التشكيلُ الصوتيُّ وإنتاجُ الدَّلالة

في

شعر المعتمد بن عبَّاد

دكتور

عبد الحفيظ مصطفى عبد الهادي

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية

كلية التربية – جامعة المنصورة

تجيش عاطفة الشاعر فيتخذ لها صياغة وتراكيب وأصواتًا تصور إحساساته ، وتجسد معانيه ، وتتجاوب مع ما تضطرب به نفسه من تموجات فكرية ونفسية ، متفننًا في توظيف اللغة بنبرات حروفها وإيقاع كلماتها ، مستغلاً الطاقات الصوتية التي تختزنها للتعبير عن الفكر والإحساس معًا .والشعراء يختلفون فيما بينهم ، فمنهم من يعبر عن مشاعره بالألفاظ والأصوات ، ومنهم من يلجأ إلى التركيب ، أو الإيحاء ؛ مع عدم إغفال جانب الإلقاء ((فالصوت يتشكل تبعًا للمحتوى الذهني والشعوري للقصيدة ، فتنوعات الصوت تؤثر على السرعة والتركيز ، وخاصة على العلو ، فالتنغيم ، أي الخط البياني الذي يحدثه الصوت يتنوع في الحقيقة بطريقة ملحوظة تبعًا لمعنى المقال))[١] .

ولا نمتري في أن لكل تجربة شعرية طريقتها الخاصة في نبر الكلمات ، وفي الضغط على إيقاع أصوات معينة ؛ ليجسد من خلالها الشاعر واقعه النفسي ، وما يعتمل في وجدانه ، ويختلج في أحاسيسه ، الأمر الذي يؤكد ((أن الحوافز تقرُّ في كثير من الأحيان نوعًا من الموازاة ما بين السمات الأسلوبية وعناصر المضمون))[٢] .

ولا مشاحة في أن الصورة الموسيقية لبنية القصيدة تعدُّ من أهم جوانب التجربة الشعرية فيها ((إذ تنساب أنغامها في وجدان الشاعر ألحانًا ذات دلالة ، وتصقل موهبته النغمية ، وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه ، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار))[٣] ، حيث تمثل الأنغام جزءًا مهما من التجربة الجمالية للقصيدة ، وإطارًا للانفعال فيها ، فتلتقي في النفس دلالتا المعنى والموسيقى في وحدة متناغمة متجانسة ((فيصبح الشعر بالإضافة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الذي تكفله التفعيلة العروضية ، مشتملاً على خاصية موسيقية جوهرية ، وهي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات

---

(١) – جون كوين– بناء لغة الشعر– ترجمة د. أحمد درويش–دار المعارف – ط٣– القاهرة ١٩٩٣م – ص١١٥.

(٢) – رينيه ويليك ، وأوستن وارين– نظرية الأدب– ترجمة محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق ١٩٧٢م– ص ٢٣٥ .

(٣) – د. عباس بيومي عجلان– عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى– مؤسسة شباب الجامعة– القاهرة ١٩٨٥م– ص ٦٤ .

مع الحالة الشعورية لدى الشاعر . ولم تعد موسيقى الشعر بذلك مجرد أصوات رنّانة تروع الأذن ؛ بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي ، لتهز أعماقه في هدوء ورفق))[١]، وهنا تكمن القيمة الحقيقية للإيقاع في ذلك الانسجام بين الجرس الموسيقي والعلاقات اللغوية التي يوجدها الشاعر بين مفرداته ، فتتوافق بذلك الكلمة مع الدلالة . ولا ريب ((أنَّ التشكيل الصوتي يمثل أهم أسس هذه العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر ، فهو عماد الموسيقى الشعرية ومفسرها ، وهو الذي يتجاوز بها المقررات العروضية))[٢] .

ومما يجب التأكيد عليه في هذا المقام أنَّ ثمة علاقة وطيدة وراسخة بين الإحساسات والمشاعر ، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة ، والألفاظ المتجاورة المتعانقة ؛ إذ ينساب الإيقاع الداخلي في اللفظة ، فيعطي إشراقة ووقدة ، تومئ إلى المشاعر ، فتجلِّيها ، وتحسن التعبير عن أدق خلجات النفس وأخفاها ، ولا عجب ((فالإيقاع انتظام موسيقي جميل ، ووحدة صوتية تؤلف نسيجًا مُبتدعًا ، يهبه الشاعر ؛ ليبعث فينا تجاوبًا متماوجًا ، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذة ، تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس ، وهو حركة شعرية تمتد بامتداد الخيال والعاطفة ، فتعلو وتنخفض ، وتعنف وتلين ، وتشتد وترق ، وتحلق في قوة الرعد وهديره ، وزمزمة الإعصار وباسه . . وهو موجة صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر ، يسير سير الشاعر ، وتردد صدى أنفاسه ، وتلون رؤيته بجمال أصدائها ، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية))[٣] .

وانطلاقًا من أنه ((لا يمكن أن يوجد معنى بدون صوت يعبر عنه))[٤]؛ إذ أن الأعمال الفنية كلها هي قبل كل شيء ((سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى))[٥] ننظر في شعر المعتمد بن

---

(١) – د. عز الدين إسماعيل– التفسير النفسي للأدب– مكتبة غريب– ط٤– القاهرة ١٩٨٤م– ص ٥٤ .

(٢) – د. عبد المنعم تليمة– مداخل إلى علم الجمال الأدبي– دار الثقافة– القاهرة ١٩٧٨م– ص ١١٩ .

(٣) – عبد الرحمن الوجي– الإيقاع في الشعر العربي– دار الحصاد للنشر والتوزيع– ط١– دمشق ١٩٨٩م– ص ٧٩ ، ٨٠ .

(٤) – كلود ليفي شتراوس– الأسطورة والمعنى– ترجمة د. شاكر عبد الحميد– دار الشؤون الثقافية العامة– وزارة الثقافة والإعلام – ط١– بغداد ١٩٨٦م– ص ٧٥ .

(٥) – رينيه ويليك ، وأوستن وارين– نظرية الأدب ص ٢٠٥ .

عباد (ت٤٨٨هـ) ؛ لنتعرف على جدلية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى ، إيمانًا منَّا بقوة العلاقة بينهما ؛ حيث يرتبطان ، فلا ينفكُّ أحدهما عن الآخر ، فالكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات ((تعتبر رموزًا للمعاني ، وهي أيضًا رموز للمعاني تعتبر أصواتًا ،وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية ، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى ،ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييرًا ماديًا ؛ دون أن تغير المعنى، وبالأحرى تفقده)) [(١)]،كما لا يمكن للصوت أن يوجد معزولاً عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره ، وتمنحه قدرة على التحرر من سلبيته المجردة ، فحين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية كما يقول ييتس:((فإنها جميعًا تصبح صوتًا واحدًا ، ولونًا واحدًا ، وشكلاً واحدًا ، وتثير انفعالاً يصدر عن مثيرات عدة متميزة ،ولكنه رغم ذلك انفعال واحد)) [(٢)]، بحكم اندماج الصفات وتوحدها في تشكيل واحد يسهم أخيرًا بالتفاعل مع التجربة في إنتاج معنى .

والحق أن أشعار المعتمد بن عباد لتزخر – خاصةً أشعار النكبة في المُلك ، أو نكبته في ابنيه – بالغنائية الطاغية المؤثرة ، وارتفاع النغم . وقد تآزرت البنية الإيقاعية في هاته الأشعار مع الجانب الدلالي والمعنوي الذي راغ الشاعر التعبير عنه ، والإيحاء به .

هذا ، وقد أبانت ظاهرة التشكيل الصوتي عند المعتمد عن حس رهيف مكين قد أغنى به شاعرنا نسيجه ، وخدم به دلالاته ، فضلاً عن ذلك التوازن الإيقاعيّ الذي تطرب له الآذان ، ويُرضي حاجات في نفس الشاعر ؛ حيث يعدُّ تنغيم النسيج وتشكيله من أخطر وسائل الشاعر لتوصيل تجربته ، والتعبير عن إحساسه ؛ ذلك ((أن للشاعر الجيد أساليبه الذكية والخفية التي يستطيع بها أن يلوِّن نسيجه تلوينًا غاية في الجمال والحذاقة ، بحيث تترك في نفوسنا – دون استئذان– ذلك الإرنان والتنغيم اللذين يفعلان فعلهما السحري في نقل مضمون القصيدة ،

---

(١) – أرشيبالد مكليش – الشعر والتجربة – ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي – دار اليقظة العربية – بيروت ١٩٦٣م– ص ٣٨ .

(٢) – ييتس – نقلاً عن د. محمد فتوح أحمد– الرمز والرمزية في الشعر المعاصر– دار المعارف– ط٣– القاهرة ١٩٨٤م– ص ١٣٤، وينظر: د. محمد صابر عبيد– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق٢٠٠١م– ص ٢٧ .

وتوصيل تأثيراتها المطلوبة ، وتتضح هذه الأساليب عادة في الأعمال الأدبية الرفيعة ، وبخاصة في الشعر الغنائي ، بحيث يبدو الجانب الصوتي عاملاً مهما في البنية العامة للنسيج)) [١] .

ويهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة التشكيل الصوتي ، وتشكُّلاتها اللغوية ، وآثارها المعنوية والنفسية في شعر المعتمد بن عبَّاد ، محاولاً تبيان دور وحداتها الفاعلة في إثراء النغم ، وإنتاج الدلالة ، وسوف يعالج البحث هذه الظاهرة عبر ثلاث دوائر رئيسة هي : دائرة الحروف ، ودائرة الألفاظ ، ودائرة العبارة .

أولاً : دائرة الحروف :

لعل من نافلة القول هنا أن نشير إلى أن الحرف المجرد لا قيمة له منفردًا ، وإنما يكتسب الحرف خصائصه الإيقاعية عندما يدخل في سياق ، ويلتحم بالمعنى ؛ مرتبطًا بغيره داخل التجربة الشعرية . ونحسب أن من الخطأ البين الزعم أن الموسيقى تنشأ من الصوت المجرد ؛ منفصلاً عن الدلالة ، بل يبرز دوره عندما يمتزج مع إيقاع الأفكار ، فـ ((موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها كوحدة ، وهذا الهيكل يتألف من نمطين : نمط الأصوات ، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها . فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد ، بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية)) [٢] ، إذ إن ((طبيعة الأفكار تغذِّي الأصوات بألوان إيقاعية لا تملكها هذه الأصوات في وضعها المجرد ، ولا تكتسبها إلاّ من خلال إيقاع الجملة ، والعلاقة بين الصوت والمعنى ، وقوة الكلمات الإيحائية)) [٣] التي تتآلف جميعًا في التشكيل .

والواقع أن توظيف الصوت يعدُّ من أبرز الملامح الإيقاعية في شعر المعتمد ؛ حيث عكس الصوت اللغوي حركات النفس العميقة ، وما يمور في خلجاتها ، وأثرى الإيقاع الداخلي ، كما أسهم في إبراز كوامن الشعور ، وأعان على رسم الصورة الشعرية في نفس المتلقي .

---

(١) – د. علي عباس علوان – تطور الشعر العربي الحديث في العراق – دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – د. ت– ص ٢٢٧ .

(٢) – د. محمد النويهي – قضية الشعر الجديد– مكتبة الخانجي – ط ٢– القاهرة ١٩٧١م– ص ٢٣ ، وينظر: د.محمد فتوح أحمد – الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ص٣٦٩،ص٣٧٤ .

(٣) – د. محمد صابر عبيد – القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص ٥٧ .

إنَّ مما يبرز السمات الإيقاعية في شعره هي تلك الطريقة التي عمد إليها في الاتكاء على صوت السين ؛ مردَّدًا إياه بشكل لافت للنظر ؛ فينهض الصوت– لذلك– بوظيفة التنغيم ، فضلاً عن أنه يعكس الحالة الشعورية له ؛ كما نجد في قوله يتحدث عن بناته اللواتي دخلن عليه سجنه في يوم عيد ، فرآهن في أطمار رثة ، وحالة زرية ، فَصَدَّعْنَ قلبه ، وألهبن مشاعره ، وقد كان الإيقاع البطيء خير عون للشاعر أيضًا للإيحاء بحالته النفسية تلك : [١]

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسرورا ∴ فَساءَكَ العيدُ في أَغماتَ مَأسورا

تَرى بَناتكَ في الأَطمارِ جائِعَةً ∴ يَغزِلنَ لِلناسِ ما يَملِكنَ قَطميراً

بَرَزنَ نَحوَكَ لِلتَسليمِ خاشِعَةً ∴ أَبصارُهُنَّ حَسيراتٍ مَكاسيرا

فالمعتمد هنا قد ناغم بين الصوت الذي اتكأ عليه ، والمعنى الذي رامه تناغمًا كاملاً ؛ حيث لم يكن هذا الصوت عنده إيقاعًا مجردًا وحسب ؛ بل جاء نغمةً منسجمةً انسجامًا تاما مع الدلالة التي تغيَّاها ، والحق لقد نجح شاعرنا في ترديد صوت السين ، وهو ((صوت أسناني احتكاكي صافر)) [٢]، مُستغلاً دلالته في التعبير عن ذلك الإيقاع الهادئ الذي ينسجم مع حالة الأسى ، ويتناغم مع الشجن الذي أحسَّ به ؛ وهو يشاهد بناته بائسات ذليلات بعد حياة البذخ والثراء الذي كُنَّ يتنعمن به ، ويرفلن فيه ! .ومما اتَّكأ فيه المعتمد أيضًا على صوت السين قوله متحدثًا عن نكبته وأسره ، محاكيًا به معاني الحسرة والأسى على ما آل إليه حاله : [٣]

أَسرٌ وَعَسرٌ ، وَلا يُسرٌ أُؤَمِّلُهُ ∴ أَستَغفِرُ اللَهُ ،كَم لِلَّهِ مِن نظرِ

وقوله : [٤]

نَعيمٌ وَبؤسٌ ، ذا لِذَلِكَ ناسِخٌ ∴ وَبعدَهُما نَسخُ المَنايَا الأَمانيا

---

(١) – ديوان المعتمد بن عباد– تحقيق د. أحمد بدوي ، د. حامد عبد المجيد– المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٥١م– ص ١٠٠ .

(٢) – د. سلمان حسن العاني– التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، فونولوجيا العربية– ترجمة : د.ياسر الملاح– مطبوعات النادي الأدبي الثقافي– ط١– جدة ١٩٨٣م– ص ٧٥ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ١٠٠ .

(٤) – نفسه.ص ١١٧ .

ولا مشاحة في أن هذا الإكثار من ذلك الصوت الصافر قد أشاع جوا من الحزن والأنين ، وأطلعنا على قلب تعتصره النكبة في المُلك ، وغمر المتلقي بالحسرة والابتئاس لحال المعتمد الزريَّ الذي آل إليه بعد عز ونعيم عاشهما مُنَعَمًا في مُلْكه بإشبيلية . وقد عكس صوت السين المهموس ذلك الأسى الذي يضطرم في جوانحه ، فانعكس شعوره على ذلك الصوت الذي أسهم في إظهار مشاعر الأسى و الفقد ؛ الأسى لما حلَّ به ، والفقد باندثار المُلك ، وزوال الجاه !! .

وكما استعان شاعرنا بالصوت للإيحاء بالأسى ، وإغناء الإيقاع الداخلي ، فقد استعان أيضًا بالتنوين في صدر البيتين السابقين ؛ حيث تصدرت الألفاظ (أَسْرٌ ، وعُسْرٌ ، ولا يُسْرٌ) صدر البيت الأول ، بينما تصدرت اللفظتان (نعيمٌ وبؤسٌ) صدر البيت الثاني ، وقد أضفى التنوين هنا مسحةً من الأسى والتحسُّر على أُفول الملك ، وتبدُّل الأحوال ، وأشعرنا بما يعتلج في صدره ، ويعتمل في جوانحه ، ولعل مما يزيد من الإحساس بالأصوات المهموسة في كونها توحي بالألم المُكَتَّم الكظيم ((أنَّ الدراسات المختبرية الصوتية كشفت أنَّ الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف ، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة التي تنتج بجهد ووقت أقل ، لذا يكشف تجمع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية التي يتولد في ظلَّها الخطاب ، وفقا لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر ، وقد يحاكي هذا التنوع نوعًا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشاعر أن يثيرها ، أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفية))[١] .

ومما اتكأ فيه شاعرنا على التنوين أيضًا قوله ممتدحًا الشاعر أبا بكر الداني الملقب بابن اللبانة:[٢]

كَلامُـــكَ حُـــرٌّ وَالكَـــلامُ غُـــلامُ ∴ وَسِـــحرٌ وَلَكِـــن لَـــيسَ فيـــهِ حَـــرَامُ

وَدُرٌّ وَلَكِـــن بَـــينَ جنبيـــكَ بَحـــرهُ ∴ وَزَهـــرٌ وَلَكِـــن الفُـــؤادَ كِمَـــامُ

حيث تصدَّرت الألفاظ المنوَّنة (حُرٌّ ،وَسِحرٌ، وَدُرّ ،وَزَهرٌ) كل شطر من أشطار البيتين ، وهي من أشرف ما يمكن أن يمدح به شاعر ! .

---

(١) – د. قاسم البريسم– منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري– دار الكنوز الأدبية– بيروت ٢٠٠٠م– ص ٤٩ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ١١٣.

ويبدو أنَّ المعتمد مولع ومفتون بصوت السين ، فهاهو ذا يلجأ إليه عندما اجتاز عليه يومًا – وهو أسير–سربُ قطا ، فهاج وجده ، وأثار من لاعج الشوق ما عنده ؛ فقال مُتكئًا على هذا الصوت المهموس اتكاءً واضحًا ، معبرًا به عن مشاعره العذبة الشجية المثقلة بالوجع والشكوى:[١]

بَكيتُ إلى سربِ القَطا إذ مَرَرنَ بي ∴ سَوارِحَ ، لا سِجنٌ يَعوقُ وَلا كبلُ

ولاشك أن هاته السينات المتراكمة قد خلقت أصواتا رنَّانة ، وولَّدت جرسًا لوسوسة صوتية تواءمت مع ذلك التوجع القانط والشجن العميق الذي يرزح شاعرنا تحت وطأته ((وكما قُسِّمَ المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن تقسيم الحروف إلى قسمين : أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف ، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ . ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الأذن ، شريطة ألاَّ تكون كثرتها مما يستقبح ، أو مما تنطبق عليه ضوابط تنافر الحروف ، فنحس في موسيقى هذا الشعر ما لا نحس به مع غيرها من الحروف ، ذلك هو الكمال المطلق في موسيقى الشعر))[٢] .

وتأمل جمالية تجانس صوت الطاء مع الألفاظ في التعبير عن حال البؤس والعَوَز ؛ وهو يصف في شجن عميق حياة الضنك الذي تحياه بناته ، وحياة الذل الذي يرسفن فيه ، بعد أن نشأن في بحبوحة من الترف ، وسعة من اللهو والعبث ، وفخامة من الملك ، وبعد أن فقد مُلْكه وسؤدده ، وصار سجينًا :[٣]

تَرى بَناتكَ في الأَطمارِ جائِعَةً ∴ يَغزِلنَ لِلناسِ ما يَملِكنَ قَطميراً

يَطأنَ في الطين ، وَالأَقدامُ حافيَةٌ ∴ كَأَنَّها لَم تَطأ مِسكاً وَكافورا!

أَفطَرتَ في العيدِ لا عادَت إِساءَتُهُ ∴ فَكانَ فِطرُكَ لِلأَكبادِ تَفطيرا

وواضح أن المعتمد قد اتَّكأ هنا اتكاءً كبيرًا على صوت الطاء ، وهو من حروف القلقلة التي يحتاج النطق بها إلى جهد زائد لإظهار صوتها المقلقل ؛ فضلاً عن أن القلقلة تعطي نبرة شديدة

---

(١) – نفسه ص ١١٣.

(٢) – د. إبراهيم أنيس– موسيقى الشعر– مكتبة الأنجلو المصرية– ط٧– القاهرة ١٩٩٧م– ص ٤٣ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ١٠٠، ١٠١ .

وقوية [١] تتناغم مع السياق الحزين الذي تعرض له الأبيات ؛ حيث الفقر المدقع الذي تتقلَّب فيه هؤلاء البنات اللواتي كُنَّ بالأمس مترفات مرفهات !! ، وتتفق مع ذلك الأسى القاصم الذي تكاد الأكباد تتفطر منه ! ، ومن نماذج اتكائه على صوت الطاء الانفجاريَّ أيضًا قوله : [٢]

قُلــتُ الخُطــوبُ أَذَلَتنــي طَوارِقُهــا ∴ وَكــانَ عَزمــيَ لِلأَعــداءِ طَرّاقــا

والذي يحاكي بطبيعته الصوتية معاني الشدة والإجهاد الذي يعيشه بعد زوال الجاه واندثار المُلك((فالطاء أقوى حروف الإطباق ، وأمكنها لجهرها وشدَّتها)) [٣] .ومثله أيضًا صوت القاف المقلقل الذي يحتاج النطق به إلى شيء من الجهد والشدة ، كما في قوله يتحدث عن محنة الأسر: [٤]

أَنبــاءُ أَســرك قَــد طَــبّقن آفاقــا ∴ بَل قَد عَمَّمن جِهاتِ الأَرضِ إِقلاقا

ســارَت مِـن الغَـربِ لا تُطـوى لَهـا قَـدَمٌ ∴ حَتّــى أَتَــت شَــرقَها تَنعــاكَ إِشــراقا

فَــأَحرَقَ الفَجــعُ أَكبــاداً وَأَفئِــدَةً ∴ وَأَغــرَقَ الــدَمعَ آماقــاَ وَأَحــداقا

قَـد ضـاقَ صَـدرُ المَعـالي إِذ نُعِيَـت لَهـا ∴ وَقيــل: إِنَّ عَلَيــكَ القَيــدَ قَــد ضــاقا

وقوله يندب ابنيه ؛ واصفًا لوعة الفقد ، ومرارة الألم : [٥]

وَنــارُ بَرقِــكَ تَخبُــو إِثــرَ وَقْــدَتها ∴ وَنــارُ قَلبــيَ تَبقــى الــدَّهرَ بُركانَــا

فالمعتمد قد لجأ إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة متجانسة ؛ ممثلةً في صوت القاف الذي أكثر منه كثرةً ملحوظةً ؛ مُثريًا بذلك الإيقاع الداخلي ، ومُسهمًا في إنتاج الدلالة . ونحسب أن شاعرنا لم يتعامل مع هذا الصوت تعاملاً اعتباطيا ؛ وهو يؤلف نسيج قصيدته ، بل انتقاه انتقاءً

---

(١) – ينظر : ابن الجزري– التمهيد في علم التجويد – تحقيق د.علي حسين البواب– مكتبة المعارف– ط١– الرياض ١٩٨٥م – ص ٩١ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ١١٠ .

(٣) – ابن الجزري– التمهيد في علم التجويد ص ٩٠ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ١١٠ .

(٥) – نفسه ص ٦٩ .

؛ مُستغلاً الخواص الحسية لذلك الصوت المقلقل ، وقدرته الفعالة على إنتاج المعنى الذي رامه ؛ ذلك ((لأنَّ الأصوات غنيةٌ بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها))[١] ، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء ، وهذه القوة التي تضيف شيئًا إلى المدلول العادي للألفاظ لا تعمل إلاَّ في إطار إيقاع الشاعر الذي ينبغي له ((أن يجسَّد إحساسًا ما لشيئين معًا : موسيقى الألفاظ ، ومضموناتها المتنوعة الغنية))[٢] .وها هو ذا يستغل الطاقة الصوتية لحرف الحاء ، وهو ((صوت حلقي احتكاكي مهموس))(٣) في التعبير عن حالة ذاتية ؛ يقول في سياق رثاء ابنيه ، وقد رأى قمرية نائحة على سكنها :[٤]

وَناحَت وباحَت ، وَاِستَراحَت بِسرّها ∴ وَما نَطقَت حَرفاً يَبوحُ بِهِ سِرُّ

هذا الإلحاح على صوت الحاء وترديده بهذه الصورة قد أكسب البيت نغمًا داخليا خاصا ، ولا نستبعد أن يكون لذلك الاستخدام المتكرر علاقة راسخة بأعماق المعتمد ، ولعله كان ينطلق عنده من صورة " المحنة" ، أو" الحزن" اللذين يتلظَّى من أوارهما ويكتوي من لهيبهما ! . ونحسب أن الشاعر قد تعمد ترديد صوت الحاء في كلمات متجاورات ؛ لتكثيف الإيقاع الناشئ عن الخصائص الصوتية لهذا الحرف المهموس . وتأمل أيضًا قوله متغزلاً :[٥]

لاحَ ، وَفاحَتْ رَوائِحُ النَدّ ∴ مُهتَصَرُ الخَصْر، أَهيَفُ القَدِّ

حيث حاكى صوت الحاء بطبيعته المهموسة دلالات الانتشار والسطوع ، ورسم صورة بارعة لتلك الحبيبة الفاتنة المنعَّمة ،كما أسهم ذلك التراكم الصوتي في إضفاء مسحة جمالية على

---

(١) – رينيه ويليك ، وأوستن وارين– نظرية الأدب ص ١٨٨ .

(٢) – د. عبد الفتاح صالح نافع– عضوية الموسيقى في النص الشعري– مكتبة المنار– ط١– الزرقاء – الأردن ١٩٨٥م– ص ٣٩ ، وينظر: د. محمد صابر عبيد– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص ٤٦ .

(٣) – د. كمال بشر– علم اللغة العام– القسم الثاني(الأصوات)– دار المعارف– ط٤– القاهرة ١٩٧٥م– ص ١٢١.

(٤) – ديوان المعتمد ص ٦٨ .

(٥) – نفسه ص ٧ .

الموصوف ، وزاد الموسيقى حسنًا وبهاءً ((ومثل هذا كمثل الموسيقى حين تتردد فيها أنغامٌ بعينها في مواضع خاصة من اللحن ، فيزيدها هذا التردد جمالاً وحسنًا . فليس تكرار الحروف قبيحًا إلاَّ حين يبالغ فيه ، وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرًا ، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر ، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته ، وليس يتأتى هذا لكل شاعر ، كما لا يكون مع كل الحروف)) [١] .

ويستغل شاعرنا القيمة الإيقاعية لصوت الهاء ، وهو((صوت احتكاكي هوائي غير المصوت)) [٢] في قو له على لسان زوجه اعتماد الرميكية عندما خُلع وسُجن بأغمات : [٣]

قالَـــت :لَقَـــد هُنّـــا هُنـــا ∴ مَـــــولايَ أَيـــــنَ جاهُنَـــــا؟

قُلـــتُ لَهـــا: إِلـــى هُنـــا ∴ صَـــــــــيَّرَنا إِلَهُنَـــــــــا

فالجرسُ الإيقاعيُّ للهاءات المتراكمة هنا ينسجم مع الأسى الذي اكتوى منه شاعرنا ، وكأن هذه الهاء بمراتها الخمس آهات متواليات قد انبعثت من فؤاد جريح ، وليس مجرد صوت وحسب ! ، مما عمَّق من شعوره الجارف بلوعة الفقد ، ومرارة الآلام . وقد تجمعت هذه الحزم الصوتية المهموسة ؛ ممثلةً في صوت الهاء المهموس لتشي بالمعنى الذي يرومه ، فوافق الإيقاع الصوتي ذلك الحزن الكظيم الذي يستشعره المعتمد في جوانحه ، واندغمت الدلالة مع الإيقاع اندغامًا شديدًا ؛ لتفصح عن مشاعره الوجدانية ((وتظهر قوة الشعر الكاملة هذه في الطاقة التي ينطوي عليها الصوت مُشْربًا بالدلالة ، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية ، كما أن الجرس الموسيقي وهو يتشكل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيدًا من الصوت المجرد ، فإنه يشتغل على تصوير فضاء المعنى ، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجًا وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص)) [٤] ، ومثل هذه الملاءمة بين الصوت المتكرر والدلالة ما نلمسه أيضًا في قوله يتحدث عن مكثه

---

(١) – د. إبراهيم أنيس– موسيقى الشعر ص ٤١ .

(٢) – د. سلمان حسن العاني– التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٩٤ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ١١٤.

(٤) – د. محمد صابر عبيد– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص ٩ .

في القيد بعد الأسر ؛ حيث لجأ إلى تكرير صوت الهاء ، محدثًا بذلك نوعًا من الانسجام الإيقاعي ، والالتحام الصوتيَّ الدال : [١]

قَـضى وَطـراً مِـن أَهلِـهِ كُـلُّ نـازِحٍ ∴ وَكَـرَّ يُـداوي عِلَّـةً فـي الجَـوارِحِ

سِـوايَ فَـإِنّي رَهـنُ أَدهَـمَ مُـبهِمٍ ∴ سَـبيلَ نَجـاتي آخِـذ بالمبـارِحِ

فقد تكرر صوت الهاء ثلاث مرات في صدر البيت الثاني ، وقد كان هذا الصوت أكثر وشاية بالمعنى الذي رامه شاعرنا ؛ فمنه نسمع صوت النشيج المختنق ، وعن طريقه نتسمَّع آهاته ؛ حسرةً لما آل إليه حاله بعد الأسر ، وأفول الجاه .ولنستمع أيضًا إلى قوله يصف عذابه من هجران الحبيب، واصفًا حاله وصفًا تترقرق فيه المشاعر والانفعالات : [٢]

صَـبّ الفُـؤادِ إِلـى لِقـا ∴ ئِـك ، وَارتِـشافِك ، وَاعتِناقِـكْ

حيث تكرر صوت الكاف في أواخر الكلمات(لقائك ، ارتشافك ، اعتناقك) ، وكم كان شاعرنا موفقًا ؛ حين جعل– في تقفية داخلية– من حرف الكاف فواصل مستقلة . وإذا علمنا أن الكاف ((صوتٌ حنكيٌّ قصيٌّ انفجاريٌّ مهموس))[٣] أدركنا أنه قد جاء تعبيرًا عن الذات المعذَّبة من الهجر والنأي .

ولا شك أن للجانب الصوتي في الشعر دورًا مهما في الدلالة ؛ لذا يستحيل الفصل بين إيحاء الصوت وانفجار الدلالة ؛ إذ ((يكتسب الصوت في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة ، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة ، وهي تؤلف موجهات تقارب قيمًا مدلولية معينة ، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقصاء المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي ، وإذا كانت هذه العلاقة يكتنفها الكثير من الغموض والسرية في صورتها المجردة غير الشعرية ، فإنها في الشعر تتجلى بكامل قوتها وعطائها ، إذ إن للشعر قوته في كشف

---

(١) – ديوان المعتمد ص ٩٣ .

(٢) – نفسه ص ٢٢ .

(٣) – د. كمال بشر– علم اللغة العام ٢/ ١٠٨ .

سرية العلاقة ، وإبانة غموض آلية التوصل بين معنى الصوت ، وصوت المعنى فيها)) [١] .انظر مثلاً إلى توظيف المعتمد لصوت الجيم في حديثه عن شدة صبابته : [٢]

القَلــبُ قَــد لــجَّ، فَمــا يُقــصَرُ ∴ وَالوَجــدُ قَــد جَــلّ، فَمــا يُــستَرُ

إنَّ هذا الإلحاح على صوت الجيم ، والاتكاء عليه اتكاءً واضحًا لينسجم مع دلالة العنف والقوة التي تحتضن الصورة الشعرية ، وقد حاكى شاعرنا بهذا الصوت الانفجاريَّ سطوة الانفعال ، وشدة الصبابة وعدم تماسكه إزاءها ، وعدم القدرة على مطامنتها ، والتخفيف من غلوائها ! .

ولا يقل دور الأصوات المجهورة في شعر المعتمد عن دور الأصوات المهموسة في إثراء الإيقاع وإنتاج الدلالة ؛ فهاهو ذا يتكئ على صوت النون في قوله يندب ابنيه : [٣]

يــا غَــيمُ ،عَينــي أَقــوى مِنــك تَهتانَــا ∴ أَبكــي لِحُزنــي ،وَمــا حُمّلــتَ أَحزانَــا

فصوت النون هنا من الأصوات الغالبة على البيت ، وقد مثَّل حضورًا طاغيًا فيه ، وإذا عرفنا أن ((النون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور)) [٤] أدركنا أنه من الأصوات التي تتصف بقوة الوضوح السمعي ، ولعل الشاعر قد هداه حسُّه الملتاع أن يتكئ عليه ويُكثر منه ؛ تعبيرًا عن أوجاعه وآلامه التي يجابهها بعد موت ابنيه ، وقد زاد من حضور هذا الصوت مجيء المعتمد به منبورًا ، فأوحى بأنَّ ثمة مُكَتَّمًا مُوجعًا يريد شاعرنا أن يطلعنا عليه ؛ خاصةً عندما نعرف ((أن النبر عُلوٌّ في بعض مقاطع الكلمة (بالقياس إلى المقاطع الأخرى) ، يكون مصحوبًا أحيانًا بارتفاع في درجة الصوت . وينتج هذا العلو من زيادة اندفاع الهواء الخارج من الرئتين ؛ حين يشتد تقلص عضلات القفص الصدري ، لذا يلقى المقطع المنبور وضوحًا سمعيا ، إذا قورن بغيره من المقاطع ، أو الأصوات المجاورة في الكلمة أو الكلام)) [٥] .

---

(١) – د. محمد صابر عبيد– القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص ٩ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ١٦ .

(٣) – نفسه ص ٦٩ .

(٤) – د. كمال بشر– علم اللغة العام ٢/ ١٣٠ .

(٥) – د. خليل إبراهيم العطية– في البحث الصوتي عند العرب– منشورات دار الجاحظ للنشر– بغداد ١٩٨٣م– ص ٦٢ ، وينظر :د. سلمان حسن العاني– التشكيل الصوتي في اللغة العربية ص ٥٢ = ود. إبراهيم أنيس– الأصوات اللغوية – مكتبة الأنجلو المصرية– ط٥– القاهرة ١٩٧٥م– ص ٩٧، ود. غالب فاضل المطلبي– في الأصوات اللغوية ؛ دراسة في أصوات المد العربية – منشورات وزارة

وشبيهٌ بهذا الاتكاء على صوت النون أيضًا ما نجده في قوله يمتدح أباه : [١]

يــا ضَــيغَماً يَقتُــلُ الأَبطــال مُفتَرِســاً ∴ لا تــوهنَنّي فَــإِنّي النــاب وَالظُفــرُ

فالمعتمد قد صكَّ سمع المتلقي بذلك الصوت الأنفي المجهور ؛ خاصةً عندما أضاف إليه ياء المتكلم «ني» في الفعل «توهنني» ؛ مما جعله ينجح في إضفاء مسحة البسالة والفروسية على ممدوحه من خلال ذلك الفعل المنبور . هذا وقد التفت علماء الأصوات المحدثون إلى الدور الفاعل الذي يقوم به النبر والتنغيم والتفخيم في الإيحاء بالمعنى ، وكيف أنها تكشف عن انفعالات المبدع ((فعلى حين أن النبر والتفخيم في اللغة العربية سمتان غير تميزتين (لايغيران من دلالة المعنى) ، ولكن هذه السمات التي هي غير تمييزية في اللغة ، يصبح لها تأثير مضاف ، وتسهم في توكيد الدلالات ، وزيادة الإيحاء ، وكشف مسارب الشعور والانفعالات)) [٢] .

ولنأخذ صوتًا مجهورًا آخر كصوت الراء قام شاعرنا بتوظيفه في نسيجه إيقاعيا ودلاليا . يقول مسترجعًا الأيام الخوالي يوم أن كان قويا في ملكه ، ممنَّعًا بين بطانته ، مستخدمًا أسلوب المونولوج الداخلي ، مسترسلاً في نجواه استرسالاً يقوِّي إحساسنا بحالته النفسية : [٣]

قَــد كــانَ دَهــرُكَ إِن تــأمُرهُ مُمتَــثِلاً ∴ فَــــرَدّكَ الــــدَهرُ مَنهيّــــاً وَمــــأمورا

إنَّ تكرير صوت الراء خمس مرات في هذا البيت يبعث الحركة والفخامة التي تتناغم مع قوته مَلكًا يأمر وينهى !! ، ويرسم صورة لذلك الصولجان الذي كان يحميه ، والجاه الذي كان ينعم به ؛ بيد أن ذلك كله قد سُلب منه ، فصار الدهر متحكمًا آمرًا ناهيًا فيه ! ، وقد أضفى صوت الراء على الدلالة لونًا من الفخامة والقوة والجلجلة ؛ جاءت عونًا جيدًا للافتخار الذاتي ، فضلاً عن أن الجرس الموسيقي الذي ينبعث من ذلك الصوت الأسنانيَّ المصوت ، والذي من صفاته أنه مُكَرَّرٌ يعلو دون رتابة ، وبلا خفوت في توحد نغميَّ ينسجم مع المعنى ، ويتواءم مع الدلالة . ويزيد من

الثقافة والإعلام– العراق ١٩٨٤م– ص ٥٤ ، ود. قاسم البريسم– منهج النقد الصوتي ص ٥١ ، ود. سيد البحراوي– العروض وإيقاع الشعر العربي– الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م– ص ١١٦ .

(١) – ديوان المعتمد ص ٣٨ .

(٢) – د. قاسم البريسم– منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ص ٤٦، ٤٧ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ١٠١ .

فخامة صوت الراء حاجته للجهد العضلي ؛ حيث ((يتكرر على اللسان عند النطق به ، كأن طرف اللسان يرتعد به ؛ إذ ينحبس النَّفَسُ معه عند النطق به لقوته ، وقوة الاعتماد عليه في موضع خروجه)) [١] .ولا مشاحة في أنه ((كلما زادت الطاقة المبذولة في نطق الصوت ، ازدادت سعة ذبذبته ، وازداد علوه)) [٢] .

وقد يعمد الشاعر إلى المزاوجة بين حرفين لخلق توافق نغميَّ متكرر ، كما نجد في قوله مخاطبًا أباه ، ومعتذرًا إليه ، ومستعطفًا إياه : [٣]

مَـولاي ، دعـوةَ مَملـوكٍ بِـهِ ظمـأٌ ∴ بَرحٌ ، وفي راحَتَيـكَ السَلسَلُ الخصرُ

حيث اتَّكأ المعتمد في المصراع الأول على صوت الميم ثلاث مرات ،((وهو صوت شفوي أنفي مجهور)) [٤] يتفق مع سياق الضعف الذي رام شاعرنا إظهاره في خطابه لوالده المعتضد ؛ اعتذارًا على ما بدر منه ، ثم جاء في المصراع الثاني ، فاتكأ على صوت الراء المجهور ثلاث مرات أيضا ؛ وكأنَّي به أراد أن يجهر بظمئه المبرح إلى عفو المعتضد ، وحاجته الشديدة إلى صفحه وغفرانه .وهاهو ذا أيضًا يكثر من صوت الميم ، وهو صوت ((يشترك مع صوت النون في الوضوح السمعي)) [٥] في قوله يمتدح أباه : [٦]

فَـــأمَّمَ مـــأمولاً ، وَأَمَّ مُيَمَّمـــاً ∴ وَحامَـت أَمانيـهِ عَلـى مَـورِد عَـذبِ

فقد استخدم صوت الميم عشر مرات في البيت ؛ محاكيًا به معاني الإجلال والتقدير لشخصية المعتضد ، فضلاً عن ذلك الانسجام والتناغم المتولد من توالي الميمات . ومن شأن هذا التجانس الصوتيَّ أن يبعث في النفس ارتياحًا يقع منها موقع الرضا والاستحسان ، ومجيء هذا النوع في الشعر يزيد من موسيقاه ؛ وذلك ((لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر

---

(١) – ابن الجزري – التمهيد في علم التجويد ص ٨٧ ، وينظر: ص ٩٥ .

(٢) – د. محمد علي الخولي– معجم علم الأصوات– مطابع الفرزدق– ط١– الرياض ١٩٨٢م – ص ٥٦ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٣٩ .

(٤) – د. كمال بشر– علم اللغة العام ٢/ ١٣٠ .

(٥) – د. إبراهيم أنيس– الأصوات اللغوية ص ٢٧ ، وينظر: ص ٧٣ .

(٦) – ديوان المعتمد ص ٣٢ .

في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان ، يستمتع بها مَنْ له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المهارة والقدرة الفنية)) [١] .

وقد يراوح المعتمد بين صوتي القاف والكاف ؛ مواليًا بينهما ، لاجئًا إلى التشكيل الصوتيَّ عن طريق إحداث مسافات متباعدة ، ونسب محددة بين الحروف ، كما نجد ذلك في قوله يمدح أباه : [٢]

بَقيـــتَ ، وَلا مُلْـــكَ إلاّ وَقَـــد ∴ غَـدا مِلْـكَ كَفِّـكَ ، قَهْـراً وَقَـسْرا

حيث عمد إلى حرف القاف ، فأبعده بُعْدًا شديدًا في صدر البيت ، وقارب بين حرف الكاف في أول المصراع الثاني مقاربة واضحة ، ثم جاء في نهاية العَجُز ، فقارب بين صوت القاف تقاربًا واضحًا ؛ ليحدث الأثر الموسيقي المطلوب . ومن نماذج ذلك أيضًا قوله في زوجه اعتماد : [٣]

عَلَيـــكِ سَـــلامٌ بِقَـــدرِ الـــشُجو ∴ ن ، وَدَمع الشُؤونِ ،وَقَدرِ السُهادِ

فقد جاء صوت السين متباعدًا تمامًا ، بينما تقارب صوت الشين تقاربًا واضحًا ، ثم جاء بالسين في نهاية المصراع الثاني ، مما يشي بعناية الشاعر بترديد الأصوات ، وما يتبع ذلك من إيقاع موسيقي تطرب له الآذان ، وتستمتع به الأسماع .وكقوله ممتدحًا أباه بوقائعه الحربية ، وانتصاراته الباهرة ضد الأعداء ؛ حتى صارت حديث الركبان : [٤]

سارَت بِها العيسُ في الآفاقِ فانتَشَرَت ∴ فَلَـيسَ فـي كُـلِّ حَـيٍّ غَيرهـا سَـمَرُ

حيث جاء بصوت السين مرتين ؛ وأعقبه بصوت الشين مرة واحدة في صدر البيت ، ثم جاء بالسين مرتين في عَجُز البيت كنوع من المساواة والموازاة ! .

ومن أساليب المعتمد التنغيمية أيضًا التمهيد لصوت معين باستخدامه مرة واحدة في المصراع الأول ، ثم إذا به يجيء بذلك الصوت مرتين في عَجُز البيت ؛ محدثًا بذلك تنغيمًا وتطريبًا ، كما نجد في قوله :[٥]

---

(١) – د. إبراهيم أنيس– موسيقى الشعر ص ٤٥ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٤٠ .

(٣) – نفسه ص ٨ .

(٤)– نفسه ص ٤٠ .

(٥) – نفسه ص ١٢.

وَبـيضٍ وَسُـمرٍ، فـاعِلاتٌ بِمُهجَتـي ∴ فِعال الصِفاح البيضِ وَالأسلِ السُمرِ

فالمعتمد قد مهد لصوت السين باستعماله مرة واحدة في صدر البيت ، ثم جاء في المصراع الثاني فاستخدمه مرتين . ولا يخفى ذلك الاكتناز الإيقاعي النابع من تراكم البنية السينية في البيت.

إنَّ النماذج السابقة تظهر لنا ما لتكرير الصوت من إغناء جمالي للنص خدم الدلالة ، وأثرى البناء الإيقاعيَّ .ولا ريب أنَّ قدرة الصوت على تمثيل المعاني يأتي انعكاسًا للتجربة الشعرية ((إننا لا نفكر– أبدًا– في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى ، بل نفكر في المعنى من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوبًا لا يسمح بالتمييز بينها ، ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها))(١) .

كما استعان المعتمد بحروف المد – خاصةً في شعر النكبة والمحنة – موظفًا إياها في تحقيق نوع من التفخيم ، مُركزًا على نبرة المدَّ فيها ، متمكنًا بذلك من تصوير المعاني والمشاعر ، ولا عجب ((فقد يكون لبعض الأصوات اللغوية إيحاءٌ خاصٌّ في بعض السياقات المعينة ، فحروف المد – مثلاً– في سياقات معينة تقوَّي من إيحاء الكلمات والصور))(٢) .ولنستمع إلى المعتمد يأسى على قصوره ؛ بعد أن أضحى أسيرًا : (٣)

غَريـــبٌ بِـــأَرضِ المغـــربينِ أَســـيرُ ∴ سَـــيَبكي عَلَيـــهِ مِنبَـــرٌ وَسَـــريرٌ

وَتَندُبُـــهُ البـــيضُ الـــصَوارِمُ وَالقَنـــا وَينهـــلُّ دَمـــعٌ بيـــنَهُنَّ غَزيـــرُ

سَـــيبكيهِ فـــي زاهيـــه وَالزاهـــرُ النَـــدى وَطُلاّبُـــهُ وَالعَـــرفُ ثَـــمَّ نَكيـــرُ

إِذا قيـلَ فـي أَغمـاتَ قـد مـاتَ جـودُهُ فَمـا يُرتَجـى لِلجـودِ بَعـدُ نُـشورُ

مَـضى زَمَـنٌ وَالمُلـكُ مُـستأنِسٌ بِـهِ وَأَصـبَحَ مِنـهُ اليَـوم وَهـوَ نَفـورُ

بِـرأيٍ مِـن الـدَّهرِ المُـضلِّ فاسِـدٍ مَتـى صَـلُحَت لِلـصالِحينَ دُهـورُ

---

(١) – د. جابر عصفور– مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي – مؤسسة فرح للصحافة والثقافة – ط٤– قبرص ١٩٩٠م– ص ٢٠٨ .

(٢) – د. علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة دار العلوم – ط٢– القاهرة ١٩٧٩م – ص ٤٨ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٩٨ ، ٩٩ .

أَذَلَّ بَنـــي مـــاءِ الـــسَماءِ زَمَـــانُهُم وَذُلُّ بَنـــي مـــاءِ الـــسّماء كَبيـــرُ

فَمَـــا مَاؤُهـــا إلاّ بُكَـــاءٌ عَلَـــيهِمُ يَفـيضُ عَلـى الأَكبـادِ مِنـهُ بُحـورُ

وعندما نقرأ هذه الأبيات قراءةً متأنيةً ، ونرهف السمع إلى أصواتها نشعر أن حروف المد فيها تشبه نُوَاحًا مُكَتَّمًا يمتلئ بالحزن ، ويفيض بالشجن ، وقد اتكأ عليها المعتمد ؛ لينفَّس عن وجدان مكلوم ، ونفس تتلظَّى بالأسى ، وتكتوي بالألم على ضياع المُلك ، وفقدان الجاه . وقد وافق الطول الزمني لأصوات المدَّ التي حشدها شاعرنا في كل بيت – والتي تستغرق زمنًا عند النطق بها – حالة الأسى ، ومرارة الذل التي يعيشها الشاعر. ولنستمع – مدا بالياء– إلى الكلمات التي توسل بها المعتمد لتجسيد التجربة مثل :(غريب ، أسير ، سرير ، البيض ، غزير ، نكير، كثير) ، وكلها ألفاظٌ تتناغم مع تجربة الاغتراب والأسر والتشرد .ومما لا شك فيه أن إطالة الصوت بالياء لمما يزيد في دلالة الكلمة ، فيزداد الإحساس بالغربة والتمزق والضياع مع صوت الكلمات المدوية ، فيشعر المتلقي بوطء الغربة و فداحة الإخفاق في بلاد نائية ، بعيدًا عن مُلكه وسلطانه . ثم لنستمع– مدا بالواو– إلى الكلمات المقترنة بالمجد والصولجان مثل : (الصوارم ، جوده ، دهور ، نفور ، نشور ، بحور) . ثم لنستمع – مدا بالألف– إلى الكلمات (القنا ، زاهيه ، الزاهر ، طلابه ، أغمات ، مات ، فاسد ، ماء السماء ، زمانهم ، بكاء ، الأكباد) . ولا ريب أن هاته الكلمات– بأصواتها– التي اعتمد عليها شاعرنا تقوَّي الإيحاء بالفقد والضياع والاغتراب ، وتتفق مع واقعه الأليم الذي يحياه ((إنَّ حركات المدَّ– كما هو معلوم– من أكثر الأصوات سهولة في النطق ، ولطفًا في الأذن ، وطواعية للإيحاء ، لأن ما فيها من سعة وامتداد يتناسب مع حالات الشجن الهادئ العميق . .)) [١] ، الأمر الذي يشي بأنها تساير حركة الانفعال ، حيث تحدث تأثيرًا نفسيا ، فضلاً عما تحدثه من إيقاع متناغم ((وكما تعطي أصوات الحروف الصحيحة هذه القيمة السمعية عند التكرار ، تهب هذه القيمة بشكل أوفر حروف المد الثلاثة ، عندما تجانسها حركة ما قبلها ، فتتمحض لانطلاق الصوت مسافة أطول ، وهي عند التكرار يلمس لها تطريب تطيب به النفس ، ويأنس إليه السمع والوجدان)) [٢] .

---

(١) – د. محمد فتوح أحمد–الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ص ٣٧٠ .

(٢) – د. عز الدين علي السيد– التكرير بين المثير والتأثير– دار الطباعة المحمدية– ط١– القاهرة ١٩٧٨م– ص ٦٠ .

كما كان المعتمد موفقًا في إكثاره من حروف المدَّ في قوله متحدثًا عن حال بناته الزريَّ ؛ وهنَّ يرتدين أطمارًا رثَّة ، وثيابًا بالية ، بعد حياة المُلك وعزَّ السلطان : [١]

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسرورا ∴ فَساءَكَ العيدُ في أَغماتَ مَأسورا

تَرى بَناتَكَ في الأَطمارِ جائِعَةً يَغزِلنَ لِلناسِ ما يَملِكنَ قَطميراً

بَرَزنَ نَحوَكَ لِلتَسليمِ خاشِعَةً أَبصارُهُنَّ حَسيراتٍ مَكاسيرا

يَطأنَ في الطين ، وَالأَقدامُ حافيَةٌ كَأَنَّها لَم تَطأ مِسكاً وَكافورا

لا خَدَّ إلاّ ويشكو الجَدبَ ظاهِرهُ وَلَيسَ إلاّمَعَ الأَنفاسِ مَمطورا

أَفطَرتَ في العيدِ لا عادَت إِساءَتُهُ فَكانَ فِطرُكَ لِلأكبادِ تَفطيرا

قَد كانَ دَهرُكَ إِنْ تأمُرهُ مُمتَثِلاً فَرَدّكَ الدَهرُ مَنهيّاً وَمأمورا

مَنْ باتَ بَعدَك في مُلكٍ يُسرُّ بِهِ فَإِنَّما باتَ بِالأَحلامِ مَغرورا

فالمعتمد قد استثمر القيم الصوتية لحروف المدَّ وطاقاتها النغمية في هذه الأبيات استثمارًا جيدًا ؛ ففي البيت الأول لجأ إلى الحركة الطويلة ؛ ليوحي بالامتداد والطول ، والتبرم الذي ران على وجدانه ، كما أوحى المدُّ بالياء في الكلمات : (قطميرا ، حسيرات ، مكاسيرا ، تفطيرا) بالانكسار والضياع والتلاشي . أما المدُّ بالواو في الكلمات : (مأسورا ، ممطورا ، مأمورا) فقد أوحى بالضعف والإرادة السلبية ، وهكذا تتآلف حروف المدَّ مع الجو النفسي؛ لتعمَّق من ذلك الإحساس بالألم الممتد الذي أطبق على أحاسيسه ، وجثم على مشاعره ، فلم يقدر على الفكاك منه ! ، فضلاً عن أنها قد منحت الأبيات غزارة موسيقية ، وإيقاعًا هادئًا رتيبًا ، يجعل المتلقي يشارك شاعرنا حالته النفسية ؛ خاصةً إذا رُدَّدت القصيدةُ إنشادًا ؛ مما يزيد من زخم الحضور الصوتي في القصيدة ، حيث ((يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه . فالمقطع

---

(١) – ديوان المعتمد ص ١٠٠، ١٠١ .

الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال ، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعًا عفويا في المواقف العاصفة)) [١] .

ومهما يكن من أمر ، فقد أسبغت أصوات المدَّ على هاته النماذج وضوحًا سمعيا ؛ مما جعل المتلقي يعايش لحظات الضياع والتلاشي ، و يتسمَّع إيقاعات الأنين من نفس تتلوَّى ألمًا ، وتذوب أسىً ؛ لما في هذه الأصوات من تأثير في المسار الإيقاعي ؛ حيث ((تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ، وتبدو فاعلية حروف المد واللين فيما تحدثه من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير ، مما يبطئ حركة الإيقاع ، ويهدئ من توتره ، دون أن تؤثر تلك الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة ، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة ، فنحس بوجودها دون أن تقف عائقًا بينها)) [٢] ، ومن هنا كان لها دورها في منح الإيقاع صفات هارمونية مميزة تؤثر في تلوينه ، وإعطائه خصوصيته ؛ ذلك ((أن الأصوات الصائتة تعد من أوضح الأصوات في لغتنا العربية ، ويعود السبب في وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصوتية التي تشكل طبيعتها الفيزيائية)) [٣] .

وقد يعمد شاعرنا إلى تشديد الحرف ؛ ليزيد من فخامته ، ويبالغ في دلالته ، وليضفي عليه قوةً وعنفًا ، ومن ذلك قوله يندب ابنيه ؛ جامعًا بين المدَّ والتشديد : [٤]

نــارٌ وَمــاءٌ صَــميمُ القَلــبِ أَصــلُهُما ∴ مَتــى حَــوى القَلــبُ نيرانــا وَطوفانــا

ضــدّان أَلَّــفَ صَــرفُ الــدَهرِ بَينَهُمــا ∴ لَقَــد تَلَــوّن فــيَّ الــدهرِ أَلوانــا

---

(١) – د. روز غريب– تمهيد في النقد الأدبي – دار المكشوف– ط٢– بيروت ١٩٧١م- ص ١٧٩، وينظر: د . محمد صابر عبيد– مرجع سابق ص ٤٢، ٤٣ .

(٢) – د. شكري عياد– موسيقى الشعر العربي– دار المعرفة– ط٢– القاهرة ١٩٧٨م– ص١١١،١١٠، وينظر: د. ابتسام أحمد حمدان – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي – دار القلم العربي – ط ١– حلب١٩٩٧م– ص ١٥٥ .

(٣) – د. قاسم البريسم– منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ص ٤٧ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ٧٠ .

فالمعتمد قد لجأ في البيتين إلى المدَّ بشكل لافت ، وقد أضفت أصوات المدَّ على المعنى طولاً وثباتًا ، وأعانت على تصوير المعاني والمشاعر ، وبذلك توافق المدُّ مع المعنى الذي أراد به أن يبرز أساه وفجيعته في ولديه ، ثم جاء في البيت الثاني ، فاستعان بالتشديد على أكثر من حرف – إضافةً إلى المد– وأظهرها التشديد على اللام في الفعل «أَلَّفَ» ، وعلى الواو في الفعل «تَلوَّن» .ولا مشاحة في أن المدَّ والشدة قد أحدثتا أثرا موسيقيا جميلاً عندما استخدمهما شاعرنا ((إذْ تمثلان مراكز صوتية متفاوتة يحس معهما القارئ بانخفاض النغم وارتفاعه)) [١].

ومن ذلك أيضًا قوله من القصيدة نفسها : [٢]

مُخَفَّفٌ عَن فُؤادي أَنَّ ثُكلَكُما ∴ مُثَقِّلٌ لِيَ يَومَ الحَشرِ ميزانَا

حيث لجأ المعتمد إلى تشديد الفاء في اسم الفاعل (مَخَفَّف) ؛ انطلاقًا من الاتزان والعقلانية اللتين سيطرتا عليه ، نتيجة لغلبة العاطفة الدينية التي خففت من وقع المصاب ؛ بينما لجأ إلى تشديد حرف القاف في اسم الفاعل (مُثَقَّل) ، وهو في سياق الحديث عن ثقل ميزانه يوم الحشر ، بعد أن سَلَّمَ بقضاء الله ، وردَّ وديعته راضيًا ، مستثمرًا في ذلك دلالة الصوت ، حيث يعد الفاء ((صوتًا أسنانيا شفويا احتكاكيا مهموسًا لا تتذبذب الأوتار الصوتية خلال النطق به)) [٣]، الأمر الذي يجعله متوائمًا مع دلالات الرضا والتسليم . أما القاف فيعده علماء الأصوات ((صوتًا لهويا انفجاريا مهموسًا)) [٤] ، مما يتناغم مع السياق الذي رام فيه الشاعر المبالغة ، وإضفاء لون من الفخامة والقوة على ذلك الصوت الانفجاري .الأمر الذي يؤكد ((أن وظيفة التعبير في الشعر لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ وحسب ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني ، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي ، هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات والصور والظلال التي يشعها اللفظ ، وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني)) [٥]

---

(١) – د. علي عباس علوان – تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٧٠ .

(٣) – د. كمال بشر– علم اللغة العام ٢/ ١١٨ .

(٤) – نفسه ٢/ ١١٦ .

(٥) – سيد قطب– النقد الأدبي ؛ أصوله ومناهجه– دار الشروق– ط ٧ – القاهرة ١٩٩٣م– ص ٣٤ .

ومن مكونات الإيقاع الداخلي التصريع ((الذي يشبه مقدمة موسيقية خفيفة قصيرة تلهب إحساسنا))[١] ، وقد ركز المعتمد على هذه الوسيلة الإيقاعية في مطالع قصائده ((فهو يعطي في أول القصائد طلاوة وموقعًا من النفس ؛ لأنه يحرك الإحساس بالقافية في نهاية البيت قبل الوصول إليها))[٢] ، وليلفت القارئ ، ويجمع فكره ، كما نجد في قوله يندب ابنيه : [٣]

يـا غَـيمُ ،عَينـي أَقـوى مِنـك تَهتانـا ∴ أَبكـي لِحُزنـي ،وَمـا حُمّلـتَ أَحزانـا

وقوله يرثي نفسه بعد أن أحس بدنو أجله ، وهو غريب : [٤]

قَبـرَ الغَريـب سَـقاكَ الـرائِحُ الغـادي ∴ حَقّـاً ظَفَـرتَ بِأَشـلاء ابـن عَبّـادِ

وقوله يصف أسره ؛ وهو غريب عن مُلْكه : [٥]

غَريـب بِـأَرضِ المغـربينِ أَسـيرُ ∴ سَـيَبكي عَلَيـهِ مِنبَـرٌ وَسَـريرٌ

كل هاته التصاريع تحمل دلالات الأسى ، وتتصل بالحالة التي يجابهها شاعرنا اتصالاً وثيقًا ، فالكلمات :(تهتانا ، الغادي ، أسير) إضافةً إلى ما تحدثه من تنغيم موسيقي، فإنَّ لها دلالة قوية على الألم الذي يتقلب فيه والأسى الذي يعتصر فؤاده ، كما أنها تعطي مؤشرًا لحالته النفسية التي يتقاسمها الحزن والاغتراب في آن واحد ! .كما اتكأ المعتمد على التصريع في قوله يمدح أباه : [٦]

أَيـا ملكـا يَجِـلّ عَـن الـضَريبِ ∴ وَمَـن يَلتَـذُّ غُفـرانَ الـذُنوبِ

وفي قوله متذكرًا الأيام الخوالي ، وقد حلَّ به العيد ، وهو أسيرٌ في أغمات : [٧]

فيمـا مَـضى كُنـتَ بِالأَعيـادِ مَسرورا ∴ فَـساءَكَ العيـدُ فـي أَغمـاتَ مَأسـورا

---

(١) – علي الجندي– الشعراء وإنشاد الشعر– دار المعارف – القاهرة ١٩٦٩م– ص ٣٤ .

(٢) – د. عبده بدوي– دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)– مكتبة الشباب– القاهرة ١٩٧٧م– ص ٢٣٥ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٦٩ .

(٤) – نفسه ص ٩٦ .

(٥) – نفسه ص ٩٨ .

(٦) – نفسه ص ٣٢ .

(٧) – نفسه ص ١٠٠ .

وفي قوله يتذكر قصوره بالأندلس ؛ بعد أسره :[١]

بَكـى المُبـارَكُ فـي إثـرِ ابـن عَبّـادِ ∴ بَكـى عَلـى إثـر غِـزلانٍ وَآسـادِ

ولم يكتف المعتمد بتصريع مطالع قصائده وحسب ؛ بل رأيناه يُصَرِّعُ في داخل القصيدة نفسها ؛ خاصةً عندما يريد إحداث ضربة موسيقية ، بعد أن يرين جوٌّ من الرتابة على سمع القارئ وحواسه ، فيلجأ إلى التصريع الداخلي ؛ ليغيِّر نبرة النغم ، ويحدث الصدمة الإيقاعية . وهذا التصريع الذي يمتدُّ من مطلع النص إلى أعماقه ((يضفي عليه لونًا موسيقيا وطابعًا نغميا يسهم بشكل كبير في التشكيل الموسيقي للنص الشعري ، ومن شأن هذا التشكيل أن يساعد على تلاحم أجزائه ، بحيث يبدو لحنًا واحدًا مميزًا ؛ خاصة إذا امتدَّ إلى عمق النص ، متجاوزًا مطلعه ، فيبعث فيه بين الحين والآخر شحنات موسيقية على شكل موجات تتلوها موجات ، مما يولد دومًا دفقًا نغميا يشكل محاور موسيقية متراوحة في داخل النص الشعري)) [٢] ، كما نجد ذلك في قصيدته التي استعطف فيها أباه ؛ عندما سخط عليه فقال : [٣]

سَكِّن فُـؤادكَ لا تَـذهَب بِـهِ الفِكَـرُ ∴ مـاذا يُعيـد عَلَيـكَ البَـثُّ وَالحـذرُ

ثم لجأ في البيت الثالث إلى التصريع فقال : [٤]

وَإن يَكُـن قَـدرٌ قـد عـاق عَـن وَطَـرٍ ∴ فَـلا مَـرَدّ لمـا يـأتي بِـهِ القـدرُ

وبعد أن أحسّ أنَّ النغمة قد حافظت على تكرارها المعهود ، وران جوٌّ من الرتابة ؛ إذا به– بعد سبعة وعشرين بيتًا– يعمد إلى التصريع ؛ لإحداث ضربة موسيقية حادة فيقول : [٥]

وَلا تَمَلَّكَنـي دَلٌّ وَلا خَفَـرٌ ∴ وَلا سَـبى خَلَـدي غُـنج وَلا حَـوَرُ

ثم جاء في آخر بيت من القصيدة ؛ فاستخدم التصريع لخلق مناخ موسيقي فقال : [٦]

---

(١) – نفسه ص ٩٥ .

(٢) – د. النعمان القاضي– أبو فراس الحمداني ؛ الموقف والتشكيل الجمالي– دار الثقافة– القاهرة ١٩٨٢م– ص ٥١٥ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٣٦ .

(٤) – نفسه ص ٣٦ .

(٥) – نفسه ص ٣٩ .

(٦) – نفسه ص ٤٠ .

جَعَلتُ ذكرِكَ في أَرجائِها شَجَراً ∴ فَكُلُّ أَوقاتِها لِلمُجتَني ثَمَرُ

كما لجأ المعتمد إلى التصريع في مطلع القصيدة ، وفي ختامها ؛ ليضع القصيدة في إطار لحني ، وليحدث قرعًا موسيقيا في حواس المتلقي ،كما نجد ذلك في قصيدته التي صَرَّعَ في أولها فقال : [١]

أَرمدتَ أَمْ بِنَجومك الرمدُ ∴ فَقَد عادَ ضدّا كُلُّ ما تَعِدُ

ثم قال في نهايتها مُصَرَّعًا : [٢]

المُلكُ لا يُبقي عَلى أَحَدٍ ∴ وَالمَوتُ لا يَبقى لَهُ أَحَدُ

وعلى الرغم من إجازة بعض النقدة التصريع في غير الابتداء ؛ وذلك ((إذا خرج الشاعر من قصة إلى قصة ، أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر ، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارًا بذلك ، وتنبيهًا عليه ، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرَّعوا في غير موضع التصريع))[٣] ؛ أقول على الرغم من ذلك فإننا رأينا المعتمد قد لجأ إلى التصريع دون أن يكون ثمة خروجٌ من قصة إلى قصة ، أو من وصف إلى وصف آخر ؛ مدفوعًا في ذلك بدافع إيقاعي ؛ أكثر منه دلاليّ ! .

ثانيًا : دائرة الألفاظ :

استغل المعتمد طاقات اللغة الدلالية والنغمية للتعبير عن تجربته الشعرية ، موظفًا اللفظة في خدمة المعنى . ويعد التجنيس من أهم الوسائل التي سلكها لإثراء الإيقاع ، وخدمة الدلالة ؛ حيث استغله الشاعر في إضفاء جو موسيقيَّ خاص ، وأغنى به الدلالة ، وغدا عنده أداة أساسية اتكأ عليها دلالةً وإيقاعًا .هذا وقد تنوعت أشكال التجنيس في شعر المعتمد ، وتعددت أنماطه ؛ فقد يجيء بين الفعل والاسم ، وقد يجيء بين اسمين ، وقد يجيء– قليلاً– بين فعلين . فمن شواهد التجنيس بين الفعل والاسم قوله يندب ابنيه الفتح ويزيد : [٤]

---

(١) – نفسه ص ٨٧ .

(٢) – نفسه ص ٨٧ .

(٣) – ابن رشيق– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد– دار الجيل– ط٥– بيروت١٩٨١م– ١/ ١٧٤، ١٧٥ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ١٠٦ .

أَفَتحٌ ، لَقَد فَتَّحتَ لي بابَ رَحمَةٍ ∴ كَما بِيَزيدِ ، اللَهُ قَد زادَ في أَجري

وقوله يرثيهما أيضًا : [١]

يا فَتحُ ، قَد فتحَت تِلكَ الشهادَةُ لي ∴ بابَ الطَماعَة في لُقياكَ جُذلانا

وَيا زَيدُ ، لَقَد زادَ الرَجا بِكُما أَن يَشفَعَ اللَهُ بالإحسان إِحسانا

وقد أضفى التجنيس بين الاسم «أفتح»، والفعل « فتحت » ، وبين الاسم «يزيد» ، والفعل «زاد» هنا دلالات الرضا بالقضاء المحتوم ، والتسليم لما جرت به المقادير ؛ حيث أوحى التجنيس بقبول الشاعر ردَّ الوديعة ؛ فبردَّها دون جزع أو اعتراض يفتَّح له باب الرحمة ، ويزيد الله في الأجر والمثوبة . أضف إلى ذلك إحداث الجرس الموسيقي النابع من تجانس الأصوات ، حيث يزيد ترديد الأصوات من حلاوة جرسها ((لأن التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصًا يطرب الأذن ، ويونق النفس ، ويهز أوتار القلوب . ويلاحظ أن التناغم هنا أوسع وأشمل منه في السجع ؛ لأنه في السجع لابد أن يصدر عن عدة حروف ، فيكون أشبه شيء بتخت موسيقي تام ، مختلف الأدوات ، متناسق الأصوات ... ومعنى ذلك أن الجناس الجيد يثير إعجابنا من نواح عدة : ناحية التماثل في الصورة ، وناحية الجرس الموسيقي ، وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظًا ومعنى ، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي)) [٢] .

وقد يجانس بين الفعل ومشتقاته ؛ كالمجانسة بين الفعل واسم الفاعل ، كما نجد في قوله : [٣]

ترفُق ياأَبا يَحيى ومن ظفرت ∴ كَفي بِهِ فَدَعاني فَضلُهُ الظافِرْ

وتارة يجانس بين الفعل ، وصيغة المبالغة " فعيل " ، وتارة أخرى يجانس بين مشتقين : اسم المفعول ، واسم الفاعل ، كما نجد في قوله : [٤]

---

(١) – نفسه ص ٧٠ .

(٢) – علي الجندي– فن الجناس– دار الفكر العربي– القاهرة ١٩٥٤م – ص ٢٩ ، ٣٠ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٥٧ .

(٤) – نفسه ص ٥٠

يـا مُجابـا دَعـا إلـى مُـستَجِيبِ ∴ فَـسَمِعنا دُعـاءَه مِـن قَريـبِ

إن فَعَلـتُ الَّـذي دَعَـوتَ إلَيـهِ كُنـتَ فيمـا رغبـتَ عـينُ رَغِيـبِ

ومما استثمر فيه المعتمد بنية التجنيس بين الفعل ومشتقاته ؛ معبرًا تعبيرًا جيدًا عن تجربته ، ومُثريًا الجانب الإيقاعي قوله : (١)

وَلا تَعجَـب لِخَطـبٍ غَـضّ منـهُ ∴ أَلَـيسَ الخَـسفُ مُلتَـزِمُ البُـدورِ

وَرَجٍّ بِجَبـرِهِ عُقبـى نَـداهُ فَكَـم جَبَـرَت يَـداهُ مِـن كَـسيرِ

وَكَـم أَعلَـت عُـلاهُ مِـن حَـضيضٍ وَكَـم حَطَّـت ظبـاهُ مِـن أَميـرِ

وَكَـم أَحظـى رِضـاهُ مِـن حَظـيٍّ وَكَـم شـهرت عُـلاهُ مِـن شَـهيرِ

فالإيقاع المنبعث من هذا الحشد الهائل للكلمات المتجانسة في قوله : (رج بجبره ، جبرت ، أعلت علاه ، أحظى ، حظي ، شهرت ، شهير) يعكس بجلاء قهر الإنسان وخضوعه وإذعانه للخطوب ، وكأنَّي بالشاعر هنا يبكي حاله ، ويصف ضعفه إزاء الخطوب التي أوهت قوته ، وسلبت منه مُلكه ، وأذلته بعد عز !! ، وقد أسهم تكرير "كم " الخبرية أيضًا في تكثيف الدلالة ، وأبرز جبروت الخطوب ، كما أضفى التجنيس قيمة موسيقية على الأبيات ، بما أحدثه من إيقاع صوتي ظاهر تطرب له الأذن ، وترتاح له النفس التي فطرت على الإصغاء إلى المتآلفات والمتماثلات ؛ حيث يحدث ذلك التناسب اللفظي عند السامع ميلاً وإصغاءً((لأن اللفظ إذا حمل على معنى ، ثم جاء والمراد به معنى آخر ، كان للنفس تشوق إليه ، وهو من ألطف مجاري الكلام ، ومن محاسن مداخله ، بل هو من الكلام كالغُرَّة في وجه الفَرَس)) (٢) .

أما التجنيس بين الاسمين فقد اتكأ عليه المعتمد كثيرًا ، ومن نماذج ذلك قوله يشكر أباه عن فرس أصدأ بعثه إليه : (٣)

جَـوادٌ أَتـاني مِـن جَـوادٍ تَطابَقـا ∴ فَيا كَرَمَ المُهدي ، وَيا كَرَمَ المُهدَى

وَكَـم مِـن يَـدٍ أَولَيـتَ موقِعهـا نَـدٍ ∴ لَديّ ،وَلَكِن أَينَ مَوضِعُ ذا الأَصدا

---

(١) – نفسه ص ٥٠

(٢) – د. عبد القادر حسين – فن البديع – دار الشروق – ط١– القاهرة ١٩٨٣م– ص ١٠٩ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ٣٤ .

ومن التجنيس الجيد الذي تناسقت ألفاظه ، وتناسبت أصواته قوله يمدح أباه : [١]

بَقيـــتَ وَلا مُلـــكَ إلّا وَقَـــد ∴ غَـدا مِلـكَ كَفِّـكَ قَهـراً وَقَـسرا

وقوله يصف غلامًا رآه : [٢]

وَحَكَيتُـهُ فـي الأَرضِ بَـينَ مَواكِـبَ ∴ وَكَواعِـبَ جَمَعَـت سَـنا وَسَـناءَ

وكقوله ، وقد تعرض له أهل الكُدية بطنجة من كل فج عميق ؛ قاصدين نواله ، وهو في حال زرية بعد ذُل وإعسار : [٣]

شُـعراءُ طَنجَـةَ كلُّهـم وَالمَغـرِبِ ∴ ذَهَبـوا مِـن الإغـراب أَبعَـدَ مَـذهَبِ

سـألوا العـسيرَ مِـنَ الأَسـير وَإِنَّـهُ بِـسُؤالهم لأحَـقُّ مِـنهُم فِاعجَـبِ

وقوله يأسى على قصوره بعد أسره : [٤]

سَـيبكيهِ فـي زاهيـه وَالزاهـرُ النَـدى ∴ وَطُلاّبُـهُ، وَالعَـرفُ ثَـمَّ نَكيـرُ

وَيلحُظُنـا الزاهـي وَسـعدُ سـعودِهِ غيـورَينِ وَالـصَبُّ المُحِـبُّ غَيـورُ

وقوله : [٥]

وَكَم غَدَت عاطِلاً حَتّى عَرَضتُ لَها ∴ فَأَصبَحت في سَرىَّ الحَلْي وَالحُلَلِ

وقوله في الاعتبار : [٦]

أَرى الـــدُنيا الدَّنيَّـــةَ لا تُـــوَاتي ∴ فَأَجْمِلْ فـي التَّصَرُّف وَالطَّلابِ

وَلا يَغْـــرُرْكَ مِنهـــا حُـــسنُ بُـــردٍ لَـهُ عَلَمـانِ مِـن ذَهَـب الـذَّهابِ

فَأَوّلُهـــا رَجـــاءٌ مِـــن سَـــرابٍ وَآخرِهُـــا رِدَاءٌ مِـــن تُـــرَابِ

---

(١) – نفسه ص ٤٠ .

(٢) – نفسه ص ٢٨ .

(٣) – نفسه ص ٩٢ .

(٤) – نفسه ص ٩٨ ، ٩٩ .

(٥) – نفسه ص ٦٦ .

(٦) – نفسه ص ٩٣ .

وقوله يصف خادمًا له يتصف بالغفلة والحمق : [١]

وَلَـــم يَبـــقَ إلاّ كُـــلُّ أَدكَـــنَ أَلكَـــنٍ ∴ فَـلا آذِنٌ فـي الإذن يبـرأ مـن عـرَّ

وقوله : [٢]

إنْ حـــالَ مـــا بَينَنـــا رَيحانُنـــا النـــاظِر ∴ فَنـاظرُ القَلـبِ حَقـا نَحـوَكُم نـاظِرْ

وقد يستغل المعتمد كنية ولديه اللذين توفيا ، مشتقًا من أولهما اسمًا للفاعل ، وجامعًا بين كنية الابن الآخر والمصدر ، كما نجد في قوله : [٣]

أَبـــا خالِـــدٍ أَورَثتَنـــي الحـــزن خالِـــداً ∴ أَبا النَصرِ مُذ وُدّعتَ وَدَّعني نَصري

كما جمع بين صيغة اسم الفاعل والمصدر ؛ مجانسًا بينهما في قوله متغزلاً : [٤]

وَبـــيضٍ وَسُـــمرٍ، فـــاعِلاتٌ بِمُهجَتـــي ∴ فعـالَ الصَّـفـاح البـيضِ وَالأسَـلِ السُّمْرِ

كل هاته التجنيسات قد أفادت المعنى ، وأغنت الإيقاع ، ينضاف إلى ذلك أنها حملت المفاجأة ؛ حيث توهم المتلقي أن اللفظة التي أُعيدت هي عين الأولى ؛ فإذا به يدهش عندما يتيقن أنها مغايرةٌ لها في الدلالة ، مما يعني أن التجنيس يحمل عنصر المفاجأة ، ويختلب الأذهان ، ويختدع الأفكار((فبينما هو يريك أنه سيعرض عليك معنى مكررًا ، ولفظًا مرددًا ، لا تجني منه غير التطويل والانقباض والسآمة ، إذا هو يروغ منك ، فيجلو عليك معنى مستحدثًا يغاير ما سبقه كل المغايرة، وإن حكاه في نفس الصورة ، وذات المعرض ، فتأخذك الدهشة لهذه المفاجأة السارة اللذيذة التي أجدَّت عليك جديدًا مفيدًا ، لم يقع في حسابك ، ولا ريب أن كل طريف يفجأ النفس ، ويباين ما كانت تنتظره تتنزى له وتتفتح وتستقبله بالبشر والفرح)) [٥] ، وقد فطن

---

(١) – نفسه ص ١٠١ .

(٢) – نفسه ص ٥٧ .

(٣) – نفسه ص ١٠٧ .

(٤) – نفسه ص ١٢ .

(٥) – على الجندي – فن الجناس – ص ١٤٠

عبد القاهر إلى هذا الدور الذي ينهض به التجنيس في قوله :((كأنه يخدعك عن الفائدة ، وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك ، وقد أحسن الزيادة ووفَّاها)) [١] .

أما التجنيس بين فعلين فلم يستخدمه المعتمد إلاَّ مرة واحدة في قوله : [٢]

داريَ الغَـــــرامَ وَرامَ أَن يَتَكَتَّمـــــا ∴ وَأَبـــى لِـــسانُ دُموعِـــهِ فَتَكَلَّمـــا

كما وظف المعتمد– قليلاً– لونًا من التجنيس أطلق عليه البلاغيون جناس القلب ، وحدُّه ((أن يتفق الركنان في نوع الحروف وعددها وهيئتها "شكلها" ، ويختلفا في الترتيب فقط)) [٣] ، كما في قوله متغزلاً: [٤]

القَلــبُ قَــد لــجَّ، فَمــا يُقــصَرُ ∴ وَالوَجــدُ قَــد جَــلّ، فَمــا يُــستَرُ

كما جاء عند المعتمد أيضًا – وإن لم يكن كثيرًا– جناس التصحيف ، وهو((أن يكون النقط فارقًا بين الكلمتين)) [٥] ؛ مجاورًا بين الكلمتين المتجانستين (حلَّ ، خل) ؛ ومعتمدًا أيضًا على المصدر الميمي "محل" ، مجانسًا بينه وبين الفعل (حلَّ) في قوله متغزلاً : [٦]

فَمــا حَــلَّ خِــلٌّ مِــن فُــؤادِ خَليلِــه ∴ مَحَــلَّ اِعتِمــادٍ مِــن فُــؤادِ مُحَمَّــدِ

إن التالف والتآخي بين اللفظتين في النماذج السابقة قد أفاد المعنى أيما إفادة ، وأضفى على الصورة جمالاً ؛ نتيجة ذلك التناسب اللفظي والتوافق النغمي الذي أحدثه التجنيس ، حيث تستروح الآذان التنغيم ، وتجد فيه النفوس جمالاً تسكن إليه ، أضف إلى ذلك أنه يدخل إلى نفس المتلقي متعة وراحة وبهجة . ومما لا مرية فيه ((أن التوافق في الزي والهندام ، واقتران الأشباه والنظائر بعضها ببعض تميل إليه النفوس وتأنس به وتغتبط ، ويطمئن إليه الذوق ويسكن ؛ لأنه نظامٌ

---

(١) – أسرار البلاغة– قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر– دار المدني– ط١– جدة ١٩٩١م– ص ٨ ، وينظر : ص ١٨ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٢٦ .

(٣) – علي الجندي– فن الجناس ص ١٠١ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ١٦ .

(٥) – ابن أبي الأصبع – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر – تحقيق د. حفني محمد شرف – المجلس الأعلى للشئون الاسلامية – القاهرة ١٩٦٣ م – ص ١٠٥ .

(٦) – ديوان المعتمد ص ١٠ .

وانسجامٌ وائتلاف ، وهي أشياءٌ مركوزٌ حبُّها في الغرائز ؛ لخلعها على النفوس راحةً وبشاشةً وهدوءًا وقرارًا)) [١] .

وقد يجيء التجنيس عند المعتمد في نهاية الأبيات ، فيستخدم لفظتين آخر المصراع الثاني ؛ تزيد إحداهما عن الأخرى بحرف أو حرفين ، كما نجد ذلك في قوله يستدعي صديقًا إلى الشراب : [٢]

أَيُّهــا الــصاحِب الَّــذي فارَقَــت عيــ ∴ نــي وَنَفــسي مِنــهُ الــسَنى وَالــسَناءَ

نَحــنُ فــي المَجلِــسِ الَّــذي يَهَــبُ الــرا حَــةَ وَالمَــسمَع الغَنــي وَالغنــاءَ

نَتَعــاطى الَّتــي تُنَــسِّيكَ فــي اللَــذ ذَة وَالرقَــة الهَــوى وَالهَــواءَ

فَأَتِــهِ تُلــفِ راحَــةً وَمُحَيّــا قَــد أَعَــدّا لَــكَ الحَيــا وَالحَيــاءَ

ولا تعني كثرة اتكاء المعتمد على التجنيس أنَّ نماذجه كلها قد جاءت في خدمة الإيقاع ، وإغناء الدلالة ، والإسهام في إيضاح المعاني ؛ بل إنَّ منها لتبدو عليها لوثة الصنعة والتكلف . وأيُّ جمال للتجنيس مثلاً في قوله : [٣]

يــا آمَلــي العــادات مِــن نَفَحاتِنــا ∴ كُفّــوا فَــإِنَّ الــدَهرَ كَــفٌ أَكُفّنــا

وقوله : [٤]

كــأَنَّ الفَــوارِسَ فيــهِ ليــوثٌ ∴ تُراعــي فَرائِــسَها فــي عَــرينِ

ألا شــرفٌ يَــرحَمُ المُــشر فــيّ مِمّــا بِــهِ مِــن سَــمات الــوَتينِ

أَلا حَنَّــةٌ لابــن مَحنيَّــة شَــديد الحَنــين ضَــعيف الأَنــينِ

وقوله : [٥]

---

(١) – علي الجندي– فن الجناس ص ٢٩، ٣٠ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٤٩ .

(٣) – نفسه ص ١١٥ .

(٤) – نفسه ص ١١٦ .

(٥) – نفسه ص ١١٠ .

أَنَّـى غُلبـتَ وَكُنـتَ الـدهر ذا غَلـبٍ ∴ لِلغـــالِبين وَلِلـــــسباق سَـــــبّاقا

وقوله : [١]

شَـــــمائِلُ تَنشـــرُ شَـــــملَ الهُمـــــو ∴ م ، نشـــرَكَ بِـــالرأي شـــملَ العِـــدا

هذا الولع بتكديس التجنيسات ، والإسراف فيها كل هذا الإسراف ، لا يخدم الإيقاع ، بل يشينه !! ؛ حيث لا إطراب ولا تشويق ينتج من ذلك التراكم والتكثيف ، أضف إلى ذلك أنها لم تقدم جديدًا للمعنى ، بل أفسدته !! ؛ لأن الشاعر جعل وكده وغايته جلب الألفاظ المتجانسة ورصفها وحسب ! ، وقد كان عليه أن يراعي اقتضاء المعنى وحاجته للتجنيس ، وأن يجيء به عنصرًا مساعدًا للمعنى ؛ لا أن يصبح هدفًا يحشد له شاعرنا كل طاقاته ((إنَّ أضرَّ شيء على الأدب أن يفرض عليه التصنع البديعي فرضًا ، فيفسده ويبهم معانيه ، ويجب أن يكون البديع ثمرة لحاجة التعبير ؛ لازخرفًا معلقًا به)) [٢] .

ومما استخدمه المعتمد لإحداث إيقاع صوتي مطرب ، وإثراء الدلالة أيضًا رد العجز على الصدر ، وهو لونٌ بديعيٌّ ينهض على التكرير الذي يخدم المعنى ، ويؤدي إلى صعود النغم ، ويطلق عليه أيضًا الترديد ، أو التصدير ؛ لأنَّ في هذه التسمية خفة على السمع ((وتنهض بنية التصدير بدورها التوكيدي للمعنى من خلال الربط بين طرفيها ، عن طريق ردَّ المعنى من الطرف الثاني إلى الطرف الأول ؛ لإحكام العلاقة بين البداية والنهاية ، وإغلاق البيت بالأصوات ذاتها التي بدأ بها؛ مما يكثف من إيقاعها الصوتي وناتجها الدلالي)) [٣].وقد تنوعت أشكال هذا الترديد ، وتعددت مظاهره ؛ فقد يرد أولهما في صدر البيت ، والآخر في عجزه ،كما في قوله يرثي ابنيه : [٤]

---

(١) – نفسه ص ٥٥ .

(٢) – أحمد الشايب– أصول النقد الأدبي– مكتبة النهضة المصرية– ط١٠– القاهرة ١٩٩٩م– ص ٢٥٨ ، وينظر: د. عبد القادر حسين– فن البديع ص ٢٣ ، ود.عبد الله التطاوي– الصورة الفنية في شعر مسلم ابن الوليد– دار غريب للطباعة والنشر– القاهرة ٢٠٠٢ م– ص ٢٤٠ ، ٢٤١، وعبد الرحمن الوجي– الإيقاع في الشعر العربي ص ٨١ .

(٣) – د. عزة محمد جدوع– البديع ؛ دراسة في البنية والدلالة – مكتبة الرشد– ط١– الرياض ٢٠٠٨م– ص ١٨٨ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ١٠٥ .

مَــدى الــدهر فَليَبــكِ الغَمــام مُــصابَهُ ∴ بِصنوَيهِ يُعذَر في البُكاءِ مَدى الدهرِ

وقوله : [١]

عــاف نَــزري إذ خــافَ تَأكيــد ضَــرّي ∴ فاِســتَحَقّ الجَفــاءَ إذ عــاف نَــزري

---

(١) – نفسه ص ١٠٤ .

وقوله : [١]

لَياليـكَ مـن زاهيـكَ أَصـفى صَـحِبتُها ∴ كَـذا صَـحبَت قَبـل المُلـوكُ اللَيالِيـا

وقوله : [٢]

حَنِـــقَ الـــدَهرُ عَلَينـــا فَـــسَطا ∴ وَكَـذا الـدَهرُ عَلـى الحـرّ حَنِـقْ

وقوله : [٣]

وَاصـبر فَإِنَّـكَ مِـن قـومٍ أَولـي جلَـدٍ ∴ إذا أَصـــابَتهم مَكروهَـــةٌ صَـــبَروا

وقد يرد أحد المكررين في نهاية المصراع الأول ، والآخر في مقطع القافية ؛ فتتحقق الموسيقية التامة في هذا اللون البديعي عندما ينتهي الشطر الأول بلفظ القافية ، أو أحد مشتقاتها ، كما في قول المعتمد : [٤]

قُلـــتُ الخُطـــوبُ أَذَلَتنـــي طَوارِقُهـــا ∴ وَكـــانَ عَزمـــيَ لِلأَعـــداءِ طَرّاقَـــا

وقوله : [٥]

فالقَلـــــبُ بَـــــينَ ضُـــــلوعِه ∴ لَـــم تـــسلم القَلـــبَ الـــضُلوعُ

إنَّ هذه اللُّحمة التي ربطت عجز البيت بصدره معنويا وإيقاعيا أضفت على الأبيات تألقًا وجمالاً وقع من النفس موقع الرضا والاستحسان ، وجعل الأذن تلذ بتتبعه والتفاعل معه ((ووجه الحسن في رد الأعجاز على الصدور اتصاله بهذه النشوة التي تسيطر على النفس ، وهذا الرَوْح والبشاشة التي تغمر القلب ، وتهدهد الأعصاب ، وتفيض عليها الهدوء والقرار ؛ فإننا حين نسمع كلامًا يونقنا مستمعه نتمنى استعادته ، أو الاستزادة منه ، فإذا ثنى علينا في هذه الصورة البديعة المتجددة تضاعف حظنا من اللذة والبهجة والطرب !)) [٦] .

---

(١) – نفسه ص١١٧ .

(٢) – نفسه ص ١٠٩.

(٣) – نفسه ص٣٧ .

(٤) – نفسه ص ١١٠.

(٥) – نفسه ص ٨٨

(٦) – علي الجندي– فن الجناس ص ٢١٨ .

وقد يستأثر المصراع الثاني من البيت بالمكررين ؛ فيجيء أولهما في أول العجز ، ويجيء الآخر ، أو مشتقاته قافيةً، كما في قوله : [١]

وَازجُـر جفونـك لا تَـرضَ البُكـاءَ لَهـا ∴ وَاِصبر فَقَد كُنتَ الخطب تَصطَبِرُ

وقوله : [٢]

فَتَبكـي بِـدَمعٍ لَـيسَ للقطـرِ مِثلُـهُ ∴ وَتَزجُرُها التَقوى فَتُصغي إِلى الزَجرِ

وقوله : [٣]

شُـعراءُ طَنجَـةَ كلُّهـم وَالمَغـرِبِ ∴ ذَهَبـوا مِـن الإغـراب أَبعَـدَ مَـذهَبِ

وقد يرد أول المكررين في حشو المصراع الأول ، والآخر في القافية ، وهذا الضرب كثيرٌ في شعر المعتمد ، ومن نماذجه قوله : [٤]

وَلا يَـزالُ وَزَرٌ مِـن حُـسنِ رأيـك لـي ∴ آوي إِلَيـهِ فَـنِعمَ الكَهـفُ وَالـوَزَرُ

وقوله : [٥]

وَإِن يَكُـن قَـدرٌ قـد عـاق عَـن وَطَـرٍ ∴ فَـلا مَـرَدّ لمـا يـأتي بِـهِ القـدرُ

وقوله : [٦]

فَقَـل لِلنُجـومِ الزهـرِ تبكيهِمـا معـي ∴ لِمِثلِهِمـا فلتَحـزَنِ الأَنجُـمُ الزهـرُ

وقوله : [٧]

بِعَـينِ سَـحابٍ وَاكِـفٍ قَطـر دَمعهـا ∴ عَلـى كُـلّ قَبـرٍ حَـلَّ فيـهِ أَخـو القَطـرِ

وقوله : [٨]

---

(١) – ديوان المعتمد ص ٣٦ .
(٢) – نفسه ص ١٠٧ .
(٣) – نفسه ص ٩٢ .
(٤) – نفسه ص ٤٠ .
(٥) –نفسه ص ٣٦ .
(٦) – نفسه ص ٦٩ .
(٧) – نفسه ص ١٠٥ .
(٨) – نفسه ص ١١٤ .

وَأَبقى أَسامُ الذلَّ في أَرضِ غُربَةٍ ∴ وَما كُنتُ لَولا الغَدر ذاكَ أُسامُ

وقوله : [١]

قَد كانَ كالثُعبان رُمحُكَ في الوَغى ∴ فَغَدا عَلَيكَ القَيدُ كالثُعبانِ

وقوله : [٢]

عَهِدنا البِحار لِجزرٍ وَمَدٍّ ∴ وَتأبى بِحارُ أَياديكَ جَزرا

وقوله : [٣]

دعا لي بالبقاء وكيف يهوى ∴ أسير أن يطول به البقاءُ

فمن يك من هواه لقاء حب فإن هواي من حتفي اللقاءُ

وقد يأتي المكرران في حشو المصراع الثاني ، كما في قوله يرثي ابنيه : [٤]

تَوَلَيتُما حينَ اِنتَهَت بِكُما العُلا ∴ إِلى غايَةٍ ، كُلٌّ إِلى غايَةٍ يَجري

وقوله من القصيدة نفسها : [٥]

يَنُحنَ عَلى نَجمَين أَثكَلنَ ذا وَذا ∴ وَأصبَرُ! ما لِلقَلبِ في الصَبر مِن عُذرِ

وقد يجيء المكرران في المصراع الأول وحده ؛ فيأتي أولهما في بدايته ، والآخر في نهايته ، كما في قوله : [٦]

عِرسُ المُلوك لَنا في قَصرِها عُرُسٌ ∴ كُلّ المُلوك بِهِ في مَأتَم الوَجَلِ

وقد يتجاور المكرران في عجزالبيت ، كما في قوله : [٧]

هَنيئاً لَها أَن لَم يُفَرِّق جَميعُها ∴ ولا ذاقَ مِنها البُعدَ من أَهلِها أَهلُ

---

(١) – نفسه ص ١١٥ .

(٢) – نفسه ص ٤٠ .

(٣) – نفسه ص ٩٠ .

(٤) – نفسه ص ١٠٧ .

(٥) – نفسه ص ١٠٥ .

(٦) – نفسه ص ٦٦ .

(٧) – نفسه ص ١١١ .

وقوله : [١]

نُحــوسٌ كُــنَّ فــي عُقبــي ســعودٍ ∴ كَـــذاكَ تَـــدورُ أَقـــدارُ القَـــديرِ

وقوله : [٢]

وَيــا زَيــدُ ، لَقَــد زادَ الرَجــا بِكُمــا ∴ أَن يَــشفَعَ اللَــهُ بالإحــسان إِحــسانا

ولا ريب أنَّ في ترديد اللفظتين داخل البيت إغناءً للدلالة ، وربطًا صوتيا بين طرفيه ، وتكثيفًا للإيقاع ؛ حيث يؤدي إلى تلاحم الدلالات الصوتية والمعنوية وتماسكهما ، وعن طريقه ((يبدو كل بيت كحلقة اتصل طرفاها ، فأعطت نغمًا موسيقيا عذبًا وإيقاعًا جمياً ، واتصلت مع الأبيات التي بعدها وقبلها كوحدة موسيقية في إطار لحن عام يجمع هذه الوحدات ، وهو وزن الأبيات وقافيتها)) [٣] ، مما يحمل القارئ إلى متابعة الشاعر ؛ دون أن يتخوَّنه الملل ، ويعتريه الفتور ، فضلاً عن دوره في توكيد المعنى وترسيخه ((إنَّ الميزة تتعدد في هذا النوع من البلاغة ، فهي نوعٌ من الدلالة ، فالكلام الذي تردَّد ألفاظه ، ويرجع بعضها إلى بعض ، فيه تقريرٌ وبيانٌ وتدليلٌ ، ونوعٌ من زيادة المعنى ، ونوعٌ من الإيحاء بالكلمة الثانية ، ونوعٌ من الموسيقى يحدثها التكرار))[٤] .

ومما ينبغي التنبيه إليه أن هذا اللون البديعي لا يستحسن حتى يساعد اللفظ المكرَّر المعنى ويخدمه ، وأن تكون ثمة علاقة بين اللفظتين ؛ فيرتبطان معًا معنويًا وموسيقيا ، لا أن يتصنعه الشاعر تصنعًا ، فيجيء حلية وزخرفة ((وهو في أشكاله المختلفة ينبغي أن يراعى فيه ما يراعى في

---

(١) – نفسه ص ١٠٣ .

(٢) – نفسه ص ٧٠ .

(٣) – د. عز الدين إسماعيل– الأسس الجمالية في النقد العربي– دار الفكر العربي– ط١– القاهرة ١٩٥٥م– ص ٢٤٣ ، وينظر: د. النعمان القاضي– أبو فراس الحمداني ؛ الموقف والتشكيل الجمالي ص ٥١٠ .

(٤) – د. إبراهيم سلامة– بلاغة أرسطو بين العرب واليونان – مكتبة الأنجلو المصرية– ط٢– القاهرة ١٩٥٢م– ص ١٢٧، ١٢٨ .

الجناس ، وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبه ويستدعيه ، ليؤدي الهدف الذي يسعى إليه المتكلم ، ولاسيما الشاعر الذي تعنيه كثيرًا موسيقى اللفظ وإيحاؤه))[١] .

ومن الوسائل التي استخدمها المعتمد في تشكيلاته الصوتية تكرير الفعل ؛ محافظًا بذلك على البنية الإيقاعية ، ومولِّدًا دلالات وإيحاءات من خلال ذلك النسق ، ومكثفًا الدلالة عن طريق ذلك التوالي والتراكم ،حيث ((يقدم التكرار وظيفة مهمة للسياق الشعري ، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة يود الشاعر أن يؤكد عليها ، أو ينبه القارئ إليها))[٢] ، ومن نماذج ذلك تكرير الفعل "توليتما" في قوله يرثي ابنيه : [٣]

تَوَلَيتُمـــا وَالـــسنُّ بَعـــدُ صَـــغيرَةٌ ∴ وَلَـم تَلبـثِ الأَيّـامُ أَن صَـغَّرت قَـدري

تَوَلَيتُمـا حـينَ اِنتَهَـت بِكُمـا العُـلا إِلـى غايَـةٍ ، كُـلٌّ إِلـى غايَـةٍ يَجـري

ولعلنا نلحظ هنا أن الفعل المكرر" توليتما " وثيق الصلة بالمعنى الذي يعرض له المعتمد ، ويتناغم تمامًا مع ذلك السياق الحزين الذي يسرد فيه الأب المفجوع مناقب ولديه اللذين اختطفهما الردى ، وهما أخضرا العود ((والقاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلاَّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها)) [٤] .

ومن النماذج التي كثَّف فيها شاعرنا من تكرير الفعل ، وكان اللفظ المكرر متين الارتباط بالمعنى الذي يعرض له ، وذا صلة بظروفه النفسية ، و طبيعة الألم والأسى الذي يتقلب فيه قوله يندب ابنيه أيضًا : [٥]

مِنّـي الـسَلامُ ، ومـن أمٍّ مُفجَّعـةٍ ∴ عَلَيكُمـا أَبَـداً ، مَثنـى وَوحـدانا

أَبكـي وَتبكـي ، وَنُبكـي غَيرنـا أَسَـفا ∴ لـدى التَـذَكُّرِ ، نِـسوانا وَوُلـدانا

---

(١) – د. أحمد مطلوب– فنون بلاغية (البيان والبديع) – دار البحوث العلمية للنشر– ط١– الكويت ١٩٧٥م– ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

(٢) – د.عدنان خالد عبدالله– النقد التطبيقي التحليلي– دار الشؤون الثقافية العامة – ط١– بغداد١٩٨٦م– ص٢٤ .

(٣) – ديوان المعتمد ص ١٠٧ .

(٤) – نازك الملائكة– قضايا الشعر المعاصر– دار العلم للملايين– ط ١١– بيروت ٢٠٠٠م– ص ٢٦٤ .

(٥) – ديوان المعتمد ص ٧٠ .

وقوله مُكَرَّرًا الفعل (بَكَى ، بَكَتْ) بشكل لافت في قوله يتذكر قصوره بالأندلس بعد أسره [١] :

بَكـى المُبـارَكُ فـي إثـرِ ابـن عَبّـادِ ∴ بَكـى عَلـى إثـر غِـزلانٍ وَآسـادِ

بَكَـت ثُرَيّـاهُ ، لا غُمَّـت كَواكِبُهـا ∴ بِمِثـلِ نَـوءِ الثرَيّـا الـرائح الغـادي

بَكـىَ الوَحيـدُ . بَكـى الزاهـي وَقُبَّتُـهُ ∴ وَالنَهـرُ، وَالتـاجُ كُـلٌّ ذُلُّـهُ بـادي

إنَّ هذا التكرار الذي اتكأ عليه المعتمد في الشطر الأول من كل بيت – تقريبًا– ليرتبط بشكل رئيس بالمعنى في الشطر الثاني ؛ مؤكدًا بذلك أساه وحزنه على فراق ولديه ، وألمه على أفول شمس الملك و الصولجان إلى غير رجعة !! ، ومُلحا على البكاء الذي يشغل جانبًا كبيرًا في وجدانه ، وهكذا ((فانَّ التكرار يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر ، فيضيئها بحيث نطلع عليها . أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته ، بحيث يقيم أساسًا عاطفيا من نوع ما))[٢] ، فضلاً عن ذلك الإيقاع المنتظم الذي يتشكل نتيجة لإعادة الفعل نفسه ، مما يطلعنا على العاطفة المؤَّارة التي تختلج في وجدانه ، ينضاف إلى ذلك أن هذا التكرير يمنح الأبيات تناسقًا وتماثلاً ممتازًا ((إنَّ التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها . إنَّ للعبارة الموزونة كيانًا ومركز ثقل وأطرافًا ، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة))[٣] .

وقد يركن المعتمد إلى الفعل المضعف الرباعي ؛ موظفًا إياه في الإيحاء بالمعنى وإبداع الدلالة ، حيث يوحي مضعف الرباعي –بنسيجه الصوتي – بمعناه بمجرد النطق به ((ولا شك في أن

---

(١) – نفسه ص ٩٥ .

(٢) – نازك الملائكة– قضايا الشعر المعاصر ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٣) – نازك الملائكة– قضايا الشعر المعاصر ص ٢٧٧، ٢٧٨ ، وينظر: د. علي عباس علوان– تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص ٣١١ .

الأوزان الرباعية ذات المقاطع الطويلة توحي عادة بمعاني الوقع والرنة))[١] ، كما نجد في قوله مخاطبًا بعض الشعراء الذين حاولوا أن يوقعوا بينه وبين ابن زيدون : [٢]

كَذبَت مُناكُم ،صَرّحوا أَو جَمجِموا ∴ الـــدين أَمـــتَنُ ، وَالمـــروءةُ أَكـــرَمُ

فالفعل ((جمجم)) قد حاكى– بطبيعته الصوتية– هنا دلالات المواربة والإخفاء ، وعدم التستر وعدم الإبانة ، وقد جسد به شاعرنا الدلالة التي رامها خير تجسيد ، مما يؤكد ما قاله أ . ف. تشيتشرين : ((إن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده ، بل من طبيعة شكلها الصوتي أيضًا)) [٣] ، ومن هذا النوع أيضا قوله في أسره : [٤]

وَأَن لَـم تَبِـت مِثلـي تَطيـرُ قُلوبُهـا ∴ إذا اهتَزَّ بابُ السجنِ أَو صلصلَ القفلُ

إنَّ المتلقي بمجرد سماعه للفعل ((صلصل)) يرتسم في ذهنه الصخب والجلبة والجلجلة ورجع الصوت ؛ فإذا به يتسمَّع صوت قفل السجن بأذنيه ، ويتجسد أمام ناظريه باب السجن المنيع ، وصوت ذلك القفل المخيف ، من خلال نطقه لذلك الفعل من خلال سياقه الذي ورد فيه ، مما يعني أن فعلاً واحدًا – من خلال سياقه– يستطيع أن يجسد صورة مسموعة ناطقة ، ولعل ذلك ما عناه سيد قطب في قوله :((قد يستقل لفظ واحد – لا عبارة كاملة– برسم صورة شاخصة – لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم صورة– وهذه خطوة أخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الأولى ، وأقرب إلى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظًا منفردًا هو الذي يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن ، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعًا)) [٥].

ومن وسائل الإيقاع الداخلي الذي أسهم في تبيان المعاني ، وكشَّف الإيقاع الموسيقي في الأبيات التوشيع ، وهو عند البلاغيين ((أن يأتي الشاعر أو الناثر في حشو العجز من كلامه باسم

---

(١) – د. علي عباس علوان– تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص ٤٣١ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٦٧ .

(٣) – الأفكار والأسلوب– ترجمة د.حياة شرارة– دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام– بغداد – د .ت – ص ٤٥ .

(٤) – ديوان المعتمد ص ١١١ .

(٥) – النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه ص ٤٠ .

مثنى ، ثم يأتي باسمين مفردين ، هما: عين ذلك المثنى ، يكون الآخر منهما قافية بيته ، أو سجعة كلامه ، كأنهما تفسير لما ثنَّاه ، وليست التثنية شرطًا فيه ، وإنما هو الغالب))[١] ، ومن نماذجه في شعر المعتمد قوله يرثي ابنيه : [٢]

هَـوى الكَوكَبـانِ :الفَـتحُ ثُـمَّ شَـقيقُهُ ∴ يَزيدُ ، فَهَل عندَ الكَواكِب مِن خُبرِ؟ .

حيث جاء بالمثنى (الكوكبان) مجملاً في صدر البيت ، ثم لجأ بعد ذلك إلى التفصيل والتوضيح في باقي البيت . كما وظف المعتمد هذا اللون البديعي في سياق الغزل ؛ فهاهو ذا يقول : [٣]

ثَلاثَـــةٌ مَنَعَتْهـــا عَـــن زيارَتِنـــا ∴ خَوفَ الرَقيبِ وَخَوفَ الحاسِدِ الحَنِقِ

ضَـوءُ الجَبـينِ وَوَسـواسُ الحَليَّ وَمـا تَحـوي مَعَاطِفُهـا مِـن عَنبَـر عَبِـق .

وقد يجمع بين التوشيع والترصيع في سياق واحد ؛ كما في قوله : [٤]

دارَى ثَلاثَتَـــهُ بِلُطـــف ثَلاثَـــةٍ ∴ فَثَنَـى بِـذاكَ رَقيبَـهُ لَـم يَـشعُرِ:

أَســـــرارَهُ بِتَـــــسَتُّر ، وَأَوارَهُ بِتَـــصَبُّرٍ ، وَخَبالَـــهُ بِتَـــوَقُّرِ .

فالبيت الأول في النموذجين السابقين قد انتهى ، ولم يستكمل معناه ؛ بينما جاء البيت الثاني مفصَّلاً ومُبينًا ما ذُكر إجمالاً . ينضاف إلى ذلك أنه جعل الأبيات وحدة مترابطة يلتحم البيت الأول بالبيت الثاني التحامًا قويا ، ويتماسك معه تماسكًا شديدًا ؛ لحاجته إليه في إتمام المعنى واستيفائه وإيضاحه ، مما يجعل صلة الأبيات ببعضها في نهاية الأمرصلة رحم واشجة .

كما وظف المعتمد في شعره الطباق دلاليا ؛ إذ جاء وسيلة جيدة لإيضاح المعاني ، وتصوير ما يختلج في نفسه من هواجس وأفكار ؛ وإيقاعيا حيث عمد إلى مجموعة من المتضادات التي أضفت على الأبيات نغمًا داخليا يحس وقعه المتلقي ؛ يقول في رثاء ابنيه : [٥]

---

(١) – علي الجندي– البلاغة الغنية– مكتبة الأنجلو المصرية– ط٢– القاهرة ١٩٦٦م– ص ١٢٠ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ١٠٥ .

(٣) – نفسه ص ٢٢ .

(٤) – نفسه ص ١٢ .

(٥) – نفسه ص ٧٠ .

مُخَفَّفٌ عَن فُؤادي أَنَّ ثُكلَكُما ∴ مُثَقِّلٌ لِيَ يَومَ الحَشرِ ميزانا

وقوله واصفًا حاله بعد أن سخط عليه أبوه : (١)

كَم زَفرَةٍ مِن شِغافِ القَلبِ صاعِدَة ∴ وعَبرة مِن شؤون العين تَنحَدِرُ

وقوله بعد أن استولى على قرطبة : (٢)

عِرسُ المُلوك لَنا في قَصرِها عُرُسٌ ∴ كُلّ المُلوك بِهِ في مَأتَم الوَجَلِ

وقوله مخاطبًا صديقه الشاعر الداني ؛ مستثمرًا اسم الشاعر في طباقه : (٣)

تَحَلَّيتَ بِالداني وَأَنتَ مُباعِدٌ ∴ فَيا طيبَ بَدءٍ لَو تَلاهُ تَمامُ

أَضاءَ لَنا أَغمات قُربُك بُرهَةً وَعادَ بِها حين اِرتَحلتَ ظَلامُ

ففي البيت الأول وحدتان متضادتان بينهما علاقة مناسبة ، وتقابل نغميٌّ بين (مخفف– مثقل) ، وفي البيت الثاني وحدتان متضادتان أيضًا بين (صاعدة– تنحدر) ، وكذا البيت الثالث اشتمل على وحدتين متضادتين هما (عرس ، مأتم) . أما النموذج الأخير فقد استند على ثماني وحدات متقابلة إيقاعيا ،وهي (الداني ، مباعد) ،و (بدء ، تمام) ،و(أضاء ، ظلام) ،و (عاد ، ارتحلت).ولا ينكر أثر هذه الكلمات الطباقية المتمثل في تركيز المعنى ، وإيضاحه ، وإحداث التباين في الذهن عن طريق خلق صور ذهنية ونفسية متعاكسة متنافرة .

ولم يغفل شاعرنا أسلوب المقابلة الذي استثمره للتعبير عن ذاتية ممزقة ؛ أجهدها الأسى ، وأرمضها الألم ، و قد نفث في هذا الأسلوب بعض بؤسه وآلامه ، ونذكّر في هذا المقام بأن المعتمد قد عاش نمطين من الحياة : نمطًا عندما كان مَلكًا منعمًا في مُلكه ، مُهابًا بين قومه ، ونمطًا آخر عندما ذهب عنه المُلك والسلطان ، ووقع في قبضة الأسر ؛ فإذا ببناته يعشن ذليلات بائسات ، يغزلن للناس بالأجرة ، حتى يجدن قوت يومهن ! ؛ بعد أن كنَّ يرفلن في النعمة والثراء ، وهكذا نرى التضاد والتقابل في حياة الشاعر ، وقد كان أسلوب الطباق والمقابلة خير وسيلة له في

---

(١) – نفسه ص ٣٧ .

(٢) – نفسه ص ٦٦ .

(٣) – نفسه ص ١١٣ .

تصوير جوانب تلك الحياة المتضادة المتقابلة ، والذي كشف به تقلبات الأحوال ، وتبدلات الأيام ! : [١]

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسرورا ∴ فَساءَكَ العيدُ في أَغماتَ مَأسورا
تَرى بَناتكَ في الأطمارِ جائِعَةً يَغزِلنَ لِلناسِ ما يَملِكنَ قَطميراً

يَطأنَ في الطين ، وَالأَقدامُ حافيَةٌ كَأَنَّها لَم تَطأ مِسكاً وَكافورا
قَد كانَ دَهرُكَ إِنْ تأمُرهُ مُمتَثِلاً فَرَدّكَ الدَهرُ مَنهيّاً وَمأمورا

ويعزِّي المعتمد نفسه على ذهاب الملك والجاه ؛ مستندًا على أسلوب المقابلة الذي أعان على ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقي ، وأسهم في إيصال المعنى الذي يدور في خلده ، فيقول : [٢]

أَيُّها الناعي إِلَينا مجدَنا ∴ هَل يَضُرُّ المَجدَ أَن خَطبٌ طَرقْ
وَإِذا ما اِجتَمَع الدين لَنا فَحَقيرٌ ما مِنَ الدُنيا اِفتَرَقْ

ومما ورد من ذلك أيضًا قوله : [٣]

ذُلٌّ وَفَقرٌ أَزالا عِزّةً وَغِنىً ∴ نُعمى اللَيالي مِنَ البَلوى عَلى كثبِ

وهاك مثالاً آخر نستبين منه دور المقابلة الدقيقة التي يرفدها حسٌّ شعوريٌّ فياضٌ ؛ يقول في زوجه اعتماد : [٤]

أَغائِبَةَ الشَخصِ عَن ناظِري ∴ وَحاضِرَةً في صَميمِ الفُؤادِ
تملكتِ مِنّي صَعبَ المَرا م ، وَصادَفتِ ودّي سَهلَ القيادِ

وقوله : [٥]

---

(١) – نفسه ص ١٠٠،١٠١ .
(٢) – نفسه ص ١٠٩ .
(٣) – نفسه ص ٩٢ .
(٤) – نفسه ص ٨ .
(٥) – نفسه ص ٤٣ .

لازِلــتَ تَلقــى العُــداة بُؤســى مِنــكَ ، وَيَلقــى الــولاة نُعمــى

وقوله : [١]

أَســفي! أَوَدُّ وَلا أَوَدُّ ، وَأغتَــدي وَأَروحُ ، أحفَـظُ عَهـدَ مَـنْ قَـد ضَـيَّعا

ولاشك أن أسلوب المقابلة في هاته النماذج قد أغنى الإيقاع – إضافةً إلى المعنى– وأثراه بمدد من الموسيقى الخفية التي تنسرب إلى نفوسنا ، فنطمئن إليها ، ونرتاح لها ، ولا عجب ((فكلما تعددت المقابلات بين شطري البيت الواحد زاد الإعجاب به ؛ لحسن جرسه في السمع ، فإذا اكتملت المقابلات اكتمل الحسن ؛ لتماثل الإيقاع بين جميع أجزاء الشطرتين))[٢] .

ويمكننا أن نقول إن المعتمد قد أفاد من أسلوبي الطباق والمقابلة إفادة جيدة ؛ إذ جاءت طباقاته ومقابلاته في خدمة الصورة الفنية التي رامها ، وأعانت على نقل عاطفته وتجسيد إحساسه ؛ خاصةً أشعاره في النكبة ؛ أعني بعد ذهاب المُلك عنه ، وتشرد أسرته ، حيث أشعرنا بالحزن والمرارة ؛ مما جعلنا نرثي له ، ونتأسَّى على حاله ، فضلاً عن أن أسلوب الطباق والمقابلة قد أضاف إلى تلك الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية ((ومن هنا فإنَّ تعاملنا مع الترادف والتقابل والتطابق لا يكون فقط بوصفها محسنات بديعية معنوية ؛ لا عمل لها سوى تقوية المعنى ، وإنما أيضًا من منطلق ما تحدثه من موسيقى خفية ، وحركة نفسية وفكرية في قارئ الشعر أو سامعه)) [٣] .

ثالثًا : دائرة العبارة :

لم تقتصر قدرة المعتمد على التشكيل الصوتي بالحرف ، أو اللفظ وحسب ، بل عمد إلى التناغم على مستوى العبارات ، مستخدمًا تراكيب متناسقة ، وأوزانًا متسقة ، مضفيًا فيضًا من الموسيقى عن طريق تلك التقسيمات الإيقاعية ، التي ألَّف بينها في نسق صوتيَّ معين ؛ فأكسبها ذلك التأليف إيقاعًا موسيقيا يتناغم مع العاطفة التي يعبر عنها ، أو ما اصطلح عليه البلاغيون

---

(١) – نفسه ص ٢٠ .

(٢) – د. عبد القادر حسين– فن البديع ص ٢٠ .

(٣) – د. حسني عبد الجليل يوسف– موسيقى الشعر العربي ؛ دراسة فنية وعروضية– الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٩م– ١/ ١٥، ١٦ .

بالترصيع ، وقد عدَّه قدامة بن جعفر من نعوت الوزن ، وعرَّفه بقوله : ((وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع ، أو شبيه به ، أو من جنس واحد في التصريف)) [١] .

وقد استطاع شاعرنا استغلال الترصيع في خدمة البنية الإيقاعية ؛ مسبغًا على الأبيات نغمًا مؤثرًا يطرب السامع ، ويدفع عنه الملل ، إضافةً إلى أنه يبسط أطراف الصورة التي يرومها ، ويوسع أفقها ، ويمنح الكلام زيادة في الوضوح ؛ كما في قوله متغزلاً : [٢]

حَبيــبٌ جَفــاك/ وَقَلــبٌ عَــصاكَ/ ∴ وَلاح لَحـــــاك / وَلا مُنـــــصفُ !

وقوله : [٣]

وِدادٌ صَـــحيح / وَخُلـــقٌ مَلـــيحٌ/ ∴ وَنُطــقٌ فَــصيحٌ / لَــدى المــشهدِ

وقوله : [٤]

فــالنَفسُ جازِعَــةٌ / وَالعَــينُ دامِعَــةٌ/ ∴ وَالصَوتُ مُنخفضٌ / وَالطرف منكسرُ

وقوله : [٥]

عَلِّــل فُــؤادَكَ / قَــد أَبَــلّ عَليــلُ/ ∴ وَاِغــنَم حَياتَــكَ / فَالبَقــاءُ قَليــلُ .

فالكلمات في الأبيات الأربعة السابقة قد وُزِّعَتْ توزيعًا دقيقًا بين أشطارها ؛ ففي البيت الأول نرى التقسيم في فواصل أربع :(حبيب جفاك ، قلب عصاك ، لاح لحاك ، ولا منصف) ، وكذا جاء البيت الثاني مُقسَّمًا إلى أربع وحدات موسيقية : (وداد صحيح ، خلق مليح ، نطق فصيح ، لدى المشهد) ، أما البيت الثالث فقد جاء مُقسَّمًا إلى أربع فواصل أيضًا : (النفس جازعة ، العين دامعة ، الصوت منخفض ، الطرف منكسر) ، ومثله البيت الرابع الذي جاء مُقسَّمًا إلى أربع وحدات موسيقية منتظمة : (علل فؤادك ، أبل عليل ، اغنم حياتك ، فالبقاء قليل) . ولعل القارئ لا يلتفت إلى هذا التقسيم للوهلة الأولى إلاَّ عندما يقف مقارنًا بين (حبيب جفاك) التي يقابلها في المصراع الثاني (لاح لحاك) ، وقوله في صدر البيت : (قلب عصاك) يقابلها في عجز

---

(١) نقد الشعر بتحقيق كمال مصطفى– مكتبة الخانجي– ط٣–القاهرة ١٩٧٨م– ص ٤٠

(٢) – ديوان المعتمد ص ٢١ .

(٣) – نفسه ص ٥١ .

(٤) – نفسه ص ٣٨ .

(٥) – نفسه ص ٢٥ .

البيت (ولا منصف) ، وقوله في صدر البيت الثاني : (وداد صحيح) يقابلها في أول المصراع الثاني : (نطق فصيح) ، و (خلق مليح) يقابلها في آخر البيت (لدى المشهد) ، أما قوله في صدر البيت الثالث : (فالنفس جازعة) فيقابلها في أول العجز(والصوت منخفض) ، و (العين دامعة) يقابلها في عجز البيت (والطرف منكسر) ، وقوله في صدر البيت الرابع : (علل فؤادك) يقابلها في أول العجز (اغنم حياتك) ، و قوله :(قد أبل عليل) يساويها في نهاية البيت (فالبقاء قليل) .

ونلاحظ أنَّ تتابع هاته المقاطع مع تساوي حركاتها الإعرابية يُشعر المتلقي بلذة يبعثها ذلك النغم والرنين المنتظم المتتابع ، فيغمر النفس بالإيقاع الأليف الذي يسهم إسهامًا كبيرًا في بثَّ التجربة ، ولا نبعد عن الحقيقة إذا قلنا إن هذا الانسجام الصوتي يتواءم مع الانسجام النفسي ؛ بل هو نابعٌ منه ، ومُكَمَّلٌ إياه ! . وهذا التقسيم الصوتي الذي يبرزه انتظام الحركات الإعرابية – في النماذج السابقة– يشهد للمعتمد بقوة الطبع ، وطول الدربة ، ويزيد الأبيات جمالاً ومتعة ، ويضفي عليه رونقًا وبهجة ؛ لما فيه من توازي المقاطع الصوتية ، وتساوي أجزاء الكلام ((فليس أوفق للشعر الموزون من العبارات التي تنتظم فيها حركات الإعراب ، وتتقابل فيها مقاطع العروض وأبواب الأوزان وعلامات الإعراب ، فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية ، وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع)) [١] .

وكثيرةٌ هي النماذج التي اتكأ فيها المعتمد على بنية الترصيع ، ومما جاء عنده أيضًا قوله متغزلاً :[٢]

يا هِلالا حُسنَ خدّ / يا رَشا ∴ غُنجَ لَحظٍ / يا قَضيباً لينَ قَدْ

وقوله متغزلاً أيضًا : [٣]

هيَ الظَبيُ جيداً/ وَالغَزالَةُ مُقلَةً ∴ وَرَوضُ الرُبى عرفا / وَغُصن الَّنقا قَدّا

وقوله في زوجه اعتماد الرميكية : [١]

---

(١) – عباس محمود العقاد– اللغة الشاعرة– ط. المكتبة العصرية – بيروت ١٩٨٠ م– ص ١٩ .

(٢) – ديوان المعتمد ص ٦ .

(٣) – نفسه ص ٧ .

مَـن شَـكَّ أَنّـي هـائِمٌ بِـكِ مُغـرَمٌ ∴ فَعَلـى هَـواكِ لَـهُ علـيّ دَلائِـلُ:

لَـونٌ كَـسَتهُ صُـفرَةٌ/ وَمَـدامِعٌ هَطَلَـت سَـحائِبُها/ وَجِـسمٌ ناحِـلُ

وقوله فيها أيضًا : [٢]

عَلَيـكِ سَـلامٌ/ بِقَـدرِ الـشُجو ∴ ن / وَدَمع الشُؤونِ /وَقَدرِ السُهادِ

إنَّ المعتمد في مثل هذه التقسيمات يوفر لشعره توافقًا صوتيا يشعُّ بالتنغيم والتطريب ، بعد أن اندغم ذلك التقسيم الصوتي مع التقسيم الوزني . ولاشك أن التماثل الإيقاعي في هاته النماذج يتصل بالجانب الدلالي ، وينسجم معه ؛ فقد أشاع ذلك التقسيم جوا غامرًا من التوله والفتنة والهيام الذي يجيش به وجدان الشاعر إزاء محبوبته ، مما يؤكد دور بنية الترصيع في تدعيم الدلالة وإبرازها ، وتوسيع نطاقها ؛ حيث يعد الترصيع نمطًا تعبيريا ((يعتمد على التوازي الصوتي الذي يتلازم– غالبًا– مع التوازي الدلالي ، من حيث كان منوطًا بنهاية الفواصل التي تمثل السكتة الدلالية الطبيعية في الأداء اللغوي عمومًا)) [٣] .

ويبدو أن المعتمد كان شغوفًا بالترصيع ، ولعله قد وجد فيه نوعًا من التكرار النغمي الذي يغني الدلالة ، ويثري الإيقاع ، ويمنح الشعر جمالاً موسيقيا ؛ فها هو ذا يلجأ إليه في قوله متغزلاً : [٤]

القَلـبُ قَـد لـجَّ / فَمـا يُقـصَرُ/ ∴ وَالوَجـدُ قَـد جَـلّ / فَمـا يُـستَرُ

وَالـدَمعُ جـارٍ / قَطـرهُ وابِـلٌ/ وَالجِـسمُ بـالٍ / ثَوبُـهُ أَصـفَرُ

كما لجأ إلى بنية الترصيع في قوله ممتدحًا أباه : [٥]

يَهـشُّ إلى راجيـهِ /كـالوامِقِ الصَبِّ/ ∴ وَيَهتَـزُّ لِلمَعـروفِ/ كالـصارِمِ العَـضبِ

وفي قوله ممتدحًا قومًا بالفصاحة والبيان ، والعدل والإنصاف : [١]

---

(١) – نفسه ص ٢٣ .

(٢) – نفسه ص ٨ .

(٣) – د. محمد عبد المطلب– بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)– القاهرة ١٩٨٨ م– ص ٣٧٤

(٤) – ديوان المعتمد ص ١٦ .

(٥) – نفسه ص ٣٢ .

لأنـتُمُ القَـومُ إن خطّـوا/ يُجِـد قَلَـمٌ/ ∴ وَإن يَقولوا/ يُصِب فصل الخِطاب فَمُ

لاخَـرقٌ إنْ رقمـوا كتبًـا/وَلا حَـصرٌ إذ يَنتَـدونَ /ولا جَـورٌ إذا حَكَمـوا

وقوله يمدح صديقه الشاعر الداني : [٢]

كَلامُـكَ حُـرٌّ / وَالكَـلامُ غُـلامُ/ ∴ وَسِـحرٌ / وَلَكِـن لَـيسَ فيـهِ حَـرامُ

وَدُرٌّ / وَلَكِـن بَـينَ جنبيـكَ بَحـرهُ/ ∴ وَزَهـرٌ / وَلَكِـن الفُـؤادَ كِمـامُ

وقوله هاجيًا قومًا بسوء الطوية : [٣]

قَـومٌ نَـصيحتُهُم غِـشٌّ / وحـبهمُ ∴ بغضٌ / وَنَفعهم- إنْ صُرّفوا- ضَرَرُ

يُمَيَّـزُ الـبُغض فـي الأَلفـاظِ/ إنْ نَطَقـوا/ ∴ وَيُعـرَفُ الحِقـدُ فـي الأَلحـاظ/ إنْ نظَـروا

كما استثمر المعتمد هذه البنية في رثاء الذات ؛ فعندما أحس بدنوَّ أجله رثى نفسه بهذه الأبيات ، وأوصى بأن تكتب على قبره ، معتمدًا فيها على التقسيم والتنغيم فقال : [٤]

قَبـرَ الغَريـب سَـقاكَ الـرائحُ الغـادي ∴ حَقّـاً ظَفَـرتَ بِأَشـلاء ابـن عَبّـادِ

بِـالحِلمِ/ بـالعِلمِ /بِـالنُعمى/ إذِ اتّـصلَت/ بِالخَصبِ إن أَجدَبوا/ بالرَّي لِلصادي

بالطاعِن/ الضارِب /الرامي/ إذا اِقتَتَلوا/ بِـالمَوتِ أَحمَـرَ /بالـضرغامة العـادي

بالـدَهر فـي نِقَـم / بِـالبَحر فـي نِعَـمٍ بِالبَـدرِ في ظُلَمٍ/ بِالصَدرِ في النادي

وتأمل الموازاة الإيقاعية بين التراكيب اللفظية المتناغمة دلاليا في حديثه عن أسره : [٥]

فأسرح لا شملي صَديعٌ /ولا الحَشا ∴ وَجيـعٌ/وَلا عَينـايَ يُبكيهِمـا ثَكـلُ

---

(١) – نفسه ص ٦٠ .

(٢) – نفسه ص ١١٣ .

(٣) – نفسه ص ٣٨ .

(٤) – نفسه ص ٩٦ .

(٥) – نفسه ص ١١٠ .

ولما آلمه القيد ، وهو أسير قال يصف حاله ؛ وهو يرسف في قيوده ، ويتقلب في حديده : [١]

تَبــدلتُ مِــن عــزِّ ظــلِّ البُنــودِ/ ∴ بـــذُلِّ الحَديـــدِ /وَثِقَـــل القُيـــود

وَكـــانَ حَديـــدي/ ســـناناً ذَليقـــاً/ وَعـــضبًا دَقيقـــاً/صَـــقيل الحَديـــد

كما اتكأ على هذه الوسيلة الإيقاعية في رثاء ابنيه ؛ معبرًا عن لوعة الفقد ، ومرارة الفجيعة ، كما نلمح ذلك في قوله : [٢]

فَـلا بُتِـرَت بُتْـرٌ/ وَلا قُنِيَـت قَنَـا/ ∴ وَلا زَأرت أَسُـدٌ / وَلاصَـهلَت جُـرْدُ

وقوله معبرًا عن فداحة الأقدار : [٣]

وَلَكِنَّهـا الأَقـدارُ / تُـرْدي بِـلا ظُبـا/ ∴ وَتُـصمي بِـلا قَتـل/ وَتَرمـي بِـلا يَـدِ

وقوله مبينًا حالته النفسية ، بعد أن سخط عليه أبوه بعد خروجه من مالقة : [٤]

وَحُلْتُ لونًا / وما بالجسم مِن سَقَمٍ/ ∴ وشِـبتُ رأسًـا / وَلَـم يبلُغنـي الكِبَـرُ

ويُظْهر المعتمد لأبيه قوة شكيمته ، وعدم انسياقه لرغائبه ونزواته في سياق استعطافه إياه ؛ معتمدًا على بنية الترصيع قائلاً : [٥]

وَلا تَمَلَّكَنـــي/ دَلٌّ /وَلا خَفَـــرٌ/ ∴ وَلا سَـبَى خَلَـدي/ غُـنْجٌ / وَلا حَـوَرُ

وقوله متذكرًا أيامه الخوالي بشلب ؛ عندما كان واليًا عليها : [٦]

مَنـــازِلُ آســـادٍ/ وَبِـــيضِ نَـــواعِمٍ/ ∴ فَناهيكَ من غيل / وَناهيك مِن خِدْرِ

وقوله متحدثًا عن الألم النفسي الذي لحق به بعد سخط أبيه عليه : [٧]

---

(١) – نفسه ص ٩٤ .

(٢) – نفسه ص ٦٨ .

(٣) – نفسه ص ١٠ .

(٤) – نفسه ص ٣٨ .

(٥) – نفسه ص ٣٩ .

(٦) – نفسه ص ١١ .

(٧) – نفسه ص ٣٦ .

كَم زَفرَةٍ/مِن شِغافِ القَلبِ /صاعِدَة ∴ وعَبـرة / مِـن شـؤون الـدهر / تَنحَـدِرُ

إنَّ هذه الوحدات الصوتية المتناظرة المتوزعة بين أشطار الأبيات السابقة لتحدث توازيًا لحنيا فيها ، فتمنحها إيقاعًا منتظمًا ، ولا تغيب علينا العلاقة المعنوية التي ترتبط بالإيقاع ؛ حيث نبع ذلك الإيقاع عن حركة المعاني الكامنة في النفس ، كما نبع من تآلف الكلمات وتلاؤمها وانسجامها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية ، ولعل من نافلة القول أن نشير هنا إلى أن الشاعر – كما يقول ف . أ .ماثيسن– ((لا يتعمَّد هذا التناظر حين يهم بكتابة قصيدته ، إلا أنَّ لديه إحساسًا بالإيقاع وحسَّ المبنى ... حتى ليكاد يقترب كثيرًا من المقايسات التمثيلية بين الموسيقى والشعر)) [١] .

كل هاته النماذج تشهد بمهارة المعتمد في استخدام هذه الوسيلة الإيقاعية التي تقوم على التماثل الصوتي والانسجام المعنوي ، فقد وظف بنية الترصيع توظيفًا بارعًا للتعبير عن تجربته الشعرية وأبعادها الداخلية العميقة . أضف إلى ذلك الجانب الإيقاعي الذي أغناه الترصيع وأثراه ، حتى لتكاد الدلالة تندغم مع الإيقاع وتمتزج في إهاب واحد ؛ مما أسهم في تشكيل الصورة الشعرية ، وأغني الدلالة ، وشحنها بطاقات انفعالية فيَّاضة ((إن لغة الشعر لغة تصويرية موسيقية ، وكل كلمة فيها منغمة ملحنة تشع صوتًا موسيقيا بجانب معناها أو مدلولها اللغوي ، وهو معنى مزيد يتلافى به الشاعر ما يحسه من قصور في أدائه للمعاني العاطفية ، أو يزيد في بعد هذه المعاني ويعمقها ، أو يصورها ويجسدها ، وبذلك يستكمل أداء انفعاله الوجداني ، ويربطنا بهذا الانفعال ربطًا محكمًا . إنَّ كلماته تتوالى في وحدات موسيقية إيقاعية ، تحرك فينا الشجى والطرب ، فنحس بها وكأنها رحيق خالص مؤنق من النغم الحلو الصافي ، وهكذا تنفذ إلى نفوسنا وتعلق في أذهاننا ، بكل ما تحمل من معان وظلال)) [٢] .

هذا وقد تبين لنا من خلال التطبيق نجاح المعتمد في استغلال دلالات اللغة أصواتًا وألفاظًا وعبارات في إثراء الإيقاع الداخلي ، وإغناء الدلالة ؛ حيث وَقَّعَ على أوتار اللغة أعذب الألحان

---

(١) – ف. أ.ماثيسن– ت .س . إليوت الشاعر الناقد– ترجمة : د. إحسان عباس– مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر– بيروت ١٩٦٥م– ص ٣٤٠ .

(٢) – د. أحمد محمد المعتوق– الحصيلة اللغوية ؛ أهميتها ، مصادرها ، وسائل تنميتها– سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ١٩٩٦م– ص ١٣٥ .

وأشجاها ؛ على نحو يمكن أن نصفه معه بأنه شاعر فنان يفقه أسرار اللغة . ولا مشاحة في أن استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة ((يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية ، ووقوفًا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم ، لا يمكن أن يوفق فيها إلاَّ ذو رهف في الحس ، وثقافة فنية ولغوية واسعة)) [١] .

(١) – د. محمد غنيمي هلال– النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة – د.ت ص ٤٤٨.

ثبت المصادر والمراجع

- أبو فراس الحمداني ؛ الموقف والتشكيل الجمالي- د. النعمان القاضي - دار الثقافة- القاهرة ١٩٨٢م .
- أسرار البلاغة- عبد القاهر الجرجاني- قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر- دار المدني- ط١- جدة ١٩٩١م .
- أصول النقد الأدبي- أحمد الشايب- مكتبة النهضة المصرية - ط١٠- القاهرة١٩٩٩م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي- د.عز الدين إسماعيل- دار الفكر العربي- ط١- القاهرة ١٩٥٥م .
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي- د.ابتسام أحمد حمدان- دار القلم العربي- ط١- حلب ١٩٩٧م .
- الأسطورة والمعنى- كلود ليفي شتراوس- ترجمة د.شاكر عبد الحميد- دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - ط١ - بغداد ١٩٨٦م .
- الأصوات اللغوية- د.إبراهيم أنيس- مكتبة الأنجلو المصرية- ط٥- القاهرة ١٩٧٥م .
- الأفكار والأسلوب- أ .ف.تشيتشرين- ترجمة د.حياة شرارة- دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد- د.ت .
- الإيقاع في الشعر العربي- عبد الرحمن الوجي- دار الحصاد للنشر والتوزيع- ط١- دمشق ١٩٨٩م .
- البديع ؛ دراسة في البنية والدلالة - د.عزة محمد جدوع - مكتبة الرشد - ط١- الرياض ٢٠٠٨م .
- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان- د.إبراهيم سلامة- مكتبة الأنجلو المصرية - ط٢- القاهرة ١٩٥٢م .
- البلاغة الغنية - على الجندي-مكتبة الأنجلو المصرية - ط٢- القاهرة ١٩٦٦م .
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) - د.محمد عبد المطلب - القاهرة ١٩٨٨م

– بناء لغة الشعر– جون كوين– ترجمة د.أحمد درويش– الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة كتابات نقدية)– القاهرة ١٩٩٠م .

– تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الأصبع – تحقيق د. حفني محمد شرف –نشر ا لمس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة – ١٩٦٣ م .

– ت .س .إليوت الشاعر الناقد – ف. أ.ماثيسن– ترجمة : د. إحسان عباس– مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر– بيروت ١٩٦٥م

– التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، فونولوجيا العربية– د. سلمان حسن العاني– ترجمة : د.ياسر الملاح– مطبوعات النادي الأدبي الثقافي– ط١– جدة ١٩٨٣م .

– تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج– د.علي عباس علوان– دار الشؤون الثقافية العامة – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد– د.ت .

– التفسير النفسي للأدب– د.عز الدين إسماعيل – مكتبة غريب– ط٤– القاهرة ١٩٨٤م .

– التكرير بين المثير والتأثير– د. عز الدين علي السيد– دار الطباعة المحمدية– ط١– القاهرة ١٩٧٨م.

– التمهيد في علم التجويد لابن الجزري – تحقيق د.علي حسين البواب– مكتبة المعارف– ط١– الرياض ١٩٨٥م .

– تمهيد في النقد الأدبي– د.روز غريب– دار المكشوف – ط٢– بيروت ١٩٧١م .

– الحصيلة اللغوية ؛ أهميتها ، مصادرها ، وسائل تنميتها– د. أحمد محمد المعتوق – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ١٩٩٦م .

– دراسات في النص الشعري (العصر العباسي) – د.عبده بدوي– مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٧م .

– ديوان المعتمد بن عباد – تحقيق د.أحمد بدوي ، د.حامد عبد المجيد– المطبعة الأميرية – القاهرة ١٩٥١م .

– الرمز والرمزية في الشعر المعاصر– د.محمد فتوح أحمد– دار المعارف– ط٣– القاهرة ١٩٨٤م. – الشعراء وإنشاد الشعر– علي الجندي– دار المعارف– القاهرة ١٩٦٩م .

– الشعر والتجربة – أرشيبالد مكليش– ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي– دار اليقظة العربية – بيروت ١٩٦٣م .

- الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد- د.عبد الله التطاوي – دار غريب للطباعة والنشر- القاهرة ٢٠٠٢م .
- العروض وإيقاع الشعر العربي- د.سيد البحراوي- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري- د. عبد الفتاح صالح نافع – مكتبة المنار- ط١- الزرقاء – الأردن ١٩٨٥م .
- علم اللغة العام- القسم الثاني (الأصوات)- د.كمال محمد بشر- دار المعارف- ط٤- القاهرة ١٩٧٥م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق- تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار الجيل – ط٥- بيروت ١٩٨١م .
- عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى- د.عباس بيومي عجلان- مؤسسة شباب الجامعة – القاهرة ١٩٨٥م .
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة – د.علي عشري زايد – مكتبة دار العلوم- ط٢- القاهرة ١٩٧٩م .
- فن البديع- د.عبد القادر حسين- دار الشروق- ط١- القاهرة ١٩٨٣م .
- فن الجناس- علي الجندي- دار الفكر العربي- القاهرة ١٩٥٤م .
- فنون بلاغية (البيان والبديع)- د.أحمد مطلوب- دار البحوث العلمية للنشر- ط١- الكويت ١٩٧٥م .
- في الأصوات اللغوية ؛ دراسة في أصوات المد العربية – د. غالب فاضل المطلبي – منشورات وزارة الثقافة والإعلام- العراق ١٩٨٤م .
- في البحث الصوتي عند العرب- د.خليل إبراهيم العطية- منشورات دار الجاحظ للنشر – بغداد ١٩٨٣م .
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- د. محمد صابر عبيد- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق٢٠٠١م .
- قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة – دار العلم للملايين- ط ١١- بيروت ٢٠٠٠م .
- قضية الشعر الجديد – د.محمد النويهي- مكتبة الخانجي- ط٢- القاهرة ١٩٧١م .
- اللغة الشاعرة- عباس محمود العقاد – ط. المكتبة العصرية – بيروت ١٩٨٠م .

- مداخل إلى علم الجمال الأدبي- د. عبد المنعم تليمة - دار الثقافة- القاهرة ١٩٧٨م .
- معجم علم الأصوات- د.محمد علي الخولي- مطابع الفرزدق- ط١- الرياض ١٩٨٢م .
- مفهوم الشعر ؛ دراسة في التراث النقدي - د. جابر عصفور - مؤسسة فرح للصحافة والثقافة - ط٤- قبرص ١٩٩٠م .
- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري- د. قاسم البريسم- دار الكنوز الأدبية - بيروت ٢٠٠٠م .
- موسيقى الشعر- إبراهيم أنيس- مكتبة الأنجلو المصرية - ط٧- القاهرة ١٩٩٧م .
- موسيقى الشعر العربي- د. شكري عياد - دار المعرفة- ط٢- القاهرة ١٩٧٨م .
- موسيقى الشعر العربي ؛ دراسة فنية وعروضية- د. حسني عبد الجليل يوسف - الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٩م.
- نظرية الأدب- رينيه ويليك ، وأوستن وارين - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - دمشق ١٩٧٢م .
- النقد الأدبي ؛ أصوله ومناهجه- سيد قطب- دار الشروق - ط٧- القاهرة ١٩٩٣م .
- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - دار نهضة مصر للطبع والنشر - القاهرة - د.ت .
- النقد التطبيقي التحليلي- د.عدنان خالد عبد الله - دار الشؤون الثقافية العامة - ط١- بغداد ١٩٨٦م .
- نقد الشعر- قدامة بن جعفر- تحقيق كمال مصطفى- مكتبة الخانجي ط٣-القاهرة ١٩٧٨م .