



T.C

Ardahan Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı

Arap Dili ve Belagati Bilim Dalı

ERTÂH B. SUHEYYE EL-MÜRRÎ'NİN ŞİİRİNDEKİ SESLERİN DELÂLET ÜZERİNE ETKİSİ

Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2022

ERTÂH B. SUHEYYE EL-MÜRRÎ'NİN ŞİİRİNDEKİ SESLERİN DELÂLET
ÜZERİNE ETKİSİ

Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Temel İslam Bilimleri Ana Bilim Dalı
Arap Dili ve Belagati Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan, 2022

KABUL VE ONAY

Abdelraouf Moustafa Abdelraouf Abouzid Taha tarafından hazırlanan “Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nın Şıırındaki Seslerin Delâlet Üzerine Etkısı” başlıklı bu çalışma, 30.12.2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[İ m z a]

Doç. Dr. Halit BOZ (Başkan)

[İ m z a]

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH (Danışman)

[İ m z a]

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa ALMAVAS

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mustafa ŞENEL

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan *“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”* kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

30/12/2022

[İmza]

Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

(İmza)

Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA

TEŐEKKÖR

Bu çalıőmanın gerçekleőtirilmesinde, deęerli bilgilerini benimle paylaőan, kendisine ne zaman danıősam bana kıymetli zamanını ayırıp sabırla ve bÖyÖk bir ilgiyle bana faydalı olabilmek için elinden gelenden fazlasını sunan her sorun yaőadıęımda yanına çekinmeden gidebildięim, gÖler yÖzÖnÖ ve samimiyetini benden esirgemeyen ve gelecekteki mesleki hayatımda da bana verdięi deęerli bilgilerden faydalanacaęımı dÖőÖndÖğÖm kıymetli ve danıőşman hoca statÖsÖnÖ hakkıyla yerine getiren Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH'a teőeekkÖrÖ bir borç biliyor ve őÖkranlarımı sunuyorum.

ÖZET

ABDELRAOUF ABOUZID TAHA, Abdelraouf Moustafa. *Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nin Şurindeki Seslerin Delâlet Üzerine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan, 2022.

Dilsel sesler, şiirsel veya edebi bir metnin ilk yapı taşları sayılır. Sesler, taşıdıkları farklı sanatsal açıktanlığı, fısıltılılığı, şiddetleri, yumuşaklıkları, yükseklikleri, alçaklıklarıyla vb. pek çok özelliği içinde barındırır. Edebi metnin anlamsal gerçekliğini, şairin duygusal ve psikolojik gerçekliğini yansıtır. Sesler bir ayna gibidir, şairin derinliklerinde dinleyiciye anlatmak istediği fikirlerin net bir resmini yansıtır.

Bu araştırma, Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nin şiir fonetiğini incelemek üzere dilbilim ve bedi' ilimleri esas alınarak hazırlandı. Bu araştırma, anlamın oluşumunda sesin etkisini göstermeyi, anlama açık tesiri olan onun benzersizliğindeki faktörleri bildiren, dinleyicide hoş bir eser bırakan fonetik olguları açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Bu amaca ulaşmak için, araştırmacı bir dizi konuyu esas aldı: “ses yüksekliği, fısıltı, açıktanlık ve yumuşaklık niteliklerindeki ses uyumuna ve alıcı üzerindeki etkisine ek olarak tek sesin tekrarı, seslerin benzerliğini, seslerin çatışmalarını ve bunların anlam üzerindeki etkisini uzun harekelerin yaygınlığı ve bunların ritim hızı üzerindeki etkisini, tekrar, tasr'i, tecnis ve müzikal olarak ortaya çıkan manayı kuvvetlendirip tekid eden durumları da ele aldı.”

Araştırmacı Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nin şiirini ilgili çalışmaların eksikliğine ek olarak içinde bulundurduğu amaçların çeşitliliği, sözlerinin gücü ve incelemeye uygunluğu nedeniyle seçmiştir.

Çalışma, seslerin tekrarının, zıtlıkların, seslerin karşılaşmasının, seslerin çatışmalarının ve diğer konuların, dinleyici için anlam oluşturmaya ve vurgulamaya katkıda bulunduğu sonucuna varmıştır.

Anahtar Sözcükler:

ses, anlambilim, tekrar, seslerin çatışması, uzun harekeler, seslerin karşılaşması, cinas, tasri'

ABSTRACT

ABDELRAOUF ABOUZID TAHA, Abdelraouf Moustafa. *The Sound and its Effect on Semantics Production of Artah Ibn Suhyia Al-Morri's Poetry*, Master's Thesis, Ardahan, 2022.

Linguistic sounds are considered the first building blocks of a poetic or literary text, and the sounds include multiple aesthetics, with the different features they carry, represented in their loudness, whispering, intensity, softness, arrogance, derivation, ... and so on. They reflect the semantic reality of the literary text, and the emotional and psychological reality of the poet. The sounds are like a mirror, reflecting a clear picture of the thoughts that go through the poet's mind that he would like to express, and he is keen to communicate them to the recipient.

This research came, deriving its origins from linguistics and the science of Al-Badi, dealing with the phonetic aspect in the poetry of Arta bin Sahiya Al-Marri. The aesthetic in the receiver, and to achieve this goal, the researcher relied on a number of investigations, namely: the repetition of the single sound, the homogeneity of sounds and their dissonance and their impact on the significance, and the prevalence of long movements and their impact on the speed of rhythm, in addition to the vocal contrast in the qualities of loudness, whispering, intensity and softness and its impact on the recipient. And this was followed by the wonderful vocal: repetition, declension and homogeneity, and the music generated from it that strengthens and confirms the meaning.

The researcher chose the poetry of Arta bin Sahiya Al-Marri because of the diversity of purposes in his poetry, the strength of his words, and his suitability for study, in addition to the lack of studies that concerned him. The study concluded that the repetition of sounds, their opposition, homogeneity, dissonance, and other topics, contributed to generating and highlighting the meaning for the recipient.

Keywords:

Sound, semantics, repetition, dissonance, long vowels, phoneme contrast, alliteration, anaphora.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	
ETİK BEYAN	
TEŞEKKÜR.....	
ÖZET	5
ABSTRACT	6
İÇİNDEKİLER.....	7
TABLolar DİZİNİ	9
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	9
GİRİŞ	10
1. BÖLÜM.....	13
SES, ANLAMLA İLİŞKİSİ VE ŞAİR'İN HAYATI	13
1.1. SES.....	13
1.1.1. Sözlük Anlamı.....	13
1.1.2. Teri Anlamı.....	13
1.1.3. Sesin Bölümleri.....	14
1.1.4. Sesin Özellikleri.....	16
1.2. ANLAM.....	23
1.2.1. Sözlük Anlamı.....	23
1.2.2. Terim Anlamı.....	23
1.2.3. Anlamın Çeşitleri.....	25
1.3. ERTÂH B. SUHEYBE EL-MÜRRÎ (HAYATI VE ŞAİRLİĞİ).....	27
1.3.1. Adı ve Ailesi.....	27
1.3.2. Şairliği.....	28
2. BÖLÜM.....	30
TEK SES	30
2.1. GENEL BAKIŞ VE TEMEL TARİFLER.....	30
2.2 SESİN TEKRARI VE ANLAMI OLUŞTURMASI.....	34
2.2.1. Aynı Cümledeki Ses Tekrarı.....	36

2.2.2. Farklı Cümlelerdeki Ses Tekrarı.	38
2.3. SESLERİN YAKINLAŞMASI VE UZAKLAŞMASI.	46
2.3.1. Seslerin Yakınlaşması.....	46
2.3.2. Seslerin Uzaklaşması.	48
2.4. UZATMA HARFLERİNİN ÇOKLUĞU.	54
2.5. SESLERİN ÇAKIŞMASI.	65
2.5.1. Tonlu ve Tonsuz Seslerin Çakışması.....	66
2.5.2. Ünlü ve Ünsüz Seslerin Çakışması.....	72
3. BÖLÜM.....	78
SES SANATI.....	78
3.1. GENEL BAKIŞ VE TEMEL TARİFLER.....	78
3.2. KELİME TEKRARI.....	81
3.2.1. Terdid / Farklı Anlamda Tekrar.	81
3.2.2. Tekrar / Aynı Manada Tekrar.	84
3.2.3. Tasdir / Beyit Sonunda Tekrar.....	87
3.2.4. Tezyil / Beyit Başında ve Ortasında Tekrar.....	91
3.3. BEYİT ORTASI KAFİYE.....	96
3.4. CİNAS	101
SONUÇ	109
KAYNAKÇA.....	111
EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU	117
EK 2. MUAFİYET İZNİ	118
ÖZ GEÇMİŞ	119

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Tonlu ve Tonsuz Seslerin Çakışması	18
Tablo 2. Ünlü ve Ünsüz Seslerin Çakışması	19
Tablo 3. Şiddetli Sesler	44

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Yüksek Sesler	45
Şekil 2. Ünlülerin Sayısı	62
Şekil 3. Uzatma Harflerinin	64

مدخل

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وآل بيته وأصحابه أجمعين، أما بعد:

لقد كان الشعر الأموي وما يزال منبعاً ثرياً، للدراسة والبحث، وموضوعاً حياً يحمل من الإحياءات الصوتية والموسيقية ما لا سبيل إلى حصره؛ وهو ما شجع الدارسين على خوض غماره وكشف كنوزه وأسراره. وموسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر تشكيله الفني.

وتدور هذه الصفحات حول ظواهر الصوت في شعر أُرطاة بن سُهَيْبَة المُرِّي، شاعر بني مُرَّة التي ينسب إليها، ولكنه لم يفخر بها، بل افتخر بنسبه إلى بني (عقنان) الذين ضمّوه وترعرع بينهم، وهو شاعر معدود في طبقات شعراء الإسلام والدولة الأموية، ذكره ابن قتيبة، وأبو تمام، والجاحظ، علاوة على أبي الفرج الأصفهاني في كتابه الأغاني، وغيرهم كثيرون.

وهناك دوافع كثيرة للتوجه صوب الشاعر بالرصد والتحليل والدّرس؛ منها: تلك المكانة التي يتمتع بها شاعرنا، والتي لم تحصل على عناية موازية من جانب الدارسين، فانصرفوا عن شعره إلى شعر سواه من السابقين عليه والمعاصرين والتّالين له، وكذلك لما في شعره من تنوع في الأغراض، وقوة في اللفظ والموسيقى، ممّا يثري النص من جهة الدراسة الصوتية. ويسعى البحث إلى رصد تجليات الظواهر الصوتية الموسيقية، واستتطاق الدلالات التي يحتويها شعر أُرطاة.

وللكشف عن تلك الظواهر واستقراء ما فيها من بلاغة، فإنه حريٌّ بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر للذهن، وهي: ما أثر الأصوات في توليد الدلالة في شعر أُرطاة بن سُهَيْبَة المُرِّي؟ وقد انبثقت عدة أسئلة فرعية من هذا التساؤل، وهي:

- ما تعريف الصوت وصفاته؟
- ما تعريف الدلالة وبين أنواعها؟
- ما أثر تكرار الصوت المفرد في توليد الدلالة؟

- ما أثر التّأثير الصّوتي في توليد الدّلالة؟
- ما أثر الحركات الطّويلة في دلالة الشّعر؟
- ما أثر التّقابل الصّوتي في توليد الدّلالة؟
- ما مفهوم التّكرار في الكلمة وأقسامه؟
- ما دور القوافي الوسطى في الدّلالة؟
- ما أثر الجناس في توليد الدّلالة؟

وتأخذ الدّراسة بأدوات التحليل الأسلوبية التي تُعنى برصد الظّواهر الّآفئة في لغة النّص، والوقوف إزاءها تعريفًا وتحديدًا وإحصاءً؛ تمهيدًا للكشف عن دورها الدّلالي في رحاب النّص، والجمالي في إطار العلاقة القويّة الجامعة بين النّص والمتلقّي وذلك في محاولة الإجابة عن السّؤالات السّابقة.

وأما اختيارنا للمنهج الأسلوبية للدراسة فراجع إلى قدرته على تناول النّص تناوّلًا لا يغفل جمالياته، وليس معنى ذلك ترك أراء الأقدمين من علماء البلاغة، بل نستند إلى أراء القدماء وننطلق منها إلى آفاق الحاضر، فنحقق في الوقت نفسه ما يطمح إليه المُحدّثون من دقة لها روح العلم، وتنوع ينشد الشّمول الكامل في النّص الأدبي.

وهذّب البحث الكشف عن الظّواهر الصّوتية فيها ذات التأثير الدّلالي الفاعل والتي تتراءى آثارها في إبداع الدّلالة في النّص، وتحقيق التأثير الجمالي خلال التّلقّي، وفي بلورة العلاقة المرفهة بين النّص وما يتضمّنه من بيئة. وكي تتحقق تلك الغاية، واعتمادا على هذا المنهج، جاءت الدّراسة في ثلاثة فصول، وسُبقَت بمقدمة، وقد تضمنت بيان موضوع البحث، وأهميته، وإشكاليات البحث، والمنهج الّذي اعتمد عليه الباحث في دراسته، وأقسام البحث، وختمت الدّراسة بتوصيات وخاتمة.

وتناول الباحث في الفصل الأول الصّوت وتعريفه لغة واصطلاحًا، وصفات الأصوات بنوعيتها: الصّفات المتضادة والصّفات المفردة، ثم ذكر الباحث تعريف الدّلالة لغة واصطلاحًا، وتناول أنواع الدّلالة، وبيّن الدّلالة الصّوتية، والصّرفية، والنّحوية، وأخيرًا الدّلالة الاجتماعيّة، وختم هذا الفصل بالتّعريف بالشّاعر محل الدّراسة، فبيّن اسمه ونسبه، ورأي النّقاد في شاعريته، والأغراض التي برع فيها.

أما الفصل الثاني: فتناول الباحث فيه الصوت المفرد وذلك في خمسة عناوين، الأول: نظرة كلييه ومفاهيم أساسية؛ مبيّنا فيها التعريفات والمفاهيم العامة لهذا الفصل، والثاني: تكرار الصوت المفرد وتشكيل الدلالة، وهذا في قسمين: أولهما تكرار الصوت في الإطار النحوي، أما الثاني ففي تكرار الصوت دون علاقة نحوية، وقد انقسم إلى: تكرار الصوت داخل البيت الشعري الواحد، وتكراره داخل القصيدة، والثالث: تجانس الأصوات وتناظرها، وأثر التناظر والتجانس في الدلالة، والرابع: شيوخ الحركات الطويلة وسرعة الإيقاع، وما يتولد عن الحركات الطويلة من أثر في الدلالة، والخامس: التقابل الصوتي، وينقسم إلى تقابل صوتي في صفتي الجهر والهمس، وتقابل في صفتي الشدة والرخاوة، وأثر ذلك التقابل بشكل عام في الدلالة لدى المتلقي.

أما الفصل الثالث فقد تناول الباحث الصوت مركبا أي (الصوت البديعي) وأثره في إبداع الدلالة، وهذا في أربعة أقسام: الأول: نظرة كلية ومفاهيم أساسية، والثاني: تكرار الكلمة سواء أكان ترديدا، أو تكرار، أو تصديرا، أو تنجيلا، وما ينتج عن التكرار من تأثير في الدلالة، والثالث: القوافي الوسطى (التصرّيع)، وما تحدثه من موسيقى في البيت الشعري والقصيدة، والرابع: الجناس، وما يقوم به من تقوية المعنى والإيحاء الموسيقي في الشعر. أما الخاتمة فقد قدم الباحث أهم النتائج التي توصل إليها، وأتبعها بتوصيات يمكن أن يستفيد منها الباحثون في المستقبل.

وعند دراسة الشاعر وشعره ظهرت بعض الصعوبات، وعلى رأسها قلة الدراسات المتعلقة بهما؛ إذ تكاد عناية الدارسين وكتب الأدب تنحصر في الاستشهاد بأبيات بعينها من شعر أخطاء، في قضايا النحو، أو فيما يتعلق ببعض الأماكن، حيث شاع عن شاعرنا اهتمامه بذكر الأماكن التي سكنها -وكانه يحن إليها ويتمنى الرجوع إليها- فضلا عن الصعوبة في شعره، وقلة الشروح التي يمكن الرجوع إليها.

ولعل اعتماد الباحث على المنهج الأسلوبى قد هون بعض الشيء من الصعوبة السابقة، واستعاض الباحث عما كتب عن أخطاء بن سهية المرّي بما كتب عن عصره ومعاصريه، ابتغاء تكوين الخلفية الضرورية، لفهم شعره والكشف عن معانيه، ويدين الباحث بالفضل إلى الدكتور عبد الحليم عبد الله لما قدمه من توجيهات ونصائح في الدراسة، فجزاه الله خيرا، وللدكتور كريم فاروق الخولي -رحمه الله وتقبله في الصالحين- فقد كان معينا ومرشدا لي.

الطالب: عبد الرؤوف مصطفى عبد الرؤوف أبو زيد طه

1 الصوت وعلاقته بالدلالة وتعريف بالشاعر

1.1 الصوت

1.1.1 لغة

عرّف ابن فارس الصوت بأنه: "(صَوْت) الصَّادُ وَالْوَاوُ وَالْتَاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، وَهُوَ الصَّوْتُ، وَهُوَ جِنْسٌ لِكُلِّ مَا وَقَرَ فِي أُذُنِ السَّامِعِ. يُقَالُ: هَذَا صَوْتُ زَيْدٍ. وَرَجُلٌ صَيِّتٌ، إِذَا كَانَ شَدِيدَ الصَّوْتِ ؛ وَصَائِتٌ إِذَا صَاحَ (ابن فارس، 1979، الصفحات 318/3-319).

1.1.2 اصطلاحاً

عرّفه ابن جني بقوله: "الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له في الحلق والفم والشففتين مقاطع تنثيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها"، (ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1985، صفحة 1 / 6) ويتضح من خلال تعريف ابن جني للصوت، أنه يرتبط بعلم الأصوات اللغوي بدلالته فيكون خاصاً بالصوت البشري (محلو، 2007، صفحة 10).

كما يفهم من ذلك أن الصوت هو الشيء الذي يخرج مع النفس، والحرف مكان اعتراض الصوت، والاختلافات في الأصوات ناتجة عن اختلاف العوارض، وقد شبه ابن جني ذلك بالنأي الذي يمر فيه الهواء بشكل مستمر، ويقوم العازف بتبديل أطراف أصابعه على فتحات مجرى الهواء، مما ينتج عن كل تبديل صوت يختلف عن سابقه (ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1985، صفحة 9).

وتعددت تعريفات الصوت، فعرفه إبراهيم أنيس بشكل عام بقوله: "ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 6)، وعرفه بعضهم: بأنه عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي، حينما يحدث انسداد كامل أو جزئي، يمنع الهواء المنطلق -من الجوف- من حرية المرور، ويصحب ذلك المرور آثارا سمعية معينة، تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت -وهو الجهاز النطقي- ومركز استقباله الأذن (جبل، 2006، صفحة 25، 26؛ السعران، د ت، الصفحات 148-149؛ أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 8)، وبذلك يمكن تعريف الصوت عند العرب بأنه "أثر سمعي يصدر عن أعضاء النطق غير محدد بمعنى في ذاته أو في غيره" (الصايغ، 2007، صفحة 216).

1.1.3 الوحدات الصوتية

يحتوي الكلام على تيار مستمر من الأصوات، ومن الممكن إذا تدرجنا من البسيط إلى المركب فالأكثر تركيباً أن نقسم الوحدات الصوتية أو وحدات التعبير الأساسية إلى: الفونيم، والمقطع، ومجموعة النبر، والمجموعة النغمية، والمجموعة النغمية، (عمر أ.، 1997، صفحة 161) وما يهم البحث هو الفونيم وبيانه فيما يلي:

1.1.3.1 الفونيم: Phoneme

هناك اختلاف كبير بين العلماء في تعريفهم للفونيم، فعرفه دي سوسور بقوله: "مجموع التأثيرات السمعية والحركات النطقية للوحدات المسموعة، والوحدات المنطوقة، كلّ منهما بشرط الآخر"، (دي سوسور، د ت، صفحة 58) وهذا التعريف قريب جداً من التعريف الذي أخذ به معجم روبير Robert (مالبرج، د ت، صفحة 234)، وعرفه أحمد مختار عمر بقوله: "الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن تجزئ سلسلة التعبير إليها" (عمر أ.، 1997، صفحة 161)، ووضع تروينسكوي تعريفا مختصراً، قال: "الفونيم هو أصغر وحدة تشكيلية في اللسان المدروس"، (مالبرج، د ت، صفحة 235) ويُعد هذا التعريف أكثر دقة ووظيفية.

ومثال ذلك: (قال / قال) فالقاف والكاف فونيمان لأنهما بتغيرهما تغير المعنى بين الكلمتين، أما: (قال / قال) فإنه رغم الاختلاف الصوتي بين: (ف) و: (ف) إلا أن معنى الكلمة لم يتغير، وهو ما يعبر عنه بمصطلح: ألوفون: Allophone ومعناه: الصورة النطقية؛ ف: (ف) صورة نطقية ل: (ف) وليس فونيميا مستقلا في اللغة العربية (محلو، 2007، الصفحات 11-12).

وتحتوي اللغة العربية على قسمي الفونيمات: وهي الصوامت والصوائت، وهي كالتالي:

- الصوامت: همزة القطع، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي) غير المديتين.
- الصوائت: هي الفتحة والكسرة والضمة والألف الممدودة أو ما يسمى بـ (الفتحة الطويلة)، والياء الممدودة أو ما يسمى بـ (الكسرة الطويلة)، والواو الممدودة أو ما يسمى بـ (الضمة الطويلة) (السعران، د ت، الصفحات 148 - 150، 184 - 185).

وقبل أن يتعرض الباحث للأصوات وصفاتها، ينبغي أن يقف قليلا عند أعضاء النطق، أو ما يطلق عليه جهاز النطق، أو جهاز الصوت (الفاخري، د ت، صفحة 136)، والمقصود به مجموع أعضاء النطق الموجودة في الصدر والعنق والرأس، وسيتوقف الباحث عند أهم الأعضاء النطق والأصوات التي تخرج في حيزه، وفيما يلي أهم الأعضاء:

- الرئتان: ووظيفتهما تزويد جهاز النطق بتيار الهواء المتحرك.
- القصبة الهوائية: ومهمتها إكساب الهواء خصوصية التصويت.
- الحنجرة: النطق بالصوتين همزة والهاء.
- الحبلان الصوتيان: ويكسبان الصوت رنين الجهر.
- أدنى الحلق: النطق بالصوتين الحاء والعين.
- أقصى الحلق: النطق بالصوتين الغين والحاء. (مالبرج، د ت، صفحة 110)
- اللهاة: النطق بصوت القاف.
- الطبقة: النطق بالكاف (مالبرج، د ت، صفحة 110)

- الغار: النطق بالشَّين والجيم والياء.
- اللثة: النطق بالنَّون والَّلام والراء.
- الأسنان واللثة: النطق بأصوات الطَّاء والدَّال والصاد والسَّين والصاد والزَّاي.
- الأسنان: النطق بأصوات الثَّاء والدَّال والظَّاء.
- الشَّفة السَّفلى مع الأسنان العليا: النطق بصوت الفاء.
- الشَّفتان: النطق بأصوات الباء والميم والواو.
- تجويف الأنف: ليكسب الأصوات الغنة اللازمة (الميم والنَّون) (الفاخري، د ت، صفحة 47).

1.1.4 صفات الأصوات

وتُعرَّف بأنها الكيفيَّة التي يتم بها حبس الهواء وإطلاقه من خلال جهاز النطق، وتنقسم الأصوات من جهة الصَّفات إلى نوعين:

- صفات متضادة، كلِّ صفة وضدها تستغرقان جميع الأصوات، كالجهر والهمس، والشَّدة والرَّخاوة، والإطباق والانفتاح.... (النيرباني، 2006، صفحة 65)
- مفردة لا ضد لها، وتكون خاصة بصوت أو أكثر، ومن أمثلته: القلقله والصَّفير (المهدوي، 1415، الصفحات 77-80)

1.1.4.1 الصفات المتضادة

1.1.4.1.1 الجهر والهمس

يعد الجهر والهمس صفات من خلالها نستطيع التَّمييز بين الأصوات، وخاصة الأصوات المتحددة في المخرج، والصَّوت المجهور عرَّفه القدماء بـ "حرفٌ أُشيع الاعتماد في موضعه، ومُنِعَ النَّفس أن يجري معه حتى ينقضي

الاعتماد عليه ويجري الصوت" (سيبويه، 1988، صفحة 4 / 434)، أما الصوت المهموس فهو "حرفٌ أضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى النفس معه، ولو أردت ذلك في المجهورة لم تقدر عليه" (سيبويه، 1988، صفحة 4 / 434).

وعُرف الصوت المجهور في علم اللغة الحديث بالصوت "الذي يهتز معه الوتران الصوتيان"، (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 20) وعكس ذلك التعريف تعريف المهموس، فهو الصوت "الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 20)، والمقصود بهمس الصوت هنا صمت الوترين الصوتيين، ولكن يظل هناك ذبذبات في النفس؛ لأن الذبذبات شرط لإدراك الأذن للأصوات، فالهواء أثناء خروجه من الحلق أو الفم يحدث ذبذبات، ينقلها الهواء الخارجي إلى الأذن فيدركها المرء (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، الصفحات 20 - 21).

يُلاحظ مما سبق في تعريف القدماء والمُحدثين للجهر والهمس اختلاف كبير، فقد اعتمد القدماء في تعريفهم للجهر والهمس على كيفية مرور الهواء في الجهاز النطقي، ولم ينتبهوا إلى الوترين الصوتيين وأوضاعهما حال مرور الهواء، وعلى العكس من ذلك فقد اعتمد المُحدثون على وضع الوترين الصوتيين من حيث اهتزازهما من عدمه (بشر، 2000، الصفحات 176 - 178)، ولعلّ السبب في ذلك راجع إلى التّقدم العلمي الذي ساعد العلماء المُحدثين على مراقبة وضع الوترين الصوتيين، وهذا ما كان صعباً على القدماء.

والأصوات الصامتة المجهورة في اللغة العربية كما أثبتتها العلوم والتجارب الحديثة هي ثلاثة عشر حرفاً "ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، يضاف إليها كلّ أصوات اللين (الحركات) بما فيها الواو والياء، في حين أن الأصوات المهموسة هي اثنا عشر: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 21)، ومن الملاحظ من ذلك أن العدد يكاد يكون متعادلاً، ولكن ذلك لا ينظر إليه بقدر ما ينظر إلى نسبة شيوخ كلّ منهما في الكلام، فأغلب الأصوات في الكلام من الأصوات المجهورة، وهذا منطقي، وإلا فقدت اللغة عنصرها الموسيقي، ورنينها الخاص.

وقد كان للعلم الحديث دور في تأكيد ذلك، "وقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوخ الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو العشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهور" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 21).

ومن الملاحظ أن بعض الأصوات المجهورة لها مقابل في الأصوات المهموسة مثل (د، ذ، ز، ض، ع، غ) ويقابلها من المهموس (ت، ث، س، ط، ح، خ) على الترتيب (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 21؛ مالمبرج، د ت، الصفحات 111 - 112)، ولهذا التقابل الصوتي أثر في الدلالة سيعرض البحث له في الفصل الثاني.

جدول 1 الأصوات المتقابلة جهرا وهمسا

المجهور	د	ذ	ز	ض	ع	غ
المهموس	ت	ث	س	ط	ح	خ

1.1.4.1.2 الشدة والرخاوة

تعتمد هاتان الصفتان في الأساس على كيفية مرور الهواء حال النطق في الجهاز النطقي (بشر، 2000، الصفحات 211 - 212)، لذلك نجد العلماء القدماء والمُحدّثين قسموا الأصوات -من جهة مرور الهواء عند النطق بها- إلى أربعة أقسام (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، الصفحات 23 - 25؛ السميحيين، د ت، صفحة 31): القسم الأول يتسم بالشدة هي: "خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب احتباسه عند المخرج" (مالمبرج، د ت، صفحة 113)، وأثبتت الدراسات الحديثة أن الأصوات الشديدة هي: (ء، ب، ت، د، ض، ط، ق، ك) (مالمبرج، د ت، صفحة 114).

والقسم الثاني يتسم بالرخاوة أو الاحتكاكية وهي: "خروج الصوت مستمرا في صورة تسرب للهواء، محتكا بالمخرج" (مالمبرج، د ت، صفحة 113)، وترتيب الأصوات الرخوة في اللغة العربية -كما برهنت على ذلك التجارب العلمية الحديثة- جاء على النحو التالي (س، ز، ص، ش، ذ، ث، ظ، ف، ه، ح، خ، ع). (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 25)

أما القسم الثالث فأطلق عليه إبراهيم أنيس الأصوات المائعة ويقول "بعض الأصوات قد يجد النَّفس له مسرباً يتسرب منه إلى الخارج وحينئذ يمر الهواء دون أن يحدث أي نوع من الصَّفير أو الحفيف، ويلاحظ هذا مع اللَّام والنَّون والميم والرَّاء" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 24).

أما القسم الرابع والأخير فهو التَّركيب: وهو أن يكون "الصَّوت مزيجاً من الشَّدة والرَّخاوة (من الانفجار والاحتكاك) ... ولا ينطبق إلا على صوت الجيم العربي المعطش الفصيح" (مالمبرج، د ت، صفحة 114). وهناك بعض الأصوات الشَّديدة لها نظائر رخوة: فالذَّال صوت شديد، نظيره الرَّخو الرَّاي أو الذَّال، والتَّاء شديد، نظيره السَّين أو التَّاء، والباء شديد نظيره الفاء، والطَّاء شديد، نظيره الصَّاد، والكاف شديد، ونظيره الشَّين، والقاف شديد، نظيره الرَّخو الخاء (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 25).

جدول 2 الأصوات المتقابلة شدة ورخاوة

الشَّديد	د	ت	ب	ط	ض	ك	ق
الرخو	ز، ذ	س، ث	ف	ص	ظ	ش	خ

1.1.4.1.3 الإطباق والانفتاح:

الحروف المطبقة هي: الصَّاد، والطَّاء، والصَّاد، والطَّاء (النيرباني، 2006، صفحة 70)، وعرفه اللغويون "بأن اللسان ينطبق على الحنك الأعلى، أخذاً شكلاً مقعراً، بحيث تكون النِّقطة الأمامية من اللسان هي مخرج الصَّامت المرقق، وتكون النِّقطة الخلفية هي مصدر التَّقخيم في حالة الإطباق" (مالمبرج، د ت، صفحة 115).

وما عدا تلك الأربعة من الأصوات فمفتحة (المهدوي، 1415، صفحة 78)، وفي العربية المعاصرة أربعة أصوات مفتحة يقابلها أربعة مطبقة: فالسَّين مفتحة، ويقابله الصَّاد المطبق، والتَّاء يقابل الطَّاء، والذَّال يقابل الصَّاد، والذَّال يقابل الطَّاء (مالمبرج، د ت، صفحة 116؛ عمر أ.، 1997، صفحة 226)، ومما يجب الانتباه إليه أن التَّقخيم مقابل التَّرقيق، والإطباق مقابل الانفتاح، فكل مطبق مفخم، وكل مفتح مرقق، والاختلاف بين الإطباق والتَّقخيم أن الإطباق وصف لشكل اللسان المقعر المطبق على سقف الحنك، وأن التَّقخيم هو الأثر السَّمعي النَّاتج عن هذا

الإطباق، فعند سماع الصوت مرققا فإن ذلك يعني أن اللسان في وضع منفتح يتصل فيه بالحنك الأعلى من نقطة واحدة أماميه (مالمبرج، د ت، صفحة 117).

1.1.4.1.4 الاستعلاء والاستفال (أو الانخفاض)

يعرف الاستعلاء بأن يتصعد الصوت في الحنك الأعلى (المهدوي، 1415، الصفحات 78 - 79) والمستعلية سبعة أحرف: (الخاء، والغين، والقاف، والصاد، والضاد، والطاء، والظاء)، والحروف الثلاثة الأولى توصف بحروف الاستعلاء المنفتحة، ويحدث ذلك عند "ارتفاع اللسان بجزئه الخلفي نحو اللهاة ليخرج الصوت غليظا مفخما، ودون مبالغة في تغليظ النطق" (مالمبرج، د ت، صفحة 117)، والاستعلاء مقابل الاستفال، "وهو وضع للسان يكون فيه أسفل، في قاع الفم" (مالمبرج، د ت، صفحة 118).

وقريب من الاستعلاء: التّخيم (النيرباني، 2006، صفحة 71)، فالحروف الأربعة المطبقة مفخمة دائما، أما الزّاء فصوت مفخم في أكثر مواقع، "وينشأ تخيمه من ارتفاع مؤخرة اللسان نحو الحنك الأعلى....، فيؤدي ذلك إلى التّخيم"، (مالمبرج، د ت، صفحة 118) والتّخيم يكون للراء المفتوحة أو المضمومة، والسّاكنة بعد الفتح أو الضّم، كما في رَبّ، وروح، وبزّد، وفُرط، (مالمبرج، د ت، صفحة 118) أما الزّاء المكسورة أو السّاكنة المسبوقة بكسرة فحكمها التّريق، كما في رسالة، وفرعون (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 66)، وتَرْدُ اللّام مفخمة في بعض الأحيان، فتَرْدُ مفخمة في لفظ الجلالة (الله) المسبوق بالفتحة أو الضّمة (عكاشة، 2007، صفحة 76؛ النيرباني، 2006، صفحة 72).

وخلاصة ذلك أننا يمكن أن نرتب الاستعلاء والتّخيم والإطباق من الأعم إلى الأخص على النحو التالي: التّخيم، ثم الاستعلاء، ثم الإطباق.

1.1.4.2 الصفات المفردة

الصفات المفردة للأصوات في اللغة العربية عديدة، ولكن الباحث سيكتفي بذكر الصفات التي أفاد منها في الدراسة، ومن أهمها:

1.1.4.2.1 الصَّفير

هو أن يكون الصوت "شديد الوضوح في السمع نتيجة الاحتكاك الشديد في المخرج" (المبرج، د ت، صفحة 120)، ويوافق هذا ثلاثة أصوات هي: السين والزاي والصاد (المهدوي، 1415، صفحة 79).

1.1.4.2.2 التفشي:

يُعرَّف التفشي بـ "أن يشغل اللسان أثناء النطق بالصوت مساحة أكبر، ما بين الغار واللثة" (المبرج، د ت، صفحة 120)، وانحصر هذا الوصف على صوت الشين، ويلاحظ عند التقاء أول اللسان وجزء من وسطه بوسط الحنك الأعلى يترك التقاء العضوين بينهما فراغا ضيقا، وهذا له أثر في تخفيف الصَّفير فيكون أقل من صوت السين (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، الصفحات 76 - 77).

1.1.4.2.3 القلقة

تُعرَّف القلقة بأنها اضطراب الصوت، وتحركه بحركة عند النطق به ويشترط أن يكون ساكنا، فيسمع له نبرة قويّة، وأصوات القلقة خمسة، وهي: ب، ج، د، ط، ق (الصالح، 2009، صفحة 283).

1.1.4.2.4 الانحراف

وهو ميل الحرف بعد خروجه إلى طرف اللسان، وحروفه الزاء واللام (الصالح، 2009، صفحة 283).

1.1.4.2.5 الغنة

تنتج الغنة عند انسداد تام في منطقة الفم مع ترك المجرى الأنفي مفتوحاً؛ ليخرج الهواء. (الأنطاكي، د ت، صفحة 1 / 16) ويتولد عن تلك العملية بهذه الصورة صوتا الميم والنون.

1.1.4.2.6 التكرير

ويحدث عند انسداد كامل لفترة زمنية قصيرة، ويعقبه انفتاح فانسداد عدة مرات، (الأنطاكي، د ت، صفحة 1 / 16) والمكرر هو صوت الزاء (المهدي، 1415، صفحة 79)، وذلك لأن الواقف إذا وقف على الزاء وجد طرف اللسان يتعثر بما فيه من التكرير (سيبويه، 1988، صفحة 4 / 136؛ المهدي، 1415، صفحة 79)، ومما يميز صوت الزاء أنه يتكرر طرق اللسان للحنك عند النطق به (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 66)، ولصوت الزاء قوة حركية تكمن في أمرين:

- أن نطق الزاء يكون بتكرار الحركة ذاتها مرتين أو ثلاث مرات متتالية تتخللها حركة صغيرة (المبرج، د ت، صفحة 96).

- والثاني أن الزاء تتسبب في طول الحركات بعده، ينتج عنه مدة زمنية أطول (النيرباني، 2006، الصفحات 81-82).

1.2 الدلالة

1.2.1 لغة

عرفها ابن فارس بقوله: " (ذَلَّ) الذَّالُّ وَاللَّامُ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا إِبَانَةُ الشَّيْءِ بِأَمَارَةٍ تَتَعَلَّمُهَا، وَالْآخَرُ اضْطِرَابٌ فِي الشَّيْءِ .

فَالأَوَّلُ قَوْلُهُمْ: ذَلَّلْتُ فُلَانًا عَلَى الطَّرِيقِ. وَالدَّلِيلُ: الأَمَارَةُ فِي الشَّيْءِ. وَهُوَ بَيْنُ الدَّلَالَةِ وَالدَّلِيلَةِ" (ابن فارس، 1979، صفحة 1 / 294). و الدلالة "الإرشاد وما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه" (مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د ت، صفحة 1 / 294).

1.2.2 اصطلاحًا

يقول الشريف الجرجاني في تعريف الدلالة: "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشَّيء الأول هو الذال، والثاني هو المدلول، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصور في عبارة النص، وإشارة النص، ودلالة النص، واقتضاء النص..." (الجرجاني ع.، 1983 ، صفحة 104).

ويقول أحمد مختار عمر "يعزفه بعضهم بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من العلم الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز، حتى يكون قادرا على حمل المعنى" (عمر أ.، 1998، صفحة 11).

من خلال التعريف الأخير يكون موضوع علم الدلالة: أي شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، وهذه العلامات والرموز ليس شرطاً أن تكون لغوية، بل يمكن أن تكون علامات في الطريق، أو علامات تبدو على وجه الإنسان، كما في احمرار الوجه، للدلالة على الخجل، أو التصفيق للدلالة على التشجيع أو الاستحسان، وبعبارة أخرى قد تكون العلامات والرموز غير لغوية، وتحتوي على معنى أو علامات لغوية، لكن علم الدلالة ينصب تركيزه على الرموز والعلامات اللغوية، باعتبارها ذات أهمية خاصة بالإنسان (عمر أ.، 1998، الصفحات 11 - 12؛ أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 38).

والتعريف الأقرب إلى اللسانيات هو تعريف علماء أصول الفقه، فهو: "العلاقة المتبادلة بين اللفظ ومدلوله وهو ما يطلق عليه مصطلح المعنى" (عبد الغفار، 1996، صفحة 142)، وسبب قربيه يرجع إلى أنه ينصب على دلالات الألفاظ اللغوية، وكما هو معلوم فإن الأصوليين شغلهم الشاغل يرتكز على النصوص الدينية من القرآن الكريم والسنة الشريفة، فكان لهذا الأثر البالغ في الحيلة في التعبير عن هذه المفاهيم.

ومن خلال التعريف اللغوي والاصطلاحي يظهر الرابط بين التعريفين، هو الاهتداء إلى الطريق، والتوجيه، ولا يكون ذلك إلا من خلال رابط أو إشارة أو علامة، فكلاهما اهتداء إلى القصد. الأول مادي يقصد به الطريق الحقيقية، أما الثاني فيقصد به الاهتداء للمعاني.

وعرفها (هرش) A.D.Hersh بقوله: "وأما الدلالة فتعني العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم أو الواقع أو أي شيء يمكن تخيله" (مفتاح، 1990، صفحة 105).

وهذا التعريف قريب إلى حد كبير من التعريف الذي يقدمه (تودوروف)؛ فهو يرى أنه يمكن عزل المعنى عن مجموع الدلالات الأخرى، فيقول "إن عزل المعنى عن مجموع الدلالات إجراء يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة ...، ففي الخطاب الأدبي يمكن عزل المعنى وإفراده عن مجموعة الدلالات الأخرى التي نسميها التآويلات" (تودوروف، 1993، صفحة 47).

ومن خلال ذلك يتضح الفرق بين: (المعنى) و (الدلالة) فالمعنى ثابت غير متغير؛ لأن مقاصد المؤلف تتولد عنها المعاني، وهي مقدمة بصورتها وكيفية النهائية، أما الدلالة فمتغيرة؛ لأنها ما يمنحه كل مؤول للنص بحسب مقاصده ومقصدية، فالمعنى موضوعه الفهم والتأويل، أما الدلالة فموضوعها الحكم والنقد، ومهما اختلفت التآويلات، فإنها غير متناقضة، لأنها تعتمد على أرض معنوية مشتركة، قابلة لإعادة الإنتاج (مفتاح، 1990، صفحة 105).

ويظهر مما سبق أن الدلالة متعلقة بالمرسل إليه، ومن المعلوم أن عدد المتلقين غير محدود ومتعدد، مما ينتج عنه أن تكون الدلالة غنية وغير نهائية؛ لأن لكل متلق فهمه الخاص طبقا للسياقات المحيطة به، كما يتلقى النص كاملا في صورته الكلية، أو يتلقى جزءا منه مما يغير من دلالة النص (محلو، 2007، صفحة 18).

1.2.3 أنواع الدلالات

الدلالات اللغوية متعددة، نذكر من أهمها:

1.2.3.1 الدلالة الصوتية

هي التي تُستمد من طبيعة بعض الأصوات، كما في كلمة (تتضح) حيث ذكرها اللغويون القدماء، فعبروا عنها بالفوران للسائل في قوة وشدة، وهي إذا قورنت بنظيرتها (تتضح) التي تعبر عن تسرب السائل في هدوء وبطء، فيظهر لصوت الخاء -في الكلمة الأولى- دَخل في دلالتها، فيرى اللغويون لصوت الخاء قوة وعنفاً في المعنى، فالسامع بعد سماع كلمة (تتضح) يتصور عين النقط مثلاً تفور في قوة وعنفاً (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 46).

لعل ابن جني من أفضل من قدم دراسة وافية في هذا الجانب من العلماء القدماء، فعقد في خصائصه بابين؛ الأول (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)، والثاني (إمساس الألفاظ أشباه المعاني)، فيقول: "ألا تراهم قالوا قضم في اليابس، وخضم في الرطب؛ ذلك لقوة القاف، وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف" (ابن جني، الخصائص، د ت، صفحة 1 / 66)، من هذا تتضح لنا القيمة التعبيرية للصوت المستوحاة من خصائص الصوت نفسه، فالقاف والحاء مخرجهما قريب، الأول لهوي والثاني طبقي، والصوتان مهموسان، والاختلاف بينهما في الشدة والرخاوة، فالقاف شديد، والحاء رخو، وبذلك تحدد المعنى من خلال الشدة والرخاوة (الفاخري، د ت، صفحة 146).

وسبب هذا الفهم ناتج عن إثارة صوت على صوت آخر، أو مجموعة من الأصوات على أخرى، فالدلالة في هذا النوع تُستمد من طبيعة الأصوات ويطلق عليه اسم الدلالة الصوتية (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 46؛ الفاخري، د ت، الصفحات 48 - 49).

1.2.3.2 الدلالة الصّرفيّة

نوع من الدلالة يُستمدّ عن طريق الصّيع وبنيتها، أو هي المعاني المستفادة من الأوزان والصّيع، (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 47) ولعلّ أول من أدرك هذه الدلالة سيبيويه الذي ذكرها في كتابه فقال: "المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني قولك: النّزوان، والنّقزان؛ وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن وهتزازة في ارتفاع. ومثله العسلان والزّنكان" (سيبيويه، 1988، صفحة 4 / 14)، ويرى أن ما جاء على وزن فعلاّن من المصادر إنما يأتي للدلالة على الاضطراب والحركة، نحو: الغليان، والغثيان، فالصّيع الصّرفيّة لها دور لا يمكن أن يغفله أحد في الدلالة (سيبيويه، 1988، صفحة 4 / 14)، ومن أمثلة ذلك أيضا: أن يختار المتكلم كلمة (كذاب) بدلا من (كاذب) لأن الأولى اتفق اللّغويون القدماء على أنها تفيد المبالغة، فكلمة (كذاب) تزيد في دلالتها على كلمة (كاذب)، وقد استمدّت الزيادة من الصّيغة الصّرفيّة. (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 47).

1.2.3.3 الدلالة النّحويّة

يقصد بها نظام الجملة العربيّة، أو تركيبها وترتيبها ترتيبا خاصا، لو اختلف أصبح من العسير أن يفهم المراد منه. (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 48)

1.2.3.4 الدلالة الاجتماعيّة

هي الدلالة التي تُستمدّ من الحياة الإنسانيّة والبيئة الاجتماعيّة، فهي الدلالات الرّائدة عن دلالة الصّيع الصّرفيّة، (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 48) فكلمة (كذاب) تدل على الشّخص الذي يتصف بالكذب، وهذه دلالة اجتماعيّة، واكتسبت عن طريق الصّياغة قدرا آخر من الدلالة ويسمى بالدلالة الصّرفيّة.

1.3 أَرْطَاةُ بنِ سُهَيْبَةَ الْمُزَيِّ (حياته وشاعريته)

1.3.1 اسمه ونسبه

هو أَرْطَاةُ بنِ زُفَرِ بنِ عبد الله بن مالك بن شداد الغطفاني، وأمه سُهَيْبَةُ بنت زامل الكلبيّة (الأصفهاني، 2008،

صفحة 13 / 20؛ ابن عساكر، 1995، صفحة 8 / 3).

ويُنسَبُ أَرْطَاةُ إلى أمه؛ لأنها كانت سبيّة من قبيلة كلب، وكانت ملكا لضرار بن الأزور، ثم صارت إلى زفر وهي حامل، فجاءت بأَرْطَاةَ على فراش زفر، وشب أَرْطَاةُ، ثم جاء ضرار إلى الحارث بن عوف ليأخذه، فوافق الحارث، وقال له انطلق بابنك، وأدركه نهشل بن حري بن غطفان، فانتزعه منه، وأرجعه مرة أخرى إلى زفر (الأصفهاني،

2008، صفحة 13 / 20)، فلما اُختُلِفَ عليه نُسِبَ إلى أمه. (علاونة، 2006، صفحة 21)

وأبوه ضرار بن الأزور، الشّاعر، والفارس، والصّحابي، وقد أتى النّبي -صلى الله عليه وسلم-، وأثنى النّبي عليه (البغدادى ع..، 1997، صفحة 3 / 325)،

وذكرت أغلب المصادر التّاريخيّة أن أَرْطَاةَ كان يُكْنَى بأبي الوليد (ابن عساكر، 1995، الصفحات 8 / 4 - 5)، ولا يُعرف إن كان (الوليد) اسم ابن لأَرْطَاةَ، أم أنها كنية اشتهر بها دون أن يكون له ولد يسمى بذلك الاسم (علاونة، 2006، صفحة 22)، وتذكر المصادر اسم ابن آخر له هو (عمرو) وقد ورد هذا الاسم في قصيدة لراثائه، إذ حزن على موته حزنا عظيما حتى كاد عقله يذهب، فأقام عند قبره عاما كاملا من شدة حزنه (الأصفهاني، 2008، الصفحات 13 / 27 - 28).

ولم تذكر كتب التّراجم شيئا عن زوجاته، غير ما جاء في قصيدته لراثاء ابنه بقوله: (ابن ليلي): (علاونة، 2006، الصفحات 73 - 74)

وَقَفْتُ عَلَى قَبْرِ ابْنِ لَيْلَى فَلَمْ يَكُنْ وَقُوفِي عَلَيْهِ غَيْرَ مُبْكِيٍّ وَمُجْزِعٍ

هَلْ أَنْتَ ابْنُ لَيْلَى إِنْ نَظَرْتُكَ رَائِحٌ مَعَ الزُّكْبِ أَوْ غَادٍ غَدَاةً غَدٍ مَعِي

أَنْسَى ابْنَ لَيْلَى وَهُوَ لَمْ يَأْتِ دَوْلَهُ مِنْ الدَّهْرِ إِلَّا بَعْضُ صَنِيفٍ وَمَرْبَعٍ

ومن خلال المصادر لا يظهر للبحث حقيقة (ليلى) التي جاءت في بعض المصادر باسم (سلمى) فهل هي شخصية حقيقية، أم هي من نسج خياله الشعري، أجبره الوزن والقافية على ذكرها في قصيدته (علاونة، 2006، صفحة 23).

1.3.2 شاعريته

كان أَرْطَاة - فيما يبدو - على علاقة وثيقة بخلفاء بني أمية، فقد وفد على معاوية بن أبي سفيان وعلى عبد الملك بن مروان (ابن عساكر، 1995، صفحة 8 / 3)، وقد سمع معاوية شعره وأقبل عليه، وأعطاه العطايا (الأصفهاني، 2008، صفحة 13 / 29)، كما مدح بني أمية، مما جعل كتاب التّراجم يعدونه من شعراء الإسلام في دولة بني أمية و " أَرْطَاة شاعر فصيح، معدود في طبقات الشعراء المعدودين من شعراء الإسلام في دولة بني أمية، لم يسبقها ولم يتأخر عنها" (الأصفهاني، 2008، صفحة 13 / 20).

عاش أَرْطَاة في العصر الأموي، إذ ازدهر فيه شعر النقائض، وكان أَرْطَاة من شعراء النقائض المعدودين، ويعد شبيب بن البرصاء من أشهر من هجاه أَرْطَاة (الأصفهاني، 2008، صفحة 13 / 21)، ومن ذلك قوله (علاونة، 2006، الصفحات 55 - 56):

أَلَا مُبْلِغُ فَيْهَانٍ قُومِي أَنْنِي هَجَانِي ابْنُ بَرْصَاءِ الْيَدِينِ شَبِيبُ

وَفِي آلِ عَوَفٍ مِنْ يَهُودَ قَبِيلَةٍ تَشَابَهَ مِنْهَا نَاشِئُونَ وَشَبِيبُ

أَبِي كَانَ خَيْرًا مِنْ أَبِيكَ وَلَمْ يَزَلْ جَنِييًّا لِأَبْنَائِي وَأَنْتَ جَنِيْبُ

وقد عاصر جريرا والفرزدق والأخطل، وأغلب الظن أنه لم يلتق بأحد منهم؛ وذلك لبعد المسافة بينهم، فكان أَرْطَاة يسكن في بلاد الحجاز، أما هؤلاء الشعراء فكانوا يسكنون البصرة (علاونة، 2006، صفحة 29).

ذكرت المصادر أن أُرطأة عاش زمنا طويلا، وذكر بعضهم أنه وفد على عبد الملك بن مروان شيخا كبيرا، يقال: بلغ ثلاثين ومئة سنة (ابن عساكر، 1995، صفحة 8 / 4). ويُستنتج من ذلك أنه ولد قبل الهجرة بما يقارب خمسين عاما، أي أنه قضى طفولته وشبابه في الجاهلية، (النعامي، 2012، صفحة 351) وأغلب الظن أن ما ورد من شعر أُرطأة في ديوانه قد نظم في زمن بني أمية، ولا يمكن إصدار حكم قاطع بشأن أنه لم ينظم الشعر إلا في عهد بني أمية، وذلك لقلة ما وصل إلينا من شعره، والشعر الذي وصل إليه شريف علاونة، لم يجد فيه ما يمثل فترة صباه وشبابه وحياته في الجاهلية وصدر الإسلام، ويميل إلى أن شعر هذه الفترات قد ضاع من جملة ما ضاع من شعره. (علاونة، 2006، الصفحات 31-38)

إن قارئ شعر أُرطأة يجد أنه قد نَوَّع من أغراض شعره وموضوعاته، فاشتهر بمديحه لبني أمية، فكان يفد عليهم وينال عطاءهم، ومدح ثابت بن عبد الله بن الزبير، كما افتخر بشجاعته وقوته وخاصة عندما هجا شبيب، كما افتخر بكرمه وقراه للضيف، وله من الفخر بآبائه وأجداده، ومما اشتهر به أيضا الهجاء فكان صاعقة من صواعقه، كما ورد فيما سبق، واشتهر كذلك بقصيدته في الرثاء التي عرفت بالعينية، وهذا في رثائه لابنه عمرو، كما رثى قتلى قومه في يوم "بنات قين"، (الحموي البغدادي، 1977، الصفحات 1 / 495 - 496) كما عُرف عنه رَقَّتْهُ فِي الغزل والنسيب، كما برع في الوصف والتشبيه، فوصف الخيل والليل والتجوم بأبيات جميلة، وردت في ديوانه، كما نظم الشعر في الزهد والقناعة. (الأصفهاني، 2008، الصفحات 13 / 21 - 30؛ علاونة، 2006، الصفحات 47 - 51)

عندما نستعرض أشعار أُرطأة ونتأملها يتبين لنا أنها قد تضمنت أغلب أغراض الشعر العربي من المدح والهجاء والمراثي والتشبيه، والوصف، والنسيب، والفخر، وغيرها.

2 الصوت المفرد

2.1 نظرة كلية ومفاهيم أساسية

يركّز هذا الفصل على الأصوات المفردة، من جهة الكشف عن التأثير الموسيقي لها، وما لهذا من تأثير في زيادة الثراء الإيقاعي في النص الشعري، ويهدف الباحث من دراسته للأصوات المفردة إلى إبراز دورها في توليد وإبداع الدلالة، وأثرها الموسيقي.

ومن المعروف أن الشعر يعتمد على الموسيقى في أدائه، فلا يمكن أن نفصل بين الشعر وموسيقاه "فلا يوجد شعر بدون موسيقى، وهي تقوم فيه مقام الألوان في الصورة، فكما أنه لا توجد صورة بدون ألوان كذلك لا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام" (ضيف، د ت، صفحة 97)، فلا يمكن تصور الشعر بدون الموسيقى.

والموسيقى الظاهرة للشعر تنصبُّ على قواعد وضوابط علمي العروض والقوافي، وبلا شك فإن وراء تلك الموسيقى الظاهرة موسيقى أخرى خفية، تتمثل فيما يختاره الشاعر من أصوات وحركات، وتُظهر قدرته ومهارته الفنية، فيما يراعيه من التلاؤم بين عناصر النص و"كأن للشاعر أدنا داخلية وراء أذنه الظاهرة، تسمع كل شكله وكل حرف وحركة بوضوح تام" (ضيف، د ت، صفحة 97). فللشاعر قدرات خاصة من ناحية التذوق.

كذلك من المؤكد أن التأثير الموسيقي للأصوات المفردة لا يمكن إغفاله، في توضيح كثير من القضايا المتعلقة بالنص الشعري، ولما لها من عمق في الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية، ويعد الإيقاع الداخلي صورة لاكتمال النص الشعري وتماسك عناصره، ف "هي ذلك الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً، أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر، أو قل: ذلك الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري، من خلال النظم وجودة الرّصف" (عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، 1994، صفحة 358). فالموسيقى الداخلية جزء لا يتجزأ من الصورة الكلية للنص الشعري، ولا يمكن أن تكتمل الموسيقى الداخلية دون الأصوات المفردة.

فالصوت المفرد يستوقف المتلقي سمعياً، فينبهه لسمة ما في ذاته، إما بتكراره أو بعلاقته مع غيره من الأصوات أو الألفاظ، فيوجه المتلقي لدلالة خاصة للصوت، أو ترجيح دلالة على غيرها، أو تأكيد بعض العلاقات الدلالية بين الألفاظ، "فاجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحى بدلالة ما، مثل اجتماع الميم والنون للإيحاء بالصغر في كلمة "منمنم"، واجتماع الزاء والغين للإيحاء بالزئج في كلمة "روغ" أو إضافتها إلى ثعلب في التركيب الإضافي في "روغ ثعلب" (الضالع، 2002، صفحة 25). وبذلك يوجه الصوت المفرد المتلقي لدلالات ما كان ليصل إليها دون دراسة الصوت المفرد.

اعتمد العرب في أغلب الفترات على النص الشعري المسموع، وخاصة في العصر الجاهلي وما أعقبه؛ وذلك لقلة الكتابة واهتمام العرب بإلقاء النص الشعري "وتشهد الآثار الأدبية التي رويت عن العصر الجاهلي أن شعراءهم وخطباءهم قد برعوا في صناعة القول" (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 192). وهذا ما جعل للإيقاع مكانة كبيرة لدى المتلقي، وذلك لاعتمادهم على ملكة السمع، وهذا ما يفسر سهولة حفظهم للشعر، وغيره من فنون الأدب. ونُعتت اللغة العربية بأنها لغة موسيقية، وهذا ما ذكره إبراهيم أنيس، فهو يرى "أن ظاهرة الموسيقية في اللغة العربية تُعزى في أغلب عناصرها إلى تلك الأمية حين كان الأدب أدب الأذن لا أدب العين، وحين اعتمد القوم على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي، فاكسبت تلك الأذان المران والتّمييز بين الفروق الصوتية الدقيقة، وأصبحت مرهفة تستريح إلى كلام حسن لحسن إيقاعه، وتأبى آخر لنبوه، أو لأنه نشاز" (أنيس، دلالة الألفاظ، 1976، صفحة 195)، فأصبح العربي يطرب للأدب العذب وينفر من الغريب المقعر.

من خلال ما سبق تتضح أهمية الصوت المفرد، وما أولاه القدماء من عناية خاصة بالنص الشعري أو النص الأدبي، ويرجع ذلك لانتشار الأمية، مما ترتب عليه اهتمام القدماء بالصوت المنطوق، وما فيه من جرس موسيقي "ومن هنا كان في التقدير دائماً وعي المبدع بمستويات الصياغة صوتياً، لاتصالها الوثيق بالموقف والمقام والسلوك اللغوي، وبرود الفعل التي تصاحب عملية التلقي" (عبد المطلب، العلامة والعلامية، 1988، صفحة 17).

ومن الممكن أن تتدارك الموسيقى الخفية داخل النص الشعري بعض ما تعجز عنه دلالات بعض الكلمات، فيلجأ الشاعر إلى هذه الموسيقى لتكملة ما يعتري النص من أي قصور، ويستدل بذلك على أن هذه الموسيقى الداخلية ليست وظيفتها التزيين فحسب، بل هي مقصودة، لها وظيفة جوهريّة داخل النص، وتتكامل مع العناصر الأخرى

لتخرج النص في أبهى صوره. فالشعراء "يعبرون بها عن خلجات أنفسهم تعبيراً موسيقياً تاماً، تعبيراً يقصد به إلى الإحياء بنفس الرنين والنغم، أو كأنهم يستكملون به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر، أو كأنهم يريدون أن تكون موسيقى الشعر نفسه موسيقى تعبيرية، تنقل أحوالهم الوجدانية، وخواطرم النفسية، نقلاً غامضاً موعزاً" (ضيف، د ت، صفحة 98). فالأصوات تنقل المستمع إلى دلالات كثيرة تستوحى منها.

فلا تقتصر الأصوات على وظيفتها الأساسية العادية، التي تؤديها في بناء الكلمات لإيصال الفكرة، "ففي حالة اللغة الشعرية تلبس الوحدات الصوتية دلالات وإحياءات، لا توجد في قواعد اللغة العربية ولا في منظومتها" (الضالع، 2002، صفحة 17). وبذلك تُستنتج دلالات غير الدلالات التقليدية التي تخضع لنظام اللغة، فيسهل على الشاعر نقل ما يجول في وجدانيه من أحاسيس.

والارتباط بين الصوت المفرد والدلالة ليس عشوائياً، أو صدفة، لا يقصده الشاعر، بل هو مبني على الاختيار الواعي من الشاعر، ف "يزداد الشعر جمالاً، كلما استطاع الشاعر أن يوظف القدرات الكامنة التي يحاول العلماء والباحثون الآن أن يسبروا غورها، ويتوصلوا إلى قواعد أخرى تضاف إلى قواعد اللغة العربية غير الفنية" (الضالع، 2002، صفحة 17). ويساعد الصوت العناصر الأخرى لتوليد الدلالة، أو يكون الصوت المفرد موجهاً للمتلقي منبهاً له؛ ليتعمق في تحليله ولكشف أبعاد الدلالة من تلك الأصوات المفردة، وتجميع خيوطها التي تذهب في النص طولاً وعرضاً، ومن ذلك تكون عملية الاختيار الكلية "إذ لا يمكن تصور إيقاع الاختيار على جزء من البنية، ثم شغل الفكر بعنصر آخر، ثم العودة إلى البنية الأولى لإكمالها مرة ثانية، ومن ثم يكون القول بالاختيار الكلي أقرب إلى الواقع النظري والتطبيقي في إفراز الصيغة الشعرية الإيقاعية" (عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، 1995، صفحة 364).

وهناك من يرى أن عنصر الصوت يعد من أهم سمات الصيغة الشعرية، فالشعراء لا ينطقون شعرهم فحسب، إنما يحاولون تنعيم ألفاظه وعباراته؛ لينقل المستمعين من اللغة المتداولة في الحياة اليومية، إلى لغة موسيقية راقية، ترتقي بهم من العالم المادي إلى العالم الشعري، ولا تقصد الموسيقى الظاهرة وحدها، إنما تقصد أيضاً الموسيقى الخفية، التي تفرق بين بيت وبيت في قصيدتين من وزن واحد وقافية واحدة، وهي أدق من الموسيقى الأولى، وإذا

فُقدت في شعر لم يُسم شعرا، وإنما يسمى كلاما عروضيا موزونا، أي أنه يشبه الشعر في وزنه وقافيته، ولكنه لا يتحد معه في موسيقاه الدّاخلية الفنية" (ضيف، د ت، الصفحات 113 - 114)، فيفرق بعضهم بين النصّ الشعري والكلام العروضي الموزون بناء على الموسيقى الدّاخلية في النصّ الشعري.

وللحروف العربيّة إحياء صوتي، له أثر في الدّلالة، ومن ذلك قوله تعالى ﴿فَمَا آسَاطَعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا آسَاطَعُوا لَهُ، نَقْبًا﴾ (سورة الكهف، الآية 97) فأثبت الله عز وجل النّاء في كلمة (استطاعوا) الثّانية وحذفها في الكلمة الأولى، ومما لا شك فيه أن هناك تباين بين الفعلين من ناحية القوة التّعبيريّة الإيحائيّة، ففي الكلمة الثّانية كانت للدّلالة على صعوبة النّقْب، فناسبها زيادة في المبنى لتقيّد الزّيادة في المعنى، أما الكلمة الأولى فكانت أقصر من الثّانية لأن الصّعود على السّد أسهل وأقصر زمنا، فناسب القصر في المبنى القصر في الدّلالة. (عبد الله ، 2022، صفحة 32)

وفيما يلي يتناول البحث الصّوت المفرد في شعر أَرْطَاة بن سُهَيْبَة المُرِّي من أربعة أوجه تحت عنوان عام هو "اتجاهات التّشكيل الموسيقي للصّوت المفرد" ويمثل كلّ وجه منها مبحثا...

نبدأ بالمبحث الأول، فيتناول تكرار الصّوت وأثره في تشكيل الدّلالة ثم يعقبه مبحث يتناول تجانس الأصوات وتناظرها وعلاقة ذلك بالدّلالة، أما الثّالث ففي الحركات الطّويلة وسرعة الإيقاع وما يتولد عن ذلك من دلالات أما المبحث الزّابع والأخير فيتناول العلاقات الصّوتية بين الأصوات بعضها ببعض من جهة التّقابل الصّوتي في صفتي الجهر والهمس وفي صفتي الشّدة والرّخاوة، وتأثير ذلك في الدّلالة.

2.2 تكرار الصوت وتشكيل الدلالة

تنبّه البلاغيون ونقادنا القدامى إلى تكرار الحروف، وذلك في بحثهم تحت ما أطلقوا عليه باب "المعاظلة اللفظية" (العلوي، 1423، صفحة 3 / 29)، وعدّ بعض النقاد تكرار الحروف المتماثلة في الكلام من عيوب المعنى والصّعوبة على اللسان والنفس (ابن الأثير ض.، 1420، الصفحات 1 / 288 - 289)، ووضع علماء البلاغة الذوق السليم والشعور الناتج عن ممارسة أساليب اللغة العربية الصحيحة مقياساً لتنافر الحروف أو تجانسها، فربما يكون بسبب تقارب الحروف أو تباعدها في المخرج أو قصرها أو طولها (التفنازاني، 1411، الصفحات 15 - 17).

أما تكرار الأدوات: من، إلى، على، ... وغيرها من أحرف المعاني، "فإذا وقعت في الكلام وكان السبك بها تاماً جارياً على جهة الانتظام فهو حسن، ومتى جاءت متقاربة أفادت التنافر، والنقل على اللسان، وكان ذلك مجانباً لجيد البلاغة وملح الكلام ورشيقة" (العلوي، 1423، صفحة 3 / 30)، فتلك الأدوات إذا وردت في الكلام وربطت أجزائه، وأسهمت في تماسك النص الأدبي - من الجهة الدلالية -، عدّ ذلك الكلام بليغاً رشيقياً، أما إذا كانت متنافرة قريبة من جهة المخرج، عد ذلك الثقل على اللسان المخالف للفصاحة.

ينضح من خلال آراء القدماء - عن التكرار - أنهم التفتوا إلى المتلقي، ووقع الكلام عليه، وتأثيره في نفسه، سواء أكان ذلك على مستوى الصوت المفرد، أم على مستوى اللفظ، أم على مستوى التركيب، كما أولوا اهتماماً بالغاً بما يحدثه التكرار من إيقاع موسيقي؛ يظهر ويكشف عن مكامن النص ويجذب آذان المتلقين.

أما النقاد المحدثون فقد تنبهوا إلى تكرار الصوت في الشعر العربي، فصبوا اهتمامهم على أثره عند الشاعر والمتلقي على حد سواء (القبلاوي، 2014، صفحة 24)، علاوة على ما يقوم به التكرار من صهر النص وتماسكه، مما يجعل المتلقي ينصرف إلى دلالات عميقة خلف ذلك التكرار.

ويعتمد الشعر منذ نشأته الأولى على الإيقاع، ولا ينفصل الإيقاع عن الموسيقى، إذ لا يمكن تصور الشعر بدون إيقاع أو موسيقى، فالوزن والقافية وما يواكبها من تلوينات صوتية مختلفة أكبر دليل على أهمية الأصوات والإيقاع

في بناء القصيدة (أدونيس، 1971، صفحة 116)، فالإيقاع لا يغفل الحديث عن الأصوات، وعلاقات تلك الأصوات فيما بينها، وما ينتج عن تلك العلاقات من تشكيل للبنية الموسيقية العامة في القصيدة.

فلا يمكن أن نغفل الإمكانات التعبيرية الهائلة التي تتضمنها المادة الصوتية، "وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة" (فضل، 1998، صفحة 27)، وتتبع القوى الكامنة في الصوت من الجرس الموسيقي الذي ينتج عن التكرار، فيحدث موسيقى داخل النص، فتنعكس على الدلالة، ولاسيما إذا كانت الأصوات متوافقة مع الدلالة.

لذا فتكرار حرف ما أو أكثر في البيت الشعري أو القصيدة، يعد لافتا للمتلقي، يجب التوقف عنده، لاستكشاف أثره في الدلالة، وذلك لأن النص الأدبي عبارة عن تتابع للأصوات، ينتج عنها المعنى، فالمستوى الصوتي لا يمكن أن يُغفل، فهو جزء لا يتجزأ من التأثير الجمالي في النص، لذلك لا يدرس الصوت بمعزل عن المعنى (ويلك و أوستن، 1992، صفحة 213)، فلو افترضنا أن دلالة البيت تتكون في ذهن المتلقي من خلال كلمات البيت، فإن الصوت المفرد -عبر وسائل فنية بعينها- تسهم في هذا التشكيل.

والبنية التكرارية للحرف لها أشكال متنوعة، فمنها القريبة: وهي ما تكون داخل البيت الشعري الواحد، والمتباعدة: وهي تكرار حرف ما أو أكثر على مستوى النص الشعري سواء كان مقطعا أو قصيدة (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 56؛ المساوي، 1994، صفحة 75)، وهنا تظهر براعة الشاعر في توظيفه لتلك الأصوات، وجعلها أكثر تأثيرا، فتعبر عن انفعالاته، وتنقل تجربته إلى المتلقي بمهارة يقل أن يقوم غير الشاعر الحاذق، فالشاعر في حسن توزيعه للحروف عندما يكرر يكون كالموسيقي الماهر يوزع "النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف" (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 39)، وهذا يعني أن تكرار الحرف له أثر، قد يكون قويا من جهة الدلالة مرة، وقد يضعف تارة أخرى.

ويؤدي الصوت المفرد دورا فاعلا في تجلية الدلالة والإبانة، وذلك من خلال التعاون مع سياقات الإطار النحوي (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 56)، فهناك كلمات ارتبطت فيما بينها داخل النص ارتباطا نحويا ثم تلي ذلك تكرار صوتي؛ ليعضد هذا الترابط ويقويه، ولا شك أن هذا الارتباط الصوتي يجعل دلالة البيت أو النص الشعري أقرب للمتلقي، وأكثر اتضاحا.

ومما سبق نستنتج أن تكرار الحرف له فائدتان؛ الأولى سمعية: تقوم بدور فاعل في الإيقاع الموسيقي الداخلي للنص الشعري، فتسعد الأذن له وتطرب له النفس، والثانية معنوية: ترتبط بالدلالة فلا يمكننا عزل تكرار الصوت أو الأصوات عن معناها، كما أن الصوت يقوي التماسك النصي ويجعله أكثر ترابطاً، مما يسد الفجوات اللغوية التي تعترض المتلقي، فيحقق في نهاية المطاف ترابطاً، وانسجاماً في النص.

سيتناول الباحث تكرار الصوت المفرد في النص الشعري في سياقين: ما يكون التكرار في الإطار النحوي، ليعزز الإطار الدلالي، أما الثاني فيكون غايته توضيح تشكيل الدلالة المتولدة داخل النص الأدبي، وليس لهذا التكرار علاقة نحوية، إنما هي علاقة مغايرة للنحو، وتكون داخل البيت الشعري الواحد، ويمكن أن يتشكل داخل عدة أبيات من القصيدة أو القصيدة كاملة.

2.2.1 تكرار الصوت في الإطار النحوي

وربما تكون الكلمات المحتوية على الصوت المتكرر شديدة الاتصال فيما بينها نحوياً، كأن تكون علاقة عطف، فيكون التكرار داعماً لتلك الصلة، فيتحقق منها غايات دلالية، لا يمكن أن يحققه إلا التكرار الصوتي، ومن ذلك تأكيد معنى المشابهة في قول أُرطاة (علاونة، 2006، الصفحات 55 - 56):

أَلَا مُبْلِغُ فُتْيَانٍ قُومِي أَنَّنِي هَجَانِي ابْنُ بَرْصَاءِ الْيَدِينِ شَبِيبُ
وَفِي آلِ عَوْفٍ مِنْ يَهُودَ قَبِيلَةٍ تَشَابَهَ مِنْهَا نَاشِئُونَ وَشَبِيبُ

فتكرار الشين في المشبه والمشبّه به أوجد تشابهاً صوتياً، يُضاف إلى التشابه الدلالي الذي يهدف الشاعر إلى بيانه، فجعل الصغار من قوم شبيب يشبهون الشيوخ، فتكرار حرف الشين زاد من العوامل الرابطة بين المشبه والمشبّه به، ووقع صوت الشين في (تشابه، ناشئون، شبيب) - فالأولى فعل والثانية فاعل والثالثة معطوفة على الفاعل - قوى العلاقة بين الكلمات، ولعلّها جذبت ذهن المتلقي إلى تلك الدلالة، وزاد الشاعر من صوت الشين بذكر اسم شبيب ليضمه إلى قومه في تشبيهه لهم فجعل هناك رابطاً صوتياً دلالياً لا يملك المتلقي إلا الوقف إزاءه.

كما أن تكرار الشين في عجز البيت من البيت الثاني أشعر بشدة التشابه الذي قصده الشاعر؛ وذلك من خلال صفة التقشي في حرف الشين.

وقد يرتبط تكرار صوت العين بالشؤم والمعاناة (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 84)، وربما عاد هذا إلى إحياء جرسها بالمرارة وإلى صعوبة نطقها، وخاصة عند تكرارها، فهي ترتبط بالمعاناة في قول الشاعر (علاونة، 2006، صفحة 71):

وَنَحْنُ كَصَدْعِ الْعُصَى إِنْ يُعْطَى شَاعِبًا يَدْعُوهُ وَفِيهِ عَيْبُهُ مُتَشَاخِسٌ

فقد تكرر صوت العين في البيت السابق ست مرات، مما يشعر المتلقي بصعوبة القراءة، ونلاحظ أن مجيء العين في البيت، قد كان في كلمات فيها دلالة المعاناة والتشائم، ف (صدع) (عيب) (يدع) (شاعب) كلمات دلت على الكسر في القدح، والعيب فيه، ومصلح الأقداح يتركه دون إصلاح، فخيم على المتلقي دلالة بقاء العلاقة على عيبيها وانقطاعها.

ومن التكرار في العطف أيضا قول أُرطاة في الفخر بنفسه وبقبيلته (علاونة، 2006، صفحة 60):

لَا قَى الْمَلُوكِ فَأَتَى فَي دِمَائِهِمْ ثُمَّ اسْتَقَرَّ بِلَا عَقْلِ وَلَا قَوْدٍ

تكرار صوت القاف في (عقل، قود) -في تركيب العطف المنفي- يؤكد فيه الشاعر على الترابط الصوتي الدلالي، فالشاعر لا يردعه شيء في الأخذ بالنار، ولا يخلو سياق العطف من الثراء الصوتي، ولا سيما حين يكون المعطوف والمعطوف عليه متجاورين، فيتضح التأثير الصوتي للحرف المكرر.

وبالرغم من قوة العلاقة النحوية والدلالية في المضاف والمضاف إليه، فقد يستخدم الشاعر تكرار الصوت فيهما لزيادة التأكيد، كما في قوله (علاونة، 2006، صفحة 60):

لَا تَحْسَبْنِي كَفَقْعِ الْقَاعِ يَنْقُرُهُ جَانٍ بِإِصْبَعِهِ أَوْ بِيضَةِ الْبَلَدِ

قد أصبح الزابط الصوتي المتمثل في تكرار القاف في: (فقع القاع) عاملا مساعدا في تلازم مدلولاتهما وترابطهما، وعزز قوة هذا التكرار توظيف الشاعر للأصوات المفخمة، وهي (ق، ص، ض) في البيت ليؤكد على فضله وقوته، ولينفي عن نفسه الدونية.

ويتضح توظيف تكرار الأصوات في علاقة الصفة بالموصوف كما في قوله (علاونة، 2006، الصفحات 70 - 71):

لَنِئْنُ أَنْجَحَ الْوَاشُونَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا وَطَالَ التَّنَائِي وَالنَّفُوسُ النَّوَافِسُ

لا شك أن قارئ هذا البيت ستستوقفه السنين في (النَّفُوسُ النَّوَافِسُ)، والوقوف على هذه السنين المهموسة الرخوة، لابد أن ينقل شعورا بامتداد زمن التَّنَائِي، وتكرار صوت السنين المضمومة في الصفة والموصوف جعل هناك ترابطا صوتيا دلاليا -فالنَّوَافِسُ جمع نَافَس وهو الحاسد والنَّفُوسُ موضع الحسد-، علاوة على الترابط النحوي، كما حصل التكرار في قافية البيت ليضفي امتدادا صوتيا.

2.2.2 تكرار الصوت دون العلاقة النحوية

سبق أن ذكرنا تكرار الصوت من خلال سياقات النحو، أما الآن فنتناول التكرار دون أن يكون هناك رابط نحوي، وهذا أمر من شأنه أن ينشئ روحا جدلية داخل النص؛ وهذا من خلال التشابه الحاصل بين كلمتين أو أكثر بينهم رباط صوتي واحد، مما يؤثر في دلالة تلك الكلمات، والنص بشكل عام.

ومن المعروف أن السياق النحوي يُكوِّن المعنى الأساسي، ثم يأتي تكرار الصوت ليلفت لهذا المعنى -الموجود- انتباه المتلقي، فيستوقفه ما في البيت من معان، وقد يدفعه تكرار الصوت إلى التعمق في هذه المعاني (شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 66)، ففي هذه الحالة كأن الصوت مساعد للنسق النحوي، فيتضافر الصوت مع النحو للتأكيد على الدلالات.

وعندما يحدث التكرار الصوتي بعيدا عن تلك السياقات النحوية، فيقوم الصوت بوظيفة أساسية للربط بين الكلمات التي تكرر فيها الصوت، فيتولد عن ذلك التكرار تكوين معان جديدة، وذلك من خلال العلاقة الجدلية التي أشرنا إليها سابقا، وسيتناول الباحث ذلك في نمطين: أولهما تكرار الصوت أو الأصوات داخل البيت الشعري الواحد، أما الثاني فيكون داخل القصيدة بشكل عام.

2.2.2.1 تكرار الصوت المفرد داخل البيت الشعري الواحد

ويقصد من ذلك أن يكون التكرار في بيت شعري ما من القصيدة، ومن أمثلة ذلك قول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 56):

ومازلتُ خيرا منك مُذْ عَضُّ كَارِهَا بِرَأْسِكَ عَادِي النَّجَادِ رَسُوبُ

فالسّين قد ربطت بين كلمتين هما (رأسك، رسوب) ولا علاقة نحويّة بين هاتين الكلمتين، وهذا الرّبط يثير فينا تساؤلا مُلِحًا: أئمّة علاقة بين الرّأس والسّيف الرّسوب؟ الرّأس إشارة للإنسان، والرّسوب السّيف الذي يغيب في جسد المضروب، وربما هذه إشارة قويّة إلى أن الرّأس هو الموضع الذي يرسب فيه السّيف، في إشارة قويّة إلى الفناء الذي سيتحقّق لشبيب، وذلك تهديد صريح له.

وقد يحدث الصوت المتكرر دوره في تجلية البعد الحركي والتركيز عليه، وهذا في قول شاعرنا مهديا شبيب ابن البرصاء (علاونة، 2006، صفحة 59):

مَتَى تَرْدُنِي لَا تَصُدِّرْ لِمُضَرَّةٍ فِيهَا نَجَاءٌ وَإِنْ أَصْدِرْكَ لَا تَرِدْ

تكرر صوت الزّاء في البيت السّابق خمس مرات، وهو يدل على التكرار، وديمومة الحدث (المبارك، د ت، صفحة 104) في كثير من أحواله، فالصوت هنا نقل لنا الحال الذي هو بين الورد والإصدار، فهي حركة متجددة لا تتوقف ما دامت العلاقة بين أُرطاة وشبيب علاقة خصام.

وتكرر حرف الصاد ثلاث مرات، فأسهّم في إكساب البيت دلالة الشدة المتمثلة في صوت الصاد المفخم الذي يتناسب مع الدلالة العامة للبيت، ولما فيه من قوة الجرس، كما تكرر صوت الدال خمس مرات، وهو صوت مجهور، ليدل على قوة أُرطاة في علاقته مع شبيب.

وقد يضفي الصوت المكرر تأكيداً على التسليم بقضاء الله، كما في قول شاعرنا (علاونة، 2006، صفحة 76):

عَنِ الدَّهْرِ فَاصْفَحْ إِنَّهُ غَيْرُ مُعْتَبٍ وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطْمَحْ

تكرر صوت الزاء خمس مرات؛ ليدل على معنى التكرار في النص مرة بعد مرة، وأن هذا النص دائم ومستمر، ولا شك أن طريقة إخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت، وصفاته الأصلية تزيد تقوية الدلالة، كما ورد في البيت الشعري عدة أصوات من الأصوات المفخمة أو حروف المعاني العنيفة (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 41)، وهي الصاد والضاد والطاء، فأعطت نغما موسيقيا مميزا مما زاد المعنى في ذهن المتلقي قوة، ودلالة وتأكيذا، فهذا الإحساس النابع من صوت التكرار والأصوات المفخمة قد أثرى البيت ثراء موسيقيا.

وثمة نماذج أسهم تكرار الصوت المفرد فيها في تدعيم صورة البيت الشعري، وكأنه عرض مسرحي ماثل أمام المتلقي من ذلك قول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 66):

أَيْقَتْلُ شَيْخُنَا وَيُـرَى حُمِيـدٌ رَخِيَّ الْبَالِ يَشْتَبِي الْخُمُورَا

فالتأمل للبيت الشعري يرى صورة الشيخ المقتول في جهة، وحמיד الذي قتله في الجهة الأخرى يشرب الخمر ويتلذذ بها، فيقف المتلقي إزاء صورتين متقابلتين، وقد أسهم تكرار حرف الخاء في الصورة الأولى في كلمة (شيخنا) للدلالة على الضعف وعدم قدرة ذلك المقتول على الدفاع عن نفسه، فصوت الخاء من الأصوات التي تدل في أغلب الأحيان على الضعف والارتخاء والهبوط (الفاخري، د ت، صفحة 149)، وقابل ذلك تكراره في كلمتي (رخي، الخمر) فالكلمتان تدلان على الارتخاء والهبوط واللجوء إلى الهدوء، وقد أكسب صوت الخاء مزيدا من الارتخاء ونقل ذلك للمتلقي، فزاد الشاعر من تأكيده على المعاناة النفسية التي يكابدها جراء القتل الذي وقع في قومه.

2.2.2.2 تكرار الصوت المفرد داخل القصيدة

وقد يكون تكرار الصوت في القصيدة بصفة عامة كما في قول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 102):

عُوجَا عَلَى مَنْزِلٍ قَدْ هَاجَ أَحْزَانَا بَيْنَ الْقُـوَيِّ وَقِرْنِي أَمَّ حَسَانَا

أَبْلَغُ حُبَاشَةٍ أُنِّي غَيْرُ تَارِكِهِ حَتَّى أُدَلِّهُ إِذَا كَانَ مَا كَانَ

الباعث القول يُسديه ويُجمهه كالمجتدي التُّكَلَّ إذ حاورْتُ حَيَّانَا
 إنْ تَدْعُ خُنْدِفَ بَغْيَا أو مكاثرةً أَدْعُ القَبَائِلَ من قَيسِ بنِ عِيلَانَا
 قد نَحْبِسُ الحقَّ حتى ما يجاوزنا والحقُّ يَحْبُسُنَا في حيث يلقانا
 تَبْنِي لآخرنا مَجْدًا نُشِيدُهُ إِنَّا كَذَاكَ وَرَثْنَا المَجْدَ أُولَانَا

تكرر صوت الحاء في المقطوعة السابقة 13 مرة وكان لها أثر في دلالة الاتساع والانبساط، فصوت الحاء يُعْتَقَد أنه "أظهر الحروف أثرا في الإيحاء بمعاني السعة" (العقاد، 2014، صفحة 33) فالمعنى العام يتمثل في توعده أُرْطَاة لحباشة وتهديده إياه، علاوة على الإفاضة في الفخر بنفسه، وذكر ما له ولقبيلته من مزايا كثيرة تفوق مهجوه -حباشة- وكان الاتساع في دلالة حرف الحاء انعكس على دلالة الأبيات.

وقد يتكرر الصوت في القصيدة، ليؤكد على الدلالة العامة للقصيدة، كما في قول أُرْطَاة يرثي ابنه (علاونة،

2006، الصفحات 73 - 75):

وَقَفْتُ عَلَى قَبْرِ ابْنِ لَيْلَى فَلَمْ يَكُنْ وَقُوفِي عَلَيْهِ غَيْرَ مُبْكِيٍّ وَمُجْرِعِ
 فَلَوْ كَانَ لِي شَاهِدًا مَا أَصَابَنِي شَهِيقٌ عَلَى قَبْرِ بِأَخْبَارٍ أُجْرِعِ
 وَقَفْتُ عَلَى جِثْمَانٍ عَمْرٍو فَلَمْ أَجِدْ سِوَى جَدَثٍ عَافٍ بِنَيْدَاءٍ بَلْقَعِ
 ضَرَبْتُ عَمُودِي بَانَّةٍ سَمَمًا مَعًا فَخَرْتُ وَلَمْ أَتْبِعْ قُلُوصِي بَدْعَدِ
 وَلَوْ أَنَّهَا حَادَتْ عَنِ الرِّمْسِ نَلْتَهَا بِبَادِرَةٍ مِنْ سَيْفٍ أَشْهَبَ مَوْقِعِ
 فَدَغَ دُكْرَ مَنْ قَدْ حَالَتْ الْأَرْضُ دُونَهُ وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطِمِ
 فَكَانَتْ كَذَاتِ الْبَوِّ لَمَّا تَعَطَّفْتُ عَلَى قِطْعٍ مِنْ شُلُوهِ الْمَتَمَزِّعِ

عن الدَّهْرِ فَاصْفَحْ إِنَّهُ غَيْرُ مُعْتَبَرٍ وفي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطْمَعِ

تكرر صوت القاف في القصيدة 13 مرة، وفي هذا دلالة على الانفصال والقطع بينه وبين ابنه، كما يقول بعض علماء اللغة، فـ "حرف القاف يتضمن معنى الاصطدام أو الانفصال، ويقترن بحدوث صوت شديد" (المبارك، د ت، صفحة 104)، وقد ورد صوت القاف في (وقفت، قبر، شهيق، بلقع، قلوصي، موقع، قد، قطع)، فأغلب تلك الكلمات تدل على الغياب والانفصال سواء بالموت أو بالوقوف على القبر، أو الشَّهيق، أو ضرب الناقاة الشديدة بالسيف، وهذا أثرى الدلالة العامة للقصيدة، حيث يرثي أَرْطَاة ابنه، بعدما أقام على قبره ما يقارب العام، ولكنه قال تلك القصيدة في موقف مغادرتة، وانفصاله عن قبر ابنه بعد إلحاح قومه عليه ورأفة لحاله.

وقد يكون للغرض الشعري أثر في الأصوات التي يستدعيها الشاعر في ألفاظه، فقد يستخدم الشاعر الأصوات المفخمة بنسبة أكبر، لمناسبة الدلالة العامة في القصيدة، فيقول إبراهيم أنيس "وكما قُسِّمَ المعنى إلى عنيف ورفيق، يمكن أن تقسِّم الحروف إلى قسمين: أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يناسب المعنى الرفيق الهادئ" (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 41) فنجد في شعر أَرْطَاة أصواتا استخدمها بكثرة في غرض ما عن غرض آخر.

وسندرس قصيدتين من قصائد أَرْطَاة، تتفقان في عدد الأبيات ولكنهما تختلفان في الغرض الشعري، وسنتناول الظواهر الصوتية التكرارية - وخاصة المتعلقة بالحروف المفخمة - بالتَّحليل والتَّعليق.

وردت القصيدة الأولى في غرض الفخر، حيث يفخر أَرْطَاة بقبيلته فقال فيها (علاونة، 2006، الصفحات 63 - 64):

فَلَوْ أَنَّ مَا نُعْطِي مِنَ الْمَالِ نَبْتَغِي	بِهِ الْحَمْدَ يُعْطِي مِثْلَهُ زَاخِرُ الْبَحْرِ
نَظَلْتُ قَرَاقِيرَ صَيَّامًا بَظَاهِرٍ	مِنَ الصَّخْلِ كَانَتْ قَبْلُ فِي لَجَجِ خُضِرٍ
وَلَا نَكْسِرُ الْعِظْمَ الصَّحِيحَ تَعَزُّرًا	وَنُغْنِي عَنِ الْمَوْلَى وَنُجْبِرُ ذَا الْكَسْرِ
غَلَبْنَا بَنِي حِوَاءَ مَجْدًا وَسُودَدًا	وَلَكِنَّا لَمْ نَسْتَطِعْ غَلْبَ الدَّهْرِ
وَنَحْنُ قَتَلْنَا بِالْيَاجِيجِ عَامِرًا	بِكُلِّ شُرَاعِي كَقَادِمَةِ النَّسْرِ

يُحِطُّكُمْ أَرْكَانَ الْجِبَالِ فَتَزْتَمِي شَمَارِيخُ مِنْ عَمْرٍو بْنِ عَزْوَانَ بِالصَّخْرِ
فَمَنْ مُبْلِغُ أَبْنَاءِ مُرَّةٍ أَنْتَا وَجَدْنَا بَنِي الْبَرْصَاءِ مِنْ وَلَدِ الظُّهْرِ

يفخر الشاعر في الأبيات السابقة بقومه، ويعدد الصفات الحسنة من كرم وفضل على الناس، وما لهم من قوة جسدية وحربية، وربط القوة في قومه بالمروءة، فهم يساعدون الضعفاء والمحتاجين، ولا يتجبرون عليهم؛ إظهارا لقوتهم، وأنهم غلبوا بني الأرض، ولكنهم لم يستطيعوا غلب الزمن، ثم يذكر المعارك التي خاضها قومه، وما آلت إليه القبائل من تقتيل وتشريد، وفي نهاية الأبيات ينكر أخطاء أي صلة تربطه بشبيب ابن البرصاء.

ومن خلال المعاني العنيفة (الشديدة والمفخمة) السابقة، نجد الشاعر قد وظف الحروف المفخمة -مضافا إليها حرف الجيم العنيف- بكثرة في تلك الأبيات، لتتناسب مع المعاني التي عددها سابقا، وعندما نتكلم على كثرة استخدام ظاهرة صوتية ما، يكون المعيار هو شيوخ الأصوات حال المقارنة بين قصيدتين، وذكر إبراهيم أنيس الأصوات العنيفة وهي (الجيم، الخاء، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، القاف) (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 41)، والملاحظ أن الأصوات السابقة كلها أصوات مفخمة ما عدا حرف الجيم فزاده إبراهيم أنيس على أصوات التّخميم وأخرج صوت الغين، ولكننا هنا سنجمع بين الأمرين، فسنقارن بين القصيدتين في الأصوات المفخمة، إضافة إلى صوت الجيم.

أما القصيدة الثانية فهي في الرثاء، حيث قال أخطاء هذه الأبيات في قتلى من قومه، قتلوا يوم بنات قين (الأصفهاني، 2008، صفحة 30)، فعبّر عن حزنه فرثاهم قائلا (علاونة، 2006، الصفحات 80 - 81):

أَعَاذَتِي أَلَا لَا تَغْزِلِينَا أَقْلِي اللَّؤْمُ إِنَّ لَمْ تَنْفَعِينَا
فَقَدْ أَكْثَرْتَ لَوْ أَغْنَيْتِ شَيْئًا وَلَسْتُ بِقَابِلٍ مَا تَأْمُرِينَا
فَلَا وَأَبِيكَ لَا تَنْفَعُكَ نَبْكَِي عَلَى قَتْلِي هُنَالِكَ مَا بَقِينَا
عَلَى قَتْلِي هُنَالِكَ أَوْجَعْتَنَا وَأَنْسَوْنَا رَجَالًا آخَرِينَا
سَنَبْكِ بِالرَّمَاكِ إِذَا التَّقِينَا عَلَى إِخْوَانِنَا وَعَلَى أَيْبِنَا
بَطْعِنِ تَرَعْدُ الْأَحْشَاءُ مِنْهُ يَرُدُّ الْبَيْضَ وَالْأَبْدَانَ جُونَا

كَأَنَّ الْخَيْلَ إِذْ أَنْسَنَ كَأُبَا يَرَيْنَ وَرَاءَهُمْ مَا يَبْتَغِينَا

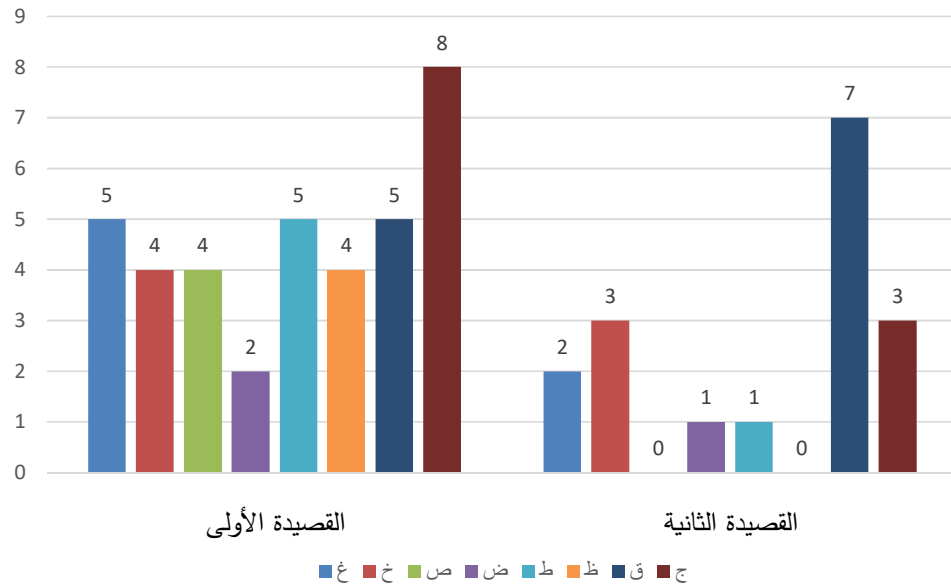
يرثي الشاعر في الأبيات السابقة مَنْ قُتِلَ في واقعة بنات قَيْن، فيبدأ القصيدة بطلب من المحبوبة أو المخاطبة هنا -كعادة شعراء العرب- بالكف عن اللوم، فهي أكثرت في اللوم وطلبت من أَرْطَاة أن يكف عما هو فيه من حزن، ثم يخبرها بأنه سيبقى في هذا الحزن، حتى يثار لهؤلاء القتلى، وسيكون الانتقام شديدا فلن يترك منهم أحدا. ونجد هنا الشاعر قد وظف الأصوات المهموسة في القصيدة، للدلالة على الحزن والضيق الذي يكابده، وقلت الأصوات العنيفة التي ذكرناها قبل قليل، ونقدم الجدول التالي، لنبين نسبة شيوع الأصوات المفخمة في القصيدتين.

جدول 3 الأصوات العنيفة

الحروف المفخمة	عدد الأصوات المفخمة في القصيدة الأولى	عدد الأصوات المفخمة في القصيدة الثانية
غ	5	2
خ	4	3
ص	4	0
ض	2	1
ط	5	1
ظ	4	0
ق	5	7
ج	8	3
المجموع	37	17

من خلال الجدول السابق، يتبين للباحث أن الغرض الشعري أثر في توظيف الشاعر للأصوات، فاستخدم الشاعر في القصيدة الأولى الأصوات المفخمة والعنيفة سبعة وثلاثين مرة؛ ليتناسب ذلك والفخر الذي يستوجب قوة وعنفا في الألفاظ المستوحاة من طبيعة الغرض الشعري، ليقف المتلقي أمام تلك الأصوات القوية متأملا دلالتها الموافقة للدلالة العامة للقصيدة. أما القصيدة الثانية فكانت في الرثاء، ووردت الأصوات السابقة سبعة عشرة مرة فقط، لتكون أقل من نصف العدد في القصيدة الأولى، وذلك لأن الشاعر في رثاء قومه لا يفخم من حاله ولا حال قومه، بل

يظهر الحزن والبكاء الذي يستوجب الأصوات الأقل عنفاً وشدة، ونجده وظّف في القصيدة الثانية أصوات العنف عند توعده لأعدائه.



شكل 1 الحروف المفخمة في القصيدتين

من خلال نماذج التكرار السابقة، يتبين لنا أن تكرار الصوت جاء ليلفت ذهن المتلقي إلى المعنى الموجود في الكلمات التي بينها علاقة نحوية، وربما كان التكرار معززاً للمعنى من خلال التشابه الصوتي والارتباط النحوي. أما إن كان تكرار الصوت المفرد في كلمات ليس بينها علاقات نحوية، فإن تأثيره يتكفل بالمهمة -مهمة تكوين المعنى- وذلك انطلاقاً من العلاقة الجدلية بين الكلمات والنص.

2.3 تجانس الأصوات وتناظرها

2.3.1 تجانس الحروف

أولى نقادنا القدماء التلاؤم الصوتي داخل البيت الشعري اهتماما كبيرا، لما يحدثه تجانس الأصوات وحسن وقعها من أثر في المتلقين، وقد اشترطوا عند حكمهم على الشعر بجودته أن تكون ألفاظه سهلة المخارج، وكما هو معلوم فالأصوات هي بنية الألفاظ، لذلك كان للأصوات مكانة كبيرة في حكمهم على الشعر.

وقد أكد الجاحظ تلك الفكرة بقوله إن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، ... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكدّه، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد" (الجاحظ، 1423، صفحة 1 / 75). فيرى الجاحظ أن السلسلة واليسر ركنا أساسيا من أركان الشعر المحكوم عليه بالجودة.

وأكد القدماء على أهمية سلامة الكلام الأدبي من التناثر، وعدّوا احتواء الكلام على التناثر من أسباب ضعفه وخروجه عن الفصاحة، فالفصاحة في المفرد "خلوصه من تناثر الحروف والغرابية ومخالفة القياس" (القزويني، 1998، صفحة 7)، وفصاحة الكلام تكون بـ "خلوصه من ضعف التأليف وتناثر الكلمات والتعقيد" (القزويني، 1998، صفحة 9) فجعل القدماء الفصاحة على مستويين الأول: مستوى الكلمة الواحدة من خلال جودة تأليف الأصوات للكلمة، والمستوى الثاني: فصاحة تركيب الكلام.

اعتمد القدماء في الحكم على تجانس الحروف وتوآؤمها بالاستحسان وذوق المتلقي أو الأديب، وما تطيب إليه الأذن لسماعه، يقول صاحب مختصر المعاني: "والضابط ههنا أن كل ما يعده الذوق الصحيح ثقيلًا متعسر النطق به، فهو متناثر سواء كان من قرب المخارج أو بعدها أو غير ذلك"، (التفتازاني، 1411، صفحة 15) ولا يظهر تناثر الكلام إلا في التركيب؛ فالتناثر يكون بـ "أن تكون الكلمات ثقيلة على اللسان وإن كان كل منها فصيحاً".

(التفتازاني، 1411، صفحة 17)

اختلف العلماء في الأسباب التي تجعل اللفظة حسنة، فمنهم من عدّ السبك الجيد لحروفها، أو سهولة مخرجها والتوسط بين قرب وبعُد المخرج، أو طول اللفظة وقصرها أو حسب تقبل الأذن لها (عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب، 1995، صفحة 89 ...). وبهذا ظهرت اتجاهات واجتهادات واختلافات، "وإن لم تهمنا في ذاتها إلا أنها تدلنا على انتباه القدماء إلى أهميّة المستوى الصوتي المسموع من مستويات النصّ الشعري من ناحية، وآثاره على عملية التلقي من ناحية أخرى" (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 39).

وقسم علماء اللغة الأصوات إلى مجموعات متنوعة، اختلفت من حيث السهولة في النطق، والوضوح في السمع، ومما عدوه سهلاً متجانساً هي (ل، ن، م، د، ت، ب) فضلاً عن أحرف المد (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 31). وكلّما زادت هذه الأصوات في النصّ الشعري نتج عن ذلك تجانس صوتي في البيت الشعري. وللأصوات المتجانسة دور مهم في إثراء الدلالة في شعر أُرطأة، وينبع هذا الدور من الدلالات الذاتيّة لهذه الأصوات، فهي واضحة للسمع، لا تتبو منها الأذن، سهلة على جهاز النطق، لا تجهد التنفس لأنها من الأصوات المجهورة. (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 20 ...)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 80)

سَنَبْكِ بِالرِّمَاحِ إِذَا التَّقَيْنَا عَلَى إِخْوَانِنَا وَعَلَى أَيْبِنَا

ففي البيت السابق أسباب لحسن وقعه، السبب الأول: تضمنه الحروف السهل جريانها على اللسان وحسن وقعه على الأذان، أما الثّاني: فهو كثرة ما في البيت من أصوات مجهورة جعلته واضحاً بيناً، فضلاً عن حسن وقعه، أما السبب الأخير فهو شيوع حروف المد، ممّا أضفى سمة السهولة على الأبيات.

وقد أدى اجتماع هذه الأسباب إلى جعل أداء البيت سلساً مناسباً، ويلاحظ أن التّجانس والسهولة قد وامت الحالة الوجدانيّة للشاعر من حزن ومن سيطرة الحزن على قلبه، حتى أصبح هذا الحزن ملازماً له، وكان للمدود في هذا البيت أثر في طول هذا الحزن ودوام بكائه على قتلى بنات قين، ويحمل البيت في ذات الوقت تصميم الشاعر على الانتقام ممّن قُتل أهله.

وكان للتجانس أثر في بيان وضوح الهدف الذي يقصده الشاعر، ومن ذلك قوله: (علاونة، 2006، صفحة 102)

نَبْزِي لِأَخْرِنَا مَجْدًا نُشِيدُهُ إِنَّا كَذَلِكَ وَرِثْنَا الْمَجْدَ أَوْلَانَا

عند قراءة البيت السابق أو سماعه نجد أن الحروف سهلة النطق وحروف المد (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 31) قد زادت عن ثلثي حروف البيت، فنجد حرف النون وحروف المد زادت عن 15 حرفاً، مما كان له أثر في سهولته، ولا يمكن إغفال التجانس الحاصل في البيت، وأضفى التجانس والسهولة دلالة المجد المستمر من الآباء إلى الأبناء، وحرصهم على بناء المجد لمن بعدهم، وحروف المد دلت على المكانة العالية لهذا المجد؛ لما تكسبه حروف المد من طول في النطق، ليقع في نفس المتلقي عظم هذا المجد، وأن هذا المجد ليس وليد اللحظة، بل هو موروث من السابقين.

واستخدم الشاعر التجانس، وشيوع الكلمات، ليعظ نفسه والسماعين، فما عاد ينجذب إلا لمثل هذا الشعر في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 87)

رَأَيْتُ الْمَرْءَ تَأْكُلُهُ اللَّيَالِي كَأَكُلِ الْأَرْضِ سَاقِطَةَ الْحَدِيدِ

فالتجانس هنا متولد من استخدام الكلمات السهلة الشائعة بين الناس، وهذا يتطابق مع فكرة البيت، ففكرة البيت يقرها كل إنسان عاقل، ويدرك أن كل يوم يمر عليه فهو يقترب به من أجله، والدنيا تأكل الأعمار، كما تأكل الأرض الحديد الذي يسقط فيها، ونلاحظ هنا وضوح الفكرة كما وضحت كلمات البيت الشعري.

2.3.2 تنافر الحروف

كما ظهر اهتمام نقادنا القدماء بالأسباب التي تجعل من اللفظة سهلة على لسان المتكلم، مقبولة على أذن المتلقي، مع هذا لم يغفلوا الأسباب التي تجعل من الألفاظ غير فصيحة أو قبيحة، فمنهم من يرجعها إلى قرب مخارج الأصوات أو بعدها (الرماني، 1997، صفحة 96). ومنهم من ابتعد عن الربط بين التنافر والمخرج، وأرجع التنافر إلى الدوق والاستحسان، لـ "أن الألفاظ داخلية في حيز الأصوات؛ لأنها مركبة من مخارج الحروف، فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح". (ابن الأثير ض.، 1420، صفحة 155)

وأرجع علماء اللغة تنافر الأصوات إلى الثقل على اللسان، فتكون الكلمة بسببه متناهية الثقل، فيصعب النطق بها (القزويني، 1998، صفحة 9)، مما ينتج عنه النفور. والتكرير من أهم أسباب التنافر عند بعضهم، كما ذكر

ابن الأثير في كلامه عن التكرير "هو تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنشور أو المنظوم، فينقل حينئذ النطق به" (ابن الأثير ض.، 1420، صفحة 288)، وإن كان في ذلك نظر.

وذكر إبراهيم أنيس مسألة التنافر وأبرز أسبابها، فأرجع النّقل إلى سببين أساسيين هما:

- اشتغال البيت على صوت من الأصوات التي تتطلب جهدا عضليا مكررا مرات عدة في كلمات متنوعة،

ويمكن ترتيبها حسب الجهد المطلوب كالتالي: حروف الحلق ثم حروف أقصى اللسان، ثم حروف وسط

اللسان، ثم حروف الإطباق.

- زيادة تكرار الحرف الهجائي عن نسبة شيوعه في اللغة، وهذا يحتاج إلى إحصاء دقيق، يتناول نماذج كثيرة

من الكلام العربي، لنعرف نسبة شيوع كل حرف من الحروف في النصوص أو في اللغة الأدبية (أنيس،

موسيقى الشعر، 1952، صفحة 33...).

فإذا كان الشطر الشعري يتكون من 20 حرفا فيمكن أن تكون النسب كالتالي: "يغلب اشتغال الشطر على ثلاثة أو

أربعة من الأحرف التالية: (اللام والميم والنون)، وعلى مرتين أو ثلاث مرات من الأحرف التالية: (الهمزة، الواو،

الهاء، التاء، الباء، الكاف)، وعلى مرة أو مرتين من الأحرف: (الراء، الفاء، العين، القاف، السين، الذال)، وعلى

مرة واحدة من الحروف: (الذال، الجيم، الحاء)، أما باقي الحروف فتلك هي النادرة الشّيع" (أنيس، موسيقى الشعر،

1952، صفحة 34).

من خلال ما سبق يتبين أن التنافر كان موجودا في شعر العربي، وانتبه النقاد إليه، وحاولوا أن يضعوا مقاييس

ومعايير للتفرقة بين اللفظة أو الكلام المتجانس، وغيره من المتنافر، والمقام هنا يضيق بحصر جميع الآراء

والأسباب.

ينبغي أن يشير الباحث إلى رأي النقاد القدماء في شيوع الوحشي من الكلام في الشعر الجاهلي وما تبعه، أن سبب

ذلك راجع إلى البيئة، وسجية هؤلاء الشعراء والخطباء، ولم يتوقفوا عند ذلك الحد، بل جعلوا البدوي الغليظ الذي

يعيش في البادية يناسبه ذلك الشعر الذي يحوي بعض الوحشي، فيقول الجاحظ: "فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا

وحشيا، إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس" (الجاحظ، 1423،

صفحة 1 / 135).

وإن المتلقي يتوقع في موسيقى كلمات الشعر الغزلي شيئاً غير الذي ينتظره في وصف حرب أو في هجاء أو موضوع حماسي أو خلافات سياسية، والشاعر في كل تلك الموضوعات لا يستطيع أن يخترع كلمات تتسجم مع معانيه، فيعتمد إلى قاموس اللغة في اختيار منها ما يناسب موضوعه ومعانيه، وفي أحيان أخرى يفقد لتلك الملكة فيبتعد عن التجانس المطلوب (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، الصفحات 40 - 41).

والشاعر المجيد من تكون موسيقى ألفاظه حين يقرض الشعر في المعنى العنيف غير موسيقى الألفاظ في المعنى الهادئ الرقيق، وتنقسم الحروف من جهة العنف والرقّة إلى قسمين: أحدهما يوافق المعاني العنيفة، والآخر يتجانس مع المعاني الهادئة الرقيقة، والمقياس في ذلك التصنيف صفات الحروف بالإضافة إلى وقعها في الأذن، والحروف الآتية تناسب الحروف للمعاني العنيفة: (الخاء، القاف، الجيم، الصاد، الطاء، الظاء، الصاد)، وكلما زادت في ألفاظ الشعر ولم تكن زيادتها مما يكره أو مما تنطبق عليه قواعد التنافر في الحروف مجتمعة، شعرنا في الشعر بقوة وعنق موسيقى لا نشعر به في غيره من الحروف، وهذا الكمال المطلق في موسيقى الشعر (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 41).

يرى كثير من النقاد أن قارئ النص الشعري ومتذوقه لابد له من أدوات تؤهله إلى فهم هذا النص، وعليه أن يكون على استعداد للوقوف على خصائصه المتباينة، ويحاول أن يستخرج ما قد يكون في هذه الخصائص من جماليات، دون أن يضمّر حكماً مسبقاً بالحسن أو الذم، ولا يجعل السمة الجمالية المتضمنة في النص الشعري قضية لغوية بحتة، يكون الحكم فيها طبقاً للأوضاع الاجتماعية المسيطرة على المبدع أو المتلقي (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، الصفحات 40 - 41).

والنفس الإنسانية مجبولة على حب الشيء العزيز النادر الذي يحتاج إلى جهد عظيم للوصول إليه، وعلى قدر المعاناة التي تتكبدها النفس للوصول إلى هدفها، بقدر ما يحتل الهدف من مكانة في النفس، أما الذي ينال دون تعب أو بلا مشقة فليس له نفس المكانة من النفس قدر ما للأول (عبد الرحمن، 1981، صفحة 227)، والشعر كذلك يحتاج إلى تعب ليسكن في ذهن وقلب المتلقي، ويجب أن يدقق المتلقي في الشعر ليصل إلى خفاياه التي لا تنتهي.

وهناك من النقاد من يخالف القدماء، فيرى أن للنبو وتنافر الأصوات خاصية جمالية، يكون لها حظ من الدلالة وجماليات لدى المتلقي " إن النبو وتنافر الحروف أمر لا شك وأنه يستوقف الأذن، ومن ثم يكون هذا التنافر كفيلا يجذب انتباه المتلقي للنص الشعري، وقد يكون لهذا التنافر جرس له القدرة على الكشف عن جانب من جوانب الدلالة، فيما يعرف عند علماء اللغة باسم المناسبة أو الدلالة الذاتية". (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 41)

ولا يقصد من ذلك أن نسلب الأبيات التي تجانست حروفها وسهل النطق بها، وحسن وقعها على الأذن قيمتها في الدلالة ودورها في تأدية المعنى، بل يقصد من الكلام السابق مبدأ وجوب الوقوف على كل ما يحتوي عليه النص من سمات، (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 41) وهذا الوقوف موجه في الأساس إلى استكشاف القيمة الجمالية لهذه الخصائص.

وقد وردت في القرآن ألفاظ غريبة، ومن أغرب ما فيه، وما حسنت في كلام قط إلا في موقعه منه، وهي كلمة (ضيزي) من قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذَا قَسَمَةُ ضِيزَى﴾ (سورة النجم الآية 22) فهذه الكلمة في السياق القرآني من أغرب الحسن وأعجبه، فلا يمكن أن نستخدم غير تلك الكلمة في ذلك الموضع، لأنها جاءت مناسبة للفاصلة القرآنية، كما جاءت في معرض الإنكار والاستغراب من العرب الذين قسموا الأولاد إلى ذكور وهم للمشركين، وجعلوا الأصنام والملائكة بنات لله، في قوله تعالى: ﴿الْكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَى﴾ ﴿تِلْكَ إِذَا قَسَمَةُ ضِيزَى﴾ (سورة النجم الآية 21، 22) فكانت غرابة اللفظ أشد الأشياء ملاءمة لغرابة القسمة الجائرة التي أنكرها الله في القرآن الكريم (الرافعي، 2003، الصفحات 188 - 189)،

يمكن القول إن الدور الدلالي الذي يؤديه "تنافر الحروف" قد يفوق الدور الذي يؤديه تجانسها، وذلك من حيث تعدد مجالات التوظيف الدلالي؛ وهو ما يرجع إلى قدرة هذا التنافر في إبراز وتجسيد المعنى (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 43)، ومن الممكن أن يتجاوز هذا الدور الجانب الحسي في الدلالة ليصل إلى الجانب المعنوي، بما يحمله من قيمة لا تؤديها الجوانب الحسية المادية.

وقد استطاع الشاعر من خلال التنافر الصوتي أن يخلق جرسا محاكيا للمحسوس يظهر ذلك في قوله (علانة، 2006، صفحة 73):

هَلْ أَنْتَ ابْنُ لَيْلَى إِنْ نَظَرْتُكَ رَائِحٌ مَعَ الرُّكْبِ أَوْ غَادٍ غَدَاةٍ غَدٍ مَعِي

فالتَّناوُلُ الصَّوْتِي فِي الشَّطْرِ الثَّانِي شَدِيدُ الْوُضُوحِ، وَمَرْدُهُ تَكَرُّرُ الْغَيْنِ فِي ثَلَاثِ كَلِمَاتٍ مُتَجَاوِرَاتٍ، فِي الْقِرَاءَةِ الشَّعْرِيَّةِ لَا يَنْظُرُ إِلَى الْكَلِمَاتِ بِاعْتِبَارِهَا وَحَدَاتٍ مُنْفَصِلَةٍ، وَلَكِنْ يَنْظُرُ إِلَى الشَّطْرِ كَأَنَّهُ كِتْلَةٌ وَاحِدَةٌ، فَتَكَرُّرُ الْغَيْنِ لَا يَخْفَى عَلَى مُتَذَوِّقِ الشَّعْرِ فِيهِ صُعُوبَةٌ فِي الْقِرَاءَةِ أَوْ الْاسْتِمَاعِ إِلَيْهِ، وَيُعْبَرُ عَنْ ذَلِكَ إِبْرَاهِيمُ أَنْبَسُ بِقَوْلِهِ: "وَقَدْ تَكُونُ الْكَلِمَةُ فِي هَذَا النَّوعِ مِنَ الْأَبْيَاتِ سَهْلَةً النَّطْقِ إِذَا أَخَذْتَ وَحْدَهَا، وَنَطَقَ بِهَا مُسْتَقِلَّةً، فَإِذَا اجْتَمَعَتْ مَعَ غَيْرِهَا مِنْ نَظَائِرِهَا أَوْ أَشْبَاهِهَا شَعَرْنَا بِثَقَلِ الْبَيْتِ". (أَنْبَسُ، مُوسِيقَى الشَّعْرِ، 1952، صَفْحَةُ 32)

وَقَدْ أَهْمَلَ كَثِيرٌ مِنْ عُلَمَاءِ اللُّغَةِ مَسْأَلَةَ التَّنَافَرِ الصَّوْتِيِّ، وَمَا قَدْ يَضْفِي عَلَى الْبَيْتِ الشَّعْرِيِّ مِنْ دَلَالَةٍ؛ أَلَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ لِهَذَا التَّنَافَرِ مُحَاكَاةٌ لِلْحَالَةِ الْوُجْدَانِيَّةِ لِلشَّاعِرِ، بَيْنَ الْبَقَاءِ بِجَوَارِ قَبْرِ وَلَدِهِ وَبَيْنَ الرَّحِيلِ عَنْهُ بَعْدَمَا قَضَى زَمَانًا طَوِيلًا عَلَى الْقَبْرِ، فَمَنْ يَقْرَأُ الشَّطْرَ الثَّانِي بِلَا شَكٍّ سَيَتَعَثَّرُ فِي قِرَاءَتِهِ؛ وَهَذَا مَا يَعْيشُهُ الشَّاعِرُ فَلَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقْرَأَ، فَوْقَ مَوْقِفِ الْمَتَرَدِّ الْمَتَمَنِّي لِلْمُسْتَحِيلِ؛ أَلَا وَهُوَ أَنْ يَغْدُو ابْنُهُ الْمَيِّتَ مَعَهُ فِي صَبَاحِ الْيَوْمِ التَّالِي، فَالتَّنَافَرُ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي أَظْهَرَ شِدَّةَ حُزْنِ أَرْطَاةٍ عَلَى ابْنِهِ وَيَأْسَهُ كَذَلِكَ.

وَمِمَّا شَابَهُ هَذَا الْبَيْتَ فِي التَّنَافَرِ قَوْلُ الشَّاعِرِ: (الْقَلْقَشْنَدِيُّ، دَت، صَفْحَةُ 2 / 293)

وَأَزُورُ مَنْ كَانَ لَهُ زَائِرًا وَعَافَ عَافِي الْعُرْفِ عِرْفَانَهُ

فَفِيهِ تَكَرُّرٌ لثَلَاثَةِ أَحْرَفٍ هِيَ: الزَّاءُ عَلَى مَدَى الْبَيْتِ وَالْعَيْنُ الَّتِي تَكَرَّرَتْ فِي أَرْبَعِ مَرَاتٍ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي، وَكَذَلِكَ الْفَاءُ تَكَرَّرَتْ أَرْبَعَ مَرَاتٍ فِي نَفْسِ الْكَلِمَاتِ الَّتِي تَكَرَّرَ فِيهَا حَرْفُ الْعَيْنِ، وَهَذَا سَبَبٌ تَنَافَرًا شَدِيدًا فِي قِرَاءَةِ الْبَيْتِ. وَقَدْ يُوظَّفُ التَّنَافَرُ فِي تَوْضِيحِ بَعْضِ الْمَعَانِي الْمَجْرَدَةِ، كَالشَّعُورِ بِالْخَوْفِ وَالتَّرَدُّدِ الَّذِي وَقَعَ فِي قَلْبِ شَيْبِ بْنِ الْبُرْصَاءِ، وَفِي مِثْلِ هَذَا التَّوْضِيحِ يَنْعَكِسُ التَّنَافَرُ الصَّوْتِيُّ الْمَتَضَحُّ فِي الْأَدَاءِ عَلَى مَا يَعْبُرُ عَنْهُ الْبَيْتُ مِنْ مَعَانَاةٍ نَفْسِيَّةٍ، عَلَى نَحْوِ مَا نَجَدُ فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ: (عِلَاوَنَةُ، 2006، صَفْحَةُ 60)

يَا أَيُّهَا الْمَتَمَنِّي أَنْ يُلَاقِيَنِي إِنْ تَنَأَّ أَتَكَ أَوْ إِنْ تَبْغِزَنِي تَجِدِ

فَالْبَيْتُ بِتَنَافَرِهِ الصَّوْتِيِّ النَّاشِئِ عَنْ تَكَرُّرِ حَرْفِ الْهَمْزَةِ الَّذِي يَتَطَلَّبُ النَّطْقُ بِهِ جَهْدًا عَضَلِيًّا قَدْ يَزِيدُ عَلَى مَا يَحْتَاجُهُ أَيُّ صَوْتٍ آخَرَ، -مِمَّا يَجْعَلُهُ مِنْ أَشَقِّ الْأَصْوَاتِ- (أَنْبَسُ، الْأَصْوَاتُ اللَّغَوِيَّةُ، 1975، صَفْحَةُ 90)، قَدْ كَشَفَ عَنْ

صعوبة ما يشعر به المهجو من تردد في الإقدام على مقابلة أُرْطَاة، أو الرجوع عن ذلك والخوف من عاقبة هذه المقابلة، وكانت الصعوبة في نطق الهمزة - وخاصة في الشطر الثاني - ظاهرة للمتلقى وكأنها صوت متقطع متردد، فالتأخر هنا أظهر الحالة النفسية.

وقد يكون باعث التأخر وجود حروف أقصى اللسان، وهي حروف يتطلب النطق بها جهدا عضليا كقوله: (علاونة، 2006، صفحة 60)

لَا تَحْسَبْنِي كَقَفْعِ الْقَاعِ يَنْقُرُهُ جَانٍ بِإِصْبَعِهِ أَوْ بِيضَةِ الْبَلَدِ

وإضافة إلى تكرار القاف مع وجود الكاف في كلمات متواليات، وتكرار العين وهو حرف حلقي، كان كل ذلك مجهدا للتنفس، وهذا يلائم الحالة التي ينفياها الشاعر عن نفسه، فهو ليس ذليلا يقذف بأرجل الحيوانات التي ترعى النباتات، وليس ثمرة في يد الجاني، أو بيضة خاملة لا يعرف لها نسب، وسيطر على البيت موسيقى بعض الألفاظ احتوت على أصوات توصف بالعنيفة (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 41) ك (القاف، الجيم، الصاد، الضاد) لتنتقلنا إلى المعنى العنيف الشديد الذي يريد الشاعر أن ينقله للمتلقى.

وشيء قريب من هذا التوظيف، يتضح في هذا البيت الذي يتحدث فيه شاعرنا عن قوته وشجاعته غير عابئ بما تقول إليه النتائج في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 60)

لَا قَى الْمُلُوكِ فَأَتَأَى فِي دِمَائِهِمْ ثُمَّ اسْتَقَرَّ بِلَا عَقْلِ وَلَا قَوْدِ

فتكرار القاف في البيت، مع تكرار الهمزة قد أضفى صعوبة على القارئ أو المتلقى، فالمرء حين ينطق بالهمزة يشعر كأنه يختنق، والقاف تشبه الهمزة في الجهد العضلي للنطق بها، وهذه الصعوبات أكسبت المتلقى شعورا وكأن الشاعر بطل لا يهاب الملوك أو الفرسان، بل ينطلق إلى أهم الشخصيات وهم الملوك فيعتمد إليهم بالقتل دون رحمة أو شفقة.

وقد يكون تكرار الصوت المهموس سببا في التأخر، أو صعوبة في البيت الشعري كما في قوله (علاونة، 2006، صفحة 85):

نَمَنْتُ وَذَاكُم مِّنْ سَفَاهَةٍ رَأَيْهَا لِأَهْجُوهَا لَمَّا هَجَّتْ يَ مُحَارِبُ

فتكرار الهاء مع أصوات (ت، ك، س، ح، ف) وهي من المهموسات، أضفى صعوبة في النطق، وأثرت في توجيه المتلقي - بقلة وضوحها السمعي - إلى سفاهة محارب، وصعوبة هذا البيت أظهر للمتلقي إحساس الدونية الذي تعيشه محارب، وعلى نقيض ذلك قوة أُرطأة، وترفعه عن هذه الأمور التي لا تشغل باله. وأضفى تكرار حرف الدال عن نسبة شيوعه في اللغة صعوبة على المتلقي أو القارئ، كما في قول الشاعر:

(علاونة، 2006، صفحة 92)

إذا و نبت ذات أذيال تذيع به قالت لأخرى كغيري أغضبت دوري

فالتأخر الصوتي في الشطر الأول شديد الوضوح، ومردّه تكرار الدال وتكررت مع أصوات أخرى خلقت ذلك الثقل، وكلّ من يقرأ الشطر الأول سيشعر بصعوبة، أو على الأقل سيقراً بحذر شديد خوفاً من الخطأ، وهذا يجعل القارئ يتمهل؛ ليقف على معاني البيت الشعري، وهذا الجهد في القراءة كأنه منعكس على دلالة البيت، فيصف الخيل بأنها تعبت وتمهلت في جريها، وفي نفس الوقت يُشَبِّه الخيل بامراتين الأولى بكر والأخرى معصر، وبينهما تنافس في الحياة، فالتشبيه هنا بين حالتي الراحة الناتجة عن التعب والسير والحركة وهي سبب الغيرة بين الخيول، فالثقل في القراءة أو الاستماع ألقى بظلاله على المتلقي.

بعد تقديم النماذج السابقة وغيرها كثير، نجد ما يبرهن على صحة ما ذهب إليه الباحث من وجود مجالات يُستثمر فيها التأخر الصوتي، وهي مجالات يغرينا كثرتها وثراؤها بمعاودة النظر إلى جهود الأقدمين، حيث وصفوا الظاهرة وحاولوا التّعقيد لها، بذكر أسبابها، ولكنهم أغفلوا تأثيره في الدلالة، وهذا ليس تقليلاً لجهدهم بل يهدف إلى استكمالهِ والسير بعض الخطوات على طريقه.

2.4 شيوخ الحركات الطويلة وسرعة الإيقاع

يقصد بالحركات الطويلة: الأصوات التي تتكون من امتداد الحركات القصيرة -الفتحة، والضمة، والكسرة- وهي ما تسمى بأصوات اللين أو الصوائت عند بعض علماء اللغة، وهذه الحركات الطويلة هي ألف المد، واو المد، ياء

المد، وهي من أوضح الأصوات في اللغة العربية وغيرها من اللغات، وتمتاز بطول المدة الزمنية أثناء النطق بها.

(أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 26 ...)

ويتأثر البيت الشعري كثيرا بالحركات الطويلة، وخاصة من جهة المستوى الصوتي، إذ تتحكم الحركات الطويلة في سرعة أداء البيت الشعري، فقد يتفق بيتان في الوزن الشعري، ولكنهما يختلفان في مدة أداء كل منهما، ويرجع ذلك إلى وفرة الحركات الطويلة في أحد البيتين عن البيت الآخر، فالبيت الشعري الذي يضم حركات طويلة أكثر من غيره يستغرق وقتا أطول في أدائه، "ولا شك أن هذا البطء الإيقاعي له آثاره الدلالية، لما لهذه الحركات الطويلة من قدرة على إشعار المتلقي على أن هذه الحركة الطويلة ما امتد الصوت فيهما إلا تفرغا لشحنة عاطفية ملحة، وعميقة ومسيطرة، إضافة إلى ما تحدثه هذه الحركات الطويلة من إمكانات تنوع الأداء وتلوينه بما يلائم الموقف النفسي"، (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 46) فلا يمكن إغفال أثر هذه الحركات في المتلقي أو المؤدي.

يرى شوقي ضيف أن الإيقاع لا يتغير في مدته، وأن زمن الأبيات متساوٍ في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، "فالنظام كأنما تقيسه آلة من آلات الزمن الدقيقة، فكل بيت لحظة في الزمن، لا تقل ولا تكثر عن لحظة البيت الذي يسبقه أو يتلوّه، حتى لا يحدث اختلال في انفعالات السامع" (ضيف، د ت، صفحة 101)، فالملاحظ أنه لا يراعي أثر حروف المد في الكلام عنه، كما أن الثبات في الإيقاع لا يتوافق وحاجة الشاعر إلى التنوع الذي يزيل الملل والرتابة، وربما ينطبق كلام الدكتور ضيف على تفعيلات البيت ولكنه لا يصلح لكلماته.

وهناك من يخالف رأي شوقي ضيف؛ فلا بد من تنوع موسيقي، تحققه الموسيقى الداخلية، فالتنوع الموسيقي الداخلي ينبع لكسر الملل والرتابة الموسيقية الخارجية والتي تكون في بحور الشعر وتفعيلاته، فالشاعر يعيش أحوالا نفسية متقلبة، والحياة من حوله متغيرة، فهو في قلق دائم، ويبحث عما يمكن أن يعبر عن تلك الأحوال من خلال الموسيقى الداخلية، يجعل هناك انسجاما بين عواطفه وموسيقاه (عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، 1994، صفحة 395).

ونستطيع أن نقول: "إن موسيقى هذا البحر أو ذاك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير" (عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، 1994، صفحة 359).

ولا يخفى على أحد أن الصوت هو مظهر للانفعال النفسي، وهذا الانفعال يسبب تنوع الصوت، بما يخرج فيه مداً أو غنة أو لنا أو شدة، ويهيئ من الحركات المختلفة ما يناسب الاضطراب وتتابعه في النفس (الرافعي، 2003، صفحة 177).

ونظراً لأهمية أصوات المد وتأثيرها في الإيقاع؛ وجدنا بعض الشعراء يفيد منها فاستخدموها استخداماً فنياً، ومن أشهرهم الأعشى فـ "كان يقيم صلة صوتية بين معاني شعره وموسيقاه، وأن الصلة قد أثمرت كما تدل أشعاره نوعين من الموسيقى: بطيئة وسريعة وكان يوظف كل نوع منها في موضوعات ومواقف معينة"، (عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر، 1997، صفحة 353) فكان يختار أصوات المد ليزيد من بطء بعض شعره مما يؤثر في بطء الموسيقى لقصائده.

وقد استطاع أُرطاة بن سُهَيْة أن يحقق (نظاماً موسيقياً) داخلياً من خلال حروف المد، أضاف الكثير من أشكال الثراء الموسيقي في البيت، وهو ما جسّد علاقة بين هذا الجانب من الموسيقى الداخلية وموسيقى الإطار التي تمثل القافية ركناً أساسياً فيه، ولم يقتصر دور الحركات الطويلة على المستوى الصوتي فقط، "فثمة وضوح سمعي تتميز به هذه الحركات" (شلمي، جماليات الصوت وخصائص الصورة في القرآن الكريم، 1999، صفحة 49) يجعل السياق الجزئي الذي يتضمن كثرة من هذه الحركات ذا حظ أوفر من الوضوح.

ومن هذه العلاقات: علاقة قد تكون سمتها الموافقة والتلاؤم، وذلك بكثرة حروف المد المتجانسة الممهدة لحركة الرّوي، كما في قول الشاعر: (علاونة، 2006، الصفحات 59 - 60)

ماذا أَطُنُّكَ تُغْنِي فِي أَخِي رَصْدٍ مِنْ أَشَدَّ حَقَّانِ جَابِي الْعَيْنِ ذِي لَيْدٍ

يَا أَيُّهَا الْمَتَمَنِّي أَنْ يُلَاقِيَنِي إِنَّ تَتَأْ آتِكَ أَوْ إِنَّ تَبْغِيَنِي تَجِدِ

قد أدى شيوع ياء المد في البيتين السابقين إلى التمهيد إلى حركة الرّوي، بما في ذلك من أثر في الانسجام في حركات البيتين، كما أضفت جواً من رسوخ واستقرار القوة والمنعة، حيث يصور الشاعر قومه بالأسود، ليقع الرّعب

في قلوب أعدائه، كما يفخر بنفسه فإذا تمنى عدوه أن يحاربه، ذهب أُرْطَأَة إليه وإن بحث عدوه عنه فسيجده فهو لا يتوارى عن الأنظار.

والعلاقة في البيتين السابقين قائمة على الموافقة، لتأكيد معنى القوة والاعتزاز بالنفس والزهو بالقبيلة، والذي يؤكد ذلك ياء المد بما تنتجيه من امتداد صوتي، ينجم عن البطء في الأداء، وهو ما يظهر في تمهل القارئ تمهلاً ينعكس على وعي المتلقين بمفردات البيتين، فكلاً تمهل المؤدي في أداء البيت -ليظهر ما فيه من ثراء صوتي- يتمهل المتلقي مفكراً فيما يتضمنه هذا الثراء الصوتي من تأكيد على بعض جوانب الدلالة.

والمعاني السابقة أشد وضوحاً في البيت التالي (علاونة، 2006، صفحة 83):

وَأَيُّ ابْنٍ حَرْبٍ لَا تَزَالُ تَهْرُنِي كِلَابٌ غَدُوِّي أَوْ تَهْرُ كِلَابِي

يفتخر الشاعر بنفسه، ويُبَيِّن أنه ولد من رحم الحروب، ومتعود عليها فهو بين كَرٍّ وَفَرٍّ، فمرة يهاجم أعداءه ومرة يدفع عدوه، وأكدت المدود في هذا البيت حالة عدم الاستقرار التي يعيشها العربي في ذلك الوقت، الذي شهد الكثير من الحروب والخلافات بين القبائل.

وقد تتخذ العلاقة بين هذا الجانب من الموسيقى الدَاخلِيَّة وموسيقى القافية سمة المخالفة، بأن تكون الحركات الطويلة الموجودة في البيت الشعري مغايرة لحركة الرّوي، وهذه المغايرة من شأنها إحداث نوع من المفاجأة للمتلقي، وتدفع أسباب الملل عنه بالمازجة بين عناصر الموسيقى الدَاخلِيَّة والخارجِيَّة، كما في قوله (علاونة، 2006، صفحة 71):

لَقَدْ طَالَمَا عَشْنَا جَمِيعاً وَوُدُّنَا جَمِيعٌ إِذَا مَا يَبْتَغِي الْأُنْسَ أَنْسُ

كَذَلِكَ صَرَفُ الدَّهْرِ لَيْسَ بِتَارِكٍ حَبِيباً وَبِقَى عُمرِهِ الْمُتَقَاعِسُ

وَتَحْنُ بَنُو عَمٍّ عَلَى ذَاتِ بَيْنِنَا زَرَابِيٍّ فِيهَا بَعْضَةٌ وَتَنَافُسُ

وَنَحْنُ كَصَدْعِ الْعُصَى إِنْ يُعْطَ شَاعِباً يَدْعُوهُ وَفِيهِ عَيْبُهُ مُتَشَاخِسُ

يكون لهذه المغايرة صدى في الدلالة: فكما أن هناك جانبين صوتيين متعارضين يتخذان في البيت سمة المواجهة، فيكون ثمة جانبان في الدلالة، يظهران في هذا الجانب الصوتي، فيشيع في الأبيات السابقة المد بالألف والياء

وجاءت حركة الرّوي على الصّم، فيعبر عن ذلك في الأبيات السابقة، فيرى الشّاعر حياته من محبوبته وأهله على النّحو التّالي: فنحن نعيش طوال حياتنا، ونحاول أن نكون في قرب وأنس، وبالرّغم من ذلك لا يتركنا الزّمن في حبنا وعلاقتنا القويّة، وبالرّغم من جلوسنا مع أبناء عمومتنا على نفس الفراش وقربنا الجسدي، فإن قلوبنا متنافرة متحاربة تحمل الكره والتّنافس، فحالنا لا ينصلح أبداً مثل الإناء الذي أقرأ يبقى عيبه فيه وليس له إصلاح، فعلاقة التّغاير في الحركات الطّويلة داخل البيت مع حركة الرّوي، انعكست على دلالة الأبيات السابقة، فجاءت هي الأخرى مغايرة.

لم يقتصر توظيف الحركات الطّويلة على الإطار الموسيقي، وما فيه من ظلال على دلالات النص، فالّذي يقرأ الدّيون تستوقفه أبيات كان للحركات الطّويلة فيها دور فاعل في تشكيل الدّلالة، أو رسم الظّلال النفسيّة المحيطة بها.

وقد سبقت الإشارة إلى قدرة الحركات الطّويلة على إضفاء الجو النفسي المسيطر على الشّاعر، وهو أن امتداد الصّوت، وما ينتج عنه من بطء في الإيقاع، يسهم في تفرغ شحنة انفعاليّة مسيطرة، ومن ثم يكون لهذه الحركات أثر في توجيه انتباه المتلقّين إلى البعد الانفعالي النفسي الّذي يتضمنه البيت الشّعري، ولعلّ خير مثال لذلك واقعة بنات قين (الحموي البغدادي، 1977، الصفحات 495 - 496) التي قتل فيها عدد كبير من بني فزارة، وقد عبر الشّاعر عن هذا الحزن المسيطر عليه وعلى الدّيار بأبيات مبيّنة أساه ولوعته، ورغم دوران هذه الأبيات حول تعداد الأماكن التي حل بها القتل والحزن، إلا أن شيوع حروف المد في أسماء الأماكن (بنات قين، اللّوى، جبا جفناء، إيرا، الجنب، ذو أرل، العاه) كان كفيلاً بالإيحاء بهذا الحزن، حيث يقول الشّاعر: (علاونة، 2006، الصفحات

(66 - 67)

صَبَحْنَاهُمْ غَدَاةَ بَنَاتِ قَيْنِ	مُلَمَّلَةً مَنَاقِبَهُ زُبُورَا
قَوَاصِدَ لِللَّوَى وَمُيَمِّمَاتِ	جَبَا جَنَفَاءَ قَدْ نَكَبْنُ إِيرَا
تَعَسَّفُنُ الْجَنَابَ مُنْكَبَاتِ	ذَرَا دُبُرٍ يَعَاوِلُنُ النَّذِيرَا
وَلَمْ تَغْفِ الرِّيحُ وَهْنٌ هَوَجٌ	بِذِي أُرْلٍ وَبِالْعَاهِ الْقَبُورَا

فَلَمَّا أَنْ طَلَعْنَ نَعْنَيْنَ جَعْدًا وَقَتَلْنِي الْعَاهُ إِذْ قُتِلُوا غُرُورًا

ويغلب الظن أن الشاعر قد اختار هذه الأماكن بعينها، لما فيها من تأثير صوتي، حيث تتوالى حروف المد؛ ليشعر بتابعها وتواليها وكثرتها بحزن الشاعر وأساه على القتل، وكان لبطء الإيقاع هنا حيلة فنيّة، نستشعر من خلالها ما يكابده الشاعر من لوعة، ولتكون مظهرًا مجسدًا للتلاؤم بين نفسيّة الشاعر وموسيقى شعره الداخليّة.

وقد يوظف الشاعر حروف المد، بكثرتها وطبيعة تواليها، في الإيحاء بالصّيق والغضب، وهذا في قوله: (علاونة،

2006، صفحة 118)

لَبِثْنَا طَوِيلًا ثُمَّ جَاءَ بِمَذْقَةٍ كَمَاءِ السَّلَا فِي جَانِبِ الْقَعْبِ أَثْلَمَا

فالعصب هنا ناجم عن طول مدة انتظار أُرْطَاة وصاحبيه لإكرامهم، وكانت الصّياغة شربة لين مخلوطة بالماء في قعر الإناء، فشيوخ المد من بداية البيت إلى آخره وتتابعه، أضفى جوا من طول الانتظار يستشعره سامعو البيت، وهم يتخيلون امتداد الزّمن الذي يحول بينهم وبين ما كانوا يتوقعونه من كرم المضيف، وتوالي المد في (لبثنا، طويلا، جاء، كماء، السّلا، جانب، أثلما) زاد من غضبه وضيقه.

وقد نجح أُرْطَاة في استنهاض الهمم وبث روح الغيرة من خلال المد في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 108)

يَا آلَ ذُبْيَانَ ذُوْدُوا عَنْ دِمَائِكُمْ وَلَا تَكُونُوا لِقَوْمٍ أَمْ خُورٍ

يبين الشاعر من خلال حروف المد والنداء في البيت السّابق حرصه على تقديم النصيحة إلى آل ذبيان، واستنهاض همهم للدفاع عن أنفسهم، فيقول لهم لا تكونوا أذلاء، ينلكم من أراد، ويأخذ منكم من أحب، كما تمتاز مصر، وهي أم خنور، والمدّ يرسم صورة، وكأن أُرْطَاة يقف أمام بني ذبيان ويخطب فيهم، وأضفت حروف المد بطئا، وتمهّلا، كان من أثره جعل المتلقّي يفكر فيما يتضمنه البيت من جوانب دلالية مختلفة.

ومن خلال قراءة شعر أُرْطَاة نجد انتشارا واسعا للحركات الطويلة -خاصة الألف- ينتج عنه ثراء صوتي ودلالي بالطّبع، وقد يضيفي المد بالألف دلالات الكثرة والاتساع، (عبد التواب، 1997، صفحة 94) ككثرة ما تميل إليه

النساء من كلام كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 55)

رَمَتْكَ فَلَمْ تَشَوْ الْفُؤَادَ جَنُوبَ وَمَا كُلُّ مَنْ يَرْمِي الْفُؤَادَ يُصِيبُ

وما زودتُنا غيرَ أنْ خَلَطْتُ لَنَا أحاديثَ منها صادقٌ وُكَذُوبُ

أضفى المد بالألف في البيت الثاني على الكلام كثرة في الصدق والكذب ليكشف عما يعانيه الشاعر من كثرة المراوغة من محبوبته (جنوب) فلا يستطيع أن يثبت معها على أمر، وفي هذا مسوغ له لانتقادها في أي موقف لاحق.

وتدل على كثرة اللوم وهذا ما يعانيه أُرطأة من المرأة العاذلة التي تلومه في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 80)

أَعْلَاذِلْتِي أَلَا لَا تَغْزِلِينَا أَقْلِي اللَّوْمُ إِنْ لَمْ تَنْفَعِينَا

لعل دلالة الكثرة الناتجة عن شيوع المد بالألف في البيت الأول ملائم للجو النفسي للشاعر الغاضب، والمعترض على موقف تلك المرأة السلبي التي تدعوه إلى الكف عن التفكير في هذا الأمر وذكره، والبطء الإيقاعي الناتج عن أصوات المد عموماً ملائم لكثرة اللوم ونفاذ صبره، وهذا يدل على أن قضية الثأر قضية محورية عند الشاعر وعند العرب بصفة عامة.

و مما يدل على اتساع الفئات التي يبكيها الشاعر قوله: (علاونة، 2006، صفحة 80)

فَلَا وَأَبِيكَ لَا تَنْفَكُ نَبْكَي عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ مَا بَقِينَا

عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ أُوجِعْتُنَا وَأَنْسَئُنَا رَجَالًا آخِرِينَا

سَنَبْكَي بِالرَّمَاكِ إِذَا التَّقَيْنَا عَلَى إِخْوَانِنَا وَعَلَى أَبِينَا

من خلال المد بالألف في البيتين الثاني والثالث، يظهر اتساع الفئات التي يبكي عليها أُرطأة فشيوع المد يوحي باستغراق جميع فئات القبيلة في قوله (قتلى - إخواننا - وأبيننا) وفي رواية للبيت الثالث (وعلى بنينا) بدلا من (وعلى أبينا) والمد يوسع الإحساس بالأسى الذي يعيشه الشاعر، ومن يتأمل الأبيات السابقة يدرك أن أُرطأة يعيش لحظة انكسار، ففيها تتكشف حالة الضعف الإنساني، إذ يصور لنا بكاءها لفقدان الأهل، ولكن هذا الانكسار يشجع صاحبه على الانتقام، وحافز لمواصلة الدفاع عن القبيلة.

وقد وردت الأبيات السابقة في قصيدة من 7 أبيات وقد غلب على القصيدة شيوع المد بالألف، حيث بلغ 38 مدا بالألف، وذلك في معرض الحديث عن القبيلة وأفرادها وما ستفعله من الثأر من أولئك المعتدين عليها.

ويرى علماء الأصوات أن صوت الفتحة فيه متسع على العكس من صوتي الضمة والكسرة فيطلقون عليهما اسم: (أصوات العلة الضيقة)، (عبد التواب، 1997، صفحة 94) وهذا التقسيم يظهر لنا علاقة القربى، بين ياء المد وواوه، ويقابلها ألف المد، (ابن جني، سر صناعة الإعراب، 1985، صفحة 36) فكما نعرف فالفرق بين الحركات القصيرة والطويلة في الكمية لا في الكيفية، (عبد التواب، 1997، صفحة 96) والمفارقة بين ألف المد وياء وواو المد نلاحظها في قول أُرْطَأَة: (علاونة، 2006، صفحة 69)

وداويّة نازعُها اللَّيْلَ زائِراً لِوَجْزَةٍ تَهْدِينِي النُّجُومُ الطَّوَامِسُ

نفطن إلى شيوع ألف المد في الشطر الأول من البيت السابق، ليؤكد على اتساع الصحراء، وتراخي أطرافها، ويوافق الحالة الوجدانية للشاعر الذي يعاني من صعوبة السفر في الصحراء وطول الليل، وهذا كله يوافق الاتساع الذي في مد الألف، وعلى العكس من ذلك نجد الشطر الثاني يشعرنا بالضيق واليأس، لما فيه من توافق المد بالياء والواو مع دلالة الشطر الثاني، فالنجوم طمست وأصبحت خافتة لا يستطيع الشاعر أن يهتدي بها، وهذا بدوره ينقل المتلقي إلى معاشة حالة الشاعر من ضيق الحال وهو امتداد لاتساع الصحراء وطول الليل، وبهذا نقلت حروف المد الدلالة إلى المتلقي، وكأنه مشارك ومعاش لتلك الأحداث.

والشاعر يؤكد على اتساع ما يشيده، وما فيه من عظمة، وذلك في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 102)

نَبْنِي لِأَحْرَنَا مَجْدًا نُشِيدُهُ إِنَّا كَذَاكَ وَرِثْنَا الْمَجْدَ أُولَانَا

فالعلاقة بين المد بالألف والمعنى هي علاقة توازن فالشاعر يفخر بنفسه وقبيلته فهم يشيدون المجد لمن يأتي بعدهم، كما ورثوا هذا المجد عن آبائهم، والمد بالألف يضفي دلالة الاتساع في البناء وطول بقاء هذا المجد مستمرا من الأجداد إلى الأبناء، وحرصهم على توريثه لأبنائهم.

وقد نقل الحركات الطويلة في البيت الشعري أو النص عن غيره من النصوص فيحدث ذلك تأثيرا في إيقاع، فتجعل البيت الشعري سريعا وهذه السرعة لا تقصد لذاتها فقط، بل لخدمة النص وما يبتغيه الشاعر (فاروق، 2008، صفحة 77).

فقد تتفق سرعة الإيقاع وسرعة مرور العمر كما في قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 98)

نجد من خلال الرّسم البياني السّابق أن هناك أبيات يكون فيها شيوخ لحروف المد وأخرى أقل شيوخاً، ويتولد عن ذلك دلالة ما، متأثرة بالسرعة في الإيقاع.

ويعبر أُرطاة عن حزنه في رثاء ابنه، وتسليمه في النهاية بقضاء الله بقوله (علاونة، 2006، الصفحات 75 - 76):

مَتَى لَا تَجِدْهُ تَنْصَرِفُ لِطَيَاتِهَا مِنْ الْأَرْضِ أَوْ تَعْمَدُ لِأَلْفٍ فَتَرْتَعِ
عَنِ الدَّهْرِ فَاصْفَحْ إِنَّهُ غَيْرُ مُعْتَبٍ وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطْمَعِ

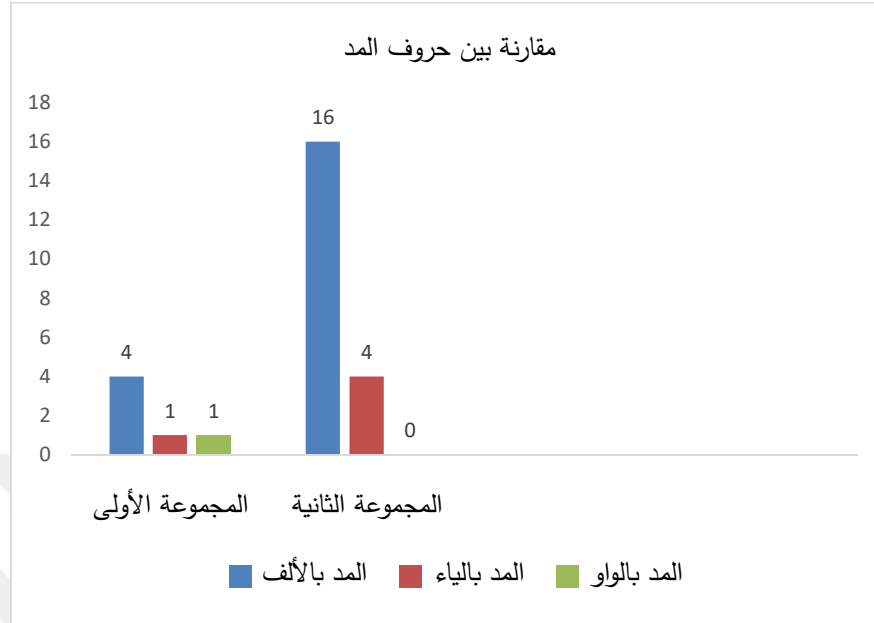
ففي البيتين السّابقين لم تشع حروف المد، وكأن الشّاعر لم يترك لنفسه مجالاً للراحة أو الهدوء، فأداء البيتين سريع يواكب الحالة النّفسية للشّاعر، وهي عدم تحمله الصّبر على فراق ابنه، فيشبه نفسه بالنّاقة التي فقدت وليدها فتركن إلى قطعة من الجلد تشبه وليدها لتركن إليه، ولكنه في النّهاية لا يجد ابنه فيذهب لغرضه الذي قصده، وفي النّهاية يسلم بالقضاء، فلا عتب على الدّهر، فقد رجع إلى نفسه، وأقبل يشير بالرّضا بالمقدور، وترك التّكلف للعتب على الدّهر في ارتجاع الموهوب، وقوله "وفي غير من قد وارّت الأرض فاطمع" تصوير لليأس من رجوع المدفون، وأنه لا طمع فيه إذ لم يكن حاله كحال غيبة الغائبين الذين يرجى عودتهم ولو بعد مدة.

ويمكن القول إن لفظة الحركات الطويلة في البيتين السّابقين دلالة على الكبت الذي يعانيه الشّاعر، فلا يستطيع أن يفرغ شحنته الانفعالية المسيطرة عليه، إذ أنه في الحركات الطويلة قدرة كبيرة على تفرغها، وتهذئة النّفس ممّا تكابده من حزن وضيق.

وقد ورد في البيتين السّابقين ستة مدود فقط، وهذا قليل إذا قسنا ذلك ببيتين آخرين من قصيدة أخرى وهي في غرض الرّثاء، فقول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 80)

فَلَا وَأَبِيكَ لَا تَنْفُكْ نُبُكِي عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ مَا بَقِينَا
عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ أَوْجَعْتُنَا وَأَنْسَـنَا رَجَالًا آخِرِينَ

عند تحليل البيتين السّابقين، نجد أن الحركات الطويلة بلغت 16 مداً بالألف، فضلاً عن أربعة مدود بالياء وهنا نجد الفارق كبير جداً بين هذين البيتين وما سبقهما، وسنظهر ذلك في الرّسم البياني التّالي:



شكل 3 حروف المد

مما سبق نرى أن هناك فارق إيقاعي ناتج عن شيوع الحركات الطويلة في بيتين وقتها في البيتين الآخرين، وليؤكد على المعنى الذي قدمناه سابقاً.

وقد ينجح الشاعر في تصوير البعد الحركي والنفسي للصورة وذلك من خلال المزوجة بين وجود الحركات الطويلة وعدمها، ومن أظهر الأمثلة على ذلك مشهد وقوف أُرطأة على قبر ابنه وراثته، فقد أدى غياب الحركات إلى سرعة

في الأداء في قوله: (علاونة، 2006، الصفحات 73 - 74)

وَقَفْتُ عَلَى قَبْرِ ابْنِ لَيْلَى فَلَمْ يَكُنْ	وَقُوفِي عَلَيْهِ غَيْرَ مُبْكِيٍّ وَمُجْرِعِ
هَلْ أَنْتَ ابْنُ لَيْلَى إِنَّ نَظْرُكَ رَائِحٌ	مَعَ الزُّكْبِ أَوْ غَادٍ غَدَاةٍ غَدٍ مَعِي
فَلَوْ كَانَ لُبِّي شَاهِدًا مَا أَصَابَنِي	شَهِيقٌ عَلَى قَبْرِ بِأُجَارٍ أَجْرِعِ
أَنْسَى ابْنَ لَيْلَى وَهُوَ لَمْ يَأْتِ دُونَهُ	مَنْ الدَّهْرِ إِلَّا بَعْضُ صَنِيفٍ وَمَرْبِعِ
وَقَفْتُ عَلَى جِثْمَانِ عُمُرٍ فَلَمْ أَجِدْ	سِوَى جَدَّتٍ عَافٍ بِنَيْدَاءٍ بَلَقِعِ
ضَرَبْتُ عُمُودِي بَأَنَةٍ سَمَوًا مَعَا	فَخَرَّتْ وَلَمْ أَتَّبِعْ قُلُوصِي بَدْعِدَعِ

فَدَعُ نَكْرَ مَنْ قَدْ حَالَتْ الْأَرْضُ دُونَهُ وفي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطْمَعِ

هناك نوعان من الأفعال في المقطوعة السابقة: فبعض الأفعال خلت من حروف المد، وهو ما أسرع بالأداء مما يجعل المتلقي لا يقف على هذه الأفعال كثيرا ومن أمثلتها (وقفت، نظرتك، ضربت، حزنت، أتبع، دع، اطمع) فالوقوف على قبر المتوفى وانتظار رجوعه وكذلك الإقامة على قبره والحزن والطمع في رجوعه ليس فيه فائدة، ولن يغير شيء من واقع الحال، ولهذا كان الشاعر ما أراد تمهلا في أدائها، وفي الجانب الآخر من الأفعال فنلاحظ وجود حروف المد كـ (أصابني، أنسى، وارت، حالت) وهي امتداد لدلالة الأفعال بالإصابة في قلبه، وحرف المد يضيف عمقا للألم ويؤكد على حبه لولده واستحالة نسيانه بالمد في كلمة أنسى، ويضيف المد في حالت ووارت عمق الأسى الذي يكابده.

نعتمد أن شيوخ حروف المد في الأفعال السابقة كان لها دور في تكوين الدلالة لدى المتلقي بسرعتها والانطلاق لدلالات أخرى قصد الشاعر منها التأمل في تلك الأفعال بما تشكله حروف المد من بطء يسمح للمتلقي بمعايشتها.

2.5 التّقابل الصّوتي

يقصد بالتقابل اتحاد المخرج بين كل من الصّوتين المتناظرين أو قرب المخرجين أحدهما من الآخر، ومع كل هذا القرب نجد صفة من الصفات تتخالف فيها الأصوات (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، الصفحات 22 - 26)، وهذا التّخالف يعد تقابلا صوتيا بينها، "وعلاقة الصّوتين المتقابلين تتسم بالنّشابه والتّخالف معا، فالصّوت يشبه الصّوت الآخر في كل صفاته ويتخالف معه في صفة واحدة، ومثل هذه العلاقة من شأنها أن تزيد ثراء الإيقاع، لقيامه على هذه العلاقة الجدلية المتشابهة، وهو ثراء من شأنه أن يلفت انتباه المتلقي، وربما كانت هذه الجدلية صدى لما ينطوي على البيت الشعري من قضايا وآفاق دلالية رامية"، (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، الصفحات 30 - 31) ولا تتبع قدرة البيت الشعري على جذب انتباه المتلقي من خلال الصّلات الصّوتية وحسب، بل لكونها صدى مرافقا لما يحتوي عليه البيت من دلالة.

والتقابل الصوتي الحاصل بين صوتين داخل مفردتين أو مجموعة من المفردات يكون علاقة ثنائية، يكون طرفها الأول التقابل الصوتي، ويكون الطرف الثاني الدلالة لهذه المفردات، لتكتسب تلك المفردات دلالات أخرى. ويرى الباحث هذا التقابل في شعر أُرطاة بن سَهية، فيتضمن البيت الشعري أصواتا تتشابه في كل خصائصها، وتختلف في خاصية واحدة، فتعد متقابلة من جهة هذه الصفة، "وبين التشابه والتخالف آفاق دلالية واسعة" (فاروق، 2008، صفحة 26)، فتضيفي على النص الأدبي معان أخرى أو تؤكد المعاني الموجودة من خلال العلاقات الجدلية.

سيتوقف الباحث عند ظاهرة التقابل الصوتي وقفتين أولاهما: لرصد الأصوات المجهورة والتي تقابلها أخرى مهموسة، وهذا ما يسمى بالنظائر في الجهر والهمس، والأخرى: لرصد الأصوات الشديدة التي تقابلها أخرى رخوة، أو ما يسمى بالشدة والرخاوة.

2.5.1 النظائر في الجهر والهمس

تختلف الصلات الدلالية بين الكلمات، وفي وجود تقابل صوتي في كلمتين ترتبطان دلاليا، فإنه يرتبط بهذه الصلة الدلالية علاقات مختلفة، فقد يكون وراء ذلك التقابل الصوتي تقابل دلالي بين كلمتين، ليؤكد المعنى أو تخالف دلالي أو توافق دلالي، "وكان لاختلاف الحروف المتقابلة صوتيا داخل كلمات متقابلة دلاليا أثر في إضفاء دلالات أخرى فدلالة تلك الأصوات الذاتية تضيفي هذا التعدد الدلالي داخل النص" (فاروق، 2008، صفحة 26).

ويرى الباحث أهمية كبرى في التقابل الصوتي في صفتي الجهر والهمس؛ لما يتمخض عنه من دلالة، بالإضافة إلى طبيعة الأصوات وأثرها في موسيقى الكلمات، فالجهر والهمس لهما علاقة قوية بالأداء من جهة الثقل والخفة، "فالأحرف المهموسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأحرف المهموسة مجهدة للتنفس" (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 30)، ويضاف إلى ذلك أمر في غاية الأهمية؛ وهو أنها أقل وضوحا من الأصوات المجهورة، "فالأصوات المجهورة أوضح في السمع من الأصوات المهموسة" (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 27).

2.5.1.1 أشكال الصّلات الدّلالية في التّقابل الصّوتي في صفتي الجهر والهمس

تتعدد الصّلات الدّلالية في التّقابل الصّوتي في صفتي الجهر والهمس، وسنتناول في الصّفحات التّالية أهمها:

2.5.1.2 التّقابل الصّوتي وامتداده في التّقابل الدّلالي

قد ورد في شعر أُرطاة عدد كبير من التّقابل الصّوتي، وله امتداد في التّقابل الدّلالي ومنه قول شاعرنا في رثاء ابنه (علاونة، 2006، صفحة 74):

عَنِ الدَّهْرِ فَاصْفَحْ إِنَّهُ غَيْرُ مُعْتَبَرٍ وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطْمَحَ

في هذا البيت تقابل في الجهر والهمس، وتقابل في الشّدة والرّخاوة، والتّقابل جاء في كلمتين هما (فاصفح - فاطمح) فصوت الحاء مهموس مقابل لصوت العين المجهور، وكلا الصّوتين جاءا في آخر الكلمة، ليعمق التّقابل الدّلالي بعد التّقابل الصّوتي، ويؤكد أن الإنسان يقف عاجزا أمام الدّهر، فعليه أن يرضى ويترك ما ليس له، وهذا ما عبر عنه بقوله (فاصفح)، ويقابل تلك الدّلالة بقوله (فاطمح) ولكنه اشترط أن يكون الطّمع في طلب ما هو ممكن. ثم أكّد الشّاعر التّقابل الصّوتي بتقابل آخر في صوت الصّاد الرّخو، وصوت الطّاء الشّديد، وذلك في نفس الكلمتين، فقد أضفى صوتا الصّاد والطّاء المطبقين وقعا غليظا على الأذن، لتنبه المتلقّي إلى البحث عن الصّلات الجامعة بين الكلمتين؛ فالتّقابل في (فاصفح - فاطمح) امتداد للتّقابل الدّلالي السّابق الذّكر، ليؤكد المعنى.

وكذلك في قول أُرطاة يفخر بنفسه وقبيلته: (علاونة، 2006، صفحة 63)

فَلَوْ أَنَّ مَا نُعْطِي مِنَ الْمَالِ نَبْتَعِي بِهِ الْحَمْدَ يُعْطِي مِثْلَهُ زَاخِرُ الْبَحْرِ

فالتّقابل في صوتي الغين والحاء في (نبتعي - زاخري) امتداد لعلاقة التّقابل الدّلالي، بين نبتعي والتي بها صوت الغين المجهور، وزاخري التي بها صوت الحاء المهموس؛ لتدل الأخيرة على الغنى وعدم الحاجة، فأرطاة هنا ينفي

عن نفسه طلب الحمد من الناس، فهو كالبحر الغني الذي يعطي بلا مقابل دون الانتظار لأي شيء، وهذا التّقابل من شأنه أن يستنهض في المتلقّي حسه بما يوافق وجدان الشاعر .

ولا يُقصد بالتّقابل الدّلالي أن تكون الكلمتان متضادتين تماما، إنما القصد في ذلك أن يكون هناك تقابل في وجه ما، ومن ذلك التّقابل بين الطّعن والبروز، في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 61)

مِنْ غُصْبَةٍ يَطْعُنُونَ الْخَيْلَ ضَاحِيَةً حَتَّى تَبْدَدَ كَالْمَزُودَةِ الشُّرْدُ

فقد تشكل تقابل صوتي بين صوتي الطّاء الهموس والضّاد المجهور في (يطعنون - ضاحية)، وامتد التّقابل الصوتي إلى التّقابل الدّلالي، ففي الطّعن يكون الضّرب فيما هو خفي، وما يكون غائرا، وهذا يقابل معنى (ضاحية) والتي تعني البارزة، وهذا من شأنه أن يوضح الدّلالة ويؤكد عليها؛ فالشاعر يفخر بنفسه وبقومه أنهم يطعنون الخيل وأضفى صوت الطّاء المطبق وقعا غليظا في أذن المتلقّي، فجعلت من صورة الطّعن ماثلة أمامه وما بها من قوة وشدة فالطّعن للقتل وليس لتفريقهم.

وامتد هذا التّقابل الصّوتي إلى صوتين آخرين هما: العين والحاء في نفس الكلمتين، ليزيد من المتقابل الدّلالي؛ فساعد التّقابل الصّوتي الدّلالي على جذب انتباه المتلقّي، ونقله إلى صورة الخيول البارزة المهاجمة، فهي ليست متخفية أو مستترة عن المعركة، ولكن بالرّغم من ذلك يطعنونها ويشردونها.

2.5.1.3 التّقابل الصّوتي والمخالفة الدّلالية

أن تكون الصّلة فيها تخالف أو مفارقة وهذا ما نجده في قول الشاعر (علاونة، 2006، صفحة 83):

وَأَنْتِي ابْنُ حَرْبٍ لَا تَزَالُ تَهْرُنِي كِلَابٌ عَدُوِّي أَوْ تَهْرُ كِلَابِي

فالحرب والعدو ليسا متقابلين، ولكن بينهما مغايرة، وهكذا لا ينطبق التّقابل الصّوتي على العلاقة الدّلالية بالكامل كما في الشّكل الأول، فالتّطابق الصّوتي بين صوتي الحاء المهموس والعين المجهور في (حرب - عدوي) يوظفه الشاعر في تأكيده على أنه لا يهاب الحرب والخوض فيها، فقد تجهز إليها بالعدة والعتاد، وأن أعداءه يستثيرون فيه

الحرب والعداوة، وتعكس تلك الدلالة ما يعيشه الشاعر من حروب، وهذه الحال ليست غريبة عن مجتمعه، فالمجتمع في هذه الفترة اعتاد تلك الخلافات التي تنتج عنها الحروب والنزاعات، فأصبحت جزءاً من حياته اليومية. وفي مدحه لمروان بن الحكم لما اجتمع له أمر الخلافة (الأصفهاني، 2008، صفحة 13 / 22)، ظهر التقابل الصوتي في قوله (علاونة، 2006، صفحة 66):

أَلَا أُنْبِغُ بَنِي مَرْوَانَ عَنَّا فَقَدْ أُعْطِيتُمْ كَرَمًا وَخَيْرًا

فللتقابل الصوتي بين صوت الغين المجهور وصوت الخاء المهموس في (أبلغ - خيرا) أثر من جهة الأصوات في الخفة والنقل، فصوت الغين مجهور خفيف على اللسان وكأن الإبلاغ بالخير للأمير كان سهلاً سريعاً وهذا من طبع الناس، فالتناس يسارعون في نقل المدح للحكام، وصوت الخاء المهموس ثقيل في النطق، ولعل بسبب هذا الثقل يتوقف المتلقي عند كلمة الخير، فكأنه يعدده فيستدل على كثرته، والتقابل الصوتي ناظره تغاير دلالي فالإبلاغ الخير ليس بينهما تقابل دلالي بل مغايرة.

ومنه أيضاً ما ذكره أخطاءاً في خلافه مع قومه، من لومهم إياه، بعدما سب وضرب امرأة تجاوزت في حق أمه، ودخوله في مخاصمات النساء (الأصفهاني، 2008، الصفحات 13 / 29 - 30) فقال (علاونة، 2006، صفحة 101):

هَلْ الْجَهْلُ فَيُكْمُ أَنْ أَعَاقِبَ بَعْدَمَا تُجَوِّزَ سَبِّي وَأَسْتَحِلَّ حَرِيمِي

فالتقابل الصوتي بين صوتي العين المجهور والحاء المهموس في (أعاقب - استحل) عمق في نفس المتلقي الازدواجية في تعامل قومه، ففي الوقت الذي ظلمت فيه أم أخطاءاً لم يحرك قومه ساكناً، ولما أخذ بحق أمه من المرأة استكروا ذلك في ردة فعل مغايرة، والتقابل الصوتي قابله مغايرة دلالية بين العقاب واستحلال الظلم، ولعل في التقابل الصوتي إظهار التردد الذي في نفس الشاعر من الانتصار لأمه أو الخضوع للعادات والتقاليد التي تمنع تدخل الرجال في خلافات النساء.

2.5.1.4 التّقابل الصّوتي الممتد لصلة التّمائل والتّواؤم الدلالي

وهو أن يكون التّقابل الصّوتي لا يتجاوز الصّوت وحده، والكلمتان اللّتان بينهما تقابل صوتي إنما بينهما تواؤم واتصال وتداعي "ومزّيّة هذا الشّكل هي جدليّة العلاقة بين التّمائل الدلالي والتّقابل الصّوتي ...، فتكتسب بُعداً تشترك فيه الأصوات المتقابلة نفسها في تحقيق ثراء دلالي" (فاروق، 2008، صفحة 31) ويكون لهذا التّقابل أثر في إضافة دلالات جديدة، ما كانت لتظهر في غير ذلك الموقف، كما في الطّعن والسّيوف في قوله (علاونة، 2006، صفحة 80):

بَطْعُنٍ تَرَعْدُ الْأَحْشَاءُ مِنْهُ يَرْدُ الْبَيْضِ وَالْأَبْدَانُ جُونَا

فالتّقابل الصّوتي بين صوتي الطّاء والضّاد في (بطعن - البيض) أضفى دلالة أخرى مستقاة من غلظة وقوة الطّاء والضّاد المطبقتين، فأشار هذا إلى قوة الطّعن وشدته، ووصولهم إلى أقصى درجات الغضب، والتّقابل الصّوتي واقع بين كلمتين بينهما تواؤم وتوافق؛ فالبيض هي السّيوف، والسيف وسيلة من وسائل الطّعن، بل يمكن القول إن السيف من أكثر عتاد الحروب اقترانا بالطّعن، فجاء التّقابل الصّوتي ليزيد من انتباه المتلقّي، وليبحث عن صلات دلاليّة جديدة.

صلة التّواؤم والتّمائل لها أهميّة كبيرة في النّص الأدبي، ف "لا نبالغ إن قلنا إنها تفوق الشّكلين الآخرين؛ فمثل هذا التّقابل يؤكّد الجدليّة التي يتعاضم تأثيرها في تلقي النّص الشعري، جدليّة بين تماثل وتواصل دلالي، وتقابل صوتي، ولعلّ في مثل هذا التّوظيف ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذا التّقابل قد يؤدي بالمتلقّين إلى فهم مغاير جديد لهاتين الكلمتين المتماثلتين" (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 34).

وقد يرد في البيت الشعري الواحد أكثر من تقابل صوتي وتختلف الصّلات الدلاليّة من أمثلة ذلك وفيه تواؤم دلالي وتماثل دلالي قوله: (علاونة، 2006، صفحة 79)

لَقِيَتْ الرُّحُوفُ فِقَاتْلَتْهَا فَجَرَدَتْ فِيْهِنَّ عَضْبَا حُسَامَا

ورد في البيت تقابل صوتي مركب يتكون من (فقاتلتها - فجردت) و (عضبا - حساما) ففي الأول تقابل بين صوت النّاء المهموس في قاتل وصوت الدال المجهور في جرد، فبالرّغم من التّقابل الصّوتي إلا أن الدّالة فيها تواؤم فلا

قتال دون نزع السيف من غمده فكلاهما مرتبط بالآخر، وجاء صوت الدال مجهورا ليدل على سرعته في تجريد السلاح ومبادرته لمقاتلة أعدائه، وأتبع الشاعر هذا التّقابل بتقابل آخر فيه تماثل في الدلالة مع وجود التّقابل الصوتي، فالتّقابل الصوتي بين صوت العين المجهور في عضبا وصوت الحاء المهموس في حساما، أضفى جدلية شديدة للكلمات من أسماء السيف، ولكن جاء في صورة الجهر والهمس.

ومن خلال تأمل الأصوات المتقابلة في اسمي السيف تظهر دلالات أخرى، كقوة الممدوح وإقباله على القتال والمواجهة والقتل بالسيف أدعى للشجاعة، وظهرت تلك الدلالة حين ذكر الشاعر اسمين من أسماء السيف (عضبا - حساما)؛ فأضفت الكلمتان قوة بتواليهما وورودهما في آخر البيت ليبقي عند المتلقّي أثر تلك الدلالة التي انتهت بها البيت.

ومن الملاحظ أيضا أن حرف العين المجهور تليّه صوت الضاد المجهور أيضا، للدلالة على قوة السيف وشدته وغلظته، وهذا من أثر الأصوات المجهورة القويّة الواضحة، أما صوت الحاء المهموس في حساما تليه حرف السين المهموس أيضا، للدلالة على سرعة قطع السيف والخفة والهدوء في القتل، وأضفى موقع التّقابل الصوتي في بداية الكلمتين زيادة في الانتباه لدى المتلقّي.

ومن التّقابل الصوتي الذي ورد في شعره التّقابل بين صوتي الزّاي والسين في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 79)

فَزَادَ لَكَ اللهُ سُلْطَانَهُ وَزَادَ لَكَ الْخَيْرَ مِنْهُ فَأَدَامَا

فأضفى التّقابل الصوتي في الزّاي الجهورة والسين المهموسة في (فزاد - سلطانه - زاد) جدلية صوتية دلالية، فالأصوات متقابلة أما الدلالة فهي متوائمة فكلّ من السلطان لا يحصل إلا بزيادة القوة والنّفوذ والسيطرة، والنّفوذ والسيطرة لا تنتج إلا من خلال السلطان، فكلّ منهما مترتب على الآخر. ولصوت الطاء المطبق الشّديد في سلطانه دلالة الاتساع في ذلك السلطان الذي امتد واتسع، وأصبح تحت سيطرة الممدوح (مروان بن الحكم).

من خلال ما سبق يتبين للبحث أن التّقابل في الجهر والهمس يؤدي إلى تقابل مواز في الخفة والتّقل، ومن البديهي أن للخفة والتّقل تأثيرات في الدلالة، أو تضفي جانبا إيحائيا على الكلمات التي تردّ فيها تلك الأصوات.

2.5.2 النظائر في صفتي الشدة والرخاوة

يشكل التقابل الصوتي في صفتي الشدة والرخاوة تأثيراً قوياً في الأداء، فالصوت الشديد الانفجاري قصير "وأقل الأصوات الساكنة طولاً هي الأصوات الشديدة أو الانفجارية"، (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 154) ويقابل ذلك الصوت الرخو الاحتكاكي فهو أطول، فهو تقابل بين الحاد القاطع والممتد المستمر. (أنيس، الأصوات اللغوية، 1975، صفحة 154)

ولهذا التقابل انعكاس على الأداء من جهة السهولة، فـ "من المسلم به في النظريات الصوتية الحديثة أن الأحرف الانفجارية ... كالتاء والذال والكاف والباء، أسهل من نظائرها الرخوة كالسين والزاي والشين والفاء". (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، الصفحات 31 - 32)

وفيما يلي سيتناول البحث أشكال الصلات الدلالية في التقابل الصوتي في صفتي الشدة والرخاوة:

2.5.2.1 التقابل الصوتي الدلالي

عندما يقع التقابل الصوتي في كلمات بينها تقابل دلالي فيكون تقابلاً صوتياً دلالياً في آن واحد، "وكل ذلك تأكيد لصلة التقابل بين المفردات، واختلاف الأصوات واختلاف الدلالة الذاتية لكل صوت"، (فاروق، 2008، صفحة 42) فتضاف دلالة كل صوت إلى الدلالة المستوحاة من التقابل الصوتي الدلالي. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

(علاونة، 2006، صفحة 64)

يُحِطُّمُ أَرْكَانَ الْجِبَالِ فَتَرْتَمِي شَمَارِيخُ مِنْ عَمْرٍو بْنِ عَرْوَانَ بِالصَّخْرِ

للتقابل الصوتي في صوتي الطاء الشديد والصاد الرخو في (يحطم - الصخر) تقابل دلالي بين التحطيم والصخر، فالصخر إشارة للقوة والصلابة ويقابله التكسير أو التحطيم، فالشاعر يؤصل إلى قوة قومه بأنهم يحطمون الجبال، ويسقطون قممها، والشدة في صوت الطاء تدل على قوة الصرب وشدهم، والرخاوة في صوت الصاد تدل على تحول الصخور من الصلابة إلى التحطيم، وثانوية التحطيم والصلابة في الصخر ترسخت بموقع التقابل فجاءت

كلمة (يحطم) في مطلع البيت، وانتهى بكلمة (الصخر) لزيادة التقابل الصوتي الدلالي، وصوت الطاء شديد وأقصر وأوضح من الصاد الرخو والأطول، والقصر للدلالة على السرعة في التحطيم، والوضوح للتأكيد فيه، والطول في الصاد للدلالة على الكثرة في الصخور المحطمة.

وكان لثنائية الجوع والشبع المتقابلين دلالية قد تضمنت تقابلا صوتيا في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 107)

فَإِذَا خَمِضْتُمْ قُلُوبَكُمْ يَا عَمَّنَا وَإِذَا بَطِنْتُمْ قُلُوبَكُمْ ابْنِ الْأَزْوَارِ

فالتقابل بين صوتي الصاد الرخو والطاء الشديد في (خمضتم - بطنتم) له امتداد واضح في الدلالة، فالشاعر يعاتب بعض إخوته لأنه من أولاد زفر بن عبد الله الغطفاني، (الأصفهاني، 2008، صفحة 13 / 20) بقوله إنهم إذا كانوا جوعى أو يحتاجون إلى شيء قالوا له يا عمنا، أما إذا شبعوا لا ينسبوه إليهم، وصوت الصاد في خمضتم - يعني جعتم - رخو ليستوحي منه المتلقي الخضوع والحاجة والمذلة في الطلب، ومقابل ذلك صوت الطاء في بطنتم - يعني شبعتم - شديد ليوحي بالقوة والعزة في الطلب والاستغناء، وكان لموقع المفردتين اللتين فيهما التقابل - بأن وقعتا في مقدمة كل شطر، لتعمق التقابل الصوتي الدلالي.

ومن التقابل الصوتي الدلالي ثنائية البخل والكرم، فوصف عاصم بن أبي هاشم بن عتبة بالبخل في قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 84)

كَانَتْ إِمَارَةُ عَاصِمٍ كَسَّاحَةً بَرَقَتْ وَلَمْ تَمْطُرْ بِئُوءُ الْعُقَرَبِ

فأضفى التقابل الصوتي في صوت الصاد الرخو وصوت الطاء الشديد في (عاصم - تمطر) تأكيدا على بخل عاصم الذي شبهه أوطاة بالسحابة التي لا تمطر، ويتبادر للذهن في نفس اللحظة التقابل الدلالي في كلمة تمطر، فالمطر مرتبط بالسحب، وهناك صلة قوية بين الحاكم والكرم، فغالبا يكون الأمراء والملوك ممن يوزعون الأعطيات على الرعية وخاصة في بداية حكمهم، ولكن أوطاة نفى ذلك الكرم عن عاصم وشبهه بالسحابة التي ليس فيها خير، وصوت الطاء الشديد فيه إشارة إلى كثرة المطر وغزارته وشدته ولكن ذلك لم يحدث.

ومما ورد في التقابل الصوتي الدلالي قول الشاعر في نسيبه لوجزة (علاونة، 2006، صفحة 70):

وَقَدْ جَاوَرْتُ قَصَرَ الْعُذِيبِ فَمَا يُرَى بِرُمَانَ إِلَّا سَاخِطَ الْعَيْشِ بَائِسُ

التقابل الصوتي في الصاد المهموس والطاء الشديد في (قصر - ساخط) تقابل دلالي فالمتلقي عندما يسمع قصر يرد في ذهنه رغد العيش والراحة وما في القصور من النعم، ولكن يقابل ذلك بعبارة ساخط العيش للدلالة على الحال التي وصلت إليها وجزة من شظف الحياة، وللتقابل الصوتي تأكيد على تلك الدلالة، وما كانت عليه المحبوبة، وما وصلت إليه بعد افتراقهما، وجور الزمان عليها.

2.5.2.2 التقابل الصوتي في صفتي الشدة والرخاوة الممتد لصلة التخالف والتغاير الدلالي بين المفردات

وهذا ما رصده البحث في بعض المواضع ومنها قول الشاعر (علاونة، 2006، صفحة 66):

أَيَقْتُلُ شَيْخُنَا وَيُورِي حُمِيْدٌ رَخِيَّ الْبَالِ يَسْتَبِيءُ الْخُمُورَا

ففي البيت تقابل صوتي بين صوتي القاف الشديد والخاء الرخو في (أَيَقْتُلُ - شَيْخُنَا)، فالقاف الشديد أضفى قوة على القتل، والاستفهام الاستنكاري يدل على الصدمة من قتل كبار السن، وقابل ذلك صوت الخاء الرخو للدلالة على ما في القتل من ضعف وتسليم، وجعلت علاقة التغاير المتلقي يستدعي مواضع القوة والضعف في القتل والشئخ.

ولتكرار الأصوات المتقابلة وتكثيفها تكثيف دلالي مناظر يلفتنا فيه أُرْطَاةٌ إلى علاقات خفية تحتاج إلى تأمل، فالتقابل بين القاف في (أَيَقْتُلُ) والخاء في (شَيْخُنَا - رَخِي - الخُمُورَا) بعد القوة التي في القتل أتبع الشاعر صوت الخاء في ثلاث كلمات تعبر عن الضعف والهدوء والاستمتاع، وهذا مغاير لدلالة القتل، وفي هذه المعاني استعطاف لمروان بن الحكم، وتبرير لما سيفعله قوم أُرْطَاةٌ انتقاماً لقتلهم يوم بنات قين.

ومن التقابل الصوتي المغاير في الدلالة ما قاله أُرْطَاةٌ في الزهد والنصح: (علاونة، 2006، صفحة 89)

اطْلُبْ كَفَافًا فَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ أَحَدٍ نَالِ الْكَفَافِ عَلَى تَقْوَى وَإِرْشَادٍ

إِلَّا حَوَى الْفُورَ فِي الدُّنْيَا وَأَجْلَهَا إِذَا أَعْيَنَ بِنَفْسٍ شُحُّهَا زَادَ

ففي البيت الثاني تقابل صوتي بين صوتي الدال الشديد والزاي الرخو في (الدنيا - زاد)، ودلالة الدنيا مغايرة لدلالة الزاد، ولعلّ التقابل الصوتي قد جعل المتلقي يضع المفردتين في دائرة الاهتمام، علاوة على ذلك تكرر صوت الزاي

في كلمة (الفوز) للتأكيد على حب الإنسان للفوز في الدنيا والآخرة، وقصر الشاعر الفوز على من يطلب الكفاف على التقوى والإرشاد.

وفي بعض الأبيات يتضح أكثر من تقابل صوتي، ومن أمثلة ذلك قول أُرْطَاة: (علاونة، 2006، صفحة 55)

وما زوَدْتنا غيرَ أنْ خَلَطْتُ لَنَا أحاديثَ مِنْها صادقٌ وَكَذوبُ

فالبيت يشتمل على شائيتين: شائيتي (خلطت - صادق)، وبينهما تقابل صوتي بين الطاء الشديد والصاد الرخو وشائيتي (زودتنا - كذوب) فيها تقابل صوتي بين الدال الشديد والدال الرخو، ويلاحظ من خلال التقابل الصوتي السابق علاقة المغايرة، لتؤكد على حالة التردد الحيرة التي يعيشها الشاعر من أفعال المحبوبة، فهي تخلط الصدق بالكذب، وتزيد منه ليعيش حياة مليئة بالحيرة، وأضفى التقابل الصوتي بين (زودتنا - كذوب) كثرة في الكذب، وكان لموقع طرفي التقابل أثر في المتلقي؛ فكلمة زودتنا جاءت في مطلع الشطر الأول، وكلمة كذوب في نهاية الشطر الثاني لتترك أثرا ممتدا في نفس المتلقي.

وقد ينهض التقابل الصوتي مع التغيرات الدلالي في نقل ما يعانيه الشاعر من أقرب الناس إليه من قبيلته، وذلك في قول أُرْطَاة: (علاونة، 2006، صفحة 71)

وَنَحْنُ كَصَدْعِ الْعَسِّ إِنْ يُعْطَ شَاعِبًا يَدْعُوهُ وَفِيهِهِ غَيْبُهُ مُتَشَاخِسُ

فالتقابل الصوتي بين الصاد الرخو والطاء الشديد في (كصدع العس - يعط شاعبا)، يقابل التغيرات الدلالي بين القدح المصدوع (المكسور) وإعطائه لصانع الزجاج أو الفخار لإصلاحه، لكن الصانع أهمله لعدم قدرته على إصلاحه، والصاد الرخو أضفى ضعفا على القدح المكسور، على العكس من صوت الصاد الشديد الذي أضفى إقبال الشاعر على إصلاحه من خلال دفعه للصانع، وهذا البيت يمثل تشبيها لحال الشاعر مع أبناء عمومته، وتصدع العلاقة بينهم، كما يصور يأس الشاعر من قدرة أي شخص على إصلاح ما بينهم.

2.5.2.3 التّقابل الصّوتي في صفتي الشّدة والرّخاوة الممتد لصلة التّواؤم والتّماثل الدّلالي والمفردات:

أدى التّقابل الصّوتي بين الأصوات الشّديدة والرّخوة في المفردات المتماثلة أو المتوائمة في الدّلالة دورا مؤكّدا لصلة التّواؤم، ونتج ذلك عن طريق الأصوات المتقابلة لأنها تتفق فيما بينها في كلّ الصّفات عدا صفة واحدة تكون متقابلة، ممّا يخلق توازنا بين التّقابل الصّوتي والتّواؤم الدّلالي، ولدلالة الأصوات الدّاتية إسهام كبير في توجيه المتلقّي لدلالة معينة، تنبع من صفات تلك الأصوات كالقوة المستوحاة من الكاف والضعف في الشّين كما في قول الشّاعر: (علاونة، 2006، صفحة 75)

وَكائِن تَرى مِنْ ذَاتِ بَيْثٍ وَعَوْلَةٍ بَكَتْ شَجْوَهَا بَعْدَ الْخَنِينِ الْمَرْجَعِ

فقد عزّز التّقابل الصّوتي بين صوتي الكاف الشّديد والشّين الرّخو في (بكت - شجوها) قوة البكاء وشدته في الكلمة الأولى، وما تلا ذلك البكاء من ضعف وانهايار من شدته ووقعه على النّفس، وأورد (أُرطأة) أربع كلمات تدل على التّواؤم في الحزن في قوله (بث، وعولة، بكت، شجوها) فالأولى تدل على الحزن والثّانية تدل على البكاء بصوت عال يتخلله صراخ ونحيب، والثّالثة البكاء، والرّابعة الحزن والهم، وكأنّ المتلقّي يتابع مشهدا ماثلا أمامه، وبترتيب ما يحدث في كلّ مصيبة من مصائب الموت.

وكان للتّقابل الصّوتي من جهة الطّول والقصر أثر في الدّلالة وتعميقها، وذلك من خلال صوتي الكاف الشّديد القصير زمنا ليدل على قصر البكاء مقارنة بالحزن والهم الذي يستغرق وقتا أطول، والشّين الرّخو الطّويل زمنا نسبيا، ليعبر عما بداخله من الهم والحزن الذي لا ينتهي، والتّقابل من حيث السّهولة والصّعوبة فالكاف أسهل من الشّين، وهذا ما ينطبق على البكاء من تخفيفه على النّفس، على عكس الشّين الأصعب ويطابق ذلك أيضا صعوبة الحزن الذي يزيد كلّما فكر فيه الإنسان وتعمق فيه.

وممّا كان فيه تقابل صوتي وتواؤم دلالي أيضا ما قاله أُرطأة في ناقته مهددا إياها: (علاونة، 2006، صفحة 74)

وَلَوْ أَنَّهَا حَادَتْ عَنِ الرِّمْسِ نَلْتُهَا بِبَادِرَةٍ مِنْ سَيْفٍ أَشْهَبَ مَوْجِعِ

يحذر أُرطأة ناقته أن تضل الطّريق إلى قبر ابنه أو تذهب عنه، ويتوعدّها بالضّرب بالسيف، وكان للتّقابل الصّوتي مع التّواؤم الدّلالي أثر في تأكيد ذلك، فالتّقابل الصّوتي بين صوتي الباء الشّديد والفاء الرّخو في (سيف - أشهب)

يقابله توائم دلالي فالسيف يوافقه صفة بياض النصل للدلالة على أن هذا السّف لا يبقى في غمده دائما، وكأن ذلك يدل على سرعة غضبه فيخرج سيفه الحاد الّلامع ليقتل دون تفكير في عاقبة ذلك، وليؤكّد على شدة حزنه فلا يعي ما يفعل.

وهكذا ندرك أن للتقابل الصّوتي في صفتي الشّدة والرّخاوة أثر لا يمكن أن يهمل في إنتاج الدّلالة، وترسيخها في ذهن المتلقّي.

ويتبين للباحث من خلال الأمثلة السابقة أن ثمة التّقاء بين المستويات المختلفة التي يمكن أن ندرك بها النّص الشعري من خلالها، فثمة تباين في الأنماط التّركيبية التي تؤول إليها، وهو ما وازاه تباين في الخصائص الصّوتية التي تظهر من تجاور المقابلات الصّوتية المنبثقة في النّسق الصّوتي المميز للبيت الشعري، وهو ما كان مصاحبا للعناصر المكونة للدلالة ووحدات المعنى

3 البديع الصوتي

3.1 نظرة كلية ومفاهيم أساسية

الشعر كلام موزون مقفى، وبالرغم من شهرة ذلك التعريف إلا أنه يُعرّف الشعر بحصره في أبرز مظاهره، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تتفاعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب" (أنيس، موسيقى الشعر، 1952، صفحة 15)، ومن المسلم به أن الوزن والقافية ليسا كلّ موسيقى الشعر، فهناك ألوان متعددة من الموسيقى تردّ في حشوه، وموسيقى الإطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر كالتغمة تؤلف فيها الألحان المتنوعة في موسيقى الغناء (الطرابلسي، 1981، صفحة 53...)، فالموسيقى عنصر أساسي في تكوين الشعر.

وترجع الأشكال المتعددة للموسيقى في النص الشعري إلى منبعين أساسيين هما: ما يقتضيه إطار القصيدة الخارجي من الوزن والقافية، وهذا الإطار منتظم، رتيب مطرد لا اختلاف فيه إلا في حالات نادرة، والمنبع الآخر: راجع إلى الأشكال الصوتية المختلفة، ذات الآثار الموسيقية البارزة، وهي ظواهر ليس فيها وجوب موسيقى الإطار، وسميت تلك الظواهر باسم: "موسيقى الحشو" (الطرابلسي، 1981، صفحة 53)، وهذه الظواهر خصص لها الباحث هذا الفصل لرصدها ودراساتها.

ولهذا النوع من الموسيقى آثار عدة، من أهمها تجنب الملل الناتج عن الرتابة الموسيقية التي تبرز من وحدة الوزن واتفاق القافية، وتجنب رتابة موسيقى الإطار ليس الهدف الرئيس فحسب، بل هناك سبب آخر وهو عجز موسيقى الإطار عن إظهار المعنى، عندما تختلف درجاته مع الوجدان، وحينما تتباين أبعاد المعنى فلا بد من إيجاد سبل فنية تضاف إلى هذا الإطار، لتكسبه مرونة، تساعد على استيعاب ما تحتويه القصيدة من معان متباينة، ودرجات من الشعور متفاوتة (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 99).

وترجع ظواهر موسيقى الحشو في النص لما يبتغيه الشاعر، فهي خاضعة لمشيئته ورغباته، وليست حتمية إلزامية، فالشاعر لديه الحرية حين يضمن شعره هذه الظواهر الموسيقية، ويغلب الظن أن "فيها قدرة على تلبية حاجاته في

أن يبلغ درجة من الاكتمال الموسيقي؛ وهو اكتمال يستثمر فيه أكثر من عنصر صوتي، وهو ما يهب بعضا من أبيات القصيدة تقردا عما سواها" (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 99).

ولا يمكن أن يكون التفرد الصوتي كل ما يبتغيه الشاعر؛ إذ لا يقتصر أثر ظواهر موسيقى الحشو على الجانب المسموع فحسب، بل يتعدى ذلك؛ لأن هناك تقردا دلاليا مصاحبا لهذا التفرد الصوتي، ذلك أن تضمّن أبيات القصيدة مظهرا أو أكثر من ظواهر موسيقى الحشو يؤدي إلى اكتساب هذه الأبيات قدرة أكبر على جذب انتباه المتلقين، وهذا الانتباه يبدأ عندما يتوقف المتلقي إزاء الآثار الصوتية لهذه الظواهر، ومما يترتب عليه في النهاية الانتباه إلى ما تتضمنه الأبيات من معان وجوانب شعورية، "فالأثر الصوتي المميز يصاحبه تميز دلالي مواز" (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 100).

وقد اعترض نقادنا القدامى على تلك الظواهر حين تكثر وتطرد، ويرجع ذلك إلى ظنهم أن كثرة تلك الظواهر دليل على التصنع والتكلف (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 100)، وبالتالي فقد أحس نقادنا القدامى القيمة الحقيقية لتلك الظواهر إنما تكون في قلتها، فكثرتها تُفقدُها القيمة الفنية التي يبتغيها الشعر. وفي ضوء ذلك أيضا يتبين لنا قصور الرأي الذاهب إلى اعتبار ظواهر موسيقى الحشو زينة لفظية وزخرفا تقتصر وظيفتها على القيمة التحسينية على المعنى المتشكل من البداية، وهي نظرة سطحية لا تتعمق، لتصل إلى النتائج الدلالية لهذه الظواهر، وما لها من دور في تكوين الدلالة الكلية للنص الشعري.

وذلك لأن "الإيقاع في الشعر - مهما اختلفت أشكاله - إنما هو إيقاع موظف، لخدمة المعنى على نحو فني، فالراجح أن الإيقاع عنصر أساسي في الشعر، ولا ينبغي أن ننظر إليه باعتباره عنصرا قائما بذاته؛ فتلك نظرة غير صوتية لأمر مادته هي الأصوات" (العبد، 1988، صفحة 32)، والشعر لا ينفصل عن الإيقاع، كما يجب علينا ألا نعزل الإيقاع عن الفكرة أو المعنى، ولهذا يمكن القول بأن الإيقاع عبارة عن الفكرة في صورة موسيقية خاصة.

ولعلّ ظواهر موسيقى الحشو تُكسب بعض أبيات القصيدة تقردا، وذلك من خلال الروح الجدلية، التي تتبلور في شيء من التنازع والتعارض، مخلقة ثراء وغنى، ينعكس على الصوت والدلالة معا، فالإيقاع يستهض استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقين، كما يثير استجابتنا للصوت، والصورة، والانفعال، والفكرة، فهو عنصر إبداعي، حاله في ذلك حال جميع العناصر الإبداعية الأخرى، (العبد، 1988، الصفحات 32 - 33) واستعراضنا

لجملة ظواهر موسيقى الحشو التي عرضت لنا في الديوان تؤكد لنا أن الظواهر لا تتحقق في النص منفردة، بل يجب أن يكون هناك ارتباط بعناصر أخرى ربما لا يكون صوتياً.

والتأمل هو القادر على كشف الصلة الدلالية بين المفردات المتكررة من: تصدير وتذييل، وتكرار وترديد، وبه ندرك الأثر على المتلقي، وبه يكتشف الناقد الدلالات التي يحاول الشاعر إيصالها، وبالإضافة إلى التأمل ينظر إلى موقع الكلمات المتكررة بعضها من بعض، وسنتعرف قيمة القوافي الوسطى باستحضار التصريح.

وسنتعرف الجنس ودوره في تشكيل الإيقاع الداخلي في البيت الشعري -لما له من آثار صوتية ودلالية واضحة- وما يتعدى ذلك في بعض الأحيان إلى الإطار الخارجي، فالجناس من الظواهر التي تركز في أساسها على التشابه الصوتي بين الألفاظ، وتختلف في المعنى، (القزويني، 1998، الصفحات 354 - 362؛ حبنكة، 1996، صفحة 485 / 2)، ونلمح وفي الجنس علاقة جدلية، بين التشابه والصوتي والتباين الدلالي، مما يكسب الجنس قيمة صوتية دلالية، فينطوي دائماً على قدر من مفاجأة المتلقي، إذ يفطنون إلى أن التشابه في الجنس كان صوتياً ولكنه مختلف دلالياً (عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوينية البديعي، 1995، صفحة 116).

ولن نستطيع المتلقي الوقوف على آثار تلك الظواهر الموسيقية في الأبيات الشعرية إلا من خلال تأمل الأبيات التي خلعت من تلك الظواهر في نفس القصيدة، وذلك ليدرك أبعاد التفرّد الصوتي التابع من موسيقى الحشو، (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 102) وهو ما يجعل المتلقي يبحث عن تفرّد دلالي يصاحب التفرّد الصوتي.

وفي الصفحات التالية سيتوقف الباحث عند هذه الظواهر، وسيحاول الباحث الاستعانة بما قدمه القدماء، ويسترشد بالمنهج الحديث في تطبيقه على تلك الظواهر.

3.2 تكرار الكلمة

نتوقف في هذه المرحلة حيال مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو بعضها، وسيُنظر إلى اللفظ المتكرر نظرة دلالية خالصة، لا تكثر بموقع التكرار، وهذا يكون في الترديد والتكرار، أو قد يُنظر إلى موقع الألفاظ في التكرار، وما ينتج عن هذا الموقع من موسيقى ينعكس على البيت الشعري، وفي هذه الحالة يُرصد التصدير والتدليل.

وسيقدم هذا المبحث الظواهر المتصلة بالتدريد والتكرار، والتصدير والتدليل، وأهم تلك الظواهر في شعر أَرطأة:

3.2.1 الترديد

وعزفه ابن فارس بـ: "(رَدَّ) الرَاءُ وَالذَّالُّ أَضْلُّ وَاحِدٌ مُطَرِّدٌ مُنْقَاسٌ، وَهُوَ رَجَعُ الشَّيْءِ. تَقُولُ: رَدَدْتُ الشَّيْءَ أَرَدُهُ رَدًّا. وَسَمِيَ الْمُرْتَدُّ لِأَنَّهُ رَدَّ نَفْسَهُ إِلَى كُفْرِهِ. وَالرَّدُّ: عِمَادُ الشَّيْءِ الَّذِي يَرُدُّهُ، أَيْ يَرْجِعُهُ عَنِ السُّقُوطِ وَالصَّغْفِ" (ابن فارس، 1979، صفحة 386/2).

ويقصد بالتدريد كما عزفه ابن رشيق "أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه" (ابن رشيق، 1981، صفحة 1 / 333).

ويفهم من التعريف السابق أن الترديد محصور في البيت الواحد ولا يتعداه، وثمة فارق دلالي يظهر من خلال مقارنة اللفظين، فالتدريد يعتمد على ثنائية واضحة، والفارق الدلالي يرجع إلى السياق الخاص الذي ورد فيه اللفظان، وليس الفارق الدلالي في إطار اللغة العام، فالتدريد يتسم بخصوصية واضحة، إذ لا يتشكل إلا في داخل البيت الواحد، وذلك في السياق الخاص الجزئي في البيت الشعري.

ويقصد بذلك "أننا نجمع تحت عنوان الترديد حالات استحباب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها لعبت دورا موسيقيا دلاليا ما، لا بنصيب تكراره وحده وإنما بهذا؛ وبها زاد الثاني على الأول من الدلالة، فلم تكن من باب التكرار المجرد". (الطرابلسي، 1981، صفحة 60)

وتأثير التّرديد في الإيقاع الموسيقي، وانعكاسه في الدّلالة كبير في شعر أُرطأة، ومن نماذج التّرديد قول الشّاعر: (علاونة، 2006، صفحة 55)

رَمَتْكَ فَلَمْ تَشْوِ الْفُؤَادَ جَنُوبُ وَمَا كُلُّ مَنْ يَرْمِي الْفُؤَادَ يُصِيبُ

حيث وظف الشّاعر التّرديد لإفادة المغايرة فكلمة الفؤاد الأولى دالة على قلب أُرطأة، وأن قلبه لم يصب من رمي المحبوبة، والفؤاد الثّانية تدل على القلب عامة، حيث يؤكّد على عدم الإصابة في الشّطر الأول بقاعدة عامة، إذ يقول وما كلّ ما يرمي الفؤاد يصيبه، وهذا لإظهار عدم اكترائه بما يرمى به من النّاس.

وللتّرديد دلالة المقابلة كما في قول الشّاعر: (علاونة، 2006، الصفحات 55 - 56)

أَبِي كَانَ خَيْرًا مِنْ أَبِيكَ وَلَمْ يَزَلْ جَنِيْبًا لِأَبَائِي وَأَنْتَ جَنِيْبُ
وَأَنَّ رَجَالًا بَيْنَ سَلْعٍ وَوَاقِمٍ لِفَعْلِ أَبِيهِمْ فِي أَبِيكَ تَصِيبُ

في البيتين السّابقين وظف الشّاعر التّرديد في (أبي، أبيك) و (أبيهم، أبيك) فجعل المقابلة بينه وبين شبيب ابن البرصاء فيفتخر أُرطأة بفضل أبيه ويقلل من شأن أبي شبيب في كلا البيتين، وذكر أُرطأة كلمة (أبائي) بصيغة الجمع؛ ليدل ذلك على أصالة وشرف أجداده، وأن الخصال الحميدة ليست وليدة تلك الفترة فقط، ومن الملاحظ اعتزاز أُرطأة بأصله وقبيلته، على الرّغم من أن الشّاعر كان يعيش في مجتمع إسلامي حارب العصبيّة، ولكنّ العصبيه عادت من جديد بعد الخلافة الرّاشدة في عصر بني أميّة.

وللمقابلة أيضًا قول الشّاعر: (علاونة، 2006، صفحة 83)

وَأَنِّي ابْنُ حَرْبٍ لَا تَزَالُ تَهْرُنِي كِلَابٌ عَدُوِّي أَوْ تَهْرُ كِلَابِي

فالتّرديد في هذا البيت عمق المفارقة التي يعيشها الشّاعر، فهو متمرس على حياة الحروب، فمرة يكون مهاجماً "تهرني كلاب عدوي" ومرة أخرى يكون مدافعاً، "تهر كلابي" والتّرديد كشف صورة عدم الاستقرار التي يعيشها العربي والشّاعر بشكل خاص - في ذلك العصر، لكثرة الخلافات والنّزاعات والحروب بين القبائل.

وللتّرديد دلالة المتابعة في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 78)

وَسَادَتْ مَعَدًّا عَلَى رَغْمِهَا قُرَيْشٌ وَسُدَّتْ قُرَيْشًا غُلَامًا

فكلمة سادت الأولى دالة على سيطرة قريش على العرب عامة، وسدت للدلالة على قوة وسيطرة مروان بن الحكم، والتّرديد هنا أداة فنيّة أسهمت في أداء البيت، فجعلت الأداء الصّوتي مسيطراً مع الدّالة على قوة وسيطرة قريش، وتبع ذلك سيطرة مروان بن الحكم، وأضاف الشّاعر ترديدا آخر وهو كلمة قريش مرة مسيطرة على العرب، ومرة مسيطر عليها من قبل مروان بن الحكم.

وللدلالة التّأكيد والمبالغة قوله: (علاونة، 2006، صفحة 99)

وما دونَ ضَيّفي مِنْ تِلَادٍ تَحَوُّرُهُ يَدُ الضَّيْفِ إِلَّا أَنْ تُصَانَ الحَلَائِلُ

حيث وظف شاعرنا التّرديد في كلمتي (ضيفي، الضيف)، فأضاف الكلمة الأولى إليه والضيف الثّانية عامة، للدلالة على أنه لا يختار الضيف الذي يكرمه، بل يكرم كلّ من يطرق بابه، والتّرديد هنا للتأكيد على الكرم والمبالغة فيه، فمن حق الضيف أن يحصل على أي شيء يريده، عدا النّساء، فهن الشّرف والعرض، ويستشعر المتلقّي من التّرديد أهميّة إكرام الضيف عند العربي، فالكرم من شيم العرب التي لا تنفصل عنهم. من خلال تتبع الشّواهد الواردة في التّرديد، يتبين للباحث أن التّرديد في شعر أُرطاة أسهم في توسيع المدلول وتكثيفه وتعميقه، وذلك من خلال تعميق المفارقة أو التّتابع أو التّأكيد على المعاني والمبالغة فيها.

3.2.2 التكرار

عرّفه الخليل ب: (الكَرُّ) الرَّجُوعُ عَلَيْهِ، ومنه التَّكَرُّرُ (الخليل بن أحمد، د ت، صفحة 5 / 277). وعرفه ابن فارس بقوله: "(كَرَّرَ) الْكَافُ وَالرَّاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يُدُلُّ عَلَى جَمْعٍ وَتَرْدِيدٍ. مِنْ ذَلِكَ كَرَّرْتُ، وَذَلِكَ رُجُوعُكَ إِلَيْهِ بَعْدَ الْمَرَّةِ الْأُولَى، فَهُوَ التَّرْدِيدُ الَّذِي ذَكَرْنَاهُ" (ابن فارس، 1979، صفحة 5 / 126)

والتكرار لا يختلف كثيرا عن الترديد؛ ففي الحقيقة يعد التكرار نفس الترديد، ولكنه يختلف عن الترديد في الدلالة، فإن التكرار يكون بين كلمتين متفتحتين في الدلالة، وليس هناك داع لتكرارها سوى ما ينتج عن التكرار من تأثير دلالي في الشعر، فإن كل تكرير يأتي لغیر فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكريرا يأتي لغیر فائدة. (الطرابلسي، 1981، صفحة 62؛ مطلوب، 2006، صفحة 2 / 338)

والتكرار قسمان: أحدهما في اللفظ والمعنى، والآخر في المعنى ولكنه يختلف في اللفظ، وسينصب الاهتمام على الأول، لما فيه من أثر صوتي يمتد إلى الدلالة، والتكرار منه المفيد كما يوجد فيه غير المفيد، والمفيد يأتي لتأكيد الكلام أو تسديدا من أمره، أو إشعارا بعظم شأن المكرر، أو الاهتمام، ومنه قوله تعالى ﴿قُلْ إِنِّي أُمِرْتُ أَنْ أَعْبُدَ اللَّهَ مُخْلِصًا لَهُ الدِّينَ﴾ (الزمر، الآية 11) ثم قال بعد ذلك ﴿قُلْ اللَّهُ أَعْبُدْ مُخْلِصًا لَهُ دِينِي﴾ (الزمر، الآية 14)، فالأمر بالإخلاص في عبادة الله، جاء مكررا لفظا ومعنى، وغرض التكرار الإخبار علاوة على تعظيم شأن وأهمية ذلك الإخلاص في العبادة، ويرجع ذلك لأن الأمر من الله والعبادة له، والتكرار الثاني كان في لفظ الجلالة، والغرض منه تخصيص العبادة لله جل وعلا، ولدلالته على ذلك ورد لفظ الجلالة مقدما على فعل العبادة في الثاني، وأخره في الأول لأن الكلام أولا واقع في الفعل نفسه وإيجاده، وثانيا فيمن يفعل الفعل لأجله (ابن الأثير ن.، دت، الصفحات 257 - 258).

أما غير المفيد في التكرار قول المتنبي:

لم أر مثـل جيرانـي ومثـلي ولمثـلي عند مثـلهم مقام

وهنا تكرار جاء في اللفظ والمعنى، لكن بدون فائدة، فهو المعيب من التكرار (ابن الأثير ن.، دت، صفحة 259).

وقد لاحظ الباحث أن التكرار في شعر أُرطاة قد ورد ليستوقف المتلقي "إزاء جانب من جوانب الدلالة أو جانب من جوانب الصورة" (الطرابلسي، 1981، صفحة 63)، وشواهد التكرار الواردة في شعره تقتضيها الضرورة اللغوية. والمقصود بالضرورة اللغوية أن تركيب الجملة في البيت يتطلب تكرار لفظ سابق نُكر في نفس البيت، وبدون هذا التكرار تختل بنيته، أو يعمى مدلوله، وأهم حالات التكرار ما يلي (علاونة، 2006، صفحة 107):

فَإِذَا خَمِضْتُمْ قُلُوبَكُمْ يَا عَمَّنَا وَإِذَا بَطِئْتُمْ قُلُوبَكُمْ ابْنِ الْأَرْوَرِ

ففي البيت السابق تكرار لـ (قلتم) في جواب الشرط له دلالة كثرة الكلام، فإخوته منشغلون بالكلام وتركهم العمل وكثرة الكلام مما يعاب به الرجال، فالتكرار وظّفه الشاعر هنا لتركيز انتباه المتلقي نحو الكراهية التي تملأ قلب إخوته، ومع ذلك لم يتخذ أُرطاة قرارا يضر بهم. ولعل تكرار (فإذا - وإذا) في مقام العطف، له دور دلالي لغوي، فأسلوب الشرط يستوجب ذكر الأداة لذلك كرر أُرطاة كلمة (إذا)، ويظهر عطف الشرط هنا حالة التناقض التي تسيطر على قومه، فالتكرار يلفت انتباه المتلقي إلى المفارقة المؤلمة بين الاحترام من جهة إخوته عند الجوع وطلب الفضل من أُرطاة، وإنكار الفضل عند الشبع وعدم الحاجة له.

وظّف الشاعر التكرار للتأكيد على الزهد في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 89)

اطْلُبْ كِفَافًا فَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ أَحَدٍ نَالَ الْكَفَافَ عَلَى تَقْوَى وَإِرْشَادٍ
مِنْ مَلْبَسٍ وَشَرَابٍ بَعْدَ مَطْعَمِهِ فِي حَيْثُ خَيْمٍ فِي غَوْرٍ وَإِنْجَادٍ
إِلَّا حَوَى الْفُوزَ فِي الدُّنْيَا وَأَجْلَهَا إِذَا أُعِينَ بِنَفْسٍ شُحُّهَا زَادٍ

والتكرار هنا ضرورة لغوية في مقام الاستئناف لضرب الحكمة، فالشاعر يحض على طلب القليل من الزاد والمؤنة، فقال (اطلب كفافا) ثم كرر الكفاف في الشطر الثاني، ليضرب الحكمة ليصور للمتلقي نتيجة ذلك الكفاف، فسيفوز بالدنيا والآخرة.

كما وظّفه في توجيهه المتلقي إلى حقيقة لا تقبل الرد في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 74)

فَدَعِ ذِكْرَ مَنْ قَدْ حَالَتْ الْأَرْضُ دُونَهُ وَفِي غَيْرِ مَنْ قَدْ وَارَتْ الْأَرْضُ فَاطِمَهُ

فالتكرار هنا يلفت انتباهنا -نحن المتلقين- نحو تلك الحالة التي يعيشها الشاعر من حزن شديد وتسليمه بقضاء الله في النهاية، ولم يكن لفت الانتباه إلى استحالة عودة الابن الميت -فيما يبدو- إلا من خلال كلمة الأرض، لما فيها من إحياء الانتهاء وعدم العودة مرة أخرى، وهو ما يناسب حالة الابن.

ولا تفوتنا الإشارة إلى القيمة الموسيقية للتكرار في الأبيات السابقة، والتي دعمها اتفاق حركات الإعراب، فنجد (قلتم، قلتم) و (كفأفاً، الكفاف) و (الأرض، الأرض) لتزيد من مدى التأكيد على الدلالات الواردة في الأبيات الشعرية.

كما وظفه في توجيهه المتلقي إلى أهمية اللفظ المكرر في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 113)

مَرَزَنَ عَلَى مَاءِ الْغَمَارِ فَمَاؤُهُ نَجَوْعٌ كَمَا مَاءُ السَّمَاءِ نَجَوْعٌ

التكرار في (ماء الغمار، فماؤه) تقتضيه الضرورة اللغوية، فجاءت الأولى اسم مجرور والثانية مبتدأ، لاستئناف الجملة والتكرار هنا يزيد من تركيز المتلقي نحو هذا الماء لأهميته لدى الشاعر، وزاد من الاهتمام به من خلال التشبيه في عجز البيت، ليكون البيت مترابطاً، يدور مجمله حول هذا الماء.

ووظف الشاعر التكرار في حصر الحق والمجد في قومه، في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 102)

قَدْ نَحْبِسُ الْحَقَّ حَتَّى مَا يَجَاوِزُنَا وَالْحَقُّ يَحْبُسُنَا فِي حَيْثُ يَلْقَانَا

نَبْنِي لِأَخْرَجْنَا مَجْدًا نُشِيدُهُ إِنَّا كَذَلِكَ وَرِثْنَا الْمَجْدَ أُولَانَا

ففي البيتين السابقين تكرر ل (الحق) في البيت الأول، ليرسم الشاعر صورة إيجابية لقومه من جلال تجسيمه للحق، و(نحبس الحق) جملة فعلية للدلالة على الاستمرارية، و(الحق يحبسنا) جملة اسمية للدلالة على ثبات هذه الصفة في قومه، وفي البيت الثاني تكرر لكلمة (المجد) ووفق الشاعر في توظيفه لتكرار هذه الكلمة، لجذب انتباه المتلقين، نحو ذلك المجد واستمراريته من خلال الفعل المضارع (نبنينا)، والمعلوم أن البناء يتطلب جهداً كبيراً ليكتمل في أحسن صورة، والمجد تكرر في شطري البيت، وذلك للاحاح على تلك المعاني.

إن التكرار بالرغم من وروده بنفس المعنى إلا أنه يؤدي أدواراً متعددة منها: لفت نظر المتلقي إلى مدلول معين، وذلك عن طريق الإيقاع الصوتي الموسيقي المتولد من التكرار، أو قد يكون استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع.

3.2.3 التّصدير

يعد هذا المحسن البديعيّ من الوسائل التي يستخدمها الأديب للتشكيل الصّوتيّ، فيسهم في تنعيم النّص الشّعريّ من ناحية، والإفادة من ترسيخ الدّلالة، وتأكيد المعنى من ناحية أخرى، وقد لقي هذا المحسن عناية النّقاد والأدباء القدامى.

وقد عرّفه الخليل بن أحمد بـ "والنّصْدُر: نَصْبُ الصّدْر في الجلوس. ويقال: صَدَرَ فلانٌ فلاناً إذا أصاب صدره بشيءٍ. والأصْدَرُ: الذي أشرفت صدرته" (ال خليل بن أحمد، د ت، صفحة 95/7). والصّدْرُ: أَعْلَى مُقَدِّمِ كُلِّ شَيْءٍ وأوّلُهُ، وكلُّ ما واجهَكَ (الفيروزآبادي، 2005، صفحة 432).

والتّصدير: هو رد العجز على الصّدر أو رد الأعجاز على الصّدور، وسماه البغدادي "رد الكلام على صدره"، (البغدادي أ.، د ت، صفحة 102) وسماه الحاتمي أيضاً التّصدير ، وقال: "هو أن يبدأ الشّاعر بكلمة في البيت في أوّله أو في عجزه أو في النّصف منه، ثم يرددها في النّصف الأخير" (الحاتمي، 1979، صفحة 1 / 162)، وسار ابن رشيق على تعريف الحاتميّ ورأى أن التّصدير قريب من التّرديد والاختلاف بينهما أن التّصدير مقصور على القوافي التي تَرُدُّ على الصّدور، (ابن رشيق، 1981، صفحة 2 / 3) ومما سبق يتبين لنا أهمية البعد المكانيّ لورود اللفظتين مكررتين في رد الأعجاز .

وأورد ابن المعتز التّصدير في كتابه البديع وقسمه إلى ثلاثة أقسام:

- الأول: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأوّل؛ كقول الشّاعر:

تلقى إذا ما الأمر كان عرمرما في جيش رأى لا يفل عرمرم

- الثّاني: ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأوّل؛ كقول الشّاعر:

سريع إلى ابن العم يشتم عرضه وليس إلى داعي النّدى سريع

- الثّالث: ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشّاعر ":

عميد بنبي سليم أقصده
سهام الموت وهي له سهام

وخصه ابن المعتز بباب من فنون البديع الخمسة، وجعله الباب الزابع (ابن المعتز، 1990، صفحة 140).
وبعد دراسة ديوان أُرطأة بن سَهْيَة عثر الباحث على القسم الأخير من تصنيف ابن المعتز من هذه الأقسام الثلاثة،
مما يعني أن الشاعر ما كان حريصا على تحديد موقع الكلمة الأول في البيت الشعري، مما يدل على عدم تكلف
الشاعر في ذلك اللون البديعي.

وللتصدير أثر في موسيقى البيت الشعري، فيرى ابن رشيق أنه "يسهل استخراج قوافي الشعر، ويكسب البيت الذي
يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة" (ابن رشيق، 1981، صفحة 2 / 3)، ومن خلال ما
ذكره ابن رشيق عن قيمة التصدير، يتبين إغفاله عن تحديد القيمة الدلالية للتصدير داخل البيت الشعري، واكتفائه
بذكر القيمة الصوتية الموسيقية.

فإن التصدير قد ينهض بدورين أساسيين هما: التمهيد للقافية، من خلال توقع المتلقي لها، وتأكيد المعنى من خلال
الترابط بين أطراف البيت وعناصر الدلالة (شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 108)،
وفيما يتصل بالتوطئة للقافية نجد أن الكلمتين تردان في الشطر الثاني، وقد تكون الكلمتان متجاورتين بهذا الشكل:

(—) (—) —————

كما في قول أُرطأة: (علاونة، 2006، صفحة 57)

فَلَوْ كُنْتُ غَوْفِيًّا عَمِيتَ وَأُسْهَلْتُ كُودَاكَ وَلَكِنَّ الْمَرِيبَ مَرِيبُ

قد ظهر الأثر الصوتي للتصدير في التمهيد للقافية من خلال تكرار كلمة المريب، والثراء الذي خلقه التصدير في
هذا البيت ليس صوتيا فحسب، بل تعدى ذلك ووصل إلى الدلالة فأثراها أيضا، إذ عمق التصدير الشك الذي ينتاب
المتلقي جراء تكرار كلمة المريب وهو ما جعل شبيب ابن البرصاء يتمنى العمى في حياة أُرطأة ليثبت أنه من بني
عوف وينفي عن نفسه ما لحق به من تشكيك في نسبه.

وهو نفس ما نجده في قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 71)

لَقَدْ طَالَمَا عَشْنَا جَمِيعًا وَوُدْنَا جَمِيعٌ إِذَا مَا يَبْتَغِي الْأَنْسَ أَنْسُ

حيث نجد التصدير ينهض بدور مزدوج؛ يجمع بين الصوت والدلالة، فقد مهد للقافية، علاوة على قرب اللفظين المكررين، مما كان له أثر في سرعة الدلالة، فصورت أمل الشاعر في الأُنس، فإن وجد من يأنس له فسيُسرع لتلبية ذلك الأُنس ويبادلُه، ومجاورة الكلمتين في دلالة على عدم التفكير في رد هذه العلاقة.

أما الدور الآخر الذي ينهض التصدير بأدائه، وهو تأكيد المعنى والمبالغة من خلال الترابط بين أطراف البيت الشعري والدلالة، فقد لاحظنا أن نماذج قد وردت فيها الكلمة الأولى في بداية الشطر الثاني والكلمة الأخرى ترد في نهاية البيت، أي أنه يأتي على النحو التالي:

(—) ————— (—)

والسر في قدرة هذا النمط على التأكيد والمبالغة أنه يختص بالعجز لأن العجز وحده يمثل وحدة منغلقة "والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يكثر في مقامين: التأكيد والمبالغة". (الطرابلسي، 1981، صفحة 89) ومن ذلك قول أُرطاة يهجو شيبيا: (علاونة، 2006، صفحة 56)

أبي كان خيرًا من أبيك ولم يزل جَنِيْبًا لآبائي وأنت جَنِيْبُ

فقد أكد التصدير هنا انقياد آباء وأجداد شبيب ابن البرصاء إلى آباء أُرطاة، واستمرار ذلك فشبيب منقاد أيضا إلى أُرطاة، وقد استمد التأكيد عمقه من خلال تلك الوحدة المنغلقة في عجز البيت، فاتصلت الكلمة الأولى (جنيبا) بالثانية مما خلق جوا من المبالغة لدى المتلقي، وقد دعم من قيمة التصدير الصوتية في هذا البيت التباين بين حركتي الكلمتين.

ومن المبالغة أيضا قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 113)

مَرَزَنَ عَلَى مَاءِ الْغَمَارِ فَمَاؤُهُ نَجُوعٌ كَمَا مَاءُ السَّمَاءِ نَجُوعٌ

يتضح من التصدير هنا المبالغة في صفاء الماء، فماء وادي الغمار عذب حلو، ويشبهه بماء السماء، وقد تضافر مع التصدير تشبيه يقوي المعنى ويؤكدُه، وعمد الشاعر إلى إقامة صلة رابطة بين لفظة مرت في صدر العجز وأخرى في نهايته لإشاعة التثني في نسيجه الشعري.

ويكون التصدير للتأكيد على انقطاع الأمل كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 73)

هل أنت ابنُ ليلي إن نَظَرْتُكَ رَائِحَ مَعَ الرَّكْبِ أَوْ غَادِ غَدَاةً غَدِ مَعِي

فَأُزْطَأَةُ انقطع به الأمل في عودة ابنه من الموت، فيتساءل هل إن انتظرتك ستذهب مع القافلة أو تذهب معي، على الرغم من أن أُزْطَأَةَ في نفس القوم، فَالتَّصْدِيرُ في (مع، ومعِي) هنا أشار إلى الإشفاق والتَّحَسُّرُ والصَّجَرُ وانقطاع الأمل حتى أنه يكرر عليه المصاحبة ويرجوه، وكان للتصدير أثر عميق، حيث ينتهي البيت الشعري بكلمة معي وهو على يقين بعدم قدومه معه، ليدل على استسلامه في النهاية.

ويكون للتصدير دلالة التفاعل كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 83)

وَأَتَيْ ابْنُ حَرْبٍ لَا تَزَالُ تَهْرُئِي كِلَابٌ عَدُوِّي أَوْ تَهْرُ كِلَابِي

فالصفة الظاهرة في البيت السابق أن أُزْطَأَةَ لا يعبأ بسبب الحرب حيث أدى التصدير إلى إشاعة جو من إهمال سبب الحروب التي يخوضها فيمكن أن تبدأ الحرب من أعدائه أو تبدأ بسببه، وجاء التصدير في صورة تؤكد تفاعل أُزْطَأَةَ مع ما حوله من أحداث.

وقد يكون التصدير ناقصاً وهو ما اختلفت فيه الصيغة مثل قول أُزْطَأَةَ: (علاونة، 2006، صفحة 106)

يَا عَجَبًا وَدَهْرُنَا عَجَائِبُ يَعِينُنِي مَن كُأْلُهُ مَعَائِبُ

فالتصدير هنا اختلفت فيه صيغة الكلمة الأولى في صدر عجز البيت عن الكلمة الأخرى (يعيني، معائب)، فالشاعر يستنكر من يعيب عليه فعل أو قول ما، على الرغم من أن المنتقد مليء بالعيوب التي لا تعد ولا تحصى، وكلمة معائب وردت في صيغة الجمع ليستوحي منها المتلقي أن المنتقد ليس فيه عيب واحد يمكن إغفاله، بالعكس فهو مليء بالعيوب لا يستطيع أحد تحملها.

يعد التصدير من وسائل تركيز الاهتمام بالبيت، فاللفظ المعتمد في التصدير يعد بمثابة اللفظ الجامع للمعنى، ففي لفظ التصدير يتولد المعنى ويتشكل إذا كان اللفظ الأول يقع في صدارة البيت، أو صدارة العجز، ويؤول إليه مجمل المعنى إن كان اللفظ الأول في نهاية الصدر أو موقعه غير محدد، فالتصدير عملية رصد وتقيد للمعنى فتبقى آخر كلمة في البيت هي المسيطرة على المعنى العام.

3.2.4 التذييل

عرّفه ابن فارس بـ: (ذَيْلٌ) الذَّالُّ وَالْيَاءُ وَاللَّامُ أَصْلٌ وَاحِدٌ مُطَرَّدٌ مُنْقَاسٌ، وَهُوَ شَيْءٌ يَسْتَفْلُ فِي إِطَافَةٍ. مِنْ ذَلِكَ الذَّيْلُ ذَيْلُ الْقَمِيصِ وَغَيْرِهِ (ابن فارس، 1979، صفحة 366/2) وعرفه ابن منظور بأن الذيل آخر الشيء، وذيل فلان ثوبه تذيلاً أي طوله. مادة (ذيل) (ابن منظور، د ت، الصفحات 3 / 1529 - 1530).

والتذييل نوع من التّرديد؛ وهو "أن يذيل النّاطم أو النّائر كلاماً، بعد تمامه وحسن السّكوت عليه، بجملة تحقق ما قبلها من الكلام، وتزيده توكيداً وتجري مجرى المثل، بزيادة التّحقيق"، (الحموي، 2004، صفحة 1 / 242) ويمكن أن يكون في اللفظ، حيث يكرر لفظ من ألفاظ البيت مرتين في موضعين، ويكون اللفظ الأول ثابت محدد في بداية البيت ويأتي الآخر حراً متحركاً في البيت الشعري.

نستنتج من ذلك أن الفارق بين التّصدير والتّذييل يرجع إلى موقع اللفظ الثّابت فإذا كان اللفظ الثّابت في بداية البيت الشعري فهو تذييل، أما إن كان في آخر البيت الشعري فهو تصدير.

عندما نطيل النظر في شعر أُرطأة نجد هناك قيمة فنية للتذييل، إحداهما صوتية والثانية دلالية، فالقيمة الصوتية راجعة إلى موقع الكلمة الأولى، فأذن المتلقي أول ما تصادفها من البيت الشعري، فيكون لها وقع في النفس (شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 13)،

القيمة الدلالية للتذييل تكاد تكون محصورة في تأكيد المعنى والإلحاح عليه، فـ "والتّذييل لم يفد غير تحقيق الكلام الأول وتوكيده" (الحموي، 2004، صفحة 1 / 242)، فيدرك المتلقي من الطّبيعة التكرارية في التّذييل تأكيد الكلام أو تحوله إلى المثل السائر (ابن أبي الأصبع، دت، صفحة 155)، وهذا لا يجعلنا نغفل القيمة الصوتية له.

فكلما تباعد اللفظان كان الأثر الصوتي للتّذييل -بما يتبعه أثر دلالي- أقوى وأوضح، فالتّذييل له قدرة على الرّبط بين أطراف المعنى، من خلال تكرار اللفظ مرتين، ويعتمد على التّحليل في الوصول إلى تلك المعاني، فلغة الأدب متعددة الدلالة غالباً، فلها مستويات متعددة تكون بسيطة أحياناً، ومركبة أحياناً أخرى (عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكويني البديعي، 1995، الصفحات 121 - 122).

علينا أن ندرك أن التذييل موقعه مؤثر في الدلالة، فترديد الأصوات يلعب دورا دلاليا خاصا، لا يقتصر على التذييل فحسب، بل يصل إلى تشكيل الدلالة؛ لأن الكلمة التي تكون في صدارة البيت غالبا تكون محور اهتمام الشاعر، وهي أول ما يسمعه المتلقي، فإذا تكرر زاد تأثيره (الطرابلسي، 1981، صفحة 92).

ويكاد دور التذييل ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت الشعري ومن أمثلته:

قول أُرطأة في الفخر بنسبه (علاونة، 2006، صفحة 61):

ضربتُ فيهم بأعراقي كما ضَرَبْتُ عروقَ ناعمةٍ في أبطَح تَدِ

حيث كانت الكلمة الأولى هي أول ما يصادف أذن السامع، ثم كانت الكلمة الثانية هي آخر ما يعلق بها في الشطر الأول، أي أنها كانت الوقفة الفاصلة بين الشطرين، والتذييل هنا تكامل مع التشبيه التمثيلي (المركب)، حيث شبه الشاعر أصالته وامتداده في قومه، كامتداد جذور النبتة الناعمة في الأرض الطرية، للدلالة على عدم وجود معوقات أو صعوبات أمام جذور ذلك النسب، فلا يشكك فيه أحد، واستخدم كلمة ضرب وكأنه يوحي بهذا الفعل على القوة والمنعة في الخوض في نسبه.

ومن قوله في تأكيد المدح (علاونة، 2006، صفحة 79):

فَزَادَ لَـكَ اللهُ سُـلْطَانَهُ وَزَادَ لَكَ الْخَيْرَ مِنْهُ فَـذَا مَا

فالتذييل يؤدي دوره في التأكيد على معنى اتساع السلطان لعبد الملك بن مروان، فالكلمة الأولى وردت في صدر الشطر الأول و(زاد) الثانية وردت في صدر العجز؛ مما كان له أثر في دعم وتأكيد المعنى، وأضفت الكلمة الثانية تأكيدا على الخير، فاتساع الملك تجسد في جانبين: الأرض اتساعا، والخير مالا واستمرارا، أيد الشاعر فكرته بتكرار لفظة (لك)، ليستشعر المتلقي التخصيص الذي وهبه الله لعبد الملك بن مروان، وعود الصمير في (منه) ليقطع على أي إنسان الفضل الذي حل بالخليفة، وأن كل ما فيه من الله وحده فقط.

وهكذا نجد أن اللفظين لم يتصلا بسبب التذييل فحسب، بل جاء اتصالهما مقيما علاقة تواصل بين شطري البيت.

والمبالغة في هجائه لمسلم بن عقبة في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 95)

مَرَرْتُ عَلَى رُبُعَيْهِمَا فَكَأَنِّي مَرَرْتُ بِجَبَارَيْنِ مِنْ سَرُو جَمِيرَا

فالتذييل يؤدي وظيفته في الإلاحاح على معنى تجرّ الأمير وأخيه، فلقد وفد أُرطأة عليهم ولكنهما أعرضا عنه، فشبه الحال بمروره بجبارين على جبلين بعيدين عن الناس وعن الوادي مكان السّكن والاختلاط بالقوم، والتّذييل في كلمة (مررت) تشعر المتلقّي بتكرار الفعل عله يصيب منهم خيرا.

في الشّواهد السّابقة ورد التّذييل تاما، وهو ما تَرَدُّ فيه اللفظ بعينه، وإن اختلفت صورته أحيانا في بعض الحركات، أما الأمثلة التّالية فالتّذييل ناقص، وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النّواحي.

ومن أمثله قول أُرطأة: (علاونة، 2006، صفحة 73)

وَقَفْتُ عَلَى قَبْرِ ابْنِ لَيْلَى فَلَمْ يَكُنْ وَقُوفِي عَلَيْهِ غَيْرَ مُبْكِيٍّ وَمُجْرِعٍ

فالتّذييل في (وقفت، وقوفي) أضفى شعورا بطول مدة الوقوف، وورد موقع الكلمة التّانية في صدر عجز البيت ليكون الوقف هو المسيطر على المعنى العام للبيت، وهينة ذلك الوقف لا تنفك عن البكاء والنّحيب. ومنه حصر المجد في قومه (علاونة، 2006، صفحة 63):

غَلَبْنَا بَنِي حِوَاءَ مَجْدًا وَسُؤْدَدًا وَلَكُنَّا لَمْ نَسْتَطِعْ غَلْبَ الدَّهْرِ

حيث كانت الكلمة الأولى هي أول ما تلقاها السّامع، فجعلت المتلقّي يصب اهتمامه على انتصار قوم أُرطأة على غيرهم من الأقوام، ثم كانت الكلمة التّانية في حشو العجز، ليكون التّذييل ناقصا، ولعلّ هناك علاقة غير مرئية بين التّذييل الناقص والانتصار الناقص الناتج من عدم قدرتهم على الانتصار على الدهر والتّسليم بذلك.

إن التّذييل له قيمة فنيّة، فيستحسن في المدح والتّناء والذّم والوعيد والإرشاد، كما يحسن في رد بعض المعاني وتثبيت بعض المعاني، ولما للتّذييل من صدارة في البيت الشعري فقد كان له قوة في جذب المتلقّي إلى المعاني المقصودة.

أولى الباحث في الصّفحات السّابقة اهتماما للتّريديد والتّكرار، والتّصدير والتّذييل، لأنها ظواهر منحصرة في البيت الشعري الواحد، ولها أثر دلالي واضح ومباشر؛ لقرب عناصر كلّ ظاهرة من تلك الظّواهر، ولكن ثمة تكرار يجب

أن نتوقف عنده- يتعدى البيت الواحد ليشمل بيتين متتابعين، فتكون الكلمة الأولى في بيت والأخرى في البيت التالي، ومن أمثلة ذلك قول أَرطاة: (علاونة، 2006، صفحة 56)

أبي كان خيراً من أبيك ولم يزل جنيباً لأبائي وأنت جنيب
ومازلت خيراً منك منذ عضّ كاريها برأسك عادي النجاد رسوب

فلتكرار في هذين البيتين أثر صوتي ودلالي واضح، فكلمة خيراً تكررت في الشطر الأول من البيتين في نفس الموضع، فمرة ذكرها بعد أبيه، والثانية بعد الكلام عن نفسه لتأكيد الشاعر على فضله وفضل آباءه، فالتكرار أثار انتباه المتلقي إلى دلالة كلمة خيراً.

ومن الفخر أيضاً قوله: (علاونة، 2006، صفحة 82)

إذا ما طلغنا من ثنية لفل فخير رجالاً يكرهون إياي
وخيرهم أني رجعت بغبطة أخذت أظفاري ويصرف نابي

فالتكرار في كلمة (خير) بصيغة الأمر للدلالة على القوة وتكليفه لمبلغ الأخبار بسرعة الإبلاغ.

وكذلك في قوله (علاونة، 2006، صفحة 96):

لا تحسبني كأمري صادفت بمضيعة فخدشت به المرفق
إنني امرؤ أوفي إذا قازعتم قضب الرهان وما أشأ أتعرق

فالتكرار في كلمة (امرؤ) للتأكيد على قوته.

ومن التكرار للدلالة على الحزن والأسى قوله: (علاونة، 2006، صفحة 67)

ولم تغف الرياح وهن هوج بذني أرل وبالعاه القبور
فلما أن طلغن نعين جعداً وقتلى العاه إذ قتلوا غرورا

فالشاعر مازال يذكر القتلى في جبل العاه، وتكراره للموضع الذي وقعت في الحادثة لجذب المتلقي لتلك الحادثة وما خلفته من آثار في نفس الشاعر، واستخدم الشاعر كلمة العاه مكررة لما لها من شهرة في التاريخ العربي، ولعل ذلك يكشف دلالة الفاجعة الكبيرة.

وكذلك قوله: (علاونة، 2006، صفحة 80)

فَلَا وَأَبْيَكَ لَا تَنْفَكُ نَبْكَي عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ مَا بَقِينَا
عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ أَوْجَعْتُنَا وَأَنْسَيْنَا رَجَالًا آخِرِينَ

فكرر الشاعر كلمة قتلى في البيتين السابقين، للتأكيد على حزنه.

والتكرار لغرض الغزل ومنه قوله: (علاونة، 2006، صفحة 69)

وَدَاوِيَّةٍ نَارَعْتُهَا اللَّيْلَ زَائِرًا لِوَجْزَةٍ تَهْدِينِي النُّجُومُ الطَّوَامِسُ
أَرْقُبْتُ بِدَيْرِ المَاطِرُونَ كَأَنِّي لِسَارِي النُّجُومِ آخِرَ اللَّيْلِ حَارِسُ

فتكرار كلمة النجوم وبُعدها عن الإنسان، فيه انعكاس لدلالة بُعد وجزة عن الشاعرة وصعوبة الوصول إليها، وكأنها بعيدة كالنجوم التي يراها وهي صعبة المنال.

وقد يرد التكرار لاسم للدلالة على الحب والشوق إليه، كما في قول شاعرنا (علاونة، 2006، الصفحات 73 - 74):

وَقَفْتُ عَلَى قَبْرِ ابْنِ لَيْلَى فَلَمْ يَكُنْ وَقُوفِي عَلَيْهِ غَيْرَ مُبْكِي وَمُجْرِعِ
هَلْ أَنْتَ ابْنُ لَيْلَى إِنْ نَظَرْتُكَ رَائِحَ مَعَ الزُّكْبِ أَوْ غَادٍ غَدَاةٍ غَدٍ مَعِي
فَلَوْ كَانَ لُبِّي شَاهِدًا مَا أَصَابَنِي شَهيقٌ عَلَى قَبْرِ بِأُخْبَارِ أَجْرِعِ
أَأَنْسَى ابْنَ لَيْلَى وَهُوَ لَمْ يَأْتِ دُونَهُ مَنْ الدَّهْرِ إِلَّا بَعْضُ صَيْفٍ وَمَرْبَعِ

فلقد كرر الشاعر ابن ليلى في معرض رثائه، فأرطأة مكلوم، ويكرر الاسم للدلالة على حبه لابنه، فالمحب يكرر اسم المحبوب في أي فرصة، وهذا فيه تأكيد على هول الفاجعة التي ألمت بأرطأة، ولعله استخدم تعبير (ابن ليلى) لسببين: الأول من أجل استقامة الوزن، والثاني نقل صورة الأم التي غالبا ما تكون في حال أصعب من الأب، وذلك لزيادة التأثير في نفس المتلقي.

وقد يكون التكرار للمدح كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 79)

نَزَعْتُ عَلَى مَهَلٍ سَابِقِ فَمَا زَادَكَ النَّزْعُ إِلَّا تَمَامَا

فَزَادَ لَكَ اللَّهُ سُلْطَانَهُ وَزَادَ لَكَ الْخَيْرَ مِنْهُ فَمَادَامَا

فلقد وجه التكرار في البيتين السابقين ذهن المتلقي إلى الممدوح من خلال تكرار كلمة (زاد) ثلاث مرات، وجاء تكرارها في الموضع الثاني في صدر البيت لجذب الانتباه، والتأكيد على فضل الأمير. عند المقارنة بين الترديد والتكرار والتصدير والتذييل من جهة، والتكرار غير المنحصر في البيت الشعري الواحد، ندرك بما لا يدع مجالاً للشك تفوق القسم الأول، ولكن ذلك لا يعني ألا يكون للتكرار -غير المرتبط بالبيت الواحد- تأثير في الخصائص الصوتية للشعر أو للدلالة، فكل تكرار يفيد المعنى أثر دلالي صوتي في النص الأدبي.

3.3 القوافي الوسطى

ومن مظاهر موسيقى الحشو عند شاعرنا القوافي الوسطى، أو ما يطلق عليه (التصرّيع)، وعرفه صاحب العين فقال: "صرع: صرعه صرعاً، أي: طرحه بالأرض. والصراع: معالجتهما أيهما يصرع صاحبه. والمصرعان من الأبواب بابان منصوبان ينضمّان جميعاً مدخلهما في الوسط من المصراعين. ومن الشّعر: ما كان قافيتان في بيت.. يقال: صرّعت الباب والشّعر تصريعاً" (الخليل بن أحمد، د ت، صفحة 299/1). والمصرعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت، قال واشتقاقهما من الصّرعين وهما نصف النّهار (ابن منظور، د ت، صفحة 4 / 2434).

من خلال التعريف اللغوي ندرك أن التصرّيع يكون في بداية القصيدة وكأنه الباب للدخول إلى القصيدة. وعرفه ابن رشيق بقوله "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (ابن رشيق، 1981، صفحة 1 / 173)، أي عبارة عن جعل مقطع المصراع الأول في البيت مثل القافية الملتزمة في القصيدة (التتوخي، 1978، صفحة 76)؛ فالبيت المصروع به سكتتان لهما قافية واحدة.

وللتصرّيع أثر كبير في المتلقي، فالتصرّيع يجعل المتلقي يدرك من البداية أنه إزاء كلام موزون وليس نثراً غير موزون، كما "يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره، ويفهم قبل تمام البيت روى القصيدة وقافيتها" (الخفاجي، 1982، صفحة 189)، وقد يصرع الشاعر داخل القصيدة، وهذا عندما يخرج من قصة إلى قصة

جديدة، أو من وصف إلى وصف، فيأتي التصريح تنبيها لتلك المعاني (ابن رشيق، 1981، صفحة 1 / 174)، فاستعمال التصريح منتشر عند القدماء والمتأخرين، وقد أولاه ابن الأثير أهمية كبيرة فيقول: "وقد فعل ذلك القدماء والمُحدثون، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام" (ابن الأثير ض.، 1420، صفحة 1 / 259).

وهذا ما نجده عند قدامة بن جعفر أيضا، إذ ذهب إلى أن "الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمُحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره" (ابن جعفر، 1302، صفحة 14)، فأثبت أن التصريح دليل قوة الطبع، وسلامة اللغة، وسعة الاطلاع. وإذا كثر التصريح داخل القصيدة دل على التكلف، إلا من الشعراء المتقدمين. (ابن رشيق، 1981، صفحة 1 / 174)

من خلال ما سبق يتضح مدى الفطنة والدقة التي وصل إليها نقادنا الأقدمين للأثر الصوتي للتصريح على المتلقي، ولكننا افتقدنا جهدا مماثلا، نعرف من خلاله الأثر الدلالي للتصريح من حيث هو عنصر ينطوي عليه البيت الشعري، وأسهم في إبداع الدلالة.

يكن الأثر الصوتي للتصريح في أنه "يتمثل في إكساب البيت مزيدا من الكثافة الصوتية والإيقاع الصوتي، فضلا عن وصل المصراع الثاني بالمصراع الأول عن طريق التماثل الصوتي لقافية الصدر والعجز؛ إذ تربط الصدر بالعجز، ويترتب على ذلك انتظام موسيقي مدهش" (المصري، د ت، صفحة 191)، وكي ندرك الأثر الدلالي للقوافي الوسطى، فيجب أن نستنبط العلاقة بين الكلمتين المنتهي بهما الشطران، ودور كل منهما داخل الشطر الذي تنهيه.

ومن خلال تتبع التصريح في شعر أُرطاة نجد أنه لم يكن سمة مطردة لازمة في بدايات القصائد جميعها؛ بل صرع شاعرنا بدايات بعض القصائد دون بعض، وسيوضح ذلك في الصفحات التالية.

والكلمتان اللتان يقع بينهما التصريح قد تكونان اسمين لمكانين، وهذا النمط غالبا ما يكون في معرض الوقوف على الأطلال، وهو ما يحمل إحياء كثيفا بعموم الفناء وشموله (شلبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 145)، وقد يكون اختيار الأسماء اختيارا فنيا؛ وهذا يعني أن يكون الشاعر قد اختاره على أساس صوتي، يهب البيت قدرته على التأثير والإحياء، وهذا من خلال إثراء طاقاته الصوتية، كما في قوله أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 59):

عُوجَا نُلِمُّ عَلَى أَسْمَاءَ بِالْثَمَدِ مِنْ دُونِ أَقْرُنَ بَيْنَ الثُّورِ وَالْجُمَدِ

شكّل التصريح بـ (الثمد - الجمد) نغمة موسيقية متكررة، حيث تتماثل نهاية الصدر مع نهاية العجز في النغمة الصوتية، فيؤدي ذلك الانسجام الصوتي بين المكانين إلى التكاثر الدلالي، ويعدد الشاعر في البيت أماكن شهدت حروب ووقائع عظيمة في الجاهلية، (البكري، دت، الصفحات 1 / 180 - 181 - 345) وكأن أخطاء يهدد شبيبا محذرا إياه من ملاقاته، وللتصريح أثر في لفت انتباه المتلقي إلى تلك الأماكن، وما تحمله من دلالت تاريخية سابقة، وإسقاط ذلك على الواقعة المذكورة.

ويعدد الشاعر من ذكر الأماكن التي تضم الأطلال، وكأنه يحاول أن يثبت ما محته يد الزمن، وذلك عن طريق ذكره أسماء المواقع، كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 97)

أَلَا حَيَّ رُبْعًا بِاللَّيْدِ الْمَقَابِلِ يَهِيحُ الْهَوَى مِنْ بَيْنِ تِلْكَ الْمَنَازِلِ

فالشاعر يستذكر الحي الذي سكنته محبوبته، فصرع بكلمة (المقابل) - وفيها دلالة على قرب منزل المحبوبة - والقافية (المنازل) وفيها دلالة على أن هذا الموضع ما كان ثابتا وتنطوي تلك المنازل عدم الاستقرار، والكلمات بينهما امتداد دلالي؛ فالحي المقابل يحوي تلك المنازل التي أشار إليها الشاعر، وكأن الشاعر يريد أن يثبت تعلقه بتلك الأطلال.

ومن التصريح الذي ذكر فيه الأطلال قوله أخطاء أيضا: (علاونة، 2006، صفحة 102)

عُوجَا عَلَى مَنْزِلٍ قَدْ هَاجَ أَحْزَانَا بَيْنَ الثُّوَيِّ وَقَرْيِ أُمِّ حَسَّانَا

جاء التصريح بين كلمتين بينهما علاقة نمو في المعنى، فكلمة (أحزانا) جاءت في قافية صدر البيت بصيغة الجمع؛ للدلالة على كثرة الحزن وعمقه، وكلمة (حسانا) قافية للبيت لتكون محلا لهذا الحزن، وقد أضفى التصريح على البيت الشعري جوا من التجانس والتناغم، وكأنه ذو قافيتين داخلية وخارجية، فينتج عنهما توازن موسيقي يلفت الانتباه إلى تلك الدلالات.

وقد يكون التصريح بذكر اسم ما في المصراع الأول وذلك للربط بينه وبين دلالة الكلمة التي وردت في قافية البيت، ومن ذلك قوله: (علاونة، 2006، صفحة 55)

رَمَتْكَ فَلَمْ تَشَوْ الْفُؤَادَ جَنُوبُ وَمَا كُلُّ مَنْ يَرْمِي الْفُؤَادَ يُصِيبُ

رسم الشاعر صورة سلبية لمحبيبته في مطلع القصيدة وكُنْثَتْ تلك الدلالة من خلال التصريح فاسم (جنوب) صُرِّع مع (يصيب) للدلالة على أنها امرأة مراوغة وتؤدي أخطاءاً ولكنها لم تستطع إصابته في موضع القتل، وقد دلنا هذا التصريح على النقرة من تلك المحبوبة.

وذكر أخطاءاً ذكر المرأة العاذلة في معرض رثائه لقتلى قومه يوم (بنات قين)، في قوله: (علاونة، 2006، صفحة

(80)

أَعْمَاذِلْتِي أَلَا لَا تَغْزِلِينَا ذِلِينَا أَقْلِي اللَّوْمُ إِنْ لَمْ تَنْفَعِينَا

كلمة (تعذlina) دالة على اللوم الذي تلج عليه محبيبته، وكلمة (تنفعينا) سبقت بنفي، وكأن التصريح هنا علاقته علاقة امتداد بين الكلمتين؛ فاللوم لا فائدة فيه أمام شاعر يؤمن بقضية الثأر، وتجذرها في نفوس العرب بصفة عامة، وقد أغلق التصريح -حيث يرد في مطلع القصيدة- فكرة تحول الشاعر عن قضيته التي يؤمن بها. ويعد التصريح طريقاً من طرق استثارة العواطف، وجذب المتلقي للدخول إلى الأبيات بإيقاع متواتر، مما يجعله لا يمل الشعر، ومن ذلك قول أخطاءاً في الزهد: (علاونة، 2006، صفحة 89)

اطْلُبْ كَفَافًا فَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ أَحَدٍ نَالَ الْكَفَافَ عَلَى تَقْوَى وَإِرْشَادٍ

افتتح الشاعر الأبيات بوصية، وهي ألا يطمع الإنسان في الدنيا وأن يعيش حياة الكفاف، والمتأمل لهذا البيت يجد فيه تناص مع قول النبي صلى الله عليه وسلم: "قَدْ أَفْلَحَ مَنْ أَسْلَمَ، وَزُرِقَ كَفَافًا، وَقَنَّعَهُ اللَّهُ بِمَا آتَاهُ" (النيسابوري، د ت، صفحة 2 / 730)، فالتصريح جذب المتلقي ليدقق النظر في تلك المعاني، وقد قصر الفلاح والفوز -في الأبيات اللاحقة- على المتتبع للكفاف.

وربما جعل أخطاءاً التصريح داخل النص، والبيت الأول مصرع أيضاً، ومن ذلك قوله (علاونة، 2006، صفحة

(59):

مَازَا أَظُنُّكَ تُغْنِي فِي أَخِي رَصْدٍ مِنْ أَسَدٍ خَفَّانٍ جَابِي الْعَيْنِ ذِي لَيْدٍ

والتّصرّيع يكون داخل القصيدة لينتقل الشّاعر من قصة إلى غيرها أو من وصف إلى وصف آخر ومن ذلك قوله:

(علاونة، 2006، صفحة 102)

.....

 إِنْ تَدْعُ خُنْدِفَ بَغْيَا أَوْ مَكَاثِرَةً أَدْعُ الْقَبَائِلَ مِنْ قَيْسِ بْنِ عِيلَانَا
 قَدْ نَحُبُّسَ الْحَقِّ حَتَّى مَا يُجَاوِزُنَا وَالْحَقُّ يَحْبُسُنَا فِي حَيْثُ يَلْقَانَا

فانتقل الشّاعر من تهديد مهجوه إلى الفخر بنفسه وقبيلته، مستخدماً التّصرّيع في البيت الثّاني.

وقد بصّر الشّاعر داخل القصيدة، ولكنه لم يصرّع في البيت الأوّل، ومنه قوله (علاونة، 2006، صفحة 63):

لظَلَّتْ قَرَاقِيرٌ صَيَامًا بَظَاهِرٍ مِنْ الضَّحْلِ كَانَتْ قَبْلَ فِي لَجَجِ خَضِرٍ

فصرع الشّاعر في البيت الثّاني، ومطلع القصيدة (علاونة، 2006، صفحة 63):

فَلَوْ أَنَّ مَا نُعْطِي مِنَ الْمَالِ نَبْتَغِي بِهِ الْحَمْدَ يُعْطِي مِثْلَهُ زَاخِرُ الْبَحْرِ

فالنّص في الفخر بقبيلته وأجداده، ولعلّ النّص لم يصلنا كاملاً من أوله.

وقال أُرْطَاةُ مَقْطُوعَةً شَعْرِيَّةً فِي قَتْلَى مِنْ قَوْمِهِ قَتَلُوا يَوْمَ بَنَاتِ قَيْنٍ، وصرع فيها بثلاث أبيات من مجموع المقطوعة

البالغة سبعة أبيات في قوله (علاونة، 2006، الصفحات 80 - 81):

أَعَاذَلْتِي أَلَا لَا تَغْزِلِينَا أَقْلِي اللَّوْمَ إِنْ لَمْ تَنْفَعِينَا
 فَقَدْ أَكْثَرْتَ لَوْ أَغْنَيْتِ شَيْئًا وَلَسْتُ بِقَابِلٍ مَا تَأْمُرِينَا
 فَلَا وَأَبْيِكَ لَا تَنْفَكُ نَبْكَي عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ مَا بَقِينَا
 عَلَى قَتْلَى هُنَالِكَ أَوْجَعْتَنَا وَأَنْسَنَّا رَجَالًا آخِرِينَا
 سَنَبْكِ بِالرِّمَاحِ إِذَا التَّقَيْنَا عَلَى إِخْوَانِنَا وَعَلَى أَيْمِنَا

بَطْنٍ تَرْعُدُ الْأَحْشَاءُ مِنْهُ يَرُدُّ الْبَيْضَ وَالْأَبْدَانُ جُونَا
كَأَنَّ الْخَيْلَ إِذْ أَنْشَنَ كُلُّهَا يَزِينُ وَرَاءَهُمْ مَا يَبْتَغِينَا

فهذا التكرار في العروض والضرب بنغم معين يزيد من موسيقى النص الداخلية؛ فتخرج لنا صورة شعرية رائعة نقلتنا إلى أجواء النص.

3.4 الجنس

اهتم العرب كثيرا في البديع بدراسة الجنس، ويعد من أقدم الفنون التي حظيت بعناية فائقة عندهم، واختصه ابن المعتز بأمثلة كثيرة، في كتابه (البديع)، إلا أن هناك اختلافات كثيرة بين العلماء في تقسيمات الجنس ودلالته. عرفه الخليل بـ "جنس: الجنس: كل ضرب من الشيء والناس والطير، وحدود النحو والعروض والأشياء ويجمع على أجناس" (الخليل بن أحمد، د ت، صفحة 55/6)، والجنس أعم من النوع. ومنه المجانسة والتجنيس (الجوهري، 1987، صفحة 3 / 915).

واصطلاحاً عرفه ابن المعتز بقوله: "وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" (ابن المعتز، 1990، صفحة 108)، أما السكاكي فعرفه بأنه تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلافهما في المعنى (السكاكي، 1987، صفحة 429)، وقد أفرط البلاغيون القدامى في تقسيمات وتصنيفات الجنس فجعلوه أقساماً وأنواعاً شتى، ويبدو أن معظم علماء البلاغة قد أغفلوا القيمة الفنية الجمالية له، منشغلين بظواهره وتقسيماته، إظهاراً لقدرتهم وبراعتهم البلاغية الظاهرية، "فتناسوا كونهم أمام ظواهر أسلوبية في الأداء الفني، يستخرجون قيمها الجمالية، فانساقوا إلى تنويعات تقوم على الفرض والتوهم أحياناً، مما أسد عليهم هذا البحث، وعطل فائدته" (عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، 1994، صفحة 302).

وبسبب الإفراط في الجنس في العصور المتأخرة، نجد عدداً من الأدباء لم يهتم بهذا الفن، لما في كثير منه من التكلف، فالحموي ينفي عن نفسه أن يكون الجنس مذهباً له أو كثرة الاشتقاق في الألفاظ لأنهما يؤديان إلى تعقيد المعنى، والتقييد في الألفاظ، فيكون المعنى حبيس الجنس (الحموي، 2004، صفحة 1 / 54)، واستعمل الأوائل

هذا الفن دون إسراف فحسّن عندهم -كما هو الحال مع شاعرنا- فلما كان العصر العباسي وظهور المولدين شاع وظهر، فأكثر منه أبو تمام وغيره من الشعراء والأدباء.

وبالرغم من عدم اهتمام بعض الأدباء بالجناس وقيّمته الفنيّة وآثاره في المعنى -نتيجة لانسحاق معظم البلاغيين القدامى وراء التّسيمات والتّفريعات-، نجد الأفذاذ من البلاغيين، قد التفتوا إلى الجناس وعلاقته بالمعنى وتأثيره في الدّلالة، فراحوا يستخرجون قيمته الفنيّة والدّلالية ومنهم عبد القاهر الجرجاني فيرجع جمال الجناس إلى علاقته بالمعنى حيث يقول: "ما يعطي (التّجنيس) من الفضيلة أمر لم يتمّ إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن. ولذلك ذمّ الاستكثار منه والولوع به" (الجرجاني أ.، 2001، صفحة 18)، فيرى أن المعنى هو الذي يستدعي الجناس وليس العكس، وغير ذلك يعد تكلفاً لا فائدة فيه بل ينقلب إلى شيء سلبي.

وأكد الإمام الزّركشي على ارتباط الجناس بالمعنى؛ فهو يرى أن الجناس يأتي ليقوي المعنى، فإن كان المعنى قويا أو لاحتاج إلى تأكيد تركّ (الزركشي، 1957، صفحة 3 / 452)، فأئمة البلاغة لم يهملوا القيمة الفنيّة للجناس فجعلوا المعنى قبل الحلية.

وإذا كانت ظواهر موسيقى الحشو -عدا الجناس- تتميز عليه في تأثيرها الصّوتي، فإن الجناس يتفوق عليها من ناحية تشكيل الدّلالة، وهذا التّشكيل يجلب طاقات المتلقّي ووعيه في إدراك الدّلالة، ويرجع التفوق الدّلالي للصوت الذي يحتويه الجناس، فالكلمتان اللتان يقع بينهما التّجنيس متشابهتان صوتياً، وهذا التّشابه ينطوي على خداع للمتلقّي؛ ففي البداية يتبادر لذهن المتلقّي التّماثل أو التّشابه بين الكلمتين، ثم يكتشف المفاجأة والمفارقة في الدّلالة التي يمتاز بها الجناس ممّا يخلق جو من التّعارض الدّلالي المصاحب للتّشابه الصّوتي.

وهذه المفارقة الدّلالية تجعل من الجناس متصفاً بالحيويّة، "وهي حيويّة مطردة، تتأكّد عبر كلّ المستويات، في المستوى الصّوتي حيث يكون التّشابه، وفي المستوى الدّلالي حيث يكمن التّعارض، وفي رحاب التّلقّي حيث يتم إدراك التّشابه والتّعارض معاً" (شليبي، الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، 2006، صفحة 161)، فأى تفسير لجوانب التّوظيف الدّلالي للجناس يجب أن يعتمد على نقطتين أساسيتين: اعتماده على المفارقة، واتصافه بالحيويّة.

وسيهتم البحث بالدور الإيقاعي والدلالي للجناس في شعر أُرطاة، ولن يلتفت كثيرا لأنواعه وأقسامه المتعددة بقدر ما نحاول الاهتمام بدوره الإيقاعي، ويمكن الرجوع إلى كتب البلاغة (ابن رشيق، 1981، الصفحات 2 / 321 - 332؛ السكاكي، 1987، الصفحات 429 - 432؛ القزويني، 1998، الصفحات 354 - 362) للاطلاع على تصنيفاته وأنواعه.

ومعلوم أن الجناس في شعر الأوائل كان يأتي عفويا يتطلبه المعنى، والتّام منه قليل إلى حد بعيد، وأغلبه من النّاقص، والتأثير الصوتي للجناس ليس متساويا في كلّ أنماطه وأمثله، فأقوى هذه الأنماط ثراء ما كانت الكلمتان المتجانستان في بيت واحد؛ حيث تكون الفرصة مهيأة للتأثير الصوتي في قرب الكلمتين، فيسهل على المتلقّي إدراكه، ومعرفة دلّالته.

وآثر الباحث أن يتناول الجناس في آخر هذا الفصل المتعلق بموسيقى البديع، وذلك لأن الأثر الصوتي للجناس يعد محدودا إذا ما قورن بالظواهر الأخرى السابقة، كالترديد والتكرار والتّصريع والتّذيل، ويرجع السّبب في ذلك لانحصار الإطار الصوتي للجناس في نطاق اللفظين، أو الألفاظ التي يقع التّجنيس بينها، فيضعف الاتصال بالإطار الموسيقي الملتمزم من وزن وقافية، ويخرج عن ذلك الجناس الذي يقع في موضع القافية الخارجيّة على نحو ما سنبينه.

ورصدنا لموقع الجناس لا يعدّ رسدا شكليا أو عدديا، إنما رصد من جهة الأهميّة الصوتيّة التي تشكل جزءا من الدّلالة، وأهمه إذا وقع المتجانسان في مصراعي البيت، كما في قوله شاعرنا (علاونة، 2006، صفحة 59):

عُوجَا نُلِمُّ عَلَى أَسْمَاءَ بِالنَّمْدِ مِنْ دُونِ أَقْرُنَ بَيْنَ الْقُورِ وَالْجُمْدِ

ووقع المتجانسين في مصراعي البيت زاد من قوة الإيقاع الموسيقي، وثمة حيويّة إيقاعيّة نابعة من التّجنيس، فبالرغم من وقوع الجناس في كلمتين تدلان على الأماكن إلا أنهما أكسبتا البيت حيويّة موسيقيّة، وقد ورد الجناس بين مكانين، ليتوقف المتلقّي أمام هذين الموضعين لأهميتهما عند الشّاعر.

ويقول أُرطاة مفتخرا بأصله: (علاونة، 2006، صفحة 61)

ضَرَبْتُ فِيهِمْ بِأَعْرَاقِي كَمَا ضَرَبْتُ عَرُوقُ نَاعِمَةٍ فِي أَنْطَحِ تَرْدِ

لقد دعم الجنس في البيت السابق أصالة الشاعر فشبه أعرافه (أصله) بعروق (جذور) الثبته التي تتعمق في الأرض، وللجناس أثر في التكيف الصوتي، ليلفت المتلقي إلى التشابه بين الكلمتين شكلا، واختلافهما دلالة.

ويقول أُرطاة: (علاونة، 2006، صفحة 68)

ولمّا أن بدت أعلامُ صُبْحٍ وجَوْشُ الدَّيْلِ بادرتُ النّذيرا

الجناس في (بدت- بادرت) يشعر المتلقي بالحركة المتوالية، فلما ظهرت جبال صبح بادر أُرطاة إلى الحرب، وكأنها إشارة للبدائية، ووقوع الكلمة الأولى فعل شرط والثانية في جواب الشرط، عمق من الترابط بين المتجانسين، فالترابط صوتي دلالي.

وقد يرد الجنس في كلمتين متجاورتين كما في قول شاعرنا: (علاونة، 2006، صفحة 70)

لَئِنْ أَنْجَحَ الْوَاشُونَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا وَطَالَ التَّنَائِي وَالنُّفُوسُ النَّوَافِسُ

عزّز الجنس في هذا البيت ذلك المعنى الجامع بين الشيء ومحلّه، فالجناس بين (النّفوس) و (النّوافس) يستوقف المتلقي إزاء العلاقة بين النفوس وهي محل النّافس وهو الحاقّد الحاسد التشابه بين اللفظين مع اختلاف المدلول، أكسب البيت حيوية موسيقية، وحيوية دلالية تحيل المتلقي إلى استحضار النفس السيئة وهي تضرر الحسد لأُرطاة ومحبوته، وأثمر التجاور عن تكثيف صوتي دلالي، وعزّزه أن الجنس ختم البيت الشعري ليبقى الأثر في الأذن لأطول وقت ممكن.

وقد يؤدي الجنس دورا خاصا، يتمثل في لفت نظر المتلقي إلى ظاهرة أسلوبية خاصة، ومنه قول شاعرنا:

(علاونة، 2006، صفحة 60)

لَا تَحْسَبْنِي كَفَقْعِ الْقَاعِ يُنْقَرُهُ جَانٍ بِإِصْبَعِهِ أَوْ بِيضَةِ الْبَلَدِ

لا صلة بين (فقع) و (قاع) في هذا البيت من حيث الدلالة، إلا أن الجنس بينهما لفت انتباه المتلقي لمعنى الفقع ويقصد بها الكمأة الرديئة التي لا فائدة منها سريعة الفساد، والقاع الذي يقصد به الأرض المستوية لا حجر فيها ولا ستر، فالفقع ظاهر لا يحتاج إلى تعب للحصول عليه، فينفي الشاعر عن نفسه تلك الصورة عن طريق ذلك الجنس.

وقد يرد الجنس في كلمتين متقاربتين في المكان علاوة على تقارب مدلولي بين المتجانسين ومنه قول أُرطاة في رثاء ابنه: (علاوة، 2006، صفحة 73)

هَلْ أَنْتَ ابْنُ لَيْلَى إِنْ نَظَرْتُكَ رَائِحٌ مَعَ الرِّكْبِ أَوْ غَادٍ غَدَاةً غَدٍ مَعِي

التَّجَانُسُ بَيْنَ (غَاد) -وهي بمعنى الذَّهَاب- وَ (غَد) بينهما تقارب وهو يكسب البيت موسيقى صوتية، تنعكس على الدَّلالة، فَأُرطاة لا يريد المغادرة من موضع قبر ابنه فيطلب من ابنه - المتوفى - الذَّهَاب معه في صباح الغد، وذلك لإطالة مدة البقاء ولو لمدة ليلة واحدة، وورد ثلاث كلمات من أصل واحد -غاد غداة غد- وكلّ واحدة منها تدل على معنى مختلف، لتلفت المتلقّي لذلك التَّجانُس.

ومن الجنس ما يأتي معكوسا (ابن الأثير ض..، 1420، صفحة 1 / 273...) أو مقلوبا كما في قوله: (علاوة، 2006، صفحة 96)

إِنِّي امْرُؤٌ أَوْفَى إِذَا قَارَعْتُكُمْ قَضَبَ الرِّهَانِ وَمَا أَشَأُ أَتَعَرَّقُ

فالجناس المعكوس حاصل بين (قارعت) و (أتعرق)، وهذا الجنس فيه حيوية لا شك فيها، والبعد عن التَّكَلُّف هو ما أكسب هذا الجنس جمالا وإن كان غير ملحوظ إلا بالتدقيق، فالجناس المقلوب من الأنواع التي تصعب على المتلقّي وفي ظننا يأتي بها الشَّاعر دون قصد.

وأقل أنماط الجنس ثراء من الناحية الصوتية- ما جاء على مستوى البيتين في غير موضع القافية، ويرجع ذلك لصعوبة الرِّبْط بين الكلمتين المتجانستين، ويمكن أن نقسم ذلك قسمين: أولهما وأفضلها تأثيرا ما كان الجنس في صدر البيتين.

ومن أمثلة ذلك: (علاوة، 2006، صفحة 97)

يَهِيحُ الَّذِي قَدْ كَانَ مِنْ سَالِفِ الصَّبَا عَلَى مُسْتَهَامٍ قَلْبُهُ غَيْرُ ذَاهِلٍ

يَهِيحُ بِذِكْرِ الْغَانِيَاتِ وَهَمُّهُ طَلَابُ الصَّبَا فِي غَيْهِ الْمَتَامِلِ

تصدر الجنس في صدر البيت كان له دور في تنسيق الإيقاع الصوتي، وخلق الترابط الدلالي بين اللفظين، والتَّجانُس هنا بين (يهيح) و (يهيم) وكأن الثاني نتيجة للأول؛ فالشاعر هيجته ذكريات الصبا، وبالرغم من ذلك

مازال قلبه حاضرا لم يغيب، وتبع ذلك بلفظة (يهيم)، وكأنه لا يرى في حياته إلا ذكر الغانيات الجميلات، وهناك علاقة أيضا بين مستهام ويهيم، فهما من جذر واحد مما خلق تناغما موسيقيا في البيتين.

وقد يرد الجناس في عجز البيتين ومن أمثلته قول الشاعر: (علاونة، 2006، صفحة 75)

وَكائِن تَرى مِنْ ذَاتِ بَيْتٍ وَعَوْلَةٍ بَكَتْ شَجْوَهَا بَعْدَ الْحَنِينِ الْمَرْجِعِ
فَكَانَتْ كَذَاتِ الْبَوِّ لَمَّا تَعَطَّفَتْ عَلَى قِطْعٍ مِنْ شِلْوِهِ الْمَتَمَرِّعِ

يفتح التّجنيس بين (شجو) و (شلو) آفاقا رحبة من التأمل: هل الشاعر قصد الشاعر أن يكون التّجنيس في هاتين الكلمتين، ليرجع المتلقّي إلى الكلمة الأولى بعد قراءته للثانية؛ ليلفت انتباهه إلى الحالة الوجدانية التي يعيشها؟ هل أراد الشاعر أن يظهر عظم الحزن الذي يكابده؟ وذلك من خلال كلمة الشّلو وكان ابنه عضو قد قطع منه.

وأوسط تلك الأنماط تأثيرا ما ورد فيه الجناس في بيتين، وكان موضع الجناس في قافية البيتين، وبفضل موقع ذلك التّجنيس فضل على سابقه، لأنه يستمد قدرا من الأهمية الصوتية من القافية، حيث أنها آخر ما يبقى بأذن السّامع من البيت الشعري، ويعد هذا النمط أكثر الأنماط في شعر أُرطأة، ومن أمثلة ذلك (علاونة، 2006، الصفحات 55 - 56):

أَلَا مُبْلَغُ فُتَيَّانٍ قَوْمِي أَنْنِي هَجَانِي ابْنُ بَرْصَاءِ الْيَدِينِ شَبِيبُ
وَفِي آلِ عَوْفٍ مِنْ يَهُودَ قَبِيلَةٍ تَشَابَهَ مِنْهَا نَاشِئُونَ وَشَبِيبُ

سبق أن ذكر الباحث أن الجناس يتسم بالحيوية، وقد وظف الشاعر ذلك في التّجنيس بين (شبيب) -وهو اسم مهجو أُرطأة- و (شيب) -كبار السّن- في معرض الحديث عن شبيب وقبيلته وتشبيههم باليهود، وما لليهود من خلفيّة ثقافيّة سلبية لدى المسلمين والعرب، وموضع التّجانس -في القافية- له أثر في جذب المتلقّي ليتأمل العلاقة في ذلك التّشابه، بضعف شبيب عن فعل أي شيء وذلك بتشبيهه بكبار السّن الذين لا حول لهم ولا قوة.

ومن أمثلته أيضا قوله (علاونة، 2006، صفحة 60):

لَا تَحْسَبْنِي كَقَفْعِ الْقَاعِ يَنْقُرُهُ جَانٍ بِإِصْبَعِهِ أَوْ بِيضَةِ الْبَلَدِ
أَنَا ابْنُ عُقْمَانَ مَعْرُوفٍ لَهُ نَسَبِي إِلَّا بِمَا شَارَكْتُ أُمَّ عَلَى وَلَدِ

ولوقوع الجناس في مفردتين تمثل كل منهما آخر كلمة في البيت أثر في إضفاء الحيوية على تلقي النص، وتزداد الحيوية إذا كان بينهما علاقة يمكن استخلاصها من خلال النص الشعري، ف (بيضة البلد) هي البيضة المتروكة والمهملة من الطائر، وكلمة (ولد) تتجانس مع كلمة (البلد) فينفي الشاعر عن نفسه الوضاعة والخسة، فهو من أب له حسب ونسب.

وقد يكون التّجانس لإظهار علاقة التّضاد بين الكلمتين، ومن ذلك قول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 66):

ولا والله ما كُرمْتُ ثَقِيف ولا كانوا على كُليبٍ نصيرا
فإنْ كُنّا بذاك وطال عُمرُ بنا وبكُمْ ولم يَخُدُّ نكيرا

فكلمة (نصير) كناية عن القوة والمروءة والمشاركة في رفع الظلم عن الناس، وكلمة (نكير) كناية عن الضعف والخسة، فالقوة والمروءة من جهة والضعف والخسة من جهة أخرى متضادان ويكونان المجتمع بشكل عام.

ومنه أيضا قول أُرطاة (علاونة، 2006، صفحة 101):

يُعَيِّرُنِي قَومِي المَجاهِلُ والخِنا عليهم وقالوا أنْت غيْرُ خَلِيم
هَلْ الجَهْلُ فيكُمْ أنْ أعاقِبَ بَعْدما تُجَوِّزُ مَباي واشتُحِلَّ حريمي

نلاحظ أثر وقوع الجناس في موضع القافية في تعميق أثره الدلالي، وكيف استطاع الشاعر أن يحكم المعنى من خلال التّجانس بين (خليم) و (حريمي) فالحلم له علاقة دلالية لدى النساء، وأضاف ياء المتكلم إلى كلمة حريم بما تشي به من حميمية وعلاقة القرب بينه وبين أمه.

وقد يكون بين المتجانسين علاقة التّضاد كما في قوله (علاونة، 2006، الصفحات 63 - 64):

ولا نُكَبِّرُ العَظْمَ الصَّحيحَ تَعَزُّزا ونُغْنِي عن المولى ونُجبرُ ذا الكُسرِ
ونُحْنُ قَتَلْنَا باليَاجِجِ عامِرا بَكُلِّ شُراعيِّ كَقادِمَةِ النُّسرِ

فكلمة (الكسر) تدل على الضعف، أو من وقع عليه الظلم، و(النسر) تدل على القوة والسمو إلى الأعلى، فالتّجانس هنا بين كلمتين -وردتا في قافية البيتين- في موقفين متضادين: فالشاعر وقومه يساعدون الضعيف ويغنون الفقير

المظلوم، وفي الموقف الثاني يقتلون الأقوياء المتجبرين من الأعداء، ولا يابهون بهم، فامتدت دلالة التضاد في الجنس إلى دلالة البيتين بشكل عام.

وقد يكون بين المتجانسين علاقة تغاير كما في قوله: (علاونة، 2006، صفحة 57)

فَمَا دَنُّنَا إِنْ أُمَّ حَمْزَةٌ جَاوَرَتْ يَثْرِبُ أَثْيَاسًا لَهْنٌ نَّيِّبُ
وَإِنْ رَجَالًا بَيْنَ سَلْعٍ وَوَاقِمٍ لِفَعْلٍ أَيْهِمْ فِي أَبِيكَ نَصِيبُ

النَّيِّب صوت النُّيوس عند هياجها، وهو صوت مستبج، ويرى الشاعر صلته بقوم شبيب، ويصف قوم شبيب بالنُّيوس وكأنهم لا يتحكمون في أفعالهم، وجانس بكلمة (نصيب) وكأن الجنس يحيل المتلقي إلى تأكيد الصفات السيئة لشبيب وقومه في البيت الأول والثاني، والتشابه الصوتي وقع في نهاية البيتين ليظل أثره ممتدا في أذن المتلقي.

لقد أسهم الجنس في تحقيق أكبر قدر من الحيوية في عملية تلقي النص، إذ أدى التأثير الصوتي إلى استيقاف المتلقي، ومن ثم الارتداد عبر كلمات النص في حركة تراجعية، وهذا الارتداد وضع المفردات التي مر عليها المتلقي في دائرة اهتمامه، فضلا عن المفردات التي تخللها الجنس.

الخاتمة

- كرر الشاعر الصوت المفرد في الكلمات التي بينها علاقة نحوية لافتا ذهن المتلقي للدلالة، ومعرزا المعنى من خلال التشابه الصوتي والارتباط النحوي.
- تكرر الصوت المفرد في الكلمات التي ليس بينها علاقات نحوية، له تأثير يتكفل بمهمة تكوين المعنى، انطلاقا من العلاقة الجدلية بين الكلمات والوحدة الموضوعية للنص.
- أثر الغرض الشعري في شيوخ الأصوات المفخمة إضافة إلى صوت الجيم، فشاعت -بصورة واضحة- في غرض الفخر والحماسة، وقلّت -مقارنة بالفخر- في غرض الرثاء.
- برهن الباحث على وجود مجالات يُستثمر فيها التنافر الصوتي، وهي مجالات يغرينا كثرتها وثرؤها بمعاودة النظر في جهود الأقدمين؛ إذ وصفوا الظاهرة وحاولوا التّعيد لها، بذكر أسبابها، ولكنهم أغفلوا تأثيرها في الدلالة.
- لم يقتصر الشاعر على توظيف الحركات الطويلة في الإطار الموسيقي، وما فيه من ظلال على دلالات النص، بل كان لها دور فاعل في تشكيل إبداع الدلالة، ورسم الظلال النفسية المحيطة بالشاعر والبيئة التي يعيشها.
- كشفت الدراسة أن الحركات الطويلة -امتداد الصوت وما ينتج عنه من بطء في الإيقاع- تسهم في تفرغ شحنة انفعالية مسيطرة على الشاعر، ومن ثم يكون لهذه الحركات أثر في توجيه انتباه المتلقين إلى البعد الانفعالي النفسي الذي يتضمنه البيت الشعري.
- التقابل الصوتي في الجهر والهمس يؤدي إلى تقابل مواز في الخفة والثقل، ومن البديهي أن للخفة والثقل تأثيرات في الدلالة، وأضفت جانبا إيحائيا على الكلمات التي تردّ فيها تلك الأصوات، وللتقابل الصوتي في صفتي الشدة والرخاوة أثر في توليد الدلالة وترسيخها في ذهن المتلقي.
- أسهم التّريد في شعر أُرطاة في توسيع المدلول وتكثيفه وتعميقه، وذلك من خلال تعميق المفارقة أو التّابع أو التّأكيد على المعاني والمبالغة فيها.

- إن التكرار بالرغم من وروده بنفس المعنى إلا أنه أدى أدوارا متعددة منها: لفتُ نظر المتلقّي إلى مدلول معين، وذلك عن طريق الإيقاع الصوتي الموسيقي المتولد من التكرار، أو قد يكون استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع.
- للتذليل قوة في جذب المتلقّي إلى المعاني التي قصدها الشاعر -لصدارته في البيت الشعري- فحسُن في المدح والثناء والذم والوعيد، كما حُسُن في نفي بعض المعاني وإثبات غيرها.
- استعمل الشاعر التصريح في معرض الوقوف على الأطلال، وهو ما حمل إحياء كثيفا بعموم الفناء وشموله، وهب البيت قدرة على التأثير والإحياء، وهذا من خلال إثراء طاقاته الصوتية.
- أسهم الجناس في تحقيق أكبر قدر من الحيوية في عملية تلقي النص، إذ أدى التأثير الصوتي إلى استيقاف المتلقّي، ومن ثم الارتداد عبر كلمات النص في حركة تراجعية، وهذا الارتداد وضع المفردات التي مر عليها المتلقّي في دائرة اهتمامه.

المراجع

1. القرآن الكريم.
2. إبراهيم أنيس. (1952). *موسيقى الشعر*. القاهرة: مكتبة الأنجلو.
3. إبراهيم أنيس. (1975). *الأصوات اللغوية*. القاهرة: كتبة الأنجلو.
4. إبراهيم أنيس. (1976). *دلالة الألفاظ*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
5. إبراهيم عبد الرحمن محمد. (1994). *الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية*. القاهرة: مكتبة الشباب.
6. إبراهيم عبد الرحمن محمد. (1997). *مناهج نقد الشعر*. القاهرة: المصرية العالمية.
7. ابن أبي الأصبع المصري بن أبي الأصبع. (د ت). *بديع القرآن*. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.
8. ابن حجة الحموي. (2004). *خزانة الألب وغاية الأرب*. (عصام شقيو) بيروت: دار ومكتبة الهلال.
9. ابن منظور. (د ت). *لسان العرب*. القاهرة: دار المعارف.
10. أبو الحسن الرّماني. (1997). *النكت في إعجاز القرآن*. (محمد زغلول سلام) القاهرة: دار المعارف.
11. أبو العباس المهدوي. (1415). *شرح الهداية*. (حازم سعيد حيدر) الرياض: مكتبة الرشيد.
12. أبو العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المعتز. (1990). *البديع في البديع*. بيروت: دار الجيل.
13. أبو الفتح عثمان بن جني. (1985). *سر صناعة الإعراب*. (حسن هندواي) دمشق: دار القلم.
14. أبو الفتح عثمان بن جني. (د ت). *الخصائص*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15. أبو الفرج الأصفهاني. (2008). *الأغاني*. (إحسان عباس) بيروت: دار صادر.
16. أبو بكر عبد القاهر الجرجاني. (2001). *أسرار البلاغة في علم البيان*. (عبد الحميد هندواي) بيروت: دار الكتب العلمية.
17. أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي. (د ت). *قانون البلاغة في نقد النثر والشعر*. (محسن عياض عجيل) بيروت: مؤسسة الرسالة.
18. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد. (د ت). *كتاب العين*. دار ومكتبة الهلال.

19. أبو علي الحسن بن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*. (مجد محيي الدين عبد الحميد) بيروت: دار الجيل.
20. أبو علي محمد بن الحسن بن مظفر الحاتمي. (1979). *حلية المحاضر في صناعة الشعر*. (جعفر الكتاني، المحرر) بغداد العراق: دار الرشيد للنشر.
21. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري. (1987). *الصّاح تاج اللّغة وصاح العربيّة*. بيروت: دار العلم للملايين.
22. أبي عبيدة عبد الله بن عبد العزيز البكري. (دت). *معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع*. (مصطفى السقا) بيروت: عالم الكتب.
23. أحمد بن فارس. (1979). *معجم مقاييس اللّغة*. بيروت: دار الفكر.
24. أحمد بن علي الفزاري القلقشندي. (دت). *صبح الأعشى في صناعة الإنشاء*. بيروت: دار الكتب العلميّة.
25. أحمد مختار عمر. (1997). *دراسة الصّوت اللّغوي*. القاهرة: عالم الكتب.
26. أحمد مختار عمر. (1998). *علم الدّلالة*. القاهرة: عالم الكتب.
27. أحمد مطلوب. (2006). *معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها*. بيروت: الدار العربيّة للموسوعات.
28. السّيد أحمد عبد الغفار. (1996). *التّصور اللّغوي عند علماء أصول الفقه*. الأسكندريّة: دار المعرفة الجامعيّة.
29. بدر الدين الزّركشي. (1957). *البرهان في علوم القرآن*. القاهرة: دار إحياء الكتب العربيّة عيسى البابي الحلبي وشركائه.
30. بدر سند السّمّيعين. (د ت). *جهود كمال بشر في الدرس اللّغوي الحديث (رسالة ماجستير)*. مؤتة: جامعة مؤتة.
31. برتيل مالمبرج. (د ت). *علم الأصوات*. (عبد الصّبور شاهين، المترجمون) القاهرة: مكتبة الشّباب.
32. ترفيتان تودوروف. (1993). *اللّغة والخطاب الأدبي*. (سعيد الغانمي، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.

33. جلال الدين القزويني. (1998). *الإيضاح في علوم البلاغة*. بيروت: دار إحياء العلوم.
34. رمضان عبد التّواب. (1997). *المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللّغوي*. القاهرة: مكتبة الخانجي.
35. رينيه ويلك، و ورّان أوستن. (1992). *نظرية الأدب*. (عادل سلامة، المترجمون) الرّياض: دار المريخ للنشر.
36. سعد الدين التّقّازاني. (1411). *مختصر المعاني*. بيروت: دار الفكر.
37. شريف علاونة. (2006). *شعر أُرطاة بن سهية المري*. عمان: دار المناهج للنشر والتّوزيع.
38. شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الحموي البغدادى. (1977). *معجم البلدان*. بيروت: دار صادر.
39. شوقي ضيف. (د ت). *في النّقد الأدبي*. القاهرة: دار المعارف.
40. صالح سليم عبد القادر الفاخري. (د ت). *الدّلالة الصّوتية في اللّغة العربيّة*. الإسكندرية: المكتب العربي الحديث.
41. صبحي الصّالح. (2009). *دراسات في فقه اللّغة* (المجلد 3). بيروت: دار العلم للملايين.
42. صلاح فضل. (1998). *علم الأسلوب مبائنه وإجراءاته*. القاهرة: دار الشّروق.
43. ضياء الدين بن الأثير. (1420). *المثل الثّائر في أدب الكاتب والشّاعر*. (مجد محي الدين عبد الحميد) بيروت: المكتبة العصرية للطباعة والنّشر.
44. طارق سعد شلبي. (1999). *جماليات الصّوت وخصائص الصّورة في القرآن الكريم*. القاهرة: كليّة الآداب جامعة عين شمس.
45. طارق سعد شلبي. (2006). *الصّوت والصّورة في الشعر الجاهلي*. القاهرة: دار براق للطبع والنّشر والتّوزيع.
46. عادل محلو. (2007). *الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك أطروحة مقدّمة للدكتوراة*. الجزائر: كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة.
47. عباس محمود العقاد. (2014). *أشّات مجتمعات في اللّغة والأدب*. القاهرة: مؤسسة هنداوي.
48. عبد الباقي بن أبي الحصين التّنوخي. (1978). *الفوافي*. (عوني عبد الرّؤف) القاهرة: مكتبة الخانجي.

49. عبد البديع النّيرباني. (2006). *الجوانب الصّوتية في كتب الاحتجاج للقراءات العشر*. دمشق: دار الغوثاني للدراسات القرآنية.
50. عبد الحليم محمد عبد الله . (2022). *في الإعجاز البياني في القرآن الكريم*. أنقرة: صون جاغ.
51. عبد الرّحمن بن حسن حبنكة. (1996). *البلاغة العربيّة*. بيروت: الدار الشّاميّة.
52. عبد السّلام المساوي. (1994). *دراسة البنّيات الدّالة في شعر أمل دنقل*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
53. عبد العزيز الصّايغ. (2007). *المصطلح الصّوتي في الدراسات العربيّة* . دمشق: دار الفكر العربي.
54. عبد القادر بن عمر البغدادى. (1997). *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*. (عبد السّلام محمد هارون) القاهرة: مكتبة الخانجي.
55. عبد الله بن سنان الخفاجي. (1982). *سر الفصاحة*. بيروت: دار الكتب العلميّة.
56. علي أحمد سعيد أدونيس. (1971). *مقدمة للشعر العربي*. بيروت: دار العودة.
57. علي بن الحسن بن عساكر. (1995). *تاريخ مدينة دمشق*. (محب الدين أبي سعيد عمر ابن غرامة العمري) بيروت: دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع.
58. علي بن محمد الشّريف الجرجاني. (1983). *التّعريفات*. بيروت: دار الكتب العلميّة.
59. عمرو بن بحر الجاحظ. (1423). *البيان والتّبيين* . بيروت: دار ومكتبة الهلال.
60. عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه. (1988). *الكتاب*. (عبد السّلام محمد هارون) القاهرة: مكتبة الخانجي.
61. فردينان دي سوسور. (د ت). *علم اللّغة العام*. (يوئيل يوسف عزيز، المترجمون) بغداد: دار آفاق عربيّة.
62. قدّامة بن جعفر. (1302). *نقد الشعر*. قسطنطينيّة: مطبعة الجوائب.
63. كريم فاروق. (2008). *نثر عبد الحميد الكاتب رسالة ماجستير مخطوطة غير مطبوعة*. القاهرة: جامعة عين شمس كليّة الآداب.
64. كمال بشر. (2000). *علم الأصوات*. القاهرة : دار غريب.

65. ماجد محمد التّعامي. (يوليو، 2012). *الصّورة الفنّية في شعر أُرطأة بن سهّية المري*. مجلة جامعة فلسطين للأبحاث والدراسات العدد الثالث.
66. مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة. (د ت). *المعجم الوسيط*. (إبراهيم مصطفى) القاهرة: دار الدعوة.
67. محمد الأنطاكي. (د ت). *المحيط في أصوات العربيّة ونحوها وصرفها*. بيروت: دار الشّرق العربي.
68. محمد العبد. (1988). *إبداع الدّلالة في الشّعْر الجاهلي*. القاهرة: دار المعارف.
69. محمد المبارك. (د ت). *فقه اللّغة وخصائص العربيّة*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع.
70. محمد الهادي الطّرابلسي. (1981). *خصائص الأسلوب في الشّوقيات*. تونس: منشورات الجامعة التّونسيّة العدد 20.
71. محمد بن يعقوب الفيروزآبادي. (2005). *القاموس المحيط*. بيروت: مؤسسة الرّسالة للطباعة والنّشر والتّوزيع.
72. محمد حسن جبل . (2006). *المختصر في أصوات اللّغة العربيّة*. القاهرة: مكتبة الآداب.
73. محمد صالح الصّالح. (2002). *الأسلوبية الصّوتية*. القاهرة: دار غريب.
74. محمد عبد المطلب. (1988). *العلامة والعلاميّة*. القاهرة: الوطن العربي للنشر والتّوزيع.
75. محمد عبد المطلب. (1994). *البلاغة والأسلوبية*. القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنشر، لونغمان.
76. محمد عبد المطلب. (1995). *بناء الأسلوب في شعر الحداثة التّكوينيّ البديعي*. القاهرة: دار المعارف.
77. محمد عبد المطلب. (1995). *جذليّة الأفراد والتّركيب*. القاهرة: الشّركة المصريّة العالميّة للنشر.
78. محمد مفتاح. (1990). *مجهول البيان*. المغرب: دار توبقال للنشر والتّوزيع.
79. محمود السّعران. (د ت). *علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربي*. بيروت: دار النّهضة العربيّة .
80. محمود عكاشة. (2007). *أصوات اللّغة*. القاهرة: الأكاديميّة الحديثّة للكتاب الجامعي.
81. مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيريّ النّيسابوري. (د ت). *المسند الصّحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله*. (محمد فؤاد عبد الباقي، المحرر) بيروت: دار إحياء الثّراث العربي.
82. مصطفى صادق الرّافعي. (2003). *إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة*. بيروت: المكتبة العصريّة صيدا.

83. منصور عبد الرحمن. (1981). *معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي*. القاهرة: المعارف.
84. نجم الدين بن الأثير. (د ت). *جواهر الكنز*. (مجد زغلول سلام، المحرر) الأسكندرية: منشأة المعارف.
85. وسيم حميد ناجي القبلاوي. (2014). *دور التكرار في موسيقى شهر البحتري (رسالة ماجستير في جامعة جرش)*. جرش: كلية الآداب جامعة جرش.
86. يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم الحسيني العلوي. (1423). *الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز*. بيروت: المكتبة العصرية.
87. يسريّة المصري. (د ت). *بنية القصيدة عند أبي تمام (رسالة دكتوراة مخطوطة بمكتبة كلية الآداب جامعة عين شمس)*. القاهرة: كلية الآداب جامعة عين شمس.
88. يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي. (1987). *مفتاح العلوم*. (نعيم زرزور، المحرر) بيروت: دار الكتب العلمية.

EK 1. Orijinallik Raporu

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 30/12/2022
Tez Başlığı : Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nin Şırrındaki Seslerin Delâlet Üzerine Etkisi; Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 109 sayfalık kısmına ilişkin, 05/12/2022 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2 'tür. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☒ Alıntılar hariç/dâhil 4- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Ardaahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. Tarih ve İmza 30/12/2022 Adı Soyadı: Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA Öğrenci No: 2001000002 Anabilim Dalı: Temel İslam Bilimleri Programı: Arap Dili ve Belagati Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH

EK 2. Muafiyet İzni

 ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ TEMEL İSLAM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 30.12.2022
Tez Başlığı: Ertâh B. Suheyre El-Mürri'nın Şıırındaki Seslerin Delâlet Üzerine Etkisi: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.
Tarih ve İmza 30.12.2022
Adı Soyadı: Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA Öğrenci No: 2001000002 Anabilim Dalı: Temel İslam Bilimleri Programı: Arap Dili ve Belagati Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Dr. Öğr. Üyesi Abdulhalim ABDULLAH Detaylı Bilgi: https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003 Telefon: 0-4782117522 Faks: 0-4782117523 E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Abdelraouf Moustafa ABDELRAOUF ABOUZID TAHA

Doğum Yeri ve Tarihi

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Kahire Üniversitesi

Yüksek Lisans : Ardahan Üniversitesi

Öğrenimi

Bildiği Yabancı Diller :

Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : 30.12.2022

الفهرس

.....	الموافقة والقبول
.....	النشر وبيان حقوق الملكية الفكرية
.....	البيان الأخلاقي
.....	الشكر
5.....	الملخص
7.....	الفهرس
9.....	المدخل
13.....	1. الفصل
13.....	الصّوت وعلاقته بالدّالة وتعريف بالشّاعر
12.....	1.1 الصّوت
13.....	1.1.1 لغة
13.....	1.1.2 اصطلاحا
14.....	1.1.3 الوحدات الصّوتية
16.....	1.1.4 صفات الأصوات
23.....	1.2 الدّالة
23.....	1.2.1 لغة
23.....	1.2.2 اصطلاحا
25.....	1.2.3 أنواع الدّالات
27.....	1.3 أَرْطَأَة بن سَهْيَة المَرْي (حياته وشاعريته)
27.....	1.3.1 اسمه ونسبه

28.....	1.3.2 شاعريته
30.....	2. الفصل
30.....	الصّوت المفرد
30.....	2.1 نظرة كلّية ومفاهيم أساسيّة
34.....	2.2 تكرار الصّوت وتشكيل الدّلالة
36.....	2.2.1 تكرار الصّوت في الإطار النّحوي
38.....	2.2.2 تكرار الصّوت دون العلاقة النّحويّة
46.....	2.3 تجانس الأصوات وتنافرها
46.....	2.3.1 تجانس الحروف
48.....	2.3.2 تنافر الحروف
54.....	2.4 شيوخ الحركات الطويلة وسرعة الإيقاع
65.....	2.5 التّقابل الصّوتي
66.....	2.5.1 النّظائر في الجهر والهمس
72.....	2.5.2 النّظائر في صفتي الشّدة والرخاوة
78.....	3 الفصل
78.....	البديع الصّوتي
78.....	3.1 نظرة كلّية ومفاهيم أساسيّة
81.....	3.2 تكرار الكلمة
81.....	3.2.1 التّرديد
84.....	3.2.2 التّكرار
87.....	3.2.3 التّصدير
91.....	3.2.4 التّنبيل

3.3	القوافي الوسطى.....	96
3.4	الجناس.....	101
	الخاتمة.....	109
	المراجع.....	111

فهرس الجداول

جدول 1	الأصوات المتقابلة جهرا وهمسا.....	18
جدول 2	الأصوات المتقابلة شدة ورخاوة.....	19
جدول 3	الأصوات العنيفة.....	44

فهرس الأشكال

شكل 1	الحروف المفخمة في القصيدتين.....	45
شكل 2	مقارنة بين بيتين في عدد حروف المد.....	62
شكل 3	حروف المد.....	64

الملخص

عبد الرؤوف أبو زيد طه، عبد الرؤوف مصطفى، الصوت وأثره في توليد الدلالة في شعر أُرطأة بن سُهَيْة المُرِّي، أطروحة ماجستير، أردهان، 2022.

تُعد الأصوات اللغوية أولى لبنات النص الشعري أو الأدبي، وتضم الأصوات جماليات متعددة، بما تحمله من ملامح مختلفة تتمثل في جهرها، وهمسها، وشذتها، ورخاوتها، واستعلاءها، واستفالتها، ... وغير ذلك، فتعكس الواقع الدلالي للنص الأدبي، والواقع الوجداني والنفسي للشاعر، فالأصوات أشبه ما تكون بمرآة، تعكس صورة واضحة بما يجول في خلد الشاعر من أفكار يود التعبير عنها، ويحرص على إيصالها للمتلقى.

وقد جاء هذا البحث مُستَمِداً أصوله من علم اللغة وعلم البديع، متناولاً الجانب الصوتي في شعر أُرطأة بن سُهَيْة المُرِّي، ويهدف هذا البحث إلى إظهار أثر الصوت في توليد الدلالة، واستتطاق الظواهر الصوتية ذات التأثير الدلالي الفاعل، والتي تتراءى آثارها في إبداع الدلالة، وتحقيق التأثير الجمالي في المتلقي، ولتحقيق هذا الهدف اعتمد الباحث على جملة من المباحث وهي: تكرار الصوت المفرد، وتجانس الأصوات وتناظرها وأثرها في الدلالة، وشيوع الحركات الطويلة وأثرها في سرعة الإيقاع، فضلاً عن التّقابل الصوتي في صفتي الجهر والهمس والشدة والرخاوة وأثرها في المتلقي. وتبع ذلك البديع الصوتي: تكراراً، وتصريعاً وتجنيساً، وما يتولد عنه من موسيقى تقوي المعنى وتؤكدّه.

واختار الباحث شعر أُرطأة بن سُهَيْة المُرِّي لما في شعره من تنوع في الأغراض وقوة في ألفاظه ومناسبته للدراسة، فضلاً عن قلة الدراسات التي عُنيت به. وقد خلصت الدراسة إلى أن تكرار الأصوات وتقابلها وتجانسها وتناظرها وغيرها من المباحث، قد أسهمت في توليد وإبراز الدلالة لدى المتلقي.

الكلمات المفتاحية:

الصوت، الدلالة، التكرار، تناظر الأصوات، الحركات الطويلة، التّقابل الصوتي، الجناس، التصريع.

الشكر

أَتَقَدِّمُ بأجمل كلمات التَّقْدِيرِ وأرق عبارات الشَّكر والعرفان لأستاذي الجليل الفاضل الدكتور: عبد الحليم عبد الله على ما منحني من ثقة وتشجيع ومتابعة، وقبول الإشراف على رسالتِّي، وما تَفَضَّلَ به من رعاية واهتمام بشؤوني الدراسية، في جميع الأوقات.

كما أتوجه بالدعاء والرحمة إلى أستاذي المرحوم -ياذن الله تعالى- الدكتور: كريم فاروق الخولي، لما قَدَّمه لي من خدمات جليلة أرجو الله أن تكون في ميزان حسناته.

وأَتَقَدِّمُ أيضاً بالشَّكر والعرفان للأساتذة أعضاء الهيئة العلميَّة الموقرة الَّذِينَ تَفَضَّلُوا بقبول مناقشة رسالتي، وأشكر كلَّ من ساعدني في هذا البحث من أساتذة وأصدقاء.

بيان أخلاقي

لقد حصلت على جميع المعلومات والوثائق الواردة في هذه الدراسة في إطار القواعد الأكاديمية، وقد قدمت جميع المعلومات والنتائج المرئية والسمعية والمكتوبة وفقاً للأخلاقيات العلمية، ولم أقم بأي تزوير في البيانات التي استخدمتها، وأشرت إلى المصادر التي استخدمتها وفق الأعراف العلمية، وقد أتممتها تحت إشراف الأستاذ المساعد عبد الحليم عبد الله، وأنه تمت كتابتها وفقاً لتوجيه كتابة الأطروحات في معهد الدراسات العليا بجامعة أردنان.

عبد الرؤف مصطفى عبد الرؤف أبو زيد طه

النشر وبيان حقوق الملكية الفكرية

أقر بموجب هذا بأنني منحت جامعة أرداهان الإذن لأرشفة كل أو أي جزء من أطروحة التخرج التي وافقت عليها كلية الدراسات العليا، بصيغة مطبوعة (ورقية) وإلكترونية، وإتاحتها للاستخدام وفقاً للشروط الواردة أدناه. من خلال هذا الإذن، ستبقى جميع حقوق الملكية الفكرية الخاصة بي معي، باستثناء حقوق الاستخدام الممنوحة للجامعة، وحقوق استخدام كل أو جزء من رسالتي في الدراسات المستقبلية (مقال، كتاب، ترخيص وبراءة اختراع، إلخ) سوف تنتمي إلي.

أقر وأتعهد بأن الأطروحة هي عملي الأصلي الخاص، وأني لا أنتهك حقوق الآخرين وأني المالك الوحيد المفوض لرسالتي. أتعهد باستخدام النصوص المحمية بحقوق الطبع والنشر في رسالتي، والتي يجب استخدامها بإذن كتابي من أصحابها، مع إذن كتابي، وإرسال نسخ منها إلى الجامعة عند الطلب.

ضمن نطاق "التوجيه الخاص بجمع أطروحة الخريجين وترتيبها والوصول إليها في البيئة الإلكترونية" الذي نشره مجلس التعليم العالي، أطروحتي مفتوحة للوصول إلى مركز أطروحة توك الوطني / نظام الوصول المفتوح لجامعة أرداهان، باستثناء الشروط المبينة أدناه.

- o بقرار من كلية الدراسات العليا / مجلس إدارة الكلية، تم تأجيل افتتاح رسالتي لمدة عامين من تاريخ تخرجي.⁽¹⁾
- o بقرار مسبب من كلية الدراسات العليا / مجلس إدارة الكلية، تم تأجيل افتتاح رسالتي. أشهر من تاريخ تخرجي.⁽²⁾
- o تم اتخاذ قرار السرية بخصوص رسالتي.⁽³⁾

30.12.2022

عبد الرؤوف مصطفى عبد الرؤوف أبو زيد طه

"التوجيه بشأن جمع رسائل الخريجين وتنظيمها وإتاحة الوصول إليها في الوسائط الإلكترونية"

(1) المادة 6.1. في حالة تقديم طلب براءة اختراع لأطروحة الدراسات العليا أو استمرار عملية الحصول على براءة اختراع، يجوز للمعهد أو مجلس إدارة الكلية أن يقرر تأجيل إتاحة الرسالة لمدة عامين، بناءً على توصية مستشار الرسالة وموافقة قسم المعهد.

(2) المادة 6.2. اقتراح مستشار الأطروحة ومقترح قسم المعهد حول الرسائل التي تحتوي على معلومات ونتائج تستخدم تقنيات ومواد وطرق جديدة، والتي لم يتم تحويلها بعد إلى مقال أو التي لم يتم حمايتها من قبل طرق مثل براءات الاختراع والتي، إذا تمت مشاركتها على الإنترنت، قد تخلق فرصة لتحقيق مكاسب غير عادلة لأطراف أو مؤسسات أخرى. بناءً على موافقة المعهد أو هيئة التدريس، بقرار مسبب من مجلس الإدارة، قد يؤدي الوصول إلى الرسالة إلى لمدة لا تزيد عن ستة أشهر.

(3) المادة 7.1. الأمن، والاستخبارات، والدفاع، والأمن، والصحة، وما إلى ذلك التي تتعلق بالمصالح أو الأمن القومي. يتم اتخاذ قرار السرية فيما يتعلق بأطروحات الدراسات العليا حول هذا الموضوع من قبل المؤسسة التي تم فيها تقديم الرسالة *. يتخذ مجلس إدارة الجامعة قرار السرية بشأن أطروحات الخريجين المعدة في إطار بروتوكول التعاون مع المؤسسات والمنظمات بناءً على توصية المؤسسة ذات الصلة والمنظمة وموافقة المعهد أو الكلية. يتم إبلاغ الرسائل التي تم منحها قرار السرية إلى مجلس التعليم العالي.

المادة 7.2. يتم الاحتفاظ بالأطروحات التي تم إصدار قرار السرية بشأنها من قبل المعهد أو الكلية في إطار قواعد السرية، ويتم تحميلها على نظام أتمتة الرسائل في حالة إزالة قرار السرية.

* بناءً على توصية مستشار الرسالة وموافقة قسم المعهد، يتم اتخاذ قرار من قبل مجلس إدارة المعهد أو الكلية.

القبول والموافقة

تمت الموافقة على قبول هذه الدراسة بعنوان " الصَّوت وأثره في توليد الدَّلالة في شِعْر أَرْطَاة بن سَهْيَةَ المُرِّي " من إعداد عبدالرؤف مصطفى عبد الرؤوف أبو زيد طه، كرسالة ماجستير من قبل لجنة التحكيم لدينا التي عقدت في 30.12.2022.

التوقيع

أستاذ مشارك. خالد بوظ (رئيسا)

التوقيع

أستاذ مساعد. عبد الحليم عبد الله (مشرفا)

التوقيع

أستاذ مساعد. مصطفى المواس

أشهد أن التواقيع المذكورة أعلاه تخص أعضاء هيئة التدريس المذكورين أعلاه

الأستاذ الدكتور. مصطفى شانال

مدير المعهد

الصَّوْتُ وَآثَرُهُ فِي تَوْلِيدِ الدَّلَالَةِ فِي شِعْرِ أَرْطَاةَ بْنِ سُهَيْلَةَ الْمُرِّيِّ

عبد الرؤوف مصطفى عبد الرؤوف أبو زيد طه

أستاذ مساعد عبد الحليم عبد الله

جامعة أرداهان

معهد الدراسات العليا

قسم العلوم الإسلامية

شعبة اللغة العربية وبلاغتها

أطروحة ماجستير

أرداهان، 2022



الجمهورية التركية
جامعة أردهان
معهد الدراسات العليا
قسم العلوم الإسلامية
شعبة اللغة العربية وبلاغتها

الصَّوْتُ وأثره في توليد الدِّلالة في شعر أَرْطَاة بن سُهَيْبَةَ المُرِّيِّ

عبد الرؤف مصطفى عبد الرؤف أبو زيد طه

أستاذ مساعد عبد الحليم عبد الله

أطروحة ماجستير

أردهان، 2022