البصمة الأسلوبيّة في قصيدة " الجبل "

للشّاعر ابن خفاجة الأندلسي

The stylistic fingerprint in poem " *Al-Jabal* " by *Ibn Khafaja*El- Andalusi

د/ عبدالرحمان شويطر [1،*]

[1] جامعة محمد خيضر بسكرة ، (الجزائر)، abderrahman.chouitar@univ-biskra.dz

مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري

تاريخ الإيداع: 2024/10/01 **تاريخ المراجعة**:2024/11/24 **تاريخالنشر**: 2024/12/22

الملخص:

هذه الدّراسة عبارة عن مقاربة أسلوبيّة لقصيدة " الجبل " لابن خفاجة الأندلسي؛ الهدف منها الوقوف على أهم الخصائص الفنّيّة التي تميّز هذا النّص الشّعري، إضافة إلى الظّواهر الجماليّة المبثوثة فيه.

حيث تمّ الوقوف على مجموعة من النّتائج أهمّها :

اختيار الشّاعر لبحر الطّويل لنظم هذه التّحفة الفنّيّة؛ وذلك لسعته ورحابته لحمل معاني الحزن والألم التي حواها النّص، بالنّسبة للقافية كانت مطلقة من نوع المتدارك، أمّا عن الرّويّ فقد اختار الشّاعر صوتا جهورا تمثّل في " الباء " .

اعتماد الشّاعر على الجمل الفعليّة التي تدلّ على الحركة والتّجدّد والانبعاث.

الكلمات المفتاحية: أسلوبيّة، مقاربة، ابن خفاجة ، الأندلس.

Abstract:

This study is a stylistic approach to the poem "Al-Jabal" (The Mountain) by Ibn Khafaja of Andalusia.Its aim is to explore the significant artistic characteristics that distinguish this poetic text, in additionto the aesthetic phenomena embeddedwithin it.

A number of conclusions were reached, the most important of whichare:

** The poet's choice of the "Al-Baseet" meter to compose this artistic masterpiece, as it is vast and expansive enough to convey the themes of sorrow and pain contained in the poem.*

** The rhyme is "mutlaq" (unrestricted) and follows the "mutadarik" meter.*

** As for the letter that ends each verse, the poet selected the sonorous sound of the letter "Baa" (الباء).*

** The poet's reliance on verbal sentences, which indicate movement, renewal, and rebirth.*

***Key words**: Stylistics, approach, Ibn Khafaja, Andalusia*

* المؤلف المراسل.

تقديم:

تعدّدت مناهج تحليل الخطاب الأدبي وتعدّدت معها الرّوى بالنّسبة للأثر الأدبي؛ فمنها ما ركّز على المؤلّف وأولاه أهمّيّة بالغة؛ كالمنهج التّاريخي والنّفسي والاجتماعي؛ والتي تنطوي تحت مسمّى المناهج السّياقيّة؛ وذلك لأنّها تراعي السّياقات التي نشأ فيها النّص؛ وأخرى ركّزت على النّص بعيدا عن أيّ مؤثّرات خارجيّة، ودعت إلى فكرة موت المؤلّف التي نادى بها رولان بارت (Roland Barthes) والتي تمثّلت في المنهج البنيوي، والأسلوبي، والسّيميائي؛ والتي يطلق عليها المناهج النّسقيّة؛ وذلك لأنّها ترى في النّص مجموعة من الأنساق تعبّر عن دواخلها دون الاستعانة بكل ما هو خارجي؛ أي النّص من حيث هو هو، بالإضافة إلى مناهج ما بعد الحداثة التي ركّزت على المتلقّي وجعلت منه منتجا آخر للنّص كنظريّة القراءة والتّلقّي التي جاء بها الألمانيان هانز روبيرت ياوس (Hans Robert Jauss)) وفولفغانغ آيزر (Iser Wolfgang).

ولعلّ الدّراسات الأسلوبيّة التي ظهرت معالمها بشكل واضح مع السّويسري شارل بالي (Charles Bally)؛ أحد تلاميذ اللّساني السويسري دي سوسور (Ferdinand de Saussure) هي الأخرى جعلت من النّص مادّة لها تسعى من خلاله إلى تحليل هذه البنيّة[1] للوقوف على الجماليات الفنّيّة المبثوثة بين ثناياها؛ وذلك برصد اختيارت المبدع، وتوزيعاته المثلى، والانزياحات التّركيبيّة والبلاغيّة التي أحدثت الظّاهرة الفنّيّة في العمل الأدبي.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة " الجبل " للشّاعر ابن خفاجة الأندلسي، التي سنحاول من خلالها الوقوف على الظّواهر الصّوتيّة والتّركيبيّة والبلاغيّة البارزة التي زخر بها هذا النّص، وذلك للإجابة عن الإشكاليّة التّاليّة :

ما هي أبرز السّمات الأسلوبيّة المبثوثة في قصيدة الجبل لابن خفاجة الأندلسي؟

وللإجابة على هذه الإشكاليّة نقترح مقاربة أسلوبيّة تطبيقيّة من خلال الاستعانة بمستويات التّحليل الأسلوبي المتمثّلة في : المستوى الصّوتي، والمستوى التّركيبي، والمستوى البلاغي، والمستوى الدّلالي.

أوّلا: المستوى الصّوتي:

1- الإيقاع الخارجي:

للإيقاع الخارجي في المستوى الصّوتي أهمّية كبيرة؛ تكمن في الولوج إلى عوالم النّص الصّوتيّة التي تعتبر جزءا لا يتجزّأ من بنيّة القصيدة، والتي تعدّ بمثابة خارطة الطّريق للوصول إلى اختيارات الشّاعر المثلى؛ التي تعكس مدى براعته وتحكّمه في تلك الاختيارات، وطريقة توزيعها وفق متطلّبات الإيقاع، وهو ما يؤكّده ابن طباطبا في معرض حديثه عن جماليّة النّص الشّعري بقوله : " فإذا أراد الشّاعر بناء قصيدة محّض المعنى الذي يريد بناء الشّعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"2 فهو إذْ يشير إلى الألفاظ والقوافي والأوزان؛ فإنّما هو بالضّرورة يقصد الأصوات وما تحمله من شحنات موسيقيّة، وأنغام تعمل على التّأثير في المتلقّي وجلب انتباهه ليسهل بعد ذلك السّيطرة عليه .

ولعلّ أهمّ ما سنتطرّق إليه في الإيقاع الخارجي هو الوزن والقافية والرّويّ

1-1-الوزن:

وَأَرعَــنَ طَـمّاحِ الذُؤابَةِ بـــاذِخٍ يُـطاوِلُ أَعــنانَ السَـماءِ بِـغارِبِ

//0/ 0/0/0// /0// 0//0 //0/ /0// 0/0/0// /0// 0//0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

يَسُـــدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ وَيَزحَـــمُ لَـيلاً شُـــهبَهُ بِالمَناكِبِ

//0/ 0/0/0// 0/0// 0//0 //0/ /0// 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

وَقـــورٌ عَلى ظَـــهرِ الفَلاةِ كَأَنّهُ طِـوالَ اللَيالي فِـكْرُهُ في العَواقِبِ

//0/ 0/0/0// /0// 0//0 //0/ 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

يَلــوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سـودَ عَمائِمٍ لَها مِـن وَميضِ البَرقِ حُمرٌ ذَوائِبِ

//0/ 0/0/0// 0/0// 0//0 //0/ 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

أَصَختُ إِلَيهِ وَهـوَ أَخرَسُ صامِتٌ فَـحَدَّثَني لَـيلُ السُـرى بِالعَجائِبِ

//0/ 0/0/0// /0// 0//0 //0/ 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

وَقــالَ أَلا كَــم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلٍ وَمَــوطِنَ أَوّاهٍ تَبَــتَّلَ تــائِبِ

//0/ 0/0/0// /0// 0//0 //0/ 0/0/0// /0// 0//0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

وَكَـم مَـرَّ بي مِــن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ وَقــالٍ بِظِلّي مِن مَــطِيٍّ وَراكِبِ

//0/ 0/0/0// /0// 0//0 //0/ 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْمَفَاْعِلُنْ

فَـما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَـدُ الرَدى وَطــارَت بِهِم ريـحُ النَوى وَالنَوائِبِ

//0/ 0/0/0// 0/0// 0//0 //0/ 0/0/0// 0/0// 0//0

فَعُوْلُنْمَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

فَــما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضلُعٍ وَلا نَـــوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ

//0/0 //0/ //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/ //0/0/0 //0/0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

وَمــا غَيَّضَ السُلوانَ دَمـعي وَإِنَّما نَزَفتُ دُمــوعي في فِراقِ الصَواحِبِ

//0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صــاحِبٌ أُوَدِّعُ مِـــــنهُ راحِـلاً غَـــيرَ آيِبِ

//0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

وحتّى متى أرعى الكواكب ســاهرا فمن طالع أخــرى اللّيالي وغارب

//0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُن مَفَاْعِلُنْ

فَرُحماكَ يا مَولايَ دِعــوَةَ ضــارِعٍ يَـــمُدُّ إِلى نُـعماكَ راحَـــةَ راغِبِ

//0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

فَأَسمَعَني مِـــن وَعظِهِ كُـلَّ عِبرَةٍ يُـتَرجِمُها عَــنهُ لِسانُ التَجارِبِ

//0/ //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

فَــسَلّى بِما أَبكى وَسُرَّ بِما شَـــجا وَكانَ عَلى ليلِ السُّرى خَيرَ صاحِبِ

//0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0/0 //0/ //0/0 //0/0

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

وَقُــلتُ وَقَـــد نَكَّبتُ عَنهُ لِطِيَّةٍ سَــلامٌ فَإِنّا مِــن مُــقيمٍ وَذاهِبِ

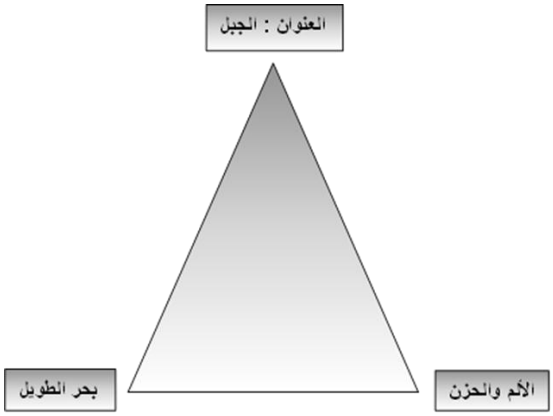
//0/ //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0/0 //0/0 //0/0 //0/0

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

من خلال التّقطيع العروضي للقصيدة خلصنا إلى أنّ الشّاعر قد اختار الطّويل بحرا لقصيدته، ومفتاحه : طويل له دون البحور فضائل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

يعدّ هذا البحر من أكثر بحور الشّعر العربي استعمالا[3]، حيث نظم عليه القدامي ما يقارب ثلث شعرهم[4]، يتّصف بالرّصانة والجلال في نغماته وذبذباته المناسبة الهادئة، ممّا جعله أفضل البحور وأصلحها للخوض في المواضيع الجادّة؛ التي تحتاج إلى طول نفس ورويّة [5].

ولعلّ ابن خفاجة كان موفّقا حين أطلق على قصيدته هذه اسم " الجبل " ، الذي يرمز إلى القوّة والثّقل والوقار، معبّرا بذلك عن القدرة على تحمّل الهموم والمعاناة والخطوب والمحن التي من شأنها أن تثقل كاهل غيره كائنا من كان، مستخدما في ذلك تفعيلات بحر الطّويل الذي يتسع رحابة لحمل مثل هذه المعاني المليئة بالحزن والأسى والفراق، مشكّلا بذلك ثلاثية نعبّر عنها برؤوس المثلّث في الشّكل رقم (01).



الشّكل رقم 01

نلاحظ في الشّكل (01) توافقا وانسجاما لا مثيل له بين مباني القصيدة ومعانيها من حيث الاختيارات الموفّقة للشّاعر، والمتمثّلة في الجمع بين قوّة الجبل، وقوّة الألم ومعاني الموت والفراق التي جاءت مبثوثة بين ثنايا القصيدة، وقوّة بحر الطّويل الذي هيمن على ما يقارب ثلث الشّعر العربي القديم .

الزّحافات والعلل:

الزّحاف " تغيير يطرأ على ثواني الأسباب فقط سواء كان السّبب خفيفا أو ثقيلا "[6]، أو كما عرّفه مصطفى حركات بقوله: " تحويل يدخل على وزن نموذج القصيدة "[7] ولا يلزم دخوله على بيت في القصيدة

دخوله على بقيّة الأبيات؛ أي أنّنا نجده في أبيات ولا نجده في أخرى من القصيدة، وهوما لاحظناه في القصيدة قيد الدّراسة.

ومن أكثر الزّحافات التي يتعرّض لها بحر الطّويل " القبض" وهو حذف الحرف الخامس السّاكن "[8]، حيث تصبح (فَعُولُنْ = فَعُولُ)، وقد هيمن هذا الزّحاف على سبع وعشرين (27) تفعيلة من مجموع ستّين (60) تفعيلة؛ أي بما يقارب 50% من مجموع التّفعيلات، والقبض في اللّغة عكس البسط، وخلاف الانبساط وهو حمّال معان كثيرة؛ فنجده بمعنى الإمساك والانكماش والتّشنّج والتّكشير والاشمئزاز والعُبُوس، وكذا قبض الرّوح[9].

ومن والملاحظ أنّ الشّاعر يعيش حالة من الانقباض دلّ عليها التّوزيع المحكم لزحاف القبض بين ثنايا القصيدة؛ فلا نجده إلاّ وقد صاحب معاني الأسى والألم والحزن، ومنه قول الشّاعر :

أَصَختُ إِلَيهِ وَهــوَ أَخرَسُ صامِتٌفَــحَدَّثَني لَــيلُ السُـــرى بِالعَجائِبِ

0//0// 0/0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// **/0//**

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ

يظهر جليّا مدى الذّهول المنبعث من معاني البيت المتوافق مع التفعيلات الثّلاث المقبوضة؛ حيث يسود الصّمت في أغلب الأحيان عند الخوف والذّهول أو التّرقّب والاهتمام، وهو ما كان نتيجة لحديث اللّيل بالعجائب.

وفي قوله:

وَقــالَ أَلا كَــم كُنتُ مَلجَأَ قاتِلِوَمَــوطِنَ أَوّاهٍ تَبَــتَّلَ تــــائِبِ

0//0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// **/0//**

فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَــعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

وفي قوله:

فَــما خَفقُ أَيكي غَيــــرَ رَجفَةِ أَضلُعٍوَلا نَــــــوحُ وُرقي غَيرَ صَـرخَةِ نادِبِ

0//0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// /0// 0/0/0// **0/0//**

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

وفي قوله:

فَرُحماكَ يــا مَولايَ دِعوَةَ ضــارِعٍيَــــمُدُّ إِلى نُــعماكَ راحَــةَ راغِبِ

0//0// /0// 0/0/0// /0// 0//0// /0// 0/0/0// **0/0//**

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ فَعُوْلُ مَفَاْعِيْلُنْ فَــعُوْلُ مَفَاْعِلُنْ

تعدّ هذه النّماذج المختارة غيض من فيض لا يسعنا الوقوف عليه إلا ببعض الإشارات التي تؤدّي المطلوب؛ حيث لو أمعنّا النّظر في الحقل الدّلالي المشترك بين الأبيات السّابقة لوجدناها تحمل معاني الألم

والحزن ومن ذلك (ملجأ، قاتل، أوّاه، تبتّل، تائب، خفق، رجفة، نوح، صرخة، نادب، رحماك، ضارع، راغب.) والتي بالضّرورة تتوافق مع الدّفقة المعنويّة لزحاف القبض الذي يعدّ سمة بارزة في قصيدة الجبل.

1-2-القافية وحروفها :

للقافية أهمّيّة بارزة في بلورة مفهوم البيت الشّعري حسب النّظريّة الخليليّة، فهي بمثابة الخيط الرّفيع الذي يربط أجزاء القصيدة ويجعل منها نغمة واحدة تعزف على الوتر نفسه، وقد تعدّدت مفاهيم القافية، إلاّ أنّ مذهب الخليل كان الأرجحفيها، حيث يعرّفها بأنّها: " من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع ما قبله "[10].

وبالعودة إلى المفهوم الخليلي للقافية وتطبيقه على القصيدة محلّ الدّراسة نجد أنّها **مطلقة مأسّسة من نوع المتدارك (/0//0)**؛ تتوسّط حركتان ساكنيها، وقد تنوّعت بين الكلمة التّامّة، والجزء من الكلمة، ولم ترد أكثر من ذلك في القصيدة، وهي كالتّالي:

القافية	غاربي	ناكبي	واقبي	وائبي	جائبي	تائبي	راكبي	وائبي
رموزها	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/
وزنها	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي
القافية	نادبي	واحبي	آيبي	راغبي	جاربي	صاحبي	ذاهبي	
رموزها	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	0//0/	
وزنها	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	فاعلي	

اللّافت للانتباه أنّ كلّ القوافي الواردة في القصيدة جاءت على وزن " **اسم الفاعل** " ممّا منحها قوّة خفيّة تتجلّى في المعاني الدّالة على المكنة، وقوّة الإرادة، والاعتداد بالنّفس، والتي تتوافق مع المعنى العام لقصيدة الجبل، ومثال ذلك كلمة (تائب) التي تتطلّب من المرء قوّة وثقة بالنّفس للإقلاع عن الذّنب والإنابة إلى اللّه تعالى، كما نجدها أيضا في كلمة (راكب) التي في كثير من الأحيان نجدها متعلّقة بالشّجاعة والإقدام؛ كركوب الموج، وركوب الخيل.

1-3-الرّويّ :

يعتبر الرّويّ أهمّ حروف القافية؛ تبني عليه القصيدة وتسمّى باسمه ، فنقول ميميّة ونونيّة، ونقول رائيّة حسب حرف رويها، وقد اختار الشّاعر صوت الباء لتنتهي إليه أنفاسه؛ جاعلا منه بائيّة، والباءُ " صوت شفوي، شديد مجهور منفتح "[11] ، يدل على القوّة والشّدّة وهو ما يعتبر انعكاسا طبيعيّا للمعاني المبثوثة بين ثنايا القصيدة والتي تظهر في قوّة الجبل وصموده أمام كل الصّعاب.

2- الإيقاع الدّاخلي: سنتطرّق فيه إلى ظاهرتي التّكرار والتّوازي

2-1-ظاهرة التّكرار : ظاهرة إيقاعيّة المقصود بها ترديد أصوات بذاتها مرّتين فأكثر، ومن أنواعه تكرار الصّوت (الحرف)، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة ، وتكرار المكوّن الصّرفي.

وفي الجدول التّالي سنحاول الوقوف على أكثر الأصوات تواترا في قصيدة الجبل

2-1-1 - تكرار الحرف :

الحرف	الألف	اللاّم	الواو	الميم	الياء	الرّاء	الباء	النّون
تكراره	87	54	44	44	40	31	31	30
صفته	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور	مجهور

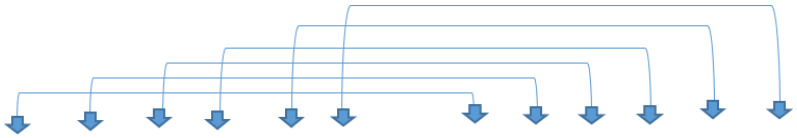
بالعودة إلى الجدول نلاحظ أنّ أكثر الأصوات تواترا كانت (الألف، اللاّم، الواو، الميم، الياء، الرّاء، الباء، النّون) اتّسمت كلّها بصفة الجهر، توزّعت بانسجام محكم في ثنايا القصيدة؛ خاصّة حروف المدّ منها (الألف، الواو، الياء)؛ التي أخذت حصّة الأسد في هذا التّكرار والتي يمتدّ الصّوت معها مخرجا عدّة صرخات قويّة؛ صرخة تعكس قوّة الجبل وعنفوانه وثباته على مرّ الدّهور من جهة، وصرخة ألم وبكاء ونحيب وعويل من جهة أخرى؛ بسبب ما أصاب النّاس من تحوّل وفراق وفناء.

2-1-2- تكرار المكوّن الصّرفي :

والمقصود به تكرار صيغة صرفيّة بعينها كتكرار (اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغ المبالغة ...)، وقد تمّ رصد صيغة اسم الفاعل بصفة كبيرة في قصيدة الجبل، حيث وقفنا على الأسماء التّالية (باذِخٍ ، غارِبٍ،صامِتٌ، قاتِلٍ، تائِبٍ، مُدلِجٍ، قـالٍ، راكِبٍ، نادِبٍ، صاحِبٌ، راحِلاً ، آيِبٍ، ضارِعٍ، راغِبٍ، صاحِب، ذاهِبٍ، مُقيمٍ) والتي اشتركت دلالتها في كونها بين خوف ورجاء؛ خوف من المصير بسبب التّقصير، ورجاء في عفو الملك القدير

2-2- ظاهرة التّوازي :

هي التّناظر الحاصل بين مكوّنات البيت الشّعري أو أكثر، من حيث التّوافق أو التّضاد بين هذه المكوّنات، وهو كما عرّفه محمّد كنوني عبارة عن التّماثل القائم بين طرفين من السّلسلة اللّغويّة نفسها على أساس المشابهة، أو على أساس التضاد [12]، وممّا جاء من هذه الظّاهرة الفنّيّة في قصيدة الجبل قوله:



فَـما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَةِ أَضلُعٍ * وَلا نَـوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ**

الملاحظ أنّ هناك توافقا صوتيا جزئيا تقابليا بين التّراكيب في شطري البيت (الصّدر والعجز)، حيث وزّع الشّاعر من خلاله تراكيبه توزيعا هندسيّا؛ مشكّلا بذلك بنية صوتيّة منسجمة، منحت هذا الأخير إيقاعا وجرسا موسيقيا تطرب له الأذن.

وقوله:

فَحَتّى مَتى أَبقى وَيَظعَنُ صاحِبٌ*** أُوَدِّعُ مِـــنهُ راحِـلاً غَـــيرَ آيِبِ

⇕ ⇕ ⇕

وحتّى متى أرعى الكواكب ســـاهرا *** فمن طالع أخـرى اللّيالي وغارب

الملاحظ أنّ هناك توافقا جزئيا بين صدري البيتين، حيث تتوازى العبارة (فَحَتّى مَتى أَبقى)مع نظيرتها (وحتّى متى أرعى) مشكّلة بذلك وحدتين صوتيتين منسجمتين؛ تنتظم فيها المفردات وفق شكل هندسيّ معين، يمنحها إيقاعا صوتيّا، وجرسا موسيقيّا آسرا.

كما نلاحظ أيضا في هذه البنيّة الصّوتيّة توافقا دلاليا معنويّا؛ حيث أنّ كلاّ من الصّدرين يحملان دلالة واحدة تمثّلت في رفض الواقع المعيش والانتفاض عليه، والجنوح إلى تغييره بما هو أفضل.

ثانيا: المستوى التّركيبي:

للتّركيب أهمّيّة بالغة في صناعة الدّلالة، وذلك من خلال توزيع عناصره وفق ما تمليه السّياقات والمعاني، حيث يرى ميشال شريم أنّه " مجموعةالعلاقاتالقائمةبينالمونيماتالتييتكوّنمنهاالقول،والقولهوكلّالإنتاجللمونيماتأوالتّراكيب"[13]، والذي سنتطرّق إليه في التّركيب الجملة من حيث اسميتها وفعليتها.

بالعودة إلى القصيدة نلاحظ غلبة الجمل الفعليّة الدّالة على الحركة والحدوث والتّجدد والتي تعكس الثّورة المتأجّجة في الجبل الصّامد الثّابت النّاقم على الأوضاع الذي يريد التّحرر من قيود السّكون إلى متعة الحركة والتّجدّد، ويتجلّى ذلك في أبيات كثيرة من القصيدة نذكر منها قوله :

وَكَـم مَـرّ بيَ مِن مُدلِجٍ وَمُؤَوِّبٍ *** وَقـــالِبِظِلّيمِنمَـــطِيّوَراكِبِ

حيث تشير العبارة " **مـرّبي** " على سكون الجبل في مقابل حركة المار به

وقوله:

وَقـالَ أَلا كَـم كُنتُ **مَلجَأً** قاتِلٍ *** وَقـالٍ بِظِلّي مِن مَـطِيٍّ وَراكِبِ

تشير كلمة " **ملجأ** " في البيت إلى اسم المكان الذي يدل على الثّبات والسّكون الذي ضجر الجبل منه؛ فلجأ متضرّعا إلى اللّه كي يغيّر حاله إلى الأفضل في قوله:

فَرُحماكَ يا مَولايَ دِعوَةَ **ضـــارِعٍ** *** يَـمُدُّ إِلى نُـعماكَ راحَـةَ **راغِبِ**

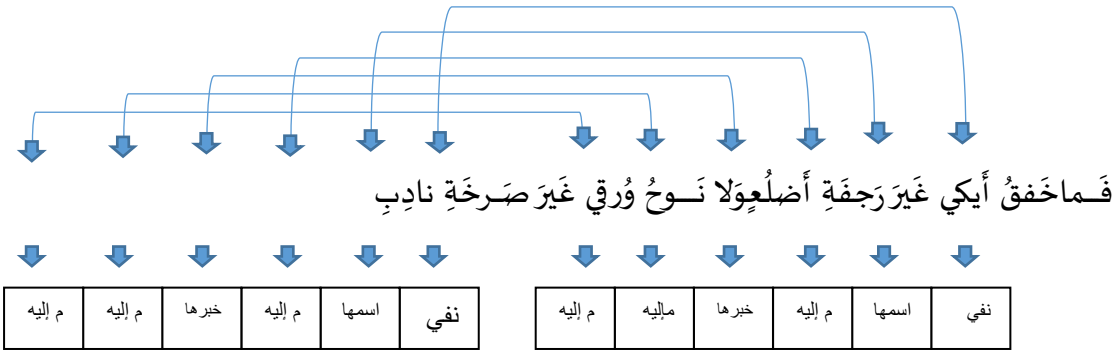
وفي قوله:

وحتّى متى أرعى الكواكب ساهرا *** فمن طالع أخـــرى اللّيالي وغارب

فالمعنى العام للبيت يشير إلى الثّبات والسّكون، حيث جعل الجبل من نفسه رقيبا ثابتا في مكان واحد يسهر على حراسة الكواكب متابعا للأحداث التي تتغيّر من حوله مكتفيا بالمشاهدة والمتابعة.

التّوازي التّركيبي:

إذا كان التّوازي الصّوتي هو التّوافق الصّوتي الحاصل بين شطري البيت من حيث الإيقاع الصّوتي والجرس الموسيقي، فإنّ التّوازي التّركيبي هو التّوافق النّحوي الحاصل بين السّلسلتين الكلاميتين في شطري البيت (الصّدر والعجز) ومن ذلك ما وجدناه في قصيدة الجبل في قوله:



الملاحظ وجود توافق تركيبي تامّ بين سلسلتي البيت من حيث الإعراب؛ وذلك أنّ الشّطر الأوّل تكوّن من ما (الحجازيّة) العاملة عمل ليس واسمها المتمثّل في (خَفقُ) + المضاف إليه (أيكي) + خبر ما المنصوب المتمثّل في (غيرَ) + المضاف إليه (رَجفَةِ) + المضاف إليه (أَضلُعٍ)؛ والذي توافق مع السّلسلة الكلاميّة في الشّطر الثّاني المتكوّنة من :

لا (الحجازيّة) العاملة عمل ليس واسمها المتمثّل في (نوح) + المضاف إليه (ورقي) + خبر ما المنصوب المتمثّل في (غيرَ) + المضاف إليه (صرخة) + المضاف إليه (نادب)، وهو ما شكّل لنا توازيا تركيبيّا تامّا يعطي البيت مسحة جماليّة معنويّة تجعل القارئ يقف عندها متمعّنا في هذا الأسلوب التّعبيري الآسر، والتّحكّم البالغ في اللّغة عند الشّاعر.

ثالثا: المستوى البلاغي الدّلالي:

الصّورة الشّعريّة من السّمات الأسلوبيّة البارزة التي تعطي العمل الأدبيّ دفقة شعوريّة، وتمنحه قوّة التّأثير ولفت الانتباه؛ وذلك نتيجة الانزياح الحاصل للاستخدامات المختلفة للّغة؛ ألفاظا كانت أو عبارات، ممّا يولّد دلالات جديدة يصنعها المتلقّي في لحظة معيّنة من القراءة، وهو ما يتجسّد في الكثير من الصّور البيانيّة كالتّشبيه والاستعارة والكناية، ويرى جون كوهن في هذا الصّدد أنّ " الاستعارةتحويلللنّسق،وأنّهانمطجديدمنالدّلالة،إنّهاالطّريقةالحتميّةالتيينبغيللشّاعرعبورهاإذاكانيرغبفيجعلاللّغ ةتقولمالاتقولهاللّغةأبدابشكلطبيعي "[14].

من خلال العودة إلى نصّ القصيدة يتّضح لنا أنّ أكثر الصّور البيانيّة انتشارا فيها الاستعارة، حيث شخّص الشّاعر من خلالها هذا الجماد المتمثّل في الجبل باعثا فيه الرّوح جاعلا إيّاه شيخا وقورا يلبس عمامة بيضاء تدلّ على حكمته وخبرته في هذه الحياة، ومن نماذج الاستعارة نذكر قوله :

(أَصَختُ إِلَيهِ وَهــوَ أَخرَسُ صامِتٌ)

شبّه الشّاعر الجبل(مشبّه) بالإنسان (مشبّه به) وحذفه وترك قرينة دالّة عليه وهي (أخرس) على سبيل الاستعارة المكنيّة، وتظهر جمالية الانزياح وبلاغته في هذه العبارة حين جعل الشّاعر المعاني والعبارات والدّلالات تخرج من فوه هذا الصّامت دون كلام لتصل إلى السّامع المنصت باهتمام، ممّا شكّل دورة تواصل تعج بالانزياحات والخروج عن المألوف؛ لأنّ الإنصات عادة يكون للمتكلّم؛ لإظهار الاهتمام به وبما يقول، لكنّه عندما يكون للصّامت فهي قمّة البلاغة؛ لأنّه حينها يعلو صوت الرّوح وتتلاشى الكلمات ليسود الصّمت وتتراكم المعاني والدّلالات.

ومنها أيضا قوله:

(فَحَدَّثَني لـيلُ السُـرى بِالعَجائِبِ)

شخّص الشّاعر اللّيل وجعله إنسانا يتحدّث بلغة البشر، حيث شبّه اللّيل (مشبّه) بالإنسان (مشبّه به) وحذفه وترك قرينة دالّه عليه وهي (حدّثني) على سبيل الاستعارة المكنيّة، والمثير في هذا العدول والانزياح أنّه مركّب يحمل بين ثناياه العديد من الانتهاكات اللّغويّة إن صحّ التّعبير؛ فإضافة إلى شخصنة اللّيل وبعث الرّوح فيه، ها هو يحرك سكونه، وينتهك حرمة هدوئه الذي يعتبر لباسا وسترا للنّاس، وهذا مصداقا لقوله تعالى : ﴿أَلَمْ نَجْعَلِ ٱلْأَرْضَ مِهَٰداً (6) وَٱلْجِبَالَ أَوْتَاداً (7) وَخَلَقْنَٰكُمْ أَزْوَٰجاً (8) وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتاً (9) وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ لِبَاساً (10) وَجَعَلْنَا ٱلنَّهَارَ مَعَاشاً (11) وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعاً شِدَاداً (12) وَجَعَلْنَا سِرَاجاً وَهَّاجاً (13) وَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلْمُعْصِرَٰتِ مَآءً ثَجَّاجاً (14) لِّنُخْرِجَ بِهِۦ حَبّاً وَنَبَاتاً (15) وَجَنَّٰتٍ ٱلْفَافاً (16) إِنَّ يَوْمَ ٱلْفَصْلِ كَانَ مِيقَٰتاً (17)﴾[سورة النّبأ من الآية 6- 17]

كما نلاحظ أيضا الاختيارات الموفّقة للشّاعر، التي تظهر من خلال حسن انتقائه لألفاظه المؤدّية للمعاني؛ الموافقة للدّلالة العامّة للبيت والقصيدة عموما، فتوظيفه لكلمة (**العجائب**) ضمن هذا البيت ما هي إلاّ تأكيد على الخروج عن المألوف؛ الذي ألفناه في طيّات القصيدة؛ وذلك أنّ العجائب معظمها خوارق للعادة وخرافات تدعو للذّهول والاستغراب.

ونجد أيضا الاستعارة في قوله:

(فَـما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى)

حيث شبّه الشّاعر الرّدى (الموت مشبّه) بالإنسان (مشبّه به) وترك قرينة تدلّ عليه هي (طوى) على سبيل الاستعارة المكنيّة.

وبالإضافة إلى الاستعارة هناك انزياح آخر تمثّل في الكناية، حيث استخدم الشّاعر هذا الأسلوب بعناية تامّة أفضى من خلاله إلى معان بديعة طرّز بها هذه التّحفة الفنّيّة ومنها قوله:

(يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ)

كناية عن طول الجبل وارتفاعه، حيث جعل منه يصل إلى ارتفاع السّماء.

(يَسُـدُّ مَهَبَّ الريحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ)

كناية عن الضّخامة، حيث أنّه من شدّة كبره وعتوّه سدّ مرور الرّياح من كل جهة وصوب.

(وَيَزحَمُ لَـيلاً شُـهبَهُ بِالمَناكِبِ)

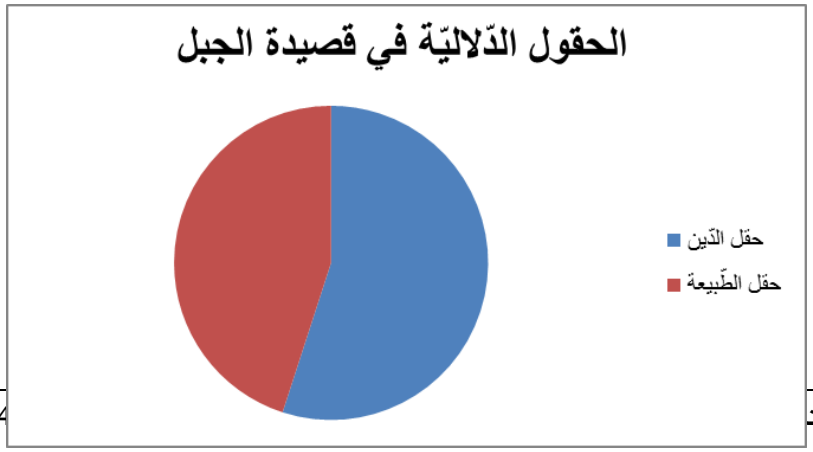
كناية عن الارتفاع والشّموخ والعلو، حيث صار هذا الجبل يعارض الشّهب ارتفاعا وشموخا جرّاء ضخامته وطول مناكبه.

الحقول الدّلاليّة:

الحقول الدّلاليّة هي مجموعةمنالكلمات التي ترتبطفيما بينها من حيث الدّلالة ،وتوضععادةتحتلفظعاميجمعها، وقد حوت قصيد الجبل حقلين دلاليين أساسيين أخذا حصّة الأسد في هذا الزّخم من المفردات، كما كان لهما الأثر البالغ في توجيه الفهم وترسيخه لدى القارئ، وهما :

حقل الطّبيعة المتمثّل في : (السَـماءِ، مَهَبَّ، الريحِ، لَـيلاً، الفَلاةِ، الغَيمُ، وَميضِ، البَرقِ، الكواكب، الشّهب). فالملاحظ أنّ كلّ هذه المفردات تنطوي تحت معنى عام هو الطّبيعة بمفهومها الواسع، والتي من خلالها أراد الشّاعر التّعبير عن مدى عظمة الخالق عزّ وجلّ الذي خلق كلّ شيء فقدّره تقديرا، كما يعدّ هذا الحقل انعكاسا لاختيارات الشّاعر الموفّقة التي تظهر في الانسجام الحاصل بين عنوان القصيدة المتمثّل في (الجبل)، وموضوعها الذي يتحدّث عن الموت والفراق، وألفاظها ومفرداتها المعبّرة والخادمة لمعاني القصيدة؛ والتي نسج الشّاعر من خلالها هذه التّحفة الفنّيّة.

حقل الدّين المتمثّل في: (وَقورٌ، العَواقِبِ، أوّاهٍ، تَبَتَّلَ ،تـائِبِ، الرَدى، السُلوانَ، فَرُحماكَ، مَولايَ، ضـارِعٍ، نُعماكَ، وَعظِهِ). الملاحظ أنّ هذا الحقل هو نتيجة حتميّة لسابقه (حقل الطّبيعة)؛ وذلك أنّ المتدبّر لملكوت اللّه تعالى سيعلم يقينا أنّ لهذا الكون خالقا يستحقّ العبادة والعودة إليه عند المحن والشّدائد؛ فاختار لذلك ترسانة من المفردات والألفاظ الدّالة على هذه المعاني مثل (العواقب، تائب، ضارع، رحماك).



الخاتمة:

كانت الدّراسة عبارة عن تحليل أسلوبي لقصيدة " الجبل " لابن خفاجة الأندلسي، حيث تمّ رصد ما جاء من ظواهر فنّية في هذه القصيدة؛ وذلك بالوقوف على مستويات التّحليل الأسلوبي المتمثّلة في المستوى الصّوتي، والمستوى التّركيبي، والمستوى البلاغي الدّلالي، وقد توصّلت الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج تمثّلت في:

1- اختيار الشّاعر بحر الطّويل لبناء هذا الصّرح من المباني والمعاني؛ وذلك لرحابته وسعته لحمل العديد من الأغراض والموضوعات المختلفة كالرّثاء، والوصف، والمدح.

2- بالنّسبة للزّحافات؛ فقد هيمن على القصيدة زحاف " القبض" الذي يعدّ انزياحا للتفعيلة الأصل (فعولن) لتصبح (فعول)؛ أي حذف الخامس السّاكن، والذي يعكس حالة الانقباض لدى الشّاعر جرّاء جرعات الألم التي كان يعيشها وحيدا على مرّ الأزّمان والدّهور؛ بسبب الفراق.

3- اعتمد الشّاعر على القافية المطلقة المؤسّسة المتداركة، وذلك اطلاقا للنّفس عبر ألف التّأسيس لإخراج تلك الزّفرات والآلام التي يشعر بها جرّاء الفقد .

4- وفّق الشّاعر في اختياره لرويّ قصيدته المتمثّل في حرف " الباء "، الذي يعدّ من الحروف المجهورة الانفجاريّة التي تعكس حالة الرّفض التي يعيشها الشّاعر لواقعه.

5- ضمّن الشّاعر ظاهرة التّوازي الصّوتي في قصيدته كنوع من الزّخرف الإيقاعي.

6- أخذت أصوات الجهر حصّة الأسد، وتوزّعت بانسجام عبر جسد القصيدة؛ مشكّلة بذلك صرخة قويّة؛ تعبّر عن عدم تقبّل الواقع المرير الذي يحياه الشّاعر بفقدانه الأصحاب والخلاّن.

7- اعتماد الشّاعر على الجمل الفعليّة التي تدلّ على الحركة والتّجدّد والانبعاث، في مقابل الجمل الاسميّة التي تدلّ على الثّبات والسّكون والرّكون، وذلك أنّ الشّاعر يعيش حالة من رفض الواقع الذي يعيشه فيعمل بتلك الحركة المنبعثة من الجمل الفعليّة على تغييره و تجديده حسب متطلّباته النّفسيّة.

8- كان للتّوازي التّركيبي التّام وجود في قصيد الجبل؛ بحيث أظهر الشّاعر من خلاله قدرة على التّحكّم في التّراكيب نحويّا وفق ما تمليه عليه المعاني والدّلالات.

9- كان للاستعارة والكناية حضور قويّ في هذه القصيدة، حيث أثبت الشّاعر من خلال هذه الانزياحات الفنّيّة اكتساب مخيّلة واسعة، ومقدرة واضحة على التّعامل مع المعاني، وذلك من خلال إلباسها الأطقم المناسبة التي تخدمالمعنى العام للقصيدة.

هوامش وإحالات المقال

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، الأردن، ط4، 2016م، ص14.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، القاهرة،ط1965،3م ، ص41.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة،مصر، ط2، 1952م، ص69.

[4] ينظر، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، (دط)،1993م، ص56.

[5] ينظر: عبدالحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة المعاني، بغداد، العراق، (دط)، 1968م، ص104.

[6] راجي الأسمر، علم العروض والقافية، أشراف: إميل يعقوب، دار الجيل للطّبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص34.

[7] مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص36.

[8] راجي الأسمر، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص37.

[9] ينظر: ابن منظور، لسان العرب ،مادّة (ق ب ض)، ص213.

[10] راجي الأسمر، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص142.

[11] صالح سليم عبدالقادر الفاخوري، الدّلالة الصّوتيّة في اللّغة العربيّة، المكتب العربي الحديث، الإسكندريّة، مصر،(دط)، (دت) ، ص143.

[12] ينظر: محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر و نقد ، السّنة الثانية ، ع 18 ، 1999م ، ص 79.

[13] جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لينان، ط2، 1987م، ص39.

[14] جونكوهن،بنية اللّغة الشّعريّة، تر :محمّدالوليومحمّدالعمري،دارتوبقاللللنّشر،الدّارالبيضاء،المغرب،ط1 ، 1986م، ص129.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، ط2، 1952م.

2- جوزيف ميشال شريم، دليل الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لينان، ط2، 1987م.

3- جونكوهن،بنية اللّغة الشّعريّة، تر :محمّدالوليومحمّدالعمري،دارتوبقاللللنّشر،الدّارالبيضاء،المغرب،ط1 ، 1986م.

4- راجي الأسمر، علم العروض والقافية، أشراف: إميل يعقوب، دار الجيل للطّبع والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، (دط)، (دت) .

5- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1993م.

6- صالح سليم عبدالقادر الفاخوري، الدّلالة الصّوتيّة في اللّغة العربيّة، المكتب العربي الحديث، الإسكندريّة، مصر،(دط)، (دت) .

7- ابن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، القاهرة، ط1965،3م .

8- عبدالحميد الرّاضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة المعاني، بغداد، العراق، (دط)، 1968م.

9- مصطفى حركات، أوزان الشّعر، الدّار الثّقافيّة للنّشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998م..

10- ابن منظور، لسان العرب ،مادّة (ق ب ض).

11- يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، الأردن، ط4، 2016م..

المقالات :

12- محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر و نقد ، السّنة الثانية ، ع 18 ، 1999م.