الاتّساقُ الصَّوتِيّ في قصيدةِ الحُسين بن مُطيرٍ الأسَديِّ(ت١٧٠هـ)
(ألا حبّذا البيتُ الذي أنتَ هاجِرُه)

Phonetic Cohesion in the Poem of Al-Husayn ibn Mutayr Al-Asadi d. 170 AH
('Oh, how delightful is the house you have abandoned)

أ.م.د حسين ريحان عبد

قسمُ اللّغةِ العربيَّةِ، كليَّةُ الإمامِ الأعظمِ، العِراق

Hussein Rayhan Abd

Department of Arabic Language, Imam Al-Adham University College

١٤٤٦هـ ٢٠٢٥م

الملخص

يَهدفُ البحثُ إلى دراسةِ الإيقاعِ وبيانِ جمالهِ الفنِّيِّ الذي نادى به كثيرٌ من النُّقــادِ الــذين أَدركوا فاعليةَ الإيقاعِ في خلق نصٍ يرتقي إلى مستوى الشِّعريةِ. وقد نظرَ البحثُ إلى هــذه السِّمةِ عبر معيارٍ من معاييرِ النَّقدِ الحديثِ، وهو الاتساقُ الصوتيُّ وما يعنيهِ من قدرةِ الشَّاعر على توظيفِ لغتهِ بما يحقِّقُ الانسجامَ التام بين ألفاظِ القصيدةِ وإيقاع أصواتِها، وأثرُ ذلك في إيضاحِ المعنى. وقد اتبعتِ الدراسةُ المنهجَ الاستقرائيّ التَّحليليّ، وقد تم ذلك عبــر دراســةِ الاتِّساق الصَّوتي في البنيةِ العروضيةِ القائمةِ على الوزن والقافية، والاتساق الصَّــوتي فــي الظواهرِ الصوتية مثل كثافةِ الأصواتِ وظاهرةِ التكرار، وغيرِها من المظاهر الصوتية التي تفصحُ عن درجةِ انفعال الشاعر، وبالتالي تساعدُ في بناء المشهدِ التصويريّ.

وقد كشفَ البحثُ عن براعةِ الشاعرِ في تكوين بنيةٍ إيقاعيَّةٍ متناسقةٍ حكمت نسيجَ القصيدةِ، إذ توزعت على محورين: اتساقٌ في البنية الإيقاعية الخارجية ، واتساقٌ في الإيقاعِ الداخلي المنبثق عن نسج العبارة وترتيبِ الكلماتِ، كما في فنيّ التكرار والطباق، وقــد أســهمَ هــذا الاتساقُ الصوتيُّ في نجاحِ هذه التجربةِ الشعريةِ.

الخلاصة: ضَمَّتِ القصيدةُ اتساقًا صوتيًا توزَّعَ على امتداد أبياتها، وامتازَ بانسجامهِ التَّامِّ مع ما تحمله من أفكارٍ، وقد وسمها هذا الاتساقُ بقيمةٍ فنيةٍ وإيقاعيةٍ استطاعت أن تجذبَ ذهــن المتلقي عن طريق حشد أساليبٍ لغويةٍ وصوتيةٍ رسمت إيقاعًا صاخبًا ولحنًا عاطفيــا أطَّــر تجربةَ الشاعرِ.

الكلمات الدالة : **الاتساق الصَّوتي، الحسين بن مطير.**

Abstract

This study aims to analyze the rhythm and its artistic beauty, as highlighted by numerous critics who recognized the effectiveness of rhythm in creating a poetic text of high literary quality. The research examines this feature through one of the criteria of modern criticism—phonetic cohesion, which refers to the poet's ability to employ language in a way that achieves complete harmony between the poem's words and the rhythm of its sounds, ultimately enhancing meaning.The study adopts an inductive-analytical approach, investigating phonetic cohesion at two levels: Metrical structure, focusing on prosody, meter, and rhyme. Phonetic phenomena, such as sound density, repetition, and other phonetic features that reflect the poet's emotional intensity and contribute to the poem's imagery.The findings reveal the poet's skill in constructing a cohesive rhythmic structure, governing the poem's fabric through external rhythm (meter and rhyme) and internal rhythm (syntactic and lexical arrangement, including repetition and antithesis). This phonetic cohesion played a crucial role in the success of the poetic experience.The poem exhibits a harmonious phonetic cohesion across its verses, aligning perfectly with its themes. This cohesion grants the poem artistic and rhythmic value, captivating the reader's mind through a rich array of linguistic and phonetic techniques. These elements create a powerful, dynamic rhythm and an emotional melody that encapsulates the poet's experience, reinforcing its impact on the audience.

Keywords: consistency, phonetic, Al-Hussein bin Mutair

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصَّلاةُ والسَّلامُ على أشرفِ الأَنبياءِ والمُرسلينَ سيِّدنا محمَّدٍ، وعلى آلهِ وصحبهِ أجمعين .

أمَّا بَعدُ: فإنَّ للإيقاع الصَّوتيِّ حضورًا فاعلًا في النص الشِّعري، وهذا نابعٌ من كون الإيقاعِ يمثلُ مرآةً عاكسةً للنفس الإنسانية بكل ما تحملهُ من مشاعر، وتأثيرهُ قائمٌ على قدرةِ الشاعرِ في اختيارِ أصواتهِ وكلماتهِ التي أصبحت ترجمانًا لذاتهِ المبدعة، وتوزيعِها بشكلٍ يُظهرُ تناسقًا إيقاعيًا يكون خاضعًا لكمِّ الإنفعالاتِ النفسيةِ التي يحملُها المبدعُ، لذا أصبحَ الاتساقُ الصوتيُّ الناتجُ عن تآلفِ البنيةِ الإيقاعيةِ قيمةً من القيمِ الجماليةِ التي تحكمُ نسيجَ القصيدةِ العربيةِ.

ولعلَّ بروز البنيةِ الإيقاعيةِ في العملِ الأدبي يُساهمُ في تحديدِ المَعنى ويُساعدُ كثيرًا في الكشفِ عن جماليته، لذا حاولَ الباحثُ أن يتلمَّسَ هذهِ السمةَ في نصٍ شعريٍّ للشاعرِ الحسينِ بنِ مطيرٍ الأسدي، وهو من شعراءِ العصرِ العباسي (ت١٧٠هـ)، تميَّزَ شعرهُ بالجزالةِ والرَّصانةِ ،وكان أكثرُ شعرِه غزلًا يقتربُ فيه كثيرًا من غزل العذريين، وهذه القصيدةُ التي يدرسها البحثُ هي إحدى لوحاتِهِ الغزليةِ التي ذكر فيها محبوبتهُ سلمى مصورا لواعج حبِّهِ أصدقَ تصويرٍ في تسعة وعشرين بيتًا.

ولأن النصَّ الشعري بنيةٌ لغويةٌ كبرى ترتكزُ على بنى صغرى تتوزعُ على امتداد النصِّ، وتتمظهرُ بأشكالٍ وأساليبٍ ونسبٍ مختلفةٍ يحكمها الاتساقُ ويجعلها أكثرَ تقاربًا، وكأنَّ الاتساقَ عمليةُ انصهارٍ لمعطياتِ النصِّ والمادة اللغوية، وتشكيلها بما ينسجمُ مع المبدعِ والمتلقي في تجربةٍ إنسانيةٍ مؤثرة.

فما **الاتساق**:- يُعرَّف الاتساقُ بأنَّه (التماسكُ الشديدُ بينَ الأجزاءِ المشكلةِ لنصٍ /خطابٍ ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من الخطاب وخطاب برمته)[١] ، بمعنى أن الاتساق على حداثة مصطلحه يعني (أنْ تتخذَ أجزاءَ

(١) لسانيات النص د. محمد الخطابي :٥.

الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط الثاني فيها بالأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً)[١].

إنَّ الارتباطَ المعنوي بين الألفاظِ هو غايةُ الاتساق الذي أشار إليه علماءُ اللُّغةِ القدامى، وهو ما يعتري اللفظةُ المفردةُ أو الكلام المؤلف فيزيدُهُ حلاوةً وطلاوةً، وهذا ما أشار إليه الزركشي قائلاً: (جعل أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض فيقوي بذلك الارتباط ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء)[٢].

أمَّا الاتساقُ الصوتيُّ فهو اختيارٌ للكلماتِ، واختيارٌ لحروفها وائتلاف بعضِها مع بعضٍ، وتوزيعُها على نسقٍ صوتيٍّ يخضع في ذلك إلى إبداعِ المؤلف وذوقهِ الفنِّي، وإحساسهِ العالي بالجمال، فالمبدعُ أسيرُ كلماته يتحرر بتحررها، ويختفي ويضمحل إذا تأبَّت عليه، لذا فلا مناصَ له من تعبيريةٍ يفصح بها عن مكنونهِ، يقيم بواسطتها علاقاتهِ المعنوية داخل نصَّه حتى يكتمل (النسيج الصوتي للمفردات التي تتشكلُ منها الجملةُ، حيث تتكون الكلمةُ ـــــــ في التشكيل المنسجم ـــــــــ من حروفٍ ذاتِ صفاتٍ معينةٍ، تتناغمُ مع المعنى والجو الذي يدورُ في إطارهِ المعنى)[٣] .

إنَّ الاتساقَ الصوتي من القيمِ الجماليةِ التي تعدُّ عاملَ جذبٍ للمتلقي؛ لما يمنحه البعدُ الصوتيّ والإيقاعي من جماليةٍ وتأثيرٍ(سواء أكان ذلك الإيقاع – الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية أم كان الإيقاعُ الداخلي المتمثلُ في اتساع الأحداث وتآلفها، وانتظام النغم الصوتي داخل البيت الشعري، وفق تشابهات واختلافات تجمع عناصر الثبات وعناصر الانتهاك، وتتضمنُ النسقَ والخروجَ على النسق لتصوير حركة المعنى في نفس الشاعر)[٤]. وقد تتضافر كل جزئية من جزئيات النص في خلق الجو الموسيقي بدءا من الحرف وانتهاء بالجملة المفيدة في معناها التي تحقق تقاربا إيقاعياً دلالياً فضلاً عن الموسيقى الخارجية التي تقوم على إيقاع الوزن والقافية.

---

(١) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : ٩٣.

(٢) البرهان في علوم القرآن:٣٦/١.

(٣) البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: ٥٠ .

(٤) الاتساق الصوتي وأثره في بنية النص الشعري : ٢٥٣٦ .

أولاً : الاتساقُ الصوتيُّ في إيقاعِ الوزنِ والقافية:

١ــ الاتساق في الوزن الشِّعري: يعدُّ الوزنُ من أخص سمات الشُّعر العربي وأبرزِها فاعليةً ، فهو أداةٌ للتواصل والإيحاء؛ لأنَّ (الوزنَ الشعري ينبعُ من تآلفِ الكلماتِ في علاقاتٍ صوتيةٍ لا تنفصلُ عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بَّد أن يستمدَ الوزنُ الشعري فاعليتهُ من أداة صياغته ذاتها، أي لغوياً)[١]. وبما أن الوزن الشعري بمثابة ترجمةً إيقاعيةً وزمنيةً لمكابداتِ الشعراء وتجاربهم المتباينة في الحياة؛ فقد نظم الحسين بن مطير قصيدته على البحر الطويل، وهذا الوزن مزدوجُ التفعيلةِ، وتشكيلهُ الموسيقي (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في كل شطر، وهو تشكيلٌ ذو نفس طويل متولد من كثرة مقاطعه وحروفه التي بلغت ثمانية وأربعين حرفاً، مما يمنحه مساحةً إيقاعيةً شديدةَ المرونةِ والتنوع والانسياب الصوتي[٢]. ولا نعدم أن نجعل للبحر الطويل هذه السمة التي أضفاها عليه نقادنا ، ولا سيما مناسبته للأغراض الجليلة[٣]، إذ ليس هناك أَجل عند الإنسان من عاطفة الحب، لأنها غذاء الروح، وعند العذري جسدت عالم الفناء والخلود (الفناء الجسدي والخلود المعنوي) وفي ذلك يقول الحسين بن مطير :-

لقد مــاتَ قبلــي أولُ الحــبِّ فانقضــى ولو متُّ أضحى الحبُ قد مــاتَ آخــرُه[٤]

ومما زاد البحر الطويل اتساقاً صوتياً وإيقاعاً متجدداً حذفُ نون (فعولن)، وهو زحاف القبض[٥] ، لأنَّ حذفَ النون يفرضُ نسقًا إيقاعيًا لذيذًا يجعل من موسيقى البحر الطويل أكثر سرعةٍ وخفةٍ، وقد أشار حازم القرطاجَنِّي إلى هذه السمة الإيقاعية في أوزان الخليل قائلًا: (وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعراً ، وما ائتلفت من أجزاء

---

(١) نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي : ٧٦.

(٢) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الادباء : ٢٦٩ .

(٣) ينظر : كتاب العروض: ١٦٤ .

(٤) ينظر : شعر الحسين بن مطير بتحقيق الدكتور حسين عطوان : ١٦٠ــــــ١٦٤ .

(٥) القبض : يعني حذف الحرف الخامس الساكن من تفعيلتي (فعولن ، مفاعيلن) .

تكثر فيه المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة...)[١] . وبما أنَّ السواكنَ في هذا البحر تقاربُ النصف أي (٢٠) ساكنًا (٢٨) متحركًا، وهي سمةٌ إيقاعيَّةٌ تجعل من الطويل أكثر هدوءا وانسجامًا مع انفساحِ النفسِ وانقباضِها، ودخولُ زحاف القبض في تفعيلتيهِ تجعله أكثرَ سرعةٍ، وهذا ما تتميز به الزحافات من فاعليةٍ مؤثرةٍ في إحداث نغماتٍ متجددةٍ داخل البيت الشعري، تكونُ خاضعةً لمعيار التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، ومثال ذلك قوله:-

ألاَ حَبَّــذا البَيْــتُ الــذي أنْــتَ هَــاجِرُهْ وَأنْتَ بِتَلْمــــــــــــاحٍ منَ الطَّرْفِ نَاظِرُهْ

لأنَّكَ مِنْ بَيْــتٍ لِعَيــــــــنَيَّ مُعْجِــبٍ وأَمْلــحُ فــي عَيْنــي مــنَ البَيْــتِ عَــامِرُهْ

إنَّ بطءَ الإيقاعِ في البيت الأولِ وسرعتهُ في البيت الثاني، متناسبان وعددِ المتحرك والساكن، فثُقلُ الإيقاعِ في البيت الأول قابلتهُ صعوبةُ الفراق والهجر الذي مُنِي به الشاعرُ، وأمَّا سرعةُ الإيقاع في البيت الثاني فيناسبُ اقتران صورة الحبيب في قلبِ الشاعر، إذ يحاولُ أن يعددَ مناقبهُ التي أثَّرت فيه، فجاء حذف الساكن في قوله: (لأنك، لعيني معجب، وأملح، البيت عامره)، مبيناً غَاية دلالية وإيحائية، سكنَتْ وجدانَ الشاعر.

وقد يتاح للشعراء (أن يتصرفوا داخل البحر الواحد فيخرجوا عدداً كبيراً من الأَوزان المختلفة في النسق والنغم)[٢] . وقد جاء كسرُ النسق عند الشاعر الحسينِ بن مطير وفقاً للذائقةِ الموسيقية، ومندرجاً ضمن الرخص التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ومن جاء بعده، كما أنَّ من السمات المميزة لهذه القصيدة أَنَّ الشاعرَ استطاع أنْ يستوعب عددا كبيرا من الزحافاتِ في كل بيتٍ من أبياتِها ممَّا أحدث تغيُّرا في النظام الكمي المقطعي للتفعيلات .

ولو نظرنا إلى أبيات القصيدةِ لوجدناها تسعةً وعشرين بيتا شعريا مبنية على (مائةٍ وست عشرة) تفعيلةٍ، وقد بلغت عددُ التفعيلات التي أصابها الزحافُ(مائة وتسع) تفعيلاتٍ،

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٧ .

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ٢٨٠ .

وهي نسبةٌ كبيرةٌ مقارنةً بقصائدِ البحرِ الطويل، وهذه سمةٌ فنية تتعلق بالجانب الإيقاعي الصوتي، وذلك مردّه إلى أمرين :

١– براعةُ الشاعر في إحداث تنوعٍ إيقاعي في موسيقى البحر الطويل، إذ عمد الشاعرُ إلى خلق اتساق إيقاعي في حشده لكم الزحافات .

محاولة الشاعر إحداثِ تموجاتٍ إيقاعيةٍ تناسب التموجات الشعورية التي يمر بها، وفي هذا الأمر تكمن جماليةُ الاتساق الصوتي، وقدرته على استغلال طاقاتها الإيحائية بشكل واعٍ.

وعلى الرغمِ من التناسق الجميلِ الذي تحدثه تفعيلات البحر الطويل وهي سالمة من زحاف القبض إلا أنّ التغيرات التي تصيبها تزيدها اتساقا وانسجاما؛ لأنَّ زحافَ القبض حسنٌ مقبول مهما كثر في البيت أو القصيدة[١] ، وقد استطاع الحسين بن مطير أن يغتنم هذا الزحاف ويوظفه في قصيدته توظيفاً جمالياً على النحو الآتي :

الشطر الأول			الشطر الثاني		
التفعيلة الأولى	التفعيلة الثالثة	العروضة	التفعيلة الأولى	التفعيلةالثالثة	الضرب
١٤	١١	٢٩	١٥	١١	٢٩

وبحسب هذا الجدول الإحصائي فإن تركيز الشاعر في إحداث التلون الإيقاعيِّ يكمن في التفعيلة الأولى والثالثة من كل شطر، وكذلك تفعيلتي العروضة والضرب، أي في تفعيلة (فعولن) في حشو البيت، وتفعيلة مفاعيلن في نهاية الشطرين فقط [٢]، مما أحدث اتساقا إيقاعيا ينبئُ عن قصد ودراية، فضلاً عن ذلك فإنَّ الشاعر ساوى بين نِسبِ التغيراتِ ، فقد جاءت في بداية الشطر الأول من كل بيتٍ(أربعة عشر) مرةً، وفي بداية الشطر الثاني (خمسة عشر)مرة، أما في التفعيلة الثالثة من كل بيت فقد جاءت (إحدى عشرة) مرةً، وفي تفعيلتي العروضة والضرب (تسعا وعشرين) مرة، وقد تنبه الباحثون إلى تنوع نسبِ التغيراتِ، وتوزيعها أفقياً وعمودياً، فقالوا: (كلما اشتد انفعال الشاعر بدأ أبياته بتفعيلة

(١) ينظر : الكافي في العروض والقوافي: ٩٦ .

(٢) يتفق العروضيون على أن زحاف القبض في تفعلية (مفاعيلن) مستقبح في حشو البيت فقط .

زاحفة... وأعني أنه كلما هدأت فورة الشاعر قلَت مدة انفعاله كلما لجأ الى التفعيلة التامة في بدايات سطوره)[١] .

وما الزحافات إلا تلاعب بالكم المقطعي من جهة وبالزمن الشعري من جهة أخرى ، وهذا التلاعب المقطعي ... مؤشر أيقوني على تغير وتيرةٍ نفسيةٍ علوا وهبوطاً[٢] .

فكثرة مجيء زحاف القبض في حشو الطويل ولزومه في عروضه وضربه جعل حركته الممتدة البطيئة تقصر وتتدفق؛ لأنَّه قلبَ نظامَ المقاطع الطويلة إلى مقاطع قصيرة، والمعروف أن نسبة التفاعيل في البحر الطويل تقوم على غلبة المقاطع الطويلة في (فعولن ، مفاعيلن) على النحو الآتي[٣]:

فعولن: مقطع قصير + مقطعين طويلين.

مفاعيلن: مقطع قصير + ثلاثة مقاطع طويلة.

فمجموعُ المقاطعِ القصيرة في البيت الشعريِّ هي (٨) مقاطع، أمَّا المقاطع الطويلة فعددها (٢٠) مقطعا على النحو الآتي:

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
ق ط ط	ق ط ط ط	ق ط ط	ق ط ط ط ط	ق ط ط	ق ط ط ط ط	ق ط ط	ق ط ط ط ط

ولو أَخذنا بيتًا من قصيدةِ الحسين بن مطير وعرضنا ما أَصابَها من زحافاتٍ في تفعيلاتها على النحو الآتي:

وَحَاْلُ	بَنُلْعَمْمَاْ	تِ وَلْعَمْ	مُ دُوْنَهُوْ	وَنَذْرُ	عَدُوْوِنْ مَاْ	تَغِبْبُ	نَذَاْئِرُه
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن
ق ط	ق ط ط ط	ق ط ط	ق ط ق ط	ق ط	ق ط ط ط ط	ق ط	ق ط ق ط
ق				ق		ق	

(١) دير الملاك : ٣١٢ .

(٢) ينظر: أثر الزحافات في التنويع الإيقاعي ، دراسة تطبيقية : ١٦١ .

(٣) يرمز للمقطع القصير (م ق) وللمقطع الطويل (م ط).

فالقارئ يرى تغيُّرا في نسق المقاطع الصوتية، إذ أصبح عددُ المقاطعِ القصيرة (١٣) مقطعًا، بينما بلغ عدد المقاطع الطويلة (١٥) مقطعًا، ولذلك نلحظُ زيادةً في المقاطعِ القصيرة؛ بسبب حذف الحرف الخامس الساكن في فعولن في حشو البيت، وفي مفاعيلن في تفعيلتي العروضة والضرب. مما أحدثَ اتساقا نغميًّا متجددا ومغايرا عن الأصل، يظهر مقدرة الشاعر في خلق جوٍّ إيقاعيٍّ يناسبُ تجربتهُ ويحاكي نبضاتِ قلبِه .

٢ــ الإتساقُ الصوتيُّ في القافية:-

تحدَّثَ الخليلُ بن أحمد الفراهيديِّ (ت ١٧٠هــ) عن القافية منطلقًا من رؤيةٍ إيقاعيَّةٍ تشكل الغايةَ الأساس التي وجدت من أجلها، إذ يرى أنَّها تبدأُ من آخر حرفٍ في البيت، إلى أول ساكنٍ يسبقهُ مع حركة الحرف الذي قبل الساكن(١) وبهذا تكون القافيةُ مجموعةُ أصواتٍ تتضافر فيما بينها بتناسقٍ إيقاعيٍّ يكون شديدَ الارتباط بالمعنى العام للقصيدة، وليس صوتا واحدا مبنيًّا على حرف الروي، فالشاعر بحاجةٍ الى بنية صوتية محكمةٍ إيقاعيا ودلاليا تضفي على القصيدة سمةَ الحيويةِ والتأثير.

وقد كان الحسينُ بنُ مطيرٍ بأمسِّ الحاجة إلى متنفَّسٍ إيقاعي ينسجم مع تجربةِ الحبِّ وتداعياتِها، وينسجم كذلك مع خلجاتِ نفسه، فكان من خصائصِ الاتساق الايقاعي في قافيتهِ هو تدفقُ الإحساسِ على وقع أصوات توزعت بين ألف التأسيس وحركة حرف الروي، ثم هاء الوصلِ، واتساقُ القافيةِ في قصيدته يكمن في الأمور الآتية:

١- التزامُ الشاعرِ ألفَ التأسيسِ مما أعطي امتدادا صوتيا موحيًا، استطاع أن يجعلَ منه أسلوبا صوتيا تعبيريا عن آلامه وعواطفه .

٢- اختيار صوت الراء لروي القصيدة وجعله عمادا موسيقيا، وهو صوتٌ مجهورٌ مكرّر متوسّط بينَ الشدّة والرخاوة، والترقيق والتفخيم. (٢)

٣- إنَّ هاءَ الوصلِ تضفي على إيقاع القصيدة رنةً ايقاعيَّةً ترتبط بالنفس الإنسانية أشد الارتباط، إذ هي بمثابة وصف دقيق لعوالم النفس وتقلباتها وأمزجتها، وفي رأيي أَنها

---

(١) ينظر : كتاب القوافي : ٥٩ .

(٢) ينظر : الأصوات اللغوية : ٢٥١ .

قريبة جداً من إيقاعِ الحزنِ الذي يخيم على النفس، وذلك متأتٍّ من صفةِ صوت الهاء، الذي يتصف بأنه صوت مهموس رخو منخفض[١]، ثم إنه صوت انفعالي، والصوت الانفعالي هو صوت قصير يعبر عن التوجع والدهشة والألم وهذه الانفعالية جاءت من كون صوت الهاء مضطرب الصفة بين الجهر والهمس وان أكثر الباحثين جعلوا صفته تقترن مع مستوى انفعالية صاحبه[٢] .

على أنّ صفته الأساس هي الهمس، والمهموس هو الذي يقلُ الاعتمادُ عليه؛ لأنَّ النفس يستمر بالجريان أثناء النطق به دون أن ينحبس، فلا يتولد معه انفجار أو احتكاك؛ لذا وُصفَ بالرخو والهت[٣].

تظهرُ فاعليةُ الاتساقِ الصوتي في بناء القافيةِ لدى الشاعر حينما استطاع أن يؤلِّف مشهدا تعبيريا عبر هذه الأصوات بأسلوبٍ قائمٍ على التدرج الإيقاعي الصوتي، فقد جعلَ من صفة التلازمِ بين صوتي (الرَّاءِ والهاء) نهايةً إيقاعيةً لأبياته تجانس معاناة الشاعر الذي وصف لنا مشاهد الفراق، والهجر والصدود وألم الحب، وما إليها من الوجدانات العابرة، فانطلقت تلك الكلمات على لسانه– كلمات القافية– وكأنه يلفظ أنفاسهُ الأخيرة عبر ترديد صوت الراء، وهدوء صوت الهاء وانكساره، وهذا ما تلمسناه في أبياته قائلاً:

فَلَمَّـــا تَمَـــاهَى الحُـــبُّ فـــي القَلْـــبِ وَارِداً أَقامَ وَسُـــدَّتْ فيـــهِ عَنْـــهُ مَصَـــادِرُهْ

وأَيُّ طَبِيـــــبٍ يُبْرِىءُ الدَّاءَ بَعْدَمَـــــــا تَشَرَّبَهُ بَطْـــنُ الفُؤادِ وَظَـــــاهِرُهْ

وهذه هي الوظيفة الحقيقة لإيقاع القافية (فهي إذا كانت تسهم في خلق قيمة مستقلة نسبياً على الصوتية الحسية فإنها لا تفصل أبداً بين هذا وبين الدلالة الروحية ، بل هي لا تبلغ تأثيرها القوي إلا إذا ربطت بين الصوت والمشاعر)[١] .

---

(١) ينظر : العين : ٣٩٢/٤ ، وسر صناعة الإعراب : ٦٤/١ .

(٢) ينظر : صوت الهاء في العربية : ٢٥١ .

(٣) ينظر : سر صناعة الإعراب : ٦٤/١ .

ونلحظ هذا الاتساق الصوتي للقافية واضحا جليا عبر أَبيات القصيدة، بدءًا من مشهدِ وقوفه على ديار الحبيبة واصفا قربها من قلبه ووحشة خُلُوها من أهلها قائلاً :

ألاَ حَبَّذا البَيْـتُ الـذي أنْـتَ هَـاجِرُهْ وَأنت بتِلمـــاحٍ مــنَ الطَّـرْفِ نَـاظِرُه

لأنَّكَ مِنْ بَيْتٍ لِعَيـــــــــنْيَّ مُعْجِـبٍ وأَمْلَحُ في عَيْنَـــي مــنَ البَيْـتِ عَـامِرُهْ

إذ نتلمس عاطفةَ الشاعرِ وعمقَ معانيه تتمحورُ في كلمتي القافية (ناظره ، عامره) وما تحمله من إيحاءٍ معنويٍّ حزينٍ جسده اتساق أصواتها وثباتها الإيقاعي في (ألف التأسيس، حركة الدخيل، حرف الروي، هاء الوصل)، فضلاً من ذلك فإن تناغم حركاتِها ابتداءً من (حركة الفتحة، ثم سكون الألف اللينة، والكسرة في الدخيل، ثم الضمة في حرف الروي، والسكون في هاء الوصل) أعطى القافية سهولة إيقاعية لذيذةً على السمع، ووضوحًا سمعيًا أكسبها خاصية صوتية أثْرتِ النص الشعري، وأصبحت نقطةَ ارتكازٍ إيقاعيٍّ ومعنويٍّ .

ثم إنَّ طريقةَ الشاعر في بناء قافيته بهذا الأسلوب المبدعِ منحه سعةً وسهولةً في اختيار كلماتها؛ لذا وجدنا ما يقارب خمسة عشر بيتًا قد ختمه الشاعر بكلمة مستقلة بُنِيَتْ أَصواتُها على حروف القافية كما في (ناظره ، عامره، واترهْ، زائره ...) بمعنى أنَّ الشاعر استطاع أن يوحد كلمة القافية ويجعلها مستقلة لفظًا ومعنى، مما أبعد عنها سمةَ الملل والسأم، والتداخل الصوتي مع كلمات البيت الشعري، بل نجزمُ أنَّ الألفاظ جاءت تتداعى نحوه؛ لأنَّ المتلقي يستشعر ذلك بعد أن جعل الشاعر من خاصية التوقع معياره الفني إذ لا يعدم القارئ أن يجد كلمة القافية تسيرُ في خطٍ دلالي مترابطٍ، وكأنها هي التي استدعت سائرَ ألفاظ البيت الشعري .

ثانيا : الاتِّساقُ الصوتيُّ في الإيقاع الداخلي:

١- التكرار:

يتمظهرُ التكرارُ في حروفِ الشاعر وكلماتِه وجمله الشعريةِ، بل ويتعداه الى تكرار شطر كاملٍ، ولا يعيبه ذلك؛ لأن تواسق أنواع التكرار إيقاعياً يسهم في إثراء النص، إذ يعد

---

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري : ٧٩ .

موحياً دلالياً ومنبهاً أسلوبياً عن معانٍ غائبةٍ تظهر للمتلقي حينما يلجأُ صاحبُ النص الى اعتماده تقنية لشد المتلقي وإثارة انتباهه .

ومن أقسامِ التكرار في قصيدةِ الحسين بن مطير :

أ ـــــ تكرارُ الحروف: للحرفِ تأثيرٌ صوتيٌّ في بنية الكلمة المفردة، وفي نسيج النص ككل، إذ يرتبط الحرف بإحساس المبدع، فأحياناً ينطق الشاعر أَصواتا يراها يسيرةً على نفسه ولسانه، تتلاءم مع الموقف الشعوري الذي يمر به، فيبدأ بتوزيع هذه الحروف (الأصوات) بتناسق صوتي معتمدا على مبدأ التشاكل والتجانس بين الأصوات، وقد أشار الى هذه الخاصية ابن جني قائلاً:(فأما مقابلة الأصوات بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع)[١]

ومن جمالياتِ الاتساقِ الصوتي الحرفي عند ابن مطير أَنَّ حروفَ القافية أصبحت مرتكزا صوتيا وبؤرةً إيقاعية امتدت إلى نسيجِ البيت الشعري وتشابكت معهُ، ومثال ذلك قوله :

ألاَ حَبّــذا البَيْــتُ الــذي أنْــتَ هَــاجِرُهْ وَأنْتَ بِتَلْمــــــــــاحٍ منَ الطَّرْفِ نَــاظِرُهُ

لأنَّكَ مِنْ بَيْتٍ لِعَيــــــــــــنْيَّ مُعْــجِبٍ وأَمْلــحُ فــي عَيْنــي مــنَ البَيْــتِ عَــامِرُهْ

أَصُدُّ حَياءً أن يَلَجَّ بــــــيَ الهَــــــوَى وفِيــكَ المُــــنَى لَــــــوْلاَ عَــدوٌّ أُحَــاذِرُهْ

وَفِيــكَ حَبيــبُ الــنَّفْسِ لَــوْ تَسْــتَطيعُهُ لَمَــاتَ الهَــوى وَالشَّــوْقُ حِــينَ تُجــاوِرُهْ

تجلت فاعليةُ الاتساقِ الصوتيِّ حينما خلق الشاعر نسقا إيقاعيا مرتبطا بالقافيةِ، ومردُّ ذلك الى فورة النفس أثناء تجربتها، واحتدامِ المعاني وتنازعها في ذهن الشاعر، ومن هنا ظهرت إيمائيةِ الأصواتِ ودلالتها، وكأنه في تكرارهِ لنوع من الأصوات يوجه الذهن الى المعنى المقصود، لذا فقد نسجَ من حروف القافية أكثر كلمات البيت الشعري، نأخذُ مثلا قافيةَ

(١) الخصائص : ١٥٧/٢-١٥٨ .

البيتِ الأول في كلمةِ (ناظره) فإنَّ حروفَها تتواسَقُ وتتجَانسُ أفقيا مع حروف البيت على النحو الآتي:

حرف النون أربع مرات الألف ثمان مرات الراء ثلاث مرات الهاء ثلاث مرات

ومثال آخر كلمة القافية(ساطره) في قوله :

وبـــالبَرْق أَطْـــلاَلٌ كـــأنَّ رُسُـــومَها قَــراطِيسُ خَــطَّ الحِبْــرَ فــيهنَّ سَــاطِرُهْ

فقد تكررت حروفُها في البيت الشعري(تسع عشرة مرة) على النحو الآتي:

السين ثلاث مرات الألف أربع مرات الطاء أربع مرات الراء خمس مرات الهاء ثلاث مرات

ومن جانبٍ آخر فإنَّ المتلقيَ يستشعرُ أثرَ (ألف التأسيس) في إيقاع القصيدة ، وتناغمها مع تكثيف أصوات المد ما أعطى القصيدة حضورا إيقاعيا مميزا، نتجَ عن هندسة صوتية (تتمثل في بث مجموعة من الأحداث المكررة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيمائية)[١] .

ولا عجب أن تكثيفَ الأصواتِ عند الحسين بن مطير جاء استجابةً لأزمةٍ نفسيةٍ وتجربة حزينةٍ عاشها الشاعر (فجرى الصوت شاحباً ممتداً في مقاطع طويلة مفتوحة متموجاً مع العاطفة المتقدة)[٢] ، وهذا ما تلمسناهُ في قوله :-

كَلاَمُـــكِ يَـــا سَـــلْمَى وإنْ قَـــلَّ نَـــافِعِي ولا تَحْسَبِـــي أنِّي وَإنْ قَلَّ حَـــــاقرُه

ألاَ لاَ أُبـــــــالي أَيَّ حيٍّ تَحَمَّلـــــــوا إذَا ثَمَدُ البَرْقَـاءِ لَـمْ يَجْـلُ حَاضِـرُهْ

أَبَـــتْ سَـــرْحَةُ الأَثْمَـــادِ إلاَّ مَلاَحَـــةً وطِيبًا إذا مـــا نَبْتُهـــا اهْتَـــزَّ ناضِـــرُهْ

(١) الانزياح الصوتي الشعري: ٤٤.

(٢) الأسلوبية في النظرية والتطبيق : ٧٣ .

فتكرارُ أصوات المدِّ في الأبيات الثلاثة وتنوعها بين الألف والياء والواو، يعطي جمالا إيقاعيا لأصواتها، ففي البيت الأول افتتحَ حديثهُ بإيقاعِ صوتِ الألفِ في (كلامك، يا سلمى، نافعي) ثم ينتقل في البيت الثاني الى نغمة إيقاعية تمتزج مع صوت الألف وصوتِ الياء في قوله: (ولا تحسبي ، أني ، حاقره)، وهكذا في البيت الثاني يسيطرُ إيقاعُ صوت الألف في (ألا، لا، أبالي، تحملوا، إذا، البرقاء) وهذا الاتساعُ الصوتي لأصواتِ المدِّ واللِّين يُظهرُ جليًا لوعةَ الشاعر، ولهذا كان متنفسا إيقاعيًّا ودلاليًّا، وهذا ما يفسرُ لنا احتدامَ هذه الأصوات في قوله:

فإنْ يكُنِ الأَعْداءُ أَحْمَوْا كَلامَهُ عَلَيْنَا فَلَنْ تَحْمَى عَلَيْنَا مَنَاظِرُهْ

فقد وردت أصواتُ المدِّ واللِّين في سبعةِ مواضعَ على امتداد البيتِ بما يظهر للقارئ اتساقا إيقاعيا دالا حمل المعنى بكل عفوية وبساطة، وهذه هي الوظيفة الجمالية للأصوات العربية حينما تحمل دالا شعوريًّا يرتبط بوجدان المبدعِ .

ومن شواهدِ الاتساق الصوتيِّ تكرارُ صوت (الواو)، إذ توزَّعَ تكرارُه على امتداد القصيدة افقيًّا وعموديًّا من مفتتح القصيدة حتى خاتمتِها، وقد تظهرُ (الواو) في بداياتِ الأبياتِ وبشكل ملفتٍ للنظر، إذ بلغَ تكرارُها في القصيدة (خمسٍ وثلاثينَ) مرةً، أما تكراره في بدايةِ الأبياتِ فبلغَ(أربع عشرة) مرةً ، كما في قوله:

وَفِيكَ حَبِيبُ النَّفْسِ لَوْ تَسْتَطِيعُهُ لمَاتَ الهَوى وَالشَّوْقُ حِينَ تُجَاوِرُهْ

وَمَنْ قَدْ لَحَاهُ النَّاسُ حَتَّى اتَّقَاهُمُ بِبُغْضِيَ إِلاَّ ا تَجِنُّ ضَمَائِرُهْ

وَمَنْ ضَنَّ بالتَّسْلِيمِ يَوْمَ فِرَاقه عَلَيَّ ودَمْعُ العَيْنِ تَجْري بَوادِرُهْ

والشاعر قد ابتلي بحب سلمى ، فراح يعدد مواقفه الشعورية عبر تكرار صوت (الواو) وهو حرف يتصف بالتفخيم وسهولة النطق حيث لا يعترضه أي عارض عند النطق به[١]

(١) ينظر : التشكيل التكراري في العصر الجاهلي: ٤٧.

والحقيقةُ أن تكرارَ صوتِ (الواو) يكمن منبِّها أسلوبيًّا يحيل إلى تجربةِ الشاعرِ التي تعددت وتنوعت بتعدد المواقفِ والأحداث، وهذا التوسعُ في سردِ الأحداثِ اتسقَ في نظامٍ لغويٍّ صوتي برَّزهُ تكرار حرفِ الواو وجعلهُ أكثرَ تعبيرا وتأثيرا .

بـ ـــ تكرارُ الكلمةِ : أظهرت هذهِ القصيدةُ ولعَ الحسين بنِ مطيرٍ بهذا الفن وحسن توظيفه له، حتى شكَّلَ سمةً أسلوبية بارزة استطاع الشاعر أن يحقق عن طريقها اتساقا في النظام الإيقاعي، والقصيدة هنا اشتملت على فنونٍ تدخلُ في بابِ التكرار: كالجناسِ والتصدير، وقد اعتمدت هذه التقنية التعبيرية في كل بيت من أبياتها ، فجرى تكرارُ الكلمات والأسماء والضمائر والأدوات بأسلوب منتظمٍ عبرَ مسافاتٍ زمنيةٍ محددةٍ محدِثةً تناسقا صوتيا مؤثرا؛ لأنَّ(فاعلية التكرار تبدو أكثر وضوحاً لدى الشعراء الذين يوظفون هذا النمط الإيقاعي ضمن وعي وقصد في بناء النص الشعري)[١] .

والحقيقةُ أنَّ بروز ظاهرة التكرار في هذا النص، يُظهر علاقة جدلية، علاقة الشاعر مع نفسه ومجتمعه، مثال ذلك قوله:

وَمَنْ بَـانَ مِنَّـا يَـوْمَ بَـانَ وَمَـا دَرَى أَكُنْـــــتُ أَنَـا المَـوْتُورَ أَمْ أَنَا وَاتِرُهْ

وَحَالَ بَنُـــو العمَّـــاتِ والعَمُّ دُونَـــهُ وَنَذْرُ عَـدُوٍّ مَا تُـغِبُّ نَـــــــذَائِـرُهْ

أَتَـــــــهجُرُ بَيْتاً بالحجـــــازِ تَكَنَّفتْ جَـوَانِبَهُ الأعْداءُ أَمْ أَنْـتَ زَائِـــــــرهْ

وَكَـــانَ حَبِيـــبُ الـــنَّفْسِ للقَلْـــبِ وَاتِـــراً وكيْف يُحِبُّ القَلْـــبُ مَـــنْ هُـــوَ وَاتِـــرُهْ

فـــإنْ يكُـــنِ الأَعْـــداءُ أَحْمَـــوْا كَلامَـــهُ عَلَيْنَا فَلَنْ تَحْمَى عَلَيْنَا مَنَـــــــاظِرُهْ

لقد تجلت فاعليةُ التكرار في هذه الأبيات عبر أمرين مهمَّين، الأول: ربطُ أجزاءِ النصِّ بعضها مع بعضٍ (صدر البيت مع عجزه) كما في ردِّ العجز على الصدر والجناس،

(١) فاعلية الايقاع في التصوير الشعري: ٢٧٥ .

وهذا يجعل من البيت الشعري أكثر تماسكا واتساقا، والثاني: إحداث تشكيلات صوتية تحمل في أنغامها أفقا دلاليا؛ لأن تنظيم الضربات الإيقاعية واتساقها في نسق خاص، يكون عاملا من عوامل نجاح المشهد التصويري، وحسبنا أن الشاعرَ خلقَ من أسلوب التكرار لوحةً تعبيريةً عبرت وبشدة عن غرضه وما عاناه من تجربة شعورية تمثلت في قوله : (بان منّا، بان وما درى ، أنا الموتور، أنا واتره، أحمى، تحمى، علينا، علينا ...) وما زادها تأثيرًا هو انسجامها الصوتي بين أصواتها المكررة كما في (العمَّات، العمِّ، نذر، نذائره) وهذا يفصح عن تقلبات النفس المعذبة في ذات الشاعر .

ثم كانَ لتكرارِ الضمائر(ضمائر الخطاب ـــــ وضمير المتكلم) ملمحا صوتيا قويا، فمنذ أنِ افتتحَ الشاعرُ قصيدتهُ خاطبَ الآخر عبر الضمير (أنت) مكرَّرا في صدر البيت وعجزه، وهذا يعني أنَّ المخاطبَ حاضرُ في النص حضورا حقيقيًّا، إذ يقول :

ألاَ حَبَّــذا البَيْــتُ الــذي أنْــتَ هَــاجِرُهْ وَأنْتَ بِـــتَلْماحٍ مـــــنَ الطَّرْفِ نَــاظِرُهُ

لأنَّـــــــكَ مِــنْ بَيْــــتٍ لِعَيْــنيَّ مُعْــبٍ وأَمْلَحُ فــي عَيْنــي مــنَ البَيْــتِ عَــامِرُهْ

أَصُـــدُّ حَيَــاءً أن يَـــلجَّ بــيَ الــهَوَى وفِيــكَ المُنَـــى لَـــــوْلاَ عَــدوٌّ أُحَاذِرُهْ

إذ يفتتح الشاعرُ بذكرِ الأطلالِ وهي ديار الحبيب، وموطن سكناه، رمز الماضي وذكراهُ الخالدةُ، لذا جعلَ الشاعرُ منها شخوصًا يُخاطبها ويستنطقُها؛ ليبثَ أحزانه فخاطبها عبر ضمائرِ المخاطب(أنت، وكاف المخاطب)، ثم يختمها بضمير الغائب الماثلِ في كلمة القافية (هاء الوصل)، فجاء تكرار الضمير(أنت) مرتين، متسقًا إيقاعيا مع صوت الهاء ومشكلًا أسلوبا تعبيريا، وسبيلا للبوح بأزمة الشاعر النفسية .

ثم يكون الايقاع الصوتي أكثر صخباً وقوة عبر تكرار ضمير المخاطب (الكاف)؛ وذلك حينما تعلو لغة الخطاب إذ ينتقل الشاعر إلى تكليم الآثار بصوت الكاف وهو من الأصوات الشديدة المجهورة ، الاحتكاكية[١].

(١) ينظر : خصائص الحروف العربية ومعانيها: ١٩٣ .

وبانتهاءِ هذه المقدمةِ الغزلية الطللية التي بلغت أربعةَ أَبياتٍ ينتقل الشاعرُ فيها إلى وصفِ آثارِ الحب وتجلياته في نفسه في مشهد تصويريّ مستندا إلى ضميريّ (المتكلم، والغائب) قائلا :

بِـنَفْسيَ مَنْ لاَبُـدَّ أَنِّـــــيَ هَـــــاجِرُهْ وَمَــنْ أَنَــا فــي المَيْسُــورِ والعُسْــرِ ذَاكِــرُهْ

وَمَنْ قَــدْ لَحــاهُ النَّــاسُ حَتَّــى اتَّقَــاهُمُ ببُـــــــغضِـــيَ إلاَّ مــا تُـــنُّ ضَـــمائِرُهْ

فهذه المعاناةُ التي كابدَها الشاعرُ، وقد تمثَّلت بالشوق والحرمان، نهضت بها وأبرزتها أصواتُ الضمائرِ في ياء المتكلم(نفسي، أَني، بغضي)، وضمير الغائب في (هاجره، ذاكره، رماه، ضمائره) التي خلقتْ إيقاعا حزيناً متناسقا أَوْحى بالمشهد التعبيري الذي بناه الشاعر وهو يصارع نفسه المعذبةِ، ويدافعُ عن حبيبهِ الغائبِ المفارق، وما يحف هذا الصراع من مشاهد العذل والوشاة، ففي هذا التكرار تكثيف للمعنى واتساقٌ صوتي إيقاعي أظهرت قدرة الشاعر الواعية في توظيف هذا الفن توظيفاً جمالياً.

٢ــ **الطباق** : تكمنُ فاعليةُ الطباق في اكتمال الصور المعنوية حينما يعرض الشاعر المعنى بركنيه السلبي والايجابي، أو الجمع بين الشيء ونقيضهِ، بحيث تكتملُ المنظومةُ المعنويةُ في ذهن المتلقي لتكونُ أكملَ وأوفى تعبيرا وتأثيرا(١).

أمَّا من الناحيةِ الإيقاعيةِ فإن للطباق اتساقا صوتيا يظهرُ أثره في الانسجام الدلالي وبناء المشهد التصويري، بمعنى أنه ذو فعالية إيقاعية نابعةٍ إمَّا من إيقاع الصورة المتضادة، وهذا أبلغ تأثيرا في المتلقي، وإما عبر تكرار بنية الكلمة النافية للأولى، وفي كلا الحالتين فإنَّ نجاحَ المبدع في تحقيق الاتساق يعتمد على حسن توظيفه لهذا الأسلوب. وهذا ما وجدناه في قصيدة ابن مطير إذ يقول:

أَتَهجُـــــرُ بَيْتـــــاً بالحجـــــازِ تَكَنَّفَـــــتْ جَوَانِبَــهُ الأعْـــــداءُ أَمْ أَنْـــــتَ زَائِرهْ

فـــــــإنْ آتِـــهِ لَـــــــم أَنْـــجُ إلاّ بِظَنَّـــةٍ وَإنْ يَأتِــهِ غَيْــري تُــنَطْ بــي جَرَائِــرُهْ

(١) كتاب الصناعتين : ٣١٦ .

فهو يتحدث عن معنيينِ متضادَّينِ هما: (الهجر والوصال) في نسق لغوي واحد عبر تقنية الاستفهام؛ لأنَّ هذه الثنائيةِ تؤرِّق مضاجع المحبينَ وتشغلُ عنهم لذيذ حياتهم بعد أن تفرض عليهم نمطا سلوكيًّا ينسحب إلى فنِّهم الشعري، ويحاول أن يجد إجابة لذلك على الرغم من علمه المسبق بهذا الجواب، لذا صاغ لنا أسلوب رد بليغ ومؤثر عبر فن الطباق بقوله:(فإن آته لم أنج ، وإنْ يأتيهِ غيري تنط بي جرائره) وبذلك خلق لنا صورتين متضادتين أظهرتا التجربةَ الشعورية لدى المبدعِ، وهي قساوةُ الأهلِ والوشاةِ والتربص بشخصيةِ الشاعر(المحب)، يحفُّها اتساق إيقاعي لفظي وآخر معنوي يتراءى خلف الصورة اللفظية، وهي صورة القتل أو التنكيل، فالشاعر واقعٌ في كيدهم مضحيًا بنفسه، فلا مجال للنجاة أو الهرب.

لذلك كان جوابه عن الثنائيةِ الأولى: (أتهجر بيتًا أم أنت زائره) بالسلب وهو الهجر؛ والسبب يقدمه لنا الشاعر في ثنائية أخرى وإن كانت بصورة غيرِ مباشرة عن طريق أسلوب الطباق، وهي (إن آته لم أنجُ، وإن جاءه غيري لم أنج أنا ونجى غيري) .

ثم ينتقلُ الشاعرُ عبر إيقاعِ الطباق ليبين موقفه من تجربة أُخرى، وهي (كتمان السر) لأنَّها تمثلُ جوهرة الحبِّ وسرَّ بقائهِ، فيقول :

أُحِبُّكِ يَا سَلمَى عَلَــى غَيْــرِ رِيبَــةٍ ولا بَــأسَ فــي حُــبٍّ تَعِــفُّ سَــرائِرُهْ

وكُنْتُ إذا اسْتُودِعْتُ سِــرّاً طَوَيْتُــهُ بِحْفِــظٍ إذا مَــا ضَــيَّعَ السِّــرَّ نَاشِــرُهْ

وإنِّي لأَرْعَى بالمَغِيبةِ صَاحبـــــي حَيَــاءً كمــا أَرْعــاهُ حِــينَ أُحَاضِــرُهْ

فالكتمان والإفراد من عقيدةِ المحبِّ الصادق الثابتة، وهو بذلك يروم حِفظِ السرِّ ورعايةِ حبيبه سبيلا للوصول إلى هذه العقيدة ضمن ثنائية (الكتم، البوح)، (الحضور، الغياب) التي بيَّنت على أتمِّ وجه شعور المبدع الصادق حيال تجربته، فضلا عن ذلك فإنَّ

براعة الشَّاعرِ أسهمت في خلق عنصرٍ حركي عن طريق صورةٍ طباقيةٍ أخرى أعطت النصَّ فاعليةً وتأكيدًا للثنائيتين السابقتين وهي (طويتهُ، ضيَّع) إذ قابل بين :

طويته ⟷ ⟷

ــ الكتمان ، التضييع

البوح والنشر ، فالطيُّ والتضييعُ ثنائيةُ توحي بمشهد تصويري يربطُ معالمَ حركةِ الحفظ والكتمانِ بحركة الطيِّ التي تعبر عن شدة الحرص، والعناية بالشيء المحفوظ .

ثم يختتم المشهد بثنائيةٍ ارتبطت أشد الارتباط بعقيدة الوفاء عند المحب، كما في قوله: (أرعى بالمغيبةِ، كما أرعاهُ حين أُحاضره)، وهو منهجٌ لا يغادرُ الأجواءَ النفسية للشاعرِ؛ لأنَّ البعد والفراق يذكي جذوة الحب فالغياب عنده مقدس؛ لذلك قرنه بلفظة (حياءً)؛ لأنها من الصفات الثابتة عندهم، ومن يحفظِ العهدَ في الغيابِ أجدر أن يحفظَهُ في الحضورِ .

لقد كان الطباقُ ملمحًا أُسلوبيا مميزًا في بنية القصيدةِ، وصورة من صور الاتساق الإيقاعي فيها، إذ جعلَ الشاعرُ منه أداةً تعبيريةً وصوتيةً (في نصه الشعري والتي تضفي على الناتج الدلالي قوة دينامية من خلال ازدواجية الحركة بين الدال والمدلول والمنشأ والمتلقي كل ذلك يحقق ثنائية الامتاع والايقاع)(١) .

وما زاد من فعاليةِ الإيقاع في الطباق انسجامُهُ مع الأساليبِ التعبيريةِ واللغوية الأخرى وأهمها أسلوب التكرار، وكما في قوله :

أُحِبُّــــكِ حُبَّاً لَنْ أُعنِّــفَ بَـــــعْدَهُ مُحــبَّاً وَلَكِنِّي إذا لِيـــــــمَ عَـــاذِرُهْ

وَقَدْ مَاتَ قَبْلِــي أوّلُ الحُــبِّ فَانْقَضَــى وَلَو مِتُّ أَضْـحَى الحــبُّ قَـدْ مَــاتَ آخِـرُهْ

إذ نَلمحُ امتداد أسلوب التكرار في البيتين عبر تكرار (أحبُّك حبًّا ، محبًّا، مات ، متُّ ، قد مات) مما أحدث تناميا إيقاعيا اتصف بالتنوع تارةً، وبالتجانس تارةً أخرى، وهذا التنوعِ

(١) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية : ٥٧٨ .

الإيقاعيِّ برزَ المشهد الشعري الذي قامَ على الثنائيَّةِ المتضادةِ أو الطباق اللغوي البديعي الذي عكس قسوة الزمن وحجم الألم الذي يعانيه الشاعر، وذلك حينما يقابَلُ بـــ(التعنيف واللَّوم) ولا يُلتمسُ له عذرٌ بين خصومه وفي مجتمعه، ليُقرَّ بعد ذلك بحقيقةٍ وقف عندها الشعراءُ، العذريون وعبر عنها الشاعرُ وهي إقراره بمصيره المحتوم الذي أصبح مصير كلِّ عاشقٍ، وقد لعبَ الطباقُ دورا مهما في نقل حركة داخلية توحي بهذه الحقيقة في إتساق لفظيٍّ تمثَّل في قولهِ: (أول الحب، آخره)، (لقد مات ، ولو مات، قد مات) ثمَّ ينسابُ إيقاعُ الفناءِ في قوله: (فانقضى) .

الخاتمة

أظهرتِ الدِّراسةُ أنَّ ما يميِّزُ قصيدةَ الحسينِ بن مطير هو تحقيقُها لمعاييرِ الاتِّساقِ الصُّوتي، فقد جاء النصُّ الشعري منسجما في شكلهِ ومضمونهِ مع إيقاعِ القصيدةِ، كما أظهرَ البحثُ قدرةَ الشاعرِ على خلق بنيةٍ إيقاعيةٍ متماسكةٍ ومتناسقة وفقَ مبدإِ الاتساق الفنِّيِّ في إيقاع الوزنِ والقافية، إذ نظمَ الشاعرُ قصيدتهُ على البحر الطويلِ، وإنَّ طاقاتِ هذا البحر تتناسبُ والحسُّ المأساوي لتجربةِ الشاعرِ، ومما زادَ في جمالية الإيقاعِ إحداثهُ تنويعاتٍ صوتيةٍ في بنية التفعيلاتِ عبر زحافِ القبضِ وعلى امتداد القصيدة، وقد عملت هذه الزحافات على كسرِ الحدَّةِ الموسيقيةِ المنبعثةِ من انتظامِ التفعيلاتِ، فضلا عن ذلك فإنَّ من آلياتِ الاتساق التي اهتمَّ بها الشاعرُ بناء كثافةٍ صوتيةٍ داخليةٍ ساعدت البنيةَ العروضيَّةَ وعملت على إحكامِ نسيجِ القصيدةِ إيقاعيًّا ودلاليًّا.

ملحق بنص القصيدة

ألاَ حَبَّذَا البَيْتُ الذي أنْتَ هَاجِرُهْ وَأنْتَ بِتَلْماحٍ مِنَ الطَّرْفِ نَاظِرُهْ

لأنَّكَ مِنْ بَيْتٍ لِعَيْنِيَّ مُعْجِبٍ وأمْلَحُ في عَيْني مِنَ البَيْتِ عَامِرُهْ

أصُدُّ حَيَاءً أنء يَلَجَّ بيَ الهَوَى وفِيكَ المُنَى لَوْلاَ عَدوٌّ أُحَاذِرُهْ

وَفِيكَ حَبيبُ النَّفْسِ لَوْ تَسْتَطيعُهُ لَمَاتَ الهَوى وَالشَّوْقُ حِينَ تُجاورُهْ

وَكَانَ حَبيبُ النَّفْسِ للقَلْبِ وَاترا وكيْف يُحِبُّ القَلْبُ مَنْ هُوَ وَاتِرُهْ

فإنْ يكُنِ الأعْداءُ أحْمَوْا كَلامَهُ عَلَيْنَا فَلَنْ تَحْمَى عَلَيْنَا مَنَاظِرُهْ

كأنَّ سُلَيْمَى حِينَ قَامَتْ فأشْرَفَتْ بِوجْمَةٍ أسِيلٍ زَيَّنَتْهُ غدَائِرُهْ

غَزَالٌ سِوى الأرْدافِ والفَرْعِ والثَّوَى وَلَكِنْ لِسَلْمَى طَرْفُهُ وَمَحَاجِرُهْ

وثَغْرٍ إذا المِسْوَاكُ مَسَّ غُرُوبَهُ تَعَسَّلَ واحْلَوْلَى فَطَابَتْ مَكَاسِرُهْ

أُحِبُّكِ يَا سَلمَى عَلَى غَيْرِ رِيبَةٍ ولا بَأسَ في حُبٍّ تَعِفُّ سَرائِرُهْ

وَيَا عَاذِلِي لَوْلاَ نَفَاسَةُ حُبِّهَا عَلَيْكَ لَمَا بَالَيْتَ أنَّكَ خَابِرُهْ

بِنَفْسِيَ مَنْ لاَبُدَّ أنِّيَ هَاجِرُهْ وَمَنْ أنَا في المَيْسُورِ والعُسْرِ ذَاكِرُهْ

وَمَنْ قَدْ لَحَاهُ النَّاسُ حَتَّى اتَّقَاهُمُ بِبُغْضِيَ إلاَّ مَا تُجِنُّ ضَمَائِرُهْ

وَمَنْ ضَنَّ بالتَسْلِيمِ يَوْمَ فِرَاقِه عَلَيَّ ودَمْعُ العَيْنِ تَجْري بَوادِرُهْ٣

وَمَـنْ بَـانَ مِنَّـا يَـوْمَ بَـانَ وَمَـا دَرَى أَكُنْـتُ أَنَـا المَوْتُـورَ أَمْ أَنَـا وَاتِـرُهْ

وَحَـالَ بَنُـو العمَّـاتِ والعَـمُّ دُونَـهُ وَنَـدْرُ عَـدُوٍّ مَـا تُغِـبُّ نَـذَائِرُهْ

أَتَهجُـرُ بَيْتَـاً بالحجـازِ تَكَنَّفَـتْ جَوَانِبَـهُ الأَعْـداءُ أَمْ أَنْـتَ زَائِـرهْ

فـإِنْ آتِـهِ لَـم أَنْـجُ إلاّ بِظَنَّـةٍ وَإِنْ يَأتِـهِ غَيْـري تُـنَطُّ بـي جَرَائِـرُهْ

كَلاَمُـكِ يَـا سَـلْمَى وإِنْ قَـلَّ نَـافِعِي ولا تَحْسَـبي أَنِّـي وَإِنْ قَـلَّ حَـاقِرُه

أُحِبُّـكِ حُبَّـاً لَـنْ أُعنِّـفَ بَعْـدَهُ مُحِبَّـاً وَلَكِنِّـي إذا لِـيمَ عَـاذِرُهْ

وَقَـدْ مَـاتَ قَبْلِـي أَوَّلُ الحُـبِّ فَانْقَضَـى وَلَـو مِتُّ أَضْحَى الحبُّ قَدْ مَاتَ آخِرُهْ

فَلَمَّـا تَنَـاهَى الحُـبُّ فـي القَلْـبِ وَارِداً أَقَـامَ وَسُـدَّتْ فيـهِ عَنْـهُ مَصَـادِرُهْ

وَقَـدْ كَـانَ قَلبـي فـي حِجَـابٍ يُكِنُّـهُ بِحُبِّـكَ مِـنْ دُونِ الحِجَـابِ مُبَاشِـرُهْ

وأَيُّ طَبِيـبٍ يُبْـرِىءُ الـدَّاءَ بَعْـدَمَا تَشَـرَّبَهُ بَطْـنُ الفُـؤادِ وَظَـاهِرُهْ

أَلاَ لاَ أُبـالي أيَّ حـيٍّ تَحَمَّلُـوا إِذَا ثَمَـدُ البَرْقَـاءِ لَـمْ يَجْـلُ حَاضِـرُهْ

وبـالبَرْقِ أَطْـلاَلٌ كَـأَنَّ رُسُـومَهَا قَـراطِيسُ خَـطَّ الحِبْـرَ فـيهن سَـاطِرُهْ

أَبَـتْ سَـرْحَةُ الأَثْمَـادِ إلاَّ مَلاَحَـةً وطِيبـاً إذا مـا نَبْتُهـا اهْتَـزَّ نَاضِـرُهْ

وكُنْــتُ إذا اسْــتُودِعْتُ سِــرّاً طَوَيْتُــهُ بِحَفْــظٍ إذا مَــا ضَــيَّعَ السِّــرَّ نَاشِــرُهْ

وإنِّــي لأَرْعَــى بالمَغِيبــةِ صَــاحبي حَيــاءً كمــا أَرْعــاهُ حِــينَ أُحَاضِــرُهْ

قائمة المصدر والمراجع

- الأسلوبية في النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق العربية، كانون الأول السنة السابعة عشر، ١٩٩٢م.
- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع.
- الأصوات اللغوية، عبد القادر عبدالجليل . دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن. ط٢: ٢٠١٤م.
- البرهان في علوم القرآن، للزركشي (ت٧٩٤ هـ)، تحقيق محمد أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، ط٣ ، ٢٠٠٦م .
- البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، د. محمد إبراهيم شادي، دار الرسالة، مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت /لبنان .
- خصائص الحروف العربية ومعانيها، د. عباس حسن، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨م.
- دلائل الإعجاز للإمام عبد القادر الجرجاني (٤٧١ هـ) تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٩٢م .
- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢ هـ) ، تحقيق محمد حسن محمد وأحمد رشدي شحاتة ، دار الكتب العلمية ، بيروت / لبنان.
- شعر الحسين بن مطير الاسدي جمعه وقدم له الدكتور حسين عطوان، ط١ ،ملتقى أهل الاثر(د ت) .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار ، الأردن ، ط١ ، ١٩٨٢م.
- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري د. علاء حسين عليوي، دار غيداء، ط١ ، ٢٠١٥م .

- فاعلية التكرار في تشكيل النسيج الشعري في شعر مسلم بن الوليد، د.فواز بن زايد، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية (د.ت) .
- كتاب الصناعتين أبو هلال العسكري. دار الفكر العربي. (ط٢). بيروت: (١٩٧١).
- كتاب العروض للشيخ الإمام أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (ت ٢١٥هـ) ، تحقيق د. أحمد عبد الدايم، دار غراس للنشر والتوزيع(د.ت).ـــــ
- كتاب العين ، الخليل بن حمد الفراهيدي (١٧٠هـ)، تحقيق مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال (د.ت).
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي (ت ٥٠٢هـ) تحقيق حميد حسن الخالصي (دت).
- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤ ه)، تحقيق: محمد الحبيب الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
- نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، د. عبد السلام الحفيظ، مركز الفكر العربي، ١٩٧٨م .

الرسائل و الأطاريح

- التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي، أحمد عبد الرحمن حمد، اطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، ٢٠٠٥م.

المجلات

- الاتساق الصوتي وأثره في بنية النص الشعري، حسن كزاز جادر، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد عدد ١٣١ / ٢٠١٩م.
- أثر الزحافات في التنوع الايقاعي دراسة تطبيقية في شعر أبو القاسم الشابي من خلال مقطوعة من التاريخ، أ.عبد القادر رحماني، مجلة

الحكمة للدراسات الأدبية اللغوية، عدد ٣/٢٠١٤م .

- الانزياح الصوتي الشعري، د. ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، عدد ١٣/١٩٩٦م.
- صوت الهاء في العربية، د.إبراهيم كايد، مجل جامعة ام القرى، عدد ٤، مج/٣

Source and references

• Methodology in theory and practice, Dr. Maher Mahdi Hilal, A Al Arabiya Magazine, December 17, 1992.

• Stylistics and the three rhetorical circles, Dr. Abdel Qader Abd Jalil, Dar Safaa for Publishing and Distribution.

• Linguistic sounds, Abdul Qadir Abdul Jalil. Dar Safaa for Publishing and Distribution, Jordan. 2nd edition: 2014 AD.

• Al-Burhan fi Ulum al-Qur'an, by Al-Zarkashi (d. 794 AH), edited by Muhammad Abi Al-Fadl Al-Dumyati, Dar Al-Hadith, 3rd edition, 2006 AD.

• Vocal Rhetoric in the Holy Qur'an, Dr. Muhammad Ibrahim Shadi, Dar Al-Resalah, Egypt, 1st edition, 1988 AD.

• Characteristics, Abu Al-Fath Othman bin Jinni (d. 392 AH), edited by Muhammad Ali Al-Najjar, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut Lebanon.

• Characteristics of Arabic letters and their meanings, Dr. Abbas Hassan, Arab Writers Union, 1988 AD.

• Evidence of the Miracle of Imam Abdul Qadir al-Jurjani (471 AH), edited by Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Madani Press, Cairo, 3rd edition, 1992 AD.

• The Secret of the Syntax Industry, Abu Al-Fath Othman bin Ji (392 AH), edited by Muhammad Hassan Muhammad and Ahmed Rushdi Shehata, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut / Lebanon.

• The poetry of Al-Hussein bin Mutair Al-Asadi, collected and presented by Dr. Hussein Atwan, 1st edition, Multaqa Ahl Al-Atha (ed.).

• The membership of music in the poetic text, Abdel Fattah Sale Nafi', Al-Manar Library, Jordan, 1st edition, 1982 AD.

• The effectiveness of rhythm in poetic imagery, Dr. Alaa Husse

Aliwi, Dar Ghaida, 1st edition, 2015 AD.

• The effectiveness of repetition in forming the poetic texture in poetry of Muslim bin Al-Walid, Dr. Fawaz bin Zayed, Al-Azhar University, Faculty of Arabic Language (D.T.).

• The book "The Two Industries" by Abu Hilal Al-Askari. Dar A Fikr Al-Arabi. (2nd edition). Beirut: (1971).

• The Book of Offerings by Sheikh Imam Abi Al-Hasan Saeed b Masada Al-Akhfash (d. 215 AH), edited by Dr. Ahmed Abdel Day Gharas Publishing and Distribution House (D.T.).

• The Book of the Eye, Al-Khalil bin Hamad Al-Farahidi (170 A edited by Mahdi Al-Makhzoumi, Dr. Ibrahim Al-Samarrai, Al-Hila Library House (ed.).

• Al-Kafi fi Al-Arwad wa Al-Rhymes, Al-Khatib Al-Tabrizi (d. 502 AH), edited by Hamid Hassan Al-Khalisi (d.).

• Text Linguistics: An Introduction to Discourse Harmony, Muhammad Khattabi, Arab Cultural Center, 1st edition, 1991 AD.

• Minhaj al-Balagha and Siraj al-Adabā', Hazem al-Qartajani (d 684 AH), edited by: Muhammad al-Habib al-Khawaja, Dar al-Kutu al-Sharqiya, Tunisia, 1966 AD.

• Criticism of poetry between Ibn Qutaybah and Ibn Tabataba A Alawi, Dr. Abdul Salam Al-Hafeez, Arab Thought Center, 1978 Al

Letters and dissertations

• Repetitive formation in pre-Islamic poetry, Ahmed Abdel Rahman Hamad, doctoral thesis, Mutah University, 2005 AD.

Magazines

• Phonological consistency and its effect on the structure of poet text, Hassan Kazzaz Jader, Journal of the College of Arts, Universi of Baghdad, No. 131/2019.

• The effect of skiffs on rhythmic diversity, an applied study in t poetry of Abu al-Qasim al-Shabbi through a passage from history, Abdul Qadir Rahmani, Al-Hikma Journal for Literary and Linguist Studies, No. 3/2014.

• Capillary sound shift, d. Thamer Salloum, Afaq Al-Thaqafa an Heritage Magazine, No. 13/1996.

• The sound of Ha in Arabic, Dr. Ibrahim Kayed, Umm Al-Qura University Journal, No. 4, Volume 13.