

التراكم الصوتي
في قصيدة ما لنا كلنا جوى يا رسول
للمتنبى

The Repetition of sound
in Al- Mutanabi's Malana Kuluna Jaua Ya Rasoul

أ.م.د. حازم ذنون إسماعيل
جامعة الموصل / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Assistant Professor
Dr. Hazim Dhannoon Ismael
Mosul University – College of Education –
Department of Arabic Language

Mail: dr.hazm@yahoo.com

الكلمة المفتاح: التراكم للمتنبى

ملخص البحث باللغة العربية

تضمن البحث ثلاث فقرات؛ الأولى: اعتنت بالصوت المفرد وتكرره في القصيدة ممّا أضفى عليها إبحاء خاصّاً يشدُّ انتباه المتلقي لما في تلك الأصوات من قيمة موسيقية.

والثانية: تناولت التراكم الصوتي خلال تكرار الوزن الصرفي في القصيدة؛ لأنّ تكرار الصيغة يعني تردها الذي يُشكّل نغمًا صوتيًا داخل القصيدة.

والثالثة: درست التراكم التركيبي؛ وذلك خلال التكرار لأسلوب الاستفهام والنداء، اللذين أضفيا على القصيدة فاعلية صوتية ترسم حالة الشاعر وما كان يُعانيه من شوق وتشكُّ.

وقد تُمثّل الدراسة الصوتية للقصيدة وسيلة لا بديل منها لمعرفة الصلة التي يعرفها الشاعر بين الصوت والمعنى.

المقدمة

الحمد لله الواحد الأحد بلا عدد، الفرد الصمد، الذي لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفواً أحد، والصلاة والسلام على نبينا ورسولنا محمد، المبعوث بالرحمة والسعد، وعلى آله وأصحابه العمد، ومن تبعهم بإحسان في كل زمان وبلد، وبعد:

فإن هذه الدراسة تحاول هذه الدراسة أن تُعَين قصيدة المتبني اللامية في مدح سيف الدولة معتمدة على التراكم الصوتي في إظهار النص والكشف عن معماريته وبنائيته في ضوء التفاعل القائم بين أجزائه.

وقد تضمنت ثلاثة محاور:

الأول: تراكم الصوت المفرد، وقد اعتنى بتكرره في القصيدة ممّا أضفى عليها إحياء خاصاً يشدُّ انتباه المتلقي لما في تلك الأصوات من قيمة موسيقية.

والثاني: التراكم الصيغي: وتناول تكرار الوزن الصرفي في القصيدة ؛ لأنّ تكرار الصيغة يعني تردها الذي يُشكّل نغماً صوتياً داخل القصيدة.

والثالث: التراكم التركيبي ؛ ودرس التكرار في أسلوب الاستفهام والنداء ، اللذين أضفيا على القصيدة فاعلية صوتية ترسم حالة الشاعر وما كان يُعانيه من شوق وتشكُّ.

وقد تُمثّل الدراسة الصوتية للقصيدة وسيلة لا بديل منها لمعرفة الصلة التي يعرفها الشاعر بين الصوت والمعنى؛ إذ إنّ البحث يقوم على ربط الصوت بالمعنى ، فالوقوف على المعنى الدلالي للقصيدة خطوة لا بُدَّ منها للوصول إلى المعنى في صورته الكاملة ، والمعنى الدلالي يتمثّل في معاني الفقرات الثلاث التي تضمنتها الدراسة.

ويُشكّل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثير ، فقد يكون هناك صوتٌ بعينه ، أو مجموعة من الأصوات لها مغزى تبعثُ شعوراً معبراً ، وحينها يفوق دلالاته جرس الصوت على منطلق اللغة فيخرج عن كونه صوتاً محضاً إلى دلالة تحرك المعنى وتقويته.

ويرتبط التراكم الصوتي ارتباطاً وثيقاً بحالة المتنبّي النفسية فهو يُعبّر عن القلق الداخلي الذي يعيشه الشاعر ، بسبب تجاربه المريرة التي كثيراً ما كانت تخفق فيصطدم لديه الفأل بالتشاؤم والأمل باليأس والنجاح بالإخفاق.

والتراكم الصوتي لونٌ من ألوان الإيقاع وعامل أساسيٌّ في قيامه ؛ ذلك أنّ الصوت يحمل في طياته إيقاعاً وجزساً موسيقياً معيناً وإذا تكرر على وفق نسق معيّن أعطى لوناً آخر من ألوان الإيقاع والنسق بدوره ظاهرة تتضح من خلال التميّز والتكرار .

مهاد

تحاول هذه الدراسة أن تُعاین قصيدة المتنبي اللامية في مدح سيف الدولة معتمدة على التراكم الصوتي في إظهار النص والكشف عن معماريته وبنائيته في ضوء التفاعل القائم بين أجزائه.

والتراكم الصوتي لونٌ من ألوان الإيقاع وعامل أساسي في قيامه ؛ ذلك أن الصوت يحمل في طياته إيقاعاً وجرساً موسيقياً معيناً وإذا تكرر على وفق نسق معين أعطى لوناً آخر من ألوان الإيقاع والنسق بدوره ظاهرة تتضح من خلال التمييز والتكرار.

وقد تمثل الدراسة الصوتية للقصيدة وسيلة لا بديل منها لمعرفة الصلة التي يعرفها الشاعر بين الصوت والمعنى.

وتتجلى أهمية الدراسة التطبيقية للنص الأدبي - أيّاً كان نوعه شعراً أو نثراً - في الكشف عن وظيفة اللغة وأثرها في صنع هذا النص، فالتحليل اللساني يكشف البنية اللغوية للنص عن طريق البحث عن الوحدات اللغوية ، صوتاً وكلمة وجملة ، ثم يربط كل هذه الوحدات والأجزاء بالدلالة العامة التي يحملها النص ؛ ولذلك فإن دراسة النص هدفها إضاءة الأسرار اللغوية وكشفها ، وتفسير نظام بنائه ، وطريقة تركيبه ، وإدراك العلاقات فيه.

وتعدُّ الدراسة الوظيفية للأصوات جوهر الدراسة الفونولوجية الحديثة ، فلأصوات أثرٌ كبير في التعبير عن المعنى اللغوي للنص مهما كانت طبيعته ؛ لأن صفة الأصوات ومزيتها هي المعيار الأساسي الذي يعتمد عليه الشاعر للتعبير عن غرضه المقصود ، وهدفه المنشود، وهنا تتجلى أهمية الدراسة الوظيفية للصوت اللغوي في معرفة هذا الأخير في كشف معنى النص ، واستخراج مضمونه ومحتواه ، وكذا العلاقة التي تربط الصوت بالمعنى والمعنى بالصوت.

والرّكْم في اللغة: "جمعك شيئاً فوق شيء حتى تجعله رُكاماً مركوماً كركام الرمل والسحاب، ونحو ذلك من: الشيء المرْتكْم بعضه على بعض"^(١).

والتراكم: هو حال الأشياء مجموعة بعضها فوق بعض ، وفي الشعر فإن الشاعر يوظف "في قوافيه أو في ثنايا"^(*) أبياته بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع

القصيدة وبصورتها الفنية ، فيعمد إلى صوت يكرره مصوِّراً به اللوحة والحركة المطلوبة^(٢).

والتراكم الصوتي " يتلخص في تكرير بعض الأصوات بنسب متفاوتة بالقياس إلى بعضها"^(٣)، وقد يستعمل الشاعر أصواتاً معينة تخدم القافية "وتجعل كل أصوات القصيدة صدى لها ، موافقة ومخالفة ، وقد يمتد الأمر إلى المواقع الأساسية الأخرى كأول الأبيات وآخر الأَشطر الأولى، وأوائل الأَشطر الثانية حيث أنساق توازنية متفاوتة الكثافة"^(٤).

وثمة علاقة بين الصوت والمعنى؛ إذ إنّ للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصاً ، وكذلك يعدُّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يُوجد التأليف"^(٥)، وقد ربطه ابن جني باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات فقال: "حدّها- ؛ أي: اللغة- أنّها أصوات يُعبّرُ بها كلُّ قوم عن أغراضهم"^(٦).

فهو إنّ لم يكن يدلّ دلالة قاطعة على المعنى يدلّ دلالة اتجاه وإيحاء يُثير في النفس جواً يهيئ لقبول المعنى ويوجّه إليه ويُوحي به.

والتحليل الصوتي مستوى من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبية؛ إذ إنّ "علم الأصوات فرع رئيسي^(*) لعلم اللسانيات فلا النظرية اللغوية ولا التطبيق اللغوي يُمكن أن يعملوا بدون علم الأصوات وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"^(٧)؛ لذا شاعت في شعر المتنبي ألفاظ تألفت أصواتها ليُحدث مثل هذا التآلف أثراً في اللفظ المفرد مع ما جاور الصوت من الأصوات وما يُحدثه من أثر في المتلقي لتكون مثل هذه الأصوات رموزاً دالة على معاني الألفاظ وسرّ قيمتها وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ، ولهذه الألفاظ الإيحائية بأصواتها أثرٌ يخلقه الشاعر لشدّ انتباه المتلقي لما في تلك الأصوات من قيمة موسيقية ، فهذا السرّ الموسيقي في الكلمات هو جوهر القصيدة ، وهذه الصيغ المفردة تعدّ من العناصر التي يبتغيها لتكون وحدة تكوينية لنسيجه الشعري ، والصوت داخل المفردة يُوحي بدلالات لها أثرٌ في إحداث الإيقاع مما يخلق شيئاً من الترابط بين النص وانفعالات الشاعر من جانب والمتلقي من جانب آخر ، وهنا تكمن جمالية الشعر ومقدرة الشاعر الإبداعية

في صنعة لإبراز المعاني أمام مُتلقيه ، وقد ضمت هذه القصيدة ثلاثة محاور للتراكمات الصوتية.

أولاً: التراكم في الصوت المفرد

وهذا النوع من التراكم الصوتي هو ما قدّمه المتنبّي من تكرار مجموعة من الحروف التي أعطت إيقاعاً موسيقياً في قصيدته التي افتتحها بقوله:

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوَى يَا رَسُولُ؟! أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتَّبُولُ

كُلَّمَا عَادَ مَنْ بَعَثَتْ إِلَيْهَا غَارَ مِنِّي وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ

أُفْسَدَتْ بَيْنَنَا الْأَمَانَاتِ عَيْنَا هَا ، وَخَانَتْ فُلُوبُهُنَّ الْعُقُولُ

فتكرّر صوت الميم (ثلاثاً وتسعين مرة) وصوت النون (أربعاً وعشرين بعد المئة) وهو من الأصوات المتوسطة بين الرخوة والشديدة ، وأن صوت النون من حيث المخرج والصفة هو "صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخوة ، ففي النطق به يندفع الهواء من الرتتين محركاً الوترين الصوتيين ثمّ يتخذ مجراه في الحلق أولاً ، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ، ويتسرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً مروره نوعاً من الحفيف لا يكاد يُسمع ، فهي في هذا كالميم غير أنّه يُفَرِّقُ بينهما أنّ طرف اللسان مع النون يلتقي بأصول الثنايا العليا ، وأنّ الشفتين مع الميم هما العضوان اللذان يلتقيان"^(٨).

ويرى الدكتور سعد مصلوح أنّ كلام الدكتور إبراهيم أنيس عن صوت الميم والنون ليس بصحيح ؛ إذ "تتسم الصوامت الانطلاقية الأنفية من ناحية النطق بسمتين أساسيتين: الأولى: حدوث إغلاق تام في أيّ نقطة من تجويف الفم. والثانية: انخفاض الحنك اللين واللهاة والسماح لهواء الزفير بالانطلاق من خلال بروز البلعوم الأنفي إلى الخارج خلال تجاويف الأنف لكنّ انخفاض الحنك اللين واللهاة لا يصل إلى إغلاق الطريق إلى تجويف الفم ، وإنما هو لمجرد السماح لتيار

الهواء بالمرور من الأنف ... وصحة الوضع أنّ اللهاة عند النطق بالصامت الأنفي تفتح الطريق إلى تجويف الأنف من غير أن تغلق الطريق إلى تجويف الفم^(٩)

استطاعت الأصوات أن تعبر عن خيانة الرسول الذي استحفظه الشاعر إلى مَنْ أحبه رسالة، كلنا جَوِي مشغول بنفسه ، فأنا وامق عاشق وأنت الرسول ، والحبُّ قد قتل قلبك ، وملك لبك؛ فما لك تشبهني فيما ألقاه، وتماتلني فيما أقاسيه وأتشكاه.

يدلّ صوت (الجيم) في قول الشاعر (جوى) على الاضطراب والقلق والحزن واللوعة واشتمل اللفظ على صوتي (الجيم والواو) فالجيم صوت انفجاري، والواو يدلّ على الإطالة في الزمن؛ ليصوّر البعد النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو بعيد عن ممدوحه ، فأصوات المدّ حينما يستعملها الشاعر تكون أحسن وعاء صوتي يلجأ إليه الشاعر ليحمل أكبر شحنة من الأبعاد النفسية الصوتية^(١٠).

يا له من لحن فرح حزين يتأرجح بين الوجود والعدم ، والجوى: هوّى باطن، وهو صفة من الجوى وهو حرقة في القلب من حزن وعشق^(١١)، وهذا اللفظ تضمّن أصواتاً معبرةً عن تلك الرقة والعذوبة والشوق والحنين والقلق والاضطراب والحزن واللوعة التي يحملها الشاعر في نفسه؛ ليجعل من هذه الأصوات أداة فاعلة لبناء نسيج لغوي متين تتألف مع أجزاء البيت الأخرى وتكشف عن معناه ، فضلاً عما تُؤدّيه من إيقاع صوتي يكسب المشهد طاقة حركية تعكس الروح المحركة حين إنشاء النص ورسم صورته؛ ليبرز أثر اللفظ في تكوين البيت تأثيراً فاعلاً ومؤثراً.

فالجوى لا يكون إلا حيث يشترك في حمله (الرسول) ومَنْ يُرسله ، فيكون في إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدهشة التي تنصدر البيت الأول (ما لنا كلنا)، وتفسيراً لتلك القسمة التي تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحبّ قلبه.

وكذلك لا تتحقق الخيانة في القول - بوصفها واقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها ، وكناتهما لا تفصح عن كامل دلالتها إلا في إطار التكرار الذي تعينه (كلّما) في صدر البيت الثاني ، ثمّ في إطار الإيضاح الذي يحمله البيت

الثالث والذي يجعل عبء هذه الخيانة شريكة بين عينٍ أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما أُلقي عليه من أمانة التوجيه وتسديد القصد فتغلبت عليه رقة القلب^(١٢).

إذ تتراءى الدلالة المدحية لسيف الدولة من خلال النقاب الغزلي الشفاف في لمحة هنا، أو إشارة هناك ، أو قرينة بين هذه وتلك، يكشف عنها مجمل السياق من دون أقنعة ؛ لأنّ استغلال المعجم الغزلي في مثل هذه الحالة يكون أكثر استرعاءً للنظر ، فإذا أضفت إلى هذا كلّ ما ترويه مُلابسات القصيدة من أنّ الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقتها كافورًا استطعت أن تُدرك سرّاً ذلك (الجوى) الذي يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذي إنّ وشت به الخواتيم مجرد وشاية فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف ومواربة^(١٣).

وقد تكرر صوت الكاف (ثلاثًا وثلاثين مرة) من ذلك قول الشاعر (كلنا - كلما) وهو صوت حنكي شديد مهموس حمل في طياته على وفق هذا الاستعمال معالم الحزن واللوعة ، وفي ترده يُشيع جوًّا من الكيد تحسُّ به النفس من تردد هذا الصوت في هذا السياق ، ولا شكّ في أنّ هذه الدلالة الصوتية مقصودة ، وتفسير صوت الكاف صفةً ومخرجاً يُفسر اكتسابه تلك الدلالة الصوتية في هذا السياق بخاصة، فإنّ الكاف حرف مهموس لا تفخيم فيه، وهو بصفته هذه يُشعر بالتدبير الخفي ، ومن جهة أخرى فإنّ الكاف صوت يخرج من أقصى الحنك فيحتاج نطقه إلى انغلاق مجرى النفس تمامًا لينفجر به الهواء دفعة واحدة ؛ لهذا عدّه القدماء من جهة المخرج صوتًا شديدًا^(١٤) وعدّه المحدثون انفجاريًا^(١٥)، فإذا تردد الكاف في عدة كلمات متتالية أشعر هذا بالشدّة والحدة والإمعان فيما يتناوله من معنى ؛ لذا فإنّ الكاف أشعرَ بدلالة معينة من جهة صفته وأشعرَ بدلالة أخرى من جهة مخرجه ، وكلتا الدالتين مرتبطتان أشد الارتباط بجو الكيد الذي تردد فيه الكاف ، وكذلك في تكراره إحياء بما ينتظر الشاعر من ألم الشوق ومعاناته من شدة الفراق. والمتبول: هو الذي غلبه الحُبُّ وهيمه وأفسده وأسقمه^(١٦).

يقول **الجاحظ**: " الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب ، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الآذان "(١٧)؛ لذا فإنَّ شعر الشوق والحنين لدى **المتنبي** ينبع من روحه فهو يمتزج مع وجوده في الحياة، فهو في هذين البيتين يبين الحبَّ والبغض ، والمتعة والوحشة ؛ والإقامة والرحيل ؛ والفرح والحزن ... وأنَّ الأشياء عابرة وراحلة والتغير والتلاشي قانون الوجود فلم يبق لدى الشاعر إلاَّ هذا النداء الحزين الذي يُريد فيه أنْ يمسك بلحظات فرح هاربة(١٨)، كما صوّرها لنا في قوله:

زَوْدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَادَا مَ فَحُسْنُ الْوُجُوهِ حَالٌ تَحُولُ

وصلينا نصيبك في هذه الدنيا يا فإنَّ المقام فيها قليل

نلاحظ تكرار أصوات الصفير (السين والصاد والزاي) وتمتاز هذه الأصوات بصوتها العالي ؛ إذ إنّ مجرى هذه الأصوات "يضيق جداً عند مخرجها فتُحدثُ عند النطق بها صفيراً عالياً لا يشركها في نسبة علوِّ هذا الصفير غيرها من الأصوات"(١٩)، فضلاً عن تكرير الشاعر صوتي السين والصاد فإنّه يكرر أصواتاً صفيرية أخرى مثل صوت (الفاء) ذات الصفير المنخفض.

يُلاحظ أنّ **المتنبي** قد جمع بين الأصوات عالية الصفير ومنخفضة الصفير، وتتمايز هذه الأصوات على " قدر ضيق المجرى عند المخرج "(٢٠).

ففي تكرار الأصوات الصفيرية أولاً وتوازيها بين صوت ذي صفير عالٍ وأخرى ذات صفير منخفض ثانياً ، وما يُوحى به هذا الارتفاع والانخفاض في الصفير من حركة تنفس مضطربة ، وقلقة غير مُستقرة ، دلالة على نفسية الشاعر التي تحمل قدراً من الحزن واللوعة فهو لا يثبت في مقام ولا يستقرُّ على حال.

وإذا أُضيف إلى ما تقدّم تكراره (للقاف) الذي يدلُّ على القوّة والخشونة والقسوة وهو "صوت وقفيّ لهوي مهموس فيه بعض القيمة التفضيحية"(٢١)، وللنطق به "يندفع الهواء من الرئتين مازراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ، ثمَّ يتخذُ مجراه في الحلق حتّى يصل إلى أدنى الحلق من الفم ، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى

الحلق (بما في ذلك اللهاة) بأقصى اللسان، ثمَّ ينفصلُ العضوان انفصالاً مفاجئاً فيحدث الهواء صوتاً انفجارياً شديداً^(٢٢).

ولعلّ تكرار (القاف) (الشَّوق - المُقام - قَليلٌ - طَرِيقُنَا - شاقه - تشوقٌ - تقبيلٌ) إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية ينسجم مع الدلالة التي يحملها النَّص، فعشق المتنبّي لسيف الدولة ورغبته في الوصول إلى إرضائه يتفق مع الحالة الفيزيائية التي مرّ بها حرف القاف من أقصى الحنك إلى أدناه حيث مشقة النطق تُصوّر المشقة التي يمرُّ بها المتنبّي من أجل الوصول إلى مبتغاه وهو يعاني الحزن والأسى.

وكذلك ورود صوت (التاء) في (تسع وأربعين مرة) من ذلك قوله: (تشتكي - اشتكيتُ - تحولُ - اشتياق - تعليلُ - تشوقُ - تريني - صحبتي - التبديل - تقبيلُ) وهو "صوت شديد مهموس"^(٢٣)، وفي تكوّنه "لا يتحرك الوتران الصوتيان بل يتخذُ الهواء مجراه في الحلق والفم حتّى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري"^(٢٤)، فالتاء صوت انفجاري "تضطر معه لإخراج الهواء كأنه لآهة حبيسة ذبيحة"^(٢٥). وشيوعه على هذا النحو يعكس جواً من التمتمة التي تُشعر بالندم والأسف وهو يُصوّر حالة المكظوم المثقل.

فالقاف والتاء حرفان مهموسان ، أحدهما: فيه قيمة تفخيمية (القاف) والآخر: يميل إلى التزييق (التاء)، ورُبّما يُستدلُّ بالهمس إلى الاستعطاف وطلب الوصول ؛ لذلك جمع بين حرف مفخم يُوحى بشدة الحزن والألم الذي يُناسب الفراق واللوعة ، والحزن والأسى، وحرف مرقق يُوحى بالجانب العاطفي في علاقته مع سيف الدولة ، مع العلم أنّ الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس؛ إذ يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة^(٢٦).

لذا يكاد هذان الصوتان (التاء والقاف) يحملان حقيقة الألم والحزن المتولّد من حالة الوجد والهيام التي يعانيها الشاعر ، والتراكم الصوتي أوحى بموسيقية معينة وأضفى إيقاعية بارزة تُشعر بحال الشاعر وما ألمَّ به.

قال **فخر الدين الرازي**: "العين والقاف لا يدخلان في بناء إلا حسنا؛ لأنها أطلق الحروف ، فأما العين فأصنع الحروف جرّساً ، فإذا كانتا أو إحداهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما"^(٢٧).

وكذلك نلاحظ في استعمال **المتنبى** للتراكب الصوتي تصويراً لحياته المضطربة وما يختلج بنفسه وذبذبات روحه المليئة بالحزن والفرح ، والأمل والألم ؛ وهي نابعة من أعماق كيانه؛ لأنّ حياته كانت صراعاً ونضالاً ومعاناة منذ نعومة أظفاره في الكوفة إلى أن لقي مصرعه في دير العاقول^(٢٨)، فكان شعره معرضاً لكل ما تعتلج به النفس في هذه الحياة ، في شوقها وانقباضها ؛ وفي آلامها وآمالها.

ويحتاج التعبير عن الشعور إلى صورة متعددة مضطربة متشعبة والصورة في حقيقتها ليست سوى مجموعة متناقضات ، وتختلف أفكار الشخص تبعاً لحالته الوجدانية ؛ والصورة تُؤلّد مع الفكر وترتبط به فتعبّر عن فكر صاحبها في سعادته وشقائه ؛ في سروره وألمه ؛ وعلى الشاعر أن يُوقظ لدى متلقيه الإحساس بما يُعانيه ويستثير خياله ويصرفه كيفما يشاء.

وأعطى صوت **الهاء** الذي ورد (خمسين مرة) في القصيدة إيقاعاً موسيقياً جميلاً وأخذاً على الرّغم من أنّ مواطن التكرار لم تكن منتظمة، كما في قول الشاعر (أهوى - الهوى) ويتكون الهاء حينما يتخذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة (كالفتحة مثلاً)، ويمرّ الهواء خلال الانفراجة الواسعة (نسبياً) الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين بالحنجرة ، حيث يرفع الحنك اللين (الطبق)؛ فلا يمرّ الهواء من الأنف ، ولا تتذبذب الأوتار الصوتية مُحدثاً صوتاً احتكاكياً مهموساً يخرج من الحنجرة^(٢٩).

والهاء في هذا الوصف الصوتي ينتمي إلى ما يُعرف بالانطلاقيات الاحتكاكية التي تشترك في خاصية عدم توقف تيار الهواء في أثناء النطق بها^(٣٠)، وتمتاز من سائر الانطلاقيات بعامة بحدوث تقارب شديد بين العضوين الناطقين ينشأ عنه تضيق لممر الهواء عند نقطة المخرج ، وحدوث حفيف أو احتكاك مسموع ، وهذا الاحتكاك ناتج عن اندفاع الهواء خارجاً من خلال المضيق ، وتصادم ذرات الهواء بعضها ببعض واحتكاك الدوامة بالسطوح الملامسة من قناة الصوت^(٣١).

ويختلف شكل المضيق وحجمه عند النطق بصوت من تلك الأصوات الانطلاقية من بينها الهاء، فتارة يأخذ شكلاً اخدودياً كما يحدث مع السين والشين والزاي grove – like shape، وقد يأخذ شكلاً طويلاً شقياً slit – like shape كما يحدث مع صوت الخاء^(٣٢).

يبدو أنّ شكل المضيق مع الهاء يأخذ شكلاً طويلاً شقياً، ويبين علماء الأصوات أنّ تلك الأصوات التي تمتد من منطقة اللهاة حتى المزمار هي أصوات ذات مخرج رأسي وهي أصعب في الفحص الصوتي ؛ لأنّ أفلام (أشعة إكس) لم تظهر حركات عضلات الحلق، وإنّما أظهرت الجدار الخلفي للحلق فحسب؛ لذلك لم تكن النتائج كاشفة كما كان متوقعاً.

وتلتبس في صوت (الهاء) صفتا الجهر والهمس لقربهما من وضع الحركات عند المحدثين، فذهب د. إبراهيم أنيس^(٣٣) إلى أنّها صوت مهموس غالباً يجهر به، وأيّده في ذلك د. سعد مصلوح^(٣٤) فهو عنده من الانطلاقيات المهموسة غالباً وليس حتماً. وذهب د. تمام حسان^(٣٥) إلى أنّه صوت فيه بعض الذبذبة فهو مجهور. في حين قطع د. أحمد مختار عمر ود. كمال بشر^(٣٦) بأنّه صوت مهموس. وجمع د. رمضان عبدالنواب^(٣٧) بعض هذه الآراء ذاهباً إلى أنّه صوت مهموس، وأنّ الهواء يخرج عند نطقه لصوت الهاء مثل خروجه في حالة الزفير الاعتيادية، ولولا الحفيف أو الاحتكاك بمنطقة الأوتار الصوتية لما سُمع غير صوت الزفير المألوف، وانعدام الذبذبة هو الذي يُميّزه من الحركات.

ويرى حسن عباس أنّ آلية نطق صوت الهاء وما يرافقه من انقباض وتوتر في أغشية الحنجرة وأنسجتها يدلُّ على التوتر الوجداني ومشاعر الخوف والألم ؛ إذ إنّ الإنسان المنفعل الذي يدخل في حالة يأس أو بؤس أو حزن أو ضياع ولو لعارض مفاجئ لا بُدَّ أنْ تنقبض منها نفسه ، فينعكس ذلك على جملته العصبية؛ وتبعاً لذلك لا بُدَّ أنْ ينقبض لها بدنه بما في ذلك جوف الصدر^(٣٨) وهو ما يتفق مع حالة الشاعر التي يعيشها من اضطرابات نفسية وتوترات وجدانية.

وفيه انسجام مع النغم وراحة في النفس وتخفيف حالة الأسى التي تُهيمن على النص ، فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد عضلي ، وقد حاول المتنبّي إفراغ آهاته وأناته ، وحزنه وأساه في ترديده حرف الهاء .

وقد استعمل المتنبّي قافية اللام^(٣٩) التي تُعدُّ من الأصوات الشديدة المجهورة التي تتسم بالوضوح النطقي ، فالأصوات المجهورة تُشكّل الوقع الحقيقي الذي يعتمد عليه النغم بسبب ذلك التنغيم الذي يُحدِثُ اهتزاز الوترين الصوتيين^(٤٠) ، وينطق هذا الصوت باعتماد طرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة، بحيث تُوجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم أو من أحدهما^(٤١) ما يجعلنا نُدرك ما تضيف مثل هذه الأصوات من طاقة نغمية كامنة على التشكيل الصوتي.

ويميل المتنبّي إلى الأصوات التي تتسم بالوضوح النطقي والسمعي^(٤٢)، لكي يمنح قوافيه نغماً موسيقياً ودلالة إيحائية للقصيدة ؛ لأنّ الشاعر كثيراً ما يربط بين القوافي وبعض الدلالات، ويرتبط صوت الروي عند المتنبّي ارتباطاً واضحاً وثيقاً بما يُؤديه من إيقاع وانعكاس انفعالي تعبيرى مؤثّر.

ويتبيّن أنّ القافية وصوت الضمة قد أسهما في إضفاء شيء من القوة والنقل على جو القصيدة العام ، مما يمكن القول: إنّ الضمة وما تتسم به من قوة قد أسهمت بفاعلية كبيرة في إبراز الإيحاءات التي وراء النص ، ويتضح ذلك من خلال اجتماع صوت اللام الذي يُعدُّ من الحروف الشديدة والمجهورة^(٤٣)، بصوت الضم المجهور^(٤٤).

وقد كان للضمة أثرٌ في مضاعفة درجة وضوح اللام وقوته ، ومثل هذه الأصوات الشديدة يُلْمَس فيها عنصر انفجاري ينسجم وسرعة الأداء عند الأعراب ؛ لأنّ هذه الأصوات النطق بها سريع ؛ فاللام والضم ولداً صوتاً سريعاً ينفذ للأذان ويطلقها كأنّها فرقعات متعددة^(٤٥)؛ لتحمل معها دلالة على القطع والحسم بما أراده الشاعر أن يوصلها إلى المتلقي فتستقرّ في ذهنه.

ثانياً: التراكم الصيغي:

إنّ الأثر الإيحائي الذي يوفره بناء الكلمة الصرفي تكشفه دراسة الصيغ الصرفية وقيمتها الإبلاغية في لغة الأدب؛ ذلك أنّ للصيغ الصرفية علاقة حاسمة بأساليب اللغة ، فثمة كلمات ذات صيغ صرفية معينة تتمتع بتعبيرية داخلية وطبيعة تختلف فيها عن الكلمات الأخرى، غير أنّها تستوعب زيادة على ذلك دلالات الزمان ، والمكان ، والعددية ، والهيئة، وغير ذلك.

ويُسمى هذا النوع من التراكم بتكرار القالب الصوتي، حيث تتطابق حركات وسكنات القوالب الصوتية المتكررة بشكل يجعلها مؤثرة في النفس، من ذلك تكرار صيغة (فَعِيل) التي تشتق من مصادر الأفعال الثلاثية اللازمة المضمومة العين غالباً، للدلالة على الصفة المشبهة باسم الفاعل، لتدلّ على الثبوت والدوام في الغالب^(٤٦)، كما في قوله: (دليل / قليل / رحيل / كفيل / نسيل / صقيل / عليل / جميل / ذليل / نحيل / بخيل) التي تدلّ دلالة واضحة على المبالغة والوصف في الأسماء المذكورة وثبوتها ؛ وذلك أنّه حينما استعمل صيغة (فَعِيل) بمعنى صفة اللزوم، والثبات لصفة الفاعل، أراد أنّ تكون صفات مطلقة ودائمة؛ لأنّه حلم الشاعر، فكان لها أثرٌ أو وظيفة بارزة في رسم إيقاع الجملة، وفي تحويلها إلى جملة شعرية، بل تجاوزت تلك الوظيفة إلى دور المُهيمن على الأبيات كُلِّها، فشغلت قوافي الخطاب الداخلية والخارجية، فمن يريد الدلالة على ثبوت الوصف ودوامه نصّاً فعلياً أن يجيء بالصفة المشبهة، ومن يريد الدلالة نصّاً على حدوثه وتقيدّه بزمنٍ معيّن من دون باقي الأزمنة فعلياً أن يجيء باسم الفاعل، وأنّه لأبْدَ مع الإرادة من قرينة تبين نوع الدلالة، أهي الثبوت والدوام أم الحدث؟^(٤٧).

وتكررت صيغة (فُعُول) وهذا البناء من أبنية جموع الكثرة ويطرّد في كل اسم ثلاثي على زنة (فَعْل) نحو: كَعَب، وكُعُوب^(٤٨). أو (فِعْل) نحو: جُدُع وجُدُوع ، وِلِصْ وألصُوص^(٤٩). أو (فُعْل) بشرط ألا تكون عينه واوا، أو لامه ياء، نحو: جُنْد وجُنُود^(٥٠). ويحفظ (فُعُول) في (فَاعِل) وصفاً نحو: شَاهِد ، وشُهُود ، وفي (فَعْل) نحو: أَسَد ، وأُسُود^(٥١).

وقد ورد هذا البناء في مواضع متفرقة من ذلك قوله: (عُقُول / نُحُول / حُمُول / خِيُول / قُفُول / نُصُول)

إنّ تكرار الوزن الصرفي في القصيدة يحدث إيقاعاً صوتياً يُشارك في موسيقية الشعر، وتجسيد صورته ؛ لأنّ تكرار الصيغة نفسها يعني تكراره نمطاً تتردد فيه وحداته الصوتية؛ إذ يُشكّل البعد الصرفي صيغاً وحشواً (مورفيمات البناء والوحدات الصرفية) جانباً مهماً في التراكم الصوتي ، وكذلك من الصيغ التي تكررت في قصيدة المتنبي صيغة (مَفْعُول) التي تدلّ على مَنْ وقع عليه الحدث كما في قوله: (مَسْلُُول / مَقْتُول / مَعْدُول / مَأْمُول / مَتَبُول)، وهو وصف مشتق من المضارع المبني للمفعول للدلالة على مَنْ وقع عليه الفعل ويبني من الفعل الثلاثي المجرد على وزن (مفعول). وإذا كان من الأجوف فإنّ عين الفعل تردّ إلى أصلها ثم تحذف واو اسم المفعول وتنتقل حركة عينه إلى ما قبلها نحو: مَقُول ومَبِيع والأصل: مَقُول ومَبِيع^(٥٢).

وتكرار صيغة (تفعيل) كما في قوله: (تهويل / تعليل / تقبيل / تبديل) يوفّر طاقة انفعالية أكبر من غيرها، وفضلاً عن ذلك فإنّه يضيف إيقاعاً صوتياً داخل البيت ومن ثمّ القصيدة؛ لأنّ في صيغة المصدر (تفعيلاً) مبالغة وتكثيراً في الغالب. فالشاعر يحمل نفسه على ملاقاته ممدوحه يوماً بعد يوم ، وفي أحيان أخرى يُخوّف أعداءه منه يوم الحرب حتى إنّ كالهول عليهم، ثم ينتهي بالتعليل في حبه.

إنّ لبناء الكلمة الصرفي أثره الواضح في تشكيل الفكرة وتصويرها عند المتلقي؛ لذلك فإنّ استثمار هذا الجانب يفتح للشاعر أبواباً جديدة، عن طريق قدرته على توظيف البناء الصرفي المناسب لإنتاج دلالة أكثر وضوحاً ، أو إحياء أكثر قوة وتأثيراً.

ثالثاً: التراكم التركيبي:

هذا النوع من التراكم الصوتي يتعلق بالتركيب والدلالة الذي استطاع المتنبّي أن يُعبّر عن معاناته مع ممدوحه باستعماله أسلوب الاستفهام أكثر من مرة في قصيدته ، كقوله:

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوَى يَا رَسُولُ؟! أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتْبُولُ

وقوله:

كَيْفَ لَا تَأْمَنُ الْعِرَاقَ وَمِصْرُ وَسِرَايَاكَ دُونَهَا وَالْخَيُْولُ؟!

وقوله:

أَنْتَ طَوَّلَ الْحَيَاةَ لِلرُّومِ غَازٍ فَمَتَى الْوَعْدُ أَنْ يَكُونَ الْقُفُولُ؟

وقوله:

وَسَوَى الرُّومِ خَلْفَ ظَهْرِكَ رُوم فَعَلَى أَيِّ جَانِبِكَ تَمِيلُ؟

وقوله

نَحْنُ أَدْرَى وَقَدْ سَأَلْنَا بِنَجْدٍ أ طَوِيلٌ طَرِيقُنَا أَمْ يَطُولُ؟

فالتراكم الصوتي بادٍ في هذه القصيدة؛ إذ استعمله الشاعر عن طريق الاستفهام بصورة متكررة ليُصوّر واقعه الحزين وهو يتهم رسوله إلى محبوبته بأنه شاركه في حبها ، ويقول: أنا العاشق وقلبك الفاسد، وقد بعثتك إليها رسولاً فما بك قد صِرتَ عاشقاً مثلي تُقاسي ما أُقاسيه.

فالاستفهام يُقيم نبرات متوازية متماثلة بتكثيف هذا الأسلوب وتكراره، وفضلاً عن ذلك فإنه ينقل الجملة من دائرة المعنى الخبري إلى المعنى الاستفهامي الذي هو إنشائي ، وتغيير مضمونها في معنى مُحصّل إلى معنى يُستفسر عن حصوله من عدمه.

ففي هذا التكرار لأسلوب الاستفهام دلالة واضحة على تماسك بناء القصيدة من جهة ، ويُعمّق الإيحاء^(٥٣) التعبيري الذي يتوخى الشاعر بثّه من جهة أخرى ، فضلاً عن الإيقاع الصوتي الذي يُحدِثه.

وللاستفهام دلالتان:

الأولى: وضعية: وهي طلب الفهم ، يعني أنّ المُستفهم يطلب فهم شيء يجهله من المُخاطب بالاستفهام.

الثانية: مجازية: وضابطها أنّ يكون المُستفهم ليس في حاجة إلى فهم شيء من المُخاطب بالاستفهام ، بل هو يُنشئ معاني يقتضيها المقام قاصداً إعلام المُخاطب بها ، لا أنّ يستعلم هو من المُخاطب عن شيء^(٥٤).

والمتنبّي لم يُرد أنّ يستعلم منهم أنّ يكون حزيناً أو غير حزين بل أراد أنّ يُثبت لرسوله خيانتته وشدة حبه هو لسيف الدولة من جهة ، وما آل إليه من حزن بسببه من جهة أخرى.

وفضلاً عما تقدم فإنّ هذا البيت يكتسب بُعداً موسيقياً داخلياً من خلال اللجوء إلى التصريح^(٥٥) الذي يُعدُّ شكلاً من أشكال التوازي^(٥٦) بما يُشكّله من نغمة موسيقية متكررة ؛ إذ تصبح نهاية الشطر الأول مشابهة لنهاية الشطر الثاني في النغمة الموسيقية.

إنّ الوظيفة التي تُمنح للتصريح هنا تجعله داخلياً في البنية الشعرية التي يصبح التصريح علامة من علاماتها ، ويتمثّل ذلك خلال التماثل الوزني الذي يُضفيه التصريح على افتتاحية القصيدة بما يُوحى بنبرتها ، ويُصوّر التجاوب الموسيقي الداخلي القائم على التماثل ليس في الرّنة وحسب إنّما في الموقع كذلك ، وكأنّه يُشكّل الصوت وصداه فالتماثل يظهر في الشعر عندما تكون المواقع متقابلة أو متوازنة ، وهذا التماثل يُشكّل ظاهرة داخلية في نسيج البناء الشعري سواء أكان هذا التماثل صوتياً أم دلاليّاً في آن واحد^(٥٧).

انتقل الشاعر بعد أن بدأ مطلع قصيدته بأسلوب الاستفهام الذي كشف عن حالة الحزن والاضطراب لديه إلى أسلوب النداء بـ(يا رسول) ليثبت مدى حزنه ، وفي استعمال حرف النداء (يا) تنبيه للمتلقي ، فالصوتان (ي + ا) يعُدّان من الأصوات المجهورة^(٥٨).

وينتج من هذا المزج إيقاع مؤثر "لما له من قرع ثقيل ومؤثر في النفس"^(٥٩) فضلاً عما في حرف المدّ من قابلية على تهيئة الأذهان من جرّ مدّ النطق والوضوح السمعي ؛ لأنها أوسع انتشاراً^(٦٠)؛ ومثل هذا الامتداد في زمن النطق يُعطي للمقطع (يا) استقلالية ويكسبه وضوحاً ورسوخاً وهو يحمل جواً من العاطفة نتيجة تألفه مع غيره من الألفاظ.

وترتبط أصوات المد واللين بإحساس أليم نابع من الخوف والاضطراب والقلق والشوق والحنين. وهي تحمل نغماً شجياً ينسجم وحالة الشوق إلى الممدوح.

لا غرو إن كان صوت (يا) مقطعاً صوتياً مناسباً لحمل الشجن والأسى ؛ لأنّ "في أدوات اللغة ما هو أكثر ميلاً للمواقف التوقيعية الانفعالية مثلما هي الحال في النداء المتطلب نفساً إنشادياً أكثر تميزاً"^(٦١).

وأدت الخيانة التي اكتشفها المتنبّي إلى استعماله للحركة الطويلة لتعادل حركة الانتقال التي تحدث في نفس ذلك الشخص الخائن.

وعلى الرّغم من ثقل حرف النداء (يا) وترديده الموسيقي العالي فإنّ السياق قد ألبسه رقة وتلطفاً بخاصة عند التحامه بلفظ (رسول) الذي زاد من رفته وحنينه كأنّه يُعبّر عن شدة التصاقه وحبّه لما في لفظ (رسول) من حبّ ودعوة إلى الخير.

فالمتنبّي فضلاً عن النداء الصريح يستبطن معنى النداء وصيغته الصوتية في مستوى إيقاعي لما تؤديه أداة النداء الصريحة ، وينسجم مع ما يشبه الشكوى والحزن من خلال التركيز على صوت الألف المطلقة (المقطع الطويل المبدوء بصامت يليه ألف الإطلاق)، وهذا النداء يُعبّر عن إلحاحه في مخاطبة معشوقه لتحقيق رغبته بالوصول إليه.

ولعلّ في هذا الصوت المفتوح دلالة على أنّ حالة الشاعر كانت تستدعي الحزن وشدة العشق والهيّام الذي يشكو منه ؛ لذا نجد أنّه لأمر ما كانت حروف النداء في اللغة العربية مفتوحة كلها [أ - أي - يا - أيا - هيا]، ولعلّ ذلك من أجل أنّ يُسمع المُنادي حاجته ويبلغ رسالته ويستبين ما في نفسه من شوق وحنين ، والدعاء مدّ للصوت ؛ ويكون الصوت في مثل هذه الأطوار مفتوحاً لينفتح به الفم ولتتطرق به الحنجرة حال كونها مفتوحة.

وكذلك يمتاز صوت الألف بوضوحه السمعي فضلاً عن أنّه من أصوات اللين Vowels وهي كلها مجهورة "وأنّ مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حُرّاً طليفاً"^(٦٢)، وأنّ اللسان معه "يبلغ أقصى ما يُمكن لأنّ يصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان والحنك حينئذٍ يكون أوسع ما يُمكن في هذا الوضع"^(٦٣)، ولعلّ ظاهرة حرية مرور الهواء وانطلاقه من خلال الفم إنّما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف ، فهي على حدّ تعبير ابن جني أوسع حروف المد وألينها^(٦٤)، وهذا التوصيف لصوت الألف ينسجم مع حالة الحزن والشكوى والتحسر التي تمرّ سريعاً بانطلاق إلى ممدوحه (سيف الدولة).

فتركيب النداء عبّر عن قُربه من مُتلقيه وشدة التصاقه به ، وفي هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التحبب وفن جديد من فنون التكسب والسؤال وبخاصة في غرض المديح ليكون له أبعاد الأثر في الممدوح لكسب رضاه وعطاياه ، "فهو يُصوّر لنا قلبه المُستهام المحزون وبيتغي من رسوله الخائن أن يبلغ حزنه وهيامه إلى معشوقه وهو سيف الدولة ، بعد أن انقطعت حبال المودة انقطاعاً انتهت برحيل الشاعر من حلب، وأنّ الشمس التي سترتها الحبال وزادت بهاء على أختها ليست إلا رمزاً لسيف الدولة نفسه"^(٦٥).

وكذلك كان لتركيب الشرط قيمة في انسجام النسق الشعري ، وتعاقب صوره بحكم ما في معمار هذا الأسلوب من تكرار ، ومن ثمّ هذا النسق باعتبار ما يتشكّل بهذا المعمار من مادة وما يُؤديه في العمل الشعري من وظيفة ، وقد سعى شاعرنا إلى تحقيقه عن طريق أسلوب الشرط ليسهم في خلق الترابط بين كلّ بيت من أبيات القصيدة ؛ إذ إنّ الشرط يستدعي وجود ثلاثة عناصر رئيسة لكي يتم لا غنى

لأحدهما عن الآخر هي أداة الشرط^(٦٦)، وجملة فعل الشرط وجملة جواب الشرط^(٦٧)، سواء حصل تقديم أو تأخير في هذه الأركان الأساسية أو لم يحصل، وتنشأ حالة من التوازن النفسي لدى المتلقي في حالة استقباله كلام الشاعر باستعمال أداة الشرط وجملة فعل الشرط، ومن ثمّ نختم هذا الكلام بذكر جملة جواب الشرط، وتستعمل (إذا) بمعنى أنّ المتحدث يتوقع حدوث الفعل في المستقبل توقعاً يقينياً بخلاف (إن) التي تدلّ على قلة وقوع الفعل أو الشك ولا بُدّ أن يكون ذلك في المستقبل^(٦٨)، ومن ذلك قوله:

وإذا العذل في الندى زار سمعاً	فقداه العذول والمعذول
وإذا خامر الهوى قلب صبّ	فعاينه لكل عين دليل
وإذا الحرب أعرضت زعم الهو	للعينيه أنه تهويل
وإذا صحّ فالزمان صحيح	وإذا اعتلّ فالزمان على
وإذا غاب وجهه عن مكان	فيه من ثناء وجه جميل

يُضفي هذا التكرار تراكمًا صوتيًا داخل القصيدة خلال تعاقب تركيب الشرط ودلالته (إذا+ فعل الشرط المذكور أو المقدر).

إنّ هذا التغاير الشرطي يُفيد التلازم الضروري بين الشرط والمَشروط، ولكنّ أطراف هذا التلازم مختلفة باختلاف مكوناتها، محورها هنا الممدوح، وبه يتعلّق (الزمان) صحة واعتلالاً، وكذلك به يتعلّق (المكان) سواء أكان حاضراً بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، كأنّه بمجموع علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد توجد إلا هو منها بمثابة القطب.

وقد كان وقوع ما بعد (إذا) مؤكّداً أو كالمؤكد صار أقرب إلى الماضي المؤكد وقوعه تحقيقاً، فمثلاً مجيء (إذا) مع (عن مكان)؛ لأنّها في حكم المتوقع حدوثه في المستقبل إذا غاب وجه الخليفة.

وأضفت هذه التراكمات الدلالية إيقاعاً صوتياً ، بدت ظاهرة جلية في شعر المتنبى بل غلبت على كثير من أشعاره في مختلف أدوار حياته بحيث يُمكن القول: إنها أصبحت تُمثلُ أزمة شعرية لديه ، يبيثها في غزله ؛ وفي مدحه وهجائه؛ وفي رثائه ؛ فإذا هي تُمثلُ طبيعة نفسية لديه ؛ وإذا الجناس أو التراكم الصوتي في معاني شعره اتساق في معاني عواطفه وتعبير صادق عن إحساسه وضميره وحاجة نفسه.

وهذا التراكم الصوتي يضيف على الخطاب رونقاً وجمالاً وإيحاءً؛ وليخلق من التشابه الصوتي واللفظي فروقاً معنوية ، فضلاً عن أجزاء البيت وأحكامه وتصعيد إيقاعه الذي يمنح الكلام تناسباً نغمياً من خلال ورود لفظين بينهما تشابه شبه تام من الناحية الصوتية وهو أكثر دوراناً في شعر المتنبى كقوله:

تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيْتُ مِنْ أَلَمِ الشَّوِّ قِ إِلَيْهَا وَالشَّقُّوقِ حَيْثُ النُّحُولُ

وقوله:

زَوَّدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَاذَا مَ فَحَسُنَ الْوُجُوهِ حَالٌ تَحُولُ

وقوله:

وَصَلِينَا نَصْلِكَ فِي هَذِهِ الدُّنَى يَا فَإِنَّ الْمَقَامَ فِيهَا قَلِيلُ

وقوله:

نَحْنُ أَدْرَى وَقَدْ سَأَلْنَا بِنَجْدٍ أ طَوِيلٌ طَرِيقُنَا أَمْ يَطْوُلُ؟

فالتراكم الصوتي والتصعيد النغمي جاء نتيجة تكرر الأصوات المتشابهة في أكثر من لفظ مجانس بين (تشتكي - اشتكيتُ)، (الشَّقُّوقِ - الشَّقُّوقِ)، (حُسْنِ وَجْهِكَ - فَحَسُنَ الْوُجُوهِ)، (حَالٌ - تَحُولُ)، (صَلِينَا - نَصْلِكَ) (طَوِيلٌ - يَطْوُلُ)، ويُلاحظ على المتنبى من خلال أبياته أنه يعمد إلى تحشيد بعض الأصوات ضمن البيت الواحد ليُشكِّلَ من كلماته نسيجاً إيحائياً قادراً على إيصال المعنى أو الإشارة إليه ، ومثل هذه القدرة الإيحائية والإشارية أطلق عليها (الأنوماتوبيا)^(*)، والمتنبى

يستعين بالأصوات لينقلها من وظيفتها التجريدية إلى وظيفة الصورة الحية المُتحرّكة التي يُمكن أن يتحسسها المتلقي من خلال تلك الأصوات.

وقوله: **صلينا - نصلك** جناس سياقي ؛ لأنّ الشاعر استطاع أن يُميّز بين الوصلين وإن كان الجذر واحداً غير أنّ السياق هو الذي حدد طبيعة الوصل لكل واحد منهما ، وصل الحبيب ووصل الشاعر ؛ لذا استعمل الشاعر التراكم الصوتي ليعبر عن شدة الشوق والحنين ، وأنّ هذا الوصل قد أخذ ينقص من عمره ويأخذ من بدنه وصحته.

وسر جمال الجناس كامن في انسجام حروفه وما تؤديه هذه الحروف من جمال صوتي وإن اختلف معناه في سياق الكلام ، ولكنّ الصوت يبقى محافظاً على تواصل الكلام في بناء الجملة ، وأنّ الجناس لا يخرج عن نظرية الألفاظ وتداعي المعاني في علم النفس ، فثمة ألفاظ متفقة كلّ الاتفاق أو بعضه في الجرس ، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشاكلة في المعنى بحيث تذكر الكلمة أختها في الجرس الصوتي وأختها في المعنى ، لما يولد المعنى الأول معنى ثانياً وثالثاً، وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح لنا كيف يقع التجنيس للشاعر من دون معاناة إذا كان ملحاً بلغته ، محسناً بذوقها ، عالماً بتصاريفها واشتقاقاتها^(٦٩).

نخلص من هذا كلّهُ أنّ الجناس ضربٌ من ضروب التراكم الصوتي خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ ، وما يُثير من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت.

وقد تردد صوت **الشين** (إحدى عشرة مرة) ومن ذلك قوله **(تشتكي - اشتكيتُ)** ، **(الشوق - الشوق)**، وهو صوت لثوي رخو مهموس وهو يدلُّ على التنفسي؛ أي: إطالة الصوت^(٧٠)، وسمّي متفشيّاً؛ لأنّ الهواء يتفشى في الفم وينتشر مصاحباً للشين عند النطق^(٧١)، ولعلّ المتبني اختار استعماله؛ ليبرز ما في نفسه من سرعة الانتشار والتفشي، واتساع الحزن والشوق في نفسه شأنه في ذلك شأن صوت الشين ، والمحبوبة التي أحبها تشكو من الشوق ما أشكو إليها ، ثمّ كنى عن تكذيبها هذه الشكوى ولم يُصرِّح بأحسن الكنايات بأنّ نحولي يدلُّ على اشتياقي ، والاشتكاء هنا بمعنى التأم والتوجع، فالرسول لم يبح بهواها ولكنّه ظاهر عليه؛ لأنّه

ناحل ، والنحول يدلُّ على شوقه، ومن لم يكن ناحلاً لم يكن مشتاقاً ؛ لأنَّ النحول دليل على الشوق والمحبة.

نلاحظ العلاقة في هذه الأبيات ثنائية الأطراف: الغائب - الحبيبة ، المتكلم - الشاعر ، ويشتركان في تشكي الشوق أو ادّعائه ، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما ينتفي ؛ لأنَّ حقيقة الشوق لا تثبت إلا بالدليل ، وهو متوفر في نحول المتكلم ، في حين لا ينهض هذا الدليل عند الغائب ، فالحبيبة تشتكي من الشوق إلى مثل ما اشتكيت من الشوق إليها

والمتبني في البيت الأخير يكسر أفق التوقع عند متلقيه؛ إذ كان ينتظر أن يقول: (أطويلٌ طرِيقنا أم قصير؟) لكنّه أتى بـ(يطول) ليثير الدهشة والغرابة للوهلة الأولى ، وحينما ندرك سرّ الاختيار تزول هذه الدهشة والغرابة ، فالمتبني يعلم طريقه وهو يسأل عن حال الطريق مع علمه به اشتياقاً إلى المقصود ، وهو ما أوضحه في قوله:

وكثير من السُّؤال اشتياق **وكثير من ردّه تعليلٌ**

فالسؤال عن الطريق من فرط الاشتياق لا عن جهل وطلب معرفة؛ لذا جاء بصيغة التفضيل (أدري) التي تحتفظ في هذه الحالة بصفة التجريد وإنّ خلت من دلالة التفضيل ؛ ذلك أنّ التعبير بصيغة التفضيل يقتضي تجريد الصفة من موصوفين أو أكثر لتمكن الموازنة بينهما وهو فعل يدلُّ على الحركة^(٧٢).

ومن الوظائف التي تُؤدّيها المفارقة إعادة التوازن أو حفظه خلال النقيض المستعمل ؛ ليخفف عن نفسه وينفّس عمّا يُعانيه من شوق وحنين.

ويتخذُ المتبني من صيغة التفضيل مطيّة إلى الإفراط في الصفة؛ أي: المبالغة في الدراية والعلم بما سيسأل.

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدق ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية بخاصة إذا اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التي لا تخلو من دلالة ، فاستعمال الصيغة الاسمية في الاستفهام عن طول الطريق (أطويل طريقيًا) يدل على ثبات الدلالة أو لنقل بثبات الصفة ، ثم انتقل إلى الصيغة الفعلية في استعماله (أم يطول) ليوحي بتجدد هذه الصفة بعد كل مرحلة يقطعها من الطريق.

وفي قوله: (وكثير من رده تعليل)؛ أي: رُبما رُدَّ في جواب السائل ما ليس بالجواب وإنما هو تعليل وتطيب لنفس السائل ، كقولك لِمَنْ سَأَلَك عن مكان: قد بلغته ولم يبق إلا يسير، والهاء في (رده) للسؤال؛ أي: وكثير من رُدَّ جوابه ، ثم حذف المضاف.

أما التكرار في قوله (وكثير من السؤال ... وكثير من رده) فإنه فوق دلالاته الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع كثير من السؤال ، يحمل من معنى العموم ما يُفضي إلى تكثيف موضوع السؤال بالرد ، بل يُفضي إلى إبهام شخصية السائل نوعاً من الإبهام ، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفاً ، فهو - على التحقيق - مَنْ يسأل ، وهو مَنْ يشناق ، وهو مَنْ يتعلل بالجواب لكنّه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة^(٧٣).

ويرتبط هذا التراكم الصوتي ارتباطاً وثيقاً بحالة **المتنبي** النفسية فهو يُعبّر عن القلق الداخلي الذي يعيشه الشاعر ، بسبب تجاربه المريرة التي كثيراً ما كانت تخفق فيصطدم لديه الفأل بالتشاؤم والأمل باليأس والنجاح بالإخفاق.

فالمتنبى لم يكن يتعمد التراكم الصوتي إنما هي حالات لا شعورية تصدر من نفسه وقلبه معاً تعكس باطنه وتُصوّر أعماقه ، ومن هنا جاء تأثيرها العظيم ؛ فأقدر الناس تأثيراً هم مَنْ يكونون في حال من الانفعال ؛ وأقدرهم تعبيراً عن الشقاء مَنْ كان الشقاء في نفسه ؛ وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه.

يتضح مما تقدم أن للتراكم الصوتي فاعلية عالية ؛ إذ تخضع في بعض الأحيان لانطباعات مبعثها إحياء الأصوات ، ويشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثير ، فقد يكون هناك صوت بعينه أو مجموعة من الأصوات ، يكون لها مغزى أو تبعث شعوراً معبراً ، وحينها تفوق دلالاته جرس الصوت على منطق اللغة فيخرج عن كونه صوتاً محضاً إلى دلالة تحرك المعنى وتُقوّيه.

إنّ التراكم مسألة صوتية لا حلية خارجية عارضة ، وليست عجزاً عن توليد المعاني والدلالات بل على النقيض من ذلك، يمكن عدّ التراكم فاعلية صوتية تتعلق بتجربة الشاعر الفنية وشعوره العميق بالحاجة إلى الاستزادة.

التراكم الصوتي

في قصيدة ما لنا كلنا جوى يا رسول^(٧٤)

للمتنبى

مَا لَنَا كُلُّنَا جَوَى يَا رَسُولُ؟! أَنَا أَهْوَى وَقَلْبُكَ الْمَتَّبُولُ
كُلَّمَا عَادَ مَنْ بَعَثَتْ إِلَيْهَا غَارَ مِنِّي وَخَانَ فِيمَا يَقُولُ
أَفْسَدَتْ بَيْنَنَا الْأَمَانَاتِ عَيْنَا هَا ، وَخَانَتْ قُلُوبَهُنَّ الْعُقُولُ
تَشْتَكِي مَا اشْتَكَيْتُ مِنْ أَلَمِ الشُّو قِ إِلَيْهَا وَالشُّوقِ حَيْثُ النُّحُولُ
وَإِذَا خَامَرَ الْهَوَى قَلْبَ صَبٍّ فَعَلَيْهِ لِكُلِّ عَيْنٍ دَلِيلُ
زَوَّدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَا دَا مَ فَحَسُنُ الْوُجُوهِ حَالَ تَحْوُلُ
وَصَلِينَا نَصْلِكَ فِي هَذِهِ الدُّنَى يَا فَإِنَّ الْمَقَامَ فِيهَا قَلِيلُ
مَنْ رَأَاهَا بِعَيْنِهَا شَاقَهُ الْقُطَا نُ فِيهَا كَمَا تَشْوَقُ الْحُمُولُ
إِنْ تَرَيْتَنِي أَدْمَيْتُ بَعْدَ بِيَاضٍ فَحَمِيدٌ مِنَ الْقِتَاةِ الدُّبُولُ
صَحَبْتَنِي عَلَى الْفَلَاةِ فَتَاة عَادَةُ اللَّوْنِ عِنْدَهَا التَّبْدِيلُ
سَتَرْتُكَ الْحَجَالَ عَنْهَا وَلَكِنْ بِكَ مِنْهَا مِنَ اللَّمَى تَقْبِيلُ
مِثْلَهَا أَنْتِ لَوَّحْتَنِي وَأَسْقَمْتِ تِ وَزَادَتْ أَبْهَاكُمَا الْعُطْبُولُ
نَحْنُ أَدْرَى وَقَدْ سَأَلْنَا بِنَجْدٍ أَ طَوِيلُ طَرِيفُكُمَا أَمْ يَطْوُولُ؟

وكثير من السُّؤال اشتياق
ولا أقمنا على مكان وإن طا
كُلَّمَا رَحَّبَتْ بنا الرّوض قُننا
فيك مَرعى جِادِننا والمطايِيا
والمُسَمَّونَ بِالأمير كثيرُ
الَّذي زُلْتُ عنه شرقاً وغرباً
ومعي أينما ساكتُ كَأني
وَإِذَا العَذْلُ في النَّدَى زارَ سَمَعاً
وَمَوَالٍ تُحْيِيهِم مِّن يَدَيْهِ
فَرَسٌ سَابِحٌ ورُمَحٌ طَوِيلٌ
كُلَّمَا صَبَحَتْ دِيَارَ عَدُوِّ
دِهْمَتَهُ تُطَايرُ الزُّرْدَ المُحَا
تَقْنِصُ الخيلَ حَيْلُهُ قَنْصَ الوَحَا
وَإِذَا الحربُ أَعْرَضَتْ زَعَمَ الهَوُ
وَإِذَا صَحَّ فَالزَّمَانُ صَحِيحٌ

وكثيرٌ من رده تعليلُ
بَ ولا يُمكنُ المَكانَ الرّحيلُ
حلبُ قَصَدْنَا وَأَنْتِ السَّبيلُ
وَإِيها وَجِيفُنَا وَالذَّميلُ
وَالأمير الَّذي بها المأمولُ
وَنَداهُ مَقابِلِي ما يَزولُ
كُلُّ وَجِهٍ لَه بِوَجْهِ كَفيلُ
فَقَداهُ العَـذْلُ وَالْمَعْدُولُ
نِعَمٌ غَيْرُهُم بِها مَقْتُولُ
وَدِلاصٌ زَعْفٌ وَسيفٌ صَقيلُ
قال: تلك الغُيوثُ ، هذِي السَّيولُ
كَمَ عنه كما يَطيرُ النَّسِيلُ
شِ وَيَسْتَأْسِرُ الخَميسَ الرَّعيلُ
لُ لِعَيْنِيه أَنه تَهويلُ
وَإِذَا اعتلَّ فَالزَّمَانُ عَليلُ

وإذا غابَ وجهه عن مكانٍ
 ليس إلاك يا عليُّ همامٌ
 كيفَ لا تأمنُ العراقَ ومصرُ
 لو تحرّفتَ عن طريقِ الأعداي
 ودرى مَنْ أعزّه الدَّفْعُ عنه
 أنتَ طولَ الحياةِ للرومِ غازٍ
 وسوى الرومِ خلفَ ظهرِك روم
 فَعَدَّ النَّاسُ كُلَّهُم عن مساعيدِ
 ما الَّذي عنده تُدارُ المنايا
 لستُ أرضى بأن تكونَ جواداً
 نَعَصَ البُعْدُ عنكَ قُربَ العطايا
 إن تبوّأتُ غيرَ دُنْيَايَ داراً
 مِنْ عبيدي - إن عِشْتَ لي - أَلْفُ كافو
 ما أبالي إذا اتَّقَتَكَ الليالي
 فيه مِنْ ثناه وجهه جميلُ
 سيفه دُونَ عِرْضه مسلولُ
 وسراياك دُونَها والخُيولُ؟!
 رَبَطَ السِّدْرُ خيالهم والنَّخيلُ
 فيهما أَنه الحقيِرُ الذَّلِيلُ
 فمتى الوعدُ أن يكونَ القُفُولُ؟
 فعلى أيِّ جانبيك تميّلُ؟
 كَ وقامتَ بها الفتا والنُّصُولُ
 كالَّذي عنده تُدارُ الشَّمولُ
 وزماني بأن أراك بخيلُ
 مرْتَعِي مَخْصِبٌ وجسمي هزيلُ
 وأتاني نَيْلٌ فأنتَ المُنَيْلُ
 رِ ولى مِنْ نِداك خصبٌ ونيلُ
 مَنْ دَهَتْهُ حُبُولُها والخُبُولُ

Abstract

The study attempts at investigating Al- Mutanabi's "Lamiyeh" that praises saif Ad- Daulah. It depends on the repetition of the sound in disclosing the text, its architecture, and its construction in the light of the interaction of its parts. Sound repetition is a kind and an elementary constituent of tempo. The sound consists of tempo and a musical sense. If it is repeated according to a certain order, it gives another kind of tempo. This order is a phenomenon shown through and repetition. The phonemic study of the poem represents an indispensable means of knowing the connection between the sound and sense.

الهوامش

- (١) العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة (ركم)، ١٤٧/٢، وينظر: لسان العرب ، ابن منظور، مادة (ركم)، ٢٢٩/٧.
- (* كذا في النَّص ، وصوابه: في أثناء.
- (٢) الأسلوبية الصوتية : محمد صالح الضالع ، ٢٨.
- (٣) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي ، ٩٩.
- (٤) الموازنات الصوتية : محمد العمري ، ١٧٢.
- (٥) البيان والتبيين : ٧٩/١.
- (٦) الخصائص : ٣٤/١.
- (* كذا في النَّص ، وصوابه: رئيس.
- (٧) محاضرات في اللسانيات : فوزي الشايب ، ٤٨.
- (٨) الأصوات اللغوية : ٦٧-٦٨.
- (٩) دراسة السمع والكلام: ١٧٩ ، وينظر: التتوين والدلالة - دراسة في ضوء اللسانيات العربية المعاصرة -، خالد إسماعيل حسان، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت ، الحولية (٢٩)، رسالة (٢٦٥)، ٢٠٠٧ ، ص١٧.
- (١٠) التحليل في ضوء علم الدلالة : الأعلام ، ع (١٢) ، ١٩٨٥ ، ٦٨.
- (١١) ينظر: لسان العرب ، مادة (جوي)، ١٩١/٣٧.
- (١٢) شعر المتنبي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، ١٢٢.
- (١٣) المصدر نفسه ، ١٢١.
- (١٤) الرعاية : ١٠٤.
- (١٥) علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي - ، محمود السعران ، ١٥٥.
- (١٦) ينظر: لسان العرب ، مادة (تبل)، ١٨٩/٦.
- (١٧) البيان والتبيين : ٣٢٧/٣.
- (١٨) الحب والموت في شعر المتنبي: بيان الصفدي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ع (٤٢٩)، ١٩٨٩م. ص١٨٤.

- (١٩) الأصوات اللغوية : ٧٤ ، وينظر: علم الأصوات، حسام البهنساوي ، ٥٠ ،
وأثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة ، فوزي الشايب ، ٧٣ .
- (٢٠) الأصوات اللغوية : ٧٥ .
- (٢١) محاضرات في اللسانيات ، ١٦٣ .
- (٢٢) الأصوات اللغوية: ٨٦-٨٧ .
- (٢٣) المصدر نفسه : ٦١
- (٢٤) المصدر نفسه : ٦١ .
- (٢٥) التجديد الموسيقي في الشعر : رجاء عيد ، ١٠ .
- (٢٦) موسيقى الشعر: ٣٢ .
- (٢٧) نهاية الإيجاز ودراية الإعجاز: ٥٧ .
- (٢٨) ينظر: ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي ، عبدالفتاح صالح نافع ،
المورد/ مج (١١) ، ع (٢) ، ١٩٨٢م ، ص ٥١ .
- (٢٩) ينظر: علم الأصوات ، كمال بشر ، ١٢٢ .
- (٣٠) ينظر: دراسة السمع والكلام ، ١٨٤ .
- (٣١) ينظر: دراسة الصوت اللغوي ، ٣١٩ .
- (٣٢) ينظر: دراسة السمع والكلام ، ١٨٥ .
- (٣٣) الأصوات اللغوية: ٨٦ .
- (٣٤) ينظر: دراسة السمع والكلام ، ١٨٥-١٨٦ .
- (٣٥) ينظر: مناهج البحث في اللغة ، ١٠٣ .
- (٣٦) ينظر: المصدر نفسه ، ٣١٩ ، وعلم اللغة العام: ٥٩ .
- (٣٧) ينظر: المدخل إلى علم اللغة ، ٥٨-٥٩ .
- (٣٨) خصائص الحروف العربية ومعانيها: ١٩٢ .

- (٣٩) يخرج من حافة اللسان من أدها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى، وهو مجهور منفتح، وفي اللام صفة تميزت بها، وقد سماها المتقدمون الانحراف وسماها المحدثون المجانبية، يقول سيبويه موضحاً الصوت المنحرف: "هو حرف شديد جرى فيه الصوت؛ لانحراف اللسان مع الصوت، ولم يعترض على الصوت كاعتراض الحروف الشديدة، وهو اللام، وإن شئت مددت فيها الصوت وليس كالرخو؛ لأن طرف اللسان لا يتجافى عن موضعه، وليس يخرج الصوت من موضع اللام ولكن من ناحيتي مستدق اللسان فويق ذلك". الكتاب: ٤٣٣/٢. وسُمِّي منحرفاً؛ لانحرافه عن حكم الشديدة وعن حكم الرخوة فهو بين الصفتين. الرعاية: ٤٥.
- (٤٠) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ٢٨، وينظر: الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، محمد فتح الله الصغير، ٨٢.
- (٤١) علم الأصوات: كمال بشر، ٣٤٧.
- (٤٢) موسيقى الشعر: ٢٣.
- (٤٣) الكتاب: ٤٣٤/٤-٤٣٥.
- (٤٤) الأصوات اللغوية: ١٢٤-١٢٥.
- (٤٥) في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ١٠٠.
- (٤٦) شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري، ١٤١/٢.
- (٤٧) النحو الوافي: عباس حسن، ٣٠٧/٣-٣٠٨.
- (٤٨) ينظر: شرح الكافية الشافية: لابن مالك، ٢٧١/٢، وارتشاف الضرب من لسان العرب: أبوحيان الأندلسي ٢٠٣/١، وأوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام الأنصاري، ٣١٨/٤.
- (٤٩) ينظر: الكتاب، ٥٧٥/٣، والمقتضب: للمبرد، ١٩٤/٢-١٩٥، وشرح الكافية الشافية: ٢٧١/٢.

(٥٠) ينظر: شرح الكافية الشافية، ٢/٢٧١، وارتشاف الضرب: ١/٢٠٣، وأوضح المسالك: ٤/٣١٨.

(٥١) ينظر: شرح الكافية الشافية، ٢/٢٧١، وارتشاف الضرب: ١/٢٠٣.

(٥٢) ينظر: المنصف: لابن جني، ٢٨٧.

(٥٣) هو مزية صوتية تحرك الخيال نحو سلسلة من المعاني تتداعي متصلة بالكلمة ، وهو مرتبط غالباً بجرس الكلمة وإيقاعها وما تحمله من ظلال.

(٥٤) ينظر: أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: عبدالعليم السيد فودة ، ١٩١-١٩٣، والتفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم ، عبدالعظيم المطعني ، ٤/١، ومن جماليات الاستفهام في البيان النبوي: عبدالعزيز صالح العمار ، ٩.

(٥٥) هو أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه ، وشين التعسف والاستكراه. ينظر: جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر ، ٣، وجدلية الصوت والمعنى في نقد الشعر الجاهلي بين القدامى والمحدثين: عبدالفتاح محمد العقيلي، ١٨٣.

(٥٦) هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني ، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر. البديع والتوازي : عبدالواحد حسن الشيخ ، ٨، وينظر: تحليل النص الشعري- بنية القصيدة -، محمد فتوح أحمد ، ١٢٩.

(٥٧) ينظر: الإيقاع في شعر نزار قباني ، سمير سحيمي ، ١٣٢.

(٥٨) فقه اللغة : كاصد الزيدي ، ٤٤١.

(٥٩) الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم - دراسة أسلوبية دلالية - : عبدالواحد زيارة اسكندر المنصوري، رسالة ماجستير/ البصرة، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد جاسم النجدي، ١٩٩٥م، ص ٧١.

- (٦٠) الكتاب : سيبويه ، ٤/٤٣٤ .
- (٦١) خصائص الإيقاع الشعري : العربي عميش ، ٢٨٨ .
- (٦٢) الأصوات اللغوية: ٣٧ .
- (٦٣) المصدر نفسه: ٣٨ .
- (٦٤) ينظر: الخصائص ، ١٥٧/٣ ، وعلم اللغة العام ، كمال بشر ، ٨٢ .
- (٦٥) قراءة أخرى في شعر المتنبي : ١٢٣ .
- (٦٦) تكون حروفاً وأسماءً، وهي: إن وإذْماً وَمَنْ وَمَا ومَتَى وأَيُّ وأَيْنَ وأَيَّانَ وأَنْىً وحيثما ومَهْمَا. ينظر: الكتاب، ٤٣١/١، وهمع الهوامع شرح جمع الجوامع: للسيوطي، ٣٢١/٤ .
- (٦٧) هاتان الجملتان قد تكونان فعليتين ، الفعل في كليهما ماضٍ أو مضارع ، بل يكون الأول منهما والثاني مضارع أو بالعكس. ينظر: همع الهوامع ، ٣٢٢/٤ .
- (٦٨) ينظر: الكتاب ، ١/٤٣٣ .
- (*) هي محاكاة الوضع اللغوي لمظاهر الطبيعة. جماليات المفردة القرآنية: أحمد ياسوف ، ٣٣ .
- (٦٩) ينظر: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : ١١٧ .
- (٧٠) ينظر: التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية - قراءة نافع أنموذجاً - ، فضيلة مسعودي ، ٢١ .
- (٧١) الدقائق المحكمات في المخارج والصفات وما يتعلق بهما من الأحكام المهمات: هشام عبدالباري محمد راجح ، ١٣١ .
- (٧٢) الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية : سليمان فياض ، ٦١ .
- (٧٣) شعرية المتنبي قراءة أخرى : ١٢٥ .
- (٧٤) هذه القصيدة قالها المتنبي يمدح سيف الدولة وقد أنفذ إلى أبي الطيب بعد مجيئه من مصر وهو بالعراق هدية مرة بعد مرة ومالاً ، وذلك في شوال سنة اثنتين وخمسين وثلاث مئة. ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، مج ٢/٢٧٤-٢٨٠ .

المصادر والمراجع

الكتب المطبوعة

- ١- أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة: فوزي الشايب ، عالم الكتب الحديث ، إربد- عمان، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م.
- ٢- ارتشاف الضرب من لسان العرب : أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ) ، تحقيق: د. رجب عثمان محمد ود. رمضان عبدالنواب ، ط١، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- ٣- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: عبدالعليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب - القاهرة، (د.ت).
- ٤- الأسلوبية الصوتية : محمد صالح الضالع ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٢م.
- ٥- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ٢٠٠٧م.
- ٦- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٦، بيروت، لبنان، ١٩٦٦م.
- ٧- الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد: سمير سحيمي ، ط١، عالم الكتب الحديث ، أربد - عمان، ١٤٣١هـ-٢٠٠٩م.
- ٨- البديع والتوازي : عبدالواحد حسن الشيخ ، ط١، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- ٩- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : إبراهيم سلامة ، ط٢ ، مطبعة مخيمر ، ١٣٧١هـ-١٩٥٢م.
- ١٠- البيان والتبيين : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط٥، طبعة المدني القاهرة، ١٩٨٥م.
- ١١- التجديد الموسيقي في الشعر: رجاء عيد ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د.ت).
- ١٢- تحليل النص الشعري - بنية القصيدة -: يوري لوتمان ، تر: محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٥م.

- ١٣- التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: عبدالعظيم المطعني، ط٢، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
- ١٤- التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية - قراءة نافع أنموذجاً -: فضيلة مسعودي، ط١، دار الحامد، عمان - الأردن، ٢٠٠٨م.
- ١٥- جدلية الصوت والمعنى في نقد الشعر الجاهلي بين القدامى والمحدثين: عبدالفتاح محمد العقيلي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ١٦- جماليات المفردة القرآنية: أحمد ياسوف، ط٢، دار المكتبي، سورية، دمشق، ١٤١٩هـ-١٩٩٩م.
- ١٧- جواهر الألفاظ: قدامة بن جعفر (أبو الفرج البغدادي) (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ت).
- ١٨- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي، ط١، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١.
- ١٩- الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية: سليمان فياض، دار المريخ، الرياض، ١٤١٠هـ-١٩٩٠م.
- ٢٠- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (د.ت).
- ٢١- خصائص الإيقاع الشعري - بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر -: العربي عميش، دار الأديب، ٢٠٠٥م.
- ٢٢- خصائص الحروف العربية ومعانيها: عباس حسن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨.
- ٢٣- الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية: محمد فتح الله الصغير، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٨م.
- ٢٤- دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك: سعد عبدالعزيز مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- ٢٥- دراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، ط٤، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

- ٢٦- الدقائق المحكمات في المخارج والصفات وما يتعلق بهما من الأحكام المهمات: هشام عبدالباري محمد راجح ، دار الإيمان ، الاسكندرية ، ٢٠٠٦م.
- ٢٧- الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة بعلم مراتب الحروف ومخارجها وصفاتها وألقابها وتفسير معانيها وبيان الحركات التي تلزمها - أبو محمد مكي بن أبي طالب القيسي تحقيق: أحمد حسن فرحات - دمشق ، ١٣٩٣هـ-١٩٧٣م.
- ٢٨- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك: بهاء الدين عبد الله بن عقيل المصري ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، مصر، ١٩٦٤م.
- ٢٩- شرح الكافية الشافية: جمال الدين محمد بن مالك (ت ٦٧٢هـ)، تحقيق: الدكتور عبد المنعم احمد هريدي ، دار المأمون للتراث، مكة المكرمة، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- ٣٠- شعر المتنبّي قراءة أخرى : محمد فتوح أحمد ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٨م.
- ٣١- العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب: الشيخ ناصيف اليازجي، دار صادر ، بيروت ، ١٣٨٤هـ-١٩٦٤م.
- ٣٢- علم الأصوات: حسام البهنساوي ، ط١، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ٢٠٠٤م.
- ٣٣- علم الأصوات : كمال بشر ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م.
- ٣٤- علم اللغة العام - الأصوات - : كمال بشر ، ط١، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠م.
- ٣٥- علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي-: محمود السعران ، دار النهضة العربية ، بيروت- لبنان، (د.ت).
- ٣٦- العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: الدكتور مهدي المخزومي، والدكتور إبراهيم السامرائي ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٠م.

- ٣٧- **فقه اللغة** : كاصد ياسر الزيدي ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ١٩٨٧م .
- ٣٨- **في اللهجات العربية**: إبراهيم أنيس ، ط٤، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٣م .
- ٣٩- **الكتاب**: أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر المعروف بسيبويه (ت ١٨٠هـ) ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧م .
- ٤٠- **لسان العرب**: الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت ٧١١هـ)، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م .
- ٤١- **محاضرات في اللسانيات** : فوزي حسن الشايب ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٩م .
- ٤٢- **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي** : رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٩م .
- ٤٣- **المقتضب**: أبو العباس المبرد ، تحقيق: محمد عبدالخالق عضيمة ، عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٦٣م .
- ٤٤- **مناهج البحث في اللغة**: تمام حسان ، ط٢، دار الثقافة - مطبعة النجاح الجديدة ، دار البيضاء، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م .
- ٤٥- **المنصف**: شرح أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف ، أبو عثمان المازني النحوي البصري (ت ٢٤٩هـ)، تحقيق : إبراهيم مصطفى ، وعبد الله أمين ، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر ، ١٩٥٤م .
- ٤٦- **من جماليات الاستفهام في البيان النبوي**: عبدالعزيز صالح العمار، ط١، كنوز أشبيليا ، الرياض ، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م .
- ٤٧- **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية**: محمد العمري، ط١، النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ١٩٩١م .
- ٤٨- **موسيقى الشعر**: إبراهيم أنيس ، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٥م .
- ٤٩- **النحو الوافي**: عباس حسن، مصر، ١٩٦٣-١٩٧٤م .

٥٠- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ)، تحقيق وتقديم: إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات حمدي، دار الفكر، عمان، ١٩٨٥م.

٥١- همع الهوامع شرح جمع الجوامع في العربية: جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، تحقيق: عبدالعال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢١هـ-٢٠٠١م.

البحوث والدوريات

٥٢- التحليل في ضوء علم الدلالة: الأعلام، ع (١٢)، ١٩٨٥م.

٥٣- التنوين والدلالة - دراسة في ضوء اللسانيات العربية المعاصرة-: خالد إسماعيل حسان، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية (٢٩)، رسالة (٢٦٥)، ٢٠٠٧م.

٥٤- الحب والموت في شعر المتنبي: بيان الصفدي، مجلة المعرفة، دمشق، ع (٤٢٩)، ١٩٨٩م.

٥٥- ظاهرة الطباق دلالة نفسية في شعر المتنبي: عبدالفتاح صالح نافع، المورد، مج (١١)، ع (٢)، ١٩٨٢م.

الرسائل والأطاريح الجامعية

• الإيقاع أنماطه ودلالاته في لغة القرآن الكريم - دراسة أسلوبية دلالية -:

عبدالواحد زيارة اسكندر المنصوري، رسالة ماجستير/ البصرة، بإشراف الأستاذ الدكتور أحمد جاسم النجدي، ١٩٩٥م.