دلالة الصوت في الشعر الأموي

الباحث/ احمد كامل مغربي حسن

ملخص :

يكتسي الصوت أهمية كبرى بالنسبة للعربي في تشكيل الدلالة، مما جعله يتخير في ثراء اللغة كل لفظ يرى فيه مقدرة على التعبير عن المعنى المراد الموافق للأحاسيس والأفكار، فيحس المعنى متدفقا، منسابا عبر أصواته التي تتآلف وتتناسق مستجيبة لمقصدية المتكلم متوائمة مع دلالة القول لذا آثرت الحديث عن تشكلات الصوت في قصيدة الشعر الأموي" ومدى علاقته بالمكان في مبحث مستقل.

كثيرا ما تأتي هذه الأصوات في سياق وظيفة محددة تميزه عن غيره من الأصوات، لقد نالت الطيور من الإنسان مودة واضحة، وإن لم يتورع أحيانا عن صيدها أو أكلها، وتغنى الشعراء بحنينها ورقتها، والحمام ذوات الأطواق أكثر الطيور ... فعلى سبيل المثال ارتبط صوت الحمام بهواجس الآلام والفراق فمنهم من أحزنته، ومنهم من تعاطف معها، ومنهم من أشفق عليها، ومنهم من قاس غربته على أنينها.. فقد كان صوت الحمام مرآةً لحال المحبين، وصورة عبّر فيها الشعراء عن لواعج قلوبهم، خاصة لوعة الحنين وحرقة الجوى.

الكلمات المفتاحية:

(المكون الصوتي– الشعر الأموي– دلالة الصوت– الألم والفراق– الأطلال)

المقدمة:

يعد المكون الصوتي سواء أكان مصدره الطبيعة صامتة أو متحركة رافدا من روافد الصورة الفنية ذات الأبعاد المتعددة، فله نغم موسيقي ايحائي يمكن التعبير عنه بالموسيقى الخفية داخل النص إذ لا ينفك نص أصيل عن جانب منه.

إن الغراب طائر منكود، ظلمه الوجدان الشّعبي ظلمًا عبقريًّا، عندما عدّه قرين الموت والخراب، ونذير البيْن والاغتراب، وخاف صوته وعيْنه، وصورته وهو ما سنتحدث عنه في مبحثنا.. والذي ارتبط في الغالب بدلالات البين والفراق بين الأحبة.

أما ذكر صوت المرأة والكلب في النص الشعري فيقومان بدور مهم في تنظيم وتحديد دلالات الشاعر بما يتلاءم مع الواقع الفني الذي يريد انجازه أو التعبير عنه.

وسوف يندرج في هذا السياق صوت استنطاق الشاعر للأطلال وهي من الطبيعة الصامتة لترتسم صورة الفاجعة المأساوية التي يعيش الشاعر بين جنباتها.

وقد اتبعت هذ الدراسة أصول المنهج الوصفي، شافعة نصوصه بالعرض التحليلي اللازم بعد ذلك.

<u>أصوات الطبيعة المتحركة</u>

كثيرا ما يأتي صوت الغراب في سياق وظيفة محددة تميزه عن غيره من الأصوات، إذ ارتبط في الشعر العربي بدلالته على البين والفراق بين الأحبة، على نحو ما نرى في قول حميل بثينة:

ألا يا غُـرَابَ البَيْنِ فِيمَ تَصِيحُ؟ فَصَوْتُكَ مَشْنِيٌّ إليّ ، قَبِيحُ
وكُـلَّ غَدَاة ، لا أبَاً لَكَ ، تَنْتَحِي إلَيّ ، فَتَلْقَانِي ، وأنْتَ مُشِيحُ
تُحَدِّثُنِي أنِّي لَسْتُ لاقِي نِعْمَةً بَعِدْتَ ، ولا أمْسَى لدَيْكَ نَصِيحُ!
فَإن لَم تَهجْنِي ، ذَاتَ يَومٍ ، فإنَّه يَكْفِيكَ وَرْقَاءُ السَّرَاةِ صَدُوحُ (١)

نلاحظ أن الشاعر يستخدم مستويات عدة من الدلالات الصوتية، فنية واسطورية ورمزية الهدف منها تكوين صورة ذهنية في ذهن القارئ، أما الجانب الرمزي فيتجلى في استخدام الشاعر لصوت الغراب كرمز للتعبير عن هواجسه النفسية وما يعتريه من آلام البعد والفرقة، وأما الفنية فنلتمسه في اتخاذ الشاعر من صوت الغراب قناعا يُحمّله آراءه وتجربته الشخصية لإثراء تجربته الفنية، أما الأسطوري فيأتي انعكاسا للعرف الاجتماعي الذي يعتقد أن صوت الغراب نذير شؤم ودليل على البين والفراق.

(١) ديوان جميل بثينة، ص:(٣١).

وهناك ثلاثة أصوات محورية تَعْبُر النص مبحرة لتشكيل هذه الإيقاعية، لغة التخاطب أو الحوار بينه وبين الغراب وهي من الرموز أو الدلالات الصوتية التي اصطلح عليها النقاد، تلك أصوات التي تشتبك مع صوت الشاعر لتوقظ فيه كوامنه وشعوره المراد التعبير عنها، وهو ما تعكسه أداة النداء "يا"، فضلا عن استخدامه لغة الشاعر الاستنكارية التعجبية التي يتشكل في فضائهما حوار الذات المعبر عن أبعاد التجربة النفسية([1])

وثانيها هو صوت الغراب الذي ينذر الشاعر بالفراق والبعد وفيه استخدم الشاعر تقنية التناص مع نصوص جاهلية لإعطاء النص قيمة اضافية أخرى، حيث تتشابك الأصوات القديمة فيها مع الجديدة للتعبير عن الموروث من العادات والتقاليد القبلية، ومن ثم تحويل هذه الظاهرة من مجرد واقعة فردية إلى رؤية جماعية.

وأما الصوت الأخير فهو صوت الحمام الذي يصدح باستمرار في كل يوم، والذي يلعب دورا هاما في نفي الفردية وتفاعله مع محيطه، ليعيد تشكيل ما يستشعره الشاعر من هواجس الألم والفراق.

وفي بعض الأحيان يعكس صوت الغراب ما تطرحه القصيدة من رؤى ودلالات تعكس أبعاد الشاعر النفسية من منظور شخصي على نحو ما نرى في قول قيس بن الملوح([2]):

أَقولُ وَقَد صاحَ ابنُ دَأيَةَ غُدوَةً ببُعد النَوى لا أَخطَأَتكَ الشَبائكُ
أَفي كُلِّ يَومٍ رائعي أَنتَ رَوعَةً ببَينونَةِ الأَحبابِ إِلفُكَ فارِكُ
وَلا بِضتَ في خَضراءَ ما عِشتَ بَيضَةً وَضاقَت بِرَحبَيها عَلَيكَ المَسالِكُ
وَفارَقتَ أُمَّ ا لأَفرُخِ السوءِ عَن قِلىً وَناحَت عَلى ابنَيكَ الضَروسُ المُماحِكُ
وَأَصبَحتَ مِن بَينِ الأَحِبَّةِ هالِكاً كَما أَنا مِن بَينِ الأَحِبَّةِ هالِكُ([3])

يعكس صوت الغراب مواجهة غير متكافئة ما بين الأمل الحياة، واليأس مع الموت، فبمزاوجة الشاعر بين الصوتيات متمثلة في صوت الغراب ومشاعره والتوفيق بينهما جاء البيت الأخير مكثفا ما تطرحه الأبيات من رؤى ودلالات تعكس معاني اليأس وعدم القدرة على بناء الذات وتوازنها والاستسلام للموت وهو ما يعكسه قوله" كما أنا من بين الأحبة هالك " .

([1]) انظر: أنماط الحوار في شعر محمود درويش ، عيسى قويدر العبادي، دراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، العدد ٤١، لسنة ٢٠١٤، ص:(٢٤). وانظر: خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش / محمد صالح الشنطي، مجلة فصول، العدد الأول، ص:(٢٢).

([2]) قيس بن الملوح والملقب بمجنون ليلى (٢٤ هـ / ٦٤٥م – ٦٨ هـ / ٦٨٨)، شاعر غزل عربي، من المتيمين، من أهل نجد. عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم

([3]) ديوان قيس بن الملوح، ص: (٩٥).

كما رسم الشاعر من خلال صوت الغراب ما يعانيه من صراع نفسي يفجر الألم داخله، وهو ما يعكسه قوله " وقَدْ صَاحَ ابنُ دأبَةَ " الذي جاء محملا بإيحاءات توحي بالفزع والضوضاء وقتامة النفس والملل والاكتئاب النابع من سماع صوته.

وشبيه به قول قيس بن ذريح :

أَلاَ يا غُراب البينِ مالَك كُلّما تذَكّرت لُبنى طرت لي عن شمماليا (١)

ويخاطب الشاعر الغراب مستفهماً معاتباً: لماذا كل ما تذكرت لبنى طرت لي عن الشمال، وهذا نذير شؤم لدى الشاعر، وفي الإشارة إلى الشمال دلالة على الطيرة وزيادة التألم من المستقبل، وانعدام الأمل في لقاء المحبوبة .(٢)

ويقول أيضاً :

أَلا يا غُراب البينِ قَد طرت بِالّذي أُحاذر من لُبنى فَهل أَنت واقع (٣)

يخاطب قيس بن ذُريح الغراب بقوله: لقد طرت بالذي أُحاذر... أي أخاف أن أفقده فيسبب لي فقدانه الضرر وكذلك لمحبوبتي لُبنى، والذي طار به الغراب هو: الحرز، الذي أحرز به الشاعر لُبنى خوفاً عليها من الضياع. (٤)

وأبو حية النميري:

أَلا يا غُراب البينِ فِيمَ تَصيحُ لَصَوتُك مَشْنُوءٌ إليَّ قَبِيحُ (٥)

في البيت يخاطب الشاعر الغراب ويسأله عن سبب صياحه، ويخبره بشناعة صوته لديه، وكأنه ما سمع هذا الصوت إلا وكان وراءه خبر سوء لارتباط صوته بالأحداث غير السارة لديه. (٦)

أما صوت الحمام، يأتي سرده لإضفاء طابع جمالي وفني على النص، وتتحدد أهميته كونه يعيش معنا في المكان، والمكان لا يرتبط بوجودنا فقط؛ بل هو مرتبط بما حوله ومندمج فيه، مُتأثر به ومؤثر فيه، مما يجعل النفس الإنسانية مليئة بعوامل الاستقصاء المرتبطة بقيم الإنسان ومشاعره، وذلك عبر أطر تحتويه وتتفاعل معه.

ولما كان للمكان أثر عميق في كل مناحي الحياة، فقد استشعر الشاعر في كنفه كثير من العواطف الذاتية، بإدراك معاني اللذة والألم، فبمعايشة الإنسان للأصوات حوله نشأت

---

(١) ديوان قيس لُبنى، ص :(١٢٢).

(٢) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري " دراسةٌ نقدية تحليلية" بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد اعداد حمد بن علي حمد الفقيه الحسيني الهاشمي، اشرف د: ماجد بن ياسين الجعافرة، سنة ١٤٣٥ــ ٢٠١٤هـ ، ص:(٣٠).

(٣) ديوان قيس لُبنى، ص: (٨٧).

(٤) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص:(٣٠).

(٥) ديوان أبي حية النميري، ص: (١٢٧).

(٦) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ص:(٢٩).

بعض العلاقات الوجدانية فهو في تعامله مع المكان يتلذذ بسماع بعض الأصوات التي يعايشها ويألفها، وعلى النقيض تتجلى مشاعر الإحساس بالفقد بترديد بعض الأصوات على مسامعه، فقد أدرك الشاعر الأموي في صوت الحمام معاني الفقد والألم على نحو ما نرى في قول "نصيب الأَكْبَر مَوْلَى بنِي مرَوان" (١) عند سماعه صوت الحمام وأنينها وهي تهتف وتنادي في جنح الليل على غصن تبكي على أليفها، على إثر صوته نشأت علاقة أنسنة نفسية ووجدانية معه على نحو ما نرى في قوله:

لقد هَتَفت فِي جنح ليل حمامة على فنن وَهنا وَإِنِّي لنائم
فَقلت اعتذارا عِنْد ذَاك وإنني لنَفْسي ممَّا قد رَأَتْهُ للائم
أأزعم أَنِّي هائم ذُو صبَابَة لسعدى ولَا أبْكِي وتبكي الحمائم
كذبت وَبَيت الله لَو كنت عَاشِقًا لما سبقتني بالبكاء الحمائم(٢)

فما إن سَمِع حنين تِلْكَ الْحَمَامَة حتى قال معتذرا ولائما لنَفْسه على مَا قد أبصرته كَيفَ أَدعِي أَنِّي متحير صَاحب صبَابَة لسعدى وتبكي الْحَمَامَة على أليفها وَأَنا لَا أبْكِي على أليفتي، فَإِذا أكون كَاذِبًا فِيمَا ادعيته وَبَيت الله لَو كنت عَاشِقًا لما تركت الْبكَاء حَتَّى سبقتني إِلَيْهِ الحمائم. (٣)

وكثيرا ما يقترن صوت الحمام في الشعر الأموي بحديث البكاء والنوح، إذ تثير شجونهم وبكاءهم ونواحهم، وتهيج فيهم لوعة البكاء والنوح،(٤) على نحو ما نرى في قول جرير:

بكَرَت حَمامَةُ أَيكَةٍ مَحزونَةٌ تَدعو الهَديلَ فَهَيَّجَت أَحزاني (٥)

وقول الفرزدق:

بَكى أَن تَغَنَّت فَوقَ ساقٍ حَمامَةٌ شَآمِيَّةٌ هاجَت لَهُ فَتَذَكَّرا (٦)

وقول ذي الرمة:

ولو لم يُشْقني الرائحون لشاقني حمام تغنى في الديار وقوع
تجاوبن فاستبكين من كان ذا هوى نوائح ما تجري لهن دموع (٧)

---

(١) هُوَ ابْن رِيَاح مولى عبد الْعَزِيز بن مَرْوَان كَانَ شَاعِرًا فحلا فصيحا مقدما فِي النسيب والمديح عفيفا لم ينْسب بِامْرَأَة قطّ وَكَانَ كَبِير النَّفس ذَا مكانة عِنْد الْمُلُوك يجيد مديحهم ومراثيهم وشهد لَهُ أهل وقته بالإجادة والتقدم وَله شعر سهل مُمْتَنع سَائِغ عذب رائع كَأَنَّهُ اللُّؤْلُؤ الرطب. انظر: شرح ديوان الحماسة، (٩٧/٢).

(٢) شرح ديوان الحماسة، (٩٧/٢).

(٣) انظر: شرح ديوان الحماسة، (٩٧/٢).

(٤) انظر: الطبيعة في الشعر الأموي، ص: (٢١٩).

(٥) ديوان جرير، ص: (٤٦٨).

(٦) ديوان الفرزدق، ص: (١٩٧/١).

(٧) ديوان ذي الرمة، ص: (١٠٧٩/٢). ذي الرُّمة هو غيلان بن عقبة العدوي المتوفي سنة ١١٧ هـ شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي رواية الإمام أبي العباس ثعلب حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة بيروت– ص. ب: (١٠٧٩/٢). قال ذو الرمة، واسمه غيلان بن عقبة بن بهيش بن

وقول عمر بن أبي ربيعة:

ودعاء الحمام تدعوا هديلاً بيـــن غصنين هـــاج قلباً سقيماً

غـــرّدا فاستمـــعت للصوت فانهلت دموعي حتى ظلت كظيما (١)

كما ارتبط صوت الحمامة بمعاني الحب والصبوة، وكان لها علاقة خاصـــة بموضـــوع العشق، وارتبطت بالمرأة أقوى ارتباط، فها هو سعيد بـــن عبـــدالرحمن يـــرى الحمـــام ويسمع ترنمه فيهتاج طرباً وشوقًا إلى ديار أحبابه في الحجاز، مع اقتران صوت الحمـــام بالنوح والبكاء، ذاكرًا أن حبيبته حينما خرجت تودعه عسل دمعها كحله، (٢) يقول:

قالت وماء العين يغسل كحلها عند الفراق بمستهل يَسْجِمُ

يا ليت أنّك يا سعيد بأرضنا تلقي المراسي ثاويا وتخيم

إلى أن يقول:

إن الحمام إلى الحجاز يهيج لي طربًا ترنمه إذا يترنم (٣)

وهذا محمد بن يزيد يُفَصِّل ما أحسه من ألم الفراق والشوق إلى حبيبته بقـــصة الحمامـــة قائلًا:

أشاقك برق أم شجتك حمامة لها فوق أغصان الأراك نئيم

أضاف إليها الهم فقدان آلف وليل يســـد الخافقيـــن بهيم (٤)

ويبث الأحوص الأنصاري حبّه لسعدى وحزنه عليها من خلال قصة الحمامة المفجعـــة، فيقول:

وهاج لي الشوق القديم حمامة على الأريك بين القريتين تفجع

مطوقة تدعـــوا هديـــلاً وتحتها له فنـــن ذو نضـــرة يتزعزع (٥)

ومن سجن المدينة تنطلق مشاعر ضبابي البرجمي، حيث يدعوه الهوى والـــشوق حـــين تهدل في سمعه حمامة طروب تجاوبها أصوات الورق الحمام فيرق كل شـــيء لـــصوتها وهو في السجن:

دعاك الهوى والشوق لمّا ترنمت هتوف الضحى بين الغصون طروب

مسعود ابن حارثة بن عمرو بن ربيعة بن ساعدة بن كعب بن عوف بن ثعلبة بن ربيعة بن ملكان بن عدي بن عبد مناة بن أد بن طابخة ابن إلياس بن مضر بن أد بن معد بن عـدنان. وكـان ذو الرمة يكنى أبا الحارث. قال الأصمعي: سمعت من يذكر عن ذي الرمة أنه لم يزل يزيد على كلمته التي على الباء حتى مات.

(١) ديوان عمر، ص: (١٢٤).

(٢) ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، ص: (١١٦).

(٣) الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، د: محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص: (١٥٩).

(٤) الأغاني، ص: (٨/ ٢٧٣).

(٥) الحماسة البصرية، لصدر الدين أبي الفرج عبدالحسين البصري، تحقيق، د: مختار الدين أحمد، مطبعة دار المعرف العثمانية، الهند، ١٩٦٤، ص: (١٥٠/٢-١٥١). وانظر: ملامح الرمـز في الغزل العربي القديم، ص: (١٢٧).

تجاوبها ورق الحمام لصوتها فكـــــل لكل مسعـــــــد ومجيـــب
ومن يك أمسى في المدينة رحله فإني وقيـار بـــــها لغـــريب(١)

ونستطيع من خلال النماذج السابقة أن نستبين اقتران صـــوت الحمـــام بمعـــاني اليـــأس واليأس، حيث أصبح الشاعر والحمامة وجهان يعبران عن معنى واحد، ألا وهو التعبيـــر عن أحزانه وأشواقه إلى الحبيب المفقود. كما أن المتأمل في نـــسيج الوحـــدة الوصـــفية للشواهد السابقة يلمس بوضوح المهارة العالية في استثمار الشاعر لمشهد خارجي ماثـــل في المكان إرضاءً لحالة داخلية تعمر حياته ووجدانه، فالشعراء استلهموا مـــن توظيـــف صوت الحمام أداة فنية لتحقيق توازن نفسي إزاء تأمله في جدلية الحب والشوق، وتوقـــه إلى آفاق الحياة المحيطة بهم.

وأحيانا يعكس صوت هديل الحمام موقف الشاعر من اللحظة القائمة الذي يسوده الـــشوق والحنين إلى المحبوبة وعدم قدرته على نسيانها، كما يعكس تفاعل الشاعر مـــع محيطـــه المكاني إذ يستعير من مكوناته ما يراه مناسبا ويستثمره كقناع للتعبيـــر عـــن انفعالاتـــه النفسية، على نحو ما نرى في قول جرير:

أما الفؤاد فليس ينسى ذكركم ما دام يهتف في الأراك هديل (٢)

ومن وجهة نظر سيميائية، فاذا كانت العواطف والأحاسيس "معنى مسجل ومـــشفر فـــي الخطاب"(٣) كان على الشاعر أن يجد بعدا للتعريف بها فاستدعى صوت الحمام الذي قام بدوره في بناء دلالة البعد العاطفي في الخطاب، كما أن تدعيم الـــشاعر بيتـــه بـــصوت الحمام تثمين لعواطف أخرى كتعزيز قواه النفسية والعاطفية بموجبات القوة والتحـــدي، إذ يراهن الشاعر على عدم نسيانه للمحبوبة بهديل الحمام ومعروف أن صـــوت الحمـــام لا يكاد ينقطع هديله عن واقعهم أو أمكانهم أو محيطهم، وإذا افترضنا عدم تـــدعيم الـــشاعر لبيته بالدلالات الصوتية فإن هذا من شـــأنه أن يتـــرك فراغـــا فـــي تمثيـــل الأحاســـيس والعواطف والحالات الشعورية التي تمر بها الذات، كما يعكس قوله "ما دام" ثبات الـــذات وتوازنها في وجه الواقع الذي لا تستجيب إحداثياته دائما لمرمى طموح الـــذات وغايتهـــا المرجوة.

وشبيه به قول عبدالله بن الدمينة الذي صاحت بجوار مكانـــه حمامـــة ورقـــاء فـــي أول الضُّحَى وحنت على غُصْن من شجر الرند بَكَيْت بكاء الـــصَّبِي أعيـــاه مَطْلُوبـــه، لكـــن

(١) شعر الأحوص الأنصاري، ص: (١٣٧-١٣٨).
(٢) أدباء السجون، ص:(٤٣-٤٤).
(٣) شرح ديوان جرير، ص:(٩٢).

الشاعر لم يكن ليقوى على الْبكاء واظهار الَّذِي كان يخفيه فِي فُؤَاده من الشوق والغرام، يقول:

أَلا يَا صبا نجد مَتى هجت من نجد لقد زادني مسراك وجدا على وجد
أَن هَتَفت وَرْقَاء فِي رونق الضُّحَى على فنن غض النَّبَات من الرند
بَكَيْت كَمَا يبكي الْوَلِيد وَلم تكن جليدا وأبديت الَّذِي لم تكن تبدي
وَقد زَعَمُوا أَن الْمُحب إِذا دنا يمل وَأَن النأي يشفى من الوجد
بِكُل تداوينا فَلم يشف مَا بِنَا على ذَاك قرب الدَّار خير من الْبعد
على أَن قرب الدَّار لَيْسَ بِنَافِع إِذا كَانَ من تهواه لَيْسَ بِذِي عهد
إِذا مَا شِئْت أَن تسلى خَلِيلًا فَأَكْثر دونه عدد اللَّيَالِي
فَمَا سلى خَلِيلك مثل نأي وَلَا بلَى جديدك كابتذال (١)

وعلى الرغم من تضمين الشاعر بعض المفردات المكانية أبياته "الدار"، التي تعكس في ظاهرها مدى احتفاء الشاعر بالمكان، لكن الشاعر قصد معانقة الواقع عبر الفهم "فالْمَعْنى أنَّ قرب الدَّار لَا نفع فِيهِ إِذا لم يبْق محبوبك على مَا عهد عَلَيْهِ".[٢]

جدير بالذكر أن نشير إلى تقاطع الدلالات الصوتية والمكانية وتداخلهما فيما بينهما تداخلا مباشرا في ابراز مشاعر الشاعر، إذ يشي هذا التداخل بأن عملية القص ليست مجرد خيال عبر أحداث متصورة لكنه يحرص أن يكون بناؤه للقص واقعيا، فالقصد هو معانقة الواقع عبر الفهم كما أسلفنا.

وأحيانا يتخذ الشاعر من صوت الحمام سلوكا اجتماعيا ونفسيا للكشف عما يجيش بعواطفه ورغباته تُجاه المحبوبة، وللرد على سؤال متكرر في ديوانه بضرورة ترك ليلى والاقلاع عن حبها وأن رد فعله إزاء المحبوبة عجيبا ومبالغا فيه، لكن الشاعر يناقشهم في آرائهم فهو يرى أن في ليلى سحرا وجاذبية لا توجد في أي امرأة أخرى لدرجة أنها لو دعت الحمام لأجابها، ولو كلمت ميتا لتكلم، وهو ما يعكسه قوله:

فبتُّ وباتت لم نهمّ بريبةٍ ولم نجترح يا صاحِ والله محُرّماً
فلو أنها تدعُو الحمام أجَابَها ولو كلَّمت ميْتاً إذاً لتكلَّما [٣]

وهذا وإن دل فإنما يدل على أن الشاعر لم يفقد الأمل في ايجاد منفذ للفكاك من التناقضات الشائكة في موقفه من المحبوبة، والقبول بالحاضر الذي يعيشه ومعايشته له

(١) شرح ديوان الحماسة، ص: (١٠١-١٠٢).
(٢) انظر: شرح ديوان الحماسة، ص: (١٠٢).
(٣) ديوان قيس بن الملوح، ص: (٨٧).

بعدم الهروب من هذا الحب أو الاستغراب منه أو سلوك طرق ملتوية يدلف إليها، وهو ما أكده عندما دعته ليلى ذات مرة سرا فبات ليلته معها لكنه لم يهم بريبة ولم يجترح معصية على الرغم من خلو المكان من الرقباء.

وأحيانا يتم استدعاء الحمام للهروب من ضغط الواقع بالحلم، بالبحث عن مخرج أو مساحة أوسع لتحقيق بعض المنجزات، فعندما يستشعر الشاعر حنينا خفيا في أعماق دواخله المضطربة تجاه المحبوبة حينها يلجأ إلى حيلة هروبية تعطيه احساسا مواربا باللذة والحنين والمرح والتفاعل فيما بينهما، فيتمنى أن لو كانا حمامتي مفازة يطيرون ويأوون إلى وكرهم بسلام وأمان بالعشيّ، على نحو ما نرى في قول قيس بن الملوح:

ألا ليتنا كنا حمامتي مفازة نطيرُ ونأوي بالعشيِّ إلى وكر[1]

فهنا لجوء الشاعر إلى الحلم أو التخييل هي الوسيلة الأضعف لكي ينعم بالاستقرار، حين عجزت كل سبله للبحث عن وسيلة للاطمئنان، حيث لا مكان يمنحه امكانية الأمل والتطلع.

وأحيانا يرتبط صوت هديل الحمام بالتذكر، فما إن يسمع الشاعر صوت الحمائم وهديلها حتى يصل صداها إلى قلبه، فتنهال عينه بالدموع، فتذكره بالنساء الحاليات التي لخلاخلهن صلصلة إذا مشين، وعلى إثر هذا الصوت يبدأ الشاعر يستدعي وصفهن فهن ربائب: أي ربِّين في البيوت، وأبكار: وضعن بطنا واحداً، ومتألف: أي يألفن الناس ويألفهن الناس في كناية عن حسن الطبع والتطبع، ثم أخذ الشاعر يستطرد في وصف الدلالات الجمالية كجمال عيونهن، فضلا عن الدلالات الحركية بوصف مِشْيتهن، لكن يبدو العنصر الأهم الذي عوّل عليه الشاعر وبنى عليه أبياته هو الدلالات الصوتية خاصة صوت هديل الحمام وأثره فيه، على نحو ما نرى في قول جران العود:

ذكرتَ الصِّبا فانهلّتِ العينُ تَـذْرِفُ وَرَاجَعَكَ الشوقُ الذي كنتَ تعْرِفُ
وكان فؤادي قـد صحَا ثـم هَاجَنِي حمائم وُرقٌ بالمدينةِ هُتَّفُ
كأن الهديلَ الضَالعَ الرِّجلِ وسطَها مـن البغِي شرّيبٌ يُغَرِّدُ مُتـرَفُ
يذكِّـرْنَنا أيَّامَنَا بعُوَيقَةٍ وَهَضْبِ قُسَاسٍ والتَّذكُّـرُ يَشْعَفُ
وبيضًا يصلصلـن الحُجولَ كأنَّها رباؤبُ أبكـارِ المها المُتَأَلِفُ[2]

([1]) ديوان قيس بن الملوح، ص: (٩٥).

([2]) ديوان جران العود، ص: (١٣). يشْعَفُ : يصل إلى القلب، انهلّت: سالت، وهو أن تقطر قطرا شديدا، يُسمع له وقع. الضالع: الذي يغمز في مشيته كالأعرج.

أما عن دلالة المكان نلاحظ أن الشاعر يتعامل مع المكان عبر أبعاد مختلفة منها تخيلية، فلا يمكن تخيل وقع مشية النساء وسماع صوت صلاصلهن إلا عبر صورة ذهنية متحولة عن المكان. وأما البعد الثاني فهو واقعي وحقيقي يعكسه قوله "المدينة" فالمتأمل لتلك اللفظة يلاحظ أن الشاعر يستدل على المكان لوصف مشاعر الفرح والسعادة التي تغمره نتيجة تذكر تلك الحبيبة وهو ما تؤكده لفظة " يُغَرِّدُ مُتـرَفُ" فاللفظة وإن كانت لأول وهلة تنسحب على الطائر الذي يصدح ويغنى فرحا وطربا لكنها لا تخفي مدى تفاعل الشاعر وتوحده معه في استدعاء ذكرياته الجميلة مع محبوبته. وأما قوله " بعُوَيقَةٍ وَهَضْبِ قُسَاسٍ" فهو تحديد أدق للمكان على المستوى الواقعي يعكس المشاعر الجميلة التي تنتابه والحالة النفسية التي تشوبها النشوة بالتذكر مغلفة بالرضا والسرور.

وأحيانا أخرى تقترن الصورة السمعية لأي لفظة بالأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا على نحو ما نرى في قول الشاعر الأموي جرير:

لها لاقصب ريَّان قد شجيَتْ به خَلاخِيلُ سلْمى المُصْمتات وسُورها (١)

فالمتأمل للفظة "خلاخيل" يلاحظ أنها تعكس عدة تصورات منها: المعنى الذي يتبادر إلى الذهن وهو الصورة السمعية أو الصوت المسموع، فمن المعروف أن الخلاليل من أدوات الزينة ولها طنين أو صوت مسموع، وهو من شأنه أن يرمز إلى الترف والنعيم ورغد العيش الذي تحيا فيه المحبوبة ومدى اهتمامها بتمام زينتها ومظهرها.

والمعنى الثاني: يتضمن العلاقة بين كلمة "خلاخيل" بالموضوع الأصلي وهو وصف جمال المحبوبة والتركيز على الجانب المادي المحسوس، ألا وهو الجسد، فاقتران لفظة "خلاليل" بكلمات "لها قصب ريَّان" يدل على امتلاء جسدها وبالتحديد ساقيْها، وكأننا بالشاعر يريد القول : أنها صاحبة ساقين مصمتتين مكتنزتين باللحم، والعرب كانت تميل إلى المرأة الممتلئة إذ يعكس ذلك رغد العيش والنعيم الذي تحياه المرأة.

والواقع أن إعجاب العرب بالجسم السمين لم يكن مقتصر على المرأة، بل هو معنى أصيل حتى عند الرجال، فقد كانوا يمدحون الرجل السبط المكتنز باللحم من الشبع، وينكرون على الرجال المعضلة أبدانهم، على الرغم من كون العضلات في الجسد دليل على القوة، إلا أنهم يرون أن في ذلك شبه بالعبيد التي اكتنزت أجسادهم من العمل فتعضلت، وهو ما يعكسه قول جرير في هجائه لبني سليط في القصيدة نفسها:

كأن سَليطاً في جَواشِنها الْحُضَى إذا حلَّ بينَ الأَمْلحينِ وقيرُها(١)

(١) شرح نقائض جرير والفرزدق ، المؤلف: أبو عبيدة معمر بن المثنى، برواية اليزيدي عن السكري عن ابن حبيب عنه، الناشر: المجمع الثقافي ، أبو ظبي الإمارات، ص: (١٥).

كما تلعب الدلالات الصوتية دوراً في التعبير عن انفعالات الشاعر تجاه الواقع، وتضفي عليها قيمة جمالية، وذلك بما تحمله من صور رمزية تعكس معاني الرزانة ورجاحة العقل على نحو ما نرى في قول جميل بثينة:

قَطُوفٌ أضلُوفٌ للحِجَالِ يزِينُهَا مع الدّلِّ منها جسمها وحياؤها
منَعّمَةٌ ليْسَت بِسَوداء سَلْفَعٍ طَوِيلِ لِجيرَانِ البُيُوتِ ندَاؤُهَا
فَدَتْكَ مِن النّسْوَانِ كُلّ شَرِيرَةٍ صَخُوبٌ كَثِيرٍ فُحْشُهَا وَبَذَاؤُهَا
فَهذا ثنائي إنْ نأتْ، وإذا دَنَتْ فكَيْفَ علَيْنَا، لَيْتَ شِعرِي، ثَنَاؤُهَا (٢)

يعكس الربط بين المدركات الحسية كمشية المرأة، والمدركات المعنوية كانفعالات الشاعر ومشاعرة وأحاسيسه، الاتجاه التقليدي والعودة إلى الصورة التراثية، إذ كثيرا ما نجد الشاعر يتكأ على مثل هذا الربط للتعبير عن مشاعره الملتهبة الهائمة، فهو من المكان بكثرة في الشعر الجاهلي والأموي على حد سواء.

كما تعكس الأبيات تبادل الدلالات السمعية وهو ما يعكسه الفعل الجامد :ليست" الذي ينفي سماع الجيران لأي صوت فاحش أو بذئ أو صاخب يعيبها ويقلل من شأنها، أما الدلالات الصوتية فيعكسه لفظة " نِدَاؤُهَا، وَبَذَاؤُهَا" وبهذا التبادل يرسم الشاعر صورة المحبوبة وانطباعاته تُجاهها، من حياء ورزانة ورجاحة عقل وعذوبة اللسان.

وفي بعض الأحيان يقوم الشاعر بالربط بين صوره الصوتية بحدث معين، فعندما أراد جرير أن يهجو بني سليط بالسفه والجنون والفساد، اتخذ من الصورة الصوتية أداة تعبيرية لتجسيد معانيه وأفكاره على ما نحو ما نرى في قوله:

أَبلِغ سَلِيطاً اللُّؤم خَبْلاً خَابِلاً أبلغْ أَبا قيسٍ **وأَبْلِغْ** بَاسِلا
والصُّلْعَ مِنْ ثُمَامَةَ الحَواقِلا
إنِّي لَمُهْدٍ لهم مَسَاحِلا زُغْبَةَ والشَّجاج والقنابلا (٣)

فقد ذكر الشاعر كلمة "المساحل" وهي الحمير التي في أصواتها خشونة وبحة للحط من شأن بني سليط وهجائهم، ومن الملاحظ ربط الشاعر هذه اللفظة بجميع أفراد القبيلة كبارهم وصغارهم رجالهم ونسائهم، حتى المسنين منهم وهو ما تعكسه لفظة "الحواقل"، فضلا عن النساء الذي خصهن ببعض الأوصاف الوضيعة والممتهنة التي تحط من شأنهم وتقلل من كرامتهم في أبيات أخرى على نحو ما نرى في قوله:

---

(١) شرح نقائض جرير والفرزدق، ص:(١٦٩).
(٢) ديوان جميل بثينة، ص: (١٥).
(٣) شرح نقائض جرير والفرزدق ، ص: (١٥٩).

لا تُوعدُوني يا بني المُصنَّة إنّ لهم نُسيَّة لُعنَّة
ســـــوادا مغاليمَ إذا بَطِنَّــه كفعل الأُتُنِ يَستَنِنّه (١)

فقد وصف الشاعر قبيلة بني سليط ببعض الأوصاف الممتهنة، فقد شبههم بالحمير وأنثــه الأتان في مجاوزة الحد فيما أمر به الإنسان من الخير والمباح فيما يخص شهوة النكــاح، وهو ما تعكسه كلمة "مغاليم"، كما أنهن يشبهن الأتان إذا شبعن، وعند العطــش يجــرين جري الإبل لورود الماء عند الحر.

فقد اعتمد الشاعر هنا منهج التفسير أو الشرح في بناء نقده لقبيلة بني سليط فيما يخــص الذوق العام وضآلة حظهم من الثقافة، وهو من شأنه أن يتعارض مــع صــفاء القريحــة وأصالة الطبع، فضلا عن الذوق الجمالي المــصقول بوســائل المعرفــة أو المعــارف الإنسانية، إذ أن تصرفاتهم أقرب إلى الحيوان منها إلى الإنسان.

وأحيانا أخرى تعكس الدلالات الصوتية محاولة الشاعر إقامة علاقة نفسية ووجدانية بينــه وبين الأماكن التي يعيش فيها، وبين الحيوانات التي يألفها وينتقل من خلالها، ومــن هــذا المنطلق فإن الإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها لكنه يحتــاج ـــــ أيضاــ إلى أن يكثف وجوده في حدود مكانه الطبيعي في حدود تتسم بالحمايــة"(٢)، وقد وجد الشاعر ضالته في الناقة كمنبع حياة وهدوء واستقرار، فهي وسيلته للنجاة تسهم بشكل مباشر في استمرارية وجوده، كما تكتسب الناقــة رؤيــة الــشاعر وخــصوصيته وجمالياته وذلك من خلال علاقة هذا الحيوان به وألفته له في إطار موضــوعي تخيلــي، على نحو ما نرى في قول الشاعر:

أرار الله نقيك فِي السلامى على من بالحنين تعولينا
فَإِنِّي مثل مَا تجدين وجدي وَلَكِنِّي أســـــــــر وتعلنينا
وَبِي مثلي الَّذِي بك غير إِنِّي أجل عَن العقال وتعقلين (٣)

فالشاعر في تلك الأبيات يعقد مقابلة بينه وبين الناقة و "الْمَعْنى إِن وجدي كوجدك وَلَكِنِّــي أكتمه وتظهرين، كما أَن نزاعي مثل نزاعك وَلَكِن يُؤمن مني أَن أهيم على وَجْهي وَأَنــت تعقلين مَخَافَة ذهابك على الْوَجْه" ٤، معرجا على الدلالات الصوتية ومنكرا على الناقة ما

(١) المصدر السابق ، ص: (١٦١).
(٢) العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية " فضاء الصحراء أنموذجا "، الباحث: أحمد مولاي لكبير ، اشراف: د/ مصطفى منصوري، كلية الآداب، جامعة جيلالي ليابس، الجزائــر، ســنة ٢٠١٦-٢٠١٧، ص: (٤).
(٣) شرح ديوان الحماسة، ص: (٩٨/٢).
(٤) انظر: شرح ديوان الحماسة، ص: (٩٨/٢).

أصابها لشأن المشتاق إليه من العويل والبكاء عليه، والْمعْنَى جعل الله مخك رَقِيقا وأهزلك على من ترفعين صَوْتك بالأنين والبكاء.

وأحيانا يعرج الشاعر على الدلالات الصوتية كمؤشر على عدم الاستقرار وفقدان السكينة، وهو ما تعكسه لفظة "اللجب" والتي تعني أنهم كثيرو الأصوات، في مشهد يعكس معاني الوضاعة والعجز والذل والعار الذي أصاب نساء قبيلة الفرزدق، عندما هجم عليهم قوم جرير وعلت أصواتهم حينها ولُّوا هاربين خشية السبي في موقف من العجز واليأس من رجالاتهم الذين لم يحركوا ساكنا على الرغم من أن المشهد كان على مرأى ومسمع منهم، وذلك في مسعى لتأكيد معاني القوة والقدرة من قبل قبيلة جرير، وهو ما يعكسه قول جرير

نقيم على ثغور بني تميم ونَصْدَعُ بيْضَة الملك الهُمَام
وكنتم تأمنون إذا أقمنا وإن تظعن فما لك من مقام
ونحن الذائدون إذا جُبِنْتُم من السَّبي المصبَّح والسوام (١)

يعكس نفور المرأة من المكان بالفرار والهرب، معاني الخنوع والضعف والذل من قِبل رجالاتهم الذين لم يستطيعوا أن يدفعوا الضر عنهم، كما تعكس الدلالات الصوتية من قِبل النساء حيث صراخهم معاني الانكسار والعجز في مقابل التأكيد على معاني القوة والقدرة من الجانب الأخر الذين علت أصواتهم شجاعة وقوة.

وهناك شواهد كثيرة تعامل فيها الشاعر مع المكان كتابع للأخلاق، عبر صور صوتية، فالمتأمل لشعر الفرزدق، يجده لا يتوقف مع المكان عبر أبعاده الجغرافية، بقدر ما يتعامل معه عبر صورة صوتية، تعكس واقعية المكان وأفعال أهله فيه، على نحو ما نرى في قوله:

وَلا أَوقَدْتَ نَارا لِيَعْشُوَ مُدْلِجٌ إليها، ولَمْ يَسْمَعْ لَها صَوْتُ أَكْلُبِ (٢)

يعد صوت الكلب من الأصوات الشائعة في شعر العرب، والتي تعكس سلسلة من الأفعال الدقيقة التي تمارسها القبيلة، كالمدح أو الهجاء، وها الصوت بمثابة النقطة المركزية التي ينطلق منها الشاعر، فعندما ينبح الكلب ويصل صوته إلى الفضاء الخارجي أو لأبعد مدى، حينها يسمع صداه كل غريب أو بعيد فيتجسد لديه المشاعر والأحاسيس المعروفة بكرم أهل المكان.

(١) ديوان جرير، ص: (٢٠٢).
(٢) ديوان الفرزدق، ص:(١٩).

أما انتفاء صوت الكلب فيعكس المعنى من المديح إلى الهجاء، وانحراف تلك القبيلة عن الأخلاق الشائعة، بما ينم عن بخلهم، وسوء صنيعهم.

لمن ترامت بالحصى فوق متنه مراويد يستحصدن باقية البقل

وفي بعض الأحيان يعكس انتفاء صوت الكلب معاني أخرى، تُعَرِّج على تحول هذا الكلب من العداء إلى الألفة ، نتيجة تعوده رؤية الزائرين الذين يتوافدون من كل مكان وصوب طمعاً ورغبة في استجداء العطايا من الممدوح، وهو ما يعكسه قول نُصَيب بن رباح":

لعبد العزيز على قَومِهِ وغَيْرِهِم نِعمٌ ظَاهِرَه
فَبَابُكَ أَلْيَنُ أَبْوَابِهِم ودَارُكَ مَأْهُولةَ عَامِرَه
وكَلْبُكَ أَرْأَفُ بِالزَّائِرينَ مِن الأمِ بابنتِهَا الزائرة
وكَفُّكَ حِينَ تَرى الزَّائِرِينَ أَنْدَى من الليلَةِ المَاطِرة (١)

فالمتأمل لأبياته يجده يتكأ على المكونات الحسية المادية كلفظة "دارك" و "بابك" حتى يصبح المكان ملائما للواقع الفني، فبابه مفتوح لا يغلق في وجه أحد، وداره مأهولة عامرة بالمحتاجين والسائلين الذين جعلوه وجهتهم ومقصدهم، ففتح أبوابه لهم وأحسن إليهم استقبالهم، فأغدق عليهم من عطاياه وجاد عليهم بما يسد عنهم الفاقة والحاجة.

كما تَلاحظ أن هناك صفة تبادلية بين شخصية الممدوح مع روابط المكان (الكلب)، بما يعبر معاني الألفة وتعود رؤية السائلين، وهو ما يعكس بدوره معاني الجود والكرم من قبل الممدوح تُجاه زائريه وسائليه، وكأننا بالشاعر يقوم بتسجيل حدث لما يدور في المكان يستمد مادته من الواقع ويعبر عنه بطريقة واقعية عملية.

كما تعكس صورة المرأة التي عبر عنها الشاعر في صورة الأم الحامية على ابنتها ضمن سياق الأحداث ودلالته التعبيرية لتعبير عنها المدركات النفسية، فصورة الكلب تشير الى دلالات الكرم من خلال الارتباطات الخارجية، أما الأمومة وما ير تبط بها من حنان فتعكس الارتباطات النفسية الداخلية التي تميز بها الممدوح كرأفته وحنانه تجاه السائلين .

ومن ثَم فإن ذكر المرأة والكلب في النص الشعري يقومان بدور مهم في تنظيم وتحديد دلالات الشاعر بما يتلاءم مع الواقع الفني الذي يريد انجازه أو التعبير عنه، فقوله "دَارُكَ مَأهُولَةٌ" تعكس الدلالات حركية التي تجعل من الممدوح وِجهة ومقصد له في سعيهم

(١) ديوان "نُصَيْب بن رباح"، ص:(٥٩).

وقضاء حوائجهم ، فضلا عن الدلالات الانفعالية التي تعكسها بعض المشاعر والأحاسيس التي يمكن استنباطها كالرأفة والحنان والرحمة تجاه السائلين، فالصورة بما تملك من دلالات حركية والانفعالية وأفكار، كلها " تأسست من خلال المكان الذي شكل قوة كبيرة تداخلت مع عناصر أخرى مجتمعة ومحيطة فأصبحت مدركاً حسياً"([1]) .

وأحياناً تكشف لنا بعض الأبيات نزعة الشاعر القبلية التي ظلت تلازمه في سرده لكثير من الأحداث، على نحو ما نرى في قول الفرزدق عند هجائه جرير:

مَدَالِيقُ حَتَّى تَأتِي الصّارخَ الذِي دَعَا وَهوَ بالثَّغْرِ الذِي هوَ أخْوَفُ ([2])

تعكس الدلالات الصوتية متمثلة في لفظة "الصَّارِخ": أي المستغيث، مدح الشاعر لقبيلته الذين إذا ما صاح بهم أحد مستغيثا لهم إلا سارعوا لنجدته ونصرته، وهو ما يعكس حسن أخلاقهم وشجاعتهم وإقدامهم وإغاثتهم الملهوف.

كما تلاحظ اتكاء الشاعر على السرعة في الاستجابة، وهو ما تعكسه لفظة "مَدَالِيق" "وهي الخيل التي تسرع إلى الغارات وطلب الذُّحول يعني: أن هذه الخيل سِرَاعٌ إلى المستغيث على كل حال، وهو مثل قولك: اندلق السيف من غِمْدِه، وذلك إذا خرج خروجا سريعا، قال: والصارخ المستغيث. يقول: فنحن إذا سمعنا الصوت أسرعنا إليه مجيبين لا يثنينا عن ذلك أحد". [3]

أما عن الدلالات المكانية فنلاحظ أن الشاعر يتكأ على الأخلاق كمعادل موضوعي للمكان، فهو يمدح المكان بمدح أهله، ويذمه بذم أهله، وهذه الدلالة لازمت الفرزدق في كثير من أبياته التي تَعرِضْ لخلق آخر في فكرة أخرى، كقَرْيِّهُم الضيف وإلحافه، عندما تمتنع قبيلة جرير "كليب" عن اطعام الضيف والقيام بواجباتهم نحوه، وهو ما يعكسه قوله:

وكُنَّا إذا نَامَتْ كُلَيْبُ عَن القِرَى إلَى الضَّيْفِ نَمْشِي بالعَبِيطِ ونَلْحَفُ([4])

يريد أنه إذا نامت كليب عن قري الضيف فإننا نطعمه اللحم الطّري، ونلبسه اللُّحُفَ فَنُدْفئه من البرد، فنكفيه كل ما نابه حتى يذهب من عندنا الضيف وهو حامد.

([1]) انظر: الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي " أوديب ملكا" نموذجاً، د: عبدالله حسين حسن، مجلة كلية الآداب ، العدد (١٠٢) ، ص:(٥٩٨).

([2]) النقائض، ج٢، ص:(١٧).

([3]) النقائض، ج٢، ص:(١٧).

([4]) النقائض، ج٢، ص: (١٨).

وفي شعر عمرو بن أبي ربيعة ترتبط الدلالات الصوتية بالنوادر والوقائع في أخباره ، خاصة في وصفه المرأة من حيث الاحتجاج بالجمال أو القبح، على نحو ما نرى في قوله:

وَلَحَى الله كُلَّ عَفْلَاءَ زَلَّا ءَ عَبُوسًا قَدْ أَذَّنَتْ بالبِذَاءِ
صَرْصَرَ سَلْفَعٍ رَضِيعَةِ غُول لَمْ تَزَلْ فِي شَصِيبَةٍ وَشَقَاءِ (١)

فعندما عرض لقبح أحد النساء مستفتحا، محاولا استعراض غلظتها وتفحشها في القول بقوله "وَلَحَى الله" أي قبح الله، ثم استعرض أخلاقها البذيئة بقوله "قَدْ أَذَّنَتْ بالبِذَاءِ" أي: قد عُلمت بالبذاء وهو الفحش والسفاهة من الكلام، و "صَرصَر" هي المرأة التي تقبل في صياح وضجيج، و"سَلْفَع" وهي المرأة السليطة الجريئة"[٢] ، وهي كلها طباع لا تتأتَّى إلا عبر الدلالات الصوتية، وكأننا بالشاعر يريد القول: أن كل امرأة متشددة في طباعها وأخلاقها لا يلازمها إلا الشقاء وفي هذا دعوة للنفور والاستغناء عنها، ومن ثم فإن الشاعر لا يعرج على المكان لأنه لا مجال لأحد لمغازلة امرأة سليطة متفحشة في الكلام فضلا عن مصاحبتها أو الزواج منها.

والعكس صحيح فإن المرأة الحيية حسنة الخلق تسر خاطر من ينظر إليها، بل إنها تستحق الفداء والتضحية من وجهة نظر الشاعر، لذلك نجد الشاعر يعرج على المكان ويحدد بناءه ومكانه مستطردا أنها تستحق أجمل بناء كدور البلاط تلك الدور المبلطة المفروشة بالحجارة، في موضع بين مكة والمدينة، بعيد عن الناس ليس فيه أحد فهو خلاء "نزه المكان"، وهو ما يعكسه قول الشاعر :

حَدِّثْ حَدِيثَ فَتَاةٍ حَيٍّ مَرَّة بِالجِزعِ بينَ أَذَاخِرَ وَحزَاءِ
قَالَتْ لِجَارَتِهَا عَشَاءً إِذَا رَأَتْ نَزَهَ المَكَانِ وغَيْبَةَ الأَعْدَاءِ (٣)

ومن المناحي التي لا يمكن غض الطرف عنها دور الدلالات الصوتية في بناء القصيدة ونمطية البناء، فأحيانا تلعب الدلالات الصوتية دورا مهما في بناء الشكل الهندسي للأبيات خاصة فيما يتصل بفعل الكلام والصم وخلق إيقاع متوازي في ذهن المتلقي، على نحو ما نرى في بلورة الشاعر للضوء متمثلا في البرق، كضيف منتظر يُرجى حضوره وبعد هذا الاستدعاء يتحول إلى مستمع يتشارك مع الشاعر عبر عملية الإصغاء، ثم يتواصل معه مخرجا إياه من أسره" محلقا به فوق الأمكنة والمنازل التي لم

(١) ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، ص: (١٨).
(٢) ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، ص: (١٨).
(٣) ديوان عمرو بن أبي ربيعة ، ص: (١٨).

ينسها، فيعددها الشاعر منزلا حين تراءت لعين خياله" ،على نحو ما نرى في قول جحدر العكلي:

أرقت لمكفر بات فيه بوارق يرتقين رؤوس شيب

تلوح المشرفية في ذراه ويحلو صفح دخدار قشيب ([1])

ففي هذه الأبيات تنقسم الدلالات الصوتية إلى ثلاثة أصوات، الأول صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه في السجن، وهو ما يعكسه ضمير الرفع المتصل "تاء الفاعل" في قوله أرقت، والثاني صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية أخرى متمثلة في برق يخاطبها ويبعث من خلالها لواعجه وأشواقه وحنينه إلى دياره ومحبوبته، والصوت الثالث هو صوت البرق الذي يشارك الشاعر في "عملية الإنشاد عبر الإصغاء ويتواصل معه عبر قناة رئيسة حاضنة للحمولة الشعرية" [2] يبث من خلالها لواعجه إلى دياره ومحبوبته.

ومن خلال ما سبق تتبدى لنا أهمية الدلالات الصوتية كونها البعد المهيمن على العلامات السمعية والبصرية والمرئية، ودوره البارز في إنتاج الخطاب، وتوجيه الحدث، واحتضان عواطف الشاعر وبثها من خلاله، فضلاً عن دوره في الموازنة بين الانفعالات النفسية والألفاظ والمعاني والصور وتجسيدها على نحو أمثل.

والحوار يكتسب صفة الدلالات الصوتية، وأخص الحديث عن الحوار المألوف في الحياة اليومية، خاصة إذا كان يعكس في طياته دلالات اجتماعية تعكس رغد العيش والنعمة والترف، على نحو ما نرى في قول الشاعر الأموي "عتيبة بن مرداس" الذي يرى أن صاحبته "بلغت النِّهَايَة فِي الْميل إِلَى لَهو الحَدِيث مَعَ جاراتها حَيْثُ كفيت كل مَا عداهُ فَهِيَ منعمة لَا تعلل إِلَّا بِهِ "[3] ، يقول:

تناهى إِلَى لَهو الحَدِيث كَأَنَّهَا ... أَخُو سقطة قد أسلمته العوائد([4])

لكن "تكمن أهمية الحوار كونه محورا يستقطب حوله فكرة"([5]) ومضمون عميق يعكس في طياته خوالج نفسية تنسجم مع ما يستثيره من اهتمام وإعجاب تُجاه المحبوبة، فالإيحاءات العاطفية التي تتجلى في فكر الشاعر والتي ضمنها أبياته واضحة وجلية"،

([1]) صورة الأسير في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، رسالة ماجستير، للباحث : سعودي عبدالرازق درويش، ص:(١٦٠).

([2]) انظر: الحوار المتمدن، أحمد الفندقلي، الحوار المتمدن، العدد٥٨١٠، الناشر : الموقع الإلكتروني لمؤسسة الحوار المتمدن.

([3]) شرح ديوان التبريزي، ص: (١٠٨/٢).

([4]) شرح ديوان التبريزي، ص: (١٠٨/٢).

([5]) انظر: أطياف النص "دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، محمد سالم سعدالله، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الطبعة الأولى، ص: (١٥٦).

هذا وإن دلَّ فإنما يدل على أن الحوار هنا هو تعبير فكري وفني معا لجأ إليه الشاعر للكشف فكرته بطريقة مثيرة". ٠([1])

أما عن تجليات المكان، فجدير بالذكر أن نشير إلى أن بعض الكتاب قد توسعوا في تحديد أبعاد المكان على نحو ما نرى في كتابات "سمر روحي الفيصل" التي ترى أن الفضاء هو أكثر اتساعا من المكان، إذ يحوي في طياته الأمكنة، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث، ومنظور الشخصيات، ومن ثم فإنها تُميز بين فضاء مركزي هو المكان عبر حدوده الحسية ومكان فرعي يتشكل عبر علاقات متداخلة معقدة"[2]، ومن هذا المنطلق فيمكننا القول أن الدلالات المكانية لا تتجلى عبر المظاهر الحسية عبر حدود وصفية، لكن الشاعر يحيلنا إلى أفعال شخصياته وأقوالها وحديثها مع صويحباتها عبر الحوار في المكان.

أحيانا يعكس تبني الشاعر للحوار محاولته استيعاب وإظهار أبعاد مشكلته مع أهل المحبوبة الذين يحولون دون الالتقاء بالمحبوبة والدنو منها والاستئناس بحديثها، ومن ثم فقد جاء صوت الشاعر في مخاطبته لجماعة المحبوبة ليلقي الضوء على مدى محاصرته في المكان ومنعه من اللقاء بها، على نحو ما نرى في قول الشاعر:

فَإِن تمنعوا ليلى وَحسن حَدِيثهَا فَلَنْ تمنعوا مني البكا والقوافيا

فَهَلا منعتم إِذْ منعتم حَدِيثهَا خيالا يوافيني على النأي هاديا ([3])

كما يعكس الحوار تنامي الدرامية في شعره، ليعبر عن معاناته من قمع أهلها، لذا راح يبحث عن طريقة ما تمنحه القدرة على التعبير عن تلك المعاناة حتى وجد ضالته في البكاء من الوجد بها، ونظم القوافي في محاسنها.

وفي المقدمة الطللية شاعت ظاهرة متصلة بالدلالات الصوتية عبر أجيال متتالية ألا وهي مساءلة الطلل وتحيته ومحاولة استنطاقه، لكن الجدير بالذكر أن تلك الصورة تخضع في تكوينها لكلمات وجمل تعكس في جوهرها عادات نطقية لها مدلولاتها، وعلى الرغم من تنوع العبارات والأساليب واختلافهم في تهذيب الألفاظ إلا أنهم تشابهوا في وحدة معانيها بما يعكس وحدة التفكير في العادات والتقاليد في الأقوال والأفعال.

([1]) انظر: مستويات بناء الحوار في شعر أحمد مطر، معتز قصي ياسين، مجلة دراسات البصرة، السنة الحادية عشر، العدد (٢١)، لسنة (٢٠١٦)، ص: (٢٥٥).

([2]) انظر: بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، لسنة (١٩٩٥)، ص: (٢٥٦). وانظر: جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، عبدالله هيف ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الأداب والعلوم الإنسانية، مجلد (٢٧)، العدد (١)، لسنة (٢٠٠٥)، ص: (١٢٤).

([3]) شرح ديوان الحماسة، ص: (١٠٩/٢).

لكن هذا التناول يعكس في طياته أمرين جوهريين: أولها القاء نظرة ثاقبة عن حياة البادية وذلك عبر التعرض لأماكن مرتبطة بنشأة الشاعر عبر آثار ومآثر يمكن استدراكها على أرض الواقع، تأثرت بها مداركهم وثقافتهم وألوان معيشتهم التي بدت أثارها واضحة في تناولهم للطلل، وما يرتبط به من عاطفة عفيفة تعكس نظرته المتهافتة للمرأة عبر رقة في اللفظ وعذوبة وجمال في الأسلوب .

وثانيها تحويل المشهد المرئي الذي يعرض تفاصيل الطلل عبر تصوير بعض مشاهده إلى مشهد محكي وذلك عبر تقديم بعض الحكايات التي تعكس معاشرة الشعراء لموضوعاتهم ومعايشتهم إياها عبر وشائج من الألفة والمحبة (١) ، على نحو ما نرى في قول ذو الرمة:

وقفت على ربع لمية ناقتي فما زلت أبكي عنده وأخاطبه

وأسقيه حتى كاد مما أبثه تكلمني أحجاره وملاعبه (٢)

ولعلنا نلاحظ أن التواصل الحميم والرعاية الدائبة التي أخذ الشاعر يُهَدهِدْ بها الطلل، وتَتردد بين ضروب من التواصل وبذل النفس بدءا من "وَقَفَت نَفْسِي" ثم انتقالا إلى "مَا زِلْتُ أَبْكِي" و"أُخَاطِبُه" و" أَسقِيه" و "أَبُثُّه" و "تُكَلِّمُنِي أَحْجَارُه ومَلَاعِبه" وغيرها من الألفاظ التي تصنع حقيقة نسبية لعالم ينازع عالم الحقيقة نشاطه وفعاليته"، ولعل تلك التمثيلات الصوتية تفصح عن المشاعر المكتومة داخل الشاعر ... وتمنحه فرصة التعبير عن الهمسات والهمهمات المتغلغلة في أعماقه، وخروج رسائله الشفرية إلى عالم النور (٣).

وعلى الرغم من أن هناك جزئية ترسم لنا الطلل بصورة مغايرة وهو خاليا من الشخصية الإنسانية لضبط فكرة معينة تشير إلى توجيه الذهن إلى معاني الاندثار والخفاء تتألف حول بعض الأحداث الفرعية التي تعكس في مجملها "مظاهر انتصار الخلاء على الشكل" (٤)، وكأن الزمن أقوى فعل نابض بالقوة في الطلل، وذلك عبر محاولة الشعراء في أن يصرفوا جل هممهم لتصوير بعض المظاهر والتجليات المشحونة لإبراز وإقرار تلك النظرية عبر تصوير ما شهده الطلل من تحولات متعددة تعكس في جوهرها بعض المظاهر النشطة في الطبيعة التي كان لها دور فعال في ما آل إليه الطلل من رياح وأمطار مع غيرها من المؤثرات.

---

(١) انظر: الشعر في العصر الأموي، د: غازي طليمات ، أ: عرفان الأشقر ، دار الفكر ، دمشق، ٢٠٠٨، ص: (١٥٩).

(٢) ديوانه، مقطوعة (٢٦).

(٣) انظر: أحلام الخيال الفني، د: حسنة عبدالسميع، ص: (٧٠).

(٤) انظر: أحلام الخيال الفني، د: حسنة عبدالسميع، ص:(٥٣ــ٥٤).

إلا أن النموذج البشري هو البطل في تناول الشاعر الأموي للطلل، فالمتأمل في ذكر الشاعر الأموي للرياح في المقدمة الطللية على الجانب اللفظي يجد أن تعبير الشاعر الأموي عن هذا المظهر جاء مرتبطا بالإنسان نفسه، وذلك حين يخلط الشاعر بين صوت الرياح وصوت الأم الثكلى التي مات ولدها واشتد وجدها فتحن له، على نحو ما نرى في قول ذي الرمة:

اذَا هَيَّجَ الربِيعُ تَنَاوَحَتْ بِهَا الهُوجُ تَحْنَانَ المُولَّهَةِ العُجْلِ ([1])

فالشاعر الأموي ذو الرمة من خلال تناوله للطلل حاول أن يضع نصب عينيه بحث المأساة التي تعرض لها الطلل وذلك من خلال ذكر الأفعال والحوادث والمواقف التي تعرض لها الطلل والتي تثير القلق والاضطراب متكئاً على الدلالات الصوتية.. لكن الجدير بالذكر أن الشاعر عندما أراد تصوير أصل المأساة رسم لها أشكالا أخرى تتشابه مع الأصلية، للتعرف على الأهواء والنزعات والعواطف التي يستشعرها الشاعر في أعماق نفسه، أو ــ قل إن شئت ــ الربط بين المكان ومواقف الأشخاص برباط نفسي في تعبير واضح عن المأساة التي تعرض لها الطلل.

إما على سبيل الواقع إذ نجد أن تشابها في الأحاسيس والظروف التي تعكس مواقف بعض الأشخاص ومشاعرهم وبين ما هو مشابه في الواقع، وذلك حين شبه صوت الرياح العواصف وقد استقبل بعضها بعضا بصوت التناوح وكأنها أشبه بصوت الأم الثكلى التي مات ولدها، واشتد وجدها فتحن له، في تعبير واضح عن الشقاء أو المأساة، وإما على سبيل الخيال عندما يريد الشاعر أن يصنع من حياة بعض الأشخاص واقعا يعيش فيه وتجربة حية يقدمها من خلال بعض الحوادث التي تتناسب مع الحدث الأصيل وتعين الشاعر على التوسع بعض الشيء في تناوله للطلل، وتمده بفيض من الاتجاهات يصرف فيها موضوعه الطللي على نمط يمكنه من التعبير عن مشاعره ومشاعر مجتمعه بحظ عظيم من المشاعر الفوارة والعواطف الجياشة، بحيث لا ينعزل المكان أو الطلل عن الأحاسيس .

إضافة إلى ما سبق، فمن خلال دراستنا للدلالات الصوتية في المقدمة الطللية نجد أن بعض الشعراء يستبدلون التشكيل الصوتي بآخر يعكس ثراء البنية اللغوية للشاعر بشرح تلك الظاهرة شرحا وافيا يعكس إبداعه وفنيته، لكن على الرغم من اختلاف تلك الكلمات إلا أنها تؤدي وظيفة واحدة ألا وهي إبراز أثر الزمان والمكان والتطور الطبيعي الذي

([1]) ديوان ذو الرمة، ص: (٥٦).

جرى بالطلل، وذلك من خلال عرض الأصوات كأصوات الرياح وتفاعلها مع غيرها من الأصوات كأصوات الإبل بحالة تلزم العلم بشيء آخر ألا وهو إبراز أثر العوامل النفسية والجغرافية والأدبية.، على نحو ما نرى في قول كثير:

ألم تربع فتخبرك الطلول ببنية رسمها عاف محيل

تحن بها الدبور إذا أربت كما حنت موالهة ثكول (١)

فالمتأمل لتلك الأبيات يلاحظ أن كثير قام بتضمين أبياته بكلمات وألفاظ أخرى مرتبطة بالتشكيل الصوتي ذاته للرياح في بنية سردية مدروسة ومحكمة بما يعكس ازدواجية "الانفراد والاشتراك" في ضرب الأمثلة لتصوير واقع الطلل، وذلك باختيار مفردات وألفاظ أخرى تعكس إبداع الشاعر، لكنها تشترك في وصف الوضع القائم بحسب العرف والتقاليد والضوابط التي تناوب عليها الشعراء.

بيد أن ثمة علاقة بين المقدمة الطللية والعوامل النفسية والاجتماعية والمكانية، فدراستنا للدلالات الصوتية تجعلنا على دراية بالوقوف على ما يسمى بالدال والأخر المدلول، والبحث عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، وهو ما يمكن أن نَتبيَّنه من بناء الفعل للمجهول في لفظة " فَتُخْبِرَك" لتضمين دلالات معينة بعضها نفسي يتعلق بالأحوال والملابسات من ملامح التغير في الديار وتتابع السنين على الطلل، وكأن الصورة لا تكتمل إلا إذا أضفنا إليها الزمان بحركته الارتدادية وتتابعه ليستخلص الشاعر من المشهد مظاهر الموت عبر المشهد، وهو ما يعكسه تداخل أصوات النواح والبكاء وصوت الرياح وربطهما بملابسات وأحوال ذات صلة بالمتكلم، فحكاية هذا الصوت يتناسب معناه مع ما يعتريه من أحزان ومع ما يشاهده من مشاهد تبعث على البكاء والحسرة إلى ما آل إليه المكان، وهو ما يعكسه المقابلة بين لفظة "تَحِنُّ" بما يشاكلها من معاني وأحداث كقوله: "كَمَا حَنَّتْ موَالهَة ثَكُول"، وهذا يعكس تمام نضوج فنية الشاعر وابداعه في الربط بين الألفاظ وما يناسبها من أحداث تعبر عنها.

ومن الإبداع الإشارة إلى تلك الرياح وتحديدها بـ "الدَّبُور"، ولا شك أن مثل هذا الاختيار من الرياح مما ينطوي ذكره على دلالة صرفية ذات صلة بغرض معنوي مرتبطة بالفعل، فأمثلة المبالغة تدل على كثرة الحدث والمبالغة فيه والرغبة في الإشارة إلى توالي تلك الرياح وتتابعها على الطلل وتأثيرها على المكان، ولعل هذا ما قصده الشاعر.

(١) المنازل والديار لابن منقذ، ص: (٣١).

وشبيه به، أو قريب منه قول ذي الرمة حين نراه يرسم للريح وجها يعكس صورة للحرمان والعذاب والنواح، إذ يقترن بأمومة محرومة أو مخدوعة، تتشهى بنوة غائبة، إذ نرى صوتها يقترن بـ "تحنان المولهة العجل" وبـ "حنين ثكلى تركب البو رائم"، وكأننا أمام معجم رثائي يغترف من أعماق طقوس رثائية بعيدة، ترتبط برثاء الطبيعة الأم أو الربة الممثلة لخصوبتها، من أجل استعادة الابن، أو المحبوب الغائب، الذي يمثله ربة الخصوبة، وقد اختار الشاعر لتقابل حركة الريح من مادة "نوح" الفعل "تناوحت" وهو يدل على التقابل، كما يغترف أساسا من تقابل فريق الندابات رثاء للميت(١) ، وهو ما يعكسه قوله:

ديار محتها بعدنا كل ذبلة دروج وأحوى يهضب الماء ساجم
أناخت بها الأشراط واستوفضت بها حصى الرمل رادات الرياح الهواجم
ثلاث مربات إذا هجن هيجة قذفن الحصى قذف الأكف الرواجم
ونكباء مهياف كأن حنينها تحدث ثكلى تركب البو رائم (٢)

وفي شعر ذو الرمة ــ أيضا ــ عندما أراد أن يصف متن الطلل وما أصابه من الريح الحارة بقوله "تناوحت بها الهُوجُ" أي: استقبل بعضها بعضا، و "الهُوجُ" الرياح كأن بها هوج تأتي من كل وجه وكأننا بالشاعر يريد القول: للريح حنين في هذه الدار كحنين هذه الناقة المولهة التي مات ولدها فاشتد وجدها عليه ، فهي تحنّ، و "العُجْلُ" الثواكل التي أخذت أولادها عنها أو ذبحت ، وهو ما يعكسه قوله:

اذَا هَيَّجَ الربِيعُ تَنَاوَحَتْ بِهَا الهُوجُ تَحْنَانَ المُولَّهَةِ العُجْلِ (٣)

(١) انظر: أحلام الخيال الفني " مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة"، د: حسنة عبدالسميع، ص: ٣٠٥.
(٢) الديوان، ق: (٢٤).
(٣) ديوان ذو الرمة، ص: (٥٦).

الخاتمة والتوصيات

بعد هذا العرض لمظاهر التصويت في نماذج من قصائد ومقطعات العصر الأموي ظهرت عدة نتائج وتوصيات أجملها فيما يلي:

تنوعت مظاهر الصوت في القصيدة الأموية فشملت الطبيعة المتحركة ممثلة في الإنسان والحيوان، والطبيعة الصامتة ممثلة في المكان والبيئة، وجاءت الأخيرة في صورة ناطقة وأخرى صامتة.

إن دلالة الصوت عامل مهم من عوامل التأثير المعنوي في القصيدة، فليست حلى زخرفية بل مكونا أساسيا من مكونات القصيد لا تنفك القصيدة عنه في بنائها الدلالي النهائي.

استعمل الغراب في دلالته العرفية رمزا للتشاؤم والطيرة وكذلك رمزية صوت الحمار حيث يدل على الجهورية والإزعاج والنكارة فلم يتغير المفهوم في ذلك العصر عن العصر الجاهلي كثيرا.

ما يزال هذا الجانب الصوري في القصيدة الأموية بحاجة لمزيد درس وفحص لذا يوصي البحث بمتابعة هذا الجانب في دراسات أخرى.

قائمة المصادر والمراجع:

(١) الشعر في العصر الأموي، د: غازي طليمات ، أ: عرفان الأشقر، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨.

(٢) بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، لسنة (١٩٩٥).

(٣) جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، عبدالله هيف، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد (٢٧)، العدد (١)، لسنة (٢٠٠٥).

(٤) مستويات بناء الحوار في شعر أحمد مطر، معتز قصي ياسين، مجلة دراسات البصرة، السنة الحادية عشر، العدد (٢١)، لسنة (٢٠١٦).

(٥) أطياف النص "دراسات في النقد الإسلامي المعاصر، محمد سالم سعدالله، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، الطبعة الأولى.

(٦) الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي " أوديب ملكا" نموذجاً، د: عبدالله حسين حسن، مجلة كلية الآداب ، العدد (١٠٢).

(٧) العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية " فضاء الصحراء أنموذجا "، الباحث: أحمد مولاي لكبير ، اشراف: د/ مصطفى منصوري، كلية الآداب، جامعة جيلالي ليابس، الجزائر، سنة (٢٠١٦-٢٠١٧).

(٨) شرح نقائض جرير والفرزدق ، المؤلف: أبو عبيدة معمر بن المثنى، برواية اليزيدي عن السكري عن ابن حبيب عنه، الناشر: المجمع الثقافي ، أبو ظبي الإمارات، ص: (١٥).

(٩) الحنين إلى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، د: محمد ابراهيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

(١٠) الأغاني، ص: (٨/ ٢٧٣).

(١١) أنماط الحوار في شعر محمود درويش ، عيسى قويدر العبادي، دراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، العدد ٤١، لسنة (٢٠١٤).

(١٢) خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش / محمد صالح الشنطي، مجلة فصول، العدد الأول.

(١٣) مخاطبة الطير في الشعر العربي حتى نهاية القرن الخامس الهجري " دراسةٌ نقدية تحليلية" بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد اعداد حمد بن علي حمد الفقيه الحسيني الهاشمي، اشرف د: ماجد بن ياسين الجعافرة، سنة (١٤٣٥ــ ٢٠١٤هـ).

(١٤) الحمامة البصرية، لصدر الدين أبي الفرج عبدالحسين البصري، تحقيق، د: مختار الدين أحمد، مطبعة دار المعرف العثمانية، الهند، (١٩٦٤).

(١٥) وانظر: ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، ص: (١٢٧).

(١٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، د: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ ، ١٩٩٣م.

(١٧) شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق د: عادل سليمان جمال، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠ــ ١٣٩٠.

(١٨) ديوان جِرَان العَوْدِ النُّمَيْرِي، رواية أبي سعيد السكري، ط (١)، دار الكتب المصرية، ١٣٥٠هـ ــ ١٩٣١م.

(١٩) ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٤ .

(٢٠) ديوان جرير، قدمه: محمد اسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي.

(٢١) صورة الأسير في الشعر العربي رسالة ماجستير، للباحث: سعودي عبدالرازق درويش، اشراف د: سيد حنفي حسنين، كلية الآداب جامعة القاهرة، ١٤٢٢هـ ــ ٢٠٠١م، المكتبة المركزية بجامعة القاهرة.

(٢٢) النقائض، ج٢، ص، ص: (٩٨/٢).

(٢٣) ديوان ذي الرمة، شرح الإمام أبي نصر الباهلي ــ تحقيق: د. واضح الصمد، دار الجيل ــ بيروت، ط١٤١٧ ،١هـ ــ١٩٩٧م

(٢٤) نقائض جرير والفرزدق، دراسة أدبية تاريخية ــ محمد غناوي الزهيري، مطبعة دار المعرفة ــ بغداد، ط١٩٥٤ ،١م.