

الصورة الصوتية في رائية أبي الحسن التهامي

عبدالله حسن محمد إدريس (*)

الملخص: تتناول هذه الورقة البحثية العلمية الصورة الصوتية في رائية أبي الحسن التهامي، حيث أنها من عيون قصائد الرثاء في الشعر العربي في جميع عصوره، وقد أبدى عدد كبير من النقاد في العصور المختلفة إعجابهم بها لكن دون تعليل واضح لذلك، وستقوم الدراسة بتحليل مختار من هذا النص من الناحية الصوتية لرؤية مدى التوافق بين الصوت والصورة. وستتضمن هذه الورقة تعريفاً موجزاً بالشاعر، ثم وقفات محددة لرأي النقد قديماً وحديثاً في علاقة الصوت بالمعنى، ثم تحديد الأسباب التي دعت إلى اختيار هذا النص، وبلي ذلك دراسة تطبيقية قائمة على المنهج التحليلي لقراءة النص قراءة صوتية للوصول إلى جمالياته التي أعجبت النقاد ولم يصرحوا بها. وقد توصل الباحث لعدد من النتائج عرضها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية: الصورة الصوتية، أبو الحسن التهامي.

Onomatopoeic Image in AbiAlhasan Altihami's Raeeya

Abdallah Idrees

Abstract: This paper addresses the Onomatopoeic image in AbiAlhasan Altihami's Raeeya (an arabic poem that ends with the letter r) since it is one of the masterpieces of Arabic eulogistic poetry throughout ages. Many critics in different eras had shown interest in this poem yet there was no clear justification for this. Thus, the study will present a selective analysis for this text from the viewpoint of Onomatopoeic image to see how sounds and images are in harmony in the text. The paper will also include a brief introduction to the poet. It will, then, present some modern and traditional critical views on the relationship between sound and meaning. Then the reasons behind selecting this text will be specified. What will follow is an applied study based on the analytical approach to read the text from the perspective of sound. In this way, we can realize the undisclosed aesthetic values that had attracted the critics' attention. The researcher has found out many insights to be presented in the conclusion of the research.

Key words: Onomatopoeic Image, AbiAlhasan Altihami.

(*) أستاذ مساعد بكلية العلوم والتربية، جامعة الطائف، السعودية، Idrees.abdallah@yahoo.com

التعريف بالشاعر:

هو علي بن محمد بن فهد، أبو الحسن التهامي الشاعر. وهو من الشعراء المحسنين المجيدين، أصحاب الغوص في المعاني. ولد ونشأ باليمن، وطراً على الشام وسافر منها، إلى العراق، وأقام ببغداد، وروى بها شعره، ثم عاد إلى الشام، وتنقل في بلادها، وتقلد الخطابة بالرملة، وتزوج بها. وكانت نفسه تحدثه بمعالي الأمور، وكان يكتفم نسبه، فيقول تارة إنه من الطالبين، وتارة من بني أمية، ولا يتظاهر بشيء من الأمرين. وكان متورعاً، متقشفاً، نسخ شعر البحري، فلما بلغ أبياتاً فيها هجو امتنع من كتبها، وقال: لا أسطر بخطي مثالب الناس. وكان قد وصل إلى الديار المصرية متخفياً ومعه كتب كثيرة من حسان بن مفرج بن دغفل البدوي، وهو متوجه إلى بنيقرة، فظفروا به، فقال: أنا من تميم؛ فلما انكشف حاله علم أنه التهامي الشاعر، فاعتقل بخزانة البنود بالقاهرة لأربع بقين من شهر ربيع الآخر سنة ست عشرة وأربعمائة. ثم أنه قتل سراً في سجنه، تاسع جمادى الأولى من السنة المذكورة. (الصفدي: د.ت: ٤٢/٧)

العلاقة بين الصوت والمعنى عند البلاغيين والنقاد:

استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، وانطلق النقاد والبلاغيون يعرفون الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة، منطلقين من تأثيرات شتى عربية وأجنبية أو بين هذا وذاك.

وقد لاحظ كثير من النقاد أن الشاعر يستخدم أكبر قدر من حواسه لتصوير إحساسه، ولإعطاء كلماته حركة تصويرية، ومن ذلك الصوت، فالشعر أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إيها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن أو الغضب" (موافي: ١٩٨٤: ص ٢)

ويقول بعض النقاد إن "الشعر يصنع من الكلمات، وإن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكتيف للمعنى إنما هو حصيلة لبناء الأصوات" (أريشالدماكليش: ١٩٦٣: ص ٢٣)

فاللغة العربية كثيراً ما تحاول القيام بهذا التصوير الصوتي باستخدام ألفاظ معينة، باشتاقات معينة، كالأفعال الرباعية المضعفة مثل: خلخل وطنطن وزحزح وزلزل... إلخ.

كما يلاحظ أن كثيراً من الكلمات العربية تحمل صورتها الصوتية، فما جاء على وزن (فعليل) مثلاً يشير إلى المواصلة مثل: أزيز - صليل - سهيل - فحيح - خريز... حيث نجد أن المد يلعب دوراً في هذا التصوير.

ونجد عكس ذلك ما جاء على وزن (فعللة) إذ يدل على التقطع مثل: تمتمة - ثثرة - وسوسة - جرجرة...

هذا وقد ذهب بعضهم إلى " أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الرياح، وحنين الرعد، وخريز الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونذيب الطيبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات فيما بعد. وقد اطمأن ابن جني إلى هذا الرأي فقال " وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل "؛ فالألفاظ في اللغة مناسبة لمعانيها، وقد سئل أحدهم عن مسمى (إذغاغ) وهو بالفارسية الحجر، فقال: أجد فيه يبساً شديداً وأراه الحجر" (ابن جني: د.ت: ٤٦١-٤٧) (١). كما نجد الجاحظ يعبر عن نفس هذا إذ يرى " أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني " (الجاحظ: د.ت: ٩١/٨)، كذلك نبه الثعالبي إلى شيء من تصوير الصوت لعناه فقال: " إذا أخرج المكروب صوتاً أو المريض صوتاً رقيقاً فهو الرنين، فإن أخفاه فهو الهنين، فإن أظهره فخرج خافتاً فهو الحنين، فإن زاد فهو الأنين، فإن

زاد في رفعه فهو الخنين" (التعالبي: ١٩٣٨: ص ٢١٨)، كما نجد ابن جتي يفصل ذلك إذ يقول "إن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر عنها؛ ألا تراهم قالوا قضم في اليابس، وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف عن الخاء، فجعلوا الصوت القوي للفعل القوي، والصوت الأضعف للفعل الأضعف، وكذا قالوا صرّ الجندب، فكررنا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا صرصر البازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته، وسموا الغراب غاق حكاية لصوته، والبط بطاً حكاية لأصواتها..." (ابن جني: د.ت: ٦٥/١-٦٦ و ١٥٢/٢). فكلما ازدادت العبارة شبيهاً بالمعنى كانت أدل عليه وأشهد بالعرض فيه" (نفسه: ١٥٤/٢)، كذلك يشير ابن جتي إلى دلالة أصوات الحروف على معانيها إذ يقول بأنهم "قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر بها عنها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوفاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب" (نفسه: ١٦٢/٢).

وقد ذكر ابن الأثير أن الألفاظ داخلية في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح" (ابن الأثير: د.ت: ١٦٩/١)، كذلك قال عن الألفاظ أنها "تجري من السمع مجرى الأشخاص من البشر"... "ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلبي" (نفسه: ٢٥٢/١).

إذاً فمن خلال جميع ذلك نستطيع القول بأن هؤلاء النقاد والبلاغيين قد لاحظوا تلك العلاقة الوثيقة ما بين صوت الكلمة ومعناها، ولعلمهم يعدون ذلك سرّاً من أسرار العربية، وأحد أسباب براعتها في التعبير.

ولعل الكثير من قراء الشعر، بل ناقديه ينظرون أول ما ينظرون إلى معاني الشعر أو مدلول الألفاظ ف"إن أولى الأفكار التي تنشأ عندنا أثناء قراءة الشعر هي الأفكار التي تحدثها الكلمات ذاتها، وهي ما يمكن تسميته مدلولات الكلمات، غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكاراً قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحاكي الصوت"...، لذلك يمكن القول بأن "الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر" (أ.ريتشاردز: ١٩٦٣: ص ١٨٢).

في هذا البحث سأتناول الصورة الصوتية في رائية أبي الحسن التهامي بهدف تبين أحد الأسرار التي ربما تكون الدافع الذي جعل النقاد يستحسنون هذه القصيدة دون تحديد لأسباب هذا الاستحسان.

ولا نزع أن هذه الصورة الصوتية هي كل ما جعل النقاد يستحسنون هذه القصيدة، إذ ربما أنهم لم يفتنوا إليها، كذلك ربما تكون هناك جوانب جمالية أخرى تظهر من خلال دراسة القصيدة من زوايا أخرى غير زاوية الصورة الصوتية تضاف إلى الدراسات التي قدمت حول هذه القصيدة.

قصيدة التهامي موضوع الدراسة مطلعها (التهامي: ١٩٨٢: ص ٣٠٨):

حكم المنية في البرية جار * ما هذه الدنيا بدار قرار

وهي التي قالها حين توفي ابن له صغير السن.

أسباب اختيار النص:

ربما كان السبب الرئيس في اختيار هذا النص للدراسة إعجاب النقاد والشعراء وعمامة الناس به، ثم عدم تحديدهم السر في إعجابهم به إلا جمال ألفاظه وعذوبتها، وقوة معانيه، ورهافة حس الشاعر وصدق عاطفته، إلى آخر مثل هذه الأحكام العامة، لكل ذلك فإن من أهداف هذه الدراسة

محاولة سبر أغوار سر جمال هذه القصيدة من خلال دراسة الصورة الصوتية فيها. كما أسلفنا فقد أعجب بهذه القصيدة كثير جداً من النقاد قديماً وحديثاً ومن ذلك:

أعجب بهذه القصيدة أبو العلاء المعري، قال البديعي (البديعي: ١٩٤٤: ص ١٣٧): "ويحكى أن أبا العلاء لما سمع مرثية التهامي استحسناها، وكان كلما ورد عليه أديب يستنشدنا منه، حتى ورد عليه التهامي وهو بالمرّة ولم يكن يعرف بقدمه، فقال له أبو العلاء: أتروي قصيدة التهامي التي رثى بها ولده أبا الفضل؟ فقال: نعم، فاستنشدنا إياها، فلما أتمها قال أبو العلاء: أحسنت ولأنت صاحبها التهامي وأنت أشعر من بالشام. ولما خرج التهامي سئل أبو العلاء كيف عرفه فقال: سمعت منه القصيدة سماعاً يدل على أنه صاحبها بخلاف سماعي إياها من غيره.

قال الباخريزي (الباخريزي: د.ت: ١٣١/٨) "وكننت نقلت في صباي قصيدة له -يعني التهامي- يرثي بها ابنه أبا الفضل... وحفظتها وراء ظهره وعددها من ذخائر دهري".

وقال ابن خلكان (ابن خلكان: د.ت: ١٦٣/٣): "وله مرثية في ولده، وكان قد مات صغيراً وهي في غاية الحسن..."

وقال الصفدي (الصفدي: د.ت: ٤٣/٧) "وله القصيدة الرائية المشهورة التي رثى بها ابنه، وقد سارت مسير الشمس" (٣٨)

وقال العباسي (العباسي: ١٩٤٧: ج ٤/٢٤٣): "ومن شواهد براعة الاستهلال قول التهامي في رثاء ولده: حكم المنية... وهي من غرر القصائد... وهي طويلة إنما أثبت منها ما أثبت ليكون غرة لهذا الكتاب وتذكرة لأولي الألباب.

وقال البليسي (البليسي: ج ١/١): "وله في رثاء ابنه قصيدتان مشهورتان يتداولهما أهل الآداب، ويتذاكرهما أولو الألباب، وهما من الشعر الفائق والكلام الرائق.

وقال ابن حجة الحموي (الحموي: د.ت: ص ١١٠): "وهذه القصيدة يرثي بها ولده، وهي نسيج وحدها وواسطة عقدها، وما أعلم أن أحداً استهل المراثي بأحسن من هذه البراعات.

وقال العاملي (العاملي: ١٩٦١: ج ٢/٨٢): "بعد أن أورد أبياتاً منها: وهذا آخر ما اخترته من هذه القصيدة الفريدة، وهي نحو مائة بيت كلها في غاية الجودة.

وقال ابن المؤيد (ابن المؤيد: ج ١/١): "أما قصيدته في ولده فإنها تشجي الجماد، وتشق رأس اليراع، وتلبسه من المداد الحداد. (٤٣)

وقال الدكتور حامد حفني داود (حامد حفني: ١٩٧٧: ص ١٨١): "وإنك لا تكاد تنتهي إلى آخر بيت في القصيدة حتى تأخذ بتلابيب إعجابك، وتستولي على نفسك..."

وقال الدكتور محمد عبد الرحمن الربيع (الربيع: ١٩٨١: ص ١٠٢) "إنها من عيون الرثاء في الشعر العربي كله، قديمه وحديثه... وتقف في صف واحد مع مراثي العرب المشهورة كمرثية أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه:

أمن المنون وربيها تتوجع والدر ليس بمعتب من يجزع

ومرثية ابن الرومي لولده محمد:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي فجوذا فقد أودى نظيركما عندي

ومرثية المعري لصديقه الحنفي:

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي

وقال الدكتور محمد أبو الفضل بدران (بدران: ٢٠٠١: مقابلة تلفزيونية) "إنها قل أن تجد لها

نظيراً في المراثي "

الملاحظ أن معظم هؤلاء النقاد يبدي إعجابه بهذه القصيدة دون أن يضع لذلك أسباباً، ومن حاول ذلك لم يزد على أن يقول بأن سر جمالها يكمن في عدوية ألفاظها وجمال معانيها، وما شابه ذلك، دون التنبيه لعامل خفي جعل من القصيدة ما يشبه السحر الذي يجذب إليه السامع والقارئ دون أن يحس، ونعني بهذا العامل الدقيق، الخفي: التداعي الذي يحدث بين عناصر مختلفة، وينتشر في جميع نواحي القصيدة، وهو لخفائه يحتاج إلى دقة ملاحظة لكشفه والتعرف على أسبابه، وهو في رأي الباحث ما يشكل تلك الصورة الصوتية التي يدرسها.

قبل الدخول في حيثيات تحليل النص نشير إلى أننا سنختار أجزاء من هذه القصيدة التي تبلغ نحو مائة بيت، ونشير إلى أن اختيارنا يأتي على أساس ترابط المعنى في المقام الأول، أي أننا راعينا في الاختيار أن يكون ما نبحت فيه مترابط المعنى، موحد الفكرة. ونشير كذلك إلى أن القصيدة في معظمها تسير على هذا النمط من تداعي الأصوات وتكررها.

الصورة الصوتية للنص:

قصيدة التهامي في جملتها - فيما يرى الباحث - تقوم على التأثير النفسي وذلك بالتركيز على الجانب الصوتي، وقد شهدنا من قبل معرفة أبي العلاء المعري لصاحب القصيدة من خلال السماع.

يقسم علماء اللغة المقاطع الصوتية في اللغة إلى قسمين: مقطع قصير، ومقطع طويل، فالحرف بحركته عبارة عن مقطع قصير، فإذا أتبع بالمد كان مقطعاً طويلاً، من جهة أخرى نجد أن أطول الحركات وأكثرها وضوحاً هي الفتحة، تليها الكسرة، فالضمة. (أنيس: د.ت: ص ٢٧). وبالتالي فإن أطول المقاطع هو المقطع الطويل المفتوح مثل: نا - ما - تا... إلخ

لعلنا لا نستغرب إذن أن نجد جميع الألفاظ الدالة على التعبير عن الحزن والألم والتضجر وما إلى ذلك من مشاعر سالبة مما يحتوي على مقاطع طويلة ممدودة مثل: آه - أوه - آخ - ياه - ووب (٢)

ومما يؤكد ذلك استعمال العرب لفظة (أوتاه) وهي اسم فعل بمعنى (أتألم)، وفيها لغات: أوتاه، وأواه، وأوه، وأوه (يكسر الهاء)، وأوه (بفتحها)، وأو (بتشديد الواو وكسرها) ووردت في قول بعضهم:

فأوه من الذكرى إذا ما ذكرتها ومن بعد أرض بيننا وسماء

ومثله قول المثقب العبدى:

إذا ما قمت أرحلها بليل تأوه آهة الرجل الحزين (أبن جني: د.ت: ٣٨/٣)

ومثله ما يرويه الجاحظ عن أبي حمزة الخارجي حين خطب خطبة فيها من الحزن ما جعله يبكي " ... ثم قال أوه، أوه، ثم بكى، ثم نزل " (الجاحظ: د.ت: ٢٧٧/٣)

ويدخل ذلك كله في باب (الندبة) (بضم النون) المعروف في العربية، وفيه معنى التعجب والإنكار، وكلها مواضع تؤدي إلى مظل الصوت، فمتى أريد التعجب والإنكار مظل الصوت ومد " كما جاءت مدة الندبة إظهاراً للتفجع، وإيداناً بتناكر الخطب الفاجع والحدث الواقع " ... ولما كان مد الألف - كما أسلفنا - هو أطول الأصوات على الإطلاق، كانت مدة الندبة المعروفة في العربية ألفاً، " فالألف أحق به - مظل الصوت - دون أختيها، لأنها أمدهن صوتاً، وأنداهن، وأشدهن إبعاداً. " (أبن جني: د.ت: ١٥٥/٣)، مع ملاحظة " أن الألف إذا وقعت بين الحرفين كان لها صدى " ومما يدل على ذلك أن العرب لما أرادت مظل أحرف اللين للندبة وإطالة الصوت بها في الوقف، وعلمت أن السكوت عليها لا يؤدي إلى هذه الإطالة، أتبعها في الوقف هاءً حتى تتحقق هذه الإطالة مثل: وا زيدا، وا عمراه. (ابن جني: د.ت: ١٢٩/٣) (٣)

كذلك لا عجب أن نجد أن طبيعة البكاء إنما يكون بمد الصوت به إلى انتهاء النفس، ثم إعادة ذلك مرات عديدة، بينما طبيعة الضحك على العكس من ذلك تماماً إذ لا يعتمد على مد الصوت بل على تقطيعه وذلك لتجنب مد الصوت الدال على الألم. من جهة أخرى فإن كلمة (بكاء) نفسها تحتوي على هذا المد الذي يدل على معناها ويشير إلى طبيعة عملية البكاء، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار "أن أصوات اللين قد يزداد طولها ضعفاً أو ضعفين حين يليها همزة أو صوت مدغم (أنيس: د.ت:ص:٣٠)، والملاحظ أن كلمة (بكاء) مما يلي صوت اللين فيها الهمزة مما يجعلها أكثر تعبيراً عن معناها، بينما لفظة (ضحك) و(فهقه) تقوم على التقطع الذي يدل على طبيعتها كذلك.

لعل ما يمكن أن يؤكد ما ذهبنا إليه هو طبيعة خروج أحرف المد "فالصفة التي تجمع بين كل أصوات اللين vowels هي أنه عند النطق بها يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة، ثم يتخذ مجراه في الحلق والقم في ممر ليس فيه حوائل تعترضه فتضيق مجراه كما يحدث مع الأصوات الرخوة، أو تحبس النفس ولا تسمح له بالمرور كما يحدث مع الأصوات الشديدة، فالصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق والقم وخلو مجراه من حوائل وموانع" (نفسه: ص:٢٦).

فإذا كانت هذه صفة حروف اللين فلا بد أنها أكثر ما يناسب التعبير عن مشاعر الضعف والاستكانة، إذ الإنسان في حالة تعبيره عن هذه المشاعر يكون أكثر ضعفاً وانهيائاً، فلا بد إذن من التعبير بأسهل الأصوات خروجاً، وهي تلك التي يخلو مجراها من الحوائل والموانع، إذ ليس للإنسان لحظتئذ القدرة على الوقوف في وجه هذه الموانع على ضعفها، ولهذا كان من طبيعة الإنسان التعبير بما يسهل خروجه من الأصوات، وهي أصوات الحروف اللينة.

القافية في النص:

يعتمد الشاعر على حرف الراء عنصراً نغمياً أساسياً لقافية نصه، ولحرف الراء دور مهم في تهيئة الجو النفسي للقصيد إذ أن اختياره قافية جعله الصوت الأساسي الذي يقوم عليه النص، ثم إن ظهوره الملحوظ داخل الأبيات جعل دلالته أكثر بروزاً.

صوت الراء كما يذكر ابن سينا إنما يسمع "عن ارتعاد ثوب معرض لريح قوية مستوثق من مشد لا يفارقه" (ابن سينا: د.ت:ص:١٣٤)، فهو يصور الارتعاد والارتجاج والحركة بطبيعة التكرار الموجودة فيه أصلاً إذ أنه صوت مكرر كما يصفه علماء اللغة، لهذا فقد كان اختياره عنصراً أساسياً للنغم- بطبيعته التكرارية ثم بتكراره في النص - موفقاً في تصوير الارتعاد الذي أحسه الشاعر وعبر عنه بعاطفة قوية كانت أساس الإعجاب بالنص، مع ملاحظة أن حرف الراء في القافية يقع بين مدين، الألف قبله، والياء التي تأتي من إشباع الكسر بعده، والمد كما أسلفنا يعبر عن الآلام الشديدة المفردة وعن الوجد الزائد، لهذا فقد كان تكرار المد في القافية من جهة، وتكتيفه في النص من جهة أخرى تصويراً فريداً من نوعه لدى الآلام التي يكابدها من كان في مثل هذا الموقف.

ولعل ما يعضد ما ذهبنا إليه هو القصيدة الأخرى للتهامي في رثاء ذات الابن ومطلعها (التهامي: ١٩٨٢: ص:٣٣٣):

أبا الفضل طال الليل أم خانني صبري فخيّل لي أن الكواكب لا تسري

إذ تأتي بنفس القافية الرائية المتلوة بالمد، ومع أن القصيدة ليست في شهرة الأولى إلا أن فيها من الدلالات ما يشير إلى عاطفة الشاعر القوية تجاه ابنه وتأثره الشديد بفقدته وتعبيره عن ذلك بأبلغ تعبير.

براعة الاستهلال في النص:

أول ما يلقانا من النص بيته الأول حيث يقول:

حكم المنية في البرية جار ما هذه الدنيا بدار قرار

وقد ذكر كثير ممن أعجبوا بالقصيدة أنه من أبرع وأجود ما يكون الاستهلال، ولكنهم لم يأتوا بعلة ما ذهبوا إليه، وفي نظر الباحث أن هذه الجاذبية تأتي من جانبيين إحداهما هي الصورة الصوتية التي تظهر بقوة في البيت، أو ما يمكن أن نسميه (المبنى) في مقابل الجانب الأول المتمثل في المعنى.

فمن حيث المعنى نجد أن الشطر الأول إنما هو إثبات لما يحاول الناس نفيه أو تناسيه، وهو أن حكم المنية جار على جميع البرية دون استثناء، إذ أن الكثير من الناس ينسى هذا الحكم (الموت) أو يتناساه، ولعل في النسيان والتناسي نوعاً من النفي وعدم الاعتبار، فيرد الشاعر عليهم بإثبات هذا الحكم الذي ينفيه الناس.

أما الشطر الثاني فيأتي عكس ذلك، إذ هو نفي لما يحاول الناس إثباته في أذهانهم وهو أن هذه الدنيا هي دار القرار، فيذكروهم بأن الأمر ليس كما يظنون، فالدنيا ليست بدار خلود ولا بدار قرار.

إذن فهذه المقابلة بين الجملتين إثبات ما ينفيه الناس، ونفي ما يثبتونه تأتي في بداية النص لتفرع جرساً قوياً مفاده أنني لست كالأخرين، إذ أنا ضد ما يثبتونه وضد ما ينفونه.

أما من حيث المبنى، فنلاحظ أن هنالك جانبيين أولهما جمالي لا علاقة له بالمعاني، بينما الثاني يرتبط ارتباطاً مباشراً بالمعنى وهو ما يدخل في جانب التصوير الصوتي.

الجانب الأول يلحظ في أكثر من جانب: منها الترصيع في البيت في كلمتي (جار-قرار) اللتين أعطتا الموسيقى دفعة قوية، ومنها كذلك التكرار الإيقاعي في كلمتي (المنية - البرية) إذ يمكن النظر إليهما بمثابة ترصيع داخلي أسهم في تقوية النغم الموسيقي.

أما الصورة الصوتية في البيت فيمكن تناولها من خلال ثلاثة أصوات هي: المد والتشديد وصوت حرف الراء.

أما المد فيلحظ في ٧٠٪ من كلمات البيت، ولم تخل منه سوى ثلاث كلمات هي (حكم- المنية - البرية)، وقد سبق أن أوضحنا أن صوت المد إنما هو دال من دوال الألف، وهو صورة صوتية مباشرة لما تخرجه النفوس من آلام.

أما ثلاثة الكلمات التي خرجت من هذه الصورة الصوتية فهل يمكن اعتبارها غير ذات دلالة؟ نقول: لا، إذ أن لها دلالات لا تقل عما يظهره صوت المد من تعبير، ذلك أن كلمتي (المنية - البرية) يلحظ فيهما توالي التشديد، وطبيعة التشديد إنما تصور الصعوبة في إخراج الصوت، وهي بدورها تعكس حالة سلبية في الإنسان تدل على التراخي والضعف وتصور الوضع النفسي المتأزم الذي يعانيه. إذن فالتشديد ليس بأقل من صوت المد في عملية التصوير الصوتي.

أما صوت الراء فيتكرر خمس مرات، إذ يأتي في الكلمات (البرية - جار - بدار - قرار)، وقد ذكرنا من قبل أنه صوت مكرر في الأصل مما يزيد من قوته في عملية التصوير الصوتي، وذكرنا ما ذهب إليه ابن سينا من أنه يسمع عن ارتعاد ثوب معرض لريح قوية مستوثق من مشد لا يفارقه، فكأنني بالشاعر ثوب لا يستطيع فكاًكاً من مشد الألف، فإذا به يرتعد ارتعاد الثوب الذي رسمه ابن سينا، مما جعل صوته لا يكاد يخفى حتى على من كان به صمم على حسب تعبير أبي الطيب المتنبي.

ههنا يجب التنبيه لما ترسمه القافية من صورة صوتية دقيقة، إذ إن حرف الراء في القافية نجده واقعاً بين مدين: الألف قبله، والياء التي تأتي من إشباع الكسر بعده، فإذا كان كلا الصوتين يصوران الألف فإن انتشارهما الملحوظ في البيت بهذه الصورة الكثيفة، واجتماعهما في القافية إنما هو تصوير دقيق وفريد لدى الألام التي كان يعانيها الشاعر وقتذاك.

إذن فمن خلال ذلك نستطيع القول بأن الصورة الصوتية في هذا البيت الأول الاستهلاكي كان لها الأثر الأكبر في جاذبية البيت، مما جعل النقاد يعجبون به ويصفونه ببراعة الاستهلال دون تحليل مقبول.

أما ستة الأبيات التالية:

بينما يرى الإنسان فيها مخبراً حتى يرى خيراً من الأخبار
 طبعت على كدر وأنت تريدها صفواً من الأقداء والأكدار
 وإذا رجوت المستحيل فإنما تبني الرجاء على شفير هار
 فالعيش نوم والمنية يقظة والمرء بينهما خيال سار
 والنفس إن رضيت بذلك أو أبت منقادة بأزمة المقدار
 فالدهر يخدع بالمنى ويغص إن هنى ويهدم ما بنى ببوار

فنجد فيها الصورة الصوتية تسير على نفس الطريق، فهو يعتمد على المد وصوت الراء لتصوير الألام التي كان يعانيتها، فالمد يأتي بكثافة ظاهرة إذ نجد البيت الأول منها يأتي فيه المد بنسبة ٨٤% من مجموع كلماته، والبيت الثاني بنسبة ٥٢% والبيت الثالث بنسبة ٦٢%، أما البيتان التاليان فنسبة تكرار المد في كل منهما أقل من ٣٧%، وفي ظن الباحث أن ذلك الهبوط في تصوير الألم يأتي نتيجة طبيعية للمعنى الذي يصوره البيتان، إذ يحمل البيتان صورة الاستكانة والاستسلام والراحة من الألم (فالعيش نوم) فيه راحة مما كان يعانیه، (والمرء خيال) مستسلم، مستكين لا يقوى على شيء، (والنفس إن رضيت بذلك) فهي مستسلمة، حتى وإن أبت فهي (منقادة بأزمة المقدار) طائعة، خائفة القوى.

أما البيت الأخير منها فيأتي المد فيه بنسبة ٥٠% من كلماته، وهو كذلك يأتي نتيجة للمعنى الذي يصوره، إذ نجده يصور الآلام وأوجاعاً، ويظهر ذلك من خلال الكلمات (يخدع-يغص- يهدم ما بنى) التي تصور الانهزام، وما الألم إلا نتاج طبيعي للانهزام.

أما صوت الراء الذي هو دال على الارتعاد، فنجدته يتوزع كذلك بنفس النسبة تقريباً، فإذا أخرجنا كلمات القافية لأنها ملزمة فإننا نجد في ثلاثة الأبيات الأولى في الكلمات (يرى- مخبراً- يرى- خيراً- كدر- تريدها- رجوت- الرجاء - شفير)، بينما نجد في البيتين اللذين يصوران الاستسلام يأتي مرتين فقط في الكلمات (المرء- رضيت) فكأنما كان الاستسلام كذلك أدعى إلى هبوط حالة الارتعاد التي كان يعانيتها.

أما البيت الأخير في هذه المجموعة فيلاحظ فيه هبوط دال الارتعاد، إلا أن هناك إشارات تدل على زيادة دال الألم، فمع وجود الكلمات (المنى-هتى- ما- بنى- ببوار) التي تصور الألم من خلال المد كما أوضحنا، فالبيت لا يكتفي بذلك إذ نجد التشديد في الكلمتين (يغص-هتى) يصور تلك الغصة والألم الذي كابده زيادة على آلامه السابقة، ثم يأتي دال آخر يؤكد ذلك وهو صوت الهاء الذي يساند المد في إبراز التأوه، ونجد في الكلمات (الدهر- هنى- يهدم) ولا نجد نسبة تكرره في جميع الأبيات السابقة.

إذن فمن خلال دوال هي المد وصوت الراء والتشديد وصوت الهاء نجد تصويراً للارتعاد والألم الذي كابده الشاعر وأبرزته الصورة الصوتية، إضافة إلى الانهزامية الواضحة التي أبرزتها دوال معنوية ساندت هذه الصورة وأكدتها.

أما الأبيات الثمانية التالية:

إني وترت بصارم ذي رونق أعدده لطلابة الأوتار

أثني عليه بأثره ولو انه لم يغتبط أثنت بالآثار
يا كوكباً ما كان أقصر عمره وكذلك عمر كواكب الأسحار
وهلال أيام مضي لم يستدر بداراً ولم يمهل لوقت سرار
عجل الخسوف عليه قبل أوانه فمحاها قبل مظنة الإيدار
واستل من أترابه ولداته كالمقلة استلت من الأشفار
فكأن قلبي قبره وكأأنه في طيه سر من الأسرار
أبكيه ثم أقول معترراً له وفقت حين تركت الأم دار

فهي بداية ذكره لابنه، وفيها يبدأ في تصوير المعركة التي دارت بين الموت وبين ابنه من جهة، وبين الأب وبين الحزن من جهة أخرى، ونجده يكتف دوال هذه المعركة (وترت-صارم- ذي رونق- طلاية-أوتار- أقصر عمره- مضي- لم يمهل- عجل- الخسوف- محاه- استل- استلت- قبره- طيه- أبكيه- تركت الأم دار) فجميع هذه الرموز من أسماء وأفعال إنما تشير لعنى الهزيمة أو الانتصار، فالموت المنتصر كانت له ضحيتان: ابن مهزوم، ووالد مكوم، غارق في دوامة الحزن والهموم.

في ظن الباحث أن بؤرة هذه الأبيات هو البيت الثالث (يا كوكباً ما كان أقصر عمره...) إذ أنه يصور عمق المعركة فيذكر فيه الموت مباشرة (أقصر عمره) ليأتي هذا الدال ليكون التعبير الحقيقي عن المعركة غير المتكافئة التي أخذت الكوكب قبل أوانه.

لعلنا نستطيع أن نؤكد ما ذهبنا إليه من خلال الصورة الصوتية التي يعطيها البيت، إذ نجد صوت الكاف يتكرر سبع مرات (كوكباً-كان-كذلك-كواكب) ويلحظ أن هذا التكرار متقارب جداً، حيث يتكرر مرتين في كل كلمة، مما يزيد من دلالاته التصويرية، أما الكلمة الوحيدة التي جاء فيها صوت الكاف مفرداً وهي (كان) نجد بعدها (أقصر) وصوت القاف قريب من صوت الكاف ومساند له فهو كذلك يسهم في إبراز الصورة.

أما عن الصورة الصوتية لصوت الكاف فابن سينا يذكر أن حرف الكاف إنما يسمع "عن قرع جسم صلب بجسم صلب، وعن انشقاق الأجسام اليابسة" (ابن سينا: د.ت: ص: ٩٤) "أو عن وقوع جسم صلب كبير على بسيط آخر مثله" (نفسه: ٩٣)، أما القاف فيسمع عن "شق الأجسام وقلعها دفعة" (نفسه: ١٣٥)، أليس صوت الكاف المسنود بصوت القاف إذن تصوير صوتي حقيقي لعمق المعركة بهذا الضرب والقرع والانشقاق؟

بقية الأبيات تأتي لتأكيد هذه الصورة ومساندتها، فصوت الكاف ما زال نوعاً ما يتكرر، بينما صوت القاف يأتي بكثافة أعلى، ويلحظ صوت الكاف في الكلمات (كالمقلة-فكأن- وكأنه- أبكيه- تركت)، وصوت القاف في الكلمات (لوقت-قبل أوانه- قبل مظنة- كالمقلة- قلبي- قبره- أقول- وفقت).

إذن فالصورة الصوتية في الأبيات جاءت من خلال صوت الكاف مسنوداً بصوت القاف، وقد وجدنا كيف صور الشاعر المعركة التي أخذ فيها الموت ابنه وتركه يموج في دوامات الحزن والألم.

ثم يقول:

جاورت أعدائي وجاور ربه شتان بين جواره وجواري
أشكو بعادك لي وأنت بموضع لولا الردى لسمعت فيه سراري
والشرق نحو الغرب أقرب شقة من بعد تلك الخمسة الأشبار

فإذا نطقت فأنت أول منطقي وإذا سكت فأنت في إضماري
أخفي من البرحاء ناراً مثلما يخفي من النار الزناد الواري
وأخفض الزفرات وهي صواعد وأكفكف العبرات وهي جوار
وشهاب نار الحزن إن طاوعته أورى وإن عاصيته متوار
ثوب الرياء يشف عما تحته وإذا التحفت به فإنك عار

من حيث المعاني والإيحاءات النفسية يزداد حزن الشاعر في هذه الأبيات، ويزداد ارتعاده وارتعاشه ونلمح ذلك من خلال تزايد دال الارتعاد (صوت الرءاء)، ولعل السبب المباشر في ذلك هو تحول الخطاب من الغيبة إلى الحضور، فهو هنا يخاطب ابنه مباشرة، (أشكو بعادك)، (أنت بموضع)، (لسمعت فيه)، (أنت أول منطقي)، (أنت في إضماري)، فلا شك أن مخاطبة الحاضر أقوى أثراً في النفس من مخاطبة الغائب، لذا فبعد مخاطبة ابنه الذي يتخيل حضوره واستماعه إلى خطابه، يصاب بخيبة أمل كبيرة حين يكتشف أنه كان واهماً، وأن ابنه ليس معه، فتتسع موجة الحزن والتوجع، وتبرز دوال أخرى للحزن تتمثل في الألفاظ (البرحاء-النار-الزناد الواري-الزفرات- صواعد-العبرات- جوار-الردى- الخمسة الأشبار-شهاب نار الحزن- أورى)، إضافة إلى بروز المد بصورة ملحوظة تأكيداً للحزن المعبر عنه.

نجده بعد ذلك يحاول تغيير المجرى عما هو عليه، فيذكر شيئاً من الحكمة فيقول:

ثوب الرياء يشف عما تحته وإذا التحفت به فإنك عار

ولعل في ذلك محاولة للتظاهر بالثبات وطرح الأحزان. ولا شك أن قارئ هذا البيت قد يستغرب دخوله وسط أبيات الحزن هذه، إذ هو بيت حكيم لا علاقة له بما سبقه أو بما سيلحقه، ولكن الأمر غير ذلك، فالبيت يرتبط بالصورة العامة ارتباطاً قوياً، فكأنما كان الشاعر يخشى شماتة أعدائه وهم ينظرون إليه وهو في هذه الحالة من الخور والضعف، فهو يشير إلى هذه العداوة أكثر من مرة (خلق الزمان عداوة الأحرار) (جاورت أعدائي وجاور ربه)، بل يذهب إلى التصريح بما رأى من شأنهم إذ يقول:

إني لأرحم حاسديّ لحرماً ضمت صدورهم من الأوغار

نظروا صنيع الله بي فعيونهم في جنة وقلوبهم في نار

لذلك كان يحاول إخفاء ضعفه واستكانته وحزنه، فيحاول أن يتردى أمام أعدائه وحاسديه بالصبر والجلد، خوفاً من شماتتهم، ولكنه يدرك أنه لا سبيل إلى ذلك، فالحزن أقوى من أن يخفى، والمرائي مفضوح أمره، فهو عار، لهذا يعترف بأنه ضعيف لا حيلة له على التظاهر بالجلد ولا قوة له على الصبر، لهذا نقول بأنه أظهر الجلد ظاهرياً فقط، لأن باطنه كان يتوجع، ودليل ذلك استمرار الصورة الصوتية الدالة على ذلك وهي أصوات المد والراء.

أما البيت:

وأخفض الزفرات وهي صواعد وأكفكف العبرات وهي جوار

فيمثل بؤرة العملية التصويرية، فمن حيث معناه يدل على قمة الضعف والاستسلام، إذ لا يستطيع السيطرة على زفراته أو عبراته، إذ تعانده الأولى بالصعود، وتأبى الأخرى إلا الجريان غصباً عنه، وتبرز الصورة الصوتية هنا بوضوح، ففي كل مد إيحاء بلفظة (اه)، خاصة في هذا التوالي للمد، إضافة إلى أن التشديد في كلمة (أخفض) يعطي صورة صوتية أخرى، فالمعانة التي يجدها في إخراج هذا الصوت تدل على المعاناة التي يجدها في تخفيض تلك الزفرات، فليس أمامه إلا التأفف الذي يخرج مع الفاء المشددة في صورة صوتية أخرى.

ثم يقول:

قصرت جفوني أم تباعد بينها أم صورت عيني بلا أشفار
جفت الكرى حتى كأن غراره عند اغتماض العين وخز غرار
ولو استزارت رقدة لرمى بها ما بين أجفاني من التيار
أحي ليالي التّم وهي تميتني ويميتهنّ تبُلج الأسحار
حتى رأيت الصبح يرفع كفه بالضوء رفرف خيمة كالقار
والصبح قد غمر النجوم كأنه سيل طغا فطفا على النوار

في هذه الأبيات ينتقل الشاعر إلى وصف حاله ويترك ذكر ابنه مما يؤدي إلى خفوت نبرة الحزن الذي كان عليه من قبل، ويلحظ ذلك من خلال هبوط دوال الحزن المتمثلة في الألفاظ والمعاني، ذلك مع استمرار دوال أخرى تتمثل في المد وصوت الراء (دال الارتعاد والارتعاش)، ولعل ذلك الهدوء النسبي في تصوير الحزن، وهبوط النغم الموسيقي من خلال التقليل من التكرار اللفظي الذي كان ملحوظاً من قبل، لعله مما يناسب صورة الليل وهدوئه الذي تصوره الأبيات.

ويعد بيته:

أحي ليالي التّم وهي تميتني * ويميتهنّ تبُلج الأسحار

نقطة انطلاق لإظهار قوة مزعومة، كنا رأيناها من قبل، حين تظاهر بالصبر والجلد، ولما لم يفد الأمر ذكر أن (ثوب الرياء يشف عما تحته).

أما هذه القوة التي يزعمها الشاعر فتتمثل في إيجاده علاقة بين ثلاثة أشياء هي (ذات الشاعر -ليالي التّم- الأسحار)، ويربط بينها وبين (الحياة والموت)، إذ هو يحيي الليالي، وهي تميته، ثم تأتي الأسحار فتमित الليالي، فكأنما يقارن بين قوته وقوة الليل، فكلاهما يموت، ولكنه يحيي الليل ويبرز قوته من خلال القدرة على هذا الإحياء الذي لا يستطيعه عدوه (الليل)، ومما يؤكد هذه الصورة خلو البيت تماماً من دال الارتعاد (صوت الراء)، إذ كيف ينتصر المرتعد الخائف؟، ثم لحرصه على تصوير هذه القوة فإنه يبادر بها في أول البيت (أحي ليالي التّم...).

ثم إن الشاعر كأنما هو خائف من زوال انتصاره وقوته المزعومة، إذ ربما يعود الليل ثانية فيطمئن نفسه بأن حليفه (الصبح) حاضر لساندته، ويستخدم من الألفاظ ما يزيل كل شك وريبة وما يبدد جميع المخاوف، فيقول (حتى رأيت الصبح) واستخدامه للفعل (رأيت) أراد منه إزالة المخاوف وبعث الطمأنينة في النفس المليئة بالرعب والخوف، فأراد أن يقول (ما راء كمن سمع)، ثم في استخدامه الاستعارة المكنية (يرفع كفه) زيادة لبعث الطمأنينة، ثم قوله (بالضوء) تثبيت لهذه الطمأنينة، فهو يصور الصبح رافعاً كفه.. لا للتحية.. بل يشهر سلاحه (الضوء) استعداداً لدحر الليل.

ليس ذلك فحسب بل يصور المعركة في صورتها النهائية:

والصبح قد غمر النجوم كأنه سيل طغا فطفا على النوار

فالصبح يغمر النجوم، كأنه سيل طاغ منتصر، فلا أمل أمام الليل للعودة وزرع الخوف في تلك النفس المتهالكة المنهوكة.

هذا إذن انتصار مزعوم يقوم به الشاعر متشبهاً بثياب المنتصر الحقيقي وهو حليفه الصبح، وما ذلك إلا ليزرع في نفسه الطمأنينة ويزيل الخوف الذي يحيط بجنبااتها، وفي نظر الباحث إن ذلك كله إنما هو تمهيد لما سيقوله ويصوره في الأبيات التالية:

لو كنت تمنع خاض دونك فتية منا بحار عوامل وشفار
 قد لاح في ليل الشباب كواكب إن أمهلت آلت إلى الإسفار
 وتلهب الأحشاء شيب مفرقي هذا الضياء شواظ تلك النار
 شيان ينقشعان أول وهلة ظل الشباب وخلة الأشرار
 لا حبذا الشيب الوفي وحبذا ظل الشباب الخائن الغدار
 وطري من الدنيا الشباب وروقه فإذا انقضى فقد انقضت أوطاري

في هذه الأبيات يعود الشاعر إلى ذكر ابنه ومخاطبته، فالموت لو كان يمنع لما توانى أحد في ذلك، ثم يبكي على حاله، ولعل الملاحظ في هذه الأبيات أن دوال الحزن والألم ما تزال على كثافتها، لتدل على مدى آلامه التي ظلت مصاحبة له طوال الوقت، بينما يلحظ إن دال الارتعاد (صوت الراء) لا يأتي سوى خمس مرات في ستة الأبيات - باستثناء القافية لأنها عنصر ثابت في النص - وهذه النسبة (أقل من الواحد للبيت) لا تكاد توجد في جميع أجزاء النص، فهل بانخفاض دال الارتعاد يمكن القول بأن ارتعاد الشاعر قد انخفض ؟

في ظني أن الإجابة عن ذلك هي الإيجاب من غير شك، ولعلنا ندلل على ذلك من خلال إيرادنا سببين: أولهما: أنه ترك البكاء على ابنه وصار يبكي نفسه وشبابه الذي ولّى، فغياب صورة الابن عن خاطره - مؤقتاً - أدى إلى هبوط الارتعاد عنده مما يدل على هدوء نسبي في حالته النفسية. ثاني السببين: أنه ذهب إلى ذكر شبابه، تلك الأيام التي كان يحس فيها بالقوة والفتوة، وهو الآن - وقد انقضى شبابه - يحس بالضعف والاستكانة، فلا بد من أن يرى نفسه وقد عاد لشبابه، فيعود ولو كان ذلك على سبيل الإيهام، فلا بد إذن من ترك الضعف والخور وإظهار القوة، لكل ذلك لا بد من طرح الارتعاد جانباً، فنراه - تحقيقاً للشباب الذي يذكره - يبدو قوياً غير مرتعد، لأن القوة إنما تناسب الشباب الذي يصوره، وتأتي لفظة (الشباب) مكررة أربع مرات لتؤكد لنا ذهابه في الوهم مذهباً بعيداً إذ يصرّ على ذكر الشباب ويلج على ذلك، في حين لا يذكر الشيب سوى مرة واحدة، وعلى استحياء، وفي موضع نبذ (لا حبذا الشيب)، كما يذكر الفعل (شيب) مرة واحدة.

إذن فقد رأينا الشاعر يطرح ارتعاده جانباً، مع أنه ظل على حزنه، فهل كان ذكره للشباب إحساس حقيقي بعودته له ؟ أقول كلا، فالحق أنه كان يدرك أنه يعيش في وهم ليس إلا، وما كان ذكره للشباب إلا تسلياً لنفسه على فقدته الجلل، وأن البكاء على الشباب لم يكن إلا بكاء على هذا الصغير. أقول هذا لأن الشعور الذي انتابه بدلاً عن الارتعاد، كان أشد خطراً وأعظم بلاءاً، إذ أنه - وهو يذكر الشباب - كان يحس حرقة عظيمة، وكأنما تحول جسمه إلى لهيب حارق ظاهراً وباطناً، ولعلنا نؤكد ذلك من خلال الرموز التي تشير إلى ذلك (تلهب - الضياء - شواظ - النار) فكلها تشير إلى الحرقة والألم المر. ولعل الشاعر قد بلغ قمة هذا الإحساس حين نظم البيت:

وتلهب الأحشاء شيب مفرقي هذا الضياء شواظ تلك النار
 فاعلنا نستطيع عدّه مرتكز الأبيات لما احتواه من المعنى والمبنى.

ونؤكد ذلك أيضاً من خلال الصورة الصوتية في هذا الجزء، فقارئ الأبيات يلحظ ظهور صوت جديد لم يكن له أثر في ما سبق من أبيات، ويبدو هذا الصوت جلياً في الكلمات (شفار - الشباب - الأحشاء - شيب - شواظ - شيان - ينقشعان - ظل الشباب - الأشرار - الشيب - ظل الشباب - الشباب)، وقد أوردناها بتكراراتها كي يحسها القارئ، فحرف الشين يتكرر اثني عشرة مرة في هذه الأبيات الأخيرة، فهل يمكن أن يأتي بهذه الكثافة لغير دلالة ؟ كلا، إذ أن حرف الشين إنما يقف دليلاً على ما ذهبنا إليه من إحساس بالحرقة كان الشاعر يعيش فيه، كما أن هذا الصوت يعطي صورة صوتية لتلك النار التي عمت جسمه، ويقف مسانداً لتلك الرموز التي أوردناها في تصوير الحرقة، ذلك أن صوت الشين - حسب

ابن سينا - إنما يسمع عن " نشيش الرطوبات العديمة للزوجة، أو القليلة للزوجة" (ابن سينا: د.ت: ص ١٣٤)، فهو كصوت الماء حين يرمى فيه حديد ساخن، أو العكس، أي صب الماء (عديم الزوجة) على قدر حام، ألا يصور ذلك حرقة وناراً عظيمة كانت تتأجج في صدره؟ ألم يكن هذا الإحساس أخطر من مجرد الارتعاد والارتجاف الذي كان يحسه؟ ألم يكن لهذه الصورة الصوتية الواضحة الدور الكبير في تبين ذلك؟

نتائج البحث:

بعد دراسة الصورة الصوتية في رائية أبي الحسن التهامي توصل الباحث إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها في الآتي:

١ / الصورة الصوتية في اللغة لها دور كبير وواضح في إبراز الكثير من المعاني التي يريد الشاعر ولا يصرحون بها، ولعل هذا ما يمكن عده من براعات اللغة وتميزها بحيث تعبر عن المعاني من غير تصريح، بل إن مجرد التلميح هو كافٍ للوصول للمعني المراد.

٢ / رائية أبي الحسن التهامي تحوي من الجماليات ما جعل النقاد - قديماً وحديثاً - يعجبون بها غاية الإعجاب.

٣ / إن إعجاب النقاد بهذه القصيدة على وجه الخصوص كان له أسباب لم يصرحوا بها، وإذا كانت الصورة الصوتية بعض هذه الأسباب، فإن هناك نواحي أخرى تستحق النظر والدراسة.

٤ / اللغة العربية إمكانية التعبير بالصوت عن المعنى، وقد استفاد الشعراء من هذه الخاصية في إبداعهم وإظهار جماليات شعرهم والتعبير عن عواطفهم.

٥ / الإبداع الجمالي قد يكون متعمداً وقد يأتي عن طريق القوة الإبداعية الكامنة في نفس الشاعر.

الهوامش:

(١) خالف الجمهور هذا الرأي وقالوا: لو ثبت ما قاله لاهتدى كل إنسان إلى اللغة، ولما صحّ وضع اللفظ للضدين كالقراء للحيض والطهر، والجون للأبيض والأسود.

(٢) لفظة "ووب" (بالإمالة والمد على زنة (ball) تستخدم في اللغة الدارجة عند نساء أهل السودان للتعبير عن أشد حالات الألم خاصة عند الفواجع والخطوب، ومعناها في ما يبدو من مواقف استخدامها- (المصيبة والفاجعة) وتكرر على قدر المصيبة أو الفاجعة.

(٣) هذه المدة تذكرنا بما تقوله العرب (هايداهيدا) يحدون به الإبل. ويقال بأن أول من أخذ في ترجيعه الحذاء مضر بن نزار، فإنه سقط عن حماره فانكسرت يده فحملوه وهو يقول وا يدها وا يدها، وكان أحسن الخلق صوتاً، فأصغت الإبل إليه وجدت في سيرها، فجعلت العرب مثلاً لقوله هايداهيدا، وهناك مزاعم غير ذلك في هذا الشأن (انظر العمدة ٤٧١/٢ وما بعدها)

المراجع:

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد -المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تحقيق د. بدوي طبانة، د. أحمد الحوفي- دار نهضة مصر للطباعة والنشر -الجميلة- القاهرة - (د.ت)
ابن جني، أبو الفتح عثمان - الخصائص - تحقيق/محمد علي النجار - دار الكتب المصرية (د.ت) - (تاريخ التصدير ١٩٥٢)

- ابن خلكان-وفيات الأعيان.- تحقيق د-إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت (د.ت)
 ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله -أسباب حدوث الحرف-تحقيق /محمد حسان الطيان، ويحيى مير علم -
 مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (د.ت).
 ابن المؤيد، يوسف بن يحيى بن الحسين نسمة السحر في ذكر من تشيع وشعر - (مخطوطة مصورة-جامعة الملك
 سعود)
 أنيس، إبراهيم، د-الأصوات اللغوية -مكتبة الأنجلو المصرية ط/٤ (د.ت)
 أريشالد ماكليش-الشعر والتجربة- ترجمة /سلمى الخضراء الجبوسي-دار اليقظة ومؤسسة فرانكلين /بيروت
 ١٩٦٣
 إ. ريتشاردز- مبادئ النقد الأدبي -ترجمة د. مصطفى بدوي -وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ١٩٦٣
 البخارزي، علي بن الحسن- دمية القصر وخريدة العصر- تحقيق د. علي عبد الفتاح الحلو. مطبعة المدني
 بالقاهرة. ط/١ (د.ت)
 بران، محمد أبو الفضل، د-قناة الشارقة الفضائية -برنامج مع الشعر -أمسية السبت ٢١ أبريل ٢٠٠١م
 البديعي، يوسف- أوج التحري عن حيثية المعري- مطبعة الترقى دمشق ١٩٤٤
 البليسي - القيس في الأدب - (مخطوطة جامعة الرياض مجلد ٢ ج ١)
 التهامي، أبو الحسن ديوان أبي الحسن التهامي -تحقيق د. محمد عبد الرحمن الربيع -ط/١-دار المعارف -
 الرياض ١٩٨٢
 الثعالبي، أبو منصور - فقه اللغة وأسرار العربية- مكتبة الحلبي/القاهرة ١٩٣٨
 الجاحظ - البيان والتبيين -تحقيق/فوزي عطوي، دار صعب /بيروت(د.ت)(تاريخ المقدمة فبراير ١٩٨٦)
 حفني، حامد، د-الأدب الإقليمية في العصر العباسي الثاني -مطبعة السنة المحمدية -القاهرة ١٩٧٧ ط/١
 الحموي، ابن حجة-خزانة الأدب-دار القاموس - بيروت (د.ت)
 العمالي، بهاء الدين-الكشكول -دار إحياء الكتب -القاهرة ١٩٦١
 الربيع، محمد عبد الرحمن، د-أبو الحسن علي بن محمد التهامي -حياته وشعره- مكتبة المعارف /الرياض
 ١٩٨١
 الصفدي، خليل - الوافي في الوفيات (ج ٢٢ مخطوطة أحمد الثالث /تركيا)
 العباسي، علي عبد الرحيم - معاهد التنصيص.. تحقيق الشيخ محمد محي الدين. مطبعة السعادة. القاهرة ط/١
 ١٩٤٧
 عثمان موافي، د- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم-دار المعرفة الجامعية -
 الإسكندرية ١٩٨٤.
