والنشر، (د.ت).