التقطيع الصوتي في الشعر الجاهلي
وصف وتحليل

د. البشير مناعي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

الملخص :
يُعد الاهتمام بالموسيقى والإيقاع في الشعر العربي (الجاهلي) أحد أهم الجوانب الفنية الرئيسية لبناء المعنى وربطه بتجسيد الأحاسيس والمشاعر النفسية لدى الشاعر العربي ،وهذا لما تنطوي تحته من محسنات لفظية وأنغام صوتية تساهم في التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيير من لذيذ الوزن ، لتنقل الشعر من مجرد ألفاظ وإيقاع إلى لحن وجداني تطرب له الأحاسيس وتهتز له المشاعر ، لتكشف للمتلقي عما يختلج في نفسية المبدع ، ويكون هذا بتوظيف العناصر الإيقاعية الداخلية خاصة ، كالتكرار والتقطيع الصوتي الذي يجمع بين حسن التركيب اللفظي وحسن التوظيف الموسيقي .

Abstract :
The interest in music and rhythm in Arabic poetry (pre-Islamic)is considered as One of the main technical aspects of the construction of meaning and linking it to the sensations embodying and mental feelings of the Arab poet, this is because it contains verbal enhancers and melodies that contribute into the fusion of systems parts and make together a great fusion, so that it takes the poem from just words to a rhythm of a sentimental melody which delights human sensation and shakes his/her feelings, revealing to the audience what beats in the psyche of the creator, and this can be achieved by hiring private internal rhythmic elements, as the repetition and transcription of voice which combines good verbal composition and good music hiring.

توطئة :
إنّ المتأمل في شعرنا القديم عموما والجاهلي بالخصوص يجده حافلا بأنماط موسيقية داخليّة متنوّعة "وهذا التنوّع الموسيقي الداخلي إنما ينبع من هذه الرتابة الموسيقية الخارجيّة نفسها التي تتمثّل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور"[1] .
فظروف الشاعر النفسية والاجتماعيّة والطبيعيّة والتي تتسم بتقلّبها وعدم ثباتها واستقرارها هي التي دعته إلى محاولة خلق معادل يوائم بين عواطفه وبين الموسيقى الداخليّة ، ومعنى ذلك أنّ

هذه الأنماط الإيقاعية " قد استحالت على يد الشاعر الجاهلي إلى أدوات وآلات موسيقية خالصة ، يستخرج من العزف عليها ما يستخرجه الموسيقي عن طريق العزف على آلاته المختلفة " [2].

ويمكن الإشارة إلى نمطين مهمّين من الإيقاع الداخلي ، كان الشعراء القدامى يعوّلون عليهما من خلال المزج بينهما في العمليّة الإبداعيّة هما التكرار والتقطيع الصوتي [3] ، والذي يهمّنا منهما هو النمط الثاني ، والذي آثرنا أن نوليه بالدراسة عند الشعراء الجاهليين ، وقد تمّ التركيز على الشعراء الصعاليك الجاهليين لما لها من خصوصية في البناء الفني لأشعارها:*

. التقطيع الصوتي :

وهو الذي يعتمد نمطا إيقاعيا في ترتيب الكلمات داخل البيت الشعري معتمدا الجناس والإزدواج والتصريع والموازنة بين الكلمات والمقاطع بما يسهم في الكشف عن ذلك التفاعل بين الصورة المتخيّلة والجانب الإيقاعي ، ويكشف بذلك عن جماليّة البنية الإيقاعية ودلالتها .

والمتأمل في هذه الأشكال الإيقاعية يلمس خاصيّة مشتركة جامعة بينها ، وهو ما اصطلح عليه : قانون التوازن [4]، هذا القانون تعدّدت تسمياته عند النقاد العرب ، إذ منهم من يطلق عليه : التعادل وآخرون يدعونه التكافؤ ... [5]

وينضوي تحت هذا القانون ألوان مختلفة حسبنا منها مجموعة نرى فيها تمثيلا لمظاهر إيقاعيّة في البناء اللغوي لشعر الصعاليك ، وهذه الألوان هي : التجنيس ، التوازي ، التطريف والتوازن .

أ . التجنيس :

يعتبر الجناس من مظاهر الموسيقى الداخلية في الشعر ومردّ ذلك تجانس طرفيه صوتيا (في الشكل) واختلافهما في المدلول . ويكشف التجنيس عن مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها . وقد قسّم البلاغيون الجناس قسمين : تام وغير تام ، فأما التام فهو ما اتّفق فيه الركنان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة (من الحركات والسكنات) وترتيبها ، وأما غير التام فهو ما اختلف ركناه في واحد من الأمور الأربعة التي يجب توافرها في الجناس التام [6] ؛ فإن اختلف الركنان في أنواع الحروف سمي الجناس (مضارعا) بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخرج ، فإن كانت الحروف متباعدة فيه سمّي (لاحقا) ، وإن اختلفا في عدد الحروف سمّي (ناقصا) ، وإن اختلفا في الهيئة (الحركات والسكنات والنقط) فهو على ضربين : (محرّف) و(مصحّف) ، وإن اختلفا في الترتيب سمي (مقلوبا) [7].

- **. الجناس التام :**

إنّ النظرة الفاحصة لشعر الصعاليك تؤكّد خلوّه من هذا النوع من التجنيس ؛ إذ لم يرد إلا في قول الشنفرى وهو الأنموذج الوحيد :

يقول الشنفرى :[8]

ولسْتُ بمِحْيَار الظَّلاَمِ إذَا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجِل العِسِّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

فقد اتفقت (هوجل) الأولى والثانية في عدد الحروف ونوعها وهيئتها الحاصلة ، بالإضافة إلى ترتيبها ، مع التأكيد على التباين في الدلالة ، لأنّ الاتفاق فيها يجعلنا ندرج ذلك ضمن التكرار ومعنى هوجل الأولى الرجل الطويل القامة ، فيه حمق وبله ، أمّا الثانية فقد قصد بها الشديد المسلك المهول [9]، وللتجنيس في هذا البيت إيقاع جماليّ مردّه هذا التكرار في شكل الكلمة مع التنوّع في الدلالة ، بالإضافة إلى ما اعتمده الشاعر من تقديم وتأخير أضفى نوعا من الطرافة على الأسلوب ؛ إذ قصد الشنفرى : لست بمحيار الظلام ــ أي لا أتحيّر ــ إذا انتحت بهماء هوجل هدى الهوجل العسّيف . فالشاعر ذو جرأة تجعله لا يتحيّر في الوقت الذي يتحيّر فيه الناس .

- **. الجناس اللاحق :**

وهذا النمط من التجنيس يستخدم بأوجه مختلفة بحسب موضع الاختلاف : أي بين الوحدتين الصوتيتين في أوّل الكلمتين ، أو في الوسط ، أو في آخر الكلمتين ، ومنها ما ورد عند تأبّط شرّا :

[10] **إِذَا سُدَّ مِنْهُ مِنْخَرٌ جَاشَ مِنْخَرُ فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِ،مَا عَاشَ،حُوَّلٌ** 01

[11] **حَرَّقَ باللَّومِ جلدِي أيَّ تَحْرَاقِ يَا مَنْ لِعَذَّالةٍ ، خَذَّالةٍ ، أشِبِ** 02

نمط التباين الدلالي		نمط التباين الصوتي		الوحدة الصوتية المتباينة		المتجانسان	
نَفَدَ	العيش	الغاري	الحلقي	ج	ع	جَاش	عاش
الرجل الذي يكثر الخذلان	الرجل كثير اللوم	الطبقي	الحلقي	خ	ع	خذَّالة	عذَّالة

فنلاحظ أن الكلمتين (عاش، جاش) اختلفتا في وحدة صوتية واحدة هي المسؤولة عن تغير المعنى، وقد جاءت هاتان الوحدتان متباعدتين في المخرج حيث أنّ: صوت (العين) مصدره الحلقي وذلك بتضييق الحلق، وصوت (ج) صدر من المخرج الغاري وذلك باتصال مقدمة اللسان بالغار[12].

وظهر الجناس اللاحق في هذا الأنموذج بين كلمتين (عذَّالةٍ، خَذَّالةٍ) وهو أيضا في هذا المثال وقع في أول الكلمة، بين فونيم (ع) الحلقي ،وفونيم (خ) الطبقي، وقد أدى الاختلاف في الفونميين إلى تباين دلالة الكلمتين، إذ أن (عذَّالةٍ) تدل على الرجل كثير اللوم أما (خَذَّالةٍ) فتدل على الرجل الذي يكثر خذلانه.

وقد ورد هذا اللون من التجنيس عند **الشنفرى** في مواضع عديدة ، منها :

[13] **عَوَازِبُ نَحْلٍ أخْطَأَ الغَارَ مُطْنِفُ كأنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فَوْقِ عَجْسِهَا** 01

[14] **سَرَى رَاغِبًا أوْ رَاهِبًا وَهْوَ يَعْقِلُ لَعَمْرُكَ مَافِي الأرْضِ ضِيقٌ على امْرِئٍ** 02

[15] **شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٍ وَبُسَّلُ مُهَــرَّتَة فُـــوهٌ كَـــأنَّ شُـدُوقَـــهَا** 03

الملاحظ أنّ الاختلاف بين الوحدتين الصوتيتين في الثنائيات المتجانسة (نبل ، نحل) و(راغبا ، راهبا) و(شدوق ، شقوق) كانت في الوسط ؛ ففي الثنائيّة الأولى بين النون والحاء ، وفي الثانية الغين والهاء ، وفي الثالثة بين الدال والقاف ، وهذا التباين على مستوى الوحدات الصوتيّة يلخّصه الجدول التالي :[16]

نمط التباين الدلالي		نمط التباين الصوتي		الوحدات الصوتية المتباينة		المتجانسان	
نوع من الحشرات	سلاح	وسط حلقي	شفوي	ح	ب	نحل	نبل
خائفا	محبّا مريدا	حلقيّ	لهويّ	هـ	غ	راهبا	راغبا
تصدّعات وفرج	زاوية الفم من باطن الخديّن	لهويّ	أسنانيّ لثويّ	ق	د	شقوق	شدوق

وقد استعمل الشاعر تلك الثنائيات المتجانسة وفق نظام فنيّ محكم ، ومتباين ؛ إذ في المثال الأوّل ورد لفظ في الصدر وآخر في العجز يفصلهما أربع كلمات ، أمّا في المثال الثاني ، فقد وردا في العجز بفاصل قصير هو (أو) العاطفة ، أمّا في المثال الثالث فلم يفصلهما فاصل ، حيث ورد اللفظ الأول في آخر الصدر والثاني في بداية العجز.

- **. الجناس المقلوب :**

لم يرد جناس قلب الكلّ في شعر الصعاليك مطلقا ، وقد ورد هذا النوع من الجناس محصورا في قلب البعض فقط ، وهو الذي ورد في موضع واحد فقط عند **الشنفرى** :[17]

وأقْطُعَهُ اللاَّتِي بِهَا يَتَنَبَّلُ وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّهَا

وقد ورد التجنيس بين لفظ (ليلة) التي تدلّ على الفترة التي تعقب النهار، وبين الاسم الموصول (اللاتي) الذي يُدَلّ به على جمع المؤنّث .

- **. جناس الاشتقاق :**

وهو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق [18] ، ويعتبر هذا النوع من التجنيس من أكثرها ورودا في شعر الصعاليك ، حسبنا منها هذ النماذج من شعر **عروة بن الورد** :

[19]	فَمَأخَذُ لَيْلَى،وَهْيَ عَذْرَاءُ،أعْجَبُ	إنْ تأْخُذُوا أسْمَاءَ مَوْقِفَ سَاعَةٍ	01
[20]	وَ مَنْ يَسْأَلُ الصُّعْلُوكَ أيْنَ مَذاهِبُهْ	وَسَائِلَةٍ : أَيْنَ الرَّحِيلُ ؟ وَ سَائِلِ	02
[21]	وَ قَدْ طَلَبُوا إلَيْكَ فَلَمْ يُقِيتُوا	يَقُول : الحَقُّ مَطْلَبُهُ جَمِيلُ	03
[22]	مِنَ المَالِ يَطْرَحْ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحِ	وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عِيَالٍ وَ مُقْتِرًا	04
[23]	وَ مُبْلِغُ نَفْسٍ عُذْرَهَا مِثْلُ مُنْجِحِ	لِيَبْلُغَ عُذْرًا أَوْ يُصِيبَ رَغِيبَةً	05
[24]	وَأَنِّيَ عَبْدٌ فِيهِمُ وَأَبِي عَبْدُ	فَيَا لَيْتَهُمْ لَمْ يَضْرِبُوا فِيَّ ضَرْبَةً	06
[25]	مُثْرٍ ،ولَكِنْ بِالفَعَالِ يَسُودُ	مَا بِالثَّرَاءِ يَسُودُ كُلُّ مُسَوَّدٍ	07

[26] تُخَوِّفُنِي الأَعْدَاءَ والنَّفْسُ أَخْوَفُ أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الغَدَاة تَلُومُنِي 08

اختلفت ثنائيات التجنيس في شعر عروة المتضمّن هذا النوع البلاغي من حيث أنماط كلماتها ، وإن كانت قد اتّفقت في طرف منها وهو الفعل ، أمّا الطرف الثاني في الثنائية فقد تراوح بين اسم الفاعل واسم المفعول واسم التفضيل والمصدر الميمي ومصدر المرّة . ويمكن وصف تلك الثنائيات على النحو التالي:

بنيته الصرفيّة	الركن الثاني	بنيته الصرفيّة	الركن الأوّل	البيت
مصدر ميميّ	مَأْخَذ	فعل مضارع	تَأْخُذُوا	01
فعل مضارع	يَسْأل	اسم فاعل	سائِلَةٍ/سَائِلٍ	02
فعل ماض	طَلَبُوا	مصدر ميميّ	مَطْلَبُ	03
مصدر ميميّ	مَطْرَحِ	فعل مضارع	يَطْرَحْ	04
اسم فاعل	مُبْلِغُ	فعل مضارع	يَبْلُغَ	05
مصدر مرّة	ضَرْبَةً	فعل مضارع	يَضْرِبُوا	06
اسم مفعول	مُسَوَّدٍ	فعل مضارع	يَسُودُ	07
اسم تفضيل	أَخْوَفُ	فعل مضارع	ُتخَوِّفُ	08

الملاحظ في بنيات ثنائيات التجنيس غلبة الفعل المضارع في طرف منها ، ولم يرد الفعل الماضي إلا في موضع واحد من الديوان ، أمّا الطرف الثاني من الثنائيات فقد تنوّع بين بنيات صرفيّة مختلفة .

أمّا عن رتب الثنائيات فالغالب وجود الفعل في الطرف الأول ، والمشتق في الطرف الثاني ، عدا ما ورد في البيت الثاني والثالث ، فإن الرتب خالفت المألوف ؛ فكان المشتق الأوّلَ والفعل الثَّانيَ .

خلاصة القول :لقد ساهم الجناس الاشتقاقي في شعر الصعاليك ببنيته الوافرة المتنوّعة في تحريك وتر الإيقاع الداخلي للخطاب الشعري عندهم "فالشاعر المبدع هو الذي يضع الحرف في موضعه المناسب له، ليحدث النغم الذي يريد"[27] وهو ما استطاعوا أن يجسّدوه في إبداعهم الشعري من خلال هذه الظاهرة البلاغية الجمالية ؛ظاهرة التجنيس بأنواعه .

ب . التوازي :

يعتبر التوازي من أشرف أنواع البديع ، وهو أن تتفق الكلمتان في الوزن وفي حروف الروي [28].

وللوقوف على حضور هذا اللون البلاغي في شعر الصعاليك ، حسبنا هذه نماذج من شعرتأبّط شرّا تحوي صورا منه :

[29] بِغَبْرَاءَ أَوْ عَرْفَاءَ تَغْذُو الدَّفَائِنَا فَزَحْزَحْتُ عَنْهُمْ أَوْ تَجِنْنِي مَنِيَّتِي 01

[30] قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ ، جوَّابِ آفَاقِ حَمَّالِ أَلْـــوِيَةٍ ، شَهَّـــادِ أَنْدِيـــةٍ 02

[31] عَلَى سَرْحَةٍ مِنْ سَرَحِ دَوْمَةَ، شَانِقُ لَعَمْرُو فَـــىً نِلْتُمْ ، كَـــــأَنَّ رِدَاءَهُ 03

[32] نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقِ يَسْرِي عَلَى الأَيْنِ والحَيَّاتِ مُحْتَفِيًا 04

33	حَرَّقَ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَحْرَاقِ	يَا مَنْ لِعَذَّالَةٍ ، خَذَّالَةٍ ، أَشِـــــبِ	05
34	كثيرُ الهَوَى،شَتَّى النَّوَى و المَسَالكِ	قَلِيلُ التَّشَكِّي للْمُهِمِّ يُصيبُـــــــهُ	06
35	فَيَا خَيْرَ مَسْلُوبٍ، وَيَا شَرَّ سَالِبِ	سَلَبْتَ سِلاَحِي بَائِسًا ، وَشَتَمْتَنِي،	07
36	وَ وَسِيلَةُ لَكَ فِي جَدِيلَةَ فاذْهَبِ	مَنَّ الإلَهُ عَلَيْكَ فَاحْمِلْ مَنَّـــــهُ	08
37	خَيْرَ البَرِيَّةِ عِنْدَ كُلِّ مُصَبَّحِ	فَهُمُ وَعُدْوَانُ قَوْمٌ إنْ لَقيتَهـــُمْ	09
38	أَطَالَ نِزَالَ المَوْتِ حَتَّى تَسَعْسَعَا	عَلَى غِرَّةٍ أوْ جَهْرَةٍ مِنْ مُكَانِـــسِ	10

وللكشف عن التوازي باعتباره لونا بلاغيا في شعر تأبّط شرّا ، إليك هذا الجدول الموضّح لصور التطابق من حيث الوزن المقطعي [*] :

الوزن المقطعي	الركن الثاني	الركن الأوّل	البيت
م ص م + م ص ص م	عَرْفَاءَ	غَبْرَاءَ	01
م ص م + م ص ص م	أَنْدِيـةٍ	أَلْوِيـةٍ	02
م ص م + م ص ص م	قـوَّالِ	حَمَّـالِ	02
م ص م + م ص م	دَوْمَـةً	سَرْحَـة	03
م ص ص م	سَـاقِ	سَـار	04
م ص م+ م ص ص + م ص م	خَذَّالَـةٍ	عَذَّالَـةٍ	05
م ص + م ص ص	نَـوَى	هَـوَى	06
م ص + م ص م م	شَتَمْت	سَلَبْت	07
م ص + م ص ص + م ص م	جَدِيلَـةَ	وَسِيلَـةُ	08
م ص م م	قَـوْم	فَهْـمُ	09
م ص م + م ص م	جَهْـرَةٍ	غِـرَّةٍ	10
م ص + م ص ص م	نِـزَالَ	أَطَـالَ	10

الملاحظ أنّ الكلمات القرائن المتوافقة في الوزن والروي قد غلب عليها النظام ثنائيّ المقاطع ، ولم يرد التوافق الثلاثيّ إلا في مثالين ، كما اعتمد تأبّط في ثنائياته على المقاطع الطويلة ؛ المغرقة في الطول أو المنتهية بصمت .

والملاحظة التي تستدعي التنويه هي البنية الموضعيّة للكلمات القرائن ؛ إذ اعتمد تأبّط شرّا في توزيعها على نظام هندسيّ غاية في الانسجام ؛ فمرّة تكون في بداية الصدر وبداية العجز ، وأخرى يعتمد فيها التجاور ، وثالثة تكون فيها كلمة في بداية البيت والثانية في نهايته ... ليحقق بذلك التوافق الإيقاعي ، وهو الغرض الأساس من هذا اللون البلاغي.

ج . التطريف :

وهو الاتفاق في الروي دون الوزن [39]، ولقد أحصينا شيوعه في شعر الصعاليك فوجدناه أكثرها انتشارا من بين أنواع المحسّنات ، ولعلّ مردّ ذلك اتّسامه بالسهولة وعدم التكلّف ، وهذا لا ينفي تلك الصبغة الجماليّة الإيقاعيّة التي يكتسيها الأسلوب بتوظيفه ، كما أنّه يسهم في كسر تلك الرتابة الإيقاعيّة[40] الناتجة عن التزام القافية والأنماط التجنيسية الأخرى ، كي لا يشعر السامع بالسآمة والملل ، ومن أبدع وأطرف ما وظّف الشعراء الصعاليك من هذا اللون :

. الشنفرى : ورد التطريف في مواضع عديدة ، اخترنا منها :

[41] طَمِعْتُ ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ	فَوَاكَبِدا عَلى أُمَيْمَةَ بَعْدَمَا	01
[42] فَلَوْ جُنَّ إنْسَانٌ مِنَ الحُسْنِ جُنَّتِ	فَدَقَّتْ ،وجَلَّت،واسْبَكَرَّتْ ،وَأَكْمِلَتْ	02
[43] أنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المُشَجَّجِ	فَصَاحَتْ بِكَفَّيَّ صَيْحَةً ثُمَّ رَاجَعَتْ	03
[44] أُمَشِّي خِلاَلَ الدَّارِ كالأَسَدِ الوَرْدِ	هُمُ عَرَفُونِي نَاشِئًا ذَا مَخِيلَةٍ	04
[45] وغُودِرَ عِنْدَ المُلْتقَى ثمَّ سَائِرِي	إذا احْتَمَلُوا رَأسِي وفِي الرَّأسِ أكْثَرِي	05

وهذا الجدول يوضّح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

بنيته المقطعيّة	الركن الثاني	بنيته المقطعيّة	الـــــركن الأوّل	البيت
م ص م + م ص م	نِعْمَة	م ص + م ص م + م ص م	أُمَيْمَة	01
م ص م +م ص +م ص م	أكْمِلَتْ	م ص م+م ص+م ص م+م ص م	اسْبَكَرَّتْ	02
م ص ص +م ص +م ص م	رَاجَعَتْ	م ص ص + م ص م	صَاحَتْ	03
م ص م م	وَرْد	م ص + م ص م	أسَد	04
م ص ص +م ص +م ص ص	سَائِري	م ص م +م ص +م ص ص	أكْثَري	05

كلمات القرائن متّفقة في الروي مختلفة في الأوزان ، وهذا الاختلاف في الأوزان أخذ طابع التنوّع من مقاطع طويلة مغلقة وأخرى مفتوحة ، إلى مقاطع مغرقة في الطول ، كما تباينت من حيث عدد المقاطع ؛ إذ ورد منها ما هو أحاديّ المقطع والثنائيّ والثلاثيّ ، بل وذوات الأربع المقاطع كما في (اسبكرّت).

. تأبّط شرّا :

ومن أمثلة التطريف في شعره قوله :

[46] كَرَأسِ الهِرِّ مَشْقُوقِ اللِسَـــــانِ	إِذَا عَيْنَـــــانِ فِي رَأسٍ قَبـــــيحِ	01
[47] إِذَا سُدَّ مِنْهُ مِنْخَرٌ جَاشَ مِنْخَرُ	فَذَاكَ قَرِيعُ الدَّهْرِمَا جَاشَ حُوَّلٌ	02
[48] عِيَابِي،وَيَوْمِي ضَيِّقُ الحِجْرِ،مُعْوِرُ	أَقُولُ لِلِحْيَانِ، وقَدْ صَفِرَتْ لَهُمْ	03

49 عجوزٌ عَلَيْهَا هِدْمِلٌ ذَاتُ خَيْعَلِ نَهَضْتُ إِلَيْهَا مِنْ جُثُومٍ كَأَنَّـــــهَا 04

50 سَفَاسِقَ قَدْ أخْلق المِحْمـــلاَ فَطَارَ بِقِحْفِ ابْنَةِ الجِـــنّ ذُو 05

51 بِوَجْهٍ تَهَـــوَّلَ فَاسْتَغـــــــوْلاَ وَطَالَبْتُهَا بُضْـــعَهَا فَالْتَـــــوَتْ 06

والجدول التالي يوضّح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

بنيته المقطعيّة	الركن الثاني	بنيته المقطعيّة	الركن الأوّل	البيت
م ص + م ص ص م	لِسَانِ	م ص م + م ص ص م	عَيْنَانِ	01
م ص م م	مِنْخَر	م ص م م	دَهْر	02
م ص م + م ص ص	يَوْمِي	م ص + م ص ص + م ص ص	عِيَابِي	03
م ص م + م ص م	خَيْعَلِ	م ص م + م ص م	هِدْمِل	04
م ص م +م ص م	أخْلَق	م ص + م ص ص+م ص م	سَفَاسِقَ	05
م ـص ـم ـ+ م ـص ـ+ م ـص ص	بُضْعَهَا	م ـص ـص+م ـص ـم+م ـص+م ص ص	طَالَبْتُهَا	06

نلاحظ أنّ الكلمات القرائن الواردة في الأبيات توافقت . إلى حدّ ما . في بنياتها المقطعية ؛ من أحادية إلى ثنائية إلى ثلاثية ، بل ورباعية المقطع ، ولم نجد هناك تباينا في أغلب شعر تأبّط من حيث المقاطع ، وهو ما يؤكّد سمة التوافق الإيقاعي ، خاصة وأنّ هذا اللون البلاغي (التطريف) لا يستدعي توافقا مقطعيا بقدر ما يتطلّب الاتفاق في الروي فقط .

. السليك بن السلكه : ومما قاله من شعر تضمّن هذا اللون البلاغي :

52 إِذَا مَا عَلَوْا نَشْزًا أَهَلُّوا وَأَوْجَفُوا وَكَانُوا يَظُنُّونَ الظُنُونَ وَ صُحْبَتِي 01

53 كَرَادِيسَ يَهْدِيهَا،إلى الحَيِّ، مَوْكِبُ ثَكَلْتُكُمَا،إِنْ لَمْ أَكُنْ قَدْ رَأَيْتُهَا 02

54 ويَتَّبـــعِ المُمَنَّعـــَةَ النَّـــــــوارا يعافُ وصالَ ذات البذلِ قلبي 03

55 إلى الذُّلِّ والإسخَافِ تُنْمَى وَتَنْتَمِي ما خثعَمٌ إلاّ لئـــــامٌ أدِقَّـــــةُ 04

56 عَلَى فِعْلِ الوَضِيِّ مِنَ الرِّجَـــالِ فإنّي ، يا ابْنَةَ الأقْوَامِ ، أُزْبِي 05

57 وَ أبْصَرَ لَحْمَهُ حَذَرَ الـــــــهُزَالِ إذَا أَضْحَى تفقَّدَ مَنْـــــكِبَيْهِ 06

والجدول التالي يوضح علاقة البناء المقطعي الصوتيّ بين الكلمات القرائن :

بنيته المقطعيّة	الـــــركن الثاني	بنيته المقطعيّة	الـــــركن الأوّل	البيت
م ص + م ص م + م ص ص	أهَلُّوا	م ص + م ص ص	عَلُوا	01
م ـص ـم+ م ـص ـص+م ـص ص	يُهْدِيهَا	م ـص+م ـص ـم ـ+م ـص+م ص ص	رَأَيْتُهَا	02
م ص م م	بَذْل	م ـص ـ+ م ـص ـم ـ+ م ـص ص م	وِصَال	03

م ص + م ص ص م	لِئَام	م ص م + م ص م	خَثْعَم	04
م ص + م ص ص م	رِجَالِ	م ص م م	فِعْلِ	05
م ص + م ص م	حَذَرَ	م ص م +م ص م	أبْصَرَ	06

الملاحظ أنّ ثنائيات الكلمات القرائن في شعر السليك تنوّعت بنياتها المقطعيّة ، فجمعت بين الثنائية والثلاثية والرباعية ، وقلّ أن تتوافق في العدد ، كما تميّزت بتضمّنها المقاطع الطويلة المفتوحة ، والطويلة المفتوحة المنتهية بصامت واحد ، بينما ندرت فيها المقاطع المغرقة في الطول والمنتهية بصامتين .

كما اتّسمت البنية المقطعية في شعر السليك ـ مما يتعلّق بهذا اللون البلاغي ـ بتقاربها في الغالب ، أي أن ترد الكلمات القرائن في الشطر نفسه ؛ والتقارب الموضعي بينها ضروري لتحقيق التوافق الإيقاعي في البناء الشعري خاصة في لون التطريف الذي يعتمد التوافق في الروي دون الوزن .

د . التَّوَازُن :

إذا كان التوازي هو تعادل في الوزن والروي ، والتطريف هو اتفاق في الروي دون الوزن، فإنّ التوزان بما يمثّله من تنوّع إيقاعيّ هو مراعاة الوزن فقط في مقاطع الكلام [58]، ونمثّل لهذا اللون البلاغي بما ورد عند الشنفرى ، إذ يقول :

[59] **ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّل فَلا جَزَعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ** 06

[60] **بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ وخَرْقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ** 07

لَسْتُ بِوَارِدٍ وَلا بِصَادِرِ [61] 08

والجدول التالي يكشف عن التطابق من حيث الوزن،فتكون صور الكلمات القرائن كالتالي :

البنية المقطعيّة	الروي	الركن الثاني	الروي	الركن الأوّل	البيت
م ص + م ص م	ح	مَرِحٌ	ع	جَزِعٌ	06
م ص م م	ر	قَفْرٍ	ق	خَرْقٍ	07
م ص ص + م ص م	ر	صَادِر	د	وَارِد	08

صور التوازن في الأمثلة السابقة تتميّز باختلاف أنماطها المقطعيّة ؛ من أحادية المقطع إلى ثنائيّة المقطع ، والمقاطع في ذاتها تتميّز بطولها أحيانا وقصرها أحيانا أخرى مع تباين في نهاية المقطع بين المفتوح وبين المغلق ، أمّا الروي فإنّه رغم اختلافه بين طرفي كلّ ثنائيّة إلا أنّه قد يتقارب أحيانا في المخرج الصوتي ، وهذا ما نجده في الثنائيات : (عوص ، قوم) و(أديم ، أميت) و(جزع ، مرح) .

. وللسليك بن السلكة نماذج من التطريف ، لعلّ أبدعها قوله :

[62] **ومَاءُ قُدُورٍ في الجِفَانِ مَشُوبُ سَيَكْفِيكَ فَقْدَ الحَيِّ لَحْمٌ مُغَرَّضٌ** 01

63 مع الصبح بهديهنَّ أشقَر مُغْرَبُ؟ تفاقدتُمُ ، هَلْ أَنْكِرَنَّ مغيرةً ، 02

64 ويَتَّبَعُ المُمَنَّعَةَ النَّوارَا يعافُ وصالَ ذاتِ البذلِ قلبي 03

65 بِصَوْتِ قَتِيلٍ، وسْطَها ، يُتَسَيَّفُ وعَاشِيةٍ رُجِّ بِطانٍ ذَعَرْتُها 04

66 وربّ زوج قد نَكَحْتُ عُطبولْ وربّ قِرْنٍ قد تركْتُ مَجْدُولْ 05

67 وربّ وادٍ قد قَطَعْتُ مَشبولْ وربّ عانٍ قد فَكَكْتُ مَكْبُولْ 06

وهذا الجدول يوضّح صور التطابق المقطعي بين الكلمات القرائن :

البنية المقطعيّة	الروي	الركن الثاني	الروي	الركن الأوّل	البيت
م ص م م	م	لَحْم	د	فَقْد	01
م ص + م ص ص م	ب	مَشُوب	ر	قُدُور	
م ص م + م ص م	ب	مُغْرَبُ	ر	أَشْقَر	02
م ص + م ص ص م	ل	وِصَال	ف	يَعَاف	03
م ص م م	ط	وَسْط	ط	سَوْط	04
م ص م م	ج	زَوْج	ن	قِرْن	05
م ص ص م	د	وَاد	ن	عَان	06

الملاحظ في النظام المقطعي لثنائيات القرائن أنّها تراوحت بين ذوات المقطع الواحد والمقطعين ، أمّا نهاياتها فهي بصوامت (أحادية أو ثنائية).

أمّا الروي فهو متقارب في كل الثنائيات من حيث المخرج ، ولا ريب أن التناغم الموسيقي يتحقق بذلك التقارب في الوزن وفي المخارج ، في ظلّ افتقاد الكلمات القرائن إلى التوافق بين الروي .

خلاصة الوصف :

إنّ شعر الصعاليك بما تميّز به من توظيف محدود لألوان من الإيقاع الداخلي يدفعنا إلى الحكم بأنّهم كانوا لا يحتفون بهذا الجانب قدر كفايته ، فصنعتهم ذات آثار باهتة ضئيلة تنبئ عن عدم اهتمام بجانب الزخرف اللفظي ، ومردّ ذلك تلك السرعة التي وسمت حياة الصعاليك مما أثّر على نفسياتهم ، ومن ثمّة إلى أدبهم ، وحتى ما وظّفوه من ألوان إيقاعيّة داخليّة لا يمكن الشكّ أنّهم لم يقصدوا إليها قصدا ، وإنّما جاءت عفو خواطرهم " إذ أنّ هذه الألوان التي تعتمد على نوع من التلاعب اللفظي لم تكن بالألوان الفنيّة التي يحرص عليها الشعراء الجاهليّون ، أو التي يقصدون إليها قصدا متعمّدا ، أو التي يتّخذون منها أسسا لمذاهبهم الفنيّة "[68].

ولكن رغم الضآلة لهذه الألوان البلاغية إلا أنّه لايمكن غمط حق إبداع الصعاليك في استخدامهم لهذه الألوان ، وحسن توظيفها أشعارهم ، لتؤدي المعاني بوضوح وجلاء وجمال .

الهوامش والإحالات :

[1] إبراهيم عبد الرحمن محمد:الشعر الجاهلي قضاياه الفنيّة والموضوعيّة،الشركة المصرية العالميّة للنشر،القاهرةط 1، 2000،ص 226 .

[2] نفسه ، ص 227 .

3 نفسه ، ص 231 .

[*] اخترنا من الصعاليك أشهرهم : الشنفرى ، تأبّط شرّا ، عروة بن الورد والسليك بن السلكة . (للتفصيل في التعريف بهم ينظر: عبد الحليم حفني: شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه) ، الحاج حسن حسين: أدب العرب في عصر الجاهلية عبد المنعم خفاجي: الحياة الأدبية في عصري الجاهليّة وصدر الإسلام ، يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي .

[4] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992 ، ص 188 .

[5] نفسه .

[6] عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية ، (علم المعاني – البيان – البديع) . دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، ص 624 .

[7] نفسه ، ص 623 و 624

8 الشنفرى : الديوان ، جمع وتحقيق وشرح : إميل بديع يعقوب ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 62 .

[9] نفسه (الهامش) ، ص 62 .

10 تأبّط شرّا : ديوانه وأخباره، جمع وتحقيق علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي ،بيروت، ط1984،1 ، ص 88 .

11 نفسه ، ص 140 .

[12] عادل محلو: المذكرات الهامة في اللسانيات العامة ، المركز الجامعي بالوادي ، 2005 ، 2006، ص22 .

13 الشنفرى : الديوان ، ص 54 .

14 نفسه ، ص 59 .

15 نفسه ، ص 65 .

[16] اعتمدنا في الوصف الصوتي على دراسة الدكتور حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 27 وما بعدها .

17 نفسه ، ص 69 .

[18] عبد اللطيف شريفي ، وزبير دراقي : الإحاطة في علوم البلاغة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، 2004 ، ص 197 .

19 عروة بن الورد : الديوان (شرح ابن السكيت) ، قدّم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 1997 ، ص 19 .

20 نفسه ، ص 20 .

21 نفسه ، ص 23 .

22 نفسه ، ص 26 .

23 نفسه .

24 نفسه ، ص 30 .

25 نفسه ، ص 31 .

26 نفسه ، ص 70 .

[27] حسين الحاج حسن : أدب العرب في عصر الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1984 ، ص 204 .

[28] ينظر: الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصريّة ، صيدا ، بيروت ، ط1 ، 2004 ، ج 1 ، ص 67 .

[29] تأبّط شرًا : الديوان ، ص 217 .

[30] نفسه ، ص 137 .

[31] نفسه ، ص 123 .

[32] نفسه ، ص 127 .

[33] نفسه ، ص 140 .

[34] نفسه ، ص 151 .

[35] نفسه ، ص 62 .

[36] نفسه ، ص 73 .

[37] نفسه ، ص 75 .

[38] نفسه ، ص 116 .

[*] اعتمدنا طريقة التصنيف القائم على أساس المقاطع الصوتية مستفيدين من دراسة الأستاذ رابح بوحوش (البنية اللغويّة لبردة البوصيري) . رامزين بـ " ص " للصائت ، و" ص ص " للصائت الطويل ، " م " صامت ، و"م ص" مقطع قصير مفتوح و"م ص ص" مقطع طويل مفتوح ، " م ص م " مقطع طويل مغلق ، " م ص ص م " مقطع مغرق في الطول منْتَهٍ بصامت ، " م ص م م " مقطع مغرق في الطول منته بصامتين .

[39] ينظر: الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، 67/01 .

[40] رابح بوحوش : البنية اللغويّة في بردة البوصيري ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1993 ، ص 46 .

[41] الشنفرى : الديوان ، ص 32 .

[42] نفسه ، ص 33 .

[43] نفسه ، ص 40 .

[44] نفسه ، ص 42 .

[45] نفسه ، ص 48 .

[46] تأبّط شرّا : الديوان ، ص 226 .

[47] نفسه ، ص 88 .

[48] نفسه ، ص 89 .

[49] نفسه ، 181 .

[50] نفسه ، ص 165 .

[51] نفسه .

[52] السليك بن السلكه : الديوان،قدّم له وشرحه الدكتور سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي ، بيروت ،ط 1 ، 1994 ، ص 83 .

53 نفسه ، ص 62 .

54 نفسه ، ص 75 .

55 نفسه ، ص 96 .

56 نفسه ، ص 88 .

57 نفسه .

58 الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، 01 / 67 .

59 الشنفرى : الديوان ، ص 69 .

60 نفسه ، ص 72 .

61 نفسه ، ص 50 .

62 السليك بن السلكة : الديوان ، ص 57 .

63 نفسه ، ص 63 .

64 نفسه ، 75 .

65 نفسه ، ص 82 .

66 نفسه ، ص 91 .

67 نفسه ، ص 91 .

68 يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف، مصر، 1959 ، ص 312 .