التشاكل الصوتي
في سينية ابن أبي دلال البجاوي

أ/ صالح لحلوحي
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر– بسكرة

الملخّــص:

يعتبر الصوت رمزًا لغويا في التعبير عن الجانب الجمالي لأيِّ نص الشعري (القصيدة)؛ إذ تلعب الأصوات دورًا هامًّا في إبراز وإظهار المعنى الذي يرمي من خلاله الشاعر إلى التمييّز بين صوت وصوت آخر وميله إلى استخدام أصوات دون أصوات ليعبّر عن شعور ما يختلج في نفسه تجاه المتلقي أو المبدع الثاني، والحديث عن الرمزية الصوتية (Symbolisme phonétique) حديث ذو شجون، خاصة إذا كان هناك من الأصوات ما يضفي على نفسية القارئ الإحساس المرهف.

كما أن للتشاكل وللتباين دورا هاما؛ إذ يعتبر من بين المفاهيم الأساسية الأولى التي دخلت إلى الدراسات السيميائية وأصبحت المحور الأساس لأيِّ دراسة تطبيقية.

Résumé:

Le son est un symbole linguistique dans le langage esthétique pour tout texte poétique; car les sons ont un role de présenter le sens voulu par l'auteur/poète pour la distinction phonétique dans le but de s'éxprimer convenablement avec et envers le recepteur dit le second inovateur.

Le symbolisme phoétique agit sur l'isotopie et l'alotopie autant que concepts entrant dans les études pratiques en sémiologie.

مدخل: إنَّ المتتبع لتاريخ الشعر العربي بمختلف أغراضه في جانبه النقدي والجمالي، لابد له من الوقوف على أهمّ آراء العالم الفذ وصاحب البيان والتبيين (الجاحظ) إذ يعتبره الكثير من النقاد أنّه العقل المتطور المتحضّر بعد أن طعّم نفسه بثقافات عديدة متأثرًا بالفلسفة، كما أنّه أرسى في النّقد قواعد ثابتة أراد لها الدوام والبقاء.[1] وفي هذا الإطار يقول الجاحظ :(إنَّما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)[2]، وممَّا يُلحظ في هذا القول المتميّز تميّز صاحبه هو أنّ الشعر في نظره تلك الصورة المتلاحمة من الشكل والمضمون والموسيقى، وقد علق الدكتور داود سلوم على ذلك بقوله: (وهو يرى الإحساس والشعور والعاطفة التي تنبع من معاني الكلمات هي واحدة في صدور الناس. وأنّ الإنسان يكتسب مدلول ألفاظه من تعامله مع هذه الألفاظ مع جماعة من الناس وإذا كانت المعاني والمضامين المثيرة للانفعال واحدة فيصبح الشعر صورة تتفاوت في جمالية اللفظ والموسيقى[3].

وممّا لاشك فيه يقول الدكتور داود سلّوم:(أنّ فنية القصيدة في البحر أو القافية قد استدعي جهدًا وكان ابتكارَ شاعر أو شعراء أُوَل ولكن تكرار البحور ومحدوديتها واختيار القافية الرتيبة يمكن أن تربط بشكل أو بآخر بالبيئة نفسها)[4]. ويضيف في موضع توصيف الفنّ الشعري من الآية 234 من سورة الشعراء محدّدًا فيها فنية النشاط الشعري: (الشعر نشاط يصف ولا يحقق وأنّ الشعر نشاط الشاعر يقول ما يشاء وفي أيّ موضوع يشاء دون ..فالشعر في الآية يعرف بأنّه فن خيالي قد يكون له تأثير على سامعه أو قارئه، وقد يكون هذا التأثير لا علاقة له بالانضباط الخلقي)[5] .

القيمة التعبيرية للصوت اللغوي: يعتبر الصوت في حدّ ذاته رمزًا لغويا في التعبير عن الجانب الجمالي لأيِّ نص وبخاصة النص الشعري (القصيدة)؛ إذ تلعب الأصوات دورًا هامًّا في إبراز وإظهار المعنى الذي يرمي من خلاله الشاعر وبالتالي تفرد أو تميّز صوت عن بقية الأصوات وكذلك ميل الشاعر إلى استخدام أصوات دون أصوات ليعبّر عمَّا يختلج في نفسه من أحاسيس ومشاعر إلى المتلقي أو المبدع الثاني؛ يقول الدكتور محمد بونجمة :(انتبه الإنسان الأول منذ القديم إلى القيمة الذاتية التعبيرية للصوت.

فكما تدل الكلمات والجمل على مدلولات بعينها، تملك الأصوات كذلك القدرة على إنتاج دلالة تختلف باختلاف هذه الأصوات، وتنوع السياقات التي ترد فيها. وقد أشار بعض الدارسين إلى أنّ لغة الإنسان الأول كانت تقوم أساسا على دلالة الأصوات)[6]. أمّا ابن جنّي فيقول: (فأمَّا مقابلة الألفاظ بما تشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع..وذلك أنّ كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبّر عنها،فيعدلونها ويحتذونها عليها)[7].

والحديث عن الرمزية الصوتية (Symbolisme phonétique) حديث ذو شجون، خاصة إذا كانت القصيدة [محور الدراسة] غنية بنوع خاص من الأصوات يضفي في نفسية القارئ الإحساس المرهف، يقول الدكتور زبير دراقي: (لقد تنبّه فقهاء اللغة العرب إلى ما في الحروف من صفات موحية وقيّم تعبيرية، كحرف الغين الدّال على الاستتار، وحرف النون الدّال على الظهور وحرف القاف الدّال على القطع؛ فأثبتوا بذلك المناسبة الموجودة بينها وبين دوالها ومدلولاتها وعلى حسب اختبار الحروف وترتيبها تأتي الكلمات المكونة منها في دلالات معينة)[8] .

وممّا سبق، وفي معرض بحثي عن كتب التراث الجزائري، استوقفني كتاب أبي العباس أحمد بن أحمد الغبريني الموسوم ب:[عنوان الدراية[9] فيمن عُرِف من العلماء في المائة السابعة ببجاية] المحقق من طرف الأستاذ رابح بونار؛ هذا الكتاب الذي يتغنّى بعلماء وشعراء وفقهاء بجاية في مرحلة من مراحل تاريخ الجزائر؛ــ قلت ــ استوقفتني قصيدة [نادرة] للشاعر والفقيه الجزائري أبي زيد عبد الرحمن بن علي بن أبي دلال الذي عاصر علماء بجاية في القرن السابع الهجري، صاحب السينية[10] الخاصة والتي تختلف عن بقية السينيات الأخرى حيث يقول في مطلعها:

سَرَى النَّسِيمُ نَسِيمُ النَّفْسِ والنَّفَسَا اَسْتَخْبِــرَنْ نَشْرَه[11] وَاسْتَفْهِمْــنَهُ عَسَــى

وَاسْتَعْمِلِ السَّيْرَ وَاسْتَمْطِ أَسِرَّتَه وَاسْتَصْحِبِ العِيسَ وَاسْرِجْ لِلسُّرَى قَبَسَا[12]

ومن خلال القراءة الأولية للقصيدة يتّضح الحضور اللاّفت للانتباه والنظر لصوت [السّين] الرخو المهموس.

الدلالة الصوتية للقصيدة:

منهج الدراسة: ترتكز الدراسة على التشاكل الصوتي المقيد المتمثل في قافية الشعر ووزنه وإيقاعاته ووقفاته لأنّ القصيدة [محور الدراسة] قصيدة عمودية تراثية وعليه فإنّ التحليل ينصبُّ على التجنيس باعتباره تكرار الصوامت أساسا وهي الظاهرة الأكثر شيوعا في القصيدة [س؛كثير التكرار] .

ويعتبر مبدآ التشاكل والتباين من بين المفاهيم الأساسية الأولى التي دخلت إلى الدراسات السيميائية وأصبحت المحور الأساس لأيِّ دراسة تطبيقية [مقاربة سيميائية] بدءًا من قريماص Algiradas julien Greimas(1917/1992) مرورا براستي Rastier، حيث يعرف التشاكل: (كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت) أمّا قريماص فيقول:(أنّ التشاكل لا يحصل إلاّ من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة، ومعنى هذا أنّه ينتج عن التباين)[13]، أمّا جماعة Groupe M فترى أنّ التشاكل هو: (تكرار مقنن لوحدات الدّال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية لنفس البنيات التركيبية "عميقة أو سطحية " على امتداد قول)[14]. أمّا الدكتور محمد مفتاح فيعقب عن كل هذا بقوله: (ويكون هناك تشاكل تعبيري إضافي ناتج عن طبيعة بنية الشعر تتجلى في تكرار الأصوات بأنواعه المختلفة والإيقاع والوزن والنّبر)[15]. كما يقترح محمد مفتاح تعريفا خاصا للتشاكل فيقول: (تنمية لنواة معنوية سلبيا أو ايجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة)[16].

رمزية تشاكل الصوت: وتسمى كذلك القيمة التعبيرية للصوت التي شغلت بال الباحثين في مجال العلوم الإنسانية بدءًا من الإغريق إلى يومنا هذا. ولعل أبرز عالم لغوي عربي اهتم بالقيمة الذاتية للصوت هو ابن جنّي في كتابه الخصائص عندما فرق بين الصاد والسين، وبين شدّة القاف ورخاوة الحاء .

ومهما تحدثنا عن الرمزية الصوتية إلاَّ أنّ الباحثين لم يضعوا شروطا ضرورية وكافية لحصرها وضبطها –على حد تعبير محمد مفتاح–وإنّما تبقى دراستها ذوقية، كما أنّ هناك شرطا ضروريا ولكنه غير كاف في نظر محمد مفتاح وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة، وقد تمّ رصد مؤشرات تساعد على تأويل الرمزية الصوتية تتمثل فيما يلي:

- التراكم الصوتي.
- مؤشرات مواكبة (صرفية ومعنوية وتداولية) .
- سياق ملائم خاص وعام[17] .

هذه المؤشرات التي رصدها محمد مفتاح علق عليها الدكتور محمد بونجمة بقوله: (وانطلاقا من هذه المعطيات،يمكن رصد المهيمنة الصوتية، أي ذات الرتب الأولى في لائحة تواتر أصوات القصائد ،ودراسة دلالاتها وأبعادها في إطار السياقات التي ترد فيها. وفي علاقتها كذلك بالكلمات المفاتيح التي هي بدورها ترديد كلمات بنفس الأصوات بهدف الوقوف على القيم التعبيرية انطلاقا من الخصائص الصوتية ذاتها)[18] .

وتمتاز قصيدة ابن أبي دلال بخاصية صوتية فريدة من نوعها يندر العثور عليها في الشعر العربي؛ وتبقى من الروائع العربية ليس فقط في التراث العربي فحسب بل في التراث العالمي؛ لأنها مثل في التلاعب بالأصوات والكلمات والمعاني؛ وقد اعتمدت الإحصاء الكلاسيكي العادي في دراسة هذه القصيدة، وأمّا المعيار الصوتي الذي يمكن قياس عليه درجة انزياح الأصوات الشعرية فهو المعيار الذي اعتمد عليه إبراهيم أنيس في معرض حديثه عن نظرية الشيوع في كتابه الأصوات اللغوية، وهو الإحصاء الذي يعتمد عليه معظم الدارسين كما يمكننا الاعتماد على بعض الدراسات التي قامت على إحصاءات كاملة للصوامت، ويُعدُّ كتاب (دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس) الذي ألّفه الدكتوران: علي حلمي موسى وعبد الصبور شاهين من أرقى الدراسات في مجال الإحصاء بحسب الكثير من النقاد واللغويين العرب وقد خلصا إلى تقسيم الصوامت العربية إلى ثلاث مجموعات:

1. المجموعة الأولى؛ ذات التردد العالي، وترتيبها: " و.ن.ر.ل.ب ".
2. المجموعة الثانية ذات التردد المتوسط، وترتيبها: "د.ف.ع.ي.ق.س.ج.ش.ح.همزة.هـ ".
3. المجموعة الثالثة ذات التردد الضعيف، وترتيبها:" ط.ز.خ.ت.ص.غ.ث.ذ.ض.ظ "[19].

وانطلاقا من هذا التقسيم (لائحة تواتر رتب السينية البجاوية مع نِسَب توزيعها على كامل القصيدة) خلصت إلى جدول إحصائي موازاة مع إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس:

إحصاء إبراهيم أنيس	إحصاء سينية ابن أبي دلال		إحصاء إبراهيم أنيس		إحصاء سينية ابن أبي دلال
1.ل 12.70	1.ا 22.63		15.س	02.00	15.ع 01.97
2.م 12.40	2.س 19.45		16.د	02.00	16.ق 00.98
3.ن 11.20	3.ت	08.13	17.ذ	01.80	17.ط 00.87
4.أ 07.20	4.ل 07.91		18.ج	01.60	18. ش 00.76
5.هـ 05.60	5.و 04.83		19.ح	01.50	19.ك 00.76
6.و 05.20	6.م	04.61	20.خ	01.00	20.ج 00.65
7.ت 05.00	7.ن 04.61		21.ص	00.80	21.خ 00.32
8.ي 04.50	8.ي 03.95		22.ش	00.80	22.غ 00.32
9.ب 04.30	9.ر 03.84		23.ض	00.60	23.ص 00.21
10.ك 04.10	10.ف 03.18		24.غ	00.50	24.ظ 00.21
11 .ر 03.80	11. هـ	02.74	25.ث	00.50	25.ض 00.20
12.ف 03.70	12.ب 02.41		26.ز	00.40	26.ز 00.00
13.ع 03.70	13.د 02.08		27.ظ	00.40	27.ذ 00.00
14.ق 02.30	14.ح 02.08		28.ظ	00.30	28.ث 00.00

تعقيب: المتأمل لهذا الجدول الإحصائي يلحظ هيمنة أصوات دون غيرها مثل:(س، ت، ل، م، ن، ي، و...) والتي تحتل الرتب الأولى، يقول الدكتور محمد بونجمة: (.. أنّ الظاهرة عامّة، تشمل الاستعمالات اللغوية بصفة عامة ولا مجال للحديث عن انزياح الأصوات على اعتبار المراتب التي تحتلها)[20] .

ومن خلال مقارنة بسيطة بين أصوات السينية وإحصاء إبراهيم أنيس نلحظ بشكل واضح وجلي بروز صوت "السين" إذ يحتل المرتبة الثانية في رتب أصوات القصيدة بنسبة(19.45%) بعد صوت "الألف" كون هذا الأخير يدخل في الأسماء المعرفة والممدودة واستعمل كحروف المد، وقد ورد صوت السين سبعة وسبعين ومائة مرة (177)، بينما ورد في إحصاء إبراهيم أنيس في المرتبة الخامسة عشر(15) بنسبة 02.00% ،وبتتبع تراكيب القصيدة كلها يتأكّد للمبدع الثاني (القارئ) هيمنة صوت " السين "؛ إذ في كل كلمة من كل شطر من كل بيت من القصيدة يحوي حرف السين إضافة إلى صوت السين كروي متوالي في العشرين بيتا في القصيدة. وهذا الصوت أي السين هو صوت رخو consonne molle ou spirante مهموس sourde صفيريsifflante، وأشير إلى أنَّ السين من الحروف الأسلية (consonnes dentales) أو رأس اللسان المستدق حيث تخرج كل من الزاي والسين والصاد،أمَّا الهمس فهو عدم اهتزاز الوترين الصوتيين(cordes vocales) وخلو الصوت من الرنين لبقائهما في حالة توقف أو عطل عن العمل، أمَّا الصفة الأخرى وأقصد بها الرخاوة ومعناها تمام جري الصوت عند إسكانه وفي هذه الحالة لا يكون مجرى الهواء مسدودا، بل ضيقا أمام النفس الذي يمر محدثا صفيرا والصفير هو صفة الحروف الزمنية أو الاحتكاكية على عكس الحروف الآنية الأخرى[21].

النظام الصوتي للقصيدة: يتكون النظام الصوتي من الوحدات الصوتية الجزئية من جهة ونظام المقاطع والنبر من الجهة الأخرى، وسأركز على الوحدات الصوتية الجزئية الخاصة بالقصيدة والمهيمنة عليها، يقول محمود فهمي حجازي: (يضم النظام الفونولوجي للغة العربية ثلاث وحدات صوتية، وصفت من ناحية جرسها بأنَّها من أصوات الصفير وهذه الوحدات هي: السين والصاد والزاي، وتقابل كل وحدة صوتية منها لتحديد سماتها

المتميزة بالوحدتين الأخريين وبأصوات المخارج القريبة منها لتحديد مخرجها)[22]، ثمَّ يعطي الدكتور حجازي أمثلة عن التقابلات الفونولوجية ،وسأكتفي بمثال واحد له علاقة بتحليل القصيدة محور الدراسة، حيث يقول: (***الوحدة الصوتية: السين***)

أمثلة التقابل الفونولوجي:

س:ز؛ حاسر: حازر ــ حسن: حزن ــ همس: همز.

س:ص؛ سبّ: صبّ ــ نسل: نصل ــ حمس: حمص.

س:ش؛ سبّ: شبّ ــ نسور: نشور ــ ســم: شــم.

س:ث؛ سمر: ثمر ــ كسّر: كثّر ــ لبــس: لبث.

ومن هذا يتضح أنَّ الصفات الفونولوجية المميزة للسين هي:

- السين صوت صفير على عكس أصوات بين الأسنانية مثل الثاء.
- السين صوت مهموس على عكس الزاي فهي صوت مجهور.
- السين صوت غير مطبق على عكس الصاد.
- السين صوت رخو وهذه الصفة مرتبطة بكونه صوت صفير[23] .

نتائج التحليل الصوتي للرمزية الصوتية(القيمة التعبيرية):أشرت فيما سبق إلى هيمنة صوت السين وأشرت إلى صفاتها بعد مخرجها وسبب ميل الشاعر إلى اختيارها، كذلك يتضح لنا بعض الأصوات عن البقية الأخرى، فصوت التاء من الحروف النطعية(consonnes prepalataes)، (نطع الغار الأعلى أي طرف اللسان وأصول الثنايا العليا مصعدا إلى جهة الحنك، كما أنّه مهموس؛ أي أنَّ الوترين الصوتيين لا يهتزان أثناء النطق بها لكنها تخالف السين في صفة الرخاوة لأنَّها أي التاء صوت شديد لأننا أثناء النطق به تخرج النفس محدثا صوتا انفجاريا.[24] وإذا ما قارناه مع الأصوات الأكثر دورانا في اللغة نجده يحتل المرتبة الثالثة في إحصاء السينية بنسبة 08.13% بينما يحتل في ترتيب إبراهيم أنيس المرتبة السابعة بنسبة 05.00%، يقول محمد بونجمة: (يصنف ضمن الأصوات ذات التردد الضعيف في الدراسة التي أُجريت على الصوامت انطلاقا من ألفاظ معجم تاج العروس)[25]، ونلحظ كذلك أنَّ الشاعر ابتعد كثيرا عن تفخيم صوت السين حتى يتمكن المبدع الثاني (القارئ أو المتلقي) من الاستئناس بأبيات القصيدة، وبالتالي

الشعور بالإحساس المرهف الخفيف، يقول مصطفى حركات: (ويميل نطق السين إلى التفخيم عندما تكون متبوعة بأحد الحروف الآتية: الغي، الخاء، القاف، الطاء، فكلمة ساطع قد ينطق بها صاطع ...)[26] .

ولعل ما يزيد نسبة تواتر صوت التاء في السينية البجاوية، اعتماد الشاعر على صيغة " استفعل " حيث وردت الصيغة اثنتين وعشرين(22) مرة في القصيدة، إضافة إلى ورودها في الأفعال المسندة إلى ضمير الغائبة،كما أنّ الشاعر أورد الكلمات التي تتوالى فيها أصوات السين والتاء أو العكس، ممّا يُحدث نوعا من الصفير" تس "؛ تسعى، تستمد، تسقي، استوت، سمت، مستصعبا، مستدعي، باستلامكم؛ وهذه الدلالات الإيحائية التي حملتها أصوات هذه الكلمات مع تقاربها في الصفات، تعكس الشعور المرهف الطي يختلج في صدر الشاعر وجاءت كلماته انسيابية ترتاح لها النفس المبدعة وتتوق إلى مثل هذه التراكيب النادرة .

يقول الشاعر:

يَا مُحْسِنًا حَسُنَتْ فِي النّاسِ سِيرَتُهُ وَسَاوَتِ الرَّأْسَ بِالمَرْؤُوسِ فَارْتَأَسَا

وَاسْتَحْفَظَتْ سُنَّــةَ الإِسْلاَمِ سُنَّتُــهُ وَسَارَ سَيْرَ سَــرَاةٍ أَسَّسُوا الأُسُــسَا

نلحظ في هذين البيتين تردد صوت الراء؛ هذا الصوت اللثوي(Alvéoloirer)، مكرر(vibrant)، مجهور(sonore)، ولعل سبب تكراره بهذه الصورة " يحتل الرتبة التاسعة بنسبة 03.84 % في القصيدة، بينما يحتل الرتبة الحادية عشر(11) في إحصاء إبراهيم أنيس بنسبة 03.80 % وهي نسبة متقاربة جدًّا، فهذا كما يقول علماء الصوتيات يرتبط بالعاطفة العنيفة التي تميز الشاعر عن غيره، فأثناء نطقنا له نلحظ تكرار قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الأسنان الأمامية العليا، وأنَّ استعمال مثل هذه الأصوات لَدَلالة على تجسيد التجربة النفسية التي يمر بها الشاعر في حياته أو مدى المكانة التي يكنها للممدوح في القصيدة.

كما برزت أصوات أخرى تحتلّ الرتب الأولى في لوائح الإحصاء وهي أصوات: اللام، الواو، الميم النون، إذ يحتل صوت اللام الرتبة الرابعة في إحصاء السينية بنسبة 07.91 % بينما يحتل الرتبة الأولى في إحصاء إبراهيم أنيس بنسبة 12.70 %، أمَّا الواو

فيحتل المرتبة الخامسة في السينية بنسبة04.83 % بينما يحتل الرتبة السادسة في إحصاء إبراهيم أنيس بنسبة 05.60 % وهي نسبة مرتفعة عن النسبة السابقة،في نجد أنّ صوتي الميم والنون يحتلان المرتبتين السادسة والسابعة على التوالي؛ وبالنسبة ذاتها 04.61 %

بينما يتقدّمان بكثير في إحصاء إبراهيم أنيس حيث يحتلان المرتبتين الثانية والثالثة على التوالي وبنسبة 12.40 % للأول و11.20 % للثاني؛ ويُرجع علماء اللسانيات سبب تردد هذه الأصوات بكثرة هو شيوع هذه الأصوات في اللغة العربية، إضافة إلى أنّ اللام أداة تعريف كما أنّها تظهر في بعض الروابط وأنّ النون تظهر كلواحق وسوابق وفي التنوين على وجه الخصوص[27] .

تشاكل التعبير: ظاهرة تشاكلية أخرى تستوقفنا ترددت بشكل من الأشكال ،وهي ظاهرة تشاكل التعبير أو التركيب؛ ففي قول الشاعر:

وَاسْتَعْمِلِ السَّيْرَ وَاسْتَمْطِ أَسِرَّتَــ وَاسْتَصْحِبِ الْعِيسَ وَاسْرِجْ لِلسُّرَى قَبَسَا
وَاسْتَأْلَفَتْ أَنْفُسًا سَاءَتْ وَسَاوِسُهَا فَاسْتَشْعَرَتْ سَكَنًــا وَاسْتَأْلَفــتْ عُــرُسَا[28]

والقارئ المتمعن لهذه الأبيات لا يقف على جملها على أنّها مجرد صناعة مسبوكة، ولكنها صناعة تهدف إلى تبليغ رسالة ما بواسطة التراكيب النحوية المتساوية في الأبيات.

ومن خلال المعطيات السابقة التي وقفنا من خلالها على تكرار بعض الأصوات وهيمنتها على بقية الأصوات الأخرى، وهيمنة بعض الصيغ على البعض الآخر؛ هذا التكرار لا يخضع لقانون ولا تحكمه أعراف، وإنّما يتحكم فيها الشاعر بذاته المبدعة ومقاصده وأهدافه، لكن السؤال الذي يطرح نفسه بعد كل هذا الرمزية التعبير الصوتي المكرر المقنن والمتمثل في القافية والوزن.

الوزن والقافية:

ممّا لا شك فيه أنّ كل شاعر يحاول – أثناء نظمه للقصائد – أن يتخيّر الألفاظ الجميلة التي تتناسب أصواتها تناسبا يليق بجمال الشعر، وليست القافية إلاّ نهاية لوزن من أوزان بحر عروضي، وهذا البحر– كما يقول محمد مفتاح – يتحكم فيه مبدأ التشاكل

المقنّن، والتباين سواء عن طريق التفعيلة أو النّبر أو الإيقاع التي هي عناصر متداخلة لا يمكن الفصل بينها[29] .

كما أنّ الوزن لصيق بالخطاب الشعري ولا يفارقه، وهو جزء لا يتجزّأ من القصيدة ولا ينفصل عنها،لأنّه ينشأ بداخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات ولا ينفصل عن سياق المعنى[30]. وما يمكن ملاحظته في بداية كل القصائد؛ التصريع الذي يلجأ إليه معظم الشعراء، الشيء الذي يضفي على القصيدة جرسا موسيقيا أخَّاذًا ويزيّنه حسن اختيار الشاعر للقافية وحرفها الرئيسي المتمثل في الروي وانطلاقا من هذا يستشعر المبدع الثاني (القارئ) التنغيم الذي تولد من الإيقاع، هذا التنغيم يختلف باختلاف المعاني، يقول الدكتور محمد خان: (.. فيكون الإثبات والنفي والاستفهام والتعجب والإنكار وغيرها مؤشرات على أنواع الدلالات التي ترتبط بتغيرات الصوت في ارتفاعه وهبوطه وشدته وخفوته وسرعته وانكساره)[31] .

كما حظيت وتحظى القافية باهتمام الدارسين والنقاد على مر العصور والأزمنة فهذا ابن رشيق يؤكد على أهميتها في الخطاب الشعري حيث يقول: (القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية)[32] . ويقصد بالوزن – البحر) ذلك البناء الموسيقي الذي تقوم عليه كل قصيدة، ويقوم أيضا على نغم موحد يتكرر في جميع أبياتها، ويدرس علم العروض هذا الوزن الشعري وما يطرأ عليه من تغيرات، ولا يمكن معرفة الوزن إلاّ إذا قمنا بتقطيعه؛ هذا التقطيع الذي هو تجزئة البيت وتحليله إلى التفاعيل العروضية وذلك تمهيدا لتحديد وزنه، ثم عرضه بعد ذلك على البحور الخليلية المعروفة.

وتعتمد القصيدة العربية من جهة نظمها على أصلين هامين هما: وحدة الوزن، ووحدة القافية، يقول الدكتور عبد العزيز عتيق: (فأبيات القصيدة، أيًّا كان عددها، يجب أن تكون كلها واحدة في وزنها أي من جهة عدد المقاطع والتفاعيل... وكذلك وحدة القافية، فإذا كان آخر البيت الأول من القصيدة دالا مثلا التزمت هذه الدال في آخر كل بيت من القصيدة)[33]. ويضيف أيضا" (وليست وحدة الوزن ووحدة القافية عيبا في شعرنا العربي أو

تقييدا له، فالتمسك بهاتين الوحدتين والتزامهما من شأنه أن يقوي بناء القصيدة ويرتفع بموسيقاها)[34].

ويجمع كل اللغويين والنقاد على أنّ القافية هي ذلك المقطع الصوتي من العجز المحصور بين آخر ساكنين في البيت مع ما بينها من الحروف المتحركة .. ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول، ومع تكرار هذا المقطع في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، يقوي الأثر الموسيقي لها ويحلو تناغم أبياتها، ممّا يولد صلة تجمع بين علم العروض وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة هي الجانب الصوتي، حيث يقول عبد العزيز عتيق: (فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا، أو إلى وحدات صوتية معينة على نسق معين.. وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل)[35].

وممَّا سبق يمكننا تحديد وزن سينية ابن أبي دلال وهذا بعد إخضاعها إلى عملية التقطيع، ولا أقف هنا عند الطرق أو الكيفيات طرق التي يلجأ إليها الدارس إلى تقطيع البيت الشعري وإنَّما سألجأ إلى الطريقة الكلاسيكية مباشرة[36] ؛(التقطيع):

سَرَى النَّسِيمُ نَسِيمُ النَّفْسِ وَالنَّفَسَا	**فَاسْتَخْبَرَنْ نَشْــرَهُ وَاسْتَفْهِمَنْهُ عَــسَى**
0/// 0//0/0/ 0// 0// 0//	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
س س و/ س و/س س و/س و	س س و/ س و/ س س و/ س و
مُتْفَعِلُنْ / فَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ	**مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ**

وَاسْتَعْمِلِ السَّيْرَ وَاسْتَمْطِ أَسِرَّتَهُ	**وَاسْتَصْحِبِ الْعِيسَ وَاسْرِجْ لِلسُّرَى قَبَسَا**
0/// 0///0/ 0//0/ 0//0/0/	0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/
س س و/س و/ س س و/ س و	س س و /س و/ س س و/ س و
مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ/ مُسْتَعِلُنْ/ فَعِلُنْ	**مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ**

وبعد هذا التحليل يتبين لنا أنّ تفعيلات هذه القصيدة هي إيقاع بحر البسيط؛ الذي وضع له صفي الدين الحلي مفتاحا مع بقية البحور الأخرى تسهيلا لحفظه ولمعرفة تفعيلاته، وما يلحقها من زحافات أو علل:

إنّ البسيطَ لديه يُبْسَطُ الأملُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل

وكما هو معروف فإنّ تفعيلات البسيط هي تفعيلات فرعية وليست أصلية، والتفعيلات الأصلية هي التي تبتدئ بوتد (و)؛ وتد مجموع (متحركان يتلوهما ساكن) (و=//0)، ووتد مفروق (وَ=/0/)، أمّا التفعيلات الفرعية فهي التي تبتدئ بأسباب؛ سبب خفيف (س=/0) وسبب ثقيل (سَ=//)، ويطرأ على تفعيلات قصائد هذا البحر تغييرات يسميها علماء العروض الزحافات والعلل، وبعد عملية التقطيع التي أخضعنا إليها القصيدة تبين لنا ما يلي:

التفعيلة الأصلية	التغيير الذي طرأ عليها	نوعه	التفعيلة الجديدة	ملاحظة
مُسْتَفْعِلُنْ 0//0/0/ س س و فَاعِلُنْ 0//0/ س و	حذف السين حذف الثاني الساكن	زحاف (خبن) زحاف (خبن)	مُتَفْعِلُنْ 0//0// و و فَعِلُنْ 0/// فاصلة صغرى	فعلن تكررت مع جميع عروض القصيدة وضربها، أما فاعلن في الحشو فهي متباينة بين بقاء صورتها وحدوث تغيرات عليها.

القافية: بعد دراسة التحليل الصوتي لأبيات القصيدة تبين أنّ قافيتها هي المقطع الصوتي(لُنْ فَعِلُنْ)(/0///0/)، وتحمل القافية في القصيدة الشعرية وظيفة مزدوجة؛ وظيفة إيقاعية وذلك بما توفره من تكرار حرف الروي في كل أبيات القصيدة (السين في قصيدتنا).ووظيفة دلالية وذلك بما تسلكه مفردات القافية في نظام الجملة وبما تستقطبه من تركيز دلالي[37].

خاتمة: وبعد هذا التحليل السيميائي للسينية، فهذه القصيدة – في نظري- تبقى من القصائد النادرة التي تحمل مثل هذا النوع من التشاكل الصوتي الذي ميّز القصيدة وأعطى لها تحليلات سيميائية (صوتية) غاية في الدقة وحلاوة في القراءة.

وتبقى المقاربات السيميائية للنصوص الشعرية القديمة منها والحديثة محط اهتمام متزايد من قبل الدارسين والباحثين، وأملي في الله كبير أن أكون قد ساهمت ولو بالنزر اليسير في هذه العملية النقدية خاصة وأن القصيدة محور الدراسة من الشعر الجزائري.

الهوامش:

[1]- لمعرفة المزيد، يرجى العودة إلى كتاب سوسيولوجيا النقد العربي القديم للدكتور داود سلوم.

[2]- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي، القاهرة، مصر، ط1، 1938، ص130.

[3]- سوسيولوجيا النقد العربي القديم، ص19.

[4]- داود سلوم، سوسيولوجيا النقد العربي القديم، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص10.

[5]- المرجع نفسه، ص11.

[6]- محمد بونجمة، الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، الجزائر، 2001، ص9.

[7]- ابن جنّي، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، 1963، ج2، ص157.

[8]- زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1992. ص33.34.

[9]- أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970.

[10]- قصيدة سينية لزومية سهلة المأخذ نظمها الشاعر مدحا لبعض أصحابه مكونة من عشرين 20 بيتا، ينظر ص205 و206 و207 و208 من المصدر .

[11]- نشره: رائحته .

[12]- استمط: اتخذه مطية .

[13]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4/ 2005، ص21.

[14]- المرجع نفسه، ص21.

[15]- المرجع نفسه، ص21.

[16]- المرجع نفسه، ص25

[17]- ينظر المرجع نفسه، ص36.

[18]- الرمزية الصوتية، ص23.

[19]- الرمزية الصوتية، ص24.

[20]- المرجع نفسه، ص26.

[21]– ينظر، محاضرات في فقه اللغة، ص66 و68. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر، ص100. أحمد شامية، في اللغة (دراسة تمهيدية منهجية في مستويات البنية اللغوية)، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1/ 2002، ص46 و50.

[22]– محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص66.

[23]– المرجع نفسه، ص66.

[24]– ينظر إلى كتب اللغة مثل؛ مدخل إلى علم اللغة، محاضرات في فقه اللغة، الصوتيات والفونولوجيا، في اللغة.

[25]– الرمزية الصوتية، ص28.

[26]– الصوتيات والفونولوجيا، ص100.

[27]– لمعرفة تفاصيل أكثر، ينظر الرمزية الصوتية ص26 وما بعدها.

[28]– السينية، ص205و207.

[29]– ينظر، تحليل الخطاب الشعري، ص44.

[30]– ينظر محمد خان، بنية الخطاب الشعري: الإيقاع والوزن، (محاضرات الملتقى الثالث؛ السيمياء والنص الأدبي، 2004) ص172.

[31]– المرجع نفسه، ص173.

[32]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972، ج1، ص151.

[33]– عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص22.

[34]– المرجع نفسه، ص22.

[35]– المرجع نفسه، ص12.

[36]– هناك طرق متعددة للتقطيع؛ منها الكتابة العروضية واستعمال الرموز، وهناك طريقة التغني والإنشاد وهناك طريقة الأوتاد والأسباب.

[37]– ينظر: محمد خان، محاضرات الملتقى الثالث؛ السيمياء والنص الأدبي، 2004، ص174.