جماليات التشكيل الإيقاعي وإنتاج الدلالة
" قراءة في معلقة عمرو بن كلثوم"

إعـــداد

د. رمضان أحمد عبد النبي عامر

كلية الآداب - بني سويف

تمهيد:

غنائية الشعر العربي:

يقول الدكتور شوقي ضيف:" فنحن لا نبعد حين نزعم أن الشعر الجاهلي جميعه غنائي ، إذ يماثل الشعر الغنائي الغربي من حيث إنه ذاتي يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس ، سواء حين يتحمس الشاعر ويفخر أو حين يمدح ويهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر ويعاتب ، أو حين يصف أي شيء مما ينبث حوله في جزيرته . وليس هذا فحسب ، فهو يماثل الأصول اليونانية للشعر الغنائي الغربي من حيث إنه كان يغنى غناء ، ويظهر أن الشعراء أنفسهم كانوا يغنون فيه، فهم يروون أن المهلهل غَنَّى في قصيدته :

طفلةٌ ما ابنةُ المُحَلَّلِ بيضا ءُ لعوبٌ لذيذٌ في العِنَاقِ

ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلي ارتبط بالغناء عند أقدم شعرائه . ومن حين إلي حين نجد أبا الفرج الأصبهانى يشير إلي أن شاعراً جاهلياً تغنى ببعض شعره من مثل السليك بن السلكة وعلقمة بن عبدة الفحل والأعشي، وكان يوقِّع شعره علي الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصَّنج ، ولعله من أجل ذلك سمى صَنَّاجة العرب. ويقول أبو النجم في وصف قينة :

تغنى فإن اليومَ يومٌ من الصِّبا ببعض الذي غَنَّى امرؤ القيس أو عمرو

وهو يقصد بعمرو ، عمرو بن قميئة . ويقول حسان بن ثابت :

تَغَنَّ بالشعرِ إمَّا كُنْتَ قائله إنَّ الغناءَ لهذا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

فالغناء كان أساس تعلم الشعر عندهم، ولعلهم من أجل ذلك عبروا عن إلقائه بالإنشاد ومنه الحداء الذي كانوا يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، وكان غناء شعبياً عاماً"(١).

---

(١) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،الطبعة التاسعة، ١٩٨١م، ص ١٩١، وانظر بيت أب النجم في الشعر والشعراء ١/ ٦٠، وبيت حسان في العمدة لابن رشيق ٢/ ٢٤١. وانظر الأغاني، طبعة الساسي، القاهر، ١٨/ ١٣٤، و ٩ / ١٠٩.

ويقترن هذا الغناء عندهم بذكر أدوات موسيقية مختلفة كالمزهر والدف وكانا من جلد وكالصنج ولعله هو نفسه الآلة الفارسية المعروفة باسم الجنك، وكالبربط وهو آلة موسيقية وترية شاعت في بلاد الإغريق ، ويقص علينا علقمة بن عبدة أنه وفد علي بلاط الغساسنة فاستمع عندهم إلي قيان ببزنطيات يضربن علي البرابط وكانوا كذلك في الحيرة يستمعون إلي القيان وهن يضربن علي الآلات الموسيقية الفارسية. وأدخلوا كثيراً من هؤلاء القيان إلي جزيرتهم من مثل خليدة وهريرة في اليمامة والأخيرة هي صاحبة الأعشي التى ذكرها في معلقته، ويروى الرواة أنه كان بمكة قينتان لعبد الله بن جدعان جلبهما من بلاد الفرس وكانتا تغنيان الناس وفي أخبار غزوة بدر أنه لما نصح أبو سفيان قريشاً أن تعود قبل أن يوقع الرسول عليه السلام بها قال أبو جهل : والله لا نرجع حتى نرد بدراً فنقيم علية ثلاثاً وننحر الجزر ونطعم الطعام ونسقي الخمور وتعزف علينا القيان وتسمع بنا العرب(٢).

وبجانب هذا الغناء العام كان عندهم غناء ديني يرتلونه في أعيادهم الدينية ... وكانوا في أثناء تقديم ذبائحهم وصبِّ دمائها على الأنصاب المقدسة عندهم يتغنون غناء لعله هو أصل غناء النَّصْب الذي شاع بينهم في الجاهلية. وربما كان في اسم الداجنة والمدجنة، وهي القينة تغني في الدَّجْن وحين ظهور الغيم في صفحة السماء ما يدل على أنهم كانوا إذا عزَّهم المطر وغلبهم الجدْب توجهوا بالغناء إلى آلهة الغيث والخصب(٣).

ومعنى كل ما قدمنا أن الشعر في الجاهلية كان يُصْحَبُ بالغناء والموسيقى، فهو شعر غنائي تام، ويظهر أن الغناء لم يكن ساذجًا حينذاك؛ فقد عرفوا منه ضروبًا مختلفة، يقول إسحق الموصلي:" غناء العرب قديمًا على ثلاثة أوجه: النَّصْب والسِّناد والهَزَج، فأما النَّصْبُ فغناء الركبان والقينات، وهو الذي يستعمل في المراثي، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السِّناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات

---

(٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي،ص ١٩١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٣.

والنبرات، وأما الهَزَجُ فالخفيف الذي يُرقَصُ عليه ويُمْشَى بالدُّفِّ والمزمار فيطرب ويستخف الحليم. هذا كان غناء العرب قديمًا، حتى جاء الله بالإسلام وفُتِحَتْ العراق، وجُلب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء المجزّأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنَّوا جميعًا بالعيدان والطنابير والمعارف والمزامير"(٤).

"ولعل في اقتران النصب بالمراثي ما يدل على ما قلناه من أنه كان غناءً دينيًا، فهم يتغنون به في الموت، أما السناد فلعله الغناء الذي كان يقترن ببعض الآلات الموسيقية، وأما الهزج فغناء خفيف كان يقترن بالرقص والدف والمزامير، وهو غناء حفلاتهم، ولعلهم كانوا يؤثرون فيه الوزن الذي يساعد على الحركة المعروف باسمه بين أوزان الشعر وهو وزن الهزج، كما كانوا يستخدمون فيه الرَّمل والرجز ليطابق الشعر ما يريدون من رقص وسرعة في الحركة"(٥).

إذن يمكننا القول أخيرًا إنَّ الشعر قد بدأ بداية متحررة فلم يكن الإنسان في بادئ أمره بالشعر يتقيد بالوزن والقافية، وإنماكان يميز بينه وبين النثر بالنغم الذي يجعله فيه وبالنبرات التي يخرجها مخارج الغناء، ولهذا تجد المقطوعات الشعرية القديمة التي وصلت إلينا مدونة في كتابات مختلف الشعوب لا تشبه الشعر المعروف، إذ فيه تحرر، وفيه اعتماد على الترنم والإنشاد وعلى فن الإلقاء، أما الاعتبارات الفنية المعروفة، فهي من عمل الشعراء المتأخرين الذين أحلوا الوزن محل الإلقاء، ووضعوا قواعد معينة في نظم الشعر . فلم تكن الأبيات الشعرية في الشعر القديم متساوية، ولم تكن هناك قواف بالضرورة، حتى إنك لا تستطيع تمييز القطعة الشعرية عن غيرها إلا بالإنشاد (٦). ويشير الدكتور كمال بشر في كتابه "علم الأصوات" كذلك إلى الدور الفاعل للإيقاع في النص الشعري المنشد فيقول:" ولا نبالغ إذا قررنا أنه كان للعرب في

---

(٤) شوقي ضيف: العصر الجاهلي،ص١٩٣، وانظر العمدة لابن رشيق ٢/ ٢٤١.

(٥) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٩٣.

(٦) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ١/١٢٥ــ١٢٦.

القديم (وفي الحديث أيضًا) إدراك عميق بموسيقى الكلام ولحونه. يظهر ذلك على وجه الخصوص في صناعة الشعر وإنشاده؛ حيث لا يتم هذا أو ذاك إلا بتلوينات موسيقية تؤاخي بين الشاعر أو المنشد والسامع: تؤاخي بينهما في الفكر والخيال والعاطفة والوجدان. لقد كانوا فرسان الشعر وأمراء البيان، فأنى لهذه الفروسية وذلك البيان أن يتحققا والكلام ساكن صامت، لا يحرك عقلاً أو يزغزغ كوامن النفس ودواخلها؟!"(٧).

ويتحدث الدكتور شوقي ضيف عن غنائية الشعر العربي في العصر الجاهلي واهتمام الشاعر بالجانب الإيقاعي في شعره فيقول:"وعلى هذا النحو نظم شعراء الجاهلية شعرهم في جَوٍّ غنائي مشبه لنفس الجو الذي نظم فيه اليونان شعرهم الغنائي فقد كان الشاعر يغني شعره، وقد يوقِّع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية. وقد يقوم له بالغناء في شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف في أثنائه. ويظهر أن الشعر أخذ في أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى، فكان بعض الشعراء لا يغنيه، وإنما ينشده إنشادًا، والإنشاد مرتبة وسطى بين الغناء والقراءة"(٨).

أما عن الإيقاع في شعرنا العربي المعاصر فقد أفرزت شعرية الحداثة بعد الستينات ثلاثة أنواع من قصائد الشعر هي: قصيدة البناء المركب، وقصيدة الفضاء الكتابي، ثمَّ قصيدة النثر. وجميعها قطعت الصلة بالإنشاد من خلال التقاطع مع الجمهور وكلها قامت على "التحرر من قيود القيم السائدة والتكرار وانحباس أفق المعنى، فنزعت إلى التجريب بما يجعل النص غير خاضع لنمط واحد من التشكيل، مؤسساً ذائقة شعرية قرائية مكتوبة لا شفاهية مسموعة، عبر منازعة لا هوادة فيها بين الشفاهية والكتابية"(٩). ومن نتائج التجريب أن لجأ الشاعر إلى التدوير لإكمال المعنى في قصيدة النثر.

---

(٧) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٥٤٨.

(٨) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٩٣-١٩٤.

(٩) ستار عبد الله: إشكالية الإلقاء في جدل الحداثة الشعرية / بحوث المربد الثامن عشر/ وزارة الثقافة ــ بغداد ٢٠٠٢/ ص ٢.

ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهورًا بيِّنًا، ولعل القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها، فهي بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قَرْع الطبول ونقر الدفوف. ومثلها التصريع في مطالع القصائد وما كان يعمد إليه الشعراء أحيانًا من تقطيع صوتي لأبياتهم كقول امرئ القيس في معلقته يصف الفرس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معًا كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويكثر هذا التقطيع في أشعارهم، ومن يرجع إلى معلقة لبيد التي يستهلها بقوله:

عَفَتْ الديارُ محلُّها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

يجده على شاكلة هذا المطلع يلائم كثيرًا بين الكلمتين الأخيرتين، وكأن للبيت قافيتين: داخلية وخارجية، وكأنه يريد أن يهيئ لنفسه أو لمن يتغنى بقصيدته أن يرتفع بصوته في كلمتين متتاليتين. ولا نشك في أن صور الأوزان المتنوعة التي يمتاز بها الشعر الجاهلي إنما حدثت بتأثير هذا الغناء"(١٠).

"ولم يكن جمهور هجائهم يفرد بالقصائد، بل كانوا يسوقونه غالبًا في تضاعيف حماستهم وإشادتهم بأمجادهم وانتصاراتهم الحربية، ولا نبعد إذا قلنا إن الحماسة أهم موضوع استنفد قصائدهم، فقد سَعَرتهم الحروب، وأمدَّها شعراؤهم بوقود جَزْل من التغني ببطولتهم وأنهم لا يرهبون الموت، فهم يترامون عليه تحت ظلال السيوف والرماح مدافعين عن شرف قبائلهم وحماها. ويرتفع هذا الغناء بل قل هذا الصياح في كل مكان، بحيث يُخَيَّل إلينا أنه لم يكن هناك صوت سواه، ولعل ذلك ما دفع أبا تمام إلى أن يسمي مجموعته من أشعارهم وأشعار مَنْ خلفوهم باسم الحماسة، فهي التي تستنفد أشعارهم وقصيدهم، وهي ديوانهم الذي يسطِّر تاريخهم ومناقبهم ومفاخرهم، وهل هناك فخر أعلى من فخر الشجاعة والتنكيل بالأعداء. واقرأ في المفضليات والأصمعيات فستجد هذا الفخر وما يطوى فيه من حماسة يدور على كل لسان، وستجد

(١٠) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٩٤.

الشاعر فيه يتحدث دائمًا عمّا تعتز به قبيلته من الأخذ بأوتارها ومن تضييق الخناق على أعدائها، وهو يعدد أيامها مشيدًا بحسبها ونسبها وصَبْرها في الملمَّات وكرمها في الجدب وحمايتها للجار وإغاثتها للملهوف، وفي أثناء ذلك يصوِّب سهام الهجاء إلى نحور أعدائهم، وكأنه يريد أن يقضي عليهم قضاءً مبرمًا"(١١).

" ونحسُّ في هذه الحماسة أثر الموجدة الشديدة والحقد البالغ على خصومهم، فهم دائمًا يتعرضون لهم ويتوعدونهم انتقامًا مروِّعًا، وكان أشد ما يهيجهم أن يقتل منهم قتيل، فحينئذٍ تهيج القبيلة، ويهيج شعراؤها هياجًا لا حدَّ له، فإذا ثأرت لنفسها وشفتْ غلَّها وحقدها أخذ شعراؤها ينشدون أنا شيد النصر"(١٢).

ويتحدث دكتور شوقي ضيف إجمالاً عن الجانب الإيقاعي في معلقة عمرو بن كلثوم بصفتها أنموذجًا شعريًّا إنشاديًّا فيقول:" والمعلقة جميعها صياح شديد على هذا النحو الذي يرفع فيه قبيلته تغلب على كل من حولها في نجد شرقيها وغربيها، فكل من حدثته نفسه منهم بقتالها كان مصيره الهلاك والدمار، ويقول إن حياتهم سلسلة من الحروب، ويصف أسلحتهم التي يذيقون بها أعداءهم كئوس الموت المرة، ومدَّ فخره إلى قبائل معد كلها بما يجذون من رءوس شجعانها، واعترف لأعدائه بشجاعتهم، فالسيوف في أيديهم وأيدي أعدائهم كأنها مخاريق بأيدي لاعبين، وهم يقتلون فيهم، كما يُقتل من قومه، فثيابهم جميعًا ملطخة بالدماء"(١٣).

إننا في الشعر الإنشادي لابد من مراعاة الموقف الشعري والجو النفسي الذي نُظِمَ فيه، فَالموقف هو نهاية الإنشاد وغايته فلا ينبغي أن تشبع حركة الحرف بما يخالف السكون، والأذن تطلبه لأنَّه يمثل نهاية الصوت وإعلاناً بإيقاع جديد.

---

(١١) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٢-٢٠٣.

(١٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص٢٠٣.

(١٣) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٥.

ولقد كان السماع أداة المتلقي (الفرد/ الجمهور) ولم تكن رواية الشعر قبل التدوين إلا شاهداً إلى ما نذهب إليه، ومن ذلك ما يرويه العرب من المعلقات التي جاءت تسميتها مما يعلق في الذهن بعد سماع المنشد.

ولعل ترديد بني تغلب لقصيدة عمرو بن كلثوم يؤكد لنا شفوية الشعر، فلو لم تكن شديدة الوقع لما تضايق منها بنو بكر بن وائل(١٤)، حتّى هجو تغلب. ولم يكن هجاؤهم إلا لأنَّ الناس لهم آذان تسمع فخر عمرو بن كلثوم بقبيلته "تغلب". فالسماع أداة خطرة، زال خطرها في العصر العباسي – إلى حدٍّ كبير– عندما تدهور مركز الخلافة وسيطر الأعاجم، ففسد السماع بفعل لغات الأعاجم ما أثر في إنشاد الشعر بعدما غابت الأذن التي تسمع السليم من الإنشاد فظهرت القصيدة التي تقرأ مكتوبة لا منشودة في القرن الرابع الهجري.

وذلك على أساس أن "العلاقة المباشرة بين موضوع الشفاهية وموضوع الحرب في الشعر الجاهلي، تأتي من إجماع الباحثين في الشعر الشفاهي على أنه من سمات هذا الشعر كونه شعراً بطوليّاً، بمعنى أن الحرب تمثل فيه محوراً رئيساً، كذلك من المتفق عليه بين هؤلاء الباحثين أن الشعر في الثقافات الشفاهية يعد بمنزلة أداة لتأسيس التقاليد الثقافية في المجتمع؛ لذا يمثل الشعر مصدراً حيويّاً للكشف عن التقاليد في المستوى العميق من الوعي الجمعي الذي يصدر عنه الشعراء"(١٥).

---

(١٤) جاء في الأغاني ٤٨/١١ :"يقول عمرو بن كلثوم: "ألا هُبِّي... البيت"/ وكان قام بها خطيباً بسوق عُكاظ وقام بها في موسم مكة. وبنو تغلب تعظمها جداً ويرويها صغارهم وكبارهم، حتّى هجوا بذلك، قال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بني تَغْلِب عن كل مَكْرُمةٍ ... قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثوم

يَرْوُونها أبداً مُـذْ كان أولُهم ... يا للرجالِ لَشِعرٍ غير مسؤوم

(١٥) حسن البنا عز الدين، قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي: دراسة في جماليات الشعر الشفاهي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨-٩.

إن القصيدة تدور على هذا المعنى: القوة والفوق المطلق حتى الذي يبدو منها خارجًا عنها-كمقدمتها – ليس بخارج عنه عند التأمل؛ فشرب الخمر والغزل بالمرأة ليسا إلا وسيلتين من وسائل التعبير عن هذا الشعور، عبَّر بهما غيره من شعراء الجاهلية على وجه جعل المرأة والخمر – عندهم – نمطًا من أنماط الكناية عن القوة، كما يظهر من قول طرفة بن العبد:

ولولا ثلاثٌ هُنَّ من عيشة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عوَّدي(١٦)

وفي تعليق الدكتور شوقي ضيف على أبيات من ميمية ربيعة بن مقروم بالمفضليات يقول:" وهو يذكر في البيت الثاني_ يعني من الجزء الذي اقتبسه منها- أن من شيمه أن يروي نديمه بالخمر، ويكثر في حماستهم تمدحهم بأنهم يسقون ندماءهم الخمر وأنهم يأخذون حظهم من الغناء وسماع القيان ولعب الميسر، وكأن في ذلك إعلانًا عن كرمهم وبذلهم على نحو ما تقدم في غير هذا الموضع عن طرفة وفتوته. وربما كان هذا أصل ذكر الخمر ووصفها في الشعر الجاهلي على نحو ما هو معروف عن الأعشى وعدي بن زيد العبادي، فقد تحولا بها من هذا الباب إلى وصفها في ذاتها وصفًا طريفًا"(١٧).

ويقول الدكتور شوقي ضيف متحدثًا عن بنية القصيدة الجاهلية مكتملة التقاليد:"وتتراءى لنا مطولات الشعر الجاهلي في نظامٍ معينٍ من المعاني والموضوعات، إذ نرى أصحابها يفتتحونها غالبًا بوصف الأطلال وبكاء آثار الديار، ثم يصفون رحلاتهم في الصحراء وما يركبونه من إبل وخيلٍ، وكثيرًا ما يشبهون الناقة في سرعتها ببعض الحيوانات الوحشية، ويمضون في تصويرها، ثم يخرجون إلى الغرض من قصيدتهم مديحًا أو هجاءً وفخرًا أو عتابًا أو اعتذارًا أو رثاءً. وللقصيدة

(١٦) مختار سيدي الغوث، معلقة عمرو بن كلثوم" دراسة وتحليل"، مجلة جامعة دمشق – المجلد مجلد – ٢٢ العدد(١ +٢) ٢٠٠٦ م– ص ٧٣.

(١٧) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٠٦– ٢٠٧. وانظر نماذج لذلك في المفضليتين رقمي ١١٣و١٢٠.

مهما طالت تقليد ثابت في أوزانها وقوافيها، فهي تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات، وتتحد جميع الأبيات في وزنها وقافيتها وما تنتهي به من رَوِيٍّ"(١٨).

ويقول الدكتور شوقي ضيف مشيرًا إلى مكانة الإيقاع الموسيقي في الشعر العربي وأثره في نشأته وتكوينه:" ومهما يكن فليس بين أيدينا أشعار تصور مرحلة غير ناضجة من نظام الوزن والقافية في الجاهلية، فإن نفس هؤلاء الشعراء الذين رُويت عنهم تلك القصائد المضطربة في وزنها رُوِي عنهم قصائد كثيرة مستقيمة في وزنها وقوافيها، مما يدل على أن ذلك كان يأتي شذوذًا وفي الندرة. وزعم بعض القدماء والمحدثين أن الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وأنه تولد من السجع، مرتبطًا بالحُداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسُرَاها في الصحراء، ومنه تولدت الأوزان الأخرى، غير أن هذا مجرد فرض. وكل ما يمكن أن يقال هو أن الرجز كان أكثر أوزان الشعر شيوعًا في الجاهلية؛ إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى، إنما يعني أنه كان وزنًا شعبيًّا لا أقل ولا أكثر. وكان الشعراء الممتازون في الجاهلية لا ينظمون منه، إنما ينظمون في الطويل والبسيط والكامل والوافر والسريع والمديد والمنسرح والخفيف والمتقارب والهزج، وإن كان نظمهم في الثلاثة الأولى أكثر وأوسع"(١٩).

---

(١٨) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٨٣-١٨٤.

(١٩) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ١٨٥ – ١٨٦. وانظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العرب، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ج ١ ص ٥١. وانظر إشارات كثيرة إلى بداية الشعر العربي: تربطه بالموسيقى أو بالعمل أو بالعبادة. انظر عرضاً موجزاً عند الدكتور أحمد كمال زكي: نقد لبداية الشعر العربي-دراسة وتطبيق-، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٦٥. ويذكر ابن الأثير في المثل السائر ٢٨٦/١ أبياتاً من قصيدة أبي العتاهية التي مدح بها المهدي حيث يقول:

أتتْهُ الخلافةُ منقادةً إليه تُجرِّرُ أذيالها

والتعليق: فقال: "ويحكى أنَّ بشاراً كان شاهداً عند إنشاد أبي العتاهية هذه الأبيات، فلمَّا سمع المديح قال: انظروا إلى أمير المؤمنين، هل طار عن أعواده؟ يريد هل زال عن سريره طرباً بهذا المديح". والشاهد في هذا هو موقف المتلقي من الإنشاد.

وفي سياق حديثه عن إشاعة الشعراء الجاهليين الحركة والحيوية في قصائدهم، ومحاولتهم التغلب على المعاني الحسية الشائعة في قصائدهم الشعرية وما تنشره من ملل في نفس المستمع لها، فيقول:" وملاحظة ثانية هي أنهم لم يعرضوا علينا معانيهم الحسية جامدة، بحيث تنشر الملل في نفوسنا، فقد أشاعوا فيها الحركة، وبذلك بثُّوا فيها كثيرًا من الحيوية، وما من شكٍّ في أن هذه الحركة مشتقة من حياتهم التي لم تكن تعرف الثبات والاستقرار؛ فهم دائمًا راحلون وراء الغيث ومساقط الكلأ، ومن ثَمَّ كانوا إذا وصفوا الحيوان وصفوه متحركًا لا واقفًا جامدًا، وارجع إلى وصف طرفة لناقته فستجده يصفها وهي سائرة به في طريق إلى غاية تصبو إليها نفسه ... وعلى هذا النحو كانوا يصفون خيولهم، وكانوا ينتقلون منها ومن وصف النوق إلى وصف النعام وبقر الوحش وثورها والأتن وحمارها، ويصورونها لنا وهي تجري في الصحراء تطلب الماء، والصائد إما في طريقها بكلابه أو على الماء مستترًا منها، وما تلبث أن تنشب معركة هائلة لا تقل عن معاركهم هولاً"(٢٠).

بنية العمل الأدبي:

إن العمل الأدبي يتألف من شكل ومضمون مما قد يوحى بأن من الممكن فصل كل منهما عن الآخر، بيد أن شكل العمل الأدبي في الواقع لا يمكن أن ينفصل عن مضمونه، وإن اضطررنا في حديثنا النظري إلى الكلام عن كل منهما وكأنه مستقل عن صاحبه . ويترتب على هذا أننا حين نتذوق العمل الأدبي فإنما نتذوقه كله لا شكله فحسب ، وهذا من الوضوح بمكان . بيد أن بعض الدارسين الذين يكتبون في هذا الموضوع يتوهمون أو يحاولون أن يوهمونا أن التذوق والنقد الصحيح من ثَمَّ ينبغي أن ينصبّ فقط على الناحية الشكلية ، أي الجانب الفني من العمل الأدبي بغض النظر عن مضمونه . وكيف يمكن أن تكون هناك موسيقى في القصيدة منفصلة عن الألفاظ وتنسيقها بطريقة معينة ؟ وهذه الألفاظ بدورها كيف يمكن الفصل بينها وبين ما تشير

---

(٢٠) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٢٣.

إليه من أشياء أو تدل عليه من أفكار أو تعبر عنه من مشاعر ؟ العمل الأدبي إذن كيان واحد ، كتلة واحدة ، وإن استلزم الأمر في المناقشات النظرية أن نتحدث عن شكله ومضمونه بطريقة قد يُفْهَم منها إمكان انفصال كل منهما عن صاحبه.

إن العمل الأدبي في الواقع هو شيء أوسع من مجرد التشكيل اللغوي أو البناء الفني، إذ يتضمن إلى جانب ذلك أفكارا ومشاعر وخيالات ومواقف ، لكن على نحو غير مباشر. وقد بين الأستاذ أحمد الشايب في كتابه " أصول النقد الأدبي " أن مقاييس ذلك النقد لا تنحصر في الجانب الشكلي وحده، بل تشمل العاطفة والخيال والفكرة والصورة الأدبية([٢١]).

ولعل من المفيد في هذا السياق أن أورد رأي "جيروم ستولنتز" فيما يجب على الناقد عمله تجاه العمل الأدبي الذى يدرسه ، إذ " لابدَّ له ، لكى يبين أن العمل جيد ، من أن يوضح ما الذى يسهم في قيمته من بين عناصره . وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسى أو وضوح بنائه الشكلى أو عن عمق الانفعال الذى يثيره أو دقة الحقيقة التى يعبر عنها . ولا بد له أن يتحدث في عناصر العمل فرادى ، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض "([٢٢]).

وفي هذا يقول جيروم ستولنتز إنه " لا بد للناقد ، لكى يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذى يسهم في قيمته من بين عناصره . وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله أو وضوح بنائه الشكلى أو عن الانفعال الذى يثيره او دقة الحقيقة التى يعبر عنها . ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى ، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض"([٢٣]). وفي ذات الاتجاه يمضى إروين إدمان ، إذ يتميز الشعر عنده ، بل الأدب كله ، بما فيه من موسيقى لغوية وكونه في نفس الوقت قالبا اتصاليا محركا

---

(٢١) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، ١٩٧٣ م،ص ٣٢ وما بعدها، وص٧٦ وما بعدها.

(٢٢) جيروم ستولنتز، النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨١م، ص٥٧٠.

(٢٣) إروين إدمان، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، ص ٥٧ – ٥٨.

للخيال . كما أن القصيدة ، في رأيه، هى حلم أو خيال تندمج فيه الصور والتأملات والأفكار في وحدة واحدة(٢٤). ذلك أن الشعر ليس موسيقى فحسب ، بل كلمات ذات معان لها قصد منطقى ومضمون نفسى وظلال إيحائية ، وهذه الكلمات هى وسيلة الشاعر التى يعبر من خلالها عما استثار فكره وحرك وجدانه(٢٥). بل إنه ليهاجم من يزعمون وجود خصومة بين الفلسفة ذاتها والشعر، مؤكدا أن الحيوية والحرارة تدبان في الأفكار إذا نُظِمَتْ شعرًا(٢٦).

النصُّ من الإيقاع إلى الدلالة :

إننا سنتخذ من الإيقاع في قصيدة عمرو بن كلثوم مدخلاً لتذوق والاستجابة للقيم الجمالية المتوفرة في النص والوقوف على دوره في إنتاج الدلالة الفنية داخل النص؛ ذلك لأن للإيقاع دوره المهم في بناء النص الشعري وإحكام بنيته الفنية بموستوياتها الإيقاعية والدلالية، يقول الدكتور حسن غرفي في كتابه" حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر": ويبقى الإيقاع بعد هذا كله من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري؛ لأنه يقوم على دعامة توازٍ بين المحورين: الصوتي والدلالي، واعتبارًا لأهمية هذا الدور فإن مهمة الإيقاع تنظيمية أكثر مما هي ترصيعية، يتوخى من ورائها إحداث تناغم جرسي لا غير، بل إنها لتقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنيات النص الشعري بجعلها كلا متماسكًا"(٢٧).

---

(٢٤) إروين إدمان، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال ص٦٤ – ٦٥.

(٢٥) إروين إدمان، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال ص٦٨ – ٦٩.

(٢٦) إروين إدمان، الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال ص٨٠ – ٨١.

(٢٧) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص ٦.

يقول أحمد الشايب:"إن اللغة العربية لا يصح شعرها بدون قافية؛ لأنها لغة قياسية رنانة، ينبغي أن يراعى فيها القياس والرنّة، وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات، ولا يسوغ أن تبرز عطلاً مع توافر ذلك الحلي الشائق"(٢٨)

إنَّ هناك نظاماً يحكم قوانين اللغة ويحدد مكوناتها، مهما كانت اللغة بسيطة أو بدائية، ويتحدد بهذه القوانين طبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، غير أنَّ هناك تشكيلاً لغوياً ــ فنياً ــ خاصاً، له قوانينه الخاصة التي لا تخرج عن قوانين اللغة تلك، ذلك أنَّ التشكيل اللغوي الفني يمثل نظاماً خاصاً في بنية اللغة، من حيث استخدام الإيقاع، أو توظيف التصوير، وهذا يعني أنَّ هناك تطوراً في وظيفة اللغة وثراء في طبيعتها وتغيراً في مكوناتها الإشارية، أي أنَّ»التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الإعلام والإخبار إلى الوفاء بوظيفتي التصوير والصياغة (٢٩).

ويبدو صحيحًا أن الخطب والمقولات ذات تأثير ولكنها تتم وفق منظومة عقلية تستهدف النطق الجهري بها للمرسل واستهدفت السماع والتقبل وقدرة الحفظ والتأمل للمتلقي وهي جزء من مستويات أدائية عليا تقترن ببنية اجتماعية حضارية مرتفعة لكن المقصود هنا إلى الإبلاغ الجهري الصوتي الذي قد تحول من sound صوت فيزياوي إلى voice صوت لغوي له (كوداته) الخاصة المستقبلة. من الطرف الآخر. بمعنى آخر، ان لكل كلمة منطوقة (أو مكتوبة) معنى وصيغة، وصيغة الكتابة غير صيغة التلفظ رغم اختلاف اللفظ عن صورة الكلمة، كما أن هناك من اللغات البدائية من لا صورة كتابية له إلا باستخدام أبجدية لغة أخرى. والمهم هنا ان (نحو) التلفظ يرتبط بحالات متعددة في الأداء الجهري فهناك المحاورة (الديالوغ) ومجساتها السوسيولوجية وهناك التلفظ الذاتي الداخلي (المنولوغ) ويقام على سلسلة من الكلمات المنطوقة مع

(٢٨) أحمد الشايب: في أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٩م، ص ٣٢٥.

(٢٩) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٣.

النفس (التفكير الاستبطاني) والتي قد تكون تأملية تتسرح فيها الكلمات بهدوء، وقد تكون انفعالية مصحوبة بحالة نفسية شديدة القنوط أو الفرح تتقطع فيها الكلمات داخليًا بل يجري التلفظ المهموس بها محولا مقاطع من الكلمات إلى كودات (رموز) خاصة بالكلمات نفسها، أي أن الكلمة الرمز للمعنى يتحول منها رمز خاص بها للتسريع والفهم الذاتي لمعناها وفق كودها غير المستقر(٣٠).

إن نظام الحذف الذي قال به الاسباني سانتكيوس قد تجاوزته الدراسات الحديثة، ولكنه نظام يلاحق تطور اللغة لفظًا ومعنى ودلالات مستند إلى النص المكتوب لا الملفوظ؛ ولذا يكون التذكير به على أساس الإشارة إلى الصيغة النفسية التي تظهر بها الكلمة المنطوقة جهرًا أو داخل النفس، وهي تعني إبلاغًا إشاريًا محذوف جزء منه أو جزء من ترابطه مع صورة الكلمة المجاورة الأخرى لكنه يدل على معنى كودي متكامل داخل النفس (للمنولوغ)، وخارجها (الديالوغ) أي للأنا وللآخر المستمع والمتلقي المحاور(٣١).

وفي سياق حديثه تعدد موضوعات النص الشعري الجاهلي وكثرة الحركة داخله يشير الدكتور شوقي ضيف إلى أهمية الإيقاع الموسيقي داخل النص ودوره في تحقيق الانسجام والترابط في النص الشعري الجاهلي فيقول:" الشاعر لا يكتفي بالوقوف بالأطلال وبكاء الديار، بل كثيرًا ما يصور ظُعن حبيبته وصواحبها في القافلة، وقد خرجت تطلب مرعى جديدًا، فلا تزال من موضع إلى موضعٍ وعين الشاعر بإزائها تسجل هذه الرحلة الدائبة تسجيلاً بديعًا. وهذه الحركة في حياتهم التي تَعْني عدم الثبات والاستقرار، وبالتالي تعني عدم التوقف عند شيء وإطالة النظر فيه هي التي جعلت معانيهم سريعة، أو على الأقل كانت من أهم البواعث على سرعتها، فالشاعر لا يقف طويلاً عند المعنى الذي يلمُّ به، بل لا يكاد يمسُّه حتى يتركه إلى معنى آخر. فحياته لا

---

(٣٠) باسم عبد الحميد حمودي، اللغة بين الصوت والمعنى، الصوت الآخر، مجلة أسبوعية، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣، ص ٢.

(٣١) باسم عبد الحميد حمودي، اللغة بين الصوت والمعنى، الصوت الآخر، مجلة أسبوعية، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣، ص ٢.

تثبت ولا تستقر، وهو كذلك في معانيه لا يثبت ولا يستقر، بل ينتقل من معنى إلى معنى في خفة وسرعة شديدة ... وربما كان هذا هو السبب الحقيقي في أن القصيدة الطويلة لا تلمُّ بموضوع واحد يرتبط به الشاعر، بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية وتلك هي كل روابطها، أما بعد ذلك فهي مفككة؛ لأن صاحبها لا يطيل المكث عند عاطفة بعينها أو عند موضوع بعينه. ومن أجل ذلك زعم بعض النقاد أن الاستطراد أساس في الشعر الجاهلي، ومن حقِّنا أن نعطيه اسمًا جديدًا مشتقًّا من حياته، وهو التنقل السريع"(٣٢).

وقد اقترنت نشأة الشعر منذ أقدم العصور برحلة العمل الجماعي، سواء أكان في رحلة للصيد، أم لجني الثمار، أو بتأدية عمل لا يمكن أن يؤديه فرد واحد . إن العمل الجماعي يوحد الأفراد ويقلل من تعبها ويقرب من تحقيق هدفها(٣٣)، وقد قاد هذا إلى "التحام حركة الفرد بحركة زميله فكانت قوة إنجاز عملي، لذلك كانت أغنيات البدائيين نداءات، وكان إيقاعهم تنظيماً لحركات الأداء العملي"(٣٤).

وتولد من العمل الجماعي محاولات إيقاعية تنتظم بها الكلمات بطريقة معينة؛ لأنَّ هذه الحركات الإيقاعية تساعد العمل، وتنسق الجهد، وتربط الفرد بفئة اجتماعية. وكل انقطاع في الإيقاع إنما هو ممجوج، لأنه يحدث خللا في عمليات الحياة والعمل وهكذا نجد الإيقاع متمثلاً في الفنون بوصفه تكراراً لعنصر ثابت، وبوصفه تناسباً وتناظراً (٣٥).

---

(٣٢) شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص ٢٢٣- ٢٢٤.

(٣٣) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص٤٨.

(٣٤) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص٤٨.

(٣٥) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ٤٢ ــ ٤٣ .

ولذلك فليس غريباً أنْ نجد من يؤكد أنَّ الشعر هو فنٌّ من الفنون التي كان يمارسها السحرة في التأثير في مشاعر الناس وكانوا يتخذونه وسيلة من وسائل التأثير في النفوس، لما يستعملونه فيه من كلام مؤثر ساحر يترك أثراً خطيراً في نفس سامعه([٣٦]).

يقول كارل بروكلمان:" أما الأوزان العروضية فلا ريب أنَّ بناءها تم بتأثير فن غنائي وإنْ كان بدائيًّا"([٣٧]).

فمثلا في العصر الجاهلي من النصوص الجماهيرية كانت أشهر معلقة جماهيرية هي معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي التي حفظتها قبيلة تغلب والتي كانت أشبه بالنشيد الوطني، وكذلك شعر الصعاليك، أما في صدر الإسلام فقصيدة بانت سعاد للشاعر كعب بن زهير. أما في العصر الأموي فالنقائض التف الجماهير حولها بكثرة ومثلها الشعر العذري، وكذلك في العصر العباسي الأول نصُّ أبي تمام "السيف أصدق أنباء من الكتب" وقصائد أبي الطيب، ولعل أشهرها نص "واحر قلباه"، وقس على ذلك حتى يومنا هذا([٣٨]).

ونلاحظ قلة البحوث النقدية في الإيقاع؛ فلم يمنح نظرة فاحصة كالتي منحت للنظرة العروضية –وإذا كان الإيقاع يمتد داخل القصيدة وفي فاعلية تشكيلها وتحديد مسارها فهو يتيح تجاوز الرتابة – وهو إيقاع داخلي أكثر منه خارجي ينبع من عناصر الثبات والانتهاك .والإيقاع كعنصر تأثيري اختلف في الشعر الحداثي عن الشعر القديم

---

(٣٦) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام،٦٩/٩، وينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي،١٤٦/١.

(٣٧) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

(٣٨) علي احمد عبده قاسم، القصيدة الجماهيرية أسس الدراسة ومحاور التحليل:معلقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً، صحيفة ٢٦سبتمبر، العدد ١٣٠٦ – التاريخ: الخميس ٠١ فبراير-شباط ٢٠٠٧، ص٧.

؛فأصبح أقرب إلى الهمس منه إلى الجهر ،وأصبح أصلح للقراءة منه إلى الإنشاد وللمناجاة منه للخطابة ،وهو يحتاج إلى هدوء وتأمل ،وأصبح شعر قراءة لا سماع([٣٩])

وإذا كان "سي موريه" قد عرف الإيقاع RUTHM بأنه "التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزا، ويتحدد البروز بعوامل درجة الصوت pitch وديناميكته ومدته "([٤٠]).فإن هذا التعريف يقتصر على الجانب السمعي، لكن من المفيد أن نستفيد من الجانب التشكيلي وإيقاعيته ونعني بالإيقاع تكرار الكتل أو المساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة تمامًا UNITS أو مختلفة ،متقاربة أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات.

وهكذا نرى للإيقاع عنصرين أساسيين يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تتكرر كثيرًا أو قليلاً، وهذان العنصران هما:(أ) الوحدات :وهي العنصر الإيجابي (ب) الفترات : وهي العنصر السلبي وبدونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعا ،سوء كنا بصدد فنون فراغية كالنحت والتصوير أم بصدد أي من الفنون الزمنية الأخرى كالموسيقى أو الرقص. . .إلخ'([٤١]).

إيقاع الصورة:

فالعنصر الإيجابي في الإيقاع الموسيقي هو الصوت، والسلبي هو فترة السكون التي تعقبه ،وفي الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرًا سلبيًّا، وإيقاع الصورة له مراتب متعددة ، ومن النادر أن نجد في العمل الفني إيقاعا واحدا فقط، بل الاحتمال الأكبر أن يشمل إيقاعات متعددة، وأن اجتماعها بجوار بعضها بشكل أو بآخر ،فهو أمر من شأنه أن يكسب الصور تنويعًا وتجديدًا في الشكل ويحد من الضجر الذي

---

(٣٩) عادل بدر، الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي، الحوار المتمدن، العدد ١٨٢٧، ٢/١٥/ ٢٠٠٧، ص

(٤٠) سي موريه: الشعر العربي الحديث،، ترجمة: شفيع السيد و سعد مصلوح، ١٩٧٠، ص ٤٧٠.

(٤١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص٩٥.

قد يحس به المتلقي والسامع نتيجة للرتابة المتناهية لو زاد الإيقاع كثيرًا ،وهذا ينبّه إلى وجود عنصر زماني معين في التصوير، إذ النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ؛وبذلك"يكون في اللوحة نوع من الحركة الصامتة التي يتمثل فيها بدورها الإيقاع"(٤٢).

وقد تردد مفهوم الإيقاع عند بعض النقاد القدامى مرادفاً للوزن فنجد السجلماسي يتحدث بإيجاز أكثر عن الإيقاع من خلال تعريفه للشعر الذي يقول : " الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ،فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي"(٤٣).

ويورد ابن طباطبا تعريفاً للشعر أشمل من تعريف السجلماسي " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ وصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه ، و إن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها ، و هى اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(٤٤).

فتعريف ابن طباطبا يربط الإيقاع بحسن التركيب و اعتدال الأجزاء ، و مع ذلك فإن التعريفين السابقين يعودان معاً بالإيقاع إلى الوزن و منه إلى الشعر، و لذلك كان النظر إلى الإيقاع في الشكل التقليدي _من وجهة نظر مصطفي جمال الدين – هو مجموعة من المقاطع الصوتية في كل بيت ؛ أي أن القصيدة تتآلف من أبيات يحتوى كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هى نفس مقاطع الأبيات الأخرى في العدد و الترتيب ، أما الإيقاع في الشكل الجديد فإن الإيقاع فيه يقوم على " المجموعة الصوتية

---

(٤٢) فؤاد زكريا :مع الموسيقى، ص٦٨.

(٤٣) محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،جـ١،ص١٧٣

(٤٤) محمد بنيس:الشعر العربي الحديث،جـ١، ص١٧٣.

لكل تفعيلة ؛ أي أن القصيدة تتألف من أشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة إلى آخرها"([٤٥]).

ويجب على دارس الإيقاع أن يكشف عن هذه الصراعات بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك، فالإيقاع هو حركة المعنى، وكلاهما وثيق الصلة، ولاكتشاف أحدهما ينبغي معرفة الآخر بل ويستطيع الدارس أن يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت النص، وذلك من خلال المستوى الدلالي الذي يشكله التنوع الصوتي في النص الشعري ؛ولذ فإن النظام الإيقاعي للبنية اللفظية في العربية"يتميز إلى جانب التناظر أو التناسب الصوتي بين الصوامت والحركات وطول المقاطع بالعلاقة التبادلية بين الصيغة أوالبنية الإيقاعية والدلالة"([٤٦]).

ويختلف الوزن عن الإيقاع لدى منظّري الشعر اختلافاً محسوساً بحيث إنّ الوزن ينصرف معناه إلى انقسام إبداع موسيقيّ إلى أقسام: يكون لها، كلّها، المدّة الزمنيّة نفسها: تتوزّع بينها على سَواءٍ، على حين أنّ الإيقاع يتشكّل من انقسام، من جنس آخر، مختلفٍ عنه كلّ الاختلاف، ومِقدَرٍ لأقسام التركيب الماثل: مُدَداً زمنيّة ليست بالضرورة متساوية"(١).

وأيًّا كان الشأنُ، فإنه لا يمكن تحليلُ أيّ نصٍّ شعريّ دون الوقوف على إيقاعه لمُدارسَةِ جماله، وتحديد عناصر هذا الجمال، وبلْوَرَةِ علاقة التعاطي والتضافر فيما بينها، عبر ذلك النّصّ، ويمكن الخوض، أثناء ذلك، في تأويل علّة اختيار ذلك الإيقاع بذاته، أو اختيار تلك الطائفة من الإيقاعات الجزئيّة التي تشكّل، في مُتولها العامّ عبر النص الشعريّ المطروح للتحليل، نظام الإيقاع المركزيّ الذي غالباً ما تكون وظيفتُه جماليّةً أولاً، ثم دلاليّة آخِراً.

---

(٤٥) مصطفى جمال الدين:الإيقاع في الشعر العربي،صـ٧.

(٤٦) كريم حسام الدين: الدلالة الصوتية،صـ١٥٦ـ١٥٧.

وينشأ عن تمثّلنا لهذا الإيقاع وربطه بفنيّة الجمال، ثمّ ربط جماليّته بالدلالة: أنّا نتناوله تحت إجراء التأويليّة، وذلك كيما نتّخذ في قراءتنا، وقد نكون، في بعض ذلك، على قدر كبير من الحق، حرّيّةَ التمثُّلِ في قراءة الإيقاع عبْرَ نصّه الماثل فيه. أي أنّنا لا نزعم أنّنا نخضعه لسلطان نظريّة علميّة صارمة، ولكننا نزعم أنّنا نُخضعه لإجراءِ التأويليّة القائم، أساساً، على التعامل مع النّصّ الأدبيّ بحرّيّة تنهض على التماس المخارج والمَوالج للنّصّ، والسلوك بقراءته في مُضْطَرباتٍ جماليّة وسيميائيَّةٍ: تكون في الغالب مفتوحةَ الحدود، غير منغلقة الآفاق.

وقد تحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه قضايا الشعر عن الإيقاع في القصيدة الجاهلية، فيقول:" كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين: أحدهما: نمطي؛ يتصل بنظام القصيدة القديمة كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل، وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد، يحدث بهما الشاعر إيقاعًا صوتيًّا واحدًا في القصيدة جميعًا.

والثاني: إبداعي؛ يكشف فيه الشاعر قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة؛ فتخلق في داخله" جناسًا صوتيًّا" وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها، ما يصح أن نسميه" طباقًا صوتيًّا"، ومعنى ذلك أن الشاعر القديم قد استطاع أن يقيم من هذا "التكرار الصوتي" كما يتجلى في موسيقى الأبيات والقوافي بناءً موسيقيًّا متنوعًا، فلزم أن تكون أصوات الأبيات الشعرية في كل الأحوال من جنس أصوات القافية، كما أنها تختلف من بيت إلى آخر، وهكذا مزج الشاعر في موسيقاه بين المخالفة والمماثلة اللتين تنبعان من أصلٍ واحدٍ هو ما أسميناه بالتكرار الصوتي.

وقد حقق الشاعر القديم هذا التكرار الصوتي بوسائل متعددة، نستطيع على أساس وصفي خالص أن نحصرها في أشكال ثلاثة: أولها: تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة، بحيث يحدث تكرارها أصواتًا وإيقاعات موسيقية معينة. والثاني:

تكرار لكلمات بعينها يتخيرها الشاعر تخيرًا موسيقيًّا خاصًا لتؤدي بجانب دورها في بناء الصورة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حدة. ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيرًا ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد"(٤٧).

ويرى الدكتور عبد المنعم تليمة:" أن الجانب الأولى من كيفية تعامل الشاعر مع أداته- اللغة – إنما تتبدى في نشاط لغوي يتحقق- في العمل الشعري- أنظمة لغوية ينتج التركيب من تفاعلها وتآزرها. هذه الأنظمة اللغوية – صوتية، صرفية، نحوية- هي الجانب التركيبي من السياق الشعري؛ درس جماليات النظام الصوتي، بيان تشكيلات السياق الشعري، بيان تشكيلات الحروف وطاقاتها النغمية، والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع، ودور التغير الصوتي في التكوين الموسيقي، ودور الصوت عامة في الإيقاع الصوتي في التكوين الموسيقي، ودور الصوت عامة في الإيقاع الشعري متآزرًا مع التشكيلات العروضية ومتجاوزًا لها"(٤٨).

إننا سندرس كيف وظف الشاعر الإيقاع داخل النص بعناصره المختلفة في التعبير عن تجربته الشعرية؟ وكيف استطاعت عناصر الإيقاع داخل النص أن تنقل إلينا تجربة الشاعر وتبوح بمكنوناته النفسية عبر مسارات اللغة والإيقاع؟، فمن المعروف أن الشعراء في تصويرهم معانيهم وأداء أفعالهم وحركاتهم لا يكتفون باللفظ الواحد الذي سبقت اللغة إلى وضعه، بل إنهم يوقعون كلماتهم وينغمونها في جمل أو أبيات كاملة حتى تطابق بإيقاعها وتنغيمها فكرهم وانفعالهم.

---

(٤٧) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ت)، ص ٦١-٦٢.

(٤٨) عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة العربية، القاهرة،١٩٧٣م، ص ١٠١.

النص من الكتابيّة إلى الشفاهيَّة :

إننا سننتقل بالنص من الصورة الكتابية المقروءة إلى الصورة الشفاهية المسموعة؛ حتى نستطيع أن نضع أيدينا على ملامح التشكيل الإيقاع وأثرها في إنتاج الدلالة داخل النص محل الدراسة قدر المستطاع؛ ذلك لأن " اعتماد الكلام المنطوق على أساسين: أحدهما: حركي يسمى المخارج، والثاني: سمعي يسمى الصفات قد عدد أسس الاختلاف بين الأصوات المنطوقة فأمكن لهذه الأسس وما بينها وما في خلالها من مقابلات أو قيم خلافية أن تكون منطلقًا مناسبًا للسعي إلى إنشاء نظام صوتي لغوي تستخدم فيه هذه القيم الخلافية بين المخرج والمخرج، وبين الشدّة والرخاوة مثلاً، وبين الجهر و الهمس، وبين التفخيم والترقيق. أما الحركات الكتابية فلا تتعدد فيها الأسس على هذا النحو، ومن ثم لا يمكن أن يكون للنظام الكتابي من التركيب والتنوع ما للنظام الصوتي منهما"(٤٩)، ويبين الدكتور تمام حسان مدى الثراء والتنوع في النص المسموع عن النص المكتوب فيقول:"إن الكلام المسموع يتسم أحيانًا بطابع التضارب بينه وبين الأنظمة اللغوية (أي القواعد) صوتية كانت أو صرفية أو نحوية، وعند ظهور مشاكل في تطبيق الأنظمة على الكلام المنطوق تعمد اللغة إلى تقديم طائفة من الحلول تسمى الظواهر الموقعية أو المعالم السياقية، وإن اختصاص النطق دون الكتابة بهذه الظواهر يجعل الكلام المسموع أغنى وأكثر تنوعًا من الكلام المكتوب"(٥٠).

يقول ديفيد أبركرومبي:" لنظام الكتابة – وهو أحد مكونات اللغة المكتوبة – استقلاليته عن اللغة المنطوقة، فليس في الأنظمة الكتابية ما يعبر عن النماذج التنغيمية المسموعة في الكلام أو عن الإيقاع الصوتي، كما أنها لا تبرز التراكيب النحوية وما تحويه من علاقات"(٥١)، وقضية التمييز بين اللغة المكتوبة والكلام المسموع شغلت

(٤٩) تمام حسان: اللغة العربية" معناها و مبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د. ت)، ص ٤٦.

(٥٠) المرجع السابق، ص ٤٦-٤٧.

(٥١) ديفيد أبركرومبي: مبادئ علم الأصوات العام، ترجمة: محمد فتيح، دار الفكر العربي، ١٩٨٨م، ص ٢٦٢.

حيزًا كبيرًا من دراسات اللغويين؛ فقد تناولها دي سوسير أثناء دراسته للكلام الإنساني LANGAGE ففرق بين اللغة LANGUE والكلام PAROLE وكذلك فصل تشومسكي بين الملكة COMPETENCE والأداء PERFORMANCE والملكة عنده وأصحابه من التحويليين تعني المعرفة اللغوية للمتكلم القومي، كما يعني الأداء الاستخدام الفعلي للغة المتمثل فيما نتكلم به طبقًا لمعرفتنا اللغوية(٥٢).

إننا نسلم بطبيعة العصر الجاهلي وثقافته الشفاهية، ونؤمن بحقيقة النص الشعري الجاهلي وأثر الشفاهية في تشكيله وصياغته لكننا نجعل إعانة الذاكرة شيئًا تاليًا لشاعرية النص ودلالته؛ لأن التشكيل الإيقاعي في النص له دوره المهم في المحافظة على حفظ الناس وتداوله.

إن واحدة من مشكلات اللغة الشفاهية هي أنها تتطور باستمرار وتعنى بالجديد المستند إلى تنامي القدرة الثقافية للفرد والمجتمع وتقبله للكثير من التغييرات استنادا إلى إيقاع العصر.

وهذا الاهتمام الموسيقي يرجع إلى طبيعة اللغة العربية ،التي نشأت في بيئة يغلب عليها الأمية ،وكان الأدب يعتمد على المشافهة والأذن ،وكانت مسامع العرب هي وسيلة الحكم على النص الأدبي ؛وهذا أدى إلى أن تكتسب الأذن"المران والتمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة ، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام؛لحسن وقعه أو إيقاعه وتأبى آخر ؛لنبوه أو لأنه كما يعبر أهل الموسيقى نشاز"(٥٣).

إن دراسة الإيقاع لأي نصٍّ شعري تقوم على دراسة موسيقاه الخارجية التي تتولد عن الوزن وتكرار تفعيلاته والقافية في نهاية الأبيات والتزام الشاعر بها، وموسيقاه الداخلية النابعة من التناسق الصوتي والموسيقي بين الأصوات أو بين المفردات والجمل والعبارات، وتوفيق الشاعر في حشد هذا الإيقاع الداخلي وزخمه الموسيقي في نصِّه

---

(٥٢) انظر تفاصيل أخرى حول قضية الفرق بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة والمسموعة في المرجع السابق ص ٢٦٢ وما بعدها.

(٥٣) إبراهيم أنيس:دلالة الألفاظ:ص ١٩١.

الشعري يتوقف على مدى مناسبة الجرس الموسيقي في المفردة الشعرية واتفاق نغمتها مع المعنى والموقف النفسي وأجوائه داخل النصّ، ثم مدى توفيقه في اختياره لقافية دون أخرى ولوزنٍ شعري دون آخر، وكذلك مدى تحقق الانسجام بين الجانب الإيقاعي والبعد الدلالي للنص.

١-البنية الإيقاعية الخارجية:

الإيقاع ينقسم إلى جزئين الأول :- "التناغم الشكلي" الذي يتضمن في رأيه إيقاع المفردات بالنظر إلى بنيتها المقطعية، وتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته،وإيقاع الجمل التي تقوم بنيتها على أساس التصدع ، وتقوم حركتها بتقديم تشكلات مقطعية؛ وفاعلية نبر وفاعليات صوتية ودلالية. الثاني:- "التناغم الدلالي " الذي يضم إيقاع التواصل؛ أي انسجام حركة الدلالات فيما بينها؛ مما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة؛ مما يفيد ولادة حركات جديدة ،قد تحمل خصائص مغايرة "(٥٤).

فالإيقاع هو السبيل الذى يستند إليه الشاعر في حركة المعنى، و موسيقى الشعر ليست الوزن السليم، وإنما الموسيقى الحقَّة هي موسيقى العواطف والخواطر، تلك التي تتواءم مع موضوع الشعر، و تتكيف معه.

و قد يكون الإيقاع "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، و الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي .. فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ،قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"(٥٥).

---

(٥٤) أحمد بزون :قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)صـ١٤١.

(٥٥) محمدغنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث صـ٤٣٥.

إن الإيقاع وحدة نغمية صغرى على هذا الأساس، والوزن هو وحدة نغمية كبرى هي البيت، وإذا كان الإيقاع تمثله التفعيلة ومقاطعها الصوتية وبنائها العروضي، والوزن جماع للتفعيلات أليس من الأولى أن نسمي الإيقاع عنده- أحمد بزون- وزناً و العكس. والشعر عند الدكتور محمد غنيمي هلال ضرب من الموسيقى إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية، وفي سياق حديثه عن الدور الذي يلعبه الوزن الشعري في بناء النص ودلالته عند صلاح عبد الصبور يقول الدكتور حسن الغرفي:" إذا كان التقطيع التفعيلي (الوزن) من أسس بناء النص الشعري عند صلاح عبد الصبور فإن وظيفته لا تتحدد إلا بفعل تفاعله مع التقطيع الصوتي الذي يطبع الأداء اللغوي بطابع معين، وعن طريق هذا التفاعل الحي ينبثق دور الإيقاع بوصفه" العنصر الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظمًا، ويحدث توازنًا وتعويضًا بين حروف المَدِّ والحروف الصحاح. وهو يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع؛ فتهتز الأجسام تبعًا لتأثر الوجدان". ومن هنا نتبين أن الإيقاع يمتلك صفة التنوع القائم على تنافر الأصوات وتوافقها في آن واحد"([٥٦]).

وهناك مصطلح آخر هو التوزين و هو مرادف للوزن ، فالشعر لا يقف عند حدِّ التوزين بل ينطلق إلى ما يسمى (الإيقاع) و التوزين يقصد به " تعادل أجزاء الكلام والأصوات وتساوي مقاديرها الزمنية فيما إذا قوبل بالبعض الآخر جملة"([٥٧]).

عند تشومسكي ينظر إلى كل لغة على أنها (علاقة بين الصوت والمعنى)، وهو هنا يعتمد على رأي همبولدت في أن المتكلم يصوغ استعمالات غير محدودة بوسائل محدودة وفي رأينا أن ذلك يتم عن طريق التحويل transformation والتركيب construction، إن تصويت المتكلم بتنغيم صاعد intonation rising وتنغيم هابط

(٥٦) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٤.

(٥٧) أحمد كشك: الزحاف والعلة صـ١٥٥.

falling intonation يبني بطريقة الأداء الخاصة معاني متعددة لأثر كلمة واحدة على المتلقي([٥٨]).

الشعر ــ كما أشرنا سابقا ــ إيقاعيًّا أكثر منه وزنيًّا ، فلا يستطيع باحث أن يزعم أن موسيقى الشعر قاصرة على الوزن، فلكل عصر أنماطه وإيقاعاته ؛فهو الحياة الخصبة بكل غناها .

ليس من الصعب على أي إنسان أن يربط لأول وهلة بين الشعر والموسيقى، إذ يكفي أن تتذكر أن الشعر لا ينفصل عن الوزن والإيقاع والتنغيم والإلقاء، وأن هذه العلاقة تمتد في مفهوم الشعر نفسه.

الإيقاع إحساس تبرزه الكلمات يتلبس بها ،وهو القالب الذي يحتوي الحركة اللفظية والصوتية للنص الشعري حركة المعنى ،وكلاهما وثيق الصلة ،ولاكتشاف أحدهما ينبغي معرفة الآخر بل ويستطيع الدارس أن يكشف الجوانب النفسية والشعورية والاجتماعية التي أنتجت النص ،وذلك من خلال المستوى الدلالي الذي يشكله التنوع الصوتي في النص الشعري ؛ولذ فإن النظام الإيقاعي للبنية اللفظية في العربية"يتميز إلى جانب التناظر أو التناسب الصوتي بين الصوامت والحركات وطول المقاطع بالعلاقة التبادلية بين الصيغة أوالبنية الإيقاعية والدلالة "([٥٩]).

وأيّاً كان الشَّأْنُ؛ فإنّ تعليل اختيار الشعراء لإيقاعات معيّنة لا ينبغي أن يُنْظَرَ إليه نظرة علميّة صارمة، ولكن يجب أن يُتَحَدَّثَ عنه ضمن عطائيات التأويليّة، ويجب أن يظلّ الاجْتهاد في ذلك مفتوحاً إلى يوم القيامة.([٦٠]).

---

(٥٨) انظر نعوم تشومسكي البنى النحوية ترجمة يوئيل يوسف عزيز- دار الشؤون الثقافية-بغداد- ١٩٨٧ ص٢٥.

(٥٩) كريم حسام الدين: الدلالة الصوتية،صـ١٥٦ــ١٥٧ .

(٦٠) عبد الملك مرتاض: السبْع المعلّقات [مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٨ م، ص ١٢.

أ-البنية والإيقاع:

- المطلع:

إن الاتجاه السائد لدى النقاد والباحثين قدماء ومحدثين هو أن مقدمة القصيدة لا تخرج عن نطاق غرضها ومضمونها من ناحية الدلالة النفسية ؛ فالشاعر يمدح راجياً رضا الممدوح, وما يترتب على هذا الرضا ؛ من أجل ذلك يحاول أن يشد انتباهه لسماع القصيدة والانفعال بها, كما أن المقدمة تهيئ المتلقين للانفعال بمعاني القصيدة . يقول ابن رشيق :" للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب ؛ لما فيه من عطف القلوب, واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل , والميل إلى اللهو ... وإن ذلك استدراج إلى ما بعده". وهو بذلك تابع لما ذكره ابن قتيبة من أن " مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار... ثم وصل ذلك بالنسيب؛ فشكا شدة الوجد , وألم الفراق, وفرط الصبابة, والشوق؛ ليميل نحوه القلوب , ويصرف إليه الوجوه , وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس , لائط بالقلوب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له, عقب بإيجاب الحقوق, فرحل في شعره, وشكا النصب والسهر... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل , وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير, بدأ في المديح ".

وإذا كانت هذه الأقوال تهدف إلى غاية واحدة هي الاتجاه إلى المخاطب ومحاولة التأثير فيه , فإن ثمة آراء أخرى ترى أن المقدمة تعبر عن نفسية الشاعر حين إنشائها ؛ فعندما " يسيطر عليه غرض خاص , يخيم عليه جو يناسب هذا الغرض , وحينئذٍ يكون الغزل الذي في مفتتح القصيدة مسيطراً عليه هذا الجو ؛ فيكون فرحاً إن كانت القصيدة فرحة, وحزناً إن كانت حزينة , ومفتخراً إن كانت فخراً , ومعاتباً إن كانت عتاباً ".

ولاشك أن هذا الترتيب التسلسلي المنطقي من عوامل تكون الوحدة العضوية , ولكنه ليس كل ما تعنيه مالم نجد نموًّا عضويًّا , وتطوراً مطرداً بين الأجزاء في وحدة

عاطفية تربط أجزاء القصيدة برباط نفسي واحد , تصبح فيه كل فكرة من فِكَر القصيدة ذات صلة قوية بموضوعها , بل ينبغي أن يكون كل بيت كذلك . وهذا مخالف لما يراه بعض النقاد من عيب في الاعتداد بالبيت؛ إذ إنهم حينما يتحدثون عن أجزاء القصيدة يعنون بالجزء الفكرة, أو القسم من أقسام القصيدة.

وعلى الرغم من أن وحدة الجو النفسي في القصيدة من عوامل تكوين الوحدة العضوية, فإن ذلك أيضاً وإن توافر في كثير من القصائد ليس كافياً مالم يكن ثمة التزام في " ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور , على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفته فيها , ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر".

وغني عن البيان – بعد ذلك كله– أن الوحدة العضوية يمكن أن تتحقق في القصيدة ذات الفنون الشعرية المتعددة مادامت هذه الفنون مسوقة من خلال وحدة عاطفية , أو تجربة عاطفية شاملة أجزاء القصيدة بصبغة نفسية واحدة ؛ أي أن يكون بين الموضوعات (الأجزاء) انسجام في العاطفة المسيطرة فليست الوحدة العضوية [إذن] أن تتوالى أبيات في موضوع بعينه , ولكنها أبعد من ذلك عمقاً؛ إذ لابد أن تصور الأبيات في قصيدتها حدثاً وجدانيًّا تامًّا تتدرج فيه , بل قد تتخلق تخلقاً نامياً على نحو ما يتخلق الجنين تخلقاً كاملاً.

وطبعي أننا لا نكاد نجدها في كثير من شعرنا الغنائي؛ لأنها ليست شرطاً ينبغي أن تتوافر فيه. ولا يعني هذا عدم وجودها في هذا النوع من الشعر؛ إذ إنها يمكن أن تتحقق فيه , لكن إخضاعه لها , ومطالبة الشاعر بتحقيقها هو ما لا ينبغي التشدد فيه.

وهي في الأدب القصصي واجبة؛ لأنها أصل من أصوله . وإذا كان من الواجب على الشاعر أن يبني قصيدته ذات الطابع القصصي بناء عضويًّا دقيقاً ؛ فمن التعسف أن نطالبه فيها في الشعر الغنائي الذي لا ينحو منحًى قصصيًّا .

إذا نظرنا إلى مطلع قصيدة عمرو بن كلثوم وإيقاعه نراه مناسبًا تمامًا لفكرة الفخر التي شكلت بنية النص لديه وشكلتها بنيته الإيقاعية؛ فنلاحظ أن الشاعر قد تجاوز " المقدمة الطللية" سنة الشعراء الجاهليين في نظمه، وآثر المقدمة الخمرية عليها، وهي مقدمة جاءت لتنسجم مع انتشاء الشاعر بنصره، حيث يقول فيها:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا ... وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا
مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيهَا ... إِذَا مَا المَاءَ خَالَطَهَا سَخِينَا
تَجُورُ بِذِي اللَّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ ... إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
تَرَى اللَّحِزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ ... عَلَيْهِ لِمَالِهِ فِيهَا مُهِينَا
صَبَنْتِ الكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو ... وَكَانَ الكَأْسُ مَجْرَاهَا اليَمِينَا
وَمَا شَرُّ الثَّلاَثَةِ أُمَّ عَمْرٍو ... بِصَاحِبِكِ الذِي لاَ تَصْبَحِينَا
وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ ... وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصِرِينَا
وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا المَنَايَا ... مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِينَا(٦١)

إننا نلاحظ انسجامًا واتساقًا مع صوت الفخر المتعالي في النص ومطلع القصيدة، ولعل الشاعر حاول من خلال إيثاره لهذه المقدمة وتجاوزه لسنن الشعراء السابقين عليه أن يعقد انسجامًا بينها وبين غرضه من نظم القصيدة؛ فهي مقدمة حشد فيها الشاعر كثيرًا من العناصر الإيقاعية الصاخبة التي تناسب موقف الانتشاء بالنصر، فنلحظ فيها كثرة الأصوات المهموسة المرققة – بالقياس على غيره من مقاطع القصيدة الأخرى التي امتلأت بالأصوات الشديدة المجهورة- كالصاد والشين والأصوات المهموسة المفخمة كالسين، وكذلك تكرار صوت الحاء وصوت الراء التكراري الشديد، كما أكثر من تكرار أصوات الذلاقة في هذا المقطع كالنون واللام والميم وحروف اللين كالياء والواو والألف مما منح الجانب الصوتي كثيرًا من الصخب واليسر والسيولة في التردد والتتابع، يقول الدكتور على الجندي:" كان الشاعر الجاهلي يبدأ قصيدته- إذا

(٦١) الزوزني: شرح المعلقات السبع،دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص ١٦٥ – ١٦٧. وانظر الديوان ص ٣٠٧ – ٣١٠.

كانت تتضمن أفكارًا متعددة- بافتتاحية يجعلها مقدمة لما سيأتي بعدها، وكان أكثر هذه الافتتاحيات دورانًا على ألسنة الشعراء الحديث عن الأطلال وارتحال الحبيبة وأثرهما في نفس الشاعر ... وكان من بين الافتتاحيات: الحديث عن الصبا والشباب، والتشبيب، والخمر، والطيف. ثم الحديث عن ذكريات الحبيبة وجمالها، ومحاولة التسلي عنها. وبعد ذلك تتوالى الأفكار حسب ما يراه الشاعر. وسيتبين بمشيئة الله تعالى من تحليل بعض القصائد الطوال، أن الشاعر الجاهلي كان يحاول أن يعرض أفكاره في تسلسل منطقي، كل فكرة ترتبط بسابقتها برباط عقلي، ظاهر أو خفي، حتى الافتتاحية التي كان الشاعر يبدأ بها قصيدته كان يأتي بها مناسبة للفكرة الأساسية في القصيدة والشعور العام الذي استولى عليه فيها"(٦٢). إن اختيار الشاعر للمقدمة الخمرية جاء مناسبًا لمشاعر الفخر ونشوة النصر التي ملأت القصيدة، التي امتلأت صياحًا وضجيجًا بكل ملمح من ملامح النصر والكرامة العربية، إن نشوة الشاعر وقومه بنصرهم تشبه نشوتهم بخمرهم، كما أننا نجد تماثلاً من حيث الإيقاع الراقص في النص كله على المستويين الداخلي والظاهري.

إن الشاعر في تجاوزه لسنة لاكها الشعراء ولم يغادروا فيها مترددًا لعلة ترتبط بصوت الشعور المتعالي بتحقيق النصر والفخر في النص، فالشاعر يتجاوز رتابة الأطلال والوقوف عليها وما يتبع ذلك من تباطؤ إيقاعي في النص إلى مقدمة الخمر التي تنسجم مع البنية الدلالية التي تسهم المقدمة الخمرية في تشكيلها داخل القصيدة، فهي تتناسب بنشوتها مع انتشائه بالنصر وفرحته به، وكذلك تناسب الإيقاع الراقص الاحتفالي الشائع داخل القصيدة وفي كل بنية من بناها التكوينية.

ويبدو أن الشاعر يؤهل مطلع قصيدته ومقدمة كلامه للدخول إلى الفخر المتعالي والتهويل غير المتناهي في خاتمة النص؛ فإن " أول ما نطق به هو أسلوب التعالي غير المألوف، ممثلاً في (ألا هبي) فهو يأمرها أمرًا بأن تكون مجرد ساقية له

(٦٢) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٨٦.

أو لندمائه معه، فإذا كان ينظر إليها على أنها خادم فمن غير المألوف أن توجه المطالع إلى مخاطبة الخدم، وإن كان ينظر إليها على أنها محبوبة فمن غير المألوف أن تخاطب المتغزل بها بهذا الأسلوب الذي يجعلها مجرد ساقية، ولم يكن هذا إلا صدى للمشاعر الطارئة غير المألوفة من مشاعر التعالي والزهو المضخمة في نفسه"([٦٣])، ونحن نضيف إلى ذلك فنقول إن هذا الموقف الغائم غير المحدد من الشاعر تجاه المرأة في مقدمة القصيدة، وهو موقف مستغرب من القارئ والمتلقي إلا إنه في سياق النص والموقف الشعري العام يناسب الموقف الغائم من الخصم تجاه أمه فنحن أمام موقفين سواء بسواء، وكأن الشاعر يقيم مماثلة بين موقفه من المرأة وموقف عمرو ابن هند منه وأمه.

إن الشاعر – كما قلنا – قد بدأ بتصوير الخمر وانتشائه بها؛ لأنها تحقق له ما يريد من شعور بالزهو والتعالي؛ ولذلك جاء تصويره لها غير مألوف لتجسد شعورًا غير مألوف فضلاً عن كونها مطلعًا غير مألوف لقصائد العرب المطولة؛ فالكأس يجب أن يكون مجراها اليمين بما يحمل من دلالة على اليمن والتفاؤل، ولكن أم عمرو غيرت العادة فأجرتها جهة اليسار بما تحمله من شؤم ونحس، فهو قلب للأوضاع على المستوى الفني كما قلبت الأوضاع على المستوى الواقعي، فانتقلت من موقف العزة والاحترام إلى محاولة الإذلال والمهانة، يقول الدكتور عبد الحليم حفني:" الصورة التي يريد أن يشرب بها الخمر كما يعرضها في البيت الأول صورة غير مألوفة؛ فهو لا يريد كأسًا عادية مثل كئوس الشاربين، وإنما يريد صحنًا كبيرًا يشبه الإناء ليشبع بشربه فيه نهمه إلى الخمر حينئذٍ، وهو لا يشعر بشهية إلى طعام، ولا إلى شيء سوى الخمر، ولذلك يبدأ بها يومه منذ الصباح (فأصبحينا)، وهو لا يطلب كأسًا أو كئوسًا معدودة كما يفعل الشاربون، وإنما يريد أن يفرغ في جوفه كل ما لديها من الخمر، ولا يرضى بالخمر العادية مهما بلغت من الجودة ، وإنما يريد خمرًا معينة بالغة الإثارة و التأثير

(٦٣) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية،ص ١١٤.

في مشاعره وانفعاله، وكل هذا التركيز في الخروج على الصورة المألوفة إنما هو صدى للانفعال الطارئ غير العادي الذي اجتاح نفسية الشاعر ليكون تعويضًا عن الشعور العكسي الذي صدمه فجأة"(٦٤).

إن رغبة الشاعر في إبراز شعور التعالي والزهو ظهرت في الأبيات الثلاثة التالية للمطلع؛ فكلها تنصب على رغبة الشاعر وإصراره على نوع خاص من الخمر فيه (مشعشعة و سخينا، وتجور بذي اللبانة عن هواه، بل إنها خمر تدفع البخيل شديد البخل أن يهين ماله من أجل الحصول عليها حتى يصير مسرفًا؛ فهي خمر مختلفة ذات طبيعة خاصة، تحول العاقل عن طبيعته الأصلية، وتدفع البخيل إلى الإسراف)، وذلك كله يتماس مع نفسية الشاعر التي لا تفتأ تظهر في بنى النص وجمله الشعرية، تلك النفس التي تجمح دائمًا إلى المبالغة والتضخيم، مبالغة فيها كثير من الإسراف في التعالي والزهو، وكأن تأثير هذه الخمر بالصورة التي وصفها الشاعر يجعل شاربها يخرج من واقعه إلى حال غير طبيعية.

وقد أعطى نقادنا القدامى اهتمامًا بضرورة مراعاة المبدع الحال والموقف، فقد كانت عناية ابن قتيبة بالكاتب والمكتوب إليه فائقة حيث ألف كتابه (أدب الكاتب) لهذا الغرض يقول: "ونستحب له –الكاتب– أيضا أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ورفيع الناس وضيع الكلام ... وهذا ليس بمحمود في كل موضوع ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، ولو كان الإيجاز محمودًا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك ولكنه أطال تارة للتوكيد وحذف تارة للإيجاز وكرر تارة للإفهام"(٦٥).

وقد ذهب بعض النقاد القدامى إلى أن الشاعر قد ارتجل القصيدة ارتجالاً فجاءت دفقة شعورية تلقائية مواكبة لموقف نفسي آلمه وأغضبه، وإذا حَكَمَ النقّادُ

(٦٤) عبد الحليم حفني:مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص ١١٥.

(٦٥) ابن قتيبة: أدب الكاتب، دار صادر بيروت، ١٩٦٧م، ج١ ص ١٤٠. وانظر: أثر النحاة في البحث البلاغي ص:١٩٢-١٩٣.

الأقدمون بارتجاليَّتها، وهم زاعمون، فكأنّهم كانوا يميلون إلى غِنَائِيَّتِها، أي إلى خِطَابِيّتها، أي إلى ضجيجيّتها، أكثر ممّا كانوا يميلون إلى شعريّتها، لأنّها لا تمثّل تجربة شاعرها، في مسألة حميمية تتمخّض لنفسه، وتخلصُ لقلبه، بمقدار ماكانت تمثّل تجربة قبيلته، على الرغم من أنهم كانوا يزعمونَ أنّ عمرو بن كلثوم قالها بعد قتله عَمْرُو بْنَ هندٍ(٦٦).

وعلاقة الخمر بالقوة والفوق واضحة في شعر الجاهليين؛ فنشوتها تُخَيَّل إلى شاربها فوق ما فيه من القوة والتميز، كما يبدو من قول حسان بن ثابت- رضي الله عنه- :

ونشربها فتتركنا ملوكًا وأُسْدًا ما يُنَهْنِهُنَا اللقاءُ

وقول المتنخل اليشكري:

فإذا انتشيت فإنني ربُّ الخَوَرْنَقِ والسَّدِيْرِ
وإذا صحوت فإنني ربُّ الشُّوَيْهَةِ والبَعِيْرِ(٦٧)

إننا أمام بناء هيكلي اختاره الشاعر وارتضاه وفقًا لنظرية الانتقاء الأسلوبية لمناسبته التعبير عن نصره وافتخاره بهذا النصر، كما أننا إذا نظرنا إلى الإيقاع الداخلي لهذه المقدمة سنجد أن الشاعر يؤثر استخدام أصوات لغوية بعينها تشكل بنية إيقاعية أخرى تضيف إلى موسيقاها الخارجية موسيقا داخلية متناسقة مع بروز صوت الفخر وارتفاعه في القصيدة، والمطلع إحدى بناها التي تشكل نقطة مهمة في النص؛ فهي نقطة انطلاقه والدفقة الشعرية والشعورية الأولى فيه.

وهو يمثل انزياحًا أسلوبيًّا وانحرافًا فنيًّا عن النموذج المثال لبنية النص الجاهلي المطول، والانزياح الأسلوبي هنا في قدرته على الربط بين هذا العدول القصدي في البناء الإيقاعي والتأليف الصوتي والدلالات التي يراد لها العدول به عن السائد في شتى

(٦٦) عبد الملك مرتاض: المنجز المعلّقات [مقاربة سيميائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٨ م، ص١٨.

(٦٧) مختار سيدي الغوث، معلقة عمرو بن كلثوم" دراسة وتحليل"، مجلة جامعة دمشق – المجلد مجلد – ٢٢ العدد(١ +٢) ٢٠٠٦ م- ص ٧٤.

نواحي حياة المواطن العربي، حيث كل ظاهرة انزياح أسلوبي هي بالضرورة متوازية مع ظاهرة انزياح نفسي واجتماعي في واقعنا " كما يرى (سبتزر Spitzer)، وقد عكست القصيدة بالضبط هذه الوشائج دون أن يفقد المتلقي نشوة التوحد مع النغم الشعري".

ومقدمة القصيدة و موسيقاها الداخلية أو ما سموه بالإيقاع المجرد الذي يقوم على التوازي الشعري ورمزية الأصوات وأشكال التناظر مما ينسرب على دلالتها التي تجسدت عبر تقطيعات وفي توازنات لا متناهية تجده في التقابل والتشاكل في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، وقد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها؛ وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيد الشعري، فثمة تقنيات يمكن استخدامها لتوليد الموسيقى، وثمة تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي، وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي.

وقد وظّف الشاعر الجانب الصوتي في مقدمة قصيدته توظيفًا فنيًّا مناسبًا فنجد صوت الراء صوت تكراري يضرب طرف اللسان في اللثة ضربات متكررة، والميم مخرجه مما بين الشفتين، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصوتية مع الأصوات الثلاثة(٦٨)، ومن تمثيل ابن سينا لهذه الأصوات دلالة على القوة، والاستعلاء(٦٩)، ففي صفة الجهر علو وقوة، وفي حركة اتصال طرف اللسان، وارتفاع الطبق، والتقاء الشفتين علو، وقوة كذلك(٧٠).

---

(٦٨) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ٤٨ - ٤٩.

(٦٩) ابن سينا: رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ١٩٨٣، ص ٨٢.

(٧٠) عمار ساسي: اللسان العربي وقضايا العصر، دار المعارف للانتاج والتوزيع، الجزائر ٢٠٠١، ص ١٢٥.

كما وردت الراء بأعلى نسبة في المعاجم الثلاثة (الصحاح، اللسان، والتاج)، ثم النون في اللسان، والتاج([٧١])، وقد أورد أحد الباحثين في إحصائه لأصوات الجذور العربية جدولاً خاصًا بعدد تردد الأصوات المائعة، ونسبتها إلى جميع الحروف، عدا أصوات اللين([٧٢]).

فجوهر النظام الشعرى هو الصراع بين عناصر الثبات و التغير؛ فهناك تأسيس لنمط إيقاعى ثم ثورة و انتهاك لهذا النمط.

النظام مبنيّ أصلاً على تدرج الحواس في الرقي بحسب تجردها عن المادة، أي تبعا لشفافيتها. فالحاسة الأرقى أي الأكثر شفافية، تستطيع أن تؤثر في الحواس الأدنى الأكثر كثافة والتصاقا بالمادة، فحاسة السمع التي هي في قمة الحواس رقيًّا وشفافية، تستطيع أن تؤثر فيما دونها من الحواس، بمعنى أن الأصوات يمكنها أن تنبه فينا وتوحي لنا بأحاسيس مختلف الحواس([٧٣]).

فقد جاء عمرو بن كلثوم بلفظة (مشعشعة)، وهي قريبة من حيث مخارج الأصوات، لتعبر عن تلك النشوة العالية للخمر التي يطلبها وكثافتها، ونلحظ أنه قد عمد إلى تكرار صوتي الشين والعين لتناسب صوت الشين والعين بصفاتهما الصوتية كثرة النشوة وكثافتها.

فإيقاعية الشعر قد تعنى التكرر الدورى لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساويا ،أو بهدف الكشف الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة .

---

(٧١) رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٣، ص ٥٩.

(٧٢) علي حلمي موسى: دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكومبيوتر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت)، ص ١١٣.

(٧٣) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيهاسنشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م، ص ٣١.

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه فضلاً عن أنه يتخلل البنية الإيقاعية للعمل؛ ولذا فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى في الاستخدام العادي، وثمة أمر مهم آخر وهو "أن البنية الشعرية لا تبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه"(٧٤). القصيدة المدروسة تتواشج ظلال المتعة مع وخز الضمير الحي، قد تصمت المعاني الصاخبة ولكن التوقيعات الحارة تفي بكل ضرورات الموقف، قد تشف الكلمات حتى لتبدو بلا مدلولات ولا أعماق ولكن لحن الإيقاع العميق ودفق الأصوات المنظومة تحلق بالمتلقي لتجعله ينصت ويدقق السمع و يطلب المزيد.

ولكن ما أن تتداخل الأصوات الموسيقية التي تتردد في المعلقة وتتماوج على يد فنان عبقري، حتى تستطيع الأذن المرهفة الحس المدربة، أن تستوحي من الأعزوفة مختلف الأحاسيس والمشاعر الإنسانية التي خطرت في ذهن مبدعها الفنان. ولو لم تكن الأصوات الموسيقية أوعية زمنية معبأة بمختلف الأحاسيس والمشاعر، لكانت شيئاً لا يطاق من آليّ الاهتزازات والانعكاسات، لا حياة فيها ولا نماء ولا إحساس(٧٥).

يقول الدكتور عبد الحليم حفني:" ولو عرضنا هذا المطلع- يعني مطلع قصيدة عمرو بن كلثوم- على المنهج النفسي الذي نحاول إبرازه لوجدناه بالغ الذقة في التعبير عن نفس الشاعر ومشاعره حين قال القصيدة، ولعلمنا أن كونه تقليدًا في شكله، لا ينفي أن الشاعر ضمنه كل مشاعره وانفعالاته إزاء الموقف، فالشاعر يختار ما يشاء من

---

(٧٤) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)ت د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م،ص٧٠ــ٧١.

(٧٥) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٣٣.

الأشكال التقليدية، غزلاً، أو شكوى، أو بكاء أطلال، أو حديث خمر، أو غير ذلك، ولكن هذا لا يمنعه من أن يصب مشاعره وانفعالاته في هذا الشكل"(٧٦).

- مقطع الفخر:

وأبرز العوامل النفسية التي تمخض عنها النص الشعري ولا تختلف عليه الروايات أن الشاعر قد تعرض لموقف أحسَّ فيه بالذلِّ والهوان، موقف أوجعه وأمضه كثيرًا خاصة وأن هذا الهوان كان موجَّهًا لأمِّه مما ضاعف من إحساسه بالموقف وانفعاله به وهو سيد قومه، وضخَّم ذلك كله الموقف في نفس الشاعر تضخيمًا شديدًا مما ألجأ الشاعر تلقائيًا إلى الشعور المضاد بالفخر والزهو والتعالي الجامح على المستويين النفسي والفني؛ فقد راح الشاعر يحشد في نصِّه صورًا من الفخر غير المألوف والقائم على المبالغة والتهويل لدفع الهوان الذي أراد عمرو بن هند أن يلصقه به وبقومه، فهو يحشد صورًا هائلة من الفخر ويسرف فيها، وكأن هذا الفعل جاء مساويًا للإحساس بالذلّ الزائد عن الحدّ الذي ملأ نفسه؛ ولذلك تكررت صور التفاخر عالية المستوى وعالية الإيقاع في ذات الوقت من مثل قوله:

أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْوَامُ أَنَّا ... تَضَعْضَعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِينَا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا ... فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا(٧٧)

وكيف لا يفعل وهو وريث القوة و الأنفة كابرًا عن كابر، حيث يقول معددًا أمجاد أجداده أهل القوة والسيادة:

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ ... أَبَاحَ لَنَا حُصُوْنَ المَجْدِ دِيْنَا
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ ... زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِيْنَا
وَعَتَّاباً وَكُلْثُوْماً جَمِيْعاً ... بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِيْنَا
وَذَا البُرَةِ الذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ ... بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي المُلْتَجِينَا

(٧٦) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧، ص ١١٢.

(٧٧) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٨. وانظر الديوان ص ٢٣٠.

وَمِنَّـا قَبْلَـهُ السَّاعِي كُلَيْـبٌ ... فَـأَيُّ المَجْـدِ إلاَّ قَـدْ وَلِيْنَـا
مَتَـى نَعْقِـد قَرِيْنَتَنَـا بِحَبْـلٍ ... تَجُـذَّ الحَبْلَ أَوْ تَقْصِ القَرِيْنَـا(٧٨)

ولهذا نراه يعلي من نبرة الفخر فيقول:

وَنَحْنُ الحَاكِمُـوْنَ إِذَا أُطِعْنَـا ... وَنَحْنُ العَازِمُـوْنَ إِذَا عُصِيْنَـا
وَنَحْنُ التَّارِكُوْنَ لِمَا سَخِطْنَـا ... وَنَحْنُ الآخِـذُوْنَ لِمَا رَضِيْنَـا(٧٩)

ويقول:

كَـأَنَّا وَالسُّـيُوْفُ مُسَلَّـلاَتٌ ... وَلَـدْنَا النَّـاسَ طُرّاً أَجْمَعِيْنَـا
يُدَهْدِهنَ الرُّؤُوسِ كَمَا تُدَهْـدَي ... حَـزَاوِرَةٌ بِأَبطَحِـهَا الكُرِيْنَـا(٨٠)

ويزيد من نبرة التعالي في الفخر فيقول:

وَقَـدْ عَلِمَ القَبَـائِلُ مِنْ مَعَـدٍّ ... إِذَا قُبَـبٌ بِأَبطَحِـهَا بُنِيْنَـا
بِأَنَّـا المُطْعِمُـوْنَ إِذَا قَدَرْنَـا ... وَأَنَّـا المُهْلِكُـوْنَ إِذَا ابْتُلِيْنَـا
وَأَنَّـا المَانِعُـوْنَ لِمَـا أَرَدْنَـا ... وَأَنَّـا النَّـازِلُوْنَ بِحَيْثُ شِيْنَـا
وَأَنَّـا التَّـارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَـا ... وَأَنَّـا الآخِـذُوْنَ إِذَا رَضِيْنَـا
وَأَنَّـا العَاصِمُـوْنَ إِذَا أُطِعْنَـا ... وَأَنَّـا العَازِمُـوْنَ إِذَا عُصِيْنَـا
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْـواً ... وَيَشْـرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِيْنَـا
أَلاَ أَبْلِـغْ بَنِي الطَّمَّـاحِ عَنَّـا ... وَدُعْمِيَّـا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُوْنَـا
إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفـاً ... أَبَيْنَـا أَنْ نُقِـرَّ الـذُّلَّ فِيْنَـا
مَـلأْنَا البَـرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّـا ... وَظَهرَ البَحْـرِ نَمْلَـؤُهُ سَفِيْنَـا
إِذَا بَلَـغَ الفِطَـامَ لَنَا صَبِـيٌّ ... تَخِـرُّ لَهُ الجَبَـابِرُ سَاجِدِيْنَـا(٨١)

---

(٧٨) المرجع السابق، ص ١٨٠- ١٨١. وانظر الديوان ص ٣٣٢ – ٣٣٥.

(٧٩) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٢. وهما غير موجودين بالديوان.

(٨٠) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٧. وانظر الديوان ص ٣٤٦

(٨١) المرجع السابق نفسه، ص ١٨٧- ١٨٩. وانظر الديوان ص ٣٤٧ – ٣٤٩.

إذن هذا ردٌّ مليء ومفعم بالغرابة؛ لأنه نتيجة موقف مفعم بالهوان، وكأن نفس الشاعر المفعمة بالإحساس بالهوان دفعته إلى اجترار ذكرايات المجد التالدة، ولحظات القوة التي مازالت باقية يذكرها ويذكر بها خصمه.

لقد استطاع الشاعر إغناء الجانب الصوتي الموسيقي في النصوص باستغلال إمكانيات المدّ، والتكرار، والمجانسة اللفظية، والحرفية، والمقابلات المعجمية بصورة أسهمت بقدر واضح وملموس في صياغة تجربته وتجسيد مشاعره حتى حظيت قصيدته بالبقاء والاستمراء الذي منحها الاستمرار، فكان المطلع دفقة شعورية وشعرية قوية قدم بها عمرو بن كلثوم لقصيدته. لقد اعتمد العربي في هذه المرحلة التي امتدت منذ الألف التاسع ق.م حتى العصور الجاهلية الأولى صدى أصوات الحروف العربية في النفس للتعبير (إيحاء) عن شتى الحاجات والمعاني .وهذه الطريقة هي أرقى ما وصلت إليه الإنسانية في دنيا التواصل اللغوي، فلم يعد لها مثيل في أي من لغات العالم. وهذه الطريقة (الإيحائية) لم يتوصل إليها الإنسان العربي في المرحلة الرعوية إلاّ بعد أن بلغ مستوى ذهنياً متميزاً في رقيه الاجتماعي والثقافي ولاسيما الفني.

إن استنباط معاني اللفظة العربية من صدى أصوات أحرفها في النفس يتطلب منا نحن بالمقابل مستوى مماثلاً في الرقي ولاسيما في الملكة الفنية (الذوقية)، وطول معاناة مع أصوات الحروف ومعانيها. وقلّما يتوافر ذلك لغير نفرٍ من هواة اللغة العربية، من مريدين وأساتذة، ممن يتحلون برهافة الأحاسيس، وشفافية المشاعر، على كثير من الصبر الجميل.

فخاصية الشدّة في صوت (الدال) مثلاً، وخاصيّة التحرك والترجيع والتكرار في صوت (الراء)، وخاصيّة الانبثاق والنفاذ والصميمية في صوت (النون)، وخاصيّة الاهتزاز والاضطراب والتشويه في صوت (الهاء)، وخاصية الصلابة والصقل والصفاء في صوت (الصاد)، وما إلى ذلك من خصائص أصوات الحروف، لا يستطيع القارئ أن

يعيها، ولا أنْ يعيَ العلاقة بينها وبين معاني الألفاظ التي تشارك في تراكيبها، إلاّ بعد تأمل هادئ عميق ومعاناة طويلة.

فإذا كانت معاني الألفاظ تتردد بداهة بين ما يدل على ملموسات وذوقيات وشميات وبصريات وسمعيات ومشاعر إنسانية، فإنه لا بد لأصوات الحروف أن توحي إذن بمختلف الأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية. فإن الأصوات نفسها لابد أن تكون صالحة أيضاً للإيحاء بالأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية. فالحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلاً إلى القطاع الصوتي([٨٢]).

إن الموسيقى لا تجد شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين ،بل تجد شرط تولدها أيضا ــ وربما بشكل أفضل ــ في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية في الجانب الصوتي تجده في التقابل والتشاكل في التكرار على أنواعه:التكرار لحروف بذاتها أو لكلمات، وقد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها ؛وذلك يظهر في التشكيل الهندسي للقصيد الشعري ، فثمة تقنيات يمكن استخدامها لتوليد الموسيقى ،وثمة تقنيات تتعلق بالتلفظ الصوتي ،وتقنيات تتعلق بالتنسيق الدلالي.

إننا نلحظ انسجامًا وتناسقًا على المستوى الإيقاعي داخل النص والدلالة التي يعبر عنها الشاعر من قوة في الفخر ومبالغة في الاعتزاز بالنفس والقبيلة، بل إننا نلحظ تناسقًا واضحًا بين لغة النص وصوره ودواخل الشاعر وتجربته الشعرية؛ بحيث وجدنا اتساقًا على المستوى البنائي للنص، فالمبالغة والتهويل في وصف الخمر ينسجم مع الفخر المبالغ فيه في المقطع الخاص بالفخر في القصيدة، ولسنا نؤيد الدكتور عبد الحليم حفني فيما ذهب إليه من أن أبيات الفخر عند الشاعر لا تحمل إلا مجرد الإحصاء للمفاخر الخالي من التصوير الفني حيث يقول:"فإننا لو عرضنا القصيدة – على شهرتها ومكانتها الأدبية – على التحليل الأدبي لوجدناها في مجموعها تعتمد على الإثارة

---

(٨٢) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٢٩.

للمشاعر أكثر من اعتمادها على التصوير الفني، فإن كثيرًا من أبياتها وخصوصًا في أواخرها لا تحمل إلا مجرد التعداد والإحصاء لنواحي قوتهم وتفوقهم بأسلوب لا يحمل شيئًا ذا قيمة من طابع التصوير الأدبي الذي يناسب مستوى المعلقات، وأغلب الظن أن أبياتًا كثيرة في آخر القصيدة، وبعضًا آخر منبثًا خلالها قد أضيف إلى القصيدة إضافة ممن لهم مصلحة في هذه الإضافة؛ وذلك لسببين لا أريد الإفاضة فيهما؛ لأن هذا ليس من موضوع الكتاب؛ أحدهما: أن المتأمل يلحظ أن نحو عشرين بيتًا في آخر القصيدة، وأبياتًا تشبهها منبثة خلال القصيدة كلها يختلف في صياغته وفي طابعه الفني عن باقي القصيدة، فإن القسم الأول من القصيدة يمثل مستوى رفيعًا واضح الجودة والتميز حتى وإن جنح في كثير من معانيه إلى الاعتماد على-مجرد إثارة المشاعر، أما القسم الأخير مع الأبيات المتفرقة فإن الناقد المتأمل يستطيع أن يستشف بوضوح أن مستواه دون مستوى القسم الأول بصورة غير خفية، والسبب الثاني: أن أبياتًا غير قليلة من القسم الأخير تكاد تكون تكرارًا شبه حرفي لأبيات سابقة، وعلى سبيل المثال نجد في أواخر القصيدة:

وَأَنَّا التَارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا
وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا(٨٣)

فهذان البيتان شبه تكرار لبيتين سابقين هما:

وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ بِمَا رَضِينَا(٨٤)

فليس من المعقول أن تنضب شاعرية شاعر من أصحاب المعلقات إلى هذه الدرجة من التكرار شبه الحرفي، فضلاً عن أن هذه الأبيات جميعًا لا تحمل شيئًا ذا قيمة من الصياغة الأدبية والتصوير الفني بمعناها الصحيح، ولكن المعقول أن بني

(٨٣) شرح المعلقات للزوزني ص ١٨٨. وانظر الديوان ص ٣٤٧ – ٣٤٨.

(٨٤) للزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٢. وهما غير موجودين بالديوان.

تغلب قوم الشاعر الذين أسكرتهم نشوة الفخر والزهو بأنفسهم في هذه القصيدة أخذوا يضيفون إليها ما استطاعوا، وفتنة بني تغلب بهذه القصيدة مشهورة، كما يقول الأصفهاني:" وبنو تغلب تعظمها جدًا ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك، قال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بني تغلب عن كلِّ مكرمةٍ قصيدة قالها عمرو بن كلثوم

يروونها أبدًا مُذ كان أولهم يا للرِّجال لشِغرٍ غير مسئوم(٨٥)

ولذلك جاوزت الأبيات التي وصلت إلينا في هذه القصيدة المائة، وليس من اليسير أن نتصور أن شاعرًا أميًّا ينشئ قصيدة تجاوز المائة بيت ليتناقلها مجتمع أمي، هذا فضلاً عن أن هذه الكثرة في عدد الأبيات تيسر لمن يريد الإضافة إليها حلال التداول الشفهي أن يضيف إليها ما يشاء"(٨٦).

ونحن وإن كنا نرى في حديثه شيئًا من وجاهة التعليل؛ إلا إننا – دون أن نخوض في جدل نقدي ليست هذه الدراسة موضعه– نستطيع أن نقول إن رواية قبيلته للقصيدة وتتابع الخلف منهم للسلف في حفظها وروايتها يمثل حائط صدّ منيع يمنع تسرب الأبيات الغريبة إلى نسيجها، أما ما يخص القسم الأول من حيث جودة سبكه فهو يناسب حسن الاستهلال الذي يحرص العربي عليه دائمًا في تدبيج حديثه وإبداعه.

وفيما يخص جودة التصوير الفني في الوحدة الخاصة بالفخر فإنه ينكر مشهود له بالجودة وحسن السبك والروعة في التصوير المبني على المبالغة، وإن كنا لا نستطيع أن ننكر التكرار الواضح في المعنى في الأبيات التي أشار إليها، إلا أن هذا التكرار بكل مستوياته الصوتية والتركيبية يصبُّ في مصب تناغم الإيقاع وتشكيل الدلالة وتأكيدها، فالشاعر يستخدمه آلية لغوية مهمة في تثبيت المعنى وتقرير

(٨٥) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج ١١ ص٥٧.

(٨٦) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص ١١٦– ١١٧.

المعطيات. فأبو هلال العسكري يقرن التكرار بتأكيد الحجة(٨٧) ويجعل التكرار مدًّا للقول، ومن ثمَّ يربط بين مدِّ القول وبلوغه الشفاء والإقناع(٨٨). ويرى الدكتور محمد العبد في كتابه (النص والخطاب والاتصال) أن للتكرير (ويسمى بالترديد والترداد) وظائف خطابية عدة، عبر عنها بالإفهام والإفصاح والكشف، وتوكيد الكلام والتشييد من أمره، وأن الخطاب العربي في الحجاج قد يعتمد في الإقناع على العرض اللغوي للدعاوى الحجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة وتقرير المعنى وإثباته(٨٩)، وسنقف عند هذه النقطة فيما بعد.

وخلاصة القول إننا نستطيع أن نقول إن الأبيات التي تحدث فيها عن فخره لا تقل جودة وروعة من حيث النظم وجودة السبك عن أبيات خمره، بل هناك تماس فني واضح وانسجام بين المطلع وغرض القصيدة (الفخر).

- الظعائن:

إن مشهد الرحيل والظعن في معلقة عمرو بن كلثوم يتساوق في بعده الدلالي مع بقية جمل النص ومفرداته من حيث تجسيد لحظة التفاخر والتباعد بين الشاعر وخصمه، فمقطع الظعينة في قصيدة عمرو بن كلثوم يحكي قصة الصراع مع الزمن الماضي و آلام الحاضر ومخاوف المجهول؛ فالشاعر هنا يستوقف الخصم/ الظعينة في لحظة مساءلة وتعال، في قوله:

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا ... نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْبِرِينَا
قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْمَاً ... لِوَشْكِ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا
بِيَوْمِ كَرِيهَةٍ ضَرْبَاً وَطَعْنَاً ... أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيكِ الْعُيُونَا

(٨٧) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٩٥٢ص ١٥٦.

(٨٨) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(٨٩) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة،٢٠٠٥م، ص ٢٣٢ وما بعدها.

وَإِنَّ غَداً وَإِنَّ اليَـوْمَ رَهْـنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِينَـا
تُرِيكَ إِذَا دَخَلَتْ عَلَى خَلاَءٍ وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُونَ الكَاشِحِينَا(٩٠)

تقول الدكتورة مي خليف:" ومن هنا يصبح التأمل لهذه "الدمن" بمثابة استكمال لمحاولة معايشة الماضي، إلى جانب مزيد من ضيق الشاعر بحركة الزمن ذاته، وقد أحال كل شيء إلى خراب، أو جعله رمزًا من رموز الفناء، فلم يبق له منه إلا قدرته اللامحدودة – أي الزمن – على طرح مزيد من رموز البين التي تطارد أشباحها شخوص الشعراء في كل المعلقات تقريبًا، وهي الرموز التي قد تتجسد في صورة أكثر صراحة حين يقف الشاعر طويلاً أمام لوحات ذلك البين بل حتى أمام واقع البين ذاته كظاهرة مؤكدة يعكس منها جانبًا حواره مع الظعينة على لغة عمرو بن كلثوم في معلقته ... وهو البين الذي يحكي قصة الصراع مع الزمن عبر الماضي وآلام الحاضر ومخاوف المجهول، بل يزداد التحام الموقف بذلك المجهول الذي قد يصبح أكثر غموضًا وضراوة، وأشد قدرة على إثارة الفزع في نفس الشاعر أيضًا، وهو ما تعكسه قسمته الثلاثية لأبعاد الزمان، وقد بدا إزاءها جميعًا مغتربًا خائفًا إلى حدٍّ بعيد . فهو مغترب في زحام واقع كئيب لا يرضى عنه، وعبر ماضٍ لا يستجيب لندائه ولا يمكن أن يعود إليه، وإن ظل حبيس أمنية تلك العودة بلا جدوى، ومن خلال مجهول ينتظره يظل غامضًا مبهمًا لا يكاد يدرك شيئًا وراءه؛ ليطرح المشهد في بعد إنساني عميق تحكيه صوره الحكمية التي يقول فيها على لغة خطابه للظعينة، وحكاية حاله وحيرته وقلقه واغترابه المطلق:

وَإِنَّ غَداً وَإِنَّ اليَـوْمَ رَهْـنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِينَـا(٩١)

على أن الطلل أو الظعينة لم يكونا بمثابة المشهد الوحيد، ولا هما المحاولة الفريدة لاستعادة الماضي، أو الركون إليه، أو محاولة النفاذ من خلاله عبر لحظة

(٩٠) الزوزني: شرح المعلقات، دار الجيل، بيروت، لبنان (د. ت)، ص ١٦٧ – ١٦٨. وانظر الديوان ص ٣١١ – ٣١٢.

(٩١) للزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٨. وانظر الديوان ص ٣١٢.

هروب أو إمكانية تجاوز أرض الواقع، ... فكان الماضي بمثابة الذكرى الموجبة لشباب الشاعر وأيام لهوه، والوقوف على ضجيج عبثه ومجونه، وهو ما يعجز حقيقة عن استعادته إلا أن يعيشه مجرد وهمٍ، أو هو حلم خادع، كلما ضاق به واقعه وأحس آلام الشيب آثر الفرار إليه، خاصة أنه أمام الشيب لا بد أن يبدو مغتربًا تجاه الزمن الذي لا يحس إزاءه شيئًا سوى الضياع والانهزام والفقد والاستسلام"(٩٢)؛ لذا فإن الشاعر يطلق صيحات الوعيد والتهديد في مثل قوله:

أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِيْنَا(٩٣)

ولكن لأنّ معظم ماورد في هذا النصّ هو فخر بالقبيلة، فخر لا يخلو من مبالغة تصل حدّ الادّعاء والمُبالغة في كثير من أبياتها. وهي سيرة تمثّل سلوك أهل الجاهليّة من عدم ارعوائهم إذا افتخروا، وعدم اقتصادهم إذا تنافسوا في سَرْد المكارم، وَسَوْق المآثر.

ويربط الدكتور عبد الحليم حفني بين مطلع القصيدة وبقية عناصرها خاصة الوحدة الخاصة بالفخر التي امتدت حتى احتلت مساحة كبيرة من النص فتردد الفخر كثيرًا، فيقول:" وأما بقية القصيدة فمن الواضح ارتباطها بالمطلع ارتباطًا موضوعيًا،فإن باقي القصيدة لا يخرج عن عنصري المطلع، فأما عنصر الشعور بالهوان فيتمثل في لومه عمرو بن هند على تحقيرهم وما يتفرع عن هذا المعنى من إباء الضيم والأنفة من الهوان، وأما عنصر التعويض بالفخر المبالغ فيه فقد تمثل في هذا الفخر البالغ الكثرة، والبالغ التضخيم"(٩٤).

ولم يكن ممكناً أن يَخْلُوَ هذا النصّ من هذه الضجيجيّة القبليّة التي تمثّل إباءَ القبيلة العربية الجاهليّة وقِيمَها، والحال أنّه قالَها في معرض الافتخار على القبائل العربيّة الأخرى، وخصوصاً القبيلة الغريمة بكر بن وائل، وتذكيرها بما كان لقبيلة

(٩٢) مي خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب، القاهرة، (د . ت)، ص ٤٧-٤٩.

(٩٣) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٨. وانظر الديوان ص ٣٣٠.

(٩٤) عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، ص ١١٦.

الشاعر التغلّبيّ من عزّة، ومجد مُؤثَّل، وشجاعة خارقة، ومقامات في الحرب مشهورة، حتى لا يثبت الإهانة التي أراد ملك الحيرة عمرو بن هند أن يلحقها بقبيلة تغلب في حال ما لو خدمت ليلى، أمّ عمرو بن كلثوم، هنداً أمّ عمرو بن هند، وناولتها الطَبَق المشؤوم...(٩٥). الذي أفضت حادثته إلى قتل الملك بسيفه.

- المرأة:

وَثَدْيَاً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصَاً حَصَاتَاً مِنْ أَكُفِّ اللاَمِسِينَا
وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِينَا
وَمَأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَا وَكَشْحَاً قَدْ جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا
وَسَارِيَتَيْ بِلَنْطٍ أَوْ رُخَامٍ يَرِنُّ خَشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِينَا(٩٦)

ونلاقي أبياتاً أخرى ، تؤكد على أن للمرأة دوراً في الحروب ، تسهم من خلاله مع أخيها الرجل على هيئة " قاعدة خلفية يستمد منها المحاربون القوة، ويستلهمون من جمالها ولطفها الشجاعة وحسن البلاء في ساحة الوغى ، حماية لها أو حباً فيها وتعلقاً بأطفالها. وأول ما يطالعنا في إيقاع شعر المرأة الصوت المخفوض لإيقاع مقطع المرأة في هذه المعلقة, وربما في الشعر الجاهلي بعامة، وهذه الملاحظات ليست نهائية، ولا تمثل قاعدة يمكن السير عليها بقدر ما تفصح لنا عن بعض ما تغلق وغمض من موسيقى داخلية في هذا الشعر.

على أنه يتبين لنا أن إيقاع العناصر الصوتية المنخفضة, يتجلى في هذه المعلقة في الجملة الشعرية الخاصة بوصف المرأة.

(٩٥) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج ١١ ص ٥٧.

(٩٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٩ – ١٧٠. وانظر الديوان ص ٣١٤ – ٣١٦.

قال عمرو بن كلثوم:

على آثارِنا بيضٌ حِسَانٌ نُحَاذِرُ أن تُقَسَّم أو تهونا(٩٧)

وقد تشرف النساء على إعلاف الخيل ومداواة الجرحى ، كما كُنَّ في الوقت ذاته يشجعن الرجال على الثبات في ساحة النزال، قال عمرو بن كلثوم:

يَقُتْنَ جِيَادَنا ويَقُلْنَ لَسْتُم بُعُولتَنا إذا لم تمنعُونا

ظعائنَ من بني جُشْمِ بنِ بَكْرٍ خَلَطْنَ بِمَيْسَمٍ حَسَباً ودِيْنا(٩٨)

والمرأة الجاهلية كانت تبعث الحياة والحب في قلب الشاعر، فكانت تملي عليه سلوكاً متحضراً، يطلع عليه من بين الحروب الموجعة وشظف العيش واتساع وحشة الصحاري. إننا في المقطع الخاص بوصف النسوة في مقطع الفخر نلحظ هدوءًا صوتيًّا وشيوع كثير من الأصوات المهموسة بالقياس إلى شيوعها في غيره من المقاطع الشعرية الأخرى داخل النص، وإن كنَّا لا نعدم حضور الأصوات المجهورة في هذا المقطع كذلك كما أننا لا نسمع من صور الرنين في وصف النسوة إلا رنينًا مستحبًا وهو رنين الحلي، الذي يضيف إلى جمالهن جمالاً

- الحرب:

أما الإيقاع في الأبيات التي وصف فيها الحرب والمعركة لا يشبه ذاك الإيقاع الشائع في تصويره للنساء، ذاك الإيقاع الهادئ المنخفض؛ لأن للحرب إيقاعها الخاص، ويتجلى هذا الإيقاع من خلال الأبيات التي وصفت تلك الحروب، والأبيات التي تحدثت باسم ضمير الجماعة رمز القوة (القبيلة)، ومن خلال استخدام الأصوات الحادة والانفجارية؛ لقد فاضت هذه الأبيات بتكرار الهاء، وهي بالإضافة لما ذكر صوت انفجاري يخرج من أقصى الحلق، ونلاحظ أيضاً صوت الحاء وصوت العين، قد تكررا بصورة ملموسة، وهما صوتان حلقيان

---

(٩٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٥. وانظر الديوان ص ٣٤٢.

(٩٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٦. وانظر الديوان ص ٣٤٤ – ٣٤٥.

وكأن الشاعر استعان بهذه الأصوات الموسومة بالضجيج الحاد، لكي يصف لنا حدة الحروب والوقائع ، أما ضمير الجماعة والمفردات المجموعة، فتوحي بضجيج القبيلة وقوتها، مثل:(طعنًا،كريهة،رهن،العيونا،لا تعلمينا،عصينا،فيها،توجوه،يحمي المحجرينا،عاكفة عليه،أعنتها،هرَّت،الحي،رحانا،لها،،طحينا،ثقالها،لهوتها،فعجلنا،الصبح، طحونا،نَعُمُّ،ونَعِفُّ عنهم،ونحمل عنهم
ماحملونا،نطاعن،عنا،بالأماعز،،يدهدون،تدهدى،بأبطحها،المهلكون...).

من ذلك قوله:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا ... فَأَعْجَلْنَا الْقِرَى أَنْ تَشْتِمُونَا
قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ ... قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا
نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ ... وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُونَا
نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا ... وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا(٩٩)

وقوله:

وَرِثْنَا الْمَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ ... نُطَاعِنُ دُونَهُ حَتَّى يَبِينَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ ... عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا(١٠٠)

وقوله:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ ... مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ ... خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِينَا
إِذَا مَا عَيَّ بِالإِسْنَافِ حَيٌّ ... مِنَ الْهَوْلِ الْمُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَا
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ ... مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَا
بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ الْقَتْلَ مَجْداً ... وَشِيبٍ فِي الْحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا
حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيعاً ... مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَا(١٠١)

(٩٩) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٤. وانظر الديوان ص ٣٢٢- ٣٢٣.

(١٠٠) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٥. وانظر الديوان ص ٣٢٥.

و يهيمن ضمير الجماعة، ويبدو أكثر ضجيجية في المعلقة، قال عمرو بن كلثوم:

نَصَبْنَا مثلَ رهوةَ ذاتَ حدٍّ مُحَافظةً وكُنَّا السَّابقينا(١٠٢)

وقوله:

كأن ثيابنا منَّا ومـــنهم خُضِبْنَ بأرجوانٍ أو طلينا(١٠٣)

وقوله:

بأي مشيئةِ عمرو بن هندٍ تطيعُ بنا الوشاةَ وتزدرينا
تَهَـدّدْنا وأوْعِـدنا رُوَيْداً متى كُنَّا لأمِّك مَقْـــتَوِينا(١٠٤)

فنلاحظ في المفردات: (نصبنا، كنّا، السابقينا، ثيابنا، منا، منهم، بنا، تزدرينا، مقتوينا... إلخ)، إنها تدل بصورة جلية على ضمير الجماعة، وعلى الألفاظ المجموعة التي تؤسس للقوة والمنعة والحدة، ولقد أعجب العرب بقصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة، لصوت الفخر البارز فيهما، قال معاوية بن أبي سفيان: " قصيدة عمر بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلزة من مفاخر العرب ". على أننا في هذا المضمار نلاحظ أن ثمة أصواتاً داخلية منبعثة من روح النص، توحي بالقوة والحدة، مثل أصوات الكلاب وأصوات الإبل والخيل.

وقد هَرَّت كلابُ الحَيِّ منا وشَذَّبنا قتادة مَـنْ يلينا(١٠٥)

---

(١٠١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٦ – ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٦ – ٣٢٨.

(١٠٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٧.

(١٠٣) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٦. وانظر الديوان ص ٣٢٦.

(١٠٤) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣١.

(١٠٥) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٣. وانظر الديوان ص ٣٢٠.

وقوله:

عشوزنة إذا انقلبت أرنت تدق قفا المثقف والجبينا(١٠٦)

وقوله:

فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَـتِنَا عَلَيْهِمْ فَتُصْبِحُ خَيْلُنَا عُصَبَاً ثُبِينَـا
وَأَمَّا يَوْمَ لاَ نَخْشَى عَلَيْهِـمْ فَنُمْعِنُ غَـارَةً مُتَلَبِّـبِينَا(١٠٧)

فالكلاب تنبح ، والناقة ترغي ، والخيل تصهل ، وكلها أصوات تنبع من الضجيج القاسي، ومن الفخر الذي تميزت به هذه المعلقة، وإذا كانت الكلاب، والنوق، والخيول، يمثل صوتها الجهر والحدة، فإن أصواتاً أخرى كقعقعة السلاح، ووشوشة الحلي، وجعجعة الرحى، وغيرها من الأصوات التي تمثل الضجيج العالي نراها في قوله:

بِيَوْمٍ كَرِيهَةٍ ضَرْبَاً وَطَعْنَاً أَقَرَّ بِـهِ مَوَالِيـكِ العُيُونَـا(١٠٨)

وقوله:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَـا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِـيَّ نَجْـدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَـةَ أَجْمَعِينَا(١٠٩)

وقوله:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا(١١٠)

وقوله:

كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُونُ غُـدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا(١١١)

---

(١٠٦) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٨٠. وانظر الديوان ص ٣٣٣.

(١٠٧) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٩.

(١٠٨) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٦٨. وانظر الديوان ص ٣١١.

(١٠٩) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٨٤. وانظر الديوان ص ٣٢١.

(١١٠) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٧٤. وانظر الديوان ص ٣٢٣.

(١١١) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص ١٨٤. وانظر الديوان ص ٣٤٠.

وقوله:

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّـا وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا(١١٢)

فهذا هو صوت الضرب والطعان وصوت الرحى وهي تطحن، وصوت الرياح، وصوت البحر الذي يتزاحم فيه ضجيج السفن، وتولد الحركة المتلاطمة، وكل هذه الأصوات تتسم بالإيقاع المرتفع المزمجر، ويمكننا أن نَرُدَّ هذه الطبيعة الضاجة إلى بنيتها الصوتية الأولى، فثمة حضور واضح للأصوات الانفجارية، ذات الضجيج العالي، وجرى ذلك في القصيدة، حيث كَثُّف من ذكر ضمير الجماعة، الذي يسبب الحركة الصوتية المرتفعة، مثل:(كنّا لأمك، تهددنا، وأوعدنا، شَذَّبنا، خشـيتنا، عنَّا، ملأنا، خشـيتنا، عنَّا، ملأنا ... إلخ). وربما جاء صوت الجماعة ليعبر عن عصبة القبيلة، فيطفو ضميرها من خلال أحد أفرادها، إذ إن شخصية الشاعر وذاتيته تلاشت في شخصية قبيلته.

ويمكننا أن نلاحظ صوت النون المطلقة في آخر كل بيت، والنون كما هو معروف صوت أنفي يوحي بالقوة، وامتداد الحركة يمنح البيت إسماعًا قويًّا.

وإننا لا نعني بالإيقاع الميزان العروضي وحسب بـالمعنى التقنـي للاصـطلاح الخليليّ، الذي ينهض على التماس الميزان الدقيق و تَقدير زَمنّي شديدِ الصرامة يراعي حساب الزمن ودقّته وصرامته، مَثَّله مثلُ الموسيقى في تحديدِ أنغامِها، وضبط ألحانِها، بالميزان الصوتيّ الدقيق.

وإنما نعني بالإيقاعُ هنا إلى جانب الإيقاع العروضي مجموعة الأصوات المتجانسة المتناغمة، والمتشاكلة المتماثلة، التي تتضافر متفاعلة لتتشكّل داخل منظومـة كلاميّـة منضبطة؛ لتجسّد عبر نظام صوتيّ ذاتيّ ينشأ عن تلقائيّات النسج بالـسِّماتِ اللفظيـة، نِظاماً إيقاعيّاً يمزج بين دقّة العروض في ميزانها، وتجانس الأصوات ومقاطعها مـن ناحية أخرى.

(١١٢) الزوزني: شرح المعلقات السبع: ص ١٨٩. وانظر الديوان ص ٣٤٩.

ويختلف الوزن عن الإيقاع لدى منظّري الشعر اختلافاً محسوساً بحيث إنّ الوزن ينصرف معناه إلى انقسام إبداع موسيقيّ إلى أقسام: يكون لها كلّها المدّة الزمنيّة نفسها، تتوزّع بينها على سَواءٍ، على حين أنّ الإيقاع يتشكّل من انقسام، من جنس آخر، مختلفٍ عنه كلّ الاختلاف، ومِقدّرٍ لأقسام التركيب الماثل: مُدَداً زمنيّة ليست بالضرورة متساوية"(١).

وأياً كان الشأنُ، فإنه لا يمكن تحليلُ أيّ نصٍّ شعريّ دون الوقوف على إيقاعه لمُدارسَةِ جماله، وتحديد عناصر هذا الجمال، وبلْوَرَةِ علاقة التعاطِي والتضافر فيما بينها، عبر ذلك النّصّ، ويمكن الخوض أثناء ذلك في تأويل علّة اختيار ذلك الإيقاع بذاته، أو اختيار تلك الطائفة من الإيقاعات الجزئيّة التي تشكّل، في مُثولها العامّ عبر النص الشعريّ المطروح للتحليل نظام الإيقاع المركزيّ الذي غالباً ماتكون وظيفتُه جماليّةً أولاً ثم دلاليّة آخراً.

وينشأ عن تمثّلنا لهذا الإيقاع وربطه بفنيّة الجمال، ثمّ ربط جماليّته بالدلالة: أنّا نتناوله تحت إجراء التأويل والتحليل والتفسير؛ وذلك كيما نتّخذّ في قراءتنا حرّيّةَ التمثُّلِ في قراءة الإيقاع عبْرَ نصّه الماثل فيه. أي أنّنا لا نزعم أنّنا نخضعه لسلطان نظريّة علميّة صارمة، ولكننا نزعم أنّنا نُخضعه لإجراءِ التأويل القائم أساسًا على التعامل مع النّصّ الأدبيّ بحرّيّة تنهض على التماس المخارج والمَداخل للنّصّ، والسلوك بقراءته في مناحٍ جماليّة وسيمائِياتيّةٍ، تكون في الغالب مفتوحةَ الحدود، غير منغلقة الآفاق.

ب- الوزن والقافية:

يمثل البحر الشعري الذي صيغ فيه النص وقافيته عنصرين إيقاعيين مهمين في بنية أي نصٍّ شعري وتشكيل دلالته، يقول الدكتور علي الجندي:" ومن أهم ما يمتاز به الشعر العربي اتحاد الوزن والقافية في جميع أبيات القصيدة الواحدة إلى آخرها مهما كان طولها. كما تمسك العربي بوحدة البيت الواحد وضرورة تمامه بنفسه، وأنه يجب ألا يكون معناه التام متوقفًا على شيء في بيت سابق أو بيت لاحق. وقد ظنَّ قومٌ أن

الوزن والقافية في القصيدة الواحدة إنما هو تشدد من المتزمتين لا مبرر له، يكبل الناشئين من الأدباء، ويقف حجر عثرة في سبيل انطلاقهم بحرية مطلقة نحو الإبداع الفني الذي يتطلبه طموحهم.

فالإنصاف يقتضي من أصحاب هذا الظنّ أن ينظروا إلى هذا نظرة موضوعية عميقة لا نظرة شخصية ضحلة. فالشعر عمل فني رائع، مثله كمثل أي تخصص علمي"([١١٣]).

ثم نراه يعلل وجود الوزن والقافية في النص الشعري والدافع إلى تمسك الجاهليين به في بنية النص الشعري – متابعًا فيه المستشرقين– بالحاجة إلى إعانة الذاكرة على حفظه فيقول:" وقد ذكر بعض المستشرقين أن اتحاد القافية في القصيدة الواحدة في الشعر العربي نشأ من الحاجة إلى إعانة الذاكرة في عصر كان لا يعتمد في حفظ الأشياء في إلا على الذاكرة. كما أرجعوا إلى السبب نفسه تمسك العربي بوحدة البيت الواحد وضرورة تمامه بنفسه.

ولا شك أن وحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة تساعد الذاكرة على تلقيها بسرعة وسهولة، كما تعمل على بقائها فيها مدة أطول، وعلى ترديدها وقت الحاجة في يسر وتتابع"([١١٤])، ونحن وإن كنا لا ننكر عليهم جميعًا ذلك إلا أننا لا نقبل كون ذلك الأصل في صياغة النص الشعري على هذه الصورة، ولا نعده الدافع الحقيقي وراء وحدة الوزن والقافية في النص الشعري في العصر الجاهلي؛ لأن ذلك يجعل موسيقا النص وإيقاعه – والوزن الشعري والقافية عنصران مهمان بل أساسيان في بنية النص الإيقاعية– بعيدين عن شاعريته ودلالته وخارجين عنهما، بل يستبعد أثرهما في التشكيل الجمالي والدلالي للنص. وفي رأي الدكتور "محمد النويهي " أن القصائد الجيدة يجب أن

---

(١١٣) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٢٨٦– ٢٨٧.

(١١٤)علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٢٨٨.

يحكم عليها بمقاييس شكلية جديدة تستمد من القصائد نفسها ،وتراعي ما يستهدفه منشئها "([١١٥]).

إن طبيعة الشعر العربي الغنائية قد أسهمت – كما أشرنا من قبل– في تشكيل هيكله وبنيته الإيقاعية، فالغنائية تدفع الشعراء إلى العمل على حشد قدر مناسب من العناصر الإيقاعية وتوافرها في النص يتناسب مع قدرته الإبداعية، " فالقصيدة الرائعة لابد أن يكون مؤلفها بارعًا ممتازًا؛ والشعراء الممتازون دائمًا أصحاب عقول ناضجة وأذواق فنية مرهفة، تجعل تفكيرهم مرتبطًا منظمًا؛ لهذا لابد أن يجئ تعبيرهم متقنًا محكمًا في تسلسل منطقي دقيق"([١١٦]).

وكما يقول (جروس):"إن وظيفة العروض أن يخيل العملية الإنسانية في حركتها في الزمن على نحو غني ومعقد "بل إن(أرنولد ستاين) يذهب إلى أن البناء الوزني:"لا يشبه الاستعارة فحسب ،بل إنه مفتاح الاستعارة"([١١٧]).

فالشكلانيون الروس ينظرون إلى الإيقاع مثل الصور images يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا ؛أي غور المعنى الكامل ،وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة ،وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالاً للمعنى ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة، فهو أداة للكشف داخل بنية القصيدة، وهم يعدون الإيقاع الموسيقي أقوى عناصر الجمال في الشعر، فالمتلقي غير العربي يطرب للشعر العربي في جرسه وإيقاعه؛ وهذا معناه أن الموسيقى (الإيقاع) عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري يقوم بوظيفة جمالية مع غيره من عناصر تشكيل النص الشعري، فهو يكمل بقية العناصر ويؤازرها في الوقت نفسه؛ إذن الموسيقى ولاسيما

---

(١١٥) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص٢٥٦.

(١١٦) علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، ص ٢٨٩.

(١١٧) سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦م، ص٣٣.

الموسيقى الناضجة المثقفة" لا تقوم على التشابه والتكرار فقط، بل تقوم أيضا على المخالفة، إن الموسيقى التي تقوم على التشابه وحده هي موسيقى البدائيين أو الموسيقى غير الناضجة ،ويستوي في ذلك فن الموسيقى المستقل أو موسيقى الشعر"(١١٨).

ويشير الدكتور سيد البحراوى في كتابه "موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو" إلى أن الدرس المعاصر للأدب يتجه نحو التركيز على أداته، باعتبار أنها هي المادة الملموسة التي يستطيع الدارس من خلالها أن يدرك العمل الفني ويحلله ويدرسه، ويذهب بعض الدارسين في اهتمامه بالأداة وتركيزه عليها إلى حدٍّ لا يرى معه غيرها من عناصر العمل الفني نفسه، الذي يخرج في الحقيقة عن كونه مجرد تشكيل جمالي منعزل عن عالمه الذي أنتجه والذي يتلقاه(١١٩).

ويذهب بعض الدارسين غير منكرين أهمية الأداة ودورها الأساسي إلى اعتبار هذه الأداة المجسدة، وسيلة للكشف عن عالم الفنان الحقيقي الذي يموج بداخلها ويتبدى من خلالها. وهؤلاء على وعي بقوانين العمل الفني وإبداعه أكثر من الفريق الأول، ويدرك جدلية العلاقة القائمة بين العمل الفني ومبدعه وواقعه ومتلقيه، على نحو أكثر علمية، وأشد التصاقاً بالنص الأدبي باعتباره نشاطاً إنسانياً يتبدى من خلال اللغة، لا مجرد تشكيل لغوى معزول عن كل علاقاته. ويقول الدكتور سيد البحراوي:" منذ أن قنن الخليل بن أحمد القواعد الأساسية لوزن الشعر في القرن الثاني الهجري، وحاول البلاغيون الإشارة إلى بعض الظواهر الصوتية المؤدية إلى التنافر أو الانسجام في أبيات الشعر، لم يُضف جديد سوى الشروح والتعليقات، حتى كان العصر الحديث، ومعه بدأ بعض الشعراء والنقاد حركة للبحث عن مبرر تراثي لموسيقى جديدة، حاولوا أن يقدموها في الشعر العربي، لكنها لم تنضج وتؤتِ ثمارها إلا في أواخر النصف

---

(١١٨) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٤ م، ص٢٦٣.

(١١٩) سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م، ص

الأول من القرن العشرين، ومع هذه الموسيقى الجديدة المتمثلة في شكل الشعر الحر، بدأت حركة جديدة مختلفة لدراسة موسيقى الشعر العربي. وبدأت هذه الحركة باتجاه البحث عن وظائف ما عرف بعلمي العروض والقوافي، وبعض محاولات اللغويين والبلاغيين في دراسة الأصوات، مع محاولة توسيع إطار القواعد الجافة الجامدة للعروض، كما هو واضح في كتابي الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، والأصوات اللغوية"(١٢٠).

ويقول إبراهيم أنيس مشيرًا إلى انسجام العلاقة بين البحر الشعري والمعنى الذي يعبر عنه الشاعر وتضافرها في تبليغ رسالته (القصيدة) وتشكيل دلالاتها: "وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات..."(١٢١). وفي دراسة قام بها أحد الباحثين لبحور الشعر العربي في العصر الجاهلي، والقرون الثلاثة الأولى، تبين له أن أكثر البحور استعمالا في الجاهلية هي: طويل وبسيط وكامل ومتقارب(١٢٢).

ويقول الدكتور حسن الغرفي في كتابه " حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر مشيرًا إلى العلاقة بين الوزن الشعري والمعنى":إن أي خطاب أدبي يتطلب " عند تقطيعه" مراعاة عنصر التوازي بين الصوت والمعنى، وذلك تبعًا لمقتضيات التلقي التي تتوخى إفهام القارئ مضمون الخطاب. فإذا كان عنصر الموسيقى يبدو أساسيًّا في الخطاب الشعري، فإن هذا لا يعني ألبتة أن عنصر الدلالة يحتل مركزًا هامشيًّا، بل إن عنصر الدلالة يأتي متساوقًا مع العنصر الإيقاعي؛ ذلك لأن الخطاب الشعري يرتبط بخصيصة أساسية تجمع بين العنصرين معًا، وهي خصيصة النظم، التي – كما يرى الباحث جون كوهن j.cohen – لا يمكن حصرها في المستوى الصوتي فحسب مغبة

---

(١٢٠) سيد البحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص

(١٢١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، ١٩٧٢، ص ١٩٦.

(١٢٢) Djamel Bencheikh : Poétique arabe, Anthropos, Paris ١٩٧٥, p. ٢٠٣- ٢٠٧.

السقوط في خطأ التجزيء؛ وذلك لأن النظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى"(١٢٣).

والحقّ أنّ الفصل بين الداخليّ والخارجيّ من الإيقاع لم يكن إلاّ إجراء تيسيريًّا للمتلقيّ، وإلاّ فَهُما في الأصل مندمجانو منسجمان و متزاوجان متكاملان، بحيث لا يكون الأوّل إلاّ بالآخر، وإن أمكن كَوْنُ أحدِهما فما كان ليكون إلاّ ضعيفاً هَشًّا وهزيلاً فَجًّا.

ويؤكد الدكتور أحمد كشك في كتابه" القافية تاج الإيقاع الشعري" على أهمية القافية ودورها المهم في تحقيق الإيقاع الموسيقي في النص الشعري فيقول:" لم يعد خافيًا أن القافية ركيزة في بنيان إيقاعنا الشعري؛ حيث أضحت ركنًا هامًا من أركان الوزن الشعري. فقديمًا قال صاحب العمدة:" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حدُّ الشعر".

وفي مبحث كهذا يحق لنا أن نصرح بأن هذا الركن وإن عدت عليه عوادي الزمن تحور من هيئته أحيانًا؛ فإنه باقٍ بقاءً لغةً للجرس الموسيقي واقعٌ فيها، وباقٍ أيضًا بقاء الشعر الغنائي إذا أردنا له أن يكون فنًّا متفردًا إزاء فنون اللغة الأخرى كالمسرحية والرواية والقصة، وحين يقبل ترخص في مسار القافية؛ فإن الترخص لا يقوم بدور الإلغاء المطلق، وإنما يقوم بدور التنظيم لقابلية التطور في حدّ القافية"(١٢٤).

ثم نرى الدكتور أحمد كشك يقرن بين الوزن والقافية ويؤكد على الترابط الشديد بينهما وبالتالي بينهما وبين المعنى الشعري فيقول:" إن القافية تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تمثل قضاياها جزءًا من بنية الوزن الكامل تُفسَّر من خلاله وتفسره. فهما وجهان لعملة

(١٢٣) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص١٢٤.

(١٢٤) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ٥، وانظر كلام ابن جني في الخصائص عن أهمية القافية ج ١ ص٨٤.

واحدة، ولعل صاحب العمدة قد أدرك هذا المعنى حين قال:" وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواخي والأوتاد للأخبية". ولا يوحي الفصم بينهما في مصطلحين مختلفين بافتراقهما فالنظر إلى المصطلحين نظر إلى العام الذي يندرج في حدوده الخاص تركيزًا على أهميته والتزام مطلبه؛ ومن هنا إذا عنَّ لنا أن ننظر أمور القافية فعلينا أن نضع في اعتبارنا أنها والوزن شيء واحد، والفصم بينهما إنما جئ به لتحديد ماهية وزن البداية والوسط ووزن النهاية، وعلينا أن نراعي في تفسيرها التمازج بينها وبين ما يسبقها، وألا نركز النظر دائمًا على أنها جزء منفصل يقام تفسيره بالنظر إليه وحده"(١٢٥).

القافية والإيقاع الشعري:

نؤثر في حديثنا عن القافية بصفة عامة التعريف الخليلي لها، وهو الذي ذكره ابن رشيق في العمدة حين قال:" قال الخليل:" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح تكون مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين"(١٢٦)، و يقول الدكتور أحمد كشك:" والقافية عند الخليل هي آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما. وتعريف الخليل هذا شائع مسلّم به في حدِّ القافية عند من نسبها إليه؛ ومعنى ذلك أن القافية في صورتها المثلى جماع متحركات وسواكن حسب ترتيب معين"(١٢٧)، وتحديد الخليل للقافية بهذا الحدّ ينبئ عن فهم إيقاعي صوتي واضح، يقول الدكتور أحمد كشك:" أن الخليل عندما تصور حدًّا للقافية كانت كل قيمه الموسيقية – فيما أرى – من حديث عن ردف وتأسيس ووصل

(١٢٥) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٥- ٦.

(١٢٦) ابن رشيق: العمدة، ج١ ص ١٥١.

(١٢٧) أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ١١. وانظر أيضًا رأيه في ربط نظام ومفهومها القافية بالإيقاع الصوتي ص ١٩.

... إلخ معتمدة على تعريفه المشهور الذي أعطانا فيه الصورة المثلى للقافية كعادته ودأبه في تصور النظام الإيقاعي تاركًا للاستعمال أن يأخذ من النظام ما يشاء"(١٢٨).

والقافية في هذا النص من المتواتر، والمتواتر من القوافي عبارة عن صوت لين قصير يأتي بعده صوت ساكن. ولعل حازم القرطاجني كان أكثر النقاد العرب تنبهًا إلى الدور المعنوي، أو الوظيفة الدلالية التي تقوم بها القافية في الشعر(١٢٩).

وفي سياق حديثه عن العلاقة البينة بين القافية ونظامها والإيقاع الشعري وموسيقاه يقول الدكتور أحمد كشك:" ومن هنا يحق لنا أن نتصور رأي الخليل في القافية على هذه الأسس: أن القافية:

١- آخر ساكنين في البيت مع كون الساكنين الضابط لحدّ القافية حيث بالإمكان أحيانًا الاستغناء عما بينهما من متحركات.

٢- وما بين الساكنينمن متحركات إن كان هناك بين، وكم المتحركات لا يلزم حدًّا معينًا ولا يصل إلى الوقوع في كراهية كما رأينا في حسبة السواكن؛ لأن الساكن يمثل العنصر الرئيسي لدنّةِ الإيقاع (دنْ دنْ).

٣- والمتحرك الذي قبل الساكن الأول حتى يمكن أن يؤسس هذا المتحرك مع الساكن الدنّة الأولى، وكأن الخليل يضبط القافية- تاج الإيقاع الشعري- فيما يضبط بدنتين لازمتين؛ الأولى بداية والأخرى ختام، وكأن الخليل حين يجعل البداية دنّة يصل بحبل بين الإيقاع النهائي ووزن البيت قائلاً: إن القافية وإن كانت بؤرة نهائية واضحة الإيقاع فإنها أيضًا جزء من الإيقاع الداخلي لا تنفك عنه، ولأن الدنّة الأولى ذات صلة بالوزن فقد جرى عليها ما جرى للوزن من التسوية بين المقطع " لم " والمقطع " ما " في غير تأسيس وردف، ولأن الدنّة النهائية بؤرة إيقاع فإن التزام الكيف فيها في حدود مقطعها يصبح مطلبًا وضرورة، ومع خصوص الحركات بين الدنتين يبدو أن عاملي الكم

---

(١٢٨) المرجع السابق، ص ١٨.

(١٢٩) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١،، ص ١٢٣.

والكيف لهما نصيب في فهم القافية، ومن ثم أصبح لزامًا أن ننظر إلى حدِّ القافية عند الخليل نظرتين:

١- نظرة كمية وحسابها مساير لوزن البيت إيقاعيًّا معتمدًا إمكاناته الموسيقية من حساب الوتد والسبب كما ارتآه الخليل؛ ومن أجل ذلك كانت تصوراته في كثير ترجع إلى الحديث عن صور الأوزان بحسب أضربها.

٢- نظرة نوعية كيفية وحسابها ينظر داخل إطار القافية مراعيًا حدَّها النهائي من خصوص حروف بعينها وحركات معينة؛ ومن هنا يصبح حساب الكم والكيف سبيلاً لفهم القافية تاج الإيقاع الشعري(١٣٠)، وقد حدد الدكتور كشك للقافية خمسة أنماط إيقاعية بحسب كونها جزء من الإيقاع الموسيقي العام للنص ووزنه العروضي، وهي:

١- قافية ثنائية المقطع، وهي التي تتكون من ص ح ص – ص ح ص، ورمز الصاد معبر عن قيمة الصوت الصامت الخالي من الحركة؛ لأن للحركة حسابها المنفرد، ورمز الحاء معبر عن الحركة القصيرة، فإذا ما أصبحت مدًّا أخذت الرمزين (ح ح).

٢- القافية ثلاثية المقاطع، وهي التي تتكون من ص ح ص – ص ح – ص ح ص.

٣- القافية أحادية المقاطع، وهي التي تتكون من ص ح ح ص.

٤ – القافية رباعية المقاطع، وهي التي تتكون من ص ح ص – ص ح – ص ح – ص ح ص.

٥- القافية خماسية المقاطع وندرتها كفيلة بنفيها، وهي التي تتكون من: ص ح ص – ص ح – ص ح – ص ح ص.

والقافية في قصيدة عمرو تنتمي إلى النمط الأول وهو النمط الثنائي المقطع، وهي تنتمي بذلك إلى النمط الإيقاعي الغالب في قوافي الشعر العربي، وفيه تتكون القافية من مقطعين متوسطين من نوع: ص ح ص مثل:" لم وكم وعن" أو ص ح ح مثل :" ما ويا ولا "، والمقطعان ملتزمان أيًّا كان توزيعهما المفترض، مثل: ص ح ح – ص ح

(١٣٠) المرجع السابق نفسه، ص ٢١.

ح، فقوافي الأبيات فيها تجمع بين مقطعين متوسطين، والقافية هنا مكونة من مقطعين والتزم الشاعر فيها النمط الثنائي المقطع مما يضفي على إيقاعها شيئًا من الانسجام الموسيقي ويجعل الرنين المتتابع سمتها. والجدول التالي يبين مدى ارتباط إيقاع القافية بالإيقاع العام للوزن في القصيدة:

البحر	الحالة	تفعيلة النهاية	القافية	التمثيل المقطعي
الوافر	التام	مفاعلْ	فَا – عل	ص ح ح – ص ح ح

إذن نحن أمام قافية ذات مقطعين صوتيين مفتوحين، وهي تناسب موقف التفاخر والتنافر الذي تمتد فيه نبرات التعالي والفخر، وهذا ما تعين عليه الصوائت الممتدة في كل مقطع؛ مما يعلي من نبرة الإيقاع داخل النص التي تلائم نبرة الفخر والانتشاء عند الشاعر.

إن الالتزام الكمي والكيفي أساس هذه القافية، وهو مسألة لازمة في كل أبيات القصيدة، يقول الدكتور أحمد كشك:"إن الحفاظ على ثنائية المقطع كمًّا وكيفًا آتٍ من خلال رؤية إيقاعية أساسها البحر الشعري، فقد باتت رؤية التغييرات الإيقاعية المسماة بالزحاف والعلة مرتبطة بمنظور هذه القافية، فإذا ما رأينا التزامًا في إطار القافية لزحاف معين أو علة فمدار هذا الالتزام راجع إلى الحفاظ على الثنائية كمًّا وكيفًا"([١٣١]).

(١٣١) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٢٨.

- القافية والروي(١٣٢) :

- الروي:

الروي صلب القافية وركيزتها إلى الحدّ الذي جعل بعض الدارسين يطلق عليه القافية.و " الروي هو ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى في عرف دارس الأدب العربي؛ فيقال: دالية المعري، وسينية البحتري، ونونية ابن زيدون. وكونه صلب القافية قيمة ينضح بها فكر الدارسين؛ فها هو صاحب العيون الغامزة يقول فيه:"وسمي رويًّا أخذًا له من الروّية، وهي الفكرة؛ لأن الشاعر يرويّه فهو فعيل بمعنى مفعول. وقيل هو مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئًا إلى شيء، فكأن الروي شدُّ أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض. وقال أبو علي: هو من قولهم للرجل رواء، أي منظر حسن فسمي رويًّا لأن به عصمة الأبيات وتماسكها، ولولا مكانه لتفرقت عصبًا، ولم يتصل شعرًا واحدًا"([١٣٣]).

ونستطيع أن نخرج من هذه التعريفات للروي بأنه يحتاج من الشاعر منتج النص إلى قدر كبير من التروي والتفكر في انتقائه واختياره، وهو أمر يتعلق بملكة الإبداع لديه وفطرته الإبداعية دون تعمل يؤدي به إلى التصنع والتكلف؛ فقد ذهب ليو سبيتزر LEOSPITZER إلى أن اللغة التي تبدو لنا على السطح أو في الظاهر إنما هي من الناحية البيولوجية أثر حتمي لروح الشاعر، وإذا استطاع الناقد أن يلاحظ سمة لغوية معينة في عمل الشاعر أو الأديب فإن ذلك يتيح له أن يحدس بالسيرة الذاتية للنفس التي صدر عنها ذلك العمل، ولا يحتاج إلا إلى أن يضع نفسه داخل روح المتكلم العظيم، وهو الشاعر؛ ليشاهد عملية إبداع اللغة، بل إنه في هذا البحث المبكر يشير

---

(١٣٢) القافية: جاء في لسان العرب لابن منظور أن القافية من الشعر هي التي تقفو البيت، وسُميت قافية لأنها تقفو البيت. وفي الصحاح لأن بعضها يتبع إثر بعض. قال الخليل بن أحمد: القافية هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. انظر اللسان والصحاح(قفو).

والروي: هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسب إليه، فيُقال: قصيدة دالية وتائية، ولابُد لكُل شعر من روي. انظر اللسان والصحاح (روي).

(١٣٣) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٤٦.

إلى ما أطلق عليه بعد ذلك اسم " الدائرة الفيلولوجية" PHILOLGICAL CIRCLE"(١٣٤).

أما فيما يخص القافية ورويها فإننا نلحظ أن الشاعر قد استخدم القافية المطلقة وآثرها على ما سواها، وقد كان ذلك متسقًا ومناسبًا لانطلاقة الشاعر التعبيرية عن نصره وفخره، إن النون المطلقة وما تشتمل عليه (النون) من غُنّة وما يدعم صوتها المنغم من إطالة ناجمة عن حرف المدّ الألف التالية لها أسهم ذلك كله في إيضاح صوت الفخر المتعالي في النص وتجسيده، إن حرف النون صوت أنفي، وقد ارتبطت الأنف عند العرب بالعزة والكرامة و الأنفة، كما أن صوت الغنة الناتج عنها وما يحدثه في ارتفاع نغمة الإيقاع في النص يتناسب مع صوت الصريخ والضجيج المتعالي في معاني الفخر الشائعة في كل بيت من أبيات القصيدة، وصوت المدّ الألف التالية له تمنحه امتدادًا وتوسعًا، يقول الدكتور أحمد كشك:"يحتاج الروي إلى مدٍّ وراءه، وما جاء منه مقيَّدًا مطلبه قليل في شعر غنائي. وإن أصبح مقيَّدًا فلا صلاحية له في غناء إلا لو حددت طبيعة الروي بأن كان صامتًا يوحي في نطقه بنبنبات المدّ، ومداه كأن يكون نونًا أو ميمًا أو مردوفًا بمدٍّ قبله كما في الكلمات: عماد- زمان- سلام- عراك...إلخ"(١٣٥).

ويتحدث الدكتور حسن الغرفي عن توظيف صلاح عبد الصبور للزحافت وحروف المدّ في نصوصه الشعرية لتوفير الإيقاع المناسب لجوها النفسي فيقول:" والحق أن الزحاف وحروف المدّ قد لعبا دورًا بارزًا في شعر صلاح عبد الصبور، وبالنسبة لحروف المدّ- فضلاً عما قلناه عن الزحاف- فقد تعامل معها الشاعر تعاملاً ينسجم مع تجربته الشعورية، فمن المعروف أن كثرة حروف المدّ تكسب القصيدة بطئًا موسيقيًّا، وقلتها تكسبها السرعة والحركة، ويقل النمط الثاني عند الشاعر، أما النمط

(١٣٤) شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٠٢.

(١٣٥) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٦٣.

الأول فيشيع شيوعًا لافتًا؛ لأن معظم تجارب الشاعر يغلب عليها الصوت الحزين الأسْيَان"([١٣٦])، والواقع أننا لا نستطيع أن نحكم على القيمة الإيقاعية للصوت إلا في إطار كل متكامل من محيطه الصوتي والجوّ اللغوي والنفسي الموجود في سياقه؛ لأن الإيقاع يمتلك صفة التنوع القائم على تنافر الأصوات وتوافقها في آنٍ واحدٍ.

إن الروي يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية المكتملة من حيث الإيقاع، والقافية بتكوينها الصوتي وخصائص عناصرها الصوتية تناسب من حيث الإيقاع صوت الفخر المتعالي في القصيدة كلها، ولحظة الانتشاء في مطلعها الخمري، الذي لا يبعد عن وسط الغناء والإنشاد، ويؤكد الدكتور أحمد كشك على تضافر عناصر القافية وترابطها في تحقيق نبرة الإيقاع داخل سياق النص الشعري فيقول:" إن الروي يشكل مع ما قبله وما بعده قيمة القافية مكتملة، فلا انفراد له إيقاعيًّا وإن كانت قيمته واضحة، وعدم الاعتماد عليه منفردًا فيما أحسب مميز لإيقاع الشعر؛ و إلا لأضحى بنيان القافية شبيهًا ببنيان سجع في أسلوب نثري يجعل الاعتماد على صوت وحيد مكرر سمتًا له"([١٣٧]).

إن الإتيان بالروي يحتاج إلى روّية من منشئ النص ومبدعه وإعمال فكره، وينبع من وجدانه ومن إحساسه بمعجمه الشعري والشعوري دون تكلف أو تصنع؛ لأن أجزاء البيت تنضبط في إطارها النهائي بالقافية وعناصرها، والروي يمثل قمة القافية وعناصرها؛ فالروي تمام الوزن وبه عصمة الأبيات وترابطها في عرف شعرنا الغنائي القديم، ولولاه لانفرط عقد الأبيات وتفرقت عراها؛ لأنه كما يقول أبو يعلي التنوخي في كتابه" القوافي": في الروي من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة ؛ لأننا قد نجد شعرًا خاليًا من التأسيس وتارة شعرًا خاليًا من الردف، ويوجد ما هو خالٍ من

(١٣٦) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص ٩٦.

(١٣٧) المرجع السابق، ص ٦٣.

الصلة والخروج، ولا يوجد شعر خالٍ من الروي"(١٣٨)، ويعلل الدكتور أحمد كشك لزوم الروي والتزام الشاعر العربي به في شعرنا الغنائي القديم بأنه مطلب إيقاعي فيقول:" وما نراه من حكم لزوم الروي أنه في معظم الورود يعتمد على كونه مقطعًا قائمًا بذاته. والصامت من الأصوات يتحقق فيه ذلك تمامًا؛ لأننا إذا اعتبرنا الحركة سابقة عليه أو تابعة له؛ فإنه يكوِّن من خلال ذلك وحدة مقطعية أيًّا كان مقيَّدًا أو مفتوحًا أطلق مجراه"(١٣٩).

أما صوت النون وهو صوت له سماته الصوتية الخاصة فهو صوت أنفي تصاحبه غنَّة، ويتسم بالإيقاع السائل أيضاً الذي يناسب صوت الفخر المتعالي في القصيدة، ولا غرو أن تتجاذب صفة الغنة والانسياب والسيولة، مع صوت الفخر العالي، الذي لو شبه بمعزوفة فرحة وقِّعَتْ على قيثارة لكان ذلك مناسباً.

وقد أشار الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في كتابه" قضايا الشعر" إلى دور حرف الروي في كشف المعنى والدلالة للنص الشعري، وقد أسماه المفتاح الصوتي للقصيدة، وغالبًا ما يكون هذا المفتاح الصوتي هو حرف الروي أو حركته، والمفتاح الصوتي إما حركة طويلة أو قصيرة وإما حرفًا، وقد توصل إلى أن الكسرة هي المفتاح الصوتي لمعلقة امرئ القيس، والميم هي المفتاح الصوتي لمعلقة زهير الميمية، واللام هي المفتاح الصوتي للاميته من بحر الطويل، التي مطلعها:

صحا القلبُ عن سلمى وقد كادَ لا يسلو وأقْفَرَ من سلمى التعانيقُ فالثَّقْلُ

والهمزة هي مفتاح همزيته من بحر الوافر، التي مطلعها:

عَفَا من آل فاطمة الجواءُ فيُمنٌ فالقوادمُ فالحساءُ (١٤٠).

---

(١٣٨) أبو يعلي التنوخي: كتاب القوافي، تحقيق محمد عوني عبد الرؤف، مكتبة الخانجي، ١٩٧٥م، ص٦٥.

(١٣٩) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٥٣.

(١٤٠) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، ص ٧٨.

وإننا هنا نستطيع أن نقول إن حرف النون هو المفتاح الصوتي لقراءة معلقة عمرو بن كلثوم؛ لما فيه من خصائص وإمكانات صوتية تناسب الموقف الشعري الذي يعالجه النصُّ فصوت النون يتواءم مع موقف التفاخر والتعالي المليء بالصخب والضجيج في هذا النصِّ، فالشاعر قد اختار هذا الصوت؛ لأنه يتلاءم بشكل ما مع الجو النفسي والشعوري للقصيدة كما أن انتشار النون في مفردات المعجم اللغوي يسر على الشاعر اجتلاب القوافي ومفرداتها.

وقد تحدث علماء اللغة و الأصوات عن صوت النون وصفاته؛ فقد ذكر الدكتور تمام حسان في كتابه" الأصول؛ دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي" أن صوت "النون" مخرجه ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا، وأنه صوت أنفي مجهور مرقق([١٤١])، ثم نراه عند حديثه عن أصل النون يقول:" فإذا أردنا معرفة الأصل وتمييزه من الفروع بالنسبة للنون مثلاً تذوقنا النون بنطقها ساكنة بعد همزة مكسورة (الطريق الحديثة لا تعترف بالهمزة المكسورة) للوصول إلى تحديد " أصل النون ".

وعندئذٍ سنجد أصل النون مكونًا من العناصر الآتية:

١- الأصل في النون أن تنطق في اللثة

٢- الأصل في النون أن تكون أنفية

٣- الأصل في النون أن تكون مجهورة

٤- الأصل في النون أن تكون مرققة

وكل واحد من هذه العناصر الأربعة التي يتكون من " أصل وضع النون" صالح (من الناحية النظرية البحتة) لأن يعدل به إلى غيره، فيعدل عن اللثة إلى أحد المخارج الأخرى، وعن الأنفية إلى الفموية، وعن الجهر إلى الهمس، وعن الترقيق إلى التفخيم. ولكننا من الناحية التطبيقية نجد اللغة العربية تحصر العدول عن أصل النون في المخرج والترقيق، وتحتفظ للنون بصفتي الأنفية والجهر دائمًا، وفي جميع الحالات. فإذا

(١٤١) تمام حسان:الأصول؛ دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص ١٢٨.

أردنا أن نعرض نماذج العدول عن أصل النون (أو بعبارة أخرى: معرفة فروع النون) وجدنا ذلك يتمثل على النحو التالي:

١- قد تنطق النون بالشفتين كما في ينبح
٢- وقد تنطق بالشفة السفلى والأسنان العليا كما في ينفع
٣- وقد تنطق (مفخمة) في الأسنان نحو ينظر
٤- وقد تنطق لثوية أسنانية كما في أنت، تنسى
٥- وقد تنطق مكررة نحو من رأي
٦- وقد تنطق منحرفة نحو مَنْ لامَ
٧- وقد تنطق غارية كما في ينجح، ينشأ
٨- وقد تكون غنة بلا مخرج في الفم كما في من يكون
٩- وقد تنطق في مخرج الطبق نحو ينكر
١٠- وقد تنطق (مفخمة) في اللهاة كما في ينقل

كل ذلك فروع للنون، وكله عدول عن الأصل بحسب الموقع، وبسبب ارتباطه بالموقع يعتبر عدولاً مطردًا، وبسبب اطراده يسهل ردُّه إلى أصله، فنعرف أن هذا الفرع من قبيل النون، وإن لم يكن نطقه في مخرج اللثة (الذي هو الأصل)، ولم يكن في بعض الحالات مرققًا كما رأينا"([١٤٢]).

ويقول الدكتور محمود زين العابدين محمد:" أما صفات هذا الصوت فهي: الجهر والتوسط والبينية والانفتاح والاستفال والإذلاق ، وهذه الصفات إنما هي صفات للنون المتحركة أما الساكنة فهي غنة مخرجها الخيشوم"([١٤٣]). و يتحدث عن مخرجه وطريقة نطقه أيضًا فيقول:"ويحدث بأن يمرَّ الهواء من الرئتين حتى يصل إلى الحنجرة؛ فتهتز الأوتار الصوتية ثم يمرُّ الهواء حتى يصل إلى طرف اللسان متجاوزًا أقصاه

(١٤٢) المرجع السابق، ص ١٢٤- ١٢٦.

(١٤٣) محمود زين العابدين محمد: الأصوات العربية بين اللغويين والقراء، مكتبة دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

ووسطه؛ فيلتقي طرف اللسان مع لثة الثنيتين العليين، ويهبط أقصى الحنك؛ فيمرُّ الهواء خلال التجويف الأنفي محدثًا نوعًا من الحفيف"(١٤٤).

إن طبيعة صوت النون هذه واختيار الشاعر له ليكون رويًّا لقصيدته جاء متوائمًا من حيث الأداء الصوتي ودلالته مع جو التنوع الشعوري داخل وحدات النص الذي ينتقل الشاعر فيه من حديث عن الخمر ونشوتها والظعينة ورحلتها، ووصف النسوة داخل قطاع الفخر، وموقف الفخر بالقبيلة وزهوته، إن طبيعة صوت النون وفروعه المتغيرة وفقًا لقوانين التأثير الصوتية إضافة إلى صفاته الأصلية- التي أشرنا إليها آنفًا- ناسبت النص وبنيته الدلالية التي تعج بالفخر والحماسة والعزة والتعالي والأنفة المليئة بالتهويل، كما ناسبت لحظة الانتشاء بتناول الشراب وحديثه عن النسوة داخل سياق وحدة الفخر، إننا أمام اختيار متميز من شاعر متميز استطاع أن يوظف إمكانات الصوت اللغوي توظيفًا يتناسب مع تجربته الشعرية ودواخله الشعورية، بل إنه لم يكتف بوضعه رويًّا وحسب إنما شاع صوت النون والنونات الناتجة عن التنوين في النص فقد تكرر صوت النون كثيرًا في نسيج النص وبنيته المعجمية، و قد حدد سيبويه صفات صوت النون فجعل مخرجها من بين طرَف اللسان وفويق الثنايا، وجعلها شديدة أنفية(١٤٥)، ولعل في اختيار الشاعر لحرف النون ليكون الصوت الذي يختم به أبيات قصيدته مطلقًا وممتدًا بالألف بعده لتتطول الغُنَّة الناتجة عنه ويكون الصوت أكثر إسماعًا مرتكز ثقافي يرتكز على صفات صوت النون من حيث مخرجه وصفاته وثقافته الجاهلية التي جعلت الأنفة مرتبطة بالأنف والإهانة متعلقة بطرف اللسان، وتسعفنا في

---

(١٤٤) المرجع السابق، ص ١٠٥.

(١٤٥) انظر جدول الأصوات العربية كما كان يراه سيبويه في نهاية هذا البحث، وقد نقلناه عن الدكتور تمام حسان من كتابه اللغة العربية " معناها ومبناها، ص ٥٩. وعن طبيعة صوت النون وتحوله انظر: سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية" رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية"، دار وائل للنشر،عمان، الأردن،٢٠٠٣م، ص ١٤٠ وما بعدها، حيث تحدث عن صوت النون وتحولاته الصوتية عند حديثه عن الأصوات الأنفية nasals والأصوات المؤنفة nasalized.

هذا المقام عبارة الدكتور تمام حسان في كتابه (اللغة العربية" معناها ومبناها") حين يقول:" فالمجهور: صوت شدد الضغط في الحجاب الحاجز معه ولم يسمح للهواء المهموس أن يجري معه حتى ينتهي الضغط عليه، ولكن يجري الصوت أثناء نطقه، فهذه حال الأصوات المجهورة في الحلق والفم إلا النون والميم فقد يتم الاعتماد فيهما على مخرجهما في الفم والخياشيم فتصير فيهما غُنَّة أي أثر صوتي أنفي مجهور. وأما المهموس: فهو صوت أضعف الضغط في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه، وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرًا"(١٤٦)، وصوت النون ومخرجه من أقوى أصوات الرنين في الأصوات العربية يقول الدكتور محمد فتيح معتمدًا على كلام الدكتور عبدالرحمن أيوب:" ومن أهم غرف الرنين في الجهاز النطقي: البلعوم والتجويف الأنفي، والفراغ الفموي بما يتشكل فيه من مخارج متنوعة الأحجام والأشكال"(١٤٧).

وصوت النون في قصيدة عمرو بن كلثوم له حضور مهم على مستوى النص كله فضلاً عن كونه حرف الروي في قافيتها، وصوت النون:" صوت أسناني لثوي أنفي مجهور"(١٤٨)، ولعل الشاعر أراد أن يمنح النص شيئًا من الوضوح السمعي فهداه حسُّه الشعري إلى أن يتخذ من صوت النون رويًّا في قافية القصيدة، التي ينتهي عندها موج النغم صاكًّا سمع المتلقي؛ لتتضافر البنية الصوتية مع إحساس الشاعر في أداء معنى الفخر والتعالي السائد في النص، ثم نراه يتبعه بصوت المدِّ الألف ليعطي للصوت مساحة كبيرة من الانتشار والامتداد لتظل نغمة صوت النون المقترنة بنبرة الفخر في القصيدة ممتدة؛ لتكشف مسارب الشعور والانفعالات المتوجعة والموجعة في آن؛ فصوت النون الرنان المصحوب بصوت المدِّ يزيد من الإيحاء بمعاني الفخر والتعالي

---

(١٤٦) المرجع السابق، ص ٦٢.

(١٤٧) انظر تعليق محمد فتيح في ترجمته لكتاب دوفيد آبر كرومبي: مبادئ علم الأصوات، مطبعة المدينة،١٩٨٨م، ص ٢٦٦.

(١٤٨) كمال محمد بشر، " علم اللغة العام – الأصوات"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٢٠.

والتشفي؛ فهو يستفرغ مكنونات نفس الشاعر المتعالية المنتقمة لكرامتها، خاصة وأن حرف المدّ التي تنتهي به قافية القصيدة ينتج كمية أكبر من الهواء الخارج من الرئتين؛ وكأنما الشاعر قد اختاره ليعلي من رنين صوت النون مع نهاية كل بيت ويزيد من وضوحه، ولينفّسَ به عن غضبه؛ فجاء الروي ممثلاً تمام التمثيل للمعنى، يقول الدكتور كمال بشر:" وهناك شواهد أخرى على في التراث الصوتي تدل على خصوصية هذه الأربعة– اللام والميم والنون والراء– من ذلك مثلاً ما يراه الدكتور إبراهيم أنيس من أن أكثر الأصوات توظيفًا في الروي هي (بهذا الترتيب):"الراء واللام والميم والنون" ثم (الباء والدال والسين والعين). واختيار هذه الأصوات في الروي دليل امتيازها بقوة الإسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد. ومن هذه الشواهد كذلك أن اللام والميم والنون والراء انفردت (مع الفاء والباء) بتشكيل نمط خاص من الأصوات، عرف بأصوات "الذلاقة" أي أصوات (في مفهومها البلاغي والأدائي) تتماز بسهولة النطق وخفته، كما تتماز بكثرة التوظيف في اللغة"([١٤٩]).

إن لصوت النون باعتباره رويًّا قيمة ذاتية وسياقية باعتباره صوتًا مهيمنًا، فعند قراءة الوحدة الرابعة نجد هيمنة النون في هذا النص، و يرد في نهاية كل بيت مطلقًا بالألف، كما يرد كثيرًا في نسيج النص خلاف القافية التي يلتزمها الشاعر؛ فالنون صوت له حضور طاغٍ في النص ومهيمن على باقي الأصوات في النص، وهو يعضد دلالته التعالي بالفخر والصدح به لما فيه من غنّة صوتية واضحة تماثل حالة الفخر المتعالي بإيقاعها المرتفع كثير التردد في نسيج النص، فهو صوت يتجه بالنص في اتجاه بيان الأنفة والعزة و تمكنها من الأعماق.

ويظهر أداء صوت النون وأثره في الدلالة في تجسيده لأنات الجرحى و آلام المهزومين، وأنين حنين المحزونين، كما يرسخ صوت النون بإيقاعه الصوتي إرادة النصر التي تنمو بين الأنقاض وترفض الإبادة و الفناء و يجيء النون في دلالته

(١٤٩) المرجع السابق، ص ٣٥٩.

الباطنية ليرسخ هذا في قوله: (رجعت الحنينا، نخبرك اليقين وتخبرينا، قفي نسألك، انظرنا نخبرك اليقينا، نورد، نصدر، أن ندينا، ننقل إلى قوم رحانا، نطاعن، نضرب بالسيوف، نشق بها الرؤوس، نختلب الرقاب... إلخ)، فالدلالة الكلية للعبارات تعكس قوتهم وتمكنهم من الغلبة على الآخر الذي يحاول أن يذلهم.

و لكن حضور نون المتكلمين في كثير من كلمات النص ضمائر(نحن، إنا) أو أفعال (نطاعن، نضرب) أو صيغ جمع المذكر(الحاكمون، المانعون)، لا يدل على أن هذا الحضور محض صدفة، وأن حضوره في نسيج النص يأتي بصورة شكلية لا تصلح إلا للزينة و إشاعة الضجيج فقط، فكان وقع النون ورنينها تجسيد لحالة نفسية قارة في ضمير الشاعر.

ولكن تطابق الدلالتين الذاتية للنون و دلالة الألفاظ في سياقها العام تعود في باقي الألفاظ، يسهم بشكل فاعل في ارتسام مشهد النصر والقتل برهبته كلها و بتمكن الخراب والهزيمة من العدو.

ويعضد الشاعر صوت الرويّ (النون) بصوت له حضوره المعروف في النص هو (الميم)، للإحالة به على الماضي الغابر على أساس أنّ النّاصّ، هنا، يسرد ذكرياتٍ وأحداثاً ممّا كان وقع لهم في بعض ذلك الماضي.

يبقى أن نسجّل، أنّ هناك في المعلّقة نَاءَاتٍ لا تدلُّ صراحةً على ضمير الجماعة أمثال: سَقِينا، ساجِدَينا، طِينَا، أجمَعِينَ، مُعْلِمَينَا... بيد أنها بالتوكيد لا تستطيع أن تمثّل ما ينقض القاعدة التي لمسناها في نصّ المعلّقة، وما قد يفضي إلى فساد الحكم الذي قَضَينا به من جَلَبةِ ضجيجيّةِ الجَمَاعة، وضوضاءِ القبيلةِ.

وتمثّل هذه الأصواتُ المختلفاتُ المتناغمات امتداداً لضجيجيّة النصّ الذي آثر تسخير السمات اللفظيّة، وتسخير الجملة الكلاميّة التي تتشكّل منها هذه الألفاظ، ثمّ، تسخير كلّ ذلك في الإيقاع الشعريّ الذي اختَير راقِصاً ، مدوّياً متعالياً، عنيفاً، فَخْماً:

ليليق بالغضبة التي أراد الشاعر أن يصبّها في هذا النصّ الشعريّ العجيب في إيقاعه وموضوعه.

ولقد تكررت النون في القصيدة كثيرًا إلى جانب تكرارها في قافية الأبيات؛ فقد تكرر ٣٢٥ مرة في صورتها العادية، وتكررت في صورة التنوين ٧٦مرة، مما يزيد من إيقاع الأبيات ووقعها الموسيقي في النص.

ويرى الدكتور عبد الرحمن أيوب في كتابه " الكلام إنتاجه وتحليله" عندما تحدث عن القيمة الرنينية للأصوات وعلاقة مخارج الأصوات بصفاتها السماعية أن :" الأصوات الأنفية تتكون من حزم ثلاث مماثلة لحزم الحركات، ولكنها تختلف في ترددها عنها فتكون في نطاق ٢٥٠،٢٥٠٠،٣٥٠٠ ذ / ث بالنسبة للحزم الثلاث الأولى. وأن الأصوات الجانبية (اللهم والراء)، يكون طيفها مكونًا من حزم ثلاث شبيهة بحزم الحركات. ولكن درجة الثلاث الأول منها تكون ٢٥٠،١٢٠٠، ٢٤٠٠ ذ/ ث([١٥٠]).

- الوصل:

ونعني بالوصل ذلك الصوت النهائي الذي لم تقبله القافية رويًّا. والذي أصبح وصلاً في عرف الدارسين، وهي كما بينها الدكتور أحمد كشك:

١- أصوات المدّ الناتجة عن إشباع الصامت السابق أو التي تمثل ضميرًا من الضمائر أو التي أبدلت من التنوين.

٢- التنوين مطلقًا للتنكير كان أم للترنم أم لغيرهما.

٣- صوت الهاء الذي لم يسكن ما قبله سواء أكانت هذه الهاء ضميرًا أم للسكت أم للتأنيث.

---

(١٥٠) عبد الرحمن أيوب: الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، ١٩٨٤، ص ٢٥٢. وانظر تحليله الطيفي للأصوات الأنفية وذبذباتها ومقدار الرنين في نطقها ص ٢٧٣.

٤- بعض ضمائر لم يتقبلها التفنن الشعري في كثير من استعمالاته رويًّا، وكانت من قبيل الصوامت كتاء التأنيث وتاء الفاعل وكاف الخطاب، والعهد بهذه الأصوات أنها تقبل رويًّا فيما لو بدلت شيئًا غير الضمير في القصيدة الواحدة"(١٥١).

وإننا في هذا النص أمام روي غير مقيد والروي غير المقيد فيه إطلاق لنغمة النون الأنفية ورنينها، يقول الدكتور أحمد كشك:" وحين يكون هذا الوصل نغمة نهائية في إيقاع الشعر فإن الترنم سمة هذا الوصل. فحروف الإطلاق ألفًا أو واوًا أو ياءً مطٌّ لحركة الروي جئ بها للترنم. وجلُّ الشعر يؤكد ذلك. ولعل حديثًا واعيًا لسيبويه يثبت ذلك. يقول سيبويه:" وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وضع للغناء والترنم به"(١٥٢). ومثل ذلك الوصل لحرف الروي لما فيه من دَنَّةٍ إيقاعية هي أساس الترنم (النون)، كان من وظائفه أن يزيد من الكمية الإيقاعية للروي، وأن يزيد من الوقع النغمي والترنم مضافًا لنون الروي، وكل هذا يتسق مع نبرة الفخر والنشوة المتعالية في النص، التي اختار لها الشاعر القافية ورويها وحالته اختيارًا ليقرع بها الأسماع ويقرها في الأذهان؛ لأن الوصل في القافية كما يقول الدكتور أحمد كشك:" يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي ورنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت"(١٥٣).

وقد جاء الوصل هنا والخروج في صورة ألف المدِّ التابعة لصوت النون الأنفي المشبع بالرنين فأضافت إلى رنينه مزيدًا من التنغيم ومنحته امتدادًا، يقول الدكتور أحمد كشك:" والوقف بالمدِّ وهو ميزة في إيقاع الشعر يجعل الروي والوصل كتلة نطقية واحدة لا يحتاجان إلى ما يتممهما مقطعيًّا"(١٥٤)، فالروي مع الوصل يمثلان مقطعًا

(١٥١) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع، ص ٦٤.

(١٥٢) المرجع السابق، ص ٦٥.

(١٥٣) المرجع السابق نفسه، ص ٦٦.

(١٥٤) المرجع السابق نفسه، ص ٦٨.

متوسطًا مفتوحًا(نا) وهو يساوي (ص ح ح) يقرع أذن المستمع مع نهاية كل بيت، والمقطع المتوسط يستغرق مدة زمنية لا تقل عن ضعف ما يستغرقه المقطع القصير، كما أن المقطع الطويل يستغرق ضعف ما يستغرقه المتوسط، وعليه فالمدُّ التابع لحرف الروي وإطلاقه للروي يعطيه مدًى زمنيًّا طويلاً يتيح لنعمة النون أن تمتد وتطول، ويمنح الشاعر شيئًا من التنفيس عن النفس المعبأة بالغيظ.

والشاعر يلتزم بهذا الوصل مع نهاية قافية كل بيت ولا يستطيع أن يعدل من التزامه هذا؛ لأنه لا تفريط في وصل أو خروج.

ونلحظ أنّ الناصّ اختار الفتح الممدود في الرويّ إيقاعاً، وهو الإيقاع الذي قام على عنصرين اثنين أساسيّينْ، وهما مفاعلتن التي تتكرر مرتين اثنتين ليعقبها ميزان فعول لمحاولة التعديل من لَهَبِ الامتداد، وغُلواءِ الارتفاع، وفرط التصويت.

- الردف:

وهو حرف المدِّ الذي يسبق الروي مباشرة ويكسب إيقاع القافية وضوحًا، ولا يقتصر أمره – كما يقول الدكتور أحمد كشك– على المدِّ وحده بل عليه وعلى اللين، وقد جاء الردف في قصيدة عمرو بن كلثوم متمثلاً في الياء التي كُسِرَ ما قبلها والواو التي ضُمَّ ما قبلها، والياء هو الصوت الذي احتل مساحة أكبر من الواو في ردف القصيدة، وصوت لين مجهور مرقق، وهو بصفته هذه يمثل بداية الانطلاقة الشعرية التي تناسب حالة الشاعر النفسية، فالشاعر يستفرغ غيظه ويعلي من اجترار مآثره، وصوت الياء يمنحه مع صوت النون الأنفي الممتلئ بالغنّة وضعًا صوتيًّا وإيقاعيًّا يلائم تلك الحالة النفسية.

والشاعر يبادل بين الواو والياء في ردف القافية، وهو شيء معتد به عند كثير من شعراء العربية؛ لأن مذاقهما الإيقاعي واحد، على ألا تبادل واو المدّ إلا ياء المدِّ، ولا تبادل الواو اللينة إلا الياء اللينة؛ وذلك بسبب الاتفاق المقطعي حتى يظل للكيف دوره في إيقاع قافية القصيدة، فالإيقاع وتجانسه لا يقع فيه استكراه على المستوى

الصوتي حين يتم التبادل بين الواو والياء المتماثلين مدًّا أو ليناً؛ فاستخدامهما على المستوى الصوتي واحد عند علماء اللغة القدامى والمحدثين، فمواطن الإعلال تكاد تكون واحدة، وانتاجهما النطقي – وهو مناط اهتمامنا- يكاد يكون متقاربًا فكل منهما صوت لين مجهور مرقق، بل إن أي منهما يتحول إلى الآخر.

ونحن نجد في شعر عمرو بن كلثوم تجانسات صوتية أخرى بين الدلالة والإيقاع؛ فاختياره لصوت مثل صوت الياء ليكون ردفًا لحرف الروي النون يقوي دلالة التعالي الشائعة في النص ويمكن تفسير هذا التكثيف في استعمال هذا الصوت، لمناداة المتوسل به، والاستغاثة به، وفي ترديد الياء نزوع إلى النداء، واستطالة للآهات، وهي قرائن توضح ما يطبع النص من تعبير عن حالة الحزن التي تغشى الشاعر والمتوسل، خاصة وأنها وردت ممدودة، وفي الدراسات النفسية اللغوية تدل الكسرة على الصغر، بينما الياء المكسورة الممدودة، فتفيد التضاؤل(١٥٥)، كما يظهر هذا المدُّ في القافية التي تؤلف في الواقع نفسًا شعريًّا يتخلل القصيدة كلها، وقد أحكم الشاعر الصلة بين أجزائها سلسلة من الصور المتداخلة المتآلفة، التي تعضدها نغمة القافية المفتوحة، وألفات المدِّ المتكررة (١٥٦)، ويأتي صوت الردف ممثلاً في الياء ليهون به الشاعر عن نفسه ويطلق عبره زفرات الآسى التي تملأ نفسه ليخفف من احتقان صدره ويخفف من ألمه عبر تنهدات النفس المتعلق بنطق صوت الياء.

وعمرو بن كلثوم قد التزم الياء اللينة ردفًا في قافية قصيدته وبادل بينها وبين الواو اللينة، فقوافي أبياته هي: الأَنْدَرِينَا، سَخِينَا، يَلِينَا، مُهِينَا، الْيَمِينَا، تَصْبَحِينَا،

---

(١٥٥) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الطبعة الثالثة يوليو ١٩٩٢، بيروت والدار البيضاء، ص ١٧٦.

(١٥٦) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب د. ماهر مهدي هلال/ وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد ١٩٨٠، ١٢٦. وينظر تاج العروس (جرس)ج ١٥ ص٤٩٧؛ حيث يقول الزَّبيدي: "وجرس الحرف نغمته، وسائر الحروف مجروسة ما عدا حروف اللين: الياء والألف والواو". انظر: مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، صورة عن ط. الكويت، وانظر أيضًا: (مادة نشد)، ج٩ ص٢٢٣.

وَقَاصِرِينَا، وَمُقَدَّرِينَا، وَتُخْبِرِينَا، الأَمِينَا، العُيُونَا، تَعْلَمِينَا، الكَاشِحِينَا، جَنِينَا، اللاَمِسِينَا، وَلِينَا، جُنُونَا، رَنِينَا، الْحَنِينَا، جَنِينَا، حُدِينَا، مُصْلِتِينَا، اليَقِينَا، رَوِينَا، نَدِينَا، المُحْجَرِينَا، صُفُونَا، المُوعِدِينَا، يَلِينَا، طَحِينَا، أَجْمَعِينَا، تَشْتِمُونَا، طَحُونَا، حَمَّلُونَا، غُشِينَا، يَخْتَلِينَا، يَرْتَمِينَا، فَتَخْتَلِينَا، الدَّفِينَا، يَبِينَا، يَلِينَا، يَتَّقُونَا، لاَعِبِينَا، طُلِينَا، يَكُونَا، السَّابِقِينَا، مُجَرَّبِينَا، بَنِينَا، ثُبِينَا، مُتَلَبِّبِينَا، وَالحُزُونَا، وَنِينَا، الجَاهِلِينَا، قَطِينَا، وَتَزْدَرِينَا، مَقْتَوِينَا، تَلِينَا، زَبُونَا، وَالْجَبِينَا، الأَوَّلِينَا، دِينَا، الذَّاخِرِينَا، الأَكْرَمِينَا، المُحْجَرِينَا، وَلِينَا، القَرِينَا، يَمِينَا، الرَّافِدِينَا، الدَّرِينَا، عُصِينَا، رَضِينَا، أَبِينَا، يَلِينَا، مُصَفَّدِينَا، اليَقِينَا، وَيَرْتَمِينَا، وَيَنْحَنِينَا، غُضُوناً، جُونَا، جَرَيْنَا، وَافْتُلِينَا، بَلِينَا، بَنِينَا، تَهُونَا، مُعْلِمِينَا، مُقَرَّنِينَا، قَرِينَا، الشَّارِبِينَا، تَمْنَعُونَا، وَدِينَا، كَالقُلِينَا، أَجْمَعِينَا، الكُرِينَا، بُنِينَا، ابْتُلِينَا، شِينَا، رَضِينَا، عُصِينَا، وَطِينَا، وَجَدْتُمُونَا، فِينَا، سَاجِدِينَا، سَفِينَا.

ونلحظ تغييرًا في الحركة السابقة على الردف في قافية الأبيات، فنجد تغييرًا يناسب الشاعر به بين حرف الردف (الواو أو الياء) وحركة الحرف السابق عليه مثل : العُيُونَا، جُنُونَا، صُفُونَا، يَكُونَا، وَالحُزُونَا، زَبُونَا، وَجَدْتُمُونَا، تَهُونَا، تَمْنَعُونَا، غُضُوناً، جُونَا، وهو أحد عيوب القافية حيث يسميه العروضيون (السناد).

والسناد الموجود في القصيدة هو سناد الحذو، و الحذو هي حركة ما قبل الردف، وسنادها اختلافها في الأبيات، وهذا العيب في قافية الأبيات لا يعدُّ عيبًا كبيرًا على المستوى الإيقاعي للقافية وحروفها، يقول الدكتور أحمد كشك: " على حين أن وجود كسرٍ قبل الياء وضمٍ قبل الواو يسلم إلى امتزاجٍ بين الحركتين والحرفين اللذين بعدهما. فما الكسرة إلا جزء الياء، وما الضمة إلا جزء الواو فهما في الحسبان شيء واحد"([١٥٧])، إن التماثل الصوتي والإيقاعي الذي يحدث من اتساق حرف الردف والحركة السابقة عليه، يمنح البيت اتساقًا إيقاعيًّا داخليًّا يعوض النص شيئًا من الاتساق

(١٥٧) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٧١، وانظر أيضًا ص ٧٩، وانظر كلامه المفصل في سناد الحذو ص ١٣١- ١٣٢..

الصوتي العام والممتد في أواخر الأبيات لو لم يقع هذا السناد في النص، ويقول الدكتور كمال بشر:" الواو والياء ... تصنفان أنصاف حركات، وهذا هو حكم هذين الصوتين دائمًا إذا أتبعا بحركة أو وقعا ساكنين بعد فتح، كما في حَوْض و بَيْت (ولكنهما حركتان خالصتان (طويلتان) في مثل: أدعُو – القاضِي)"(١٥٨)، ويضيف الدكتور كمال بشر شيئًا من القيمة الإيقاعية لهذين الصوتين في اللغة فيقول:" ومع ذلك فمازالت هناك شبهة تسوغ لابن جني ما صنع بالنسبة لهذين الصوتين(الياء والواو). ذلك أن طريقة خروج هوائهما عند النطق تقربهما من الأصوات المتوسطة(ل.م.ن.ر) في ظاهرة سمعية، هي قوة الوضوح السمعي. ولعل هذه الظاهرة نفسها هي التي دعت بعض الباحثين إلى نظمها في سلك ما سموه الأصوات"الرنانة" أو "الرنينيات" resonants (وهي اللام والنون والميم والراء والواو والياء)"(١٥٩)، فترديد صوتي الياء والواو في ردف القافية يعلي من الرنين والإيقاع فيها بما يتناسب مع حالة الغضب التي يعيشها الشاعر إضافة إلى قوة الإسماع والإيقاع المتمثل في صوت النون (حرف الروي) الذي سبق أن أشرنا إليه في حديثنا عن الروي وأثره في إيقاع النص؛ فصوتا الياء والواو في الردف في هذا النص مثلا حركتين طويلتين صائتتين إضافة إلى طبيعتهما المجهورة، لعل اتساق المقاطع الصوتية في نهاية الأبيات ومحافظة الشاعر عليها في النص كله يمنحه شيئًا غير قليل من الاتساق الإيقاعي الذي يناسب الموقف الشعري والشعوري في النص.

فالصوت المفتوح الممدود (نون الرويّ) كأنّه تجسيد لمعاناة القبيلة، وتذمّرها، وتشكّيها. كما أن الروّي يجسّد لحظة الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي والانتشاء التي يعيشها الشاعر وعاشتها القبيلة من بعده أمدًا بعيدًا.

---

(١٥٨) كمال بشر: الأصوات، ص ٣٥٦.

(١٥٩) المرجع السابق، ص ٣٥٦-٣٥٧.

إننا إذا تأملنا الكلمات التي تنتهي بها الأبيات وتتضمن حروف القافية وحركاتها وجدناها إما أفعالاً تنتهي بالياء والنون مثل: ندينا، يبينا، يكونا، لينا، فيمن يلينا، أو أسماء تنتهي بالياء والنون، أو الواو والنون مثل: اليقينا، طحينا، الدفينا، الحزونا قطينا، زبونا، الجبينا، القرينا، اليمينا، الدرينا، ومنها أفعال مضارعة مسندة إلى نون النسوة وهي: روينا، يرتمينا، طلينا. أو جمع مذكر سالم وملحق به مثل: المحجرينا، أجمعينا، لاعبينا، السابقينا، مجربينا، بنينا، متلببينا، مقتوينا، الرافدينا، مصفدينا. أو أفعال مضارعة وماضية متصلة بضمير الرفع أو النصب " نا" مثل: يلينا، حملونا، يعتلينا، تزدرينا، عصينا، رضينا، يلينا (من ولي يلي)، أو أفعال من الأفعال الخمسة مثل: يتقون.

والملاحظ أن هذه الصيغ قد جاءت في موضعها؛ فلا تكلف من أجل القافية، ولهذا فإن الإيقاع رغم قوته وظهوره لم يطغَ على البناء اللغوي للقصيدة، بل إننا نلحظ انسجامًا بينهما وتضافرًا في الأداء الدلالي والإيقاعي داخل النص وإنتاجه، فالنسيج اللغوي يسهم بشكل كبير في التناغم الإيقاعي داخل النص، وصبغته بصبغة إنشادية ذات إيقاعٍ عالٍ، والإيقاع يسهم على المستوى الآخر في تجسيد الدلالة للدوال اللغوية للنص.

إننا لا يمكن أن نعزل إيقاع القافية عن إيقاع الوزن الشعري في النص، وما تناولنا الأثر الإيقاعي لكلٍّ على حدة إلا من أجل الدراسة فقط؛ لأننا في إطار شبكة متداخلة من العلاقات العروضية والصوتية التي تكون البنية الإيقاعية الكلية للنص، التي لا تنفصل عن الدلالة الكلية والحالة الشعورية للشاعر بحال.

الوزن والتفعيلات:

يؤكد ابن خلدون على أهمية الوزن الشعري قائلا:"فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في

غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"([١٦٠]).

ويعرف حازم القرطاجني الشعر تعريفًا مختصرًا معبرًا عن حقيقته وطبيعته فيقول:"الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية"([١٦١])

ويقول الدكتور محمد مندور:"أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى، فالشعر اليوناني واللاتيني القديم، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللغوي للمقاطع، وأما شعرنا فمن المعروف أن أساسه الموسيقي الحركة والسكون. ومن الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة (أضف إلى ذلك الأسباب والأوتاد)، وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدَم عند الغربيين. وأوزان الشعر تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل"([١٦٢]).

إن موسيقى الشعر تتعلق بالوزن والإيقاع معًا، فهي حصيلة التناسب بينهما، بحيث نستطيع أن نقول: إنها تَعْنِي مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد المتحركات والسواكن المتوالية، مساواة تحقق في القصيدة ما عرف بوحدة النغم، وهذه الموسيقى اتخذت معايير متعددة. منها ما يتصل بعروض الشعر وميزانه، ومنها ما يتصل بقافيته ورويه، وهذا يحقق إيقاع الشعر وموسيقاه.

وابن رشيق يؤكد على أهمية الوزن الشعري فيقول:"الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية"([١٦٣])، لا يرى له فضلا إذا لم تتحقق شروط الشعر الأخرى، فيقول:" إنما سمي الشاعر شاعرا؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم

---

(١٦٠) عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة ج١ ص ٥٧.

(١٦١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٨٩.

(١٦٢) محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٠م ، ص ٣٠ - ٢٣.

(١٦٣) ابن رشيق: العمدة، ص١١٦.

يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير"([١٦٤])، إن كلام ابن رشيق أظهر وأوقع في سياق الربط بين الإيقاع والدلالة.

---

(١٦٤) ابن رشيق: العمدة، ص١١٦. ويذهب الدكتور أنيس إلى أن المقاطع" تفضل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تفاعيل لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات"(٢٦)(الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ١٤٢، وانظر مناقشة الدكتور محمد توفيق أبو علي لنظام المقاطع عند الدكتور أنيس (علم العروض ومحاولات التجديد: دار النفائس ١٩٨٨م: ٧٥) حيث بدا أن نظام التفعيلة أكثر رحابة من نظام المقاطع، فإذا كان الدكتور أنيس يقول: "يجب ألا يتوالى في الشطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين؟ يتساءل الدكتور توفيق – بحق-: ماذا نفعل بالأشعار التي وردت فيها تفعيلة (مستفعلن /٥/٥/٥) في بحر الرجز على هيئة(مُتَعِلُنْ /////٥) أي يتوالي ثلاثة مقاطع قصيرة؟! فقد ضيق نظام المقاطع واسعا!، وانظر مناقشة الدكتور سعد مصلوح لنظام كمال أبو ديب، في كتابه القيم: في النقد اللساني،ص ١١٥-١٥٢).

لكن علماء العروض لم يكن غرضهم تحليل جميع اللغات بل تحليل الشعر العربي فحسب، كما أن العربية لغة اشتقاقية لا مقطعية.

ونظام النبر:(stress) وهو:" إعطاء النبرة المناسبة للمقطع، والنبرة قوة التلفظ النسبية التي تعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة، وتؤثر درجة النبرة في طول الصائت وعلو الصوت(الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري: ص٨٦٢).

وقد حاول الباحثون عن بديل لنظام التفعيلة أن يقعّدوا للنبر قواعد كالدكتور إبراهيم أنيس والدكتور كمال أبو ديب، ثم لم تسلم هذه القواعد من طعن، أما قواعد الأول: "فيعيبها – كما يقول الدكتور سيد البحراوي(– الدكتور سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعرالعربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٩١١) – عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام ترتب عليه خلاف غير معلن بين التابعين. وأما الثاني: فيحدد قاعدة غير منطقية لكي يسمح لنفسه بحرية وضع النبر على الكلمات التي تساعد تحليله". كما يرى الدكتور البحراوي في كتابه(العروض وإيقاع الشعر:ص ٤٢١).

فأنت ترى أن نظاما هذا شأنه غير منضبط ومفتقد للموضوعية، بدليل أنك تجد من يتخذونه ينبرون في مواضع مغايرة لنبر الآخرين، فكيف يصلح بديلا لنظام التفعيلة التي لا يختلف فيها اثنان في تصوير بيت الشعر بها ؟

ولهذا نقرر أن:" تقسيم العربِ الشعرَ إلى تفاعيلَ كسبٌ ثابت لا سبيل إلى نقضه وهو جوهر الوزن"، وقد اعتمدها الدكتور سعد مصلوح في الكشف عن "أجرومية للنص الشعري"؛ فدلّت على ثابت الوزن ومتغير الإيقاع" :(انظر: في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة – مجلس النشر العلمي جامعة الكويت– ٢٠٠٣م: ص ٢٤٨). يقول الدكتور مصلح النجار: ثمة إيقاع يستند أساسا إلى جانب معنوي هو التضاد اللغوي والتقابلات التي تحتشد في الأسطر ... وهذا يصنع إيقاعًا معنويًا، ينضاف إلى ما يسمى الإيقاع الداخلي أيضا"(مصلح النجار: خصوصية مفهوم الشعر الحر – المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد ٨٤ ص ٧٨).

و يستخدم عمرو بن كلثوم رأيناه بحر الوافر وزنًا لقصيدته ويؤثره على غيره في تشكيل القصيدة، وبحر الوافر من البحور ذات التفعيلات المتماثلة "مفاعلتن مفاعلتن مفاعي" التي تتكرر في شطري البيت وتمتد من أول بيت إلى آخر بيت منهـا، وهـو تكرار يحدث إيقاعًا منسجمًا بتفعيلاته المتماثلة داخل النص، وهـذا التكـرار النغمـي المتناسق النابع من تكرار تفعيلات الوافر بأوتادها وأسبابها يتناسب مع معاني الفخـر وفرحة النصر وأنشودته التي ظلت تداول عبر الأجيال نتيجة للانسجام الإيقاعي الـذي ضمنه الشاعر فيها بمستوياته الخارجية والداخلية في النص.

يقول الدكتور غنيمي هلال:"ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَرِ الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر، وقد يبلـغ درجـة يقرب بها كلَّ القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثلـه التفعيلـة فـي البحـر العربي"([١٦٥]).

ويقول الدكتور حسني عبد الجليل يوسف:" ولا شك أن للوزن تأثيره الخـاص، ومن ثم فإن إيقاع التجربة يتأثر بتأثير الوزن بإيقاع التجربة، ومعنى ذلك أن كلاً مـن الوزن والتجربة يصبغ الآخر بلونه الخاص، فضلاً عن أن التجربة تتأطر- أي تأخـذ إطارها- من خلال الوزن، مثلما ينتقل الوزن من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل من خلال التجربة بعد أن تتشكل شعرًا، أي من خلال التشكيل الذي يجمـع بـين الـوزن والصوت والمعنى"([١٦٦]).

ويرى جون كوين: " أن الوزن وسيلة لجعل اللغة شعرًا، وينبغي أن نحدد هنـا أننا عندما نصنف الوزن من قبل فالوزن لا وجود له إلا باعتباره علاقة بـين المعنـى

---

(١٦٥) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٧م: ٥٣٤.

(١٦٦) حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني" دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر،القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٤٦.

والصوت، وهو إذن بناء صوتي معنوي، ومن هنا فإنه أحياناً يتميز من بعض وسائل الشعر الأخرى فقط"(١٦٧).

ويرى ريتشاردز في كتابه " مبادئ النقد":" أن الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي ألا نتصوره على أنه الكلمات ذاتها، أو في دقِّ الطبول، فليس الوزن في المنبه وإنما في الاستجابة التي نقوم بها،فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقًا أو نمطًا زمنيًّا معينًا، ولا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطًا في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب"(١٦٨).

إن تكرار تفعيلات البحر المتماثلة أشبه بقرع الطبول؛ فهي تقرع آذان مستمعيه بإيقاع عناصرها المتكررة، وهو إيقاع يسهم في تشكيل دلالة النص والمعنى الذي يسوقه الشاعر المنتصر المتغني بنصره، الذي يكرر مفاخره وما يعتز به هو وقومه على المستمعين بإيقاعات موسيقية متكررة من البحر الوافر الذي تعج تفعيلاته ببنى إيقاعية متماثلة متكررة، فكأننا أمام تماثل بين المفاخر وعناصر الإيقاع المتكرر الذي ساقها فيها.

ونلاحظ أنّ الناصّ اختار الفتح الممدود في الرويّ إيقاعاً، وهو الإيقاع الذي قام على عنصرين اثنين أساسيّين، وهما مفاعلتن التي تتكرر مرتين اثنتين ليعقبها ميزان فعول لمحاولة التعديل من لَهَبِ الامتداد، وغُلواءِ الارتفاع، وفرط التصويت.

فلو اصطنع الشاعر إيقاعاً لا يَقُومُ على مفاعلتن من وجهة، ولا يعتمِدُ على الصوت المفتوح المائل نحو العُلا:(نا) من وجهة أخرى لَخَشِينا أن لا يُفْضِيَ ذلك إلى التعبير، بصدق، عن الموقف الشعريّ، وعن الغضبة القبَليّة، وعن العاطفة المتأججّة في

---

(١٦٧) جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٦٦.

(١٦٨) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٣م، ص ١٩٥.

النفس، وعن ذلك الامتعاض والمَضاضة الكامنيْن في نفوس أبناء العُمومة: فكأنّ كلّ صوت مفتوح مُمْتدٍ إلى الأعلى على هون ما – وقد أحصينا ماله صلة بنا فقط، فألفينا مالا يقلّ عن مائة وثمانية وسبعين إيقاعيّاً، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، في هذه المعلّقة –مُعادِلٌ لصَرْخَةٍ، وكأنّ كل صرخة تكمن في داخلها صرخة أخرى. فكأنّ كلّ صوت مفتوح إذن يحمل غضبة، ويعبّر عن امتعاضة، ويجسّد مضاضة، وذلك إذا قرأنا الصوت المفتوح على أنه يُظاهِرُ المُصوِّتَ به على مَدِّهِ إلى أقصى الحدود الممكنة([١٦٩]).

وما من شك في أن التماثل الصوتي للتفعيلات العروضية يعد عمدة المؤثرات الصوتية في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشعري ،ويرجع هذا إلى أن الكمية الصوتية للتفعيلة الواحدة تحوي أكثر من مقطع صوتي ،وعندما تتماثل هذه التفعيلات يحدث تماثل صوتي لأكبر كم مقطعي في القصيدة ؛وبذلك يشكل الإيقاع الموسيقي بعدًا جوهريًّا في القصيدة من خلال تماثل هذه التفعيلات، والقصيدة العربية بشتى أنماطها يشكل الإيقاع فيها محورًا جوهريا ،كما أنه يضفي عليها بعدًا جماليًّا ودلاليًّا؛ ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي والموسيقي في كثير من الأحيان.

يتقاطع التردد الأقصى للتفعيلة الأصلية (مفاعلتن) مع وصف حركة تصور الثبات و الاستمرار، بينما يتقاطع تردد التفعيلة الفرعية مع ما هو طارئ، متجسد و قاطع للمألوف، و حين يتكافأ تواجد التفعيلتين تتكافأ حركتان، حركة الثبات وحركة التغير والطروء.

إن تكرار التفعيلة " مفاعلتن" في بحر الوافر يوفر لونًا من الترجيع الإيقاعي ويكرسه في القصيدة، فليس ثمة إيقاع بدون ترجيع، وإذا كانت القصيدة تتبنى من كِسَرٍ مرصوصة، ونثار وردي من التفاعيل المتماثلة فإنها تخلق بنسيجها الصوتي مجالاتها

(١٦٩) عبد الملك مرتاض:السبع المعلّقات [مقاربة سيميائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٨ م، ص١٧.

وأصداءها الموسيقية المبتكرة، و تظل جملة التفعيلة المتكررة بموسيقيتها وإيقاعها المتماثل خلفية تشد هيكل البنية الإيقاعية للقصيدة وتبرز دلالتها.

والإيقاع كعنصر تأثيري اختلف في الشعر الحداثي عن الشعر القديم ؛فأصبح أقرب إلى الهمس منه إلى الجهر ،وأصبح أصلح للقراءة منه إلى الإنشاد وللمناجاة منه للخطابة ،وهو يحتاج إلى هدوء وتأمل ،وأصبح شعر قراءة لا سماع ... إن الخروج في موسيقى الشعر يجب أن يأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي ،أو بمعنى آخر يفلسف فلسفة تأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري([١٧٠]).

إن اختلاف بنائية النص الحديث عن القديم هو ما يدفع بالشاعر المعاصر إلى العزوف عن إلقاء شعره أمام الجمهور؛ لأنَّه على قناعة أن شعره شعر قارئ لا شعر مستمع، وعذره إلى ذلك أن شعر الحداثة شعر تأمل لا ينفع معه السماع لمرة واحدة. ولأن هذا السامع تتلقف أذنه الإنشاد الخطابي الموقّع. أمَّا شعر الحداثة ففيه من زمن التطورات العلمية ما يصمُّ القارئ دون التلقي ولذا انبنى على قواعده لا يمكن تفكيكها أو تحليلها دون شدِّ الإعلام إلى الدلالة التي أخرجت الألفاظ من استعارات قابلة للتفسير إلى انزياحات تتجاوز التفسير.

والشاعر الجماهيري يحاول أن يطرح أمجاده وتاريخه المجيد ويستثير المتلقي، ولكن الطرف الآخر قد لا يلتفت إليه، فيحاول عبر سياقات اللغة والصورة تجسيد ذلك الصراع في المتلقي ليدفعه للتحمس للنص وانسياقه وراء الفكر الحماسي فيه وتأييده للشاعر بغيرته على شرفه ولا يعلم أنه منجر وراء ضعف الضعيف ورفضه لإهانة القوي، وتتوفر في القصيدة الصياغة الجمالية فهي مليئة بالصور الجزئية والكلية والأساليب الخبرية والإنشائية.

---

(١٧٠) عادل بدر، الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي، الحوار المتمدن، العدد ١٨٢٧، ٢/١٥/ ٢٠٠٧، ص ، وانظر أيضا محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات" عنصر الروي و مجرى الحركات ص ٣٨ و ما بعدها.

فلو اصطنع الشاعر إيقاعاً لا يَقُومُ على مفاعلتن من وجهة، ولا يعتمِدُ على الصوت المفتوح المائل نحو العُلا: نا من وجهة أخراة: لَخَشِينا أن لا يُفْضِيَ ذلك إلى التعبير، بصدق، عن الموقف الشعريّ، وعن الغضبّة القبَليّة، وعن العاطفة المتأججّة في النفس، وعن ذلك الامتعاض والمَضاضة الكامنيْن في نفوس أبناء العُمومة: فكأنّ كلّ صوبٍ مفتوح مُمْتدٍ إلى الأعلى على هون ما – وقد أحصينا ماله صلة بـ نا فقط، فألفينا مالا يقلّ عن مائة وثمانية وسبعين إيقاعيّاً، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك، في هذه المعلّقة –مُعادِلٌ لصَرْخَةٍ، وكأنّ كل صرخة تكمن في داخلها صرخة أخرى.
فكأنّ كلّ صوت مفتوح، إذن، يحمل غضبة، ويعبّر عن امتعاضة، ويجسّد مضاضة، وذلك إذا قرأنا الصوت المفتوح على أنه يُظاهِرُ المُصوِّتَ به على مَدِّهِ إلى أقصى الحدود الممكنة([١٧١]).

٢-البنية الإيقاعية الداخلية:

والعلاقة بين المقام والمقال تسير في اتجاهين على نحو مستمر، فكما أن المقال دليل على المقام فكذلك نجد المعرفة بالمقام جوهرية في فهم المقال، وتظل العلاقة الجدلية قائمة بينهما في عملية الممارسة اللغوية. وبسبب هذا الفهم الشامل لفكرة "المقام" يعتبر النص "المقال" منطوقا كان أو مكتوبا غير منبتٍّ عن سياقه ومن سيق له([١٧٢]).

إن المقام "هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه ولا تكون الرسالة بذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك ووسائله"([١٧٣]).
والمقامات هي جملة الظروف الحافة بالنص بما في ذلك السامع نفسه ولئن لم يضبطها البلاغي العربي ضبطًا نظريًّا فإن تواتر استعمالها كفيل بأن يعطي القارئ فكرة ضافية

---

(١٧١) عبد الملك مرتاض: المبنع المعلّقات [مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٨ م، ص٢٠.

(١٧٢) تمام حسان:اللغة العربية معناها ومبناها ص:٣٥١.

(١٧٣) الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م،ص:٨.

عن المراد منها وهو إجمالاً التلاؤم بين نوع الحديث وملابساته ونوع اللفظ فللجد موضع وشكل وللهزل موضع وشكل...([١٧٤]).

يقول تمام حسان: "فالذي أقصده بالمقام ليس إطارًا ولا قالبًا وإنما هو جملة الموقف المتحرك الاجتماعي الذي يعتبر المتكلم جزءًا منه كما يعتبر السامع والكلام نفسه وغير ذلك مما له اتصال بالتكلم، وذلك أمر يتخطى مجرد التفكير في موقف نموذجي ليشمل كل جوانب عملية الاتصال من الإنسان والمجتمع والتاريخ.. والغايات والمقاصد([١٧٥]).

وإذا تأملنا البناء الداخلي لنسيج النص وموسيقى الأبيات وإيقاعها نراه يشتمل على عناصر إيقاعية وموسيقية شتى من النبر والتنغيم وتناسق الألفاظ وتكرارها، وتكرار مقاطع صوتية معينة، والاتكاء على طاقات وإمكاناتها الصوتية بحيث نجد بنية إيقاعية داخلية متجسدة في أصوات اللغة وصيغها وتراكيبها إلى جانب الإيقاع العام الخارجي المتمثل في قافية النون والبحر الوافر والبناء الهيكلي الخاص لوحدات النص الشعري، على أننا لانفصل فصلاً حادًا بين المستويين من الإيقاع داخل النص إلا من أجل إجراءات التحليل للنص وعناصره من أجل الكشف عن دورها في إنتاج دلالة النص وحسب؛ لأننا لا نستطيع أن نغفل التآزر بين عنصري الإيقاع داخل النص وترابطهما.

إنّ الإيقاعَ الداخليّ، نقصد به العناصر الصوتيّة و السمات اللّفظية التي تأتلفُ منها الوحدة الشعريّة (البيت) بِحَذافيرها التي تشكّل هي في ذاتها مع صِنْوَاتِها، هيئة النص الشعريّ المطروح للقراءة بحذافيره. وكلّ ذلك كان من أجل التمكين للنسج من أن ينسجم مع المنسوج، وجعل الدّالِ يتماشى مع المدلول؛ إذْ لمّا كان الإيقاع الخارجيُّ

---

(١٧٤) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس،١٩٨١م، ص:٣٠٢. وصلاح فضل:علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص:١٨٠.

(١٧٥) تمام حسان: الأصول، ص:٣٣٣، ونهاد الموسى: نظرية النحو العربي، ص:٨٤-٨٥.

مكسوراً فإنه كان- والحال إنّ الشعر جمالٌ وسحر وقول يبهر ويدهش، وكلام يمتع ويؤنس- مُنْتظَراً أنْ تتلاءَمَ مُعظمُ النسوج الأصوات والألفاظ المتقبّلة كلّ ما يأتيها من الخارج لتختزنَه في الداخل المضطرِب فتَزْدَخِره ازْدخاراً...

ولعلّ من الواضح أنّ اختيار هذه الأصوات، إيقاعاً خارجيّاً، أو رَوِيّاً: كان بدافع الرغبة العارمة في إشباع النفْس الشعرية من الضجيجيّة الدالّة على الاحتِجاج والغضَب، والتحفّز والاستعلاء.

و معلّقة عمرو بن كلثوم نجدها تشكّل ما أطلقنا عليه ضجيجيّة الإيقاع بحيث كأنّه كان يريد أن يَضرِب بالصوت، وأن يطْعَن بالحرف، وأنْ يَقْذِفَ باللّفظِ الملفوظ. فكأنّ الدالّ لديه سلاح آخر يضاف إلى سلاح السيوف والرماح والسهام.

وتتمثّل ضجيجيّة النسج في ضجيجية الإيقاع نفسه بحيث من العسير الفصلُ بين النظام النسجّي الذي يتّخذ له من عنصر (نا) لدى عمرو بن كلثوم، مادّةً أساسية لنسج الكلام، ونتيجة لذلك: لتركيب ضجيجيّة الإيقاع الشعريّ؛ وبين النظام الإيقاعيّ الذي يتّخذ من هذا العنصر الصوتيّ نفسه أساساً لإغناء الإيقاع ونسج أنغامه.

أ-الأصوات والدلالة:

وقد يكون من القصور في إنجاز التحليلات الإيقاعيّة على الطريقة الحداثيّة، أن نتحدث عن مجرّد الإيقاع الخارجيّ الذي كثيراً ماينصرف لدى الناس إلى مجرد مايطلق عليه العروض: إما الرويّ في حال، وإمّا القافية في حال أخرى، ثم نَتَّرِك الروافد الخلفيّة الثرثارة التي تمدّ هذا الإيقاعَ بالأنغام. إنّ أيَّ إيقاع حين ندارسه ونداخله لا مناص لنا من العودة إلى الخلفيّات اللّفظيّة؛ فنحن هنا ندرس نصّاً أدبيّاً لا منغومة موسيقيّة؛ ولذلك فإنّ المادّة الإيقاعيّة تتمثّل في مادّة الألفاظ وما تأتلف منه من حروف تجسّد أصواتاً هي بمثابة الأنغام في علم الموسيقى التي تشكّل هيكله الصوتيّ العامّ ويكون لها أثناء ذلك دور في إغناء الإيقاع بالأنغام الصوتية المتماثلة أو القريبة التماثل.

ولهذا لم يكتف علماء البلاغة بهذا الحدّ بل قسموا الشعر خمسة أقسام، منها:

- مرقص: كقول أبي جعفر طلحة وزير سلطان الأندلس:

والشمسُ لا تشربُ خَمْرَ النَّدى في الروض إلا من كؤوس الشقيق

- ومطرب: كقول زهير:

تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله

- ومتروك: وهو ما كان كلا على السمع والطبع كقول الشاعر:

تقلقلت بالهَمِّ الذي قلقل الحشا قلاقل هَمٌّ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ (١٧٦).

ولعلك لاحظت أن التقسيم لا يراعي الوزن العروضي، فإنها كلها بما فيها المتروك مشتركة في هذا الحدِّ الذي يقام به الوزن، بل يراعي إليه أدوات إبداعية أخرى كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات، والتصوير، والذوق الفني. فَدَلَّ ذلك على أن الوزنَ ليس الموسيقى بل هو الحد الأدنى منها.

إنّ الصوت الأوّل في النّص كأنّه يأتي بمثابة إعلان عن الهويّة الإيقاعية للصوت الأخير فيه. والصوت الأوّل في البيت، يؤذن بالهويّة الإيقاعية للصوت الأخير منه؛ إنّا نُحِسُّ، منذ الوهلة الأولى، أنّنا أمام نظام إيقاعيّ مُتماسِكٍ تتركّب أنغامُه من أصوات شديدة مجهورة متجاورة ومتلاحقة، ولكن هذه الأصوات الشديدة المجهورة المتلاحقة المتضافرة ، والآخذَ أوّلُها بتلابيب آخرها، هي في نهاية الأمر وأوّله أيضاً جزء من نظام صوتيّ تقوم جماليَّتُه على السياق الدلالي و ضجيجية المضمون، وعلى سياق الحال، فأفضى إلى نظام للتركيب الإيقاعيّ الداخليّ الذي هو بمثابة الخزّان الجماليّ للإيقاع الخارجيّ الذي ما كان ليأتي، في الحقيقة، إلاّ تتويجاً لهذه الخلفية المتناغمة التي ازدانت بها منطوقات هذه القصيدة.

١- الأصوات وصفاتها:

إن الصوت ظاهرة فيزيائية عامة الوجود في الطبيعة، و يتمثل الصوت اللغوي في مجموع الأصوات التي تخرج من الجهاز الصوتي البشري، و التي يدركها السامع

---

(١٧٦) الإبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف، ص ٩٣٦.

بواسطة جهازه السمعي المتمثل في الأذن و ما يكونها، و الصوت هو الركيزة و المقوم المادي للسان، و هو حدّ التحليل اللغوي و مادته، و نهايته، و أصغر قطعة في النظام اللغوي(١٧٧).

الصوت باعتباره مهيمناً: -قيمة ذاتية- قيمة سياقية، بل لقد تكلم القدماء والمحدثون كثيرًا عن علاقة الصوت بالدلالة،وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن مسألة القيمة الدلالية للصوت مسألة قديمة قدم التفكير اللغوي، غير أن خير من فصل القول فيها- في تقديرنا- هم علماء العربية الذين كانت لهم في ذلك لفتات طريفة، ونظرات بارعة تنمُّ على حسِّهم المرهف، وذوقهم الموسيقي السليم. وتتمثل القيمة الدلالية للصوت في الجوانب(١٧٨)؛ فتناولوا في علم الأصوات ظواهر مختلفة منها على سبيل المثال حديثهم عن التبديل: Substitution نود أن نشير -بادئ ذي بدء- إلى أن التبديل الذي نريد الحديث عنه هنا ليس هو الإبدال بمفهوم القدماء، والذي يعني إقامة حرف مكان حرف آخر في كلمة واحدة والمعنى واحد، والذي يكون في الغالب الأعم إما ضرورة وإما صنعة واستحسانا، ويقابله في اللسانيات الحديثة مصطلح Mutation، بل نعني بالتبديل إحلال صوت مكان صوت آخر بحيث يؤدي ذلك إلى حدوث تغير في دلالة الكلمة، وهذا النوع نجده بكثرة في مؤلفات اللغويين القدماء على الرغم من أنهم لم يشيروا إلى ذلك بتصريح العبارة. ويعد ابن جني واحداً من العلماء الذين اشتهروا بالبحث في الأصوات ودورها في تحديد دلالات الكلمات، وذلك نتيجة تعامله المستمر مع هذه الأصوات التي طبعت في ذهنه دلالات مختلفة(١٧٩).

---

(١٧٧) خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٠، ص ٤٣ .

(١٧٨) محمد بو عمامة:(الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث)، مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد ٨٥، ص ١.

(١٧٩) انظر أمثلة على هذه الظاهرة في كتاب الخصائص لابن جني، الذي بنى الفروق الدلالية فيها على التبديل الصوتي، من ذلك الفرق بين (نضح) و (نضخ) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر بيروت بلا تاريخ، ٢/ ١٥٧-١٥٨، و (القد) و (القط) الخصائص: ١٥٨/٢، و الفرق بين (القبض) و (القبص)، انظر ابن جني: المحتسب، تحقيق علي النجدي ناصف والدكتور عبد الحليم النجار

إن اللغة منظومة إشارية تتحرك وفق اتجاهين هما اللغة الجهرية (المنطوقة الملفوظة) الفونيمية([١٨٠])، التي تتوالد ضمن أصواتها الخاصة معاني الكلام، واللغة المدونة التي تتحرك ضمن نحوها الخاص الذي يسير وفق قواعده وقوانينه، ونحن نقف بداية عند اللغة كصوت يمتلك دلالاته المعرفية.

وينظر تشومسكي إلى كل لغة على أنها (علاقة بين الصوت والمعنى)، وهو هنا يعتمد على رأي همبولدت في أن المتكلم يصوغ استعمالات غير محدودة بوسائل محدودة وفي رأينا أن ذلك يتم عن طريق التحويل transformation والتركيب construction إن تصويت المتكلم بتنغيم صاعد intonation rising وتنغيم هابط falling intonation يبني بطريقة الأداء الخاصة معاني متعددة لأثر كلمة واحدة على المتلقي، وذلك بتحريكها نصبًا وجرًّا وتقطيعا ورفعا وفق مستوى السياق النفسي والتصويتي للإبلاغ، لسيوسوجيا الجهر المقترن بلحظة النطق، وهو في تعبيره التصويتي الذي يحرك الكلمة ليبلغ رسالتها للمتلقي يتخذ حالة صوتية مختلفة عن الحالة

والدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي، القاهرة ١٣٦٨هـ ج ٢ ص٥٥. ومن علماء العربية الذين أدركوا هذه الظاهرة الصوتية العالم اللغوي ابن فارس في معجمه(مقاييس اللغة). فهو يورد كمًا كبيراً من الكلمات التي حصل فيها مثل هذا الإبدال، فأدى كل صامت دلالة تختلف عن الدلالة التي أداها صامت آخر، انظر ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجليل بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م ٤/٤٣٨-٤٤١. ومن العلماء الذين تحدثوا عن هذه الظاهرة كذلك: ابن دريد والثعالبي والفارابي. وقد أورد السيوطي في كتابه (المزهر في علوم اللغة وأنواعها) كمًا كبيراً من الألفاظ التي أتى بها هؤلاء، وكلها تدور في فلك الإبدال وما تلعبه الفونيمات المبدلة من أدوار في تغيير دلالات الكلمات، انظر السيوطي: المزهر في علوم اللغة، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وآخرين دار التراث بالقاهرة الطبعة الثالثة بلا تاريخ) ١/٥٢-٥٥.

(١٨٠) الفونيم: هو الوحدة الصوتية ففي كلمة شجرة ثمانية فونيمات هي: ش-حركة/ج-حركة/ر-حركة/ة-حركة أما كلمة (شجرة) فهي وحدة حرفية (مورفيم) على المستوى المورفولوجي الصرفي، وقد تتألف الكلمة من اكثر من مورفيم واحد مثل (معلمون) فمعلم وحدة حرفية متكاملة (مورفيم) يضاف إليها مورفيم الجمع (الواو والنون). انظر ص٣٥ هامش ١٩/٢٠ من تشومسكي: البنى النحوية، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧ ص٢٥.

الصوتية الأخرى الناتجة عن مناخ سيو-سايكولوجي آخر، فكلمة (انتظر) التي تطلق صوتا بحنان غيرها في حالة الغضب أو التهديد(١٨١).

إن سوسير يضع تكوين الجملة بكاملها خارج نطاق نظام اللغة؛ لأنه يعتقد أنه مرتبط بالكلام المنطوق بوصفه عملية إبداع حُرٌ لا تعوقها القواعد اللغوية، وعلى هذا الأساس يقول تشومسكي إن النحو يشكل أمرًا ضئيل الأهمية هنا، والواضح إن ميكانزم الأصوات اللغوية المنطوقة (المورفيم) المتكونة من المفردة البحتة ثم الجملة المؤلفة من عدة كلمات لها نظامها النحوي الخاص، وهو نظام منتج من داخل الوسط الاجتماعي ففي اللغة المنطوقة (الكلام) والمكتوبة (فيما بعد) نوع من التركيب السلوكي الذي يعمل وفق شبكة من الصلات المترابطة بمناخ النطق (لحظة الجهر والكلام) فأنت عندما تدعو ضيوفك (مرتاحًا) للطعام بكلمة (تفضلوا) غيرك وغير نبرتك (تصوتيك) في لحظة نطقك كلمة (تفضلوا) في مناخ غاضب أو نتيجة نقاش مزعج وغيرك وأنت تنطقها لحظة ضحك ومرح وقد حفل جوك بالسعادة، ذلك إن طريقة التلفظ تحمل دلالتها النفسية وشحنتها الاجتماعية التي تسبق الكلام المنطوق.

إن الذي يسبق التلفظ ويحرك طريقته حالة النشاط الذهني والسايكولوجي والاجتماعي، والذي يصاحب التلفظ هو القدرة اللسانية الفيزياوية على الوفاء به(١٨٢).

والحقيقة أن ما ذهب إليه علماء العربية-على نحو ما بيناه- لا يعني المناسبة الطبيعية فحسب- لأن هذه الظاهرة ليست مطردة بالشكل الذي يجعلنا نجزم بأنهم مولعون بها على حدّ تعبير الدكتور أنيس- إنما هم يتحدثون عن نظرية الفونيم بمفهومها الحديث، وهي أن الفونيم هو أصغر وحدة صوتية عن طريقها يمكن التفريق

---

(١٨١) باسم عبدالحميد حمودي، اللغة بين الصوت والمعنى، مجلة الصوت الآخر، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣، ص ١.

(١٨٢) باسم عبدالحميد حمودي: اللغة بين الصوت والمعنى، ص ١.

بين المعاني. فكثير من ألفاظ اللغة تتحد من حيث مكوناتها وتختلف في وحدة صوتية صغرى يتغير بموجبها معنى هذه الكلمات(١٨٣).

ويورد ابن جني أمثلة كثيرة من هذا القبيل تدعم رأيه هذا، حرصاً منه على اكتشاف المجهول من أسرار اللغة، وإماطة الغطاء عن الحقائق المستورة والعلل الخفية من خصائصها، وهذا كله عن طريق التأمل وترديد الفكر وكدّ النظر.

كما نظر ابن جني في الصوائت (الحركات) ووجد أنها تلعب هي الأخرى الدور نفسه الذي تلعبه الصوامت، وأن إبدال الصوائت Apophonie يلعب هو الآخر دوراً مهماً في أداء دلالات مختلفة. فمن ذلك قوله:" الذِّل في الدابة؛ ضد الصعوبة، والذُّل للإنسان؛ وهو ضد العز، وكأنهم اختاروا للفصل بينهما الضمة للإنسان، والكسرة للدابة؛ لأن ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق الدَّابة"(١٨٤).

فهذا الفيلسوف الهولندي (بوص Pos) يذهب إلى ما ذهب إليه ابن جني بخصوص القيمة الدلالية للصوت (الفونيم)؛ فهو يرى أن الانتقال من الفونيم الذي يدل على نفسه بنفسه إلى الكلمة التي تدل على شيء آخر لا يعد انتقالاً كبيراً، وبخاصة إذا وضع الإنسان في اعتباره–ولأول مرة– أن الكلمات تتألف من فونيمات، وأن المعاني الناتجة عن وضع الكلمات في تراكيب معينة تختلف اختلافاً جذرياً عن معاني الكلمات وهي مفردة(١٨٥).

وإذا كان الدكتور إبراهيم أنيس قد ذهب مذهب كثير من علماء اللغة الغربيين في رفض مثل هذه المناسبة الطبيعية، فإن محمد المبارك من الذين ناصروا هذه القضية ودافعوا عنها دفاعاً شديداً. ولقد خصص في كتابه "فقه اللغة وخصائص العربية" مبحثين خصَّ بهما: القيمة التعبيرية للحرف الواحد في اللغة العربية، والوظيفة البيانية

---

(١٨٣) محمد بو عمامة:الصوت والدلالة دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، ص ١٣.

(١٨٤) ابن جني: المحتسب ج٢ ص١٨.

(١٧٦) Ullman S: The principles of semantics. Basic Blackwel, OXFord ١٩٥٧, pp ٣١-٣٢

والقيمة التعبيرية للحروف في اللغة العربية. فهو بعد أن يستعرض كثيراً من أقوال ابن جني وغيره، يخلص إلى القول بأن ثمة أمثلة كثيرة في العربية تدل على التناسب الصوتي والتقابل الموسيقي في تركيب الكلمات وحروفها، ولكن هذه الملاحظات والأمثلة التي أوردها بعض اللغويين قديماً وحديثاً لا تكفي لإقامة نظرة عامة واستنباط قانون عام قبل توسيع أفق الملاحظة والاستقراء، وهي على كل حال تدل على ما في اللغة العربية من الخصائص الموسيقية في تركيب كلماتها، وعلى ما بينها وبين الطبيعة من تقابل صوتي وتوافق في الجرس، وذلك أول دليل تقدمه لنا العربية من خاصتها الطبيعية وعلى أنها بنت الفطرة والطبيعة(١٨٦).

وإذا كانت الأسلوبية " تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى "، فإنه لا بد للإيقاع من دور تتجلى فيه هذه المعاني وتوصف به وتبدو أكثر اتساقاً مع دلالته، ذلك أن الإيقاع يفصح عن المعنى حيناً ويجاريه حيناً آخر ويمثله في أحيان كثيرة، وكثيرٌ من الشعراء ما يجعل أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها.

وقد تنبه علماء الأصوات من اللسانيين المهتمين بتحليل الخطاب الشعري وفق توظيف الأصوات إلى أهميتها في إنتاج الدلالة، فالدكتور قاسم البريسم يرى:"أن الشاعر لا ينفصل عن الواقع، فهو يتحسس العالم من خلال الخلق والإبداع، وإعادة تكوينه باللغة بالرغم من أن هذا الخلق فردي ويكتنفه الغموض إلى حدٍّ ما، وأن عناصر المعنى تنبع من الأصوات التي تزيد المعنى أو تنقصه من خلال تشابكها الذي يظهر في المقاطع والألفاظ والسياق، وأن التأثير الصوتي للنص يأتي من اتحاد الكلمات التي يتضافر في تكوينها الصوت والمعنى، والتي تؤدي دورًا كبيرًا في تذوق المتعة في الأدب"(١٨٧). ويقول الدكتور كمال بشر:" وإذا كانت دراسة أصوات اللغة المعينة ذات نفع لخدمة المعاني على مستوى المفردات، كما في المعجم، فإنها بالضرورة- أكثر نفعًا

(١٨٦) محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار القلم بيروت ١٩٦٨ ص٢٦١.

(١٨٧) قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٥٢.

وأبعد قيمة وأهمية في هذا الشأن على مستوى الجمل والعبارات. ذلك أن المعجم- بهذا الوصف وبحكم وظيفته- ليس الوسيلة الأولى والأخيرة- لتفسير المعاني وتوضيحها. إنه – بحكم موقعه في دراسة اللغة- يقنع عادة بتسجيل المعاني العامة، مهملاً في أكثر الأحايين تلك المعاني الفرعية والدلالات أو الظلال المعنوية التي قد تكتسبها الكلمة في السياقات المختلفة للكلام. هذه السياقات تفوق الحصر والعدّ، سواء أكانت سياقات مقالية أو لغوية Linguistic Contexts أو سياقات حالية أو مقامية

Non Linguistic Contexts أو Social Contexts أو "Cotext Of Situtation"(١٨٨).

ويقول ريتشاردز في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" مشيرًا إلى أثر الصوت في إنتاج الدلالة في النص الشعري:" فالصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر"(١٨٩)، ومع هذا فإنه يرى أنه لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح... إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعًا للانفعال الذي يكون موجودًا فعلاً في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضًا تبعًا للمدلول.

ويرى صاحبا كتاب " نظرية الأدب:" أن كل عمل أدبي فني هو – قبل كل شيء- سلسلة من الأصوات ينبعث عنه المعنى ... ففي العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر طبعًا تلفت طبقة الصوت الانتباه، وتؤلف بذلك جزءًا لا يتجزأ من التأثير الجمالي"(١٩٠).

إنّ أيَّ إيقاع حين ندرسه ونداخله لا مناص لنا من العودة إلى الخلفيّات اللّفظيّة؛ إننا هنا ندرس نصًّا أدبيًّا لا منغومة موسيقيّة؛ ولذلك فإنّ المادّة الإيقاعيّة تتمثّل في مادّة

(١٨٨) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٦٢٦.

(١٨٩) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص ١٩٢.

(١٩٠) رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢م، ص ٢٠٥.

الألفاظ وما تأتلف منه من حروف تجسّد أصواتاً هي بمثابة الأنغام في علم الموسيقى، التي تشكّل هيكله الصوتيّ العامّ.

أ- الصوامت والصوائت والدلالة:

إن دي سوسير يضع تكوين الجملة بكاملها خارج نطاق نظام اللغة؛ لأنه يعتقد أنه مرتبط بالكلام المنطوق بوصفه عملية إبداع حُرٌ لا تعوقها القواعد اللغوية، وعلى هذا الأساس يقول تشومسكي إن النحو يشكل أمرًا ضئيل الأهمية هنا([١٩١]).

والواضح إن ميكانزم الأصوات اللغوية المنطوقة (المورفيم) المتكونة من المفردة البحتة ثم الجملة المؤلفة من عدة كلمات لها نظامها النحوي الخاص، وهو نظام منتج من داخل الوسط الاجتماعي ففي اللغة المنطوقة (الكلام) والمكتوبة (فيما بعد) نوع من التركيب السلوكي الذي يعمل وفق شبكة من الصلات المترابطة بمناخ النطق (لحظة الجهر والكلام) فأنت عندما تدعو ضيوفك (مرتاحا) للطعام بكلمة (تفضلوا) غيرك وغير نبرتك (تصوتيك) في لحظة نطقك كلمة (تفضلوا) في مناخ غاضب أو نتيجة نقاش مزعج وغيرك وأنت تنطقها لحظة ضحك ومرح وقد حفل جوك بالسعادة، ذلك إن طريقة التلفظ تحمل دلالتها النفسية وشحنتها الاجتماعية التي تسبق الكلام المنطوق. إن الذي يسبق التلفظ ويحرك طريقته حالة النشاط الذهني والسايكولوجي والاجتماعي، والذي يصاحب التلفظ هو القدرة اللسانية الفيزياوية على الوفاء به ([١٩٢]).

والمعروف أن جماليات التشكيل الصوتي في القصيدة العربية تعتمد على عناصر صوتية، أهمها، أصوات اللين، مما دفع بعض الباحثين إلى افتراض أن خاصية النبر لا توجد إلا في هذه الأصوات؛ لأن ثمة تناسبًا طرديًّا بين درجة النبر وطول الصائت، إذا

---

(١٩١) نعوم تشومسكي- اللغة والعقل- ترجمة بيداء علي العلكاوي- دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد-١٩٩٦- ص٣٢.

(١٩٢) باسم عبدالحميد حمودي، اللغة بين الصوت والمعنى، الصوت الآخر، مجلة أسبوعية، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣، ص ١.

أخذنا بتفسير النبر على أنه مجهود عضلي صوتي([١٩٣])، فصدى الصوت يبقى مستمرًا بعد النطق بالحرف، واعتماد المقاطع الممدودة بهذه الكثافة وفر للنصوص إيقاعًا موسيقيًّا غنيًّا، نفث الشاعر من خلاله عن همومه وأحزانه، وتجلت رغبة الشاعر في الخروج من سجن المهانة والشعور بالذلِّ، والرغبة في التخلص منه والتطهر من دنسه، ولو تأملنا في بعض الأبيات، وحللنا بعض صورها، لكشف لنا عن تآلف عجيب بين جرس الألفاظ، والدلالة الصوتية للكلمات، هذا الترابط بين القيم الصوتية، والقيم المعنوية في قصيدة عمرو بن كلثوم، وغيره من الشعراء يجعلنا من الصعب الفصل بينهما، فنزيد يقينا أن للقافية قيمة معنوية تضاف لوظيفتها الصوتية.

تختلف اللفظة الشعرية عن اللفظة العلمية بكونها لا تعبر عن الدلالة ببرودة، وتجرد، وإنما لا بد أن تتصف بالحيوية، والتعبير، والتبليغ لإحداث التأثير، والإحساس المنشودين في الشعر، لذا وجدنا المعجم الشعري يتداخل، ويستعين بكل ما من شأنه أن يوجد هذا التأثير([١٩٤])، واعتبارا لخصوصية التجربة الشعرية، وذاتيتها، وصعوبة التعبير عنها باللفظ العادي، فان الشاعر وضع معجما خاصا به، وتداول مصطلحات قادرة على توصيل شحنات التجربة بعمقها، وأبعادها، وبالرغم من أن هذه المصطلحات متداخلة فيما بينها، فانه يمكن تصنيف المعجم الشعري المستعمل لدى عياض إلى ثلاثة.

إن الاستدلال العقلي واحد لدى جميع البشر الذين يتداولون الكلام في كل الشعوب, ولكن لكل شعب–لكل لغة شفاهية مستواها التداولي الخاص وسلوكها الإشاري المعبر الذي هو نتاج العلاقة بين الصوت والمعنى داخل تلك اللغة، وهذا المستوى مثقل بالتفاصيل المناخية السوسيولوجية والسايكولوجية، بمعنى آخر بابستمولوجيا المفردة

---

(١٩٣) صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٧٧.

(١٩٤) حسن جلاب: الآثار الأدبية لصوفية مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٤٠.

المنطوقة التي تتجمع مع غيرها لتشكل قوام الحكي، قوام الكلام الذي يكون مفتتحا بعد هذا القوام آخر هو قوام المدون، المكتوب الذي هو قوام الفكر التاريخي للشعوب(١٩٥).

وقد راوح عمرو بن كلثوم في قصيدته بين الأصوات المجهورة والمهموسة كل في موضعه المنسجم مع طبيعة الصوت وخصائصه؛ فقد عرف شعوره للأصوات موقعها الموفق بين الجهر والهمس؛ فقد يلعب الصوت المجهور دورًا إيجابيًا في وضوح الشعور النفسي للذات الشاعرة ويجسد لحظة الفخر وصرخته التي يعجُّ بها النصُّ، على حين لا نعدم أن نجد الأصوات المهموسة تنتشر في القصيدة في مواضع بعينها لتجسد شعورًا وموقفًا شعريًّا مختلفًا؛ فالصوت المهموس يجسد موقفًا شعريًّا مغايرًا؛ لأن الصوت وعلوه يعتمد على معدل ذبذبة الأوتار الصوتية؛ فكل انفتاح أو انغلاق للأوتار الصوتية في الحنجرة يؤدي إلى ظهور قمة في ضغط الهواء؛ لذلك يكون الصوت المجهور أوضح من الصوت المهموس(١٩٦).

فمن حيث دور الهمس في إنتاج دلالة المعنى، ومن أمثلة ذلك مما يمثل ركيزة من ركائز النص فنيًّا ونفسيًّا تكرار أصوات مثل: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الفاء، الكاف، الهاء، وإن كانت النسبة الغالبة والشائعة في نص المعلقة لصالح الأصوات المجهورة ذات النبرة الصوتية العالية.

وربما يزيد من الإحساس بالأصوات المهموسة إيحاءً بالألم المكتَّم في نفس الشاعر، وقد أكدت الدراسات المختبرية الصوتية " أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة، التي تنتج بجهد ووقت أقل؛ لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي تولد في ظلها الخطاب وفقًا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين

---

(١٩٥) باسم عبدالحميد حمودي، اللغة بين الصوت والمعنى، الصوت الآخر، مجلة أسبوعية، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣، ص ٢.

(١٩٦) انظر في ذلك: قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص ٤٩.

للشاعر، وقد يحاكي هذا التنوع نوعًا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية"(١٩٧).

ولا يقل دور الأصوات المجهورة في نص قصيدة عمرو بن كلثوم عن الدور الذي لعبته الأصوات المهموسة في تجسيد الدلالة وتصوير المعنى؛ فقد وظفها الشاعر توظيفًا فنيًّا رائعًا لإنتاج الدلالة داخل عناصر النص وبناه، ولنأخذ مثالاً على ذلك صوت (النون) الذي كان له حضور طاغٍ في القصيدة إلى جانب كونه رويَّها؛ فهو صوت الروي في قافيتها، وهو أيضًا من الأصوات الغالبة في نسيج بنية أبياتها اللغوية في كثير من الكلمات في حشو الأبيات، فنراه شائعًا في قوله: نُورِدُ، ظَعِينَا، نُخَبِّرْكَ، الْيَقِينَ، نَسْأَلْكَ، الْبَيْنِ، أَمْ خُنْتِ، اللَّوْنِ، وَمَتَنَيْ لَدْنَةٍ، تَنُوءُ، جُنُنْتُ، بِلَنْطٍ، يَرِنُّ، وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ، بِأَنَّا نُورِدُ، وَنُصْدِرُهُنَّ، تَرَكْنَا، وَأَنْزَلْنَا، تَنْفِي، مَتَى نَنْقُلْ، وَشَذَّبْنَا، نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ، نُطَاعِنُ، وَنَضْرِبُ، نَشُقُّ، وَنَخْتَلِبُ، بل إننا قد نجد بها أبيات نونية خالصة حيث سيطر صوت النون على بنيتها مثل قول الشاعر:

نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُونَا

وقد كُنّا لاحظْنا منذ قليل أنّ هذا الإيقاع، في تشكيلاته الكبرى، يتحكّم فيه الصوت الشديد المجهور النون، ويليه صوت شديد من حيث التكرار وهو اللام ثم، الميم، ويأتي بعدها صوت الهمزة ثم الباء بصفتهما الشديدة المجهورة كذلك، ثم يليها صوت الراء بصفته الشديدة المجهورة التكرارية من حيث كثرة الحضور في النص، فالعناصر الصوتيّة المنخفضة حضورها قليل في النص هنا، بينما كانت الأصوات الشديدة المجهورة هي السائدة المهيمنة، والماثلة المتحكّمة في إيقاع النص، وهذا ما يناسب الجو العام للدلالة الكلية في النص.

(١٩٧) قاسم البريسم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، ص ٤٩.

وإذا تتبعنا خريطة التنوع الصوتي في قصيدة عمرو بن كلثوم وانتشار الأصوات في مقاطعها وفقًا للجدول الذي ألحقناه بهذه الدراسة؛ فإننا نجد النص ينقسم على أربعة أقسام: القسم الأول منها المقطع الخاص بالشراب والخمر ووصفها، والقسم الثاني خاص بالمقطع الخاص بوصف الظعائن وارتحالهن، و القسم الثالث خاص بالمقطع الثالث مقطع وصف النسوة وهو يأتي وسط مقطع الفخر داخل النص، والقسم الرابع هو مقطع الفخر، وجملته الشعرية تمتد كثيرًا داخل النص؛ إذ يحتل الفخر مساحة كبيرة من النص ويسيطر عليها.

إننا نلحظ أن الشاعر في المقطع الأول (وصف الخمر) مطلع القصيدة والجملة الشعرية الأولى التي يستهل بها النص، والدفقة الشعورية الأولى لانطلاقته الشعرية التي يمهد بها لبقية أجزائه ومقاطعه قد أكثر من أصوات بعينها؛ فقد ورد صوت اللام ٢١ مرة، وصوت النون ٢١مرة إضافة إلى التنوين الذي ورد ٦ مرات، والتنوين كما يقول الدكتور أحمد كشك:" والتنوين في إيقاعنا دنّة يقوم بأمرها المدُّ؛ لما فيه من تردد ومدى زمني يوافق ما يعطيه حرف المدِّ الذي وضع في نطاق الوصل"([١٩٨])، وصوت الميم ١٩ مرة، وصوت الراء ١٥ مرة، وصوت الهمزة، ١٥ مرة، والباء ١٤ مرة، وجاءت الياء ٢١مرة، والألف ٥٦ مرة وإذا طرحنا من هذا العدد ألف الوصل التي تكررت ١٤مرة باعتبارها صوتًا غير ملفوظ صار معدل تكرارها في هذا المقطع ٤٢مرة، والإدغام ١٧ مرة، والواو ١٤ مرة، والهاء ١١ مرة، ونلحظ غيابًا تامًا لأصوات مثل الضاد والظاء والغين، وغياب شبه تام لأصوات مثل الزاي والطاء؛ حيث ورد كل منهما مرة واحدة فقط، والثاء والجيم ورد كل منهما مرتين.

وأما في المقطع الخاص بحديثه عن الظعينة وارتحالها نلحظ أن صوت النون يمثل أعلى صوت في هذا المقطع فقد تكرر ٤٤ مرة، ويضاف إليها تكرار التنوين حيث تكرر التنوين ٢٣ مرة، واللام ٤٣ مرة، والياء ٤٢مرة، والألف ٣٤ مرة بعد

(١٩٨) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص ٥٤.

خصم ما جاء فيها من ألف الوصل، ثم صوت الميم بعدها حيث تكرر ٣٢ مرة، وتكرر صوت التاء ٢٨ مرة، وصوت الهمزة ٢٦ مرة، وصوت الراء ٢٤ مرة، ثم صوت الواو ٢٠ مرة، وصوت الباء ١٨ مرة، وتكرر صوت الدال والقاف والكاف بمعدل متساوٍ حيث تكرر كل منها ١٥ مرة فقط، وصوت العين ١٤ مرة، وغاب صوت الزاي عن هذا المقطع تمامًا.

وفيما يخص المقطع الثالث وهو الجملة الشعرية الخاصة بوصف النسوة كان أعلى معدل لتكرار الأصوات المعدل الخاص بصوت النون حيث بلغ معدل تكرارها ٣٢ مرة، إضافة إلى تكرار التنوين وهو ٨ مرات، ويليه صوت الألف الذي بلغ معدل تكراره ٣٨ مرة بعد خصم ألف الوصل، ويأتي تاليًا له صوت الياء الذي تكرر ٢٠ مرة، وتكررت اللام والميم بعدل متساوٍ حيث ذكرت كل منهما ١٦ مرة، والباء والتاء والواو تكررت كل منها ١٤مرة، وتكرر صوت الراء ١٢ مرة، وصوت الهمزة ١١ مرة، وكاد أن يغيب تمامًا صوت الثاء والزاي والظاء فقد ذكر كل منها مرة واحدة، وغاب صوت الصاد والغين حيث لم يكن لهما حضور نهائيًا.

أما المقطع الخاص بالفخر وجملته الشعرية التي تقوم عليها القصيدة وغرضها فإننا نجد أن صوت أن صوت النون قد بلغ كذلك أعلى معدل للتكرار الصوتي حيث بلغ معدل تكراره ٣٢٥ مرة، إضافة إلى معدل تكرار التنوين الذي وصل إلى ٧٦ مرة، وجاءت الألف تالية له فقد وصل معدل تكرارها ٣٥٢ مرة بعد خصم تكرار ألف الوصل، وصوت اللام ٢٣٧ مرة، وصوت الياء ١٩٣، وصوت الواو ١٨٤ مرة، والإدغام على اختلاف أنواعه ١٤٤ مرة، وصوت الهمزة ١٣٠ مرة، وصوت الباء ١٢٦ مرة، و صوت الراء تكرر ١٠٧ مرة، وصوت العين ٩١ مرة، وصوت الدال ٨٠ مرة، والتاء ٧٨ مرة، والقاف ٦٩ مرة، والهاء ٦٧ مرة، و الفاء ٦٢ مرة، بينما يكاد صوت الظاء يختفي تمامًا من هذا المقطع كما هو الحال بالنسبة لبقية أجزاء النص؛ حيث ورد في هذا المقطع على طوله ٤ مرات فقط.

ونحن نلحظ أن الأصوات الشديدة المجهورة قد سيطرت على النص واحتلت مساحة كبيرة منه على اختلاف مقاطعه، وهذا يتناسب مع نبرة التعالي الشعوري في النص، كما أن انتشار حروف اللين المجهورة تمنح بقية الأصوات امتدادًا في النغمة وارتفاعًا في نبرة إيقاعها، وكأن النص بعناصره الصوتية هذه و إيقاعه وخصائص أصواته ومخارجها يشبه قرع الطبول، فإيقاع الأصوات الشديدة المجهورة يناسب نبرة التعالي والزهو التي يعبر عنها الشاعر، وينسجم مع نبرة الصياح والصخب الشائعة في النص، ويسهم في تجسيد لحظة الفخر والانتشاء بالنصر؛ فإيقاع النص وأصواته يتساوق مع الدلالة الكلية للأبيات.

وإذا حقّ لنا أن نؤوّلَ هذا السعيَ الماثل في النّص، فسيكون، مثلاً، أنّ الناصّ إنما اصطنع الأصوات الشديدة المجهورة على دأبه في التعامل مع تلك الأصوات، من أجل أن يدلّ بها، في رأينا على الأقلّ، على امتداد الماضي، وانبعاث الزمن الفائت، واستمرار القوة؛ ولعلّ ذلك لتناسب حالة الغيظ والثورة المعبَّر عنها بالأصوات المفتوحة الممدودة.

- أصوات الذلاقة:

وقد أضاف الدكتور علاء جبر محمد في كتابه (المدارس الصوتية عند العرب" النشأة والتطور") إلى صوت النون صفة أخرى تزيد من جمال استخدام الشاعر له رويًّا لقصيدته وتؤكد مناسبته للحالة الشعورية التي عبر عنها الشاعر، فيقول:" توقف أغلب البلاغيين عند هذا الوصف – يعني الذلاقة و الإصمات- لأهميته في بيان اللفظ العربي الفصيح من سواه، وهي غاية كبيرة سعى لتوظيفها البلاغيون في معظم مباحثهم.

فقد عرفها ابن سنان بقوله: (ومنها حروف الذلاقة، ومعنى الذلاقة أن يعتمد عليها بذلق اللسان وهو طرفه، وذلق كل شيءحدّه، وهي ستة أحرف: اللام والراء والنون والفاء والباء والميم، وما سواها من الحروف فهي المصمتة).

في حين نقل وصفها بعضهم – كما هو الحال عند الرازي– عن الخليل بن أحمد الفراهيدي، صاحب المقولة الرئيسة في هذا الوصف في تراثنا العربي. إذ نقل الرازي الوصف عن الخليل بنص جاء فيه: (وقال الخليل: الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان. و ذلق اللسان تحديد طرفيه كذلق السنان، وقال و لا ينطلق طرف شباة اللسان إلا بثلاثة أحرف، وهي: الراء واللام والنون. ولهذا تسمى هذه حروف الذلاقة، ويلحق بها الحروف الشفهية وهي ثلاثة أيضًا: الفاء والباء والميم ثم قال: ولما ذلق هذه الحروف الستة، ومذل بهن اللسان، وسهلت في المنطق كثرت في أبنية الكلام، فليس شيء من بناء الخماسي التام معرى منها. فإن وردت عليك كلمة خماسية أو رباعية معرّاة من الحروف الذلق أو من الحروف الشفهية فاعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب)"([١٩٩]).

ويقول الدكتور محمود زين العابدين محمد:" الذلاقة في اللغة: حدَّة اللسان وبلاغته وطلاقته، واصطلاحًا سرعة النطق بها لخروجها من طرف اللسان وطرف الشفة. وحروفها مجموعة في قولهم:" فر من لب "، وسميت مذلقة لخفتها وسهولتها وكثرة امتزاجها بغيرها"([٢٠٠]).ويقول أيضًا:" أن كل كلمة على أربعة أحرف أو خمسة أصولاً لابدّ أن يكون فيها مع الحروف حرف من الحروف المذلقة لتعادل خِفَّة المذلق ثقل المصمت ... قال الخليل: فإن وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلق أو الشفوية، ولا يكون في تلك الكلمة حرف واحد أو اثنان أو فوق ذلك فاعلم أن الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب"([٢٠١]).بينما نجد الدكتور كمال بشر يخلص بعد تفسير طويل لخصائص هذه الأصوات([٢٠٢]) إلى تقرير أن الأصوات المتوسطة التي

---

(١٩٩) علاء جابر محمد: المدارس الصوتية عند العرب" النشأة والتطور"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م، ص ٢٠١.

(٢٠٠) محمود زين العابدين محمد: الأصوات العربية بين اللغويين والقراء، مكتبة دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

(٢٠١) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٢٠٢) انظر كمال بشر: الأصوات، ص ٣٥٠ – ٣٦٧.

تحققت في نطقها المعايير التي وضعها سيبويه هي باتفاق الجميع أربعة: اللام والنون والميم والراء، بعد نزع العين والواو والياء (والألف بالطبع) من هذا القبيل؛ لانتفاء بعض الخواص التي تنتظمها هذه المعايير([٢٠٣]).

إن هذه الأصوات الذلقية من الأصوات السلسة اللينة؛ لذا نجد الشاعر قد أكثر منها، وهي ساعدته بسهولتها ولينها وقوتها الصائتة على تجسيد موقفه النفسي الغاضب، وكأنه يطلق صرخات مدوية في وجه خصمه الذي أراد أن يهينه فردّ عليه إهانته على المستويين الواقعي والفني، وفي سياق الحديث عن سهولة أصوات الذلاقة ولينها يقول الدكتور كمال بشر:" ومن الطريف أن ما يقابل هذه الأربعة – اللام والميم والنون والراء– في لغات أخرى يفصح عن هذه الخواص – قوة الإسماع والسهولة والخفة في الأداء– ونحوها. جرت الدراسات الصوتية التقليدية على تسمية اللام والراء بالأصوات "السلسة أو اللينة" Liquids (ويترجمها بعضهم خطأ بالمائعة)، وتنسحب هذه التسمية أيضًا على الميم والنون عند بعض الدارسين، ويطلقون عليها جميعًا "أشباه الحركات" Vowel-like consonants"([٢٠٤]).

فقد تكرر صوت النون – وهو أحد أصوات الذلاقة – في القصيدة كثيرًا إلى جانب تكرارها في قافية الأبيات؛ فقد تكرر ٤٢٢ مرة في صورتها العادية، وتكرر في صورة التنوين ١١٣مرة، مما يزيد من إيقاع الأبيات ووقعها الموسيقي في النص.

وقد تكرر صوت اللام ٣٢١مرة، و تكرر صوت الراء في النص ١٥٨مرة، وهي أعلى نسبة لتكرار الأصوات داخل النص، وصوت اللام من الأصوات المنحرفة، يقول سيبويه:" ومنها – يعني الأصوات– المنحرف، وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام، وإن شئت مددت فيها الصوت، وليس كالرخوة؛ لأن طرف اللسان

---

(٢٠٣) المرجع السابق، ص ٣٥٧.

(٢٠٤) كمال بشر: الأصوات، ص ٣٥٩ بتصرف. وانظر ص ٣٦٢.

لا يتجافي عن موضعه"([٢٠٥])، وصفات اللام هذه تتيح للشاعر مجالاً صوتيًّا رحبًا فيه كثير من اليسر عند إنشاد النص وإلقائه، فطبيعة اللام تجعل النطق بها أيسر من الأصوات الأخرى، وتمنح الشاعر نفسًا شعريًّا ممتدًا يتناسب مع الرغبة الكامنة في نفس الشاعر في التشفي باجترار المآثر والأمجاد، ويعلق الدكتور سمير شريف استيتية على وصف سيبويه هذا لصوت اللام بقوله:" فهو إذن يفرق بين اللام والأصوات الوقفية، من حيث إن الأصوات الوقفية يلتقي العضوان الناطقان عند نطقها التقاءً تامًّا يسد الطريق على تيار الهواء ويوقفه. وليست كذلك اللام التي لا يكون لاعتراض الهواء فيها " كاعتراض الحروف الشديدة". وهو كذلك يفرق بين اللام والأصوات الاستمرارية الأخرى، من حيث إن الالتقاء التام بين العضوين الناطقين حاصل عند نطق اللام، ولا يحدث هذا الالتقاء عند نطق سائر الأصوات الاستمرارية ما خلا الأصوات الأنفية؛ ولذلك قال:" وليس كالرخوة؛ لأن طرف اللسان لا يتجافي عن موضعه". وهذا لم يمنعه من اعتبار اللام صوتًا استمراريًّا، ولذلك قال:" وإن شئت مددت فيها الصوت". وبذلك يكون سيبويه قد فاق بعض الصوتيين من معاصرينا ممن يعدون اللام صوتًا وقفيًّا"([٢٠٦]).

والأصوات الجانبية كاللام والراء ذات نبرات وذبذبات صوتية عالية، فهي تتردد بين ٢٥٠، ١٢٠٠، ٢٤٠٠ ذ/ ث، وهذا يمنح النص الذي تتردد فيه قيمة إيقاعية عالية.

وأما فيما يخص الأصوات الشفهية التي تلحق حروف الذلاقة فقد تكرر صوت الميم في القصيدة كلها ٢٣٠مرة، وصوت الباء ١٧٢ مرة، صوت الفاء ٧٩مرة، ولعل ذلك قد منح النص قدرًا كبيرًا من الموسيقية التي تتناسب مع لحظة الانتشاء بالنصر عند الشاعر.

---

(٢٠٥) سيبويه: الكتاب، ص ٤٣٥.

(٢٠٦) سمير شريف استيتية:الأصوات اللغوية"رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية"، دار وائل، عمان، الأردن، ٢٠٠٣م، ص ١٥٥.

إننا نستطيع أن نقرر أن حروف الذلاقة وطبيعتها الخفيفة السهلة النطق أسعفت الشاعر لغويًّا في التعبير عن مكنونات نفسه؛ ذلك لأنها لخفتها وسهولتها على اللسان كثرت في مفردات المعجم العربي وأبنية تراكيبه، يقول الدكتور كمال بشر:" عمد الخليل إلى اتخاذ هذه الحروف معيارًا صوتيًّا للتعرف على أصالة أبنية معينة من الكلمات أو توليدها وابتداعها، أو للحكم على "عروبتها" أو "عدم عروبتها".

يقرر الخليل أن حروف الذلاقة-لما خفَّت في النطق وسهل على اللسان مذاقها- كثرت في أبنية كلام العرب. ودليل ذلك أنك لا تجد الكلمة العربية الأصلية من أبنية الخماسي والرباعي خالية من واحد من هذه الحروف أو أكثر، فإن جاءت كلمة معراة منها "فاعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة ليست من كلام العرب؛ لأنك لست واجدًا من يسمع في كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذلق والشفوية واحد أو اثنان أو أكثر"([٢٠٧]).

ويشير الدكتور كمال بشر إلى رنينية أصوات الذلاقة وقوة إسماعها فيقول:" ومن هذه الشواهد كذلك أن اللام والميم والنون والراء انفردت (مع الفاء والباء) بتشكيل نمط خاص من الأصوات، عرف بأصوات"الذلاقة" أي أصوات (في مفهومها البلاغي والأدائي) تتماز بسهولة النطق وخفته، كما تتماز بكثرة التوظيف في اللغة"([٢٠٨])، هذا بالإضافة إلى حديثنا عن قوة إسماعها عند حديثنا عن القيمة الإيقاعية الروي.

- صوت الراء:

الراء من الأصوات التكرارية rolled ، وهي الصوت التكراري الوحيد في اللغة العربية، وهو أحد أصوات الذلاقة التي تتسم بقوة الوضوح السمعي إلى جانب كثرة دورانها على اللسان وخفتها في النطق([٢٠٩])، ويصدر بتكرار ضربات اللسان على

(٢٠٧) كمال بشر: الأصوات، ص ٣٦٢-٣٦٣، وانظر الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج ١ ص ٥٨.

(٢٠٨) كمال بشر: الأصوات، ص ٣٥٩.

(٢٠٩) المرجع السابق، ص ٣٦٦.

مؤخر اللثة تكرارًا سريعًا، ويكون اللسان مسترخيًا في طريق الهواء الخارج من الرئتين. وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به، وهي أحد الأصوات المتوسطة (اللام والميم والنون والراء)، وهذا التوسط ليس بين الأصوات الشديدة والأصوات الرخوة، وإنما بين الأصوات الصامتة جميعًا(الشديدة والرخوة) والحركات([٢١٠]).

وقد تكرر صوت الراء ١٥٨ مرة في القصيدة؛ ١٥ في جملة الخمر، ٢٤ في جملة الظعائن والراحلة، و ١٢ في وصف النسوة، و ١٠٧ في جملة الفخر.

ويعلق الدكتور حسني عبد الجليل على تكرار حرفي الراء والنون في المقطع الخاص بالفخر في القصيدة فيقول:" ونجد في البيت الثاني ([٢١١]) تكرارًا للراء المكررة والنون، كما نجد تكرارًا للنون في البيت الثالث، ويتوافق هذا مع نغمة الأنفة والكبرياء التي انتظمت تجربة عمرو"([٢١٢]). إن تكرار الشاعر لصوتي النون والراء يعكسان لحظة الأنفة والقوة والحماسة المتدفقة التي اتسم بها موقف عمرو بن كلثوم من الملك عمرو بن هند، فالنون بمخرجه الأنفي يجسد أنفته، والراء بتكراريته يجسد بتغنيمه العالي لحظة النشوة والتعالي التي يعيشها الشاعر بعد أن قضى وطره من خصمه، وكأننا أمام حالة من الانسجام الصوتي الناجم عن طبيعة الصوت التكرارية وتكرار الشاعر لمآثره وقبيلته.

ويضيف الدكتور سمير شريف استيتية تسمية أخرى للأصوات التكرارية في سياق حديثه عن الأصوات المكررة كالراء حيث يقول:" وهي الأصوات التي يتم إنتاجها بِطَرْقِ مستدق اللسان خلف اللثة، أو بِطَرْقِ اللهاة جذر اللسان. وتسمى هذه الأصوات أحيانًا بالأصوات الطَرْقيّة. فإذا أخذنا بالوصف الأول أي الأصوات المكررة

---

(٢١٠) انظر كمال بشر: الأصوات، ص ٣٥٨ و ص ٣٦٠.

(٢١١) يعني قول عمرو بن كلثوم:

بأنا نورد الرايات بيضًا ونصدرهن حمرًا قد روينا

(٢١٢) حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني، ص ١١٠.

فإن التسمية لا تصحُّ إلا لتصف صوتًا كررت فيه الطرقات عددًا من المرات، كما هو الحال في: مرّة، وحرّة. ولا تصحّ هذه التسمية، أو قل لا تكون دقيقة، إذا وصف بها صوت لا يتكرر فيه طرق مستدق اللسان أو اللهاة، كما هو الحال في الراء الانعكاسية التي يكثر ورودها في الهندوأوردية، والسندية، وغيرهما من لغات شبه جزيرة الهند. ولا تكون التسمية دقيقة أيضًا إذا وصف بها صوت الراء، إذا وقع موقعًا لا تتعدد الطرقات فيه كما في: يروح، ويريد. وعلى ذلك، فالتسمية الأخرى أقرب وأمثل؛ لأنها تشمل الراء التي لا تتعدد طرقات مستدق اللسان خلف اللثة عند نطقها. وبعض الصوتيين يسميها الرائيات. وهي تسمية لا بأس بها، بل هي تسمية موفقة، مع كونها تسمية وظيفية فونولوجية، لا صوتية خالصة؛ لأنها تراعي الصيغ النطقية للراء في سياقاتها اللغوية"(٢١٣).

وقد ذهب malmberg إلى أن الأصوات المكررة هي الأصل للرائيات جميعًا، أي أن الأصل فيها أن تكون مكررة. غير أن صنوفًا من الإضعاف تعتريها في البيئات اللغوية المختلفة(٢١٤).

ويقول الدكتور محمود زين العابدين محمد:" ذكر القدماء أن هذا الحرف يخرج من بين رأس اللسان مع ظهره مما يلي رأسه، وما يحاذيهما من لثة الثنيتين العليين، وفي الرعاية: الراء من مخرج النون غير أنها أدخل إلى ظهر اللسان قليلاً، والمراد من ظهر اللسان، مما يلي رأسه، وهي صفحته التي تلي الحنك الأعلى.

ويتكون هذا الصوت حين ينطلق الهواء من الرئتين حتى يصل إلى الحنجرة فيحرك الأوتار الصوتية، ويؤثر فيها بالاهتزاز، ثم يغادر الحنجرة فيمرّ بالحلق فاللسان أقصاه ووسطه حتى يصل إلى طرفه، فيلتقي طرفه مع اللثة إلتقاءً غير محكم، فيسمح للهواء بالمرور مع سماع لون من الحفيف.

---

(٢١٣) سمير شريف استيتية:الأصوات اللغوية" رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية"، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ٢٠٠٣م، ص ١٥٦-١٥٧.

(٢١٤) المرجع السابق، ص ١٥٧.

وصفاتها: الجهر والتوسط والانفتاح والاستفال والإذلاق والانحراف والتكرير"([٢١٥]).

لعل هذا التنوع في صوت الراء وتكراريته والنون وتغيره وأنفيته – ناهيك عن تقارب مخرجهما، وكونهما من حروف الذلاقة– يناسب الجو النفسي و الشعوري داخل سياق النص، والانتقالات البنائية في وحداته؛ فالذي لا شك فيه أن الجو النفسي يتغير عندما ينتقل الشاعر بين وحدات قصيدته من وصف للخمر إلى وصف النسوة وانتهاء بجملة التعالي والفخر وإيقاعها الرنان الذي يناسب الضجيج والصخب الشائع في مساحة النص كلها، والنون والراء ينتميان إلى جملة الأصوات المائعة، وهي أصوات استمرارية يتسع مجرى الهواء عند نطقها، بما يقرب من اتساعه عند نطق الحركات، وإن لم يبلغه. وتكاد تكون حركة الهواء غير مسموعة عند نطقها([٢١٦])، ولعل في إكثار الشاعر منها وتداوله لها داخل النص فيه تنفيس عن الغيظ والحنق الذي يملأ نفسه.

٢- المقاطع الصوتية:

في هذه الدراسة قراءة لكيفية استثمار الشاعر وكشفه عن الطاقات الدلالية الكامنة في المكونات الصغرى لبنية النص بما يستجيب للسياق الدلالي للمكون الكلي/ النص. وهنا سنحاول النظر إلى المقاطع الصوتية في القصيدة في محاولة لأن نضع أيدينا على أثرها في إنتاج الدلالة داخل قصيدة عمرو بن كلثوم ومدى اتكائه عليها في بناء النص وتشكيل دلالته الكلية، إننا سننظر إلى المقاطع الصوتية داخل النص من أكثر من زاوية، وسيكون النظر فيها من نواحٍ أربع هي([٢١٧]):

-كمية المقاطع في كل سطر.

- طول المقاطع وقصرها.

---

(٢١٥) محمود زين العابدين محمد: الأصوات العربية بين اللغويين والقراء، مكتبة دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٩٩٨م، ص ١٠٦.

(٢١٦) المرجع السابق نفسه، ص ١٦١.

(٢١٧) فيما يخص دراسة المقاطع الصوتية وأبعادها الدلالية اتكأنا على دراسة محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات" منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص ١٩.

- انفتاح المقاطع وانغلاقها.
- توالي المقاطع وتكرارها.

يقول الدكتور مراد عبد الرحمن:" فللصوت وظيفتان داخل النص الأدبي هما: وظيفة فنية وأخرى دلالية؛ أما الوظيفة الفنية؛ فإنها تتجلى في تماثل المقاطع الصوتية في النص الأدبي التي تحدث إيقاعًا لغويًا. أما الوظيفة الدلالية فإنها تتجلى في أن المقطع لكونه أصغر وحدة في تركيب الجملة فإنه غالبًا ما يتناسب مع الدفقات الشعورية والنفسية، وكلما كان المقطع مغرقًا في الطول توافق مع الآهات الحبيسة التي يمزجها الأديب في شكل دفقات شعورية هوائية صوتية تتجسد في الصيغة اللغوية للمقطع، وتتراص مع المقاطع الصوتية الأخرى"(٢١٨).

للصوت إذن دلالات عديدة تسهم في تفسيرنا للعمل الأدبي، كما تجسد انفعالاتنا وأحاسيسنا، وللصوت تأثيرات تختلف باختلاف الظروف التي يدخل فيها" فتأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثراته الأخرى التي تتم في نفس الوقت، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر... ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التي يدخل فيها الصوت"(٢١٩)؛ إننا لا يمكن أن نغفل جانب الأثر الإيقاعي والدلالي للصوت داخل نسيج النص وبنيته الكلية؛ " فكل عمل فني هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنه المعنى"(٢٢٠).

أ- الكمية:

---

(٢١٨) مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد ٥، أبريل، ١٩٨٨م، ص ٣٤.

(٢١٩) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر،١٩٦٣م، ص ١٩٢.

(٢٢٠) رينيه ويليك: نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢م، ص ٢٠٥.

إن المطرد في شعر العرب هو أن يزيد عدد المقاطع المتوسطة على المقاطع القصيرة،وفي الشطر الواحد يتراوح عدد المقاطع المتوسطة بين عشرة وخمسة مقاطع، أما المقاطع القصيرة فلا تتجاوز تسعة إلا نادرًا ولا تقل عن مقطعين إلا في بحر المتدارك حيث يمكن أن تكون كل المقاطع متوسطة.

وبالنظر في نص معلقة عمرو بن كلثوم نجد أن الشاعر قد حافظ على هذا المستوى الإيقاعي المقطعي، فشاعت المقاطع المتوسطة في النص وتنوعت بين المتوسط المغلق الذي يورده في مواضع بعينها في النص ويكثر منه، بينما كانت الغلبة الغالبة للمقاطع المتوسطة المفتوحة الذي آل على نفسه أن يختم بإيقاعها الممتد عبر مساق الصوائت الطويلة قصيدته؛ حيث ختم قافية أبيات قصيدته بمقطعين متوسطين مفتوحين متتاليين (ص ح ح)، ليجعلهما آخر عهد المتلقي بالبيت يقرع بصوائتهما سمعه.

ب- الطول والقصر :

من حيث الطول و القصر: سبقت الإشارة إلى أن المطرد في شعر العرب أن المقاطع المتوسطة تزيد عن المقاطع القصيرة فتتراوح الأولى بين عشرة وخمسة مقاطع والثانية بين تسعة مقاطع ومقطعين.

ويلاحظ بجلاء أن الشاعر التزم في نوع المقاطع بما اطرد في شعر العرب من غلبة المقاطع المتوسطة ولكن بنسبة أقل فيما يخص المقاطع القصيرة، و بنسبة أكبر إذا أضيفت المقاطع الطويلة إلى المتوسطة؛ مما يمكن اعتباره انزياحًا مقطعيًّا يسمح بإيجاد إيقاع صوتي داخلي يسهم مع الإيقاع الوزني العروضي في تشكيل دلالة النص.

وباستقراء المقاطع الصوتية في أبيات القصيدة يلاحظ أن الشاعر التزم بما شاع في شعر العرب حين استعمل عددًا أكبر من المقاطع المتوسطة بالنسبة إلى المقاطع القصيرة، و ذلك في وحدات النص وجمله الشعرية من وصف للخمر أو ارتحال الظعينة أو وصف للنسوة أو الفخر، وإن كنا رأينا أنه قد أكثر من التزامه بالمقاطع المتوسطة المفتوحة، ولم ترد المقاطع المتوسطة المغلقة إلا في مواقف بعينها،

حين ينبر الشاعر للتأكيد على دلالة بعينها يسهم النبر بالوقوف على الساكن الأخير في تأكيدها والإسماع بها خاصة حين يتحدث عن أمجاده وأمجاد قومه([٢٢١]).

ج- الانفتاح والانغلاق:

الانفتاح و الانغلاق في المقاطع الصوتية يعدُّ من مرتكزات الإيقاع؛ فانتظام المقاطع المفتوحة والمغلقة أفقيًّا أو عموديًّا على مستوى القصيدة يمنح النص قدرًا كبيرًا من الموسيقية، "باعتبار الإيقاع عودة ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة([٢٢٢])، فإن هذا التعاود مجال واسع للانزياحات والتصرفات التي يجريها الشاعر على الأجزاء بنيةً و عددًا وموالاةً و نهاياتٍ.

أما استعمال المقاطع المفتوحة أو المنغلقة، فإن الشاعر استعمل المقطع المفتوح أكثر من استعماله المقطع المنغلق، ولعل لغته الشعرية قد ساعدته كثيرًا حين آثر استخدام ضمير الجماعة (نحن وأنا) وجموع المذكر السالم التي ينطق بلسانها، والأفعال التي لحقتها واو الجماعة بصفتها الفاعلية، مما أشاع تكرار المقاطع الصوتية المفتوحة في النص، وتكرار المقاطع الصوتية في النص يمنحه إيقاعًا موسيقيًّا عاليًا حيث تؤثر الصوائت (الحركات) في البنية الموسيقية في النص لتواكب لحظة الغضب الشائعة فيه.

ونحن نلاحظ تكاثر حروف بأعيانها مثلي النون واللام والميم والراء، والباء، والألف، والياء، والواو، وسواها من الأصوات المجهورة التي تُحْدِثُ قلقلة وذبذبة وصويتًا، وتلك الأصوات وكثرتها – كما سبق أن أشرنا – تدلّ على حدّة الضجيج الدالّة على شدّة الحرقة، وعمق الأسى، وبالغ المضاضة.

---

(٢٢١) انظر أمثلة لذلك في حديثنا القادم عن توالي المقاطع الصوتية وتكرارها.

(٢٢٢) ممدوح عبد الرحمان، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٤، ص٧١

إنّ الأصوات الواردة في إيقاع عمرو بن كلثوم لم تأتِ من أجل الزينة الشعرية فحسب، ولكنها جاءت لتنهض بوظيفة تتلاءم مع مضمون النص، وتتواكب مع أحداثه ومناسبته، فهي قصيدة حرب، أو قصيدة أنشئت في ظروف حرب، وماكان ينبغي لمنشئها أن يتّخذ لها لغة جمالُها يكمن في حميمية اللغة، فهو يتحدث باسم القبيلة، قبيلةِ تغلب التي فتنت بقصيدته، فكأنّ المسألة وُجُوديّة، أو كأنها -على الأقلّ- منصرفة إلى إثبات الكرامة، كرامة النفس أوّلاً، وكرامة القبيلة آخرًا.

إنّ عمرو بن كلثوم ذاته يصطنع - كما كنّا رأينا - إيقاعاً راقصاً غاضباً حانقاً حتى يتلاءم مع مناسبة مضمون المعلّقة، وإذن فلا يمكن فهم دلالة المعلّقة إلا بالموازنة بين المستويين المضموني والإيقاعي معًا.

فالصوت هنا صوت الجماعة كلّها والبشر والحيوانات والأسلحة والحلي، ومن الحيوانات: الخيل والإبل، فالضوضاء هنا شاملة، عامّة كأنها جزء من الحياة بكل صَخَبِها واضطرابِها، وعُنْفُوانِها وحَرَكَتِها. والذات هنا تذوب ذَوَبَاناً كاملاً في ذات العشيرة: فتمتزج بها، وتتعانق معها، فتشكّل لحمة واحدة تغيب فيها الفردية وتختفي الذات لتتجلّى في حميميّة الجماعة وضمير صوتها ومتعلّق آمالها. ومن أجل كلّ ذلك يتغيّر نظام النسج الشعريّ.

وتمثّل هذه الأصواتُ المختلفاتُ المتناغمات امتداداً لضجيجيّة النصّ الذي آثر تسخير السمات اللفظيّة، وتسخير الجملة الكلاميّة التي تتشكّل منها هذه الألفاظ، ثمّ تسخير كلّ ذلك في الإيقاع الشعريّ الذي اخْتَير حماسيًّا مدوّياً متعالِياً عنيفاً فَخْماً؛ ليليق بالغضبة التي أراد الشاعر أن يصبّها في هذا النصّ الشعريّ العجيب في إيقاعه وموضوعه.

إن الإطار العام لتجربة عمرو بن كلثوم الشعرية ورؤيته يتمثل في الحزم والحسم والقوة والبطش؛ فالحزم منطلق للحسم، والقوة منطلق للبطش، وإذا تأملنا التشكيل الصوتي للأبيات الخاصة بالفخر وجدناه يمثل الرؤية الشعرية تمثيلاً غير

مباشر؛ فالمقاطع المغلقة للحزم والحسم الذي ينتظم التجربة أو الرؤية، أما المقاطع المفتوحة الممدودة فإنها تمثل لصفات السعة والقوة والبطش الذي وصف عمرو بن كلثوم بها قومه. لقد جسدت المقاطع الصوتية لحظة التعالي والقوة والسبطش التي استوقف الشاعر الظعينة/ الخصم – في لحظة طويلة من المساءلة والمعاتبة – من أجل أن يسرد عليه صفات القوة والبطش والمنعة عبر عدد من المقاطع الصوتية التي تلونت بتلون تلك الصفات وتعددها انطلاقًا من صفات الحزم والحسم على كافة المستويات وانتهاءً بصفات القوة والبطش المتناهي. ونحن نلحظ أن الشاعر في لحظة التأكيد على صفات البطش والقوة نجد أن المقاطع المفتوحة هي الغالبة حيث يمتد سرده لتلك الصفات وتعديدها لتستحوذ على عدد كبير من الأبيات التي تستحوذ بدورها على عدد كبير من المقاطع المفتوحة؛ لأن الشاعر يعدد صفات القوة في قومه ويسردها أمام خصومه ليؤكد على مكانتهم، وقد ساندتها القافية المطلقة المنتهية بالألف المشبعة من فتحة حرف الروي النون في أداء الدلالة.

د- توالي المقاطع وتكرارها :

من حيث توالي المقاطع: ملاحظة يمكن تسجيلها هنا وهي استخدام المقاطع القصيرة كثيرًا وهو أمر يمنح النص سرعة في الإيقاع، حيث تتوالى الدفقات الموسيقية بصورة سريعة ومتتابعة، وتفعيلة الوافر (مفاعلتن //ه ///ه) التي تتكرر في النص سمحت لانتشار المقاطع القصيرة وتتابعها في النص، إن القاعدة أن يراع في توالي المقاطع أمران:

– أولهما ألا يتوالى أكثر من مقطعين قصيرين في الشطر الواحد.

– وثانيهما ألا تتوالى أربعة مقاطع متوسطة في الشطر الواحد و التزامًا بهما جوزت الزحافات و العلل(٢٢٣).

---

(٢٢٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١٧٢.

ونلاحظ أن الشاعر يتوالى في نصِّه عدد غير قليل مـــن المقـــاطع القـــصيرة والمتوسطة المفتوحة والمغلقة أيضًا دون أن يكسر القاعدة، وإن أتاحت القافية لـــشيوع المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة، مثال ذلك قوله:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِـــك فَاصْبَحِينَا([224])

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ح
ص ح ح
١ ٢ ٣ ٢ ١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٢
٢

وَلاَ تُبْقِي خُمُو رَ الأَنْدَرِينَا

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح
ص ح ح
١ ٢ ٣ ٢ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٢
٢

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص
ح ح
١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ٣ ٣ ١ ٢
٢

إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح
ص ح ح
١ ٢ ٣ ٢ ١ ٢ ١ ١ ٢ ١ ٢
٢

ويتكرر اعتماد الشاعر على المقاطع القصيرة المفتوحة والمتوسطة المفتوحة كذلك في بقية وحدات النص كما اعتمد عليها في الوحدة الخاصة بالمطلع ممـــا يمـــنح الإيقـــاع

(٢٢٤) رمزنا بـــالرقم (١) إلى المقطع القصير المفتوح، و (٢) إلى المقطع المتوسط المفتوح، و(٣) إلى المقطع المتوسط المغلق.

الصوتي نسبة عالية من الارتفاع ويزيد من الصخب والضجيجية في النصّ، ومن أمثلة ذلك في الجزء الخاص بالفخر:

– أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا

ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح

١ ٢ ٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣

٢

وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ح

١ ٣ ٣ ٢ ١ ٣ ٣ ١ ٢ ٢ ١

– بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَاتِ بِيضَاً

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

١ ٣ ٢ ٢ ١ ٣ ٢ ١ ٢ ٢ ٣

وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرَاً قَدْ رَوِينَا

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ٣ ٣ ١ ٣

٢

– وَسَيِّدٍ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ

ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح ص ح

١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ٣ ٣ ١ ٣

٢

بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا

ص ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح
ح
١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ٣ ٣ ١ ٢ ٢

–

تَركْنَا الْخيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْــهِ

ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ص ص ح ص ح ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص
ص ح
١ ٣ ٣ ٣ ١ ٢ ١ ١ ٣ ١ ٣
١

مُقَلَّــدَةً أعِنَّــتَهَا صُفُونَــا

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ح ص ح ص ح ح
ص ح ح
١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ١ ١ ٢ ١ ٢
٢

– ألاَ لاَ يَجْهَلَنْ أحَــدٌ عَلَيْنَا

ص ح ص ح ح ص ح ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص
ص ح ح
١ ٢ ٢ ٣ ١ ٣ ١ ١ ١ ٣ ١ ٣
٢

فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا

ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص ص ح ح ص ح ص ح ح ص
ح ح
١ ٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ١ ٢
٢

٣- التنوين:

من الظواهر التي تتميز بها اللغة العربية عن اللغات الأخرى ظاهرة التنوين، وهي ظاهرة ذات أثر كبير في علوم العربية كالنحو، والصرف، والعروض، والقراءات، ولذلك اهتم بها النحاة واللغويون في القديم والحديث، وأفردوا لها أقساماً خاصة.

والتنوين عبارة عن نون ساكنة تلحق آخر الاسم لفظاً لا كتابة. وهذا هو التعريف الذي اتفق عليه النحاة مع اختلافات لفظية بسيطة. أما علماء الأصوات فالتنوين عندهم عبارة عن حركة قصيرة بعدها نون(٢٢٥)، وهم يشيرون-بذلك- إلى أن مثل هذه الظاهرة أي الحركة والنون معاً خاضعة لنظام المقاطع، وقد استخدم عمرو ابن كلثوم في القصيدة التنوين كثيرًا؛ فقد ورد ٧٦ مرة، متنوعة، وهو يضيف إلى الإيقاع داخل النص كثيرًا من التنغيم لتماثله من حيث المخرج والصفات مع صوت النون بإيقاعه الصاخب الطاغي على النص والمنسرب في جميع أجزائه، وهو كما ذكرنا طغيان إيقاعي يماثل الشعور الطاغي لدى الشاعر بالقوة والزهو والانتشاء.

٤- النبر: Accent

النبر في الدرس الصوتي يعني: نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقية المقاطع التي تجاوره؛ فالصوت أو المقطع الذي ينطق بصورة أقوى مما يجاوره يسمى صوتًا أو مقطعًا منبورًا stressed.

وقد وضع علماء اللغة المحدثون تعريفات عديدة للنبر، تتفق جميعها على أنه الضغط على مقطع معين بحيث يكسبه ذلك سمة الوضوح السمعي عن المقاطع الأخرى، وهذه بعض التعريفات:

إعطاء مزيد من الضغط أو العلو لمقطع من بين مقاطع متتالية(٢٢٦).

---

(٢٢٥) إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٢م ص٢٣٩.

(٢٢٦) ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٣م، ص٩٣

إشباع مقطع من المقاطع، وذلك بتقوية ارتفاعه الموسيقي، أو شدته، أو مداه، أو عدة عناصر منها في آن واحد(٢٢٧).

وضوح نسبي للصوت أو المقطع، مقارنة ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام(٢٢٨).

بذل طاقة معينة عند أداء الصوت أو المقطع من طرف أعضاء النطق(٢٢٩).

وقد اختلفت آراء هؤلاء العلماء- أعني علماء اللغة المحدثين - بخصوص وجود ظاهرة النبر في اللغة العربية الفصحى. ففي حين يذهب " كارل بروكلمان K. Brockelman "- وهو من العارفين باللغات السامية- إلى أن النبر موجود في اللغة العربية ويتوقف على كمية المقطع فإنه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها، حتى يقابل مقطعاً طويلاً فيقف عنده، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل فإن النبر يقع على المقطع الأول منها(٢٣٠)، يذهب "برجشتراسر" إلى أن ظاهرة النبر نادرة في اللغة العربية الفصحى، عكس اللهجات العربية التي تكثر فيها هذه الظاهرة (٢٣١)، ويذهب الدكتور كمال بشر إلى أن للغة العربية شبهًا قريبًا باللغات النبرية من حيث توظيف النبر وتوزيع درجاته توزيعًا مناسبًا لمقاصد الكلام على مستوى الجملة. فمن المعروف أن كل جملة أو عبارة تحتوي عادة على مجموعة من الكلمات ذات الأهمية النسبية. وتختلف الأهمية النسبية باختلاف الجمل نفسها وباختلاف المقامات المناسبة لها. فتنوع هذه المقامات أو المواقف اللغوية يؤثر حتمًا في درجة الأهمية بالكلمات(٢٣٢).

إن وجود ظاهرة النبر والتنغيم بالذات من الظواهر المذكورة في الكلام المسموع دون المكتوب يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه من

---

(٢٢٧) جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية، ترجمة الدكتور صالح القرمادي سنة ١٩٦٩ ص١٨٨

(٢٢٨) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، الطبعة الأولى ١٩٥٥ ص١٦٠.

(٢٢٩) كمال محمد بشر: علم اللغة العام: الأصوات، القاهرة ١٩٧٠ ص٢١٠. وانظر كتابه علم الأصوات، ص ٥١٢- ٥١٣.

(٢٣٠) كارل بروكلمان: فقه اللغات السامية، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب، الرياض ١٩٧٧ ص٤٥.

(٢٣١) برجشتراسر: مرجع سابق ص٤٦-٤٧.

(٢٣٢) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥١٩.

الثاني. ولقد حاولت الكتابة أن تستعيض عن التنغيم بالترقيم، ولكنها لن تعوض النبر بوسيلة أخرى، ولم يحاول الكاتبون ذلك(٢٣٣)، ويقول الدكتور كمال بشر:" والأولى عندنا أن نصنف العربية لغة "بينية" في سلسلة اللغات النبرية وغير النبرية على مستوى الجملة، ليس غير"(٢٣٤).

فالنبر ظاهرة صوتية كيفية ، فهو مثير حسي يحرك ذهن المتلقي ويثير انفعاله، كما أنه ينقل انطباع الشاعر، والنبر في النص المنطوق ينتظم بشكل فاعل يجمع بين القواعد النبرية أو الخروج على هذه القواعد طبقًا للأداء الصوتي ومحتواه الدلالي، فهو في النص المنطوق أشبه بالدقات الموسيقية التي يتفاوت المتلقون في تقديرها وتذوقها؛ إن العلاقة بين النبر في النص وسياق الدلالة علاقة قوية ومتشابكة؛ لأن النبر يستمد وجوده من السياق الدلالي، كما أن الدلالة تستمد وجودها من النماذج النبرية، يقول الدكتور كمال بشر:" إن النبر ملمح صوتي مكمل للبناء اللغوي، وله قيم مهمة في هذا البناء على المستويات اللغوية كافة. فهو على المستوى الصوتي يمنح الكلمة أو الجملة نوعًا من الأداء النطقي الذي يميزها من غيرها، ويساعد على تحديد هيئتها التركيبية. وهو في هذه الحال عنصر من عناصر"الجوقة" الموسيقية التي تعمل على إبراز المنطوق في صورة موسيقية خاصة أو لون من التفخيم خاص. ومن هنا كان من السهل التمييز بين التنويع الأدائي للكلام الحادث من الأفراد أو البيئات المختلفة"(٢٣٥).

إننا نستطيع أن نقول إن وقوف الشاعر – على المستوى الصوتي– على آخر المقاطع المغلقة أقرب إلى النبر، وإذا كنّا لم نصل إلى وضع توصيف معياري للنبر في الشعر فإن الوقف على المقاطع المغلقة أو المفتوحة يمثل السمة المميزة للإيقاع الداخلي

(٢٣٣) تمام حسان: اللغة العربية" معناها ومبناها"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب،(د.ت)، ص ٤٧.

(٢٣٤) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٢٤.

(٢٣٥) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٢٤.

للشعر بحيث تُكوِّن المقاطع القصيرة والمقطع الطويل التالي لها وحدة صوتية كبيرة تجتمع مع وحدة أخرى أو أكثر لتكون وحدة صوتية أكبر كما في البيت التالي:

وأيامٍ لنا غرٍّ طوالٍ عصينا الملك فيها أن نَدِينَا

تكون وحداتها الصوتية كما يلي: وأي، يا، من، لنا، غر، رن، طوا، لن، عصي، نـل، مل، كفي، ها، أن، ندي، نا.

وبيان صوامته وصوائته من خلال التقطيع الصوتي للبيت يكون هكذا:

– وأيامِ لنا غرٍّ طوالِ

ص ح	ص ح ص	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
ص									
١	٣	٣	٣	١	٣	٣	٣	١	٣

عَصَينا المَلْكَ فيها أن نَدِينَا(٢٣٦)

ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ص	ص ح	ص ح ح	ص ح
ح									
١	٣	٣	١	١	٢	٢	٣	٢	٢

والنبر يشير كما ذكرنا إلى التأكيد أو التركيز في نطق كلمة أو جزء منها أو جملة أو عبارة أو جزء منها في الكلام المتصل، قصدًا إلى إبراز ما خضع لهذا النطق والاهتمام به مقارنًا بما يجاوره، فيقال حينئذٍ accented word phrase or sentence ، وهذا المصطلح accent بهذا المعنى غالبًا ما يوظف عندما يناقش الكلام المنظوم أو الشعر للإشارة إلى الخفقات أو النقرات beats البارزة في بيت الشعر. وقد يلجأ بعضهم إلى هذا اللون من التصويت النطقي في مجالات أخرى ذات أهمية خاصة؛ كالأحاديث السياسية والخطب الجماهيرية، قصدًا إلى مزيدٍ من الاهتمام وتأكيد المقصود.

(٢٣٦) انظر أيضًا الأبيات المقطعة تقطيعًا صوتيًا في البحث نفسه في حديثنا عن توالي المقاطع الصوتية وتكرارها.

والمصطلح accent هنا يشير إلى ضرب من التوقيع بما يصاحبه من تطويل في نطق بعض الأصوات(وخاصة الحركات) وارتفاع الصوت واختلاف في درجة النغمة، ودرجة النبر كذلك.

وللنبر stress وهذا التوقيع الصوتي الخاص accent دور بارز في موسيقى الكلام، وإصداره بألوان نغمية منوّعة(٢٣٧).

ويذكر الدكتور كمال بشر أن كل جملة أو عبارة تحتوي عادة على مجموعة من الكلمات ذات الأهمية النسبية، وتختلف الأهمية النسبية باختلاف الجمل نفسها وباختلاف المقامات المناسبة لها. فتنوع هذه المقامات أو المواقف اللغوية يؤثر حتمًا في درجة الأهمية بالكلمات... وقد وجد بالنظر الدقيق أن الكلمات ذات الأهمية النسبية في الجملة العربية في المواقف العادة الحيادية هي التي تنتمي إلى الأجناس الصرفية الآتية:١- الأسماء ٢- الصفات ٣- أسماء الإشارة وأدوات الاستفهام ٤ - المكملات بالحال أو التمييز أو الظرف ٥-الأفعال الرئيسية(٢٣٨)؛ وبناءً على ذلك نجد الشاعر ينبر عند حديثه عن أمجاد قومه وتأكيد مكانتهم وقوتهم في مثل قوله:

وَأَيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا المَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

وقوله:

تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُونَا

وقوله:

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ -أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينَا

وعندما يستخدم الضمير نحن/ القبيلة وما يليه من وصف لقومه في قوله:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ فِي خَزَازَى رَفَدْنَا فَوْقَ رَفْدِ الرَّافِدِينَا
وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينَا

(٢٣٧) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٢٨.

(٢٣٨) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥١٩.

وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ بِمَا رَضِينَا
وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَا وَكَانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَا

وفي استخدامه للضمير أنا/ القبيلة وما يليه من وصف في قوله:

بِأَنَّا المُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينَا
وَأَنَّا المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا
وَأَنَّا التَارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا وَأَنَّا الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا
وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

واستخدامه للأفعال (نشرب) و(يشرب) و (وردنا)، والضمير نا/ القبيلة في (غيرنا)، والحال في (صفوًا) و(كدرًا) في قوله:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينَا

والأفعال: (ملأنا) و (نملؤه) و (ضاق)، والضمير نا في (عنّا) في قوله:

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا

وتتضمن أبيات القصيدة وحدات صوتية تعكس لحظة الغضب الشديدة والثورة الحماسية التي تموج بهما نفس الشاعر، كما رأينا في تكرار صوت النون في القافية وفي النسيج اللغوي لمفردات النص، وتكراره لصوت الراء بطبيعته التكرارية، وغيرهما من الأصوات، مما يعكس إلحاحًا واضحًا من الشاعر منذ الوهلة الأولى للنص خاصة الوحدة الخاصة بموقف الفخر؛ ففي البيت الأول منها نجد صوت الهمزة يتصدر البيت وهو صوت حنجري شديد، ثم صوت الهاء؛ وكأننا أمام تنهدات يجترها الشاعر من أعماق نفسه المكلومة لموقف الملك غير المبرر الذي أراد أن يكلم كرامته وإهانته في أمه، ثم نرى فيه صوت الباء، وهو صوت شفوي شديد مجهور، في قوله:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا

وهي نفس التنهدات والتأوهات في قوله في مستهل قصيدته، في قوله:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَـا وَلاَ تُبْقِي خُمُـورَ الأَنْدَرِينَـا

وكأن الشاعر يستغل هذه الأصوات للتنفيس عن أعماق نفسه المكلومة، فنلحظ توظيفه للأصوات اللغوية ذات الصفات الشديدة والمجهورة وما يحمله بعضها من قلقلة وغيرها في مستهل حديثه مع خصمه، ثم تتوالى المقاطع الصوتية في البيت لتعضد من دلالة الأصوات ذات الطبيعة الخاصة في النص، فنجد عَمْ، رنِ، ف لاتْ، جل، عَ، لي، نا، و، أنْ، ظرْ، نا، نُ، خَبْ، بر، كل، ي، قي، نا، والإيقاع والنغم المتمثل في البيت في تكرار صوتي النون (الأنفية) والراء (التكرارية) يناسبان صفة الأنفة والتعالي التي تشيع في جنبات النص ووحداته.

٥- التنغيم والنغمة:

- التنغيم: Intonation

التنغيم: عبارة عن تنويعات صوتية تكسب الكلمات نغمات موسيقية متعددة. يقول الدكتور كمال بشر:" التنغيم Intonation هوقمة الظواهر الصوتية. وقد صنفها بعضهم "فونيمات ثانوية" Secondary Phonemes أو "فونيمات فوق التركيبية أو فوق القطعية" Suprasegmental Phonemes وحسبها آخرون"ظواهر تطريزية" Prosdic Features ومهما اختلفت وجهات النظر في هذه التسمية، فما يزال التنغيم هو الخاصة الصوتية الجامعة التي تلف المنطوق بأجمعه، وتتخلل عناصره المكونة له، وتكسبه تلوينًا موسيقيًّا معينًا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية، وفقًا لسياق الحال والمقام"([٢٣٩])، ولقد كان لعلماء اللغة المحدثين تعريفات مختلفة، نذكر منها ما يلي:

- هو عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين([٢٤٠])

(٢٣٩) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٥٣١.

(٢٤٠) ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٣ ، ص٩٣ .

- هو المصطلح الصوتي الدال على (الارتفاع =الصعود) و (الانخفاض =الهبوط) في درجة الجهر في الكلام([٢٤١]).

- هو رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة([٢٤٢]).

- هو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق([٢٤٣]).

تتفق هذه التعريفات جميعها على أن التنغيم عنصر صوتي تتراوح شدته بين الارتفاع والانخفاض، وذلك على مستوى الحدث الكلامي.

ولقد فرق بعض اللغويين بين مصطلحين أساسيين هما: النغمة Ton والتنغيم Intonation. فأما النغمة فتكون على مستوى الكلمات المفردة، في مثل: نعم، لا، ولد، الخ... وأما التنغيم فيكون على مستوى الجملة([٢٤٤]).

ويتفق جميع علماء اللغة المحدثين- على اختلاف مدارسهم- على أن التنغيم يقوم بدور دلالي في بعض اللغات كالصينية واليابانية، ولا يقوم بمثل هذه الوظيفة في بعض اللغات الأخرى كالعربية مثلاً. ويزعمون أن قدامى اللغويين العرب لم يسجلوا هذه الظاهرة في كتبهم لأنها ليست ذات قيمة صرفية أو نحوية. فهذا(برجشتراسر) يقول: "... فتعجب كل العجب من أن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط أصلاً. غير أن أهل الأداء والتجويد خاصة رمزوا إلى ما يشبه النغمة، ولا يفيدنا ما قالوه في شيء، فلا نص نستند عليه في إجابة مسألة كيف كان حال العربية الفصيحة في هذا الشأن"([٢٤٥]).

---

(٢٤١) محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، بلا تاريخ، ص٢١٠.

(٢٤٢) رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥، ص١٠٦.

(٢٤٣) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣، ص٢٢٦.

(٢٤٤) كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص١٨٩.

(٢٤٥) برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، مطبعة السماح بالقاهرة، ١٩٢٩م، ص٤٦.

و الدكتور رمضان عبد التواب يقول: ولم يعالج أحد من القدماء شيئاً من التنغيم ولم يعرفوا كنهه. غير أننا لا نعدم عند بعضهم الإشارة إلى بعض آثاره في الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة (٢٤٦).

وأمّا الدكتور أحمد مختار عمر، فإنّه يقرّر أنّ معظم أمثلة التنغيم في العربية ولهجاتها من النّوع غير التمييزي الّذي يعكس إمّا خاصّية لهجيّة، أو عادة نطقية للأفراد؛ ولذا فإنّ تقعيده أمر يكاد يكون مستحيلاً. ويفرّق في كتابه"دراسة الصوت اللّغوي" بين النّغمة والتنغيم، ويجعل الدّراسة المثلى للتنغيم ... .، ويرى أنّ التنغيم هو الذي يغيّر الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد، إلى انفعال، إلى تعجب في شكل الكلمات المكوّنة، ثم يمايز بين صفتين من اللغات النّغميّة، وغير النّغميّة بما تؤديه درجة الصّوت من دور في تميّز المعنى الأساسي للكلمة أو الجملة(٢٤٧).

ويتحدث ابن جني في كتابه (الخصائص) عن مسوغات حذف الصفة، ويورد في ذلك حديثاً ممتعاً هذا نصُّه: وقد حذفت الصفة ودلت الحال عليها. وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها. وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك. وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً! فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها، أي: رجلاً فاضلاً أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنساناً! وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحًا أو جواداً أو نحو ذلك(٢٤٨).

---

(٢٤٦) رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، ص١٠٦

(٢٤٧)أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللغوي، عالم الكتب، مصر، القاهرة، ١٩٧٦ م، ص ٣١٠.

(٢٤٨) ابن جني: الخصائص، ج٢/ ٣٧٠- ٣٧١ .

فهذا الحديث الممتع لابن جني يدل على أنه أدرك بفكره الثاقب أن التنغيم وتعبيرات الوجه التي تصاحب قول القائل تلعب دوراً دلالياً مهماً؛ إذ تساعد في فهم كثير من القضايا النحوية. وأعتقد أن لا أحد ينكر بأن مصطلحات: التطويح، والتطريح، والتفخيم، والتعظيم، والتمطيط، كلها وسائل تنغيمية تصدر عن المتكلم، وأي واحد من هذه المصطلحات- في نظري- يمكن أن يقابل مصطلح التنغيم في علم اللغة الحديث.

ومن ذلك أيضاً ما ذهب إليه (ابن يعيش) وهو يتحدث عن أسلوب الندبة حيث يقول: اعلم أن المندوب مدعو ولذلك ذكر مع فصول النداء لكنه على سبيل التفجع، فأنت تدعوه وإن كنت تعلم أنه لا يستجيب، كما تدعو المستغاث به وإن .... ، بحيث لا يسمع كأن تعده حاضراً.

وأكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتمالهن وقلة صبرهن، ولما كان مدعواً بحيث لا يسمع أتوا في أوله بـ (يا أو وا) لمَدِّ الصوت، ولما كان يسلك في الندبة أو النوح مذهب التطريب زادوا الألف آخر للترنم (٢٤٩). وهنا نجد ابن يعيش يستعمل مصطلحين آخرين يقابلان مصطلح التنغيم، وهما: التطريب والترنم.

وقد أدرك الفلاسفة الدور الّذي يؤديه التنغيم في الكلام. وجاء حديثهم عن ذلك في سياقات متعدّدة، فالفارابي – مثلاً – قسّم الألحان الإنسانية على ثلاثة أصناف صنف يكسب النّفس لذاذة، وصنف يفيد النّفس في التخيّل والتصوّر للأشياء، وصنف يكون عن انفعالات، وعن أحوال ملذّة مؤذية...(٢٥٠) أمّا وظائف التنغيم عند إخوان الصفا فلا تختلف كثيراً عمّا بيّنه الفارابي (ت ٣٣٩ هـ)، فالأنغام والألحان منها ما يرقق القلوب، ومنها ما يشجع في الحروب، ومنها ما يشفي من الأمراض، يقول:" وكانوا يستعملون عند الدّعاء والتسبيح ألحاناً من الموسيقى، وتسمّى" المحزن"، وهي التي ترقق القلوب

---

(٢٤٩) ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت،(د.ت)، ج٢ ص١٣.

(٣٠٣) الفارابي، ابن نصر محمد بن طرخان، الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس خشبة، مراجعة وتصدير الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة، ص ٦٢-٦٣.

إذا سمعت، وتبكي العيون، وتكسب النّفوس الندامة على سالف الذّنوب، كما أدرك إخوان الصفا أثر تنغيم القرآن الكريم. وتجويده في نفوس المسلمين، حيث تتشوّق النّفوس إلى عالم الأرواح ونعيم الجنان"[٢٥١] وفي هذا يقولون:" كما يقرأ غزاة المسلمين عند النّفير آيات من القرآن الكريم أنزلت في هذا المعنى لترقيق القلوب، وتشوّق النّفوس إلى عالم الأرواح ونعيم الجنان، مثل قوله تعالى: ﴿إنّ الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأنّ لهم الجنّة يُقاتِلون في سبيل الله، فَيَقتُلُونَ، وَيُقْتَلُونَ وعداً عليه حقًّا في التّوراة والإنجيل والقرآن ومن أوفي بعهده من الله فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به﴾ التوبة (١١١). ومنه فللقرآن سحره الخاصّ به، حتّى إنّه يؤثّر في الّذين لا يعرفون معانيه من خلال نغمه وهيئة أدائه، وقد التفت إلى هذه الناحية من غير الفلاسفة الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) الذي قال: (وقد بكى ما سرجويه من قراءة أبي الخوخ، فقيل له: كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به) ؟ قال:(إنّما أبكاني الشجا)"[٢٥٢].

كما يعدّ ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) نغم الجملة ذا وظيفة تميزية من حيث الدّلالة الإبداعية، فيتحدّد بما نسميّه (النبرة) نوع الجملة إن كان نداء وتعجبّاً، أو سؤالاً، ويمكن القول إن الأول من هذه المجموعة قد أشرف على وضع تصوّر شبه كامل للتنغيم، تنظيراً وتطبيقاً، ودرس هذه الظاهرة دراسة جدّية علمية، فوصف الأصوات، وكيفية حدوثها، وأسباب اختلافها، وكيفية إدراكها في وصف العوالم النّفسية التي تقتضي الإبانة عمّا في النّفس والانفعالات وأثرها في التنغيم، والأغراض التي يصدر الكلام عنها[٢٥٣].

ويرى بعض الدارسين أن النّحويين اهتموا بدور المتلقّي لا بدور المتكلّم إذ جعلوا منهجهم في دراسة بناء الجملة يبدأ من المبنى للوصول إلى المعنى، أي في اتجاه

(٣٠٤) إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفاء، بيروت، الدار الإسلامية ١٩٩٢م، م١/١٨٧-١٨٨.

(٣٠٥) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق فوزي عطوي، ط١، مكتبة النوري، دمشق، ج٤/١٩١.

(٣٠٦) ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبدالله، الشفاء والخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٤ م، ص١٩٨.

معاكس لا يسير فيه نظام الحدث الكلامي في عملية الاتصال اللغوي حسب النظرية الحديثة(٢٥٤).

ولكننّا نرى أنّهم غير مصيبين في ذلك إلى حدّ بعيد، فللمتكلّم دور كبير في تحديد معنى الجملة بوضعها في إطارها الصّوتي الملائم، فالتنغيم، أو التلوين الموسيقي يؤدي دوراً مهمّاً في التفريق بين معاني الجمل كالخبرية والإنشائية، فقد تكون الجملة خبرية في المعنى، وهي تحتوي على أداة استفهام في اللفظ، وقد تكون استفهامية دون أن تحوي أداة استفهام بيد أن للتنغيم أهميّة عظيمة الأثر في دراسة الأساليب، فقد ذهب أحد الدّارسين الغربيين يتحدّث عمّا يسميّه بالاستخدام الفعلي بين الإسناد والتنغيم، إلى أنّ هاتين الظاهرتين ــ والتنغيم في المقام الأول ــ تكوّنان الجملة(٢٥٥) على أنّ الناظر في كتب أهل المعاني واجد شيئاً جديراً بالتقدير، وهم يدرسون خروج الأسلوب إلى أساليب أخرى، وإن لم يعزوا ذلك كلّه أو بعضاً منه إلى التنغيم، وقد ذهب "برجشتراسر"- وهو يتحدّث عن الاستفهام في اللغات السّاميّة- إلى أنّها" لا تعرف تأدية الاستفهام بترتيب للكلمات خاصّ بها أصلاً،فإمّا أن تستغني عن كلّ إشارة إليه إلاّ النغّمة، وإمّا أن تستخدم الأدوات، والأوّل موجود فيها كلّها، وهو نادر جداً في العربية الفصيحة(٢٥٦).

وهكذا نرى أن التنغيم في نطق الجملة ينقلها من باب نحويّ إلى باب نحويّ آخر، ويظهر ذلك بارتفاع الصوت، أو انخفاضه في أثناء النّطق للتعبير عن معان

(٣٠٧) حميدة، د. مصطفى، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٧٧، ص٢.

(٣٠٨) كابوتشان كراتشيا، نظرية أدوات التعريف والتفكير وقضايا النحو العربي، ترجمة جعفر دك الباب، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٦.

(٣٠٩) برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، تحقيق د. رمضان عبد التواب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ١٠٨. وانظر أيضا: سامي عوض وعادل علي نعامة، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٨) العدد (١)٢٠٠٦،ص ٩١-٩٢.

مختلفة في نفس الإنسان، والجملة قد تعتمد على التنغيم المصاحب لنطقها لبيان معناها دون أن يكون في تركيبها ما يدلّ على هذا المعنى.

وقال الفارابي أيضًا:" زمن فصول النغم الفصول التي تصير بها دالّة على انفعال النفس. والانفعالات عوارض النفس مثل الرحمة والقساوة والحزن والخوف والطرب والغضب واللّذة والأذى وأشباه هذه. فإن الإنسان له عند كل واحد من هذه الانفعالات نغمة تدلُّ بواحدٍ منها على عارضٍ من عوارض نفسه. وهذه إذا استعملت خيّلت إلى السامع تلك الأشياء التي هي دالّة عليها"([٢٥٧])، إن تأثير صوت الكلمة إذن يختلف تبعًا للانفعال الذي هو موجود فعلاً، وهو يختلف تبعًا للمعنى.

وأشار المبرّد (ت ٢٨٦ هـ) إلى دور المتكلّم في تحديد معنى الجملة من خلال الإطار الصوتي الذي يضعها فيه، فيوظف التنغيم للتعبير عن المعاني النحّوية، فالجملة الاستفهامية قد تخرج عن معناها، وتحمل معاني أخرى كالتوبيخ والإنكار بوساطة تنغيم خاصّ تؤدّى به، وذلك قولك: (أقياماً وقد قعد الناس ؟)([٢٥٨])، لم تقل هذا سائلاً، ولكن توبيخاً لما هو عليه. والقرينة التي كانت لها أداة الاستفهام (أ) هي المعنى والتنغيم المعبّر عنه، وبهذا تجردت الجملة من معنى الاستفهام، مع توافر قرينة الاستفهام اللفظية المعروفة إلى التوبيخ([٢٥٩]).

وقد تحدّث الإمام الزركشي (ت ٧٩٤هـ) في كتابة (البرهان) عن وجوه الخطابات والخطاب القرآني، ويذكر أنّها تأتي على نحو من أربعين وجهاً، وإدراكه لتنوّع الأساليب في القرآن هو ما دفعه غير مرّة في كتابه المذكور إلى القول، فمن أراد

---

(٢٥٧) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ص ١٠٧١.

(٢) المبرّد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، ط١، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، أربعة أجزاء في أربعة مجلدات، القاهرة، ١٣٨٥-١٣٨٨هـ، ج٣ص٢٢٨.

(٢٥٩) سامي عوض وعادل علي نعامة، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٨) العدد (١)٢٠٠٦ص ٩٩.

أن يقرأ القرآن بكمال الترتيل فليقرأه على منازله، فإن كان يقرأ تهديداً لفظ به لفظ المتهدد، وإن كان يقرأ لفظ تعظيم لفظ به على التعظيم(٢٦٠).

ومهما يكن من أمر فإن التنغيم يعين على تحديد دلالة الجملة وله أثر بارز في كثير من المسائل النّحوية حتى إن أفذاذ النّحو يرون أن اللفظ في حقيقته راجع إلى المعنى آخذ منه بسبب متين، وأن المعنى أشيع من اللفظ وأسير حكماً(٢٦١).

ولعّل من أشهر من نبّه على دراسة التنغيم من المحدثين العرب، الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللّغويّة" الذي يرى أنّ التنغيم هو موسيقى الكلام؛ "لأنّ الإنسان حين ينطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد قد يختلف في درجة الّصوت، وكذلك الكلمات "وتختلف معاني الكلمات تبعاً لاختلاف درجة الصّوت عند النّطق بالكلمة(٢٦٢)، ويرى أنّ البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربيّ يحتاج إلى عون خاصّ من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتد موسيقيونا إلى السلّم الموسيقي في غنائنا، أو بعبارة أخرى لم يتفقّوا عليه.

إن قيمة الإيقاع الصوتي تكمن في محتوى العلاقات الصوتية والانفعالات التي تتآزر معها، وما يتبع ذلك من تنويع في النغم، والتنغيم أحد الأبنية الإيقاعية الكيفية التي لها حدود واضحة إلى حدٍّ ما، يقول الدكتور سيد البحراوي:" فحسبما تنتهي الجملة صوتيًّا ودلاليًّا يأخذ التنغيم شكله، فالجملة التقريرية (الإثبات والنفي والدعاء والشرط) تنتهي بنغمة هابطة (/) كذلك الأمر بالنسبة إلى الجملة الاستفهامية بغير الأداتين: هل والهمزة، أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة تنتهي بنغمة صاعدة (/) ولكن

---

(٤) الزركشي بدر الدين محمد بن عبدالله، ١٩٧٥ م، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل، ط١، دار إحياء الكتب العربية، منشورات عيسى البابي الحلبي، ج١ص٤٥٠..

(١) ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م، ج١ص١١٠-١١١.

(٢) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١ م، ص ١٢٤.

إذا وقف المتكلم قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطحة (ـــ) لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة"(٢٦٣).

إن التنغيم يمثل نقطة الارتكاز بين مقاطع الحدث الكلامي التي تصاحب نطق الكلمات والجمل، ويتمثل في التغير الإيقاعي ارتفاعًا وانخفاضًا، والوزن الواحد يحتوي على أكثر من لحن؛ فمن خلال التنغيم يمكننا التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا وحالاتنا النفسية، يقول الدكتور أحمد مختار عمر إننا يمكننا:" أن نعبر عن مشاعرنا وحالاتنا الذهنية؛ فتتغير الجملة من الخبر إلى الاستفهام إلى التوكيد إلى التعجب دون تغير في شكل الكلمات المكونة مع تغيير فقط في نوع التنغيم"(٢٦٤). ويبين الدكتور كمال بشر القيمة الإيقاعية لعنصر التنغيم فيقول:" فالتنغيم... هو الكل في واحد كما يقولون. إنه ينتظم في أثنائه جملة الظواهر الصوتية الأخرى كالنبر Stress والتوقيع Accent ومطل بعض الأصوات والاختلاف في درجة النغمة وتنوعاتها.إنه الآلة التي تعزف نوتها، وفقًا لمقتضياتها وكفاية عازفيها، وطبيعة القطعة (الكلام) التي يراد إبرازها في صورة "سيمفونية" لها مذاقها الخاص، أو قل هو "الجوقة" العازفة المؤتلفة الخطوط والخيوط، فيصبح المردود نسيجًا موسيقيًّا متكاملاً في البناء والطلاء"(٢٦٥).

إن التنغيم إنما تتحدد أطره وتدرك أنماط نغماته في نهايات الجمل بالفواصل الصوتية، والتنغيم في الاصطلاح- كما يقول الدكتور كمال بشر-" هو موسيقى الكلام؛ فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن "الموسيقى" إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلا متناغم الوحدات والجنبات. وتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها

(٢٦٣) سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، ص ٢٥.وانظر كمال بشر: علم الأصوات ٥٣٣ وما بعدها.

(٢٦٤) أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص ١٩٥.

(٢٦٥) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٣١.

نغمات الكلام؛ إذ الكلام -مهما كان نوعه- لا يلقى على مستوى واحد بحال من الأحوال"([٢٦٦]).

ويشير الدكتور بشر إلى العلاقة بين التنغيم الصوتي والموقف النفسي للمتكلم فيقول:" ونغمات الكلام دائمًا في تغير من أداء إلى آخر ومن موقف إلى موقف، ومن حالة نفسية إلى أخرى. وللنغمات مدى من حيث الارتفاع والانخفاض تحسّه الأذن المدربة، فعندما ترتفع درجة التلوين الموسيقي نحصل على تنغيم مرتفع Rising tone وعندما تنخفض هذه الدرجة نحصل على تنغيم منخفض Falling. أما إذا لزمت هذه الدرجة مستوى واحدًا فالحاصل إذن نغمة مستوية Level.

وإمكانات التنويع في النغمات واسعة إلى حدٍّ كبير، وفقًا لنوع الكلام وظروفه. وهذا التلوين الموسيقي يعطي الكلام روحًا ويكسبه معنى؛ إنه يدل على الحالة النفسية للمتكلم، كما يعدُّ عاملاً مهمًا من عوامل توضيح المعاني وتفسيرها، وتميز أنماط الكلام بعضها من بعض فالجملة الواحدة قد يتنوع معناها بتنوع صور نطقها"([٢٦٧]).

ويشير الدكتور كمال بشر إلى مواضع كل نغمة من نغمات التلوين الصوتي الناتج عن التنغيم، فيذكر أن النغمة الهابطة falling tone من نغمات التنغيم الكلامي نجدها في الجمل التقريرية، والجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة، والجمل الطلبية التي تحتوي على فعل أمر أو نحوه([٢٦٨])، وتنتشر الأمثلة الدالة على النوع الأول في ثنايا القصيدة وجميع وحداتها خاصة الجزء الخاص بالفخر، من ذلك قوله:

تَجُورُ بِذِي اللُّبَانَةِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا

(٢٦٦) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٣٣.

(٢٦٧) المرجع السابق نفسه، ص ٥٣٤. وانظر حديث الدكتور كمال بشر في المرجع نفسه عن وظائف التنغيم ص ٥٣٩ وما بعدها.

(٢٦٨) انظر كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٣٥- ٥٣٦.

تَرَى اللَّحزَ الشَّحِيحَ إِذَا أُمِرَّتْ عَلَيْهِ لِمَالِـهِ فِيهَا مُهِينَا(٢٦٩)

وقوله:

وَإِنَّا سَوْفَ تُدْرِكُنَا الْمَنَايَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا(٢٧٠)

وقوله:

وَإِنَّ غَداً وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِينَا(٢٧١)

وقوله:

تُرِيكَ إِذَا دَخَلَتْ عَلَى خَلاَءٍ وَقَدْ أَمِنْتَ عُيُونَ الكَاشِحِينَا
ذِرَاعَي عَيْطَلٍ أَدْمَاءَ بِكْرٍ هِجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا(٢٧٢)

وقوله:

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعَتِ الْحَنِينَا(٢٧٣)

وقوله:

وَأَنْزَلْنَا البُيُوتَ بِذِي طُلُوحٍ إِلَى الشَامَاتِ تَنْفِي المُوعِدِينَا
وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا(٢٧٤)

وقوله:

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا(٢٧٥)

ومن الأمثلة الدالة على الجمل الاستفهامية:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا

---

(٢٦٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٦. وانظر الديوان ص ٣٠٨-٣٠٩.

(٢٧٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٧. وانظر الديوان ص ٣١٠.

(٢٧١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٨. وانظر الديوان ص ٣١٢.

(٢٧٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٨ – ١٦٩. وانظر الديوان ص ٣١٢ – ٣١٣.

(٢٧٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٠. وانظر الديوان ص ٣١٦.

(٢٧٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٣. وانظر الديوان ص ٣٢٠.

(٢٧٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣٢.

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْـدٍ تُطِيْعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا(٢٧٦)

ومن أمثلة الجمل الطلبية:

تَهَـدَّدْنَا وَأَوْعِـدْنَا رُوَيْـداً مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتَوِينَـا(٢٧٧)

ويشير الدكتور بشر إلى مواضع النغمة الصاعدة rising tone في الكلام العربي فيرى أنها تكون في الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بلا أو نعم، الجمل المعلقة، ويعني بها الكلام غير التام لارتباطه بما بعده(٢٧٨)، وتنتشر هذه النغمة كثيرًا وبصورة ملفتة في الوحدة الخاصة بالفخر وحديثه عن أمجاد قومه لتتناسب النغمة الصاعدة مع رغبة الشاعر في إسماع الخصم، ومن أمثلة النغمة الصاعدة في الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بلا أو نعم في النص قوله:

فَهَلْ حُدِّثْتَ فِي جُشَمِ بْنِ بَكْرٍ بِنَقْصٍ فِي خُطُوبِ الأَوَّلِينَا(٢٧٩)

وقوله:

أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّـا وَمِنْكُـمْ كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَـا(٢٨٠)

ومن أمثلة النغمة الصاعدة الناتجة عن الجمل المعلقة – وهي تشيع في النص كثيرًا– قوله:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّـرْكَ اليَقِينَـا
بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَـاتِ بِيضَـاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرَاً قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّـامٍ لَنَـا غُـرٍّ طِـوَالٍ عَصَيْنَا المَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا
وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَـدْ تَوَّجُـوهُ بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا

(٢٧٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨ – ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣٠.

(٢٧٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣١.

(٢٧٨) انظر كمال بشر: علم الأصوات،، ص ٥٣٦ وما بعدها.

(٢٧٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٠. وانظر الديوان ص ٣٣٣.

(٢٨٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٨.

تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْـهِ مُقَلَّـدَةً أَعِنَّـتَهَا صُفُونَـا(٢٨١)

وقوله:

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّـيِّ لُـدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيضٍ يَخْتَلِينَـا
كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيـهَا وُسُوقٌ بِالأَمَاعِـزِ يَرْتَمِينَـا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَـوْمِ شَقًّـا وَنَخْتَلِبُ الرِّقَـابَ فَتَخْتَلِينَا(٢٨٢)

وقوله:

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَـا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِـيَّ نَجْـدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَـةَ أَجْمَعِينَا(٢٨٣)

فجملة الشرط (**مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَـا**) تنتهي بنغمة صـاعدة rising tone؛ دليلاً على عدم تمام الكلام، فتمامه يحصل بجواب الشرط (**يَكُونُوا فِي اللِّقَـاءِ لَهَـا طَحِينَا**) الذي ينتهي بنغمة هابطة falling tone؛ دليلاً علـى الاكتمـال فـي المبنـى والمعنى معًا، فالتنغيم هنا على المستوى الإيقاعي يؤدي دورًا أشـبه بـدور علامـات الترقيم في الكتابة.

ومثله كذلك قوله:

مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَـتَنَا بِحَبْـلٍ تَجُذُّ الحَبْلَ أَوْ تَقْصِ القَرِينَا(٢٨٤)

وقوله:

فَإِنَّ قَنَاتَـنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا
إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْـهُ عَشَـوْزَنَةً زَبُونَـا

(٢٨١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧١ - ١٧٢. وانظر الديوان ص ٣١٨ – ٣١٩.

(٢٨٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٤ - ١٧٥. وانظر الديوان ص ٣٢٣ – ٣٢٤.

(٢٨٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٣. وانظر الديوان ص ٣٢١.

(٢٨٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨١. وانظر الديوان ص ٣٣٥.

عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أُرَنَّــتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقَّفِ وَالجَبِينَــا(٢٨٥)

وقوله:

عَلَيْنَا كُــلُّ سَابِغَــةٍ دِلاَصٍ تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَاً
إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يَوْمَاً رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ القَوْمِ جُونَا(٢٨٦)

وقوله في وصف النسوة ومشيتهن:

إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَا كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا(٢٨٧)

وقوله:

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ المَجْدِ دِينَا
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْــهُ زُهَيْرَاً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِينَا
وَعَتَّــابَاً وَكُلْثُــومَاً جَمِيعَــاً بِهِمْ نِلْنَا تُرَاثَ الأَكْرَمِينَا(٢٨٨)

وقوله:

وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَــدٌّ نُطَاعِنُ دُونَــهُ حَتَّى يَبِينَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا
نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِــرٍّ فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَــا
كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَــا وَفِيهِــمْ مَخَارِيقٌ بِأَيْــدِي لاَعِبِينَــا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّــا وَمِنْهُــمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِينَــا
إِذَا مَا عَيَّ بِالإِسْنَافِ حَــيٌّ مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَا
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَــدٍّ مُحَافَظَةً وَكُنَّــا السَّابِقِينَــا
بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْــدَاً وَشِيبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا

---

(٢٨٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٠. وانظر الديوان ص ٣٣٢ – ٣٣٣.

(٢٨٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٤. وانظر الديوان ص ٣٣٩ – ٣٤٠.

(٢٨٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٦. وانظر الديوان ص ٣٣٤.

(٢٨٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٠ – ١٨١. وانظر الديوان ص ٣٣٣ – ٣٣٤.

حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيعَـاً مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَـا(٢٨٩)

وقوله:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ فِي خَزَازَى رَفَدْنَا فَوْقَ رَفْدِ الرَّافِدِينَا
وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينَـا
وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ بِمَا رَضِينَا
وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَا وَكَانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَـا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيهِـمْ وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِينَـا
فَآبُوا بِالنِّهَـابِ وَبِالسَّبَايَـا وَأُبْنَـا بِالمُلُـوكِ مُصَفَّدِينَا(٢٩٠)

وتشيع النغمات الصاعدة عند نهاية كل جملة فيما سبق لتعلقها دلاليًا بما بعدها ليتم معناها، وتنتهي بنغمة هابطة مع النهاية التي تنتهي بها الدلالة، ويشير الدكتور كمال بشر إلى الوظيفة الدلالية للتنغيم فيقول إنه:"ينبيء اختلاف النغمات -وفقًا لاختلاف المواقف الاجتماعية- عن حالات أو وجهات نظر شخصية في عملية الاتصال بين الأفراد. وهذه النغمات تؤدي دورها في هذا الشأن بمصاحبة ظواهر صوتية أخرى ... تتعلق بالظروف والمناسبات التي يلقى فيها الكلام. يظهر ذلك مثلاً في حالات الرضا والقبول، والزجر والتهكم والغضب، والتعجب والدهشة والدعاء؛ حيث تأتي العبارة أو الجملة (أو الكلمة في صورة جملة) بأنماط تنغيمية مختلفة... وكلها مع أنماط التنغيم المختلفة تقود إلى الاختلاف أو التباين في المعنى السياقي contextual meaning لهذه العبارة الواحدة حسب مقتضيات المقام أو السياق الاجتماعي social context"(٢٩١).

(٢٨٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٥ - ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٦ – ٣٢٨.

(٢٩٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٢ – ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٦- ٣٣٨.

(٢٩١) كمال بشر: علم الأصوات، ص ٥٣٩- ٥٤٠.

٦- إيقاع الصورة واللغة :

والموسيقى عنصر من عناصر الشعر مهم، لكنه ليس العنصر الوحيد؛ لأن الشعر في الأساس:" صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(٢٩٢)، وكل من الصورة الشعرية والإيقاع يتداخلان؛ فالصورة تشكل إيقاع النص من ناحية، والإيقاع يسهم في تشكيل دلالتها بشكل ما داخل النص؛ إن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة من خلال استغلال عنصر التصوير.

إن التجربة الشعرية كما يقول الدكتور حسني عبد الجليل" تكتسب شعريتها من الوزن والإيقاع والتشكيل الصوتي، إلى جانب وسائل التشكيل الأخرى كالتصوير والتعبير، لكنها تستمد شعريتها على المستوى الأول أكثر مما تستمده على المستوى الثاني"(٢٩٣). ويرى الدكتور جابرعصفور في كتابه " مفهوم الشعر":" أن الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيرًا آنيًّا لا انفصام بين عناصره، وحركة خياله داخل التجربة حركة موحدة، قد نفصل بينها نظريًّا، ولكنها لا تنفصل في الواقع بأي حال.

الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، والتناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن يمكن أن يفهم بعيدًا عن التجربة، ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال"(٢٩٤).

إن الإيقاع الشعري يستمد فاعليته في النص عبر مساقات اللغة التي لا ينفصل فيها المعنى عن المبنى والتركيب؛ إذن فليست هناك خصائص سابقة للوزن، بل إن كل وزن يكتسب خصائصه داخل التجربة، فهو يأخذ منها بالقدر الذي يعطيها، فإننا قد نجد تجارب شعرية متفاوتة والوزن الشعري يتشكل بخصائص التجربة بالقدر الذي تسهم

---

(٢٩٢) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج٢ ص ١٢١.

(٢٩٣) حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني" دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، ص ٤٧.

(٢٩٤) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٤٠١-٤١١.

التجربة الشعرية بدورها في تشكيله، فكل تجربة تفرض على الوزن خصائص ليست له في غيرها من التجارب؛ وذلك بسبب العلاقات المتميزة التي تشكل بنية النص ذاته. يقول الدكتور جابر عصفور:" إن الوزن الواحد يشكل أساسًا عامًا – ومجردًا – يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً متفردًا يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها، ويميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آنٍ واحدٍ"(٢٩٥)، ثم نرى الدكتور جابر يؤكد وجهة نظره في هذه القضية بصورة أخرى في موضع آخر من كتابه "مفهوم الشعر"، حين يقرر "أن القضية ليست قضية الوزن منفصلاً عن المعنى، بل الوزن باعتباره طرفًا داخلاً في علاقات متعددة، ولا يمكن فهمه مستقلاً عنها داخل سياق أي قصيدة"(٢٩٦).

إننا نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور حسني عبد الجليل من أن هناك علاقة ما بين التجربة الشعرية وبين الوزن والإيقاع، لكننا لا نقول بمعيارية هذه العلاقة أو أسبقيتها على التشكيل، ولا نقول بالقيم المطلقة للوزن أو للإيقاع أو الصوت اللغوي، إننا نرى علاقة ما بين الوزن والإيقاع والصوت اللغوي ومحتوى التجربة الشعرية(٢٩٧).

ويرى الدكتور إبراهيم عبدالرحمن:" أن الأساس الموسيقي للقصيدة القديمة، إنما يكمن في اللغة والأسلوب والصورة الشعرية، بحيث يستحيل على المرء أن يكشف عن أسرار هذا الجانب الصوتي ويتذوقه من غير ملاحظة لهذا التآلف الصوتي الذي كان يخلقه الشاعر من خلال التأليف بين هذه العناصر اللغوية خلقًا"(٢٩٨)، وهذا ما أكده ابن رشيق في كتابه" العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده": وإنما سمي الشاعر شاعرًا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى واختراعه، أو

---

(٢٩٥) المرجع السابق، ص ٤١٤.

(٢٩٦) المرج السابق نفسه، ص ٤١٧.

(٢٩٧) انظر رأي الدكتور حسني عبد الجليل في كتابه التمثيل الصوتي للمعاني، ص ٥٢.

(٢٩٨) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ت)، ص ٦١.

استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازًا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضلٍ عندي مع التقصير"(٢٩٩). وابن رشيق هنا يضع رؤية متكاملة لبنية العمل الشعري على المستوى الفني الحقيقي، وهي أن تتكامل بنية العمل الشعري وعناصره في أداء الدلالة الكلية للنص، فليس الوزن وحده ولا القافية وحدها أو العناصر اللغوية بمفردها تعطي للنص الشعري قيمته وجماله، بل لابد من تضافر كل هذه العناصر والبني في الأداء الدلالي داخل النص؛ مما يرفع من قيمة النص وصاحبه على المستوى الفني.

وفي التأكيد على المشقة التي يكابدها المبدع في إنتاج نصه ونسج عناصره بما تواءم مع دلالته يقول ابن رشيق أيضًا:" وقيل: عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر، ويقال: إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم، وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحوٍ وغريبٍ ومَثَلٍ وخبرٍ، وما أشبه ذلك ولو كان دونهم بدرجات، وكيف إن قاربوهم أو كانوا منهم بسبب؟"(٣٠٠).

وكما لاحظنا الانسجام بين الدلالة الكلية لنص قصيدة عمرو بن كلثوم واختيار الشاعر "النون" لتكون رويًّا للقصيدة، وتكراره لحرف النون في مساحة كبيرة من النص؛ لما وجد فيه الشاعر من انسجام مع حالة النشوة بالنصر وتعداد المآثر بسبب صفاته ومخرجه الأنفي الذي يلائم الأنفة والعزة التي يعدد الشاعر مفرداتها في النص وطبيعة صوت النون الرنانة، كذلك نلاحظ أن الشاعر قد استخدم حرف النون في معجمه الشعري كثيرًا؛ فقد استخدم في معجمه الشعري عددًا من الأفعال المضارعة التي تبدأ بالنون وقد تشكل النون جزءًا مهمًا من بنيتها الصرفية مما يؤثر في تشكيلها

(٢٩٩) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص ٣٥.

(٣٠٠) المرجع السابق، ص ٣٥.

الصوتي مثل: نطاعن، ونمنع، ندافع، نحمل، نطاعن، نضرب، نشقّ، نخليها، نجذُّ، هذا إلى جانب استخدامه أفعالاً مضارعة أخرى مسندة للمخاطب والغائب مثل: يعتلينا، نخليها، يختلينا، يدرون، يتقون، وكلها تصب في إطار القوة والقدرة على الفعل والحركة والقوة والشجاعة.

وقد استخدم الشاعر بعض الكلمات التي تتسم بصعوبة المبنى والمعنى لتتسق مع جوّ الخشونة والقوة والبطش الذي وصف به قومه، مثل المحجرينا، صفونا، شذّبنا قتادة. كما نراه في مقطع الفخر يكرر ألفاظًا بعينها مثل: "الضّغن" في قوله:

وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا(٣٠١)

فتكرار لفظة "الضغن" تعكس حالة الحنق عن الخصم الذي يعيد تكرار الخصومة والغيظ للشاعر، وفي تكرار اللفظة ببنيتها الصوتية المبنية على الضاد المطبقة والمشددة والغين المليئة بالغمغمة تجسد حالة الحزن الكثيف التي ألمت بالشاعر نتيجة للخصومة غير المبررة من الملك؛ فهي تجسيد لموقف غائم في نفس الشاعر.

وقد عكس تكراره لبعض الألفاظ حالة من الشدّ والجذب العنيد، يجسد من خلالها الشاعر فوة المواجهة بين قبيلته والخصوم وشدة وقعها في مثل" كأن سيوفنا فينا وفيهم"، و" كأن ثيابنا منا ومنهم"، في قوله:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا منَّا ومنْهُم مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِينَا(٣٠٢)

ونجد الشاعر قد كرر صيغة " فاعلون " كثيرًا في مثل: الحاكمون، العارفون، التاركون، الآخذون، الأيمنين، الأيسرين، وهي كلها صيغ تمثل صوتيًّا المبالغة والتهويل من شأن قوتهم وبطشهم وقدرتهم على الفعل الموازي للقول؛ فلا تعارض بين أقوالهم

(٣٠١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٥. وانظر الديوان ص ٣٢٥.

(٣٠٢) الزوزني: شرح المعلقات ، ص ١٧٦. وانظر الديوان ص ٣٢٦.

وأفعالهم، والصيغة تحمل في طياتها صفة السيطرة والقصر، كأن الشاعر يقصر هذه الأفعال على قومه ويخصُّهم بها دون غيرهم.

وفي سياق الحديث عن التكرار اللفظي والتركيبي في النص ودوره في تشكيل بنية النص الإيقاعية وبالتالي إنتاج الدلالة داخل النص يقول الدكتور محمد العبد:" ومهما يكن من أمر فإن وظيفة التكرير التركيبية تخرج عن إطار غرضنا هنا، إنما نعني بتحليل التكرير من منظور الوظيفة الاتصالية الإقناعية. نرى هنا للقدماء إشارات مهمة تفيد في إلقاء الضوء على تلك الوظيفة. يقرن أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) التكرير بتأكد الحجة، ويجعل التكرير مدًّا للقول، ومن ثم يربط بين مدِّ القول وبلوغه الشفاء والإقناع([٣٠٣]).

وقد شغلت البنية الصوتية والإيقاعية في الخطاب الأدبي العربي – نظمًا كان أو نثرًا – وأثرها في إنتاج الدلالة كثيرًا من المستشرقين؛ فشيرلي أوستلر schirly ostler ترى في دراسة تقابلية بين النثر الإنجليزي والنثر العربي أنه " على عكس التطور في الإنجليزية من لغة شفهية إلى لغة كتابية، تظل العربية الكلاسيكية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بتقاليد شفاهية oral traditions". وترى باربرا جونستون كوتش B.J.Koeh أن خطاب الحجاج العربي يعتمد في الإقناع على العرض اللغوي للدعاوى الحجاجية بتكريرها وصياغتها صياغة موازية، وإلباسها إيقاعات نغمية بنائية متكررة. وترى أن هذا الطراز من الحجاج هو نتيجة المركزية الثقافية للغة العربية في المجتمع العربي الإسلامي. وتسمي باربرا هذه الاستراتيجية البلاغية: استراتيجية الإقناع بالتكرير repeating وبالصياغة الموازية rephrasing، وبإلباس الدعوى وإعادة إلباسها إيقاعات نغمية متغيرة من الكلمات، تسميها باسم" استراتيجية العرض presenation (استحضار الشيء أمام الإنسان.حتى يتعلق به شعوره)([٣٠٤]).

---

(٣٠٣) محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص ٢٣٤.

(٣٠٤) المرجع السابق، ص ٢٣٤.

فالتكرار في البيت الأول لكلمة " الضغن" وراءه غاية بلاغية يقتضيها التركيب والسياق الدلالي للنص؛ فالشاعر يريد تثبيت تبريره لقتل عمرو بن هند؛ بسبب إظهاره العداوة للشاعر وإصراره عليها وتكراره لها، فالشاعر يعتمد التكرار الصوتي الناتج عن تكرار ألفاظٍ بعينها آلية لغوية من آليات الإقناع والتبرير.

وأما التكرار في البيتين التاليين فغرضه الوصف وبيان قدرة قومه على النيل من الخصوم الأشداء مهما بلغت قوتهم؛ فهم أقدر على النيل من الخصم الشديد العنيد، ولعل في قوة الخصم ونيله من قوم عمرو بيان لقوة الشاعر وقومه الذين ينازلون الخصم العنيد القوي وينالون منه.

ويتحول الشاعر بلغة الخطاب في النص من الفخر الفردي إلى الفخر القبلي الجماعي ليتحول بقضيته من قضية ذاتية فردية إلى قضية قبلية جماعية عبر مساقات اللغة؛ فنراه يستخدم ضمير الجماعة (إنا) و (نحن) بديلاً عن الضمير الدال على الذات (أنا)، نجد ذلك شائعًا عنده في النص الذي تكرر ١٣ مرة في النص، بل نراه يتكرر كثيرًا في المقطع الخاص بالفخر، وكأن الشاعر يحوّل القضية -عبر استخدامه هذا- من كونها موقفًا فرديًّا إلى جعلها قضية عامة تمس القبيلة وأنه سيد القبيلة بقتله لعمرو بن هند فإنه لا يثأر لنفسه فقط بقدر ما يثأر لشرف القبيلة وعزتها، نرى هذا في قوله:

بِأَنَّا نُوْرِدُ الرَّايَاتِ بِيضَاً ... وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرَاً قَدْ رَوِينَا(٣٠٥)

ويقول:

أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْوَامُ أَنَّا ... تَضَعْضَعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِينَا(٣٠٦)

ونلحظ تكثيفًا متعمدًا من الشاعر للأنا الدالة على الجماعة في الفخر حيث تساوي الأنا القبيلة برمتها في قوله:

---

(٣٠٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٢. وانظر الديوان ص ٣١٨.

(٣٠٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨. وانظر الديوان ص ٣٣٠.

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَـدٍّ إِذَا قُبَبٌ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا
بِأَنَّا المُطْعِمُـونَ إِذَا قَدَرْنَـا وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينَـا
وَأَنَّـا المَانِعُـونَ لِمَا أَرَدْنَـا وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَـا
وَأَنَّا التَارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَـا وَأَنَّا الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَـا
وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا وَأَنَّـا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا(٣٠٧)

وقد أكثر الشاعر من تكرار الضمير أنا/ القبيلة وكأنه يتلذذ بانطلاق نغماتـه وتواليهـا على نحو يشدُّ انتباه السامع والمتلقي للنص.

ولم يكتف الشاعر في سبيل تأكيد رغبته هذه في التحول بالفخر في النص مـن الفردية إلى الجماعية، وثقافته الجاهلية التي لا تؤمن إلا بـذوبان الفـرد علـى كافـة المستويات الاجتماعية والفنية في قبيلته بكل أنساقها الاجتماعية والإنـسانية والثقافيـة والفنية، فقد لاحظنا أنه يستخدم أيضًا صيغة جمع المذكر الدالة على الفـاعلين، مثـل: المطعمون، المهلكون، المـانعون، النـازلون، التـاركون، الآخـذون، العاصـمون، العازمون... إلخ وكلها صيغ تشتمل على مقاطع صوتية متوسطة مفتوحة بسبب وجود حروف المدّ بها مما يتيح مع مماثلتها للصوائت الموجودة قبلها إسماعًا قويًّا، ويضاعف من نغمتها، ناهيك عن انتهائها بصوت النون ذي النغمة الأنفية الشديدة المجهورة.

كما ألحق الشاعر ضمير (نا) الفاعلين بالفعل، كما هو الحال في نهاية كـل بيت على أقل تقدير ليكون مقطعًا طويلاً مفتوحًا يختم به الشاعر كل بيت ليضاعف من إيقاع النص ووقعه، حيث يرد هذا المقطع في نهاية كل بيت بحركته الطويلة الممتـدة ليشبه قرع الطبول بدناته ونغماته المتوالية، بل تكرر هذا المقطع كثيرًا عبر خريطـة النص كلها، وهو يؤكد الفكرة التي تحدثنا عنها من تحول الشاعر بلغـة الـنص مـن الفردية إلى الجماعية الطاغية التي احتل ضميره وصيغها مساحة عريضة من مفرداته

(٣٠٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٨. وانظر الديوان ص ٣٤٧ – ٣٤٨.

اللغوية في النص كله، ولعل هذا هو السبب وراء اعتزاز قبيلة تغلب بحفظها وروايتها يورثها السلف منهم للخلف.

وقد يأتي هذا الضمير مضافًا إلى اسم قبله ينسبه إلى قبيلته مثل: قناتنا، قرينتنا، آثارنا، جيادنا، بعولتنا، أناسنا ... إلخ، وقد يأتي مجرورًا بحرف جرٍّ مثل: لنا، منا، فينا، علينا... إلخ، كما ورد في موقع الفاعل في كثير من الأفعال مثل: سخينا، تدركنا، عصينا، تركنا، وأنزلنا، وشذبنا، أعجلنا، قريناكم، فعجلنا، نصبنا، تضعضعنا، ونينا، نلنا، رفدنا، سخطنا، رضينا، التقينا، صلنا، تحملنا، ترانا، ولدنا، قدرنا، أردنا، شينا، سخطنا، عُصينا، أبينا، ملأنا، كما ورد في موقع المفعولية في مثل:أصبحينا، يلينا، تخبرينا، وأنظرنا، يلينا، تشتمونا، تزدرينا، ولينا، وجدتمونا.

إن الشاعر بهذا الاستخدام اللغوي يوازن بين الفاعلية الجماعية في النص والمفعولية الجماعية؛ فالشاعر يريد أن يقول – على المستوى الفني– إن الإهانة لم تكن له بمفرده إنما كانت للجميع، وكذلك كان ردُّ الفعل بالانتقام جماعيًّا أيضًا، فالنصر والانتقام يعود شرفه على جميع أبناء القبيلة كما كانت إهانة سيدهم موجهة لهم جميعًا في شخص سيدهم وكبيرهم عمرو ابن كلثوم.

وكرَّر الشاعر نفس النبرة الجماعية الدالة على محاولة المقتول إهانة القاتل وقومه ورد الفعل الجماعي عليها باستخدامه أفعال المضارعة المبدوءة بنون المضارعة الدالة على جماعة الفاعلين مثل: نُخَبِّرك، نَسْأَلْك، نُوْرِدُ، نُصْدِرُهُنَّ، نَدِينَا، نَحْمِلُ، نَضْرِبُ، نَشُقُّ، نَخْتَلِبُ، نُطَاعِنُ، نَجُذُّ، نَصَبْنَا ... إلخ، ولا نذهب بعيدًا إذا قلنا إن الشاعر قد استخدم فعل المضارعة الدال على الفاعلين المبدوء بحرف المضارعة النون لمجارات النغم الشائع في النص وإيقاعه نتيجة استخدام هذا الصوت الأنفي الشديد المجهور في روي القصيدة وبقية مفرداتها؛ فهو شغف بصوت النون الذي وجد فيه الشاعر وسيلة لغوية وصوتية وإيقاعية ثرة فآثره على سواه؛ فقد شاع هذا الصوت في ضمائر النص وأفعاله وأسمائه شيوعًا ملفتًا للنظر.

واستخدم الشاعر ضمير الجماعة (نحن) الدال على القبيلة وكرره ثماني مرات في النص في سبيل التأكيد على جماعية الانتقام لا فرديته، فالشاعر يتقنع وراء الضميرين (إنا) و(نحن) الدالين على القبيلة، وإن كان النص كله دفقة شعرية وشعورية تجسد مرارة داخلية نالته فقابلها بفعل أشد وقعًا من مرارتها، إن الشاعر يضعنا أمام حالتين من الشدِّ والجذب أو الفعل وردِّ الفعل، لذا رأينا ضميري الفاعلية والمفعولية متلبسين بالضمير (نا) الدال على القبيلة؛ فالشاعر يريد أن يقول: (نحن) من وقع عليه الظلم و(نحن) الذين انتقمنا ممن ظلمنا، فنحن أمام حالة من التقنع فالشاعر يتقنع وراء الضميرين (إنا ونحن) اللذين كثر ترديده لهما في النص تعبيرًا عن قومه، وقلما ورد الضمير (هم) في الإشارة إلى الآباء والأجداد:

وَكُنَّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَا ... وَكَانَ الأَيْسَرِينَ بَنُو أَبِينَا
فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيهِمْ ... وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِينَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا ... وَأُبْنَا بِالمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا(٣٠٨)

ثم نجده يصرح باسم عدوه (عمرو بن هند)، وأحيانًا يستخدم الضمير المفرد في مخاطبته، وكأن الشاعر يستله من بين قبيلته ويسلبه تأييدهم له أو السعي للثأر له، ويحمله جريرة ما حدث، فيقول:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا ... وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا(٣٠٩)

ويقول أيضًا:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ ... تُطِيْعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا
فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ ... عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا(٣١٠)

(٣٠٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٢ – ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٧ – ٣٣٨.

(٣٠٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧١. وانظر الديوان ص ٣١٨.

(٣١٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨– ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣٠ – ٣٣٢.

بل لعلنا لا نبعد كثيرًا في التأويل إذا قلنا إن حديث عمرو بن كلثوم مع الظعينة في قوله:

قِفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينَا نُخَبِّرْكِ الْيَقِينَ وَتُخْبِرِينَا
قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْمًا لِوَشْكِ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَا
بِيَوْمٍ كَرِيهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْنًا أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيكِ الْعُيُونَا
وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لاَ تَعْلَمِينَا(٣١١)

ما هو إلا خطاب غير مباشرٍ لعمرو بن هند متقنع في صورة خطاب الظعينة يحمل في طياته هزءًا وسخرية منه.

ثم نراه يتوعد بني بكر ويذكرهم – على سبيل التخويف – بقوة قومه وشدة بأسهم، فيقول متوجهًا لهم بالخطاب:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُمْ أَلَمَّا تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا
أَلَمَّا تَعْلَمُوا مِنَّا وَمِنْكُمْ كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا
عَلَيْنَا الْبَيْضُ وَالْيَلَبُ الْيَمَانِي وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَا
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاَصٍ تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا
إِذَا وُضِعَتْ عَنِ الأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا
كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُونُ غُدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا
وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِينَا
وَرَدْنَ دَوَارِعًا وَخَرَجْنَ شُعْثًا كَأَمْثَالِ الرَّصَائِعِ قَدْ بَلِينَا
وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِينَا(٣١٢)

إن الشاعر قد وظَّف المقاطع الصوتية المتوسطة والممتدة الحركة في هذه الضمائر والألفاظ ليعلي من إيقاع النص، إضافة إلي طبيعة صوت النون الأنفي الشديد

(٣١١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٨. وانظر الديوان ص ٣١١ – ٣١٢.

(٣١٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣ – ١٨٥. وانظر الديوان ص ٣٣٨ – ٣٤٢.

المجهور وكثرة ترديده بها؛ فصنع منها زخمًا موسيقيًّا يناسب نبرة الفخر المتعالية وصخب الفرحة بالنيل من غريمه وخصمه، التي تسربت عبر ثنايا النص اللغوية بكل مفرداتها وعناصرها.

أ- الصورة بين الحركة والإسماع:

إن للصورة الشعرية مجموعة من العناصر التي تتم بها من جميع نواحيها: عنصر المنظر كله، وعنصر اللون، وعنصر اللمس، والوقت و المكان اللذان تقع فيهما، وعنصر الحركة، والتصوير المطبوع الذي يعطي الصورة قوتها وخلودها وأهميتها في بناء القصيدة يتمثل في اللون والشكل والمعنى والحركة. قد تكون الصورة متحركة، وقد تكون ثابتة. ولا يعني إيحاء الصورة بالثبات معنى سلبياً، بل إن هذا الإيحاء بالثبات الذي تمنحه الصورة قد يرتبط بالجو النفسي الذي ينبث فيها، وعنصر الحركة في الصورة يوحي أيضاً بخيوط التجربة الشعورية في القصيدة. وربما تكون الحركة أصعب ما في التصوير؛"لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه، ويدركه بظاهر حسَّه"([٣١٣]).

ولهذا لم يجعل القرطاجني الوزن من عناصر الشعر الضرورية، بل جعله من العناصر الأكيدة المستحبة، وقدم عليه تخاييل الأسلوب، فقال:"والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب"([٣١٤]).

هذا التحديث الشعري في ظاهرة الصوت يعطينا عملا تواصليًّا لكي تتحدد القرائن الدالة على فعل الوجود الصوتي الخفي داخل هذا التمثيل السيكولوجي ، وهي إشارة إلى غاية الوعي التمثيلي لفعل اللحظة نفسها ، وهنا تستبق الخاصية الذاتية عند عمرو بن كلثوم حالة النضوج حيث يمسك الشاعر بالتشكيل الصوتي للصورة

---

(٣١٣) المرجع السابق ، ص٣٤٩.

(٣١٤) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ص ٨٩.

وإعطاءها التعريف السيكولوجي وشكلاً من فضاء الذات والصيرورة الذهنية ليتبين الإيقاع الصوتي وأثره في تشكيل دلالتها وصياغتها.

كما نحسُّ بسرعة الإيقاع في الحركة، إذ تحتوي هذه الأفعال حرارة الحركة بشكل أسرع: نطاعن، نضرب، نورد، نصدر، نزلتم – فأعجلنا، طحونا، لا يجهلنَّ – فنجهل، قريناكم – فعجلنا، وتتعمق الحركة أكثر في مشهد الحرب و الصراع مع الخصم/ رمز الاعتداء والظلم، فهذه الصورة التي تبرز الانتصار على الخصم ومقاتلته، وما فيها من مناوشة وشدٍّ وجذبٍ، تزيد في الإيحاء بالحركة، وتكسبها عنفاً وقوةً أكبر. إذاً طابع الحركة وإيقاعها الذي ينثال في النص جاء تبعاً لطبيعة الرؤية التي تنبثق منه.

إن النص الذي نحن بصدد دراسته نص شفهي منطوق في الأصل، والصورة في النص المنشد المنطوق تتخطى الصورة الشعرية فيه حدود الدلالة الظاهرية إلى مستوى الإيحاء الباطني، والصورة فيه خلق لحالة شعورية تأخذ من الأبنية الإيقاعية طاقة متجددة تتحد معها في سبيل تشكيل دلالتها، فنحن أمام نص يموج بالمشاعر والأحاسيس المغلفة بالأداء الصوتي؛ فالإيقاع هنا وحيوية الصورة يسهمان بشكل فاعل في البنية الدلالية للنص بحيث تكون هناك علاقة وثيقة بين النص/ الرسالة، والشاعر/ المرسل، والمتلقي/ المرسل إليه، وهي ميزة تتوافر في النص الشفاهي الإنشادي أكثر من النص المكتوب والمقروء.

وقد حفلت القصيدة بصور بيانية متفاوتة في قيمتها الفنية، ولكنَّ جلَّها كان رائعًا، يعج بالحياة والحركة، وينطق بمشاعر الشاعر، وإن كان الغالب على القصيدة هو الوصف والتعبير المباشر، كعادة أكثر الشعر الحماسي القديم([٣١٥]).

صورة تجسد الحركة في الزمن، يمتزج فيها البطء والسرعة في الإيقاع، تمر به اللحظات خفيفة سريعة، ولكنه يعبئها من حماسته وقوة اندفاعه، فتتجه في حركة سريعة ومتدفقة تتناسب مع ما تحمله من ثقل. نظرة غريبة للزمن تتبدل فيه الحركة وتتنوع

---

(٣١٥) مختار سيدي الغوث: معلقة عمرو بن كلثوم" دراسة وتحليل"، مجلة جامعة دمشق – المجلد مجلد – ٢٢ العدد(١ +٢) ٢٠٠٦ م– ص ٧١.

وفقًا للسياق الذي ترد الصورة فيه؛ فبعد أن قذفه الزمن بالهم ومحاولة الإذلال والتعب؛ نجد اللحظة تمتلئ بما فيه من أسى وإحساس بالضيق والاختناق مما دفعه إلى التغلب على تلك اللحظة، وتسجيل الغلبة عليها على المستويين الواقعي والإيقاعي للنصّ.

فقول عمرو في وصف النسوة:

وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وَطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِينَا(٣١٦)

فالأرداف ثقيلة تبطئ حركة المشي مما يجعل الحركة بطيئة داخل الصورة الشعرية يتلذذ الشاعر بها ومشاهدتها وكأنه لا يريد لهذه اللحظة من التمتع أن تمرَّ قبل أن يملي نظره بها، ثم يضيف ملمحًا إيقاعيًّا آخر إلى النص حين يصور الساقين وصوت الحلي فيهما يصدر رنينًا، ليمتع سمعه كما متَّع بصره بملاحظة هؤلاء النسوة فيقول:

وَسَارِيَتَيْ بِلَنْطٍ أَوْ رُخَامٍ يَرِنُّ خَشَاشُ حَلْيِهِمَا رَنِينَا(٣١٧)

ثم يضيف إلى الصور ذات الإيقاع العالي في النص صورة أخرى سماعية تزيد من الضجيج والصخب والصراخ الذي ملأ النص بأصواته ومقاطعها، والقافية وحروفها، والمفردات وترددها، حيث يقول:

فَمَا وَجَدَتْ كَوَجْدِي أُمُّ سَقْبٍ أَضَلَّتْهُ فَرَجَّعَتِ الْحَنِينَا

وَلاَ شَمْطَاءُ لَمْ يَتْرُكْ شَقَاهَا لَهَا مِنْ تِسْعَةٍ إِلاَّ جَنِينَا(٣١٨)

فالشاعر يصور الحزن الذي ألمَّ به لفراق الظعينة، فيتخذ من الناقة الفاقدة لولدها وشدة ولهها على فقده حتى إنها لا تكف عن ترجيع الصوت وترديده حزنًا عليه معيارًا لمدى حزنه وفظاعته؛ لأن وله الناقة وترجيعها للصوت والصراخ على فقيدها لا يساوي حزنه على المرأة الظاعنة، وإذا كنا قد ذهبنا إلى أن الشاعر يجعل من الظاعنة معادلاً فنيًّا للملك المقتول، فإن حزن الشاعر هنا حزن يتساوق مع غضب

(٣١٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٩. وانظر الديوان ص ٣١٥.

(٣١٧الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٠. وانظر الديوان ص ٣١٦.

(٣١٨) الزورني: شرح المعلقات، ص ١٧٠ – ١٧١. وانظر الديوان ص ٣١٦ – ٣١٧.

الشاعر وثورته العارمة على الملك وتتسق مع الدلالة الكلية للنص، ولعل قوله " أضلته " يختزل التفسير لما ذهبنا إليه؛ لأن فعلة عمرو بن هند ما كانت متوقعة من الشاعر؛ فهو ضيف عليه وما كان يجب عليه في عرف الثقافة العربية أن يكن له كل احترام وحماية لحرمته بالمفهوم العام للحرمة من دم وعرض وأرض وكرامة، فقد ضلَّ عمرو بن هند فأضله عمرو بن كلثوم؛ كما أضلت الناقة صغيرها؛ فراحت تردد الصوت عاليًا حزنًا عليه لعله يهتدي إليها، ونص الشاعر وصوره ما هو إلى ترجيع لحزن شديد ألمَّ به وأصابه.

ثم نراه في البيت الثاني يضاعف من هذا الصراخ والضجيج في هذه الصورة حين يجعل صراخه يشبه امرأة عجوز عاشت حياتها في حزن مستمر؛ لأنها فقدت تسعة من أبنائها؛ فهي في صراخ وعويل دائمين وحزن لا ينقطع.

وفي مقطع الفخر لا نعدم مثل هذه الصور السمعية التي تزيد من إيقاع الأبيات وضجيجها في مثل قوله:

وَأَنْزَلْنَا البُيُوتَ بِذِي طُلُوحٍ ... إِلَى الشَامَاتِ تَنْفِي المُوعِدِينَا
وَقَدْ هَرَّتْ كِلاَبُ الحَيِّ مِنَّا ... وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا
مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا ... يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا(٣١٩)

فهرير الكلاب وصوت الرحى وهي تطحن الحَبَّ كل ذلك يعكس إيقاع الصور داخل نسيج النص بما يتناسب مع الدلالة العامة للنص دلالة الفخر والتعالي، ويقول مفتخرًا أيضًا:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا ... فَأَعْجَلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتِمُونَا
قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ ... قُبَيْلَ الصُّبْحِ مِرْدَاةً طَحُونَا(٣٢٠)

(٣١٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٣. وانظر الديوان ص ٣٢٠ – ٣٢١.

فقتالهم لعمرو بن هند وقومه " مرداة طحونًا " و في اللفظين شيء غير قليل من الضجيج، ضجيج صوت الحجر المتكسر، وصوت الرحى وطحينها، والشاعر يجسد من خلال هذه الصورة والأصوات التي يقع شدة وقعها في نفس سامعها الانتقام الشديد، والقتال الذي يفني ولا يذر، ثم نلحظ شيئًا من السخرية القارة خلف قوله " قَرَيْنَاكُمْ فَعَجَّلْنَا قِرَاكُمْ "، فالقرى: طعام الضيف وهو يستحب التعجيل به، والشاعر يصور ردّه السريع والعنيف على فعلة عمرو بن هند في هذه الصورة؛ إذ تحول الكرم والقرى إلى قتل وصراخ .

ثم يكثف دلالة القتل الشديد والصراخ والعويل المرتفع في قوله:

كَأَنَّ جَمَاجِمَ الأَبْطَالِ فِيهَا ... وُسُوقٌ بِالأَمَاعِزِ يَرْتَمِينَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقًّا ... وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا(٣٢١).

ويزيد من هول المعركة والتكثيف والتكريس لدلالة القتل الشديد الذي لا هوادة فيه ولا تباطؤ، و تصوير الضجيج والصراخ الناجم عن هذا القتل، وتتابع تساقط رؤوس القتلى فيقول:

نَجُذُّ رُؤُوسَهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍّ ... فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَّقُونَا
كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ ... مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ ... خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِينَا
إِذَا مَا عَيَّ بِالإِسْنَافِ حَيٌّ ... مِنَ الهَوْلِ المُشَبَّهِ أَنْ يَكُونَ
نَصَبْنَا مِثْلَ رَهْوَةَ ذَاتَ حَدٍّ ... مُحَافَظَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَا(٣٢٢).

---

(٣٢٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٤، والمرداة: الصخرة التي يكسر بها الصخور، والمرداة: الصخرة التي يرمى بها، والردي: الرمي، والفعل ردي يردي، فاستعار المرداة للحرب. الطحون: فعول من الطحن. مرداة طحونا: أي: حربًا أهلكتهم أشد إهلاك. وانظر الديوان ص

(٣٢١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٥. وانظر الديوان ص ٣٢٤.

(٣٢٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٦. وانظر الديوان ص ٣٢٦ – ٣٢٧.

ثم يأتي بصورة أخرى يصور فيها شدَّتهم واقتدارهم على عَدُوهم مستخدمًا الكناية في ذلك (ندقُّ به السهولة والحزونا) في قوله:

بِرَأْسٍ مِنْ بَنِي جُشَمِ بن بَكْرٍ نَدُقُّ بِهِ السُّهُولَةَ وَالحُزُونَا(٣٢٣)

ثم يصور إباءهم وقوتهم التي لا يضعضها إنسان مهما أوتي من ملك أو قوة متخذًا من القناة الشديدة القوية مثالاً على ذلك يكني بها عنْ قوتهم التي لا تضعف ولا تخور بل تعاند وتأبي اللين كما تأبى نفوسهم الذلَّ والضيم، فيقول:

فَإِنَّ قَنَاتَنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا
إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَةً زَبُونَا
عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقَّفِ وَالجَبِينَا(٣٢٤)

ويأتي الإرنان هنا ليجسد ردّ فعلهم على مَنْ حاول النَّيْلَ منهم، ويصبُّ في مصبِّ غيره من عناصر النص التي تجسد الضجيج والصراخ المتعالي في النص، وهذا كما قال الشاعر سلامة ابن جندل:

كُنَّا إِذَا ما أَتانا صارخٌ فَزِعٌ كان الصُّراخُ لهُ قَرْعُ الظَّنابيبِ
وشَدَّ كُورٍ علَى وَجْنَاءَ ناجِيَةٍ وشَدَّ سَرْجٍ على جَرْدَاءَ سُرْحُوبِ(٣٢٥)

و يزيد الشاعر من تكثيف الإيقاعي الناتج عن توظيف الصورة إيقاعيًّا في الجملة الشعرية الخاصة بالفخر، فنراه يصور تصايح الأبطال في المعركة فيقول:

فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيهِمْ وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِينَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا وَأُبْنَا بِالمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا(٣٢٦)

---

(٣٢٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨. وانظر الديوان ص ٣٢٩.

(٣٢٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٩ – ١٨٠. وانظر الديوان ص ٣٣٢ – ٣٣٣.

(٣٢٥) المفضل الضبي: ديوان المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٢٤.

(٣٢٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٨.

فتصايح الأبطال في المعركة يعكس شدة وقع المعركة وقوة التنازع بين الخصمين (صالوا) و (صولة) ثم يزيد من الإيقاع عبر الصورة في اختياره ل (مصفدين) وما تعكسه الصورة من ذلة للخصم ومن تصوير لصرير القيود، والشاعر إلى جانب توظيفه لإيقاع الصورة الشعرية يفيد من إمكانات اللغة وأصواتها؛ فنلحظ التكرار في (صالوا وصلنا)، وتكرار صوت الصاد فيهما وفي (مصفدينا)، والصاد كما نعلم صوت رخو مهموس مفخم، يمنح الأبيات جرسًا موسيقيًّا عاليًا فيضاعف من صوت الإيقاع في البيتين إلى جانب أثر الصورة الشعرية السمعية في إيقاعهما.

ب- توظيف إمكانات اللغة وطاقتها :

ثمة إيقاع يستند أساسا إلى جانب معنوي هو التضاد اللغوي والتقابلات التي تحتشد في البنية اللغوية للنص.

كما يعتبر المخاطب (المستمع / المتلقي) قطبًا آخر من أقطاب العملية التواصلية، فمراعاته ومراعاة مقامه وجلب انتباهه مما يؤثر في تركيب الجمل وحشر مكوناتها وفق ترتيب معين، كما أن عدم اعتبار المخاطب قد يؤدي إلى خلق حالة فيه معاكسة تماما لما كان المتكلم يروم فيه.

إن الناظر في اللغة على وجه التقعيد والوصف والتفسير ينتهي بالضرورة إلى اعتبار المتغيرات الخارجية التي تكتنف المادة اللغوية واستعمالاتها(٣٢٧)؛ وذلك لأن المعنى القاموسي أو المعنى المعجمي ليس كل شيء في إدراك معنى الكلام فثمة عناصر غير لغوية ذات دخل كبير في تحديد المعنى، بل هي جزء من معنى الكلام وذلك كشخصية المتكلم وشخصية المخاطب وما بينهما من علاقات وما يحيط بالكلام من ملابسات وظروف ذات صلة به(٣٢٨).

---

(٣٢٧) نهاد الموسى: نظرية النحو العربي، ص:٨٨.

(٣٢٨) محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي القاهرة، بلا تاريخ، ص:٢٦٣.

فمعرفة "أقدار المنزلة" واجبة لأن مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقاتهم والحمل عليهم على أقدار منـــزلتهم([٣٢٩])، وذلك من مهام المتكلم الذي يجب أن يبلغ من السامع مقصده كنشاط السامعين ووجودهم على هيئة جسدية وعقلية تسمح لهم بتمثل ما يقال لهم([٣٣٠]). وقد نقل في هذا الصدد قول عبد الله بن مـــسعود: "حـــدث النـــاس مـــا حدجوك بأبصارهم وأذنوا لك بأسماعهم ولحظوك بأبصارهم وإذا رأيت مـــنهم فتـــرة فأمسك"([٣٣١]).

ولعل جلب الانتباه هو ما جعل ابن جني يقول: "فلو كان استماع الأذن مغنيـــا عن مقابلة العين مجزئا عنه لما تكلف القائل ولا كلف صاحبه الإقبال عليه والإصـــغاء إليه... وعلى ذلك قالوا: رب إشارة أبلغ من عبارة، وقال لي بعض مشايخنا رحمه الله أنا لا أحسن أن أكلم إنسانا في الظلمة"([٣٣٢]).

ولأجل أن الاعتبارات اللغوية تتبع أحوال المخلوقين وعاداتهم ومـــا يقتـــضيه ظاهر البنية وموضوع الجبلة([٣٣٣]) أوصى بشر بن المعتمر المتكلم "أن يعـــرف أقـــدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة مـــن ذلك كلامًا ولكل حالة من ذلك مقامًا حتى يُقَسِّم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقـــسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"([٣٣٤]).

لقد شاع في الدراسات الأسلوبية كما يقول الدكتور سعد مصلوح:" أن الأسلوب اختيار أو انتقاء SELECTION يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنـــشئ وتفـــضيله لهـــذه

---

(٣٢٩) الجاحظ: البيان والتبيين ٩٢/١.

(٣٣٠) حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص:٢٠٩

(٣٣١) الجاحظ: البيان والتبيين ١٠٤/١.

(٣٣٢) ابن جني:الخصائص ٢٤٧/١. ونهاد الموسى:ونظرية النحو العربي، ص:٩٧.

(٣٣٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:٣٦٥.

(٣٣٤) الجاحظ:البيان والتبيين ١٣٦/١-١٣٧. وأبو هلال العسكري:الصناعتين ص:١٤١.

السمات على سمات أخرى بوسيلة"([٣٣٥]). وبناء على ما سبق فإن المبدع قادر على تغيير طرق التعبير عن شعور ما عن طريق الانتقاء من النظام اللغوي وإمكاناته المتاحة، ويمكن تأسيسًا على ذلك" أن تدخل نظرية التوصيل في هذا التصور الأسلوبي على اعتبار أن النظام اللغوي ينتج للمتكلم فرصًا عديدة وإمكانيات مختلفة للتعبير من واقع محدود، مع ملاحظة مدى ما يتمتع به الكاتب من حرية حقيقية في اختياراته"([٣٣٦]).

إن المبدع لا يتجاوز مقررات اللغة وقوانينها بطريق آلية لا إرادية، وإنما يتم ذلك عن طريق قصدية المبدع الذي يستخدم اللغة استعمالاً مقصودًا وإراديًّا يسعى من خلاله إلى تشكيل الإثارة والدهشة لدى المتلقي.

إن كلاً من المقام والمتكلم والمخاطب عناصر غير لغوية، وهي تمثل ضغوطًا إنجازية قصوى إن روعيت حَسُن الكلام ونجحت العملية التواصلية وارتقت أعلى القمم البلاغية. ولا يمكن للمعنى أن يتضح إلا باستحضار المقام الحي والمتكلم الفطن والمخاطب اليقظ([٣٣٧]).

إذ يرى بلاشير: أنه "كان للعرب منذ زمن قديم جداً نثر مسجوع مُوَقَّع، ذو صلات وثيقة بالسحر، وقد تكون هذه الطريقة التعبيرية ــ كما يرى بعضهم ــ نقطة انطلاق الشعر العروضي والنظمي"([٣٣٨])، ويرى غرونباوم أنَّ هناك قوة سحرية في الكلمة أدت إلى شيوع (العزائم) و (الرقى) و(اللعنات)، التي وردت أولاً في كلام مسجَّع، ثم في سجع موزون وهو شعر الرجز([٣٣٩])، إنَّ الشعر من هذا المنظور قد تطور من السجع،

---

(٣٣٥) سعد مصلوح: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٢٣.

(٣٣٦) جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٢٣- ٢٥(بتصرف).

(٣٣٧) رشيد بلحبيب، أثر العناصر غير اللغوية في صياغة المعنى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، ص ١٣.

(٣٣٨) بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٢/١ .

(٣٣٩) غرونباوم، دراسات في الأدب العربي، ص ١٣٦ .

وهو النثر المقفي المجرد من الوزن([٣٤٠])، كما يصفه "بروكلمان" في حين يتصف السجع عند "بلاشير" باستعمال وحدات إيقاعية، قصيرة إجمالاً تتراوح بين أربعة وثمانية([٣٤١]).

إنَّ اللغة تختزن سياقاً تاريخيًّا واجتماعيًّا أكثر من أية أداة فنية أخرى، فهي الأداة الوحيدة التي تلتحم بصورة مباشرة متينة بالتطور التاريخي لتكوين الإنسان عضويًّا وذهنيًّا، كما أنها الأداة الوحيدة التي يواكب نضجها تكوين المجتمعات البشرية ويحدد شروط بقائها([٣٤٢]).

يقول العالم اللغوي "وتنغشيتن" الذي له أبحاث في علم الدلالة[٣٤٣] الغربي: "لا تفتش عن معنى الكلمة، إنّما عن الطريقة التي تستعمل فيها"([٣٤٤])،

إنَّ هناك نظاماً يحكم قوانين اللغة ويحدد مكوناتها، مهما كانت اللغة بسيطة أو بدائية، ويتحدد بهذه القوانين طبيعة اللغة وأنظمتها الصوتية والصرفية والنحوية، غير أنَّ هناك تشكيلاً لغوياً ــ فنياً ــ خاصاً، له قوانينه الخاصة التي لا تخرج عن قوانين اللغة تلك، ذلك أنَّ التشكيل اللغوي الفني يمثل نظاماً خاصاً في بنية اللغة، من حيث استخدام الإيقاع، أو توظيف التصوير، وهذا يعني أنَّ هناك تطوراً في وظيفة اللغة وثراء في طبيعتها وتغيراً في مكوناتها الإشارية، أي أنَّ التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معناه تطور اللغة من الوفاء فحسب بوظيفتي الأعلام والأخبار إلى الوفاء بوظيفتي التصوير والصياغة ([٣٤٥]).

---

(٣٤٠) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ٥١/١ .

(٣٤١) بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ٢٠٣/١ .

(٣٤٢) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧ .

(٣٤٣) موريس أبو ناصر: مدخل إلى علم اللغة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.ج رقم ١٩/١٨ بيروت، ١٩٨٢، ص٣٣.

(٣٤٥) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٣.

وللكلمة مستويان: صوتي ودلالي، وقد يتصل المستوى الصوتي بدلالة الكلمة اتصالاً ظاهرًا أو خفيًّا، وقد لا يتصل بها. وقد وضع ابن سنان شروطًا لفصاحة الكلمة أهمها: أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وأن يكون لتأليفها في السمع حسنًا ومزية، وأن تكون غير متوعرة وحشية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح"(٣٤٦)، ولعل هذا يمنح الإيقاع اللغوي الناتج عن الانسجام الصوتي وحسن الوقع على الأسماع دورًا مهمًا في تأثير النص في المتلقي والإنتاج الدلالي لعناصره اللغوية.

يقول دكتور مختار الغوث:" وكانت لغتها أجود لغة المعلقات؛ لتجنبها حوشي الألفاظ و مستكرهها، مع الجزالة وحسن الإيقاع"(٣٤٧).

إن استعمال الشاعر لبعض الألفاظ مثل: (طحونا- صليل- المفردات الدالة على الأصوات)، تضيف إلى نسيجها الإيقاعي إيقاعًا آخر وليد اللغة والمفردات.

ثم يأتي تصفيق الرياح في قوله:

كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُونُ غُـدْرٍ تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا(٣٤٨)

والشاعر أيضًا يستغل آلية التكرار على المستويين الصوتي والمعجمي ليحافظ على نبرة الإيقاع العالية في النص؛ فنراه يكرر أصواتًا بعينها ليمنح النص كمًّا مناسبًا من الموسيقية والإيقاع المناسبين للواقعة، كما هو الحال في تكراره لصوت النون الأنفي الشديد المجهور، والتكرار الصوتي لصوتي: الشين الرخو المهموس المرقق، وصوت العين الذي يقع في منطقة متوسطة بين الشدة والرخاوة وهو صوت يخرج من أقصي الجهاز الصوتي من الحلق الواردين في قوله:(مشعشعة)، في قوله:

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الْحُصَّ فِيهَا إِذَا مَا الْمَاءُ خَالَطَهَا سَخِينَا(٣٤٩)

---

(٣٤٦) ابن سنان الخفاجي: سرُّ الفصاحة، ص ٤٥ وما بعدها.

(٣٤٧) مختار سيدي الغوث، معلقة عمرو بن كلثوم" دراسة وتحليل"، مجلة جامعة دمشق – المجلد مجلد – ٢٢ العدد(١ +٢) ٢٠٠٦ م– ص ٧١.

(٣٤٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٤. وانظر الديوان ص ٣٤٠.

وقوله:

إِذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْــهُ عَشَــوْزَنَةً زَبُونَــا
عَشَوْزَنَةً إِذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّــتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقَّفِ وَالجَبِينَــا(٣٥٠)

وصوت السين في قوله:

كَأَنَّا وَالسُّيُــوفُ مُسَلَّــلاَتٌ وَلَدْنَا النَّاسَ طُرًّا أَجْمَعِينَا(٣٥١)

وقوله:

إِذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفَاً أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الذُّلَّ فِينَــا(٣٥٢)

والسين والنون والتنوين في قوله:

لَيَسْتَلِبُــنَّ أَفْرَاسَــاً وَبِيضَــاً وَأَسْرَى فِي الحَدِيدِ مُقَرَّنِينَا(٣٥٣)

وتكرار صوتي العين والنون في قوله:

نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِــفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُونَا
نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا(٣٥٤)

والنون والياء في مثل قوله:

عَلَيْنَا البَيْضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِي وَأَسْيَافٌ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَــا
عَلَيْنَا كُــلُّ سَابِغَــةٍ دِلاَصٍ تَرَى فَوْقَ النِّطَاقِ لَهَا غُضُونَا(٣٥٥)

---

(٣٤٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٦٥. وانظر الديوان ص ٣٠٨.

(٣٥٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٠. وانظر الديوان ص ٣٣٢ – ٣٣٣.

(٣٥١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٧. وانظر الديوان ص ٣٤٦.

(٣٥٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٩. وانظر الديوان ص ٣٤٩.

(٣٥٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٦. وانظر الديوان ص ٣٤٣.

(٣٥٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٤. وانظر الديوان ص ٣٢٢ – ٣٢٣.

(٣٥٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣ – ١٨٤. وانظر الديوان ص ٣٣٩.

وتكرار صوت الباء، وهو صوت شديد مجهور مرقق شفوي يمتنع معه النفس عند النطق به في قوله:

وَقَدْ عَلِمَ القَبَائِلُ مِنْ مَعَـدٍّ إِذَا قُبَبٌ بِأَبْطَحِهَا بُنِينَا(٣٥٦)

وصوت الباء مع الشين في مثل قوله:

بِشُبَّانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْـداً وَشِيبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا(٣٥٧)

وتكرار الراء، وهو صوت شديد مكرر، يتكرر كثيرًا في بنية النص الصوتية في مثل قوله:

تَرَانَا بَارِزِينَ وَكُـلُّ حَـيٍّ قَدِ اتَّخَذُوا مَخَافَتَنَا قَرِينَا

إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَا كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا(٣٥٨)

وتكرار الدال وهو صوت شديد مجهور مرقق يمتنع معه الصوت كذلك عند النطق به في مثل قوله:

تَهَـدَّدْنَا وَأَوْعِـدْنَا رُوَيْـداً مَتَى كُنَّا لأُمِّكَ مَقْتَوِينَـا

فَإِنَّ قَنَاتَـنَا يَا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا(٣٥٩)

وتكرار الياء وهو صوت لين في مثل قوله:

حُدَيَّا النَّاسِ كُلِّهِمُ جَمِيعَـاً مُقَارَعَةً بَنِيهِمْ عَنْ بَنِينَـا(٣٦٠)

---

(٣٥٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٧. وانظر الديوان ص ٣٤٧.

(٣٥٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٨.

(٣٥٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٦. وانظر الديوان ص ٣٤٣ – ٣٤٤.

(٣٥٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣١.

(٣٦٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٧. وانظر الديوان ص ٣٢٨.

وقد يكرر أفعالاً تتشابه صوتيًّا في تكوينها، وقد تختلف اختلافًا يسيرًا في صيغها الصوتية والصرفية في مثل قوله: (يُدَهْدُونَ و تُدَهْدَي) في قوله:

يُدَهْدُونَ الرُّؤُوسَ كَمَا تُدَهْدَي حَزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا الكُرِينَا(٣٦١)

وقوله:(نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ) في قوله:

نَزَلْتُمْ مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّا فَأَعْجَلْنَا الْقِرَى أَنْ تَشْتِمُونَا(٣٦٢)

وقوله:

مَلأْنَا البَرَّ حَتَّى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءَ البَحْرِ نَمْلَؤُهُ سَفِينَا(٣٦٣)

وقوله:

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا المَاءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينَا(٣٦٤)

وقوله:

وَذَا البُرَةِ الذِي حُدِّثْتَ عَنْهُ بِهِ نُحْمَى وَنَحْمِي المُحْجَرِينَا(٣٦٥)

وقوله:

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُورِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِينَا(٣٦٦)

وقد يكرر أساليب بعينها في القصيدة مثل قوله:

بِأَيِّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا
بِأَيِّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا(٣٦٧)

---

(٣٦١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٧. وانظر الديوان ص ٣٤٦.

(٣٦٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٤. وانظر الديوان ص ٣٢٢.

(٣٦٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٩. وانظر الديوان ص ٣٤٩.

(٣٦٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٨. وانظر الديوان ص ٣٤٨.

(٣٦٥) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨١، في النص مكتوب (وذا اليد) بينما في الشرح فسره على ما أثبتناه(ذا البرة) فيقول: وذو البرة: من بني تغلب، سمي به لشعر على أنفه يستدير كالحلقة، انظر التعليقة رقم ٣ في الصفحة نفسها. وانظر الديوان ص ٣٣٤.

(٣٦٦) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٥. وانظر الديوان ص ٣٤٢.

(٣٦٧) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨ – ١٧٩. وانظر الديوان ص ٣٣٨.

قوله:

فَصَالُوا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِيهِمْ ... وَصُلْنَا صَوْلَةً فِيْمَنْ يَلِينَا
فَآبُوا بِالنِّهَابِ وَبِالسَّبَايَا ... وَأُبْنَا بِالمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا(٣٦٨)

وقوله:

نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقّاً ... وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِينَا
وَإِنَّ الضِّغْنَ بَعْدَ الضِّغْنِ يَبْدُو ... عَلَيْكَ وَيُخْرِجُ الدَّاءَ الدَّفِينَا(٣٦٩)

مثل قوله:

وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ فِي خَزَازَى ... رَفَدْنَا فَوْقَ رَفْدِ الرَّافِدِينَا
وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أَرَاطَى ... تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورُ الدَّرِينَا
وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا ... وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا
وَنَحْنُ التَّارِكُونَ لِمَا سَخِطْنَا ... وَنَحْنُ الآخِذُونَ بِمَا رَضِينَا(٣٧٠)

وقوله:

بِأَنَّا المُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا ... وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينَا
وَأَنَّا المَانِعُونَ لِمَا أَرَدْنَا ... وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينَا
وَأَنَّا التَارِكُونَ إِذَا سَخِطْنَا ... وَأَنَّا الآخِذُونَ إِذَا رَضِينَا
وَأَنَّا العَاصِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا ... وَأَنَّا العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا(٣٧١)

و تكرار حروف الجر في قوله:

كَأَنَّ سُيُوفَنَا فِينَا وَفِيهِمْ ... مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاَعِبِينَا
كَأَنَّ ثِيَابَنَا مِنَّا وَمِنْهُمْ ... خُضِبْنَ بِأُرْجُوَانٍ أَوْ طُلِينَا(٣٧٢)

---

(٣٦٨) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٨.

(٣٦٩) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٥. وانظر الديوان ص ٣٢٤ – ٣٢٥.

(٣٧٠) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٢. وانظر البيتين الأول والثاني بالديوان ص ٣٣٦ – ٣٣٧.

(٣٧١) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٨. وانظر الديوان ص ٣٤٧ – ٣٤٨.

وقوله:

أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْـوَامُ أَنَّـا تَضَعْضَعْنَا وَأَنَّـا قَدْ وَنِينَـا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنْ أَحَـدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا(٣٧٣)

وقوله:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرٍ إِلَيْكُـمْ أَلَمَّا تَعْرِفُوا منَّـا اليَقِينَـا
أَلَمَّا تَعْلَمُوا منَّـا وَمِنْكُـمْ كَتَائِبَ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَـا(٣٧٤)

(٣٧٢) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٦. وانظر الديوان ص ٣٢٦.

(٣٧٣) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٧٨. وانظر الديوان ص ٣٣٠.

(٣٧٤) الزوزني: شرح المعلقات، ص ١٨٣. وانظر الديوان ص ٣٣٨.

النتائج:

١- لقد تتبعت الدراسة فنون التصرف المؤدية إلى شعرية الإيقاع والمولدة للفضاءات الدلالية فتم فحص عدد من المستويات الإيقاعية:

-المستوى العروضي تفعيلة و ضربا و قافية و رويا و أنساقا.

-مستوى الأصوات من خلال مفهوم الهيمنة مع تركيز على حرف الروي.

-مستوى البنيات الصرفية خاصة من خلال مفهوم التكرار.

وفي كل مستوى سعى البحث إلى الوصول إلى دلالة كل صور التصرف، دلالة تحولات التفعيلة الأصلية إلى تفعيلات فرعية و التوتر الناتج عنها، ودلالة الهيمنة لنوع المقطع القصير مقابل المتوسط أو الطويل والمفتوح مقابل المغلق، و في أحرف الروي حاول البحث الوصول إلى دلالته سواء تقاطع مع الصوت المهيمن في السطر أو شذَّ عنه، وخارج هذا التتبع الإفرادي استخدم البحث الإجراء الإحصائي للبنيات المكررة كعملية قصدية لها مفعولها الموسيقي ومردودها الدلالي خاصة في استعمال صيغ صرفية معينة أو قسم من أقسام الكلام (فعل، اسم،) وتتبع دلالتها في سياقاتها المختلفة.

خلاصة هذا الحشد من جماليات التشكيل الإيقاعي و تضافرها في إحداث إيقاع ذي دلالة مبني على عنصر التكرار والتباين أو التماثل المولد للتوتر بين مختلف المستويات الصوتية الموصوفة كان من نتائجه: نص منسجم بنائه العروضي والصوتي والصرفي وظلال الدلالة المرسومة من خلال هذه المكونات الدنيا بالنسبة إلى التركيب والنظم.

أمكن للنص أن يستثمر هذه المكونات و يستقطر منها دلالات متنوعة كفلت منذ الآن أرضية التأثير التي توسلت لها بهذا الحشد من التشكيلات الإيقاعية.

ويميزه بالقدرة على التدليل بكل مكوناته و بقصدية كل أجزائه مما يجعل الدلالة خلاصة الإيقاع في النص.

٢- الإيقاع له أثره في المنشد له، ويكون واضحاً في إنشاد الشعر. في إتمام المعنى ويظهر واضحاً في المفردات والتراكيب، حاول الشعراء توظيف هذا الإيقاع في

قصيدته لعلها تسترق سمع المتلقي. و الإيقاع عنده لا يقف عند قافية البيت، أي نهايته أو شطره (الصدر) بل يكون في جزء من الشطر.

٣- فإن تجديدهم قام على تغيير بناء البيت العروضي من البحر إلى التفعيلة، فَشِعر قيّد نفسه بالوزن وإن اعتمد تفعيلات البحور الخفيفة، فهو امتداد للشعر العربي القديم ولكنه ساهم بولادة شعر الحداثة بتمرده على بحور الخليل والقافية دون أن يهمل الإنشاد المعهود للشعر العربي القديم؛ لأنَّه شعر له أذن تسمعه سواءً أكانت سياسية أم عاطفية تؤثر في السامعين. وما تفرضه معاصرة الشاعر لمجتمعه من أحداث.

٤- إنَّ الإنشاد في النص عنصر من عناصر الإحساس بالشعر، أداته الصوت اقترن بالغناء في أول الأمر، ولكنه انفك منه عندما تحوّل الشعر من أغنية تطرب إلى موقف يعبر فيه الشاعر عن ذاته أو ما يحوط به من متغيرات قد تؤثر في حياته أو طرق هذه الحياة، فكان الإنشاد وسيلة من الوسائل التي سحر بها الشاعر المنشد السامعين حتّى اختلط الأمر على هؤلاء فاعتبروه ساحراً، عذرهم إلى ذلك قوة تأثيره في نفوسهم، إن هو أنشد شعراً.

٥- إن الخروج في موسيقى الشعر يجب أن يأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي ،أو بمعنى آخر يفلسف فلسفة تأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري.

• الإيقاع يسهم في خلق مسافة جمالية.

• الإيقاع يرتبط باللحظة التي نشأ فيها، فالمستوى الفني يرتبط بالمستوى الاجتماعي.

• الشعر ــ كما أشرنا سابقًا ــ إيقاعيًّا أكثر منه وزنيًّا، فلا يستطيع باحث أن يزعم أن موسيقى الشعر قاصرة على الوزن، فلكل عصر أنماطه وإيقاعاته ؛فهو الحياة الخصبة بكل غناها.

• الإيقاع إحساس تبرزه الكلمات يتلبس بها، وهو القالب الذي يحتوي الحركة اللفظية والصوتية للنص الشعري .

٦-ولابد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها ؛لأن الحس الإيقاعي شرط مهم في الشعر العربي خاصة، ولذلك لجأ الشعراء إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى من صور ونغمات ....؛مما يسمو بالموسيقى الداخلية للشعر ،وهي موسيقى لا تخص الشعر الحداثي وحده بل هي ماثلة في كل شعر جيد ،ولكن الشعر الحداثي يعتمد عليه أكثر من غيره ،فإيقاعه نابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة.

إنّ التعلق بالماضي في قصيدة عمرو بن كلثوم، الذي يلحُّ الشاعر على العودة إليه في حديثه وتكراره في النص إلاّ من باب التذكير ببعض ما كان لا يبرح باقياً أو مرويّاً من أمجاد القبيلة وسؤددها، وإلاّ من باب الاستناد إليه لرسم الحالِ الراهنةِ، والسيرة القائمة.

وإذا كان ضميرُ الجماعة يتردد كثيرًا في معلّقة عمرو بن كلثوم ويهيمن على نسجها والدلالة الكلية للنص؛ فثمانٌ وأربعونَ حالاً من ضمير المتكلم الدالّ على الجماعة، على الحضور القويّ للجماعة على حساب الأنا. فـ أنا غائب أو شبه غائب من معلّقة عمرو بن كلثوم، وحضور الأنا متقنع في النص عبر امتداده الفني خلف ضمير الجماعة؛ لأنّ أنا الشاعر لا يعني شيئاً ذا بال خارج نظام القبيلة وشرفها وعاداتها وتقاليدها، وهو غائب لأنّ الغاية من نسج النّصّ لم تكن سرداً لحدث مضى وانقضى أو معالجة لمواقف آني كذلك بل هو معالجة لموقف آني ينبني عليه حاضر قبيلة بأثرها ومستقبلها. "لم ينشأ نصّ القصيدة إذن ولا نريد أن نعود إلى فكرة الارتجال التي تحدّث عنها الأقدمون بشيء من الثقة.

٧- إن قصيدة عمرو بن كلثوم إيقاعها متدفق، وغير مضطرب في أغلب القصائد، وهذا ما كشفته الدراسة، وان سبب هذا التدفق والانسجام في الإيقاع هو حرصها الشديد الواعي، أو غير الواعي (الدفين) في انتقاء المفردات، وتنظيم توافقها داخل النص، كما ان هذه الدراسة للإيقاع تؤكد ما ذهبنا إليه من أن النثر يحتوي على إيقاع ذاتي متأت

من طبيعة تشكيله؛ لذا فإننا نلحظ أن الشاعر قد وظف إيقاع البحور الشعرية كما امتلك القدرة على تنظيم التشكيل وخلق إيقاع الكلمات في النص، وذلك كله قد جاء منسجمًا مع رغبته الدفينة في الإسماع بمضمون القصيدة ودلالتها النفسية.

٨- استطاع الشاعر عبر توظيفه للبنية الإيقاعية أن يعبر عن فرحته بالنصر وسعادته به، ما تبرزه البنية الإيقاعية الظاهرية من تجاوز للمقدمة الطللية؛ لأن ذلك يتوافق أولاً مع البنية الإيقاعية للقصيدة فطبيعتها طبيعة راقصة تحتاج إلى حركة سريعة تتناسب مع الطبيعة الراقصة للنص المعبر عن فرحة النصر وتحقيقه، وثانيًا مع استغلال طاقات اللغة في التعبير عن الفرحة بالنصر والطبيعة الراقصة لإيقاع القصيدة.

٩- ولعلّ من الواضح أنّ اختيار هذه الأصوات، إيقاعاً خارجيّاً، أو رَوِيّاً: كان بدافع الرغبة العارمة في إشباع النفْس الشعرية من الضجيجيّة الدالّة على الاحتِجاج والغضَب، والتحفّز والاستعلاء.

وأيّاً كان الشّأنُ؛ فإنّ تعليل اختيار الشعراء لإيقاعات معيّنة لا ينبغي أن يُنْظَرَ إليه نظرة علميّة صارمة، ولكن يجب أن يُتَحَدَّثَ عنه ضمن معطياته التأويليّة، ويجب أن يظلّ الاجْتهاد في ذلك مفتوحاً إلى يوم القيامة.

١٠- إن قراءة أيِّ نصٍّ من الشعر الجاهلي بعيداً عن الإنشاد يخلق مسافة بين الشاعر والمتلقي بحيث لا يمكن تقريب المسافة بين المقروء والسماع، لأنَّ الثاني يملك من النبر والتنغيم وإيقاع القافية عوامل ترفع بالتلقي درجات تمكن المتلقي من الانحياز إلى المسموع. وهذا يتطلب من المنشد القراءة المسبقة وتحديد طرائق إنشاد النص وفي هذه الحالة لجأ شعراء الحداثة إلى القراءة المقطعية لعلها تساعد السامع للمنشود تقليداً لقراءة الشعر العمودي.

١١- الإيقاع له أثره في المنشد له، ويكون واضحاً في إنشاد الشعر. ولكن ذلك لا يعني أن النثر خالٍ منه، والفارق أنه في النثر يرتبط باللغة وإتمام المعنى ويظهر

واضحاً في الجمل القِصار ذات السجعات، حاول شعراؤنا القدامى توظيف هذا الإيقاع في قصائدهم لعلها تسترق سمع المتلقي.

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه فضلا عن أنه يتخلل البنية الإيقاعية للعمل،ولذا فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى في الاستخدام العادي ،وثمة أمر هام آخر وهو "أن البنية الشعرية لاتبدو في بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ،بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ،وتجلو خاصية التناقض الداخلي في ظواهر الحياة واللغة الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه"(٣٧٥). القصيدة المدروسة تتواشج ظلال المتعة مع وخز الضمير الحي، قد تصمت المعاني الصاخبة ولكن التوقيعات الحارة تفي بكل ضرورات الموقف، قد تشف الكلمات حتى لتبدو بلا مدلولات ولا أعماق ولكن لحن الإيقاع العميق ودفق الأصوات المنظومة تحلق بالتلقي لتجعله متعبدا متبتلا يطلب المزيد.

١٢- فإنه لابد لأصوات الحروف أن توحي إذن بمختلف الأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فإن صوت الحرف في اللفظة العربية يصبح رمزاً على معنى، لتتحول اللفظة العربية بذلك إلى مجرد مصطلح على معنى كما يدّعي أصحاب المدرسة اللغوية الاصطلاحية. أما إذا كانت أصوات الحروف العربية صالحة فعلا للإيحاء بمختلف الأحاسيس الحسية (لمس-ذوق- شم- بصريات-سمعيات)، وبمختلف المشاعر الإنسانية، فإن الأصوات نفسها لابد أن تكون صالحة أيضاً للإيحاء بالأحاسيس الحسية والمشاعر الإنسانية. فالحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلاً إلى القطاع الصوتي(٣٧٦).

---

(٣٧٥) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)ت: محمد فتوح أحمد، ص٧٠-٧١.

(٣٧٦) حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ٢٩.

ولابد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها ؛لأن الحس الإيقاعي شرط مهم في الشعر العربي خاصة ،ولذلك لجأ الشعراء الحداثيون إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى من صور ونغمات ....؛مما يسمو بالموسيقى الداخلية للشعر ،وهي موسيقى لا تخص الشعر الحداثي وحده بل هي ماثلة في كل شعر جيد ،ولكن الشعر الحداثي يعتمد عليه أكثر من غيره ،فإيقاعه نابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة.

إن الخروج في موسيقى الشعر يجب أن يأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي ،أو بمعنى آخر يفلسف فلسفة تأخذ في الاعتبار قيمة العامل النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري.

١٣- اعتمد الشاعر في النص على الجانب الإيقاعي في تأكيد الدلالة التي يريدها، فتشابك المحتوى الدلالي في النص مع البنية الإيقاعية وتشكيلاتها بشكل واضح.

١٤- زاوج الشاعر بين لغة الشعر واللغة البسيطة واستعان بإمكانات اللغة أواتها وبنيتها وتركيبها في تحقيق الدلالة والتعبير عن الجو النفسي المشحون بالغضب والألم؛ مما حقق لألفاظ اللغة قيمتها الإيقاعية والموسيقية، وبناء عليه تكاملت خيوط التواصل بينه وبين متلقيه، مما أتاح للنص شهرته وذيوعه المعروفين؛ فقد تآزرت البنية الإيقاعية مع محتوى التجربة الشعرية حيث صارت البنية الإيقاعية أشبه بأبجدية إشارية يستلهما المتلقي وينسجم معها وما تنقله إليه من انفعالات الشاعر وأحاسيسه.

١٥- انسجمت الأصوات والمقاطع الصوتية في البنية الإيقاعية الداخلية للنص مع المحتوى الدلالي، فلم تكن مجرد نبرات وتنغيمات صوتية خالية من الدلالة، بل إن الأبنية الصوتية على تنوعها اندمجت اندماجًا شديدًا ومنتجًا مع المحتوى الانفعالي في النص مما أسهم بشكل فعال في إنتاج الدلالة الكلية للنص.

المراجع:

١- إبراهيم أنيس:

- الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١ م.

- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٧م.

- موسيقى الشعر، دار القلم، ط ٤، ١٩٧٢م.

- من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٧٢م.

٢- إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ت).

٣- الإبشيهي: المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق: سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د.ت).

٤- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، مطبعة دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٦ م.

٥- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، ١٩٧٣ م.

٦- أحمد كشك:

- الزحاف والعلة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٩٥م.

- القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٧ - أحمد كمال زكي: نقد لبداية الشعر العربي" دراسة وتطبيق"، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧م.

٨- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، مصر، القاهرة، ١٩٧٦ م.

٩- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا، وخلان الوفاء، بيروت، الدار الإسلامية ١٩٩٢م.

١٠- ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرةط٢، ١٩٨٦م.

١١- إروين إدمان: الفنون والإنسان " مقدمة موجزة لعلم الجمال"، ترجمة مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.

١٢- باسم عبدالحميد حمودي: اللغة بين الصوت والمعنى، الصوت الآخر، مجلة أسبوعية، أربيل، العراق، العدد ٣٠ - ٢٠٠٥/١/٣م.

١٣- برجشتراسر: التطور النحوي للغة العربية، تحقيق د. رمضان عبد التواب، القاهرة، ١٩٨٢م.

١٤- بلاشير: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر، ١٩٨٤م.

١٥- تمام حسان:

- الأصول؛ دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوي العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب(د.ت).

- اللغة العربية" معناها ومبناها"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د.ت).

- مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو، ١٩٩٥م .

١٦- التنوخي: كتاب القوافي، تحقيق: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٧- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٨- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

- الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٨.

- البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٨م.

١٩- جان كانتينو: دروس في علم أصوات العربية، ترجمة الدكتور صالح القرمادي سنة ١٩٦٩م.

٢٠- ابن جني:

- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

- المحتسب، تحقيق: علي النجدي ناصف وآخرون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ١٣٦٨هـ.

٢١ - جواد علي: المفصل في تارخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين (بيروت)- مكتبة النهضة (بغداد)، ١٩٧٨م.

٢٢- جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، طبعة ١، ١٩٨٤م.

٢٣- جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣.

٢٤ - الجوهري (إسماعيل بن حماد الجوهري) :تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطاء، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٩م.

٢٥- جيروم ستولنتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨١م.

٢٦ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١م.

٢٧- حسن البنا عز الدين، قصيدة الظعائن في الشعر الجاهلي: دراسة في جماليات الشعر الشفاهي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، القاهرة ١٩٩٣م.

٢٨- حسن جلاب: الآثار الأدبية لصوفية مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش، ط ١، ١٩٩٤م.

٢٩- حسن عباس: خصائص الحروف العربيةومعانيها،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨م.

٣٠- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،٢٠٠١م.

٣١- حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني" دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر،القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٢- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية، تونس،١٩٨١م.

٣٣- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق د.مهدي المخزومي، و د.إبراهيم السامرائي، وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية، دار الرشيد، سلسلة المعاجم والفهارس(١٦) ،١٩٨٠م.

٣٤- خولة طالب الإبراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة، الجزائر، ٢٠٠٠م.

٣٥- ديفيد أبر كرومبي: مبادئ علم الأصوات العام ترجمة: محمد فتيح، مطبعة المدينة ،١٩٨٨م.

٣٦- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٣م.

٣٧- رشيد بلحبيب: أثر العناصر غير اللغوية في صياغة المعنى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب.

٣٨- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.

٣٩- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م.

٤٠- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٣م.

٤١- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، المجلس الأعلى للفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢م.

٤٢- الزَّبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، صورة عن ط. الكويت،

٤٣- الزركشي (بدر الدين محمد بن عبدالله): البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبي الفضل، ط١، دار إحياء الكتب العربية، منشورات عيسى البابي الحلبي، ١٩٧٥ م.

٤٤- الزوزني: شرح المعلقات، دار الجيل، بيروت، لبنان (د. ت).

٤٥- سامي عوض وعادل علي نعامة: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٢٨) العدد (١)٢٠٠٦م.

٤٦- ستار عبد الله: إشكالية الإلقاء في جدل الحداثة الشعرية بحوث المربد الثامن عشر، وزارة الثقافة، بغداد،٢٠٠٢م.

٤٧- سعد مصلوح:

- الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، ١٩٨٠م.

- في البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، ٢٠٠٣م.

- في النقد اللساني(دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف)، عالم الكتب ، ٢٠٠٤م.

٤٨- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ودار الرفاعي (الرياض)، ط٢، ١٩٨٣م.

٤٩- سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية" رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية"، دار وائل للنشر،عمان، الأردن،٢٠٠٣م.

٥٠- ابن سنان الخفاجي: سرُّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.

٥١- سيد البحراوي:

- الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦م.

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١م.

- العروض وإيقاع الشعرالعربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٥٢- سي موريه: الشعر العربي الحديث، ترجمة: شفيع السيد و سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٦م.

٥٣- ابن سينا(أبو علي الحسن بن عبدالله):

- رسالة أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط ١، ١٩٨٣م.

- الشفاء والخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٥٤ م.

٥٤- السيوطي: المزهر في علوم اللغة، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وآخرين دار التراث بالقاهرة الطبعة الثالثة بلا تاريخ) ١/٥٢-٥٥.

٥٥- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٨م.

٥٦- شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة،الطبعة التاسعة، ١٩٨١م.

٥٧- صلاح فضل: علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

٥٨- صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط ١، ١٩٩٦، ص ١٧٧.

٥٩- ضياء خضير: بحثاً عن الطريق، أبحاث ومقالات في النقد، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٣م.

٦٠- عادل بدر: الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي، الحوار المتمدن، العدد ١٨٢٧، ١٥/٢/ ٢٠٠٧م.

٦١- عادل بدر: الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي، الحوار المتمدن، العدد ١٨٢٧، ٢/١٥/ ٢٠٠٧م.

٦٢- عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧م.

٦٣- عبد الرحمن أيوب: الكلام إنتاجه وتحليله، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، ١٩٨٤م.

٦٤- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، المكتبة العصرية، بيروت (د.ت).

٦٥- عبدالفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة،١٩٧٣م.

٦٦- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ١٩٧٩م..

٦٧- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة،١٩٧٦م.

٦٨- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة العربية، القاهرة،١٩٧٣م.

٦٩- عبد الملك مرتاض: السبْع المعلّقات [مقاربة سيميائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب١٩٩٨ م.

٧٠- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م.

٧١- علاء جابر محمد: المدارس الصوتية عند العرب" النشأة والتطور"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦م.

٧٢- علي احمد عبده قاسم: القصيدة الجماهيرية أسس الدراسة ومحاور التحليل:معلقة عمرو بن كلثوم أنموذجاً، صحيفة ٢٦سبتمبر، العدد ١٣٠٦ - التاريخ: الخميس الأول من فبراير-شباط ٢٠٠٧م.

٧٣- علي الجندي: في تاريخ الأدب الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧٤- عمار ساسي: اللسان العربي وقضايا العصر، دار المعارف للانتاج والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠١م.

٧٥- عمرو بن كلثوم:ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي، تحقيق: أيمن ميدان، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية،١٩٩٢م.

٧٦- غروتباوم: دراسات في الأدب العربي، بيروت، ١٩٥٩م.

٧٧- فؤاد زكريا: مع الموسيقى، الهيئة المصرية العامة، القاهرة،١٩٧١م.

٧٨- الفارابي(ابن نصر محمد بن طرخان): الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس خشبة، مراجعة وتصدير الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة،

٧٩- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجليل بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٨٠- فاضل مصطفي الساقي: أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٣٩٧ هـ، ١٩٧٧م،

٨١ - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٦م.

٨٢- قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م.

٨٣- ابن قتيبة:

- الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.

- أدب الكاتب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧م.

٨٤- كابوتشان كراتشيا: نظرية أدوات التعريف والتنكير وقضايا النحو العربي، ترجمة: جعفر دك الباب، دمشق، ١٩٨٠م.

٨٥- كارل بروكلمان:

- تاريخ الأدب العرب، ترجمة:عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

- فقه اللغات السامية، ترجمة:رمضان عبد التواب، الرياض ١٩٧٧ م.

٨٦- كريم حسام الدين:

- أصول تراثية في علم اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٨٥م .

- الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ١، ١٩٩٢.

٨٧- كلود ليفي ستراوس: الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،ط١، ١٩٨٤ م.

٨٨ - كمال محمد بشر:

- علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- علم اللغة العام "الأصوات"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

- دراسات في علم اللغة (القسم الثاني)، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٧١م،

٨٩- ماريو باي: أسس علم اللغة، ترجمة:أحمد مختار عمر، عالم الكتب بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٣م.

٩٠- ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠،

٩١- المبرّد(أبو العباس محمد بن يزيد): المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، ط١، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، أربعة أجزاء في أربعة مجلدات، القاهرة، ١٣٨٥-١٣٨٨هـ.

٩٢- محسن أطيمش: دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٢م.

٩٣- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب،ط١،٢٠٠١،٣م.

٩٤- محمد بو عمامة:الصوت والدلالة "دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث"، مجلة التراث العربي،مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب،دمشق، العدد ٨٥.

٩٥- محمد توفيق أبو علي: علم العروض ومحاولات التجديد، دار النفائس، ١٩٨٨م.

٩٦- محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، بيروت، مكتبة لبنان،١٩٩١م.

٩٧- محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة،٢٠٠٥م.

٩٨- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

٩٩- محمد المبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، دار القلم، بيروت، ١٩٦٨م .

١٠٠ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م.

١٠١- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٠٢- محمدالنويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة ١٩٦٤م.

- محمد النويهي:قضية الشعر الجديد دار الفكر ١٩٧١م.

١٠٣- محمد الهادي الطرابلسي: 'خصائص الأسلوب في الشوقيات' منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٠٤- محمود زين العابدين محمد: الأصوات العربية بين اللغويين والقراء، مكتبة دار الفجر الإسلامية، المدينة المنورة، ١٩٩٨م.

١٠٥- محمود السعران: علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي القاهرة،(د.ت).

١٠٦- مختار سيدي الغوث: معلقة عمرو بن كلثوم" دراسة وتحليل"، مجلة جامعة دمشق ، المجلد مجلد، ٢٢ ،العدد(١ +٢) ٢٠٠٦ م.

١٠٧- مراد عبد الرحمن: من الصوت إلى النص(نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، كتابات نقدية، العدد ٥، أبريل، ١٩٨٨م، ص ٣٤.

١٠٨- مصطفى جمال الدين:الإيقاع في الشعر العربي، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، العراق (د.ت).

١٠٩- مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ١٩٧٧.

١١٠- مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧م.

١١١- مصلح النجار: خصوصية مفهوم الشعر الحر - المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٨٤ .

١١٢- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٣.

١١٣- ممدوح عبد الرحمان:المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٤م.

١١٤- ابن منظور: لسان العرب،دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

١١٥- موريس أبو ناصر: مدخل إلى علم اللغة الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.ج رقم ١٩/١٨ بيروت، ١٩٨٢م.

١١٦- مي خليف: الموقف النفسي عند شعراء المعلقات، دار غريب، القاهرة، (د . ت).

١١٧- نعوم تشومسكي:

- البنى النحوية ترجمة يوئيل يوسف عزيز- دار الشؤون الثقافية-بغداد- ١٩٨٧م .

- اللغة والعقل، ترجمة بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد،١٩٩٦م.

١١٨- نهاد الموسى: نظرية النحو العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان، ١٩٨٠م،

١١٩- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، ١٩٥٢،

١٢٠- ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت،(د ت).

١٢١- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة: محمد فتوح، القاهرة، دار المعارف، (د ت).

١٢٢- علي حلمي موسى: دراسة إحصائية لجذور معجم الصحاح باستخدام الكومبيوتر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ت).

١٢٣- Djamel Bencheikh : Poétique arabe, Anthropos, Paris ١٩٧٥, p. ٢٠٣-٢٠٤

١٢٤- Ullman S: The principles of semantics. Basic Blackwel, OXFord ١٩٥٧, pp ٣١-٣٢