مجلة المختار للعلوم الإنسانية 25 (1): 26-47، 2014

Research Article Open Access

الإبداع الأدبي بالأصوات – قراءة في شعرنا القديم

أحمد عثمان أحمد رمضان

كلية التربية، جامعة عمر المختار – القبة

Doi: https://doi.org/10.54172/4wpvq044

المستخلص : تتناول هذه الدراسة دور الصوت في عملية الإبداع الأدبي وتحاول التركيز على الجوانب التطبيقية. تعتبر الدراسات الصوتية مدخلاً طبيعيًا لفهم النص الأدبي وقد تناولت بعض الأبحاث العلاقة بين الصوت والمعنى. واستهدفت هذه الدراسة دراسة المجموعات الصوتية المختلفة ودورها في الإبداع، مثل الأصوات المجهورة والمهموسة والأصوات المفخمة والمرققة وأصوات القلقلة وأصوات الصفير. تم تحليل النصوص الشعرية القديمة لاستكشاف كيفية تعامل الشعراء القدماء مع هذه الأصوات واستخدامهم لها كوسيلة للتعبير الإبداعي. تم اختيار الشعراء القدماء بغرض فهم خصائص لغتهم عند دراستها في منابعها الأولى. رغم التحديات التي واجهت البحث في اختيار النصوص والعينات، فإن الدراسة أظهرت أهمية وروعة فهم الصوت في الشعر القديم. ونأمل أن تكون هذه الدراسة نقطة انطلاق للبحوث التطبيقية المستقبلية في مجال الصوت والنصوص الأدبية.

الكلمات المفتاحية: الصوت، الإبداع الأدبي، الدراسات الصوتية، الشعر القديم، الأصوات المختلفة.

Literary Creativity in Voices: An Exploration of Our Ancient Poetry

Ahmed Othman Ahmed Ramadan

Faculty of Education, Omar Al-Mukhtar University - Al-Qubbah

Abstract: This study examines the role of voice in the process of literary creativity and aims to focus on practical aspects. Phonological studies are considered a natural gateway to understanding literary texts, and some researchers have explored the relationship between sound and meaning. In this study, I sought to explore the role of various vocal groups in the creative process, such as whispered and murmured voices, loud and soft voices, vibrating voices, and whistling voices. By analyzing ancient poetic texts, I observed how ancient poets dealt with these voices and utilized them as a means of creative expression. The choice to study ancient poets and their works was intentional, as it allowed for a deeper understanding of the characteristics and features of their language. Despite the challenges faced in locating and selecting appropriate texts for analysis, this research shed light on the significance of understanding the role of voice in ancient poetry. It is hoped that this study will serve as a starting point for future applied research in the field of voice and literary texts.

Keywords: Sound, literary creativity, phonological studies, ancient poetry, different voices.

The Author(s) 2023. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

المقدمة

تتناول هذه الدراسة دور الصوت في عملية الإبداع الأدبي، وهذه الفكرة قد أشار إليها علماء العربية القدماء إشارات سريعة، وفي العصر الحديث تعرض بعض الدارسين للعلاقة بين الصوت والمعني واعتبر بعضهم أن الدراسات الصوتية هي المدخل الطبيعي لفهم النص الأدبي، ولعل الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك قد قارب هذه الدراسة في كتابه (من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، ولقد كنا نتمنى أن يتضمن الكتاب جانبا تطبيقيا، يتناول النصوص الشعرية ويناقشها في سياقاتها المختلفة، ولكنه أغرق في التنظير، وعندما حاول التطبيق اتخذ طريقا لم تكن النصوص هي المقصد فيها، لذلك فإنني قد عمدت في هذا البحث إلي الجانب التطبيقي، وذلك من خلال دراسة دور المجموعات الصوتية التالية في عملية الإبداع:

1- الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة.
2- الأصوات المفخمة والأصوات المرققة.
3- أصوات القلقلة.
4- أصوات الصفير.

ولقد حاولت من خلال النصوص الشعرية القديمة أن أرصد طريقة تعامل الشعراء القدماء مع هذه الأصوات، وكيفية توظيفها داخل النص كوسيلة من وسائل الشاعر في إبداع الدلالة، ولقد كان اختياري للشعراء القدماء وإجراء الدراسة على أشعارهم أمرا متعمدا، ذلك لأنني أري أن الشاعر القديم كان يدرك تماما الخصائص والسمات التي تتمتع بها لغته، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن دراسة الشعر القديم يعني أننا ندرس اللغة في منابعها الأولى، وهذا منهج قديم ومعروف سلكه القدماء من علماء هذه الأمة عندما حددوا عصورا بعينها للاحتجاج، فليس الاحتجاج متاحا لكل العصور، وليس كل الشعراء يحتج بلغتهم، لذلك اقتصرنا في هذه الدراسة علي الشعر القديم لعلنا نجد فيه ضالتنا.

ولقد كان البحث مشوقا بالنسب لي، وأرجو أن يكون كذلك بالنسبة للمتلقي، وهذا لا يعني أنه لم تقابلني صعوبات أو مشاكل، بل كانت هناك مشاكل متعددة، لعل أهمها البحث عن النصوص واختيار العينة التي ستكون موضع الدراسة، فالشعر القديم كثير، والبحث فيه عمل شاق، يحتاج إلى جهد ومثابرة، وإنني إذ أنهي إلى المتلقي هذا البحث أتمنى أن يكون منطلقا لدراسات صوتية تطبيقية أخرى، تتخذ من النصوص هدفا وغاية في نفس الوقت.

والله ولي التوفيق.

الدراسة

لا جدال في أن الأدب العربي القديم يدخل في دائرة الأدب الشفاهي , ولهذا الأدب خصائصه التي يتميز بها عن غيره من الآداب, "فاللغة المنطوقة أسبق وسائل الاتصال اللغوي الإنساني"[1] ولقد كان الشاعر العربي القديم يدرك تمام الإدراك أن نصه منطوق, وأن الجانب الصوتي فيه له دوره الذي لا يمكن تجاهله، لذلك فقد كان يسعى إلى تحقيق عدة أهداف منها :

أولا : كان الشاعر القديم يريد لقصيدته أن تعيش بين الناس, يحفظونها ويرددونها, وهذا الأمر فرض على الشاعر اللجوء إلى وسائل تعين على التذكر.

ثانيا : كان الشاعر العربي القديم يريد لقصيدته أن تؤثر في المتلقي, وأن يبلغ تأثيرها غايته.

وهذان الأمران يدلان على أن الشاعر العربي القديم كان يضع المتلقي في ذهنه وهو يعد قصيدته, فالمتلقي كان حاضرا عند إعداد النص, وكان حاضرا عند إلقائه، وهذا يقودنا إلى القول بأن الشاعر العربي القديم قد فطن إلى ثلاثية المرسل – المتلقي – الرسالة[2], كما يقودنا إلى أن نطرح السؤال التالي: هل فطن الشاعر العربي القديم إلى فكرة أن المتلقي شريك في عملية الإبداع ؟!

وإذا كانت المعرفة في الثقافة الشفاهية تعتمد على التذكر، وذلك لعدم وجود نص مكتوب يمكن الرجوع إليه، وتصحيح المعلومة من خلاله، فلا بد إذن من وجود وسائل تعين على حفظ هذا النص وتذكره، فالشاعر القديم المنتمي إلى الثقافة الشفاهية أدرك بالتجربة أن نصه معرض للضياع ما لم تكن وسائل حفظه كامنة فيه، وقد وجد في الصوت بغيته، فاستخدمه ليحافظ من خلاله على النص، وليكون وسيلة من وسائله في التأثير على المتلقي من ناحية أخرى، فلجأ إلى الوحدات الصوتية المكررة، فالتفكير الشفاهي يميل بطبيعته "إلى أن يكون إيقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع حتى من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر[3].

هناك عامل آخر دفع الشاعر العربي القديم إلى الاهتمام بالجانب الصوتي في إبداعه، فالشاعر " يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التوقيع الموسيقي، الذي يعد أساسا في كل عمل فني، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي، والمنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر، ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة"[4].

ونلاحظ في كلام الدكتور عز الدين ملاحظتين، فأما الملاحظة الأولى فهي أهمية الجانب الموسيقي في العمل الفني للمبدع والمتلقي على حد سواء، فالموسيقى تحقق لهما توافقا نفسيا، كل منهما يحتاج إليه، وأما الملاحظة الثانية فهي تلك الإشارة السريعة عن الصورة السمعية، وذلك عندما قال (ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة)، فالصورة السمعية واضحة أشد ما يكون الوضوح في كلامه.

وإذا كان المبدع – وهو فنان بطبعه– يحاول أن يقيم توازنا نفسيا عن طريق الموسيقى، أي عن طريق الأصوات، فلا بد له من مراعاة القيم الجمالية الصوتية، "فالاعتبارات الجمالية الصوتية مثل التنغيم والترخيم ليست بالتأكيد غريبة عن الشاعر، فهناك موسيقى للشعر تثير الإعجاب في ذاتها كما يؤكد ذلك المتعة التي يمكن حدوثها عند سماع شعر من لغة غير معروفة"[5].

لكن الأمر الذي ينبغي أن نفطن إليه، وربما يكون هو الهدف من هذه الدراسة، هو دلالة الصوت، فالدراسة تتوجه إلى البحث عن الصوت ودلالته داخل العمل الأدبي. وذلك من خلال طرح السؤال التالي: هل هناك دور للصوت في إبداع الدلالة داخل النص الأدبي؟ وسوف تحاول الصفحات التالية الإجابة عن هذا السؤال.

لقد كانت حياة العربي وسط الصحراء عاملا أساسيا ساعد على تكوين أذن مرهفة حساسة لأي صوت، فما اشتملت عليه البيئة الصحراوية من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة، الساكنة والمتحركة "شحذ آذانهم وأرهفها وجعلها أكثر حساسية في تمييز كل ما تسمعه من أصوات الطبيعة المتعددة، مثل صرير الرياح وحفيف الأشجار وخرير الماء وتغريد الطيور"[6]. فالظروف البيئية التي عاشها العربي ساعدته على أن يدرك أهمية الصوت وخطورته في آن واحد، فاعتبر الخطأ الصوتي عيبا يجب على الشاعر أن ينزه نفسه عنه، فتغيير حركة حرف الروي في القصيدة عيب، أطلقوا عليه اسم الإقواء، والشاعر الفحل يجب أن لا يقع فيه "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه، وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة، ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك، وقد وقع الجمع بين ذلك على قبح"[7]، لذلك فقد قدم العربي العامل الصوتي على ما سواه عندما يتعارضان، فالعامل الصوتي "يأخذ سمة المفاضلة حين تتعارض معه العوامل اللغوية الأخرى، فكم من قانون صوتي ضحت اللغة بقوانينها من أجله"[8]، ومحاولة استقصاء هذا الأمر وتتبعه تطول بنا، لذلك فإنني سوف أشير فقط إلى مثال واحد هو قول الله عز وجل "ألم نجعل الأرض مهادا"[9]، فقد تحولت السكون علامة الجزم في الفعل المضارع (نجعل) إلى كسرة، فلا بد من نطق اللام مكسورة في الفعل (نجعل) رغم أنه مجزوم. فالقيمة الصوتية هنا أطاحت بالقاعدة النحوية، وتقدمت عليها.

ثم يتقدم الأمر خطوة عند ابن جني الذي يربط بين الصوت ومعناه، فيعقد فصلا في خصائصه عنون له (تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني)، وهذا العنوان لنا عليه ملاحظتان، فأما الملاحظة الأولى فهذا العنوان يعني أن المعنى يتكون في الذهن أولا ثم يأتي اللفظ ليعبر عن هذا المعني، وأما الملاحظة الثانية فهي أن المعاني المتقاربة تكون ألفاظها متقاربة، وهذا بلا شك ربط بين الصوت والمعنى، إلا أن ابن جني لم يكتف بهذا بل تقدم خطوة أخرى فقال"فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما تقدره، وأضعاف ما تستشعره"[10].

لا تخفى أهمية كلام ابن جني، ولا يخفى علينا أيضا أن هذا الكلام جاء نتيجة لاستقراء الواقع اللغوي الذي لم يكن بعيدا عن إدراك الشعراء العرب، لذلك فقد حاول هؤلاء الشعراء، بل حاول كل المبدعين استغلال ما في هذه اللغة من سمات وخصائص وعبروا من خلالها عما يجيش في صدورهم، وسوف تحاول هذه الدراسة الكشف عن الطريقة التي استغل بها هؤلاء المبدعون والشعراء خصائص اللغة وسماتها في إبداعهم، وذلك من خلال تناول النقاط التالية:

1- الأصوات المهموسة، والأصوات المجهورة.
2- الأصوات المفخمة، والأصوات المرققة.
3- أصوات القلقلة.
4- أصوات الصفير.

وسوف تتعامل الدراسة مع النصوص الشعرية المختلفة في محاولة لكشف أبعاد استخدام هذه الأصوات، ومدى استخدام الشعراء لها في إبداع الدلالة في نصوصهم، بالتأكيد إننا لا نتبنى حكما معينا قبل الدراسة، وبالتأكيد أيضا إننا لا نقول إن هذه الأصوات كانت وسيلة الشاعر الوحيدة في إبداع الدلالة، بل نقول – إن ثبت أنها كانت وسيلة للشعراء – إنها كانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها هذا الشاعر أو ذاك لإبداع الدلالة في النص.

1-الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة:

الجهر والهمس صفتان متضادتان لا يجتمعان في صوت واحد، فإذا وجدت إحداهما فقدت الأخرى، وأصوات اللغة جميعها إما أن تكون مهموسة وإما أن تكون مجهورة، والأصوات المهموسة هي: الفاء، الحاء، الثاء، الهاء، الشين، الخاء، الصاد، السين الكاف وأخيرا التاء، وقد جمعها بعض علماء الأصوات في قوله (فحثه شخص سكت)، والتماثل الصوتي لهذه الأصوات يشكل "بعدا إيقاعيا على مستوى النص، وهذا الإيقاع بدوره يتناسب في كثير من الأحوال مع الحالات النفسية والشعورية، بل والدلالية التي يطرحها النص، شريطة ألا يكون الإيقاع منعزلا عن السياق الكلي للنص"[11]، فاستخدام الأصوات المهموسة والمجهورة يترجم للحالة النفسية والشعورية للمبدع، وقد يجد فيه المتلقي ما يعبر عن حالته النفسية والشعورية أيضا، لكن الأمر الذي لاشك فيه هو أن الهمس والجهر يسهمان "في تشكيل المعنى وتوضيحه كما أنه يتوافق مع الحالات الشعورية والنفسية"[12]، ومن هنا كانت أهمية هذه الدراسة، فالشعراء يتفاوتون في استخدام الأصوات لاختلاف حالاتهم النفسية والشعورية من ناحية، ولاختلاف المعاني التي يعبرون عنها من ناحية أخرى، فعندما يقف النابغة الذبياني على أطلال محبوبته في معلقته ويقول:

يا دار مـــية بالعلياء فالســـــند أقوت وطال عليها ســـالف الأبد

وقفت فيها أصيلانا أسائلهـــــــــا عيت جوابا وما بالربع مــن أحــد
إلا الأواري لأيا ما أبيـــــــــــنها والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلد
ردت عليه أقاصـــــــــــيه ولبده ضرب الوليدة بالمسحاة في الــثأد
خلت سبيل أتي كان يحـــــــبسه ورفعته إلى السجفين فالنضـــــــد
أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى عــلى لـبد[13]

يقف الشاعر يسائل أطلال محبوبته، ولكن هذه الأطلال لم تتجاوب معه، فقد عيت جوابا، ثم يكتشف أن الديار خالية ليس فيها من أحد، كل ما تبقى هنالك الأوتاد التي كانت تشد بها الخيام، والحفر التي كانت محفورة بجوار هذه الخيام، وهذه الأوتاد وتلك الحفر بالأرض الصخرية التي حرمت من الزرع فهي مظلومة، والصورة الأخيرة التي يقدمها النابغة هي صورة الديار الخربة التي أصابها ما أصاب (لبد) نسر سليمان المعروف، فالشاعر يندب حظه العاثر، أو يبكي علي هذه الديار، فقد أثار منظرها شجونه وأحزانه، والشاعر هنا لا يبكي همسا ولا يبكي سرا، ولكنه يبكي بصوت عال، إنه يريد أن يسمع الدنيا كلها بكاءه ونحيبه على محبوبته الراحلة، وعلى أطلالها الدارسة، وعلى ذكرياته التي طواها الزمن.

ولقد استعان على رسم هذه الصورة بالأصوات، فقد استخدم للتعبير عن هذه الصورة الأصوات المجهورة التي تنقل مشاعره وأحاسيسه بل أحزانه إلى الدنيا كلها، إذ ورد في هذه الأبيات مائتان وثمانية وخمسون صوتا، من بينهم ستة وأربعون صوتا مهموسا، ومائتان واثنا عشر صوتا مجهورا، وهذا يعني أن نسبة استخدام الأصوات المجهورة في هذه الأبيات قد بلغت 82.2%، بينما بلغت نسبة استخدام الأصوات المهموسة 17.8%، فنسبة استخدام الأصوات المجهورة في هذه الأبيات عالية بلا شك، ويتضح هذا الأمر جليا عندما نقارن نسبة استخدام الأصوات المجهورة في هذه الأبيات باستخدامها عند شعراء المعلقات، وذلك من خلال قراءة الإحصاء التالي[14]

	امـــــرؤ القيس	زهير بن أبـــــي سلمى	طرفة ابن العبد	لبيد بـن ربيعة	عنترة بن شداد	عمرو بن كلثوم	الحــارث ابن حلزة	الــنص موضــع الدراسة
النسبة المئوية لاســـتخدام الأصـــوات المجهورة	71.82 %	74.75 %	71.6 %	70.15 %	71.66 %	76.25 %	72.67 %	82.2 %
النسبة المئوبة لاســـتخدام الأصـــوا ت المهموسة	82.18 %	25.25 %	28.4 %	29.85 %	28.33 %	23.75 %	27.33 %	17.8 %

شكل رقم (1)

من الإحصاء السابق يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

1- أن نسبة شيوع الأصوات المجهورة في أبيات النابغة موضع الدراسة أعلى من نسبة شيوع هذه الأصوات عند شعراء المعلقات السبعة.

2- ترتب على ارتفاع نسبة شيوع الأصوات المجهورة انخفاض نسبة شيوع الأصوات المهموسة في أبيات النابغة سالفة الذكر.

3- يبدو أن هناك علاقة بين موضوع النص واستخدام الأصوات، إذ نلاحظ أن الأصوات المجهورة ترتفع نسبة استخدامها في الحديث عن الفخر، وفي الحالات التي يكون فيها الشاعر واقعا تحت وطأة انفعالات نفسية حادة، فمعلقة عمرو بن كلثوم هي أكثر المعلقات التي استخدمت فيها الأصوات المجهورة، وهي في الفخر، والشاعر قد وضع في موقف انفعالي حاد .

أما في الأبيات التي بين أيدينا فلقد استخدم الشاعر الأصوات المجهورة للتعبير عن حالته النفسية البائسة، وهذا موقف انفعالي حاد أيضا، فقد فجع بالأطلال الدارسة، وفقدان الأحبة الذين غادروا هذه الديار، ويبدو أن الشاعر قد فوجئ برحيلهم، لذا فقد كانت صدمته عظيمة، وكان حزنه أعمق كما كان صراخه عاليا، عكسته هذه الأصوات المجهورة، التي ساهمت بشكل لافت للنظر في إبداع الدلالة في الأبيات.

إن الحس المرهف الذي يتمتع به الشاعر، وقدرته الفنية العالية، ساعداه على إبداع الدلالة في الأبيات باستغلال خصائص وصفات الأصوات اللغوية.

أما عنترة بن شداد فإنه يفتخر بأخلاقه، بل يفاخر الدنيا كلها بهذه الأخلاق التي يمكن أن نطلق عليها أخلاق الفروسية، فالبطولة لا تتجزأ والفروسية لا تتجزأ أيضا، ولقد كان عنترة بطلا وفارسا، يقول البطل الفارس مفتخرا بأخلاقه:

ما استمت أنثى حقا في مـــوطن حتى أوفي حقها مـــــــولاها
ولما رزأت أخـا حفـــاظ ســلعة إلا له عــندي بها مـــــثلاها
أغشى فتاة الحـــي عـــند حـليلها وإذا غزا في الجيش لا أغشاها
وأغض طرفي ما بدت لي جـارتـي حتى يواري جـارتي مأواهـــا
إني امـرؤ سمح الخـــليقة مـــاجد لا أتبع النفس اللجوج هـــواها
ولئن ســألت بذاك عـــــبلة خبرت أن لا أريد مـــن النساء سواها
وأجـــيبها إمـــا دعـــت لعـــظـــيمة وأغـيثها وأكـف عما ســاها[15]

رسم الشاعر لنفسه صورة يبدو فيها محافظا علي حقوق المرأة، محترما لها، فلا يستام امرأة ولا يبني بها إلا بعد أن يدفع مهرها لوليها، وهو القادر على أن يفعل غير ذلك، لكن أخلاق الفارس تمنعه من ظلم النساء.

فالنساء ضعيفات بطبعهن، أو هكذا يحاولن أن يظهرن بهذه الصورة، والاعتداء على الضعيف، أو الذي يتظاهر بأنه ضعيف، خلق لا يليق بالفارس، وعنترة لا يظلم أحدا، فقضية الظلم بغيضة إلى نفسه، كما أنه لا يزور إحدى قريباته إلا في وجود زوجها، فإذا تغيب زوجها عن المنزل لسبب أو لآخر، فإنه يمتنع عن زيارتها، ولجارته حق عليه، ومن حقها أن يغض طرفه عنها، ويمتنع عن النظر إليها، بل يبتعد عن مكان وجودها حتى تتوارى في مأواها، وذلك لأنه امرؤ سمح الخليقة ماجد، لا يقدم على فعل يحط من قدره أو يقلل من شأنه، بل يخالف نفسه وهواه، ويلجم نفسه لجام افروسية والشهامة، وعبلة – وهي المستهدفة بهذا الخطاب– تعلم هذا جيدا، وتعلم أيضا أنه لا يريد من النساء إلا هي.

هذه هي الأخلاق التي يتمتع بها عنترة، ويريد أن يفاخر الدنيا كلها بها، يعرضها وكأنه في ميدان قتال يصيح بأعلى صوته قائلا : هل من مبارز؟ ولكنه في هذه المرة يبارز بالأخلاق، يصيح بأعلى صوته: ها أنا ذا، فمن مثلي في أخلاقي؟، إنه يريد أن يسمع الدنيا كلها، يريد أن يسمع العالمين، ويريد أن يسمع عبلة أنه الفارس في ميدان القتال، وأنه أيضا الفارس في ميدان الأخلاق، فمن ذا الذي هو أفضل مني فيستحق عبلة؟ أنا الجدير بها شجاعة وإقداما، وأنا الجدير بها خلقا وشمائل.

هذه هي الرسالة التي حملتها الأبيات، لا لعبلة فقط، بل للدنيا كلها، ولقد استعان على رسم هذه الصورة بالأصوات المجهورة، فلقد اشتملت هذه الأبيات على مائتين وواحد وسبعين صوتا، منها سبعة وخمسون صوتا مهموسا، ومائتان وأربعة عشر صوتا مجهورا، فنسبة استخدام الأصوات المهموسة 21%، بينما بلغت نسبة استخدام الأصوات المجهورة 79%، فالآرتفاع النسبي للأصوات المجهورة واضح، وكذلك الانخفاض النسبي للأصوات المهموسة، وإذا رجعنا إلى الشكل رقم (1) فإننا سوف نلاحظ أن هناك فرقا كبيرا في استخدام الأصوات عند عنترة، إذ نجده في المعلقة قد استخدم الأصوات المجهورة بنسبة 71.66%، وفي هذا النص قد استخدمها بنسبة 79%، وكذلك الأصوات المهموسة، فقد انخفضت نسبة استخدامها من 28.33% في المعلقة إلى 21% في النص موضع الدراسة، والسبب في ذلك واضح، فالشاعر يريد لهذه الأصوات أن تؤتي تأثيرها لدى المتلقي، ويعرف القاصي والداني أخلاق هذا الفارس العظيم، إذ يبدو أن الشاعر يرى أن فروسية الأخلاق أجدر بأن يرفع صوته ويفاخر بها من فروسية ميدان القتال، فالأخلاق عنده أولا.

إن استخدام الأصوات في العمل الشعري أمر فني بحت، يسعى الشاعر المبدع من خلاله إلى إحداث التأثير الذي يسعى إليه في المتلقي، ذلك لأن "التماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة مع بعضها البعض في النص الشعري، وكذلك تماثل الأصوات المهموسة مع بعضها البعض، وهذا التماثل يحدث إيقاعا صوتيا في النص، والإيقاع بدوره يتوافق مع الحالة الشعورية، كما يتوافق مع الأبعاد الدلالية، في إطار السياق الكلي للنص، إلا أن هذا التماثل يسهم في التشكيل الجمالي الإيقاعي، سواء على مستوى الأصوات المجهورة وحدها، أو المهموسة وحدها، أو على مستواهما معا، لأن الإيقاع يتشكل – إلى جانب التماثل الصوتي– من التنويع الصوتي بين الجهر والهمس"[16]

2-الأصوات المفخمة والأصوات المرققة:

التفخيم والترقيق من الصفات المتضادة، فلا يجتمعان في صوت واحد، ولقد تفاوت الشعراء في استخدام هذه الأصوات، والأصوات المفخمة سبعة أحرف، وهي الخاء والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والقاف، منها أربعة أصوات سميت بأصوات الإطباق، وهي الصاد والضاد والطاء والظاء، وهي أصوات لها رنة قوية في الأذن، مما يلائم طباع البدو وخشونتهم، فلا عجب أن تشيع هذه الأصوات في لهجات البدو وأن تأخذ في الانقراض من ألسنة المتحضرين[17]، وما يهمنا في هذا السياق هو دور هذه الأصوات في إبداع الدلالة في النص الأدبي، فالشاعر العربي القديم يعرف جيدا إمكانات لغته، كما يعرف خصائصها وسمات أصواتها، واستغلال هذه الخصائص والسمات، وتلك الإمكانات أمر طبيعي ومنطقي، فلا أحد أعرف منه بلغته، ولا أحد أقدر منه علي استغلال طاقة هذه اللغة في عملية الإبداع، ولقد لا حظنا هذا في الحديث عن الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة، وسوف نعرض أبياتا لعلقمة بن عبدة يصف فيها حصانه وسوف نحاول من خلال هذه الأبيات أن نعرف إن كان الشاعر قد استغل التفخيم والترقيق في إبداع الدلالة في هذه الأبيات أم لا، يقول علقمة:

وقد أغتدي والطير في وكناتها وماء الندى يجري على كل مذنب
بمنجرد قيد الأوابد لاحه طراد الهوادي كل شأو معرب
كميت كلون الأرجوان نشرته لبيع الرداء في الصوان المكعب
فمر كعقد الأندري يزينه مع العتق خلق مفعم غير جأنب[18].

يتحدث الشاعر عن حصانه فيقول: إنني أستيقظ مبكرا، والطيور ما زالت في أعشاشها، والندي ما زال موجودا يكسو جوانب الزرع، أستيقظ مبكرا وأمتطي صهوة جوادي، السريع، الذي يقيد الأوابد، ويستفزه طراد الهوادي منها، فيزيد من سرعته ويلاحقها حتى يتمكن منها، وهذا الجواد السريع داكن اللون، جميل المنظر ،ولقد استعان على رسم صورة هذا الجواد بالأصوات، فقد اشتملت أبيات علقمة على مائتين وعشرة أصوات، وعدد الأصوات المخمة فيها خمسة عشر صوتا وبين يدي تناولنا لدور هذه الأصوات في إبداع الدلالة في الأبيات السابقة، أود أن أشير إلى ما يلي:

1- أن الأصوات المفخمة تتفاوت فيما بينها في درجة تفخيمها، فأصوات الإطباق أقوى فالصاد والضاد والطاء والظاء أقوى من الخاء والغين والقاف.
2- أصوات الإطباق تتفاوت فيما بينها من حيث قوة التفخيم فيها، فالطاء أقوى الأصوات المفخمة، يليها صوت الضاد فالصاد فالظاء[19].

3- الأصوات التي أشرنا إليها هي أصوات تفخم دائما، وهناك أصوات أخرى يكون التفخيم فيها عارضا مثل اللام والراء[20].

4- هناك أصوات مرققة بصفة مستمرة، وهي كل الأصوات ما عدا الأصوات السبعة المفخمة، وصوتي اللام والراء اللذين يفخمان ويرققان بحسب وضع كل منهما.

موضوع الأبيات السابقة هو وصف الحصان، وحصان علقمة له قصة، فقد حكمت أم جندب زوج امرئ القيس بأفضلية حصان علقمة، وقدمته على حصان زوجها في قصة مشهورة تناولتها كتب تاريخ الأدب، والرجوع إليها أمر ميسور، وكان تفضيلها لحصان علقمة على حصان زوجها بسبب أن علقمة قد أدرك الطريدة ثانيا من عنان فرسه، أما حصان زوجها فقد احتاج إلى تحريك الساقين والضرب بالسوط، من أجل ذلك كان الحصان الذي نتناول صفاته هو الأفضل كما زعمت أم جندب[21].

لسنا بصدد البحث في هذه الرواية ودلالاتها، ومعرفة إن كان التفضيل للفرس أم للفارس، فهذه قضية لا نهتم بها، ولا نسعى للبحث فيها أو عنها، ولكننا نخلص منها بأننا أمام حصان جيد، قوي، سريع، حصان له مواصفات خاصة، ولقد رسم الشاعر صورة لحصانه الذي أعجب أم جندب، استخدم فيها الأصوات المفخمة للتعبير عن سرعة وقوة هذا الحصان، بل عن فخامة هذا الحصان أيضا. وحتى نقف على حقيقة دور هذه الأصوات في إبداع الدلالة عند علقمة، فإننا سوف نعرض لاستخدام شعراء المعلقات لهذه الأصوات، ومن بين شعراء المعلقات الذين سوف تتم المقارنة بينهم وبين علقمة الغريم التقليدي له، وهو امرؤ القيس، فعلقمة قد تزوج أم جندب بعد أن طلقها امرؤ القيس لما حكمت ضده، ونقارن بين هؤلاء الشعراء وبين علقمة وذلك من خلال الإحصاء التالي الذي يوضح نسبة شيوع الأصوات المفخمة عند كل شاعر من شعراء المعلقات[22]:

	امرؤ القيس	زهير بن أبي سلمى	طرفة ابن العبد	لبيد بن ربيعة	عنترة ابن شداد	عمرو ابن كلثوم	الحارث ابن حلزة	علقمة ابن عبدة
النسبة المئوية لاستخدام الأصوات المفخمة	7.387 %	6.064 %	6.641 %	7.247 %	6.744 %	7.084 %	6.487 %	7.143 %

شكل وقم (2)

من الإحصاء السابق يتضح لنا ما يلي:

1- أن نسبة شيوع الأصوات المفخمة عند علقمة قد بلغت في الأبيات موضع الدراسة 7.143%.

2- أن علقمة يأتي في المرتبة الثالثة من حيث نسبة شيوع الأصوات المفخمة بعد امرئ القيس، ولبيد بن ربيعة، وامرؤ القيس من كندة، وآل كندة "أنصاف بدو وأنصاف حضر"[23]، وأما لبيد بن ربيعة فهو من هوازن وكان يسكن عالية نجد[24] فهو بهذا أقرب إلى البداوة منه إلى الحضارة، ويمكن أن يقال عنه أنه نصف بدوي ونصف حضري.

3- أن نسبة شيوع أصوات التفخيم عند علقمة تدور في الإطار العام لشعراء المعلقات، فلا هي بالمرتفعة ارتفاعا واضحا، ولا هي بالمنخفضة انخفاضا بينا، فترتيبه الثالث من بين ثمانية شعراء، فهو أقرب إلى الشعراء الذين ارتفعت النسبة عندهم.

4- إن نسبة شيوع الأصوات المفخمة عند علقمة تدل على أنه بدوي أكثر منه حضري، إذ تقترب نسبة شيوع الأصوات المفخمة عنده من نسبة شيوعها عند الشعراء الذين يميلون إلى البداوة.

فعلقمة إذن شاعر بدوي وفارس يفتخر بفرسه وفروسيته، ولقد حاول أن يضفي على حصانه قدرا من التفخيم باستخدام الأصوات المفخمة.

والسموأل يفتخر بقومه، يفتخر بشجاعتهم، ونسبهم العريق، فيقول:

تَسيلُ عَلى حَدِّ الظُباتِ نُفوسُنا وَلَيسَت عَلى غَيرِ الظُباتِ تَسيلُ

صفَونا فَلَم نَكدُر وَأَخلَصَ سِرَّنا إِناثٌ أَطابَت حَملَنا وَفُحولُ

عَلَونا إِلى خَيرِ الظُهورِ وَحَطَّنا لِوَقتٍ إِلى خَيرِ البُطونِ نُزولُ[25].

لقد رسم الشاعر صورة فخمة لقومه، وقد استعان على رسم هذه الصورة بالأصوات المفخمة، إذ استخدم في هذه الأبيات الثلاثة مائة صوت وأربعة وعشرين صوتا، منها ستة عشر صوتا مفخما، وذلك بنسبة وصلت إلى 12.9%، وهو بهذا قد تفوق على شعراء المعلقات السبعة، كما تفوق أيضا على غلقمة بن عبدة في استخدام الأصوات المفخمة، فأعلى نسبة في استخدام هذه الأصوات عند شعراء المعلقات كانت من نصيب امرئ القيس، إذ بلغت النسبة عنده 7.387%،وكانت عند علقمة 7.143%، بينما نجدها عند المتلمس قد وصلت إلى 12.9%، وهذا يدل على أن الشاعر يستخدم هذه الأصوات حتى يحقق من خلالها هدفا معينا.

ليس معنى هذا أننا نقول بتعمد الشاعر انتقاء الكلمات التي تحتوي على هذه الأصوات، فإن هذا لم يرد على ذهن الباحث مطلقا، ولكننا نقول باطمئنان شديد إن الجو النفسي الذي يوضع فيه المبدع يملي عليه أدوات الإبداع، والشاعر هنا في موقف الفخر، وسياق النص يقول إن إنشاده كان نتيجة لظروف معينة، فالنص لم يبدع للتسلية، أو للفخر من أجل الفخر، بل كانت هناك مناسبة وضع الشاعر فيها، وكان عليه أن يجيب على من يتهجم على قبيلته، ولعل مطلع القصيدة تكون فيه الإجابة عن كثير من هذه الأمور، إذ يقول السموأل في بداية هذا النص:

إِذا المَرءُ لَم يُدنَس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ

وَإِن هُوَ لَم يَحمِل عَلى النَفسِ ضَيمَها فَلَيسَ إِلى حُسنِ الثَناءِ سَبيلُ
تُعَــيِّرُنا أَنّا قَـــــليلٌ عَـــــديدُنا فَقُلتُ لَهــا إِنَّ الكِــرامَ قَليلُ

إذ بدأ الشاعر حديثه عن الأخلاق، وأهميتها في رسم صورة الإنسان في المجتمع الذي يعيش فيه، ودورها في حسن الثناء عليه، ثم يرد على من عيرته بقلة عدد قبيلته، فهناك إذن موقف، وهناك مناسبة حتمت على الشاعر أن يفتخر بقومه الذين يحمون جارهم، إذ يقول:

وَما ضَرَّنا أَنّا قَليلٌ وَجارُنا عَزيزٌ وَجارُ الأَكثَرينَ ذَليلُ

وهذا الموقف وتلك المناسبة أمليا على الشاعر أدواته في عملية الإبداع، ومن هذه الأدوات استخدام الأصوات، ومن هنا كان استخدامه للأصوات المفخمة للتعبير عن مكانة قومه، وإضفاء نوع من التفخيم على القبيلة وعلى قومه.

3-أصوات القلقلة:

أصوات القلقلة أصوات ليس لها ضد في الأصوات اللغوية، فالتفخيم يقابله الترقيق، والجهر يقابله الهمس، أما الأصوات المقلقلة فليس هناك أصوات تقابلها، والقلقلة لغة تعني الحركة والاضطراب، تقول قلقل الشيء أي حركه فتحرك واضطرب[26]، وفي الاصطلاح تعني اضطراب اللسان عند النطق بالحرف حتى يسمع له نبرة قوية[27]، وحروف القلقلة خمسة أحرف هي القاف والطاء والباء والجيم والدال[28]، وللقلقلة مراتب ودرجات تختلف باختلاف حركة الصوت وموضعه في الكلمة، "ومراتب القلقلة ثلاث، أقواها الساكن الموقوف عليه، ثم الساكن الموصول، ثم المحرك"[29]، يؤكد هذا أن هذه الأصوات الخمسة تتصف بالشدة والجهر، والجهر يمنع جريان النفس، والشدة تمنع جريان الصوت، لذا كان لزاما قلقلة المخرج حتى يظهر الصوت، والجهر والشدة صفتان ملازمتان لهذه الأصوات قي حالتي الحركة والسكون على السواء، لذا كانت القلقلة موجودة في هذه الأصوات في حالتي الحركة والسكون وإن اختلفت درجة القلقلة في الحالتين، فهي في حالة السكون أوضح منها في حالة الحركة، والساكن الموقوف عليه أوضح من الساكن الموصول.

وإذا كانت الحركة والاضطراب من الصفات التي تلازم الأصوات التي أشرنا إليها، وهي أصوات القلقلة، فهل استطاع الشاعر العربي القديم أن يوظف صفات هذه الأصوات في إبداع الدلالة داخل النص؟

سبق أن أشرنا إلى أن العربي القديم يعرف جيدا خصائص لغته وسماتها وهو أقدر الناس على التعامل مع هذه الخصائص وتلك السمات، لذا فإن محاولة الشاعر القديم لاستخدام ما يعرفه عن لغته، وما يعرفه منها، أمر متوقع، بل هو الأمر الطبيعي، وهذا ما سوف نجده عند امرئ القيس وهو يتحدث عن حصانه، حيث يقول:

وَقَد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ[30].

فالشاعر هنا يتحدث عن سرعة حصانه، وسرعة الحصان تصاحبها حركة واضطراب لا يحتاجان إلي دليل أو برهان، وقد استعان الشاعر على رسم صورة هذا الحصان السريع، وحركته الدؤوب، واضطرابه واضطراب من يمتطي صهوته، استعان على رسم هذه الصورة بالأصوات التي تعبر عن الحركة والاضطراب وهي أصوات القلقلة، فاستخدم منها اثني عشر صوتا، استخدم كلا من القاف والطاء والباء مرتين، واستخدم الجيم مرة واحدة، واستخدم الدال خمس مرات، فهذه اثني عشر صوتا مقلقلة، من اثنين وأربعين صوتا هي عدد الأصوات المستخدمة في البيت، وهذه نسبة عالية إذا قورنت بنسبة استخدام الشاعر لهذه الأصوات في القصيدة، إذ أن نسبة استخدامه لأصوات القلقلة في القصيدة قد بلغت 5.324/بيت، وهذا يعني أن الشاعر قد لجأ إلى هذه الأصوات ليصور حركة حصانه مستخدما ما لها من خصائص وسمات، فاستخدام صفات الحروف أو الأصوات وخصائصها من وسائل الشاعر في إبداع الدلالة في النص.

والخنساء المضطربة نفسيا بسبب موت أخيها صخر، فقد بكت وحاولت أن تبكى الدنيا كلها معها على أخيها، فقد" كانت تقف بالموسم فتسوم هودجها بسومة، وتعاظم العرب بمصيبتها، بأبيها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية"[31]، وظلت حياتها كلها تحمل في قلبها حزنا عميقا بسبب فقد هذا الأخ المعوان، فقد كان زوجها سيدا معطاء، وكلما ذهب ماله، انطلقت إلى أخيها صخر، فيقسم ماله قسمين، ويعطيها أفضل النصفين من ماله' فاعترضت زوجة صخر على هذا ولكنه لم يأبه بهذا الاعتراض [32]، ولعل هذا هو سبب حزنها الشديد عليه، وسبب اضطرابها النفسي أيضا، فالاضطراب قد يكون بالحركة وقد يكون في النفس، وربما كان التعبير عن الاضطراب النفسي بالأصوات أوضح من غيره، ولعلنا نجد انعكاسا لهذا المفهوم في قصيدة الخنساء أو مقطوعتها التالية:

أعَينَيَّ جـودا وَلا تَجمـــــدُا أَلا تَبكِـــــيانِ لِصَخرِ النَدى
أَلا تَبكِيانِ الجَريءَ الجَميلَ أَلا تَبكِـــــيانِ الفَتى السَـــيِّدا
طَويلَ النِجادِ رَفــيعَ العِمادِ ســـــــادَ عَــشيرَتَهُ أَمـــرَدا
إِذا القَومُ مَـــــــدّوا بِأَيديهِمِ إِلى المَـــــجدِ مَـــدَّ إِلَيهِ يَدا
فَنالَ الَّذي فَـــــوقَ أَيديهِمِ مِـنَ المَجدِ ثُمَّ مَضى مُصعِدا
يُكَلِّفُهُ القَـــــــومُ ما عالُهُم وَإِن كانَ أَصغَــرَهُم مـــــوَلِدا
تَرى المَجدَ يَهـوي إِلى بَيتِهِ يَرى أَفضَلَ الكَسبِ أَن يُحمَدا
وَإِن ذُكِرَ المَجـــــــدُ أَلفَيتَهُ تَأَزَّرَ بِالمَــجـــــــــدِ ثُمَّ اِرتَدى[33]

تحدثنا الخنساء المضطربة نفسيا عن أخيها صخر، وتبدأ حديثها بمخاطبة عينيها حتى تجودا بالدمع ولا تجمدا، ثم تتساءل متعجبة فتقول (ألا تبكيان لصخر الندى)، وهذا التركيب الأخير معبر عن طبيعة صخر وتصرفه معها من ناحية، ومعبر عن حالتها النفسية المضطربة بسبب فقد المعين من ناحية أخرى، ثم تتحدث عن صفاته الخلقية والخلقية أيضا، فمن صفاته الخلقية الجمال، أما صفاته الخلقية فمتعددة، فهو جرئ كريم،

وهو سيد في قومه مذ طر شاربه، فلقد ساد قومه وهو أمرد، لم تظهر بعد شعيرات في وجهه، ينافس الكبار في ارتقاء سلم المجد، حتى بلغ منه مبلغا عظيما، فأقر له الجميع بالسيادة والسبق.

ولقد استعانت الخنساء على رسم هذه الصورة بالأصوات، والإحصاء التالي يبين عدد الأصوات التي استخدمتها الخنساء في إبداع الدلالة في هذه الأبيات:

الصوت	ء	ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	المجموع
التكرار	18	28	7	11	2	10	1	1	24	3	105
الصوت	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	
التكرار	11	2	4	1	3	2	1	--	6	1	31
الصوت	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ى	--	
التكرار	7	3	7	30	28	14	10	11	27	--	137
المجموع	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	273

شكل رقم (3)

من الإحصاء السابق يمكن أن نستخلص النتائج التالية:

1- عدد الأصوات المستخدمة في هذه الأبيات قد بلغ مائتين وثلاثة وسبعين صوتا.

2- عدد أصوات القلقلة في هذه الأبيات قد بلغ خمسة وأربعين صوتا.

3- النسبة المئوية لأصوات القلقة قد بلغت 16.48%.

4- إذا كان عدد أبيات هذه القصيدة هو ثمانية أبيات، استخدمت فيها الشاعرة خمسة وأربعين صوتا مقلقلا، فهذا يعني أن متوسط استخدام أصوات القلقلة هو 5.875/ بيت، وهذه النسبة عالية إذا قورنت بمتوسط استخدام هذه الأصوات عند غيرها من الشعراء، وإننا نضع بين يدي المتلقي هذا الإحصاء الذي يبين نسبة استخدام هذه الأصوات عند خمسة من شعراء المعلقات، لنقارن بين هؤلاء الشعراء وبين الخنساء في استخدام أصوات القلقلة[34].

الشاعر	امرؤ القيس	طرفة بن العبد	عنترة بن شداد	الحارث بن حلزة	لبيد بن ربيعة	البخنساء

نسبة استخدام أصـــــوات القلقلة في كل بيت	5.324 لكل بيت	5.796 لكل بيت	5.247 لكل بيت	4.1، لكل بيت	3.693، لكل بيت	5.875 لكل بيت

شكل رقم (4)

من الإحصاء السابق يتضح لنا أن نسبة استخدام أصوات القلقلة عند الخنساء أعلى من نسبة استخدام هذه الأصوات عند كل من امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وعنترة بن شداد، والحارث بن حلزة، ولبيد بن ربيعة، وهم جميعا من شعراء المعلقات، والنسبة التي أوردناها لكل شاعر منهم هي نسبة استخدامه لهذه الأصوات في معلقته، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو: لماذا ارتفعت نسبة استخدام أصوات القلقلة عند الخنساء في هذا النص؟

بين يدي الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نقول: إنه لا يمكن فصل عملية الإبداع عن موضوع النص، كما أنه لا يمكن فصل الحالة النفسية للمبدع عن عملية الإبداع، فموضوع النص هو الرثاء، والتي تبدع نص الرثاء هذا امرأة، والمرأة عاطفية بطبيعتها، وهي ترثي أخاها، فالحزن مسيطر عليها، وهذا سبب لها قلقا واضطرابا، وقد انعكس هذا القلق وهذا الاضطراب على الشاعرة الحزينة، واتضح هذا في استخدامها لأصوات القلقلة، كما يجب علينا أن نتذكر في هذا السياق مواقف صخر منها، وإعانته لها على مواجهة الحياة، ولعلها كانت تسائل نفسها وهي ترثي أخاها: إلى من ألجأ بعدك يا صخر؟ ولسان حالها يقول: لقد انقطع العون بموت المعين، وهذا التفكير أوصلها إلى حالة من القلق انعكست عليها أيضا، واتضحت في استخدامها لأصوات القلقلة بهذه النسبة العالية.

إن عملية الإبداع عملية معقدة، فهي ليست بالسهولة التي يظنها بعض الناس، إنها عملية تتأزر فيها المكونات الثقافية للمبدع، وحصيلته اللغوية، وموضوع الإبداع (النص)، والحالة النفسية للمبدع، يضاف إلى هذا الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمبدع ليكون المنتج النهائي نصا قد تأثر بكل العوامل السابقة، بل انطبعت فيه كل العوامل السابقة، فهو يعكسها، بل يصهرها في بوتقة واحدة، ثم نقوم بتحليل هذا المنتج فنتفق أو نختلف في فهمه، وحالة الشاعر حددها المتنبي في قوله:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر القوم جراها ويختصموا[35]

4- أصوات الصفير:

الصفير "في اللغة حدة الصوت، وفي الاصطلاح: صوت زائد يشبه صوت الطائر يخرج من بين الشفتين عند النطق بالحرف، وحروف الصفير ثلاثة: الصاد والزاي والسين"[36]، وسميت بأصوات الصفير لأن المتلقي

يسمع لها صوتا عند النطق بها يشبه صوت الطائر، ولقد حاول الشاعر العربي القديم أن يستغل هذه الخاصية ويوظفها في إبداع الدلالة في النص الأدبي، والأعشى من هؤلاء الشعراء الذين استخدموا هذه الصفة في إبداع الدلالة، حيث يقول:

تَسمَعُ لِلحَلي وَسواساً إِذا اِنصَرَفَت كَما اِستَعانَ بِريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ[37].

إنه يسمعنا صوت حلي هريرة عندما تتحرك، وصوت حليها وسواس، إنه يشبه صوت الريح عندما يعبث بأوراق العشرق، فهو صوت هادئ، وكأنه صوت أخفاف الإبل على الرمال، إنه الحفيف، فعن أي صوت يتحدث الشاعر؟ هل يتحدث عن صوت احتكاك الحلي عند حركة المحبوبة التي أشار إليها باسم هريرة؟، أم أنه يتحدث عن صوت هريرة ذاتها؟، أغلب الظن أنه يتحدث عن صوت هريرة ذاتها، لا عن صوت احتكاك حليها، ولقد حاول أن يسمع المتلقي في أي مكان، وفي أي زمان هذا الصوت، فاستخدم أصوات الصفير التي تحدث رنينا عند النطق بها يدركه من يسمعه، فاستخدم صوت السين أربع مرات في هذا البيت، واستخدم صوت الصاد مرة واحدة، واستخدم صوت الزاي مرة واحدة أيضا، فمجموع أصوات الصفير التي استخدمها الشاعر لإسماع المتلقي صوت احتكاك الحلي ست أصوات، ويجب أن نشير في هذا السياق إلى صوت الشين الذي هو صوت تفشي[38]، والتفشي في اللغة الانتشار والاتساع[39]، فاستخدم صوت الشين ليدلل علي انتشار صوت احتكاك الحلي، كما تجب الإشارة أيضا إلى استخدام الشاعر للكلمات في هذا البيت، فقد استخدم كلمة (وسواس)، والوسوسة، والوسواس الصوت الخفي، والوسواس صوت الحلي، والوسوسة والوسواس حديث النفس[40]، ومن الكلمات التي تحكي الصوت أيضا كلمة (زجل)، والزجل اللعب والتحريك ورفع الصوت، وخص به التطريب[41]، فلاحتكاك حلي هريرة صوت، وهذا الصوت فيه تطريب، وهذا يجعلنا نزداد يقينا بأن الشاعر لا يتحدث عن أصوات احتكاك الحلي بل يتحدث عن صوت صاحبة الحلي.

أما عبيد بن الأبرص فإنه يستخدم أصوات الصفير بصورة لا فتة للنظر في وصفه للحوت الذي يحاول أن يتفلت من الصياد إذ يقول:

بَناتُ الماءِ لَيسَ لَهـــــــا حَياةٌ إِذا أَخرَجتَهُنَّ مـــــنَ المَداصِ

إِذا قَبَضَت عَلَيهِ الكَفُّ حـــــيناً تَناعَـــصَ تَحتَها أَيَّ اِنتِعاصِ

وَباصَ وَلاصَ مِن مَلَصٍ مَلاصٍ وَحوتُ البَحرِ أَسوَدُ أَو مِلاصِ

كَلَونِ الماءِ أَســــــوَدُ ذو قُشورٍ نُسِجنَ تَلاحُـــمَ السَردِ الدِلاصِ[42].

يحدثنا عبيد عن بنات الماء، وهذا التركيب مهد للدلالة التي احتوى عليها البيت، فإذا كان الحوت يوصف بأنه من (بنات الماء)، فمن الطبيعي أن خروجه من الماء يقضي علي حياته، فلا حياة له إلا في (المداص) والمداص هو المغاص من الماء، يقال أخرجت السمكة من مداصها[43]، فإذا أخرجتها وقبضت عليها بكفك تحركت في محاولة للإفلات من قبضة هذه الكف، وذلك لإحساسها أنها في ضيق وشدة، فكلمة باص تعني الوقوع في الضيق والشدة[44]، ولاص عن الأمر أي حاد عنه[45]، وهذه الحركة يصاحبها صوت، عبر عنه

الشاعر باستخدام أصوات الصفير الواضحة في الأبيات أشد ما يكون الوضوح. فصوت الصاد تكرر في هذه الأبيات بصورة لافتة للنظر، لا لأنها حرف الروي في القصيدة، فلقد تكررت في حشو الأبيات نفسها.

استخدم الشاعر في رسم هذه الصورة مائة وستة وأربعين صوتا، استخدم أصوات الصفير في خمسة عشر موضعا، فلقد استخدم الصاد تسع مرات، واستخدم السين ست مرات، ولم يستخدم صوت الزاي في هذه الأبيات، وهذا يعني أنه قد استخدم أصوات الصفير بنسبة هي 3.75 / بيت، وبنسبة مئوية قدرها 10.3% تقريبا.

لقد حاول عبيد أن يستخدم أصوات الصفير للإسهام في إبداع الدلالة في هذه الأبيات مستغلا خاصيتها في أنه يصاحبها صوت يشبه صوت الطائر، وفي تصوري أنه قد أوصل رسالته للمتلقي عن طريق هذه الأصوات، وهذا هو ما يسعى إليه الأديب المبدع، فكل أمله أن يصل صوته أو تصل رسالته إلى متلقي النص واضحة لا غموض فيها ولا لبس، وفي ظني أن الشاعر قد وفق في هذا إلى حد كبير.

الخاتمة

وقد أذنت مشيئة الله لهذا البحث أن يتم، فإنني سوف أنهي إلى المتلقي أهم ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج، وذلك علي النحو التالي:

لقد سلكت هذه الدراسة مسلكا تطبيقيا، فآثرت التعامل المباشر مع النصوص الشعرية القديمة، وذلك لمحاولة استنطاقها بما تضمه بين جوانبها من دلالات ومعان، وكان الهدف من هذا المسلك هو البحث عن وسائل الشعراء في إبداع الدلالة في النصوص الشعرية القديمة أولا، ثم الكشف عن تمايز الشعراء في استخدام الأصوات وسيلة لإبداع الدلالة في هذه النصوص، وبهذا المسلك توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1- استخدم الشعراء المجموعات الصوتية المختلفة لإبداع الدلالة، وقد استغلوا ما لكل مجموعة من هذه المجموعات الصوتية من خصائص وسمات ووظفوها داخل النصوص المختلفة.

2- من الشعراء من استخدم الأصوات المجهورة، ومنهم من استخدم الأصوات المفخمة، ومنهم من استخدم غير ذلك من المجموعات الصوتية المختلفة، إذ يبدو أن لكل شاعر مجموعته الصوتية التي يفضلها، وإن كان هذا يحتاج إلى دراسة شاملة لإنتاج كل شاعر للبحث عن المجموعة الصوتية التي يفضلها.

3- التماثل الصوتي للمجموعات الصوتية يوجد نوعا من الإيقاع يمكن للمتلقي أن يدركه شريطة أن يكون متمتعا بأذن حساسة، ولا عيب في هذا فإن الإبداع العربي كله يعتمد على الشفاهية، والقصيدة العربية تعتمد على الإلقاء، والفكر العربي كله يعتمد على الرواية، فالعامل الصوتي حاسم ومؤثر في النص العربي، والفكر العربي.

4- هناك إشارات تربط بين استخدام مجموعة صوتية معينة من ناحية وبين الحالة النفسية للمبدع وموضوع النص من ناحية أخرى، ولكنها تحتاج إلى مزيد من البحث للتأكد منها وتوثيقها، والاعتماد عليها في البحوث الصوتية التي تتخذ من الشعر موضوعا لها.

وإنني في هذا السياق أهيب بكل الزملاء والدارسين أن يتوجهوا إلى مثل هذه الدراسات التي تربط بين الصوت والدلالة الكلية للنصوص، فلعلنا جميعا نسهم في صياغة نظرية أدبية عربية، ترتبط بها نظرية نقدية عربية، يكون لنا فيها الغناء عما نستورده من الغرب.

والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الهوامش

1- د. محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، ط1، القاهرة1990، ص36.

2- د عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح القاهرة،ط4، 1990، ص57 ومابعدها.

3- والتر أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة رقم 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، فبراير 1990، ص94.

4- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، د.ت، ص56.

5- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر 1990، ص37.

6- د. كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1992، ص113.

7- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس1966، ص272.

8- د. أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، مطبعة المدينة بدار السلام، ط1، 1983، ص15،

9- سورة النبأ / 6.

10-أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ج2، ص159.

11-د. مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص47،48.

12-د. مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص،السابق، ص49.

13-ديوان النابغة الذبياني، الموسوعة الشعرية، القصيدة التي مطلعها

(يا دار مية بالعليلء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد)

14-انظر في شيوع الأصوات المهموسة والمجهورة عند شعراء المعلقات: د.أحمد عثمان، المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة، القاهرة، ط1، 2007، ص33.

15-ديوان عنترة بن شداد، الموسوعة الشعرية، القصيدة التي مطلعها

(يا عبل أين من النية مهربي إن كان ربي في السماء قضاها)

16-د. مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص، السابق، ص49.

17-د. إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952، ص115.

18-ديوان علقمة بن عبدة (علقمة الفحل)، الموسوعة الشعرية القصيدة التي مطلعها: (ذهبت من الهجران في غير مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب)

19-الشيخ بدر حنفي محمود، البسيط في علم التجويد، المكتبة الشاملة، ص39.

20-الشيخ بدر حنفي محمود، البسيط في علم التجويد، ص39.

21-انظر في قصة امرئ القيس وعلقمة، وحكم أم جندب لصالح علقمة على زوجها، انظر الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، دار الفكر/ بيروت، تحقيق سمير جابر، د.ت، ج10، ص208.

22-انظر في نسبة شيوع الأصوات المفخمة عند شعراء المعلقات د. أحمد عثمان، المعلقات دراسة أسلوبية، السابق، ص25.

23-د. الطاهر أحمد مكي. امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف بمصر الطبعة الخامسة 1985،ص38.

24-انظر في ترجمة لبيد: شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات الأعلام، تحقيق: د. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2002، وانظر أيضا خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002، ج5، ص240

25-ديوان السموأل الموسوعة الشعرية القصيدة التي مطلعها: (إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل)

26-ابن منظور، لسان العرب، مادة: قلل.

27-محمود بن علي بسه المصري، العميد في علم التجويد، تحقيق محمد الصادق قمحاوي، دار العقيدة بالإسكندرية، ط1، 2004، ص65.

28-محمود بن علي بسة المصري، العميد في علم التجويد، السابق، ص65.

29-محمود بن علي بسه المصري، العميد في علم التجويد، السابق، ص65, وانظر في مراتب القلقلة: إبراهيم الإبياري، الموسوعة القرآنية، مؤسسة سجل العرب، 1405هـ، ج1،ص1805، حيث يقول (وذلك الصوت في سكونها أبين منه في حركتها، وهو في الوقف أمكن)، يعني صوت القلقلة.

30-ديوان امرئ القيس الموسوعة الشعرية قصيدته التي مطلعها

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط االوى بين الدخول فحومل)

31-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، المكتبة الشاملة، ج1، ص69.

32-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، المكتبة الشاملة، ج1، ص69.

33-ديوان الخنساء، الموسوعة الشعرية. وهذه هي كل أبيات القصيدة.

34-انظر في نسبة شيوع الأصوات المقلقلة عند شعراء المعلقات، د: أحمد عثمان أحمد، المعلقات دراسة أسلوبية، ص28وما بعدها.

35-ديوان المتنبي، الموسوعة الشعرية، والبيت من بحر البسيط، في القصيدة التي مطلعها: (واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم)

36-مجموعة من الأساتذة والعلماء المتخصصين، الموسوعة القرآنية المتخصصة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر2002، ص370.

37-ديوان الأعشى، الموسوعة الشعرية، البيت الرابع من قصيدته التي مطلعها: (ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل)

38-عبد البديع النيرباني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، دار الغوثاني، دمشق ط1، 2005، ص78، والكتاب رسالة دكتوراه من كلية الآداب جامعة حلب 2005.

39-ابن منظور، لسان العرب، مادة: فشا.

40-ابن منظور، لسان العرب، مادة وسس.

41-ابن منظور، لسان العرب، مادة زجل.

42-ديوان عبيد بن الأبرص، الموسوعة الشعرية، الأبيات من الثالث عشر وحتى السادس عشر من قصيدته التي مطلعها (أرقت لضوء برق في نشاص تلألأ في مملأة غصاص)

43-محمد بن عبد الله بن عبد الرزاق الحسيني أبو الفيض الملقب بمرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت، ج17، ص592، مادة د ن ف ص.

44-ابن منظور، لسان العرب، مادة بيص.

45-ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص89، فصل الميم

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم

2- إبراهيم الإبياري، الموسوعة القرآنية، مؤسسة سجل العرب، 1405هـ.

3- د. إبراهيم أنيس في اللهجات العربية، مطبعة لجنة البيان العربي ط2، 1952

4- د. أحمد عثمان، المعلقات دراسة أسلوبية، دار طيبة للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 2007م.

5- د. أحمد كشك، من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، مطبعة المدينة بدار السلام، ط1، 1983

6- د. الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف بمصر، ط5، 1985.

7- بدر الدين حنفي محمود، البسيط في علم التجويد، المكتبة الشاملة،

8- جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر 1990.

9- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس1966.

10=خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين ط15، 2002م.

11-عبد البديع النيرباني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، دار الغوثاني، دمشق ط1، 2005، والكتاب رسالة دكتوراه من كلية الآداب جامعة حلب 2005.

12-د عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح القاهرة ، ط4، 1990.

13-أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، المكتبة الشاملة

14-أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

15-د. كريم زكي حسام الدين، الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1992.

16-مجموعة من الأساتذة والعلماء المتخصصين، الموسوعة القرآنية المتخصصة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر2002.

17- شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تاريخ الإسلام ووفيات الأعلام، تحقيق: د. بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2002،

18-محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين المعروف بابن منظور، لسان العرب.

19-د. محمد العبد، اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، بحث في النظرية، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1990.

20-محمد بن عبد الله بن عبد الرزاق الحسيني أبو الفيض الملقب بمرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، د.ت.

21محمود بن علي بسه، العميد في علم التجويد، ، تحقيق محمد الصادق قمحاوي، دار العقيدة بالإسكندرية، ط1، 2004.

22-د مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

الدواوين الشعرية

1- ديوان أبي الطيب المتنبي، الموسوعة الشعرية.
2- ديوان الأعشى، الموسوعة الشعرية.
3- ديوان الخنساء، الموسوعة الشعرية.
4- ديوان السموأل، الموسوعة الشعرية.
5- ديوان النابغة الذبياني، الموسوعة الشعرية.
6- ديوان امرئ القيس، الموسوعة الشعرية.
7- ديوان عبيد بن الأبرص، الموسوعة الشعرية.
8- ديوان علقمة بن عبدة، الموسوعة الشعرية.
9- ديوان عنترة بن شداد، الموسوعة الشعرية.