

قصيدة الشاعر عمرو بن قميئة الحائية: (أرى جارتى خفت وخفت نصيحها قراءة في البنية الفنية واللغوية...)

The /h/-rhymed Amr Bin Qumayah's poem Reading in technical and linguistic structures

عاطف كنعان

Atif kana'an

أستاذ مشارك في الأدب الجاهلي والنقد كلية الآداب والعلوم، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة البترا

*الباحث المراسل: afkanaan@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2018/03/12)، تاريخ القبول: (2018/06/10)

الملخص

يسعى هذا البحث إلى قراءة تأسيس البنية الفنية واللغوية في النص الشعري العربي، وأخذ حائية عمرو بن قميئة مادة لموضوع البحث. تناولت الدراسة عنوانين أساسيين في المبحث الأول هما: بنية الأساس، والمعمار الداخلي للنص، ثم درست في المبحث الثاني الأصوات اللغوية وموسيقى الوزن والقافية، فدرست البناء الصوتي وتوقفت عند أثره في تشكيل الإيحاء الدلالي، ودوره في التشكيل الإيقاعي أو الموسيقي للنص، ثم الوحدة الدلالية الصغرى وهي الجملة، والنظر في الجملة وأركانها وتركيبها مع متعلقاتها وهو ما يُعرف بالمستوى التركيبي، ثم ربط ذلك بالمستوى الدلالي العام للنص.

الكلمات المفتاحية: الأصوات اللغوية، الموسيقى الشعرية، العصر الجاهلي، البنية التركيبية، النص الشعري، التعلق النحوي، عمرو بن قميئة.

Abstract:

This paper seeks to investigate the different bases on which the cultural structure of the Arabic poetry is built from the discourse point of view. To achieve the study main purpose, the researcher examines *Amr Bin Quayah's* the poem as a workable example to cite and analyze. In the first subject, the study dealt with two basic topics: the technical structure in terms of the basic structure, (the internal architecture of the poem), In the second the subject discussed subject the linguistic structure in terms of the minor unity of the word, namely sound. IS The researcher shall light on the study of sound construction and its influence on the formation of semantic inspiration, and its role in the rhythmic or musical composition of the poem. Furthermore the study Provides an extensive discussion on the semantic unit, and the sentence, its components, its overlap with its components, which is known as the syntactic level, All of that ed to the general semantic level of the text.

Keywords: Linguistics sounds, Poetic Ryhems, Pre Islamic Period, Struchuralism, Arabic Poetic Text, Syntatic Interconnection, Amr Bin Quayah's

المقدمة:

كان الشعر قديماً يعدُّ ديوانَ العرب، والشعر الجاهلي -خاصةً- يمتاز بقيمة علمية لدى الدارسين الأوائل لأنه سجلٌ فني للغة العربية الفصيحة العالية، ولم يزل كذلك حتى استنفذه اللغويون والنحاة وأهل التفسير والدراسات الشرعية والتاريخية وغيرها في تراثنا، بحثاً واستشهاداً وتحقيقاً، وبعد أن ظهرت مناهج الدراسة الحديثة صار لا بدّ من الرجوع إليه والنظر فيه من جديد بالمناظير الحديثة التي توصف بالعلمية، وهي زوايا نظر لسانية تتأسس على واقع اللغة الكائنة بالفعل في النص، ولعل تطبيق هذه المناهج أُنفع وأجدى للبحث والمعرفة في أن معاً من تلك الجهود النظرية على أهميتها، ولكون الدراسات النظرية تقف عند فروع ومسائل المناهج ومناقشتها شرقاً وغرباً، موافقة ومخالفة لا يتحقق وجودها إلا بالوجه التطبيقي وتناول نصوص حقيقية، فإن الباحث مال إلى هذا المسلك في البحث العلمي، فالبقاء في إطار التنظير هو أشبه بالقول، والتطبيق هو الفعل، ولعل التطبيق أيضاً يساعد في الكشف عن جوانب الإبداع في النص، إضافة إلى الجوانب الفنية واللغوية، وتستكمل-الدراسة التطبيقية- الصورة الحقيقية لفن الشعر العربي.

من أجل هذا الغرض تناولت الدراسة نصاً جاهلياً للشاعر عمرو بن قميئة، وهي قصيدة حائية لم تخالف التقاليد الشعرية المألوفة في هذا الفن العتيق من حيث ذكر المحبوبة، والفخر بالنفس، والقبيلة.

من هنا، اتخذت الدراسة قصيدةً للشاعر الجاهلي عمرو بن قميئة، وهي الحائية التي يقول في مطلعها:

وُحِبَّ بِهَا لَوْلَا النَّوَى وَطُمُوهُهَا

أرى جاراتي خَفَّتْ وَخَفَّ نَصِيحُهَا

فتوقفت الدراسة عند بنائها من الناحيتين؛ الفنية، واللغوية، محاولاً استجلاء عناصر الشعر بوصفه فناً يتجسد فيه الإبداع بصورتين: صورة فنية يستجليها معرفة التصميم الفني الهندسي إن جاز التعبير للنص، وهي صورة ذهنية كُلية، وصورة مادية هي جسد النص، وهي الصورة اللغوية الصوتية لهذا البناء، إذ يعتقد الباحث أن الصورة الأولى شكل مفاهيمي بطريقة أو بأخرى، والصورة الثانية مادية فهي صوتية مَوْجِيَّة، تطرُق الأذن في سيرورتها إلى الوعي والإدراك، من أجل تحقيق البناء الدلالي الكامن في ثقافة المتلقي، وهو ما يقصد إلى الشاعر بالوسائل الفنية واللغوية التي تحاول الدراسة رصدتها هنا.

منهج البحث

انتهجت الدراسة منهج التحليل فتناولت أولاً البنية الفنية وجعلت منظورها للنص كالتبنيان الذي يقوم على قواعد وأسس، وله هندسته الخاصة، فنظرت في البنية الأساس والمعمار الداخلي للنص، انطلاقاً من البعد الدلالي الذي هو غاية من غايات النص، تتخذ من الإمكانيات اللغوية والبلاغية وسائل لبُلوغ هذه الغاية، ومن ناحية أخرى وبناءً على ما سبق، فلا يمكن تجاهل المادة اللغوية التي هي عدة الشاعر، فوفقت الدراسة عند البنية اللغوية للنص ومادة الكلمة والموسيقى وهي الصوت اللغوي، فدرست البناء الصوتي في القصيدة، ثم ارتقت لدراسة الوحدة الدلالية الصغرى وهي الجملة، والحديث في الجملة لا شك أنه في البناء النحوي أو ما يسمّى بالمستوى التركيبي. وقد مكّنا هذا المنهج من قراءة البنيتين الفنية واللغوية في النصّ الشعريّ العربيّ في القرن السادس الميلاديّ انطلاقاً من حائيّة عمرو بن قميئة.

الدراسات السابقة

لم نجد، فيما نعلم، دراسة نصية تناولت قراءة البنية الفنية واللغوية في النصّ الشعريّ العربيّ انطلاقاً من حائيّة عمرو بن قميئة في القرن السادس الهجريّ، لكننا وجدنا من واجبتنا أن نستقصي الدراسات التي لامست هذا الموضوع، وسنُجمل ذلك على النحو الآتي:

1- دراسة عباس، سعد خضير (Abbas, 2005) الموسومة بـ "الموسيقى في شعر عمرو بن قميئة" (1) تضمّنت هذه الدراسة تعريفاً موجزاً بحياة الشاعر، وموسيقى الشعر، ثم جعلت في مبحثين، درست في المبحث الأول الموسيقى الخارجية التي تضمّنت دراسة عروضية شاملة لديوانه، مع إحصائيات لاستخدام النُحور الشعرية، ودراسة القافية، مع إحصائيات للقوافي المستخدّمة في ديوانه، ثم درست في المبحث الثاني الموسيقى الداخلية في شعره، التي تضمّنت دراسة الجناس، والطباق، والتكرار، والترصيع، والتوشيح، والحركات المتجانسة التي تُعدّ السمة البارزة في موسيقاه الداخلية. ويتقاطع بحثنا مع هذه الدراسة، علماً بأننا اتخذنا منهجاً لسانيّاً مختلفاً عن المنهج الذي اتخذته الدراسة في هذا المبحث.

2- دراسة بروكلمان، كارل (Brokilman) الموسومة بـ "عمرو بن قميئة" (2) تناول بروكلمان في هذه الدراسة حياة عمرو بن قميئة، وذكر بأنه من بني بكر بن وائل، وهو ابن أخي المرقش الأكبر، وخال المرقش الأصغر، وجدّ طرفة لأمه، روي أنه كان عاملاً لحجر أبي امرئ القيس، ومات كبير السن.

3- دراسة عطية، خليل (Atyyah 1972) في "مقدمة ديوان عمرو بن قميئة" (3)، التي ذكر فيها أنّ نولدكة شكّ في بلوغ عمرو بن قميئة التسعين، بحجة أنّ الحياة البدوية الخشنة لا تُمكن أحداً من بلوغ هذا السن. وأنّ البدوي لا يعرف على وجه التحديد سنّه. ويرى خليل عطية خلاف ما ذهب إليه نولدكة، فمسألة ابن قميئة المعمر واضحة في شعره؛ واستشهد على ذلك بقول عمرو:

خَلَعْتُ بِهَا يَوْمًا عِذَارَ لَجَامِي
أَنْبُو ثَلَاثًا بَعْدَ دَهْنٍ قِيَامِي

كَأَنِّي وَقَدْ جَاوَزْتُ تِسْعِينَ حَجَّةً
(على الرَّاحَتَيْنِ مَرَّةً وَعَلَى الْعَصَا)

قصيدة عمرو بن قميئة: موطن الدراسة (1)

(1) عباس، سعد خضير: 2005م، "الموسيقى في شعر عمرو بن قميئة"، مجلة الفتح، جامعة ديالى، كلية التربية، العراق. العدد 22.

(2) بروكلمان، كارل: (د.ت)، عمرو بن قميئة، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار، ط3، دار المعارف، مصر، ج1، ص 117.

(3) ديوان عمرو بن قميئة: 1972م، تحقيق: خليل عطية، بغداد، دار الحرية للطباعة، ص9.

وَحُبَّ بِهَذَا لَوْلَا النَّوَى وَطُموُحُهَا
 وَأَشْأَمُ طَبِيرِ الزَّاجِرِينَ سَنِيحُهَا (2)
 إِذَا شَبِيعَتِي لِمَ يُبَوِّتُ مِنْهَا سَجِيحُهَا (3)
 وَعَوَّفَ إِذَا أَرَدَى النَّفْسُوسَ شَبِيحُهَا (4)
 دِيَارِي بِأَرْضِ غَيْرِ دَانِ نُبُوْحُهَا (5)
 وَأَضْمَرَ أَضْغَانًا عَلَيَّ كَشُوْحُهَا
 وَقَدْ يَنْتَنِي عَنِ دَارِ سَوَى نَزِيحُهَا
 إِذَا عَمَّتِ الدَّعْوَى وَثَابَ صَرِيحُهَا (6)
 إِذَا نَسَّ كَوَا أَفْرَاحُهَا وَذَبِيحُهَا (7)
 لَهَا بُقَعَةٌ لَا يُسْتَطَاعُ بُرُوْحُهَا
 سُؤْلِي إِذَا هَبَّتْ شَمَالُ وَرِيحُهَا (8)
 وَلَمْ يَكْ بَرَقْ فِي السَّمَاءِ يُلِيحُهَا (9)
 وَلَا غَمْرَةٌ إِلَّا وَشَبِيحُهَا مُصَوِّحُهَا (10)
 نَقِيلاً تُعْمَلُ بِأَنْ مِنْهَا سَرِيحُهَا (11)
 قُدُورٌ كَثِيرٌ فِي الْقَصَاعِ قَدِيحُهَا (12)
 كَمَا رَدَّ دَهْدَاةُ الْقِلَاصِ نَضِيحُهَا (13)
 يَعْمُودُ بِأَرْزَاقِ الْعِيَالِ مَنِيحُهَا (14)
 لَهَا كَوَكَبٌ فَخْمٌ شَدِيدٌ وَضُوْحُهَا

أرى جاراتي خفتت وخفت نصيحها
 فبينني على نجم شخيس نحوسه
 فإن تشعبي فالشغب مني سجيحة
 أفرارض أقواما فإوفي قروضهم
 على أن قومي أشقذوني فأصبحت
 تنفذ منهم نافذات فسؤوني
 فقلت: فراق الدار أجمل بيننا
 على أنني قد أدعى بأبيهم
 وإنني أرى ديني يوافق ديتهم
 ومنزلة بالحج أخرى عرفتها
 بودك ما قومي على أن تركتهم
 إذا النجم أمسى مغرب الشمس دائبا
 وغاب شعاع الشمس في غير جأبة
 وهاج عماء مقشعر كأنه
 إذا أعدم المحلوب عادت عليهم
 يثوب إليها كل ضيف وجانب
 بأيهم مقرومة ومغالب
 ولمومة لا يخرق الطرف عرضها

- (1) ديوان عمرو بن قميئة: تحقيق: خليل عطية، السابق، انظر نص القصيدة كاملة: ص 31-36.
- (2) الشخس: الاضطراب، وأمر شخيس: متفرق.
- (3) تشعبي: أي تخالفيني وتفعلني ما لا يوافقني. السجيج: اللين السهل والإسجاج: حسن العفو وهو المراد.
- (4) قارضته مقارضا وقراضا: أعطيته المال مضاربة.
- (5) يقال: أشقذته فشقذ طردته فذهب. والمشافذة: المعادة بنوح الحي: ضجته بما معه من الكلاب وغيرها.
- (6) الصريح من كل شيء الخالص. ثاب صريحها: كثر النداء بالصريح وذهب الذين ليسوا صرحاء.
- (7) نسك نسكا إذا ذبح. والذبيح الذي يصلح أن يذبح للنسك وهو العبادة والطاعة. أفرع القوم: إذا ذبحوا أول ولد تنتجه الناقة لأهاتهم. أفرع: جمع فرع وهو حوار صغير يُذبح في أول النتاج، ويلبس جلده آخر، وكذلك كانوا يفعلون في أول النتاج.
- (8) أي على ذلك. أي على ذلك قومي وما زائدة. وأذم ما يكون الشمال عندهم في الجذب وحينئذ يحبون أهل الإطعام والإيسار.
- (9) يُلِيحُهَا: يحملها على أن تلوح.
- (10) يمصح عنها: أي يذهب سريعا من السماحيق.
- (11) العماء: السحاب المرتفع الكثيف. النقيلة: رقعة النعل والخف التي يرفع بها خف البعير إذا حفي. السريح: السير يخصف بها.
- (12) القصاع: جمع القصة وهي الصخرة. القديح: المرق أو ما يبقى في أسفل القدر فيعرف بجهد ويقال: فلان يبذل قديح قدره كناية عن شدة كرمه.
- (13) يثوب: يقبل. والجانب: الغريب ودهداة القلاص: صغرى الإبل. النضيح: الحوض.
- (14) المنيح: قدح تكثر به القداح ليس له غنم وهو أكثر القداح جولانا. والمغالق: من نعوت قداح الميسر التي يكون لها الفوز. المقرومة: الموسومة بالعلامات وأصل القرم العض بالأسنان.

كريمة إلى من فاجأته صابوحها
ضابائر موت لا يُراح مُريحها (1)
لها إربة إن لم تجد من يُريحها (2)
وأسبافنا يجري عليهم نُصوحها
يعودُ عليهم وردنا فمُيحها
ودرت طباقاً بعد بكاء لُفوحها (3)
وإن كُرمنا فإنا لا نُفوحها
وكانت حمى ما قبلنا فُنُيحها
مُهملمة أراجُنا وجُوحها
نُشحُ على أحلامنا فُنُيحها

تسيرُ وتُرجي السَّمَّ تحت نُحورها
على مُقدِّرات وهنَّ عوابس
نَبذنا إليهم دعوة يبال مالِك
فُترنا عليهم ثورة تُعليقنا
وأرماننا ينهم نهم جُمَّة
فقدارت رحاننا ساعة ورحانهم
فما أتلفت أيديهم من نفوسنا
فأنا: هي النهى وحل حرامها
فأبنا وأبوا كُننا بمضيضنا
وكُننا إذا أحلام قُوم تغيبت

المبحث الأول: البنية الفنية

أ- بنية الأساس:

أسس النَّصَّ معمار بنيته على مجموعة من الثنائيات جاءت على النحو الآتي:

قامت الثنائية الأولى (الأبيات: 1-3) بين زوج وزوجته، جعل النَّصُّ لكل منهما شخصيته الخاصة وطموحه الخاص؛ فالزوجة التي سماها بطل النَّصِّ (جارتِي: سُلَيْمِي) تُخالف زوجها وتفعل ما لا يوافقها، والزَّوج (بطل النَّصِّ) يرى أنَّ سلوكها هذا لا ينسجم مع ما يتسم به هو من شيم اللين والسهولة والعفو والعفة التي يبديها في سلوكه معها، وهو يرى أنَّ هذا الاضطراب في سلوكها هو سبب الفُرقة بين الزوجين.

وقامت الثنائية الثانية (الأبيات: 4 - 7) بين بطل النَّصِّ وقومه، ويقدم النَّصُّ هنا صفتين إيجابيتين لبطله؛ فهو يتسم بالوفاء في تعامله المادي والمعنوي معهم، ثمَّ إنه يتسم بأقصى درجات العفة بينهم، لكننا نجد قومه يعادونه ويضمرون له الحقد!

ثمَّ يُجري النَّصُّ موازنة (في الأبيات: 9- 17) بين الموقف السلبي الذي نجَمَ عن زوجة بطله وقومه في الثنائيتين السابقتين وموقفه الإيجابي منهم حينما كان سلوك قومه إيجابياً؛ فهو يستجيب لنداء قومه عندما يُدعى أبناء القبيلة الأوفياء للدفاع عن أمن قومهم وكرامتهم، ونجده ملتزماً بعقيدتهم الدينية ومناسك عبادتهم، ثمَّ نجده يستثمر صفة الكرم عند قومه، وهي الصفة التي يعتر بها كلُّ عربي في عصره ليجري مُصالحةً بين زوجته وقومه بالرغم من الأذى الذي لحق به منهما كليهما.

ويختتم النَّصُّ ثنائياته بمقابلة حربية (في الأبيات: 18 - 28) بين كتيبة عسكرية من قومه وكتيبة أخرى من أعدائه، ويبين النَّصُّ هنا عُدَّة الحرب التي كانت مُستخدمة في زمنه: الفرسان والخيل والسيوف والرماح، ثمَّ يبين أنَّ بطله كان مُشاركاً فاعلاً في المعركة وهذا واضح في قوله (فترنا عليهم... وأرماننا ينهمهم...)، ويبين النَّصُّ أنَّ قوم بطله غلبوا أعداءهم وغنموا منهم الغنائم، كما يعترف في نهاية نصه أنَّ قومه في هذه المعركة - وهو واحد منهم- قد فقدوا أحلامهم، ويبرز ذلك بأنَّ أعداءهم لم يكونوا حُلماً عندما حاربوهم:

وكُننا إذا أحلام قُوم تغيبت
نُشحُ على أحلامنا فُنُيحها

ب- المعمار الداخلي للنَّص:

جعل النَّصُّ بطله صاحب رؤية خاصة وقدم زوجته على أنها تُمثِّل نموذج الحياة في عصره؛ فنجده يناديها دون حُرْفِ نداء، ويصغُر اسمها (سُلَيْمِي) حينما تكون قريبة ومُحَبَّبةً إلى نفسه/ ويصدُّ عنها ويقول لها: (جارتِي) عندما يخف وزنها

(1) اقتدر: تهيأ للشر والسباب والقتال. يقال: ذهبوا بقدره أي بحيث لا يقدر عليهم وعنى بالمقدِّرات الخيل.

وضبر الفرس: جمع قوائمه ووثب.

(2) النبذ: طرحك الشيء أمامك أو وراءك، ونبذنا إليهم دعوة: أي دعوناهم. والإربة: الحاجة.

(3) طباق: أي طبقت بعد أن كانت لا تدر. البكاء: فلة اللبن.

عنده ويقال نُصَحُها له وحينما تُخالفه ولا تتسجم مَع شِيمِهِ في اللين والسهولة والعَفْوِ والعِفَّةِ، وهي القِيمُ التي تُبْنَى على أساسها الأُسَرُ والمجتمعات في نَظَرِهِ، وهذا يَعْنِي أَنَّهُ لا يَقْبَلُ أَيَّ حَيَاةٍ تُخَالِفُ قِيَمَهُ الاجتماعيةَ والإنسانيةَ، وهذه هي طبيعة الإنسان في مُجْتَمَعِهِ :

فإن تشغبي فالشغب مني سَجِيَّةٌ إذا شيمتي لم يُؤت منها سَجِيحُها

أَتَّخِذُ النَّصَّ هذه الرُّوبِةَ رأساً لموضوعه، استخدم بطل النَّصِّ مقدِّمةَ أخلاقيةَ قِيَمِيَّةٍ جعلها قاعدةَ أساسيةَ استند إليها في التَّعَامُلِ مع زوجته وقومه؛ ولعل هذا النَّصَّ الشعري يؤسِّس إلى "معادلة منطقية في أدب السلوك الاجتماعي المهدب، وتقوم على أن مسلك الفرد هو الأصل فيما يُلاقِيه هذا الفرد من الجماعة، وهذا المسلك الفردي يقوم على أن الفرد لا بد له من أمور يفعلها لكي يتجنَّب أموراً يكرهها"⁽¹⁾. فالعِفَّةُ هي الأساس الذي يُبنى عليه مفهوم الكرم عنده والكرم يعني الحياة الحقيقية عند العربي الأصل، أما البُخلُ، فهو نقبض للكرم والعِفَّةُ؛ فإذا صار العربيُّ بخيلاً فقد هَلَكَ:

أقارض أقواماً فأوفي قروضهم وعاف إذا أزدى النفوس شحها

ويبدو أن قوم بطلنا لم يقتنعوا بأن هذا المبدأ متأصل لدى قِتام أو أنهم لم يفهموه فطردوه ونصبوا له العدا (أشقدوني) وأضمرُوا له الحقد وقسوا عليه:

تتفد منهم نافع ذات فسؤني وأضممر أضمر أغائاً علي كشوؤها

فلما صارت دارُ قومه دارَ سوءٍ عليه تجمل بالصبر على فراقها والنزوح عنها:

فقلت: فراق الدار أجمل بيننا وقد بينتني عن دار سوءٍ تزيحها

خَصَّصَ النَّصُّ ثلاثةَ أبياتٍ عرض فيها ما يمكن أن يحدث من خلاف داخل الأسرة وخصَّصَ بعدها أربعةَ أبياتٍ عرض فيها ما يمكن أن يحدث من خلاف بين الفرد وقومه (مُجْتَمَعِهِ) وجعل النَّصُّ فقرته الثالثة (10-8) حلقةَ رابطة بين ما يفرق أبناء قومه وما يجمع شملهم، وتوسَّل إلى ذلك برابطين أساسيين هما: النَّسَبُ والعقيدة الدينية؛ فالنَّصُّ يتحدَّث باسم رجلٍ يشعر أنه هو وكُلُّ أفراد قومه ينتسبون إلى أبٍ واحدٍ فإذا ألمَّ أيُّ طارئٍ بقومه فسيكون مع أوائل الخُصَماءِ منهم للقيام بالواجب وتخليص إخوته من أيِّ سوءٍ. ونرى الشاعر في هذا السياق يلوذ بتوظيف الضمير الإنساني الذي يعده بارتين "النَّمن الذي ينبغي أن يُدفعَ للتقدم الأخلاقي، وهو يُرَوِّد الناسَ بالمهزَّب الوحيد من العسف الذي ينمو عندما تضلَّ الوسيلةُ هدفها"⁽²⁾. وهو إضافةً إلى ذلك، يعتزُّ بعقيدتهم ويدين بدينهم ويُمارسُ معهم مناسكهم؛ فهو مثلاً، يحجُّ معهم ويقيم معهم في البقعة الخاصة بهم، ثمَّ يقدِّمُ قربانه للالهة كما يقربون:

وإنني أرى ديني يُوافق دِينَهُمْ إذا نسوا أفرعها وذبحها

ثمَّ عَرَضَ النَّصُّ في أبيات القصيدة الباقية (11 – 28) أنموذجين من الجراك الاجتماعي: بيَّن في الأنموذج الأوَّل قيمةَ (الكرم) في تلاخُمِ النسيج الاجتماعي وبناء الحسِّ القومي الذي يُعظِّم مفهوم التكافل بين أفراد المُجْتَمَعِ، ثمَّ بيَّن في الأنموذج الثاني قيمةَ (الفروسية) في الدِّفاع عن الجُمى (الوطن) وحفظ الأمن والاستقرار لكلِّ أبنائه. وفي هذا يتضح سعي الشاعر نحو تحقيق مبدأ التكافل

(1) الغدامي، عبد الله، 1998م، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص101.

(2) بارتين، رالف، 1968م، آفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية، ترجمة: عبد المحسن سلام، تقديم زكي نجيب محمود، القاهرة، نيويورك: مكتبة النهضة المصرية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص265.

الاجتماعي الذي "يتوقف على اجتماعية الأشخاص الذين يُكوّنون المجتمع، بمعنى اهتمام كل فرد باهتمامات الآخرين" (1)، وقد فصل النص السلوك الاجتماعي في هذين النموذجين السابقين على النحو الآتي:

1- ينادي الزوج زوجته (أم الحياة : سُلمى) ويحثها على أن تستحضر في نفسها كل حُبها (بؤدك)؛ ليقرأ معه سيرة الكرم التي يُمارسها أغنياء قومه نحو فقرائهم؛ ففي كل سنة مُجدبة ينهال إليهم الضيوفُ والعرباءُ من كل بلدٍ حلَّ به المحل، فيقيمون عندهم وينالون فضلهم ، ويعيشون جيرانا بينهم بعزّة وأمان:

يثوبُ إليها كُلُّ ضَيفٍ وجائِبٍ كما رَدَّ دَهْداءُ القِلاصِ نضِيحُها

ويصل طعام الموسرين إلى كل بيت بأهله ضَعْفٌ أو حاجة:

بأيديهم مقرومَةٌ ومَغْزِيقُ يعوُدُ بأرزاقِ العِيالِ مَنِيحُها

2- وينادي المنادي (كما يبوخُ النصّ): يا آلَ مالك، فيثورُ فرسانُ القومِ أبناءُ قيسِ بنِ ثعلبة على أعدائهم (ثورة ثعلبية)، ويواجهونهم بجيش جرار غطى ساحة المعركة، على سعتها، ودارت رَحَى المعركة ففاجأهم قُوَّةُ خيولنا وصلابتها، وفاجأهم بأسُ فرساننا ومهارتهم في إدارة الحرب واستخدام السلاح، لقد فقدنا كوكبةً من فرساننا الأبطال، ولكننا ما بكيناهم إغزازاً لأرواحهم التي مكنتنا من النصر على الأعداء وحماية الحمى:

فما أتلَفْتُ أيديهمُ من نُفوسِنا وإن كَرُمْتِ فإِننا لا نَنوُحُها

المبحث الثاني: البنية اللغوية

أولاً: البناء الصوتي

أ- الأصوات اللغوية وموسيقى الوزن والقافية:

نسخ النصُّ أحياناً كلماته في سياق البحر الطويل، وعزف مقاطع أصواته العربية وفق تفعيلات البحر على النحو الآتي:

أرى جارتى خَفَّتْ وخَفَّتْ نَصِيحُها وحُبُّ بهالولا النوى وطموحُها

(أ-رى- جا: فعولُن: ب-ب) / (ر - تي - خَفَّ - فَتْ: مفاعِلُن: ب -ب-).

(و- خَفَّ - فَ: فعولُن: ب-ب) / (نَد - صب - حُ - ها: مفاعِلُن: ب - ب -).

(و- حُبُّ - ب: فعولُن: ب - ب) / (ب - ها - لُو - لُن: مفاعِلُن: ب - ب -).

(نَد - وى - وَ: فعولُن: ب - ب) / (ط - مو - حُ - ها: مفاعِلُن: ب - ب -).

استمرَّ هذا النَّسْجُ والعزْفُ مِنْ أوَّلِ كَلِمَةٍ في النَّصِّ إلى آخِرِ كَلِمَةٍ، واتَّخَذتْ أصوات المقاطع من أوزان التَّفعِيلاتِ مَرَاكِبَ أَخَذتْ تَمَخَّرُ عِبَابَ البحرِ الطَّوِيلِ، وصارتِ العَرَبِيَّةُ تُشعِّعُ في إيقاعاتها العجيبة دلالات سحرها الخالد. تماسكت إيقاعاتُ المقاطع في كلمات القافية؛ لأنها "النَّسْجُ الذي يتألف من التوقعات والإشباع، أو خَيِّبَةُ الظَّنِّ أو المفاجآت التي يُولِّدها سياق المقاطع" (2)؛ ولهذا فقد تشكَّلت هذه الأصوات في أربعة مقاطع مفتوحة:

1- صامت + حركة قصيرة: ص ح.

(1) بارتن، رالف، 1968م، آفاق القيمة، دراسة نقدية للحضارة الإنسانية، السابق ص97.

(2) ريتشارد: 1961م، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ص192.

2- صامت + حركة طويلة: ص ح ح.

3- صامت + حركة قصيرة: ص ح.

4- صامت + حركة طويلة: ص ح ح.

تَنَوَّعت الدَّفَقَات الموسِيقِيَّة في مقاطع كلمات القافية وَفوق تنوُّع حُجرات الرِّنين التي يُشكِّلها تنوُّع الحركات؛ فعند نُطق الفتححة القصيرة يَنسُج مَمَرُّ الهواء بين اللسان المُنبَسِّط (تقريباً) و (سقف الفم: الغار، وتنفرج الشفتان)، ولا تختلف حُجرة الرنين هذه عند نطق الفتححة الطويلة إلا بمضاعفة (مدّ) الفترة الزمنية. وتمتاز حُجرة الصنمة بارتفاع مؤخره اللسان نحو الطَّبِق، وتُسمَّى هذه الصنمة بالنسبة للسان وممر الهواء: (خَلْفِي- ضَيْق)، وفي حُجرة الكسرة ترتفع مُقدِّمة اللسان إلى مقدِّمة الغار، فتصبح الصنمة: (أمامِي- ضَيْق). فقد "تؤدِّي الحركة - فُتْح وضمّ، وكسر- مع الروي في كل مقطع دلالاته ليس لغة، وإنما صوتاً موسيقياً يحملُ عذوبة الشَّعر، وخُشونة التوتُّر بين دلالة الصَّوت وصِفته وحركته الصَّوتِيَّة" (1). وتأسيساً على ما تقدّم، نستطيع أن نقرأ التَّشكيل الموسِيقِي في كلمات القافية: جاء الإيفاع في مقاطع كلمات القافية على النحو الآتي:

الكلمة	مقاطع الكلمة	موضع نطق الصّامت
نصيحتها	نَ - صِي - خُ - ها -	لثويّ - أسناني - حلقِيّ - خنجريّ
طموحها	طُ - مو - خُ - ها -	لثويّ - أسنانيّ شفويّ = =
سجّيحها	سَد - جي - خُ - ها -	أسنانيّ - غاريّ = =
سنيحها	سَد - ني - خُ - ها -	أسنانيّ - لثويّ = =
شحيحها	شَت - حي - خُ - ها -	غاريّ - حلقِيّ = =
نبوُحها	نَد - بو - خُ - ها -	لثويّ - شفويّ = =
كشُوُحها	كُ - شو - خُ - ها -	طبقيّ - غاريّ = =
نزيجها	نَد - زي - خُ - ها -	لثويّ - أسنانيّ = =
صريحها	صَد - ري - خُ - ها -	أسنانيّ - لثويّ = =
ذبيحها	ذ - بي - خُ - ها -	بين الأسنان - شفويّ = =
بُروُحها	بُ - رو - خُ - ها -	شفويّ - حلقِيّ = =
وريحها	وَ - ري - خُ - ها -	شفويّ - لثويّ = =
يُليحها	يُ - لي - خُ - ها -	غاريّ - لثويّ = =
مُصوُحها	مُ - صو - خُ - ها -	شفويّ - أسنانيّ = =
سريحها	سَد - ري - خُ - ها -	أسنانيّ - لثويّ = =
قديحها	قَد - دي - خُ - ها -	لهويّ - بين الأسنان = =

(1) مداس أحمد، 2007م، لسانيات النص، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ص35.

=	=	لثويّ- بين الأسنان	نَ - ضي - حُ - ها-	نضيحُها
=	=	شفيويّ- لثويّ	مَ - ني - حُ - ها-	منيحُها
=	=	شفيويّ- بين الأسنان	وُ - ضو - حُ - ها-	وضوحُها
=	=	أسنانيّ-شفيويّ	صَ - يو - حُ - ها-	صبوحُها
=	=	شفيويّ- لثويّ	مُ - ري - حُ - ها-	مُريحُها
=	=	غاريّ- لثويّ	يُ - ري - حُ - ها-	يُريحُها
=	=	لثويّ- بين الأسنان	نُ - ضو - حُ - ها-	نضوحُها
=	=	لثويّ- شفيويّ	نُ - مي - حُ - ها-	نُميحُها
=	=	لثويّ- لهويّ	لُ - قو - حُ - ها-	لقوحُها
=	=	لثويّ - لثويّ	نَ - نو - حُ - ها-	ننوحُها
=	=	لثويّ - شفيويّ	نُ - بي - حُ - ها-	نُبيحُها
=	=	غاريّ - لثويّ	جُ - رو - حُ - ها-	جروحُها
=	=	لثويّ - لثويّ	نُ - ري - حُ - ها-	نُريحُها

قامت هندسة الصّوت في كلمات القافية على:

- 1- ضبط القافية بتكرار نغمين محددين (المقطعين: 3+4) في آخر كلّ كلمة من كلماتها.
- 2- تنوع الإيقاع بتصميم المقطع الثاني في كلّ الكلمات، على المقابلة بين واو المدّ، وياء المدّ (نضيحُها / نضوحُها (و / ي) مثلاً).
- 3- اتّخاذ نغمة الصّامت الثاني سمة تميّز دلالة كلّ كلمة من الكلمتين (نُميحُها / نُبيحُها (م / ب) مثلاً).
- 4- اتّخاذ نغمة الصّامت الأوّل سمة تميّز دلالة كلّ كلمة من الكلمتين (نُريحُها/ يريحُها (ن / ي)، مثلاً). " فالصيغة التّغنيّة مُنحنيّ نغميّ خاصّ بالجملة يُعين على الكشف عن معناها التّحوي كما أعانت الصّيغة الصّرفيّة على بيان المعنى الصّرفي للمثال" (1).

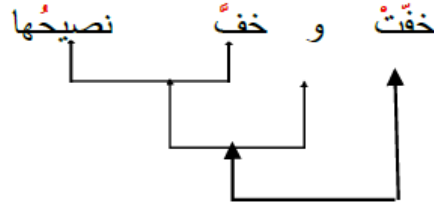
نحن إذن، نُصغي إلى نسق موسيقيّ مقطعيّ مُحكم، اعتمد النّصّ في تجميل موسيقى كلمات القافية على مبدأ (الثّابت / المُتحوّل)؛ فجعل المقطعين الأخيرين في الكلمة قاعدة موسيقيّة ثابتة، وخصّ المقطعين الأوّل والثّاني بتنوع موسيقى الكلمة بما يتناسب مع دلالتها في سياق السّطر (البيت)، ومع تغيير الصّامتين: الأوّل والثّاني في المقطعين، صارت كلّ كلمة من كلمات القافية تُؤدّي وظيفتها الموسيقيّة الدلاليّة، وفق علاقاتها التّركيبية، على مُستوى النّصّ كلّ، وصار النّصّ أنّذ، يتولّد في نفس السّامع السّويّ ووجدانه برنامجاً موسيقيّاً عجاباً، تتعاقب فيه موسيقى أصوات العربيّة، بصرف النّصّ ونحوه، ودلالته في نسقٍ بديع. ويرى إبراهيم أنيس أنّ " علماء الأصوات لا يرون في الكلام المتّصل حدوداً تُميّز بين كلمة وأخرى، فلا يستطيع السّامع تحليل الجملة أو العبارة إلى مجاميع صوتيّة كل مجموعة منها تنطبق على ما يُسمّى بالكلمة، إلا حين يستعين بالدلالات التي تتضمّنُها الجملة أو العبارة" (2).

(1) حسّان، تمام، 1985م، اللغة العربيّة معناها ومبناها، ط3، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص226.

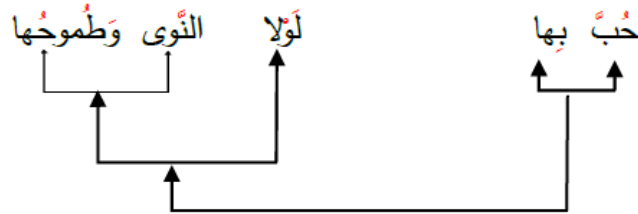
(2) أنيس، إبراهيم: 1976م، دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الإنجلو المصريّة، ص39.

ب-التوزيع الموسيقي في السياق:

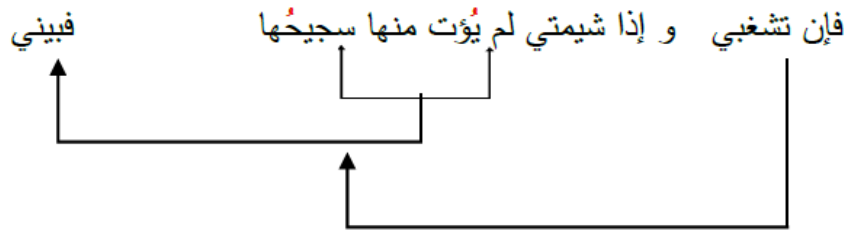
سنقرأ في هذا المقام بعض الملامح السياقية التي كان لها أثر في التشكيل الموسيقي على مستوى النص كله:



ميّزت الضمّة القصيرة بعد الحاء (حُ) وظيفه الكلمة (نصيحتها) بأنها فاعل للفعل (خفت)، وربطت الواو (و) بين الجملتين اللتين دأنا على خفة نصيح الزوجة، وخفة شخصها؛ فدلّ الارتباط بين أنغام الضمّة، والفاء التي تكرّرت أربع مرّات على عمق النصّجّر الذي يُظهره تأفف الزوج من سلوك زوجته.

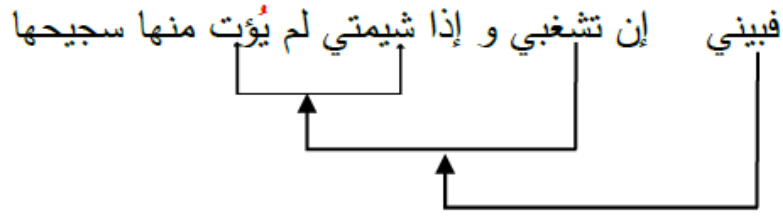


قدّم السياق جواب (لولا)؛ فقدّم بذلك (حبّ الزوجة) عند زوجها؛ فأصبح كلُّ الكلام الذي يُقال بعد ذلك قابلاً للحوار؛ فأعيد التوازن للنسق الموسيقي للسياق بما يتناسب مع هذه الإضافة الدلالية العميقة. وبهذا نرى أن الأعمال الفنية ليست إلا تشكيلاً خاصاً لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيلٌ خاصٌّ؛ لأن كلَّ عبارة لغوية سواءً أكانت شعريّة أم غير شعريّة تُعدّ تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصيّة التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المُميّز⁽¹⁾. ومن أجل إعادة التوازن للنسق الموسيقي في السياق جعل للشرطين (إن / و: إذا) جواباً واحداً:



ثمّ أعاد ترتيب النّسق بما يتناسب مع الاقتصاد والموسيقى والدلالة:

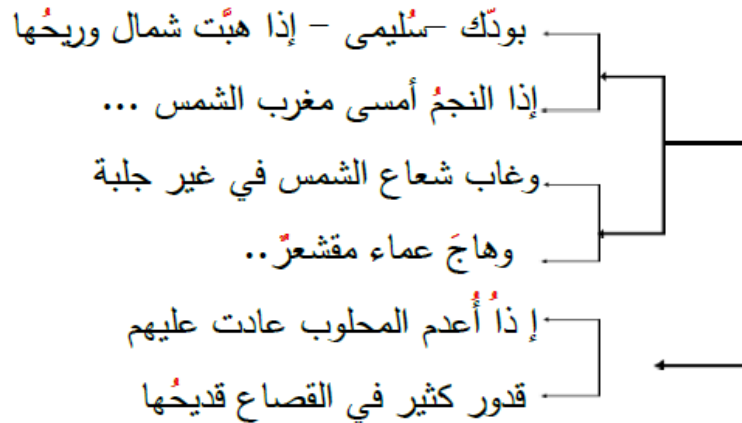
(1) إسماعيل، عز الدين: (د.ت)، التفسير النفسي للأدب، ط4، القاهرة: مكتبة غريب، ص49.



ومن أجل الانسجام بين الدلالة النفسية العميقة مع النسق الموسيقي أعاد ترتيب الفاعل والمفعول به في الجملة التي كانت على الأصل:

وأضمر (كشوحها) أضغاناً عليّ () فأصبحت: وأضمر () أضغاناً عليّ (كشوحها)

فقدّم ألمه من أثر حقد القوم عليه على صورة ابتعاد القوم وصدّهم عنه، وأصاب إضافة إلى ذلك، نسقاً جمالياً موسيقياً دلاليّاً راقياً، ولعل هذا يدلّ على أن "القصييدة الجاهلية قصيدةٌ محبوبكة، وذاتٌ نسقٍ شعريّ واحد، تأخذ موضوعاتها برفاق بعضها بواسطة جسور لفظية، ونقلات شعريّة لها شكل واحد يتعاور الشعراء على استخدامها في مواضعها المتفق عليها" (1). وهذا الأسلوب من التعبير يقوم على اعتبار أن "الوحدة التركيبية والدلالية الأساس التي تنتظم بها وحدات أصغر، إن هي على مستوى اللفظ، وإن على مستوى الجملة" (2). ومن ذلك أيضاً: وقد ينتهي (نزيحها) عن دار سوء: < وقد ينتهي عن دار سوء: < (نزيحها). ويتجلّى فنّ التوزيع والتوسيع مع جمال الدلالة الموسيقية عندما يتكرّر الشرط مرتين، ويُعطّف على الشرطين مرتين، ويؤتى بشرطٍ ثالث فيكون جوابه للشروط السابقة كلّها:



وتتكشف فطرة إنساننا الشاعر في ترتيب الصّمائير في فقرة الحرب: - (نبذنا إليهم، فثرنا عليهم، وأرامحنا يَبهزّهم)، (نا / هُم)، (فأبنا وأبوا كلنا بمضيضة)، (نا / هُم (و)) < نحن (((! لقد استيقظت فطرة العربيّ الإنسان في أعماق مُحاربنا؛ عرفته مضاضة الجراح أنّ قومه ما كانوا يحاربون إلا قوما هم في حقيقة الأمر إخوانهم، فهل نحن محتاجون إلى جراحات أكثر لنعرف؟! وفي هذا يرى سويدان تطابق "هذا التوزيع الداخليّ للبنية الإيقاعية مع التّشكّل الداخليّ للبنية الدلالية الذي تعنيه انعطافات المعنى الداخليّة، والذي في تشكّله على هذا النحو بالذات، يؤكّد الوحدة الكلية للنصّ في تناميها وتطورها للبنية الدلالية في اتساقها وتكاملها وانفتاحها" (3).

(1) القيسي، نوري، 1979م، تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص143.

(2) عياشي، منذر: 2002م، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، ص73،

(3) سويدان، سامي: 1989م، في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، ط1، بيروت: دار الآداب، ص65.

ويلحظ استنثارُ الشاعر لنواح موسيقية مبنية على تنغيم الصوت، فإن السامع يحسّ بارتفاع وهبوط متقاربين في موجة الصوت، والشاعرُ هنا يوظف ذلك بمهارة عالية، حيث يأتي بالألف صوت المدّ قريباً من الياء أو الواو في القافية، ذلك لأن "أصوات المدّ ذات دلالات ذاتية في خلق النشاط الموسيقي، أو تكوين المعنى" (1). نرى ذلك مثلاً في أبيات:

إذا عمّت الدّعى وثاب صريحها
إذا نسّ كوا أفرأعها وذبيحها
لها بقعة لا يس تطاع بروحها
سليمي إذا هبت شمال وريحها
ولم يك برق في السماء يليحها

على أنني قد أدعى بأبيهم
وإنني أرى ديني يوافق ديبهم
ومنزلة بالحج أحرى عزفها
بؤدك ما قومي على أن تركتهم
إذا النجم أمسى مغرب الشمس دائباً

في الكلمات المخطوط تحتها يلاحظ أن صوت الألف قريب من ياء القافية، فعندما نقرأ: ثاب صريحها، و أفرأعها، وذبيحها، ويُستطاع بروحها، وشمال وريحها، والسماء يليحها، فإن الموجة الصوتية تعلق مع الألف ثم تنخفض مع الياء أو الواو في القافية، ويتمثل هذا النشاط الصوتي كما في الشكل الآتي:

وثاب صريحها

أفرأعها وذبيحها

لا يستطاع بروحها

حيث ترتفع الموجة عند صوت الألف ثم تهبط عند الياء أو الواو في القافية، ويفصل بين الألف من جهة، و ياء القافية أو واوها في الغالب صوتان أو ثلاثة على الأكثر، وهو نمط إيقاعي يستثمره الشاعر في معظم أبيات قصيدته، ولعل في ذلك يهدف إلى إيقاع الحركة الدائبة في أذن المتلقي، ويهدف أيضاً إلى إيقاع الأثر في نفسه عبر توظيف موجة صوتية تقوم على ثلاثة أصوات هي صوانت، أو أصوات يمكن أن يمتد بها النفس، ولا شك أن قراءة الشعر أو ترديده في الصحراء يقوم على تنغيمه كي يحلو في النطق وفي السمع معاً، ويغدو بذلك النص لوحة فنية مسموعة لا خطبة جافة، أو حواراً مباشراً أو مجرد تعبير عن حاجة أو رأي. ومما لا شك فيه "أن الإيقاع إذا كان يُعطي اللغة موسيقاها الخاص، فإنه لا يُحدد معنى وظيفياً ولا مُعجمياً ولا دلاليًا في السياق الكلامي، ولو أن وظيفة النبر اقتصرَت على إعطاء الكلام هذا الإيقاع الخاص، ما استطعنا أن نربط ربطاً مباشراً بين النبر وبين المعنى" (2).

إن الإيقاع الشعري لا ينفك عن الصوت وطبيعته وصفاته الفيزيائية، بل إن الإيقاع الأجل - وهو تقنية فنية يمتاز بها الشعر عن غيره من الفنون - مضمراً يتسابق فيه الشعراء، ومما يجمل نصاً عن غيره هو استثماره للأصوات في الإيقاع، فكلمة وافق الإيقاع الغرض الدلالي كان أوقع في قلب متلقيه، "ذلك أن الموسيقى الكاملة لا تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المُجردة، بل تنشأ من براعة الشاعر الموهوب في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية، وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته" (3). ونجد الشاعر هنا يميل إلى إنهاء بيته الشعري بخفض الموجة الصوتية، مستثمراً صوت الياء أو الواو في القافية جاعلاً رويها الألف وهو صوت يمتد به النفس، مسبقاً بصوت الهاء، وهو أيضاً صوت يخرج من عمق جهاز النطق عند الناطق، ويقع أيضاً في العمق لدى السامع، وهذا في حد ذاته اختيار للشاعر كما يُعرف في الدراسة الأسلوبية، أي منهج الاختيار. من هنا، يمكن أن نتعرّف إلى نوايا الشاعر إن جاز التعبير في اختيارات إيقاعية محددة يهدف منها إلى إيقاع الأثر في نفس المتلقي، فإذا قلنا: إن التعبير الأكثر نجاحاً في ذلك الذي يتجاوز غرض التواصل اللغوي إلى التأثير، فإن الشاعر - لاشك - يهدف إليه في الدرجة الأولى، وهذا يقود الباحث إلى طرق أبواب البناء الصوتي كي نضع يدينا على مكامن الإبداع اللغوي في النص.

(1) سلّوم، تامر، 1983م، نظرية اللغة والجمال، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ص51.

(2) حسان، تمام، 1985، اللغة العربية معناها ومبناها، السابق، ص307.

(3) حسن، حسين الحاج، 1984م، أدب العرب في عصر الجاهلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص200.

ج- الأصوات اللغوية في بناء البيت الشعري:

يمكن تسجيل ملامح خاصة في البناء الصوتي في هذا النص على النحو الآتي:

1- تكرار الصوت في البيت الشعري:

يلحظ في بعض الأبيات شيوخ صوت أو صوتين بشكل لافت، ولكل حالة من هذه الحالات دلالة إيحائية خاصة، ولعل شاعراً في مستوى عمرو بن قميئة يعمد إلى إيقاع هذه السمات في موقعها خلال نصّه الذي يعرف مسبقاً أنه سيسير في الناس سير الإبل في الصحراء، يحاول البحث تحديدها وتفسيرها، ويمكن وضعها على النحو الآتي:

ترديد صوت الحاء والحاء، يقول في البيت الأول:

أرى جارتى خَفَّتْ وَخَفَّ نَصِيحُهَا وَحُبُّهَا لَوْلَا النَّوَى وَطُمُوخُهَا

هنا يتردد الصوتان بشكل تناوبي تقريبا في كل كلمة، نلاحظهما في خَفَّتْ وخَفَّ، ونصيحها، وحُبِّ، وطموحها. وهذان الصوتان كما يقول إبراهيم أنيس من الأصوات من أصوات الحلق، وهي أصوات رخوة، أي يُسَمَعُ لها نوع من الحفيف عند التلق بها⁽¹⁾.

ويمكن هنا أيضا تسجيل ملاحظة أخرى سوف يقف البحث عندها فيما بعد، وهي تقارب الأصوات المكررة، بحيث نجده يضطر لتكرار الكلمة في بعض الأبيات، والكلمة من الناحية الصوتية هي منظومة من الأصوات الصامتة والصانته، فالكلمات كما يقول لطفي عبد البديع "معاقل الفكر، والفكر لا يبحث عن التعبير؛ لأن للكلمة قدرة ذاتية على الدلالة"⁽²⁾.

وعلى أي حال، نجد الشاعر يميل إلى إيجاد هذين الصوتين في كل كلمة تقريبا من كلمات البيت الأول، وللبيت دائما خصوصية في القصيدة العربية، وهو الجزء الأول من النص إذا قلنا إن المبتدأ هو جزء الجملة الأول، وهو موضوعها، فإن البيت الأول إذا ما درس بعناية سوف يكشف عن أشياء كثيرة، وما يهمنا هنا هو البناء الصوتي لهذا البيت وعلاقته بالدلالة الخاصة له، أي ربط الجانب الصوتي بالجانب الدلالي، وتتضح أهمية البناء الصوتي في أنه "ينهض بأعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور، ويُعبر من خلال التنوع الجَمّ الذي يتمتع به عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير"⁽³⁾. والجانب الصوتي لا شك له إيجاباته التي على الدارس أن يقف عندها، فإننا نلمس أهمية البناء الصوتي وتعلم خصوصيته ووظيفته الإيحائية من تكرار صوت السين في سورة الناس، فنقول إنه لم يأت تكرار هذا الصوت عبثا في الآيات الكريمة، بل له إيجاباته ووظيفته التكاملية مع الجوانب اللغوية الأخرى، من هنا نلمس ضرورة النظر في شيوخ بعض الأصوات في هذا النص الشعري، وحرص الشاعر أو تعمدته إلى كلمات ذات أصوات محددة يريدها دون غيرها، وفيما يسمى بالمحورين الاستبدالين؛ الأفقي والعمودي، فإنه بمقدور الشاعر أن يستغني عن كلمة ويأتي بما يرادفها قصدا إلى أصوات محددة تتلاءم وما قبلها أو ما بعدها؛ "لأن اللفظ يحمل معنى له في سريرة نفس الشاعر ما يظمنه إليه، فلا بدّ من تكراره"⁽⁴⁾.

وعليه، يمكن القول: إن في اختيار كلمات ذوات أصوات مثل الحاء والحاء وهما صوتان احتكاكيان كلاهما يخرج من الحلق والحاء أدخل في الحلق من الخاء، وأقرب إلى العمق، فالشاعر يتحدث عن رحيل المحبوبة، ومغادرتها الديار، وما يترتب على ذلك من ألم، وموضعه القلب، والاحتكاك الفيزيائي الذي ينتج صوت الحاء يبنى عليه احتكاك مولد للألم في قلبه،

من هنا يمكن تفسير اختيار الحاء الاحتكاكي المتلو مباشر بالهاء الذي يخرج من عمق جهاز النطق، ثم يتلوه بالألف المدية التي يمكن أن لا يتوقف النطق بها إلا عند تفريغ الرئتين من الهواء الذي يمر عبر جهاز النطق إلى أذن السامع، ففي ذلك تعبير عن ألم، ورغبة في بث الحزن والإعراب عن الحسرة، وهو إبداع في الاختيار، ومطلوب من الشاعر حسب التقاليد الشعرية أن يقف عند الديار ويذكر الأطلال، ويتأسف على زمان الوصال الذي انقضى بلا رجعة، والإبداع الذي يتميز به شاعر عن آخر يأتي في جميع مواضع القصيدة إلا أن له موقعا أكثر قيمة إذا كان مُتموضعا في مستهل القصيدة ومطلعها، وهو موضع يتسابق الشعراء فيه، لأنه بعد ذكر الأطلال سيذهب لأغراض أخرى قد يهبط فيها مستوى إبداعه، كالهجاء أو المدح أو غير ذلك من الأغراض.

2- صوتا السين والشين:

(1) أنيس، إبراهيم، 1979م، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الإنجلو المصرية، ص87.

(2) عبد البديع، لطفي، 1970م، التركيب اللغوي للأدب، ط1، مكتبة النهضة المصرية، ص46.

(3) سلوم، تامر، نظرية اللغة والجمال، السابق، ص62.

(4) أبو موسى، محمد، 1980م، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة،

نلاحظ كذلك تناوب الصوتين: السين والشين في بعض الأبيات بشكل لافت، يقول في البيتين الثاني والثالث:

فبينني على نجم شخيس نُحوسُه
فإن تشغبي فالشغب مَنِّي سَجِيَّةُ
وأشأمُ طَير الزَّاجرين سَـنِيحُها
إذا شيمتي لم يُوتَ منها سَجِيحُها

يعمد الشاعر في هذين البيتين إلى ألفاظ تحتوي صوت السين والشين، كلمة شخيس، هنا نرى لفظة نصفها يتألف من هذين الصوتين، ومعنى شخيس: متفرق، وهي لفظة لا شك يستطيع استبدالها بكثير من الألفاظ التي تعبر عن معناها، ثم يتلوها بكلمة نحوسه، وبعدها أشأم، وينتهي ب(سنيحها). وبهذا يتضح لنا أن الحرف "الذي يحل محل الآخر يُسمَى مُقابِلاً استبدالاً لهذا الحرف الآخر؛ ذلك بأنه تتبب بحلولة محل الحرف الآخر في تغيير معنى الكلمة، ومن ثم أصبح يحمل على عاتقه بضعة من تبعه المعنى الجديد"⁽¹⁾

وإذا نظرنا في البيت الثاني نرى ذلك يتكرر، فهو يستعمل الألفاظ: تشغبي، فالشغب، سجية، شيمتي، سجيحها. وهي ألفاظ تحتوي هذين الصوتين الاحتكاكيين، وهما أيضا صوتان مهموسان، والهمس يرقق الصوت، والسين أيضا صوت صفيري، له إبحازه الرقيق، وتناوب هذه الأصوات يضيف على الصورة الصوتية له شيئا من الرقة، هنا يمكن أن نقول إن الشاعر يهادن المخاطب، مع أنه يوحي بشيء من التحدي، وهو أمر مرغوب فيه، إذ إن جزءاً من الشخصية العربية القويمة هي قبول التحدي وليس الاستسلام، ومما يزيد هذا الموقف الذي ينطوي على دور البطولة قوةً هو مدى الثقة العالية في النفس التي تدفعه لقبول التحدي بقوة وبموقف ثابت، هذا ما يمكن فهمه من زاوية الإيحاءات المترتبة على صفات الأصوات. ويتكرر هذا النمط أيضا في البيتين، الثاني عشر والثالث عشر، يقول الشاعر:

إذا النجمُ أمسى مغرب الشمس دائباً
وغياب شُعاع الشمس في غير جلبةٍ
ولم يك برقٌ في السماء يُلِيحُها
ولا غمرةٍ إلا وشيكا مُصوَحُها

وهو يكرر فيهما صوتي الشين والسين، أمسى، الشمس، السماء، شعاع، الشمس، وشيكا، رغبة منه في استئثار ما فيهما من الهمس والرقة، الدالة على هدوء النفس وطمأنينتها، كذلك الثقة في القول، لأنه يتبع هذين البيتين بوصفه لكرم نفسه وقومه، وهي خصال لا يتنازل عنها العربي حتى في أحلك ظروف معيشته وقلته ما لديه من مال وأنعام، بل إنه كريم في موسم الجفاف وقلته الماء، فقودور قرى الضيف مليئة بالطعام، يقول:

إذا أعديم المَحَلوبُ عادت عليهم
فُدورٌ كثيرٌ في القِصاع قديحُها

في حين يمكن أن نرى تعمد الشاعر إلى تجنب الألفاظ التي تحتوي على هذين الصوتين، ففي الأبيات الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر، يغيب هذان الصوتان من ألفاظ هذه المقطوعة، يقول الشاعر:

إذا أعديم المَحَلوبُ عادت عليهم
يَثوبُ إليها كلُّ ضَيفٍ وجانِبٍ
فُدورٌ كثيرٌ في القِصاع قديحُها
كما رَدَّ دهْداءُ القِلاص نضِيحُها
بأيديهم مقرومةً ومغالبِ

في هذه المقطوعة التي تلي البيت الثالث عشر الذي أوردته الدراسة مثالا على تناوب صوتي السين والشين، تأتي خالية من هذين الصوتين، وفي تقدير الباحث أن هناك غاية فنية من وراء ذلك، فالأمر ليس اعتباطيا هنا.

من هنا يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن البناء الصوتي للنص على جانب من الأهمية لما له من دور في الكثف عن الجوانب الإبداعية من ناحية، والجوانب الإيحائية للأصوات التي تعزز الدلالة العامة وتصنع بيئة صوتية في أذن السامع مناسبة

(1) حسّان، تمام، 1985م. اللغة العربية معناها ومبناها، السابق، ص76.

للدلالة الكلية للبيت أو للمقطوعة الشعرية، من ناحية أخرى. إذ ليست " العمليات العُضوية التي تقومُ بها في النطق بالأصوات إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصلَ عن طريقها إلى ما يهدفُ من فهم أو إفهام" (1).

3-صوتا الهاء والحاء:

يتكرر هذان الصوتان ويتناوبان في الألفاظ كما رأينا في السين والسين، نرى ذلك في الأبيات الثالث والعشرين، والسادس والعشرين، والثامن والعشرين على الترتيب يقول:

وأرماخنا ينهـز نهم نهـز جـمة	يعود عليهم وردنا فمبـهـها
فقلنا: هي النهبي وحل حرامها	وكانت جمى ما قبلنا فنبـهـها
وكننا إذا أحلام قوم تغيبت	نشـح على أحلامنا فـرـبـهـها

البيت الأول من هذه الأبيات يزخر بصوت الهاء، فيختار الشاعر الألفاظ التي تحتوي هذا الصوت، نجد ذلك في الكلمات: (ينهزهم)، وهو مكرّر هنا مرتين في كلمة واحدة، كلمة (نهز)، عليهم، إضافة إلى رسوخه في القافية فمبـهـها. فترتيب حرف الهاء هنا وتكراره قد يقع "على وفق تدرج أحوال النفس، وما يصحب ذلك من التصاعد في الإحساس، فنرى ترتيب المعاني في الأسلوب تتصاعد مع هذا الشعور وتترقى معه" (2)

كذلك يربط صوت الحاء نهاية البيت ببديته، فيأتي لفظ: أرماخنا محتويا على هذا الصوت، وتكرار الأصوات واقترابها مكانيا من بعضها يؤدي إلى ترسيخ إيحائها وتقويته في أذن السامع، وهو نوع من أنواع الترابط النصي، ولعل أقرب وصف لذلك أن نقول إن الصورة الصوتية لهذا النص وهي التي تعرفها الأذن قبل القلب، مترابطة إلى حد كبير، وبذلك يحقق الشاعر الترابط الظاهر، أي الظاهر للأذن، وهي الصورة المادية للنص، لأن الصوت موجة يمكن التعرف إليها فيزيائيا، لكن فيزياء هذه الموجة تؤدي أغراضا دلالية تتوجه إلى وعي المتلقي، فالمعنى هو روح الكلمة، وموضعها في النص هو بيتها التي تحيا فيها. ولهذا كان "الشاعر العربي يهتم بإرضاء الأذن كأنه يعلم أنها تتوقع عند سماع الشعر صورة صوتية تطرب لسلامتها وتضطرب لاضطرابها" (3)

ثانيا-البنية النحوية

تكشف البنية النحوية للنص على أسلوبية التركيب، والكيفية التي يميل إليها صاحب النص في تعليق مفردات جملته ببعضها، ثم تعليق الجملة بالجملة وصولا إلى ما يبتغي من فكرة ومعنى، وتكمن وظيفة النحو كما يقول كمال بشر في "البحث في التراكيب، وما يرتبط بها من خواص، ولا يقتصر النحو في العرف الحديث على البحث في الإعراب ومشكلاته ... وإنما عليه كذلك أن يأخذ في الخسبان أشياء أخرى مهمة كالموقعية والارتباط الداخلي بين الوحدات المكونة للجملة، أو العبارة، وما إلى ذلك من مسائل لها علاقة بنظم الكلام وتأليفه" (4) واستعمال الجمل الاسمية والفعلية لا مناص منها وليست تميز أحدا عن غيره، ولكن التمايز بين شاعر وآخر يقع في الإمكانيات النحوية التي يسمح بها نظام اللغة، بحيث يكثر أو يقل نمط منها، ويتكرر شكل نحوي دون غيره، بقصد أو بغير قصد، ومن هنا يدرك "أن النظام اللغوي لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقية وحدها، بل غايته التعبير عن الوجدان والإرادة مما له تعلق بذات القائل وفعله اللغوي الذي يترك أثره في السامع" (5) وعلى أية حال فإن استعمال نمط ما وتكراره يدل على سمة أسلوبية شكلية، ولها ما يعادلها في الدلالة، وما يقوي تياراً دلالياً أكثر من غيره، ويسلط في الوقت نفسه الضوء على مكنون في نفسه، من هذا البعد تحاول الدراسة رصد التركيب النحوي في البنية العامة لقصيدة عمرو، بناء على قسمة الجملة إلى فرقتين كبيرين هما الاسمية والفعلية، ثم النظر في كيفية تعالق الجمل ومتعلقاتها من ظروف وأحوال وغير ذلك، وفي ضوء هذا، نجد الشاعر الجاهلي "يعبر بكلمات قليلة عن معانٍ كثيرة؛ لأنه كان مضطراً لانتقاء كلمات يحقق عن طريقها أصواتا

(1) أنيس، إبراهيم، 1976، دلالة الألفاظ، السابق، ص49.

(2) أبو موسى، 1980، خصائص التراكيب، السابق، ص297.

(3) الكفراوي، محمد عبد العزيز، 1958م، الشعر العربي بين الجمود والتطور، ط2، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ص21.

(4) بشر، كمال، 1973م، دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، ص13.

(5) عبد البديع، لطفي، 1970م، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيقا، السابق، ص54.

وإيقاعات معينة من ناحية، ولكي تكون الصورة الشعرية الموجية وسيلته الفنية إلى صياغة هذه المعاني الواسعة في هذه التركيبة اللغوية الموجزة من ناحية أخرى" (1) وتجمله الدراسة على النحو الآتي:

أ- في الجملة الاسمية:

تقوم الجملة الاسمية كما هو معلوم على عمدتها؛ المبتدأ والخبر، ويتبعها متعلقات كثيرة، فإذا كان المعيار الطبيعي هو: اسم (مبتدأ) + خبر، أي بتقدم المبتدأ رتبةً، وهي درجة الصفر، في مقياس العدول الأسلوبية؛ فإننا نجد عدولاً عن ذلك في مواطن متعددة من النص، فيما يأتي أمثلة من ذلك:

- تأخير المبتدأ وتقديم الخبر

- ولملومة لا يخرق الطرف عرضها لها كوكب فخم شديد وضوحها

وفي البيت جملة اسمية فرعية مبتدؤها (كوكب)، متأخراً عن الخبر شبه الجملة (لها)، ومثل هذا التركيب تماماً في قوله:

نَبَذْنَا إِلَيْهِمْ دَعْوَةَ بَالِ مَالِكِ لَهَا إِرْبَةٌ إِنْ لَمْ تَجِدْ مَنْ يُرِيحُهَا

والجملة (لها إربة)، وخبرها شبه الجملة (لها)، ومبتدؤها (إربة).

ومن هذا النمط أيضاً قوله:

على مقذرات وهن عوابس ضابائر موت لا يُسرح مريحها

في هذا البيت نجد الخبر (على مقذرات) متقدماً على المبتدأ وهو (ضابائر موت).

ومعلوم أن استعمال الجملة الاسمية هو ميل إلى الثبات والرسوخ، وبخاصة أن المعيار في تحديد نوع الجملة هو مبتدؤها، ومصطلح (المبتدأ) لا يطلق إلا على الاسم الواقع في بداية الجملة. ويقوي الإيحاء بالرسوخ والثبات إذا كان الخبر أيضاً اسماً (لفظاً مفرداً)، مع إمكانية أن يكون غير ذلك كأن يكون جملة اسمية أو فعلية، أو شبه جملة، وقد يحتاج الشاعر هذا الإيحاء ويريد إيقاعه في روع المتلقي إلا أن النص المدروس لا يحتوي كثيراً من هذا الشكل النحوي للجملة الاسمية، فينزع إلى أن يقلل الثبات في الاسمية بأن يأتي بخبر متحرك إن جاز التعبير، وهو أن يكون فعلياً، وإدخال النواسخ أحياناً على الجملة الاسمية، كأن يقول:

على أن قومي أشقذوني فأصبحت ديارى بأرض غير دان نبوحها

فاسم أصبحت وهو المبتدأ في المعيار النحوي (دياري) وخبره (بأرض)، وبصرف النظر عن التعبير الجمالي الفني البلاغي في الكناية التي يوظفها هنا وهي نبوح الدار، دالاً بها على بعد الشقة بينه وبينها، ولو أردنا استعمال التعبير بدرجة الصفر، أي بنزع الغدول فإن هذا المعنى يقابله معيارياً الجملة: ديارى بعيدة. أي مبتدأ (دياري)، وخبر (بعيدة) وهو الخبر المفرد البسيط. والتركيب الذي يستعمله الشاعر هنا يدل على التحول من حال ثابتة إلى حال ثابتة أيضاً، وفي الحالين قبل (فأصبحت) وبعدها هناك استقرار بعد حركة وثبات بعد تقلقل، يتخللها كناية، فصوت الكلب الذي ينبح لا يسمع، وذلك دال على البعد، ويمكن فهم التركيب بأن عدم سماع نباح كلاب الدار دال على سعتها، ولكن المعنى الأول وهو غربته عن الديار أقوى وأرجح إذا ما التفطنا إلى أن قومه أشقذوه، أي أدوه، فاضطر إلى الرحيل والاعتراب، هكذا هو التعبير الفني الذي يعلو باللغة ويختلط في مشاعر وحواس من يتلقى اللغة الفنية، لا سيما في تلك البيئة اللغوية، التي كانت تميز الخبيث من الطيب، والفصيح من الركيك، والجميل من الدميم في التعبير؛ فالكلمة في اللغة الشعرية "طاقة دينامية من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء، تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المؤلف؛ لتستيق الزمن المباشر بكتافتها الرؤيوية، وأبعادها الجديدة" (2). ويقول على هذا النمط أيضاً:

(1) عبد الرحمن محمد، إبراهيم، 1979م، الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، ص291.

(2) عساف، ساسين، 1982م، الصورة الشعرية ونماذجها في إيداع أبي نواس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص15.

بأيديهم مقرومة ومغاليق يعوّد بأرزاق العيال منيخها

حيث المبتدأ (مقرومة) جاء متأخراً عن خبره شبه الجملة (بأيديهم).

ب- الحذف

يندرج الحذف ضمن عناصر السبك النحوي، وترد أهميته بعد الإحالة والاستبدال، وإن كان أكثر وقوعاً في اللغة؛ حيث يميل المستعملون لإسقاط بعض العناصر من الكلام اعتماداً على فهم المخاطب تارة، ووضوح قرائن السياق تارة أخرى⁽¹⁾، ويوضح هذا في قول عمرو بن قميئة دالاً على الرسوخ باستعمال الجملة الاسمية ذات الخبر الثابت. في البيت السابع من النص:

فقلت: فراق الدار أجمل بيننا وقد ينتهي عن دار سوء نزيخها

فهو يفتح البيت بالجملة الفعلية (فقلت)، ويفرّع منها جملة اسمية هو موضوع الجملة الرئيسية، فكأنه يأتي بقاعدة راسخة لا مجال لانتقاصها فيقول: فراق الدار أجمل. والخبر قوله (أجمل) وهو اسم للتفضيل، ومعلوم أن التفضيل يقع بين طرفين فاضل ومفضول، لكنه يحذف المفضول ويصرّح بالفاضل، ومفهوم من السياق أن المفضول هو قرب الدار، أي فراق الدار أجمل من قرب الدار. والشاعر في معظم إنتاجه الفني "يعول على السياق كثيرًا، بل إن اللغة في معظم دالاتها أنها تعتمد على السياق"⁽²⁾.

ونقول هنا إنه لو صرّح بالمفضول لهبط بالتركيب من علو بلاغي إلى درجة الصفر أي التعبير المعياري المباشر الذي يخلو من العدول. وهذا ما يشير إلى أن "المحذوف غالباً يقع في التركيب الثاني، ويحيل في مرجعيته إلى ما سبق ذكره، فهي مرجعية قبلية كثيراً وبعديّة قليلاً، ولا شك أن هاتين الوسيلتين من وسائل السبك النصّي"⁽³⁾ الذي يوصّف بأنه "عنصرٌ جوهري في تشكيل النص وتفسيره"⁽⁴⁾

ويقول في البيت الرابع أيضاً:

أقارض أقواماً فأوفي قروضهم وعفّ إذا أردى النفوس شحيحها

في مطلع الشطر الثاني ينسب لنفسه العفة، (عف)، هنا يحذف المبتدأ المفهوم ضمناً وهو الضمير المنفصل (أنا)، فهو يقول إنه يوفي بالقروض، ويدخل ضمن القروض المادي والمعنوي كالعود وردّ الجميل، ثم يقول إنه عفّ إذا سنحت فرصة في الطمع فيما عند غيره. وحذف عنصر نحوي هنا له ما يبرره سياقياً، وفي الوقت نفسه هو عدول له قيمته البلاغية.

ج- في الجملة الفعلية

إن جل ما يرصد هنا هو تعامل الشاعر مع الفاعل في الجملة الفعلية، ويتخلص ذلك في بعض المواطن التي فصل فيها الشاعر بين الفعل وفاعله، أو تأخير الفاعل، فإذا عدنا معيار الجملة النحوية من حيث رتبة كل عنصر من عناصرها وهو درجة الصفر في الجملة الفعلية على النحو الآتي:

(فعل + فاعل + مفعول به).

فإننا نجد عدداً من التراكيب عند عمرو بن قميئة في هذا النص على النحو الآتي:

(فعل + شبه جملة + فاعل).

(1) حمودة، طاهر سليمان، 1983م، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الإسكندرية، انظر: ص144-146.

(2) أبو موسى، 1980م، محمد، خصائص التراكيب، السابق، ص114.

(3) الفقي، صبحي إبراهيم، 2000، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ج2، ص 221.

(4) بحيري، سعيد، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ص141.

تَنْفَعُ مَنْهُمْ نَافِعَاتٌ فَسُوئُنِّي وَأَضْمَرَ أَضْغَانًا عَلَيَّ كُشُّوْحُهَا

الجملة الأساس: تنفَعُ، وفاعل هذا الفعل نافعات، ويفصل بين الفعل والفاعل جار ومجرور، ولعل الشاعر أراد بهذا أن يستثمر المعنى النحوي من إقحام الجار والمجرور بين الفعل والفاعل، وهو معنى التخصيص. حتى يلقي الضوء على الجماعة (منهم)، وضميرا المجرور، إيضاحاً لما صنعه له.

وفي البيت نفسه نجد في شطره الثاني:

(فعل + مفعول به + فاعل).

إذ يأتي المفعول به متقدماً على الفاعل.

الفعل (أضمر)، الفاعل (كشوحها)، المفعول به (أضغاناً)، وترتيب الجملة حسب الرتبة النحوية يجب أن يكون: وأضمر كشوحها أضغاناً عليّ

ولا تخفى هنا أهمية تقديم المفعول به، لما له في نفسه من وقع ألم وحسرة أدت في النهاية إلى عداوة، فالمضمر هو الأضغان، فلا ينصرف ذهن المتلقي إلى أن المضمر شيء إيجابي، فيما تحمله له كشوح القوم، والكشوح كما جاء في لسان العرب "ما بين الخاصرة إلى الصَّلْع الخلف، وهو من لُذْن السرة إلى المَثْن؛ قال طَرْفَةُ: وَاللَّيْثُ لَا يَنْفَكُ كَشْحِي بِطَائِفَةِ لَعُضْبٍ، رَقِيقُ الشَّفَرَتَيْنِ، مُهَنْدٍ قال الأزْهري: هما كُشْحَانٌ وهو موقع السيف من المُتَقَلِّد؛ وفي حديث سعد: إن أميركم هذا لأهْضَمُ الكَشْحِينِ أي دَقِيقُ الخَصْرَيْنِ. ويقول أيضاً

فَقَلْتُ: فِرَاقُ الدَّارِ أَجْمَلُ بَيْنَنَا وَقَدْ يَنْتَنِي عَن دَارِ سَوِّءِ نَزِيحُهَا

في شطر البيت الثاني، الفعل ينتني، وفاعل نزيحها، ويفصل بين الفعل والفاعل جار ومجرور (عن دار سوء)، ولعل تقديمه هنا للجار والمجرور الذي يأخذ بُعداً دلالياً كبيراً لدى الشاعر وهو سوء الدار، والنفس الأبية العفيفة التي لا ترضى بها داراً، لعل هذا المعنى هو الذي دفع الشاعر إلى مثل هذا التركيب المعدول، على أن الجار والمجرور لا يوصفان في المعيار النحوي بأنها عمدة، وعمدتا الاسميتين هما المبتدأ والخبر، وعمدتا الفعلية هما الفعل والفاعل، لكنها عمدتان هنا من الجهة الدلالية، فهما لا يعينان مجرد توصيف للدار بأنها دار سوء، بل يتعديان ذلك إلى وصف نفسه بضرورة هجران مثل هذه الدار، وهذا المعنى أيضاً يرتقي ليقدم لنا صفة من صفات نفس الرجل. وأما "تقديم بعض المتعلقات على بعض، فإنه يجري على نسق دقيق من مراقبة المعاني، ومتابعة الأحوال" (1).

د- التعلقات النحوي:

يقصد بالتعلق هنا ترابط وتداخل أركان الجمل الفعلية والاسمية بأكثر من شكل نحوي تسمح به الإمكانيات اللغوية، ويلعب دوراً أساسياً في التماسك النصي والانسجام أيضاً، الذي أشار إليه علماء اللغة بأنه "خاصية دلالية تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى" (2) وفيما يأتي نرصد عدداً من الجمل التي أقام الشاعر بينها علاقات تعالق لأغراض دلالية، وتوفر العناصر النحوية لهذا التعلق مواد وإمكانات كثيرة، كالنعت والحال والنداء وضمائر الخطاب، وغير ذلك في قصيدة عند عمرو بن قميئة، فهو يقلبها في التركيب كيف يشاء. فالذلالاة الشعرية كما تراها جوليا كريسطيفا هي نتاج لتنسيق نحوي للوحدات المعجمية، باعتبارها وحدات دلالية، ونتاجاً لعملية مركبة ومتعددة الجوانب تتم بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية (3). وتقف الدراسة فيما يأتي عند عدد من الأبيات وتتنظر في تركيبها.

يقول في البيت الحادي عشر:

بِوَدِّكَ مَا قَوْمِي عَلَيَّ أَنْ تَرَكْتَهُمْ سُؤْلِي إِذَا هَبَّتْ شَمَالٌ وَرِيحُهَا

(1) أبو موسى، محمد، 1980م، خصائص التراكييب، دراسة تحليلية لمسائل بعض المعاني، السابق، ص293.

(2) فضل، صلاح، 1992م، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ص263.

(3) كريستيفا، جوليا: 1991م، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر،

يخاطب الشاعر محبوبته (سليمي) بالضمير الكاف في (بودك)، فهو يقسم بحبه لها، يقسم على مضمون الجملة التالية (ما قومي على أن تركتهم) وهي جملة اسمية منفية، ثم يبدأ شطره الثاني بالنداء، فكانه يوازي بين ضمير المخاطب في القسم (ك)، وبين التصريح بالعلم في حالة نداء أي يا سليمي، وترتيب الجملة بحسب الرتبة النحوية كما يأتي: (بودك يا سليمي ما قومي على أن تركتهم)، فأحكام النداء بين الجملة المنفية وما يليها وهو قوله: (إذا هبت شمال وريحها)، وهي الشرطية، فيربط بمفتتح الشطر الثاني بمفتتح الشطر الأول رجوعاً إلى المتقدم من الضمير. وهو لا شك ربط وتوثيق لعرى الخطاب وزيادة في لفت نظر المخاطب. وهذا ما يفيدنا القول بأن أحكام "النحو ومعانيه سيئها في الأغلب والأعم سبيل المنطق ومعانيه، فالنحو يستهل حياته بأن يعزز الاستعمال بالصواب المنطقي، ويجري المعاني المنطقية على الصورة اللغوية، ثم لا يلبث بعد ذلك أن يقع أسيراً للمنطق وأحكامه" (1). ويعد هذا البيت بشكل خاص مفتاحاً من مفاتيح القصيدة، إذ إنه فرغ في الأبيات السابقة

عليه من التوكيد على خصال نفسه الأبية إلى أن ينسب العفة والأنفة والجود إلى قومه، رغم أنه على خلاف مع نفر منهم.

ثم يستقصي الشاعر بعد الجملة الشرطية في الشطر الثاني من البيت الحادي عشر أنف الذكر، ويلحظ هنا عدد من الأبيات تتعاطف فيها الجمل، فهو يقول في قومه: إذا هبت شمال وريحها، فينتظر المتلقي جواب (إذا)، أي ماذا يفعل القوم إذا هبت الريح الشمالية؟ لن يجد المتلقي جواباً، بل يفصل الشاعر في الحالة وعسرها، والتي هي امتحان لقومه، أي يصور الشدائد ويركبها فوق بعضها لتزداد قسوة ثم يأتي بالجواب متأخراً، والجملة الشرطية تتألف من ركنين هما فعل الشرط وجوابه، لكن فعل الشرط عنده أو ما يتعلق به أفعال يتركب بعضها فوق بعض، فهو يقول في الأبيات التالية للبيت الحادي عشر:

وَلَمْ يَكْ بَرَقْ فِي السَّمَاءِ يَلِيحُهَا وَلَا غَمْرَةَ إِلَّا وَشِيكاً مُصَوِّحُهَا نَقِيلَةُ نَعْلٍ بَانَ مِنْهَا سَرِيحُهَا قُدُورٌ كَثِيرٌ فِي الْقِصَاعِ قَدِيحُهَا	إِذَا النَجْمُ أَمْسَى مَغْرِبَ الشَّمْسِ دَانِباً وَعَابَ شُعَاعُ الشَّمْسِ فِي غَيْرِ جَابَةِ وَهَبَّ أَسَاجِ عَمَاءٍ مُقَشَّعٍ كَأَنَّهُ إِذَا أَعْدِمَ الْمَحَلُوبُ عَادَاتِ عَلَيْهِمُ
---	--

في البداية تهب الريح الشمالية، ولا تهب في أي ظرف إنما تهب والنجم في غروب، والظلام حالك، ثم هاجت الريح التراب في ليل أعمى، والحال هذه يعاني الناس من القحط والجذب، فيا سليمي؛ في هذه الظروف، يقول عمرو:

يَثُوبُ إِلَيْهَا كُلُّ ضَافٍ وَجَانِبٍ كَمَا رَدَّ دَهْدَاءُ الْقِلاصِ نَضِيحُهَا

يأتي الناس إلى قبيلتي فترعاهم كما يرعى الراعي أغنامه بالحنو والعطاء. ويأتي الجواب بذلك في البيت السادس عشر بعد عدد من الجمل تستقصي ضيق عيش الناس وتصف السماء والأرض وتنسب إليها القسوة والشدّة.

الخاتمة:

تخلص الدراسة بعد النظر في قصيدة عمرو بن قميئة، من الناحيتين الفنية واللغوية إلى ما يأتي:

1- تجلّت في هذا البحث من النصّ/ موضع الدراسة أنماط السلوك التي كان العربيّ يعتمد عليها في بناء أسرته ومجتمعه وفي ممارسة معتقداته الدينيّة، وأساليب إدارته في التكافل الاجتماعيّ والأمن الوطنيّ، إضافةً إلى تجلّيات الفنّ والجَمال في الشعر العربيّ.

2- استثمرَ البحثُ مفهوم المعرفة اللغوية الذي يُحدّد الكفاية الذهنيّة التي تمكّن الإنسان من إنتاج الكلام العاديّ، كما استثمر البحث مفهوم دلالة الجملة وذلك بتحليل المكونات التركيبية وربطها بعقد تتصل بقيمة مُشجّرٍ واحد، فنياً وجمالياً، وأنّ هذا الكلام سواءً أكان منطقاً أم مكتوباً، فإنّما هو مُنتجٌ دلاليّ يمثّل الانسجام والتّماسك بين المُكوّن الذهني (التّفكير) والمكوّن النّفسيّ (الوجدان) عند الإنسان.

3- كشف البحث عن الأبعاد الإبداعية في النص العربي الموروث، وتجليه سمات الفن الشعري، وذلك بالوقوف عند بنية النصّ، ومعلوم أن البنى للنص الإبداعي تتعدّد وتتنوع لكنها جميعاً تتعاضد لتؤسّس لنصّ له غرض جوهريّ وأغراضٌ مُحيطةٌ له.

(1) عبد البديع، لظفي، 1970م، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستنطاق، السابق، ص 11.

4-الاختيار الصوتي تقنية أسلوبية تعزز المعنى، وتصنع فضاءً من الإيحاء من شأنه تعظيم دور اللفظة في أداء المعنى الكلي والدلالة العامة، إضافة إلى الكشف أحياناً عن حالة نفسية يريد الشاعر تجليتها في الصوت قبل المعنى.

5-التراكيب عند الشاعر مادة خصبة، تظهر فيها قدراته اللغوية وتمكّنه من وضع صورة شاملة للإمكانات النحوية واستثمارها لخدمة غرضه، كالتقديم والتأخير والحذف. تعالق الجمل يدل على قدرة في ربط الأفكار بدكاء من جانب، ومن جانب آخر فإن تعالق الجمل سبيل من سبيل التكتيف الدلالي، وهو ما وظّفه الشاعر بمهارة كبيرة.

References:

1. Abbas, Sa'ad Khudair (2005), Ryhem Amr Bin Qumayah's Pome. Al Fateh Magazine, Dialy University, Faculty of Education, Iraq.
2. Abderrahman, M. Ibrahim. (1979) Jahili poetry; Artistic Issues and objectivity F2, Arab Nahda, Beirut
3. Abdel-Badee' Lutfi, (1970) the Linguistics structure of Literature Research in language philosophy and Astatics, F1, Egyptian Nahd library.
4. Abdul Badi'a, Lutfi , (1970)Linguistic Structure of Literature, A Research on philosophy of Language and Aesthetics, Isted, Al-Nahda Library of Egypt, Cairo.
5. Anees, Ibrahim. (1979) Linguistic Sound System, F5, Egyptian Anglo bookshop.
6. Anees, Ibrahim, (1976) Ulterances Meanings. F3 Egyptian Anglo library.
7. Assaf, Saseen. (1982) The poetic Images and the creative works of Abi-Nawwas, F1, University Foundation for Studies, publication and Distribution, Beirut
8. Ayyash, Munthir, (2002) Stylistics and Discourse Analysis, F1, Civilization Development Center
9. Bartin, Ralf, (1968)The Harrison's of Value: A critical Study of the HanamanC Civilization, Translated thy Abdel-Mohsen Salam, Inproduded by Zaki Najeeb Mahmoud. Cairo, New York. Egyptian Nahda Library, Franklin Foundation for Printing and publication.
10. Bishr, kamal.,(1973) Linguistics studies, Dar AL-maari in Egypt.
11. Brokilman, Karl, The History of Arabic Litereatury Trans: Abed Al Haleem Al najjar, F3, Vol. 1 dar Al Ma'aref, Egypt.
12. Buhayri, saeed, Text ligusitics, Cancepts and Trends; Isted. International Eygption co. for publication, Longman, Cairo
13. Christifa, Jolia, (1991) Textology, Trans By Farid Al-Zahi, Isted, Casablanka, Morocco; Dar Tobiqal for publication.
14. Diwan Amr Bin Qumayah's (1972), Investigation of Khalil Atiyyah, Baghdad, Dar Al- Hurriya Publishing.
15. Fadl, salah, (1992) Discourse Rhetoric and Textology,. 'Alam Alma'rifa, Kuwait.
16. Al-fiqi, Subhi Ibrahim, (2000) Text linguistics, Theory and practice, Dar Qiba'a, Cairo
17. AL-ghathami, Abdullah, (1998) Structuralism the Anatolisthc Approaches, Acrritical Interpretation of a Conterporary Model.F4. Geuerd Egyptian Book Authority

18. Hamouda, Tahir Sulaima, (1983) The Phenomenon of Ellipsis in linguistic study. Al-dar Al-jamiyah- Al-Ixendria.
19. Hasan , Hussain AL-Haj. (1984) The Arab's Literature in Jahili Age, F1, university Establishment for studies and publication, Beirut.
20. Hassan, Tamam, (1985) Arabic Language Structure and Meaning , F3, Geuerd Egyptian Book Authority.
21. Ismael, Izzideen: the psychological Interpretation of Literature, F4, Ghareeb Library, Cairo
22. AL-kafrawi, M. Abdul-Aziz, (1985) Arabic poetry; static and development phases, F2, Egyptian Nahda Library in ALfujjala. Cairo
23. Madas, Ahmad, (2007) Text Linguistics, F1, Modern Book world, Irbid, Jordan.
24. Abo Mousa, Mohammed,, (1980) Characteristics of Structure, An Analytical Study of iIssues of Certain Meanings, 2nd ed wahba Library Cairo.
25. AL-Qaisi, Noori Hamodi, (1979) Pre History of the Islamic Arabic Literature, Dar AL-hurriyya for Printing, Baghdad
26. Richard,I, (1961) Principles of the Literary Criticism, Translated: Mustafa Badawi, Revised by Lewis Awad, the Egyptian Foundation for Translation, Publication and Authorship.
27. Saloom Tamir, A Theory of Language and the beauty of Arabic poetry, F1, Dar AL-Hiwar of publication, Syria
28. Sweidan, sami: (1989) Arab Poetry Text: Comparative Methodology, F1, Beirut, Dar Al-adaab