الفصل الأول

التحليل الصوتي للمعلقات

تؤكد الدراسات المعنية على انتماء الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي[1] ، فاللغة " المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني " [2]، ومن المعروف أن الأدب الشفاهي يعتمد على الصوت في التأثير والبقاء ، والمشكلة أن الصوت لايوجد إلا عندمايكون في طريقه إلى انعدام الوجود [3] ، فالأصوات التي تصدر عن المتكلم تتبدد في الهواء ولا تترك أثراً [4]، والزمن لا يستطيع أن يحتفظ بالصوت ، لذلك أصبحت اللغة لدى الشعوب الشفاهية أسلوباً للفعل [5] ، لذلك "فالإنسان يمكن أن يمارس الكلام في الوقت الذي يباشر فيه عملاً " [6]وارتباط الصوت بالفعل يضمن للصوت البقاء فضلاً عن التأثير ، ولعل هذا هو الذي جعل الشعوب الشفاهية تنظر إلى الكلمات بوصفها حاملة لقوة عظيمة ، فلا يمكن أن يصدر الصوت دونما استخدام للقوة " إذ يمكن أن يرى ثور البفالو ويشمه ويتذوقه ويلمسه وهو متجمد في مكانه ، أو حتى ميت ، ولكنه حين يسمع صوته فمن الأفضل أن يحترس لأن هذا معناه أن شيئاً ماسيحدث، وبهذا المعنى يكون كل صوت وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية دينامياً "[7]، فالكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم "والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة "[8]،ومن هنا برزت فكرة أن للصوت قوة تأثير سحرية .

أدرك العربي هذه الخاصية الصوتية فاستخدمها- كاهناً وشاعراً- لإحداث التأثير المراد في المتلقي من ناحية ، وكوسيلة لحفظ الأثر الصوتي من ناحية أخرى ، فالصوت "على اختلاف مصادره يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى " [9].

وإذا كانت المعرفة في الثقافة الشفاهية تعتمد على التذكر ، فلا نص مكتوب يمكن الرجوع إليه، وإذا كان الصوت أحد الوسائل المعينة على هذا التذكر ، فلا غرو أن يلجأ الشاعر – وهو يحاول أن يضمن لقصيدته الخلود – إلى حيل صوتية وأسلوبية ، تعين المتلقي على أن يتذكر قصيدته مرات ومرات، ومن هذه الحيل الصوتية اللجوء إلى أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو إلى جمل متكررة ، أو متعارضة أو إلى كلمات متجانسة الحروف الأولى ، أو مسجوعة ، أو إلى عبارات وصفية ، أو أخرى

---

(١) والز أونج – الشفاهية والكتابية ، ترجمة دكتور حسن البنا عز الدين ،سلسلة عالم المعرفة رقم ١٨٢،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – فبراير ١٩٩٤ – ص ٤٤ .

(٢)د.محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة بحث في النظرية – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – ط١ القاهرة ١٩٩٠– ص ٣٦.

(٣) والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٠ وللمزيد راجع د. محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ط١ القاهرة ١٩٩٠ – ص٣٠

(٤) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة د.ت – ص ١٦٦ .

(٥) والز أونج – الشفاهية والكتابية – ص ٩١ .

(٦) د. محمد العبد – اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة – ص ٣٠ .

(٧) والز أونج – السابق – ص ٩١ .

(٨) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – ص ١٦٥ .

(٩) د. كريم حسام الدين – الدلالة الصوتية – دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل – مكتبة الانجلو المصرية – ط١ – ص١١ .

قائمة على الصيغة ، أو إلى وحدات صوتية مكررة كالأمثال التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة [1] . فالتفكير المطول ذو الأساس الشفاهي يميل " إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر " [2] ولعلنا لا نكون قد رحنا بعيداً إذا قلنا إن" التفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ أي غير نمطية ، أو غير حافزة للذاكرة ، حتى لو كان ذلك ممكناً في حد ذاته ، هو في الثقافة الشفاهية من قبيل إضاعة الوقت ، لأن مثل هذا التفكير لا يمكن استعادته استعادة لها أثرها إذا ما فرغ المرء منها "[3] .

وإذا كانت هذه بعض الحيل الصوتية والأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر ذو الثقافة الشفاهية ، ليضمن لقصيدته الخلود والتأثير ، فما السمات التي يتماز بها هذا الأدب الشفاهي والذي ينتمي إليه الأدب العربي القديم بشقيه الشعبي والفصيح ؟ .

لقد عد النقاد سمات لهذا الأدب الشفاهي منها :-

١- عطف الجمل بدلاً من تداخلها [4] .

٢- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي ذلك لأن سمة التجميعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة [5] .

ولما كانت الثقافة العربية الأولى ثقافة شفاهية ، فقد اهتمت برياضة اللسان وصناعة الكلام ، وعندهم أن طول الصمت يفسد اللسان " وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواطره ، وتبلدت نفسه ، وفسد حسه ، وكانوا يروون صبيانهم الأرجاز ويعلمونهم المناقلات ، ويأمرونهم برفع الصوت ، وتحقيق الإعراب ، لأن ذلك يفتق اللهاة ويفتح الجرم ، واللسان إذا أكثرت تقليبه رق ولان وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسكانه جسأ وغلظ " [6] ، ومن مظاهر اهتمام ثقافة الجماعة العربية الأولى بممارسة رياضة

---

(١)والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٤ .

(٢)والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٤ .

(٣)والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٦ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ٣٠ وما بعدها حيث يفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، فالأولى باقية والثانية زائلة ، والأولى يمكن أن تنقل عبر مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة.

(٤)والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٧ ، وللمزيد راجع د. محمد العبد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ١٣٨ . وتظهر هذه السمة واضحة جلية عند قراءة نص في الكتاب المقدس،وهو نص مكتوب، إلا أنه يحتفظ بشفاهية واضحة وهذا النص يقول " في البدء خلق الله السماوات والأرض ، وكانت الأرض خربة ، وخالية ، وعلى وجه الغمر ظلمة ، وروح الله يرف على وجه المياه ، وقال الله ليكن نور ، ورأى الله النور أحسن ، وفصل بين النور والظلمة ، ودعا الله النور نهاراً ، والظلمة دعاها ليلاً ، وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً – الكتاب المقدس – سفر التكوين – ١/١-٥ . فأنك تلاحظ في هذا النص تسع واوات ابتدائية عطفت الجمل بعضها على بعض .

(٥) والز أونج – الشفاهية والكتابية ص ٩٩ .

(٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ١٩٤٨-ط١- جـ١- ص٢٧٢.

الكلام اهتمامها بتحقيق ثلاث سمات في عملية الأداء الكلامي ، وهي الجهارة أي ارتفاع الصوت في الأداء . والفصاحة أي الوضوح الصوتي في الأداء ، والإيقاع أي التناسب الصوتي في الأداء [1] ، ثم كانت حياة العرب في وسط الصحراء عاملاً ساعد على تحقيق هذه السمات من ناحية ، وعلى تكوين أذن مرهفة حساسة لأي صوت من ناحية أخرى ، فما إشتملت عليه البيئة الصحراوية من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة " شحذ آذانهم وأرهفها وجعلها أكثر حساسية في تمييز كل ما تسمعه من أصوات الطبيعة المتعددة ، مثل صرير الرياح وحفيف الأشجار ، وخرير الماء وتغريد الطيور "[2] كما كان اعتماد " الجماعة العربية الكامل تقريباً على الرواية في نقل المعرفة والعلم الذي يتمثل في الشعر والأمثال والأقوال المأثورة ، أي الاعتماد على السماع حساً "[3] عاملاً أخر ساعد على تحقيق سمات الجهارة ، والفصاحة ، والإيقاع ، كما دخلت الرواية مجالات أخرى ، " فالأصل في القرآن والحديث واللغة والنحو هو السماع ، لأن هذه العلوم تقوم على الرواية لا الدراية "[4]، لذلك أجدني متفقاً مع الرأي القائل بأن الجماعة العربية الأولى " أمة صوتية –إذا صح التعبير– لأنها اعتمدت على الأذن واللسان،ولا غرابة أننا نجد أهم فنونها فناً قولياً أو صوتياً ، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب "[5].

ثمة عامل آخر يدفع الشاعر لأن يهتم بالجانب الصوتي ، فهو " يحاول أن يخلق نوعاً من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي ، الذي يعد أساسياً في كل عمل فني ، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي ، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر ، ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة "[6] .

فالشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً مع العالم الخارجي – المحيط به – وذلك عن طريق الصوت، مراعياً في ذلك الاعتبارات الجمالية الصوتية " فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة على الشاعر ، فهناك موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة "[7] .

---

(١)د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل – مكتبة الانجلو المصرية ١٩٩٢ – ط١ – ص ١١٢ ، ١١٣ .

(٢)د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – ص ١١٣ .

(٣)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ .

(٤)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ .

(٥)د. كريم زكي حسام الدين – السابق – ص ١١٣ ، ١١٤ .

(٦)د. عز الدين إسماعيل – التفسير النفسي للأدب – مكتبة غريب – القاهرة . د.ت – ط٤ – ص ٥٦ .

(٧) جون كوين – بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠ – ص ٣٧ .

أدرك النقاد العرب قديماً القيمة الفنية والجمالية للصوت ، واعتبروا الخروج على هذه القيم عيباً يلام عليه الشاعر ، فهذا حازم القرطاجني يتحدث في منهاجه عن شيء من هذه القيم في قوله "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه . وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة ، ومما يوجبه الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد ، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ، وقد وقع الجمع بين ذلك على قبح "[1] ، فقد عد حازم الخطأ الصوتي عيباً يقع فيه " من لا يحفل به من العرب " ويسلكه أولئك " الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة " ، فاختلاف حروف الروي ولو كانت قريبة المخرج ، عيب أسموه الإكفاء ، وتغيير الحركات رغم ثبات الحرف عيب أسموه الإقواء.

فالصوت بالنسبة للشاعر ، هو الذي يحدث التأثير في المتلقي ، وهو الذي يضمن للنص البقاء والخلود ، وهو الذي يقيم التوازن النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي ، وهو الذي يحمل قيماً جمالية تشعر المتلقي باللذة والمتعة ، والخروج على القواعد الصوتية المتعارفة عيب ، وعلى الشاعر أن ينزه شعره عن هذا العيب .

في ظل هذا الفهم لدور الصوت وأثره ، أصبح المظهر الصوتي عند العربي عاملاً " يأخذ سمة المفاضلة حين تتعارض معه العناصر اللغوية الأخرى فكم من قانون صوتي ضحت اللغة بقوانينها النحوية من أجله "[2] ومن الأمثلة على ذلك :-

١- تحول السكون -علامة الجزم- إلى كسرة في قول الله عز وجل " ألم نجعل الأرض مهادا " فلابد من نطق لام (نجعل) مكسورة رغم أن الفعل مجزوم .

٢- حرص اللغة العربية على درء التوالي المكروه ، وتضحي في سبيل ذلك بقواعد لغوية أخرى مثل:

(أ) حذف تاء المضارعة في مثل قول الله عز وجل " فأنذرتكم ناراً تلظى " ، " فأنت له تصدى " .

وفي قول الشاعر :-

أَبْرَزُوهَا مِثْلَ المَهَاةِ تَهَادَى ... بَيْنَ خَمْسٍ كَوَاعِبَ أَتْرَابِ .

ومن هذا قول زهير بن أبي سلمى :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ .

---

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني-منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه-دار الكتب الشرقية - تونس - ١٩٦٦ - ص٢٧٢.

(٢) د. أحمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي - مطبعة المدينة بدار السلام - ط١ ١٩٨٣-ص١٥.

وقول لبيد بن ربيعة :-

والوَحْشُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلائِهَا عُوذاً تَأَجَّلُ بالفضَاءِ بِهامُهَا .

وقول طرفة بن العبد :-

خَذُولٌ تُراعِي رَبْرَباً بخَمِيلةٍ تَنَاوَلُ أَطْرافَ البَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

وقول امرئ القيس :-

ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ عَلَيَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَنَّثِ .

(ب) الحرص على التناسب الصوتي وذلك في مثل قول الله عز وجل " ما ودعك ربك وما قلى " ولم يقل وما قلاك ، وقوله سبحانه وتعالى " فأما من أعطى واتقى " فقد ضحى بالمفعول في مقابل التناسب الصوتي ، وفي قوله عز وجل " والفجر وليال عشر والشفع والوتر والليل إذا يسر " فقد حذفت ياء (يسري) وما ذلك إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فلا مبرر للحذف من الناحية النحوية وما تم حذف إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، والنماذج التي تؤكد التضحية بقيم لغوية للحفاظ على قيمة صوتية كثيرة ، وهي تؤكد بوضوح لا يرقى إليه شك أن الأساس الصوتي حاكم يمكن الاعتماد عليه في توضيح قضايا لغتنا مهما كان فرعها "[1]. ومن أمثلة ما ورد في المعلقات للحفاظ على التناسب الصوتي، ما جاء في قول امرئ القيس :-

كأني – غداة البين – يوم تحملوا – لدى سمرات الحي – ناقف حنظل .

وما هذا الفصل بين كأن واسمها من ناحية وخبرها من ناحية أخرى ، إلا للحفاظ على التناسب الصوتي ، فالشاعر يحاول أن ينهي بيته بهذه اللام المكسورة ، ليتفق روي البيت مع سائر أبيات القصيدة ولا ضير في هذا كما أنه لا يقدح في الشاعر ، فلقد استخدم القرآن الكريم مثل هذا الأسلوب، وأيضاً للحفاظ على التناسب الصوتي ومراعاة لفواصل الأي كما يقول الزركشي وذلك في قول الله تعالى " لعلي أرجع إلى الناس لعلهم يعلمون " إذ تكررت كلمة لعل مراعاة لفواصل الأي ، ولو جاء على الأصل لقال لعلي أرجع إلى الناس فيعلموا بحذف النون على الجواب .[2] ومما جاء في المعلقات وظهر فيه الحفاظ على التناسب الصوتي أيضاً ، ظاهرة الحذف ، كحذف المبتدأ وذلك في قول امرئ القيس :-" مهفهفة بيضاء غير مفاضة " ، وما جاء في قول طرفة بن العبد :-

" جَنُوحٌ دَفَاقٌ عَنْدَلٌ ثُمَّ أُفْرِغَتْ لها كَتِفَاها في مُعَالًى مُصَعَّدِ "

---

(١)د. أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي – ص ١٧ .

(٢)بدر الدين محمد عبد الله الزركشي – البرهان في علوم القرآن – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . دار التراث بالقاهرة –د .ت –١/٦٢ .

وهناك من يربط بين الصوت ومعناه ، فالجاحظ المتوفى في سنة ٢٥٥ هـ يورد نصاً لبشر بن المعتمر المتوفى سنة ٢١٠ هـ يربط فيه بين اللفظ والمعنى ، وعنده من " أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما ، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالاً منك قبل أن تلتمس إظهارهما ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً ، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً "[١] ، فقد ربط بشر بن المعتمر بين شرف المعنى وشرف اللفظ من ناحية ، ووضع لهما سياجاً ، فلا يدخل عليهما شيئاً غريباً " يفسدهما ويهجنهما" وكأنه يشترط الأصالة أيضاً في هذه العبارة .

ثم يجيء أبو الفتح عثمان بن جني ، ويتقدم خطوة بعد بشر ، فيربط بين الصوت ومعناه ربطاً مباشراً إذ يقول " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها ، وذلك أكثر مما تقدره وأضعاف ما تستشعره "[٢] ، ويحتج لرأيه ويورد الأمثلة ، فمن ذلك " قولهم خضم وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك .....فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث .[٣]

وكذلك النضح والنضخ ، والنضخ أقوى من النضح ، قال سبحانه وتعالى"فيهما عينان نضاختان"[٤] ، فجعلوا الحاء – لرقتها – للماء الضعيف ، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه [٥] ،ويعد أن يورد الكثير من الأمثلة التي يحتج بها للتدليل على صحة رأيه يقول " فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيته من بابه ، وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله ، أعطاك مقادته وأركبك ذروته ، وجلى عليك بهجاته ومحاسنه . وإن أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسددت عليها باب الخطوة به "[٦] .

---

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ – البيان والتبين ١ / ١٣٦ .

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص – تحقيق محمد على النجار – ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ – ٢ / ١٥٩ .

(٣) ابن جني – الخصائص ٢/ ١٥٩ – ١٦٠ .

(٤) الرحمن / ٦٦ .

(٥) ابن جني – الخصائص ١٦٠/٢ .

(٦) ابن جني السابق – ١٦٤/٢.

ويعقد ابن جني باباً في " إمساس الألفاظ أشباه المعاني " ويصفه بأنه " موضع شريف لطيف. وقد نبه عليه الخليل وسيبويه ، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته " [1] ثم يورد قول الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا : صرٌّ ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صر صر " [2] ، كما يورد رأياً لسيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان ، حيث إنها تأتي للاضطراب والحركة " فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال "[3] . ثم يعلق على هذا بقوله" ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه ، ومنهاج ما مثلاه ، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير ، نحو الزغزغة ، والقلقلة ، والصلصلة ، والقعقعة ، والصعصعة ، والجرجرة، والقرقرة " [4] . وكذلك الأفعال مثل كسّر ، قطّع ، فتّح ، فإنهم " جعلوا تكرير العين دليلاً على تكرير الفعل ، ..... ، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل ، والعين أقوى من الفاء واللام ، وذلك أنها واسطة لهما ، ومكنونة بهما ، فصارا كأنهما سياج لها ، ومبذولان للعوارض دونها[5] " ثم يأتي بطائفة من الأمثلة ويعلق عليها بقوله " فلما كانت الأفعال دليلة المعاني ، كرروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل ، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر وحقحق دليلاً على تقطيعه ، ولم يكونوا ليضعفوا الفاء واللام لكراهية التضعيف في أول الكلمة ، والإشفاق على الحرف المضعف أن يجيء في آخرها ، وهو مكان الحذف وموضع الإعلال وهم قد أرادوا تحصين الحرف الدال على قوة الفعل ، فهذا أيضاً من مساوقة الصيغة للمعاني " [6] .

ويتقدم ابن جني خطوة أخرى على هذا الطريق ، فيكتب باباً يجعل عنوانه " تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني " يصفه بأنه " غور من العربية لا ينتصف منه ولا يكاد يحاط به ، وأكثر كلام العرب عليه ، وإن كان غفلاً مسهواً عنه "[7]. ومن هذا الباب عنده اقتراب الأصلين الثلاثيين ، أو أن يكون أحدهما ثلاثياً والآخر رباعياً ، أو أن يكون أحدهما رباعياً والآخر خماسياً ، ومن هذا الضرب عنده التقديم والتأخير في أصول الكلمة [8] ، لكن من وراء هذا ضرب غيره وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني ..... ومن ذلك قوله سبحانه " ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا " [9] أي

---

[1] ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .

[2] ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .

[3] ابن جني – السابق – ١٥٤/٢ .

[4] ابن جني – السابق – ١٥٥/٢ .

[5] ابن جني – السابق – ١٥٧/٢ .

[6] ابن جني – السابق – ١٥٧/٢ .

[7] ابن جني – السابق – ١٤٧/٢.

[8] ابن جني السابق – ٢/ ١٤٧ – ١٤٨ .

[9] مريم / ٨٣ .

تزعجهم وتقلقهم ، فهذا في معنى تهزهم هزا ، والهمزة أخت الخاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين . وكأنهم خصوا هذا المعنى لأنها أقوى من الهاء ، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز ، لأنك قد تهز ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك[1] . وتتوالى أمثلة ابن جني في هذا الباب ، حيث يضارع بين الأصول الثلاثية للكلمات ، ثم يعلق على هذا كله بقوله " وهذا النحو من الصنعة في أكثر الكلام وفرش اللغة وإنما بقي من يثيره ، ويبحث عن مكنونه ، بل من إذا أوضح له ، وكشفت عنده حقيقته طاع طبعه لها فوعاها وتقبلها . وهيهات ذلك مطلباً وعز فيها مذهباً وقد قال أبو بكر من عرف ألف ومن جهل استوحش "[2] .

ولا تخفى أهمية كلام ابن جني ، فهو درس في علم الأصوات يحسب له ، وقد سبق به كثيراً من الدراسات الصوتية الحديثة ، ربما لو وجد من يحسن استقباله ، ويفهمه على وجهه الصحيح منذ مئات السنين، لكان للدرس النقدي اليوم شأن غير هذا الشأن .

منذ أن بدأ نزول القرآن الكريم على الرسول صلي الله عليه وسلم انصرف اهتمام العرب إليه ، تارة في جمعه وتدوينه ، وأخرى في حفظه وتفسيره ، وثالثة في الدعوة إليه وجمع الناس حوله ، ومن مظاهر عناية العرب بالقرآن الكريم عنايتهم بالجانب الصوتي فيه ، وأنشئت في هذا الإطار علوم القرآن ، والتي اهتمت – فيما اهتمت – بالقراءات القرآنية ، فبحثت في الوقف والابتداء ، والمد والقصر، والتفخيم والترقيق ، وغير ذلك من العلوم التي تخدم كل نصوص اللغة ، إلا أنهم انصرفوا بهذه العلوم تجاه القرآن الكريم وحده دون سواه من نصوص اللغة ، وقد كان هذا بمثابة تحجيم لهذه العلوم والحجر عليها ، فلو قدر للعرب أن يتناولوا الشعر – ديوانهم وفنهم الوحيد – في إطار هذه العلوم، وجاءنا الشعر مكتوباً وفيه مواضع للوقف والابتداء ، والقصر والمد ، ولو قدر –ثانياً – لهذا الشعر أن نأخذه سماعاً عن أشياخنا كما يؤخذ القرآن سماعاً عن الأشياخ ، لتغيرت نظرتنا إلى الشعر ولتغيرت تبعاً لذلك كثير من أحكامنا عليه ، ولعلني لا أكون مفرطاً في الخيال إذا دعوت إلى إعادة كتابة الشعر الجاهلي بطريقة تعين على فهمه وتذوقه ، وتظهر فيها مواضع الوقف اللازم والجائز والممنوع ،وتحدد أماكن المد ومواضعه ، ويتعلم الناشئة قراءة الشعر ، مفخمين حروفه التي يجب أن تفخم ، ومرققين ما يجب أن يرقق ، ويتعود الناشئة ذلك منذ الصغر ، أقول وأنا أدعو إلى ذلك ، أن هذا المسلك يعين على فهم الشعر الجاهلي وتذوقه، فضلاً عن فهم العربية كلها وتذوقها ، فالجانب الصوتي في اللغة جانب مهم ، وإهماله أو الوثوب عليه ، ليس في صالح هذه اللغة الآن ولا في المستقبل .

---

[1] ابن جني – السابق – ٢ / ١٤٨ .

[2] ابن جني السابق ٢/ ١٥٤ .

يورد السيوطي في الأشباه والنظائر واقعة حدثت في مجلس هارون ، بين علمين من أعلام العربية ، تبين أهمية معرفة فن الوقف والابتداء ، وأهمية تطبيقه في الشعر ، حيث يقول " سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد فقال : أنظر في هذا الشعر عيب ، ؟ وأنشده :

لا يَكُونُ العِيرُ مُهْراً لا يَكُونُ المُهْرُ مُهْرٌ.

فقال الكسائي قد أقوى الشاعر ، فقال اليزيدي أنظر فيه . فقال أقوى لابد أن ينصب المهر الثاني على أنه خبر كان ، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض وقال أنا أبو محمد ! الشعر صواب إنما ابتدأ فقال المهر مهر "[1] ، وهذا البيت المشهور لدى النحويين والذي يقول فيه الشاعر :

بَنُونَا بَنو أَبْنَائِنَا وبناتُنَا بَنُوهُنَّ أَبْنَاءُ الرِجَالِ الأَبَاعِدِ

هل يمكن لنا أن نتصور فهمه ، إلا في ظل معرفة بمواطن الوقف والابتداء فلابد لقارئ هذا البيت أن يقف عند قول الشاعر " بنونا بنو أبنائنا " ثم يبتدئ بقوله " وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأباعد " وبهذا يستقيم المعنى ويتضح في ذهن المتلقي ، فالوقف حدد نهاية الجملة الأولى وبداية الجملة الثانية وكلتا الجملتين ذات معنى تام وقائم بذاته . كذلك البيت الأول لابد من الوقوف بعد " لا يكون " الثانية ويصير البيت هكذا :

لا يَكُونُ العِيرُ مُهْراً لا يَكُونُ المُهْرُ مُهْرٌ

عندئذ يسهل فهم البيت وتذوقه ، ولا نجد علاّمة كالكسائي يستغلق عليه فهم هذا البيت ويتصور أن فيه إقواء .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه علاقة ثابتة ، ثابتة في ذهن الإنسان ، فمنذ أن يولد الطفل يستطيع أن يتعرف على والدته من خلال دقات قلبها ، فقد اعتاد على هذه الدقات مذ بدأ يتكون جنيناً في بطنها ، ويوماً بعد يوم ، بدأ ينام على صوت ويخطو على صوت ، ويأكل على صوت ، ويرقص على صوت فالصوت "على اختلاف مصادره ، يرتبط في ذهن الإنسان بدلالات معينة من جهة ، كما أنه يؤثر عليه تأثيرا كبيراً من ناحية أخرى "[2] .

---

[1] السيوطي ، الأشباه والنظائر في النحو ، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية – شركة الطباعة الفنية المتحدة– القاهرة – ١٩٧٥ – ١٤٥/٣ .ويورد الاستاذ الدكتور أحمد كشك هذه القصة في كتابه من وظائف الصوت اللغوي،ويعلق عليها تعليقاً ذكياً فيقول " في نص السيوطي هذا جملة استفهامية لن يفهم مراد الاستفهام منها إلا بالتفهيم ففي قوله:أنظر في هذا الشعر عيب؟ أصبحت النغمة محددة بالاستفهام،وإلا توهم القارئ الإخبار في هذا المقام ، وهو أمر غير وارد لوجود النغمة "راجع الأستاذ الدكتور أحمد كشك – من وظائف الصوت اللغوي–محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي– مطبعة المدينة – ط ١ –١٩٨٣ – ص ٦١ هامش

[2] د . كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل–مكتبة الأنجلو المصرية – ط١ –١٩٩٢ – ص ١١ ، وراجع قضايا النقد الأدبي – د. محمد زكي العشماوي ص ٣٣٤ وما بعدها .

وإذا كانت عبقرية الشاعر قد ساعدته على استخدام الصوت كحافز للذاكرة من ناحية ، ولإحداث تأثير في نفس المتلقي من ناحية أخرى ، فإن هذا العامل الصوتي نفسه قد لعب دوراً مؤثراً في إبداع الدلالة في النص الأدبي ، وكما يقول جيري (Gurry) فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة ، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ، ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخييل ، والإيقاع "[1] .

ويرى بعض النقاد أن " لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها ، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور ، وهنا تثري اللغة ثراء لا حدود له ، ولا تترك تلك الظلال باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي تحت حكم الإلقاء ، وإنما ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل "[2] .

إن العلاقة بين الصوت ومعناه لم تعد موضع جدل ، وأصبح بعض النقاد ينظرون إلى الشعر بحسب توافق الصوت مع المعنى ، فلقد أطلق " موريس جرامون " الذي ليست حساسيته الشعرية موضع شك مصطلح التناسق الشعري على الشعر الذي توجد علاقة فيه بين الصوت والمعنى"[3] وكان هذا الفهم انطلاقاً من قاعدة مؤداها " إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات ، والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ؛ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة"[4]

ومما سبق يمكن رصد النتائج الآتية : -

١-إن العلاقة بين الصوت والمعنى علاقة وطيدة ، وأن النقاد العرب القدماء كانوا على علم بها وتحدثوا عنها في مؤلفاتهم.

٢- إن لجوء الشاعر إلى العوامل الصوتية ، كان مطلباً فنياً ، فعن طريق هذا العامل الصوتي استطاع الشاعر أن يؤثر في المتلقي .

٣- إن العوامل الصوتية حافزة على التذكر ، لذلك كان الشعراء يركزون عليها ، حتى يتذكر الناس قصائدهم.

٤- إن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق هذا العامل الصوتي .

---

[1] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبي – دار المعارف بالقاهرة – ط ١ – ١٩٨٨ – ص ١٣ .

[2] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ١٤ .

[3] جون كوين – بناء لغة الشعر ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش – الهيئة العامة لقصور الثقافة – أكتوبر ١٩٩٠ ص ٢٥ .

[4] لاسل ابو كرمي – قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والترجمة والنشر .ط ٢ – ١٩٤٤ – ص ٣٩ .

أدرك العربي القديم كل هذا ، كما أدرك إمكانات لغتـــه ووعاهـــا وأراد لإبداعـــه الخلـــود ، فاستجاش ملكاته ، وسبر غور لغته ، فجاء إبداعه محكماً صوتاً ومعنى ، وفي الإمكان رصد الظواهـــر الصوتية الآتية في هذا المجال :

أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف .

ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للكلمات

أولاً : الدلالة الصوتية الرامزة للحروف

وفي هذا المجال يمكننا رصد الاتجاهات الآتية :-

أ- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة .

ب- الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي .

أ- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة :-

إن دراسة المعلقات لتظهر للدارس غلبة بعض الأصوات وسيادتها داخل القصيدة ، وأن الشاعر قد عمد إلى هذه الأصوات وقصد إليها قصداً ، وذلك لما يرى لها من أهمية خاصة في التعبير عما يجيش في نفسه ، وللأثر المرجو في نفس المتلقي من ناحية ثانية ومن الأصوات التي قصد إليها الشاعر الجاهلي (-شعراء المعلقات -) وكررها في قصيدته ما يلي:

(١) أشباه الصوائت :

إذا كانت الصوائت تتميز بالوضوح السمعي عن الصوامت ، فإن بعض الأصوات الصائتة أوضح من غيرها ، وكذلك فإن " بعض الأصوات الصامتة تعتبر أكثر وضوحاً من غيرها وهذه الصوامت هي اللام والميم والنون ، ولهذا قد سميت بأشباه الصوائت " [١] ،وهذه الأصوات الثلاثة مضافاً إليها صوت الراء " تشبه الحركات في أهم خاصة من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي " [٢] . وكذلك يقرر الدكتور إبراهيم أنيس أنها " من أوضح الأصوات الساكنة في السمع "[٣] .

وقارئ المعلقات يلحظ بوضوح شيوع هذه الأصوات ، ولعل السبب في ذلك ما تتماز به أشباه الصوائت من وضوح سمعي ، إذ أن الشاعر يريد أن يحدث تأثيراً ما لدى المتلقي بالتركيز على هذه الأصوات ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوعها في المعلقات .

---

[١] د. كريم زكي حسام الدين – الدلالة الصوتية – ص ١٧٤ .

[٢] د. محمد كمال بشر – علم اللغة العام القسم الثاني الأصوات – ص ١٣١ .

[٣] د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٦٠ .

م	الشاعر	الصوت				المجموع	النسبة المئوية				المجموع	ملاحظات
		اللام	الميم	النون	الراء		اللام	الميم	النون	الراء		
١	امرؤ القيس	٣٥٠	٢٣٩	٣١٦	١٥٥	١٠٦٠	١٠,٦٨٣	٧,٢٩٥	٩,٦٤٥	٤,٧٣١	٣٢,٣٥٦	
٢	زهير	٢٤٦	٣٠٤	٢٦٣	١٠٢	٩١٥	٩,٧٥٠	١٢,٠٤٩	١٠,٤٢٤	٤,٠٤٢	٣٦,٢٦٥	عدد حروف
٣	طرفة	٣٨٦	٣١٠	٤٢٤	٢٤٠	١٣٦٠	٨,٦٣١	٦,٩٣٢	٩,٤٨١	٥,٣٦٦	٣٠,٤١٠	المعلقات التي
٤	لبيد	٢٦٢	٢٧٩	٣١٠	١٩٠	١٠٤١	٦,٩٤٥	٧,٣٩٦	٨,٢١٨	٥,٠٣٧	٢٧,٥٩٦	جرى عليها
٥	عنترة	٣٤٠	٣٣١	٣٢٣	٢٠٩	١٢٠٣	٩,٣٩٧	٩,١٤٨	٨,٩٢٧	٥,٧٦٦	٣٣,٢٤٨	الحصر بلغ
٦	عمرو بن كلثوم	٢٧٨	٢٢٤	٥٣٢	١٤٩	١١٨٣	٧,٩٤٥	٦,٤٠١	١٥,٢٠٤	٤,٢٥٨	٣٣,٨٠٨	٢٤٢٨٩
٧	الحارث	٢٩١	٢٤٣	٣٦١	١٢٨	١٠٢٣	٩,٣٠٠	٧,٧٦٦	١١,٥٣٧	٤,٠٩٠	٣٢,٦٩٣	
	المجموع	٢١٥٣	١٩٣٠	٢٥٢٩	١١٧٣	٧٧٨٥	٨,٨٦٤	٧,٩٤٥	١٠,٤١٢	٤,٨٢٩	٣٢,٠٥١	

جـــــدول رقم (١)

ومن قراءة الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

١- أن نسبة شيوع أشباه الصوائت قد بلغت أعلاها عند زهير بن أبي سلمى حيث بلغت ٣٦,٢٦٥ ٪، يليه عمرو بن كلثوم بنسبة شيوع قدرها ٣٣,٨٠٨ ٪ ، فعنترة بن شداد بنسبة قدرها ٣٣,٢٤٨ ٪ ، فامرؤ القيس بنسبة قدرها ٣٢,٧٥٤ ٪ ، فالحارث بن حلزة بنسبة قدرها ٣٢,٦٩٣ ٪ ، فطرفة بن العبد بنسبة قدرها ٣٠,٤١٠ ٪ وأخيراً لبيد بنسبة قدرها ٢٧,٥٩٦ ٪ .

٢- أن نسبة شيوع صوت اللام قد بلغت مداها عند امرئ القيس ، حيث بلغت ١٠,٦٨٣ ٪ ، يليه زهير بنسبة قدرها ٩,٧٥٠ ٪ ، فعنترة بنسبة قدرها ٩,٣٩٧ ٪ ، فالحارث بنسبة قدرها ٩,٣٠٠ ٪ ، فطرفة بنسبة قدرها ٨,٦٣١ ٪، فعمرو بن كلثوم بنسبة قدرها ٧,٩٤٥ ٪ ، وأخيراً لبيد بنسبة ٦,٩٤٥ ٪ .

٣- أن نسبة شيوع صوت الميم يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) زهير ١٢,٠٤٩ ٪	(٢) عنترة ٩,١٤٨٪	(٣) الحارث ٧,٧٦٦ ٪
(٤) لبيد ٧,٣٩٦ ٪	(٥) امرؤ القيس ٧,٢٩٥ ٪	(٦) طرفة ٦,٩٢٣ ٪
(٧) عمرو بن كلثوم ٦,٤٠١		

٤- أن شيوع صوت النون يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤ ٪	(٢) الحارث ١١,٥٣٧ ٪
(٣) زهير ١٠,٤٢٤ ٪	(٤) امرؤ القيس ٩,٦٤٥ ٪
(٥) طرفة ٩,٤٨١ ٪	(٦) عنترة ٨,٩٢٧ ٪
(٧) لبيد ٨,٢١٨ ٪	

٥-أن شيوع صوت الراء يمكن ترتيبه كالآتي :

(١) عنترة ٥,٧٧٦ ٪	(٢) طرفة ٥,٣٦٦ ٪
(٣) لبيد ٥,٠٣٧ ٪	(٤) امرؤ القيس ٤,٧٣١ ٪
(٥) عمرو بن كلثوم ٤,٢٥٨ ٪	(٦) الحارث ٤,٠٩٠ ٪
(٧) زهير ٤,٠٤٢ ٪	

٦-أن نسبة شيوع الأصوات داخل المعلقات يمكن ترتيبها كالآتي :

(١) صوت النون ١٠,٤١٢ ٪	(٢) صوت اللام ٨,٨٦٤ ٪
(٣) صوت الميم ٧,٩٤٥ ٪	(٤) صوت الراء ٤,٨٣٧ ٪

ومن الملاحظات السابقة يمكن رصد النتائج الآتية :-

١- **أن نسبة شيوع الصوامت:** التي بلغت مداها عند زهير يمكن إرجاعها إلى ما هو معروف عن زهير من أنه كان يصنع شعره صناعة ، وأن قصائده قد اشتهرت بالحوليات ، إذ كان يظل حولاً كاملاً ينقح قصيدته .ومما يؤكد هذا الزعم أن نسبة شيوع صوت النون عند زهير قد بلغت ١٠,٤٢٤ ٪ وهذا يتفق مع ما يقوله اللغويون من أن اللغة العربية قد حاولت في تطورها التخلص من بعض الأصوات كأصوات الأطباق مثلاً ، وأنها قد ركزت على أصوات أخرى كصوت النون [١] .

يأتي بعد زهير عمرو بن كلثوم في نسبة شيوع أشباه الصوائت عنده ، إذ بلغت النسبة عنده ٣٣,٨٠٨ ٪ ولعل النزعة الخطابية التي تسيطر على القصيدة من أولها إلى آخرها كانت وراء ارتفاع هذه النسبة ، ولعل هذه النزعة الخطابية كانت أيضاً وراء ارتفاع نسبة شيوع صوت النون حيث بلغت١٥,٢٠٤٪ ، ومعروف أن النون صوت ذو غنة له أثره في المتلقي ، ومن اللافت للنظر أن الحارث بن حلزة قد ركز على صوت النون فقد بلغت نسبة دوران صوت النون عنده ١١,٥٣٧ ٪ ويلي عمرو بن كلثوم مباشرة في نسبة شيوع هذا الصوت . فإذا ما كان في الاعتبار أن القصيدتين لهما ظروف متقاربة ، وأن الفخر هو الموضوع الأساسي في القصيدتين ، وأن النزعة الخطابية هي السائدة فيهما ، وأن مناسبة إنشادهما تكاد تكون واحدة . ولعل الارتفاع النسبي لشيوع أشباه الصوائت عند الحارث بن حلزة ، وقربها من نسبتها عند عمرو بن كلثوم يلقي الضوء على هذه العلاقة الوثيقة بين القصيدتين ، فقد بلغت نسبة أشباه الصوائت عند الحارث ٣٢,٦٩٣ ٪ .

لقد تفرد زهير بسيادة صوت الميم عنده زيادة لافتة للنظر ، إذ بلغت نسبة شيوع هذا الصوت ١٢,٠٤٩ ٪ ، ولا غرو في ذلك ، فالميم حرف الروي في القصيدة ، وزهير شاعر يصنع شعره ، فكان يمهد لرويه ، يقول الدكتور إسماعيل شلبي " فمن تكرار الحروف المعينة ما نجده في تكرار الميم في ميميته :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَم تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

وتكرار القاف في قافيته في مدح هرم بن سنان :-

إنَّ الخليطَ أَجَدَّ البَيْنَ فانْفَرقَا وعلق القَلْبُ مِنْ أَسْمَاء ما علقا

---

[١] للمزيد راجع الدكتور إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية – ص ١١٥ وما بعدها .

وهـو تكرار يمهد للروي ويعد الأذن لسماعه أو توقعه "[1] ،شيء أخر لافت للنظر عنـد زهير وهو أن مجموع لسبتي تكرار صوتي الميم والنون عنده قد بلغ ٢٢,٤٧٣ ٪ وهي أعلى نسبة عند كل شعراء المعلقات والسبب في ذلك هو أن " النون والميم بما فيهما من غنة يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح بل ربما أثارتا في النفس جواً من الشـجن الشـغيف " [2] فتكرار هذا الصوت أو ذاك عند زهير مقصود فنياً ، فهو توطئة لحرف الروي مـن ناحيـة ، - كمـا يذهب الدكتور إسماعيل - ومن ناحية أخرى محمل بمعان يرغب الشاعر في إبرازها ، فالميم حرف ذو غنة والقاف يصفهـا ابن جني بأنها صوت صلب[3] ، وهي من أصوات القلقلة ، فالشاعر قصـد إلـى تنغيم قصيدته الأولى عن طريق صوت الميم ذي الغنة وأراد أن يثبت صفات ممدوحه في الثانية عـن طريق صوت القاف الصلب.

٣- أصوات الإطباق :-

أصوات الإطباق أصوات مفخمة لها رنة قوية في الآذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم. فلا عجب أن تشيع تلك الأصوات في لهجات البدو وأن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضريـن[4] ، وقارئ المعلقات يدرك بوضوح أن الشعراء قد مالوا نسبياً إلى التخلص من هذه الأصوات، والجـدول التالي يبين نسبة شيوع أصوات الصاد والظاء والضاد والطاء في كل معلقة منسوبة إلى الألف مقارنـة بنسبة شيوعها في النص القرآني الكريم .

المسلسل	النص	الصاد	الضاد	الطاء	الظاء	المجموع
١-	القـرآن الكـريم[5]	٨	٦	٤	٣	٢١,٠٠
٢-	معلقة امرئ القيس	١٤,٣٤	٨,٨٥	١٠,٠٧	٣,٠٥	٣٦,٣٢
٣-	معلقـة زهيـر	٧,٥٣	٨,٧٠	٦,٧٠	٦,٧٠	٢٩,٦٣
٤-	معلقـة طـرفـة	٩,١٦	٨,٠٥	٦,٩٣	٢,٨٦	٢٧,٠٠
٥-	معلقـة لبيـد	١٠,٣٣	٧,٩٥	١٠,٣٣	٤,٧٧	٣٣,٣٨
٦-	معلقـة عنتـرة	٨,٢٩	٩,١٢	٧,٧٣	٣,٠٤	٢٨,١٨
٧-	معلقةعمرو بن كلثوم	٩,٤٣	٧,٧٠	٨,٥٧	٣,١٤	٢٨,٨٤
٨-	معلقـة الحـارث	٩,٢٦	٦,٧١	٦,٣٩	٢,٢٣	٢٤,٥٩

جدول رقم (٢)

---

[1] الدكتور إسماعيل شلبي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال - مكتبة غريب بالقاهرة - د.ت - ص ٢٤٤ .

[2] د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٢٩ .

[3] ابن جني - الخصائص - ١٦٠/٢ .

[4] د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية - ص ١١٥ .

[5] راجع في نسبة شيوع أصوات الإطباق في القرآن الكريم الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه في اللهجات العربية - ص ١١٦ .

ومن الجدول السابق يمكن إعادة ترتيب الشعراء على حسب نسبة شيوع الإطبـــاق ترتيبـاً تنازليـاً كالآتي:-

امرؤ القيس ، لبيد ، زهير ، عمرو بن كلثوم ، عنترة ، طرفة ، وأخيراً الحارث بن حلزة.

ولعل السؤال الذي يجب أن يطرح الآن هو إلى أي مدى يمكن ربط نسبة شيوع أصوات الإطباق فـــي كل معلقة بنشأة صاحبها ؟ وبمعنى أخر هل هناك علاقة بين بدوية الشاعر وشيوع أصـــوات الإطبـــاق عنده ؟ .

وإذا ما أخذنا بالفرضية السابقة التي أوردها الدكتور إبراهيم أنيس ، في شـــيوع أصـــوات الإطباق في لهجات البدو ، لوضح أن امرأ القيس أكثر شعراء المعلقات تمسكاً ببدويته حيث بلغت نســـبة شيوع أصوات الإطباق عنده ٣٦,٣٢ في الألف . وهو أقدم الشعراء السبعة .

وأصوات الإطباق أصوات مفخمة ، ويبدو " أن القبائل البدويةبوجه عام قـــد مـــالت إلـــى أصوات التفخيم واشتهر هذا عنهم ، فاستمسكوا بهذه الظاهرةفي نطقهم وتعصبوا لها ، فـــي حيـــن أن القبائل الحضرية أو المتأثرة بالحضر قد آثرت الأصوات المرققة" [1]، وإذا كان آل كندة " أنصاف بـــدو وأنصاف حضر "[2]كما يقرر الأستاذ الدكتور الطاهر مكي، فإن ذلك ليؤكد على اعتزاز بيت الملـــك ، الذي ينتمي إليه امرؤ القيس ، بلهجتهم البدوية ، كما هو معروف حتى الآن في القبائل العربية ، حتـــى تلك التي تعيش في مصر فإن شيوخها وأبناءهم مازالوا على لهجتهم البدوية لم يغـــير فيهـــم انتمـــاؤهم الحضري شيئاً من الحفاظ على لهجتم .

٣- الأصوات المفخمة :-

وإذا اتسعت الدائرة قليلاً لتشمل الحروف المفخمة ، والتي جمعت في الخاء ، والصـــاد ، والضاد ، والغين ، والطاء ، والقاف ، والظاء لظهر أن نسبة شيوع هذه الأصوات عند امرئ القيـــس أعلى منها عند غيره من شعراء المعلقات إذ بلغت نسبتها عنده ٧,٣٨٧ ٪ ، ويليه لبيد بنســـبة قدرهـــا ٧,٢٤٧ ٪ ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوع هذه الأصوات عند الشعراء السبعة ، واللافت للنظر فـــي هذا الجدول أن ترتيب الشعراء في نسبة شيوع أصوات التفخيم ، هو نفس ترتيبهم فـــي نســـبة شـــيوع أصوات الإطباق إلا في شاعر واحد إذ رجع إلى أخر القائمة في نسبة شيوع أصوات التفخيم بينما كان ترتيبه الثالث في أصوات الإطباق وهو زهير .

---

[1] د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية – ص ١١٣ .

[2] الطاهر أحمد مكي – امرؤ القيس حياته وشعره – الطبعة الخامسة – ١٩٨٥ – دار المعارف بمصر – ص ٣٨ .

م	الشاعر	غ	ص	ض	ط	ظ	ع	ق	المجموع	النسبة المئوية	ملاحظات
١	امرؤ القيس	٢٦	٤٧	٢٩	٣٣	١٠	٢٥	٧٢	٢٤٢	٧,٣٨٧	عدد حروف المعلقات ٢٤٢٨٩ حرفا
٢	زهير	١٥	١٩	٢٢	١٧	١٧	١٢	٥١	١٥٣	٦,٠٦٤	
٣	طرفة	٤٥	٤١	٣٦	٣١	١٢	٢٧	١٠٥	٢٩٧	٦,٦٤١	
٤	لبيد	٢٧	٣٩	٣٠	٣٩	١٨	٣١	٨٩	٢٧٣	٧,٢٤٧	
٥	عنترة	٢١	٣٠	٣٣	٢٨	١١	٣٣	٨٨	٢٤٤	٦,٧٤٤	
٦	عمرو بن كلثوم	٣٤	٣٣	٢٧	٣٠	١١	١٥	٩٨	٢٤٨	٧,٠٨٤	
٧-	الحارث	٢٩	٢٩	٢١	٢٠	٧	٢٩	٦٨	٢٠٣	٦,٤٨٧	
	المجموع	١٩٧	٢٣٨	١٩٨	١٩٨	٨٩	١٧٢	٥٧١	١٦٩٠	٦,٨٣٤	

جدول رقم (٣)

تمايز الأصوات عند الشعراء

هل يمكن أن يكون للشاعر صوت مفضل ؟ وما دلالة هذا التفضيل ؟

وبين يدي الإجابة عن هذين السؤالين ، لا بد من النظر في هذا الجدول ، ومحاولة قراءته قراءة متأنية.

الصوت / الشاعر	عدد الأصوات					النسبة المئوية للصوت				
	همزة	فاء	عين	خاء	نون	همزة	فاء	عين	خاء	نون
امرؤ القيس	١٣٨	١٠٠	١٠٤	٢٦	٣١٦	٤,٢١٢	٣,٠٥٢	٣,١٧٤	٠,٧٩٣	٩,٦٤٥
زهير بن أبي سلمى	٩٠	٨٩	١٠٢	١٥	٢٦٣	٣,٥٦٧	٣,٥٢٧	٤,٠٤٢	٠,٥٩٤	١٠,٤٢٤
طرفة بن العبد	٢٤٢	١٣١	١٣٧	٤٥	٤٢٤	٥,٤١١	٢,٩٢٩	٣,٠٦٣	١,٠٠٦	٩,٤٨١
لبيد بن ربيعة	١٦٩	١١٣	١٠٩	٢٧	٣١٠	٤,٤٨٠	٢,٩٩٥	٢,٨٨٩	٠,٧١٥	٨,٢١٨
عنترة بن شداد	١٥٤	٩٣	١٣٧	٢١	٣٢٣	٤,٢٥٦	٢,٥٧٠	٣,٧٨٦	٠,٨٥٠	٨,٩٢٧
عمرو بن كلثوم	١٥٨	٨٦	١١٠	٣٤	٥٣٢	٤,٥١٥	٢,٤٥٧	٣,١٤٣	٠,٩٢٧	١٥,٢٠٤
الحارث بن حلزة	٢٤٥	٨٤	١١٠	٢٩	٣٦١	٧,٨٢٩	٢,٦٤٨	٣,٥١٥	٠,٩٢٦	١١,٥٣٧
المجموع	٢٥٢٩	١٩٧	٨٠٩	٦٩٦	١٢٠٩	٣٣,٤٢٦	٥,٥٨٥	٣٣,٦١٢	٢٠,٢١٤	٣٤,٧٧

جدول رقم (٤)

من الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

١- أن نسبة شيوع الهمزة عند الحارث بن حلزة قد بلغت أعلى النسب ، وفي تصوري أن هناك سببين لشيوع صوت الهمزة في قصيدة الحارث .

السبب الأول :- أن هناك علاقة بين أسماء التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها في قوله

آذَنَتْنا بِبَينِها أَسْماءُ رُبَّ ثاوٍ يَمَلُّ منه الثَّواءُ

السبب الثاني :- أن الشاعر قد بنى قصيدته على صوت الهمزة فهي حرف الروي في القصيدة .

٢- أن الخاء قد بلغت أعلى نسبة شيوع عند طرفة بن العبد وما ذلك إلا لإلحاح هذا الصوت عليه ، لأنه الصوت الذي يبدأ به لفظ (خولة) التي بدأ الشاعر قصيدته متغزلاً فيها أيضاً في قوله :-

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ظَلِلْتُ بها أَبكِي وأبكِي إلى الغَدِ

٣- صوت العين شائع عند عنترة بدرجة لافتة للنظر ، ولا يسبقه في نسبة هذا الشيوع إلا زهير ، وفي تصوري أن الشاعر قد وقع تحت تأثير صوت عين (عبلة) الذي ألح عليه طوال قصيدته ، كما وقع أمرؤ القيس تحت تأثير صوت الفاء ، الصوت الأول من (فاطمة) فجاءت نسبة شيوع هذا الصوت مرتفعة عنده ، ولا يسبقه في نسبة شيوع هذا الصوت إلا زهير .

٤- علاقة لبيد بنوار متوترة ، بل إنها وصلت إلى حد القطيعة ، وأنه هو صاحب القرار في هذا ، كما جاء في قوله :-

بل ما تَـذَكَّرُ مِن نَوارَ وقد نأَتْ وتقطَّعـت أَسبابُها ورِمـامُهـا
مُزِّيَّةٌ حَلَّـتْ بَفِيـدَ وجـاوَرَتْ أَهْلَ الحِجاز فأَيْنَ مِنـكَ مَرامُها [1]

وفي قوله :-

أَوَ لم تكنْ تَدري نَوارُ بأَنَّنـي وصَّالُ عَقْدِ حبائـلٍ جَذَّامُهـا
تَرّاكُ أَمكنةٍ إذَا لَمْ أَرْضَهـا أَو يَعتَلِقْ بعضَ النُّفوس حِمامُها [2]

وفي قوله :-

فاقطَعْ لُبانةَ مَنْ تَعَرَّض وصْلُه ولشَرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهـا [3]

فنوار قد نأت وبعدت ، واتخذ الشاعر قراره بالقطيعة وعزم على أن يهجرها صوتياً ، ويهجر صوت النون الذي يذكره بها ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، فتكرر عنده هذا الصوت قليلاً ، إذ أن نسبة شيوع

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٢ – ٥٣٣ .
[2] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٧٣ .
[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٧ .

صوت النون عند لبيد هي أقل نسبة في المعلقات جميعها – موضع الدراسة – إذ بلغت هذه النسبة ٨,٢١٨٪ بينما بلغت عند عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤٪ .

وأما زهير فقد هجر (أم أوفى) وطلقها " مع شدة تعلقه بها ووفائه لها لكنها لم تبادله هذا الشعور فقد كانت له قالية " [1] ، وهجرانه (أم أوفى) جعله يهجر صوت الهمزة أيضاً ، فقد بلغت نسبة شيوع الهمزة عند زهير أقل نسبة لها عند الشعراء السبعة ، ولكنه رغم الهجران والطلاق ، إلا أن قلبه متعلق بها وما زال ينشد حبها ، وانعكس هذا على نسبة شيوع صوت الفاء عنده حيث بلغت أعلى نسبة لها عند الشعراء السبعة .

وأما عمرو بن كلثوم فإنه لم يتغزل ، فالموقف بالنسبة له كان أكبر من الغزل ، وألفاظ (هند) ، و(أم عمرو) التي جاءت في قصيدته لم تأت بقصد الغزل .

وبعد هل يمكن الإجابة على السؤالين السابقين ؟ هل للشاعر صوت مفضل ؟ نعم ، فالصوت الذي يبدأ به اللفظ الدال على محبوبته هو صوته المفضل ، وأن نسبة شيوع هذا الصوت لتؤكد العلاقة بين الشاعر وفتاته .

وكما أن للشاعر صوتاً مفضلاً ، فإن له صوتاً يود لو يهجره ، فلبيد كان يود أن يهجر صوت النون لأنه يذكره بنوار ، وزهير كان يود أن يهجر صوت الهمزة الذي يذكره بأم أوفى .

التصوير بالأصوات :-

لجأ الشاعر الجاهلي إلى الصوت لإبراز صورة معينة ، يود لو رسمها في ذهن المتلقي ، ومن ذلك ما يلقانا عند امرئ القيس في قوله :-

تقولُ وقد مَالَ الغَبِيطُ بنا معاً عَقَرْتَ بَعِيرِي يا امْرَأَ القَيسِ فانْزِلِ [2]

فسياق النص يقول إن الشاعر قد ركب البعير مع تلك التي يقال لها عنيزة ، وأنه كان يحاول أن ينال منها بعض ما يناله الرجل من المرأة ، وأنها كانت تتأبى أو تتدلل عليه ، وحركة الهودج من حركة البعير وعبث الشاعر ، فالهودج قلق غير مستقر ،يتأرجح ذات اليمين وذات الشمال ، نتيجة للحركة المستمرة ، ويتحرك للأمام وللخلف تمشياً مع حركة البعير ، وقد أحسن الشاعر التعبير عن هذه الصورة القلقة غير المستقرة المتأرجحة والتي لا تهدأ ، وذلك من خلال أصوات القلقلة التي كانت لها السيطرة الصوتية في البيت فقد وردت هذه الأصوات تسع مرات على النحو التالي ، أربع مرات للقاف،

---

[1] د. سعد إسماعيل شلبي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخير والجمال . مكتبة غريب . القاهرة . د.ت ص ٤٢ .

[2] ديوان الشاعر ص١١

وثلاث للباء ، ومرة للدال وأخرى للطاء ، وأن توزيع هذه الأصوات داخل البيت يحتاج إلى نظرة متأملة ، فإذا كانت تفاعيل البيت تسير :-

فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن			
(١)	(٢)	(٣)	(٤)			
		فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	
		(٥)	(٦)	(٧)	(٨)	

فمن السهل ملاحظة أن التفعيلة الأولى بها صوت واحد من أصوات القلقلة ، فهي بداية الحركة ، وأن التفعيلتين الثانية والثالثة في كل واحدة منهما صوتان من أصوات القلقلة ، فقد زاد معدل الحركة ، فخاف الراكبان من السقوط ، ثم استقر كل منهما في مكانه ، فعادت حركة الهودج إلى طبيعتها ، لذلك جاءت التفاعيل أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ وفي كل واحدة منها صوت واحد من أصوات القلقلة ، عندئذ يطلب من الشاعر النزول ، فليس من المعقول أن ينزل من الهودج وهو في قمة الحركة والاضطراب ، وإلا فقد توازنه وسقط من الناحية الأخرى ، ويطلب من الشاعر النزول بفعل الأمر (فانزل) ، ولابد من تلقف هذه الكسرة ، كسرة الزاي ، إنها تصور النزول من أعلى إلى أسفل ، والغنة المصاحبة للنون إنما تمثل زمن النزول ، فأما الكسرة الحادثة نتيجة للضرورة الشعرية ، والمصاحبة لصوت اللام فإنها تمثل استواء الشاعر على الأرض . ويخلو فعل الأمر من أصوات القلقلة ، فقد هدأت حركة الهودج .

إن المرأة تطلب من الشاعر أن ينفذ الدلالة الصوتية لفعل الأمر ، كما تطلب منه أن ينفذ الدلالة المعنوية لهذا الفعل سواء بسواء ، إن ورود تسعة أصوات قلقلة في هذا البيت بينما المتوسط العام لورود أصوات القلقلة في القصيدة ٥,٣٢٤ صوت في كل بيت أمر له دلالته بلا ريب .

ويستخدم طرفة بن العبد الصوت لتصوير حركة ناقته في مثل قوله :-

تُبَارِي عِتَاقاً ناجِياتٍ وأَتْبَعَتْ ... وَظِيفاً وَظِيفاً فوقَ مَوْرٍ مُعبَّدِ[1]

فالشاعر يصور ناقته " تباري إبلاً كراماً مسرعات في السير وتتبع وظيف رجلها وظيف يدها فوق طريق مذلل بالسلوك والوطء والأقدام والحوافر والمناسم في السير " [2] ، وقد استعان على تأكيد هذا المعنى بالصوت ، وقد تجلى ذلك في مظهرين :-

---

[1] ابن الأنباري . شرح القصائد السبع الطوال . ص ١٥٣ .

[2] الزوزني . شرح المعلقات السبع ص ٧٠ .

المظهر الأول : وجـــود ثمانية أصـــوات من أصوات القلقلة في هذا البيت ، فقد تكرر صوت الباء أربع مرات ، وصوت القاف مرتان ، وجاء كل من الجيم والدال مرة واحدة . وأصوات القلقلة تمثـــل الاضطراب والحركة وعدم الاستقرار ، وهذه هي حركة الناقـــة فـــي ســـيرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما يظهر الإحصاء أن متوسط تكرار أصـــوات القلقلـــة فـــي القصيدة كلها قد بلغ ٥,٧٩٦ صوت في كل بيت، بينما في وصف الناقة وصل تكرار هذه الأصوات إلى ثمانية أصوات في البيت الواحد .

المظهر الثاني : ويمكن ملاحظته عن طريق التقطيع العروضي للبيت ، والذي كان على النحو التالي:-

// ٥ / ٥	// ٥ / ٥ / ٥	// ٥ / ٥	// ٥ // ٥				
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن				
// ٥ / ٥	// ٥ / ٥ / ٥	// ٥ / ٥	// ٥ // ٥				
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن				

فمـــن اليسير ملاحظة أن الشاعر قد استخدم المقاطع الصوتية الطويلة ، والذي يتكون كل مقطع منهـــا من صامت + صائت طويل ، وبلغة العروضيين متحرك وساكن . استخداماً فنياً ، فقد استخدم الشـــاعر ثمانية عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في البيت ، تسعة مقاطع في كل شطر ، وهذه المقاطع والتي يناســـبها تماماً بحر الطويل ، الذي نظم فيه الشاعر قصيدته لتصور حركة سير الناقة ، ومن يقرأ هـــذا البيـــت يحس أنه يركب على ظهر ناقة ويتحرك معها للأمام والخلف ، والسبب في ذلك وجود هـــذه المقـــاطع الصوتية الطويلة .

وعنترة تنأى عنه محبوبته ، ويتمنى لو وصل إليها على ظهر ناقة " لعنت بمحروم الشراب مصرم "[1] ليكون أقوى لها[2] ، فالمحبوبة في مكان بعيد ، وللوصول إليها لابد من ناقة شـــديدة قويـــة وصفها في قوله :-

خَطَّارَةٌ غِبَّ السُّرَى مَوَّارَةٌ ... تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُفٍّ مِيثَمِ[3]

وقد صور الشاعر ناقته مستخدماً القيم الصوتية التالية :-

(أ) صيغة (فعّالة) في قوله (خطّارة) و(موّارة) وهي من صيغ المبالغة التي تـــدل علـــى كثـــرة حدوث الفعل .

---

[1] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

[2] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

[3] ديوان عنترة ص ١٤٦ .

(ب) صوت الراء وهو صوت يدل على التكرير ، وقد كرره الشاعر ثلاث مرات في الشطر الأول من البيت والذي يصف فيه حركة ناقته ، مما يدل ويصور تكرار الحركة مرة بعد مرة .

(ج) استخدم حروف القلقلة مشددة في (خطّارة) ،وفي (غبُّ) مما يدل ويصور الحركة والاضطراب الشديدين الناتجين عن سرعة الناقة ، فقد وردت هذه الأصوات (أصوات القلقلة) في البيت ست مرات بينما متوسط ورودها في القصيدة كلها ٥,٢٤٧ صوت في كل بيت .

(د) اللجوء إلى الأصوات الشديدة لتصوير شدة الناقة وقوتها من ناحية ،ولتصوير شدةوقع أخفافها على الأرض ، ففي البيت ثمانية عشر صوتاً شديداً تقوم بهذا الدور .

(هـ) التكوين الصوتي لكلمة (تطس) ،والتي معناها الضرب الشديد ، يلفت النظر إلى مدى اهتمام الشاعر باختيار الأصوات الدالة والمعبرة ، فالتاء والطاء صوتان شديدان يصوران شدة ضرب خف الناقة على الأرض،والسين من أصوات الصفير ،فصفيره يسمع المتلقي وقع هذه الأخفاف .

ويصور الحارث بن حلزة ناقته في قوله :-

غَيرَ أَنِّي قَدْ أَستَعِينُ على الهَـمِّ إِذَا خَفَّ بالثَّـوِيِّ النَّجاءُ
بِزَفوفٍ كأَنها هِقْلَـةٌ .... أُمُّ رِئَـالٍ دَوِّيَّـةٌ سَقْفَـاءُ
أَنِسَتْ نَبْـأَةً وَأَفزَعَهَا القَـ ـنَّاصُ عَصْراً وَقَد دنا الإِمساءُ
فَتَرَى خَلفَهَا مِنَ الرَّجْعِ والوَقْـ ـعِ مَنِينـاً كأَنَّـه أَهبَـاءُ
وطِـرَاقـاً مِنْ خَلفِهِنَّ طِـراقٌ سَاقطَاتٌ تُلوِي بها الصَّحراءُ
أَتَلَهَّى بِهـا الهَـوَاجِـرَ إِذْ كُـ ـلُّ ابنِ هَـمٍّ بَلِيَّـةٌ عَمْيَـاءُ[1]

فالشاعر يستعين على الهم بناقة مسرعة ، فهي في سرعتها كالنعامة التي ترغب في الرجوع مسرعة إلى أولادها لما دنا المساء وأحست بأن الصيادين يتربصون بها ، فأسرعت مثيرة للغبار ، وقد تقطعت أطباق نعلها من شدة سرعتها . فعلى مثل هذه الناقة يتلهى الشاعر ، لا يمنعه حر الصيف ولا قيظ الصحراء .

صور الشاعر ناقته في شدتها وصلابتها وسرعتها مستخدماً القيم الصوتية الآتية :-

(أ) استخدم حرف القاف وهو حرف صلب كما ذكر ابن جني[2] ،فقد تكرر هذا الصوت في الأبيات السابقة تسع مرات ، وكأن الشاعر يريد أن يؤكد صلابة ناقته وشدتها عن طريق هذا الصوت.

---

[1] شرح القصائد السبع لابن الأنباري ص ٤٤٠ وما بعدها .

[2] ابن جني – الخصائص – ٢/ ١٦٠ .

(ب) لجأ الشاعر إلى أصوات القلقلة لتصوير حركة الناقة في اضطرابها وعدم استقرارها، فهي مقلقلة، فكرر هذه الأصوات في الأبيات السابقة سبعاً وعشرين مرة ، فقد تكررت القاف تسع مرات، والباء ثماني مرات ،والدال أربع مرات ، وكل من الجيم والطاء ثلاث مرات – فهذا التكثيف لأصـــوات القلقلة مقصود لتجلية صورة ناقتة في ذهن المتلقي ، فمتوسط ورود هذه الأصوات في الأبيات ٤,٥ صوت في كل بيت بينما متوسطها في القصيدة كلها ٤,١ صوت في كل بيت .

(ج) استخدام الأصوات الشديدة ، لتصوير شدة ناقته، فقد وردت هذه الأصوات ثمان وخمسين مرة موزعة كالتالي :-

همزة	باء	تاء	دال	صاد	قاف	كاف
٢٠	٨	١٠	٤	٤	٩	٣ = ٥٨

(د) في البيت الثالث من الأبيات السابقة ، تسمع الناقة صوتاً هامساً يدل على وجود الصيادين، أو تتخيل ذلك، ويرسم الشاعر صورة للناقة التي تسمع أو تتخيل أنها تسمع صوتاً ما ، يستخدم فيها أصوات الصفير(س ، ص ، ز) فيوردها خمس مرات في هذا البيت ليسمع المتلقي أو يجعله يتخيل ما تسمعه الناقة أو تتخيله ، إذ يقول في هذا البيت :-

أنســت نبــأة وأفــزعها القـــــ ناصٍ عصراً وقد دنا الإمساء

(و) شيوع الأصوات المفخمة في الأبيات التي يتحدث فيها عن الناقة ، ليضفي على ناقته شيئاً من فخامة هذه الحروف ، ولترتسم هذه الفخامة في ذهن المتلقي فقد تكررت الأصوات المفخمة عشرون مرة على النحو التالي :-

ف	ص	غ	ط	ق
٣	٤	١	٣	٩ = ٢٠

(ز) في قول الشاعر :-

فَتَرَى خَلفَهَـا مِنَ الرَّجْـعِ والوقْـ عِ مَنِيناً كأنَّه أهبـــــاءُ

تخفف الشاعر من السواكن فتقطيع البيت عروضياً كالآتي :-

/// ٥ / ٥	// ٥ // ٥	/ ٥ // ٥ / ٥	/// ٥ / ٥	// ٥ // ٥	/ ٥ / ٥ / ٥
١	٢	٣	٤	٥	٦

يظهر أن الخبن قد وقع في التفعيلة رقم ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ وأن التشعيث قد وقع في ٦ ، وإذا كان الخبـــن يعني حذف ساكن والتشعيث يعني حذف متحرك ، فقد حذف أربعة سواكن في مقابل حـــذف متحـــرك

واحد، مما يعني زيادة نسبة الحركات في البيت وزيادة نسبة الحركات تصوير لزيادة سرعة الناقة في حركتها .

ولبيد المتحفز للقطيعة لأي شبهة تعتريه ، يصور ناقته وقد أعياها السفر ، وعريت عن اللحم وخف شحمها ، فهي في هذه الحالة لها نشاط في السير ، ويصور هذا المعنى في قوله :-

١- واحُبُّ المُجامِلَ بالجزيل وصُرمُه ... باقٍ إذَا ضَلَعَت وزاغَ قِوَامُها
٢- بِطَليحِ أسفَارٍ تَرَكنَ بَقِيَّةً ..... منها فأحنَقَ صُلبُها وسَنامُها
٣- فإذا تَغَالى لَحمُها فتحسَّرتْ ... وتقطَّعَتْ بعدَ الكَلال خِدامُها
٤- فلَها هِبابٌ في الزِّمامِ كأنَّهَا ... صَهْباءُ راحَ مع الجَنوب جَهامُها [1]

وقد استعان الشاعر على رسم صورة ناقته - كما استعان غيره من أصحاب المعلقات - بالصوت ، فاستعان بأصوات القلقلة التي تكررت في الأبيات السابقة (٢٤ مرة) ، بمتوسط قدره ستة أصوات في البيت ، بينما المتوسط العام لورود أصوات القلقلة في القصيدة كلها بلغ ٣,٦٩٣ في كل بيت ، فتكثيف أصوات القلقلة في وصف الناقة دال على الحركة والاضطراب ، أو هو تصوير لحركة الناقة في سيرها .

لا يريد الشاعر أن يضفي على ناقته صفات الفخامة ، لذلك يلاحظ أن أصوات التفخيم عنده في هذه الأبيات أقل من معدلها العام في القصيدة ، فالأبيات الثلاثة من الثاني إلى الرابع وهي التي يتحدث فيها عن ناقته ويصفها وردت فيها ثمانية أصوات مفخمة ، بمعدل (٢,٦٦٦) صوتاً في كل بيت ، بينما يظهر من الإحصاء أن المتوسط العام لأصوات التفخيم في القصيدة كلها قد بلغ (٣,١٠٢) صوت لكل بيت. فإذا كان الشاعر يلجأ إلى صوت ليؤكد معنى ما فإنه أيضاً يعرض عن صوت لينفي معنى ، وهذا ما حدث مع لبيد ، فكما أراد أن يظهر صورة باستخدام أصوات القلقلة ، رغب إلى محو صور أخرى ونفيها من خلال تجاهل أصوات التفخيم أو الإعراض عنها .

فأما عمرو بن كلثوم ، فشغله موضوع قصيدته عن رسم صورة للناقة التي رحل عليها وكذلك زهير بن أبي سلمى .

---

[1] ابن الأنباري . شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٨ . وما بعدها .

لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس أن هناك علاقة بين البيئة الجغرافية والأصوات اللغوية ، ففي الصحراء " قد يفنى الصوت في جو لا آخر له ، إذ يتحدث الناس غالباً في العراء وقد افترشوا الغبراء والتحفوا بالسماء ، وليس هناك من حائل يصد موجات الصوت أو يركزها ، بل تنساب الأصوات في محيط من الفضاء تخفى فيه الأصوات فلا تكاد تبين أو تتضح . ولا شك أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع ، تتلقاها الأذن في مسافة عندها قد تخفي نظائرها المهموسة " [1] ، لذلك كان من الطبيعي أن تكون نسبة شيوع الأصوات المجهورة أعلى بكثير من نسبة شيوع الأصوات المهموسة .

لا خلاف حول ملاحظة الدكتور إبراهيم أنيس في هذا المجال ، لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هاهنا يجب أن يأخذ شكلاً واتجاهاً آخر ، فالسؤال ينبغي أن يكون عن العلاقة بين الأصوات المجهورة والمهموسة والمعنى ، هل هناك علاقة تربط بين جهر الأصوات ومعناها ؟ وهمس الأصوات ومعناها ؟.

بين يدي محاولة الإجابة عن هذا السؤال ، لابد من قراءة هذا الجدول الذي يوضح نسبة شيوع الأصوات المجهورة والمهموسة عند شعراء المعلقات .

الشاعر	امرؤ القيس	زهير	طرفة	لبيد	عنترة	عمرو بن كلثوم	الحارث بن حلزة
نسبة شيوع الأصوات المجهورة	٧١,٨٢٥	٧٤,٧٥	٧١,٦٠١	٧٠,١٥	٧١,٦٦	٧٦,٢٥	٧٢,٦٧
نسبة شيوع الأصوات المهموسة	٢٨,١٧٥	٢٥,٢٥	٢٨,٣٩٨	٢٩,٨٥	٢٨,٣٣	٢٣,٧٥	٢٧,٣٢

جدول رقم (٥)

من الملاحظ أن الأصوات المجهورة قد بلغت أعلى نسبة لها عند عمرو بن كلثوم ، وفي تصوري أن هذا أمر قد أملاه الظرف الذي صيغت وأنشدت فيه هذه القصيدة ، فالشاعر في موقف الدفاع عن الشرف والحسب والنسب ، وفي موقف يحتم عليه الفخر والمباهاة ، فحالة الغضب التي سيطرت على الشاعر أدت إلى رفع الصوت والجهر به ، فزادت عنده نسبة الأصوات المجهورة تمشياً مع المعنى ومع مناسبة النظم والحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاد القصيدة .

فالعلاقة قائمة بين الموضوع ومناسبة النظم من ناحية ، وبين الأصوات المجهورة من ناحية أخرى عند عمرو بن كلثوم .

---

[1] د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية . ص ٩٥ .

والحارث بن حلزة يتحدث في الفخر ، وينافح عن قومه أمام الملك ، فكونه يفخر فهو يتفق مع عمرو بن كلثوم في الموضوع ، إلا أن هناك أمرين كانا سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، فأما السبب الأول فهو دفاع عمرو بن كلثوم عن الشرف ، وهو عند العربي أغلى من ماله ودمه، وأما السبب الثاني فإن الحارث كان ينشد في حضرة الملك ، فالحديث أمام الملوك وإليهم يستوجب غض الصوت رهبة ورغبة .

ثمة أمر ثالث يمكن استنتاجه ، وهو أن القصيدة أنشدت في مكان مغلق والأحاديث بين الجدران " تميل عادة إلى همس الأصوات "[1] ،لهذا ارتفعت نسبة الأصوات المهموسة عند الحارث ، وانخفضت نسبة الأصوات المجهورة وذلك مقارنة بعمرو بن كلثوم .

وعنترة بن شداد يسيطر عليه الإحساس بالرق ، والإحساس بالفقر ، فكونه عبداً رقيقاً جعله يحس بأن أحداً لن يسمعه ، فأسمع نفسه ، وتحدث إلى نفسه عن نفسه ، فارتفعت عنده نسبة الأصوات المهموسة وقلت نسبة الأصوات المجهورة مقارنة أيضاً بعمرو بن كلثوم .

وإحساسه بفقد عبلة ، وحزنه لعدم تمكنه من الزواج منها ، كان سبباً آخر في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وخفض نسبة الأصوات المجهورة .

إن قصيدة عنترة في الفخر ، فهي تتفق مع قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة في الإطار العام للموضوع ، ولكن نفسية الشاعر المنكسرة ، والتي عبرت عنها الكسرة المصاحبة لحرف الروي ، كانت سبباً في انخفاض نسبة الأصوات المجهورة عنده ، وارتفاع نسبة الأصوات المهموسة ، فلقد كان عنترة أقل الشعراء الثلاثة في نسبة الأصوات المجهورة ، وأكثرهم في نسبة الأصوات المهموسة. وزهير يمدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان ، يمدحهما لسبب قد علمته الجزيرة العربية كلها ، فالناس جميعاً قد علموا بالحرب التي دامت أربعين عاماً ، وسمعوا عن الصلح الذي تم بين المتحاربين وتكفل هرم بن سنان ، والحارث بن عوف بتكاليف هذا الصلح ، فلابد أن يسمع الناس مديح زهير في هذين الرجلين كما سمعوا عن الحرب ، وكما سمعوا عن الصلح ، فلابد أن يسمعوا عمن قام بهذا الصلح ، لذلك ارتفعت عنده نسبة الأصوات المجهورة ، فبلغت (٧٤,٧٥٪) فهو الشاعر الثاني في نسبة الأصوات المجهورة ، يسبقه في ذلك عمرو بن كلثوم الذي بلغت نسبة الأصوات المجهورة عنده (٧٦,٢٥٪) ، وانخفضت تبعاً لذلك نسبة الأصوات المهموسة ، فهي عند زهير(٢٥,٢٥٪) ، وعند عمرو بن كلثوم (٢٣,٧٥٪) .

---

[1] د. إبراهيم أنيس – في اللهجات العربية . مطبعة لجنة البيان العربي – ط ٢ – ١٩٥٢ – ص ٩٥ .

وقصيدة طرفة بن العبد ، يمكن أن يقال عنها أنها " قصيدة ذاتية خالصة ، فرغ فيها لنفسه دون أن تزحمه حقوق القبيلة عليه ، واستطاع أن يرسم فيها صورة معبرة عن نفسه وشخصيته ، صادقة كل الصدق في نقل مشاعره، صريحة كل الصراحة في رصد ما يدور في أعماقه من قلق وشك وحيرة "[1] ، فطرفة شاب متشائم ، يحس أن شبح الموت يطارده ، فينهل من متع الحياة بكل ما يستطيع، ويلوم كل من يعاتبه في ذلك قائلاً :-

أَلاَ أَيُّهَذَا اللائِمِي أَشْهَدُ الوغَى ... وَأَن أَحضُرَ اللَّذَّاتِ هل أَنتَ مُخْلِدِي
فإِن كُنْتَ لا تَسْطِيعُ دَفعَ مَنِيَّتِي ... فدَعْنِي أُبَادِرْهَا بمَا مَلَكَتْ يَدِي[2]

لقد دفع القلق والشك والحيرة طرفة إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بها من قبل أن يدركه المصير المحتوم الذي يطارد كل إنسان ولا يدر ما وراءه فهو غيب مجهول ، ومن هنا امتزج اللهو عند طرفة بالحزن ، إنه لهو حزين إن صح التعبير ، فالحياة بالنسبة له لا تساوي إلا بعض الأمور التي يحرص عليها إذ يقول :-

ولولا ثَلاثٌ هن مِنْ عِيشَةِ الفَتَى ... وَجَدُّكَ لَم أحفِلْ متَى قامَ عُوَّدِي[3]

إنها نزعة الحزن ، العميقة والمسيطرة ، يعيشها الشاعر بكل أبعادها ، يحادث نفسه عنها ، وينسج أشعاره ممزوجة بها ، من هنا لعبت الأصوات المهموسة دوراً في إبداع الدلالة عند طرفة ، فالارتفاع النسبي لنسبة الأصوات المهموسة في مقابل الانخفاض النسبي أيضاً لنسبة الأصوات المجهورة، إنما هما انعكاس لنفس حزينة قلقلة ، وشاكة ، تحس بشبح الموت يطاردها . ولعل كسرة حرف الروي تكون مقصودة ، للتعبير عن النفس الحزينة والمنكسرة أيضاً .

ومعلقة امرئ القيس تحكي قصة لهو شاعر ومجونه ، وتعكس شخصية الشاب السعيد المتفائل المحظوظ المدلل الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه :صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه ، وتسير القصيدة كلها على هذه الوتيرة ، لا يستثنى منها إلا ذلك الجزء الذي يتحدث فيه عن الليل ، والذي يمكن فهمه على أنه ليل المحب ، فلطالما تحدث المحبون عن ليلهم ، وطول هذا الليل ، والأرق الذي يصاحبهم فيه .

---

[1] راجع الروائع من الأدب العربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣- ٢٢٢/١ .
[2] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع . ص ١٩٢ ، ١٩٣ .
[3] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع . ص ١٩٤ .

كما يمكن فهم ما قاله امرؤ القيس عن الليل ، على أنها لحظة وقف فيها الشاعر مع نفسه يحاسبها ، ويراجع ما مضى من عمره ، فلم يرض عن نفسه ولا عن أسلوب حياته ، من هنا أحس الشاعر بالضيق ، كما أحس بتطاول هذا الليل .

ويمكن فهم حديثه عن الليل على أنه تعبير عن " التوتر النفسي الذي كان يعيشه الشاعر ، والذي تعكسه هذه الصورة المادية التي راح يجمعها من واقع حياته وبيئته . وكما راح هذا التوتر يتخذ صوراً مختلفة في وصف حصانه : فكان قدراً يغلي مرة ، وناراً ملتهبة مرة ثانية ، كما كان ريحاً مجنونة لا تبقي ولا تذر مرة ثالثة ، فإنه راح كذلك يعبر عن ضيقه بطول الليل وظلمته في صور مختلفة يتخذ منها رمزاً على هذا التوتر الذي يعاني منه "[1] .

وفي ضوء هذا يمكن فهم قصيدة امرئ القيس على أنها لوحة فنية متناسقة ، يسعى الشاعر من خلالها إلى " تحقيق الانتصار على الحياة والطبيعة والناس والحيوان "[2] .

وإذا كان الشاعر قد فشل في تحقيق انتصار في الواقع ، فلا مانع من أن يحاول تحقيق انتصار في الخيال بينه وبين نفسه ، ويسمع نفسه هذه الانتصارات المزعومة ، ومن هنا جاءت زيادة الأصوات المهموسة نسبياً عنده ، وقلت الأصوات المجهورة نسبياً أيضاً عنده ، ذلك لأن الشاعر لم يكن يستطيع أن يجاهر بانتصار ، فأي انتصار يمكن أن يزعمه رجل لم يبلغ ثأر أبيه ، في بيئة كانت ترى الثأر أمراً واجباً .

ولبيد أقل الشعراء السبعة في استخدام الأصوات المجهورة ، فقد بلغت نسبتها عنده ٧٠,١٥٪ ، وبلغت نسبة الأصوات المهموسة عنده ٢٩,٨٥٪ ، وفي تصوري أن هذا أمر بدهي أيضاً ، ذلك أن قصيدة لبيد – على حسب رواية ابن الأنباري – بلغت ثمانية وثمانين بيتاً منها أحد عشر بيتاً تحدث فيها عن قومه وقبيلته ، وسبعة وسبعون بيتاً تحدث فيها عن الأطلال الدارسة ، ثم وصف فيها ناقته ، ثم تحدث عن نفسه ومناقبه ومآثره ، ومن هنا يمكن القول أن قصيدة لبيد قد غلبت فيها الذاتية أيضاً ، وإنه راح يصور قدراته الوصفية تارة ، ومناقبه الخلقية تارة أخرى . فغلبة الجانب الذاتي عند لبيد كانت سبباً في ارتفاع نسبة الأصوات المهموسة وانخفاض نسبة الأصوات المجهورة .

ولعل البيئة التي نشأ فيها لبيد كانت سبباً في ارتفاع الأصوات المهموسة نسبياً ، فأبوه ربيعة المقترين ، وعمه عامر ملاعب الأسنة ، ومعاوية معود الحكماء ، وعبيدة الوضاح وهو صدق بر[3] . فالمكانة الاجتماعية المرموقة التي كان يحظى بها لبيد ، فرضت عليه أن يكون وقوراً ومن

---

[1] د. إبراهيم عبد الرحمن محمد – قضايا الشعر في النقد الأدبي – دار العودة – بيروت الطبعة الثانية – ١٩٨١ ص ٧٠ وما بعدها .

[2] د. إبراهيم عبد الرحمن – السابق – ص ١٢٢ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٠٧ .

الوقار غض الصوت . ومن هنا زادت الأصوات المهموسة نسبياً في قصيدته ، وانخفضت الأصـــوات المجهورة نسبياً أيضاً :

ولقد تقاربت نسبة الأصوات المهموسة عند أربعة من الشعراء ، هم امرؤ القيس ، وطرفة بن العبد ، وعنترة ، ولبيد . فما الذي يجمع بين هؤلاء الشعراء الأربعة ؟ وما الرباط الذي يربط بيـــن قصائدهم ؟ .

قراءة القصائد الأربعة تظهر أن سمة الذاتية ، والحديث عن النفس ، سيطرتا على الشعراء الأربعة في هذه القصائد . بينما كان الحديث إلى الغير وعن الغير هو الملمح الواضح في القصائد التي ازدادت فيها نسبة الأصوات المجهورة ، قصائد عمرو بن كلثوم وزهير والحارث بن حلزة .

ب – الدلالة الصوتية الرامزة للتكرير الصوتي :

والمقصود بالتكرير الصوتي هنا التضعيف ، أي تضعيف صوت من أصوات الكلمة ، وتكرير فاء الكلمة وعينها .

(أ) التضعيف :-

مرت مقولة ابن جني الخاصة بتضعيف العين في نحو كسّر ، وقطع وغيرهما وأن تضعيف عين الكلمة ، تقوية لها ومن ثم تقوية للحدث والفعل ، وقد لجأ الشعراء الجاهليون إلى هذا النوع من التكرير ، لإضفاء مزيد من القوة على الحدث ولإحداث تأثير صوتي مقصود .

واستخدام الشعراء للكلمات المضعفة لم يكن على وتيرة واحدة ، بل هناك مقاطع انمازت عن غيرها في كثافة الكلمات المضعفة ، وذلك في المعلقة الواحدة ، فهناك ثلاثة من الشعراء كان وصف الناقة عندهم هو المقطع الأول في نسبة شيوع الكلمات المضعفة ، وهم على الترتيب في نسبة هذا الشيوع طرفة بن العبد ، وعنترة ، والحارث بن حلزة .[1]

فطرفة شاعر مفتون بناقته ، صنعها على عينه صناعة ، ويختار لها من الأوصاف ما يتناسب معه كفتى من علية القوم ، له نزواته وملذاته ، كما يختار لها من الأوصاف ما يمكنها من تحمل أسفار الشاعر وتنقلاته ، وما يرمز إلى مكانته وعزه ، فوجهها نقي أبيض ، وعيناها حادتان ، وأذناها مرهفتان ، وقلبها حديد يحتمل السفر الشاق في الصحراء . يقول :-

٣٠- ووَجهٌ كقِرطَاسِ الشَّآمِي ومِشْفَرٌ ... كسِبْتِ اليَمَانِي قَدُّهُ لم يُحَـرَّدِ
٣١- وعَينانِ كالماوِيَّتَيْنِ استَكَنَّتَا ... بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلتِ مَوْرِدِ
٣٢- طَحُورانِ عُوَّارَ القَذَى فَتَرَاهُما ... كمكحُولَتَيْ مَـذعورةٍ أُمِّ فَرقَـدِ
٣٣- وصادِقَتَا سَمْعِ التَّوَجُّسِ للسُّرَي ... لهَجْسٍ خَفِـيٍّ أَو لصَـوتٍ مُنَـدَّدِ
٣٤- مُؤَلَّلَتَانِ تَعْرِفُ العِتقَ فِيهِمَـا ... كسامِعَتَيْ شَاةٍ بِحَـوْمَـلَ مُفْـرَدِ
٣٥- وأَرْوَعُ نَبَّـاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَـمٌ ... كمِرْدَاةِ صَخْرٍ في صَفِيحٍ مُصَمَّدِ[2]

وإنه في سبيل التعبير عما أراد استخدم ألفاظ مثل "لم يحرَّد" ، "عوَّار" ، "منَدَّد" ، "مؤلَّلتان" ، "نبـاض" ، "مصمَّد" ، وكلها ألفاظ مضعفة ،وكأن الشاعر أراد أن يسبغ من القوة الصوتية لهذه الألفاظ قـوة علـى

---

[1] المقصود بالكثافة ونسبة الشيوع هذه ، هو نسبة وجود الكلمات المضعفة في كل بيت من أبيات المقطع ، وفي سبيل ذلك تم حصر الكلمات المضعفة في المقطع وقسمتها على عدد الأبيات، وكانت النتيجة أن نسبة شيوع الكلمات المضعفة في وصف الناقة عند طرفة ٠,٦٩٦ وعند عنترة ٠,٦٩٢ وعند الحارث ٠,٥٠٠ .

[2] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ١٧٤ وما بعدها الأبيات من ٣٠ إلى ٣٥ .

ناقته . على أن المتتبع لقصيدة طرفة بن العبد يجد أن استخدام الألفاظ المضعفة قد بلغ أعلى نسبة لـــه عنده في وصف الناقة ، حيث بلغت نسبة الألفاظ المضعفة عنده في وصف الناقة ٠,٦٩٦ في كل بيت، بينما بلغت نسبة هذه الألفاظ عنده في الوقوف على الأطلال ٠,٦ في كل بيت ، ونســبتها فــي الفخــر والحديث عن النفس ٠,٥ في كل بيت ، والنسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٥٧٨ في كل بيت ، وهكــذا بدا أن حديث طرفة عن ناقته كان حديثاً ملحاً على نفس الشاعر ، فاختار لناقته من الأوصاف ما يــدل على القوة مستغلاً في ذلك الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة .

يشارك طرفة اهتمامه بالناقة كل من عنترة والحارث بن حلزة ، فأما عنــترة فقــد حلّــت محبوبته بأرض الزائرين ، في مكان ناءٍ ويتساءل قائلاً :-

كيف المزارُ وقد تربّع أهْلُها ... بعُنَيْزَتَيْن وأهْلُنا بالغَيْلمِ ؟ [1]

ثم يتساءل مرة أخرى قائلاً :-

هل تُبْلغَنّي دارَها شَدَنيّـةٌ ... لُعِنتْ بمَحْروم الشَّرابِ مُصرَّم ؟
خَطّارةٌ غِبَّ السُّرَى مِوّارةٌ ... تَطِسُ الإكامَ بذاتِ خُـفٍّ مِيثَم
فكأنما أقِصُ الإكامَ عشيّةً ... بقريب بين المَنْسمين مُصلَّم [2]

فقد وضع عنترة صفات لناقته حتى تستطيع أن تحمله إلى (عنيزتين) أرض الزائرين التي حلــت بهــا محبوبته ، فناقة عنترة " شدنية " ، فهي من ذلك المكان من أرض اليمن ، كما أنهــا " لعنــت بحــروم الشراب مصرم " لا لبن فيها وبالتالي لا ولد تخشى عليه أو تتعلق به ، وقد عبر الشاعر بكلمة مصــرّم بهذا التضعيف ، ليعبر عن انقطاع اللبن بهذه القوة .

وناقته أيضاً (خطارة) ،تخطر بذنبها مرحاً ونشاطاً [3] ، ومتى هذا ؟ بعد أن سارت الليل كله (غب السرى)، ليدلل على مدى القوة التي تتمتع بها هذه الناقة ، وهي " موارة " كثيرة حركة اليد وهــذا أمدح لها ، وهي تكسر الإكام بقوائم ذات أخفاف أو بوظيف ذات خف [4] ، ميثم ، للمبالغــة كأنــه آلــة للوثم [5] ، والوثم الضرب الشديد بالخف ، يقال وثمت الناقــة الأرض بأخفافهــا إذا ضربتهــا بهــا .[6] ويتحدث عن كسرها الأحجار بهذه الأخفاف ، وكأن الذي يكسرها ظليم قد تقارب ظفراه " لأنه إذا كــان

---

[1] ديوان عنترة – ص ١٤٤ .
[2] ديوان عنترة – ص ١٤٦ .
[3] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١١٥ .
[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣١٩ .
[5] الزوزني – السابق – ص ١١٥ .
[6] ابن الأنباري – السابق – ص ٣١٩ .

كذلك كان أصلب لخفه " [1] ، وهذا الظليم مصلم ، فلا أذن ظاهرة له .واللافت للنظر في ناقة عنترة أمور ، هي :-

١- أنه قد قطعها من كل مايمكن أن تتعلق به ، فلا وليد تحن إليه ، ولا لبن يجهدها إفرازه ، ويعوقها عن السير تجمعه في ضرعها .

٢- أنها ناقة غير عادية ، فهي نشيطة قوية بعد أن قضت ليلها كاملاً في السرى .

٣- هذه العلاقة الصوتية بين كلمتي مصرّم ، مصلّم ، والكلمتان دالتان على القطع فهل كانت القطيعة بينه وبين محبوبته عاملاً في اختيار هذه الألفاظ ؟.

لم يشغل وصف الناقة حيزاً كبيراً في معلقة عنترة ، فعلى حسب رواية الديوان ، وصف عنترة ناقته في ثلاثة عشر بيتاً ، إلا أن التركيز على الكلمات المضعفة كان واضحاً ، إذ بلغت نسبة الكلمات المضعفة في هذا المقطع ٠,٦٩٢ في كل بيت ، بينما كانت النسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٤٩٤ في كل بيت ، وبلغت نسبة هذه الألفاظ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ٠,٦ في كل بيت ، ٠,٣٩٢ في المقطع الخاص بالفخر والحماسة .

ثالث الشعراء الذين اهتموا بتكثيف الألفاظ المضعفة في أوصاف ناقاتهم الحارث بن حلزة، فعلى قلة الأبيات التي وصف فيها الناقة إلا أن نسبة شيوع الألفاظ المضعفة عنده قد بلغت ٠,٥ في كل بيت ، بينما بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت في المقطع الخاص بالفخر ، ٠,١٢٥ في المقطع الخاص بالوقوف على الأطلال ، والنسبة العامة لورود هذه الألفاظ في القصيدة قد بلغت ٠,٢٨٥ في كل بيت متساوية في ذلك مع المقطع الخاص بالفخر .

مرت الأبيات التي يتحدث فيها الحارث عن ناقته وقد وردت بها ألفاظ من مثل(دوية) ، (القناص) ، (أتلهى) ، وكل كلمة من هذه الكلمات تؤدي دورها في موضعها ، فكلمة (دوية) منسوبة إلى الدو وهي الأرض الواسعة ، فكأنما ينسبها إلى الصحراء والمفاوز ، و(القناص) بصيغة الجمع للدلالة على كثرة من يتربصون للصيد ، و(أتلهى) أي أن الشاعر يركبها ويتعلل بوطئها وسرعتها وحسن ذهابها ونشاطها في شدة الحر .

فالقناص غير القانص ، وأتلهى غير ألهو ، فالاختيار مقصود لهذه الكلمات .وإذا كان طرفة قد فني في ناقته ، فإن امرأ القيس قد فني في غزله ونسائه ، في حين أنه لم يكن محموداً عند النساء ، لذلك كان طبيعياً أن يستخدم امرؤ القيس في غزله كلمات تحمل جرساً صوتياً قوياً فربما يكون

---

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٣٢٠ .

في هذا الصوت عوض عن شيء آخر أحس بشيء من الضعف فيه [1] ، لذلك جاء حديث امرئ القيس في الغزل مشحوناً بالكلمات المضعفة ، إذ بلغت نسبتها في هذا المقطع ٠,٧٤١ في كل بيت وهذه أعلى نسبة في القصيدة كلها ، بينما كانت النسبة في المقطع الخاص بالليل ٠,٦ في كل بيت ، وفي وصف الفرس ٠,٥٥٥ ، وفي المقدمة الطللية ٠,٥ ، وفي المقطع الذي يصف فيه السيل بلغت ٠,٤٥٤ في كل بيت . في حين بلغت النسبة العامة في القصيدة ٠,٥٤١ في كل بيت .على أن اختيار امرئ القيس لألفاظه اختيار دال وموح ، ففي حديثه عن مغامراته الجنسية يقول :-

فَمِثْلِكِ حُبْلَيَ قد طَرَقْتُ ومُرضِعاً ... فَأَلْهَيْتُـها عَنْ ذِي تَمائِمَ مُغْيَـلِ
إذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِها انْحرفتْ له ... بِشِـقٍّ وشِـقٍّ عندنا لم يُحَوَّلِ
ويَوْماً على ظَهْرِ الكَثِيب تَعذَّرَتْ ... عَليَّ وآلَتْ حَلْفَـةً لم تَحَـلَّلِ
أَفَاطِمَ مَهْلاً بعضَ هَذَا التَّدلُّـلِ ... وإنْ كُنْتِ قد أَزمَعْتِ صُرْمِي فَأَجْمِلي[2]

فاختيار ألفاظ (لم يحول) ، (تعذرت) ، (لم تحلل) ، (التدلل) ، اختيار معبر صوتياً ودلالياً في آن واحد ، فأما من الناحية الصوتية – وهي المعنية في هذا المجال – فقد جاءت هذه الألفاظ المضعفة العين ، دالة على القوة في الفعل والحدث . فكلمة (تعذرت) في سياقها دالة على المدى الذي بلغه دلال محبوبته وتمنعها عليه ، وقد ساهمت القيمة الصوتية الناتجة عن تضعيف صوت الزاي في إبراز هذه الدلالة ، فقد اجتمع في هذه اللفظة التضعيف الدال على قوة الحدث وصوت الزاي – وهو من الأصوات التي تحدث صفيراً عند النطق بها – فخرجت الكلمة دالة على القوة في ذاتها مبرزة هذه القوة في صوت الصفير .

إن سماع هذه اللفظة يجعل المتلقي يتخيل الشاعر وهو يجذب إليه محبوبته جذباً ، وهي تتأبى عليه ، وتتمنع ، وكلما حاول أن يشدها إليه أكثر ، تمنعت عليه أكثر ، وهذا صوت الزاي يصور حركة الشد والجذب الواقعة بين الشاعر ومحبوبته .

وقوله (لم تحلل) اجتمعت فيه عوامل صوتية دالة على الحدث ، فبالإضافة إلى هذا التضعيف الذي يقوي دلالة هذا الفعل ، نجد صوت اللام الدال في مجموعه على النفي-(لا-لن-لم)- يتكرر في لفظ (تحلل) ثلاث مرات . وما هذا إلا لتوكيد دلال محبوبته عليه ، والذي يطالبها بالتخلي عنه في قوله " أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل " ، والذي اجتمع فيه أيضاً تكرير صوت اللام توكيداً للتمنع والدلال .

---

[1] راجع ما جاء في الشعر والشعراء عن رأي النساء في امرئ القيس وما يكرهن منه – ص ٦٣ .

[2] ديوان امرئ القيس – ص ١٢ .

إن الزيادة في نسبة شيوع صوت اللام في مقطع الغزل عند امرئ القيس لتؤكد لجوء الشاعر إلى هذا الصوت ، وتحميله معاناته وأحاسيسه ، إذ بلغت نسبة شيوع هذا الصوت في مقطع الغزل ١١,٦٧٧٪ مقارنة بعدد أصوات المقطع ، حيث بلغت تكرارية أصوات اللام في هذا المقطع ١٥٨ مرة بينما جملة الأصوات في هذا المقطع ١٣٥٣ .

ولبيد يحشد في مقطع الغزل – على قلة عدد أبياته – ألفاظاً مضعفة ، ففي قوله :–

بل ما تَذَكَّرُ مِن نَوارَ وقد نأَتْ وتقطَّعت أسبابُها ورِمامُها

يذكر كلمات (ما تذكر) ،(وتقطعت) ، ليدلل على تدهور العلاقة بينه وبين محبوبته ، وكأنما ينفي عن نفسه أن تتذكر شيئاً يربطه بنوار ، مستغلاً هذا التضعيف في قوله (تذكر) ، كما يستغل (ما) التي ظاهرها الاستفهام ، وواقع حالها تقرير ، وكيف تتذكر نفسه نوار هذه ، وقد " تقطعت " – بهذا التضعيف – كل الأسباب التي تربطه بها ، ولعل تضعيف صوت الطاء ، بما فيه من قلقلة ليعبر عن الحركة المصاحبة لعملية التقطيع .

لقد تغزل لبيد في ستة أبيات ، بلغت نسبة الأصوات المضعفة فيها ٠,٨٣٣ كلمة في كل بيت، في حين بلغت النسبة العامة للأصوات المضعفة في القصيدة كلها ٠,٥١١ كلمة في كل بيت ، ولعل هذا التكثيف للأصوات المضعفة في مقطع الغزل عنده مقصود فنياً ، فالأصوات التي يريد أن يعبر عنها الشاعر في هذا المقطع ، يريد أن يعبر عنها بقوة ، فاختار الأصوات المضعفة لتمثل هذه القوة .

وزهير الذي فني في مديح هرم بن سنان ، يريد أن يجعل لنفسه شيئاً في قصيدته فاختار مقطع الأطلال، وأثقله بالأصوات المضعفة ، وكأنما يريد أن يجد ذاته في أحاديثه عن أطلاله . فيقول :–

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمنَةٌ لم تَكَلَّمِ بحَومَانةِ الدَّرّاجِ فالمُتَثَلَّمِ

فقد حشد في هذا البيت ألفاظاً ثلاثة مضعفة هي (تكلم) ، (الدراج) ، (المتثلم) ، وفي اللفظة الأولى (تكلم) يحذف الشاعر التاء ، وكأنه يريد أن يجعل أداة النفي (لم) أكثر التصاقاً بالفعل الدال على الحدث ، تكلم : ليؤكد نفي الكلام ، فقد استغل الشاعر إذن عاملين هنا لإبداع الدلالة في هذا البيت ، العامل الأول وهو عملية التضعيف لصوت اللام – عين الكلمة – والعامل الثاني حذف التاء ليقرب بين أداة النفي والفعل الذي يريد أن ينفيه .

(ب) التكرير :-

أفاد ابن جني من ملاحظة الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومـــداً فقـالوا : صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا : صرصر "[1] ، فتوسع فيها ، ونماها ، فيقول " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ما مثلاه [2] ، وذلك أنـك تجـد المصـادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزغزغة ، والقلقلة ، والصلصلـة ، والقعقعـة ، والصعصعـة ، والجرجرة ، والقرقرة ، ووجدت أيضاً (الفعلي) في المصادر والصفات إنما تـأتي للسـرعة ، نحـو اليشكي ، والجمزي، والولقي "[3] .

ولم تكن ملاحظات الخليل وسيبويه ، ومن بعدهما ابن جني ، ملاحظات انطباعية ، بل كـانت نتيجة استقراء لكلام العرب وأشعارهم ، مما جعلهم يحسون بأصوات اللغة ويذوقونها ذوقاً يدعو إلـى الإكبار والإعجاب .

والتكرير الصوتي ملحوظ عند امرئ القيس ، إلا أنه واضح بصورة جلية في المقطع الخـاص بالغزل ، وكأنه قد قصد إلى هذا التكرار قصداً ، ليحقق هدفاً فنياً أو نفسياً من وراء ذلـك ، والأبيـات التالية تظهر مدى عناية الشاعر بالتكرير الصوتي ، يقول :-

فلمّا أَجَزْنا ساحةَ الحَيِّ وانْتَحَى ... بنا بَطْنُ حقـف ذِي ركـام عَقَنْقَـلِ
إذا التفتت نحوي تَضَوَّعَ ريحهـا ... نَسِيـمَ الصَّبـا جاءَتْ بَرَيَّا القـرنفُـلِ
إذا قـلت هاتي نوليني تَمَايَلَـتْ ... عَليّ هَضيمَ الكَشْـحِ رَيَّـا المخَـلْخَـلِ
مُهَفْهَفَـةٌ بيـضاءُ غَيْرُ مُفَاضَـةٍ ... تَرائِبُـها مَصْقُـولَـةٌ كالسَّجَنْجَـلِ[4]

فقد عمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ " عقنقل " ، " المخلخل " ، " مهفهفة " ، " سجنجل " ليعبر من خـلال التكوين الصوتي لهذه الألفاظ عما يجيش في نفسه ، وعن معان كامنة في الصدور وبين السطور.

فالتكـرير الصوتي في كلمة " عقنقل " يصور المكان الذي ذهب إليه الشاعر مـع محبوبتـه ، والعاشقان يدركان أنهما متبوعان ، فأرادا أن يضللاً طالبيهما ، وذلك بتغطية آثار أقدمهما ، والشـاعر يصف هذا بقوله :-

---

[1] ابن جني – الخصائص – ٢ / ١٥٤ .
[2] يقصد بذلك الخليل بن أحمد وسيبويه .
[3] ابن جني – الخصائص ٢ / ١٥٥ .
[4] ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .

خرجت بها تمشي تجر وراءنا على أثرينا ذيل مرط مرحل [1]

تفعل المعشوقة هذا ، وهما يسلكان طريقاً معوجاً ملتوياً ، تداخلت مسالكه وتراكمت رماله ، وهذا هو قول الشاعر :-

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطن حقف ذي ركام عقنقل [2]

والتكوين الصوتي للفظة عقنقل يدل على هذا المكان ويصوره ، فصعوبة الطريق يصورها صوت القاف الصعب ، والذي تكرر في هذه اللفظة ، كما أن تداخل هذا الطريق يصوره الميزان الصرفي للكلمة ، فكلمة " عقنقل " توزن على " فعنعل " ، فهذه النون الداخلة والزائدة تصور تداخل هذا الطريق، كما أن تكرار صوت العين يعبر عن مدى هذا التداخل . فإذا أضيف إلى هذا أن الوزن " معقد " ليصور تعقيد الطريق الذي سلكه الشاعر مع محبوبته ، لظهر واضحاً أن الشاعر قد قصد إلى اللفظة قصداً ليحقق من ورائها هدفاً فنياً . يصف الشاعر محبوبته وصفاً جسدياً ، فيقول :-

إذا قلت هاتي نوليني تمايلَتْ عليَّ هَضيمَ الكَشْحِ رَيَّا المخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بيضاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرائبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ [3]

ومن الأوصاف التي حشدها الشاعر لمحبوبته أنها "ريا المخلخل" والريا " الممتلئة لحماً المكتنزة "[4] ، والمخلخل موضع الخلخال ، فموضع خلخالها مملوء لحماً مكتنز ، وهذه صفة محمودة في المرأة ، واختيار لفظة " المخلخل " ليعبر به عن موضع الخلخال اختيار له ما يبرره من الناحية الصوتية، والناحية الدلالية .

فأما من الناحية الدلالية ، فالمخلخل غير المتضام وخلخل الشيء جعله غير متضام [5] فالخلخال غير متضام مع موضعه من ساق الأنثى ، فهو مخلخل في حركته ، وحركته تابعة لحركة صاحبته ، كما أن حركة معشوقة امرئ القيس تابعة لحركته ، ثم جاء صوت الخاء المفخم والمكرر ليعبر عن فخامة هذا الموضع من جسد المرأة .

---

[1] ديوان امرئ القيس – ص ١٤ .
[2] ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .
[3] ديوان الشاعر – ص ١٥ .
[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٨ .
[5] اللسان والمعجم الوجيز – مادة خلخل .

ثم يصفها بأنها مهفهفة ، والمهفهفة " الخفيفة اللحم التي ليست برهلة ولا بضخمة البطن " [1] فاختار لهذه الصفة أصوات الهاء والفاء ، فصوت الهاء يخرج سهلاً ، لا ينحبس معه نفس ، وهو صوت مهموس يجاوره صوت مهموس أخر هو الفاء ، عند النطق به يضيق مجرى الهواء عند مخرج الصوت [2] ، فمثلا في ذلك بطنها الضامر ، وكشحها الدقيق ، ومحيط وسطها الضيق .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه اللفظة تبدأ بميم مضمومة وتنتهي بتاء مضمومة ، والضمة حركة أمامية ، وكأن هذه الضمة تظهر حركة الشاعر ومعشوقته ، كل منهما تجاه الآخر ليضمه إليه ،كما تصور أصوات الهاء والفاء جسم هذه المعشوقة .فأما ترائب هذه الفتاة ، فإنها ملساء مصقولة ، إذا أمررت يدك عليها وجدتها كالسجنجل ، ولعل هذه السين تسمع المتلقي صوت حركة يد الشاعر على ترائب هذه المحبوبة ، يؤازرها في إيداع هذه الصورة صوت القلقلة الناشئ عن صوت الجيم ، والذي تكرر في اللفظة ، كما يؤازرها أيضاً في هذا صوت النون والغنة الناشئة عنه .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الكلمة مسبوقة بلفظة " مصقولة " فصفير الصاد يسمع المتلقي صوت حركة اليد على هذه الترائب ، والقاف تصور الحركة نفسها وقلقلة اليد على هذه الترائب ، فأما الضمة المشبعة المصاحبة للقاف فإنها تمثل امتداد الحركة واستمراريتها .

لقد وردت الألفاظ ذات الأصوات المكررة في معلقة امرئ القيس سبع مرات ، واحدة في مقطع الأطلال ، وهي كلمة " فلفل " وذلك في قوله :-

ترى بَعَرَ الأَرآم في عَرَصَاتها وقيعانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلفُلِ [3]

كما وردت كلمة واحدة في المقطع الذي يصور فيه ليله الطويل وذلك في قوله :-

فقُلْتُ له لمَّا تمطَّى بجوزه وأردفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ [4]

ووردت خمس كلمات في المقطع الخاص بالغزل ، هي " جلجل " ، و " عقنقل " ، و " المخلخل "، و " مهفهفة " ، و " سجنجل " . وقد سبق الحديث عن أربع منها ولم يبق إلا كلمة جلجل والتي وردت في قول الشاعر :-

ألا رُبَّ يَوم لَكَ منهنَّ صالحٍ ولا سيَّما يَوْمٌ بدارةِ جُلْجُلِ [5]

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٨ .

[2] د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٥٣ .

[3] ديوان امرئ القيس – ص ٨ .

[4] ديوان امرئ القيس – ص ١٨

[5] ديوان امرئ القيس – ص ١٠ .

والقصة التي يتناقلها الرواة عن يوم دارة جلجل مشهورة ، والسؤال هل وفّت كلمة جلجل صوتياً بما يتناقله الرواة من هذه القصة ؟.

في تصوري أن الجلبة التي حدثت في ذلك اليوم – كما تقول القصة – يحكيها للمتلقي صوت الجيم المركب المصوت والمصحوب بضجة عشوائية .[1] وأحداث ذلك اليوم مركبة ، متراكمة ، صاحبتها أصوات ، كأصوات الماء الذي تغتسل فيه الفتيات ، وأصوات الحديث الذي دار بين الشاعر وبينهن ، والذبح والسلخ والشي ، كل هذه أصوات ، وأصوات عشوائية أيضاً ، صورتها تلك الجيم المكرورة في قول الشاعر " جلجل ".

حالة من الحزن والكآبة تسيطر على عنترة ، وما ذلك إلا لفراق من أحب ، انعكست هذه الحالة على اختياره للألفاظ ، فالليل رغم عتمته إلا أنه يوصف بأنه مظلم ، وكأنها ظلمة فوق ظلمة ، والإبل تأكل نباتاً له حب أسود " حب الخمخم " ، إذا أكلته الغنم قلت ألبانها وتغيرت [2] ، والحلوبة سود ، وسوادها كخافية الغراب الأسحم .إنه حشد من السواد المتراكم بعضه فوق بعض ، وذلك في قوله :-

إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما ... زُمّت ركابكُم بليلٍ مظلم
ما راعني إلا حَمولةُ أهلها ... وسْطَ الدِّيار تَسَفُّ حبَّ الخِمخم
فيها اثنتانِ وأربعون حَلُوبةً ... سُوداً كخافيةِ الغُراب الأسحم[3]

ليس كل شيء أسود فحسب ، بل في طريقه إلى الجدب أيضاً ، فالأنعام السوداء في الليل المظلم ، تسف حباً أسود ، سوف يقلل من ألبانها ويغيرها ، وما كل هذا إلا لأن محبوبته قد رحلت وتركته يكابد الحياة وحيداً .

التكوين الصوتي لكلمة الخمخم يفي بالتعبير عن هذه النفس الحزينة ، فهذه الكسرات الثلاث ، التي ساهمت في التكوين الصوتي لهذه الكلمة ، تعبر عن النفس المنكسرة الحزينة التي فقدت من أحبت. كما أن صوت الخاء الرخو المهموس والذي تكرر في هذه اللفظة ، لتدل رخاوته وهمسه على هذه الحالة الحزينة المسيطرة على الشاعر ، فالشاعر يهمس بحزنه ، من خلال هذه الخاء ، وصوتها المهموس ، ويصاحب هذا الهمس غنة تترجمه صوت الميم الساكنة ، الواقعة بين الصوتين المهموسين، وكأن الشاعر يريد أن يهمس مغنياً بآلامه وأحزانه من خلال هذه الأصوات ، أصوات الخاء والميم المكررة .

سيطرة اللون الأسود على تفكير عنترة ، سيطرة لافتة للنظر ، فهل كان الإحساس العميق بالحزن سبباً دفع الشاعر لأن يرى كل شيء في هذه الحياة أسود ؟ أم أن سواد بشرته ، ومعاناته بسبب

---

[1] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٣ .
[2] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٤ .
[3] ديوان عنترة – ص ١٤٤ .

هذا السواد ، دفع الشاعر لأن يسبغ صفة السواد على كل شيء ، وأن يبرز هذه الصفة ، كنوع من رد الاعتبار لهذا اللون ؟ لذلك يركز الشاعر على وصف الليل – وهو أسود – بأنه مظلم ، ويصف الغذاء الذي تتناوله الأنعام بالسواد ، ويصف الأنعام نفسها بأنها سوداء ، بل داكنة السواد .

فإذا كان السواد عيباً ، فالحياة نفسها سوداء ، وهذا الليل يمثل هذا السواد ، ومصادر التغذية سوداء ، حب الخمخم أسود ، وهو غذاء الأنعام ، والأنعام سوداء ، وهي غذاء للبشر ، فمن يعادي اللون الأسود ، فليعاد الحياة كلها . وليمت جوعاً .

تتأكد سيطرة اللون الأسود على عنترة في حديثه عن الظليم الذي شبه الناقة به وذلك في قوله :-

فكأنما أقِصُّ الإكامَ عشيـّـةً ... بقريب بين المنْسمين مُصلَّم
تأوى له قُلصُ النَّعام كما آوتْ ... حزَق يمانيةٌ لأعْجَم طِمْطِم [1]

يقول " تأوي إلى هذا الظليم صغائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلى راع أعجم عيي لا يفصح ، شبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبشي ، وقلص النعام بإبل يمانية ، لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر ، وشبه أويها إليه بأوي الإبل إلى راعيها ، ووصفه بالعي والعجمة لأن الظليم لا نطق له"[2]

إنه دفاع آخر عن السواد ، فالظليم أسود والراعي أسود ، والنعام سود أيضاً . فماذا بقي للأبيض يمكن أن يفاخر به ؟

لقد جمع عنترة للراعي صفتين ، **الأولى** السواد والثانية عدم القدرة على النطق فهو عيي لا يفصح ، فهل استطاعت كلمة " طمطم " أن تحمل مراد الشاعر إلى المتلقين ؟

في الواقع أن شخصية الراعي هذه ليست إلا شخصية عنترة ، فهو ذلك العبد الأسود الذي يرعى لقبيلته ، والذي أفقده القدرة على النطق والكلام فقدان محبوبته ، أنه عي نفسي وليس عياً فسيولوجياً ، إنه عي بسبب الظروف التي وضع فيها ، والتي أفقدته محبوبته ، فشخصية الراعي إذن هي شخصية عنترة ، ولجوء عنترة إلى أصوات الإطباق – المفخمة – محاولة منه إلى تفخيم صورة هذا الراعي ، فلقد تكررت هذه الأصوات خمس مرات في البيتين السابقين ، صوتان منها في كلمة (طمطم) وحدها ، التي هي وصف لكلمة (أعجم) والمقصود بكلمة أعجم راع حبشي أسود .

---

[1] ديوان عنترة – ص ١٤٦ .

[2] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١١٥ ، ١١٦ .

وصف الراعي بصوتين مفخمين ، ولكن الراعي مكسور النفس ، فلابد من التعبير عن هذا الانكسار ، والكسرة التي تكررت ثلاث مرات في كلمة " طمطم " تحمل عن الشاعر هذا الانكسار . لقد حملت كلمة (طمطم) نفسية عنترة ببعديها المتناقضين :

البعد الأول وهو الإحساس بالفخار لأنه فارس عظيم وهذا ترجمه صوت الطاء المفخم والمكرور، والبعد الثاني وهو الإحساس بالانكسار وهذا ترجمته الكسرة المكرورة مرات ثلاث في هذه الكلمة التي تتكون من أربعة أصوات ، ثلاث منها مكسورة والرابع ساكن !!.

يحاول عنترة أن ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويسمعه أصوات الأبطال الذين يعانون أهوال القتال ، وتحمل كلمة " تغمغم " عن الشاعر هذا العبء ، فيقول :-

في حوْمةِ الموتِ التي لا تشْتكي غمَراتها الأبطالُ غيرَ تَغَمْغُمُ

فصوت الغين " الاحتكاكي المصوت "[1] ، والذي تكرر مرتان في كلمة " تغمغم " وتكرر أربع مرات في البيت ، ينقل إلى المتلقي جو الميدان ، يؤازره في هذا الغنة الناتجة عن صوت الميم والذي تكرر خمس مرات في البيت ، كما يؤازره صوت الشين الذي يحدث " ضجة عشوائية "[2] عند النطق به ، ويؤازره أيضاً صوت التاء، وهو صوت انفجاري تكرر في البيت سبع مرات ليصور الموقف المتفجر في ميدان المعركة.

فالتشكيل الصوتي لكلمة " تغمغم " ، بل التشكيل الصوتي للبيت كله ، نقل إلى المتلقي ميدان المعركة ، فالضجة الناتجة عن صوت الشين ، والانفجارات الناتجة عن صوت التاء ، والغنة الناتجة عن صوت الميم – ذي الرنين –[3] ، والاحتكاك الذي تظهره أصوات الفاء والهاء والحاء والغين[4] ، كل ذلك ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويجعله يعيش أحداثها .

وإذا كانت كلمة " تغمغم " قد ساعدت على تصوير جو المعركة تؤازرها في ذلك أصوات أخرى في البيت فإن كلمة " تحمحم " التي وردت في قول الشاعر :-

فازْورَّ منْ وقْع القَنا بلَبانَهُ وشَكا إليَّ بعَبْرة وتحمْحُم

---

[1] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٨ .

[2] سليمان العاني – السابق – ص ٥٧.

[3] سليمان العاني – السابق – ص ٥١ .

[4] سليمان العاني – السابق – ص ٥٦، ٩٤ ، ٩٤ ، ٥٨ على الترتيب .

قد صورت حالة الحصان أثناء المعركة ، فصوت الحاء الاحتكاكي المصوت ،والمسبوق بصوت التاء الانفجاري ، والذي مهد له بصوتي الزاي والشين وهما من أصوات الصفير ، كل هذا يصور للمتلقي الحالة التي عليها حصان الفارس في ميدان المعركة .

اشترك عنترة مع امرئ القيس في عدد الكلمات التي وردت عندهما ، فكل منهما قد أورد سبع كلمات ، سبقت الإشارة إلى الكلمات التي وردت عند امرئ القيس . وكلمات عنترة هي : " الخمخم " ، و " طمطم " ، و " قمقم " ، و" عرمرم " ، و " تغمغم " ، و " تحمحم " ، و " ضمضم " .

إلا أن امرأ القيس قد ذكر خمساً من كلماته في المقطع الخاص بالغزل ، وعنترة نثر كلماته في قصيدته كلها ، والشيء اللافت للنظر عند عنترة أن ثلاثاً من كلماته تصف أصواتاً وهذه الألفاظ هي : " طمطم " ، " تغمغم " ، " تحمحم " ، واسماً لعلم " ضمضم " واسماً لمكان " قمقم " واسماً لبنات ، " الخمخم " ، ووصفاً دالاً على الكثرة " عرمرم " . والذي ورد في قوله :-

طَوْراً يُجَرِّدُ للطِّعان وتارةً ... يَأوي إلى حصدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ[1]

وذلك في معرض حديثه عن حصانه وعن بلائه في المعركة ، إذ يقول " مرة أحمل عليه على الأعداء فأحسن بلائي ، وأنكى فيهم أبلغ نكاية ، ومرة انضم إلى قوم أحكمت قسيهم وكثر عددهم "[2]

وإذا كان المعنى القاموسي لكلمة عرمرم هو الكثير [3] ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤيد هذا المعنى ، فالراء وهو أحد أصواتها ، صوت مكرر ، وقد تكررفي الكلمة مرتان ، في إشارة واضحة إلى الكثرة ، ولقد مهد الشاعر لتكرار صوت الراء في اللفظة بتكرار هذا الصوت أربع مرات ، في الشطر الأول من البيت ، ليؤكد من خلال تكرار هذا الصوت "المكرر" ، هذه الكثرة غير المعهودة لقسي الأعداء .

ثالث الشعراء في هذا المجال هو طرفة بن العبد ، فقد وردت عنده أربع كلمات بها هذا التكرار الصوتي ، اثنتان منها في الغزل وردتا في قوله :-

وفي الحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ ... مُظاهِرُ سِمْطَيْ لُؤلؤٍ وزَبَرْجَدِ
خَذُولٌ تُراعِي رَبْرَباً بخَمِيلةٍ ... تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وتَرْتَدِي[4]

---

[1] شرح ديوان عنترة – ص ١٥٠ .
[2] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٢٢ ، ١٢٣ .
[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٣٤٤ .
[4] ابن الأنباري – السابق – ص ١٣٩ وما بعدها .

حيث يصف محبوبته بأنها ظبي أحوى قوي واستغنى عن أمه ، يلعب وقد تحلت وتزينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، وأن هذه الظبية قد خذلت أولادها ، وذهبت مع صواحبها ترعى في أرض ذات شجر، وأنها لطول عنقها تتناول أطراف الأراك وترتدي بأغصانه .[1]

فالمحبوبة التي يتحدث عنها الشاعر قد استغنت عن أمها ، وخذلت أبناءها وتركتهم ، وفرغت إلى نفسها وإلى حبيبها –وهذا ما يريده الرجل من المرأة ، يريد منها ألا يشغلها عنه والد ولا ولد ، إذ يريدها خالصة له –وأن هذه المحبوبة ، ذات عينين سوداوين ، وشفتين حمراوين تضربان إلى السواد ، وقد تزينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، لتزداد جمالاً في عين من أحبها .

وقد أضفى الشاعر على محبوبته نوعاً من التفخيم ، وذلك بتكرار ثلاثة من أصوات الإطباق في وصف المحبوبة ، وذلك في كلمات " ينفض " ، " مظاهر " ، " سمطى " ؛ كما أسمع المتلقي صوت احتكاك العقدين عندما تتحرك صاحبتهما من خلال صوت السين في كلمة " سمطى " وصوت الزاي في كلمة " زبرجد " ، والذي مهد له صوت الشين في كلمة " شادن " .

وقد جاءت كلمة لؤلؤ ، بصوت اللام المكررة ، والذي قال عنه العلماء أن الأصل فيه الترقيق[2]، لترمز إلى رقة هذا العقد الذي تتحلى به المرأة ، ومعها صوت الهمزة ، وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس [3] ، لتمثل محطات في سياق هذا العقد الرقيق ، سمّها إن شئت عقداً أو علامات كالتي في المسبحة لتضيف جمالاً إلى جمال هذا العقد .

يصف الشاعر محبوبته بتلك الأوصاف ، وعلى الفور تلح عليه (خولة) ، فيأتيه صوت الخاء مطيعاً فيقول :–

خَذُولُ تُرَاعِي رَبْرَباً بِخَمِيلَةٍ تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

ومن اللافت للنظر في هذا البيت ما يلي :–

١– تكرار صوت الخاء مرتين من بين خمس وأربعين مرة ورد فيها هذا الصوت خلال القصيدة البالغ عددها مائة بيت وثلاثة أبيات .

---

[1] راجع في شرح البيتين الزوزني –شرح المعلقات السبع – ص ٦٦ ، ٦٧ وابن الأنباري في شرح القصائد السبع ص ١٣٩ وما بعدها . وقد ذكر الزوزني في معنى خذول:أي خذلت أولادها ، وهذا أقرب إلى طبيعة البيت من المعنى الذي ذكره ابن الأنباري للخذول حيث قال الخذول التي خذلت صواحبها وأقامت على ولدها .

[2] د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٦٠ .

[3] د. إبراهيم أنيس – السابق – ص ٨٣ .

٢-تكرار صوت الراء سبع مرات ،وهو صوت مكرر بطبعه ، ليناسب الأفعال التي وردت في البيت والتي تفيد صيغها التكرار ،مثل (تراعى) ، (تناول) والتي أصلها (تتناول) ، وهي أفعال دالة على الحال والاستقبال مما يدل على إمكانية تكرار الحدث .

٣- التكوين الصوتي لكلمة (ربرب) تكوين موح ، فإذا كان الربرب هو القطيع من الظباء ، وأن محبوبة الشاعر واحدة من هذه الظباء ، فلابد من إضفاء صفات الفخامة والحيوية على هذه الظباء ومن ثم على محبوبته ، وتولى صوت الراء هذا التفخيم ، فهو في هذا الموضع صوت مفخم [١] ، وأن هذه الفخامة تنفجر شباباً وحيوية ، وتولى صوت الباء هذا الجانب ، فهو صوت انفجاري شديد[٢]،وهكذا جمع الشاعر لمحبوبته تدفق الشباب وحيويته ، فهي " شادن " وروعة الجمال و فخامته ،فهي (مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد) ، كما أنها حواء أيضاً " وفي الحي أحوى " .

والكلمة الثالثة عند طرفة وردت في قوله :-

وأَرْوَعَ نَبَّاضٍ أَحَذَّ مُلَمْلَمٍ كمِرْداةِ صَخْرٍ في صَفيحٍ مُصَمَّدِ [٣]

حيث يصف قلب ناقته ، والململم المجتمع الخلق الشديد الصلب [٤] ، وقد تولت حركتي الضمة الواقعتان على الميم الأولى والأخيرة جزءاً من الإيحاء بهذا الاجتماع ، ونطق الميم الساكنة الواقعة في وسط الكلمة يصاحبه ضم الشفتين ، كرمز موح بهذا الاجتماع أيضاً ، فأما باقي صفات القلب فقد تولى صوت الصاد والذي تكرر ثلاث مرات في هذا البيت في حين أنه قد تكرر إحدى وأربعون مرة في القصيدة كلها ، تولى هذا الصوت إضفاء صفة الفخامة على هذا القلب كما تولى أيضاً الإيحاء بصوت دقات القلب ، أليست الصاد من أصوات الصفير ؟!.

والكلمة الرابعة عند طرفة هي كلمة جمجمة والتي وردت في قوله :-

وجُمجمةٌ مِثْلُ العَلاةِ كأنّما وَعَى المُلتقَى منها إلى حَرفِ مِبرَدِ [٥]

هذه هي الكلمات الأربع التي وردت عند طرفة ، اثنتان منها في الغزل ، وواحدة في وصف قلب الناقة، وواحدة اسم لجزء من أجزاء ناقته وهي (الجمجمة) .

وزهير يستخدم كلمتين فيهما تكرير صوتي ، فأما الأولى فهي كلمة " ضمضم " ، وهي اسم لعلم جاء في قوله : -

---

[١] راجع د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٦٢ .

[٢] راجع د. إبراهيم أنيس – الأصوات اللغوية – ص ٥٢ .

[٣] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ١٧٩ .

[٤] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٧٩.

[٥] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ١٧٣ .

لَعَمْرِي لَنِعْمَ الحَيُّ جَرَّ عليهمْ بما لا يُوَاتيهمُ حُصَينُ بنُ ضَمضَمِ .[1]

وأما الكلمة الثانية فقد وردت في قوله :-

ومَن يُوفِ لا يُذْمَمْ ومَن يُفْضِ قلْبُه إلى مُطمئنِّ البِرِّ لا يتَجمجَم .

يمدح زهير هرم بن سنان والحارث بن عوف بوفائهما بعهدهما ، ويريد أن يسمع الناس جميعاً هذا المديح ، فيحشد لهذا كماً من أشباه الصوائت ، ربما لم يجتمع في بيت أخر ، فقد ورد صوت الميم ثماني مرات ، والنون أربع مرات ، واللام أربع مرات ، والراء مرتين ، فقد وردت أشباه الصوائت في هذا البيت تسع عشرة مرة ، وهي نسبة تقرب من نصف عدد الأصوات الواردة في البيت .

إن هذا الحشد لأشباه الصوائت مقصود فنياً ، مقصود لإسماع الدنيا وفاء الممدوحين ، ومقصود لإسماع الدنيا نتيجة الوفاء " ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم " .

وإذا كان المعنى الدلالي لكلمة يتجمجم هو يتردد ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤدي هذا المعنى أيضاً ، فهذا صوت الجيم والذي تكرر مرتين وهو ، صوت من أصوات القلقلة ، يوحي بهذا الاضطراب وهذا التردد الذي تعنيه كلمة يتجمجم ، وقد مهد الشاعر لهذا الاضطراب وهذا التردد بأصوات أخرى تدل على القلقلة أيضاً ، كصوتي القاف والباء في قوله " قلبه " ، وصوت الطاء في "مطمئن " ، وصوت الباء في " البر " . كما يشترك صوت الراء في الإيحاء بهذا المعنى ، إذ " يتكون هذا الصوت بأن تتكرر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً " [2] ، فاللسان يتردد على اللثة تردداً سريعاً حتى يتمكن من النطق بصوت الراء ؛ وكأن هذا التردد يوحي باللفظة الآتية " يتجمجم " التي جمعت صوتين من أصوات القلقلة .

واستخدم عمرو بن كلثوم كلمة واحدة في حديثه عن الخمر، وذلك في قوله :-

مُشَعْشَعَةً كأَنَّ الحُصَّ فيها إذَا ما الماءُ خالطَها سَخِينا[3]

حيث يصف الخمر بأنها ممزوجة بالماء ، وأن فيها احمراراً ، وكأنها من شدة حمرتها التي فيها نور هذا النبات الأحمر، فإذا ما شربناها سخيناً وجدنا بعقائل أموالنا وذلك على اعتبار أن (سخيناً) من السخاء .[4]

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٧٥ .

[2] د. كمال بشر – علم اللغة العام – الأصوات – ص ١٢٩ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٧٢ .

[4] راجع الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٩٣ . ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٧٢ .

والمقصود بكلمة مشعشعة أنها ممزوجة بالماء ، جاء في اللسان " ظل شعشع أي ليس بكثيف ومشعشع أيضاً كذلك " [1] ، فكأن الخمر قد خف تركيزها عند خلطها بالماء ، وهذه الضجة العشوائية [2] التي يثيرها صوت الشين المكرر في هذه اللفظة ، تظل على حالها ولا يقطعها ويخفف من حدتها إلا صوت العين الذي يظهر في هذه الحالة على " شكل فجوة صامتة "[3] ، وكأن هذه الفجوة الصامتة تخفف من حدة الضجيج الذي يثيره صوت الشين ، كما خففت الماء حدة الخمر ومن كثافتها .

ولم يستخدم كل من لبيد والحارث بن حلزة هذا النوع من الألفاظ ولا غرابة في هذا ، فلكل شاعر خصائصه الأسلوبية التي تميزه عن غيره من الشعراء هذا بصفة عامة ، وفي حالة لبيد والحارث ابن حلزة على وجه الخصوص فإنه يمكن القول أن الميل الواضح للصنعة عند لبيد ، وحرصه على توضيح فكرته دفعاه للبعد عن استخدام هذا النوع من الألفاظ ، وفي حالة الحارث بن حلزة ، فإن مكان إنشاد القصيدة كان سبباً واضحاً في بعد الشاعر عن هذا النوع من الألفاظ ، لقد أراد الحارث أن يكون حديثه لدى الملك واضحاً لا لبس فيه ولا غموض ، ولا يخضع لوشاية الواشين .

---

[1] اللسان – مادة (شعع) .

[2] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ .

[3] سليمان العاني – السابق – ص ٩٩ .

ثانياً : الدلالة الصوتية الرامزة للألفاظ

"والراجح أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة . ويمكن أن تشهد الدليل على ذلك بوضوح في أسماء الأصوات "[1]

لا شك أن لكل فنان أدواته التي يعبر بها ، والتي ينقل من خلالها إحساسه للآخرين ، واللغة أداة الكاتب – شاعراً كان أو ناثراً – لنقل هذا الإحساس ، إلا أن لغة النثر غير لغة الشعر ، " فالأولى إشارية عقلية ، والثانية إيحائية قلبية "[2] ، ولا أريد أن أسير في ركب الذين يزعمون أن للشعر ألفاظاً خاصة ، أو أن هناك ألفاظاً لا تصلح للاستعمال الشعري ،ولكنني أريد أن أوضح أن اللغة الشعرية تتخطى" الحدود المألوفة والمعتادة في لغة الخطاب المباشر ، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث والواقع " [3] ، وذلك لأن لغة الشعر هي لغة " التصوير المكثف " ، والخيال المتعقل الخلاق ، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي ، أو تغوص في الأعماق ،هي العبور من الثبات إلى الحركة والتحول ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهي الانطلاق من القيد إلى التحرر منه ، ولكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات متناغم الأصوات "[4]،وهل كانت المعاناة في قراءة الشعر ونقده إلا من أجل البحث عن هذا الجمال ، المتكامل العلاقات ، المتناغم الأصوات ؟!. وعمل المبدع يكاد ينحصر في محاولة وضع يده على الطاقات الكامنة في اللغة ليفجرها محدثاً دوياً هائلاً وتأثيراً مقصوداً ، فالقصيدة " موضوع لغوي من نوع خاص ، واللغة توظف فيها على نحو متميز ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماماً خاصاً للوحدة اللغوية للعمل الشعري [5] ، فالاهتمام باللغة في واقع الحال اهتمام بالعمل الأدبي كله ، فاللغة ليست هي وسيلة التعبير والخلق فحسب ، بل هي " موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره ، وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات ، كائناً ذا نبض وحركة وحياة ، كائناً خلقه الشاعر أو القصاص أو المسرحي من ذاته ، كائناً ذا صوت يحمل صورة ، وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع ، فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية. ذلك هو معنى الخلق الأدبي ، إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضفيه عليها من ذاته وروحه [6] ".

---

[1] د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف بمصر – الطبعة الثانية – ١٩٥٩ – ص ٣٢١ .

[2] د. عبدالقادر الرباعي–(قراءة الشعر القديم)طاقة اللغة وتشكيل المعنى–مجلة فصول–المجلد الرابع عشر العدد الثاني صيف١٩٩٥ص ١٠٥

[3] د. عبد القادر الرباعي – فصول – السابق نفس الصفحة .

[4] د عبد القادر الرباعي – السابق – ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

[5] د. محمد الربيعي – لغة الشعر المعاصر – مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الرابع – ص ٦٢ .

(٦)د. محمد زكي العشماوي – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث –الهيئة المصرية العامة للكتاب –الطبعة الثانية –١٩٧٨–ص٣١،٣٢

وإذا كانت اللغة هي جوهر النص ووعاءه من جانب ، فهي من جانب أخر حدث لساني وأن هذا الحدث اللساني ما هو إلا " تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة ، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح لبعضه الأخر سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع" [1] . فالمبدع يختار أدواته التي يصل من خلالها إلى عمق المتلقي ، عقلياً ووجدانياً ، والأدوات هنا الألفاظ التي تعبر عن الفكرة ، وتحمل الشحنة العاطفية ، لذلك "فاختيار المبدع لألفاظه ، يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة "[2] ، والشاعر على وجه الخصوص " لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً "[3] . فاختيار المبدع لألفاظه ليس اختياراً عشوائياً تشوبه العفوية والاعتباط ، وإنما هو اختيار مقصود ، يسعى من خلاله إلى التأثير في المتلقي،وعملية التلقي "ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقي"[4] ؛ فالعمل الأدبي مشترك بين مبدعه ومتلقيه ، ويقع في منطقة وسطى بينهما ، ويحاول المبدع أن يجذب المتلقي إلى دائرة الفهم ، والدكتور نصر حامد أبو زيد يقرر أنه يفهم " المؤلف بقدر توظيفه للغة، فهو – من جانب – يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ، ويحتفظ – من جانب أخر – ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها "[5] .

إلا أن المبدع لا يرضى من متلقيه مجرد الفهم ، بل يريده أن " ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه ، فيثري تجربته الخاصة ، ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وبمفهوم علم النفس يمكن القول أنها تصل بين الأنا والأنت من خلال الوسيط اللغوي "[6] وعلى هذا فهناك في أي نص جانبان " جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة "[7] .

---

[1] د. عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – دار سعاد الصباح – الطبعة الرابعة – ١٩٩٣ – ص ٩٦ .

[2] د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤ – ص ١٤٥ .

[3] د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – دار المعارف – ١٩٥٩ – الطبعة الثانية – ص ٢٩٤ .

[4] د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – ص ١٧١ .

[5] د. نصر حامد أبو زيد – الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص – مجلة فصول– المجلد الأول – العدد الثالث – أبريل ١٩٨١ – ص ١٤٥ .

(٦) د. محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – ص ١٧١ .

[7] د. نصر حامد أبو زيد – الهيرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص – مجلة فصول– المجلد الأول – العدد الثالث – أبريل ١٩٨١ – ص١٤٧.

وإذا كان هذا البحث يتوجه بالدراسة والتحليل إلى نصوص من الشعر القديم ، وإذا كانت لغة الشعر " لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي "[1] ، فإنها من ناحية أخرى " لغة مفاجئة ، وهي أكثر مفاجأة من لغة النثر "[2] ، فقد حاول الشاعر الجاهلي استكناه طاقة اللغة مستغلاً العامل الصوتي ، وعنصر المفاجأة ، وذلك ما سوف تظهره الصفحات التالية من خلال هذه النقاط :-

١- دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي .

٢- دلالة أسماء النساء .

٣- التصريع .

(١) دلالة طول الكلمة وتكوينها الصوتي :-

يعتبر طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة "[3] ، فاللفظة ذات المقاطع المتعددة تضفي إحساساً بالفخامة [4] ، وإن كانت فخامة كاذبة أو جوفاء في بعض الأحيان ، وذلك عندما لا تراعي فيها الدقة في الاستخدام ، والدوران مع الأصل ،ففهم الكلمة تابع لفهم الأصل ، " ونحن نفهم الألفاظ كما نفهم الأصدقاء على ضوء الأصول "[5]، إلا أن هذا الفهم ينبغي أن يحاط بسياج من الحذر ، فالتفريق هنا بين اللغة العادية ولغة الشعر أمر حتمي "فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع ، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها "[6] ، فالشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يتساوق مع طبيعته الإيحائية، إذ أن اللغة في الإطار الشعري " لا تمثل وجهاً واحداً لدلالة واحدةوأنها – أي اللغة – تصطنع لغة أخرى تتوالد من داخل النمط الأدائي المعروف ، وهم (أي المتعاملون باللغة) يتقبلون ذلك التوالد ليصبح قسيم اللغة في دلالتها المحدودة من حيث قدرته على توليد دلالة تتجاوز الدلالة الأولى "[7] ، فالألفاظ في السياق الشعري أصوات رامزة ، ترمز إلى معان قابعة خلف هذا الرمز غنية بالإيحاءات ، من هنا كان لزاماً على المشتغلين بالأدب والنقد التفريق " بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة ، وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها ، لأنه إذا كانت الكلمات مجرد إشارات إلى أشياء ملموسة فإنها يمكن أن تصبح رموزاً لكل المعاني الكامنة في هذه الكلمات ، وهذه هي الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب

---

(1) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩٠ – ص ٣٢ .

(2) د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – دار المعارف – ١٩٨٨ – ص ٥١ .

(3) د. محمد العبد – السابق – ص ٥٦ .

(4) جورج واطسن – الفكر الأدبي المعاصر – ترجمة د. محمد مصطفى بدوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٠ – ص ١٣٩ .

(5) جورج واطسن – الفكر الأدبي المعاصر – ترجمة د. محمد مصطفى بدوي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٠ – ص ١٤٢ .

(6) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة د. جابر عصفور – ص ٢١٧ .

(7) د. رجاء عيد – دراسة في لغة الشعر – منشأة المعارف بالإسكندرية – د.ت – ص ٦٧ .

خاصة "[1] ، ويفهم كثير من النقاد اللغة على أنها " العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها ، وبين الشيء المادي الذي تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشيء المادي بكل جوانبه وأبعاده والتي تناسب السياق الأدبي الواردة فيه "[2] .

ومن هذا المنطلق تتجه هذه الصفحات للبحث عن الدلالة الرامزة للكلمات ، ذات المقاطع الطويلة، في سياقها الأدبي ، مولية وجهها صوب أصول الكلمات ، ففهم الكلمات كفهم الأصدقاء ، يقوم على ضوء من معرفة الأصول .

ويعد طول الكلمة " من أبرز سمات لغة الشعر الجاهلي وأظهرها ، بل من أهم العلامات التي تعرف بها تلك اللغة "[3] فعمرو بن كلثوم يستخدم كلمة "اشمخرت " استخداماً دالاً رامزاً في قوله :-

وأعرضَتِ اليمامةُ واشمَخَرَّتْ كأَسيافٍ بأَيدي مُصْلِتينا[4]

ورغم أنه بالإمكان رد الكلمة إلى الأصل (ش . م . خ) ، ورغم ما في هذا الشموخ من معاني الظهور والعلو والارتفاع ، إلا أن كلمة " اشمخرت " تبقى لها دلالتها الصوتية الرامزة ،والتي استمدتها من هذه الهمزة الموطئة لهذا الشموخ ، ومن هذه الراء ، والصوت الذي يحمل في طياته معنى التكرار ، ثم يرد هذا الصوت مشدداً ليضيف إلى التكرار تكراراً أخر ، وكأن الشاعر يضيف إلى شموخ اليمامة شموخاً بتكرار صوت الراء ، ثم يضيف إليه شموخاً أخر بتضعيف الصوت الدال على التكرار لتظهر اليمامة عالية شامخة ، وكأن الشاعر يريد أن يشخصها في أعين المتلقين ، فيرسم لها صورة صوتية ، تتآزر فيها حركة الفتح التي تكررت ثلاث مرات مع المعنى القابع خلف الأصل " ش . م . خ " ، وثالثاً مع زيادة صوت الراء ورابعاً مع تضعيف هذا الصوت ، وتتآزر كل هذه الأدوات لتعبر عن معنى ، أو قل – إن شئت – لتعرض صورة لليمامة في عيون الناظرين ،والتي يزيد من وضوحها ذلك التشبيه الذي ورد في الشطر الثاني من البيت ، ليبرزها أمامنا فتراها العين من خلال الكلمات فإذا أضيف إلى هذا أن صوت الشين " يظهر في هيئة ضجة عشوائية يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠م/ث"[5] ، وإذا عرفنا أيضاً " أن تسجيل ذبذبة الضجة العشوائية للشين أعلى من تسجيلات

---

[1] د. نبيل راغب – المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية – مكتبة مصر – د.ت – ص ٨٥ .

[2] د. نبيل راغب – السابق – ص ٨٦ .

[3] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٥٦ .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٨٣ .

[5] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ترجمة د. ياسر الملاح – النادي الأدبي الثقافي بجدة – (ط ١)-١٩٨٣-ص٥٧.

معظم الاحتكاكيات الأخرى "[1] لتأكد لنا أن الشاعر قد قصد إلى هذه الكلمة قصداً بكل قيمها الصوتيـــة ممثلة في حروفها وحركاتها ، ليصل من خلالها إلى ما يصبو إليه معنوياً ودلالياً ورمزياً .

ملاحظة أخرى يمكن إضافتها إلى ما سبق ، وهي ورود صوت الخاء مفتوحاً – وهو مفخـم – يليه صوت الراء الذي " يفخم حيث وجد في جوار الفتحة بنوعيها "[2] ، ليزيد صورة اليمامـــة فخامـة وشموخاً ، كما أن اختتام الكلمة بهذا الصوت الانفجاري – التاء – [3] والذي يبلغ مداه عندما يقـع فـي آخر الكلمة ١٥٠–٢٠٠م/ث [4] ليفجر كل الطاقات الكامنة في اللفظة حسبما أراد الشاعر .

مرة أخرى تمتلئ أذن المتلقي ضجيجاً ، وذلك من خلال صوت الشين التي يوردها ابن كلثـوم في قوله :–

فإنَّ قَناتَنا يا عَمْـرُو أَعْيَـتْ ... على الأَعداءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينـا
إذَا عَضَّ الثِّقافُ بها اشْمَأَزَّتْ ... ووَلَّتْهُمْ عَشَوْزَنَـةً زَبونـا [5]

والعرب تستعير للعز اسم القناة [6] ، والتثقيف التقويم والتسوية ، والثقاف حديدة تكـون مـع القـواس والرماح يقوم به الشيء المعوج [7] ، واشمأزت نفرت [8] ، ولعل هذا النفور قد استمدته مـن صـوت الشين المتنافر مع صوت الزاي ، حيث أن كلا الصوتين احتكاكي لثوي [9] ، وأن احتمـالات التقائهمـا قليلة [10] .

فالشاعر يريد أن يقرر أن هناك نفاراً واقعاً لا محالة بينهم وبين من يريد أن يفـرض سـطوته وسيطرته عليهم ، واستعان على إثبات هذا بكلمة اشمأزت ، حيث إن أصلها الثلاثي يحمل هذا المعنى ، معنى التنافر ، كما أن تكوينها الصوتي يحمل نفس المعنى ويعبر عنه ، وذلك من خلال التنافر الحادث بين صوتي الشين والزاي الواردين في هذه اللفظة ، وقد قبح ابن سنان الخفاجي توالي الحروف القريبة المخرج ، وعنده أن الناظم عليه أن يتجنب " تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام ، كما أمرنـا –

---

[1] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ .

[2] د. سليمان العاني – السابق – ص٥٥ .

[3] د. كمال محمد بشر – علم اللغة العام " الأصوات " – دار المعارف بمصر – " ط ٦ " – ١٩٨٠ – ص ٩٨ .

[4] د. سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٧٢ .

[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٤٠٤ .

[6] الزوزني – شرح المعلقات السبع – مكتبة المعارف – بيروت – ١٩٨٨ – ص ١٧٨ .

[7] اللسان – مادة ثقف .

[8] اللسان – مادة شمز .

[9] د. كمال محمد بشر – علم اللغة العام" الأصوات" – ص ١٢٠ .

[10] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ١٢٣، ١٢٤ – حيث قـام بعمل جدول لاحتمالات التقاء السواكن ظهر من خلاله ضعف التقاء الزاي مع الشين .

والكلام لابن سنان – بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة ، بل هذا في التأليف أقبح ، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع"[1] ، ولم يفطن ابن سنان إلى أن هذا المسلك في إيراد الحروف القريبة المخرج يمكن أن يكون مقصوداً لغرض فني يريده الشاعر أو الكاتب ، كما ظهر من استخدام عمرو بن كلثوم لكلمة (اشمأزت) وكما يظهر أيضاً في استخدامه لكلمة (عشوزنة زبوناً) حيث إن الأصل الثلاثي لكلمة عشوزنة يدل على الصعوبة والصلابة [2] ، والشاعر يريد أن يثبت أن محاولة المساس بعزتهم وكرامتهم أمر صعب المسلك، وذلك لصلابتهم وشدتهم ، وأنهم سيواجهون من يحاول ذلك موجهة عنيفة سيكون لها دوي هائل ، فاستعان على توصيل هذه المعاني باستخدام هذه الكلمة – عشوزنة – التي لها من أصلها الثلاثي ما يؤيد هذا المعنى ، كما أن تكوينها الصوتي يؤكد هذا المعنى ويقويه ، فهذه الكلمة تبدأ بصوت العين ، والعين عندما تكون بادئة ، تصاحبها " فرقعة تتبعها ضجة عشوائية ويتراوح مدى الضجة بين ٤٠–٥٠م/ث "[3] ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إبراز الفرقعة التي تحدثها محاولة النيل من عزته وعزة قومه وصورها بهذه الفرقعة التي يحدثها صوت العين الوارد في بداية كلمة (عشوزنة) ، ثم يتمازج هذا الضجيج العشوائي الحادث من صوت العين مع الضجيج العشوائي المصاحب لصوتي الشين والزاي [4] ، لتتلقى الأذن ضجيجاً متراكماً متوالياً ، مرة من العين ، وأخرى من الشين ، وثالثة من الزاي ، وهذا الضجيج عشوائي يصعب السيطرة عليه ، فعند النيل من عزة الشاعر وقومه ، تثور فرسان يصعب ردها أو السيطرة عليها.

لقد استغل الشاعر الطاقات الكامنة في أصوات العين والشين والزاي لينقل إلى المتلقي صورة صوتية – إن صح التعبير – يبرز مقصود الشاعر من خلالها واضحاً وجلياً . كما استغل هذا التنافر بين صوتي الشين والزاي ، الذي يثبت تنافر أخلاق الشاعر وقومه مع محاولة النيل من عزتهم ، وتختتم الكلمة بصوت التاء الانفجاري ، ليبين الأثر العظيم والدوي الهائل الذي سيحدث لا محالة عندما تمس كرامتهم أو يعتدي عليهم ، ويؤكد هذا الزعم أن الشاعر قد وصف " عشوزنة " بكلمة " زبون " التي تبدأ بصوت الزاي كما بدأ البيت التالي بكلمة عشوزنة حيث قال :–

عَشَوزنةٌ إذَا انقلبَتْ أَرنَّتْ تُدقُّ قَفَا المثَقِّفِ والجَبينا [5]

---

[1] ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة – دار الكتب – بيروت – ط ١ – ١٩٨٢ – ص ١٧ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (عشز).

[3] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٩٨ .

[4] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٧ . فقد أثبت أن للشين والزاي ضجيجاً عشوائياً عند النطق بهما .

[5] راجع ترتيب ابن الأنباري لمعلقة عمرو بن كلثوم – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٤٠٤ .

ولا تخفى دلالة كلمة أرنت الصوتية ، وتعضيدها لكلمتي " عشوزنة " ، " زبون " لإظهار المعنى، كما لا تخفى دلات تكرار صوت القاف والذي وصفه ابن جني – كما مر سابقاً – بأنه صلب فقد تكرر في البيت الأخير أربع مرات ، منهم مرتان مشددتان ، فكأنه تكرر ست مرات .

ويصف امرؤ القيس شعر محبوبته ، فيصور للمتلقي صوتياً ودلالياً وذلك حيث يقول :-

وَفَرْعٍ يغشى المَتْنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثِيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلى العُلَا تَضِلُّ المداري في مُتَنَّىً ومُرْسَلِ [1]

فكلمة متعثكل التي وردت في البيت الأول تحمل أكثر من دلالة صوتية رامزة ، ترمز إلى صفات شعر محبوبته والتي يمكن أن تحدد فيما يلي :-

١- **الدلالة المعجمية** ، فتعثكل العذق أي كثرت شماريخه وعثكل الهودج أي زين[2] ، فقد جمعت الكلمة بين الكثرة والزينة ، والكثرة نلمحها في كلمة أثيث التي تدل – فيما تدل – على الكثرة ، فالأثاثة، والأثوثة: الكثرة والعظم من كل شيء[3] ، فأما الزينة فقد صرح بها الشاعر في رواية ابن الأنباري حيث يقول :-

وَفَرْعٍ يزين المَتْنَ أَسْوَدَ فاحِمٍ أَثِيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

كما نلمحها فيما وصف به الشاعر هذا الشعر ، فهو شعر أسود ، فاحم ، وطويل ، فهو يغشي المتن لطوله وربما لشدة سواده أيضاً .

لقد جمعت كلمة المتعثكل بين الكثرة والزينة ، وكأن الشاعر قد أنهى بها البيت ليؤكد من خلالها صفات هذا الشعر .

٢- **تنوع مخارج حروف الكلمة وتداخلها** ، فقد جمعت بين صوت العين وهو صوت حلقي ، وصوت الميم وهو صوت شفوي مروراً بما بين الأسناني فالأسناني فالحنكي الطبقي[4] ، إذ مرت هذه الكلمة بالجهاز الصوتي كله بدءاً بالشفاه وانتهاء بالحلق ، حيث بدأت بصوت الميم وهو صوت شفوي ، فصوت التاء وهو صوت أسناني ، فالعين وهو صوت حلقي ، فالثاء وهو صوت يخرج من بين الأسنان، فالكاف وهو صوت يخرج من أقصى الحنك ، فاللام وهو صوت أسناني .

---

[1] ديوان امرئ القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف بمصر – ط٤ – ص ١٦، ١٧

[2] اللسان – مادة عثكل

[3] اللسان – مادة أثث .

[4] راجع سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، الجدول الذي أعده لخصائص ومخارج السواكن ص ٤٩ وكذلك الدكتور كمال محمد بشر – علم اللغة العام – الأصوات ص ٩٣، ٩٤ ، والدكتور إبراهيم أنيس–الأصوات اللغوية فصل الأصوات الساكنة ومخارجها وصفاتها ص ٥١ وما بعدها .

إن هذا التداخل بين أصوات اللفظة والناتج عن تداخل مخارج هذه الأصوات ، يدل على تداخل شعر المحبوبة وتشابكه ، كما أن كثرة عدد الأصوات المكونة لهذه اللفظة حيث بلغت ستة أصـــوات ، وتصبح ثمانية إذا أضيفت إليها (ال) ليدل على غزارة هذا الشعر .

٣- إن مقاطع اللفظة لتتآزر معاً كي ترسم صورة توضيحية لهذا الشعر، فقد بلغت مقاطعها خمسـاً ، بدأت بمقطعين قصيرين هما الميم المضمومة والتاء المفتوحة ، فمقطع طويل واحد مكون مـن العيـن المفتوحة والثاء الساكنة ، فمقطعين قصيرين هما الكاف المكسورة واللام حرف الروي المكسور"وكـأن المقطعين القصيرين الأولين يصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، ويصور المقطـع الطويل طوله واسترساله على كتفها ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج واستقراره"[1] ، وكأن حركة الضمة الواقعة على المقطع الأول تمثل بداية ضم خصلات هذا الشعر بعضها إلى بعض ، بينما تمثل حركة الفتح ارتفاع هذا الشعر إلى أعلى ، أما الكسرة الواقعة على المقطعيـن الأخـيرين فتمثـل الانكسار الحادث في عملية رفع الشعر إلى أعلى ثم على الكتف فالظهر ، فوجود مقطعيـن قصـيرين عقب ذلك المقطع الذي أبرز طول شعرها ليظهران استرسال الشعر إلى أسفل على ظهـر المعشـوقة ويؤكد هذا الزعم أمران:-

(أ) أن المقطع القصير الأخير يمكن أن يتحول إلى مقطع طويل لوقوعه في آخر البيت وإشباع حركة الكسرة الواقعة على اللام ، وتقطيع كلمة المتعثكل عروضياً يبين هذا " /٥///٥//٥ " ، فقد تحولت اللام إلى مقطع طويل لوقوعها آخر البيت لتظهر استرسال هذا الشعر إلى أسفل وتبين طوله .

(ب) ما تحمله كلمة " أثيث " من معنى ، فقد جاء في اللسان :- أثث الشيء : وطأه [2] فقد أصلحت هذه المرأة شعرها ، بمشطها وأدواتها ، وجملته في عيون الناظرين ، أو أنها قد خرجت لتوها من بين يدى مصفف ، أعد شعرها هذا الإعداد الخاص ، والتي تآزرت الأصوات المعبرة في رسم صورته .

٤- لقد خرجت هذه المرأة مبدية زينتها - شعرها - فإذا بالهواء يعبث بهذا الشعر المصفف بعناية فائقة فيتطاير للطفه ونعومته مع الهواء ، ويصور الشاعر تلاعب الهواء بهذا الشعر مستخدماً تكرار صـوت الثاء ثلاث مرات ، وهو صوت احتكاكي ، وكأنما قصد الشاعر إلى إسماع المتلقي صوت مس الهـواء لهذا الشعر وعبثه به من خلال هذا الصوت (صوت الثاء) .

وبذلك يكون الشاعر قد نقل المتلقي إلى حيث يريد ، أو نقل إليه ما يريد ، فأراه شعر محبوبتـه رأي العين ، وأسمعه صوت تطاير هذا الشعر عندما يعبث به الهواء ، إلا أن امـرأ القيـس لا يكتفـي بذلك،بل يعرض على رفيقيه-اللذين خاطبهما في أول الحديث بقوله قفا-صورة أخرى لهذا الشعر في قوله:-

---

[1] د. محمد العبد . إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٨٥، ٨٦ .

[2] ابن منظور - لسان العرب - مادة أثث .

غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا تَضِلُّ المداري في مُثَنَّى ومُرْسَلِ

لكن يحيى بن حمزة لا تعجبه كلمة (مستشزرات) ، فيذكر في طرازه أنه قد " عيب على امرئ القيس قوله [غدائره مستشزرات إلى العلا] لما في مستشزرات من التنافر المورث للثقل والبشاعة "[1] . فقد جمعت بين حروف متقاربة المخرج ، وبذلك لا تنطبق عليها شروط الفصاحة التي عدها ابن سنان في سر فصاحته [2]. إذ يجب أن تتألف اللفظة من حروف متباعدة المخارج والذي تريد أن تشير إليه هذه الدراسة ، أن الشاعر قد قصد إلى هذا قصداً ، فقد مر في التعليق على كلمة متعثكل ، أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت تطاير شعر محبوبته ، فأراد أن يستكمل الفكرة في هذا البيت ، فحشد لذلك أصوات السين والشين والزاي والتاء لتتعاون هذه الأصوات ليسمع المتلقي صوت تطاير هذا الشعر وصوت احتكاكه . لقد قصد الشاعر إلى كلمة مستشزرات لدلالة صوتية رامزة ومعبرة ، والتي تظهر من:-

(أ) الدلالة المعجمية للكلمة إذ تدل على التهيئة والتوطئة والترتيب ، فهي بذلك تتفق مع كلمة أثيث التي وردت في البيت السابق ، فقد جاء في اللسان أن الشزر بمعنى الفتل إلى فوق ، والحبل المشزور المفتول[3] ، والمدارى جمع المدرى وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (المشط) .فقد صور هذا الشعر بأنه مجدول مرفوع إلى أعلى ، كما وضح من الدلالة المعجمية لكلمة مستشزرات ، وكما أوحت الضمتان في كلمة (غدائره) ، بهذا الضم والجدل.

(ب) إن المقاطع الصوتية لكلمة مستشزرات تظهر صفات هذا الشعر [4] ، ففي هذه الكلمة خمسة مقاطع صوتية ، منها أربعة مقاطع طويلة ، ومقطع واحد قصير ، ومن اللافت للنظر أن المقطع القصير يقع في وسط الكلمة ، يسبقه مقطعان طويلان ويليه مقطعان ، وكأن المقطعين الأولين يظهران ارتفاع الشعر إلى أعلى ، والمقطع القصير يظهر اعتدال الشعر واستوائه على الرأس ، والمقطعان الطويلان الأخيران يظهران استرسال الشعر إلى أسفل كما عبرت عنه كلمة " مرسل " .وإذا نظرنا إلى الزمن الذي يستغرقه كل صوت من أصوات كلمة مستشزرات لوجدناه كالآتي[5] :

---

[1] يحي بن حمزة – الطراز – دار الكتب العلمية – بيروت لبنان – د.ت ٣/٢٤٤.

[2] ابن سنان الخفاجي – سر الفصاحة – ص ٦٤.

[3] ابن منظور – لسان العرب – مادة شزر .

[4] كلمة مستشزرات مقاطعها كالآتي (ص/ص/ص//ص/ص) فالميم المضمومة والسين الساكنة مقطع طويل ، والتاء المفتوحة والشين الساكنة مقطع طويل ، والزاي المكسورة مقطع قصير ، والراء المفتوحة مع المد مقطع طويل والتاء المنونة مقطع طويل .

[5] راجع سليمان العاني التشكيل الصوتي في اللغة العربية صفحات ٥١، ٧٥، ٧٢، ٥٧، ٥٧، ٥٥، ١١٥، ٧٢، ٥٢ على الترتيب .

م = من ٧٠ - ٩٠ م/ث	ز= من ١٠٠-١٦٠ م/ث
س= من ١٠٠ - ١٧٠ م/ث	ر= من٨٠-١٠٠م/ث الحركة الطويلة الناتجة من مد الراء ٢٢٥-٣٥٠ م/ث
ت= من ٤٠ - ٦٠ م/ث	ث = ٤٠ - ٦٠ م/ث
ش= من ١٢٠ - ١٧٠ م/ث	ن (الناتجة عن التنوين) = من ٨٠ - ١٠٠ م/ث

ومعنى هذا أن المدى الزمني للمقطع الأول يستغرق من ١٧٠ - ٢٦٠ م/ث ، والمقطع الثاني من ١٦٠ -٢٣٠م/ث ، والمقطع الثالث من ١٠٠ -١٦٠م/ث ، والمقطع الرابع من ٣٠٥ - ٤٥٠ م/ث والمقطع الأخير من ١٢٠ - ١٦٠ م/ث .

فالمدى الزمني للمقطع الأول يبين بداية ارتفاع الشعر إلى أعلى ، يليه المقطع الثاني الأقل في مداه الزمني ليتفق مع التدرج للوصول إلى المقطع الثالث الذي يكاد يستوي الشعر ليبدأ فيه الانحدار إلى أسفل حتى " يغشى المتن أو يزينه " فيبلغ المدى الزمني أقصاه في المقطع الرابع معبراً عن ذلك الطول غير العادي لهذا الشعر ، ثم يكون المقطع الخامس أقل من المقطع الرابع ، فالشعر كاد يصل إلى منتهاه، وبعبارة أخرى لقد كان المدى الزمني للمقاطع الصوتية معبراً تعبيراً دقيقاً عن شعر محبوبة امرئ القيس ، فلو جمعنا المقطعين الأول والثاني لكان مجموعهما أقل من المقطعين الأخيرين اللذين يصوران انسياب الشعر إلى أسفل على الكتفين والظهر ، فالمدى الزمني للمقطعين الأول والثاني من ٣٣٠ - ٤٩٠ م/ث ، والمدى الزمني للمقطعين الأخيرين من ٤٢٥ - ٦١٠ م/ث أما المقطع الذي يصور خط سير الشعر فوق الرأس فهو ثابت ويتراوح مداه الزمني من ١٠٠ - ١٦٠ م/ث .هذا من ناحية طول الشعر ، ومن ناحية محاولة الشاعر أن ينقل صوت حركة شعر محبوبته عندما يتلاعب به الهواء ، عابثاً به وبخصلاته، فقد عبر عنه أيضاً بالأصوات المكونة للفظة مشتزرات ، حيث بدأت هذه الكلمة بصوت الميم وهو صوت له رنين وانتهت بصوت التنوين ، والنون صوت له رنين أيضاً ، وجاء في ثناياها صوتا الشين والزاي وهما صوتان لهما ضجيج [1] عشوائي يتناسب مع الصوت والحركة الناجمة عن تطاير هذا الشعر ، وصوت التاء الذي تكرر في هذه اللفظة وهو صوت انفجاري، وصوت السين الذي يشترك مع الشين والزاي في أنهم جميعاً من أصوات الصفير .

إن التنافر بين صوتي الشين والزاي يعطي صورة لهذا الشعر الذي عبث به الهواء فتطاير وتنافرت شعيراته ، أو كأنها قد تنافرت .

ترى هل يمكن أن يلام امرؤ القيس على استخدام هذه الكلمة المتنافرة الحروف ، أم أنه وجد أن هذه الكلمة هي التي تستطيع أن تحمل دفقته الشعورية وشحنته العاطفية لتنقلها إلى المتلقي ، يؤيد هذا أن

---

[1] د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٧.

احدا لا يستطيع أن يتهم امرأ القيس بأنه كان يجهل امكانات لغته وطاقاتها التعبيرية ، كما لا يمكن لأحد أن يتهمه بعدم الفصاحة ، وذلك لأن مقاييس الفصاحة إنما وضعت بعد عصر امرئ القيس ، وكان الشعر الجاهلي أحد أهم المصادر التي اعتمد عليها اللغويون في وضع هذه المقاييس ، ويصف طرفة بن العبد ناقته أوصافاً تجعل بعض النقاد يتخذون منه موقفاً ، إذ يشككون في صحة نسبة الأبيات التي يصف فيها ناقته ، ويرون أن هذه الأبيات قد دست عليه دساً ، وزجت في قصيدته زجاً ، فليست منه في شيء، وليس منها في شيء ، وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوز الناقة إلى غيرها من المعاني والأشياء .[1]

ليس من هدف هذه الدراسة الوقوف كثيراً أمام هذه الأقاويل التي تجاوزها الزمن كما تجاوزها واقع الدراسات الأدبية المعاصر ، إلا أنني أريد أن ألفت النظر إلى نقطتين :-

الأولى : أن الناقة بالنسبة لطرفة تعني أمرين ، الأول أنها جزء من حياته الخاصة والعامة ، والثاني أنها طعامه ، طعامه الذي يلتذ لتناوله ، كما يلتذ عند تقديمه إلى الأضياف .

الثانية : أن طرفة بن العبد من أبناء الطبقة المترفة في المجتمع ، فهو جليس الملوك ،ونديمهم ، ومقصد الناس وملاذهم .

فإذا سلمنا بهذا ، فأي غرابة في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن جزء من حياته الخاصة حديثاً لا يتفق فهمه لعامة الناس فعلى سبيل المثال هل يفهم عامة الناس اليوم مكونات السيارة وأسماء أجزائها وإذا عرفوا فهل يستطيعون تقديم أوصاف دقيقة لتلك المكونات ، لا شك أن الذي يستطيع معرفة مكونات السيارة الخبير بها ، بل الخبير الذي يعرفها ويعشقها ، كما كان يعشق طرفة ناقته .

وأي غرابة أيضاً في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن طعامه ، وكيف أعد هذا الطعام إعداداً خاصاً يتناسب مع شرفه وشرف من يتناولون هذا الطعام ، واي غرابة في ان يذكر أسماء أجزاء معينه يحبها من ذبيحة إعتاد أن يذبح مثلها وأن يتناول لحمها . وأخيراً أي حديث يمكن أن يشغل أبناء الطبقات المترفة في المجتمع إلا الحديث عن اللهو واللعب ، والسفر والترحال ، والطعام والشراب .

إذا أضيف إلى كل هذا شغف الشاعر القديم بالوصف ، إذ كان يصف ويستغرق في الوصف لكل ما تقع عليه عيناه ، زالت كل غرابة عن أوصاف ناقة طرفة .

---

[1] من هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور طه حسين . راجع حديث الأربعاء ٥٨/١ – ط٩ – د.ت – دار المعارف بمصر .

لقد كان طرفة بن العبد شاعراً بدوياً ، وعندما تحضر كان البحر وجهته ، فهو البيئة الحضارية القريبة ، فشبه الإبل التي تحمل محبوبته بالسفن حيث قال [1] :-

كَأَنَّ حُدُوجَ المَالِكِيَّةِ غُدْوَةً ... خَلايا سَفِينٍ بِالنَّواصِفِ من كَدِ
عَدَوْلِيَّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابنِ يامِنٍ ... يَجُورُ بها المَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدي
يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيزُومُها بِها ... كما قَسَمَ التُّرْبَ المُفايِلُ باليَدِ

ولا شك أن كلمات مثل عدولية ، وحيزومها تجعل المتلقي يحس بنوع من الدهشة إزاءها ، ولا غرابة في ذلك ، فهناك " أبيات من الشعر تعبر مقدماً عن كل ما كنا على وشك النطق به كما لو كنا نقرأ أفكارنا قبل أن نتعثر في الكلمات ، وهناك أبيات أخرى نعيد قرائتها ونشعر بذلك الذوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها في العقول وهذه الأبيات جميعها تبقى في مكانها وتحكم تنوعها وتجولها القوة التي تعتبر من أقوى القدرات تأثيراً وهي القدرة على التشكيل - هي قدرة المهندس "[2] . وهذا طرفة بن العبد ، يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الكلمات ، لرحلة محبوبته الظاعنة ، وأبياته من هذا النوع الذي يحس القارئ تجاهه بذلك الذوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها بريقها . ومن التناسق الذي يقيمه الشاعر بين الكلمات ، هذا التفاهم بين كلمات عدولية ، ويجور ؛ فكلمة عدولية تنتمي إلى الأصل الثلاثي "ع د ل" ، والعدل نقيض الجور ، ومن يعدل يهتدي ؛ كما أن عدل عن الشيء يعدل عدولاً وعدلاً : حاد وعن الطريق جار [3] فهي كلمة قد جمعت معاني الجور والهداية على السواء .

والتعبير كله يرمز إلى صعوبة اللحاق بتلك المحبوبة ، التي رحلت على مثل هذه السفن العظيمة، التي لا تكون بالتأكيد إلا في بحور عظيمة ، فكيف اللحاق بها ، والملاح يتعمد تضليل الذين يحاولون تتبعه فيجور عن الطريق المعتاد أو يعدل عنها إلى طريق غير مألوفة ولا معروفة ، وتارة أخرى يرجع إلى هذه الطريق المعروفة المألوفة ، إذ يعدل إليها والسفينة تتصف بهاتين الصفتين ، الجور والعدل ، فهي عدولية ومن ثم فهي طيعة ، تطيع ملاحها تجور معه عندما يريد أن يجور ، وتهتدي معه عندما يريد أن يهتدي .

لقد كانت كلمة عدولية هذه هي المدخل لفهم البيت بل ربما لفهم المقطع كله ، ففي ضوء هذه الكلمة يسهل علينا فهم بكاء الشاعر المتواصل الذي جاء في أول قصيدته عندما قال "وقفت بها أبكي وأبكي إلى الغد "[4] .

---

[1] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٤ وما بعدها .

[2] فرجينيا دولف - القارئ العادي لرجمة الدكتورة عقيلة رمضان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ - ص ٢٥ .

[3] ابن منظور - لسان العرب - مادة (عدل) .

[4] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

فسبب بكاء الشاعر اليأس من الوصول إلى العشيقة الظاعنة ، فالسفينة وملاحها يمعنان في تضليل الشاعر ، فالسفينة عدولية والملاح يجور ويهتدي .

والتحليل الصوتي لكلمة عدولية يجسد مأساة الشاعر ، فنطق هذه الكلمة يستغرق الجهاز الصوتي كله من الحلق إلى الشفاه ، فالعين حلقي والواو شفوي ، وكأن بعد المدى بين الحلق والشفاه يرمز إلى بعد ما بين الشاعر وعشيقته الظاعنة ، كما أن لفظة خولة تحمل نفس الدلالة فالخاء صوت حلقي والواو صوت شفوي ، وكأن صوتيات لفظة خولة تحمل في طياتها معنى هذا البعد والنأي .

وإذا كانت مخارج أصوات كلمتي " عدولية ، وخولة " تحقق البعد والنأي الحادث بين الشاعر ومحبوبته، فإن صفات اصوات كلمة " عدولية " لتحقق فجيعة الشاعر لهذا البعد ، فأصوات هذه اللفظة كلها جهورية [1] ما عدا التاء فهي صوت شديد انفجاري ، وهو الصوت الأخير في اللفظة تعقبه النون الناتجة عن التنوين ، وكأن الشاعر يصرخ بأعلى صوته من خلال هذه اللفظة ليسمع الناس جميعاً فجيعته ، وقد تسمع " المالكية " " خولة " مع من يسمع ، فيرق له قلبها ،ثم يكون الصوت الأخير -التاء- انفجارياً وكأن الشاعر ينفطر وينفجر بسبب هذا الفراق ، وصوت النون الحزين النواح يبكي فجيعة الشاعر وآلامه ، فأما كلمة حيزوم والتي وردت في قول الشاعر :

يَشُقُّ حَبَابَ الماءِ حَيزُومُها بِهَا كما قَسَمَ التُّرْبَ المُغايِلُ بالـيَدِ

فقد جاءت في اللسان بمعنى الصدر أو وسط الصدر ، إلا أن الأصل الثلاثي لهذه اللفظة يلقي بظلاله في هذا السياق ، فالحزم ضبط الإنسان أمره ، والأخذ فيه بالثقة [2] ، فإذا كانت السفينة " عدولية " والملاح " يجور بها طوراً ويهتدي " إلا أن الأمر في النهاية تحت السيطرة ، منضبط ، ويأخذ فيه بكل الثقة .

ولعل التحليل الصوتي لهذه الكلمة يكشف لنا عن بعض جوانبها ، فقد بدأت بصوت مهموس هو صوت الحاء وانتهت بصوت مهموس أيضاً هو صوت الهاء ، وكلاهما صوت حلقي ، وبهما أربعة أصوات مجهورة هي الياء والزاي والواو والميم ، وكأن الكلمة تحاكي شكل صورة السفينة ، فصوتاها المهموسان يمثلان بداية الانحناء لتكوين الصدر ونهايته ، لذا بدأت الكلمة وانتهت بصوت مهموس ، فأما الأصوات المجهورة فتمثل تدرج الانحناء الحادث من جانبي السفينة لتكوين صدرها .

---

[1] راجع في هذا الدكتور كمال محمد بشر-علم اللغة العام-الفصل الرابع ص ١٠٠ وما بعدها ، وكذلك الدكتور إبراهيم أنيس في الأصوات اللغوية ص ٥١ وما بعدها ، وسليمان العاني في التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٩ .

[2] ابن منظور - لسان العرب - مادة حزم .

فالكلمة إذاً مقصودة ، مقصودة لدلالتها المعجمية ، ومقصودة لعلاقاتها في سياق القصيدة ، ومقصودة لدلالتها الإيحائية التي ترسم صورة واضحة لمقدم السفينة وهي تشق حباب الماء .

ويصف طرفة عيني ناقته وصفاً موحياً ،ويرسم لها موقعاً بالصوت والصورة معاً ، حيث يقول:-

وَعينانِ كالماوِيَّتَيْنِ استَكَنَّتَا ... بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ

إذ أراد أن يثبت لعيني ناقته صفاء ، ونقاءً من الأقذاء ، فقال " كالماويتين" والماويتان المرآتان ، فكأن المرآة نسبت إلى الماء لصفائها [1] ،والحديث عن التشبيه بالمرآة يقودنا إلى قول امرئ القيس :-

مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مُفاضَةٍ ... ترائبُها مَصْقولةٌ كالسَّجنجَلِ[2]

والسجنجل المرآة ، والسجنجل أيضاً قطع الفضة وسبائكها [3] ، فلماذا اختار امرؤ القيس السجنجل صفة للمرآة ، واختار طرفة الماوية صفة لها .؟

إن الإجابة السهلة تقول لقد اختار امرؤ القيس السجنجل تمشياً مع القافية ، فقد اضطر إلى ذلك إضطراراً ، فلم يكن في موضع اختيار ، وقد يجاب بأن إمرأ القيس اختار صفة للمرأة تتمشى مع غرضه ، بينما اختار طرفة صفة أخرى أيضاً تتمشى مع غرضه . لكن النظرة المتأنية تكشف أبعاداً أخرى لهذا الاختيار ، أبعاداً يتساوق فيها المعنى المعجمي مع الدلالة الصوتية لهذه الكلمات ، فقد اختار طرفة لفظاً يتفق مع الصفاء الذي يريد أن يثبته لعيني ناقته ، فيه من نسبته إلى الماء ، وسهولة مخارجه، ما يؤكد هذا الانسياب الصافي الذي يراه الشاعر في عين ناقته .

ولعل التكوين الصوتي لكلمة (الماويتين) يؤكد هذا الصفاء ، ففضلاً عن نسبتها إلى الماء الصافي بطبيعته لوجوده في صخرة في قلب الجبل " لأن الماء في الصخرة أصفى له " [4] ، فالقلت يردها ماء المطر ، ولو وردها الناس لكدروها[5] ،ففضلاًعن هذا الصفاء الطبيعي،اختار كلمة تبدأ بصوت الميم وتنتهي بصوت النون ، وهما صوتان أنفيان ، لهما رنين ضعيف ، يصور انسياب الماء إلى هذه (القلت) ، فلو كان الماء شديداً لكان سيلاً ، ولجرف في طريقه كل زبد وغث . وهذا المد الذي أعقب صوت الميم يشي بطول مجرى انسياب الماء إلى (القلت) ، وهذا صوت الواو القريب

---

[1] ابن منظور – لسان العرب – مادة (موا) .

[2] ديوان امرئ القيس – ص ١٥ .

[3] ابن منظور – اللسان – مادة (سجل) .

[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٧٥ .

[5] ابن الأنباري – السابق – ص ١٧٦.

المخرج من صوتي الميم والنون ، فهو صوت شفوي ، يقع بين ألف المد والياء ، كما يقع صوت التاء ، وهو صوت أسناني ، بين يائين ، وذلك تخفيفاً لجهورة الأول (الواو) ، وانفجارية الثاني (التـــاء) ، ليسمع المتلقي صوت انسياب الماء سهلا ، ويراه صافياً لا يكدره شئ .

واختيار امرئ القيس لكلمة السجنجل اختيار مقصود ، فإذا كانت هذه الكلمة تعني المرآة مـــن جانب ، وتعني سبائك الفضة من جانب آخر ، إلا أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت ملامسة يديه لترائب محبوبته ، وذلك عبر صوت العين ذي الصفير ، وهو صفير هامس يتناسب مع صوت إمـــرار الكف على الترائب المصقولة ، كما ترسم أصوات الجيم والنون والجيم واللام حركة الكف علـــى تلـــك الترائب ، جيئة وذهاباً ، ارتفاعاً وانخفاضاً .

إن الشاعر ليلجأ إلى الأصوات للتعبير عما بداخله ، وذلك لأنه يدرك "أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيـــرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغـــم والإيقـــاع والكثافـــة والاســـتمرار والتكرار والفواصـــل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة " [1] ، يمكن للمتلقي أن يكشف مـــن خلالها عن " العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتهـــا " [2] ، وقد رأينا أن كلا من طرفة وامرئ القيس قد اختار لفظاً حمله مشاعره من ناحية ، وحملـــه مؤثـــرات حسية من ناحية اخرى ، ورغم أن الدلالة المعجمية للفظتين واحدة ، إلا أن اختيار كل منهما لألفاظه قد اختلف ، ذلك أن الاختيار لم يتم على أساس الدلالة المعجمية فقط ، فقد تدخل عامل آخر ، هو الدلالـــة الصوتية ، التي انحاز إليها الشاعر لما لها من طابع إيحائي بارز ، إذ أن " الطابع الإيحائي البارز مـــن أهم خصائص اللغة الأدبية ، وهو يمثل لوناً من تعدد المعنى الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فـــوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة ، ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة " [3] .

إن عملية الاختيار الموحي للألفاظ جزء من العملية الشعرية ذاتها ، فاختيار طرفة لألفاظ مثـــل (استكنتا – كهفي – حجاجي) في قوله :-

وَعينانِ كالماوِيَّتَيْنِ اسْتَكَنَّتَا ... بِكَهْفَيْ حِجَاجَيْ صَخرةٍ قَلْتِ مَوْرِدِ .

اختيار موح ، فكلمة استكن بأصلها الثلاثي الدال على الوقاية والحفظ والاستتار والصون والإخفاء مـــن ناحية ، والدالة على البياض من ناحية أخرى ، فقد جاء في اللسان : الكنة والاكتتـــان : البيـــاض [4] . وكأن الشاعر يريد أن يثبت صفتين لعيني ناقته من خلال هذه الكلمة ، صفة الصفاء والنقاء والبياض ،

---

[1] د. صلاح فضل – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة – ١٩٩٢ – ص ٢٥ .

[2] د. صلاح فضل – علم الأسلوب – ص ٢٥ .

[3] د. صلاح فضل – علم الأسلوب – ص ١٤٠ .

[4] ابن منظور – لسان العرب – مادة (كنن).

وصفة الحفظ والوقاية والصون والاستتار ، وتقع الكلمة موقعاً وسطاً بين قوله (كالماويتين) الدال على الصفاء والنقاء ، وقوله (بكهفي حجاجي قلت) الدال على موضع الحفظ وجهة الإخفاء والاستتار وأسلوب الوقاية ، فالكلمة تشع من معناها على ما سبقها وما لحق بها من كلمات ، وكأنها كلمة ذات جناحين ، جناح يضرب تجاه الصفاء السابق عليها ، وآخر يضرب تجاه الحفظ والصون اللاحق بها .

والتحليل الصوتي لكلمة (كهفي) يقود إلى الدلالة المعجمية لها ، فالكاف من أصوات أقصى الحنك ، والهاء من الأصوات الحلقية ، فعند نطق هذين الصوتين متواليين،كأن الصوت في طريقه إلى الداخل، وكذلك الفاء فهي صوت شفوي أسناني ، والياء صوت غاري ، فالنطق بهذه الأصوات متواليةً يوحي بالدخول إلى غارة ، والكهف كما جاء في اللسان كالمغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها ، فإذا صغر فهو غار [1] ، وكأن الدلالة الصوتية للكلمة تحاكي الدلالة المعجمية لها . فأما كلمة (حجاجي) ، فالحجاج : العظم النابت عليه الحاجب ، والحجاج : العظم المستدير حول العين ، والحجاج : التخاصم ، ونازعته الحجة ، والحجة : ما دوفع به الخصم ، والحج : القصد [2] ، وكأن الشاعر أراد أن يجمع دلالات متعددة مستغلاً امكانات هذه الكلمة ، فإذا كان معنى الحجاج العظم المستدير حول العين ، فهذا العظم نفسه يقوم بوظيفة أخرى ، وهي الدفاع عن هذه العين ، ومحاجة كل من يريد أن يلحق بها ضرراً ، كما أنها تتجاوب مع كلمة (مورد) التي وردت في آخر البيت وتوطئ لها ، إذ أنها تحتمل معنى القصد ، وكأن الماء يقصدها ليجدد صفاءها ، فهي مورد ، مورد لهذا الماء الصافي .

وعنترة يصور بعض معاركه ، فيقول :-

والخيلُ تَقْتَحِمُ الخَبارَ عوابساً ما بين شَيْظَمةٍ وأجْرَدَ شَيْظَمِ[3]

وقف شراح هذا البيت عند المعاني الأولية له ، فقالوا " والخيل تسير وتجري في الأرض اللينة التي تسوخ فيها قوائمها بشدة وصعوبة ، وقد عبست وجوهها لما نالها من الإعياء وهي لا تخلو من فرس طويل أو طويلة أي كلها طويلة " [4] ، ولا أدري إذا كان هذا مدحاً أم ذماً ؟! فإذا كانت الفرس قد أصابها الإعياء فكيف يكون حال الفارس . إن نظرة متأنية لهذا البيت ، تعتمد على الدلالة المعجمية لهذه الكلمات ، وتؤكدها القيم الصوتية الشائعة فيها ، لتوقفنا على معان أخرى ، أقرب إلى طبيعة الشعر والشاعر على السواء ، لقد صادر الشراح المعنى في هذا البيت عندما قصروا دلالة الاقتحام على الدخول في الشيء بسرعة [5] ، والخبار على الأرض اللينة ،والشيظم على الطويل،ولم ينظروا إلى

---

[1] ابن منظور لسان العرب – مادة (كهف) .

[2] ابن منظور لسان العرب – مادة (حجج) .

[3] ديوان عنترة – ص ١٥٤ .

[4] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٣٠ .

[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٦٢.

دلالات أخرى لهذه الألفاظ فقد جاء في اللسان أن اقتحم واقتحم رمى بنفسه من غير رويـــة ، والقحـــ الكبير المسن ، واقتحمته عيني ازدرته[1] ، وأن عبس بمعنى قطب وجهه ، والعوابس أيضاً الذئاب [2] . والشيظم الطويل ، والشيظم الأسد ، والشيظم المسن ، والشيظم الطلق الوجه الهش الذي لا انقباض له [3] .

فإذا كانت اللغة بهذا الثراء ، وهذا الاتساع ، فلماذا يضيق الناس واسعاً ؟! ويحصرون تفكيرهم ويقصرونه على معان يتناقلها الخالف عن السالف ، فلا يحيدون عنها ، ولا يتجاوزونهـــا ، رغـم أن الواقع اللغوي يتيح للعربي هذا التجاوز ، وإذا كان تفسير القرآن الكريم لا يعرف الكلمـــة الواحـــدة ولا الكلمة الأخيرة ، فلماذا نقف بشعرنا العربي عند هذه الكلمة الواحدة ، وهذه الكلمة الأخيرة ، والتي قيلت منذ عدة قرون .

مرة أخرى يجد الشعر العربي القرآن الكريم في طريقه ، فينصرف الناس عن الشعر ويتجهون إلى القرآن ، فيكثر مفسروا القرآن ، وتكثر كتب التفسير ، وتتعدد الرؤى لهذا النص الحكيـم ، وتكـثر الاجتهادات التي تتكئ على اللغة ، ويهمل الشعر وكأنه من خارج اللغة !! ، وكأنه دخيـل علـى اللغـة دخيل على الناس ، وكأن العناية به لا تفيد اللغة ولا تفيد النص القرآني .

وقف الشراح عند معنى ظاهري قريب لبيت عنترة السابق ، ولم ينظروا إلى أن الشاعر يتحدث عن معركة وقتال ، وأن الاقتحام فيها بغير روية أمر مذموم ، وأن إعياء الفرس عيب لا مـــيزة ، وأن إعياء الفرس يمكن أن يكون دليلاً على إعياء الفارس ، فإذا أصاب الإعياء الفـــرس والفـــارس تكـــون المعركة قد حسمت واندحر الفارس ، فهل هذا مدعاة للفخر ؟!

فأما كلمة شيظم هذه والتي فسروها بمعنى الطويل ، فإنها تدفع إلى تساؤل أخر ، هـــل كـــانت المعارك تحسم بطول الخيل وقصرها ؟! لو كان الأمر كذلك لكان هيناً ميسوراً .

لقد جعل عنترة خيوله في هذا البيت ذئاباً ، فهي " عوابس " وجعل تجمعـــات أعدائـــه جحـــوراً للجرذان " فهي خبار "[4] ، فنظرت الذئاب إلى الجرذان نظرة كلها احتقـــار وازدراء " تقتحـــم " فالثقـــة بالنفس والتقليل من شأن العدو أمران جوهريان في المعارك حتى اليوم ، وهذا ما صنعه عنترة ، فلمـــا امتلأ قلب الفرس والفارس ثقة ، انطلقا تجاه الأعداء ، ووجه كل منهما طلق ، هش لا انقبـــاض لـــه ، لقـــد صغر الأعداء في عيونهم فصاروا كالجرذان ، وما تجمعات عدوهم إلا تجمعـــات جـــرذان فـــي جحورها ، فعلام الخوف ؟ ولم الخوف ؟ وهل الجرذان تخيف ؟ .

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (قحم) .

[2] ابن منظور اللسان مادة (عبس)

[3] ابن منظور اللسان – مادة (شظم) .

[4] جاء في اللسان أن الخبار ما لان واسترخى وكانت فيه حجرة ، والخبار الجراثيم وحجرة الجرذان – اللسان – مادة (خبر).

هكذا صور عنترة خيله وخيل عدوه ، ولعل التحليل الصوتي يقودنا إلى نفس المعنى ، فالأصوات التي تتكون منها كلمة " شيظم " تحمل معنى الحركة والاضطراب ، لتصور حركة الفرس في اندفاعها تجاه عدوها ، وحركة الفارس وسيفه ، وأصوات هذه الحركات ، حركة الفرس والفارس على السواء ، فالشين صوت احتكاكي له ضجة عشوائية ، يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠ م/ث [١]، والياء صوت جهوري يتراوح مداه بين ٨٠ - ١٠٠ م/ث [٢] ، والظاء صوت احتكاكي مصوت يتراوح مداه بين ١٠٠ - ١٦٠ م/ث [٣] ، والميم صوت أنفي يتراوح مداه بين ٧٠ - ٩٠ م/ث ولهذا الصوت رنين[٤] . فالأصوات الاحتكاكية " الشين والظاء " ترسم صورة للاحتكاك الحادث في ميدان المعركة ، والضجة العشوائية الناتجة عن صوت الشين ، وجهورة صوت الياء تحققان الجلبة الواقعة على أرض المعركة ، والصوت المصاحب لصوت الميم ما هو إلا حمحمة الخيول في الميدان .

لقد نقل عنترة المتلقي - بالصوت - إلى قلب الميدان ، كما أشعره لبيد - وبالصوت أيضاً - بهذا التوتر في العلاقة الحادث بينه وبين محبوبته (نوار) وذلك حيث يقول :-

شَاقَتْكَ ظعنُ الحيِّ حِينَ تحمَّلوا فتكنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها[٥]

يشعر لبيد المتلقي بالاضطراب في علاقته بمن أحب وذلك عندما يفجأ الشاعر متلقيه بقوله(شاقتك)، وعلى الفور يثور في الذهن سؤال عن هذا الشوق ، أهي التي دفعت الشاعر إلى الاشتياق ، أم أن الشوق نابع من داخله ، فقد جاء في اللسان " شاقني حسنها وذكرها يشوقني أي هيج شوقي " [٦] ، وشاقتك "معناها اشتقت لها [٧] " والصيغة التي استخدمها الشاعر تؤدي المعنيين ، ليقف المتلقي في حيرة من أمر هذا الشوق ، ويفجأ السياق المتلقي مرة أخرى بكلمة (ظعن)، فهي الفاعل إذن ، فالظعن هن اللاتي جعلن الشاعر يشتاق إليهن ، لكن الدهشة تمتلك المتلقي مرة ثالثة ، أكان اشتياق الشاعر إلى الظعن كلهن ؟ أم إلى ظعينة واحدة منهن ، هي التي يريدها ويخصها بهذا الشوق ؟! ثم ما دلالة كلمة (ظعن) هذه ؟

إن مجرد الوقوف على الدلالة المعجمية لكلمة (ظعن) مثير للدهشة ، فقد جاء في اللسان أن ظعن جمع ظعينة ، والظعينة كل بَعير يوطأ للنساء فهو ظعينة ، وإنما سميت النساء ظعائن لأنهن يكن

---

[١] سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

[٢] سليمان العاني - السابق - ص ٥٩ .

[٣] سليمان العاني - السابق - ص ٧٦.

[٤] سليمان العاني - السابق - ص ٥١.

[٥] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٢٩ .

[٦] ابن منظور - اللسان - مادة (شوق) .

[٧] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٠ .

في الهوادج ، يقال هي ظعينه وزوجه وقعيدته وعرسه وقال الليث : الظعينة : الجمل الذي يركب .[1] فماذا يقصد الشاعر من كلمة ظعن هذه ؟ هل يقصد الجمال أم يقصد الراكبات على الجمال ؟

فأما كلمة تحملوا فتؤدي معنى الحامل والمحمول في نفس الوقت ، فتحملوا حملتهم الدواب والإبل ، وتحملوا حملوا على كواهلهم أعباءً ، فالإنسان الذي يحمل أثقالاً قد تحمل هذه الأثقال ، والإنسان يحمل على الجمل فقد تحمل عليه [2] . ثم لماذا أسند الشاعر الفعل إلى واو الجماعة طالما أن الحديث عن النساء ، فقد قال زهير :-

تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِن ظعائنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فوق جُرثُمِ [3]

وقال عمر بن كلثوم يصف نساء تغلب :-

ظَعائنُ مِن بني جُشَمَ بنِ بكرٍ خَلَطنَ بميسَمٍ حَسَباً ودِيناً [4]

ويظل السؤال قائماً ، لماذا عدل لبيد عن ضمير المؤنث إلى ضمير المذكر ؟ . وليس ذلك في موضع واحد ، بل تكرر مع كلمة تكنسوا التي تحمل دلالات متعددة أيضاً ، فتكنست الظباء دخلت في الكناس ، والكناس مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر ، وكنس الظبي إذا تغيب واستتر في كناسه، وهو الموضع الذي يأوي إليه ، وكنس أنفه إذا حركه مستهزئاً [5] ، وقطناً بمعنى جماعات ، وقطناً من القطن . والسياق يستوعب المعنيين .

من الواضح أن هناك اضطراباً كبيراً تناول الدلالة المعجمية للألفاظ ، كما تناول عملية الإسناد، وإنه لمن العبث أن يتصور الإنسان أن هذا الاضطراب ليست له دلالة ، إنه تعبير عن ذلك الاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، فالشاعر لا يجد من يعايشه مأساته ، بل لا يجد من يتحدث إليه ، وإذا وجد فلن يجد من يفهم عنه لذلك يصرخ قائلاً :-

فوَقَفْتُ أَسألُها وكيف سُؤالنا صُمّاً خوالدَ ما يُبِينُ كَلامُها [6]

إن الاضطراب الدلالي انعكاس للاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، وهذه الألفاظ المراوغة ، والتي تنتج معنى مراوغاً أيضاً ، انعكاس لعلاقة "نوار" بالشاعر، فهي علاقة مراوغة كذلك.

---

[1] ابن منظور اللسان – مادة (ظعن) .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (حمل) .

[3] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٤٤ ، وشرح الزوزني للمعلقات – ص١٣٨ .

[4] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٤٢١ ، شرح الزوزني للمعلقات – ص١٨٤ .

[5] ابن منظور اللسان – مادة (كنس) .

[6] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٢٨ .

لقد رحلت المحبوبة مع من رحل ، ولم يجد الشاعر أحداً يبثه شكواه ، في الوقت الذي يريد أن يقنع نفسه – والمتلقي أيضاً – بأنه يستطيع أن ينسى " نوار " ، فجاء حديثه بلغة الجمع في قوله " ظعن – تحملوا – تكنسوا – قطناً – خيام" محاولة من الشاعر لإظهار هذا التناسي ، فخلطها بالجماعة ، ولم يشأ أن يميزها عنهم ، بل جعلها واحدة كسائر النساء ، ويكون التعبير بضمائر المذكر في قوله " تحملوا –تكنسوا " دالاً على أنها لم تصبح بالنسبة له أنثى ، حتى أنوثتها يحاول أن يفقدها إياها ، إنها لم تعد بالنسبة إليه شيئاً ، ولابد أن تنتهي هذه العلاقة ، وفي هذا السياق يفهم قوله :-

فاقطَعْ لُبانةَ مَنْ تَعَرَّض وصْلُه ولشَرٌّ واصلِ خُلَّةَ صَرَّامُها [1]

وكما تدل أصوات كلمة " صر " في قوله :-

شَاقَتْكَ ظعنُ الحيِّ حين تحمَّلوا فتكنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيامُها .

على معناها ، فهذا صوت الصاد من أصوات الصفير ، يعقبه صوت الراء الذي يدل على التكرير وكأنه يريد أن يكرر صوت الصفير ، ثم يضعّف صوت الراء ، فالشاعر يريد أن يضعّف صوت الصفير المكرر ، ليسمع المتلقي صوت أجزاء الخيام المحملة على الإبل ، ويكرر على سمعه هذا الصوت مرة ومرة بصوت الراء ، ليسمعه ويريه في آن واحد حركة الإبل الراحلة ، والتي تحمل الظعائن والخيام ، فكذلك يدل هذا الصر الذي جاء في قوله " صرامها " على صوت القطع ، وكأنه يصور علاقته مع "الظعينة " وهي أمر معنوي، بشيء مادي محسوس ، إذا قطعه الإنسان سمع له صوتاً ، ترجمه للمتلقي هذا " الصر " ، أم أن المتلقي يسمع أصوات تقطيع نياط قلب الشاعر الذي تركته محبوبته ورحلت مع الراحلين، أم أنه صوت حركة الآلة التي تقوم بعملية القطع جيئة وذهاباً بتكرير صوت " الراء " .

إن التعبير بالصوت ليضفي على المعنى ثراء تعجز عنه – بكل تأكيد – الدلالات القاموسية للألفاظ، فإذا كانت اللغة العلمية تعني " بالتركيز على جانب تطابق الدال بالمدلول ومدى دقته ومطابقته"[2] ، فإننا نجد أن اللغة الأدبية تشدد على " الرمز الصوتي للكلمة "[3] ، وإنه في الشعر على وجه الخصوص يسبق الصوت الدلالة [4] ، ذلك أن الإنسان يسمع الأصوات أولاً ثم يفكر في معانيها .

---

[1] ابن الأنباري شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٣٧ .

[2] الدكتور خالد سليكي – الأستاذ بقسم اللغة العربية – جامعة فاس – المغرب – مجلة عالم الفكر عددان أول وثان يوليو –سبتمبر/أكتوبر – ديسمبر ١٩٩٤ . مقال بعنوان من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – ص ٣٦٨ ، والمقال يبدأ من ص ٣٦١ .

[3] د. خالد سليكي – السابق – ص ٣٦٨ .

[4] د. خالد سليكي – السابق – ص ٣٩٣ .

على أن إدراك الشاعر الجاهلي للأصوات ، كان إدراكاً فرضته الظروف البيئية عليه ، فالحياة في الصحراء تتطلب حدة البصر ورهافة السمع ، فالبدوي عامة لا يريد أن تفجأه الأحداث ، أو تأخذه على غرة ، فلابد إذن أن تكون حواسه ملبية لهذا النوع من الحياة التي يحياها ، وكأنه يعيش على حافة الخطر، أو يسير على حبل مشدود .

والشاعر – بحسه المرهف وإدراكه العميق للأشياء – يرى ما لا يراه الآخرون ، ويسمع ما لا يسمعون ، إذ أن إحساسه بالأشياء إحساس خاص ، فزهير قد رأى في كلمة " تغلل " ما لم يره في كلمة تثمر أو تدر ، فآثرها على غيرها من الألفاظ وذلك في قوله :-

فَتُغْلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهلها قُرًى بالعِراقِ مِن قَفيزٍ ودِرهَمِ[1]

إذ أن لكلمة (تغلل) من المعاني التي تتفق مع السياق ، ما ليس لكلمة تثمر ، أو تربح ، أو تكسب ، أو تدر ، أو غيرها من الألفاظ التي تحتمل معاني الإثمار والإنتاج ، فقد جاء في اللسان أن الغلل شدة العطش وحرارته ، وأغلى إبله أساء سقيها ، غل البعير لم يقض ريه ، أغللت الإبل إذا أصدرتها ولم تردها ، والغليل حر الجوف ، والغل والغليل الغش والعداوة والضغن والحقد والحسد ، الإغلال الخيانة ، والإغلال لبس الدروع ، والإسلال من سل السيوف ، وأغللت الجلد إذا سلخته وأبقيت فيه شيئاً من اللحم والشحم ، والغل السيل الضعيف ، والغُلُّ جامعة توضع في العنق أو اليد ، والغلة الدخل من كراء دار ،وأجر غلام ، وفائدة أرض ، والغلة واحدة الغلات [2] .

وواضح أن الدلالة القاموسية للفظة تلقي بظلالها على المعنى ، بل تضفي عليه أبعاداً لا تستطيعها لفظة أخرى ، ففي الحرب ظمأ وعطش شديدين يحس به المقاتلون في جوف المعركة ، وجوف المعركة حار لأن الغليل حر الجوف ، وفي المعركة يلبس المقاتلون الدروع ، وفي المعركة يخادع الفرسان بعضهم بعضاً ، وفي المعركة هامات تتطاير مع ضربات السيوف وبطون تبقر ، وجثث يمثل بها ، وجلود تسلخ .

ومن نتائج المعركة غل بمعنى البغضاء والكراهية والحقد ، كما أن من نتائجها أن توضع القيود " الأغلال " في أيدي الأسرى وأعناقهم ، كل هذه معان تضفيها كلمة " تغل " على السياق ، فإذا ما عدنا إلى البيت ، ورأينا أن الشاعر قد كرر هذه الكلمة " فتغلل لكم ما لا تغل لأهلها " ، وكأنه أراد أن يكرر المعاني السابقة كلها أو يضاعفها ، فإذا ما لاحظنا أن بالكلمة صوت مضعف ، وهو من أشباه الصوائت لظهر قصد الشاعر واضحاً من إرادة التعبير بهذه الكلمة دون سواها .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٢٧١ .

[2] ابن منظور اللسان – مادة (غلل) .

والتحليل الصوتي للكلمة يتوافق مع الدلالة المعجمية لها ، فالتاء صوت انفجاري أسناني ، والغين صوت مجهور مخرجه أدنى الحلق إلى الفم [1] ، وقد عده علماء القراءات ضمن الأصوات المفخمة ، وهو صوت احتكاكي ، وقع ثانياً في كلمة تغلل ، ومداه في هذه الحالة يتراوح بين ١١٠-٢٠٠م/ث [2] واللام صوت مفخم أيضاً يتراوح مداه بين ٨٠-١٢٠م/ث [3] وهو صوت أسناني، فالكلمة بدأت من الأسنان إلى الحلق ، ثم عادت إلى الأسنان مرة أخرى في حركة ترددية تمثل إلى حد كبير إقدام الفارس وإحجامه،كره وفره في أتون المعركة ، كما أن حروف هذه الكلمة تملأ الفم عند النطق بها ، فقد ملأ دوي المعركة آذان الناس ، فإذا ما لاحظنا أن اللام قد تكررت في الشطر الأول من هذا البيت ثماني مرات ، وتكررت القاف ثلاث مرات في الشطر الثاني ، والقاف - كما مر - قد وصفه ابن جني بأنه حرف صلب، لأدركنا أن هذه الأصوات مقصودة في هذا السياق .

والحارث بن حلزة اختار كلمة ذات دلالة موحية في قوله :-

وكأنَّ المَنُونَ تَرْدِي بنا أَرْ ... عَنَ جَوْناً يَنجابُ عَنه العَمَاءُ
مُكفهِرّاً علَى الحَوَادث لا تَرْ ... تُوهُ للدَّهرِ مُؤْيِدٌ صَمَّاءُ[4]

فكلمة " مكفهر " في هذا السياق كلمة موحية معبرة دلالياً وصوتياً ، فالشاعر يتحدث عن قوة تحمل قومه للمصائب والنوائب .وأنهم كالجبال الرواسي ، فلا تنال منهم طوارق الحدثان ، ولا تقدح في عزهم فهم في منعة وقوة [5] ، وجاءت كلمة " مكفهراً " مسبوقة بجملة " ينجاب عنه العماء ، ومتبوعة بشبه الجملة (على الحوادث) ، فلو قرأنا نهاية البيت الأول متصلة ببداية البيت الثاني وقلنا " ينجاب عنه العماء مكفهراً " ، لكان المعنى صحيحاً ، فقد جاء في اللسان : اكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل [6] ، ومعنى " مكفهراً " هنا واضحاً ظاهراً ، وهذا يتفق مع كلمة ينجاب التي بمعنى ينكشف ، ويزداد الأمر وضوحاً بإسناد الفعل إلى كلمة العماء .

" ومكفهراً على الحوادث " أي صلباً ، فقد جاء في اللسان : المكفهر : الصلب الذي لا تغيره الحوادث [7] وهذا يتفق مع المعنى العام لقصيدة .

---

[1] د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٨١ .

[2] سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ١١٨ .

[3] سليمان العاني - السابق - ص ٧٧ .

[4] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها .

[5] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها ، وشرح المعلقات السبع الطوال للزوزني - ص ١٩٧ .

[6] ابن منظور - اللسان - مادة (كفهر) .

[7] اللسان - مادة (كفهر) .

نخلص من هذا أن الشاعر قد اختار كلمة " مكفهراً " لتكون في منطقة وسطى ، تؤدي مع ما قبلها معنى ، وتؤدي معنى أخر مع ما بعدها ، والشاعر يحتاج إلى إبراز المعنيين وإظهارهما ، هذه واحدة ، والثانية : أن كلمة " مكفهراً " هذه مسبوقة بكلمة " جوناً " ، والجون الأبيض والأسود ، فهي من الأضداد [1] ،وجاءت بعدها كلمة " لا ترتوه " ، والرتو : الشد ، والرتو : الإرخاء على السواء ، فهي أيضاً من الأضداد [2] ، ويزداد الأمر تعقيداً أن كلمة " مكفهراً " هذه يحتمل أن تكون من الأضداد ، فقد جاء في اللسان : اكفهر الرجل إذا عبس [3] ، واكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل ، والذي يتأمل يرى أن المعنيين يمكن أن يكونا ضدين ، وعلى هذا يكون للبيتين السابقين ثمانية معان ، كلها مقبولة ، وتحتملها الدلالة المعجمية للألفاظ ، ولتوضيح ذلك نحدد أن كلمة جون تعني : أبيض / أسود ، وكلمة مكفهر تعني : عابس / واضح ، وكلمة ترتوه تعني : الشد / الإرخاء ، ولو وضعوا في جدول هكذا :

جون	أبيض	أسود
مكفهر	عابس	واضح
ترتوه	شد	إرخاء

واستخرجت منهم معان ، لكان الناتج ثمانية معان مختلفة للبيتين ، لذلك يمكننا القول بأن اختيار الشاعر لكلماته كان اختياراً موحياً ومعبراً دلالياً ، كما أن التكوين الصوتي لكلمة " مكفهراً " موح ومعبر ، فهذه الضجة التي تصاحب أصوات الكاف[1] والفاء[2] والهاء [3] ، والرنين الذي يصاحب أصوات الميم [4] والنون [5] والراء[6] يتناسب مع السياق العام للقصيدة ، والمعنى الذي يرغب الشاعر في إبرازه ، فالشاعر يريد أن يضفي حاله من العظمة والمنعة والقوة حول قومه فاستدعى هذا الضجيج وهذا الرنين ليكونا معبرين – صوتياً – عما أراد .

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (جون) .

[2] المنظور – السابق – مادة (رتاه) .

[3] ابن منظور – السابق – مادة (كفهر) .

[4] سليمان العاني – التشكيل الصوتي في اللغة العربية – ص ٥٤ .

[5] سليمان العاني– السابق – ص ٥٦ .

[6] سليمان العاني – السابق – ص ٩٤ .

[7] سليمان العاني – السابق – ص ٥١ .

[8] سليمان العاني – السابق – ص ٥٢ .

[9] سليمان العاني – السابق – ص ٥٥ .

(٣) دلالة أسماء النساء :-

يلتقي قارئ المعلقات مع مجموعة من أسماء النساء ، التي تؤدي دوراً في إبداع الدلالة ، فقد عمد الشعراء إلى أسماء حملوها بعض ما تجيش به أفكارهم وعواطفهم ، وما يعج به المجتمع من معلومات ومبادئ وقيم ؛ ولقد تناول كثير من النقاد دلالة أسماء النساء في الشعر الجاهلي ، ومن هؤلاء الأستاذ الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه " الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث" فقد فسر أسماء النساء تفسيراً دينياً ، فأم أوفى عنده ربة الحكمة ، وكذلك أم عمرو وأم معبد وأم جندب ، حيث يقرر أن هذه الأسماء رموز" لسيدة الحكمة ولا تخاطب عادة إلا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة وسعة الصدر ."[١] ولا أدري ما الأمر الجلل الذي يخاطب فيه امرؤ القيس أم جندب في قوله :-

خليليَّ مُرَّا بي على أُمِّ جُنْدَبِ ... نُقَضِّي لُبانَاتِ الفؤادِ المعذَّبِ [٢]

وليلى – عند الدكتور نصرت – اسم لصنم وتبدو في الشعر الجاهلي " مثل ديانة ربة الصيد عند الرومان"[٣] وسلمى تبدو " رمزاً للحب العذري والعفة ، وتظهر وكأنها فتاة غريرة حسناء تُحَبُّ ولا تُحِبُّ ينشدها الفتيان ويخطبون ودها ويتعلق بها الشيوخ "[٤] ، وسعاد تظهر " رمزاً للربيع ، وما يتبع الربيع من سعادة وبلهنية عيش "[٥] ، وكذلك أسماء تبدو رمزاً للمراعي [٦]. فأما أميمة فإن دلالتها قريبة من معناها، فهي رمز للأم الحانية العطوف [٧] ، وخولة ترمز إلى سيدة الزرع وما يتبع هذا الزرع [٨]، تبدو رمزاً للحياة اللاهية التي تتمثل في القيان والشراب والجنس [٩] .

وهكذا يربط الدكتور نصرت بين أسماء النساء ، والآلهة التي كانت تعبد في الجاهلية ، أو يجعلها رموزاً لهذه الآلهة ، إلا أنه لم يقدم تفسيراً كاملاً لهذا التصور ، فلم يربط بين كافة الأسماء التي وردت في الشعر وبين ما ترمز إليه ، ويعتذر عن ذلك قائلاً " ويطول بي الأمر لو تتبعت كل امرأة في

---

[١] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – مكتبة الأقصى – عمان ١٩٨٢ – ط٢ – ص ١٥٠ .

[٢] ديوان امرئ القيس .

[٣] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – ص ١٥٣ .

[٤] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٤ .

[٥] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٥ .

[٦] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٦ .

[٧] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٧ .

[٨] د. نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٧ .

[٩] د.نصرت عبد الرحمن – السابق – ص ١٥٨ .

الشعر الجاهلي ، ولكنني أبتغي أن أقول : إن وراء كل واحدة منهن رمزاً ، فالمرأة أكثر من أن تكـون لحماً ودماً " [1] .

والواقع أن اعتذار الدكتور نصرت ينطوي على احتمال آخر ، إذ ينطوي على احتمال أنه لـم يجد تفسيراً مناسباً لأسماء مثل أم الرباب ، أم الحويرث ، فاطمة ، عنيزة ، عبلة ، أم الهيثم ، ابنة مالك، وغير ذلك من الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي ، ذلك لأن الأمر في مجملـه لا يخـرج عـن الانطباعية ، والانطباعية " لا تؤتمن في نتائجها الأخيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر " [2] .

لا خلاف على أن لأسماء النساء دوراً في بناء القصيدة ، ولكن فهم هذه الأسماءعلى أنها " آلهة لما يدل عليه موضوع القصيدة – في أحد جوانبه – أمر لا يعدو أن يكون خيالاً لا سند له مـن علـم، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة "[3]. بل يجب أن يفهم في إطار السياق العام للقصيدة ، وفي ضوء الموضوع الذي يعالجه المقطع الذي ذكر فيه هذا الاسم ، ومن خلال الدلالة الموسيقية "الصوتية " لهـذا الاسم من جهة ثانية .

لقد وردت في معلقة امرئ القيس أسماء هي أم الحويرث ، وأم الرباب ، عنيزة ، وفاطمة ، فأما أم الحويرث وأم الرباب فقد وردتا في قوله :-

كدِينِكِ من أُمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَها وجارتِها أُمِّ الرَّبابِ بمأْسَلِ [4]

والحويرث تصغير الحارث ، والحرث الزرع ، وهذا ما يفهم من قول الله عز وجل " نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم " [5] ، فقد ورد عن ابن عباس قوله " الحرث موضع الولـد "[6] . وجـاء فـي اللسان: المرأة حرث الرجل أي يكون ولده منها ، كأنه يحرث ليزرع ، والحرث قذف الحب في الأرض لازدراع ، وحرث الرجل امرأته ، والحرث : الجماع الكثير [7] ، والرباب السحاب الأبيض،فالسـحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه [8] ، والمأسل بفتح السين جبل بعينه ، وبكسر السين ماء بعينه .[9]

---

[1] د. نصرت عبد الرحمن – الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث – ص ١٥٩ .

[2] د. علي عبد المعطي البطل – الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها–دار الأندلس–ط٢ – ١٩٨١ – ص ٦٩ .هامش .

[3] د. علي عبد المعطي البطل – الصورة في الشعر الجاهلي– ص ٦٩ . هامش.

[4] ديوان امرئ القيس – ص ٩ .

[5] سورة البقرة / ٢٢٣ .

[6] الحافظ عماد الدين،أبو الفداء إسماعيل بن كثير،تفسير القرآن العظيم ،دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه د.ت ١/٢٦٠.

[7] ابن منظور – اللسان – مادة (حرث) .

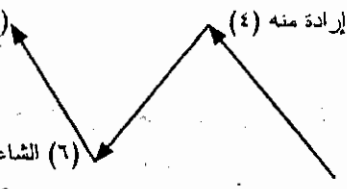
[8] ابن منظور – اللسان – مادة (ربب).

[9] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٤ .

في وسط هذا الحشد من الألفاظ الدالة على الأرض والماء والتنمية يأتي اسم " أم الحويرث " ، فالعلاقة بين الحرث والماء والأرض علاقة واضحة ، والأمر يزداد وضوحاً إذا قرأنا المقطع الذي ورد فيه هذان الاسمان " أم الحويرث " ، " أم الرباب " ، يقول الشاعر :-

١- قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ ... بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
٢- فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رسمُها ... لِمَا نسجتْها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ
٣- تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصَاتِها ... وقِيعَانِها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
٤- كأنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تحمَّلوا ... لدَى سَمُرَاتِ الحيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ
٥- وُقُوفاً بها صَحْبِي على مَطِيِّهِمُ ... يقولون لا تَهْلِكْ أَسًى وتجمَّلِ
٦- وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ إن سَفَحْتُهَا ... وهل عند رسمٍ دارسٍ مِنْ مُعَوَّلِ
٧- كدِينِكِ من أُمِّ الحُوَيْرِثِ قبلَهَا ... وجارتِها أُمِّ الرَّبَابِ بمأْسَلِ
٨- إذا قامتا تَضَوَّعَ المِسْكُ منهُما ... نَسِيمَ الصَّبَا جاءَتْ بِرَيَّا القَرَنفُلِ
٩- ففاضت دموعُ العين منِّي صَبابةً ... على النَّحْرِ حتَّى بَلَّ دمعيَ مِحْمَلِي [1]

فالشاعر يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الألفاظ ، ففي البيت الأول يقف الشاعر ويستوقف الرفاق ليبكوا جميعاً ، وفي البيت الرابع شبه نفسه بناقف الحنظل الذي " لا يملك سيلان دمعه " [2] فناقف الحنظل "تدمع عيناه لحرارة الحنظل "[3] ثم يعود في البيت السادس ليشكك في البكاء وذلك باستخدام إن الشرطية التي هي أقرب للشك منها إلى اليقين في قوله " وإن شفائي عبرة إن سفحتها " ، فهو لم يشف لأنه لم يسفح تلك العبرة الشافية ، وفي البيت التاسع يصرح بغزارة دموعه ، حتى بلت تلك الدموع محمله ، فبكاء الشاعر يمكن تصويره من خلال الرسم الآتي :-



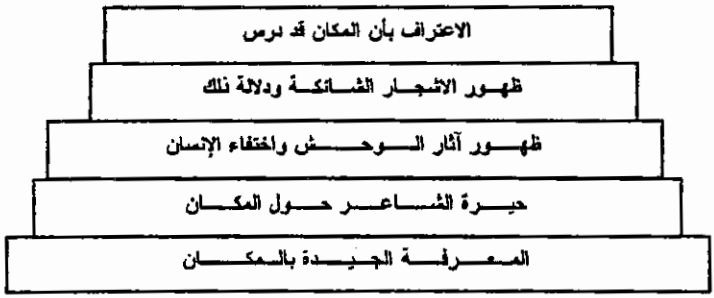
إن علاقة الشاعر بالدمع علاقة مترددة ، بدءاً من الوقوف واستيقاف الصحب للبكاء ، فالبكاء اللاإرادي والدمع الغزير ، فالشك فالبكاء ، وأخيراً الدمع الغزير الذي يبل المحمل ، إنها علاقة مترددة ، صاعدة وهابطة .

---

[1] ديوان امرئ القيس – ص ٨ ، ٩ .
[2] ديوان امرئ القيس – ص ٩ .
[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٢٣ .

وعلاقة الشاعر بالأطلال ليست أقل تشابكاً من علاقته بالدمع والبكاء ، إلا أنها تتمـــاز بالتنـــامي الطولي ، فبعد أن حدد الشاعر المكان تحديداً دقيقاً في الشطر الثاني من البيت الأول ، ومطلـــع البيـــت الثاني " يسقط اللوى بين الدخول وحومل فتوضح فالمقرأة " ليدلل على كمال وعيه بالمكـــان ، نجـــده يستخدم تعبيراً " مطاطاً " مراوغاً ، يدل على الشيء وعكسه تماماً ، إذ يقول " لم يعـــف رســـمها لمـــا نسجتها من جنوب وشمأل " والمتلقي يقع في حيرة ، هل مازالت ديار الأحبة باقية لم يعف رسمها ؟ أم أنها قد عفت وذلك لأسباب أخرى ، وقد ساعدت رياح الشمال والجنوب على إزالة آثار هذه الديـــار ؟

وفي البيت الثالث ينظر الشاعر يمنة ويسرة فلا يرى إلا بعر الأرآم ، فالديار خالية تماماً من الإنسان ، وقد سكنها الوحش ، وهذه آثاره " كأنه حب فلفل " . وفجأة في البيت الرابع تقع عيناه علـــى ســـمرات الحي – وهي أشجار لها شوك – فيقف عندها تذرف دموعه لا يستطيع أن يتحكم فيها .فالعلاقـــة مـــع الأطلال تتنامى طولياً حتى تنتهي في البيت السادس بالاعتراف بأن المكان قد درس تماماً ولا جـــدوى من البكاء عنده أو فيه . **وهذه العلاقة توضح من خلال الرسم التالي :-**



كما يمكن رصدها في النقاط الآتية :-

١- المعرفة الجيدة للمكان جغرافياً .

٢-الشاعر لا يعرف إن كان قد حدث شيء في المكان أم لا وإن كان حدث فما السبب ؟ .

٣- الشاعر لم ير في المكان إلا الوحش وآثاره .

٤- فجأة يجد الشاعر أشجاراً يقف عندها باكياً وهي أشجار شائكة !! .

٥- الشاعر يعترف بأن الرسم قد درس ولا جدوى بعد ذلك .

وينبغي أن نضع في الاعتبار إشارة الشاعر إلى آثار الوحش والاشجار الشائكة .

نحن إذن أمام علاقتين ، إحداهما تأخذ شكل منحنى يصعد ويهبط ، والأخرى تتنامى طولياً ، وهما معاً يترجمان اختيار الشاعر لأسماء مثل أم الحويرث وأم الرباب ؛فالتنامي الطولي ترجمة للعلاقة بين الحرث الذي هو في الأرض والرباب الذي هو في الأفق الأعلى،والحرث بمعنى الزرع ، ألا ينمو الزرع طولياً .؟ إلا أن هذا الحرث لا يكتمل ، فالمكان غير صالح ، فهو " مأسل " ، ومأسل بفتح السين اسم لجبل بعينه [1] وهذه ترجمة للعلاقة المترددة بين الشاعر والبكاء .

إن الشاعر يريد لعلاقته بمحبوبته أن تكون علاقة ذات حرث ، والحرث كما سبق الجماع الكثير، وموضع الولد ، وامرأة الرجل ، والحرث يحتاج إلى الماء ، والماء عند أم الرباب ، وأم الرباب هذه وجدت في جبل مأسل ، والجبل غير صالح للحرث ، فالعلاقة إذن غير خصيبة ولا جدوى منها ، كما أن البكاء عند الرسم الدارس لا جدوى منه ، وكما أن علاقته بالحبيبة الظاعنة انتهت ولا جدوى منها .

فإذا كانت هذه الأسماء جزءاً من البناء المعماري للمقطع ، فلابد أن تكون فاعلة ومتفاعلة مع باقي الأجزاء ، شأنها في ذلك شأن الكلمات الأخرى .

فإذا عدنا إلى كلمة الحويرث وجدنا دلالة أخرى لحركة الكسرة المصاحبة للراء ، فهي تشير إلى أسفل إلى الأرض ، كما تشير الفتحة الطويلة المصاحبة للباء الأولى في كلمة الرباب إلى أعلى ، إلى العلو والارتفاع ، فالحرث في الأرض والأرض موضع الزرع من أسفل ، والرباب مصدر الماء الذي به ومنه ينبت الزرع وينمو الحرث ، وتكون الحياة من أعلى .

شئ آخر يمكن ملاحظته من خلال هذه الثنائية ، ثنائية " أم الحويرث – أم الرباب " وهو أن بين الشاعر وبين محبوبته الظاعنة بعداً يقدر بما بين السماء والأرض .

وورد اسم عنيزة في معلقة امرئ القيس وذلك حيث يقول :

ويومَ دخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيزَةٍ ... فقالتْ لكَ الويْلاتُ إنّك مُرْجِلي .[2]

وتفهم دلالة هذا الاسم في ضوء السياق الذي وردت فيه ، فقد جاء ضمن قول الشاعر :-

١- أَلا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ... ولا سيَّما يومٌ بدارةِ جُلْجُلِ
٢- ويومَ عقرتُ للعذارَى مطيَّتي ... فيا عَجَباً من رَحْلِها المتحمَّلِ
٣- يَظَلُّ العذارى يرْتَمِين بلحْمِها ... وشَحْمٍ كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المفتَّلِ
٤- ويومَ دَخلتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزةٍ ... فقالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إنَّكَ مُرْجِلي
٥- تقولُ وقد مَالَ الغَبيطُ بنا معًا ... عَقَرْتَ بَعيري يا امْرأَ القيسِ فانْزِلِ

---

[1] الزوزني – شرح المعلقات السبع – ص ١٤ .

[2] ديوان امرئ القيس – ص١١ .

٦- فقلتُ لها سِيري وأَرخِي زِمامَه ... ولا تُبعديني من جَنـاكِ المعـلَّلِ
٧- فمثْلِكِ حُبْلَى قد طرقتُ ومرضِعاً ... فألهيتُـها عن ذي تمائِـمَ مُغْيَـلِ
٨- إذا ما بكَى من خَلْفِها انْحرفَتْ له ... بشِـقٍّ وشِـقٌّ عندنا لم يُحوَّلِ
٩- ويوماً على ظَهْرِ الكَثِيبِ تعذَّرتْ ... عليّ وآلـت حَلْفَـةً لم تَحـلَّلِ
١٠- أفاطمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ ... وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صُرْمِي فأَجملي
١١- وإن كنتِ قد ساءَتْكِ مني خليقةٌ ... فَسُلِّي ثِيـابِي من ثِيـابِكِ تَنْسُـلِ[1]

فالأبيات تتحدث عن قصة تناقلتها كتب الأدب ، والمعروفة بقصة " دارة جلجل "[2] والتي انتهت بأن ركب امرؤ القيس بعير عنيزة ، وبين الحين والأخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها ، واسم عنيزة في هذا السياق له دلالته التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربـي القديـم " لا تـك كالعنز تبحث عن المدية"[3] ، وهو مثل يضرب للجاني على نفسه ، فلقد جنت هذه المرأة علـى نفسـها مرات عديدة ، جنت على نفسها مرة حين خلعت ثيابها ونزلت إلى الماء تبرد فيه ، وجنت على نفسـها ثانية حين خرجت من الماء عارية وأرت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة في هذه الحال ، قبل أن يعطيهـا ملابسها ، وجنت على نفسها ثالثة حين قبلت أن ينحر لهن راحلته ، ثم جنت على نفسها أخـيراً حيـن قبلت أن تحمله معها على بعيرها ، فلابد أن تتحمل نتيجة هذه الجنايات الأربع ، وأن تسمع إلى قولـه ، وأن ترضى فعله ،وذلك حيث يقول :-

فقلتُ لها سِيري وأَرخِي زِمامَه ... ولا تُبعديني من جَناكِ المعلَّلِ

فهي التي جنت على نفسها ، كما جنت تلك العنز على نفسها ، ونبشت الأرض لتبحـث عـن المدية التي سوف تنحر بها .

يتماجن الشاعر مع من أطلق عليها عنيزة ، ويسري عنها ، أو يغريها ، بحديـث عـن حبلـى ومرضع كان له معهما تجارب سابقة ، وانتهت بأن طاوعتاه إلى ما يريد . وفي لفظة عنيزة ملاحظتان، الأولى هذا التصغيرومايصاحبهمن جرس موسيقي له وقع خاص في الآذان ، والذي يصاحبـه صـوت الزاي ذو الصفير، والثانية هذه المخالفة النحوية ، فقد وردت " عنيزة " منونة ، رغم أنها ممنوعة مـن الصرف ، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى هذه اللفظة ، أو إلى هذه الأنثى ، التي أطلق عليهـا اسـم عنيزة .

---

[1] ديوان امرئ القيس – ص ١٠ وما بعدها .

[2] لا تهتم هذه الدراسة بمناقشة تفاصيل رواية يوم دارة جلجل وما قاله فيها النقاد .

[3] اللسان – مادة عنز .

واللافت للنظر أن القدماء قد شكوا في أن تكون عنيزة اسماً لامرأة، فقد قال ابن الكلبي " لا أعرف عنيزة . وقال الأصمعي عنيزة لقب لفاطمة ، وقال أبو نصر عنيزة امرأة . وقال ابن حبيب إنما الرواية " يوم دخلت الخدر يوم عنيزة " وقال عنيزة : هضبة سوداء بالشحر ببطن فلج . والدليل على أن عنيزة موضع قوله :(أفاطم مهلاً) " [1] .

ففي تصوري أن عنيزة كلمة جاءت معبرة عن دلالة معينة ، أدت دورها في البناء المعماري للمقطع دون أن تدل على مسمى معين .

يتوجه الشاعر إلى من ناداها بقوله " أفاطم " ليقول :-

أَفاطم مَهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أزمَعْتِ صُرْمِي فأَجْمِلِي

فمن الطبيعي أن يتحدث الشاعر عن هذه " الفاطمة " بعد أن تحدث عن المرضع والحبلى من قبل ، فالسياق يستدعي هذه الفاطمة لتكتمل دائرة الأنثى التي تصلح للحرث والازدراع ، ومن الطبيعي أن يتغافل الشاعر عن العقيم التي لا تصلح لا لحرث ولا لازدراع .

ومن الطبيعي ثانياً أن يذكر هذه " الفاطم " ، فالفطم : القطع ، ففطم العود فطماً : قطعه ، وفطمت الحبل قطعته [2] ، فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سمرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما .ومن الطبيعي ثالثاً أن يذكر هذا اللفظ " فاطم " ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت . فالصرم القطع البائن [3] ؛ فهي فاطمة " أي قاطعة " ، وهي تتدلل عليه أي تجترئ عليه ، وهي تزمع الصرم " أي تنوي القطيعة .

لقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة " أفاطم " وقبلها كانت " عنيزة " مصغرة ، وأم الحويرث مصغرة ، تدليلاً وتمليحاً للعشيقة ، التي وصفت بهذه الصافات فهي أم الحويرث لصلاحيتها للإنجاب والحرث والإزدراع وهي عنيزة لأنها جنت على نفسها ، وهي فاطم لأنها قطعت وصرمت ما بينهما يوم رحلت عنه وتركته ، ولاحظ أن كلمة " أم الرباب " قد وردت بلا تصغير ولا تدليل ؛ ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنّ أم كل شيء أصله وعماده [4] ، فأمّ الرباب أصل المطر ، أي أصل الماء الذي يصيب الحرث فينمو الزرع ، والماء مذكر ، وينزل من مذكر فلا معنى لتدليله ولا لتصغيره .

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ٣٦ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة فطم .

[3] ابن منظور – اللسان – مادة صرم .

[4] ابن منظوم – اللسان – مادة أمم .

وحديث امرئ القيس عن القطيعة " أفاطم – صرم " حديث له ما يبرره ، فقد كان " مفركاً لا تريده النساء إذا جربنه ، وقال لامرأة تزوجها ما يكره النساء مني، قالت : يكرهن منك أنك ثقيل الصدر، خفيف العجز ، سريع الإراقة بطيء الإفاقة . وسأل أخرى عن مثل ذلك فقالت : يكرهن منك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب ،فقال : أنت صدقتني إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة "[1] ويعلق الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي على هذه الرواية بقوله " لقد صدقته الأولى وسخرت منه الثانية ،فلم يفطن لها أو فطن وآثر التسليم ، يوهم نفسه أو يوهم المرأة صدق ما قالت، وكان في الحالين هو المخدوع الوحيد " [2] .

وطرفة بن العبد يذكر في معلقته ثلاثة أسماء الأول خولة والذي ورد في قوله :-

لِخَوْلَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ ظَلِلْتُ بها أبكي وأبكِي إلى الغَدِ[3]

والثاني المالكية وذلك حيث يقول :

كَأَنَّ حُدوجَ المالكيَّةِ غُدْوَةً خَلايا سَفِينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ[4]

والثالث ابنة معبد والذي ورد في قوله :-

فإن مِتُّ فانعِيني بما أنا أَهلُهُ وشُقِّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعْبَدِ[5]

وهذه الأسماء الثلاثة تدور حول معنى واحد هو معنى التملك [6] ، فخول الرجل هم حشمه وأتباعه، مأخوذ من التخويل والتمليك ، والمالكية مأخوذ من الملك والتملك ، ومعبد مأخوذ من قولنا عبد الله يعبده عبادة ومعبدة تأله له[7] ، ويحتمل أن يكون معبد اسم لمكان العبادة ، فهي ابنة هذا المكان الذي له مطلق التذلل والخضوع ، فهي خولة التي تخولته ، وهي المالكية التي امتلكته ، وهي ابنة معبد التي أخضعته لإرادتها .

سياق النص يؤيد هذا المعنى ، فلقد وقف الشاعر بمكان يقال له برقة ثهمد وظل يبكي في هذا المكان ويبكي إلى الغد ، ذلك لأن المكان يذكره بمن امتلكت قلبه ورحلت ، والبيت الثاني يؤكد وقوفه

---

[1] أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة–الشعر والشعراء–قدم له الشيخ حسن تميم – راجعه الشيخ محمد عبد المنعم العريان– دار إحياء العلوم – بيروت – الطبعة الثالثة – ١٩٨٧ – ص ٦٣

[2] د. الطاهر مكي – امرؤ القيس حياته وشعره – دار المعارف – الطبعة الخامسة – ١٩٨٥ – ص ٦٤ .

[3] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – ص ١٣٢ .

[4] ابن الأنباري – السابق – ص ١٣٥ .

[5] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٢٣ .

[6] ابن منظور – اللسان – مادة (خول) .

[7] ابن منظور – اللسان – مادة (عبد) .

باكياً وحديث الرفاق الذين يقولون له ناصحين لا تهلك نفسك أسى على فراق محبوبتك وتأتي إجابته قائلاً :

كَأَنَّ حُدوجَ المالكيَّةِ غُدْوةً ... خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ من دَدِ

فلقد ضرب صفحاً عن كلام رفاقه ، ولم يجبهم ، وراح يحدثهم عن رحيل المالكية التي امتلكت فؤاده ... ثم رحلت .فإذا ما مت ، فيا من امتلكت قلبي ، واستعبدني هواك ، أد إلى حقي ، أنعيني بصفاتي التي تعرفينها عني وأنكريني بما أنا أهله .

وهكذا يظهر أن أسماء النساء في معلقة طرفة تدور حول فكرة مؤداها أن محبوبته قد امتلكت قلبه وعقله ، ثم رحلت ، وتركته في حالة من البكاء المستمر ، وهذا في تصوري شئ يتناسب مع شباب طرفة وفتوته وترفه ، كما يتفق مع نظرته إلى الحياة والتي لخصها في أربعة أبيات وهي قوله :-

فلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الفَتَى ... وَجَدِّكَ لم أحفِلْ متَى قامَ عُوَّدِي
فمنهنَّ سَبْقُ العاذلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيتٍ مَتَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزبِدِ
وكَرِّي إذَا نادَى المُضَافُ مُحَنَّبًا ... كَسِيدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ المتَوَرِّدِ
وَتَقصِيرُ يومِ الدَّجْنِ والدجن مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحتَ الخباءِ المعمَّدِ [1]

ويستخدم عنترة في معلقته أربعة أسماء هي :عبله ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، واللافت للنظر أن الأسماء الثلاثة الأولى منها ترد في ثلاثة أبيات متتالية في ديوانه حيث يقول :-

٧- وتحلُّ عبلةُ بالجواءِ وأهلُنا ... بالحزْن فالصمان فالمُتَثَلَّم
٨- حُيِّيت من طلَلٍ تقادَمَ عهدُه ... أقوى وأقفرَ بعدَ أمِّ الهَيْثَم
٩- حلتْ بارض الزائرين فأصبحَتْ ... عَسِراً عليَّ طلابُكِ ابنةَ مخرم [2]

وفي البيت الرابع حسب ترتيب الديوان يتكرر اسم عبلة مرتين ، وذلك حيث يقول :-

- يا دارَ عبلة بالجِواءِ تكلمي ... وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي [3]

وهذا التكثيف لا يخلو من دلالة ، فهذا الإلحاح ، وهذا الطنين ، وهذا الضغط الذي يمارسه الشاعر على المتلقي دليل على المعاناة التي يعانيها ، فهو يصرخ ولا أحد يحس بصراخه ، يصرخ قائلاً :-

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ١٩٤ وما بعدها .
[2] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٣ .
[3] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٢ .

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ[1]

وما كلام الأصم الأعجم ؟! وماذا يفهم الناس من هذا الأعجم ؟ إنه إحساس الشاعر بالألم والمعاناة، وإحساسه بأنه يعيش هذة الآلام وحيداً فريداً ، فلما لم يجد من يشاركه مأساته ، اندفع نحو الدمن والأطلال والربوع الخالية ، طالباً منها الحديث وهذا صراخه :-

يا دَارَ عبلةَ بالجِواءِ تكلَّمِي وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمِي

لكن من عبلة التي ينادي الشاعر دارها راجياً الكلام ، داعياً لها بالنعيم والسلامة . أهي حقاً فتاة بعينها وقع في غرامها الشاعر ؟ أهي حقاً ابنة عمه التي أحبها ؟ أم أن هناك دلالات أخرى تكمن خلف هذا الرمز المدعو عبلة ؟ .

لقد سبقت الإشارة إلى أن عنترة قد استخدم أربعة أسماء في معلقته ، وهذه الأسماء هي عبلة ، وأم الهيثم ، وابنة مخرم ، وابنة مالك ، وفي تصوري أن هذه الأسماء جميعاً دوال لمدلول واحد ، وأن هذه الدوال يجمعها معاً هذا المدلول الواحد الذي قصد إليه الشاعر وسعى إلى إبرازه .

ولعل دلالات هذه الألفاظ تعين على الفهم وتوضح المعنى ، فأما ما يخص لفظة " عبلة " فقد جاء في اللسان : العبل : الضخم من كل شيء ، وأمرأة عبلة تامة الخلق [2] ، فالشاعر لا يتحدث عن امرأة تحمل هذا الاسم ، بل يتحدث عن امرأة تحمل هذه الصفة ، وبحث عنترة عن تمام الخلق أمر واضح في المرأة والحصان على السواء ، فإذا كانت محبوبته عبلة فحصانه عبل الشوي :-

وحَشِيَتِي سَرْجٌ على عبلِ الشَّوى نهدٌ مراكُلُه نبيلِ المحْزَمِ[3]

والمشكلة أن هذه المرأة التامة الخلق المكتنزة الجسم ، أم هيثم ، والهيثم : الصقر ، وقيل النسر ، وقيل فرخ العقاب ، وقيل هو صيد العقاب [4] ،والعقاب طائر من كواسر الطير قوي المخالب ،مسرول،له منقار قصير ، أعقف ، حاد البصر [5] فلقد تحولت محبوبة الشاعر إلى طائر كاسر جارح ، وهو صيد لهذا الطائر ، لا يملك دفعاً للضر عن نفسه ، وهي ابنة مالك كما جاء في قول الشاعر :-

هَلاَّ سألتِ الخيلَ يابنةَ مالكٍ إن كنتِ جاهلةً بما لم تَعْلمي[6]

---

[1] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٢ .

[2] ابن منظور – اللسان – مادة (عبل) .

[3] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٦ .

[4] ابن منظور – اللسان – مادة (هثم) .

[5] ابن منظور – اللسان – المعجم الوجيز – مادة (عقب) .

[6] شرح ديوان عنترة – ص ١٤٩ .

فقدامتلك أبوها حريته،فالشاعر عبد مملوك ، مملوك للقبيلة ، ولمحبوبته ابنة مالك ، فإذا كانت القبيلة ووالد المحبوبة قد امتلكوا الشاعر جسداً ، فقد امتلكت المحبوبة الشاعر جسداً وروحاً ، امتلكته جسداً حين امتلكته القبيلة وامتلكته جسداً أيضاً حين أصبح صيداً لها ، وامتلكته روحاً حين وقع في شباك حبها .

كنية أخرى يطلقها الشاعر على محبوبته ، إذ يطلق عليها ابنة مخرم ، وذلك في قوله :-

حلتْ بأرض الزائرين فأصبحَتْ عَسِراً عليَّ طِلابُك ابنةَ مخرم .

فالمخارم الطرق في الجبال ، وأفواه الفجاج ، ومخارم الليل أوائله ، وهي جمع مخرم[1] ، وكأنه يريد أن يقول إنها ابنة جبل ، وهذا يتفق مع سياق البيت حيث يقول "حلت بأرض الزائرين " ، والزائرون : الأسود، فالشاعر يريد أن يطلق عليها صفة التوحش ، كما يتفق هذا -من جهة أخرى - مع كونها أم الهيثم، وإذا كان العبل الضخم من كل شيء ، والمرأة العبلة هي المرأة التامة الخلق كما جاء في اللسان، فإن عنترة في هذا المعنى يساير ما عرف في الشعر الجاهلي من ولوع الشعراء بتضخيم جسد المرأة ، وإبرازها في صورة مثلى ، حيث إنهم لا يتحدثون عن امرأة بعينها ، بل يتحدثون عن المرأة التي يجب أن تكون ، ولقد " ظلت صورة المرأة الممتلئة الجسم ، التي تميل إلى البدانة ، من الصور المهمة في نظر الإنسان القديم " [2] ، وذلك لأنها - من وجهة نظره - تحقق " الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية " [3] .

ولا تعارض - من وجهة نظري على الأقل - من أن تكون (عبلة) صفة ، واسماً في نفس الوقت ، فهي اسم لمن أحبها الشاعر ، أو هي صفة لها .

إن إحساس عنترة بالرق كان عاملاً أساسياً في اختيار هذه الأوصاف ، أوصاف عبلة - أم الهيثم - ابنة مخرم - ابنة مالك ، فبحث الشاعر عن الصورة المثلى في كل شيء ، في المرأة والحياة ، دفعه لأن يختار لها أوصافاً تتفق مع هذه المثالية التي ينشدها ، فأم الهيثم وابنة مخرم اختارهما الشاعر انعكاساً لما لاقاه من المصاعب والمتاعب ، وما واجهه من مشكلات في سبيل الوصول إلى هذه الحبيبة(ابنة مالك)، التي امتلكت على الشاعر قلبه ووجدانه .

وحديث زهير عن (أم أوفى) حديث يتفق مع موضوع قصيدته ، فالوفاء صفة يستدعيها جو النص، فالحارث بن عوف وهرم بن سنان قد تحملا تبعات معركة " لم يهريقوا فيها ملء محجم"[4] ،

---

[1] ابن منظور - اللسان - مادة (خرم) .

[2] د. على البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ . راجع الفصل الذي كتبه عن صورة المرأة بين المثال والواقع - ص ٥٣ وما بعدها.

[3] د. على البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ .

[4] ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٦٥ ، وهذا عجز بيت صدره " ينجمها قوم لقوم غرامه ".

وأوفيا بما تعهدا به ، فلابد لزهير وهو يمتدح صنيع الرجلين ، أن يشيد بصفة الوفاء ، في ثنايا قصيدته وفي مطلعها، ففي ثنايا قصيدته يقول :-

ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم[1]

وفي مطلع قصيدته يقول :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمنَـةٌ لم تَكلَّـمِ بحَوْمَـانةِ الدَّرَّاجِ فالمـتَـثَـلَّـمِ
ديـارٌ لهـا بالرَّقْمَتَيْـنِ كأنَّهَـا مَراجِعُ وشْـمٍ في نَواشِرِ مِعصَـمِ
بِها العِيـنُ والأرآمُ يَمشِـينَ خِلفةً وأطلاؤُها يَنْهضْـنَ مِن كلِّ مَجْثَمِ
وقَفتُ بهـا مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً فَلأْيًا عَرَفـتُ الدّارَ بعد تَوَهُّـمِ[2]

واستخدام لفظة (أوفى) بهذه الصيغة استخدام له دلالة ، فقد جاء في اللسان من قـال أوفـى فمعنـاه أوفاني حقه ، أي أتمه ولم ينقص منه شيئاً [3] ، وكأن الممدوحين قد أوفيا بعهدهما ولم ينقصا منه شـيئاً وأديـاه على الوجه الأكمل ، فبداية القصيدة بهذا الاستهلال له دلالته ومعناه ، وإلا فما الذي دفع زهيراً لاستخدام هذه الكنية ؟ لا شيء في تصوري إلا الاهتمام بالوفاء خلقاً ، ومدح من أوقف وحقـن دمـاء العرب. يستوي في ذلك إذا نظرنا إلى لفظة أوفى على أنها فعل ماض ، زيد بالهمزة – وزيادة المبنـى تزيد المعنى– أو نظرنا إليها على أنها اسم تفضيل .

شيء اخر لافت للنظر في الأبيات السابقة وهو قول الشاعر :-

وَقفتُ بها مِنْ بعدِ عِشرين حِجَّةً فَلأْيًا عَرَفتُ الدّارَ بعد تَوَهُّمِ .

لماذا اختار الشاعر الوقوف على الأطلال بعد عشرين حجة ؟ لقد قال الشاعر هذه القصيدة فـي مـدح الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين أصلحا بين الناس في حرب داحس والغبراء ، تلك الحرب التي استمرت أربعين سنة[4] ، فهل هناك علاقة بين مدة الحرب وبين العشرين حجة التي وقف بعدها زهـير على أطلال محبوبته ، ليتعرف عليها ، فعرفها بعد لأي ؟ .

أكبر الظن أن هناك علاقة بين مدة الحرب والفترة التي وقف بعدها زهير على الأطلال ، فـإذا كان الشاعر لم يعرف ديار محبوبته بعد عشرين حجة ، وما ذلك إلا لأن الحرب قد أتت على كل شيء فجعلته كالرميم ، فكيف الحال بعد أربعين سنة من القتال والحرب ، إنه الفناء الأكيـد لكـل شـيء ،

---

[1] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٨٢ .
[2] ابن الأنباري – السابق – ص ٢٣٧ وما بعدها .
[3] ابن منظور – اللسان – مادة (وفي) .
[4] ابن عبد ربه – العقد الأخير – ٣١٣/٣ .

للأموال والأرواح ، وهنا يظهر الحارث بن عوف وهرم بن سنان فيعرضا الصلح على المتناحرين ، ويتحملا ديات القتلى من الجانبين ، ويوفيا بما التزما به .وعندئذ تبرز قيمة العمل الذي قاما به ، لقد قاما بعمل عظيم بعد حرب عظيمة استمرت أربعين سنة .

فالبيت له علاقة أيضاً بخلق الوفاء الذي يريد الشاعر أن يؤكده لممدوحيه .

وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة يستخدمان اسم هند ، ويحملانه دلالة أرادا أن يبثاها خلال نصيهما ، فالقصيدتان في الفخر والحماسة ، والشخصية الموجه إليها الخطاب هي شخصية الملك الذي كان يقال له مضرط الحجارة لشدته ، إذ كان معروفاً عنه أنه شرير ،فمناداته بابن هند أو أبا هند يتفق مع سياق النص من ناحية ، وما عرف عن شخصية هذا الملك من ناحية أخرى ، يؤكد هذا ما جاء في معاجم اللغة في معنى كلمة هند ، فقد جاء في اللسان أن هند اسم للمائة من الإبل أو للمائة ولما دونها ولما فويقها ، وقيل هي المائتان ، والهند جبل معروف ، والمهند : السيف[1] ،فإذا عرفنا أن الدية كانت في الجاهلية عشراً من الإبل [2] لبان لنا أن الشاعر إنما يخاطبه بلفظ دال على القوة ، فهو ابن هند ، أي ابن من به قوة عشرة من الرجال ، وأبو هند صاحب الشدة وهذا أمر دارج عندهم ، فامرؤ القيس اسمه حندج، أو عدي ، أو مليكة ، وأنه كني بأبي وهب وأبي زيد وأبي الحارث واشتهر بلقب الملك الضليل ، كما يقال له أيضاً ذو القروح [3] ، ولعل هذه التسمية كانت تصويراً لحياة الشاعر ومعاناته ، فقد دب الخلاف بينه وبين أبيه في الصغر ، ومات وهو يسعى لإدراك ثأر أبيه في الكبر ، ولقد جاء في اللسان : القيس : الشدة ومنه امرؤ القيس أي رجل الشدة [4] .

وهكذا يتضح أن الأسماء التي وردت في المعلقات إنما هي في الأصل صفات ، صفات لمحبوبة، أو صفات لامرأة ما ، وقد قصد الشاعر إلى هذه الصفة أو تلك تمشياً مع موضوع النص وسياق القصيدة ، ولا ينفي هذا أن تكون هذه الصفة أو تلك علماً على امرأة بعينها .

استهل الحارث بن حلزة قصيدته بقوله :-

آذَنَتَا بِبَيْنِهَا أَسْمَاءُ ... رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ منه الثَّوَاءُ.

فمن أسماء هذه التي أعلمت الشاعر ببينها ؟ وما البين ؟

رغم أن القصيدة ترشح أن تكون أسماء اسماً لمحبوبة الشاعر ، إلا أن هناك احتمالاً أخر لأن تكون (أسماء) هذه اسماً قد اختاره الشاعر لا ليكون علماً على امرأة بعينها ، بل إن الموقف قد فرضه

---

[1] اللسان – مادة (هند) .

[2] د. محمد حسين هيكل – حياة محمد – دار المعارف بمصر – ط ١٥ – د.ت – ص ١١٧ .

[3] د. صلاح الدين الهادي – أمراء الشعر في العصر الجاهلي – مكتبة الشباب بالمنيرة – أبريل – ١٩٧٥ – ١٢٠/١ .

[4] ابن منظور – اللسان – مادة (قيس) .

عليه فالشاعر يلقي قصيدته في حضرة الملك ، والحديث أمام الملوك يلزمه الحديث عن القدر وسمو المنزلة ، يعضد هذا أن الشاعر في موقف يفاخر فيه بنفسه وبقومه ، فكان لزاماً عليه أن يتحدث عن السمو الرفعة وعلو المنزلة ، ولفظة أسماء قد وفت بهذا ، فأما قوله :-

وَوَلَدْنا عَمْرَو بنَ أُمِّ أُنَاسٍ مِن قَرِيبٍ لَمَّا أَتَانا الحِباءُ[1]

فأم أناس هنا ليست اسماً ، وإن كان عمرو المذكور في البيت هو عمرو بن حجر الكندي ، حيث إن أمه المكناة بأم أناس هي بنت ذهل بن شيبان بن ثعلبة من قوم الشاعر ،فالشاعر يفخر بأنهم أخوال عمرو هذا ، وكنية أم اناس كنية تحمل في ثناياها الفخر ، فالعرب كانوا يفاخرون بكثرة العدد،قال عمرو بن كلثوم:

مَلأْنا البَرَّ حتَّى ضَاقَ عنّا ونحنُ البحرَ نملؤُه سَفينا [2]

فأناس جمع الإنس ، والإنس جماعة من الناس [3] ، وفي هذا إشارة إلى كثرة أبناء القبيلة ، أو إلى كثرة اولئك الذين يتصل نسبهم من أمهم من أبناء هذه القبيلة بنسب الشاعر ، ولعل في هذا ضغطاً على الملك، فأبناء أختهم أو عمستهم يمثلون ورقة ضغط في اتخاذ القرار .

يتحدث لبيد عن (نوار) التي ساءت علاقته بها وعلاقتها به وأصبحت القطيعة هي الحل لهذه العلاقة المتوترة ، يتحدث لبيد فيقول :-

بل ما تَذَكَّرُ مِن نَوارَ وقد نَأَتْ وتَقطَّعَت أَسبابُها ورِمامُها
مُزَّيَّةٌ حَلَّت بفَيدَ وجاوَرَتْ أَهلَ الحِجازِ فأَينَ مِنكَ مَرامُها [4]

ثم يتحدث عنها مرة ثانية فيقول :-

أَوَ لم تكنْ تَدري نَوارَ بأَنَّني وَصَّالُ عَقْدِ حبائلٍ جَذَّامُها
تَرَّاكُ أَمكنةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَها أَو يَعتَلِقْ بعضَ النُّفوسِ حِمامُها[5]

والنوار المرأة النفور من الريبة ، وامرأة نوار نافرة عن الشر والقبيح [6] ، فطبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته اقتضت ان يختار لها هذا الاسم / الصفة ، – صفة نوار – التي تدل على النفور ، والنفور قد بدأ من جانب المحبوبة ، فامرأة نوار أي نافرة ، وجاء تصرف الشاعر رداً على موقف المحبوبة أو

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٠٠ .
[2] ابن الأنباري – السابق – ص ٤٢٧ .
[3] ابن منظور – اللسان – مادة (أنس) .
[4] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .
[5] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٥٧٣ .
[6] ابن منظور – اللسان – مادة (نور) .

التي كانت محبوبة ، إذ رد عليها قائلاً " بأنني وصال عقد حبائل جذامها ، تراك أمكنة إذا لم أرضها " . مستخدماً في ذلك الرد أقوى صيغ المبالغة وهي صيغة فعّال ، وقد كررها ثلاث مرات في قوله "وصال – جذام – تراك " في محاولة يثبت من خلالها أن القرار ما زال في يده ، وأنه هو الذي يصل ، وهو الذي يقطع ، وهو الذي يترك ، وإلا كان الموت المحقق لمن يأبى عليه ذلك .

يحاول الشاعر أن يعبر تعبيراً حسياً عن هذا النفور فيصف (نوار) بأنها " مرية " فهل كانت هذه المرارة التي يتذوقها الشاعر أو يتجرعها بسبب هذا النفور وهذه القطيعة ؟ لعل الأمر كذلك ، ولعل كلمة(مرية)هذه صفة أخرى للمحبوبة ، فمحبوبة الشاعر(نوار) ،نافرة ، ومرية ، تصد من يطلب ودها .

لقد حلت هذه النوار المرية (بفيد) ، والفيد : الموت ، والفياد ذكر البوم [1] ، والمعنيان يصلان بنا إلى نتيجة واحدة ، فعلى اعتبار أن الفيد هو الموت وأن هذه المحبوبة حلت بمكان فيد ، أي بمكان فيه الموت ، أو بمكان الموت ، فهذا يعني أنها قد ماتت بالنسبة للشاعر ، وأنه يتجرع مرارة فقدها ، لا مرارة هجرها ، يؤكد هذا المعنى الاستفهام–"فأين منك مرامها"–الذي يدل على استحالة الوصول إليها .

وعلى إعتبار أن الفياد هو ذكر البوم ، والبوم مما يتشائم منه الناس ، فكأن المحبوبة قد حلت بمكان شؤم ، ولن يستطيع أحد الوصول إليها .يذكر الشاعر أن محبوبته قد جاورت " أهل الحجاز " ، فمن أهل الحجاز هؤلاء الذين جاورتهم المحبوبة – النوار – المرية .؟

إن لفظة " الحجاز " دالة في موقعها ، ومعبرة ، فالحجاز – كما قال قطرب يكون ها هنا من شيئين. يقال حجز بعيره يحجزه حجازاً ، لضرب من شدة ، وذلك الحبل يقال له حجاز يشد به البعير إلى رسغه كالقيد له .[2] فإذا كان الحجاز هو القيد فأهل الحجاز هم أهل القيد ، فما القيد ؟

إنه الموت ، ألم تمت المرأة المحبوبة بالنسبة للشاعر منذ أن حلت بفيد ، لقد ماتت وجاورت الموتى وأصبح الموت هو الحجاز الذي يحقق الاستفهام الذي انتهى به البيت : " فاين منك مرامها " .

ثمة ملاحظة أخيرة هنا ، وهي هذا التناسق الصوتي الذي أقامه الشاعر بين أول كلمة في البيت وأخر كلمة فيه ، بين " مرية " ، " مرامها "، وكأنه يريد أن يقول أن نوالها مر، أو أن من يحاول أن يصل إليها سوف يتجرع المر قبل أن يصل ، ولن يصل .

وهكذا قد ظهر أن حديث الشاعر الجاهلي عن المرأة ، ربما لا يعني به امراة بذاتها ، بل ربما قصد إلى صفات مثلى للمرأة ، وربما قصد إلى صفات تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ،"ولعل امرأ القيس قد قيد أذواق الرجال من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن " بيضة الخدر"

---

[1] ابن منظور – اللسان – مادة (فيد) .

[2] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع – ص ٥٣٤ .

في قصيدته المعلقة ، وتركها لمن خلفوه يبدؤون ويعيدون فيها ، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية ، أو قل أنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم . ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها ، بل كان ذلك ديدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم "[1] .

هذا إذا كان الحديث عن المثال ، فأما إذا كان الشاعر يريد أن يوظف أسماء النساء توظيفاً فنياً فإنه يختار صفات وكنى تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ، وهذا ما حدث مع زهير في اختياره "أم أوفى " ومع عنترة في اختياره " عبلة – أم الهيثم – ابنة مالك – ابنة مخرم " ، ومع عمرو بن كلثوم في اختياره " هند " ، والحارث في اختياره " أسماء – أم أناس – هند " ومع طرفة في اختياره " خولة – ابنة معبد " ، وأخيراً كما حدث مع لبيد عندما اختار " نوار – مرية " .

لقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسماء ليحملها دلالات ماكان يستطيع التعبير عنها إلا من خلال ما اختاره من أسماء ، ولقد أضفت هذه الأسماء على النص روحاً أخرى فيها من الإيحاء ما يغني بكثير عن التعبير المباشر .

(٣) التصريع :-

تفاوت الشعراء في استخدامهم التصريع تفاوتاً لافتاً للنظر ، فقد صرع امرؤ القيس مطلع قصيدته، وذلك قوله :-

– قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

وصرع في ثلاث مواضع أخرى في معلقته وذلك في قوله :-

– أَفَاطِمَ مهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلُ وإنْ كنتِ قد أَزمَعْتِ صرْمي فأَجْمِلي

وفي قوله :-

– أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قاتِلِي وأَنَّكِ مهما تأْمري القلبَ يَفْعَلِ

وفي قوله :-

– أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطويلُ أَلا انْجَلِي بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأَمثَلِ

وصرع عنترة في أربعة مواضع أيضاً هي :-

---

[1] د. وهب أحمد رومية – شعرنا القديم والنقد الجديد – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – رقم ٢٠٧ مارس ١٩٩٦ – ص ١١٥ .

- هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد تَوَهُّمِ

و

- أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ حتى تكلمَ كالأصمِ الأعجمِ

و

- يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلمي وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلمي

و

- إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمي ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

وصرع عمرو بن كلثوم في أربعة مواضع هي :-

- أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فاصبَحِينا ولاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَندَرِينا

و

- قِفِي قَبْلَ التفرُّقِ يا ظَعِينا نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبِرينا

و

- وأنّا المانِعُونَ لما يَلِينا إذا ما البِيضُ فارقَت الجُفُونا

و

- إذا لم نَحمِهِنَّ فلا بَقِينا لشَيءٍ بَعدَهُنَّ ولا حَيِينا

فأما طرفة وزهير والحارث ولبيد لم يصرع كل منهم إلا مطلع قصيدته .

وقد أعزى بعض النقاد التصريع إلى قدرة الشاعر وبعده عن الصنعة ، ويقول ابن قتيبة "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة " [1] . وواضح أن ابن قتيبة يرى أن التصريع يقع من الشاعر المطبوع وأنه دليل على قدرته ، ولكن قدامة يرى أن التصريع يميز بين النثر والشعر ، وربطه أيضاً بالطبع حيث يقول " وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر".[2]

ويذكر ابن رشيق في كتابه العمدة أن سبب التصريع " مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرع الشاعر غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ، أو من وصف شيء إلى وصف شيء أخر فيأتي حينئذ بالتصريع

---

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة – الشعر والشعراء – ص ٤١ .

[2] قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية – ط ١ – ١٩٧٩ – ص ٩٠ .

إخباراً بذلك، وتنبيهاً عليه وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع ، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة " [1] .

فابن رشيق يضع أسباباً للتصريع يحددها في :-

١- أن الشاعر يلجأ إلى التصريع ليعلم لمتلقي أنه بدأ في قول شعر لا نثر .
٢- الانتقال من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف .
٣- أن التصريع يأتي من كثرة المادة اللغوية عند الشاعر ، فهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة .

ويرى حازم القرطاجني أن للتصريع " في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لإستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بأزدواج صنيعتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك " [2] .

اختلف حازم عن سابقيه في نظرته إلى التصريع ، فبينما ذهب ابن قتيبة وقدامه وابن رشيق إلى أن التصريع يفرق بين المنثور والموزون ، وأنه يمهد للقافية ، وإنه دليل على قوة الطبع وكثرة المادة ، نظر حازم إلى أثر التصريع في المتلقي ، فلوقوعه في أوائل القصائد طلاوة وموقع من النفس ، ويؤكد هذا المعنى ويحرص عليه ، ويستخدم في ذلك ألفاظاً فقهية إذ يقول " ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوهم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك ، فيختلف ظن النفس في القافية لذلك " [3] .

لقد أدخل حازم إيهام النفس بالتصريع وإخلاف ذلك في باب الكراهية ، وفي تصوري أن هذا دليل على مدى اهتمام حازم بالجانب النفسي في عملية التصريع .

ويقوم الدكتور محمد العبد بعمل إحصاء للحركات الطويلة في بعض قصائد امرئ القيس ثم يقارن متوسطات هذه الحركات بعدد حركات المطلع ثم يقول " تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص " [4] . لكنه لم يتحدث عن أثر التصريع في المتلقي . كما فعل حازم وكما ظهر من كلماته السابقة .

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني-العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية-بيروت - ط ١ ١٩٨٣ ١٢٤/١ ، ١٢٥ .

[2] أبو الحسن القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ص ٢٨٣ .

[3] أبو الحسن القرطاجني - السابق - ص ٢٨٣ .

[4] د. محمد العبد - إيقاع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٤٨ .

ويدعم الدكتور مصطفى سويف في دراسته عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ، يدعم الرأي الذي يربط بين التصريع وبين الحالة النفسية للمبدع ، وهذا الربط يتفق مع منهجه في الدراسة كما يتفق مع مجال الدراسة فمنهج الدراسة يدور حول الإبداع في الشعر خاصة ، ومجال الدراسة علم النفس، ولذلك جاء ربطه بين حالة المبدع واختياره للالفاظ ربطاً منطقياً حيث يقول " لا يصل الشاعر إلى معنى ثم يبحث عن لفظة ، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها ، وتأتيه منظومة غالباً ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ، لكن " التوتر الدافع" هو الذي اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذي هو معان وصور وألفاظ موقعة ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر إبداعاً نوعياً " [1] ؛ وهكذا وقع الشاعر أسيراً لهذا " التوتر الدافع " ليملي عليه صوره ومعانيه وألفاظه أيضاً .

ويربط الدكتور كمال أبو ديب بين التصريع وبين ما أسماه " الجملة النواة " ، والجملة النواة عنده في معلقة امرئ القيس هي تلك الجملة المتولدة عن فعل الأمر والفاعل المكنون فيه والتي تطالع القارئ في أول القصيدة ، وهي قول الشاعر " قفا " ، كما يربط بينه وبين المنادى / الأمر الوارد في سياق جملة تتولد من (واو رب) إذ يقول " وتظهر القافية الداخلية في البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر " قفا " الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى في البيت رقم (١٩) * وتتولد عن المنادى/ الأمر، وفي سياق جملة تتولد من (واو رب) في البيت رقم (١٨) ** . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم(٤٦)حيث تقع في موقع مماثل:نداء وأمر في نطاق(واو رب) في البيت رقم (٤٥) *** "[2] .

ويدعم الدكتور كمال أبو ديب رأيه يقول " إن وجود صيغ للمنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم في حقيقة الأمر تفسير الظاهرة التي نناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعاً بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واو رب) " [3] ، وحتى يستقيم له هذا

---

[1] د. مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – الطبعة الثانية – دار المعارف بمصر – ١٩٥٩ ص ٢٩٤.

* المقصود قول الشاعر : أفاطم مهلاً بعضي هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي .

** يقصد قول الشاعر : ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت على وآلت حلفة لم تحلل

*** البيتان رقم ٤٥ ، ٤٦ هما : فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً ونآء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا تنجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

[2] كمال أبو ديب – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – البنية والرؤيا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٦ – ص ١٦٢ .

[3] كمال أبو ديب – الرؤى المقنعة – ص ١٦٢ .

التفسير أخرج البيت رقم (٢٠) من دائرة الأبيات المصرعة حيث إن (قاتلي / يفعل) لا تشكل قافية " داخلية بالمعنى الدقيق " [١] .

ويخلص إلى نتيجة لها وجاهتها وذلك حيث يقول " والنتيجة التي نخلص إليها هي أن النظرية التي تقول إن القافية الداخلية هي خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة ، وافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو إفتراض غير صحيح كذلك "[٢] .

هناك دراستان فنيتان فقط في كل الدراسات السابقة ، أعني أن هناك دراستين فقط اتجهتا إلى النص الأدبي وحاولتا استنطاقه للوقوف على الجوانب الفنية في عملية التصريع .

فأما الدراسة الأولى فهي دراسة الدكتور محمد العبد والتي حاولت ربط التصريع " ببطء الحركة الإيقاعية في المطلع وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية ووقوع التصريع " [٣]،وأما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور كمال أبو ديب ، وهي دراسة بنيوية ، ربطت بين التصريع وبين فعل الأمر أو النداء وواو رب ، فلابد لوقوع التصريع عنده – في معلقة امرئ القيس – من نداء وأمر في نطاق (واو رب) .

واتجهت سائر الدراسات إما إلى الشاعر وإما إلى المتلقي محاولة الكشف عن الجوانب النفسية لأي منهما . لا خلاف على دور الحالة النفسية للشاعر وأثر ذلك في إنتاج أبيات مصرعة ، لكن هذه الدراسة تحاول أن تثبت أن لكل شاعر آلياته في إبداع الدلالة ، فإذا كان التصريع يرد نتيجة لتوتر الشاعر ، فإنه – في نفس الوقت – أحد أدوات الشاعر للتأثير في المتلقي ، كما أشار إلى ذلك حازم القرطاجني في عبارته السابقة .

ولكل شاعر أدواته الخاصة التي يمتاز بها عن غيره من الشعراء ، فقد امتاز امرؤ القيس باستخدام التصريع كقيمة صوتية لها دورها في إبداع الدلالة ، وقد لاحظ الدكتور العبد أن القصائد التي وقع فيها تصريع في المطلع بلغت " ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين أي أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالي ٦٧٪ من قصائد الديوان . أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعه ليست إلا مقطوعات قصار ، لا تكاد أبياتها تتجاوز أصابع اليد الواحدة " [٤] ،

---

[١] كمال أبو ديب – السابق – نفس الصفحة .

[٢] د. كمال أبو ديب – السابق – ص ١٦٣ .

[٣] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٤٦ .

[٤] د. محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – ص ٤١ ، وتجدر الإشارة إلى أنه قد رجع إلى ديوان امرئ القيس –دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط٢ (١٩٦٩) وطبعة الشيخ ابن أبي شنب – شرح الأعلم الشنتمري –الشركة الوطنيةللنشروالتوزيع (١٣٩٤ هـ – ١٩٧٤ م) كما جاء في قائمة مصادره .

كما انماز باستخدام قيم صوتية أخرى كالتشديد ، فقد ورد في معلقته أربع وأربعون كلمة مشددة العين ، وانماز أيضاً بورود الكلمات ذات التكرير الصوتي ، فقد ورد في المعلقة سبع كلمات بها تكرير صوتي كما مر سابقاً .

لقد أورد الدكتور كمال أبو ديب أن في معلقة امرئ القيس " ١٤٤ كلمة مشددة وهي نسبة عالية بأي مقياس " [1] ، وفي تتبع الباحث لهذا الإحصاء وجد الكاتب يدخل في إحصائه التشديد الواقع على النون في كأن ، أن ، منِّى ، كما يدخل في إحصائه التشديد الواقع في حتى وأمثالها من الألفاظ .

لقد كان التصريع إذن أحد أدوات امرئ القيس في إبداع الدلالة ، إلا أن اللافت للنظر أن المقاطع الصوتية الطولة في الأبيات المصرعة ، تفوق مثيلاتها – في الغالب – في الأبيات غير المصرعة . ففي مطلع القصيدة :-

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل

ه//ه//ه/ه//ه/ه//ه/ه// ه//ه///ه//ه/ه/ه//ه/ه//

بلغ عدد المقاطع الطويلة سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً ، وبلغ عدد المقاطع القصيرة أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية ١٥,٨ مقطعاً صوتياً طويلاً بيانها كالآتي :-

	مقطع طويل	مقطع صغير
-١	١٧	١١
-٢	١٦	١٢
-٣	١٥	١٣
-٤	١٥	١٣
-٥	١٦	١٢
-٦	١٧	١١

وبلغ مجموع المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات (من ٢-٦) تسعة وسبعون مقطعاً بمتوسط قدره ١٥,٨ مقطعاً طويلاً .

---

[1] د. كمال أبو ديب – السابق – ص ١٧٧ .

بلغت المقاطع الصوتية الطويلة في قول الشاعر :-

أَفاطم مَهلاً بعضَ هذا التَّدلُّلِ وإنْ كنتِ قد أزمعتِ صرْمي فأَجملي

سبعة عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في مقابل أحد عشر مقطعاً صوتياً قصيراً ، بينما كان متوسط عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات الخمسة التالية للبيت السابق ١٦,٤ مقطعاً صوتياً طويلاً .

وفي المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن الليل بلغ متوسط المقاطع الصوتية الطويلة ستة عشر مقطعاً وهو نفس العدد الوارد في قول الشاعر :-

أَلا أَيُّها اللَّيلُ الطويلُ أَلا انْجَلي بصبحٍ وما الإصباحُ منكَ بأَمثَلِ

إن زيادة عدد المقاطع الصوتية الطويلة في الأبيات المصرعة عند امرئ القيس يدل على أن الشاعر كان يتأنى بل يتوقف عند هذه الأبيات وكأنها محطات يلتقط فيها أنفاسه ثم ينطلق بعدها .

وإذا كان التصريع أحد وسائل امرئ القيس في إنتاج المعنى ، فقد كان كذلك أيضاً بالنسبة لكل من عنترة وعمرو بن كلثوم ، فقد صرع كل منهما في أربعة مواضع في معلقته ، فأما عنترة فقد صرع البيت الأول والثاني والرابع والخامس والثمانين من قصيدته ، والتي يقول فيها :-

١- هل غادر الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توَهُّمِ
٢- أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ
٤- يا دارَ عبلة بالجواءِ تكلمي وعمي صباحاً دار عبلةَ واسلَمي
٨٥-إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمي ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

وقارئ الأبيات الأول والثاني والرابع يحس أنها تجسد مأساة الشاعر ، فإذا كان الشاعر في البيت الأول يعترف بأنه لا يجد شيئاً يقوله ، فإنه في البيت الثاني لا يجد من يحدثه لذلك يتوجه في البيت الرابع منادياً ديار عبلة راجياً منها الكلام ، مستعطفاً تلك الديار بالدعاء لها بالنعيم والسلامة عليها تستجيب له .

لقد بلغ " التوتر الدافع " مداه ، والتقى التفكير بالتعبير وجاءت الألفاظ موقعة ، فقد أتت الوثبة بلفظها ومعناها ونظمها [1] أيضاً .

---

[1] راجع الدكتور مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة – ص ٢٩٤ .

لكن القصيدة تقول ، إن التصريع لم يكن وسيلة عنترة الوحيدة في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ إلى وسائل أخرى – صوتية أيضاً – كان لها دورها في القصيدة ، ومن هذه الوسائل ، التضعيف ، إذ وردت في قصيدته أربع وأربعون لفظة مضعفة العين ، كما وردت سبع ألفاظ بها تكرير صوتي .

لقد كان تكرير الألفاظ أحد وسائل عنترة الصوتية ، فقد كرر ألفاظاً في اثنى عشر بيتاً من قصيدته، ومن هذه الأبيات البيت رقم (٨٥) الذي ورد فيه تصريع وتكرير للألفاظ ، حيث يقول :-

إني عَدَاني أن أزورَكِ فاعلمي ما قد عَلمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

فبالإضافة إلى التصريع ، وردت ألفاظ فاعلمي ، وعلمت ، تعلمي ، وهي ألفاظ مكررة ، ويلفت النظر منها أيضاً أنها أفعال استغرقت الأزمنة الثلاثة المعروفة عند النحويين ، الماضي " علمت " ، والمضارع " لم تعلمي " ، والأمر " فاعلمي " . وإذا كان إلحاح الشاعر على هذه اللفظة مقصود ، إذ يريد أن تعلم محبوبته عنه أشياء يجب أن تعلمها عنه ، فتغاير صيغ اللفظة ، واستغراقها للزمن الماضي والحاضر والمستقبل مقصود أيضاً ، فمحبوبته هي كل حياته ، هي عمره الماضي وحاضره الذي يعيشه ، وهي المستقبل أيضاً ، فلا مستقبل له بعيداً عن المحبوبة .

إلا أن اللافت للنظر في أبيات عنترة المصرعة أنها إعتمدت على الأزمنة الثلاثة كلها . ففي البيت الأول :-

هل غادر الشعراءُ مِن مُتَرَدَّمٍ أم هل عرفتَ الديارَ بعد تَوَهُّمِ

يلاحظ أن الشاعر قد استخدم فعلين ماضيين "غادرت " ، و" عرفت " ، وأن كلا الفعلين مسبوق بأداة الاستفهام هل . **فأما البيت الثاني :-**

أعياكَ رسمُ الدار لم يتكلَّمِ حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ

فقد ورد في البيت ثلاثة أفعال ، اثنان ماضيان " أعياك " ، و" تكلم " والثالث مضارع انقلب بتأثير "لم" إلى معنى الماضي ، وكأن الشاعر يريد أن يهرب من الزمن الحالي الذي يجسد مأساته فعندها ورد الفعل الدال على الحال ورد مولياً نحو الماضي مختفياً خلف دلالة لم . **وأما البيت الثالث :-**

يا دَارَ عبلة بالجِواءِ تكلمي وعمي صباحاً دار عبلَة واسلَمي

وردت فيه ثلاثة أفعال كلها لا تدل على الحال ، فهي من ذلك النوع الذي يطلق عليه النحاة اسم " فعل أمر " وهي " تكلمي – وعمي – واسلمي " فالشاعر ما زال يهرب من الحاضر ويتطلع إلى المستقبل ، فعندما ورد فعل مضارع ورد متخلصاً من هويته ، متخفيا خلف أداة الجزم والنفي والقلب " لم " ، **وهذا ما حدث في البيت الأخير :-**

إني عَدَاني أن أزورَك فاعلمـــي ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمي

لقد وردت في هذا البيت خمسة أفعال ، منها فعلان ماضيان هما " عداني – علمت " ، وفعل قد انقلب عن دلالته الآنية إلى الماضي وهو " لم تعلمي " وفعل يدل على الزمن الحاضر " أزورك " إلا أن وروده في هذا السياق يدل على النفي فالزيارة لم تتم ، فهناك ما شغله عن هذه الزيارة . وورد فعل يدل على المستقبل وهو قول الشاعر " فاعلمي " .

لقد وردت في أبيات عنترة المصرعة أربعة أفعال للأمر ، وثلاثة أفعال مضارعة ، منها فعلان انقلبا للدلالة على الماضي لدخول لم عليهما ، والثالث فقد دلالته لوقوعه في سياق " عدانـــي " ، وورد بها ستة أفعال ماضية .

إن قراءة هذا الإحصاء لتقول إن عودة الشاعر إلى الماضي ومعايشته له يزيد من التوتر الدافع عنده ، ويأتي (بالوثبة) جاهزة بألفاظها وموسيقاها ومعانيها ، وإن إحساسه بقسوة الحاضر عليه يجعله يتطلع إلى المستقبل . فقد يكون أفضل ، وهذا فعل الأمر يحمل عن الشاعر عبء إنتاج هذا المعنى .

وأما عمرو بن كلثوم الذي صرع في أربعة مواضع في قصيدته ، كما صرع عنترة وامرؤ القيس من قبل ؛ وفي تصوري أن غلبة الضمير " نا " على القصيدة كانت إحدى العوامل التي ساعدت على وجود حالات التصريع ، فثلاث حالات من حالات التصريع الأربع التي وردت في القصيدة بها الضمير " نا " وهي " فاصبحينا " ، و " يلينا " ، و " بقينا " . وحالة واحدة هي التي جاء فيها التصريع على غير " نا " وهي قول الشاعر :-

قِفِي قَبْلَ التَّفرُّقِ يا ضَعينا نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبرينا [1]

وقول الشاعر " يا ظعينا " أصله " يا ظعينة " ، فرخم ووصل الألف بفتحة النون أي أن حالة التصريع الوحيدة التي جاءت على غير الضمير " نا " جاءت على غير الأصل ، وبعد أن حذف الشاعر وأضاف.

إن قراءة متأنية لأبيات عمرو بن كلثوم المصرعة :-

- أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فاصبَحِينا ولاَ تُبْقِي خُمورَ الأَندَرِينـا
- قِفِي قَبْلَ التفـرُّقِ يا ضَعينا نُخَبِّرْكِ اليقينَ وتُخْبرينـا
- وَأَنَّا المَانِعُـون لِما يَلِينـا إذا ما البِيضُ فارقَت الجُفُونا
- إذا لم نَحمِهِنَّ فـلا بقِينـا لشيءٍ بَعدهنَّ ولا حَيِينـا

---

[1] ابن الأنباري – شرح القصائد السبع الطوال – ص ٣٧٥ .

تدل على أن الشاعر يصرع عندما يتطلع إلى المستقبل ، وكأن التطلع إلـــى المســتقبل يصــل بالشاعر إلى قمة التوتر الذي يدفعه تجاه ألفاظه وموسيقاه ومعانيه دفعاً ، كما يأتي بالوثبة محملة بكـــل ذلك . ويتم هذا التطلع إلى المستقبل في إطار حرص الشاعر على إظهار سيطرته التامة على الزمـــن ، وهذا ما تشي به أبيات القصيدة .

على أن قارئ القصيدة يلاحظ أن التصريع كان أحد وسائل الشاعر في إنتاج المعنى ، فلقد لجأ إلى وسائل أخرى مثل التضعيف – كقيمة صوتية – الذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من القصيدة، ومثل التكرير ، تكرير لفظ معين في البيت الواحد والذي ورد في ثلاثين موضعاً من القصيدة :-

فأما الشعراء الأخرون ، لبيد ، والحارث ، وطرفة ، وزهير ، فقد اكتفوا بالتصريع فقـــط فـــي مطالع قصائدهم ، فقد صرع لبيد مطلع معلقته وذلك حيث يقول :-

عَفَتِ الدِّيارُ مَحَلُّها فمُقَامُها بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجامُها

وذلك حين لجأ إلى أسس أخرى أقام عليها البناء الموسيقي لقصيدته ، مستعيناً بها على إنتاج المعنى الذي يريد ، ومن هذه الأسس : –

(أ) لقد اختار الشاعر الميم لتكون حرف روي لمعلقته ، أضاف إليها " هاء " يسميها العـــروضيون " هاء الوصل " ثم ألف الخروج ، وكان على الشاعر في هذه الحالة أن يكرر الميم المضمومة وهاء الوصل وألف الخروج في كل أبيات القصيـدة ؛ إلا أن اللافت للنظر أن " الهاء والألف " قد تكررا في القصيدة بصورة توحي أنها مقصودة " فلقد تكرر هذان الصوتان مائة وأربعاً وخمسين مرة في ثمانية وثمانين بيتاً ، هم عدد أبيات المعلقة على حسب رواية ابن الأنباري .إن التكرير يعني أن الشاعر قد اختار هذين الصوتين كأساس من الأسس الموسيقية التي أقام عليها قصيدته .

(ب) الأساس الثاني الذي أقام عليه الشاعر البناء الموسيقي للمعلقة هو " التقابل اللفظي " ، والذي أعنيه بالتقابل اللفظي هو ورود لفظة ومقابلها في البيت الواحد ،ولقد حدث هذا عند لبيد في تسعة عشر موضعاً من القصيدة ، وذلك في مثل قوله " محلها فمقامها " ، " جودها فرهامها " ،"حـــلالهـــا وحرامها " ، " من كل سارية وغـــاد مدجن " ، " ظباؤها ونعامها " ،"تزيها وثمامها " ،" كلة وقرامها " ،" أسبابها ورمامها " ، " ولشر واصل خلة صرامها " ، " صلبها وسنامها " ، " ضربها وكدامها " ، " مصرع غابة وقيامها " ، " إرضاعها وفطامها " ، " خلفها وأمامها " ، " وصال عقد حبائل جذامها " ، "مقسم ... هضامها " ، " كهلها وغلامها " ، " ترجي نوافلها ويخشى ذامها " ، " لعاقر أو مطفل " .

(ج) الأساس الثالث التضعيف والذي ورد في خمسة وأربعين موضعاً من القصيدة- والذي تركز عليه الدراسة في هذا المجال هو الجانب الصوتي في التضعيف ، لا الصرفي-وذلك في مثل قول الشاعر "تأبد " ، " وصال " ، " جذام " وهكذا ، ولا يخفى ما لهذا التضعيف من أثر في أذن المتلقي ، حيث إن الشاعر قد اختار عين الكلمة وضعفها مما يدل على أنه يريد أن يثبت الكلمة في أذن ووجدان المتلقي.

(د) التكرار اللفظي والذي ورد في القصيدة في عشرة مواضع ، وذلك في مثل قول الشاعر " فوقفت أسألها وكيف سؤالنا "، "من معشر سنت لهم أباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها "، "أو أن تلوم بحاجة لومها " ، " فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها " ، " وتسمعت رز الأنيس فراعها عن ظهر غيب والأنيس سقامها " ... وهكذا ، والأثر الصوتي لهذا التكرير اللفظي واضح إذ أن الشاعر يريد أن يركز على الجرس الموسيقي لتلك الألفاظ المكررة .

وصرع طرفة مطلع المعلقة وذلك حيث يقول :

لِخَـــوْلَةَ أطلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَـــدِ ظَلِلْتُ بها أَبكِي وأَبكِي إلى الغَدِ

وأقام معلقته على أساس من : -

(أ) التكرار اللفظي والذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من المعلقة وذلك في مثل قوله "أبكي وأبكي"، " وظيفاً وظيفاً " ، " وإن شئت وإن شئت " ، " أفديك وأفتدي " ، "فذالت كما ذالت" ، "غانياً فاغن"، " أفردت إفراد " ، " حياتها-الحياة "، الدجن والدجن ". وهكذا ، وسبقت الإشارة إلى الأثر الموسيقي لهذا التكرار .

(ب) التضعيف والذي تكرر في تسعة وخمسين موضعاً من القصيدة في مثل قول الشاعر "تجلد-منوراً - يتخـــدد - معبد - نهاض - نباض - المصمد - أروي - نحام - المهند " وهكذا حتى يصل عدد الأصوات المضعفة داخل القصدة تسعة وخمسين صوتاً ، ولعل طرفة بن العبد أكثر شعـــراء المعلقـــات السبعة في استخدام الأصوات المضعفة كأساس من الأسس التي أقام عليها القصيدة وما ذلك إلا للقيم الصوتية الكامنة في هذا التضعيف .

وصرع زهير مطلع قصيدته فقط وذلك قوله :-

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَـــةٌ لم تَكَلَّـــمِ بِحَومَـــانةِ الدَّرَّاجِ فالمـــتَـــثَـــلَّمِ

ثـــم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قول الشاعر " تكلم - الدراج - توهم - تبصر - المتعم - المتوسم - مزنم- تعفى - يؤخـــر-المرجـــم " وهكـــذا

ويلاحظ أن الشاعر قد ضعف عين الكلمة ، لما فيها من دلالة على إلحاح الشاعر على إثبات هذه القيمة الصوتية .

ثم اعتمد ثانياً على التكرير اللفظي والذي تكرر عند زهير في ثمانية وعشرين موضعـــاً مـــن القصيدة وذلك في مثل قوله " لربعها – الربع " ، " استحرن – بسحرة " ، " السلم – تسلم " وهكذا .

والحارث بن حلزة صرع مطلع القصيدة حيث يقول :-

آذنتَنا ببَينِها أَسْماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منه الثَّواءُ

ثم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في أربعة وعشرين موضعاً وذلك في مثل قوله :

" فتتورت – القناص – أتلهى – صماء – التعدي – المضربون – الحداء "

ثم لجأ إلى التكرير اللفظي والذي ورد عنده في خمسة عشر موضعاً من النص وذلك في مثل قوله :-

" ثاو – الثواء " ، " أبكي – البكاء " ، " موال – الولاء " وهكذا .

ومما سبق يمكن أن نستخلص النتائج الآتية :-

١- أن التصريع أحد وسائل الشاعر لإنتاج المعنى ،وأن الشاعر قد يلجأ إلى وسائل أخرى مثل التضعيف والتكرير الصوتي والتكرير اللفظي والتقابل اللفظي .

٢- طبيعة الأدب العربي أنه أدب شفاهي جعلته يعتمد على الصوت ، والتصريع أحد القيم الصوتية التي يلجأ إليها الشاعر في الأدب الشفاهي لحفظ النص .

٣- الحالة النفسية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريع ، فقد لوحظ أن الأبيات المصرعة عند امرئ القيس بها مقاطع صوتية طويلة أكثر من غيرها .

٤- القدرة الفنية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريع ، فمما لا شك فيه أن الشعراء تتفاوت قدراتهم الفنية ومعرفتهم اللغوية ، وهذا ينعكس بطبيعة الحال على النص .

٥-قد يلجأ الشاعر إلى التصريع ليجذب انتباه المتلقي ، ويجعله يتعلق بالنص . خاصة وأن الشعر العربي يعول كثيراً على الإلقاء .

ثالثاً التكوين الموسيقي للمعلقات :

الأوزان والبحور الشعرية :-

لا شك أن للنظام أثره في النفس ، كما أن له بريقاً أخاذا ، لا لأنه يدل على ذوق رفيع وجهد مضن فحسب ، بل أيضاً لأنه " عنصر أساسي في الأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ، ولكل فن من الفنون وسيلته الخاصة وقواعده الأساسية التي توفر للعمل الفني هذا العنصر ، وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة للأوزان والقوافي " [1] ، فالتزام الشاعر بالوزن والقافية دليل على تمسكه بنظام موسيقي يبغي من خلاله أن يكون " عاملا من عوامل التأثير الجمالي " [2] في قصيدته ، فعند البحث عن القيم الجمالية والفنية في القصيدة الموزونة المقفاه لابد أن يوضع في الاعتبار هذا النظام الموسيقي الذي التزمه الشاعر ، ونسج على منواله قصيدته .

إن القول بأن البحور والأوزان الشعرية في القصيدة الموزونة المقفاه إنما هي بمثابة " أدراج ناجزة" وما على الشاعر إلا أن يملأ هذه الأدراج ، قول فيه إجحاف كبير للشاعر القديم الذي امتد نفسه ليصوغ في هذا الوزن أو ذاك هذا العدد الجم من الأبيات دون أن يشعر المتلقي بأنه " يملأ أدراج" البحر العروضي .

حقاً " إن الشكل وحده عبارة عن مقاطع صوتية فارغة لا تحمل أي مضمون " [3] ، ولكن الذي يجب أن يلتفت إليه أن " المشكلة ليست في الشكل ، إنها في الشاعر وموهبته ، والشكل القديم لم يمنع أمثال البحتري والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام والمعري إلخ ... من أن يبدعوا في مجال هذا الشكل روائع مازلنا نجد فيها أنفسنا أكثر مما نجدها في بعض شعر اليوم " [4] .

كما أن القول بأن النظام العروضي للقصيدة الموزونة المقفاه رتيب وممل ؛ قول فيه تجن على الواقع ، ذلك لأن التغييرات الطارئة على البحر العروضي تكسر هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين ، كما أن الأصوات الأخرى المصاحبة والتي تختلف من شاعر إلى آخر ، بل من بيت إلى بيت داخل القصيدة الواحدة ، والتي لا يمكن تجاهلها تكسر أيضاً هذه الرتابة وهذا الملل المزعومين .

---

[1] د. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – قضايا ه وظواهره الفنية – ص ٨٠ .

[2] د. عز الدين إسماعيل – الشعر العربي المعاصر – ص ٨١ .

[3] د. كمال نشأت –في نقد الشعر –رؤية نقدية –سلسلة كتابات نقدية ،رقم ٧ ،الهيئة المصرية العامة للقصور الثقافة ، فبراير ١٩٩١ص٣٨.

[4] د. كمال نشأت – في نقد الشعر – السابق – ص ٣٨ .

إن هذا الشكل في يد الفنان الموهوب يمكن أن " يصير وعاء " يبث فيه الشاعر تجربته العاطفية التي أجاد السيطرة عليها فأخرجها في هذا النسق التعبيري الناجح " [1] .

لست في موقف الدفاع عن النظام الموسيقي للقصيدة العربية الموزونة المقفاه ، فهذا النظـــام – استمر حتى الآن ومنذ أكثر من ستة عشر قرناً ، والذي لم تستطع أن تفلت منه حتى القصيدة الحديثة ، فهي مازالت تسير في إطاره وإن ادعت غير ذلك – قادر بأن يدافع عن نفسه مـــن خـــلال عطاءاتـــه وابداعاته؛ لكنني قصدت أن ألفت النظر إلى أن هذا النظام الموسيقي أساس، من الأسس الجماليـــة فـــي القصيدة العربية في إطارها التقليدي . وأن هذا الأساس الجمالي قد تفاوتت قدرات الشعـــــراء فـــي استغلاله ، واختلفت طرائقهم في الوصول إلى متلقيهم ، فامرؤ القيس وطرفة وزهير قد صاغ كل منهم معلقته في بحر الطويل ، وذلك على الرغم من اختلاف الموضوعات المطروقة في كل قصيدة . [2]

واستطاع كل منهم أن ينفذ إلى متلقيه من خلال قيم جمالية ارتضاها ، كما استطاع كل منهم أن يكسر تلك الرتابة وذلك الملل المزعومين من خلال وسائله الفنية الخاصة .

فامرؤ القيس استطاع أن يقيم النظام الموسيقي لمعلقته على أساس من التناسق مستخدماً في ذلك التغيـــرات الممكنة في البحر العروضي ، ولعل قراءة الجدول التالي تعين على فهم النظام الموسيقي في معلقة امرئ القيس .

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	٣٥	٤	٣٢	٧٧	٣٤	٤	٢٧	٧٧
الكف	–	١	–	–	–	–	–	–

جدول رقم (٦)

---

[1] د. كمال نشأت – في نقد الشعر رؤية نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ١٩٩١ – ص ٣٨.

[2] راجع في نقد فكرة ارتباط الوزن بالغرض – الدكتور عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب ص ٥٢ ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية ص ٥٤،٥٥ ،والدكتور علي يونس في نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي–الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣ – ص ١١٦ ، ١١٧ .

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

(١) أن زحاف الكف – وهو حذف السابع الساكن – لم يدخل في المعلقة كلها إلا مرة واحدة ، وذلك في التفعيلة الثانية من البيت التاسع والذي يقول فيه الشاعر :-

أَلَا رُبَّ يومٍ لك منهنَّ صالـــحٍ	ولا سيَّـــما يومٌ بدارةِ جُـــلجُـلِ
//٥//٥/٥//٥/٥//٥/	//٥//٥/٥//٥/٥//٥/
فعولن . مفاعيل . فعولن . مفاعلن	فعولن . مفاعيلن . فعول . مفاعلن .

(٢) أن التفعيلة الثانية والتفعيلة السادسة هما أقل تفعيلتين أصابهما زحاف القبض ، فقد وقع الزحاف في التفعيلة الثانية أربع مرات ، وكذلك وقع في التفعيلة السادسة أربع مرات أيضاً على مدى المعلقة كلها.

(٣) إن التفعيلة رقم "١" وهي بداية الشطر الأول في كل بيت ، والتفعيلة رقم "٥" وهي بداية الشطر الثاني، متساويتان تقريباً في عدد مرات وقوع زحاف القبض حيث إنه في التفعيلة رقم "١" قد وقع هذا الزحاف خمساً وثلاثين مرة وفي التفعيلة رقم "٥" قد وقع أربعاً وثلاثين مرة .وكذلك التفعيلة رقم "٣" وقع بها زحاف القبض اثنين وثلاثين مرة ، وهذا العدد قريب من عدد المرات التي وقع فيها هذا الزحاف في التفعيلة رقم "٧" ، – وهي التفعيلة المناظرة – حيث وقع سبعاً وعشرين مرة .

(٤) إن ما حدث في التفعيلتين رقم "٤" ، "٨" زحاف قد جرى مجرى العلة إذ التزمه الشاعر من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت فيها ، وعلى هذا يكون ورود تفعيلتين مقبوضتين متواليتين في القصيدة نادراً، حيث إن هذا لم يحدث سوى ثلاث مرات فقط ، وذلك في البيت رقم "١٠" حيث قبضت التفعيلتان الأولى والثانية ، وذلك في قول الشاعر :-

ويومَ عقرتُ للعَذارَى مطيَّتي	فيا عَجباً من رَحْلِهَا المتحمَّلِ .
//٥ ///٥//٥ //٥/٥ //٥/٥	//٥//٥/٥ /٥/٥/٥//٥/
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

الحالة الثانية التي قبضت فيها تفعيلتان متواليتان وردت في البيت رقم "٣٩" حيث قبضت التفعيلتان الثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

تضِيءُ الظَّلامَ بالعِشَاءِ كأنَّهَا	مَنَارةُ مُمْسَى راهبٍ متبتِّلِ .
//٥/٥//٥//٥//٥/٥//٥/	//٥//٥/٥/٥//٥//٥/
فعولن مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

فأما الحلة الثالثة فقد وردت في البيت رقم "٦٩" حيث قبضت التفعيلتان الأولى والثانية وذلك في قـــول الشاعر :-

قَعدتُ له وصُحْبتَي بَيْنَ حامِرٍ ... وبين إكامٍ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلِ .

//٥//٥//٥//٥///٥ ... //٥///٥//٥//٥//٥

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن ... فعول مفاعيلن فعول مفاعلن .

(٥) وردمـــرتان في القصيـــدة كلها ثـــلاث تفعيلات متوالية مقبوضة ، وذلك في البيت رقم "٧٢" حيث قبضت التفعيلة الأولى والثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

كأَن طَمِيَّةَ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً ... من السَّيل والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ .

//٥///٥//٥//٥///٥ ... //٥//٥//٥//٥//٥

فعول مفاعلن فعول مفاعلن ... فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن .

والحالة الثانية هي التي وردت في البيت رقم "٧٦" حيث قبضت كل من التفعيلة الخامســـة والسادســـة والسابعة وذلك في قول الشاعر :-

على قَطَنٍ بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِه ... وأَيْسَرُهُ على السِّتارِ فَيَذْبُلِ .

//٥///٥//٥//٥///٥ ... //٥///٥//٥//٥///٥

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن ... فعول مفاعلن فعول مفاعلن .

وهذه الملاحظات تقودنا إلا النتائج الآتية :-

١- إن زحـــاف الكـــف وهـــوزحاف غريب عن القصيدة ، حيث إنه لم يدخل إلا في بيت واحد ، وهذا البيت يتحدث فيه الشاعر عن واقعة غريبة أيضاً ، وهي واقعة " يوم دارة جلجل " ، وكأن الشاعر قد قصد إلى هذا التغير الصوتي الغريب على القصيدة ، ليلفت نظر المتلقي إلى هذا البيت ، فالشاعر قد استغـــل إمكانات البحر للتعبير من خلالها عما تعجز عنه الكلمات أحياناً .

٢- إن الشاعر قد أقام قصيدته كبناء معماري متناسق ، تناغمت فيه كل تفعيلة من الشطر الأول مع ما يناظرها من تفعيلات الشطر الثاني ، فالأولى تتناغم من الخامسة والثانية تتناغم مع السادسة والثالثة مـــع السابعة والرابعة مع الثامنة .وكأن القصيدة بناء معماري متناسق ،روعيت فيه الأصول الفنية للهندسة والذوق والجمال على السواء . والجدير بالذكر أن هذه الصفحات من الدراسة تتعامل مع معلقة امـــرئ القيس وتنظر إليها نظرة طولية ، بمعنى أنها تنظر إلى التفعيلة الأولى مثلاً في المعلقة كلها وهي تتناغم مع التفعيلة الخامسة في المعلقة كلها .

٣- إن الحالات الثلاث التي وردت فيها تفعيلتان متواليتان مقبوضتان ،كانت في الشطر الأول من البيت، وكأن الشاعر قد قصد إلى تنبيه المتلقي بهذا التغير الصوتي ليلفت نظره إلى ما يريد ،ولعل مضمون الأبيات يؤيد هذا ، فالحالة الأولى كان الشاعر يتحدث عن عقره مطيته للعذارى ،وفي الحالة الثانية كان يتحدث عن محبوبته التي تضيء الظلام ، وفي الحالة الثالثة كان يتحدث عن السيل الذي قعد له وصحبتـــه.واللافت للنظر أيضاً أن هذه الأبيات الثلاثة موزعة على موضوعات المعلقة فلم يجتمع بيتان في فكرة واحدة من الأفكار التي تعرضت لها القصيدة .

٤- إن البيت رقم " ٧٢ " والبيت رقم " ٧٦ " ، وهما البيتان اللذان زوحفت فيهما ثلاث تفعيلات متوالية، فقد زوحفت في البيت " ٧٢ " التفعيلات الأولى والثانية والثالثة ، وزوحفت في البيت"٧٦" التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة ، هذان البيتان يقعان في مقطع السيل .فقول الشاعر"كأن طمية المجيمر غدوة " يتحدث فيه عن السيل الذي أحاط بجبل طمية ، ومعروف أن السيل مدمر ويجرف في طريقه الأوشاب والصخور وكل غث وثمين ، فهذه الأخلاط غير المتجانسة ،والتي تتضمن أثقالاً وصخوراً قد جرفها السيل ، يعبر عنها الشاعر بتفعيلات غير متجانسة وثقيلة على الأسماع .

إن هذا التغير الصوتي ، وهذا الثقل الناتج عن هذا التغير مقصود فنياً من الشاعر ، للتعبير عن صورة السيل والجبل وما أحاط بهذا الجبل ؛ ولعل استقامة تفعيلات الشطر الثاني من البيت يؤكد هـــذا المعنى . فأما البيت رقم"٧٦ " والذي زوحفت فيه التفعيلات رقم " ٥ ، ٦ ، ٧ " وهي في قول الشـــاعر " وأيسره على الستار فيذبل " . ويتحدث فيه الشاعر أيضاً عن صورة السيل الذي عم وطم والذي أصبح " ثقيلاً " على الناس ، يعبر عنه الشاعر بهذه الأصوات الثقيلة على الأسماع ، لذلك يمكننا القول أن هذا التغير الصوتي كان مقصوداً فنياً أيضاً ، لجأ إليه الشاعر ليعبر من خلاله عن صورة ثقيلة مدمرة غير متجانسة لسيل مدمر يحمل أشياء غير متجانسة .

شيء أخر لافت للنظر في هذا الشطر من البيت ، وهو تكرار صوت السين ذي الصفير ، وكأن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت السيل ، من خلال صوت السين ، كما جعله يحس بهذا السيل من خلال التغيرات التي أدخلها على التفعيلات والتي يسمح بها هذا البحر العروضي .

إختل التوازن قليلاً عند طرفة بن العبد ، ولم يصبح التناسق بين التفعيلات كاملاً وإن كان قريباً من الكامل ، **ولعل قراءة الجدول التالي توضح أن اهتمام طرفة بمعمار القصيدة الموسيقي كان أقـــل نسبياً من امرئ القيس :-**

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	٣٥	٧	٤٨	١٠٣	٤٢	١	٤٣	١٠٣
زحافات أخرى	--	--	--	--	--	--	--	--

جدول رقم (٧)

١- إن التفعيلة الأولى لم تعد مساوية للتفعيلة الخامسة . كما حدث عند امرئ القيس ، وكذلك الثانية والسادسة ، والثالثة والسابعة ، وإن كان هناك تقارب ملحوظ بين التفعيلات المتناظرة .

٢- لم يدخل أي زحاف سوى زحاف القبض بخلاف ما حدث عند امرئ القيس الذي دخل عنده زحاف الكف مرة واحدة لسبب فني .

٣- أن الشاعر قد التزم في القصيدة كلها زحاف القبض وذلك في التفعيلتين رقم "٤" ،"٨" نهاية الشطر الأول والشطر الثاني ، وفي هذه الحالة يكون زحافاً قد جرى مجرى العلة .

٤- أنه لا يوجد في معلقة طرفة ثلاث تفعيلات مقبوضة متوالية في أي بيت من أبيات القصيدة . ولعل هذا كان مقصوداً من الشاعر كبديل عن تناسق التفعيلات المتناظرة .

٥- أنه على مدى مائة بيت وثلاثة أبيات - هي عدد أبيات معلقة طرفة على حسب رواية ابن الأنباري- لم ترد سوى أربعة أبيات فقط في كل بيت منها تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وكان ذلك في المواطن الآتية :-

(أ) في قول طرفة بن العبد في وصف ناقته في البيت رقم " ١٨ " حيث يقول :-

لها فَخِذانِ أُكمِلَ النَّحْضُ فيهما كأنَّهما بابَا مُنيفٍ مُمَرَّدِ .

٥//٥//٥//٥//٥////٥// ٥//٥//٥//٥//٥////٥//

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .

(ب) الموضع الثاني في قول الشاعر وهو يصف ناقته أيضاً في البيت رقم " ٢١ " حيث يقول :-

لها مِرفَقانِ أفْتَلانِ كأنَّما تمرُّ بسَلْمَيْ دالجٍ متشدِّدِ .

//٥//٥//٥//٥//٥// ٥//٥////٥//٥//٥//

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .

(ج) الموضع الثالث في قول الشاعر وللمرة الثالثة في وصف الناقة في البيت رقم " ٣٤ " حيث يقول:-

مُؤَلَّتَانِ تَعرِفُ العِتقَ فيهما كسامِعَتَيْ شاةٍ بِحَوْمَلَ مُفْرَدِ .

//o///o//o/o/o//o/ //o///o//o/o/o//o/

فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن.

(د) الموضع الرابع في قول الشاعر في البيت رقم "٩٢" :

فظَلَّ الإماءُ يَمْتَلِلْنَ حُوَارَها ويُسعَى علينا بالسَّديف المسَرْهَدِ .

//o//o/o//o/o/o//o/ o//o//o/o//o/o//o/

فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن .

٦- أن التفعيلة السادسة لم يدخلها الزحاف إلا مرة واحدة على مدى القصيدة كلها وذلك في حديث الشاعر عن ناقته في البيت رقم " ١٢" حيث يقول :-

أَمُونٍ كأَلواحِ الإرَانِ نَسأتُها على لاحِبٍ كأنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ .

//o/o//o/o/o//o///o o//o///o//o/o//o/

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن .

والأمر بالنسبة لزهير لا يختلف كثيراً عن طرفة ، فلم يعد تناسق التفعيلات المتناظرة هو المسيطر على القصيدة ، وإن كانت هذه التفعيلات المتناظرة قريبة في عدد الزحافات التي دخلتها ، والجدول التالي يبين عدد المرات التي ورد فيها الزحاف في كل تفعيلة :-

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
القبض	١٦	١	٢٠	٥٩	١٧	٤	١٦	٥٩
زحافات أخرى	--	--	--	--	--	--	--	--

جدول رقم (٨)

ومن الجدول السابق يمكن ملاحظة ما يلي :-

١- أن معلقة زهير لم يدخلها زحاف سوى زحاف القبض ، والشاعر هنا يتفق مع طرفة .

٢- أن التفعيلة الثانية هي أقل التفعيلات في عدد المرات التي زوحفت فيها حيث دخلها الزحاف مرة واحدة وذلك في البيت رقم "٨" وهو قول الشاعر :-

جَعَلنَ القَنانَ عَن يمينٍ وحَزنَه وكَم بالقَنانِ مِن مُحِلٍّ ومُحْرِمِ

وهذا البيت نفسه قد زوحفت فيه التفعيلة رقم "٦" . علماً بأن هذه التفعيلة قد زوحفت على مدى القصيدة كلها أربع مرات فقط ، وهذا هو البيت الوحيد في القصيدة التي زوحفت فيه التفعيلتان المتناظرتان الثانية والسادسة .

٣- إن التفعيلتين المتناظرتين الأولى والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات المزاحفة ، فقد زوحفت التفعيلة الأولى ست عشرة مرة وزوحفت التفعيلة الخامسة سبع عشرة مرة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتفعيلة الثالثة والتفعيلة السابعة ، فقد زوحفت التفعيلة الثالثة عشرين مرة وزوحفت التفعيلة السابعة ست عشرة مرة .

٤- لم يرد في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متتالية مزاحفة ، وهذا على اعتبار أن قبض التفعيلة الرابعة لازم في القصيدة كلها .

٥- ورد في القصيدة بيت واحد فيه تفعيلتان متجاورتان مقبوضتان ، وهو البيت رقم "٣٦" حيث قبضت التفعيلتان السادسة والسابعة ، وهو قول الشاعر :-

رَعَوْا ظِمأَهُمْ حتَّى إذا تَمَّ أَوْرَدُوا غِماراً تَسِيلُ بالسِّلاحِ وبالدَّمِ

ويبدو أن الشاعر أراد أن يعبر عن " السرعة " التي تحتملها كلمة " تسيل " التي وردت في هذا البيت ، فحذف ساكنين من الشطر الثاني ليحس المتلقي بهذه السرعة عند سماع البيت ، فقد عبر الشاعر صوتياً عن السرعة كما أسمعه الصوت الذي تحدثه كلمة تسيل وذلك من خلال تكرار صوت السين ذي الصفير.

وواضح من الملاحظات السابقة ما يلي :-

١- أن الشاعر قد حاول أن يقيم توازناً موسيقياً في قصيدته ، معتمداً في ذلك على التناغم والتناسق بين التفعيلات المتناظرة .

نعم لم يكن زهير ممائلاً لامرئ القيس في هذا المجال ولكنه كان قريباً منه في استخدام التفعيلات المتناظرة ، بيد أنه قد انماز عن سابقيه بتساوي عدد التغيرات الصوتية التي حدثت في الشطر الأول مع عدد التغيرات التي حدثت في الشطر الثاني ، إذ أن مجموع التغيرات التي حدثت في التفعيلات الأولى والثانية والثالثة بلغ سبعاً وثلاثين تغيراً صوتياً ، وكذلك التغيرات التي حدثت في التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة بلغت سبعاً وثلاثين تغيراً صوتياً أيضاً ، وكأن الشاعر قد قصد إلى إقامة المعمار الموسيقي للقصيدة على هذا التناسق بين الشطرين .

وفي بحر الكامل نسج عنترة قصيدته ، والتي بلغت أبياتها على حسب رواية الديـــوان تســعة وثمانين بيتاً ، والقصيدة قد دخلها زحاف الإضمار – وهو إسكان الثاني المتحرك – **كما هو موضح في الجدول التالي :-**

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٠	٣٩	١٩	٥٣	٣٣	٤١

جدول رقم (٩)

وواضح من الجدول أن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي دخلها زحاف الإضمار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي زوحفت على الإطلاق .

كما يتضح أيضاً أن التفعيلة الأولى والتفعيلة الرابعة – وهما تفعيلتان متناظرتان – قد تقـــاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، فقد زوحفت التفعيلة الأولى خمسين مرة وزوحفت التفعيلة الرابعـــة ثلاثـــاً وخمسين مرة. وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مـــرات الزحـــاف ، ففي التفعيلة الثانية حدث الزحاف في تسعة وثلاثين موضعاً ، وفي التفعيلة الخامسة حدث الزحاف فـــي ثلاثة وثلاثين موضعاً .

فأما في التفعيلتين المتناظرتين الثالثة والسادسة ، وفيهما عروض القصيدة وضربها ، فقد اختلف الأمر ، فقد زوحفت التفعيلة الثالثة تسع عشرة مرة ، بينما زوحفت السادسة في واحد وأربعين موضعاً .

هذا ما تقوله القراءة العجلى للجدول السابق ، فأما القراءة المتأنية فإنها تستكشـــف أبعـــاداً أخرى لهذه الأرقام التي وردت في جدول الزحافات السابق ، ومن هذه الأبعاد التـــي يمكـــن للقـــارئ المتأني أن يقف عليها ما يلي:-

١- أن الشاعر قد نسج قصيدته في بحر الكامل وفي صورة معينة من صوره وهي صورة :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥

وهي تكرير " متفاعلن ///٥// " ثلاث مرات في كل شطر . وأن هذه التفعيلة بها ســـاكنان وخمســـة متحركات ، يكونون جميعاً مقطعين طويلين وثلاثة مقاطع قصيرة .

٢- أن دخول زحاف الإضمار - وهو إسكان الثاني المتحرك - إذ تصير ///٥// إلى /٥/٥/٥ يغير من التكوين الصوتي للتفعيلة ، إذ تتكون بعد دخول هذا الزحاف من ثلاث سواكن وأربع متحركات يكونون جميعاً ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً . وزيادة عدد المقاطع الطويلة يشير بوضوح إلى بطء الإيقاع ، وعلى هذا يكون الشاعر قد بدأ هادئاً في خمسين بيتاً من أبيات القصيدة ،ثم بدأ يتخلى عن هدوئه رويداً رويداً حتى يصل إلى قمة انفعاله في التفعيلة الثالثة ، التي ، رد بها زحاف الإضمار في تسعة عشر موضعاً ثم تبدأ التفعيلة الرابعة هادئة ثم يقل الهدوء في التفعيلة الخامسة لترتفع نسبته في التفعيلة السادسة التي زوحفت إحدى وأربعين مرة .

إن التفعيلتين الثالثة والرابعة - وهما نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني- يمثلان قمة الانفعال ومنتهى الهدوء . والتفعيلتان الأولى والخامسة متوسطتان ، فأما التفعيلة السادسة فإنها تمهد لهدوء التفعيلة الأولى وتوطئ له .

واختار لبيد بحر الكامل لينسج فيه معلقته ، والقصيدة قد دخلها أيضاً زحاف الإضمار . ولم يدخلها شئ سواه ، والجدول التالي يبين لنا عدد مرات دخول زحاف الإضمار في كل تفعيلة من تفعيلات الكامل الست :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٤٢	٣٣	١٧	٥٤	٢٤	٣٠

جدول رقم (١٠)

ومن هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية :

١- إن التفعيلة الرابعة هي أكثر التفعيلات التي أصابها زحاف الإضمار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي أصابها هذا الزحاف .

٢- أنّ الشاعر لم يعتمد على التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة ، فالتفعيلة الأولى قد أصابها الزحاف في إثنين وأربعين موضعاً بينما التفعيلة الرابعة التي تناظرها قد أصابها الزحاف في أربع وخمسين تفعيلة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة ليس بينهما تقارب في عدد مرات دخول الزحاف .

٣- يظهر الجدول أن لبيد قد اشترك مع عنترة في أن بطء الإيقاع يبدأ عندهما من التفعيلة الخامسة فالسادسة فالأولى ، ثم يسرع الإيقاع عندهما في التفعيلة الثانية والثالثة ، فأما التفعيلة الرابعة عندهما فهي أكثر التفعيلات هدوء إذ بلغ بطء الإيقاع فيها منتهاه عند كلا الشاعرين .

ومعلقة عمرو بن كلثوم هي القصيدة الوحيدة في بحر الوافر والقصيدة قد دخلها زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والعصب في الوافر يقابل الإضمار في الكامل ، هذا فضلاً عن أن الكامل والوافر ينتميان إلى دائرة واحدة هي دائرة المؤتلف ، وعلى هذا يكون دخول زحاف العصب عاملاً من عوامل تهدئة الإيقاع. والجدول التالي يبين عدد مرات دخول زحاف العصب في كل تفعيلة من تفعيلات القصيدة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد مرات دخول الزحاف	٥٨	٤٥	علة القطف	٥٤	٤٢	علة القطف

جدول رقم (١١)

والملاحظ على هذا الجدول ما يلي :-

١- التقارب بين التفعيلات المتناظرة في عدد الزحافات ، فالتفعيلة الأولى قد زوحفت ثمان وخمسين مرة، وزوحفت التفعيلة المناظرة لها وهي التفعيلة الرابعة أربعاً وخمسين مرة ، وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة فقد أصابهما الزحاف مرات متقاربة ، وهذا يدل على أن الشاعر قد عمد إلى التناسق الصوتي في القصيدة .

٢- أن القصيدة قد أصابتها علة القطف في عروضها وضربها ، وعلة القطف تكون بحذف السبب الخفيف الأخير وتسكين الخامس المتحرك وعليه تصير مفاعلتن إلى مفاعل هكذا //٥///٥ إلى //٥/٥.

وهذا يعني أن التكوين الصوتي للتفعيلة قد تغير من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع واحد قصير ومقطعين طويلين ، فإذا ما نظرنا إلى زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والذي يتحول على أثره التكوين الصوتي للتفعيلة من ثلاث مقاطع قصيرة ومقطعين طويلين إلى مقطع قصير واحد وثلاث مقاطع طويلة لظهر جلياً أن الهدف الذي سعى إليه الشاعر من خلال استخدام العلة والزحاف كان إدخال عامل تهدئة على إيقاع القصيدة الثائر ، حيث إن مناسبة إنشاد القصيدة قد فرضت على الشاعر هذه الثورة ، فكان لزاماً عليه أن يبحث عن عوامل للتهدئة تدخل في البناء المعماري الموسيقي للقصيدة .

وفي بحر الخفيف أنشد الحارث بن حلزة قصيدته ، وأجزاؤه كالآتي :-

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وقد أصاب القصيدة نوعان من التغير الصوتي الأول وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة المبدوءة بالسبب الخفيف وهو ما أسماه العروضيون بزحاف الخبن ، والثاني هو التشعيث ويكون بحذف

الثالث المتحرك ، وقد دخل التشعيث في عروض وضرب القصيدة ، أي في التفعيلة الثالثة والتفعيلة السادسة ، فصارت فاعلاتن إلى فالاتن ، " /٥/٥//٥ إلى /٥/٥/٥ " .

والجدول التالي يظهر لنا التغير الصوتي الناشئ عن دخول زحافي الخبن والتشعيث في قصيدة الحارث بن حلزة :-

رقم التفعيلة	١	٢	٣		٤	٥	٦	
	خبن	خبن	خبن	تشعيث	خبن	خبن	خبن	تشعيث
عدد مرات التغير الصوتي	٣٨	٦٠	٥١	٣	٤٢	٥٩	٧	٤٢

جدول رقم (١٣)

والملاحظ على الجدول السابق ما يلي :-

١- تقارب التفعيلات المتناظرة في عدد مرات التغير الصوتي الطارئ عليها ، وكأن الشاعر قد قصد إلى هذا التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة .

٢- إن التغيرين الصوتيين الحادثين في القصيدة متناقضان ، فالتغير الأول وهو الخبن يكون بحذف الثاني الساكن ، وعند حدوثة تتحول مستفع لن إلى متفع لن " /٥/٥//٥ إلى //٥/٥ " وتتحول فاعلاتن إلى فعلاتن " /٥/٥//٥ إلى ///٥/٥ " ، وهذا يعني زيادة في عدد المقاطع القصيرة مما يترتب عليه زيادة في سرعة الإيقاع .

فالمتأمل يرى أن التكوين الصوتي قبل دخول الخبن للتفعيلتين كان ثلاث مقاطع طويلة ومقطعاً قصيراً واحداً ، وبعد دخول الخبن أصبح مقطعين طويلين في مقابل مقطعين قصيرين وزيادة المقاطع القصيرة تعني زيادة في سرعة الإيقاع ، والتغيير الصوتي الثاني هو التشعيث ويكون بحذف الثالث المتحرك وفيه تصير فاعلاتن إلى فالاتن " /٥/٥//٥ إلى /٥/٥/٥ " ، وهذا يعني التخلص من المقطع القصير الوحيد في التفعيلة ليصبح التكوين الصوتي لها ثلاث مقاطع طويلة ، وهذا يعني أن الشاعر يريد أن يبطئ الإيقاع .وعند تأمل الجدول السابق نجد أن التفعيلة الأخيرة في القصيدة " الضرب " هي التي قد أصابها التشعيث ، وكأن الشاعر قد عمد إلى هذا لينهي البيت بهذه المقاطع الطويلة لإحداث نوع من الترنم في آخر البيت .

وإذا كان التغيران الصوتيان متناقضين ، فمن الطبيعي والمنطقي أن لا يجتمعـــا فـــي تفعيلـــة واحدة، وعلى هذا فلا توجد في القصيدة كلها تفعيلة واحدة بها هذان النوعان من التغير الصوتي .

وبعد فهل يمكن لنا أن نقول مع الدكتور علي يونس ، أن الخروج على النسق " له وظائف فـــي الشعر وفي غيره من الفنون ، فهو يقاوم ذلك الحذر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الإنتباه واليقظـــة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[1] نعم نستطيع.

[1] د. علي يونس – نظرة جديدة في موسيقى الشعر – ص ١٧٢ .