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 المُعدَّة للغناء في الشعر المهري المنتج بالعربية الملحونة؛ وذلك لما رأى الباحث من عزوف الدَّارسين عن سَبْر أغوار مثل هذه النصوص بالدراسة والتحليل، وقد انحصرت في القصائد المغناة للشاعر حاج دعكون من خلال نماذج مختارة منها.

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

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 يكدّون برًّا 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 يبكون على خطاياهم بالألحان الشجية فيستريحون إلى ذلك...، والطفل يرتاح للغناء وسيتبدل ببكائه ضحكاً، وكان العرب أثناء

سيرهم بالإبل، والحادي يحدوا بها فتمعن في سيرها، والراعي حين يرفع يراعه بالغناء والشدو فتنظر الشاةَ مطمئنة هانئة في رعيها، وتصفر الفرسان في المشارع فتجد الدوابّ في شربها"[1].

والغناء ينبني أصلا على الإيقاع. والإيقاع قائمٌ على التكرار المنظَّم المنتظم في صورة من صور الأداء الشفوي أو المقترن بالموسيقى وآلاتها، أو الموسيقا القائمة بذاتها بوصفها فنًّا مستقلا. 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 متواز 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) متركبة 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 يُنْظَر إليها أكاديميًّا بما يستحقه من الدراسة، ومن ثمَّ فلعل 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 دعكون المغناة، المنظومة بالعربية الملحونة. وسننظر إلى التفعيلة بوصفها عملا يقوم به المبدع؛ لينتج نصًّا إبداعيًّا وفقًا لتلحينه في ذهنه؛ إذ إن الشاعر لا ينظر بالضرورة إلى موافقة أوزانه وفقا لما ورد في التقسيم الخليلي للبحور؛ لأنه لا علم له بالأوزان الخليلية وتفعيلاتها وقوانينها، وإنما هي الفطرة والسليقة والموهبة، ومن ثم فإنه يُنشئ النص وفقا للذوق؛ لا القانون العروضي. وهذا ما يجعلنا غير مقيدين مؤقتًا، 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 دعكون، 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 مثّل الشاعرُ حاج دعكون 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 ولَّد لديه حُبَّ الشعر، فكان يُحبُّ الشعرَ والاستماع له، وساعده في ذلك موهبة الحفظ؛ فحفظ أشعارًا كثيرة لكثير من الشعراء المهريين، وقد ولّد حب الشعر وحفظه موهبة الشعر لديه، وولّد موهبة الغناء؛ فحفظ نصوصًا من الشعر الغنائي المهري، وحفظ ألحانه، حتى أن الشاعر قبل أن يقول الشعر كان يغني ألوان الغناء المهري؛ كريم- كريم، وداني، لولى، كف وباهن. فضلا عن أنه أجاد ألحان الغناء الخاص بالأعراس والمناسبات المتعارف عليها كافة. ومن ثمَّ فقد جاءت البدايات الشعرية تُعزِّزُهَا هاتان الموهبتان: موهبة الحفظ، وموهبة الغناء.

البدايات الشعرية:

الشاعر؛ يقول الشعر باللغة المهرية وباللغة العربية الملحونة، 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 مُنْ 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]:

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

ويصف اليمن من خلال وصفه لأنثى فاتنة فيقول[4]:

قال بن علي حاج حبك يا وطن غالي ... تنبض به الروح والإحساس والوجدان
يا تاج فخري ويا نبراس آمالي ... يا موطن الخير يا نعمه من الرحمن
يا مسقط الراس يا أول ويا تالي ... يا صدر دافي حنون الضم للبردَان
انت المهد والوسد والحصن والشالي ... شبيت فيهم بكل غبطه وإطمئنان
وجيت ومشيت حتى شب محمالي ... وها أنا بعزمي وقوة الشبان
أداعبك بالقوافي بين أقوالي ... واكتب لك الشعر وأنشد أروع الألحان
علمتني كل علم يحفظه بالي ... علمتني الحب والإخلاص والإيمان
علمتني كيف أترقى إلى العالي ... علمتني مهرة الشجعان والفرسان
وغرست في نفسيَ العفة وإجلالي ... والبستني الكبريا والزهو الإتقان
إذا ما تطاول عليَّ اليوم عذّالي ... أعرف أنا كيف أتعامل مع العدوان
بدرجة الأم أنتِ في تئمّالي ... ومحبتك ما يعادلها على الميزان
لو حاول الروم والإغريق إبدالي ... بالرطل من تربتك يا غالية اطنان
من خامهم والحلي ما انا ببدالي ... لو فوقها يصنعوا لي من ذهب تيجان
يا جنة القلب يا مكفى تسوالي ... فيك المنى فيك كل ما يشتهي الإنسان
والجو لي فيك أحلى جو طوالي ... جوك وبس وحده ولا ثاني
لا جو فرنسا ولا لندن وسنغالي ... ولا استنبول أو دلهي ولا لبنان
أنتِ الأصالة وكل في كل أمثالي ... مهما وصفتك فلن أجمع وصوف الشان
كل من أسائل عن جمالك بالتفصالِ ... وقال من أي أنساب من العربان

أنت اليمن يا أحلا من كل شيء حالي ... يا منبع الحسن يا حورية الأعيان
لك خد بالنور مثل البدر طلاّلي ... يسبح الليل من نوره على الأغصان
ممشوقة القد يتمايل بموالي ... إذا تغنيت فيها غنّ أهل الدان
عدنية الطبع صنعانية السالي ... إبِّية الصدر محويتية الأعيان
لحجية الخصر شبوانية القالي ... صعدية الرمش من مارب لها الأوجان
والجعد من حجه الناعم وسلسالي ... والمبسم أحمر شفايف حضرمي جردان
حديدية المزح بيضاوية القالي ... وإن أقسمت أبينية ترهب الرهبان
وفية الوعد بنت الجوف أوصالي ... والعنق ريمي ذماري سيد الغزلان
تمزج صفاها تعز في شهد جبالي ... وإذا حكت ضالعية تطرب الولهان
قلائد الحسن ماسٍ ربعك الخالي ... والتبر والجوهر المكنون من عمران
أما التزين وأما اللبس والالي ... مهري فريد اللبوس والنقش والالوان
عشرين مليون يحموها بإجمالي ... يهابها الفرس والأتراك والأسبان
مرفوعة الراس فيهم طهر وإقبالي ... والشرق والغرب يعرفها من الأزمان
أنا فداها وأفديها بأموالي ... قدسية القلب يا معشوقة المرجان
واليوم في كنف قائد رمز الإبطالي ... يرفض يصاهر بها الإفرنج والألمان
تنعم بكل ما اشتهت في روضة الوالي ... وحولها قد أحاط السور والبستان
في كل خطوة ونظرة وعد وادلالي ... تمشي ـ ويمشي ـ معاها الحب والسلوان
ما تقبل الزج والتزويج بالصالي ... ولا تغازل عشيقاً متقلب الأديان
ولا تحب الملوك من عهدها البالي ... ولا تخالط سوى الأبرار في الجيران

هَنّــوا لهــا ســيدة قلبــي وأحــوالي ... في عيــدها العــاشر المعبــوق بالريحــان
إن أظلــم الليــل كانــت نــور شــعّالي ... أُنــير منــه ربــوع البيــت والأركــان
وأنشــد بهــا ســمرتي مــا بــين أطفــالي ... واشرب عــلى ذكرهــا المختــوم في الفنجــان
وآنــس بهــا حــين مــيرادي وترحــالي ... الظــل والــزاد والمــأوى إلى الأحضــان

ويقول متشوقا لدياره[5]:

مــع المزمــار والتصــفيق والدانــه ... ونغــم العــود وســط الليــل وألحانــه
ذكــرت الكعــب حيــث النــاس حلانــه ... وشــوقي زاد نحــو الــلي يحلونــه
وصــدري ضــاق والأعيــان ســهرانه ... ونــار الشــوق كوّايــه ومرشــونه
فقــدت الصــبر كالفاقــد لســكانه ... وعقــلي طــار والأعصــاب مجنونــه
أعــدَّ الوقــت وأتحــف لفقدانــه ... وأتــألم عــلى مــن فــاتني دونــه
فهــذا الشــوق كــم حاولــت كتمانــه ... ولكــن أدمعــي صــاروا يكشــفونه
لحتــى النــاس عرفــوا وانجــلى شــانه ... واصــبحوا في المقايــل جهــر يحكونــه
وفــك القلــب بعــد الصــمت يبســانه ... وبالأشــعار أظهــر كــل مدفونــه
ولا شي يختلــف مــن غــير صــنفانه ... ومــا قــد مــات كيــف النــاس يحيونــه
أعــز النــاس عنــدي بــين إخوانــه ... يكــذبني ويصــبح ســيف مســنونه
يصــدق كــل مــا قــالوه عدوانــه ... ويبنيهــا عــلى أوهــام مصــبونه
ودار الحــب لي شــيدت بنيانــه ... تناســاها وهــي لــه دار مكنونــه
فــلا فكــر ولا حاســب لهدمانــه ... كــسر بالفــاس ســقف الــدار وركونــه

وهو اللي كان يهوى بين جدرانه ... ويعرف كل من يبغوا يخربونه
فيا الله إنْ بي شكّ وجدانه ... وانا في الحب لا والله ما اخونه
وبا دَوِّر سبل عوده ورضوانه ... إذا ما الروح والأرواح يرضونه
فإن بالمال عندي الألف كالعانه ... وفوق المال كل ما با يطلبونه
وتلك الأرض من كعبه لسدفانه ... فرشناها ومن طاقات مزيونه
وباقي القول عاد الشوق في خانه ... إلى من خيموا الأوقات مضنونه
ومن حلوا ليقضوا فصل جنيانه ... لهم في الذاكره خانات مشحونه
لهم أجراس قلبي دوب ونانه ... تذكرني بهم في ليل وسكونه

ويقول مبينًا لوعة وشوقًا:

سائر على جسرين من ناره ... جسر النوى والثاني الحيرة

والبيت غاية في الروعة والجمال وبيان اللوعة.

وله صورة عجيبة شديدة التكثيف رائعة التصوير يقول فيها مرحبًا بضيوف قدموا[6]:

مرحب ملوك الأرض وحماة الثغور ... سيف العرب، ولسانها، وسنامها
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 يُؤثر عنه، ويسير سير الأقوال المتمثل بها، قوله[7]:

نصيحة قال أبو مختار: لا تعشق بُنَيَّة، ... وإن حبَّيْتَها من صدق، اعشق أُمَّها
وبادلها الوفا والحب من خاطر ونية ... وقل: يا ليت أنتِ البنت، وأنا ابن عمَّهَا

وسـمِّعْهَا مـن الآهـات والونّـة الخفيـة وطيـــع الأُم إذا حبَّيـــتْ تتحـــرَّك بِنْتَهَـــا
وفي هـــذا تفاديـــت المســـائل والأذيـــة ودقَّيـــت الحـــنش ولا عـــاد تخشـــى سُـــمَّها

علاقة الشاعر بالنصوص المُعَدَّة للغناء:

توطدت علاقة الشاعر بالفنانين، لا سيما الفنان عسكري حجيران، الذي شكَّل معه ثنائيًّا فنيًّا متكاملا، وهو أول من غنّى له. ومن أجمل النصوص المُغناة والتي يراها الشاعر من أجود إبداعاته: أشجيتني، زيارتكم، بو جناحين، ينام الذي قلبه من الحب خالي. فضلا عن أغنية يردِّدُها هو كثيرا، بعنوان: (عيني من الشوق باتت ساكبة في كاسي). ولعل العنوان يمثل لفتة جميلة فنيًّا، فهو معنى مكتمل قائم بذاته.

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

فضلا عن أن فنانين من عمان تغنَّوا بكلمات الشاعر، خصوصًا فناني محافظة ظفار، ومنهم: عامر ريكان، وسالم محاد، ومحمد بركات.

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

تمهيد:

الشعر والغناء:

للشعر ميزة تجعله نافعًا لفن الغناء، وتتمثل هذه الميزة في قيامه على الوزن الشعري؛ القائم على التقسيم الزمني للوحدات الكلامية؛ أي أنه كلام" يستغرق التلفظ به مُدَدًا 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 أولًا، ثم بتناسب الأجزاء في المقاطع والمبادئ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها".[9]

والغناء له ميزة هي إبراز الشعر بهيًّا، فالشعر في أساسه صنع شفويا يؤدى 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 المُنتج من الملحن والمؤدِّى أو الفنان/ المغني؛ لأن "الأداء المُدَرَّب يختلف كل الاختلاف عن أصوات الكلام، أو عن الصياح المعتاد"[11] ومن ثم لم يتبق لنا إلا عناصر اللغة الموسيقية القارَّة 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، فإنَّ الغناء به يكشف عيوبه، ويبين متكلَّف ألفاظه"[12]، ومن ثم فإنَّ الأداء الغنائي للشعر أمرٌ جوهري فيه، وليس عارضًا كما قد يُتَوَهم، وقد فطن العرب إلى ذلك، ففي الحكاية التي أوردها المرزباني[13]: أن النابغة كان يقول: "إنَّ في شعرى لعاهة ما أقف عليها، فلما قَدِمَ المدينة تغنّى في شعره بقوله: **(فتناولته واتقتنا باليد)**. فمدَّت المُغنية الدَّال مخفوضة، وامتدّ بها الصوت منخفضًا، ثم قالت: **(يكاد من اللطافة يُعقدُ)**.

فمدت الدال مضمومة، وامتدّ بها الصوت مضموما؛ فتبيّن له عيب شعره، فكان يقول: وردت يثرب وفى شعرى 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 متقنًا متفننًا، "ولا يكون الشاعر شاعرًا 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 نغمًا مؤثرًا يشد المتلقي للإصغاء. فالعلاقة بين الموسيقا والشعر علاقة عضوية تفرضها أحاسيس الشاعر وأفكاره وتبّررها 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 أثرًا متفاوتًا بحسب شهرته، وهناك علاقة تبادلية بين الشاعر والفنان، فأيوب – مثلا- أشهر النعمان، والعكس صحيح، والمحضار 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 حتمًا 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 تنغيمي 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 جميعًا في موضع واحد.

تحليل البنية الإيقاعية في نماذج من النصوص المغناة للشاعر حاج دعكون:

ستتناول الدراسة البنية الإيقاعية في النصوص من خلال الآتي:

1- **التفعيلة**، وقد جعلها الباحث مرتكزًا للدراسة عوضًا عن البحر العروضي؛ لأنَّ البحر نظام متكامل يشمل التفعيلة وعددها، والقوافي وتراكيبها، أما في النصوص (موضع الدراسة) فإنه لم يكن ثمَّة التزام بالبحر العروضي وفقًا لآلية بناء البحور العروضية. وتكرار التفعيلة؛ وإن لم يكن ممثلا لبحر عروضي إلا أنه يكون متوافقًا 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.

جـ- 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 متوزعًا على أكثر من موضع تفاديًا 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 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 مُن بفضلك عليه
قبل أمره يذوب.

التفعيلات:

بنيت تفعيلات النص على (فاعلاتن، فعولْ) في معظم النص. وعلى اتحاد روي القفل المكون من صوت المد (و)، وصوت (ب)؛ وهو تكرارٌ التزمه الشاعر في النص، أما الروي داخل النص باعتبار أن الأجزاء تمثل ما يمكن اعتباره أشطارًا فإنها كانت مختلفة، وتعدُّد 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 تنتابه، إذ يكون البيت مبنيا على ثلاثة حروف: (ذ) (م) (هـ)، وهو ما جعل الخلل بينًا، لم يرأب من صدعه إلا الانتقال إلى القفل المتوحد نغميًّا في الروي في جميع أجزاء النص.

ويعد النص شبه خالٍ من التكرار المتوازي رأسيا أو أفقيا، 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		

تكرَّر صوت اللام (29) مرة، وتكرر صوت الباء (19) مرة، على مستوى النص، وكان متصلا 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 استغلالا موفقًا.

جرس الألفاظ:

بُنيت عبارات النص بأسلوب سلس يلحظ فيه القارئ سهولة الانتقال بين أجزائه، وتناسبًا 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 وتلاؤما، لننتقل إلى التالي لذلك في قوله:

قل له في سرور وحده والحضور عاشقك في متاعب

ولعله، لو قال: (بلِّغَه في سرور، مُفرَدَه والحضور)؛ لكان أكثر سلاسة.

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

النص الثاني[19]:

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

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

ليتكوَّن المقطع على تراتب منتظم يشي بالإيقاعات الطويلة الصالحة للغناء. أما القلب/ الوسط فهو يعتمد على تفعيلة الوافر المعصوب؛ الذي يتحول تلقائيا 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 مقطعًا صوتيًّا طويلا، والثاني: (عيلن)، ويتكون من متوالي الحركة والسكون، بحيث يغدو أيضًا مقطعًا صوتيًّا طويلا، 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	ـ	ك	7	و	20
ت	4	د	8	ش	2	ع	7	ل	34	ي	23
ث	ـ	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 غالبًا وقويًّا، ويعتقد الباحث أن لهذا دلالة تنفيسية عند الشاعر، كما أنَّ فيه دلالة استدعاء السعادة، فالسين صوت تنفيس، وصوته صوت الصفير، والصفير فيه التنبيه للاهتمام وللتحذير، وهو -هنا- كما يظهر للاهتمام والعناية، وقد تكرر صوت السين (32) مرة، في نص لا تزيد عدد ألفاظه عن (68) لفظًا، بما في

ذلك حروف المعاني الواردة في النص، وهو ما يجعل حضور صوت السين وتكراره فاعلا مؤثرًا 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 تلاءَم صوت السين المكسور مع ألف المد في ست عبارات في تكرار متوازٍ مكونًا الصوت (اسي)، وهو صورة لتنويع النغم الإيقاعي لهذا الصوت المتكرر. ونلحظ فرقا لطيفا في الانتهاء بـ(اسي) أو ب(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 المكوَّنَة من لفظين في معظم عبارات الجناحين، ولم نجد خارجًا عن هذا إلا عبارتين فقط، من أصل اثني عشر عبارة. وهذا يحقق التلاؤم اللفظي؛ بوصفه مظهرا لبروز إيقاع الجناحين.

في حين تركب القلب من عبارات مكونة من ثلاثة ألفاظ، ولم يشذّ عنها إلا أربع عبارات من أصل اثني عشر عبارة، وهو توزيع يراه الباحث موفقًا ومتلائمًا لبنية نص غنائي.

أما جرس الألفاظ، فإن القارئ لا يكاد يجد نبوا 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 المؤدِّي لحنًا شجيًّا مناسبًا.

النص الثالث[21]:

فاح ريحك يا خزامي

هب من خير الحدايق

نسنست 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 انته..... 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، كـ(جادك الغيث)، وغيرها.

ولئن كانت البنية الشكلية للنص من حيث الأداء تتركب من الجناحين والقلب (الوسط)، وهو ما يجعل النغم متراتبًا على نسق موحد، بحيث يأتي متدفقًا ذا تنوع في الأداء، لاسيما وأنَّ التوزيع الزمني للوحدات الكلامية متكرر من بداية النص إلى نهايته. فضلا عن أن النص مبنيٌّ على تفعيلة واحدة متكررة لم يعتورها الزحاف بكثرة، وهو ما قد يجعل النغم- زمنيًّا- رتيبًا، وربما لن يتجدَّد 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 المُؤدَّى غنائيًّا متسلسلا متدفقًا يُجَدِّدُ تدفقه تنويع الشاعر/ الفنان لتوزيع التفعيلات.

الإيقاع الداخلي:

صوت الروي:

يسهم تعدد صوت الروي وتنوعه إسهامًا جليًّا في تطوير النغم داخل النص؛ فإن المتلقي ما إنْ يتلقَّى مطلع الأغنية إلا وتتكون لديه صورة عن الروي ونهاية الجزء، لكنه لا يلبث أن يجد نغمًا 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 متنوعًا في حال

نجح الشاعر/ الفنان في تحقيق الانسجام والتناسب، وإلا كان ذلك عيبًا قادحًا يقضي على جمالية النغم ويُؤذي 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 ممثلا 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 والدال 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 مميزٌ 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 إيقاعا جميلا بوجود تكرار لصوتين متقاربين يكادان يتماهيان في أدائهما وفقا للهجة الدارجة، والقاف مجهور وهو من أنصع حروف العربية ومن ألذها سماعا ودخوله في البناء يزيد القول بهاء لمتانته وحسن جرسه[23]. ولصوت الحاء حضور مكثف بتكرار بلغ (14) مرة. والحاء صوت يتميز ببحة الصوت، ويميزه كثيرًا 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 التباعد جعل لهما أداء مميزًا.

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

الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار	الصوت	التكرار
ا	37	ج	2	ر	13	ض	ـ	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	ـ	ذ	1	ص	3	غ	1	م	17		

جرس الألفاظ:

يلاحظ أن القفل في النص مبنيٌّ على جزئيِّ 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 متوافقًا مع الموشحات.

ونلحظ في النص التكرار المتوازي أفقيًّا 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 عموديًّا في روي القفل:

الحدايق،

الحرايق،

لايق،

الخلايق.

النص الرابع[24]:

يا خيرها طله طلت 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 صراميحه

التفعيلات:

انبنت تفعيلات النص على تفعيلتين: (**مستفعلن - فاعلْ**) في جميع أجزاء النص، ولم تختلف الأقفال إلا في كونها تتوافق في صوت الروي مع القفل الأول. أما الأجزاء بين الأقفال فلكل منها قافيته. وهذا التنويع والتعدد القافوي يبعث على تجديد النغم إن جاء منسبكًا منسجمًا

مع بنية النص بأكمله حتى لا يظهر منها أنها شاذة نابية عن سلكها. فقافية البيت الأول تؤسس إيقاعًا لا تلبث أن تركه إلى غيره تعلن عنه في البيت التالي للسابق، ثم لا تترك المتلقي إلا وقد أعادت عليه الإيقاع المؤسِس[25] وهذا التنوع بين إيقاعين يتواليان تباعًا؛ فيه تخفيف من الصرامة العروضية التي قد تكون رتيبة نوعًا 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 منتهيًا بالهاء، وهو ما جعل لبحة الحاء خروجًا سلسًا بسبب وجود الهاء، رغم تقارب مخرج الصوتين إلا أن صوت الهاء ليس إلا خروج هواء فقط لا يلزمه اهتزاز وجهر 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؛ وصولا إلى النهاية.

أما في الأجزاء الأخرى فإن الروي قد تعدد بين صوت الفاء منتهية بالهاء، والألف، والراء المكسور مسبوقا 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	الصوت	التكرار
ا	24	ج	3	ر	14	ض	-	ف	5	ن	8		
أ	-	ح	8	ز	-	ط	4	ق	6	ه	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 الألثغ ينطق الراء لاما، وهي من حروف الذلق ويكثر ورودها في أبينة الكلام[26]. وتبدو توزيع تكرار الحروف متناسبة جدًّا مع صفات الحروف في العربية ودرجة تكرارها وهو أمر ملاحظ بصفة عامة في النصوص موضع الدراسة.

جرس الألفاظ:

نلحظ في النص وجود دمج بين التكرار المتوازي أفقيًّا وعموديًّا في الأجزاء:

طله شرفه
طرفه
هذا
يتلالا
قري قاري
محاري

النص الخامس[27]:

كلما سمرنا طاب
يا ليل حساد هذيوبه
القلب والله ذاب من فرقة الأحباب ما حيلة المصتاب
من بعد محبوبه.
يا لوعتي ونيت ومنّهم عانيت أشكي لمن يا ليت
للشوق مطبوبه.
سهران طول الليل بين الأسى والويل والدمع يجري سيل

من عين مصبوبه.

عاد شي بصر للحال أوحد للعذال كلما سليت البال

يتعمدوا صوبه.

التفعيلات:

تكونت البنية الإيقاعية للتفعيلات من: (**مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلْ**)، 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 متنوعا فهو في الأقفال: يتكون من (و؛ ب؛ ه)، وقد اتصل هذا التركيب بكلمات ذات جرس لطيف غالبا من خلال التكرار المتوازي عموديا:

محبوبه؛

مطبوبه؛

صوبه؛

وكان له أداء جافٍ في القفل الأول في قوله: (**هذيو به**). أما الأدوار ففي كل بيت (ثلاثة أجزاء) روي متكررا التزم فيه الشاعر توازيًا أفقيًّا 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	ـ	ف	1	ن	16
أ	4	ح	6	ز	ـ	ط	3	ق	3	هـ	10
ب	18	خ	ـ	س	6	ظ	ـ	ك	2	و	19
ت	10	د	6	ش	3	ع	10	ل	32	ي	25
ث	ـ	ذ	3	ص	4	غ	ـ	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 مطواعًا، ثم صوت النون الباعث على النغم والترنم بواقع (16) تكرارًا، 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 محمل الشوق

وأنا كفيلك بالخساير والتكاليف.

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

سافر وتصحبك السلامة والبراده،،،

واقصد صلالة واتجه حي السعادة،،

بلغ فؤادي غايته بعد البعاده،،،

هيا توكل في مسيرك من محيفيف.

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 ليبني القصيدة عليه.

الشوق قد زاد المواجع والنكاده،،،

والرأس ماعاد انحنا لي عالوساده،،،

من كثر شوقي ما تهنيت 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 نلحظ أن الانتقال من تفعيلة إلى تفعيلة مُغايرة بزيادة (التذييل، والتسبيغ) وهما زحافان يطرآن على التفعيلة، هو مما يجعل اللحن يتوافق مع الأداء موسيقيًّا وشعوريًّا؛ أي أننا أمام اندماج لغوي، موسيقي شعوري، وكأنَّ 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 رويَّان: **الأول** للدور وقد التزم الشاعر ثلاثة أصوات (ا؛ د؛ هـ)، وقد التزمها الشاعر في صورة التكرار المتوازي رأسيًّا- وفقا لكتابته النص- وهي أصوات تتكون من أداء

لطيف، إذ ليست إلا فتح الفم وإطباقه ثم إخراج الهواء إخراجًا لا جهد فيه، وتوسط صوت (د) المتمتع بالقوة والإطباق والجرس المجلجل فهو من حروف الاستعلاء، بين ألف المد التي ليست إلا وصلا 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 كالآهات 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 مخلصا من كزازته ومما قد يتطلبه من القلقة التي لا تتلاءم مع الغناء، كما أن اتصال الدال بالكست جعل صوت الدال جليا واضحا من غير حاجة إلى قلقلته.

والثاني؛ روي القفل وقد التزم فيه الشاعر صوتيّ (ي؛ ف) في تكرار متوازٍ رأسيًّا، ولم يلتزم نمطًا واحدا 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 (محيفيف، الليف)، 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 التعدُّد والتنوع يؤدي إلى إعادة النشاط بعد أن يظنَّ المتلقِّي أنَّ بُنية الكلمة المشتملة القافية في القفل ستكون على نمط ما، فإذا به يُغيرها ثم يعود إليها، مع الاحتفاظ بالروي، ولعلنا نلحظ أن الأداء المصحوب بالمدود في أواخر الكلمات ينتج إيقاعًا لطيفًا ووقعًا حسنًا على السمع، وأنه في هذا النص يناسب المشاعر الجياشة بالعاطفة شوقًا أو فراقًا.

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

أن تأثيرًا ملحوظًا 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	ـ	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	ـ	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 بروزًا؛ 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 تكرره 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 ألذ الحروف وقعا على السمع وأنصعها جرسا[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 جدا مع تكرار الحروف في العربية.

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

جرس الألفاظ وتكرارها:

تكوَّن جرس مميز للألفاظ من خلال تكرار عدد منها في النص؛ منها: الشوق ومشتقاته (الشوق، الشوق، اشتياقي، مشتاق، مشتاق) كلف ومشتقاته (تكلفنا، التكاليف، تكلفنا، التكاليف) (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 تلذذا صوفيًّا، وارتياحًا لدفع ضريبة الشوق وتحقق الوصال.

النص السابع (31):

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

والنسايم حواليـنا 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 يالحسن الخضابي

طابعه في كفوفه تسحرك بالتلاوين.

والحلا والمفاتن والغرام الشبابي

في عيونه وصدره والخدود المزايين.

التفعيلات:

بُنِيَ الإيقاعُ الزَّمني 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 انزياحًا من جهة أنها مُغايرة لنظائرها، وأكسبت النص انسجامًا وتناسبًا نغميًّا بتكررها في موضع القفل. أما أثرها المعنوي فهي تساعد على ارتفاع امتداد الصوت أو انقطاعه، وكأن ذلك القول هو غاية القصد في موضعه، فضلا عمَّا تتيحه من فرصة للفنان أن يأخذ نَفَسَهُ 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، المزايين، التلاوين)، وهو تناوب متقارب العدد، ويمكن أن يؤدي إلى تنويع إيقاعي مريح للحاسة، ويزيل دواعي المَلَل، ويقضي- على التوقع المُسبق المكشوف للكلمة الأخيرة في كل شطر.

جرس الحروف:

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

النص الثامن[32]:

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 رضينا والمقدر مكتوب

حد منعم 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 قُفلٌ له روي واحد في جميع مقاطع النص، إلا أن الخاتمة فإنها جاءت على جزأين مبنيَّان على طريقة القُفل 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 الزَّلل الموسيقي، فنجاح توظيف تعدد القوافي يُضفي على موسيقى النص جمالا، ولعله يسهم في إنتاج دلالته، فضلا عن التفاعل مع عناصر مكوناته الأخرى(33).

الإيقاع الداخلي:

الروي:

للنص رويَّان؛ 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 يُؤدي 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 نلحظه 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	ـــ	ط	2	ق	6	هـ	10
ب	21	خ	1	س	8	ظ	ـ	ك	18	و	16
ت	16	د	12	ش	5	ع	8	ل	33	ي	37
ث	ـ	ذ	2	ص	ـ	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 المتناسب أثره في تجويد إيقاع النص، وقد تكررت كلمات كثيرة في مواضع متناسبة في تتاليها من خلال التكرار المتوازي رأسيًّا:

سؤالي، درايةَ، حبوب،
حالي، البدايةَ، مقلوب،
مالي، نهايةَ، أتوب،
ببالي. هدايةَ. مكتوب،
متعوب

والتكرار حين يكون منسجمًا فإن النغم الإيقاعي يكون لطيفًا بديعًا.

النص التاسع[34]:

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 الوسايد 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 غيضك 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 الحداء؛ الذي هو بحر الغناء الأول عند الإنسان العربي.

وقد بُنيت عبارات النص على اتفاق الأقفال في الروي والتفعيلة المزيدة 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 يولِّد إيقاعًا جديدًا[35]، قد يظهر وقد لا يظهر، إذ أنَّ الزحافات لا تُغيِّرُ النَّغم كثيرًا لكنها تطوره. ولعل الزحافات والعلل تُعدُّ ملاذًا للشعراء في تغيير الوحدات الزمنية داخل الوحدة البنائية، وفي تطوير النغم، وتمنع الرتابة التي تحبس الجمال وتقتل الفن.[36]

الإيقاع الداخلي:

الروي:

يكون روي الأجزاء من الفاء في النص إلا في المطلع فقد كان القاف، ونلحظ 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 مكوَّنًا من صوت الصوت وصوت الحركة، أما هنا فلا يوجد إلا صوتًا ناقلا بين صوتين، فكان لذلك أثره في السلاسة.

2- التزام الردف في جميع المواضع من النص، والتكرار أساس عملية الإيقاع.

وقد يكون الروي مقيدًا بانتهائه بساكنين 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	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 نلحظ 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 مندمجًا أو ملغيًا 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 يحبسه هواء قوي، ولا هو يمنع من مرور الهواء، ويتسم بالهمس ولعله يتناسب موضعه مع همساته مع همسات الشاعر وحميمية اللقاء المصورة في النص. في هذا النص كان للصوت التكراري (ر) حضور قويٌّ، 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،	جليس،
ذرف،	
تلتهف	
التف،	الونيس،
وقف،	
عزف	
وصف،	

غرف،	الحبيس،
ترف،	
وَخَفْ،	
خَلَفْ،	اللميس،
وَشَف،	
حلف.	النفيس

وفي القفل نلحظ 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 وأقفاله، بما يتناسب مع طبيعة الهمس بين الحبيبين.

النص العاشر[37]:

ريم الحصيلة فاق ريم الحراسيس ... اللي تربى بين خضر المراعي
أهيف مكمّل من جميع المقاييس ... ومشيته مشي الجسور الشجاعي
خلا الخلايق في مسيره محابيس ... كلما نظر للناس خروا ركاعي
وإذا ضحك تطفي شموع الفوانيس ... وينطفي نور السراج الصناعي
الصدر بستان البلس والأنانيس ... محوطات بمخبرات المناعي
وخْدود تتحدى قبيص المشابيص ... وشفايفه ورد الغصون الرفاعي
حواجبه مثل النبال المقاويس ... ورموش ملداغ السميم الأفاعي
سلام لك يا بو العيون النواعيس ... سلام من قلبٍ كوته اللواعي
أنا بِشَوفَك قد فقدتُ الأحاسيس ... وأصبحتُ مقيودا بقيد انصياعي

التفعيلات:

بني النص على تفعيلة: (مستفعلن مستفعلن فاعلاتان) في الشطر الأول، مع زحاف في (مستفعلن)؛ لتكون (متفْعلن). وعلى (مستفعلن مستفعلن فاعلاتن) في الشطر الثاني، وتكررت في جميع أجزاء النص، و(مستفعلن- فاعلاتن) تفعيلتان تتميزان بالسلاسة حتى إن اجتماعهما يُكوِّنُ بحر الخفيف، والمجتث، وهما بحران راقصان. وتكونان مستقلتين في الرجز والرمل، وهما بحران عذبان لذيذان 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 الصفير.
- روي القفل، الجزء الثاني: والتزم فيه الشاعر روي العين المكسورة المسبوقة بالردف(ا؛ ع؛ ي)

جرس الحروف:

يمكن النظر في الجدول الآتي الموضح لتوزيع خريطة الحروف وتكراراها:

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	ـ	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 حضورًا صوت الألف، وله حضور مؤثر في خاتمتي الجزئين كونه ردفًا في الجزء الثاني، والتزمه الشاعر في الجزء الأول ليكون (ا، صوت، صوت؛ ي؛ س) وأن أكثر الصوامت حضورا 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 وأحيانًا 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 وفقًا لطريقة أبناء المهرة في نطق الكلمات إذ لحظت ميلا إلى التسكين فمثلا في قولهم: كلما، قد تنطق كلْ ما.

جرس الألفاظ:

في النص تكرار متوازٍ رأسيًّا 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 إيقاعًا مميزًا.

وفي الجزء الثاني تكرار متوازٍ رأسيًّا في: (المراعي، الشجاعي، ركاعي، الصناعي، المناعي، الرفاعي، الأفاعي، اللواعي، انصياعي). وكان لحضور العين المسبوقة بالردف والملحقة بإشباع صوت الكسرة ترنيمًا مميزًا في النص.

ويوجد تكرار في (ريم – ريم) (مشيته – مشي) (خلا الخلا ..) (تطفي – ينطفي) (سلام- سلام) (مقيودًا- بقيد) وهو تكرار 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 بنيا النص وقسماه على أساس الأداء بطريقتهما، ومن ثم لم يكن التوزيع العروضي التقليدي معمولا به، وإن كان النص قد التزم التفعيلة، وهذا التوزيع الخاص للتفعيلات في السطر الشعري يجعل للأداء خصوصية من ناحية، وتجديدًا من ناحية أخرى. وهذا أيضًا يضمن الانسجام والتنويع والتجديد. ونلحظ أن الإيقاع المذيَّل يأتي في نهاية المقطع أو القفل باعتبارنا النص موشحة.

2- اعتمدت كتابة بعض نصوص الأغاني موضع الدراسة تقسيمًا يُدْرَك بصريًّا بطريقة متمايزة عن نمط الشعر العمودي وعن نمط الشعر الحر، وهذه ميزة ينبغي ملاحظتها، فهي ليست مجرد صورة للكتابة؛ بل هي مقصودة من الشاعر ومن المؤدي غنائيًّا؛ فهما يكتبان انسجامًا مع رؤية ذوقية يدركانها سمعيًّا ويترجمانها بصريًّا 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 الدارسة بالتكرار 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 مجاورًا 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 الرويّ -كالتأسيس والردف- ليكون ذلك مؤذنًا بالوقوف ومؤديًا إلى الراحة والسكون. وكلما جاور صوت المد الروي كان آنس به وأشد إنعامًا 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:

أولا. تكونت البنية الإيقاعية في النصوص موضع الدراسة من:

1- عوامل موسيقية غير لفظية تتشمل 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، ه، 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 بروزا بتكرار بلغ (317) مرة على مستوى النصوص موضع الدراسة التي تكونت من (3192) حرفًا.

ثانيا. نصوص الأغاني موضع الدراسة تتوافق مع خصائص الموشحة.

ثالثًا. 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.

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

خامسًا. استغل الشاعر التنوع القافوي؛ ليكون أكثر حرية، وليسبغ مشاعره على النص وإيقاعه.

سادسًا. 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 مصدرًا ومرجعًا للباحثين.

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

3- دراسة تأثير الأداء وإيقاع الآلات على النص المغنَّى.

ملحق

جدول يوضح تكرار الحروف في النصوص موضع الدراسة:

الصوت	الصفة	الشدة والرخاوة	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
ه	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

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

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 مآخذ 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: 1/ 64

(21)المهرة ذكريات خواطر وأشجان: 168

(22)لسان العرب مادة ك: 388/10

(23)لسان العرب، مادة ق: 10/ 3

(24)المهرة ذكريات خواطر وأشجان: 273

(25)ينظر: انزياح الموشحات: 147

(26)لسان العرب: 1/ 204

(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: 10/ 3

(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 اللهو 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، المجلد21، العدد الأول، يناير 2013م.
7. عبد الوهاب، خليل إبراهيم، وفواز، لؤي صيهود، انزياح موسيقى الموشحات وإيقاعاتها، مجلة ديالى، العدد69، 2016م.
8. المرزباني، محمد بن عبدالله، الموشح في مآخذ 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.