مجلة دراسات وأبحاث

المجلة العربية في العلوم الإنسانية

والاجتماعية

Dirassat & Abhath

The Arabic Journal of

Human and Social

Sciences

ISSN: 1112-9751

عنوان المقال

شعرية البنيات الأسلوبية في لامية الشنفرى

– البنية الصوتية أنموذجا –

أ. وهيبة بهلول

جامعة تبسة

شعرية البنيات الأسلوبية في لامية الشنفرى

- البنية الصوتية أنموذجا -

أ. وهيبة بهلول

جامعة تبسة

ملخص باللغة العربية:

كثيرة هي الدراسات النقدية التي تناولت لامية الشنفرى، باعتبارها نموذجا لثورة الصعاليك الفنية؛ غير أن أغلبها ركز على إسقاطها للمقدمة التقليدية، دون أن تستفيد تلك الدراسات من البنيات الأسلوبية في اللامية ممثلة في " البنية البلاغية، البنية النحوية، البنية الصوتية، البنية العروضية، بنيتا التكرار والتضاد" باعتبارها جميعا علامات دالة على الثورة الفنية والفكرية للصعاليك. من هنا تروم هذه الدراسة تسليط الضوء على إحدى البنيات الأسلوبية المركزية في لامية الشنفرى ممثلة في البنية الصوتية؛ محاولة الكشف عن شعريتها ودورها في إرساء الدلالة الرئيسية لهذا النص والمتمثلة أساسا في انفصال الأنا عن أبناء قومها؛ وسيتحقق ذلك باستكناه الأبعاد الجمالية والدلالية التي تقبع وراء هذه البنية الأسلوبية ، معتمدة في ذلك على رؤية الأسلوبية البنيوية لميشال ريفاتير تحديدا على مقولة الانصباب والتلاقي.

الكلمات المفتاحية: لامية الشنفرى، البنيات الأسلوبية، البنية الصوتية، الانصباب والتلاقي، أسلوبية ميشال ريفاتير.

: Abstract

Many of these studies focused on the projection of the traditional introduction, without the benefit of those studies of stylistic structures in linguistics represented in "rhetorical structure, grammatical structure, vocal structure, presentation structure, structure Repetition and antagonism "as all signs of the artistic and intellectual revolution of your people.

This study aims at shedding light on one of the central stylistic structures in the Lamia al-Shanfara represented in the vocal structure; the attempt to reveal its poetry and its role in laying the main significance of this text, which is mainly in the separation of the ego from the people of its people; this will be achieved by understanding the aesthetic and semantic dimensions that lie behind these Stylistic structure, based on the structural stylistic vision of Michel Raffatier specifically on the notion of melting and convergence.

Keywords: Lamia al-Shanfara, Stylistic structures, sonic structure, flow and convergence, Michel Rafatier's stylistic style.

مقدمة:

تتعدد الظواهر الإيقاعية والموسيقية في الأدب شعره ونثره، ولعل أهم الاتجاهات النقدية الحديثة التي تُعنى برصدها ومدى انتشارها في النصوص الأدبية هي الأسلوبية بمختلف توجهاتها النظرية (أسلوبية وصفية، ذاتية، بنيوية)؛ وتبعا لهذه التوجهات تتعدد تأويلات هذا الانتشار. ولأن قصيدة لامية العرب للشنفرى تعد إحدى النماذج الفريدة من قصائد الصعاليك في العصر الجاهلي فقد كانت محط أنظار الكثير من النقاد والدارسين ؛ وتولد عن ذلك جملة من القراءات والدراسات أهمها دراسة بعنوان: " نفوس عزيزة، قراءة نقدية في لامية العرب" لإخلاص فخري عمارة، ودراسة أخرى خصص جزء منها لقراءة نص اللامية معنونة بـ " النص الشعري وآليات القراءة" لفوزي عيسى وقد كانت القراءة الأولى منهما تقليدية؛ حيث اقتصرت على الشرح اللغوي والمعنوي لأبيات اللامية وتطرقت إلى بعض الظواهر الأسلوبية في هذا النص دون البحث عن شعريتها وأبعادها الجمالية . أما القراءة الثانية فقد كانت قراءة حداثية تطرق فيها صاحبها إلى بعض الظواهر الأسلوبية في نص اللامية وعلاقتها بظاهرة التصعلك عند الشنفرى؛ غير أنها تعتبر قراءة وجيزة جدا مقارنة مع طول هذا النص الشعري.

وفي هذا المقام سيتم التركيز في قراءة نص اللامية على بنية أسلوبية هامة فيه تمثلت في تلك الظواهر الإيقاعية الصوتية التي تلعب دورا بنائيا في نص اللامية؛ والمقصود بالدور البنائي أن يكون لهذه الظواهر تأثيرا في شد انتباه القارئ وتوجيه قراءته؛ وهو الأمر الذي تقول به الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير؛ هذا الأخير الذي يولي اهتماما بالغا لدور القارئ في إنتاج النصوص الأدبية، ومن ثم فالظواهر الصوتية التي تلفت انتباه القارئ وتوجه قبلها عدسته هي التي تهمه في تحليل هذا النص الشعري، أما التي لم تُحدث عنده هذه الالتفاتة فإن القفز عليها سيكون الأولى؛ وذلك حتى لا تتشتت القراءة بينها وبذلك يتشتت هدف هذه الدراسة والمتمثل أساسا في استكناه القيم الجمالية والدلالية المتوارية خلف البنية الصوتية باعتبارها بنية أسلوبية موسيقية مركزية في نص اللامية.

ولعل من أبرز التساؤلات التي تفرض نفسها علينا بإلحاح في هذا المقام: ما المقصود بالأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير، وأين موقع البنيوية والقارئ فيها؟ وما المقصود بمقولة الانصباب أو التلاقي عند ريفاتير، وكيف سنطبق هذا الإجراء على اللامية، وكيف سيتيح لنا ذلك رصد بنيتي التضاد والتكرار فيها، وكيف سنستجلي شعرية هذه البنية ونواشجها بالدلالة المركزية لنص اللامية والمتمثلة أساسا في انفصال الأنا عن أبناء قبيلتها؟ كل هذه التساؤلات ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنها.

1- لمحة عن الأسلوبية البنيوية عند ميشال ريفاتير:

تعد أسلوبية ميشال ريفاتير (Michel Rifaterre) أشهر الأسلوبيات التي أراد لها صاحبها أن تتسم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية؛ إذ إنه خالف رومان جاكبسون هذا الأخير الذي " كان يبني موضوعيته في التحليل من خلال التشديد على الرسالة نفسها؛ أي على تحليل البنى اللسانية في

النص الشعري من دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف للمؤلف أو القارئ، بينما يبني ريفاتير موضوعيته على استجابات القارئ التي وإن تكن – في جوهرها– ذاتية إلا أن منابعها لسانية في الأصل"[1] فالأحكام التي تصدر عن القارئ –حسب ريفاتير– إنما صدرت نتيجة لمثيرات موجودة في النص، وإن كان موقف القارئ موقفا شخصيا فمن المؤكد أن السبب الذي ولد هذا الموقف إنما هو سبب موضوعي وثابت –أي لغة النص– فلهذا يرفع ريفاتير " شعارا له هو عبارة لا دخان بلا نار، فمهما كان أساس حكم القيمة الذي يصدره القارئ؛ فإنه صدر نتيجة لمثير ما في النص وربما كان موقف القارئ شخصيا إلا أن سببه يظل موضوعيا وثابتا" [2]

من خلال ما سبق يمكن الإجابة عن ذلك التساؤل المشروع حول موقع البنيوية والقارئ في أسلوبية ريفاتير؛ حيث نقول إنهما يحتلان موقعا قويا فيها؛ ذلك أن القارئ –كما سبق الإشارة إليه– قد انطلق من مبدأ المحايثة الذي تقول به البنيوية في مقاربة النصوص وظلّ وفيا له؛ فهو يستند في تحليله الأسلوبي البنيوي إلى بنية النص اللسانية لا غير، إلا أن ريفاتير خلافا للبنيويين يؤكد أن الظاهرة الأدبية ليست هي النص وحده كنسق مغلق؛ بل هي القارئ أيضا وردود أفعاله الممكنة حول النص " فالأشياء الواقعية الموضوعية الوحيدة في التواصل الأدبي هي العمل والقارئ الحاضران ماديا وجسديا، فالمؤلف يُخلق انطلاقا من كلماته وهو والعالم المُمثَّل ليسا سوى بديلين عن النص؛ ومن ثمّ جاء قرار جعل القارئ متلفظ النص عوض المؤلف" [3]. فريفاتير لم يقصر عنايته على البنية اللسانية فحسب؛ وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي هي القارئ، فالبحث الأسلوبي عنده يستدعي انتقاء وقائع أسلوبية متميّزة ولا يمكن فهم هذه الوقائع (البنيات) إلا في اللغة؛ بمعنى أنّ الإطار الذي يضم هذه الوقائع هو النص الأدبي إلا أنه وغم ذلك " فإنّ النصوص الأدبية لا تعدّ كذلك إلاّ إذا دخلت في العلاقة مع القارئ، فمن الصحيح أنّ النصوص إنما هي كلمات بيد أنّ هذه الكلمات لا تستوفي شروط تحقيق سمة الأدب إلا في ضوء علاقتها بالقارئ" [4]. ومن ثم ففي أسلوبية ريفاتير لم يعد المبدع هو المنتج والقارئ هو المستهلك، كما لم يعد النص هو الذي يمارس وحده سلطته على القارئ وإنما القارئ هو الآخر يقوم بممارسة سلطته عليه؛ وذلك بالدخول إلى عالمه واستكناه مكنوناته.

فالقارئ يأخذ على عاتقه –في أسلوبية ريفاتير– مهمة استكشاف البنى الأسلوبية في النص إلى جانب البحث عن القيم الجمالية والرؤى الفكرية التي تقبع خلفها. ومن ثم لم يقصر ريفاتير عنايته على البنى اللسانية فحسب؛ وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي هي القارئ، فالبحث الأسلوبي عنده يستدعي انتقاء وقائع أسلوبية (بنى أسلوبية) متميزة من طرف القارئ ولا يمكن فهم هذه الأخيرة إلا في اللغة، فهنا نجد ذلك الحوار المنتج بين القارئ والنص.

وإذا كان للقارئ –عند ريفاتير– دور مهم في استكناه الوقائع الأسلوبية، فإن السياق يمثل عنده محور التعرف على هذه الوقائع–البنى– ولا يقصد به ذلك السياق اللغوي أو المقام وإنما يمثل عنده " نموذج لغوي ينكسر بعنصر غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبي " [5]؛

وهنا يمكن أن نفهم جيدا الدور الذي أوكله ريفاتير للقارئ، وهو التفطن لهذا السياق وذلك عن طريق المنبهات الأسلوبية التي تلفت انتباهه وتحرك ذهنه وتحشد كل أفكاره نحوها. والأمر الذي يُحدث هذه المنبهات عند القارئ هو ما يعرف في أسلوبية ريفاتير بالتضاد البنيوي أو الأسلوبي وهو الذي ينشأ من المتوقع واللامتوقع عند القارئ. فالتضاد وفق هذا التصور لا يشكل ثنائية ضدية في المعنى أو الدلالة وإنما يشكل ثنائية بنائية بين المتوقع واللامتوقع عند القارئ، ولذا عُدّ التضاد الذي يخرق السياق الأسلوبي هو المنبه الذي يلفت انتباه القارئ، ويوضح ريفاتير ذلك بقوله: " ليس الشأن في الأسلوب بناء على هذا التصور (التضاد عند ريفاتير) توالي المجازات والصور وفنون القول المختلفة والإلحاح على بعض أجزاء النص؛ وإنما يولّد بنية النص الأسلوبية اشتمال المقطوعة أو الفقرة على عناصر وقع إبرازها والإلحاح عليها، تقابلها عناصر لم يقع إبرازها والإلحاح عليها، ونعني بهذا الثنائيات التي يكون قطبها (السياق وما يُضادُه) في علاقة لا تنفصم" [6]. من هنا نفهم أن الواقعة (البنية) الأسلوبية عند ريفاتير تتشكل من السياق و ما يُضاده.

وبناء على ما سبق يقسم ريفاتير السياق إلى سياق داخلي يولد التضاد وسياق خارجي يعدِل منه:

أ-"سياق داخل الوحدة الأسلوبية أو الحدث الأسلوبي وهو السياق المولد للتضاد أو الخلاف ويسميه السياق الأصغر" [7]، ولهذا السياق وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لثنائية يتقابل عنصراها، وهذه الثنائية مشكّلة من (السياق و التضاد)؛ فالسياق الذي يمثل القطب الأول من هذه الثنائية هو عنصر متوقع عند القارئ، أمّا التضاد فهو العنصر الغير متوقع عنده، وهنا تتشكل -حسب ريفاتير- ثنائية بنيوية تنبّه القارئ وتُثيره لاكتشاف البنيات الأسلوبية المشكّلة للنص الأدبي.

ب-سياق خارج الوحدة الأسلوبية: ويطلق عليه ريفاتير بالسياق الأكبر وهو عنده نوعان: سياق داخل الوحدة والآخر خارجها. وفي هذا المقام يهمنا فقط النوع الأول والذي هو نوع يقع فيه قطع النموذج أو العبارة بعنصر غير متوقع ثم يعود الكلام إلى نظامه وصورته:

سياق وجه أسلوبي / مسلك أسلوبي سياق. "

ويتميز هذا النموذج بالعودة إلى السياق الأول بعد الإجراء الأسلوبي (الوجه الأسلوبي) الذي مهد له" [8]؛ فتوظيف كلمة غريبة عن الشفرة المستعملة مثال على هذا النوع من السياق (الأكبر)، فأن تقول على سبيل المثال وأنت تصف رحلة نهاية الأسبوع: خرجت من منزلي بالمعادي مصطحبا معي القبيلة، لأقضي يومين على شاطئ الإسكندرية، فالعبارات قبل كلمة (قبيلة) هي شفرة عادية معاصرة تتناسب معها كلمة الأسرة أو الأهل؛ أما أن تعبر عن هذه الأسرة بالقبيلة فهذه الأخيرة كلمة دخيلة على السياق السابق لها واللاحق. [9]؛ ومن ثم فكلمة قبيلة تختلف عن بقية كلمات الجملة، من هنا كان لها تأثير مضاد للجزء الأول من العبارة الذي يمثل السياق الأصغر الوارد قبل كلمة قبيلة، وبعد ذلك تعود الجملة لتسير بشكل عادي وفي إطارها المألوف مما يكوّن النموذج الأول للسياق الأكبر.

السياق الذهاب إلى الرحلة

الوجه أو المسلك الأسلوبي اصطحاب القبيلة (الأسرة) وهذا انحراف فيه خروج عن المتوقع.

العودة للسياق قضاء يومين على الشاطئ.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ألا يمكن أن يحدث أثر أسلوبي خارج فكرة السياق / التضاد، أو ما اصطلح عليه ريفاتير بالتضاد البنيوي؟

لقد تنبه ريفاتير إلى هذا الأمر فجاء بفكرة جديدة ليدعم بها فرضيته في التضاد البنيوي كمؤشر لاكتشاف البنى الأسلوبية في النص الإبداعي اصطلح عليها بـ (Convergence) هذا المصطلح الذي ترجم عند النقاد العرب بمصطلح الإنصباب أو التلاقي أو التجمع . وهو الاجراء الذي اعتمدت عليه في هذه الدراسة كمؤشر لاستكشاف البنى الأسلوبية في نص اللامية والمقصود به أنه " ضرب من تكثيف الأساليب حتى يغدو الوجه وجوها لا مناص من ملاحظاتها والانتباه إليها" [10]؛ ومن ثم يمكن للقارئ وفق هذا الإجراء الذي قدمه ريفاتير أن يتنبه إلى وجود ظواهر أسلوبية قد يسهو عنها، خاصة إذا ركز على الاجراء الأول والمتمثل في السياق/ التضاد.

ولقد حاول ريفاتير أن يوضح مفهومه لإجراء الإنصباب كعامل أسلوبي يساعد المحلل الأسلوبي أو القارئ على استجلاء البنيات الأسلوبية في النص؛ وذلك بأن ضرب مثالا على ذلك من رواية "موبي دك" لهرمان ملفيل حين قال : " البحر الأسود يتنهد ويتنهد ، ولا يزال يتنهد، ولا يتهدّد كأن أمواجه المترامية..." [11]، فتكرار الفعل (يتنهد) والإيقاع الذي يحدث تكثيفا لا يمكن للقارئ أن يغفل عنه، فهو منبه أسلوبي قويّ جدير بالاهتمام خاصة إذا ربط القارئ بين هذا التكرار والدلالة في النص، فحسب ريفاتير ارتفاع الأمواج وهبوطها متناسب مع دلالة الفعل (يتنهد) الذي يوحي بالارتفاع والانخفاض. وعلى ضوء هذا الاجراء الأسلوبي الذي جاء به ريفاتير سيتم تتبع شعرية البنية الصوتية في نص اللامية باعتبارها بنية أسلوبية إيقاعية موسيقية مركزية فيها.

2- شعرية البنية الصوتية في لامية العرب للشنفرى:

تعد البنية الصوتية أبرز مكونات التشكيل الموسيقي في القصائد العربية التقليدية إلى جانب البنية العروضية؛ فهناك مجموعة عناصر صوتية تتناغم وتنصهر في نسق واحد مكونة هيكل القصيدة الصوتي و اللغوي، ويشبه ذلك النسق مجموعة الآلات المختلفة، التي تشارك معا في عزف المقطوعة الموسيقية.[12] وفي إطار الحديث عن المستوى الموسيقي في نص اللامية ، فإننا لسنا معنيين بذلك المعنى المحدود للإيقاع، الذي يقصره على ما هو عروضي فحسب؛ بل سنتبنّى الإيقاع – باعتباره بنية أسلوبية مركزية – بمفهومه الأوسع كما توصلت إليه الدراسات الحديثة؛ فالإيقاع هو ذلك المغناطيس الذي يجذب المتلقي للتفاعل مع القصيدة " فالمستوى الإيقاعي باختلاف صيغه وأشكاله، هو المدخل الرئيسي لتفاعل المتلقي مع النص الشعري ، بل هو السمة المميزة للغة الشعرية وخاصة القديمة منها على استدراج المتلقي الانفعالي إلي عالم النص وإثارة مجموعة من الإيحاءات و التداعيات لديه، حيث تشكل نقطة الانطلاق للدخول في بناء مختلف مستويات المعنى في النص" [13]؛ فهو يشمل الموسيقى الداخلية التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة؛ حيث نجدها " موسيقى عميقة لا ضابط لها تتفاعل مع الحرف في حركاته وجهره وهمسه

وصمته ومدِّه وتُبعث وفق حالة الشاعر النفسية فتتأثر بها"[14] .

ومن ثمّ فاستثمار المستوى الصوتي بوصفه أحد مكوّنات نص اللامية؛ لا يعد أمرا خارجيا عن الشعر؛ حيث أنّ معالجة الصوت تحقق مقاربة ناجحة، إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصوت والدلالة " بمعنى أن دراسة الإمكانيات الصوتية في الشعر ، إنما هي بحث في بنية صوتية – دلالية". [15]

وقبل البدء في التحليل الأسلوبي للبنية الصوتية المنبثة في نص اللامية، يجب علينا في هذا المقام التعريج على الدراسات الصوتية؛ كي نستقي منها مفهوم الصوت أو ما يعرف بالفونيم، حيث يقصد به عند أصحاب المدرسة الوظيفية بأنه " أصغر وحدة صوتية، عن طريقها يمكن التفريق بين المعاني، يريد أن الكاف و القاف مثلا مسئولتان عن الفرق الدلالي بين (قال) و(كال)" [16]؛ ومن ثم سنحاول تركيز دراستنا للبنية الصوتية في نص اللامية، على دور الفونيمات في تشكيل الصور الصوتية المركزية الواردة في هذا النص؛ والتي عملت على لفت أنظارنا وشد انتباهنا إليها؛ والمقصود بالصور الصوتية: صورة القوس الرنان، وصورة القطا وما تحدثه من ضجيج، وصورة الإغارة في ليل برد قارص وصورة ذلك الذئب الجائع وقطيعه الذي يعوي من أجله، فكل هذه الصور تعد من البنى المركزية في بناء دلالة نص اللامية، وكل ذلك من أجل أن لا تتشتت دراسة الصوت عبر كافة أبيات اللامية؛ لأنها ستكون عبارة عن دراسة إحصائية لا دلالية جمالية. ولذا حاولت أن أواشج بين دراسة البنية الصوتية المشكلة لهذه الصور وبين الدلالة الكلية لنص اللامية والمتمثلة أساسا في اضطرار الأنا إلى الانفصال عن بني قومه (فإني إلى قوم سواكم لأميل).

أ-شعرية البنية الصوتية في صورة القوس:

سأفتتح استكناه شعرية البنية الصوتية في نص اللامية برصد ملامحها في أول صورة صوتية فيها ألا وهي صورة القوس؛ حيث يقول الشنفرى في وصفها [17] :

هتوفٌ من المُلْسِ المُتونِ تَزِينُهَا

رصَائِعُ قَدْ نِيطَتْ إلَيْها ومِحْمَلُ

إذا زلَّ عنْها السَّهم حنَّت كأنَّها

مُرَزَّأةٌ ثَكْلى تَرِنُّ وتَعْوِلُ

هتوف: مصوِّتةٌ أي أن لها صوت عند إطلاق السهم، وهي صفة للقوس. الملس: جمع ملساء، وهي التي لا عُقدَ فيها. المتون: جمع المتن وهو الصلب. الرصائع: وهي ما يرصّع أي يُحلّى به. نيطت: علقت . المحمل: ما يعلّق به السيف أو القوس على الكتف.

لقد تكرر فونيما (الميم، و النون) خمس مرات في البيت الأول من البيتين السابقين، وهما من الأصوات المجهورة، والصوت المجهور هو ذلك الذي " يهتز عند النطق به الوتران الصوتيان في النتوء الحنجري؛ بحيث يُسمع رنين تنشرُه الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس" [18]. ففي سياق الصورة الصوتية للقوس؛ نجد أن صفة الرنين التي يتميز بها هذان الفونيمان (الميم والنون) تنعكس بوضوح على دلالة هذه الصورة؛ فلِكَيْ تُقرَّب هذه الصورة أكثر من أذن وذهن القارئ، وظّف الشاعر

هذين الفونيمين بطريقة جيّدة، وذلك عن طريق إرسال رنين صوتا الميم والنون إلى أذنه (القارئ)، ومن ثم فهذان الفونيمان لعبا دورا بنائيا هاما في تشكيل الإيقاع الموسيقي والدلالي لنص اللامية، وبالذّات في نقل الصورة الصوتية للقوس؛ حيث تمثَّل الإيقاع الموسيقي في نقل صوت الرنين الذي تحدثه القوس إلي أذن المتلقي، أما الإيقاع الدلالي فيكتمل مع البيت الثاني.

فمع هذا البيت نجد تكرار الصوت لداخل الكلمة الواحدة؛ إذ نلمح التشديد في (زلَّ، السَّهم، حنَّت، كأنَّها، مرزَّأة، ترنُّ)، وهذا الضغط على فونيمات (اللام، السين، الزاي والنون)، يؤكّد ويبرز مدى الصعوبة في نطقها؛ الأمر الذي يقابله صعوبة انفصال السهم عن القوس، ومدى المعاناة التي تكابدها هذه الأخيرة في مرحلة الانفصال هذه، فالحنين هو صوت الإبل وهي تبكي على فقدان ابنها. والعويل هو صوت الثكلى، وهي أيضا تبكي ابنها، والجمع بين هذين الصوتين، هو صوت القوس وهي تفقد ابنها/ السهم، كما توضحه الصورة الصوتية في البيتين السابقين "وهذا لا يعني أن الشاعر هو المشكّل لهذا التشديد في بنية الكلمة؛ لكن يدل على مدى إمكاناته وبراعة توظيفه للعناصر اللغوية القادرة على أداء المعنى الذي يريده من خلال وضعها في سياقها"[19].

ومن ثم فلقد أرست الصورة الصوتية للقوس، دلالة الألم والحسرة التي تعاني منها الأنا، فهذه الأخيرة تتحسر وتتألم على الجفاء والقسوة اللذان قابلتها بهما القبيلة (بني أمي)، فالقبيلة للجاهلي بمثابة الأم، وهو بالنسبة إليها بمثابة الإبن، فحتى وإن خرج عن أمه فهي لا تنكره وتتبرأ منه؛ ذلك ما أرادت الأنا أن تنقله عبر صورة القوس، فالسهم / الابن خرج عنها، إلاّ أنها تحن و تعول من أجله، بالرغم من أنها من عالم الجماد الذي لا أحاسيس فيه ولا مشاعر عكس عالم الإنسان.

ب- <u>شعرية البنية الصوتية في صورة الذئاب:</u>

في هذه الصورة سيتم التركيز إلا على الأبيات التي حملت أفعالا ذات دلالة صوتية، حتى نستشف مدى خدمة الصوت لهذه الأفعال وللدلالة التي ولدتها صورة الذئاب في اللامية.

يقول الشنفرى في وصف الذئاب :

مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجوهِ كَأَنَّهَا

قِدَاحٌ بِأَيْدي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالبِرَاحِ كَأَنَّهَا

وَإِيَّاهُ، نُوحٌ فَوقَ عَلْيَاء ثُكَّلُ

مهلّلة: رقيقة اللحم وهي صفة للذئاب، القداح: جمع قدح، وهو السهم قبل برْيه وتركيب نصله، وهو أيضا أداة للقمار. الياسر: المقامر. تتقلقل: تتحرّك وتضطرب. وفي هذا البيت يصف الشاعر الذئاب الجائعة (معادل موضوعي للصعاليك) الباحثة عن الطعام، فإذا هي نحيلة من شدّة الجوع، بيضاء شعر الوجه، مضطربة كسهام القمار. [20]

في البيت السابق تكرر في الفعل (تَتَقَلْقَلُ) فونيما (القاف واللام)، فبالنسبة لفونيم القاف الذي "هو صوت لهوي انفجاري" [21]؛ فقد أسهم بانفجاريته هذه وما ينتج عنها من قلقلة، في نقل دلالة الاضطراب والقلق والحزن، الذي نتج عن الجوع و التعب الملازم لقطيع الذئاب، وتعميقها في ذهن القارئ. ومن هنا فالتشكيل الصوتي للفعل تتقلقل؛ يوحي

بالاضطراب و التزعزع و الاهتزاز وهذا ما يتوافق وحالته الذئاب الجائعة وكذا الأنا.

ولأن التكرار ظاهرة لغوية، ووسيلة إيقاعية داخلية ذات قيمة أسلوبية، فقد استغل البيت الثاني هذه الإمكانية، لإرساء قيمته الدلالية، فالتكرار الصوتي للفعل (ضجّ)، أسهم في تصعيد الكثافة الصوتية للبيت، فتكراره مرتين مع تضعيف بعض الفونيمات – (ضجّت، كأنّها، إيّاه، ثكّل) – أدى إلي الزيادة من الحدة الإيقاعية الموسيقية؛ مما ساعد على شد انتباه القارئ لهذه الصورة الصوتية ومعايشته لها، الأمر الذي قرّب إليه الدلالة التي تريد الأنا أن تنقلها إليه. فقد استعاضت عن نفسها بالذئب؛ لأنها افتقدت احساس الانتماء إلي بني أمها / الآخر، فهم لم يحزنوا لفراقها ولم يشاركوها همومها ولم يقفوا في صفها ولم يشعروا بمعاناتها؛ لذا قررت الانفصال عنهم والانتماء إلى مجتمع غيرهم يتكافل أفراده مع بعضهم، فهم كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى. ومن ثم فقد أسهمت البنية الصوتية المتمثلة في تكرار كلمات بعينها، أو تكرار المقاطع نفسها في ذات الكلمة (مهلهلة، تقلقل)، أو في تكرار أصوات بعينها عن طريق تضعيف الصوت (الشّدَّة) في بناء التركيب اللغوي و الإيقاعي للالامية، كما أسهمت في تأكيد دلالة صورة الذئب الجائع مع قرنائه.

من هنا شكلت البنية الصوتية بنية أسلوبية مهمة في بناء صورة الذئب، وفي تدعيم جماليات نص اللامية، الجمالية الأسلوبية (الإيقاع الموسيقي)، والجمالية الدلالية (تقوية الدلالة المحورية و المتمثلة في سبب انفصال الأنا عن الآخر وانتمائها إلى عالم الحيوان).

ج- <u>شعرية البنية الصوتية في قصة القطا</u> :

سوف يتم التركز في دراسة البنية الصوتية لصورة القطا؛ إلاّ على الأبيات التي تحمل دلالة الأصوات، كما فعلنا آنفا مع قصة الذئاب.

يقول الشنفرى في وصف طائر القطا [22]:

وتَشْرَبُ آسْآرِي القَطَا الكُدْرُ بعدما

سَرَتْ قَرَبًا، أحْنَاؤُهَا تَتَصَلْصَلُ.

الأسآر: جمع سؤر، وهو البقيّة في الإناء من الشراب. القطا: نوع من الطيور مشهور بالسرعة. الكدر: من الكُدرة: اللون ينحو إلى السّواد. القَرَب: السير إلى الماء وبينك وبينه ليلة. الأحناء: جمع الحنو، وهو الجانب. تتصلصل: تصوّتُ.

لقد تكرّر حرف الراء في هذا البيت خمس مرات ولعل طبيعة مثل هذا الصوت؛ توحي بالتّأزم انسجاما مع ما تتضمنه هذه الصورة (صورة القطا) من دلالة " فالراء صوت مكرر وهو لا يحدث إلا بطرقات عدّة، يقوم بها طرف اللسان على حافة الحنك الأعلى" [23]، فالذي يمكن أن يُستنبط من هذه السّمة المخرجية لهذا الصوت، هو محاولة الإنفلات من هذا التأزم عبر خلق مماثلة صوتية تتكرر عبر هذا البيت.

ومما يعضد هذا الاستنتاج أن صوت الراء؛ إنما هو من الأصوات الذلقة، " ويبدو أن كلمة (الذلاقة)، هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف، وهو القدرة على الانطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان، جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام" [24]، فانطلاق طائر

القطا مسابقا الأنا للوصول إلى المورد، يقابله سرعة انطلاق أكبر من طرف الأنا مما يشكل حالة تأزم للقطا، فهي تزيد من حدة سرعتها كي تصل إلي الماء قبل الانا.

وفي تكرار صوت الراء دلالة على تكرار المحاولة وتضعيف السرعة من أجل الوصول إلى الهدف. وما يعمق هذه الدلالة أكثر: كلمة (تَصَلْصَل) فتكرار فونيميْ الصاد واللام في الكلمة نفسها ، أعطى بعدا نغميا مميزا خاصة فونيم الصاد وما يتصف به من صفير، الأمر الذي يجعل هذا الصفير الخارج من نفَس الشاعر يدل على تأزم حالته النفسية بشكل يتناسب مع الحزن و التجربة المأساوية العميقة التي تعشعش داخله؛ حتى وإن لم يصرح بذلك في هذا البيت. أما ما يعزز دلالة التأزم و المكابدة التي يمرّ بها طائر القطا في مجابهة سرعة الأنا من خلال كلمة (تصلْصل)؛ هو حركة السكون التي ظهرت على صوت اللام الأول (تصلْ)، إذ يوحي بحالة سكون القطا بالنسبة لسرعة الأنا.

ولذا لعبت البنية الصوتية لهذا البيت الشعري- الذي حمل الصورة الصوتية لقصة القطا- دورا دلاليا هاما؛ وذلك لترسيخ مثل هذه الصورة في ذهن القارئ، حتى يبقى مشدودا بهذه البنى الأسلوبية الجزئية، إلى الدلالة المركزية التي يتمحور حولها نص اللامية والمتمثلة في انفصال الأنا عن قبيلتها.

د- <u>شعرية البنية الصوتية في قصة الإغارة</u>:

يستمر نص اللامية بحشد الصورة الصوتية، التي تتوافق مع الحالة النفسية التي تعيشها الأنا/ الشنفرى فتبدو أشبه بالموسيقى التصويرية المصاحبة للأحداث؛ حيث تتناغم أصوات الرياح والذئاب والكلاب والسهام و الأقواس والقداح في إيقاع يستحضر صورة الصحراء بأجوائها المخيفة باعتبارها مسرح الأحداث" [25] ، وآخر هذه الصور الصوتية التي تشد انتباه القارئ إليها في نص اللامية، هي صورة ليلة الإغارة.

يقول الشنفرى في وصف هذه الليلة:

ولَيْلَةِ صِرٍّ يَصْطَلِي القوْسَ رَبُّها

وأقطعهُ اللّاتِي بها يَتَنَبَّلُ

دعستُ على غطش وبغش وصحبتي

سُعارٌ وإِرْزِيزٌ ووَجْرٌ وأفْكُلُ

الدّعس: الطعن والوطء. الغطش: الظلمة. البغش: المطر الخفيف. السعار: حر النار، شبّه به ما يجده من شدّة الجوع والبرد. الإرزيز: البرد. الوجر: الخوف. الأفكل: الرّعدة.

يحتشد هذان البيتان بالألفاظ ذات الدلالة الصوتية المتميزة، كلفظة (صرٍّ) وما توحي به من صوت البرد الشّديد؛ ولفظة (دعسٍ) التي ينبعث منها صوت الطعن، ولفظة (غطش) في دلالتها على الظلمة و الرياح، ولفظة (بغش) المرتبطة بصورة المطر الخفيف، ولفظة (سعار) بدلالتها المرتبطة بنباح الكلاب، ولفظة (إرزيز) التي توحي بصوت القرّ والبرد.

فمثل هذه الصورة الصوتية، تنقل القارئ إلى الجو المخيف البارد، الذي غشّى ليلة الإغارة فيكاد يشعر بنفسه باردا خائفا وهو ضمن هذا الجو المفزع، حتى يفاجأ بالأنا تتحدى هذا الجو وتواجهه، كل ذلك لتقوم بفعلتها وهذا ما يعزز دلالة قوة الأنا وصبرها وجَلَدِها.

خاتمة:

أدى الاعتماد على رؤية ميشال ريفاتير للأسلوبية البنيوية وتحديدا الاعتماد على مقولة الانصباب والتلاقي التي جاء بها لرصد البنى الأسلوبية في النصوص الابداعية إلى اكتشاف وتتبع بنية أسلوبية هامة في نص لامية الشنفرى تمثلت في البنية الصوتية متمثلة في الفونيمات أو الأصوات الدالة، والكلمات، حيث ألفيت هذه البنية متمركزة في مقاطع محددة من اللامية؛ تمثلت في تلك التي تصف القوس والذئاب الجائعة وطائر القطا الظمآن وليلة الإغارة شديدة البرودة؛ حيث شد انتباهي الانتشار المكثف لنوع معين من الفونيمات في تلك المقاطع فعملت على الربط بين الطبيعة المخرجية لتلك الأصوات والسياق النصي الذي وردت فيه؛ فألفيت هذه البنية الأسلوبية قد أدت وظيفتها الأسلوبية الشعرية من خلال دخولها في بناء الصور الصوتية المتنوعة في اللامية (صورة القوس الرنّان، صورة الذئاب الجائعة، صورة القطا المسرعة، صورة ليلة الإغارة) وربطها مع بعضها وتعميق دلالاتها وربطها بالدلالة المحورية لنص اللامية، والمتمثلة أساسا في انفصال الأنا عن القبيلة وتداعيات هذا الانفصال.

الهوامش:

[1] حسن ناظم (2002) البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب (ط1)، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص 79.

[2] عزام محمد (01-05-2004) الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتير. مقالة تم استرجاعها في 22-03-2008. من الموقع الإلكتروني: www.awu-dam.org/majala

osboue adabi

[3] موريل آن(2000) النقد من منظور القارئ، ترجمة: ابراهيم أولحيان، إربد، مقال من الموقع الإلكتروني volume43 /p99-108.html-62k /www.nizwa.com . تاريخ الاسترجاع: 2008/03/06.

[4] حسن ناظم، مرجع سابق، 74.

[5] صلاح فضل (1998) علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته (د، ط)، القاهرة، مصر، دار الشروق، ص 225.

[6] حمادي صمود (1997) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة (ط2)، تونس، دار شوقي، ص ص 150، 151.

[7] المرجع نفسه، 152.

[8] يوسف أبو العدوس (2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق (ط1)، عمّان، الأردن، دار الميسرة، ص 147.

[9] صلاح فضل، مرجع سابق، ص 229.

[10] حمادي صمود،مرجع سابق، ص 160.

[11] يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص 49.

[12] محمد صالح الضالع (2002) الأسلوبية الصوتية (د، ط)، القاهرة، مصر، دار غريب، ص 28.

[13] حميد سمير (2005) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري (د، ط)، دمشق، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دون صفحة).

[14] يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص ص 261، 262.

[15] حسن ناظم، مرجع سابق، ص 97.

[16] صبري المتولي (2006) دراسات في علم الأصوات، الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني (ط1)، القاهرة، مصر، زهراء الشرق، ص 30.

[17] الشنفرى (1996) ديوان الشنفرى عمرو بن مالك، جمعه وحققه وشرحه: إيميل بديع يعقوب (ط2)، بيروت، دار الكتاب العربي، ص 60.

[18] صبري المتولي، مرجع سابق، ص 55.

[19] عبد الباسط محمود (2005) الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد (د، ط)، القاهرة، مصر، دار طيبة، ص 116.

[20] الشنفرى، مصدر سابق، ص ص 64، 65.

[21] حسام البهنساوي (2004) علم الأصوات (ط1)، القاهرة، مصر، مكتبة الثقافة الدينية، ص 105.

[22] الشنفرى، مصدر سابق، ص 66.
[23] حسن ناظم، مرجع سابق، ص 102.
[24] ابـراهيم أنـيس (1979) الأصـوات اللغويـة (ط5)، مصر، مكتبة الأنجلو مصرية، دار وهدان، ص 109.
[25] فوزي عيسى (1997) النص الشعري وآليات القراءة (د،ط)، الاسكندرية، مصر، منشأة المعارف، ص 185.

قائمة المصادر والمراجع:

2- أبـو العـدوس يوسـف (2007)، الأسـلوبية الرؤيـة والتطبيق (ط1)، عمّان، الأردن، دار الميسرة.
3- أنـيس ابـراهيم (1979) الأصـوات اللغويـة (ط5)، مصر، مكتبة الأنجلو مصرية، دار وهدان.
4- البهنسـاوي حسـام (2004) علـم الأصـوات (ط1)، القاهرة، مصر، مكتبة الثقافة الدينية.
5- سـمير حميـد (2005) الـنص وتفاعـل المتلقـي فـي الخطـاب الأدبـي عنـد المعـري (د،ط)، دمشـق، سـوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
6- الشـنفرى (1996) ديـوان الشـنفرى عمـرو بـن مالـك، جمعه وحققه وشرحه: إيميل بديع يعقوب (ط2)، بيروت، دار الكتاب العربي.
7- صمود حمادي (1997) الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة (ط2)، تونس، دار شوقي.
8- الضـالع محمـد صـالح (2002) الأسـلوبية الصـوتية (د،ط)، القاهرة، مصر، دار غريب.
9- عـزام محمـد (01-05-2004) الناقـد الأسـلوبي ميشـيل ريفـاتير. مقالـة تـم اسـترجاعها فـي 22-03-2008. مـن الموقـع الإلكترونـي: www.awu-dam.org/majala osboue adabi
10- عيسى فوزي (1997) النص الشعري وآليات القراءة (د،ط)، الاسكندرية، مصر، منشأة المعارف.
11- فضـل صـلاح (1998) علـم الأسـلوب، مبادئـه وإجراءاته (د، ط)، القاهرة، مصر، دار الشروق.
12- المتـولي صـبري (2006) دراسـات فـي علـم الأصـوات، الأصـول النظريـة والدراسـات التطبيقيـة لعلـم التجويد القرآني (ط1)، القاهرة، مصر، زهراء الشرق.
13- محمود عبد الباسط (2005) الغزل في شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، ديوان بشار بن برد (د، ط)، القاهرة، مصر، دار طيبة.
14- موريل آن(2000) النقد من منظور القارئ، ترجمة: ابـراهيم أولحيـان، إربـد، مقـال مـن الموقـع الإلكترونـي volume43 /p99-108.html-62k/ www.nizwa.com . تـاريخ الاسـترجاع: 2016/03/06.
15- نـاظم حسـن (2002) البنـى الأسـلوبية، دراسـة فـي أنشـودة المطـر للسـياب (ط1)، الـدار البيضـاء، المغـرب، المركز الثقافي العربي.