الإيقاع والدلالة في الخطاب الشعري

(تنظير وتطبيق)

د. عبدالمجيد بنجلالي *

* أستاذ الأدب بجامعة محمد الخامس - المغرب

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

إن بحث «الإيقاع والدلالة في الخطاب الشعري» يتناول الشعر من جانبين أساسيين هما:

١- البنية الإيقاعية، باعتبارها مجالاً خصباً في دراسة الظاهرة الشعرية، يشمل البناء الخارجي مجسداً في الوزن والقافية، والبناء الداخلي للإيقاع الموسيقي كما تجسده بعض الظواهر الصوتية الناجمة عن الانسجام كالجناس، والتكرار اللفظي والمعنوي وحروف الحد، الخ...

٢- البنية الدلالية التي لم تعد تقتصره على الإشارة إلي معان عامة وانما صارت تشير كذلك إلى العلاقات القائمة بين هذه الكلمات وبين الواقع وهو ما يطلق عليه «العلاقات الإشارية» مع التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول من أجل حل مشكلة ثنائية الشكل والمضمون.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

لا يستطيع أي باحث في مجال الدراسات والعلوم الحديثة والمعاصرة، أن يشفي ظمأ القارئ – مهما أوتي من الحكمة وفصل الخطاب – نتيجة ما عرفته العقود الأخيرة من طفرة نوعية في تطوير العلوم والمعارف .

"ومفهوم الخطاب "، واحد من الإشكالات التي تدخل فيما أشرت إليه آنفا.إذ تتعدّد مفاهيمه وتتشعّب، وتنمو وتتوالد تبعاً للتلاقح، والتداخل، والتناسل المعرفي الذي تعرفه بعض المذاهب والتيارات الأدبية فيما بينها؛ أو نتيجة للتقاطع والتنافر الذي تعرفه أخرى. ويصبحُ كلُّ تعريف لهذا المصطلح أو ذاك، يَرْفلُ في مرجعية ثقافية معيّنة، ويعبّر عن نظرية مخصوصة، أو يرتبط بمدرسة، أو بشخص، أو بتصّور فرض نفسه .

وهكذا تكون الخلفية الإبستمولوجية مكوّناً رئيساً من مكوّنات المفاهيم. غير أن بحثنا هذا لن ينجرف وراء التصوّرات والخلفيات المعرفية المحدودة أو المُتجاوَزَة، وإنما سيعمل على تقديم أهم، وأحدث، وأشمل المفاهيم المرتبطة بالخطاب في القسم الأول، وسنُتبعُها بالدراسة الميدانية التي ستتّخذُ من آليتيْ: الإيقاع والدلالة وسائل لتحقيق الإنجاز في الواقع النصّي.

وكان بإمكاننا أن نتناول الموضوع في إطار تحليل الخطاب. لكن البحث المعمّق في هذه المسألة، أقنَعَنَا بضرورة العُزوف عن ذلك نظراً للمزالق والمآخذ الكثيرة في هذا الموضوع منها:

١– إن الوثائق والعقود، والاستبانات وغير ذلك من أشكال الكتابة، لا تُعَدّ في نظرية تحليل الخطاب نصوصاً لأنها تنأى عمّا يُسمّي بـ: "الجمل المتساوقة والتامة " وتؤسّس لنفسها نصّاً خالياً من الإشارات العلائقية.

٢- نظرية تحليل الخطاب تُمارس نوعاً من النقد، ونوعاً من التوجيه والسلطة تجاه مُبدعي الخطاب ومُنتجيه. ويعود السبب في ذلك إلى أنها توجّه أوراشها إلى أنواع معيّنة من الروابط، والمعارف، والإشارات. وقد تصطدم هذه النظرية أو قد تنتفي إذا لم تقم بشراكة مع مختلف أنواع مدارس علم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الأنثروبولوجيا؛ وذلك لأنها ستسقط في تغْييب ما يبدو مُغيّبا في النصّ ممّا لا ينبغي أن يُغيّب.

إن كل نصّ يتجاوز المقولاتِ اللغوية الجاهزة، والصّارمة، والمُقنّنة إلى ما هو أعمق من تجارب متراكمة ومتداخلة أحياناً؛ ومتقاطعة، ومتباينة، ومتشاكسة أحياناً أخرى.

أولاً : البنية الإيقاعية :

مدخل:

الشعر قرين الموسيقي. والأوزان الشعرية العربية تمّ استنباطها من الأجزاء الصوتية والإيقاعية للحروف والكلمات والمقاطع المرتبطة باللغة العربية. ومن هنا كان لزاماً علينا أن ننظر في إيقاعية الظاهر والباطن للقصيدة الشعرية سواء ما ارتبط منها بالوزن، أو ما تجاوز الوزن الشعري . على أن الوزن نفسه سنُعيد إليه اعتباره في ارتباطه بتفعيلات الخليل التي حنّطها بعض الدارسين ممّن اقتصروا في تحليلهم للخطاب الشعري علي رصْد البحر وما يحوم حوله من زحافات وعلل. بمعني آخر، لم يعد الإيقاع يُعتبر كملحق خارجي يعيش علي مدخل الدراسات المرتبطة بالشعر، أو يقتصر في عيشه على سطح الخطاب الشعري؛ وإنما أصبح بناؤه عضوياً ونسقياً له دلالة، وإيحاء، ومغزى داخل النسيج الشعري.

إن الإيقاع ميزان دقيق ينبغي احترام مقاييسه بدقّه علمية، وبرقّة حضارية في السّماع وعند الإنشاد؛ وذلك لأن المبالغة في خلق توازنات داخل القصيدة قد يُلغي العروض، ويُضعف القافية، ويخلُقُ قوافي داخلية كثيرة ومن ذلك نثرية الرّجز والموشحات برغم قوة كثافتها الصوتية. فالتقسيمات النحوية والبلاغية التوازنية (التوازي) داخل الأبيات (ممّا يسميّ ترصيعاً، وتطريزاً، وتسميطاً) نازعت العروض سُلطته، ولم تترك له أكثر من

تمييز الفضاء الخارجي للنص، وهو الفضاء نفسه الذي يوفره اتّساق التفعيلات في القصيدة الحديثة على حدّ تعبير محمد العمري[1].

إن التحليل المُدقّق والمُعمّق للغة في إطار الدراسات الحديثة والمعاصرة قد أوْجَد مجالاً واسعا، وفضاءً خصباً لدراسة الخطاب انطلاقاً من مستويات عديدة منها : المستوى الإيقاعي، والمستوى المعجمي، والمستوى التركيبي، والمستوى الصرفي، والمستوى الصوتي، وغيرها من المستويات [2] التي تشكّل عند لحمتها لباساً يزيد النصّ الشعري رونقاً وبهاء حين يحقّق له تراكماً بنائيا، أو سيميائيا، أو سيميولوجيا، أو إحصائيا، أو دلالياً؛ بحيث يجد الباحث تنويعا في الطرح، وتبايُناً في التصوّرات التي تفضي كلها إلى خدمة تجليات النصّ.

سنتناول البناء الموسيقي في مستويين أو داخل إطارين اثنين :

إطار الموسيقى الخارجية (البحر الشعري وما يتعلق به)، وإطار الموسيقى الداخلية، وأعني بها كلّ ما يؤدي نوعاً من الموسيقى خارج الوزن الشعري سواء تعلّق الأمر بالأصوات – على مستوى الحرف أو الكلمة أو البيت – أو بالمعاني التي قد تؤديها الكلمة نفسُها، أو ما تشترك به مع كلمات أخرى ممّا سنعرض له لاحقاً .

البناء الخارجي للإيقاع الموسيقي (الوزن / القافية):

سنتخذ من معلقة الشاعر عنترة بن شداد العبسي أنموذجا لتطبيق هذه التصورات،

---

(١) لمزيد من الاطلاع ي هذا الموضوع يُنظر:

* الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية. سال، العمري محمد، الدار البيضاء ١٩٩١ .
* بنية اللغة الشعرية ، كوهن جان، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .

(٢) * التحليل البنيوي للسّرد ، ترجمة مجموعة من المؤلفين ، بارت ، رولان ، مجلّة آفاق المغربية ، ع ٨-٩س ١٩٨٨، ص ٩ ومابعدها .

* اللغة العربية : معناها ومبناها، حسان تمام، مطابع الهيئة المغربية ١٩٨٥
* التحليل السيميوطيقي للنصوص، أنتروفيرن (جماعة)، ترجمة محمد السرغيني. مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع ٢، س ١٩٨٦ ، ص ٢٦ وما بعدها .

ولتقديم البناء الذي يشمل الإيقاع والدلالة بكل مكوناته. وبما أن معلقة عنترة وردت في مصادر كثيرة؛ فإننا اخترنا لهذه الدراسة المعلقة الواردة في ديوان الشاعر بتحقيق محمد سعيد مولوي، التي قام بنشرها المكتب الإسلامي. وكان لا بد من الإشارة إلى مصدر النص المعتمد تلافيا لبعض الاختلافات في رواية بعض الأبيات التي قد تصادفنا في مصادر أخرى أوردت شعر الشاعر.

أ - الـــوزن :

القصيدة من بحر الكامل، والكامل هو - بلغة التفعيلات -

متفـاعلن متفاعلن متفـاعـلن متفـاعلن متفاعلن متفـاعـلن

وإذا سألنا الخطيب التبريزي عن سبب تسمية الكامل بذلك، فإنه يجيب بلغة المكتوب

"سُمِّي كاملاً لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليس في الشعر شئٌ له ثلاثون حركة غيره، والحركات وإن كانت في أصل الوافر مثل ما هي في الكامل؛ فإن في الكامل زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفّرت حركاته ولم يجئ على أصله. والكامل توفّرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسُمِّي لذلك كاملاً"(١).

ويذهب أحمد الهاشمي مذهباً آخر في تفسيره للكامل حيث يقول " .. فكَمُل لبحرِ الكامل تسعةُ ضروب لم يحصل عليها بحرٌ آخر، فلِذَا سمِّي كاملاً "(٢).

وبعودتنا إلى المعلّقة، نجد أن الكامل لم يُكتبْ له الكمال - على مستوى الحركات - إلاّ مرتين فقط من بين خمْس وثمانين مرّة، وذلك في البيت الثامن عشر:

وكـــأنّ فَـارةَ تَـاجِـر بقسيمَـة سبقتْ عوارضَهَا إليْك من الفَم

والبيت السادس والأربعين :

وإذا صحوتُ فما أقصّر عن نَدى وكمـا عَلِمْتِ شمـائـلي وتكرُّمـي

(١) كتاب الكافي العروض والقوافي، التبريزي الخطيب، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله . الناشر، خانجي وحمدان، بيروت. ص ٥٨ (وكلمة الكافي في العنوان خطأ ، والصواب : الوافي . وقد حُقّق الكتاب باسم الوافي في العروض والقوافي علي يد عمر يحيى وفخرالدين قباوة سنة١٩٧٩).

(٢) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، الهاشمي أحمد، الدار العلمية ، بيروت ط ١٩٧٩ ص ٥٦ .

فهل معنى هذا أنه انطلاقاً من المعلّقة، لم يعُد كاملا خلافاً لِمَا ادّعاه الخطيب التبريزي ؟ بالطبّع لا ؟ لكن، كيف نثبتُ له الكمال ونقْصُ الحركاتِ واردٌ في ثلاثة وثمانين بيْتاً؟

في الواقع، لم يكن اختيار عنترة لبحر الكامل اختياراً عشوائياً في غرض مثل هذا. وإذا تأملنا قليلا، وجدْنا أن اختيار بحر الكامل مطابقٌ تمام المُطابقة للوضعية التي كان يعيشها عنترة .

لقد كان عنترة إنساناً ناقصاً إذا صحّ تسميتُه بذلك؛ وأعني بالناقص، أنه عاش حياة دون الحياة التي يجب أن يحياها، وعُومِلَ معاملةً دون المعاملة التي ينبغي أن يُعامل بها. وعندما نال حرّيته، فالنقص الذي كان من المفروض ألا يعود إليه عنترة على مستوى الإحساس؛ نجده يشكّل محوراً خفيّاً في المعلّقة، مما يعكس أثر الحياة السابقة، والحضور المكثّف لبعض معطياتها النفسية. إن هذه الخيوط الغميسة التي تتجاذب نفسية الشاعر من كلّ جوانبها، مهْما حاول نسيانها، فإنه لا يستطيع ذلك؛ لأن نظرة أفراد مجتمعه له لا تزال هي هي. ومن ثم، فهو حتى وإن أراد تجاوز هذا المركّب النفسي؛ فإنّ هناك في المجتمع من سيذكّره بنقصه ومنهم هذا الذي جاء يعيّره بسواده، ويفتخر عليه بالشاعرية.

ومناسبة النص، أو الدواعي لإنشاد هذه الأبيات الطويلة، كانت إذن نتيجة هذا التصوّر؛ أي تصوّر الغير لعنترة؛ لذلك نجد النصّ عبارة عن محاولة يثبتُ فيها الشاعر كماله: الكمال المتجسّد في كونه حرّاً وبطلاً من جهة، وفي كونه شاعراً مجيداً من جهة أخرى. أما مسألة الحركات، فيمكن أن نجد لها تفسيراً من خلال النصّ نفسه. فإذا كان التفسير السابق ينبني على أرضية الواقع الذي قِيلتْ من أجله القصيدة كما أجمعتْ بذلك كلّ المصادر التي تكفّلت بجمع الشعر العربي القديم؛ فإن هذه المحاولة التي نحن بصددها، ستنْبني على التفسير الدّلالي لبعض الكلمات التي تحول دون وصول بحر الكامل إلى كماله من خلال الحركات وذلك بإيرادها للسّواكن .

إن إحلال السّواكن أو السكون، بدَل الحركات أو الحركة، لا يُلغِي كَوْنَ الكامل ليس كاملاً بحجّة أنه لم يتوفّر على ثلاثين حركة؛ لأن مُعظم المقاطع التي جاءت فيها " مستْفعلن " بدَل "متَفاعلن " نلاحظ فيها أن ورود السّكون على التاء في " مُتفاعلن " والذي قد يحُول

دون بلوغ الثلاثين – كما سبق – من الحركات، جاء في مقاطع، أو في كلمات هي نفسُها تدلّ على الحركة أو التأهب مثل قوله :

جاءت يَدَ ا/ ي : مثْفاعلن ← البيت ٥٤

فازورّمن : مُثْفاعلن ← البيت ٧٥

يجري عليـ/ها : مُثْفاعلن ← البيت ٢٢

شطّتْ مَزا / رَ : مُثْفاعلن ← البيت ٩

فنحن عندما نمرّ بمثل هذه الكلمات أو العبارات التي شُحنت بها " مثْفاعلن " لا نُحس بهذا القيد أو السكون الموجود على حرف التاء. فحركية المداليل تَصرف أذهاننا عن السكون، وتجعل حركته فعلية دلالياً تقوم مقام الحركات النحوية والصرفية شكلياً.

ب- القافيـــة :

القافية مطلقة الروّي. وإطلاق العِنان للرّوي هو في العمق، إطلاق لذات الشاعر التي عانت من التقييد زمناً ليس باليسير .

أما حرف الروّي فهو الميم. وحرف الميم من الحروف الشفوية. وكأنّ عنترة لا بدّ أن يكسّر رتابة التعاريف السابقة، فكان ذلك على مستوى البحر الشعري كما سبق (إثبات الكمال)، والآن على مستوى حرف الروّي الذي قلنا عنه إنه من الحروف الشفوية مما يبرِّر طرحاً منطقيا، وهو أن الشاعر كان في أمسّ الحاجة إلى الكلام – بعدما صمَت طويلاً في فترة العبودية – وإلى أن يضُمَّ شفتيه إلى بعضها ببعض عندما يحطَّ الرّحال في آخر كل بيت، فضلا عمّا ورد في حشو القصيدة من هذا الحرف ونظائره.

فالعملية – إذن – عملية عضلية تجعل من الشفتين محوراً لها في الكلام. ولذلك تكرّرت الحروف الشفوية بكثرة بحيث لا يخلو منها أي بيت في هذه المعلّقة .

والقافية [1] مطلقة. وهي من النّوع المطلق المجرّد حسب اصطلاح الخطيب التبريزي. وقد جاءت **مستقلّة في كلمة** واحدة في سبعة وعشرين بيتاً وهي :

(١) عندما أقول القافية ، فإنني أنظر إليها نظرة الخليل بن أحمد لا نظرة الأخفش . ففي الشطر الشعري لامرئ القيس: "كجُلْمود صَخْرٍ حَطه السّيل من عَلِ" ؛ القافية عند الخليل هي" من عل". أما الأخفش، فالقافية عنده" عل" بمفردها.

جثّم : البيت	←	٣	يُكلْم	←	٤٥	بالدّم	←	٧٤
واسْلمي	←	٤	تعلمي	←	٤٩	شيظم	←	٧٧
مخرَم	←	٩	مُعْلم	←	٥٨	قدِّم	←	٧٨
مظلم	←	١٣	مِخْدم	←	٦٢	مُبرَم	←	٧٩
مُلْجَم	←	٢٥	تَحرُم	←	٦٤	تعلمي	←	٨٠
ميثَم	←	٢٨	واعلمي	←	٦٥	يُجْرِمِ	←	٨١
طِمْطِم	←	٣٠	مُرْتم	←	٦٦	خِذْيَم	←	٨٢
قُمقُم	←	٣٨	أَرْثم	←	٦٧	ضَمْضم	←	٨٣
أُظلَم	←	٤١	مُقدمي	←	٧١	قَشْعَمِ	←	٨٥

كما أنّها – أي القافية – وردت جزءاً من كَلمة، والجزء الآخر من كلمة أخرى وذلك في بيتين فقط وهما :

ألقه/ما دمي/ ← البيت رقم ٨٤

وضـ/ح الفم / ← البيت رقم ٦٩

وماعدا ذلك، فالقافية جزء من كلمة واحدة .

والسؤال الذي نودّ طرحَه هنا، ما دمنا في سياق الحديث عن الموسيقى الخارجية، هو: أين يتجلى الطابع الموسيقي في هذا المستوى ؟

هذا سؤال قد يبدو غريبا. لأنه قد يُقال : ما دُمنا في مجال الشعر، فالوزن في حدّ ذاته موسيقى !

طبعاً هذا صحيح، ونحن لا نُنكر الوزن. ولكن إذا كان الوزن كذلك – وهو بالفعل كذلك – وجاء الشعراء ليُفرغوا مدلولاتهم في تلك القوالب الموسيقية الجاهزة " التفعيلات " دون إدخال تغيير ظاهرٍ أو خفي، شكْليٍّ أو دلالي؛ فما هو مآل الوزن كوزن ؟

سيتّجه اهتمام الدّارسين – في هذه الحال – إلى دراسة المعاني المُستجدّة وكيفية أدائها داخل قوالب موسيقية واحدةٍ نَظَم فيها الجاهلي، والمُخضرم، والإسلامي، والمُحدث. وهنا تموت حيوية المعاني داخل رتابة الوزن، أو يموت الوزن داخل مُستجدّاتِ

المعاني، وتُصبح قراءة الشعر في بعض مظاهرها مُمِلَّة، وهذا ما لم يَحْصُل - بالطبع، ومن حُسن حظنا حتى في العصر القديم .

لقد أدرك عنترة ذلك إدراكاً عميقاً. ولم يكن إدراكُه ناتجاً عن علمه بعلم العروض - وهو علم لم يكن آنذاك موجوداً كتقعيد وكمصطلح - ولكن تأتّى له ذلك بفضل حِسّه المُرهف، وأذنه الموسيقية. هذه الأذن، التي أمْلت عليه تنوعاً تمثّل أوّل ما تمثّلَ في القافية باستقلالها في كلمة حينا، وبإيرادها جزءاً من الكلمة الواحدة، أو تتقاسمها كلمتان حيناً آخر، كما سبق التمثيل لذلك.

وهذا التنويع كفيلٌ، بأن يجعل القارئ يُحسُّ بنوع من التّنغيم يعدِّلُ من رتابة "مُتَفَاعلُنْ" إيقاعاً لا خطًّا. وهذا ما حصل بالفعل في التفعيلات - على مستوى البحر ككل - حين جعلَ الشاعرُ " مُتَفَاعِلُنْ " تتناوب مع " مُسْتفعلن " أو تنوب عنها " مُسْتفعلن " وذلك في ثلاثة وثمانين بيتاً نُسجّل منها هذه التّناوبات الهندسية الرائعة :

* البيت رقم ١٦ :

مستفعلن متفاعلن **مستفعلن** **مستفعلن** متَفاعلن **مستفعلن**

* البيت رقم ٣١:

مستفعلن متفاعلن متفاعلن **مستفعلن** متَفاعلن متَفاعلن

* البيت رقم ٨٥ :

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن **مستفعلن**

فهذه النماذج تبيّن نوعاً خاصاً من الموسيقى، يتجلّى في التنويع، والتبادل والتقابل بين " مستفعلن " و "متَفاعلن " .

ففي البيت السادس عشر (١٦)، جاءت " مستفعلن " في بداية الشطر الأول وفي نهايته. والشيء نفسه نجده في الشطر الثاني من البيت نفسه .

وفي البيت الواحد والثلاثين (٣١)، جاءت " مستفعلن " في بداية الشطر الأول وفي بداية الشطر الثاني .

وفي البيت الخامس والثمانين (٨٥)، جاءت في بداية الشطر الأول، وفي نهاية الشطر الثاني.

فعنترة كان يَعْزف على وتر المقابلة – على مستوى التفعيلات – حينا، والمخالفة حيناً آخر تَبَعاً للحيّز المكاني الذي تشغله هذه التفعيلة أو تلك .

لقد كان عنترة يريد من وراء ذلك، أن يُولّد موسيقى تساير قصدَه وطموحه. ففي الخندق المقابل له كان هناك أعداء يشتمونه؛ لذلك خالفهم ويريدُ أن يُخالفهم. ومن ثَمَّ، جاء التناوبُ مخالفاً تبعاً للمعنى والقصد :

إن يَفْعَلاَ / فلقد تركتُ اباهما جزر السباع وكلّ نس/رٍ قشعم

مستفعلن ← بداية مستفعلن ← نهاية

وكانت تقابله كذلك "عبلة" التي يطمح إلى الالتقاء بها. ولذلك طابق بينه وبينها :

إذ تسْتبيــك بأصْلتيٍّ نـاعــم عــذْبٍ مقبّلُـه لذيـذ المطعَـم

مستفعلن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

نعود الآن إلى القافية بهدف تسجيل التنويع الذي حصل فيها بشكل لطيف جدّا، ويتعلّق الأمر بحركة الحرف الذي يسبق الروي، بحيث يجعل الشاعر هذا الحرف يتقلّبُ في نعيم جميع الحركات (الضم، والفتح، والكسر) من ذلك :

الضــم :

* على حرف الهاء في قوله : توهُّـم ←، البيت رقم ١ .
* على حرف الغين في قوله : تزغُّـم ←، البيت رقم ٣٤ .
* على حرف اللام في قوله : تكلُّمي ←، رقم ٧٦ .
* على حرف الراء في قوله : تكرُّمي ←، البيت رقم ٤٦ .
* على حرف القاف في قوله : قمـقُم ←، البيت رقم ٣٩.

الفتـح :

* على حرف الجيم في قوله : الأعـجَم ←، البيت رقم ٢ .

* على حرف الثاء في قوله : جثّم ،← البيت رقم ٣ .

* على حرف اللام في قوله : واسلَمي ،← البيت رقم ٤ .

* على حرف الرّاء في قوله : مخرَم ،← البيت رقم ٩ .

الكسر :

* على حرف الواو في قوله : المتلوِّم ،← البيت رقم ٦ .

* على حرف اللام في قوله : مظلِم ،← البيت رقم ١٣ .

* على حرف الياء في قوله : المتخيِّم ،← البيت رقم ٣٦ .

* على حرف الدال في قوله : قدِّم ،← البيت رقم ٧٨ .

وهذه التنويعات الخاصة بهذا الحرف إذا أضفنا إليها وُرودَ الحرف نفسِه مُشدَّداً في بعض الأبيات (المتبسِّم، جثّم، مصلّم، مقوّم ...)، ومُخفّفاً في البعض الآخر (تعلَمي، مبرَم، قشعَم ...)؛ أمكننا أن نقول: إن معلقة عنترة تمثّل مقطعاً زاخراً بالموسيقى، وأن الشاعر كان يمتلك أوتاراً مُرهفة استطاع بواسطتها أن يُجدّد وسائله التقنية حتى لا يَمَل السامع، وكأن الشاعر تنبّأ لذلك فحشَد لنا في معلّقته - وبفضل آلته وأوتاره الطبيعية ما لا يدعُ فرصه للملل.

وإذا كان العازف على الآلة الموسيقية اليوم يحتاج في البداية إلى مدخل موسيقي يُجرِّبُ فيه مدى صلاحية الأوتار وغيرها؛ فإن عنترة قد جرّب أوتاره الإيقاعية كذلك في بداية مُعلّقته عندما جعل "الضّربَ" في الأبيات: الأول، والثاني، والرابع موازية "للعروضة" فيما يُعرف بـ: "التصريع".

فعنتره - خلافا لكثير من الشعراء الذين يوردون التصريع في البيت الأول فقط - لا يكتفي بأن يَقصُره على البيت الأول. وكأن الاقتصار على بيت واحد كان بالنسبة إلى الشاعر غير كافٍ لكي يُسوّي أوتاره لذلك أردف البيت الأول ببيتين آخرين وهما:

البيت الثاني : يتكلّم ↔ الأعجم.

البيت الرابع : تكلّمِي ↔ واسلمي

وليس ببعيد أن تكون كلُّ العوامل سابقة الذّكْر، من بين الأسرار التي يمكن إضافتها إلي باقي الأسباب الأخرى التي تجعل الشعر الجاهلي يفرض خلوده وإن تغيّر الإطار الشعري شكلاً ومظهراً .

ثانياً: البناء الداخلي للإيقاع الموسيقي :

لم يكن هدفنا ممّا سبق (الموسيقى الخارجية)، أن نشير إلى قضايا الوزن والقافية كما أوردتْها كتب العروض؛ أي أن نتحدّث عن القافية، والرّوي، والوصل، وغير ذلك؛ إنّما حاولنا إبراز الجوانب الهامّة التي تخدُم ما نحن بصدده، أقصد الإيقاع الموسيقي مع محاولة إعطاء تفسيرات لكلّ ظاهرة عرضْنَا لها، سواء أكانت هذه التفسيرات نفسية أم كانت تَنْبجسُ من الإيقاع الموسيقي نفسه .

أما حديثنا عن الموسيقى في هذا المستوى – الموسيقى الداخلية – فليست له قواعدُ يؤول إليها كما هو الشأن في المستوى الأول .

وتبعاً لذلك، فهو يقتضي تأملاً متأنياً ودقيقاً للنصّ قصْد الكشف عمّا يتضمّنه من انسجام صوتيّ قد يكون مَردُّ هذا الانسجام إلى الجناس الذي هو سمة غالبة في النص، أو يكون مردّه إلى الانسجام الدّلالي الذي تؤدّيه بعض الكلمات في التركيب، أو يكون بين الكلمة نفسها وبين مدلولها، أو عن عدّة قضايا قد تكون أكثر عُمقاً.

وسنَعرض لكلّ ما قد يلُوح في أفُق النصّ على مستوى الظاهر، وعلى مستوى الباطن مع تقديم تفسيرات إذا وُجدَ ما يبرّرها .

إن أولَ ما يسترعي الانتباه، هو اتّكاء الشاعر على حرف الميم بشكل مطّرد في المعلّقة بغضّ النظر عمّا ورد في القافية كحرف رويّ.

وقد تكررّ حرف الميم في جميع الأبيات باستثناء الأبيات : (٣-١٥-٢١-٣٢-٤٨-٦٠-٦٥).

وهذه الظاهرة – ظاهرة تكرار حرف بعينه – تجعلنا نطرح السؤال الآتي : إلى أي حدّ كان هذا الحرف يُلبّي مطمح الشاعر ؟ .

لا تتجلّى قيمة هذا الحرف بشكل جَليّ إلا عندما نُخضع المعلّقة للإنشاد. إنّه عند

الإنشاد بالضبط، يكتشف المتلقي أن الشاعر لا يكاد يَخلُص من ضمِّ شفتيْه عند نُطق حرف الميم الوارد في الرّويّ إلا ليعود إلى ضمّهما من جديد مع الحرف نفسه في غير موقع الرّوي. وهذا التكرار له قيمة موسيقية مرتبطة أساساً بالإنشاد، واستحضار المقام هنا – وهو أن الشعر الجاهليّ كان شفاهيا – كفيلٌ بأن يُفسّرَ لنا عدّة ظواهر، منها تكرار هذا الحرف الشفوي في مقام شفاهي.

إن الضغط على الشفتين بواسطة حرف الميم لا نظنّ أنه يأتي كذلك مجرّداً من كلّ معنى. فمقام البيت الرابع والثمانين الذيّ تكرّر فيه حرف الميم سبع مرّات، يجعلنا أمام حقيقة تتعلّق بالمواجهة الكلامية :

الشاتميْ عِرضي ولم أشتمهما والناذرين إذا لم القهما دمي

بالإضافة إلى إيقاع تناسب التقسيم:

* **الشاتمي في مقابل الناذرين.**
* **لم أشتمهما في مقابل لم ألقهما.**

ونود أن نشير الآن إلى الوسائل الأخرى التي حقّق بها الشاعر التكرار الصّوتي بعدما تعرّضنا لحروف الميم كملاحظة أولية عامّة. ويمكن حصر ذلك فيما يأتي :

أ- التكرار الصوتي :

* **تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة : بحيث يُحدث تكرارها أصواتاً** وإيقاعات موسيقية معينة مثل تكرار حرف العين في البيت الثاني والثلاثين:

صَعْل يعُود بذي العشيرة بيضه كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم

بحيث يشكّل حرف العين محوراً سمعياً في البيت .

* **تكرار كلمات بعينها وبنفس الكيفية الصّوتية إما بشكل كامل وإما بنوع من التحوير:**

يتكلم، تكلم (ب ← ٢) بركت، بركت (←٣٧)

عبلة ،عبلة (ب ← ٤)　　فإذا ظلُمت ، فإن ظلمي (←٤٢)

نزلتْ، بمنزلة (ب ← ١١)　　عجِلَتْ ، بعاجل (←٤٨)

عاتقاً، مُعتقاً ،تعتّقه (ب ← ٢٠)　　حَرُمت ، تحرم (ب ←٦٤)

ذراعه،بذراعه (ب ← ٢٤)　　نعْمتي، المنعم (ب ← ٦٨)

تَقص، أقِصُ (ب ← ٢٨ -٢٩)　　شيظمة ، شَيْظم (ب ←٧٧)

يأوي، أوتْ (ب ← ٣٠)　　فاعلمي، علمت، تعلمي (ب ← ٨٠)

الشاتمي، لم أشتمهما (ب ← ٨٤)

* **اختيار الشاعر لكلمات تجانس نفسها بحكم طبيعة تركيبها :**

الخِمخِم (ب ← ١٤)　　عرمرم (ب ← ٥١)

طمطم (ب ← ٣٠)　　تغَمغُم (ب ← ٧٠)

قُمْقم (ب ← ٣٨)　　تحمحُم (ب ← ٧٥)

ضمْضم (ب ← ٨٣)

ب - الجناس الدلالي :

ونقصد به الجناس في المعاني والدلالة دون الأصوات.

فكثيراً ما كان يحرصُ عنترة على توفير هذا النوع من الموسيقى داخل معلّقته. ونمثّل لذلك بمثال واحد ونترك الباقي لأنه يدفع بنا إلى الحديث عن المستوى الدلالي .

كان عنترة يوفّر للمستمع نغماً موسيقياً بواسطة ما سبق، وفي الوقت نفسه، كان يوفّر موسيقى خاصة نجدها جاثمة تحت دلالات بعض الكلمات منها قوله :

"**سوداً كخافية الغراب الأسحم**"

فكلمة "**سوداً**" تعني السواد .

و"**الخافية**" – من خوافي الغراب، وهي أواخر الريش من الجناح ممّا يلي الظهر – تحيل على السواد – .

" **الغراب** " رمز للسواد .

و "**الأسحم** " أي أسود .

وهكذا اختلفت كل هذه الكلمات من الناحية الصوتية، وائتلفت من الناحية الدلالية .فكلّ كلمة تضاف إلى جارتها لتصُبَّ في نفس القالب الدلالي، وتضرب على نفس الوتر الموسيقي، وهو وترٌ لا نهتدي إليه إلا من خلال التأمّل في التركيب الكلّي للشطر الشعري.

وهذه الطريقة – طريقة الترداد أو التكرار – نجدها على عدة مستويات :

على مستوى الوزن : متفاعلن ثلاث مرات .

على مستوى الحروف : تكرار حرف أو حروف معينة في البيت أو داخل الكلمة نفسها.

على مستوى الكلمة : تكرار كلمات بشكل كامل أو بنوع من التحوير .

على مستوى المعاني : تكرار معان (خفية في الغالب).

كلّ هذه الأنماط من التكرار وغيرها، تتآلف وتتداخل لتحدث ما أسميناه – فضْلاً عما نراه – بالإيقاع، منه ما يصِدم طبلة الأذن مباشرة عند سماعه، ومنه ما يَطرَب له الإنسان ولكن بعد تأمل، ومنه ما هو حدسي وغريزي ؛ لأن الإنسان بحكم التمرّس أصبح يعرف – شعر بذلك أو لم يشعُر – أنّ إنشاد الشعر تصْحبُه طقوس إيقاعية. وإذا كانت بعض هذه الحالات قد نصادفها في معلقة عنترة، فإن الشئ الذي ينقصنا، هو معرفة طريقة إنشاد الشعراء الجاهلين لقصائدهم عموما، وكيفية إنشاد عنترة لمعلّقته على وجه الخصوص.

إن طريقة الإنشاد، ومقام الإلقاء، يمكّنان من معرفة وتفسير عدّة قضايا مثل: الاهتداء إلى معرفة الكلمة البؤرة، والبيت المحور، والوقوف عن قرب على الحروف التي كان ينطقها الشاعر مفخّمة، والحروف التي كان يتّكيء عليها في النطق في مقابل غيرها من المهملة، ثمّ ما هي الأبيات التي كان إنشاده لها سريعاً أو بطيئا. كل ذلك، لو كان متوافراً لأغنى التحليل. ولكن ما دام غير موجود، وأقنعنا أنفسنا أنه ليس بالإمكان أن يوجد؛ فإن ما نقوم به الآن هو محاولات نستخلصها انطلاقا من المكتوب، ومن خلال بعض القرائن اللغوية أو طبيعة بعض الأصوات التي لا نظنّ أن الجاهلي كان يختلف في نطقها معنا أو

أننا نختلف في نطقها معه.

حقيقة، وحتى عهد الرسول (ﷺ)، نجد بعض الاختلافات في نطق بعض الحروف مثل حرف " الضاد " وغيره. وقد قدّم سيبويه وصفا لمخرج هذا الحرف ومواصفاته.وإذا أردنا أن ننطق هذا الحرف تبعاً لتعليمات سيبويه، فإننا لا نستطيع ذلك، وهذا اختلاف مازال قائماً حتى اليوم بين أبناء الجيل الواحد ؛ وذلك لا يرجع بالطبع إلى ذاتية الحرف، بقدر ما يرجع إلى اختلاف البيئة أحياناً، أو قد يكون داخل الوطن الواحد وبدون تأثير البيئة.

ولا نريد التفصيل في هذه القضايا مادامت معروفة علميا. ولكن الشيء الذي لا نظن أحدا يختلف فيه هو المدّ أو الحركات الطويلة كما تسمّيها بذلك الدراسات الحديثة.

وقد اخترنا الحديث عن هذا الجزء لأنه لا يشكّل خلافاً في نظرنا، ولأنه يتعلّق بالإيقاع من جهة، كما أنه يقرّبنا من طريقة الإنشاد الشعري عند عنترة من جهة أخرى .

جـ الوقع الإيقاعي لحروف المدّ :

نلاحظ في المعلّقة أنّ حروف المدّ تكرّرت – مع إدخال إشباع الرّوي – سبعا وثمانين مرّة بعد المائة الرابعة (٤٨٧)، وهذا العدد إذا توزّع على عدد أبيات المعلقة، فإنه يُعطي معدّل تكرار المدّات أكثر من خمس مرّات في البيت الواحد. أمّا إذا نظرنا إليه من خلال كل بيت على حدة؛ فإننا نلاحظ أنّ تكراره يتأرجح بين ثلاث وتسع مرّات. وهذا التكرار يساعدنا على تقسيم النصّ إلى فصائل إيقاعية كمحاولة تقريبية. ومنهج هذا التقسيم هو أن ننظر في الأبيات التي بلغت فيها المدّات حدّا سبق تحديده بالأرقام، وأخيرا النظر فيما عدا ذلك مع محاولة إيجاد تفسير لذلك.

إن غرضاً شعرياً مثل الغرض الذي نظم فيه عنترة يقتضي أن يكون الإنشاد في معظم مقاطعه سريعاً تبعاً للمعاني المطروقة، لأن الانفعال ملازم للسرعة، والثبات ملازم للبطء. وإذا كانت هذه القاعدة مستخلصة من تجاربنا نحن ؛ فإن عنترة – فيما يبدو – يخالفنا فيما نذهب إليه بالرغم من أنه كان في حال دفاع عن نفسه وفي مواجهة ما عُيِّر به إثباتاً لرجولته.

وحالةٌ نفسية كهذه، يبدو أن الانفعال أَلْيقُ بمقامها ولكن عنترة – كما سبقت الإشارة – يخالفنا لأن كثرة المدّات التي تعتبر محطات إيقاعية كانت ترغم عنترة على التوقف خاصة في المقاطع الطويلة التي جاءت متوالية :

حالت رماح بني بغيض دونكم (البيت رقم ٨١)

تُرى ! ما هي الدلالة في كون عنترة يهجمُ ويُهدّد، يطعَن ويرحم، يَغنمُ ويَعِف، يشربُ ويصحو؛ إذا كان يُعبِّرُ عن ذلك بمثل هذه المقاطع البطيئة؟ وبتعبير آخر: كيف تضمنُ المعلّقة، وتحتضِنُ كلّ تلك القضايا التي تجعلنا نلْمَسُ بأنّ هناك مواقف حرجة تصْحَبُ وتلازمُ نفسية عنترة إذا كان التعبيرُ عنها بطيئاً كما يورد ذلك الإحصاء؟

قد يكون السرُّ في تلك الامتدادات الصوتية، أنها مؤشّر عن طول نفَس الشاعر. والذي يجعل منها أكثر من ذلك، هو كونها لا تدلّ على البطء فحسب؛ وإنما تكشف لنا من خلال البطء نفسه عن نفسية الشاعر وشخصيته.

يبدو عنترة – من خلال المدّات – إنسانا ثابتا ورزينا. والتعبير عن تلك القضايا بهذا البطء، وبتلك الصورة دليل على أنّ الشاعر كان يحسّ فيما يبدو بثقة عالية في النفس. وتبعا لذلك، فهو متجاوب مع ما يقول، وكان يعرف أنّ ما قاله كان صادقاً فيه كل الصدق. والثقة والصّدق إذا اجتمعا قد يولّدان مثل هذا التعبير الهادئ. وأكبر دليل على هذا الصّدق، هو أن الشاعر لم يكن يتحدث في فراغ وإنما كان يصف أحاسيسه بصدق تجاه عبلة، ويقدّم ما حقّقه بالفعل في الحروب وبكل دقّة .

وإذا كان هذا التحليل يعبّر عن النّفس العام للقصيدة ؛ فإن هناك جزئيات يجدرُ بنا أن نشير إليها، وهي أن الأبيات التي قلّت فيها هذه المقاطع الطويلة ،غالباً ما تعبّر من خلال النص، عن وصف عنترة لموقف بطولي خاضه، أو يصف قرنا من أقرانه. إن العدسة التصويرية توجَّه فيها باختصار إلى الميدان الحربي :

بطل كأنّ ثيابه في سرحة حُذى نِعال السّبت ليس بتوأم (ب ← ٦٠)

وتركته جزر السباع ينُشْنهُ مابين قلّة رأسه والمعصم (← ٥٧)

أما الأبيات التي بلغ فيها امتداد الصوت منتهاه ؛ فإنها تبيّن في معظمها علاقة الشاعر

بمحبوبته أو تتعلق بفرسه. والمحبوبة والفرس يكاد كل واحد منهما يحظى بالمنزلة نفسها في نفس عنترة:

إنـي عدانـي أن أزورك فاعلمـي ما قد علمت وبعضَ ما لمْ تَعلمي

(ب٨٠ تكرر المد ٨ مرات)

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمـي

(ب٧٦، المد١٠ مرات)

ولقد حبست بها طويلا ناقتي أشكو إلى سفع رواكد جُـثم

(ب٣-٨ مرات)

يادار عبلـة بالجـواء تكلمـي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي

(ب٤-٨ مرات)

دار لآنسـة غضيض طـرفها طـوع العنـاق لذيذة المتبسّم

(ب٥-٧مرات)

فوقفـت فيهـا ناقتي وكأنهـا فـدن لأقصي حاجـة المتلـوّم

(ب٦-٧مرات)

ما راعني إلا حمـولـة أهلهـا وسط الديار تسفّ حبّ الخمخم

(ب١٤-٨ مرات)

فيـها اثنتـان وأربعـون حلوبـة سوداً كخافية الغراب الأسحم

(ب١٥-٩مرات)

ومضمون كلّ ما سبق، أننا نتصوّر أن عنترة في مجال الافتخار- بالرغم من الطمأنينة التي قلنا بها سابقا - كان يقلّلُ من هذا النوع من الإيقاع. ومعنى يقلّل منه ؛ أي أنه كان يُسرع قليلا في الإنشاد سيْراً مع ما يتطلّبُه الموضوع من انفعال وحماس. وفي مقابل ذلك

يُكثر من امتداد الصّوت في قضاياه العاطفية وفي كلّ ما يحبه عنترة ويَغْنَي من أجله سواء تعلّق الأمر بمحبوبته أو بفرسه. فالإيقاع هنا له دلالة أخرى نُضيفها إلى ما سبق ؛ وهي دلالة تتخذ من نغمة الحزن والحسرة إيقاعاً لها، لأن الحديث عن الفرس هو حديث يحمل في ثناياه حسرة وأسى. **ثم إن الوصف جاء بعدما "أزور من وقع القنا بِلَبَانِه"**. والشئ نفسه نقوله عن **عبلة التي جاء الحديث عنها بعدما ارتحلت ونأت عنه وأصبح طلابها عَسِراً عليه .**

كما أن الحركات الإعرابية تتدخل هنا لتعضد ما نذهب إليه. يقول السيميائيون [1]: إنّ حركات الكسر تدلّ على اللطف والصِّغر، وحركة الفتح تدلّ على الضخامة، وحركة الضمّ تدلّ على القبح والحزن، والقوة، والكبر .

وإذا كانت هذه التعاريف لا تنطبق أحيانا على بعض الحالات؛ فإنها تصدق في أغلبها. فالبيت الشعري :

يَا دَارَ عَبْلَـةَ بِالْجِـوَاءِ تَكَلَّمِـي وَعِمِي صَبَاحاً دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي

تتناوب فيه حركة الفتح مع حركة الكسر. وقد يقول قائل : كيف يمكن الجمعُ بين الصِّغر والضخامة وهما على طرفي نقيض بينهما ؟

يمكن أن نقول جواباً عن هذا السؤال المحتمل: إنّ الضخامة هي ما يحس به عنترة من تفوق على الأبطال داخل النص الشعري عموما، وما يمكن تخيُّله بالخصوص في هذا البيت من كون عنترة يقف على هذه الأطلال وهو ممتطي ناقته – وكأنّها فدَن – ينظر إلى الآثار محاولا استنطاقها. فعملية النظر من أعلى إلى أسفل، والقدوم على ناقة ضخمة، مع الإحساس بالشجاعة والاعتزاز، ثم كون عنترة مدججا؛ إذ لا يُعقل أن يخرج مجرّداً من السلاح. إضافة إلى الهدف الذي خرج من أجله وهو يقطع الفيافي والقفار؛ كل هذه العوامل تزيد من ضخامة الموقف، فلنجعلْ حركات الفتح معبّرة عن ذلك.

أما اللّطافة والصغر، فلا يتعارضان مع الضخامة؛ إذ التودّد إلى عبلة في حدّ ذاته يعبر صغراً وخضوعا، وهذه من سنن الله في الكون .

١– لمزيد من المعلومات ، يراجع :

* في سيمياء الشعر القديم : دراسة نظرية وتطبيقية، مفتاح محمد، دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٨٢م.

السيميائيات ، مفاهيمها وتطبيقاتها، بنكراد سعيد، منشورات الزمن . سلسلة ١١، الدار البيضاء ٢٠٠٣.

ثانيا : البنية الدلالية :

مدخل:

غيّب الشكلانيون الرّوس في دراستهم للأدب البُعْدَ التداولي حين ركزّوا على الدّال على حساب المدلول، مُجرِّدين هذا الأخير من طابعه الحيوي، ومُعبِّرين من خلال النصّ عن العقل الفردي[1]. وبقيتْ سيطرة هذه المدرسة ردْحاً من الزمن إلى أن هيمنت اتّجاهات أخرى جعلت من جمالية التلقّي[2] والإلحاح على القراءة [3] والتأمل، وضرورة مشاركة القارئ وتفاعلِه، بُعْداً إبستيميا لها .كما زادته انفتاحاً وقابلية للتأويل .

وقد أولى علماء تحليل الخطاب – من أمثال : توم فان ديك (Teum A.vandijk)، وجليان براون (Gillian Brown)، وجورج يول (George Yule) – أهمية كبرى لما أسموه ب : المرجعية في علم الدلالة، بحيث لم تعد الدلالة عند هؤلاء مقتصرة على الإشارة إلى معان عامية ومفهوميه للكلمات، أو مجموعة الكلمات والجمل؛ وإنّما نشير كذلك إلى العلاقات القائمة بين هذه الكلمات وبين الواقع؛ وهي ما يُطلق عليها ب: " العلاقات الإشارية: (Réferenceciales)[4]، مع التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وعلى

---

(١) للتوسع في هذا الموضوع أُنظر :

* نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس، تودوروف تزفيطان، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ط ١ ، ١٩٨٢ . الشركة المغربية للناشرين المتّحدين .

(٢) يُنظر على سبيل المثال :

* w . Iser : Acte lecture , théorie de líeffet ésthétique ,1985 . trd.FR. Ed . p. Mardaga - Bruxelles .
* Jauss (hans Robert) : Pour une ésthétique de la réception .
Tra . Claude Maillard , Préf : Jean strarbinsky .Ed : Gallimard . paris . 1993 .

* التلقي الأدبي ، الرود إيش، ترجمة محمد برادة . مجلة : دراسات سيميائية أدبية ولسانية ، ع ٦، س ، ١٩٨١.
* من نظرية التلقّي إلى التجربة الجمالية ، شوماخر ألو، ترجمة : رشيد بنحدّو ، مجلة آفاق ،ع٦ ، س ١٩٨٧ .

(٣) فعل القراءة ، أيزر فولفغانغ، ترجمة لحمداني حميد وجيلالي الكدية : منشورات مكتبة المناهل ط١ ١٩٩٤.

(٤) يُعتبر ما كتبه الباحث الهولاندي توم فان ديك فيما يخّص النصّ وما يرتبط به ، من أغنى ما كُتب في هذا المجال من خلال مجموعة من الكتب والبحوث من أشهرها وأكثرها تداولاً بمختلف اللغات :

* Van Dik , Teum A: Texto y Contexto (sem?ntica y pragm?tica del discuso), catedra, Madrid, 3 edicion,1988.
* Van Dijk ,Teum A : La ciencia del texto .Ed , paidas , Barcelona , 3 edic?on , 1992 .

وانظر كذلك :

* الخطاب والقارئ : نظريات التلقّي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو محمد، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، ص ١٣٩.

البنية لحل مشكلة ثنائية الشكل والمضمون (وكل ذلك يهدف إلى تحقيق الغنى والثراء النصيّ).

المستوى الدّلالي :

المعلّقة ذات نفَس واحد، وهي من إنتاج رجل واحد، وقيلت في ظرف زمني معيّن، بدافع معين.

وإذا كان الحديث عن هذا المستوى الدلالي يتطلّب منّا أن نتعامل مع النصّ مجزأ؛ فإنّ التجزيئ لا يتنافى مع الوحدة ؛لأن المعنى أو الخيط الدقيق - كما سنرى - يُوحّد بين مقاطع المعلّقة.

وسيكون التجزيئ على أساس الأفكار التي تضمنها النصّ؛ لأنه بهذه الطريقة سنتمكن من أخْذ النّفس عند الانتهاء من كل فكرة .

ويمكن تقّسيم النّص إلى الوحدات الدلالية الآتية :

* **الوحدة الدلالية الأولى : (من البيت ١ إلى البيت ٢٦)**

ويمكن تسميتها بـ" وحدة الطلل " :

يرسم الشاعر في هذه اللوحة صورة للطّلل، وفي إطارها يقدّم صورة رائعة عن محبوبته، وعن العوائق التي تحول دون الوصول إليها ليصرّح لها بمكنونات قلبه تجاهها:

ولقد نزلْتِ فلا تظنّيَ غيره منّي بمنزلة المحبّ المكرم

ثم يقدّم وصفاً لمراحل الرحلة: رحلة عبلة عنة صُحبة أهلها. وبعدما غابت عنه ونأت[1]، بدأ يصور بعضاً من محاسن أعضائها مقتصراً في ذلك على نظراتها، وما تركتْه فيه من انطباعات. ونحس، في هذه المحطة بالذات، وكأن الشاعر أصيب بالإغماء حين ذكر فمها وشبهه بالمسك، وعاد في البيت التاسع عشر ليشبّهه بالروضة الأنف. وهنا يسترسل في وصف الروضة وما يدخل في تكوينها من مطر، أو ما يحيط بها من ذباب. وبعد هذا

(١) قد يكون مصدر هذا النأي ناتجاً عن الظروف الطبيعية القاسية بدليل قوله " تَسَفُّ حَبَّ الخمخم " أي أنّ النّوق لم تجد ما تأكله ممّا اضطر معه أهل عبلة إلى الرحيل .

الفاصل الذي أدى عليه الشاعر ضريبة تُقدر بستة أبيات (من البيت رقم ١٩ إلى البيت رقم ٢٤) ؛ يعود من غفوته ليصف في الأخير مَرْقَدَ عبلة فيقارنه بمرقده. فإذا كانت

* **الوحدة الدلالية الثانية (من البيت ٢٧ إلى البيت ٣٩)**، وهذه الوحدة تتخذ من الناقة موضوعاً لها .

إذا كانت الوحدة الأولى تبدأ بالتساؤل : هل غادر؛ فإن الوحدة الثانية تبدأ بالصيغة نفسها؛ أي صيغة الاستفهام.

والاستفهام في الوحدة الثانية جاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمعاني السابقة. فبعدما نأت عنه عبلة، يتساءل الآن عن إمكان اللّحاق بها بواسطة ناقة زيّافة ؛ (أي سريعة). وقرينة السرعة هي المنفذ الوحيد بالنسبة إلى إنسان متيّم كعنترة. وبما أن الشرط الذي يشترطه (لسرعة) موجود ؛ فإن الوسيلة هي التي تنقصه، لذلك اتجه إلى الناقة .

تم أورد مقطعا آخر داخل هذه اللوحة، وهو مقطع الّظليم الذي جاء في معرض تشبيه سرعة الناقة بسرعته ثم يعود ثانية إلى الناقة – بعد سهو قصير – فيصف نشاطها في السّير وضمورها وشدّة خَلْقها، وبعدما بدأ العرَق يتصبّب من ذِفْرى ناقته، أوْقفَ الشاعر هذا المشهدَ بعدما قدّم له وصفا تضمّنه البيتان الثامن والثلاثون والتاسع والثلاثون، وبهما ينتهي هذا القسم الدّلالي.

* **الوحدة الدلالية الثالثة (من البيت رقم ٤٠ إلبيت رقم رقم ٤٦):**

وهي وحدة خاصة بالشاعر. وإذا كان كلّ بيت في القصيدة لا يخلو من حديث عنترة عن نفسه؛ فإن الحديث في هذا المقطع أصبح أكثر خصوصية .

فبعد أن قدّم لهذه الوحدة ببيتين امتزج فيهما المتكلّم بالمخاطب – والمخاطب يتوحدّ هنا دلالياً مع المتكلّم؛ لأن عبلة هي جزء من كيانه ومقوّم من مقوّمات شخصيته – يتفرّغ الشاعر تفرّغاً كاملاً للحديث عن نفسه بشكل مختصر على أنه ليس من شيم الشاعر أن يقدّم تنازلاً إذا كان هذا التنازل على حساب حقوقه (كأن يُظلم مثلاً)، وإذا ما حصل ذلك، وقُدِّر عليه أن يُظلم ؛ فإنه يكيل بمكيالين، ويردّ الصّاع صاعين:

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل مرّمذاقته كطعم العلقم

وإذا كان الشاعر، بعد هذا البيت يجعلنا نتعرف إليه وهو يشرب الخمر؛ فإن هذا الشرب لا يتنافى مع جدِّه ولا يحول بينه وبين تحقيق طموحاته، فهو يشرب، ولكن ليس إلى الدّرجة التي تضيعُ معها شخصيته. فهو، إذن، شربٌ من نوع خاصّ : يستهلك ماله، ولكن شرفه وكرامته لا يمكن للشراب أن ينال منهما. وفي البيت السادس والأربعين، بعدما يصحو الشاعر من شرابه، يضيف خصلتين ذهبيتين من خصاله تذّكرهما بعدما صحا من شرابه وهما: السخاء والكرم .

يرسم الشاعر في هذا المقطع بعضاً من خلقه القويم، ويُطلعنا على أنه إنسان سمْح يحمل صدراً رحبا. فشتان ما بين شخصية عنترة في هذا المجال وبين ما أثر عن امرئ القيس مثلاً من أخبار، أو بين ما ورد في معلقة طرفة من إفراط في شرب الخمر جعله يضيّع كلّ شئ. فشتان ما بين كل ذلك، وبين ما ورد في معلقة عنترة من عفّة، ومحافظة، واعتدال، وهو الإنسان الجاهلي الذي لم يُكتب له أن يعيش في كنف الإسلام.

* **الوحدة الدلالية الرابعة (من البيت رقم ٤٧ إلى البيت رقم ٨٥) :**

وهي أطول وحدة. وليس معنى ذلك أنها تضرب على وتر دلالي واحد، وإنما تتخللها أبيات تتعلق بالفرس، وأبيات أخرى لها صلة بقوم عبلة. ولكن النّفس العام المخيّم عليها هو الحديث عن الأبطال والأقران الذين أزال عنهم عنترة تلكم الصفات التي كانوا يعتزّون بها : بطل، مدجّج .. ولم يقف الأمر عند ذلك الحدّ حين أقصاهم من الوجود : فطعنت، جاءت يداي، سواء برمحه الطويل، أو بسيفه الحادّ .

نخلص مما تقدّم أن أرضية هذه الوحدة تتخذ من الميادين منطلقا لها.

وعنترة، بالطبع، لم يقدّم لنا في معلقته صورة وثائقية عن بطولاته، وإنما اقتصر على ما يصل أو يبلغ النّصاب في الفخر، والتحدّي، وإثبات الرجولة .

فقوله : " وحليل غانية " يدفعنا إلى السؤال الآتي :

لماذا أورد الشاعر هذه اللقطة بالذّات ؟

نحن لا نُنكر أن الشاعر كان بإمكانه عرض عدّة مشاهد سجّلها في الميادين، ولكنه في وصفه لها، قام بعملية انتقائية لتلك المشاهد .

فهو لم يقدّم إلا اللقطات البارزة والمستعصية على غيره، فعندما نسمع قوله السابق:

وحليل غانية تركت مجدّلاً (البيت)؛ ندرى الخلفية الدّافعة إلى هذا الاختيار، ونحسّ بأنه يريد إثبات مقدرته على حماية محبوبته والدّفاع عنها، وأنها تستطيع أن تتمتّع في ظله بكل ما يمكن أن يتضمنه مصطلح الأمن من معان جلية ومردود معنوي .

لم يعبرّ الشاعر عن ذلك بأسلوب مباشر، و إنما عبّر عنه بطريق المقابل وهو أنّ غيره ليس كفؤاً لأن يضمن الأمان لحليلته. وفي هذه الحال، تكون نساء هؤلاء الأبطال مهدّدات دوماً بالسبي.

يهدف الشاعر من خلال هذا الاستحضار الانتقائي إلى خدمة المقام الذي هو بصدد الحديث عنه لكي يتقرّب إلى عبلة أو يُرغمها لكي تتقرب هي وتتودّد إليه. وهو في ذلك كان يعزف على وتر الاستمالة : استمالة عبلة إليه كي يلفت انتباهها إلى قوّته وبأسه وتمكّنه خلافا لغيره من الأبطال .

كما أنه يحاول أن يقدم لنا لقطات خاصة ومنفردة، وبارزة انطلاقاً من ميادين المعارك. فبعد قوله " وحليل غانية "، نجد : " ومدجّج كره الكماة نزاله ". بمعنى أنه لا يضيع وقته في منازلة أيّ كان، ولكن ينازل " المدجّج " وليس " المدجّج " فحسب؛ وإنما الذي " كره الكماة نزاله".

هكذا يقدّم عنترة صورة حية ومشخّصة لخصمه " البطل " وهو يصف خصمه ما دام ماثلا أمامه، حتى إذا ما طعنه، انتقل إلى بطل آخر. وهكذا ينتقل ليصور لنا بعضاً من هؤلاء الأبطال، ويكشف لنا عن نفسياتهم :

لمّا رآني قد نزلتُ أريدُه أبدى نواجذه لغير تبسّم

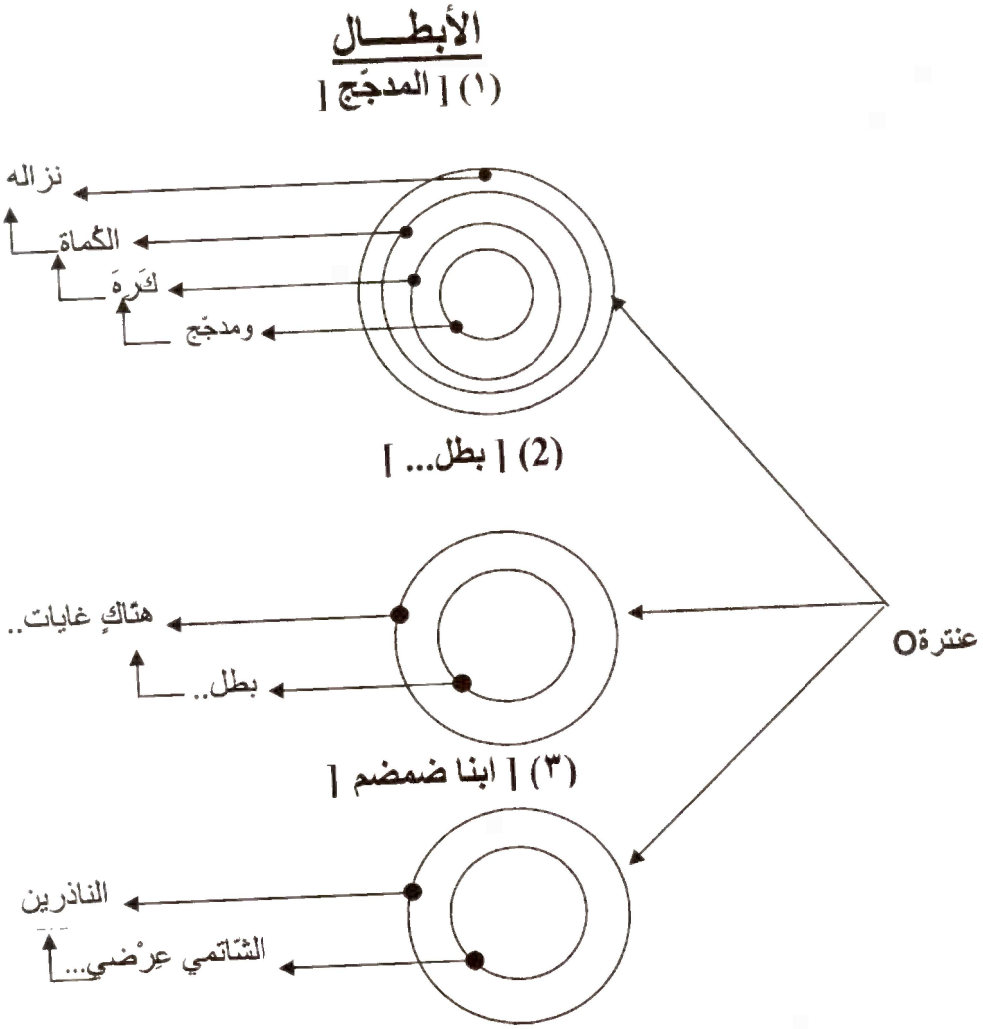
ثم ينهي الحديث بمجرّد ما يقطع صلة خصمه بالحياة ..

فما هي الدلالة العميقة التي يمكن أن نكتشفها من خلال ما سبق فيما يتعلق بعنترة، أو بالمنهج الذي يتبعه الشاعر في الفخر بنفسه ؟

إن الشاعر عندما كان يتحدث خارج ميدان المعارك والحروب، كان يقدّم نفسه من خلال الأوصاف الآتية :

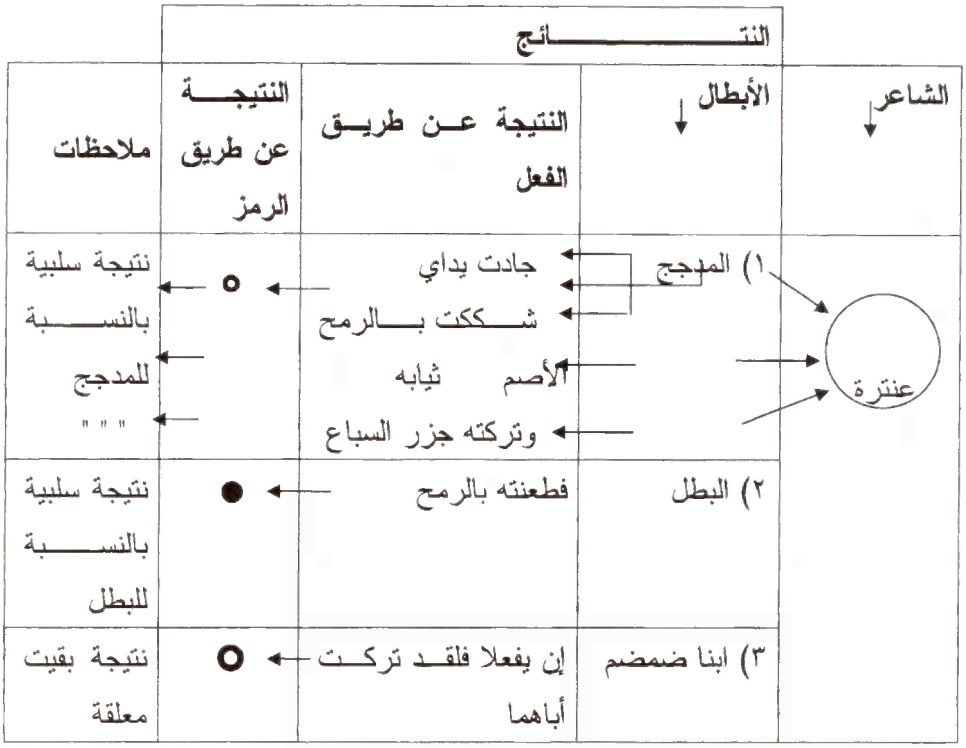
مُحب؛ ينتقم إذا ما ظُلم. سخيّ، كريم، عفيف ...

فهذه أوصاف واضحة ومُصرَّح بها في النّص، وهي كلها تأتي في سياق الفخر. لكن في ميدان الحروب، أو في علاقته بالأبطال نلاحظ أن الشاعر كان ينسى أن يفتخر بنفسه بطريقة مباشرة. ويقدم – في مقابل ذلك – صورة البطولة والفروسية من خلال إضفاء صفة الكمال على البطل الخصم. ويمكن أن نبين الدلالة العميقة للمعلّقة في هذا الشأن على الشكل الهندسي الآتي:



يبين هذا الرسم البياني أن الشاعر لَوْ لم يُعطنا النتائج التي سنبيّنها في الخطاطة الموالية، لبقي عبارة عن مركز صغير لا ثِقْل له في مواجهة أبطال يضخّمهم هو بنفسه عن طريق المعجم الوصفي .

وكلّما تضخّم الوصف، كلما اتّسعت دائرة البطل كما في الرسم البياني أعلاه. إلا أن عنترة لم يُبق الحالة كما هي عليه. وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية:



تصبح الصورة – في هذه المرحلة – معكوسة ؛ أي أن الشاعر تمكّن من بناء نفسه وتوسيع دائرته عن طريق هدم الآخرين. فبعدما قضى على المدجّج والبطل، انتقلت الدوائر (دوائر الضخامة أو دوائر الأوصاف التي تُعلي من شأنهم كأبطال) التي كانت من نصيبهما إلى عنترة؛ لذلك وضعنا نقطة أو دائرة صغيرة جدّاً أمام المدجّج والبطل للتعبير عن انتهاء مفعولهما بعدما قضى عليهما عنترة. أما ابنا ضمضم، فقد احتفظنا لهما بدائرة صغيرة للدّلالة على أن هناك شيئاً بقي مُعلقا، وأن عنترة لم يتمكّن من استئصالهما

والقضاء عليهما. ومن ثمّ بقيت بطولة ابني ضمضم مرتبطة بالقول لا بالتطبيق. وقد آثرنا أن نضيّق من دائرة وعيدهما لأن عنتره سبق أن نال منهما :

إن يفعلا فلقد تركت أباهما (البيت)

هكذا بنى الشاعر صورة فخرية رائعة عن طريق إضفاء الكمال على مُقابله، ثم تحطيم هذا المقابل من قِبَل عنترة نفسه. وقد ساعده على تأدية هذه الدلالات، صدقه في الوصف، وتوظيفه للمعجم الحربي والفخري الذي يساير الدلالة والمعاني الدلالية في النص .

نستشف مما سبق كنتيجة من نتائج هذا البحث أن الجهاز المفاهيمي الحديث والمعاصر هو آلية فعّالة لإعادة النظر في تراثنا العربي والإسلامي من أجل الكشف عن مكنونات النصّ العربي الغنية والخصبة. وقد استطعنا من خلال مجموعة من الوسائل التحليلية والتأويلية أن نعيد إلى الإيقاع والدلالة جماليتهما في النصّ العربي. كما استطاع هذا البحث أن يُفعّل الإيقاع العروضي الخليلي والكشف عن الطابع الموسيقي للقوالب الخليلية الجاهزة مُثبتين ما أدّتْهُ من أدوار فعّالية في تشكيل (سينفونية) النصّ الشعري.

وتأتي وسائل الإيقاع المعاصرة لتُكمّل الجوانب الخفية في الإيقاع ولتفتح بصيرتنا وبصرنا على ما ينفلت من زمام التفعيلات التي حُنّطتْ ولم يتمّ تفعيلها، ومن ثم ضاعت كثير من جماليات النصّ الشعري العربي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: باللغة العربية :

١. بنية اللغة الشعرية، كوهن ، جان، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م.

٢. التحليل البنيوي للسّرد ، ترجه مجموعة من المؤلفين . مجلّة آفاق المغربية، ع ٨ –٩ ، س ١٩٨٨م . بارت رولان:

٣. تحليل الخطاب الروائي ، يقطين ، سعيد، المركز الثقافي العربي ، ط ١ / ١٩٨٩م.

٤. التحليل السيميوطيقي للنصوص، أنتروفيرن (جماعة).ترجمة محمد السرغيني ، مجلة دراسات أدبية ولسانية. ع ٢ ، س ١٩٨٦ م .

٥. التلقي الأدبي ، ألرود ، إيش، ترجمة محمد برادة ،مجلة دراسات سميائية أدبية ولسانية ، ع ٦ ، س ١٩٨١ م.

٦. حفريات المعرفة، فوكو ، ميشيل، ترجمة سالم يفوت. المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ م.

٧. الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد ،أبو محمد. مركز الحضارة العربية القاهرة (د. ت).

٨. السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها بنكراد ، سعيد. منشورات الزمن ، سلسة ١١ ، الدار البيضاء ،٢٠٠٣م .

٩. فعل القراءة ، أيزر فولفغانع، ترجمة لحمداني حميد وجيلالي الكدية . منشورات مكتبة المناهل. ط ١، ١٩٩٤م.

١٠. في سيمياء الشعر القديم مفتاح، محمد، دراسة نظرية وتطبيقية. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢م.

١١. كتاب الكافي في العروض والقوافي، التبريزي ، الخطيب.تحقيق : الحساني حسن عبد الله . الناشر، خانجي وحمدان ، بيروت .

١٢. اللغة العربية : معناها ومبناها، حسان ، تمام.مطابع الهيئات المصرية للكتاب ١٩٨٥م.

١٣. من نظرية التلقي إلى التجربة الجمالية ، شوماخر ، آلو، ترجمة رشيد بنحدّو، مجلة آفاق ،ع ٦، س ١٩٨٧ م .

١٤. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : نحو كتابه تاريخ جديد للبلاغية العربية، العمري محمد سال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١م.

١٥. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، الهاشمي، محمد. دار الكتب العلمية، بيروت.١٩٧٩م.

١٦. نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس، تودروف ، تزفيطان، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ط، ١ / ١٩٨٢ م . الشركة المغربية للناشرين المتّحدين .

١٧. هرمينوتيك النثر الأدبي، علوش سعيد، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

ثانياً باللغة الأجنبية:

* J.b Belot ;
* Dictionnaire Francais - Arabe, Imprimerie catholique Beyrouth.

*Jean Dubois et autres ;
* Dictionnire de linguistque et des sciences du language . Paris ; larousse , 1994

*A.J. Greimas et J. courtes ;
* Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du language , Hachette université , vol .1(1979) vol 2 (1986)
* w . Iser :
* Acte lecture, théorie de líeffet esthétique ,1985 . trd.Fr. Ed . p. Mardaga - Bruxelles .
*
*Jauss (hans Robert) ;
* Pour une ésthétique de la réception . Trd . claude Maillard , pref ; Jean strarbinsky . Ed : Gallimard paris,1993.

* F .de . saussure ;
* Elément de linguistique général , paris , Gallimard , 1966 .

* Van dijk , Teum A :
* L a ciencia de texto . Ed , paidas , Barcelona , 3 édic?on , 1992 .

* Van dijk , Teum A :
* Texto y contexto (sem?ntica y pragm?tica del discurso , 3 edic?on 1988 .

Abstract

Rhythm and Proof in Poetical Speech.

Dr. Abdel Majid Ben Jalali.

Rhythm and Proofs in Poetical speech deals with poetry from two basic sides.

1. the rhythmic structure because it is considered as a rich field to study poetry. It includes the external structure as is shown in rhyme, the internal structure of musical rhythm, as is shown by some phonetical appearances resulting from harmony as in alphabetical and emotional repetition in addition to stress digits.
2. the leading structure, which not only refers to general meanings, but also points towards the relationship that exists between these vocabularies and the existing circumstances. That is what we call ëleading relationships' with special emphasis on the relation between denoted word and denoted sense in order to solve the twin problem of external shape and contents.