

التشكيل السمعي في معلقة لبيد بن ربيعة، مقارنة سيميائية  
*The Auditory Composition in the Mu'allaqat of Labeed Ibn  
 Rabiah, a Semiotic Approach.*

\* هشام مسبل

\* أ.د. بن عيسى هامل

تاريخ النشر: 2021/09/15	تاريخ القبول: 2021/04/29	تاريخ الإرسال: 2021/01/22
-------------------------	--------------------------	---------------------------

الملخص:

غلب التشكيل السمعي على النصوص الشعرية القديمة ذات البعد الشفهي الزمني وظهورها على غيرها من العناصر الأخرى المتعلقة ببقية الحواس كالبصر لكونه ارتبط بالثقافة الكتابية المكانية، لذلك في نص معلقة لبيد وهو من أقدم ما وصلنا من النصوص القديمة نجد أن الصور السمعية والصور الذهنية شكلتا دلالات ومؤشرات علامائية تفتح المجال أمام تعدد القراءات والانتقال من المعنى السطحي الظاهري إلى المعاني الضمنية الغائبة وفق المقاربة السيميائية الدلالية بتحليل البنيات السمعية والموسيقية في هذا النص، رغم تعدد الأغراض داخل نص المعلقة إلا أنه شكل وحدة دلالية كاملة لا تبعض إلا لإعادة إنتاج دلالة جديدة.

الكلمات المفتاحية: التشكيل السمعي، الصور الذهنية، الصور السمعية، معلقة لبيد، السيميائية الدلالية.

**Abstract:**

*The ancient poetic texts were clearly marked by the auditory composition due to the strength of oral temporal elements of culture over other elements as visual ones, for instance, which were linked mainly to written and spatial culture. Thus, in the Mu'allaqat of Labeed, which is one*

المؤلف المرسل: هشام مسبل h.messebel@lagh-univ.dz

\* جامعة عمارثليجي الأغواط h.messebel@lagh-univ.dz

\* مخبر علوم اللسان جامعة عمارثليجي الأغواط hbnsa@yahoo.com

*of the oldest written poetic texts, we find that the audio and mental images form formative signs and indicators paving the way to the multiplicity of readings and the transition from the superficial explicit meaning to the deep implicit meanings according to the semantic approach by analyzing the audio and musical structures in this text. Moreover, despite the multiplicity of purposes within the text of this Mu'alaqat, it is still a complete semantic unit that can not be segmented except to reproduce a new connotation.*

**Key words:** audio images, auditory composition, mental images, Mu'allaqat of Labeed, semio-semantics.

\*\*\* \*\*

### مقدمة:

ارتبط النص الشعر العربي القديم منذ وجوده بحاسة السمع لتسيّد الثقافة الشفهية أوساط المبدعين والمتلقين لهذا الجنس الأدبي، على حساب حاسة البصر لكون هذا الأخير متعلق بالثقافة الكتابية، ويعتبر النص المنطوق قديمًا وسيلة لإيصال الدلالة التي يريد المتكلم أن يفهمها للمخاطب كما يرى الأستاذ محمود شاكر<sup>1</sup>، لأنه نصّ جمع بين رموز لغوية لها صور ذهنية، وأيقونات غير لغوية لها أيضا دلالات بصرية، تضيف حيوية أكثر على الصورة السمعية فتجتمع الصورة السمعية مع الصورة الذهنية لتشكل الدلالة الكاملة لدى المتلقي، وعلى هذا كان الشاعر يشكل قصيدته تشكيلا سمعيًا يكسبها طاقة دلالية مكثفة من خلال بنياتها المتعددة، وقد عالجت المقاربات النقدية النصوص القديمة بالتحليل والدراسة من عدة زوايا غير أن المقاربة السيميائية الدلالية تعد من أبرز الاتجاهات النقدية الحديثة التي اعتبرت النص علامة دلالية وموضوعًا لا ينبغي أن يبعث كما قال رولان بارت<sup>2</sup> ولا أن يُحكم عليه من خارجه، ومن عيون النصوص الشعرية القديمة معلقة لبيد التي تعتبر من أقدم ما وصلنا من النصوص القديمة، غير أنها لم تأخذ النصيب الكافي من الدراسة والتحليل في المقاربات الحديثة لذلك أردت استنطاق المعلقة بالإجراء السيميائي من خلال تحليل الصور السمعية والذهنية والأيقونات والدلالات المؤشرات الموزعة في ثنايا النص القديم « فبالإمكان إذن أن نرمي طرفنا على أشياء قديمة جميلة أصبح مدلولها مجردًا باليًا<sup>3</sup> » لننتقل من الدلالة السطحية الحاضرة المغلقة في نص المعلقة إلى القراءات المفتوحة المتعددة، وعليه فإن البحث يقوم على إشكالية تمثل

في صلاحية المنهج السيميائي في تحليل النص الشعري القديم من خلال البنيات السمعية والموسيقية وخاصة في نص معلقة لببيد كونه متعدد الأغراض.

### 1. بؤرة المعلقة:

#### 1.1 الفاتحة النصية:

بما أن النصوص الشعرية القديمة قد خلت من العناوين التي تعد بنية مضغوطة تشكل دلالة مكثفة لباقي النص فإن الافتتاحيات النصية قامت مقام العنوان غير أنها قد تقتصر على بيت واحد أو تتعداه إلى عدة أبيات

يقول لببيد في افتتاحية معلقته:

عَقَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا .... بِيَمِينِي تَأْبَدُ غَوْلُهَا فَرَجَامُهَا

فَمَدَافِعُ الرِّيَانِ عُرْبِي رَسْمُهَا .... خَلِقًا كَمَا ضَمِنَ الوُجَى سِلَامُهَا

دِمْنٌ تَجَرَّمُ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيْسِهَا .... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا<sup>4</sup>

تحمل هذه الافتتاحية دلالات بصرية سطحية بذكر مجموعة من الأماكن (الديار، المحل، المقام، منى، الغول، الرجام، المدافع، الريان، الدمن) غير أن هذه الأماكن اشتركت في صفة واحدة لازمتها جميعها هي صفة الفراغ أو الخلو، لا تقتصر هذه الأيقونات البصرية على كونها أشياء موجودة لمكان ما في الواقع اقترنت بأفعال ماضية، بل تحيل إلى أنها أصبحت رموزاً تعكس طبيعة الحركة التي يعيشها الإنسان كل يوم، يريد أن يرى كل ما يحيط به سليماً لا تغيره صروف الزمان « يريد أن يظل المكان سليماً عارماً بالحياة ، ولكن الواقع يقول بغير ذلك »<sup>5</sup> هو يجد غير ما يتوقع ويحدث له غير ما يؤمل، ثم تختتم هذه الافتتاحية في الشطر الأخير بأيقونة زمنية مفردة وهي الحِجَج مفرد حجة وهي السنة، ثم أتبعها البديل وهو حلالها، ليكون بدل جزء من كل، وعطف على هذا الجزء جزءاً آخر وهو حرامها لتكتمل السنة بجزأها على أن هذا التقسيم لم يكن اعتباطاً بل هو إشارة لفعل غائب ارتكبه الأنيس لم يراع فيه حرمة الزمان، وقد حرّمت العرب في الجاهلية على نفسها القتال

في الأشهر الحرم، ولم يراع حرمة المكان حيث رحل وسلب كل ما أمكنه أن يسلبه في طريقه، جاءت الأشر الستة متساوية في توزيع الفعل الماضي عليها، حيث تضمن كل شطر فعلاً ماضياً ليفرض حتمية الوقوع لما يخشاه فتصير الإشارة هنا فعلاً مضاد أكثر دقة من اللغة في تنقل الحال عبر هذه الأمكنة والأزمنة، لترسم هذه الصورة الحسية مشهداً يرمز إلى أن الآفات لا تراعى زماناً ولا مكاناً.

لقد أحدث عنصر الفراغ في الفاتحة النصية للمعلقة، فضاءً مشتركاً للمعجم الشعري يحمل طابعاً سلبياً بشكل رؤية جديدة للوجود من خلال تكتيف فعل يحمل رمزية الخلو، فالأفعال (عَقَبَتْ وَتَأَبَّدَ وَعُرِّيَ وَتَجَرَّمَ وَخَلَوْنَ) لها نفس التعالق التوافقي الدلالي السلبي المشترك في مقابل الفعل (ضَمِنَ) حيث يمثل وحدة دلالية موجبة ترمز للبقاء تقابل الأفعال السلبية الكثيفة، لتشكل معها تعالقاً تخالفياً يشير إلى ديمومة الأمل والتفاؤل مع كثرة الأزمات، ويعمق روح عدم التسليم لما تفرضه المركزية الشعورية بالواقع.

## 2.1 الخاتمة النصية:

من منطلق قول رولان بارت أنه « لا ينبغي أن يعامل النص كموضوع يُبَعَّضُ »<sup>6</sup> بل يعتبر النص علامة دلالية متكاملة، تأخذ الخاتمة النصية الفرصة لتكمل ما دلت عليه الافتتاحية، جاءت لتملأ ذلك الفراغ وتشغل ذلك الخواء الذي أشار إليه ودل عليه البعد المكاني في الافتتاحية، يقول لبيد في خاتمة المعلقة متفاخراً بقومه:

وَهُمُ السُّعَاءُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أَفْطَعَتْ ..... وَهُمْ فَوَارِسُهَا وَهُمْ حُكَّامُهَا

وَهُمُ رَبِيعٌ لِلْمُجَاوِرِ فِيهِمْ ..... وَالْمُرْمَلَاتِ إِذَا تَطَاوَلَ عَامُهَا

وَهُمُ الْعَشِيرَةُ أَنْ يَبْطِئَ حَاسِدٌ ..... أَوْ أَنْ يَمِيلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِئَامُهَا<sup>7</sup>

ضمير الجمع تكرر أكثر من مرة ليدل على قدر فخره بأهله لأن الصيغة صيغة تعظيم وكبرياء، قومه الذين يكفيه ذكر محاسنهم أن تجبر ما كسره خلو المكان ويسليه ليصير الأمل شائباً في قلبه، وما بني الفعل للمجهول في الشطر الأول إلا للمبالغة في نجدة المستغيث مهما كان المغير، وفي هذه الومضة الختامية يظهر التعالق التوافقي الموجب بين هذه

## التشكيل السمعي في معلقة لببب مقاربة سيميائية

الأيقونات (السعاة/فوارسها/ربيع/حكاهما/المجاور/العشيرة) عكس ما كان في الافتتاحية، والتعالق التوافقي السلبى بين الأيقونات (أفطعت/المرملات/حاسد/العدو/لئامها/تطاول) كله تابع للتعالق الايجابى السابق، لتخلق نوعاً من دلالة التضاد بين طرفى نص المعلقة.

### 2. التشكيل السمعي:

مصطلح التشكيل من المصطلحات التى كثر استعمالها داخل المجال الأدبى فى المقاربات النقدية المعاصرة لكن « يظل مفهوم التشكيل المشتغل فى منطقة الأدب عمومًا وفى منطقة الشعر خصوصًا مفهومًا عصيًا على الحديد الإجرائى الدقيق »<sup>8</sup> غير أننا إذا قمنا بتحليل هذه الكلمة من الناحية اللغوية نجد لها دلالة إشارية يستأنس به لبناء تصور لاستعمالها فى المقاربات النقدية، فالتشكيل جاء من الفعل المضاعف شَكَّلَ، وقد ارتبطت دلالة لفظ التشكيل فى الاستعمال اللغوى بكونها علامة أيقونة تربط بين صورتين سمعيتين إحداهما حاضرة موجودة فى اللغة، حيث نجد أن أصلها من المادة اللغوية المكونة من الشين والكاف واللام وهذا الأصل « معظمُ بابِه المماثلةُ »<sup>9</sup> والأخرى هي صيغة الكلمة الصرفية حيث نجدها قد جاءت على وزن ( تَفْعِيل ) الذى هو مصدر الفعل المضاعف ( فَعَّلَ ) و« الأغلب فى فَعَّلَ أن يكون لتكثير فاعله أصلَ فعله »<sup>10</sup> لتجتمع الصورتان السمعيتان، التصوير أو التمثيل مع فعل التكثير لتشكل صورة ذهنية تحيل إلى مدرك جديد يجمع بين الإبداع من ناحية خلق صور جديدة ورؤيا ابستمولوجية مبتكرة، وبين جعلها الشيء المتوهم شيئًا محسوسًا ذا هيئة وجسم، فالتشكيل قد حدث له انزياح إلى ميدان المقاربات النقدية « لأنه محول أولاً من منطقة الرسم الأدواتية والفنية الجمالية »<sup>11</sup>.

فالتشكيل السمعي فى دلالاته النقدية وما نتج عن توظيفه فى المقاربة الأدبية، يحاول أن ينتقل بالعملية الإبداعية من الشكل النمطى الذى يفرض وجود قوالب مسبقة للعملية الإبداعية حيث يسبق الشكلُ العملَ الإبداعى، لينتقل به إلى عملية عكسية حين تمنح للتشكيل مجال حرًا لبعث الجانب الرمزي للعلامات داخل النص الأدبى لإضفاء طابع المرونة أمام تعدد الدلالات والقراءات.

### 1. البنية السمعية:

أ - دلالة الفونيم (الصوت المفرد) في المعلقة :

لقد حظي الفونيم في التشكيل الصوتي بدراسات كثيرة وخاصة عند العرب كونه ارتبط بجانب مهم من جوانب الحياة الروحية الإدراكية للإنسان، فهو شيء يتولد من جوف البدن يحمل إشارات ودلالات عبر الفم تصل إلى جوف بدن آخر عبر الأذن، لذلك نجد أن أغلب الدراسات الكلاسيكية عنيت بالجانب الفيزيائي والوظيفي أو لنقل الجانب السطحي الظاهري دون المرور إلى الدلالة الغائبة المضمرة وراء الأيقونات الصوتية للفونيمات، نعم « إن أول ما ندركه من اللغة أصوات »<sup>12</sup> لكن الأولية لا تعني التوقف عند هذا الحد من إدراك اللغة التي تُرسل الصوت عبر الكلمة بل من الضروري تجاوز هذه الأولية السطحية الظاهرية لكي « تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة »<sup>13</sup>.

إن أكثر الأصوات ترددًا في المطلع صوت الألف الصائت الذي يعد الجهر من صفاته الذاتية إضافة إلى كونه فونيمًا حلقياً، بالإضافة إلى صوت الهاء لأنه أقرب الصوامت إليه، هذان الأيقونان يشكلان بؤرة دلالية مهيمنة على الكلمات (الديار، محلها، مقامها، غولها، رجامها) لترسم الشاعر الذي أراد أن يعبر عما يشغل نفسه ويقلقها بأقصر عبارة تلي حاجته وتبلغ مقصديته، « ولعل من أوائل الحاجات التي يُدفع الإنسان للتعبير عنها النداء والتعجب و التأوه والأنين والإشارة والتنبيه »<sup>14</sup> كل هذه المؤشرات لم يكن ليبي حاجتها سوى هذا التكثيف الأيقوني بما يحمله من معاني ودلالات، وهذا الذي في المطلع ينطبق على جميع أبيات وصف الديار المقفرة والأطلال البالية وما فعلت فيها الأمطار، من المطلع إلى البيت الحادي عشر، وبالتوجه إلى ثنائية الحضور/الغياب، نجد أن النداء والتعجب والتأوه والأنين والإشارة والتنبيه والحسرة صور ذهنية متعددة غائبة للصورة السمعية للألف الصائت الذي يحمل كل هذه المعاني ويدل عليها، وكل هذه الأغراض لا تقوى الصورتان السمعتان للصائتين الآخرين (الواو والياء) على حمل دلالتها واستيعابها أحسن استيعاب كما فعل فونيم الألف الصائت لوصف مخرجه «بأنه أوسع من مخرجهما»<sup>15</sup> ، و المفردات التي تحوي الأيقونين في الجزء الأول مع تشاركهما في أكثر المفردات، هي (مدافع، الريان، رسمها، كما، سلامها، أنيسها، حلالها، حرامها، مرائب، وصاها، الرواعد، جودها، رهامها، سارية، غاد، متجاوب، إرزامها، الأبهقان، ظباؤها، نعامها، أطلانها، الفضاء، بهامها،

## التشكيل السمعي في معلقة لبيد مقارنة سيميائية

متونها، أقلامها، واشمة، نؤورها، وشامها، أسألها، سؤالنا، خوالد، كلامها، كان، بها، نؤيها، ثمامها)، ولما يضيفه الصوت على القصيدة من خلال دلالاته المتميزة وقدرته على إكساب المفردة لوناً شعورياً مقنعاً للسامع من خلال اطلاق الصورة السمعية من قيد المعجمية لتصبح دال حراً يتفاعل مع خلفية المتلقي لإنتاج دلالات جديدة تتجاوز البعد الزمني أو زمن الإنشاد، لذلك نجد أن الشاعر وظف الحروف الحلقية بشكل مكثف ولافت للانتباه في أغلب القصيدة «و أصوات الحلق، ماعدا الهمزة، كما يصفها القدماء، والمحدثون أصوات رخوة، أي يسمع لها نوع من الحفيف عند النطق بها»<sup>16</sup> فالرخاوة سمة دلالية سمعية للتححرر، توافق السمة النفسية التي يقصدها الشاعر تخضع لتشكيل صوتي مؤشر، ندرك الآن أن أكثر الفونيمات ترديداً في القصيدة فونيم الألف و الهاء وإن كانا يتفقا في المخرج إلا أنهما يختلفان في صفة كل واحد منهما، فالهاء فونيم رخو مهموس والألف فونيم رخو مجهور، « واجتماع هذين الحرفين السائلين المطلقين المغسولين الضعيفين هو تمثيل لحركة التوجع من إرسال النفس بريئاً مع انهزام خصر المتوجع وانشاء صدره واستسلامه للضعف واسترخاء أعضائه وتكسر أجفانه على عينيه»<sup>17</sup> لقد تكثفت هذه الصور السمعية للأيقونات حتى انزاحت إلى صورة بصرية تخيلية، كلما تلقينا تنغيم هذه الأيقونات الحاضرة تراءت لنا تلك الصور الذهنية البصرية الغائبة.

تتوزع هذه الدلالات على أجزاء المعلقة كالتالي :

- في الجزء الأول من مطلع القصيدة إلى البيت الحادي عشر في وصف الديار المقفرة و الأطلال : التألم والتوجع مع لين وضعف، والدلالة عليه، لكنه توجع مهموس مع الجهر بذلك أحياناً.

- في الجزء الثاني من الغزل وذكر نوار وبعده مقرها، من البيت الثاني عشر إلى البيت الحادي والعشرين : كذلك يدل الصوتان على التوجع والتألم لكن بالهمس والجهر معاً.

- في الجزء الثالث، وصف الناقة وهو أكثر النص الشعري، من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثاني و الخمسين: ارتفع مستوى صوت الحاء ليدل على التنفيس عن نفسه لما يعانيه من شدة التوجع والألم.

- في الجزء الرابع والخامس في وصف نفسه وقومه من البيت الثالث والخمسين إلى البيت الثامن والثمانين: تدارك التوجع والتألم من خلال انحصار ملحوظ للفونيمين الألف والهاء وثبات بقية الفونيمات .

### ب - المقاطع الصوتية:

تأتي المقاطع الصوتية في التشكيل الصوتي في المرتبة الثانية بعد الفونيمات، وهذا ما ذكره يحي عبابنة حيث يقول: « وأما موقع المقطع الصوتي من الترتيب الهرمي للأصوات فهو في المرحلة الثانية »<sup>18</sup> أي أن المتوالية الصوتية تبنى انطلاقاً من الأصوات المفردة إلى المقاطع الصوتية ثم إلى المورفيمات ثم الكلمات وصولاً إلى النص، وهكذا يتواصل النظام عمودياً، إذن يظهر أن « المقطع الصوتي هو مجموعة من الأصوات التي تمثل قواعد صوتية مكونة من أصوات صامتة تتلوها قمة مكونة من أصوات العلة »<sup>19</sup> وبالنظر في هذا التعريف بإمعان يتضح لنا أنه اقتصر على ذكر مقطع واحد وهو: فونيم صامت ( حرف ساكن) + فونيم صائت طويل (أصوات العلة) ، وذلك يقتضي أن نضيف صائتاً قصيراً للصامت، ولتوضيح ما سبق نضرب هذا المثل:

بَا ، بُو ، بِي

فالباء بدون حركة، فونيم صامت تتلوه أصوات العلة الألف والواو و الياء وهي فونيمات صائتة طويلة، إضافة إلى الحركة التي تناسب حروف العلة الفتحة أو الضمة أو الكسرة فهي فونيمات صائتة قصيرة، أما إبراهيم أنيس فقد استوعب جميع المقاطع الصوتية بإحصائها بذكر أنواع نسجها، ليكون التعريف إجرائياً بدل النظري أوضح، حين قال : « وأنواع النسج في المقاطع العربية خمسة فقط هي :

1 - صوت ساكن + صوت لين قصير .

2 - صوت ساكن + صوت لين طويل .

3 - صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن.

4 - صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن.

صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان.<sup>20</sup>

فكل مقطع خرج عن هذا النسج فليس من العربية، والمقاطع الثلاثة الأولى تشكل أغلب اللغة العربية شعراً ونثراً أما المقطعان الرابع والخامس فأقل شيوعاً فهما يأتيان في أواخر الكلمات و عند الوقف، «و على هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة»<sup>21</sup> والتحليل المقطعي يعتمد في تناوله للكلمة تقطيع هو أقرب للتقطيع العروضي، ويمكن أن نرمز لها بالأحرف التالية :

صوت ساكن = س

صوت لين قصير = ع

صوت لين طويل = ع ع

فتصبح رموز المقاطع :

- صوت ساكن + صوت لين قصير = س ع

- صوت ساكن + صوت لين طويل = س ع ع

- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن = س ع س

- صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن = س ع ع س

- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان = س ع س س.

المقاطع الصوتية لها دلالة ضمنية على مشاعر وعواطف المرء وحالته النفسية، فهو «حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطعته الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفًا سريع التنفيس كما هو الحال في الانفعالات»<sup>22</sup> فكل ذلك يتعلق بطول النفس الذي يستطيع المرء أن يخرج من صدره، فهو يركن للصمت بعد أن يفرغ من عدد معين من المقاطع ليعاود أخذ أنفاسه لمقاطع أخرى لكن هذا في الحالة العادية من الكلام، غير أن الشعر يختلف عن غيره لذلك نجد أن لببيد يلتزم في معلقته

بالمقاطع التي لا تخرج عن أوزان بحر الكامل وهي بقدر معين وهذا جزء أساسي في الأوزان العروضية، فتعلق المقاطع بالأوزان أمر ظاهر في الدراسة الصوتية، واختيار المقاطع الطويلة أو المتوسطة أو القصيرة لا يخفى أن له علاقة أساسية بعاطفة الشاعر و إن اختلفت النفسيات و اتحدت في وزن واحد لا بد وأن يظهر الفرق، « اليأس والجزع و الحماسة والفخر عند الجاهليين تمتاز بالرزانة والتأني والتؤدة ولذلك جاءتنا في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع، والمدح والوصف كذلك تتراوح مقاطعها بين الطويلة والمتوسطة»<sup>23</sup>، وكل هذه الأغراض تقريباً جاءت في معلقة لبيد.

يقول لبيد:

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا، وَكَيْفَ سَأَلْنَا ..... صُمَّاً خَوَالِدًا مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

مقاطع هذا البيت :

فوقفت : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع

أسألها : س ع / س ع / س ع / س ع / س ع ع

و : س ع

كيف : س ع / س ع / س ع

سؤالنا : س ع / س ع ع / س ع / س ع ع

صممن : س ع / س ع / س ع

خوالد : س ع / س ع ع / س ع / س ع

ما : س ع ع

يبين : س ع / س ع ع / س ع

كلامها : س ع / س ع ع / س ع / س ع ع

فالمقاطع كما نرى كثيرة، إذ بلغ تعدادها تسعة وعشرين مقطعاً، منها ستة عشر مقطعاً ثنائياً قصيراً و ثمانية مقاطع ثنائية طويلة وخمسة مقاطع ثلاثية قصيرة، وهو يسير على هذا المنوال في جميع أبيات القصيدة لكون الوزن يقتضي هذا، وقد يختلف تعداد المقاطع الثلاثية والثنائية والقصيرة والطويلة في العدد لكنه اختلاف غير مؤثر، يوحي هذا التنوع في

## التشكيل السمعي في معلقة لبيد مقارنة سيميائية

المقاطع أن تقابل المؤشرات والدلالات يصنع صراعات وجودية عامة لكون المعلقة وإن اختلفت مع غيرها من النصوص المحيثة في العواطف فهي مشتركة معها في الأغراض والمواضيع و تقارب الأوزان، ومن دلالات المقاطع الكثيرة في معلقة لبيد:

- أنها قالب يتحمل صب الأشجان والأحزان التي يسببها اليأس و الجزع، فهي مناسبة للتنفيس.

- كانت دلالة المقاطع الصوتية الكثيرة في الغزل على الهدوء والعفة.

- النفس الطويل يقتضي عدم الانفعال الذي يكون صاحبه حاضر العقل متأنياً في اختيار مايناسب المقام، فهو مناسب للحماسة والفخر، وكذلك الوصف يقتضي صفاء الذهن وهدوءه ليكون التصوير بأرق عبارة وأقرب صورة.

### 2.2. البنية الإيقاعية:

النسق الشعري يخضع لعملية التنسيق الصوتي والتنغيمي لعناصره الخارجية مع عناصره الداخلية التي تعبر عن هواجس ورؤى وفلسفة الذات الشاعرة، لذلك ارتبط المؤشر الموسيقي داخل النص الشعري بدلالات تفاعلية وجدانية يلتقطها السامع وإن اختلفت ترنمات الأداء الإنشادي لنفس النص، فالشعر « الذي هو على وجه التعريف، تنسيق للنظام الصوتي للغة »<sup>24</sup> - بعد النظام الفونيمي والمقاطع الصوتية وصولاً إلى هذا التنسيق كونه أعلى وأرق مستوى في النظام الصوتي - يعد نظاماً غنائياً متميزاً تتجلى معالمه في أركانه الثلاثة البحر والقافية والروي.

اشتملت المعلقة على عدة أغراض، من الوقوف على الطلل إلى الغزل إلى الوصف وصولاً للمدح والتفاخر، إضافةً إلى اختلاف أزمنة الأحداث والتغني داخل القصيدة ، وهذا ما يميز القصائد المفردة في الشعر القديم - وخاصة الجاهلي - عن غيرها إلا أن الجامع بين هذا كله و الآخذ بزمامه، وحدة الوزن والقافية والروي.

أ - الوزن (البحر):

نُظِمَ هذ النص على واحدٍ من أكثر البحور شهرةً و استعمالاً من لدن الجاهليين، وهو بحر الكامل وتكون من ستة أجزاء كلها سباعية :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

و هذا تقطيع للبيت الثالث :

دِمْنُ تَجْرَمَ بَعْدَ عَهْدِ أُنَيْسِهَا      حَجَجَ خَلَوْنَ خَلَالِهَا وَحَرَامِهَا  
دِمْنُنْ تَجْرُزْ مَ بَعْدَ عَهْدِ / دِ أُنَيْسِهَا      حَجَجْنُ خَلَوْنَ خَلَالِهَا وَحَرَامِهَا  
مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ      مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

وكما قلنا سابقاً أن النص اشتمل على عدة أغراض مختلفة، مع تباين أزمنة الأحداث وزمن التغني، فإن البحر قد استوعبها لكونه « يصلح لكل غرض من أغراض الشعر ولهذا كثر في شعر القدامى و المحدثين [...] وهو إلى الشدة أقرب منه إلى الرقة»<sup>25</sup> وهذا ما يفسر أن أغلب الأغراض التي تدل على الشدة والتجلد نظمت على بحر الكامل في مقابل ندره نظم الغزل على هذا الوزن، ولبحر الكامل «ثلاث أعاريض وتسعة أضرب موزعة على أعاريضه، ولا يوجد بحر له تسعة أضرب غير الكامل»<sup>26</sup>.

بحر النص تشرف عليه تفعيلة ( متفاعلن ) التي تتوزع على مسار الأبيات بنسق منتظم متكرر، حيث يتسلل وراء هذه الومضة الموسيقية مؤشر موسيقي دلالي ظاهر يتمثل في الإسراع والاندفاع والارتفاع والمد (الفاصلة الصغرى مُتَفَا) فكانت هذه الشحنة العاطفية تنتاب وجدان الشاعر مع شدتها عليه، يلي هذه الشحنة الانفعالية التآني والتؤدة والهدوء والسكينة ( الودت عِلُنْ ) فهو في حالة بين شعورين متعارضين (الخلو/الأمل، الهجر/الحين، الانفراد/القبيلة، الفريسة/المفترس، الفخر/التواضع، التجلد/الرقة ) لقد تولد عن هذا النظام الموسيقي للبحر بتكرار تفعيلة (متفاعلن) مركب استبدالي جمع بين الصورة السمعية للتفعيلة وما يقابلها من الصور السمعية في النص الشعري « لأن استبدال إحداهن يؤدي إلى تغيير في معنى الوحدة الدالة »<sup>27</sup> أي أن النظام الموسيقي ثابت من خلال تكرار التفاعيل يقابله التركيب الاستبدالي لما يقابل تلك التفاعيل من أيقونات لغوية لينشأ

## التشكيل السمعي في معلقة لببيد مقارنة سيميائية

من هذا المزج بين هذين الوجهين مؤشرات دلالية تتيح للقارئ إمكانية تعدد القراءات وانفتاحها.

### - الزحافات والعلل

كثيراً ما يتخلل بعض تفاعيل البيت تغيرات إما بالحذف أو الزيادة أو تسكين لمتحرك أو تحريك لساكن، إلا أن هذه التغيرات لا تُخلُّ بموسيقى البيت أو وزنه، وهذه التغيرات تسمى الزحافات والعلل، فالزحاف «تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفاً أو ثقيلاً، فلا يدخل على أول الجزء ولا على ثالثه ولا على سادسه»<sup>28</sup> والعلة هي: «التغيير الذي يلحق الأسباب والأوتاد، وهذا التغيير لازم غالباً، فإذا أصاب عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في جميع الأبيات»<sup>29</sup> إذن فالعلة تصيب السبب والوتد ولا تأتي إلا في العروض والضرب، وتلزم جميع الأبيات عادة، وهي قسمان: علة زيادة وعلة نقصان.

المعلقة جاءت على بحر الكامل الذي يدخل في تفعيلته (متفاعِلن) زحافان هما :

- الإضممار وهو تسكين الثاني المتحرك فينتج عن التفعيلة الأصلية (مُتَفَاعِلُنْ) تفعيلة فرعية وهي (مُتَفَاعِلُنْ) تساوي (مستفعلن)

- الوقص وهو حذف الثاني المتحرك فينتج عن التفعيلة الأصلية (مُتَفَاعِلُنْ) تفعيلة فرعية وهي (مُفَاعِلُنْ)

والزحاف الموجودة في القصيدة المكونة من ثمانية وثمانين بيتاً، الإضممار فقط دون الوقص، «فقد دخل الإضممار في واحد ومائتي تفعيلة (201) منها وذلك لعدوبته»<sup>30</sup> وهذا الزحاف من الزحافات المستحسنة لأن التغيير الذي يطرأ على التفعيلة بتسكين المتحرك، يكسب الوزن قليلاً من التراخي والبطء، على عكس الوقص الذي يعد من الزحافات المستقبحة لكونه يسرع من إيقاع الوزن بحذف الثاني المتحرك ، والمعلقة خلت من هذا الزحاف.

### ب - القافية:

جاءت قافية المعلقة في جزء من كلمة فقط وهي قافية المتدارك حيث يوجد فيها متحركان متواليان بين ساكني القافية، ولإيضاح ذلك نضع المثال التالي :

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمُقَامُهَا بِمِثِّي تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرٍ [جَامُهَا]

[0//0/] //0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0/// 0//0///

وقد التزم بهذه القافية في جميع الأبيات إضافة إلى التزامه بحرف المد الناتج عن الفتحة قبل حرف الروي (ا) وهو حرف الردف في جميع الأبيات، مع ضمير المؤنث الغائب بعد الروي (ها) وهو يجمع حرفي الوصل والخروج كذلك، وإن لزوم هذا النمط في القافية يحيل إلى أن سمة الشحن العاطفي مع اختلاف التنقل بين الأغراض داخل النص، لم تؤثر على نفس الشاعر، وقد تكررت القافية عبر المعلقة كاملة في جزء من التفعيلة على وزن [ فاعلن] توزعت على خمس وعشرين قافية، يتفاوت تكرار القافية نفسها من قافية إلى أخرى وهو كالتالي :

## التشكيل السمعي في معلقة لبيد مقارنة سيميائية

الرقم	القافية	تكرارها	الرقم	القافية	تكرارها
1	جامها	3	14	نامها	3
2	لامها	9	15	دامها	7
3	رامها	9	16	حامها	2
4	هامها	6	17	غامها	1
5	زامها	2	18	ظامها	2
6	عامها	3	19	طومها	1
7	شامها	2	20	قامها	1
8	مامها	10	21	صامها	1
9	يامها	6	22	كامها	2
10	آمها/ثامها	2	23	ذامها	2
11	ضامها	3	24	تامها	3
12	خامها	3	25	سامها	2
13	وامها	3			

يتضح مما سبق أن جميع قوافي المعلقة تتفق في البنية المقطعية وهذا الاتفاق يشمل ترتيب المقاطع وعددها ونوعها، ولتوضيح ذلك نخضع القافية رقم عشرين وهي في البيت السابع والأربعين من المعلقة للتطبيق :

قَا/مَ/هَآ = س ع / ع / س ع ع ، فهي تتكون من مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير، وهذا الالتزام بالمقاطع ينطبق على جميع القوافي فهي تتألف من مقطعين طويلين

بتوسطهما مقطع قصير، فوقع بين هذه القوافي مناسبة لفظية إيقاعية تامة عامة في الوزن و العدد والترتيب، إضافة إلى نوع حروفها من الردف و الوصل والخروج.

اختار لبيد قافية سهلة سلسلة لا تنفر منها الأذن ولا تدفعها الطبائع السمعية للمتلقي، لأن تردد القوافي التي تبدأ بالحروف الجهرية تكررت أكثر من غيرها، فهي تهجم على الأذن هجوماً ييسر لها النفاذ بدون عسر أو تكلف، وقد «تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى»<sup>31</sup> فالقافية التي تتأخر عن أجزاء البيت الأخرى، قد خرجت مخرج النفس المجهور الذي يأتي نتاجاً لما بداخله من القلق والتوجع والحيرة، راجياً أن تتغير حاله إلى الأفضل، ليظهر أن القافية أكسبت القصيدة بعداً دلاليًا معنويًا مضمراً.

### 3. خاتمة:

وفي الختام نستعرض أهم نتائج البحث المتحصل عليها من خلال هذه المقاربة الإجرائية السيميائية وهي كالآتي:

- يعنى التشكيل في الميدان الأدبي بإعطاء العلامة اللغوية مجال حرّاً لبعث الجانب الدلالي داخل النص الأدبي لإضفاء طابع المرونة أمام تعدد الدلالات والقراءات، لتكون العملية الإبداعية سابقة للقوالب النمطية أي أن الشكل هو من يخضع للنص الأدبي الإبداعي.
- غلب التشكيل السمعي على النصوص الشعرية القديمة لأن الثقافة الشفهية كانت هي السائدة والمسيطرة على اللغة اليومية التواصلية واللغة التخيلية الجمالية.
- يضيف التحليل السيميائي نوع من التجديد القرآني والدلالي على النصوص الشعرية القديمة التي بات معناها سطحي بالي.
- قراءة النصوص القديمة وفق المقاربة السيميائية يعني الانطلاق من لغة القارئ الحاضر للوصول إلى الدلالة الغائبة.
- يحفل نص المعلقة بالدلالات والمؤشرات المضمرة الغائبة التي تستدعي تعدد القراءات وانفتاح النص على آفاق القارئ.

- تعد الفونيمات والمقاطع الصوتية في المعلقة أكثر الأجزاء الصوتية التي تضمنت مؤشرات مضمرة.  
4. الهوامش:

- 1- محمود محمد شاكر، جمهرة مقالات محمود شاكر، جمع عادل سليمان عادل، الناشر مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، مصر، 2003، ص718، ج2.
- 2- رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دارتوبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص60.
- 3- المرجع نفسه، ص26.
- 4- حسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2011، ص77.
- 5- موسى ربابعة، تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص15.
- 6- رولان بارط، درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مرجع سابق، ص60.
- 7- حسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، مرجع سابق، ص98.
- 8- محمد صابر عبيد، النظرية النقدية القراءة المنهج التشكيل الأجناسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2015، ص126.
- 9- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1979، ص204، ج3.
- 10- محمد بن الحسن الأستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م، ص92، ج1.
- 11- محمد صابر عبيد، النظرية النقدية القراءة المنهج التشكيل الأجناسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2015، ص126.
- 12- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص70.
- 13- عبد الله الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص18.
- 14- عادل سليمان جمال، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، ج2، ص717.
- 15- تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983، ص21.
- 16- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط5، 1975م، ص87.
- 17- عادل سليمان جمال، جمهرة مقالات الأستاذ محمود محمد شاكر، مرجع سابق، ج2، ص722.

- 18 - يحيى عباينة، فقه اللغة والفنولوجيا العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص13.
- 19 - المرجع نفسه، ص15.
- 20 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص163.
- 21 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1952، م2، ص145.
- 22 - المرجع نفسه، ص173.
- 23 - نفسه، ص176.
- 24 - رنيه ويليك وأوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992، ص213.
- 25 - صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط1977، م5، ص95.
- 26 - موسى نويرات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ط3، ص120.
- 27 - رولان بارث، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سورية، 1987، ص105.
- 28 - موسى نويرات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص24.
- 29 - ناصر لوحيشي، الميسر في العروض والقافية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص59.
- 30 - موسى نويرات، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص33.
- 31 - محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977م، ص94.