

التشكيل الإيقاعي وخصائصه الشعرية

(دراسة في لامية الشقراطسي) (1)

محمد الهادي عطوي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار - عنابة

ملخص

نسعى - في هذه الدراسة - إلى بيان شعرية التشكيل الصوتي باعتباره نسقا تأليفيا يتجاوز حدود الصوت ووظائفه إلى قيم أعمق وأدق، لا سيما عندما يرتبط بالأبعاد التداولية، والحجاجية والمعرفية، فالصوت ليس مجرد وسيلة تعبيرية فحسب، فهو فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري ومادة الإيقاع الأولى التي تؤسس حركات السلسلة الكلامية وسكناها. ومن ثمّ كان بحثنا محاولة لمعالجة الجانب الشعري والإيقاعي للصوت، ومن ثمّ حملناه على أنّه متغيرة من المتغيرات اللسانية التي تنشأ عنها الانزياحات الأسلوبية وفق الاختيارات المطلوبة.

Résumé

Cette étude tente d'éclairer la poétique de la structure sonore considérée comme système synthétique dépassant les notions du « son » et ses fonctions à d'autres valeurs profondes et précises.

En effet, le « son » n'est pas seulement un moyen d'expression, mais plutôt une instance efficace au niveau de la structure poétique et rythmique et constitue les mouvements du langage et ses arrêts, essentiellement dans une perspective pragmatico-argumentative.

Ainsi, cet article traite de la question du "son" à travers ses deux dimensions : poétique et rythmique, dans la mesure où il est considéré comme variante linguistique, susceptible de déclencher des écarts selon les choix demandés.

مقدمة:

لامية الشقراطسي المشهورة بالقصيدة الشقراطسية من القصائد التي مدح بها الرسول صلى الله عليه وسلم، فذاع صيتها في بلاد المغرب العربي، ولهج الناس بذكرها حديثا وقديما⁽²⁾، وقد تناقلها بعض الرواة، فعرفت شيوعا كبيرا بينهم، وقد قال في شأنها الأديب العلامة أحمد بن عمار مفتي المالكية بالجزائر في كتابه "رحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" (..) بعد جلبه للقصيدة الشقراطسية بكمالها : "قد أبدع هذا الناظم فيما نظم، شرف بهذه القصيدة بقصده فيها وعظم"، ثم وصفها أبو عبد الله المصري بقوله : "يئست من معارضتها الأطماع، وانعقد على تفضيلها الإجماع، فطبقت أرجاء الأرض، وأشرق منها في الطول والعرض (..) وقصيدته في الجملة قد حلت من البلاغة كلّ ممنوع، وحلت وجهها زهاه الحسن أن يقتنع"⁽³⁾.

وقد أنشدتها أمام قبر النبي - صَلَّى الله عليه وسلّم - وقد اقتبس طالعها⁽⁴⁾ من قوله تعالى : { لَقَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ }⁽⁵⁾ ومطلعها⁽⁶⁾:

الْحَمْدُ لِلَّهِ مَنْ بَاعِثِ الرُّسُلِ هَدَى بِأَحْمَدَ مَنْ أَحْمَدَ السُّبُلِ

وقد أقبلت على دراستها من منطلق أساليب الاختيار، لتبيين بعض جوانبها الشعرية والإيقاعية، بالتعرض إلى دراسة متغيراتها الصوتية بدعوى أنّ كل متغير هو تلوين جديد لصورة الشيء، وتجديد له، وأنّ المتغيرات تدخل إلى باب الحركة حيث تنامي الإيقاعات، وتفاعل التشكيلات.

أولاً - الصوت والإيقاع:

الصوت جوهر التشكيل الإيقاعي، ذلك أن القرع اللغوي المتمثل في جملة ملفوظات الخطاب، لا بدّ لها من السمع، وهو الأثر الذي يحدّد طبيعة حركة الإيقاع، وتتوّج الحركات لأنّها أساس الإيقاع ومعدنه، فقد تكون سريعة، أو متوسطة، أو بطيئة، أو أقرب إلى السكون، فالحياة كلّها إيقاع، فإذا انعدمت حركته انقطعت الحياة. تكمن أهمية الدراسة في ارتباطها بالتشكيل الشعري، ومن ثمّ يكون التركيز على البحث في المتغيرات الصوتية لأنّ حدوثها ينتهي بها إلى الانزياح، وهو ما يزيد في قيمتها الموسيقية والإيقاعية والدلالية؛ لأنّها تشير إلى تحولات المسموع وتغيّر هيئته وتشكيله، إذ يجب أن يكون أثره واضحاً، وتأثيره فعالاً، وقرعه أكثر علوقاً في الذهن والقلب.

فالاختيارات الصوتية عملية واعية نابعة عن بدعة التشكيل والتركيب، فاللغة كلّها أصوات وضعت لترجمة أغراض المتكلم وتحقيق متصوراته، ومن ثمّ فهي تتفاعل في سياقها مع المعطى الدلالي والمحتوى العاطفي والتخييلي.

1- التشكيل الموسيقي :

ندرس التشكيل الموسيقي لإظهار مدى التناسب بين الصوت والمعنى وعلاقته بالإيقاع؛ فالشعر أحد الفنون القولية، ومادته الأصوات اللغوية. أي: أنّه بنية كلّية متفاعلة الأجزاء في المستوى الصوتي، والصرفي، والتركيب، والمعجمي، والدلالي، والإيقاعي، وهذا كلّ موصول بالخيال الشعري الذي يفضي ببذعة القول بفضل حركة التغيّر، والتحويل، وإعادة التشكيل، "فالأشياء ليست شعرية إلّا بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلّا بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة"⁽⁷⁾.

أ - الوزن والقافية:

نشير إلى أنّ الوزن والقافية بنية موحدة فلا وزن من دون قافية ولا قافية من دون وزن، وهما امتداد لبنية واحدة، فالوزن يشمل القافية، والقافية هي الجزء أو المقاطع التي تختصّ بالتجانس، كتخصيص المصرّع، أو رد الأعجاز، وغيرها. ثمّ "إنّ الاعتبار الصوتية الجمالية - الجرس والتناغم - ليست غريبة عن الشاعر، إن للنظم موسيقى تطرب، فتدلّ على المتعة التي نجدها في الاستماع .. وذلك يدلّ على أنّ إيقاعاً منتظماً كفيف بدغدغة الأذن، كما أن التكرار المنتظم لأصوات بعينها يمثل قيمة إمتاعاً"⁽⁸⁾.

1 - متغيرات الوزن :

وهو ميزة الشعر العربي القديم الأولى التي تميّزه من غيره من الأشكال التعبيرية الخطابية الأخرى، ولذلك فهو من أهمّ مكونات الشعر التي تمنحه دورة متوازنة عندما يأتلف مع الصوت والصيغة والتركيب، والدلالة، فيتشكل الإيقاع.

والتناسب الوزني هو في الأصل تناسب المسموعات، وتناسب انتظامها وترتيبها، فالمناسبات الوزنية. أي: الأوزان المستعملة عند أهل النظم إنّما هي مقاييس وضعها المحدثون قياسا على ما استعملته العرب⁽⁹⁾ لمجاراة شعرهم ومحاكاته.

ولذلك سيكون التركيز على وظيفة الوزن باعتباره فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري والإيقاعي، بحيث تتألف الوحدات الوزنية في دورات تشكّل الكيان الوزني الذي ينظّم الدورة الكلامية ويجعلها متوازنة كمّا ولفظا، لأنّ استدعاء الوزن يكون بتخيّر الألفاظ والمعاني التي تتساير معه، ولذلك فالشعر رؤية وتشكيل وتفكير وتخيير؛ أي: عملية واعية لا مجال فيها للمصادفة.

نظم الشقراطسي قصيدته على بحر البسيط، وهو البحر الأكثر شيوعا واستعمالا عند الشعراء العرب القدماء، لما فيه من سباطة وطلاوة، وضربه:

مستفعلن-فاعلن-مستفعلن-فاعلن-مستفعلن-فاعلن

خضعت أجزاء بحر قصيدة الشقراطسية إلى تغييرات صوتية مهمّة، ممثّلت في الزحاف البسيط، وقد جرى هذا التغيير على عادة الشعراء، وذلك بتفاوت نسب متغيراته على الصورة الآتية:

1 - الشطر الأوّل :

- مستفعلن الأولى : (-) - - .

وردت سالمة من التغيير أربعاً وستين مرة (64) بنسبة (48,12 %)، ووردت مخبونة ثمانية وستين مرة (68) بنسبة (51,128 %)، وجاءة مطوية مرّة واحدة (01) بنسبة (0,752 %).

- مستفعلن الثانية : - (-) - .

صحّت في تسع وعشرين ومائة مرّة (129) بنسبة (96,992 %)، وخُبنّت أربع مرات (04) بنسبة (3,008 %).

- فاعلن الأولى : - (-) - .

صحّت في سبع وسبعين موضعاً (77) بنسبة (57,895 %)، وخُبنّت في ست وخمسين (56) بنسبة (42,105 %).

- فاعلن الثانية : - - (-) - .

جاءت كلّها مخبونة بنسبة (100 %)

2 - الشطر الثاني :

- مستفعلن الأولى : (-) - - .

وردت سالمة من التغيير سبعة وستين مرة (67) بنسبة (50,376 %)، وخُبنّت ست وستين مرة (66) بنسبة (49,624 %) .

- مستفعلن الثانية : - (-) - .

صحّت في مائة وسبع وعشرين مرّة (127) بنسبة (95,489 %)، وخُبنّت ست مرات (06) بنسبة (4,511 %).

- فاعلن الأولى : - (-) - .

صَحَّت في سبعين موضعا (70) بنسبة (52,632%) ، وخبنت في ثلاث وستين (63) بنسبة (47,368 %).
 - فاعلن الثانية : - - - (-)
 جاءت كلاًها مخبونة بنسبة (100 %).
 ويمكننا حصر هذه الدراسة الإحصائية في الجدول الآتي:

الجزء	الشرط الأول		الشرط الثاني	
	صحيح	مزاحف	صحيح	مزاحف
مستفعلن 1	(64 مرة) (% 48,12)	(68 مرة خبن) (% 51,128) (مرة 01 طي) (% 0,752)	(67 مرة) (% 50,376)	(66 مرة خبن) (% 49,624)
مستفعلن 2	(129 مرة) (% 96,992)	(04 مرات خبن) (% 3,008)	(127 مرة) (% 95,489)	(06 مرات خبن) (% 4,511)
فاعلن 1	(77 مرة) (% 57,895)	(56 مرة خبن) (% 42,105)	(70 مرة) (% 52,632)	(63 مرة خبن) (% 47,368)
فاعلن 2	-	(133 مرة خبن) (% 100)	-	(133 مرة خبن) (% 100)

تتجلى التغيرات الصوتية الطارئة على البحر في الزحاف البسيط، وقد اقتصر على الخبن في الأغلب، والطي في موضع واحد (في البيت الرابع والسبعين ، وقد دخل على مستفعلن الأولى من الشرط الأول فأصبحت مُفْتَعِلُنْ).

وتدلّك هذه التغيرات على وجود قيم صوتية وإيقاعية ترتبط بالمحور المعجمي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، بحيث تتشكل صور إيقاعية متغايرة ومتنوعة تتعلّق بالجانب النفسي للشاعر، وخياله، وقوّته التعبيرية القائمة على الانتقاء والاستبدال؛ ولا تقتصر هذه التحولات على الوزن فحسب، بل تتعلّق -أيضا- بنظام اللغة، وقدرة الشاعر على التصوير، والإيحاء، والتعبير عما في نفسه من أفكار وخلجات. فيتأكدّ الجمال الإيقاعي في مغايرة المؤلف، وحُدس العلاقات الخفية بين الأشياء، وتتجاوز الموجود إلى المحتمل أو الممكن⁽¹⁰⁾. فقدّر المعنى -ههنا- احتاج إلى الحذف والاختصار في الوزن؛ ليكون المعنى دقيقا، أو يكون هذا المعنى المعبر عنه قليل في اللسان، فلا "يتمكّن الخاطر من إيرادها موزونة إلّا بتعمّل ومحاولة، أو يكون للشاعر اختيار أن يورد المعنى في عبارة مخصصة لكونها بارعة في نفسها ، أو بالنسبة إلى ما يليها"⁽¹¹⁾.

2 - متغيرات القافية :

تعد القافية جزءا مهما في الدورة الإيقاعية؛ لأنّها عنصر من عناصر الإيقاع، فهي بتوحيدها من أول البيت إلى آخر بيت من القصيدة تضمن تكرارا صوتيا منتظما، وبها يتكامل الإيقاع، ومن ثمّ فالإيقاع هو ذلك الكلّ المتكامل المتفاعل الذي يعطي الخطاب الشعري حركة متنوّعة، إذ لا بدّ لكلّ إيقاع من مسموع يحدّد طبيعة حركته، وبخاصة هي آخر ما يسمع من البيت، وعليها تكون الوقفة أو السكت، ليكون البيت وحدة إيقاعية مستقلة بذاتها.

فالقافية دال مندمج في نسق الخطاب مرتبط بالسياق ولا ينفصل عن بقية الأجزاء، وبهذا الاندماج يتسع الإيقاع من الجزء إلى الكلّ ، ويتفاعل مع الأنظمة اللغوية الصوتية والصرفية، والتركيبية، والدلالية تفاعلا يجعل من البيت وحدة إيقاعية دالة ؛ لأنه يتّوج بوقفه صوتية، ودلالية، ووزنية.

أراد الشاعر العربي أن يوفّر لموسيقى قافيته رنينا عاليا، ممتدا في الزمن، متماثلا في الصفة، فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات، ملتزما بعضها بأعيانها، وملتزما بعضها الآخر بنظائرها التي تعطي جرسا قريبا من جرسها (..) وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعا لتفاوت قيمها الصوتية ووجوب التمسك بها⁽¹²⁾.

تخيّر الشقراطي، إذن ، قافية مطلقة مجرّدة من التأسيس والردف، يطلق عليها لقب المتركب، أي: أنها تشمل ثلاثة متحرّكات بين الساكنين الأخيرين. فهي مستقرّة في مستوى الوزن (01101)، ولكّنها غير ثابتة صوتيا، ودلاليا، ومعجميا، وإيقاعيا؛ لأنها تتعرّض إلى عدّة تغيّرات تجعلها في تفاعل مستمرّ، إذ هي كلمة، أو بعض كلمة، أو أكثر من كلمة.

أ - كلمات القوافي :

نعني بكلمات القوافي المداخل المعجمية المنظّمة التي تتألّف منها القافية ، فهي متغيّرة ومتنوّعة، إذ وردت كلمة، وأكثر من كلمة (مقطع + كلمة، وكلمة + كلمة)، وهذا ما يؤكّد خضوعها لإيقاع القصيدة ونظامها الصوتي، والصرفي، والمعجمي، والدلالي الذي ينتج حركة غريبة ومثيرة، ويمكننا تبیین ذلك كما يأتي:

القافية كلمة واحدة		القافية أكثر من كلمة
		مقطع + كلمة
		كلمة + كلمة
31 م		98 م
		04 م

تخضع القافية للمحور الصرفي الذي يجعل بنية كلماتها تتأثر بالتغيرات الصرفية المؤثرة في الكلمة، فهي إمّا أن تكون كلمة واحدة مكونة من أسماء الفاعلين لأفعال مزيدة على (وزن مُفْتَعِل)، وإمّا أسماء مفاعيل لأفعال مزيدة على وزن (مُفْتَعِل)، الأمر الذي يفرض عليها تغيّرات في مستوى الصوت أو الكلمة؛ لأنّ كلّ تغيير صرفي يلحقه بالضرورة تغيير صوتي. وإمّا أن تكون كلمة - تكون في الغالب دالة على المصدر، أو على جمع من جموع التكسير الدالة على الكثرة (فَعْل ، فُعْل ، فُعْل ، فُعْل ، فَعْل ..) - يسبقها مقطع من الكلمة التي قبلها، وغالبا ما تكون العلاقة النحوية بين هاتين الكلمتين دالة على الإضافة ، أو النعت، أو تكون الكلمة التي بعد المقطع مسبقة بحرف جرّ، أو عطف ، أو جزم. وتتكوّن القافية - أيضا - من كلمتين، وقد ورد ذلك في ثلاثة مواضع: (ذا ميل/6***)، (حين تلي/40)، (ذي حول/96) ، ووردت مرّة واحدة شبه جمل (جار ومجرور)، اتّصل فيها حرف الجرّ (في) بالضمير (الهاء)؛ لتشكّل مع كلمة (علي) القافية (فيه علي) في قوله:

عَرَجْتُ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ إِلَى مَقَامِ زُلْفَى كَرِيمٍ قَمَتَ فِيهِ عَلِي (25)

وتكمن الأهمية الصوتية في مستوى القافية في الروي وحركته (المجرى)، فهو يجعل الكلام الموزون ذا " النغم الموسيقي" يثير فينا انتباها عجبيا، وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصة تتسجم مع ما نسمع من مقاطع تتكوّن

منها جميعا السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنتو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها "القافية"⁽¹³⁾.

إنَّ معظم التغيرات الصوتية في كلمات القوافي نابع من إطالة الحركة الأخيرة، ومثل ذلك حاجة القافية إلى تحريك المجزوم؛ لأنَّ ما يساعد على قوّة الوضوح السمعي تكرير حرف بعينه في القصيدة (الروي)، وهو ما يجعل القافية منبورة نبرا دلالياً قيماً. وقد عوّل الشقراطي على قيمة الأثر السمعي في التشكيل الإيقاعي؛ لأنَّ جمال القافية في الشقراطية يكمن في تحكّم إيقاعها في المحور الصوتي و التركيب، والدلالي، وخرقها- في بعض الأحيان- لنظام اللغة، وتغييرها لبعض الأبنية صوتياً وصرفياً- هذا التنوع الذي تقدّمه المتغيرات الإيقاعية تحطّم آلية الإدراك، ويكون مقوماً أساساً في التأثير الجمالي⁽¹⁴⁾.

ب - الوقفة الصوتية والدلالية :

"الوقفة في الأصل حبس ضروري للصوت حتّى يسترجع المتكلم نفسه ، فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنّها محمّلة بدلالة لغوية"⁽¹⁵⁾؛ لأنّ فهم الخطاب الشعري يتوقف على تعيين علاقات الترابط المتغيرة التي توحّد عناصره، ولا يكون فهمها يسيراً إلّا إذا أضيف إلى الوقفة الصوتية وقفة دلالية⁽¹⁶⁾، إذ يتبع كلّ بيت من أبيات القصيدة بوقفة قد تطول أو تقصر، "حتى وإن لم تكن الوقفة ضرورية لتمفصل الخطاب، فإنّها تمده - لا ريب - بدعم إيجابي، فلا شكّ تفكك نسق الوقفة يؤدي إلى تفكك نسق الخطاب الشعري تفكيكا محدوداً"⁽¹⁷⁾. فليست القافية ما يحدّد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحدّد القافية، وهي في حدّ ذاتها ليست عاجزة على إنهاء البيت فحسب ، بل إنّها لا تكتسب صفتها إلّا بوقوع النبر عليها⁽¹⁸⁾، وهي بتربدها المنتظم تعدّ عنصراً أساساً للوزن في التشكيل الإيقاعي بقدر كاف من التناسب والانسجام، وقد عبّر حازم القرطاجني عن هذا الرأي بقوله: " اطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي: عليها جريانه وإطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"⁽¹⁹⁾. وبيان ذلك في ما يأتي:

أضربت بالصّفح صفّحا عن طوائلهم	طوّلاً أطالَ مقيلاً النّوم في المَقَل (103)
رَحِمْتَ واشجَ أرحام أُتيح لها	تحت الوشجَ نشيخُ الرّوعِ والوجَل (104)
عادُوا بكلّ كريم العفوذي لَطَفٍ	مبارك الوجه بالتّوفيقِ مشتمِل (105)
أزكى الخليقة أخلاقاً وأطهرها	وأكرم الناس صفّحاً عن ذوي الرّزَل (106)
زَان الخشوعَ وقارَ منه في خَفَرٍ	أرقُّ من خفرِ العذراءِ في الكَلَل (107)

تكتمل كلّ وقفة صوتياً ودلالياً، وهي كلّها تخضع لإيقاع البيت ونظامه، فتمام معنى البيت يمكّن الشاعر من استرجاع أنفاسه، فيكون ذلك وحدة إيقاعية تبرز مواقفه الشعورية والعاطفية، فالشاعر ينتقل من حدث إلى حدث، ومن فكرة إلى أخرى، بحيث تتداعى الأفكار، فتفهم في كلّ بيت معنى إجمالي يقترن بالذي بعده، كالإشعار بالأمان، والرحمة، والعفو، والطهارة والإكرام، والوقار والخشوع، ومن هنا يتّضح أن للقافية قيمة إيقاعية هامة، ودورا معنوياً متميّزاً، لكونها توقفاً يشير إلى نهاية البيت ،فالقوافي أو كلمات القوافي (المقل، الوجل، مشتمل، الرّزّل، مكتمل) تحقّق آليات الإدراك والفهم، كما تشير إلى لحظات استرجاع ، إذ السكوت عندها إنّما كان لتمام

المعنى وتوفيقته بأصول مقاصد المتكلم، وفي الوقت نفسه تنشيط للمتغيرات الإيقاعية المرتبطة بالمواقف الوجدانية والعاطفية، والدفقات الشعورية التي تملأ صدر الشاعر، وتَجَرَّ خياله شعرية وجمالا، ذلك أنَّ التجانس الصوتي المتكرر (المقل، الوجل، مشتمل، الزلل، الكلل) وحدات لسانية متخيرة، ولكنها ليست مشتملة، بل تنمو بتضافرها مع عناصر الخطاب الأخرى وتتنظم في سياق بإمكانه أن يلفت انتباهنا، ويشعرنا بنغمة موسيقية ذات إيقاعات جذابة، ولذلك اكتسبت القافية صفتها من موقعها، فوضعت في نهاية مباشرة لتتلقى نبزا خاصا، فنهاية القافية بحركة طويلة ناتجة عن إشباع حرف الروي يجعلها أقوى الحركات إسماعا، وبهذا الوضع يوقف عليها، ولكنها تتكرر بعد فواصل زمنية محددة.

ثانيا - الأصوات المكررة وعلاقتها بالمعنى :

نبحث في مسألة العلاقة بين الصوت والمعنى انطلاقا من فضاء التكرار الذي يصور الانفعالات النفسية؛ لارتباطه الوثيق بالوجدان، فالمبدع لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه، ولا يكرر إلا ما يهدف نقله إلى مخاطبيه⁽²⁰⁾. إنَّ ما يتكرر من الأصوات في بعض النصوص الأدبية غالبا ما يكون ذا قيمة فنية وإبداعية ، سواء أقصد الناظم ذلك أم لم يقصد. فربط الصوت المكرر بالمعنى من خلال بيت شعري، أو جملة، أو عبارة، هو أمر جدير بالاهتمام؛ لأنَّ ذلك له علاقة وطيدة بالصناعة الأدبية وموسيقى الشعر⁽²¹⁾.

1 - تكرار الصوت المفرد :

يوزع الشقراطسي مادة أصواته توزيعا محكما في السلسلة الكلامية، ودوره هو إنشاء التركيب الصوتي المتناغم، ذلك أن الملفوظ يشكل انسجاما في المسموعات المترابطة، لذلك تخير الشاعر توظيف الصوت المفرد بعناية فائقة؛ ويتبين ذلك من خلال صوت القاف كما في قوله :

عَرَجَتْ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ إِلَى مَقَامٍ زُلْفَى كَرِيمٍ قُمْتَ فِيهِ عَلَيَّ (25)

أكسب تكرار القاف الكلام تفخيما للموقف، وتعظيما لرحلة المعراج، التي تحمل معاني السمو والتعالي، ذلك أن هذا المقام العلي لم يصله إلا المختار له. وفي قوله :

فَكَمْ بَبْكَةٍ مِنْ بَاكِ وَبَاكِ بِفَيْضِ سَجَلٍ مِنَ الْآمَاقِ مُنْسَجِلٍ (82)

عيّنت مصاحبة الصوتين الانفجاريين الكاف والباء في هذا البيت حال البكاء المحدد بالمكان (بكّة)، وقد أفضى هذا التشكيل إلى إثبات حركة إيقاعية توحى بالذهول ، حيث المكوث والسكون من أثر الألم والحزن الذي خلفته صدمة الهزيمة، ومرارة المصاب في معركة بدر.

وفي قوله : يَا صَفْوَةَ اللَّهِ قَدْ أَصْفَوْتُ فِيكَ صَفَاً صَفَوَ الْوُدَادِ بِلَا شَوْبٍ وَلَا دَخَلٍ (124)

وَاصْحَبْ، وَاصِلٌ، وَوَاصِلٌ كُلُّ صَالِحَةٍ عَلَى صَفِيكَ فِي الْإِصْبَاحِ وَالْأَصْلِ (133)

أفاد تكرار الصاد - وهو صوت مهموس - معنى الصفاء ، والنقاوة، والإخلاص، والودّ، وأنَّ مقامه مقام دعاء ورجاء وأمل يدلّ على صفاء السرير ، وصدق المحبة، وهو ضرب من الرقي الصوفي في مقام المحبة.

أما في قوله : تَحِيَّةٌ أُخِيَّتِ الْأَحْيَاءُ مِنْ مُضَرٍ بَعْدَ الْمَضَرَّةِ تَرُوي السُّبُلَ بِالسُّبُلِ (32)

نَحَلْتُكَ الْحُبَّ عَلَيَّ إِذْ نَحَلْتُكَ أَحْبَبَى بِحُبِّكَ مِنْكَ أَفْضَلَ النَّحْلِ (130)

أفاد تكرار حرف الحاء في البيت معنى الحياة والخصب، إذ عادت الحياة بعد الجذب، وهو تحوّل في الحياة من البوار إلى النضارة، قد صاحب حرف الحاء صوتان مهموسان: السين والتاء لإفادة هذا المعنى. وسرعان يلبس كلامه بلباس الصوفي لإظهار مقام المحبة العليّ، وهو من أعظم المراتب عند الصوفيين. و يحاول الشقراطي ربط الأصوات بحسن جرسها، وحسن إيقاعها؛ لتظهر في بناء تمتزج داخله المعاني مع موسيقى الأصوات كما في قوله:

زَانَ الْخُشُوعَ وَقَارَ مِنْهُ فِي خَفَرٍ أَرْقُ مِنْ خَفَرِ الْعُذْرَاءِ فِي الْكَلَلِ (107)

فقد تكرر الراء محدثاً نغماً موسيقياً شكّل إيقاعاً ذا دلالة توحى بالوقار وهي علامات الحياء الرقيق، بل هو منتهى الحياء؛ حتّى إنّ أشدّ من حياء العروس العذراء.

2 - تكرار الأصوات مجتمعة :

ترتبط التجمّعات الصوتية في هذا المقام بالسياق، أي أنّ القيمة الصوتية، وما يطرأ عليها من تغيرات وتحولات لا بدّ أن تكون مرتبطة بسياقها، وهذا هو الذي يعينها على تشكيل الدلالة المقصودة، أو التي يتكيّف معها المتلقّي.

أ - التجنيس :

التجنيس فنّ عماده معيار التناسب والاختلاف تتفق فيه الألفاظ وتختلف المدلولات، أي: أنّ أساس العلاقات فيه يقوم على التوافق والاختلاف معاً. وهذا يمنح التجنيس إمكانية التشكيل الشعري، فيعطي التوافق في الجرس والنغمة إيقاعاً يجعل المتجانسين عالمين متناسبين في القيمة الصوتية متباينين في المعنى. ويكون التوافق بين اللفظين المتجانسين في الجرس والنغم كلياً أو جزئياً - في بعض المقاطع، أو الفونيمات - ويكون الاختلاف في المدلول واضحاً، ومن هنا تتعدّد أنواع التجنيس، فينشأ عنها التّنوع في الإيقاعات، وهذا دلالة على أنّ تغيرات التجنيس تغيرات معنوية، وإذا لم يكن المعنى قد استدعى الإيقاع، ولم يكن الإيقاع وليد المعنى، فلا خير في هذا التجنيس، بين كلمتين منفردتين أو في السياق⁽²²⁾.

ووظيفة التجنيس لا تكون بين اللفظين المتجانسين فحسب، بل على السياق أنّ يعطيها القدرة على التشكيل الشعري والإيقاعي. فالتجنيس من الإمكانيات اللغوية التي يوظفها المبدع بطرائق متعدّدة: متوقّعة، أو غير متوقّعة، أو مفاجئة، أو مستفزة، أو مشقّرة وهذا لغايات تواصلية، أو إمتاعية، أو إقناعية، أو تأثيرية تتحدّد في سياقاتها الواردة، ولفهم البعد التداولي للتجنيس نستعين بالتحليل والتأويل بما قد يوافق مقصد الشاعر، أو يقاربه.

1 - تجنيس المماثلة (التام): وهو اتفاق اللفظين في الحروف والهيئة والترتيب⁽²³⁾، أي أنّها دوال متشابهة ذات مدلولات مختلفة تقوم على المضارعة الصوتية، الناتجة عن مبدأ المحاكاة الطبيعية، والتي تنسجم مع الخيال والصورة، فتشكّل إيقاعاً محدّداً يعبر من خلاله الشاعر عن أفكاره وأحاسيسه:

الْحَمْدُ لِلَّهِ مَنْ بَاعِثِ الرُّسُلِ هَدَى بِأَحْمَدَ مَنْ أَحْمَدَ السُّبُلِ (1)

غَادَرَتْ جَهْلٌ أَبِي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ وَشَابَ شَيْبَةً قَبْلَ الْوَقْتِ مِنْ وَجَلِ (67)

وَسَلَّ بِالْعَرْبِ عَرْبُ السَّيْفِ إِذْ شَرِقَتْ بِالشَّرْقِ قَبْلُ صُدُورِ الْبَيْضِ وَالْأَسَلِ (121)

تتفق الكلمتان "أَحْمَدَ"، "أَحْمَدَ" في البيت الأول في المادة الصوتية، والوزن الصرفي، فتظهرا في شكل موحد، لأنّ الدال فيهما واحد، إلّا أنّهما تختلفان من حيث المعنى، فالأولى يراد بها اسم النبي صلّى الله عليه وسلّم، ويراد بالثاني الطريق المحمود الموافق⁽²⁴⁾. أمّا كلمة "جَهْلٌ" الأولى فدلالة على الطيش التي هي ضدّ العلم أو الحلم، و"جَهْلٌ" الثانية فهي اسم علم "أبو جهل" رأس الكفر في قریش.

أَمَّا (عَرَبٌ ، غَرَبٌ) فإيراد بالأولى الناحية أو الموضع والمكان، وتدل الكلمة الثانية على حدّ سيف⁽²⁵⁾، فيكون الشاعر بهذا قد وظّف الكثير من مثل هذه الكلمات، إذ تكمن أهمية هذا التوظيف في أنّه يحدث ميلاً ، وإصغاء إليه ؛ "ولأنّ اللفظ المشترك إذا حمل على معنى ، ثم جاء والمراد به آخر ، كان للنفس تشوّق إليه"⁽²⁶⁾.

2 - التجنيس المحرّف :

وهو ما اتّفقت فيه الحروف دون الوزن رجع إلى الاشتقاق أم لم يرجع⁽²⁷⁾، أو أن يقع الاختلاف في الحركات⁽²⁸⁾:

زُهْرًا مِنَ النُّورِ ضَافِي النَّبْتِ مُكْتَمِلٍ (30)	زُهْرٌ مِنَ النُّورِ حَلَّتْ رَوْضَ أَرْضِهِمْ
بَعْدَ الْمَضَرَّةِ تَرْوِي السُّبُلَ بِالسُّبُلِ (32)	تَحْيَةً أَحْيَتِ الْأَحْيَاءَ مِنْ مُضَرٍ
وَعَقَّلُوا عَنْ حَرَكَ النَّقْلِ بِالنَّقْلِ (65)	أَعْمَيْتَ جَيْشًا بِكَفٍّ مِنْ حَصَى فَجَنُّوا
وَقَلْبُهُ مِنْ غَلِيلِ الْغُلِّ فِي عِلٍّ (76)	أَوْصَالُهُ مِنْ صَلِيلِ الْغُلِّ فِي خِلٍّ

تتفق الكلمتان "زُهْرٌ ، وزُهْرًا" في عدّة أحرفهما، ولكنهما تختلفان في الشكل أو الوزن، وهو تغيير صرفي لحقه تغيير صوتي، فأدّى إلى تغيير الدلالة في كلّ كلمة، فزُهْرٌ تعني البياض الناصع، و أريد بها : الضياء، والتلألأ، والنور (الضوء)، ويقصد بالزُهْر نور النبات، ونجد في البيت نفسه كلمة النور التي تعني الضوء المنير. والنور: زهر النبات والشجر، كما يوجد التغيير الصوتي في كثير من المواضع ، ومن ذلك تغيير الصوائت في: "السُّبُل" و"السُّبُل"، فالدال الأول "السُّبُل" متغيّر الصائت ، فالسين المضمومة ، والباء الساكنة ، حالتا إلى صائتين مفتوحين "السُّبُل"، إذ السُّبُل هو السُّبُل "الزرعة المائلة"، والسُّبُل: المطر بين السحاب والأرض⁽²⁹⁾. أي: الماء النازل من السماء قبل بلوغه الأرض، وقد خلق هذا التجنيس حركة إيقاعية نشعرنا بالحركة والحياة ، إذ إنّها تدلّ على تواصل الحياة ، وعودة الخصب بعد القحط والجذب .أي: عقد العلاقة بين كلّ الكلمات المتجانسة؛ ففي "النَّقْل" التي تعني النغل الخلق أو الخف⁽³⁰⁾، والنَّقْل الدالة على الحصى تجانس صوتي بارز واقع في القافية، وهو أمر مثير للانتباه ، إنّ هذا الترجيع ولّد معنى العجز "عَقَّلُوا عَنْ حَرَكَ"، وهو استدلال عن سكون الحركة الإيقاعية للإشارة إلى الدهشة والتعجيز وأما "عَلَّلَ" فتعني شدّة العطش وحرارته⁽³¹⁾، ويقصد بها الغليل، وتدلّ "عَلَّلَ" على الجريان الدائم، وهو ما ولّد حركة إيقاعية توحى باستمرارية الجذب الذي يصنعه الغيظ والأسى، واستمرارية الخصب الذي ينتجه البكاء ذرف الدموع ، وهو إيقاع يكشف عن انفعالات شديدة توحى بالغيظ والحزن والمعاناة، تتشكّل لدينا صورة تشعر المتلقّي بالطمأنينة والسكينة بفضل الإيمان، وهي حركة سريعة نستشعر فيها سرعة الانتقال من الجذب إلى الخصب.

إنّ هذا النوع من الجناس الذي تختلف مدلولاته من أثر الاشتقاق يؤدي إلى تغيير المعاني من خلال تأثره بالسياق الذي يحمل شحنات إيقاعية ، وتعبيرية ، وانفعالية متفاوتة بتفاوت المواقف النفسية ، والدقات الشعورية .

3 - التجنيس المصحّف (32) :

وهو تشابه في الخطّ بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل، أو غير نقط كلمة كانت عين الثانية، نحو التخلّي، ثمّ التحلّي، ثمّ التجلّي. وقد تناولت اللسانيات هذا النوع في معالجتها للنظم الخطيّة للغات*.

إنّ التصحيف من العوامل التي تكسر رتابة الإيقاع؛ لأنّ ترديد الصوت فيه غير متوقع، ولكنّه لا يبعث على الملل والضجر في نفس السامع ، فبمحاكاة هذه الأصوات يغرق الشاعر في عملية التخيل، ويخلق فيه القدرة على تمثّل الأشياء واستحضارها ، ومثّل ذلك قوله :

- أَخْبَارُ أَحْبَارِ أَهْلِ الْكُتُبِ قَدْ وَرَدَتْ عَمَّا رَأَوْا وَرَوَوْا فِي الْأَعْصِرِ الْأَوَّلِ (4)
 بِأَنْفُسٍ بَدَّلَتْ فِي الْخُلْدِ إِذْ بَدَّلَتْ عَنْ صِدْقٍ بَدَلٍ بِيَدْرِ أَكْرَمَ الْبَدَلِ (57)
 وَجَائِمْ بِمُنَارٍ النَّقْعِ مُشْتَغِلٌ بِجَاحِمٍ مِنْ أَوَارِ النَّارِ مُشْتَغِلِ (71)
 يَقَادُ فِي الْقَدِّ خَنْقًا مُشْرَبًا خَنْقًا يَمْشِي بِهِ الدُّعْرُ مَشْيَ الشَّارِبِ النَّمْلِ (75)

والتصحيح نوع من التجنيس يلحقه تغير النقط في الكلمة أو إزالته أو إضافته ، فكلتا "أخبار وأخبار" المتجانستان مختلفتان في المعنى، وإزالة النقط من الخاء أصبحت كلمة أخبار أخبارا، فتغيّرت دلالة كل كلمة، فالأخبار جمع خبر، والأخبار جمع خبر، وهو العالم من اليهود⁽³³⁾، وسموا بذلك؛ لأنهم يعلمون تحبير الكلام، أي تزيّنه وتحسينه ، فيحرف عن أصله. وهو من عمل الشاعر وقدرته على التحويل والتشكيل، فهو يظهر ملكته التعبيرية والتخيلية الكاشفة عن فاعليات الصورة الشعرية، والإيقاعية في الشقراطسية.

وقد نتج عن ذلك إيقاع يجسد طبيعة الحياة الوثنية الزائفة الضالة ، أثبت من خلالها الشقراطي مواقف النفسية، فأوحى ببطلان هذه العبادة العويّة.

أما "بدلت" و "بدلت"، "البدل ، البذل" بإضافة النقطة على الدال فقد يثير انتباه المتلقي، ويدفعه إلى إيجاد الفرق المعنوي بين اللفظتين ، وكإزالة النقطة من حرف الغين في " مشتعِل "، فأصبحت " مشتعِل "، وهو تصوير مناسب؛ لأنه حول المعنى من الاشتغال والكلف إلى الاشتعال، وهو إشعار يجمع بين الحيرة والقلق والتوتر استدلالا على وقع النزال وشدّته .

4 - التجنيس الزائد:

وتسميته باعتبار الزيادة أو النقصان كزيادة حرف كقولك : عَوَاصٍ عَوَاصِمٍ و"جدي جهدي"، أو كالنقص كقولك: مساق، وساق، ويعرف هذا التجنيس بالناقص - رأي الجرجاني - ، ويسميه ابن رشيق مضارعا⁽³⁴⁾. وقد استطاع الشقراطي الإجابة في تنويع المعاني بوضع الفروق المعنوية للكلمات المتجانسة ؛ لتكون قوّة العلوق بالذهن ، ومن ذلك قوله :

صَعَّدَتْ كَفَيْكَ إِذْ كَفَّ الْعَمَامُ فَمَا صَوَّيْتَ إِلَّا بِصَوْبِ الْوَائِفِ الْهَظْلِ (28)

فأما كفيك ، فالواحدة منهما "الكف" راحة اليد ، وكفّ الغمام بمعنى توقّف، حدث الاختلاف في المعنى بزيادة حرفي الياء الدالة على المثني، والكاف الدالة على المخاطب، وقد شكّل هذا التجانس صورة الداعي المتضرّع، فيتصوره المتلقي رافعا يديه إلى السماء، ويقابل هذا المستوى التعبيري مستوى آخر يتمثّل في الدال "صَوْب"، الذي جاء بمعنى التوجّه، والتضرّع، والدعوة، فأراد بها الإصابة في الدعاء، و"صَوْب" الدال على المطر النازل⁽³⁵⁾ ورد في قوله تعالى : {أَوْ كَصَيْبٍ مِنَ السَّمَاءِ}⁽³⁶⁾.

ب - الترصيع :

"وهو أن تتفق ألفاظ القرينتين في الوزن، مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك بأن تكون في إحدى جانبي العقد من الجواهر مثل ما في الجانب الآخر"⁽³⁷⁾. وهو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها⁽³⁸⁾. تتجلّى القيمة الشعرية للترصيع في بنائه على التماثل المقطعي، إذ إنّ التكرار المتشابه للمقاطع يؤلّد إيقاعا موسيقيا ونغميا متميّزا ؛ لأنّ المقاربة بين أجزاء الكلام وتشابهها تؤدي إلى جلب انتباه السامع وتركيزه على ما يسمع، ومثله:

من كل غصنٍ نضيرٍ موريٍّ خضرٍ وكل نورٍ نضيدٍ مونيٍّ خضيلٍ (31)

تتجلى الطاقة الإيقاعية للترصيع -ههنا - بفضل تساوي بنيات ألفاظه، واتّفاقها، وتجانسها صوتيا مع مخالفة معنوية بارزة: (نضير، مورك، خضر = نضيد، مونق، خضل).

مِنْ كُلِّ مُهْتَصِرٍ لِلَّهِ مُنْتَصِرٍ بِالْبَيْضِ مُخْتَصِرٍ بِالسُّمْرِ مُعْتَقِلٍ (58)

إنّ الكلمات " مهتصر، منتصر، مختصر معتقل" وردت على وزن واحد، ومتوافقة صوتيا، وصرفيا ونحويا. وقد أدّى هذا التوازن الصوتي المتجانس إلى تساوي بنية هذه الكلمات وزنا وصوتا، واختلفت معانيها، فتفاعلت الحركات الإيقاعية، إذ إنّ قيمة هذه الألفاظ تتحدّد من خلال هذا الترجيع المتشابه، وهو إشارة إلى تجانس واضح، وتوافق في البنيات فأبرزت حركة قويّة حلّ فيها الفعل محلّ القول، وهو راجع إلى حديث الشاعر عن الحرب والقتال.

وَلَا مِنَ النُّوبِ جُذْمٌ غَيْرُ مُنْجَذِمٍ وَلَا مِنَ الزُّنْجِ جَذْلٌ غَيْرُ مُنْجَذِلٍ (119)

إنّ التوازن اللفظي والكمّي في هذا البيت يتبيّن في "جذم ، جذل"، و"منجذم، منجذل" وهو ما أدى إلى حصول تطابق صوتي على مستوى الألفاظ، إنّ هذا التوازن المتقابل في بنية البيت يبعث على وجود تناغم صوتي متوازن، وتوافق في الجرس الموسيقي الذي يستهوي المتلقي ويفرض عليه الإسماع، وإتمام إدراكه وتأويله. ونتيجة هذا التشكيل خلق إيقاع يوحي بالأصالة والتفرد.

بَيْضٌ مِنَ الْكُونِ لَمْ تُسْتَلَّ مِنْ غُمْدٍ خَيْلٌ مِنَ الْعَوْنِ لَمْ تُسْتَنَّ فِي طَيْلٍ (63)

إنّ التردد الصوتي في هذا البيت خلق توازنا صوتيا ولفظيا؛ لأنّه ورد منسجما متناسقا: (من الكون لم تستلّ = من العون لم تستنّ)، وقد أدّى هذا التماثل إلى تجانس لفظي، فخلق إيقاعا يوحي بالقوة الروحية (وهي قوة الإيمان)، إذ تحدّد المواقف النفسية للشاعر، وتظهر قوة الفخر بالمؤمنين والإعجاب بهم، وقوة مادية تتمثّل في العدة والعتاد التي هي - في الأصل - قوّة نفسية جعلت الشاعر يتخيّلها، ويشكّلها بصورة جديدة مغايرة للواقع المألوف، إذ إنّها فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري والإيقاعي الناتجة عن المخالفة، والمفاعلة، والتحوّل، والحركة ، والنموّ.

والخيل تختال زهواً في أعنتها والعيس تنثال زهواً من ثنى الجُدل (95)

يشكّل الشاعر صورة إيقاعية تقوم على التضاد في مستوى المعنى، وهو قائم على التجنيس الذي يقيم توازنا على مستوى الوزن للكلمات، (تختال = تنثال)، (زهواً = رهواً)، وقد أدّى هذا التماثل إلى خلق حركة إيقاعية متغايرة ومتجدّدة، فقد جعلها الشقراطي - في الشطر الأول - سريعة خفيفة، مصوّرا حركة الخيول في حال تفاخرها، وهي محكمة الإلجام في أعنتها، وفي المقابل قدّم للعيس صورة في حال تجمعها في أعقال ثنّيات الأحبال. وقد أسّس الشاعر هذا التقابل المعنوي؛ لإنشاء صورة شعرية تبرز قدرة الشاعر على التخيّل والتشكيل.

إنّ التشكيل الصوتي هو سرّ التشكيل الإيقاعي، ذلك أنّ المتغيّرات الصوتية أضحت فاعلية من فاعليات التشكيل الشعري لما له من آثار دلالية وجمالية، تبرز قيمة التطوّر الدلالي للأصوات المتغيرة، ومن ثمّ يحقّ لها أن تؤخذ باعتبارها آلية من فاعليات التشكيل الإيقاعي، فهي "قطب من أقطاب الفاعلية الأسلوبية والشعرية في الخطاب الشعري التقليدي (..) يسهم - مع سواه من مكونات الخطاب- في شحن الأسلوب بطاقة شعرية، وإذا ما تواتر في الخطاب، فإنّه يشكّل بروزا أسلوبيا يستدعي تحديد وظيفته من خلال السياق الوارد فيه، فالجناس الحادث في الكلام الشعري يجعل النفس تميل إلى الإصغاء إليه، وتتأثّر بمعناه"⁽³⁹⁾.

تكمّن شعرية الأصوات، إذن، في قدرتها على التشكيل الشعري، وذلك بتدفّق الدلالات والتشكيلات اللإيقاعية، والدلالية، والصوتية، فتأتي الصور في السلاسل الكلامية بدعة محدثة على غير مثال سابق، وذلك غاية ما يقع في نفس المتلقّي الذي يستجيب بطريقته الخاصة، وبحسب إعادته لهذه التشكيلات بصورة مخالفة أو موافقة، ومن ثمّ ينشأ التشكيل من تأويلات مختلفة، وهو ضرب من التناوب والتتوّع في إدراك الدلالات.

وقد كان تصرّف الشقراطي في الأصوات ناجحاً، لما يحقّق فيه من تواصل وإفهام، وإثارة، فكان التركيب الصوتي وسيلة لتأليف نظم موسيقي منظمّ الأجزاء يقوم بوظيفة المنبّه المثير الذي يوقظ حواس المتلقّي، ويقرّع سمعه، ويطرب نفسه؛ ليستمرّ في الانتباه والاستماع؛ لأنّ الشاعر "يتصرّف في طاقات اللغة، وسعة معاولها، لمنهات تشدّه برباط عضوي إلى إرضاء مقتضياتها في الشحن والإبلاغ"⁽⁴⁰⁾.

الهوامش

1- الشقراطي (ت 466هـ - 1073م) هو الأستاذ الجليل أبو محمد علي بن عبد الله بن أبي زكرياء بن يحيى بن علي الشقراطي التوزري - فقيه مالكي من الشعراء - وسمّي بالشقراطي نسبة إلى قصر "شقراطس" أحد قصور قفصة، وهو شاعر مغمور لم يعرف تاريخ ولادته، ولا سيرته. وكلّ ما توفّر لدينا من الأخبار تاريخ وفاته، وقد كان ذلك سنة 466 هـ على رواية الرخالة المغربي العبدري بقوله: "وقد والى البحث عن وفاة الشقراطي، حتّى أخبره من وثق به أنّها كانت في يوم الثلاثاء لثمان خلون من ربيع الأول سنة ستّ وستين وأربعمائة". أمّا مكان ولادته فمشدود إلى توزر وقفصة، ويبدو أنّه ولد في توزر، وعاش شبابه في قفصة وتوفي بها، وقيل إنّّه سافر إلى القيروان فأخذ عن علمائها، ورحل إلى المشرق سنة 429 هـ، وخاض معركة في قتال الفرنج بمصر، قال فيها من قصيدة:

وأسمر عسّال الكعوب سقيّته نجيع الطلى والخليل تُدْمِي نَحورِها

وعاد إلى توزر، فأفتى، ودرّس، إلى أن توفي.

ترك الشقراطي آثاراً مهمة، منها بعض العناوين التي ورد ذكرها في بعض المعاجم، كـ "التعليق على مسائل من مدوّنة"، و "خصائل الصحابة"، و "الإعلام بمعجزات النبي عليه السلام" ختمها بقصيدة له لامية تعرف بالشقراطية عني أدباء إفريقية بشرحها، وتخميسها، وتشطيرها.

ينظر: مقدمة الرحلة العبدرية لأبي عبد الله بن محمد بن أحمد بن مسعود الحيجي تحقيق: محمد الفاسي، الرباط: المغرب، 1968. وخير الدين الزركلي، الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1986، مج4/144، 145.

2- أحمد البخترى، الجديد في أدب الجريد، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1973، ص30.

3- م ن، ص31.

4- م ن، ص31.

5- سورة آل عمران، الآية: 163.

6- العبدري، الرحلة العبدرية، ص45 إلى 49، و أوردها أحمد البخترى في كتابه " الجديد في أدب الجريد" كاملة، ص32-45.

7- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء: المغرب، د.ت، ص37.

8- المرجع نفسه، ص29، 30.

9- حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة دار الكتب الشرقية، د.ت، ص226.

10- الأخضر الجمعي، المقاييس الأسلوبية في المنزع البديع للسجلماسي، مجلّة اللغة والأدب، ع:5، جامعة الجزائر، 1994، ص56.

- 11- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص210.
- 12- حسين نصّار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002، ص40.
- 13- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص13
- 14- المرجع نفسه، ص101.
- 15- المرجع السابق، ص55.
- 16- م س ن، ص ن.
- 17- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص72.
- 18- المرجع نفسه، ص74.
- 19- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
- 20- رايح بوحوش، شعرية القصيدة العربية: دراسة في الذبيح الصاعد لمفدي زكرياء (دراسة تفصيلية)، مجلس النشر العلمي: جامعة الكويت، 2001، ص31.
- 21- رايح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص53.
- 22- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1986، ص77.
- 23- شرف الدين الحسين بن محمد عبد الله الطيبي، التبيان في البيان، تحقيق: توفيق الفيل، وعبد الله لطف الله، ذات السلاسل للطباعة والنشر: الكويت، ط1، 986، ص403.
- 24- ابن منظور، لسان العرب المحيط، ترتيب يوسف خياط، دار الجيل - دار لسان العرب، ط1988، مادة (حمد).
- 25- الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، 1990، (غرب)، ص169.
- 26- جلال الدين السيوطي، الإلتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت: لبنان، ج3، 1988، 271/3.
- 27- أبو زيد زاید، علم البديع (نشأته وتطوره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977، ص317.
- 28- المرجع السابق، 271/3.
- 29- اللسان، مج3 (سبل)، ص92
- 30- المرجع نفسه، مج ، (نقل)، ص709.
- 31- المرجع السابق، ص ن.
- 32- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، ط1999، ص330.
- 33- اللسان، (حبر).
- 34- ابن رشيق، العمدة، 538/1.
- 35- اللسان، مج3، (صوب)، ص488.
- 36- سورة البقرة، الآية : 19.
- 37- الطيبي، التبيان في البيان، ص419.
- 38- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص332.
- 39- نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائنة مالك بن الربيع، مجلة اللغة والأدب، ع14، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، 1999، ص37.
- 40- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص73.