جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

الأسلوبية الصوتية والخطاب الشعري
دراسة تحليلية في شعر الأعشى

Phonological Stylistics and Poetic Discourse: An Analytical Study of Al-A'sha's Poetry

إعداد
د/ مختار مختار عبد الحميد دعبس
مدرس الأدب والنقد
بكلية الدراسات الإسلامية والعربية بدسوق

(العدد الرابع والأربعون)
(الإصدار الثاني- مايو)
(الجزء الثالث (١٤٤٦هـ /٢٠٢٥م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) *2536- 9083*
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٥/٦٢٧١م

الأسلوبية الصوتية والخطاب الشعري دراسة تحليلية في شعر الأعشى

مختار مختار عبد الحميد دعبس

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دسوق، جامعة الأزهر.

البريد الإلكتروني: *mokhtarhassan.30@azhar.edu.eg*

ملخص البحث

الأسلوبية الصوتية منهج نقدي حديث قائم على أسس علمية مستمدة من علوم اللسانيات، يهدف إلى الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في الخصائص الأسلوبية على المستوى الصوتي، وما تحمله من طابع وجداني وكثافة دلالية وقيم جمالية، ودورها في تشكيل بنية الخطاب الشعري، إذ تخلق للبنية النصية عالمًا شعريًا أثيريًا عبر تحويل الوحدات الصوتية إلى عناصر دلالية، تكتسب كيانها وفاعليتها من السياق الشعري وعالم الحس والشعور، مما ينتج عنها أبعادًا دلالية كثيفة وطاقات تعبيرية عميقة توحي بالشعور ولا تحدده؛ لتمنح البنية النصية الفرصة لتقول أقصى ما يمكن أن تقوله، وتصل بدلالات وحداتها الصوتية إلى حالة تُمكِّنها من التعبير عن أعمق مناطق الكثافة الشعورية في التجربة الإبداعية.

فالوحدات الصوتية والصيغ الاشتقاقية في تشكيل بنية الخطاب الشعري تمثل خاصية أسلوبية تدعم الصورة الشعرية وتشارك في نقل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي، وتوحي بأبعاد العالم النفسي للشاعر وأجوائه الروحية، على أن هذه الأسلوبيات الصوتية فضلا عما تمثله من دور حيوي في إنتاج الدلالة وتجسيد أبعادها ، ودعم صورها الشعرية، فأنها تعكس وعي الشاعر بالقيم الصوتية وعبقريته في استثمارها، وحساسيته في التعامل معها.

الكلمات المفتاحية: المناهج النقدية الحديثة، الأسلوبية، الأسلوبية الصوتية، المناهج النسقية، شعر الأعشى.

Phonological Stylistics and Poetic Discourse: An Analytical Study of Al-A'sha's Poetry

Dr. Mukhtar Mukhtar Abdel Hamid Da'bas
Lecturer of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arabic Studies, Desouk

Email: *mokhtarhassan.30@azhar.edu.eg*

Abstract:

Phonetic stylistics is a modern critical approach based on scientific foundations derived from linguistics, which aims to reveal the expressive energies inherent in stylistic characteristics at the vocal level, and their emotional nature, semantic intensity, and aesthetic values, It creates for the textual structure an ethereal poetic world by transforming the vocal units into semantic elements, which acquire their entity and effectiveness from the poetic context and the world of sense and feeling, which results in dense semantic dimensions and tremendous expressive energies that suggest and do not define feeling; To give the textual structure the opportunity to say as much as it can say, and to reach the semantics of its vocal units to a state that enables it to express the deepest areas of emotional intensity in the creative experience.

Keywords: ***Modern Critical Approaches, Stylistics, Phonetic Stylistics, Systemic Approaches, Al-A'sha's Poetry.***

المقدمة

الحمد الله الذي خلق الإنسان، علمه البيان، والصلاة والسلام على رسول الله – ﷺ، وعلى آله وصحبه أجمعين. **أما بعد**:

فقد حفلت الساحة النقدية الأدبية منذ مطلع القرن الماضي بميلاد عدة مناهج نقدية، شاركت بدور حيوي وفعال في تعميق دراسة الفنون الإبداعية، يأتي من ضمنها (الأسلوبية الصوتية) التي غدت منهجًا من المناهج التي لا غنى عنها في الدراسات النقدية الحديثة؛ لما تمثله للدرس النقدي من موضوعية تنتشله من ابتذال الذاتية وحدة الانطباعية، إذ تتعامل معه ككيان مستقل بعيدا عن أي مؤثرات خارجية أو أحكام مسبقة، فضلًا عن دورها الحيوي في الكشف عن الخصائص الأسلوبية الصوتية التي تضفي على الخطاب الإبداعي القيمة الفنية، إذ تنقله من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة تأثيرية.

فالأسلوبية الصوتية منهج نقدي موضوعي حديث يبحث في مدى استجابة الوحدات الصوتية لطبيعة الواقع نفسي، ليكون تشكيل البنية الصوتية للخطاب الشعري مشاركا في التعبير عن الطابع الشعوري، وخاضعا في المقام الأول للعوامل النفسية لعوالم الشاعر الداخلية قبل خضوعه للعوامل اللغوية المألوفة والقواعد الفنية التقليدية.

أهمية البحث:

تتأتى أهمية الدراسة من أنها تمثل حالة فنية من توظيف المناهج النقدية الحديثة ممثلة في (الأسلوبية الصوتية)، في دراسة خطاب شعري قديم ممثلا في شعر (الأعشى)، مما يعني حالة من التواصل الثقافي والفكري والتكامل النقدي والفني بين القديم والحديث لصالح الفكر الإنساني، لأن التراث الثقافي والفكري العربي –المتمثل في الشعر الجاهلي– جدير بأن يحتل دائما مواقع الصدارة بالامتزاج بالمناهج النقدية

المعاصرة، والإضافة إليها وبها، لما يزخر به من عبقرية شعرية على المستوى الفني، ولما يدل عليه من تفوق فكري على المستوى الحضاري الإنساني.

هدف البحث:

يسعى البحث إلى دراسة المستويات الصوتية في تشكيل بنية الخطاب الشعري على أنه وسيلة أسلوبية صوتية على النحو الذي تتحول به من مجرد وعاء إلى كونها خصائص أسلوبية تشارك بفاعلية في تشكيل أبعاد البنية الدلالية مع بقية عناصر الخطاب الشعري، ومن ثَمَّ الكشف عن أبعاده الدلالية ودوره في تجسيد الجوانب الشعورية والعالم النفسي للشاعر.

سبب اختيار مادة البحث:

جاء اختيار شعر (الأعشى) بوصفه نموذجًا لدراسة الأسلوبية الصوتية في الخطاب الشعري نابعًا من حاجتي إلى البحث في الشعر الجاهلي للوقوف على أسرار نظمة من ناحية، ولما يتميز به شعر (الأعشى) من عبقرية وحس موسيقي عال في التعامل مع الإيقاعات الصوتية من ناحية أخرى، مع يقيني –قبل ذلك– بضرورة إعادة إحياء التراث الشعري العربي من خلال دراسته بالمناهج النقدية المعاصرة، فلا شك أن الإبداع الشعري يمثل وسيلة تعبير حقيقية عن روح الحضارة في عصره قبل أن يكون تعبيرًا عن ذات الشاعر، وتناوله بمنهج حديث يعني حياة جديدة لحضارة عريقة وتراث إنساني أصيل، فالمناهج النقدية الحديثة ذات أهمية مركزية في إعادة تشكيل التراث الإنساني وتنمية الفكر الحضاري.

الدراسات السابقة:

ثمة مراجع ودراسات كثيرة تناولت الأسلوبية الصوتية كمصطلح حديث، وأخرى اعتمدت على الأسلوبية كمنهج موضوعي ومجال خصب من مجالات الدراسات النقدية الحديثة منذ مطلع القرن الماضي، وكذلك ثمة دراسات أسلوبية تناولت الشعر الجاهلي عامة وشعر (الأعشى) خاصة، إلا أنها لم تمنح الجانب الصوتي في شعره

التركيز الكافي، ولم تستوعب كل أبعاده ومستوياتها، في حين أنه في حاجة ماسة إلى أكثر من دراسة بمنهج الأسلوبية الصوتية من أجل الكشف عن عنصر التفوق في هذا الجانب الإيقاعي المتفرد لدى الشاعر الذي أظهر به قدراته الإبداعية الفائقة حتى عُدَّ بحق (صناجة العرب)، الأمر الذي يتجلى معه جدية الدراسة وأهميتها للمكتبة النقدية.

منهج البحث وخطته:

اتخذت الدراسة من مبادئ وآليات الأسلوبية الصوتية منهجية نقدية تنفذ منها إلى جماليات وأسرار الخطاب الشعري، في حين اعتمدت على المنهج التحليلي بوصفه منهجا بحثيا على الصعيد الأدبي يعمل على الغوص في أعماق النصوص الشعرية ويتناولها بالتحليل الدقيق؛ ليستخرج مكنوناتها ويكشف عن أبعادها الدلالية وقيمها الجمالية، مع الإفادة في بعض الأحيان من مناهج البحث الأدبي الأخرى.

ويقوم هذا البحث على **مقدمة استهلالية**، يعقبها **مدخل توضيحي** لأبعاد الأسلوبية الصوتية بوصفه مصطلحا حديثا ومنهجا نقديا، ونشأتها، وموضوعها، ثمَّ ثلاثة مباحث أساسية فرضتها طبيعة الدراسة، يتناول **المبحث الأول** منها أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل الصورة الشعرية، أما **المبحث الثاني** فيتناول أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل الإيقاع الصوتي الخارجي ودوره في التعبير عن العالم النفسي للشاعر، ويتناول **المبحث الثالث** أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل الإيقاع الصوتي الداخلي والكشف عن دوره في التعبير عن العالم النفسي للشاعر وفاعليته في تكثيف الأبعاد الدلالية وتعميقها، يلي هذه المباحث **خاتمة** لأبرز نتائج الدراسة، وقائمة بأهم **المصادر والمراجع**.

والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

مدخل

الأسلوبية الصوتية مفهومها وموضوعها

العالم الشعري عالم خيالي لا تستطيع الكلمات –وحدها– بدلالتها المعجمية المحدودة أن تقيم حدوده وتصف أبعاده، لذلك فإنه يلجأ إلى الإيقاعات الصوتية بما تملكه من إيحاءات دلالية كثيفة وطاقات تعبيرية ثرية، إذ يجد في الأصوات الإيقاعية قيمة تعبيرية جوهرية قادرة على الإيحاء بأبعاد العالم الروحي للشاعر بأحاسيسه الغائمة، والواقع النفسي بانفعالاته الغائرة، إضافة إلى المشاركة الفعالة في دعم الجانب الدلالي في تشكيل بنية الخطاب الشعري.

وقد نشأ في منتصف القرن الماضي منهج نقدي علمي لدراسة الدور الحيوي الذي تقوم به الإيقاعات الصوتية في تشكيل الفضاء الدلالي للعالم الشعري يسمى (الأسلوبية الصوتية) وهي فرع من فروع الأسلوبية التعبيرية، ارتبط بنشأتها ومبادئها وأسسها، وقبل الدخول إلى عالم الأسلوبية الصوتية ينبغي أن نقف على مفهوم الأسلوبية، والأسلوبية: هي منهج نقدي لساني حديث يهتم بالدراسة الموضوعية القائمة على أسس لغوية للظواهر الأسلوبية من أجل الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة فيها، وقياس مدى قدرتها على الإيحاء بالطابع الوجداني والكثافة الشعورية في بنية الخطاب الإبداعي(١).

---

(١). ينظر: الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية– بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص٣٦، و/ اتجاهات البحث الأسلوبي –دراسة أسلوبية–، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر– الرياض، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص٣٦، و/ الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الأنماء القومي– سوريا، الطبعة الثانية١٩٩٤م، ص٣٦، و/ الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب– القاهرة، الطبعة الأولى٢٠٠٢م، ص١٥.

أما الأسلوبية الصوتية فهي –كفرع من فروع الأسلوبية– منهج نقدي علمي قائم على أسس مستمدة من علوم اللسانيات، يهدف إلى الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في العناصر الصوتية المشكِّلة لبنية الخطاب الشعري، فالمستوى الصوتي من وجهة نظر الدرس الأسلوبي يعني: توظيف خاص لإيقاعات صوتية متفردة في تشكيل البنية النصية، يتوافق مع الرؤية الشعرية ويعبر عن الحالة الشعورية للمبدع، فالعناصر الصوتية في الخطاب الشعري في رؤية الأسلوبيين هي عملية "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات محددة بالتساوي، أو بالتناسب لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير منتظمة أحيانا لتجنب الرتابة"(١).

ويُعرف الإيقاع الصوتي من وجهة فنية أخرى، تظهر مدى فاعليته الأسلوبية وطاقاته التعبيرية وقدراته على توجيه الدلالة وتدعيمها، وتتوافق أكثر مع الوجهة التي تسلكها الدراسة في تحليل النصوص ومحاولة الكشف عن الأبعاد الدلاية للإيقاع الصوتي فيها، على أنه "تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلالياً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي"(٢).

فالإيقاع الصوتي على هذه الأسس يمثل الروح في جسد الخطاب الشعري، أو كما يقول عنه الناقد (علوي الهاشمي): "خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية وهذه الخطوط هي

---

(١)- في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية– تونس، العدد الثاني والثلاثون ١٩٩١م، ص٢١، بتصرف.

(٢)- لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية–، السعيد الورقي، دار المعارف– القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨٣م ص١٩٢.

الوزن والصورة والأفكار واللغة والأصوات التي تظل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع"[١].

أما موضوعها فإن الأسلوبية الصوتية كمنهج نقدي تهدف إلى دراسة العناصر الصوتية المشكلة لبنية الخطاب الشعري التي تكمن فيها إمكانات تعبيرية كثيفة وطاقات إيحائية هائلة، قصدها المبدع قصدا واعيا مدركا لطبيعتها؛ لنقل أبعاد عالمه الشعوري إلى المتلقي، أي دراسة الإمكانات الأسلوبية ذات الطابع الوجداني الكامنة في العناصر الصوتية، ونقول كامنة؛ لأنها تأثيرات صوتية "تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالات الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، ولكنها تتفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية، وإذن فثمة مجال بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق لعلم أصوات تعبيري"[٢].

فالعناصر العناصر الصوتية المشكلة لبنية الخطاب الشعري كما يؤكد (بالي) "تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذَّة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها إلى طور الظهور والفعالية، وهو بهذا يمهد للقول بالعلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها، فالتركيب الصوتي في بعض الكلمات المتأتي من صفات الحروف المتضامة ومخارجها كثيراً ما يدل بصفة طبيعية على مدلول تلك الدوال، من

---

(١). فلسفة الإيقاع العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص٢٣.

(٢). دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م، ص٣٦.

ذلك الكلمات التي تحاكي أصواتها دلالاتها، ثم يشارك طول الكلمات وقصرها في الإيماء إلى معناها إيماء طبيعياً"(١).

فالأسلوبية الصوتية تهدف إلى دراسة العناصر الصوتية بوصفها عناصر دلالية ذات قيم أسلوبية قادرة على الإيحاء بأبعاد الواقع النفسي، والتعبير عن أعمق مناطق العالم الروحي والشعوري للمبدع، إذ "تنطلق من تصورات موضوعية للأنساق الصوتية يعمد الشعراء إلى إشاعتها في قصائدهم ليحققوا قدًرا من التوافق بين الدلالة والإيقاع"(٢).

والبحث في جوانب الإيقاع الصوتي ووظائفه الدلالية يعد بحثا في جوهر التجربة الإبداعية ومنابع شاعريتها، والبحث في الإيقاعات الصوتية المثيرة في تشكيل بنية الخطاب الشعري هو في الأساس بحث في إبداع الدلالة، فالباحث في الأسلوبية الصوتية عليه أن يبحث في كل ما يكشف عن الطاقات الإبداعية الخلاقة والعبقرية الشعرية للشاعر في استثمار المستويات الصوتية للفونيمات بوصفها خاصية أسلوبية للتعبير عن أبعاد عالمه الشعري، "ولذلك تنهج الأسلوبية الصوتية منهجًا علميًا لتحقيق هذه الغاية فتصف صوتية المفردة اللغوية بوصفها رمزاً دالاً بالمحاكاة، وعلى مستوى التركيب المتسم بالتردد الصوتي المولد للإيقاع، والمشحون بطاقة السياق الدلالية المولدة للإيحاء"(٣).

---

(١). الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، إبراهيم عبد الله البعول، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية– المجلد السادس والثلاثون، العدد الثاني ٢٠٠٩م، ص٣٢٠.

(٢). الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق، ماهر مهدي هلال، مجلة اللسان الدولية للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة المدينة العالمية– ماليزيا، المجلد الأول، العدد الأول ٢٠١٧م، ص١٦.

(٣). السابق، ص٦.

وتهدف الدراسة إلى رصد أهم ملامح الإيقاع الصوتي بوصفه خاصية أسلوبية في تشكيل بنية الخطاب الشعري ومن ثَمَّ الكشف عن أبعاده الدلالية ودوره في تجسيد الجوانب الشعورية والعالم النفسي للشاعر (الأعشى)، وستؤطر الدراسة هذه الملامح والمظاهر في ثلاث مباحث كالتالي:

المبحث الأول:

أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل بنية الصورة الشعرية:

لا شك أن عملية تشكيل بنية الخطاب الشعري المعبر عن العوالم الروحية المطلقة والأبعاد النفسية الغائمة عملية شائكة ومعقدة، والشعر مع -ذلك- بنية صوتية في جوهره، مما يجعل الشاعر أكثر حرصا على استثمار كل الطاقات التعبيرية المتاحة في الوحدات الصوتية للتعبير عن أبعاد عوالمه الروحية وأبعاده النفسية، فالوحدات الصوتية يمكنها أن تكون خاصية أسلوبية ووسيلة تعبيرية كثيفة الدلالة والإيحاء بأبعاد الحس ومستوى الشعور، وعنصرا دلاليا فعالا ينهض مع غيره من الأدوات الفنية لحمل أبعاد التجربة الشعرية، ويشارك في توصيل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي، فالوحدات الصوتية في تشكيل بنية الخطاب الشعري ليست مجرد عنصر جمالي فحسب، بل هي خاصية أسلوبية وأداة تعبيرية ثرية يستكمل بها الشاعر "ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس والمشاعر"[(١)].

فالإيقاع الصوتي في تشكيل بنية الخطاب الشعري ليس مجرد إطار جمالي، وإنما هو إيقاع ذو وظيفة تأثيرية انفعالية، ويشارك بفاعلية في دعم الصورة الشعرية وتأكيد مدلولها وتعميق أبعادها، فهو عنصر منتج للأبعاد الدلالية شأنه شأن بقية عناصر الخطاب الشعري، أو كما يقول (جاري): "إنه يثير استجابتنا للصوت والصورة والانفعال والفكرة، ولا يجب أن ننظر إليه على أنه مجرد حقيقة سيكولوجية؛ لأنه عنصر إبداعي شأنه في ذلك شأن جميع العناصر الإبداعية الأخرى"[(٢)]، فالإيقاعات

---

(١). جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، سعيد عكاشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلة جسور المعرفة- الجزائر، العدد السادس٢٠١٦م، ص٤١.

(٢). The Appreciation of poetry, Gurry p., Oxford Uni., Press١٩٦٨, P. ٧٩. -نقلا عن: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص٣٣.

الصوتية للوحدات اللغوية تمثل أدوت البناء التي يرسم بها الشاعر صوره الشعرية المعبرة عن عالمه النفسي الغائم.

على أن الإيقاعات الصوتية ليست لها دلالات ذاتية مستقلة، إنما دلالاتها تأتي من الهندسة التنسيقية الخاصة التي يصنعها الشاعر في تشكيل خطابه الإبداعي، إذ تتراص هذه الأصوات الموسيقية وتتضافر في نسق بياني بديع وتنظيم إيقاعي منتظم، يعلو ويهبط ويشتد ويلين؛ لتتآزر مع الصور الشعرية في تجسيد حالات النفس وتضارب المشاعر وتقلب الأحاسيس، فالإيقاعات الصوتية ليست لها خصائص موسيقية ذاتية، إنما التأثير والخصوصية تأتي من "التقاء بين واحد من تأثيراتها الممكنة وبين الأحوال الخاصة التي ترد فيها"[(١)].

وللتأكيد على هذا الاستقراء والنهج الذي انتهجته الأسلوبية الصوتية والتدليل على هذه الرؤية التوظيفية الشائكة للوحدات الصوتية نذكر بعض النماذج من قصائد الشاعر (الأعشى) مقسمة كالتالي:

١- وحدات صوتية (فونيمات) ذات طبيعة صوتية مرتبطة بالصورة:

الصورة الشعرية في القصيدة العربية صورة ذات رؤية صوتية متناغمة مع أبعادها الدلالية وما تمثله من مشاهد تصويرية، فالصوت الإيقاعي للحرف (الفونيم)[(٢)] بما يختزله من طاقات إيحائية وإمكانات تعبيرية يمثل مكونا جوهريا وفعالا من مكونات الصورة الشعرية في القصيدة العربية، إذ "يوظف الشاعر الحاذق في قوافيه أو في ثنايا أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة وبصورتها الفنية، فيعمد إلى

---

(١). موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة– القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٨م، ص١٥٧.

(٢). الفونيم: مصطلح إنجليزي في الدراسات الأسلوبية الصوتية، يقابله في العربية (الوحدة الصوتية)، إلا أن استخدامه على شكله المعرب (فونيم) هو الأكثر تفضيلا عند علماء اللغة العرب والأكثر شيوعا في كتاباتهم. ينظر: علم الأصوات، نصر الدين إدريس جوهر، مكتبة لسان العرب، ٢٠١٤م، ص١٥٢.

صوت يكرره مصورا به اللوحة والحركة المطلوبة"[١].

فالشاعر يدرك –بعبقريته وقوة فطنته وحسه الموسيقي المميز– القدرة التعبيرية الفائقة والإمكانات الإيحائية الكثيفة التي تمتلكها الأصوات الموسيقية التي تصدرها الحروف (الفونيمات)، فيستثمرها في تشكيل بنية خطابه الشعرية بوصفها خاصية تعبيرية؛ لتشارك مع غيرها من البنيات الصوتية في إنتاج الدلالة، فكما أن للكلمات مدلولات إيحائية سياقية في البنية الشعرية أوسع من مدلولاتها داخل النطاق المعجمي، فإن أصوات الحروف كذلك تملك "القدرة على انتاج دلالة تختلف باختلاف هذه الأصوات، وتنوع السياقات التي ترد فيها"(٢)، فطبيعة الطرح الشعري هي التي تغذي أصوات الحروف بإمكانيات تعبيرية هائلة، وتمدها بطاقات إيحائية كثيفة، قد لا تملكها الأصوات في حد ذاتها.

فالدراسة تتغيا في هذه الجزئية الكشف عن مدى استثمار الشاعر للوحدات صوتية (الفونيمات) في الإيحاء بأبعاد صوره الشعرية، والفونيمات يقصد بها إيقاع أصوات الحروف، حيث يقصد بالفونيم عند أصحاب المدرسة الوظيفية (الأسلوبية الصوتية): "أصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني، يريد أن الكاف والقاف مثلا مسؤولتان عن الفرق الدلالي بين (قال) و(كال)"[٣]، وقد استثمر الشاعر

---

(١)ـ الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص٢٨.

(٢)ـ الرمزية الصوتية في شعر أودنيس، محمد بو نجمة، مطبعة الكرامة– المغرب، طبعة٢٠٠١م، ص٩.

(٣)ـ دراسات في علم الأصوات، صبري المتولي، زهراء الشرق– القاهرة– مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص٣٠.

(الأعشى) [1] الوحدات الصوتية (الفونيمات) في تشكيل صوره ودعم أجواء عالمه النفسي والشعوري، كما يبدو من قوله في قصيدة (لامية) من (الكامل):

رَحَلَـت سُمَيَّـةُ غُـدوَةً أَجمالَهـا ... غَضـبى عَلَيـكَ فَمـا تَقـولُ بَـدا لَهـا

هَـذا النَهـارُ بَـدا لَـها مِـن هَمِّهـا ... مـا بالُهـا بِاللَيـلِ زالَ زَوالُهـا

سَـفَهاً وَمـا تَـدري سُمَيـَّةُ وَيحَهـا ... أَن رُبَّ غانِيَـةٍ صَـرَمتُ وِصـالَها

وَمَصـابِ غادِيَـةٍ كَـأَنَّ تِجارَهـا ... نَشَـرَت عَلَـيهِ بُرودَهـا وَرِحالَهـا

قَـد بِـتُّ رائِـدَها وَشـاةِ مُحـاذِرٍ ... حَـذَراً يُقِـلُّ بِعَينِـهِ أَغفالَهـا

فَظَلِلـتُ أَرعَـاها وَظَـلَّ يَحوطُهـا ... حَتّـى دَنَـوتُ إِذا الظَـلامُ دَنـا لَهـا

فَرَمَيـتُ غَفلَـةَ عَينِـهِ عَـن شـاتِهِ ... فَأَصَـبتُ حَبـَّةَ قَلبِهـا وَطِحالَهـا

حَفِـظَ النَهـارَ وَبـاتَ عَنهـا غـافِلاً ... فَخَلَـت لِصـاحِبِ لَـذَّةٍ وَخَـلا لَهـا[2]

---

(١)- الأعشى: هو أبو بصير ميمون بن قيس بن جندل، ولِد في منفوحة باليمامة (٥٧٠م)، في بطن من بطون بكر بن وائل، عرِفوا بالفصاحة، اسمهم قَيس بن ثَعلَبةَ، لقب بالأعشى لضعف في بصره، وكان راوية لخاله المسيب بن علَس، نشأ الأعشى ماجنا يدمن الخمر، مما أدى به إلى الفقر والحاجة، فاضطر إلى الارتحال متكسبا بشعره، فطاف أنحاء الجزيرة العربية مادحا الملوك والأمراء، ونال عطاياهم وأحرز مالا كثيرا، منحه الثراء بعد الفقر والعزة بعد الضعة، وعده ابن سلام من شعراء الطبقة الأولى، وتوفي الأعشى (٦٢٩م). ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني١٠٩/٩، طبقات فحول الشعراء، لابن سلام ٥٢/١، الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ٢٦٣/١.

(٢)- ديوان الأعشى، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز- القاهرة، د.ت.، ص٢٧.

فالشاعر استثمر الإيقاع الموسيقي لفونيم (الهاء) المهموس الذي استحوذ على مساحة كبيرة من مطلع القصيدة، إذ تكرر تسعًا وعشرين مرة في ثمانية أبيات؛ ليوحي بأجواء أزمته النفسية واضطرابه وإحساسه بالضياع إثر رحيل المحبوبة، إذ "إن صوت حرف الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق يوحي أول ما يوحي بالاضطرابات النفسية"(١).

فاعتماد الشاعر على هذه الكم من القيم الصوتية المتماثلة والمتشابكة لم يكن ليأتي في السياق الشعري عشوائيًّا أو اعتباطيا، وإنما قصده قصدا واعيا؛ لما تمتلكه هذه القيم الصوتية من خصائص إيقاعية متشابهة تمنحها طاقات إيحائية كثيفة، وقدرات تعبيرية عميقة على إثارة معان ومشاعر وأحاسيس غائرة في النفس ومتأصلة في الذات ومتجذرة في الوجدان، "فالشعر العربي في أساسه ظاهرة صوتية، والأصوات اللغوية تمتلك طاقات هائلة لا حد لها من إيحاءات خاصة إذا ما سعى الشاعر نحو توظيفها توظيفًا تتفاعل معه، وتتجادل في ضوئه كافة عناصر التعبير الأخرى"(٢).

ويستثمر الشاعر الإيقاع الصوتي لفونيم (الشين) في دعم صورته الشعرية وفرض أجواء تتوافق مع فكرته وعالمه النفسي، في قصيدته (اللامية)، إذ يقول فيها من (البسيط):

وَقَد غَدَوتُ إِلى الحَانُوتِ يَتبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ(٣)

(١). ٣٧. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م، ص١٩٢.

(٢). البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة، عزة محمد جدوع، مجلة كلية دار العلوم- القاهرة، العدد الثاني والثلاثون ٢٠٠٤م، ص٤٦٦.

(٣). ديوان الأعشى، ص٥٩.

فالشاعر يكرر فونيم (الشين)، في الشطر الثاني من البيت (ست مرات)، ليشارك في دعم صورة الغلام الذي يتبعه إلى الخمارة في مشية متراقصة وكأنه يستبق حالة النشوة والسكر، على أن هذا التنافر الناتج عن تكرار حرف الشين ست مرات في خمس كلمات متتالية لا يعد معيبًا؛ لأنه يتداخل مع الدلالة ويشارك بفاعلية في تجسيدها وتعميقها، فهو "تنافر فني لازم، لأنه يوحي بالمعنى ويصوره، ولذلك لا ينبغي أن نعده من التنافر القبيح"(١).

فالشاعر إنما يحتفي بالإيقاع الصوتي للكلمات ودقة تعبيرها عن مكنوناته النفسية أكثر من احتفائه بسهولتها وعصريتها، لأنه إنما يخاطب في المتلقي وجدانه الذي يتأثر بموسيقى الكلمات أكثر من تأثره بمعناها ومبناها، "وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل –عندئذ– ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني، وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"(٢).

ويستثمر الشاعر الإيقاع الصوتي لفونيم (الراء) لقدرتها على الإيحاء بأجواء رومانسية، و"بمشاعر إنسانية مبهجة لا تخلو من رقة (الراء) ونضارتها وحلاوتها"(٣)، في تشكيل لوحة شعرية صوتية متفردة لجمال محبوبته، في قصيدته (اللامية الخالدة)، إذ يقول فيها من (البسيط):

إذا تَقومُ يَضوعُ المِسكُ أَصورَةً ... وَالزَنبَقُ الوَردُ مِن أَردانِها شَمِلُ

ما رَوضَةٌ مِن رِياضِ الحَزنِ مُعشَبَةٌ ... خَضراءُ جَادَ عَلَيها مُسبِلٌ هَطِلُ

يُضاحِكُ الشَمسَ مِنها كَوكَبٌ شَرِقٌ ... مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَبتِ مُكتَهِلُ

---

(١). إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، ص١٩.

(٢). تشريح النص –مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة–، عبد الله الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى١٩٨٧م، ص١٠٧.

(٣). خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٨٩.

يَومـاً بِأَطيَـــــبَ مِنهـا نَشـرَ رائِحَـةٍ وَلا بِأَحسَـنَ مِنهـا إِذ دَنـا الأُصُـلُ[١]

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنية خطابه على تكرار فونيم (الراء) بشكل لافت؛ لما فيه من الرقة والنضارة[٢] والقدرة على الإيحاء بمعاني الطهر والنقاء والصفاء، مما يجعله حرفا رومانسيا باختصاص وامتياز، إذ يتناسب مع أجواء الحب والغرام والنشوة والسعادة، مع فونيمات (السين والصاد والزاي) وما تنتجه من صفير صاخب، مع فونيم (الباء) وإيحاؤه بالبراءة والنقاء، مع إيقاع الوحدات اللغوية ومعانيها وما تضفيه من البهاء والنضارة المستمدين من سحر الطبيعة وجمالها الخلاب؛ ليصنع إطارا صوتيا متميزا يرتقي بصورة محبوبته إلى صورة نموذج للجمال المثالي، ويوحي بأجواء مثالية مفعمة بمشاعر البهجة والسرور والنشوة والسعادة، ومزدانة بأجواء الحب الطاهر البريء بين أحضان الطبيعة، فكل "عمل أدبي فني –هو قبل كل شيء– سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[٣].

ويستثمر الشاعر الإيقاع الصوتي للوحدات الصوتية (الفونيمات) (السين والميم والنون) في تشكيل لوحة صوتية متفردة لمجالس السكر واللهو وما يعج فيها من ترف ورقص وغناء، في قصيدته (الميمية)، إذ يقول فيها من (الطويل):

لَنـا جُلَّسَـــانٌ عِنـدَها وَبَنَفسَـجٌ وَسيسِـنبَرٌ وَالمَرزَجـوشُ مُنَمنَمـا

وَآسٌ وَخيـــرِيٌّ وَمَـــروٌ وَسَوسَـــنٌ إِذا كـانَ هِنـزَمنٌ وَرُحـتُ مُخَشَّـما

وَشاهَســفَرِم وَالياسَــمينُ وَنَــرجِسٌ يُصَــبِّحُنا فــي كُـــلِّ دَجـنٍ تَغَيَّمـا

(١)ـ ديوان الأعشى، ص٥٥.

(٢)ـ ينظر: الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، هدى الطحناوي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مجلة جامعة دمشق، المجلد الثلاثون، العدد الأول والثاني٢٠١٤م، ص٨٩.

(٣)ـ نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة ١٩٨٧م، ص١٦٥.

وَمُســـتُقُ سينيـــــنٍ وَوَنٌّ وَبَـــربَطٌ يُجاوِبُــهُ صَنـــجٌ إِذا مــا تَرَنَّمــا [١]

فالشاعر أدرك بفطنته وحسه الموسيقي المرهف الإمكانات التعبيرية الكامنة في الوحدات الصوتية (الفونيمات) وأهمية إيقاعها الصوتي في تشكيل بنية خطابه الشعري، فاستثمرها في الإيحاء بأبعاد صورته الشعرية، حيث اعتمد على تكرار فونيم (السين) وهو من أصوت الصفير التي تناسب تعبيرات السكارى الواقعين تحت سيطرة اللاشعور وتجسد أحوال الندماء في مجالس الخمر[٢]، وفونيمي(النون والميم) وما فيهما من شجن وغنة مع الاهتزاز في صوت النون[٣]، مما يناسب أجواء السكر والنشوة في مجالس الخمر ويشارك في إشاعة أجواء الغناء والطرب، مع الاستعمال الملحوظ للألفاظ الفارسية بذكر أنواع الرياحين والزهور وآلات الطرب بأسمائها الفارسية، من جلَّسانٍ وبنفسج وسيسنبر ومرزجوش وغيرها، ليصنع صورة شعرية صوتية لمجالس الخمر في العراق وما يعج فيها من ترف وسكر وطرب وغناء، مما يعني أن اختيار الشاعر للألفاظ الفارسية في تشكيل بنية الخطاب الشعري كان مقصودا؛ ليمثل خاصية أسلوبية صوتية تشارك في دعم الجانب الدلالي وتصويره، وتشارك في توجيه دفة المعنى العام للقصيدة وتعميقه؛ لأن "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة بناء الأصوات"[٤].

---

(١). ديوان الأعشى، ص٢٩٣.

(٢). ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٥٢م، ص٣٢.

(٣). خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص١٦١.

(٤). الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، مؤسسة فركلين، بيروت، طبعة ١٩٦٣م، ص٢٣.

فالتكرار المتعمد من الشاعر للوحدات الصوتية (الفونيمات) صاخبة الإيقاع ووحدات لغوية ذات إيقاع صوتي صاخب ومتماثلة الثقل في النطق يؤكد وجود حركة صوتية داخلية متنامية داعمة كأنها موسيقى تصويرية تهدف إلى تمثيل واقع مجالس الخمر في العراق بكل أبعاده وحركاته، "فالشاعر يكرر حرفًا بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعوًرا داخليًا للتعبير عن تجربته الشعرية"(١).

وعلى هذا الأساس يتضح أن الإيقاعات الصوتية للفونيمات ليست لها دلالات ذاتية مستقلة، إنما تأتي فاعلية الإيقاع الصوتي للفونيم بوصفها خاصية أسلوبية من التجاوب الحاصل بين طبيعته الصوتية والطابع الانفعالي للخطاب الإبداعي، حيث تستمد دلالتها الذاتية وفاعليتها من طبيعة تشكيلها في النص وعلاقاتها السياقية، فهي لا ترتبط بالصورة الشعرية التي تشكلها البنية ارتباطا عضويا، "ولا ترتبط بالمعنى بهذا الشكل العضوي الفيزيقي، وإنما ترتبط به من حيث هي وسيلة لإيضاحه أو تأكيده أو إثارة انتباهنا إليه"(٢)، فالوحدات الصوتية (الفونيمات) في تشكيل في بنية الخطاب الشعري ليست مجرد وعاء حامل للفكرة أو إطار خارجي للصورة، وإنما هي ذات خاصية أسلوبية صوتية ووظيفة دلالية تأثيرية، إذ تقوم بدور حيوي في دعم الصورة المقصودة أو الفكرة السائدة في بنية الخطاب الإبداعي؛ لأن الفونيم وظيفته "هي أن يعرض صورًا ويصدر أخيلة، لا أن يقوم بمجرد الإشارة إلى معنى"(٣).

٢- كلمات ذات بنية صوتية مرتبطة بالصورة:

قد يأتي الشاعر في تشكيل بنية خطابه الشعري بوحدة لغوية مكونة من وحدات صوتية تتماثل مع أبعاد الصورة الشعرية، وهو ما يمثل خاصية أسلوبية على

---

(١)- الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي، ماهر مهدي هلال، ص١٤.

(٢)- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، ص٣٢.

(٣)- الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص١٩.

المستوى الصوتي ذات "إمكانيات لغوية وصوتية يستغلها الشعراء في اللغات لتجسيد الصورة المطلوب تخيلها أو استدعاؤها في الذهن، وفي هذه الحالة يكسر الشاعر مبدأ الاعتباطية في اللغة، وتلغي الشعرية اعتباطية الوحدة اللغوية، وهذا مما يدل على العلاقة المتداخلة بين الشكل والمضمون، وانصهار اللفظ والمعنى معا، واتحادهما داخل النص الشعري"(١).

فالشاعر قد يستثمر الإيحاءات الصوتية لفونيمات معينة في كلمة أو كلمتين للتعبير عن جانب معين في تجربته الشعرية أو دعم جوانب الصورة الشعرية أو الإيحاء بأبعاد واقعه النفسي، كما يبدو من تشكيل بنية قصيدة الشاعر (الأعشى) (الرائية)، إذ يقول فيها من (الطويل):

وَلَيلٍ يَقولُ القَومُ مِن ظُلُماتِهِ سَواءٌ بَصيراتُ العُيونِ وَعُوْرُهَا

كَأَنَّ لَنَا مِنهُ بُيوتاً حَصينَةً مَسوحٌ أَعَالِيْهَا وَسَاجٌ كُسُورُهَا

تَجاوَزتُهُ حَتّى مَضى مُدلَهِمُّهُ وَلَاحَ مِنَ الشَمْسِ المُضيئةِ نُوْرُهَا (٢)

فالشاعر يقيم تشكيل بنائه الشعري على فونيمات الوحدة اللغوية (مدلهمة) وما فيها ثقل في النطق لكثرة مقاطعها الصوتية؛ لتجسيد تباطئ حركة الليل وثقل وطأته على وجدانه، والإيحاء بأبعاد معاناته النفسية فيه، وتتضح الصورة أكثر حينما نضع جملة (تَجاوَزتُهُ حَتّى مَضى مُدلَهِمُّهُ) لما فيها من ثقل لاشتمالها على فونيمات جهرية، مثل: (الجيم والضاد والدال) مع التشديد في فونيم (الميم)، في مقابلة جملة (لاح من الشمس نورها) وما فيها من سهولة في النطق وخفة في السمع، لاشتمالها على فونيمات همسية، مما يخلق حالة من التضافر بين الإيقاعات الصوتية وعناصر

(١). السابق، ص٢٧.

(٢). ديوان الأعشى، ص٣٧٣، الأدلم: شديد السواد، ينظر: لسان العرب، مادة (دلم).

الدلالة لإنتاج لوحة صوتية متكاملة الأجزاء، وليكون "الصوت مفتاح الوصول إلى رؤية شمولية تكاد تتطابق فيها الكلمات مع مدلولاتها، وتبدو أكثر اتساقا مع دلالاتها"(١).

على أن الصورة الصوتية في حقيقة الأمر لا تتجسد في كلمة بعينها، وليس لها وجود فيزيائي حقيقي، بل تتراءى في الأثر النفسي الذي تنقله الوحدات الصوتية مجتمعة إلى وجدان المتلقي عن طريق الإيحاء والتداعي، "وبالتالي فإن الصورة الصوتية تمثل الجانب المجرد من الصوت وليس الجانب المادي"(٢)، أي أن الإيقاع الصوتي هو الذي يقوم بتجسيد حركة تتابع الصور الشعرية وتدفقها وتوصيلها إلى داخلية النفس العميقة.

وكذلك يستثمر الشاعر الوحدات الصوتية بوصفها خاصية أسلوبية في دعم وتجسيد صورته الشعرية والتعبير عن أبعاد رؤيته في قصيدة (بائية)، إذ يقول فيها من البسيط:

هِركَولَـــــةٌ فُنُـــــقٌ دُرِمٌ مَرافِقُهـــــا كَـــأَنَّ أَخمَصَـــها بِالشَـــوكِ مُنتَعِـــلُ(٣)

فالشاعر استثمر الإيقاع الصوتي لكلمة (هركولة) المكونة من ثلاث مقاطع صوتية؛ للتعبير عن ضخامة البنية الجسدية لمحبوبته، لتكون الضخامة في البنية الصوتية تجسيدا لضخامة في البنية الجسدية، واعتمد على الثقل الظاهر للكلمة

---

(١)- البنى الأسلوبية، سارة عبد الملك محمد، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية- جامعة ذمار- كلية الآداب، العدد الثاني عشر، ديسمبر ٢٠٢١م، ص٣١٠.

(٢). البنيوية اللغوية، يزة عبد الرحمن مصباح عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب- جامعة مصراتة، العدد الرابع عشر، ديسمبر ٢٠١٩م، ص٧١.

(٣). ديوان الأعشى، ص٥٥، الهركولة: العظيمة الوركين، والجارية الضخمة المرتجة الأرداف، فنق: منعمة، ينظر: لسان العرب، مادتي (هركل، فنق).

والصعوبة البالغة في نطقها وضعف شاعريتها، لتجسيد صعوبة حركتها حتى لكأنها تنتعل الشوك، مما يؤكد أن الشاعر في تشكيل بنية خطابه الشعري لا يهتم بسهولة الألفاظ وسلاستها بقدر اهتمامه بأن يأتي إيقاعها الصوتي متوافقا مع المعني المراد التعبير عنه، فجودة الكلمة في الخطاب الشعري تقاس بمدى قدرتها على الإيحاء بالمعنى المراد عن طريق إيقاعها الصوتي قبل معناها المعجمي، ففي بنية الخطاب الشعري تبلغ الكثافة التعبيرية للكلمات حدودها القصية حينما تأتي ملتحمة بالأبعاد الدلالية، "حيث ينهض صوت الكلمة بدور فعال في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أن صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه"(١).

ومن النماذج التي استثمر فيها الشاعر الكلمات ذات الفونيمات الصوتية في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ للإيحاء بأبعاد واقعه النفسي قصيدته (الدالية)، إذ يقول فيها من (الطويل):

شَبابٌ وَشَيبٌ وَافتِقارٌ وَثَروَةٌ فَلِلَّهِ هَذا الدَهرُ كَيفَ تَرَدَّدا (٢)

فالشاعر آثر استعمال لفظة (تَرَدَّد) على (تقلب) ليستثمر طاقات فونيم (الدال) على الإيحاء بمعاني الشدة والقوة والصلابة والقساوة(٣)، مع ثقل النطق بالفونيمات لما فيها من جهر وقلقلة، مع تكررها ثلاث مرات متوالية في كلمة واحدة؛ ليوحي بثقل تقلبات الدهر ونكباته على قلبه ووجدانه، "وقد أطلق على هذا النوع مؤكدات صوتية؛

(١)ـ في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، الطبعة الأولي ١٩٩٠م، ص١٤٦.

(٢)ـ ديوان الأعشى، ص١٣٥.

(٣)ـ ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٦٧.

لأن أصوات الكلمات فيها أو بعضها يؤكد المعنى ويزيدها ايحاء وتصويرا لدلالته في التراكيب الشعرية"[١].

وكذلك من نماذج استثمار الشاعر للكلمات ذات الفونيمات الصوتية المميزة في تشكيل بنية خطابه؛ لدعم صوره الشعرية وتجسيد أبعاد عالمه النفسي، قصيدته (الرائية) التي يقول فيها من (المتقارب):

فَـــإِنَّ الحَـــوادِثَ ضَعضَـــعنَني وَإِنَّ الَّـــذي تَعلَمـــينَ اِســـتُعيرا[٢]

فالشاعر آثر استعمال لفظة (ضَعضَعنَني) على لفظة (أضعفنني) لما فيها من تكرار فونيم (الضاد) الجهري الفخيم مع ما فيه من ضجيج صاخب، مع إمكانات فونيم (العين) على الإيحاء بالتداعي والانهيار[٣]، مع ثقل نطق اللفظة لكثرة مقاطعها الصوتية؛ ليوحي بأبعاد معاناته مع حوادث الدهر وما آل إليه حاله من ضعف وهزال، فتتحول الإيقاعات الصوتية إلى خاصية أسلوبية ومعادل رمزي، يشارك في بلورة أبعاد ذات الشاعر ومعاناته الوجودية في حركة الخطاب الإبداعي وفضاء اللوحة الشعرية، مما يؤكد "أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة"[٤].

فاعتماد الشاعر على كلمة مثل كلمة (ضعضعنني) بما فيها من ثقل في النطق وصخب موسيقي في الصوت، لم يكن ليأتي في قصيدة شعرية، إلا لتشارك بإيقاعها الصوتي في تشكيل الفضاء الدلالي، والتعبير بدقة عن حال الشاعر، فالإيقاع

---

(١). الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، ص٢٦.

(٢). ديوان الأعشى، ص٩٥، الضعضعة: الخضوع والتذلل، وتضعضع الرجل: ضَعُفَ وخف جسمه، وضعضعه أي: هدمه حتى الأرض، ينظر: لسان العرب، مادة (ضعع).

(٣). ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثّبات والتّطور، مكتبة الخانجي- القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، ص١٦١.

(٤). اتجاهات البحث الأسلوبي -دراسة أسلوبية-، شكري عياد، ص٣٢.

الصوتي الفخيم للكلمة يفصح عما يعتمل داخل وجدان الشاعر من مشاعر وانفعالات "إذ تنشأ علاقة خاصة بين الشاعر واللفظ فيؤثره ويختاره، ويدفع به حركته النفسية في القصيدة، وينتقي معه مجموعة من الألفاظ التي تؤكد وقوعه تحت سيطرة إحساس معين"(١).

وعلى هذا الأساس يتأكد للدراسة أن الشاعر بحسه الموسيقي العالي قد يتعمد اختيار كلمات ذات بنية صوتية معينة؛ لإنتاج خاصية أسلوبية تشارك بفاعلية في عملية بلورة أجزاء الصورة ونقل أبعادها وأجواءها لوجدان المتلقي؛ "ولذلك لا يشعر الإنسان باستقلاله وحريته أمام العمل الموسيقي؛ لأن موج الأصوات المتدفق يحمله حيثما شاء"(٢)، ويفرض عليها حالة من التواصل الوجداني مع العالم النفسي الذي يوحي به العمل الإبداعي.

٣- صيغ ذات طبيعة صوتية مرتبطة بدعم الصورة:

الصيغ الاشتقاقية ذات إيحاء صوتي متميز؛ لذلك فإن الشاعر قد يؤثر استعمال صيغة على أخرى، لإدراكه لطاقاتها التعبيرية على نقل إحساسه والإيحاء بأجواء عالمه النفسي ودعم صوره الشعرية، كما يبدو من إيثار الشاعر (الأعشى) لصيغة (التضعيف) على الصيغة العادية للفعل؛ ليكون خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي يستثمرها في التعبير عن أجواء عالمه النفسي، إذ يقول من قصيدته (اللامية) من (البسيط):

---

(١)- الظواهر الفنية في الشعر الوجداني، د. طلعت عبد العزيز أبو العزم، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص١٤٨.

(٢)- جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، رمضان بسطاويسي محمد غانم، المؤسسة الجامعية- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص١٦١.

وَاِســـأَل قُشَـــيراً وَعَبـــدَ اللَـــهِ كُلَّهُـــمُ وَاِســأَل رَبيعَـــــةَ عَنّـا كَيـفَ نَفتَعِـلُ

إِنّـــا نُقـــاتِلُهُم ثُمَّـــــت نُقَـــتِّلُهُم عِندَ اللِقاءِ وَهُم جاروا وَهُم جَهِلوا [١]

فالشاعر آثر صيغة (نُقَتِّلُهُم) المضعف العين على (نقتلهم)؛ ليكون التضعيف خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي توحي بقوة شكيمتهم وشدة بطشهم بأعدائهم عقابا على طغيانهم وجورهم عليهم، فالتضعيف يمثل قوة الرغبة وعمق الحماسة والإصرار على تكرار الحدث، يقول (ابن جني) "جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر وقطّع وفتّح وغلّق، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل"[٢].

ويؤثر الشاعر استعمال صيغة (فاعل) على صيغة (أفعل) في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ ليوحي بأبعاد واقعه النفسي ورؤيته الوجودية، في قصيدته (الميمية)، إذ يقول من (الطويل):

فَـــذَلِكَ مِـــن أَيّامِـــــــنا وَبَلائِنـــا وَنُعْمَـــى عَلَـــيْكُمْ إِنْ شَـــكَرْتُمْ لَأَنْعُـــمِ

فَـــإِن أَنـــتُمُ لَـــم تَعرِفـــوا ذاكَ فَاِســـأَلوا أَبـــا مالِـــكٍ أَو سائِلُـــوا رَهـــطَ أَشـــيَمِ

وَكـــائِن لَنـــا فَضْـــلاً عَلَـــيكُم وَمِنَّـــةً قَـديماً فَمـا تَـدرونَ مـا مَـنُّ مُـنعِمِ[٣]

فالشاعر آثر استعمال صيغة (سائلوا) على صيغة (اسألوا) مع مخالفة قاعدة التماثل في العطف حيث عطف (سائلوا) على (اسألوا)؛ ليمثل استعمال (سائلوا) مع المخالفة (خاصية أسلوبية صوتية)، لما فيها من تجاوز حدود الزمان، والدلالة على

---

(١). ديوان الأعشى، ص٦١.

(٢). الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية- القاهرة، ط١٩٥٥م، ١٥٥/٢.

(٣). ديوان الأعشى، ص١٢٧.

الإكثار واستمرارية السؤال لاستمرارية التجدد والألق واكتساب الأمجاد، وصلاحية الصفات والبطولات والأمجاد لكل الأزمان، والإيحاء بالرغبة الوجدانية في الخلود والبقاء في صفحات الزمان، فصيغة اسم الفاعل تمثل حركة استمرارية خارجة عن قيود الزمان غير محدودة بحدوده، ولذلك فإن الأسلوبيين يجدون "في تقلبات الأبنية في الاشتقاق وسطاً خصباً لتنامي الدلالة الصوتية وتدافع المعاني على أصول الألفاظ"(١).

ويؤثر الشاعر استعمال صيغة (تفاعل) على صيغة (تفعل) في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ ليوحي بجوانب تجربته وأبعاد واقعه، في قصيدته (اللامية)، إذ يقول من (الكامل):

يَهماءَ موحِشَةٍ رَفَعتُ لِعَرضِها ... طَرفي لِأَقدِرَ بَينَها أَميالَها

بِجُلالَةٍ سُرُحٍ كَأَنَّ بِغَرزِها ... هِرّاً إِذا اِنتَعَلَ المَطِيُّ ظِلالَها

عَسفاً وَإِرقالَ الهَجيرِ تَرى لَها ... خَدَماً تُساقِطُ بِالطَريقِ نِعالَها (٢)

فالشاعر وظف صيغة (تساقط) بدلا عن (تسقط)؛ لتكون خاصية أسلوبية تدل على قوة الأثر لقوة سقوط أقدام الناقة على الأرض، مما يوحي في الجانب النفسي للشاعر بالرغبة في الخلود وبقاء الذكر والأثر بعد الموت، لأن الناقة في الخطاب الشعري رمز لنفس الشاعر في قوتها وصلابتها وتحملها للصعاب والشدائد في خضم الأزمات.

ويؤثر الشاعر استعمال صيغة التصغير دعما للرؤية والصورة الشعرية وتعبيرًا عن أبعاد وجدانية، كما يظهر من تشكيل بنية خطابه الشعري، إذ يقول في معلقته من (البسيط):

---

(١)- الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي، ماهر مهدي هلال، ص١٢.

(٢)- السابق، ص٢٧.

عُلَّقتُهـــا عَرَضـــاً وَعُلَّـــقَت رَجُـــلاً غَيـري وَعُلَّـقَ أُخْـرَى غَيرَهـا الرَجُـلُ

وَعَلَّقَتَـــهُ فَتَـــاةٌ مـــا يُحَـــاوِلُها مِـن أَهلِهـا مَيِّـــتٌ يَهْـذِي بِهَـا وَهِـلُ

وَعُلِّقَتَنـــي أُخَيـــرى مـــا تُلائِمُنـــي فَاجتَمَـــعَ الحُـــبُّ حُبّـاً كُلُّـهُ تَبِـلُ

فَكُلُّنـــا مُغـــرَمٌ يَهـــذي بِصـــاحِبِهِ نـــاءٍ وَدانٍ وَمَحبـــولٌ وَمُحـــتَبِلُ [1]

فالشاعر أقام بنية خطابه الشعري على استعمال لفظة (أخرى)، في البيت الأول، ثم عدل عنها إلى تصغيرها (أخيرى)، مخالفا قاعدة التماثل والتوازي في بناء السياق الشعري الواحد، لتكون البنية النصية في النهاية خاضعة لقواعد الإحساس والشعور، وبذلك تتحقق شاعرية النص بما يسمى (إسقاط مبدإ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف"[2]؛ ليتخذ من صيغة (التصغير) خاصية أسلوبية يعبر من خلالها عن إحساس الرفض الوجداني وموقفه النفسي من الفتاة التي تعلقت به، فهي صغيرة الحجم في رؤيته، وبالأحرى فهي لا تلائمه.

وكذلك يؤثر الشاعر صيغة (فعال) على (فَعَل) في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ للتعبير عن أبعاد واقعه النفسي وأجواء عالمه الشعوري، في قصيدته (الميمية)، إذ يقول من (المتقارب):

فَبانَـــت وَفـــي الصَـــدرِ صَـــدعٌ لَهـــا كَصَـــــدعِ الزُجاجَـــةِ مـــا يَلتَـــئِم

فَكَيـــــفَ طِلابُكَهـــا إِذ نَـــأَت وَأَدنـــى مَـــزاراً لَهـــا ذو حُسُـــم [3]

(١). ديوان الأعشى، ص٥٧.

(٢). قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي، و/ مبارك حنون، دار توبقال للنشر- المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٨م، ص٧.

(٣). ديوان الأعشى، ص٣٥.

فالشاعر آثر استعمال صيغة (طِلابُكَها) بما فيها من زيادة في بنيتها الصوتية على مادة الفعل الأساسية (طلبك لها)؛ لتكون خاصية أسلوبية تشارك مع غيرها من العناصر الدلالية في دعم الصورة الشعرية، وتجسيد الإحساس بالحيرة والرغبة العارمة للشاعر في الوصول إلى المحبوبة مهما كان الأمر شاقا على النفس، فكما يقول (كير): "إن الصيغة في الشعر ليست بمعزل عن نفس الشاعر"(١).

فالوحدات الصوتية والصيغ الاشتقاقية في تشكيل بنية الخطاب الشعري تمثل خاصية أسلوبية تدعم الصورة الشعرية وتشارك في نقل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي، وتوحي بأبعاد العالم النفسي للشاعر وأجوائه الروحية، على أن هذه الأسلوبيات الصوتية فضلًا عما تمثله من مشاركة في إنتاج الدلالة وتجسيد أبعادها ودعم صورها الشعرية، فأنها تعكس وعي الشاعر بالقيم الصوتية وعبقريته في استثمارها، وحساسيته في التعامل معها.

---

(١) The Appreciation of poetry, Gurry p., Oxford Uni., Press١٩٦٨, P. ٩٠-، نقلا عن: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، ص٩٤.

المبحث الثاني

أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل الإيقاع الخارجي

الشاعر رسام أدواته الكلمات، يرسم بها صورا شعرية توحي بأبعاد واقعه النفسي وعالمه الشعوري، والإيقاع الصوتي الخارجي هو السياج الذي يجمع الكلمات في إطار فني متماسك ليمثل في النهاية العالم النفسي في حركته الداخلية وفي تدفقه وتناميه، فالكلمات هي الجسد والإيقاع الخارجي هو الروح التي تدب في أوصاله، فهو مظهر حسي لما يعتمل في وجدان الشاعر من مشاعر وأحاسيس، "ذلك أن القصيدة بترابطها الشفوي بين التحول الدلالي والإيقاع ومنه الوزن أقدر على تجسيد ذبذبات الروح"(١).

فالإيقاع الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان والقوافي يمثل خاصية أسلوبية ثرية الدلالة وكثيفة الإيحاء، فهو ذو أثر جوهري في بلورة الإطار الجمالي والبعد الدلالي للسياق الشعري، إذ تتضافر عناصر البنية الخارجية للإيقاع الموسيقي في إحداث تأثير خفي في وجدان المتلقي يهيئه نفسيا لاستيعاب الأبعاد الشعورية التي يحملها السياق، مما ينقل الخطاب من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة تأثيرية إقناعية؛ ليسهل من مهمة المبدع في توصيل رؤيته عبر هذه الخاصية التي يتفرد بها الخطاب الشعري عن الخطاب النثري، وهو ما يعد خاصية أسلوبية صوتية، فالعناصر الإيقاعية الخارجية لم تكن مجرد إطار جمالي للسياق الشعري، وإنما تحولت عن وظيفتها الجمالية؛ لتؤدي دورا جوهريا في تدعيم الدلالة وتعميقها وحمل أبعادها، مما يعني أن "التجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها"(٢).

---

(١). الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، إبراهيم عبد الله البعول، ص٣٢٣.

(٢). الشعر والشعرية، محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب- تونس، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ص٥٨.

على أن الموسيقى الخارجية للبناء الشعري ليس لها كيان دلالي مستقل، وإنما تتأتى دلالتها من توافق طبيعتها الصوتية مع أبعاد الحالة النفسية للشاعر، إذ "تُبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها"(١)، وتتجه الدراسة في هذا المبحث إلى الكشف عن دور الإيقاع الصوتي للوزن العروضي وصوت روي القافية في إنتاج الجانب الدلال للخطاب الشعرية.

أولا: الوزن العروضي والبناء الشعري:

يعد الوزن الإيقاعي في التجربة الشعرية الغنائية –التي يتغنى فيها الشاعر بذاته وقومه– أحد أهم العناصر الموسيقية التي تشارك بفاعلية في تشكيل الدلالة وحمل أبعادها(٢)، ومن ثَمَّ فإنه من الأساسي في العملية النقدية أن يقوم الناقد بمحاولة الكشف عن العلاقة التي تربط بين الوزن العروضي والفضاء الدلالي للخطاب الشعري، بوصفه أحد العناصر الجوهرية التي تفرد بها الخطاب الشعري، فإذا "كان

---

(١)– الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار الميسرة– عمان– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٧م، ص٢٦١.

(٢)- اختلفت الآراء النقدية وتعددت الأقاويل حول علاقة البناء الموسيقي بالموضوع الشعري بين مؤيد ومعارض في النقد العربي القديم والحديث على السواء، ولكن ما يهم الدراسة هو الرأي الذي يتوافق مع الأسلوبية الصوتية، للمزيد عن موقف النقاد من القضية سالفة الذكر، ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر– بيروت، الطبعة الثانية١٩٧٠م، ١/ ٣٦٢، أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية– القاهرة، الطبعة العاشرة١٩٩٤م، ص٣٢٣، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب– القاهرة، الطبعة الأولى١٩٨١م، دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، مكتبة الشباب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٣٠، القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب– دمشق– سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٠.

لهذا الجانب مكانه المتميز في العملية الشعرية، فلا يمكن النظر إلى الوزن في غياب علاقته بالألفاظ والتراكيب والدلالة، تلك العلاقات التي تجعل من الوزن أحد العناصر الدالة في تشكيل النص"[١].

فحينما يسيطر على وجدان الشاعر الشعور بالعزة والإحساس بالعظمة فإنه – غالبا– ما يختار بحر (الطويل)، إذ إن هذا البحر وجميع بحور دائرة (المختلف) – (الطويل والمديد والبسيط)– من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق[٢]، فضلا عما يتميز به من طول التفاعيل وتموجها، مما يتيح للشاعر حرية الحركة الإيقاعية وطول النفس الشعري، كما يتضح من قصائد الدراسة التي جاءت على إيقاع بحر (الطويل)، إذ يقول منه الشاعر في مطلع قصيدة يبدي فيها اعتزازه بذاته وصلابته وشجاعته وتفرده:

أَرِقتُ وَما هَـــذا السُـهادُ المُـؤَرِّقُ وَما بِيَ مِن سُقـمٍ وَما بِيَ مَعشَقُ

وَلَكِـــــن أَرانـــي لا أَزالُ بِحـادِثٍ بِمـا لَـم يُمـسِ عِنـدي وَأُطـرَقُ

فَإِن يُمسِ عِندي الشَيبُ وَالهُمُّ وَالعَشى فَقَـد بِـنَّ مِنّـي وَالسِـــلامُ تُفَلَّـقُ

بِأَشـجَعَ أَخّـــاذٍ عَلـى الدَهـرِ حُكمَـهُ فَمِـن أَيِّ مـا تَجنـي الحَـوادِثُ أَفـرَقُ[٣]

---

(١)ـ مستويات البناء الشعري، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٩.

(٢)ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر– بيروت، الطبعة الثانية١٩٧٠م، ١/ ٣٦٢ ، و/ موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣م، ص١٦.

(٣)ـ ديوان الأعشى، ص٢١٧.

فالشاعر اعتمد الإيقاع الموسيقي لبحر (الطويل) مع الإيقاع الصاخب لروي (القاف) مع التشديد والتضعيف في الكلمات ذات المقاطع الصوتية الصاخبة، مثل: (المُؤَرِّقُ، مَعشَقُ، وَالهَمُّ، بِنَّ، تُقَلَّقُ، أَخّاذٍ، أَفرَقُ) في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ للتعبير عن دواعي الاعتزاز بالذات والإرادة الذاتية النافذة والعزيمة الصلبة القوية أمام أحداث الدهر ونكباته؛ لأن بحر (الطويل) يتميز ببنية عروضية وإيقاعية طويلة تتيح حرية السرد والغناء، وهذا ما يدعم نسبة شيوعه في قصائد الفخر والاعتداد بالذات والقبيلة، ويفسر أفضليته وأحقيته على غيره من بحور الشعر العربي في الإفضاء بمشاعر الفخر والاعتزاز، إذ يعد أطول بحور الشعر من حيث إيقاعه الموسيقي، وبذلك فهو يعطى إمكانيات كبيرة للسرد والبسط[١]، فضلا عن أن فيه بهاء وقوة[٢].

وكذلك إيقاع بحر (البسيط) مثله مثل (الطويل) يتناسب مع "الجلال والرصانة والعمق"[٣]، ويناسب العواطف الحادة العنيفة والنسيب الملتاع والشجن القوي(٤)؛ لذلك يتخذ الشاعر من إيقاعه الصوتي خاصية أسلوبية صوتية حينما يقول مادحا (شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عادياء): في قصيدته (الرائية):

شُـرَيحُ لا تَتْرُكَنّـي بَعْـدَمَا عَلِقَـتْ حِبَالَـكَ اليَـوْمَ بَعْـدَ القِـدِّ أَظْفَـارِي

(١)ـ ينظر: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٣٩.

(٢)ـ ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية– تونس، الطبعة الأولى ١٩٦٦م، ص٢٦٩.

(٣)ـ ينظر: دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، دار قباء– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ص١١٦.

(٤)ـ ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، ١/ ٤١٤– ٤٤٣، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، ص١٦.

قَـدْ طُفْتُ مَـا بَـيْنَ بَانِقْيَـا إِلَـى عَـدَنٍ وَطَـالَ فِـي العُجْـمِ تِرحَـالِي وَتَسْـيَارِي
فَكَـانَ أَوْفَـاهُمُ عَهْـداً وَأَمْـنَعَهُمْ جَـاراً أَبُـوْكَ بِعُـرْفٍ غَيْـرِ إِنْكَـارِ
كَالغَيْـثِ مَـا اِسْـتَمْطَرُوْهُ جَـادَ وَابِلُـهُ وَعِنـدَ ذِمَّتِـهِ المُسْـتَأسِدُ الضَّـارِي
كُـنْ كَالسَّـمَوْأَلِ إِذ سَـارَ الهُمَـامُ لَـهُ فِـي جَحْفَـلٍ كَسَـوادِ اللَيـلِ جَـرّارِ
جَـارُ اِبـنِ حَـيّا لِمَـن نالَتـهُ ذِمَّتُـهُ أَوْفَـى وَأَمْنَـعُ مِـن جَـارِ اِبـنِ عَمّـارِ
بِـالأَبلَقِ الفَـردِ مِـن تَيْمَـاءَ مَنزِلُـهُ حِصْنٌ حَصِيْـنٌ وَجَـارٌ غَيْرُ غَـدَّارِ[1]

فالشـاعر يسـتثمر الإيقـاع الصـوتي لإيقـاع بحـر (البسـيط) بموسـيقاه الفخيمـة وتفعيلاتـه ذات النبر القوي فـي الإيحـاء بمشـاعر الجـلال والعظمـة والأبهـة وتجسـيد معـاني الوفـاء بالعهـد وإغاثـة الملهـوف وحمايـة الجـار؛ لإدراكـه العميـق أن الإيقـاع الموسيقي يـؤثر فـي المتلقـي بالكيفيـة ذاتهـا التـي يؤديهـا المعنـى الشـعري "إذ الإيقـاع بوصفه بنيـة دلاليـة هو ترجمـة وتنظيم لمشـاعر فياضـة تختلج فـي نفس الشـاعر؛ لتكون مظهرا آسرا من مظاهر العمل الفني"[2]، قَصْدَ التأثير في المتلقي.

أما الإيقاع الصوتي لعروض بحر (الكامل) فإن الشاعر يستثمره –بوصفه خاصية أسلوبية– يعكس من خلالها حالـة القلق والتوتر والضجر فـي وجدانـه؛ لأنـه بحـر ذو توتر موسيقي داخلي(٣) ناتج عن التغيير المستمر لمسار التفعيلة فيه، إذ تتغير بين (مُتَفَـاعِلُنْ، ومُتْفَـاعِلن)، فهـو يمثـل خاصـية أسـلوبية صـوتية بمـا يملـك مـن إمكانـات

(١)ـ ديوان الأعشى، ص١٧٩.

(٢)ـ جماليات التشكيل الإيقاعي ، مسعود وقاد، جامعة الحاج لخضر– باتنة– الجزائر، ٢٠١١م، ص١٥٤.

(٣)ـ ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين– بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٩٧٤م، ص٣٤٤.

إيقاعية قادرة على الكشف عن مدى عمق الشعور بالحزن والأسى والحسرة والمرارة والإحساس بالضياع والتمزق والتشرد، كما يبدو من تشكيل بنية قصيدته (الدالية)، إذ يقول من (الكامل):

أَجُبَيرُ هَل لِأَسيرِكُم مِن فادي ... أَم هَل لِطالِبِ شِقَّةٍ مِن زادِ

أَم هَل تُنَهنِهُ عَبرَةٌ عَن جارِكُم ... جادَ الشُؤونَ بِها تَبُلُّ نِجادي

مِن نَظرَةٍ نَظَرَت ضُحىً فَرَأَيتُها ... وَلَمَن يَحينُ عَلى المَنِيَّةِ هادي

بَينَ الرَواقِ وَجانِبٍ مِن سَيرِها ... مِنها وَبَينَ أَرائِكِ الأَنضادِ

تَجلو بِقادِمَتَي حَمامَةِ أَيكَةٍ ... بَرَداً أُسِفَّ لِثاتُهُ بِسَوادِ

عَزباءُ إِذ سُئِلَ الخِلاسُ كَأَنَّما ... شَرِبَت عَلَيهِ بَعدَ كُلِّ رُقادِ

صَهباءَ صافِيَةً إِذا ما اِستَودِفَت ... شُجَّت غَوارِبُها بِماءِ غَوادي

إِن كُنتِ لا تَشفينَ غُلَّةَ عاشِقٍ ... صَبٍّ يُحِبُّكِ يا جُبَيرَةُ صادي

فَانْهَي خَيالَكِ أَن يَزورَ فَإِنَّهُ ... في كُلِّ مَنزِلَةٍ يَعودُ وِسادي[1]

فالشاعر باختياره الموفق لإيقاع وزن بحر الكامل بتفعيلاته كثيفة الانسياب والتدفق وسريعة الحركة والتوتر، إذ يتدفق الإيقاع الصوتي للتفعيلة من الأعلى (الفاصلة الصغرى- ثلاث متحركات وساكن) إلى الأسفل (الوتد المجموع- حركتان وساكن)، واعتماده على الأفعال المضارعة بدلالتها الحركية المتواترة المتطورة، في الكلمات: (تَبُلُّ، يحين، تجلو، تشفين، يحبك، يزور، يَعود)، والقلقة الحاصلة من التشديد والتضعيف وما ينتجه من نغم موسيقي ذي إيقاع قوي رنان في الكلمات: (شِقَّةٍ، تَبُلُّ، المَنِيَّةِ، أُسِفَّ، شُجَّت، غُلَّةَ، صَبٍّ، يُحِبُّكِ)، مع إيقاع روي (الدال) وما

(١)- ديوان الأعشى، ص١٢٩.

في نطقه من قلقه خاصة مع إطلاقه بالكسر، مع الاستفهامات المتكررة في مطلع القصيدة، كل هذا أنتج خاصية أسلوبية صوتية؛ ليجسد شعور القلق الوجداني العميق والحيرة الوجودية وما يصاحبهما من توتر واضطراب ملازمين لنفسيته، ويشيع أجواء الحزن والكآبة المسيطرة على حالة الشاعر النفسية، فإيقاع بحر (الكامل) يملك قدرة فائقة على الإيحاء بأبعاد الحس المأساوي في التجربة الشعورية، فلا شك أن الإيقاع العروضي هو إيقاع نفسي "ذو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية؛ لأنه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية، ومعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية بين الألفاظ والمعاني والكلمات"(١).

أما بحر (الرمل) فإن الشاعر وجد فيه خاصية أسلوبية تتناسب مع التعبير عن المعاناة الرومانسية، سواء أكانت معاناة القلب مع عذابات العشق، أم معاناة الوجدان مع أشجان الذكريات، فالرمل بحر تجتمع فيه الرقة والعذوبة مع الحزن والأسى(٢)، فهو بحر الرقة (٣) كما يتضح من استقراء قصائد الشاعر على إيقاع هذا البحر، ومن نماذج تلك المعاناة الرومانسية في العشق التي جاءت على إيقاع بحر (الرمل) قصيدة (النونية)، إذ يقول فيها:

خَالَطَ القَلْبَ هُمومٌ وَحَزَنْ وَادِّكَارٌ بَعْدَما كَانَ اِطْمَأَنّ

فَهوَ مَشغُوفٌ بِهِنْدٍ هائِمٌ يَرعَوي حِيناً وَأَحياناً يَحِنّ

(١). الإيقاع النفسي في الشعر العربي، عباس عبده الجاسم، مجلة الأقلام العراقية، العدد الخامس، السنة العشرون، مارس١٩٨٥م، ص٩٧.

(٢). ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، ١/١٤٠.

(٣). ينظر: أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، الطبعة العاشرة١٩٩٤م، ص٣٢٣، و/ البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص٧٣.

بِلَعـــــــوبٍ طَيِّـــبٍ أَردانُهـــا رَخصَـــةِ الأَطـــرافِ كَـــالرِئمِ الأَغَـــنِّ

وَهـــيَ إِن تَقعُـــد نَقـــاً مِـــن عـــالِجٍ وَإِذا قامـــــــتَ نِيافـــاً كَالشَـــطَن

يَنْتَهـــي مِنْهـــا الوِشَـــاحَانِ إِلَـــى حُبلَـــةٍ وَهـــيَ بِمَتـــــنٍ كَالرَسَـــن

خُلِقَـــت هِنـــــدٌ لِقَلبـــي فِتنَـــةً هَكَـــذا تَعـــرِضُ لِلنـــاسِ الفِـــتَن [1]

فالقصيدة ذات إيقاع موسيقي غنائي يتوافق مع الأجواء الرومانسية التي يتغنى فيها الشاعر بمعاناته في العشق، ويبوح بعذبات قلبه وأسراره وصولاته الغرامية، فهذه الموسيقى الرومانسية لم يكن ينهض بها سوى إيقاع تفعيلة بحر الرمل؛ "لما لتركيبته من تساوق إيقاعي، وقدرة فائقة على التفاعل مع نظام المقاطع الطويلة الكفيلة بإشاعة النغمة الحزينة التي تعج بها القصيدة"[2].

فموسيقى إيقاع بحر الرمل بتفعيلاته الخفيفة وانتشار الأسباب الخفيفة بين وتدها المجموع مع إيقاع صوت حرف (النون) وما فيه من الحزن والشجن، يمثلان خاصية أسلوبية توحي بأجواء مفعمة بمشاعر الأسى الشفيف واللوعة الحارقة، وتتواءم مع الأجواء الرومانسية الرقيقة لعذابات القلوب ومعاناة الذات الشاعرة في العشق ومع حالة الشجن التي تكون عليها الذات الشاعرة حال تداعي الذكريات، "فإيقاع الرمل هو إيقاع مطرب له علاقة وطيدة بجانب الوجدان الإنساني لتناسبه مع التجارب الشعورية الفياضة، والانفعالات المتأججة"[3].

(١)- ديوان الأعشى، ص٣٥٧.

(٢)- جماليات التشكيل الإيقاعي، مسعود وقاد، ص٢٠٧، بتصرف.

(٣)- الشعر الجزائري الحديث وخصائصه الفنية، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص٢٦٠.

وعلى هذه الأسس يتأكد للدراسة أن الشاعر يهتم باختيار الأوزان العروضية ذات الإيقاع الموسيقي الذي يتناسب مع الجو النفسي العام للتجربة الشعورية المعبر عنها، مما يخلق حالة من الانسجام والتلاحم بين عناصر البناء الموسيقي الخارجي والجو النفسي العام للقصيدة، ويجعل من البناء الموسيقي خاصية أسلوبية وعنصرا دلاليا، يشارك بفاعلية في تشكيل الفضاء الدلالي، ونقل أبعاد التجربة الشعورية إلى وجدان المتلقي.

ثانيا: القافية والبناء الشعري:

القافية في تشكيل بنية الخطاب الشعري عند الشاعر (الأعشى) لا يقل دورها عن دور الوزن العروضي في كونه خاصية أسلوبية تشارك في تجسيد الحالة الشعورية والأبعاد النفسية، "فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز وظيفة دلالية"(١).

فقد شاركت القافية كذلك في إنتاج خاصية أسلوبية إيقاعية تقوم بأداء دور حيوي فاعل في السياق عن طريق الانسجام الناتج من وظيفتها الإيقاعية وخصائصها الجمالية وأبعادها الدلالية، وهو ما يحقق لها الدخول في دائرة المكونات الأساسية للقصيدة بوصفها عنصرا رئيسا فاعلا في انتاج دلالة السياق الشعري، "فقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر"(٢)، كما يتضح من استقراء تجربة الشاعر، إذ يمثل روي (النون) خاصية أسلوبية إيقاعية في قصيدة يبدي فيها معاناته الذاتية وقلقه الوجودي، إذ يقول فيها من (المتقارب):

---

(١). القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، ص٩٢.

(٢). أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ص٣٢٦.

لَعَمــرُكَ مــا طُــولُ هَــذا الــزَمَن ... عَلــى المَــرءِ إِلّا عَنــاءٌ مُعَــنْ
يَظَــلُّ رَجيــماً لِرَيــبِ المَــنونِ ... وَلِلسَــقمِ فــي أَهلِــهِ وَالحَــزَنْ
وَهالِــكِ أَهــلٍ يُجِنّــونَهُ ... كَــآخَرَ فــي قَفــرَةٍ لَــم يُجَــنْ
وَمــا إِن أَرى الــدَهرَ فــي صَــرفِهِ ... يُغــادِرُ مِــن شــارِخٍ أَو يَفَــنْ
فَهَــل يَمنَعَــنّي اِرتِيــادي الــبِلا ... دَ مِــن حَــذَرِ المَــوتِ أَن يَــأتِيَنْ
أَلَــيسَ أَخُــو المَــوتِ مُســتَوثِقاً ... عَلَــيَّ وَإِن قُلــتُ قَــد أَنسَــأَنْ
عَلَــيَّ رَقيــبٌ لَــهُ حــافِظٌ ... فَقُــل فــي اِمــرِئٍ غَلِــقٍ مُــرتَهَنْ
أَزالَ أُذَينَــةَ عَــن مُلكِــهِ ... وَأَخــرَجَ مِــن حِصْــنِهِ ذا يَــزَنْ
وَخــانَ النَعيــمُ أَبــا مالِــكٍ ... وَأَيُّ امــرِئٍ لَــم يَخُــنهُ الــزَمَنْ
أَزالَ المُلــوكَ فَأَفنــاهُمُ ... وَأَخــرَجَ مِــن بَيتِــهِ ذا حَــزَنْ
وَعَهــدُ الشَبــابِ وَلَذّاتُــهُ ... فَــإِن يَــكُ ذَلِــكَ قَــد نُتَّــدَنْ
وَطاوَعْــتُ ذا الحِلــمَ فَاِقتــادَني ... وَقَــد كُنــتُ أَمنَــعُ مِنــهُ الرَسَــن [1]

فالشاعر في قصيدته يستثمر الإيقاع الصوتي المتميز لفونيم (النون) في الروي وفي التصريع وتكرار النون والتنوين بكثافة لافتة في الوحدات اللغوية (عَناءٌ، رَجيماً، يُجِنّونَهُ، إِن، يَمنَعَنّي، رَقيبٌ، حافِظٌ، أُذَينَةَ، حِصْنِهِ، وَخانَ، النَعيمُ، أَبا مالِكٍ، اِمرِئٍ، لَم يَخُنهُ، فَأَفناهُمُ، مِن، فَإِن، فَاِقتادَني، كُنتُ، أَمنَعُ، مِنهُ، الرَسَن،)، وما يحدثه من نغم شجي يبسط ظلاله القاتمة الحزينة على أبيات القصيدة، "وذلك لما يثيره صوته الرنان

(١). ديوان الأعشى، ص١٥.

في النفْس من مشاعر الحنين والخشوع والألم الدفين"[١]؛ ليوحي بانفعالاته النفسية ومعاناته الشعورية تجاه وقع الزمن ونكباته وتقلباته، ويجسد قلقه وتصدعه أمام حتمية مصير الفناء، إذ إن "اختيار الشاعر صوت روي ما يعد آلية من آليات التشكيل الفني الذي ينسجم مع البنى الصوتية الأخرى في النص، مما يجعل هذا الصوت يحمل دلالة ما تتخلق في رحم النص"[٢].

فإيقاع صوت فونيم (النون) يتناسب مع حالة الشجن وأجواء الحزن التي يعج بها وجدان الشاعر لإحساسه بالذوبان والتلاشي والهزيمة النفسية أمام عنصر الزمن، وشعوره بالقلق الوجودي تجاه حتمية مصير الفناء، "وهذه الإيحاءات الصوتية في النون مستمدة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق"[٣].

وكذلك استثمر الشاعر النبر القوي والإيقاع الرنان لحرف (القاف) كحرف من حروف القافية؛ ليتخذ منه خاصية أسلوبية تشارك في تجسيد الإحساس الوجداني العميق بالقلق والاضطراب، كما يتضح من قصيدته (القافية) التي يبث فيها لواعج العشق وهمومه، إذ يقول من (البسيط):

نَـامَ الخَـــــلِيُّ وَبِـتُّ اللَيـلَ مُرتَفِقـا أَرعـى النُجـــومَ عَميـداً مُثْبَتـاً أَرِقـا

أَسْـهُو لِهَمّـي وَدَائِـي فَهـيَ تُسـهِرُني بانَـت بِقَلْـــبي وَأَمسـى عِنـدَها غَلِقـا

يـا لَيتَهـا وَجَـدَت بـي مـا وَجَـدتُ بِهـا وَكـانَ حُـــــبٌّ وَوَجـدٌ دامَ فَاتَّفَقـا

(١). خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص١٦٣.

(٢). الأسلوبية الصوتية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، إبراهيم جابر علي، أمواج للطباعة والنشر– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١٥م، ص٢٥٢.

(٣). السابق، ص١٦٠.

لا شَـيءَ يَنفَعُـني مِـن دونِ رُؤيَتِهـا هَل يَشتَفي وامِقٌ ما لَم يُصِب رَهَقا

صـادَت فُـؤادي بِعَينَـي مُغـزِلٍ خَـذَلَت تَرعـى أَغَـنَّ غَضيـضاً طَرفُـهُ خَرِقـا

وَبـارِدٍ رَتِـلٍ عَـذبٍ مَذاقَتُـهُ كَأَنَّمـا عُـلَّ بِالكافـورِ وَاغتَبَقـا

وَجيـدِ أَدمـاءَ لَـم تُذعَـر فَرائِصُـها تَرعـى الأَراكَ تَعاطى المَردَ وَالوَرَقـا [1]

فالشاعر اعتمد على مجموعة من العناصر الموسيقية في تشكيل سياقه الشعري أبرزها حرف (القاف) في الروي، مع الإيقاع الموسيقي لوزن (بحر البسيط) بعمقه وجلاله ورصانة موسيقاه الفخيمة وتفعيلاته ذات النبر القوي، والتصريع، وتنويع الأسلوب ورصانته؛ ليوحي بالشعور بالقلق والاضطراب والإحساس بالضياع في مواجهة الصعاب والتحديات، أي أن الحالة الشعورية هي التي تستدعي القافية التي تناسبها، لتؤدي دورها الجمالي والدلالي في تشكيل السياق الشعري بالتعاون مع غيرها من العناصر الدلالية، "إذ إن اختيار الشاعر صوت روي ما يعد آلية من آليات التشكيل الفني الذي ينسجم مع البنى الصوتية الأخرى في النص، مما يجعل هذا الصوت يحمل دلالة ما تتخلق في رحم النص"[2].

فأحاسيس القلق والاضطراب تتجسد في إيقاع حرف (القاف) في القافية وانسجامه التام مع بقية العناصر الموسيقية في القصيدة، فالقافية في التجربة الوجدانية الشعورية لا تكتفي بأداء دورها الجمالي في الحفاظ على الإطار الموسيقي الخارجي وتناغم الإيقاع، بل تحولت إلى خاصية أسلوبية، واكتسبت مهاما جديدة؛ لتشارك بفاعلية في انتاج أبعاد الدلالة، والإيحاء بالطابع الوجداني للقصيدة، وتكون صوت الذات الشاعرة، وإيقاع التجربة الشعورية.

---

(١)ـ ديوان الأعشى، ص٣٦٥.

(٢)ـ الأسلوبية الصوتية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، إبراهيم جابر علي، ص٢٥٢.

وكذلك يستثمر الشاعر روي (الياء) بوصفه خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي؛ ليوحي بأبعاد رؤيته الذاتية وعمق تجاربه الوجدانية، إذ يقول في قصيدته (اليائية) من (الطويل):

سَأوصي بَصيراً إن دَنَوتُ مِنَ البِلى وَكُلُّ اِمرِئٍ يَوماً سَيُصبِحُ فانِيا

بِأَن لا تَأَنَّ الوُدَّ مِن مُتَباعِدٍ وَلا تَنأَ إِن أَمسى بِقُربِكَ راضِيا

فَذا الشَنءِ فَاِشنَأهُ وَذا الوُدِّ فَاِجزِهِ عَلى وُدِّهِ أَو زِد عَلَيهِ العَلانِيا

وَآسِ سَراةَ الحَيِّ حَيثُ لَقيتَهُم وَلا تَكُ عَن حَملِ الرِباعَةِ وانِيا[1]

فالشاعر استثمر إيقاع روي الياء في القافية التي تشف بطبيعة نطقها وخصائصها الصوتية "عما في صميم الإنسان أو الأشياء من الخصائص المتأصلة فيها"(٢)، أي أن الانفعالات التي تعبر عنها صادرة عن شعور وجداني عميق معبر عن أعماق الذات الشاعرة؛ ليؤكد أن هذه الرؤى والحكم التي تحمله هذه الأبيات ليست من قبيل الحكمة التي تنبع عن مجرد إعمال فكر وقدرات عقل، إنما نبعت من وجدان يقظ وتجارب حياتية عميقة، مليئة بنكبات الدهر وتقلباته في حله وترحاله.

وكذلك تمثل قافية (الدال) -خاصة المطلقة بالكسر-؛ لما فيها من الشِّدَّة في نطقها(٣)، خاصية أسلوبية توحي للذات الشاعرة بأحاسيس الصمود والتحدي والثبات، كما يظهر من تشكيل بنية الخطاب الشعري في قصيدته (الدالية)، إذ يقول فيها من (الطويل):

---

(١). ديوان الأعشى، ص٣٢٩.

(٢). خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص١٠٠.

(٣). ينظر: خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٢٨.

أَتَرحَــلُ مِــن لَيلــى وَلَــــمّا تَــزَوَّدِ وَكُنــتَ كَمَــن قَضّــى اللُبانَــةَ مِـن دَدِ

أَرَى سَــفَهاً بِالمَــرْءِ تَعْلِيــقَ لُبَّــهِ بِغانِيَــةٍ خَــــودٍ مَتــى تَــدنُ تَبعُــدِ

أَتَنْسَــينَ أَيّامــاً لَنــا بِدُحَيــضَةٍ وَأَيّامَنــا بَــينَ البَــــدِيِّ فَثَهمَــدِ

وَبَيــداءَ تيــهٍ يَلعَــبُ الآلُ فَوقَهــا إِذا مــا جَــرى كَالــرازِقِيِّ المُعَضَّــدِ

فَلَمّــا غَــدا يَــومَ الرُقَــادِ وَعِنــدَهُ عَتــادٌ لِــذي هَــمٍّ لِمَــن كــانَ يَغتَــدي

شَــدَدتُ عَلَيهــا كورَهــا فَتَشَــدَّدَت تَجورُ عَلى ظَهرِ الطَريقِ وَتَهتَدي[1]

فالقافية هنا أخذت نسقا صوتيا أسلوبيا، إذ إن تكرار حرف الدال بهذا الكم في القافية وفي أغلب الوحدات اللغوية على مستوى البنية النصية لم يأت مصادفة ولا عشوائيا في السياق الشعري، وإنما قصده الناظم؛ ليوحي للذات الشاعرة بأحاسيس الصمود والتحدي والثبات أمام هذا الفيض الهائل من أحاسيس الفقد، وآلام الذكرى، ومعاناة الوجد، ولوعة الحرمان، وأسى الفراق، ومشاعر الحنين للمفقود، "فالحروف العربية قبل أن تنتمي إلى القطاع اللغوي تنتمي أصلاً إلى القطاع الصوتي"(٢)، الذي يقوم بمهمة حمل الأحاسيس والمشاعر عبر فاعلية صدى الأصوات إلى أعماق الذات الشاعرة والمتلقية.

فإصرار الشاعر على تكرار الإيقاع الموسيقي لصوت فونيم (الدال) في الروي بهذه الكثافة يعكس حاجته النفسية والوجدانية لما يقوم به من وظيفة نفسية، إذ إن "هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته، وبالتالي إعادة الاتزان للأنا"[3]، فالإيقاع

---

(١). ديوان الأعشى، ص١٨٩.

(٢). خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، ص٢٩.

(٣). الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٥١م، ص٢٩٠.

الصوتي المتكرر للقافية يمثل للشاعر خاصية أسلوبية ووسيلة فنية مثلى لتنمية ذاته، إذ إن "حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي"(١).

ولعل إدراك الشاعر العميق للكثافة الشعورية التي تمثلها القافية، والدور الحيوي الذي يقوم به الروي في التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وقدرتهما على المشاركة الفعالة في تشكيل دلالة السياق الشعري، هو ما دفعه إلى توظيف حركة الروي في التعبير عن انفعالاته ومشاعره، إذ يقول في قصيدة (لامية) يعبر فيها عن آثار رحيل المحبوبة على وجدانه، من (الكامل):

رَحَلَت سُمَيَّةُ غُدوَةً أَجمالَها غَضبى عَلَيكَ فَما تَقولُ بَدا لَها

هَذا النَهارُ بَدا لَها مِن هَمِّها ما بالُها بِاللَيلِ زالَ زَوالُها(٢)

فالشاعر أقام روي البيت على ما يسمى ب(الإصراف) (٣)، حيث بدل حركة الروي من الفتحة بحركة بعيدة عنها وهي الضمة، ليستثمر ما فيها من ثقل في النطق في تجسيد آثار الرحيل وثقل الإحساس بالزوال ليلا على وجدانه، فالتغيير السطحي الحاصل في بنية الخطاب الشعري بالتحول من الفتح إلى الضم في حركة الروي إنما جاء استجابة طبيعية لتغيير الحالة الشعورية في أعماق وجدان الشاعر وتقلبها بين النهار والليل، "إذ إن أي تغيير جذري في الشكل الشعري أقرب إلى أن يكون علامة

(١). فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة– بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١م، ص٩٢.

(٢). ديوان الأعشى، ص٢٧.

(٣). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت– لبنان، الطبعة الرابعة ١٩٧٢م، ١/ ١٦٧.

على تغيير عميق"[١]، على أن هذا التلاحم بين حركة الروي والجانب الدلالي خفف من حدة التنافر ومنحها فاعليتها وتأثيرها، "وذلك بالتحام مستواها الإيقاعي بمستواها الدلالي، وهو ما عزز دورها في العمل الشعري"[٢].

وعلى هذه الأسس يتأكد للدراسة أن عناصر البناء الموسيقي الخارجية قد تمثل خاصية أسلوبية على مستوى الأداء الصوتي، إذ تخرج عن مهمتها كإطار جمالي للبنية النصية؛ لتتضافر وتتآزر مع بقية العناصر الفنية للمشاركة في تجسيد الجانب الدلالي والطابع الوجداني للقصيدة، والتعبير عن أجواء العالم الروحي والواقع النفسي للشاعر، فعناصر البناء الموسيقي الخارجي تمثل مركزا إشعاعيا يتداخل مع بقية عناصر بناء القصيدة ليشارك في إنتاج حالة من التماسك والتدفق والترابط والتنامي في جوانبها الدلالية، فالأصل أن كل مكونات القصيدة خاضعة في أساس تكوينها لعناصر الإيقاع الخارجي.

(١). تطور الوزن والإيقاع، جابر عصفور، مجلة المجلة، نشر الهيئة المصرية العامة- القاهرة، السنة الثالثة، العدد مائة وست وأربعون، ١ فبراير ١٩٦٩م، ص٥٢.

(٢). جماليات التشكيل الإيقاعي، مسعود وقاد، ص١٢٩.

المبحث الثالث

أسلوبية الأداء الصوتي في تشكيل الإيقاع الداخلي

براعة الشاعر وعبقريته ورهافة حسه الموسيقي لا تقاس بدقة اختياره لأوزانه وقوافيه فحسب، بل بقدرته على خلق اتساق دقيق بين الكلمات وتنسيقها بطريقة مخصوصة، بحيث تحدث جرسا موسيقيا ونغما تطريبيا تألفه الأذن، يشارك في خلق أجواء شاعرية وربط الجانب الإيقاعي بالبعد الدلالي، فالقيم الجمالية الصوتية تنبع في الأساس من الدقة في توزيع الألفاظ والكلمات في وحدات تركيبية ذات إيقاع صوتي متناغم، وهو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، "وجلّ أشكالها انزياحات صوتية تخرق معيار اللغة الطّبيعية"(١)، فالموسيقى الداخلية هي الأخرى تشكل خصائص أسلوبية في التجربة الشعرية، فطبيعة تشكيل الموسيقى الداخلية تقوم بدور حيوي وفعال في خلق خصوصية وطابع مميزين للبنية النصية للخطاب الشعري، خاصة وأن التجربة الشعرية أكثر حرصا على استكناه رمزية الأصوات وخصائصها الإيقاعية والجمالية والدلالية من غيرها؛ للتعبير عن عوالمها الروحية الخاصة.

فالبناء الموسيقي الداخلي في تشكيل بنية الخطاب الشعري ليس مجرد عنصر جمالي فحسب، بل وسيلة فنية كثيفة الدلالة والإيحاء، وأداة تعبيرية ثرية يؤدي بها الشاعر ما تعجز الكلمات أن تؤديه من بواطن الشعور وأغوار النفس، ولذلك فإن العناصر الموسيقية الداخلية تعد خاصية أسلوبية تكشف عن أبعاد نفسية وشعورية للمبدع يتصدى الباحث لكشف أبعادها الجمالية والدلالية، إذ إنه "على الباحث في الأسلوبية الصوتية أن يستقصي كل ما يكشف عن قدرة الشاعر على تصميم هندسة صوتية خاصة به، يحاول من خلالها أن يضع العلامات التي تنهض بالنص إلى

---

(١)ـ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص١٤٩.

مستوى الاعتراف به شعرا"[1]، والتعبير الدقيق عن انفعالاته، فمن خلال التحليل الدقيق للبنية الصوتية نصل إلى أدق قوانين الطبيعة البشرية والانفعالات النفسية.

وقد وظف الشاعر (الأعشى) عناصر الموسيقى الداخلية؛ لما فيها من تماثل صوتي وتدفق إيقاعي، لتكون خاصية أسلوبية للربط بين المستوى الصوتي والعنصر الدلالي للسياق الشعري، ليضفي عليه ثراء إيقاعيا يعمِّقُ من أبعاده الدلالية، ويبرز عناصره الجمالية، وظهر ذلك في العناصر التالية:

١- التصريع:

التصريع عنصر حيوي من عناصر الموسيقى الداخلية يكسب السياق الشعري خاصية أسلوبية على المستوى الإيقاعي، ويقصد به في العملية الشعرية: هو أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في الوزن والروي[2] سواء كان ذلك في البيت الأول من القصيدة، وهو ما يعد ضرورة موسيقية يعاب الخروج عنها، أو في أبيات أخرى منها لخلق إيقاع موسيقي مميز يحمل شحنات وجدانية خاصة، وقد اعتمد الشاعر على (التصريع) -بوصفه عنصرا موسيقيا داخليا مثيرا- بشكل لافت في تشكيل أغلب قصائده، ليشكل وسيلة أسلوبية وبوابة إيقاعية للدخول إلى أغوار عالمه الشعوري السحيقة، كما يظهر من قصيدته (البائية) التي يبوح فيها بأسراره ومغامراته ومعاناته في العشق، إذ يقول من (المتقارب):

أَلَـــم تَنَـــهَ نَفسَـــكَ عَمّـــا بِهـــا ... بَلـــى عادَهـــا بَعـــضُ أَطرابِهـــا

لِجـــــــارَتِنا إِذ رَأَت لِمَّتـــــــي ... تَقُـــولُ لَـــكَ الوَيـــلُ أَنّـــى بِهـــا

---

(١)- الأسلوبية الصوتية، عادل نذير بيري الحساني، دار الرضوان للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، الطبعة الأولى٢٠١٢م، ص٣٨.

(٢)- ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، الطبعة الأولى١٩٩١م، ص١٩٣.

إِذا نـــــامَ سامِـــــرُ رُقّابِهـــــا تُنـــــازِعُني إِذ خَلَـــــت بُردَهـــــا [١]

فالشاعر في تجسيد أحاسيسه والتعبير عن موقفه الوجداني اعتمد على التصريع بشكل لافت؛ لتوجيه دفة الإيقاع وإضفاء طابع مميز عليه، حيث جاء الحرف الأخير في الشطر الأول مماثلا لحرف الروي في الشطر الثاني من مطلع القصيدة، وكذلك في البيت الثالث، مستثمرا الإيقاع الموسيقي لروي (الباء) وقدراته على إضفاء أجواء روحية، مع وصله بالهاء للتنفيس؛ ليكون التصريع بما يحمله من دلالة شعورية كثيفة بوابة شاعرية يدخل منها المتلقي إلى عوالم القصيدة النفسية والشعورية.

فالإيقاع الموسيقي المتوازي في التصريع يضفي على السياق أجواء شاعرية مثيرة، تكون كمدخل رئيس لمستويات البناء الدلالي وأبعاد العالم النفسي للخطاب الشعري، إذ تأتي أسلوبيته في أنه يمثل "مثيرا صوتيا يجعل المتلقي متحفزا لتقبل الرسالة الشعرية بما تتضمن من قضايا، كما أنه يحقق عنصري السبك والتواصل الصوتي من أول وقفة قراءة في النص وهي تفعيلة العروض إلى آخر بيت في القصيدة"[٢].

فالشاعر يلجأ إلى التصريع في مطلع القصيدة بوصفه خاصية أسلوبية؛ لما يضفيه من أجواء شاعرية مثيرة على بنية الخطاب، فبنية التصريع تمثل خاصية أسلوبية تكسب السياق الشعري بعدًا موسيقيًا داخليًا يعزز البعد الجمالي ويشارك في تعميق البعد الدلالي، ويزيد من شاعرية البنية التركيبية وخصوصية الخطاب الشعري، "فكلما كان الشعر مشتملًا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر"[٣].

---

(١). ديوان الأعشى، ص٦٠.

(٢). الأسلوبية الصوتية، إبراهيم جابر علي، ص٣٠٢.

(٣). نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص٩٠.

٢- الجناس:

الجناس لما فيه من تماثل صوتي وتدفق إيقاعي يمثل خاصية أسلوبية إيقاعية حيوية في تشكيل البنية النصية، ووسيلة فنية ثرية يوظفها الشاعر؛ للربط بين المستوى الصوتي والعنصر الدلالي للسياق الشعري، ليضفي عليه ثراء إيقاعيا يعمِّقُ من أبعاده الدلالية، كما يظهر من تشكيل بنية قصيدة (الأعشى) (اللامية) في المدح، إذ يقول فيها من (الكامل)

وَإذا تَجـــــيءُ كَتيبَـــةٌ مَلمومَـــةٌ خَرسَـــاءُ تُغشـــي مَـــن يَـــذودُ نِهالَهـــا

تَـــأوي طَـــوائِفُها إِلـــى مُخضَـــرَّةٍ مَكروهَـــةٍ يَخشـــى الكُمـــاةُ نِزالَهـــا

كُنـــتَ المُقَـــدَّمَ غَيـــرَ لابِـــسِ جُنَّـــةٍ بِالسَـــيفِ تَضْـــرِبُ مُعلِمـــاً أَبطالَهـــا

وَعَلِمـــتَ أَنَّ الـــنَفسَ تَلقـــى حَتفَهـــا مـــا كـــانَ خالِقُهـــا المَليـــكُ قَضـــى لَهـــا[1]

فالشاعر استثمر خاصية (الجناس) الحاصلة بين الوحدتين اللغويتين (معلما- وعلمت) المتماثلتين في الإيقاع والمتجاورتين في التركيب في نهاية الشطر الثاني من البيت الثالث وبداية الرابع، والمختلفتين في الدلالة، فالأولى بمعنى: العلامة، ويقصد بها إصابة الأعداء بالجروح محدثا علامة، والثانية بمعنى العلم، ويقصد بها: اليقين؛ ليوحي بمدى عمق التلازم بين القوة الجسدية والقوة العقائدية، بين قوة الممدوح العضلية ويقينه في أن الآجال بيد الله -سبحانه وتعالى-، وليؤكد أن القدرة على النيل من الأبطال مصدرها القوة النفسية واليقين في الله، وبذلك يتحول دور الجناس في السياق الشعري من مجرد وظيفة تزيينية جمالية إلى وظيفة تعبيرية دلالية ذات أثر فعال في إضفاء العضوية والتلاحم على العمل الإبداعي.

---

(١)- ديوان الأعشى، ص٣٣.

ويستثمر الشاعر بنية الجناس لإنتاج خاصية أسلوبية في تشكيل سياق شعري يتآزر فيه الإطار الإيقاعي الجمالي مع البعد الدلالي الشعوري في خلق أجواء شاعرية في قصيدته (الميمية)، إذ يقول فيها من (المتقارب):

فَبانَــت وَفــي الصَــدرِ صَــدعٌ لَهــا كَصَــدعِ الزُجاجَــةِ مــا يَلتَــئِم[١]

فالشاعر يعتمد في تشكيل بنيته النصية على خاصية (الجناس) الواقعة بين الوحدتين اللغويتين المتماثلتين في الإيقاع والمتجاورتين في التركيب في الشطر الأول من البيت، والمختلفتين في الدلالة (صدر – صدع)، فالأولى بمعنى: القلب، والثانية بمعنى: الكسر؛ ليوحي بحجم المعاناة وأثرها على وجدانه، وكأن الصدر تحول إلى حالة صدع من ثقل المعاناة، على أن الفرق بين الكلمتين هو فونيم (الراء) في الأولى الذي يوحي بتكرار المعاناة والألم، وفونيم (العين) في الثانية الذي يوحي بالتداعي والانهيار، مما "يشي بحالة التوافق والانسجام العميقين بين قيم الشعر الصوتية ومحتواه الانفعالي العاطفي"[٢]، فالجناس هنا يمثل للسياق خاصية أسلوبية صوتية تثري الدلالة وتنميها، وتعزز من جمالية السياق الشعري وتعمقها "فاتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[٣].

وتتأتى جمالية الجناس وشاعريته في السياق الشعري السابق من التأرجح بين التآلف والتخالف، وقدرته على التفاعل الحيوي مع البنية النصية بالجمع بين الدلالات المختلفة (المتضادة) في إطار صوتي موسيقي مؤتلف (متماثل)، تأرجحًا وتفاعلًا

---

(١)ـ ديوان الأعشى، ص٣٥.

(٢)ـ الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، إبراهيم عبد الله البعول، ص٣٢١.

(٣)ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق– القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص٢٦٢.

ينتج عنهما إثارة المتلقي شعوريا وفكريا، مما يدفعه إلى القيام بعملية تأويلية دقيقة تجاه البنية النصية؛ للوقوف على أبعادها الدلالية العميقة، "وبذلك تتحقق الوظيفة الدلالية التي لا تنفصل في الحقيقة عن الوظيفة الجمالية"(١).

٣- التصدير:

يمثل التصدير أو رد العجز على الصدر وسيلة أسلوبية إيقاعية تستهوي الشعراء، خاصة في القصائد التي يتغنون فيها بآلامهم، ويعبرون عن ذواتهم ويفخرون بأقوامهم، ويقصد به في السياق الشعري "أن يكون أحد اللفظين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"(٢)، وهو كثير الورود في تشكيل البنية النصية لشعر (الأعشى) بصورة ملفتة إلى الحد الذي يجعله يكررها في القصيدة الواحدة أكثر من مرة، كما يظهر من تشكيل بنية قصيدته (الرائية) التي يمدح فيها (شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا)، إذ يقول من (الطويل):

وَسَوفَ يُعقِبُنيهِ إِن ظَفِرتَ بِهِ ... رَبٌّ كَريمٌ وَبيضٌ ذاتُ أَطهارِ

لا سِرُّهُنَّ لَدَينا ضائِعٌ مَذِقٌ ... وَكاتِماتٌ إِذا اِستودِعنَ أَسراري

وَاِختارَ أَدراعَهُ أَن لا يُسَبَّ بِها ... وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فيها بِخَتّارِ

---

(١)- جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية- الجزائر، العدد الأول ٢٠٠٦م، ص٤١.

(٢)- ينظر: إيضاح التلخيص، الخطيب القزويني، شرح: محمد خفاجي، الشركة العالمية للكتاب- بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٩م، ص٥٤٣، و/ معجم المصطلحات البلاغية، أحمد مطلوب، الدار العربية للموسوعات- بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص٢/ ٢٢٨.

وَقـــالَ لا أَشتَـــري عـــاراً بِمَكرُمَـــةٍ فَاِختـارَ مَكرُمَـةَ الـدُنْيَا عَلَـى العَـارِ[١]

فالشاعر استثمر الإيقاع الصوتي الذي يوفره (التصدير) في تشكيل بنية سياقه الشعري؛ لما ينتجه من إيقاع موسيقي صاخب يشارك في الإيحاء بصفات الوفاء والأمانة ورعاية العهد والشهامة والنخوة والرجولة وغيرها من الصفات البطولية، ويحفز الذات الشاعرة ويعينها على رسم لوحة فنية متلاحمة الأجزاء عن ذات الممدوح الكاملة وبطولاته الخالدة وصفاته المثالية، ويحقق الوحدة العضوية والتماسك النصي، ويعمق الأبعاد الدلالية، ويكشف عن مكامن الكثافة الشعورية في التجربة، "ولعل تصدير العبارة وختامها بنفس اللفظة . أي كونها محاصرة ومحكمة بين الطرفين يعمل على تقييد الدلالة والدفع بها في شكل تقرير لا يقبل نقاشا أو جدلا"[٢].

فظاهرة (التصدير) بجانب أنها تقوم بوظيفة جمالية تتمثل في إنتاج إيقاع صوتي مثير يجذب المتلقي ويحفزه على تتبع أبعاد السياق، فإنها في الآن ذاته تمثل خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي تؤدي وظيفة دلالية تتمثل في إنتاج إطار خارجي يحافظ على ترابط البنية النصية وتلاحمها، وتماسك الوحدات اللغوية وتناميها داخل البناء التركيبي، وتعلي من شأن الوظيفة التأثيرية للعمل الإبداعي، فلا شك في أن هذه الكلمات المستخدمة في الخاصية الإيقاعية تحمل دلالات شعورية كثيفة، يرغب الشاعر في نقل أبعادها إلى وجدان المتلقي ويعمق إحساسه بها.

٤- التضمين:

إذا كان تمام الوحدة الدلالية للبيت الشعري مع تمام الوحدة الموسيقية جزء من الشاعرية، فإن ترابط الدلالة بين البيتين قد يكون قمة الشاعرية، إذ يمثل كسر

---

(١)- ديوان الأعشى، ص١٨١.

(٢)- مستويات البناء الشعري، شكري الطوانسي، ص١٤٣.

نمطية استقلال البيت الشعري خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي تثير المتلقي وتشحذ ذهنه وتثير مخيلته، وهو ما يسمى عروضيا بـ (التضمين)، ويقصد به: "تمام وزن البيت قبل تمام المعنى"(١)، ومن نماذجه في شعر (الأعشى)، قصيدة يمدح فيها أحد القادة الأبطال، إذ يقول من (الكامل):

وَإذا تَجـــــيءُ كَتيبَـــةٌ مَلمومَـــةٌ خَرسَـــاءُ تُغشـــي مَـــن يَـــذودُ نِهالَهـــا

تَـــأوي طَـــوائِفُها إِلـــى مُخضَـــرَّةٍ مَكروهَـــةٍ يَخشـــى الكُمـــاةُ نِزالَهـــا

كُنـــتَ المُقَـــدَّمَ غَيـــرَ لابِـــسِ جُنَّـــةٍ بِالسَـــيفِ تَضْـــرِبُ مُعلِمـــاً أَبطالَهـــا

وَعَلِمـــتَ أَنَّ الـــنَفسَ تَلقـــى حَتفَهـــا مـــا كـــانَ خالِقُهـــا المَليـــكُ قَضـــى لَهـــا(٢)

فالشاعر اعتمد على ظاهرة (التضمين) في تشكيل بنية خطابه الشعري، حيث جاءت (إذا الشرطية) وفعلها في البيت الأول والثاني، وجاء جوابها في البيت الثالث، فالتضمين وإن كان كسرا لقاعدة موسيقية أصيلة إلا أنه لا يعد خللا ولا عيبا في البنية النصية، وإنما يمثل خاصية أسلوبية تؤدي دورا حيويا في تعزيز البنية الدلالية ضمن سياقها في النص الشعري، ويظهر دورها الحيوي في منح الحرية الإبداعية للشاعر في الكشف عن أبعاد تجربته الشعرية بكل جوانبه وتفصيلاته في بنية تركيبية متماسكة عضويا ومتلاحمة دلاليا، "إذ إن الوقوف على القافية يحدث خلخلة في المعنى، وقد ساعد هذا الأسلوب الشاعر على أن يكوِّن بناء متلاحما يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة من اللبنات التي تشكل وحدة المعنى الذي يريد الشاعر أن يعبر عنه"(٣).

---

(١). كتاب القوافي، التنوخي، تحقيق: محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، الطبعة ١٩٧٥م، ص٢٠٢.

(٢). ديوان الأعشى، ص٣٣.

(٣). ظاهرة التضمين العروضي -دراسة في المفهوم والوظيفة-، موسى سامح ربابعة، كلية الآداب- مجلة جامعة الملك سعود- الرياض- المملكة العربية السعودية، المجلد الثامن، العدد الأول ١٩٩٦م، ص٨٧.

ومن نماذج ظاهرة (التضمين) التي تتجلى فيها شاعرية البنية الإيقاعية وفاعليتها بوصفه خاصية أسلوبية في تشكيل البنية النصية -أيضا- قصيدته (الدالية)، إذ يقول فيها مفتخرا بذاته وبقومه، من (الطويل):

إن كُنتِ لا تَشفينَ غُلَّةَ عاشِقٍ صَبٍّ يُحِبُّكِ يا جُبَيرَةُ صادي

فَانهَي خَيالَكِ أَن يَزورَ فَإِنَّهُ في كُلِّ مَنزِلَةٍ يَعودُ وِسادي[1]

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنية خطابه الشعري على ظاهرة (التضمين)، حيث جاءت (إن الشرطية) وفعلها في البيت الأول، وجاء جوابها في البيت الثاني، فظاهرة التضمين هنا تعكس أبعادا دلالية عميقة، إذ تمثل إطارا شعريا متماسكا تحتضن بنيته النصية منطقة كثافة شعورية بين وحدتين موسيقيتين مستقلتين إيقاعيا متلاحمتين دلاليا، مما يثير شغف المتلقي ويحفز ذهنه لاستيعاب أبعادها وأغوارها.

وثمة نوع من التضمين شائع في شعر (الأعشى)، وهو أن يأتي الشاعر باسم مفضول بعد نفي، ثم ينعته بأوصاف حسنة، ثم يأتي بالفاضل (الخبر) على هيئة (جار ومجرور)، ولأن هذه الظاهرة تبدأ بالنفي فقد سميت بـ(النفي والجحود)(٢)، ومن نماذجه، قوله في قصيدة (لامية) من البسيط:

إِذا تَقومُ يَضوعُ المِسكُ أَصوِرَةً وَالزَنبَقُ الوَرِدُ مِن أَردانِها شَمِلُ

ما رَوضَةٌ مِن رِياضِ الحَزنِ مُعشَبَةٌ خَضراءُ جَادَ عَلَيها مُسبِلٌ هَطِلُ

يُضاحِكُ الشَمسَ مِنها كَوكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَبتِ مُكتَهِلُ

---

(١)- ديوان الأعشى، ص١٣٦.

(٢)- ينظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: عبد الله علي مهنا، دار الكتب العلمية- بيروت، طبعة ١٩٨٧م، ص١٨١.

يَومـاً بِأَطيَـــبَ مِنهـا نَشـرَ رائِحَـةٍ وَلا بِأَحسَـنَ مِنهـا إِذ دَنـا الأُصُـلُ[1]

فالشاعر استثمر (التضمين) بوصفه خاصية أسلوبية، ليتيح له حرية الحركة الشاعرية والتدفق الإيقاعي ليصنع إطارا موسيقيا متماسكا يرسم خلاله صورة شاعرية مثيرة لجمال محبوبته ورائحتها العطرة، فليست الروضة بورودها الزاهرة، ولا الربوة المعزولة عن الأيدي والأقدام، المفعمة برائحة الورد الذكية والمنتعشة بمياه الأمطار وضوء الشمس المنعكس على صفحاتها وقت الأصيل لحظة هدوء الكون، بأطيب من محبوبته نشرا ولا أزكى منها رائحة.

فالتضمين يمثل خاصية أسلوبية يستثمرها الشاعر –أحيانا– في تشكيل بنية خطابه الشعري؛ لأنه يراه أكثر شاعرية من ناحية كسر نمطية الأداء ومخالفة توقع المتلقي في تمام البنية التركيبية والدلالية مع تمام الوحدة الموسيقية، وأكثر فاعلية من ناحية إتاحة الحرية للكشف عن أبعاد رؤيته وحدود عالمه، فقد تتجاوز تفصيلات الرؤية حدود البيت الشعري، فتهدم استقلاليته وتمتد لتلتحم بالبنية الإيقاعية والتركيبية للبيت التالي، وهو ما يعد خروجًا على قاعدة نمطية مألوفة تعزيزا للمستوى الدلالي للخطاب الشعري.

٥- التوازي:

التوازي أو حسن التقسيم عنصر أسلوبي حيوي في تشكيل الخطاب الشعري، ووسيلة من الوسائل الفنية الثرية التي وظفها الشاعر في إثراء تجربته الشعرية وتعميق أبعادها الدلالية، إذ تعامل معه بجدية في ظل اهتمامه بالإيقاع الصوتي للألفاظ اللغوية في التعبير عن أبعاد التجربة الشعرية، معتمدا على تناسق الكلمات والقوافي الداخلية والوحدات الصرفية المتقابلة داخل السياق الشعري، فالتوازي يقصد به في العملية الشعرية: مراعاة الإيقاع الصوتي في تنسيق الوحدات اللغوية وإنتاج

(١)- ديوان الأعشى، ص٥٥.

السياقات والتراكيب، وهو مظهر من مظاهر الاتساق الإيقاعي، ويقصد بالجمل المتوازية: "الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتفق في البناء اللغوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو التطابق التام في البناء اللغوي للجمل المتوازية"(١)، كما يظهر من السياق الشعري لقصيدته (الرائية) في الفخر بنفسه وبقومه، التي يتوغل التوازي الإيقاعي في أجزاء بنيتها التركيبية، ليستوعب أغلب أجزاء القصيدة ويتجاوز إطاره الجمالي، ليمثل بؤرًا دلالية ذات طاقات إيحائية وكثافة شعورية، إذ يشمل التوازي أربعة أبيات متفرقة موزعة على أجزاء القصيدة، يقول فيها من (الكامل):

وَلَـــوْ أنَّ دونَ لِقائِهـــا الـــ مَـــرُّوتُ دَافِعَـــةً شِـــعَابُهْ

لَعَبَـــرتُهُ سَـــبحاً وَلَـــو غُمِـــرَت مَـــعَ الطَرفَـــاءِ غابُـــهْ

وَلَـــوْ أنَّ دونَ لِقَـــائِها جَـــبَلاً مُزَلِّقَـــةً هِضَـــابُهْ

لَنَظَـــرتُ أَنّـــى مُـــرتَقا هُ وَخَيـــرُ مَسلَـــكِهِ عِقابُـــهْ

لَأَتَيتُـــها إنَّ المُحِبـــ ـــبَ مُكَلَّـــفٌ دَنِـــسٌ ثِيابُـــهْ

وَلَـــوْ أنَّ دونَ لِقائِهـــا ذا لِبـــدَةٍ كَالـــزُجِّ نابُـــهْ

لَأَتَيتُـــهُ بِالسَيـــفِ أَمـــ شـــي لا أُهَـــدَّ وَلا أَهابُـــهْ(٢)

فالشّاعر يعمد إلى خلق خاصية أسلوبية إيقاعية عبر تشكيل بنية نصية تتماثل فيها البدايات في الشطر الأول من البيت الأول والثالث والسادس، ويتوازى فيها الوحدات التركيبية في بقية الأشطر والأبيات، مما يعزز إنتاج إيقاع صوتي يشارك

(١). المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب –دراسة معجمية–، نعمان بوقرة، جدارا للكتاب العالمي– عمان– الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م، ص١٠٢.

(٢). ديوان الأعشى، ص٢٨٧.

بفاعلية في بلورة البعد الدلالي وتنميته وتعميقه، فهي ليست مجرد بنية شكلية ذات وظيفة جمالية فحسب، وإنما تشارك في إنتاج الدلالة وتماسكها وتعميقها وتناميها، "فبِنية التوازي النّاتجة عن تماثل افتتاحية الأبيات لا تعني البعد الشكلي، وإنّما تُعمق البعد المعنوي وذلك من خلال تصاعد بنية التوازي وتناميها"(١).

على أن تكرار الوحدات اللغوية (وَلَوْ أنَّ دونَ لِقائِها) في بداية الأبيات ليس مجرد إثارة إيقاعية فارغة، وإنما يمثل مركزا إشعاعيا دلاليا يتداخل مع بقية عناصر بناء القصيدة؛ ليؤكد المعنى ويعمقه، ويشارك في إنتاج حالة من التماسك والتدفق والترابط والتنامي في جوانبها الدلالية، إذ يمثل التوازي إطارا جماليا تتراص فيه الأبعاد الدلالية لقدرات الشاعر الخارقة ومغامراته ليكشف عن مكانة المحبوبة في وجدانه، فكل مكونات القصيدة خاضعة في الأساس لعنصر الموسيقى، فدور التوازي الصوتي في السياق الشعري لا يتوقف على إضفاء طابع جمالي فحسب، وإنما يتخطاه إلى المشاركة الفعالة في إنتاج الدلالة وخلق حالة من التماسك النصي، فبنية التوازي "لها دور كبير في تماسك النص الشعر، وفي توجيه بعض الدلالات والمعاني الجزئية والكلية"(٢).

فهذا التحول الصوتي الناتج عن خاصية التكرار الموسيقي في افتتاحية الأبيات له أبعاد دلالية تأثيرية عميقة بجانب وظيفته الجمالية الظاهرة، إذ يتحول تركيز المتلقي من الجانب الصوتي المثير الذي يخلقه تناغم الإيقاع الموسيقي المتماثل، إلى التركيز على الجانب الدلالي المتتابع في عمق وتنامٍ، فيدفع هذا التماثل الصوتي

---

(١)ـ قراءة النّص الشّعري الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار الكندي- إربد- الأردن، الطبعة الأولى ١٩٩٨م، ص١٣٢.

(٢)ـ فاعلية التوازي التركيبي -مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري-، سليم بوزيدي، مجلة العلوم الإنسانية- جامعة منتوري قسنطينة- الجزائر، العدد الثاني والأربعون ٢٠١٤م، ص٢٤٢.

المتكرر الذات المتلقية إلى البحث في أعماق البنية النصية عما إذا كان هذا التماثل عشوائيا أم له أبعاد دلالية تعمقه وتدعم وجوده في البنية النصية، مما يعزز من الوظيفة التأثيرية والتواصلية بين المتلقي والخطاب الإبداعي.

٦- الترصيع:

الترصيع أو حسن التقسيم عنصر انزياح موسيقي حيوي في تشكيل البناء الشعري، ووسيلة من الوسائل الفنية الثرية التي وظفها الشاعر في إثراء تجربته الشعرية وتعميق أبعادها الدلالية،، معتمدا على تناسق الكلمات وتوافقها الإيقاعي داخل السياق الشعري، فالترصيع يقصد به في العملية الشعرية: مراعاة الإيقاع الصوتي في تنسيق الوحدات اللغوية وإنتاج السياقات والتراكيب، أو بتعبير آخر: "أن يتوخى في الأسلوب تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف"(١)، ومن نماذجه في شعر (الأعشى) قوله في قصيدة (ميمية) من (البسيط):

غَــرّاءُ فَرعــاءُ مَصــقولٌ عَوارِضُــها تَمشي الهُوَينا كَما يَمشي الوَجي الوَحِلُ(٢)

فالشاعر أقام بنية خطابه الشعري على الترصيع بإيقاعه الصوتي المتميز ومعالمه الواضحة بين الوحدتين (غَرّاءُ- فَرعاءُ)؛ لخلق حالة من انسجام الأبنية الدلالية في حركة النص الإيقاعية؛ لتجسد انسجام قوام المحبوبة وتناسق جمالها في حركة الحياة، فالترصيع مع أداء وظيفته الجمالية مَثَّلَ خاصية أسلوبية على المستوى الصوتي شاركت في تشكيل لوحة فنية متجانسة الأبعاد، توحي بتناسق جمال المحبوب وانسجام قوامها.

---

(١)- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، ص٤٦.

(٢)- ديوان الأعشى، ص٥٥.

فخاصية الترصيع في السياق الشعري تشارك بفاعلية في خلق نوع من الانسجام والتلاؤم بين عناصر البناء الشعري، إذ يمنحه فرصة التنامي الدلالي والتلاحم العضوي على المستويين الخارجي والداخلي فالإيقاع الصوتي المتماثل الناتج عن الترصيع "يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه"(١).

فالانسجام والتناسق الإيقاعي بين الوحدات اللغوية المشكلة لبنية الخطاب الشعري الناتج عن الترصيع كفيل بالإيحاء بتناسق قوام المحبوبة وانسجام ملامح جمالها وصفاتها النفسية، فالترصيع بإيقاعه الصوتي المتميز ومعالمه الواضحة، مع أداء وظيفته الجمالية يمثل خاصية أسلوبية إيقاعية، إذ يؤدي دورا دلاليا في الكشف عن العالم الداخلي للشاعر، وهو ما يعد خاصية أسلوبية جوهرية في تشكيل بنية الخطاب الشعري؛ لأن قيمة القصيدة تكمن في تضافر الإيقاعات الصوتية وتآزرها مع بقية أجزاء البنية في تشكيل الأبعاد الدلالية، وهو ما يمثل إنتاج وحدة بين الدال والمدلول.

وقد يجمع الشاعر في تشكيل بنية خطابه الشعري بين خاصيتي الترصيع والتوازي، ومن النماذج التي تآزر فيها التوازي والترصيع في تشكيل بنية إيقاعية مثيرة في شعر الأعشى) قصيدته (النونية) التي يتغنى فيها بذاته وصفاته، إذ يقول فيها من (المتقارب):

وَكُنتُ اِمرَأً زَمَناً بِالعِراقِ عَفيفَ المُناخِ طَويلَ التَغَنّ

رَفيعَ الوِسادِ طَويلَ النَجا دِ ضَخمَ الدَسيعَةِ رَحبَ العَطَن(٢)

---

(١). جدلية السكون المتحرك –مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي–، علوي الهاشمي، مجلة البيان الكويتية، العدد مائتان وتسعون، الصادر في: ١ مايو ١٩٩٠م، ص٩.

(٢). ديوان الأعشى، ص٢٥.

فالشاعر أقام بنية خطابه الشعري على الترصيع بين الوحدتين: (رَفيعَ الوِسادِ- طَويلَ النَجادِ)، والتوازي بين الوحدات: (عَفيفَ المُناخِ- طَويلَ التَغَنّ- ضَخمَ الدَسيعَةِ- رَحبَ العَطَن)؛ فكل مقطع شعري يمثل لبنة في بناء متناسق متكامل منسجم يجسد كيان الشاعر وتناسقه وانسجامه، مما يؤكد أن الشّاعر يعمد إلى خلق حالة من الانسجام الإيقاعي عبر تشكيل بنية نصية متماثلة لتشارك بفاعلية في بلورة البعد الدلالي وتنميته وتعميقه، فالبنية المتوازية تؤدي إلى التلاحم والانسجام بين المقاطع الشعرية المشكلة لبنية الخطاب "الأمر الذي يهيئ فرصة لتنامي النص من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيار دلالي متدفق في ذهن المتلقي يدفع إلى أن تتفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص، فتتحقق بذلك المتعة الجمالية المتوخاة التي تنمي قدرة القارئ على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية"(١).

٧- التكرار:

التكرار يمثل خاصية أسلوبية تكسر حدة الرتابة وتنتج أجواء شاعرية، بما يضفيه على السياق الشعري من إثارة وتفرد يجذبان المتلقي ويثيران مخيلته ووجدانه، إذ يشكّل إيقاعا موسيقيا متميزا يؤدي دورا دلاليا بتمركزه المميز في موقعه من السياق الشعري، فالبنية الشعرية في جوهرها تتميز بأنها "بنية ذات طبيعة تكرارية حين تنظّم في نسق لغوي"(٢)، كما يظهر من تشكيل بنية الخطاب الشعري عند (الأعشى، إذ يقول في معلقته من (البسيط):

---

(١)- الأسلوبية الصوتية في شعر أدونيس، عادل نذير بيري الحساني، ص٢٢٧.

(٢)- الشعر العربي الحديث -البنية والرؤية-، سعاد عبد الوهاب، دار جرير- عمان- الأردن، الطبعة الأولى ٢٠١١م، ص١٥٠.

عُلَّقتُهـــا عَرَضـــاً وَعُلَّـــــقَت رَجُـــلاً غَيــري وَعُلَّــقَ أُخْــرَى غَيرَهــا الرَجُــلُ

وَعَلَّقَتَـــهُ فَتَـــــاةٌ مـــا يُحَـــــاوِلُها مِــن أَهلِهــا مَيِّـــتٌ يَهْـذِي بِهَـا وَهِـلُ

وَعُلِّقَتنـــي أُخَيـــرى مـــا تُلائِمُنـــي فَاجتَمَـــعَ الحُـــبُّ حُبّـاً كُلُّـهُ تَبِـلُ

فَكُلُّنـــا مُغـــرَمٌ يَهـــذي بِصـــاحِبِهِ نـــاءٍ وَدانٍ وَمَحبـــولٌ وَمُحـــتَبِلُ [1]

فالشاعر أقام بنية خطابه الشعري على أعمدة خاصية (التكرار)، حيث كرر الكلمة التي تمثل الكثافة الدلالية وتحمل أبعاد المعاناة (علقتها) وكرر معها الوحدات اللغوية: (رجلا والرجل، وغيري وغيرها –وأخرى وأخيرى– والحب وحبا–، ويهذي ويهذي، والطباق بين ناء ودان، والجناس الاشتقاقي بين محبول ومحتبل)؛ ليكون التكرار خاصية أسلوبية تعبر عن معاناة وجودية متكررة، وكأنها مأساة إنسانية، وليست حالة خاصة، فضلا عن دور التكرار وما فيه من إيقاع صوتي متماثل في إنتاج حالة من التلاحم والترابط بين أجزاء الصورة الشعرية؛ لتكون في النهاية لوحة فنية متكاملة معبرة عن مأساة وجودية متكررة، "إذ إن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو في مقطع أو في قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من (التيار الدلالي الباطن) على حد تعبير (إدجار آلان بو) مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار على أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية"[2].

ويعتمد الشاعر على الإثارة الإيقاعية عبر خاصية التكرار الفني وما ينتجه من إيقاع صوتي جذاب في رسم لوحة فنية وسيمفونية إيقاعية تمتزج فيها أحاسيس الذكرى بلواعج العشق ولوعة الفراق في قصيدته (الميمية)، إذ يقول فيها من (الكامل):

---

(١)ـ ديوان الأعشى، ص٥٧.

(٢)ـ نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص٢٦٣.

هُـــــرَيرَةَ وَدَّعهـــــا وَإن لامَ لائِـــــمُ غَــداةَ غَــدٍ أَم أَنــتَ لِلبَــينِ واجِــمُ

لَقَــد كــانَ فــي حَــولٍ ثَــواءٍ ثَوَيتَــهُ تَقَضّــي لُبانــاتٍ وَيَســأَمُ ســائِمُ(١)

فهذا التكرار الملحوظ في تشكيل البنية النصية بين الوحدات اللغوية ذات الإيقاع الصوتي المميز يمثل خاصية أسلوبية، تحمل طابع انفعالي، إذ يكشف عن حدة بالغة في لوم وتقريع الذات على عدم قدرته على وداع محبوبته، مما يشي بتمكنها من كيانه وتملكها لوجدانه، ويوحي برغبة وجدانية ملحة في الوداع والرحيل.

فقد استطاع الشاعر من خلال التكرار المتعمد للوحدات الصوتية في كل شطر أن يخلق بنية شعرية تعتمد على التكرار الموسيقي في إثارة انفعالاته، مما يضفي على السياق أبعادا دلالية كثيفة وأجواء شاعرية مثيرة، "فلا مجال للشك اليوم بما يمكن أن تضيفه الإشارات الصوتية على معنى النص"(٢).

فالشاعر يتعامل مع التكرار على أنه خاصية أسلوبية ووسيلة فنية تتخطى مجرد وجودها اللغوي (السطحي)؛ لتكون أداة الشاعر لإبراز إحساسه الذاتي، وتأكيد شعوره الوجداني، والإيحاء بأبعاد تجربته العميقة، كما يبدو من قصيدته (اللامية)، إذ يقول فيها من (الطويل):

أَتَصــــرِمُ رَيّــــا أَم تُــــديمُ وِصــــالَها بَــلِ الصَــرمَ إِذ زَمَّــت بِلَيــلٍ حِمالَهــا(٣)

فالشاعر اعتمد في تشكيل بنيته النصية على تكرار الوحدة اللغوية المعبرة عن فعل الرحيل (الصرم) التي تمثل منطقة الكثافة الشعورية، مع التضاد الحاصل بوجود لفظة (الوصال) مما يثري الدلالة ويكشف عن الأبعاد الوجدانية للشاعر، "فتكرار لفظة

(١). ديوان الأعشى، ص٧٧.

(٢). الأسلوبية الصوتية، إبراهيم جابر علي، ص٣٣٦.

(٣). ديوان الأعشى، ص٣٤٣.

ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى"[١]،

ومن ناحية أخرى فإن الإيقاع الصوتي المميز للتكرار لاشتماله على فونيم (الصاد) يكشف عن شعور نفسي عميق بالأسى على رحيل المحبوبة، ورغبة وجدانية ملحة في التنفيس، وكأن الشاعر يريد أن يتخلص من حالة التوتر الوجداني والاضطراب النفسي ويخرجهما من أعماق ذاته، وينثرهما على سطح السياق الشعري، فلا يخفى ما يمتاز به الإيقاع الصوتي لفونيم (الصاد) من "خصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي"[٢]، في التخفيف من حدة وثقل الشعور بآلام ومعاناة الفراق.

فالشاعر استثمر وسيلة التكرار في النماذج السابقة بوصفه خاصية أسلوبية صوتية؛ للكشف عن أبعاد عالمه الداخلي من خلال البنية النصية للعمل الإبداعي، بمعنى أن اللاشعور الداخلي للذات الشاعرة يصر على الظهور على سطح السياق الشعري من خلال وحدات لغوية متكررة، إذ قد يعمد الشاعر إلى إعادة وحدات لغوية وتراكيب فنية؛ تخفيفا عن نفسه المكلومة، وتطبيبًا لروحه المهمومة، وإشباعا لرغباته المكبوتة، فالعملية الإبداعية في الأساس نتاج لحظة انفعالية لاشعورية يُفرغ فيها المبدع شحناته السالبة، ويشبع رغباته اللاشعورية المكبوتة قصد الحصول على الراحة النفسية والإشباع العاطفي.

---

(١)- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا- القاهرة، الطبعة الربعة ٢٠٠٢م ص ٥٨.

(٢)- الأسس الجمالية للإيقاع، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم- سوريا، الطبعة الأولى١٩٩٧م، ص١٥٥.

٨- التدوير:

عنصر (التدوير) من العناصر الموسيقية الداخلية التي تمثل خاصية إيقاعية بما يمثله من رفض للحدود التي يفرضها العروض على البنية الشّعرية، وما يمنحه للسياق من انسيابية وتدفق، وهو عنصر موسيقي موروث، يقصد به في الإطار الموسيقي القديم والتقليدي اتصال شطري البيت إنشاديا واشتراكهما في كلمة واحدة، وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها [١]، ومن نماذجه في شعر (الأعشى) قصيدته (القافية) التي يقول فيهامن (الخفيف):

فَعَلَى مِثلِها أَزورُ بَني قَيـ ـسٍ إِذا شَطَّ بِالحَبيبِ الفِراقُ

إِنَّني مِنهُمُ وَإِنَّهُمُ قَو مي وَإِنّي إِلَيهِمُ مُشتاقُ

وَهُمُ ما هُمُ إِذا عَزَّتِ الخَمـ ـرُ وَقامَت زِقاقُهُم وَالحِقاقُ

المُهينينَ مالَهُم لِزَمانِ الـ ـسَوءِ حَتّى إِذا أَفاقَ أَفاقوا

وَإِذا ذو الفُضولِ ضَنَّ عَلى المَو لى وَصارَت لِخَيمِها الأَخلاقُ

وَمَشى القَومُ بِالعِمادِ إِلى الرَز حى وَأَعيا المُسيمُ أَينَ المَساقُ

أَخَذوا فَضلَهُم هُنَاكَ وَقَد تَجـ ـري عَلى فَضلِها القِداحُ العِتاقُ

فَإِذا جادَتِ الدُجَى وَضَعوا القِد حَ وَجُنَّ التِلاعُ وَالآفاقُ

لَم يَزِدهُم سَفاهَةً شَربَةُ الكَأ سِ وَلا اللَهوُ بَينَهُم وَالسِباقُ[٢]

---

(١). ينظر: معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد عبد الرحمن العبيدي، مطبعة جامعة بغداد- العراق، الطبعة الأولى ١٩٨٦م، ص٩١.

(٢). ديوان الأعشى، ص٢١٣.

فالشاعر اعتمد على تقنية التدوير في بناء قصيدته بكثافة لافتة حتى سيطر على أغلب أبيات القصيدة؛ ليتخذ منه خاصية أسلوبية تشارك في تأكيد الأنا على الرغبة في التوحد والامتزاج بالقبيلة، ومعادلا صوتيا يجسد حالة التداخل والتجذر بين ذات الشاعر وقومه، على أن فاعلية التدوير وتجسيده للتداخل القوي بين الشاعر وقومه، لا تتولد من الالتحام الشكلي للكلمات فحسب، بل ومن استمرار النطق بالبيت الشعري دون وقفة موسيقية، مما ينتج تواصلا موسيقيا وتدفقا شعوريا وانسيابية في الأداء الإيقاعي تشارك بفاعلية في تجسيد ذلك الانصهار والذوبان والتداخل بين الذات الشاعرة وقبيلتها، "وبهذا تخرج هذه التقنية تماماً من كونها مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة، وإنما له وظيفة تعبيرية، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة"(١).

فالتدوير في القصائد التي يتغنى فيها الشاعر بذاته ويفخر بنسبه ليس مجرد حلية شكلية ولا يقع عشوائيا ولا اضطرارا، بل يمثل أداة تعبيرية ثرية، ووسيلة فنية إيحائية من الوسائل الأساسية في إتمام عملية البناء الشعري، إذ يمنح الشاعر قدرا كبيرا من الحرية في التعبير عن انفعالاته العاطفية ومكنوناته الوجدانية، ويمنح السياق الشعري نوعا من الانسياب والتدفق الموسيقي، فالتدوير "ظاهرة إيقاعية إنشادية تشكلت داخل البناء الشعري بوصفها عنصرا دلاليا في عملية الإبداع لدى الشاعر العربي، وليست وجهة شكلية خارجية"(٢).

---

(١)- القصيدة العربية المعاصرة، محمد صابر عبيد، ص١٦٨.

(٢)- ينظر: التدوير في الشعر -دراسة في النحو والمعني والإيقاع-، أحمد كشك، مطبعة المدينة- القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ص٥، بتصرف.

وعلى هذه الأسس يتضح للدراسة أن الشعر فن إيقاعي وعنصر الموسيقى فيه يمثل خاصية أسلوبية جوهريا يشارك بفاعلية في تدعيم وتعميق بنائه الدلالي، وخاصة في القصيدة (الغنائية) التي يتغنى فيها الشاعر بآلامه وآماله، ويصور فيها حالاته الشعورية ومكنوناته النفسية ويعبر عن مواقفه الوجدانية، إذ يمثل فيها وسيلة تعبيرية صوتية كثيفة الدلالة والإيحاء، وعنصرا دلاليا فعالا ينهض مع غيره من الأدوات الفنية بحمل أبعاد التجربة الشعرية، ويشارك في توصيل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي.

الخاتمة

لقد عني هذا البحث بدراسة (الأسلوبية الصوتية والخطاب الشعري، دراسة تحليلية في شعر الأعشى)، واستطاعت الدراسة من خلال تتبع مظاهره أن تستنبط نتائج متعددة توزعت على مباحث الدراسة، نشير إلى أبرزها:

- الوحدات الصوتية والصيغ الاشتقاقية في تشكيل بنية الخطاب الشعري تمثل خاصية أسلوبية تدعم الصورة الشعرية وتشارك في نقل مدلولاتها العميقة إلى وجدان المتلقي، وتوحي بأبعاد العالم النفسي للشاعر وأجوائه الروحية، على أن هذه الأسلوبيات الصوتية فضلا عما تمثله من مشاركة في إنتاج الدلالة وتجسيد أبعادها ودعم صورها الشعرية، فأنها تعكس وعي الشاعر بالقيم الصوتية وعبقريته في استثمارها، وحساسيته في التعامل معها.

- عناصر البناء الموسيقي الخارجية والداخلية قد تمثل خاصية أسلوبية على مستوى الأداء الصوتي، إذ تخرج عن مهمتها كإطار جمالي للبنية النصية؛ لتتضافر وتتآزر مع بقية العناصر الفنية في تجسيد الجانب الدلالي والطابع الوجداني للقصيدة، والتعبير عن أجواء العالم الروحي والواقع النفسي للشاعر، فعناصر البناء الموسيقي تمثل مركزا إشعاعيا يتداخل مع بقية عناصر بناء القصيدة ليشارك في إنتاج حالة من التماسك والتدفق والترابط والتنامي في جوانبها الدلالية، فكل مكونات القصيدة خاضعة في أساس تكوينها لعناصر الإيقاع الموسيقي.

- الإيقاع في الأسلوبية الصوتية -مهما اختلفت أشكاله- يمثل أداة تعبيرية فعالة ووسيلة فنية جوهرية في إنتاج الدلالة وتجسيد أبعادها، وتعميق المعنى وتوصيله إلى وجدان المتلقي؛ والمشاركة في التعبير عن حالات شعورية خاصة وأجواء نفسية غائمة وعوالم روحية متفردة، إذ عن طريق التنسيق الإيقاعي الخاص والبنية الصوتية المتفردة تتجاوز الوحدات اللغوية أبعادها الدلالية المحدودة إلى أداة فنية ثرية يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته وأبعاد عالمه النفسي.

– وختاما، فإن الدراسة توصي الباحثين بمزيد من الاهتمام بدراسة الخطاب الشعري وفق آليات وأسس منهج الأسلوبية الصوتية، وذلك لأنه يمثل منهجية نقدية ناجعة في الكشف عن أسرار وخبايا الخطاب الشعري الذي يُعدُّ الإيقاع الصوتي ركنا جوهريا في تشكيل بنيته، كما توصي الدراسة بالإكثار من تناول الشعر الجاهلي وفق آليات ومبادئ المناهج النقدية الحديثة من أجل الكشف عما فيه من فكر إنساني فائق ومستويات حضارية خالدة.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١. الأغاني، الأصفهاني، شرح: محمود شاكر، مطبعة المدني- جدة، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٢. ديوان الأعشى، شرح وتعليق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز- القاهرة، د.ت.

٣. الخصائص، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية- القاهرة، ط١٩٥٥م.

٤. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار التراث العربي- القاهرة، الطبعة الثالثة١٩٧٧م.

٥. طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، شرح: محمود شاكر، دار الفكر العربي- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٦. العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل- بيروت، ط٥ ١٩٨١م.

٧. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية- تونس، ط١ ١٩٦٦م.

٨. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية- القاهرة، ط١ ١٩٧٩م.

ثانيا: المراجع:

١. إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف- القاهرة، ط١ ١٩٨٨م.

٢. اتجاهات البحث الأسلوبي –دراسة أسلوبية–، شكري عياد، دار العلوم للطباعة والنشر– الرياض، ط١ ١٩٨٩م.

٣. الأسس الجمالية للإيقاع، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم– سوريا، ط١ ١٩٩٧م.

٤. الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف . القاهرة، ط١ ١٩٥١م.

٥. الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، مركز الأنماء القومي– سوريا، ط٢ ١٩٩٤م.

٦. الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية– بغداد، ط١ ١٩٨٥م.

٧. الأسلوبية، جورج مولينيه، ترجمة: بسام بركة، المؤسسة الجامعية– بيروت، ط٢ ٢٠٠٧م

٨. الأسلوبية، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة– الأردن، ط١ ٢٠٠٧م.

٩. الأسلوبية الصوتية، عادل نذير بيري الحساني، دار الرضوان– عمان– الأردن، ط١ ٢٠١٢م.

١٠. الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب– القاهرة، ط١ ٢٠٠٢م.

١١. الأسلوبية الصوتية –مدخل نظري ودراسة تطبيقية–، إبراهيم جابر علي، أمواج للطباعة والنشر– الأردن، ط١ ٢٠١٥م.

١٢. الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري– حلب– سوريا، ط١ ٢٠٠٢م.

١٣. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية– القاهرة، ط١٠ ١٩٩٤م.

١٤. البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق- القاهرة، ط١ ١٩٩٩م.

١٥. البنية الإيقاعية في الشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٧٤م.

١٦. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، و/ محمد العمري، دار توبقال للنشر- المغرب، ط١ ١٩٨٦م.

١٧. التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف- الإسكندرية، ط١٩٨٧م.

١٨. التدوير في الشعر، أحمد كشك، مطبعة المدينة- القاهرة، ط١ ١٩٨٩م.

١٩. تشريح النص، عبد الله الغذامي، دار الطليعة- بيروت، ط١ ١٩٨٧م.

٢٠. جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، رمضان بسطاويسي محمد غانم، المؤسسة الجامعية- بيروت، ط١ ١٩٩٢م.

٢١. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، أفريقيا الشرق- الدار البيضاء- المغرب، ط١ ٢٠٠١م.

٢٢. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ط١ ٢٠٠٨م.

٢٣. دراسات في علم الأصوات، صبري المتولي، زهراء الشرق- القاهرة، ط١ ٢٠٠٦م.

٢٤. دراسات في النص الشعري، عبده بدوي، مكتبة الشباب- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

٢٥. دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية- بيروت، ط٢ ١٩٨٧م.

٢٦. الرمزية الصوتية في شعر أودنيس، محمد بو نجمة، مطبعة الكرامة- المغرب، ط١ ٢٠٠١م.

٢٧. الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجيوشي، مؤسسة فركلين، بيروت، ط١٩٦٣م.

٢٨. العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، فوزي سعد عيسى، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

٢٩. علم الأصوات، حسام البهنساوي، مكتبة الثقافة الدينية- القاهرة، ط١ ٢٠٠٤م.

٣٠. فلسفة الإيقاع العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١ ٢٠٠٦م.

٣١. فن الشعر، هيجل، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط١ ١٩٨١م.

٣٢. في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد، ط١ ١٩٩٠م

٣٣. قراءة النّص الشّعري الجاهلي، موسى سامح ربابعة، دار الكندي- إربد- الأردن، ط١ ١٩٩٨م.

٣٤. القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب- دمشق- سوريا، ط١ ٢٠٠١م.

٣٥. قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الولي، و/ مبارك حنون، دار توبقال للنشر- المغرب، ط١ ١٩٨٨م.

٣٦. المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٢ ١٩٨٩م.

٣٧. مستويات البناء الشعري، شكري الطوانسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

٣٨. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب -دراسة معجمية-، نعمان بوقرة، جدارا للكتاب العالي- عمان- الأردن، ط١ ٢٠٠٩م.

٣٩. المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان، ط١ ١٩٩١م.

٤٠. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة، ط٢ ١٩٥٢م.

٤١. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ط١ ١٩٩٣م.

٤٢. موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة- القاهرة، ط٢ ١٩٧٨م.

٤٣. نظرية الأدب، رينيه ويليك، أوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١٩٨٧م.

٤٤. نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية- تونس، ط١ ١٩٧٨م.

٤٥. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق- القاهرة، ط١ ١٩٩٨م.

ثالثا: الدوريات:

١. الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا، إبراهيم البعول، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية- المجلد السادس والثلاثون، العدد الثاني ٢٠٠٩م.

٢. الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي، ماهر مهدي هلال، مجلة اللسان الدولية للدراسات اللغوية والأدبية، جامعة المدينة العالمية- ماليزيا، المجلد الأول، العدد الأول ٢٠١٧م.
٣. الانسجام النصي وأدواته، الطيب العزالي، مجلة المخبر- جامعة محمد خيضر- الجزائر، العدد الثامن٢٠١٢م.
٤. الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة، هدى الطحناوي، كلية الآداب- مجلة جامعة دمشق، المجلد الثلاثون، العدد الأول ٢٠١٤م.
٥. الإيقاع النفسي في الشعر العربي، عباس الجاسم، مجلة الأقلام العراقية، العدد الخامس، السنة العشرون، مارس١٩٨٥م.
٦. البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة، عزة جدوع، مجلة كلية دار العلوم- القاهرة، العدد الثاني والثلاثون ٢٠٠٤م.
٧. البنى الأسلوبية، سارة عبد الملك، مجلة الآداب- جامعة ذمار- كلية الآداب، العدد الثاني عشر، ديسمبر ٢٠٢١م.
٨. البنيوية اللغوية، فايزة عبد الرحمن، مجلة كلية الآداب- جامعة مصراتة، العدد الرابع عشر، ديسمبر٢٠١٩م.
٩. تطور الوزن والإيقاع، جابر عصفور، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة- القاهرة، السنة الثالثة، العدد مائة وست وأربعون، ١ / ٢/ ١٩٦٩م.
١٠. مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، مجلة البيان الكويتية، العدد مائتان وتسعون، ١ مايو ١٩٩٠م.
١١. جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، سعيد عكاشة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلة جسور المعرفة- الجزائر، العدد السادس٢٠١٦م.
١٢. جماليات التشكيل الإيقاعي، مسعود وقاد، جامعة الحاج لخضر- باتنة- الجزائر ٢٠١١م.

١٣. جمالية التجنيس في تشكيل المعاني الشعرية، فريدة زرقين، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية والإنسانية- الجزائر، العدد الأول ٢٠٠٦م.
١٤. ظاهرة التضمين العروضي، موسى ربابعة، كلية الآداب- مجلة جامعة الملك سعود- الرياض، المجلد الثامن، العدد الأول ١٩٩٦م.
١٥. فاعلية التوازي التركيبي -مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري-، سليم بوزيدي، مجلة العلوم الإنسانية- جامعة منتوري قسنطينة- الجزائر، العدد الثاني والأربعون ٢٠١٤م.
١٦. في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية- تونس، العدد الثاني والثلاثون ١٩٩١م.
١٧. محاولات في الأسلوبية الهيكلية، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: دولاس، تقديم: عبد السلام المسدي، حوليات الجامعة التونسية- تونس، العدد العاشر ١٩٧٣م.
١٨. المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، خليل عودة، مجلة جامعة النجاح الوطنية للأبحاث- غزة- فلسطين، المجلد الثاني، العدد الثامن ١٩٩٤م.
١٩. نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر، كمال أبو ديب، مجلة مواقف، العدد الثاني والثلاثون ١٩٧٨م.
٢٠. النظرية الأسلوبية -مقاربة، عبد الله نايف عنبر، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية- المجلد الرابع والثلاثون، العدد الثاني ٢٠٠٧م.