

قصيدة الشاعر عمرو بن قميئة الحانيّة: (أرى جارتى خفت وخفت نصيحها ...)
قراءة في البنيّتين الفنّيّة واللغويّة

The /h/-rhymed Amr Bin Qumayah's Poem Reading in Technical and Linguistic Structures

عاطف كنعان

Aatif Kana'an

قسم اللغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والعلوم، جامعة البترا، الأردن

بريد إلكتروني: afkanaan@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2018/3/12)، تاريخ القبول: (2018/6/10)

ملخص

يسعى هذا البحث إلى قراءة تأسيس البنيّتين الفنّيّة واللغويّة في النّصّ الشّعريّ العربيّ، واتّخذ حائيّة عمرو بن قميئة مادّة لموضوع البحث. تناولت الدراسة عُنوانين أساسيين في المبحث الأول هما: بنية الأساس، والمعمار الداخليّ للنصّ، ثم تناولت في المبحث الثاني الأصوات اللغويّة وموسيقى الوزن والقافية، فدرست البناء الصوتي وتوقفت عند أثره في تشكيل الإيحاء الدلاليّ، ودوره في التشكيل الإيقاعي أو الموسيقي للنصّ، ثم الوحدة الدلالية الصّغرى وهي الجملة، والنظر في الجملة وأركانها وتراكيبها مع مُتعلّقاتها وهو ما يُعرف بالمستوى التركيبيّ، ثم ربط ذلك بالمستوى الدلاليّ العام للنصّ.

الكلمات المفتاحيّة: الأصوات اللغويّة، الموسيقى الشعريّة، العصر الجاهليّ، البنية التركيبيّة، النّصّ الشعريّ، التعلّق النحويّ، 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

يُعدّ الشعر العربي القديم ديوان العرب، والشعر الجاهلي _ خاصة _ يمتاز بقيمة علمية لدى الدارسين الأوائل؛ لأنه سجلٌ فنيّ 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 أنفع وأجدي 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، ولعلّ التطبيق أيضاً يساعد في الكشف عن جوانب الإبداع في النص، إضافة إلى الجوانب الفنية واللغوية، وتستكمل-الدراسة التطبيقية- الصورة الحقيقية لفنّ الشعر العربي.

يرى الباحث أن قصيدة عمرو بن قميئة الحائية، موطن الدّراسة، شاملة للبنية الاجتماعية في القرن السادس الميلادي، فهي سجلّ مرجعيّ للحياة من منظور العربيّ الذي تربى على قيم موروثية، تلك القيم التي تجلّت في المجتمع العربي في ذلك الزمن المتقدّم من العصر الجاهلي، إلى جانب ذلك، فإن القصيدة تشتمل على إشارات رمزية يمكن تأويلها في اتجاهات عدّة، فالشاعر يضع متلقّيه أمام قضية شخصية تصوّر فلسفته تجاه الحياة، واضطرابها في وجهه، وهو ما يكلفه جهوداً في مكابذتها، في سبيل أن يحيا كما يريد هو، فالقصيدة سجلّ لفلسفته التي يرسم بها الوجود كما يتراءى له.

أما على صعيد التقاليد الشعرية الجاهلية، فهي لم تخالف شيئاً منها، سواء من حيث ذكر المحبوبة، أم الفخر بالنفس، والقبيلة.

من هنا، اتخذت الدراسة موضوعاً لها حائيّة عمرو بن قميئة التي مطلعها:
أرى جارتى خفت وخفت نصيحها وحبّ بها لولا النوى وطموحها

فوقفت على بنائها من الناحيتين؛ الفنيّة، واللغوية، محاولةً استجلاء عناصر الشعر بوصفه فناً يتجسّد فيه الإبداع بصورتين: صورة فنية يستجليها معرفة التصميم الفنيّ الهندسي إن جاز التعبير للنص، وهي صورة ذهنيّة كُلية، وصورة مادّية هي جسد النص، وهي الصورة اللغوية الصوتية لهذا البناء، إذ يعتقد الباحث أن الصورة الأولى شكلٌ مفاهيميّ بطريقة أو بأخرى، والثانية مادّية فهي صوتيّة موجيّة، تطرّق الأذن في سيرورتها إلى الوعي والإدراك، لتحقيق البناء الدلالي الكامن في ثقافة المتلقي، وهو ما يقصده الشاعر بالوسائل الفنية واللغوية التي تحاول الدراسة رصدّها هنا.

وتأسيساً على ما تقدّم، فإن مشكلة الدراسة تتلخّص في محاولة استجلاء كيفيات استثمار الإمكانيات والتقنيات اللغوية، ووضعها في خدمة الإبداع الذي بدّوره يتخذ بُعدين اثنين: الأول جماليّ، وهو يُعدّ على الآداب اللغوية أن تتوافر عليه كباقي الفنون من رسم وموسيقى وغيرها، والبعد الآخر، هو إيقاع التأثير في نفس المتلقي، وهما

بُعدان خليفان بأن تُقام من أجلهما دراساتٌ تطبيقية. ولعل هذا البحث يكون خطوة في هذا السبيل.

منهج البحث

انتهجت الدراسة منهج التحليل اللغوي الوصفيّ، فتناولت – أولاً- البنية الفكرية، التي تتمخض عن الثنائيات الموضوعية، وهو ما يشكل البنية العميقة للنص، فجعلت منظورها للنص كالبنيان الذي يقوم على قواعد وأسس، وله هندسته الخاصّة، فنظرت في البنية الأساس، والمعمار الداخلي للنص، انطلاقاً من البعد الدلاليّ الذي هو غاية من غايات النصّ، يتخذ من الإمكانيات اللغوية والبلاغية وسائلً لبلوغ هذه الغاية، وبناءً على ما سبق، فلا يمكن تجاهل المادة اللغوية التي هي عُدّة الشاعر، ثم وقفت الدراسة -ثانياً- عند البنية اللغوية للنصّ، وهي البنية السطحية، التي تشكّلها الكلمة، ووحدتها الصغرى وهي الصوت اللغوي، وكذلك الموسيقى التي يؤسّسها تعلّق المواد الصوتية للكلمات، وقد جاء الحديث عن النّسق الصوتي مُكملاً للنّسق المعرفيّ والنفسيّ الاجتماعيّ من جانب، وللنّسق الفنيّ والجماليّ من جانب آخر، واختيرت بعض النماذج المتميّزة لاستكمال ما جاء في النّسق من أجل أن يتجلّى النّسق الصوتيّ بكامل أبعاده. ثم ارتقت لدراسة الوحدة الدلالية الصغرى وهي الجملة، والحديث في الجملة يندرج في البناء النحويّ أو ما يسمّى بالمستوى التركيبيّ. وقد مكّنا هذا المنهج من قراءة البنيّتين الفنيّة واللغوية في النّصّ الشعريّ العربيّ في القرن السّادس الميلاديّ انطلاقاً من حائيّة عمرو بن قميئة.

الدراسات السابقة

لم نجد، فيما نعلم، دراسة نصية تناولت قراءة البنية الفنيّة واللغوية في النّصّ الشعريّ العربيّ انطلاقاً من حائيّة عمرو بن قميئة في القرن السّادس الهجريّ، لكننا وجدنا من واجبنا أن نستقصي الدراسات التي لامست هذا الموضوع، وسنّجمل 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 الشعّر، ثم جُعِلت في مبحثين، درست في المبحث الأول الموسيقى

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

الخارجية التي تضمنت دراسة عروضية شاملة لديوانه، مع إحصائيات للبحور والقوافي المستخدمة في ديوانه، ثم درست في المبحث الثاني الموسيقى الداخلية في شعره، التي تضمنت دراسة الجنس، والطباق، والتكرار، والترصيع، والتوشيح، والحركات المتجانسة التي تُعدّ السمة البارزة في موسيقاه الداخلية. ويتقاطع بحثنا مع هذه الدراسة، علماً أننا اتخذنا في مادة البحث، وهي القصيدة منهجاً لسانياً يقوم على التحليل الوصفي، وهو مختلف عن المنهج الذي اتخذته الدراسة في هذا المبحث.

2. دراسة بروكلمان، كارل (Brokilman) الموسومة بـ "عمرو بن قميئة"⁽¹⁾ تناول فيها حياة عمرو بن قميئة، وذكر بأنه من بني بكر بن وائل، وهو ابن أخي المرقش الأكبر، وخال المرقش الأصغر، وجدّ طرفة لأمّه، روي أنه كان عاملاً لحجر أبي امرئ القيس، ومات كبير السنّ.

3. دراسة عطية، خليل (Atyyah 1972) في "مقدمة ديوان عمرو بن قميئة"⁽²⁾، التي ذكر فيها أنّ نولدكة شكّت في بلوغ عمرو بن قميئة التسعين، بحجة أنّ الحياة البدوية الحثينة لا تُمكن أحداً من بلوغ هذا السنّ. 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:

كأني وقد جاوزتُ تسعينَ ججةً خَلَعْتُ بِهَا يَوْمًا عِدَارَ لِجَامِي
على الرَّاحَتَيْنِ مرّةً وعلى العَصَا أنوءُ ثلاثًا بَعْدَهُنَّ قِيَامِي

قصيدة عمرو بن قميئة: موطن الدراسة⁽³⁾

أرى جارتِي خَفَّتْ وَخَفَّ نَصِيحُهَا وَحُبُّ بِهَا لَوْلَا النَّوَى وَطُمُوْحُهَا
فبيني على نَجْمٍ شَخِيسٍ نُحُوسُهُ وَأَشَامُ طَيْرِ الرَّاجِرِينَ سَنِيحُهَا⁽⁴⁾
فإن تَسْعَبِي فَالسَّعْبُ مِنِّي سَجِيَّةٌ إِذَا شِيمْتِي لَمْ يُوتَ مِنْهَا سَجِيحُهَا⁽⁵⁾
أقارضُ أقوامًا فأوفي قروضهم

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

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

(3) ديوان عمرو بن قميئة: تحقيق: خليل عطية، السابق، انظر نص القصيدة كاملة: ص31-36.

(4) الشخص: الاضطراب، وأمر شخيس: متفرق.

(5) تشعبي: أي تخالفيني وتفعلني ما لا يوافقني. السجيج: اللين السهل والإسجاج: حسن العفو وهو المراد.

على أن قومي أشقذوني فأصبحت
تتفقد منهم نافذات فسؤنني
فقلت: فراق الدار أجمل بيننا
على أنني قد أدعي بأبيهم
وإني أرى ديني يوافق دينهم
ومنزلة بالحج أخرى عرفتها
بودك ما قومي على أن تركتهم
إذا النجم أمسى مغرب الشمس دائباً
وغاب شعاع الشمس في غير جلبة
وهاج عماء مقشعراً كأنه
إذا أعدم المألوب عادت عليهم
يثوب إليها كل ضيف وجانب
بأيديهم مقرومة ومغلق
وملمومة لا يخزق الطرف عرضها
تسير وتزجي السم تحت نورها
على مقذجات وهن عوابس
نبذنا إليهم دعوة يال مالك

وعف إذا أردى النفوس شححها(1)
دياري بأرض غير دان نبوحها(2)
وأضمر أضغاناً علي كسوحها
وقد يننني عن دار سوء نزيحها
إذا عمت الدعوى وثاب صريحها(3)
إذا نسكوا أفرأها و دبيحها(4)
لها بقعة لا يستطاع بروحها
سليمي إذا هبت شمال وريحها(5)
ولم يك برق في السماء يليحها(6)
ولا غمرة إلا وشيكاً مصوحها(7)
نقيلة نعل بان منها سريحها(8)
قدور كثير في القصاع قديحها(9)
كما رد دهداة القلاص نضيحها(10)
يعود بأرزاق العيال منيحها(11)
لها كوكب فخم شديد وضوحها
كربة إلى من فاجأته صبوحها

- (1) قارضته مقارضاً وقراضاً: أعطيته المال مضاربة.
- (2) يقال: أشقذته فشقذ طرده فذهب. والمشاقة: المعادة بنوح الحي: ضجته بما معه من الكلاب وغيرها.
- (3) الصريح من كل شيء الخالص. ثاب صريحها: كثر النداء بالصريح وذهب الذين ليسوا صرحاء.
- (4) نسك نسكاً إذا ذبح. والذبيح الذي يصلح أن يذبح للنسك وهو العبادة والطاعة. أفرع القوم: إذا ذبحوا أول ولد تنتجه الناقة لآلهتهم. أفرع: جمع فرع وهو حوار صغير يُذبح في أول النتاج، ويلبس جلده آخر، وكذلك كانوا يفعلون في أول النتاج.
- (5) أي على ذلك. أي على ذلك قومي وما زائدة. وأدّم ما يكون الشمال عندهم في الجذب وحينئذ يجبون أهل الإطعام والإيسار.
- (6) يليحها: يحملها على أن تلوح.
- (7) يمصح عنها: أي يذهب سريعاً من السماحيق.
- (8) العماء: السحاب المرتفع الكثيف. النقيلة: رقعة النعل والخف التي يرقع بها خف البعير إذا حفي. السريح: السير يخصف بها.
- (9) القصاع: جمع القصعة وهي الصحيفة. القديح: المرق أو ما يبقى في أسفل القدر فيغرف بجهد ويقال: فلان يبذل قديح قدره كناية عن شدة كرمه.
- (10) يثوب: يقبل. والجانب: الغريب ودهداة القلاص: صغرى الإبل. النضيح: الحوض.
- (11) المنيح: قدح تكثر به القداح ليس له غنم وهو أكثر القداح جولانا. والمغلق: من نعوت قداح الميسر التي يكون لها الفوز. المقرومة: الموسومة بالعلامات وأصل القرم العض بالأسنان.

فَنَرْنَا عَلَيْهِمْ ثَوْرَةَ ثَعْلَبِيَّةٍ
 وَأَرْمَاخُنَا يَنْهَزْنَهُمْ نَهْزَ جُمَّةٍ
 فَدَارَتْ رَحَانًا سَاعَةً وَرَحَاهُمْ
 فَمَا أَتَلَفَتْ أَيْدِيَهُمْ مِنْ نَفُوسِنَا
 فَقُلْنَا: هِيَ النَّهْيُ وَحَلَّ حَرَامُهَا
 فَأَبْنَا وَأَبَا كَلْنَا بِمَضِيضَةٍ
 وَكُنَّا إِذَا أَحْلَامُ قَوْمٍ تَغَيَّبَتْ
 ضَبَائِرُ مَوْتٍ لَا يُرَاحُ مُرِيحُهَا⁽¹⁾
 لَهَا إِرْبَةٌ إِنْ لَمْ تَجِدْ مَنْ يُرِيحُهَا⁽²⁾
 وَأَسْيَافُنَا يَجْرِي عَلَيْهِمْ نُضُوحُهَا
 يَعُودُ عَلَيْهِمْ وَرَدُّنَا فَنُمِيحُهَا
 وَدَرَّتْ طِبَاقًا بَعْدَ بَكٍّ لُقُوحُهَا⁽³⁾
 وَإِنْ كَرُمْتُ فَأَبْنَا لَا تَنُوحُهَا
 وَكَانَتْ حِمَى مَا قَبَلْنَا فَنُبِيحُهَا
 مُهْمَلَةٌ أَجْرَاخُنَا وَجُرُوحُهَا
 نَشِيحٌ عَلَى أَحْلَامِنَا فَنُرِيحُهَا

المبحث الأول: البنية الفكرية والاجتماعية

أ. بنية الأساس

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

قامت الثنائية الأولى (الأبيات: 1-3) بين زوج وزوجته، جعل النصّ لكلّ منهما شخصيته الخاصة وطموحه الخاص؛ فالزوجة التي سماها بطل النصّ (جارتني: سُلَيْمِي) تُخالف زوجها وتفعل ما لا يوافقها، والزوج (بطل النصّ) يرى أنّ سلوكها هذا لا ينسجم مع ما يتّسم به هو من شيم اللين والسهولة والعمو والعفة التي يبديها في سلوكه معها، وهو يرى أنّ هذا الاضطراب في سلوكها هو سبب الفارقة بين الزوجين.

وجاءت الثنائية الثانية (الأبيات: 4-7) بين بطل النصّ وقومه، ويقدم النصّ هنا صفتين إيجابيتين لبطله: هما الوفاء، والعفة، لكننا نجد قومه يعادونه ويضمرون له الحقد!

ثمّ يُجري النصّ موازنة (في الأبيات: 9-17) بين الموقف السلبي الذي نجّم عن زوجة بطله وقومه في الثنائيتين السابقتين وموقفه الإيجابيّ منهم حينما كان سلوك قومه إيجابياً؛ فهو يستجيب لنداء قومه عندما يدعى أبناء القبيلة الأوفياء للدفاع عن

(1) افحز: تهيأ للشرّ والسباب والقتال. يقال: ذهبوا بفحرة أي بحيث لا يقدر عليهم وعنى بالمقحرات 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. البك: فلة اللين.

أمن قومهم وكرامتهم، ونجده ملتزماً بعقيدتهم الدينية ومناسك عبادتهم، ثم نجده يستثمر صفة الكرم عند قومه، وهي الصفة التي يعتز بها كل عربي في عصره ليجري مصالحةً بين زوجته وقومه بالرغم من الأذى الذي لحق به منها.

ويختتم النصُّ ثنائياته بمقابلة حربية (في الأبيات: 18- 28) بين كتيبة عسكرية من قومه وكتيبة أخرى من أعدائه، ويبين النصُّ هنا عدة الحرب التي كانت مستخدمة في زمنه: الفرسان والخيل والسيوف والرماح، ثم يبين أن بطله كان مشاركاً فاعلاً في المعركة وهذا واضح في قوله (فترنا عليهم... وأرمحننا ينهزهم...)، ويبين النصُّ أن قوم بطله غلبوا أعداءهم وغنموا منهم الغنائم، كما يعترف في نهاية نصه أن قومه في هذه المعركة - وهو واحدٌ منهم - فقدوا أحلامهم، ويبرر ذلك بأن أعداءهم لم يكونوا حُلماً عندما حاربوهم:

وَكُنَّا إِذَا أَحْلَامُ قَوْمٍ تَغَيَّبَتْ نَسُحُ عَلَى أَحْلَامِنَا فَنُرِيحُهَا

ب. المعمار الداخلي للنص

جعل النصُّ بطله صاحب رؤية خاصة وقدم زوجته على أنها تمثل أنموذج الحياة في عصره؛ فنجدُه يناديها دون حَرَفِ نداء، ويصعّر اسمها (سليمي) حينما تكون قريبةً ومحببةً إلى نفسه/ ويصدُّ عنها ويقول لها: (جارتني) عندما يخفُّ وزنها عنده ويقبَلُ نُصْحَهَا له وحينما تُخالفه ولا تنسجم مع شيمه في اللين والسهولة والعفو والعفة، وهي القيم التي تُبنى على أساسها الأسر والمجتمعات في نظره، وهذا يعني أنه لا يقبل أي حياة تُخالف قيمه الاجتماعية والإنسانية، وهذه هي طبيعة الإنسان في مجتمعه:

فَإِنْ تَشَعَّبِي فَالشَّعْبُ مِنِّي سَجِيَّةٌ إِذَا شِيَمَتِي لَمْ يُوتَ مِنْهَا سَجِيحُهَا

اتَّخَذَ النَّصُّ هَذِهِ الرَّؤْيَةَ رَأْساً لِمَوْضُوعِهِ، اسْتَعْمَدَ بَطْلَ النَّصِّ مَقْدَمَةَ أَخْلَاقِيَّةً قِيَمِيَّةً جَعَلَهَا قَاعِدَةً أَسَاسِيَّةً اسْتَنَدَ إِلَيْهَا فِي التَّعَامُلِ مَعَ زَوْجَتِهِ وَقَوْمِهِ؛ وَلَعَلَّ هَذَا النَّصِّ الشَّعْرِيَّ يُؤَسِّسُ "مَعَادِلَةَ مَنْطِقِيَّةً فِي أَدَبِ السُّلُوكِ الْاجْتِمَاعِيِّ الْمَهْدَّبِ، تَقُومُ عَلَى أَنَّ مَسَلَكَ الْفَرْدِ هُوَ الْأَصْلُ فِيمَا يُلَاقِيهِ هَذَا الْفَرْدُ مِنَ الْجَمَاعَةِ، وَهَذَا الْمَسَلَكُ الْفَرْدِيُّ يَقُومُ

على أن الفرد لا بدّ له من أمور يفعلها لكي يتجنّب أموراً يكرهها⁽¹⁾. فالعفة هي الأساس الذي يُبنى عليه مفهوم الكرم عنده، والكرم يعني الحياة الحقيقية عند العربي الأصيل، أمّا البخل، فهو نقيض للكرم والعفة؛ فإذا صار العربي بخيلاً فقد هلك:

أقارض أقواماً فأوفي فروضهم وعفّ إذا أزدى النفوس شحها

ويبدو أنّ قوم بطلنا لم يقتنعوا بأنّ هذا المبدأ أصيلٌ في قنّاهم أو أنّهم لم يفهموه فطردوه ونصبوا له العدا (أشقدوني) وأضمرّوا له الحقد وقسّوا عليه:

تنفّذ منهم نافذات فسؤنني وأضمّر أضغاناً عليّ كسوخها

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

فقلت: فراقُ الدارِ أجملُ بيننا وقد ينتني عن دارِ سوءٍ نزيحها

خصّص النصّ ثلاثة أبيات عرض فيها ما يمكن أن يحدث من خلاف داخل الأسرة، وخصّص بعدها أربعة أبيات عرض فيها ما يمكن أن يحدث من خلاف بين الفرد وقومه (مجتمعه) وجعل النصّ فقرته الثالثة (8-10) حلقة رابطة بين ما يفرّق أبناء قومه وما يجمع شملهم، وتوسّل إلى ذلك برابطتين أساسيتين هما: النسب والعقيدة الدينيّة؛ فالنصّ يتحدث باسم رجلٍ يشعر أنّه هو وكلُّ أفراد قومه ينتسبون إلى أبٍ واحد فإذا ألمّ أيُّ طارئٍ بقومه فسيكون مع أوائل الخُص منهُم للقيام بالواجب وتخليص إخوته من أيِّ سوءٍ. ونرى الشاعر في هذا السياق يلوذ بتوظيف الضمير الإنساني الذي يعدّه بارتن "النّمّن الذي ينبغي أن يُدفعَ للتقدّم الأخلاقي، وهو يُزوّد الناسَ بالمهّرب الوحيد من العسف الذي ينمو عندما تضلّ الوسيلةُ هدفها"⁽²⁾. وهو إضافةً إلى ذلك، يعتزُّ بعقيدتهم ويدين بدينهم ويُمارسُ معهم مناسكهم؛ فهو مثلاً، يحجُّ معهم ويقوم معهم في البقعة الخاصّة بهم، ثمّ يقدّمُ قربانه للآلهة كما يقربون:

وإني أرى ديني يوافق دينهم إذا نسكوا أفرعها وذبيحها

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

(2) بارتن، 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.

ثُمَّ عَرَضَ النَّصُّ فِي أَبِياتِ الْقَصِيدَةِ الْبَاقِيَةِ (11 – 28) أَنْمُودَجِينَ مِنَ الْجِرَاكِ الْاجْتِمَاعِيِّ: بَيَّنَّ فِي الْأَنْمُودَجِ الْأَوَّلِ قِيَمَةَ (الكرم) فِي تِلَاخُمِ النَّسِيحِ الْاجْتِمَاعِيِّ وَبِنَاءِ الْجِسِّ الْقَوْمِيِّ الَّذِي يُعْظَمُ مَفْهُومَ التَّكَاوُلِ بَيْنَ أَفْرَادِ الْمُجْتَمَعِ، ثُمَّ بَيَّنَّ فِي الْأَنْمُودَجِ الثَّانِي قِيَمَةَ (الْفُرُوسِيَّةِ) فِي الدَّفَاعِ عَنِ الْجَمِيِّ (الوطن) وَجَفَظَ الْأَمْنَ وَالِاسْتِقْرَارَ لِكُلِّ أُنْبَاءِهِ. وَفِي هَذَا يَتَّضِحُ سَعْيُ الشَّاعِرِ نَحْوَ تَحْقِيقِ مَبْدَأِ التَّكَاوُلِ الْاجْتِمَاعِيِّ الَّذِي "يَتَوَقَّفُ عَلَى اجْتِمَاعِيَّةِ الْأَشْخَاصِ الَّذِينَ يُكُونُونَ الْمُجْتَمَعِ، بِمَعْنَى اهْتِمَامِ كُلِّ فَرْدٍ بِاهْتِمَامَاتِ الْآخَرِينَ" (1)، وَقَدْ فَصَّلَ النَّصُّ السُّلُوكَ الْاجْتِمَاعِيَّ فِي هَذَيْنِ الْأَنْمُودَجِينَ السَّابِقَيْنِ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي:

1. يُنَادِي الزَّوْجَ زَوْجَتَهُ (أُمُّ الْحَيَاةِ: سُلَيْمَى) وَيَحْتُثُّهَا عَلَى أَنْ تَسْتَحْضِرَ فِي نَفْسِهَا كُلَّ حُبِّهَا (بِوَدِّكَ)؛ لِتَقْرَأَ مَعَهُ سِيرَةَ الْكِرْمِ الَّتِي يُمَارِسُهَا أَغْنِيَاءُ قَوْمِهِ نَحْوَ فَقَرَائِهِمْ؛ فِي كُلِّ سَنَةٍ مُجْدِبَةٍ يَنْهَالُ عَلَيْهِمُ الضِّيُوفُ وَالْغُرَبَاءُ مِنْ كُلِّ بَلَدٍ حَلَّ بِهِ الْمَحَلُّ، فَيَقِيمُونَ عِنْدَهُمْ وَيَنَالُونَ فَضْلَهُمْ، وَيَعِيشُونَ جِيرَانًا بَيْنَهُمْ بَعِزَّةً وَأَمَانَ:

يَثُوبُ إِلَيْهَا كُلُّ ضَيْفٍ وَجَانِبٍ كَمَا رَدَّ دَهْدَاةُ الْقِلَاصِ نَضِيحُهَا

وَيَصِلُ طَعَامُ الْمُسْرِينَ إِلَى كُلِّ بَيْتٍ بِأَهْلِهِ ضَعْفٌ أَوْ حَاجَةٌ:

بِأَيْدِيهِمْ مَقْرُومَةٌ وَمَغَالِقٌ يَعُودُ بِأَرْزَاقِ الْعِيَالِ مَنِيحُهَا

2. وَيُنَادِي الْمُنَادِي (كَمَا يَبُوحُ النَّصُّ): يَا آلَ مَالِكِ، فَيُثَوِّرُ فُرْسَانُ الْقَوْمِ أُنْبَاءَ قَيْسِ ابْنِ ثَعْلَبَةَ عَلَى أَعْدَائِهِمْ (ثَوْرَةَ ثَعْلَبِيَّةً)، وَيُوَاجِهُونَهُمْ بِجَيْشِ جَرَّارٍ عَطَى سَاحَةَ الْمَعْرَكَةِ، عَلَى سَعْتِهَا، وَدَارَتْ رَحَى الْمَعْرَكَةِ فَفَاجَأَتْهُمْ قُوَّةُ خَيْوَلَانَا وَصَلَابَتُهَا، وَفَاجَأَهُمْ بَأْسُ فُرْسَانِنَا وَمَهَارَتُهُمْ فِي إِدَارَةِ الْحَرْبِ وَاسْتِخْدَامِ السَّلَاحِ، لَقَدْ فَفَدْنَا كُوكِبَةً مِنْ فُرْسَانِنَا الْأَبْطَالِ، وَلَكِنَّا مَا بَكَيْنَاهُمْ إِعْزَازًا لِأُرُوجِهِمُ الَّتِي مَكَّنْتُنَا مِنْ النَّصْرِ عَلَى الْأَعْدَاءِ وَحِمَايَةِ الْجَمِيِّ:

فَمَا أَتَلَفْتُ أَيْدِيَهُمْ مِنْ نَفُوسِنَا وَإِنْ كَرُمْتَ فَإِنَّا لَا نَنُوحُهَا

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

المبحث الثاني: البنية اللغوية

أولاً: البناء الصوتي

نَسَجَ النَّصُّ أَلْحَانَ كَلِمَاتِهِ فِي سِيَاقِ الْبَحْرِ الطَّوِيلِ، وَعَزَفَ مَقَاطِعَ أَصْوَاتِهِ الْعَرَبِيَّةِ وَفَقَّ تَفْعِيلَاتِ الْبَحْرِ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي:

أرى جارتى خَفَّتْ وخَفَّتْ نصيحتها وحبَّ بها لولا النوى وطموحها

(أ-رى-جا: فعولُن: ب--)/ (ر-تي-خَفَّ-فَت: مفاعيلُن: ب---).

(و-خَفَّ-ف: فعولُن: ب-ب)/ (ن-صب-خ-ها: مفاعيلُن: ب-ب-).

(و-حُبَّ-ب: فعولُن: ب-ب)/ (ب-ها-لو-لُن: مفاعيلُن: ب-ب-).

(ن-وى-و: فعولُن: ب-ب)/ (ط-مو-خ-ها: مفاعيلُن: ب-ب-).

استمرَّ هذا النَّسْجُ والعَزْفُ مِنْ أَوَّلِ كَلِمَةٍ فِي النَّصِّ إِلَى آخِرِ كَلِمَةٍ، وَاتَّخَذَتْ أَصْوَاتُ الْمَقَاطِعِ مِنْ أَوْزَانِ التَّفْعِيلَاتِ مَرَائِبَ أَخَذَتْ تَمَخَّرُ عِبَابَ الْبَحْرِ الطَّوِيلِ، وَصَارَتْ الْعَرَبِيَّةُ تُشْعِشِعُ فِي إِيقَاعَاتِهَا الْعَجِيبَةِ دَلَالَاتٍ سِحْرَهَا الْخَالِدِ. تَمَاسَكَتْ إِيقَاعَاتُ الْمَقَاطِعِ فِي كَلِمَاتِ الْقَافِيَةِ؛ لِأَنَّهَا "النَّسِيجُ الَّذِي يَتَأَلَّفُ مِنَ التَّوَقُّعَاتِ وَالْإِشْبَاعَاتِ، أَوْ خَيْبَةِ الظَّنِّ أَوْ الْمَفَاجِآتِ الَّتِي يُوَلِّدُهَا سِيَاقُ الْمَقَاطِعِ" (1)؛ وَلِهَذَا فَقَدْ تَشَكَّلَتْ هَذِهِ الْأَصْوَاتُ فِي أَرْبَعَةِ مَقَاطِعَ مَفْتُوحَةٍ:

1. صامت + حركة قصيرة: ص ح.

2. صامت + حركة طويلة: ص ح ح.

3. صامت + حركة قصيرة: ص ح.

4. صامت + حركة طويلة: ص ح ح.

تَنَوَّعَتِ الدَّفَقَاتُ الْمَوْسِيقِيَّةُ فِي مَقَاطِعِ كَلِمَاتِ الْقَافِيَةِ وَفَقَّ تَنَوُّعُ حُجْرَاتِ الرِّينِينَ الَّتِي يُشَكِّلُهَا تَنَوُّعُ الْحَرَكَاتِ؛ فَعِنْدَ نُطْقِ الْفَتْحَةِ الْقَصِيرَةِ يَتَّسِعُ مَمَرُ الْهَوَاءِ بَيْنَ اللِّسَانِ الْمُنْبَسِطِ (تَقْرِيباً) وَ(سَقْفِ الْفَمِّ: الْغَارِ، وَتَنْفَرِجِ الشَّفَتَانِ)، وَلَا تَخْتَلِفُ حُجْرَةُ الرِّينِينَ

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

هذه عند نطق الفتحة الطويلة إلا بمضاعفة (مدّ) الفترة الزمنية. وتمتاز حُجْرَة الضمّة بارتفاع مؤخره اللسان نحو الطَّبَق، وتُسمّى هذه سِمة اللسان ومَمَر الهواء: (خَلْفِيّ- ضَيْق)، وفي حُجْرَة الكسرة ترتفع مُقدّمة اللسان إلى مقدّمة الغار، فتصبح السّمة: (أمامي- ضيق). فقد "تؤدّي الحركة - فَنَحْ وضمّ، وكسّر- مع الرويّ في كل مقطع دلالتّه ليس لغة، وإنّما صوتاً موسيقياً يحملُ عذوبة الشّعر، وخشونة التوتّر بين دلالة الصّوت وِصفته وحركته الصّوتية" (1). وتأسيساً على ما تقدّم، نستطيع أن نقرأ التّشكيل الموسيقيّ الذي جاء الإيقاع في مقاطع كلمات القافية على النحو الآتي:

الكلمة	مقاطع الكلمة	موضع نطق الصّامات
نصيحتها	نَ - صِي - حُ - ها -	لِثويّ - أسناني - حلقيّ - حُنْجَريّ
طموحها	ط - مو - حُ - ها -	لِثويّ - أسنانيّ شفويّ =
سجّيحها	سَد - جِي - حُ - ها -	أسنانيّ - غاريّ =
سنيحها	سَد - نِي - حُ - ها -	أسنانيّ - لِثويّ =
شحيحها	شَد - حِي - حُ - ها -	غاريّ - حلقيّ =
نبوحها	نُد - بو - حُ - ها -	لِثويّ - شفويّ =
كشوحها	كُد - شو - حُ - ها -	طبقيّ - غاريّ =
نزيحها	نُد - زي - حُ - ها -	لِثويّ - أسنانيّ =
صريحها	صَد - ري - حُ - ها -	أسنانيّ - لِثويّ =
ذبيحها	ذ - بي - حُ - ها -	بين الأسنان - شفويّ =
لُروحها	لُ - رو - حُ - ها -	شفويّ - حلقيّ =
وريحها	و - ري - حُ - ها -	شفويّ - لِثويّ =
يُليحها	يُ - لي - حُ - ها -	غاريّ - لِثويّ =
مُصوحها	مُ - صو - حُ - ها -	شفويّ - أسنانيّ =
سريحها	سَد - ري - حُ - ها -	أسنانيّ - لِثويّ =
قديحها	قَد - دي - حُ - ها -	لهويّ - بين الأسنان =
نصيحها	نَ - ضِي - حُ - ها -	لِثويّ - بين الأسنان =
مَنيحها	مَ - ني - حُ - ها -	شفويّ - لِثويّ =
وضوحها	وُ - ضو - حُ - ها -	شفويّ - بين الأسنان =

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

=	=	أسنانيّ-شفويّ	صَد - بو - حُ - ها-	صَبُوْحُهَا
=	=	شفويّ- لِثَوِيّ	مُ- ري - حُ - ها-	مُريْحُهَا
=	=	غاريّ- لِثَوِيّ	يُ- ري - حُ - ها-	يُريْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ- بين الأسنان	نُ- ضو - حُ - ها-	نُضُوْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ- شفويّ	نُ- مي - حُ - ها-	نُميْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ- لهويّ	لُ- قو - حُ - ها-	لُقُوْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ - لِثَوِيّ	نُ- نو - حُ - ها-	نُنوْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ - شفويّ	نُ- بي - حُ - ها-	نُبيْحُهَا
=	=	غاريّ - لِثَوِيّ	جُ- رو - حُ - ها-	جُروْحُهَا
=	=	لِثَوِيّ - لِثَوِيّ	نُ- ري - حُ - ها-	نُريْحُهَا

قامت هندسة الصّوت في كلمات القافية على:

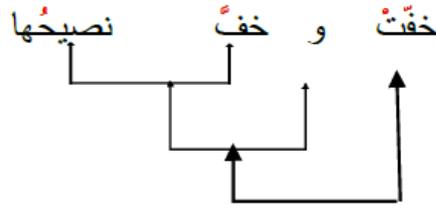
1. ضبط القافية بتكرار نغمين محددين (المقطعين: 3+4) في آخر كلّ كلمة من كلماتها.
2. تنويع الإيقاع بتصميم المقطع الثّاني في كلّ الكلمات، على المقابلة بين واو المدّ، وياء المدّ (نضيحها / نضوحها (و / ي) مثلاً).
3. اتّخاذ نغمة الصّامت الثّاني سمة تميّز دلالة كلّ كلمة من الكلمتين (نميحها / نبيحها (م / ب) مثلاً).
4. اتّخاذ نغمة الصّامت الأوّل سمة تميّز دلالة كلّ كلمة من الكلمتين (نريحها / يريحها (ن / ي)، مثلاً). " فالصيغة التنغيمية مُنحني نغمي خاصّ بالجُملة يُعين على الكشف عن معناها النّحوي كما أعانت الصيغة 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 / والمُتحوّل)؛ فجعل المقطعين الأخيرين في الكلمة قاعدة موسيقية ثابتة، وخصّ المقطعين الأوّل والثّاني بتنويع 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 الموسيقية الدّلالية،

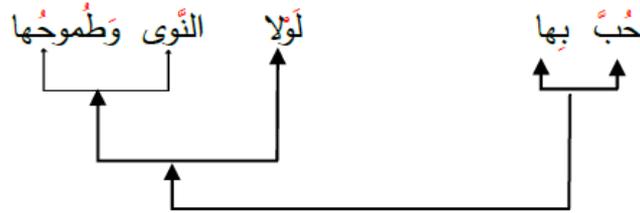
(1) حسان، تمام، 1985م، اللغة العربية معناها ومبناها، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص226.

وفق علاقاتها التركيبية، على مُستوى النَّصِّ كَلِّه، وصار النَّصِّ آنَذِ، يتولَّد في نفس السَّامع السَّوِيَّ ووجدانه برنامجاً موسيقياً عَجاباً، تتعانق فيه موسيقى أصوات العربيَّة، بصرف النَّصِّ ونحوه، ودلالاته في نَسَقٍ بديع. ويرى إبراهيم أنيس أن علماء الأصوات لا يرون في الكلام المتَّصل حدوداً تُميِّز بين كلمة وأخرى، فلا يستطيع السَّامع تحليل الجُملة أو العبارة إلى مجاميع صوتية كل مجموعة منها تنطبق على ما يُسمَّى بالكلمة، إلا حين يستعين بالدلالات التي تتضمنها الجُملة أو العبارة" (1).

سنقرأ في هذا المقام بعض الملامح السياقية التي كان لها أثرٌ في التشكيل الموسيقيّ على مستوى النَّصِّ كَلِّه:

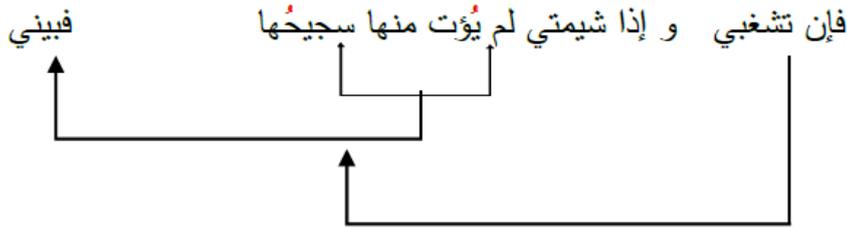


ميّزت الضمّة القصيرة بعد الحاء (حُ) وظيفة الكلمة (نصيحُها) بأنّها فاعل للفعل (خفَّ)، وربطت الواو (و) بين الجملتين اللتين دلّتا على خِفة نصيح الزوجة، وخِفة شخّصها؛ فدلّ الارتباط بين أنعام الضمّة، والفاء التي تكرّرت أربع مرّات على عمق النَّصِّجُر الذي يُظهره تأقّف الرّوج من سلوك زوجته.

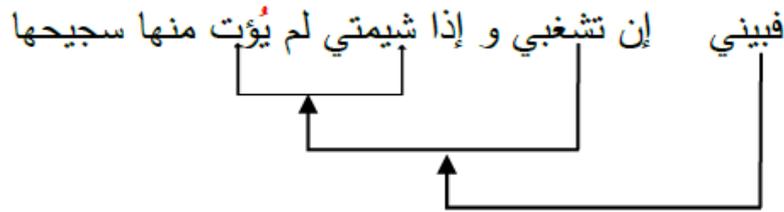


(1) أنيس، إبراهيم: 1976م، دلالة الألفاظ، ط3، مكتبة الإنجلو المصرية، ص39.

قدّم السّيق جواب (لولا)؛ فقدّم بذلك (حُبّ الزّوجة) عند زوجها؛ فأصبح كلُّ الكلام الذي يُقال بعد ذلك قابلاً للحوار؛ فأعيد التّوازن للنّسق الموسيقي للسّيق بما يتناسب مع هذه الإضافة الدّلالية العميقة. وبهذا نرى أن الأعمال الفنّية "ليست إلاّ تشكيلاً خاصّاً لمجموعة من ألفاظ اللّغة، وهو تشكيلاً خاصّاً؛ لأنّ كلّ عبارة لغويّة سواءً أكانت شعريّة أم غير شعريّة تُعدّ تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصيّة التشكيل هي التي تجعل للتّعبير الشعري طابعه المميّز" (1). ومن أجل إعادة التّوازن للنّسق الموسيقي في السّيق جعل للشرطين (إن / و: إذا) جواباً واحداً:



ثمّ أعاد ترتيب النّسق بما يتناسب مع الاقتصاد والموسيقى والدّلالة:

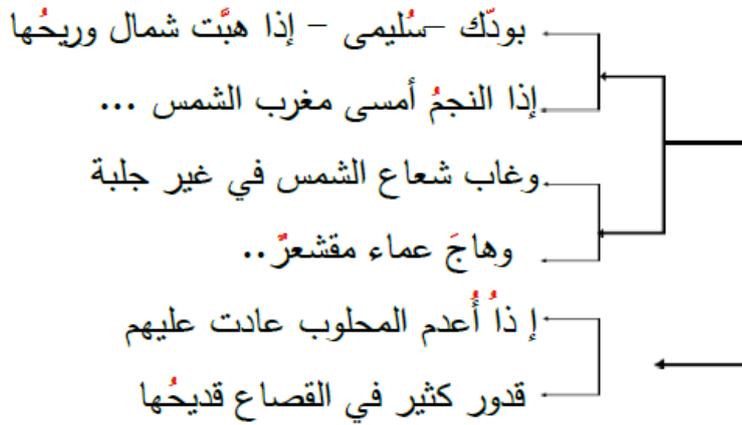


ولانسجام الدّلالة التّفسيّة العميقة مع النّسق الموسيقيّ أعاد ترتيب الفاعل والمفعول به في الجملة التي كانت على الأصل:

وأضمر (كشوخها) أضغاناً عليّ () فأصبحت: وأضمر () أضغاناً عليّ (كشوخها)

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

فقدّم ألمة من أثر جقد القوم عليه على صورة ابتعاد القوم وصدّهم عنه، وأصاب إضافةً إلى ذلك، نسقاً جمالياً موسيقياً دلاليّاً راقياً، ولعل هذا يدلّ على أن "القصيدة الجاهلية قصيدةً محبوبكة، وذات نسق شعريّ واحد، تأخذ موضوعاتها برقاب بعضها بعضاً بواسطة جسور لفظية، ونقلات شعريّة لها شكل واحد يتعاورُ الشعراء على استخدامها في مواضعها المتّفق عليها" (1). وهذا الأسلوب من التعبير يقوم على اعتبار أن "الوحدة التركيبيّة والدلاليّة الأساس التي تنتظم بها وحدات أصغر، إن هي على مستوى اللفظ، وإن على مستوى الجملة" (2). ومن ذلك أيضاً: وقد ينتني (نزيحها) عن دار سوء: < وقد ينتني عن دار سوء: < (نزيحها). ويتجلّى فنُّ التوزيع والنّوسيع مع جمال الدلالة الموسيقيّة عندما يتكرّر الشرط مرّتين، ويُعطّف على الشرطين مرّتين، ويؤتى بشرطٍ ثالث فيكون جوابه جواباً للشرط السابقة كلّها:



وتتكشف فطرة إنساننا الشّاعر في ترتيب الضّمائر في فقرة الحرب:- (نبذنا إليهم، فثرنا عليهم، وأرماحنا ينهز نهم)، (نا / هُم)، (فأبنا وأبوا كلنا بمضيضة)، (نا / هُم (و) < نحن (((! لقد استيقظت فطرة العربيّ الإنسان في أعماق محاربنا؛ عرفته مضاضة الجراح أنّ قومه ما كانوا يحاربون إلا قوماً هم في حقيقة الأمر إخوانهم، فهل نحن محتاجون إلى جراحات أكثر لنعرف؟! وفي هذا يرى سويدان تطابق "هذا التوزيع الداخليّ للبنية الإيقاعيّة مع التشكّل الداخليّ للبنية الدلاليّة الذي

(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،

تعنيه انعطافات المعنى الداخليّة، والذي في تشكّله على هذا النحو بالذات، يؤكّد الوحدة الكلّيّة للنصّ في تناميها وتطوّرها للبنية الدلاليّة في اتساقها وتكاملها وانفتاحها⁽¹⁾.

ويلحظ أن فطرة الشاعر الإيقاعيّة والدلاليّة والنفسيّة، وميوله لنواح موسيقيّة مبنية على تنعيم الصّوت، جعلت السامع يحسّ بارتفاع وهبوط متقاربين في موجة الصّوت، والشاعر هنا يوظف ذلك بمهارة عالية، ف جاء بالألف صوت المدّ قريباً من الياء أو الواو في القافية، ذلك لأن "أصوات المدّ ذات دلالات ذاتيّة في خلق النشاط الموسيقي، أو تكوين المعنى"⁽²⁾. ونرى ذلك على سبيل المثال في الأبيات:

على أنّني قد أدعى بأبيهم	ذا عمّت الدّعى وثاب صريحها
وإنّي أرى ديني يوافق دينهم	إذا نسكوا أفراعها وذبيحها
ومنزلة بالحجّ أخرى عرفنها	لها بقعة لا يُستطاع بروحها
بودك ما قومي على أن تركتهم	سليمي إذا هبت شمال وريحها
إذا النجم أمسى مغرب الشمس دائماً	ولم يك برق في السماء يليحها

في الكلمات المخطوطة يلاحظ أن صوت الألف قريب من ياء القافية، فعندما نقرأ: ثاب صريحها، وأفراعها، وذبيحها، ويُستطاع بروحها، وشمال وريحها، والسماء يليحها، فإن الموجة الصوتيّة تعلو مع الألف ثم تنخفض مع الياء أو الواو في القافية، ويتمثل هذا النشاط الصوتي كما في الشكل الآتي:

وثاب صريحها

أفراعها وذبيحها

لا يُستطاع بروحها

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

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

حيث ترتفع الموجة عند صوت الألف ثم تهبطُ عند الياء أو الواو في القافية، ويفصلُ بين الألف من جهة، وياء القافية أو واوها في الغالب صوتان أو ثلاثة على الأكثر، وهو نمطُ إيقاعيّ يستثمره الشاعر في معظم أبيات قصيدته، لإيقاع الحركة الدائبة في أذن المتلقي، وإحداث الأثر في نفسه عبر توظيف موجة صوتية تقوم على ثلاثة أصوات هي صوائت، أو أصوات يمكن أن يمتدّ بها النفس، ولا شك أن قراءة الشعر أو ترديده في الصحراء يقوم على تنغيمه كي يحلو في النطق وفي السمع معاً، ويغدو بذلك النصّ 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 الخاصة، فإنه لا يُحدّد معنى وظيفياً ولا مُعجمياً ولا دلاليّاً في السياق الكلامي" (1).

لا ينفصل الإيقاع الشعريّ عن الصّوت وطبيعته وصفاته الفيزيائية، بل إن الإيقاع الأجمَل -وهو تقنية فنية يمتاز بها الشعر عن غيره من الفنون - مضمراً يتسابق فيه الشعراء، ومما يجعل نصّاً عن غيره هو استثماره للأصوات في الإيقاع، فكما وافق الإيقاع الغرض الدلاليّ كان أوقع في قلب متلقيه، "ذلك أن الموسيقى الكاملة لا تصدر عن الصوت بقيمته الصوتية المُجرّدة، بل تنشأ من براعة الشاعر الموهوب في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية، وظلال معانيه ونبرات عاطفته" (2). ونجد الشاعر هنا يميلُ إلى إنهاء بيته الشعريّ بخفض الموجة الصوتية، مستثمراً صوت الياء أو الواو في القافية جاعلاً رويها الألف وهو صوتٌ يمتدّ به النفس، مسبقاً بصوت الهاء، وهو أيضاً صوتٌ يخرج من عمق جهاز النطق عند الناطق، ويقعُ أيضاً في العمق لدى السامع، وهذا في حدّ 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 مُحدّدة، يهدف منها إلى إيقاع الأثر في نفس المتلقي، فإذا قلنا: إن التعبير الأكثر نجاحاً في ذلك الذي يتجاوز غرض التواصل اللغويّ إلى التأثير، فإن الشاعر - لا شك - يهدف إليه في الدرجة الأولى، وهذا يقود الباحث إلى طرُق أبواب البناء الصوتيّ كي نضع يدنا على مكان الإبداع اللغوي في النصّ. وعلى صعيدٍ آخر يمكن تسجيل ملامح خاصّة في البناء الصوتيّ في هذه القصيدة على النحو الآتي:

- (1) حسان، تمام، 1985، اللغة العربية معناها ومبناها، السابق، ص307.
 (2) حسن، حسين الحاج، 1984م، أدب العرب في عصر الجاهلية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص200.

1. تكرار الصوت في البيت

يلحظ في بعض الأبيات شيوغ صوت أو صوتين بشكل لافيت، 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 خفت وخفت نصيحها وحب بها لولا النوى وطموحها

هنا يتردد الصوتان بشكل تناوبي تقريبا في كل كلمة، نلاحظهما في خفت وخفت، ونصيحها، وحب، وطموحها، وهذان الصوتان كما يقول إبراهيم أنيس من الأصوات الحلقية، وهي أصوات رخوة، أي يُسمع لها نوعٌ من الحفيف عند التطق 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 هذا النحو، نجد الشاعر يميل إلى إيجاد هذين الصوتين في كل كلمة تقريبا من كلمات البيت الأول، وللبيت الأول 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، وتوضح أهمية البناء الصوتي في أنه "ينهض بأعباء المعنى والإيقاع، وينفذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور، ويُعبر من خلال التنوع الجم الذي يتمتع به عن نقط التقاء علاقات متبادلة بين عناصر التعبير" (3).

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

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

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

والجانب الصوتي لا شك له إحياءاته التي على الدارس أن يقف عندها، فإننا نلمس أهمية البناء الصوتي وتعلّم خصوصيته ووظيفته الإيحائية من تكرار صوت السين في سورة الناس، فنقول: إنه لم يأت تكرار هذا الصوت عبثاً في الآيات الكريمة، بل له إحياءاته ووظيفته التكاملية مع الجوانب اللغوية الأخرى، من هنا، نلمس ضرورة النظر في شيوع بعض الأصوات في هذا النص الشعري، وحرص الشاعر أو تَعَمُّده إلى كلمات ذات أصوات محدّدة يريدونها دون غيرها، وفيما يسمى بالمحورين الاستبدالين؛ الأفقي والعمودي، فإنه بمقدور الشاعر أن يستغني عن كلمة ويأتي بما يرادفها قصداً إلى أصوات محددة تتلاءم وما قبلها أو ما بعدها؛ "لأنّ اللفظ يحملُ معنًى له في سريرة نفس الشاعر ما يُظمُّه إليه، فلا بدّ من تكراره" (1)

من هنا، يمكن تفسير اختيار الحاء الاحتكاكي المتلو مباشر بالهاء الذي يخرج من عمق جهاز النطق، ثم يتبعه 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 بثّ 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 القصيدة جميعها 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. من جانب آخر، نلاحظ تناوب صوتي السين والشين في بعض الأبيات بشكل لافت، يقول في البيتين الثاني والثالث:

فبيني على نجمٍ شخيسٍ نحوسه وأشأم طير الزاجرين سنيحها
فإن تشعبي فالشغب مّي سجيّة إذا شيمتي لم يؤت منها سجيحها

يعمد الشاعر في هذين البيتين إلى ألفاظ تحتوي صوت السين والشين، فكلمة (شخيس)، هنا نرى لفظة نصفها يتألف من هذين الصوتين، ومعنى شخيس: منقرق، وهي لفظة لا شك يستطيع استبدالها بكثير من الألفاظ التي تعبّر عن معناها، ثم يتبعها بكلمة (نحوسه)، وبعدها كلمة (أشأم)، وينتهي بـ(سنيحها). وبهذا يتّضح لنا أن

(1) أبو موسى، محمد، 1980م، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ط2، مكتبة وهبة، القاهرة، ص137.

الحرف "الذي يحل محل الآخر يُسمّى مُقَابِلًا استبدالًا لهذا الحرف الآخر؛ ذلك أنه تسبّب بحلولة محل الحرف الآخر في تغيير معنى الكلمة، ومن ثم أصبح يحمل على عاتقه بضعةً من تبعّة المعنى الجديد"⁽¹⁾

وإذا نظرنا في البيت الثاني نرى ذلك يتكرر، فهو يستعمل الألفاظ: تشغيبي، فالشغب، سجيّة، شيمتي، سجيحها. وهي ألفاظ تحتوي هذين الصوتين الاحتكاكيين، وهما أيضا صوتان مهموسان، والهمس يرقق الصوت، والسين أيضا صوت صفيري، له إبحاؤه الرقيق، وتناوب هذه الأصوات يُضفي على الصورة الصوتية شيئا من الرقة، هنا يمكن أن نقول: إن الشاعر يهادن المخاطب، مع أنه يوحى بشيء من التحدي، وهو أمر مرغوب فيه، إذ إن جزءاً من الشخصية العربية القويمة هي قبول التحدي وليس الاستسلام، ومما يزيد هذا الموقف ثباتاً، 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 النجم أمسى مغرب الشمس دائباً ولم يك برق في السماء يُلحها
وغاب شعاع الشمس في غير جلبه ولا غمرة إلا وشيكاً مُصوحها

وهو يكرّر فيهما صوتي الشين والسين (أمسى، الشمس، السماء، شعاع، الشمس، وشيكا) رغبة منه في استثمار 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 وقلة ما لديه من مال وأنعام، بل إنه كريم في موسم الجفاف وقلة الماء، فقُدورُ قرى الضيف مليئة بالطعام، يقول:

إذا أعدم المَحلوبُ عادت عليهم قُدورٌ كثيرٌ في القِصاع قديحها

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

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

إذا أعدم المَحْلُوبُ عادت عليهم فُدُورٌ كَثِيرٌ في القِصاع قديحُها
 يثوبُ إليها كُلُّ ضَيْفٍ وجانبٍ كما ردّ دهداهُ القِلاصِ نضيحُها
 بأيديهم مَقْرُومَةٌ ومغالق يعودُ بأرزاق العِبالِ منيحُها

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، وهو أكمل، ثم إن هناك صوتا مقابلا للسين وهو الصاد، يتوافق معه في ملمحي الهمس والصفير، ويفترقان بالاستيعلاء.

من هنا، يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها أن البناء الصوتي للنص على جانب من الأهمية لما له من دور في الكشف عن الجوانب الإبداعية من ناحية، والجوانب الإيحائية للأصوات التي تعزز الدلالة العامة وتصنع بيئة صوتية في أذن السامع مناسبة للدلالة الكلية للبيت أو للمقطوعة الشعرية، من ناحية أخرى. إذ ليست " العمليات العضوية التي تقوم بها في النطق بالأصوات إلا وسائل يرجو المتكلم أن يصل عن طريقها إلى ما يهدف من فهم أو إفهام"⁽¹⁾. ويتكرر صوتا الهاء والحاء، ويتناوبان في الألفاظ كما رأينا في السين والشين، نرى ذلك في الأبيات الثالث والعشرين، والسادس والعشرين، والثامن والعشرين على الترتيب، يقول:

وأرماحنا ينهزتهم نهز جمّة يعود عليهم وردنا فئميحها
 فقلنا: هي النهي وحل حرامها وكانت جمي ما قبلنا فئبيحها
 وكنا إذا أحلام قوم تغيبت نشح على أحلامنا فنريحها

البيت الأول من هذه الأبيات يزخر بصوت الهاء، فيختار الشاعر الألفاظ التي تحتوي هذا الصوت، نجد ذلك في الكلمات: (ينهزتهم)، وهو مكرّر هنا مرتين في كلمة واحدة، كلمة (نهز)، عليهم، إضافة إلى رسوخه في القافية فئميحها. فقد يأتي ترتيب حرف الهاء هنا، وتكراره " وفق تدرج أحوال النفس، وما يصحب ذلك من

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

التصاعد في الإحساس، فنرى ترتيب المعاني في الأسلوب تتصاعد مع هذا الشعور وتترقى معه⁽¹⁾.

كذلك يربط صوت الحاء نهاية البيت ببدايته، فيأتي لفظ: (أرماحنا) محتويا على هذا الصوت، وتكرار الأصوات واقترابها مكانيا من بعضها بعضاً، 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.

ثانياً: البنية النحوية

تكشف البنية النحوية للنص أسلوبية التركيب، والكيفية التي يميل إليها صاحب النص في تعليق مفردات جملته بعضها ببعض، ثم تعليق الجملة بالجملة وصولاً 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 الحسبان أشياء أخرى مهمة كالموقعية والارتباط الداخلي بين الوحدات المكونة للجملة، أو العبارة، وما إلى ذلك من مسائل لها علاقة بنظم الكلام وتأليفه"⁽²⁾. واستعمال الجمل الاسمية والفعلية لا مناص منه، وليست تميّز أحداً 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 يُدرَك "أن النظام اللغوي لا يقوم على خدمة الأغراض المنطقية وحدها، بل غايته التعبير عن الوجدان والإرادة ممّا له تعلق بذات القائل وفعله اللغوي الذي يترك أثره في السامع"⁽³⁾، فإن استعمال نمط ما وتكراره يدل على سمة أسلوبية شكلية، ولها ما يعادلها في الدلالة، وما يقوي تياراً دلاليّاً أكثر من غيره، ويسلّط 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 كبيرتين: هما، الاسمية والفعلية، ثم النظر في كيفية تعالق الجمل ومتعلقاتها من ظروف وأحوال وغير ذلك، وفي ضوء هذا، نجد الشاعر

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

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

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

الجاهلي يستخدم مثل هذه الأساليب الفنيّة؛ لكي " تكون الصورة الشعريّة الموجية وسيلته الفنيّة إلى صياغة هذه المعاني الواسعة في هذه التركيبة اللغويّة الموجزة "(1)، ونجمله الدراسة على النحو الآتي:

1. في الجملة الاسمية

تقوم الجملة الاسمية كما هو معلوم على عُمدتها؛ المبتدأ والخبر، ويتبعهما متعلّقات 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:

أ. تأخير المبتدأ وتقديم الخبر،

كما في قوله:

وملمومّة لا يخرق الطرفُ عرضها لها كوكبٌ فخمٌ شديدٌ وضوحها

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

نبدنا إليهم دعوة يال مالك لها إربة إن لم تجد من يُريحها

والجملة (لها إربة)، وخبرها شبه الجملة (لها)، ومبتدؤها (إربة). ومن هذا النمط أيضاً قوله:

على مقذجات وهنّ عوابس ضبائر موت لا يُراح مُريحها

في هذا البيت نجد الخبر (على مقذرات) متقدماً على المبتدأ وهو (ضبائر 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،

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

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 فأصبحتُ دياري بأرض غير دان نبوحها

فاسمُ (أصبحت) وهو المبتدأ في المعيار النحوي (دياري) وخبره (بأرض)، بصرف النظر عن التعبير الجمالي الفني البلاغي في الكناية التي يوظفها هنا وهي نبوح الدار، دالاً بها على بُعد الشقة بينه وبينها، ولو أردنا استعمال التعبير بدرجة الصفر، أي بنزع العُدول فإن هذا المعنى يقابله معيارياً الجملة: دياري 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 التفطنا إلى أن قومه أشقذوه، أي آذوه، فاضطرَّ 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، والفصح من الركيك، والجميل من الدميم في التعبير؛ فالكلمة في اللغة الشعرية "طاقة ديناميّة من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء، تستمد قوتها من كونها تتجاوز العاديّ المألوف؛ لتستيق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيويّة، وأبعادها الجديدة" (1). ويقول على هذا النمط أيضاً:

بأيديهم مقرومةً ومغلق يعوّد بأرزاق العيال منيحها

حيث المبتدأ (مقرومة) جاء متأخراً عن خبره شبه الجملة (بأيديهم)، وهو ما يدل على أن ممدوح الشاعر هم أصحاب فضل، ومن المعلوم أن ما يقدمه أكثر أهمية من المتأخر، ولا شك أن هذا منسجم والمدح، أي نسبة الخبر لأيدي قومه.

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

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⁾، يتضح 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 ينتئي عن دار سوء نزيحها

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 كثيراً، بل إن اللغة في معظم دلالاتها إنما تعتمد على السياق"⁽²⁾.

ولو صرّح بالمفضول لهبط بالتركيب من علوّ بلاغي إلى درجة الصفر أي التعبير المعياري المباشر الذي يخلو من العدول. وهذا ما يشير إلى أن "المحذوف غالباً يقع في التركيب الثاني، ويُحيل في مرجعيته إلى ما سبق ذكره، فهي مرجعية قبليّة كثيراً وبعديّة قليلاً، ولا شك أن هاتين الوسيلتين من وسائل السبك النصّي"⁽³⁾ الذي يوصّف بأنه "عنصرٌ جوهريّ في تشكيل النص وتفسيره"⁽⁴⁾. ويقول في البيت الرابع أيضاً:

أقارض أقواماً فأوفي قروضهم وعفّ إذا أردى النفوس شحیحها

(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، ص221.

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

في مطلع الشطر الثاني ينسب لنفسه العفة، (عف)، هنا يحذف المسند إليه المفهوم ضمناً وهو الضمير المنفصل (أنا)، فهو يقول إنه يوفي بالقروض، ويدخل ضمن القروض المادي والمعنوي كالوعد وردّ الجميل، ثم يقول إنه عفت إذا سئحت 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 جُلّ ما يُرصدُ هنا، هو تعاملُ الشاعر مع الفاعل في الجملة الفعلية، ويتلخص ذلك في بعض المواضع التي فصل فيها الشاعر بين الفعل وفاعله، أو تأخير الفاعل، فإذا عدّنا معيار الجملة النحوية من حيث رتبة كلّ عنصر من عناصرها وهو درجة الصّفر في الجملة الفعلية على النحو الآتي:

(فعل+ فاعل+ مفعول به)؛ فإننا نجدُ عدداً من التراكيب عند عمرو بن قميئة في هذا النص على النحو الآتي (فعل+ شبه جملة+ فاعل) كما في قوله:

تَنفَذَ مِنْهُمْ نَافِذَاتٌ فَسَوَّئْتَنِي وَأَضْمَرَ أَضْغَانًا عَلَيَّ كُشُوحُهَا

الجملة الأساس: تنفذ، وفاعل هذا الفعل نافذات، ويفصل بين الفعل والفاعل جارٌّ ومجرور، ولعلّ الشاعر أراد بهذا أن يستثمر المعنى النحوي بإقحام الجار والمجرور بين الفعل والفاعل، وهو معنى التخصيص، حتى يلقي الضوء على الجماعة (منهم)، وضميراً المجرور، إيضاحاً لما صنعوه له.

وفي البيت نفسه نجد في شطره الثاني: (فعل+ مفعول به+ فاعل). إذ يأتي المفعول به متقدماً على الفاعل: فالفعل (أضمر)، والفاعل (كشوحها)، والمفعول 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 الضلع الخلف، وهو من لدن السرة إلى المتن؛ قال طرفة

وَأَلَيْتُ لَا يَنْفَكُ كَشْحِي بِطَانَةً لِعَضْبِ رَفِيقِ الشَّفَرَيْنِ، مُهَنْدًا

قال الأزهري: هما كَشْحَانِ وهو موقع السيف من المُتَقَلَّدِ؛ وفي حديث سعد: إن أميركم هذا لأَهْضَمُ الكَشْحَيْنِ أي دقيق الخصرين" (1). ويقول عمرو بن قميئة أيضا:

فقلت: فراقُ الدارِ أجملُ بيننا وقد ينتئي عن دارِ سوءٍ نزيحها

في شطر البيت الثاني، الفعل ينتئي، وفاعل نزيحها، ويفصل بين الفعل والفاعل جارٌّ ومجرور (عن دار سوء)، ولعل تقديمه هنا للجار والمجرور الذي يأخذُ بعدا دلاليا كبيرا 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 عُمدة، فَعُمَدَتَا الاسميّة هما المبتدأ والخبر، وعُمَدَتَا الفعلية هما الفعل والفاعل، لكنهما عُمَدَتَانِ هنا من الجهة الدلالية، فهما لا يعنيان مجرد توصيف الدار بأنها دارُ سوء، بل يتعديان ذلك إلى وصف نفسه بضرورة هجران مثل هذه الدار، وهذا المعنى أيضا يرتقي ليقدم لنا صفة من صفات نفس الرجل.

د. التعلّق النحوي

يُقصد بالتعلّق هنا ترابط أركان الجُمْلِ الفعلية والاسميّة وتداخلهما بأكثر من شكل نحويّ تسمح به الإمكانيات اللغوية، ويلعب دورا أساسيا في التماسك النصّي والانسجام أيضا، الذي أشار إليه علماء اللغة بأنه "خاصية دلالية تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجُمْلِ الأخرى" (2) وفيما يأتي نرصد عددا من الجُمْلِ التي أقام الشاعرُ بينها علاقات تعلّق لأغراض دلالية، وتوفّر العناصر النحوية لهذا التعلّق موادّ وإمكانيات كثيرة، كالنعت والحال والنداء وضمائر الخطاب، وغير ذلك في قصيدة عمرو بن قميئة، فهو يُقلّبها في التركيب كيف يشاء. فالدلالة الشعرية كما تراها جوليا كرستيفا هي نتاج لتنسيق نحويّ للوحدات المعجمية، باعتبارها وحداتٍ دلالية، ونتاجٌ لعملية مركبة ومتعددة الجوانب تتم بين

(1) ابن مظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، ج5، ص3880. وانظر البيت: ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي ناصر الدين، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص28.

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

وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية⁽¹⁾. وتقف الدراسة فيما يأتي عند عدد من الأبيات وتتنظر في تركيبها.

يقول في البيت الحادي عشر:

بودك ما قومي على أن تركيهم سلمي إذا هبت شمال وريخها

يخاطب الشاعر محبوبته (سلمي) بالضمير الكاف في (بودك)، فهو يقسم بحبه لها، يقسم على مضمون الجملة التالية (ما قومي على أن تركيهم) وهي جملة اسمية منفية، ثم يبدأ شطره الثاني بالنداء، فكأنه يوازي بين ضمير المخاطب في القسم (ك)، وبين التصريح بالعلم في حالة نداء أي يا سلمى، وترتيب الجملة بحسب الرتبة النحوية كما يأتي: (بودك يا سلمى ما قومي على أن تركيهم)، فحضور النداء بين الجملة المنفية وما يليها وهو قوله: (إذا هبت شمال وريخها)، وهي الشرطية، يربط مُفتتح الشطر الثاني بمُفتتح الشطر الأول رجوعاً إلى المتقدم من الضمير، وهو لا شك ربط وتوثيق لُغرى الخطاب وزيادة في لفت نظر المخاطب. وهذا ما يفيدنا القول بأن أحكام "النحو ومعانيه سبيلها 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"⁽²⁾. ويعدّ هذا البيت 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 يفصل الشاعر في فضائل قومه، فيربط ذلك بالجملة الشرطية في الشطر الثاني من البيت الحادي عشر أنف الذكر، ويلاحظ هنا عدد من الأبيات تتعاطف فيها الجمل، فهو يقول في قومه: إذا هبت شمال وريخها، 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 ويركّبها فوق بعضها بعضاً؛ لتزداد قسوة ثم يأتي بالجواب متأخراً، والجملة الشرطية تتألف من ركنين

(1) كريستيفا، جوليا: 1991م، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، انظر ص 80.

(2) عبد البديع، لطفي، 1970م، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والاستيقا، السابق، ص 11.

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:

إذا النَّجْمُ أَمسى مغربَ الشَّمسِ دائباً ولم يَكْ بَرَقْ في السَّماءِ يُليحُها
وغيابَ شُعاعِ الشَّمسِ في غيرِ جلبةٍ ولا غمرةٍ إلا وشيكاً مُصوحُها
وهاجَ عَماءٌ مُقشَعِرٌ كأنه نقيلةٌ نعلُ بانٍ منها سريحُها
إذا أعدمَ المَحلوبُ عادتَ عليهم فُدورٌ كثيرٌ في القِصاعِ قديحُها

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

يثوبُ إليها كلُّ ضيفٍ وجانبٍ كما ردّ دهدأةَ القِلاصِ نضيحُها

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 والشدة.

الخاتمة

تخلّصُ الدارسة 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 يعتمدُها في بناء أسرته ومجتمعه وفي ممارسة معتقداته الدينيّة، وأساليب إدارته في التكافل الاجتماعيّ والأمن الوطنيّ، إضافةً إلى تجليات الفنّ والجَمال في الشّعر العربيّ.
2. استثمرَ البحثُ مفهومَ المعرفة اللّغويّة الذي يُحدّد الكفاية الذهنيّة التي تمكّن الإنسان من إنتاج الكلام العاديّ، كما استثمرَ البحثُ مفهومَ دلالة الجملة وذلك بتحليل المكوّنات التركيبيّة وربطها بعقد تتّصل بقيمة مُشجّرٍ واحد، فنيباً وجماليّاً، وأنّ هذا الكلام سواءً أكان منطوقاً أم مكتوباً، فإنّما هو مُنتجٌ دلاليّ يمثّل الانسجامَ والنّماسكَ بين المكوّن الذهنيّ (التّفكير) والمكوّن النّفسيّ (الوجدان) عند الإنسان.

3. كشف البحث عن الأبعاد الإبداعية في النص العربي الموروث، وتجليه سمات الفن الشعري، وذلك بالوقوف عند بنية النص، ومعلوم أن البنى للنص الإبداعي تتعدّد وتتّوَعَد لكنها جميعاً تتعاوَد لتؤسّس لنصّ له غرض جوهريّ وأغراض مُحايِثة له.
4. جاءت وظيفة الاختيار الصوتي تقنية أسلوبية تعزّز 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. وردت التراكيب عند الشاعر مادة خصبة، تظهر فيها قدراته اللغوية وتمكّنه من وضع صورة شاملة للإمكانات النحوية واستثمارها لخدمة غرضه، كالنقد والتأخير والحذف، وتعالق الجمل الذي يدل على فُدرة في ربط الأفكار بذكاء من جانب، ومن جانب آخر، فإن تعالق الجمل سبيل من سبيل التكتيف الدلالي، وهو ما وظّفه الشاعر بمهارة كبيرة في قصيدته الحائية.
- ختاماً؛ فإنّ البحث اللسانيّ التطبيقي يضيف مادة جديدة للنظر في النتاج النقديّ، وفي مدى المنفعة التي من أجلها صيغت النظريات اللسانية على اختلاف اتجاهاتها، فهي من جانب تُضيف إلى التراكم المعرفيّ متعدّد الأبعاد (الاجتماعية، والنفسية، والفكرية) كشفاً في التراث الشعريّ العربيّ، ويستجلي-من جهة أخرى-كيفيات صياغة الإبداع في الشعر، الذي وُلد في بيئة محدّدة من حيث وجودها المادي والمعنوي، ومكامن تأثيره في متلقّيه. ومن المفيد أن تقوم الدراسات التطبيقية وفق الشروط العلمية على أدبنا العربي القديم، جنباً إلى جنب مع التراث النقدي الذي تسلط على مادة التراث نفسها، ولكن وفق معايير مختلفة، تلك المعايير التي وجدناها عند ابن سلام الجمحي، ثم ابن قتيبة، ثم السكاكي، وغيرهم.

References (Arabic & English)

- Abbas, Sa'ad Khudair. (2005). *Ryhem Amr Bin Qumayah's Pome*. Al Fateh Magazine, DIALY University, Faculty of Education, Iraq.
- Abderrahman, M. Ibrahim. (1979). *Jahili poetry; Artistic Issues and objectivity F2*, Arab Nahda, Beirut

- Abdel-Badee' Lutfi. (1970). *The Linguistics structure of Literature Research in language philosophy and Astatics*, F1, Egyptian Nahd library.
- Abdul Badi'a, Lutfi. (1970). *Linguistic Structure of Literature*, A Research on philosophy of Language and Aesthetics, Isted, Al-Nahda Library of Egypt, Cairo.
- Anees, Ibrahim. (1979). *Linguistic Sound System*, F5, Egyptian Anglo bookshop.
- Anees, Ibrahim. (1976). *Ulterances Meanings*. F3 Egyptian Anglo library.
- Assaf, Saseen. (1982). *The poetic Images and the creative works of Abi-Nawwas*, F1, University Foundation for Studies, publication and Distribution, Beirut.
- Ayyash, Munthir. (2002). *Stylistics and Discourse Analysis*, F1, Civilization Development Center.
- Bartin, Ralf. (1968). *The Harrison's of Value: A critical Study of the Hanaman C Civilization*. Translated thy Abdel-Mohsen Salam, Inproduded by Zaki Najeeb Mahmoud. Cairo, New York. Egyptian Nahda Library, Franklin Foundation for Printing and publication.
- Bishr, kamal. (1973). *Linguistics studies*, Dar AL-maari in Egypt.
- Brokilman, Karl. *The History of Arabic Litereatary* Trans: Abed Al Haleem Al najjar, F3, Vol. 1 dar Al Ma'aref, Egypt.
- Buhayri, saeed. *Text ligusitics*, Cancepts and Trends; 1sted. International Eygption co. for publication, Longman, Cairo

- Christifa, Jolia. (1991). *Textology*, Trans by Farid Al-Zahi, Isted, Casablanka, Morocco; Dar Tobiqal for publication.
- Diwan Amr Bin Qumayah's. (1972). *Investigation of Khalil Atiyyah*, Baghdad, Dar Al- Hurriya Publishing.
- Fadl, salah. (1992). *Discourse Rhetoric and Textology*. 'Alam Alma'rifa, Kuwait.
- Al-fiqi, Subhi Ibrahim. (2000). *Text linguistics*, Theory and practice, Dar Qiba'a, Cairo.
- AL-ghathami, Abdullah. (1998). *Structuralism the Anatolistic Approaches*, Acritical Interpretation of a Conterporary Model.F4. Geuerd Egyptian Book Authority.
- Hamouda, Tahir Sulaima. (1983). *The Phenomenon of Ellipsis in linguistic study*. Al-dar Al-jamiyah- Al-Ixendria.
- Hasan, Hussain AL-Haj. (1984). *The Arab's Literature in Jahili Age*, F1, university Establishment for studies and publication, Beirut.
- Hassan, Tamam. (1985). *Arabic Language Sructure and Meaning*. F3, Geuerd Egyptian Book Authority.
- Ismael, Izzideen: *the psychological Interpretation of Literature*, F4, Ghareeb Library, Cairo
- Madas, Ahmad. (2007). *Text Linguistics*, F1, Modern Book world, Irbid, Jordan.
- Ibn Mathour, *Lisan al-'Arab*, Al-'Arab, Investigation of Abdullah Ali Al-Kabeer et al, Dar al-Ma'aref, Cairo, 5, p3880. See the verse in: Diwan Tarfa ibn al-Abd,

investigation: Mehdi Nasir al-Din, I 3, Dar al-Kuttab al-Ulmiyya, Beirut, 2002, p38.

- Abo Mousa, Mohammed. (1980). *Characteristics of Structure, An Analytical Study of Issues of Certain Meanings*, 2nd ed wahba Library Cairo.
- AL-Qaisi, Noori Hamodi, (1979). *Pre History of the Islamic Arabic Literature*, Dar AL-hurriyya for Printing, Baghdad
- Richard, I. (1961). *Principles of the Literary Criticism*, translated: Mustafa Badawi, Revised by Lewis Awad, the Egyptian Foundation for Translation, Publication and Authorship.
- Saloom Tamir. *A Theory of Language and the beauty of Arabic poetry*, F1, Dar AL-Hiwar of publication, Syria
- Sweidan, sami. (1989). *Arab Poetry Text: Comparative Methodology*, F1, Beirut, Dar Al-adaab.