

توطئة:

يتميّز الإنسان عن سائر المخلوقات بخاصية النطق ، هذه الأخيرة التي يعدّ الصوت اللغوي من أبرز أساساتها وأخصّ خصائصها ، لذا فإنّ ” أهميّة الصوت تكمن في أنّه طاقة إفصاحية تعبيرية “¹. وكان من الطبيعي أن يكون لهذا الصوت مُستقبل قويّ يستطيع التمييز بين الأصوات وفرز مختلف خصائصها ، فكانت الأذن نِعَم المستقبل الذي اضطلع بهذا الدور ، وعلى هذا المؤدّى فنحن لا نجد غرابة في أنّ الله عزّ وجلّ قدّم هذه الحاسة السّمعية على أهمّيتها في قوله: ﴿ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا ﴾² ، فقد قدّمت على البصر - على أهميته القصوى - ، وعلى القلب أيضا. وكما أدركت المحسوسات أدركت المعقولات أيضا نحو قوله تعالى: ﴿ ... قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا ... ﴾³ ، فقد دلّ السمع في الآية الأخيرة ” على فهم الكلام وعقله ، وما ينتج على ذلك من تصرّف وردّ فعل بعد ذلك “⁴.

ولفظة السّمع الصريحة احتلّت حيزاً هاماً في القرآن الكريم ؛ فقد أحصى أحدهم⁵ ورودها في مئة وستّ وثمانين (186) آية على امتداد سور القرآن ، عدا تكرارها ثلاث مرات في بعض الآيات . ووجد أنّ للسّمع في القرآن العزيز تقدّما على البصر في ستّ وثلاثين (36) آية ضمن تسع وعشرين (29) سورة⁶ ، في حين لم يتجاوز تقدّم البصر على السمع في القرآن المجيد السبعة (07) مواضع⁷ . كما وجد - أيضا - أنّ الله سبحانه وتعالى قدّم السمع

¹ : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري - دراسة تحليلية تطبيقية- ، دار الأيام ، الجزائر ، ط1 ، 1996 ، ص 149 .

² : الإسراء : 36 .

³ : البقرة : 93 .

⁴ : بلقاسم بلعرج ، من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع) ، مجلة اللغة العربية ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية ، الجزائر ، عدد 14 ، 2005 ، ص 145 .

⁵ : صاحب خليل إبراهيم ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2000 ، ص 15 .

⁶ : منها البقرة : 7 - 20 ، النساء : 58 - 134 ، يونس : 31 ، طه : 46 ، الحج : 61 - 75 ، القصص : 71 - 72 ، لقمان : 28 ، السجدة : 9 ، فصلت : 22 ، الشورى : 11 ، الزخرف : 40 ، الأحقاف : 26 ، المجادلة : 1 ، الملك : 23 .

⁷ : منها الأعراف : 195 ، هود : 24 ، الكهف : 26 ، القلم : 51 .

على العلم في واحد وثلاثين (31) موضعا في سبع عشرة (17) سورة¹.
 وإذا كان السمع سيّد الملكات اللسانية كما يقول ابن خلدون ، فإنّ الفطرة الإلهية منحت
 الإنسان العربي أدنًا موسيقية تزن الكلام ففُؤم مُعوجّه ، وتطرب للمستقيم الحسن منه . وبذا
 أصبح الشعر هو الطاقة الإبداعية الأولى عند هذا الإنسان ؛ فهو ديوانه وديوان بني جلدته ،
 وألصقُ صفة به وأظهرها ، وأهمّ ما يميّزه عن باقي الأمم الأخرى² . وكتب الأدب القديم تؤكّد
 أنّ هذه الحاسة (السماع) قد استُغلت أظهر استغلال ؛ فقد كان الشعر أهمّ بضاعة يبتاعها
 العرب في أسواقهم ، في جاهليتهم وفي إسلامهم ، كما استُغلت - أيضا - في توريثه إلى
 الأجيال المتعاقبة ، وفي حفظ مادّته لعدّة قرون قبل أن يبدأ تدوينه.

والشعر العربي يرتكز - بشكل أساسي - على السّماع ، وهذا ما دفع الشعراء إلى التجويد
 في إبداعهم الشعري ، وإلى العناية في تهذيبه وتنقيحه لتستسيغه الأسماع ، وتطربَ لجميل
 إيقاعه ، وهم يدركون حقيقةً ، هي أنّ الشعر يأخذ مكانه إلى قلوب العامة إذا وجد مُنشدا
 يستقطب أفئدتهم ويشدّها إليه . وتجارب التاريخ الأدبي ماثلة أمامنا تؤكّد ما جُبلت عليه النفس
 العربية من حُبّ للسماع وطرب للإنشاد ، كتجربة زهير مع هرم بن سنان ، وتجربة كعب بن
 زهير مع الرّسول ρ ، وتجربة الحُطيئة مع عمر بن الخطاب τ ... وفي هذا الصدد يقول أبو
 حامد الغزالي في معرض حديثه عن القلوب: " لا سبيل إلى استثارة خفاياها إلاّ بقوادح السماع
 ، ولا منفذ لها إلاّ من دهليز الأسماع ، فالنغمات الموزونة المستلذذة تخرج ما فيها ، وتظهر
 محاسنها أو مساوئها ، فلا يظهر من القلب عند التحريك إلاّ بما يحويه ، كما لا يرشح الإناء
 إلاّ بما فيه ، فالسماع للقلب محك صادق ومعيّار ناطق... " ³.

ولعلّ من المهمّ في هذا الموضوع أن نذكر شيئا من تعويل العرب على توزيع الأصوات
 من حيث تحريّها إخراج الصوت الواحد بالكيفيات المختلفة ، والملائمة لحال المقام ؛ لأنّها
 تعتبر أنّه من الحروف ما هو أحسن من بعض ، وهي تلتزم إخراج الكلام وفق هذه الدلالات

¹ : البقرة: 127-181-224-227-244-256 ، آل عمران: 34-35-121 ، النساء: 148 ، المائدة: 76 ، الأنعام:
 13-115 ، الأعراف: 200 ، الأنفال: 17-42-53-61 ، التوبة: 98-103 ، يونس: 65 ، يوسف: 34 ، الأنبياء: 4
 ، النور: 21-60 ، الشعراء: 220 ، العنكبوت: 5-60 ، فصلت: 36 ، الدخان: 6 ، الحجرات: 1.

² : في هذا المقام ندرك تمام الإدراك لما جاءت معجزة الإسلام بيانية (القرآن الكريم) تحدّثت العرب في صنعتهم وأعجزتهم
 . ينظر: ابن خلدون ، المقدمة ، ص646 .

³ : إحياء علوم الدين ، دار المعرفة ، بيروت ، د-ط ، د-ت ، ج2 ، ص268 .

الصوتية المشحونة بالإحاءات . وهنا نذكر كراهة النبي ρ أن يُدعى بالنبىء ، وتفضيله التخفيف بدلها ؛ لما في الهمز من " تعنيت للفظ وقهر للجوارح وجرح للحسّ والنفس " ¹ .

والإنشادية صفة بارزة من صفات الشعر العربي ، وهي وثيقة الصلة بالملاحم الصوتية للغة العربية ، وأكبر دليل على ذلك أنّ العرب كانت تقول: أنشد قصيدته ، ولم تكن تقول: ألقى أو تكلم أو حدّث أو غيرها . والنشيد لغة هو: " رفع الصوت ، ومن هنا فإنشاد الشعر إنّما هو رفع الصوت " ² ، والإنشاد إلقاء للقصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، لأنّ " الشعر وُضع للغناء والترنم " ³ . وهذا ما يجعلنا على بينة من الصلّات والوشائج المنعقدة بين التطريب الشعري القائم على الوزن والقافية ، والتطريب الموسيقي المبني في الأصل على صناعة الإيقاع ، وربّما هذا ما حدا بابن فارس (ت 295هـ) إلى القول: " إنّ أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع ، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة " ⁴ ، وفي نفس المعنى يقول إبراهيم أنيس : " وليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تتفاعل لموسيقاه النفوس ، وتتأثر به القلوب " ⁵ ، ومحمد الهادي الطرابلسي : " إذا كان في الشعر عنصر قار لا بدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه ، فإنّما هو عنصر الموسيقى " ⁶ . أمّا العقاد فيذهب إلى أنّ اللغة العربية " لغة شاعرة قد انتظمت مفرداتها وتراكيبها ، ومخارج حروفها على الأوزان والحركات " ⁷ ، وهذا الانتظام هو " بنية صوتية موسيقية لها دور عميق في تجسيد التجربة والدلالة " ⁸ ؛ فكم من نغمة تحدث في المتلقّي أبلغ التأثير .

¹ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري " بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر " ، دار الأديب ، وهران ، الجزائر ، د- ط ، 2005 ، ص 19 .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، طبعة دار المعارف ، مادة نشد ، مجلد 6 ، ج 49 ، ص 4422 .

³ : سيبويه ، الكتاب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، د-ت ، ج 2 ، ص 299 أو ج 4 ، ص 204 .

⁴ : السبوي ، المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد عبد الرحيم ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 793 .

⁵ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، منشورات دار العلم ، بيروت ، ط 4 ، 1972 ، ص 17 .

⁶ : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، مجلد 20 ، 1981 ، ص 19 .

⁷ : عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، د-ت ، ص 21 .

⁸ : كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1987 ، ص 87-88 .

وقبل الحديث عن المستوى الموسيقي في لامية العرب ، نشير إلى أننا نتصوّر إيقاع القصيدة كبنية تتضمّن العديد من المكونات والعناصر المتنوعة التي تتعالق/تتفاعل فيما بينها داخل النص الشعري ، إذ يصعب الفصل بين مكوّن وآخر ، ذلك أنّ إحساسنا به لا يتمّ مجزّءاً ، وإنّما نستشعره جملة ونحسّ به في كليّته ؛ فموسيقى القصيدة الخارجية وما يندرج تحتها (البحر العروضي، القافية) ، وموسيقاها الداخلية (بنية الأصوات ، النبر، التكرار، الجناس ، القافية الداخلية...) تساهم جميعها بحكم تفاعلها وفاعليتها في تشكيل البنية الإيقاعية.

1-الموسيقى الخارجية (موسيقى الإطار):

نعالج في هذا الجزء من الفصل الأول ما تولّد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى "الوجوب" ، ونعني بالوجوب هنا ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية عندما يريد نظم الشعر، ويشمل ذلك الوزن العروضي والقافية . والحديث عن الوزن والقافية ليس بدعا من أنفسنا ، وإنّما هو إجراء تتمسّك به الأبحاث والدراسات النقدية التي

اهتمت بمكونات بنية الشعر الموسيقية منذ القديم . فهذا ابن رشيقي القيرواني (ت456هـ) يؤكد لنا ذلك بقوله: " اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع ، وتدحرج عن الطباع ، ولم تستقر منه إلا المفردة في اللفظ ... فإذا أخذ سلك الوزن ، وعقد القافية ، تألفت أشتاته وزدوجت فرائده وبناته ، واتخذ اللابس جمالا ، والمدخر مالا... وقد اجتمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر، وأقل جيّدا محفوظا ، وأن الشعر أقلّ ، وأكثر جيّدا محفوظا ، لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب جيّد المنثور"¹ . وعليه فإنّ هذين المكوّنين يجسّدان لحمة الشعر وسداه ، وتأسيسا على هذا المؤدّي ألا يجدر بنا التساؤل عن خصوصية الوظيفة التي ينهضان بها داخل النص الشعري؟

1-1 الوزن:

يبدو من الموضوعي أولا الاعتقاد بأن كل وزن عروضي كان أسلوبا إيقاعيا اهتدى الحس الفني إلى " اقتراح انتظام خاص لتراتبية عناصره اللسانية ، قبل أن تتجبر صيغته في نظام كمي ثابت الانتشار"² . والشيء الذي يشد الانتباه في الوزن العروضي هو حملته / سلطته التي تبني النظم الشعري عموما ، وتنظّمه على المستويين الكمي والزمني فهو " أعظم أركان الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"³ . والأوزان تعتبر " ممّا يُتقوّم به الشعر ويعدّ من جملة جواهره"⁴ ، كما أنّها جزء أصيل من التجربة الشعرية يولد بمعيتها ، وينطلق معها في لحظة الإبداع ؛ فحين تبدأ الأفكار والعواطف والأخيلة تتفاعل في نفس الشاعر ، فإنّه يختار لها - بموهبته الفنيّة - صيغة نهائية متمثلة في البحر الشعري.

والتأريخ العروضي يبدأ مع الخليل ابن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) الذي جعل الوزن الشعري شكلا كبيرا تدرج تحته مجموعة من الوحدات الإيقاعية تسمى التفعيلات ، منها ما هو خماسي (فعولن) ومنها ما هو سباعي (مفاعيلن) ، أربعة منها أصول لابتدائها بأوتاد ، والستة البواقي فروع عنها . كما أنّ كل تفعيلة تنتظم في وحدات أصغر منها (الأسباب ،

¹ : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ، 1981 ، ج1 ، ص19-20 .

² : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص40 .

³ : ابن رشيقي ، العمدة ، ج1 ، ص134 .

⁴ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، د-ط ، تونس ، 1966 ، ص263 .

الأوتاد ، الفواصل) ، ومن ثم تتساقق كل الوحدات في متواليات إيقاعية متناسبة زمنيا ، ومحكومة بقانون تتوالى فيه الحركات والسكنات في البيت الشعري أولا ، وفي النص الشعري ككل ثانيا . وقد حصر الخليل الأوزان الشعرية في خمسة عشر وزنا ، على أنه لم يذكر المتدارك وهي عنده: (الطويل ، البسيط ، المديد ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع ، المنسرح ، الخفيف ، المضارع ، المقترض ، المجتث ، المتقارب) ليضيف إليها تلميذه الأخفش الوزن السادس عشر وهو المتدارك .

وللوزن الشعري سلطة جليّة داخل النص الشعري تظهر عندما يضطر الشاعر تحت إكراهات الوزن الشعري وإقامته ، إلى التصرّف في بنية الوحدات المعجمية ، فنراه ينزاح بها عن معاييرها المعروفة والمتداولة نحويا وصرفيا ؛ فيقدّم وحدة حقّها التأخير ويؤخر أخرى حقّها التقديم ، أو يبدّل بالصوت صوتا آخر ، أو يزيده ، أو يحذف مالا يتوافق وإلزامات الوزن . لذا فإنّ أهميّة الوزن تكمن في أنّه " ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ، ولكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى " ¹ . كما اختيّر الوزن العروضي له من الأهمية ما يربطه بموضوع القصيدة ومضمونها ² ، وهذا ما جعلنا نقول: إنّ اختيار بحر الطويل وزنا عروضيا للامية العرب مقصود وليس من قبيل المصادفة ، وعلينا نحن في هذا المقام أن نبحث عن أسباب ذلك ودواعيه.

يُعدّ الطويل من أشهر الإيقاعات الشعريّة وُردا في دواوين العرب ، فقد كان " سيّد الساحة الشعرية دون منازع حتى القرن الثالث الهجري " ³ ، كما يُعدّ " أغناها موسيقى ، وأجملها نغما ، وأقدرها على تناول أكبر قدر من الأفكار ، وتصوير أكبر قدر من العواطف " ⁴ ، وهو " وزن شريف رصين ينفع للجدّ والحسم بخلاف الأوزان الأخرى التي لا ترتقي إلى اعتباراته " ⁵ . لذا فقد حظي بكثير من التقديس والتبجيل ؛ " لأنّه من الأعاريض الفخمة

¹ : نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائبة مالك ابن الربيع ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، ع 14 ، ديسمبر 1999 ، ص 33 .

² : ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الشعرية العربية ، ص 26-28 .

³ : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 49 .

⁴ : عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم " دراسة في الجذور " ، دار هومة ، الجزائر ، د-ط ، 1995 ، ص 215 .

⁵ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 131 .

الرصينة التي تنفع لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه... ومن شأن الكلام أن يكون فيه جزلاً " ¹ ، كما يمثل إيقاعه " الشموخ والفحولة في الشعر العربي " ² ؛ حيث أن ثلاثاً من القصائد المعلقة اتخذت لها هذا الإيقاع مطية تطؤها ، مما يجعلنا نجنح إلى أنّ الشعراء العرب الأقدمين حين كانوا يزمعون على قرص قصيدة ينطقون بها وفق هذا الإيقاع النبيل انطلاقاً من أميرهم امرئ القيس ، إلى حكيمهم زهير ، إلى فتاهم طرفة . ومن جانب آخر يعتبر إيقاع الطويل " مناسباً للقصائد الطوال ، ومتّسعا لإمكانات السرد القصصي " ³ .

وما ذكرناه عن ميزات بحر الطويل يكاد يكون ماثلاً في لامية العرب ؛ فقد تميزت هذه القصيدة بطولها النسبي (68 بيتاً) ، وتميّزت أيضاً بطابعها الجدّي الذي نلمسه من أوّل بيت فيها (أقيموا صدور مطيكم) ، كما نلمس فيها - أيضاً - حسماً وشموخاً وفخامة وفحولة ورصانة ، فهي المسماة بلامية العرب مع وجود الكثير من الروائع اللاميات لجملة من فحول الشعر العربي يتقدمهم امرؤ القيس بمعلقته الشهيرة . و اتّسعت هذه القصيدة لضروب السرد القصصي المختلفة ؛ فهي تزخر بمشاهد الصحراء وصور وحوشها ، ونقلت لنا صوراً قوية للغارات التي قام بها قائلها ، كما سردت لنا أيضاً حاله النفسية والاجتماعية والمادية بكل تفاصيلها ، وإلى غير ذلك من مشاهد . وهذا ما يجعلنا نتساءل: لماذا حظي بحر الطويل بهذا التقديس والتبجيل ؟ وهل هناك سمات أسلوبية يحملها اختيار الشاعر لهذا البحر وزنا عروضياً ؟

إنّ بحر الطويل من البحور المزدوجة التي تتكوّن من تكرار تفعيلتين ، إحداهما خماسية والأخرى سباعية ، وهما على التوالي: " فعولن - مفاعيلن " ، " والأجزاء التي تتألّف منها مقادير الأوزان منها متناسب تمام التناسب كالطويل... والتأليف في المتناسبات له حلاوة في المسموع ، ويجب أن يُقال في ما ائتلف على ذلك النحو ، شعر... والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة " ⁴ . ولو عدنا إلى شرح الكلام السابق نقول: إنّ تفعيلات هذا البحر أربع عكس كل البحور عدا البسيط منها ، ممّا يجعل توزع العناصر الصوتية لهذا البحر

¹ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص205.

² : عبد الملك مرتاض ، ألف ياء "تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي" ، دار الغرب للنشر ، د-ط ، 2004 ، ص78 .

³ : نورالدين السد ، المكونات الشعرية في يائبة مالك ابن الريب ، ص33 .

⁴ : حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص259-267 .

" اثنين اثنين " ، فهما اثنان في واحد عكس البحور الأخرى ثلاثية التفعيلات ناهيك عن أن: " فعولن - مفاعيلن " تمثلان نصف أصل التفعيلات العشر التي يقوم عليها نظام الإيقاعات الستة عشر في عروض الشعر العربي ؛ إذ لا تتجاوز التفعيلات الأصلية أربعاً ، هي بعد التي ذكرنا: " مُفَاعَلْتُنْ - فَاع لَاتُنْ " ، بينما الستّ البواقي فروع عنها .

ولعلّ - أيضاً - من أبرز صفات هذا البحر الجمالية ، تمديد الصوت مرتين اثنتين ؛ حيث يبتدئ الصوت الممتدّ مضموماً ، أي نصف مفتوح¹ " فَعُو " ، ومدّ الصوت بالضم أهون وأيسر من مدّه بالفتح الذي لو استمرّ الناطق في مدّه لأصيبت الحنجرة بالئيس والكلل والانقطاع ، من أجل ذلك ألفينا هذا الإيقاع العربي الفخم يقوم على المراوحة الإيقاعية بين مدّ بالضم ، وضمّ بالفتح: " فَعُو - مَفَا " ، غير أنّ هذا الاختلاف في المبتدأ ينتهي إلى اتّفاق في المنتهى حيث يصير: " لُن - عَلُ " ؛ ذلك بأنّ النون هنا والتي هي في أصلها حرف غنة² يتلاشى صوتها مع صوت اللام التي تسبقها ، ولعلّ الذي أضعف من صوتها بالإضافة إلى غنيتها أنّها ساكنة وما قبلها مضموم . ويضاف إلى ما سبق نقطة أخرى مهمة ، هي أنّ هذا البحر لا يُستخدم مجزواً ، لذا فإنّ إيقاعه لا يركض في ميدانه إلاّ الفحول من الشعراء ، كما لا تعالج في ثناياه إلاّ الموضوعات النبيلة.

بعد التقطيع العروضي للامية العرب وجدنا أنّ تفعيلات بحرهما تتوزّع وفق الجدول الآتي:

أنواع التفعيلات	عددها	نسبتها المئوية
السالمة	290	%53.33
المقبوضة	251	%46.13
المكفوفة	03	%0.55
مجموع التفعيلات	544	%99.98

¹ : إذا راعينا حركة الشفتين اللتين لا تتفتحان بالمرّة ، ولكّتهما تظان شكلاً قائماً بين ذلك .

² : ينظر: سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص435 .

فأول ما يلاحظ على الجدول السابق هو أنّ التفعيلات المزاحفة شغلت حيزًا هامًا قاربت به نصف التفعيلات الإجمالي ، وهم ما من شأنه أن يوحي بملامح أسلوبية سنحاول البحث عنها وإيضاحها.

لقد تنوّعت التفعيلات المزاحفة في لامية العرب بين القبض¹ ، والكف² ، غير أنّ نسبة هذا الأخير تعدّ ضئيلة جدًا مقارنة بالأول (2% من مجموع التفعيلات المزاحفة) . والقبض في هذا السياق لا يبتعد عن الدلالة العميقة للنص ، والمتمثلة في ظاهرة الانقباض النفسي، والقلق والاضطراب الذي يعاني منه الشنفرى ويظهر جليًا بين ثنايا القصيدة ؛ فقد رحل عن قومه وعاشر وحوش الصحراء ، وارتضاهم قوما جُددا له ، كما ترك البيوت ليسكن الفلوات و المفازات . وهو مقبوض لأنّ القرّ جعله يصطلي قوسه ، والحرّ لا يملك لنفسه منه إلاّ أن ينصب له وجهه ، وهو مقبوض أيضا لشدة جوعه الذي يلويه ، وحتى شعره أصبح له عبس كعبس أذنان الإبل ، إلى غير ذلك من المشاهد الحزينة المتورّعة بين ثنايا هذه الملحمة الشعرية ، والتي تدعو - حقًا - إلى الانقباض النفسي.

وأما التفعيلات المكفوفة فقد جاءت لتكسر رتابة الإيقاع الشعري للقصيدة ، وجعله يتراوح بين بنى إيقاعية متعدّدة حسب تنوّع الحال النفسية للشارد الشاعر. وفي هذا المقام ألا يحقّ لنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل التغييرات الحادثة في تفعيلات القصيدة لم تتعدّ أن تكون زحافا كالقبض والكف ؟

إنّ الزحاف إذا ما تعمّقنا أسراره فإنّه يُحيل على اعتبارات نفسية عميقة ، فهو ” يأخذ أبعاد اللّحن في الانحراف بأصل الصوت تجويدا لتغيمه “³ ، فكأنّ الشاعر يتّخذ مبدأ سعة المراوحة الإيقاعية ، فيشدّ عن القاعدة خدمة لترقية الجمالية ، لا كسرا لها ، لذا فإنّ التطريب الشعريّ اللاحق به يُحيل على توقّد الخواطر ، وعمق التجربة الشعرية ووجدانيتها ، ” وليس يغرف من فنّ المزاحفة من الشعراء إلاّ من أوتي درجة من التفاعل وفق المقتضيات المختلفة “⁴ . وثمة جوانب فنية أخرى يسديها نظام المزاحفة للصياغة الشعرية ، مفادها أن نعتبر إجراء

¹ : هو حذف الخامس الساكن في التفعيلة لتصبح فعولن فعول ، ومفاعيلن تصبح مفاعلن .

² : هو حذف السابع الساكن في التفعيلة لتصبح مفاعلن مفاعلن .

³ : العربي عميش ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 119 .

⁴ : نفسه ، ص 119 .

الزحاف في حد ذاته دليل قوة ونضج يرتقيان بفن الشعر، ويؤهل الشاعر - في نفس الوقت - إلى الاتصاف بالنضج الفني المتميز، "...استطرفا لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة"¹. فتوظيف الزحاف دالّ ضمناً على إعمال الطبع وتوظيف الحسّ في العمل الشعري، لذلك يعود ابن رشيق ويُعزّز قوله السابق بقول جديد: "لأنّي وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق، إلّا في الشعر خاصة؛ فإنّ عمله بالطبع دون العروض أجود"². وهناك نقطة مهمة لفتت انتباهنا في التفعيلات المقبوضة، هذه الأخيرة التي تراوحت بين المقبوضة وجوبا ب: (136 تفعيلة) توزّعت كلّها في العروض والضرب، وبين المقبوضة جوازا ب: (115 تفعيلة) توزّعت في حشو القصيدة. وباستثناء التفعيلات المقبوضة وجوبا، فإنّ التفعيلات الأخرى توزّعت وفق الجدول الآتي:

التفعيلات المقبوضة في الحشو	عددتها	نسبتها
فعولن	108	%93.91
مفاعيلن	07	%6.09
المجموع	115	%99.99

فالملاحظ على الجدول السابق أنّ نسبة القبض في التفعيلة "مفاعيلن" كانت ضئيلة جدا مقارنة ب: "فعولن" المقبوضة في حشو القصيدة، وعندما استقصينا ذلك وجدنا أنّ هناك استتقالا في مزاحفة التفعيلة الثانية من بحر الطويل؛ لأنّ حذف الخامس الساكن من "مفاعيلن" يحوّل القيم الإنشادية من التكتيف إلى التقليل، ونمثّل لذلك من لامية العرب بقول الشنفرى:

(1) : / عَدَا طَاوِيْنِ يِعَا/رِضُ زُرَيْدٍ/ حَ هَافِيْنِ / يخوت بأذنانب الشعاب ويعسل

011011 010 1 1 011011 01011

¹ : ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 150.

² : نفسه، ج 1، ص 151.

ففي حاصل التجريب نجد أنّ اللسان يتعرّفني تحقيق المتجاورات التقطيعية الشبيهة بالوتدين المجموعين: " وَيَنْ يُعَا 011 011 " ، ففي تأديتها إغناات للّسان .

(2) : إذا الأمعر الصوّان لاقى مناسمي /تَطَايَ/رَ مِنْهُ قَا/ دِحْنُ وَ/مُفَلَّلُوْ/

011011 1011 011011 1011

فالذي يتضح من خلال تقطيع عجز البيت السابق أنّ هناك ستّة سواكن في مقابل أربعة عشر متحركا ، والأصل في العجز أن يكون في العجز عشرة سواكن ، لذا فقد ذهب أكثر من ثلث السواكن مما جعل السلوك اللساني يتّسم بالثقل.

ومن خلال المثالين السابقين نخلص إلى أنّ المبالغة في قبض تفعيلية "مفاعيلن" في حشو الطويل تضر بمحاسن إيقاعه ، وهذا ما تجنّبهُ الشاعر وأكّد لنا من خلاله قدرته على هندسة موسيقى القصيدة بشكل متميّز ، فهو يدرك متى وأين يزاحف . وقد أقصينا من الدراسة السابقة التفعيلات المقبوضة على صفة الوجوب¹ (تفعيلتا العروض والضرب) ، لأننا رأينا

بأنّها لا تُؤثّر سلبيًا على موسيقى القصيدة ، و ذلك راجع إلى:

(1) تفعيلتا العروض والضرب موقوف عليهما ، لذا لا يُشعر بثقلهما لأنّهما لا تستدعيان مواصلة النطق بخلاف ما يحدث في الحشو.

(2) يتناسب القبض والنّبر الذي يعد من سمات العروض والضرب على ما سيأتي ذكره في مبحث القافية.

¹ : إذا قبض الشاعر في البيت الأول عروض الطويل وضربها ، فيجب عليه أن يلتزم بذلك في كل أبيات القصيدة . ينظر: عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، ص24 .

1-2 القافية:

عرفت العرب القافية عن طريق السّماع ، ووضعت قوانينها الذائقة العربية السامية قبل أن تتبلور في جملة من القواعد والآراء والملاحظات الموثقة تحت ما يسمّى بعلم القافية . والقافية تكون مُلتحمة بالبيت بشكل جوهري ، مكّملة له ، تسبغ عليه موسيقى خارجية وداخلية ؛ فهي ذات سياق مُحكم بإتقان تتساقق فيه الحروف والحركات ، وهي تُشكّل بحدّ ذاتها مقطعاً صوتياً مُنسجماً مُتماثلاً مُنظماً في مجالي الموسيقى والزّمن ، فضلاً عن تأثير الطابع النفسي لها ¹ . وقد انصرفت العناية بها - منذ القديم - بشكل لافت للنظر ، ” فحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة ، أرفع من حظ سائر البيت “ ² ، والتأكيد على ضرورة اختيار أعذب القوافي وأشكلها للمعنى الذي يُراد بناء الشعر عليه ³ . وقد عقد سيبويه في الكتاب باباً سماه : ” باب

¹ : صاحب خليل أحمد ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص 205 .

² : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7 ، 1998 ، ج 1 ، ص 112 .

³ : ينظر: ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، ص 170.

وجوه القوافي في الإنشاد “¹ ، وفي هذا المؤدى يقول حازم القرطاجني: ” القوافي حوافر الشعر أي عليها جريانه واطّراده ، وهي مواقفه ، إن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته “² .

والقافية سمّيت كذلك: ” لأنّها تقفوا أثر كل بيت ، وقال قوم : لأنها تقفوا أثر أخواتها “³ . أمّا حدّها فقد قال عنها الخليل: ” إنّ القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الذي قبل الساكن “⁴ ، ويقول الأخفش: ” إن القافية آخر كلمة في البيت “⁵، وقال الزجاجي: ” بعض الناس يرى أن حرفان من آخر البيت “⁶ .

وتدأع الرؤى السابقة حول القافية بين علماء الشعر العربي يوحى إلى تباين في وجهات النظر لخصوصية الحدود الملازمة لها ، لكن في المقابل نجد أنّه يلمّ شعثها سياق مشترك ، يتحدّد في اعتبارها خاصية شعرية ومكوّنًا محوريًا لاغنى عنه في بناء النص الشعري ؛ فهي تمثل ظاهرة للتناسب الشعري ، حيث يتمّ تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات الشعرية ، وتكرارها هذا هو بمثابة ” فواصل إيقاعية يلتزم بها باث الرسالة الشعرية عند نهاية كل بيت ، ويتوقّع المتلقي تكرارها ، حيث يلتدّ بمثل هذا التكرار الذي يطرق الأذن في فترات زمنية محدّدة ومُنظمة “⁷ . أمّا الاحتفاء الذي حظيت به فيدفعنا إلى القول بأنّها لم تكن عبثًا أو من ترف الكلام ، وإنّما هي عنصر موسيقي أساسي في القصيدة العربية ، فهي تحتلّ موضعًا موسيقيًا خاصًا يجعلها:

(1) تخلق ترنّمًا خاصًا في آخر كل بيت ، لأنّها تضمن قيمة صوتية معيّنة تتكرّر عن طريق حروف بذاتها وحركة بذاتها.

(2) تُسهم في ضمان مقطع منبور يتكرّر في أوضاع متساوية كميًا وزمانيًا.

¹ : ج 2 ، ص 298 .

² : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 271 .

³ : ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص 154 .

⁴ : نفسه ، ص 151 .

⁵ : نفسه ، ص 152 .

⁶ : نفسه ، ص 153 .

⁷ : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 246 .

كما أنّ للقافية - أيضا - علاقة قويّة بالمعنى ، فهي تختار على أساس ترشيح المعنى لها ، وفي هذا يقول ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) : ” وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القوافي أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن وأبطل ذلك البيت ، أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله “¹ .

والقافية الموحّدة في القصيدة العربية - كما هو معروف - تلتزم أحد أمرين ، أولهما الرّويّ الواحد الذي تبنى عليه وتتسب إليه ، فيقال نونية أو دالية أو... وثانيهما المجرى الواحد الذي هو حركة الرّوي ، لذا فإنّ معالجتنا القافية² للامية العرب ستكون وفق محوري القافية السابقين (الروي والمجري) ، وسنحاول أن نُجمل تحتها مختلف الأدوار التي اضطلعت بها القافية على مختلف المستويات اللّسانية ، والتي تحمل وراءها ملامحا أسلوبية سنحاول اكتشاف خباياها وقراءة سطورها .

1-2-1 الرّوي:

يُعدّ الرّويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتُسمّى به ، أمّا من حيث أهميته فيقول عنه ابن جني: ” وآخر القافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية به أمسّ ، والحشد عليه أوفى ، وكذلك كلّما تطرّف الحرف ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه “³ . وعلى هذا فإنّ اختيار حرف الروي لا يكون عبثا أو اعتباطا ، إنّما هو جزء لا يتجزأ من العمل الشعري ، وملح فنيّ يفضي ببصمات أسلوبية خاصة ، وعلى هذا النهج سنحاول دراسة حرف اللام ، ومعرفة خصائصه الصوتية واللغوية.

يقول ابن منظور: ” اللّام من الحروف المجهورة ، وهي حروف الدّلق ، وهي ثلاثة أحرف: الراء واللام والنون... وقد ذكرنا كثرة دخول الحروف الدّلقية والشفوية في الكلام “⁴ ، وقال الخليل: ” وإنّما سُمّيت هذه الحروف دُلّقا لأنّ الدّلاقة في النطق إنّما هي بطرف أسلة اللّسان... فلما دُلّقت الحروف ، ومذل بهنّ اللّسان ، وسهلت عليه في النطق كثرت في أبنية

¹ : ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، منشورات مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 8 .

² : نسبة إلى علم القافية .

³ : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط 2 ، دت ، ج 1 ، ص 84 .

⁴ : لسان العرب ، ط دار المعارف ، مجلد 5 ، ج 44 ، ص 3972 .

الكلام¹ ، وقال أيضا: "ولست واجدا من يسمع من كلام العرب كلمة واحدة رباعية أو خماسية إلا وفيها من حروف الذُّق"² . ولو عدنا إلى لسان العرب لأفينا أنّ الألفاظ التي تنتهي بحرف اللام تغطي أكبر حجم من هذا المعجم ، كما شاع هذا الحرف إضافة إلى حرفي الذلاقة الآخرين في الروي عند العرب شيوعها في أواخر الكلم ، وهذا ما نبّه إليه إبراهيم أنيس ، وحاول تقديم تفسير له في قوله: "لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين ، ومن الممكن أن تكون حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ؛ ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها من صفات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها نوع من الحفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع"³ .

ولو التفتنا إلى علماء النحو والصرف لأفيناهم - أيضا- يهتمون بهذا الحرف ، ولعلّ تسميتهم لبعض كتبهم على هذا الحرف لخير دليل على ذلك ، كاللّامات للزجاجي (ت337هـ) ، واللّامات لابن فارس(ت295هـ) . فضلا عمّا ذكره ابن هشام وهو يعدّد الأدوات النحوية⁴ ، وقد عدّدت بعض الكتب النحوية واللغوية لهذا الحرف أكثر من ثلاثين معنى⁵ .

فحرف اللام يدخل في أدوات النفي " لا ، لم ، لن " ، والنهي " لا " والأمر " ل " ، وحرف الجواب " لا " ، وحرف الاستفهام " هل " ، والتحضيض " هلا " ، والعطف " بلى ، لكن " ، كما يدخل في "ال" التعريف التي لا يخلو منها سطر مكتوب بالعربية . ومن الطريف أن لامية العرب قد احتوت على الكثير من معاني اللام السابقة⁶ ، فالشنفرى ينفي الواقع البشري أشدّ النفي ، ونراه في قصيدته ينهى قومه عن غفلتهم ، و يجيبهم بـ " لا " عندما يتحدث عن خذلانهم ، كما نراه يستفهم على لسان القوم الذين يغزوهم ، إضافة إلى أنّنا نجد العطف حاضرا بقوة في القصيدة على ما سيأتي ذكره في الفصل الثاني ، و قصده تعريف الكثير من

¹ : العين ، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي ، دن ، د-ط ، د-ت ، ج 1 ، ص 51-52 .

² : نفسه ، ج 1 ، ص 52 .

³ : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلومصرية ، القاهرة ، ط 4 ، 1971 ، ص 27 ، وينظر: نفسه ، ص 155-161 .

⁴ : ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعراب ، ص 205-281 .

⁵ : ينظر: الزجاجي ، اللّامات ، ص 31 .

⁶ : لا نقصد هنا استخدام اللام في القصيدة بمعانيها السابقة ، وإنما نقصد أن هناك معاني عامة كثيرة في القصيدة تتوافق وبعض معاني اللام على ما سيأتي ذكره .

الألفاظ في لامية العرب ، فهو ، مثلا ، في معرض حديثه عن الوحوش (أهله الجدد) قَصَدَ تعريف كلمة " الأهل " في قوله:

هُمُ الْأَهْلُ لَا مُسْتَوْدَعُ السَّرِّ نَائِعٌ لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي بِمَا جَرَّ يُخَذَلُ

واللام يُعَدُّ من الحروف المسماة في فن القافية بـ: " الذلول " ¹ ، أي التي يكثر ركوب الشعراء لقافيتها وهي عكس القوافي " الحرون " كالضاد والغين والخاء ، والتي يتحاشى الشعراء ركوبها ، فقافية اللام إِذًا قافية مطواع تمدّ الشاعر بمفردات كثيرة ، وهي منجم لقواف سهلة يسيرة ، وقد أكد أبو هلال العسكري (ت395هـ) هذا المعنى في معرض حديثه عن صميم العمل الشعري بقوله: " إذا أردت أن تعمل شعرا ، فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها ، وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما يُتمكّن من نظره في قافية ولا يُتمكّن منه في أخرى ، أو تكون في هذا أقرب طريقا ، وأيسر كلفة منه في ذلك ... " ².

وقافية اللام تتواتر بمساحة كبيرة في دواوين كبار الشعراء العرب ، وفي القرآن الكريم نجد أن الفواصل اللامية تحتل جانبا هاما منه ، فهي مبنوثة مفرقة في آيات كثيرة ، وتسيطر بكثافة في سور بعينها كسورة المزمل ، والإنسان ، الفرقان ، وفي بعضها الآخر تتناوب مع فاصلة أخرى مثل الزاء كما في سورة الإسراء . ومما يدلّ على شرف قافية هذا الحرف ما قام به الباقلاني (ت403هـ) عندما عرض لبلاغة القرآن وأراد بيان إعجازه ، فقد عمد إلى مقارنته بأسلوب قصيدتين تعدّ كل منهما قمة ما جادت به قرائح الشعراء في عصرها ؛ الأولى معلّقة امرؤ القيس اللامية ، والثانية لامية البحري ³ ، وتمثّل عمله في عقد مقارنة تطبيقية تفصيلية بين القصيدتين السابقتين وجوانب من آي الكتاب الحكيم ، لتنتهي مقارنته إلى تفوق أسلوب القرآن الكريم .

أمّا في " لامية العرب " فإنّ اختيار حرف اللام رويًا أفضى بملامح أسلوبية يمكن أن نجملها في:

¹ : محمد الريداوي ، قراءة في لاميات الأمم ، مجلة التراث العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع 83-84 ، ص 3 .

² : الصناعتين - الكتابة والشعر - ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص153 .

³ : ينظر: إعجاز القرآن ، ص158 وما بعدها .

(1) أراد الشاعر باختياره حرفاً تتسع به أبنية الكلام - وبخاصة في أواخرها - أن يطلق لقريحته الشعرية العنان ، وأن يجد له متسعاً نفسياً لكل ما ضاق به صدره اتساع الصحراء/ البيت وشساعتها ، ويسهل عليه جمع دوال متنوعة تنوع الوحوش/الأهل الذين بالغ في وصفهم وسرد مشاهدتهم .

(2) استغلّ الشنفرى اتساع العربية بالدوال التي تنتهي بحرف اللام في الجمع بين الكثير من المتضادات التي تتعارض - وإن اتفقت أواخرها - في حياته ؛ فهو الراض للمجتمع البشري ، والمؤثر لمجتمع الوحوش التي يرى أنّها تحافظ على السر وتتكافل اجتماعياً فيما بينها ! . وهو الجائع والناس شبعى ، وهو الطريد والبقية آمنة ، وهو شديد الهم لدرجة الحمى ، وهو عارٍ ويشعر بالبرد ، الحجر يتطاير تحت قدميه ، يسبق الطير السريعة ، إناثها تعشقه ...

(3) اختيار حرف مجهور¹ رويًا ، يُبرز رغبة الشاعر في خلق إيقاع قويّ للقصيدية يتسم بالقوة والوضوح في المسمع ، ولا يُكفّ جهداً للنطق به ، خاصة وأنه موقوف عليه بنبر في آخر كل بيت .

1-2-2-1-2 المجرى:

المجرى ” هو حركة الروي المطلق ، وعندما تُشعب يتمخض عن إشباعها حرف الوصل “² ، وحركة الروي هذه تزوج دلالتها ؛ فالقصيدة تطلبها قيمة صوتية معينة تسهم في اتحاد أواخر الأبيات وتوافقها ، والنظام النحوي يطلبها علامة إعرابية دالة على وظيفة الكلمة التي ترد في القافية ، أو علامة لبناء الكلمة إن كانت هذه الأخيرة من المبنيات . ونسيج البيت الشعري عليه أن يراعي ازدواج هذه الدلالة ، ويؤلف بينهما في إحكام وترابط لا اضطراب فيه ، وعليه ” فاتحاد حركة الروي في القصيدة يؤدي إلى طريقة بناء البيت الشعري تصويراً وتركيباً بحيث تتوافق حركته - إن كانت للإعراب أو للبناء - مع الحركة التي يختارها الشاعر مجرى لروي قصيدته “³ ، فنحن عندما نقرأ مطلع لامية العرب:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَأَيُّنِي إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ لَأَمِيلُ

¹ : سيأتي تعريف الأصوات المجهورة وبيان خصائصها .

² : صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص 137 .

³ : محمد حماسة عبد اللطيف ، بناء الجملة العربية ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2003 ، ص 331 .

علينا أن نتوقع المقطع الصوتي الذي ينتهي به كل بيت في القصيدة (ل) ، وسوف تتوارد على ذهن - كذلك - الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ، و يكون ذلك جزءا من المتعة الفنية . وحركة الروي تكاد تكون مفتاحا للبيت كله ؛ لأنّ ” الكلمة في آخر البيت لأبداً من أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر “¹ ، فهي إذاً تخدم اتجاهاً متعاونين ؛ تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي . ومن هنا فإنّ دراستنا لحركة الروي ستكون وفق الاتجاهاً السابقين ، وهذا لمحاولة الوقوف على الخصائص الأسلوبية لهذا المجرى .

لقد اتخذت لامية العرب الضمة حركة لروية قافيتها ، فهي إذاً أثرت القافية المطلقة على المقيدة ، و ” الشعر العربي ينزع إلى القافية المطلقة أكثر من نزوعه إلى المقيدة “² . وفي هذا المقام يمكن لنا أن نستفيد من الإحصاء الذي قام به الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف³ على دواوين مجموعة من الشعراء الجاهليين ، متفرّقين بين الطبقة الأولى والثانية كطرفه ، وزهير ، والأعشى ، وعلقمة الفحل ، وأوس بن حجر ، وبشر ابن أبي خازم ، ليخلص إلى جملة من النتائج سنحاول إجمالها في الجدول الآتي:

الشاعر	مجمع أبيات شعره	عدد الأبيات ذات الروي المضموم	عدد الأبيات ذات الروي المفتوح	عدد الأبيات ذات الروي المكسور	عدد الأبيات ذات الروي المقيد	عدد الأبيات ذات القافية المقيدة
1. طرفه بن العبد	870	108	16	127	119	00
2. علقمة الفحل	155	94	00	57	05	00
3. زهر ابن أبي سلمى	910	428	107	367	03	05
4. أوس ابن حجر	545	229	108	191	17	00

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، اللغة وبناء الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، د- ت ، ص 219 .

² : محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، دار غريب ، القاهرة ، د- ط ، 2006 ، ص 105 .

³ : بناء الجملة العربية ، ص 364 .

04	324	571	810	543	2252	5. الأعرشى
24	13	279	96	385	797	6. بشر ابن أبي خازم
33	481	1591	1137	1787	5029	المجموع
%0.65	%09.56	%31.63	%26.66	%35.55	%100	النسبة

والملاحظ من الجدول السابق أنّ القافية ذات الروي المضموم هي الأكثر ورودا في الشعر القديم من غيرها ، تليها القافية ذات الروي المكسور ، فذات الروي المفتوح ، بينما لم تحظ المقيدة بكثير من الاهتمام . وهنا يتبادر إلى أذهاننا أنّ الشعراء - ربما- يُحبّون اللّجوء إلى ما هو صعب¹ رغبة في امتلاك الصنعة ، والقدرة على التصرف فيها ، وهذا الأمر ينطبق على لامية العرب التي آثرت قافية مطلقة حركة رويها مشبعة ، وهذا الإشباع ناتج عن حركة الضم الطويلة في الروي .

والحركات الطويلة (حروف اللين) هي أقوى الأصوات إسماعا² ، وهي " أصوات مجهورة يخرج الهواء عند النطق بها من الفم دون أن تعترضه أعضاء النطق العليا " ³ ، كما قرّر علماء الأصوات أن لهذه الأصوات علاقة وطيدة بالنبر⁴ ، هذا الأخير الذي " يقع على المقطع الأخير في الكلمة أو الصيغة إذا كان هذا المقطع طويلا " ⁵ . يضاف إلى ما سبق

¹ : على اعتبار أن النحاة قرّروا أن السكون أخف من الفتح ، وأن الفتح أخف من الكسر والضم .

² : يقول الدكتور تمام حسان: " إن حروف العلة تؤدي مهمة جليلة في اللغة العربية ، حيث تعتبر أساسا لقوة الإسماع ... وقد لاحظ العروضيون أهمية حروف العلة للعروض ، فعنوا برصدها في موازين الشعر واعتبروها - على عكس ما فعل الصرفيون - أهم من الحروف الصحيحة " . اللغة العربية معناها ومبناها ، دار عالم الكتاب ، القاهرة ، ط4 ، 2004 ، ص71-72 .

³ : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، منشورات المجمع العلمي ، بغداد ، 2002 ، ص124 .

⁴ : ينظر: إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص118 .

⁵ : تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، ص172 .

نقطة أخرى مهمّة ، هي أنّ القوافي موقوف عليها في الشعر ، وهذا ما يعني سكتة وفاصلا زمنيا بعدها ، وهذه السكتة " تجعلها آخر ما ينطق به في المجموعة الكلامية ، فهي تعطىها قدرا آخر من التركيز والتكثيف والاهتمام " ¹ ، ثم علينا أن نضع في الحسبان هذا التكرار الدوري للقافية في نهاية كل بيت ، والجرس الذي يحدثه .

وكلامنا السابق عن حركة الروي (المجرى) في لامية العرب يجعلنا نقول: إنّ قافية هذه القصيدة حظيت بقدر كبير من التركيز الصوتي ؛ فقد اختير لها حرف رويّ من أسهل الحروف نطقا وأوضحها إسماعا ، ثمّ أشبع بحرف لين ، ووُقف عليه بنبر في آخر كلّ بيت ، وهذا ما يجعل هذه القافية ذات رنين وصدى موسيقي قوي جدا ، ويجعلها أيضا أكثر الكلمات علوقا بالذهن، وبقاءً في السمع . وسنحاول فيما سيأتي أن نبين كيف تآزر النظام النحوي في لامية العرب مع النسج الشعري ، وقدّم لهذه القافية كلمات مرفوعة بالضمة

شغلت وظائف نحوية متعددة ، يمكن تصنيفها كما سيأتي:

(1) أن تكون فاعلا ، وهنا لأبّد من أن يكون الفعل متقدّما على الفاعل ، وذلك كقول الشنفرى في لامية العرب:

تَوَافِيَيْنَ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مِنْهَلُ

فقد تقدّم الفعل " ضمّ " على الفاعل " منهل " ، كما تقدّم المفعول به " أنوَادَ " جوازا ليفصل بين الفعل والفاعل ، كما قد يأتي الفاعل بعد فعله مباشرة دون أي فاصل مثل قوله:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلُ كِلَابِنَا فُقُلْنَا: أَنْبُبُ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ

وقد أحصينا الكلمات المتضمنة للقافية ، والتي وردت كل منها فاعلا فوجدناها ثلاثا.

(2) أن تكون نائب فاعل كقول الشنفرى:

فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَأَةٌ ثُمَّ هَوَمَتْ فُقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيْعٌ أُمُّ رِيْعٍ أَجْدَلُ

وقد وردت في لامية العرب كلمة واحدة في القافية تُعرب نائب فاعل .

¹ : محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، ص 111 .

(3) أن تكون مبتدأ ، وإذا وردت الكلمة التي تتضمن القافية في البيت مبتدأ ، اقتضى هذا ضرورة أن يكون الخبر مُقدِّماً أو محذوفاً ، كما أن المبتدأ إذا كان مؤخراً يكون تأخيره لازماً ، لأنه نكرة وخبره جار ومجرور أو ظرف¹ ، وهذا ما ورد في اللامية:

وَفِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الْأَدَى وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلَى مُتَعَزِّلٌ

فقد تأخر المبتدأ " متعزلاً " على خبره شبه الجملة " فيها " ، والمبتدأ هنا نكرة لامسوخ لها إلا أن يتقدم الخبر ، وهو في البيت السابق جار ومجرور مختص ، وقد ورد هذا في قوله أيضاً:

وَأَتَى كَفَانِي فَقَدْ مَنْ لَيْسَ جَازِيًا بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِهِ مُتَعَلِّلٌ

فكلمة " متعلِّل " مبتدأ مؤخر ، وخبره شبه الجملة " في قربه " . وإذا ما تأملنا البيتين السابقين فنحن نجد أن تأخر المبتدأ قد أتى ليقدم غرضين شعريين هما:

(أ) تصحيح بناء الجملة بتأخر المبتدأ ؛ حيث لا يبتدأ بنكرة .

(ب) إقامة الوزن وتصحيح القافية ؛ لأن الكلمة اشتملت على حرف الروي المضموم ، هذه الحركة التي يتطلبها كل من النحو والقافية .

(4) أن تكون خبراً لمبتدأ ، وفي هذه الحالة لا يتوقع تقديم أو تأخير ، لأن حق الخبر التأخير فيكون هذا الأخير في موضعه . وكلمات القافية التي جاءت خبراً في لامية العرب كان عددها تسعاً ، كما في قول الشنفرى:

شَكَاَ وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَاِرْعَوْتُ وَالصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوَ أَجْمَلُ

فالظفة (أجمل) خبر لمبتدأ ظاهر (الصبر) مفصول عنه بجملة اعتراضية ، وقد يأتي المبتدأ ضميراً منفصلاً ، كما في قول الشنفرى:

وَأَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعْشَى سَوَامِهِ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهِيَ بُهْلٌ

(5) أن تكون اسماً لـ " كان " أو أحد أخواتها ، وهنا لا بد أن يكون هذا الاسم مؤخراً ، ومثال ذلك من لامية العرب:

وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ

وهذه الحالة لم ترد في لامية العرب إلا مرة واحدة .

¹ : ينظر: ابن يعيش ، شرح المفصل ، ج1 ، ص71-73 ، وأبو البركات الأنباري ، أسرار العربية ، ص71 و73 .

(6) أن تكون خبر لـ " إنَّ " أو أحد أخواتها ، هذه الأخيرة لم يستعمل منها في لامية العرب إلا " كأنَّ " التي تفيد التشبيه ، ومن أمثلة خبر إنَّ في القصيدة:

وَكُلُّ أَبِيِّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إِذَا عَرَضْتُ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

(7) أن تكون من التوابع لحالة من الحالات السابقة ، أي نعتا أو عطا أو توكيدا أو بدلا، وفي لامية العرب ورد خمسة وعشرون بيتا قافية كل منها تابعة لمرفوع، وقد استأثر النعت منها بتسعة عشر بيتا توزعت على الوجه الآتي:

1. نعت للفاعل: سبعة أبيات.
2. نعت للمعطوف على الفاعل: بيت واحد.
3. نعت لنائب الفاعل: بيتين.
4. نعت للمبتدأ: بيتين.
5. نعت للخبر: بيتين.
6. نعت للمعطوف على بدل المبتدأ: بيت واحد.
7. نعت لخبر إنَّ أو أحد أخواتها: خمسة أبيات.

كما وردت قافية ستة أبيات معطوفة على مرفوع توزعت على الوجه الآتي:

1. المعطوف على الفاعل: ثلاثة أبيات.
2. المعطوف على نائب الفاعل: بيتين.
3. المعطوف على المبتدأ: بيت واحد.
4. المعطوف على بدل المبتدأ: بيت واحد.

ولم ترد القافية توكيدا في لامية العرب ، لا لفظيا ولا معنويا، ونسيج القصيدة اللغوي يأبى أن ترد فيه القافية توكيدا معنويا ، لأنَّ ألفاظ التوكيد المعنوي لا بدَّ من اشتغالها على ضمير المؤكد، وهذا ما يتنافى مع رويِّ القصيدة ، كما لم ترد كلمة القافية بدلا أيضا. وفي كل الحالات السابقة كانت الكلمة التي تضمنت القافية اسما ، وفيما سيأتي سنشرع في عرض كلمات القافية التي جاءت أفعالا:

(8) أن تكون فعلا مضارعا ، ولكي تكون حركة هذا الأخير ضمة يقتضي ذلك أحد أمرين:

1. ألا يكون من الأفعال الخمسة وفاعله ضمير مستتر، وهنا لا بد أن يكون غير مسبوق بناصب أو جازم.

2. أن يكون مسندا إلى واو الجماعة ومسبقا بناصب أو جازم، وهذه الحالة لم ترد في لامية العرب.

وقد ورد في القصيدة تسعة عشر (19) بيتا خُتم كل واحد منها بفعل مضارع ، بصرف النظر عن موقع الجملة التي يشغلها هذا الفعل وفاعله (المستتر) من الإعراب ، وقد تراوحت الأفعال بين البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنْثٌ كَأَنَّهَا مَرْرَآةٌ عَجَلَى تُرْنٌ وَتُعُولُ

- وَأَطْوِي عَلَى الْحَمَصِ الْحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ خُيُوطُهُ مَارِيٍّ تُعَارُ وَتُقْتَلُ

كما تعددت أيضا الضمائر التي أسندت إليها هذه الأفعال ، وتنوعت بين المتكلم والمخاطب بنوعيه المذكر والمؤنث:

- وَلَكِنْ نَفْسًا مُرَّةً لَا تُقِيمُ بِي عَلَى الذَّامِ إِلَّا رَيْثَمَا أَتَحَوَّلُ

- وَ لَا حَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظِلُّ بِهِ الْمَكَاءُ يَعْلو وَيَسْفُلُ

- وَيَوْمٍ مِنَ الشَّعْرَى يَدُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيهِ فِي رَمُضَائِهِ تَتَمَلَّمُ

والوظائف النحوية التي تتضمن قافية القصيدة (لامية العرب) تعد غنيّة جدا ، إذا عرفنا أنه يمكن لها أن تشغل وظيفة واحدة فقط ، مادامت الكلمات نفسها مختلفة إلا في اختتامها بلام مضمومة ، فقد تأتي - ولا مانع من ذلك - كلها فاعلا أو خبرا أو نعتا ، وهنا يمكن الاعتماد على أمرين:

(1) الثراء اللغوي الذي يوفر كلمات يمكن أن توضع في قافية لقصيدة طويلة ، وهي مسألة تتعلق بالمعجم فقط لاغير .

(2) إيراد بناء الجمل بحيث تتضمن هذه الوظيفة المخصوصة ، فإن كانت فاعلا مثلا لا بد أن يتوفر في فاعلها شروط القافية ، وهكذا الأمر بالنسبة لباقي الوظائف.

وقد رأينا أيضا أن القصيدة - على طولها - لم تستوعب كل الإمكانيات التي يتيحها النظام النحوي ؛ كالمنادى المبني على ضمّ ، والمضارع المسند إلى واو الجماعة والمسبوق بناصب أو جازم ، إضافة إلى الأسماء المبنية على الضمّ.

وإذا عدنا إلى نتائج الإحصاء السابق الذي قمنا به على لامية العرب ، وأردنا أن نصنّف الكلمات التي وردت فيها القافية على قسمي الجملة العربية الرئيسيين ، فنحن نجد ما يأتي:
(1) الجملة الفعلية:

فعلية								نوع جملة القافية
الفعل المضارع	نعت المعطوف على نائب الفاعل	نعت نائب الفاعل	نائب الفاعل	المعطوف على الفاعل	نعت المعطوف على الفاعل	نعت الفاعل	الفاعل	الوظائف النحوية
19	02	02	01	03	01	07	03	عددها
38								العدد الإجمالي للوظائف
%56								نسبتها من القصيدة

(2) الجملة الاسمية:

اسمية										نوع جملة القافية
نعت المعطوف على المبتدأ	المعطوف على المبتدأ	نعت خبر إن أو أحد أحواتها	نعت المعطوف على بدل المبتدأ	نعت الخبر	نعت المبتدأ	خبر إن أو أحد أحواتها	اسم كان	الخبر	المبتدأ	الوظائف النحوية
01	02	05	01	01	02	04	01	09	04	عددها
30										عدد الوظائف الإجمالي
%44										نسبتها من القصيدة

يُلاحظ على الجدول السابق غلبة الفعل والفاعل وتوابع الفاعل ونائبه ، وما يدخل في إطار الجملة الفعلية على المبتدأ والخبر وتوابعهما ، وما يدخل في إطار الجملة الاسمية. وهذا ما يُحيل على أبعاد أسلوبية عميقة في بنية القصيدة ؛ فالحركة التي تُفهم من الحدث المتضمن في الفعل التي يُؤدّيها هذا الأخير بمادته وصيغته والأدوات الداخلة عليه ، والتي تعدّ من أخصّ خصائصه¹ تُؤكّد نزوع القصيدة الكبير إلى التصوير ؛ لأنّ التصوير أميل من الحركة منه إلى الثبات ، عكس ما يلاحظ على الجملة الاسمية التي تنزع غالبا إلى التقرير الذي هو أمر ثابت ، وقد أكّد - أيضا - ميلَ القصيدة إلى التصوير افتتأها بجملة فعلية (أقيموا) .

2-الموسيقى الداخلية (موسيقى الحشو):

إذا كان الوزن الشعري بحمولته يُعدّ أساسا للطرب عند سماع الشعر، والقافية بحروفها وحركاتها شكلا للتكثيف الموسيقي في القصيدة ، حيث تتمظهر حسيا على حدود الأبيات ،

¹ : يعرّف الفعل بأنه كلمة دلّت على حدث في نفسها واقتترنت بأحد الأزمنة . ينظر: مصطفى الغلابيني ، جامع الدروس العربية ، ص12 .

فإنّ ثمة إيقاعاً آخر داخلياً يُنبّه حاسة السمع لدى المُتلقي ، وهو ناجم عن تركيب الدّوال¹ في النسيج الداخلي للبيت الشعري ؛ فنحن نجد في الشعر الجيد موسيقى لم تتولّد عن الوزن والقافية فحسب ، وإنّما نتجت عن علاقة الأصوات ببعضها من الناحية الصوتية ، وهذا النوع من الموسيقى لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخرى التي تساهم كلّها في البنية الإيقاعية للعمل الشعري ، لذا فإنّ أيّة دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين ” تبقى ناقصة ما لم تبيّن الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء ، أي أنّها هي التي تمنحه ذوقه الخاص “² .

في هذا الجزء الثاني من موسيقى القصيدة سنعالج أهم ظواهر الموسيقى الداخلية في لامية العرب ، بعيداً عن موسيقى الوزن والقافية الخارجية ، اللذين تناولناهما في الجزء الأول من هذا الفصل . وستكون دراستنا في هذا المبحث متدرّجة من الحد الأدنى الذي يمثّل الصوت المنفرد المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ، فالإطار الدلالي الأدنى متمثلاً في اللفظ ، فالإطار الدلالي الموسّع الذي يُمثّل التقطيع الشعري ، وسنختّم هذا الجزء بدراسة لبعض الظواهر الموسيقية الخاصة في القصيدة .

2-1 موسيقى الصوت المعزول عن الإطار الدلالي الأدنى:

أردنا الاهتمام أولاً بالصوت اللغوي المعزول الذي لا يكون وحده دالاً ، وإنّما يكون مع أصوات أخرى - لاتهمنا هنا- إطاراً دلالياً أدنى يتمثّل في اللفظ ، فنحن-مبدئياً-بعيدون كل البعد عن صلة الدال بالمدلول . واهتمامنا هذا نستهدف الإجابة من خلاله عن تساؤل عميق ، يتمحور أساساً حول مدى إسهام الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي - في حالة ترديد المتماثل منها - في خلق إطار دلالي جديد في النص الشعري ، يُسهّم في إبراز خصوصيات النص الأسلوبية ؟

إنّ الأصوات تتأثّر ببعضها البعض عند تجاورها في السلسلة الكلامية ، وتتنوّع صور هذا التأثير ، إلّا أن أغلبها ينضوي تحت ما يسمى بالمماثلة ، وهي تجاور مجموعة من الأصوات متماثلة في المخرج أو في الصفات بطريقة مخصوصة ، لتُحدث إيقاعاً نوعياً يوحى ببعض

¹ : أثّرنا استخدام مصطلح الدال ، لأنّ الكلام في هذا المبحث لصيق بمجال الدالّ مبتعد عن مجال المدلول . لكن هذين

الشقين: (دال/مدلول) لا يخلوان من تعلق في الباطن ، وهذا ما سيظهر في معالجتنا لهذا المبحث .

² : ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1 ، 1997 ، ص13.

الدلالات الشعرية . لذا فقد ركّزنا في مبحثنا هذا على المماثلة في الصفات بين الحروف ، وجعلناها قسمين: أصوات معبرة بصفة جوهرية وأخرى بصفة ثانوية¹ ، وأضفنا إليها ما انضوى تحت باب التكرار الصوتي.

2-1-1 الصفات المعبرة بصفة جوهرية:

أ- الجهر والهمس:

يحدث الجهر في الحنجرة عندما " يتضامّ الوتران الصوتيان، ويؤدّي ضغط هواء الزفير إلى فتحهما ثمّ انطباقهما بسرعة كبيرة " ² ، والمجهور حرف " أشبع الاعتماد في موضعه ، ومُنِع النَّفْسُ أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت " ³ . بينما المهموس " حرف أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه " ⁴ ، والأصوات المهموسة " يجمعها قولك: سكت فحنته شخص " ⁵ بينما البواقي مجهورة .

والصوت المجهور يحدث ارتعاشا وذبذبة في الوترين الصوتيين ، بينما ذلك لا يحدث مع الصوت المهموس ، لذا فإنّ النطق بالأصوات المهموسة يحتاج قوّة نفس أعظم من تلك التي تتطلبها المجهورة ، وهذا لجريان النفس معها . وقد سُمّي المجهور مجهورا والمهموس مهموسا ، لأنّ معنى الجهر لغة: " رفع الصوت أو الإعلان بينما الهمس هو إخفاء الصوت " ⁶ ، وقد تتفاوت الأصوات بين الجهر والهمس ، فبعض المجهورة أجهر من بعض ، وبعض المهموسة أهمس من بعض .

بعد إحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب صفتي الجهر والهمس اتّضح أنّ نسبة استخدام الحروف المجهورة تجاوزت 75% من مجموع الأصوات المتوزّعة على هاتين الصفتين . ونشير هنا إلى أننا اعتمدنا في تصنيف الأصوات إلى مجهور ومهموس على ما ورد في كتاب سيبويه ، لأننا نعتقد بأنّ نطقنا بالحروف العربية (الصوامت) ربما قد

¹ : جعلنا الصّفات المائزة بين الأصوات (الصوامت) هي الصفات الجوهرية ، بينما جعلنا الصفات المحسّنة لها ، كالتكرير والانحراف والصفير وغيرها ، معبرة بصفة ثانوية .

² : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، ص102.

³ : سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص434 .

⁴ : نفسه ، ج4 ، ص434 .

⁵ : ابن منظور ، لسان العرب ، ط دار المعارف ، مجلد6 ، ج51 ، ص4699 .

⁶ : نفسه : مادة جهر ، مجلد1 ، ج9 ، ص710 / مادة همس ، مجلد6 ، ج51 ، ص4699 .

يختلف عن نطق القدماء بها¹ . والأصوات المهجورة هي: ” الهمزة والعين والغين والقاف والجيم والياء والضاد واللام والنون والراء والذال والزاي والطاء والذال والباء والميم والواو “² ، وسنقدم فيما يأتي نتائج إحصاء توزع الأصوات في القصيدة بين صفتي الجهر والهمس:

الأصوات	عددتها	نسبتها
المهجورة	2071	%76
المهموسة	667	%24
العدد الإجمالي	2738	%100

والجدول السابق يوضح بأن الأصوات المهجورة سيطرت على القصيدة بنسبة فاقت الثلاثة أرباع ، هذه السيطرة رأينا أنها تحمل أبعادا أسلوبية عميقة في بنية هذا النص ، والتي يمكن إجمالها في:

(1) القوّة ؛ لأنّ الجهر كما تحدثنا عليه يتوافق مع رفع الصوت والإعلان، وهذا ما وافق - أيضا - نزعة القصيدة الحماسية ، ” فالأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت “³ .

(2) سهولة النطق ؛ لأنّ الأصوات المهموسة - كما تحدثنا عنها - تتطلب جهدا كبيرا للنطق بها ، لذا فقد قلّ منها في سياق الكلام ، وفُضِّلَت المهجورة عليها ، فالحرف ”... إن كان منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأودّ على القلوب “⁴ .

(3) الوضوح السمعي ؛ وهو ما يرجع إلى النّعمة الحنجرية المتولّدة عن اهتزاز الوترين الصوتيين .

ب- الشدّة والرخاوة:

¹ : هناك اختلافات بين القدماء والمحدثين حول تصنيف بعض الأصوات إلى مجهور ومهموس ، واعتمدنا على ما ورد عند القدماء لأنهم أقرب إلى لغة القصيدة وزمنها .

² : سيبويه ، الكتاب ، ج4 ، ص434 .

³ : ابن جني ، المحتسب في تبين شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تحقيق علي الجندي ناصف وآخرين ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، د-ط ، 1994 ، ج2 ، ص210 .

⁴ : أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص159 .

تتنوع طريقة اعتراض أعضاء النطق للنفس في مخرج الصوت ، فيمكن أن يكون الاعتراض تاما فيُقل مجرى النفس ، ومن ثم يطلق الهواء المحبوس دفعة واحدة ، ويُمكن أن يكون الاعتراض جزئيا ، وعلى هذا تتنوع الأصوات تبعا لتنوع الاعتراض من جهة ، ودرجة الانفتاح بعدها من جهة أخرى . وتصنّف الأصوات في التراث الصوتي العربي بناء على الأساس السابق إلى ثلاثة أصناف: شديدة ورخوة ومتوسطة بينهما ، وقد عرّف سيوييه الصوت الشديد بأنه " الذي يُمنع الصوت أن يجري فيه " ¹ ، وتُجمع الأصوات الشديدة في قولك: " أجدت طبقك " ² . والشديد يجتمع فيه أمران ³:

(1) حبس النفس الخارج من الرئتين حبسا تاما في موضع من آلة النطق، فيضغط الهواء خارج ذلك الموضع.

(2) إطلاق النفس المضغوط بانفصال العضوين انفصالا سريعا، فيندفع الهواء محدثا صوتا انفجاريا.

ويكون الصوت رخوا " بتضييق مجرى الهواء في موضع من المواضع ، ويكون على شكل تسرب مستمر للهواء " ⁴ . أمّا بقية الأصوات فمتوسطة بين الشديدة والرخوة يجمعها قولك: " لم يرعونا " ⁵ ، وتحدث " بتضييق الهواء في نقطة المخرج أكثر من الرخوة ، ولكنها لاتصل إلى الانغلاق التام " ⁶ .

بعد القيام بإحصاء للأصوات في لامية العرب من جانب توزّعها على صفات الشدة والرخاوة والتوسط بينهما ، وصلنا إلى جملة من النتائج تمثلت إجمالا في سيطرة الأصوات المتوسطة بنسبة فاقت النصف ، تليها الأصوات الشديدة والرخوة بنسبة متقاربة ، وسنقدّم في الجدول الآتي نتائج الإحصاء الذي قمنا به:

¹ : الكتاب ، ج 4 ، ص 434 .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 4 ، ص 2214 .

³ : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 23 .

⁴ : محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية - دراسة في البحر المحيط - ، دار الفجر ، القاهرة ، د-ط ، 2002 ، ص 73 .

⁵ : ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 4 ، ص 2214 .

⁶ : محمد خان ، اللهجات العربية والقراءات القرآنية ، ص 74 .

الأصوات	عددتها	نسبتها
الشديدة	703	23%
الرخوة	568	20%
المتوسطة	1715	57%
العدد الإجمالي	2986	100%

تظهر من الجدول سيطرة الأصوات المتوسطة على القصيدة بوضوح ، فيما تقترب نسبة الأصوات الشديدة من الرخوة ، وهذا ما نفسره من أسلوبيا بـ :

(1) غلبة الأصوات المتوسطة على الشديدة والرخوة مجتمعين ، يُؤكّد سلوك القصيدة نحو الإبانة السمعية - كما تقدم ذلك في الأصوات المجهورة .

(2) التماثل الصوتي لكلّ من الأصوات الشديدة والرخوة أحدث نوعا من التوازن الإيقاعي في القصيدة ؛ لأنّ الأصوات الشديدة (الانفجارية) يوجد ما يقابلها من رخوة (الاحتكاكية) ومن ثمّ تماثلت كمّيّا الصوت ، لئسهما مجتمعين في هندسة البناء الإيقاعي للقصيدة .

2-1-2 الصفات المعبرة بصفة ثانوية:

أ- التكرير:

صفة للرّاء سُمّيت كذلك لارتعاد أطراف اللسان عند النطق بها ، ويحصل ذلك ” لأنّ طرف اللسان يطرق اللثة طرقا ليّنا يسيرا مرتين أو ثلاثا “¹ ، ” فأنت إذا وقفت عليها رأيت طرف اللسان يتعثّر بما فيه من التكرير ، ولذلك احتسب في الإمالة بحرفين “² . وكان سيويبه قد ذكر هذه الصفة للرّاء ، فقال وهو يتحدّث عن صفات الحروف: ” ومنها المكرّر ، وهو حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام ، فتجافى للصوت كالرخوة ، ولو لم

¹ : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، 67 .

² : شرح المفصل ، ابن يعيش ، تحقيق مجموعة من أساتذة الأزهر ، مطبعة المنيرية ، مصر ، د-ط ، د-ت ، ج10 ،

يكرر لم يجر الصوت فيه وهو الراء “¹ . وقال أيضا: ” والراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة ، والوقف يزيد لها إيضاحا “² .

وصوت الراء يُعتبر من أكثر الأصوات استخداما معزولا متماثلا في لامية العرب ، ولا شك أن ما في هذا الصوت من تكرير تقتضيه طبيعته اللغوية ما يزيد من قوة ترديده في البيت من الشعر، وذلك كقول الشنفرى:

فإِذَا تَرَيْنِي كَاتِبَةَ الزَّمَلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أَحَقَى وَلَا أَتَّعَلُّ

كما قد يتلازم الترديد في البيت الشعري مع تدرج في النشاط المصور:

وَتَشْرِبُ أَسَارِي الْقَطَا الْكُدْرِ بَعْدَمَا سَرَيْتُ قَرِيًّا أَحْنَاؤَهَا تَتَّصَلُّ

والبيت السابق جاء - أيضا - معززا بالمرآحة بين الحركات:

ر □ ر
1 2 3

ب- الانحراف:

” تتكوّن الأصوات المنحرفة بوضع عَقَبَة في وسط المجرى الهوائي، مع ترك منفذ للهواء عن طريق أحد جانبيها (العَقَبَة) ، ومن أمثلتها صوت اللّام في العربية “³ . وقد كان سيبويه أوّل من استخدم هذا المصطلح في وصف اللّام ، وذلك في قوله: ”... ومنها المُنحرف ، وهو حرف شديد جرى فيه الصوت لانحراف اللّسان مع الصوت ، ولم يُعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة ، وهو اللّام “⁴ . لذا فوصف اللّام بالانحراف يستند إلى ما تقدّم من أنّ النَّفْس ينحرف إلى الجانبين عند النطق به.

¹ : الكتاب ، ج 4 ، ص 435 .

² : نفسه ، ج 4 ، ص 136 .

³ : غانم قدوري الحمد ، المدخل إلى علم أصوات العربية ، ص 130 .

⁴ : الكتاب ، ج 4 ، ص 435 .

وقد تواردت اللام منحرفة بصورة كبيرة في لامية العرب ، وأتت مقترنة بمعنى التوكيد في سياقاتها الكثيرة ¹ ، ولكي نوضح الأمر أكثر نسوق هذه الأمثلة من القصيدة:

- وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعزلاً
- هم الأهل لا مستودع السر دائع لذيهم ولا الجاني بما جرر يخذل
- ولولا اجتناب الذام لم يلف مشرب يعاش به إلا لذي ومأكل

ولا نستبعد هنا أن يكون ورود اللام بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولداً عن الروي الملتزم ، وهو اللام نفسه.

ج- الصفير:

” الصفير مصدر للفعل صفر يصفر ، إذا صوتت بفمه وشفثيه “ ² ، وقد استخدمت هذه الكلمة في وصف ثلاثة من الأصوات العربية هي: السين والصاد والزاي ، ويُعدّ سيبويه أول من استخدم هذا المصطلح حيث قال: ” أما الصاد والسين والزاي فلا تُدغم في الحروف التي أدغمت فيهن ، لأنهن من حروف الصفير “ ³ . أما عن أهميتها في الموسيقى اللغوية فقد قال عنها: ”...وهنّ أندى في السمع “ ⁴ .

وقد ساهمت أصوات الصفير في إثراء الحسّ الموسيقي للامية العرب ، وهذا لامتيازها بإيقاع خاص أضفى على القصيدة نوعاً من الأريز ، وقد وردت هذه الأصوات في عدة أبيات وتناسبت كأروع ما يكون التناسب مع الصور التي كان ينحتها الشنفرى:

- هُتُوفٌ مِنَ الْمُلسِ المُنُونِ تَزِيئُهَا رَصَائِعٌ قَدْ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمِحْمَلُ
- إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّاةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعُولُ

فنحن نكاد نسمع الأريز والجرس النوعي الذي تُحدثه القوس (الصفراء العيطل) وهي ترزاً وترن .

2-1-3 التكرار الصوتي:

¹ : نذكر هنا أن صوت اللام لوحده تكرر (306) مرة بنسبة فاقت 10% من مجموع أصوات القصيدة .

² : ابن منظور ، لسان العرب ، ط دار المعرف ، مادة صفر ، مجلد 4 ، ج 28 ، ص 2214 .

³ : الكتاب ، ج 4 ، ص 464 .

⁴ : نفسه ، ج 4 ، ص 464 .

يُمثّل التكرار الصوتي المستوى الأدنى للتكرار في بنية النص الشعري ، لكنّه " يُمكن أن يكون النتيجة الحتمية للتكرار في مستوى أعلى مثل الألفاظ والقوافي إلخ... ويتفق الدارسون في الأسلوبيات على الموقع الخاص الذي يحتله في النص الشعري " ¹ .

وإيقاع الحروف لا يطفو على سطح النص مكتفياً بإحداث رنة موسيقية ، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعاني . وفي لامية العرب الكثير من المشاهد المصوّرة التي صاحبها تكرار صوت بعينه ، حاملاً دلالات أسلوبية مخصوصة ، ومن هذا التكرار المشحون بالإحياء والرموز ، اختيار الأصوات التي تتزاح بملفوظاتها إلى أقوى الصور ، وذلك كالهزم في قوله:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيَّمْتُ إِدَّةً وَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ أَيْلُ

فما في الهزم من تعنيت للفظ ، وضغط على النفس توافق بشكل كبير مع قوة الصورة في البيت ، وما تحمله من إحياءات على الغزو وشدة الفتك .

وقد يحمل التكرار دلالة على صفة معينة ، ويسهم في إبرازها بشكل قوي ، وذلك كالهاء في قوله:

مُهَرَّجَةٌ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُفُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ

فتكرار الهاء في صدر البيت السابق دلّ - بقوة - على تشقّق الأفواه ، واتساع الأثداق ، وكرهة منظرها ؛ لأنّ الضّعف الذي في الهاء ² توافق مع ضعف أفواه الذئاب ، ودلّ عليه ، وفي لامية العرب أمثلة كثيرة للتكرار كالسين ، والذال ، والتاء ، وغيرها .

ومن خلال ما رأيناه في دراستنا لموسيقى الصوت المعزول في لامية العرب نستطيع أن نقول: إنّ الصوت المعزول ، وإنّ انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) ، فإنّه بحكم انعقاد صلة جديدة له بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات ببعضها البعض ، وبالتالي الربط بين المعاني ، فيصبح ذا طاقة دلالية خلاقّة في البيت الشعري تُسهم في سبر أغوار النص ، " فالكون الشعري الذي

¹ : عبد القادر بوزيد ، دراسة ظاهرة أسلوبية : " التكرار " في قصيدة السياب " رحل النهار " ، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر ، عدد 14 ، ديسمبر 1999 ، ص 52 .

² : يعد الهاء حرفاً مهموساً من جهة ، ورخواً من جهة أخرى ، لذا فقد اجتمعت فيه صفتا ضعف ينظر : الكتاب ، ج 4 ، ص 434 و 461 .

تسيطر قوانينه الداخلية على النص بكلّ مكوناته ، هو الذي ينتقي ما يُلائمه من أصوات توحى بالمشاعر التي ترقد وراء ذلك البناء... وقد وعى أفاض الشعراء بالقيم الإيحائية للأصوات وعيا لا شعوريا ، لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدان القيم الصوتية " ¹ .

2-2 موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (اللفظ) :

سندرس في هذا القسم مظاهر الموسيقى المتولّدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها ، أو بين أكثر من لفظين . فنحن هنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات ، تتمثّل في الوقوف عند الخصائص الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤتلفتين أو أكثر من مجموعتين ، وسنحاول أن نجمل ذلك في جانبي التكرار والجناس .

2-2-1 التكرار :

في هذا المبحث ندرس حالات التكرار التي تمثّلت في استعمال اللفظ مرتين أو أكثر في نفس المعنى اللّغوي ¹ ، لا يتميّز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن

¹ : عدنان حسن قاسم ، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 2001 ، ص 170 .

مجرد التكرار . و " عملية التكرار هي أكثر من عملية جمع هي عملية ضرب، فإن لم تكن كذلك فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي ، أو هي تجري لملاء البيت والوصول به إلى منتهاه " ² .

أ- الضرب:

أ-1 الضرب عن طريق التكثيف:

وقد أتى في لامية العرب في مستوى واحد هو مستوى الوظيفة ، فهو يرتبط بالجانب المعنوي، ومن أمثلة ذلك قول الشنفرى:

وَمَا ذَاكَ إِلَّا بَسْطَةٌ عَنْ تَفْضُلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضَّلُ

فقد استخدمت لفظة التفضّل ثلاث مرّات - من دون مراعاة اختلاف الصيغة الصرفية - اسما مجرورا ، ثم خبرا لـ " كان " مقدّما ، فاسما لها مؤخّرا.

أ-2 الضرب عن طريق التسلسل:

وأمثلته كثيرة في لامية العرب منها:

(1) فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُكَلُّ

(2) وَأَعْضَى وَأَعْضَتْ وَأَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

(3) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلصَّبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ

ب- التكرار تقتضيه الضرورة اللغوية:

المقصود بالضرورة هنا أنّ تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت ، وبدون هذا التكرار تختلُّ بُنيته أو يُبهم مدلوله ، وحالة التكرار الدّاخلية في هذا المضمار هي الاستئناف ، ويتمثّل في " تعلّق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضميره أو غيره " ³ . والتكرار في مقام الاستئناف كثير ومتنوع منه:

* في مقام الاستئناف العام:

¹ : نشير هنا إلى أن التكرار قسمان: ما تكررت فيه المادة وبقيت الصيغة على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة مغايرة للصيغة الأولى ، وقد أخذنا بعين الاعتبار الحالتين معا في دراستنا .

² : محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 62 .

³ : السابق ، ص 63 .

ومثاله من لامية العرب قول الشنفرى:

تَوَاقَيْنِ مِنْ شَتَىٰ إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

* في مقام الاستئناف لضرب الحكمة:

وَإِنْ مُدَّتِ الْأَيْدِي إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بَأَعَجَلِهِمْ إِذْ أَجْشَعُ الْقَوْمِ أَعْجَلُ

* في مقام العطف:

فَإِنْ يَكُ مِنْ جِبِّ لَابْرِحٍ طَارِقًا وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الْإِنْسُ تَفَعَلُ

* في مقام الحال:

وَحَرَقَ كَظْهِرِ الثُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بَعَامَلَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

ج- التكرار يقتضيه رفع الالتباس:

وذلك كقول الشاعر:

وَأَعْدِمُ أحيانًا وَأَغْنَىٰ وَإِنَّمَا يَبَالُ الْغِنَىٰ ذُو الْبُعْدَةِ الْمُتَبَدَّلُ

فلو استغني عن التكرار باستعمال الضمير مثلا ، لما علمنا أن الضمير يعود على "العدم" أو على "الغنى" .

د- التكرار لمجرد جمال الصوت:

قد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت ، وانسجام بين الصدر والعجز ، وذلك كتكرار كلمة الشنفرى صدرا وعجزا في قوله:

فَإِنْ تَبَيَّنَسَ بِالشَّنْفَرَىٰ أُمَّ قَسَطَلٍ لَمَّا اغْتَبَطْتُ بِالشَّنْفَرَىٰ قَبْلُ أَطْوَلُ

ونخلص ممّا سبق إلى أنّ دور التكرار هو دور عملية الضرب ، وفيما عدا ذلك فإنّ دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه ، أو تخليصه مما يضيف التباسا في المعنى ، أو قد يأتي هذا التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع .

2-2-2-2 الجناس:

تناول الدارسون العرب الجناس كثيرا ، وتوسّعوا في دراسته ، فهو أحد أقدم الأساليب التي حظيت بفائق عناية عندهم ¹ ، وهو " تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى ، وسبب هذه التسمية راجع إلى أنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد " ² . والجناس نوعان:

1- جناس تام:

وهو " ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحروف ، وعددها ، وهيئتها ، وترتيبها " ³ ، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿ وَيَوْمَ نَقُومُ السَّاعَةَ يُفَسِّمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ... ﴾ ⁴ .

2- جناس ناقص:

وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور المتقدمة ، كقولك: " البُرد تمنع

البرد " ⁵ ، وكقولك: " البدعة شرّك الشرّك " ⁶ .

بعد دراسة لفن المجانسة في لامية العرب لاحظنا بأننا لا نكاد نظفر بنوع من الجناس التام فيها ، لأنّ هناك نزعة واضحة من الشاعر في توظيف الجناس الناقص الذي يقوم على المضارعة ⁷ . وإيثار القصيدة للجناس الناقص على التام نفسره بحرص الشاعر على استخدام الإمكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المعقول وتقرّبه إلى الأفهام ، والدليل على ذلك أنّنا لو استخدمنا الجناس تاما لأفضى إلى التباس في المعنى ، وذلك كما في قول الشنفرى:

وَأَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوَجِلِ العَسِيفِ يَهْمَاءُ هُوَجِلُ

¹ : ينظر مثلا: السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 429 . ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 1 ، ص 241 . أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، ص 353 . الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، ص 388 . إضافة إلى ما كتبه ابن المعتز في البديع ، وقدامة ابن جعفر في نقد الشعر .

² : ينظر: ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ج 1 ، ص 241 .

³ : ينظر: الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، ص 388 .

⁴ : الروم: 55 .

⁵ : السكاكي ، مفتاح العلوم ، تحقيق نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 3 ، 1987 ، ص 429 .

⁶ : الخطيب القزويني ، التلخيص في وجوه البلاغة ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ، دار الفكر العربي ، د-ط ، د-ت ، ص 388 .

⁷ : نقصد بالمضارعة المشابهة الموجودة في الجناس الناقص ، عكس المماثلة الموجودة في الجناس التام .

فالهوجل الأولى (بالفتح) بمعنى: البليد السائر على غير هدى ، بينما الهوجل الثانية (بالضم) صفة للفلاة (اليهماء) بأنها شديدة المسلك ¹ .

● وظائف الجناس:

أ- إحداث موسيقى مميزة:

هناك حالات من الجناس في لامية العرب لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال ، لكن دورها انحصر في تجميل البيت وإضفاء نوع من الموسيقى المميزة عليه كقول الشنفرى:

مُهَرَّتَهُ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ

ب- التعبير عن التقارب:

قد يرد الجناس لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تتاسبهما ، والمتجانسان في هذه الحالة ينزعان إلى الترادف كما في قوله:

فَأَيَّمْتُ نِسْوَانًا وَأَيَّمْتُ الْإِدَّةَ وَوَعُدْتُ كَمَا أَبْدَأْتُ وَاللَّيْلُ الْبَيْلُ

فالذي يغلب على ظننا أنّ المفردتين: " أَيَّمْتُ - أَيَّمْتُ " تنزعان إلى الترادف في الجملة ، كما يتناسب معناهما من حيث يدلّ كل واحد منهما على الفقد ، وهذا من دون إغفال التناسب الصوتي الحاصل بينهما.

نخلص مما سبق إلى أنّ موسيقى الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى (الألفاظ) في لامية العرب أوضح مظهرا وأبلغ أهمية ؛ ذلك أنّها تتصل باللفظ ، أي الإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا ، وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية ، سواء استصحبنا² الدال والمدلول كما في التكرار ، أو استصحبنا الدال دون المدلول كما في الجناس ، فإننا نلاحظ بأنّ الموسيقى الصوتية المتجسّدة في تكرار الألفاظ أو تجانسها كانت من لبنات موسيقى الشعر الأساسية في القصيدة ، وهي مدينة له بقسط وافر؛ فالكلام - في الحقيقة - يكتسب دلالات خلاقية في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معانينا جديدة طارئة بمقتضى تفاعلها³ ، فالمعاني ليست معاني لغة الكلام في مستواها

¹ : ينظر: محمد طريفي ، شرح ديوان الشنفرى ، ص 68 .

² : نقصد بالاستصحاب هنا تكرار استخدام اللفظ في السياق الواحد .

³ : يعد التفاعل بين عناصر الجزء الواحد أظهر وأهم مميّزات البنية في معناها العام ، وعنصرها هاما لتكاملها وتقديمها لوظيفتها المخصوصة . ينظر: عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، ص 100-108 و 150-153 .

المعجمي / الإخباري ، وإنما هي اللّغة الجديدة التي زُرعت في لغة النَّصِّ بمفعول تلك الموسيقى بالدرجة الأولى .

2-3 موسيقى الإطار الدلالي الموسّع (التقطيع):

ندرس في هذا القسم موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التي ساهمت في بناء بيت أو إقامة مجموعة من الأبيات . وقد لاحظنا بأن التراكيب في لامية العرب تتجانس في مستوى عمودي حدّه شطر البيت ، والذي يكون متعلّقا بما يليه من أشطر .

● التقطيع العمودي:

ونقصد به التزام تراكيب تكون مُرتّبة في شكل عمودي ، وعلى وجه يُفضي إلى ضرب من التغني ، وقد كانت على ضربين:

أ- التزام نفس التركيب في الصدور:

وقد وردت في لامية العرب في مواطن عديدة منها:

- (1) وَلَسْتُ بِمَهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانَهَا وَهِيَ بُهْلُ
- (2) وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ كُنُونٌ خَيْرِهِ أَلْفٌ إِذَا مَا رُعْتَهُ اهْتَاَجَ أَعَزْلُ
- (3) وَلَسْتُ بِمِخْيَارِ الظَّلَامِ إِذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العَسِيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

وفي قوله أيضا:

- (1) وَلَا جُبَابٍ أَكْهَى مُرِبِّ بَعْرَسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ
- (2) وَلَا حَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فَوَادَهُ يَظَلُّ بِهِ المَكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
- (3) وَلَا خَالِفٍ دَارِيَّةٍ مُتَعَزِّلٍ يُرُوْحُ وَيُعْدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

وهذا النوع من التقطيع الذي نزع إليه الشاعر حاولنا ربطه بما يوحي إليه من سمات أسلوبية ، فوجدناه أنه يقوم بدورين:

(1) خلق إيقاع موسيقي متميز يُمثّل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التماذي في القصيدة ؛ ففي المثال الأول ساعد التقطيع الشاعر على الوقوف للتغني بالنفس وتمجيدها وبيان مآثرها وابتعادها عن كل ما من شأنه أن يحطّ من قيمتها ، قبل أن يعود إلى مواصلة

نشاطه السردى . وقد جاءت أبيات المثال الثاني لتعضد الأولى وتقويها ، مع اختلاف فقط في أداة النفي .

(2) خلق جوّ ملحمي يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء ؛ فالشنفرى بلغ ذروة النبل والشهامة والإقدام من خلال نقل مآثره وخصاله بجزئياتها ، ونفي كل ما يمكن أن يشوب هذه الخصال أو ينقص منها ، وتقديمها في صورة الإنسان/ المثال ، وإن استمدت - في بعض الأحيان - مثاليتها المادية من الجانب الحيواني (السرعة ، القوة ، الفتك) .

ب- التزام نفس التراكيب بين عجزين:

ويكون ذلك في أبيات متتالية كقوله:

(1) فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بَلِيلِ كَلَابِنَا فُقُلْنَا: أَذُنْبٌ عَسَّ أُمَّ عَسَّ فُرْعُلُ

(2) فَلَمْ يَكُ إِلَّا نَبَأَةٌ ثَمَّ هَوَمَتْ فُقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيحٌ أُمَّ رِيحٌ أُجْدَلُ

فعجزا البيتين السابقين قاما على جملي القول ومقوله ، متوازيتين ومركبتين - في كليهما - من جملتين تفصل بينهما " أم " . والملاحظ على هذا الضرب من التقطيع أنه فرَضَ إيقاعا إضافيا موحدًا في إطار البحر الواحد والقافية الواحدة ، ليساهم هو الآخر في الحركة الموسيقية للقصيدة . أمّا من حيث وُرُود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور فنفسر ذلك بأنّ العجز في بيت الشعر يُتَوَجَّج التركيب ويحتضن القافية ، لذا فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الاهتمام أكثر من الصدر .

لقد ساهمت موسيقى الإطار الدلالي الموسّع في الإطار الموسيقي العام ، فزادت أصواته وضوحا ، وإيقاعاته انسجاما ، وهي تشبه موسيقى الغناء التي تطرأ على موسيقى الشعر فتكسبه طاقة جديدة في الأداء . أمّا أثرها في الدلالة فقد اتّضح من خلال تناسب الأصوات في التقطيع العمودي مع وقفات التأمل ، لذا فإنّ هناك تعويلا على هذا التقطيع المخصوص الذي يختلف - بكل تأكيد - عن الترتيب المرسل .

2-4 المظاهر الموسيقية الخاصة:

نتناول في هذا القسم المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلة عن المشروطة . فالأساليب التي سندرست ليست لازمة للقصيدة بحيث يمكن أن تقوم بدونها ، ولكّنها - في حقيقة الأمر - متفاعلة مع البحر والقافية لا تتفكّ عنهما ، ولا تستمدّ كيانهما إلاّ منهما . ونشير هنا إلى أننا سنقتصر في دراستنا على القافية الداخلية.

● القافية الداخلية:

أ- القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن:

تُعزّز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر، وتُسهم بشكل أو بآخر في الموسيقى الداخلية للعمل الشعري (موسيقى الحشو) ، وهي تتوافر في البيت الواحد في مواطن مختلفة منه ، كما تتوافر في بيتين متتاليين أو أكثر. وقد وجدنا أنّ هذا النوع من القافية في لامية العرب لا يخضع لأشكال معيّنة ، لذا فمن الصعب أن نجد لها صلة بدلالات معينة عدا ما قد يلعبه في إبراز الدلالات المختلفة عن طريق التنغيم¹ الموسيقي .

والقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد لم يكن لها أي أثر مباشر في الدلالة ، لأن البيت الشعري في هذه الحالة هو بمثابة طاقة موسيقية مجردة لا تتميز بأي منحنى دلالي ، ونقدّم مثالا لذلك هذا البيت من لامية العرب:

عَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يَحُوتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ

أما مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على إبراز مدلول الأبيات أكثر ، ولإيضاح ذلك نسوق من القصيدة هذا المثال:

(1) فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحَ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُكَلُّ

(2) وَأَغْضَى وَأَغْضَتْ وَأَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

(3) شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَاللَّصْبُرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُو أَجْمَلُ

(4) وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى تَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

فقد ساهمت القافية الداخلية (تاء التأنيث الساكنة) في الأبيات السابقة في الدلالة صفة المساواة التي يرى الشاعر أنها تتجلى في مجتمعه الجديد ، وألحّت عليها وأكدتها ، فالعلاقة بينهم على تقوم التكافؤ سلبا وإيجابا ، والتجاوب التام في الأحاسيس والآلام ؛ فالذئاب ضجّت بالشكاية من آلام الجوع حين ضجّ الذئب الأول ، وأغضت حين أغضى ، وشكت مثلما شكى ، وكفّت عن الشكاية حين كف ، وصبرت حين صبر ، وهذه المساواة من دون شك تُفتقد في المجتمع البشري الذي أعلن شاعرنا القطيعة معه من أول بيت في قصيدته .

¹ : يعدّ التنغيم مصطلحا صوتيا دالا على الارتفاع والانخفاض في درجة الجهر في الكلام ، وهذا التعبير في الدرجة يرجع إلى الاختلاف في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين ، هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية خاصة . ينظر: عثمان موافي ، في نظرية الأدب ، ج1 ، ص87 .

ب- القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن (الترصيع):

وقد تتبّعنا هذا الأخير في لامية العرب ، ووجدنا أنه أتى على شكل واحد - وإن فصل في بعض الأحيان بين البيتين- وفق الشكل الآتي:

أ _____ ب _____
أ _____ ب _____

ومثال ذلك قوله:

(1) هَتُوفٌ مِنَ الْمُلسِ الْمُتُونِ تَزِينُهَا رِصَائِعُ قَدِ نَيْطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ

(2) إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مَرَزَاةٌ عَجَلَى تُرْنُ وَتُعَوُّ

وقد ارتبطت بالترصيع السابق مجموعة كبيرة من الأبيات في القصيدة ، وإن فصلت عنها

بالببيت أو بالأبيات كقوله:

1. مُهَلَّلَةٌ شَيْبُ الْوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ نَتَفَلَّقُلُ

2. فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبِرَاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلَيَاءِ تُكَلُّ

3. إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا تَمَّ إِنِّي تَنُوبُ فَنَاتِي مِنْ نُحَيْثُ وَمِنْ عَلُ

كما ارتبطت بالقافية الداخلية السابقة أبيات أخرى قريبة منها، ساهمت هي الأخرى في

تعزير موسيقاها:

- وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بَادِرَاتٍ وَكُلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمَلُ

- تَوَاقِيْنَ مِنْ شَتَى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَنْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

- وَآلَفُ وَجَهَ الْأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِهَا بِأَهْدَأُ تُنْبِيهِ سَنَاسِينُ فُحْلُ

والملاحظ على ما سبق أنّ الشاعر أكسب القافية الداخلية وظيفة مخصوصة من خلال أنّه

وسّع في استعمالها إلى أكثر من بيت (الترصيع) ، لشأهم بذلك في الربط بين القضايا

المختلفة للقصيدة بأشكال مخصوصة .