الحكاية الصوتية
لتراكيب الشعر الجاهلي
ومحتواها الفكري والعاطفي

إعداد الدكتور
حنفي محمود مصطفى

بسم الله الرحمن الرحيم

الحكاية الصوتية لتراكيب الشعر الجاهلي
ومحتواها الفكري والعاطفي

تمهيد:

اهتم الباحثون من النقاد والأدباء قديمًا، وحديثًا بتراثنا الأدبي بصفة عامة، والشعر الجاهلي بصفة خاصة، وتعددت الوسائل التي أعانتهم على استنطاق نظمه، وسبر أغواره، وتميز شعره الصحيح من الشعر المصنوع الموضوع الذي لا خير فيه، فاستعانوا بالمعاجم اللغوية لإماطة اللثام عما خفي عليهم من معاني ألفاظه، كما استعانوا ببعض الألوان البلاغية لمعرفة ما اتسمت به ألفاظه، وتراكيبه من سمات فنية، كا وقفتهم البحور العروضية بأوزانها، وقوافيها على تذوق موسيقاه الشعرية إلى غير ذلك من الوسائل التي أعانتهم على معرفة تراث الجاهلين ونفسياتهم، وحياتهم بكل ما فيها من محاسن ومساوىء.

والذي دفعني إلى كتابه هذا البحث العالم اللغوي (ابن جني) الذي لفت نظري إلى الحكاية الصوتية للألفاظ، وذلك أثناء حديثه عن مقابلة الألفاظ بما يشاكلها من أحداث.

وإن كان ابن جني قصر حكايته على الألفاظ المفردة، إلا أنني عقب تمهيدي لهذا البحث تناولت الحكاية الصوتية لألفاظ الشعر الجاهلي، وحروفها، وحركاتها، وكذلك الألفاظ التي أخلت بفصاحتها لتنافر حروفها وأيضًا الحكاية الصوتية للجمل الشعرية.

ثم أتيت ـ على سبيل الاستشهاد ـ ببعض النماذج الشعرية التي جاءت بعض ألفاظها، وتراكيبها تحكي بأصواتها المعاني، والأحداث الملائمة لها، وتكشف لنا عن موهبة الشاعر، وقدرته الفنية، وعنايته بجانب الشكل بإيقاعه وجرسه، وربطه بجانب المضمون بما يمثله من فكرةٍ ينشدها، وعاطفة جياشة يبوح بها في ثنايا نظمه.

وإذا كانت الموسيقى الشعرية تقوى الصورة الفنية التي تؤثر في المشاعر، وتوحي بالأفكار، فقد تناولت في هذا البحث موسيقى الشعر الجاهلي ومحتواها الفكري، والعاطفي، وذلك؛ لأن الشاعر الجاهلي إذا أراد أن ينقل إلينا أفكاره، وعواطفه، ومشاعره، فإنما ينقلها إلينا من خلال ألفاظه وتراكيبه التي يترتب على انسجام بعضها مع بعض حدوث إيقاع مرتب يصدر من وحدة النغم التي تتكرر بتوالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في فقرات الكلام المكونة للبيت الشعري.

ولكي يحقق البحث ما ينشده، فقد تجنبت الحديث عن بحور الشعر وأضربها، وأعاريضها، وأوزانها، وغير ذلك مما هو معروف لدينا، وقصرت حديثي على ما قامت به الدراسات الصوتية من تحليل الشعر إلى مقاطع صوتية، ثم بينت الأثر الذي تقوم به هذه المقاطع في التعبير عن فكر الشاعر وعاطفته.

كما تناولت في هذا البحث وسيلة أخرى لها أثر بارز في ربط الأداء بالمضمون، وهي، وسيلة الحرف المتردد، ولا أقصد بهذا

السجع الناشيء من تردد الحرف في أواخر الألفاظ، بل قصدت اشتراك الكلمات المتعاقبة في حرف واحد، قد يكون هذا الحرف في أوائل الكلمات أو في أوساطها، ثم أردفت هذا بالحديث عن القافية، وعلاقتها بفكر الشاعر، وعاطفته، ثم ختمت هذا البحث بخاتمة تضمنت النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث المتواضع.

والله ـ تعالى ـ نرجو أن يسدد خطانا ويثبت قلوبنا ويهدينا سواء السبيل.

د / حنفي محمود مصطفى

المبحث الأول

مفهوم الحكاية الصوتية عند علماء اللغة والأدب قديمًا وحديثًا

لكي يتضح لنا المقصود من هذا البحث، ينبغي عليَّ أن أوضح مفهوم الحكاية الصوتية عند علماء اللغة، والأدب قديمًا وحديثًا.

يقول ابن منظور في مادة (حكى): الحكاية كقولك حكيت فلانًا، وحاكيته فعلت مثل فعله، أو قلت مثل قوله، وحكيت عنه الحديث حكاية، وحكوت عنه حديثًا في معنى حكيته، وفي الحديث ما سرني أني حكيت إنسانًا، وأن لي كذا وكذا، أي فعلت مثل فعله يقال حكاه وحاكاه، والمحاكاة المشابهة تقول: فلان يحكي الشمس حسنًا، ويحاكيها بمعنى[1].

وفي المادة نفسها يقول صاحب القاموس المحيط: حكوت الحديث حكوه كحكيته أحكيه، وحكيت فلانا، «حاكيته شابهته، وفعلت فعله، وقوله سواء»[2].

أما لفظة (صوت) فقد قال عنها ابن منظور: الصوت: الجرس، وقد صات يصوت، ويصات صوتًا، وأصات وصوت به: كله نادى، ويقال: صوت يصوت تصويتًا، فهو مصوت وذلك إذا صوت إنسان فدعاه، ابن السكيت الصوت صوت الإنسان وغيره، والصائت الصائح، وكل ضرب من الغناء صوت، والجمع الأصوات[3].

---

(١) لسان العرب لابن منظور مادة (حكى).

(٢) القاموس المحيط للفيروز آبادي مادة (حكى).

(٣) لسان العرب لابن منظور مادة (صوت).

فمن هذه المعاني اللغوية السابقة يتضح لنا أن الحكاية، والمحاكاة بمعنى المشابهة، والمماثلة في القول والفعل، وهذه المعاني لا تعبر عن جوهر الشعر بل تتجه إلى تقليد الأشخاص، ومشابهتهم في أقوالهم وأفعالهم.

أما لفظه (صوت) التي جاءت بمعنى الجرس، وبمعنى ناداه، ودعاه، والضرب من الغناء، فإن هذه المعاني الأخيرة لا تتفق مع طبيعة هذا البحث، وإنما تتفق معه لفظة صوت بمعنى الجرس؛ لأن جزئيات هذا البحث تهتم بجرس الكلمات، وحروفها التي حكت بأصواتها الأحداث المعبرة عنها، فكان لها أثر واضح في التعبير عن فكر الشاعر الجاهلي، وعاطفته وخياله، ولقد أشار إلى هذا العالم اللغوي القديم (ابن جني) أثناء حديثه عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فقال:

«فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره.

ومن ذلك قولهم: خضم، وقضم. فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب. والقضم للصلب اليابس، قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك، وفي الخبر «قد يدرك الخضم بالقضم» أى قد يدرك الرخاء بالشدة، واللين بالشظف. وعليه قول أبي الدرداء: يخضمون ونقضم، والموعد الله. فاختاروا الخاء

لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا المسموع الأصوات على محسوس الأحداث.

ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح قال الله سبحانه «فيهما عينان نضاختان» [1] جعلوا الحاء ـ لرقتها ـ للماء الضعيف والخاء ـ لغلظها ـ لما هو أقوى منه.

ومن ذلك القد طولا، والقط عرضا. وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعًا له من الدال، فجعلوا الطاء المتأخرة لقطع العرض لقربه وسرعته، والدال المماطلة لما طال من الأثر وهو قطعة طولا..» [2].

وفي موضع آخر يقول: «أفلا ترى تشبيههم الحروف بالأفعال، وتنزيلهم إياها على احتذائها، ومن ذلك قولهم: الوسيلة والوصيلة، والصاد ـ كما ترى ـ أقوى صوتًا من السين لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة. وذلك أن التوسل ليست له عصمة الوصل، والصلة، بل الصلة أصلها من اتصال الشئ بالشيء، بالشيء ومماسته له، وكونه في أكثر الأحوال بعضًا له، كاتصال الأعضاء بالإنسان، وهي أبعاضه، ونحو ذلك، و التوسل معنى يضعف، ويصغر أن يكون المتوسل جزءًا، أو كالجزء من المتوسل إليه. وهذا واضح فجعلوا الضاد لقوتها للمعنى الأقوى، والسين لضعفها للمعنى الأضعف» [3].

---

(١) آية ٦٦، من سورة الرحمن.

(٢) الخصائص لابن جني تحقيق محمد علي النجار ٢/ ١٥٩، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

(٣) المرجع السابق.

ولكي يؤكد لنا ابن جني قوله السابق ضرب لنا العديد من الأمثلة لكي يوضح من خلالها الفرق بين حرف وآخر فقال: «ومن ذلك قولهم: صعد وسعد فجعلوا الصاد ـ لأنها الأقوى ـ لما فيه أثر مشاهد يرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك. وجعلوا السين ـ لضعفها ـ لما لا يظهر، ولا يشاهد حسًا إلا أنه مع ذلك فيه صعود الحد، لا صعود الجسم.. ومن ذلك القسم والقصم، فالقصم أقوى فعلاً من القسم، لا صعود الجسم.. ومن ذلك القسم والقصم، فالقصم أقوى فعلاً من القسم؛ لأن القصم يكون معه الدق، وقد يقسم بين الشيئين فلا ينكا أحدهما، فلذلك خصت بالأقوى الصاد، وبالأضعف السين. ومن ذلك تركيب (ق ط ر) و(ق ت ر) فالتاء خافية متسفلة، والطاء سامية متصعدة، فاستعملتا ـ لتعاديهما [1] ـ في الطرفين، كقولهم: قتر الشيء وقطره[2]. والدال بينهما، ليس لها صعود الطاء، ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطة بينهما، فعبر بها عن معظم الأمر، ومقابلته فقيل قدر الشيء لجماعة ومحرنجمه[3].

ولم يقتصر ابن جني على ما سبق ذكره فحسب، وإنما أتى بألفاظ حكت حروف أصواتها ترتيب الأحداث المعبر بها عنها فقال: نعم ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر، والحكمة أعلى وأصنع. وذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيه أصواتها بالأحداث

(١) أى لتباينهما.

(٢) قتر الشيء وقطره: ناحيته وجانبه.

(٣) محرنجمه: هو حيث يجتمع، من قولهم: أحر نجمت الإبل: اجتمعت.

المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه سوقًا للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب.

وذلك قولهم: بحث: فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها[1] تشبه مخالب الأسد، وبراثن الذئب، ونحوهما إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث، والبث للتراب، وهذا أمر تراه محسوسًا محصلاً فأى شبه تبقى بعده».

ثم راح (ابن جني) يكرر احتجاجه لمذهبه، ويرجو من قارئه ألا يبادر بالإسراع إلى إنكار ما ذهب إليه فقال: فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيته من بابه وأصلحت فكرك لتناوله، وتأمله أعطاك مقادته، وأركبك ذروته، وجلا عليك بهجاته ومحاسنه، وإن أنت تناكرته، وقلت هذا أمر منتشر، ومذهب صعب موعر، حرمت نفسك لذته، وسددت عليها باب الحظوة به»[2].

وتبدو مغالاة العالم اللغوي القديم عندما يعمم مذهبه على جميع الألفاظ اللغوية، ويرى أنها حكت بأصواتها الأحداث المعبر بها عنها، فيقول: فإن أنت رأيت شيئًا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه، ولا يتابعك على ما أوردناه، فأحد أمرين: إما أن تكون لم تمعن النظر فيه، فيقعد بك فكرك عنه، أو لأن لهذه اللغة أصولاً، وأوائل قد تخفى عنا، وتقصر أسبابها دوننا، أو لأن الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر[3].

(١) الصحل: البحة في الصوت.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق ص ١٦٦.

ولست أتفق مع ابن جني فيما ذهب إليه بأن جميع الألفاظ وضعت لتحاكي أصواتها الأحداث المعبر عنها بها، فمن خلال استجابتي لمذهبه، وتطبيق ما ارتأه على بعض الألفاظ الواردة في ثنايا نظم بعض الشعراء الجاهلين، وجدت ألفاظًا حكت أصواتها الأحداث المعبر بها عنها، كما وجدت أيضًا ألفاظًا انقطعت فيها الحكاية الصوتية.

وفيما يغلب على ظني أن الحكاية الصوتية لبعض الألفاظ، والتراكيب الواردة في نظم بعض الشعراء الجاهليين جاءت نتيجة تمثل الشاعر لمعناه، وانفعاله، لعاطفته، وحرصه الشديد على سكب ما يجيش في صدره من مشاعر وأحاسيس، ولا نغفل دور بعض الشعراء الجاهلين الذين سماهم الأصمعي «عبيد الشعر»(١).

فقد كانوا ينظمون قصائدهم، ومقطعاتهم عن روية وتجويد، ويعيدون النظر فيما يقولون، فينقحون، ويهذبون حتى بلغت أشعارهم درجة عالية من الرقي، والكمال اللفظي والفني، ولذا وجدت صاحب كتاب من أسرار اللغة يقول(٢): فخيال الأدباء، ولا سيما الشعراء هو المسئول الأول عما يسمى بوحي الأصوات، فهم قوم شديدو الاعتزاز بألفاظ اللغة، وما يستشف في ثناياها من معان، ويتخذون من أصواتهم دلائل، وعلامات لا وجود لها إلا في مخيلاتهم يتبنون تلك الألفاظ،

(١) العمدة لابن رشيق تحقيق الشيخ محمد محيى الدين عبد الحميد ١/ ١٣٣ مطبعة دار الجبل بيروت.

(٢) من أسرار اللغة د/ إبراهيم أنيس ص ١٤٨ مطبعة الأنجلو المصرية سنة ١٩٨٥م.

ويرعونها رعاية الأم الحنون غير مكتفين بالمدلولات، بل ينقبون عما وراء المدلولات ساعين في عالم من الخيال فيه من دقائق المعاني، وألوانها، وفيه ما وراء المعاني مما قد توحي به الأخيلة، ويدق إلا على أذهانهم، ومثلهم في هذا مثل الفنان الذي يرى في الصورة ما لا يراه غيره، فقد يتخيلها ناطقة متحركة، أو يرى في ظلالها، وانسجام ألوانها ما لا يدركه إلا أصحاب الخيال، والتخيل للاهتداء إلى دقائقه، وكذلك الشاعر ينتقي من الألفاظ، ويتخير ويفاضل بينها، ويميز بعضها على بعض متخذًا في نظمه البيت من الشعر لفظًا خاصًا يأبى غيره؛ لأن أصوله توحي إليه ما لا توحي أصوات غيره، فهو كصاحب الجواهر ينثرها تحت مجهره الفاحص؛ لينتقي منها ما يلائم حلية بعينها، وهو في عمله حريص على كل جواهره شديد الاعتزاز بها.

وبالانتقال من حديث اللغويين قديمًا، وحديثًا عن المفهوم اللغوي للحكاية الصوتية إلى الحديث عنها عند بعض الأدباء، والنقاد القدامى والمحدثين نجد الأديب الناقد القديم أبا عثمان عمرو بن بحر الجاحظ يعبر عن مفومها برأيه قائلا: «ومع هذا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئًا، وكذلك تكون حكايته للخرساني، والأهوازي، والزنجي، والسندي، والأحباشي، وغير ذلك، نعم حتى تجده كأنه أطبع فيهم، فإذا حكى كلام الفأفاء، فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد، وتجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه،

وعينيه، وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحداً يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع طرف حركات العميان في أعمى واحد»[1].

فالحكاية الصوتية عند الجاحظ تعتمد على تفوق بعض الناس في تقليد الأصوات، وتقليد الأشخاص، فالذي يحاكي الأصوات يكون أطبع من أصحابها الأصليين، والذي يحاكي العميان يُعنَى بصفاتهم العامة لا بالصفات الشخصية الماثلة في كل واحد منهم، وكأنه جمع حركات العميان في أعمى واحد على حد تعبيره الوارد في قوله.

أما جورجي زيدان - وهو أحد الأدباء المحدثين - فقد جعل «حكاية الأصوات من خصائص اللغة؛ لأن الألفاظ وقعًا على الأذن له تأثير موسيقي يختلف شدة، ولطافة باختلاف التراكيب، فيؤثر في النفس تأثيراً خاصًا سواء كان نثراً أم نظمًا، من أمثلة الوقع الشديد: وصف الأسد لأبي زبيد الطائى بين يدي عثمان بن عفان، فقد قال: وهو يصف خروج الأسد عليهم في واد» فضرب بيده فأرهج وكشر، فأفرج عن أنياب كالمعاول مصقولة غير مغلولة، وفم أشدق كالغار الأخوق، ثم تمطى فأسرع بيديه، وحفز وركيه برجليه حتى صار ظله مثليه، ثم اقعى فاقشعر، ثم مثل فاكفهر، ثم تجهم فازبأر فلا وذو[2] بيته في السماء ما اتقيناه إلا بأخ لنا من فزارة كان ضخم الجزارة، فوقصه، ثم نقضه فقضقض متنيه فجعل يلغ في دمه..».

(١) البيان والتبيين للجاحظ تحقيق عبد السلام محمد هارون ١/ ٦٩ مطبعة دار الجبل بيروت.
(٢) ذو يعني الذي في لغة طيء.

فصاح به عثمان «اسكت قطع الله لسانك، فقد أرعبت قلوب المسلمين»[1].

فالحكاية الصوتية - في رأى جورجي زيدان - خصيصة من خصائص اللغة العربية، ولها تأثيرها الواضح بجرسها، وإيقاعها على النفس البشرية سواء أكانت هذه الحكاية في الشعر أم في النثر، ثم أيد رأيه بهذا النموذج النثري معتمداً فيه على نقل الواقع كما شاهده بألفاظ أرعبت قلوب المسلمين على حد قوله.

ومن الأدباء النقاد المحدثين الذين لاحظوا الحكاية الصوتية في حروف الألفاظ الأستاذ عباس محمود العقاد الذي أدلى برأيه قائلا: «إن هناك ارتباطًا بين بعض الحروف، ودلالة الكلمات فحرف (الحاء) من الحروف التي تصور معنى السعة بلفظها، ووقعها في السمع، ولكن على حسب موضعها من الكلمة، ومصاحبة ذلك الموضع للدلالة الصوتية، فالحكاية الصوتية واضحة في الدلالة على السعة حين يلفظ الفم بكلمات الارتياح، والسماح، والفلاح، والنجاح والفصاحة.. أو ما جرى مجراها في دلالة نطقه على الراحة في الضغط، والقيد في مخارج الأصوات، كما أن هذه الحروف لا تتساوى في هذه الدلالة، ولكنها تختلف باختلاف قوتها، وبروزها في الحكاية الصوتية، فالميم مثلاً في أواخر الكلمات تدل دلالة لا شك فيها عند الاستماع إلى كلمات (كالحتم، والحسم، والحزم، والحطم،

(١) تاريخ آداب اللغة العربية جورجي زيدان ١/ ٥٠ طبع منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.

والختم، والكتم، والعزم، والحزم، والقضم، والقطم، والكظم) وأمثالها كلمات لا تخلو من الدلالة على التوكيد، والتشديد، والقطع الذي يدل على المعاني الحسية كما يستعار أحيانًا لمعاني القطع بالرأى، والإصرار على العزيمة، وحرف السين على نقيض الميم لدلالته على المعاني اللطيفة كالهمس، والوسوسة، والنبس، والتنفس، والحس، والمساس، ولكنه يتغير إذا تغير موقعه من الكلمة كما يلاحظ في المشابهة اللفظية والمعنوية من (السد والشد والصد) فالعبرة إذن بموقع الحرف من الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها، ومن الأصوات ما يلوح لنا أنها متناقضة، وهي لا تتناقض في لبابها، ولكنها تتناقض في التقدير؛ لأنها بطبيعتها متوقفة على المعاني التي تقترن بها، وليست لها معان ثابتة بالنسبة إلى ذواتها، ومن هذا القبيل كلمة الجليل، وكلمة القليل، فإذا نظرنا إلى اعتبار اللفظ فيهما وجب أن يكون معناها واحد؛ لأن القاف لا تقل في التفخيم وبروز اللفظ عن الجيم، ولكن العبرة بالشيء الذي تضاف إليه القلة، أو الكثرة لا باللفظ الذي تسمعه الأذن من إلقاء الكلمة على انفراد، فالقليل من القوة مثلاً كثير من الضعف، والكثير من المرض قليل من الصحة، والخطب إذا جل قل الصبر على احتماله، والجليل إذا غطى الشيء فالذي يظهر منه قليل»[1].

فمن هذا الرأى يتضح لنا أن هناك ارتباطًا بين بعض الحروف،

(١) مقالة العقاد الحروف والمعاني في اللغة العربية من مجلة الأزهر ص ١٧ ـ ٢٠ المحرم سنة ١٣٨١ - يونيو ١٩٦١، نقلاً عن المقالة في أدب العقاد د/ عبد القادر رزق ص ٢٦٦ نشر الدار المصرية اللبنانية.

ودلالة الكلمة، وأن هذه الدلالة تختلف باختلاف قوة الحروف، وبروزها أثناء حكايتها كما أن العبرة بموقع الحرف من الكلمة لا بمجرد دخوله في تركيبها، وهذا ما أشار إليه بعض الأدباء المحدثين أثناء حديثه عن الحكاية الصوتية للألفاظ، وحروفها في حالة إفرادها وتتابعها، وما يترتب على ذلك من تناسق النغم أو تنافر، ومدى الترابط بين الصفات الحرفية، وبين العاطفة من حيث الحدة، والعمق والتوتر، والإرخاء، والاندفاع، والضبط إلى غير ذلك من صفات العاطفة كما هو واضح في قوله: «فإن أردنا أن نكون أدق نظراً، فلننظر أولاً في الحروف، وهي العناصر الأولى التي تتكون منها الألفاظ، لكي ندقق الاستماع إلى اختلاف مخارجها من جهاز النطق، واختلاف وقعها على حاسة السمع، وهذا برغم كل دارس جاد للأدب على أن يبدأ بدراسة مجملة لعلم الأصوات اللغوية، وفيه يتعلم كيف يصدر بعض الحروف من أقصى الحلق، وبعضها من أقصى اللسان، أو من وسطه، أو من طرفه، على اختلاف بينها بحسب وضع اللسان من الحنك (سقف الفم) وبعضها يمر صوته من خلال الأنف، وبعضها يمر صوته من من الشفتين، منفرجتين، أو مستديرتين، أو منطلقتين، وهي تختلف في كمية الهواء التي تخرج مع كل منها، ويختلف هذا الهواء أيضًا في نصيبه من قوة الانطلاق، والصوت الإنساني يختلف في النطق بين مقطع، ومقطع في الدرجة بين حدة، وعمق، وفي الشدة بين وضوح وخفوت، وبهذا كله، وغيره من العوامل تختلف الحروف في قيمتها من الهمس والجهر، والشدة، والرخاوة، والميوعة، والاسترسال،

والتكرار، والنفث، والفحيح، والصفير، والأزيز، والجشة، والغرغرة، وهذا كله له وقع مختلف على الأذن، بل له لوكة مختلفة في الفم»[1].

نستنتج من هذا أن دراستنا لعلم الأصوات اللغوية تمكننا من الوقوف على الخصائص الصوتية المعينة لكل حرف من الحروف، وأن الحرف لا يكتسب هذه الصلاحية التي نقصدها هنا من مجرد وجوده في كلمة مفردة، بل من وضع الشاعر له في موضعه المضبوط، أو من ترديد الشاعر له في كلمات متعاقبة، أو متقاربة، وهذا ما ننشده من محاكات أصوات الألفاظ وحروفها لمعانيها، وأحداثها من واقع صياغتها الشعرية التي تكشف لنا عن موهبة الشاعر الجاهلي، وقدرته الفنية في أدائه اللفظي، وعنايته بجانب الشكل بإيقاعه وجرسه، وربطه بجانب المضمون.

كما أن هناك علاقة وثيقة بين الحكاية الصوتية والغرض الأدبي، فبجانب مساهمتها في الكشف عن موهبة الشاعر وقدرته الفنية في أدائه اللفظي، فقد تعيننا على استنباط الفكرة التي ينشدها الشاعر في نظمه، وتجعلنا نتفاعل مع عاطفته الجياشة الزاخرة بانفعاله القوي وثورته العارمة، وفخره واعتزازه وسعادته وحزنه، وغير ذلك من المشاعر الإنسانية التي كان للحدث الواقع، والمنظر المشاهد أثر واضح في إثارة عاطفته واستنطاق دخائل نفسه كما سيتضح لنا من خلال النماذج الشعرية الواردة بجزئيات هذا البحث.

---

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د/ محمد النويهي ١/ ٤٢ مطبعة الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة.

المبحث الثاني

الحكاية الصوتية لألفاظ الشعر الجاهلي

يتكون البيت الشعري من ألفاظ لغوية يتخذها الشاعر **وسيلة للتعبير** عن مضمون فكرته، وما يجيش في صدره من مشاعر، **وأحاسيس**، ولكن عند قراءتنا لهذه الألفاظ نشعر بقوتها، وجزالتها، وغرابتها تارة، وسهولتها، ووضوحها تارة أخرى، ولعل السبب في هذا، هو تأثر الشاعر بطبيعة بيئته العربية القديمة فللبيئة أثر واضح في ألفاظه ومعانيه، وصوره الشعرية، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون في مقدمته حيث يقول: «إن الإنسان في خلقه وسلوكه، ولغته، ولونه، ونفسيته ابن بيئته وأن البيئة بكل ما تحتويه من أرض ومناخ، وخصب وراء كل اختلاف وتغاير بين البشر[1].

فالبيئة الصحراوية التي نشأ الشاعر الجاهلي على أرضها الوعرة، وكانت له بمثابة الأم التي أرضعته بلبنها، وحددت له واجباته، ووجهت تفكيره، وجابهته بالصعوبات التي قوت من جسده، وشحذت ذهنه، فكان لكل ما اشتملت عليه هذه البيئة من صفات، وخصائص أثر كبير في حياة الشعراء الجاهليين، وفي صفاتهم الخلقية والخلقية»[2].

فامتزاج الشاعر الجاهلي بمكونات بيئته، ومعايشته لجميع مظاهرها الطبيعية كان سببًا من الأسباب القوية التي جعلته يصوغ أبياته الشعرية

---

(١) مقدمة ابن خلدون ١/ ١٨٦ «فصل في أن العرب لا يتغلبون إلا على البسائط - بتصرف - مطبعة دار الفكر.

(٢) الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، د/ صلاح عبد الحافظ ١/ ٣ مطبعة دار المعارف بمصر.

صياغة المتأثر بمكوناتها، والمنفعل بطبيعتها الوعرة، ومفرداتها القاسية، وهذا ما لاحظناه في بعض أشعار الجاهلين التي اتسمت ألفاظها بالقوة، والجزالة، والغرابة إلا أن أداءهم اللفظي بهذه الكلمات الوعرة جاءت منسجمة مع حالتهم الفكرية، والعاطفية، ومتلائمة مع المضمون الذي أرادوه في أشعارهم، وهذا ما لمسناه في شعر ساعدة بن جؤية الذي وصف السحاب بقوله[1]:

فأساد الليل إرقاصاً وزفزفة

وغارة ووسيجا عملجا رتجا[2]

حتى أضاف إلى واد ضفادعه

غرقى ردافي تراها تشتكي النشجا

فعلى الرغم من صعوبة بعض الألفاظ الواردة بهذين البيتين، إلا أن هذه الألفاظ التي نشعر بصعوبتها لقوتها، وجزالتها تحكى بجرسها الفكرة التي ينشدها الشاعر، وعاطفته ومشاعره تجاه السحب، وهيئتها، وما ينبعث فيها من أصوات، وزفزفة أثناء مرورها وتتابعها، وإسقاط مائها التي أوشكت الضفادع على الغرق من كثرتها على حد تعبيره الوارد في نظمه، فلو استعرنا طريقة ابن جني في مقابلة الألفاظ بما يشاكلها من الأحداث، لوجدنا كلمة أسأد» والتي على وزن أفعل

(١) شرح أشعار الهذليين لأبي سعيد السكري تحقيق عبد الستار فراج ومحمود محمد شاكر ٣/ ١١٧٤ مطبعة المدني.

(٢) الأساد: سير الليل، الإرقاص: الإسراع، الزفزفة: الصوت، الغارة: العدو، العملج: العدو المتدارك، الرتج: المسرع، ضاف: دنا، ردافى: يتبع بعضه بعضا النشج: تقلع النفس من الجوف.

تضيف بزيادة مبانيها على المعنى الأصلى «سار» معان زائدة توحي بعدم فتور هذا السحاب عن المسير طوال الليل، وحتى لا نظن أنه كان وئيداً في سيره وتتابعه، فقد أتى الشاعر لنا بكلمة «إرقاصًا» التي جاءت أصوات حروفها تحكي سرعة هذا السحاب أثناء سيره فالراء، وهي من الأصوات الساكنة المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة[1]، والتي بتكرارها وعدم استقرار طرف اللسان عند النطق بها، تمثل بحركتها هذه حركة هذا السحاب، واضطرابه أثناء ارتفاعه وانخفاضه في مسيره، ثم تأتي الصاد التي جعلها ابن جني - من قوتها - لكل شيء فيه أثر مشاهد يرى، كالصعود في الجبل، فتمثل بصوتها صورة علو هذه السحب، وارتفاعها، ثم تأمل كلمة «زفزفة» وما يحليه تكرار الزاي والفاء[2] من أصوات تشاكل ما أراده الشاعر في سحابه من أصوات منبعثة منه أثناء مروره، وحفيفه، ثم ترادفت بعض الألفاظ التي بينت صفة سيره كلفظ «غارة» للعدو «والوسيج» ضرب من سير الإبل، «والعملج» العدو المتدارك «الرتج» السريع، وكل هذه الألفاظ لا تعد غريبة؛ لأنها تدل على مسميات معروفة ومشهورة لديهم.

ثم أتى لنا بلفظة (أضاف) بأصوات حروفها الشديدة التي تمثلت في الهمزة، والصاد، والألف[3]، ثم تلتها الفاء، وهي من الأصوات الرخوة، والتي تناظر الياء من الأصوات الشديدة، لتحكى هذه

(١) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس ص ٢٥ مطبعة الأنجلو المصرية.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

الأحرف التي تكونت منها هذه الكلمة صورة هذه السحب أثناء دنوها، واقترابها الشديد من الأرض لإسقاط ما بها من ماء.

وكذلك كلمة «غرقى» التي تحكي أصوات حروفها المعنى المراد منها وذلك من خلال غينها [1] التي بدأت بها، وقافها التي ختمت بها[2]، وما توسط بينهما من حرف الراء[3] الذي بتكراره وتردده يمثل حركة الماء، واضطرابه من كثرته.

ثم تأمل تكرار الشين في كلمتي «تشتكي النشجا» وما يصاحب هذا التكرار في هذين الكلمتين المتعاقبتين من أصوات منبعثة من هذا الحرف الرخو المهموس[4] الذي - عند النطق به - ينتشر الهواء في الفم واللسان فيتسم بسمة التفشي التي نسبها له ابن جني وغيره. كل هذا يحكى لنا حالة الضفادع، وهيئتها وهي تقلع النفس من أجوفها قلعًا بسبب كثرة المياه التي انهمرت عليها من هذه السحب.

ومن النماذج الشعرية التي جاءت ألفاظها تتسم بالقوة والغرابة، ومنسجمة مع حالة الشاعر الفكرية، والعاطفية هذه الأبيات التي شدا بها علقمة أثناء حديثه عن ناقته التي وصفها بقوله[5]:

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠.

(٢) المرجع السابق ص ٣٣.

(٣) المرجع السابق ص ٢٤.

(٤) المرجع السابق ص٢٥.

(٥) المفضليات، للمفضل الضبي شرح ابن الأنباري ص ٧٩٨ طبع مكتبة الثقافة الدينية ١٤٢٠هـ سنة ٢٠٠٠م والأبيات من قصيدة مطلعها:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

هل تلحقني باخرى الحي إذ شحطوا

جلذية كاتان الضحل علكوم[1]

كان غسلة خطمي بمشفرها

في الخد منها وفي اللحين تلغيم

بمثلها تقطع المومأة عن عرض

إذا تبغم في ظلمائه البوم

تلاحظ السوط شزرًا وهي ضامزة

كما توجس طاوي الكشح موشوم

فالقارىء لهذه الأبيات يجد علقمة الفحل ينتقي - في وصفه لناقته - الألفاظ الوحشية الصعبة التراكيب الجافية الأسلوب، لكي تحكي بأصواتها القوية، وجرسها الضخم، وموسيقاها الفخمة عاطفته الزاخرة بالحب، والإعجاب الشديد بهذا الحيوان الذي لاءمت جميع مكوناته الجسدية - في قوتها وصلابتها - مكونات بيئته العربية

---

(١) تلحقني : أى ناقته أخرى الحي: الفرقة التي هي آخرهم، شحطوا: بعدوا، الجلذية: الشديدة الصلبة. قال الأصمعي هي مشتقة من الجلذاءة وهي الأرض الصلبة، أتان الضحل: الصخرة يجرفها السيل فتبقى في الماء شبه الناقة بها لصلابتها؛ لأن الصخرة إذا كانت في الماء إملاست وصلبت، الضحل: الماء القليل العلكوم: الغليظة، الغسل والغسلة: ما غسل به الرأس من خطمي وغيره، الخطمي: نبات يغتسل به، المشفر: للناقة كالمنقار للطائر أى شفتها، لحيها: منبت لحيتها، تلغيم: اللغام وهو الزبد، والملاغم ما حول الفم واحدها ملغم فيقول قد رعت البقل وكان بمشفرها خطميًا من خضرته.

المومأة: الفلاة، عن عرض: أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد، تبغم: صوت صوتًا مختلسًا.

الشزر: النظر بمؤخرة العين، ضامزة:لا ترغوا من ضجر ولا تجتر وهي عاضة على أنيابها

توجس: تسمع طاوي الكشح: ضامر الخاصرتين ويقصد ثورًا وحشيًا، موشوم: في قوائمه خطوط سود.

الصحراوية التي تأثر بها الشاعر وأتى لنا ببعض الألفاظ التي خلعها على ناقته كاستعماله لفظة: شحطوا ـ القوية الجزلة ـ ولم يأت بلفظة «بعدوا» السهلة اللينة، كما استعمل كلمة «جلذية» لكي تحكي بجرسها القوي معنى القوة والغلظة، وهذا ما أفصحت عنه مشتقات هذا اللفظ في بعض المعاجم اللغوية التي قالت: «الجلذاء» الحجارة، وقيل هو ما صلب من الأرض، والجلذاءة الأرض الغليظة، والجلذية المكان الخشن الغليظ من القف المرتفع جداً يقطع أخفاف الإبل»[1].

كما شبهها أيضًا «بأتان الضحل» ولا يفوتنا ما احتوت عليه لفظة «الضحل» من حروف الشدة والجهر، كحرف الضاد التي وصفها صاحب الأصوات اللغوية بأنها، صوت شديد مجهور، لأن مجراه في الفم جانبي عن يساره عند أكثر الرواة، أو عن يمينه عند بعضهم، وأنها كانت عصية النطق على أهالي الأقطار التي فتحها العرب، أو حتى على بعض القبائل العربية في شبه الجزيرة[2].

وهنا تتضح لنا واقعية علقمة، وشدة تأثره بمعطيات بيئته، وذلك من خلال تشبيه ناقته «بأتان الضحل»، وكأنه نظر إلى إحدى الصخور، وهي تتدحرج من أعلى إلى أسفل، وفي أثناء تدحرجها، وانتقالها من مكان إلى مكان يزول ما بها من نتوءات حتى استقرت في الماء صلبة مستوية، ومستديرة، وكأنها مررت على مدوس الصيقل (أى المسن الحجري) فماثلت صورتها صورة ناقته القوية الصلبة التي امتلأ

(١) لسان العرب لابن منظور مادة «جلذ» مطبعة دار المعارف.

(٢) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٤٩.

جسمها، واشتد جلدها، وصار أكثر لمعانا كلمعان الصخرة تحت الماء.

فبهذا التشبيه المركب، الذي تمثل في تشبيه الناقة بصخرة الماء، وسميت هذه الصخرة تسمية تقوم على تشبيهها بالأتان الوحشية، نكون قد استطعنا الوقوف على الأسباب التي جعلت علقمة يؤثر هذه الألفاظ القوية الوحشية على الألفاظ السهلة المألوفة التي حكت بوحشيتها، وجرسها الضخم انفعاله العاطفي، وشدة إعجابه القوي، وزهوه بصلابة ناقته التي كانت تلازمه في حله وترحاله، كالرفيق المطيع، والخليل الأمين، ثم أكمل ما أراده من صفات في ناقته بكلمة «علكوم» والتي جاءت معانيها تقول: علكت الدابة اللجام تعلكه علكًا لاكته، وحركته في فيها، وعلك الشيء مضغه ولجلجه، وطعام عالك، وعلك متين المضغة، والعلك ضرب من صمغ الشجر كاللبان يمضغ فلا ينماع، وشيء علك، أى لزج، والعلك والعلاك شجر ينبت بالحجاز [1] وكل هذه المعاني اللغوية تتفق مع ما ينشده الشاعر في ناقته التي استمدت قوتها وصلابتها من علكها، ومضغها لكل ما يقدم إليها من مأكولات صحراوية تعتمد عليها في غذائها، ولذا نجده يستهل بيته الثاني بقوله: «كأن غسلة خطمي بمشفرها». وهنا يتضح لنا مدى انفعال الشاعر بقوة ناقته وصلابتها التي استمدتها من أكلها لهذا البقل، وذلك من خلال تتبعنا لما ذكره صاحب القاموس المحيط عن الخطمي بأنه: نبات محلل منضج ملين نافع لعسر البول ، والحصا، والنسا، وقرحة الأمعاء، والارتعاش، ونضج

(١) لسان العرب لابن منظور مادة علك.

الجراحات، وتسكين الوجع، ومع الخل للبهق، ووجع الأسنان مضمضمة، ونهش الهوام، وحرق النار، وخلط بزره بالماء، أو سحيق أصله بجمدانه، ولعابه المستخرج بالماء الحار ينفع المرء العقيم والمقعد[1].

فالمعاني السابقة تبين لنا أهمية هذا النبات الصحراوي الذي اتخذه علقمة غذاء لناقته، وكأن الشاعر وقف مشدوهًا أمام ناقته، وهي تلتهم هذا الطعام، وتلوكه بفكيها، وتحركه بلسانها حتىٰ تسيل عصارته الخضراء على شدقيها، ووجهها، ولحييها، وتعلق بهما لكثافته ولزوجته، فجاءت ألفاظ الشاعر تحكي لنا بجرس حروف ألفاظها، لتسمعنا صوت فكي هذه الناقة، وهي تلوك هذا البقل، وكذلك تسمعنا صوت لعابها، وهو يرغو، ويزبد، ويسيل على وجهها، وكأن بمشفرها خطميًا من شدة خضرته، وانتشاره وكثافته حول الفم، فإذا استعرنا طريقة ابن جني في مقابلة الألفاظ بما يشاكلها من الأحداث لوجدنا الغين في كلمة «الغم» تصور الرغاء الذي ملأ فم الناقة، واللام التي تسبقها تصور حركته في الفم بفعل تحريك اللسان له، والميم التي تأتي أثناء قفل الشفتين مع إنزال الطبق اللين ليسمح للهواء بالمرور من تجويف الأنف، وكأن انضمام الشفتين وانفراجهما عند النطق بهذه الحروف يمثل إغلاق الفم على ما بداخله، ثم انفراجه على ما بداخله، من لعاب سائل ومنتشر حول لحى الناقة ووجها.

ويستمر علقمة في فخره، واعتزازه بناقته التي تستحق منه كل هذا الزهو، والإعجاب لصبرها، وجلدها، وتحملها للمخاطر أثناء

(١) القاموس المحيط للفيروز آبادي مادة الخطم أو ٤/١٠٨ مطبعة دار الحديث بالقاهرة.

اجتيازها الفلوات التي لا ماء فيها كما هو واضح في قوله «تقطع المومأة» وفي إطالته للألف الممدودة عند النطق بها يجعلنا نتخيل هذا المكان القفر المتسع، ومدى الجهد، والعطش، والنصب الذي يتجشمه المسافر عند اجتيازه الفلاة «عن عرض» أى كما قال الشارح القديم: «يعترضها. أى يعتسفها يسير فيها على غير قصد، أى يعتسف غير مهتم بالصعوبات التي تواجهه أثناء المسير، وذلك بفضل ثقته بناقته، وقدرتها على قطع المسافة التي يريدها بالعرض، فلا يقيد نفسه بالطرق المعلمة كما يفعل غيره أثناء السفر ليس هذا في أوقات النهار، فحسب، بل في ظلام الليل الدامس حيث المهالك، والمخاطر، وسكون الليل الذي لا تسمع فيه إلا أصوات البوم الكائنة في أماكن الوحشة والخراب، وهذا ما أوحت به بعض الألفاظ الواردة بهذا البيت كلفظة «ظلمائه» التي تحكى بجرسها مشاعر الخوف، والرعب، والهلاك، وكذلك كلمة «البوم» التي يتوقف خروج الهواء عند النطق باللام فتحبسه الشفتان، ولكنه لا يلبث أن ينطلق ثانية عند النطق بالباء الانفجارية، ثم ينحبس مرة أخرى عند النطق بالميم المكتومة ذات الغنة[1] فتصور صفات الانحباس، والانفجار المتوالية من حروف هذه الكلمة حالة الفزع، والخوف، والهلاك التي يشعر بها السائر في تلك الفيافي الموحشة.

ثم بلغ علقمة درجة الكمال بناقته عندما نعتها بعراقة الأصل، وعتق النسب، وإباء النفس، وذلك من واقع انفعاله النفسي لما لاحظه، وشاهده في هذه الناقة التي اشتد حرصها على كرامتها، وكبريائها

(١) أصوات اللغة د/ عبد الرحمن أيوب ص ١٧٩ طبع مكتبة الشباب.

فراحت تنظر إلى صاحبها بمؤخر عينها تحذره من أن يمس كرامتها، وهي ماضية في طريقها بعزم وتصميم، متحملة جميع المتاعب، والآلام وهي (ضامزة) أى تضم فمها حتى لا تظهر شيئًا يدل على المعاناة، والتعب مثلها كمثل الثور الوحشي الذي أرهف سمعه؛ ليخشى كلاب الصيد التي تتعقبه في حله وترحاله.

فإذا ما تأملنا الحكاية الصوتية في الشطر الأول من البيت الرابع «تلاحظ السوط شزرًا وهي ضامزة، لوجدنا أصوات هذه الحروف الظاء، والسين، والشين، والزاي، والضاد، والزاي» تحكي بجرسها صوت هذه الناقة الأبية الغاضبة التي ضمت فكيها في عزم، وإصرار، وصممت ألا تطلق تأوها واحدًا يكشف لنا عن معاناتها أثناء سيرها ذهابًا وإيابًا في عملية السقي.

بالإضافة إلى هذا فقد قال الشارح: «إن كلمة (ضامزة) معناها لا ترغو من ضجر، وهذا المعنى أفصحت عنه الحكاية الصوتية لحروف الضاد، والميم، والزاي، وكأن عدم الرغاء كان بسبب هذا الإطباق الشديد، وهذا يدل دلالة واضحة على أن صحة المعنى أحرزته الحكاية الصوتية للفظ، وحروفه، وذلك من خلال موضعه الذي جاء فيه من مضمون البيت»[1].

أما أبو ذؤيب فقد نعت ناقته بقوله[2]:

فما فضلة من اذرعات هوت بها

مذكرة عنس كهادية الضحل

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه د/ محمد النوبي ١/ ٣٤١.

(٢) شرح أشعار الهذليين للسكري ١/ ٩٣.

فالفكرة التي ينشدها الشاعر في نظمه، وعاطفته الجياشة تجاه ناقته جعلته يأتي بهذه الألفاظ القوية الجزلة التي حكت خصائص حروفها الصوتية معاني الإعجاب، والزهو برفيقه الأمين الذي تحمل عنه الكثير، والكثير من المتاعب، والآلام أثناء حله وترحاله.

ولكي يكشف لنا أبو ذؤيب عن قوة ناقته جعلها مثقلة بما تحمله من الخمر التي تسير بها في مجاهل البيداء وطرقاتها، وحينئذ نرى الشاعر لا يستخدم كلمة سارت، وأتى بكلمة «تهوى» التي تعددت معانيها عند ابن منظور، فجاءت بمعنى، انقضبت، وامتدت، وارتفعت، وأسرعت[1] وغير ذلك من المعاني التي أسهمت في إمدادنا بصورة واضحة المعالم عن هذه الناقة أثناء سيرها.

ثم بدأ اهتمامه بقوة ناقته واضحًا كل الوضوح من خلال نعته لها بكلمة «مذكرة» إيحاء بفحولتها ونشاطها، وكذلك كلمة «عنس» التي تدل على القوة والشدة والصلابة، ثم جعلنا نتخيل هذه القوة فيما أمدنا به من تشبيه محسوس «هادية الضحل» وقد فسرها شارح الديوان بأنها صخرة ملساء نابتة في مقدم الماء، ثم بالتأمل في مادتها نجد أصوات حروفها تحكي هذه القوة والصلابة التي قابل بها الشاعر المشبه بالمشبه به كصوت الدال، وهي من الأصوات القوية الشديدة المجهورة[2] ثم أتت الضاد المشددة، لتحكي بصوتها الغليظ المجهور الذي يخرج من حافة اللسان، وما يليه من الأضراس ما قصده الشاعر من قوة، وصلابة في ناقته تشبه قوة هذه الصخرة وصلابتها.

(١) لسان العرب لابن منظور ٦/ ٢٧٢٧.

(٢) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٢٣.

ولم تقتصر الحكاية الصوتية لألفاظ الشاعر الجاهلي على إعجاب كل من علقمة، وأبي ذؤيب بناقتيهما فحسب، وإنما تكشف لنا بعض النماذج الشعرية الأخرى عن محتواها الفكري، والعاطفي الذي تبوح به بعض ألفاظها بحكايتها الصوتية، والتي ستتضح لنا من خلال قراءتنا وإرهاف سمعنا لهذا النسيب الباكي الحزين الذي استهل به الأعشى لاميته فقال[1]:

ودع هريرة إن الركب مرتحل

وهل تطيق وداعًا أيها الرجل؟[2]

(١) ديوان الأعشى شرح د محمد أحمد قاسم ص ٣٠١، طبع المكتب الإسلامي.

(٢) هريرة: اسم قينة بعينها كانت مولاة حسن بن عمرو بن مرثد وقيل: إن هريرة وخليدة شقيقان كانتا جارتين لبشر بن عمرو بن مرثد أتى بهما اليمامة هاربًا من وجهة النعمان ملك الحيرة انظر شعراء النصرانية قبل الإسلام ص ٣٦٦ ـ الركب: أصحاب الإبل في السفر دون الدواب ، مرتحل: تهيأ للرحيل.

الغراء: البيضاء المشرقة الواسعة الجبين. الفرعاء: الطويلة الشعر، العوارض: الأسنان التي تلي الثنايا، مصقول عوارضها: أى نقية الأسنان لامعتها. الهوينى: أى على مهل، الوجي: الذي آلمته قدماه، الوحل: الذي يمشي في الوحل.

الريث: البطء، العجل: العجالة، الوسواس: صوت الحلي وجرسه إذا انصرفت إذا مضت إلى فراشاها، العشرق: نبات له حب صغير إذا جف فمرت عليه الريح سمع له صوت، زجل: صوت تختتل: تتسمع، تشددها: تماسكها، تعالج: تعلاعب، القرن: الصاحب، فترت: ضعفت، الذنوب: لحم المتن أو الألية، والمأكم، الكفل: العجز، صفر الوشاح: دقيقة الخصر والوشاح: من حلي النساء مرصع باللؤلو والجوهر تشده المرأة بين عاتقها وكشحها، ملء الدرع: ضخمة الأرداف والدرع: قميص المرأة، بهكنه: أى ضخمة مكتنزة، تأتي: تتهيأ للقيام، ينخترل: ينقطع.

الهُركلة: الضخمة الوركين، الفنق: الفتية المنعمة، درم مرافقها: أى أن لحم المرفقين قد وارى عظميهما، المرفق: عظم المفصل في الذراع، الأخمص: باطن القدم، بالشوك منتعل: كناية عن تقارب خطوها لأنها ضخمة فكأنها تطأ على شوك.

غراء فرعاء مصقول عوارضها

تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

كان مشيتها من بيت جارتها

مر السحابة لا ريث ولا عجل

تسمع للحلى وسواسًا إذا انصرفت

كما استعان بريح عشرق زجل

ليست كمن يكره الجيران طلعتها

ولا تراها لسر الجار تختتل

يكاد يصرعها لولا تشددها

إذا تقوم إلى جارتها الكسل

إذا تعالج قرنًا ساعة فترت

واهتز منها ذنوب المتن والكفل

صفر الوشاح وملء الدرع بهكنة

إذا تأتي يكاد الخصر ينخزل

هركولة فنق درم مرافقها

كان اخمصها بالشوك منتعل

استهل الشاعر لاميته بالنسيب الشاكي الحزين، ليعبر عن ألمه، وحرقته على فراق محبوبته هريرة التي رحلت عنه، وتركته يتجرع مرارة الفراق، ويتغزل حزنًا على حرمانه من الاستمتاع بالنظر إلى

بياض وجهها وحسن طلعتها، وطول شعرها، ولمعان بريق أسنانها، ودلال مشيتها التي تماثل مشية الحيوان الذي يشتكي ألمًا في حافره، ويمشي في أرض موحلة، أو يماثل سيرها، ومرورها مرور السحابة الهادئة البطيئة، لتحملها بالمياه.

لقد استطاع الأعشى بذاكرته الفنية أن يسترجع ذكرياته بهذه الألفاظ الموسيقية البارعة التنغيم، والتي جمعت بين حلاوة الذكرى، ومرارتها التي حكتها أصوات بعض ألفاظه التي عبرت عن معاناته، وشدة تحمله لألم الفراق كما هو واضح في لفظ «ودع» الذي كرره في الشطر الثاني، وفي تكراره، وتكرار حروفه الانفجارية الشديدة تارة وحروفه الحلقية تارة أخرى نشعر بما يحكيه جرس هذا اللفظ من مشاعر شجية مكثفة، ونفس حزينة ومجهدة، وفم يغص حلقه بمرارة الألم، والحزن على رحيل هذه المحبوبة.

ولكي ينفس الشاعر عما يجيش في صدره راح يعزف على قيثارة فنه الغزلي بهذه الأنغام التي انبعثت من بعض ألفاظه بجرس حروفها المهموسة والمتتالية، وكذلك بإيقاعها الصادر من تكرارها، ومن التقسيم الماثل في كل شطر، فأفصح لنا كل هذا وذاك عن موهبة الأعشى الشعرية وقدرة آدائه اللفظي الذي انسجم انسجامًا تاما مع فكرته وعاطفته التي أودعها بهذه الأبيات التي عبرت لنا عن شدة ولهه بهذه المرأة التي أسرته بدلالها، وجمالها، وزينتها التي زادتها جمالاً على جمالها، وذلك من واقع ما كانت تتقلد به من أساور وخلاخيل، وقروط، وعقود، وغير ذلك من الجواهر التي كانت تأخذ لبه عند

سماع أصواتها إثر تحركها وانتقالها، ومشيتها من مكان إلى مكان داخل بيتها.

ولكي يكشف لنا الشاعر عن روعة أدائه صاغ أبياته ببعض الألفاظ التي حكت أصوات حروفها الهيئة الطبيعية التي كانت عليها هذه المرأة، فأسمعنا صوت الحلي بحفيف الحاء، وهمس السينين في كلمة وسواسًا، وصفير الصاد الذي يوحي بالسير والانتشار في لفظة انصرفت، ثم تأمل لفظة «ريح» الذي وضعته اللغة، فحكى بجرس حروفه معناه المراد منه، وكذلك همس الشين، وتفشيها في كلمة «عشرق»، وأزيز الزاي في لفظه «زجل» كل هذا وذاك جعلنا نتخيل هذه المرأة، وهي تمشي متهادية، ومهتزة ومتثنية، وفي تحركها واهتزاز أعضائها، نسمع هذه الصلصة الدقيقة المتنوعة التي تنبعث من حليها، وجواهرها النفيسة فتصل إلى آذاننا، وكأنها أصوات توقع على آلات موسيقية.

ثم نجد الأعشى يترك وسيلتي التقسيم والتجاوب، ووسيلة الحكاية الصوتية، ويأتي بألفاظ تعبر معانيها عن بعض السمات الكائنة بمحبوبته كطلاقة الوجه، وجماله الذي ترتاح إليه العين عند النظر إليه، وعدم إيذائها لجيرانها، فلا تتلصص، ولا ترهف أذنيها لتسمع أسرار جارتها من وراء الستر، ثم يعود بنا مرة أخرى إلى التقسيم الإيقاعي والتجاوب النغمي أثناء وصفه لما تبذله محبوبته من جهد، ومشقة عندما تريد النهوض من جلستها على الأرض، وهذا الجهد حكته لفظة «تشددها»

بدلاتها الثلاث المتعاقبة وكما يقول صاحب الأصوات اللغوية: إن الدال حرف شديد، ومن الحروف الانفجارية[1].. بجانب هذا الضمتان المتتاليتان على الكلمة نفسها، والضمة عند علماء اللغة أثقل الحركات الثلاث[2]، ثم يأتي الشطر الثاني بمداته المتتالية، ليحكي لنا بطء هذه المرأة السمينة، ومكانتها بسبب ضخامتها عند القيام من مجلسها.

ثم نجده في البيت السابع يستعمل لفظ «اهتز» الذي يحكى بإيقاعه وجرسه حركة الارتجاج، والاهتزاز المنبعث من متنها وعجزها، وهذه المعاني تجعلنا نتخيل تخيلا بصريا هذا التموج، والاضطراب المتعاقب الذي يبدأ من خاصرة هذه المرأة، وينتهي بعجزها، وذلك عند مداعبتها وملاعبتها لصاحبها، ولكي لا يظن القارىء من خلال ما اتصفت به هذه المرأة من سمنة، وغلظة أن غلظتها أفقدتها سمة التنسيق، والتنميق بين أعضائها، فراح ينعتها بدقة الخصر يكاد وشاحها لا يلامس خصرها لدقته، كما وصفها بضخامة الأرداف فكادت أردافها تملأ قميصها لاكتنازها باللحم.

فإذا تهيأت للقيام خيل إليك أن خصرها سينقطع لما تبذله من جهد يعينها على القيام، وهذا ما حكته كلمة «تأتي» التي جاءت على صيغة تفعل، وهذه الصيغة تدل على الجهد، والمشقة ثم جاءت جملة «الخصر ينخزل» لتحكي الخاء المكررة في هاتين الكلمتين المتعاقبتين صورة هبوط هذه المرأة إلى أسفل عندما تجذبها أردافها

(١) الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس ص ٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧.

الثقيلة، ثم يقاوم هذا الهبوط بصعود حكته لفظه «تأتي» السابقة، ولا يفوتنا أن الخاء من الحروف الرخوة، وهنا نتذكر ما قاله ابن جني في «خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ، والقثاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك.

ولا تقتصر الحكاية الصوتية في شعر الأعشى للألفاظ فحسب، وإنما تكون أيضًا في الألفاظ، وحروفها، وحركاتها، وقد أشار العالم اللغوي ابن جني إلى هذه الحكاية الصوتية للحركات في كتابه «سر صناعة الإعراب» فقال: اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين، وهي الألف، والواو، والتاء، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاثة، وهي الفتحة والكسرة والضمة، وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة ألا ترى أن الألف، والياء، والواو اللواتي هن حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول، وأتم منهن في بعض، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة، والحرف المدغم نحو «يشاء» و«دابة» وهن في كلا الموضعين حروفًا كوامل، فإذا جاز ذلك، فليست تسمية الحركات حروفًا صغاراً بأبعد في القياس منه، ويدلل على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه ألا أن هذه الحروف التي يحدثن لإشباع الحركات لا يكن إلا سواكن لأنهن مدات، والمدات لا يحركن أبدًا»[1].

(١) سر صناعة الإعراب لابن جني تحقيق د/ حسن هنداوي ١/ ١٧، مطبعة دار القلم

ولقد علق صاحب الأصوات اللغوية على هذا بقوله: «إن أصوات اللين التي اعترف بها القدماء هي في الحقيقة ثلاثة فقط بصرف النظر عن طول الصوت وقصره، فلا يغير هذا من حقيقته، وتلك الأصوات هي ما يسمى عادة بالفتحة، والكسرة، والضمة»(١).

وما يهمنا في كل هذا الأثر الذي تقوم به الحكاية الصوتية لهذه الحركات الثلاث في النغم الشعري، وكذلك في نقل فكر الشاعر، وعاطفته، وذلك من خلال وصف الأعشى لسمنة محبوبته حيث يقول:

هركولة فنق درم مرافقها

كان اخمصها بالشوك منتعل

فشدة إعجاب الشاعر بسمنة محبوبته، وضخامة أوراكها، وغلظة ذراعيها جعلته يؤثر الإتيان بهذه الألفاظ القوية الضخمة التي حكت أصواتها ما أراده الشاعر في وصفه لهذه المرأة.

فعلى الرغم من شعورنا بقوة هذه الألفاظ، وغرابتها عند النطق بها، إلا أنها في إفرادها، وتركيبها، وحكاية أصوات حروفها، وحركاتها عبرت تعبيراً صادقًا عن شدة إعجابه بهذه السمنة التي أثارت عاطفته، وحركت مشاعره فراح يصف لنا ما ارتأه من محاسن هذه المرأة، وتركنا نتخيل هذه المحاسن من واقع جرس الألفاظ، وحركاتها ويستطيع القارىء أن يدرك هذا من خلال تأمله للضمات المتتابعة على الألفاظ التالية: هركولة ـ فنق ـ درم. فهذه الضمات الست تجعل

(١) الأصوات اللغوية ، د/ إبراهيم أنيس ص ٣٨.

الشفتين ـ عند النطق بهما - تمتطان إلى الإمام، وتتكوران تكورات متتابعة، فتحكي صورة تكويرهما، واستدارتهما صورة جسم هذه المرأة في استدارته وتكويره.

وبما أن جمال المرأة ـ في نظرهم ـ كان يتمثل في سمنتها الزائدة ألا أن سمنتها، وتكوير جسمها واستدارته كان سببًا، في شدة إعجابه الذي أثار عاطفته، فأتى بهذه الألفاظ التي حكت أصوات حركاتها محاسن هذه المرأة التي سبته بجمالها، وأسرته بمحاسنها، فراح يشدو بهذا النسيب الباكي متأسيًا على فراقها.

ومن الأدلة التي تبرهن على الحكاية الصوتية لحروف الألفاظ، وحركاتها قول زهير بن أبي سلمى أثناء وصف (السانية) أي آلة السقي:

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت

منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

فالشاعر يصف الناقة التي كانت تعمل في السانية لاستخراج الماء، وسقى النخيل، ولكي يقدم لنا الشاعر صورة واضحة المعالم عن معاناة هذا الحيوان، وجهده الدائب أثناء سيره ذهابًا وإيابًا، وشدة خوفه من السائق الذي كان يحثه على المسير أتى لنا بهذه الكلمات الماثلة في قوله: تمد الصلب والعنقا.

فهذه الألفاظ تحكي أصوات حروفها، وحركاتها الحالة التي شاهدها الشاعر عن كثب أثناء وقوفه، وتأمله للناقة، وهي تبذل

قصارى جهدها في القيام بمهمتها، وتوجسها الدائم من عقاب سائقها إذ اعتراها شيء من الفتور والتقصير.

فجاءت حروف: التاء، والميم، والدال، والصاد، والباء، والقاف ـ وهي حروف انفجارية تحتاج إلى جهد خاص عند النطق بها ـ لتحكي لنا بأصواتها التي تنبعث منها هيئة هذه الناقة وشدة نصبها أثناء ذهابها، وإيابها في عملية السقي.

كما جاءت أصوات الضمات الخمس الماثلة على الميم، والدال، والصاد، والعين، لتحكي صورة مد الناقة لفقار ظهرها، وعنقها إلى الأمام أثناء قيامها بمهامها تارة، ولكي تنجو من ضربات السائق الذي كان يحثها على المسير تارة أخرى.

بالإضافة إلى هذا لو تأملت تتابع الضمات الماثلة فوق هذه الحروف لوجدت الشفتين عند النطق بها تتكوران، وتمتطان إلى الأمام في حركات متتالية تمثل تمثيلاً دقيقًا لهذه الحركة الموصوفة في ظهر الناقة وعنقها.

***

المبحث الثالث

الحكاية الصوتية لبعض الألفاظ التي أخلت بفصاحتها

لم تقتصر الحكاية الصوتية على الألفاظ التي اتسمت بقوتها، وغرابتها فحسب، وإنما تضمنت أيضًا بعض الألفاظ التي أخلت بفصاحتها عند بعض البلاغيين، ككلمة «مستشزرات» الواردة في وصف امرىء القيس لهذه المرأة قائلا[1]:

وفرع يغشى المتن اسود فاحم

أثيث كقنو النخلة المتعثكل[2]

غدائرة مستشزرات إلى العلا

تضل المداري في مثنى ومرسل

فغزل الشاعر بهذه المرأة يتمثل في نعته لشعرها الطويل الذي اتسم بشدة سواده، وكثافته، وكثرته المتداخلة التي أوحت بها لفظة «المتعثكل» والتي انسجمت بجرس حروفها، وترتيب مقاطعها مع الصورة التي رسمها الشاعر لهذا الشعر الغزير المتدلي على ظهرها بتجعداته المتنوعة.

ثم أتى لنا بكلمة «مستشزرات» التي أقر بعض البلاغيين بعدم فصاحتها لأنها متناهية في الثقل على اللسان، وسبب ثقلها توسط

(١) ديوان امرىء القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ١٦ مطبعة دار المعارف.

(٢) الفرع: الشعر الطويل، الفاحم: الشديد السواد، الأثيث: الكثير، القنو: العذق، وهو كباسة النخل، المتعثكل: المتداخل لكثرته، الغدائر: ذوائب الشعر، مستشزرات: مفتولات، الشزر: الفتل، المداري: جمع مدري وهي مثل الشوكة تسرح به المرأة رأسها، المثنى: المفتول، المرسل: غير المفتول.

الشين المهموسة الرخوة بين التاء المهموسة الشديدة والزاي المجهورة.

ولست مختلفًا مع البلاغيين الذين جعلوا من شروط فصاحة المفرد، عدم تنافر الحروف، ولكن إذا تأملنا الصورة التي رسمها الشاعر، لأدركنا أن امرأ القيس لو أتى بكلمة «مرتفعات» الفصيحة بدلا من كلمة «مستشزرات» غير الفصيحة لما تحققت الفكرة التي ينشدها، والصورة التي يريد رسمها لشعر هذه المرأة الذي ضلت المداري، وهي آلة التسريح التي كانت تستخدمها هذه المرأة في تسريح شعرها نظرًا لكثرته، وتزاحمه، وتكاثف خصلاته، وارتفاعه إلى أعلى بالإضافة إلى هذا فإن شعرها منه ما كان منتظمًا لفتله، ومنه ما كان منطلقًا هنا وهناك لعدم فتله، فإذا ما استحضرنا في مخيلتنا هذه الصورة وأجرينا على لساننا هذه الكلمة المتنافرة لأدركنا أن هناك انسجامًا قويًا بين هذه الكلمة بحروفها المتنافرة، وبين الصورة التي رسمها امرؤ القيس لشعر هذه المرأة في حالة تزاحمه، وكثرته، وتداخله، وتموجه، واضطرابه.

ومن النماذج الشعرية التي نعتت بالثقل في النطق لتنافر حروفها قول تأبط شرًا[2]:

قليل ادخار الزاد إلا تعلة

فقد نشز الشرسوف والتصق المعا[3]

فشاعرنا يصف نفسه بأنه لا يملك من الزاد إلا قدرًا قليلاً يتعلل به،

(١) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح للشيخ/ عبد المتعال الصعيدي ١/ ١٢ مطبعة مكتبة الآداب.

(٢) شعر الصعاليك منهجه وخصائصه د/ عبد الحليم حفني ص ١٨٦.

(٣) تعله: تفعله من تعلل بكذا، الشراسيف: مقاطع الأضلاع.

ويحول بينه وبين الموت، فقد أثر الطوى فيه حتى برزت أضلاعه من الضعف، والنحول، والتصقت أمعاؤه من شدة الفقر، والجوع.

لكن لم لجأ تأبط شرًا إلى هذا التنافر لأنه بدوي متوحش عديم الفصاحة، بل لأنه يصف نفسه - وهو من الشعراء الصعاليك - بالجوع، وقلة الطعام حتى أصابه الهزال، فبرزت رءوس ضلوعه في صدره شاخصة للعيان. أفكان يستطيع أن يؤدي صورته هذا أداء حيًا بغير هذا التنافر[1].

وكذلك قول أمية بن أبي عائذ[2]:

وجواب جوات الفجاج التي بها الذ

ـعام وعزف الجن والمتغول

فالشاعر يفتخر باجتيازه لهذه الصحراء المليئة بالحيوانات المتوحشة، والأصوات المفزعة، والأشباح المخيفة، فأتى بعبارته [جواب جوات الفجاج] التي نشعر بغرابة ألفاظها، وتنافر كلماتها عند النطق بها. ومع هذا فلو قابلنا هذه الألفاظ بما يشاكلها من الأحداث لوجدنا «الجيم» التي تكررت في هذا البيت أربع مرات بصوتها الشديد المجهور، وكذلك الواو، وهي حرف من حروف اللين مع تكرره وتضعيفه، وكذلك الباء، والتاء، وهما من الأصوات الشديدة المجهورة كل هذا يحكى ما هو ماثل في هذه الصحراء من متاعب وصعوبات، كما يحكي أيضًا ما لاقاه الشاعر من تعب ومشقة أثناء

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه د/ محمد النوبي ص ٤٦.

(٢) شرح أشعار الهذليين ٢/ ٥٣٥، الجوات: الواسعة.

سيره ومروره ومعايشته لهذه الصعوبات التي لا يجتازها إلا من كانت لديه القدرة على اجتناب مخاطرها.

بالإضافة إلى هذا، فقد كان من الممكن أن يختار شاعرنا لفظة «قطع» المرادفة لكلمة. جواب، ولكن عاطفة فخره، واعتزازه بقوته جعلته يأتي بلفظة «جواب» التي تدل على المبالغة، وذلك من خلال تكرار الحدث المعبر عنه، فكأنه يريد أن يشعرنا بأن الصحراء برغم ما فيها من متاعب، ومهالك كانت شيئًا مألوفًا بالنسبة له.

ولكي يحقق فكرته التي أنشأ من أجلها هذا النظم، فقد أتى بعبارة «جوات الفجاج» وهذا إيحاء منه بما هو كائن في هذه المفازة من مخاطر، ومهالك متمثلة في طرقاتها، وجبالها، ووعورة أرضها، وغير ذلك من الصعوبات التي تكشف لنا عن قوته وشجاعته، وقدرته على مغالبة هذه المتاعب أثناء سيره في دجى الليل المظلم في هذه المفازة المليئة بالحيوانات المؤذية، وأصوات الجان المرعبة، وكذلك الغيلان التي كانوا يتوهمونها من خلال رؤيتهم للأشباح في هذه الفيافي الواسعة.

***

المبحث الرابع

الحكاية الصوتية للجملة الشعرية

إذا كان ابن جني في مقولته السابقة قصر عنايته على المحاكاة الصوتية للألفاظ اللغوية المفردة، فإن إفادتي من توجيهاته جعلتني أتناول في هذا البحث الحكاية الصوتية للألفاظ، وحروفها، وحركاتها ليس ذلك فحسب وإنما ضمنت هذا البحث أيضًا المحاكاة الصوتية للجملة الشعرية الكاملة، وكذلك الكلمات المتعاقبة وأثر كل هذا وذلك في إبراز فكر الشاعر، وعاطفته، ومشاعره وأحاسيسه.

فها هو ذا تأبط شرًا يمدح قريبًا له، فيخلع عليه بعض الصفات التي عرف بها الصعاليك، أو اختصوا بها فيقول[1]:

قليل التشكي للمهم يصيبه

كثير الهوى شتى النوى والمسالك[2]

يظل بموماة ويمسي بغيرها

جحيشا ويعروري ظهور المهالك

ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي

بمنخرق من شده المتدارك

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام، شرح التبريزي ١/ ٤٧، مطبعة عالم الكتب بيروت.

(٢) المهم: إما من الهم وهو الحزن أو بمعنى القصد كثير الهوى: أى كثير الهم مختلف الوجوه والنوى: وجهته التي ينويها، شتى : المتفرق. الموماة: المفازة لا ماء فيها، الجحيش: المنفرد، يعروري: يركب من اعرورت الفرس إذا ركبته عريا، وفد الريح: أولها، ينتحي: يقصد، المنخرق: السريع، المتدارك: الملاحق.

فالمعنى العام الذي قصده تأبط شراً هو وصف قريبه بالصبر، والجلد والقدرة على تحمل الخطوب، والشدائد دون شكوى، ثم نعته بالحركة الدائمة والانتقال من مكان إلى مكان، وهذه من الصفات التي كانت ملازمة لحياة الصعاليك، وهدفهم من هذا التنقل بطبيعة الحال هو ما تقتضيه حياتهم في الصعلكة من حاجتهم إلى الأماكن التي يزاولون فيها صعلكتهم، والتي يحتمون فيها من نتائج هذه الصعلكة، وذلك أن مجالات الصعلكة بما فيها من لصوصية، وسطو، وسلب ليس لمزوالتها مكان معين»[1].

فصاحبه إذا قضى نهاره في موماة أظله الليل بظلامه الدامس في موماة أخرى، وذلك لما عرف به من شدة العدو، فسرعته تسبق وفد الريح، أى «الدفعة الأولى المتقدمة منها» وفي سرعته وانتقاله لا يعبأ بالصعوبات التي تواجهه، ولا يخاف المخاطر التي قد تعرضه للهلكة في هذه الصحراء الواسعة.

وبالتأمل في هذه الأبيات الثلاثة نجد أن البيت الأول، والثاني، يحتويان على بعض الوسائل البيانية التي ساهمت في توضيح ما أراده الشاعر في نظمه، و ذلك مثل الطباق في قوله: «قليل» و«كثير» و«يظل» «ويمس» وكذلك الجناس الناقص في كلمتي «الهوى والنوى».

وأيضًا الاستعارة المكنية في تشبيهه المهالك بإبل خشنة المركب، كما أنه أتى بكلمة «جحيشًا» ولم يأت بكلمة منفردًا، ليحقق صفة القوة، والشدة التي تتلاءم مع نطقنا لهذا اللفظ، كما أنه أتى بالفعل

(١) شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، د/ عبد الحليم ص ٧١.

«يعروري» وأصله «عرى» ولقد قال صاحب أسرار اللغة «ولله در القدماء من علماء اللغة العربية حين قرروا قاعدتهم المشهورة فقالوا: «زيادة المعنى يتبعها زيادة المبنى[1]، وهذا ما حكاه هذا الفعل من معنى الشدة والخشونة.

وفي الحديث: «إنه أتى بفرس معرور قال ابن الأثير: أى لا سرج عليه ولا غيره، واعروري فرسه ركبه عريان»[2].

أما البيت الثالث، فقد خلا من كل وسيلة بيانية ذكرناها في البيتين السابقين، ولكنه تضمن لفظة «الريح» الذي يمثل - كما قال أصحاب اللغة - برائة المكررة، وبائه الممدودة، وحائه الحلقية صوت الريح، واستمرارها وخدتها، وهنا تبدو لنا الفكرة التي أرادها الشاعر في جملة «ويسبق وفد الريح»، وذلك من خلال الحكاية الصوتية لحرف السين، وهي حرف من حروف الصفير، وكذلك الفاء الدالة على الحفيف، ويزداد حفيفها لسكونها أما الدال ذلك الحرف الانفجاري الذي أردف بالراء المشددة، وتشديدها يظهر لنا كثرة تكرارها، وكأن الشاعر أتى لنا بهذه الحروف القوية المتكررة لكي يبرز لنا قوة انفجار هذه الريح، وشدة انطلاقها في هذه الصحراء المترامية الأطراف.

وهنا يتضح لنا أن تأبط شراً لم يصف صاحبه بأنه سريع العدو فحسب، كما ذهب إلى هذا بعض الأدباء المحدثين[3]، وإنما أرانا

(١) من أسرار اللغة د/ إبراهيم أنيس ص ١٤٨.
(٢) لسان العرب لابن منظور مادة عرا ٤/ ٢٩٢٠.
(٣) الشعراء الصعاليك، د/ يوسف خلف ص ١٩٤ مطبعة دار المعارف.

بحكايته الصوتية في جملته السابقة حركة صاحبه، وأسمعنا صوت حركته، وتركنا نتخيل هذه الريح القوية الشديدة السريعة التي كان يسبقها صاحبه لقوته وخفة حركته.

وكما جاءت الحكاية الصوتية للجمل الشعرية في بعض الأبيات التي أثرت عن «تأبط شرًا»، فقد جاءت أيضًا في هذين البيتين لعلقمة الفحل أثناء وصفه مجلس الشراب، والغناء حيث يقول[1]:

قد اشهد الشرب فيهم مزهر رنم

والقوم يصرعهم صهباء خرطوم[2]

كأس عزيز من الأعناب عتقها

لبعض احيانها حانية حوم

فالشاعر يصف لنا مجلسًا من مجالس اللهو، والطرب التي عايشها مع ندمائه الذين بادروا بالإسراع إلى هذا المجلس، لكي ينهبوا ملذات الحياة، ويشبعوا رغائب أنفسهم، فتستلذ أسماعهم بأدوات الطرب، وتستلذ أذواقهم بالخمر الصهباء التي شغل الشاعر نفسه بالحديث عنها.

فوصفها بأسمى صفاتها، فهي خمر ملوكية عتقت في دنانها وقتًا طويلا بعد عصرها، أشرف على صنعها خمارون محترفون، لا تخرج إلا في المناسبات اللائقة بها، يطوف بها سقاة مطيعون إلى غير ذلك من المعاني التي أودعها الشاعر في نظمه.

(١) المفضليات للمفضل الضبي ص ٨١٢.

(٢) الشرب: جمع شرب، المزهر: العود، الرنم: المترنم الذي له صوت، الصهباء: الخمر، الخرطوم: أول ما ينزل منها صافية، العزيز: الملك، أحيانها: أى عيد، الحانية: نسبة إلى الحانة أى قوم نسبهم إلى الحوانيت وهم الخمارون حوم كثير.

ومن ثم، فقد جاءت ألفاظ الشاعر، وتراكيبه مقابلة لما يشاكلها من أحداث كانت ماثلة في ذلك المجلس، وهذا ما لمسناه في بعض جمله الشعرية الواردة بهذين البيتين.

كجملة: «أشهد الشرب» التي انبعث من شيناتها الثلاث نغمًا موسيقيًا، وحكت أصواتها المتفشية الأحداث الماثلة في ذاك المجلس، كجلبة أصوات الشاربين، وضحكاتهم، وأصواتهم، وأصوات آلات الطرب التي عبر عنها الشاعر بقوله: «فيهم مزهر رنم».

فبجانب تخيلنا لما يصدر من هذه الآلة من صوت موسيقي، فإن نطقنا بهذه العبارة نطقًا عروضيًا يجعلنا نشعر برنينها الموسيقي الأخاذ الذي ينبعث من الميم المكررة، والراء المكررة، ولا يفوتنا أن نذكر القارئ، بأن النون، والميم من أصوات الغنة التي تحكي أصواتها بتكرارها رنين هذه الآلات الموسيقية التي استلذت بها أسماع الشاعر، ورفاقة في مجلس شرابهم.

وإذا كانت ألفاظ الشطر الأول تحكي بجرسها عذوبة رنين الآلات الموسيقية ورقتها، فإن ألفاظ الشطر الثاني تحكي ضخامة جرسها وقوته وغلظته، وذلك لما احتوت عليه جملة تصرعهم صباء خرطوم من حروف الإطباق «الصاد، الطاء» وهذه الأحرف عدها صاحب الأصوات اللغوية من أصوات الإطباق المفخمة ذات الوقع القوي الشديد على الأذن،[1] وهنا تفصح لنا أصوات هذه الحروف عن فكر

(١) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٦١، ٧٤.

الشاعر، وعاطفته تجاه وصفه لخمرة مجلسه، وما تفعله بقوتها، وشدتها من صرع لهؤلاء الشاربين.

فالمتأمل في البيت الأول: يجد الشاعر يخاطب حاسة السمع، وفي البيت الثاني يخاطب حاسة الذوق، فيشدو بالخمر، ويجودتها ونفاستها، وطول عتقها، وأثر كل هذا وذاك على طعمها، ولذعها في حلق شاربها.

وهذا ما حكته أصوات الألفاظ التالية في قوله: «عزيز من الأعناب عتقها للبعض: وكذلك قوله: «أحيانها» حانية حوم:

فالجملة الأولى تضمنت أربع عينات، والعين كما يقول صاحب الأصوات اللغوية، صوت حلقي مجهور يخرج من وسط الحلق، وهي أقوى الحروف العربية تمثيلا للطعم المر[1].

وكذلك الجملة الثانية احتوت على ثلاث حاءات، والحاء كما يقول صاحب الأصوات اللغوية: صوت حلقي مهموس يناظر صوت العين المجهور لأنهما يخرجان من فرع واحد أى إذا كانت العين تمثل مرارة الخمر، فإن الحاء تمثل حدتها وشدتها.

فتأمل الانسجام الصوتي المنبعث من جرس العين، والحاء، ومدى ما فعله هذا الانسجام من إبراز، وتوضيح لفكر الشاعر، والتي من أجلها أنشد هذين البيتين اللذين اتخذهما وسيلة للتعبير عن عاطفته، ومشاعره وإحساسه بطعم الخمر، وحدتها، فجاءت ألفاظه تحكي بخصائصها الصوتية بنات أفكاره، ونبرات عاطفته بوضوح وصدق وواقعية.

(١) المرجع السابق ص ٨٨.

(٢) المرجع السابق.

المبحث الخامس

موسيقى الشعر الجاهلي ومحتواها الفكري والعاطفي

يأتي حديثنا عن الحكاية الصوتية لموسيقى الشعر الجاهلي، ومحتواها الفكري، والعاطفي من منطلق إيماننا بأن الشعر عبارة عن ألفاظ لغوية يترتب على انسجام بعضها مع بعض حدوث إيقاع مرتب يصدر من وحدة النغمة التي تتكرر بتوالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في فقرات الكلام المكونة للبيت الشعري، والشاعر بطبيعته إذا أراد أن ينقل إلينا أفكاره، وعواطفه، فإنما ينقلها إلينا من خلال ألفاظه، وتراكيبه بما لها من معان وخصائص موسيقية كما أن عنصر الكمال في الشعر لا يتحقق إلا عند مخاطبته للعواطف، وإثارته للمشاعر، والأحاسيس بألفاظه، وتراكيبه، التي تبعث النشوة والطرب في النفوس بموسيقاه، وأنغامه التي تصدر عن إيقاعه وتوالي مقاطعه، وانسجامها، وترددها وقافيته وتكرارها، ومن ثم فقد عرف بعض النقاد القدامى الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[1].

فالشعر عنده مؤلف من أربعة عناصر: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، ثم نجده يؤلف من هذه العناصر عناصر أربعة أخرى وهي: «ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف الوزن والقافية»[2].

(١) نقد الشعر قدامة بن جعفر تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ص ٤، مطبعة مكتبة الكليات الأزهرية.

(٢) المرجع السابق.

وحرص الناقد القديم على عنصر الترابط بين هذه العناصر يبرز لنا اهتمامه الشديد بوحدة العمل الفني، وتآلفه من الناحية الصوتية، والمعنوية، وحرصه على الانسجام، والتناسب الذي يتحقق برعاية الموسيقى الداخلية المنبعثة من تآلف أصوات الكلمات والحروف، والموسيقى الخارجية التي تنبعث من الوزن والقافية[1].

ولقد علق صاحب موسيقى الشعر على تعريف الناقد القديم للشعر فقال: «حين حاول القدماء تعريف الشعر عرفوه بأنه: الكلام الموزون المقفى، فهم يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام، وخضوعها إلى ترتيب خاص، مضافًا إلى هذا تردد القوافي، وتكرارها أهم خاصية تميز الشعر من النثر، فالكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا، وذلك لما فيه من توقع المقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع، لتتكون منها جميعًا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس أخرى، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية[2].

فمن واقع ما سبق يتضح لنا أن موسيقى الشعر التامة لا تتحقق بالإيقاع العروضي العام فحسب، وإنما بالإيقاع الداخلي المتمثل في الألفاظ اللغوية، وما ينبعث منها من أنغام لأن الإيقاع العروضي الذي يحدث نتيجة اختلاف المقاطع له أثر مهم في الإيقاع الخاص لكل

(١) نظرية الشعر في النقد العربي القديم د/ عبد الفتاح عثمان ص ٢٥ مطبعة مكتبة ١٩٨١.
(٢) موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ٢١، مطبعة الأنجلو المصرية.

لفظة، ولكل جملة شعرية، وبخاصة إذا ظهرت براعة الشاعر، وقدرته الفنية على المزج بين خصائص هذه الألفاظ الصوتية، وبين ظلال معانيه، ونبرات عاطفته، وهنا تظهر الدرجة العالية من المتعة في المحتوى الأخير بقابلية التأثير الحساس بالتلاؤم الصوتي، والتجانس اللفظي بالروي، والوزن مع اللذة بطبقة الموسيقى، وطول النغمة، ولونها، وتبين كل أحوال الاختلافات الشخصية في الاستجابة للجانب اللفظي من الأدب[1].

وإذا كانت ألفاظ الشعر الجاهي، وتراكيبه قد أفصحت بجرسها الصوتي عن محتواها الفكري، والعاطفي، لقائلها، فإن موسيقى الشعر الجاهلي بأوزانها الداخلية والخارجية، وبقافيتها لا تكون أقل محاكاة، وإفصاحًا عما يكمن وراء قائلها من فرح وحزن، وغضب ورضا، وانفعال وهدوء، وغير ذلك من المشاعر الحسية، والمعنوية التي تبوح بها إيقاعاته العامة، والخاصة؛ لأن الموسيقى يمكن أن تعبر عن كل الظلال ، وعن كل درجة من درجات الشعور في قلوبنا تعبر عن كل ما يخطر بالعقل من خيال، عن كل حالة للروح، ولقد كتب «تنسيون» قصيدة عن جدول حاكى بأصوات حروفه المتحركة، والساكنة ممر الماء فوق العوائق على اختلاف ضروبها، ومن ثم فليس من الصواب تمامًا القول بأن الموسيقى لا تستطيع المحاكاة أو الوصف[2].

(١) ألوان من التذوق الأدبي ، د/ مصطفى الصاوي الجويني ص ٣٤، مطبعة منشأة المعارف بالإسكندرية.
(٢) المرجع السابق ص ٢٣، وما بعدها.

ومن منطلق موافقتي لقول القائل ليس من الصواب تمامًا القول بأن الموسيقى لا تستطيع المحاكاة، أو الوصف سوف أتناول الحكاية الصوتية لموسيقى أشعار بعض الشعراء والجاهلين، وذلك من خلال حديثي عن مقاطع الوحدات العروضية، ومدى انسجام هذه المقاطع مع فكر الشاعر، وحالته النفسية، والعاطفية، وأيضًا من خلال حديثي عن الحرف المتردد في الكلمات المتعاقبة وكذلك من خلال حديثي عن القافية وعلاقتها بفكر الشاعر وعاطفته.

***

ولكي أحقق ما يهدف إليه هذا البحث من الحكاية الصوتية لموسيقى الشعر الجاهلي، اعتمدت على ما قامت به الدراسات الصوتية من تحليل الشعر إلى مقاطع صوتية، فمن المعروف لدينا أن اللغة كلام، والمتكلم لا يستطيع نطق الأصوات كاملة، إنما ينطقها في شكل تجمعات تطلق عليها اسم المقاطع[١]، وباجتماع الحرف مع الحركة يكونان مقطعًا، وسمى المقطع مقطعًا؛ لأنه أصغر الأجزاء التي يمكن أن تقسم إليها الكلمة، ويمكن النطق بها مستقلة، ولذا وجدت صاحب الأصوات اللغوية يعلل سبب اعتماد علماء الأصوات على تحليل الكلام إلى مقاطع؛ لأنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر، وظهر لهم جليًا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات القصيرة، كالفتحة، والضمة، والكسرة، والطويلة، كألف المد، وياء المد، وواو المد، وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام[٢]، كما أن لتوالي المقاطع في الأبحر المختلفة نظامًا خاصًا لا بد أن يخضع له الوزن ليتحقق ما نسميه موسيقى الشعر.

فإذا نظرنا في شعرنا العربي وجدناه يستعمل ثلاثة أنواع من هذه

(١) دراسة الصوت اللغوي د/ أحمد مختار ص ٢٧٣، مطبعة عالم الكتب ١٤١١هـ سنة ١٩٩١م.

(٢) الأصوات اللغوية د/ إبراهيم أنيس ص ٢٧، ٢٨.

المقاطع، مقطعًا قصيرًا، ومقطعًا طويلاً، ومقطعًا زائدًا في الطول، فالمقطع القصير يتكون من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة فتحة كانت، أو كسرة، أو ضمة، والطويل إما مقفل، أو مفتوح، فالمقطع الطويل المقفل يتكون من حرف تلحقه حركة قصيرة، فحرف ساكن مثل قد ـ لم والمفتوح يتكون من حرف واحد تلحقه حركة طويلة، أى ممدودة مثل ما ـ في ـ ذو.

أما المقطع الثالث الزائد الطول، فيتكون من حرف فحركة ممدودة، فحرف ساكن مثل ـ مال ـ عيد ـ حوت بتسكين الحرف الأخير في هذه الكلمات الثلاث، وهذا المقطع يكون في القافية، ولذا أطلق عليها العروضيون القافية المقيدة(١).

وإذا كان العروضيون قد سووا بين هذين النوعين من المقطع الطويل، وسموها باسم واحد هو «السبب الخفيف» لأنهما يتساويان في كمهما من التفعلية العروضية، فإن أثر الاختلاف لا يظهر بينهما، وبين السبب الخفيف في الإيقاع العام للبحر العروضي، وإنما يظهر في الإيقاع الداخلي، ونغمه، لأن المقطع الذي ينتهى بحركة ممدودة تعطينا نغمًا أطول عند ترجيع النغم وتطريبه، ولذا نجد الشاعر العربي بصفة عامة، والجاهلي بصفة خاصة يكثر من إحداهما دون الآخر، أو

(١) أصوات اللغة، د/ عبد الرحمن أيوب ص. ١٣٩ نشر مكتبة الشباب بالقاهرة (بتصرف وبادىء علم الأصوات العام تأليف ديفيد اركووي ترجمة محمد فتيح ص ٥٥ الطبعة الأولى سنة ١٤٠٩هـ ١٩٨٨م. وموسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس ص ١٤٧ بتصرف.

ـ اوح بينهما حسبما ينسجم مع فكرته، ومعناه، ودرجه عاطفته، ومن هنا يتضح ما تقوم به هذه المقاطع المتنوعة من تنغيمات موسيقية مختلفة، وإلى اختلاف النغم يرجع الفضل في التعبير عن كل مشاعرنا، وحالاتنا الذهنية من كل نوع(١).

ومن يتأمل في بعض البحور العروضية يجد الاختلاف بينهما ليس في الأوزان العروضية فحسب، وإنما تختلف أيضًا في نظام ترتيب المقاطع القصيرة، والطويلة، فمثلاً أوزان بحر المتقارب [فعولن ـ فعولن ـ فعولن] في كل شطر، فوحدته العروضية تتكون من مقطع قصير يليه مقطعان طويلان، وتكرر هذه الوحدة بتكرر الأوزان في كل شطر.

وكذلك بحر المتدارك [فاعلن ـ فاعلن ـ فاعلن ـ فاعلن] في كل شطر فوحدته العروضية تكون من مقطع طويل، فمقطع قصير، فمقطع طويل، وتكرر أيضًا هذه الوحدة بتكرر أوزانه في كل شطر.

وتثمر هذه المقاطع ثمرتها في موسيقى الشعر من خلال قصرها وطولها؛ لأن المقطع الطويل يستغرق ضعف الوقت الذي يستغرقه المقطع القصير، كما أن المقاطع المقفلة تكون القراءة فيها سريعة، وحادة بأنفاس قصيرة ومتلاحقة، أما المقاطع المفتوحة، فالقراءة فيها طويلة بطول النفس التي تحتاجه المدات المنتهية بها، ولذا تجد

(١) دراسة الصوت اللغوي، د/ أحمد مختار ص ٢٢٩.

المقاطع القصيرة تتسم بالسرعة، وكثرة الحركة، أما المقاطع الطويلة فإنها تتسم بالبطء، والتأني، والهدوء في حركتها، وهذا ما نلاحظه في بحر الطويل مثلا الذي تأتي أوزانه [فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعيلن] فنظرًا لاحتواء شطره على أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة نشعر ببطء وقعه على الأذن، أما بحر الكامل [متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن] فقد يبدو لنا أكثر حركة، وسرعة من بحر الطويل؛ لأن شطره يحتوي على تسعة مقاطع قصيرة، وستة طويلة، ولك أن تدرك هذا في هجاء الجميع لبني رواحة، وهم عشيرة من بني عبس استجارهم نضلة بن الأشتر بن حجوان، وهو فارس من فرسان بني أسد فأجاروه، ثم جاءت عشيرة أخرى من بني عبس اسمها «هدم» تطالب رواحة بتسليم نضله إليهم، ليقتلوه لثأر قديم، فأسلموه فقتلوه غدرًا، فثار الجمحيح الأسدي على بني رواحة، وهجاهم، وسخر منهم، وتوعدهم في قصيدته الميمية التي استهلها بقوله[1]:

يا جار نضله قد اتى لك ان

تسعى بجارك في بني هدم[2]

متنظمين جوار نضله يا

شاه الوجوه لذلك النظم

فالقصيدة التي - منها هذان البيتان جاءت على بحر الكامل، وكما

(١) المفضليات للضبي ص ٧١٧.

(٢) أتى لك: أي حان؛ منتظمين: أي جعلوا يوتهم حوله كالنظم؛ شاه الوجوه: شانت قبحت.

قلنا إن هذا البحر اتسم بكثرة حركاته، وسرعة توالبها في حالة تمامه، ولكن نظم الشاعر لم يأت على بحر الكامل التام، وإنما جاء على بحر الكامل الأحذ أي [حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة الأخيرة في كل شطر] فصارت صورته العروضية [متفاعلن - متفاعلن - متفا].

تأمل ما يحكيه الحذذ الماثل في آخر التفعيلة من وقع شديد على الأذن، ومن صرخة طويلة حادة، ومن إثارة عنيفة تنسجم انسجامًا قويًا مع ما يكمن في نفس الشاعر من غضب وحقد ملتهب على هؤلاء الخونة الذين لم يراعوا حق الجوار في صديقهم الذي قتل غدرًا.

وإذا ما أضفنا إلى سرعة بحر الكامل هذا النبر المفاجيء الذي أحدثه الحذذ في كل تفعيلة من تفعيلات العروض والضرب، وكذلك الإضمار الذي دخل الضرب بتسكين الحرف الثاني بدلاً من تحريكه، فأوجد هذا ثلاثة مقاطع كل منها ينتهي بالتسكين (لن - مت - فا) كل هذا جعل أبيات القصيدة تحكي بإيقاعها العروض العام وإيقاعها الخاص فكر الشاعر، وعاطفته، ومشاعره الملتهبة بالغضب الذي يجيش في صدره، كالمرجل ووعده، ووعيده، وتهديده المنبعث من حدة صرخاته، وسخريته المرة اللاذعة التي تمسها أثناء خطابه بني رواحة بقوله: [يا جار نضلة] لأنهم أجاروا قريبه وصديقه ثم قتل وهو في جوارهم، وكأنه يسخر بهم بضرب ثأره، والانتقام لصديقه من بني هدم الذين قتلوه، وهو بجوار بني رواحة الذين عرفوا بالشرف والسؤدد، وكان منهم قيس بن زهير من جذيمة بن رواحة سيد بني عبس كلها، ومن هنا كانت لأبيات الجمحيح إيقاعًا مشحونًا على

أنفسهم، وبخاصة أنهم كانوا «متنظمين جوار نضلة» أى كانت بيوتهم حوله كالنظم ليمنعوه، ولكنهم لم يفعلوا، فاستحقوا بصنيعهم هذا سخريته، واستهزاءه لقوتهم، وكثرة عددهم ثم نجده يترك سخريته، ويصيح بغضب شديد قائلا.. يا شاه الوجوه، أى ما أقبحها وجوه انتظمت حول نضلة لتحميه، فخذلته، وتركته حتى لحق به ما لحق من الخطر والهلاك.

وهكذا استطاع المنقذ بن الطماح بقدراته الفنية أن يجعل ألفاظ هذين البيتين بأصواتها، وإيقاعها القائم على الحركات السريعة، والنبر المفاجىء، وبتأكيد الجرس الصوتي للحروف الساكنة تحكي لنا أفكاره، وعواطفه، ودخائل نفسه التي أفصحت لنا عن انفعاله القوي، وثورته العارمة، وسخريته اللاذعة، وألمه، وحسرته على قتل صديقه «نضلة» الذي كرر اسمه أكثر من مرة في أبيات قصيدته.

وإذا كانت مقاطع بحر الكامل تتسم بالسرعة والحركة، فإن مقاطع أوزان بحر الطويل - كما قلنا تتسم بالتأني، والبطء والهدوء، وهذا ما سوف نلاحظه في لامية زهير حين يصف غلامه الذي جاء يخبره بالعثور على الحيوان الوحشي الذي يريد صيده فقال[1]:

فبينا نبغي الصيد جاء غلامنا

يدب ويخفى شخصه ويضائله[2]

(١) شعراء النصرانية لويس شيخو ص ٥٧٧ طبع مكتبة الآداب بالقاهرة.

(٢) نبغي: نبتغيه، يدب، يمشي ويخفى شخصه، يضائله: يصغره، الشياه، : الحمير المستأسد، ما طال من النبت، القربان: مجاري الماء، الحو: شديد الخضرة، المسائل: حيث يسيل الماء، السراة شجر يتخذ منه القسي، السحيل: صوت الحمار، اللس: الأخذ بمقدم الفم، الغمر: نبات أخضر.

فقال شياه راتعات بقفرة

بمستأسد القريان حو مسائلة

ثلاث كاقواس السراة ومسحل

قد اخضر من لس الغمير جحافله

تأمل إيقاع مقاطع أوزان بحر الطويل بجرسها المعبر عن هيئة الغلام، وصورته التي نقلها إلينا زهير بعاطفته المشحونة بالإعجاب، والزهو بهذا الغلام الذي أقبل عليه بحالة نفسية تغمرها الفرحة، والسعادة بما تحمله من نبأ سعيد.

إلا أنه في حالة إقباله كان حريصًا أشد الحرص على ألا يعلو صوته عند الإخبار بما رآه حتى لا يسمعه الحيوان، فيلوذ بالفرار، فراح يأخذ بنصائح زهير، ويأخذ بكل أسباب الحذر، والحيطة في كلامه وأفعاله، وعلى الجانب الآخر عاطفة الشاعر تبوح لنا بشدة إعجابه، وسعادته باستجابة الغلام لنصائحه، ومبالغته، وإفراطه في تخفيه إلى درجة تثير الضحك من هيئته، وحركاته عند إقباله.

لقد أبدع زهير في التعبير عن فكرته بألفاظ تحكي أصوات حروفها صورة الغلام، وحالته النفسية عند قدومه، وهيئته التي عبرت عنها كلمة «يدب» بجرس حروفها المتمثلة في دالها، وبائها المشددة، والتي تصور شدة حرصه في مشيته، وكذلك جملة «يخفى شخصه» بنغم الخائين اللتين تحكيان صورة هبوطه، واستتاره في أثناء قدومه، وكذلك لفظة «يضائله» التي تحكي بضاضها المفخمة، وهائها

الساكنة حالة الجهد، والمعاناة التي اعتلت الغلام من جراء حرصه الشديد في مشيته بوثبة السريع القصير المتلاحق تارة، وزحفه على الأرض تارة أخرى.

وكما حكى لنا زهير عن حالة الغلام، وهيئته عند قدومه، حكى لنا أيضًا انفعاله أثناء إخباره بصوت مهموس تمثل في قوله: لقد عثرت «بمستأسد القريان» يقصد الوادي الخصيب بنباتاته الكثيفة، ومياهه الغزيرة والتي كانت سببًا في وجود هذه الشياه لترتع، وتستمتع بخضرتها، وتمرح في فضائها الفسيح، ولنا وقفة عند كلمة «شياه» التي فسرها الشارح بقوله:

«الشياه هنا الحمير» فلم قال الغلام شياه ولم يقل حمير؟ لأن الغلام يريد إخبار الشاعر بصوت هادئ ومنخفض، وهذه الكلمة أقدر تمثلا بشينها المهموسة، وبائها شبه اللينة للصوت المنخفض، وهذا بخلاف كلمة حمير : بميمها المجهورة ورائها التي هى أكثر إجهارا وبخاصة عند تكرارها ولعل هذا فيما يغلب علي ظنى كان سببا فى استخدام كلمة شياه المهموسة التي لاءمت حالة التخفي، والتستر التي يتطلبها الموقف حينذاك.

وتأكيدًا لما ذهبت إليه فقد وجدت الغلام في البيت الثالث يصف حمر الوحش اللاتي عثر عليهن بأنهن ثلاث كالقسي المصنوعة من شجر السراء من شدة ضمورهن يصحبها «سحيل» أي حمار ذكر، وسمى بذلك من صوته وهو «السحيل» هذا الحمار يرى النبت الكثير المتكاثف الطويل،ويلسه أى يتناوله بمقدم فمه حتى اخضرت جحافله، والجحافل جمع جحفلة، وهي الشفة للخيل والبغال، والحمير.

فبجانب براعة زهير في الإتيان بكلمة «يلسه» التي حكت بصوتها معناها نجد الشاعر يكثر من الألفاظ التي احتوت على بعض الحروف المهموسة مثل [التاء والسين والحاء والخاء والفاء] كما تضمن الشطر الثاني ثلاثة أصوات قوية ومجهورة، وهي الضاد العسيرة النطق، والراء التي تتسم بالتكرار عند النطق بها، والجيم الانفجارية كل هذا يقدم لنا صورة واضحة لحال الغلام وهيئته، وحرصه الشديد على خفض صوته المهموس الخفي الذي لم يستطع المداومة عليه فيغلبه عنصر الاضطراب وتعتريه حالة من الانفعال، إما لعدم تمكن سامعيه من سماع صوته، أو من ضحكهم عليه لمبالغته، وإفراطه في التخفي، والتستر فعلاً وقولاً، فيدفعه هذا إلى ترك الهمس والارتقاء به -ولو قليلاً- على الوضوح والجهر.

ولعلي - بما قدمت من نماذج شعرية - أكون قد وفقت فيما ظننت من أن أوزان البحور الشعرية بمفردها لا تحقق الموسيقى التا. لشعرنا العربي وإنما يتحقق هذا بالإيقاع الداخلي أى الخاص الذي تكونه الكلمات اللغوية داخل كل بيت من الشعر والذي بتآلفه، وتآزره يتكون الإيقاع العام الذي يكشف لنا عن فكر الشاعر، وعاطفته التي أرادها في نظمه.

***

عرفنا من خلال حديثنا عن مقاطع الأوزان الشعرية أن القيمة الموسيقية لا تقتصر على الكلمة المفردة فحسب، وإنما تتحقق هذه القيمة من خلال تعاقب الكلمات، وما يترتب على هذا التعاقب من تجاوب، أو تنافر في النغم الصوتي، وقد ينبعث هذا التجاوب من خلال ما تضمنه النص الشعري من جناس وطباق، وتسميط، وغير ذلك من المحسنات اللفظية التي ألفناها في علم البديع.

لكن هناك وسيلة أخرى لها أثر بارز في ربط الأداء بالمضمون، وهي وسيلة الحرف المتردد، ولا أقصد بهذا السجع الناشئ من تردد الحرف في أواخر الألفاظ الشعرية، بل اقصد اشتراك الكلمات المتعاقبة في حرف واحد قد يكون هذا الحرف في أوائل الكلمات، أو في أوساطها، كتردد حرف الشين مثلا في وصف الأعشى لغلامه الذي تبعه أثناء ذهابه إلى بيت الخمار فوصفه قائلاً[1]:

وقد غدوت على الحانوت يتبعني

شاو مشل شلول شلشل شول[2]

فمعاني البيت السابق تشكف لنا عن نشاط الغلام، وسرعة استجابته لكل ما كلف به من أعمال أثناء ملازمته للأعشى عند ذهابه على بيت الخمار، إلا أن عاطفة الشاعر لم تنشغل بأعماله فحسب، وإنما الذي أثار عاطفته حالة الغلام، ونفسيته، وهيئته في مشيته التي صورت منظره تصويرًا فنيًا بارعًا، وذلك من خلال الجرس الصوتي المنبعث

(١) ديوان الأعشى الكبير تحقيق د/ محمد أحمد قاسم ص ٣٥٨.

(٢) الحانوت: بيت الخمار، الشاو: الذي يشوي اللحم، المشل: الجيد السوق للإبل ورجل مشل وشلول وشلشل: خفيف سريع، الشول: الخفيف في العمل والخدمة.

من هذه الكلمات الخمس المتعاقبة التي قربت مخارج حروفها، وكانت سببًا في اتهامه بعدم الفصاحة في نظمه نظرًا لشاشاته، وشلشلته المتكررة في هذا البيت.

ولكن على الرغم من كثرت الشينات، واللامات الواردة بهذه الألفاظ، وكانت سببًا في الثقل عند النطق بها، إلا أنها سبرت أغوار الغلام، وأفصحت لنا عن حالته النفسية، وذلك من واقع مشيته، وتمايله وترنحه، وتمثيله لما ستفعله الخمر بعقول وأجساد شاربيها بعد أن تدب نشوتها في عروقهم، وتفعل فعل السحر في ألبابهم، وجوارحهم، فيتمايلون، ويترنحون ويتلفظون بألفاظ لا تقل نطقًا عن شأشأة الأعشى، وشلشلته نظرًا لتعلثم ألسنتهم، وعدم قدرتهم على نطق الحروف نطقًا سليمًا من مخارجها الصحيحة، ومن ثم فقد جاءت ألفاظ الأعشى بتردد حروفها في هذه الكلمات المتعاقبة تحكي بجرس صوتها، ونغم إيقاعها هيئة أولئك السكارى الذين لم يشغلوا أنفسهم بهموم الحياة ومتاعبها.

وتبدو لنا ظاهرة تكرار بعض الحروف أيضًا في شعر أبي ذؤيب أثناء حديثه عن حمار الوحش وأتنه فقال[1]:

اكل الجميم وطاوعته سمحج

مثل القناة وازعلته الأمرع[2]

(١) شرح أشعار الهذليين لأبي سعيد السكري ١/ ١٢.

(٢) الجميم: النبت أول ما يخرج، السمحج الأتان الطويلة، أزعلته: نشطته، الأمرع: الخصب القيعان: مواضع تحتفظ بالماء من الأرض، واد: سيمح، الجم: الماء يرمة ورمان: يمتلئون اعتلج القوم اصطرعوا وتقاتلوا، يشمع: يلعب.

بقرار قيعان سقاها وابل

واه فاثجم برهة لا يقلع

فلبثن حينا يعتلجن بروضه

فيجد حينا في العلاج ويشمع

فحمار الوحش تلازمه أتانه، ويشاركنه حياته، ومرحه في هذا المكان الفسيح حيث يوجد العشب، والماء، فيرامح بعضهن بعضا، ويعاض بعضهن بعضا، وأحيانا يأخذ الحمار، فيما يأخذ فيه من لعب ومرح، وتارة يجد فلا يشاركهن صنيعهن.

فتأمل هذا الجرس الموسيقي الذي حققه تكرار القاف في كلمتين متتابعتين «قرار قيعان» وتكرارها أيضًا في بعض الكلمات الأخرى ككلمتي : سقاها وتقلع، ولا يفوتنا أن القاف: صوت شديد مجهور[1] فيحكي بشدته وجهره هيئة نزول مياه الأمطار، وما يترتب على ذلك من عشب، ومياه تحتفظ بها بعض المواضع. وكذلك تكرار النون في البيت الثالث في لبثن ـ حينا ـ يعتلجن ـ حينا، والنون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، فحكى صوته هيئة حمار الوحش مع أتانه أثناء مشاركتهن اللعب، والمرح تارة، وعزوفه عن كل هذا وذاك تارة أخرى.

وتتذكر الخنساء شمائل أخيها صخر، وكأنها ترى هذه الخلال، وتبكيها فتقول[2]:

وابكي اخاكِ ولاَ تَنسى شَمائِلَهُ

وابكي اخاكِ شُجَاعا غَيرَ خَوَّار

(١) الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس ص ٨٤.

(٢) ديوان الخنساء للخنساء ص ٧٥، مطبعة صادر بيروت. والقصيدة مطلعها:

يا عين جودي بدمع منك مدرار جُهْدَ العويل كماء الجدول الجاري

وابكي اخاكِ لأيتامٍ وارمَلَةٍ

وابكي اخاكِ لحق الضيفِ والجارِ

جَمٍّ فواضِلُهُ تَندَى انامِلُهُ

كالبدر يجلو ولا يخفى على الساري

رَدَّادُ عاريةٍ فَكَّاكُ عانِيَةٍ

كضيغمٍ باسلٍ للقِرنِ هصّار

جَوَّابُ اردِيَةٍ حَمَّالُ أَلوِيَةٍ

سَمْحُ اليدين جَوادٌ غير مقتار

تأمل هذه الأبيات، وانظر إلى هذا التكرار، أو هذا الترجيع في قولها وابكي أخاك، وقد كررته أربع مرات، مرتين في كل بيت، فأحدث هذا التوازن الموسيقى الواضح، وحدد النغم وميزه، ثم انظر في قولها جم فواضله تندى أنامله، وقولها رداد عارية.. فكاك عانية .. وقولها جواب أردية.. حمال ألوية.. وكيف أقامت بناء هذه الأقطار، على هذه الدفعات الصوتية المتشابكة ثم كيف كانت تصدم هذا الترجيع والتقطيع في كل شطر من هذه الأشطار بشطر هو تمام البيت لا ترجيع فيه، ولا تقطيع، فذهبت عن هذه الأنغام ظلال الرتابة التي كانت جديرة أن تحنو بها لو استمر الترجيع في الأشطار الثواني، كما هو في الأشطار الأولى ثم تأمل كيف وافقت بين قولها: كالبدر يجلو،

ولا يخفى على الساري، وقولها: كضيغم باسل للقرن هصار ثم بعد ذلك تأمل هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة سوف تذكر أنغامها بنياحة النادبة التي تعمد في نياحتها على هذا اللون من النغم، فترجع في أول صوتها وتقطع، ثم تمد وترسله مستويًا، ولقد قيل: إن هذا اللون من الصياغة في شعر الخنساء يحتاج إلى درس مستقل ينهض ببحث ألوان المعاني التي صيغت هذه الصياغة محاولاً تفسير هذا التموج الصوتي في ضوء الخبرة بحس الشاعرة وألوان انفعالها[1].

(١) قراءة في الأدب القديم ، د/ محمد أبو موسى ص ١٢٧ طبع دار الفكر العربي.

ثالثا: القافية وعلاقتها بفكر الشاعر وعاطفته:

تعد القافية - مع الوزن - أحد العناصر المهمة في تشكيل الوحدة الموسيقية في القصيدة، ومن ثم فقد لقيت اهتمامًا ملحوظًا من العلماء على الرغم من اختلافهم في تعريفها، فالأخفش يقول: القافية آخر كلمة من البيت، وبعضهم يقول: القافية حرفان من البيت[1].

أما الخليل فيقول: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، والقافية على هذا المذهب، وهو الصحيح»[2].

ويفصح لنا صاحب موسيقى الشعر عن الأثر الذي تقوم به القافية في تشكيل الوحدة الموسيقية للشعر فيقول: ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[3].

كما أبرز أهميتها أيضًا صاحب كتاب العلم والشعر فقال: إن القافية بمثابة الفواصل الموسيقية التي تتردد على مسامع المتلقي، ويتوقع تكرارها ويجد في هذا التكرار المنغم لذة، ومتعة فإذا أضفنا

(١) العمدة لابن رشيق ١/ ١٥١.
(٢) المرجع السابق.
(٣) موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص ٢٤٦.

على هذا التردد وحدة الوزن التي تتكرر هي الأخرى في كل بيت أدركنا مدى تأثير هذا التوافق الموسيقي في مشاعر المتلقي[1].

كما أفاض النقاد القدماء في الحديث عن مظاهر جودتها كأبي هلال العسكري الذي يرى أن القافية الجيدة هي «المتمكنة» وهي التي تكون في البيت كالشيء الموجود المنتظر يتشوقها المعنى، ويتطلع إليها، وهذا يدل على وعيهم بتماسك القصيدة وارتباط معانيها»[2].

وفي موضع آخر يقول: «وإذا كان النقاد يرون أن الشاعر له الحق في اختيار الوزن الذي يناسب موضوعه، فإنهم يرون أيضًا أنه من حقه اختيار القافية التي تساعده في التعبير عن فكرته[3].

أما حازم القرطاجني فنجده يقول: «فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها، واشتهار ما يتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألا يوقع بها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب العرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المنشودة والألفاظ الكريهة، ولا سيما ما يقع من جهة ما يتفاءل به»[4].

ولم يقتصر اهتمام النقاد بالقافية عند هذا فحسب، بل اهتموا أيضًا بحروفها، وحركاتها، وعيوبها، وتآلفها مع اللفظ تارة، ومع المعنى

(١) العلم والشعر (ريتشاردز ترجمة مصطفى بدوي ص ١٩٤ مطبعة الأنجلو المصرية).
(٢) الصناعتين لأبي هلال العسكري تحقيق د/ مفيد قميمة ص ٣٩٧ مطبعة دار الكتب العلمية.
(٣) السابق ١٩٥٣.
(٤) سر الفصاحة حازم القرطاجني تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ص ٢٧٥ مطبعة دار الكتب العلمية.

تارة أخرى، ولكن ما يهمنا في هذا البحث، هو قدرة القافية بجميع أنواعها وحروفها، وحركاتها على التعبير عن فكر الشاعر، وعاطفته، وهذا ما لاحظته في بعض القصائد والمقطعات الشعرية التي خلدها لنا بعض الشعراء الجاهليون.

فقد لاحظت مثلا روى حرف العين يرد كثيراً في قصائد الرثاء ومرجع هذا فيما يغلب على ظني ما يحكيه هذا الحرف بجرسه، وإيقاعه من ألم، وحزن وتفجع على المرثي كما هو واضح في عينية أبي ذؤيب في رثائه لأبنائه حيث يقول[1]:

آمن المنون وريبها تتوجع
والدهر ليس بمعتب من يجزع

وكذلك رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك فتراه يقول[2]:

لعمري وما دهري بتأبين هالك
ولا جزعًا مما أصاب فأوجعا

كما لاحظت أيضًا ورود حرف الراء رويًا لقصائد يغلب عليها الأسى والحزن كقول الخنساء[3] في رثاء أخيها صخر[4]:

يا عين جودي بدمع غير منزور
مثل الجمان علي الخدين محدور

(١) جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي تحقيق علي محمد البجاوي ص ٥٣٤، مطبعة دار الكتاب.
(٢) المرجع السابق ص ٥٩٤.
(٣) مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية د/ عبد الحليم حفني ص ٢٢٨ مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١١.
(٤) ديوان الخنساء ص ١٧.

وكذلك قولها:

قَذى بعينك أم بالعين عُوارُ

أم ذَرَفتْ إذْ خلت من اهلها الدارُ

وكذلك قولها:

عين فابكي لي على صخر إذا

علت الشفرة اثباج الجزر

وبديوانها العديد من قصائد ومقطعات الرثاء [1] التي جاء رويها على حرف الراء الذي انسجم بجرسه ونغمه مع حالتها النكرية والعاطفية المشحونة بالأسى والحزن على أخيها صخر.

كما وجدت حرف القاف يرد رويًا وينسجم أحيانًا في حديث بعض الشعراء عن الماء الغزير كأمير الشعراء أحمد شوقي الذي اختار القاف رويًا لقصيدته التي شدا بها أثناء وصفه النيل فقال[2]:

من اى عهد في القرى تتدفق

وبأى كف في المدائن تغدق

فلو تأملت هذه القصيدة لوجدت جرس القاف بتتابعه ينسجم انسجامًا رائعًا في التعبير عن تدفق النهر العظيم بالماء الغزير الذي كان سببًا في الخير، والبركة، والنماء، فإذا عدنا إلى الشعر الجاهلي - موضوع هذا البحث - لوجدنا شاعر الحوليات زهير بن أبي سلمى

(١) انظر ديوان الخنساء ص ٤٥، ٥١، ٥٤، ٦١، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٧٥.

(٢) ديوان أحمد شوقي تحقيق د/ أ/ يل، أ. كبا ٢/ ٢٨٤ مطبعة دار الجبل بيروت، تغدق: تخصب.

تثير عاطفته، وتحرك مشاعره المياه الغزيرة المتدفقة من آلة السقي فنجده يقول[1]:

كان عيني في غربي مقتله

من النواضح تسقي جنة سحقا[2]

تمطو الرشاء فتجري في ثنايتها

من المحالة ثقبا زائدا قلقا

لها متاع واعوان غدون به

قتب وغرب إذا ما افرغ انسحقا

(١) شعر زهير بن أبي سلمى تحقيق د/ فخر الدين قباوة ص ٦٦ مطبعة دار الكتب العلمية بيروت.

(٢) الغرب: الدلو يشبه بها عينه لكثرة سيلان الدموع منها، مقتله: ناقة مذللة بكثرة العمل أى ذات دربة، النواضح: جمع ناضح وناضحة: البعير الذي يستخدم في السقي، الجنة: البستان وأراد هنا النخل، سحقًا: متباعدة الأقطار والنواصي.

تمطو الرشاء: أى تمد الحبل، الثناية: الحبل الذي أوثق أحد طرفيه بثنيها، والآخر في الدلو، المحالة: البكرة، الرائد: الذي يجيء ويذهب القلق: الذي لا يثبت والمعنى: تمد هذه الناقة الحبل الذي يسقي به فتجري من البكرة ثقبًا زائدًا.

المتاع: أى لهذه الناقة التي يستقي عليها متاع كالقتب والغرب، أعوان: عمال السحق: مضى وبعد سيلانه في الأرض، الصلب: فقار الظهر، العنق: الرقبة.

القابل: العامل الذي يقف بجوار البئر ليتلقى الدلو ويصب ما فيها، يغني: تسرع الناقة قلرت: وصلت وقبضت، العراقي: جمع عرقوه وهي خشبتان تجعلان في دبر الدلو يشد فيهما الحبل، دفق: جذب الدلو في الجدول، يحيل: يصب هذا القابل ماء الدلو، تحيو: تثبت، النطق: جمع نطاق وهي الطرائق التي تعلو الماء درجات يعلو بعضها بعضا.

شربات: جمع شربة وهي حوض صغير يحفرونه حول النخل ليملئوه بالماء، طحل: أخضر تضرب علي الغبرة، الغم والغرق: لخوفها من الغم أى انسداد أفواهها وأنوفها بالماء.

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت

منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

وقابل يتغنى كلما قدرت

على العراقي يداه قائما دفقا

يحيل في جدول تحبو ضفادعه

حبو الجواري ترى في مائه نطقا

يخرجن من شربات ماؤها طحل

على الجذوع يخفن الغم والغرقا

لقد وجد الشاعر في دموعه المنهمرة بغزارة على فراق الأحبة ما يماثلها في المياه المتدفقة من هذه الآلة البدائية التي كانت تستخدم لسقي الأرض، فوقف الشاعر مشدوهًا، ومنبهراً بمكوناتها، وحركاتها التي تتمثل في حركة الناقة الدائبة لتشد الحبل المربوط في القتب، فيحرك الحبل البكرة، فتدور البكرة حول محورها، فينجذب الحبل الكائن في البئر إلى أعلى، فيخرج الدلو المملوء بالماء فيتلقفه القابل، أى العامل الذي يقف بأعلى البئر، ثم يفرغه في الجدول، فيسير الماء المتدفق بتتابعه على الحياض فتمتلىء الحياض المحفورة حول أصول النخل، فتخرج الضفادع، وتقفز على جذوع النخل، ثم تعود إلى الحياض مرة أخرى في صورة مليئة بالحيوية والحركة.

فهذه المعاني السابقة تفصح لنا عن شخصية زهير بن أبي سلمى، وعاطفته القوية، وانفعاله الشديد الذي دفعه إلى الوقوف والتأمل، والدقة في الرصد لجميع الجزئيات التي تكون منها هذا المنظر، كالدلو، والحبال، والبكرة، والمحور، والقتب، والأعوان، كما اشتد إعجابه بهذه الناقة التي اتسمت بالمهارة، والدربة، والصبر، وعدم الملل والضجر، ثم تزداد فيهما لعاطفة الشاعر عند إحساسنا بمشاعره، وشدة إعجابه بهذه المياه المتدفقة التي أنعمت الحياض، وعمت جميع جنبات البستان.

وإذا كان انفعال زهير العاطفي وراء وقوفه، وتأمله المنظر الموصوف، فإن موهبته الشعرية، وقدرته الفنية تبدو واضحة كل الوضوح في ملائمته بين الحركات الموصوفة، وبين بحر البسيط الذي نسبت إليه هذه القصيدة.

فأوزان بحر البسيط المتعارف عليها هي (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) في كل شطر، وبالتأمل في إيقاع هذه الأوزان، وحركة الناقة التي تسرع في سيرها حينًا، وتبطء حينًا آخر نجد أن هناك تلازمًا بين هذه الأوزان، وبين الحركات المتنوعة، والتي جعلت سائقها لا يكف عن الصياح بها، ويهز عصاه من خلفها ليخيفها، فتمد فقار ظهرها، وعنقها إلى الأمام مسرعة في خطوها حتى تصل إلى نهاية الشوط، فيستقبل القابل الدلو، ويفرغه في الجدول، ثم تعود إلى البئر ليتمكن القابل من إسقاط الدلو في البئر، وفي عودتها يتابها البطء، فيخشى

السائق من استمرارها في سيرها البطيء، فيصيح بها، فتعود إلى سيرها السريع مرة أخرى، وهنا يحدث الانسجام، والتلاؤم بين هذه الحركات المتنوعة، وبين أوزان هذا البحر المتنوعة أيضًا.

فالاستمرار البطيء المتأني تمثله التفعيلة الطويلة (مستفعلن)، والإسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة (فاعلن أو فعلن)، وكأن هذه الحركات المتنوعة التي فيها بطء، ثم بعض السرعة التي تتسم بالتراوح، ثم بعض العجلة لا تنسجم هذا الانسجام اللطيف الرائع إلا مع أوزان هذا البحر.

كما أنك لو تأملت حرف الروي الذي بنيت عليه هذه الأبيات، لوجدت أن القاف تنسجم انسجامًا تامًا مع عاطفة الشاعر، وإعجابه الشديد بتدفق الماء الغزير، ووصوله إلى جميع جنبات البستان.

وهذا ما حكاه جرس القاف بتتابعه في كلمات سحقًا، قلقًا، عنقًا، دفقًا غرقًا.

بالإضافة إلى هذا ما حققته مقاطع الأوزان من إيقاع داخلي نشعر بتنغيمه في بعض ألفاظه، وجمله المتتابعة كوصفه للضفادع بأنهن «يخفن الغم والغرقا» وكذلك مدى توفيقه في الأبيات بلفظ «غرق» الذي وضعته اللغة، ليحكي بجرس حروفه معناه الذي استحضره الشاعر استحضارًا موفقًا أثناء نظمه لبيته.

وبهذا فقد حقق زهير بن أبي سلمى الحركة العامة بإيقاع بحر

البسيط كما حقق الحركات التفصيلية بإيقاعه الداخلي، ونغمه المنبعث من ألفاظه، وجمله الشعرية، كما حقق أيضًا بروي القاف إعجابه القوي بالمياه الغزيرة المتدفقة من هذه الآلة البدائية التي أخذت لبه، وأثارت كوامن مشاعره بأعوانها، وأدواتها، وحركاتها المتنوعة فاتخذها وسيلة للتنفيس عن عاطفته المكلومة بسبب فراق الأحبة.

وخلاصة لهذا البحث:

فإن مفهوم الحكاية الصوتية عند بعض أصحاب المعاجم اللغوية لا يعبر عن جوهر الشعر، بل يتجه إلى تقليد الأشخاص، ومشابهتهم في أقوالهم وأفعالهم، كما أن بعض المعاني التي ذكرها ابن منظور في توضيحه لمعنى كلمة «صوت» لا يتلاءم منها مع طبيعة هذا البحث إلا كلمة «صوت» بمعنى الجرس، لأن جزئيات هذا البحث تهتم بجرس الكلمات، وحروفها، والجمل الشعرية، وتراكيبها، وما ينبعث من كل هذا وذاك من أصوات معبرة بأحداثها عن فكر الشاعر وعاطفته وخياله.

ولست أتفق مع ابن جني في أن جميع الألفاظ اللغوية حكت بأصواتها الأحداث المعبرة عنها، وذلك لأنني من خلال تطبيقي لمذهبه. وجدت بعض الألفاظ تحكي أصواتها الأحداث المعبرة عنها، وبعضها انقطعت فيها الحكاية الصوتية.

كما كشف لنا هذا البحث أيضًا أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين بعض الحروف ودلالة الكلمة، وأن هذه الدلالة تختلف باختلاف قوة

الحرف أثناء حكايته، وكذلك بموقعه من الكلمة، لا بمجرد دخوله في تركيبها، ولذا فمن الخطأ أن نظن أن الحكاية الصوتية لحرف ما من حروف الكلمة تكون حكايته مماثلة عند مجيئه في كلمة أخرى، فمثلا إذا كانت الحكاية الصوتية لحرف «السين» تكشف لنا عن معنى الحسرة والحزن، فليس معنى ذلك أن كل كلمة ورد فيها هذا الحرف تدل على المعنى نفسه، وإنما يعنينا حرف السين الذي ارتبط صوته بدلالة الكلمة مع جو الحسرة والحزن الذي أراده الشاعر في نظمه.

كما أفصح لنا هذا البحث أيضًا عما تضمنته بعض الأبيات الشعرية من ألفاظ قوية، وجزلة جاءت منسجمة مع حالة الشعراء الفكرية، والعاطفية، ومتلائمة مع المضمون الذي أرادوه في أشعارهم، وهذا ما أثبته البحث من واقع بعض الألفاظ الواردة في شعر امرىء القيس، والتي أخلت بفصاحتها لتنافر حروفها، ولكن الحكاية الصوتية لهذه الحروف أثبتت أن هناك انسجامًا قويًا بين هذه اللفظة المتنافرة، وبين الصورة التي رسمها امرؤ القيس لشَعْر محبوبته بهيئته التي كان عليها من حيث تكاثره، وارتفاعه، وانتظامه تارة، وتنافره تارة أخرى.

ولم تقتصر الحكاية الصوتية على الألفاظ القوية فحسب، وإنما جاءت أيضًا في بعض الجمل الشعرية التي اتسمت ألفاظها بالسهولة والوضوح، كجملة «أشهد الشرب» التي حكت شيناتها بأصواتها المتفشية الأحداث التي عايشها الشاعر في مجلس الشراب، كجلبة أصوات الشاربين، وضحكاتهم وأصوات الآلات الموسيقية، وغير ذلك من بواعث اللهو، والطرب التي لمسناها في نظمه.

ومن منطلق معرفتي بأن الشعر عبارة عن ألفاظ لغوية يترتب على

انسجام بعضها مع بعض حدوث إيقاع مرتب يصدر عن وحدة النغم التي تتكرر بتوالي الحركات والسكنات، فقد ضمنت هذا البحث الحكاية الصوتية لموسيقى الشعر الجاهلي، ومحتواها الفكري والعاطفي، وذلك من واقع ما قامت به بعض الدراسات الصوتية من تحليل الشعر على مقاطع صوتية ثلاثة مقطع قصير، ومقطع طويل، ومقطع زائد في الطول.

ولقد أثبت هذا البحث أن المقطع القصير يتسم بالسرعة، والمقطع الطويل يتسم بالبطء، فالنماذج الشعرية التي جاءت على بحر الكامل كان لتفعيلاتها وقع شديد على الأذن تنسجم مع نفسية الشاعر الثائرة الغاضبة، والنماذج الشعرية التي جاءت على بحر الطويل تتسم بالتأني، والهدوء، والبطء الذي جاء منسجمًا، ومتلائمًا مع هيئة الغلام أثناء رؤيته لحيوان الصيد وإخباره بمكان تواجده.

كما أظهر لنا هذا البحث المتواضع عن وسيلة أخرى كان لها أثر واضح في ربط الأداء بالمضمون، وهي وسيلة الحرف المتردد، ولا أقصد بهذا السجع، بل أقصد اشتراك الكلمات المتعاقبة في حرف واحد قد يكون هذا الحرف في أوائلها، أو في أوساطها، كتردد حرف الشين الوارد في بيت الأعشى الذي أفصحت حكايته الصوتية عن فكر الشاعر، وعاطفته التي أثارها الغلام أثناء مشيته، وتمثله لما تفعله الخمر بعقول الشاربين الذين يتمايلون، ويترنحون، وينطقون بألفاظ لا تقل نطقًا عن شأشأة الأعشى وشلشلته.

أما القافية، فقد جاء الحديث عنها من حيث انسجامها مع فكر الشاعر، وعاطفته، وذلك من واقع بعض النماذج الشعرية التي أثبت بها على سبيل الاستشهاد، كقافية حرف القاف الذي حكى بصوته، وإيقاعه هيئة المياه الغزيرة المتدفقة، والتي مائلت هيئتها. وغزارتها

غزارة دموع الشاعر التي انهمرت من عينيه بسبب فراق الأحبة له، وكذلك حرف العين، وغيره من الحروف التي أفصحت لنا عن موهبة الشاعر الجاهلي، وقدرته الفنية في أدائه اللفظي، وعنايته بالقافية، وما يصدر منها بتعاقبها وترددها من أصوات متلائمة مع فكرته، ومنسجمة مع عاطفته الجياشة التي شعرنا بها فيما استشهدنا به من نماذج شعرية تضمنها هذا البحث المتواضع.

هذا وبالله التوفيق

د/ حنفي محمود مصطفى

دليل المصادر والمراجع

١ـ أصوات اللغة د/ عبد الرحمن أيوب، طبع مكتبة الشباب.

٢ـ الأصوات اللغوية، د/ إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو.

٣ـ ألوان من التذوق الأدبي، د/ مصطفى الصاوي الجويني، مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية.

٤ـ بغية الإيضاح للشيخ عبد المتعال الصعيدي، مطبعة مكتبة الآداب.

٥ـ البيان والتبيين للجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة دار الجيل بيروت.

٦ـ تاريخ ابن خلدون لابن خلدون تحقيق الأستاذ خليل شحادة مطبعة دار الفكر.

٧ـ تاريخ آداب اللغة العربية، جورجي زيدان، طبع منشورات دار مكتبة بيروت.

٨ـ جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي تحقيق محمد البجاوي، مطبعة دار الكتب.

٩ـ الخصائص لابن جني تحقيق محمد علي النجار، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٤٠٨هـ ـ ١٩٨٨م.

١٠ـ دراسة الصوت اللغوي، د/ أحمد مختار، مطبعة عالم الكتب، سنة ١٤١١هـ ١٩٩١م.

١١ـ ديوان أحمد شوقي، تحقيق إميل، أ. كبا مطبعة دار الجبل بيروت.

١٢ـ ديوان الأعشى شرح د/ محمد أحمد قاسم، طبع المكتب الإسلامي.
١٣ـ ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار المعارف.
١٤ـ ديوان الحماسة لأبي تمام شرح التبريزي، مطبعة عالم الكتب بيروت.
١٥ـ ديوان الخنساء للخنساء، مطبعة دار صادر بيروت.
١٦ـ الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي د/ صلاح عبد الحافظ، مطبعة دار المعارف.
١٧ـ سر صناعة الإعراب لابن جني تحقيق د/ حسن هنداوي، مطبعة دار القلم.
١٨ـ سر الفصاحة، حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، مطبعة دار الكتب العلمية.
١٩ـ شرح أشعار الهذليين لأبي سعيد السكري تحقيق د/ عبد الستار فراج ومحمود شاكر، مطبعة المدني.
٢٠ـ الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه د/ محمد النويهي مطبعة الدار القومية بالقاهرة.
٢١ـ شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق د/ فخر الدين قباوة مطبعة دار الكتب العلمية بيروت.
٢٢ـ الشعراء الصعاليك د/ يوسف خليف مطبعة دار المعارف.

٢٣ـ الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق د/ مفيد قميحة، مطبعة دار الكتب العلمية.
٢٤ـ العمدة لابن رشيق تحقيق الشيخ محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة دار الجيل بيروت.
٢٥ـ العلم والشعر، ريتشار ذر ترجمة مصطفى بدوي مطبعة الأنجلو.
٢٦ـ القاموس المحيط، للفيروز آبادي، مطبعة دار الحديث بالقاهرة.
٢٧ـ قراءة في الأدب القديم، د/ محمد أبو موسى، مطبعة دار الفكر العربي.
٢٨ـ لسان العرب لابن منظور، مطبعة دار المعارف.
٢٩ـ مبادئ علم الأصوات العام، تأليف د ديفيد إيركوومي ترجمة محمد فتيح مطبعة الأنجلو.
٣٠ـ المفضليات للمفضل الضبي شرح ابن الأنباري مطبعة مكتبة الثقافة العربية.
٣١ـ مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية د/ عبد الحليم حنفي، طبع الهيئة المصرية العامة.
٣٢ـ من أسرار اللغة د/ إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية.
٣٣ـ موسيقى الشعر د/ إبراهيم أنيس، مطبعة الأنجلو المصرية.
٣٤ـ نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د/ عبد الفتاح عثمان، مطبعة مكتبة الشباب.
٣٥ـ نقد الشعر لـ قدامة بن جعفر تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مكتبة الكليات الأزهرية.

***