الأسلوبية الصوتية -دراسة تطبيقية في لامية العرب للشنفرى-

Phonological stylistics - an applied study in Al-Shanfara's –Lamiyat Al-Arab

مزواغ ليلى*
جامعة عبد الحميد بن باديس (مستغانم)
Leila.mezouagh@univ-mosta.dz

مختاري يمينة
جامعة عبد الحميد بن باديس (مستغانم)
aminamokhtari27@gmail.com

تاريخ الارسال: 2024-12-26	تاريخ التقييم:2024-06-10	تاريخ القبول2024-07-06

الملخص:

للنص الأدبي مستويات لغوية تتفاعل مع بعضها لتعطينا الشكل الأخير للنص. ومن بين هذه المستويات المستوى الصوتي.

هذه الدراسة تهتم بالمستوى الصوتي وتناغمه مع تلك المستويات الصرفية والتركيبية والعروضية والبلاغية داخل نص شعري جاهلي هو لامية العرب للشنفرى، مجيبة عن سؤال جوهري هو: ما هي السمات الصوتية للامية؟ وما البعد الوظيفي والجمالي لهذه الإيقاعات الصوتية؟ وما هي مصادرها؟ وهل شكلت أسلوبا مميزا ؟

لنصل في الأخير إلى أن لامية العرب للشنفرى نص خصب تظهر فيه الأصوات في أنقى حلة لها ملائمة للمضمون العام للنص. فالأصوات في القصيدة رسمت زخرفة فنية كلامية راقية، و سنفونية موسيقية إيقاعاتها تعكس التمرد و المعاناة والصبر، والافتخار بالنفس وعزتها وشجاعتها، إيقاعات أداها الشنفرى بالكلمات والأصوات والإيقاع العروضي، والصور الموحية.

كلمات مفتاحية: لامية العرب؛ الشنفرى؛ الأسلوبية؛ الصوتية؛ الإيقاع

Abstract :

The literary text has linguistic levels that interact with each other to give us the final form of the text.Among these levels is the audio level. This study is concerned with the phonetic level and its harmony with those morphological, syntactic, prosodic, and rhetorical levels within a pre-Islamic poetic text, Al-Shanfara's

"Lamiyyat al-Arab," answering a fundamental question: What are the phonetic characteristics of "ilamiyah"?What is the functional and aesthetic dimension of these vocal rhythms?What are its sources?Did it form a distinctive style? Finally, let us conclude that Al-Shanfara's Lamiyat Al-Arab is a fertile text in which voices appear in their purest form, appropriate to the general content of the text.The voices in the poem depicted a sophisticated verbal artistic decoration, and a musical symphony whose rhythms reflect rebellion, suffering, patience, self-pride, pride, and courage, rhythms performed by Al-Shanfara with words, sounds, prosodic rhythm, and suggestive images.

Keywords:Lamiyat al-Arab ; Shanfara;stylistic; phonetic; rhythm

*المؤلف المراسل.

1.مقدمة:

يتكون النص من مستويات لغوية قابلة للتحليل، كالمستوى الصوتي والنحوي والصرفي والدلالي. وهذه الدراسة تسعى إلى تحديد علاقة هذه المستويات بالجانب الصوتي، وهذا أمر تكشفه لنا الدراسة التطبيقية، حيث يتجلى من خلالها كيف تتكرر صيغ صرفية مثلا أو وزن معين في القصيدة وكيف أنه يسهم في إظهار موسيقى النص.

كما أن للجانب البلاغي كذلك دور في الإيقاع وخاصة ألوان البديع والمحسنات اللفظية كالجناس والتصريع التي تتجلى موسيقاها على مستوى الألفاظ المتشاكلة في الحروف والبناء، والمقابلة والطباق، ورد العجز على الصدر. وهناك أشكال بلاغية يكون إيقاعها داخليا أو دلاليا مثل المقابلة والطباق. بالإضافة إلى هذا نجد البحور الشعرية بأوزانها العروضية التي تعتبر قالبا للإيقاع بل هو اللبنة الأساسية لموسيقى الشعر بالإضافة إلى القافية. والتداخل بين هذه المستويات هو ما ستجليه الدراسة التطبيقية للقصيدة وفق المنهج الأسلوبي الذي يدرس ويتتبع توظيف الصوت اللغوي بطريقة فنية و توزيعهوتكراره ، وهذا الأسلوب هو ما تدرسه الأسلوبية الصوتية.

2.الأسلوبية الصوتية:

عندما يوظف الصوت اللغوي بطريقة فنية وفق تكرار أو توزيع متفنن فيه يقال إن المبدع اتبع أسلوبا في التوزيع والاستعمال، وهذا الأسلوب هو ما تدرسه الأسلوبية الصوتية. إذن هي تهتمبالأصوات وكل ما يتعلق بها فِي النَّص الأدبي عامة.

"الأسلوبية الصوتية (phonostylistic) فرع من فروع علم الأسلوب تهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة حيث تساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة شارحة أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى للأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي تتابعا وتطريزا معتمدة على مصطلحات كل من علم الأصوات والفونولوجيا"[1]. إذن كل من التكرار والتقابل والتوازي هي ظواهر صوتية تتحقق على المستوى الصوتي لتصنع عالما تصويريا فنيا يخدم المعنى العام للنص، وتزيده رونقا وجمالا وإيحاء.

"وعند درسنا للغة الجميلة نتناول النواحي التي تعلو أو تختلف عن تلك النواحي العادية التي لا تكمن مهمتها فقط في إيصال الفكرة، ففي حالة اللغة الشعرية تلبس الوحدات الصوتية دلالات و إيحاءات لا توجد في قواعد اللغة ولا في منظومتها .. ويزداد الشعر. جمالاً كُلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الشاعرة الكامنة التي يحاول الباحثون الآن أن يسبروا غورها" .[2] كاستخدام الأصوات المجهورة دون المهموسة أو الشديدة دون الرخوة ودلالة ذلك على النص بالإضافة إلى نظم القافية وأنواعها، وما توحي إليه في النص من خلال الكلمات التي دخلت في تشكيلها. كما أن شيوع أو كثرة استعمال أصوات معينة دون غيرها كذلك يلعب دورا في إبراز السمات الصوتية وفي خدمة المعنى العام للقصيدة. بالإضافة إلى السجع والجناس وغيرها من المظاهر الفنية التي يستغلها الشاعر لتحقيق شعرية النص وأدبيته.

الصوت في النص الشعري يكتسي حلية جمالية تتناغم وتتناسق والسياق العام للنص وبالتالي يُكسب الصوتُ الكلمات روحا شاعرة متناغمة محطما بذلك مبدأ الاعتباطية صانعا لنفسيه روحا مستقلة حُبلى بالدلالة والإيحاء.

3.مهام الأسلوبية الصوتية:

إذا كانت الأسلوبية بصفة عامة تبحث عن بصمات المبدع في عمله الأدبي من خلال رصد السمات للأسلوبية وقد تحدثنا عن هذا ، فإن الأسلوبية الصوتية - ونظر لتخصصها في الجانب الصوتي – تَترَصدُ السَّمات الصوتية في النص الأدبي ، وتشابكاتها مع مستويات النص الأخرى، مما يكشف عن التوظيف الجمالي للصّوت في النص. و هذا ما يؤكده محمد الضالع بقوله : "تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، تلك المواطن موجودة في إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الأدبية من وجهة نظر صوتية ثم تقوم بعد ذلك يرصدها ووصفها وتصنيفها ".[3] إذن تحديد مواطن الجمال وطريقة تأثيرها هي ما تسعى إليه الأسلوبية الصوتية، وفي مصطلح **طريقة التأثير** إشارة إلى البعد الصوتي للعمل الأدبي الذي يتجلى فيه هذا الأخير كنص حي يمثَّل ويلقى قراءة وهنا تبرز طاقات النص وجمالياته الصوتية أكثر من النص المكتوب. إذن الأسلوبية الصوتية تولي أهمية كذلك للجانب التمثيلي و الإلقائي للنص الإبداعي.

"و من مهام الأسلوبية الصوتية كذلك فَكُ الترميز الصوتي ، والرمزية الصوتية (sound symbolism) هي الدلالة الكامنة في بعض أصوات اللغة وبعض التراكيب الصوتية وفي بعض الكلمات المحاكية بحيث يستغل الشعراء وغيرهم من مصممي اللغة الجميلة أو الفنية تلك الطاقات الكامنة في اللغة استغلالاً جماليا".[4] أي أنها تعتمد على استغلال البعد الرمزي للأصوات أو التراكيب والذي يصنعه غالبا السياق أوالنص؛كأن تدل مثلا قافية السين على الحزن...وكذلك الفرق الدلالي بين دقَّ ودقدق...

تبحث الأسلوبية الصوتية عن السهولة أو الصعوبة في التلفظ وهو ترتيب الأصوات في الكلمة ، والكلمات ودلالة ذلك صوتيا.

"ويدخل في هذا الجانب أيضًا الأصوات المفردة التي تدل بذاتها على إيحاء دلالة ما تزيد عن الدلالة المعجمية ، أو كأن يفرق صوت في بداية الكلمة أو في آخرها مثلاً بين ظلال دلالة معجمية في مجال دلالي واحد مثل الفرق بين دلالة القاف والخاء في كل من (قضم / خضَمَ) فكلتاها تدل على القضم بالأسنان لكن قضم تدل على قضم المواد الصلبة وخضم تدل

على قضم الأشياء اللينة الرخوة".[5] وكأنها تحاول أن تربط بين الصوت والمعنى الذي يضيفه في الكلمة وفي النص ككل،أو الربط بين سمة الصوت الفونولوجية ما تضيفه م معان في الدلالة المعجمية.

"المؤكدات الصوتيةكذلك مجال تتجه إليه الأسلوبية الصوتية وهي اجتماع صوتين أو أكثر في كلمة توحي بدلالة ما.مثل اجتماع الميم والنون للإيحاء بالصغر في كلمة (منمنم) ، واجتماع الراء والغينللإيحاء بالزَّيغ في كلمة (روغ).

ويطلق على تلك المؤكدات مصطلح (الجمصوتأي phonesthéme) أي الوحدة الصوتية الجمالية ، ونُحِتَتْ من الكلمتين الجمال + الصوت و سميت بالمؤكدات الصوتية " لأن الأصوات أي أصوات الكلمات فيها أو بعضها يؤكد المعنى ويزيدها إيحاء وتصويرا لدلالته في التراكيب الشعرية".[6] وهذه المؤكدات الصوتية هي من سمات اللغة العربية.

هذه النقاط التي ذكرناها تمثل إمكانات لغوية صوتية وهي مجالات اهتمام الأسلوبية الصوتية ويمكن تلخيصها فيما يأتي :

- رصد السمات الصوتية (المؤكدات الصوتية – علاقة الصوت بالمعنى في الكلمات)
- فك شفرات الترميز الصوتي في النص الشعري
- رصد الجماليات الفنية للصوت في البناء .

وبما أن للنص مستوياته والتي تشكل شبكة من العلاقات (صوتية نحوية دلالية ، وصرفية) فإن هذه - المهام الموكلة إلى الأسلوبية الصوتية لا تتحقق إلا إذا درست مرتبطة بتلك الجواب أو المستويات.

4.السمات الصوتية في لامية العرب للشنفرى :

إن جمال النص يكمن في تركيبه الصوتي الغني أي في أصوانه الرنانة المتلاحقة التي تشكل أسلوبًا خاصا في التركيب والتوزيع. و في هذه الدراسة التطبيقية سيتم الإشارة إلى السمات الصوتية البارزة التي تكشف أسلوب الشنفرى في الاستخدام الصوتي .

يقول الشنفرى:

"أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُـمْ ** فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَـلُ

فَقَدْ حُمَتِ الحَاجَاتُ وَاللَّيْلُ مُقْمِرٌ ** وَشُدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وأَرْحُلُ

وَفِي الأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأَذَى ** وفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ"[7]

"بهذه الأبيات يبدأ الشنفرى الاغتراب العقلي والوحداني والجسمي عن الجماعة التي عاش فيها ، ويكشف التشكيل الصوتي عما يشبه الصدمة النفسية ونحس بهذه الظاهرة من خلال حروف : (القاف الكاف الطاء ، الراء المتكررة) وكذلك الحروف المضعفة في الألفاظ : (أمّي مطيّكم ، حمَّت – شدَّت لطيَّات).

ومن الظواهر اللافتة لروح التوحش والفرس التي انتهت به إلى أن يتخذ أصدقاءه من الذئب والنمر والحية والضبع"[8]، هو التركيب الصوتي لأسماء تلك الحيوانات ، فشراستها تنعكس في تركيب حروفها وصعوبة نطقها وغرابتها مثل : سيد عملَّسُ (الذئب السريع سهل الجري) عرفاء جيال (الضبع ذات العرف الطويل) ، أرقط زهلول (النمر الأملس) . وذلك في قوله:

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُون سِيدٌعَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْأَلُ[9]

وكأنه من خلال هذه الأبيات لا يستأنس إلا بما هو غريب حتى أصدقاؤه الذين فضلهم تسمياتهم غريبة ليبين بذلك أن الأصدقاء الجدد عكس ما يتصور أي شخص، فوجد في تلك المسميات ميزات مكتملة له تتوافق وشخصيته المتغربة. شأنه شأن هذه الأسماء المتغرّبة في الاستعمال كذلكن هذا من جهة ومن جهة أخرى ليبين لقومه أن أكثر الحيوانات شراسة تصلح أن يستأنس بها وتكون صديقة أحسن منهم هم البشر.

"يقدم الشنفرى نفسه في إطار الفارس المتمرد على الذات والغير وعلى الزمان والمكان ويستخدم في تشكيل نموذجه ألفاظا غريبة شديدة تمثل صوتيا تلك الذات المتمردة الثائرة المفترسة"[10]مثل: [مهياف – أكهى – هيق – هوجل – مجدَّعة – دارية – علّ – محيار – العسيف.]

فالهاء في بداية الكلمة (هيق ، هوجل) أو في وسطها (مهياف ، أكهى) رغم أنها حرف هوائي إلا أنها استطاعت أن تترك وقعها على الأذن وأعطت الكلمة شيئا من الغرابة ، وكأن الشنفري لم يتمرد على قومه بالرحيل فقط بل حتى في التوظيف الصوتي اللغوي مما يدل على عمق وصدق الشعور.

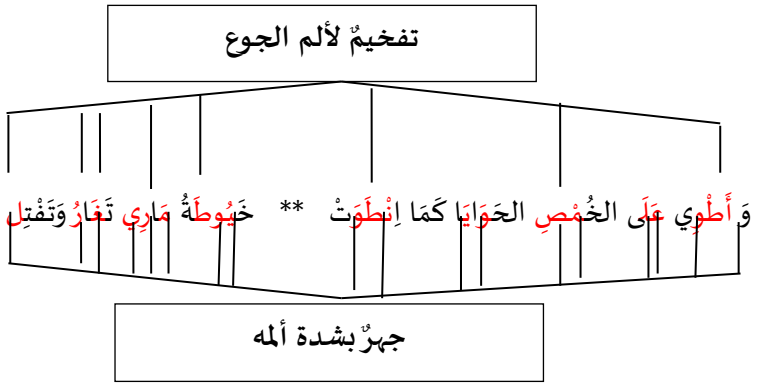
أما الباء واللام والميم المفخمة فصوامت انفجارية تخرج بقوة الضغط المسلّط فتحدِث صوتًا انفجاريًا مصورة شجاعة الشنفرى وقوته وبسالته في كلمات (باسل – أبسل – أبيٌّ) وذلك في قوله :

(وكُلٌّ أَبِيٌّ بَاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي ** إِذَا عرَضَتْ أُولَى الطرَائِدِ أَبْسلُ).[11]

وما زاد الصورة الصوتية جمالاً وقع التنوين المتتالي في الكلمات نفسها .

نسمع صرخة الشنفرى في البيت الرابع والعشرين، فرغم صبره وتجلده وصمته إلا أن الأصوات المركبة للبيت تصرح بكل ما تمتاز به من صفات التفخيم والجهر فاضحة بذلك ألمه وشدة تجلدِهِ ، فالجوع المؤلم تنطلق صرخاته مع (ط - ص – ع – ل – ر – خ) المتكررة وهي حروف **التفخيم** التي يدخلها سمن عند النطق بها كما يقول علماء الأصوات ، ولكنها زادت الشنفرى شدة في الجوع والألم وليس سمنة . بالإضافةإلى هذا نجد الحروف **المجهورة** التي زادت التفخيم قوة وعززت الصورة الفنية التي جاء فيها تشبه أمعاء الشنفرى بالخيوط المفتولة .

إن(الهمزة) مع (الطاء) معناه جَهْرُ تفكيم في (أطوي) وكذا (الميم) مع (الصاد) في (خمص) فهذه الصفات لم تكابد ما يكابده الشنفري من ألم بل جَهَرَت به ونمثل لها بما يأتي:



إن الافتخار بالشجاعة والصبر على الجوع ناسب الأصوات المفخمة و المجهورة، لأن في الافتخار يفخم الشاعر من ذاته وشخصيته لذلك نجد الشنفرى هنا ويجهر بقوته وشدة تجلده على الجوع، و ما زاد الافتخار بالذات تفخيما الصورة الشعرية التي الشهت فيها

الأمعاء بالخيوط المفتولة، وجاء كل هذا في صورة صوتية مميزة تتجلى في تلك الأصوات المبينة باللون الأحمر وهي الأصوات المجهورة والمفخمة والتي ناسبت الغرض الشعري للبيت.

الصوت في هذا النص متنوع المبنى والمعنى فمن الجهر والتنعيم إلى الهمس والرقة في قوله:

"ثَلاَثَةُ أَصْحَابِفُؤَادٌ مُشَيّعٌ ** وَأَبْيَضَ اصْلِيتُ وَصَفْرَاءَ عَيْطَلُ"[13]

يوحي هذا البيت برقة الموقف؛ فبعد ما قال لقومه " ولي دونكم أهلون " فهو الآن وفي هذا البيت يكتفي بهؤلاء الأصدقاء ويفتخر بثلاثة أشياء تكفيه وهي : قلب قوي ،وسيف مسلول وقوس طويلة ، فهذه الأشياء تؤنس الشنفرى في وحدته وتساعده عند الحاجة فكيف لا يهمسها همس الأحبة والأصدقاء.ومن ثم جاء حديثه عنها هادئا لا ثورة ولا غضب فيه، فكان التعبير اللغوي بأصوات مهموسة ملائمة لذلك السياق.

فكرة وضوح العلاقة بين الصوت والدلالة تظهر بصورة حسية مع اللاَم الذي يشكل وجوده في النص أعلى نسبة (227 مرة) منها (67 مرة) كحرف للروي و (160 مرة في البناء).

اللام حرف انحرافي يعتمد فيه اللسان أثناء المنطق على أصول الأسنان العليا مع اللثة مع وجود عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه مع ترك منفذ لذلك من جانب الفم.[14] .فالعقبة الصوتية هي عقبة حيوية والانحراف الهوائي هو انحراف اجتماعي. و من أكثر الأبيات التي تؤكد هذا المعنى الأبيات التالية التي احتوت أكثر نسبة من تكرار اللام وهي:

"فَقَالُوا لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلَابُنَا ** فَقُلْتُ أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ ** وَأَرْقَطَ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءَ جَيْأَلُ"[15]

العقبة الحيوية تظهر في البيت السابع والخمسين من القصيدة. حيث يواجه القوم مشكلة وهي خوفهم على حيواناتهم من هجوم الذئاب عليها مما ولد لديهم الحيرة والشك في أن الذي طاف أهو ذنب أم فُرْعُلُ؟ أما مدلول الانحراف الاجتماعي الذي يتناسب مع السّمة الصوتية للام فيظهر في البيت الخامس حيث ينحرف الشنفرى عن قيم مجتمعه المنحرف إلى قوم آخرين مخاطبًا ومُصَرحا بالرهط الجدد وهم: سيد العملس، أرقط زهلول، عرفاء جيأل.

إذن اللام المرفوعة في آخر كل بيت تترك رسالة صوتية معنويةيريد الشنفري تبليغها لنا بشكل فني وصوتي مر مز يقول فيه أنه يميل إلى مجتمع الحيوانات في (أميلُ) وأنه سيرحل

إلى قومه الجدد في (أرحل) وأنه سيعتزل في مكان بعيد في (متعزل) ، ويفتخر بنفسه في (أبسل)، ويذم الأخلاق السائدة في مجتمعه الفاسد في قوله (يتكحل) إذن الوقع الصوتي للآم هو وقع ذو بعد وظيفي جمالي مبلّغ لرسالات ولمعان موجودة في خاطر الشنفرى وفي عقله وقلبه.

5.الإيقاع العروضي وسماته الصوتية:

القصيدة «لامية العرب » من بحر الطويل والذي تفعيلاته الأصلية" :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[16]

تحتوي تفعيلة (فَعُولُن) على المقاطع الصوتية التالية :

- قصير مفتوح: (ف) [ص ح]
- متوسط مفتوح: (عو) [ص ح ح]
- متوسط مغلق: (لن) [ص ح ص]

أما تفعيلة (مفاعلين) فهي رباعية المقطع كالآتي:

- قصير مفتوح: (م) [ص ح]
- متوسط مفتوح: (ف) [ص ح ح]
- متوسط مفتوح: (عي) [ص ح ح]
- متوسط مغلق: (لن) [ص ح ص]

دخل التفعيلتين زحافات وعلل وهي ليست عيبا أو خطأ وإنما زينة وحلية صوتية إيقاعية تُدخل التنويع في نغمة البيت وتجمّل إيقاعه.

الزحافات والعلل قضايا عروضية ولكن سنحاول أن تقدم تبريرا صوتيا لها كما فعل ابراهيم خليل في كتابه : " في اللسانيات ونحو النص".

وعليه نلاحظ في القصيدة وجود علة (الثلم)[17] وهي من الناحية الصوتية "حذف مقطع صوتي قصير مفتوح (ف) في بداية التفعيلة . وهذا ما حدث مع (فعولن)

- أما علة (الحذف) فهي حذف مقطع صوتي متوسط مغلق (لن) من تفعيلة (مفاعيلن)
- و زحاف (القبض) هو تحول المقطع من متوسط مفتوح قصير مفتوح أي من (عي) في (مفاعلين) إلى (مفاعلن) أما في (فعولن) فيتحول المقطع المتوسط المغلق (لُنْ) إلى قصير مفتوح (لُ) أي من (فَعُولُن) إلى (فعولُ)
- و زحاف (الكف) جو حذف صامت من آخر التفعيلة (نْ) "[18]

و نمثل لكل هذا بالجدول التالي:.

الزحافات			العلل	
فعولن	مفاعيلن		فعولن	مفاعيلُنْ
القبض	القبض	الكف	الثلم	الحذف
فَعُولُ	مفَاعِلُنْ	مفاعيل	عُولُنْ - فِعْلُنْ	مَفاَعِي - فَعُولُنْ

هذه التفعيلات الشعرية هي قوالب نَصب فيها توالي المتحركات والسواكن أو المقاطع الصوتية وتُجَسد هذه العلاقة كما يأتي:

أَقِيمُو بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ ** فَإِنِّي إِلَى قَوْمِنْ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُوْ[19]

فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فعولُ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

و كأن الشاعر هنا سكب مجموع مقاطع الكلم لتتناسب مع مجموع مقاطع التفعيلات. فهذا التشابك في النسيج البنائي gلقصيدة يجعلنا أمام صُورَةٍ مُحاكة بإتقان. فلكل كلمة وزن عروضي ، كما أنه لكل منها كذلك نظام مقطعي ، لذلك فالإيقاع المسموع حين قراءتنا لهذا البيت ينشأ من تداخلهما، ومن تداخل أشياء أخرى - سنأتي على ذكرها.

فهذا التمازج الإيقاعي الموسيقي هو ما يعلل ا تداخل الجانب الصوتي والعروضي ويؤكد أن الوزن العروضي هو بعد من أبعاد البناء الصوتي في النص.

هناك إيقاع آخر تحدثه القافية وصيغ التي تشكلت من خلالها. ويمكن تقسيمها صرفيا إلى:

أولاً : أسماء التفضيل مثل : أَميلُ - أبسَلُ - أَعْجَلُ - أطول - اثقَلُ - أَلَيلُ

ثانيا : الجُمُوعَ : أَرجُلُ : بسّلُ - ثكلُ - نُحَّلُ - مُثَّلُ - بُهَّل

ثالثا : أسماء الحيوانات : عَبْطَل- أجدل - أعقل – فُرْعُلُ

رابعا: الأفعال : يعقل- يُخذل -تفتل - تتقلقل - تتصلصل - أتحوَّل - أنمل – أَتَنعَّلُ

خامسا : أسماء الأفعال وصيغ أخرى :متبذل – مُوَكَّل- مَنْهلُ – مُتطوِّل-مأكل.

إن تشكل القوافي بهذا الشكل يفرض علينا مزج واستحضار الجانب الصرفي لأنه هنا يلعب دورا في إيضاح طريقة تشكيل الإيقاع وحدوثه كصورة صوتية سحرية لا نعرف سرها لأنها متداخلة بين ما هو صرفي، عروضي و صوتي.

أثبت هذه الصيغ الواردة في القافية تأثيرها كسمة صوتية بارزة محققة إيقاعا وموسيقى ذات أثر قويا وخاصة صيغة (أ فعل)التي مثلتها أسماء التفضيل وبعض أسماء الحيوانات، وكذا أفعال المضارعة في صيغة المتكلم المفرد. ويظهر تأثير القوافي أكثر عند تحليلنا لها صوتيا مما يكشف من التشاكل المقطعي الصوتي في عدة مواقع والجدول الآتي يوضح ذلك:

رقم البيت	كلمات القافية	التقطيع الصوتي
1	أَمْيَلُ	(ص ح ص / ص ح / ص ح)
2	أَرْحَلُ	(ص ح ص / ص ح / ص ح)
3	مُتَعَزِّلُ	(ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح)
4	يَعْقِلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
5	جَبْأَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
6	يُخْذَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
7	أَبْسَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
8	أَعْجَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
9	المُتَفَضِّلُ	(ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح)
10	مُتَعَلِّلُ	(ص ح / ص ح / ص ح ص / ص ح / ص ح)
11	عَيْطَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
12	مَجْمَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
13	تُعْوِلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
14	بُهَّلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)
15	يَفْعَلُ	(ص ح ص/ ص ح / ص ح)

نستنتج من الجدول السابق أن القافية من حيث المقاطع الصوتية تنقسم إلى ثلاث :

النوع الأول : وتكون فيه القافية ثلاثية المقاطع يجتمع فيها المقطع المتوسط المغلق ويليه مقطعان قصيران مفتوحان (ص ح ص / ص ح / ص ح)

النوع الثاني : والقافية فيه رباعية المقطع (ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح)

النوع الثالث : والقافية هنا خماسية المقطع (ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح / ص ح)

نلاحظ في هذه الأنواع التراوح والتنويع والبراعة في التوزيع لتمنح القصيدة نفسا متجددة مع كل مقطع وروحا مطربة مع كل رنة .

تبلغ القافية في كلِماتها كل ما يريد الشنفرى أن يوصله من معان. فقد ارتبطت ارتباطًا وثيقًا لمعاني الافتخار بالنفس والشجاعة والقوة مثل (أميلُ - أَبْسَلُ – أعجل – أطول – أول ...).

5-السمات الصرفية والإيقاع الصوتي:

و من بين السمات الصوتية البارزة في القصيدة كذلك ظاهرة التضعيف الذي كثر في القصيدة كسمة بارزة ، وهذا التّشديد يُحدث أثرًا صوتيا رنانا يوحي بالجِدَّة التي تتصل بمعاناة الشاعر الصعلوك. فنجده بكثرة في موضع الافتخار بالنفس ووصف الصبر والشجاعة وشدة النحافة. وكذلك عندما يصف القوس والسهم يخرج منها في قوله:

"إذا زلَّ عنها السَّهم حنَّت كأنَّها ** مرزَّأة ثكلى ترنُّ وتُعْوِلُ[20]

فشدة الكلمات هنا توحي بشدَّة وصلابة هذه القوس هذه الصلابة والقوة نسمعها من خلال إدغام أو تشديد الحروف الستة. فيمتزج صوت رنين القوس وانحنائها مع الصورة المتخيلة لصوت عويل الثكلى وهي تنوح. ليعطي للقارئ انطباعا حزينا لهذا الصوت المملوء بالأسى والممزوج بالحنين لفراق الزوج ولفراق السهم للقوس. وإرهاف الحس لصوت القوس يدل على رقة إحساس الشنفرى، كيف لا يرهف لها الحس وهي رفيقته وأنيسته في البيداء القاحلة، يحملها بين يديه برفق شاعرا بألمها وصراخها، وترافقه هي في كل مكان وتساعده عند الحاجة وتدافع عنه عند الخطر. وهذه الألفة تجلت في إيقاع مصور جميل.

6-إيقاعات التركيب الجملي:

في القصيدة تشاكل على مستوى البناء الجملي جعل التوازي يتجلى ما بين البيت السابع والخمسين والبيت الثامن والخمسين في الشطر الثاني منهما :

البيت 57: "فقلت أَذئبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

البيت58: فقلنا قطاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ[21]

فبهذا البناء المشترك بين الشطرين ينتج ما يسمى بالإيقاع الجملي الذي يلعب دورا في إبراز التوازي بين الرأي الأول القائل بأن الذي طاف ليلاً إما الذئب وإنما الفرعل ، والرأي الثاني القائل بأن الذي طاف إمَّا القطاة وإمَّا الأجدل. إذن التوازي في المبنى نتج عن التّوازي في المعنى وبالتالي توازٍ في الإيقاع الصوتي الفني.

ونفس السمة نجدها في البيتين الرابع والعشرين. والخامس والعشرين

البيت 24: "وَأَطْوِي عَلَى الخُمْصِ الحَوَايَا كَمَا انْطَوَتْ [22]

البيت 25: وَأَغْدُوا عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا"

و هذا التوازي كذلك ناتج عن توازي في المعنى أو في الصورة الفنية فالصورة الأولى بين أمعاء الشنفري وخيوط ماري المفتولة، والصورة الثانية بين الشنفرى والذئب الأزل ، فالتشابه في البناء التركيبي للبيتين انعكس كذلك في المعنى؛ فإيقاعات الجوع في كلتا الحالتين تتشابه.

و عن سمة التقابل ترحل بنا القصيدة إلى رحلة طويلة تتراوح بين التذكير والتأنيث وفق تسلسل أنيق يجلب للأسماع ويشغل الأذهان في تخيل حال ذلك الذئب ونظائر.

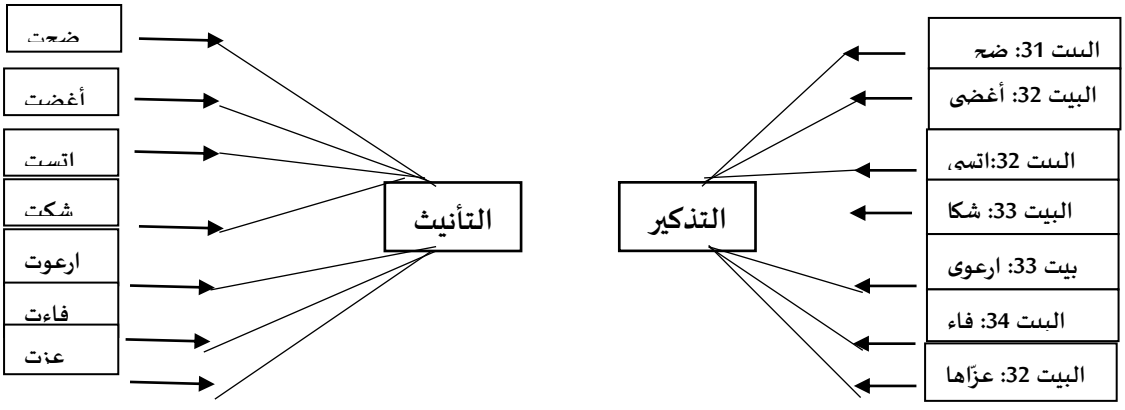
فالإحساس المشترك بالجوع والحالة السيئة تظهر حَتى في البناء اللغوي بين الأفعال، مما يؤكد صدق هذه الصور وفنية الرسم بالأصوات والكلمات الذي يتجسد في هذه الأبيات و في المخطط الآتي :

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّـــــــها و إيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـــــلُ

وأغْضَى وأغْضَتْ وأتسى وأتسَتْ به أرَامِلُ عَزَّاها و عَزَّته أرمـــــــلُ

شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إنْ لَمْ يَنفعِ الشَّكْوُ أجْمَلُ

وَفَاءَ وَفَاءَتْ بَادِراتٍ وَكُلُـــــــــُّها على نَكَطٍ مِمَّا يُكَاتِمُ مُجْمِـــــــل



تحدث هذه الأفعال إيقاعا إفراديا** الذي يشكل النسيج الإيقاعي المركب*** وذلك لتشابه البنى داخليا وخارجيًا .

داخليا : ونقصد به ذلك التشابه والتقابل بين حال الذئب وحال نظائره

خارجيا : وهو ما نلاحظة في اجتماع كل أجناس الإيقاع الكلامية، والعناية بتشابه الكلمات وتجانس الأصوات وتكرارها وتنوع عطائها الإيقاعي الثري.

الخاتمة:

إنه لمن نافلة القول بعد سرد للأطوار التي سار عليها هذا المقال الذي عني بالأسلوبية الصوتية ، والتحليل الأسلوبي الصوتي للامية العرب للشنفرى أن أخلص في النهائية إلى نتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

-الأسلوبية الصوتية تعنى باستخراج ومراسلة السمات الصوتية في النص، كما تدرس الأصوات كظاهرة أو كسمة جمالية في النص.

-لا تدرس الأصوات منعزلة في النص بل في تداخلاتها مع المستويات المختلفة فيه مع توضيح جماليات ذلك الاستعمال المتداخل والمطرز بإحكام.

-لامية العرب حقل خصب تظهر فيه الأصوات في أنقى حُلة لها ملائمة للمضمون العام للنص.

-هناك تواشج بين الكلمات الغريبة ذات التركيب الصوتي الغريب والحالة النفسية للشنفرى.

-تفعيلات النص الشعري تتماشى ومقاطع صوتية معينة تتكرر في النص، و هنا يكمن التداخل بين المستوى الصوتي والعروضي أو الإيقاعي.

-يكشف التقطيع الصوتي لكلمات القافية عن استخدام ثلاث أنواع من المقاطع تتكرر في سبعة وستين بيتا.

-التشاكل في تركيب الأبيات له دوره الفعال في الدراسة الصوتية مشكلا بذلك سمة أسلوبية.

و يؤدي بدوره إلى التشاكل في المقاطع الصوتية و منه في الإيقاع الداخلي للقصيدة.

-تأثير القافية لا يقف عند حَدَّ النظام الموسيقى الصوتي و إنما هو وثيق الصلة بالنُّظم الصرفية والنحوية والدلالية وبمعجم القصيدة و كلماته

---

[1]الضالع محمد الصالح (2002)، الأسلوبية الصوتية ، دار الغريب، القاهرة ،ص15.

[2]المرجع نفسه ، صفحة 16_17

[3]المرجع نفسه، ص18.

[4]المرجع نفسه، ص22

[5]المرجع نفسه ، ص24_25.

[6]المرجع نفسه ، ص25_26.

[7]القالي أبو علي ابن إسماعيل بن القاسم البغدادي(1407هـ- 1987م)، كتاب ذيل الأمالي والنوادر، دار الجيل، لبنان-بيروت، ط2، ، ص203.

[8]حسني عبد الجليل يوسف(1418هـ-1998م)، التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، ص 122.

[9]القالي، الامالي، ص203

[10]حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص124.

[11]القالي، الأمالي، ص203.

[12]المرجع نفسه، ص 204

[13]المرجع نفسه، ص204

[14]ينظر: أنيس ابراهيم(1950) ، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط2، ص61

[15]القالي، الامالي، ص206.

[16]يعقوب إميل بديع (1411هـ-1991م)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 ، ص104

[1717] الثلم: "ونجده في الخرم وذلك في التفعيلة الأولى لبحر الطويل (فعولن) فإن كانت سالمة أصبحت (عولن) ونقلت إلى (فعلن) ويسمى هذا ثلما"يعقوب بديع إميل، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،ص104

[18]ينظر: خليل إبراهيم (2007م-1427هـ) في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة– عمان – ط1، ص170.

[19]المرجع نفسه، ص 203..

[20]المرجع نفسه، ص204.

[21]المرجع نفسه، ص205.

[22]المرجع نفسه، ص204.

[**]الإيقاع الإفرادي، "أو الإيقاع المفرد، وقد عرفه علماء البلاغة تحت مصطلح" المماثلة" وهو الذي يشكل الإيقاع المركب " ينظر: مرتاض عبد المالك بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص137

[***]الايقاع المركب: " وهو الذي يعرف تحت مصطلح البحر وأول من قعد له الخليل بن أحمد الفراهيدي"، ينظر مرتاض عبد المالك، بينة الخطاب الشعري، ص137.

المصادر والمراجع:

1- .
2- أنيس ابراهيم(1950)، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط2
3- الضالع محمد الصالح (2002)، الأسلوبية الصوتية ، دار الغريب، القاهرة
4- القالي أبو علي ابن إسماعيل (1407هـ- 1987م)، بن القاسم البغدادي، كتاب ذيل الأمالي والنوادر، دار الجيل، لبنان-بيروت، ط2
5- حسني عبد الجليل يوسف (1418هـ-1998م)، التمثيل الصوتي للمعاني للدراسة النظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1
6- خليل إبراهيم (2007م-1427هـ) في لسانيات والنحو النص، دار المسيرة-عمان-ط1، 2007-1427
7- صلاح فضل ،مناهج النقد المعاصر ميريت للنشر و المعلومات ، مصر 1 200
8- عبد المالك المرتاض (1991)، ، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
9- يعقوب إميل بديع (1411هـ-1991م)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1