الفصل الأول

[دلالة الصوت]

دلالة الصوت

يلعب الصوت دورًا مهمًا في إبداع المعنى في الشعر الجاهلي.وقد استعان الشاعر الجاهلي بعدد من المؤثرات الصوتية Sound effects في عرض معناه والإيحاء به وتصويره، بحيث يمكننا القول – في اطمئنان – بأن الشاعر الجاهلي قد جعل من الصوت – في أشكاله التي سنعالجها – عنصرًا إبداعيًا تصويريًا مهمًا.

وكما يقول جاري Gurry، فإن "الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبدًا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة. هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك، فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائمًا مرتبطة بالمعنى، والفكرة، والتخيل، والإيقاع"[1].

ويمكننا – هنا – التمييز بين صورتين أساسيتين للتأثيرات الصوتية في الشعر الجاهلي، وهما:

١- المحاكاة الصوتية.

٢- التقسيم والموسيقى الداخلية.

وكما أسلفنا القول، فإن لهاتين الصورتين ميزة القيام بوظيفة تصويرية Imaginative Function؛ أي الإفصاح عن المعنى وتصويره، وإن اختلفت إحداهما عن الأخرى في طريقة التصوير تبعًا لاختلاف الوسيلة، ونحن نختلف كذلك في استجابتنا الانفعالية لتلك الوسائل Emotional Response.

إن لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له. ولا تترك تلك الظلال – باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي – تحت حكم الإلقاء، وإنما ترتبط ارتباطًا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكِّل[2].

وتتجلى ميزة ارتباط بعض الأصوات اللغوية بظلال المعنى في الشعر الجاهلي، لاسيما في إطار ما نسميه بالمحاكاة الصوتية، على نحو معقد متشابك، فللنظر كيف كان ذلك؟

---

(1) Gurry, P. The Appreciation of Poetry. P. 73

(2) Seidler, H. Allgemeine Stilistlk, S. 235

المحاكاة الصوتية :

والمحاكاة الصوتية Onomatopoeia – كما يقول أولمان Ullmann – نوع من التوافق (أو الهارموني) بين العلامة اللغوية ومعناها[1].

والشعر أكثر فنون القول احتياجًا إلى هذا (الهارموني) باعتبار وظيفته التأثيرية، ولبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية.

ومحاكاة الأصوات للمعنى أو لأشياء غير لغوية، إنما هي طاقة خالصة للغة، وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشئ الموصوف تصويراً تاماً، وإنما يحاكي نشاطه وفعاليته محاكاة كلية؛ وذلك لأن المحاكاة ليست إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل، يخرج عن نطاق اللغة.

وهنا يقوم التشكيل اللغوي العضوي بنقل السمات العامة للظاهرة التي يحسها المستخدم – في ذلك الفعل – إلى أصوات لغوية تؤثر – بالتالي – في فهم المعنى وتحديده في العمل الفني اللغوي.

إن ناتج تلك المحاكاة – في النهاية – هو الإحساس الجمالي الحركي، والتخيل الجمالي الحركي[2]. ولذلك، فإن المعنى الذي يحاكيه صوت أو أكثر يمكن تسميته باسم (المعنى الصوتي أو الفونولوجي Phonological Meaning).

ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الدراسة التسمية التي ابتكرها فيرث Firth، وهي (جماليات الصوت Phonaesthetic)[3].

وإذا كان ليتشLeech قد لاحظ أن بعض الأصوات –كالصوت المهموس/S/– تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن Potential Suggestibility[4]، فإن ابن جني (ت ٣٩٢هـ) قد سبقه إلى ذلك منذ أكثر من عشرة قرون، حين تحدث عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، يقول ابن جنى:

"فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم؛ وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها.

---

(1) Ullmann, Stephen, Meaning and Style, p. 15
(2) Firth, J., The Tongues of Men and Speech, p. 178
(3) Firth, J., Papers in Linguistics, p. 194
(4) Leech,G., N.,A Linguistic Guide to English Poetry, pp.96 - 97

ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم. فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب. والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك.. فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[1].

وتنقسم المحاكاة الصوتية إلى قسمين:

أولهما: ما يعرف باسم **المحاكاة الصوتية الأولية** أو الأساسية Primary Onomatopoeia. وتبدو إذا اشتملت الكلمة على صوت يحاكي الحدث.

والآخر:المحاكاة الصوتية الثانوية Secondary Onomatopoeia. وتبدو عندما لا تكون المحاكاة ظاهرة صوتية، وإنما توحي بنية الكلمة بالمعنى العام، كما نرى في بعض الكلمات، أو في القيمة الرمزية المعروفة لبعض الحركات كالكسرة؛ فهي ترمز إلى القلة وإلى ما صغر من الأشياء[2].

وسوف نرى أمثلة للمحاكاة الأولية في حديثنا عن (اختيار الكلمة) في الفصل الثاني. ومن أجل ذلك سوف نمحض كلامنا هنا للمحاكاة الثانوية.

ويمكننا أن نميز – في الشعر الجاهلي – بين أربعة أنماط مختلفة للمحاكاة الثانوية وهي:

١- المحاكاة عن طريق تكرير صوت واحد، أو أصوات متقاربة، في كلمة واحدة أو عدة كلمات متوالية.

٢- المحاكاة عن طريق تكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة، في عدة أبيات أو قصيدة كاملة.

٣- محاكاة الجو العام للحدث أو المضمون بواسطة تكرير عدة أصوات من مجموعات صوتية مختلفة. ويلحظ ذلك عادة بحدوث التكرير في عدة أبيات أو نص كامل.

٤- المحاكاة عن طريق تكرير إحدى الحركات على نحو ملحوظ.

أما النوع الأول، فإننا نلاحظ أن أهم الأصوات التي تقوم بوظيفة المحاكاة فيه، هي الشين والجيم والثاء والحاء والقاف. وتتميز جميعًا بقيم تصويتية واضحة.

---

(1) الخصائص ٢/١٥٧ – ١٥٨

(2) Meaning and Style, pp. 13 - 14

وأغلب نماذجها مما يمكن إدخاله فيما يسمى بالجناس الاستهلالي Alliteration أي وقوع صوت واحد في بدء الكلمات المتتابعة. ومن أمثلة تكرير الشين عدة مرات في كلمات متوالية تكريرًا ملحوظًا قول الأعشى:

٣٧- وقد عَدوْتُ إلى الحانُوت يتبعُني شـــاوٍ مُشِلٌّ شلُول شُلْشُلٌ شَوِلُ[1]

والأعشى يصف في هذا البيت تابعه الذي يحمل له لحم الشواء، ويتبعه إلى بيت الخمار في نشاط وخفة وانطلاق. ولا شك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنيء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها. إنه يتعجل تلك النشوة، ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعه الذي يمشي خفيفًا لاهيًا هنا وهناك.

في إطار هذه الصورة نرى أن الأعشى قد نجح بأصوات الشين الستة (وتوصف الشين بأنها صوت التفشي) أن يحكي مشية تابعه المنطلقة المتتابعة المتراقصة، وكأنه يصطنع السكر ويتكلف النشوة قبل وقوعهما (وتأمل معي تصوير التفاوت في صيغ الكلمات لهذا السير المتراقص، وكأنه يعدو في هذه الجهة مرة وفي تلك مرة أخرى).

ويبدو أن صوت الشين كان من الأصوات المفضلة عند الأعشى (وانظر إلى اشتمال اسمه – بالمصادفة – على صوت الشين)، فكثيرًا ما يرتكز عليه في الإيحاء بجو الشرب واللهو والسكر، كقوله أيضًا:

٢٥- فقلت للشَّرْب في "دَرْبي" وقد ثملوا
شيموا، وكيف يشِيمُ الشارب الثّمِلُ؟[2]

فالشين ذات قيمة تصويتية Stimmungswert، وتقدر على نقل أصوات الشاربين، لاسيما أنها ترددت في البيت ست مرات. ويكرر (عبيد بن الأبرص) الشين محاكاة لتفشي علامات الشيب في رأسه في قوله:

٢٨- بل إن تكن قد علتني كَبْرةٌ والشيب شين لمن يشيب
٢٩- فرُبّ ماء وردت آجن سبيله خائف جديب[3]

وقد تتكرر الشين مع أصوات أخرى قريبة منها صوتيًا، في لكمتين متجاورتين، فينشأ عن ذلك تنافر صوتي واضح، كما في قول (عبيد ابن الأبرص) أيضًا:

٢٤-وغداة صبحن الجفار عوابسًا يهدي أوائلهن شُعْثٌ شُرَّبُ[4]

---

(1) ديوانه ق ٦ ص٥٩ والحانوت: بيت الخمار. الشاوي: الذي يشوي اللحم. مشلّ: من شل أي طرد وساق. وكذلك شـــلول. شلشل: خفيف في العمل، سريع. شول: يحمل الشئ.

(2) ديوانه ق ٦ ص٥٧، ودرين: كانت بابًا من أبواب فارس دون الحيرة. ويقال: هي موضع باليمامة. شام البرق والسحاب: نظر إليه وقدّ أين يمطر.

(3) ديوانه ق٣ ص٧، وصبحن: أتينه صباحًا، يريد الخيل. الشعث: المغبرة الشعر المتلبدته. شزب: ضمر، جمع شازب، يصف الخيل

(4) ديوانه ق١٥ ص١٦

والتنافر ناشئ عن توالي الشين والثاء والزاي، وهي متقاربة في المخرج والصفة:فالشين صوت لثوى حنكي رخو مهموس، والثاء صوت مما بين الأسنان رخو مهموس، والزاي صوت لثوي رخو مجهور.

وقد قبَّح ابن سنان الخفاجي هذا النوع من التنافر، ورأى أنه ينبغي أن "يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام كما أمرنا 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].

وأحسب أن في هذا التنافر توافقًا مع المعنى؛ فالتداخل بين تلك الأصوات المتنافرة يحكي التداخل والتشابك والتلبد في شعر تلك الخيول. إنه تنافر فني لازم؛ لأنه يوحي بالمعنى ويصوره. ولذلك، لا ينبغي أن نعده من التنافر القبيح.

[ج]

وقد تبدو بعض حالاتها في صورة تعرف باسم (التقفية أو التسجيع Assonance) مثل قول (أوس بن حجر) يصف البرق:

١٨- فالتجّ أعلاه ثم ارتجّ أسفله وضاق ذرعًا بحمل الماء مُنْصاحُ[2]

والجيم تكررت هنا أربع مرات، فهي مضعفة. وقد جمع الشاعر بين تكريرها – وهي صوت انفجاري مجهور يتوافق مع انصداع البرق وانفجاره – وبين استخدامها مضعفة. والتضعيف يدل على القوة والشدة وهو يتوافق مع حركة البرق في البيت كذلك. وربما اعتمدت المحاكاة هنا على رنين الصامت فحسب Chiming of Consonant؛ كأن يستغل الأعشى (القيمة البيانية) للجيم في دلالتها عادة على الشدة في وصف ناقته بسرعة العَدْو في حفيف، كقوله:

١٢- إذا مارُعتَها بالزَّجر أجَت أجيج مصلَّم يزفى لغاما[3]

[ث]

ومن أمثلة تكرير الثاء تكريرًا يحكي المعنى قول الأعشى يصف محبوبته:

٨- وأثيث جثل النبات تروّيـ ـه لعوب غريرة مفناق[4]

ويلاحظ المتأمل أن صوت الثاء يكاد – أينما وقع في صفات الشعر والنبات – يدل على الوفرة والغزارة. وانظر إلى الألفاظ: كثيف، كث، أشعث، جثل، أثيث..الخ. في ضوء ذلك يمكننا حقًا القول بأن صوت الثاء يلعب الدور الأساسي في الإيحاء بالمعنى في البيت ومحاكاته، كأن الشاعر قد استطاع بوسيلته اللغوية أن يرسم لنا صورة لهذا الشعر الكثيف الذي انشغلت صاحبته برعايته.

---

(1) سر الفصاحة ص١٧

(2) ديوان ق ٥ ص١٦ التج: صوت، وهو من اللجة. وارتج: اضطرب. منصاح: انصاح البرق إذا انصدع وانشق وصب الماء. وروى البيت لعبيدة بن الأبرص أيضًا (ديوانه ص٥٣).

(3) ديوانه ق ٢٩ ص١٩٥ راعها:أفزعها. أجت: عدت وكان لها حفيف في عدوها. المصلم: المقطوع الأذنين وهو النعام. زفى الظليم: نشر جناحيه. وزفت الريح السحاب: طردته.

(4) ديوانه ق ٣٢ ص٢٠٩ أثيث: شعر غزير. جثل: كثيف.ترويه: تنميه بالعناية. غريرة: ساذجة، والسذاجة تزين المرأة؛ فهي لا توصف بالمكر ولا بالقوة. مفناق: منعمة مترفة.

[ح]

ومن أمثلة تكريره في الشعر الجاهلي قول الأعشى يصف دن الخمر:

١٦- وأدكن عاتق جحل سبحل صبحت براحه شربًا كرامًا[1]

والذي أراه هنا أن الأعشى حينما يصف الدن على هذا النحو، فإنما تتطلع نفسه إلى ما فيه من خمر وتهفو إليه. ويؤكد ذلك قوله (براحه) أي بخمر هذا الدن.

ولا شك أن صوت الحاء من أنسب الأصوات التي تحاكي فعل الخمر في شاربها. ويتميز صوت الحاء – في كثير من الألفاظ التي يقع فيها – بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر، وانظر إلى الكلمات: حام، حراق، حنط، بح، وحوح..الخ.

في ضوء ذلك يمكننا القول بأن الأعشى قد نجح بحاءاته الأربع في أن يجعلنا نذوق معه تلك الخمر ا لمعتقة اللاذعة الحامية ونحس بتأثيرها في حلوقنا.

أوليست الحاء صوتًا حلقيًّا كذلك؟!

[ق]

ومن أمثلته في الشعر الجاهلي قول الأعشى كذلك، يصف راحلته:

٧-وقد رحلت المطيِّ منتخلا أزجى ثقالاً وقلقلاً وقلاً[2]

وهنا كذلك تحمل القاف عبء محاكاة المعنى؛ فالأعشى يختار للسفر تلك المطية الخفيفة التي يمكنها الصعود إلى الجبل؛ فهي – إذا – صلبة. وقد وصف ابن جني القاف بأنها صوت صلب[3]، فهي تناسب ذلك المعنى. ولا شك أن تلك المطية في خفتها وصعودها الجبل، لا يخلو سيرها من اضطراب وقلقلة، وذلك ما تقدر القاف بخاصة أن توحي به و تعبر عنه. أوليست القاف من أصوات القلقلة؟!

أما النوع الثاني من أنواع المحاكاة، فهو المحاكاة بتكرير عدة أصوات تنتمي إلى مجموعة صوتية واحدة تكريرًا موزعًا في عدة أبيات أو في قصيدة كاملة. ولعل خير ما يمكننا التمثيل به على هذا النوع تكرير (أصوات الصفير) في القصيدة الثلاثين من ديوان (عبيد بن الأبرص) باستثناء الأبيات الأربعة الأخيرة.

يقول عبيد:

---

(1) ديوانه ق ٢٩ ص١٩٧ أدكن: يعني الدن، لأنه يطلى بالقطران لتسد مسامة، فلا يرشح ما فيه من خمر. عاتق: قديم. الجحل: السقاء العظيم. سبحل: ضخم. الشرب: جماعة الشاربين.

(2) ديوانه ق ٣٥ ص٢٣٣ انتخل الشئ: اختاره. أزجى: أسوق. القلقل: الخفيف في السفر والسريع الحركة. الوقل: الذي يصعد في الجبل، على وزن فرح.

(3) الخصائص ١٥٨/٢

١-أرقت لضوء بَرق في نشاص ... تلألأ في مملأة غَصاصِ
٢-لواقح دّلخ بالماء سُحْم ... تشُجّ الماء من خَلَل الخصاص
٣-سحاب ذات أسْحم مكفهرّ ... توخّى الأرضَ قطرًا ذا افتحاصِ
٤-تآلف، فاستوى طَبَقًا دُكاكًا ... مُخِيلاً دون مَثْعَبهِ نَواصِ
٥-كليل مظلم الحجرات داجٍ ... بهيم أو كبحر ذي بَواصِ
٦-كأن تبسمُّ الأنواء فيه ... إذا ما انكلَّ عن لَهَقٍ هَصاصِ
٧-ولاح بها تبسُّم واضحات ... يزين صفائح الحور القِلاصِ
٨-سل الشعراءَ هل سبحوا كَسَبحْي ... بُحورَ الشعر أو غاصوا مَغاصي
٩-لساني بالنثير وبالقوافي ... وبالأسجاع أمهر في الغياصِ
١٠-من الحوت الذي في لج بحر ... يجيد السَبحَ في لُجج المغاصِ
١١-إذا ما باص لاح بصفحتيه ... وَبيصٌ في المكرَ وفي المَحاصِ
١٢-تَلاوصُ في المداص ملاوصات ... له مَلصْى دَواجن بالمِلاصِ
١٣-بنات الماء ليس لها حياة ... إذا أخرجتهن من الملاصِ
١٤-إذا قبضت عليه الكفُّ حينا ... تناعص تحتها أي انتعاصِ
١٥-وَباص ولاص من مَلْصَى مِلاص ... وحوت البحر أسود ذو ملاص
١٦-كلون الماء أسود ذو قُشُور ... نَسجْن تلاحُم السَّرْد الدِّلاصِ[1]

---

(1) ديوانه ق٣٠ ص٧٥ – ٧٨ (بتحقيق د/ حسين نصار):
١- النشاص: السحاب الأبيض المرتفع. غصاص: قد غصت بالماء
٢- اللواقح: التي لقحت من الريح، أي حملت الريح الندى ثم مجته. الدلخ: الدانيه المثقلة الماء. سحم: سود، جمع سحماء.
٣- المكفهر: المتراكب المسود. توخى: قصد. ذو افتحاص: يقلب الأرض ويكشفها.
٤- الطبق:الغطاء. الدكاك: المستوى المجتمع. المخيل: الذي يرجى منه المطر.
٥- الحجرات: النواحي، البوص: البعد،باتص: بعيد.
٦- الأنواء:جمع نوء وهو النجم مال للغروب ومعه المطر. انكلّ: لمع خفيفًا.
٧- الواضحات: الأسنان البيض تبدو عند الضحك. الصفائح: الوجوه. القلاص: النوق الشابة.
٩- النثير: الكلام المنثور. الغياص: الغوص.
١٠- اللج: معظم الماء.
١١- باص: أسرع. الوبيص: البريق. المحاص: الرجوع.
١٢- تلاوص: نظر يسرة ويمنة كأنه يروم أمرًا. المداص: الماء الذي تذهب فيه السمك وتجيء. الملاوصات: مصدر لاوص مجموعًا.
١٣- بنات الماء: الحيتان.
١٤- تناعص: تحرك في اليد، ليفلت منها. ملاص: جمع مليص: الذي يزلق من الكف.
١٦- السرد: الدرع من الحلق. الدلاص: اللين البراق.

والمنظر العام الذي ترسمه الأبيات من (١-٧) هو لمعان البرق في تلك السحابة الدانية المثقلة بالماء، التي يكشف ماؤها المتساقط الأرض لشدته. إنه يلمع كما تلمع النجوم في السماء، وكأنما يكشف في لمعانه عن نار متلألئة ذات بريق.

وفي الأبيات من (٨ — ١٦) يشيد الشاعر بمهارته الشعرية، وسبحه بحور الشعر وغوصه فيه، مثلما يغوص ذلك الحوت الذي يجيد السباحة في لجة البحر، كما يجيد الانفلات من الكف إذا قبضت عليه. وهي صورة طريفة لا نكاد نجد لها نظيرًا في الأدب العربي كله.

والذي يغنينا هنا هو بيان العلاقة بين أصوات الصفير Sibilants وبين المنظرين البارزين في القصيدة وما يكملهما من صور خلفية.

لقد تكررت أصوات الصفير (س، ز، س، ص) في تلك الأبيات الستة عشر ستًا وخمسين مرة (منها أربع وثلاثون مرة للصاد وحدها). وهي نسبة عالية بلا شك، حتى ليمكننا القول بأن أصوات الصفير — ولا سيما الصاد — هي (المفتاح الصوتي) إلى معايشة تلك الصور المتحركة المسموعة للبرق الذي يخترق السماء، والريح التي تلقح السحاب، والحوت الذي يغوص في لجة البحر. وهي حركة شديدة غالبًا، مما يبرر غلبة الصاد في حروف الروي وداخل الأبيات، وارتفاع معدله عن سائر أصوات الصفير الأخرى؛ فهو من الأصوات المفخمة.

وقد ساعدت الصاد في التعبير عن ذلك أصوات مفخمة أخرى، كالظاء والطاء والضاد (وتكررت في مجموعها سبع مرات)، كما ساعدها في ذلك أيضًا القاف، وهي صوت شديد مجهور (وتكررت عشر مرات).

وينبغي الالتفات هنا إلى مسألة أخرى بالغة الأهمية، وهي أن أصوات الصفير لا تستمد قدرتها على المحاكاة من توزيعها في النص توزيعًا عدديًا كميًا فحسب، فهي جميعًا تتميز بطول (مدة الاستغراق الزمني) للنطق بها، إذا قورنت بالصوامت العربية الأخرى.

$$\text{فمدة الزاي من } \frac{١٠٠ - ١٦٠}{١٠٠٠} \text{ م / ث (= من الثانية)،}$$

١٧٠ - ١٠٠

ومدة الصاد من ـــــــــــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

١٧٠ - ١٠٠

ومدة السين من ـــــــــــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

١٧٠ - ١٢٠

ومدة الشين من ـــــــــــــــــ م / ث ،

١٠٠٠

١٠٠ - ٦٠

بينما تتراوح مدة الصوامت الأخرى غالبًا من ـــــــــــــــــ م/ث[1].

١٠٠٠

وطول مدة الاستغراق الزمني للنطق بأصوات الصفير يؤدي – بالتالي – إلى إبراز قيمتها التصويتية، وقدرتها المميزة على محاكاة المسموعات.

وإذا تأملنا (المفتاح الصوتي) الجوهري للجو العام في هذه القصيدة، وهو الصاد، رأيناه وقد اختلف توزيعه: ارتفاعًا وانخفاضًا، مثله في ذلك مثل اللون الواحد إذا وزع على لوحة فنية بنسب متفاوتة. ففي وصف حركة الحوت السريعة المترددة في الماء (في البيتين١١، ١٢) أو انزلاقه عند محاولة القبض عليه (في البيت ١٥) يرتفع معدل تكرار الصاد، وتنتشر على هذا النحو الملحوظ.

والنمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية، وهو ما يمكننا تسميته (بالمحاكاة التوزيعية)، حيث تتوزع عدة أصوات تنتمي إلى مجموعات صوتية مختلفة، محاكية الجو العام للنص، بما تتميز به من صفات صوتية مشتركة كالجهر أو الهمس، والشدة أو الرخاوة، وإن انفرد بعضا بصفات أخرى إضافية.

---

(1) سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة / ياسر الملاح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١ (١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م) ص٥٧، ٧٥، ٧٦

ويمكننا – من خلال نصوص الشعر الجاهلي – أن نرى للمحاكاة التوزيعية صورتين أساسيتين:

الأولى: محاكاة الحدث (أو الفعل المحسوس).

والأخرى: محاكاة المعنى المجرد.

في (محاكاة الحدث): يسترعي انتباهنا – على وجه الخصوص – سبعة فونيمات هي: الجيم، والعين، والقاف، والكاف، والصاد، والضاد، والطاء. و توحي الأصوات الأربعة الأولى بشدة الحدث ذاته، أما الأصوات الثلاثة الباقية، فإن مهمتها هي تفخيم (الجرس) الذي يصاحب هذا الحدث.

ويتضح مما سبق أن كل مجموعة من هاتين المجموعتين تؤدي وظيفتها بناء على ما تتمتع به من صفات صوتية: فالأولى تتصف بالجهر والشدة، والأخرى تتصف بالإطباق (أو التفخيم).

ومن النماذج التي يعلو فيها معدل تكرار أفراد المجموعتين قول عنترة:

ومدجّجٍ كَرِه الكُماةُ نزالَه ... لامُمعنٌ هربًا ولا مُستسلم
جادت يداي له بعاجل طعنة ... بمثقّفٍ صَدْق الكعُوب، مُقَوَّم
برحيبة الفرعين يهدي جرسها ... بالليل معتسٌ الذئاب الضرّم
فشككت بالرمح الأصم ثيابَه ... ليس الكريم على القنا بمحرّم
فتركته جَزَرَ السباع يُنشنهُ ... ما بين قلّة رأسه والمعصم
ومشكّ سابغةٍ هتكت فروجها ... بالسيف عن حامي الحقيقة معلم
ربد يداه بالقداح إذا شتا ... هتَّاك غايات التُّجار ملوّم
لما رآني قد نزلت أريده ... أبدي نواجذه لغير تبسّم
فطعنتُه بالرمح ثم عَلوتُه ... بمُهنَّد صافي الحديدة مخْذَم[1]

فالعين تتكرر ١٢ مرة، والكاف ١١ مرة، والجيم ١٠ مرات، والقاف ١٠ مرات كذلك. أما أصوات الإطباق، فتتكرر في مجموعها ٨ مرات (الصاد = ٤، والضاد = ٢، والطاء = ٢). ومن ذلك يبدو أن الأصوات السبعة قد تكررت في الأبيات السابقة إحدى وخمسين مرة، أكثرها للأصوات الشديدة، باعتبارها الأصوات

(1) ديوانه ص١٦

الرئيسية المحاكية في هذا المقطع من قصيدة عنترة، وكأنها تنقل إلينا جعجعة القتال، وقلقلة الترال، وعواء النجدة.

والحق أن لصوت العين بوجه خاص أهمية بارزة في شعر عنترة. فالعين تكاد تحتل قمة الأصوات السبعة الشائعة عنده، بحيث يمكننا القول: إذا كان لكل شاعر صوت يميزه أو يتميز به بين شعراء عصره، فإن عنترة يتميز بغلبة العين على شعره.

أما الصورة الأخرى، فهي — كما أسلفنا — إيحاء بعض أصوات اللغة بمعان مجردة. ويسترعي الانتباه هنا إيحاء صوتي الميم والنون بالجلال والشجن. ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى في مدح قيس بن معد يكرب الكندي:

٢٩–تيَّممت قيسا وكم دونه ... من الأرض من مَهْمَهٍ ذي شَزَنْ
٣٠–ومن شانئ كاسف وجهه ... إذا ما انتسبتُ له أنكرنْ
٣١–ومن آجن أولجْتهُ الجَنُو ... بُ دمنة أعطانه، فاندفنْ
٣٢–وجار أجاوره إذ شتو ... تُ غير أمين ولا مؤتمنْ
٣٣–ولكن ربي كفى غربتي ... بحمد الإله، فقد بلَّغَنْ
٣٤–أخاثقة عاليًا كعبُه ... جزيل العطاء كريم المِنَنْ
٣٥–كريما شمائله من بني ... معاوية الأكرمين السُّنَنْ
٣٦–فإن يَتْبَعُوا أمرَه يرشُدُوا ... وإن يسألوا مالَه لا يضِنّ
٣٧–وإن يُستضافوا إلى حُكمه ... يُضافوا إلى هادن قد رَزَنْ
٣٨–وما إن على قلبه غَمْرة ... وما إن بعظمٍ له من وَهَنْ[1]

فالنون والميم — بما فيهما من (غنة) — يشتركان في بعث جو من الهدوء والوقار والجلال يناسب موقف المديح، بل ربما أثارتا في النفس جوا من الشجن الخفيف كذلك، وإن حملت النون العبء الأكبر، وذلك أنها أكثر منها انتشارًا (ن = ٤٦ مرة، م = ٣٠ مرة) وأشد منها (غنة). وانظر إلى الجمع بين انتشار النون في حشو الأبيات

---

(1) ديوانه ق ٢ ص١٩، ذو شزن: غليظ. والشزن: الغلظ، الشانئ: المبغض. الكاسف الوجه: العابس المستغير. آجن: راكد. الجنوب: ريح الجنوب. الدمنة: البعر وآثار الدار.
الأعطان: منازل الإبل. وجار: أراد الذئب، فهو جاره في هذه الرحلة الطويلة. المنن: جمع منة، هي النعمة والعطاء. بنو معاوية رهط قيس بن يكرب. السنن: الوجوه والطبائع. استضاف به: استغاث. هادن: ثابت. رزن الرجل رزانة: وقر، فهو رزين. غمرة الشئ: شدته، وغمرات الموت: شدائده ومكارهه.

والتقفية بالنون الساكنة، التي يعلو معها الرنين، ويبرز، ويطول زمنه عما هو بالحشو، وكأنها تمثل في نهاية كل بيت (قمة الرنين) الذي يتردد فيه وغايته.

أما النوع الرابع من أنواع المحاكاة الثانوية، فهو المحاكاة بتكرير إحدى الحركات في صورة واضحة.

ويلاحظ أن الحركات - بعامة - تزود اللغة بنغمات منسابة Stromende-Klingeon وتعبير شعوري مفتوح Öffener Gefühlsausdruck[1].

ويلفت انتباهنا هنا دور الكسرة في شعر الخنساء، فقد لاحظت أن للكسرة في شعر الخنساء أهمية كبرى ودورًا رئيسًا في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة، بحيث يمكننا القول بأن الكسرة في شعر الخنساء هي (المعادل الصوتي) للحزن الذي تزدحم به بكائياتها في أخيها (صخر). ومن أمثلة ذلك قولها:

ألا ياعين فاهمري بغُدْر ... وفيضي فيضةٌ من غير نَزْرِ
ولا تعِدي عزاءً بعد صخر ... فقد غلب العزاء وعِيلَ صبري
لُمرزئة كأن الجوف منها ... بُعيْد النوم يُشْعِرُ حرَّ جمرِ
على صخر وأي فتى كصخر ... لعانٍ عائل غَلَقٍ بوترِ
وللخَصم الألد إذا تعدّى ... ليأخذ حقَّ مقهور بقَسْرِ
وللأضياف إذ طرقوا هدوءًا ... وللمُكَل المُكِلِّ وكُلِّ سَفْرِ[2]

ولعل كثرة قوافيها مكسورة حروف الروي من أفضل المؤشرات على هذه الأهمية؛ فقد بلغت قصائدها ومقطوعاتها مكسورة حروف الروى ٤٢ قصيدة ومقطوعة من مجموع قصائد ديوانها الست والتسعين، أي بنسبة ٤٠,٣% تقريبًا. وتطول كسرة الروى كما نعرف لمقتضيات الوزن. أضف إلى ذلك أن هذا الروى المكسور هو غالبًا صوت الراء (١٥ مرة من ٤٢ روى مكسور)، والراء الصوت المكرر الوحيد بين الفونيمات العربية.

وقد تلعب (الضمة) دور الصوت المحاكي، ومن ذلك قول زهير:

---

(1) Seidler, H., Allgemeine Stilistlk, s. 236

(2) ديوانها ص٤٥ والغدر، واحدها غدير: القطعة من الماء يغادرها السيل. العزاء: الصبر. عيل:غلب. المرزئة: المصيبة. يشعر: يلصق ويلزم. العاني: الأسير. العائل: الفقير. غلق بوتر: أي لا يستطيع أخذ ثأر له. هدوءًا: أي بعد ساعة من الليل. المكل: الثقيل لا خير فيه. المكلّ: الذي كلت ركابه.

وخلفها سائق يحدو إذا خشِيت منه اللِّحاق تُمدّ الصُّلب والعُنُقا[1]

ويصف زهير في هذا البيت الناقة التي يسقي عليها والتي تجر السانية لري الأرض، وخلفها سائق يسوقها، وكلما خافت أن يلحقها مدت عنقها وصلبها واجتهدت في سيرها.

وقد استطاعت الضمات الخمس أن تصور حركة مد الناقة بعنقها إلى الأمام خشية السائق، كما نمد نحن شفاهنا إلى الأمام عند نطق تلك الضمات.

أوليست الضمة حركة أمامية؟!

ويعد الأعشى أمهر شعراء الجاهلية محاكاة بالضمة، لاسيما في رسم صورة المرأة ممتلئة الجسد. ومن ذلك قوله:

٨-رُعبُوبة فُنُق خُمصانه رَدَحٌ قد أُشرِبَتْ مثل ماء الدُّر إشرابا[2]

وقوله:

١٢-هركولة فُنُقٌ دُرْمٌ مرافقُها كأن أخمصَها بالشَّوك مُنتعِلُ[3]

فازدحام الضمات في البيتين على هذا النحو، يحكي ضخامة تلك المرأة وازدحام أوراكها ومفاصلها باللحم.ونطق الضمات المتوالية بمطل الشفتين إلى الأمام مع استدارتهما وتكورهما يصور – بلا شك – بروز وركيها وتكورهما، مع دقة خصرها. إنها فتاة مترفة، هادئة النفس، ثقيلة الجسد، لا تخف على الأرض، بل تتكلف في ذلك عنتًا ومشقة. أوليست الضمة أصعب الحركات نطقًا كذلك؟!.

ثانياً : التقسيم والموسيقى الداخلية:

يعرف الشعر العربي هذه الموسيقى الخارجية المقيدة بتفعيلات البحر من ناحية، وبتكرار الروى تكرارًا منتظمًا من ناحية أخرى. وهو ما عنى به العروضيون عناية بالغة، وأسهبوا في شرح قيوده وضوابطه.

فضلاً عن ذلك نجد هذه الموسيقى الداخلية الحرة، التي تمايز بين قصيدتين من بحر واحد، بل تمايز بين أجزاء القصيدة الواحدة.

---

(1) ديوانه ق٤ ص٥٨

(2) ديوانه ق٧٩ ص٣٦١، والرعبوبة: ممتلئة الجسم. فنق: شابة ناعمة. خمصانة: خميصة البطن، ضامرته. ردح ورداح: ثقيلة الأوراك. أشرب اللون: أشبعه.

(3) ديوانه ق ٦ ص٥٥، هركولة: عظيمة الوركين. درم العظم إذا واراه اللحم حتى لم يبن له حجم. المرفق: عظم المفصل في الذراع. الأخمص: ما دخل من باطن القدم فلم يصب الأرض.

وتتحقق هذه الموسيقى – كما يستنتج من مادة الشعر الجاهلي ذاتها – بوسائل مختلفة، هي:

١- اختيار كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالمعنى.

٢- الميل إلى تكرار صوت أو أكثر في بيت أو أكثر للإيحاء بالمعنى وتصويره.

٣- تقسيم بعض أجزاء البيت أو مصراعيه على نحو معين.

والوسيلتان الأوليان ترتبطان بالدلالة ارتباطًا عضويًا جوهريًا، من حيث إن كلاً منهما تصور المعنى وتحاكيه؛ فعنصر المحاكاة هو الغالب فيهما، وإن ارتبطا في مرحلة تالية بالإيقاع. إن ارتباط كل منهما بالدلالة هو ارتباط المحاكاة، ارتباط الصورة بالأصل، وليس ارتباطًا بالدلالة بالشكل الذي نراه في الوسيلة الثالثة؛ فهي وسيلة إيقاعية تخلو من المحاكاة بنوعيها المعروفين، ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوي الفيزيقي، وإنما ترتبط به من حيث هي وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه.

وإذا أردنا التمييز بين هذه الوسائل الثلاث تمييزًا حاسمًا وجيزًا قلنا: إن كلاً من الوسيلتين الأوليين عبارة عن وسيلة إيقاعية (محاكية) للمعنى أو الفكرة. أما الوسيلة الثالثة، فهي لا تهدف إلى المحاكاة، وإنما هي وسيلة إيقاعية (بلاغية) تثير اهتمامنا بالمعنى.

وإذا كانت الوسيلتان الأوليان تتحققان – أساسًا – على مستوى الكلمة، أو الأصوات المفردة، فإن الوسيلة الثالثة تتحقق على مستوى الكلمتين، أو الجزءين من الشطر، أو شطري البيت معًا.

إن الذي ينبغي توكيده عليه الآن هو أن الإيقاع في الشعر – مهما اختلفت أشكاله –إنما هو إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحو فني.

فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر. ولا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصرًا قائمًا بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية، لأمر مادته هي الأصوات.

إن الشعر لا ينفصل عن الإيقاع، ولا ينبغي أن ننظر إلى الإيقاع منفصلاً عن الفكرة أو المعنى. في ضوء ذلك يمكننا فهم قول كير Kerr بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة[1].

---

(1) The Appreciation of Poetry, p. 77

إن الإيقاع يثير استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله، بل إنه يثير استجابتنا – كما يقول جاري Gurry – للصوت، والصورة، والانفعال، والفكرة. ولا يجب أن ننظر إليه على أنه حقيقة سيكولوجية محضة؛ لأنه عنصر إبداعي، شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى[1].

ويشير بورتون Burton إلى دور الإيقاع في الشعر، فيقول:

"إن الإيقاع يساعد في إنتاج الانفعال القوي، والتأثير المتزايد، والمتانة، والمهابة، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، أو أي تأثير آخر يقصد إليه الشاعر. والعيار الذي ينبغي أن يعتمده الناقد عند دراسة إيقاع القصيدة هو بيان تأثير الإيقاع ودوره في نقل التأثير العاطفي الذي يود الشاعر خلقه"[2].

إن تنوع الإيقاع مما يساعد على إبراز القيمة التعبيرية للكلمات، كما يعكس تنوعه التغيرات التي تطرأ على الفكرة، والصورة، والإحساس[3].

وإذا كان التغير الإيقاعي يكشف عن التغير في العاطفة والفكرة، فإن القصيدة الجاهلية – في إطارها الموسيقي الخارجي – تنشد على موسيقى ثابتة رتيبة، تستمد ثباتها ورتابتها من الاطراد الصارم المنتظم لتفعيلات البحر من بداية النص حتى منتهاه، كأنها الوثن الذي كان يسجد له الغني مع الفقير، أو (الموديل) الجاهز الذي ينبغي أن يناسب البدين والنحيف، مهما نتج عن ذلك من مفارقات. وهذه المفارقات نجدها في القصيدة الجاهلية في اعتمادها على (التوحيد الموسيقي) بالرغم من تعدد الموضوعات، وتباين الأحاسيس، واختلاف الأفكار.

في ضوء ذلك، يحسن بنا أن ننظر إلى الوسائل السابقة باعتبارها تغييرًا إيقاعيًا كيفيًا وقتيًا، يلبي حاجة الشاعر – في بعض الحالات – إلى التعبير عن التغير الملح في الصورة، والفكرة، والانفعال.

وإذا عدنا مرة ثانية إلى الوسيلة الثالثة مما سبق، وجدنا لها أشكالاً مختلفة، وصفها علماء البلاغة القدماء، ووضعوا لكل شكل منها اسمًا خاصًا. ولكن الذي أود توكيده عليه هنا هو أن هذه الأشكال جميعًا ليست – في جوهرها – إلا وسيلة إيقاعية بلاغية، استعان بها الشعراء في إبداع المعنى، وإن تعددت وجوهها.

---

(1) المرجع السابق ص٧٩

(2) Burton, S., H., The Criticism of Poetry, p. 44

(3) The Appreciation of Poetry, p. 87

ومن أشكال هذا التقسيم ما يلي:

١- التشطير:

وهو توازن مصراعي البيت و تعادل أقسامهما، مع قيام كل منهما بنفسه، واستغنائه عن الآخر. ويبدو من مادة الشعر الجاهلي ذاتها أنه أقل أشكال التقسيم وقوعًا.

ومن أمثلة التشطير قول أوس بن حجر:

١٧-فتحدُرُكم عبسٌ إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب[١]

وإيقاع هذا النوع من التقسيم إنما ينتج التوازن الموسيقي المتولد عن المقابلة بين شطري البيت. ونظرًا لاتساع (مدى) هذا التوازن – إذا قورن بشكل آخر نتناوله بعد قليل هو الترصيع – فإنه أقل شيوعًا في الشعر العربي بعامة.

٢- الترصيع:

وهو ما يكون في حشو البيت من سجع. وقد عرفه قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) بقوله: "ومن نعوت الوزن الترصيع، وأن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"[٢].

ومن أمثلة هذا النوع قول قيس بن الخطيم يصف محبوبته:

حوراءُ بيضاءُ يُستضاءُ بها كأنها خُوط بانةٍ قَصِفُ[٣]

وقول امرئ القيس:

٥٠-مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معًا كجلمود صخر حطه السيل من عل[٤]

ولانتهاء المقاطع المرصعة هنا بالراء أهمية خاصة؛ فالراء صوت مكرر، يمكنه محاكاة الحركة السريعة المتكررة من هذا الفرس، ولا سيما أن (النبر) يقع على المقطعين (كر) في الأولى و(فر) في الثانية.

ويأخذ الترصيع شكلاً آخر، فيكون سجعًا بين لفظين بالحرف نفسه، قال قدامة:

---

(1) ديوانه ق ٢ ص٨، وروى البيت منسوبًا إلى بشر بن أبي خازم الأسدي و هو في ديوانه:
ستحدركم عبس علينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب
(ديوان بشر، تحقيق عزة حسن، دمشق ١٣٧٩ – ١٩٦٠، ق٢ ص٩).

(2) نقد الشعر لقدامة ص٨٠

(3) ديوانه (بتحقيق السامرائي ومطلوب) ق ٥ ص١٤

(4) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص٣٦

"وربما كان السجع ليس في لفظة، ولكن في لفظتين بالحرف نفسه"[1]. وهو ما يمكننا تسميته (بالترصيع المزدوج). ومن أمثلته في الشعر الجاهلي قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

المجد حُلّته والجود علّته والصدق حوزته إن قِرْنَه هابا
خطاب محفلمةٍ، فراج مظلمةٍ إن هاب معضلةً ثنّى لها بابا
حمّال ألويةٍ، قطاع أوديةٍ شهّاد أنجية، للوتر طلاّبا
سم العداة، وفكاك العناة إذا لاقى الوغى، لم يكن للموت هيّابا[2]

فاختيار الصيغ (فعل) – بسكون العين وقبلها الفاء مفتوحة أو مكسورة أو مضمومة – و(فعال) – بفتح الفاء وتضعيف العين – مع توزيعها في عبارات مقسمة مسجوعة، مما ينمي الإيقاع الداخلي لتلك الأبيات (وتأمل على نحو خاص هذا التقابل الصوتي العجيب بين الكسرات المنونة والفتحة المنونة في البيت الثاني).

ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلاً إلى الترصيع المزدوج؛ فقد وقع في مواضع كثيرة من شعرها[3]. وهو يرتبط في نظري بظاهرة أخرى شاعت في شعرها؛ وهي (التكرار اللفظي)، أي تكرار الكلمة والجملة معًا[4]. فالترصيع نوع من التكرار كذلك وإن كان تكرار قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان (التكرار اللفظي) وترجيع الكلام من طبائع النساء وخصالهن المشهورة، فإن الترصيع أشد ارتباطًا بميلهن إلى (تنميق) الكلام وتنسيقه.

ويكاد شعر الخنساء ينحصر – كما نعرف – في بكاء أخيها (صخر). ويبدو لي أن (الخنساء) قد جعلت الترصيع وسيلة مهمة لتعديد محاسن فقيدها (صخر) وسجاياه، في جمل موسيقية قصيرة منتظمة.

أوليس (التعديد) من مبتكرات النساء كذلك؟!

ومن هذا النوع من الترصيع أيضًا قول امرئ القيس، يصف محبوبته:

---

(1) نقد الشعر ص٨٠
(2) ديوانها ص٨
(3) انظر مثلاً:ص٣٠، ٤٠، ٤٩، ٦٤، ٧٥، ٨١، ١١٧، ١٣٦، ١٣٧ من ديوانها.
(4) انظر أمثلة لذلك ص٧، ٥١، ٧٥ من ديوانها.

١٣-فَتُور القيام، قطيع الكلا م تفتر عن ذي غُروب خَصِرْ
١٤-كأن المُدامَ، وصوب الغَمَام وريح الخُزامي، ونشر القطرْ
١٥-يُعِلُّ به بردَ أنيابها إذا طرَّبَّ الطائرُ المستحِرّ[١]

ويبدو على المستوى التركيبي إمكان وقوع الترصيع – أحيانًا – بين أجزاء الجملة الواحدة، كما في البيت الرابع عشر فيما سبق، وإن كان وقوعه بين الجمل أشيع. على أية حال، فإن هذا التقسيم يثير في نفوسنا الخفة والطرب والإعجاب، طرب امرئ القيس لمحبوبته وإعجابه بما جمعت من محاسن (وتأمل كثرة الحركات الطويلة التي تناسب بطء القيام، وهدوء الابتسام، وانتشار العطر، وطرب الطائر).

ومن الترصيع كذلك قول زهير:

٤-قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا
٥- يجيد مغزلة أدماء خاذلة من الظباء تراعي شادنا خرقا[٢]

ففي غمرة الوقوع في أسر الشوق والعشق، يشتد الإيقاع الداخلي في البيت الثاني من هذين البيتين، ويبرز بتلك السجعات التي تنتهي بالكسرة المنونة:

يجيد مغزلةٍ
أدماء خاذلةٍ

كأنها تعبر عن ارتداد الظبية إلى الأرض وتخاذلها وقيامها على ولدها. وإذا كان الترصيع يرتبط في جوهره بوقفة قصيرة بعد كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم الجملة (أو البيت) إلى أجزاء متساوية تقريبًا والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مسجوعة. ومن أمثلة ذلك قول امرئ القيس:

٤٥-فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف إعجازًا وناء بكلكل
٤٦-ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلي بصبح، وما الإصباح منك بأمثل[١]

---

(1) ديوانه ق٢٩ ص١١١ فتور القيام: متراخية، لثقل أردافها. قطيع الكلام: قليلته لشدة حيائها. تفتر: تبتسم ولا تضحك ضحكًا شديدًا. الغروب: بياض في الأسنان. الخصر: البارد. المدام: الخمر. صوب الغمام: وقع السحاب. النشر: الرائحة. القطر: العود الذي يتبخر به، يعل: يسقى مرة بعد مرة. المستحر: المفرد بالسحر.

(2) ديوانه ق ٤ ص٥٦، الضال: السدر الصغار. مغزلة: ظبية ذات غزال. الأدماء: البيضاء. الخاذلة: التي خذلت القطيع وأقامت على ولدها. الشادن: الذي شدن، أي تحرك ولم يقو بعد. الخرق: الدهش.

بأمثل[1]

ويبدو التقسيم واضحًا إذا كتبنا البيتين على النحو التالي:

فقلت له/

لما تمطى بصلبه/

وأردف أعجازًا/

وناء بكلكل:/

ألا أيها الليل الطويل/

ألا انجلى بصبح/

وما الإصباح منك بأمثل.

وامرؤ القيس من أكثر الشعراء الجاهليين ميلاً إلى هذا النوع من التقسيم غير المسجوع. ونلاحظ أن تقسيم الجملة أو البيت على هذا النحو يكثر غالبًا مع توالي الأحداث، كما في البيتين السابقين، أو مع تعدد الصفات، كما في قول امرئ القيس أيضًا:

له أيْطَلا ظبي، وساقا نعامةٍ وإرخاء سَرْحانٍ، وتقريب تنفُلِ

وربما اتخذ هذا التقسيم شكلاً آخر، يعتمد فيه على إنهاء الأجزاء بحركة ما، ثم مقابلتها جميعًا بحركة أخرى في الروى.

ومن ذلك قول عنترة:

شبيه الليل لوني، غير أني بفعلي من بياض الصبح أسنى

جوادي نسبتي، وأبي وأمي حسامي والسنان، إذا انتسبنا[2]

ويسهل تقسيم البيتين على النحو التالي:

شبيه الليل لوني/

غير أني بفعلي/

من بياض الصبح أسنى/

جوادي نسبتي/

---

(1) ديوانه (المعلقة) ق ١ ص٣٦

(2) ديوانه ص٣١

وأبي وأمي حسامي والسنان/
إذا انتسبنا.

ويبرز الإيقاع الداخلي في البيتين من التقابل الحاد بين الكسرة الطويلة التي ينتهي بها الجزءان الأولان، والضمة الطويلة التي ينتهي بها الجزء الأخير.

بناء على ما سبق، نرى أن تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحو، بدلاً من الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة، يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئًا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه ويستجلي معنى الخطاب.

وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم في إبداع الدلالة، فإن المغالاة في الاستعانة به، تصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة، تطغى على المعنى ذاته في الخطاب الشعري. وقد نبه (قدامة بن جعفر) إلى ذلك، وقال عن الترصيع:

"إنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضع بحسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضًا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود. فإن ذلك إذا كان، دل على تعمد، وأبان عن تكلف"[1].

٣- التصريع:

وتكثر هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية في مطلع القصيدة. وهي عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[2].

ونماذج التصريع وفيرة في الشعر الجاهلي، ومنها قول سلامة بن جندل:

هاج المنازل رحلة المشتاق دمن وآيات لِبْثْنَ بواقي[3]

وقول أوس بن حجر:

١-أيتها النفس أجملي جزعًا إن الذي تحذرين قد وقعا[4]

وقد أكثر امرؤ القيس في شعره من هذه الوسيلة الإيقاعية الداخلية. ولم يقتصر التصريع عنده على مطلع القصيدة، وإنما تعداه إلى أبيات مختلفة فيها؛ ففي المعلقة نجد التصريع – فضلاً عن المطلع في قوله:

---

(1) نقد الشعر ص٨٣
(2) نقد الشعر ص ٨٦
(3) ديوانه ق ٢ ص١٣٤
(4) ديوانه ص٣٢

١٨-أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صَرْمي فأجملي[١]

وقوله:

٢١-أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل[٢]

وقوله:

٤٦-ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح، وما الإصباح منك بأمثل[٣]

وقد لاحظ النقاد القدماء كثرة التصريع في شعره. وجعله قدامة أكثر من كان يستعمل التصريع على هذا النحو. قال:

"وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر"[٤].

ويؤكد النظر إلى ديوان امرئ القيس ملحوظة قدامة السابقة؛ فقد وقع التصريع في المطلع في ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين، أي أن قصائده مصرعة المطلع تبلغ حوالي ٦٧% من مجموع قصائد الديوان. أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرعة ليست إلا مقطوعات قصار، لا تكاد أبياتها تجاوز أصابع اليد الواحدة.

وأغلب الظن أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمدًا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنًا وتقفية. وهذا الإلحاق لا يكون كذلك على حساب المعنى، فالراجح أن "الشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبًا"[٥].

ونلاحظ كذلك أن هذه (الوثبة) تتميز غالبًا بالهدوء والاتزان في مطلع القصيدة. وهو ما يعطي فرصة لوقوع التصريع في هذا الموقع. وإن صح القول بتميز (الوثبة الانفعالية الشعرية) بالهدوء والاتزان غالبًا في مطلع القصيدة، أمكننا – في ضوء ذلك

---

(1) ديوانه ص٣٢

(2) ديوانه ص٣٢

(3) ديوانه ص٣٦

(4) نقد الشعر ص٨٦

(5) مصطفى سويف (دكتور):الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ص٣٠٣

— تفسير ما نلاحظه من ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة في ذلك المطلع نسبيًا عن معدله في سائر أبيات القصيدة، مما يميز المطلع غالبًا بالإيقاع البطئ. وهذا يشير إلى التناسب بين (الوثبة) و(الإيقاع) تناسبا طرديًا.

وكثرة الحركات الطويلة في المطلع يعني طول مدة الاستغراق الزمني للنطق بها؛ فالحركة الطويـــلة — أيًّا كان نوعها — أطول مدى

٣٥٠ - ٢٢٥

من أي صامت،فهي تستغرق من ـــــــــــــ م/ث[1]،بينما تتروا ح

١٠٠٠

١٧٠ - ٦٠

مدة النطق بالصوامت ـــــــــــــــــــ م/ث[2] .

١٠٠٠

وبين يدي الآن شواهد كثيرة على ما لاحظته فيما سبق، منها مطلع قصيدة (الحطيئة) التي مدح فيها شماسًا ويذكر الزبرقان، وهو:

عفا مسحلان من سليمى فحامره تمشَّى به ظلمانُه وجاذره[3]

إذ يبلغ عد الحركات الطويلة في هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح معدلها في بقية أبيات القصيدة من ٤-٦، وقلما جاوز ذلك بحركة أو حركتين.

أو هذا المطلع من قصيدة أخرى له:

لمن الديار كأنهن سُطُور بلوى زَرُودَ سَفَى عليها المُورُ[4]

حيث يصل عدد الحركات الطويلة إلى تسع حركات كذلك، بينما يتراوح عددها من ٤-٥ في سائر أبيات القصيدة، وقلما بلغ هذا العدد. ونلاحظ أن بحر القصيدة لا يؤثر في ارتفاع هذا العدد أو نقصانه؛ فالأولى من بحر الطويل والثانية من بحر الكامل. تبقى هذه الظاهرة خاضعة — إذا — لما لاحظناه، وهو تميز المطلع بارتفاع عدد الحركات الطويلة فيه.

---

(1) التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص١١٥

(2) المرجع السابق ص٥، ٥٩

(3) ديوانه ق ٢ ص١٩ مسحلان: اسم واد. حامر: اسم واد كذلك. ظلمانه: نعمانه. الجآذر: أولاد البقر.

(4) ديوانه ق٣ ص٢٦ اللوى: ما التوى من الرمل. زرود: اسم موضع. المور: التراب الدقيق.

وليس مصادفة هنا أن تجمع المطالع السابقة بين ارتفاع معدل الحركات الطويلة والتصريع في آن واحد. فلعل ذلك يرتبط بغلبة الجانب الموسيقي أو الإيقاعي التطريبي على الوثبة الشعرية الأولى.

وربما استطاع الإحصاء الذي أجريت على القصائد العشر الأولى من ديوان امرئ القيس – باعتبارها عينة من شعر من اشتهر بالتصريع – أن يجعل من تلك الملحوظة نتيجة جديرة بالاهتمام.

وأود الإشارة هنا إلى أنني قد اقتصرت في هذا الإحصاء – على طريقة أخذ العينات – على حساب مجموع الحركات الطويلة (=ح ح) في الأبيات الخمسة الأولى من كل قصيدة، ثم حساب المتوسط، ثم مقارنة المتوسط بعدد حركات المطلع على النحو التالي:

ق١ (المعلقة)	٥ ب	=	٣٨	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٧	ح ح
ق٢	٥ ب	=	٣٦	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٦	ح ح
ق٣	٥ ب	=	٣٥	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٨	ح ح
ق٤	٥ ب	=	٣٢	ح ح
	المتوسط	=	٦	ح ح
	المطلع	=	٦	ح ح
ق٥	٥ ب	=	٣٨	ح ح
	المتوسط	=	٧	ح ح
	المطلع	=	٩	ح ح
ق٦	٥ ب	=	٣٨	ح ح

	المتوسط	= ٧	ح ح
	المطلع	= ٨	ح ح
ق٧	٥ ب	= ٣٨	ح ح
	المتوسط	= ٧	ح ح
	المطلع	= ١٠	ح ح
ق٨	٥ ب	= ٣٣	ح ح
	المتوسط	= ٦	ح ح
	المطلع	= ٨	ح ح
ق٩	٥ ب	= ٣٨	ح ح
	المتوسط	= ٧	ح ح
	المطلع	= ١٠	ح ح
ق١٠	٥ ب	= ٣٨	ح ح
	المتوسط	= ٧	ح ح
	المطلع	= ٩	ح ح

ومن الإحصاء السابق نستنتج ما يلي:

تقارب القصائد العشر التي أجرى عليها الإحصاء في مجموع ما اشتملت عليه أبياتها الخمسة الأولى – بعامة – من حركات، فمعدلات التكرار من ٣٢-٣٨ ح ح، بالرغم من تباين هذه القصائد في البحر الشعري.

١- يتميز المطلع بخاصة بارتفاع معدل تكرار ح ح. ويبدو ذلك من مقارنته بالمتوسط؛ فهو يفوق المتوسط في كثير من الحالات. فإذا كانت صورة المتوسط دائمًا هي التراوح بيـــن ٦-٧ح ح، فإن المطلع يتراوح غالبًا بين ٨-١٠ح ح.

ولعل قياس المتوسط في المقدمة الطللية بالذات من أهم ما يدعم ما لاحظناه من البطء النسبي لإيقاع المطلع؛ فالمقدمة الطللية تتسم – بعامة – بهذا البطء النسبي إذا قورنت بإيقاع الأجزاء الأخرى من القصيدة. وذلك أن المقدمة الطللية ليست في جوهرها إلا وقفة متأملة مستغرقة في الماضي الذي ضاع، يحول معها استحضار

الذكريات، وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال. وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها، إلا انعكاس لثورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معًا.

هذه الوقفة المتأملة بدأت في ثوبها اللغوي الإيقاعي الطبيعي، فكثرت الحركات الطويلة والمقاطع المفتوحة: طويلة أو قصيرة.

ويقودنا الحديث عن بطء الحركة الإيقاعية في المطلع، وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية، ووقع التصريع، يقودنا إلى ملحوظة أخرى مهمة. فإذا صح القول بأن القصيدة الواحدة تحتوي على عدد من المطالع الداخلية بقدر عدد المحاور الموضوعية التي تدور حولها، أمكننا – على أساس معيار تردد الحركات الطويلة وارتباطه بالحركات الإيقاعية – الكشف عن حقيقة خفية، هي أن المطلع الداخلي لا يفصل بين جزءين مختلفين من القصيدة عن طريق معناه فحسب، وإنما عن طريق اختلاف حركته الإيقاعية عن آخر بيت أو بيتين من الجزء السابق؛ كأنما ينبه الشاعر بهذا الاختلاف إلى نهاية جزء من القصيدة وبداية جزء جديد.

ولنأخذ – مثالاً على ذلك – معلقة امرئ القيس. فلو قارنا: بين الأبيات: ٩، ١٨، ٢٢، ٤٣، ٤٩، ٦٧ (والتي تمثل المطالع الداخلية على أساس تقسيم المعلقة إلى أجزاء موضوعية سبعة).

والأبيات: ٨، ١٧، ٢١، ٤٣، -، ٤٨، ٦٦ (وهي نهاية الأجزاء السبعة).

للاحظنا اختلافًا شبه متصل في الحركة الإيقاعية بين المجموعتين يسهل ملاحظته والتنبه إليه عندما يشتد التفاوت بينهما في عدد الحركات الطويلة، وما ينشأ عن ذلك من بطء الإيقاع أو سرعته، وصعود النغمة أو هبوطها. فلو قارنا بين خاتمة الجزء الرابع من المعلقة:

٤٣–ألا ربّ خَصْم فيك ألوى رددته نصيحٍ على تعذاله غير مُوْتِلِ

٤٤–وليلٍ كموج البحر أرخى سُدُولَه عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

لواجهتنا تلك المقابلة الحادة بين بطء الإيقاع وصعود النغمة في البيت الأول، وسرعة الإيقاع وهبوط النغمة في البيت الثاني. والحق أن هذه المقابلة قد تقع بين أبيات الجزء الواحد كذلك، فلو قارنا بين قوله في مطلع الجزء السادس:

٤٩–وقد اغتدى والطيرُ في وُكُناتها بمنجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هيْكَلِ

وقوله في البيت التالي له مباشرة:

٥٠- مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من عَلِ

للاحظنا بطء النغمة في البيت الأول، في مقابل سرعة الإيقاع وهبوط النغمة في البيت الثاني. فالأول يحتوي على ست مقاطع صوتية طويلة، بينما لا يحتوي الثاني إلا على مقطعين اثنين فقط.

وترتبط هذه المقابلة الصوتية بما بين البيتين من مقابلة معنوية؛ فالأول حديث عن العدو بفرس ضخم، والثاني حديث عن سرعة ذلك الفرس وصلابته. بل إن تلك المقابلة لتبدو – أحيانًا – بين شطري البيت الواحد، على نحو ما نجد في البيت الثاني. فلو قارنا بين شطريه، للاحظنا أن الإيقاع في الشطر الأول (الذي يصف فيه سرعة الفرس) أسرع منه في الشطر الثاني (الذي يصف فيه صلابته). فالشطران يتساويان في عدد المقاطع القصيرة، ولكنهما يختلفان في المقاطع الطويلة؛ فهي في الشطر الأول مغلقة دائمًا، بينما يحتوي الشطر الثاني – إلى جانب المقاطع المغلقة فيه – على مقطعين مفتوحين. ومن هنا يبدو تأثير كل من الحركات الطويلة والكيف المقطعي – عند تشابه الكم – في حركة الإيقاع واختلاف لونه بين أبيات القصيدة الواحدة، بل بين شطري البيت الواحد أحيانًا.

على أية حال، فإن تلك محاولة لربط التصريع بالحالة النفسية للشاعر، فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص. ووقوف النقاد والبلاغيين القدماء عند المطالع المستحسنة معروف مشهور. ومن الملحوظات المفيدة في هذا الشأن تلك الملحوظة الجيدة البسيطة لقدامة بن جعفر فيقوله: "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (يعني التصريع) لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[1].

وهو تأكيد للدور الموسيقي للتصريع في تمييز بنية الشعر عن بنية النثر.

***

(1) نقد الشعر ص٩٠