مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٤)، العدد (٤)، ص ص ١٦٥٩-١٧١٢، (شوال ١٤٤٢ هـ/ مايو ٢٠٢١)

الصورة الإيقاعيّة والصوتيّة :اقتراح القريح واجتراح الجريح للحصريّ أنموذجا

د. هيفاء بوبكر جدّة

أستاذ اللسانيات المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها -كلّيّة اللغة العربية والدراسات الاجتماعيّة / جامعة القصيم

أستاذ اللسانيات المساعد بكلّيّة الآداب والعلوم الإنسانية

بسوسة / جامعة سوسة

ملخّص البحث:

يدرس البحث أهمّ الصور الإيقاعيّة والصوتيّة في ديوان "اقتراح القريح واجتراح الجريح" لعليّ الحصري. وهو ما اقتضى التطرّق إلى عُدّةٍ نظريّة وتوظيفها إجرائيا رغم تشعّب مسألة الايقاع والصوت في الشعر، مع الاستفادة في ذلك من إنجازات الشكلانيّين الروس، سعيا إلى تجديد النظر في مفهوم الإيقاع. وكانت النقلة الحقيقيّة مع رومان جاكبسون والدراسات اللسانيّة التي أدرجها تودوروف من خلال الربط بين تحليل النصّ في المستوى الصوتيّ، وتحليل المستويات الأخرى مثل التركيبيّة والعروضيّة والدلاليّة... وقد أتاحت النماذج المختارة دراسة الصورة الصوتيّة والإيقاعيّة في مستويات ثلاثة: مستوى التوازيات ومستوى الأداء ومستوى الوزن. واعتمد البحث منهجيّا منطلقيْن أساسيّيْن: أوّلهما المنطلق اللسانيّ، للفصل بين العلاقات الجدوليّة والنسقيّة، وثانيهما الظاهرة الصوتيّة على وجه الخصوص. وانتهى البحث إلى أنّ هذا التوجّه كان قادرا على التحليل الدقيق لنظام العلامات بين المكوّنات المشكّلة للصورة، وأنّ المستوى الصوتيّ لا ينفكّ عن المستوى الدلاليّ. وتبيّن في هذا الصدد التلازم الشديد بين المجالات الصوتيّة والإيقاعيّة التركيبيّة.

الكلمات المفتاحية :الدلالة الإيقاعيّة، الإيقاع الطبيعيّ، الزمن التكراريّ، الترديد، الاتّساق.

مدخل نظريّ:

١ - يطمح هذا البحث إلى استجلاء أهمّ الصور الإيقاعيّة الصوتيّة في ديوان " اقتراح القريح واجتراح الجريح" لعليّ الحصري[١] وهو ما يقتضي عُدّةً نظريّة دقيقة قابلة للتوظيف إجرائيّا. فمن المقاربات التي تناولت الظاهرة الصوتيّة الإيقاعيّة مالم يتخطّ

(١) هو أبو الحسن علي بن عبد الغنيّ الحُصري أحد أدباء القيروان في القرن الخامس الهجري. وهو المشهور بقصيدته التي
يقول في مطلعها: "يا ليل الصبّ متى غدُهُ أقيام الساعة موعدُهُ".
ولد في القيروان سنة ٤٢٠هـ/١٠٢٩م. وهو ينسب إلى الحُصْر بتسْكين الصّاد لا فتحها ، وهي على ما يبدُو قرية صغيرة من قرى القيروان التي اندثرت مع مرور السّنين (ح.ح. عبد الوهاب، المنتخب، ص ٦٠) وإلى القرية نفسها يُنْسبُ خاله الأديب (إبراهيم الحصري) ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) صاحب الآثار الأدبيّة الغزيرة التي منها زهر "الآداب وثمر الألباب" و"المصون في سرّ الهوى المكنون". فلا غرابة في أن ذُكر الحصريّان معا في أعلام إفريقيّة الذين تكوّنت منهم المدرسة الأدبيّة في العصر الصنهاجيّ. وقد عرّفه الأستاذ الشاذلي بويحيى في كتابه "الحياة الأدبيّة" (ج ١ ، ص ٣٩١) فقال: "كان علي الحصري متضلّعا من علوم القرآن وقد درسها وأحرز فيها مرتبة الأستاذ الأعلى حسب عبارة ابن دحية في كتابه المطرب من أشعار أهل المغرب، كما كان مترسّلا وشاعرا ماهرا صاحب براعة مذهلة في التصرّف في هذا الفنّ، تساعده في ذلك سعة معرفته بالعربيّة وتحكمه في صناعة الشعر إلى درجة الكمال". وهو من أبرز وجوه النهضة الأدبيّة في عهد بني زيري. أسهم الحصري إلى جانب غيره من المغتربين الأفارقة في نشر أنوارها الباهرة بالأندلس حيث كان يعدّ زعيم جماعة على حدّ قول ابن بسام في الذخيرة (ج ١ ، ص ١٩١). وقد عُرفَ الحصري بالضرير لفقده البصر وهو طفل صغير. وكانت هذه العاهة سببا في تبرّمه وتشاؤمه حتى إنّ بعض النقّاد شبهوه بأبي العلاء المعري لا في هذه العاهة فقط وإنّما من جهة اشتراكهما في بعض أغراض الشعر والتزام ما لا يلزم.

عتبة الانطباع والحدس، ومنها ما حاول بصرامة علميّة إخضاعها للتقنين رغم تشعّب مسألة الإيقاع والصوت في الشعر وتعدّد المجالات المهتمّة بدرسها.

وقد قدّم "تودوروف" في مقاله "معنى الأصوات" [١] محاولة التأريخ للمقاربات التي تداولت الظاهرة الصوتيّة في الشعر، وإنجازات هذه المقاربات وتحديدها. وميّز في هذا الإطار بين ثلاثة أنماط من النظريّات التي راعى فيها التطوّر التاريخيّ أساسا وهي :

- النظريّات الدلاليّة (Théories sémantiques).

-النظريّات التركيبيّة (Théories syntaxiques).

-النظريّات التصويريّة البيانيّة (Théories diagrammatiques).

والمهمّ في هذا الإطار الصنفان الأخيران من النظريّات الثلاث، لأنّ النظريّة الأولى كانت أقرب إلى الانطباع والحدس منها إلى العمل العلميّ. فهي تضمّ النظريّات الصوتيّة (Théories acoustiques) التي تنشئ علاقة بين الأصوات في الشعر وما يماثلها في الطبيعة، معتبرة الأصوات ترجيعا لهذه الأشياء، ومثال ذلك الربط بين الصوائت والألوان. وتضمّ أيضا النظريّات النطقيّة (Théories articulatoires) التي تعتبر أنّ الصوت لا يفيد دلالة إلّا من خلال موضع نطقه وطريقته.

٢ - تندرج إنجازات الشكلانيّين الروس في هذا المجال، في إطار النمط الثاني من النظريّات التي اقترح تودوروف، أي النظريّات التركيبيّة، وهي التي تخرج من مجال اللغة إلى مجال "الخطاب"، وتهتمّ بالنظام الداخليّ الماسك بناصية الظاهرة اللغويّة ومنبع دلالتها في الوقت نفسه. فعمل الشكلانيّين الروس بالغ الأهمّيّة من ناحية تجديد زاوية

---

(١) Tzvetan (todorov), «Le sens des sons», in Poétique, ١١/١٩٧٢, p ٢٥٤. ينظر كذلك في الصفحات ٤٤٦ ٩٦٢.

النظر تجاه مفهوم الإيقاع... واللافت للانتباه في هذا الإطار محاولة "بريك"[١] الذي اعتبر الإيقاع عرضا متميّزا وفريدا، أو هو العمليّات المحرّكة (Processus moteurs). وهو عرض اصطلاحيّ لا علاقة له بالإيقاع الطبيعيّ. فتجاوز بذلك المفهوم التقليديّ للإيقاع، وفصل بينه وبين الوزن، معتبرا وجود الأوزان المقاطع ليس غاية في حدّ ذاتها بل هي نتيجة لحركة إيقاعيّة مّا. فلا تستطيع وصف هذه الحركة الإيقاعيّة لأنّها نتيجة لها. وتبعا لذلك وضع مفهومين أساسيّين هما، الدلالة الإيقاعيّة (Sémantique rythmique)، والبيت باعتباره وحدة إيقاعيّة وتركيبيّة.

وتعمّقت هذه الإنجازات بمقال "توماشيفسكي" (Tomachevski) عن البيت الشعريّ، وفيه كشف عن ثلاثة مفاهيم أساسيّة، هي مفهوم **"الدورة"** (Période) الذي قاد بدوره إلى مفهوم **"التكرار"** (Répétition). يقول: "إنّ تقسيم اللغة الشعريّة إلى أبيات وإلى دورات من القوّة الصوتيّة المتكرّرة والمتماثلة هو السمة المميّزة للغة الشعريّة"[٢]. وقاده مفهوم "الدورة" إلى مفهوم "الاتّساق في البيت" (Harmonie) الذي يهتمّ بالوظيفة الإيقاعيّة للعناصر الصوتيّة، ويعني هذا المفهوم:

(أ) تقسيم الخطاب إلى دورات إيقاعيّة.

(ب) خلق الانطباع بالتماثل بين هذه العناصر المذكورة.

أمّا المفهوم الثالث فهو مفهوم **"الإنشاء"** الذي يجعل نطق الشعر مختلفا عن نطق الكتابة النثريّة، فكلّ العناصر المنشدّة في نظره تستطيع أن تكون عوامل إيقاعيّة.

---

(١) O.(Brik), « Rythme et syntaxe», in Théorie de la littérature: Textes des formalistes Russes, p١٤٥ ينظر كذلك في الصفحات ١٤٣ -١٥٣ .

(٢) - B. (Tomachevski), «Sur les vers», in Théorie de la littérature, Textes des formalistes Russes, p ١٥٧. وينظر ص -ص ١٥٤ -١٦٩

هكذا حقّقت إنجازات الشكلانيّين الروس تحوّلا حقيقيّا في النظرة إلى اشتغال الصوت والإيقاع في الشعر، رغم أنّها ركّزت كثيرا على النظام الذي تشتغل وفقه الأصوات، مهملة الطبيعة الرمزيّة أو الدلاليّة لها.

٣ - النقلة الحقيقيّة كانت مع "رومان جاكبسون" (R.Jakobson) والدراسات اللسانيّة في مجال الصوت والإيقاع التي أدرجها تودوروف (Todorov) ضمن النمط الثالث من النظريّات أي التصويريّة البيانيّة (Théories diagrammatiques). فجاكبسون يربط دائما بين تحليل النصّ في المستوى الصوتيّ وتحليل المستويات الأخرى النحويّة التركيبيّة والعروضيّة والدلاليّة، مؤكّدا الطابع الجدليّ للعلاقة بين الصوت والمعنى، حيث يقول: "يُمكن أن يقيّم كلّ تماثل صوتيّ في الشعر بمصطلحات التماثل و/ أو الاختلاف في مستوى المعنى"(١).

ويؤكّد هذا الترابط بقوله في كتابه "محاولات لسانيّة عامّة": "يجب أن نحلّل منهجيّا الأصوات في الكلام في ضوء المعنى وأن نحلّل المعنى ذاته بالعودة إلى الشكل الصوتيّ"(٢). والمفهوم الأساسيّ الذي وضعه جاكبسون في هذا الإطار هو مفهوم التوازي (Parallélisme) الذي نجم عن تحديده الشهير للوظيفة الشعريّة بفضل إسقاط

---

(١) Jackobson «En poésie,toute similarité apparente dans les sons est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans les sens».

ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر واللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٠٥.

(٢) Tzevtan (TODOROV), «Le sens des sons», in Poétique,١١/١٩٧٢

«Il faut analyser systématiquement les sons de la parole à la lumière du sens, et le sens lui-même en se référent à la forme phoniques», p ١١.

مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف الذي تنتج عنه البنية التي تسمّى بالتوازي.

ويشمل التوازي -عند جاكبسون - أدوات شعريّة تكراريّة، منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع وعدد المقاطع أوالتفاعيل والنبر والتنغيم. ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعريّة بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز. و"يمكن للتوازي أن يتخطّى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة برمّتها، حيث توازي مجموعة من الأبيات مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها. فتكتسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوّعا كبيرا في الآن نفسه. فبنية الشّعر حسبه تتميّز بتواز مستمرّ"(١). وسيكون هذا المفهوم الأساس الذي تنهض عليه دراسة الصّور الإيقاعيّة والصوتيّة في ديوان الحصريّ.

٤ - استفاد البحث من الدراسات التي انطلقت من إنجازات جاكبسون، وخصوصا مفهوم التوازي، وطوّرتها وأكسبَتها أبعادا جديدة في الدرس الصوتيّ – الإيقاعيّ. ومن الدراسات المهمّة مقال نيكولا ريفاي (Ruwet) في كتابه "التوازي والانزياح في الشعر" «Parallélisme et déviation en poésie»، وما أنجزته جماعة مو « Groupe U » في كتابها « Réthorique de la poésie »، فقد اعتبر (ريفاي) مفهوم التوازي في الوظيفة الشعريّة لجاكبسون مفهوما شديد الاتّساع، ويضع على قدم المساواة كلاّ من القافية والوزن والتوازي التركيبيّ. فدقّق مفهوم التوازي ليقصره على المستوى الظاهريّ (Parallélisme superficiel) معدّلا بذلك "الوظيفة الشعريّة"

(١) ينظر: جاكبسون (رومان)، قضايا الشعريّة، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٨.

لجاكبسون بقوله : "إنّ النصوص الشعريّة تتميّز بإنشاء علاقات تماثل بين مواطن مختلفة في المقطع المعنيّ من الخطاب. وهو إنشاء قد يكون مشفّرا، وقد لا يكون. وهذه العلاقات تتحدّد في مستوى الإخراج الظاهري للمقطع. ويعني بالظاهريّ/الخارجيّ هنا المستوى الصوتيّ والفونولوجيّ والمورفولوجيّ و/أو المستوى التركيبيّ الظاهر"[١]. وقد وضع "ريفاي" غاية لدراسته، وهي أن يعوّض "التوازي" بهذا المفهوم، المبادئ "الدلاليّة الذرائعيّة" في النصّ الشعريّ، ليصبح مكمن الدلالة الوحيدة. وبيّن في هذا الإطار أنّ التوازي هو الذي يخلق "الخطاب المنسجم"، مدلّلا على ذلك في أمثلته التطبيقيّة بالعلاقة الوثيقة بين "التوازي الصوتيّ" و"التوازي التركيبيّ" في سبيل إيجاد الدلالة، مستنتجا أنّ حضور التوازي في الشعر شرط ضروريّ، ولكنّه مع ذلك يبقى غير كاف لوجود شعر ممتاز.

وأمّا "جماعة مو" فقد اعتبرت أنّ جاكبسون أهمل التوازي مصدرا مختلفا حسب الظاهرة. فهي تميّز بين الظواهر الصوتيّة والإيقاعيّة على أساس الفوارق الزمنيّة في مستوى الإنجاز. ومفهوم "الزمن" مفهوم أساسيّ لديها في دراسة الصوت والإيقاع انطلاقا من التوازي. فالتوازي عندهم ليس شاملا كما وضعه "جاكبسون" وليس خارجيّا كما اعتبره "ريفاي" بل هو زمنيّ بالأساس. فوضعت لذلك مفهوم "الزمن التكراريّ" (Temps répétitif)، وأدرجت فيه ظواهر صوتيّة معيّنة، وكذلك مفهوم "الزمن الدوريّ" (Temps cyclique) ومفهوم "دوريّة الأصوات" (Périodicité des sons)

---

(١) Ruwet (Nicolas), Parallélisme et déviation en poésie, in «Langue discours, société pour Emile Benveniste », Edition de Seuil, Paris, ١٩٧٥, p ٤٥.
«Les textes poétiques se caractérisent par l'établissement, codifié ou non de rapports d'équivalence entre différents point de la séquence du discours, de représentation « superficiel »,il faut rapports qui sont définis aux niveaux entendre phonétique, phonologique, morphologique, et/ou syntaxique superficiel ».

الذي عيّنت ضمنه تردّد الأصوات في تجريد رياضيّ شديد وذلك بقياس الأصوات واهتزازها بحساب معدّل دورانها في الثانية أو الهرتز، ووضعت مفهوما شديد الوظيفيّة في هذا البحث، وهو مفهوم التزامن / التواقت (Isochronisme) الذي يحكم تكرار الأصوات ويخلق الإيقاع في النص الشعريّ. ويشمل مفهوم "التواقت" الأصوات والمقاطع المكرّرة. وميّزت في هذا الإطار بين الإيقاع الجزئيّ والإيقاع الكلّيّ حسب عدد التكرارات في كلّ منها وطبيعتها.

والْملاحَظ في تصوّر »"جماعة مو" أنّها حاولت تطوير النظرة إلى ثلاثة مرتكزات أساسيّة ومتعالقة في الحقل الصوتيّ - الإيقاعيّ، وهي "التكرار" و"الزمن" و"التوازي"، دون إهمال جانب الدلالة التي تكون إيقاعيّة أحيانا، رغم أنّ الطابع التجريديّ في التحليل يطغى على الطابع الاستدلاليّ. وتبقى هذه الإنجازات بالغة الأهمّيّة فيما يتعلّق بهذا البحث، لأنّ اجتماع هذه العناصر الثلاثة هو في حقيقة الأمر ما يخلق صورة إيقاعيّة – صوتيّة.

٥ - سيُفيد البحث من هذه الإنجازات، رغم اختلافها، لجامع المنطلقات اللسانيّة بينها. وسيعتمد منهجيّا منطلقيْن أساسيّين: أوّلهما هو المنطلق اللسانيّ للفصل بين المحورين الجدوليّ والنسقيّ، وهذا المنطلق يعود إلى "جاكبسون"، وهو شديد النجاعة فيما يتعلّق بدراسة الظاهرة الشعريّة عموما والظاهرة الصوتيّة على وجه الخصوص. ويبقى توظيف" لوتمان" لهذا المنطلق في كتابه "بنية النصّ الفنّيّ" «La structure du texte artistique»[(١)]، أبرز شاهد على نجاعته. فقد درس في إطاره التكرارات الصوتيّة والإيقاعيّة، والنحويّة، والمقطعيّة، والتنغيميّة ولكنّ ما ذهب إليه

(١) -Iouri (Lotman), La structure du texte artistique, Préface de Henri Meschonnic,Gallimard, Paris, ١٩٧٣.

لوتمان يقتضي إعادة نظر، ذلك أنّ عديد الصور الإيقاعيّة - الصوتيّة تشتغل على المستويين الجدوليّ والنسقيّ. وهذا ما سيثبته هذا البحث. وكان "نيكولا ريفاي" قد أكّد أهمّيّة هذا المبدأ المنهجيّ في قوله: "لقد أصبح التمييز بين الجدوليّ والتركيبيّ وبين التماثل والمجاورة أمرا مفروغا منه ومنتشرا، بل إنّه من الصعب تصوّر اقتران ما بين فعلين أو فكرتين دون أن نستند إلى هذين النموذجين من العلاقات".(١)

وأمّا الأساس الثاني الذي يرتكز عليه هذا البحث فيتّصل بالظاهرة الشعريّة المدروسة، أي المجالات التي تظهر فيها الصور الإيقاعيّة والصوتيّة في الشعر. وسيأخذ البحث في هذا الإطار بالتقسيم الذي أنجزه "محمد العمري" في كتابيه: "اتّجاهات التوازن الصوتيّ في الشعر العربيّ" و"الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة"، حيث اعتبر أنّ المقوّم الصوتيّ الإيقاعيّ في الشعر يتكوّن من ثلاثة عناصر أساسيّة:

❖ الوزن باعتباره حركة وسكونا أو مقاطع.

❖الأداء الشفويّ بما هو نطق للكلم عبر جهاز التصويت البشريّ وما يحتويه من قضايا التنغيم والنبر...

❖الموازنات الصوتيّة الّتي تضمّ توازن الصوائت (الترصيع) وتجانس الصوامت (التجنيس) وما تركّب منهما (القافية مثلا)(٢).

---

(١) Ruwet (Nicolas), Parallélisme et déviation en poésie, in « Langue discours, société pour Emile Benveniste », Edition de Seuil, Paris, ١٩٧٥, p ٨٠.
«Il est devenu évident que la distinction entre paradigme et syntagme entre équivalent et contigüité se trouve partout et qu'il est même difficile d'imaginer une connexion quelconque entre deux faits ou entre deux idées qui ne se laisse pas ramener à ces deux types de rapports».

(٢) العمري (محمد)، اتّجاهات التوازن الصوتيّ في الشعر العربيّ: مساهمة تطبيقيّة في كتابة تاريخ الأشكال، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص -ص ٩ ١٠.

إنّ مثل هذا التقسيم من شأنه تنظيم العمل وتدقيقه وإكسابه صبغة منهجيّة. وليس هذا البحث مطالبا بدراسة كلّ ما يرتبط بالإيقاع والصوت، بل سيركّز على التوازنات الصوتيّة، مستحضرا مبادئ الإيقاع الرئيسيّة الثلاثة: التكرار والتوازي والزمن. وسيعمل على بيان بعض مظاهر قصور الجهاز الاصطلاحيّ التقليديّ (علم البديع) عن كشف بنية هذه الصور وجماليّتها في القسم الأوّل. وأمّا القسمان الباقيان، أي الوزن والمقاطع من جهة والتنغيم والنبر والوقف من جهة أخرى، فسيركّز البحث على ما يُعدّ صورا داخلهما، مستفيدا في ذلك من جمال الدين بن الشيخ في كتابه "الشعريّة العربية/ Poétique arabe"[١] وكمال أبو ديب في كتابه "البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ"، رغم الاختلاف عنهما في بعض المستويات نظريّا وتطبيقيّا[٢].

صورة التوازن الصوتيّ:

تبرز في هذا الإطار أزمة المصطلح، فالجهاز الاصطلاحيّ الذي تقدّمه البلاغة التقليديّة (علم البديع أساسا) لم يعر اهتماما كبيرا لظاهرة التوازن، بل ركّز على المستوى السطحيّ للخطاب دون أن يصل إلى كشف البنيات الصوتيّة الكامنة والفاعلة بالحضور والغياب، ودون كشف أوجه التفاعل الصوتيّ الدلاليّ الذي يعدُّ شرطا يضمن التأثير والفاعليّة. يقول محمّد العمري: "لا يعدو مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيّين العرب التعادل والتقابل بين الأنساق الزمنية القائمة على الكم المجرّد (الوزن والعروض) أو الكمّ المشخّص المتجلّي في الأنساق الترصيعيّة القائمة على التقابل بين

(١) بن الشيخ (جمال الدين): الشعربة العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٦.

(٢) أبو ديب (كمال): البنية الإيقاعيّة للشعر العربيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤.

أنواع الحركات والمدّ، ولم يشمل جانب التماثل الجرسيّ التجنيسي إلاّ في نطاق ضيّق"[١].

وفضلاً عن ذلك يظهر قصور الجهاز الاصطلاحي التّقليديّ في مظهرين: أوّلهما أنّ جلّ صور التوازن الصوتيّ تجمع أكثر من ظاهرة بلاغيّة في نفس الوقت. فقد يجتمع في الصورة الواحدة تجنيس واشتقاق وشبه اشتقاق وترديد أو ترصيع و تجنيس أو تكرار تقطيعيّ تركيبيّ، إلى غير ذلك من الصور المركّبة. فيصبح حينئذ تحديد هذه الصورة بمصطلح واحد أمرا مستحيلا.

وستؤدّي دراسة كلّ ظاهرة صوتيّة داخل هذه الصورة على حدة إلى تلاشي الصورة وضياع معالمها، في حين تكمن فنّيتها في جمعها بين هذه الظواهر الصوتيّة المختلفة. ولتجاوز ذلك ينبغي تحديد للصور يتجاوز المصطلح البلاغيّ الواحد، ويدرس الصورة في تكاملها، كما وردت في النصّ الشعريّ ذاته، لا من خلال جهاز اصطلاحيّ مفروض عليه مسبقا.

ويتمثّل المظهر الثاني في أنّ الجهاز الاصطلاحيّ التقليديّ لم يركّز على كيفيّات اشتغال الصور الصوتيّة بهذين المحورين. وبذلك يختلف نظامها الداخليّ وأنماط علاقاتها بحسب اختلاف النسق. وهذا ما استوجب تصنيفا من درجة ثانية لهذه الصور حسب المحور الذي به تشتغل، وذلك بغرض الكشف عن بنية التوازن الصوتيّ الإيقاعيّ في جميع تشكّلاتها.

وأمّا بخصوص ترتيب صور التوازن الصوتيّ في هذا البحث فهناك خياران: إمّا ترتيبها حسب درجة تركيب الصورة وتعقّدها، أي الانطلاق من الصور البسيطة في

(١) العمري (محمد)، الموازنات الصّوتيّة في الرؤية البلاغيّة: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دراسات سال، ط ١، ١٩٩١، ص١٨.

بنيتها إلى الصور الأكثر تركيبا، وإمّا ترتيبها حسب درجة تواترها في ديوان الحصريّ، أي الانطلاق من الصور الأكثر ورودا واستعمالا وصولا إلى أقلّها استعمالا. وسيُعتمد الخيار الثاني لانسجامه مع النصّ الشعريّ والتصاقه به، مع التركيز، في هذا الإطار، على ستّ صور أساسيّة للتوازي الصوتيّ.

١ -١ الصورة الأولى: الاشتقاق + الترديد

والاشتقاق[١] هو"تردّد صيغ من أصل معجميّ واحد، ويلتبس به الموهم أو شبه الاشتقاق[١]"وهو من أكثر صور التوازن الصوتيّ تواترا في الديوان، وأمّا الترديد

(١) يعدّ الاشتقاق وسيلة مهمّة من وسائل نموّ العربية وتكثير مفرداتها. وهو أخذ شقّ الشيء أو هو نصفه، والاشتقاق الأخذ في الكلام، وفي خصومه يمينا وشمالا مع ترك المقصد، واشتقاق الحرف أخذ منه". المبارك (محمد)، فقه اللغة، ص ٧٨، نفسه ، من قضايا فقه اللغة، ١٠٣.
"الاشتقاق من الشقّ، وهو أخذ الشيء أو أخذ شقّه أي نصفه، واشتقاق الكلام الأخذ فيه يمينا وشمالا، واشتقاق الحرف من الحرف أخذ منه، ويقال شقق الكلام اذا أخرجه أحسن مخرج" ابن منظور، لسان العرب، مادة (ش ق ق): ج١، ص ٢٢١.
اصطلاحا: توليد لبعض الألفاظ من بعض، والرجوع بها إلى أصل واحد، يحدّد مادّتها، ويوصى بمعناه المشترك الأصيل مثلما يوصي بمعناها الخاص الجديد"، بكر(السيد يعقوب)، دراسات في فقه اللغة، ص١٧٤.التونجي(محمد)الأسمر(راجي)، المعجم المفصل في علوم اللغة، ج١،ص ٩٢. فقه اللغة، ص٧٨. النادري (محمد أسعد)، فقه اللغة (مناهله ومسائله)، ص٢٧٥. أو هو "اقتطاع فرع من أصل يدور في تصاريفه حروف ذلك الأصل"، لسان العرب، ج١، ص ١٨٦.
وقد عرفه الجرجاني بقوله: "نزع لفظ من آخر بشرط مناسبتهما معنى وتركيبا ومغايرتهما في الصيغة"، فقه اللغة، ص ٧٨. فقه اللغة، ص ١١١. الجرجاني (الشريف علي بن محمد)، التعريفات، ص ٢٢. بن زكريا (أبي الحسنأحمدبن فارس)، الصاحبي في فقه اللغة، =

فهو"تردّد كلمة بعينها من الشّطر الأوّل في الثّاني أو هو مجرّد تردّد كلمتين في سياقين مختلفين"[٢]. وهذا النمط من صور التوازن الصوتيّ لا يشمل الدلالة إلاّ حسب المحور النسقيّ، وحتى إن وردت بعض النماذج جدوليّا فإنّ الدلالة تتغيّر كثيرا.

١ -١ -١ -التركيز على حقل دلاليّ واحد:

من شأن هذه الظاهرة الصوتيّة، أي تكرار الصيغ المشتقّة من أصل معجميّ واحد، وترديد بعضها حرفيّا تأكيد الدلالة التي يحملها الأصل المعجميّ الذي تنوّعت الاشتقاقات منه. فيصبح البيت قائما على تواتر دلاليّ رتيب، لأنّه يقوم على تكرار نفس الحقل الدلاليّ في صيغ مختلفة أو متماثلة. ومن شأن هذا التكرار تقييد المتلقّي داخل بعد صوتيّ - دلاليّ واحد لا يخرج عنه، ولا يتقبّل البيت الشعريّ إلاّ في إطاره. وهذا النوع من التكرار الصوتيّ - الدلاليّ يخدم غرض الشاعر، لكونه يتحكّم في اشتقاق الصيغ من الأصل المعجميّ، فينتفي الحقل الصوتيّ – الدلاليّ الذي يراه الشاعر أكثر تعبيرا عن حالته. ولهذا لم تتنوّع الحقول الدلاليّة كثيرا رغم اختلاف الأصول المعجميّة وتنوّعها، لأنّها تحوم حول الدلالة نفسها، أي دلالة التفجّع والشكوى والرثاء. ومن ذلك قوله في البيت ٩ ص ١٩٩:

أنا أبكي عليك ملء جفوني ❖❖❖ والأعادي متى يكيتك يبكوا.

=

ص٣٥.والاشتقاق في رأي بعض المحدثين: "إحدى الوسائل الرائعة التي تنمو عن طريقها اللغات وتتّسع ويزداد ثراؤها في المفردات، فتتمكّن به من التعبير الجديد عن الأفكار والمستحدث من وسائل الحياة"، عبد التواب (رمضان)، فصول في فقه اللغة، ٢٩٠.

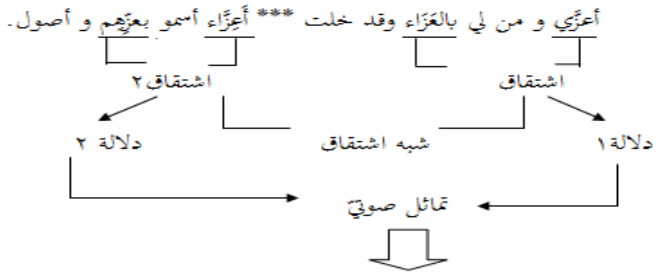
(١) أنا أبكي عليك ملء جفوني ❖❖❖ والأعادي متى يكيتك يبكوا

(٢) ويـــــلاه ويـــــلاه لا أشفى بتثنيـــــة ❖❖❖ حتى أزيد ولا أشفى بتثليث

فالجذر(ب، ك، ي) صُرّف في ثلاث صيغ مختلفة مع ضميريْ المتكلّم المفرد، والجمع الغائب. وكذلك قوله في البيت ١١ ص ١٩٩ :

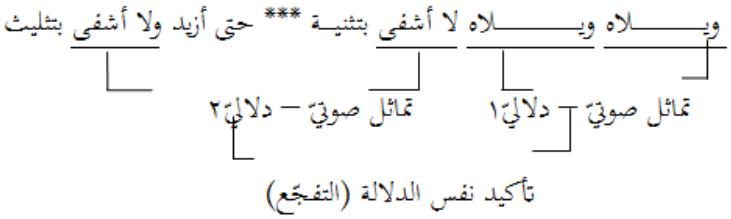
أيشتمِكِ اليوم شكوى امرئ ❖❖❖ لعلّك تشكو غدا ما شكا.

فالاشتقاق كان من الجذر (ش، ك، و): تشكو/ شكا/ شكوى. وكذلك تحضر ظاهرة "شبه الاشتقاق"، أي أن توهم الأصوات أنّ لكلمتين نفس الجذر، وذلك في استعماله "يشتمك" و"تشكو"، حيث تكرّرت ثلاثة صوامت، هي "الشين" و"الكاف" و"التاء"، ما يبقى المتلقّي في نفس الدائرة الصوتيّة. ويصبح الاشتقاق وشبه الاشتقاق متكاملين في تأكيد الدلالة انطلاقا من تماثل التّكرار الصوتيّ. وانظر كذلك قوله في البيت ١٣ ص ١٥٤ :



خلق التكرار الصوتيّ إبهاما أو انطباعا بوجود دلالة واحدة في البيت انطلاقا من التماثل الصوتيّ.

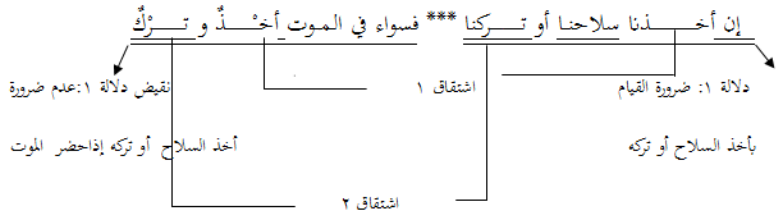
ويساهم الترديد في تأكيد الدلالة، بل إنّه يضفي على الذات القارئة طابعا إقناعيّا الغرض منه إفحامها. مثل قوله في البيت ٤ ص٩٤ :



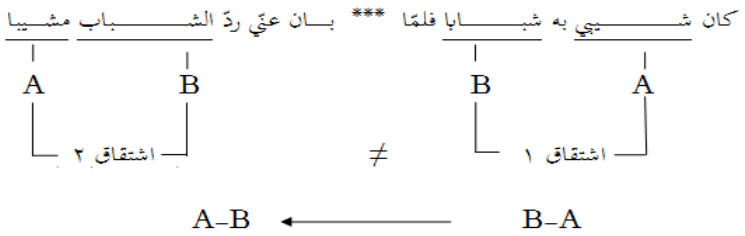
وقد يشتغل الترديد عموديّا مثل تكرار "يا أبت" ٧ مرّات في الأبيات من ١٣ - ١٨ ص ١٧١ ، ما ولّد نوعا من التنغيم بين هذه الأبيات ناجما عن التكرار الصوتيّ الدلاليّ (التماثليّ)، وأضفى تأكيدا على الدلالة، بل إنّ جملة النداء المتكرّرة "يا أبتِ" تصبح نواة صوتيّة - دلاليّة في حدّ ذاتها تستقطب السامع وتطغى على باقي دلالة البيت.

١ -١ -٢ المقابلة بين حالين:

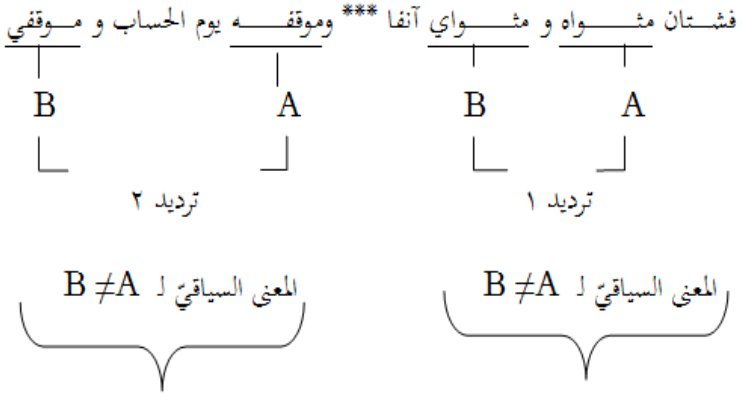
هذا هو المظهر الدلاليّ الثاني لهذه الصورة الصوتيّة، حيث يعمد الشاعر إلى اشتقاق أو شبه اشتقاق أوترديد يتراوح نسبيّا بين الصدر والعجز. فتخلق بنية من التوازي الصوتيّ بين شطري البيت ينتج عنها غالبا تقابل دلاليّ أو تصوير لحالين مختلفين. فهو يقول مثلا في البيت ٣ من ص ١٤٨ :



ويتجلّى هذا التماثل الصوتيّ والتقابل الدلاليّ أكثر عندما يصوّر الشاعر وضع ابنه مقارنة بوضعه الذاتيّ، أو عندما يقارن بين حاله في حياة ابنه وحاله بعد موته، كقوله في البيت ٨ ص ٨٣ :



تماثل صوتيّ ناتج عن الاشتقاق و الترديد + تقابل دلاليّ بين حالين. وقد لا يحصل التقابل الدلاليّ بين شطري البيت، بل قد يكون كلّ شطر متضمّنا لاشتقاق أو ترديد ينتج عنه التقابل الدلاليّ. وبالجمع بين التقابلين الدلاليين في الشطرين تكون دلالة البيت واحدة. يقول في البيت ١٥ ص ١٩٦ :



دلالة١ : وضع الابن أحسن من الأب. دلالة ٢ : وضع الابن أحسن من الأب.

دلالة ١ = د لالة ٢ ←——— توازن من حيث الظاهرة الصوتيّة + توازن دلاليّ

فبنية التوازي في نهاية الأمر تمنح البيت دلالته.

١ -٢ الصّورة الثانية : التجنيس[١] في مستوى القوافي / التجنيس في مستوى النواة الصوتيّة الدلاليّة :

هذه الصورة هي أيضا من أكثر الصور كثافة في الاستعمال. والتجنيس هو شكل من أشكال التكرار والتوازي تتجانس فيه الصوامت فيكون لفظيّا ، وتتجانس فيه الصّوائت فيكون سجعيّا. واشترط فيه البلاغيّون الاختلاف الدلاليّ بين اللفظين المتجانسين ، فيكون تامّا في حال التكرار الحرفيّ التّام واختلاف الدلالة ، وغير تامّ في حال التكرار الجزئيّ واختلاف الدلالة. وهذه الصورة في الديوان لا تشتغل إلاّ في المستوى الجدوليّ ، أي في نطاق العلاقات بين مجموعة من الأبيات.

١ -٢ -١ : التجنيس في مستوى القوافي :

يستعمل الشاعر هذه الصورة الصوتيّة التجنيس عندما ينتهي من القصيدة الأساسيّة التي يوردها على حرف من حروف المعجم ، وذلك في مقطوعات قصيرة تتراوح بين البيتين والأبيات الخمسة تكرّر فيها نفس اللفظ (تجنيس لفظيّ) ، أو نفس المجموعة من الصوامت والصوائت ، ولكن في كلّ مرّة بدلالة مختلفة. وكرّر الشاعر هذا الأمر في جميع قصائده ، ماعدا القصيدة الأولى التي قافيتها على حرف الهمزة والأخيرة التي على حرف الياء والقصائد التي أوردها بذيل الديوان.

---

(١) ابن المعتزّ : البديع ، موسوعة الشعر العربي ، الإصدار الأوّل ، ٢٠٠٩ ، ص ٢١ ، "هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام". واشترط الجرجاني في التجنيس"حسن الإفادة ، ، وأن يرد عفو الخاطر بطلب من المعنى لا من المتكلم ولا يستحسن تجنيس اللفظتين إلاّ إذا كان وقوع معنييهما من العقل موقعا حميدا ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا"الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة في علم البيان ، قراءة محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني بالقاهرة ، دار المدني بجدة ، ٢٠١٠ ، ص ٤.

تبدو هذه الصورة الصوتية متكلّفة ومقصودة في حدّ ذاتها، وليس الهدف منها الوصول إلى دلالة محدّدة يكون الصوت سبيلا إليها بقدر ما كان غرضه مجرّد التلاعب بالأصوات. والدليل على ذلك أنّه في استعماله لهذه الظاهرة لا يتجاوز البيتين، أو الثلاثة، لأنّ اللغة لا تسمح له بتشكيل عديد التماثلات الصوتيّة المتكرّرة والمختلفة دلاليّا.

وهكذا تبدو جملة البيتين أو الثلاثة مسخّرة من أجل الوصول في القافية إلى ظاهرة التجنيس، أي المماثلة الصوتية التامّة والمخالفة الدلاليّة. ولكنّ هذه المخالفة الدلاليّة ليست وظيفيّة أو ذات أهميّة، ممّا يؤكّد أنّ غرض التلاعب بالتماثلات الصوتية هو غرض الشاعر الرئيسيّ. فانظر هذا التكلّف التركيبيّ والدلاليّ في ثاني هذين البيتين ١٥ و ١٦ ص ١٧٧:

فكرت في خلق الورى فاستوى *** عندي عبيد وسلاطين

أصل الفريقين – ومن أجل ذا *** قلبي سـلا – طـين

أو قوله في البيتين ١ و ٢ ص ١٣٢:

ألا إنّ حبي لـه *** تجاوز مقـداره

إذا كلُّ قلب سلا *** فيا قلب مِقْ داره

فـ"مقْ داره" الثانية تعني أحبّ داره، فأيّ دار للابن هذه التي سيحبّها قلب الأب؟ وهكذا تكبر المسافة بين الحقل الصوتيّ والحقل الدلاليّ، ويغيب التعالق الذي لاحظنا نماذج منه في الصور السابقة.

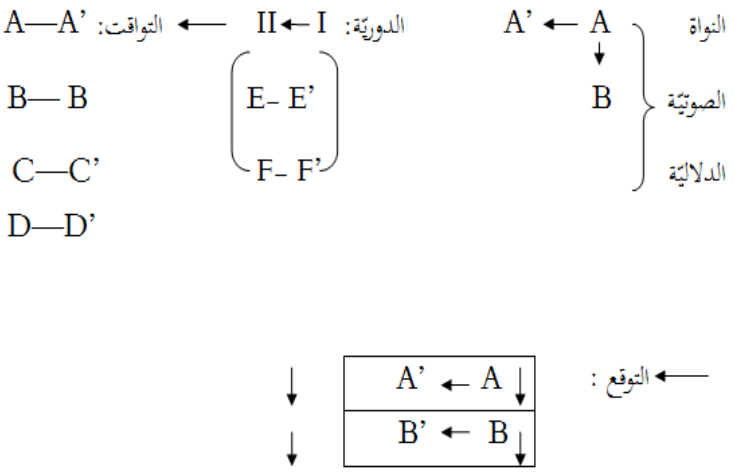
١ -٢ -٢: التجنيس في مستوى "النواة الصوتيّة – الدلاليّة:

تعتمد هذه الصورة الصوتيّة على حضور مزدوج للتجنيس يشتغل بالمستويين الجدوليّ والنسقيّ، حيث يحضر التجنيس في مستوى البيت بين شطريه أو ضمن الشطر

الواحد. ثم تتكرّر هذه البنية في إطار نسق التوازي لتشمل مجموعة من الأبيات يشكّل ضمنها التجنيس "نواة صوتيّة – دلاليّة" –إن صحّ التعبير–، لأنّ التجنيس – بطبيعته الصوتية التماثليّة – يستقطب الانتباه ويستدعي التركيز عليه دون غيره من مكوّنات البيت الأخرى. ويكتسب التجنيس بذلك صفة التواقت أو الديمومة نظرا إلى توازي وروده بين شطري البيت الواحد أو بين مجموعة الأبيات. وهذا التواقت المزدوج يخلق أفق انتظار لدى القارئ وقابليّة للتوقّع، تهيّئ لاستقبال المكوّن الصوتيّ الثاني الموازي للمكوّن الأوّل. فينشأ بذلك إيقاع داخليّ في مستوى البيت الواحد، ومستوى التعالق بين الأبيات. فتساهم هذه البنية "التوقعيّة" بفضل هذه النواة الصوتيّة –الدلاليّة في خلق دوريّة (Périodicité)، هي التي تميّز الإيقاع الخاصّ بهذه الصورة الصوتيّة، يقول في الأبيات ١١ -١٦ ص ١٧٤:

	I		II	
A	أتَانِي	ردّى عبد الغني فهدّني *** على ابن لباة فإنه ابن	أُتَـــانِ	A’
B	سَمَانِي	بزهد والـــــقناعة إنني *** أكول عجاف لا أكول	سِمَانِ	B’
C	جَفَانِي	امرؤ طافت عليه ولائدي *** بزهر أباريقي وغـرّ	جِفَـــان	C’
D	زَوَانِي	عمى عيني عن آخر الهوى *** لعل عيون الناظرين	زَوانـِي	D’
E	رَوَانِي	ولو تنطق الآداب قلب حقيقة *** رَوَانِي بأفكار إليّ	رَوَانـِي	E’
F	عَنَانِي	ولو عشت يا عبد الغني خلقتني *** ولكن عناني ما بكت	عَنَانِي	F’

فالتجنيس المزدوج يكون تامّا في المستوى النسقيّ (أتاني ...أتان / رواني...رواني...)، وغير تامّ في المستوى الجدوليّ (أتاني ...سماني / رواني ... رواني ...)



فظاهرة التوازي في هذه الصورة على درجة من التعقيد والتكثيف، وتتكامل فيها المقوّمات الصوتيّة والإيقاعيّة من أجل إنتاج الدلالة، وهي دلالة لا يمكن بأيّ حال من الأحوال فصلها عن الصورة الصوتيّة الايقاعيّة. فالفصل الجدوليّ بين (I) و(II) يوازيه فصل دلاليّ، فالعمود (I) يتعلّق دلاليّا بالأثر الذي خلقه وجود الابن، ثم غياب الأب، أي إنّ العلاقة كانت: الابن الأب. وأمّا في العمود (II) فإنّ نظام العلاقات السياقية يتغيّر، ويصبح متعلّقا أكثر بالأب في أفعال سلبيّة غالبا، فتصبح العلاقة الأب الأب. وبذلك يتحقّق التوازي الدلاليّ نتيجة للتوازي الصوتيّ، وهكذا تكون بنية التوازي مرة أخرى هي المحدّدة لدلالة البيت. وتتكرّر نفس الصورة تقريبا في عديد المواقع في الديوان (انظر مثلا الأبيات ٤ ٨ ص ١٠٥، والأبيات ٧ ١٠ ص ١٠٠...).

١ -٣ : الصورة الثالثة : التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ :

هذه الصورة الصوتيّة – الإيقاعيّة كثيرة الورود أيضا بالديوان. وبنية التوازي في هذه الصورة معقّدة، فهي تحضر في المستويين السياقيّ والجدوليّ، ويكون التكرار فيها

في مستويين: مستوى عدد المقاطع الخاصّ بالوحدات المكرّرة (المستوى التقطيعيّ)، ومستوى البنية التركيبيّة لنفس تلك الوحدات. فإذا التقت هاتان الخاصيّتان (التكرار التقطيعيّ + التكرار التركيبيّ) وامتزجتا واشتغلتا سياقيّا وجدوليّا انبعث ايقاع داخليّ في الأبيات، وبينها يتعالق، بوجه مخصوص، مع الدلالة ويساهم في تشكيلها. وقد يعضد هذا التكرار مضارعة أو مماثلة صوتيّة من شأنها تقوية الروابط الإيقاعيّة والدلاليّة في الوحدات المكرّرة، وإلغاء الفوارق بين المستويين الصوتي والتركيبيّ، وجعلهما يسهمان بنفس القدر في توليد الدلالة.

١ -٣ -١: في المستوى السياقيّ:

١ -٣ -١ -١: التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ الجزئيّ:

هذا النوع من التكرار هو الذي لا يحدث توازيا في مستوى شطريْ البيت، بل يكون التكرار بين وحدات لا تخلق بالضرورة تناظرا داخل بنية البيت، يقول في البيت ٧ ص ٨٣:

كان عبد الغني[للعين نورا] و[لقلبي هدى] و [للعيش طيبا]

C B A

A * تركيبيّا: حرف جرّ + اسم مجرور + اسم نكرة منصوب.

*تقطيعيّا: ٥ مقاطع مماثلة تقطيعيّة تامّة مع C [--v--]

B * تركيبيّا: حرف جرّ + اسم مجرور + اسم نكرة منصوب.

*تقطيعيّا: ٥ مقاطع اختلاف جزئيّ [-v--v]

C * تركيبيّا: حرف جرّ + اسم مجرور + اسم نكرة منصوب.

*تقطيعيّا: ٥ مقاطع [--v--] = A

ومثل هذا التكرار هو الذي يصنع دلالة البيت ويؤكّدها. فالدلالة السياقيّة العامّة هي ذكر مناقب الابن وأثرها في الأب. ولكنّ بنية التكرار تتدخّل لتضفي ضربا من التحديد لهذه المناقب والتغنّي بها، وهي الدلالة التي يؤدّيها البيت من وارد هذه الصورة الصوتيّة الايقاعيّة.

١ -٣ -١ -٢ : التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ بين شطري البيت :

هذا النوع من التكرار يحدث توازيا في مستوى شطريْ البيت. وعادة ما تؤدّي هذه الصورة دلالتين : إمّا ترديد دلالة الشطر الأوّل وتقويتها، وإمّا المقابلة بين حالين، أوّلهما في الصدر وثانيهما في العجز.

في الدلالة الأولى نذكر قوله في البيت ١ ص٨٤ :

فكأنّي قبلت منه هلالا *** وكأنّي عانقت منه قضيبا

(A) (B)

فالموازاة هنا تامّة بين المستويْن التركيبيّ والتقطيعيّ.

بنية التكرار في الإيقاع الداخليّ للبيت

التركيب

A = فكأني+فعل ماض+المفرد المتكلم+منه+اسم نكرة منصوب.

B = فكأني+فعل ماضي+المفرد المتكلم+منه+اسم نكرة منصوب.

التقطيع

A= ١٢ مقطعا: [--vv-v----vv] .

B= ١٢ مقطعا: [--vv-v----vv] .

هذا التكرار التقطيعي التركيبيّ يوازيه تكرار للدلالة بين الصدر والعجز، وتأكيد لها. وهي تذكّر الأب لحالته السابقة مع ابنه وحال الوصال بينهما قبل الموت. وهكذا يبرز التعالق كأحسن ما يكون بين المستويات التركيبيّة الصوتيّة الدلاليّة.

وأمّا الدلالة الثانية فنذكر مثالا لها، هذا البيت ١٠ ص١٥٥ :

ومن عجب الدنيا غريب محبّب ❖❖❖ ومن نكد الدنيا ألدٌّ جهول.

(B) (A)

تؤكّد دلالة البيت مقابلة بين حالين : فالشّاعر يصف معاملة الناس له بعد موت ابنه. ووجد أنّهما فريقان : فريق ليس من أهله ، ولكنّهم كانوا قريبين منه مواسين له. والفريق الثاني هم أهله الذين حسدوا ابنه ولم يواسوه. ولتصوير هذه المفارقة عمد إلى صورة تقطيعيّة – تركيبيّة جعل فيها الموقف الأوّل في صدر البيت والموقف الثاني في عجزه. فجعل بذلك الصدر وحدة دلاليّة – صوتيّة (A) مستقلّة عن الوحدة الثانية في العجز(B). ولكن بعد الوحدتين قام تواز يبرز هذه المقابلة ويؤكّدها ، فالمستوى الظاهر للصورة يؤكّد وجود تماثل تقطيعيّ تركيبيّ بين A وB وتعارض دلاليّ بينهما ، ولكن المستوى العميق للصورة يؤكّد أنّ هذا التماثل الصوتيّ –التركيبيّ إنما كان بغرض جعل A وحدة مستقلة تامّة إلى جانب B التي هي بدورها وحدة مستقلة تامّة. وهكذا يسهل تصوير الموقفين المتقابلين ، بما أنّ كلّا منهما عُبّر عنه في وحدة مستقلة تامّة تسمح بمقارنتها بالثانية. وهكذا نتبيّن مرّة أخرى أنّ الدلالة إنّما تخلقها الصورة الصوتيّة.

١ -٣ -١ -٣ : التقطيعيّ – التركيبيّ المزدوج :

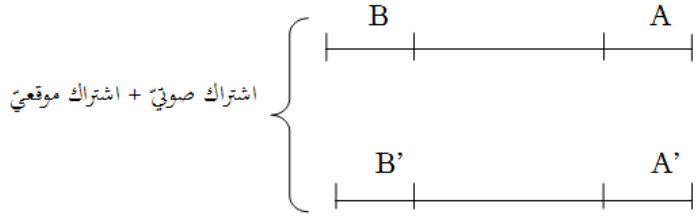
إذا كان التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ يخلق نسق توازن بين وحدتين أو أكثر داخل البيت الواحد فإنّ حضور مضارعة أو مماثلة صوتيّة بين هذه الوحدات المتكرّرة من شأنه مضاعفة قوّة التّكرار وخلق درجة أعلى من الإبهام بالتماثل ، ممّا يؤثّر في دلالة السياق العامّ لنسق التوازي. وتحضر المضارعة الصوتيّة في حال استعمال الترديد :

من الحالة الأولى نذكر قوله في البيت ١ ص ١١٠ :

[لا جلا أحزاني الجلَدُ]❖❖❖ [لا خلا من ذكرك الخلَدُ]

(B’) (A’) (B) (A)

فالتجنيس يحضر في مستوى العلاقة بين B’ وB وبين A’ وA ، وإلى جانب هذه المضارعة الصوتيّة فإنّ الدلالة تزداد تأكيدا بحضور التماثل الموقعيّ :



فالمضارعة الصوتيّة والمماثلة الموقعيّة يخلقان إيقاعا داخليّا للبيت ، دون نسيان أنّ ذلك يحدث في إطار البنية العامّة الكبرى ، أي إنّ بنية التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ بين شطريْ البيت. وأمّا في حالة المماثلة الصوتيّة (الترديد) داخل هذه البنية العامّة فنذكر قوله في البيت ١٠ ص ١٤٢ :

فَيَصْرَعْ ضَرْباً و إن لم يُجِلْ *** و يَصْرَعْ صَرْباً و إن أَلْمَضَا

A تر تج A’ تر تج

وهنا أيضا كان التماثل صوتيّا – موقعيّا بين A و’A ولا يخفى دور هذا التماثل المزدوج في تأكيد دلالة البنية العامّة لهذه الصورة من صور التوازي ، أي صورة التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ.

١ -٣ -٢ : في المستوى الجدوليّ :

١ -٣ -٢ -١ : التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ بين شطر البيت الأوّل وشطر البيت الثاني :

يكتسب التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ في المستوى الجدوليّ بعدا أكثر إيحاء وأقوى دلالة في المستوى النسقيّ ، ذلك أنّ مجال التكرار يصبح أكثر اتساعا ، ويضفي

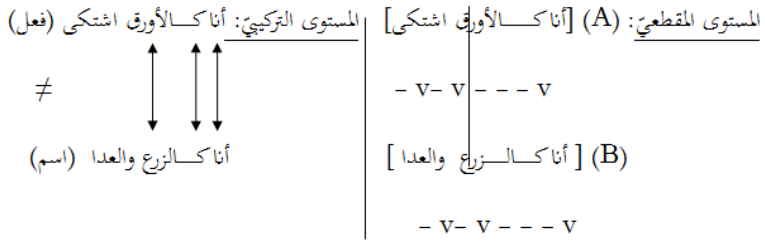
بنية إيقاعيّة – تنغيميّة على قراءة الأبيات المتوالية، بل يخلق درجة من التعالق القويّ إلى درجة التماهي بين هذه المجموعة على الأبيات، وينعكس ذلك على الدلالة بتأكيد نفس المضمون أو على الأقلّ بالتنويع على مقام دلاليّ واحد.

والحالة الأولى في هذا الإطار هي التكرار التقطيعي – التركيبيّ بين شطر البيت الأوّل وشطر البيت الثاني، ونمثّل لذلك بقوله في البيتين ٣ و٤ ص ١٠٨ :

(A) [أنا كالأورق اشتكى] *** فَقَـــدَ إلفٍ أفرُخِ

(B) [أنا كـــالزرع والعدا] *** كالجـــراد المصرّخ

والتكرار التقطيعيّ التركيبيّ بين هذين البيتين ليس تامّا في كلّ الأحوال، فهو تامّ في المستوى التقطيعيّ ومختلف جزئيّا في المستوى التركيبيّ.



ولكنّ هذا الاختلاف الجزئي التركيبيّ لا يؤثّر في الإيقاع، لأنّ التّماثل التقطيعيّ يغطّي هذا الاختلاف، ويخلق الايهام بالمماثلة التامّة.

١ -٣ -٢ -٢ : التكرار التقطيعيّ التركيبيّ بين بيت وآخر يليه.

يكون التكرار في هذه الحالة أكثر فاعليّة والإيقاع أكثر انتشارا لأنّ النواة الصوتيّة التركيبيّة المتكرّرة يتّسع مجالها لتشمل البيتين، ويصبح الايحاء بالدلالة واضحا، من ذلك قوله في البيتين ٩ و ١٠ ص ١٧٢ :

(A) [أ كافور شيب بعد مسك شبيبة (١) ❖❖❖ وسمٌّ منون بعد شهد أمانِ (٢)]

(B) [وقبحُ شتاتٍ بعد حسن تألُّفٍ(٣) ❖❖❖ووحشةُ قبر بعد أنس مغانِ (٤)]

فدلالة هذين البيتين، التحسّر على الماضي البعيد الذي كان مع الابن ومقابلته بالحاضر المؤلم، تتشكّل من خلال تكرار أربع وحدات تقطيعيّة - تركيبيّة متماثلة، ممّا أفضى على البيتين صبغة ايقاعيّة تنغيميّة، وهي التي ولّدت الدلالة وأكّدتها. وعُبّر عن الدلالة بنفس الشكل الصوتيّ التركيبيّ في A١ وA٢ و B٣ وB٤. فالتكرار إذن مزدوج بين A١ وA٢ و B٣ وB٤ في مستوى أوّل، وبين A و B في مستوى ثان. وقد يحضر هذا الازدواج في المستوى الجدوليّ أيضا، لكن دون أن تكون المماثلة تامّة بين A و B، وإنّما يكون التماثل تامّا بين الوحدات المكرّرة داخلهما. وفي هذه الحالة تكون هذه الوحدات قصيرة تقطيعيّا وتركيبيّا، ممّا يجعل دلالتها شديدة التكثيف، لأنّ تتابع مثل هذه الوحدات القصيرة يجعل بنية الإيقاع أسرع وأحدّ. وإذا كان الإيقاع سريعا كان أشدّ وقعا في أذن السامع. فتكون الدلالة أكثف وأكثر إيحاء. يقول في البيتين ١٤ و١٥ ص ٨٤:

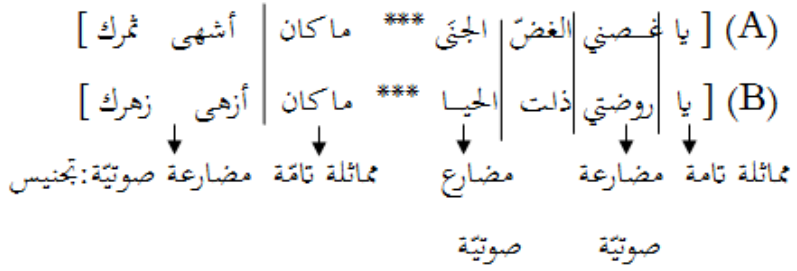
[ما أغرّ الحياة للمرء] [ما أبعد آماله] و أدنى شعوبا.

[ما أقلّ الوفاء] [ما أضعف الطالب] في ذا الزمان والمطلوبا.

فالتماثل في تكرار هذه الوحدات الأربع يجعل شكوى الدهر في هذين البيتين شكوى متكرّرة متواصلة معبّرة عن حال الشاعر النفسيّة، وهي حال الألم والتوجّع.

١ -٣ -٢ -٣ التكرار المقطعيّ – التركيبيّ وحصول المماثلة /المضارعة الصوتيّة:

تضفي المماثلة أو المضارعة الصوتيّة على بنية هذا التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ ضربا من الموسيقى أو التغنيّ. فتجتمع بذلك في بنية التكرار ثلاثة أشكال من التماثل: التماثل التقطيعيّ والتماثل الصوتيّ والتماثل التركيبيّ، ممّا يجعل الدلالة شديدة الإيحاء، مثل قوله في البيتين ٦ و٧ ص ١٢٨:



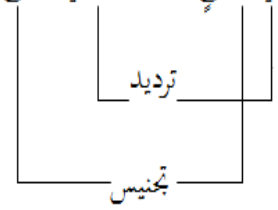
فالتغنّي بصفات الابن في هذين البيتين لا تفيد بدلالة الألفاظ المعجميّة بقدر ما يدلّ عليه هذا الإيقاع المنساب في توازيات متواصلة .

١ -٤ الصورة الرابعة : تجنيس + اشتقاق /تجنيس + اشتقاق + شبه اشتقاق / تجنيس + ترديد :

هذه الصورة تلتقي كثيرا مع الصورة الأولى السابقة في هذا الإطار (الاشتقاق + الترديد)، لحضور هاتيْن الظاهرتين ضمنها، لكنّها تختلف عنها بحضور التجنيس الذي يحمل بدوره ضربا من التماثل الصوتيّ إذا ما التقى مع الاشتقاق أو شبه الاشتقاق أو الترديد. وتتكثّف بذلك التماثلات الصوتيّة داخل البيت الواحد، (بما أنّ هذه الصّورة تشتغل نسقيّا)، ويصبح التكرار الذي ينطلق من ترديد نفس الأصوات في البيت تكرارا متنوّعا ودالّا في الآن نفسه.

١ لـ٤ لـ١ : التجنيس + الترديد :

يقول الحصريّ في البيت ٥ ص ١٠٨: أنا أبكي بنضَّحٍ *** وسأبكي بنضَح

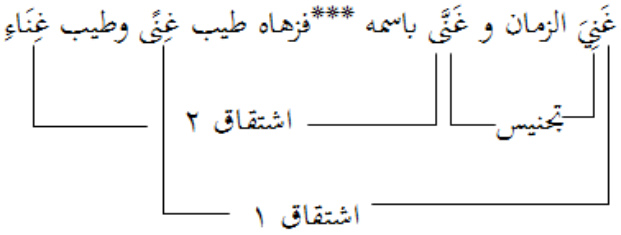


في هذا البيت نواة دلاليّة عبّر عنها الترديد في فعل البكاء (أبكى وسأبكي). ثم هناك

تفريع حول هذه النواة الدلاليّة عبّر عنه التجنيس، هو البكاء بالدموع القليلة (بنضّح) والدموع الغزيرة (بنضح). وهكذا اشتغلت كلّ ظاهرة صوتيّة بدلالة معيّنة، ولكنّ التقاء الظاهرتين وتعالقهما يعني تكوّن دلالة عامّة هي الإمعان في البكاء وشدّته.

١ -٤ -٢: التجنيس + الاشتقاق:

يقول الحصريّ في البيت ١٤ ص ٧٨:

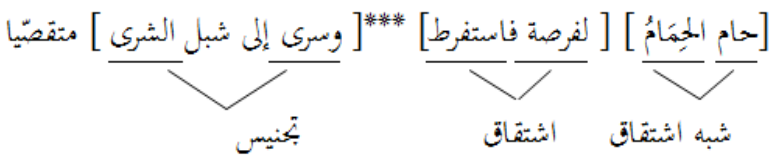


فالدلالة المعجميّة التي يحملها التجنيس لفظا "غني" و"غنّى" مختلفة، ولكنّ حضور التجنيس يلغي– في المستوى الظاهر – هذا الاختلاف، ويبرز التماثل الذي يبقى طاغيا رغم الفوارق الدّلاليّة.

ويواصل الاشتقاق (١) والاشتقاق (٢) نفس هذا النسق التماثليّ صوتيّا رغم الاختلاف الدلاليّ، فلا يفطن القارئ لأوّل وهلة إلى أنّ "غِنًى" متّصلة اشتقاقيّا بـ"غَنِيَ"، وأنّ "غنَاء" متّصلة اشتقاقيّا بـ"غَنَّى"، لأنّ التماثلات الصوتيّة تحجب هذه الفوارق التركيبيّة الدلاليّة. وهكذا تسيطر دلالة الغناء والتغنّي على البيت في إيقاع انسيابيّ لا يتأثّر بتغيّر الدلالة مادام الصوت متماثلا. ويزيد السياق الدلالة قوّة بما أنّ الأمر يتعلّق بالابن، وبتخليد ذكره على مرّ الزمن. وهو تخليد يحدثه التغنّي بهذا الابن صوتيّا ودلاليّا.

١-٤-٣: التجنيس + الاشتقاق + شبه الاشتقاق:

من ذلك قوله في البيت ١ ص ١٨٠:



كلّ ظاهرة صوتيّة في هذا البيت تمثّل مرحلة من مراحل تشكّل الدّلالة الكلّيّة في البيت. فالبيت عبارة عن صورة كبرى فيها تشبيه للموت بطائر مقتنص يحوم حول الابن، وقد شبّهه بالشبل الشجاع، ثم ينقضّ هذا الطائر الكاسر على الشبل ويقتنصه. وتتكوّن الصورة دلاليّا من ثلاثة مراحل: قدوم الطائر الكاسر، وبحثه عن الفريسة، وانقضاضه على الشبل. هذه الصورة وازتها صوتيّا ثلاث ظواهر صوتيّة عبّرت كلّ واحدة منها صوتيّا عن مرحلة من مراحل تشكّل الصور الثلاث. فقدوم الطائر عبّر عنه شبه الاشتقاق "حام الحمام"، وأمّا بحثه عن الفريسة فقد عبّر عنه الاشتقاق "لفرصة فاستفرط"، وعبّر التجنيس عن انقضاض الطائر – الموت على الشبل – الابن، "وسرى إلى شبل الشرى". وهكذا يتعالق المستويان الصوتيّ والدلاليّ تعالقا طريفا أضفى على الصورة الحركيّة والموسيقيّة في الآن نفسه.

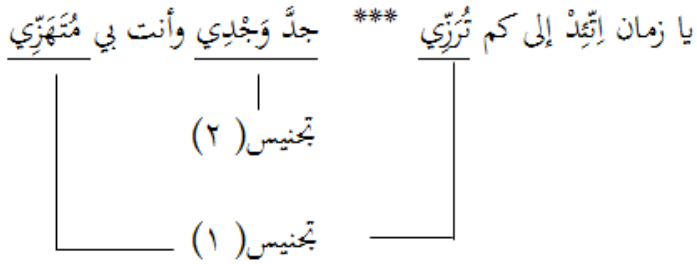
١ -٥ الصورة الخامسة: التجنيس المزدوج + المقابلة / المرادفة الصوتيّة – الدلاليّة:

هذه الصورة الصوتيّة يسيطر عليها التجنيس سيطرة جليّة، فهو يحضر - نسقيّا - حضورا مزدوجا داخل البيت، مشكّلا بذلك قطبين أو نواتين صوتيّتين –

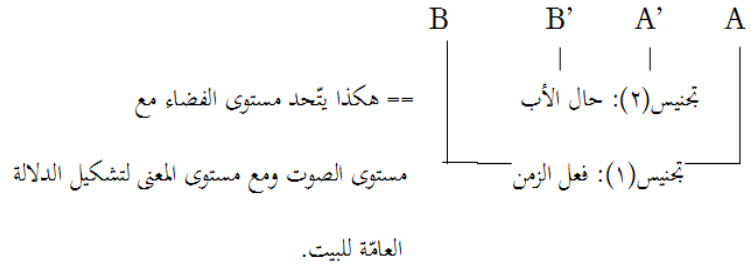
دلاليّتين تتّخذ العلاقة بينهما شكلين أساسيّين: إمّا التقابل الدلالي وإمّا الترادف الدلاليّ.

١ -٥ -١ التجنيس المزدوج + المقابلة الصوتيّة – الدلاليّة:

تكوّن النواة الأولى في هذه الحالة مقابلة صوتيّا ودلاليّا للنواة الثانية، ممّا يؤدّي إلى بنية تناظريّة داخل البيت. وهكذا يكون الاختلاف الصوتيّ محدثا الاختلاف الدلاليّ، يقول في البيت الأوّل ص ١٣٣:



فالنواة الأولى التي يحدثها التجنيس (١) تتعارض صوتيّا ودلاليّا مع النواة الثانية التجنيس (٢). ففي النواة الأولى يصوّر ما فعله الزمان به، فهو زمان "يهزأ "به و"يزريه" ابنه، بينما في النواة الثانية يصف حاله تجاه فعل الزمان هذا. فهو يتألّم ويتعذّب بينما الدّهر يلهو. وهذه المفارقة لا يصوّرها التعارض الصوتيّ - الدلاليّ فحسب، بل توجد هذه السيطرة للزمن على الشاعر من خلال قراءة لـ"فضاء البيت". فالتجنيس (١) الذي يتضمّن فعل الزمن يمتدّ بين الصدر والعجز ليحتوي داخله التجنيس (٢) المتضمّن لحال الأب. فالأب لا يفلت من فعل الزمان بل يبقى خاضعا لحكمه راضخا لمشيئته:



١ -٥ -٢ التجنيس المزدوج + المرادفة الدلاليّة.

هذه الصورة تقترب كثيرا من الصورة الثالثة المذكورة أعلاه، أي صورة التكرار التقطيعيّ– التركيبيّ، لكنّ الفرق بينهما هو أنّ التكرار التقطيعيّ– التركيبيّ في الصورة الأولى لا يشتغل إلاّ نسقيّا فقط أو جدوليّا فقط، بينما يشتغل في هذه الصورة في المستويين معا في الآن نفسه. وهذا إلى جانب حضور ظواهر صوتيّة أخرى مع التكرار التقطيعيّ – التركيبيّ كالتجنيس والترديد والاشتقاق. وهي أيضا في وجه من وجوهها ظواهر تكراريّة. وهكذا فإنّ بنية هذه الصورة شديدة الكثافة والتعقيد وهذا ما يفسّر ندرة ورودها بالديوان، فهي أقلّ صور التوازن الصوتيّ الستّ حضورا، يقول في البيتين١٣ و ١٤ ص ٢٤١:

(A) [أيُّ هلالٍ أنارَ لـــيلي (١)*** كان السَّنَى فيه و السّناءُ(٢)]

(B) [أيُّ ربيعٍ وشَى حياتي (٣) *** كان الحَيَـا فيه و الحَيّاءُ (٤)]

* جدوليًا: في المستوى التقطيعيّ – التركيبيّ: تكرار بين A و B و تكرار بين A1 و B3 وبين A2 و B4.

–الترديـــــــــد: A أيُّ.....كان .....فيه .....

(المماثلة الصوتيّة التامّة) B أيُّ.....كان .....فيه .....

– التجـــــنيس: A .....السَّنَى .....السَّناءُ.....

(المضارعة الصوتيّة) B .....الحيَا .....الحياءُ.....

*نسقيًا: في المستوى التركيبيّ.... Ø

التجنيس (المضارعة الصوتيّة): A.....السَّنَى ⟷ السَّنَاءُ[1]

B.....الحيا ⟷ الحياء

التعالق الجدوليّ – النسقيّ = التعالق بين المستويين يخلق إيقاعا قائما على بنية مكثّفة للتوازي والتكرار، يكون لها تأثير واضح في القارئ ونجاعته أكبر في تبليغ الدلالة. فنحن في هذه الظاهرة أمام ما سمّته "مجموعة مو" الزمن التكراريّ (Temps répétitif) الذي حدّدت له دلالة لا تبتعد كثيرا عن دلالة التكرار في البيتين: "يمكن أن تعتبر أنّ الزمن قد أُلغي، بمعنى أنّ فعل التعاقب فيه قد أبطل. ولكنّ هذا لا يعني أنّ الرسالة خالية من البعد الزمنيّ، بل بالعكس إنّ الرسالة تبدو كأنّها نحتت في الزمن (..)

(١) السنى: ضوء البرق / السناء: الشرف و المجد.

الحيا: المطر الخصب / الحياء: المعنى المعروف وهو الحشمة.

والـزمن الـذاتيّ تحـوّل بفعـل هـذه الآليّـات إلى زمـن موضـوعيّ. وهكـذا فـإنّ كـلّ بنيـة تكراريّة يمكن اعتبارها "خروجا" في الزمن.(١)

فالشاعر في مثل هـذه الصـورة الصـوتيّة يقطـع انسياب الإيقـاع العـامّ للقصـيدة، ليقلب بنية الإيقاع في هذين البيتين ويجعله تكراريّا. وبهذا لا يتقدّم بالدلالـة بصـفة أفقيّـة متواصلة، بل يصبح الأمر عبارة عن فسخ مساحة للتغنّي بمحاسـن ابنـه وحجـم الحـبّ الذي يكنّه له. فهو فعلا "ينحت" صورة ابنه بهذه الصورة الصوتيّة الإيقاعيّة المكثّفة التي تشـكّل عـدولا (Déviation) عـن زمـن / إيقـاع القصـيدة العـامّ. ويحيـل طـابع الانتظـام والمماثلة التامّة في التكـرار داخـل هـذه الصـورة علـى "الـزمن الـدوريّ التعـاقبيّ" – كمـا حدّدته جماعة مو– خصوصا عند حضور التواقت / تساوي الديمومة (Isochronie) بين الوحدات المكرّرة داخل هذه الصورة. "إنّ الزمن التعاقبي يتعدّد بوصفه عودة حـدث مّـا مكثّف (صوتم أو مجموعة من الصواتم، مقطع أو مجموعة من المقاطع، أو "مجموعة "من المعانم)، وإن كانت هذه العودة قائمة علـى التزامن نتحـدّث عـن الـزمن الـدوريّ (...) فالإيقاع إذن يتحدّد باعتبار انتظام تلك العودة، وبالتالي فهـو يتحـدّد مـن خـلال قابليّـة كبيرة للتوقّع"(٢).

---

(١) On peut dire que le temps est annulé, en ce sens que sa successivité est neutralisée d'autre coté le message ne redevient pas intemporel. Bien au contraire, il semble en quelque sorte « sculpté dans le temps(…) le temps subjectif est transformé par de tels artifices, en temps adjectif. Toute structure de répétition puisse être ressente comme sortie de temps »Groupe « u » M .Réthorique de la poésie ;ed complexe, p٥٢, ١٩٧٧

(٢) « Le temps cyclique se définit par le retour d'un événement intensif quelconque (phonème ou groupe de phonèmes, syllabe ou groupe de syllabes, accent « parquet »de sèmes), selon que ce retour se fond ou non sur l'isochronie ;on parlera de temps rythmique ou de temps périodique (…)le rythme se définit =

٢) صور الأداء: التنغيم والنبر[١]

=

Groupe donc par la régularité du retour, donc par une forte prévisibilité » .« u » M Réthorique de la poésie ;ed complexe, p٦٧, ١٩٧٧

(١) النبر: يتألّف الكلام في أصله من جملة مقاطع صوتيّة متتابعة ومترابطة ومتفاوتة في أطوالها وقيمتها الزمنيّة وليس بالقوّة نفسها، و إنّما تتفاوت قوّة وضعفا بحسب الموقع الذي تحتلّه في السياق الصوتيّ. وعندما ينطق الشخص باللغة فإنّه يميل إلى عمليّة الضغط على مقطع خاصّ في كلّ كلمة، فيجعله أبرز في السمع وأوضح من غيره من المقاطع، ومثل هذا الضغط يسمّى في علم الأصوات (النبر)، لذلك يعرّف النبر بأنّه الضغط على مقطع معيّن من الكلمة، ليصبح أوضح في النطق من غيره عند السمع، ممّا يؤدّي إلى زيادة اندفاع الهواء الخارج من الرئتين، حين يشتدّ تقلّص عضلات القفص الصدريّ، وأمّا ارتفاع درجة الصوت فينتج من ازدياد النشاط العضليّ في الحنجرة عند نطق المقطع المنبور.

وللنبر أهمّيّة في الدراسة الصوتيّة واللغويّة، حيث يتمّ:

١ -لتفريق بين الصيغ أو المعاني بحيث لا يفهم المراد إلا بوجود النبر.

٢ -لتفريق بين الاسم والفعل كما هو الحال في قولنا: كريم الخلق كريمو الخلق.

٣ التأكيد أو الدلالة على الانفعال.

والنبر نوعان رئيسان: نبر الكلمة ونبر الجملة. ويقسم (نبر الكلمة) إلى قسمين هما:

الأولى: نبر أوّليّ (أي يكون في كلّ كلمة).

الثاني: نبر ثانويّ، يكون في الكلمات التي تشتمل على عدد من المقاطع يجعلها في وزن كلمتين مثل كلمة (استغفار). فإنّها تشتمل على نبر أوّليّ على المقطع (فا) وآخر ثانويّ على المقطع (تغ). أمّا نبر الجملة فيقوم على الضغط على كلمة معيّنة في إحدى الجمل المنطوقة، لتكون أوضح من غيرها من كلمات الجملة، وذلك للاهتمام بهذه الكلمة، أو التأكيد عليها، ونفى الشكّ عنها من المتكلّم أو السامع.

=

٢ -١ الصور الصوتيّة في مستوى التنغيم :

إنّ خاصّيّة التنغيم الشعريّ في الإنشاء تظهر سمة أساسيّة للبيت، وتساهم في التدليل على أن النصّ المعني بالأمر نصّ شعريّ. وقد تعرّض لهذه الظاهرة الشكلانيّون الروس (جاكبسون)، وبيّن "لوتمان" في هذا الإطار أنّ تراتب التنغيم كتراتب الإيقاع

=

❖التنغيم : هو ارتفاع الصوت وانخفاضه مراعاة للظروف المؤدى فيها، أو تنويع الأداء للعبارة حسب المقام المقولة فيه. ويكون هذا التنويع في مستويين هما :

المستوى الأوّل : الكلمة.

المستوى الثاني : الجملة.

ويعني المستوى الأوّل اختلاف درجات الصوت في الكلمة الواحدة، فالأصوات التي يتكوّن منها المقطع الواحد قد تختلف في درجة الصوت وكذلك الكلمات قد تختلف. وهذا النوع يستعمل في بعض اللغات للتفريق بين المعاني كاللغة الصينيّة، والنرويجيّة والسويديّة، وبعض لغات جنوب افريقيا، وشرقي آسيا وبعض اللغات الهنديّة الأمريكيّة. فمثلا في اللغة الصينيّة كلمة (فان) تؤدّي ستّة معاني حسب توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقيّة هي (نوم – يحرق – شجاع – واجب – يقسم – مسحوق). وفي اللغة العربيّة صور من هذا التنغيم الذي تختلف وفقه المعاني، فمثلا كلمة (إنسان) عند نطقها بتنغيم معيّن تدلّ دلالة عامّة على هذا المخلوق، وإذا أطيل النطق بالمقطع الذي قبل الأخير، دلّ دلالة خاصّة على الإنسان الفاضل أو الكامل في صفاته، وإذا نطق بطريقة أخرى تدلّ على الذمّ.

وللتنغيم عدّة عوامل تؤثّر في طريقة الأداء اللغويّ، لذلك لابدّ من مراعاة حالة المتكلّم النفسيّة وطبيعة النطق والتنغيم، والبيئة التي يلقى فيها الكلام، وقدرة المتكلّم على التحكّم في عضلات نطقه. كلّ هذه العوامل تؤدّي إلى اختلاف في المشاعر ومقتضيات الأحوال و تغيّر الجمل، من الاستفهام إلى التأكيد، إلى الانفعال، إلى التعجّب، وما شاكل ذلك .

تماما، ممّا يدعم فكرة الارتباط بين الأبيات، وممّا يؤدّي إلى الارتباط المضمونيّ بينها. ففي البيت الشعريّ نستطيع دائما أن نُلحق التنغيم الإيقاعيّ بالتنغيم الدلاليّ، فيرتبط به ويزيد من فعاليّته.

٢ -١ -١: صور التنغيم في المستوى الجدوليّ:

يتميّز هذا النوع من صور التنغيم بالثراء والفعاليّة الدلاليّة، ويمكن أن نميّز داخله بين ثلاثة أصناف من العلاقات بين التنغيم والدلالة.

٢ -١ -١ -١: تكرّر الصوت - النواة:

هي أكثر صور التنغيم استعمالا في الديوان. وهي تشتغل على عدد محدود من الأبيات. وتتمثّل في تركيز الشاعر على صوت واحد بين بيتين أو أكثر، وذلك بأن يكرّره عديد المرّات إلى أن ينقلب ذلك الصوت قطبا أو نواة صوتيّة داخل هذه الأبيات، فتستقطب القارئ وتشدّ انتباهه. وهي ليست نواة صوتيّة فحسب، بل هي نواة صوتيّة – دلاليّة، لأنّ الصوت لا ينفكّ عن الدلالة بل يؤكّدها، ويزيد فعاليّتها. وقد يكون هذا الصوت حركة طويلة، مثل قوله في البيتين ٦ و٧ ص ٧٨:

فانظر إلى دار البلى كيف التقى ❖❖❖ غيثان من أرض بها وسماء

وكيف الحيا و كفى البكا لو أنّه ❖❖❖ أجرى مدامعنا بغير دماء

تكرار الفتحة الطويلة (ـا) قرابة ١٣ مرّة على امتداد بيتين فحسب، يقلب البيتين إلى سلسلة من الآهات المتواصلة النابعة من طبيعة هذا الصوت. إنّ الشاعر يتألّم، وتعبيره عن الألم لم يكن من خلال المستوى المعجميّ للألفاظ فحسب أو العلاقات السياقيّة بينها، بل أيضا من خلال هذا الصوت المتكرّر الذي يدلّ على التأوّه وإرسال الآهات. وقد يكون هذا الصوت تضعيفا له دلالته المخصوصة أيضا، مثل قوله في البيتين ١٣ و ١٤ ص ١١٥:

بكَرَه وقالــوا : أيَّ برٍّ و خـالذ ❖❖❖ وجدنــاه من كلّ أبرّ و أخلذا
فغاثوا به الابرص ريّاَ من البكا ❖❖❖ وطافوا برَيَّا قبره الطيّب شذا

إنّ الطبيعة الصوتيّة لهذه الياء المضاعفة المتكرّرة تحيل مباشرة على حقل التوجّع والتألمّ. فهذا الصوت يُستعمل عادة عند التعبير عن ألم حادّ يصيب الإنسان. ولا غرابة في الأمر، فالشاعر يصف مدى الحزن والبكاء الذي أثاره موت ابنه لديه ولدى الناس. وقد تقتصر النواة على صوت واحد (ليس حركة طويلة وليس تضعيفا). ولكنّ تكرار هذا الصوت يوحي بانطباع معيّن لا ينفصل عن الدلالة العامّة للبيت، يقول في الأبيات ١٣ و ١٤ و ١٥ ص ٢٤٢:

بي حسراتٌ يضيق عنها ❖❖❖ صدري على أنّه رحِيبُ
بِحْتُ بسرّ الأسى فقالوا ❖❖❖ نحبك يُقضى أم النّحيبُ
بحْرٌ من الدّمع في جفوني ❖❖❖ صعده من دمي اللهيب

فصوت الــ"حاء" كرّر ستّ مرّات في أبيات لا تتحدّث سوى عن "الحسرة" و"النحيب"، إنّها حاء الحرقة والألم تستبدّ بنفس الشاعر – الأب، وتتملّك لغته ونظمه، من ذلك قوله في البيتين ٦ و٧ ص ١٦٠:

فما لبست سوى الاحزان سابغةً ❖❖❖ و لا نَحَرْتَ سوى انساني الدّامي
ولا برزت لزُوَّارِي مخافة أن ❖❖❖ أسـاء منهم بطَلْقِ الوجْهِ بسّامِ

فـ"السين" و"الزاي" وقع تكرارهما تسع مرّات على امتداد البيتين. وهما صوتان يشتركان في صفة "الصفير". وبالتالي هناك اقتران بين تكثيف الصفير وتصوير التأزّم. وتكثيف الصفير كان بإضافة صفير الزاي (ز×٢) إلى صفير السين (س × ٧)، فاشتدّ وقع التصفير في البيت بتعدّد مصادره. وأحيانا قد تكون النواة الصوتيّة التنغيميّة مشكّلة

من صوتين يتكرّران بطريقة متوازية، وفي اجتماعهما وتكرّرهما معا تنبثق الدلالة من البيت، من ذلك قولة في الأبيات ٥ – ٨ ص ١١٠:

قلــت إذ قالوا: تعزَّ: أمَّا ❖❖❖ للــبُـكا من بعده أمدُ
أنا أبكي والخليل كما ❖❖❖ كان في الأحشاء والكمدُ
مَــدَّ دمعي فيه بحرُ دمي ❖❖❖ فأبَــى أن ينفــدَ الأيدُ
كلّما رُمتُ الأسى نكأ الـ ❖❖❖ قَرْح دهرٌ دأبُهُ النَّكــدُ

فـ "الكاف" والـ"باء" تكرّرا خمس عشرة مرّة على امتداد أربعة أبيات (كـ ×٨) و(ب ×٧)، ممّا جعل معنى البكاء متردّدا متواصلا يسهم فيه الصوت كما يسهم فيه المعنى السياقيّ والمعجميّ للأبيات.

٢ -١ -١ -٢: المقابلة الصوتيّة والدلاليّة:

قد يستعمل الشاعر التنغيم للمقابلة بين حالين، وإن كانت هذه الصورة نادرة الاستعمال في الديوان وفيها يوظّف التنغيم بشكل معيّن في بيت مّا، ثمّ يتغيّر شكل التوظيف في البيت الموالي. فتتحقّق بذلك المقابلة الصوتيّة – الدلاليّة من ذلك قوله في البيتين ٣ و ٤ ص ٨٨:

سلب الردى وَزَرَ القتيل سلاـ ❖❖❖ ـتي لمّا زَكا و زرى على أنيابه
وبقيت توبــقــني البوائق بعده ❖❖❖ والدهر لو أبــقــاه لي أنجَى به

ففي البيت الأوّل يتحدّث الشاعر عن محاسن ابنه ومناقبه وقد اختطفه الموت. وتكرّر في البيت صوت الـ"زاي" ثلاث مرّات، وفي البيت الثاني يصف حال تعاسته وبؤسه بعد موت ابنه. وتكرّر في هذا البيت الصامت "القاف" أربع مرات. فالمقابلة بين البيتين هي إذا مقابلة صوتيّة دلاليّة.

٢ -١ -١ -٣: الصوت – القصيدة:

هذه الصورة التنغيميّة تتميّز بمجالها الذي يتّسع ليمتدّ على قصيدة بأكملها. وتتمثّل في تكرار صوت مّا أو أكثر بصفة متواترة ومستقطبة للانتباه على امتداد القصيدة. ودراسة هذه الصورة أمر يتعذّر في هذا الإطار لأنّه يستوجب تنزُّل القصيدة بأكملها وكشف النظام الذي على أساسه يشتغل التنغيم داخلها، حتى نستطيع الوصول إلى دلالة التنغيم. ولكن يمكن ملاحظة أنّ الصوت المتكرّر في هذه الصورة لا يحضر فقط بصفاته وسماته الصوتيّة المميّزة له، بل يصبح أيضا مولّدا إيقاعيّا يحكم النظام الإيقاعيّ للقصيدة بأسرها. هناك بعض القصائد في الديوان التي نلمس فيها حضورا لهذه الصورة التنغيميّة، فالقصيدة التي وضعها على قافية "الحاء" (ص ١٠٤ و ١٠٦) يحضر فيها صوت القاف ٣٣ مرّة على امتداد أربعة أبيات، وخصوصا القصيدة التي أوردها على قافية الظاء (ص ١٤٢ -١٤٥)، حيث يحضر صوت "ظ /ض" ٢٣ مرّة على مساحة ٤١ بيتا، هي أيضا قافيتها يحضر فيها صوت" الظاء"، ممّا يعني حضور الصوت حضورا كبيرا بلغ ٧٣ مرّة في ٤١ بيتا.

٢ -١ -٢: صور التنغيم في المستوى النسقيّ:

٢ -١ -٢ -١: المقابلة الصوتيّة الدلاليّة بين حالين:

تكون هذه المقابلة بين شطري البيت، حيث يحضر مقام صوتيّ دلاليّ في صدر يقابله مقام صوتيّ دلاليّ مختلف في العجز. ممّا يؤكّد هذا التعالق الوثيق بين الصوت والدلالة وأهميّة الصوت في كونه مشكّلا للمعنى، من ذلك قوله في البيت ٨ ص ١٣٥:

في أهَـاوٍ من الهوان وقد كنـــ ❖❖❖ ت من العزّ في غزار و نشزِ

فالفرق واضح في المخرج والصفات بين"الهاء" و"الزاي"، وكذلك حال الشاعر في حياة ابنه وبعد موته. ولعلّ تعميق النظر في صفات الأصوات المتقابلة يؤدّي إلى

دلالات أعمق، فالهاء حرف حلقيّ يتناقض تناقضا واضحا مع "الزاي" الحرف الأسنانيّ الصفيريّ. فالصوت الأوّل يوحي بالخواء والفراغ، وهي حال الشاعر بعد موت ابنه، وأمّا الصوت الثاني فيوحي بالتراكم والتوتّر والخصب، وتلك حال الشاعر في حياة ابنه، من ذلك أيضا قوله في البيت ١٠ ص ٨٣:

أخطأتني الخطوبُ ما أخطَأَتْهُ ❖❖❖ ثمّ إنّي أُصِبت لما أصيبا

فالمقابلة هنا أيضا واضحة بين صوت " الخاء" الذي تكرّر ثلاث مرّات في الصدر وصوت "الصاد" الذي تكرّر مرّتين في العجز. وكذلك الشاعر كان يصف ابتعاده عن المصائب لمّا كان ابنه على قيد الحياة، ثمّ وقوعه فيها عند موته (في عجز البيت).

٢ -١ -٢ -٢: التضمين والاتّساق:

هما خاصيّتان تنغيميّتان: فالتضمين هو"أن تتعلّق قافية البيت الأول بالبيت الثاني"[١]. وهو"أن يأتي البيت لا يتمّ معناه إلاّ بالذي بعده" [٢] والاتّساق هو"التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة لنصّ/ خطاب مّا، ويهتمّ فيه بالوسائل اللغويّة (الشكليّة) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب. والاتّساق لا يتحقّق بوجود عنصر واحد من عناصره، وإنّما بورود خطاب برمّته"[٣]. وفيه توظّف مجموعة من الروابط والآليّات الشكليّة النحويّة والمعجميّة، للربط بين الجمل والمتتاليات في النصّ ليصبح بناءً نصيًّا يحكمه التماسك والانسجام. في الحالة الأولى يكون الترابط بين الطرفين إمّا افتقارا، حيث لا يقوم معنى أحدهما إلاّ بحضور الآخر، وإمّا اقتضاء حيث يقتضي أحدهما الثاني لكمال معنى أو زيادة قوّته. وهي خاصيّة تؤثّر في المتنغّم أثناء الإنشاد،

(١) التبريزي (يحيى بن علي)، الوافي، ص ص ٢٢٣- ٢٢٤.
(٢) نفسه، ٢٥٨.
(٣) خطابي (محمد)، لسانيات النصّ، ص ٥.

حيث يبقى القارئ في حاجة إلى إتمام المعنى بإيراد الشطر الثاني. ونظرا إلى انتشار هذه الخاصّيّة وبساطتها فإنّ الاحتمال الأقرب هي أنّها ظاهرة صوتيّة تركيبيّة وليست صورة صوتيّة.

٢ -٢ : الصور الصوتيّة في مستوى النبر

تعرّض "جاكبسون" لقضية النبر حين تعرّض لمفهوم المقطع ، فبيّن أنّ المقطع في بعض أنماط النظم يكون هو الوحدة الثابتة في وزن البيت. وبيّن أنّ المقاطع تكون مثنّاة إلى بارزة وغير بارزة. يقول في "قضايا الشعريّة" : "إنّ كلّ وزن يستخدم المقطع بوصفه وحدة قياسيّة على الأقل في بعض مقاطع البيت. ويتمّ الحصول على التباين بين البروز وانعدامه في كلّ شكل للنظم النبريّ باللجوء إلى التمييز بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة...إنّ نسقا عروضيّا للنظم لا يمكنه أن يعتمد إلاّ على تعارض فهم المقطع وهوامشه (النظم المقطعيّ) وعلى المستوى النسبيّ للفهم (النظم النبريّ) أو على الطول النسبيّ للقمم المقطعية أو للمقاطع التامّة (النظم الكميّ)"[١].وعرّف كمال أبو ديب النبربقوله : "النبر فاعليّة فيزيولوجيّة تتّخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتيّ معيّن في كلمات اللغة"[٢]. وهو حين يتحدّث عن النبر الشعريّ يعتبر أنّ "هذا النبر ينبع لا من نبر الكلمة المفردة ولا من بنيتها الصوتيّة وإنّما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعريّ على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النوويّة الأفقيّة التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبيّة "[٣]. ويفتَرض تحديد

(١) جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ص ٣٦.

(٢) أبو ديب (كمال)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٢٠.

(٣) نفسه، ص ٣١١.

النبر حريّة كبيرة سواء في مستوى انجاز الفاعليّة الإيقاعيّة من قبل الشاعر، فتشكيل نسق إيقاعيّ معيّن، قد يفرض على الشاعر أن يبرز نبرا خفيفا على كلمة مّا محوّلا إيّاه إلى نبر قويّ، أو أن يمنع كلمة عائمة نبرا محدّدا قويّا أو خفيفا، أو أن يلغي نبرا محدّدا إلغاء نهائيّا. فلا يسمح له البروز في التشكّل الايقاعيّ، أو في مستوى التلقّي وكيفيّة إدراك المستمع للإيقاع وطبيعة النبر داخله. وبيّن جمال الدين ابن الشيخ في كتابه " الشعريّة العربيّة" أنّ الارتكاز الذي يحدث على الوتد المفروق (v-) أو المقرون (v-) يشكّل نواة إيقاعيّة. وأنّ تنظيم هذه النوى على امتداد السلسلة الإيقاعيّة هو ما يخلق الشخصيّة الإيقاعيّة للبيت. وحدّد تبعا لذلك موقع الارتكاز في كلّ تفعيلة من تفعيلات البحور الخليليّة. وسنرصد الآن بعض النماذج الدالّة على تعالق النبر مع الدلالة وكيف يخلق الفاعليّة الإيقاعيّة للبيت ١٤ ص ٨٠:

ويلاهُ أن كانت وفاة سلالتي *** لَوَفَاةُ كلّ حفيظةٍ ووفاءِ

--vv/-v-vv/-v-vv/ *** -v-vv/-v--/-v--

مُتْفاعِلن/ مُتْفاعِلن/ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ

لقد بيّن جمال الدين بن الشيخ أنّ الارتكاز في البحر الكامل يكون في آخر التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) ولكنّ الشاعر في هذا البيت افتعل زحافا في أوّل التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) حتى يرتكز النبر على المقطع (وَيْ) من (ويلاه)، وذلك لإبراز الدلالة على الألم والتفجّع، ثم حذف الزحاف في التفعيلة الأولى من العجز (مُتَفَاعِلُنْ) ليعود النبر إلى آخر التفعيلة. ويكون مركّزا بذلك على (كلّ) منسجما بذلك مع الدلالة، وهي تأكيد غياب كلّ المروءة والوفاء بغياب ابنه أي بموته.

٣ - الصور في مستوى الوزن (ملامح عامّة)

من العسير جدّا الحديث عن "صور" فيما يتعلّق بالوزن والبحور والتفعيلات، لأنّ الأوزان، في حقيقة الأمر، هي معطيات نظريّة رياضيّة بينها وبين الفاعليّة الشعريّة الحقيقيّة مسافة أشار إليها الشكلانيّون الروس عندما فصلوا بين الإيقاع والوزن، وهو موقف يتردّد كثيرا في الدراسات الحديثة. يقول كمال أبو ديب "أخفق العروضيّون العرب بعد الخليل في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع وكان حديثهم كلّه حديثا عن الأوّل وحوّلوا العروض إلى عروض كميّ مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل"(١).

وكان محمّد الهادي الطرابلسيّ قد دقّق الحدود بين الوزن والإيقاع، في قوله: "الأوزان هي بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع. فهي بهذا المعنى تمثّل الجزء، والإيقاع يمثّل الكلّ. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الإيقاع وإن كان أغلب على الشعر فإنّه يظهر في النثر، وأنّ الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلّا ما تمثّله فيه الأوزان المشتركة"(٢). وأمّا هنري ميشونيك فقد طوّر مفهوم الإيقاع، وتحدّث عمّا اصطلح عليه بـ"الإيقاع المرئيّ" (Rythme visuel)(٣).

---

(١) أبو ديب (كمال)، في البنية الايقاعية للشعر العربيّ: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٣٠.

(٢) محمّد الهادي الطرابلسيّ، في مفهوم الإيقاع، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد ٣٢، ١٩٩١، ص ٢٠.

(٣) - Henri Meshonnic, critique du rythme, Ed, Verdier, Paris, ١٩٨٢, p ٣٢١.

وسيستند البحث في هذا المستوى إلى الجدول الإحصائيّ الذي أورده مخيمر يحيى[١]، حول النسب المئوية للبحور الشعريّة الواردة في ديوان الحصري "اقتراح القريح":

اسم البحر	عدد المرّات	النسب المئويّة
الطويل	١٤	٪٩,٢
البسيط	١٤	٪٩,٢
مخلّع البسيط	٤	٪٦,٢
السريع	١٤	٪٩,٢
المجتثّ	١٤	٪٩,٢
الخفيف	٨	٪٥,٣
مجزوء الخفيف	١٣	٪٨,٦
الرجز	-	-
مجزوء الرجز	١٣	٪٨,٦
المنسرح	١١	٪٧,٣
الكامل	٩	٪٦
مجزوء الكامل	٩	٪٦
المديد	٩	٪٦
الوافر	٧	٪٤,٦
مجزوء الوافر	٨	٪٥,٣
الرّمل	٤	٪٢,٦
مجزوء الرمل	٨	٪٥,٣
المتقارب	٤	٪٢,٦

(١) -يحيى (مخيمر)، رثاء الأبناء في الشعر العربي إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، ط١، لأردن، ١٩٨١، ص، ٩٢.

المقتضب	٣	٢٪
الهزج	١	٠.٦٪
المتدارك	-	-
المضارع	-	-
المجموع	١٥١	

يبدو أنّ المبدأ الذي ساد في الدراسات التقليديّة، والذي يربط بين بحر معيّن وحالة نفسيّة معيّنة أو حقل دلاليّ معيّن، مبدأ اعتباطيّ لا أساس له من الصحّة، فلو كان الأمر كذلك لكان استعمال نفس البحر من قبل شاعر واحد أو شاعرين مختلفين يجعل عديد القصائد ذات موضوع واحد أو مرجّحة لحالة نفسيّة واحدة، وهو أمر يستحيل وجوده.

نلاحظ في هذا الجدول - في مستوى أوّل - هيمنة بحريْ الطويل والبسيط (١٤ مرة لكلّ منهما) على قصائد الديوان. فما تفسير ذلك؟

إنّ ما يبرّر هيمنة هذين البحريْن هو طول البيت الذي يكوّنانه مقارنة بالبحور الأخرى، وهذا الطول يمكن تبيّنه من خلال عدد المقاطع، وكذلك ديمومة البيت "Durée"، فالطويل والبسيط يوفّر كلّ منهما ١٤ مقطعا في شطر بيت فحسب، أمّا من حيث الديمومة فقد بيّن جمال الدين ابن الشيخ أنّ ديمومة البسيط تفوق بكثير معدّل الديمومة في الشعر الفرنسيّ، وبيّن أنّ معدّل الأبيات الشعريّة في توليفة ثلاثيّة في [مسرحية] روي بلاس (Ruy Blas) لا يتجاوز دقيقتين و ٥٢ عشرا ودقيقتين و ٧٣ عشرا في حوار هرميون في مسرحية [أندروماك لفكتور هوغو]. ودعا إلى أن نذكر أنّ راسم الذبذبات الصوتيّة يشير في "بسيط" لأبي تمّام إلى مدى ٩٠٠ دورة في الثانية أي تسعة ثوان بقراءة متوسّطة السرعة.

خلق البحران الطويل والبسيط خاصّيّة الديمومة والفضاء، وهذا ما جعل الشاعر يستعملهما أكثر من غيرهما من البحور.

هناك خاصيّة أخرى تفسّر أيضا هيمنة هذين البحرين على قصائد الديوان، وهي أنّ الطويل والبسيط من البحور "المركّبة"، أي من البحور التي تضمّ تفعيلتين مختلفتين أو أكثر. ومن خصائص هذه البحور المركّبة التي تميّزها من البحور "المفردة" أنها تخرج الشاعر من الرتابة الإيقاعيّة التي تحدثها البحور ذات التفعيلة الواحدة المتكرّرة، وتمكّنه من تنويع داخليّ يسهّل عليه الصياغة و ييسّر عملية الإبداع. فخاصيّة "الديمومة" و"التركيب" هما اللتان تفسّران هذا الحضور المكثّف لبحريْ الطويل والبسيط في الديوان .

المُلاحظ في هذا الجدول أنّ الحصريّ نظم الكثير من قصائده على البحور المجزوءة حتى أنّها فاقت البحور الوافية. فهو قد نظم على الخفيف ٨٪، في حين نظم على مجزوء الخفيف ١٣٪، ونظم على وزن الرمل ٤٪ من قصائده، في حين نظم على المجزوء منه ١٨٪، ثم نظم على بحريْ السريع والمجتثّ أكثر من نظمه على الخفيف والكامل والوافر.

واللافت بالنسبة إليه أنّه نظّم ثماني وعشرين قصيدة، لكلّ منها إثنا عشر بيتا (هي ذيل الديوان) على مخلّع البسيط. وهو البحر الوحيد الذي يتميّز من باقي بحور الشعر العربيّ بأنّه أكثرها تنوّعا في تفعيلاته (مستفعلن فاعلن فعولن). ولعلّ هذا التنوّع في التفعيلات هو ما جعل الشاعر يفضّل هذا البحر، لأنّه كلّما تنوّعت التّفعيلات ازدادت القدرة التعبيريّة للبيت، ووجد الشاعر حريّة أكبر في التعامل مع هذا الإطار النظريّ.

خاتمة

تتّضح ممّا تقدّم مجموعة من النتائج، يمكن إجمالها فيما يلي:

لقد بيّنت النماذج المدروسة أنّ الصور الصوتيّة والإيقاعيّة تشتغل بمستويات ثلاثة: مستوى التوازنات الصوتيّة ومستوى الأداء ومستوى الوزن. ولم يكن حضور هذه الصور بنفس الحدّة في المستويات الثلاثة، بل كان حضورها أكثر كثافة في المستوى الأوّل وبدرجة أقلّ في المستوى الثاني، وذلك لقدرة الموازنات الصوتيّة من جهة والأداء من جهة أخرى على استيعاب أكثر من ظاهرة صوتيّة وإيقاعيّة في نفس الوقت، وإحداث تعالق طريف بينها يغلق الصورة ويشكّل الدلالة.

أنّ استقراء العلاقة بين الصوت والدلالة، وإسهامها في إنتاج الإيقاع، كشف وجوه التعاضد والارتباط بينهما على مستوى البنية الفنيّة والإيقاعيّة. وتبيّن أنّ الإيقاع الداخليّ، في جانب كبير منه، يتولّد عن التناغم الصوتيّ، وطرق التعبير، والالتحام الدلاليّ بينهما، وعلاقة ذلك بطبيعة حروف اللغة ذاتها وخصائصها، وتآلف حركة المكوّنات الداخليّة للنص، التي تنجم عن تماس الكلمات في السياق. ولتحقيق فاعليّة قصوى لهذه المقوّمات لابدّ من إدراك خصائص الأصوات الإيحائيّة، والإحساس المرهف بجرس الحروف، والقدرة على تنظيمها، ومراعاة ائتلافها تركيبيّا ودلاليّا، والدراية بأسرارها الفنيّة، وقيمها الجماليّة، وتحقيق التناسب بين الدلالة الصوتيّة والانفعال الداخليّ. من هنا تتولّد حركة إيقاعيّة داخلية لا تستغني عنها القصيدة. ويمكن التعويل عليها في شحن النص بطاقة إيحائيّة وإيقاعيّة، إذ يتبيّن لنا أن هناك تقاطعاً بين الأثر الصوتيّ والبعد الدلاليّ والانفعال النفسيّ في مواضع كثيرةٍ.

تبيّنّ أن المستوى الصوتيّ لا ينفكّ عن المستوى الدلاليّ. فهذان المجالان يتعالقان في تواز مستمرّ، وليس أحدهما بتابع للآخر. ومن ناحية أخرى يضاعف هذا التعالق

بين المستويين التأثير في المتلقّي، ويجعل علاقته بالنصّ أمتن، خصوصا أنّه أمام ديوان في الرّثاء تكتسب الوظيفة التأثيريّة فيه أهميّة مركزيّة.

ولئن أبرز هذا العمل أهمّيّة المجال الصوتيّ الإيقاعيّ في دراسة النصّ الشعريّ فقد تبيّن من ناحية أخرى أنّ هذا المجال كثيرا ما يتراتب مع مجالات نصّيّة أخرى، حتّى أصبح من الصعب الفصل بينها. واتّضح في هذا الصدد التلازم الشديد بين المجال الصوتيّ - الإيقاعيّ والمجال التركيبيّ، فهما أشبه ما يكونان بوجهين لعملة واحدة، ممّا أدّى أحيانا إلى الجمع بينها في التحليل. ولهذا التعالق بين المجالين أثر في مستوى دلاليّة النصّ وجماليّته، لأنه يوسّع من مجال الصورة لتشمل أغلب مكوّنات النصّ، ممّا يشرّع للحديث عن "النصّ الصورة".

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا : المصدر:

الحصري (علي)، ديوان اقتراح القريح واجتراح الجريح، تحقيق محمد المرزوقي والحبلاني ابن الحاج يحي، الشركة التونسية للتوزيع، ط ٢، تونس، ديسمبر ١٩٧٤.

ثانيا: المراجع العربية:

أبو ديب (كمال)، في البنية الايقاعيّة للشعر العربيّ نحو بديل جذريّ لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ديسمبر ١٩٨١.

ابن بسام (أبو الحسن)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا - تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨١.

ابن الشيخ (جمال الدين)، الشعريّة العربيّة، ترجمة، تحقيق مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦.

ابن المعتز (أبو العباس عبد الله)، البديع في البديع، موسوعة الشعر العربيّ، الإصدار الثاني، دار المسيرة، ط ٢، بيروت، ١٩٨٢.

ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، طبعة جديدة محقّقة، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٤١٤ ه.

بويحيى (الشاذلي): الحياة الأدبيّة بإفريقيّة في عهد بني زيري الدولة الصنهاجية، بيت الحكمة، تونس، ١٩٩٩.

التبريزي (يحيى بن علي)، الوافي في العروض والقوافي، تح.د. فخر الدين قباوة، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، الإعادة السابعة، ٢٠٠٧.

- التونجي(محمد)، الأسمر (راجي)، المعجم المفصل في علوم اللغة (الألسنيّات)، مراجعة إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، لبنان، ٢٠٠١.

- الثعالبي (أبو منصور)، فقه اللغة وأسرار العربيّة، تقديم ياسين الأيّوبي، شركة أبناء شريف الأنصاري، المكتبة العصريّة للطباعة والنشر، الدار النموذجيّة، المطبعة العصريّة، صيدا بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.

المبارك (محمد):

❖ فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر الحديث، (ط، ٢)، بيروت، ١٩٦٤.

❖فصول في فقه اللغة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ص.ب القاهرة، ١٩٩٩.

الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، قراءة محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، نوفمبر ٢٠١٠.

الجرجاني (الشريف علي بن محمد)، التعريفات، الدار التونسيّة للنشر، تونس، ١٩٧١.

خطابي (محمد)، لسانيّات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربيّ، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩١.

عبد التواب (رمضان): فصول في فقه العربيّة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة ـ مصر، الطبعة السادسة، ١٩٩٩.

عبد الوهاب (حسن حسني)، المنتخب المدرسيّ في الأدب التونسيّ، الطبعة الأولى، تونس، ١٩٠٨.

ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا)، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، (د، ت).

الطرابلسي (محمد الهادي)،

❖ في مفهوم الإيقاع، حوليّات الجامعة التونسيّة، العدد ٣٢، ١٩٩١.

❖ تحاليل أسلوبية، سلسلة مفاتيح، دار الجنوب للنشر، ١٩٩٢.

عبد الفتاح أبو الفتوح (ابراهيم)، من قضايا فقه اللغة، ١٩٨٩.

الراجحي (عبده)، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٢.

العمري (محمد):

❖اتجاهات التوازن الصوتيّ في الشعر العربيّ: مساهمة تطبيقيّة في كتابة تاريخ الأشكال، منشورات دراسات سال، المغرب، (د.ت).

❖الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة: نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربيّة، منشورات دار سال ط، ١٩٩١.

- بن زكريا (أبي الحسنأحمدبن فارس)، الصاحبي في فقه اللغةالعربيةومسائلها وسنن العرب في كلامها، دار الكتاب العلميّة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.

- النادري (محمد أسعد)، فقه اللغة مناهله ومسائله، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.

- وافي (علي عبد الواحد)، فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة، الطبعة ٢، القاهرة، ٢٠٠٠.

- يحي (مخيمر صالح موسى)، رثاء الأبناء في الشعر العربيّ إلى نهاية القرن الخامس الهجري، مكتبة المنار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، ١٩٨١.

- مصلوح (سعد)، دراسات نقدية في اللسانيات العربيّة المعاصرة، القاهرة عالم الكتب، ١٩٨٩.

ثالثا: المراجع المترجمة:

جاكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ١٩٨٨.

كوين (جون)، النظريّة الشعريّة: بناء لغة الشعر واللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.

المراجع الأجنبية:

-Aquien (Michèle) et Molinié (Georges), Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Livre de Poche, Paris, ١٩٩٩.

-adir(Sémir),Barotoli(JeanPière),Bonhomme(Marc),Bordion (JeanFrancois),Dondero(MariaCiula),Frederid(Madelaine),Meèrcs(Nicolas),Meyer(Michel),Brand(Michèle), Le groupe U entre rhétorique et sémiotique, ٢٠١٠.

-Ben cheikh (Jamel Eddine), Poetique arabe, Edition, Gallimard,١٩٨٩.

- Bigot (Michèle), «Rythme syntaxique et rythme textuel Rhuthmos, ٢٦ novembre , ٢٠١٠.

-Delbouille (Paul), Poésie et sonorites , la critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons, Paris, ١٩٦١.

- Grare (Patricia), Le mur des sons, collection chemins proonds, Edition Saint-Germain-des prés, France, ٢٠٠٦.

- Groupe « U», Rhétorique de la poésie : Lecture linéaire, lecture tabulaire Ed, Complexe, ١٩٧٧.

-Héinrich (F.Plett), Literary Rhetoric: Concepts - Structures - Analyses, Brill Leiden, Boston, ٢٠١٠.

-Meshonnic (Henri), Critique du rythme, Ed, Verdier, Paris, ١٩٨٢.

-IOURI(Lotman),

*Structure du texte artistique, Parallélisme et déviation,١٩٧٣.

*Principa Semiotica, aux sources du sens, impression nouvelles, thème linguistique, Octobre, ٢٠١٠.

❖Rhétorique de la poésie, Lecture linéaire, Lecture tabulaire Ed. Complexe, Bruxelles, ١٩٧٧.

-Morier (Henri), Dictionnaire de poétique et de rhétorique, PUF, ([١٩٦١] ١٩٩٨).

-Tomachevski (B), « Sur les vers », in théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Edition du Seuil, ١ère édition, ١٩٦٦.

-O(Brik),«Rythme et syntaxe»,in Théorie de la littérature :textes des formalistes russes, ١٩٦٦ .

- Ruwet (Nicolas), Parallélisme et déviation en poésie, in « langue discours », société pour Emile Benveniste, Edition de Seuil, Paris, ١٩٧٥.

-Schlad £ Nhauben(Catherme), La poésie populaire : Rhétorique et Stylistiques, Université des Sciences Humaines de Strasboarg, ١٩٩١.

-Tzevtan (Todorov), «Le sens des sons», in, Poétique, ١١/١٩٧٢.

-Vipery (Jean –Marie), Discours poétique et son vocabulaire, ٢٠١٢, consulté le ٨ Février ٢٠٢٠,URL.

Phonological and rhythmical images in Ali Alhasri's collection 'Iktirah al karih wa ijtirah al jarih'

Dr : Haifa Boubaker Jedda

Quassim University

Abstract: This paper aims at exploring the main phonological and rhythmical images in Ali Alhasri's collection 'Iktirah al karih wa ijtirah al jarih'. This requires the application of some theories, despite the intricacy of rhythm and sounds in poetry, mainly the Russian Formalists; in order to renew and update theories of rhythm. The main leap was lead by Roman Jakobson and linguistic studies conducted by Todorof who made a bond between text analysis at the phonological level and other linguistic levels such as structural, grammatical, semantic etc…

The selected analysis allow for a comprehensive study of the sound image at different levels mainly parallelism, performance and rhythm.

Procedure-wise, two basic methods will be employed to analyse the data.The first one is the linguistic analysis to differ between paradigmatic and syntagmatic reports.The second is the phonological aspect.

The research concluded that this approach was able to accurately analyze the system of grades between the components that make up the image , and that the phonemic level is not separated from the semantic level. In this regard, it has become clear that there is a strong correlation between the vocal, rhythmic and compositional fields.

Key words: rhythm, natural rhythm, temporal repetition redundancy, harmony.