

الفصل الأول

التحليل الصوتي للمعلمات

تؤكد الدراسات المعنية على انتماء الأدب العربي بشكليه النصيحي والشعبي إلى دائرة الأدب الشفاهي^(١)، فاللغة " المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني " ^(٢)، ومن المعروف أن الأدب الشفاهي يعتمد على الصوت في التأثير والبقاء ، والمشكلة أن الصوت لا يوجد إلا عندما يكون في طريقه إلى انعدام الوجود ^(٣)، فالأصوات التي تصدر عن المتكلم تتبدد في الهواء ولا تترك أثراً ^(٤)، والزمن لا يستطيع أن يحتفظ بالصوت ، لذلك أصبحت اللغة لدى الشعوب الشفاهية أسلوباً للفعل ^(٥)، لذلك "قالإنسان يمكن أن يمارس الكلام في الوقت الذي يباشر فيه عملاً " ^(٦)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 ما سيحدث، وبهذا المعنى يكون كل صوت وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية دينامياً " ^(٧)، فالكلام يحتاج دائماً إلى حضور المتكلم " والكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد حي تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة " ^(٨)، 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 " ^(٩).

وإذا كانت المعرفة في الثقافة الشفاهية تعتمد على التذكر ، فلا نص مكتوب يمكن الرجوع إليه، وإذا كان الصوت أحد الوسائل المعنية 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) والو أونج - الشفاهية والكتابة ، 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) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٠ وللمزيد راجع د. محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ط١ القاهرة ١٩٩٠ - ص ٣٠ .

(٤) رمان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة دت - ص ١٦٦ .

(٥) والو أونج - الشفاهية والكتابة - ص ٩١ .

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

(٧) والو أونج - السابق - ص ٩١ .

(٨) رمان 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 - ص ١١ .

قائمة على الصيغة ، أو إلى وحدات صوتية مكرورة كالأمثال التي يسمعا المرء باستمرار وترد على ذهن بسهولة ^(١) . فالتفكير المطول ذو الأساس الشفاهي يميل " إلى أن يكون إيقاعياً بشكل ملحوظ ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر " ^(٢) ولعلنا لا نكون قد رحنا بعيداً إذا قلنا إن " التفكير في شيء غير وارد في عبارات قائمة على الصيغ أي غير نمطية ، أو غير حافظة 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 " ^(٣) .

وإذا كانت هذه بعض الحيل الصوتية والأسلوبية التي يلجأ إليها الشاعر ذو الثقافة الشفاهية ، ليضمن لقصيدته الخلود والتأثير ، فما السمات التي يمتاز 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 تداعها ^(٤) .

٢- الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي ذلك لأن سمة التجميعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة ^(٥) .

ولما كانت الثقافة العربية الأولى ثقافة شفاهية ، فقد اهتمت برياضة اللسان وصناعة الكلام ، وعندهم أن طول الصمت يفسد اللسان " وإذا ترك الإنسان القول ماتت خواتمه ، وتبلدت نفسه ، وفسد حسه ، وكانوا يروون صبيانهم الأراجاز ويعلمونهم المناقلات ، ويأمرونهم برفع الصوت ، وتحقيق الإعراب ، لأن ذلك يفتح اللهاة ويفتح الجرم ، واللسان إذا أكثر تقليبه رق ولان وإذا أقللت تقليبه وأطلت إسمكانه جسا وغلظ " ^(٦) ، ومن مظاهر اهتمام ثقافة الجماعة العربية الأولى بممارسة رياضة

(١) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٤ .

(٢) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٤ .

(٣) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٦ ، وللمزيد راجع د. محمد العيد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ٣٠ وما بعدها حيث يفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، فالأولى بالية والثانية زائلة ، والأولى يمكن أن تستقل غير مسافات بعيدة على عكس اللغة المنطوقة .

(٤) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٧ ، وللمزيد راجع د. محمد العيد في كتابه اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ، ص ١٣٨ . وتظهر هذه السمة واضحة جلية عند قراءة نص في الكتاب المقدس ، وهو نص مكتوب ، إلا أنه يحفظ شفاهية 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 نهارة ، والظلمة دعاها ليلاً ، وكان مساء وكان صباح يوماً واحداً - الكتاب المقدس - سفر التكوين - ١/١-٥ . فالك تلاحظ في هذا النص تسع واووات ابتدائية عطف الجمل بعضها على بعض .

(٥) والو أونج - الشفاهية والكتابة ص ٩٩ .

(٦) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والتبيين . تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٨-١٩٥٠ - ج ١ - ص ٢٧٢ .

الكلام اهتمامها بتحقيق ثلاث سمات في عملية الأداء الكلامي ، وهي الجهارة أي ارتفاع الصوت في الأداء . والنفاحة أي الوضوح الصوتي في الأداء ، والإيقاع أي للتناسب الصوتي في الأداء ^(١) ، 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 والجمادة " شخض آذانهم وأرهفها وجعلها أكثر حساسية في تمييز كل ما تسمعه من أصوات الطبيعة المتعددة ، مثل صرير الرياح وحفيف الأشجار ، وخرير الماء وتغريد الطيور ^(٢) كما كان اعتماد الجماعة العربية الكامل تقريباً على الرواية في نقل المعرفة والعلم الذي يتمثل في الشعر والأمثال والأقوال الماثورة ، أي الاعتماد على السماع حساً ^(٣) عاملاً آخر ساعد على تحقيق سمات الجهارة ، والنفاحة ، والإيقاع ، كما دخلت الرواية مجالات أخرى ، " فالأصل في القرآن والحديث واللغة والنحو هو السماع ، لأن هذه العلوم تقوم على الرواية لا الدراية ^(٤) ، لذلك أجدني متفقاً مع الرأي القائل بأن الجماعة العربية الأولى " أمة صوتية -إذ صحت التعبير- لأنها اعتمدت على الأذن واللسان، ولا غرابة أننا نجد أهم فنونها فناً قولياً أو صوتياً ، وهو فن الشعر الذي كان ديوان العرب ^(٥) .

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 تهيب 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 للقصيد ^(٦) .

فالشاعر يحاول أن يقيم توازناً نفسياً مع العالم الخارجي - المحيط به - وذلك عن طريق الصوت، مراعيًا في ذلك الاعتبارات الجمالية الصوتية " فالاختبارات 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 ^(٧) .

(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 - الغزو 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 .

أترك 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 يوجب 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" (١) ، فقد عد حازم الخطأ الصوتي عيباً يقع فيه " من لا يحفل به من العرب " ويسلكه أولئك " الذين كانت بضاعتهم فسي 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 قيمةً جماليةً تشعر المتلقي باللذة والمتعة ، والخروج على القواعد الصوتية المتعارفة عيب ، وعلى الشاعر أن يسنزه 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 " (٢) ومن الأمثلة على ذلك :-

١- تحول السكون -علامة الجزم- إلى كسرة في قول الله عز وجل " ألم نجعل الأرض مهاداً " فلا بد 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: (١) حذف تاء المضارعة في مثل قول الله عز وجل " فأنذرهم ناراً يعلو " ، " فأنذره له نسي " .

وفي قول الشاعر :-

أَبْرَزُوهاَ مِثْلَ المَهاةِ تَهَادَى
بَيْنَ خَمْسِ كَواعِبِ أَتْرَابِ

ومن هذا قول زهير بن أبي سلمى :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى رِمْنَةً لَمْ تَكَلَمْ
بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَنْتَلَمِ

(١) أبو الحسن حازم القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تقديم محمد الحبيب بن الخوجمه - دار الكتب الشرقية - تونس

- ١٩٦٦ - ص ٢٧٢ .

(٢) د. أحمد كشك ، من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي - مطبعة المدينة بدار السلام - ط ١٦ - ١٩٨٣ - ص ١٥ .

وقول لبيد بن ربيعة :-

وَالْوَحْشُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَاقِهَا
عَوْدًا تَأْجُلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا .

وقول طرفة بن العبد :-

خَنُولُ تَرَاعَى رَبِّبًا بِخَمِيلَةٍ
تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

وقول امرئ القيس :-

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَثِيبِ تَعَذَّرْتُ
عَلَى وَآلَتِ حَلْفَةٍ لَمْ تَحْنُ .

(ب) الحرص على التناسب الصوتي وذلك في مثل قول الله عز وجل " ما وحده ربك وما قلبي " ولم يقل وما قلاك ، وقوله سبحانه وتعالى " فأما من أطمى واتقى " فقد ضحى بالمفعول في مقابل التناسب الصوتي ، وفي قوله عز وجل " والعنبر ولبéal لمصر والهمع والموتى واللبل إذا مصر " 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 ^(١) . ومن أمثلة ما ورد في المعلقات للحفاظ على التناسب الصوتي، ما جاء في قول امرئ القيس :-

كأنى - غداة البين - يوم تحملوا - لدى سمرات الحي - ناقد حفظل .

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 ، لينتق 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 لخواصل الأي كما يقول الزركشي وذلك في قول الله تعالى " لعلي أرجع إلي الناس لعلمهم يعلمون " إذ تكررت كلمة لعل مراعاة لخواصل الأي ، ولو جاء على الأصل لقال لعلي أرجع إلى الناس فيعلموا بحذف النون على الجواب ^(٢) . 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 عِنْدَلُ ثُمَّ أَفْرَغَتْ
لَهَا كَتَفَاهَا فِي مُعَالِي مُصَعَّدٍ "

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

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

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 فليتمس 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 تلتبس إظهارهما ، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما . فكن في ثلاث منازل ، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقاً عذباً ، وقحماً سهلاً ، ويكون معنالك 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 فيأب عظيم واسع ، ونهج مثقّب عند عارفيه مأموم ، وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعملونها بها ويحتنونها عليها ، وذلك أكثر مما تقدّره وأضعاف ما تستشعره " (٢) ، ويحتج لرأيه ويورد الأمثلة ، فمن ذلك " قولهم خضم وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقناء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، قضمّت الدابة شعيرها ونحو ذلك فاخترأوا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حنوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث " (٣)

وكذلك النضج والنضخ ، والنضخ أقوى من النضج ، قال سبحانه وتعالى " فيهما مغبّتان نخاكتان " (٤) ، فجعلوا الخاء - لرققتها - 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 أنتيته من يابه ، وأصلحت فكرك لتناولها وتأمله ، أعطاك مقادته وأركبك ذروته ، وجلى عليك بهجته ومحاسنه . وإن أنت تناكرته ، وقلت هذا أمر منتشر ، ومذهب صعب موعر ، حرمت نفسك لذته ، وسدّدت عليها باب الخطوة به " (٦) .

(١) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والبيان ١/ ١٣٦ .

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

(٣) ابن جني - الخصائص ١٥٩ / ٢ - ١٦٠ .

(٤) الرحمن / ٦٦ .

(٥) ابن جني - الخصائص ١٦٠ / ٢ .

(٦) ابن جني السابق - ١٦٤ / ٢ .

ويعتد ابن جني باباً في "إمساس الألفاظ أشباه المعاني" ويصفه بأنه "موضع شريف لطيف". وقد نبه عليه الخليل وسيبويه، وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته^(١) ثم يورد قول الخليل "كانهم توهّموا في صوت الجندب استطالة ومدّاً فقالوا: صرّ"، وتوهّموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا: صر صر^(٢)، كما يورد رأياً لسيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان، حيث إنها تأتي للاضطراب والحركة "فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال"^(٣). ثم يعلق على هذا بقوله "ووجبت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه، ومنها ما مثلاه، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير، نحو الزغزغة، والقلقلة، والصلصلة، والققعقة، والصعصعة، والجرجرة، والقرقرة"^(٤). وكذلك الأفعال مثل كسر، قطع، فتّح، فإنهم "جعلوا تكرير العين دليلاً على تكرير الفعل،، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلاً للمعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل، والعين أقوى من الفاء واللام، وذلك أنها واسطة لهما، ومكتونة بهما، فصارا كأنهما سياج لها، ومبذولان للعوارض دونها"^(٥) ثم يأتي بطائفة من الأمثلة ويعلق عليها بقوله "فلما كانت الأفعال دليلاً للمعاني، كرروا أقواها وجعلوه دليلاً على قوة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر وحقق دليلاً على تقطيعه، ولم يكونوا ليضعفوا الفاء واللام لكرامية 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"^(٦).

وينتقد 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"^(٧). 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^(٨)، لكن من وراء هذا ضرب غيره وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني ومن ذلك قوله سبحانه "ألم تر أننا أرسلنا النّٰفٰثين على النّٰفٰثين تؤذوهم أرا"^(٩) أي

(١) ابن جني - السابق - ١٥٤/٢.

(٢) ابن جني - السابق - ١٥٤/٢.

(٣) ابن جني - السابق - ١٥٤/٢.

(٤) ابن جني - السابق - ١٥٥/٢.

(٥) ابن جني - السابق - ١٥٧/٢.

(٦) ابن جني - السابق - ١٥٧/٢.

(٧) ابن جني - السابق - ١٤٧/٢.

(٨) ابن جني السابق - ١٤٧/٢ - ١٤٨.

(٩) مريم / ٨٣.

ترعجهم وتقلتهم ، فهذا في معنى تهزهم هذا ، 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^(١) . 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^(٢) .

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 صلى الله عليه وسلم انصرف اهتمام العرب إليه ، تارة في جمعه وتكوينه ، 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 ، والتخيم 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 نأخذ سماعاً عن أشياء كما يؤخذ القرآن سماعاً عن الأشياء ، لتغيرت نظرنا 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 وتنوقه ، وتظهر فيها مواضع الوقف اللازم والجانز والممنوع ، وتحدد أماكن المد ومواضعه ، ويتعلم الناشئة قراءة الشعر ، مفخمين حروفه التي يجب أن تقخم ، ومرفقين ما يجب أن يرقق ، ويتعود الناشئة ذلك منذ الصغر ، أقول وأنا أدعو إلى ذلك ، أن هذا المسلك يعين على فهم الشعر الجاهلي وتنوقه ، فضلاً عن فهم العربية كلها وتنوqها ، فالجانب الصوتي في اللغة جانب مهم ، وإهماله أو الوثوب عليه ، ليس في صالح هذه اللغة الآن ولا في المستقبل .

(١) ابن جني - السابق - ١٤٨ / ٢ .

(٢) ابن جني السابق ١٥٤ / ٢ .

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 ، ؟ وأشدّه :

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مَهْرًا لَا يَكُونُ الْمَهْرُ مَهْرًا .

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 ابتداء فقال المهر مهر ^(١) ، وهذا البيت المشهور لدى النحويين والذي يقول فيه الشاعر :

بَنُونَا بَنُو أَبْنَانِنَا وَبَنَاتِنَا بَنُوهُنَّ أَبْنَاءُ الرِّجَالِ الْأَبَاعِدِ

هل يمكن لنا أن نتصور فهمه ، إلا في ظل معرفة بمواطن الوقف والابتداء فلا بد لقارئ هذا البيت أن يقف عند قول الشاعر " بنونا بنو أبنائنا " ثم يبتدئ بقوله " وبناتنا بنوهن أبناء الرجال الأبعاد " 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 :

لَا يَكُونُ الْعَيْرُ مَهْرًا لَا يَكُونُ ~~~~~ الْمَهْرُ مَهْرًا

عندئذ يسهل فهم البيت وتذوقه ، ولا نجد علامة 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 تأثيراً كبيراً من ناحية أخرى ^(٢) .

^(١) السيوطي ، الأشباه والنظائر في النحو ، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، نشر مكتبة الكليات الأزهرية - شركة الطباعة الفنية المتحدة - القاهرة - ١٩٧٥ - ١٤٥/٣ . ويورد الأستاذ الدكتور أحمد كشك هذه القصة في كتابه من وظائف الصوت اللغوي ، ويعلق عليها

تعليقاً ذكياً فيقول " في نص السيوطي هنا جملة استهامية لن يفهم مراد الاستهغام منها إلا بالانغم في قوله : أنظر في هذا الشعر عيب؟ أصبحت النعمة محدة بالاستهغام ، والالتزم القارئ الإخبار في هذا المقام ، وهو أمر غير وارد لوجود النعمة "راجع الأستاذ الدكتور أحمد كشك - من وظائف الصوت اللغوي - محاولة لفهم صري ونحوي ودلالي - مطبعة المنيرة - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦١ هامش

^(٢) د . كريم زكي حسان الدين - الدلالة الصوتية - دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل - مكتبة الأنجلو المصرية - ط ١ - ١٩٩٢ - ص ١١ ، وراجع قضايا النقد الأدبي - د . محمد زكي المشماوي 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 جيرري (Gurry) فإن " الذي يجب ألا يغيب عن بالنا أبداً في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة ، هو ربطه بالعناصر التي تنشئ لنا وحدة واحدة ، وذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائماً مرتبطة بالمعنى ، والفكرة ، والتخييل ، والإيقاع " (١) .

ويرى بعض النقاد أن " 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 ارتباطاً غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل " (٢) .

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 (٣) 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 " (٤)

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 حاضرة 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 .

(١) د. محمد عبد - إبداع الدلالة في الشعر الجمالي : مدخل لغوي أسلوب - دار المعارف بالقاهرة - ط ١ - ١٩٨٨ - ص ١٣ .

(٢) د. محمد عبد - إبداع الدلالة في الشعر الجمالي - ص ١٤ .

(٣) جون كوين - بناء لغة الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - أكتوبر ١٩٩٠ - ص ٢٥ .

(٤) لاسل أبو كرمي - قواعد النقد الأدبي . ترجمة محمد عوض محمد . لجنة التأليف والوجهة والنشر . ط ٢ - ١٩٤٤ - ص ٣٩ .

أدرك العربي القديم كل هذا ، كما أدرك إمكانات لغته ووعاها وأراد لإبداعه الخلود ، فاستجاش ملكاته ، وسبر غور لغته ، فجاء إبداعه محكماً صوتاً ومعنى ، وفي الإمكان رصد الظواهر 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 .

١- الدلالة الصوتية الرامزة لمجموعة صوتية متجانسة :-

إن دراسة المعلقة لتظهر للدارس غلبة بعض الأصوات وميادتها 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 ، وللاثر المرجو في نفس المتلقي من ناحية ثانية ومن الأصوات التي قصد إليها الشاعر الجاهلي (شعراء المعلقة -) 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 بأشياء 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 المعلقة يلحظ بوضوح شيوع هذه الأصوات ، ولعل السبب في ذلك ما تمتاز 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 المعلقة .

(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	الشاخص	المرتبة				المجموع	النسبة المئوية				المجموع	ملاحظات
		الام	الديم	الدين	الراء		الام	الديم	الدين	الراء		
١	امروز القيس	٣٥٠	٢٣٩	٣١٦	١٥٥	١٠٦٠	٧٢٩٥	٩٦٤٥	٤٧٣١	٣٢٣٥٦	عدد حروف الملفات التي جرى عليها	
٢	زهري	٢٤٦	٣٠٤	٢٦٣	١٠٢	٩١٥	٩٧٥٠	١٢٠٤٩	٤٠٠٤٢	٣٦٠٢١٥		
٣	طرفة	٣٨٦	٣١٠	٤٢٤	٢٤٠	١٣٦٠	٨٦٣١	٦٠٩٣٢	٩٠٤٨١	٣٠٠٤١٠		
٤	لبنة	٢٦٢	٢٧٩	٣١٠	١٩٠	١٠٤١	٧٢٩٥	٨٦٣١	٥٠٠٣٧	٢٧٠٥٩٦		
٥	عترة	٣٤٠	٣٣١	٣٢٣	٢٠٩	١٢٠٣	٩٦٣٩٧	٩٠١٤٨	٥٠٧٦٦	٣٣٠٢٤٨	الخصر بلع	
٦	عمرين كلوم	٢٧٨	٣٢٤	٥٣٢	١٤٩	١١٨٣	٧٠٩٤٥	٦٠٤٠١	٤٠٢٥٨	٣٣٠٨٠٨		
٧	المسارت	٢٩١	٢٤٣	٣٦١	١٢٨	١٠٢٣	٧٠٧٦٦	١١٠٥٣٧	٤٠٩٠	٣٢٠٦٩٣		
	المجموع	٢١٥٣	١٩٣٠	٢٥٣٩	١١٧٣	٧٧٨٥	٨٠٨٦٤	٧٠٩٤٥	٤٠٨٢٩	٣٢٠٥٠١		

جدول رقم (١)

ومن قراءة الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

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

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

٣- أن نسبة شيوخ صوت الميم يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) زهير ١٢,٠٤٩ ٪	(٢) عترة ٩,١٤٨ ٪	(٣) الحارث ٧,٧٦٦ ٪
(٤) ليبد ٧,٣٩٦ ٪	(٥) امرو القيس ٧,٢٩٥ ٪	(٦) طرفه ٦,٩٢٣ ٪
(٧) عمرو بن كلثوم ٦,٤٠١ ٪		

٤- أن شيوخ صوت النون يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) عمرو بن كلثوم ١٥,٢٠٤ ٪	(٢) الحارث ١١,٥٣٧ ٪
(٣) زهير ١٠,٤٢٤ ٪	(٤) امرو القيس ٩,٦٤٥ ٪
(٥) طرفه ٩,٤٨١ ٪	(٦) عترة ٨,٩٢٧ ٪
(٧) ليبد ٨,٢١٨ ٪	

٥- أن شيوخ صوت الراء يمكن ترتيبه كالاتي :

(١) عترة ٥,٧٧٦ ٪	(٢) طرفه ٥,٣٦٦ ٪
(٣) ليبد ٥,٠٣٧ ٪	(٤) امرو القيس ٤,٧٣١ ٪
(٥) عمرو بن كلثوم ٤,٢٥٨ ٪	(٦) الحارث ٤,٠٩٠ ٪
(٧) زهير ٤,٠٤٢ ٪	

٦- أن نسبة شيوخ الأصوات داخل المعلمات يمكن ترتيبها كالاتي :

(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 حوياً 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 الصوامت 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 بلغت ١٥,٢٠٤ ٪ ، 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 الصوامت عند الحارث بن حلزة ، وقربها من نسبتها عند عمرو بن كلثوم يلقي الضوء على هذه العلاقة الوثيقة بين القصيدتين ، فقد بلغت نسبة أشباه الصوامت 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 ميمته :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى مِنَّةً لَمْ تَكَلَمْ
بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَثَلَمْ

وتكرار القاف في قافيته في مدح هرم بن سنان :-

إِنَّ الْخَلِيطَ أَجَدَ الْبَيْنِ فَانْفَرَقَا
وَعَلَقَ الْقَلْبُ مِنْ أَسْمَاءَ مَا عَلَقَا

^(١) للمزيد راجع الدكتور إبراهيم أبى - في اللهجات العربية - ص ١١٥ وما بعدها .

وهو تكرار يمهّد للروي ويعد الأذن لسماعه أو توقعه ^(١)، شيء آخر لاقّت للنظر عند زهير وهو أن مجموع لسبتي تكرار صوتي الميم والنون عنده قد بلغ ٢٢,٤٧٣ ٪ وهي أعلى نسبة عند كل شعراء المعلقة 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 الشجن الشفيف " ^(٢) فتكرار هذا الصوت أو ذلك عند زهير مقصود فنياً ، فهو توطئة لحرف الروي من ناحية ، - كما يذهب الدكتور إسماعيل - ومن ناحية أخرى محمل بمعان يرغب الشاعر في إبرازها ، فالميم حرف نو غنة والقاف يصفها ابن جني بأنها صوت صلب ^(٣) ، وهي من أصوات القلقة ، فالشاعر قصد إلى تنعيم قصيدته الأولى عن طريق صوت الميم ذي الغنة وأراد أن يثبت صفات ممدوحه في الثانية عن طريق صوت القاف الصلب.

٣- أصوات الإطباق ، -

أصوات الإطباق أصوات مفخمة لها رنة قوية في الأذان مما يلائم طباع البدو وخشونتهم. فلا عجب أن تشيع تلك الأصوات في لهجات البدو وأن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضرين ^(٤) ، وقارئ المعلقة يدرك بوضوح أن الشعراء قد مالوا نسبياً إلى التخلص من هذه الأصوات، والجدول التالي يبين نسبة شيوع أصوات الصاد والطاء والضاد في كل معلقة منسوبة إلى الألف مقارنة بنسبة شيوعها في النص القرآني الكريم .

المسلسل	النص	الصاد	الضاد	الطاء	الظاء	المصوع
١-	القرآن الكريم ^(٥)	٨	٦	٤	٣	٢١,٠٠
٢-	معلقة امرئ القيس	١٤,٣٤	٨,٨٥	١٠,٠٧	٣,٠٥	٣٦,٣٢
٣-	معلقة زهير	٧,٥٣	٨,٧٠	٦,٧٠	٦,٧٠	٢٩,٦٣
٤-	معلقة طرفة	٩,١٦	٨,٠٥	٦,٩٣	٢,٨٦	٢٧,٠٠
٥-	معلقة لبيد	١٠,٣٣	٧,٩٥	١٠,٣٣	٤,٧٧	٢٣,٣٨
٦-	معلقة عنترة	٨,٢٩	٩,١٢	٧,٧٣	٣,٠٤	٢٨,١٨
٧-	معلقة عمرو بن كلثوم	٩,٤٣	٧,٧٠	٨,٥٧	٣,١٤	٢٨,٨٤
٨-	معلقة الحارث	٩,٢٦	٦,٧١	٦,٣٩	٢,٢٣	٢٤,٥٩

جدول رقم (٢)

^(١) الدكتور إسماعيل شلبي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والخيرو الجمال - مكتبة غريب بالقاهرة - د.ت - ص ٢٤٤ .

^(٢) د. محمد عبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٢٩ .

^(٣) ابن جني - الخصائص - ١٦٠/٢ .

^(٤) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية - ص ١١٥ .

^(٥) 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 الإطباق ترتيباً تنازلياً كالآتي:-

امرو القيس ، لييد ، 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 في كل معلقة بنشأة صاحبها ؟ وبمعنى آخر هل هناك علاقة بين بدوية الشاعر وشيوع أصوات الإطباق عنده ؟ .

وإذا ما أخذنا بالفرضية السابقة التي أوردتها الدكتور إبراهيم أنيس ، في شيوع أصوات الإطباق في لهجات البدو ، لوضح أن امراً القيس أكثر شعراء المعلقات تمسكاً ببديوته حيث بلغت نسبة شيوع أصوات الإطباق عنده ٣٦,٣٢ في الألف . وهو أقدم الشعراء السبعة .

وأصوات الإطباق أصوات مفخمة ، ويبدو * أن القبائل البدوية بوجه عام قد مالت إلى أصوات التخفيف واشتهر هذا عنهم ، فاستمسكوا بهذه الظاهرة في نطقهم وتعصبوا لها ، فسي حين أن القبائل الحضرية أو المتأثرة بالحضر قد أثرت الأصوات المرفقة^(١) ، وإذا كان آل كندة * أنصاف بدو وأنصاف حضر^(٢) كما يقرر الأستاذ الدكتور الطاهر مكي ، فإن ذلك يؤكد على اعتزاز بيت الملك ، الذي ينتمي إليه امرؤ القيس ، بلهجتهم البدوية ، كما هو معروف حتى الآن في القبائل العربية ، حتى تلك التي تعيش في مصر فإن شيوخها وأبناءهم مازالوا على لهجتهم البدوية لم يغير فيهم انتماؤهم الحضري شيئاً من الحفاظ على لهجتهم .

٣- الأصوات المفخمة :-

وإذا اتسعت الدائرة قليلاً لتشمل الحروف المفخمة ، والتي جمعت في الخاء ، والصاد ، والضاد ، والغين ، والطاء ، والقاف ، والظاء لظهر أن نسبة شيوع هذه الأصوات عند امرئ القيس أعلى منها عند غيره من شعراء المعلقات إذ بلغت نسبتها عنده ٧,٣٨٧ ٪ ، وإليه لييد بنسبة قدرها ٧,٢٤٧ ٪ ، والجدول الآتي يبين نسبة شيوع هذه الأصوات عند الشعراء السبعة ، واللافت للنظر في هذا الجدول أن ترتيب الشعراء في نسبة شيوع أصوات التخفيف ، هو نفس ترتيبهم في نسبة شيوع أصوات الإطباق إلا في شاعر واحد إذ رجع إلى آخر القائمة في نسبة شيوع أصوات التخفيف بينما كان ترتيبه الثالث في أصوات الإطباق وهو زهير .

(١) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية - ص ١١٣ .

(٢) الطاهر أحمد مكي - امرؤ القيس حياته وشعره - الطبعة الخامسة - ١٩٨٥ - دار المعارف بمصر - ص ٣٨ .

م	الشاعر	ح	ص	ض	ط	ظ	ع	ق	للمجموع	النسبة المئوية	ملاحظات
١	امرؤ القيس	٢٦	٤٧	٢٩	٣٣	١٠	٢٥	٧٢	٢٤٢	٧,٣٨٧	
٢	زهير بن أبي سلمى	١٥	١٩	٢٢	١٧	١٧	١٢	٥١	١٥٣	٦,٠٦٤	عدد
٣	طرفة بن العبد	٤٥	٤١	٣٦	٣١	١٢	٢٧	١٠٥	٢٩٧	٦,٦٤١	حروف
٤	نابغة	٢٧	٣٩	٣٠	٣٩	١٨	٣١	٨٩	٢٧٣	٧,٢٤٧	للمعاني
٥	عنترة	٢١	٣٠	٣٣	٢٨	١١	٣٣	٨٨	٢٤٤	٦,٧٤٤	٢٢٨٩ حروف
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	١٦٦٠	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.

النسبة المئوية للصوت		عدد الأصوات					الشاعر		الصوت
همزة	فاء	عين	حاء	نون	همزة	فاء	عين	حاء	نون
١٣٨	١٠٠	١٠٤	٢٦	٣١٦	٤,٢١٢	٣,٠٥٢	٣,١٧٤	٠,٧٩٣	٩,٦٤٥
٩٠	٨٩	١٠٢	١٥	٢٦٣	٣,٥٦٧	٣,٥٢٧	٤,٠٤٢	٠,٥٩٤	١٠,٤٢٤
٢٤٢	١٣١	١٣٧	٤٥	٤٢٤	٥,٤١١	٢,٩٢٩	٣,٠٦٣	١,٠٠٦	٩,٤٨١
١٦٩	١١٣	١٠٩	٢٧	٣١٠	٤,٤٨٠	٢,٩٩٥	٢,٨٨٩	٠,٧١٥	٨,٢١٨
١٥٤	٩٣	١٣٧	٢١	٣٢٣	٤,٢٥٦	٢,٥٧٠	٣,٧٨٦	٠,٨٥٠	٨,٩٢٧
١٥٨	٨٦	١١٠	٣٤	٥٣٢	٤,٥١٥	٢,٤٥٧	٣,١٤٢	٠,٩٢٧	١٥,٢٠٤
٢٤٥	٨٤	١١٠	٢٩	٣٦١	٧,٨٢٩	٢,٦٤٨	٣,٥١٥	٠,٩٢٦	١١,٥٣٧
٢٥٢٩	١٩٧	٨٠٩	٦٩٦	١٢٠٩	٧٢,١٦١	٥,٥٨٥	٢٢,٦١٢	٢٠,٦١٤	٣٤,٧٧
المجموع									

جدول رقم (٤)

من الجدول السابق يمكن رصد الملاحظات الآتية :-

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

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

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَسْمَاءُ رَبِّ ثَائِرٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

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 أَطْلَلُ بِبُرْقَةٍ تَهْمَدُ ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْغَدِ

٣- صوت العين شائع عند عنبرة بدرجة لافتة للنظر ، ولا يسبقه في نسبة هذا الشيوع إلا زهير ، وفي تصوري أن الشاعر قد وقع تحت تأثير صوت عين (عيلة) 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 ليبد بنوار متوترة ، بل إنها وصلت إلى حد القطيعة ، وأنه هو صاحب القرار في هذا ، كما جاء في قوله :-

بَلْ مَا تَسْخَرُ مِنْ نَوَارٍ قَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسَابِيهَا وَرَمَاهَا
مُرِّيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا^(١)

وفي قوله :-

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارٌ بَأَنَّنِي وَتَرَاكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضْهَا
وَصَالَ عَقَرُ حَبَائِلٍ جَدَّامُهَا أَوْ يَعْتَلِقُ بَعْضُ النَّفُوسِ حِمَامُهَا^(٢)

وفي قوله :-

فَأَقْطَعُ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَضَلُّهُ وَلَشَرُّ وَاصِلٍ خُلِّفَ صَرَامُهَا^(٣)

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

^(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٢ - ٥٣٣ .

^(٢) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٧٣ .

^(٣) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال ص ٥٣٧ .

صوت النون عند لييد 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 *^(١) ، وهجراته (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 ، فليد كان يود أن يهجر صوت النون لأنه يذكره بنوار ، وزهير كان يود أن يهجر صوت الهمزة الذي يذكره بأم أوفى .

التنمويه بالأصوات :-

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

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعَا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزِلِ^(٢)

فسياق النص يقول إن الشاعر قد ركب البعير مع تلك التي يقال لها عذيرة ، وأنه كان يحاول أن ينال منها بعض ما يناله الرجل من المرأة ، وأنها كانت تتأبى أو تتنل عليه ، وحركة الهودج من حركة البعير وعبت 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 انقلقة غير المستقرة المتأرجحة والتي لا تهدأ ، وذلك من خلال أصوات القلقة التي كانت لها السيطرة الصوتية في البيت فقد وردت هذه الأصوات تسع مرات على النحو التالي ، أربع مرات للقاء ،

(١) د. سعد إسماعيل شلي . زهير بن أبي سلمى شاعر الحق والحير والجمال . مكتبة غريب . القاهرة . د.ت ص ٤٢ .

(٢) ديوان الشاعر ص ١١

وثلاث للباء ، ومرة للدال وأخرى للطاء ، وأن توزيع هذه الأصوات داخل البيت يحتاج إلى نظرية متاملة ، فإذا كانت تفاعيل البيت تسيّر :-

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

فمن السهل ملاحظة أن التفعيلة الأولى بها صوت واحد من أصوات القلقة ، فهي بداية الحركة ، وأن التفعيلتين الثانية والثالثة في كل واحدة منهما صوتان من أصوات القلقة ، 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 القلقة ، 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) ، ولا بد من تلفظ هذه الكسرة ، كسرة الزاي ، إنها تصور النزول من أعلى إلى أسفل ، والغنة المصاحبة للنون إنما تمثل زمن النزول ، فأما الكسرة الحائثة نتيجة للضرورة الشعرية ، والمصاحبة لصوت اللام فإنها تمثل استواء الشاعر على الأرض . ويخلو فعل الأمر من أصوات القلقة ، 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 قلقة في هذا البيت بينما المتوسط العام لورود أصوات القلقة في القصيدة ٥,٣٢٤ صوت في كل بيت أمر له دلالاته بلا ريب .

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

تَبَارِي عَنَّا قَا نَاجِيَاتٍ وَأَتْبَعَتْ
وَضِيفًا وَضِيفًا فَوْقَ مَوْرٍ مُعْبَدٍ^(١)

فالشاعر يصور ناقته " تباري إيلًا كراماً مسرعات في السير وتتبع وظيف رجلها وظيف يدها فوق طريق مزال بالسلوك والوطء والأقدام والحوافر والمناسم في السير " ^(٢) ، وقد استعان على تأكيد هذا المعنى بالصوت ، وقد تجلّى ذلك في مظهرين :-

(١) ابن الأثيري . شرح التلصايد السبع الطوال . ص ١٥٣ .

(٢) الزوزني . شرح المعلقات السبع ص ٧٠ .

المظهر الأول : وجود ثمانية أصوات من أصوات الثقللة في هذا البيت ، فقد تكرر صوت الباء أربع مرات ، وصوت القاف مرتان ، وجاء كل من الجيم والdal مرة واحدة . وأصوات الثقللة تمثل الاضطراب والحركة وعدم الاستقرار ، وهذه هي حركة الناقصة في سيرها ، ويزداد الأمر وضوحاً عندما يظهر الإحصاء أن متوسط تكرار أصوات الثقللة في القصيدة كلها قد بلغ ٥,٧٩٦ صوت في كل بيت، بينما في وصف الناقصة 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 //
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
٥ // ٥ //	٥ / ٥ //	٥ / ٥ / ٥ //	٥ / ٥ //
مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن

فمن اليسير ملاحظة أن الشاعر قد استخدم المقاطع الصوتية الطويلة ، والذي يتكون كل مقطع منها من صامت + صائت طويل ، وبلغت العروضيين متحرك وساكن . استخداماً فنياً ، فقد استخدم الشاعر ثمانية عشر مقطعاً صوتياً طويلاً في البيت ، تسعة مقاطع في كل شطر ، وهذه المقاطع والتي يناسبها تماماً بحر الطويل ، الذي نظم فيه الشاعر قصيدته لتصور حركة سير الناقصة ، ومن يقرأ هذا البيت يحس أنه يركب على ظهر ناقصة ويتحرك معها للأمام والخلف ، والسبب في ذلك وجود هذه المقاطع الصوتية الطويلة .

وعنتره تنأى عنه محبوبته ، ويتمنى لو وصل إليها على ظهر ناقصة " لعنت بمحروم الشراب مصرم " (١) ليكون أقوى لها (٢) ، فالمحبة في مكان بعيد ، وللوصول إليها لابد من ناقصة شديدة قوة وصفها في قوله :-

خَطَّارَةٌ غَيَّبَ السَّرِي مَوَارَةَ تَطْسُ الْإِكَامَ بِذَاتِ خُفِّ مَيْتَمِ (٣)

وقد صور الشاعر ناقصته مستخدماً القيم الصوتية التالية :-

(أ) صيغة (فعالة) في قوله (خطَّارَةٌ) و (مَوَارَةَ) وهي من صيغ المبالغة التي تحل على كثرة حدوث الفعل .

(١) ديوان عنزة ص ١٤٦ .

(٢) ديوان عنزة ص ١٤٦ .

(٣) ديوان عنزة 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 الثقلة مشددة في (خطارة) ، وفي (غب) مما يدل ويصور الحركة والاضطراب الشديدين الناتجين عن سرعة الناقة ، فقد وردت هذه الأصوات (أصوات الثقلة) 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 شدة وقع 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 الصغير ، فصغيره يسمع المتلقي وقع هذه الأخفاف .

ويصور الحارث بن حنزة ناقته في قوله :-

غَيْرَ أَنِّي قَدْ اسْتَعِينُ عَلَى الْهَمِّ	مَّ إِذَا خَفَّ بِالنَّوْرِ النَّجَاءُ
بِزَفُوفٍ كَأَنهَا هِقْلَةٌ ... أ	مَّ رِئَالٍ نَوِيَّةٌ سَقْفَاءُ
أَتَمَسْتُ نَبَاةً وَأَفْزَعَهَا الْقَمَّ	نَّاصٌ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْدِ	عَ مَنِينًا كَأَنَّهُ أَهْبَاءُ
وَطَرَاةً مِنْ خَلْفِهِنَّ طَرَاةً	سَاقِطَاتٌ تُلَوَّى بِهَا الصَّحْرَاءُ
أَنطَهَى بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كُ	لَ ابْنِ هَمٍّ بَلِيَّةٌ عَمِيَاءُ ^(١)

فالشاعر يستعين على الهم بناقته مسرعة ، فهي في سرعتها كالنعامة التي ترغب في الرجوع مسرعة إلى أولادها لما دنا الممء وأحست بأن الصيادين يترصدون بها ، فأسرعت مغيرة للغبار ، وقد تقطعت أطباق نعلها من شدة سرعتها . فعلى مثل هذه الناقة يتلهى الشاعر ، لا يمنع حركه 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^(٢) ، فقد تكرر هذا الصوت في الأبيات السابقة تسع مرات ، وكان الشاعر يريد أن يؤكد صلابه ناقته وشدتها عن طريق هذا الصوت .

(١) شرح القصائد السبع لابن الأثير ص ٤٤٠ وما بعدها .

(٢) ابن جني - المحاصل - ٢ / ١٦٠ .

(ب) لجأ الشاعر إلى أصوات القلقة لتصوير حركة الناقة في اضطرابها وعدم استقرارها، فهي مقلقة، فكرر هذه الأصوات في الأبيات السابقة سبعة وعشرين مرة ، فقد تكررت القاف تسع مرات ، والباء ثمان مرات ، والدال أربع مرات ، وكل من الجيم والطاء ثلاث مرات - فهذا التكتيف لأصوات القلقة مقصود لتجلية صورة ناقة 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 :-

$$\text{همزة} \quad \text{باء} \quad \text{تاء} \quad \text{دال} \quad \text{صاد} \quad \text{قاف} \quad \text{كاف} \\ ٢٠ + ٨ + ١٠ + ٤ + ٤ + ٩ + ٣ = ٥٨$$

(د) في البيت الثالث من الأبيات السابقة ، نسمع 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 :-

أنست نبأه وأفزعها القـ ناص عصراً وقد دنا الإمساء

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

$$\text{ف} \quad \text{ص} \quad \text{غ} \quad \text{ط} \quad \text{ق} \\ ٣ + ٤ + ١ + ٣ + ٩ = ٢٠$$

(ز) في قول الشاعر :-

فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْ عَمِيناً كَأَنَّهُ أَهْبَاءُ

تخفف الشاعر من المواكن فنقطع البيت عروضياً كالآتي :-

$$\begin{array}{cccccc} ٥ / ٥ / ٥ / & ٥ // ٥ // & ٥ / ٥ /// & ٥ / ٥ // ٥ / & ٥ // ٥ // & ٥ / ٥ /// \\ ٦ & ٥ & ٤ & ٣ & ٢ & ١ \end{array}$$

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

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

وليد المتحضر للقطيعة لأي شبيهة تعتريه ، يصور ناقته وقد أعيها المفر ، وعريت عن اللحم وخف شحمها ، فهي في هذه الحالة لها نشاط في السير ، ويصور هذا المعنى في قوله :-

- | | |
|--|---|
| ١- واحْبُ المَجَامِلَ بالجزيل وَصُرْمَهُ | بَاقٍ إِذَا ضَلَعَتْ وَزَاغَ قَوَامُهَا |
| ٢- يَطْلِيحُ أَسْفَارَ تَرْكَنَ بَقِيَّةٍ..... | مِنْهَا فَأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَمَنَا مَهَا |
| ٣- فَإِذَا تَغَالَى لَحْمُهَا فَتَحَسَّرَتْ | وَتَقَطَّعَتْ بَعْدَ الْكَلَالِ خِدَامُهَا |
| ٤- فَلَهَا هَبَابٌ فِي الزَّمَامِ كَأَنَّهَا | صَهْبَاءُ رَاحَ مَعَ الْجَنُوبِ جَهَامُهَا ^(١) |

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

لا يريد الشاعر أن يضفي على ناقته صفات الفخامة ، لذلك يلاحظ أن أصوات التخييم 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 التخييم 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 القلقة ، رغب إلى محو صور أخرى ونفيها من خلال تجاهل أصوات التخييم أو الإعراض عنها .

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

(١) ابن الأثيري . 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 تتساب الأصوات فسي محيط من الفضاء تخفى فيه الأصوات فلا تكاد تبين أو تتضح . ولا شك أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع ، تتلقاها الأن في مسافة عندها قد تخفى نظائرها المهموسة " ^(١) ، 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 ؟.

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

الشاعر	امسروا القيس	زهير	طرفة	ليد	عترة	عمرو بن كلثوم	الضارث بن حنظلة
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 وأُنشئت 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 تمثيلاً مع المعنى ومع مناسبة النظم والحالة التي كان عليها الشاعر عند إنشاء القصيدة .

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

^(١) 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 القُرف ، 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 أنشئت في مكان مغلق والأحاديث بين الجدران " تميل عادة إلى همس الأصوات " (١) ، 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 .

ولحساسه بفقد عيلة ، 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 الزوي ، 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 ، فلا بد أن يسمع الناس منيح زهير في هذين الرجلين كما سمعوا عن الحرب ، وكما سمعوا عن الصلح ، فلا بد أن يسمعوا عن 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٪) .

(١) د. إبراهيم أنيس - في اللهجات العربية . مطبعة لجنة البيان العربي - ٢٦ - ١٩٥٢ - ص ٩٥ .

وقصيدة طرفة بن العبد ، يمكن أن يقال عنها أنها " قصيدة ذاتية خالصة ، فرغ فيها لنفسه دون أن ترحمه 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 " (١) ، فطرفة شاب متشائم ، يحس أن شبح الموت يطارده ، فينهل من متع الحياة بكل ما يستطيع ، ويلوم كل من يعاتبه في ذلك قائلاً :-

أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِي أَشْهَدُ الْوَعْيَ وَأَنْ أَحْضَرَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي
فَإِنْ كُنْتَ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي أَبَادُهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي (٢)

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 استترج اللهو عند طرفة بالحزن ، إنه لهو حزين إن صح التعبير ، فالحياة بالنسبة له لا تساوي إلا بعض الأمور التي يحرص عليها إذ يقول :-

وَلَوْلَا ثَلَاثٌ هُنَّ مِنْ عِيشَةِ الْفَتَى وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلُ مَتَى قَامَ عَوْدِي (٣)

إنها نزعة الحزن ، العميقة والمسيطر ، يعيشها الشاعر بكل أبعادها ، يحدث 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 قليلة ، 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 المحفوظ المدلل الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه ولهوه ، وأصحاب صيده وقنصه ، وتسير القصيدة كلها على هذه الوتيرة ، لا يستنتى 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 .

(١) راجع الروائع من الأدب العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣ - ٢٢٢/١ .

(٢) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع . ص ١٩٢ ، ١٩٣ .

(٣) ابن الأثيري - 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 بتناول 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 تبقى 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 ^(١) .

وفي ضوء هذا يمكن فهم قصيدة امرؤ القيس على أنها لوحة فنية متناسقة ، يسعى الشاعر من خلالها إلى " تحقيق الانتصار على الحياة والطبيعة والناس والحيوان ^(٢) .

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 ، فأبى 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 المقرين ، وعمه عامر ملاعب الأسنة ، ومعاوية معود الحكماء ، وعبيدة الوضاح وهو صدق بر ^(٣) . فالمكانة الاجتماعية المرموقة التي كان يحظى بها لبيد ، فرضت عليه أن يكون وقوراً ومن

^(١) د. إبراهيم عبد الرحمن محمد - قضايا الشعر في النقد الأدبي - دار العودة - بيروت الطبعة الثانية - ١٩٨١ ص ٧٠ وما بعدها .

^(٢) د. إبراهيم عبد الرحمن - السابق - ص ١٢٢ .

^(٣) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٠٧ .

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

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

ب - الدلالة الصوتية الروامة للتكرير الصوتي :

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

(١) التضعيف :-

مرت مقولة ابن جني الخاصة بتضعيف العين في نحو كسر ، 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 امتازت عن غيرها في كثافة الكلمات المضعفة ، وذلك في المعلة الواحدة ، فهناك ثلاثة من الشعراء كان وصف الناقة عندهم هو المقطع الأول في نسبة شيوع الكلمات المضعفة ، وهم على الترتيب في نسبة هذا الشيع طرف بن العبد ، وعنترة ، والحارث بن حلزة .^(١)

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

كسبت اليماني قد لم يحسرد	٣٠- وَجْهٌ كَقِرْطَاسِ الشَّامِيِّ وَمُشْفَرٌ
بكهفي حجاجي صخرة قلت مؤرد	٣١- وَعَيْنَانِ كَالْمَاوَيْنَيْنِ اسْتَكْتَا
كمكحولتي مذعورة أم فرقد	٣٢- طَحُورَانِ عَوَارَ الْقَذَى فَرَأَاهُمَا
لهجس خفي أو لصوت مند	٣٣- وَصَادِقَتَا سَمِعِ التَّوَجُّسِ لِلْسَّرِيِّ
كسمعتي شاة بحومل مفرد	٣٤- مُؤَلَّتَانِ تَعْرِفُ الْعِنَقَ فِيهِمَا
كمرداة صخر في صفيح مصد	٣٥- وَأَرْوَعُ نَبَاضٌ أَحَدٌ مَلَمَسٌ

وإنه في سبيل التعبير عما أراد استخدم ألفاظ مثل "لم يحرد" ، "عوار" ، "مند" ، "مؤلتان" ، "نباض" ، "مصد" ، وكلها ألفاظ مضعفة ، وكان الشاعر أراد أن يسبغ من القوة الصوتية لهذه الألفاظ قوة على

^(١) المقصود بالكثافة ونسبة الشيوع هذه ، هو نسبة وجود الكلمات المضعفة في كل بيت من أبيات المقطع ، ولي سبل 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 .

^(٢) ابن الأثيري - شرح الفوائد السبع الطوال - ص ١٧٤ وما بعدها الأبيات من ٣٠ إلى ٣٥ .

ناقته . على أن المتتبع لقصيدة طرفه بن العبد يجد أن استخدام الألفاظ المضعفة قد بلغ أعلى نسبة له 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 ، ونسبتها في الفخر والحديث عن النفس ٠,٥ في كل بيت ، والنسبة العامة في القصيدة كلها ٠,٥٧٨ في كل بيت ، وهكذا بدا أن حديث طرفه عن ناقته كان حديثاً ملحاً على نفس الشاعر ، فاختار لناقته من الأوصاف ما يدل على القوة مستغلاً في ذلك الطاقات الصوتية الكامنة في اللغة .

يشارك طرفه اهتمامه بالناقة كل من عنبرة والحارث بن حلزة ، فاما عنبرة فقد حلت محبوبته بأرض الزائرين ، في مكان ناءٍ ويتساعل قائلاً :-

كيف المزارُ وقد تربع أهلها بعنيزتين وأهلنا بالغيلم ؟^(١)

ثم يتساعل مرة أخرى قائلاً :-

هل تبلغني دارها شديدة لعنت بمحروم الشراب مصرم ؟
خطارة غيب السري مارة تطس الإكام بذات خف ميثم
فكأنما أقص الإكام عشية بقريب بين المتسمين مصلم^(٢)

فقد وضع عنبرة صفات لناقته حتى تستطيع أن تحمله إلى (عنيزتين) أرض الزائرين التي حلت بها محبوبته ، فناقة عنبرة " شديدة " ، فهي من ذلك المكان من أرض اليمن ، كما أنها " لعنت بحروم الشراب مصرم " لا لبن فيها وبالتالي لا ولد تخشى عليه أو تتعلق به ، وقد عبر الشاعر بكلمة مصرم بهذا التضعيف ، ليعبر عن انقطاع اللبن بهذه القوة .

وناقته أيضاً (خطارة) ، تخطر بذهنها مرحاً ونشاطاً^(٣) ، ومتى هذا ؟ بعد أن سارت الليل كله (غيب السري) ، لينال على مدى القوة التي تتمتع بها هذه الناقة ، وهي " مارة " كثيرة حركة اليد وهذا أمدح لها ، وهي تكسر الإكام بقوائم ذات أخفاف أو بوظيف ذات خف^(٤) ، ميثم ، للمبالغة كأنه آلة للوثم^(٥) ، والوثم الضرب الشديد بالخف ، يقال وثمت الناقة الأرض بأخفافها إذا ضربتها بها .^(٦) ويتحدث عن كسرها الأحجار بهذه الأخفاف ، وكان الذي يكسرها ظليم قد تقارب ظفراه " لأنه إذا كان

(١) ديوان عنبرة - ص ١٤٤ .

(٢) ديوان عنبرة - ص ١٤٦ .

(٣) الزوزني - شرح المملكات السبع - ص ١١٥ .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣١٩ .

(٥) الزوزني - السابق - ص ١١٥ .

(٦) ابن الأثيري - السابق - ص ٣١٩ .

كذلك كان أصلب لخفه " (١) ، وهذا الظليم مصلم ، فلا أنن ظاهرة له . واللافت للنظر في ناقة عنصرة أمور ، هي :-

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

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

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

لم يشغل وصف الناقة حيزاً كبيراً في معقة عنصرة ، فعلى حسب رواية الديوان ، وصف عنصرة ناقتة في ثلاثة عشر بيتاً ، إلا أن التركيز على الكلمات المضغفة كان واضحاً ، إذ بلغت نسبة الكلمات المضغفة 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 والحماصة .

ثالث الشعراء الذين اهتموا بتكثيف الألفاظ المضغفة في أوصاف ناقتهم الحارث بن حلزة ، فعلى قلة الأبيات التي وصف فيها الناقة إلا أن نسبة شيوع الألفاظ المضغفة 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 ناقتة 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 ، فكانما ينسبها إلى الصحراء والمفاوز ، و(القناص) بصيغة الجمع للدلالة على كثرة من يترصدون للصيد ، و(أتلهى) أي أن الشاعر يركبها ويتعلل بوطنها وسرعها وحسن ذهابها ونشاطها في شدة الحر .

فالقناص غير القناص ، وأتلهى غير ألهو ، فالاختيار مقصود لهذه الكلمات . وإذا كان طرفة قد فني في ناقتة ، 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 ربما يكون

(١) ابن الأثيري - السابق - ص ٣٢٠ .

في هذا الصوت عوض عن شيء آخر أحسن بشيء من الضعف فيه ^(١) ، 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 :-

فَمِثْلُكَ حُبْلِي قَدْ طَرَقْتُ وَمُرِضِعاً	فَالْهَيْثُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مَغُولٍ
إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَفْتُ لَهُ	بِشِقِّ وَشِقِّ عِنْدَنَا لَمْ يُحَوَّلِ
وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَتِيبِ تَعَذَّرْتُ	عَلَى وَالَّتِ حَلْفَةً لَمْ تَحَلَّلِ
أَفَاطِمٌ مَهْلًا بَعْضُ هَذَا السَّدَلِ	وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرَمْتُ صُرْمِي فَأَجْلِي ^(٢)

فاختيار ألفاظ (لم يحول) ، (تعذرت) ، (لم تحلل) ، (التلال) ، 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 صغيراً عند النطق بها - فخرجت الكلمة دالة على القوة في ذاتها مبرزة هذه القوة في صوت الصغير .

إن سماع هذه اللفظة يجعل المتلقي يتخيل الشاعر وهو يجذب إليه محبوبته جذباً ، وهسي تتأبى عليه ، وتمنع ، 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-لسم)- يتكرر في لفظ (تحلل) ثلاث مرات . وما هذا إلا لتوكيد دلال محبوبته عليه ، والذي يطالبها بالتخلي عنه في قوله " أفاطم مهلاً بعض هذا التلال " ، والذي اجتمع فيه أيضاً تكرير صوت اللام توكيداً للتمنع والدلال .

(١) راجع ما جاء في الشعر والشعراء عن رأي النساء في امرئ القيس وما يكرهن منه - ص ٦٣ .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١٢ .

إن الزيادة في نسبة شيوع صوت اللام في مقطع الغزل عند امرئ القيس لتؤكد لجوء الشاعر إلى هذا الصوت ، وتحمله 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 مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعَتْ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا

يذكر كلمات (ما تذكر) ، (وتقطعت) ، ليدل 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 " - بهذه التضعيف - كل الأسباب التي تربطه بها ، ولعل تضعيف صوت الطاء ، بما فيه من قلقة ليعبر عن الحركة المصاحبة لعملية التقطيع .

لقد تغزل لبيد في ستة أبيات ، بلغت نسبة الأصوات المضعفة فيها ٨٣٣,٠ كلمة في كل بيت ، في حين بلغت النسبة العامة للأصوات المضعفة في القصيدة كلها ٥١١,٠ كلمة في كل بيت ، ولعل هذا التكتيف 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 أَمْ أَوْفَى سِمَنَةً لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَنْتَلَمِّ

فقد حشد في هذا البيت ألفاظاً ثلاثة مضعفة هي (تكلم) ، (الدراج) ، (المنتلم) ، 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 .

أفاد ابن جني من ملاحظة الخليل " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا : صرّ ، وتوهموا في صوت البازي تنطيعاً فقالوا : صرصر " (١) ، فتوسع فيها ، ونماها ، فيقول " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ما مثلاه " (٢) ، وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزغزغة ، والقلقلة ، والصلصلة ، والققعقة ، والصصعة ، والجرجرة ، والقرقرة ، ووجدت أيضاً (الفعلي) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة ، نحو اليشكي ، والجمزي ، والولقي " (٣) .

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

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

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى	بَنَسَا بَطْنُ حَقْفٍ ذِي رِكَامٍ عَقَنْقَلٍ
إِذَا التَفَنَّتْ نَحْوِي تَضَوَّعَ رِيحُهَا	نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا الْقِرْنَفَلِ
إِذَا قَسَلْتُ هَاتِي نَوَلِيْنِي تَمَائِلَتْ	عَلَى هَضِيمِ الْكَشَّحِ رَيَّا الْمَخْلَلِ
مُهْفَافَةً بِيضَاءُ غَيْرِ مُفَاضَةٍ	تَرَائِيْهَا مَصْفُولَةٌ كَالسَّجْنَجَلِ (٤)

فقد عمد الشاعر إلى اختيار ألفاظ " عَقَنْقَل " ، " المخلخل " ، " مهفافة " ، " سجنجل " ليعبر من خلال التكوين الصوتي لهذه الألفاظ عما يجيش في نفسه ، وعن معانٍ كامنة في الصور وبين السطور .

فالتكرير الصوتي في كلمة " عَقَنْقَل " يصور المكان الذي ذهب إليه الشاعر مع محبوبته ، والعاشقان يدركان أنهما متبوعان ، فأرادا أن يضللاً طالبيهما ، وذلك بتغطية آثار أقدمهما ، والشاعر يصف هذا بقوله :-

(١) ابن جني - الحصائص - ١٥٤ / ٢ .

(٢) يقصد بذلك الخليل بن أحمد وسيبويه .

(٣) ابن جني - الحصائص ١٥٥ / ٢ .

(٤) ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .

خرجت بها تمشي تجر وراءنا على أثرنا ذيل مرط مرحل^(١)

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

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحي بنا بطن حقف ذي ركام عتقل^(٢)

والتكوين الصوتي للفظه عتقل 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 "عتقل" توزن على "فعلن" ، 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 نولين تمايلت على هضم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مقاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل^(٣)

ومن الأوصاف التي حشدها الشاعر لمحبوبته أنها "ريا المخلخل" والريا "الممتلئة لحماً المكتنزة"^(٤) ، والمخلخل موضع الخلخال ، فموضع خلخالها مملوء لحماً مكتنز ، وهذه صفة محمودة في المرأة ، واختيار لفظه "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^(٥) 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 .

(١) ديوان امرئ القيس - ص ١٤ .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .

(٣) ديوان الشاعر - ص ١٥ .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٨ .

(٥) اللسان والمعجم الوجيز - مادة خلخل .

ثم يصفها بأنها مهففة ، والمهففة " الخفيفة اللحم التي لم يمت برهلة ولا بضخمة البطن " (١) فاختار لهذه الصفة أصوات الهاء والفاء ، فصوت الهاء يخرج سهلاً ، لا ينجس معه نفس ، وهو صوت مهموس يجاوره صوت مهموس آخر هو الفاء ، عند النطق به يضيق مجرى الهواء عند مخرج الصوت (٢) ، فمثلاً في ذلك بطنها الضامر ، وكشحها الدقيق ، ومحيط وسطها الضيق .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه اللفظة تبدأ بميم مضمومة وتنتهي بقاء مضمومة ، والضممة حركة أمامية ، وكان 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 لمساء مصقولة ، إذا أمررت يدك عليها وجنتها كالسنجل ، ولعل هذه السين تسمع المتلقي صوت حركة يد الشاعر على ترائب هذه المحبوبة ، يوازرها في إبداع هذه الصورة صوت القلقة الناشئ عن صوت الجيم ، والسذي تكرر في اللفظة ، كما يوازرها أيضاً في هذا صوت النون والغنة الناشئة عنه .

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الكلمة مسبوقة بلفظة " مصقولة " فصغير الصاد يسمع المتلقي صوت حركة اليد على هذه الترائب ، والقاف تصور الحركة نفسها وقلقة 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 " فلل " وذلك في قوله :-

تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلُقُلٍ (٣)

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

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِجُوزِهِ وَأَرَدَتْ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلُّكَ (٤)

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

أَلَا رَبَّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمٌ بِدَارَةِ جُلْجُلٍ (٥)

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٨ .

(٢) اد. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٥٣ .

(٣) ديوان امرئ القيس - ص ٨ .

(٤) ديوان امرئ القيس - ص ١٨ .

(٥) ديوان امرئ القيس - ص ١٠ .

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

في تصوري أن الجلبة التي حدثت في ذلك اليوم - كما تقول القصة - يحكيها للمتلقى صوت الجيم المركب المصوت والمصحوب بضجة عشوائية ^(١) . وأحداث ذلك اليوم مركبة ، متراكمة ، صاحبها 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 " جليل " .

حالة من الحزن والكآبة تسيطر على عنبرة ، 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 ^(٢) ، والحبوبة سود ، وسوادها كخافية الغراب الأسحم . إنه حشد من السواد المتراكم بعضه فوق بعض ، وذلك في قوله :-

زُمت ركايبكم بليّل مظلم	إن كنتِ أزمعتِ الفراقَ فإنما
وسطّ النّيار تسفّ حبّ الخمخم	ما راعني إلا حمولة أهلها
سوداً كخافية الغراب الأسحم ^(٣)	فيها اثنتان وأربعون كلوبة

ليس كل شيء أسود فحسب ، بل في طريقه إلى الجذب 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 يفى بالتعبير عن هذه النفس الحزينة ، فهذه الكسرات الثلاث ، التي ساهمت في التكوين الصوتي لهذه الكلمة ، تعبر عن النفس المنكسرة الحزينة التي فقدت من أحببت . كما أن صوت الخاء الرخو المهموس والذي تكرر في هذه اللفظة ، لتدل رخاوته وهمسه على هذه الحالة الحزينة المسيطرة على الشاعر ، فالشاعر يهيم بحزنه ، من خلال هذه الخاء ، وصوتها المهموس ، ويصاحب هذا الهمس غنة تترجمه صوت الميم الساكنة ، الواقعة بين الصوتين المهموسين ، وكان الشاعر يريد أن يهيم مغنياً بألامه وأحزانه من خلال هذه الأصوات ، أصوات الخاء والميم المكررة . سيطرة اللون الأسود على تفكير عنبرة ، سيطرة لافئة للنظر ، فهل كان الإحساس العميق بالحزن سبباً دفع الشاعر لأن يرى كل شيء في هذه الحياة أسود ؟ أم أن سواد بشرته ، ومعاناته بسبب

(١) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٣ .

(٢) شرح ديوان عنبرة - ص ١٤٤ .

(٣) ديوان عنبرة - 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 عنتره في حديثه عن الظليم الذي شبه الناقة به وذلك في قوله :-

فكأنما أقص الإكأم عشيّةً بقريب بين المنسمين مُصلّم
تأوى له قُلصُ النعام كما أوت حَزَقَ يمانيةً لأعجم طِمطم (١)

يقول " تأوي إلى هذا الظليم صغائر النعام كما تأوي الإبل اليمانية إلى راع أعجم عيسى لا يفصح ، شبه الشاعر الظليم في سواده بهذا الراعي الحبشي ، وقصص النعام بإبل يمانية ، لأن السواد في إبل اليمانيين أكثر ، وشبه أويها إليه بأوي الإبل إلى راعيها ، ووصفه بالعي والعجمة لأن الظليم لا نطق له (٢) " إنه دفاع آخر عن السواد ، فالظليم أسود والراعي أسود ، والنعام سود أيضاً . فماذا بقي للأبيض يمكن أن يفاخر به ؟

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

في الواقع أن شخصية الراعي هذه ليست إلا شخصية عنتره ، فهو ذلك العبد الأسود الذي يرعى لقبيلته ، والذي أفقده القدرة على النطق والكلام فقدان محبوبته ، أنه عيسى نفسه وليس عيلاً فسيولوجياً ، إنه عيسى بسبب الظروف التي وضع فيها ، والتي أفقدته محبوبته ، فشخصية الراعي إذن هي شخصية عنتره ، ولجوء عنتره إلى أصوات الإطباق - المفخمة - محاولة منه إلى تخفيف 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 .

(١) ديوان عنوة - ص ١٤٦ .

(٢) الزورني - شرح المعلقات السبع - ص ١١٥ ، ١١٦ .

وصف الراعي بصوتين منخمين ، ولكن الراعي مكسور النفس ، فلا بد من التعبير عن هذا الانكسار ، والكسرة التي تكررت ثلاث مرات في كلمة " طمطم " تحمل عن الشاعر هذا الانكسار . لقد حملت كلمة (طمطم) نفسية عنبرة 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 عنبرة أن ينقل المتلقي إلى ميدان المعركة ، ويسمعه أصوات الأبطال الذين يعانون أهوال القتال ، وتحمل كلمة " تغمغم " عن الشاعر هذا العبء ، فيقول :-

فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ الَّتِي لَا تَسْتَكِي غَمَرَاتِهَا الْأَبْطَالُ غَيْرَ تَغْمَغُمُ

فصوت الغين " الاحتكاكي المصوت " (١) ، 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 " (٢) 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 - (٣) ، والاحتكاك الذي تظهره أصوات التاء والهاء والحاء والغين (٤) ، 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 " تحمم " التي وردت في قول الشاعر :-

فَازَوْرَ مَنْ وَقَعَ الْقَنَا بَلْبَانَهُ وَشَكَا إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمَمُ

(١) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٨ .

(٢) سليمان العاني - السابق - ص ٥٧ .

(٣) سليمان العاني - السابق - ص ٥١ .

(٤) سليمان العاني - السابق - ص ٥٦ ، ٩٤ ، ٩٤ ، ٥٨ على التوالي .

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

اشترك عنتره 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 عنتره هي : " الخمخ " ، و " طمطم " ، و " قمقم " ، و " عرمرم " ، و " تغمغم " ، و " تحمحم " ، و " ضمضم " .

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

طَوْرًا يُجَرِّدُ لِلطَّعَانِ وَتَارَةً
يَأْوِي إِلَى حَصَدِ الْقَيْسِيِّ عَرْمَرَمٍ^(١)

وذلك في معرض حديثه عن حصانه وعن بلانه في المعركة ، إذ يقول " مرة أحصل عليه على الأعداء فأحسن بلاني ، وأنكى فيهم أبلغ نكاية ، ومرة انضم إلى قوم أحكمت قسيهم وكثر عددهم " ^(٢)

وإذا كان المعنى القاموسي لكلمة عرمرم هو الكثير ^(٣) ، فإن التكوين الصوتي لهذه الكلمة يؤيد هذا المعنى ، فالراء وهو أحد أصواتها ، صوت مكرر ، وقد تكررت في 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 :-

وَفِي الْحَيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ الْمَرْدَ شَادِنٌ
مُظَاهِرٌ سَمَطْنِي لَوْلِي وَزَبَرَجَدٌ
خَسُولٌ تُرَاعِي رِبْرَبًا بِخَمِيلَةٍ
تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِّ يَرٍ وَتُرْتَدِّي^(٤)

(١) شرح ديوان عنتره - ص ١٥٠ .

(٢) الزوزني - شرح المملقات السبع - ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٣٤٤ .

(٤) ابن الأثيري - السابق - ص ١٣٩ وما بعدها .

حيث يصف محبوبته بأنها ظبي أحوى قوي واستغنى عن أمه ، يلعب وقد تحلت وترينت بعقدين من اللؤلؤ والزبرجد ، وأن هذه الظبية قد خذلت أولادها ، وذهبت مع صواحبها ترعى في أرض ذات شجر ، وأنها لطول عنفها تتناول أطراف الأراك وترتدي بأغصانه .^(١)

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 يريد لها خالصة له - وأن هذه المحبوبة ، ذات عيني سوداوين ، وشفتين حمراوين تضربان إلى السواد ، وقد ترينت بعدين من اللؤلؤ والزبرجد ، لتزداد جمالاً في عين من أحبها .

وقد أضفى الشاعر على محبوبته نوعاً من الت فخيم ، وذلك ب تكرار ثلاثة من أصوات الإطباق في وصف المحبوبة ، وذلك في كلمات " ينفض " ، " مظاهر " ، " سمطى " ؛ كما أسمع المتلقي صوت احتكاك العقدين عندما تتحرك صاحبتهم 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^(٢) ، لترمز إلى رقة هذا العقد الذي تتحلى به المرأة ، ومعها صوت الهمزة ، وهو صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس^(٣) ، لتمثل محطات في سياق هذا العقد الرقيق ، سمها إن شئت عقداً أو علامات كالتي في المسبحة لتضيف جمالاً إلى جمال هذا العقد .

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

خَذُولُ تُرَاعِي رَبِّبًا بِخَمِيلَةٍ تَتَاوَلُ أَطْرَافَ الْبَرِيرِ وَتَرْتَدِي .

ومن اللافت للنظر في هذا البيت ما ينسج :-

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

^(١) راجع لي 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 .

^(٢) د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٦٠ .

^(٣) د. إبراهيم أنيس - السابق - ص ٨٣ .

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

٣- التكوين الصوتي لكلمة (ريرب) تكوين موح ، فإذا كان الريرب هو القطيع من الظباء ، وأن محبوبه الشاعر واحدة من هذه الظباء ، فلا بد من إضفاء صفات الفخامة والحيوية على هذه الظباء ومن ثم على محبوبته ، وتولى صوت الراء هذا التفتيح ، فهو في هذا الموضع صوت مفخم ^(١) ، وأن هذه الفخامة تنفجر شيباً وحيوية ، وتولى صوت الباء هذا الجانب ، فهو صوت انفجاري شديد ^(٢) ، وهكذا جمع الشاعر لمحبوبته تدفق الشباب وحيويته ، فهي "شادن" وروعة الجمال وفخامته ، فهي (مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد) ، كما أنها حواء أيضاً "وفي الحي أحوى" .

والكلمة الثالثة عند طرفة وردت في قوله :-

وَأَرْوَعَ نَبَاضٌ أَحَدٌ مُلْتَمٌ
كَمِرْدَاةٍ صَخْرٍ فِي صَفِيحٍ مُصَمَدٍ ^(٣)

حيث يصف قلب ناقته ، والململم المجتمع الخلق الشديد الصلب ^(٤) ، وقد تولت حركتي الضمة الواقعتان على الميم الأولى والأخيرة جزءاً من الإحياء بهذا الاجتماع ، ونطق الميم الساكنة الواقعة فسي 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 وأربعين مرة في القصيدة كلها ، تولى هذا الصوت إضفاء صفة الفخامة على هذا القلب كما تولى أيضاً الإحياء بصوت نقات القلب ، أليست الصاد من أصوات الصغرى ؟!

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

وَجُمُجْمَةٌ مِثْلُ الْعَلَةِ كَأَنَّمَا
وَعَى الْمُتَلَقَّى مِنْهَا إِلَى حَرْفٍ مَبْرَدٍ ^(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 لَنَعِمَ الْحَيُّ جَرَّ عَلَيْهِمْ
بِمَا لَا يُؤَاتِيهِمْ حَصِينٌ بَنُ ضَمَمٍ^(١).

وأما الكلمة الثنائية فقد وردت في قوله :-

وَمَنْ يُوفٍ لَا يَنْمَمُ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُهُ
إِلَى مُطْمَنِّ الْبِرِّ لَا يَتَجَمِّمُ .

يمدح زهير هرم بن سنان والحارث بن عوف بوفائهما بعهدهما ، ويريد أن يسمع الناس جميعاً هذا المديح ، فيحشد لهذا كما من أشباه الصوائت ، ربما لم يجتمع في بيت آخر ، فقد ورد صوت الميم ثمانين 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 وقاء 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 القلقة ، يوحى بهذا الاضطراب وهذا التردد الذي تعنيه كلمة يتجمجم ، وقد مهد الشاعر لهذا الاضطراب وهذا التردد بأصوات أخرى تدل على القلقة 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 " (٢) ، فاللسان يتردد على اللثة تتردداً سريعاً حتى يتمكن من النطق بصوت الراء ؛ وكان هذا التردد يوحى بالنفظة الآتية " يتجمجم " التي جمعت صوتين من أصوات القلقة .

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

مُشَعَّعَةٌ كَأَنَّ الْحَصَى فِيهَا
إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينًا^(٣)

حيث يصف الخمر بأنها ممزوجة بالماء ، وأن فيها احمراراً ، وكأنها من شدة حرمتها التي فيها نور هذا النبات الأحمر ، فإذا ما شربناها سخيناً وجدنا بعقائل أموالنا وذلك على اعتبار أن (سخيناً) من السخاء .^(٤)

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٧٥ .

(٢) د. كمال بشر - علم اللغة العام - الأصوات - ص ١٢٩ .

(٣) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٧٢ .

(٤) راجع الزوزني - شرح للمعلقات السبع - ص ١٩٣ . ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٧٢ .

والمقصود بكلمة مشعّعة أنها ممزوجة بالماء ، جاء في اللسان " ظل شعشع أي ليس بكثيف ومشعشع أيضاً كذلك " ^(١) ، فكان الخمر قد خف تركيزها عند خلطها بالماء ، وهذه الضجة العشوائية ^(٢) 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 " ^(٣) ، وكان هذه الفجوة الصامتة تخفف من حدة الضجيج الذي يثيره صوت الشين ، كما خففت الماء حدة الخمر ومن كثافتها .

ولم يستخدم كل من لبّيد 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 لبّيد والحارث ابن حلزة على وجه الخصوص فإنه يمكن القول أن الميل الواضح للصنعة عند لبّيد ، 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 .

^(١) اللسان - مادة (شع) .

^(٢) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

^(٣) سليمان العاني - السابق - ص ٩٩ .

ثانياً: الملائمة الصوتية الرازمة للألفاظ

"والراجح أن اللغة في أصلها ضرب من المحاكاة . ويمكن أن تشهد الدليل على ذلك بوضوح في أسماء الأصوات"^(١)

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"^(٢) ، 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 بقول السب صاذقة الدلالة على الحادث والواقع"^(٣) ، 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"^(٤) ، 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 دويماً 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"^(٥) ، فالاهتمام باللغة في واقع الحال اهتمام بالعمل الأدبي كله ، فاللغة ليست هي وسيلة التعبير وانخلق 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 يضيفه عليها من ذاته وروحه"^(٦) .

(١) د. مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية - ١٩٥٩ - ص ٣٢١ .

(٢) د. عبدالقادر الرباعي - (قراءة الشعر القديم) طاقة اللغة وتشكيل المعنى - مجلة فصول - المجلد الرابع عشر العدد الثاني صيف ١٩٩٥ ص ١٠٥ .

(٣) د. عبد القادر الرباعي - فصول - السابق نفس الصفحة .

(٤) د. عبد القادر الرباعي - السابق - ص ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٥) 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 - ص ٣٢ ، ٣١ .

وإذا كانت اللغة هي جوهر النص ووعاءه من جانب ، فهي من جانب آخر 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 الآخر سبل التصرف في الاستعمال ، فإذا الأسلوب يتحدد بأنسه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع" (١) . 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 تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة" (٢) ، والشاعر على وجه الخصوص " لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدع في تعلم لغة جديدة ، لكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً" (٣) . 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" (٤) ؛ 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 آخر - ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها" (٥) .

إلا أن المبدع لا يرضى من متلقيه مجرد الفهم ، بل يريد 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 والأنثى من خلال الوسيط اللغوي" (٦) 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" (٧) .

(١) د. عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب - دار سعاد الصباح - الطبعة الرابعة - ١٩٩٣ - ص ٩٦ .

(٢) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤ - ص ١٤٥ .

(٣) د. مصطفى سويف - الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - دار المعارف - ١٩٥٩ - الطبعة الثانية - ص ٢٩٤ .

(٤) د. محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - ص ١٧١ .

(٥) د. نصر حامد أبو زيد - الميراثون طبعاً ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - أبريل ١٩٨١ - ص ١٤٥ .

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

(٧) د. نصر حامد أبو زيد - الميراثون طبعاً ومعضلة تفسير النص - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثالث - أبريل ١٩٨١ - ص ١٤٧ .

وإذا كان هذا البحث يتوجه بالدراسة والتحليل إلى نصوص من الشعر القديم ، وإذا كانت لغة الشعر " لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي " (١) ، فإنها من ناحية أخرى " لغة مفاجئة ، وهي أكثر مفاجأة من لغة النثر " (٢) ، 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- التصريح .

(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 " (٣) ، فاللفظة ذات المقاطع المتعددة تضيف إحساساً بالفخامة (٤) ، وإن كانت فخامة كاذبة أو جوفاء في بعض الأحيان ، وذلك عندما لا تراعي فيها الدقة في الاستخدام ، والنوران مع الأصل ، ففهم الكلمة تابع لفهم الأصل ، " ونحن نفهم الألفاظ كما نفهم الأصداق على ضوء الأصول " (٥) ، 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 " (٦) ، فالشعر يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يتسابق مع طبيعته الإيحائية ، إذ أن اللغة في الإطار الشعري " لا تمثل وجهاً واحداً لدلالة واحدة وأنها - أي اللغة - تصطنع لغة أخرى تتواءم من داخل النمط الأدائي المعروف ، وهم (أي المتعاملون باللغة) يقولون ذلك التوالد ليصبح قسيم اللغة في دلالتها المحدودة من حيث قدرته على توليد دلالة تتجاوز الدلالة الأولى " (٧) ، 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

(١) زامان سندن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٠ - ص ٣٢ .

(٢) محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - دار المعارف - ١٩٨٨ - ص ٥١ .

(٣) محمد العبد - السابق - ص ٥٦ .

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

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

(٦) زامان سندن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة د. جابر عصفور - ص ٢١٧ .

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

خاصة^(١) ، 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^(٢) .

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^(٣) فعمرو بن كلثوم يستخدم كلمة "اشمخرت " استخداماً دالاً رامزاً في قوله :-

وأعرضت اليمامة واشمخرت^٤ كأسيافٍ بأيدي مُصلِّتينا^(٥)

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 استصرتها من هذه الهمزة الموطنة لهذا الشموخ ، ومن هذه الرائ ، والصوت الذي يحمل في طياته معنى التكرار ، ثم يرد هذا الصوت مشدداً ليضيف إلى التكرار تكراراً آخر ، وكان الشاعر يضيف إلى شموخ اليمامة شموخاً بتكرار صوت الرائ ، ثم يضيف إليه شموخاً آخر بتضعيف الصوت الدال على التكرار لتظهر اليمامة عالية شامخة ، وكان الشاعر يريد أن يشخصها في أعين المتلقين ، فيرسم لها صورة صوتية ، تتأزر فيها حركة الفتح التي تكررت ثلاث مرات مع المعنى القابع خلف الأصل " ش . م . خ " ، وثالثاً مع زيادة صوت الرائ ورابعاً مع تضعيف هذا الصوت ، وتتأزر 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 ، ليعززها أمامنا فترها العين من خلال الكلمات فإذا أضيف إلى هذا أن صوت الشين " يظهر في هيئة ضجة عشوائية يتراوح مداها بين ١٢٠-١٧٠م/ث^(٦) ، وإذا عرفنا أيضاً " أن تسجيل نذبية الضجة العشوائية للشين أعلى من تسجيلات

(١) د. نبيل راجب - المفاهيم الأدبية من الكلاسيكية إلى العبية - مكتبة مصر - د.ت - ص ٨٥ .

(٢) د. نبيل راجب - السابق - ص ٨٦ .

(٣) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٥٦ .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٨٣ .

(٥) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ترجمة د. ياسر الملاح - النادي الأدبي الثقافي بمكة - (١ ط) - ١٩٨٣ - ص ٥٧ .

معظم الاحتكاكيات الأخرى^(١) لتأكد لنا أن الشاعر قد قصد إلى هذه الكلمة قصداً بكل قيمها الصوتية 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 مفخم - يليه صوت الراء الذي " يفخم حيث وجد في جوار الفتحة بنوعيهما " (٢) ، ليزيد صورة اليمامة فخامة وشموخاً ، كما أن اختتام الكلمة بهذا الصوت الانفجاري - التاء - (٣) والذي يبلغ مداه عندما يقع فسي آخر الكلمة ١٥٠-٢٠٠م/ث^(٤) ليفجر كل الطاقات الكامنة في اللفظة حسبما أراد الشاعر .

مرة أخرى تمثلي أنن المتلقي ضجيجاً ، وذلك من خلال صوت الشين التي يوردها ابن كلثوم في قوله :-

فإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الْأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا
إِذَا عَصَّ النَّقَافُ بِهَا أَشْمَازَتْ وَوَلَّتْهُمْ عَشَوْرَةَ زَيْبُونَا^(٥)

والعرب تستعير للعرز اسم القناة^(٦) ، والتقييف التقويم والتسوية ، والثقاف حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم به الشيء المعوج^(٧) ، وأشمازت نفرت^(٨) ، ولعل هذا النفر قد استمدته من صوت الشين المتنافر مع صوت الزاي ، حيث أن كلا الصوتين احتكاكي لثوي^(٩) ، وأن احتمالات التقائهما قليلة^(١٠) .

فالشاعر يريد أن يقرر أن هناك نفاراً واقعاً لا محالة بينهم وبين من يريد أن يفرض سطوته وسيطرته عليهم ، واستعان على إثبات هذا بكلمة أشمازت ، 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 أمرنا -

(١) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ .

(٢) د. سليمان العاني - السابق - ص ٥٥ .

(٣) د. كمال محمد بشر - علم اللغة العام " الأصوات " - دار المعارف بمصر - ط ٦ - ١٩٨٠ - ص ٩٨ .

(٤) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٧٢ .

(٥) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٤٠٤ .

(٦) الزوزني - شرح المعلقات السبع - مكتبة المعارف - بيروت - ١٩٨٨ - ص ١٧٨ .

(٧) اللسان - مادة تقف .

(٨) اللسان - مادة شجر .

(٩) د. كمال محمد بشر - علم اللغة العام " الأصوات " - ص ١٢٠ .

(١٠) راجع سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ١٢٣ ، ١٢٤ - حيث قام 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 أقيح ، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع^(١) ، ولم يظن 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^(٢) ، والشاعر يريد أن يثبت أن محاولة المماس بعزيتهم وكرامتهم أمر صعب المسلك، وذلك لصلابتهم وشدتهم ، وأنهم سيواجهون من يحاول ذلك موجة 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 " فرقة تتبعها ضجة عشوائية ويتراوح مدى الضجة بين ٤٠-٥٠ م/ث^(٣) ، وكان الشاعر قد قصد إلى إبراز الفرقة التي تحدثها محاولة النيل من عزته وعزة قومه وصورها بهذه الفرقة التي يحدثها صوت العين الوارد في بداية كلمة (عشوزنة) ، ثم يتمازح هذا الضجيج العشوائي الحادث من صوت العين مع الضجيج العشوائي المصاحب لصوت الشين والزاي^(٤) ، لتتلقى الأذن ضجيجاً متراماً متوالياً ، مرة من العين ، وأخرى من الشين ، وثالثة من الزاي ، وهذا الضجيج عشوائي يصعب السيطرة عليه ، فعند النيل من عزة الشاعر وقومه ، تنشور 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 التناظر بين صوتي الشين والزاي ، الذي يثبت تناظر 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 :-

عَشَوَزَنَةُ إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنْتَ تُنْقَى قَفَا الْمَتَّقِ وَالْجَبِينَا^(٥)

(١) ابن سنان الحفاجي - سر الفصاحة - دار الكتب - بيروت - ط ١ - ١٩٨٢ - ص ١٧ .

(٢) ابن منظور - اللسان - مادة (عَشَز) .

(٣) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٩٨ .

(٤) راجع سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٧ . فقد أثبت أن للشين والزاي ضجيجاً عشوائياً عند النطق بهما .

(٥) راجع ترتيب ابن الأنباري لمعلقة عمرو بن كلثوم - شرح القصائد السبع الطوال المجهليات - ص ٤٠٤ .

ولا تخفى دلالة كلمة أرنت الصوتية ، وتعزيدها لكلمتي " عشوزنة " ، " زبون " لإظهار المعنى ، كما لا تخفى دلالات تكرار صوت القاف والذي وصفه ابن جني - كما مر سابقاً - بأنه صلب فقد تكرر في البيت الأخير أربع مرات ، منهم مرتان مشدتان ، فكانه تكرر ست مرات .

ويصف امرؤ القيس شعر محبوبته ، فيصور للمتلقى صوتياً ودلائياً وذلك حيث يقول :-

وَفَرَحَ يَغْشَى الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِثٌ كَقَفْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ
عَدَائِرُهُ مَسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعَلَا تَضِلُّ الْمَدَارِي فِي مُتَى وَمُرْسَلٍ^(١)

فكلمة متعثل 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 ، فتعثل العنق أي كثرت شماريخه وعثكل اليهودج أي زين^(٢) ، فقد جمعت الكلمة بين الكثرة والزينة ، والكثرة تلمحها في كلمة أثيث التي تدل - فيما تدل - على الكثرة ، فالأثنية ، والأثونة: الكثرة والعظم من كل شيء^(٣) ، فأما الزينة فقد صرح بها الشاعر في رواية ابن الأبياري حيث يقول :-

وَفَرَحَ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِثٌ كَقَفْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثِّلِ

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

لقد جمعت كلمة المتعثل بين الكثرة والزينة ، وكان 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 الأسنان فالأسناني فالحنكي الطبقي^(٤) ، إذ مرت هذه الكلمة بالجهاز الصوتي كله بدءاً بالشفاه وإنهاء بالطق ، حيث بدأت بصوت الميم وهو صوت شفوي ، فصوت التاء وهو صوت أسناني ، فالعين وهو صوت حلقي ، فالتاء وهو صوت يخرج من بين الأسنان ، فالكاف وهو صوت يخرج من أقصى الحنك ، فاللام وهو صوت أسناني .

(١) ديوان امرؤ القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف بمصر - ط ٤ - ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) اللسان - مادة عثكل

(٣) اللسان - مادة أثث

(٤) راجع سيمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، الجدول الذي أعده لخصائص ومخارج السواكن ص ٤٩ وكذلك الدكتور كمال محمد بشر - علم اللغة العام - الأصوات ص ٩٤ ، ٩٣ ، 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 أصوات ، وتصبح ثمانية إذا أضيفت إليها (ال) ليندل على غزارة هذا الشعر .

٣- إن مقاطع اللفظة لتتأزر معاً كي ترسم صورة توضيحية لهذا الشعر، فقد بلغت مقاطعها خمساً ، بدأت بمقطعين قصيرين هما الميم المضمومة والتاء المفتوحة ، فمقطع طويل واحد مكون من العين المفتوحة والتاء الساكنة ، فمقطعين قصيرين هما الكاف المكسورة واللام حرف الروي المكسور وكان المقطعين القصيرين الأولين بصوران بداية تدرج شعرها على رأسها وأعلى كتفها ، ويصور المقطع الطويل طوله واسترساله على كتفها ويصور المقطعان الأخيران نهاية هذا التدرج واستقراره^(١) ، وكان حركة الضمة الواقعة على المقطع الأول تمثل بداية ضم وصلات هذا الشعر بعضها إلى بعض ، بينما تمثل حركة الفتح ارتفاع هذا الشعر إلى أعلى ، أما الكسرة الواقعة على المقطعين الأخيرين فتمثل الانكسار الحادث في عملية رفع الشعر إلى أعلى ثم على الكتف فالظهر ، فوجود مقطعين قصيرين عقب ذلك المقطع الذي أبرز طول شعرها ليظهران استرسال الشعر إلى أسفل على ظهر المعشوقة 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 ، وتطبيع كلمة المتعثر عروضياً بين 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 :- أثيث الشيء : وطأه^(٢) فقد أصلحت هذه المرأة شعرها ، بمشطها وأدواتها، وجملته في عيون الناظرين ، أو أنها قد خرجت لتوها من بين يدي مصفف ، أعد شعرها هذا الإعداد الخاص ، والتي تأزرت 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 صوت التاء ثلاث مرات ، وهو صوت احتكاكي ، وكأنما قصد الشاعر إلى إسماع المتلقي صوت مس الهواء لهذا الشعر وعيئه به من خلال هذا الصوت (صوت التاء) .

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

(١) د. محمد العيد . إبداع الدلالة في الشعر الجمالي - ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢) ابن منظور - لسان العرب - مادة أثث .

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْعَلَا تَضِلُّ الْمَدَارِي فِي مُثْنَى وَمُرْسَلٍ

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 التناثر المورث للنقل والبشاعة ^(١) . فقد جمعت بين حروف متقاربة المخرج ، وبذلك لا تنطبق عليها شروط الفصاحة التي عدها ابن سنان في سر فصاحته ^(٢) . 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 متعطل ، أن الشاعر يريد أن يسمع المتلقي صوت تطاير شعر محبوبته ، فأراد أن يستكمل الفكرة في هذا البيت ، فحشد لذلك أصوات السين والشين والزاي والتاء لتعاون هذه الأصوات ليسمع المتلقي صوت تطاير هذا الشعر وصوت احتكاكه . لقد قصد الشاعر إلى كلمة مستشزرات لدلالة صوتية رمزية ومعبرة ، والتي تظهر من :-

(أ) الدلالة المعجمية للكلمة إذ تدل على التهيئة والتوطئة والترتيب ، فهي بذلك تتفق مع كلمة أثبت التي وردت في البيت السابق ، فقد جاء في اللسان أن الشزر بمعنى الفتل إلى فوق ، والحبل المشزور المفتول ^(٣) ، 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 أوحى الضمтан في كلمة (غدائره) ، بهذا الضم والجدل .

(ب) إن المقاطع الصوتية لكلمة مستشزرات تظهر صفات هذا الشعر ^(٤) ، 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 يظهريان 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 ^(٥) :

^(١) يحيى بن حمزة - الطراز - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان - د. ٢٤٤/٣ .

^(٢) ابن سنان الحفاجي - سر الفصاحة - ص ٦٤ .

^(٣) ابن منظور - لسان العرب - مادة شزر .

^(٤) كلمة مستشزرات مقاطعها كالآتي (٥/٥/٥/٥/) فالهم المضمومة والسين الساكنة مقطع طويل ، والتاء المفتوحة والشين الساكنة مقطع طويل ، والزاي المكسورة مقطع قصير ، والراء المفتوحة مع الهمزة المقطع طويل والتاء المثنوية مقطع طويل .

^(٥) راجع سليمان العاني التشكيل الصوتي في اللغة العربية صفحات ٥١ ، ٧٥ ، ٧٢ ، ٥٧ ، ٥٥ ، ١١٥ ، ٧٣ ، ٥٢ على الترتيب .

م = من ٧٠ - ٩٠ م/ث	ز = من ١٠٠ - ١٦٠ م/ث
س = من ١٠٠ - ١٧٠ م/ث	ر = من ٨٠ - ١٠٠ م/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 التتوين) = من ٨٠ - ١٠٠ م/ث

ومعنى هذا أن المدى الزمني للمقطع الأول يستغرق من ١٧٠ - ٢٦٠ م/ث ، والمقطع الثاني من ١٦٠ - ٢٣٠ م/ث ، والمقطع الثالث من ١٠٠ - ١٦٠ م/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 تلك الطول غير العادي لهذا الشعر ، ثم يكون المقطع الخامس أقل من المقطع الرابع ، فالشعر كعاد يصل إلى منتهاه ، وبعبارة أخرى لقد كان المدى الزمني للمقاطع الصوتية معبراً تعبيراً دقيقاً عن شعر محبوبه 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 للفظه مشتتات ، حيث بدأت هذه الكلمة بصوت الميم وهو صوت له رنين وانتهت بصوت التتوين ، والنون صوت له رنين أيضاً ، وجاء في ثنائياها صوتا الشين والزاي وهما صوتان لهما ضجيج ^(١) 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 الصغير .

إن التناظر بين صوتي الشين والزاي يعطي صورة لهذا الشعر الذي عبث به الهواء فتطاير وتناظرت شعيراته ، أو كأنها قد تناظرت .

نرى هل يمكن أن يلام امرئ القيس على استخدام هذه الكلمة المتناظرة الحروف ، أم أنه وجد أن هذه الكلمة هي التي تستطيع أن تحمل دفته الشعرية وشحنه العاطفية لتقلها إلى المتلقي ، يؤيد هذا أن

(١) د. سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٧ .

أحدا 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 نسبت عليه سماً ، وزجت في قصيدته زجاً ، فليست منه في شيء ، وليس منها في شيء ، وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزالتها ومتانتها إذا تجاوزت الناقة إلى غيرها من المعاني والأشياء .^(١)

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 وملأهم .

فإذا سلطنا بهذا ، فأى 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 .

وأى غرابة أيضاً في أن يتحدث ابن الطبقة المترفة عن طعامه ، وكيف أعد هذا الطعام إعداداً خاصاً يتناسب مع شرفه وشرف من يتناولون هذا الطعام ، وأي غرابة في أن 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 .

^(١) من هؤلاء النقاد الأستاذ الدكتور طه حسين . راجع حديث الأربعاء ٥٨/١ - ٩٦ - د.ت - دار المعارف بمصر .

لقد كان طرفة بن العبد شاعراً بدوياً ، وعندما تحضر كان البحر وجهته ، فهو البيئة الحضارية القريبة ، فشبّه الإبل التي تحمل محبوبته بالسفن حيث قال ^(١) :-

كَانَ حَدُّ وَجِّ الْمَالِكِيَّةِ عُدْوَةً خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ كَدَرِ
عُدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَاسِينَ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
يَشُقُّ حَيَابَ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التَّرَبُّ الْمُفَايِلُ بِالْبَدْرِ

ولا شك أن كلمات مثل عدولية ، وحيزومها تجعل المتلقي يحس بنوع من الدمشة 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 برقيها 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 " ^(٢) . وهذا طرفة بن العبد ، يقيم بناءً معمارياً متناسقاً من الكلمات ، لراحلة محبوبته الطاعنة ، وأبياته من هذا النوع الذي يحس القارئ تجاهه بذلك الذوق الرفيع وبذلك السحر الذي يحفظ عليها برقيها . ومن التناسق الذي يقيمه الشاعر بين الكلمات ، هذا التناغم بين كلمات عدولية ، ويجور ؛ فكلمة عدولية تنتمي إلى الأصل الثلاثي "ع د ل" ، والعدل نقیض الجور ، ومن يعدل يهتدي ؛ كما أن عدل عن الشيء يعدل عدولاً وعدلاً : حاد وعن الطريق جار ^(٣) 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 النيسن يحاولون تتبعه فيجور عن الطريق المعتاد أو يعدل عنها إلى طريق غير مأنوفة ولا معروفة ، وتارة أخرى يرجع إلى هذه الطريق المعروفة المألوفة ، إذ يعدل إليها والسفينة تنصف بهاتين الصفتين ، الجور والعدل ، فهي عدولية ومن ثم فهي طيبة ، تطيع ملاحها تجور معه عندما يريد أن يجور ، وتهتدي معه عندما يريد أن يهتدي .

لقد كانت كلمة عدولية هذه هي المنخل لفهم البيت بل ربما لفهم المقطع كله ، ففي ضوء هذه الكلمة يسهل علينا فهم بكاء الشاعر المتواصل الذي جاء في أول قصيدته عندما قال " وقلت بها أبكي وأبكي إلى الغد " ^(٤) .

^(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٤ وما بعدها .

^(٢) فرجينيا دولف - القارئ العادي ترجمة الدكتور عفيفة رمضان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ - ص ٢٥ .

^(٣) ابن منظور - لسان العرب - مادة (عدل) .

^(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

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

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

وإذا كانت مخارج أصوات كلمتي " عدولية ، وخولة " تحقق البعد والنأي الحادث بين الشاعر ومحبيته، فإن صفات أصوات كلمة " عدولية " لتحقيق فجيرة الشاعر لهذا البعد ، فأصوات هذه اللفظة كلها جهورية ^(١) ما عدا التاء فهي صوت شديد انفجاري ، وهو الصوت الأخير في اللفظة تعقبه النون الناتجة عن التتوين ، وكان الشاعر يصرخ بأعلى صوته من خلال هذه اللفظة ليرسم للناس جميعاً فجيعته ، وقد تسمع " المالكية " " خولة " مع من يسمع ، فيرق له قلبها ، ثم يكون الصوت الأخير - التاء - انفجارياً وكان الشاعر ينغطر وينفجر بسبب هذا الفراق ، وصوت النون الحزين النواح يبكي فجيرة الشاعر وآلامه ، فأما كلمة حيزوم والتي وردت في قول الشاعر :

يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حِيزُومَهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلُ بِالْيَدِ

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 ^(٢) ، 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 حلقى ، وبها أربعة أصوات مجهورة هي الياء والزاي والواو والميم ، وكان الكلمة تحاكي شكل صورة السفينة ، فصوتها 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 .

^(١) 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 .

^(٢) ابن منظور - لسان العرب - مادة حزم .

فالكلمة إذا مقصودة ، مقصودة لدالاتها المعجمية ، ومقصودة لعلاقاتها في سياق القصيدة ، ومقصودة لدالاتها 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:-

وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ اسْتَكْنَتَا
بِكَهْفِي حِجَابِي صَخْرَةَ قَلْتِ مَوْرِدِ

إذ أراد أن يثبت لعيني ناقته صفاءً ، ونقاءً من الأكذاء ، فقال " كالمويتين " والماويتان المراتان ، فكان المرأة نسبت إلى الماء لصفائهما ^(١) ، والحديث عن التشبيه بالمرأة يقودنا إلى قول امرئ القيس :-

مَهْفُفَةٌ بِبِضَاءٍ غَيْرِ مُفَاضَةٍ
تَرَانِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجْنَلِ ^(٢)

والسجنل المرأة ، والسجنل أيضاً قطع الفضة وسبائكها ^(٣) ، فلماذا اختار امرؤ القيس السجنل صفة للمرأة ، واختار طرفة الماوية صفة لها ؟.

إن الإجابة السهلة تقول لقد اختار امرؤ القيس السجنل تمثيلاً مع القافية ، فقد اضطر إلى ذلك إضطراراً ، فلم يكن في موضع اختيار ، وقد يجاب بأن امرؤ 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 يثبت 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 ، فضلاً عن نسبتها إلى الماء الصافي بطبيعته لوجوده في صخرة في قلب الجبل " لأن الماء في الصخرة أصفى له " ^(٤) ، فالقلت يرددها ماء المطر ، ولو ورددها الناس لكدروها ^(٥) ، فضلاً عن 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 زيد وغث . وهذا المسد الذي أعقب صوت الميم يشي بطول مجرى انسياب الماء إلى (القلت) ، وهذا صوت السواو القريب

^(١) ابن منظور - لسان العرب - مادة (موا) .

^(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١٥ .

^(٣) ابن منظور - اللسان - مادة (سجنل) .

^(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٧٥ .

^(٥) ابن الأثيري - 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 (التاء) ، لسمع المتلقي صوت انسياب الماء سهلاً ، ويره صافياً لا يكره شيء .

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

إن الشاعر ليلجأ إلى الأصوات للتعبير عما بداخله ، وذلك لأنه يدرك أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة ^(١) ، يمكن للمتلقي أن يكشف من خلالها عن " العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها " ^(٢) ، وقد رأينا أن كلا من طرفه وامرئ القيس قد اختار لفظاً حملته مشاعره من ناحية ، وحمله مؤثرات حسية من ناحية أخرى ، 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 الدلالة الصوتية ، التي انحاز إليها الشاعر لما لها من طابع إيحائي بارز ، إذ أن " الطابع الإيحائي البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ، وهو يمثل لوناً من تعدد المعنى الدال الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة ، ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة " ^(٣) .

إن عملية الاختيار الموحى للألفاظ جزء من العملية الشعرية ذاتها ، فاختيار طرفه لألفاظ مثل (استكننا - كهني - حجاجي) في قوله :-

وَعَيْنَانِ كَالْمَاوِيَتَيْنِ اسْتَكْنَتَا
بِكَهْنِي حِجَاجِي صَخْرَةٍ قَلَّتْ مَوْرِدُ .

اختيار موح ، فكلمة استكن بأصلها الثلاثي الدال على الوقاية والحفظ والاستتار والصون والإخفاء من ناحية ، والدالة على البياض من ناحية أخرى ، فقد جاء في اللسان : الكنة والاكنتان : البياض ^(٤) . وكان الشاعر يريد أن يثبت صفتين لعيني ناقته من خلال هذه الكلمة ، صفة الصفاء والنقاء والبياض ،

^(١) د. صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة - ١٩٩٢ - ص ٢٥ .

^(٢) د. صلاح فضل - علم الأسلوب - ص ٢٥ .

^(٣) د. صلاح فضل - علم الأسلوب - ص ١٤٠ .

^(٤) ابن منظور - لسان العرب - مادة (كنن).

وصفة الحفظ والوقاية والصون والاستتار ، وتقع الكلمة موقعاً وسطاً بين قوله (كالمأويين) 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، كان الصوت في طريقه إلى الداخل، وكذلك الفاء فهي صوت شفوي أسناني ، والباء صوت غاري ، فالتنطق بهذه الأصوات متواليية يوجي بالدخول إلى غارة ، والكهف كما جاء في اللسان كالمغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها ، فإذا صغر فهو غار ^(١) ، وكان الدلالة الصوتية للكلمة تحاكي الدلالة المعجمية لها . فأما كلمة (حجاجي) ، فالحجاج : العظم النائب عليه الحاجب ، والحجاج : العظم المستدير حول العين ، والحجاج : التخاصم ، ونازعه الحجة ، والحجة : ما دافع به الخصم ، والحج : القصد ^(٢) ، وكان الشاعر أراد أن يجمع دلالات متعددة مستغلاً إمكانات هذه الكلمة ، فإذا كان معنى الحجاج العظم المستدير حول العين ، فهذا العظم نفسه يقوم بوظيفة أخرى ، وهي الدفاع عن هذه العين ، ومحاكاة كل من يريد أن يلحق بها ضرراً ، كما أنها تتجاوب مع كلمة (مورد) التي وردت في آخر البيت وتوطئ لها ، إذ أنها تحتل معنى القصد ، وكان الماء يقصدها ليجدد صفاءها ، فهي مورد ، مورد لهذا الماء الصافي .

وعنزة يصور بعض معاركه ، فيقول :-

والخَيْلُ تَقْتَحِمُ الْخَبَارَ عَوَابِئاً ما بين شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمٍ ^(٣)

وقف شراح هذا البيت عند المعاني الأولية له ، فقالوا " والخيل تسير وتجري في الأرض اللينة التي تسوخ فيها قوائمها بشدة وصعوبة ، وقد عبست وجوها لما نالها من الإعياء وهي لا تخلو من فرس طويل أو طويلة أي كلها طويلة " ^(٤) ، ولا أدري إذا كان هذا محضاً أم ذماً ؟! فإذا كانت الفرس قد أصابها الإعياء فكيف يكون حال الفارس . إن نظرة متأنية لهذا البيت ، تعتمد على الدلالة المعجمية لهذه الكلمات ، وتؤكداه 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 ^(٥) ، والخبار على الأرض اللينة ، والشَيْظَم على الطويل ، ولم ينظروا إلى

^(١) ابن منظور لسان العرب - مادة (كهف) .

^(٢) ابن منظور لسان العرب - مادة (حجج) .

^(٣) ديوان عنزة - ص ١٥٤ .

^(٤) الزرزي - شرح المعلقات السبع - ص ١٣٠ .

^(٥) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٣٦٢ .

دلالات أخرى لهذه الألفاظ، فقد جاء في اللسان أن اقتحم وانقم رمى بنفسه من غير روية ، والقحم الكبير المسن ، واقتحمته عيني ازدرته^(١) ، وأن عبس بمعنى قطب وجهه ، والعوايس أيضاً الذناب^(٢) . والشيطم الطويل ، والشيطم الأسد ، والشيطم المسن ، والشيطم الطلق الوجه الهش الذي لا انقباض له^(٣) .

فإذا كانت اللغة بهذا الثراء ، وهذا الاتساع ، فلماذا يضيق الناس واسعاً ؟! ويحصرون تفكيرهم ويقصرونه على معان يتناقلها الخالف عن السالف ، فلا يجيدون عنها ، ولا يتجاوزونها ، رغم أن الواقع اللغوي يتيح للعربي هذا التجاوز ، وإذا كان تفسير القرآن الكريم لا يعرف الكلمة الواحدة 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 الحكيم ، وتكثر الاجتهادات التي تتكئ على اللغة ، ويهمل الشعر وكأنه من خارج اللغة !! ، وكأنه دخيل على اللغة دخيل على الناس ، وكان العناية به لا تفيد اللغة ولا تفيد النص القرآني .

وقف الشراح عند معنى ظاهري قريب لبيت عنتره السابق ، ولم ينظروا إلى أن الشاعر يتحدث عن معركة وقاتل ، وأن الاقتحام فيها بغير روية أمر مذموم ، وأن إعياء الفرس عيب لا ميزة ، وأن إعياء الفرس يمكن أن يكون دليلاً على إعياء الفارس ، فإذا أصاب الإعياء الفرس والفراس تكون المعركة قد حسمت وانحصر الفارس ، فهل هذا مدعاة للفخر ؟!

فأما كلمة شيطم هذه والتي فسروها بمعنى الطويل ، فإنها تدفع إلى تساؤل آخر ، هل كانت المعارك تحسم بطول الخيل وقصرها ؟! لو كان الأمر كذلك لكان حيناً ميسوراً .

لقد جعل عنتره خيوله في هذا البيت ذئاباً ، فهي " عوايس " وجعل تجمعات أعدائه جحوراً للجرذان " فهي خبار " ، فنظرت الذئاب إلى الجرذان نظرة كلها احتقار وازدراء " تقتحم " فالنقة بالنفس والتقليل من شأن العدو أمران جوهريان في المعارك حتى اليوم ، وهذا ما صنعه عنتره ، فلما امتلأ قلب الفرس والفارس ثقة ، انطلقا تجاه الأعداء ، ووجه كل منهما طلق ، هش لا انقباض له ، لقد صغر الأعداء في عيونهم فصاروا كالجرذان ، وما تجمعات عدوهم إلا تجمعات جرذان في جحورها ، فلعلم الخوف ؟ ولم الخوف ؟ وهل الجرذان تخيف ؟ .

(١) ابن منظور - اللسان - مادة (فحم) .

(٢) ابن منظور اللسان مادة (عبس)

(٣) ابن منظور اللسان - مادة (شطم) .

(٤) جاء في اللسان أن الحبار ما لان واسوخي وكانت فيه حجرة ، والحبار الجرائم وحجرة الجرذان - اللسان - مادة (خور) .

هكذا صور عنتره خيله وخيل عدوه ، ولعل التحليل الصوتي يقودنا إلى نفس المعنى ، فالأصوات التي تتكون منها كلمة " شيطم " تحمل معنى الحركة والاضطراب ، لتصور حركة الفرس في انتفاعها تجاه عدوها ، وحركة الفارس وسيفه ، وأصوات هذه الحركات ، حركة الفرس والفارس على السواء ، فالشئين صوت احتكاكي له ضجة عشوائية ، يتراوح مداهما بين ١٢٠-١٧٠ م/ث^(١) ، والياء صوت جهوري يتراوح مداه بين ٨٠ - ١٠٠ م/ث^(٢) ، والطاء 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 والطاء " 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 حممة الخيول في الميدان .

لقد نقل عنتره المتلقي - بالصوت - إلى قلب الميدان ، كما أشعره ليبد - بالصوت أيضاً - بهذا التوتر في العلاقة الحادثة بينه وبين محبوبته (نوار) وذلك حيث يقول :-

شَاقَتُكَ ظَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكْسَرُوا قُطْنَا نَصِرُ خِيَامَهَا^(٥)

يشعر ليبد المتلقي بالاضطراب في علاقته بمن أحب وذلك عندما يفجأ الشاعر متلقيه بقوله (شاقتك)، وعلى الفور يثور في ذهن سؤال عن هذا الشوق ، أي التي دفعت الشاعر إلى الاستيقاظ ، أم أن الشوق تابع من داخله ، فقد جاء في اللسان " شاقني حسنها ونكرها 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 يشواق إليهن ، لكن الدهشة تمتلك المتلقي مرة ثالثة ، أكان اشتياق الشاعر إلى الظعن كلهن ؟ أم إلى ظعينة واحدة منهن ، هي التي يريدنا 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 بغير يوطأ للنساء فهو ظعينة ، وإنما سميت النساء ظعنات لأنهن يكن

^(١) سليمان العاني - التشكيل الصرفي 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 الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٢٩ .

^(٦) ابن منظور - اللسان - مادة (شوق) .

^(٧) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٠ .

في الهوداج ، يقال هي ظعينة وزوجه وقعينته وعرسه وقال الليث : الظعينة : الجمل الذي يركب .^(١)
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 أعباء ، فالإنسان الذي يحمل أثقالاً قد تحمل هذه الأثقال ، والإنسان يحمل على الجمل فقد تحمل عليه^(٢) . ثم لماذا أسند الشاعر الفعل إلى واو الجماعة طالما أن الحديث عن النساء ، فقد قال زهير :-

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَانٍ تَحْمَلْنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْنٍ^(٣)

وقال عمر بن كلثوم يصف نساء تغلب :-

ظَعَانٌ مِنْ بَنِي جُثَمَ بْنِ بَكْرِ خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَباً وَدِيناً^(٤)

ويظل السؤال قائماً ، لماذا عدل ليبد 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 واليفر تستكن فيه من الحر ، وتكنس الظبي إذا تغيب واستتر في كناسه ، وهو الموضع الذي يأوي إليه ، وتكنس أنفه إذا حركه مستهزئاً^(٥) ، وقطناً بمعنسى جماعات ، وقطناً من القطن . والسياق يستوعب المعنيين .

من الواضح أن هناك اضطراباً كبيراً تناول الدلالة المعجمية للألفاظ ، كما تناول عملية الإسناد ، وإنه لمن العيب 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 قلن يجد من يفهم عنه لذلك يصرخ قائلاً :-

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سَوَالِنَا صُمّاً خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا^(٦)

إن الاضطراب للدلالي انعكاس للاضطراب النفسي الذي يعاني منه الشاعر ، وهذه الألفاظ المروغة ، والتي تنتج معنى مروغاً أيضاً ، انعكاس لعلاقة "نوار" بالشاعر ، فهي علاقة مروغة كذلك.

^(١) ابن منظور اللسان - مادة (ظعن) .

^(٢) ابن منظور - اللسان - مادة (حمل) .

^(٣) ابن الأثير شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٤٤ ، وشرح الزوزني للمعلقات - ص ١٣٨ .

^(٤) ابن الأثير شرح القصائد السبع الطوال - ص ٤٢١ ، شرح الزوزني للمعلقات - ص ١٨٤ .

^(٥) ابن منظور اللسان - مادة (كنس) .

ابن الأثير شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٢٨ .

لقد رحلت المحبوبة مع من رحل ، ولم يجد الشاعر أحداً يبثه شكواه ، في الوقت الذي يريد أن يفتح نفسه - والمتلقي أيضاً - بأنه يستطيع أن ينسى "نوار" ، فجاء حديثه بلغة الجمع في قوله "ظعن - تحملوا - تكتسوا - قطنوا - خيام" محاولة من الشاعر لإظهار هذا التماسي ، فخلطها بالجماعة ، ولم يشأ أن يميزها عنهم ، بل جعلها واحدة كسائر النساء ، ويكون التعبير بضمائر المذكر في قوله "تحملوا - تكتسوا" 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 :-

فَاقْطَعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَصَلُّهُ وَلَشَّرْ وَاصِلِ خُلَّةٍ صَرَامُهَا ^(١)

وكما تدل أصوات كلمة "صر" في قوله :-

شَاقَتْكَ ظَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكْتَسُوا قَطْنًا تَصِرُ خِيَامُهَا .

على معناها ، فهذا صوت الصاد من أصوات الصفيير ، يعقبه صوت الراء الذي يدل على التكرير وكأنه يريد أن يكرر صوت الصفيير ، ثم يضعف صوت الراء ، فالشاعر يريد أن يضعف صوت الصفيير المكرر ، ليسمع المتلقي صوت أجزاء الخيام المحملة على الإبل ، ويكرر على سمعه هذا الصوت مرة ومرة بصوت الراء ، لیسمعه ويريه في أن واحد حركة الإبل الراحلة ، والتي تحمل الطعانن والخيام ، فكذا 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 جينة وذهاباً بتكرير صوت "الراء" .

إن التعبير بالصوت ليضيفي على المعنى ثراء تعجز عنه - بكل تأكيد - الدلالات القاموسية للألفاظ، فإذا كانت اللغة العلمية تعني "بالتركيز على جانب تطابق الدال بالممدلول ومدى دقته ومطابقته" ^(٢) ، فإننا نجد أن اللغة الأدبية تشدد على "الرمز الصوتي للكلمة" ^(٣) ، وإنه في الشعر على وجه الخصوص يسبق الصوت الدلالة ^(٤) ، ذلك أن الإنسان يسمع الأصوات أولاً ثم يفكر في معانيها .

^(١) ابن الأثيري شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٣٧ .

^(٢) الدكتور خالد سليكي - الأستاذ بقسم اللغة العربية - جامعة فاس - المغرب - مجلة عالم الفكر عدنان أول وقان يوليو - ديسمبر / أكتوبر - ديسمبر ١٩٩٤ . مقال بعنوان من النقد المعاري إلى التحليل اللساني - ص ٣٦٨ ، والمقال يبدأ من ص ٣٦١ .

^(٣) د. خالد سليكي - السابق - ص ٣٦٨ .

^(٤) 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 تنجأه الأحداث ، أو تأخذه على غرة ، فلا بد إذن أن تكون حواسه ملبّية لهذا النوع من الحياة التي يحياها ، وكأنه يعيش على حافة الخطر ، أو يسير على حبل مشدود .

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

فَتَغَلَّ لَكُمْ مَا لَا تُغَلُّ لِأَهْلِهَا قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَقِيزٍ وَبِرْهَمٍ^(١)

إذ أن لكلمة (تغلل) من المعاني التي تتفق مع السياق ، ما ليس لكلمة تتمر ، أو تريج ، أو تكسب ، أو تدر ، أو غيرها من الألفاظ التي تحتمل معاني الإثمار والإنتاج ، فقد جاء في اللسان أن الغلل شدة العطش وحرارته ، وأعلى إبله أساء سقيها ، غل البعير لم يقض ربه ، أغلست الإبل إذا أصدرتها ولم تردّها ، والغليل حر الجوف ، والغل والغليل الغش والعداوة والضغن والحقد والحسد ، الإغلال الخيانة ، والإغلال ليس الدروع ، والإسلال من سل السيوف ، وأغللت الجلد إذا سلخته وأبقيت فيه شيئاً من اللحم والشحم ، والغلل السيل الضعيف ، والغلّ جامعة توضع في العنق أو اليد ، والغلة الدخل من كراء دار ، وأجر غلام ، وفائدة أرض ، والغلة واحدة الغلات^(٢) .

وواضح أن الدلالة القاموسية للفظه تلقي بظلالها على المعنى ، بل تضيف عليه أبعاداً لا تستطيعها لفظة أخرى ، ففي الحرب ظمأ وعطش شديدان 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 هجمات تتطاير مع ضربات السيوف وبطون تبتر ، وجثث يمثل بها ، وجلود تسلك .

ومن نتائج المعركة غل بمعنى البغضاء والكراهية والحقد ، كما أن من نتائجها أن توضع القيود " الأغلال " في أيدي الأسرى وأعناقهم ، كل هذه معان تضيفها 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 .

^(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٢٧١ .

^(٢) ابن منظور اللسان - مادة (غل) .

والتحليل الصوتي للكلمة يتوافق مع الدلالة المعجمية لها ، فالتاء صوت انفجاري أسناني ، والغين صوت مجهور مخرجه أدنى الحلق إلى الفم ^(١) ، وقد عده علماء القراءات ضمن الأصوات المفخمة ، وهو صوت احتكاكي ، وقع ثانياً في كلمة تغل ، ومداه في هذه الحالة يتراوح بين ١١٠-٢٠٠ م/ث ^(٢) واللام صوت مفخم أيضاً يتراوح مداه بين ٨٠-١٢٠ م/ث ^(٣) 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 أذان 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 حنظلة اختار كلمة ذات دلالة موحية في قوله :-

وَكَانَ الْمَوْنُ تَرْدِي بِنَا أَرْ
عَنْ جَوْنَا يَنْجَابُ عَنْهُ الْعَمَاءُ
مُكْفَهَرًا عَلَى الْحَوَادِثِ لَا تَرُ
تَوْهُ لِلدَّهْسِ مُؤَيَّدٌ صَمَاءُ ^(٤)

فكلمة " مكفهر " في هذا السياق كلمة موحية معبرة دلالياً وصوتياً ، فالشاعر يتحدث عن قوة تحمل قومه للمصائب والنوائب . وأنهم كالجبال الرواسي ، فلا تتال منهم طوراق الحدثنان ، ولا تقدح في عزهم فهم في منعة وقوة ^(٥) ، وجاءت كلمة " مكفهرأ " مسبوقة بجملة " ينجاب عنه العماء ، ومتبوعة بشبه الجملة (على الحوادث) ، فلو قرأنا نهاية البيت الأول متصلة ببداية البيت الثاني وقلنا " ينجاب عنه العماء مكفهرأ " ، لكان المعنى صحيحاً ، فقد جاء في اللسان : اكفهر النجم إذا بدا وجهه وضوءه في شدة ظلمة الليل ^(٦) ، ومعنى " مكفهرأ " هنا واضحاً ظاهراً ، وهذا يتفق مع كلمة ينجاب التي بمعنى ينكشف ، ويزداد الأمر وضوحاً بإسناد الفعل إلى كلمة العماء .

" ومكفهرأ على الحوادث " أي صلباً ، فقد جاء في اللسان : المكفهر : الصلب الذي لا تغسیره الحوادث ^(٧) وهذا يتفق مع المعنى العام لقصيدة .

^(١) د. إبراهيم أنيس - الأصوات اللغوية - ص ٨١ .

^(٢) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ١١٨ .

^(٣) سليمان العاني - السابق - ص ٧٧ .

^(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها .

^(٥) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ٤٦٠ وما بعدها ، وشرح المعلقات السبع الطوال للزوزني - ص ١٩٧ .

^(٦) ابن منظور - اللسان - مادة (كفهر) .

^(٧) اللسان - مادة (كفهر) .

نخلص من هذا أن الشاعر قد اختار كلمة " مكفهرأ " لتكون في منطقة وسطى ، تؤدي مع ما قبلها معنى ، وتؤدي معنى آخر مع ما بعدها ، والشاعر يحتاج إلى إبراز المعنيين وإظهارهما ، هذه واحدة ، والثانية : أن كلمة " مكفهرأ " هذه مسبوقة بكلمة " جونأ " ، والجون الأبيض والأسود ، فهي من الأضداد ^(١) ، وجاءت بعدها كلمة " لا ترتوه " ، والرتو : الشد ، والرتو : الإرخاء على السواء ، فهي أيضاً من الأضداد ^(٢) ، ويزداد الأمر تعقيداً أن كلمة " مكفهرأ " هذه يحتمل أن تكون من الأضداد ، فقد جاء في اللسان : اكفهر الرجل إذا عبس ^(٣) ، 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 :

جـون	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 " مكفهرأ " موح ومعبر ، فهذه الضجة التي تصاحب أصوات الكاف ^(٤) والفاء ^(٥) والهاء ^(٦) ، والرينين الذي يصاحب أصوات الميم ^(٧) والنون ^(٨) والراء ^(٩) يتناسب مع السياق العام للقصيدة ، والمعنى الذي يرغب الشاعر في إبرازه ، فالشاعر يريد أن يضيفي حاله من العظمة والمنعة والقوة حول قومه فاستدعى هذا الضجيج وهذا الرنين ليكونا معبرين - صوتياً - عما أراد .

^(١) ابن منظور - اللسان - مادة (جون) .

^(٢) المنظور - السابق - مادة (رلاء) .

^(٣) ابن منظور - السابق - مادة (كفهر) .

^(٤) سليمان العاني - التشكيل الصوتي في اللغة العربية - ص ٥٤ .

^(٥) سليمان العاني - السابق - ص ٥٦ .

^(٦) سليمان العاني - السابق - ص ٩٤ .

^(٧) سليمان العاني - السابق - ص ٥١ .

^(٨) سليمان العاني - السابق - ص ٥٢ .

^(٩) 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 جنسب ، 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 جنسب في قوله :-

خَلِيلِي مَرَّأِي عَلِيٍّ أَمْ جَنْسَبٍ نَقَضَتِ لُبَانَاتِ الْفَوَارِ الْمَعْنَبِ^(٢)

وليلي - 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 تُحِبُّ ولا تُحِبُّ ينشدنها الفتيان ويخطبون ودماً 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 للأُم 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 تتبعته كل امرأة في

^(١) د. نصرت عبد الرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - مكتبة الأمامي - عمان ١٩٨٢ - ٢٦ - 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 تكون لهماً وديماً^(١) .

والواقع أن اعتذار الدكتور نصرت ينطوي على احتمال آخر ، إذ ينطوي على احتمال أنه لم يجد تفسيراً مناسباً لأسماء مثل أم الرباب ، أم الحويرث ، فاطمة ، عنيزة ، عبله ، أم الهيثم ، ابنة مالك ، وغير ذلك من الأسماء التي وردت في الشعر الجاهلي ، ذلك لأن الأمر في مجملها لا يخرج عن الانطبائية ، والانطبائية لا تؤمن في نتائجها الأخيرة ، وهي مغامرة محفوفة بالمخاطر^(٢) .

لا خلاف على أن لأسماء النساء دوراً في بناء القصيدة ، ولكن فهم هذه الأسماء على أنها " آلهة لما يدل عليه موضوع القصيدة - في أحد جوانبه - أمر لا يعدو أن يكون خيالاً لا سند له من علم ، وانطباع ذاتي لا أساس له من حقيقة "^(٣) . 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 " لهذا 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 :-

كِدِينِكَ مِنْ أُمِّ الْحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا
وَجَارِئَتِهَا أُمُّ الرَّيَابِ بِمَاسِلٍ^(٤)

والحويرث تصغير الحارث ، والحرث الزرع ، وهذا ما يفهم من قول الله عز وجل " نسألهم حرثهم لعمركم فأتوا حريثهم أنبي هنتهم "^(٥) ، فقد ورد عن ابن عباس قوله " الحرث موضع الولد "^(٦) . وجاء في اللسان: المرأة حرث الرجل أي يكون ولده منها ، كأنه يحرق ليزرع ، والحرث قنف الحب في الأرض لأذراع ، وحرث الرجل امرأته ، والحرث : الجماع الكثير^(٧) ، والرباب المسحاب الأبيض ، فالمسحاب يرب المطر أي يجمعه وينميه^(٨) ، والمأسل بفتح السين جبل بعينه ، وبكسر السين ماء بعينه^(٩) .

(١) د. نصرت عبد الرحمن - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - ص ١٥٩ .

(٢) د. علي عبد المعطي البطل - الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها - دار الأنسلس - ١٩٨١ - ص ٦٩ . هامش .

(٣) د. علي عبد المعطي البطل - الصورة في الشعر الجاهلي - ص ٦٩ . هامش .

(٤) ديوان امرئ القيس - ص ٩ .

(٥) سورة البقرة / ٢٢٣ .

(٦) الحافظ عماد الدين ، أبو الفداء إسماعيل بن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه د. ٢٦٠ / ١ .

(٧) ابن منظور - اللسان - مادة (حرث) .

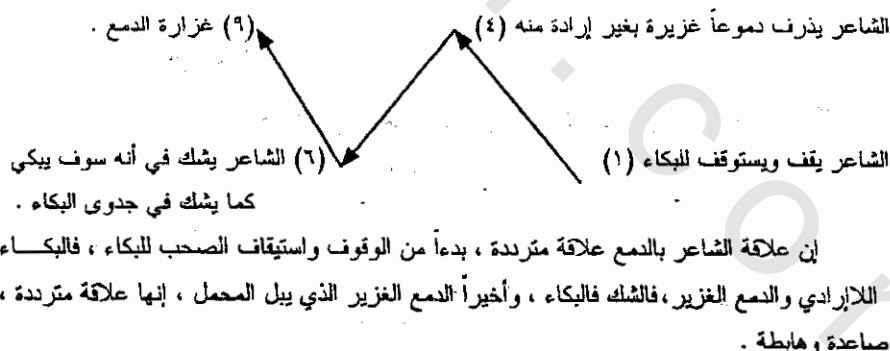
(٨) ابن منظور - اللسان - مادة (رب) .

(٩) الزوزني - شرح المعلقات السبع - ص ١٤ .

في وسط هذا الحشد من الألفاظ الدالة على الأرض والماء والنباتية 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- قَفَا نَبِكْ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ | بَسِطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ |
| ٢- فَتَوَضَّحْ فَالْمَعْرَاةُ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا | لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ |
| ٣- تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا | وَقِيَعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبَبٌ فَلْفُلِ |
| ٤- كَأَنِّي غَدَاةَ الْيَمِينِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا | لَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِصُ حَنْظَلِ |
| ٥- وَقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطْيِهِمْ | يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَمَّلِ |
| ٦- وَإِنْ شِفَاتِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحَتْهَا | وَهَلْ عِنْدَ رِمْحِ دَارِسٍ مِنْ مِعْوَلِ |
| ٧- كَيْدِيكَ مِنْ أَمِّ الْحَوِيرِثِ قَبْلَهَا | وَجَارَتِهَا أُمُّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ |
| ٨- إِذَا قَامَتَا تَضَوَّعَ الْمِشْكُ مِنْهُمَا | نَسِيمَ الصَّبَا جَاعَتْ بَرِيًّا الْقَرْنَلِ |
| ٩- ففَاضَتْ دُمُوعُ الْعَيْنِ مِنْ صَبَابَةٍ | عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَ مَعِي مَحْمَلِي ^(١) |

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 دمعته " ^(٢) فنابقف الحنظل
تدفع عيناه لحرارة الحنظل ^(٣) ثم يعود في البيت السادس ليشكك في البكاء وذلك باستخدام إن الشرطية
التي هي أقرب للشك منها إلى اليقين في قوله " وإن شِفَاتِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحَتْهَا " ، فهو لم يشف لأنه لم
يسفح تلك العبرة الشافية ، وفي البيت التاسع يصرح بغزارة دموعه ، حتى بليت تلك الدموع محمله ،
فبكاء الشاعر يمكن تصويره من خلال الرسم الآتي :-

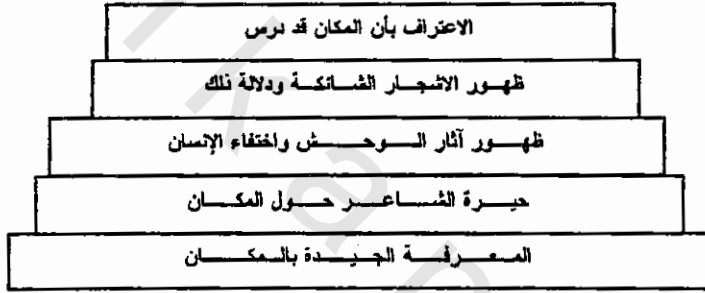


(١) ديوان امرئ القيس - ص ٨ ، ٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس - ص ٩ .

(٣) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٣ .

وعلاقة الشاعر بالأطلال ليست أقل تشابكاً من علاقته بالدمع والبكاء ، إلا أنها تتميز بالتنامي الطولي ، فبعد أن حدد الشاعر المكان تحديداً دقيقاً في الشطر الثاني من البيت الأول ، ومطلع البيت الثاني " يسقط اللوى بين الدخول وحومل فتوضح فالمقراءة " ليندل على كمال وعيه بالمكان ، تجده يستخدم تعبيراً " مطاطاً " مراوغاً ، يدل على الشيء وعكسه تماماً ، إذ يقول " لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال " 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 الديار ؟ وفي البيت الثالث ينظر الشاعر يمنة ويسرة فلا يرى إلا بحر الأرام ، فالديار خالية تماماً من الإنسان ، وقد سكنها الوحش ، وهذه آثاره " كأنه حب فلفل " . وفجأة في البيت الرابع تقع عيناه على سمرة الحية - وهي أشجار لها شوك - فيقف عندها تذرف دموعه لا يستطيع أن يتحكم فيها . فالعلاقة مع الأطلال تنامي طويلاً حتى تنتهي في البيت السادس بالاعتراف بأن المكان قد درس تماماً ولا جدوى 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 أين كان قد حدث شيء في المكان أم لا وإن كان حدث فما السبب ؟ .
 - ٣- الشاعر لم ير في المكان إلا الوحش و آثاره .
 - 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 والأشجار الشائكة .

نحن إذن أمام علاقيتين ، إحداهما تأخذ شكل منحني يصعد ويهبط ، والأخرى تتنامى طولياً ، وهما معاً يترجمان اختيار الشاعر لأسماء مثل أم الحويرث وأم الرباب ؛ فالترجمة الطولي 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 يفتح السين اسم لجبل بعينه ^(١) 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 وجنت 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 بالحبشية الطاعنة انتهت ولا جدوى منها .

فإذا كانت هذه الأسماء جزءاً من البناء المعماري للمقطع ، فلا بد 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 .

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

وورد اسم عنيزة في معلقة امرئ القيس وذلك حيث يقول :

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي ^(٢)

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

- ١- أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ
 - ٢- وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيئِي
 - ٣- يَظَلُّ الْعَذَارَى يَرْثَمِينَ بِلَحْمِهَا
 - ٤- وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنَيْزَةٍ
 - ٥- تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَيْطُ بِنَا مَعًا
- وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بِدَارِ قَرْجُلْجُلٍ
فِيَا عَجَبًا مِنْ رَجُلِهَا الْمَتَحَمِّلِ
وَسَحَّجٍ كَهَدَابِ الدَّمَقْسِ الْمَفْتَلِ
فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي
عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا أَمْرًا الْقَيْسِ فَأَنْزَلِ

^(١) الرزني - شرح المعلقات الصح - ص ١٤ .

^(٢) ديوان امرئ القيس - ص ١١ .

- ٦- فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ
 ٧- فَمَتَلَبَّيْ حَبْلِي قَدْ طَرَقْتُ وَمَرْضِعاً
 ٨- إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْحَرَقْتُ لَهُ
 ٩- وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكُثْبِ تَعَذَّرْتُ
 ١٠- أَفَاطَمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا السُّتَلِّ
 ١١- وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاعَتَكَ مِنْ خَلِيقَةٍ
 وَلَا تُبْعِدْنِي مِنْ جَنَّاكِ الْمَعَلِّ
 فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمٍ مُغِيلٍ
 بِشَرِّقٍ وَشَرِّقٍ عِنْدَنَا لَمْ يُحَوَّلِ
 عَلَيَّ وَالَّتِ حَلْفَةٌ لَمْ تَحْسَلْ
 وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صُدْرِي فَأَجْمَلِي
 فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَسْأَلِ^(١)

فالأبيات تحدث عن قصة تناقلتها كتب الأدب ، والمعروفة بقصة " دارة جلجل " ^(٢) والتي انتهت بأن ركب امرؤ القيس بعير غنيزة ، وبين الحين والآخر يدخل رأسه في هودجها ويقبلها ، واسم غنيزة في هذا السياق له دلالة التي يمكن أن يستشفها القارئ من خلال ذلك المثل العربي القديم " لا تك كالعنز تبحث عن المدينة " ^(٣) ، وهو مثل يضرب للجاني على نفسه ، فلقد جنت هذه المرأة على نفسها مرات عديدة ، جنت على نفسها مرة حين خلعت ثيابها ونزلت إلى الماء تبرد فيه ، وجنت على نفسها ثانية حين خرجت من الماء عارية وأرت نفسها للشاعر مقبلة ومدبرة في هذه الحال ، قبل أن يعطيها ملابسها ، وجنت على نفسها ثالثة حين قبلت أن ينحر لهن راحلته ، ثم جنت على نفسها أخيراً حين قبلت أن تحمله معها على بعيرها ، فلا بد أن نتحمل نتيجة هذه الجنابات الأربع ، وأن نسمع إلى قوله ، وأن نرضى فعله ، وذلك حيث يقول :-

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْخِي زِمَامَهُ
 وَلَا تُبْعِدْنِي مِنْ جَنَّاكِ الْمَعَلِّ

فهي التي جنت على نفسها ، كما جنت تلك العنز على نفسها ، ونبشت الأرض لتبحث عن المدينة التي سوف تنحر بها .

يتماجن الشاعر مع من أطلق عليها غنيزة ، ويسري عنها ، أو يغريها ، بحديث عن حبلى ومرضع كان له معهما تجارب سابقة ، وانتهت بأن طاوَعته إلى ما يريد . وفي لفظة غنيزة ملاحظتان، الأولى هذا التصغير وما يصاحبه من جرس موسيقي له وقع خاص في الأذان ، والذي يصاحبه صوت الزاي نو الصغير، والثانية هذه المخالفة النحوية ، فقد وردت " غنيزة " منونة ، رغم أنها ممنوعة من الصرف ، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى هذه اللفظة ، أو إلى هذه الأنثى ، التي أطلق عليها اسم غنيزة .

^(١) ديوان امرؤ القيس - ص ٩٠ وما بعدها .

^(٢) لا تنهم هذه الدراسة بمناقشة تفاصيل رواية يوم دارة جلجل وما قاله فيها النقاد .

^(٣) النسان - مادة عنز .

واللائت للنظر أن القماء 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) ^(١) .

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 :-

أفاطم مهلاً بعض هذا السدلل وإن كنت قد أزعجت صرمي فأجملني

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

ومن الطبيعي ثانياً أن يذكر هذه " الفاطم " ، فالقطع : فطم العبود فطماً : قطعه ، وفطمت الحبل قطعته ^(٢) ، فمحبوبته رحلت وتركته يبكي ويستبكي لدى سمرات الحي فقد قطعت حبل المودة الذي كان بينهما . ومن الطبيعي ثالثاً أن ينكر هذا اللفظ " فاطم " ليتجاوب مع كلمة صرم التي وردت في آخر الشطر الثاني من البيت . فالصرم القطع البائن ^(٣) ؛ فهي فاطمة " أي قاطعة " ، وهي تدلل عليه أي تجترئ عليه ، وهي ترمع الصرم " أي تنوي القطيعة .

لقد وردت لفظة فاطمة في البيت مرخمة " أفاطم " وقبلها كانت " عنيزة " مصغرة ، وأم الحويرث مصغرة ، تدليلاً وتمليحاً للعشيق ، التي وصفت بهذه الصفات فهي أم الحويرث لصلاحياتها للإنجاب والحث والازدراع 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 أن أم كل شيء أصله وعماده ^(٤) ، فأم الرباب أصل المطر ، أي أصل الماء الذي يصيب الحث فينمو الزرع ، والماء منكر ، وينزل من منكر فلا معنى لتدليله ولا لتصغيره .

^(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال الجامليات - ص ٣٦ .

^(٢) ابن منظور - اللسان - مادة فطم .

^(٣) ابن منظور - اللسان - مادة صرم .

^(٤) ابن منظور - اللسان - مادة أم .

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 تعقل 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 " (١) ويعلق الأستاذ الدكتور الطاهر أحمد مكي على هذه الرواية بقوله " لقد صدقته الأولى وسخرت منه الثانية ، فلم يفتن لها أو فطن وأثر التسليم ، يوهم نفسه أو يوهم المرأة صدق ما قالت ، وكان في الحالين هو المخدوع الوحيد " (٢) .

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

لِخَوْلَةَ أَطْلَالٍ بَبْرَقَةٍ تَهْمَدُ ظَلَلْتُ بِهَا أَبْيَـيَ وَأَبْيَـيَ إِلَى الْغَدِ (٣)

والثاني المالكية وذلك حيث يقول :

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةٌ خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ نَدِ (٤)

والثالث ابنة معبد والذي ورد في قوله :-

فَإِنْ مِتُّ فَاتَعَيَّنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ وَشُقِّيْ عَلَيَّ الْجَيْبَ يَا ابْنَةَ مَعْبَدِ (٥)

وهذه الأسماء الثلاثة تدور حول معنى واحد هو معنى التملك (٦) ، فحول الرجل هم حشمة وأتباعه ، مأخوذ من التخويل والتمليك ، والمالكية مأخوذ من الملك والتملك ، ومعبد مأخوذ من قولنا عبد الله يعبد عبادة ومعبد تاله له (٧) ، 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 أخضعت له لإرادتها .

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

(١) أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة الشعر والشعراء - لم له الشيخ حسن نعيم - راجعه الشيخ محمد عبد النعم العريان - دار إحياء

العلوم - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧ - ص ٦٣

(٢) د. الطاهر مكي - امرؤ القيس حياته وشعره - دار المعارف - الطبعة الخامسة - ١٩٨٥ - ص ٦٤ .

(٣) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات - ص ١٣٢ .

(٤) ابن الأنباري - السابق - ص ١٣٥ .

(٥) ابن الأنباري - السابق - ص ٢٢٣ .

(٦) ابن منظور - اللسان - مادة (حول) .

(٧) ابن منظور - اللسان - مادة (عبد) .

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

كَانَ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُنُوءَةً خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوْصِفِ مِنْ نَدْرِ

فلقد ضرب صفحاً عن كلام رفاقه ، ولم يجيبهم ، 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 تعرفنيها 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 شيء يتناسب مع شباب طرفة وفتوته وترفه ، كما يتفق مع نظرتة إلى الحياة والتي لخصها في أربعة أبيات وهي قوله :-

فَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى وَجَدَّكَ لَمْ أَحِفْ لِمَتَّى قَامَ عَوْدِي
فَمِنْهُمْ سَبَقَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِيَةٍ كُمَيْتٍ مَتَّى مَا تُعَلِّ بِالْمَاءِ تَرْبِيرِ
وَكُرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَاتُ مُحَنَّبًا كَسِيرَ الْغَضَا نَبَهَتْهُ الْمُسَوِّرِ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ النَّجْنِ وَالْدَجْنِ مُعْجَبٌ بِيَهْكَسَةِ تَحْتَ الْخَبَاءِ الْمَعْمَرِ^(١)

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

٧- وَتَحَلَّ عِبْلَةٌ بِالْجِسْوَءِ وَأَهْلُنَا بِالْحَزْنِ فَالْصِمَانِ فَالْمُتَلَمِّمِ
٨- حُبَيْتُ مَنْ طَلَلْتُ تَقَادِمَ عَهْدِهِ أَقْرَى وَأَقْفَرَ بَعْدَ أُمِّ الْهَيْثَمِ
٩- حَلْتُ بَارِضَ الزَّاثَرَيْنِ فَأَصْبَحْتُ عَسْرًا عَلَى طَلَبِكِ ابْنَةَ مَخْرَمِ^(٢)

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

- يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجِوَاءِ تَكْلُمِي وَعَمِي صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةَ وَاسْلُمِي^(٣)

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

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ١٩٤ وما بعدها .

(٢) شرح ديوان عنترة - ص ١٤٣ .

(٣) شرح ديوان عنترة - ص ١٤٢ .

أَعْيَاكَ رَسْمَ الدَّارِ لَمْ يَتَكَلَّمْ حَتَّى تَكَلَّمَ كَالأَصَمِّ الْأَعْمَى^(١)

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

يَا دَارَ عِبَلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي وَعَمِي صَبَاحاً دَارَ عِبَلَةٍ وَسَلَّمِي

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

لقد سبقت الإشارة إلى أن عنتره قد استخدم أربعة أسماء في معلقته ، وهذه الأسماء هي عيلة ، 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 ، فاما ما يخص لفظة " عيلة " فقد جاء في اللسان : العبل : الضخم من كل شيء ، وامرأة عيلة تامة الخلق^(٢) ، فالشاعر لا يتحدث عن امرأة تحمل هذا الاسم ، بل يتحدث عن امرأة تحمل هذه الصفة ، ويبحث عنتره عن تمام الخلق أمر واضح في المرأة والحصان على السواء ، فإذا كانت محبوبته عيلة فحصانه عبل الشوي :-

وَحَسْبَتِي سَرْجٌ عَلَى عِبَلِ الشَّوَى نَهْدٌ مَرَاكِلُهُ نَبِيلُ الْمُخْرَمِ^(٣)

والمشكلة أن هذه المرأة التامة الخلق المكتنزة الجسم ، أم هيثم ، والهيثم : الصقر ، وقيل النسر ، وقيل فرخ العقاب ، وقيل هو صيد العقاب^(٤) ، والعقاب طائر من كواسر الطير قوي المخالب ، مسرول ، له منقار قصير ، أعقف ، حاد البصر^(٥) فلقد تحولت محبوبية الشاعر إلى طائر كاسر جارح ، وهو صيد لهذا الطائر ، لا يملك دفعاً للضرر عن نفسه ، وهي ابنة مالك كما جاء في قول الشاعر :-

هَلَا سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي^(٦)

^(١) شرح ديوان عنتره - ص ١٤٢ .

^(٢) ابن منظور - اللسان - مادة (عبل) .

^(٣) شرح ديوان عنتره - ص ١٤٦ .

^(٤) ابن منظور - اللسان - مادة (هم) .

^(٥) ابن منظور - اللسان - المعجم الوجيز - مادة (عقب) .

^(٦) شرح ديوان عنتره - ص ١٤٩ .

فقد امتلك أبوها حرية، فالشاعر عبد مملوك ، مملوك للقبيلة ، ولمحبوبته ابنة مالك ، فإذا كانت القبيلة زوالد 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 وقَّع في شباك حبها .

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

حلتُ بأرض الزائرِين فاصْبَحْتُ عَسِراً عَلَى طَلَبِكَ ابْنَةَ مَخْرَم .

فالمخارم الطرق في الجبال ، وأفواه الفجاج ، ومخارم الليل أوائله ، وهي جمع مخرم^(١) ، وكأنه يريد أن يقول إنها ابنة جبل ، وهذا يتفق مع سياق البيت حيث يقول "حلتُ بأرض الزائرِين" ، والزائرُون : الأسود، فالشاعر يريد أن يطلق عليها صفة التوحش ، كما يتفق هذا -من جهة أخرى - مع كونها أم الهيثم، وإذا كان العيل الضخم من كل شيء ، والمرأة العيلة هي المرأة التامة الخلق كما جاء في اللسان، فإن عنتره 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 " ^(٢) ، وذلك لأنها - من وجهة نظره - تحقق " الشروط المثالية التي تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية " ^(٣) .

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

إن إحساس عنتره بالرق كان عاملاً أساسياً في اختيار هذه الأوصاف ، أوصاف عيلة - 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 ، فأَم 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 ماءً محجماً " ^(٤) ،

^(١) ابن منظور - اللسان - مادة (خرم) .

^(٢) د. علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ . راجع الفصل الذي كتبه عن صورة المرأة بين المثال والواقع - ص ٥٣ وما بعدها.

^(٣) د. علي البطل - الصورة في الشعر العربي - ص ٥٨ .

^(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٢٦٥ ، وهذا عجز بيت صدره " ينجمها قوم لقوم غرامه " .

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

ومن يوف لا ينم ومن يفض قلبه إلى مطمئن البر لا يتجمجم^(١)

وفي مطلع قصيدته يقول :-

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى يَمْنَةً لَمْ تَكَلِّمْ دِيَارَ لَهَا بِالزَّمَنَيْنِ كَأَنَّهَا
بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَسْتَلِمِ بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامَ يَمْشِينَ خَلْفَهُ
مَرَاجِعُ وَشَمٍ فِي كَوَاشِرِ مَعْصِمِ وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً
وَأُطْلَاوُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ^(٢)

واستخدام لفظة (أوفى) بهذه الصيغة استخدام له دلالة ، فقد جاء في اللسان من قال أوفى فمعناه أوفاني حقه ، أي أتمه ولم ينقص منه شيئاً^(٣) ، وكان الممدوحين قد أوفيا بعهدهما ولم ينقصا منه شيئاً وأدياه على الوجه الأكمل ، فبداية القصيدة بهذا الاستهلال له دلالة ومعناه ، وإلا فما الذي دفع زهيراً لاستخدام هذه الكنية ؟ لا شيء في تصوري إلا الاهتمام بالوفاء خلقاً ، ومدح من أوقف وحقق دماء العرب. يستوي في ذلك إذا نظرنا إلى لفظة أوفى على أنها فعل ماض ، زيد بالهمزة - وزيادة المبنى تريد المعنى - أو نظرنا إليها على أنها اسم تفضيل .

شيء آخر لافلت للنظر في الأبيات السابقة وهو قول الشاعر :-

وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً فَلَايَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُمِ

لماذا اختار الشاعر الوقوف على الأطلال بعد عشرين حجة ؟ لقد قال الشاعر هذه القصيدة في مدح الحارث بن عوف وهم بن سنان اللذين أصلحا بين الناس في حرب داحس والغبراء ، تلك الحرب التي استمرت أربعين سنة^(٤) ، فهل هناك علاقة بين مدة الحرب وبين العشرين حجة التي وقف بعدها زهير على أطلال محبوبته ، ليتعرف عليها ، فعرفها بعد لأي ؟ .

أكبر الظن أن هناك علاقة بين مدة الحرب والفترة التي وقف بعدها زهير على الأطلال ، فإذا 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 الأكيد لكل شيء ،

(١) ابن الأنباري - السابق - ص ٢٨٢ .

(٢) ابن الأنباري - السابق - ص ٢٣٧ وما بعدها .

(٣) ابن منظور - اللسان - مادة (و ي) .

(٤) ابن عبد ربه - العقد الأخير - ٣/٣١٣ .

للأموال والأرواح ، وهنا يظهر الحارث بن عوف وهرم بن سنان فيعرضا الصلح على المتساحرين ، 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 .

فالببت له علاقة أيضاً بخلق الوفاء الذي يريد الشاعر أن يؤكد لممدوحيه .

وعمر بن كلثوم والحارث بن حلزة يستخدمان اسم هند ، ويحملانه دلالة أرادا أن يبتاها خلال نصيهما ، فالقصيدتان في الفخر والحماسة ، والشخصية الموجه إليها الخطاب هي شخصية الملك الذي كان يقال له مضطرب الحجارة لشدة ، إذ كان معروفاً عنه أنه شرير ، فمناداته بـ «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 دونيها ولما فويقها ، وقيل هي المائتان ، والهند جبل معروف ، والمهند : السيف^(١) ، فإذا عرفنا أن الندية كانت في الجاهلية عسراً من الإبل^(٢) 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 منيكة ، وأنه كني بأبي وهب وأبي زيد وأبي الحارث واشتهر بلقب الملك الضليل ، كما يقال له أيضاً ذو القروح^(٣) ، 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^(٤) .

وهكذا يتضح أن الأسماء التي وردت في المعلقة 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 ينبغي هذا أن تكون هذه الصفة أو تلك علماً على امرأة بعينها .

استهل الحارث بن حلزة قصيدته بقوله :-

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا أَشْمَاءُ رَبِّ ثَاوِيٍّ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ.

فمن أسماء هذه التي أعلمت الشاعر ببينها ؟ وما البين ؟

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

(١) اللسان - مادة (هند) .

(٢) د. محمد حسين هيكل - حياة محمد - دار المعارف بمصر - ط ١٥ - د.ت - ص ١١٧ .

(٣) د. صلاح الدين المادي - أمراء الشعر في العصر الجاهلي - مكتبة الشباب بالثيرة - أبريل - ١٩٧٥ - ١٢٠/١ .

(٤) 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 ويقومه ، فكان لازماً عليه أن يتحدث عن السمو الرفعة وعلو المنزلة ، ولفظة أسماء قد وفّت بهذا ، فأما قوله :-

وَلَدْنَا عَمْرُو بْنَ أُمِّ أَنَاسٍ مِنْ قَرِيبٍ لَمَّا أَتَانَا الْحَبَاءُ^(١)

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 أحوال عمرو هذا ، وكنية أم أناس كنية تحمل في ثباها الفخر ، فالعرب كانوا يفاخرون بكثرة العدد ، قال عمرو بن كلثوم :

مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَنَحْنُ الْبَحْرُ نَمْلُؤُهُ سَفِينَا^(٢)

فأناس جمع الإنس ، والإنس جماعة من الناس^(٣) ، وفي هذا إشارة إلى كثرة أبناء القبيلة ، أو إلى كثرة أولئك الذين يتصل نسبهم من أهمهم من أبناء هذه القبيلة بنسب الشاعر ، ولعل في هذا ضغطاً على الملك ، فأبناء أختهم أو عمستهم يمثلون ورقة ضغط في اتخاذ القرار .

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

بَلْ مَا تَذَكَّرُ مِنْ نَوَارٍ وَقَدْ نَأَتْ وَتَقَطَّعْتَ أَسْبَابُهَا وَرِمَامُهَا
مَرْيَةَ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الْحِجَازِ فَلَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا^(٤)

ثم يتحدث عنها مرة ثانية فيقول :-

أَوْ لَمْ تَكُنْ تَذْكُرِي نَوَارَ بَأْنَتِي وَصَّالُ عَقْرِ حِبَائِلِي جَذَامُهَا
تَرَكَ أَمَكْنَةً إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَعْطَلِقَ بَعْضُ النَّفُوسِ حِمَامُهَا^(٥)

والنوار المرأة النفور من الريبة ، وامرأة نوار نافرة عن الشر والقيح^(٦) ، فطبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبيته 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

(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٠٠ .

(٢) ابن الأثيري - السابق - ص ٤٢٧ .

(٣) ابن منظور - اللسان - مادة (أنس) .

(٤) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

(٥) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٥٧٣ .

(٦) ابن منظور - اللسان - مادة (نور) .

التي كانت محبوبة ، إذ رد عليها قائلاً " بأنني وصال عقد حباتل 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 حسيّاً عن هذا النفور فيصف (نوار) بأنها " مرية " فهل كانت هذه المرارة التي يتوقها الشاعر أو يتجرعها بسبب هذا النفور وهذه القطيعة ؟ لعل الأمر كذلك ، ولعل كلمة (مرية) هذه صفة أخرى للمحوبة ، فمحبوبة الشاعر (نوار) ، نافرة ، ومرية ، تصد من يطلب ودها .

لقد حلت هذه النوار المرية (بغير) ، والقيد : الموت ، والفياد ذكر اليوم ^(١) ، والمعنيان يصلان بنا إلى نتيجة واحدة ، فعلى اعتبار أن القيد هو الموت وأن هذه المحبوبة حلت بمكان فيد ، أي مكان فيه الموت ، أو مكان الموت ، فهذا يعني أنها قد ماتت بالنسبة للشاعر ، وأنه يتجرع مرارة فقدّها ، لا مرارة هجرها ، يؤكد هذا المعنى الاستفهام - " فآين منك مرامها " - الذي يدل على استحالة الوصول إليها .

وعلى اعتبار أن الفياد هو ذكر اليوم ، واليوم مما يتشائم منه الناس ، فكان 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 شينين . يقال حجز بغيره يحجزه حجازاً ، لضرب من شدة ، وذلك الحبل يقال له حجاز يشد به البعير إلى رسغه كالقيد له ^(٢) . فإذا كان الحجاز هو القيد فأهل الحجاز هم أهل القيد ، فما القيد ؟

إنه الموت ، ألم تمت المرأة المحبوبة بالنسبة للشاعر منذ أن حلت بغير ، لقد ماتت وجاورت الموتى وأصبح الموت هو الحجاز الذي يحقق الاستفهام الذي انتهى به البيت : " فآين 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 امرأة بذاتها ، بل ربما قصد إلى صفات مثلى للمرأة ، وربما قصد إلى صفات تتفق مع موضوع النص وسياق القصيدة ، ولعل امرأ القيس قد قيد أنواق الرجال من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن " بيضة الخدر " .

(١) ابن منظور - اللسان - مادة (فيد) .

(٢) ابن الأنباري - شرح القصائد السبع - ص ٥٣٤ .

في قصيدته المعلقة ، وتركها لمن خلفه يبدون ويعينون فيها ، فكانهم 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 وفقاً على المرأة وحدها ، بل كان ذلك يبدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرضه الله بينهم^(١) .

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 عنتره في اختياره "عبلة - أم الهيثم - ابنة مالك - ابنة مخرم" ، ومع عمرو بن كلثوم في اختياره "هند" ، والحرث في اختياره "أسماء - أم أناس - هند" ومع طرفة في اختياره "خولة - ابنة معبد" ، وأخيراً كما حدث مع ليبد عندما اختار "نوار - مرية" .

لقد لجأ الشاعر إلى هذه الأسماء ليحملها دلالات ما كان 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) التصويم :-

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

- قَفَا نَبْكَ مِنْ نِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسَطْرِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلٍ

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

- أَفَاطَمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا السَّكَلِ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرَمَعْتُ صِرْمِي فَأَجْمَلِي

وفي قوله :-

- أَغْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَّكَ قَاتِلِي وَأَنْكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِ

وفي قوله :-

- أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ هَيْكَ بِأَمَلِ

وصرع عنتره في أربعة مواضع أيضاً هي :-

(١) د. وهب أحمد رومية - شعرنا القديم والنقد الجديد - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - رقم ٢٠٧ مارس ١٩٩٦ - ص ١١٥ .

- هل غادر الشعراء من متركهم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

- أعيالك رمم الدار لم يتكلم
حتى تكلم كالأصم الأعجم

- يا دار علة بالجواء تكلمي
وعمي صباحاً دار علة واسلمي

- إني عداني أن أزورك فاعلمي
ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

وصرع عمرو بن كلثوم في أربعة مواضع هي :-

- ألا هبني بصحنك فاصبحنا
ولا تبقي خمور الأندرينا

- قفي قبل التفريق يا طعينا
نخبرك اليقين وتخبرينا

- وأنا الماعون لما يلينا
إذا ما البيض فارقت الجفونا

- إذا لم نحملهن فلا بينا
لشيء بعدهن ولا حيننا

فأما طرفة وزهير والحرث وليبد 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 واقتصر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة" (١) . وواضح أن ابن قتيبة يرى أن التصريع يميز بين النثر والشعر ، ويربطه 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" (٢) .

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

(١) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قية - الشعر والشعراء - ص ٤١ .

(٢) مقدمة ابن جعفر - نقد الشعر - تحقيق محمد عبد المنعم حجاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ط ١ - ١٩٧٩ - ص ٩٠ .

إخباراً بذلك، وتبنيهاً عليه وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريح ، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة ^(١) .

فابن رشيق يضع أسباباً للتصريح يحددها في :-

- ١- أن الشاعر يلجأ إلى التصريح ليعلم لمتلقي أنه بدأ في قول شعر لا نثر .
 - ٢- الانتقال من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف .
 - ٣- أن التصريح يأتي من كثرة المادة اللغوية عند الشاعر ، فهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة .
- ويرى حازم القرطاجني أن للتصريح " في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس لإستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بأزواج صنيعتي العروض والضرب وتمائل مقضها لا تحصل لها دون ذلك " ^(٢) .

اختلف حازم عن سابقه في نظريته إلى التصريح ، فبينما ذهب ابن قتيبة وقدامه وابن رشيق إلى أن التصريح يفرق بين المثنون والموزون ، وأنه يمهّد للقافية ، وإنه دليل على قوة الطبع وكثرة المادة ، نظر حازم إلى أثر التصريح في المتلقي ، فلو قوعه في أوائل القصائد طلاوة وموقع من النفس ، ويؤكد هذا المعنى ويحرص عليه ، يستخدم في ذلك ألفاظاً قهية إذ يقول " ويكره أن يكون مقطع المصراع الأول على صيغة يوم وضعها أنها مصراع ثم تأتي القافية على خلاف ذلك ، فيختلف ظن النفس في القافية لذلك " ^(٣) .

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

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 التصريح بالحالة النفسية للشاعر فهو ليس حلية شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه للإيقاع في مقدمة قصيدته على وجه الخصوص " ^(٤) . لكنه لم يتحدث عن أثر التصريح في المتلقي . كما فعل حازم وكما ظهر من كلماته السابقة .

^(١) أبو علي الحسن بن رشيق القرواني-العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق وشرح د. محمد مفيد قمحية، دار الكتب العلمية-بيروت - ط ١ ١٩٨٣/١ ١٢٤، ١٢٥ .

^(٢) أبو الحسن القرطاجني - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ص ٢٨٣ .

^(٣) أبو الحسن القرطاجني - السابق - ص ٢٨٣ .

^(٤) د. محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - ص ٤٨ .

ويدعم الدكتور مصطفى سويف في دراسته عن الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر ، يدعم الرأي الذي يربط بين التصريح 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 يختار بحر القصيدة عن قصد وتبذر ، 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 " (١) ، وهكذا وقع الشاعر أسيراً لهذا " التوتر الدافع " ليملي عليه صوره ومعانيه وألفاظه أيضاً .

ويربط الدكتور كمال أبو ديب بين التصريح وبين ما أسماه " الجملة النواة " ، والجملة النواة عنده في معلقة امرئ القيس هي تلك الجملة المتولدة عن فعل الأمر والفاعل المكون 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) فسي البيت رقم (٤٥) *** (٢) .

ويدعم الدكتور كمال أبو ديب رأيه يقول " إن وجود صيغ للمنادى في القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم في حقيقة الأمر تفسير الظاهرة التي ناقشها هنا ، وهي أن المنادى في هذه المواضع لا يكون متبوعاً بأمر ولا يقع في نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واو رب) " (٣) ، وحتى يستقيم له هذا

(١) 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 التداخل وإن كنت قد أزعمت صرمي فأجلي .

** يقصد قول الشاعر : ويوماً على ظهر الكتيب تعذرت على رآلت حلقه لسم تملل

*** البيت رقم ٤٥ ، ٤٦ هما : فقلت له لما غطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا تنجلي بصر وما الإصباح منك بأمل

(٢) كمال أبو ديب - نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي - البنية والوزن - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ - ص ١٦٢ .

(٣) كمال أبو ديب - الرؤى المقنعة - ص ١٦٢ .

التفسير أخرج البيت رقم (٢٠) من دائرة الأبيات المصرفة 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 للقصيد الجاهلية نظرية غير صحيحة، وافترض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهي وشكلت القصيدة في وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك"^(٢).

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

فأما الدراسة الأولى فهي دراسة الدكتور محمد العبد والتي حاولت ربط التصريح "ببطء الحركة الإيقاعية في المطلع وارتباط ذلك بحالة الشاعر النفسية ووقوع التصريح"^(٣)، وأما الدراسة الثانية فهي دراسة الدكتور كمال أبو ديب، وهي دراسة بنيوية، ربطت بين التصريح وبين فعل الأمر أو النداء وواو رب، فلا بد لوقوع التصريح 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 مصرفة، لكن هذه الدراسة تحاول أن تثبت أن لكل شاعر آلياته في إبداع الدلالة، فإذا كان التصريح يرد نتيجة لتوتر الشاعر، فإنه - في نفس الوقت - أحد أدوات الشاعر للتأثير في المتلقي، كما أشار إني ذلك حازم القرطاجني في عبارته السابقة.

ولكل شاعر أدواته الخاصة التي يمتاز بها عن غيره من الشعراء، فقد انماز امرؤ القيس باستخدام التصريح كقيمة صوتية لها دورها في إبداع الدلالة، وقد لاحظ الدكتور العبد أن القصائد التي وقع فيها تصريح في المطلع بلغت ٢٣ قصيدة من مجموع قصائد الديوان الأربع والثلاثين أي أن قصائده مصرفة المطلع تبلغ حوالي ٦٧٪ من قصائد الديوان. أضف إلى ذلك أن الغالبية العظمى من قصائده غير المصرفة 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، وتجدد الإشارة إلى أنه قد رجع إلى ديوان امرئ القيس - دار إحياء التراث العربي - بيروت - ط ٢ (١٩٦٩) وطبعة الشيخ ابن أبي شيب - شرح الأعلام الششمري - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (١٩٩٤ 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 " ^(١) ، وفي تتبع الباحث لهذا الإحصاء وجد الكاتب يدخل في إحصائه التشديد الواقع على النون في كأن ، أن ، منى ، كما يدخل في إحصائه التشديد الواقع في حتى وأمثالها من الألفاظ .

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

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول وحومل

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

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

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

^(١) د. كمال أبو ديب - السابق - ص ١٧٧ .

بلغت المقاطع الصوتية الطويلة في قول الشاعر :-

أَفَاطَمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا السَّتَلِّ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَزْمَعْتُ صَرْمِي فَأَجْمَلِي

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 :-

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ هُتْلُكَ بَأْمَلِي

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

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

١- هل غادر الشعراءُ من مَترَهم أم هل عرفتَ الديارَ بعدَ تَوَهُمٍ
٢- أعيالكَ رسمَ الدارِ لم يَتَكَلَّمْ حتى تكلم كالأصمِّ الأعجمِ
٤- يا دارَ عِبلَةٍ بالجِواءِ تَكَلَّمْ وعمي صباحاً دارَ عِبلَةٍ واسلمي
٨٥- إني عَدَانِي أَنْ أَزُورَكَ فَأَعْلَمِي ما قد عَلِمْتُ وَبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي

وقساري 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 عيلة راجياً منها الكلام ، مستعظفاً تلك الديار بالدعاء لها بالنعيم والسلامة عليهما تستجيب له .

لقد بلغ " التوتر الدافع " مداه ، والتقى التفكير بالتعبير وجاءت الألفاظ موقعة ، فقد أنت الوثبة بلفظها ومعناها ونظمها ^(١) أيضاً .

^(١) راجع الدكتور مصطفى سويف - الألس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - ص ٢٩٤ .

لكن القصيدة تقول ، إن التصريح لم يكن وسيلة عنثرة 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 عنثرة الصوتية ، فقد كرر ألفاظاً في اثني عشر بيتاً من قصيدته ، ومن هذه الأبيات البيت رقم (٨٥) الذي ورد فيه تصريح وتكرير للألفاظ ، حيث يقول :-

إني عدائي أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

فبالإضافة إلى التصريح ، وردت ألفاظ فاعلمي ، وعلمت ، تعلمي ، وهي ألفاظ مكرورة ، 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 عنثرة المصراحة أنها اعتمدت على الأزمنة الثلاثة كلها . ففسي البيت الأول :-

هل غادر الشعراء من مترنم أم هل عرفت الديار بعد توهم

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

أعيالك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم

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

يا دار عيلة بالجواء تكلمسى وعمي صباحاً دار عيلة واسلمى

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

إني عدائي أن أزورك فاعلمي ما قد علمت وبعض ما لم تعلمي

لقد وردت في هذا البيت خمسة أفعال ، منها فعلان ماضيان هما " عدائي - علمت " ، وفعل قد انقلب عن دلالاته الآتية 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 عنصرة المصرفة أربعة أفعال للأمر ، وثلاثة أفعال مضارعة ، منها إعلان انقلباً للدلالة على الماضي لدخول لم عليهما ، والثالث فقد دلالاته لوقوعه في سياق " عدائي " ، وورد بها ستة أفعال ماضية .

إن قراءة هذا الإحصاء لنقول إن عودة الشاعر إلى الماضي ومعايشته له يزيد من التوتر الدافع عنده ، ويأتي (بالوثبة) جاهزة بالفاظها 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 عنصرة 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 " فاصبحنا " ، و " يلينا " ، و " بقينا " . وحالة واحدة هي التي جاء فيها التصريع على غير " نا " وهي قول الشاعر :-

قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا نَخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا ^(١)

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 المصرفة :-

- أَلَا هَبِّي بِصَحْنِكَ فَاصْبِحِينَا
- قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا
- وَأَنَا الْمَانِعُونَ لِمَا يَلِينَا
- إِذَا لَمْ نَحْمِهِنَّ فَلَا بَقِينَا
وَلَا تَبْقَى خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا
نَخْبِرُكَ الْيَقِينَ وَتُخْبِرُنَا
إِذَا مَا الْبَيْضُ فَارَقَتْ الْجُفُونَا
لِشَيْءٍ بَعْدَهُنَّ وَلَا حِينَا

^(١) ابن الأثيري - شرح القصائد السبع الطوال - ص ٣٧٥ .

تدل على أن الشاعر يصارع عندما يتطلع إلى المستقبل ، وكان التطلع إلى المستقبل يصل بالشاعر إلى قمة التوتر الذي يدفعه تجاه ألفاظه وموسيقاه ومعانيه دفعا ، كما يأتي بالوثبة محملة بكل ذلك . ويتم هذا التطلع إلى المستقبل في إطار حرص الشاعر على إظهار سيطرته التامة على الزمن ، وهذا ما تسي به أبيات القصيدة .

على أن قارئ القصيدة يلاحظ أن التصريح 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 الآخرون ، لبيد ، والحارث ، وطرفة ، وزهير ، فقد اكتفوا بالتصريح فقط في مطاع قصائدهم ، فقد صرح لبيد مطلع معلقته وذلك حيث يقول :-

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا بِمَنْى تَابَدَ عَوَّلُهَا فِرْجَامُهَا

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 العروضيون " هاء الوصل " ثم ألف الخروج ، وكان على الشاعر في هذه الحالة أن يكرر الميم المضمومة وهاه الوصل وألف الخروج في كل أبيات القصيدة ؛ إلا أن الألف 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 " ، " حلالها وحرامها " ، " من كل سارية وغاد مدجن " ، " ظباؤها ونعامها " ، " نؤيها وثمانها " ، " كلة وقرامها " ، " أسبابها ورمامها " ، " ولشر واصل خلة صرامها " ، " صلبها وسنامها " ، " ضربها وكدامها " ، " مصرع غابة وقيامها " ، " إرضاعها وغطامها " ، " خلفها وأمامها " ، " وصال عقد حبال جدامها " ، " مقسم ... هضامها " ، " كهله وغلماها " ، " ترجي نوافلها ويخشى ذامها " ، " لعافر أو مطلق " .

(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 "تأبّد ، ، "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 " فوَقَّتْ أسألها وكيف سؤالنا " ، " من معشر سنت لهم أبأؤهم ولكل قوم سنة وإمامها " ، " أو أن تلوم بحاجة لوامها " ، " 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 :

لِخَوَلَةٍ أَطْلَلُ بَبْرَقَةَ نَهْمَسِدِ ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكِي وَأَبْكِي إِلَى الْعَدْرِ

وأقام معلقته على أساس من :-

(أ) التكرار اللفظي والذي ورد في واحد وعشرين موضعاً من المعلقة وذلك في مثل قوله "أبْكِي وَأَبْكِي" ، " وظيفاً وظيفاً " ، " وإن شئت وإن شئت " ، " أفديك وأفندي " ، " فذالت كما ذالت " ، " غانياً فاغن " ، " أفريت أفراد " ، " 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 - يتخدد - معبد - نهاض - نياض - المصمد - أروي - نحام - المهند " وهكذا حتى يصل عدد الأصوات المضعفة داخل القصيدة تسعة وخمسين صوتاً ، ولعل طرفة بن العبد أكثر شعراء المعلقات 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 أَمْ أَوْفَى بِمِنَّةٍ لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَنْتَلَمِ

ثم اعتمد على التضعيف الذي تكرر في ستة وثلاثين موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قول الشاعر " تكلم - الدراج - توهم - تبصر - المستعم - المتوسم - مزنم - تعفى - يؤخر - المرجم " وهكذا

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 موضعاً من القصيدة وذلك في مثل قوله " لربعها - الربع " ، " استحرن - بسحرة " ، " السلم - نسلم " وهكذا .

والحارث بن حلزة صرع مطلع القصيدة حيث يقول :-

أَذْنَبْنَا بِبَنِيهَا أَسْمَاءُ رَبَّ ثَاوٍ يَمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

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

" فتتورت - القناص - أتلهي - 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 التصريح 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 ، والتصريح أحد القيم الصوتية التي يلجأ إليها الشاعر في الأدب الشفاهي لحفظ النص .

٣- الحالة النفسية للشاعر قد تكون سبباً من أسباب حدوث التصريح ، 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 التصريح ، فمما لا شك فيه أن الشعراء تتفاوت قدراتهم الفنية ومعرفتهم اللغوية ، وهذا ينعكس بطبيعة الحال على النص .

٥- قد يلجأ الشاعر إلى التصريح 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 طريقاً أخاذاً ، 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 " ^(١) ، فالترام الشاعر بالوزن والقافية دليل على تمسكه بنظام موسيقي ينبغي من خلاله أن يكون " عاملاً من عوامل التأثير الجمالي " ^(٢) 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 ناسجة وما على الشاعر إلا أن يملأ هذه الأدراج ، قول فيه إجحاف كبير للشاعر القديم الذي امتد نفسه ليصوغ في هذا الوزن أو ذلك 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 " ^(٣) ، ولكن الذي يجب أن يلتفت إليه أن " المشكلة ليست في الشكل ، إنها في الشاعر وموهبته ، والشكل القديم لم يمنع أمثال البحري 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 " ^(٤) .

كما أن القول بأن النظام العروضي للقصيدة الموزونة المقفاه رتيب وممل ؛ قول فيه تجن على الواقع ، ذلك لأن التغيرات 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 .

^(١) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - قضايا وظواهره الفنية - ص ٨٠ .

^(٢) د. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - ص ٨١ .

^(٣) د. كمال نشأت - في نقد الشعر - رؤية نقدية - سلسلة كتابات نقدية ، رقم ٧ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فبراير ١٩٩١ ص ٣٨ .

^(٤) د. كمال نشأت - في نقد الشعر - السابق - ص ٣٨ .

إن هذا الشكل في يد الفنان الموهوب يمكن أن "يصير وعاء" يث فيه الشاعر تجربته العاطفية التي أجاد السيطرة عليها فأخرجها في هذا النسق التعبيري الناجح^(١).

لست في موقف الدفاع عن النظام الموسيقي للقصيد العربية الموزونة المقفاه ، فهذا النظام - استمر حتى الآن ومنذ أكثر من ستة عشر قرناً ، والذي لم تستطع أن تغت منه حتى القصيدة الحديثة ، فهي مازالت تسير في إطاره وإن ادعت غير ذلك - قادر بأن يدافع عن نفسه من خلال عطاءاته وابداعاته؛ لكنني قصدت أن ألقت النظر إلى أن هذا النظام الموسيقي أساس من الأسس الجمالية في القصيدة العربية في إطارها التقليدي . وأن هذا الأساس الجمالي قد تفاوتت قدرات الشعراء في 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^(٢).

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 التغيرات الممكنة في البحر العروضي ، ولعل قراءة الجدول التالي تعين على فهم النظام الموسيقي في معلقة امرئ القيس .

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

جدول رقم (٦)

(١) د. كمال نشأت - في نقد الشعر رؤية نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩١ - ص ٣٨.

(٢) راجع في نقد فكرة ارتباط الوزن بالغرض - الدكتور عز الدين إسماعيل في التفسير النفسي للأدب ص ٥٢ ، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية المعنوية ص ٥٥، ٥٤ ، والدكتور علي بونس 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 :-

وَلَا سَيَّما يَوْمَ بِدَارَةٍ جُلْجُلٍ	أَلَا رَبَّ يَوْمَ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ
٥//٥///٥//٥/٥/٥//٥/٥//	٥//٥//٥/٥///٥/٥//٥/٥//
فعولن . مفاعيلن . فاعولن . مفاعيلن .	فعولن . مفاعيلن . فاعولن . مفاعيلن .

(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 :-

وَيَوْمَ عَفَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي	فِيَا عَجَباً مِنْ رَحْلِهَا الْمُتَحَمِّلِ .
٥//٥///٥/٥//٥/٥//٥//	٥//٥///٥//٥/٥/٥//٥//
فعولن مفاعيلن فاعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فاعولن مفاعيلن

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

تَضِيءُ الظَّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا	مَنَارَةٌ مُؤَسَّى رَاهِبٍ مُبْتَلٍ .
٥//٥///٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥///٥//٥/٥/٥//٥//
فعولن مفاعيلن فاعولن مفاعيلن	فعولن مفاعيلن فاعولن مفاعيلن

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

قَبِضْتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ حَامِرٍ	وبَيْنَ إِكَامٍ بَعْدَ مَا مُتَأَمِّلٍ .
٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//
فعول مفاعن فعولن مفاعن	فعول مفاعيلن فعول مفاعن .

(٥) ورد مرتان في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متوالية مقبوضة ، وذلك في البيت رقم "٧٢" حيث قبضت التفعيلة الأولى والثانية والثالثة وذلك قول الشاعر :-

كَانَ طَمِيَّةَ الْمُجَبَّرِ غُدُوَّةٌ	مِنَ السَّيْلِ وَالْغُتَاءِ فَكَلَّةٌ مِغْزَلٌ .
٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//
فعول مفاعن فعول مفاعن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعن .

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

عَلَى قَطَنَ بِالشِّيمِ أَيْمَنُ صَوِيهِ	وَأَيْسَرُهُ عَلَى السُّتَارِ فَيَذِلُّ .
٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//	٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//
فعول مفاعيلن فعول مفاعن	فعول مفاعن فعول مفاعن .

وهذه الملاحظات تقودنا إلا النتائج الآتية :-

١- إن زحاف الكف وهوزخاف 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 " ، وكان الشاعر قد قصد إلى هذا التغير الصوتي الغريب على القصيدة ، ليلفت نظر المتلقي إلى هذا البيت ، فالشاعر قد استغسل إمكانات البحر للتعبير من خلالها عما تعجز عنه الكلمات أحياناً .

٢- إن الشاعر قد أقام قصيدته كبناء معماري متناسق ، تتناغم فيه كل تفعيلة من الشطر الأول مع ما ينظرها من تفعيلات الشطر الثاني ، فالأولى تتناغم من الخامسة والثانية تتناغم مع السادسة والثالثة مع السابعة والرابعة مع الثامنة . وكان القصيدة بناء معماري متناسق ، روعيت فيه الأصول الفنية للهندسة الذوق والجمال على السواء . والجدير بالذكر أن هذه الصفحات من الدراسة تتعامل مع معقدة امرئ القيس وتتنظر إليها نظرة طولية ، بمعنى أنها تنظر إلى التفعيلة الأولى مثلاً في المعقدة كلها وهي تتناغم مع التفعيلة الخامسة في المعقدة كلها .

٣- إن الحالات الثلاث التي وردت فيها تفعيلتان متواليتان مقبوضتان ، كانت في الشطر الأول من البيت ، وكان 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 مطبته للعذارى ، وفي الحالة الثانية كان يتحدث عن محبوبته التي تضيء الظلام ، وفي الحالة الثالثة كان يتحدث عن السيل الذي قعد له وصحبته . واللافت للنظر أيضاً أن هذه الأبيات الثلاثة موزعة على موضوعات المتعلقة فلم يجتمع بيتان في فكرة واحدة من الأفكار التي تعرضت لها القصيدة .

٤- إن البيت رقم " ٧٢ " والبيت رقم " ٧٦ " ، وهما البيتان اللذان زوجت فيهما ثلاث تفعيلات متوالية ، فقد زوجت في البيت " ٧٢ " التفعيلات الأولى والثانية والثالثة ، وزوجت في البيت " ٧٦ " التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة ، هذان البيتان يقعان في مقطع السيل . فقول الشاعر " كان طمية المجير غدوة " يتحدث فيه عن السيل الذي أحاط بجبل طمية ، ومعروف أن السيل مدمر ويجرف في طريقه الأوشاب والصخور وكل غث وسمين ، فهذه الأخطا غير المتجانسة ، والتي تتضمن أنقلاً 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 هذا المعنى . فأما البيت رقم " ٧٦ " والذي زوجت فيه التفعيلات رقم " ٥ ، ٦ ، ٧ " وهي في قول الشاعر " وأيسره على الستار فيذبل " . ويتحدث فيه الشاعر أيضاً عن صورة السيل الذي عم وطم والذي أصبح " ثقيلًا " 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 آخر لاقفت للنظر في هذا الشطر من البيت ، وهو تكرار صوت السين ذي الصغير ، وكان 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 أقل نسبياً من امرئ القيس :-

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
١٠٣	٤٣	١	٤٢	١٠٣	٤٨	٧	٣٥	القبض
--	--	--	--	--	--	--	--	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 عيسى 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 :-

لَهَا فَخِذَانِ أَكْمَلَ النَّحْضِ فِيهِمَا كَانَهُمَا بَابًا مُنِيفٍ مَمَرٍّ .
 ٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥// ٥//٥//٥/٥//٥/٥//٥//
 فَعُول مَفَاعِلُن فَعُولُن مَفَاعِلُن فَعُول مَفَاعِلُن فَعُولُن مَفَاعِلُن .

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

لَهَا مِرْفَقَانِ أَفْتَلَانِ كَأَنَّمَا تَمُرُّ بِسَلَمَى دَالِجٍ مُتَشَدِّدٍ .
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥// ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//
 فَعُولُن مَفَاعِلُن فَعُول مَفَاعِلُن فَعُول مَفَاعِلُن فَعُول مَفَاعِلُن .

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

مَوْلَانِ تَعْرِفَ الْعِثْقَ فِيهِمَا كَسَامِعَتِي شَاةٌ بِحَوْملٍ مُفَرَّدٍ .
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥ ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥
 فعول مفاعن فعولن مفاعن فعول مفاعيلن فعول مفاعن.

(د) الموضع الرابع في قول الشاعر في البيت رقم "٩٢" :

فَظَلَّ الْإِمَاءُ يَمْتَلِكُنْ حَوَارَهَا وَيُسَعَى عَلَيْنَا بِالْعَدِيفِ الْمَسْرُودِ .
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥ ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥
 فعولن مفاعن فعول مفاعن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعن .

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 :-

أُمُونٌ كَالْوِاحِ الْإِرَانِ نَسَانَهَا عَلَى لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجَدٍ .
 ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥ ٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥//٥
 فعولن مفاعيلن فعول مفاعن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعن .

والأمر بالنسبة لزهير لا يختلف كثيراً عن طرفه ، 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 :-

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١	
٥٩	١٦	٤	١٧	٥٩	٢٠	١	١٦	القبض
--	--	--	--	--	--	--	--	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 طرفه .
- ٢- أن التفعيلة الثانية هي أقل التفعيلات في عدد المرات التي زوحت فيها حيث دخلها الزحاف مرة واحدة وذلك في البيت رقم "٨" وهو قول الشاعر :-

جَعَلَنَ الْقَتَانُ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَنَهُ وَكَمْ بِالْقَتَانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرَمٍ

وهذا البيت نفسه قد زوجت فيه التفعيلة رقم ٦* . علماً بأن هذه التفعيلة قد زوجت على مدى القصيدة كلها أربع مرات فقط ، وهذا هو البيت الوحيد في القصيدة التي زوجت فيه التفعيلتان المتناظرتان الثانية والسادسة .

٣- إن التفعيلتين المتناظرتين الأولى والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات المزاخفة ، فقد زوجت التفعيلة الأولى ست عشرة مرة وزوجت التفعيلة الخامسة سبع عشرة مرة ، وكذلك الأمر بالنسبة للتفعيلة الثالثة والتفعيلة السابعة ، فقد زوجت التفعيلة الثالثة عشرين مرة وزوجت التفعيلة السابعة ست عشرة مرة .

٤- لم يرد في القصيدة كلها ثلاث تفعيلات متتالية مزاخفة ، 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 ظِمَامَهُمْ حَتَّى إِذَا تَمَّ أَوْرَثُوا غِمَاراً تَسِيلُ بِالسَّلَاحِ وَبِالدَّمِ

ويبدو أن الشاعر أراد أن يعبر عن " السرعة " التي تحتلها 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 أسمعته الصوت الذي تحدثه كلمة تسيل وذلك من خلال تكرار صوت السين ذي الصغير .

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 . مماثلاً لامرئ القيس في هذا المجال ولكنه كان قريباً منه في استخدام التفعيلات المتناظرة ، بيد أنه قد انماز عن سابقه 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 سبعة وثلاثين تغيراً صوتياً ، وكذلك التغيرات التي حدثت في التفعيلات الخامسة والسادسة والسابعة بلغت سبعة وثلاثين تغيراً صوتياً أيضاً ، وكان الشاعر قد قصد إلى إقامة المعمار الموسيقي للقصيدة على هذا التناسق بين الشطرين .

وفي بحر الكامل نسج عنثرة قصيدته ، والتي بلغت أبياتها على حسب رواية الديوان تسعة وثمانين بيتاً ، والقصيدة قد دخلها زحاف الإضممار - 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 الإضممار ، بينما كانت التفعيلة الثالثة هي أقل التفعيلات التي زوحت على الإطلاق .

كما يتضح أيضاً أن التفعيلة الأولى والتفعيلة الرابعة - وهما تفعيلتان متناظرتان - قد تقاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، فقد زوحت التفعيلة الأولى خمسين مرة وزوحت التفعيلة الرابعة ثلاثاً وخمسين مرة. وكذلك التفعيلتان المتناظرتان الثانية والخامسة قد تقاربت فيهما عدد مرات الزحاف ، ففي التفعيلة الثانية حدث الزحاف في تسعة وثلاثين موضعاً ، وفي التفعيلة الخامسة حدث الزحاف في ثلاثة وثلاثين موضعاً .

فأما في التفعيلتين المتناظرتين الثالثة والسادسة ، وفيهما عروض القصيدة وضربها ، فقد اختلف الأمر ، فقد زوحت التفعيلة الثالثة تسع عشرة مرة ، بينما زوحت السادسة في واحد وأربعين موضعاً .

هذا ما تقوله القراءة العجلى للجدول السابق ، فأما القراءة المتأنية فإنها تستكشف أبعاداً أخرى لهذه الأرقام التي وردت في جدول الزحافات السابق ، ومن هذه الأبعاد التي يمكن للقارئ المتأن 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 متفاعلن متفاعلن
٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///	٥//٥/// ٥//٥/// ٥//٥///

وهي تكرير " متفاعلن ٥//٥/// " ثلاث مرات في كل شطر . وأن هذه التفعيلة بها ساكنان وخمسة متحركات ، يكونون جميعاً مقطعين طويلين وثلاثة مقاطع قصيرة .

ومعلقة عمرو بن كلثوم هي القصيدة الوحيدة في بحر الوافر والقصيدة قد دخلها زحاف العصب وهو إسكان الخامس المتحرك والعصب في الوافر يقابل الإضممار في الكامل ، هذا فضلاً عن أن الكامل والوافر ينتميان إلى دائرة واحدة هي دائرة المؤتلف ، وعلى هذا يكون دخول زحاف العصب عاملاً من عوامل تهذئة 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 زوجت ثمان وخمسين مرة، وزوجت 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 مفاعلتان 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 تهذئة على إيقاع القصيدة الثائر ، حيث إن مناسبة إنشاء القصيدة قد فرضت على الشاعر هذه الثورة ، فكان لزاماً عليه أن يبحث عن عوامل للتهذئة تدخل في البناء المعماري الموسيقي للقصيدة .

وفي بحر الخفيف أنشد الحارث بن حلزة قصيدته ، وأجزأوه كالآتي :-

فاعلاتن مستعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن

وقد أصاب القصيدة نوعان من التغير الصوتي الأول وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة المبدوء بالسبب الخفيف وهو ما أسماه العروضيون بزحاف الخين ، والثاني هو التشعيب ويكون بحذف

الثالث المتحرك ، وقد دخل التشعيث في عروض وضرب القصيدة ، أي في التفعيلة الثالثة والتفعيلة السادسة ، فصارت فاعلاتن إلى فالاتن ، " ٥/٥/٥/٥ " إلى " ٥/٥/٥/٥/٥ " .

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 (١٢)

والملاحظ على الجدول السابق ما يلي :-

١- تقارب التفعيلات المتناظرة في عدد مرات التغير الصوتي الطارئ عليها ، وكان الشاعر قد قصد إلى هذا التناسق الصوتي بين التفعيلات المتناظرة .

٢- إن التغيرين الصوتيين الحاديين في القصيدة متناقضان ، فالتغير الأول وهو الخبن يكون بحذف الثاني الساكن ، وعند حدوثه تتحول مستقع لن إلى متقع لن " ٥/٥/٥/٥ " إلى " ٥/٥/٥/٥ " وتتحول فاعلاتن إلى فعاتن " ٥/٥/٥/٥ " إلى " ٥/٥/٥/٥/٥ " ، وهذا يعني زيادة في عدد المقاطع القصيرة مما يترتب عليه زيادة في سرعة الإيقاع .

فالمتمثل 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 ، والتغير الصوتي الثاني هو التشعيث ويكون بحذف الثالث المتحرك وفيه تصير فاعلاتن إلى فالاتن " ٥/٥/٥/٥ " إلى " ٥/٥/٥/٥/٥ " ، 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 ، وكان 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 يجتمعا في تفعيلة 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 في الشعر وفي غيره من الفنون ، فهو يقاوم ذلك الحذر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الإنتباه واليقظة ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحمسي ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"^(١) نعم نستطيع.

^(١) د. علي يونس - نظرة جديدة في موسيقى الشعر - ص ١٧٢ .