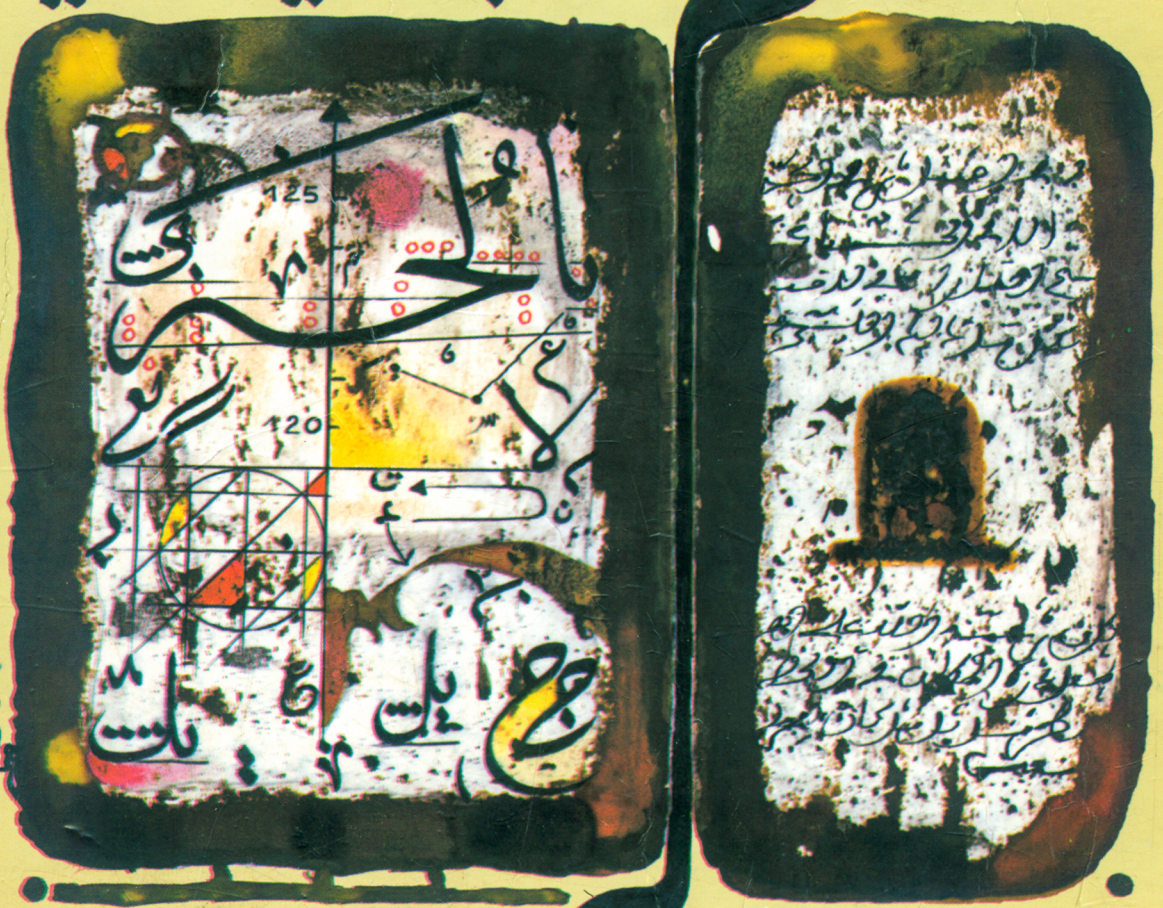
سلسلة الصوت ٣

الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة

عرض ونقد

دراسة صوتية

عبد الحميد زاهيد



الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة

عرض ونقد

دراسة صوتية

اسم المؤلف : عبد الحميد زاهيد
عنوان المؤلف : ص.ب. 31 أولاد برحيل تارودانت – المغرب
البريد الإلكتروني : Zahid 02061966@hotmail.com
الطبعة : الأولى يوليوز 2000
المطبعة : المطبعة والوراقة الوطنية – مراكش الهاتف : 30.25.91 / 30.37.74
رقم الإيداع القانوني : 2000 - 900
ردمك : 9954-8013-2-4
تصميم الغلاف الفنان المغربي : حيدرة مولاي الحسن

صدر من سلسلة الصوت

1- الصوت في علم الموسيقى العربية : دراسة صوتيـــة:
عبدالحميد زاهيد. دار وليلي للطباعة والنشر- المغرب- (1999 أ).

2- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : دراسة صوتيـــة:
عبد الحميد زاهيد. دار وليلي للطباعة والنشر- المغرب- (1999 ب).

3- الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثـــة :
دراسة صوتية : عبد الحميد زاهيد.

نقرأ في الكتاب الرابع من جملة سلسلة الصوت :

نظرية التزاوج النطقي في اللغة العربية.

cv نموذجا.

دراسة صوتية.

إهـــــــداء

" هل جزاء الإحسان إلا الإحسان" [الرحمان : 60]

إلى الفاضل بالعلم وأخلاقه، أستاذي العلامة المحقق الموهوب، الدكتور التهامي الراجي الهاشمي، زاد الله في همته رغبة في اصطناع المكرمات، وأبقاه سندا للعلم فيما ينشره من صفات، وأجزل فضله على ما أجراه من حسن العادات، في تقديم طلاب العلم والعناية بتحصيلهم أسمى الأخلاق في أرفع الدرجات.

إلى مواقفه النبيلة، ومؤازراته الرشيدة ومبادئه الخلقية العالية، أهدي ثمرة هذا العمل مصحوبا بإشراقات الأمل في أن يظل جيل الأمة وفيا لأهل التقدير، من الذين سيظل كلامهم ميثاقا محفوظا، وتوجيههم نموذجا محبوبا، وسيرتهم مبعثا لنبل الطباع وفاضل الأعمال.

شكـــــر وتقديـــــر

أتوجه بشكري العميق إلى الذين ساهموا في إنجاز هذا العمل بتشجيعاتهم ونصائحهم وأفكارهم ... فإليهم جميعا عظيم امتناني وعميق شكري، وأخص بالذكر الأساتذة الأفاضل أحمد كروم - محمد مراح- علي المتقي- عبد العزيز بوضاض- عبد الحي العباس- عبد العالي المجدوب- عمو اعسو- ابراهيم أيت احساين - عبد الله رشدي - محمد رزقي- عباس ارحيلة- عبد الجليل هنوش. وشرف العرب الداودي.

"واعلم أن القول الفاسد والرأي المدخول، إذا كان صدوره عن قوم لهم نباهة وصيت وعلو منزلة في أنواع من العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقع في الألسن فتداولته ونشرته، وفشا وظهر، وكثر الناقلون له، والمشيدون بذكره، صار ترك النظر فيه سنة، والتقليد دينا، ورأيت الذين هم أهل ذلك العلم وخاصته والممارسون له، والذين هم خلقاء أن يعرفوا وجه الغلط والخطإ فيه - لو أنهم نظروا فيه - كالأجانب الذين ليسوا من أهله ..."

دلائل الإعجاز

مقدمـــــة

تواصل سلسلة الصوت - بعون الله ومشيئته - شق طريقها قدما لتحقيق هدفها المنشود الذي يتحدد في النهوض بعلم الأصوات في اللغة العربية، وفي ربط الجسور بينه وبين علوم أخرى. وها هي اليوم تقدم لقرائها الأعزاء كتابا موضوعه الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة محاولة بذلك مد الصلة بين علم الأصوات من جهة والنقد والبلاغة من جهة أخرى، طارحة سؤالا جوهريا عن حدود الاستفادة والتلاقح بينهما، ومدى إمكانية قراءة المعطيات النقدية والبلاغية من منظور صوتي.

همنا في هذا الكتاب الجمع بين القديم والحديث إيمانا منا بضرورة وصل الحاضر بالماضي بغية تأصيل الحديث وتحديث الأصيل، لنجعل من تراثنا تراثا معاصرا لا تراثا موروثا، ونجعل من الحديث استمرارا للقديم، مع الانفتاح على مستجدات العصر وعلومه، مستعينين بكل ما من شأنه أن يخدم هذه اللغة وهذه الأمة وهذه الحضارة.

إن الدافع إلى إنجاز هذا البحث جملة من القضايا التي يبدو أن الجانب الصوتي قادر على كشف مزيد من حقائقها، وتعديل مجموعة من الآراء وتقويمها، وطرح بدائل لكثير من تفسيراتها. فجاء هذا الكتاب في قسمين يتصدرهما مبحث حول مكانة الصوت في الدرس النقدي والبلاغي القديم والحديث.

أما القسم الأول، فهو قسم تراثي سعينا إلى قراءته قراءة حديثة اعتمدنا فيها مرجعية صوتية، فحاولنا رصد المحطات الكبرى النقدية والبلاغية التي وظف القدماء فيها الصوت معتمدين في ذلك علم الأصوات، مؤكدين على بعض الآراء، داعين إلى إعادة النظر في بعضها. ويتكون هذا القسم من عشر مباحث، استأثرت الفصاحة بالخمسة الأولى. إذ خصصنا المبحث الأول للفصاحة والبلاغة والعلاقة بينهما، والثاني لفصاحة الكلمة والثالث لفصاحة الكلام والرابع لفصاحة المتكلم والخامس للمعيار الدلالي في الفصاحة. أما المبحث السادس فأوضحنا فيه وظيفة الظواهر فوق مقطعية في نظرية الشعر. وحاولنا في المبحث السابع أن نطرح مجموعة من الإشكالات الصوتية والعروضية للقافية منبهين إلى ضرورة تمثل المعطيات الصوتية في النظرة العروضية. ويختص المبحث الثامن في إعادة كتابة الضرورات الشعرية -ذات البعد الصوتي- كتابة صوتية تسهل على القارئ

الكريم ضبط قواعدها والأسباب الصوتية التي تجعل الشاعر يلجأ إليها. أما المبحث التاسع فخصصناه للمحسنات الصوتية، ولا ندعي أننا أحطنا بكل شيء يتعلق بها، ولكن أرجأنا التفصيل في جملة من قضاياها إلى كتاب مستقل بحول الله.

وختمنا الحديث في هذا القسم عن حازم القرطاجني ونظريته في المحاكاة بين الأوزان والأغراض، فأثبتنا قصورها وعدم سلامة الأسس التي انطلقت منها لإثبات ما سعت إليه.

أما القسم الحديث فخصصناه لمجموعة من الباحثين الذين وظفوا المكون الصوتي في مقاربة النص الشعري تنظيرا أو تحليلا، فناقشناهم مناقشة صوتية منبهين إلى ضرورة أخذ نتائج علم الأصوات بعين الاعتبار ضمانا لتوفر الحد الأدنى من الموضوعية والعلمية لهذه المقاربة.

واقتصرنا في هذا القسم على إثارة الإشكال أكثر من الإجابة عنه، وليس في نيتنا الوقوف عند هذا الحد، وإنما نسعى إلى بناء نموذج صوتي لمقاربة النص الشعري، يستلهم مبادئه من علم الأصوات.

واستأثر هذا القسم بحديث أوفر حول القيمة التعبيرية، فانفرد المبحث الأول بالقيمة التعبيرية للصوت وموقف النقاد منها، والثاني بالقيمة التعبيرية للصوامت والثالث بالقيمة التعبيرية للصوائت والرابع بالقيمة التعبيرية للمقطع، ولم نتردد في أي لحظة من اللحظات ونحن نناقش هذه الإشكالات في دعوة النقاد إلى الانطلاق من طاقات الصوت في اتجاه الدلالة. موضحين إيجابية هذا المسلك. أما المبحث الخامس فخصصناه لنظرية النبر وعروض الخليل موضحين عدم إمكانية استبدال النبر بالأوزان ومصححين بعض الآراء الواردة حول هذه النظرية، لنصل إلى إشكال مفتعل حول الشعر العربي مفاده : أ الشعر العربي كمي أم نبري ؟ لنثبت صوتيا أن العلاقة بينهما هي علاقة حال بمحل أو سبب بمسبب. وختمنا الحديث في هذا القسم عن التنغيم لنسجل فقر حضوره في الدرس النقدي الحديث موضحين أهميته في المقاربة الصوتية للنص الشعري.

أسأل الله سبحانه وتعالى أن أكون قد وفقت في هذا العمل، وأن أكون عند حسن ظن القارئ الكريم، وما توفيقي إلا بالله.

عبد الحميد زاهيد

في أولاد برحيل 2000/05/28

مكانة الصوت في الدرس النقدي والبلاغي القديم والحديث

الصوت في الدرس البلاغي والنقدي القديم

استأثر الصوت عند البلاغيين والنقاد العرب بمكانة متميزة لا تقل أهمية عن باقي مستويات الدرس اللغوي، بل يمكن الحديث عن مدارس صوتية واتجاهات متكاملة في تراثنا النقدي والبلاغي. كل هذا ينم عن الوعي الصوتي الذي كان القدماء يتمتعون به في معالجة الظاهرة الأدبية.

فبعد استقراء المادة البلاغية والنقدية وجدنا الصوت متجليا في مباحث مخصوصة، فجاء حديث القدماء - عن فصاحة الكلمة والكلام والمتكلم والظواهر فوق مقطعية وعلم البديع والقافية والضرورات والأوزان- حديثا عن الصوت، وكانت مساهماتهم متكاملة فيما بينها، وإن عنت لنا في ظاهرها عكس ذلك.

فالجاحظ 255 هـ يعتبر الصوت "آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف "[1]. وأولى اهتماما بالغا للصوت في إطاره البلاغي والنقدي، وركز عليه بوصفه قناة تصل المتكلم بالسامع، وانتبه إلى أمور دقيقة - سنعرض لها بتفصيل في مباحث لاحقة - أضفت حيوية على النظرة النقدية والبلاغية للعمل الإبداعي.

فالألفاظ جوهرها الصوت، فهي بمثابة أعراض كتابية ترى بالعين، أما جوهرها فهو الصوت الذي لا يتحقق التأليف وزنا أو نثرا إلا به.

وقد ركز الجاحظ على الصوت مخرجا وأداءً، موضحا أن الإخلال به يخل بفصاحة المرء، ويفقد الخطاب مزايا كثيرة " وأعيب عندهم من دقة الصوت وضيق مخرجه وضعف قوته أن يعتري الخطيب البُهْرُ والارتعاش والرعدة والعرق"[2]، وكلها عيوب مؤثرة على الأداء الصوتي للخطاب. وينصح بعدم تحريفه واللحن فيه، وذلك في قوله :"ومتى سمعت -حفظك الله- بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير"[3]. **فليست الحكاية مجرد معان ودلالات، ولكنها**

1 - البيان والتبيين :79/1 .
2 - نفسه : 133/1 .
3 - نفسه : 145/1-146 .

أصوات وأداء أيضا، وإن الإخلال بالجانب الصوتي منها هو إخلال بمكون من مكوناتها.

ويحكي الجاحظ حكاية طريفة، ولكنها بالنسبة لنا ذات أبعاد صوتية، ولا يعرف قيمة هذا البعد إلا من فقد ثناياه. "وسألت مبارك الزنجي الفاشكار، ولا أعلم زنجيا بلغ في الفشكرة مبلغه. فقلت له : لم تنزع الزنج ثناياها؟ ولم يحدد ناس منهم أسنانهم؟ فقال : أما أصحاب التحديد، فللقتال والنهش، ولأنهم يأكلون لحوم الناس، ومتى حارب ملك ملكا فأخذه أسيرا أو قتيلا أكله. وكذلك إذا قاتل بعضهم بعضا أكل الغالب منهم المغلوب. وأما أصحاب القلع فإنهم قالوا : نظرنا إلى مقادم أفواه الغنم، فكرهنا أن تشبه مقادم أفواهنا مقادم أفواه الغنم، فكم تظنهم - أكرمك الله- فقدوا من المنافع العظام بفقد تلك الثنايا"[4]. لقد صدق أبو عثمان، فقد فقدوا الكثير بفقدهم ثناياهم، وفقدوا معها الأصوات بين الأسنانية كالثاء والذال والظاء... فتأتي لغتهم فاقدة لهذا المعطى الصوتي الذي يخل بأدائهم، ويحول بينهم وبين مزايا كثيرة.

وكان الجاحظ يلح في غير موضع من البيان والتبيين على أن المكون الصوتي مكون من مكونات الخطابة، وسر من أسرار نجاح الخطيب. "وقال بعض الربانيين من الأدباء وأهل المعرفة من البلغاء ممن يكره التشادق والتعمق، ويبغض الإغراق في القول والتكلف والاجتلاب، ويعرف أكثر أدواء الكلام ودوائه، وما يعتري المتكلم من الفتنة بحسن ما يقول، وما يعرض للسامع من الافتنان بما يسمع ... "أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا وأعاره البليغ مخرجا سهلا ومنحه المتكلم دلا متعشقا، صار في القلب أحلى ولصدرك أملأ، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيِّنَتْ، وحسب ما زخرفت"[5]. فوصول المعاني إلى قلوب المُخَاطَبِين رهين بمدى إجادة مخارج الأصوات وأدائها.

ويقول العسكري 395 هـ عن دور المكون الصوتي في الكلام : "إن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، وسلسا سهلا، ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر كقول الشاعر :

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ * ومَسَّحَ بالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ**

4- البيان والتبيين : 60/1 .
5- نفسه : 254 .

وشُدَّتْ علَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا *** ولَمْ يَنْظُرِ الغَادِي الَّذي هو رائحُ

أخَذْنَا بأطْرَافِ الأحَادِيثِ بيْنَنَا *** وسَالَتْ بأعْنَاقِ المَطِيِّ الأبَاطِحُ

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائقة معجبة"[6]. فحلوٌ وعذب وسلس وسهل، كلها أوصاف ترتبط بالجانب الصوتي، وتحققها فيه يمكنها من الرقي في سلم الفصاحة.

وجاء القرن الخامس ليشكل تطورا نوعيا في التركيز على المكون الصوتي وذلك مع ابن سنان 466 هـ في كتابه (سر الفصاحة)، **فهو أول كتاب، في نظرنا، يحظى فيه الجانب الصوتي بنصيب أوفر، وهو كتاب** متميز في بابه. ويذكرنا صنيع الخفاجي هذا بصنيع ابن جني في اللغة، فقد أفرد للأصوات كتابا مستقلا سماه ب(سر صناعة الاعراب). يقول ابن سنان :"وذلك أن المتكلمين وإن صنفوا في الأصوات وأحكامها وحقيقة الكلام ما هو، فلم يبينوا مخارج الحروف، وانقسام أصنافها، وأحكام مجهورها ومهموسها، وشديدها ورخوها. وأصحاب النحو وإن أحكموا بيان ذلك، فلم يذكروا ما أوضحه المتكلمون الذي هو الأصل والأس. وأهل نقد الكلام، فلم يتعرضوا لشيء من جميع ذلك. وإن كان كلامهم كالفرع عليه.

فإذا جمع كتابنا هذا كله، وأخذ بحظ مقنع من كل ما يحتاج الناظر في هذا العلم إليه، فهو مفرد في بابه، غريب في غرضه"[7].

وبالفعل لم يكن كتابه مفردا في بابه فقط، بل مدرسة نحت منحى صوتيا خاصا بها في تفسير جملة من القضايا البلاغية والنقدية كما سيتضح من مباحث هذا الكتاب.

وعلى المقابل من ذلك، نجد عبد القاهر الجرجاني 471 هـ يتعصب لعنصر المعنى والنظم محاولا التقليل من أهمية المكون الصوتي في جودة ولذة النص القرآني والعمل الأدبي. يقول الجرجاني معلقا على قوله تعالى :"يا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر، واستوت على الجودي وقيل بعدا للقوم الظالمين"[هود :44]: "أفلا ترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتُحْضِرُكَ عند تصورها

6 - الصناعتين : 65 .

7 - سر الفصاحة : 5 .

هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب"[8]. فقد أفلح الجرجاني تطبيقيا في جعله المكون الصوتي في الدرجة الثانية، إلا أنه لم يفلح في نظرنا نظريا، وقد خصصنا مبحثا برمته لمعالجة هذا الإشكال.

ويجعل ابن الأثير الجزري 637 هـ "الألفاظ داخلة في حيز الأصوات"[9]، لأن "الذي يدرك بالسمع إنما هو اللفظ لأنه صوت يأتلف عن مخارج الحروف، فما استلذه السمع منه فهو الحسن، وما كرهه فهو القبيح، والحسن هو الموصوف بالفصاحة، والقبيح غير موصوف بفصاحة"[10].

وقد أدرك ابن الأثير أن من الأصوات الجميل والقبيح. يقول :"ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل، ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم"[11]. وسنفصل القول في المباحث التالية، موضحين الأسباب الصوتية التي تغير من طبائع الأصوات.

كما أدرك حازم 684 هـ دور المكون الصوتي في العمل الإبداعي، وماله من أثر على المستمع، وأنه سبب من أسباب اللذة الكامنة وراء النص. يقول :"ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي، لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها، لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداداً لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"[12].

فالسجع والقوافي واتحاد الروي وحركته واختيار حروف دون غيرها

8- الدلائل : 46 .
9- المثل السائر : 91/1 .
10- نفسه : 92/1 .
11- نفسه : 171/1 .
12- منهاج البلغاء : 122-123 .

رويا للقصائد كلها محسنات صوتية في نظر حازم تجعل النفس تلتذ بما تسمع، بنشاط متجدد وراحة دائمة.

ويوضح حازم تأثير المكون الصوتي في العمل الأدبي على النفس قائلا :"فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات في النفس، وخصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض"[13]. كما يوضح أيضا البعد الجمالي وأنه أحد مقاصد المكون الصوتي في العمل الإبداعي."والوجه الثاني في السبب الذي لأجله التزموا إجراء الكلام على قانون بحسب موضع موضع، أنهم لو أجروا أواخر الكلم كيف اتفق لم يكن ذلك ملذوذا، لأن ذلك أمر لا يرجع إلى نظام. ولجري الأمور على نظام منضبط محكم، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ... ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام، لما كان للنفوس في ذلك تعجيب"[14]. **فإلى انتظامية المكون الصوتي يرجع الفضل في استمالة النفوس. فالحكاية والتأليف هما السببان المباشران في اللذة[15].**

كما وقف النقاد والبلاغيون على خصائص الأصوات وطبائعها، فوجدوا فيها العذب المستملح، والقبيح المهجون. ولكن توظيفهم لها لم يرق إلى إعطائها قيما تعبيرية كما فعل المحدثون.

يقول العلوي 745 هـ صاحب الطراز "فالألفاظ في سهولة تركيبها وعثورته وسلاسته ووعورته بمنزلة الأصوات في طنينها ولذة سماعها، ولهذا فإنه يستلذ بصوت "القُمْرِي" ويكره صوت "الغراب"، ويستظرف صهيل "الفرس" ويستنكر صوت "الحمار""[16]. ويصف الحروف الشفهية (ب - ف- م- و) بأنها "أخف الأحرف موقعا وألذها سماعا، وأسلسها جريا على الألسنة"[17]، وحروف الذلاقة (ر- ن- ل) ب "خفة مجراها وطيب نغمتها وسهولتها على النطق، ولهذا فإنك لا ترى كلمة رباعية أو خماسية معراة من حروف الذلاقة إلا على جهة الندرة والقلة ... فدخول هذه الأحرف في الأبنية من أجل ترقيقها وتلطيفها،

13- منهاج البلغاء : 123 .
14- نفسه : 124 .
15- الصوت في علم الموسيقى العربية : 53-69 .
16- الطراز : 1/104-105 .
17- نفسه : 1/105 .

وحسنها على المسموع".[18]. ويقول عن العين والقاف :"ولهذا فإنك تجد العين أنصع الحروف جرسا وألذها سماعا. والقاف مختصة بالوضوح والمتانة وشدة الجهر، فإذا وقعا في كلمة حسناها لما فيهما من تلك المزية"[19].

هكذا يبدو لنا أن الصوت كان حاضرا بقوة عند أهل النقد والبلاغة ولجؤوا إليه كآلية من الآليات لتفسير جمالية النص الأدبي. والقسم الأول من هذا الكتاب كله دليل على ما نقول.

18- الطراز: 106/1 .
19- نفسه : 106/1 .

الصوت في الدراسات النقدية الحديثة

يعتبر القسم الثاني من هذا الكتاب محاولة لرصد الصوت وتجلياته في الدراسات النقدية الحديثة، وسعينا في هذا القسم هو التحقق من مدى انسجام الرؤية الصوتية في الدرس النقدي مع ثوابت علم الأصوات. إننا نشاطر سعد مصلوح في قوله :"إن الأدب فن، ولكن دراسة الأدب ينبغي أن تكون علما منضبطا"[20]. بل إننا نشترط الحد الأدنى من الدقة العلمية.

وليس هذا هم اللغويين فقط، بل هم مشترك بينهم وبين النقاد أنفسهم. يقول شكري عياد"ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي ليكون حديثنا عن فنية الشعر شيئا أفضل من مجرد الرجم بالظنون"[21].

إن حاجة الناقد إلى العلوم اللغوية، والصوت من بينها، لحاجة ماسة. فعلى الناقد أن يكون على دراية بها وأن يقتفي خطاها، فالنص الإبداعي، أولا وقبل كل شيء لغة قوامها الصوت والصرف والتركيب والدلالة. يقول الطريسي :"فما يحتاج إليه المحللون والنقاد ودارسو الشعر والأدب، ليس أخذ النتائج التي توصلوا إليها في التركيب والصوت والمعجم والبلاغة وما إلى ذلك. وإنما على المحلل أو الدارس أن يستفيد من توجهاتهم"[22].

إن الإستفادة من هذه التوجهات تضفي الحد الأدنى من الطابع العلمي على العمل النقدي. ولا نخفي على القارئ الكريم، أن سبب تأليف هذا الكتاب هو مجموعة من التفسيرات اللاعلمية في الرؤية الصوتية للعمل الإبداعي التي وردت في كتب مجموعة من دارسي هذا المجال. فكان لزاما علينا أن نعيد صياغة هذه التفسيرات صياغة تتماشى وما هو متعارف عليه في علم الأصوات. بل دفع بنا شغفنا بهذا الموضوع إلى التفكير في وضع نموذج صوتي لمقاربة النص الأدبي يستلهم أسسه وقوانينه من علم الأصوات. فبات من الضروري على الناقد الأدبي الاستفادة من الدرس اللغوي الحديث. وقد أكد ذلك سيد بحراوي في قوله :"وبالنسبة لنا -في هذه الدراسة- كانت أكثر المجالات وضوحا في ضرورة الاستفادة من علوم اللغة الحديثة، لأن

20- الأسلوب : 26 .
21- موسيقى الشعر العربي : 56 .
22- تحليل الخطاب الشعري : 79 .

الأدب لا يستخدم - مهما حاول الاستفادة من أدوات أخرى - سوى اللغة البشرية، وهو لا يفعل فيها سوى إعادة تنظيمها حتى تحقق رؤيته الخاصة والجديدة. يحدث هذا في كافة المستويات : من إعادة تنظيمه للمستوى الصوتي والنحوي ... فالأديب لا ينفصل عن هذه اللغة ولا يخلق لغة خاصة، وإنما يعيد تنظيمها كما سبق القول"[23]. **إننا نعارض وبشدة أولئك الذين يستغلون الفرق الكائن بين اللغة العادية واللغة الشعرية مطية للانسلاخ من ثوابت علم الأصوات لقول كلام لا يتوفر على الحد الأدنى من الموضوعية والعلمية. ونضرب مثالا لذلك بالقيمة التعبيرية للأصوات، والتي غدت فيها الأصوات عبارة عن قالب فارغ يملؤه الناقد بأي قيمة تحلو له، ولا ضابط لذلك إلا الانطباع والانتقاء.**

يقول سيد بحراوي "إن غياب قاعدة علمية صحيحة لإثبات العلاقة بين الظواهر الصوتية ومدلولاتها -فيما كتب بالعربية- يعطي الفرصة لأن يخضع الأمر في النهاية لحكم انطباعي وذاتي لا يتفق أكثر من طرف على صحته"[24]، **بل إن من النقاد من أقبل على طرح بديل جذري لعروض الخليل معتمدا في ذلك على نظرية النبر ذات البعد الصوتي، وليس الأمر بهين، وخصوصا إذا علمنا أن أبا ديب لم يكن على اطلاع كاف بما سعى إلى طرحه بديلا عن عروض الخليل.**

وإذا كان الشاعر مهندس أصوات كما يقول جزيف شريم[25]، **فعلى الناقد أن يكون محلل أصوات حتى يتمكن من فك رموز هندسة الشاعر الصوتية. ونحن لا ننتظر من الناقد أن يرسم هندسة فوق هندسة، بل ننتظر منه أن يضع يده على مواطن الإحسان والإساءة، وأن يفاضل بين المحسنين، بمرجعية تعليلية علمية موضوعية تجعلنا نحس وكأننا نقرأ بلغة علمية عن لغة شعرية، لا بلغة شعرية عن لغة شعرية.**

ويظل الصوت، كما يقول عز الدين اسماعيل، عاملا حاسما في خلق البعد الجمالي في العمل الأدبي :"كل توازن صوتي كامل يتضمن في الوقت نفسه نظاما خاصا للأجزاء وتساويا لها وتوازيا من الناحية الصوتية الصرف. وهذه هي مظاهر الإيقاع التي تمثلت لهم

23- في البحث عن لؤلؤة المستحيل : 25 .
24- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : 20-21 .
25- عن ترويض النص : 173 .

في الشعر والفن القولي بعامة، وقد وجدوا أن تحقق هذه القوانين الصوتية في العمل الأدبي يضفي عليه رونقا ويكون عاملا من عوامل حسنه"[26]. وسنعمل على بلورة مكانة الصوت في الدرس النقدي الحديث في القسم الثاني من هذا الكتاب.

26- الأسس الجمالية في النقد العربي : 193 .

I- القســـــم التراثـــــي

1- الفصاحة والبلاغة

2- فصاحة الكلمة

3- فصاحة الكلام

4- فصاحة المتكلم

5- المعيار الدلالي في الفصاحة

6- الظواهر فوق مقطعية

7- القافية

8- الضرورات الشعرية

9- المحسنات الصوتية

10- المحاكاة بين الأوزان والأغراض وهم أم حقيقة ؟

1- الفصاحـــة والبلاغـــة

التجليات الصوتية في مفهوم الفصاحة

شكل العنصر الصوتي أساسا في الرؤية البلاغية والنقدية لمفهوم الفصاحة، ولم يكن الأساس الوحيد بدون منازع، بل دخل في حَلْبَةِ صراع وباقي مستويات الدرس اللغوي، إلاّ أن حضوره ظل يتأرجح بين اعتباره العمدة في المفاضلة بين الأقوال أو أحد وجوهها. وقد كانت الخلفية الفكرية التي احتدم فيها هذا الصراع - والتي تتمثل في النص القرآني- عاملا أساسيا في الإمساك بزمام هذا النقاش. ولن نؤرخ لمفهوم الفصاحة عبر مراحله التاريخية، فالتأريخ ليس هدفنا، **وإنما غرضنا من هذا البحث وضع اليد على المعطيات الصوتية التي اعتمدت أساسا في تحديد مفهوم الفصاحة. وقد تم رصد هذه التجليات الصوتية لمفهوم الفصاحة في تراثنا، فوجدناها تتوزع بين المنتج للصوت (المتكلم)، والمادة المنتجة (الكلمة/ الكلام)، لنختم حديثنا في هذا الفصل بمحطتين أساسيتين تجاذبتا مفهوم الفصاحة : إحداهما اعتمدت الأساس الصوتي (ابن سنان 466 هـ) ، والأخرى ركزت على الجانب الدلالي (الجرجاني 471 هـ)**. ونحيط القارئ الكريم علما أن **توجهنا يعتمد النظرة الصوتية في الرصد والتحليل**، مبتغانا في ذلك هو إبراز مدى مساهمة القدماء في توظيف العنصر الصوتي في قضاياهم البلاغية والنقدية وحدود توفقهم في ذلك.

الفصاحة والبلاغة

تأرجح هذان المفهومان بين كونهما مترادفين تارة وحملهما لمدلولات خاصة تارة أخرى. إلا أن الطابع الصوتي شكل حيزا من هذه الدلالة. ولقد اعتمد القدماء في توضيح هذا المعطى الصوتي عبارات يمكن توزيعها على المحطات المشكلة لعلم الأصوات (المتكلم- المادة الصوتية- المستمع). فلكي تتحقق الفصاحة والبلاغة، على الكلام أن يجمع " العذوبة والجزالة والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة ... وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه. والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه..."[1]. فالعذوبة والسهولة والنصاعة، وتحاشي الغليظ البشع -لأن السمع لا يرتاح له- كلها

1- الصناعتين : 63.

مؤشرات تنسجم مع المعطى الصوتي المعتمد في التحكيم. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تكتسب السلسلة الصوتية كل هذه الأوصاف الجميلة التي تؤثر على السمع فيطرب لها المستمع ؟ إن المباحث المقبلة كفيلة بالإجابة عن هذا التساؤل. **ويعد الجاحظ 255 هـ، أول من نَحَا هذا المنحى الصوتي في تحديد مفهوم الجودة ليترعرع هذا الاتجاه مع ابن سنان الخفاجي 466 هـ فيصبح محطة أساسية.** وما إفراده لكتاب مستقل- يعد أول عمل متخصص في تراث العرب البلاغي والنقدي- إلا دليلٌ على ما قلناه. وقد ذهب الجاحظ إلى أن العبرة بالمعطى الصوتي وذلك في نصه الشهير" وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و[المدني] وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج و[كثرة الماء] وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[2]. فالمقاييس التي تصلح للمفاضلة بين الكلام كما يراها الجاحظ ذات طابع صوتي. فالوزن واللفظ والمخرج والسبك كلها معايير ذات صبغة صوتية.

ويأبى مصطلح الفصاحة إلا أن ينفصل عن البلاغة بعد الجاحظ لتستأثر الفصاحة بالمعيار الصوتي والبلاغة بالمعيار الدلالي. **فتكون الفصاحة تارة ترادف سلامة آلة البيان**[3]، ليكون المعيار ها هنا نطقيا محضا. **وتارة أخرى تكون مقصورة على المادة الصوتية.** يقول الخفاجي :" والفرق بين الفصاحة والبلاغة أن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني"[4]. ولكن سرعان ما يعود هذا الانفصام بين المصطلحين التئاما مع الجرجاني ليشكل المعيار الدلالي والتركيبي جوهرهما، **إلا أن الجرجاني -وتحت وطأة واقعية المعيار الصوتي، وأن لا مجال لتهميشه باعتباره مقياسا من مقاييس المفاضلة- اقترح حلا وسطا يجعل فيه الفصاحة تارة لما هو صوتي محض، وتارة أخرى مرادفة للبلاغة يكون الحكم فيهما للمعيار الدلالي والتركيبي.** وسنبسط القول في هذه المسألة في مبحث لا حق من هذا الكتاب.

وهكذا ظل المعيار الصوتي يتدرج في سلم مقاييس الجودة بين كونه العمدة في

2- الحيوان : 3 / 131-132 .
3- الصناعتين : 14 .
4- سر الفصاحة : 60 .

المفاضلة وكونه أحد وجوهها. كل هذا يدل على المكانة التي يحظى بها الصوت في إبراز جمالية النص الأدبي وجودته. فقبل أن يصير النص خيالا وصورة ودلالة وتركيبا، فان مادته الأولية صوت لا محالة، سواء كان ذلك على مستوى الوزن، أم المادة الصوتية التي تفرغ فيه. وذلك كما يقول الطيبي 743 هـ "إن الكلام كالإنسان والفصاحة في التركيب كالحسن في الجسم، وفي المفرد كالحسن في كل عضو والبلاغة كالروح فيه، فإذا حسنت الأعضاء وتناسبت التراكيب وكملت الروح بلغ الغاية في الجمال والكمال"[5].

5- التبيان : 469 .

2- فصاحـــــــة الكلمـــــة

المعيار الصوتي في فصاحة الكلمـــة

شكل المعيار الصوتي مساحة هامة في تحديد فصاحة الكلمة. وتتوزع هذه المناحي الصوتية بين العامل النطقي، والإدراكي، والفونولوجي، والفونو صرفي ... ويحددها الخفاجي في ثمانية عوامل." فهذه الأقسام الثمانية هي جملة ما يحتاج إلى معرفته في اللفظة المفردة بغير تأليف، فتأملها وقس عليها ما يرد عليك من الألفاظ، فإنك تعلم الفصيح منها من غيره إن شاء الله تعالى"[1]. إلا أن العامل النطقي وهو أحد هذه الأقسام الثمانية استأثر بنقاش أوسع وبنصيب أوفر من الاهتمام مقارنة بالعوامل الصوتية الأخرى. والسبب في نظرنا يعود إلى غموضه ولطافته وصعوبة وضع اليد على جوهر الإشكال فيه.

المعيار النطقي

اشترط أهل النقد والبلاغة في اللفظ (السلسلة الصوتية) "أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"[2]. واعتبروا أن "تخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه "[3]. **وقد ظهر مصطلحان أساسيان لشرح المعيار النطقي باعتباره أساسا معتمدا لتمييز السلسلة الصوتية الفصيحة من نقيضتها،فظهر مصطلح التلاؤم مقابل التنافر، فما هي أسباب التلاؤم والتنافر؟ وما هو السبيل إلى تفسير ذلك ؟ هل هو النطق أم السمع أم الذوق أم شيء آخر؟**

التلاؤم الصوتي/ التنافر الصوتي

يوضح الرماني 384 هـ أن أسباب التلاؤم والتنافر عائدة بالأساس إلى العامل النطقي "والسبب في التلاؤم تعديل الحروف في التأليف فكلما كان أعدل كان أشد تلاؤما. وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد أو القرب الشديد، وذلك أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشي المقيد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان"[4]. يبدو من كلام

1- سر الفصاحة : 101
2- نقد الشعر: 26 .
3- الصناعتين : 147
4- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : 96 .

الرماني أن التلاؤم منزلة بين قطبين من التنافر : تنافر سببه التقارب الشديد بين مخارج الأصوات وهذا ما حذا بالخليل 175هـ إلى تشبيهه بمشي المقيد، وتنافر أساسه التباعد الشديد بين مخارج الأصوات، ولذلك شبه بالطفر. **لكن، هل ما ذكره الرماني نقلا عن الخليل هو التفسير الحقيقي للمتلائم والمتنافر؟** وهل تبنى القدماء ما روي عن الخليل؟ نحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال مدرستين بلاغيتين ونقديتين حاولتا رصد هذا الإشكال وتحليله :

مدرسة ابن سنان الخفاجي (المعيار النطقي)

يشترط الخفاجي في تأليف اللفظة أن تكون"متباعدة المخارج... وعلة هذا واضحة وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ... وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[5].

يبدو واضحا من النص أن هناك تعارضا جوهريا بين التفسير الصوتي الذي تبناه الرماني عن الخليل، وتفسير الخفاجي، فكل سلسلة صوتية متباعدة المخارج تعتبر متنافرة عند الخليل، في حين يعدها الخفاجي أشد تلاؤما، ولكنهما يلتقيان في أن كل سلسلة صوتية تقاربت مخارجها تصبح متنافرة."فأما تأليف الحروف المتقاربة فقد قدمنا في الفصل الرابع مثالا حكي منه وهو الهعخع، ولحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التأليف منها فقط. وأنت تدرك هذا وتستقبحه كما يقبح عندك بعض الأمزجة من الألوان وبعض النغم من الأصوات"[6]. ويعقد ابن سنان قرانا بين الصوت واللون والنغم للاستدلال على أن عنصر التباعد كامن وراء الحسن والجمال اللذين نستشعرهما في السلسلة الصوتية والقطعة الموسيقية واللوحة الفنية. فلا شك إذن أن طريقة التأليف[7] بين العناصر المكونة للشيء، تلعب دورا أساسيا في تقبله. ويمكن تلخيص رأي الخليل وابن سنان في التباعد والتقارب

5- سر الفصاحة : 66 .

6- نفسه :67 .

7- الصوت في علم الموسيقى العربية ' 75-81 .

في الجدول الآتي :

	الخليل	ابن سنان
تباعد المخارج	- فصيح	+ فصيح
تقارب المخارج	- فصيح	- فصيح

ويحصر الخفاجي طرق تأليف الأصوات في الكلمات في ثلاثة أقسام :"فالأول تأليف الحروف المتباعدة، وهو الأحسن المختار، والثاني تضعيف هذا الحرف نفسه، وهو يلي هذا القسم في الحسن، والثالث تأليف الحروف المتجاورة. وهو إما قليل في كلامهم، أو منبوذ رأسا -لما قدمناه- والشاهد على ما ذكرناه الحسن، فإن الكلفة في تأليف المتجاورة ظاهرة يجدها الإنسان في نفسه حال التلفظ، ومن الحروف التي لم يتركب في كلامهم بعضها مع بعض الصاد والسين والزاي، وليس في كلام العرب مثل : سص ولا صس ولا زس ولا سز ولا زص ولا صز، والعلة في هذا كله واحدة"[8].

فابن سنان يلحق قسما بين المتلائم (المتباعد صوتيا) والمتنافر(المتقارب صوتيا)، وهو الكلمات التي تحتوي على حرف مضعف، ويصفه بكونه أقل تلاؤما من الصنف الأول. ولا ندري ما هو المعيار المحكم هنا، ففي كدٌ مثلا، فالدال الأولى تدخل في علاقة تماثل مع الثانية. وبالتالي ليس بينهما تقارب المخرج بل تماثله، وهذا هو السبب في إدغام الأولى في الثانية. ومن ثم هناك مخرج واحد للدال يدخل في علاقة تباعد مع الكاف. فالحرف المضعف صوتيا هو حرف واحد ذو مخرج واحد يمتاز عن غيره بطول زمانه[9]. وينبغي عند تحكيم معيار التباعد والتقارب، أن لا ننظر إليه في ذاته بل مع ما يجاوره من الأصوات.

ويرى ابن سنان أن معيار التنافر كامن وراء ظاهرة المهمل فهوالسبب في تهميشها من الاستعمال اللغوي. "ووقوع المهمل من هذه اللغة... في الأكثر من اطراح الأبنية التي

8- سر الفصاحة : 58-59 .

9- نظام صوائت اللغة العربية : 398 .

يصعب النطق بها لضرب من التقارب في الحروف، فلا يكاد يجيء في كلام العرب ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة لحزونة ذلك على ألسنتهم وثقله"[10].

وإذا كان المعيار الصوتي وراء مهمل العربية، فإنه ليس كذلك في لغات أخرى. يقول ابن سنان :"وها هنا لها فضيلة أخرى، وهي أن الواضع لها إن كانت مواضعة تجنب في الأكثر كل ما يثقل على الناطق تكلفه والتلفظ به، كالجمع بين الحروف المتقاربة في المخارج وما أشبه ذلك. واعتمد مثل هذا في الحركات أيضا، فلم يأت إلا بالسهل الممكن دون الوعر المتعب، ومتى تأملت الألفاظ المهملة لم تجد العلة في إهمالها إلا هذا المعنى، وليس غيرها من اللغات كذلك كلغة الأرمن والزنج وغيرهم"[11].

تنافر الحروف

ينحصر التنافر في الوحدتين المشكلتين للصوت (الحروف والحركات). وسنأتي بأمثلة لكل واحدة منهما. فمثال تنافر الحروف ما روي "أن الخليل بن أحمد قال : سمعنا كلمة شنعاء وهي الهعخع، وأنكرنا تأليفها. وقيل : إن أعرابيا سئل عن ناقته فقال : تركتها ترعى الهعخع، فلما كشف عن ذلك وسئل الثقات من العلماء عنه فأنكروه ودفعوه وقالوا: نعرف الخعخع، وهذا أقرب إلى تأليفهم، لأن الذي فيه حرفان حسب. وحروف الحلق خاصة مما قل تأليفهم لها من غير فصل يقع بينها، كل ذلك اعتمادا للخفة وتجنبا للثقل في النطق"[12]. فإذا تأملنا كلمتي الهعخع والخعخع، وجدنا أن الثانية أقل ثقلا وتنافرا من الأولى علما أن الكلمتين متحدتان في جميع الحروف عدا الهاء. **فليس الإشكال في الأصوات وإنما في طريقة ائتلافها**، ففي **الهعخع** تقارب مخرج الهاء (الحنجرة) مع العين (الحلق). أما في **الخعخع**، فقد تباعد مخرج الخاء (أقصى الحنك) من العين (الحلق). ورغم هذا التباعد في المخرج تظل الخعخع ثقيلة على اللسان لعدم انسجام أصواتها داخل التأليف. فليس هناك انسجام بين الخاء والعين باعتبارهما إئتلافا بين صوتين، إضافة إلى تكررهما مرتين في الكلمة.

ومثال ما تنافرت فيه الحروف قول أبي الطيب :

مُبَارَكُ الاسْمِ اغَرُّ اللَّقَبْ * كَرِيمُ الجِرَشَّى شَرِيفُ النَّسَبْ**

10- سر الفصاحة : 57 .
11- نفسه : 50 .
12-نفسه 57-58 .

ويعلق ابن سنان على قول المتنبي :"فإنك تجد في الجرشى تأليفا يكرهه السمع وينبو عنه"[13]. وأما التفسير الصوتي الذي نفسر به كراهة **الجرشى** في السمع فهو التقارب بين (الجيم والراء والشين)، فالجيم والشين من الحنك الصلب والراء من اللثة. ونود هنا **أن نسجل اعتراضا جوهريا -سنعود إلى تفصيله لاحقا- على مفهوم التقارب لنوضح أن التقارب في ذاته ليس هو السبب في الثقل النطقي وكراهة السمع، بل إن طبيعة الصوت المتقارب تلعب دورا أساسيا في تصنيف الكلمات إلى متنافر ومتلائم. وهذه نقطة جوهرية على مستوى التفسير الصوتي، كان القدماء على علم بها، ولكنها لم توظف باعتبارها آلية للتحليل**[14]. أما السبب الصوتي الثاني الذي يبدو لنا كامنا وراء تنافر(الجرشى)، فهو -كما سبق أن أسلفنا- طبيعة الصوت المتقارب. فبالإضافة إلى التقارب النطقي بين الجيم والشين، نجد أن طبيعتهما الأكستيكية لما فيهما من التفشي أكسبتهما بشاعة في المسموع. وستلحظ ذلك إن أنت قارنت كلمة (رَمَلٌ) ب (الجرشى)، فعلى الرغم من تقارب مخارج أصواتها (ر- ل لثويان - م شفتانية) **فإنك لا تشعر بثقل في النطق ولا كراهة في السمع.** والسبب راجع إلى أن البنية الأكستيكية لهذه الحروف تشبه الحركات. فالفصيلتان معاً تتسمان بالوضوح والصفاء ولذة في المسموع. وهذا ما جعل الموسيقيين يوظفون هذه الأصوات في الأداء الغنائي[15]. **يخلص من هذا أن التقارب ليس سبب التنافر بل طبيعة الصوت المتقارب.**

ومن الأمثلة التي يستشهد بها في تنافر الحروف "ما يروى عن أبي علقمة النحوي من قوله : ما لكم تتكأكؤون علي تكإكؤكم على ذي جنة ؟ افرنقعواعني"[16]. **فلا يخفى على المستمع ما في تتكأكؤون وتكأكؤكم من ثقل في النطق وكراهة في السمع. فليس السبب كما يعرض له القدماء من تقارب المخارج وتكرار أصوات بعينها، بل السبب في طبيعة الأصوات المتقاربة وطبيعة الأصوات المكررة.**

ففي **تتكأكؤون**، تكررت التاء والكاف والهمزة مرتين. والقاسم المشترك بين هذه

13 سر الفصاحة : 69 .
14- الصوت في علم الموسيقى العربية : 75-81 .
15- نفسه : 125-129 .
16- سر الفصاحة : 70 .

الأصوات أنها انفجارية، وهي عبارة عن ضوضاء، فتوالت انفجارات هذه الأصوات متتالية مخلفة وراءها صلابة وبشاعة في المسموع. **فكأن المتكلم وهو ينطقها في عراك مع أصواتها، وكأن المستمع عند سماعها في دهشة من انفجار أصواتها. فليس التقارب والتكرار هما السبب في ذلك بل طبيعة التقارب والتكرار هما الحكم. فكم من أصوات متقاربة مكررة مستملحة وظريفة لا يملها الناطق ولا المستمع**، وسنأتي على ذكر أمثلة منها.

ومن الأمثلة الأخرى التي يعرض لها أهل البلاغة في المتنافر صوتيا كلمة **مستشزرات** في قول امرئ القيس :

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلَا *** تَضِلُّ المَدَارِى فِي مُتُنَّى وَمُرْسَلِ

ويرى الطيبي 743 هـ أن السبب في ذلك هو "توسيط الشين، وهو من المهموسة الرخوة بين التاء وإنها من المهموسة الشديدة وبين الزاي إنها من حروف الصفير المجهورة من التنافر ما لا يخفى. فلو قيل :(مستشرفات) لزال الثقل"[17].

لا نعتقد أن استعانة الطيبي بمصطلحات الجهر والهمس والشدة والرخوة في تفسير الثقل استعانة سليمة. فليس السبب كما يظن هو توسط الشين بين التاء والزاي. فلو تأملنا جيدا هذه الكلمة، وجدنا أن الإشكال النطقي فيها ينحصر في الشين والزاي (**مست[شز]رات**)، فالنطق يبدأ سليما، ولكن عندما يصل إلى الشين يستعصي ويبلغ ذروته في الزاي ليسهل بعد ذلك. **وتفسيرنا لذلك -إضافة إلى أمور سبق ذكرها**، كطبيعة الصوت المتقارب (ش : لثوي حنكي، ز : لثوي) وبشاعة المسموع- **يتحدد في أن اجتماعهما دون حركة فاصلة بينهما زاد الأمر تعقيدا:** فاللسان في الشين يحتك بمقدم الحنك الصلب ومؤخر اللثة لينتقل بعدها إلى الاحتكاك باللثة لنطق الزاي. هذا الانتقال غير المفصول باستراحة، شاق على اللسان فتوعر النطق. والاستراحة عادة تتجلى في الحركات. وهذا هو السر في وجود الحركات إلى جانب الحروف. فالحرف يشكل انسدادا، وتوالي الانسدادات فيها مشقة في النطق، فتأتي الحركة لكسر توالي الانسدادات تسهيلا لعملية النطق. ولتوضيح ذلك أكثر، خذ كلمة (**النشاز**) فإنك واجد لا محالة توالي الشين والزاي، **ولكنك لا تشعر بالثقل النطقي الذي**

17- التبيان : 472 . وشرح التلخيص للبابرتي: 134 .

أحسست به في مستشزرات، والسبب راجع -كما أوضحنا لك- أن الشين مفصولة عن الزاي بحركة طويلة جعلت اللسان ينزاح عن الحنك الصلب هنيهة أثناء نطق الفتحة الطويلة، ليعود إلى منطقة اللثة لنطق الزاي، فجاءت الحركة الطويلة لإزالة ذلك العائق النطقي.

ومن الأمثلة الأخرى التي يستشهد بها في التنافر، كلمة **أمدحه** في بيت أبي تمام.

كَرِيمٌ متى أمْدَحْهُ أمْدَحْهُ والوَرَى *** مَعِي وإذَا ما لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي

ويعلق العباسي 963 هـ على هذا البيت قائلا :"والشاهد فيه التنافر أيضا لما فيه قوله "أمدحه" من الثقل لقرب مخرج الحاء من مخرج الهاء، لأن المخارج كلما قربت كانت الألفاظ مكدودة قلقة غير مستقرة في أماكنها. وإذا بعدت كانت بعكس الأول"[18]. ويمضي القدماء في تفسير المتنافر بتقارب المخرج والمتلائم بتباعده. **ونجدد الطرح مرة أخرى أن الإشكال قائم في طبيعة التقارب وليس التقارب ذاته**. فإذا أخذنا كلمة أمدحه، وجدنا أن الإشكال فيها ينحصر في الحاء والهاء. **وليس السبب هو تقارب مخارجها بل طبيعة هذه الأصوات هي سبب التنافر**. فالحاء تنتج بتضييق في الحلق، والهاء من فتحة المزمار، فكلها أصوات اجتمعت نقط إنتاجها في النصف الخلفي من المجرى الصوتي. وهذا الامتزاج من الحاء والهاء خَلَّفَ بشاعة في المسموع وثقلا في النطق. **وحتى نتأكد من ذلك نأتي بكلمة قريبة من (أمدحه) وهي (أرحمه)**، ففي الكلمة الثانية فصل بين الحاء والهاء بالميم، مما أكسب الكلمة لذة في المسموع وسهولة في النطق. **والسبب هو فض المزج غير المتناسق بين الهاء والحاء بالميم**. ولا يخفى ما تتمتع به هذه الأخيرة من بهاء وحسن وجمال.

ورب معترض يعترض قائلا : إن إدخال الميم ساعد على إبعاد مخرج الحاء عن الهاء. فيكون السبب هو التقارب ليس إلا. **والجواب عنه أن يقال** : لو كان السبب هو التقارب لكان قولنا (ذقته بفمي) متنافرا وهو ليس كذلك. وقد اجتمع في الكلمة الثانية ثلاثة أصوات كلها من مخرج الشفتين. **يتضح من هذا أن ليس المخرج هو المسؤول، بل علينا أن نرى إذا ما كانت الأصوات المتآلفة قابلة للإئتلاف أم لا ؟** ولهذا "لم يتركب في كلامهم بعضها مع بعض الصاد والسين والزاي. ليس في كلام العرب

18- معاهد التنصيص : 27/2 .

مثل : سص، ولاصس، ولاسز، ولازس، ولازص، ولاصز"[19]. ويقول العباسي أيضا:"ولهذا لم يوجد في كلام العرب العين مع الغين، ولا مع الحاء ولا الطاء مع التاء حذرا مما مر"[20].

ويضيف ابن سنان إلى المعيار الذي تبناه في المتلائم قيدا وهو يتحدث عن كلمة **عذب** قائلا : "وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير"[21].

فالقيد الذي يضيفه ابن سنان هو **التأليف المخصوص**، إذ يرى أن كلمة عذب تبلغ قمة في الفصاحة والجمال والحسن، والسبب ليس تباعد مخارجها فقط (ع : حلقية، ذ: بين أسنانية، ب : شفتانية) بل يشترط التأليف المخصوص بين أصواتها. ويستدل على ذلك بالأصوات نفسها المشكلة لعذب في حال تغيير تأليفها (ذعب - بذع)، إذ تفقد حسنها وجمالها وتزول لذة مسموعها.

وقد وقف علي الجرجاني 769هـ أو 816هـ وبهاء الدين السبكي 792هـ عند هذا القيد، **وحاولا تفسير ذلك تفسيرا صوتيا**. يقول علي الجرجاني :"زاد أبو محمد الخفاجي لفصاحة المفرد سببا آخر : وهو أن يكون له حسن ومزية كتأليف عذب وعذيب، فإن له مزية لا ينكرها سامع، ولو غيرت ترتيب حروفه لم تكن له تلك المزية ... ولقائل أن يقول : ما ادعيت لبعض الألفاظ مزية في السمع لا نزاع فيه، لكن ما السبب في تلك المزية، فإن عللتها بالمزية في السمع فهو تعليل الشيء بنفسه، وإن عللتها بالطرب فهو الدور، لأن الطرب معلل بالمزية.

والتحقيق أن المزية في نحو عذب وغصن وفوح معللة بعلتين : أحدهما : أن كل واحد مركب أعدل تركيب وهو الثلاثي ساكن الأوسط، حرف للابتداء به، وحرف للإعراب والوقف عليه، وحرف للوصل بينهما. ولا يحتاج الفاصل إلى حركة. **ثانيهما: أن كل واحد مركب من حروف متباعدة في المخرج**، مرتبة فيه على سمت واحد وحركة واحدة للآلة، فإن العين من أسفل المخارج وهو الحلق، والذال

19- سر الفصاحة : 58 - 59 .
20- معاهد التنصيص : 27/2 .
21- سر الفصاحة : 68 .

من أوسطها، والباء من أعلاها، وكذلك الغصن. وأما فوح : فترتيب حروفه في المخرج بالعكس، فإن الفاء من أعلى المخارج والواو من أوسطها والحاء من أسفلها. ولو قدم الذال على العين في عذب وقيل ذعب، احتاجت الآلة إلى حركتين : حركة من أوسط المخارج إلى أسفلها، وحركة من أسفلها إلى أعلاها، ولذلك تثقل ولا يكون له ذلك القبول في السمع. وكذلك القول في غصن وفوح"[22].

ينحصر تعليل علي الجرجاني في دليلين، أما الأول، فإن الواقع اللغوي لا يشهد له بذلك. وأما الثاني فقد أصاب فيه كبد الحقيقة. فحوى الدليل الأول، أن كلمة عذب جاءت على وزن يعد في نظره أعدل التراكيب وهو الثلاثي ساكن الأوسط. وكأنه جعل المعيار الصرفي حكما في الجمال والحسن. فماذا نقول في كلمة ثلاثية تختلف في بنيتها المقطعية عن عذب (ريم- عير...) وكلها كلمات تملأ الآذان حلاوة المسموع، ولكنها لم تأت ساكنة الأوسط كما قال علي الجرجاني؟

أما الدليل الثاني، فنظن أنه يعكس السر الصوتي في فصاحة عذب وفوح وغصن وأمثال هذه الكلمات كثير. وفحوى هذا الدليل، لخصه علي الجرجاني في قوله :"**حركة واحدة للآلة**". ويقصد بذلك عضو اللسان. أي كلما كانت حركة اللسان واحدة وهو يقصد في اتجاه واحد، جاءت الكلمة يسيرة في النطق، تجري على اللسان كما يجري الدهان.

وقد أثبت علم الأصوات الحديث في نظرية التزاوج النطقي[23]، إن حركة اللسان عبر مخارج متباينة في الترتيب تجعله يختزل المسافات لكي لا يصل إلى المخرج المعياري للصوت، فيكون لهذا الاختزال أثرٌ على صفاته النطقية والأكستيكية. فالحركة الواحدة للآلة كانت في اتجاه تصاعدي (عذب) أو تنازلي (فوح) تجعل السلسلة الصوتية تنساب في هدوء ورونق.

أما بهاء الدين السبكي في شرحه للتأليف المخصوص الذي اشترطه ابن سنان، فقد عمد إلى المجرى الصوتي وقسمه إلى ثلاث نقط رئيسية (أعلى - أوسط - أدنى). واقترح متواليات من هذه الأماكن الثلاثة، وعلى ضوئها اقترح ما ينسجم منها وما لا ينسجم. ونوجز كلامه في الجدول الآتي [24]:

22- الإشارات والتنبيهات : 9-10 .
23- سنفرد بعون الله كتابا خاصا نشرح فيه نظرية التزاوج النطقي في اللغة العربية.
24- عروس الأفراح : 94-95 .

	المتوالية الصوتية	المثال	رتبتها في الفصاحة
1	أعلى - أوسط - أدنى	عذب	1
2	أعلى - أدنى - أوسط	عمد	3
3	أعلى- أدنى - أعلى	عمه	
4	أعلى - أوسط - أعلى	عله	
5	أدنى - أوسط - أعلى	ملم	
6	أدنى - أعلى - أوسط	بعد	12
7	أدنى - أعلى - أدنى	فعم	
8	أدنى - أوسط - أدنى	فدم	
9	أوسط - أعلى - أدنى	دعم	4
10	أوسط - أدنى - أعلى	دمع	2
11	أوسط - أعلى - أوسط	فعل	
12	أوسط - أدنى - أوسط	نمل	

لقد أصاب بهاء الدين السبكي في تفسيره للتأليف المخصوص، وذلك بحركة اللسان، لكن الآليات التي وظفها تنم عن تناقضات كثيرة.

أول ما نعترض به، هو تقسيمه للمجرى الصوتي إلى ثلاث نقط (أعلى - أوسط- أدنى). فأين يبتدىء الأعلى وأين ينتهي؟ ونطرح السؤال نفسه بالنسبة للأوسط والأدنى. بل إن داخل كل منطقة بإمكاننا أن نقسمها إلى بداية ووسط ونهاية. **يبدو لنا أن إدخال عنصر تقسيم المجرى الصوتي وتبنيه في المفاضلة لا فائدة ترجى من ورائه، إذ المهم هو حركة اللسان كما سيتضح ذلك لاحقا.**

ووظف بهاء الدين السبكي آلية الانتقال بين تلك المخارج (أعلى- أوسط - أدنى)للمفاضلة بين المتواليات الصوتية، **وآثر الاتجاه التصاعدي (عند السبكي الانحدار) على الاتجاه التنازلي (الارتفاع).**"وأقل الجميع استعمالا ما انتقل فيه من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط، هذا إذا لم ترجع إلى ما انتقلت عنه، فإن رجعت، فإن كان الانتقال من الحرف الأول إلى الثاني في انحدار من غير طفرة، والطفرة الانتقال من الأعلى إلى الأدنى أو عكسه، كان التركيب أخف وأكثر، وإن فقد إبان يكون النقل من الأول في ارتفاع مع طفرة كان أثقل وأقل استعمالا. وأحسن التراكيب ما تقدمت فيه نقلة الانحدار من غير طفرة بأن ينتقل من الأعلى إلى الأوسط إلى الأعلى [أدنى]، أو من الأوسط إلى الأدنى إلى الأوسط، ودون هذين ما تقدمت فيه نقلة الارتفاع من غير طفرة"(25).

25- عروس الأفراح : 94-95 .

يقسم السبكي المتواليات الصوتية ويفاضل بينها محكما في ذلك المعيار النطقي معتمدا على آلية تقسيم المجرى الصوتي، وآلية الانتقال بين هذه المخارج في الاتجاهين التصاعدي والتنازلي. ويلخص طبيعة هذه المتواليات في أربع صفات : **(أقل استعمالا، أخف نطقا، أثقل نطقا، أحسنها على الإطلاق).**

أما الأقل استعمالا فهو ما تم فيه الانتقال من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط ويمثل له ب (بعد)، **ولا ندري ما هو العيب في هذه الكلمة فهي سليمة نطقيا، وغير نابية في السمع. وما زادها جمالا توسط بنيتها بحرف العين، وقد جاء عن الخليل أن العين ما دخلت بناء إلا حسنته. وماذا نقول في كلمة (مُهْرٌ)، وهي حسب تقسيم السبكي لا تختلف عن كلمة (بعد)**؟ فقد تم الانتقال فيها من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط. ولا يخفى على المستمع ما تخلفه هذه الكلمة من لذة في المسموع. وخصوصا أن بنيتها تفتتح وتختتم بصوتين(م- ر) جميلين يكتسبان الصدارة في سلم الجهر. وانظر إليها في قول أبي فراس :

وَفُورٌ، وَيَعَانُ الصِّبَا يَسْتَفِزُّهَا*** فَتَأْنِنُ أَحْيَانًا كَمَا أَنِنَ المُهْرُ

فإنك واجد لا محالة انسيابا في النطق وتناغما بين أصواتها، **مما يجعلها تتبرأ من تصنيف السبكي لها في (الأقل استعمالا)**. وتأبى إلا أن تنفي عن نفسها ما وصفت به، لتنافس كلمة عذب والتي أجمع أهل البلاغة على فصاحتها. ومما زادها جمالا تلك الصورة الرائعة التي تبدو فيها محبوبة أبي فراس شابة يانعة يستفزها صغرها لتأرن كما يأرن المهر من فرط شبابه وقوته.

أما الصنف الثاني من المتواليات فيصفه السبكي بالخفيف. ويتمثل ذلك في المتوالية الصوتية التي يتم الانتقال فيها من الحرف الأول إلى الثاني من غير طفرة في اتجاه تصاعدي (عند السبكي انحدار). والطفرة معناها الانتقال من نقطة إلى نقيضها (الأعلى - الأدنى أو الأدنى - الأعلى). فكل متوالية صوتية استجابت لهذا الشرط كانت خفيفة على اللسان. لكننا نفاجأ بأن الرتبة الثالثة (راجع الجدول) تحتلها متوالية لا تستجيب لشرط (من غير طفرة) فكلمة (عمد) تم الانتقال فيها من الأعلى (ع) إلى الأدنى (م) ورغم هذا الانتقال المفاجئ أعطاها السبكي رتبة متقدمة في الفصاحة. **هذا يدل على عدم صلاحيات الآليات التي يفسر بها حركة اللسان.**

أما الصنف الثالث من المتواليات فصفته الثقل في النطق، وذلك بالانتقال في اتجاه تنازلي (عند السبكي ارتفاع)، من الأول إلى الثاني مع طفرة. وإطلالة سريعة على الجدول نجد أن الخانات التي تبتدئ من الأدنى تحتل الصفوف الأخيرة في سلم الفصاحة. **ونستغرب استغرابا شديدا لهذا الطرح.** فمن بين المتواليات الصوتية التي يضمها هذا الصنف، كلمة (**ملع**) التي دار حولها جدال كبير حول فصاحتها. ونجدد الاستغراب مرة أخرى لنقول : إن كلمة (ملع) بريئة صوتيا مما وصمت به. فقد جمعت الحسنيين، وذلك لوجود العين في بنيتها، وقد سبق أن أشرنا إلى ما تتصف به العين من نصاعة ووضوح. والأمر الثاني، هو تتابع صوت الميم واللام، وما أضفياه على الكلمة من ترنم في المسموع. ولأجل طبيعتهما الصوتية العذبة والصافية ألحقهما الموسيقيون بنظام الصوائت ليوظفا مطية للتغني بهما[26].

وبعيدا عن كلمة (ملع)، ماذا يقول السبكي في كلمة (فوح)؟ التي تتصف بالصفات نفسها الموجودة في (ملع)، إذ يتم الانتقال في نطقها من الأدنى (ف) إلى الأوسط (و) إلى الأعلى (ح). **فإن كان هذا المقياس موجبا للثقل في النطق، صارت جميع الألفاظ التي تأتي على هذا القياس خارجة عن حيز الفصاحة**، وهو الأمر الذي ينفيه الواقع اللغوي. **فكيف تجتمع كلمتان إحداهما فصيحة والأخرى غير فصيحة تحت مقياس واحد. فإما أن تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا.**

ومن من البلاغيين والنقاد ينكر فصاحة (فوح)؟ وهذا علي الجرجاني يشهد لها بالمزية قائلا:"والتحقيق : أن المزية في نحو : عذب وغصن وفوح معلل بعلتين ... أحدهما أن كل واحد مركب أعدل تركيب... ثانيهما أن كل واحد مركب من حروف متباعدة في المخرج"[27].

وكأننا بكلمة فوح تتجاوز تناغم الأصوات فيما بينها، لتطال أصواتها محاكاة الحدث. فالفاء صوت احتكاكي صداه يشبه صوت حفيف الأشجار، وكأننا بصدى الفاء هنا تحاكي صوت المستنشق الذي يتنسم فوح الزهور ورائحته العبقة.

26- الصوت في علم الموسيقى العربية : 115-129 .
27- الإشارات والتنبيهات : 9-10 .

أما الواو فإنها صوت احتكاكي ينتج باستدارة وامتداد الشفتين إلى الأمام. وكأن هذا المعطى النطقي يحاكي الملامح التي يقوم بها المستنشق من إدارة شفتيه واستطالة عنقه مباشرة بعد أن تدخل الرائحة الطيبة وجدانه. أما الحاء فهو صوت احتكاكي يتناغم والزفرة اللينة التي تخرج مع الهواء بعد أن تم الاستمتاع بذلك الفوح العطر.

وبعد فأي فصاحة نبحث عنها في (فوح وملع) ؟ بل إن (فوح) تجاوزت فصاحة الصوت إلى فصاحة المعنى عن طريق المحاكاة، فاعرف ذلك وتأمله.

ومن المتواليات الصوتية التي لم تحظ عند السبكي بمرتبة مشرفة في الفصاحة - بل وصفت بثقل نطقها - ما انتقل فيه من الأدنى إلى الأعلى في اتجاه تنازلي (عند السبكي ارتفاع)، وذلك بحجة التباعد والطفرة. وقد مثل لذلك بكلمة (**فعم**). **ونجدد استغرابنا مرة أخرى، أي ثقل نطقي في (فعم)؟** ومقارنة بسيطة بين (الهعخع -مستشزرات - فعم)يبدو أنه لا مجال لمقارنة هذه بتلك. أضف إلى ذلك - وقد سبق أن أوضحنا هذا- أن الميم والعين مشابهتان للحركات في الوضوح والصفاء. وأن امتزاج الفاء معهما لم يعكر من صفائهما.

وإذا أنت لم تقتنع، ماذا تقول في كلمة (نعم) وهي مشاركة ل(فعم) في المقياس النطقي (أدنى - أعلى - أدنى)؟ وإنك واجد لا محالة طابعا ترنميا في (نعم) أضافته وأكدته النون لما فيها من الغنة. فانظر إليها في قول أبي فراس.

نَعَمْ أنَا مُشْتَاقٌ وَعِنْدِي لَوْعَةٌ *** وَلَكِنْ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ

وقول آخر :

إِذَا قُلْتَ فِي شَيْءٍ نَعَمْ فَأَتِمَّهُ *** فَإِنْ نَعَمْ دَيْنٌ عَلَى الْحُرِّ وَاجِبُ

لقد أضفت "نعم" على بيت أبي فراس لذة بأصواتها المتناغمة، ومما زادها جمالا النبر الإلحاحي[28] المصاحب لها والوقفة التي تلتها. ولم يزدها التكرار في البيت الثاني إلا جمالا ووضوحا.

أما الصنف الرابع فيصفه السبكي بالأجود والأحسن، غير أن تصنيفه هذا لم يسلم

28- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : 17-22 .

من الارتباك، فبالرجوع إلى الصفحتين 94-95 من عروس الأفراح، نجده يصنف الأحسن مرتين، والعناصر المشكلة لكل صنف لا تشبه الصنف الآخر. وكأننا هنا إزاء نوعين من الفصاحة. ففي الصنف الأول نجد(1،10،2،9، راجع الجدول). وفي الصنف الثاني نجد (1،2،3، راجع الجدول) فلا ندري أي الصنفين يستحق التقديم على الآخر.

هكذا يبدو أن طرح بهاء الدين السبكي غير منسجم البناء. ناهيك أن الآليات المستعملة في التحليل غير سليمة صوتيا. إن ما قدمه السبكي لا يشمل الكلمة العربية بجميع أصنافها. فما قدمه خاص بالثلاثي فقط، فما بال الرباعي والخماسي؟ فأي نظرية لم تستوعب جميع عناصرها تظل ناقصة. إضافة إلى هذا،فالسبكي يراهن على أن الانحدار (عذب) أخف من الارتفاع (فوح). ولقد أثبتنا بطلان هذا الادعاء. فليست العبرة بصعود اللسان أو انحداره، وإنما بالحركة الواحدة في الاتجاه الواحد صعودا كان أم نزولا. وليست العبرة بتقارب المخارج، بل بطبيعة الأصوات المتقاربة. فكلما كانت الأصوات متآلفة فيما بينها صار القرب لاغيا، واتجاه حركة اللسان غير معتد به.

تنافر الحركات : أحقيقة أم توهم؟

لا تشكل الحركات عائقا نطقيا كما تشكله الحروف. ويجب ألا يرقى الإحساس بالثقل الذي نشعر به في بعض الحركات إلى الحد الذي يخرج هذه الكلمات عن حيز الفصاحة. فالحركات ذات طبيعة صوتية مغايرة للحروف، إنها تشكل الانفتاح في مقابل الانغلاق الذي تشكله الحروف. وإن أساس التنافر كامن في الحروف التي تشكل انسدادات جزئية أو كلية. ولا يعقل منطقيا أن يكون الانفتاح عائقا في ذاته. يقول الزملكاني651 هـ: "مما يعطي السلاسة أن تكون الكلمة معتدلة البنية في الطول والقصر، وكذلك في الحركات. وأعْدَلُهَا وجود حركتين بينهما سكون، ولا توجد خمس حركات في شعر، والأربع مستثقلة ولا بأس بالثلاثة"[29]. وحديثه عن الحركة هنا هو حديث عن المقطع القصيرcv ، فهو لا يقصد الحركة في ذاتها، وإنما في حال اجتماعها مع صامت. إضافة إلى هذا أن

29- البرهان الكاشف : 79 .

العربية لا تقبل تتابع الحركات. فأعدل التراكيب عند الزملكاني ما جاء على بنية cvccv، وهذه كتابة صوتية لقوله حركتين أي مقطعين قصيرين بينهما سكون أي صامت. ويرى الزملكاني أن خمس حركات cvcvcvcvcv غير موجودة في الشعر، ولا أدري إن كانت هناك كلمة في النثر أيضا على هذه الشاكلة. أما الأربع متحركات cvcvcvcv فثقيلة ولا بأس بالثلاث.

نخلص من هذا أن الزملكاني يصنف الكلمات في سلم الفصاحة من منظور حركي وليس من منظور صامتي. فأجود التراكيب وأخفها ما وُجِدَ فيه حركتان، وأثقلها ما وجد فيه أربع حركات. ولا بأس بالثلاث. **فهل فعلا تعاقب الحركات في مقاطع قصيرة يشكل ثقلا في النطق؟** قبل الإجابة عن هذا السؤال، نعرض للطيبي مسايرا الزملكاني في رؤيته مركزا على " أن يجتنب في التركيب عن الزائد على الحركتين المتواليتين وعن الحركة الثقيلة على بعض الحروف كالضمة على نحو : جُزُع سيما إذا ضم معه ضم الزاي، ولو فتح أو فتحا أو كسر حَسُنَ"[30].

يعمق الطيبي الرؤية أكثر وذلك بتمييزه بين الضمة من جهة والفتحة والكسرة من جهة أخرى. ويرى أن نتجنب الضمة لكونها حركة ثقيلة، ويضرب لنا مثالا ب (جُزُع).

نرى أن الطيبي لم يضع اليد على جوهر الإشكال، صحيح أننا نشعر بثقل في نطق (**جُزُع**) ولكن، ليس سببه توالي الضمتين، فقد تتوالى ضمتان في نحو **كُتُب، سُبُل**... ولا نشعر بالثقل الذي نشعر به في جُزُع، إذ علينا أن نبحث في شيء آخر غير الحركات. إن كلمة جُزُع تذكرنا بمستشزرات، فالشين والجيم من مخرج واحد (لثوي حنكي) والزاي (لثوي). ورغم التقارب الحاصل بين الجيم والزاي، فإن جُزُع أخف من مستشزرات، وذلك للحركة الفاصلة بين الجيم والزاي، فوجود الحركة خلق متنفسا بين الحرفين. **أما الثقل الذي نشعر به في الضمة فهو راجع إلى استدارة وامتداد الشفتين إلى الأمام، وهي حركة عضلية تتطلب جهدا إذا ما قورنت بحركة الشفتين في الفتحة والكسرة. ورغم وجود هذا الثقل في نطق الضمة، فنعتقد أنه لا يرقى ليشكل تنافرا حقيقيا كما تشكله الصوامت**، لأن سر وجود الحركات في اللغات هو الانفراج بين تلك الانسدادات (الحروف) حتى نتمكن من نطقها.

30- التبيان : 473 .

مدرسة ابن الأثير الجزري 637 هـ : المعيار الإدراكي

جاء الاتجاه الادراكي لطرح معيار صوتي آخر للمفاضلة بين الكلمات، وقد أولى ابن الأثير اهتماما بالغا لهذا الطرح، وانتقد مدرسة ابن سنان التي اعتمدت المعيار النطقي أساسا لمقاربة الفصاحة معتمدا على حاسة السمع، جاعلا إياها الحكم الفصل بين ما هو فصيح وغير فصيح، ولم يكتف ابن الأثير بالتنكر فقط للمعيار النطقي، بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليؤكد أن المكون الدلالي لا دخل له في الفصاحة، فقد قال في معرض حديثه عن (المزنة والديمة والبعاق)"لو كانت الفصاحة لأمر يرجع إلى المعنى لكانت هذه الألفاظ في الدلالة عليه سواء، ليس منها حسن أو قبيح، ولما لم يكن كذلك علمنا أنها تخص اللفظ دون المعنى"[31].

راهن ابن الأثير على أن حاسة السمع هي الحكم الفصل في الفصاحة

"ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، فإن حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح. وسأضرب لك في هذا مثالا فأقول : إذا سئلت عن لفظة من الألفاظ، وقيل لك : ماذا تقول في هذه اللفظة، أحسنة هي أم قبيحة ؟ فإني لا أراك عند ذلك إلا تفتي بحسنها أو قبحها على الفور. ولو كنت لا تفتي بذلك حتى تقول للسائل : اصبر إلى أن أعتبر مخارج حروفها، ثم أفتيك بعد ذلك بما فيها من حسن أو قبح، لصح ابن سنان ما ذهب إليه من جعل مخارج الحروف المتباعدة شرطا في اختيار الألفاظ، وإنما شذ عنه الأصل في ذلك، وهو أن الحسن من الألفاظ يكون متباعد المخارج. فحسن الألفاظ إذن، ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها، وكل هذا راجع إلى حاسة السمع"[32].

دافع ابن الأثير عن آرائه - وبأسلوب جارح أحيانا- منتقدا كلَّ من يعارضه ولا يسير في مذهبه، وراهن على أن السمع وحده هو السبيل إلى تمييز الفصيح من غير الفصيح. ويمكن تلخيص أدلته في هذا النص فيما يلي :

* **أن معرفة فصاحة الكلمة معرفة آنية.**
* **الأصل في هذه المعرفة هي حاسة السمع.**

31- المثل السائر : 92/1 .
32- نفسه : 173/1 .

أما الدليل الأول، فليس كونها آنية دلالة على أن حاسة السمع هي الحكم الفصل. وإنما فصله الإدراك عن النطق من باب التوهم فقط. وهو فصل لا يستند إلى أي أساس علمي. إذ لا يمكن الفصل بين عملية النطق وعملية الإدراك، فهما شيئان متكاملان[33] مع خصوصية كل واحد منهما.

« إن المنطلق الأساس الذي تنطلق منه الصوتيات الحديثة هو التكامل بين مستوياتها وذلك بتفسير كل واحد منهما الآخر. »

وإذا **سلمنا جدلا** أن معرفة فصاحة الكلمة معرفة آنية، وبالتالي فهي مرتبطة بحاسة السمع. **فماذا أدركت حاسة السمع حتى أمكن لها الحكم الفوري والآني؟** لا محالة أنها أدركت أصواتا متآلفة. **وما هو الأصل في هذه الأصوات؟ يجيب ابن الأثير، في الدليل الثاني، إن الأصل هو حاسة السمع، ونعقب على ذلك بقولنا: إنما الأصل في هذه الأصوات النطق قبل أن يكون السمع. وإلا فهل أمكن للأذن أن تحكم انطلاقا من فراغ؟ وإذا كان الجواب بالإثبات فمعناه الحكم على العدم، وهذا ضرب من الظنون. وإن كان الجواب بالنفي، فاعلم أن مثل ذلك مثل العين تستسيغ الشيء بعد النظر إليه ومدى تناسق مكوناته، فإن جاء الشكل منسجما استمال العين وأعجبت به، وإن جاء متنافر الأجزاء أعرضت عنه وانتقلت عنه. كذلك حاسة السمع فإنها تستسيغ المتآلف المنسجم، وأما ما كان متنافرا ثقيلا أعرضت عنه**[34].

ويتابع ابن الأثير هجومه على الاتجاه النطقي، غير آبه ولا معتد، مستجمعا كل ما من شأنه أن يثبت به أن السمع وحده دون غيره هو المعيار الحقيقي للمفاضلة بين الكلمات "...ولو كان مخارج الحروف معتبرا في الحسن والقبح لما تغيرت هذه اللفظة "ملع"و "علم". فإن قيل : إن إخراج الحروف من الحلق إلى الشفة أيسر من إدخالها من الشفة إلى الحلق. فإن ذلك انحدار، وهذا صعود، والانحدار أسهل. فالجواب عن ذلك أني أقول : لو استمر كل هذا لصح ما ذهبت إليه، لكنا نرى من الألفاظ ما إذا عكسنا حروفه من الشفة إلى

33- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : 13-16 .
34- الصوت في علم الموسيقى العربية : 75-81 .

الحلق أو من وسط اللسان أو من آخره إلى الحلق لا يتغير، كقولنا "غلب" فإن الغين من حروف الحلق واللام من وسط اللسان، والباء من الشفة. وإذا عكسنا ذلك صار "بلغ"، وكلاهما حسن مليح"[35].

ينفي ابن الأثير أن يكون للمعيار النطقي دورٌ في المفاضلة مستدلا بثنائية (ملع وعلم وغلب وبلغ). ويرى أنه لو كان لمخارج الحروف دورٌ في الفضيلة لم تزل الفصاحة بتغيير مواقع الحروف، فكلمة (علم) فصيحة وقد زالت عنها بمجرد تغيير مواقع حروفها . وكي يثبت أنه لا دور للمعيار النطقي، نجد ثنائية (غلب - بلغ) تكسوها الفصاحة على الرغم من تغيير المواقع. وإذا قيل إن في (علم) انحداراً للصوت وفي (ملع) صعوداً له، يجيب ابن الأثير إن ثنائية (غلب -بلغ) تخرج عن هذا المقياس فلم تبق إلا حاسة السمع حكما ومعيارا في المفاضلة.

والرد على ابن الأثير من جانبين : الأول، هو أن الانحدار والصعود لا يصلح أن يكون معيارا في التحكيم، فقد أثبتنا -فيما سبق- أن الواقع اللغوي ينفي ذلك. فكم من ثنائية تجمع الانحدار والصعود، ولا نجد أفضلية للمنحدرة على الصاعدة، **وإنما العبرة باتجاه حركة اللسان.**

أما الجانب الثاني من ردنا على ابن الأثير، فينحصر في الكلمة التي يتشبث بها على أنها غير فصيحة وهي (ملع) وذلك في قوله :"وقد ورد من المتباعد المخارج شيء قبيح أيضا، ولو كان التباعد سببا للحسن لما كان سببا للقبح، إذ هما ضدان لا يجتمعان، فمن ذلك أن يقال (ملع) إذا عدا، فالميم من الشفة والعين من حروف الحلق واللام من وسط اللسان، وكل ذلك متباعد، ومع هذا فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم"[36].

سبق أن أوضحنا أن كلمة (ملع) لا تشتكي من أي داء صوتي يجعلها مستعصية في النطق أو نابية عن السمع، وإن كان ما يتشبث به ابن الاثير لا محالة منه، فالأولى أن يبحث عن الداء في حقل آخر غير الحقل الصوتي، فهي سليمة صوتيا ولا مجال للتشكيك في ذلك. فقد جمعت الصافي من الحروف والمترنم منها، كما

35- المثل السائر : 174/1 .
36- نفسه : 174/1 .

جمعت من الحركات الواضح، والمنفتح منها. فلا ندري ماذا بقي؟ **فلو سلمنا جدلا أن (ملع) كلمة غير فصيحة معتمدين في ذلك على حاسة السمع كما يرى ابن الأثير. ترى ماذا عساه أن يقول في كلمة (ولع)؟** فهي نطقيا تتحد مع (ملع) في اللام والعين، وهناك تشابه كبير بين الميم والواو، فكلاهما من الشفتين، وليس بينهما أي اختلاف كبير على مستوى النطق. ومن ثم فلن يكون بينهما كبير اختلاف على مستوى السمع. فنحن إزاء كلمتين شبه متماثلتين. **فكيف يصح أن نحكم لإحداهما بالفصاحة والأخرى بعدمها؟ وإلا لراحت حاسة السمع تحكم للمتماثلين بالحكم ونقيضه. وفي هذا ما فيه من تعسف وخروج عن القوانين، ويصبح الحكم فيه ذاتيا لا موضوعيا، يتفادى جادة الصواب والبحث عن الحقيقة.**

وقد حاول ابن أبي الحديد 656 هـ في فلكه الدائر أن يدافع عن المعيار النطقي الذي تبناه ابن سنان، ناقضا بذلك المعيار السمعي عند ابن الأثير، فكلمة (ملع) عنده شاذة عن القياس إضافة إلى ذلك أن " ابن سنان لم يدع الاطراد المطلق"[37]. ولا أرى أن الالتجاء إلى الشاذ يفسر إشكالية (ملع).

وعلى الرغم من تعصب ابن الاثير للمعيار السمعي، فقد وظف المعيار النطقي في تفسير (مستشزرات) وذلك في قوله :"... وقلنا (مستشزرات) لكان ثقيلا، وسببه أن الشين قبلها تاء وبعدها زاي فثقل النطق بها"[38].

وقد جاء من بعد ابن الأثير من دافع عن رأيه وأشاد به، وفند الاتجاه النطقي لابن سنان واتباعه. يقول العلوي 745 هـ صاحب الطراز :" وليس ذلك من أجل ما يحصل من تقارب مخارج الحروف وتباعدها كما يزعمه ابن سنان وغيره من أرباب هذه الصناعة. فإنهم عولوا على أن القرب منها يكون سببا في قبح اللفظ والتباعد في المخرج يكون سببا في حسن اللفظ، وهذا فاسد. فإنه ربما يعرض لما كانت حروفه متباعدة استكراه في النطق، وهذا كقولنا :(ملع) أي عدا، فالعين من حروف الحلق، والميم من الشفة، واللام من وسط اللسان، ومع ذلك فإنها ثقيلة على اللسان ينبو عنها الذوق ولا تستعمل في كلام فصيح. وربما عرض لما تقاربت حروفه حسن الذوق في اللسان فكان حسنا، ومثاله قولنا : ذقته

37- الفلك الدائر : 174 .
38- المثل السائر :206/1 .

بفمي، فإن الباء والفاء والميم كلها أحرف متقاربة شفوية وهي رقيقة حسنة يخف محملها على اللسان، فبطل ما عول عليه هؤلاء. فحصل من مجموع ما ذكرناه أن مستند الإعجاب في حسن تأليف اللفظة من هذه الأحرف العربية، إنما هو الذوق السليم، والطبع المستقيم"[39].

وقد سار ابن يعقوب المغربي 1128هـ* في الاتجاه نفسه مركزا على أن الذوق (السمع) هو الحكم في المفاضلة بين الكلام. "والمحكم في التنافر الذوق لأن كل ما يحاول أن يضبط به من قرب المخارج أو تباعدها أو توسط مهموس رخو بين شديد ورخو مجهور ...وغير ذلك فقد نقض"[40].

ولم يلغ ابن سنان دور حاسة السمع في فصاحة الكلمة، **ولكنه لا يعدها الأصل بل نتيجة عنه.** وجعلها شرطا ثانيا من شروط الفصاحة :" والثاني : أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض الأنغام والألوان حسنا يتصور في النفس، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه"[41].

ما نذهب إليه هو أن الذوق وهو منقطع عن أي تفسير ليس سببا في المفاضلة. إن لذة المسموع (الذوق) نتيجة لأسباب، وبإزالة هذه الأسباب تزول النتيجة. وقد أوضحنا أنه ليس التقارب هو العلة في التنافر، وإنما طبيعة هذا التقارب وطبيعة الأصوات المزوجة، هي التي تضفي الحسن أو عكسه على اللفظ، وأنه ليست العبرة بالانحدار أو الصعود، وإنما باتجاه حركة اللسان.

39- الطراز : 107/3 - 108 .

40- مواهب الفتاح : 79 -80 .

41- سر الفصاحة :67 .

*- راجع تحقيق سنة الوفاة في رسالة حول (تلخيص المفتاح)

التحليل الأكستيكي للكلمات المتنافرة

نحاول في هذا المبحث توضيح الكلمات المتنافرة من منظور أكستيكي، محاولين بذلك تفسير الأثر النطقي على الطبيعة الأكستيكية لهذا النوع من الكلمات. ونعرض هنا لدراسة بكر لا نعلم - حسب اطلاعنا- دراسة تشاركها في المعالجة نفسها، ساهمنا في إنجاز هذه الدراسة صحبة الباحثة رشيدة بوعلي، ونالت بها درجة دبلوم الدراسات المعمقة في مختبر الصوتيات بجامعة باريز 7.، وكانت تحت عنوان :

L'aspect de la cacophonie en Arabe classique.(Description et Analyse Expérimentale)

ركز التحليل على المدة الزمنية للكلمات والمقاطع المكونة لها. ولكي تتضح طبيعة مدة الكلمات المتنافرة، قورنت بالكلمات غير المتنافرة. وقد أخذ بعين الاعتبار التماثل بين الفصيلتين في بنية المقاطع وطبيعتها والأصوات المكونة لها.

نتائج التحليل

1- إن المدة الزمنية للكلمات والمقاطع في الكلمات المتنافرة أكبر من نظيرتها في الكلمات غير المتنافرة في الإيقاعين العادي والسريع.

		مدة الكلمات		مدة المقاطع	
		إ . ع	إ . س	إ . ع	إ . س
الكلمات المتنافرة	ر 1	96 c/s	72 c/s	28 c/s	21 c/s
	ر 2	88 c/s	72 c/s	28 c/s	23 c/s
الكلمات غير المتنافرة	ر 1	88 c/s	68 c/s	27 c/s	21 c/s
	ر 2	76 c/s	63 c/s	22 c/s	17 c/s

ر: الراوي
إ ع : إيقاع عادي
إ س : إيقاع سريع

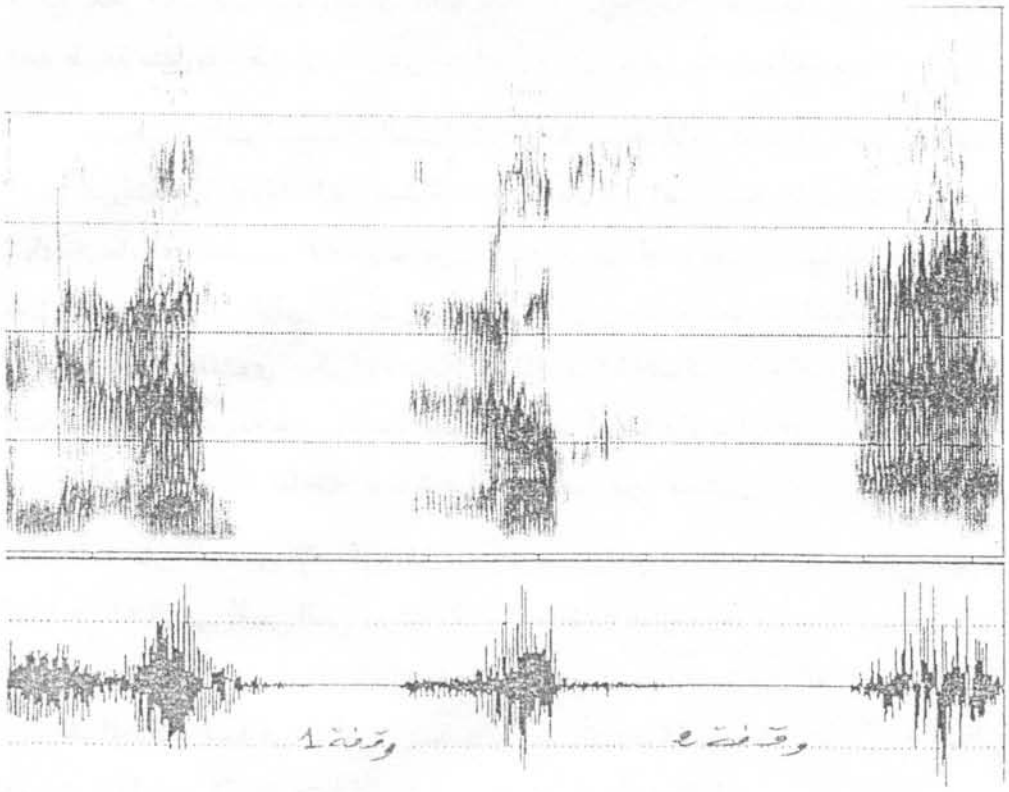
نلاحظ انطلاقا من هذه القيم أن تنافر الحروف يعمل على تمديد المدة الزمنية للكلمات والمقاطع على السواء في الإيقاعين العادي والسريع. وتفسير ذلك على المستوى النطقي راجع إلى أن تنافر الحروف يستدعي من المتكلم وقتا إضافيا، حتى تتم عملية النطق بشكل سليم، وإلا اختلطت المخارج فاضطر المتكلم إلى إعادة النطق مرة أخرى. هذا الجهد الإضافي هو الذي تجلى اكستيكيا في رفع قيمة المدة الزمنية للكلمات المتنافرة في

مقابل غير المتنافرة.

2- تبين بعد الاستماع الجيد لتسجيل المتن أن الكلمات المتنافرة ليست على وتيرة واحدة في النطق، إذ نجد أن بعضها أكثر مشقة من البعض الآخر. وهذا ما حدا بنا إلى تصنيفها إلى : أكثر تنافرا، أقل تنافرا، والجدول الآتي يوضح ذلك.

الكلمات الأكثر تنافرا	الكلمات الأقل تنافرا
الهعخع	افرنقعوا
مستشزرات	اطلخم
تكأكأتم	النقاخ
العشنق	الشوقب
النقنقة	الشوذب
العنطنط	بقمى
العشنط	السلهب
	القاق
	القوق
	البعاق
	عظلح
	الغلش

3- إن التعثر في نطق الكلمات المتنافرة يجعل المتكلم ينتج وقفات اضطرارية كما في كلمة الهعخع. ووظيفة هذه الوقفات، هي إعطاء الفرصة للمتكلم مرة ثانية للتحقق من أصوات الكلمة مما يجعل المدة الزمنية تطول أكثر من اللازم. والرسم الطيفي يوضح هذه الوقفات.



رسم طيفي يوضح الوقفات الاضطرارية التي تخللت كلمة الهعخع.

الأعراض النطقية والإدراكية للتنافر

اعترضت الرواة صعوبات نطقية في تسجيل متن الكلمات المتنافرة، ونشير هنا إلى أن المعرفة الجيدة للغة قد تخفف من هذه الصعوبات كما هو الحال بالنسبة لأحد الرواة المعتمدين في التسجيل. إن طبيعة الأصوات المتقاربة تخلق لدى المتكلم ترددا في النطق قد يرقى في بعض الكلمات الأكثر تنافرا إلى العقلة، ليحاول بعد استعادة أنفاسه النطق مرة

أخرى.

ولا يقتصر الأمر على الإحجام عن الكلام أو التردد فيه، بل يؤدي أحيانا إلى تغيير مواقع بعض الصوامت. كما وقع في (الهعخع)، إذ تم إنجازها (العهخع). إن تراكم أصوات ذات طبيعة متقاربة خلقت ارتباكا لدى المتكلم أدى إلى تأخير ما حقه التقديم.

ويتجاوز الأمر استبدال الصوامت إلى تغييرها تماما كما هي الحال في كلمة (مستشزرات)، إذ تحولت أثناء عملية تسجيل المتن إلى (مستشجرات) وذلك باستبدال الزاي جيما. أما التفسير النطقي لما جرى، فيتمثل في تجنب اللسان للمشقة الحاصلة من نطق الشين متبوعة بالزاي، فعمد إلى استبدال الزاي بالجيم للتماثل الحاصل بين الشين والجيم في المخرج(لثوي حنكي)، متفاديا بذلك حركة إضافية لا حاصل من ورائها إلا التنافر. والمتأمل جيدا لحصيلة هذا التغيير يجد أن ما قام به المتكلم هو تطويع حركة اللسان ليس إلا. ولذلك **جاءت مستشجرات أخف من مستشزرات.**

أما على المستوى الإدراكي، فإن تقارب بعض الحروف قد يؤدي إلى سماع غيرها كما هي الحال في بَفْمى التي أدركت بَثْمَى. وذلك للتقارب الحاصل بين المخرجين (ف :أسناني شفوي ث : بين أسناني). إضافة إلى ذلك، فلو تم الفصل بين الفاء والميم بحركة لزال هذا الإشكال كما في (بِفَمِي). يتضح من هذا أن الحركة مساعدة على إزالة التنافر وليست طرفا فيه، لأن طبيعتها الصوتية تسمح لها بالقيام بهذا الدور.

معايير لغوية أخرى في فصاحة الكلمة

المعيار الفونولوجي

وضع ابن سنان معايير أخرى لفصاحة الكلمة ومن ضمنها المعيار الفونولوجي ويتجلى في :"أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت من وجوه الفصاحة. من ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فَإِيَّاكُمُ أَنْ تَكْشِغُوا عَنْ رُؤُوسِكُمْ *** اَلَا إِنَّ مَغْنَاطِيسَهُنَّ الذَّوَائِبُ

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته، وإن كانت فيها أيضا عيوب أخرى مما قدمنا"[42]. ومن الأمثلة الأخرى التي يستشهد بها في هذا الصدد قول المتنبي :

إِنَّ الكِرَامَ بِلَا كِرَامٍ مِنْهُمُ *** مَثَلُ القُلُوبِ بِلَا سُوَيْدَاوَاتِهَا

فكلمة (مغناطيسهن وسويداواتها) كثيرة المقاطع (6 مقاطع). **فهل يمكن الاعتقاد فعلا أن السبب الفونولوجي وراء غياب الفصاحة ؟ وإن كان الجواب بالاثبات، فماذا نقول في قوله تعالى :(فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ)** [البقرة 37]، **وقوله تعالى : (لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الأَرْضِ)** [النور 55]، فهي كلمات متعددة المقاطع ولكننا لا نشعر بالثقل الذي نشعر به في الكلمات الأولى على الرغم من التساوي بينهما في عدد المقاطع. أضف إلى ذلك أننا نجد كلمات قليلة المقاطع ومع ذلك فهي غير فصيحة. **ويستحسن أن نبحث في شيء آخر عدا عدد المقاطع، فقد ثبت أن الفصيح وغير الفصيح موجود في الكلمات القليلة والكثيرة المقاطع على السواء. علينا أن نبحث في ائتلاف المقاطع وائتلاف أصواتها. ولا ندعي امتلاكنا الجواب الشافي، ولكن نطرحها فكرة جنينية باعتبارها احتمالا للبحث عن الحقيقة، لعلنا نعود إليها في مناسبة أخرى، أو تلقى مهتما يسير بها قدما إلى النور.**

المعيار الصرفي - الدلالي

مثل ابن سنان لهذا المعيار بظاهرة التصغير وذلك في قوله :"أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك. فإني

42- سر الفصاحة : 95-96 .

أراها تحسن به ويجب ذكره في الاقسام المفصلة، ولعل ذلك لموقع الاختصار بالتصغير. ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله :

يولّع الإصل برديْنا وقد نسمتْ *** رُوَيْحَةُ الغجر بين الضّالِ والسلَمِ

فلما كانت الريح المقصودة هناك نسيما مريضا ضعيفا حسنت العبارة عنه بالتصغير، وكان للكلمة حلاوة وعذوبة.

ومثاله أيضا قول أبي العلاء صاعد بن عيسى الكاتب :

إذَا لَاحَ مِنْ بَرْقِ العَقِيقِ وُمَيْضَةٌ *** تَدُقُّ عَلَى لَمْعِ العُيُونِ الشَّوَائِمُ

أفلا تراه لما أراد أنها خفية تدق على من ينظرها حسن التصغير في العبارة عنها"[43]. إن تصغير الكلمة بتغيير بنيتها الصوتية يضفي على الكلمة عذوبة وجمالا داخل السياق، وذلك لما بين المستوى الدلالي والصرفي من تداخل.

المعيار المعجمي

يتجلى هذا المعيار وفق ضوابط تشترط في الكلمة من حيث انتماؤها إلى المعجم العربي، ويجملها ابن سنان في قوله :

1-"أن تكون الكلمة كما قال أبو عثمان الجاحظ غير متوعرة وحشية كقول أبي تمام :

لَقَدْ طَلَعَتْ في وَجْهِ مِصْرَ بِوَجْهِهِ *** بِلَا طَائِرِ سَعْدٍ وَلَا طَائِرِ كَهْلِ

فإن كهلا من غريب اللغة، وقد روي أن الأصمعي لم يعرف هذه الكلمة ...

وقد قيل : إن الكهل الضخم، وكهل لفظة ليست بقبيحة التأليف، لكنها وحشية غريبة"[44].

2- "أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة. ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة، وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية، كا أنكروا على أبي الشيص قوله :

وَجَنَاحٌ مَقْصُوصٌ نَحِيفٌ رِيشُهُ *** ريبُ الزمان نَحِيفُ المقراض

43- سر الفصاحة :97-98 .

44- نفسه : 69-70 .

وقالوا ليس المقراض من كلام العرب"[45].

3- "ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت وإن كملت فيها الصفات التي بيناها...

ومن هذا قول ابي تمام :

متغجِّرٌ نادَمْتُهُ فكأنَّني *** للدلْوِ او للْمَوْزَمِينَ نَديمُ

فالدلو ها هنا أحد البروج، ولا أختاره لموافقته اسم الدلو المعروف"[46]. فقوله غير متوعرة وحشية (كهل)، وغير شاذة (المقراض)، وألا يعبر بها عن أمر آخر يكره ذكره (الدلو)، كلها قيود تصب في خانة المعيار المعجمي. فعلى الكلمة الفصيحة أن تتمثل فيها الشروط المعجمية السالفة الذكر لتكتسب الفصاحة. ويتضح من هذا إذن أن الفصاحة جملة مكونات تتحقق في الكلمة بشكل كلي، فلو تحقق المكون الصوتي وغاب المكون المعجمي لجاءت فصاحة الكلمة ناقصة غير مكتملة.

المعيار السوسيولساني

ينحصر هذا المعيار في الشرط الذي وضعه ابن سنان في للكلمة وهو أن تكون "غير ساقطة عامية كما قال أبو عثمان أيضا. ومثال الكلمة العامية قول أبي تمام :

جلِيتَ والمَوْتُ مُبْدٍ حُرَّ صَفْحَتِهِ *** وقد تغرعن في أفْعَالِهِ الآجَلُ

فإن - تفرعن- مشتق من اسم فرعون وهو من ألفاظ العامة وعادتهم أن يقولوا- تفرعن فلان- إذا وصفوه بالجبرية"[47]. فعلى الناظم أن يتحاشى الألفاظ السوقية، لأنها لا ترقى بالكلام إلى الأفصح. وعلى الناظم أن يتحاشى لهجات القبائل. فقد اشترط العلوي في اللغة المستعملة أن تكون بريئة "من الحروف النادرة المستهجنة، نحو ما روي من كشكشة بني تميم، وهي إبدالهم من كاف المؤنث شينا فيقولون مررت بش . قال شاعرهم :

فَعَيْنَاشِ عَيْنَاهَا وَجِيدُشِ جِيدُهَا *** وَلَكِن عَظْمَ السَاقِ مِنْشِ رَقِيقُ

45- سر الفصاحة : 83 .
46- نفسه : 92-93 .
47- نفسه : 78 .

وكسكسة بني بكر، وهي الحاق كاف المؤنث سينا، فيقولون مررت بكس"[48]. فهذه دعوة صريحة إلى اتباع اللغة المعيارية والابتعاد عن اللهجات.

48- الطراز : 222/3 .

3- فصاحـــــــة الكـــــــلام

المعيار الصوتي في فصاحة الكلام

يشكل المكون الصوتي أحد أعمدة فصاحة الكلام، ولا يمكن حصرها فيه فقط، كما لا يمكن الاستغناء عنه. وذلك كما يقول القاضي عبد الجبار 415 هـ : و"حسن النغم، وعذوبة القول، فمما يزيد الكلام حسنا على السمع لا أنه يوجد فضلا في الفصاحة، لأن الذي تتبين به المزية في ذلك يحصل فيه وفي حكايته على سواء. ويحصل في المكتوب منه على حسب حصوله في المسموع، ولا فصل فيما ذكرناه"[1].

لا مجال لاستبعاد الصوت من فصاحة الكلام، كما أن الاقتصار عليه يعد نظرة قاصرة إلى الموضوع، **فالمستمع يدرك حسا أو فقها مدى الدور الذي يلعبه الصوت على مستوى الكلام في إيصال المعنى والتأثير في النفس ونقل مشاعرها على اختلاف تشعباتها. الشيء الذي لا يستطيع المكتوب فعله.**

وهكذا رصد أهل البلاغة والنقد المعوقات التي تعوق الصوت من أداء مفعوله، فحاولوا تصنيف الكلام انطلاقا من معايير صوتية. لكن، هل استطاع القدماء فعلا أن يفسروا مواطن الإحسان والإساءة ؟ وهل وفقوا في تفسيراتهم ؟ هذا ما سنحاول بسطه وتحليله في هذا المبحث بحول الله.

وصف البيت المشهور - والذي قيل عنه إنه من شعر الجن - بالمعاظلة.

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٌ *** وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

والمعاظلة اللفظية عيب صوتي، وحقيقتها كما يقول ابن الأثير :"مأخوذة من قولهم..."تعاظلت الجرادتان" إذا ركبت إحداهما الأخرى، فسمي الكلام المتراكب في ألفاظه أو معانيه المعاظلة مأخوذا من ذلك وهو اسم لائق بمسماه"[2]. فالبيت السابق فيه عيب المعاظلة اللفظية، فهي :"تختص بتكرير الحروف، وليس ذلك مما يتعلق بتكرير الألفاظ ولا بتكرير المعاني ... وإنما هو تكرير حرف واحد أو حرفين في كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم، فيثقل حينئذ النطق به"[3].

وتجنب المعاظلة يتمثل في إحكام تأليف الأصوات. وقد رأينا أن ابن سنان ركز على

1 - المغني : 200/16 .
2 - المثل السائر : 309/1 .
3 - نفسه : 309/1 .

عنصر التأليف في فصاحة الكلمة، وقد فعل الشيء نفسه بالنسبة إلى فصاحة الكلام."وبيانه أن يجتنب الناظم تكرر الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، كما أمرناه بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح. وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع. وما زال أصحابها يعجبون من البيت.

لَوْ كُنْتَ كُنْتَ كَتَمْتَ الحُبَّ كُنْتَ كَمَا *** كُنَّا نَكُونُ وَلَكِنْ ذَاكَ لَمْ يَكُنِ

وليس يحتاج إلى دليل على قبحه للتكرار أكثر من سماعه"[4].

فواضح من تكرار الكاف والتاء في البيت بشكل غير عادٍ، جعله لا يكسب لذة في المسموع. وهذا ما جعل الرماني يتبنى المعيار الصوتي في تقسيم الكلام إلى متنافر ومتلائم. فكل كلام محبوك صوتيا يكون متلائما وعكسه المتنافر. يقول الرماني :"التلاؤم نقيض التنافر، والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف، والتأليف على ثلاثة أوجه : متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا.

فالتأليف المتنافر كقول الشاعر :

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٌ *** وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

... وأما التأليف الملائم في الطبقة الوسطى - وهو من أحسنها- فكقول الشاعر :

رَمَتْنِي وستْرُ اللهِ بيني وبَيْنَهَا *** عَشِيَّةَ آرامِ الكُنَاسِ رَمِيمُ

رميمُ التي قالت لجيرانِ بَيْتِهَا *** ضَمِنْتُ لَكُمْ الا يَزَالَ يَهِيمُ

الا رُبَّ يَوْمٍ لو رَمَتْنِي رَمَيْتُهَا *** ولكن عَهْدِي بالنُّضَالِ قَدِيمُ

والمتلائم في الطبقة العليا القرآن كله"[5].

إن الخلفية الفكرية التي اشتغلت فيها البلاغة العربية والتي تتمثل في البحث عن إعجاز كتاب الله كانت توجه هذه الرؤى البلاغية والنقدية. ولكي يعزل الرماني كتاب الله عن كلام العرب خصه بنوع من التلاؤم حصره في الطبقة العليا.

4- سر الفصاحة : 107 .

5- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : 94-95 .

وجعل كلام العرب في الطبقة الوسطى. ولقي هذا التقسيم انتقادا من الخفاجي بحجة أن الفصاحة لا تحصل إلا باجتماع أمور من بينها التلاؤم. وأن القرآن لا يضيره أن يشترك مع كلام العرب في تأليف وتلاؤم الأصوات. فالقرآن"لم يكن بنفس هذا التأليف فصيحا، وإنما الفصاحة لأمور عدة تقع في الكلام من جملتها التلاؤم في الحروف وغيره. وقد بينا بعضها، وسنذكر الباقي. فلم ينكر على هذا أن يكون تأليف الحروف في القرآن وفصيح كلام العرب واحدا ؟"(6).

ويمضي ابن سنان في رده على الرماني قائلا : "وأما قوله إن القرآن من المتلائم في الطبقة العليا وغيره في الطبقة الوسطى، وهو يعني بذلك جميع كلام العرب، فليس الأمر على ذلك. ولا فرق بين القرآن وبين فصيح الكلام المختار في هذه القضية، ومتى رجع الانسان إلى نفسه وكان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار، وجد في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه. ولعل أبا الحسن يتخيل أن الاعجاز في القرآن لا يتم إلا بمثل هذه الدعوى الفاسدة"(7).

بعد هذا التحليل يقترح ابن سنان " التأليف على ضربين : متلائم ومتنافر. وتأليف القرآن وفصيح كلام العرب من المتلائم، ولا يقدح هذا في وجه من وجوه إعجاز القرآن"(8). **يأبى ابن سنان إلا أن يشرك كلام العرب مع القرآن في مرتبة واحدة من التلاؤم. بحجة أن التلاؤم الصوتي لا يتحقق به الإعجاز وحده.**

وإذا نظرنا إلى الموضوع نظرة منطقية تعتمد الواقع الصوتي، نجد أن ائتلاف الأصوات لا يكون على وتيرة واحدة، فهناك الإئتلاف الجميل والقبيح (المتلائم/ المتنافر)، وقد أثبتنا في حديثنا عن فصاحة الكلمة أن المتنافر والمتلائم درجات. ونرى أن الكلام يسير في اتجاه ما أثبتناه في الكلمة. فنقترح أن نجعل داخل المتنافر درجتين وداخل المتلائم درجتين أيضا. ولكي ننزه كلام الله عن كلام البشر، يستأثر القرآن بالدرجة الأولى من المتلائم، ويشاركه في ذلك الجيد من كلام العرب. ويأتي الأقل جودة في المرتبة الثانية من المتلائم. أما المتنافر من كلام العرب فنميز فيه بين درجتين. نمثل

6- سر الفصاحة : 110 .
7- نفسه : 109-110 .
8- نفسه : 112 .

للأولى بقول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر *** وليس قرب قبر حرب قبر

ونمثل للثانية بقول أبي تمام :

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ والوَرَى *** مَعِي وَمَتَى مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي

نماذج من المتنافر :

يقول الجاحظ :"ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر. وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر *** وليس قرب قبر حرب قبر

ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا يتتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن. صدقوا بذلك"[9].

وأورد قدامة بن جعفر 337 هـ شعرا لا يقل تنافرا عن أشعار الجن. "ومن الأعراب من شعره أيضا فظيع التوحش :

اَقْرِفْ اَذَا كَلَبٍ واَقْـرِفْ اَقْـرِفِ *** اَخْطَاَتَ وَجْـهَ الحَقِّ فِي التَّطَخْطُـخِ

اَمَا وَرَبِّ الرَّاقِصَـاتِ الزُّمَّـخِ *** يَخْرُجْنَ مِنْ بَيْنِ الجِبَـالِ الشُّمَّـخِ

يَزُرْنَ بَيْـتَ اللهِ عِنْـدَ المَصْـرَخِ *** لَتَمْطِخَـنَّ بِوَشَـاءٍ مِمْطَـخِ

مَاءً سِوَى مَائِيَ يَا ابْنَ الفَنْشَخِ *** أَوْ لَتَجِينَّ بِوَشْـيٍ بَـذِخِ

مِن كَيْسِ ذِي كَيْسٍ مِنَّ مِنْفَخِ *** قَدْ ضَمَّهُ حَوْلَيْـنِ لَـمْ يُسَنَّـخِ

ضم الصَّمَالِيخِ صِمَاخَ الأَصْلَخِ"[10]

إن استماعنا لهذه الأبيات يجعلنا نحس بأن أجزاءها غير متلائمة. وأن كل كلمة تتبرأ من أختها، وأن الأصوات في عراك مع بعضها. وأن

9 - البيان والتبيين : 65/1 .
10- نقد الشعر : 200 .

الأصل في هذه البشاعة في المسموع مرده إلى الخاء، لأنه بمثابة ضوضاء لا يستساغ في السمع، ولو استبدلت الخاءات بأصوات جميلة رنانة كالميم والنون والراء واللام لزال هذا التنافر.

ويرجع الخفاجي أسباب تنافر الكلام إلى عنصرين أساسيين : تقارب المخارج وتكرارها. يقول :" وكنت حاضرا عند شيخنا أبي العلاء، وقد قرئت عليه قصيدة لأبي الطيب، فلما وصل القارئ إلى هذا البيت :

ولا الضَّعْفُ حتى يبلغ الضعف ضِعْفَهُ * ولا ضعف ضعف الضعف بل مثله الْفُ**

قال هذا والله شعر مدبر، وكان من العصبية لأبي الطيب على الصفة التي اشتهرت عنه :

فأما قول الآخر :

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر**

فمبني من حروف متقاربة ومكررة، ولهذا يثقل النطق به، حتى يزعم بعض الناس أنه من شعر الجن"[11].

ففي البيت الأول تكرار لكلمة (ضعف) ست مرات. وفي البيت الثاني تكرار حروف بعينها إذ نجد القاف كررت بنسبة 17٪، والباء 23٪، والراء 23٪. فهذه هي الأصوات الثلاثة التي تحتل الصدارة. **ونشير هنا إلى أمر مثير ندعو القارئ الكريم لملاحظته معنا. إن الصوت المهيمن في البيت هو صوت القاف رغم أنه يشكل نسبة 17٪. والأجدر أن يكون الراء أو الباء لارتفاع نسبة حضورهما. والسبب في نظرنا راجع إلى أن القاف إدراكيا أصلب من الباء رغم كونهما يشتركان في صفة الانفجار.** وقد ركز عليه علي الجرجاني قائلا :"فإن تكرار القاف الثقيل في هذه المفردات أوجب الثقل القوي المخل بالفصاحة"[12]. إضافة إلى ذلك فإن القاف مهموسة والباء مجهورة والهمس أقوى من الجهر فقد اقترح Ladefoged (1973) في نظرية Aérodynamique تفسيرا للاختلافات الموضوعية للتردد الأساسي. فعند انتاج الصوت المهموس، ترتفع كمية الهواء المتدفق leflux aerien ، فينتج عنه ضغط

11- سر الفصاحة : 109 .

12- الإشارات والتنبيهات : 11 .

تحت مزماري قوي، وعلى العكس من ذلك ففي حالة الجهر يقل الضغط تحت مزماري[13].

ويخلص ابن سنان إلى نتيجة مفادها "أن تكرر الحروف والكلام يذهب بشطر من الفصاحة، وقد كان بعض العلماء بالشعر يعيب في قول أبي تمام :

كريم متى امدحه امدحه والورى *** معي ومتى ما لمته لمته وحدي

فأما قول أبي الطيب :

العَارِضُ الهَتِنُ ابْنُ العَارِضِ الهَتِنِ ابْ *** نِ العَارِضِ الهَتِنِ ابْنِ العَارِضِ الهَتِنِ

فمن أقبح ما يكون من التكرار وأشنعه، وإذا كان يقبح تكرار الحروف المتقاربة المخارج، فتكرار الكلمة بعينها أقبح وأشنع"[14].

هل فعلا تكرار الحروف والكلمات وتقارب المخارج هو السبب في تنافر الكلام ؟ وبماذا نفسر كلاما في أعلى مراتب الفصاحة وقد تقاربت فيه المخارج وتكررت فيه الحروف والكلمات ؟ هذا ما نجيب عنه في مبحث التلاؤم.

نمـــاذج من المتلائـــــم

عرض الرماني نموذجا للمتلائم في قول الشاعر :

رَمَتْنِي وسترُ اللهِ بيني وبَيْنَهَا *** عَشِيةَ آرامِ الكُنَاسِ رَمِيـــمُ

رميمُ التي قالت لِجِيرَانِ بَيْتِهَا *** ضَمِنْتُ لَكُـمْ الا يَزَالَ يَهِيـــمُ

الا رُبَّ يَوْمٍ لو رَمَتْنِي رَمَيْتُهَا *** ولكن عَهْدِي بالنِّضَالِ قَدِيـــمُ

إن هذه الأبيات تنساب انسيابا وتجري على اللسان كما يجري الدهان، وتخلق لذة عند سماعها، وكأن أصواتها أفرغت إفراغا واحدا، كل لفظة تفضي بك إلى الأخرى دون عناء أو مشقة. ولكن ما السر في ذلك ؟

إذا انطلقنا من مقولة إن تكرار الحروف في نظم الكلام يفسد الفصاحة وينزل بالكلام درجات دنيا ويجعله ثقيلا في النطق ممجوجا في

13- صوائت اللغة العربية : 353 .
14- سر الفصاحة : 113 .

السماع، فالنتيجة الحتمية لذلك أن كل كلام جاء على هذه الشاكلة زالت عنه الفصاحة. ولكن الواقع اللغوي ينقض هذه المقولة ويثبت أن من الكلام كلاما فيه تكرار وتقارب في المخارج، ولم يزده ذلك إلا حسنا وجمالا. والأبيات السالفة نموذج من ذلك. فلقد تكررت الميم بنسبة 13،9٪، والنون 10،7٪، والراء 6،4 ٪ حيث احتلت هذه الأصوات الصدارة في ترتيب أصوات البيت. أضف إلى ذلك تقارب مخارجها (ر - ن لثويان)، الميم (شفتانية). **فلا يعقل في القاعدة أن تفسر الشيء وضده.** فالأولى بنا أن نبحث عن شيء آخر عدا تقارب المخارج والتكرار.

في نظرنا ليس التقارب في ذاته أو التكرار في ذاته هو السبب في ذلك، بل طبيعة التقارب وطبيعة الصوت المكرر. ولا أدّل على ذلك من الأبيات السابقة التي تقاربت فيها مخارج (ل - م - ن)، وتكررت بنسب عالية مقارنة مع باقي الأصوات. **وعندما نلح على طبيعة التقارب والتكرار، فلأن من الأصوات ما يقبل ذلك**، وهي الأصوات الجميلة التي تخلق لذة في المسموع، (م - ل - ن - ر). **ومنها ما لا يقبل ذلك، وهي الأصوات الانفجارية وصنف من الاحتكاكية. ولقد أدرك القدماء ذلك. وقد أوضحناه في كتاب (الصوت في علم الموسيقى العربية).** يقول الفارابي"والحروف الممتدة بامتداد النغم، منها ما يبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها مثل العين، والحاء، والظاء، وما أشبه ذلك. ومنها ما لا يبشعه وهي هذه الثلاثة، اللام والميم والنون ... لنرفض من الممتدة التي هي غير مصوتة ما يبشع مسموع النغم، ولنأخذ منها اللام والميم والنون"[15]. وجاءت الصوتيات الحديثة لتثبت مدى التشابه بين هذه الأصوات والحركات، لما فيهما من الصفاء والوضوح.

ثم انظر معنا إلى قوله تعالى (بسلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معك، وأمم سنمتعهم ثم يمسهم منا عذاب أليم)[هود 48]. نجد النون كررت بنسبة 17٪ والميم بنسبة 30٪ ولقد قاربت أن تشكل 1/3 أصوات البيت، ولم يزد التكرار والتقارب الآية إلا جمالا وحسنا. وذلك لما تخلفه هذه الأصوات من غنة وترنم، ولقد جاءت هذه الميمات موزعة تارة ومتتالية تارة أخرى، مما جعلها بنظامها هذا تكسب الآية موسيقى رنانة تستقر في

15- الموسيقى الكبير : 1072-1073 .

القلب قبل الآذان.

هكذا يبدو لنا أن الصوت المكرر قد يضفي على الكلام جمالا وحسنا أو قبحا وبشاعة، والكل راجع إلى طبيعة الصوت. ونمضي بالتحليل قُدُما لنتساءل : لماذا تحدث القدماء فقط عن تكرار الحروف ولم يتعرضوا لتكرار الحركات ؟ هذا دليل إضافي على أن التكرار في ذاته غير مسؤول عن الجمال والقبح. ،إنما طبيعة الصوت المكرر. وإذا لم تقتنع بما قلناه فتأمل معي الشعر المنسوب إلى الجن :

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر**

فإنك واجد لا محالة أن الفتحة كررت بنسبة 60٪ إن قورنت مع الحركات، وبنسبة 25٪ إن قورنت مع مجموع أصوات البيت (من حروف وحركات). أما القاف المسؤول عن هذا التنافر فيشكل 17٪ إن قورن بالصوامت، و 9٪ إن قورن بمجموع أصوات البيت. **يتضح بعد هذه العملية الاحصائية أن الفتحة أولى من القاف بخلق تنافر في البيت. ولكن مع ذلك نجدها بعيدة عن هذا الاتهام، وليست طرفا فيه. والأولى بالميم في أبيات (رميم) أن تجعلها متنافرة. ولكن مع ذلك لم تزدها إلا جمالا وحسنا** وانسيابا. والدليل على أن تكرار الحركات في البيت لا يزيده إلا جمالا قول الخنساء :

هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ *** شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ

إذا نظرنا إلى البيت نظرة صوتية نجد أن الفتحة الطويلة تكررت أربع مرات، مرتين في كل شطر. فجاء هذا التناسق سيمتريا أضفى على البيت موسيقى خاصة. ومما زاده جمالا وجود هذه الحركات في وزن فعال للمبالغة، مما أضفى على البيت إيقاع الفخر والاعتداد بالنفس. **وهذه أدلة نثبت بها أن التكرار في ذاته لا يضر ولا ينفع، وإنما طبيعته هي التي تضفي الحسن أو تزيله. إذ لا يعقل أن ننسب إلى الشيء الشيء وضده. وبالتالي وجب النظر في مدى انسجام التكرار وعدمه، ومدى تلاؤم طبائع الأصوات المكررة، فالأصوات فيها الجميل والقبيح. وجمالها وقبحها راجع إلى بنيتها النطقية والأكستيكية.**

ودليل آخر على أن التكرار في ذاته لا يؤدي حتما إلى إزالة الفصاحة، قول الشاعر:

وَلَوْلاَ دُمُوعِي كَتَمْتُ الهَوَى *** وَلَوْلاَ الهَوَى لَمْ تَكُنْ لِي دُمُوعُ

فكلمات الشطر الأول هي عينها في الشطر الثاني. ولنقل بالأحرى أصوات الشطر الأول هي نفسها في الشطر الثاني. ولم يزدها التكرار إلا تسلقا في سلم الفصاحة. فالكلمات الرئيسة في البيت هي الدموع والهوى والعلاقة بينهما. عمد الشاعر إلى توظيف السلسلتين الصوتيتين في الشطر الأول بناء على العلاقة المسببية، فدموع الشاعر حصيلة للهوى الضارب في قلبه، وفي الشطر الثاني زاوج بين السلسلتين بعلاقة السببية، فالهوى هو سبب هذه الدموع المذرفة. هكذا جاء تكرار هذه الأصوات مستملحا عذبا معبرا عن حقيقة لا ينكرها منا أحد. وعلق الخفاجي على هذا البيت قائلا :"فليس من التكرار المكروه... ذلك أن المعنى مبني عليه، ومقصور على إعادة اللفظ بعينه، وهذا حد يجب أن تراعيه في التكرار، فمتى وجدت المعنى عليه ولا يتم إلا به لم تحكم بقبحه، وما خالف ذلك قضيت عليه بالاطراح ونسبته إلى سوء الصناعة"[16].

وانظر معي إلى قول جميل، وهو يردد اسم محبوبته قائلا :

تَذَكَّرْ أَنْسًا، مِن بُثَيْنَةَ ذا القَلْبُ *** وَبَثْنَةُ ذِكْرَاهَا لِذِي شَجَنٍ نَصْبُ

فلم يزد ذكر بثينة مرتين في البيت إلا جمالا وحسنا، فحضورها الفيزيائي في البيت (أقصد الأصوات)، ما هو إلا انعكاس لحضورها المكثف في وعي الشاعر. وكيف لا وهو القائل :

يَهْوَاكِ مَا عِشْتُ الفُؤَادُ فَإِن أَمُتْ *** يَتْبَعْ صَدَايَ صَدَاكِ بَيْنَ الأَقْبُرِ.

فأبى على نفسه إلا أن يحبها حب الحياة والممات.

وأورد الخفاجي عن شيخه أبي العلاء في هذا السياق قوله :"وأجاز لنا في بعض الأيام شيخنا أبو العلاء بن سليمان قول الشاعر :

أَلاَ طَرَقَتْنَا بَعْدَ مَا هَجَعُوا هِنْدُ *** وَقَدْ سِرْنَ خَمْسًا وَانْتَأَبْ بِنَا نَجْـــدُ

16- سر الفصاحة : 119 .

ألا حَبّذَا هِنْدٌ وَأَرْضٌ بِهَا هِنْدُ *** وَهِنْدٌ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ وَالبُعْدُ

وقال : من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيبا، ولأنه يجد للتلفظ باسمها حلاوة، فلم ير من الاعتذار للتكرير إلا هذا العذر"[17]. وبالفعل لا يزيدنا تكرار اسم من نحب إلا حلاوة ولذة وكأن أصوات اسمه صار لها طعم ورائحة.

ومن الأمثلة الأخرى التي نوضح بها أن طبيعة التكرار وليس التكرار ذاته هو المسؤول عن الجمال والقبح. قول جميل :

فَيَا وَيْحَ نَفْسِي حَسْبُ نَفْسِي الذِي بِهَا *** وَيَا وَيْحَ أَهْلِي مَا أُصِيبَ بِهِ أَهْلِي

فلننظر إلى هذا التوزيع السميتري الموفق لهذه السلاسل الصوتية (يا ويح - نفسي - أهلي). فكل شطر افتتح ب (يا ويح). وهو تكرار يكرس الحالة التي لا يحسد عليها الشاعر. تكررت (نفسي) في الشطر الأول مرتين. و(أهلي) في الشطر الثاني مرتين. وما تكرار النفس والأهل مرتين إلا لإبراز المصاب الجلل الذي عبر عنه ب(يا ويح) على رأس كل شطر. وبعيدا عن دلالة البيت، فإننا نجد في هذه الأصوات المكررة إيقاعا ينضاف إلى مكونات أخرى ليخلق اللذة التي نشعر بها في أي عمل إبداعي. فالإيقاع أساس كل عمل فني والإيقاع أكبر مما لو حصرناه في الوزن فقط، فطبيعة التكرار المنظم تعمل على خلق إيقاع يضفي على الكلام رونقا وجمالا.

فهذا Bally (1956) يقر أن"هناك إيقاعا لسانيا كلما دخلت المكونات الصوتية للإشارة في تقابل مع وحدة أكبر، وذلك باختلافات قليلة، وعلى سبيل المثال، تستقبل الأذن انطباعات إدراكية عندما تتوالى المقاطع القصيرة والطويلة في نسق معين، وكلما تعاقبت النبرات القوية مع أجزاء غير منبورة، وكلما تغير مقام الصوت بتمييز النوطات الحادة من السميكة، وكلما تعاقبت مجموعات نطقية متشابهة أو باختلافات محددة، وكلما تقطعت السلسلة الصوتية برتابة في الصمت"[18]. فالإيقاع شيء أكبر من الوزن وما التكرار إلا مكون من مكوناته. ولكي تتضح لك الرؤية أكثر، تأمل معنا قول أبي الطيب :

فَعَلَّلْتُ بِالهَمِّ الذِي قَلْقَلَ الحَشَا *** قَلَاقِلَ عِيسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلُ

17- سر الفصاحة 114-115 .

18- الصوت في علم الموسيقى العربية : 42 - 45 .

وقول الشاعر :

لو كُنْتَ كُنْتَ كَتَمْتَ الحُبَّ كُنْتَ كَمَا * كُنَّا نَكُونُ وَلَكِنْ ذَاكَ لَمْ يَكُنِ**

وقول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر**

فإنك واجد لا محالة قبحا وثقلا في هذه الأبيات، ويشمل هذا الثقل المستوى النطقي والإدراكي على السواء.

والسبب راجع إلى طبيعة التكرار والأصوات المكررة. فلقد تم تكرار أصوات (ق- ك) ذات طبيعة انفجارية تخلق صلابة في المسموع، وقد وصفها القدماء بالأصوات البشعة، ووصفها علم الأصوات الحديث بأنها ضوضاء. هذه الطبيعة النطقية والأكستيكية لهذه الأصوات جعلها تخلق عائقا نطقيا لدى المتكلم، وعدم استساغة لدى السامع. **إن الطبيعة الصوتية لهذه الأجزاء (الفونيمات) انفعلت فيما بينها عندما شكلت السلاسل الصوتية (الكلمات)، فجاء تكرارها مضيفا علة أخرى تنضاف إلى علة الأجزاء الصغرى (قلقلت - قلقل - قلاقل- كنت - نكون - يكن - قبر- قرب- قفر). إن طبيعة هذا التكرار غير منسجمة وفاقدة لعنصر التأليف الجيد، وكأننا بإزاء أشياء لا يستساغ تكرارها.**

هكذا يتبين لنا أن طبيعة الأصوات وطبيعة التكرار قد تكون سببا في التلاؤم والتنافر على حد سواء. وليس هذا من باب أن ننسب للشيء الشيء وضده. فقد قيدنا الأمر بطبيعة الأشياء، وهي التي تحتم الحصيلة.

أما شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني فيرجع التنافر إلى الناظم وأنه السبب في ذلك. فقولنا "أطال الله بقاءك، وأدام عزك وأتم نعمته عليك، وزاد في إحسانه عندك" لفظ سليم مما يكُدُّ اللسان، وليس في حروفه استكراه. وهكذا حال كلام الناس في كتبهم ومحاوراتهم، لا تكاد تجد فيها هذا الاستكراه، لأنه إنما هو شيء يعرض للشاعر إذا تكلف وتعمّل. فأما المرسل نفسه على سجيتها، فلا يعرض له ذلك"[19]. ويذكرنا موقفه بموقف ابن جني من نظرية العامل، فالمتكلم هو العامل الحقيقي في رفع الفاعل ونصب

19- الدلائل : 61 .

المفعول، ولا أثر للألفاظ فيما بينها.

أما حازم القرطاجني 684 هـ . فإن فصاحة الكلام عنده لابد أن تستجيب لشرطين هما : المكون الصوتي والمكون الدلالي باعتبار أن الصوت هو المادة، وأن المعنى هو دلالتها. "فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك. وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان، كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان، إذا كان تأليفها منها على ما يجب. وكما أن الكلم لها اعتباران : اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه"[20]. فالاعتبار الأول هو المكون الصوتي، والثاني هو المكون الدلالي.

20- منهاج البلغاء : 287 .

معايير لغوية أخرى في فصاحة الكلام

المعيار الفونولوجي

يشترط ابن سنان في الكلام الفصيح "اجتناب الكلمة الكثيرة الحروف. فلا علقة للتأليف بهذا إلا ظهور قبحه أجلى إذا ترادفت فيه الكلمات الطوال"[21]. **وبلغة صوتية، على الناظم أن يجتنب الكلمات المتعددة المقاطع. ولكن السؤال الذي نجدد طرحه في هذا المقام هو، هل العبرة بكثرة المقاطع أم طبيعة إئتلافها ؟ لا ندعي أننا نملك جوابا شافيا، ولكنه إشكال جدير بالاهتمام.**

المعيار الصرفي

يتحدث الخفاجي عن ظاهرة التصغير قائلا:" فلا علقة للتأليف به إذا كان لا يتعدى الكلمة بانفرادها، لكني أقول إن تكرار التصغير والنداء والترخيم والنعث والعطف والتوكيد وغير ذلك من الأقسام والإسهاب في إيرادها معدود في جملة التكرار. ويجب التوسط فيه، فإن لكل شيء حدا ومقدارا لا يحسن تجاوزه، ولا يحمد تعديه"[22]. فهذا النص يعكس أن تكرار أي ظاهرة لغوية في ذاتها لا تجلب التلاؤم والتنافر وإنما طبيعة التكرار هي المسؤولة عن ذلك. وقد سبق أن أوضحنا ذلك.

ويرى في الاشتقاق "أن يكون بعض الألفاظ مشتقا من بعض، إن كان معناهما واحدا أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفا ...

لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَّاحُ مِنْ بُعْدِ أَرْضِهِ *** لِيَلْبَسَنِي مِن دائِهِ ما تَلَبَّسَا."[23]

ولا يخفى على المتذوق ما خلقه الاشتقاق من موازنة صوتية بين الشطرين (طمح الطماح - يلبس تلبسا). وذلك لوجود شراكة صوتية داخل كل ثنائية، **ولنا عودة إلى هذا الموضوع فيما نصطلح عليه بالمحسنات الصوتية.** وهناك معايير لغوية أخرى كالمعيار التركيبي والمعجمي والسوسيولساني، وهي لا تختلف عن نظيراتها في فصاحة الكلمة.

---

21 - سر الفصاحة : 124 .
22- نفسه : 124 .
23- نفسه : 227 .

4- فصاحـــــة المتكلـــــم

المعيار الصوتي في فصاحة المتكلم

استأثر ابن سنان بحديثه عن المكون الصوتي في الفصاحة، واستأثر الجرجاني بحديثه عن المكون الدلالي. واستأثر الجاحظ بحديثه عن العيوب الصوتية التي تخل بفصاحة المتكلم. ونشير هنا - بعد استقرائنا للمادة الصوتية البلاغية- انفراد الجاحظ بملاحظات دقيقة في رصد العيوب الصوتية للمتكلم وتحليلها.

سلامة الجهاز الصوتي

عبر القدماء عن سلامة الجهاز الصوتي بسلامة الآلة، بل وعد بعضهم الفصاحة سلامة آلة البيان. وسلامتها تكمن في سلامة أعضائها من أي عيب فزيولوجي أو نقص في أعضائها مما يؤثر في الطبيعة النطقية والأكستيكية للأصوات، وبالتالي التأثير على المجال الإدراكي. وقد أدرك الجاحظ تلك الحقائق العلمية وعبر عنها بأسلوب ساخر وذلك أن إخلال أي عضو بوظيفته له أثر على مستوى إنتاج الصوت، مما يؤدي إلى التأثير على فصاحة المتكلم، إضافة إلى النتائج المترتبة عن ذلك في عملية التواصل، ولا سيما أن العرب كانوا يراهنون على المستوى الشفهي الخطابي في عملية التواصل لما له من تأثير في المستمع.

ويذكر الجاحظ دور الأسنان في فصاحة المتكلم ما يلي : قال سهيل بن هارون : لو عرف الزنجي فرط حاجته إلى ثناياه في إقامة الحروف وتكميل آلة البيان لما نزع ثناياه.

وقال عمر بن الخطاب رحمه الله في سهيل بن عمرو الخطيب :"يا رسول الله أنزع ثنيتيه السفليتين حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيبا أبدا"...

وقال خلاد بن يزيد الأرقط : خطب الجمحي خطبة نكاح أصاب فيها معاني الكلام، وكان في كلامه صفير يخرج من موضع ثناياه المنزوعة، فأجابه زيد بن علي بن الحسين بكلام في جودة كلامه، إلا أنه فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير. فذكر عبد الله بن معاوية بن عبد الله بن جعفر سلامة لفظ زيد لسلامة أسنانه فقال في كلمة له :

صَحَّتْ مَخَارِجُهَا وَتَمَّ حُرُوفُهَا *** فَلَهُ بِذَاكَ مَزِيَّةٌ لاَ تُنْكَرُ"[1]

1 - البيان والتبيين : 1/58 -59 .

يتضح من الوقائع التي عرضها الجاحظ أن هناك وعيا بالدور الذي تقوم به الثنايا في انتاج صنف من الأصوات (الشفوية الأسنانية ف، وبين الأسنانية ث - ذ). إن غياب الثنايا يغير من طبيعة هذه الأصوات ويؤثر في عملية التواصل بين المتكلم والمستمع مما يضعف جودة الكلام والمتكلم على السواء. ولولا هذه الجودة التي يبحث عنها المتكلم العربي عن طريق سلامة آلته لما قال أبو الحسن المدائني "لما شد عبد الملك أسنانه بالذهب قال :"لولا المنابر والنساء، ما باليت متى سقطت"[2]. وما يهمنا من هذه القولة هو "المنابر" فالعلاقة وطيدة بينه وبين سلامة الآلة. فتوفق الخطيب فوق منبره رهين أساسا بهذا المعطى الصوتي.

عيوب المتكلم

1- **اللثغة** : هي العدول من صوت إلى صوت آخر، وبتعبير أدق هو انزياح من مخرج إلى مخرج آخر لعيب في النطق. وتقع اللثغة في خمسة أحرف :القاف والسين واللام والراء، وفي صوت لا يصوره الخط كما يقول الجاحظ، لأنه ليس من الحروف المعروفة. "فاللثغة التي تعرض للسين فتكون ثاءً.

كقولهم ... باثم الله إذا أرادوا باسم الله.

والثانية : اللثغة التي تعرض للقاف، فإن صاحبها يجعل القاف طاء، فإذا أراد أن يقول : قلت له، قال : طلت له ...

وأما اللثغة التي تقع في اللام، فإن من أهلها من يجعل اللام ياء فيقول بدل قوله اعتلك اعتيك ...

وأما اللثغة التي تقع في الراء، فإن عددها يضعف على عدد لثغة اللام، لأن الذي يعرض لها أربعة أحرف، فمنهم من إذا أراد أن يقول : عمرو قال عمي، فيجعل الراء ياء، ومنهم من إذا أراد أن يقول عمرو، قال عمغ. فيجعل الراء غينا، ومنهم من إذا أراد أن يقول عمرو، قال عمذ، فيجعل الراء ذالا ... ومنهم من يجعل الراء ظاء معجمة ... ومنهم من يجعل الراء غينا معجمة ...

وأما اللثغة الخامسة التي كانت تعرض لواصل بن عطاء ولسليمان بن يزيد العدوي

2- البيان والتبيين : 60/1 .

الشاعر فليس إلى تصويرها سبيل"[3].

لا تنحصر مخلفات هذا العيب الصوتي في المستوى النطقي فقط وذلك بانزياح مخارج الأصوات إلى مخارج أخرى كما أوضح الجاحظ، بل إن الأثر يتجاوز ذلك إلى التأثير في عملية التواصل برمتها. **إن عدم نطق الكلمات بأصواتها الأصلية يخلق ارتباكا دلاليا لدى المستمع معيقا بذلك عملية التواصل. وما استئذان عمر بن الخطاب (ض) لرسول الله (ص) لنزع ثنايا سهيل بن عمرو لكي لا يقوم عليه خطيبا أبدا، إلا دليلٌ على أن المكون الصوتي مطية للمكون الدلالي. وأن أي خلل في الأول له تأثير في الثاني كان ذلك متعلقا بالأعضاء النطقية أو بالأصوات.** ونضرب مثالا لذلك بالمصاب بسرطان الحنجرة، إذ يفقد حباله الصوتية، فيكون لذلك أثر على أصواته، فيحتاج المستمع إلى وقت طويل حتى يتكيف مع هذا المعطى الجديد لتستأنف عملية التواصل بشكل عاد. الشيء نفسه بالنسبة إلى الأصوات، فإن انحراف مخرج إلى مخرج آخر في صوت من أصوات الكلمة، تجعلنا أمام دال جديد قد لا يكون المقصود من كلام المتكلم، أو يكون "لوكاتوما"* دون مرجعية معجمية.

2- **اللكنة** :"يقال في لسانه لكنة، إذا أدخل بعض حروف العجم في حروف العرب، وجذبت لسانه العادة الأولى إلى المخرج الأول"[4]. **كيف تدخل حروف العجم في حروف العرب ؟ صوتيا لا يمكنك أن تدخل صوتا في صوت آخر، ولكن ما يجري هو ما أشار إليه الجاحظ من أن العادة الصوتية تجذب اللسان إلى المخرج الأول. كيف ذلك ؟ يبين علم الأصوات الحديث أن لكل لغة نظامها الصامتي والصائتي الخاص بها، وعندما يتعلم الانسان لغة أخرى، فإن رواسب اللغة الأولى تبقى مهيمنة عليه وحاضرة في إنتاج أصوات اللغة الثانية. ويرجع ذلك إلى وجود أصوات في اللغة الأولى غير موجودة في اللغة الثانية.**

ونضرب مثالا بظاهرة التفخيم في اللغة العربية، ذلك أن الفرنسي مثلا لا يتوفق

3- البيان والتبيين : 1/34 - 36 .
4- نفسه : 1/39 - 40 .
*- مقاطع مؤتلفة بطريقة اصطناعية دون أية دلالة.

في إنجاز الكلمات التي تحتوي على حروف التفخيم (ص،ض،ط،ظ)، ففي نطقه لكلمة (طالب)، فإن لسانه تجذبه العادة الأولى كما يقول الجاحظ لينطق الطاء تاء. والسبب كما أشرنا عدم وجود التفخيم في لغته. فتأتي أصواته فاقدة النطق المعياري، فيكون بذلك مخلا بشرط من شروط الفصاحة.

ونضرب مثالا آخر نوضح به كيف تجتذب العادة الأولى حركة اللسان، فالانجليزي في لغته ينطق الحرف الانفجاري المهموس متنفسا ($k \longrightarrow k^h$, $t \longrightarrow t^h$, $p \longrightarrow p^h$) فعندما ينطق كلمة عربية تحتوي على التاء في بداية الكلام، فإنه ينطقها متنفسة جريا على العادة . (راجع Dictionnaire de linguistique pp 19-72). وهذا دليل على أن الأصوات وإن تشابهت فإنها تحتفظ بالخصوصية النطقية والأكستيكية والإدراكية للغة التي تنتمي إليها.

ونورد مثالا آخر من المادة الصوتية التراثية نوضح به كيف تجتذب العادة حركة اللسان. فقد أدرك القدماء أن فتحة العربية لا تشبه الفتحة في لغات أخرى، بالرغم من كونهما فتحة واحدة. يقول ابن جني :" وحدثني أبو علي رحمه الله، قال : دخلت هيتا (بلدة على الفرات) وأنا أريد الانحدار منها إلى بغداد، فسمعت أهلها ينطقون بفتحة غريبة، لم أسمعها من قبل، فعجبت منها، وأقمنا هناك أياما إلى أن صلح الطريق للمسير، فإذا أنني قد تكلمت مع القوم بها، وأظنه قال لي : إنني لما بعدت عنهم أنسيها"[5]. فبحس القدماء الصوتي المرهف، أحسوا أن هناك اختلافا بين نطق الفتحة في العربية وغيرها من اللغات. وتؤكد المعطيات الصوتية صحة هذه الملاحظة. ففتحة الفرنسية تختلف عن الانجليزية مثلا، وذلك لأن لكل فتحة طريقة خاصة في النطق، الشيء الذي يكسبها مواصفات يستطيع المستمع التمييز بينها وبين فتحات أخرى[6].

هكذا يتضح أن الأسباب الكامنة وراء اللكنة ذات طبيعة صوتية، فبإمكان المتكلم أن يتقن صرف لغة ثانية ومعجمها وتركيبها، إلا أن المعطى الصوتي يظل كاشفا للمتكلم. ومما يعقد العملية الصوتية أكثر، تفرعها إلى مستوى مقطعي يتجلى في الأصوات ومستوى فوق مقطعي يتجلى في النبر والتنغيم والوقفات ... **ولا يكفي في المتكلم فقط أن**

5 - الخصائص : 93/1 .

6 - صوائت اللغة العربية 112 - 113 .

يجيد أصوات لغة معينة، بل عليه أن يجيد ظواهرها التطريزية أيضا. فعلى الرغم من وجود القواسم المشتركة مثلا بين تنغيم الاستفهام بين اللغات، إلا أن لكل لغة خصوصيتها الخاصة، فالتنغيم في الانجليزية ليس هو التنغيم في الفرنسية وليس هو عينه في العربية.

وانطلاقا من هذه المعطيات العلمية ندعو القارئ الكريم إلى التمييز بين لكنة المستوى المقطعي التي تتجلى في انجذاب اللسان إلى العادة الأولى كما قال الجاحظ، ولكنة المستوى فوق مقطعي التي تتجلى في عدم تطريز الجمل كما تطرز في اللغة الأم. فاللكنة في المستوى الثاني كفيلة بإخراج السلسلة الصوتية مشوهة، وقد يؤدي ذلك إلى عرقلة التواصل لما تحمله هذه الظواهر التطريزية من أبعاد دلالية وشعورية. **هكذا يبدو لنا بناء على هذه المعطيات الصوتية أنه يمكننا توسيع مفهوم اللكنة وتحميلها أبعادا أخرى، تنضاف إلى ما حدده القدماء سلفا.**

3- **العقلة** :"يقال في لسانه عقلة، إذا تعقل عليه الكلام"[7]. فالعقلة هي توقف الأعضاء النطقية عن انتاج الكلام. والتوقف معناه إنهاء لعملية التواصل. وقد تكون الأسباب النفسية وراء ذلك. كالخوف والدهشة وارتباك في الأفكار ...

4- **العجلة في الكلام** :"قال سلمة بن عياش :

كَأَنَّ بَنِي وَالْآنَ إِذْ جَاءَ جَمْعُهُمْ *** فَرَارِيجُ يُلْقَى بَيْنَهُنَّ سَوِيقُ

فقال ذلك لدقة أصواتهم وعجلة كلامهم"[8]. يتعلق هذا العيب بما يعرف في علم الأصوات بإيقاع الكلام Debit de la parole. إن العجلة في الكلام (الإيقاع السريع) من شأنها أن تخلق إرباكا في عملية التواصل. وذلك لأن الأعضاء النطقية لا تأخذ الوقت الكافي لإنتاج أصوات معيارية، قد تفقد به بعض خصائصها النطقية مما يؤثر في العملية التواصلية.

5- **التمتمة والفأفأة** :"قال الأصمعي : إذا تتعتع اللسان في التاء فهو تمتام، وإذا تتعتع في الفاء فهو فأفاء"[9]. وقال ابن عبد ربه 328 هـ :"قال أبو العباس محمد بن

7 - البيان والتبيين : 39/1 .
8 - نفسه : 39/1 .
9 - نفسه : 37/1 .

اليزيد النحوي [المبرد]: التمتمة في المنطق: التردد في التاء... والفأفأة التردد في الفاء"[10]. ما يجري صوتيا في هذا العيب هو أن اللسان لا ينزاح عن اللثة في نطق التاء لينطق الصوت الموالي بل يبقى مترددا على نفس المكان منتجا الصوت نفسه، وكذلك الشيء نفسه بالنسبة إلى الفاء، حيث تبقى الأسنان العليا منطبقة على الشفة السفلى. وهناك طرق حديثة لمعالجة هذا العيب الصوتي.

6- **الحبسة** :"يقال في لسانه حبسة، إذا كان الكلام يثقل عليه، ولم يبلغ حد الفأفاء والتمتام"[11]. يبدو أن الحبسة مرحلة بين العجلة والتمتمة والفأفأة، ويمكن أن نصطلح عليها بالإيقاع البطيء في الكلام، فمن شأن الحبسة أن تخلق رد فعل لدى المستمع وذلك بأن تثير لديه شعورا سلبيا يمنعه من مسايرة المتكلم والإصغاء إليه، فيخل ذلك بالعملية التواصلية، وبفصاحة المتكلم.

7- **الحكلة** :"فإذا قالوا في لسانه حكلة، فإنما يذهبون إلى نقصان آلة المنطق وعجز أداة اللفظ"[12]. فالحكلة إذن، عيب فزيولوجي لا علاقة له بطريقة الأداء. وقد يكون هذا النقص في آلة المنطق مثلا في اعوجاج الفم مما يؤثرفي الطبيعة النطقية للأصوات، أو أن الحنك اللين لا يلتصق بجدار الحلق في الحروف الشفوية، فتأتي مشوبة بطابع أنفي، إلى غير ذلك من الأمور التي تجعل الأعضاء النطقية لا تقوم بدورها على أحسن وجه.

وهناك عيوب صوتية أخرى تعرض لها الجاحظ في قوله :" ثم اعلم أن أقبح اللحن لحن أصحاب **التقعير والتعقيب، والتشديق والتمطيط والجهورة والتفخيم**"[13]. فهذه العيوب تتعلق بطريقة الأداء الصوتي، إذ أن المتكلم يتعمد ذلك عن طريق التكلف. ونستطيع أن نشبه لك ذلك بالمشي العادي ومشي المتغنج، فهذا الأخير فيه تكلف وتصنع تنفر النفس منه وتأباه وتميل إلى البسيط العادي. كذلك الصوت، فقد وصف الجاحظ الصوت المتكلف فيه بأنه أقبح الألحان. وعلى المتكلم أن يروم الاعتدال في إنتاجه وإيقاعه وطريقة أدائه للأصوات، وإلا كان ذلك مخلا بفصاحته.

10- العقد الفريد : 139/2 .
11- البيان والتبيين : 39/1 .
12- نفسه : 40/1 .
13- نفسه : 146/1 .

وهناك عيوب أخرى تكون نتيجة لارتباك في نفسية المتكلم ويكون الحسم فيها للعامل النفسي. يقول الجاحظ "فالثقة تنفي عن قلبه كل خاطر يورث **اللجلجة والنحنحة، والانقطاع والبهر والعرق**"[14]. فاللجلجة ثقل اللسان ونقص الكلام وأن لا يخرج بعضه في إثر بعض (اللسان مادة لجج). والنحنحة كثرة التنحنح وهي عملية ننتج فيها حاءات متتالية. والانقطاع تلك الوقفات التي تتخلل الكلام. ولكنها ليست ناتجة عن ضرورة بيولوجية لإدخال النفس. والبهر انقطاع النفس وتتابعه نتيجة الإعياء. (اللسان مادة بهر). فهذه العيوب الصوتية هي عوارض لحالات نفسية تنتاب المتكلم كالخوف والدهشة وعدم الثقة بالنفس. وقد تكون ناتجة عن تضارب الأفكار وتشتتها. ويصبح المتكلم فاقدا لحبل التفكير يعقب ذلك ارتباك في عملية التصويت. فالألفاظ خدم للمعاني كما يقول الجرجاني وترتيب الألفاظ في النطق تابع لترتيب المعاني في القلب. ولكن الثقة كما يقول الجاحظ كفيلة بإزالة هذه العيوب عن المتكلم. وقد أصاب القزويني 739 هـ . عندما اعتبر فصاحة المتكلم "ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح"[15]. **فهذه الملكة يستطيع المتكلم أن يتغلب بها على بعض العيوب الصوتية ما لم تكن عضوية تحتاج إلى علاج.**

هكذا يبدو لنا أن القدماء عند حديثهم عن الفصاحة رصدوا وحللوا دور المكون الصوتي، وكانت نظرتهم شاملة تضمنت المادة الصوتية (الكلمة - الكلام) والمنتج (المتكلم). وكان الطرف الثالث، وهو المستمع، حاضرا أثناء التحليل. ولقد تعددت آراؤهم ومنطلقاتهم، فجاءت نظرتهم تنم عن وعي مبكر للمادة الصوتية ودورها في إضفاء اللذة على النص الأدبي. إلا أن كل كلامهم لم يحالفه الصواب، فجاءت بعض آرائهم متناقضة للعيان فيما يبدو، ولكنها متكاملة في حقيقة الأمر. وجاء بعضها الآخر مثيرا للإشكال أكثر من الإجابة عنه. وهناك آراء نقف لها وقفة احترام وتقدير لما تحمله من سبق تاريخي في الملاحظة والتنظير. ولم يكن المكون الصوتي على اختلاف مشار به -كما سبق أن أشرنا إلى ذلك في بداية هذا البحث - هو المعيار الوحيد في تحديد مفهوم الفصاحة والبلاغة، بل دخل في حلبة صراع مع المكون الدلالي. وقد تزعم هذا المنحى عبد القاهر الجرجاني.

14- البيان والتبيين : 134/1 .

15- الإيضاح : 79 .

5- المعيار الدلالي في الفصاحة والبلاغة

المعيار الدلالي في الفصاحة والبلاغة

تجدر الإشارة قبل الاسترسال في عرض رؤية شيخ البلاغة العربية في الفصاحة والبلاغة والعوامل المتحكمة فيهما، إلى أن نذكر القارئ الكريم، أن الجرجاني عندما ناقش التلاؤم الصوتي ربطه بإعجاز كتاب الله تعالى. فكانت هذه الخلفية الفكرية هي التي تحكمت في هذه الرؤية، ودفعت بصاحبها إلى اتخاذ موقف يتلاءم ومعتقده الديني.

نبه الجرجاني على أن الحديث عن أي صناعة، والفصاحة من جملتها، يجب أن يتجنب نصب المقاييس والأحكام المسبقة والكلام الفضفاض. وإنما العبرة بالتعليل والإجابة عن كيف ولم وأين ولو ... وكلها أسئلة تدفع المشتغل بهذا العلم أن يبني رؤية منطقية معللة منسجمة البناء. يقول الجرجاني :"وجملة الأمر أنك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تُمِرُّ فيه وتحلي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب. ويفضل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين، وإذا كان هذا هكذا، علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون في معرفتها في شيء، حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة وتسميها شيئا شيئا"[1].

فالجرجاني يلح على عملية التحليل المدقق، حتى نتمكن من وضع اليد على مواطن الجمال ومواطن القبح. وإن شئت حتى نصل إلى الجمال المعلل والقبح المعلل. لكن ما هي الآليات التي اشتغل بها الجرجاني ليصل إلى الجمال والقبح المعللين ؟ وهل كان هناك دور للمكون الصوتي في نظريته ؟ ينطلق الجرجاني من كون اللفظة المفردة عديمة الفصاحة. فالفصاحة ليست ذاتية في الكلمة بل هي موضوعية تكتسب من ملاءمة معاني الكلمات فيما بينها.

"وجملة الأمر أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقا معناها بمعنى ما يليها. فإذا قلنا في لفظة "اشتعل" من قوله تعالى :(واشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً) [مريم :4] إنها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها "الرأس" معرفا بالألف

1 - الدلائل : 37 .

واللام ومقرونا إليهما "الشيب" منكرا منصوبا"[2].

إن المكون الدلالي والتركيبي يحتلان الصدارة عند الجرجاني في تحديد معالم الجمال في الكلام. فاشتعل بمفردها لا ترقى لتصل مرتبة الإعجاز إلا إذا كانت موصولة بالرأس معرفا وموصولة بالشيب منكرا. فمعالم الجودة يجب أن يبحث عنها في شيء أكبر من الكلمة، يتجلى ذلك في النظم. ويؤكد الجرجاني هذا المنحى في قوله :" الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها. وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[3].

فالفصاحة تتجلى في الكلام بعد تعلق مكوناته استنادا إلى معطيات تركيبية ودلالية. وليس هدفنا في هذا البحث أن نعرض لنظرية النظم والتأريخ لها، ولكن نشير فقط إلى أن لها جذورا في البلاغة العربية. فالقاضي عبد الجبار يؤكد "أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام - وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة..."[4]. فنظم الكلمات ودلالاتها تكسبان الكلمة فصاحتها وقد تفقدانها إياها. وقد ضرب الجرجاني أمثلة عديدة في هذا المضمار. "فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى الكلمة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[5].

ما موقف الجرجاني من التلاؤم الصوتي ؟

شن الجرجاني حملة على الجاحظ وأتباعه من الذين عللوا الفصاحة بالتلاؤم الصوتي. ووصف مذهبهم بالقصور، لأنه يؤدي بقائله إلى حصر إعجاز القرآن في التلاؤم الصوتي. ولا يخفى ما في هذا القول من الشناعات والتضليل والمس بالمعتقدات. يعرض الجرجاني للتلاؤم الصوتي في قوله :"وهذه شبهة أخرى ضعيفة، عسى أن يتعلق بها متعلق ممن يقدم على القول من غير روية، وهي أن يدعي أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان كالذي أنشده الجاحظ من قول الشاعر :

2- الدلائل : 402- 403 .
3- نفسه : 46 .
4- المغني : 199/16 .
5- الدلائل : 46 .

وقبر حرب بمكان قفر * وليس قرب قبر حرب قبر**

... ويزعم أن الكلام في ذلك على طبقات، فمنه المتناهي في الثقل المفرط فيه، كالذي مضى، ومنه ما هو أخف منه كقول أبي تمام :

كريم متى أمدحه أمدحه والورى * جميعا ومهما لمته لمته وحدي**

... ومنه ما يكون فيه بعض الكلفة على اللسان، إلا أنه لا يبلغ أن يعاب به صاحبه... ويزعم أن الكلام إذا سلم من ذلك وصفا من شوبه، كان الفصيح المشاد به والمشار إليه"[6].

فالجرجاني يأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان عماد الفصاحة والمعيار المحكم كما فعل أصحاب المعيار الصوتي على اختلاف اتجاهاتهم. ويأبى إلا أن يشحن مفهوم الفصاحة ببعد آخر قوامه النظم والمعنى. "وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن، ومما يَكُدُّ اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحدا يقول :" هذه اللفظة فصيحة" إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها ؟"[7]. فالتفاضل بين الكلمات أساسه النظم والمعنى.

ويمضي الجرجاني في طرحه مهمشا المعيار الصوتي منتصرا للنظم والدلالة متسائلا عن فصاحة الكلمة، هل هي محسوسة أو معقولة ؟ "وهذا فن من الاستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ. لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع، أو تكون صفة فيه معقولة تعرف بالقلب. فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة، لأنها لو كانت كذلك، لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العلم بكونه فصيحا. وإذا بطل أن تكون محسوسة، وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة. وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة، فإنا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس، إلا دلالته على معنى، وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه"[8]. **هل فعلا لا يستوي السامعون**

6- الدلائل : 57-58 .
7- نفسه : 44 .
8- نفسه : 407 .

في العلم بفصاحة اللفظ انطلاقا من أصواته ؟ إننا نشكك في هذا الدليل الذي تبناه الجرجاني. فلم نجد أحدا من البلاغيين شكك في عدم فصاحة (الهعخع - مستشزرات ...) وبعض الأشعار التي عرضنا لها في المباحث السابقة. وما إجماعهم هذا إلا دليل على أنهم قد تساووا في إدراكهم مكمن العطب. وقد اهتدوا كما أوضحنا ذلك سلفا بالمعيار الصوتي (المحسوس) على اختلاف اتجاهاته. واعتراضنا على هذا الدليل الذي أورده شيخ البلاغة لا يعني ضمنا نفينا كون الفصاحة معقولة.

فالأمر في نظرنا لابد أن يجمع بين المحسوس والمعقول. فهي محسوسة من جهة ائتلاف الأصوات، ومعقولة من جهة ائتلاف معانيها ونظمها المحكم. فلو تحقق شرط المعقول دون شرط المحسوس لم تكتمل الفصاحة.

ويمضي الجرجاني مهمشا دور المكون الصوتي في فصاحة الكلام، وذلك في تعليقه على قول المتنبي :

يُرَادُ مِنَ القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ *** وَتَأْبَى الطِّبَاعُ عَلَى النَّاقِلِ

فإن سئل عن فصاحة هذا البيت :" فإذا قال : نعم. قيل له : أفكان كذلك عندك من أجل حروفه، أم من أجل حسن ومزية حصلا في المعنى ؟ فإن قال : من أجل حروفه، دخل في الهذيان. وإن قال : من أجل حسن ومزية حصلا في المعنى، قيل له : فذاك ما أردناك عليه حين قلنا : إن اللفظ يكون فصيحا من أجل مزية تقع في معناه، لا من أجل جرسه وصداه"[9].

فالجرجاني في هذا البيت وفي مجمل طرحه يحاول جاهدا إخراج العنصر الصوتي بوصفه مكونا من مكونات الفصاحة، ويصف المتبنين لذلك بالهذيان، وقد دفع به الأمرإلى التعليق على الجاحظ بقوله :" ونعوذ بالله من العمى بعد الابصار" لتكون الرؤية الصوتية عمى تقود إلى حصر الإعجاز في التلاؤم الصوتي. والإبصار هو نفي هذه التهمة وإثبات أن لا شيء غير النظم. لا يخفى أن إعجاز كتاب الله هو المحرك الأساسي والمعيار الذي ينطلق منه الجرجاني في تحليل هذه الإشكالات البلاغية، "وها هنا أمر عجيب، وهو أنه معلوم لكل من نظر، أن الألفاظ من حيث هي ألفاظ وكلم ونطق لسان، لا تختص بواحد دون آخر. وأنها إنما تختص إذا توخي فيها النظم. وإذا كان كذلك، كان من رفع النظم من

9- الدلائل : 424 .

البين وجعل الإعجاز بجملته في سهولة الحروف وجريانها - جاعلا له فيما لا يصح إضافته إلى الله تعالى. وكفى بهذا دليلا على عدم التوفيق وشدة الضلال عن الطريق"[10].

فالجرجاني يختزل موقفه في معادلة بسيطة مفادها: إذا حصرنا الفصاحة في المكون الصوتي يكون القرآن معجزا بفصاحته، فتكون فصاحته متجلية في المكون الصوتي. ويترتب على ذلك أن النتيجة التي نتوصل إليها عن طريق دلالة الدلالة، أن القرآن معجز بأصواته، فيكون ذلك مهمشا لمجموعة من العناصر الأخرى التي لا شك لها بصمتها في الإعجاز. "وهكذا السبيل إن زعم زاعم أن الوصف المعجز هو الجريان والسهولة، ثم يعني بذلك سلامته من أن تلتقي فيه حروف تثقل على اللسان، لأنه ليس بذلك كان الكلام كلاما ولا هو بالذي يتناهى أمره إن عُدَّ في الفضيلة إلى أن يكون الأصل، وإلى أن يكون المعول عليه في المفاضلة بين كلام وكلام، فما به كان الشاعر مُفْلِقا والخطيب مِصْقَعا والكاتب بليغا"[11].

هل من الصحيح هنا أن نتحدث عن فكرة الأصل والفرع في الفصاحة ؟ يبدو أن الجرجاني يحاول أن يزحزح المكون الصوتي عن الدور الذي يقوم به في تحديد الفصاحة الذي تبناه أهل البلاغة على اختلاف مشاربهم ليجعل الأصل في ذلك هو النظم والمعنى. ويأبى إلا أن يجعله مكونا من الدرجة الثانية "وإن تعسف متعسف في تلاؤم الحروف، فبلغ به أن يكون الأصل في الإعجاز، وأخرج سائر ما ذكروه في أقسام البلاغة من أن يكون له مدخل أو تأثير فيما له كان القرآن معجزا. كان الوجه أن يقال له : إنه يلزمك على قياس قولك، أن تُجَوِّزَ أن يكون ها هنا نظم للألفاظ وترتيب، لا على نسق المعاني، ولا على وجه يقصد به الفائدة. ثم يكون مع ذلك معجزا. وكفى به فسادا"[12]. ولكن...

هل استطاع الجرجاني أن يجعل المكون الصوتي من الدرجة الثانية ؟

الجواب عن هذا السؤال بالنفي والإثبات معا. كيف ذلك ؟ لقد استطاع الجرجاني فعل ذلك على المستوى التطبيقي، وذلك بأنه لم يعر هذا المكون اهتماما في تحليله لفصاحة القرآن وأشعار العرب، اللهم في مواطن نادرة. نذكر مثلا تعليقه على قوله

10- الدلائل : 476 .
11- نفسه : 474 .
12- نفسه : 60 .

تعـــالى " يا أرض ابلعي ..."[هود:44] " فـتـجلى لك منهـا الإعـجـاز وبهـرك الذي ترى وتسمع"[13]. فلقد أقحم العنصر الصوتي في السمع وذلك لما في الآية من تناغم موسيقي، وتوزيع سيمتري بين سلاسلها الصوتية. أما الشق الثاني الذي يتعلق بالنفي، فيتجلى ذلك في المستوى التنظيري، فالجرجاني لم يفلح تنظيريا في جعل المكون الصوتي من الدرجة الثانية، كما لم يفلح أيضا في التقليل من أهميته.

فقد سجل ذلك بوضوح لا مجال فيه للبس. ونعتبر هذا النص شاهدا على ما نقول. يقول شيخ البلاغة "... إذا قصرنا صفة الفصاحة على كون اللفظ كذلك، وجعلناه المراد بها. لزمنا أن نخرج الفصاحة من حيز البلاغة، ومن أن تكون نظيرة لها. وإذا فعلنا ذلك، لم نخل من أحد أمرين : **إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نعرج على غيره. وإما أن نجعله أحد ما نفاضل به، ووجها من الوجوه التي تقتضي تقديم كلام على كلام.**

فإذا أخذنا بالأول : لزمنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به وفيه، وفي ذلك ما لا يخفى من الشناعة، لأنه يؤدي إلى أن لا يكون للمعاني التي ذكروها في حدود البلاغة ... مدخل فيما له كان القرآن معجزا، حتى يدعى أنه لم يكن معجزا من حيث هو بليغ، ولا من حيث هو قول فصل، وكلام شريف النظم بديع التأليف. وذلك أنه لا تعلق لشيء من هذه المعاني بتلاؤم الحروف.

وإذا أخذنا بالثاني، وهو أن يكون تلاؤم الحروف وجها من وجوه الفضيلة وداخلا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام .على الجملة **لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا**، لأنه ليس بأكثر من أن نعمد إلى الفصاحة فنخرجها من حيز البلاغة والبيان وأن تكون نظيرة لهما ... أو نجعلها اسما مشتركا يقع تارة لما تقع له تلك، وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان، وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدده"[14].

هل بإمكاننا أن نعد موقف الجرجاني في هذا النص تنازلا نظريا يقحم فيه دور المكون الصوتي على قدم المساواة مع باقي المكونات الأخرى ؟ يبدو لنا أن الأمر كذلك. فما

13- الدلائل : 45 .
14- نفسه : 58 - 60 .

يأباه الجرجاني هو أن يكون المكون الصوتي العمدة في المفاضلة لأنه يؤدي إلى قصر الإعجاز عليه بمفرده. ولا يضره نظريا أن يجعله أحد مكونات الفصاحة. ولكن تبني هذا الموقف يدفع بالجرجاني إلى تعديل رأيه عن الفصاحة والبلاغة. وليجعل الفصاحة تارة لما هو متلائم صوتيا، وتارة أخرى مرادفة للبلاغة يكون قوامهما المعنى والنظم. **وقد علق الجرجاني على إعادة التصنيف الذي نعده تنازلا نظريا منه لصالح المعيار الصوتي، أن ذلك لا يقدح ما هو بصدده، ولا يشكل أي ضرر عليه.** فالجرجاني لا يأبى " أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا في الفضيلة وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز. وإنما الذي ننكره ونفيل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا به وحده، ويجعله الأصل والعمدة، فيخرج إلى ما ذكرناه من الشناعات"[15]. هكذا يبدو الجرجاني على المستوى التنظيري أكثر انسجاما، وذلك لفتحه المجال أمام المكونات اللغوية لتتفاعل في ما بينها خالقة ما نسميه بالجودة والفصاحة واللذة.

أما على المستوى التطبيقي فيعتبر المعنى والنظم قوامي الفصاحة عنده، بل ذهب أبعد من ذلك لكي يصف المعنى بالفصاحة مضيفا بذلك تركيبا جديدا لم تألفه البلاغة العربية، وهو قولنا معنى فصيح. والسبب كما يراه شيخ البلاغة أن الأصل في فصاحة اللفظ معناه. ولهذا السبب جاز وصف المعنى بالفصاحة، ولا غرابة في ذلك. "واعلم أنه يجري في العبارة من شيء هو يعيد الشبهة جذعة عليهم، وهو أنه يقع في كلامنا أن "الفصاحة" تكون في المعنى دون اللفظ. فإذا سمعوا ذلك قالوا : كيف يكون هذا، ونحن نراها صفة لا تصلح إلا للفظ ونراها لا تدخل في صفة المعنى البتة، لأنا نرى الناس قاطبة يقولون :"هذا لفظ فصيح، وهذه ألفاظ فصيحة"، ولا نرى عاقلا يقول : هذا معنى فصيح، وهذه معان فصاح. ولو كانت الفصاحة تكون في المعنى لكان ينبغي أن يقال ذلك، كما أنا لما كان الحسن يكون فيه قيل :"هذا معنى حسن، وهذه معان حسنة"... والجواب عنه أن يقال : إن غرضنا من قولنا : إن الفصاحة تكون في المعنى أن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح هي في المعنى دون اللفظ"[16]. هكذا أعاد الجرجاني الأمور إلى نصابها موضحا أن الأصل في الفصاحة هو المعنى وليس اللفظ.

وإذا كان التقسيم البلاغي المتعارف عليه هو فصاحة الكلمة والكلام والمتكلم. فما

15- الدلائل : 403 .

16- نفسه : 400 .

هو موقف الجرجاني من ذلك ؟ الكلام الفصيح عند الجرجاني ينقسم إلى قسمين :" قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم. فالقسم الأول : الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر. فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية"[17]. وأما القسم الثاني ف" تعزى فيه المزية إلى النظم فإنهم إن ظنوا أن سؤالهم الذي اغتروا به يتجه لهم فيه، كان أمرهم أعجب وكان جهلهم في ذلك أغرب. وذلك أن النظم كما بينا إنما هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله. وليست معاني النحو معاني ألفاظ فيتصور أن يكون لها تفسير"[18].

لا نظن أن الجرجاني أتى بجديد على مستوى التقسيم، ولكن جديده ينحصر في مقومات التقسيم والمعايير الموظفة والمعتمدة في التعليل. فقد أبقى الجرجاني على فصاحة اللفظ (الكناية الاستعارة التمثيل) واعتمد المعنى مقومه الأساسي وذلك لأن الفصاحة تتحقق به وحده. "إن الفصاحة وصف يجب للكلام من أجل مزية تكون في معناه، وأنها لا تكون وصفا له من حيث اللفظ مجردا عن المعنى"[19]. وأبقى الجرجاني على فصاحة الكلام واعتبره فصاحة النظم وذلك بتوخي معاني النحو والعمل بقوانينه. هكذا نجد عند الجرجاني فصاحة اللفظ، وتتعلق بكل أنواع المجاز وقوامها المعنى، وفصاحة النظم وقوامه توخي معاني النحو. ولن نتعرض لنظرية النظم لأنها ستنحونا عن بيت القصيد في هذا الكتاب.

أما بخصوص المتكلم، فيعتبر الجرجاني الفصاحة مزية له، ويميز بينه وبين واضع اللغة قائلا :" وعبارة أخرى في هذا بعينه وهي أن يقال : قد علمنا علما لا تعترض معه شبهة أن الفصاحة فيما نحن فيه، عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة ... وإذا ثبت من حاله أنه لا يستطيع أن يصنع بالألفاظ شيئا ليس هو لها في اللغة، وكنا قد اجتمعنا على أن "الفصاحة" فيما نحن فيه عبارة عن مزية هي بالمتكلم البتة ..."[20] فالجرجاني يعتبر المزية في المتكلم دون واضع اللغة. ويبدو لنا أن هذا الرأي صحيح إذا

17- الدلائل : 430 .
18- نفسه : 452 .
19- نفسه : 442 .
20- نفسه :401-402 .

تعاملنا مع اللغة باعتبارها إنجازا، فعملية نظم الكلام واختيار مواقع الكلم من خصوصية المتكلم، ومن ثم فهو المسؤول عن ظهور الفصاحة في الكلام أو غيابها. أما إذا تعاملنا مع اللغة كوضع، فيبدو أن واضع اللغة هو المسؤول الأول عن فصاحة الألفاظ، فإن جاءت الكلمة نابية عن الذوق والسمع فمعناه أن واضع اللغة لم يوفق في وضعها، وإن جاءت متآلفة الأصوات ، سهلة المخارج، لها رونق وجمال، فمعناه أن واضع اللغة قد توفق في وضعها. **هذه الملاحظة تدفع بنا إلى جعل الفصاحة مزية للمتكلم وواضع اللغة في آن واحد. فالفصاحة مزية في واضع اللغة فيما يخص اللفظ المفرد. ومزية بالمتكلم فيما يخص الكلام المنظوم. وذلك لأن الألفاظ عبارة عن معطى جاهز سلفا لا نملك قدرة لتغييره وتبديله. أما الكلام فللمتكلم صلاحية واسعة في اختيار ونظم ما يراه لائقا بموضع دون موضع. وفي النظم يتبارى المتبارون ويتسلقون درجات الفصاحة.**

هكذا نأتي على ختام هذه المباحث التي تتعلق بالفصاحة والبلاغة في اللفظ والكلام والمتكلم. **بعد أن رأينا أن تراثنا العربي يزخر باتجاهات متكاملة فيما بينها، فمنها ما اعتمد النظرة الصوتية، حيث نجد مدرستين داخل هذه النظرة، احداهما اعتمدت المنحى النطقي (ابن سنان)، والأخرى المنحى السمعي الإدراكي (ابن الأثير). وقد سجلنا في موقف سابق مدى التكامل الموجود بينهما. وفي مقابل النظرة الصوتية، نجد اتجاه الجرجاني الذي يتبنى النظم والمعنى في تفسير فصاحة وجودة الكلام. ولعمري أن تكامل هذه الاتجاهات على اختلاف منطلقاتها ومراميها، يشكل في نظرنا منهجا متكاملا يعتمد مستويات الدرس اللساني الحديث لفهم علمي أكثر، لما يمكن تسميته لذة، جودة، فصاحة، بلاغة ... الخ.**

6- الظواهر فوق مقطعية

6- الظواهر فوق مقطعية

الظواهر فوق مقطعية

من الأمور التي يتجلى فيها الصوت في تراثنا النقدي والبلاغي، الظواهر فوق مقطعية. وهي مجال واسع في علم الأصوات، وتضم النبر Accent والتنغيم Intonation والإيقاع Rythme. ويقصد بها المتغيرات الصوتية التي تصاحب الوحدات المقطعية. وتدرس هذه الظواهر على المستوى الوظيفي والأكستيكي والإدراكي والفزيولوجي.

وترتبط الظواهر فوق مقطعية باللغة المنطوقة، حيث تحول العلامات الكتابية من المستوى الكتابي إلى المستوى الشفوي. ولهذه الظواهر علاقة بالمستوى الدلالي، فانتقال النبر في بعض اللغات من مقطع إلى آخر يغير دلالة الكلمة[1]. وكذلك تغير نغمة Ton المقطع في اللغات النغمية يؤدي إلى تغير الدلالة. ونجد العلاقة نفسها في التنغيم، فدلالة الجملة رهينة بطريقة تنغيمها. فبالتنغيم نميز بين الاستفهام والتقرير مثلا. ولكل أسلوب تنغيمه الخاص به، إضافة إلى ذلك، ما التنغيم كما يقول (Fonagy 1983) إلا انعكاس فضائي للإشارة الحنجرية. فالتنغيم هو الصورة المعكوسة للروح المتعبة بتلك التغيرات والتفردات الصوتية المتتالية. ولا يمكن الحديث عن التنغيم دون الحديث عن المتكلم، لأن علاقتهما هي علاقة مرآة عاكسة وشيء معكوس.

وعندما يتحد الصوت بالشعور، نكون كما يقول Fonagy في غنى عن تلك الإشارات اليدوية والجسمية، إن العلاقة القائمة بين تردد الذبذبات والحركة الفضائية تتيح لنا اختزال الحركات اليدوية أو الجسمية إلى أبعاد متواضعة وإخفاءها عن النظر نهائيا. إن الإيماء الحنجري ينسجم ها هنا أكثر من الإشارات اليدوية في إرسال الخطاب السري[2].

ومما أثار انتباهنا أثناء رصد هذه الظواهر في تراثنا النقدي والبلاغي، أننا نجد استئثار الفلاسفة بهذه الظاهرة. فقد حاولوا أن يبينوا وظيفتها في نظرية الشعر، إذ تعتبر ركيزة أساسية في الأداء الشعري. وتعتبر القناة الثانية التي تربط المتكلم بالمستمع. وعن طريقها يرسل المتكلم إشارات دلالية لا تستطيع الألفاظ أن تحملها. وربما كانت هذه القناة الثانية أوضح دلالة من قناة الألفاظ. وكان القدماء على علم تام بطبيعتها الفيزيائية. وأن اختلاف الأقاويل تصحبه اختلاف النغمات. وأن اختلاف

1- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : 10-11 .
2- نفسه : 37 - 38 .

النغمات مرتبط بخصائص ذاتية في الصوت. وتجدر الإشارة إلى أن القدماء كانوا على علم بماهية الظواهر فوق مقطعية، وإن لم يخلفوا لنا مصطلحات تدل على قدرة تصنيفية لها. يقول الشيخ الرئيس ابن سينا 428 هـ :" ومن أحوال النغم : النبرات، وهي هيئات في النغم مدية غير حرفية، يبتدأ بها تارة، وتخلل الكلام تارة، وتعقب النهاية تارة. وربما تكثر في الكلام، وربما تقلل. ويكون فيها إشارات نحو الأغراض. وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور ولتفخيم الكلام. وربما أعطت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحير أو غضبان. أو تصير به مستدرجة للمقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك. وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلك ..."[3]. يعرض هذا النص لخليط من الظواهر فوق مقطعية، وقد عرضها ابن سينا تحت اسم النبرات التي هي حالة من أحوال النغم (الصوت)[4].

وليست دلالة النبرات هنا هو ما يعرف في علم الأصوات الحديث بنظرية النبر. بل ينضوي تحت هذا المصطلح في سياق ابن سينا كل الظواهر فوق مقطعية. ويصفها بأنها هيئات في النغم مدية غير حرفية، أي أنها منطوقة غير مكتوبة، حيث تصاحب عملية النطق. والمجال النبري لهذه النبرات غير منحصر في جزء من أجزاء الكلمة أو الكلام، بل الكلمة والكلام برمتهما يعتبران مجالا نبريا يتحرك فيهما النبر من البداية إلى الوسط إلى النهاية. وقد تكثر النبرات في الكلام وقد تقل، وهذا وصف لما يعرف بالنبر الإلحاحي. فبناء على نظرية (Rossi 1980)، يعتبر النبر الإلحاحي خارجيا عن الكلام. وهذه الصفة تجعل النطق به اختياريا لا إجباريا. فالعوامل التي تتحكم في نطقه تعتبر خارج لسانية يحددها السياق، ولهذا يقل أو يكثر في الكلام بناء على الحاجة الملحة إليه[5].

ومن بين وظائف هذا النبر أنه يحمل إشارات دلالية يحرص المتكلم على إيصالها للسامع. وقد يكون هذا النبر على الروي قصد الإشباع. وقد يأتي مصحوبا باستفهام استنكاري قصد إمهال السامع ليتصور. ومن بين وظائفه أيضا تفخيم الكلام قصد التأكيد على وحدة دلالية يلح عليها المتكلم دون غيرها من الوحدات، وذلك لأنها تشكل بؤرة

3- الخطابة : 198 .
4- الصوت في علم الموسيقى العربية : 27 .
5- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : 17-22 .

دلالية يسعى المتكلم إلى إبرازها وتوضيحها.

ويضيف الشيخ الرئيس أن اختلاف السلاسل النغمية - ويتجلى اختلافها كما يقول في الحدة والثقل- هو انعكاس لأحوال القائل النفسية والشعورية. وننوه هنا بجهود القدماء، إذ كانوا سباقين إلى رصد علاقة الصوت بالحالة النفسية للإنسان، قبل أن يعرض لها الدرس الصوتي الحديث. فحقا ما التنغيم كما يقول (Fonagy 1983) إلا مرآة تنعكس عليها حالة الإنسان النفسية. إذ ميز بين شعور الفرح والحزن والغضب والاستعطاف ... وأن لكل إحساس من هذه الأحاسيس تنغيما خاصا يحاكيه ويوازيه، أو كما يقول الشيخ الرئيس بنبرات تدل عليه[6]. إضافة إلى ما سبق ذكره، فإن هذه النبرات تلعب دورا تركيبيا وذلك بإعفاء أداة الاستفهام من وظيفتها، ففي الجملة التي تحتوي على أداة استفهام : هل تحبها ؟ يكون التنغيم هنا ذا وظيفة زائدة Redandante، وعندما تحذف الأداة لضرورة شعرية كما في قول الشاعر :

قَالُوا : تُحِبُّهَا ؟ قُلْتُ بَهْرًا *** عَدَدَ الرَّمْلِ والحَصَى والتُّرَابِ

يكسب التنغيم في هذا السياق وظيفة تمييزية Distinctive. هكذا استطاع القدماء أن يرصدوا هذه الظواهر فوق مقطعية (النبرات)، التي لا شك أن لها دورا أساسيا في عملية الأداء الشعري.

ويركز الشيخ الرئيس على أن الصوت باعث الانفعال ومعبر عنه، وذلك في فصل التحسينات واختيار الألفاظ للتعبيرات. "... ومنها الصنف المستعمل في النغم مثل تثقيلها وتحديدها وتوسيطها وإجهارها والمخافتة بها أو توسيطها. فإن للنغم مناسبة ما مع الانفعالات والأخلاق، فإن الغضب تنبعث منه نغمة بحال، والخوف تنبعث منه نغمة بحال أخرى، وانفعال ثالث تنبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل والجهر يتبع الفخامة، والحاد المخافت فئة تتبع ضعف النفس. وجميع هذا يستعمل عند المخاطب، إما لأن يتصور الانسان بخلق تلك النغمة، أو بانفعالها عندما يتكلم، وإما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة وغضبا، أو رقة وحلما"[7]. يثبت الشيخ الرئيس على أن الطبيعة الفيزيائية للصوت مسؤولة عن اختلاف الأنغام، ويتجلى ذلك في الحدة والثقل

6 - الصوت في علم الموسيقى العربية : 82 - 92 .
7 - الخطابة : 197 - 198 .

والجهارة والخفوت والتوسط بين هذه الصفات. فلطبيعة هذه الأنغام مناسبة ما مع الانفعالات، وهذه المناسبة تتجلى في المحاكاة. فقد أوضح الشيخ الرئيس أن كل انفعال تنبعث منه نغمة خاصة. إلا أنه لم يحالفه الصواب عندما خص الصوت الحاد بالنفس الضعيفة. والثقيل للدلالة على الفخامة .لقد أثبت علم الأصوات الحديث، أن النفسية الضعيفة المنهارة، ينبعث منها صوت ثقيل منهار أيضا. وأن النفسية الحادة القوية ينبعث منها صوت حاد قوي[8].

إن اللجوء إلى هذه القناة الثانية (اللغة الثانية)، هو حرص المتكلم على إيصال الرسالة إلى المستمع دلالة وحسا، تجعله يتخيل حالة المتكلم للانفعال بها، وذلك كما يقول ابن سينا : إن السامع "يحتاج أن يستعطف ويستمال حتى يجنح ويميل إلى تصديق القائل أو يرد إلى هيئة مصدق وإن لم يصدق"[9]. ولا سبيل إلى التأثير فيه إلا عن طريق هذه اللغة الثانية (الظواهر فوق مقطعية) التي تجعله مستعطفا مستمالا مصدقا منفعلا ... وكل هذا يتم عن طريق اللغة الثانية التي تصاحب القول. وذلك لأن القول كما يقول ابن سينا :"يحتاج تارة إلى أن يرفع به الصوت، وتارة إلى أن يخفض به الصوت، وتارة إلى أن ينقل [يثقل] الصوت، وتارة إلى أن يحد، وتارة إلى أن تخلط فيه هذه الأمور، ولكل عرض أيضا ترتيب خاص"[10]. **إن هذه التغيرات الصوتية (يرفع - يخفض - يثقل - يحد) ليست وليدة الاعتباط، بل إن محركها الأساسي هو النفس الانسانية التي تسعى إلى جعل العالم الخارجي مخاطبا لها تعكس عليه ما تشعر به، وليس من ذلك سبيل إلا هذه اللغة الثانية.**

وقد فطن الفارابي 339 هـ لذلك، وعد الصوت من الوسائل التي يحصل بها الإقناع، وذلك "أن تكون كيفية القول والصوت والنغمة الخارجة مع القول تخيل الأمر الذي فيه القول، مثل أن يخبر الإنسان عن نفسه بمصائب نالته، ويجعل صوته صوت خاشع، وأن يخاطب إنسانا فيتوعده، فيجعل صوته صوت مستطيل غضبان"[11]. وكيف يستطيع المتكلم أن يخبر عن نفسه في أكمل صورة حالة كونه غضبان أو خاشعا أو متوعدا دون الاستعانة باللغة الثانية؟

8- الصوت في علم الموسيقى العربية : 87 - 92 .
9- الخطابة : 11 .
10- نفسه : 10 .
11- نفسه : 38 - 39 .

أما عن كيفية تحقق هذه (النبرات) على المستوى اللغوي، فقد حاول ابن رشد 595 هـ أن يرصد بعض مواطن تجلياتها قائلا :" والنغم إنما تحدث إما مع المقاطع الممدودة، أو مع الحروف التي تمتد مع النغم وتتبعها كالميم والنون. وأما المقاطع المقصورة فقد تمد عند الحاجة إلى استعمال النبرات فيها، إلا أن العرب يستعملون النبرات بالنغم عند المقاطع الممدودة، كانت في أوساط الأقاويل أو في أواخرها. وأما المقاطع المقصورة فلا يستعملون فيها النبرات والنغم إذا كانت في أوساط الأقاويل. وأما إذا كانت في أواخر الأقاويل، فإنهم يجعلون المقطع المقصور ممدودا، وإذا كانت فتحة أردفوها بألف، وإذا كانت ضمة أردفوها بواو، وإذا كانت كسرة أردفوها بياء"[12]. إن عملية خلق نغمات على المقاطع أو بعض الحروف كالميم والنون ما هي - بلغة صوتية - إلا عملية تنبير Accentuation يقوم بها المتكلم. فلا يمكن للنغم أن يمتد إلا مع المقاطع الممدودة (التي تحمل حركة طويلة)، أو مع حروف تتمتع بخاصية الامتداد والصفاء. وإن كان المقطع قصيرا تحول بفعل النبرة مقطعا طويلا.

ونشير هنا إلى أن الموسيقيين أفاضوا في هذه القضية. ويمكن توضيح رأيهم في دور المصوتات في اللحن على الشكل الآتي[13]:

قبل اللحن		بعد اللحن
CVV/	←	CVV
CVVC	←	CVV / CVV
CV	←	CVV
C	←	CVV

يتضح من هذه المعطيات، أن أواخر المقاطع قبل اللحن إن كانت حركة طويلة، فذلك هو المبتغى، وإن كانت حركة قصيرة تحولت إلى طويلة. وإن كانت حرفا أضيفت له حركة طويلة، لتصير نواة كل هذه المقاطع بعد اللحن حركة طويلة. لما فيها من أناقة في السمع وسهولة في النطق.

أما علاقة الظواهر فوق مقطعية بالعملية الإبداعية، فيرى ابن سينا أن " الشعر من

12- تلخيص الخطابة : 594 .

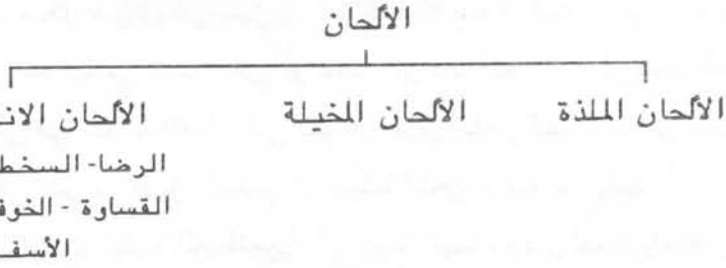
13- الصوت في علم الموسيقى العربية : 115 - 129 .

جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه. وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك"[14]. إن البعد الصوتي في الشعر قد يتجلى في عملية الغناء التي تتم عن طريق اللحن كما ذكر ابن سينا، أو عن طريق الإلقاء التي تتم عن طريق التنغيم. إن عملية اللحن عملية موسيقية، أما التنغيم فلغوية. وقد سبق أن عرضنا لهذين المصطلحين[15]، وبينا أنهما وجهان لعملة واحدة، إلا أن الأول موسيقي والثاني لغوي. ولكن وظيفتهما لا تختلف، فكلاهما يؤثر في النفس، وكلاهما انعكاس للمعنى المعبر عنه ومساير له. وذلك كما يقول ابن سينا بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، فيأتي اللحن أو التنغيم مصبوغا بصبغة الجزالة أو اللين أيضا، فينتج ما أسميناه بالمحاكاة في الأصوات والألحان.

ويوضح ابن رشد دور اللحن في الشعر، ويرى أنه "يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخيله، فكأن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به تقبل التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه. وإنما يفيد النفس هذه الهيئة في نوع من أنواع الشعر اللحن الملائم لذلك النوع من الشعر بنغماته وتأليفه. فإنه كما أنا نجد النغم الحادة تلائم نوعا من القول غير الذي تلائمه النغمات الثقال"[16]. فبالإضافة إلى الدور الدلالي الذي يقوم به اللحن والتنغيم، نجد الوظيفة النفسية التي تهيء النفس وتبعث فيها التخييل مواكبة بذلك للعملية الإبداعية. وتعتبر الوظيفة التخييلية من بين وظائف اللحن عند الموسيقيين، حيث يقسم الفارابي الألحان إلى ثلاثة أصناف "صنف يكسب النفس لذاذة وأنق المسموع، ويفيدها راحة من غير أن يكون له صنع في النفس... وصنف يفيد النفس مع ذلك تخيلات، ويوقع فيها تصورات أشياء، ويحاكي أمورا في النفس. وصنف يكون عن انفعالات وعن أحوال للحيوان ملذة أو مؤذية"[17].

14- فن الشعر : 168 .
15- الصوت في علم الموسيقى العربية : 35- 41 .
16- فن الشعر : 209 .
17- الموسيقى الكبير : 68 .

والرسم التالي يوضح هذه الوظائف :



ويبقى طرح البلاغيين، عدا قلة قليلة منهم، غير موظف للظواهر فوق مقطعية في العمل الإبداعي، كما يظل الربط بين المعاني والأصوات (الألفاظ) لا يتجاوز القناة الأولى (المعنى - اللفظ). فهذا علي الجرجاني يتحدث عن تقسيم الألفاظ حسب اختلاف المعاني قائلا :"ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحد، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت ... فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه"[18]. فواضح من النص أن الناظم عليه اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني والتي تتماشى والغرض الشعري، فألفاظ المدح ليست هي ألفاظ الهجاء، وألفاظ الجد ليست هي ألفاظ الهزل... نرى أن الاقتصار على القناة الأولى (اللفظ/ المعنى) لا يحقق ذلك الأثر المنشود، بل لابد من التركيز على القناة الثانية (الظواهر فوق مقطعية) التي تعمل على ترجمة القناة الأولى إلى واقع محسوس، يعمل المتكلم على نقله للمستمع في صورة حية. وكأني به قد طرق أبواب هذه القناة عندما ربط التغزل بالتلطف والفخر بالتفخيم. ولعمري لقد أصاب كبد الحقيقة بقوله هذا، فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن الشعور اللين الضعيف يفرض طريقة نطق لينة ضعيفة، وأن الشعور القوي يفرض طريقة نطق قوية تناسب المقام. وأنت تعرف ذلك من نفسك إذا تأملته. ونطق الأبيات التالية كفيل بتوضيح ذلك.

إذا القَوْمُ قالُوا مَنْ فَتىً خِلْتُ انَّنِـــي *** عُنِيتُ فلَمْ أكْسَلْ ولَمْ أتبَلَّـــــدِ

18- الوساطة : 24 .

وَلَسْتُ بِحَـــلَّالِ التِّلَاعِ مَخَـافَـــةً *** وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَـــوْمُ أَرْفِـــدِ

فَإِنْ تَبْغِنِي فِي حَلْقَةِ القَـوْمِ تَلْقَنِـــي *** وَإِنْ تَلْتَمِسْنِي فِي الحَوَانِيتِ تَصْطَـــدِ

فإن نطق هذه الأبيات يغلب عليها نغمة قوية وصوت مرتفع وكثرة النبرات الإلحاحية. إن الحالة الصوتية لنطق الأبيات كلها توتر وهيجان في الصوت تعكس صلابة موقف الشاعر. وإن القبيلة بدونه لا تساوي شيئا. إضافة إلى ذلك، نجد تنغيما إشاريا Intonation gestuelle يصاحب التنغيم الصوتي، يتجلى ذلك في تجهم الوجه وتقطيبه، وقبضة اليد المرفوعة إلى الأعلى. لأن الموقف موقف تحد، فالإشارات الجانحة إلى العلا توازي الصوت المرتفع. وإذا تأملنا قول الشاعر :

أَلَا لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا *** فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَا

يظهر أن نطق هذا البيت يتطلب مواصفات صوتية تتسم بالقوة والاندفاع، وإشارات جسمية ترفض الذل والهوان. إلا أن حالة الغضب المسيطرة على البيت تفرض علينا إيقاعا سريعا في النطق يعكس سرعة إيقاع القلب والرئة[19]، فقد أثبتت التجارب الصوتية أن الشعور يؤثر على إيقاع الكلام. وإذا تأملنا قول جميل :

فَإِنْ قُلْتُ : رُدِّي بَعْضَ عَقْلِي أَعِشْ بِهِ ! *** تَوَلَّتْ وَقَالَتْ : ذَاكَ مِنْكَ بَعِيدُ

وجدنا هذه الأبيات لا يمكن لها أن تنطق إلا وطابع الحزن مسيطر عليها، فهناك فتور وضعف في الصوت يعكس النفسية الحزينة المريضة، إضافة إلى الإيقاع البطيء الذي يسيطر على نطق هذه البيت[20]. فالشاعر في موقف استعطاف أمام بثينة. وهذا الوضع يفرض أن يكون الطرف الأول (جميل) في موقف ضعيف. والطرف الثاني (بثينة) في موقف قوي. فيكون الشطر الأول (وإن قلت ردي بعض عقلي أعش به) ذا نغمة ضعيفة مستجدية يغلب عليها طابع الاستواء Contour plat، وذا مدة زمنية أطول تعكس النفسية المتعبة. فهذه الخصائص الصوتية تتماشى واستعطاف جميل لبثينة أن ترد بعض عقله، ولكنها أفقدته الأمل، وأن ذلك بعيد المنال، فتختلف نغمة الشطر الثاني عن الأول، إذ يغلب عليه طابع اليقظة، وتعود السلسلة الصوتية إلى الصعود والهبوط بعد أن كانت مستوية.

19- الصوت في علم الموسيقى العربية : 88 .
20- نفسه : 99 .

7- القـــــافيـــــة

القـــافيـــة

اختلف في تعريف القافية، قال الخليل :" هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش : هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام، أي : تجيء في آخره. ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[1]. القافية محطة أخرى من المحطات الصوتية التي يتجلى فيها الصوت في تراثنا النقدي والبلاغي. ولن نعرض لمفهومها وتعاريفها المتعددة وتقسيماتها المتشعبة بشكل مفصل، فليس هذا همنا في هذا البحث. وإنما نسعى جاهدين إلى البحث عن التجلي الصوتي فيها. ويمكن حصر ذلك في الروي والوصل والخروج والعيوب الصوتية المتعلقة بها.

1- **الروي** : دعا النقاد إلى اختيار روي القصيدة، وهذا الاختيار يسعى إلى اجتناب بعض الحروف واقتفاء أثر أخرى، لا لشيء إلا أن هذه الأخيرة تتمتع بخصائص صوتية تجعلها مرغوبة لدى السامع والمتكلم على السواء. أما الأخرى، فلكونها فاقدة لهذه الصفات، غدت لا تخلق لذة في المسموع. يقول الطيبي :"يجب على المتكلم أن يجتنب من الحروف ما يضيق به مجال التقفية نحو (ثخذ شط)، سيما نحو (ضظغ)، فإن الواضع لم يضع عليها ألفاظا عذبة"[2]. ويرى ابن الأثير أن هذه الأحرف "متفاوتة في كراهة الاستعمال، وأشدها كراهية أربعة أحرف وهي : الخاء، الصاد، الظاء، الغين. وأما الشاء والذال والشين والطاء، فإن الأمر فيهن أقرب حال"[3]. ويدعو ابن سنان إلى اختيار صوت رنان رويا للقصيدة، وهو يعيب على أبي تمام قوله :

قِفْ بِالطُّلُولِ الدَّارِسَاتِ عِلِاَّنَا *** أَضْحَتْ حِبَالُ قَطِينِهِنَّ رِثَاثَا

"وإن كان الروي قاده إلى ذلك، فليت شعري من حظر عليه القوافي واقتصر به على الثاء دون غيرها من الحروف ؟"[4].

انطلاقا من هذه المعطيات، تكون الدراسات البلاغية والنقدية قد أطرت المجال الذي يتحرك فيه الروي، هذا التأطير يستند إلى معطيات صوتية لما يخلقه الروي من إيقاع مهم

1- الوافي في العروض والقوافي : 220 .
2- التبيان : 470-471 .
3- المثل السائر : 196/1 .
4- سر الفصاحة : 76 .

داخل القصيدة. فهو صوت يتكرر عقب نهاية كل بيت تكرارا يضيف إلى باقي التكرارات التي تخلقها التفاعيل والمقاطع والأصوات لذة في مسموع القصيدة. ولكن ليس كل تكرار يؤدي إلى لذة المسموع. فلقد سبق أن أوضحنا في مباحث الفصاحة أن طبيعة التكرار هي القوة الفاعلة في اللذة وليس التكرار في ذاته.

إن تأكيد النقاد على اختيار حرف الروي هو وعي بالدور الإيقاعي الذي يقوم به الصوت الأخير من كل بيت. فتماثل الروي في القصيدة برمتها يزيد من جمالية إيقاعها إذ يأتي إيقاع التماثل (الروي) كبنية إغلاقية في البيت مكملا لإيقاع التخالف المتجسد في تفاعيله ومقاطعه وأصواته. ليكون الإيقاع الناتج عن التخالف والتماثل مكونا فنيا من مكونات القصيدة. لكن لماذا ركز النقاد على أصوات بعينها كروي للقصيدة ودعوا إلى تفادي أصوات أخرى ؟

أدرك القدماء لغويين وموسيقيين ونقادا أن الأصوات تختلف في درجة الوضوح السمعي Echelle de sonorité، وأن الحركات أوضح هذه الأصوات. ولأجل هذا الوضوح السمعي، نجد الفارابي قد ألحق اللام والميم والنون بالنظام الصائتي العربي، وذلك لمشاركتها للحركات في امتداد النغم حسب تعبيره. "والحروف منها مصوت، ومنها غير مصوت. والمصوتات منها قصيرة، ومنها طويلة. والمصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب "الحركات"، والحروف غير المصوتة منها ما يمتد بامتداد النغم، ومنها ما لا يمتد بامتدادها. والممتدة مع النغم هي مثل اللام والميم والنون والهمزة والعين والزاي، وما أشبه ذلك، وغير الممتدة مثل التاء والدال والكاف وما جانس ذلك"[5].

ولا يسعنا هنا إلا أن نسطر كلمة إنصاف في حق ما ورد عند الفارابي، إذا علمنا أن مضارعة اللام والميم والنون للحركات جعلتها تقوم مقامها كنواة للمقطع. ولا تقتصر هذه المضارعة على المستوى الفونولوجي فقط، بل على المستوى الصوتي أيضا. فبالإضافة إلى الوضوح السمعي المشترك بينهما، نجد تماثلا على المستوى الأكستيكي في بنية أحزمتهما الصوتية.

5- الموسيقى الكبير : 1072 .

وقد لاحظ الفارابي أن صفة امتداد النغم مشتركة في جميع الأصوات الاحتكاكية. وهي ما يسميها بالأصوات الممتدة. إلا أن خصوصية اللام والميم والنون تتجلى في كونها غير مستكرهة في السمع كما هو الحال في الظاء والحاء مثلا، "والحروف الممتدة بامتداد النغم، منها ما يبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها مثل العين والحاء والظاء، وما أشبه ذلك. ومنها ما لا يبشعه وهي هذه الثلاثة، اللام والميم والنون ... لنرفض من الممتدة التي هي غير مصوتة ما يبشع مسموع النغم، ولنأخذ منها اللام والميم والنون"[6].

فالفارابي يركز على أخص خصوصيات اللام والميم والنون وهي الصفاء، وهي نفس الخاصية التي ركز عليها النقاد في اختيار روي القصيدة. إن الصفاء والوضوح اللذين تتمتع بهما هذه الحروف جعلاها تشارك الحركات في احتلال الصدارة في سلم الجهر. ورغم الفرق النطقي بين امتداد اللام من جهة والميم والنون من جهة أخرى -وذلك أن اللام تمتد وإن لم يسلك الهواء في الأنف. والميم والنون يمتدان بسلوك الهواء في الأنف- فإن هذه الصفات جعلتها مؤهلة للاقتران بالنغمة عند الموسيقيين، وجعلتها عند النقاد تتبوأ الصدارة في أحرف الروي صحبة حروف كالعين والراء، والتي تشترك معها في بنيتها الأكستيكية، إذ تتمتع بأحزمة صوتية Formants vocaliques تجعلها مضاهية للحركات.

وقد استعرض ابراهيم أنيس[7] نسبة شيوع حرف الروي في الشعر العربي، ورتب ذلك كالآتي :

أ- حروف تجيء رويا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء وهي :

الراء ، اللام، الميم، النون، الباء، الدال، السين والعين.

ب- حروف متوسطة الشيوع هي القاف، الكاف، الهمزة، الفاء، الياء والجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع : الضاد، الطاء، الهاء، التاء، الصاد، الثاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال، الغين، الخاء، الشين، الزاي، الظاء والواو.

ويحاول ابراهيم أنيس تفسير هذه الظاهرة بقوله :" ولا تعزى كثرة الشيوع أو قلتها

6- الموسيقى الكبير : 1072-1073 .
7- موسيقى الشعر : 275 .

إلى ثقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة"[8]. **في نظرنا لا يمكن تهميش هذه المعطيات الصوتية في اختيار الروي، فمهما يكن من تعليل يظل الجانب الصوتي في الروي معياراً من معايير اختياره.**

2- **الوصل والخـــروج :** ومن الأمـور التي تعـرض للقـافـيـة الوصل والخـروج. فالوصل"يكون بأربعة أحرف وهي الألف والواو والياء والهاء سواكن يتبعن ما قبلهن، يعني حرف الروي. فإذا كان مضموما كان بعدها الواو، وإذا كان مكسورا كان بعدها الياء، وإذا كان مفتوحا كان بعدها الألف والهاء ساكنة ومتحركة"[9]. فـمـثـال الألـف (أصـاب ⟵ أصابـا). والواو (الخيام ⟵ الخيامو). والياء (الأيام ⟵ الأيامي) والهاء الساكنة (أخاطب ⟵ أخاطبه). والهاء المتحركة (زويل ⟵ زويلُها). أما الخروج ف "يكون بثلاثة أحرف وهي : الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل"[10]. مثال الألف (رجامها) والياء (كسائهي) والواو (أعماؤهو).

نقتصر في حديثنا عن الأمور التي تعرض للقافية وهما الوصل والخروج باعتبارها وحدات صوتية إضافية بغية البحث عن الأسباب التي جعلت الوصل والخروج يقتصران على الألف والواو والياء والهاء دون غيرها من الأصوات.

وبتعبير آخر، لماذا لجأنا في الأصوات الإضافية (الوصل والخروج) إلى أصوات بعينها دون أصوات أخرى ؟ تشكل الألف والواو والياء فصيلة مستقلة تشترك في مجموعة من الصفات النطقية والأكستيكية. فقد لجأ إليها الموسيقيون لغايات موسيقية[11]، كما تم اللجوء إليها في اللغة لتكسير انسدادات الصوامت. ولجأ إليها الشعراء لأنهم وجدوا فيها ضالتهم المنشودة لما تتمتع به من مواصفات صوتية. ومن بين خصائص هذه الأصوات الامتداد."والحروف المصوتة تنقسم إلى ثلاثة أقسام وهي الألف والواو والياء،وهي التي تسمى حروف المد واللين عند العرب. وهي المصوتة الطوال التي

8- موسيقى الشعر : 276 .
9- الوافي في العروض والقوافي : 224 .
10- نفسه : 226 .
11- الصوت في علم الموسيقى العربية : 115-125 .

تقع أبدا على أواخر الكلام ممتدة في اللحن. فالألف حرف مستعل، والياء حرف منخفض، والواو حرف متوسط بين الاستعلاء والانخفاض ... وكل هذه تمتد بسهولـة... ويضاف إليها الحروف التي تمتد مع النغم بسهولة هي : اللام والميم والنون، وهذه تسمى حروف الغنة. وهذا ما يحتاج إليه في الألحان أشد الحاجة"[12]. إن خاصية الامتداد جعلت الشعراء يضيفون هذه الأصوات إلى القافية كوصل أو خروج، وذلك لأنها تشكل نغمة مستقلة بذاتها تضفي على البيت رونقا وجمالا. ومن بين مواصفاتها الصوتية أيضا، اتساع المخرج، مما يجعل الهواء يخرج مسترسلا غير مزاحم رغم اختلاف درجات الانفتاح بينها Degré d'aperture. يقول ابن جني :" والحروف التي اتسعت مخارجها ثلاثة : الألف ثم الياء ثم الواو. وأوسعها وألينها الألف. إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجري في الياء والواو. والصوت الذي يجري في الياء مخالف للصوت الذي يجري في الألف والواو. والصوت الذي يجري في الواو مخالف للصوت الذي يجري في الألف والياء. والعلة في ذلك أنك تجد الفم والحلق في ثلاث الأحوال مختلف الأشكال"[13]. فاتساع المخرج وخروج الهواء غير مزاحم من خصوصية الحركات، الشيء الذي يكسبها امتداداً ونعومة، ولهذا لجأ إليها الموسيقيون في مد النغم والألحان. ولا شك أنه لنفس الغاية لجأ إليها الشعراء في القافية كوصل وخروج. إضافة إلى ذلك كما يقول الفارابي :"إن النغمة التي يمتد معها أحد هذه الثلاثة، لها أنق في السمع"[14]. وهذا الوضوح والأناقة في السمع راجع إلى خصائصها النطقية التي أسلفنا ذكرها، ولهذا السبب نجدها تحتل المرتبة الأولى في سلم الجهر.

أما الهاء فخصائصها الصوتية لا تبتعد كثيرا عن الألف والواو والياء، وإن لم تشترك معها في الوضوح السمعي، فإنها تتمتع بخاصية الامتداد. ولهذا السبب يتغنى بالهاء كما يتغنى بالحركات. فمجرى الهاء خال من أي عائق، وينساب فيه الهواء انسياباً لاتساعه. إلا أن الهاء مهموسة والحركات مجهورة. ولأجل هذه العلاقة الوطيدة بين الهاء من جهة، والألف والواو والياء من جهة أخرى، دخلت فيما سماه الموسيقيون

12- كمال أدب الغناء : 63 .

13- سر صناعة الإعراب : 7/1 .

14- الموسيقى الكبير : 1120 .

ب "الابدال" و "هو إبدال حرف من الحروف المصوتة بحرف آخر منها في نفس واحد، أو في وقت واحد، وهو الانتقال من بعضها إلى بعض في اللحن كقولك :(يا : وا) و (آ - يا) و (آ - نا) وربما أبدلت بالهاء، كقولك : (وا - ها) و (يا - ها) و (وا - هيا)"[15]. وأما فائدة هذا الابدال فإنه "يزيد في حسن اللحن، ويتروح بها المغني لسهولة مخارجها"[16]. **ولا يستبعد أن تكون وظيفة الوصل والخروج في القافية ذات بعد موسيقي، وخصوصا إذا علمنا أن الشعر العربي كان شعرا غنائيا.**

وإذا تأملنا جيدا ما يحدث في الوصل والخروج وجدنا الحقيقة الصوتية التالية، وهي تحول v إلى vv في الوصل وأن cv تنضاف إليه cvv في الخروج.

v ⟵ vv وصل

cv + cvv خروج

إنهما يشتركان معا في كونهما ينتهيان معا ب vv وهي الحركة الطويلة. وهي نفس العملية التي يتبعها الموسيقي في أجزاء الألحان، إذ يعمد إلى جعل نواة أطراف الألحان حركة طويلة[17]، فإن كانت حركة طويلة فذلك هو المبتغى، وإن كانت حركة قصيرة تحولت إلى طويلة، وإن كانت حرفا أضيفت له حركة طويلة، لتصير نواة كل هذه المقاطع بعد اللحن حركة طويلة، لما فيها من أناقة في السمع وسهولة في النطق ولما تشكله من محطة استراحة المغني." ويجب أن تكون مقاطع اللحن ونهايات الأنفاس والوقفات التي يستراح عندها وغايات النغم الممتدة [من] الحروف الخمسة عشر على مقاطع أجزاء الشعر التي يتجزأ بها البيت وهي أطرافه"[18]. **ونعتقد أنه لهذه الأسباب انحصرت أصوات الوصل والخروج في الألف والواو والياء والهاء دون عداها من الأصوات ولما تحمله من بعد فزيولوجي وجمالي في نفس الوقت.**

3- **عيوب القافية** : سنقتصر في حديثنا عن العيوب التي لها علاقة مباشرة بالصوت، وذلك حتى لا يخرج بنا الحديث عن بيت القصيد في هذا الكتاب. وسنعرض للتجميع والإكفاء لارتباطهما بالصامت، والإقواء والسناد لارتباطهما بالحركة.

15- كمال أدب الغناء : 80 .
16- نفسه : 80 .
17- الصوت في علم الموسيقى العربية : 123 - 124 .
18- كمال أدب الغناء : 71 .

1- **التجميع** : "وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه، فتأتي بخلافه مثل ما قال عمرو بن شأس :

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى، لاَتَ حِينَ ادِّكَارُهَا *** وَقَدْ حُنِيَ الأَصْلاَبُ ضُلاً بِتَضْلاَلِ"[19]

فالتجميع عيب صوتي يرتبط بالصامت. فالمفروض في هذا البيت مجيء الروي هاء أو راءً مشابها بذلك آخر صوت في المصراع الأول. وهذا ما دأبت العرب عليه في مطالع أشعارها فسمته تصريعا كقول امرئ القيس :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ *** بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وفي ذلك مالا يخفى من بعد جمالي عندما تنتهي آخر أشطر البيت بصوت واحد.

2- **الإكفاء : الإكفاء عيب صوتي في القافية ويرتبط بالصامت المشكل لروي القصيدة**، ويعرفه المرزباني بقوله :" والإكفاء اختلاف حرف الروي، وهو غلط من العرب ... وإنما يغلطون إذا تقاربت مخارج الحروف، قال أبو عمر : والإكفاء عند العرب المخالفة في كل شيء... وأنشد أبو عبيدة لامرأة من خثعم عشقت رجلا من عقيل :

لَيْتَ سَمَاكِياً يَحَارُ رُبَابُهُ *** يُقَادُ إِلَى أَهْلِ الغَضَا بِزِمَامِ

فَيَشْرَبُ مِنْهُ حُجُوشٌ وَيَشِيمُهُ *** بِعَيْنَيْ قَطَامِي أَغَرَّ يَمَانِي"[20]

فالعيب الصوتي في هذه الأبيات كامن في روي البيت الثاني (ن) الذي لا يملك المواصفات الصوتية لروي البيت الأول (م) رغم التقارب الحاصل بينهما.

إن عدم انتهاء الأبيات بصوت واحد لا يساعد على خلق ذلك الإيقاع الصوتي الذي نشعر به في في حالة اتحاد الروي، **فجاء عيب الإكفاء مكسرا بذلك الرتابة الإيقاعية التي يخلقها روي القصيدة.**

3- **الإقواء** : يعرف قدامة الإقواء بقوله :" أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة مثلا وأخرى مخفوضة"[21]. ويضرب مثالا بقول سحيم بن وثيل الرياحي :

عَذَرْتُ البُزْلَ إِنْ هِيَ خَاطَرَتْنِي *** فَمَا بَالِي وَبَالُ ابْنَيْ لَبُونِ

19- نقد الشعر : 209 - 210 .
20- الموشح : 24 .
21- نقد الشعر : 210 .

وَمَاذَا يَدري الشُّعَرَاءُ مِنِّـــي *** وَقَدْ جَاوَزْتُ حَدَّ الأَرْبَعِيـــنَ

وعرفه المرزباني بقوله :"والإقواء اختلاف المجرى، والمجرى حركة حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة ... كقول النابغة :

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَداً *** وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْـــوَدُ

لاَ مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلاَ أَهْلاً بِـهِ *** إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ"[22]

إذا كان التجميع والإكفاء عيبين صوتيين يختصان بالصامت، فإن الإقواء خاص بصائت الروي. **فحتى ينسجم الإيقاع في الروي، لم يشترط القدماء الاتحاد في الصامت فقط، بل اشترطوا الاتحاد في حركة الصامت أيضا. وهذا ينم عن أن نظرة القدماء إلى روي القصيدة لم تكن نظرة هجائية تعتمد الحرف معزولا عن حركته، بل نظرة مقطعية تزاوج بين الصامت والصائت.** وأن تبني أحدهما وإهمال الآخر يوقع الشاعر لا محالة في عيب صوتي يخل بإيقاع قافية البيت. فإذا تم تبني الصامت وإهمال الحركة كان العيب إقواء أو سنادا، وإذا تم تبني الصائت وإهمال الصامت كان العيب إكفاء أو تجميعا. والجدول التالي يلخص ذلك :

عيوب تختص بالصامت	عيوب تختص بالصائت
- التجميع - الاكفـــاء	- الإقـــواء - السنـــاد

وحتى يسلم الشاعر من هذه العيوب الصوتية، يجب أن تكون نظرته للقافية نظرة مقطعية لا نظرة هجائية. تجمع بين الصامت والصائت، ليكون هناك اتحاد تام في الخصائص الصوتية للروي وحركته على مدى أبيات القصيدة. فإذا تأملنا قول النابغة (الأسودُ/ غدِ) نجد أن الإيقاع المنشود في الروي غير مكتمل رغم الاتحاد الحاصل في صامت المقطع الأخير. إن الاختلاف الحاصل في البنية النطقية لحركة الروي (دُ - دِ) الذي يتمثل في جرس Timbre الحركة، له مخلفات سلبية على المستوى الإدراكي. وذلك

22- الموشح : 22- 23 .

لأن المستمع لا يحس بذلك التلاؤم الذي يشعر به حالة اتحاد الصامت والصائت. والسبب في ذلك عدم اتحاد السمات الصوتية للحركة، فالضمة حركة مستديرة، والكسرة غير مستديرة، ونلاحظ أن الاتحاد الجزئي في الحركتين (ُ ِ) الذي يتجلى في كونهما منغلقتين لا يحل الإشكال، بل لابد من اتحاد تام بينهما. ونفس الملاحظة تسجلها في (م - ن) (الإكفاء)، فرغم اتحادهما في صفة الأنفية، فإن ذلك لا يشفع لمجيئهما كرويين للقصيدة ،بل لابد من التماثل التام بينهما.

إن النظرة المقطعية التي كانت تتسم بها رؤية النقاد والبلاغيين للقافية نجدها عند اللغويين أيضا، مما يكرس الاعتقاد لدينا[23] أن فكرة المقطع كانت واقعا لغويا وآلية للاشتغال لم تفارق القدماء على اختلاف مشاربهم وحقولهم المعرفية، فقد اعتمد هذه الآلية النقاد والبلاغيون والعروضيون والموسيقيون واللغويون، وبصنيعهم هذا، ينفون عن أنفسهم التهمة التي أبى المستشرقون إلا أن يصفوا بها تفكيرهم. فهذا ڤايل يعلل غياب المقطع عند العرب" بتأثير الرسم القرآني، فهذا الرسم لم يسجل من هجاء الكلمات سوى الحروف. وقد جاءت الحركة بعد ذلك علامة مساعدة فوق الرسم المقدس أو تحته، فلم يخامر التفكير النحوي العربي أن يوحد بفكره اللغة المنطوقة، على حين تريه عيناه أن عنصريها منفصلان في النص الكريم. وهكذا غاب مفهوم المقطع عن تفكيرهم"[24]. هكذا نفى المستشرقون دراية العرب بالمقطع، إلا أن هذا الحكم في نظرنا صادر عن غير علم وبحث في الموضوع. ولا ندعي أن العرب قد عرفوا المقطع كما هو معروف في الدراسات الفونولوجية الحديثة، ولكن إنصافا لهم نقول : **إنهم كانوا على علم بمفهوم المقطع ومكوناته والنظرة العروضية شاهدة على ذلك، وسنوضحها أكثر في عيب السناد.**

4- **السناد** : عرف قدامة بن جعفر السناد بقوله :" وهو أن يختلف تصريف القافية كما قال عدي بن زيد :

فَغَادَاهَا وَقَدْ جَمَعَتْ جُمُوعاً *** عَلَى أَبْوَابِ حِصْنٍ مُطْمَئِنَّا

فَقَدَّمَتْ الأَدِيمَ لِرَاهِشَيْهِ *** وَأَلْفَى قَوْلَهَا كَذِبًا وَمَيْنَا "[25]

23- نظام الصوائت في اللغة العربية : 165 - 170 .
24- التفكير الصوتي عند العرب : 88 .

ووضح المرزباني 384 هـ السناد بقوله :

"إذَا كُنْتَ فِي حَاجَةٍ مُرْسِلاً *** فَأَرْسِلْ حَكِيمًا وَلاَ تُوصِهِ

وَإِنْ بَابُ أَمْرٍ عَلَيْكَ الْتَوَى *** فَشَاوِرْ لَبِيبًا وَلاَ تَعْصِـــهِ

فالواو التي في توصه ردف والصاد حرف الروي. والبيت الثاني ليس بمردف، فهذا سناد، وهو عيب"[26]. وإذا كان عيب التجميع والإكفاء يتعلقان بالصامت، فإن عيب السناد يتعلق بالبنية المقطعية للقافية. وبلغة صوتية، يكون عيب السناد في نواة أحد المقاطع المشكلة للقافية. فإذا أخذنا كلمة (مصلتينا - ومينا)، وجدنا نواة المقطع ما قبل الأخير طويلة في قافية البيت الأول وقصيرة في قافية البيت الثاني.

مصـ[ـلتينا] - - o - o [cvv] cvv cv

[وَمِينَـــا] - - o - o cv[cvc] cvv

وكذلك الشأن في قول المرزباني (توصه - تعصه)، فالإشكال قائم في نواة أحد مقاطع القافية، فهي طويلة في (توصه) وقصيرة في (تعصه).

[توصـه] - - o - [cvv] cvcv

[تعصـه] - - o - [cvc] cvcv

وإذا تأملنا الأمثلة التي أوردها التبريزي[27] وجدنا عيب السناد فيها ينحصر في نواة مقطع القافية. ففي قول العجاج :

يَا دَارَ سَلْمَى يَا اسْلَمِي ثُمَّ اسْلَمِي *** بِسَمْسَمٍ وَعَنْ يَمِينِ سَمْسَمِ

ثم قال :

فَخَنْدَقُ هَامَةُ هذا العَالَمِ

نجد (سَمْسَمٍ - العالم) غير متحدتين في نواة المقطع ما قبل قبل الأخير. فهي قصيرة في (سمسم) وطويلة في (العالم).

25- نقد الشعر : 212 - 213 .

26- الموشح : 20 .

27- الوافي في العروض والقوافي : 244 - 246 .

[سمسم] - o - - [cvc] cvcv

[عالم] - o - - [cvv] cvcv

ولم تسلم معلقة عمرو بن كلثوم من هذا العيب الصوتي، حيث جاءت كلمة (جَرَيْنا) غير موافقة ل (الأندرينا) وذلك في قوله :

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا * وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا**

كَأَنَّ غُضُونَهُنَّ مُتُون غُـــدْرٍ * تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا**

فإذا تأملنا قافية البيت الثاني، وجدنا نواة أحد مقاطعها مختلفة عن قافية البيت الأول فهي طويلة في (الأندرينا) وقصيرة في (جَرَيْنا).

الأنـ[درينا] - - o - o cv [cvv] cvv

[جرينـــا] - - o - o cv [cvc] cvv

هل السناد عيب عروضي أم عيب صوتي ؟

إن عيب السناد لا يرتبط بالمجال العروضي، ولا يمكن اعتباره خللا عروضيا في قافية البيت، وذلك للتساوي العروضي بين (من / - o / cvc) من جهة و (مَـا /- o / cvv) من جهة أخرى، رغم اختلاف بنيتهما المقطعية. إن الانطلاق من هذا المعطى العروضي والصرفي والفونولوجي هو أحد الأسباب الكامنة وراء مجموعة من الإشكالات الصوتية في تراثنا الصوتي، والسناد من بينها. وانطلاقا من هذه الأسباب; يكون السناد عيبا صوتيا ونتيجة منطقية لتلك المنطلقات العروضية والصرفية والفونولوجية التي تسوي بين (cvv و cvc). **فما هو جوهر الإشكال إذن ؟**

لماذا التساوي بين cvv و cvc ؟

إن نظرة القدماء للتساوي بين (ما - cvv / من cvc) يستند إلى مجموعة من المبررات، نذكر منها : عامل الخط. فقد اعتبر القدماء الألف والواو والياء حروفا. والسبب في ذلك راجع إلى الخط العربي الذي يكتب الحركات الطوال على شكل حروف في حين يكتب القصار على شكل علامات "وهذا العيب في الخط العربي يرجع إلى أصوله التي أخذ منها وهو الخط النبطي الذي كان منتشرا في شمال الجزيرة العربية في الحيرة والأنبار

قبل مجيء الإسلام. والنبط قوم من الساميين كانوا يتكلمون لهجة آرامية من تلك اللهجات الآرامية التي كانت شائعة في سوريا والعراق في ذلك الوقت، وقد اشتقوا أبجديتهم من الخط الفينيقي"[28].

ولم يكن عامل الخط هو المؤثر الوحيد في نظرتهم هاته. بل إن تأثرهم بفكرة الحرف ساهم في ذلك أيضا، الشيء الذي دفعهم إلى اعتبار الحركات (ـَـُـِ) حروفا صغيرة. فالحرف عندهم إما صحيح أو معتل، والمعتل هي حروف المد، لأنها لا تثبت على حال واحدة.

ومن المبررات الأخرى التي اعتمدوها للتساوي بين (ما cvv/ من cvc)، اعتبارهم الألف والواو والياء سواكن. ولقد أبرز مبارك حنون في مقالته حول أصوات المد، أن مذهب القدماء هذا له ما يبرره. "وقد نضيف إلى ذلك بعض المعطيات الفونولوجية، وهي معطيات غير شاملة إلا أنها تؤكد أن حروف المد تعد في الأصل عبارة عن حركات يليها الألف والواو والياء"[29]. ويتضح ذلك في الأمثلة التالية :

استيعاب	استوعاب
إيلام	إولام
يوقن	ييْقِن
ميزان	موزان

فإذا كانت البنية العميقة تؤكد أن أصل هذه الحروف سواكن، فإن البنية السطحية تؤكد بدورها أن الألف والواو والياء حركات، لأنها تتسم بالمواصفات النطقية والأكستيكية للحركة. إذن فكيف إذا يمكن اعتبارها على مستوى الإنجاز سواكن، علما أن وظيفتها هي تحريك الساكن من السكون إلى الحركة ؟ **إن تهميش هذه الاعتبارات الصوتية وعدم مراعاتها كان له الأثر البالغ في عدم تناسق النظرة العروضية والصرفية والفونولوجية والصوتية، فجاءت النتيجة أن يكون السناد عيبا**

28- الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين العرب إلى أصوات العلة : 57 .
29- المد والسكون :47 .

صوتيا لا عيبا عروضيا، ولو كانت النظرة العروضية تميز بين (ما cvv/ من cvc) لكان السناد عيبا عروضيا قبل أن يكون عيبا صوتيا.

هل صحيح أن cvv يتكون من ساكن وحركة وساكن [30]؟

عد ابن جني الحركات أصواتا ناقصة، وذلك من منظور المدة الزمنية التي تستغرقها. لأنها متى استطالت وامتدت اكتملت وتحولت إلى حروف. ونطرح السؤال : هل اكتمال الحركة لتصير حرفا، تكون حصيلته حركة واحدة cv ⟵ [v] cv أم حركة يليها حرف cv ⟵ [c] + cv ؟ الحق أن اللغويين نظروا إلى هذا الإشكال من منظورين (صوتي وخطي). أما المنظور الصوتي، فيتجلى في إدراكهم للوحدة الصوتية القائمة بين الحركة والحرف المتولد عنها، إذ اعتبروا الحركة بعض الحرف. ويوحي معنى البعض والجزء إلى شيء متكامل. فالحركة والحرف يشكلان وحدة صوتية متكاملة. يقول ابن جني : "وإنما سميت هذه الأصوات الناقصة حركات لأنها تَقْلِقُ الحرف الذي تقترن به وتجتذبه نحو الحروف التي هي أبعاضها، فالفتحة تجتذب الحرف نحو الألف، والكسرة تجتذبه نحو الياء، والضمة تجتذبه نحو الواو، ولا يبلغ الناطق بها مدى الحروف التي هي أبعاضها، فإن بلغ بها مداها تكملت الحركات حروفا، أعني ألفا وياءً وواواً"[31].

إضافة إلى ذلك، فالمتحرك عند ابن جني "لا يمكن تحميله أكثر من حركتين، لأن الحركة التي هي فيه قد استغني بكونها فيه عن اجتلابها له ... والحرف الواحد لا يتحمل حركتين، لا متفقتين ولا مختلفتين"[32]. فواضح من كلامه أن (ما) مثلا تحمل حركة واحدة لأن الحرف لا يقبل حركتين. أما المنظور الخطي، فيتجلى في اعتبار الحرف المتولد عن الحركة [مَ + ا] شيئا مستقلا خطيا عن الحركة. ويبدو ذلك واضحا من قوله "فإن بلغ بها مداها تكملت الحركات حروفا". وغير سليم صوتيا أن تعتبر كيانا صوتيا داخل البنية المقطعية مضافة إلى الحركات القصار، وذلك لأن الألف والواو والياء علامات كتابية على أن الحركة المصاحبة للحرف هي حركة طويلة.

وقد عبر السيوطي بوضوح عن هذه النظرة الخطية بقوله :"إنك إذا أشبعت الحركة نشأ منها حرف تام وتبقى الحركة قبله بكمالها"[33]. **وهذا هو الخطأ الصوتي الذي**

30- نظام الصوائت في اللغة العربية : 61 - 69 .
31- سر صناعة الإعراب : 27/1 .
32- نفسه : 27/1 .
33- الأشباه والنظائر : 186/1 .

وقع فيه القدماء عموما، عندما اعتبروا حروف المد شيئا والحركات التي تسبقها شيئا آخر، وقد انتقلت عدوى هذا الطرح إلى العروض، فاعتبروا كل نواة طويلة [vv] مكونة من حركة قصيرة وساكن [vc]، فإذا كانت هذه المعادلة لا تبدي عيوبا في حشو البيت، فإن هذا الطرح لا يتماشى والإيقاع المطلوب في قافيته، وذلك لما تخلقه قافية نواتها [cvc] مع قافية نواتها [cvv]، لعدم انسجام الأصوات فيما بينها. والأمثلة السالفة كفيلة بتوضيح هذا التنافر.

فعلى المبدع أن يعلم بأن التساوي العروضي بين [cvc] و [cvv] إن كان مقبولا في حشو البيت، فهو غير مقبول في قافيته، وعليه أن يتفاداه حفاظا على تناسق أصوات القافية، لأن عامل الائتلاف أساس في لذة النص.

إن اختيار القدماء هذا له مبرراته، ولقد فطن ابن جني لذلك عندما قال إن العرب اجتلبت هذه الحروف لإقامة الوزن، ولهذا إذا احتاج الشاعر إلى إقامة الوزن، مطل الحركة وأنشأ عنها حرفا من جنسها وذلك في قوله "... الدراهيم تنقاد الصيارف"[34].

أما من منظور علم الأصوات الحديث، فإن (مَا) مكونة من حرف تليه حركة طويلة لا من حرف تليه حركة قصيرة وحرف مد. فالحركة مهما امتدت واستطالت تظل حركة واحدة فقط. وقد عبر عن ذلك أبو اسحاق بأسلوب ساخر عندما قال "يوما لخصم نازعه في جواز اجماع الألفين المدتين - ومد الرجل الألف في نحو هذا واستطالت - فقال له أبو اسحاق : لو مددتها إلى العصر ما كانت إلا ألفا واحدة"[35]. فقول أبي إسحاق لو مددتها إلى العصر ما كانت إلا ألفا واحدة، هو إدراك صائب بأن الألف مهما تطل مدتها الزمنية تظل حركة واحدة. وهذه إشارة صوتية واضحة إلى التئام الفتحة والألف في (ما) كوحدة صوتية. فما الألف في ما إلا علامة كتابية على الحركة الطويلة، وبذلك تكون (مـا) مكونـة من [م + ا] أي من وحدتين صوتيتين أي من صامت وحركة. وليست مكونة من[م + - + ا] أي من ثلاث وحدات صوتية كما توهم القدماء.

34- الخصائص : 317/2 .
35- نفسه : 89/1 .

8- الضرورات الشعرية

الضرورات الشعرية

تعتبر الضرورات الشعرية محطة صوتية في تراثنا النقدي والبلاغي، ولم تنحصر تجلياتها في الصوت فقط، بل توزعت على باقي مستويات الدرس اللغوي. وسنحصر حديثنا عنها في الجانب الصوتي فقط حفاظا على تماسك وحدة الموضوع في البحث.

قال سيبويه : "اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام "[1]. فالضرورات ترتبط بالشعر دون الكلام. فبإمكان الشاعر أن يغير من بنية الكلمة أو الجملة خارقا بذلك قوانين اللغة، بغية الحفاظ على وزن البيت. وهذا التغيير كما يقول السيرافي 368 هـ ينحصر في "سبعة أوجه، وهي : الزيادة والنقصان والحذف والتقديم والتأخير والإبدال وتغيير وجه من الاعراب إلى وجه آخر على طريق التشبيه، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث"[2]. وسنقتصر في حديثنا على الزيادة والحذف والإبدال، وذلك لارتباطها بالمستوى الصوتي.

1- **الإبدال :** قال أبو سعيد: "اعلم أنهم يبدلون الحرف من الحرف في الشعر في الموضع الذي لا يبدل مثله في الكلام، لمعنى يحاولونه من تحريك ساكن أو تسكين متحرك، ليستوي وزن الشعر به أورد شيء إلى أصله أو تشبيه بنظيره"[3]. **تماشيا مع ما أثبتناه سلفا من أن الألف والواو والياء في حالة المد عبارة عن حركات وليست بحروف، فإن عملية الابدال بين الأصوات تنحصر بين الصامت والحركة، وبين الحركة والصامت، وبين الحركة والحركة. ولم نعثر على إبدال بين صامت وصامت. وأما تعبير القدماء بإبدال الحرف من الحرف، فنظرة تتماشى واعتبارهم الألف والواو والياء حروفا، وذلك لتأثرهم بالنظرة الخطية كما أسلفت، ويمكن حصر هذه الإبدالات فيما يأتي :**

$$c \longrightarrow v(vv)$$

$$v \longrightarrow c$$

$$v \longrightarrow vv$$

1- ضرورة الشعر : 33 .
2- نفسه : 34 .
3- نفسه : 133 .

إبدال الصامت حركة .

نمثل لاستبدال الصامت حركة بقول الشاعر :

"لَهَا أَشَارِيرُ مِنْ لَحْمٍ تُتَمِّرُهُ *** مِنَ الثَّعَالِي وَوَخْزٍ مِنْ أَرَانِبِهَا

يريد الثعالب وأرانبها، فأبدل الياء من الباء.

ومثله قوله :

وَمَنْهَلٍ لَيْسَ بِهِ حَوَائِق *** وَلَضَفَادِي جَمِّهِ نَقَانِق

يريد الضفادع "[4]. فالشاهد عندنا في البيت (الثعالي - الثعالب - أرانيها أرانبها- لضفادي لضفادع).ونشير في البداية إلى أن هذا المثال ليس استبدالا لصامت بصامت كما يراه القدماء، وإنما هو استبدال بصامت حركة، إذ استبدل بالباء من (الثعالب)، والباء من (أرانب)، والعين من (ضفادع) حركة طويلة. وإذا تأملنا صوتيا ما يحدث، نجد أن الأمر يتجاوز استبدال الحركة بالصامت ليشمل شيئا أكبر ألا وهو المقطع.

فإذا تأملنا الكلمات التالية وجدنا التحولات الصوتية التالية :

الثعالِـ[ـبِ] ⟸ الثعالـ[ـي]

[cv] [vv]

أرانـ[ـبِـ]ـها ⟸ أرانـ[ـيـ]ـها

[cv] [vv]

الضفـاد[ـعِ] ⟸ الضفـاد[ـي]

[cv] [vv]

حقيقة ما يحدث في هذه الكلمات، هو حذف مقطع برمته والمكون من صامت + حركة واستبداله بحركة طويلة.

لكن لماذا لجأ الشاعر إلى هذا الإبدال ؟ لا شك أنه فعل ذلك طلبا لاستقامة

4- الموشح : 136 .

الوزن، وذلك بالتخلص من الحركة (-) وطلبا للسكون (o).

الثعا[لِـــبِ] ⟸ الثعا[لـــي]

[- -] [- o]

ولكن، بإمكان الشاعر أن يحصل على النتيجة المبتغاة (- o) بتسكين الباء في (الثعالب والأرانب) والعين في (الضفادع)،

الثعا[لِبْ] أرا[نِبْـ]ـها ضفـا[دِعْ]

[o -] [o -] [o -]

ولكن لماذا لجأ الشاعر إلى الحركة الثعا[لي] [- o] عوضا عن تفريغ الحرف من الحركة الثعا[لِبْ] [- o]، علما أن نتيجتهما واحدة من زاوية عروضية ؟

نرى أن اللجوء إلى الحركة عوضا عن الحرف الساكن يحمل في طياته بعدين، بعدا عروضيا يتجلى في طلب التوازن، وبعدا جماليا لما تضفيه الحركات الطويلة على الكلام من رونق وجمال، ولما تضفيه من امتداد للصوت واستراحة للمنشد. أما اللجوء إلى تفريغ الحرف من الحركة، فإنه لا محالة يحقق ذلك التوازن العروضي لا أقل ولا أكثر، مع الإخلال بجمال البيت وأنت تحس ذلك في نفسك إذا تأملته.

ومن الأمثلة التي نوضح بها استبدال الحركة بالصامت، أو بالأحرى استبدال الحركة بالمقطع قول الفرزدق :

"رَاحَتْ بِمَسْلَمَةَ البِغَالُ عَشِيةً *** فَارْعَيْ فَزَارَةَ لا هَنَاكِ المَرْتَعُ

وأراد : لا هناكِ المرتع، فقلب الهمزة ألفا، حين احتاج إلى تسكينها كما تقلب الألف همزة إذا احتاج إلى تحريكها"[5]. **لا نوافق على تفسير القدماء أن الضرورة التي حدثت في هذا البيت هي استبدال حرف بحرف، بل هي استبدال حرف بحركة أو بالأحرى مقطع بحركة.** فما حدث صوتيا في البيت من ضرورة هو الآتي :

لا هَنَـ[ـأ]كِ ⟸ لا هَنـ[ـا]كِ

5- ضرورة الشعر : 138 .

[o] [vv] [-] [cv]

وبلغة عروضية تحول المتحرك إلى ساكن (هَنَاكِ - - - -) (هنَاكِ - - o -). ونعيد طرح السؤال مرة أخرى، أليس هناك من سبيل للوصول إلى الساكن [o] بدل المتحرك [-] دون حذف مقطع [أ] من (هنأك) واستبداله بالألف [ا]؟ طبعا، هناك طريقة أخرى وهي تسكين الهمزة (هَنَأْكِ - - o -)، فهي تساوي (هنَاكِ - - o -)، ولكن الشاعر لم يختر هذه الطريقة رغم تحقيقها التوازن العروضي المنشود لخلوها من البعد الجمالي الذي تحققه الحركة الطويلة. السبب في ذلك كما سبق أن أوضحنا في مواطن عديدة، راجع إلى المواصفات الصوتية[6] التي تتصف بها الحركات. إضافة إلى ذلك، أن نطق الهمزة[7] شاق لكونها حرفاً انفجاريا ينتج عن انسداد فتحة المزمار يعقبه انفجار، ويزداد الأمر صعوبة عندما تكون مجردة عن الحركة. **فلا غرابة إذن أن يلجأ الشاعر بحسه الصوتي إلى الألف جالبا بذلك الاستراحة النطقية والجمال الصوتي والتوازن العروضي في آن واحد.**

إبدال الحركة صامتا

نشير إلى أن هذا النوع من الضرورات يصنفه القدماء تحت استبدال الحرف بالحرف والأصوب صوتيا أنه استبدال حركة بصامت ونمثل له بقول الشاعر :

" وَاللّهُ أَنْجَاكَ بِكَفَيْ مَسْلَمَهْ *** من بَعْدِمَا وبَعْدِمَا وبَعْدِمَهْ.

فأبدل الألف هاءً في : بَعْدِمَهْ لأنهما متقاربتا المخرج"[8]. فما جرى صوتيا في (بعدمه)، هو استبدال بالحركة الطويلة [ا] هاء [هـ] كما توضح الترسيمة التالية :

بعدمـ[ـا] ⟸ بعدمـ[ـه]

[o] [c] [o] [vv]

ولكن، لماذا الهاء وليس حرفا آخر؟ والجواب عن ذلك، أن ليست العلة كما قال السيرافي تقارب المخرج، فالهاء من الحنجرة، والحركات لا تعدو أن تكون أمامية بتقدم

6- الصوت في علم الموسيقى العربية : 115-129 .
7- نظام الصوائت في اللغة العربية : 76 - 81 .
8- ضرورة الشعر : 137 .

اللسان أو خلفية برجوعه. فهي بعيدة كل البعد عن الحنجرة. إلاّ أن حرف الهاء رغم اختلاقه في المخرج عن الحركات تربطه روابط وثيقة بها في الاستعمال اللغوي. فالهاء صحبة الألف والواو والياء تسمى حروف الوقف[9] للوقوف عليها، وتسمى أيضا بالحروف الخفية لأنها "تخفى في اللفظ إذا اندرجت بعد حرف قبلها، إنما لفظها في هذا خفي بين حرفين أو بعد حرف ..."[10]. بالإضافة إلى ذلك، فالهاء تشكل قرابة موسيقية[11] مع الألف والواو والياء فيما سماه الموسيقيون بالإبدال. فرغم كون الهاء حرفاً احتكاكيا، إلا أنها تشترك مع الحركات في اتساع المخرج. والفارق الجوهري بينهما أن الهاء مهموسة والحركات مجهورة. إضافة إلى هذه المعطيات الصوتية التي تعد مسوغا لهذه المتغيرات، فالشاعر عمد إلى إبدال الحركة هاء لخلق توازن صوتي بين آخر صوت في الشطر الأول وآخر صوت في الشطر الثاني مبتغيا بذلك جمالا صوتيا ومقتفيا بذلك ما سماه البلاغيون تصريعا.

"والله انجاك بكفيْ مَسْلَمَهْ *** من بَعْدِمَا وبعدما وبَعْدِمَهْ.

إبدال الحركة حركة

نود أن نشير في البداية أن هذا النوع من الضرورات صنفه القدماء في "باب الزيادة" **ونعترض على هذا التصنيف لأنه لا يعكس الحقيقة الصوتية التي تجري في هذا النوع من الضرورات.** والسبب الذي دفع القدماء إلى تصنيف إبدال الحركة حركة في باب الزيادة، هو اعتمادهم على الجانب الخطي المرئي، وإلا فإن ما يجري صوتيا هو إبدال صوت مكان صوت آخر، حينها نلجأ إلى إثبات هذا التغيير بعلامة كتابية تميز الفارق بين الصوتين، **ومن ثم فهي زيادة خطية لا زيادة صوتية.** ومن الأمثلة التي نوضح بها هذه الظاهرة الصوتية قول الشاعر:

"صَدَا القَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَقَدْ كَادَ لاَ يَسْلُوْ *** واقْفَرَ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ فَالثَّقْلُوْ

فتلحق آخر الثقل واواً إتباعا لضمة لام الثقل"[12]. ما حدث صوتيا في كلمة (الثقل)، هو تغيير نواة المقطع من حركة قصيرة إلى طويلة، ليتحول المقطع من قصير cv إلى طويل cvv.

9- رصف المباني في شرح حروف المعاني : 101 .
10- الرعاية : 103 .
11- الصوت في علم الموسيقى العربية : 109 - 110 .
12- ضرورة الشعر : 35 .

الثقـ[ـلُ] ⟸ الثقـ[ـلو]

[o -] cvv [-] [cv]

وبلغة عروضية تمت إضافة ساكن إلى المتحرك لخلق توازن عروضي، لأن آخر تفعيلة في الشطر الأول جاءت سالمة من عيب الكف (... ولا يسلو - - o - o - o). فجاءت التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني على غرارها، (... قُ فالثقلو - - o - o - o).

« صحا القلبُ عن سلمى وقد كاد لا يسلو *** واقفو من سلمى التعانيق فالثقلو

هل تم بالفعل زيادة حرف ؟

إذا حللنا صوتيا آخر مقطع في (الثقل) (لُ) قبل وبعد إضافة الواو، فإننا نجد استقراراً في عدد الوحدات الصوتية. ف (لُ) مكونة من صامت تليه حركة cv، وحتى بعد زيادة الواو (لُو) فإن المقطع مكون من صامت تليه حركة طويلة cvv، والنتيجة في الحالتين معاً أن المقطعين (لُ - لُو) مكونان من وحدتين صوتيتين. وإذا ثبت ذلك، هل بالفعل [لو] تتكون من متحرك وساكن بلغة العروضيين ؟ فإذا كان الجواب بالإثبات، معناه أن (لو - o) تساوي (مِنْ - o). وإذا حققنا ذلك من منظور صوتي، وجدنا أن الأمر ليس كذلك. ف(مِنْ) تتكون من ثلاث وحدات صوتية وهي الميم والكسرة والنون مما يرجح كونها تتكون من متحرك وساكن، وهما الميم المتحركة بالكسرة والنون المفرغة من الحركة. أما (لُو) فكما سبق أن أوضحنا، فتتكون من صامت متحرك بحركة واحدة، مما يجعله متحركاً بلغة العروضيين. **فكيف يعقل أن تكون الحركة حركة وسكوناً في نفس الوقت ؟** فهذا جمع بين المتناقضين، علما بأن السكون ضد الحركة. والقدماء أنفسهم عرفوه بأنه إفراغ الحرف من الحركة. **هذه التداخلات في الرؤى تدفعنا إلى القول، أن أي بناء لغوي كيفما كان يجب أن يتبنى المعطيات الصوتية وإلا كان بناء لا يعكس الحقيقة الصوتية واللغوية للواقع اللغوي.**

ومن الأمثلة التي نوضح بها استبدال الحركة بحركة أخرى قول المرزباني : "وقد جاء في الشعر مكان مساجد مساجيد، ومكان دراهم دراهيم. قال الشاعر :

تَنْفِي يَدَاهَا الحَصَا فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ *** نَفْيَ الدَّرَاهِيمِ تَنْقَادُ الصَّيَارِيفِ "[13]

13- الموشح : 132.

إن ما يبدو للعيان هو إضافة حرف في الدراهـ[ـيـ]ـم والمساجـ[ـيـ]ـد. ولكن، كما سبق أن أوضحنا، فما يجري صوتيا هو إبدال وليس بزيادة. وما إضافة الياء إلا علامة كتابية على هذا الإبدال. فلقد تم إبدال الحركة القصيرة بحركة طويلة. فتحول المقطع من قصير إلى طويل، كما هو موضح في الرسم التالي.

مسا[جِ]د ⟸ مسا[جي]د

[-] [cv] [- o] [cvv]

درا[هِ]م ⟸ درا[هي]م

[-] [cv] [- o] [cvv]

ونجدد القول مرة أخرى أن التغيير حاصل في نواة المقطع وذلك بتمديد المدة الزمنية للحركة دون المساس بخصائصها الصوتية الأخرى.

ومن بين الأمثلة الأخرى في هذا الباب قول المرزباني : "وقد قال الشاعر في مثل لم يَغْزُ ولَمْ يَرْمِ : لم يغزو ولم يرمي، كأنه أسكن الواو والياء بعد وجوب الحركة"[14]. إن الرؤية الطاغية على القدماء هي أن الألف والواو والياء سواكن، فتوهموا أن الشاعر عندما لجأ لطارئ الضرورة الشعرية إلى القول (لم يغزو) بدل (لم يغزُ) أنه أسكن بدل التحريك. **وحقيقة ما يجري صوتيا في القولين معاً هو التحريك وليس التسكين في أحدهما.** وإذا تأملنا الترسيمة التالية وجدنا ما يلي :

لم يغـ[ـزُ] ⟸ لم يغـ[ـزو] لم ير[مِ] ⟸ لم يـر[ـمـي]

[cv] [cvv] [cv] [cvv]

فما حدث هو استبدال حركة طويلة بقصيرة، ليتحول المقطع من قصير إلى طويل للحصول على سبب خفيف. **إن فكرة النقاد والبلاغيين من وصف ما يجري بأنه زيادة حرف، يتماشى وقاعدة النحويين في علامة جزم المعتل الآخر بحذف حرف العلة. إن فكرة الزيادة تتماشى وفكرة الحذف. ولكن،**

أصحيح أن الحذف هو علامة الجزم في المعتل ؟

إذا كنا قد رفضنا فكرة الزيادة لكونها لا تتماشى والمعطيات

14- الموشح : 130 - 131 .

الصوتية، فإننا نرفض فكرة الحذف لنفس الأسباب. إن حذف الواو من (يدعو) والألف من (يخشى) والياء من (يرمي) جعلهم يعتقدون أن هذه الأفعال مجزومة بحذف هذه الحروف، في حين ما يجري على المستوى الصوتي ليس حذفاً بل اختزالٌ. فالمقاطع (عو - شى - مي) المكونة من صامت وحركة طويلة cvv، تختزل في حالة الجزم من حركة طويلة إلى حركة قصيرة، فيتحول المقطع من cvv إلى cv.

ومن ذلك أيضا قولهم في الفعل المضارع أنه يجزم بحذف النون، فعلامة جزم (يضربون) هي حذف النون، والواقع أنه يجزم بحذف المقطع الأخير المكون من النون والحركة القصيرة.

أما الفعل الأجوف (مات) فيقولون عنه في حالة جزمه (لم يمت)، حيث تحذف واوه لسكونها وسكون ما بعدها. فالواو الواقعة بعد الميم في (يموت) علامة على الحركة الطويلة، والحركة لا توصف بالسكون، لأن ماهيتها تتنافى مع ماهيته، أما ما يحدث صوتيا هو أن (يموت) cvcvvcv، تصبح بالجزم (يمت) cv cvc فيتحول المقطع من طويل إلى مقطع قصير، فتزول الواو علامة على اختزال الحركة من طويلة إلى قصيرة.

هكذا يبدو جليا مما سبق عرضه، أن القدماء في تحليلهم للحركات كانوا يفكرون في إطار خطي، الشيء الذي أدى بهم إلى التوصل إلى نتائج لا تتماشى والمعطيات الصوتية، ولكن هذا لا ينفي مجهودهم الجبار في علم الأصوات عموما، فالكثير مما توصلوا إليه في هذا المضمار يتبناه علم الأصوات الحديث.

2- الزيادة

الزيادة مسلك صوتي يلجأ إليه الشاعر ضرورة بغية استقامة الوزن. يقول السيرافي : "فأما الزيادة، فهي زيادة حرف أو زيادة حركة أو إظهار مدغم أو تصحيح معتل أو قطع ألف وصل أو صرف ما لا ينصرف"[15]. وإذا تعاملنا مع هذه الزيادة من منظور صوتي محض مهمشين بذلك الاعتبارات الفونولوجية والصرفية والتركيبية، أمكننا اختزال هذه الزيادة في ثلاثة أنواع فقط : زيادة الصامت أو الحركة أو المقطع. وهذه هي الاحتمالات الرياضية الممكنة إذا علمنا أن بنية اللغة تتكون من صامت وصائت. فتكون الزيادة بذلك

15- ضرورة الشعر: 34 .

منحصرة في الصامت وحده أو الصائت وحده، أو زيادتهما معاً، وهو ما يسمى بالمقطع.

زيادة الصامت

ومن الأمثلة التي نوضح بها زيادة الصامت ما ورد عن السيرافي في قوله «ومما زيد عليه حرف للضرورة قولهم في الشعر :"رأيت جعفراً" و"مررت بِجَعْفَرٍّ"، و "هذا جعفرٌ"... قال الشاعر :

مُهْرُ أبِي الحَبْحَابِ لاَ تَشْكُـــــي
بَارَكَ فِيـــكِ اللّـهُ من ذي الٍّ
ومِنْ مُوَصّـىً لَمْ يُضِـعْ قيلاً لي
خَوَارِجاً مِنْ لَغَطِ القَسْطَـــــلٍّ
إذْ اخذ القُلُـــوبَ بالأفكـــلٍّ

وإنما هو "الأفكل"و "القسطل" مخففان»[16]. فالشاهد عندنا في النص (جعفر، القسطل، الأفكل) وكلها كلمات خالية من التضعيف، إلا أن ضرورة الشعر تفرض على الشاعر تضعيفها بغية تحقيق الوزن المنشود. أما ما يحدث صوتيا في هذه الكلمات فهو كالآتي :

جعفرٌّ	cvccvcvc
جعفرٌّ	[o] + cvc cv[c]cvc
قسطلٌّ	cvccvcvc
قسطلٌّ	[o] + cvc cv[c]cvc
أفكلٌّ	cvccvcvc
أفكلٌّ	[o] + cvc cv[c]cvc

فعلى المستوى العروضي تمت زيادة الساكن [o] وعلى المستوى الصوتي تمت زيادة الصامت. وهذه الزيادة لم تؤثر على عدد المقاطع بل على طبيعتها، إذ تحول المقطع الثاني من مقطع قصير إلى طويل. ومن أمثلة زيادة الصامت "قولهم : الضاربونهْ والقاتلونهْ، إذا وقفوا عليه

16- ضرورة الشعر : 49 .

يزيدون الهاء لبيان حركة النون"[17]. إذ يتحول المقطع الأخير من قصير إلى طويل cv ⟸ cv[c].

زيادة الصائت

قد يلجأ الشاعر في الضرورة الشعرية إلى زيادة الحركة، ومعنى زيادة الحركة أي زيادة مقطع في السلسلة الصوتية، وذلك لأن قوام المقطع هو الحركة. ولا يعقل وجود مقطع بدونها يقول السيرافي : «وأما زيادة الحركة، فإنهم قد يحركون الحرف الساكن بحركة ما قبله إذا اضطرّوا إلى ذلك. فمن ذلك قول رؤبة :

وَقَاتِمُ الأَعْمَاقِ خَاوِي المُخْتَرَقْ

مشتبه الأعلام لمّاعِ الخَفَقْ

وإنما هو "الخَفْق" فحرك الفاء بحركة الخاء»[18]. فكلمة (خَفْقْ) بالتسكين مكونة من مقطع واحد cvcc، ولكن عندما تضاف إليها الحركة (خَفَقْ) ينضاف مقطع آخر وتصبح cvcvc. ومن أمثلة ذلك أيضا «زيادة الحركة على ما ينبغي أن يكون استعمال اللفظ عليه، وهو إظهار المدغم كقولك في "رادٌ" " رادٌدٌ"»[19]. إن فك الإدغام وإضافة الحركة أدى إلى زيادة مقطع. فكلمة (رادٌ) تحتوي على مقطعين cvvccvc وفي حالة إضافة الحركة تصبح ثلاثية المقاطع cvvcvcvc. **ولا يمكن اعتبار فك الادغام دائما زيادة** فإذا تأملنا قول المرزباني «وقد ضاعف الشاعر مالا يجوز أن يضاعف في الكلام، قال قعنب :

مَهْلاً أعَاذِلُ قَدْ جَرَّبْتُ مِنْ خُلُقِي *** أنِّي أجُودُ لأَقْوَامٍ وإنْ ضَنِنُوا

وقال الآخر :

"الحَمْدُ للهِ العَلِيِّ الأَجْلَلِ"

وإنما الكلام "ضنوا" و"العلي الأجل" فضاعف الشاعر»[20]. فكلمة (ضَنُّوا) ثنائية المقاطع cvccvv. وتصير بفك الإدغام ثلاثية المقاطع (ضَنِنُوا) cvcvcvv. وبلغة عروضية يتحول البناء العروضي من حركة وسكون وحركة وسكون [- o - o] إلى توالي ثلاثة متحركات

17- ضرورة الشعر : 49 .
18- نفسه : 53 .
19- نفسه : 57 .
20- الموشح : 130 .

فسكون [- - - o]. ولا يرتبط فك الإدغام دائما بالزيادة، ولكن باستبدال المواقع كما هو الحال في (الأجلّ / الأجلَلِ) إذ نلاحظ ما يلي :

الأجلّ ccvc [vc]cv - [o -]- o

الأجلَلِ ccvc [cv] cv - [- o]- o

فلقد تم استبدال المواقع - وذلك كما هو واضح بين المعقوفتين - بين الصائت والصامت، وبلغة عروضية بين المتحرك والساكن.

زيادة المقطع

قد يضاف مقطع برمته، وذلك كما يحدث من تحريك همزة الوصل. يقول المرزباني : "وقد قطع الشاعر ألف الوصل وليس بالحسن، قال جميل :

الا لا أرى إثنَيْنِ أحْسَنَ شِيمَةً *** علَى حَدَثَان الدّهْرِ مِنِي و مِنْ جُمْلِ.

فقطع ألف اثنين، وهي ألف الوصل"[21]. فكلمة (اثنين) لما سبقت بكلمة أخرى وجب نطقها باستئناف مزدوج ccvccv، ولما احتاج الشاعر إلى تقويم الوزن أضاف مقطعا برمته لتتحول الكلمة إلى ثلاثة مقاطع [cv]ccvccv. وبلغة عروضية تم زيادة متحرك في بداية الكلمة ([-]o - o -). ومن أمثلة زيادة المقطع «أنهم قد يزيدون في آخر الاسم نونا مشددة كقولهم في "القطن" "قطنّنٌ"، وهذا من أقبح الضرورة. وقال الراجز :

كان مَجْرَى دَمْعِهَا المُسْتَنّ *** قُطْنُنّةٌ من اجودِ القطنُنّ»[22]

لقد أضاف الشاعر مقطعا إلى كلمة (القطن)، والمكون من الحرف المضعف والحركة [ccv]. ويعتبر هذا من أقبح الضرورات وذلك للبس الدلالي الذي قد يطرحه.

3- الحذف : (حذف تارة واختزال تارة أخرى)

يعتبر الحذف مسلكا من المسالك الصوتية التي يلجأ إليها الشاعر ضرورة بغية تقويم الوزن. "قال أبو سعيد : اعلم أن الشاعر يحذف ما لا يجوز حذفه في الكلام، لتقويم الشعر كما يزيد لتقويمه"[23]. ويمكن حصر العناصر المحذوفة في الصامت والصائت والمقطع.

21- الموشح : 132 .
22- ضرورة الشعر : 52 .
23- نفسه : 79 .

حذف الصامت : ونمثل لحذف الصامت بحذف النون من (لكن). كقول النجاشي :

فلَسْتُ بِآتيه ولاَ أستَطِيعُهُ *** ولَكِ اسْقِنِي إنْ كَانَ مَاؤُكَ ذَا فَضْلِ[24]

إذ حذفت نون (لكن). فتحول المقطع من طويل إلى قصير.

حذف الحركة : يمثل المرزباني لحذف الحركة بقوله : «وقد جاء في الشعر تسكين الحروف التي عليها الضمات والكسرات، نحو عضُد وفخِد، فقيل عضْد وفخْد، وفي كبِد، كبْـد ...

وقال الشاعر :

"لو عُصِر منْهَا البانُ والمِسْكُ انْعَصَرْ"[25]

إن حذف الحركة يعني صوتيا نقصان مقطع ليتحول الصامت إلى ذيل coda للمقطع السالف أو استئناف Attaque للمقطع الموالي، كما في (عُصِرَ) cvcvcv إذ تحول صامت المقطع الثاني بعد حذف حركته إلى ذيل للمقطع الأول (عُصْرَ)cvccv.

ونفس الشيء في قول الشاعر :

فاليَوْمَ اشْرَب غَيْرَ مُسْتَحْقَبٍ *** إثْمًا مِنَ اللهِ ولاَ وَاغِلِ

يريد، أشربُ، فحذف الضمة»[26]. فكلمة (أشْرَبُ) ثلاثية المقاطع، cvccvcv. وبعد إزالة الحركة، تتحول الكلمة إلى مقطعين، إذ يتحول الصامت الذي حذفت حركته إلى ذيل للمقطع الثاني cvccvc.

وليست كل الأمثلة التي أوردها القدماء في باب الحذف تعكس حقيقة ماهية الحذف، ولكن التمعن فيها من زاوية صوتية يوضح أن ما حدث اختزال وليس حذفا. فإذا أخذنا قول الشاعر :

" وطرتُ بمِنْصلِي في يعملاتٍ *** دَوَامِي الأيْدِ يَخْبِطْنَ السَّرِيحَا

فأسقط الياء من الأيدي كقوله :

24- الموشح : 129 .
25- نفسه : 129 .
26- نفسه : 132 .

كَنَوَاحِ رِيش حمامة نَجْدِيَةٍ *** وَمَسَحَتْ بِاللثتين عَصْفَ الإِثْمِدِ

فأسقط الياء من نواحي"(27)، وجدنا كلمتي (الأيد ونواح)، إذ اعتبر القدماء ما حدث فيهما حذفا، وذلك بزوال الياء. **ولكن حقيقة ما يجري صوتيا ليس حذفاً بل اختزال حركي، تحولت فيه الحركة الطويلة إلى قصيرة.** إذ لو كان حذفا بالفعل لصارت الدال من (الأيد) والحاء من (نواح) سواكن. بيد أن الأمر ليس كذلك، إذ يحملان حركة قصيرة، وما وجود الياء فيهما إلا دلالة على كون الحركة طويلة، أما وإن حذفت، فليس معناه زوالها البتة، بل اختزالها ليس إلا.

ومن الأمور التي اعتقد القدماء أن ما حدث فيها حذف قول السيرافي : "ومن ذلك أيضا: أنهم يدخلون جزما على جزم، إذا لم يلتق فيه ساكنان ...

قال الراجز : أنشده أبو زيد في نوادره.

قَالَتْ سُلَيْمَى اشْتَرْ لَنَا دَقِيقًا *** وَهَاتِ خُبْزَ البرِّ أو سَوِيقًا(28)"

والواقع أن عملية الحذف جاءت في مرحلة ثانية للاختزال في كلمة (اشتري)، فعلامة جزمها ليس حذف الياء كما قال القدماء، بل اختزالها إلى حركة قصيرة. ثم أتت الضرورة لتدخل علامة جزم على علامة جزم أخرى وذلك بحذف الحركة. إذن، فعملية الحذف لاحقة لعملية الاختزال.

حذف المقطع

نختصر مجموعة من الظواهر كالترخيم، وقصر الممدود وغيرهما مما يحدث في الضرورات الشعرية في مصطلح صوتي نعبر عنه بحذف المقطع. لأن القاسم المشترك بين هذه الظواهر مهما اختلفت تسمياتها هو حذف مقطع برمته، ومن ذلك قول السيرافي : « قصر الممدود... قول الراجز:

لابُدَّ مِنْ صَنْعَا وإِنْ طَالَ السَّفَرْ

وإنما هو "صنعاء" ممدود(29) ». فما حدث صوتيا هو حذف المقطع الأخير المكون من

27- الموشح : 129 .

28- ضرورة الشعر : 126 .

29- نفسه : 92 - 93 .

همزة القطع والحركة [cv] cvc cvv. ومن أمثلة ذلك حذف ياء المتكلم "وقد يحذفون أيضا من القصائد المطلقة على إنشاد من ينشدها بالوقف ... قال النابغة :

إذَا حَاوَلْتَ فِي أَسَدٍ فُجُوراً *** فإنِّي لستُ مِنْكَ ولستَ مِنْ

أراد منّي"[30]. إذ حذفت النون الثانية مع الحركة [cvv] cvc. نفس الشيء في قول الشاعر :

"وقبيلٌ من لُكَيْزٍ شاهدٌ *** رَهْطُ مَرْجُومٍ وَرَهْطُ ابن المُعَلْ

يريد ابن المعلّى فحذف[31]". وبذلك سقط المقطع الأخير من الكلمة [cvv] حتى يستقيم له وزن القافية [- o - - o]. ونفس الشيء يحدث في الترخيم في نحو يا بثينُ، وذلك بحذف المقطع الأخير [ـةُ cv].

وقد يستدعي الأمر في بعض الأحيان حذف أكثر من مقطع كما يحدث في عيب التثليم "وهو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض، فيضطر إلى ثلمها والنقص منها ... قال علقمة بن عبدة :

كَأَنَّ إِبْرِيقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ *** مُفَدَّمٌ بِسَبَا الكَتَّانِ مَلْثُومُ

أراد بسبائب الكتان"[32]. فالحذف هنا تجاوز المقطع ليشمل المقطعين الأخيرين [cvcv].

هذه مقاربة صوتية للضرورات الشعرية، لا ندعي إحاطتها بكل شيء ولكنها نموذج لقراءة الضرورات من منظور صوتي، حاولنا فيه إعادة قراءتها مبرزين التكامل الصوتي والعروضي من ناحية والاختلاف من ناحية أخرى، إننا ندعو الباحثين في هذا المجال إلى استحضار المعطيات الصوتية في تعاملهم مع جملة من القضايا البلاغية والنقدية ذات الطابع الصوتي، ومن ضمنها الضرورات، وذلك لوصف أكثر دقة وعلمية يعكس الواقع اللغوي الحي، وبذلك نكون قد بعثنا الروح في تراثنا جاعلين منه تراثا معاصرا لا تراثا موروثا.

30- ضرورة الشعر: 82 .
31- الموشح : 133 .
32- نفسه : 297 .

9- المحسنات الصوتية

المحسنات الصوتية

نحيط القارئ الكريم علما أن حديثنا عن المحسنات الصوتية (وهي جزء من علم البديع) لا يشمل جميع الظواهر المكونة لها. والسبب الذي دفعنا إلى عدم التطرق إلى باقي الظواهر الأخرى، أننا ارتأينا أن نخصص كتابا مستقلا نتتبع فيه جزئيات علم البديع محاولين رصد العلاقات التي تحكمه وإعادة صياغته من جديد صياغة تعتمد النظرة الصوتية كما فعلنا في مبحثي الجناس والموازنات، إضافة إلى ذلك أننا لو تتبعنا الظواهر البديعية بالتفصيل لخرج بنا ذلك عن بيت القصيد في هذا الكتاب الذي نتوخى منه الحديث عن المحطات الكبرى في البلاغة والنقد العربيين.

وفي معرض الحديث عن المحسنات الصوتية نود أن ننوه بالباحث الدكتور محمد العمري الذي كرس أبحاثه لرصد التجليات الصوتية في البلاغة العربية والعمل الإبداعي بشكل عام، وتعتبر إنجازاته بوابة لولوج هذا المجال، ولا أخفي على القارئ الكريم أن الأعمال المقتدرة لهذا الرجل قد نبهتنا إلى هذا المجال مستفيدين منها تارة ومحاورين لها تارة أخرى، ولكن بمرجعية فكرية تختلف عن مرجعية أستاذنا الفاضل ولكنها مكملة ومؤازرة لها.

نعرض في هذا المبحث مجموعة من المحسنات التي نقترح لها اسم"المحسنات الصوتية" بدل المحسنات البديعية. وذلك لأن الوظيفة التي تقوم بها هذه المحسنات ذات طابع صوتي بالأساس، إن هذه الملاحظة أدت بنا إلى التعامل مع علم البديع بنظرة صوتية نرصد فيها الأصوات والبنية الإيقاعية للكلمات. محاولين وضع اليد على المكمن الجمالي الذي يعكسه الصوت وإيقاعات الألفاظ. وتعتبر المحسنات الصوتية محطة هامة في تراثنا النقدي والبلاغي، حاول من خلالها القدماء رصد التجليات الصوتية في العمل الإبداعي. فالمحسنات الصوتية من سجع وجناس وغيرهما تعتبر من الوسائل التي تحقق إيقاعا في الكلام، إذ الإيقاع لا يرتبط بالوزن فقط، بل هو شيء أكبر من ذلك. وما الوزن إلا مكون من مكوناته. فقد تتظافر مجموعة من الظواهر ذات الطابع الصوتي إضافة إلى الوزن لتخلق ايقاعا منسجما.

ويحدثنا Bally (1956) عن هذه الأمور الصوتية في قوله :" هناك إيقاع لساني كلما دخلت المكونات الصوتية للإشارة في تقابل مع وحدة أكبر، وذلك باختلافات قليلة،

وعلى سبيل المثال، تستقبل الأذن انطباعات إدراكية عندما تتوالى المقاطع القصيرة والطويلة في نسق معين، وكلما تعاقبت النبرات القوية مع أجزاء غير منبورة. وكلما تغير مقام الصوت بتمييز النوطات الحادة من السميكة، وكلما تعاقبت مجموعات نطقية متشابهة أو باختلافات محددة، وكلما تقطعت السلسلة الصوتية برتابة في الصمت"[1].

فعنصر النظامية الذي ينبني عليه الإيقاع، لا ينحصر فقط في الزمن والنبر والنقر (بالنسبة للموسيقى)، بل نجده مثلا في تعاقب المقاطع القصيرة والطويلة رغم اختلاف في بنيتهما المقطعية، إلا أن النسق الذي يحكم تعاقبهما هو الذي يكسب العمل الإبداعي تلك النظامية التي تخلق الإيقاع كما في بحر الطويل مثلا :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

cv/cvv/cvc/, cv/cvv/cvv/cvc/,cv/cvv/cvc/,/cv/cvv/cvv/cvc/.

فكل تفعيلة تتكرر مرتين في الشطر تخلق نظامية عبر تكرار نفس المقاطع طبيعة وثقلا. كما يؤدي تغير مقام الصوت من الحدة إلى الثقل إلى تكرير إيقاع معين، ويؤدي تكرار أصوات متشابهة أو مختلفة اختلافا محدودا إلى تشكيل إيقاع معين في السلسلة الصوتية كقول الشاعر :

فَاسْلَمْ سَلِمْتَ مِنَ الآفَاتِ مَا سَلِمَتْ *** سَلاَمُ سَلْمَى مَهْمَا يُورِقِ السَّلَمُ

فالملاحظ أن تكرار صوت السين واللام في البيت خلق توازنا إيقاعيا. وتلعب الوقفات دورا أساسيا في الإيقاع، ومثال ذلك الفواصل في الشعر والسجع في النثر، إذ نجد كل وقفة بعد فاصلة أو سجع يخلق نظاما إيقاعيا يستلذه المستمع حالة الإنشاد أو القراءة. وهذه الرتابة والنظامية سرعان ما يتعود عليها المستمع، وفي حالة غيابها فإن ذلك يثيره ويقلقه.

ويرتبط الإيقاع أيضا ارتباطا وثيقا بالظواهر فوق مقطعية كالنبر والتنغيم والوقف. وعدم إجادته يبعد المتكلم عن النطق السليم. إضافة إلى ما يخلقه من إثارة لدى المستمع، فلكل لغة إيقاعها الخاص بها، كما أن لكل معزوفة إيقاعها الخاص بها، والإيقاع مجموعة من الخصائص الفيزيائية من تردد وشدة ومدة تنعكس على المستوى الإدراكي بخلق توازن صوتي تدركه الأذن.

1- نقلا عن : Intonation, Accentuation et Rythme : pp 237 - 238.

1- الجناس وبعض ملحقاته*

يعرف ابن المعتز 192 هـ الجناس بقوله :"وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وقال الخليل، الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها مثل قول الشاعر :

يَوْمَ خَلَجَتْ عَلَى الخَلِيجِ نُعُوسُهُمْ...

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر :... إن لوم العاشق اللوم"[2]. ويقول عنه العسكري 395 هـ هو "كلمتان تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف الحروف"[3].

يعتبر المكون الصوتي عنصرا أساسيا في العلاقات التي تحكم الجناس. إذ يُعمَدُ في هذا المحسن الصوتي إلى تكرار وحدات صوتية (صوامت/ صوائت) تبلغ حد التماثل، وهو تماثل يشمل المخارج والصفات، أو تكرار يشمل بعض المكونات الصوتية للكلمتين دون البعض الآخر. ليظل التماثل الكلي أو الجزئي للبنية الصوتية أساسا في الجناس.

يقول الرماني : "تجانس البلاغة هو بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة، والتجانس على وجهين، مزاوجة ومناسبة، فالمجاوزة تقع في الجزاء كقوله تعالى: (فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ)... الثاني من المجانس وهو المناسبة، وهي تدور في فنون المعاني التي ترجع إلى أصل واحد، فمن ذلك قوله تعالى" ثُمَّ انْصَرَفُوا صَرَفَ اللَّهُ قُلُوبَهُمْ"[4]. فإذا تأملنا من زاوية صوتية تجانس المزاوجة والمناسبة وجدناهما يعتمدان الآلية نفسها، ففي (اعتدى-اعتدوا) تكرار لأصوات (ا- ع - ت - د) وفي (انصرفوا - صرف) تكرار لأصوات (ص - ر- ف) ليكون الفارق بين التجانسين فارقا دلاليا لا صوتيا. فقد لعب الجناس بوصفه محسنا صوتيا دورا جماليا في تناسق أصوات الآيتين الكريمتين :

---

*- إن القاعدة الصوتية التي انطلقنا منها في تحليل الجناس، حتمت علينا ضم مجموعة من الظواهر البديعية إليه. وبالتالي فإن المكون الدلالي ليس شرطا أساسيا عندنا في إعادة التصنيف.

2- البديع : 25 .

3- الصناعتين : 330 .

4- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : 99 - 100 .

(فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه) و (ثم انصرفوا صرف الله قلوبهم)

إن تكرار نفس الوحدات الصوتية خلق موسيقى في الآيتين أكسبتهما لذة في المسموع.

اقتراح تصنيف الجناس من منظور صوتي

ميز العسكري بين مجموعة من أنواع التجنيس حكم فيها مجموعة من المعايير كالصوت والدلالة والاشتقاق والتخالف والإبدال والتماثل. **ومهما تعددت المعايير تظل أنواع الجناس كلها تشترك في قاعدة صوتية واحدة وهي تكرار المادة الصوتية في سلسلتين صوتيتين، ومهما طرأ على هذا التكرار من متغيرات كالاشتقاق والتخالف فإنه يظل العصب الأساس الكامن وراء التجنيس، وهو السبيل الوحيد إلى تحققه. ونقترح في ما يلي إعادة تصنيف هذه الأنواع تحت مصطلحات تعكس حقيقتها الصوتية.**

1- جناس الإبدال

ما يجري صوتيا في هذا النوع من الجناس، هو استبدال صوت مكان صوت آخر مع المحافظة على باقي الوحدات الصوتية الأخرى مشتركة بين الكلمتين المتجانستين. وقد أورده القدماء تارة بدون تسمية وتارة أخرى بتسميات مختلفة، واختيارنا لمصطلح الإبدال حرصٌ منا على أن يعكس المصطلح الحقيقة الصوتية التي تحدث في هذا النوع من الجناس، والتي تتمثل في استبدال صوت بصوت آخر. ولا يقتصر الإبدال باعتباره ظاهرة صوتية فقط على ظواهر بلاغية، بل نجده أيضا يشمل ظواهر لغوية وموسيقية[5]. وقد سمى ابن الأثير هذا النوع من الجناس (بالمشبه بالتجنيس)، وسماه القزويني ب (المضارع) إن كانت الأصوات المتبادلة متقاربة. أما إن كانت متباعدة فهو جناس(لاحق). ونجده عند السجلماسي ق 8، تحت اسم (تجنيس السمع) و (تجنيس الخط). ومهما يكن في الأمر، فلا مشاحة في الاصطلاح كما يقول القدماء. وإنما قصدنا التوحيد في المصطلح لأن القاسم المشترك بين هذه التسميات هو إبدال صوت بصوت آخر.

5- الصوت في علم الموسيقى العربية : 109 - 110 .

يقول العسكري عن هذا النوع من الجناس " ومن التجنيس نوع آخر ... بزيادة حرف أو نقصانه، وهو مثل قول الله عز وجل"وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ"[الانعام 36]. وقوله جل ذكره"وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ، وَالقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ"[الانشقاق 17-18]، وقوله سبحانه :"ذَلِكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَفْرَحُونَ فِي الأَرْضِ بِغَيْرِ الحَقِّ، وَبِمَا كُنْتُمْ تَمْرَحُونَ" [غافر :75]، ورفع رجل هاشمي يسمى عبد الصمد صوته في مجلس المامون عند مناظرة فقال المامون : لا ترفعنْ صوتك يا عبد الصمد. إن الصواب في الأسد لا الأشد"[6]. فإذا تأملنا الأمثلة التالية :

ينهون ⟵ ينأون.

وسق ⟵ اتسق.

تفرحون ⟵ تمرحون.

الأسد ⟵ الأشد.

وجدنا تكرار نفس المادة الصوتية في هذه الثنائيات أضفى إيقاعا على الآيات. ففي الثنائية الأولى إبدال الهاء همزة. وفي الثانية إبدال الواو تاءً. وفي الثالثة إبدال الفاء ميما. وفي الرابعة إبدال السين شينا. وقد تمت هذه الإبدالات على مستوى الصوامت مع الحفاظ على اتحاد البنيات المقطعية وجرس الحركات مما جعل الجناس بينهما يرقى ليقترب من حد التماثل.

ويعتبر ابن الأثير هذا النوع من الجناس "من المشبه بالتجنيس، وهو أن تكون الألفاظ متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بحرف واحد لا غير. وإن زاد على ذلك خرج من باب التجنيس، فما جاء منه في قوله تعالى :"وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ [القيامة : 22-23]. فإن هاتين اللفظين على وزن واحد إلا أن تركيبهما مختلف في حرف واحد"[7]. ف (ناضرة وناظرة) متحدتان في المادة الصوتية عدا إبدال الضاد بالظاء. ويحكم القزويني المعيار الصوتي مستعينا بالمخارج والصفات في التمييز بين نوعين من الجناس، فإذا كان الحرفان المختلفان متقاربين سمي الجناس مضارعا ... وإن كانا غير متقاربين سمي لاحقا"[8]. ويمثل للنوع الأول بقول الحريري :"ليل دامس وطريق طامس" و " البرايا أهداف البلايا" وقول الرسول (ص) "الخيل معقود بنواصيها، الخير إلى يوم القيامة".

6- الصناعتين : 340 .

7- المثل السائر : 268/1 .

8- الإيضاح : 540 .

فإذا تأملنا الثنائيات الآتية:

دامس ⟵ طامس. (د/ ط)

البرايا ⟵ البلايا. (ر/ ل)

الخيل ⟵ الخير. (ل/ ر)

وجدنا أن الأحرف التي وقع فيها الإبدال تشترك في المخرج اللثوي وتختلف في بعض الصفات، وإذا قمنا بعملية إحصائية لمكوناتها الصوتية وجدنا عنصر التماثل فيها يحتل النصيب الأوفر.

أما النوع الثاني من الجناس (اللاحق)، فيمثل له بقوله تعالى "ويل لكل همزة لمزة" [الهمزة :1] وقول الحريري :"لا أعطي زمامي لمن يخفر ذمامي". فالإبدال في (همزة ولمزة) حاصل بين الهاء واللام، فالأولى من الحنجرة والثانية من اللثة. وهناك جناس إبدال آخر بين (زمامي وذمامي)، فالزاي من الحنك والذال بين أسنانية. **وإذا كان القزويني يخص الجناس اللاحق بتباعد الحرفين، فقد أورد أمثلة لا تستجيب لهذا الشرط، ومن ثم فالتمييز بين المضارع واللاحق بناء على القرب والبعد تمييز لا فائدة من ورائه، لأن الإبدال باعتباره خاصية صوتية في هذا النوع من الجناس يشملهما معا.**

ويميز السجلماسي في جناس الإبدال بين تجنيس السمع وتجنيس الخط، فالأول «هو من قرب أحد المخرجين من الآخر، ومن صوره قوله عز وجل :"وجوه يومئذٍ ناضرة إلى ربها ناظرة"[9]». أما تجنيس الخط فيمثل له بـ :

يحسبون ⟵ يحسنون

المغتر بالله ⟵ المعتز بالله

مقر ⟵ مفر

فتون ⟵ فتور

ونرى أن تخصيص كل صنف بمصطلح لا يعني التقابل مع الآخر، وذلك لأن السمع والخط وجهان لعملة واحدة. فـ (مقر/ مفر) رغم كونهما تجنيس خط، فمختلفتان في السمع.

9- المنزع البديع : 488 .

و (ناظرة / ناضرة) رغم كونهما تجنيس سمع فمختلفتان في الخط. والشيء الثابت فيهما والذي يشملهما هو إبدال صوت بصوت. وما الخط والسمع إلا نتيجة لهذا الإبدال.

2- جناس الاشتقاق

لا نقصد بالاشتقاق معناه الصرفي الضيق (الاشتقاق الأصغر والأكبر) وذلك لوجود مجموعة من الأمثلة التي نصنفها تحت هذا المصطلح ولا تستجيب لهذا البعد الصرفي. **وإنما المقصود بالاشتقاق هنا الشراكة في المادة الصوتية بين الكلمتين، يتحقق ذلك عن طريق الاشتقاق الصرفي أو الصوتي، لأن عملية الاشتقاق في حقيقة أمرها عملية صوتية لصياغة سلسلتين صوتين من أصل صوتي واحد،** لتكتسي بعد ذلك طابعا صرفيا أو تركيبيا أو دلاليا. وقد ورد هذا النوع من الجناس عند القدماء تحت مجموعة من المصطلحات، من بينها الاشتقاق كما هو الحال عند العسكري والقزويني. ويمثل العسكري لجناس الاشتقاق بقوله " فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى كقول الشاعر :

يوما خَلَجْتَ عَلَى الخَلِيجِ نُفُوسهُمْ * عَصْبا وانت لمثلها مُسْتَامُ**

خلجت : أي جذبت، والخليج : بحر صغير يجذب الماء من بحر كبير. فهاتان اللفظتان متفقتان في الصيغة واشتقاق المعنى والبناء"[10]. ومن بين الأمثلة الأخرى التي نمثل بها لجناس الاشتقاق قوله تعالى :"وأسلمت مع سليمان" [النمل :44] وقوله تعالى :"فأقم وجهك للدين القيم" [الروم : 43]. وقوله تعالى :" تتقلب فيه القلوب والأبصار" [النور : 37]. فإذا تأملنا الأمثلة الآتية :

خلجت ⟵ الخليج (خ- ل- ج)

أسلمت ⟵ سليمان (س- ل-م)

أقم ⟵ القيم (ق- ا- م)

تتقلب ⟵ القلوب (ق- ل-ب)

وجدنا أن القاسم المشترك بين هذه الثنائيات اشتراكها في مادة صوتية واحدة، مما يجعل تكرارها في متوالية صوتية كبرى يخلق موسيقى. ومما زادهذا التكرار جمالا مجيء

10- الصناعتين : 330 .

الكلمتين مختلفتين متحدتين صوتيا في الآن نفسه. جاء اتحادهما على مستوى المادة الصوتية، واختلافهما على مستوى البنيات المقطعية.

ويرى القزويني أن الاشتقاق هو الجامع بين الكلمتين في هذا النوع من الجناس وذلك في قوله :«أن يجمع اللفظين الاشتقاق كقوله تعالى :" فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ القَيِّمْ" [الروم : 43]، وقوله تعالى :"فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ" [الواقعة : 79] »[11]. فالمادة الجامعة بين [أقم - القيم] هي [ق - ي- م] وبين (روح وريحان) [ر- و- ح].

وسماه ابن منقذ بتجنيس الترجيع، «وهو أن ترجع الكلمة بذاتها كما قال الله عز وجل:"وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا" [الحديد:25]، وقال عز وجل :" إِنَّ رَبَّهُمْ بِهِمْ يَوْمَئِذٍ لَخَبِيرٌ" [العاديات : 11] »[12]. فالترجيع هنا مرتبط بنفس المادة الصوتية ف [ر - س- ل -ن] مكررة في (أرسلنا ورسلنا) و [ب - هـ - م] مكررة في (ربهم وبهم).

ويعتبر ابن الأثير هذا النوع من الجناس من « المشبه بالتجنيس : وهو أن تكون الألفاظ مختلفة في الوزن والتركيب بحرف واحد، كقوله تعالى :"وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ" [القيامة 29-30] »[13]. (فالساق والمساق) مشبهتان بالتجنيس وذلك لعدم اتحادهما في المادة الصوتية اتحادا تاما. ومن أنواعه عند ابن الأثير"المجنب"[14]. ويمثل له بقول الشاعر :

أَبَا العَبَّاسِ لاَ تَحْتَسِبْ بِأَنِّي *** لِشَيْءٍ مِنْ حُلَى الأَشْعَارِ عَارِي

فَلِي طَبْعٌ كَسَلْسَالٍ مَعِينٍ *** زُلَالٍ مِنْ ذُرَى الأَحْجَارِ جَارِي

ف (عاري/ جاري) مشتركان في المادة الصوتية [ا- ر- ي].

ومن أقسامه عند القزويني "الجناس الناقص"[15] كما في (الساق/ المساق) و(قواضي/ قواضب) و"الجناس المذيل"[16]. وهو أن يختلفا بزيادة أكثر من حرف واحد كقول الخنساء :

إِنَّ البُكَاءَ هُوَ الشِّفَا *** مِنَ الجَوَى بَيْنَ الجَوَانِحِ

11- الإيضاح : 542.
12- البديع في البديع : 48.
13- المثل السائر : 269/1 .
14- نفسه : 276/1 .
15- الإيضاح : 537 .
16- نفسه : 539 - 540 .

ف (الجوى/ الجوانح) مشتركان في [ج - و - ا]. ويعتبر جناس الاشتقاق عند السجلماسي نوعا من تجنيس المضارعة[17]. **إن جميع هذه التصنيفات المستقلة منها والمنضوية، كلها تعكس حقيقة صوتية واحدة هي الاشتراك في المادة الصوتية التي تعتبر أساسا للكلمتين المتجانستين**، وتعد هذه الشراكة الصوتية أساسا من أسس جمال الإبداع الأدبي.

3- جناس التخالف

نقصد بالتخالف، عدم مراعاة التعاقب في الوحدات الصوتية بين الكلمتين المتجانستين. ويعتبر جناس التخالف احتمالا رياضيا من الاحتمالات الممكنة لإعادة صياغة المادة الصوتية. ولا يخفى ما للتخالف من بعد جمالي في الوحدتين المتجانستين، إذ يتم الاحتفاظ بالماهية الواحدة، ولكن بصياغات مختلفة. فيأتي هذا النوع من الجناس مولدا لإيقاع داخلي ينضاف إلى باقي المكونات الأخرى، ليضفي لذة وجمالا على العمل الأدبي. يوضح العسكري هذا النوع من الجناس بقوله : "ومن التجنيس ضرب آخر، وهو أن تأتي بكلمتين متجانستي الحروف، إلا أن في حروفها تقديما وتأخيرا كقول أبي تمام :

بِيضُ الصَّفَائِحِ لاَ سُودُ الصَّحَائِفِ فِي * مُتُونِهِنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ**"[18]

فبين (الصفائح / الصحائف) جناس التخالف، وذلك لاحتفاظهما بنفس المادة الصوتية [ص،ف، ا،ء، ح]، ولكن الاختلاف كامن في تبادل المواقع.

وسمى ابن الأثير هذا النوع من الجناس ب "المعكوس" وهو على ضربين : «أحدهما عكس الألفاظ والآخر عكس الحروف. فالأول كقول بعضهم :"عادات السادات، سادات العادات" وكقول الآخر:"شيم الأحرار أحرار الشيم". وأما الضرب الثاني من هذا القسم وهو عكس الحروف ...

جَاذَبْتُهَا والرِّيحُ تَجْذِبُ عَقْرَبًا * مِنْ فَوْقِ خَدٍّ مثلِ قَلْبِ العَقْرَبِ**

وَطَفَقْتُ ألثُمُ ثَغْرَهَا فَتَمَنَّعَتْ * وَتَحَجَّبَتْ عَنِّي بِقَلْبِ العَقْرَبِ**

17- المنزع البديع : 485 .
18- الصناعتين : 340 .

وإذا قلب لفظ"عقرب" صار "برقعا"[19]». فابن الأثير يميز بين تخالفين : تخالف ينحصر في إطار الكلمة الواحدة (برقع/ عقرب)، فالمادة الصوتية واحدة إلا أن تصفيفها مختلف. وتخالف ينحصر بين الكلمتين، إذ يتم استبدال المواقع بينهما بين التقديم والتأخير. ومهما كانت نوعية التخالف، فالأساس الصوتي ثابت.

وعرف أيضا هذا النوع من الجناس عند القزويني والسجلماسي ب "جناس القلب"، إلا أن القزويني يميز بين نوعين من التخالف «قلب الكل : كقولهم :"حسامه فتح لأوليائه، حتف لأعدائه". وقلب البعض، كما جاء في الخبر "اللهم استر عوراتنا. وآمن روعاتنا"، وقول بعضهم : "رحم الله امرءً أمسك ما بين فكيه، وأطلق ما بين كفيه»[20]. ففي (فتح/ حتف) تخالف تام، إذ تصير سلسلة (1-2-3) إلى (3-2-1)، وإذا وقع خلل في الترتيب صار التخالف جزئيا كما في (عوراتنا / روعاتنا) إذ تتحول السلسلة من (1-2-3-4-5) إلى (3-2-1-4-5).

4 - جناس التماثل

إذا كانت آلية جناس الإبدال هي إبدال صوت مكان صوت آخر، وفي جناس الاشتقاق هي الشراكة في المادة الصوتية، وفي جناس التخالف هي تغيير المواقع، فإن جناس التماثل هو الاتحاد الكلي أو الجزئي في مكونات المادة الصوتية (الصوامت / الصوائت). فإن كان الاتحاد بين الكلمتين في الصوامت والصوائت كان التماثل كليا، وإن كان الاتحاد في الصوامت دون الصوائت كان التماثل جزئيا.

جناس التماثل الكلي

يقول العسكري عن هذا النوع من الجناس : « ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى كقول الشاعر :

فَارْفِقْ بِهِ إِنَّ لَوْمَ العَاشِقِ اللَّوْمُ»[21].

فاللوم الأولى في قول الشاعر معناها العذل، والثانية معناها الانتظار. فجاءت المادة

19- المثل السائر : 276/1 .
20- الإيضاح : 541 .
21- الصناعتين : 330 .

الصوتية متماثلة تماثلا كليا للدلالة على معنيين مختلفين، تجلى ذلك في اتحاد الصوامت والصوائت. ولا نقصد بالصوائت هنا العلامات الإعرابية لأنها غير قارة، وذلك لتغير المواقع في الجمل. فرغم كون (اللوم) الأولى منصوبة والثانية مرفوعة، فإن ذلك لا يمنع تصنيفهما تحت جناس التماثل الكلي.

ويسمي ابن الأثير هذا النوع من الجناس ب "التجنيس الحقيقي" و « هو أن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها، كقوله تعالى :"وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ"[22] ».

وميز القزويني في هذا الجناس بين نوعين : المماثل : وهو التماثل التام في البنية الصوتية والصرفية كما في (الساعة / الساعة). والمستوفى : وهو التماثل في البنية الصوتية دون الصرفية كما في قول الشاعر :

وَسَمَّيْتُهُ يَحْيَى لِيَحْيَا فَلَمْ يَكُنْ *** إِلَى رَدِّ أَمْرِ اللَّهِ فِيهِ سَبِيلُ[23].

فيحيى الأولى اسم والثانية فعل، فاختلافهما في البنية الصرفية حال دون اشتراكهما في المصطلح نفسه. **أما النظرة الصوتية التي اعتمدناها في التصنيف والتحليل، فتحتم علينا الجمع بين المماثل والمستوفى باعتبارهما جناس تماثل وذلك لاتحادهما في الصوامت والصوائت.**

جناس التماثل الجزئي

يكون الاتحاد في هذا النوع من الجناس على مستوى الصوامت دون الصوائت. فالصوائت فونيمات تقوم بنفس الوظيفة التمييزية التي تقوم بها الصوامت، وذلك أن إبدال صائت مكان صائت قد يغير من دلالة الكلمات. يقول ابن الأثير عن هذا النوع من الجناس : «تكون الحروف متساوية في تركيبها، مختلفة في وزنها، فمما جاء من ذلك قول النبي "ص" "اللهم كما حسنت خَلْقِي حسِّن خُلُقِي"[24] ». فالتجانس حاصل بين (خلقي/ خلقي) على مستوى الصوامت (خ- ل- ق)، إلا أن الحركات المصاحبة لها تختلف من كلمة إلى أخرى، إذ استبدلت الضمة فتحة [خَ - خُ]، وجاءت اللام ساكنة ومضمومة

22- المثل السائر : 263/1 .
23- الإيضاح : 537 .
24- المثل السائر : 268/1 .

[لْ - لُ]. وهذه التغيرات الصائتية حصرت التماثل على مستوى الصوامت فقط، ولهذا اصطلحنا عليه جناس التماثل الجزئي.

ويسمي القزويني هذا الجناس بالمحرف، « وإن اختلفا في هيآت الحروف فقط سمي محرفا، ثم الاختلاف قد يكون في الحركة فقط، كالبُرْدِ والبَرْدِ في قولهم :" جُبَّةُ البُرْدِ، جُنَّةُ البَرْد"... وقد يكون في الحركة والسكون، كقولهم "البدعة شرك الشرك"[25]. ففي (البُرْد/ البَرْد) اتحاد في الصوامت [ب - ر- د] واختلاف في حركة البناء [بَ - بُ] وذلك بتقابل الفتحة مع الضمة لكونهما فونيمين مستقلين كل منهما يؤدي وظيفة تمييزية. أما في (شرك / شرْك)، فليس هناك تقابل صوتي محض بين فتحة وسكون الراء، وذلك لأن للفتحة كيانا صوتيا وحيزا في الوجود أما السكون فعدم ولا كيان له[26]. فيكون التقابل إذن بين الراء المفتوحة والراء المفرغة من الحركة.

هذه محاولة تصنيفية للجناس انطلاقا من قاعدة صوتية، وذلك لأن الجناس في نظرنا ظاهرة صوتية بالدرجة الأولى تعتمد المعطيات الصوتية. وقد توخينا في ذلك اختزال العديد من مصطلحات القدماء وتوحيدها في مصطلحات تعكس ما يجري في الجناس من تغيرات صوتية بغية تسهيلها وضبطها. وإذا أمعنّا النظر في هذه المصطلحات (الإبدال، الاشتقاق، التخالف، التماثل الكلي أو الجزئي) وجدناها احتمالات رياضية لصياغة سلسلتين صوتيتين من أصل صوتي واحد. فإذا انطلقنا من عدد محدود من الصوامت والصوائت بغية الحصول على تركيبتين من هذا الأصل، جاءت الحصيلة تماثلا تاما (الحركات والحروف) أو جزئيا (الحروف دون الحركات) أو إبدالا (استبدال صامت بصامت) أو اشتقاقا (صياغتين مختلفتين من أصل واحد) أو تخالفا (استبدال المواقع). ولا ندعي أن هذه هي الاحتمالات النظرية الممكنة، ولكنها احتمالات تعكس المعطيات المدروسة. وتلعب هذه الصياغات الصوتية المختلفة التي تشترك في أصل واحد في خلق إيقاع داخلي في النص يساهم في إضفاء عنصر الجمال واللذة على العمل الأدبي.

ونحب أن نذيل كلامنا عن الجناس بنظرة شيخ البلاغة، إن عنصر الاستحسان

25- الايضاح : 538 .

26- نظام الصوائت في اللغة العربية : 185-195 .

فيه غير كامن في بنيته الصوتية المكررة إبدالا أو اشتقاقا أو تماثلا أو تخالفا، وإنما الاستحسان راجع إلى المعنى «أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعا حميدا. ولم يسكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت *** فيه الظنون أمذهب أم مذهب

واستحسنت تجنيس القائل :

حتى نجا من خوفه وما نجا

وقول المحدث :

ناظراه فيما جنى ناظراه *** او دعاني امت بما اودعاني

لأمر يرجع إلى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك بمذهب ومذهب على أن أسمعك حروفا مكررة ... ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ... فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن»[27]. فالجرجاني لا ينكر الدور الصوتي الذي يقوم به الجناس، ولكنه يضيف له عنصر المعنى، نستفيد ذلك من كلمة (نصرة) التي تفيد المؤازرة والمساندة.

27- الأسرار : 25-26 .

ملحقات الجناس

رد الأعجاز على الصدور : ما هي حقيقته الصوتية ؟

يعتبر رد الأعجاز على الصدور محسنا من المحسنات الصوتية، وشكلا من أشكال الموازنات الصوتية في العمل الإبداعي.

ويعرفه القزويني بقوله "... ردُّ العجز على الصدر، وهو في النثر : أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها. كقوله تعالى :" وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه [الأحزاب : 27]. وفي الشعر: أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول أو حشوه أو آخره أو صدر الثاني"[28].

حقيقة رد العجز على الصدر هو تكرار مادة صوتية بغية خلق توازن إيقاعي داخل العمل الإبداعي، وهو مستحسن عند القدماء. يقول العسكري :" فأول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ في الجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها"[29]. فهو بالنسبة لنا لا يملك كيانا صوتيا مستقلا يجعله ذا منحى متميز داخل المحسنات الصوتية. وإذا ثبت ذلك، فإننا نقترح إدماجه في الجناس. وإدماجنا لرد العجز على الصدر في الجناس راجع إلى شراكتهما في تكرار المادة الصوتية، وبالتالي شراكتهما في القوانين والعلاقات التي تحكم المادتين الصوتيتين المكررتين.

وإذا كان ذلك كذلك، ثبت أن مصطلح رد الأعجاز على الصدور لم يأت بظاهرة جديدة على مستوى المحسنات الصوتية. وإنما يعرض للجناس ولكن في حلة تركيبية محددا مواقع تكرار المادة الصوتية (الأعجاز أو الصدور). وقد عبر عنها ابن منقذ[30] بالترديد والتصدير.

ونشير إلى أن مصطلح رد العجز على الصدر من باب التغليب فقط، وإلا فقد نجد المادتين الصوتيتين مكررتين وموزعتين بين الصدر والعجز. مما يؤكد أنه شكل من

28- الإيضاح : 543 .
29- الصناعتين : 400 .
30- البديع في البديع : 85 .

أشكال الموازنات الشعرية (الجناس)، وشكل من أشكال الموازنات النثرية ولكن في حلة جناسية. ومن نماذج هذه الموازنات الشعرية قول الشاعر.

سَرِيعٌ إلَى ابْنِ العَمِّ يَلْطِمُ وَجْهَهُ *** ولَيْسَ إلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

وقول الآخر:

سَلْ سَبِيلاً فيها إلى رَاحَةِ النَّفْسِ بِرَاحٍ كانها سلسَبِيلُ

وقول الآخر :

وَمَنْ كَانَ بالبِيضِ الكَوَاعِبِ مُغْرَمًا *** فما زلتُ بالبِيضِ القَوَاضِبِ مُغْرَمًا

ومن أمثلة وقوعه في النثر قوله عز وجل :" وجزاء سَيِّئَةٍ سيئَةٌ مثلها" [الشورى 40]. وكقولهم" سائل اللئيم يرجع ودمعه سائل". وإذا تأملنا الثنائيات الصوتية (سريع/ سريع...)، وجدنا حقيقتها الصوتية جناس. ففي (سل/ سبيل) جناس الاشتقاق، وفي (سائل/ سائل) جناس التماثل الكلي. في حين لا تشكل تسمية القدماء لهذا التوازن - رد العجز على الصدر- أي مرجعية صوتية، وذلك لعدم استقلاليتها بأي كيان صوتي. ومن هذا المنطلق دعونا إلى إدماجها في ظاهرة الجناس.

ويبقى السؤال المطروح - ولنا عودة إليه في مناسبة أخرى بحول الله وقوته للإجابة عنه - حول العلاقات التي تحكم الثنائية الصوتية المصنفة في رد الأعجاز على الصدور. هل هي نفس العلاقات الموجودة في الجناس أو هناك حضور لبعضها وغياب لبعضها الآخر كما يبدو من ملاحظاتنا العامة ؟

القلب : ما هي حقيقته الصوتية ؟

القلب شكل من أشكال الموازنات الصوتية، ولون من الألوان البديعية. ولكن هل للقلب كيان مستقل ومنحى صوتي داخل هذه الأشكال التوازنية ؟

يقول القزويني :"... القلب كقولك : أرض خضراء، وقول عماد الدين الكاتب للقاضي الفاضل :" سر فلا كبابك الفرس"، وجواب القاضي :" دامَ عُلاَ العِمَادْ"، وقول القاضي الأرّجاني :

مَوَدَّتُهُ تَدُومُ لكل هَوْلٍ *** وهَلْ كُلُّ مَوَدَّتُهُ تَدُومُ

وفي التنزيل " كُلٌّ فِي فَلَكٍ" [بعض الآية 33 الأنبياء]، وفيه "وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ" [المدثر: 3]"[31].

فإذا تأملنا الجمل الآتية وجدنا في (أرض خضراء) تكرارا لنفس الصوامت مرتين عدا صوت الخاء، وفي (سر فلا كبا بك الفرس) تكرارا لنفس الصوامت مرتين عدا صوت الألف، وفي (دام علا العماد) تكرارا لنفس الصوامت مرتين عدا الألف، وفي البيت الشعري تكرارا لنفس الصوامت مرتين عدا اللام، وفي قوله تعالى :" و[ربك فكبر]" تكرارا لنفس الأصوات مرتين عدا الفاء، وفي قوله تعالى : " كل في فلك" تكرارا لنفس الصوامت عدا الياء. وفي ما يلي توضيح لما سبق ذكره بالترسيمات الآتية :

1- [ا] ء ر ض [خ]

ضر [ا] ء [Ø]

2- سر فلا [ا] كبا [ا]

بك [Ø] لفرس [Ø]

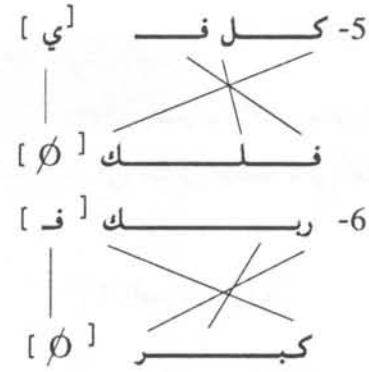
3- دام علا [ا]

لعماد [Ø]

4- مودته تدوم لكل هو [ل]

وهل كل مودته تدوم [Ø]

31- الإيضاح : 553 .



ما نلاحظه في هذه الجمل هو تكرار الصوامت نفسها مرتين، ويفصل بين المتواليتين الصوتيتين صوت واحد مفرد لا مقابل له ندعوه بالصوت الرابط. وهو الصوت الذي يخول لنا إعادة قراءة المتوالية الصوتية قراءة عكسية، وبدونه لا يمكن للقراءة أن تتم، ولو تكرر الصوت الرابط مرتين كباقي أصوات السلسلتين لكان عائقا لعملية القراءة. فالصوت الرابط حلقة صوتية تتيح لنا الانتقال من المتوالية الصوتية الأولى إلى الثانية ومن الثانية إلى الأولى. ويعتبر الصوت الرابط حداً بين المتواليتين.

تعتمد هذه الموازنة الصوتية (القلب) على تكرار عنصر الصامت دون الصائت، كما أنها لا تقتصر على الكلمة بمفردها بل تتعداها لتشمل الجملة برمتها. إضافة إلى ذلك نجد أن الآليات الصوتية المعتمدة في القلب هي التكرار والتخالف. وهي نفس الآليات التي نجدها في الجناس، إذ تعمل على خلق موسيقى داخلية في النص ولذة في المسموع. وليس الأمر كما ظنه العمري في قوله وهو يتحدث عن ظاهرة القلب : "وإلى هذا الحد لا تعود هذه الصناعة تهم الأذن، وبهذا وصل القلب إلى مستوى التأليه المطلق، وفقد ديناميته كمقوم صوتي سمعي"[32]. فما دام عنصر التكرار آلية الاشتغال في القلب، فإنه يظل مقوما صوتيا في العمل الإبداعي مؤديا وظيفته الإدراكية.

وإذا ثبت ذلك اتضح لنا أن حقيقة القلب هي حقيقة الجناس، وبالتالي ليس للقلب كيان صوتي مستقل يتميز به عن الجناس. ولذلك ندعو إلى إدماجه فيه، مصطلحين عليه جناس الجملة. وذلك لأن المجال الذي يتحقق فيه أكبر من الكلمة، فيكون جناس الجملة في مقابل جناس الكلمة الذي

32- تحليل الخطاب الشعري : 168 .

سبق أن تحدثنا عنه.

ويعتبر التخالف آلية الاشتغال في جناس الجملة، ولكن بصرامة أكثر مقارنة مع جناس التخالف في الكلمة. ويمكن توضيح قاعدة التخالف في جناس الجملة على الشكل التالي:

المجاورة ما هي حقيقتها الصوتية ؟

يقول العسكري "المجاورة : تردّدُ لفظتين في البيت. ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها"[33]. مثال ذلك قول الشاعر :

ومُطْعَمُ الغُنْمِ يومَ الغُنْمِ مُطْعَمَهُ *** انّى توجّه والمحروم محروم

فالمجاورة تكرار لمتواليتين صوتيتين كما في (الغنم/ الغنم)، (محروم/ محروم). فبالإضافة إلى البعد الإيقاعي الذي يخلقه هذا التكرار، هناك غاية دلالية من وراء ذلك.

ولكن الحقيقة الصوتية للمجاورة تماثل الحقيقة الصوتية للجناس، فالعلاقة الصوتية القائمة بين الثنائيتين هي علاقة جناس التماثل الكلي.

ومن هذا المنطلق، لا يمكن للمجاورة أن تشكل كيانا صوتيا مستقلا بذاتها، وإنما كيانها تستمده من الجناس فتكون تكراراً له ليس إلا. لذا نقترح إعادة تصنيفها وإدماجها فيه.

33- الصناعتين : 431 .

السجـــــع

إذا كان مكون الصامت هو العنصر الأساس في الجناس، فإن مكون الصائت عنصر أساس في السجع. ليس هذا معناه وضع حدود فاصلة بينهما، فيكون الجناس مختصا بالصامت والسجع بالصائت كما ذهب إلى ذلك العمري في قوله :" موازنات صوتية اعتبرت من مشاغل البديع، وهي ذات منحيين كبيرين : موازنات تجنيسية تقوم على تكرار الصوامت، وموازنات ترصيعية تقوم على تكرار الصوائت"[1]. صحيح أن المكون الأساس في الجناس هو الصامت، ولكن الحركة تلعب دورا أساسيا في تحقيق هذا الجناس كما في (جناس التماثل الكلي) (الساعة/ الساعة)، و(جناس التخالف) (الصحائف/ الصفائح)، (وجناس الإبدال) (دامس/ طامس). فالملاحظ في هذه الأنواع الجناسية، إضافة إلى اشتراكها في الصوامت، أنها تحتفظ بنظامها الحركي. **فيصير الجناس فيها حركيا قبل أن يكون صامتيا.** وصحيح أيضا أن البنية الصائتية أساس في الثنائية المسجوعة، ولكن الصامت الأخير فيها يلعب دورا أساسيا، وسنعمل على توضيح ذلك فيما يلي من الكلام.

إن محاولة ربط الجناس بالصامت والسجع بالصائت صحيحة إذا أخذنا بعين الاعتبار العنصر الطاغي في العمليتين، أما إذا قصدنا وضع حدود فاصلة مع تهميش المكون الآخر في كل من العمليتين، فإن ذلك ما لا يؤكده الواقع اللغوي. إن نظرتنا إلى هذين المحسنين الصوتيين نظرة تعتمد الصامت والصائت على قدم المساواة، تساعدنا في التصنيف العمودي لكل من المحسنين. فكلما كان التماثل في الصامت والصائت، ارتقت الثنائية إلى مستوى الجناس الحقيقي أو السجع الحقيقي وكلما اختل التماثل ابتعدت الثنائية عن ذلك المستوى. وقد أوضحنا ذلك في الجناس، وسنوضحه بحول الله في السجع.

الفواصل والسجع والترصيع ماهية صوتية واحدة

ترتبط الفواصل بالقرآن الكريم، والسجع بالنثر والترصيع بالشعر. **ولكنها تتحد جميعا في أن ماهيتها الصوتية واحدة**، فهي محسنات صوتية تخلق توازنا موسيقيا

1 - البلاغة العربية : 462 .

داخل منظومة كلامية عن طريق التماثل في الصوائت أو الصوامت أو هما معا.

يعرف الرماني الفواصل بأنها "حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة والأسجاع عجيب. وذلك لأن الفواصل تابعة للمعاني، أما الأسجاع فالمعاني تابعة لها ... والفواصل على وجهين أحدهما على الحروف المتجانسة، والآخر على الحروف المتقاربة"[2]. ويمثل للفواصل المتجانسة بقوله تعالى :(طَهَ مَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكَ القُرآنَ لِتَشْقَى، إلاَّ تَذْكِرَةً لِمَنْ يَخْشَى). ويمثل للفواصل المتقاربة بقوله تعالى:(الرَّحْمَانِ الرَّحِيمِ، مَالِكِ يَوْمِ الدِّينْ)، وقوله تعالى :(ق والقُرآنِ المَجِيدِ بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ) [ق : 1-2]. فالتجانس تماثل في مجموعة من الصفات الصوتية، والتقارب اشتراك في بعضها. أما السجع فهو"تماثل الحروف في مقاطع الفصول"[3].

ويقول عنه ابن الأثير هو " تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد"[4]. ويعتبر السجع بمنزلة الروي في الشعر "وكما أن الشعر يحسن بتساوي قوافيه، كذلك النثر يحسن بتماثل الحروف في فصوله"[5].

ويميز الخفاجي بين الفواصل والسجع بقوله :"وأما الفواصل التي في القرآن، فإنهم سموها فواصل ولم يسموها أسجاعا. وفرقوا فقالوا : إن السجع هو الذي يقصد في نفسه ثم يحمل المعنى عليه، والفواصل التي تتبع المعاني ولا تكون مقصودة في أنفسها ... والفواصل على ضربين : ضرب يكون سجعا وهو ما تماثلت حروفه في المقاطع، وضرب لا يكون سجعا، وهو ما تقابلت حروفه في المقطع ولم تتماثل"[6].

ويركز ابن الأثير على أن الأصل في السجع اللفظ والمعنى تابع له. "فإذا صفي الكلام المسجوع من الغشاثة والبرد، فإن وراء ذلك مطلبا آخر، وهو أن يكون اللفظ فيه تابعا للمعنى، لا أن يكون المعنى فيه تابعا للفظ. فإنه يجيء عند ذلك كظاهر مموه على باطن مشوه، ويكون مثله كغمد من ذهب على نصل من خشب"[7].

2- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : 97 .
3- سر الفصاحة : 201 .
4- المثل السائر : 210/1 .
5- سر الفصاحة : 201 .
6- نفسه : 202 - 203 .
7- المثل السائر : 213/1 .

ومهما يكن من أمر اختلاف السجع عن الفواصل، فهما بالنسبة لنا صوتيا شيء واحد، وذلك لاتحادهما في آلية الاشتغال. ونلحق بهما الترصيع لنفس الاعتبارات. فالترصيع كما يقول العسكري :" أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم : رصعت العقد إذا فصلته"[8]. ويضيف ابن الأثير أن الترصيع "مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة في الأسجاع. وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"[9].

فالترصيع تماثل صوتي في الأجزاء المكونة لأشطر البيت. ومن هذا المنطلق، فإننا سنتعامل مع الترصيع والسجع على أنهما محسنان صوتيان من طراز واحد، وسنحتفظ بمصطلح الفواصل الخاص بالقرآن تنزيها للنص المقدس عن كلام البشر. وسندمج الترصيع في السجع في مصطلح الموازنة مميزين بينهما بتخصيص الموازنة الشعرية للترصيع والموازنة النثرية للسجع، مركزين على أن آلية الاشتغال الصوتي في هذه الظواهر جميعا مشتركة ومتماثلة.

الموازنة النثرية

نظر القدماء إلى الموازنة النثرية نظرة صرفية وتركيبية، اعتمدت الكلمة والجزء والفصل والقرينة معاييرَ لرصد الإطار العام الذي تتحرك فيه هذه الموازنات. وتتجلى النظرة الصرفية في التركيز على الكلمات المكونة للفصول والقرائن سواء كانت في أواخرها أو متشاكلة فيما بينها.

الموازنة النثرية التامة

فمنها كما يقول العسكري :" أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين، لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه. وهو كقول الأعرابي : سنة جردت، وحال جهدت وأيد جمدت، فرحم الله من رحم، فأقرض من لا يظلم، فهذه الأجزاء متساوية لا

8- الصناعتين : 390 .
9- المثل السائر : 277/1 .

زيادة فيها ولا نقصان والفواصل على حرف واحد"[10].

وسمى القزويني هذا النوع من الموازنة النثرية ب (المتوازي)[11]، ومثل له بقوله تعالى : (فِي سُرُرٍ مَرْفُوعَةٍ، وَأَكْوَابٍ مَوْضُوعَةٍ) [الغاشية 13- 14]. فالموازنات النثرية تتجلى في (جردت، جهدت، جمدت) و (مرفوعة، موضوعة) وذلك للتماثل المقطعي بين هذه الكلمات وآخر صوت من الثنائية. فالمجموعة الأولى تشترك في بنية [cvcvcvc] [ت]، والثانية في بنية [cvccvvcvc] [ـة]. وهناك نوع آخر من هذه الموازنات النثرية، مثل لها العسكري بقوله :"ومنها أن يكون ألفاظ الجزأين المزدوجين مسجوعة، فيكون الكلام سجعا في سجع. وهو مثل قول البصير : حتى عاد تعريضك تصريحا، وتمريضك تصحيحا. فالتعريض والتمريض سجع، والتصريح والتصحيح سجع آخر، فهو سجع في سجع"[12].

وسمى القزويني هذا النوع من الموازنة النثرية بسجع الترصيع. « فإن كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية فهو الترصيع كقول الحريري :" فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه". وكقول أبي الفضل الهمداني :"إن بعد الكدر صفوا، وبعد المطر صحواً"[13] ». وتتجلى الموازنات النثرية التامة في تماثل البنيات المقطعية وآخر صوت من الثنائية للكلمات الآتية :

تعريضك / تمريضك : [cvccvvcvcv] [ك]

تصريحا / تصحيحا : [cvccvvcvc] [ح]

يطبع / يقرع : [cvc cv cv] [ع]

الأسجاع / الأسماع : [cvc cvc cvv cv] [ع]

بجواهر/ بزواجر : [cv cv cvv cv cv] [ر]

لفظه / وعظه : [cvc cv cv] [ه]

10- الصناعتين : 268 .
11- الإيضاح : 547 .
12- الصناعتين : 269 .
13- الإيضاح : 547 .

الموازنة النثرية الجزئية

وهناك نوع آخر من الموازنات النثرية والتي يكون فيها التماثل الصوتي جزئيا، وهي دون النوعين الأولين كما قال العسكري : «والذي هو دونهما : أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد كقول بعض الكتاب : إذا كنت لا تؤتى من نقص كرم، وكنت لا أوتى من ضعف سبب، فكيف أخاف منك خيبة أمل، أو عدولا عن اغتفار زلل، أو فتورا عن لمّ شعث، أو قصورا عن إصلاح خلل. فهذا الكلام جيد التوازن، ولو كان بدل "ضعف سبب" كلمة آخرها ميم ليكون مضاهيا لقوله :" نقص كرم" لكان أجود »[14]. ومنه قوله تعالى :" وآتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم" [الصافات : 117-118].

تتجلى الموازنات النثرية الجزئية في الكلمات الآتية التي تتماثل في بنياتها المقطعية وتختلف في آخر صوت من الثنائية مما جعل هذا النوع من الموازنات لا يرقى إلى مستوى الأنواع الأولى :

كـرم / سبب : [cv cvc] [م- ب]

أمل / زلل / شعث / خلل : [cv cvc] [ل - ث]

المستبين / المستقيم : [cvccvccvcvvc] [ن- م]

وإذا تأملنا هذه الموازنات النثرية ذات الطبيعة الصرفية، وجدنا أن الصامت (نقصد الصامت الأخير في الثنائية) والصائت يلعبان دورا أساسيا في تحقيق هذه الموازنات. وكلما تخلف الصامت عن الصائت، جاءت الموازنة غير تامة. من هذا المنطلق نجدد موقفنا الداعي إلى عدم وضع الحدود الفاصلة بين الصامت والصائت في الموازنات النثرية والجناس على حد سواء. هذا ما يدفعنا إلى التمييز داخل هذه الموازنات النثرية بين التامة والناقصة. فالتامة هي ما تماثل فيها الصامت والصائت، والناقصة هي ما تماثل فيها الصائت دون الصامت. فإذا أخذنا الثنائيات الآتية :

مرفوعةً / موضوعةً [ـَـْ و ـَـُـْ] [ـة]

14- الصناعتين : 269 .

يطبـــع / يقـــرع [ـَـْـَـُـ] [ع]

لفظـــه / وعظه [ـَـْـِـ] [ـــه]

وجدناها متماثلة في جرس الحركات[15] مخرجا وصفة إضافة إلى تماثلها في الصامت الأخير، مما يؤكد لنا أن الموازنة تامة، وقد تحققت بتماثل في الصامت والصائت على حد سواء. هذا ما جعل هذا النوع من الموازنات يكسب درجة متميزة ويخلق لذة في المسموع للتماثل التام الحاصل بين المكونات. وعلى المقابل من ذلك إذا أخذنا الثنائيات الآتية :

كرم / سبب [ـَـَـْ] [م- ب]

زلل / شعث [ـَـَـْ] [ل- ث]

المستبين / المستقيم [ـُـْـَـ ي ـْ] [ن - م]

وجدناها متماثلة في جرس الحركات فقط دون الصامت الأخير مما يجعل الموازنة ناقصة. **هذا ما جعل العسكري ينعت هذا النوع بأنه أقل جودة من الأول.** ويمكن تلخيص هذين النوعين من الموازنات النثرية في الجدول الآتي :

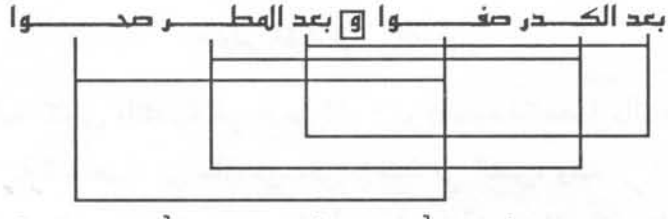
موازنات نثرية تامة اتحاد في الصامت والصائت	موازنات نثرية ناقصة اتحاد في الصائت دون الصامت
يطبع / يقرع [ـَـْـَـُـ] [ع]	كرم /سبب [ـَـَـْ] [م - ب]

أما النظرة التركيبية للموازنات النثرية فتتعلق بطول أو قصر الفصول. وذلك كما يقول ابن الأثير :« أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول، لا طولا يخرج به عن الاعتدال خروجا كثيرا، فإنه يقبح عند ذلك ويستكره، ويعد عيبا. فمما جاء من ذلك قوله تعالى : "بَلْ كَذَّبُوا بِالسَّاعَةِ وَاعْتَدْنَا لِمَنْ كَذَّبَ سَعِيراً. إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا

15 - السكون علامة على غياب الحركة، وهو علامة على تماثل الثنائية في غيابها.

وَزَفِيرًا، وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَكَانًا ضَيِّقًا مُقَرَّنِينَ دَعَوْا هُنَالِكَ ثُبُورًا"[الفرقان : 11-12-13]. ألا ترى أن الفصل الأول ثمان لفظات، والفصل الثاني والثالث تسع تسع ... أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول، وهو عندي عيب فاحش. وسبب ذلك أن السجع يكون قد استوفى أمده في الفصل الأول بحكم طوله ثم يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الانسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها »[16].

إن تحقق الموازنة الصرفية (البنية المقطعية) والصوتية (جرس الحركات وآخر صامت في الثنائية) غير كفيلين بتحقيق الموازنة النثرية، بل لابد من تحقق موازنة تركيبية يمكن تشبيهها بالموازنة العروضية بين أشطر البيت. وتتجلى هذه الموازنة في التعادل الكمي بين الفصلين. وكلما تأرجحت كفة فصل على فصل آخر كميا أضحت الموازنة غير مستساغة إدراكيا، وذلك لعدم وجود رتابة كمية تولد إيقاعا لدى المتلقي. فتأتي الموازنة مبتورة رغم تحقق الموازنة الصرفية والصوتية في الفصلين. **هكذا نستخلص أن أرقى الموازنات النثرية هي التي تحقق موازنة صوتية وصرفية وتركيبية، حتى يصير الفصل الأول مساويا للفصل الثاني وكأنهما بيت من الشعر** كقول الهمذاني :



المستوى الصوتي	[د]	[ر]	[و]
المستوى الصرفي	cvc cv	ccv cvcv	cvccvc
المستوى التركيبي	وحدة 1	وحدة 2	وحدة 3

يتجلى من المثال السابق التماثل التام بين الفصلين في المستويات الثلاثة، إذ تتحد الوحدة الأولى في كلا الفصلين في الجرس الحركي والصامت الأخير والبنية المقطعية. وكذلك الشيء نفسه بالنسبة للوحدة الثانية والثالثة. ليكون كل فصل مكون من ثلاث وحدات تركيبية متماثلة مع نظيراتها في الفصل الثاني. **هذا التماثل الصوتي ولا**

16- المثل السائر : 1/255 - 257 .

شك سبب من أسباب اللذة التي نشعر بها عندما نسمع هذا النص، وهذه الهندسة العجيبة ولا شك مكون من مكونات الجمال الكامنة فيه. ولكن كلما ابتعد الفصلان عن التماثل التام جاءت الموازنة فاقدة لشرط من شروط اكتمالها.

الموازنات الشعرية

إن آلية الاشتغال في الموازنة النثرية هي عينها في الموازنة الشعرية، ولذلك آثرنا إشراكهما في مصطلح الموازنة. وقد عرفت هذه الموازنة عند القدماء بالترصيع : "وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم : رصّعت العقد إذا فصّلته"[17] كقول امرئ القيس :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا

المستوى الصوتي [Ø] ـِ ـَ ـِ ـَ ـِ [Ø] ـُ ـَ ـِ ـَ ـِ

المستوى الصرفي cvc vc cvc cvccvcvc

المستوى التركيبي 1=1 1=1

كَتَيْسِ ظِبَاءِ الحَلْبِ العَدَوَانِ

إذ اتحدت الثنائية الاولى والثانية في جرس الحركات والبنية المقطعية والوحدات التركيبية. فجاءت الموازنة تامة ساهمت في خلق موسيقى داخلية في النص؛ ولذة في المسموع. **إلا أن ما يميز الموازنة النثرية عن الشعرية أن هذه الأخيرة لا يشترط فيها اتحاد الثنائية في الصامت الأخير، وقد عبرنا عنه بمجموعة فارغة 0. فيكون الصامت/الأخير سمة من سمات النثر والروي سمة من سمات الشعر.** ومن هذه الموازنات قول أوس :

جُشَمًا حَنَاجِرُهَا عِلْمًا مَشَافِرُهَا

المستوى الصوتي ـُ ـَ ـِ ـَ ـَ ـِ ا ـُ ا

المستوى الصرفي cvc cvc cvc vvcvcvcv

المستوى التركيبي 1=1 1=1

17- الصناعتين : 390 .

تَسْتَنُّ أَوْلَادَهَا فِي قَرْقَرٍ ضَاحِي

فاتحدت ثنائية (جُشًا / عُلْمًا) و (حناجرها / مشافرها) في البناء الصوتي والصرفي والتركيبي، إلا أن ما يميز موازنة البيت الأول عن الثاني هو البناء التركيبي المنسجم داخل كل متوالية صوتية، الشيء الذي يدفعنا إلى الحديث عن أشكال متعددة كاحتمالات رياضية لمفهوم الموازنة. فإذا أخذنا بيت امرئ القيس وجدناه من نوع :

مخش مجس مقبل مدبر معا

(1) (1) + (1) (1)

أما بيت أوس فهو من نوع :

جشا حناجرها علما مشافرها

(2) (1) + (2) (1)

إذ نلاحظ أن كل متوالية صوتية لها نظامها التركيبي الخاص بها، والذي يختلف عن المتوالية الأخرى. ليكون الاختلاف سمة من سمات التوازن وأساسًا من أسس الجمال وسببًا من أسباب لذة المسموع.

ومن أشكال هذه الموازنة الشعرية قول ابن الرومي :

حَوْرَاءُ فِي وَطَفٍ، قَنْوَاءُ فِي دَلَفٍ *** لَفَّاءُ فِي هَيَفٍ، عَجْزَاءُ فِي قَبَبِ

cvcvcvc cvv cvccvvcv

1=1=1=1 1=1=1=1 1=1=1=1

اعتبر العسكري هذا البيت من أجود الموازنات الشعرية[18]. **وإذا كان ذلك صحيحا وأظنه كذلك، أمكننا الحديث عن سلم الجودة في الموازنات لتكون المكونات الصوتية والصرفية والتركيبية أسسا لهذه الجودة.**

18- الصناعتين : 394 .

فكلما تماثلت الثنائية صوتيا وصرفيا وتركيبيا ارتقت درجة في سلم الجودة، ليكون التماثل التام أعلى مراتبها. فالتماثل بين المتواليات الصوتية حاصل في بيت ابن الرومي على المستويات الثلاثة مع تميز المستوى الصوتي باتحاد الصوائت والصامت الأخير. كما هو موضح في الجدول الآتي :

حوراء	في	وطف
قنواء	في	ذلف
لفاء	في	هيف
عجزاء	في	قبب
[ء] ـَ ـْ ا ـُ ـَ	ي	[ف] ـَ ـَ ـِ ـْ ـَ
cvc cvvcv	cvv	cvcvcvc
1=1=1=1	1=1=1=1	1=1=1=1

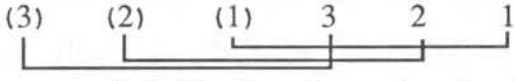
ولنا أن نتساءل ما الذي يميز بيت ابن الرومي عن بيت امرئ القيس وبيت أوس حتى يحتل مرتبة الأجود؟ علما بأنها تستجيب جميعها للمستويات السالفة الذكر. أرى أن السبب كامن في المستوى التركيبي (النظم). فإذا تأملنا الأبيات التالية وجدنا توازنها التركيبي كالآتي :

بيت امرئ القيس (1) (1) + (1) (1)

بيت أوس (1) (1) + (2) (2)

بيت ابن الرومي (1) (2) (3) + (1) (2) (3)

فبيت ابن الرومي متعدد الوحدات الصوتية داخل النصف الأول من الثنائية [321] فتدخل في تقابل مع النصف الثاني، لتكون سمة النصف الأول من الثنائية هي الاختلاف لأن (1) لا يشبه (2)، و (2) لا يشبه (3). ولكن هذا **الاختلاف** هو أساس **التماثل** مع النصف الثاني.



نرى أن تعدد الوحدات الصوتية داخل الثنائية سبب من أسباب جودة

التوازن. فالتعدد مولد الاختلاف، والاختلاف مطية للتماثل. فيأتي النظم متماثلا مختلفا في الآن نفسه، وهذا سر من أسرار جماله. وأنت تحس ذلك من نفسك إذا تأملته، فانظر معي إلى الأبيات التالية.

1 = فَمُجَدَّلٌ، ومُرَمَّلٌ، ومُوَسَّدٌ *** ومُضَرَّجٌ، ومُضَمَّخٌ، ومُخَضَّبُ

1 1 1 1 1 1

2 = مكر مفر مقبل مدبر معًا *** كجلمود صخر حطّهُ السيل من عل

1 1 1 1

3 = جشًا حناجرها علما مشافرها *** تسنن اولادها في قرقر ضاحي

(1) (2) (1) (2)

4 : حوراء في وطف، قنواء في ذلف *** لغاء في هيف عجزاء في قبب

(1) (2) (3) (1) (2) (3) (1) (2) (3) (1) (2) (3)

فكلما انتقلنا من البيت الأول إلى الذي يليه، **ينتقل التوازن التركيبي من التماثل الداخلي إلى الاختلاف الداخلي ليكون القاسم المشترك بينها جميعا هو التماثل الخارجي.**

العينات	البنية الداخلية التماثل	البنية الخارجية التماثل
مجدل/ مرمل	+	+
مكر/ مفر	+	+
جشا حناجرها علما مشافرها	-	+
حوراء في وطف قنواء في ذلف	-	+

فالبيت الثالث والرابع يجمعان بين الاختلاف والتماثل، في حين يتصف الأول والثاني بالتماثل فقط .ولاشك أن للأبيات الأخيرة امتيازا على الأبيات الأولى، وأن هذا الامتياز أساسه اختلاف التوازن الداخلي. ولا ندعي أن سر الجمال كامن ومنحصر في البنية الصوتية فقط، لأن الإبداع ليس بأصوات ولكنه أيضا نظم ودلالة، فيكونان بدورهما أسبابا من أسباب الجودة التي تحدث عنها العسكري.

ومن أشكال الموازنات الشعرية[19] أيضا قول الخنساء :

طلاع مرقبة، منّاعُ مغلقة * وراد مشربة، قطاع اقران**

≅ = =

0 (1) (2) (1) (2) (1) (2) (1)

طلاَع	مرقبة
منّاع	مغلقة
ورّادُ	مشربة
قطّاع	ϕ
	[ة]
cvccvvcv	cvc cv cv cvc

إذا تأملنا جيدا هذه الثنائيات، وجدنا الرابعة منها وخصوصا النصف الثاني منها الذي عبرنا عنه ب [Ø] لا يستجيب للشرط الصوتي والصرفي ليحقق التماثل مع باقي الثنائيات. ورغم ذلك فإنه يحقق موازنة صوتية من نوع آخر، ندعوها بالموازنة العمودية. إن الثنائيات الثلاث والنصف الأول من الرابعة تدخل في موازنة ندعوها بالأفقية، في حين يدخل النصف الثاني في موازنة عمودية مع البيت السابق واللاحق عن طريق الروي.

--------------------- *** --------------------- تُنْيَانِ

--------------------- *** --------------------- اقران

--------------------- *** --------------------- قيعان

19 - سنفرد بعون الله بحثا مستقلا لأشكال الموازنات وذلك بغية حصرها وتقعيد أسس الاختلاف والاتحاد فيها.

لقد دخلت كلمة (أقران) في موازنة عمودية مع (تنيان / قيعان)، موازنة عروضية تامة تتمثل في اتحاد هذه الكلمات في بنية القافية :

[- o - o -]

تُنْيَـانِ

أَقْرَانِ

قِيعَانِ.

وتتجلى هذه الموازنة العمودية أيضا في الموازنة الصوتية التي تتمثل في اتحادها في الروي [ن] وبعض الصوائت [ا ـِ] المكونة لكلمات القافية.

هل يمكن اعتبار الموازنة العروضية محسنا صوتيًا ؟

الموازنة العروضية والموازنة الشعرية شيئان مختلفان

قد يبدو من ظاهر السؤال أن الجانب العروضي منفصل عن الجانب الصوتي، ولكن الأمر بخلاف ذلك، وليس هذا مقصودنا من السؤال. فالجانب العروضي جزء من المكون الصوتي في العمل الإبداعي ولا شك في ذلك. ما نسعى لتوضيحه، هو الفصل بينهما رغم كونهما ينتميان إلى الحقل الصوتي. **فالموازنة العروضية عبارة عن قالب صوتي مجرد غايته استيعاب المادة الصوتية بغية تقنينها.** فالموازنة العروضية إذن تتعلق **بالصيغة الصوتية.**

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن *** فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أما الموازنة الشعرية (الترصيع) والتي تعتبر محسنا صوتيا في العمل الإبداعي فهي المادة الصوتية التي تستجيب لمجموعة من الشروط الصوتية المفرغة في القالب الصوتي المجرد (الموازنة العروضية).

فالموازنة الشعرية تتعلق بالمحتوى الصوتي. والموازنة العروضية تتعلق بالقالب الصوتي كقول الراعي.

سُودُ مَعَاصِمُهَا، خُضْرٌ مَعَاقِصُهَا *** قَدْ مَسَّهَا مِنْ عَقِيدِ القَارِ تَنْصِيلُ

2 1 2 1

سُودُ خُضْرٌ ـُـ ـْـ ـُـ ـُـ ـْـ cvvcvc cvccvc	مَعَاصِمُهَا مَعَاقِصُهَا ـَـ ا ـِـ ـُـ ا cv cvv cv cvcvv

فالموازنة الشعرية حاصلة في المحتوى الصوتي المفرغ في القالب الصوتي، ليس هذا

معناه أن هذا الأخير خالٍ من الموازنة العروضية وإلا لما كان شعرا ! **وإنما قصدنا أنه ليست كل مادة صوتية مفرغة في قالب صوتي تخلق موازنة شعرية. فالعلاقة بينهما علاقة عام بخاص، فكل موازنة شعرية هي موازنة عروضية وليست كل موازنة عروضية موازنة شعرية. كما هو واضح من (سودٌ/ خُضْرٌ) و(مَعاصِمُها/ مَعاقِصُها).**

ولذلك نعترض على تقسيم العمري لظاهرة الترصيع (الموازنات الشعرية) والذي يجمله في ترصيع التصريف، وترصيع التقطيع وترصيع التسجيع. والخلل في هذا التقسيم في نظرنا هو المزج بين نوعين من الموازنات لا يتمتعان بنفس الخصائص. فترصيع التصريف والتسجيع ذوا طبيعة صوتية، في حين نجد ترصيع التقطيع ذا طبيعة عروضية. فالمثال الذي يضربه العمري لهذا النوع الأخير هو (أضر/ إليه)[20] حيث تتحدان في التقطيع العروضي [- - o -]. **لا جدال أن الكلمتين تحققان توازنا عروضيا ولكن في مقابل ذلك لا توجد أي موازنة شعرية بينهما. ولذلك نتساءل، كيف يمكن اعتبار ترصيع التقطيع محسنا صوتيا ؟** وكيف يمكن اعتباره من جنس الأنواع الأخرى ؟ فإذا تأملنا الثنائيتين الآتيتين : (أكثر/ أكبر) و (أضر/ إليه) وجدنا أن الأولى تحقق موازنة شعرية وعروضية على السواء، في حين، نجد الثانية تحقق موازنة عروضية ليس إلا، كما هو موضح في الجدول الآتي :

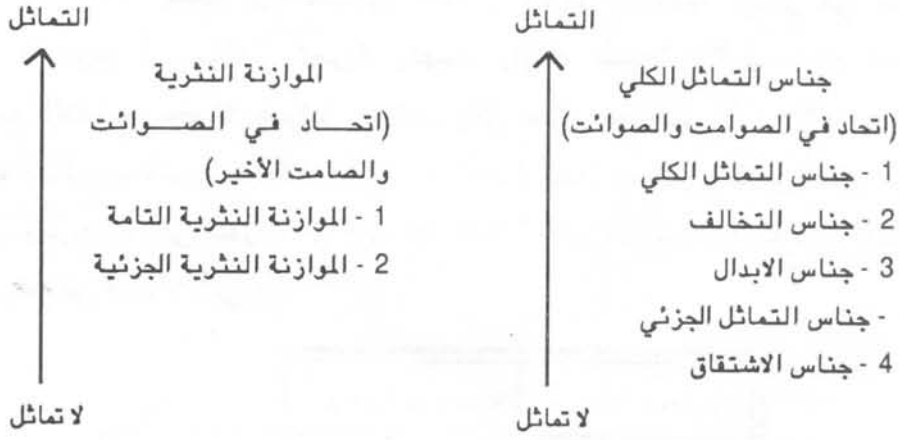
	موازنة عروضية	موازنة صوتية
أكثر أكبر	+	+
أضر إليه	+	−

فكيف يمكن اعتبار الثنائيتين متماثلتين ؟ بل كيف يمكن اعتبار الموازنة العروضية موازنة شعرية (الترصيع) ؟

20 - تحليل الخطاب الشعري : 115

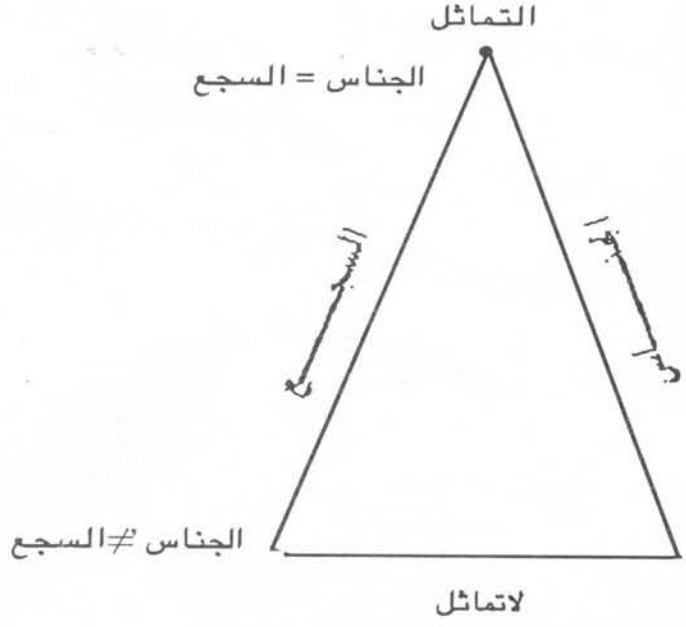
هل يمكن اعتبار الجناس والسجع وجهين لعملة واحدة ؟

سبق أن اعترضنا على الفكرة القائلة بأن الموازنات التجنيسية تقوم على تكرار الصوامت،وأن الموازنات الترصيعية تقوم على تكرار الصوائت. وذلك لصعوبة وضع حدود فاصلة بينهما. دفعنا هذا الاعتراض إلى السير قدما لإثبات أن مقولة الصامت ومقولة الصائت لا تصلحان في جميع الأحوال للتمييز بين الجناس والسجع، وذلك لأن كل واحد منهما عندما يصل إلى حد التماثل فإنه يعكس حقيقة الآخر. فبدا لنا أن الثنائية الصوتية عندما تتقدم في سلم التماثل يصبح الجناس والسجع وجهين لشيء واحد. وهذا دليل على أن ربط الجناس بالصامت والسجع بالصائت غير ممكن دائما.



فكلما اتجهنا إلى الأعلى في سلم التماثل، نجد الثنائية الصوتية ملتئمة من جهة الصوامت والصوائت.ففي (اللوم/ اللوم) (جناس التماثل الكلي) اتحاد تام في صوامتها وصوائتها. وكذلك نفس الشيء بالنسبة لجناس التخالف (الصفائح/ الصحائف). ونفس الملاحظة بالنسبة للموازنات النثرية، ففي (ركلاء/ كبداء) اتحاد تام في الصوائت والصامت الأخير. **إن الارتقاء في سلم التماثل يذيب الحواجز بين الجناس والسجع ليجعل منهما شيئا واحدا. ومن ثم يصير الجناس الوجه الآخر للسجع، ويصير السجع الوجه الآخر للجناس**، فثنائية (اللوم/اللوم) جناس باعتبار اتحاد

صوامتها وسجع باعتبار اتحاد صوائتها. وكذلك في (الصحائف/ الصفائح) تماثل في الحركات والحروف على حد سواء. **وعلى العكس من ذلك، كلما ابتعدنا عن التماثل في اتجاه اللاتماثل، نجد الجناس يستقل تدريجيا عن السجع**، ويفقد الوجه الآخر له، ويبقى على تماثل أحادي كما في جناس الاشتقاق (خلجت/ الخليج)أو جناس التماثل الجزئي (خَلْقِي/ خُلُقِي)، إذ يصبح العنصر الطاغي في الثنائية هو الصامت، فيفقد بذلك الجناس وجهه الثاني المسجوع. ونفس الشيء نقوله بالنسبة للسجع (الموازنة النثرية) **فكلما جنحت الموازنة النثرية نحو التماثل الكلي** - وأود هنا أن أضيف قيدا حول طبيعة هذا التماثل، فكلمة (كلي) هنا نقصد بها الصامت الأخير لأن طبيعة الموازنة النثرية تفرض ذلك، وبالتالي فإننا نعتبر اتحاد الثنائية في الصامت الأخير جناسا- **ذابت الحدود الفاصلة بين السجع والجناس وصارا وجهين لعملة واحدة.** ففي ثنائية (بجواهر/ بزواجر) (لفظه/ وعظه) اتحاد تام بين الصوائت والصامت الأخير، فهو سجع باعتبار حركاته وجناس باعتبار حرفه الأخير. وكلما ابتعدنا عن التماثل الكلي إلى التماثل الجزئي، فقد السجع وجهه الجناسي كما في ثنائية (كرم/ سبب) (زلل/ شعث)، إذ تحتفظ الثنائيتان بتماثل تام في حركاتها دون صامتها الأخير، مبتعدة بذلك عن الوجه الجناسي ومبقية على الوجه السجعي.



10- الأوزان

الأوزان

استأثر حازم القرطاجني بحديثه عن الأوزان، فجاء كلامه متجاوزا فيه البعد العروضي محاولا ربط الأوزان بأبعاد دلالية اعتمادا على مكونات مقطعية كالحركات والسكنات.

ينطلق حازم من العلاقة القائمة بين الأعاريض والأغراض، فلكل وزن خصوصية صوتية تجعله قابلا لغرض شعري معين «فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط ... وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والإكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة وذلك نحو المديد»[1]. ويجمل حازم خصائص الأوزان الخليلية في قوله :" فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»[2]. فكل وزن عند حازم مختص بخاصية دلالية، فخاصية الطويل القوة، والبسيط والمتقارب السباطة والطلاوة، ويختصان بالفخامة والرصانة، ويختص المديد والرمل باللين والسهولة، وبلائمان الشجو والاكتئاب، ويختص الكامل بالجزالة، والخفيف بالرشاقة.

ويرى حازم أن العلاقة التي تربط الأغراض بالأوزان هي علاقة محاكاة. فكل وزن يتمتع بخصائص ذاتية تجعله مؤهلا لاستيعاب إحساس من الأحاسيس أو غرض من الأغراض، وذلك للشراكة الموجودة بين الطبيعة الصوتية للوزن وطبيعة الشعور. يقول حازم : "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء. وكذلك في كل مقصد"[3].

1- المنهاج : 205 .
2- نفسه : 269 .
3- نفسه : 266 .

واضح من كلام حازم أن العلاقة جدلية بين الأغراض (الشعور) والأوزان. فالوزن هو الإطار الذي يستوعب الشعور، وليس كل وزن قابلا لاستيعاب أي شعور، فالوزن الرصين القوى يتماشى والشعور القوي، والوزن اللين السهل يتماشى والشعور الكئيب وهكذا ...

لكن كيف يكتسب الوزن صفة من الصفات ؟

يرى حازم أن الطبيعة الصوتية للوزن راجعة إلى مبناه. فمكونات مبنى الوزن هي المسؤولة عن الصفة الصوتية التي تنسب إليه. وإن هذه الصفة هي التي تجعل الوزن قابلا أو غير قابل لمحاكاة شعور دون شعور آخر.

يقول حازم :" لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن، اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل. وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن. أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش. ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة. أو يوجد له جعودة وتوعر. ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا. وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي"[4].

من بين العوامل - كما يرى حازم- التي تكسب وزنا ما صفة ما عدد الحركات والسكنات في الوزن ، ونسبة بعضها لبعض، وطريقة ترتيبها، ومظان الاعتمادات من قوة وضعف وخفة وثقل. **إن طريقة ائتلاف هذه العناصر أو بعضها هو الذي يكسب الوزن في السمع رصانة أو طيشا أو سباطة أو سهولة أو جعودة أو توعرا أو بهاء أو حقارة أو غير ذلك.** فيأتي الشعور مساوقا ومحاكيا لما اتصف به الوزن. ولا يمكن التعبير عن هذا الشعور إلا بوزن مؤهل بناء على ما اتصف به.

ويركز حازم على عنصر الإئتلاف بين مكونات الوزن، وأن طريقة الإئتلاف تنعكس لا محالة على الحصيلة. فنسبة السواكن للمتحركات مثلا قد تكسب الوزن توعرا أولدونة، وذلك بناء على نسب ائتلافهما. يقول حازم :" فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في

4- المنهاج : 265 -266 .

المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات المتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ. لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة"[5]. **فكلما كثرت السواكن، اكتسب الوزن توعرا، وكلما كثرت المتحركات كانت فيه لدونة وسباطة.**

والسؤال الذي يطرح نفسه : لماذا يرتبط التوعر بالسواكن واللدونة بالمتحركات ؟ إن الطبيعة النطقية للسواكن (الصوامت) هي المسؤولة عن التوعر. فالساكن يشكل انسدادا في مجرى الهواء. وهذا الانسداد إما أن يكون كليا كما في الصوامت الانفجارية، أو جزئيا كما في الصوامت الاحتكاكية. ومن المنطقي عندما تتوالى الانسدادات أن نشعر بتوعر في النطق، بل إن عملية النطق تكون مستحيلة عندما تتوالى الانسدادات دون وجود انفراج بينها والذي يتمثل في الحركات. وهذا هو السر في وجود الحركات إلى جانب الصوامت لتسهيل عملية النطق.

وكذلك فإن الطبيعة النطقية للحركات هي المسؤولة عن اللدونة والسباطة. وذلك لأن إنجازها يكون بانفراج في مجرى الهواء وخلوه من أي عائق يعيق مجراه، فيكتسي الوزن الذي تطغى فيه المتحركات ليونة وسهولة، عكس ما تضفيه كثرة السواكن على الوزن. **ولكن هل كل السواكن سواكن ؟ سنعود بحول الله للإجابة عن هذا السؤال بعد الانتهاء من عرض كلام حازم.**

ويمضي حازم في التركيز على عنصر الائتلاف، وذلك لأنه وراء ما يكتسبه الوزن من صفات، عارضا ائتلاف التفاعيل كوحدات أكبر من السواكن والمتحركات. وأن طريقة ائتلافها تضفي على الوزن حلاوة المسموع أو عكس ذلك. يقول حازم :" وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة. وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب. وما وقع التشافع والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضا للتكرار"[6].

5- المنهاج : 267 .
6- نفسه : 267 .

إن طريقة ائتلاف البناء الداخلي للوزن هي المسؤولة عن مدى اكتمال التناسب. ويعتبر عدد وجنس التفاعيل محددين لدرجة اكتماله. فكلما كان عنصرا التشافع والاختلاف حاضرين في الوزن ارتقى في سلم الاكتمال، وعلى العكس من ذلك، كلما كان الوزن متشافعاً ومتماثلا هبط في سلم اكتمال التناسب ليصل إلى حد الاستثقال.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أننا وجدنا الآلية نفسها في الموازنة الشعرية. فكلما كانت المتوالية الصوتية مختلفة البناء الداخلي، جاءت الموازنة جيدة كما قال العسكري. وكلما كانت متماثلة البناء الداخلي قلت جودتها. ولهذا السبب وجدنا أن المتوالية الصوتية [321] أجود من [21] و [11] و [1].

ويلخص حازم أسباب العلاقة الجدلية القائمة بين الأوزان والأحاسيس، ويجملها في قوله :" فبحسب تضاعف التشافع في الشطر أو اتحاده أو عدمه، وبحسب اتحاد الجنس في جميع أجزائه أو تنوعه، وبحسب قوة المشاكلة والمناسبة بين جزء وجزء وضعفها، وبحسب ما تكون عليه الأجزاء من كزازة أو سباطة أو اعتدال، وبحسب ما يكون عليه مظان الاعتمادات وما تنتهي إليه مقادير الأوزان، تكتسب الأوزان أوصافا من المتانة والجزالة والحلاوة واللين والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش وغير ذلك"[7]. فبحسب عدد التفاعيل وتماثلها أو اختلافها، وبحسب التناسب (فاعلن / فاعلاتن)، أو التخالف بينها (مفاعيلن/ مستفعلن)، وبحسب نسبة السواكن والمتحركات في الوزن، وبحسب مظان الاعتمادات (القوة / الضعف)، يكتسب الوزن قوة أو ضعفا، حلاوة أو خشونة، رصانة أو طيشا. جزالة أو لينا. ولكن ! ؟

إلى أي حد استطاع حازم أن يتوفق في تأسيسه لعلاقة المحاكاة بين الأغراض (الشعور) والأوزان ؟

لابد من الإشارة في البداية إلى أن اللغة كيفما كانت لغة شعرية أو لغة عادية فإنها تتكون من مستويين : مستوى مقطعي segmental ومستوى فوق مقطعي suprasegmental أو prosodique. ويتجلى المستوى الأول في الصوامت والصوائت وما ينتج عنهما من

7- المنهاج : 268 .

مقاطع والسمات المميزة لكل صامت وصائت... ويتجلى المستوى الثاني في الظواهر الصوتية المصاحبة للنطق من نبر وتنغيم ووقفات وإيقاع وتفخيم ... **وأي تأسيس لأية علاقة محاكاة بين الشعور والكلام دون الأخذ بعين الاعتبار المستوى المقطعي وفوق مقطعي يظل تأسيسا غير مستوعب للظاهرة اللغوية من جميع جوانبها، زيادة على ذلك تظل نتائج هذا التأسيس بعيدة عن القواعد الكلية التي يمكن الاستئناس إليها.**

ومن هذا المنطلق، نصف محاولة حازم لعلاقة المحاكاة التي ربطها بين الأغراض (الشعور) والأوزان بأنها اعتمدت المستوى المقطعي في المقاربة، وذلك في حديثه كما سبق أن أوضحنا عن التفاعيل والحركات والسكنات والعلاقات المتبادلة بينها في الترتيب والمقادير والنسب ومظان الاعتماد.

وتبقى محاولة حازم في نظرنا مهمشة للمستوى فوق مقطعي الذي يظل بوابة لاستكناه شعور الانسان[8] وأحاسيسه، بل يعتبر مرآة تنعكس عليها خوالج النفس الانسانية. فهذه الانفعالات عوارض طارئة على النفس الانسانية، تترك بصماتها على الصوت. فكلما لجأ الانسان إلى التعبير عن هذا الانفعال خرج الصوت محاكيا لهذه الانفعالات. فإن كانت النفس غاضبة دل الصوت على غضبها، وإن كانت حزينة دل على حزنها، وإن كانت فرحة دل على فرحها ...وفي ما يلي عرض نظري حول هذا المستوى يُعِدُّ القارئ الكريم لفهم اعتراضاتنا على حازم.

أما كيفية دلالة الصوت على هذه الأحوال، فراجعة إلى الطبيعة الفيزيائية للصوت أثناء عملية التصويت، وهو ما عبر عنه ابن سينا بهيئات الصوت. وهذه الهيئات هي تغير في ماهية الصوت نتيجة محاكاته لعوارض النفس الإنسانية. فعند المداراة والإستكانة والاستدراج والضعف والعجز والاستحقاق للرحمة، فإن الإنسان يخفض من صوته ويضعفه. فحاكت نفسيته الضعيفة صوته الضعيف، وذلك حتى ينال مراده. وعلى العكس من ذلك، إن كانت النفسية في حالة تهديد وقوة وتظاهر بالشدة، خرج الصوت قويا، فحاكت النفسية القوية الصوت القوي، وذلك لردع الخصم وتحقيق المراد. وبين هذين النقيضين (القوة / الضعف) تبقى أحوال صوتية أخرى يكتسبها الخطاب، فينال بها المتكلم مبتغاه.

8- الصوت في علم الموسيقى العربية : 82 - 101 .

فقد أوضح الشيخ الرئيس أن لكل حالة شعورية نغمة منبعثة عنها، فللغضب نغمة، وللخوف نغمة، وبالجملة، لكل انفعال نغمة خاصة به، ويتحقق هذا التجسيد للشعور عن طريق ما سماه ابن سينا بالنبرات، فهذه النبرات تؤدي وظيفة لغوية وشعرية (تخللها الكلام، إشارات نحو الأغراض، الإشباع، تعريف القطع، إمهال السامع ليتصور). وتؤدي أيضا وظيفة شعورية، يتجلى ذلك في كون النبرات تعبر عن أحوال القائل حالة كونه (غضبان، متحيرا، مهددا، متضرعا ...)

أما في علم الأصوات الحديث، فقد عالج La vive voix (Fonagy 1983) Essais de psychophonétique هذا الموضوع في حديثه عن التنغيم الشعوري الذي عده مرآة تعكس الأسرار الجماعية للإنسان. فميز داخل هذا التنغيم الشعوري بين مجموعة من التنغيمات (الغضب، العطف، التدلل، السخرية، الشكوى). فكل هذه الحالات النفسية لا يصرح بها الإنسان، ولا تطفو على السطح إلا عن طريق الصوت.

وقد حاول Fonagy (1983) أن يحاكي بين كل شعور والسلسلة الناتجة عنه، بل بإمكاننا أن نقرأ بين ثنايا كل سلسلة نفسية المتكلم.

فشعور الغضب (Fig 24) يتجسد في سلسلة نغمية courbe mélodique مستقيمة وصلبة ومتقطعة بطريقة شبه متساوية، حيث يشكل المقطع الأقوى نبرا نهاية كل توقف. وتمثل هذه السلسلة استقرارا نغميا داخل الجملة، وذلك بتقلص المجال النغمي. والسمة المميزة Trait pertinent لسلسلة الغضب هي تلك الزوايا الحادة التي تعكس النفسية الحادة والمتوترة. كما تعكس صلابة السلسلة ذلك التشنج العضلي الذي يحس به الإنسان الغضبان. وتتميز سلسلة الغضب بإيقاع سريع debit rapide يعكس سرعة إيقاع القلب والرئة. وهذه السرعة بدورها مرتبطة حسب نظرية phylogénétique بتزايد استهلاك الأكسجين أثناء الصراع. ولم يقتصر Fonagy على محاكاة الغضب بالتنغيم المعبر عنه بل تساءل عن وجود مجموعة من أنواع الغضب. وأن كل نوع منها تحاكيه سلسلة نغمية خاصة.

فالشكل (27a) يعبر عن الغضب الذي يبدو في المناقشات المتوترة. أما (27b) فيعبر عن الغضب الذي نحاول السيطرة عليه. ويبدو هذا النوع من الغضب في المناقشات

العلمية. وهناك نوع آخر من الغضب يتجلى في (27c) حيث تبدأ سلسلته النغمية بنبر قوي في بداية الجملة. فالنغمة صاعدة بشكل ملحوظ في بداية الجملة، لينزل بعد ذلك إلى مستوى هابط. كل هذه التغيرات الصوتية تعكس نفسية المتكلم التي وصلت إلى درجة قصوى من الغضب. فالمقطع الأول المنبور في الجملة يعكس انفجار الغضب لدى المتكلم ونفاد صبره. ولا أحد يستطيع كبحه. يصاحب هذا كله نفس قوي مع المقاطع الأولى من الجملة. وكأن المتكلم يريد أن يلحق الضربة القاضية بخصمه. بعد هذا الانفجار الشديد للغضب يهدأ المتكلم ليعود عن غضبه محاولا التحكم فيه، فتتغير السلسلة النغمية وذلك بهبوطها إلى إيقاعها العادي.

ونجد في الشكل (27d) عكس الغضب الموجود في (27c) حيث يحاول المتكلم التحكم في غضبه، ولكن بعد نفاد الصبر ينفجر غضبا فيصاحب ذلك على مستوى السلسلة النغمية، كمية هواء كبيرة ينتج عنها نبر قوي يتجسد في ارتفاع عدد الذبذبات.

وهناك نوع آخر من الغضب تحاكيه سلسلة نغمية تعكسه في صفاء ووضوح (الشكل 27e). فالمتكلم مسيطر تماما على غضبه، ومتحكم في ضغط تحت فتحة المزمار Pression sous glottique، الشيء الذي ينتج عنه تحكم في توتر الحبال الصوتية. ولكننا نحس وراء قناع هذا الهدوء المصطنع تشنجا قويا للعضلات التنفسية والحنجرية وعضلات اللسان. فهذا الغضب الذي يحاول المتكلم أن يخفيه قابل في أي لحظة للانفجار، وبشكل تهديدا مستمرا غير متناقص. وذلك أن المتكلم مهما بدا مسيطرا على غضبه، ففي الواقع نجد الغضب هو المسيطر والمحتوي للمتكلم وليس العكس. ويمكن تجسيد المحاكاة في هذا النوع من الغضب في بقاء السلسلة النغمية على وتيرة واحدة، وما يقابلها عند المتكلم من فعل السيطرة.

وهناك نوع آخر من الغضب المتسلط (27F)، ونظرة هذا النوع إلى الوجود ينعدم فيها وجود الخصم والمعارض. فلا غرابة إذن، أن يظهر هذا النموذج النغمي في الأوامر العسكرية، وفي جمل الأمر. فإذا كان هناك فرق اجتماعي واضح بين الآمر والمأمور، يحتل فيه الآمر درجة عليا من المأمور، فإن ما يحاكي هذه المفارقة على مستوى السلسلة النغمية هو وجود درجات نغمية Paliers mélodiques تتراوح بين النغمة المرتفعة المتوسطة والنغمة المنخفضة أو الأكثر انخفاضا كما هو واضح في الشكل (27F).

كل هذه الأشكال النغمية تعكس الغضب المتنوع لدى المتكلم. وتعكس اختلاف واتحاد حالاته. فالاختلاف كامن في اختلاف شكل السلسلة النغمية، وذلك لاختلاف طبيعة كل غضب. ويتجلى الاتحاد في القواسم الأكستيكية والفزيولوجية المشتركة بين هذه السلاسل النغمية. فالصلابة، والرتابة، والحدة، والتوتر الفزيولوجي كلها سمات تعكس الاتحاد.

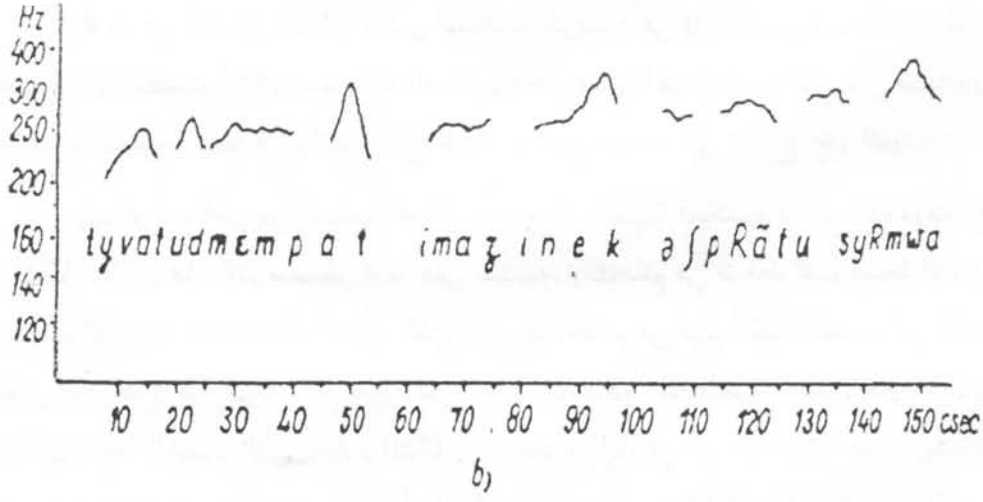


FIG. 24. — Courbe de fréquence fondamentale dans une phrase française dite avec colère par l'actrice Mademoiselle Marie-Claude Mestral.

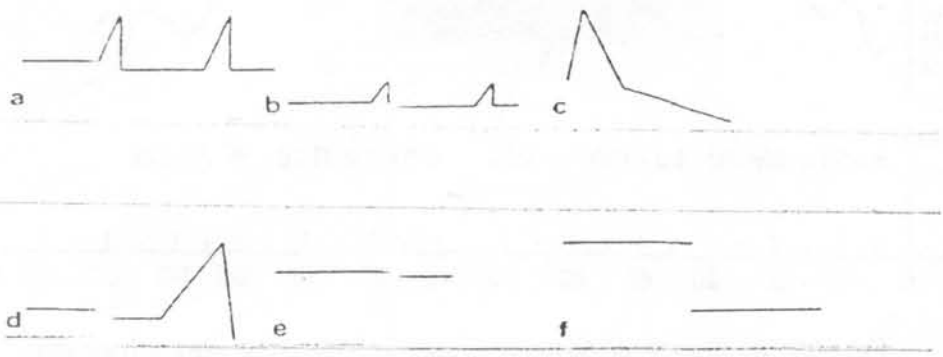


FIG. 27. — Représentation schématique des formes mélodiques exprimant des émotions agressives en hongrois: (a) querelle envenimée ; (b) haine ; (c) éclat de colère ; (d) colère d'abord réprimée qui finit par éclater ; (e) colère dominée, ton menaçant ; (f) ordre catégorique.

ولمزيد من توضيح فكرة المحاكاة، نعرض لشعور الفرح وانعكاساته على السلسلة النغمية، (Fig 26). فتعبير الفرح يجمع بين سمات صوتية تعبر عن العدوانية والمداعبة بنبرات قوية : صعود مفاجئ في الصوت وإيقاع سريع وجرس واضح وصوت ممتلئ، وسبب ذلك، ارتخاء في عضلات الحلق والحنجرة. يتجلى هذا الارتخاء على المستوى الصوتي في غياب الصلابة في السلسلة النغمية المتغيرة بشكل غير منتظر. والمجال النغمي La gamme tonale لسلسلة الفرح أكثر اتساعا من سلسلة الغضب، مما يعكس الحركات الحيوية وغير المنتظمة والمتطايرة إلى الأعلى، وكأن الفرح يعيرنا جناحيه.

ما يميز شعور الفرح عن الغضب على المستوى النغمي هو الغياب التام لعنصر النظامية. أما النظامية التي تعكسها سلسلة الغضب فتعبر عن السمة الفوضوية للغضب، فالسلسلة المتطايرة للفرح تعكس تفريغ القوة المفاجئة والمتحررة، فالفرح عبارة عن شعور عدواني يتحول بعد انتظار يائس إلى انهيار من الذات في اتجاه العالم الخارجي.

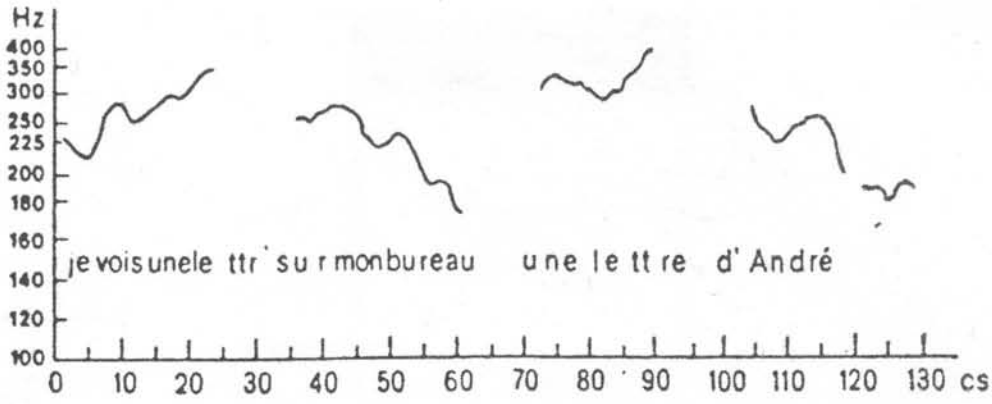


FIG. 26. — Courbe de fréquence fondamentale d'une phrase française dite dans un éclat de joie par Marie-Claude Mestral (cf. figure 30).

لا نود التفصيل في المحاكاة أكثر مما قمنا به، فكتاب La vive voix حافل بذلك، ولكننا نود التركيز على أن الظواهر فوق مقطعية تعكس نفسية المتكلم، وقد تجلى لنا ذلك بوضوح في مجموعة من السلاسل النغمية سالفة الذكر.

هل صحيح أن الأوزان تحاكي الأغراض ؟

يبدو - والله أعلم - أن فكرة محاكاة الأوزان للأغراض فكرة أرسطية انتقلت إلى تراثنا البلاغي والنقدي وتبناها حازم بشكل واضح وقوي. فقد كان لكل وزن من أوزان الشعر اليوناني غرض خاص يسايره ويحاكيه. يقول الفارابي :"ونحن نعدد أصناف أشعار اليونانيين على ما عدده الحكيم في أقاويله في صناعة الشعر...

أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه أو تلاه ... وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة والفضائل الإنسانية ... وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم غير المرضية ..."[9].

نرى في عرض المحاكاة عند الموسيقيين معينا للقارئ الكريم على فهم اعتراضاتنا على حازم، ونود أن نشير في معرض حديثنا عن محاكاة الأوزان للأغراض أننا نجد نفس المحاكاة بين الشدود والأحاسيس. هذا ما جعل الموسيقيين العرب يخصصون كل إيقاع بحالة شعورية خاصة يلائمها ويعكسها، إذ تخلق (المحاكاة العكسية)[10] في المتلقي نفس الإحساس والشعور. يوضح الأرموي ذلك في قوله : "اعلم أن كل شد له تأثير في النفس ملذ إلا أنها مختلفة. فمنها ما يؤثر قوة وشجاعة وبسطا وهي ثلاثة : عتاق، بوسليك ونوى. ولذلك فإنها تلائم طباع الترك والحبشة والزنج وسكان الجبال. وأما راست ونوروز وعراق فإنها تبسط النفس بسطا لطيفا. وأما برزك وراهوي وزيرا فكند وزنكوله وحسيني فإنها تؤثر نوع حزن وفتور. فينبغي أن تقرن بكل شد من الشدود شعرا يناسب ذلك"[11].

فواضح أن كل شد من الشدود خاص بشعور معين. فمنها ما يكسب البسط أو الشجاعة أو الحزن أو الفتور. ولم يقتصر الفارابي على هذه الأصناف الثلاثة بل يرى أن لكل انفعال نغما خاصا به، وأن اسم هذا النغم يجب أن يشتق من اسم هذا الانفعال " وأما فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس، فجلها أيضا ليست لها عندنا أسماء، وإنما نشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات. لذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك. فيسمى ما يكسب الحزن

9- فن الشعر : 152 - 153 .
10- الصوت في علم الموسيقى العربية : 93 - 101 .
11- كتاب الأدوار : 157 .

إمّا المحزن ... وما يكسب الأسف أسفيا، وما يكسب الجزع جزعيا، وما يكسب العزاء والسلوة معزيا أو مسليا، وما يكسب المحبة أو البغضة محببا أو بغضيا، وما يكسب الرحمة وضدها والخوف وضده مخوفا أو رحميا"[12]. الفارابي يقترح تسمية كل فصل من فصول النغم بناء على علاقة المحاكاة العكسية، أي على ما تخلقه وتكسبه من انفعالات لدى المستمع. فالنغم الذي يكسب الحزن أحرى أن يسمى بالمحزن، والذي يكسب الخوف مخوفا وهكذا...

ونلخص علاقة المحاكاة والمحاكاة العكسية بقولنا : إن الأنغام تعكس نفسية المبدع، إذ تبدو طبيعة الانفعال واضحة في الصوت الموسيقي، ثم تنتقل عدوى هذه المحاكاة من الصوت الموسيقي إلى المستمع، فتعمل على خلق نفس الشعور المعبر عنه لدى سامعيه.

أما الأسباب الكامنة وراء هذه المحاكاة والمحاكاة العكسية فراجعة إلى الصوت، فلكل شعور خصائصه الصوتية وطريقة التعبير عنه. والمتلقي عند سماعه الصوت مكتسيا مواصفات شعور معين، فإنه يتمثل ويتخيل وينفعل بذلك الشعور المحاكى عبر الصوت. فلا يعقل عند سماعه لإيقاع الفرح، أن يدفعه ذلك للبكاء. أو لسماعه لإيقاع الحماسة، أن يولد فيه ذلك رغبة في النوم. ويمكن تلخيص الخصائص الصوتية لشعور الحزن في ما يلي : سلم صوتي سميك Registre grave، مدار مستوٍ contour plat، مدة زمنية مهمة Durée Im-portante، إيقاع بطيء débit lent، وشدة ضعيفة Intensité Faible. أما خصائص القلق فتتجلى في الصفات الصوتية الآتية : سلم صوتي حاد Registre Haut، مدار صاعد هابط غير مستقر Contour montant descendant، إيقاع سريع Débit rapide، وشدة قوية Intensité forte.

وقد اصطلح القدماء على هذه الصفات الصوتية بكمية الصوت، وعلى ما يترتب عنها من صفات وشعور بكيفية الصوت. وقد ميز القدماء بينهما، "فأما كيفيات النغم، فهو ما ينسب فيها إلى اللذة وإلى الكراهة وإلى الصفاء والصلابة واللين والنغمة والشدة. فأما كمياتها فمعرفة الحادة والثقيلة وقدرها من الخفة والثقل"[13]. ولا يمكن فصل الكيفية عن الكمية. وذلك لأن الكيفيات محاكاة وانعكاس للكميات. فالصلابة ككيفية أساسها الحدة ككمية. واللين ككيفية أساسه الثقل ككمية. ولا تقتصر الكيفيات على الكميات

12- الموسيقى الكبير: 1178 .
13- كمال أدب الغناء : 41 .

فقط بل على ائتلافها أيضا. فاللذة ككيفية أساسها ائتلاف الكميات، والكراهة ككيفية أساسها اختلاف الكميات. ويوضح الكاتب أن هناك أسبابا تتحكم في استعمال هذه الكميات وذلك في قوله :" وقد يستعمل في بعض الأجزاء شدة وفي بعضها لين، وقد يخلطان في البيت، وقد يغلب أحدهما أعني الشدة أو اللين على البيت أجمع. فقد يكون شديدا كله أو لينا كله بحسب ما يحتاج في اللحن إلى الشدة مرة أو إلى اللين مرة أخرى أو إلى التوسط كما تقدم لما تدعو إليه الأسباب"[14]. ولا أرى شرحا لهذه الأسباب الداعية إلى استعمال الشدة تارة واللين تارة أخرى، إلا طلب محاكاة الصوت للشعور تعقبه محاكاة عكسية لدى المستمع.

يعتبر كل ما كتبناه في مبحث الأوزان توطئة نضع فيها القارئ الكريم على بينة من مجموعة من المعطيات البلاغية والصوتية والموسيقية التي تتعلق بمبدإ المحاكاة عامة وبين الأغراض والأوزان خاصة، لأن إبداء الرأي في هذه القضية يتطلب استحضار المعطيات السالفة الذكر. وذلك لأنها بوابة ضرورية نفهم من خلالها علاقة الأغراض بالأوزان.

إن محاولة حازم في المحاكاة بين الأوزان والأغراض، محاولة - في نظرنا- تحتاج إلى مجموعة الأسس الصوتية والموسيقية التي تساهم في بناء نموذج متكامل يعكس الحقيقة الصوتية للعلاقة الرابطة بين الوزن والغرض. وبالتالي فإننا نعترض على نظرية طريقة حازم وذلك لمجموعة من الأسباب :

1- نجد في الشعر العربي الغرض الواحد قد عبر عنه في أوزان متعددة، بل إننا نجد القصيدة الواحدة تختلط فيها أحاسيس الشاعر ومشاعره منتقلا من ذكر النسيب عبر الرحلة المضنية في الصحراء وصولا إلى الممدوح، فتتخللها حكم وأمثال. فإحساس النسيب مختلف عن الشكوى، والشكوى تختلف عن المدح وهكذا ...

ولكن الشاعر يعبر عن هذه الأغراض كلها في وزن واحد. **فكيف يعقل أن يكون الوزن الواحد قالبا يجمع الأحاسيس التي قد تصل إلى حد التناقض أحيانا؟**

وقد أشار إلى ذلك ابراهيم أنيس في قوله :" إن استعراض القصائد القديمة

14- كمال أدب الغناء : 69 .

هذا الاعتراض من جهتين : أولاهما كما سبق أن أوضحت أننا لا نجد الوزن الواحد يختص بالشعور الواحد. وثانيهما أننا نجد داخل الشعور الواحد أنواعا مختلفة، وكل نوع له طريقته في الأداء. فالغضب الثائر كما يوضح علم الأصوات تكون فيه المجموعات النفسية كثيرة. ويتصف بإيقاع سريع يعكس سرعة القلب والرئة لتزايد استهلاك الأوكسجين. أما الغضب الهادئ فطريقة أدائه مختلفة عن طريقة أداء الغضب الثائر. وقد أوضحنا ذلك بتفصيل فيما سبق من هذا المبحث.

فتكون النتيجة إذن أننا نجد كل نوع من أنواع الشعور الواحد يختلف ويتحد مع النوع الآخر. يختلف معه في الخصوصيات ويتحد معه في القواسم المشتركة، لأنهما معا يشكلان حالة غضب. فلاغرابة إذن أن يعبر عن الشعور الواحد في أوزان مختلفة.

3- الاعتراض الثالث الذي نعترض به على حازم هو التداخل بين بعض الصفات التي تنعت بها الأوزان، إضافة إلى أنها مصطلحات تجنح إلى كونها أدبية أكثر منها علمية. فحازم يصف مثلا البسيط والمتقارب بالسباطة والطلاوة. ويصف الطويل بالقوة، ويعد الثلاثة من الأوزان الفخمة الرصينة. وأرى أن الفخامة والرصانة تتماشى مع وصف القوة ولا تتماشى مع السباطة والطلاوة. ويصف الخفيف بالرشاقة والجزالة في آن واحد رغم الفارق الدلالي البعيد بينهما. ويصف الكامل بالجزالة، ويخص الخفيف عن الكامل بالرشاقة. وأرى أن الرشاقة بمعنى الخفة والسرعة تتماشى مع كثرة المتحركات وقلة السواكن. والأجدر أن يوصف بها الكامل لكثرة متحركاته (30 متحركا) في مقابل سواكنه (12 ساكن). وعلى المقابل من ذلك، فالمتحركات في الخفيف نسبتها أقل مقارنة بالكامل (24 متحرك) في مقابل (18 ساكن).

ويصف المديد والرمل باللين والسهولة، ويخصهما بالشجو والاكتئاب. ونرى أن هاتين الصفتين تتماشيان مع السباطة والطلاوة اللتين وصف بهما البسيط والمتقارب. علما بأن هذين الوزنين من الأوزان الفخمة الرصينة، فكيف يمكن الجمع بين شعورين متباينين وتحميلهما نفس الصفات ؟

ويصف السريع والرجز بالكزازة، ويشرح الكزازة بأنها كثرة السواكن في مقابل المتحركات وعملية إحصائية بسيطة لهذين الوزنين تثبت غلبة المتحركات على السواكن.

هكذا يبدو لنا بشكل واضح تداخل المصطلحات عند حازم وصعوبة وضع الحواجز بينها مما يكرس القناعة لدينا بأنها "انطباعات أدبية" أكثر مما هي لغة واصفة. إضافة إلى ذلك أننا أثبتنا أن حازما قد يصف الوزنين المتباينين بنفس الصفات، مما يرشح أن تكون هذه الأحكام ذاتية أكثر منها موضوعية رغم التبريرات المقترحة.

4- من بين الأدلة التي يعتمدها حازم للاستدلال على بنائه لنموذج المحاكاة بين الأوزان والأغراض المتحركات والسواكن ". وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة. والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل. وهم يقصدون أبدا، أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه"[17]. والسؤال المطروح هو :

عن أي سواكن نتحدث ؟

يتبنى حازم نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وذلك لأن نسب مقاديرها يخلق ميزة في السمع كالرصانة أو الطيش أو السباطة أو السهولة أو الجعودة أو التوعر أو البهاء أو الحقارة، ولكن عن أي سواكن نتحدث ؟

تكتب الكتابة العروضية السواكن على شكل سكون. وتختص هذه الخانة بالسواكن المفرغة من الحركات (الصوامت) وبحروف المد (ا - و - ي). وبذلك فإن السبب الخفيف [o -] يسوي بين [مِنْ - o] و [مَا - o] على اعتبار أن حروف المد سواكن.

وقد نبهنا غير ما مرة في هذا الكتاب على أن هذا التساوي العروضي كان أصلا لمجموعة من الاشكالات اللغوية والموسيقية والعروضية[18]. إن نظرة القدماء للتساوي بين [من / ما] لها مجموعة من المبررات سبق توضيحها. ما يهمنا في هذا المضمار هو أن حازما يسير في الاتجاه نفسه وبعد الألف والواو والياء سواكن، علما بأن الساكن هو الصامت المفرغ من الحركة، أما حروف المد فإنها تتسم بالمواصفات النطقية والأكستيكية

17- منهاج البلغاء : 267 .

18- راجع نظام الصوائت في اللغة العربية والصوت في علم الموسيقى العربية. وهذا الكتاب.

للحركات القصار. فكيف يمكن اعتبارها على مستوى الإنجاز سواكن ؟ علما أن وظيفتها هي تحريك الساكن من السكون إلى الحركة. وبالتالي فإن اعتبارها من جنس السواكن الأخرى تجنٍّ على حقيقتها الصوتية وقياس فاسد.

إضافة إلى هذه الحقيقة الصوتية، فإن مقياس نسب ومقادير السواكن التي يجريها حازم على البحور، عملية تتم على القالب العروضي الفارغ. وبالتالي فهي لا تعكس الحقيقة الصوتية الموجودة في البيت.

صحيح أن السواكن صوتيا تتمتع بانسداد كلي أو جزئي في مجرى الهواء مما يجعل كثرتها يضفي على الوزن جعودة وتوعرا. ولكن، ليس كل السواكن سواكن بالمفهوم الصوتي، حتى ولو كانت ساكنة في القالب العروضي. فالعملية التي يجريها حازم هي عملية مرتبطة بالقالب العروضي المجرد ومهمشة للمادة الصوتية. وليس بالضرورة كل ما هو ساكن عروضيا أن يكون ساكنا صوتيا.

فالتسليم بالساكن العروضي مطية لنعت وزن ما بصفة ما، هو تجاهل للحقيقة الصوتية، ومحاولة لبناء تصور نظري على أسس غير علمية.

ونمضي بالنقاش قدما ضاربين مثالا بوزن السريع الذي وصفه حازم بالكزازة والجعودة وذلك لكثرة سواكنه. فإننا نجد أن السواكن العروضية لا تعكس حقيقة الساكن صوتيا، وذلك للخلط بين الصوامت من جهة وحروف المد من جهة أخرى. فعندما يملأ القالب الوزني للسريع بالمادة الصوتية (الشعر) لا يعني بالضرورة أن كل ساكن عروضيا يجب أن يكون صامتا. وبالتالي فإن كل ساكن في الميزان العروضي قد يملأ بصامت أو بحركة طويلة. **مما يجعل نسب المقادير التي يبني عليها حازم مفهوم الكزازة والجعودة مرتبطة بالوزن كقالب فارغ. وقد لا تؤكد المادة الصوتية المفرغة في القالب صحة مقادير السواكن.**

وبالتالي يكون حكم حازم على المجرد (الوزن) وليس على المحسوس (المادة الصوتية المفرغة في الوزن). وسنوضح لك حقيقة ذلك ببيت من الشعر.

من بين الصيغ الوزنية التي يأتي عليها السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن * مستفعلن مستفعلن فعلن**

o - o - / o - - o - o - / o - - o - o - / *** o - - o - / o - - o - o - / o - - o - o -

يقول البحتري في مدح المعتز بالله :

لِلّهِ مَا تَجْنِـــي صُروفُ النَّـــــوى *** على حَدِيثِ العَهْـــــدِ بالهَجْـــــرِ

o - o - / o - - o - o - / o - - o - / *** o - - o - / o - - o - o - / o - - o - o -

مستفعلـــــن مستفعلـــــن فاعلـــن *** متفعلـــن مستفعلـــــن فعـــــلن

يتضح من التحليلين العروضي والصوتي أن ثمانية سواكن من أصل خمسة عشر ساكنا هي حركات. **فالمادة الصوتية عندما تطفح على سطح الوزن فإنها تغير من حقيقة الساكن العروضي. وبالتالي فإن الإنطلاق من الوزن كقالب فارغ لإصدار الأحكام عليه مخاطرة علمية ومنهجية على السواء. فقد ثبت من بيت البحتري أن مقادير السواكن لا يحددها الوزن وإنما المادة الصوتية المفرغة فيه. وإذا ثبت ذلك، فإن حجة حازم لا يؤكدها الواقع الصوتي، ولا تصلح أن تكون قاعدة يشيد على صرحها المحاكاة بين الأوزان والأغراض.**

ونمضي في اعتراضنا على حازم قائلين : ونفترض جدلا أن كثرة السواكن تخلق في الوزن وعورة وجعودة وكزازة كما يقول حازم. ثم نضيق النقاش أكثر مبعدين حروف المد مقتصرين على السواكن كصوامت. لنتساءل : هل الصوامت (السواكن) تخلق كلها في الوزن كزازة ؟ والجواب عن ذلك أن يقال : **إننا نجد داخل السواكن بمفهومها الصوتي والعروضي على السواء سواكن إن وجدت في البيت لا يمكن أن تزيده إلا سباطة وليونة وليس كزازة ووعورة كما يقول حازم.** وذلك لاختلاف السواكن في بنيتها الصوتية. فمنها الانفجارية التي تنتج بعائق كلي في مجراها الصوتي. وهذه لا شك تتمتع بصلابة ويبوسة تجعلها تخلق الكزازة كما يقول حازم. وذلك لأن طبيعتها النطقية تفرض ذلك. ومنها الاحتكاكية وهي التي تنتج باحتكاك في مجرى الهواء، وهي أقل صلابة من الأولى ولا تتمتع بتلك القوة النطقية التي تتمتع بها الأولى. وحتى وإن خلفت كزازة كما يقول حازم، فالبعض منها وليست كلها.

لا كزازة في اللام والميم والنون

فاللام والميم والنون سواكن ما إن دخلت بناء إلا لينته وذلك لاشتراكها مع الحركات في الوضوح السمعي Echelle de sonorité[19]. فقد أدرك القدماء لغويين وموسيقيين أن الأصوات تختلف في درجة الوضوح السمعي. وأن الحركات أوضح هذه الأصوات. ولأجل هذا الوضوح السمعي، نجد الفارابي قد ألحق اللام والميم والنون بالنظام الصائتي العربي. وذلك لمشاركتها للحركات في امتداد النغم حسب تعبيره "والحروف منها مصوت، ومنها غير مصوت، والمصوتات منها قصيرة، ومنها طويلة، والمصوتات القصيرة هي التي تسميها العرب الحركات. والحروف غير المصوتة، منها ما يمتد بامتداد النغم ومنها ما لا يمتد بامتدادها. والممتدة مع النغم هي مثل اللام والميم والنون والهمزة والعين والزاي، وما أشبه ذلك. وغير الممتدة مثل التاء والدال والكاف وما جانس ذلك"[20].

ولا يسعنا إلا أن نسطر كلمة إنصاف في حق ما ورد عند الفارابي إذا علمنا أن مضارعة اللام والميم والنون للحركات، جعلتها تقوم مقامها كنواة للمقطع. ولا تقتصر هذه المضارعة على المستوى الفونولوجي فقط، بل على المستوى الصوتي أيضا. فبالإضافة إلى الوضوح السمعي المشترك بينهما، نجد تماثلا على المستوى الأكستيكي في بنية أحزمتهما الصوتية.

ولكننا لا نشاطر الفارابي الرأي في أن الهمزة تشارك اللام والميم في امتداد النغم واستطالته، وذلك لأن الطبيعة الصوتية للهمزة لا تسمح بذلك، لأنها تنتج من تجمع وانفجار الهواء، دون ترك أي فرصة له للامتداد. وقد يكون هناك امتداد للهمزة، ولكن بواسطة الحركة التي تليها كالألف والواو والياء. فيكون امتداد النغم إذن في الحركة دون الهمزة. وفي هذه الحال يرتفع الإشكال. ولعل الفارابي يقصد هنا بالهمزة الألف، ولكن الهمزة شيء والألف شيء آخر. فالهمزة صامت انفجاري وهو مايسميه الفارابي بالأصوات غير الممتدة، والألف صائت.

وقد لاحظ الفارابي أن صفة امتداد النغم مشتركة في جميع الأصوات الاحتكاكية، وهي ما يسميها بالأصوات الممتدة. إلا أن خصوصية اللام والميم والنون تتجلى في كونها

19- الصوت في علم الموسيقى العربية : 125- 129 .
20- الموسيقى الكبير : 1072 .

غير مستكرهة في السمع، ولا كزازة فيها كما يقول حازم. يقول الفارابي :" والحروف الممتدة بامتداد النغم، منها ما يبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها مثل العين، والحاء والظاء، وما أشبه ذلك. ومنها ما لا يبشعه وهي هذه الثلاثة اللام والميم والنون ... لنرفض من الممتدة التي هي غير مصوتة ما يبشع مسموع النغم، ولنأخذ منها اللام والميم والنون"[21].

فالفارابي يركز على أخص خصوصيات اللام والميم والنون وهي الصفاء. وهي الصفة نفسها التي تتصف بها الحركات، الشيء الذي يجعل منها أصواتا خالصة sons purs ولا كزازة فيها.

لقد تعامل حازم مع الساكن العروضي تعاملا تجريديا وفي إطار قالب مفرغ، علما بأن هذا الساكن العروضي لا يحمل تحققا صوتيا واحدا حتى تسهل عملية تصنيفه. بل تحققات صوتية متعددة. وبالتالي فاحتمال الكزازة واحد من الاحتمالات الأخرى. وذلك لأن الساكن العروضي قد يتحقق في ساكن انفجاري أو احتكاكي أو حرف مد. فإن كان حرف مد أو بعضا من الأصوات الاحتكاكية كاللام والميم والنون والعين، فإنها تضفي لا محالة ليونة وسهولة. وإن كان من الصنف الاحتكاكي الآخر، فإنه أقل صلابة وكزازة لعدم انسداد مجرى الهواء. وإن كان من الصنف الانفجاري، فإنه لا محالة يضفي وعورة وكزازة.

هكذا يتضح لنا إذن أن تعامل حازم مع مفهوم الساكن في مقابل المتحرك لعقد محاكاة بين الوزن والغرض ربط لا يعكس الحقيقة الصوتية. وذلك لأن هناك فرقا بين مفهوم الساكن العروضي والساكن الصوتي. فليس كل ساكن عروضيا ساكنا صوتيا. وحتى ولو كان الساكن العروضي ساكنا صوتيا، فهناك فروق صوتية بين ساكن وآخر. واعتبار الساكن ذو طبيعة ثابتة بغية تحميله صفة ثابتة كما فعل حازم، مسلك لا يستقيم والمبادئ الصوتية.

5- لو افترضنا جدلا أن المحاكاة التي أقامها حازم بين الأوزان والأغراض صحيحة، لوجدناها محاكاة تقتصر فقط على المستوى المقطعي للأوزان.

21- الموسيقى الكبير : 1072 - 1073 .

فحازم ينطلق من المتحركات والسواكن والتفاعيل ومظان اعتماداتها ونسبها ومقاديرها وائتلافها ليحدد القوة والسباطة والطلاوة والجزالة والرشاقة واللين والسهولة. والسؤال المطروح : هل الأوزان تتكون فقط من المستوى المقطعي؟ والجواب بالنفي : لأن النظرية الصوتية أثبتت أن الكلام يتكون من صوامت وصوائت كظواهر مقطعية، ومن نبر وتنغيم ... كظواهر فوق مقطعية. فتكون محاولة حازم مرتبطة بالمستوى الأول ومهمشة للمستوى الثاني[22].

وتكمن الخطورة في التسليم بمذهب حازم في أن الوزن الواحد سيرتبط بطريقة واحدة في الأداء. فلو أخذنا الطويل مثلا والذي ينعته بالقوة انطلاقا من مستواه المقطعي. لزم من ذلك أن تكون ظواهره التطريزية ذات سمات قوية كالنبرات الالحاحية وصلابة السلسلة الصوتية وحدتها...[23]. وتكون النتيجة حصر الوزن الواحد بالنطق الواحد. ونعتقد أن هذه النتيجة التي أوصلنا إليها مذهب حازم لا يؤكدها الواقع اللغوي. وأنت تحس ذلك من نفسك إذا تأملته. فليست أبيات الطويل كلها تنشد بقوة، بل وليست كذلك أبيات القصيدة الواحدة. فالمادة الصوتية المفرغة في الوزن والتي بها عبر المبدع عن أحاسيسه هي التي تفرض طريقة إلقاء تحاكي نفسية المبدع.

فوزن الطويل لا يعبر به عن القوة دائما، وحتى لو سلمنا جدلا مع حازم أن هناك قوة ذات أساس مقطعي، فماذا نقول في أبيات الشكوى والحنين إلى الديار والرثاء. فهذه الأبيات لا يمكن لها أن تنطق إلا ومظاهر الضعف والهوان متجسدة على أصواتها، وذلك بسلاسل سميكة تغيب فيها النبرات القوية مع امتداد في المدة الزمنية، أوصاف كلها تعكس النفسية الحزينة الضعيفة التي تئن من بعد الحبيب أو فقدانه.

فكيف يمكن الجمع بين القوة واللاقوة في هذه الحالة ؟ بل كيف يمكن الفصل بين مستويات الكلام ؟ ليكون المستوى المقطعي دالا على القوة، وفوق المقطعي على اللاقوة.

22- انظر مبحث الظواهر فوق مقطعية من هذا الكتاب.
23- راجع ما كتبناه في هذا المبحث عن التنغيم .

إن محاولة تهميش المستوى فوق مقطعي في أي نموذج للمحاكاة هي محاولة محفوفة بالمخاطر، لأنها تسعى إلى تغييب الوجه الآخر للكلام. وهو وجه مكمل للوجه الأول الذي يتمثل في الأصوات. فالأصوات لا تكتسب حيويتها ووجودها الأنطلوجي إلا بالوجه الثاني. فهو المحرك الذي يبعث فيها الروح، ولا قيمة لها من غيره، بل ولا محاكاة فيها من دونه.

وإذا ثبت ما قلناه يكون الوزن الواحد قابلا لمجموعة من التحققات الصوتية المتعددة والتي قد تصل إلى حد التباين والتناقض، ولا ضير في ذلك. فالوزن وعاء فارغ قابل للامتلاء بأي مادة مهما كانت طبيعتها. أما طعم المادة حلوة كانت أو مرة، فليس الوعاء هو الذي يحددها بل طبيعة المادة نفسها.

6- وإذا ثبتت كل الاعتراضات التي أسلفنا ذكرها. نطرح السؤال : أين تكمن المحاكاة، بل أين يجب البحث عنها ؟. نرى أن فكرة حازم لبناء نموذج المحاكاة اعتمادا على الأوزان لا تعكس الحقيقة الصوتية كما أسلفنا. لذا نرى أن المحاكاة تكمن في المادة الصوتية المفرغة في الوزن. فليس الوزن هو الذي يحدد سمات المادة الصوتية، ولكن المادة الصوتية هي التي تعكس حالها بنفسها. وما الوزن بالنسبة لها إلا قالبا عديم المعنى تفرغ فيه بغية تقنينها وخلق إيقاع موسيقي لها.

فالمحاكاة كامنة في المادة الصوتية المفرغة في الوزن بمستوييها المقطعي وفوق مقطعي، وهي التي تجسد نفسية الشاعر. فقد برع اللغويون في المحاكاة في المستوى المقطعي وخصوصا ابن جني[24] الذي تحمس لهذا المنحى وحرص على تطبيقه على المستوى المقطعي وأن الأصوات تحاكي دلالتها. "فإن أنت رأيت شيئا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه، ولا يتابعك على ما أوردناه، فأحد أمرين : إما أن تكون لم تمعن النظر فيه فيقعد بك فكرك عنه، أو لأن لهذه اللغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا وتقصر أسبابها دوننا كما قال سيبويه، أو لأن الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر"[25]. ويقول في موضع آخر :"وكان الأحرى به أن يتهم الإنسان نظره ولا يخف إلى ادعاء النقص فيما ثبت

24- علاقة الدال بالمدلول عند النحاة العرب : 159 - 171 .
25- الخصائص : 164/2 .

الله أطنابه، وأحصف بالحكمة أسبابه. ولم يتنبه على ذلك إلا بما جاء عنهم من تسميتهم الأشياء بأصواتها..."[26].

إنه يقصد أن هذه الظاهرة لا تقتصر فقط على ما لاحظه الآخرون في محاكاة تسمية الأشياء بأصواتها، وإنما تمتد إلى جميع الدوال، إذ هناك محاكاة بين الدال والمدلول. ويرمي على عاتق الأجيال اللاحقة متابعة البحث في هذا المجال، بعد أن أرسى قواعده وبين للقوم معالمه قائلا :"الآن قد آنستك بمذهب القوم فيما هذه حاله، ووقفتك على طريقه، وأبديت لك عن مكنونه، وبقي عليك أنت التنبه لأمثاله، وإنعام الفحص عما هذه حاله، فإنني إن زدت على هذا مللت وأملت، ولو شئت لكتبت من مثله أوراقا مئين، فأبه له ولاطفه، ولا تجف عليه، فيعرض عنك ولا يبهأ بك"[27].

وقد سار في نفس الاتجاه أستاذنا المقتدر Fonagy (1980) في كتابه La méta-phore en phonétique، الذي بنى فيه نموذجا لمحاكاة المادة الصوتية في مستواها المقطعي سماه ب "Désignations métaphoriques des sons". وسنعمل جاهدين بحول الله السير قدما في هذا الاتجاه عملا بوصية ابن جني واقتداء بمنهج أستاذنا، وذلك للبحث في حدود وإمكانات وطاقات الصوت العربي ومدى محاكاته للأغراض المعبر عنها استعانة بعلم الأصوات التجريبي.

هذا عن المستوى المقطعي، أما عن المستوى فوق مقطعي فقد برع فيه الموسيقيون - وقد أسلفنا القول في هذا المبحث- عندما ربطوا بين الأحاسيس والشدود. يقول الأرموي : " فينبغي أن تقرن بكل شد من الشدود شعرا يناسب ذلك"[28]. فالشد عبارة عن المستوى فوق مقطعي ولا يمكن إدخال المادة الصوتية كمستوى مقطعي في أي شد من الشدود. فطريقة إلقاء الفخر ليست هي طريقة الشكوى من الحبيب. ولذلك قال الأرموي : يجب أن تقرن بكل شد من الشدود شعرا يناسبه. فتكون المحاكاة كامنة في المادة الصوتية بشقيها المقطعي وفوق مقطعي من جهة، وبين الأغراض من جهة أخرى.

نرى أن نظرة اللغويين ونظرة الموسيقيين تشكلان تكاملا فيما بينهما لبناء نموذج محاكاة بين الأغراض والمادة الصوتية المفرغة في الأوزان. ونرى

26- الخصائص : 165/2 .
27- نفسه : 168/2 .
28- كتاب الأدوار : 157 .

أن هذه النظرة التكاملية قد تحققت على المستوى النظري عند الشيخ الرئيس ابن سينا، ولا عجب في ذلك فهو الموسيقي والناقد واللغوي والشاعر والصوتي. فقد أدرك أن المحاكاة لا يمكن لها أن تتحقق إلا بتظافر مجموعة من العوامل. ورغم أن حازما قد اعتمد على ابن سينا في هذا المجال فإنه لم يستفد من نظرته التكاملية. يقول حازم :" وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه ومن ذلك قوله في الشفاء في تحديد الأمور التي تجعل القول مخيلا : "والأمور التي تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن. ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول. ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول. ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم"[29]. فواضح من النص أن حازما لم يستثمر من الكلام الذي اعتمد فيه على ابن سينا إلا العنصرالأول (الوزن).

وإذا أمعنا جيدا كلام ابن سينا وجدناه يتحدث عن زمان القول كوزن مملوء بالمادة الصوتية وليس كقالب فارغ. أما المقصود بالمسموع من القول، فهو الظواهر فوق مقطعية المصاحبة للنطق والتي يسميها في أماكن أخرى بالنبرات. وعندما تنضاف هذه العناصر الصوتية إلى المفهوم من القول (الجانب الدلالي) فإنها تشكل أعمدة التخييل والمحاكاة.

29- المنهاج : 266 .

II- القسم الحديث

1 -القيمة التعبيرية للصوت.

2 - القيمة التعبيرية للصوامت.

3 - القيمة التعبيرية للصوائت.

4 - القيمة التعبيرية للمقطع.

5 - نظرية النبر وعروض الخليل.

6 -الشعر العربي بين الكمية والنبرية : إشكال مفتعل.

7 - التنغيم.

1- القيمة التعبيرية للصوت

مدخل

قبل أن نبدأ حديثنا عن الصوت في الدراسات النقدية الحديثة، نود أن نوضح للقارئ الكريم أن المنطلقات التي ننطلق منها في رصد الظاهرة الصوتية وتحليلها وتقويمها هي منطلقات صوتية محضة، ومن هذا المنطلق فإننا سنعترض على أي تفسير صوتي للعمل الأدبي لا يتماشى مع ما هو متعارف عليه في علم الأصوات. لأن علم الأصوات بفضل مختبراته وتقنياته الحديثة جعل الصوت عالما محسوسا يسهل ضبط مكوناته وطبيعة تجلياته.

وقد بدا لنا من خلال اطلاعنا البسيط أن الناقد الأدبي حريص أشد الحرص على إضفاء الطابع العلمي على قراءته للعمل الأدبي. وقد سعى في حصوله على هذا المبتغى إلى تسخير علوم لاستنكاه خبايا النص. ونرى أن أقرب هذه العلوم لمجال الضبط هو علم الأصوات. لذا أصبح من الضروري على المهتم بالنص الأدبي أن يستفيد من هذا العلم استفادة مباشرة تجعله يكون رؤية صحيحة مبنية على قواعد علمية. فالنص الأدبي قبل أن يصير تركيبا ودلالة فهو عبارة عن أصوات ...

من هذا المنطلق، فإننا ارتأينا في هذا الكتاب أن نتعرف عن كثب على الآليات الصوتية التي يشتغل بها الناقد الأدبي وعلى مدى انسجامها. همنا في ذلك تتبع رحلة المصطلح الصوتي من علم الأصوات إلى الحقل النقدي، متسائلين : هل استطاع الناقد الأدبي أن يحافظ على هوية المصطلح الصوتي ؟ وإلى أي مدى استطاع المصطلح المستورد أن يساعد في اكتشاف خبايا النص ؟ لا ندعي أن هذا الكتاب يحمل في طياته أجوبة شافية عن هذه الأسئلة المطروحة وغيرها، ولكنه يساهم في طرح الإشكال والتنبيه على أمور قد تغدو مسلمة في هذا المجال. همنا في هذا كله هو تأسيس معرفة صوتية للنص الأدبي، معرفة تستثمر نتائج علم الأصوات الحديث، حتى تكون مقاربتنا للنص الأدبي أكثر موضوعية وعلمية. ونحيط القارئ الكريم علما أننا عقدنا العزم، بحول الله تعالى وقوته، على أن نتمم هذا الكتاب بكتاب آخر نقترح فيه نموذجا صوتيا لمقاربة النص الأدبي، مستفيدين من الهموم الصوتية التي يواجهها الناقد الأدبي، وموظفين نتائج علم الأصوات الحديث. ونعتقد أنه بهذا التكامل المعرفي ستكون نظرتنا الصوتية للعمل الأدبي أكثر واقعية وموضوعية وعلمية.

1- القيمة التعبيرية للصوت

لا نود في هذا السياق مناقشة مشروعية القيمة التعبيرية للأصوات، ولكن ما يهمنا هو كيف يوظفها الناقد بوصفها آلية من آليات الاشتغال لاكتشاف المكون الصوتي في العمل الأدبي؟ وإلى أي حد توفق الناقد عن طريق القيمة التعبيرية للصوت في ربط المكون الصوتي بالمكون الدلالي ؟

القيمة التعبيرية عند اللغويين

ولربط الماضي بالحاضر، نود أن نعرض في البداية أن هذه الظاهرة متأصلة في تراثنا الاسلامي العربي، وقد كان رائدها أبو الفتح عثمان بن جني، إذ كان متحمسا لها إلى الحد الذي يتهم نفسه بالقصور في حال عدم تمكنه من رصدها، دلالة على أن القيمة التعبيرية شيء طبيعي في اللغة ومكون من مكوناتها. يقول ابن جني :"فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها...

من ذلك قولهم : خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب. والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك. وفي الخبر:"قد يدرك الخضم بالقضم"، أي قد يدرك الرخاء بالشدة، واللين بالشظف. فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث...

ومن ذلك قولهم النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، قال سبحانه :"فيهما عينان نضاختان"، فجعلوا الخاء لرقتها للماء الضعيف، والخاء لغلظها لما هو أقوى منه ...

ومن ذلك قولهم : الوسيلة والوصيلة، والصاد كما ترى أقوى صوتا من السين لما فيها من الاستعلاء، والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة ... فجعلوا الصاد لقوتها للمعنى الأقوى والسين لضعفها للمعنى الأضعف...

ومن ذلك قولهم : صعد وسعد، فجعلوا الصاد - لأنها أقوى- لما فيه أثر مشاهد يرى، وهو الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك، وجعلوا السين - لضعفها- لما لا يظهر ولا يشاهد حسا ...

فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين...

ومن ذلك أيضا جر الشيء يجره، قدموا الجيم لأنها حرف شديد، وأول الجر بمشقة على الجار والمجرور جميعا، ثم عقبوا ذلك بالراء وهو حرف مكرر ... وذلك لأن الشيء إذا جرّ على الأرض في غالب الأمر اهتز عليها ... فكانت الراء لما فيها من التكرير.

ومن ذلك قولهم : بحث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض. والثاء للنفث والبث في التراب. وهذا أمر تراه محسوسا محصلا، فأي شبهة تبقى بعده أم أي شك يعرض على مثله"[1].

يتضح من الأمثلة التي ساقها ابن جني أن الوحدة الصوتية ليست عديمة الدلالة، إذ هناك مضارعة لجرس الصوت مع الأحداث المعبر عنها. فالمصطلحات التي استعملها ابن جني كالرخوة (خ)، والصلابة (ق) في خضم وقضم، والرقة (ح)، والغلظ (خ) في النضح والنضخ، والضعف (س)، والقوة (ص) في الوسيلة والوصيلة، والقوة (ج) والتكرار (ر) في جر[2]، كلها انطباعات إدراكية سمعية سرعان ما تتحول إلى دلالات كالقوة والضعف والرقة والغلظ، لتتناسب هذه الأجراس الموسيقية والقيم التعبيرية في آن واحد مع دلالات الألفاظ، وكأننا نستشعر في الأخير أنه لو وضع (قضم) لأكل الرطب ما صح ذلك، لأن القاف توحي لنا بالصلابة، وما يناسب أكل الرطب هو الخاء، لأن طبيعتها الصوتية رخوة رطبة، فتناسب (خضم) وأكل الرطب و(قضم) وأكل اليابس.

هذه الانطباعات الإدراكية التي اعتمدها ابن جني في التحليل لها ما يعضدها على المستوى النطقي والفزيولوجي. ففي (خضم)، الخاء رخوة ورخاوتها آتية من كونها صوتا احتكاكيا، يخرج من مجرى الهواء دون انسداد كلي. أما القاف في (قضم)، فصلابتها من كونها صوتا انفجاريا،

1 - الخصائص : 157/2 - 164 .

2- هذه الخصائص الصوتية عبر عنها Fonagy Ivan ب "Désignations métaphoriques"

حيث ينحبس الهواء لحظة من الزمن يتبعه انفجار محدثا صوت القاف. والأذن عند سماعها الانفجار تستشعر تلك الصلابة.

أما بخصوص السين والصاد في الوسيلة والوصيلة، فضعف السين ناتج عن كونه حرفا غير مفخم، وقوة الصاد ناتجة عن كونه مفخما. فالحرف المفخم يمتاز عن غير المفخم برنة غليظة وحجم كبير من الهواء الصاعد من الرئتين، وتوتر على مستوى النطق. فاستعمل الحرف المفخم للدلالة على المعنى الأقوى، وغير المفخم للدلالة على المعنى الأضعف.

أما الراء في (جر)، فطبيعته الصوتية مكرر، وذلك بضربات مقدم اللسان على منطقة اللثة، فوافق هذا الاهتزاز الفزيولوجي اهتزاز الجسم المجرور فوق سطح الأرض.

ولم يقتصر ابن جني على صياغة قيمة تعبيرية للصوت المفرد، بل حاول أن يعمم ذلك على مستوى الصيغة والجذر والاشتقاق الأكبر.

يقول ابن جني :"اعلم أن هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه وتلقته الجماعة بالقبول له والاعتراف بصحته، قال الخليل : كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومداً فقالوا : صَرٌّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا : صرصر. وقال سيبويه في المصادر التي جاءت على "الفَعَلان": إنها تأتي للاضطراب والحركة نحو النَقَزان والغَلَيان، والغَثَيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال.

ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ما مثلاه، وذلك أنك تجد "المصادر الرباعية" المضعفة تأتي للتكرير، نحو الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة ...

ووجدت أيضا "الفَعَلَى" في المصادر والصفات، إنما تأتي للسرعة نحو البشكى والجمزى، والولقى...

ومن ذلك وهو أصنع منه، أنهم جعلوا "اسْتَفْعَلَ" من أكثر الأمر للطلب، نحو استسقى، واستطعم، واستوهب، واستمنح، واستقدم عمراً واستصرخ جعفراً، فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال...

من ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسَّر وقطّع وفتّح وغلّق، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل ...

فلما كانت الأفعال دليلة المعاني كرروا أقواها وجعلوه دليلا على قوة المعنى المحدث به، وهو تكرير الفعل. كما جعلوا تقطيعه في نحو، صرصر، وحقحق دليلا على تقطيعه"[3].

ويقول ابن جني أيضا:" ومن طريف ما مر بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها، ولا يحاط بقاصيها، ازدحام الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون إذا مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير، فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما.

من ذلك الدَّألفُ للشيخ الضعيف ... والطَّنَفُ لما أشرف خارجا عن البناء، وهو إلى الضعف... والنَّطَفُ : العيب ... والدَّنَفُ : المريض ... ومنه التُّرْفَةُ، لأنها إلى اللين والضعف. وعليه قالوا : الطَّرَفُ، لأن طرف الشيء أضعف من قلبه وأوسطه ... ومنه الفَرْدُ لأن المنفرد إلى الضعف والهلاك ..."[4].

فابن جني من خلال الأمثلة السابقة يلح على العلاقة الطبيعية المعللة بين الأصوات ومدلولاتها.

الفعلان : تدل على الحركة والاضطراب.

الفعللة : تدل على التكرير.

الفعلى : تدل على السرعة.

استفعل : تدل على طلب الفعل.

فعّـــل : تدل على تكرير الفعل.

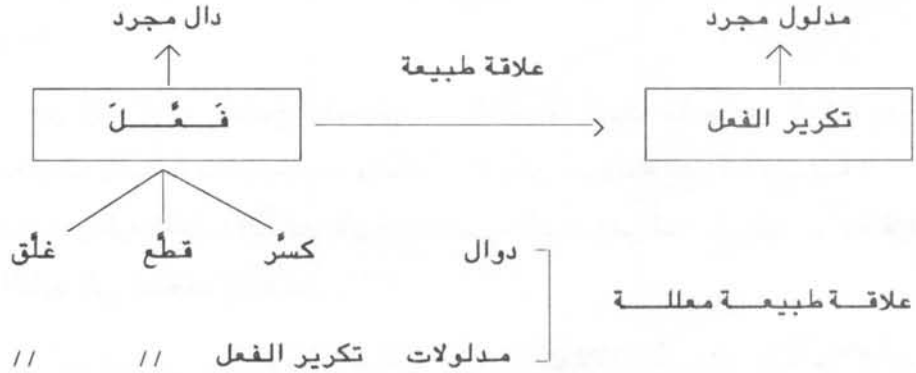
كل كلمة تحتوي على د، ت، ط، ر، ل، ن + ف تدل على الضعف.

---

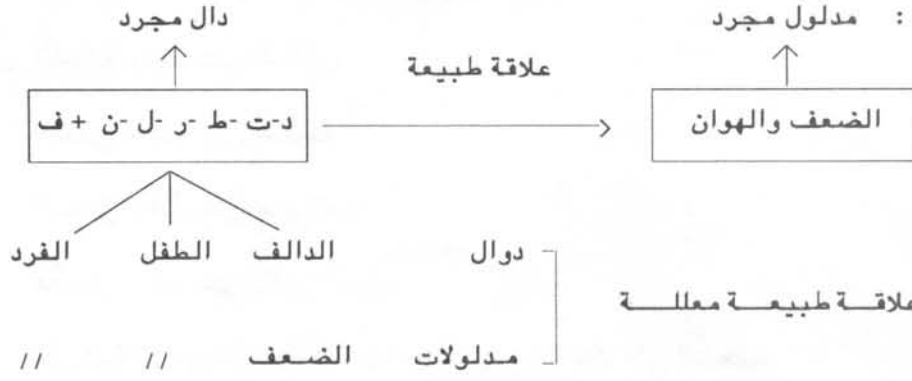
3 - الخصائص : 152/2 - 155 .
4 - نفسه : 166/2 .

كل هذه الصيغ "الفعلان، الفعللة، الفعلى، استفعل، فعّل، (ط، ر، ل، ن، ت، د+ ف)" نقترح لها اسم " الدوال المجردة"، أما معاني تلك الدوال " الحركة والاضطراب والتكرير والسرعة وطلب الفعل وتكرير الفعل والضعف " فنقترح لها اسم " المدلولات المجردة". إذ فعّل بوصفها دالا مجردا يدل على مدلول مجرد وهو تكرير الفعل. ولكن عندما تملأ الصيغة بمادة صوتية محددة نحو(كسّر)، يصبح الدال حقيقيا ليدلنا على مدلول حقيقي هو تكسير الشيء وإعادة تكسيره مرة أخرى. ففي هذا المعنى نستشعر المعنى المجرد الذي هو تكرير الفعل. بالإضافة إلى شيء آخر، وهو أن قوة المدلول (تكرير التكسير) تواكبه قوة الدال (الحرف المضعف في عين الفعل).

وفيما يلي ترسيمة نوضح بها المصطلحات السالفة الذكر :

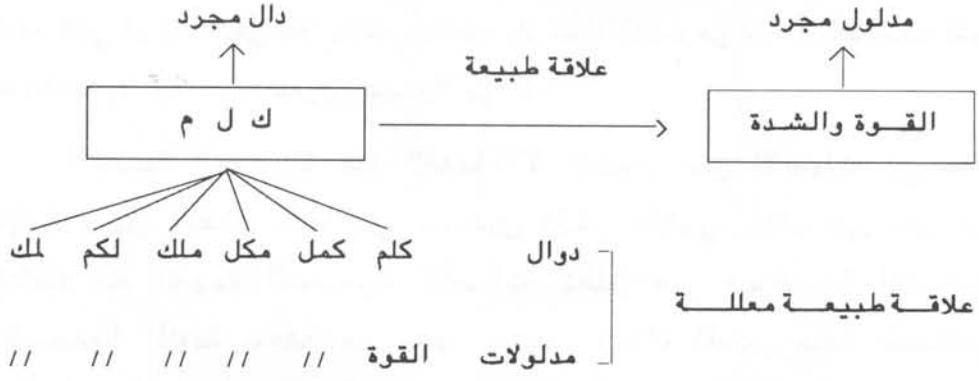


والشيء نفسه بالنسبة إلى الكلمة التي تحتوي على الحروف الآتية : د،ت،ط،ر،ل،ن مضافة إلى الفاء. فإنها تفيد الضعف والهوان، والترسيمة الآتية توضح ذلك :



ويتابع ابن جني موضحا العلاقة بين الدال والمدلول بأنها علاقة طبيعية معللة إذ يقول في باب الاشتقاق الأكبر :" هذا موضع لم يسمه أحد من أصحابنا، غير أن أبا علي، رحمه الله، كان يستعين به ويخلد إليه ... لكنه مع هذا لم يسمه ... وإنما هذا التقليب لنا نحن، وستراه فتعلم أنه لقب مستحسن ... وأما الاشتقاق الأكبر أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا تجتمع التراكيب الستة وما ينصرف من كل واحد منها عليه. وإن تباعد شيء من ذلك رد بلطف الصنعة والتأويل إليه ... نحو " ك ل م" "ك م ل" "م ل ك" "م ك ل" "ل ك م" " ل م ك" وكذلك "ق و ل " " ق ل و"" و ق ل" "و ل ق" "ل ق و " "ل و ق"... وذلك أنا عقدنا تقاليب الكلام الستة على القوة والشدة، وتقاليب القول الستة على الإسراع والخفة .. ومن ذلك تراكيب" ق س و""ق و س""و ق س" " و س ق" " س و ق " " س ق و" وجميع ذلك إلى القوة والاجتماع ... ومن ذلك تقاليب " س م ل" "س ل م" "م س ل" "م ل س" "ل م س" "ل س م" والمعنى الجامع لها المشتمل عليها الإصحاب والملاينة"[5].

يعتبر الاشتقاق الأكبر وسيلة من الوسائل التي تتحقق بها القيمة التعبيرية للأصوات، إذ يصير الارتباط وثيقا بين الدلالة والأصوات المعبرة عنها. فمن خلال الاشتقاقات الكبرى، حسب تعبير ابن جني، نجد أن الجذر المكون من "ك م ل" باعتباره دالا مجردا له مدلول مجرد وهو القوة والشدة، فتنتقل هذه العلاقة الرابطة لتتجسد بشكل حقيقي في الدوال والمدلولات الحقيقية، كما هو واضح في الرسم الآتي :



يبدو من خلال الأمثلة السابقة التي تناولها ابن جني في :" باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني" أو في :"باب الاشتقاق الأكبر" أن العلاقة التي تحكم الصوت

5 - الخصائص : 133/2 - 135 .

بالدلالة هي علاقة طبيعية معللة، أي أن هناك خصائص ذاتية في المدلول جعلت المادة الصوتية تسايره وتحاكيه.

ويبدو أن ابن جني يجنح إلى تعميم هذه الظاهرة على اللغة العربية، وإن كانت لا تغطي جميع اللغة. إنه يدعو الإنسان العربي إلى اتهام نفسه بالقصور في حال عجزه عن شرح هذه العلاقة. يقول أبو الفتح :"فإن أنت رأيت شيئا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه، ولا يتابعك على ما أوردناه، فأحد أمرين : إما أن تكون لم تنعم النظر فيه فيقعد بك فكرك عنه، أو لأن لهذه اللغة أصولا وأوائل قد تخفى عنا وتقصر أسبابها دوننا كما قال سيبويه، أو لأن الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر"[6].

ويقول في موضع آخر :"وكان الأحرى به أن يتهم الإنسان نظره ولا يخف إلى ادعاء النقص فيما ثبت الله أطنابه وأحصف بالحكمة أسبابه"[7].

معنى هذا الكلام، أن هذه الظاهرة لا تقتصر فقط على ما لاحظه الآخرون من محاكاة تسمية الأشياء بأصواتها، وإنما تمتد إلى جميع الدوال، إذ هناك علاقة طبيعية معللة بينها وبين مدلولاتها. فابن جني يؤمن إيمانا شديدا بالعلاقة الطبيعية المعللة بين الأصوات ودلالاتها، ويرمي على عاتق الأجيال اللاحقة متابعة البحث في هذا المجال، بعد أن أرسى قواعده وبين للقوم معالمه قائلا :"الآن قد آنستك بمذهب القوم فيما هذه حاله، ووقفتك على طريقه، وأبديت لك عن مكنونه، وبقي عليك أنت التنبه لأمثاله، وإنعام الفحص عما هذه حاله. فإني إن زدت على هذا مللت وأملت، ولو شئت لكتبت من مثله أوراقا مئين، فأبه له ولاطفه ولا تجف عليه فيعرض عنك ولا يبهأ بك"[8].

فالقيمة التعبيرية عند القدماء لا تقتصر على الأصوات في حال الإفراد، بل تتعدى ذلك إلى مستوى الجذر اللغوي. وكان ابن جني في تعامله مع القيمة التعبيرية للأصوات ينطلق من خصائصها الصوتية وطبيعتها المادية باحثا عن مدى مواكبة الدلالة المعبر عنها لخصائص الأصوات المعبر بها. كل ذلك يتم في جو تتآزر فيه الدلالة والصوت بعيدا عن الطابع القسري الذي أصبح مألوفا عند الناقد الأدبي في تعامله مع

6 - الخصائص : 164/2 .
7 - نفسه : 165/2 .
8 - نفسه : 168/2 .

أصوات النص الإبداعي. وكان ابن جني، رحمه الله، يلح على أن الملاطفة وعدم الجفاء أصل من أصول الاشتغال في هذا المجال.

وينحصر بيت القصيد عندنا في هذا البحث في الأسئلة التالية : إلى أي حد استطاع المحدثون أن يتوفقوا في تعاملهم مع القيمة التعبيرية للصوت ؟ أكان توظيفهم للقيمة التعبيرية يعتمد الأساس الصوتي أم الدلالي ؟ أتتم عملية الربط عند المحدثين بين الصوت والدلالة بالملاطفة أم بالقسر والإجبار ؟ هذه الأسئلة وغيرها سنعمل جاهدين على بلورتها في هذا القسم من هذا الكتاب بحول الله.

القيمة التعبيرية للصوت في الدراسات النقدية الحديثة

تعتبر القيمة التعبيرية للأصوات آلية من الآليات الصوتية التي يتبناها الدرس النقدي الحديث لمقاربة النص الإبداعي، إلا أن هذه الآلية لم يعتمدها المهتمون بهذا المجال جميعهم. فمنهم من يتبناها ويدعو إلى توظيفها أساسا من أسس استكشاف خبايا النص، ومنهم من يتحفظ في استعمالها، ومنهم من يحاول التوفيق بين الاتجاهين.

الفريق الأول

يعتبر الدكتور الباحث محمد مفتاح رائد هذا الاتجاه، إذ عمل على توظيف القيمة التعبيرية لتنمية النواة الدلالية للنص، منطلقا من مفهوم التشاكل الذي يعتبره "تنمية لنواة معنوية سلبا أو إيجابا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[9].

يتضح من النص السابق أن البؤرة الدلالية للنص هي نتيجة لإركامات قسرية أو اختيارية للمكونات اللغوية (صوت، معجم، تركيب...) بغية انسجام الرسالة*.

فالمكون الصوتي يساهم في تنمية البؤرة الدلالية عن طريق التراكمات القسرية أو الاختيارية بغية انسجام المكون الصوتي مع المكون الدلالي. **ما نعترض عليه في هذا التعريف هو أن يسلك الناقد مسلك الإركام القسري، الذي يتمثل في إخضاع المكون الصوتي للبؤرة الدلالية في النص. فالناقد في هذه الحال ينطلق من فرضية قبلية، مفادها أن المكونات اللغوية تتآزر فيما بينها لتطوير هذه الفرضية. والغاية من ذلك كما يقول مفتاح :"ضمان انسجام الرسالة".**

إن الشيء المنطقي الذي يترتب على هذا الإركام القسري هو تحميل الأصوات دلالات يكون مصدرها البؤرة الدلالية في النص دون النظر إلى الأصوات في ذاتها للنظر في إمكانية تحمل تلك الدلالات، فتكون النتيجة

9- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص : 25 .

* - سيختص حديثنا عن الجانب الصوتي كما هو واضح من عنوان الكتاب، وبالتالي فلن نتعرض إلى باقي المكونات اللغوية الأخرى.

تحميل الأصوات دلالات لا تتماشى وخصائصها الصوتية، كأن نحمل الصوت الضعيف دلالة القوة أو العكس.

إن الدافع الذي دفع أصحاب هذا الاتجاه إلى القول بالقسرية هو انطلاقهم القبلي من دلالة النص، فيأتي الصوت منميا لتلك الدلالة، عن طريق إضفاء قيم تعبيرية للأصوات طلبا للمحاكاة.

ونرى أن هذا الإركام الصوتي يجب أن يكون طبيعيا لا قسريا، حتى لا نحمل الأصوات دلالات لا تتماشى مع خصائصها الفيزيائية. ولذلك ندعو إلى أن أي قيمة تعبيرية للصوت يجب أن تنطلق من السمات الفيزيائية للصوت بشكل طبيعي وغير قسري، وإلا فسيكون تحليلنا تحليلا غير علمي، خصوصا أن الناقد يسعى إلى علمنة مقاربته للنص الأدبي[10].

وينطلق هذا الاتجاه في إسناده القيم التعبيرية للأصوات من مبدإ مفاده "أن ليس هناك معان جوهرية للأصوات ولكنه هو الذي يمنحها إياها بناء على التراكم وعلى السياق العام والخاص"[11]. **صحيح أن الأصوات ليست لها معان جوهرية مرتبطة بها، ولكن يجب ألا نستغل ذلك لكي نعطي للصوت قيمة تعبيرية تحلو لنا أو يفرضها علينا النص طلبا لانسجام ما هو صوتي وما هو دلالي. وقد أدى هذا المسلك إلى إسناد قيمتين تعبيريتين متناقضتين للصوت الواحد.**

وفي المقابل من ذلك، إن كانت الأصوات لا تتمتع بمعان جوهرية خاصة بها، فإنها تتصف بخصائص نطقية وأكستيكية وإدراكية تصلح أن تكون قاعدة علمية صلبة تُشَيِّدُ على صرحها قيم تعبيرية تعكس حال الصوت وماهيته.

من أين تستمد القيمة التعبيرية للأصوات مشروعيتها ؟

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن القيمة التعبيرية للأصوات تستمد مشروعيتها من عوامل خارجية تتمثل في "محاولة رصد بعض المؤشرات لتأويل الرمزية الصوتية وهي :

10 -سنفرد، بعون الله، كتابا نقترح فيه نموذجا صوتيا لمقاربة النص الأدبي.
11 - دينامية النص : 62 .

- التراكم الصوتي.

- مؤشرات مواكبة (صرفية ومعنوية وتداولية).

- سياق ملائم خاص وعام"[12].

ويوضح مفتاح المقياس الثالث قائلا :"فإن السياق العام والخاص هو معيار تخويل المعنى للصوت، ومهما يكن الأمر فإن السياق بمعنييه هو الحكم والفصل، فليس للأصوات دلالة جوهرية"[13].

ومن بين هذه العوامل الخارجية إحساس الناقد بما تحمله الأصوات من دلالات."وسنتخذ سمعنا هادينا إلى الكشف عن رؤية الشاعر المأساوية هذه، إذ أول ما يصدم الأذن كثرة تردد حرف "السين" وهو تردد له مغزاه. يجب علينا نحن الدارسين أن نبينه سواء أقصد الشاعر أم لم يقصد إلى ذلك الترديد"[14].

كيف يمكن للسمع أن يكون الهادي والكاشف عن رؤية الشاعر؟

يوضح علم الأصوات أن المستوى الإدراكي (السمع) والنطقي شيئان متكاملان. فعملية الإدراك تتم بعد عملية النطق التي تحمل في طياتها موجهات للعملية الإدراكية، بل إن الانطباعات الإدراكية تنطلق من الخصائص النطقية والأكستيكية للصوت، إذ لا يمكن عزل هذه المستويات بعضها عن بعض.

وهناك نقطة أخرى تجدر الاشارة إليها في هذا السياق، وهي أن عملية تأويل المكون الصوتي يجب ألا ترتبط بمقصدية الشاعر أو عدمها، وإنما بإمكانيات الصوت وطاقاته وحدوده.

نرى أن القيمة التعبيرية للأصوات يجب أن تستمد مشروعيتها من الأصوات ذواتها، وأي استمداد خارج الصوت في ذاته سيكون إسقاطا لا مبرر له، وتفسيرا لا مستند له، ونعده من باب تحميل الشيء ما لا يحتمل.

12- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص : 36 .
13- دينامية النص : 62 .
14- في سيمياء الشعر القديم : 126 .

ويعلق الأستاذ بلمليح على مفهوم التشاكل عند مفتاح قائلا:"ولعل هذا التشاكل الذي يتأسس اعتمادا على المستوى الصوتي في الخطاب الشعري هو ما دفع الأستاذ مفتاحا إلى اختيار الاتجاه الرمزي منهجا أساسيا في كثير من أبحاثه التي تصدى فيها لدرس هذا الخطاب، أي أنه وجد في التراكم الصوتي داخل القصيدة الشعرية مبررا كافيا لتحليل التصاوت على أساس رمزيته التي تحدد ما يمكن أن يسمى من منظور نظرية التلقي نظاما دلاليا لهذه القصيدة"[15].

وقد بلور بلمليح موقفه هذا في مفهوم المشاكلة التي تعني لديه "التشابه والتخالف في آن واحد، وذلك وفق ما حددناه ... من أن وحدات الإخبار ... نظام ينعكس بشكل حتمي في المستوى الصوتي للنص ... هذه المشاكلة في الخطاب الشعري تشابه وتخالف صوتيان مسفران عن مشاكلة دلالية ... أي بين مكونات المستوى الصوتي المتحكم في المستوى الدلالي للقصيدة الشعرية"[16].

لا نوافق على ما ذهب إليه بلمليح من أن وحدات الإخبار تنعكس بشكل حتمي على المستوى الصوتي للنص بشكل مطلق، إذ علينا أن نميز في المستوى الصوتي بين الظواهر فوق مقطعية[17] وهي التي ينعكس عليها شعور الإنسان والدلالات المعبر عنها، لأن هذه الظواهر ترتبط بطريقة الأداء، فيأتي هذا الإخراج انعكاسا لشعور الإنسان وما يود التعبير عنه. ولا يمكن قول الشيء نفسه بالنسبة إلى المستوى المقطعي، فانعكاسه لا يتم بشكل آلي، كما رأينا في المستوى الآخر، ولهذا السبب نتحفظ من هذا التعميم.

ويعتبر الأستاذ العمري من القلائل الذين كرسوا بحوثهم لرصد المكون الصوتي في العمل الإبداعي، وذلك بطريقة تعتمد الموازنات، ولكنه لا يمانع من توظيف القيم التعبيرية للأصوات "وليس يهمنا وعي الشعراء بهذه الظاهرة أو قصدهم إليها، بل إن ما يهمنا في المقام الأول هو وجود تراكم مناسب يسمح للمتلقي بالتأويل في الاتجاه الذي يخدم المعنى ويساهم في انسجام النص"[18]. **فالدلالة بالنسبة إلى أصحاب هذا الفريق هي**

15- المختارات الشعرية : 163 .
16- نفسه : 165 .
17- راجع : "نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية" و"الصوت في علم الموسيقى العربية" وهذا الكتاب
18- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 222 .

الموجه والقاعدة التي يؤول على ضوئها المكون الصوتي خدمة للبؤرة الدلالية وضمانا لانسجام الرسالة.

وهناك من أفرط في استعمال القيمة التعبيرية، وبالغ في إفراطه إلى الحد الذي تجاوز فيه مبادئ علم الأصوات وقوانينه، للدعوة إلى بناء علم أصوات أدبي يستمد حقائقه من النص الأدبي. ومن بين هؤلاء نذكر ثامر سلوم الذي "يعطي التشكيل الصوتي حق خلق قوانينه الخاصة في العبارة، وهي قوانين الإبداع والتغير المستمر، ويجب أن نعتبره خلقا استاطيقيا من صنع النشاط الخيالي الشعري"[19]. **ولم يقتصر على الدعوة إلى بناء قوانين صوتية خاصة بالابداع الأدبي، بل دعا إلى إعادة النظر في الحقائق الصوتية المعروفة، وكأني به يدعو إلى بناء ما يمكن تسميته ب"الصوتيات الأدبية".** يقول :"من الواجب أن ننظر في التفسيرات اللغوية أو الفيزيولوجية لكي نستبين خطأها ونحاول تصحيحها، فإن التفسير اللغوي أو الفزيولوجي ليس ضروريا ولا متكأ يصح أن يعتمد عليه البلاغي"[20]. إن نظرة ثامر سلوم تجنح إلى إعطاء النص الأدبي الأولوية في توجيه المكون الصوتي **إلى الحد الذي يصبح فيه تصحيح المعطيات الصوتية حقا من حقوقه.**

ونود في هذا المعرض أن نطرح سؤالا منهجيا، نعتقد أن الإجابة عنه تساهم في حل هذا الإشكال :

من له الأولوية في توجيه الآخر : المكون الدلالي أم المكون الصوتي ؟

يرى ثامر سلوم وأصحاب هذا الفريق عموما أن المكون الدلالي والسياق هما المسؤولان عن تحديد مدلول الظاهرة الصوتية "فالمجال الصوتي ليس مؤلفا من صفات صوتية موجهة نطلق عليها اسم الجهر والهمس والشدة والرخاوة والصامتة والممدودة أو اللينة ... إلخ، وليس مؤلفا كذلك من وحدات بسيطة نطلق عليها اسم المقطع أو النواة أو الوحدة، أي أن المكونات الصوتية لا يمكن أن تفهم بمعزل عن التيارات الأخرى التي يتضمنها (السياق). وليس تناولها هو أول ما ينبغي التوقف عنده حينما نواجه المعنى الأدبي،

19- نظرية اللغة والجمال : 57 .
20- نفسه : 14 .

والأولى أن نقول : إن السياق هو الحقيقة الأولى، وإليه يرجع تحديد مدلول الظاهرة الصوتية، وقيمته كبيرة في استجلاء طبيعة المكون الصوتي وكشف الانحناءات الدقيقة التي تميزه"[21].

إن السياق والبؤرة الدلالية في العمل الإبداعي يعتبران الحقيقة الأولى، وعلى ضوئهما يتم تأويل المكون الصوتي لما يضمن انسجام الرسالة. **ولكن ماذا يصنع أصحاب هذا الفريق في حال عدم انسجام المكون الصوتي والمكون الدلالي؟**

يجيب ثامر سلوم :"هناك في الحقيقة تفاعل مستمر بين التشكيل الصوتي والسياق، بمعنى أن السياق قد يوسع مدلول الصوت الأصلي أو يعدله، وقد يؤدي إلى تغييره أو يوجه تصورنا نحوه. وبدلا من أن يكون معنى الصوت متفقا عليه - كما هي الحال في القول بالصفات الصوتية- يصبح ذا وجه رمزي أو يوضع تحت ضوء جديد"[22]. **إن تبني هذا الموقف سيؤدي بالناقد الأدبي إلى القول :"لكم صوتياتكم ولي صوتياتي"، فتنشأ حينها "صوتيات أدبية" تستمد حقائقها ومضامينها من النص الأدبي وليس من علم الأصوات، وهذا غير ممكن. فالناقد الأدبي لم يلجأ إلى علم الأصوات لتصحيح مفاهيمه ومضامينه. ونعتقد أنه غير مؤهل لفعل ذلك، وإنما لجأ إليه ليعينه على تفكيك المكون الصوتي وتفسير غموضه انطلاقا من الآليات التي يعتمدها علم الأصوات.**

الفريق الثاني

يتحفظ أصحاب هذا الفريق من الطريقة التي يستثمر بها أصحاب الفريق الأول القيمة التعبيرية للأصوات في العمل الإبداعي. يقول محمد بنيس "قد تخدعنا طريقة الإحصاء، فنتخيل أن الإيقاع يقبل بالعد والقياس. ونبادر إلى القول بأن ما التجأنا إليه هو مجرد حصر تمهيدي لا قدرة له وحده على إدراك تصور الإيقاع في الخطاب، فبالأحرى دلاليته. ونردف هذا التوضيح بما قد ينتج عنه من اعتقاد في نفسية ما تصدر عن تكرير عنصر من عناصر الإيقاع، وهي النزعة التي ما فتئت تغري مجموعة من الباحثين حين يربطون بين سيادة صوتيات أو حركات وبين حالات نفسية يلزمون بها القصيدة. إن الشعرية حين تصدر عن اعتبار الدلالية هي إنتاج معنى الخطاب عن طريق الدوال، تشطب على كل

21- نظرية اللغة والجمال : 44 .
22- نفسه : 45 .

نزعة نفسية للصوتيات أو الصوائت والصوامت، فما ينتج دلالية الخطاب هو نسق الدوال داخل النص ليس غير"[23]. فتعامل بنيس مع المكون الصوتي يجنبه التعسف الدلالي ويوظفه بطريقة ترتبط بالدال أكثر من ارتباطها بالمدلول وذلك عبر ثلاث علاقات "علاقة التكرير التي تفيد تكرير صوتية أو أكثر في الدوال الموزعة على السلسلة. وعلاقة الصدى المعكوس التي تعني انتقال صوتية من مكان عام ومشترك بين الدوال إلى مكان ثان لا يلغي الأول ضرورة. وهناك أخيرا علاقة التضمين التي تعني تداخل الصوتيات الثلاث ببعضها بعضا في الوحدة اللغوية المفردة"[24].

أما تحفظ أحمد الطريسي فيستند إلى التمييز الحاصل بين اللغة العادية واللغة الشعرية. يقول :"وأنا أسأل هنا سؤالا منهجيا : ألا يكون هذا المحلل قد ارتكب خطأ منهجيا ؟ فقد عمد إلى أخذ نتائج الدراسات المهتمة بالخطاب العادي، وأسقطها على خطاب غير عادي. إنني لو لم أجد هذين المصطلحين يسريان في كتابات النقاد والمحللين ما طرحت هذا السؤال ! فالمحللون يميزون بين لغة عادية وأخرى غير عادية. فكيف يطبقون نتائج الدراسات في لغة عادية على لغة غير عادية"[25].

وانطلاقا من هذه المعطيات يرى الطريسي أن "المحلل حين يستشهد بكلام علماء اللغة في موضوع الجرس والنبر والايقاع وما إلى ذلك، وهو يدرس بنية إيقاعية لقصيدة شعرية ما، يكون في نظري يرتكب خطأ منهجيا. ذلك لأننا لا نضبط إيقاعا للغة عادية، وإنما عملنا يتوجه بالدرجة الأولى إلى النص الشعري الذي أصبح موضوع التحليل"[26]. ولذلك نجده يستنكر استعمال نتائج الصوتيات في اللغة العادية وتطبيقها على اللغة الشعرية ويعدها من باب الإسقاط، وذلك في قوله:"وأقف -مثلا- عند حدود أصوات الحروف وإيقاعاتها، ثم أجمع الحروف الحلقية إلى الحروف الشفوية واللثوية، لأكشف عن دلالة ما. وأنا أنطلق من مفهوم قالب جاهز : أن هذا النوع من الحرف يكشف عن قوة، وذلك يكشف عن معنى اللين وثالث يكشف عن الما بين، فبوعي مني أو بغير وعي أقوم بعملية إسقاطية. فما أقوم به هو تطبيق ما توصل إليه علماء اللغة في معاني الحروف ودلالات الألفاظ، وقد توصل إليه هؤلاء من خلال دراساتهم للغة العادية وللخطاب

23- الشعر العربي : 1- التقليدية : 203 .
24- نفسه : 204 .
25- تحليل الخطاب الشعري : 79 .
26- نفسه : 91 .

العادي"[27].

اللغة الشعرية واللغة العادية

لا جدال في كون اللغة الشعرية متميزة عن اللغة العادية، ولا جدال في أن لغة النص الإبداعي مختلفة عن لغة الكلام العادي ... ولكن، هل صحيح أن أصوات اللغة الشعرية تختلف عن أصوات اللغة العادية ؟ لا نعتقد ذلك، وإلا سقطنا في قولنا :"لكم أصواتكم ولي أصواتي"، وهذا غير مقبول، لأن الواقع لا يؤكد ذلك. فمتى كان للغة الشعرية أن تضيف صوتا أو أن تنقص آخر ؟ ومتى كان لها أن تغير من مخرج حرف أو حركة ؟ ومتى كان لها أن تنغم الاستفهام بطريقة مختلفة عن اللغة العادية ...؟

فالدليل الذي يقدمه الطريسي لا يصلح اعتماده في نظرنا للرد على الفريق الأول. وإذا سلمنا به جدلا تكون النتيجة هي الدعوة إلى إنشاء صوتيات أدبية تستمد حقائقها من النص الأدبي، وصوتيات لغوية تستمد حقائقها من الواقع اللغوي. وهذا غير مقبول.

إن اللغة الشعرية لا تمتاز عن اللغة العادية بالمكون الصوتي بوصفها مادة وذلك للتساوي الصوتي المادي بينهما. إن الفرق بينهما يتجلى في تراكم المكون الصوتي ووظيفته داخل العمل الإبداعي. وبهذا تمتاز اللغة الشعرية عن اللغة العادية، ومن ثم فإن أي تفسير لهذا المكون يجب أن يراعي الخصائص المادية للصوت، وإلا صار إسقاطا وتحميلا للشيء ما لا يحتمل.

نستنتج من هذا أن رفض القيمة التعبيرية للأصوات بسوغ الفارق الموجود بين اللغة الشعرية والعادية استنتاج غير سليم. فالقاعدة الصوتية المادية للغتين معا لا اختلاف فيها، إذ يصلح اعتماد نتائج علم الأصوات الذي يتخذ اللغة العادية متنا له وتطبيقها على اللغة الشعرية. فليس هناك نبر لغوي ونبر شعري، وليس هناك تنغيم لغوي وتنغيم شعري، كما أن

27- تحليل الخطاب الشعري : 79 .

ليس هناك جهر لغوي وآخر شعري. فمن حق الناقد الأدبي أن يستعين بالآليات الصوتية لاستكناه اللغة الشعرية، ولكن ليس من حقه تغيير المعطيات الصوتية انطلاقا من منطلقات أدبية.

الفريق الثالث

نمثل لهذا الفريق بالنويهي الذي يرى أن مذهبه "في الحكاية يتوسط بين فريقين كلاهما في نظرنا أي نظر النويهي مخطئ في تطرفه. أولهما يغالي في تقويم الحكاية فيعتقد أن صوت الكلمات هو وحده الذي يحدد معناها ... وثانيهما ينكر الحكاية الصوتية إنكارا باتا ويراها مجرد وهم"[28]. ويوضح النويهي مذهبه في الحكاية قائلا :" لسنا نعني أن الحكاية الانفعالية التي ذكرناها لحرف ما يصدر منه في كل مرة يرد فيها هذا الحرف في كلمة من كلمات اللغة، ولا في كل حالة يستعمل فيها أحد الشعراء هذه الكلمة. بل تنشأ هذه الحكاية من وضع الحرف في موضعه المعين من الجمل الشعرية التي صاغها الشاعر أو من تردده في كلمات متجاورة أو متقاربة منسجما مع الحالة العاطفية المعينة التي كان فيها الشاعر"[29].

إن مذهب النويهي في نظرنا لا يتميز عن منهج الفريق الأول. وإن كان النويهي على المستوى النظري يرى أنه يتوسط المذهبين، فإنه على المستوى التطبيقي يتخذ الحمولة الدلالية للنص لتوجيه المكون الصوتي "فلندرك إذن أن تحليلنا لأصوات الشعر ينبغي ألا يكون أبدا تحليلا آليا باردا بل يجب أن يراعي دائما الفكرة التي يحملها الشاعر والعاطفة التي يريد أداءها"[30]. وهذا مفاده أن البؤرة الدلالية للنص هي التي تتحكم في المكون الصوتي. **إن النويهي في نظرنا -غالى أم لم يغال في تبنيه للقيمة التعبيرية للأصوات- نصنفه في الفريق الأول، لأنه في تفسيره للمكون الصوتي يتخذ المعطى الدلالي أساسا له في ذلك، وفي هذا المنهج تجن على الخصائص الصوتية للأصوات، ونعده من باب وصف الأشياء بغير أوصافها.**

28- الشعر الجاهلي : 102/2 .
29- نفسه : 98/1 .
30- نفسه : 69/1 .

موقفنا من القيمة التعبيرية للأصوات

لا نعتبر موقفنا موقفا رابعا، بل هو موقف ثالث، وذلك لأن موقف الفريق الأول والثالث في نظرنا بمثابة موقف واحد، لأنه يعطي الأولوية والأسبقية للمكون الدلالي في توجيه المكون الصوتي. وهذا ما نعترض عليه.

إن موقفنا يتجلى في كون أي قيمة تعبيرية للأصوات يجب أن تنطلق من الصوت ذاته، وإلا غدت هذه القيمة جسما غريبا في المادة الصوتية، لأنها لا تعكس حالته، وإنما تعكس البؤرة الدلالية في النص فيكون لزاما على المكون الصوتي اتباعها، والحصيلة أن هذه النتائج بعيدة كل البعد عن الحقيقة العلمية للصوت.

ولا ضير عندنا أن نقبلها باعتبارها تخمينات وتفسيرات أدبية لا غير. ولنا أن نطرح هذا السؤال : لماذا يلجأ الناقد الأدبي إلى علم الأصوات دون اتباع مناهجه ونتائجه ؟ والجواب في نظرنا لا يعدو أن يكون أمرا من أمرين : فإن كان اللجوء قصد الاستفادة فحري بالناقد الأدبي أن يستثمر نتائج هذا العلم بغية علمنة النص واستكشاف خباياه. أما إن كان اللجوء قصد التصحيح، فالأولى أن يقوم بهذا الدور أهله والمتخصصون فيه.

وإذا ثبت ما قلناه، ينبغي على الناقد الأدبي في تعامله مع المكون الصوتي في العمل الإبداعي أن ينطلق من الصوت في اتجاه الدلالة لا من الدلالة في اتجاه الصوت. ويتجلى الفرق بين الاتجاهين في كون الثاني(الدلالة في اتجاه الصوت) لا يدع أي مجال للصوت لتحقيق ذاته، ويضعه في مفترق طريقين : طريق الاختيار أو القسر. أما الاتجاه الأول (الصوت في اتجاه الدلالة) فَيُمَكِّنُ الصوت من تحقيق ذاته، فتكون القيمة التعبيرية في هذه الحال انعكاسا للماهية الصوتية، قد تتناغم مع المستوى الدلالي أو قد لا تتناغم. فإن حصل تناغم بينهما، وسار المكون الصوتي في اتجاه المكون الدلالي، صار بمثابة دليل إثبات وشاهد لدعوى. أما إن كان الصوت لا يعكس الدلالة وهذا أمر مستبعد، فنعتقد أن ذلك لن يضير

المكون الدلالي في شيء، وهو أسلم للناقد علميا من قول كلام لا أساس له ولا مبرر عنده.

ونشير في هذا الصدد إلى أن المكون الصوتي في اللغة الشعرية لا يختلف عنه في اللغة العادية، إذ يتكون من مستويين اثنين : المستوى المقطعي والمستوى فوق مقطعي، حيث نجد في المستوى الأول الصوامت والصوائت. ويوضح لنا علم الأصوات أن لكل صوت خصائص صوتية تجعله يتميز عن صوت آخر في المسموع والمنطوق. وتتراوح هذه الخصائص بين صفات مضبوطة لا مجال لإبداء الرأي فيها، يحدد طبيعتها وقيمتها التحليل المخبري بواسطة برامج صوتية حديثة، ونذكر من بين هذه الصفات مثلا القوة والضعف، والحدة والثقل، والقصر والطول، والتفخيم والترقيق، والمجهور والمهموس، والجهير والخافت، والانفجاري والاحتكاكي ...الخ. **إذ لا يعقل أن تكون الطبيعة الصوتية لصوت ما تدل على القوة ثم نحمل الصوت نفسه قيمة تعبيرية تدل على الضعف، وذلك لكون البؤرة الدلالية في النص الإبداعي تدل على ذلك. فهذا وصف للأشياء بغير أوصافها، وتشويه لحقائقها.**

أما المستوى الفوق مقطعي، وكما أوضحنا في مواطن عديدة من هذا الكتاب، فإنه يعتبر القناة الثانية التي تتجسد من خلالها البؤرة الدلالية في النص، أو إن شئت فهي لغة داخل لغة، ينعكس عليها شعور الإنسان وأحاسيسه. **وفي هذا السياق ندعو النقاد والمهتمين بتحليل النصوص الإبداعية أن يستثمروا هذا المجال في محاولة ربط المكون الصوتي بالمكون الدلالي، وذلك لأن العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة انعكاس آلي عكس ما وجدناه في المستوى المقطعي. بل بإمكاننا توسيع مفهوم القيمة التعبيرية لتشمل المستويين معا، وهذا ما سنعمل على عرض تفاصيله في كتاب آخر بحول الله.**

2- القيمة التعبيرية للصوامت

سنعتمد في هذا المبحث إلى عرض المعطيات الصوتية والقيم التعبيرية للصوامت عند المهتمين بالنص الأدبي، مناقشين نظرتهم مناقشة صوتية.

استثمر النقاد المعطيات الصوتية والقيم التعبيرية للصوامت في استكشاف خبايا المكون الصوتي ودوره في العمل الابداعي، إلا أن هذا الاستثمار في غالب الأحيان يخرج عن الشرعة الصوتية، الشيء الذي دفع ببعض النقاد أنفسهم إلى وصف هذا المنهج بالانتقائي.

يقول سيد بحراوي :"إن التركيز في هذه الفقرة قائم على الأصوات نفسها، وليس على عناصرها كما رأينا من قبل. وهذا التركيز قد تم في الدراسات العربية القديمة والحديثة أيضا، ولكن بمنهج غير علمي، لأنه يقوم على الانتقاء لتبرير الانطباع الفردي. فالبلاغي الذي كان يدرس الجناس أو السجع، أو الناقد الحديث الذي يدرس التكرار (Repetition) أو التماثل (Alliteration) أو التجانس (Assonnance) كان يقف عند بيت أوسطر أوفقرة، ويلاحظ فيها غلبة لصوت معين، فيقيم علاقة بين هذا الصوت والمعنى الذي يحمله الموضع، هي في الغالب علاقة محاكاة أو تصاقب Onomotopie. وفي هذا السبيل، فإنه يعطي للصوت خصائص من عنده وإن اعتمد على خصائصها العلمية، فإنه يعزلها عن سياقها الذي يحدد قيمها المختلفة. فيقال إن السين مثلا توحي بالأسى والحزن وما إلى ذلك، كما لو كانت كلمة (السرور) خالية من السين"[1].

إلا أن هذا الطرح لم يلق ترحيبا من أنصار الفريق الأول. فهذا بلمليح ينطلق من نص للفارابي يقول فيه :"نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الايقاع المفصل إلى النغم، فإن الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل. ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل"[2]، ليستنتج منه قائلا :"فإذا تأملنا قوله حتما إننا حين نتواصل تواصلا شعريا، لا نرسل في المستوى الصوتي شبكة من القيم الخلافية... وإنما ننتج أو نتلقى شبكة من القيم الوزنية المنضبطة ..."[3]. ثم يلي هذا الاستنتاجَ استنتاجٌ آخر مفاده "أن القيم الصوتية تصبح خاضعة خضوعا تاما للقيم الوزنية"[4]. ثم يصل بلمليح بعد هذه

1- في البحث عن لؤلؤة المستحيل : 79 - 80 .
2- المختارات الشعرية : 156 .
3- نفسه : 156 .
4- نفسه : 156 .

السلسلة من الاستلزامات إلى نتيجة مفادها "فقدان الخصائص الفيزيائية للأصوات اللغوية، أو استغلالها إلى الحد الذي يجعل منها شبكة نغمية متميزة بشكل جوهري عن البنية الصوتية للغة الطبيعية"[5].

وهذا الاستنتاج يسقطنا في التمييز صوتيا بين اللغة الشعرية والطبيعية، وكأن اللغة الطبيعية تفقد خصائصها الفيزيائية عندما تصير لغة شعرية وذلك حتى تتميز عنها، إلا أن الأمر ليس كذلك.

فنص الفارابي لا يتحدث عن هذا الاستنتاج[6]. إضافة إلى ذلك أن علم الأصوات في نظرية التزاوج النطقي coarticulation يميز بين القيم الذاتية Intrinsèques والقيم الموضوعية cointrinsèques. **فالأصوات تتفاعل فيما بينها ويؤثر كل منها على الآخر مما يجعلها تكتسب قيما موضوعية، وليس هذا معناه فقدان الخصائص الفيزيائية للأصوات بتأثير من الوزن الشعري كما اعتقده بلمليح، بل إن ما تعنيه فقدان الخصائص الفيزيائية صوتيا هو شيء من أمرين : تلاشي الأصوات، وهو ما يسمى في علم الأصوات بـ Amortissement des sons، أو تحول صوت إلى صوت آخر كما تتحول التاء إلى طاء في صيغة افتعل. فالتاء تفقد خصائصها الفيزيائية لتكتسب خصائص أخرى تصير متميزة بها عن الطاء. ونظن أن الأمرين معا لا يقصدهما بلمليح.**

إن المكون الصوتي في اللغة العادية لا يختلف عنه في اللغة الشعرية، إننا نقصد به القواعد الكلية (القيم الذاتية) التي تتعلق بجوهر الأصوات، وفي المقابل من ذلك، نجد الأصوات تكتسب قواعد جزئية (قيم موضوعية) عندما يتعلق الأمر بكونها أعراضا. وهذا يتم داخل اللغة العادية نفسها فكيف لا ونحن نقارن اللغة العادية باللغة الشعرية، فذاك من باب الأولى والأحرى.

ما نعترض عليه هو استغلال هذه المتغيرات لتجاوز القواعد الكلية ومحاولة جعل اللغة الشعرية منفلتة من هذه القيود بدعوى شعريتها، وقد أثبتنا في غير موضع عدم صحة هذه الدعوى.

5 - المختارات الشعرية : 156 .

6 - راجع مبحث الإيقاع من كتاب الصوت في علم الموسيقى العربية.

ملاحظات حول تصنيف الصوامت إلى مجموعات

استغل مجموعة من النقاد تصنيف الصوامت إلى مجموعات بغية رصد كثافة تردد الأصوات في العمل الإبداعي، أو تقعيد التغيرات الصوتية التي تطرأ على بعض الثنائيات كما هو الحال في الجناس.

ومن بين هؤلاء العمري، يقول متحدثا عن سيبويه :"فسيبويه يتحدث عن مجموعتين من الأصوات زائدتين على التسعة والعشرين فونيما وهي أصوات مشتقة من الأصوات الأصلية"[7]. إن سيبويه لم يتحدث عن الأصوات الزائدة، وإنما تحدث عن الأصوات الفروع وذلك في قوله :"وتكون خمسة وثلاثين حرفا بحروف هنّ فروع، وأصلها من التسعة والعشرين، وهي كثيرة يؤخذ بها وتستحسن في قراءة القرآن والأشعار"[8]. فسيبويه يتحدث عن الأصل والفرع ولا يتحدث عن الزيادة، فليس معنى الفرع أن يكون زائدا. فليس هناك في أصوات اللغة ما هو زائد يمكن الاستغناء عنه، **وإنما القصد بالفروع ها هنا جملة التحققات الصوتية التي يطلق عليها في علم الأصوات بالألفونات. والقصد بالأصول هي الفونيمات التي تتشكل منها لغة ما. وعلاقة الألفون بالفونيم هي علاقة فرع بأصل، وليست علاقة أصل بزائد.**

أما عن تصنيف الصوامت إلى مجموعات فيقول :"يمكن في مجال دراسة مستويات التجنيس تقسيم أصوات اللغة ثلاثة تقسيمات، يمثل كل تقسيم مستوى من مستويات التجانس حسب الترتيب التنازلي :

1- مستوى المماثلة أو المجموعات الصغيرة. ويقوم على تماثل الأصوات.

2- مستوى المضارعة أو المجموعات المتوسطة. ويقوم على تضارع عدة أصوات بينها مضارعة في المخرج أو الصفة أو هما معا حسب ما نبين بعده.

3- مستوى المقاربة أو المجموعات الكبيرة. ويقوم على تشابه المجموعات الكبيرة التي تجمعها علاقة عامة وتفرق بينها علاقات خاصة"[9].

ويحدد نوعية هذه العلاقات العامة والخاصة التي يتضمنها مستوى المقاربة في

7- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 72 .
8- الكتاب : 432/4 .
9- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 72 .

قـولـه :"والعلاقات التي تجمع هذه المجموعات ترجع إلى المخرج أو الصفة"[10]. ويحددها في المجهورة والمهموسة والرخوة والشديدة والحلق والحنجرة والشفوية ...

أما المجموعات المتوسطة فيقول عنها :" حين نقسم إلى وحدات متوسطة نغلب بعض الصفات على بعض، بل قد نغلب الصفة على المخرج"[11]. ويعرضها كالآتي :

1- (ب -م) (م - ن)

2- (ل - ر- ن)

3- (ف - ث)

4- (س - ص - ز)

5- (ذ - ث - ظ)

6- (ش - ج) (ش - ج- ي)

7- (ق - ك) (ق - ك - ج)

8- (د- ت - ط - ض) (د - ج -dj) (ض - ظ)

9- (غ - خ)

10- (ع - ح) (ح - هـ)

11- (أ - هـ) (أ -ع) (أ - ق)

12- (و - ي).

أول ملاحظة على هذا التصنيف نبدأها بمفهوم المضارعة والمقاربة. جاء في اللسان : " ... المضارعة : المشابهة. والمضارعة للشيء أن يضارعه كأنه مثله أو شبهه ... المضارعة : المشابهة والمقاربة "[12]. أما المقاربة فمن "... الإقراب : الدنو ... وقارب الشيء داناه. وتقارب الشيئان : تدانيا ..."[13]. **فهناك معنى لغوي مشترك بين المضارعة والمقاربة بدليل ما ورد في اللسان أن المضارعة تعني المشابهة والمقاربة.**

10- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 83 - 84 .
11- نفسه : 78 .
12- اللسان : مادة "ضرع" 233/8 .
13- نفسه : مادة "قرب" 666/1 .

وبناء عليه، فليس هناك من شيء يميز بين المفهومين، فهما بالنسبة إلينا شيء واحد.

هذا على مستوى المفهوم، أما على مستوى الآليات التي تم توظيفها للتمييز فهي عينها في المجموعتين معا، رغم تصريحه بأن المجموعات المتوسطة يغلب فيها بعض الصفات على بعض، بل قد يغلب الصفة على المخرج.

إن المجموعتين بالنسبة إلينا شيء واحد. إن الآليات التي تم توظيفها في المجموعات المتوسطة هي عينها في المجموعات الكبيرة. فهذه الأخيرة تم تصنيفها تارة حسب المخرج كما في أصوات الحلق والحنجرة وأقصى الحنك والشفوية ... وتارة حسب الصفات كما في الأصوات المجهورة والمهموسة والرخوة والشديدة. والشيء نفسه في المجموعات المتوسطة فقد تم تحكيم المخرج تارة كما في (أ- هـ) (الحنجرة)، (ب - م) الشفتين، (ع - ح) الحلق ... وتارة أخرى تم تحكيم الصفة كما في (م - ن) أنفية، (ق - ك) انفجارية.

هكذا يتضح من الأمثلة المقتطفة، أن نموذج العمري المقترح لتصنيف الأصوات إلى مجموعات لا يصمد صوتيا، لأن آليات التمييز تكرر نفسها.

يبين علم الأصوات أن الصوت يتميز عن صوت آخر إما مخرجا أوصفة، وقد يتعدد المخرج وكذلك الصفات. وفي حال اتحاد المخرج والصفة، فإن المتكلم ينتج الصوت نفسه. ومن هذا المنظور، **فإننا نقترح تصنيفا يعتمد التماثل الكلي أو التماثل الجزئي. ونقصد بمجموعة التماثل الكلي أن يتحد الصوتان في المخرج والصفة معا كما يحدث في ثنائية جناس التماثل الكلي[14]، كما نقصد بها أيضا الفونيم وألفوناته، وهي مجموعة التحققات الصوتية لفونيم واحد، كما يحدث للأم في اسم الجلالة، تارة مفخمة وتارة مرققة، وكما يطرأ للنون والألف وغيرهما من الأصوات من تحققات صوتية، قيدنا في ذلك ألا ترقى هذه التحققات الصوتية إلى مستوى تكتسب به سمات مميزة**

14- راجع مبحث الجناس من هذا الكتاب.

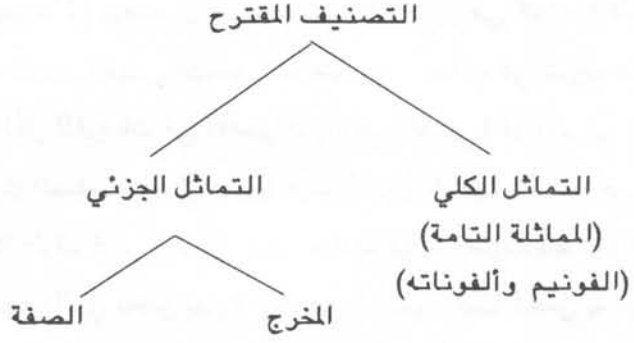
تجعل من الصوت يشكل تقابلا مع صوت آخر.

أما مجموعة التماثل الجزئي، فهي تماثلهما في المخارج أو الصفات، وتماثلهما في المخرج يعني اشتراكهما في نقطة إنتاج الصوت ابتداء بفتحة المزمار ووصولا إلى الشفتين. وتماثلهما في الصفة يعني اشتراكهما في الطريقة التي يعبر بها الهواء المجرى الصوتي، وبذلك يمكن تصنيف الصوامت في هذه المجموعة إلى :

- الأصوات الشفتانية
- الأصوات الشفتانية الأسنانية
- الأصوات الأسنانية
- الأصوات بين الأسنانية
- الأصوات الحنكية
- أصوات أقصى الحنك
- الأصوات اللهوية
- الأصوات الحلقية
- الأصوات الحنجرية

الأصوات الأنفية
الأصوات الانفجارية
الأصوات المكررة
الأصوات الاحتكاكية
الأصوات المفخمة
الأصوات المجهورة
الأصوات المهموسة
...الخ

ونوجز هذا التصنيف في الترسيمة التالية :



ملاحظات حول بعض صفات الصوامت

في بعض الأحيان، يوظف الناقد الأدبي بعض صفات الأصوات التي لا يراعي فيها الإطار التاريخي الذي أنتجت فيه، وفي بعض الأحيان لا يراعي حتى مدلولاتها الصوتية، مما يجعل النظرة النقدية للمكون الصوتي في العمل الإبداعي تنم عن خلط وعدم تماسك. فقد لاحظنا في بعض الأحيان، أن الناقد يخلط المصطلحات القديمة والحديثة في آن واحد ظنا منه أنهما يعكسان الشيء ذاته، وهما في الحقيقة غير ذلك.

ونضرب مثالا لذلك بمفهوم الجهر والهمس. يقول العمري عن المجموعتين (ق - ك) و (ق - ك - ج):"بين طرفي المجموعة الأولى (ق - ك) قرب المخرج في الشدة والهمس حديثا، وقد وصفت (ق) قديما بالجهر، وهذا يقربها من (G)"[15]. ويقول عن القاف :"وقد وصفت القاف القديمة بالجهر، وهي بالنطق الحديث مهموسة"[16]. وكذلك الشيء نفسه بالنسبة إلى الطاء "ويمكن أن نضيف ... الطاء التي يعتبرها الوصف الصوتي الحديث مهموسا، في حين أجمع الرواة كما يقول ابراهيم أنيس في وصفهم للطاء القديمة على أنها صوت مجهور ... فربما كانت تشبه الضاد ومع التطور همست "[17].

وبيت القصيد عندنا، هو أن ما فهمه المحدثون نقادا ولغويين من مفهوم الجهر والهمس يختلف تماما عن المقصود بهما عند القدماء.

ولا نريد أن نزج بالقارئ الكريم في نقاش صوتي محض، فليس هذا قصدنا من هذا الكتاب، ولكن قصدنا أن نوضح أن إبراهيم أنيس قد أورد في كتابه (الأصوات اللغوية) شرحا مستفيضا لمفهوم الجهر والهمس عند سيبويه، وسايره في شرحه هذا عبد الصبور شاهين في كتابه (أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي) إذ ورد في تعريف سيبويه للجهر جملة (صوت الصدر)، وعلق عليها عبد الصبور شاهين مستندا في ذلك على شرح إبراهيم أنيس قائلا :"وقد فسر أستاذنا أيضا مدلول عبارة (صوت الصدر) التي استخدمها سيبويه بأنه الصدى الذي نحس به ولا شك من الصدر، كما نحس به حين نسد الأذنين بالأصابع، أو حين نضع الكف على الجبهة، فهو الرنين الذي نشعر به مع المجهورات،

15- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 82 .
16- نفسه : 77 .
17- نفسه : 75 - 76 .

وسببه تلك الذبذبات التي في الحنجرة"[18]. ويؤكد ابراهيم أنيس هذه النتيجة قائلا :"بهذا يكون سيبويه قد أحس مع المجهور والمهموس بما يحس به الدارسون للأصوات من المحدثين دون أن يكون على علم بالناحية التشريحية من وجود وترين صوتين بالحنجرة يقومان بوظيفة معينة مع بعض الأصوات"[19].

إن تفسير الجهر والهمس عند سيبويه بما هو معروف في علم الأصوات أي : أن الحروف المجهورة تنتج بذبذبات الحبال الصوتية، وأن المهموسة عكسها، تفسير مستبعد. فليس فقط سيبويه هو الذي يجهل هاته الحبال ودورها بل القدماء عموما. فإننا لا نعثر على ما يشير إلى هذه الحبال عند الشيخ الرئيس في كتابه القانون في الطب، وفي رسالته أسباب حدوث الحروف، رغم درايته بالجانب التشريحي للجهاز الصوتي.

ولم يكن مفهوم الجهر والهمس غامضا عند العرب فقط، بل نجد الغموض نفسه عند المستشرقين المهتمين بالتراث اللغوي العربي أمثال Contineau و Brauman و Gairdner,Fleisch وغيرهم.

ويبدو لنا أن تفسير هؤلاء جميعهم تفسير لا يستوعب جميع العناصر الأساسية في التعريف الوارد عند سيبويه والذين أتوا من بعده. فإذا تأملنا تعريف سيبويه للمجهورة والمهموسة وجدناه يحتوي على عنصرين أساسيين، هما قوله في المجهورة :(أشبع الاعتماد في موضعه) و (منع النفس). وقوله في المهموسة :(أضعف الاعتماد في موضعه) و (جري النفس). فالتعريف يحتوي على صفتين لا على صفة واحدة كما اقْتُرِحَ لذلك.

وانطلاقا من كلام سيبويه، فإشباع الاعتماد دلالة على توتر وضغط الأعضاء المنتجة للصوت. وضعف الاعتماد دلالة على ضعف ذلك التوتر والضغط. ومنع النفس دلالة على عدم تسرب الهواء نتيجة لإشباع الاعتماد، وجري النفس دلالة على تسرب الهواء نتيجة لضعف الاعتماد.

وبناء على هذه المعطيات نقترح صفتين نفسر بهما مفهوم الجهر والهمس عند سيبويه. فالحروف المجهورة هي المضغوطة والمخنوقة، مضغوطة

18- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي : 202 .
19- الأصوات اللغوية : 162 .

لإشباع الاعتماد في مخرج الصوت، ومخنوقة لمنع النفس من الجريان. أما المهموسة فهي غير المضغوطة والمتنفسة، غير المضغوطة لضعف الاعتماد في مخرج الصوت، ومتنفسة لجريان النفس، ونوضح هذه الصفات في الجدول الآتي :

المجهورة		المهموسة	
أشبع الاعتماد في موضعه منع النفس	مضغوطة مخنوقة	أضعف الاعتماد في موضعه جري النفس	غير مضغوطة متنفسة

لا ضير إذن أن نحتفظ بمصطلحي (الجهر والهمس) في تراثنا الصوتي الحديث، مؤكدين أن المقصود بهما عند القدماء يخالف المقصود بهما عند المحدثين. فالعلاقة التي تحكمهما في التراث الصوتي القديم هي علاقة (ضغط وتنفس)، وعند المحدثين حضور ذبذبات الحبال الصوتية أو غيابها.

ودائما في معرض الحديث عن الأصوات المجهورة والمهموسة، نود تصويب بعض الاستنتاجات التي وردت عند مفتاح في قوله :"وأما الحروف فإن عدد المهموسة قليل جدا لأن الكلام بها صعب - فيما تزعم بعض الدراسات- لاحتياجها إلى كثير من النفس"[20]. فليست المسألة متعلقة بالصعوبة والسهولة في النطق، وأن هذا أصعب وذاك أسهل. وليست المسألة متعلقة بالاحتياج أو عدمه. وإنما طبيعة إنتاج المهموسة يختلف عن طبيعة إنتاج المجهورة. وقد اقترحت مجموعة من النظريات التي تعتمد الأساس الفزيولوجي والدينامية الهوائية لتفسير ذلك الاختلاف[21]. ونذكر هذه النظريات دون الخوض في التفاصيل، أولها الدينامية الهوائية Aérodynamique Ladefoged (1973) وثانيها التوتر الأفقي Tension Horizontale Halle et stevens (1971) وثالثها التوتر العمودي Tension verticale Hombert et al (1976),Ewan (1979), Reinholt et peterson (1983).

20- في سيمياء الشعر القديم : 72 .
21- صوائت اللغة العربية : 351 - 364 .

ما مكان الناقد الأدبي من هذا النقاش الصوتي ؟

نرى أنه من الأسلم للناقد الأدبي أن لا يخلط بين الاستعمال القديم والحديث في آن واحد، فرب مصطلح قديم لا يفيد ما يفيده المصطلح نفسه حديثا. والناقد بتوظيفه هذا، يفترض جدلا أن المصطلح له دلالة واحدة قديما وحديثا، وهنا مكمن الخطورة. لأن الناقد الأدبي قد يستنتج استنتاجات أدبية انطلاقا من المعطيات الصوتية التي انطلق منها وسلم بها دون تمحيصها. وتأتي نتائجه غير عاكسة للحقيقة الصوتية، أو قل هي نتائج لمقدمات خاطئة. يترتب على هذا عدم انسجام المكون الصوتي وباقي المكونات في نظرة الناقد الأدبي للعمل الإبداعي. صحيح أن (ق) وصفت بالجهر قديما، ولكن ليس صحيحا أن جهرها هو جهر (G) . فجهر (ق) معناه المضغوطة والمخنوقة، وجهر (G) معناه ذبذبات الحبال الصوتية.

والاقتراح العملي الذي نقدمه لتجاوز هذه الإشكالات هو انسجام منظومة المفاهيم الموظفة انسجاما زمنيا ينحصر في القديم وحده أو الحديث وحده، ولا ضير في الجمع بينهما إذا كانت الدلالة واحدة.

ونختم حديثنا عن الجهر والهمس بكلام - لا ينبني على مبادئ علمية- أورده مصطفى السعدني حول المجهور والمهموس يقول فيه :"والحركة في الصوت المجهور تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها ... في حين يتصف الصوت المهموس بالرهافة والهمس. وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي ... وفي حالة طغيان أصوات الهمس يزداد تأثير الصوت على حاسة الفهم، بمعنى أن الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، أما الأصوات المهموسة فالتعامل الأمثل معها يتم عن طريق القراءة"[22].

إن الكلام الوارد في هذا النص بعيد عن جادة الصواب. فكلا الصوتين المجهور و المهموس عبارة عن حركة تذبذبية، ينتقلان في الهواء فيقرعان طبلة الأذن. وليس صحيحا أن المجهورة توقظ الأعصاب لأنها صاخبة، وأن المهموسة ليست كذلك لأنها مرهفة. فالصوامت مجهورة أو مهموسة تعتبر ضوضاء. إضافة إلى ذلك، فإننا نجد داخل الأصوات المجهورة

22- المدخل اللغوي في نقد الشعر : 93 .

أصواتا قوية (انفجارية) وأصواتا "مرهفة" (احتكاكية)، والشيء نفسه بالنسبة للأصوات المهموسة، ففيها الانفجاري والاحتكاكي. وهل يمكن القول عن الصوت الانفجاري المهموس إنه صوت مرهف ؟

زيادة على ذلك، ماذا يعني قوله إن أصوات الهمس تؤثر على حاسة الفهم ؟ وماذا يعني أن المجهورة تصلح للإنشاد والمهموسة للقراءة ؟ فليس هناك في علم الأصوات ما يثبت ذلك. فالأصوات المجهورة والمهموسة على السواء عندما تقرع طبلة الأذن تنتقل عبر العصب السمعي إلى الدماغ، وهناك يتم تحليل الإرسالية لحصول الاستجابة. وليس هناك أولوية للهمس على الجهر. أما ربط المجهورة بالانشاد والمهموسة بالقراءة، فأمر مستحيل الوقوع، وذلك لأن عملية العزل في اللغة غير ممكنة. وإن أردنا ذلك، علينا أن نتخيل لغتين، لغة ذات أصوات مهموسة، ولغة ذات أصوات مجهورة، وهذا من باب التخييل.

أما إن قصد بربط المجهورة بالإنشاد درجة الوضوح السمعي، فالأمران مختلفان. وقد فصلنا ذلك في مبحث (دور المصوتات) من كتاب (الصوت في علم الموسيقى).

والخلط نفسه وقع فيه النويهي عند حديثه عن شدة الأصوات. يقول :"الشدة، وبها تختلف الأصوات في نصيبها من الوضوح أو الخفوت. وتنقسم الحروف إلى انفجارية أو شديدة، وغير انفجارية أو رخوة ومائعة أو متوسطة ليست بالشديدة ولا الرخوة. وهذه القيمة الصوتية تعتمد على حجم الذبذبة أي مدى اتساعها أو ضيقها. فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة أي وضوحا، وكلما اتسعت قلت شدته أي صار خافتا"[23]. فالنويهي يخلط بين أمور ثلاثة (الشدة و (الوضوح/ الخفوت) و (الشديدة / الرخوة).

فالشدة معناها Intensité، وهي درجة اتساع الذبذبة، وترتبط بمدى انفتاح أو انغلاق الصوت. والوضوح والخفوت هو ما يعرف في علم الأصوات ب Sonorité، فكلما كان الصوت خالصا كان أوضح في السمع، وكلما كان ضوضاء كان عكس ذلك. أما الشديدة فهي الانفجارية، وأما الرخوة فهي الاحتكاكية. ويبدو من النص مدى تداخل هذه المصطلحات عند النويهي، في حين يؤكد علم الأصوات استقلالية كل واحد منها.

إن الشدة ترتبط بالقوة والضعف لا ترتبط بالوضوح والخفوت كما يقول النويهي. كما أن حجم الذبذبة كلما كان متسعا كان الصوت قويا، وكلما كان ضيقا كان الصوت ضعيفا.

23- الشعر الجاهلي : 677/2 .

وبناء على هذه المعطيات الصوتية، **فالسليم صوتيا أن نقول :كلما ضاق حجم الذبذبة نقصت شدة الصوت أي قوته، فصار ضعيفا، وكلما اتسعت ازدادت شدته أي صار قويا.**

القيمة التعبيرية للصوامت

أول ملاحظة نسجلها بهذا الصدد، هي أن أغلب هذه القيم عبارة عن أحكام تتخذ البؤرة الدلالية للنص سندا لها، فهي في نظرنا أحكام انطباعية ليس لها أي سند على المستوى الصوتي. والدليل على أنها أحكام انطباعية ما أورده رزق خفاجي وهو يتحدث عن كلمة (شميم)و (نفحات) و(ريا). يقول :"وكلمة شميم تتناسب أصواتها مع حركة الاستنشاق، أما كلمتا (نفحات) و (ريا) فهما متلائمتان مع نسيم الصحراء بعد العشاء، وهو نسيم قد خلص من الغبار وغلبت عليه رقة محببة"[24]. هذا كلام جميل يترك في النفس أثرا ويلتذه العقل والنفس، ولكننا لا نقبله على أساس أنه كلام علمي يربط بين أصوات الكلام ودلالتها. فما علاقة (شميم) بحركة الاستنشاق ؟ علما بأن اتجاه مرور الهواء مختلف من أحدهما إلى الآخر. فاتجاه الهواء في الاستنشاق من الخارج إلى الداخل وفي أصوات اللغة - وشميم من بينها - من الداخل إلى الخارج. فأين هو وجه العلاقة ؟

وهناك من النقاد أنفسهم من تصدى لطريقة توظيف القيمة التعبيرية بهذا الشكل. نضرب مثالا لذلك بما رد به سيد بحراوي على النويهي بخصوص القيمة التعبيرية للراء. علق النويهي على بيت المتنبي :

وَمن عَرَفَ الأيّامَ معرفتي بها * وبالناسِ روّى رمحه غيرَ راحمِ**

"فحرف الراء الذي في نطقه قرع طرف اللسان لحافة الحنك ... قد جاء في قوله :(روى رمحه غير راحم) ثلاث مرات في أوائل الكلمات الأولى والثانية والرابعة، ومرة رابعة في آخر الكلمة الثالثة. أتحسبه جاء هكذا بغير ارتباط بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد والانتقام والقسوة والتشفي"[25].

لم يلق هذا التخريج قبولا من سيد بحراوي الذي علق عليه قائلا :"فالدكتور النويهي يحاول أن يربط بين تكرار حرف الراء في بيت المتنبي وبين عاطفة الحقد والقسوة والتشفي والانتقام" معتمدا على الصفة التي تتوفر في نطق هذا الحرف وهي :"وقوع طرف اللسان بحافة الحنك". والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندرك الرابطة التي يمكن أن تجمع بين

24- علم الفصاحة العربية : 250 .
25- الشعر الجاهلي : 66/1 .

العاطفة وبين صفة حرف الراء. وحتى لو كانت هذه الصفة ملائمة لتلك العاطفة فما دور الصفات الأخرى لحرف الراء مثل السيولة والتكرار وسهولة النطق ؟ هل تدل على العاطفة نفسها أم تعطي عكسها ؟ وما هي القاعدة التي يمكن أن تحكم مثل هذا الارتباط"[26].

وهذا سؤال وجيه من سيد بحراوي ينم عن الإشكال القائم بين الصوت والدلالة، إن العلاقة المنشودة بينهما يجب أن تأخذ بعين الاعتبار الخصائص الصوتية للأصوات. فالعنف كامن في دلالات (روّى رمحه غير راحم)، أما الراء فهي من الأصوات اللينة المائعة السهلة النطق.

ومن دلالة العنف إلى دلالة التأزم، يقول الجنابي عن صوت الراء :"واستعمال الراء في القافية، وهو صوت مجهور وتكراره أفاد في التعبير عن حالات نفسية متأزمة"[27]. ويعلق حاتم الصكر على هذا التخريج بقوله : "ولا ندري كيف وصف المحلل الحالات النفسية بالتأزم احتكاما إلى وصف الصوت وحده"[28].

ويشرك مفتاح صوت الراء والنون والميم واللام في دلالة الحزن قائلا "فإن كثيرا من الدراسات تؤكد أنها تدل على الحزن أيضا"[29]. ويفرد النون بأنها تعني "الغنة والغمة والأنّةُ والأنين"[30]. وعلى العموم فإن الأصوات الشفوية عنده ذات دلالة حزينة[31]. ولا تقتصر دلالة الحزن على الأصوات الشفوية، بل نجد ذلك ينطبق على الأصوات المهموسة. يقول :" ... الحروف المهموسة وبخاصة السين والشين وهي تفيد بالسياق الحسرة والأسى"[32].

ولا تنفرد الأصوات الشفوية والمهموسة فقط بدلالة الحزن، بل يشاركها في ذلك أصوات الحلق. يقول مفتاح معلقا على قول الشاعر :

الدَّهْرُ يَعْجَعُ بَعْدَ العَيْنِ بالأثرِ * فما البُكَاءُ على الأشْبَاحِ والصُّوَرِ ؟!**

"إن أول ما ندركه من التشاكلات هو الأصوات، وكثير منها يرجع إلى حيز واحد

26- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : 20 .
27- عن ترويض النص : 170 .
28- نفسه : 170 .
29- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص : 179 .
30- نفسه : 184 .
31- في سيماء الشعر القديم : 62 .
32- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص : 229 و 261 .

وهو الحلق (أ - هـ - ع - ح)، وهي تدل هنا على معنى أساسي وهو الحزن والزجر. ولنرجع إلى المعجم لنتأكد من صحة هذا : فكلمة (أوه) وما شاكلها معناها التحزن. وهاهيت (زجرت الإبل)، وكذا عاعى بالغنم (زجرها)، وحأحأ (زجر)... فالمعنيان معا : التحزن والزجر تدل عليهما أصوات البيت. وإذا ما نظرنا إلى هذه الأصوات غير مركبة، فإننا نجد تتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة. ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء"[33].

إن الهمزة والهاء والعين والحاء ليست كلها حلقية المخرج، بل إن الهمزة والهاء حنجريتان. وكل من الحلق والحنجرة مستقل عن الآخر ومخرج قائم بذاته. **أما الاستدلال ب (أوه - هاهيت - حأحأ) للدلالة على أن (أ - ه - ع - ح) تدل على الحزن والزجر، فأمر مستبعد، وذلك لأن تلك الدلالات مرتبطة بمونيمات كوحدات دالة، لا بتلك الأصوات التي تعتبر مكونا من مكوناتها. فحأحأ هي التي تدل على الزجر وليس الحاء. ولكن لا مانع أن تواكب الحاء دلالة الزجر إن كانت تملك مواصفات صوتية تجعلها تساهم في بناء الدلالة الكبرى للمونيم، كما فعل ابن جني في الوسيلة والوصيلة ونضح ونضخ ... الخ. والشيء نفسه نقوله عن الهمزة، فليست هي المسؤولة عن الحزن في (أوه) أو التأوه، وعادة ما يتجسد هذا الشعور بالحركات الطويلة. أما وجود الهمزة ها هنا فلضرورة لغوية يتطلبها المقام لأن البنية المقطعية في العربية لا يمكنها البدء بصائت، فتوسلوا بالهمزة تارة وبالهاء تارة أخرى للنطق بالحركة. وقد فصلنا القول في هذه النقطة في مبحثي المصوتات وفصول النغم من كتاب الصوت في علم الموسيقى العربية.**

والملاحظة نفسها نسجلها عن العين التي يقول عنها إنها تفيد الاستمرار والترتيب، إن هذه الدلالة ترتبط ب (عن) (العنعنة) ولا ترتبط بالعين كصوت. **وإذا انطلقنا من هذا المقياس، صارت النون من (عن) أيضا تفيد الاسترسال، والهمزة من (حأحأ) تفيد الزجر. وبالجملة صارت كلُّ أصوات المونيم الواحد لها الدلالة نفسها التي يحملها هذا المونيم. والنتيجة الحتمية لذلك انفلات الظاهرة من أي قيود تنظمها.**

33- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص : 175 .

وفي سياق آخر يقول مفتاح :" أصوات الحلق مثلا (هـ) و (غ) و (ع) و (أ). ويفترض هنا في هذا السياق أنها تعني العنف وهي حينئذ تقابلها أصوات أخرى لينة تتجلّى في صوت اللام والميم. فالقوة إذن في أصوات الحلق واللينونة في صوتي اللام والميم"[34]. سبق أن أوضحنا أن الهاء والهمزة من الحنجرة، ونضيف أن الغين من أقصى الحنك وليست من الحلق. أما دلالتها على القوة بدعوى أنها قوية في مقابل اللام والميم اللينة، فهذا صحيح بالنسبة للهمزة فقط التي تعتبر صوتا انفجاريا. أما بالنسبة للهاء والغين والعين فلا تقل ليونة عن اللام والميم، وذلك لكون الجميع أصواتا احتكاكية.

يقول النويهي عن صوت العين :" فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء. الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة، وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع (وهذه كلها تنتهي بالعين !)... كما يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة"[35].

ونؤكد مرة أخرى أن العين ليست الدالة على الوجع والجزع وغيرهما، وإنما المونيمات التي تعد العين مكونا من مكوناتها. بل أي مرارة في جرس العين ؟ وقد قال عنها الخليل إنها ما دخلت بناء إلا حسنته وزينته. وهل يا ترى تجتمع المرارة والتجميل ؟ ولماذا لا ينظر أهل النقد إلى شيوع العين في قصائد الرثاء - إن صح ذلك - نظرة صوتية إيقاعية تجنبهم عناء الدخول في تفسيرات لا سند لها، وذلك لأن العين من الأصوات التي يسعى الشاعر إلى جعلها رويا لقصائده لما تحتويه من جرس صوتي[36] لا يقل عذوبة عن الحركات واللام والميم. وقد عدها صاحب المرشد من القوافي الذلل، وذلك في قوله : "هي الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق، والنون في غير التشديد أسهلها جميعا"[37].

ويستوقفنا في معرض حديثنا عن القيمة التعبيرية للصوامت مصطلح لم نعثر عليه

34- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص : 202 .
35- الشعر الجاهلي : 63/1 .
36- سنفصل القول في ذلك في معرض آخر إن شاء الله، موضحين أن التجارب الصوتية الحديثة أثبتت مشابهة كبيرة بين الحركات والعين.
37- المرشد في فهم أشعار العرب : 46 -48 .

في الصوتيات القديمة والحديثة على السواء، وذلك عندما أسند حسن جلاب الاهتزاز والاضطراب إلى الهاء بدعوى أنه من حروف الاهتزاز. يقول :"وتستوقفنا عبارة هزاهز، ففي تركيبها المضاعف تنغيم صوتي يثير جرسه مطابقة بين الكلام والصورة. فالهاء من حروف الاهتزاز يعطيه اقترانه بالزاي (حرف مجهور وحرف صفير) تنغيما خاصا، يزيده إصرارا وتأكيدا التضعيف. فتصبح له دلالات الاهتزاز والاضطراب، وهو مدلول الكلمة في اللغة (الفتن والحوب)"[38]. فالاهتزاز ليس بمخرج ولا صفة يوصف بها الصوت، ولا شك أن الذي أوحى لصاحبه بوضعه هي كلمة هزاهز التي تضمنت الهاء، فصارت الهاء حرفا اهتزازيا حتى يواكب الكلام الصورة. وإذا تتبعنا هذا المنحى في الوضع، فإن عدد صفات الحروف لن يعد ولن يحصى، وذلك لأن وجود الهاء مثلا في كل كلمة سيزيده وصفا جديدا، وهكذا إلى ما لا نهاية.

إن ما ندعو إليه هو أن يكون هناك انسجام بين الصوت والقيمة التعبيرية المنسوبة إليه، وأن يتم الربط في ملاطفة وعدم الجفاء عملا بوصية ابن جني، وأن خير طريقة لوصول هذا المبتغى هو الانطلاق من خصائص الصوت ذاته. ولقد أحسن مفتاح عند حديثه عن صوت القاف معلقا على قول الشاعر :

واشرفت بِخُبَيْبٍ فوق قارعة * والصقت طلحةَ الغياضَ بالعَفَرِ**

"في هذا البيت بعض الأصوات التي توحي بمعاني الرفعة والقوة مثل القاف في (فوق قارعة)، وفيه بعض الأصوات التي تدل على السهولة والليونة والضعة مثل الفاء في (الفياض بالعفر)"[39]. إن دلالة الرفعة والقوة كانت مادية أو معنوية، فإنها تتماشى والخصائص المادية لصوت القاف. فقوته آتية من كونه صوتا انفجاريا ينتج عن تجمع الهواء نتيجة انحباس في مجرى الهواء يعقبه انفجار يخلق قوة في المسموع. وكذلك فإن دلالة السهولة والليونة مادية كانت أو معنوية فإنها تتماشى وصوت الفاء. وذلك لكونه صوتا احتكاكيا، ينساب فيه الهواء انسيابا عبر احتكاك لين بين الأعضاء النطقية. وهكذا غدت القيمة التعبيرية مرآة تعكس ماهية الصوت وتعكس دلالة النص في آن واحد. وفي ما يلي جدول يلخص القيم التعبيرية لبعض الأصوات كما وردت عند بعض النقاد.

38- هاجس الذنب : 90 .
39- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص : 235 .

الصـــامت والقيـــم التعبيريـــة في الدراسات النقدية

ف	هـ	ع	ح	أ	غ
مفتاح :السهولة/ الليونة	جلاب : الاهتزاز مفتاح : الحزن / الزجر مفتاح : الحنف / القوة	جلاب : الهلع / التفجع مفتاح : الحزن/ الزجر مفتاح : الحنف/ القوة مفتاح : الاسترسال/التتابع الشويهي : الحزن	مفتاح : الحزن / الزجر	مفتاح : الحزن / الزجر مفتاح : الحنف / القوة	مفتاح : الحنف / القوة
السهولة	الاهتزاز/ الحنف الحزن	الحزن/ الاسترسال القوة / الهلع	الحزن	الحزن / الحنف	الحنف / القوة

ر	ن	ث	ق	س	ش	م	ل
الشويهي : القسوة الجنابي : التآزم شريم: الحزن مفتاح : الحزن	شريم: الحزن مفتاح : الأنين مفتاح : الليونة	شريم: الحزن	مفتاح: القوة والرفعة	مفتاح: الحسرة الشويهي : الأسى	مفتاح: الحسرة	مفتاح: الحزن مفتاح : الليونة	مفتاح: الحزن
الحنف / القوة	الحزن / الأنين الليونة	الحزن	القوة	الحسرة / الأسى	الحسرة	الحزن / الليونة	الحزن

وإذا انطلقنا من هذه العينة الصغرى التي تتضمن أربعة عشر صامتا، وهي نصف صوامت العربية، وجدنا أن 85٪ منها يدل على الحزن رغم التباين الحاصل بينها في الخصائص الصوتية. وبناء على هذا المنطق يصبح أي صوت قابلا لأن يحمل أي قيمة تعبيرية، انسجمت مع خصائصه الصوتية أو لم تنسجم.

كما نلاحظ أن نسبة 42٪ من هذه الأصوات تدل على القوة رغم أن فيها ما هي فاقدة لهذه الصفة، وفاقد الشيء لا يعطيه.

إن ما ندعو إليه هو أن يكون الناقد على إلمام بالمعطيات الصوتية، أو على الأقل، التأكد من صحتها قبل الجزم فيها، وأن يسعى إلى جعل القيم التعبيرية جسرا يربط الأصوات والبؤرة الدلالية عبر علاقة محاكاة تمكننا من قراءة الدلالة في الأصوات، وتحسس الأصوات في الدلالة.

3- القيمة التعبيرية للصوائـــت

هل السكون حركة ؟

يتحدث العمري عن دور السكون في الترصيع قائلا :"وجماع الأمر أن السكون يلعب دورا ترصيعيا مهما مع بعض الصوامت أكثر من ذلك الذي يلعبه مع غيرها لما تسمح به من مد الصوت خاصة حالة الوقف"[1]. والواقع أنه ليس السكون هو الذي يحقق هذه الموازنة الصوتية بل هو الحرف الساكن، **إذ علينا التمييز بين شيئين يعد الخلط بينهما سببا من أسباب تفسير الظواهر بغير أصولها.** فهناك السكون والحرف الساكن[2]. فالسكون هو تفريغ الحرف من الحركة، والحرف الساكن هو الذي لا يمكن أن يوجد عقيبه شيء من تلك المصوتات. وبتعبير آخر ليس للسكون حقيقة صوتية، فهو عدم. أما الحرف الساكن فله حقيقة صوتية يتميز بها عن سواكن أخرى. **فخاصية الامتداد من سمة الحرف الساكن لا من سمة السكون كما اعتقد ذلك العمري في تمييزه بين المد والسكون** "فيبدو أن المد تمطيط للزمن الفاصل بين صامتين بعد الفراغ من نطق الصامت السابق، وهو تمطيط يصحبه رنين، في حين إن السكون هو تمطيط "(أو إمكانية تمطيط) للزمن قبل النطق بالصامت الثاني أو خلال إنجازه حسب طبيعة الصامت، فيما إذا كان انفجاريا أو احتكاكيا"[3].

صحيح أن المد هو تمطيط الزمن الفاصل بين صامتين إن كان المقطع مغلقا cvc، وعقب صامت مفرد إن كان المقطع مفتوحا cv. **ولكن ليس من السليم صوتيا القول إن السكون هو تمطيط أو إمكانية التمطيط، وذلك لأن السكون مضاد للحركة وعكسها. وإن كان هناك تمديد فهو في الحرف ذاته لا في السكون. فالحرف الساكن هو الذي لا تتبعه حركة أو هو الحرف المفرغ منها.**

ويتصف السكون على المستوى النطقي بخلو الأعضاء المنتجة من شفتين ولسان من أي حركة، ولذلك سمي السكون سكونا. إن السكون شيء نعبر به عن لاشيء، وإن الحركة شيء نعبر بها عن شيء، فابتكروا علامة للتعبير عن اللاشيء (السكون)، وذلك بجرة فوق الحرف المسكن، أو دائرة صغيرة فوقه، أو حرف (خاء) يريدون بذلك خفيف. ومن أهل العربية من يجعل علامة هاء[4].

1- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 92 .
2- للمزيد : راجع صوائت اللغة العربية : 185 - 190 .
3- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 91 .
4- راجع المحكم : 51 - 52 .

كما أنه غير صحيح أيضا أن السكون تمطيط الزمن قبل النطق بالصامت أو خلال إنجازه، وذلك لأن الأعضاء النطقية لا يمكن لها أن تنجز صوتين في آن واحد.

وقد استند العمري في ملاحظته هذه على كلام نقله عن ابن جني[5]. إلا أن تأويله بعيد عن المقصد الصوتي من النص. فابن جني لم يؤكد خاصية الاستمرار مع السكون، بل أكدها مع الحرف الساكن، عندما ميز بين الأصوات الاحتكاكية والانفجارية، فالأولى خاصيتها الاستمرار، والثانية آنية الوجود. ولو كان الامتداد مع السكون لامتد مع الأصوات الانفجارية الساكنة، وهذا دليل على صحة ما أثبتناه.

ومن بين الاستنتاجات المترتبة على خلط السكون بالساكن، والتي يجب التنبيه عليها، قول العمري :"ومن هنا يستوي دور الإشباع الذي يحول الحركة إلى مد، ويحول المقطع القصير المفتوح إلى مقطع [طويل] مفتوح يستوي مع دور السكون الذي يحول المقطع المفتوح إلى مقطع مغلق"[6]. فليس السكون هو الذي يحول المقطع المفتوح إلى مغلق، وإنما الساكن (الصامت) هو المسؤول عن ذلك. فكلما كان المقطع منتهيا بحركة كان مفتوحا، وكلما كان منتهيا بصامت وليس بسكون كان مغلقا.

إن السكون عدم ولاشيء، فعلى المستوى النطقي لا يمكن نطقه، وعلى المستوى الأكستيكي لا يمكن تحليله، وعلى المستوى الإدراكي لا يمكن سماعه، لأنه لا يتمتع بوجود ذاتي. أما على المستوى الوظيفي فيمكن أن نعده شيئا في مقابل الحركة.

يبدو لنا أن القدماء، برغم الغموض السائد عند بعضهم، كانوا على وعي بالسكون على المستوى الصوتي والفونولوجي. فعلى المستوى الصوتي، أدركوا أن السكون لا شيء، وأنه "تفريغ الحرف من الحركة"، وأنه "خلو العضو من النطق". أما على المستوى الوظيفي، فلقد عدوه علامة إعرابية له وظيفة على مستوى الإعراب والبناء. ففي حالة الإعراب يقال مجزوم بالسكون. وفي حالة البناء مبني على السكون. فمجزوم في مقابل مرفوع ومنصوب ومجرور، ومبني على السكون في مقابل مبني على الفتح والضم والكسر.

5- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 91 .
6- نفسه : 89 - 90 .

الصوائـــــــت

الحركـات

قبل الخوض في القيم التعبيرية للصوائت نود تصحيح بعض المفاهيم الصوتية المتعلقة بالحركات. ومن بين هذه المفاهيم قول العمري :"وفي حال التراكيب كثيرا ما يقدم التجنيس في التسمية بسبب النظرة اللغوية العربية إلى الأصوات، إذ تعتبر الصوامت أصولا، أما الحركات فتعتبر عناصر صائتة تدخل في تكوين الحرف"[7].

في مبحث الجناس أوضحنا أنه ليس من السليم صوتيا القول إن الصوامت أصول والحركات غير أصول، أو هي عناصر تدخل في تكوين الصامت، وذلك لأن حاجة الصائت إلى الصامت لا تقل أهمية عن حاجة الصامت إلى الصائت، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل. فلا يمكنك أن تنتج الصوامت بمفردها، الشيء نفسه أيضا بالنسبة إلى الصوائت. إذ الأول يشكل الانسداد على المستوى الفزيولوجي، والثاني يشكل الانفتاح. ولا يمكن لسلسلة صوتية أن تتكون من الانسدادات فقط، ولا من الانفتاحات فقط. بل لابد من المزج بينهما. وهنا ينتفي القول إن أحدهما أصل والآخر غير ذلك.

كما أنه ليس من السليم صوتيا ما قاله السعدني إن "الحركات لا توجد في تخالف مع بعضها لأنها لا تتبادل، وبالتالي فهي لا تشكل عناصر مستقلة للتعبير، إنها ليست فونيمات ولكنها ألفونات أو هي اختلافات سياقية"[8]. عندما نتحدث عن الفونيم فإننا نتحدث عن المستوى الفونولوجي الوظيفي، وعندما نتحدث عن الألفون، فإننا نتحدث عن المستوى الصوتي الإنجازي.

إن تخصيص الحركات بكونها ألفونات، والصوامت فونيمات، غير صحيح صوتيا. فكل منهما يعتبر فونيما، وقد يكون لهما معا ألفونات ترتبط بسياقات معينة. فالحركات تشكل تقابلا كما تشكله الصوامت. فإذا أخذنا كَتَبَ / كاتَبَ، وجدنا الفتحة تشكل تقابلا مع الفتحة الطويلة.

7- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 67 .
8- المدخل اللغوي في نقد الشعر : 63 .

كذلك في كَتَبْتُ / كَتَبْتَ، فإن الضمة تشكل تقابلا مع الفتحة مما يمنحها الوظيفة التميزية التي تعد سمة أساسية من سمات الفونيم.

ومن بين التأويلات التي لا تنسجم مع المعطيات الصوتية ما فسر به العمري كلام العاني (1970) حول المدة الزمنية للحركات القصيرة والطويلة "ويبدو أن العاني نظر إلى التوازنات العروضية حيث يمكن فعلا تعويض المدّ بحركتين، أي تعويض مقطع طويل مفتوح بمقطعين قصيرين"[9]. **فالعاني لم ينطلق من أي نظرة عروضية لدراسة الحركات. وإذا رجعنا إلى كتابه (Arabic phonology p 22) وجدناه يتحدث عن المدة الزمنية باعتبارها معطى أكستيكيا للتمييز بين الحركات القصار والطوال. فالطوال ضعف القصار في السياق المنعزل. ولم يصرح بتاتا بأي نظرة عروضية. أما كتابته للصائت الطويل بحركتين متتاليتين (vv)، فهذه كتابة صوتية لا أقل ولا أكثر، وليست دليلا على مقطعين متتاليين.**

وفي معرض الحديث عن الجرس، أورد العمري كلاما لا ندري ما المقصود به وذلك في قوله :"نعتقد أن دراسة الفوارق الجرسية بين الصوائت ستكون مفيدة، ستدعم دراسة النبر خاصة في دراسة الشعر العربي الحديث"[10]. **ونتساءل : كيف يمكن لجرس الصوائت أن يكون مساعدا لدراسة النبر؟ فالنبر هو الذي يؤثر على جرس الحركة وليس العكس، وقد فصلنا القول في ذلك في كتاب نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية.**

جاء في المرشد أن "الفتح مع حروف الحلق - ما عدا الهاء - قبيح للغاية، ويسبب البحة في الإلقاء. وقد جاء به أبو نواس وغيره مع الحاء، فقل إحسانهم فيه. وبحسبك أن تسمع :"آحا، آحا، آحا" مرتين أو ثلاثا لتمل"[11]. **فليست الفتحة هي المسؤولة عن هذه البحة، إن الطبيعة الصوتية للفتحة والحركات عموما تتسم بالصفاء والوضوح وخلو المجرى من أي احتكاك. أما البحة التي تحدث عنها عبد الله الطيب فتنتج من تضييق في منطقة الحلق. ولو كانت الفتحة هي**

9- تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية : 86 .
10- نفسه: 86 .
11- المرشد إلى فهم أشعار العرب : 69 .

المسؤولة عنها لوجدناها مع التاء أو الراء مثلا، ولكن الأمر ليس كذلك. إن البحة موجودة في صامت الحاء وليس الفتحة. وهاك قصة أعرابي أوردها أبو الفتح لكي تتأكد من ذلك "ألا ترى أن أعرابيا بايع أن يشرب علبة لبن ولا يتنحنح، فلما شرب بعضها كظَّهُ الأمر فقال : كبش أملح. فقيل له : ما هذا! تنحنحت. فقال : من تنحنح فلا أفلح. أفلا تراه كيف استعان لنفسه ببحة الحاء، واستروح إلى مسكة النفس بها"[12].

فانظر - رعاك الله - إلى ذكاء هذا الأعرابي كيف اهتدى بحسه المرهف إلى أن لا شيء يخلصه من حموضة اللبن إلا صوت الحاء، لما فيه من بحة. واختار الحاء الساكنة دون المتحركة وذلك لتمديد الصوت بها، لأنه كلما استطالت، ساعدت على زوال حموضة اللبن.

12 - الخصائص : 3/275/276 .

القيمة التعبيرية للصوائت

شكلت الصوائت حيزا لا يقل أهمية عن الصوامت في مقاربة المكون الصوتي للعمل الإبداعي، واستأثرت بقيم تعبيرية يتحكم فيها تارة المكون الدلالي وتارة أخرى إحساس الناقد بما تخلفه لديه من انطباعات. وتظل هذه القيم التعبيرية في نظرنا مفتقرة إلى مراجعة على ضوء القاعدة التي تبدو لنا أكثر موضوعية ودقة وعلمية، وهي الانطلاق من الخصائص الصوتية للحركات لإعطاء قيم تعبيرية تتماهى مع وطبائعها الصوتية.

يرى رزق خفاجي أن الحركات القصار تفيد السرعة، وأن الطوال تفيد المرارة والأسى وذلك في قوله :"ونستطيع أن نحس في كلمة (صنت) و (ترفعت) و (يدنس) و (كل) و (عن) في البيت الأول* بتوالي الحركات القصيرة مع السواكن، مما يجعلنا نحس بالسرعة والقوة التي تلائم الإباء والتحكم في النفس. وهذا الإيقاع الناشئ عن توالي الحركات القصيرة مع السواكن نستطيع أن نحس بما يقابله في إيقاع ناشئ عن الصوائت الطويلة التي توحي بالمرارة والأسى"[13].

لا نتفق مع الناقد على أن ليست السرعة صفة للصوائت القصيرة، ولا البطء صفة للصوائت الطويلة. فالحركات توصف بالقصر والطول، وهما صفتان تتعلقان بالمدة الزمنية التي تستغرقها الأعضاء النطقية في الإنجاز. وليس معنى كون الصوت قصيرا أنه سريع، وكونه طويلا أنه بطيء. بل السرعة والبطء يتعلقان بايقاع الكلام Debit de la parole. وعادة ما تكون العوامل خارج لسانية هي المتحكمة في التغيرات التي تطرأ عليه. فبإمكان الحركة القصيرة أن تمدد، والطويلة أن تختزل. وإذا كان ذلك كذلك، علمت أن وصف الحركات القصار بالسرعة، والطوال بالبطء، وصف لا يتماشى وخصائص الأصوات.

ومن بين القيم التعبيرية التي أسندت للحركات القصيرة قول صاحب المرشد " والضمة والكسرة متقابلتان، وهما أكثر شيء في الشعر وأعني بقولي" متقابلتان" أن

13- علم الفصاحة العربية : 244 .

*- يقصد مطلع سينية البحتري :

صنت نفسي عما يدنس نفسي *** وترفعت عن جدا كل جبس

بينهما نوعا من الضدية. فالضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة، والكسرة تشعر بالرقة واللين"[14]. ويضرب النويهي مثالا على ذلك بقوله :" فنذكر أن جريرا حين أراد أن ينقض لامية الفرزدق :

إن الذي سَمَكَ السَّمَاءَ بنى لنا *** بَيْتًا دَعَائِمُهُ اعزُّ واطولُ

لم يرتح إلى الضمة مجرى لروي نقيضته وآثر العدول عنها إلى الكسرة.

لمن الديارُ كانها لم تُحْلَلِ *** بين الكِناسِ وبين طلح الأعْزَلِ

وهذا من خير الشواهد على رقة جرير بالمقارنة إلى غلظة الفرزدق"[15].

ويضيف مفتاح أن "... حركة الكسر تدل على الصغر واللطف ... وحركة الفتح تدل على الضخامة ... والضمة تدل على القبح"[16]. ويجعل الضمة تارة أخرى بأنها "تعني الكبر والحزن والقوة"[17]. وفي سياق آخر يقول :"... وإذا ما أضفنا حركات الضم إلى الفتح، فإن مجموعها يكون كثيرا في البيت، مما يزيد في تعزيز الفرضية السابقة التي تدعي دلالات حركات الضم والفتح على الحزن والخشونة، وبخاصة أن مقصد الشاعر يعضدها"[18].

أما وصف الضمة بالأبهة والفخامة والقوة والكبر فأمر قد نقبله على اعتبار أن الضمة أثقل الحركات، ولأن دلالة الثقل تتماشى والصفات السابقة. ودليلنا على أن الضمة أثقل* الحركات ما ورد في الخصائص أن أعرابيا قرأ "طيبي لهم وحسن مآب"، فقلت : طوبى. فقال : طيبي. فأعدت فقلت : طوبى. فقال : طيبي. فلما طال علي قلت : طوطو. قال : طي طي"[19]. وعلق ابن جني على صنيع الأعرابي هذا بقوله :" أفلا ترى إلى هذا الأعرابي وأنت تعتقده جافيا كزا، لادمثا ولا طيعا، كيف نبا طبعه عن ثقل الواو إلى الياء، فلم يؤثر فيه التلقين"[20].

14- المرشد إلى فهم أشعار العرب : 69 .
15- الشعر الجاهلي : 63/1 .
16- في سيمياء الشعر القديم : 68 .
17- نفسه : 74 .
18- نفسه : 71 .
* كلمة الثقل هنا لها دلالة لغوية وليست اصطلاحية.
19- الخصائص : 76/1 .
20- نفسه : 76/1 .

وأما سبب استثقال الضمة فقد فسره الفراء بقوله :" فإنما يستثقل الضم والكسر لأن مخرجيهما مؤونة على اللسان والشفتين، تنضم الرفعة بهما فيثقل الضمة"[21]. ويشرح ابن يعيش مفهوم الثقل بقوله :" اعلم أن الواو أثقل من الياء والألف، والمعني بالثقل أن الكلفة عند النطق بها تكون أكثر ... وإذا تدبرت ذلك عند النطق بالحرف وجدته صحيحا"[22].

ويصف الفخر الرازي سبب الثقل وصفا تشريحيا وذلك في قوله :"أثقل الحركات الضم لأنها لا تتم إلا بضم الشفتين، ولا يتم ذلك إلا بعمل العضلتين الصلبتين الواصلتين إلى طرف الشفة ... وكما دلت هذه المعالم التشريحية على ما ذكرناه، فالتجربة تظهره أيضا"[23]. والنتيجة نفسها تؤكدها المعطيات الصوتية الحديثة من أن الضمة حركة مستديرة.

ويترتب على صفة الثقل والخفة صفة القوة والضعف. يقول الأزهري صاحب شرح التصريح :"وأقوى الحركات الضم ويليه الكسر ثم الفتح"[24]. ومذهبهم هذا يوافق ما هو معروف في الصوتيات الحديثة من أن الحركات المغلقة i/u ذات تردد مرتفع مقارنة مع الحركة المنفتحة a، مما يجعلها أكثر حدة وقوة من نظيراتها.

من هذا المنطلق أمكننا قبول وصف الضمة بالأبهة والفخامة والقوة والكبر وكل صفة تصب في هذا الاتجاه وذلك للمحاكاة بينهما.

أما وصفهم إياها بالسرعة والحزن والخشونة والقبح فكلها صفات لا سند ولا مبرر لها. بل إن علاقة هذه الصفات بالضمة علاقة اعتباطية لا غير.

وبخصوص الكسرة، فإننا نجد بعض قيمها التعبيرية كالصغر واللطف والجمال - لما بين هذه الصفات من ترابط- مستساغة، وخصوصا إذا علمنا أن أصغر الحركات مدة هي الكسرة. وهذه خاصية تشترك فيها جميع اللغات. فكلما كانت الحركة مغلقة كانت مدتها أقصر.

21- معاني القرآن : 13/2 .
22- شرح الملوكي في التصريف : 410 .
23- التفسير الكبير : 48/1 .
24- شرح التصريح على التوضيح : 59/1 .

أما وصفهم إياها بالرقة واللين والسرعة، فلا نعتقد ذلك لأن الكسرة أحَدُّ الحركات، وأرى أن الحدة لا تتماشى مع الرقة واللين.

هذه محاولة توضيحية لا ندعي لها الإحاطة بالظاهرة، ولكننا نوضح من خلالها المبدأ الذي تبنيناه بخصوص القيمة التعبيرية، والذي يتلخص في أن أي قيمة تعبيرية يجب أن تحاكي الصوت، وإلا كانت علاقتها به علاقة اعتباط.

حروف المـــــد

أشرنا إلى أن السرعة والبطء لا يرتبطان بالصوت في ذاته وإنما بطريقة إلقائه. يقول الجنابي "ويمزج المحلل مستوى الصوت بمستوى اللغة ويرصد بعض الأبنية في النص، ومنها توظيف أحرف المد لجعل إيقاع النص بطيئا"[25]. فليست حروف المد هي التي تخلق الإيقاع البطيء. وإنما نفسية المتكلم وأحاسيسه هي التي تتحكم في ذلك. فبإمكان حروف المد أن تكتسب مدة موضوعية أطول كما يحدث في الاستغاثة أو الشكوى مثلا، أو مدة أقصر كما يحدث في القلق. والذي يعمل على تمديدها أو تسريع النطق بها هو السياق.

وقد أثار انتباهنا أن آراء النقاد قد توحدت في القيمة التعبيرية لحروف المد، فالرابط بينها جميعا هي دلالة الحزن والألم. يقـــول رزق خفاجـي :"كثرة حروف اللين وما شابهها ... يتناسب مع معاناة الشاعر وآلامه التي تكبدها من هواه، وخاصة حرف الياء الذي يستشعر مع تردده بالأنين والألم الداخلي"[26].

ويقول عنها ثامر سلوم معلقا على بيت النابغة :

كليني لِهَمٍّ يا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ * وليْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ**

"... يتبين لنا أن أصوات المد لا تنفصل إطلاقا عن إحساس النابغة الأليم بالخوف والاغتراب، ولذلك نجد أن العلاقة بين أصوات المد وفكرة الإحساس بالخوف والاغتراب لابد أن تكون عنصرا أساسيا هاما في بحث أصوات المد نفسها"[27]. والشيء نفسه يؤكده مفتاح بلغة المقطع ذي النواة الطويلة. " وقد زاد من نغمة الحزن هذه المقاطع المكونة

25- عن ترويض النص : 170 .
26- علم الفصاحة العربية : 249 .
27- نظرية اللغة والأدب : 46 .

من (ص ح ح)، والحركات هي العامل الحاسم في خلق الكلمة العربية ومعناها... ففي هذه المقاطع الطويلة امتدادا للصوت يصور آهات الشاعر المكلومة"[28].

نود ها هنا أن نوضح للقارئ الكريم أمرا صوتيا يعينه على فهم تعقيبنا على ربط أصوات المد بالحزن. في حقيقة الأمر عندما نمد الصوت بحروف المد فإننا ننتج ما يسمى بالنبرات، وعندما يتم التمديد بشكل عاد تكون هذه النبرات ذات طابع لغوي. وعندما يكون التمديد استجابة لمؤثرات ما تكون هذه النبرات ذات طابع إلحاحي، القصد منها إبراز وحدة دلالية داخل السلسلة الصوتية[29].

وقد أوضحنا في القواعد التي اقترحناها للغة العربية أن العامل الأساسي في استقطاب النبر هو عامل المد الحركي، مما يؤكد القناعة لدينا أن تعاملنا مع أصوات المد يجب أن يكون على أساس كونها نبرات .

إن عملية الإنشاد ليست تلاوة عادية، فالمنشد يتصيد كل ما من شأنه أن يجعل معاني البيت تتحول إلى أمر متخيل، إن لم نقل إلى أمر مشاهد محسوس. ومن بين الأمور التي يستعين بها أصوات المد. فقد لجأ إليها الموسيقي لمد الأنغام والألحان. وللوصول إلى هذا المبتغى، خلق نظاما موسيقيا خاصا به[30]، يجعل فيه أواخر المقاطع أصوات مد حتى يتمكن من تمديد الصوت بها. وتعتبر فصول النغم خير دليل على ذلك. فليست كل فصول النغم دالة على الحزن، فإذا تأملناها وجدنا كل واحدة تختلف صوتيا عن الأخرى، وكل واحدة ترتبط بإحساس خاص لدى المغني يمرره من خلالها فيخلق لدى المستمع الإحساس نفسه. فمن هذه النغمات ما يعبر عن الحزن كالتأوه والاستغاثة والتنهد، ومنها ما يدل على شعور القوة والحماسة كالصرخة والنبرات، ومنها ما يثير الفرح كالقهقهة.

والشيء نفسه نقوله عن النبرات الإلحاحية التي تتجسد في أصوات المد، فليست كل هذه النبرات تدل على الحزن، وإنما طريقة تنغيمها هي

28- في سيمياء الشعر القديم : 62 .
29- راجع مبحث النبر والنبر الإلحاحي من كتاب نبر الكلمة ... .
30- راجع مبحث دور المصوتات في الموسيقى من كتاب الصوت في علم الموسيقى العربية.

التي تحدد دلالتها. وإذا ثبت ما قلناه علمت أن ربط أصوات المد بالحزن فقط فيه قصور.

ورب معترض يعترض قائلا : إن ما أثبتناه لأصوات المد قد يشكل تناقضا مع تصورنا للصوامت والصوائت، وذلك أن أصوات المد قد تعبر عن دلالتين متناقضتين، الأمر الذي رفضناه للصوامت والحركات القصار.

والجواب عن ذلك من وجهين : أما الأول، فإن كان تعاملنا مع أصوات المد باعتبارها وحدات مقطعية، فإن أي قيمة تعبيرية يجب أن تراعي الخصائص الصوتية، وهنا تستوي فيه مع الحركات القصار والصوامت. أما الوجه الثاني، فإن كان تعاملنا معها بوصفها نبرات إلحاحية (وحدات فوق مقطعية)، فإننا نحتكم إلى طريقة تنغيمها، وهي الحكم الفصل، فقد تتعدد التنغيمات بتعدد الأحاسيس، وليس ذلك بقادح فيما نحن بصدده.

وفيما يلي جدول يوضح القيم التعبيرية للصوائت.

الضمة	الكسرة	الفتحة
الطيب : الأبهة/الفخامة النويهي : الفخامة خفاجي : السرعة مفتاح : الحزن/ الخشونة مفتاح : الكبر/الحزن /القوة مفتاح : القبح الماكري : الاتجاه إلى الأعلى	الطيب : الرقة/اللين النويهي : الرقة خفاجي : السرعة مفتاح : الصغر. اللطف/الجمال الماكري : الانكسار	خفاجي : السرعة مفتاح : الحزن . الخشونة مفتاح : الكبر/ الضخامة الماكري : الاستواء
الضمة الطويلة	الكسرة الطويلة	الفتحة الطويلة
الحزن	الحزن	الحزن

4- القيمة التعبيرية للمقطع

المقطع

احتلت المقاطع أهمية في دلالة المكون الصوتي في العمل الإبداعي، وحاول أهل النقد إبراز أهميتها عند الشاعر في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره. يقول النويهي :" وقد سوى العروضيون بين هذين النوعين من المقاطع الطويلة ... لكن بينهما في حقيقة الأمر اختلافا موسيقيا ... فالنوع الثاني المنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه، الأمر الذي لا يسمح به النوع الأول المنتهي بحرف ساكن، في حين يسمح هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن كما لا يسمح به الثاني.

والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر، أو يراوح بينهما حسبما ينسجم مع المعنى الذي يحمله، ومع درجة عاطفته ونوع نبرته"[1]. ويستدل النويهي على طرحه بقول الشاعر :

ولا تَحْسَبَنَّ المَجْدَ زِقًّا وقَيْنَةً * فما المجد إلا السيفُ والغتكةُ البِكْرُ**

ففي هذا البيت كثرة المقاطع المغلقة، وهي عند النويهي تدل على الانفعال المتوتر لدى الشاعر. أما في قول شاعر آخر :

وتَضْرِيبُ أعْنَاقِ المُلُوكِ وأنْ تُرَى * لَكَ الهَبَوَاتُ السُّودُ والعَسْكَرُ المَجْرُ.**

فيرى النويهي أن كثرة المقاطع المفتوحة (ري - نا - لو- رى- وا-سو) تواكب حركات السيف الواسعة الكاسحة.

ونجد الفكرة نفسها عند ثامر سلوم، فالمقطع له وظيفة في إبراز معاناة الشاعر. يقول :"ومن الممكن القول بأن هذه المقاطع الطويلة بأصواتها الممدودة المتوترة أو المشدودة تحتمل بإصرار مواجهة الشعور بالعزلة، وتؤيد بطريقة لا شعورية فكرة المعاناة والقلق التي يبذلها الشاعر لإعادة الحياة إلى الربع"[2] كما أن مفتاح يرى أن للمقاطع "... وظيفة انفعالية ومعنوية "[3].

ليست المقاطع كوحدات فارغة cvv/cvc هي التي تقوم بتلك الوظائف الانفعالية. فالمقطع عبارة عن وحدة صوتية أكبر من الفونيم، إنه تشكيل

1 - الشعر الجاهلي : 51/1 .
2- نظرية اللغة والجمال : 40 .
3- في سيماء الشعر القديم : 71 .

مقطعي للأصوات، والذي يقوم بتلك الوظائف الانفعالية هو المستوى فوق مقطعـــي - المصاحب لنطق المقاطع- الذي يتجسد في النبر والتنغيم. فالمقاطع معزولة عنهما ما هي إلا وحدات جامدة، والذي يبعث فيها الروح ويجسد فيها انفعالات الشاعر سلبا أو إيجابا هو كيفية نطقها وأدائها (المستوى فوق مقطعي). وقد أثبت غير واحد من علماء الأصوات (Fonagy, Delattre) أن الوظيفة الانفعالية من اختصاص النبر والتنغيم وليست المقاطع. والعلاقة بينهما هي علاقة مَحَلٌّ بِحَالٌّ بتعبير أهل البلاغة. أما بلغة الصوتيين، فالمقطع هي النواة التي يتجسد فيها التطريز الصوتي. وقد فصلنا القول في هذا الموضوع في مبحث الأوزان والظواهر فوق مقطعية من هذا الكتاب.

5-نظرية النبـــــر
و
عـــروض الخليـــــل

حظيت نظرية النبر بمكانة هامة في الدرس النقدي الحديث، فمنهم من وجد فيها بديلا لعروض الخليل، ومنهم من بدت له العمود الفقري للإيقاع، ومنهم من عدها ظاهرة صوتية تساعد الناقد على مقاربة البؤرة الدلالية للنص.

ونحيط القارئ علما أن توجهنا في هذا المبحث مختلف عن سابقيه، إذ سنتناول نظرية النبر عند كل مؤلف على حدة، وذلك لسببين : أولهما، التعرف على تصور كل ناقد عن كثب لهذه النظرية. وثانيهما، الوقوف عند كل صغيرة وكبيرة، غايتنا في ذلك التمحيص ومحاجة هذه التصورات في إطار صوتي كاشف للحقائق الصوتية.

1- كمال أبو ديب

بداية، ننوه بالدراسة القيمة لسعد مصلوح التي سعى من خلالها إلى تقويم كتاب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي"، مناقشا (كمال أبو ديب) في جملة من القضايا الصوتية، ومن جملتها نظرية النبر. وما نضيفه بهذا الصدد نعتبره مكملا لما أورده سعد مصلوح، إن لم نقل إن كتابنا هذا برمته هو امتداد لنهجه الذي سعى من خلاله إلى تتبع رحلة المصطلح اللساني داخل العمل الأدبي، وما عرض له في مهجره من لبس وإبهام، اتسع بهما التأويل واضطربت المسائل*.

بدأ أبو ديب بكلام جميل يحسب له، ونعده تواضعا علميا منه يجب أن يكون خُلُقًا لكل من سلك طريق العلم، بل وفي الحياة برمتها. يقول :"إن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال، بل إنني لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء. لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل. ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية، ومن هنا قد يكون إحساسي بالنبر نفسه أمرا يشك في سلامته. ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا"[1].

---

*- ينظر كتاب نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية قصد التوسع في قضايا النبر التي سنعرض لها في هذا المبحث

1- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 33 .

العوامل المنظمة للنبر عند أبي ديب

يرى أبو ديب أن "النبر في العربية يتحدد بعاملين :

1- الوظيفة الدلالية للعناصر المكتسبة في الكلمة.

2- التركيب النووي أو البنية الصوتية للكلمة الناتجة باعتبارها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا. ويبدو أن تأثير هذين العاملين ليس على الدرجة نفسها من القوة في كل كلمة عربية، وأن النبر النهائي المتحقق هو حصيلة تفاعل تأثيرهما على الكلمة. وهذه تستحق دراسة أعمق"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الملاحظات والقواعد المترتبة عليها في علم الأصوات لابد أن تنطلق من التجارب المختبرية للتأكد من صحتها. فأبوديب يراهن على أن هذين العاملين يؤطران نبر العربية، ولكنه غير متيقن من ذلك إذ يدعو إلى دراسة أكثر عمقا.

بدءا يمكن التمييز بين نبرين داخل النظرية النبرية : النبر العادي Accent tonique والنبر الإلحاحي Accent d'insistance. فالأول هو الذي يعتبر مكونا من مكونات الكلمة وجزءاً لا يتجزأ منها، ويعتبر نطقه إجباريا، وأن الإخلال به لا يقل أهمية عن الإخلال بالوحدات المقطعية. أما وظيفته فأحد أمرين : إما أن يؤدي وظيفة دلالية Cónvict/Convíct كما في الانجليزية، ويسمى هذا النوع من اللغات بلغات النبر الحر، وتدعى هذه الوظيفة بالتمييزية. وأما الأمر الثاني، أن يكون النبر مجردا عن الدلالة كما في اللغة العربية kátaba، ويسمى هذا النوع من اللغات بلغات النبر الثابت، وتدعى هذه الوظيفة بالتحديدية[3].

هذا عن النبر العادي. أما النبر الإلحاحي، فإنه إبراز أهم وحدة دلالية يقتضيها السياق. فوظيفته التأكيد والإلحاح، وله علاقة مباشرة بالمستوى الدلالي.

وأول سؤال نطرحه على أبي ديب : هل يتحدث عن النبر العادي أم النبر الإلحاحي ؟ لا شك أنه يتحدث عن النبر العادي الذي يرتبط بالكلمة، وذلك لمجموعة من المؤشرات

2- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 308 .
3- كل ما يخص نظرية النبر : راجع نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية.

الواردة في النص.

وإذا ثبت ما قلناه في التمييز بين النبر العادي والنبر الإلحاحي، علمت أن العامل الأول الذي أثبته أبو ديب لا يصلح تطبيقه على العربية لكونها لغة ذات نبر ثابت، ولا دور للنبر في تحديد دلالة الكلمة. ففي الإنجليزية مثلا يعمل النبر على تمييز وحدة صرفية عن وحدة أخرى، كالتمييز بين الفعل والاسم. وهذه هي الوظيفة الصرفية للنبر كما تحدث عنها Paul Gard. ولكن هذا المعطى غير موجود في العربية، فاعتبار الوظيفة الدلالية للعناصر المكتسبة عاملا في تحديد مواطن النبر غير صحيح. ويقصد أبو ديب بذلك أن في (قاتل) إضافة الألف لأداء وظيفة دلالية، فكانت عاملا في استقطاب النبر. وكذلك الشأن في (اكتبي)، فإضافة الياء لغاية دلالية كان عاملا حاسما في مكان النبر.

فليست دلالة هذه الزوائد الصرفية هي التي حددت مكان النبر، وإنما طبيعتها المقطعية هي المسؤولة عن ذلك، إذ لا دور للمستوى الدلالي في هذا المقام. ولكن يجب أن نسطر هنا أن البنية الصرفية للكلمة عامل مهم في انتقال النبر من مقطع إلى مقطع آخر داخل الجذر الواحد كما في :

kátaba / kaátibun / kattáabun / katabúu...

وليس النبر هو المسؤول عن اختلاف الدلالة داخل الجذر الواحد، وإنما الزوائد الصرفية (الوحدات المقطعية) هي المسؤولة عن ذلك. والذي دفع إلى انتقال النبر من مكان إلى آخر هو التغير الحاصل في البنية المقطعية من كلمة إلى أخرى.

ويذهب أبو ديب بعيدا في ربطه بين النبر والمعطيات الصرفية. يقول :" ... أود الآن أن أقدم الفرضية التالية : إن سبب الحذف في المثل موضع الدراسة، وفي نظائره، يعود إلى النبر. للنبر في الفعل (كتب - يكتب) موقع محدد هو (الكاف). ويمكن هنا النطق بالكلمة منبورة بهذه الطريقة دون ثقل.

أما في الأفعال من الشكل (وعد - يعد)، فإن وضع النبر على الجزء (يَوْ) فيها لا يتحقق في النطق دون ثقل ظاهر، لأن النبر إثقال وضغط. وصعوبة تحقيقهما في نطق الجزء المذكور، والفم في وضع انفتاح لنطق (الياء) مفتوحة، صعوبة واضحة، وبشكل عفوي تجنب

العربي الثقل بإسقاط (الواو)، أو بالأحرى بنطق الفعل دون (الواو) هكذا : (يَعِدُ)"[4].

والحق أن النبر على فتحة الكاف من (كَتَبَ) وفتحة الياء من (يَكْتُبُ) وليس على الكاف كما يرى أبو ديب. ثانيا، لا ندري ولا نعرف المقياس الذي منح به النبر ل (كَتَبَ) على المقطع الأول، وحرم منه (قَتَلَ) أن تكون منبورة، علما بأنهما على شاكلة واحدة. وثالثا : **إن الفرضية المطروحة التي تحمل النبر وظيفة الحذف لا تؤكدها المعطيات الصوتية، فلم يثبت أن النبر قام بوظيفة الحذف. صحيح أنه يعمل على تغير خصائص الحركات، ولكنه لا يعمل على حذفها.**

ولو سلمنا جدلا بما افترضه أبو ديب، فلم لا يقوم النبر بحذف الواو من (مَوْعُودٌ) و(يَوْمَئِذٍ) بدعوى اجتماع ثقل النبر والواو ؟

وإذا ثبت بطلان ما ادعاه، علمت أن النبر لا يوصف بالثقل بل هو قوة نطقية تزداد إلى نطق المقطع لا بهدف تثقيله وإنما لتقويته، فالنبر إذن يرتبط بالبنية السطحية للأصوات لا ببنيتها العميقة.

أما بالنسبة للعامل الثاني، فقد أصاب فيه أبو ديب كبد الحقيقة، إذ يعتبر التركيب النووي (البنية الصوتية) للكلمة هو المسؤول عن تحديد النبر فيها، وقد استخلصنا من خلال نتائج مختبرية أن هناك ثلاث قواعد تحكم نظام نبر الكلمة في العربية :

1- قاعدة التضعيف maddá

2- قاعدة المد الحركي katabúu

3- قاعدة الثقل المقطعي máktabatun

ويمضي أبو ديب في طرحه لنظام نبري يكون أساسا لفهم إيقاع الشعر العربي بدل عروض الخليل، ولكن بتواضع علمي واضح. يقول :"تصلح قواعد النبر المقترحة هنا في رأي هذا الكاتب أساسا لفهم إيقاع الشعر العربي، ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علميا أنها خاطئة. ومن المهم أن تدرس طبيعة النبر اللغوي وتقارن النتائج بما تقترحه هذه الدراسة قبل إصدار حكم نهائي"[5]. وقد تبين لنا أن العديد من الأسس التي بنى عليها نظريته لا تتماشى ونظرية النبر كما هي في علم الأصوات الحديث. فبات من اللازم على من يسير

4- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 293 .
5- نفسه : 335 .

في هذا النهج أن يراجع تصوره على ضوء النتائج الحديثة. ونجمل ملاحظتنا حول هذه الأسس فيما يلي [6]:

ا- يعد أبو ديب (- o) و (- - o) و (- - - o) نوى مستقلة مؤهلة لحمل درجة نبرية.

وتعقيبنا على هذا الكلام أننا نميز في نظرية النبر بين الوحدة النبرية Unité accentuelle والوحدة المنبورة Unité accentuable. فالأولى هي الكلمة والثانية هي المقطع. والنواة التي تحمل النبر هي المقطع، وبدقة أكبر هي الحركة. ويمكن اعتبار السبب الخفيف (- o) والوتد المجموع (- - o) والفاصلة الصغرى(- - - o) وحدات نبرية وليست وحدات منبورة، إذ النبر يكون مرتبطا بالمقطع، وأما الأوتاد والفواصل فهي متعددة المقاطع.

أما قولنا بإمكانية كونها وحدات نبرية فعلى اعتبار أنها قوالب فارغة، ولكن، إذا ما ملئت بالمادة الصوتية فقد تنفصم عرى هذه الأوتاد والفواصل لتتشكل منها وحدات نبرية أخرى حسب ما يفرضه التقطيع العروضي. وبالتالي فإن الانطلاق منها باعتبارها قاعدة للبحث عن مكان النبر يعقد الأمر أكثر، وذلك لأننا نبحث عن المحسوس (النبر) في المجرد (الأسباب/ الأوتاد/الفواصل). والأولى أن يبحث عنه في المادة الصوتية المفرغة في القوالب.

ويقول عن النواة (- - o) "هي أيضا وحدة مستقلة قائمة بذاتها، قد يكون لها كم محدد بالشرط السابق في (- o). وهي لا تتلقى نبرا محددا، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبرا معينا"[7]. وليست هذه النواة بمفردها هي التي تظل عائمة لكي تكتسب نبرا معينا بل كل النوى.

إن محاولة ربطها بنبر محدد هو من باب المصادرة على المطلوب، إذ لا نعلم كيف ستتجسد هذه النوى عندما تملأ بالمادة الشعرية ؟ هل ستأتي في كلمة مستقلة أم كلمتين ؟ علما أن لكل كلمة درجة نبرية إن لم نقل درجتين على اعتبار النبر الرئيسي والنبر الثانوي.

أما عن النواة الثالثة (- - - o)، فإنه يصفها بأنها"قلقة لها خصائص تعطيها شخصية

6- راجع هذه الأسس في نفس الكتاب : 333/332 .
7-في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 332 .

متميزة ... لكن الميزة الأساسية ل (- - - o) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين ـَ - - o أو - - - oً"[8]. ليست فقط هاته النواة هي القلقة التي تعتريها المتغيرات النبرية، بل كل النوى قابلة لذلك أيضا. **أما حصر تنبيرها في طريقتين، فأمر فيه نظر. لا يمكن افتراض نموذج نبري لهذه النواة إلا بربطها بالتحقق الصوتي وذلك لاعتبارات صوتية : أولها : أن التنوين لا يحمل درجة نبرية ما عدا في حال التضعيف. وثانيها : أن ليس كل ما هو ساكن عروضيا ساكن صوتيا.** (سنفصل القول في هذه النقطة في الأساس الثاني). وبالتالي يكون نموذج تنبيرها على الشكل التالي :

ـً - - o إذا كانت كُتُبٌ مثلا.

- - ـً o إذا كانت قَتَلَهْ في حالة الوقف.

- - ـً o إذا كانت قتلا في حالة المد.

هذا على اعتبار أن هذه النواة تشكل كلمة مستقلة بذاتها. أما إن فصمت عراها لتتوزع على كلمتين، فإن النموذج المقترح غير صالح.

2- لا يميز أبو ديب بين حروف المد والسواكن، وينطلق مما هو متعارف عليه عند اللغويين والعروضيين، من أن حروف المد سواكن، نستنتج من هذا أنها حروف وليست حركات. وقد أوضحنا الرؤية الصوتية للألف والواو والياء في مبحث القافية والضرورات من هذا الكتاب. كما أوضحنا الرؤية الموسيقية لها في كتاب (الصوت في علم الموسيقى العربية).

وبيت القصيد عندنا أننا عندما نسوي بين (من - cvc o) و (ما - cvv o) فإننا نخلط بين مقطعين متباينين صوتيا، وهذا التباين له تأثير في تحديد النبر. فقد أثبتت التجارب أن المقطع الذي يحتوي على نواة طويلة له الأولوية في النبر مقارنة مع مقطع ذي نواة قصيرة. وبلغة صوتية نقول : إن المد الحركي له الأولوية في النبر على الثقل المقطعي. **إن تجاهل الفرق بين حروف المد والساكن الصامت، كما فعل أبو ديب، يحول دون التعرف على الأماكن الحقيقية للنبر.**

8- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 332 .

3- **إن النبر يرتبط بالحركة ولا يرتبط بالصامت**، عكس ما فعل أبو ديب في كتابه، وذلك بوضعه علامة النبر على السواكن. وقد سبقنا إلى هذه الملاحظة سعد مصلوح[9]، ونؤيد ما ذهب إليه. ففي نظرية النبر نتعامل مع الحركات ولا نتعامل مع الحروف، إذ يتضح من التحليل المخبري أن النبر له مخلفات على الخصائص النطقية والأكستيكية للحركة.

4- وصف أبو ديب النوى (- o) (- - o) (- - - o) بأنها عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبرا معينا. يقول :"... الوحدات اللغوية لا تتساوى من حيث حملها للنبر، لقد أشارت هذه الدراسة إلى أن النواتين (- o) (- - o) عائمتان، أي أن الكلمات التي لها الشكل [(- o) : (في)، (عن)، (ما)] أو (- - o) : (على)، (إلى)، (مضى)] لا تحمل نبرا محددا في وجودها القاموسي الصرف خارج تركيب شعري. كما أن الكلمات (كُتُبٌ)، (بَلَدٌ)، (وَلَدٌ) هي أيضا عائمة نسبيا، تنتظر السياق الشعري قبل أن تكتسب نبرا محددا"[10].

إن مثل هذا الطرح يحمل في طياته خلطا بين نوعين من النبر سبقت الإشارة إليهما : النبر العادي والنبر الإلحاحي. وانطلاقا من هذا المعطى، تغدو كل كلمة قابلة لأن تكون عائمة أو غير عائمة : فإن كنا نقصد النبر العادي الذي يعد جزءا من الكلمة، تكون كل الكلمات غير عائمة وذلك لأن كل واحدة منها تحمل درجة نبرية. وإن كنا نقصد النبر الإلحاحي الذي يعد خارجا عنها، تكون كل الكلمات عائمة، وذلك لأن كل واحدة منها تكون مرشحة لأن تحمل نبرا إلحاحيا. ولكن السياق هو الذي يحسم ذلك. وبعد : **ماذا يقصد أبو ديب من كلامه ؟ وعن أي نبر يتحدث ؟** أما قوله عن بعض الكلمات بأنها لا تحمل نبرا خارج التركيب الشعري، فهذا غير صحيح، لأن النبر العادي جزء من الكلمة وداخل في مكوناتها، وهو مصاحب لها أينما حلّتْ وارتحلت. وتبني هذا الكلام يتنافى وأسس نظرية النبر التي تعتبر كل كلمة تحمل درجة نبرية.

وكذلك الشأن في قوله "... يبدو أن الكلمة (قَتَلَ) لا تحمل نبرا محددا، وأنها في حالة مائعة حيث النبر طاقة كامنة لا يحققها فيزيائيا إلا السياق اللغوي التام"[11]. إن القول بأن (قتل) لا تحمل نبرا معناه صوتيا أنها نُطِقَتْ على وتيرة واحدة Monotone، وهذا

9- دراسات نقدية في اللسانيات العربية : 165 .
10- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 317 .
11- نفسه : 296 .

غير صحيح. ف(قتل) وما شاكلها من الكلمات ضرب، سمع، كتب ... كلها تحمل نبرا على المقطع الأول. وبتحليلها مختبريا نجد أن منحنى التردد الأساسي يكون مرتفعا في الحركة الأولى من الكلمة دلالة على توتر الحبال الصوتية. وهذا التوتر نتيجة الضغط النطقي الذي يمارس على المقطع الأول. وما النبر إلا الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة، قصد إبرازه وتوضيحه.

5- سوى أبو ديب المقطع المنون مع باقي المقاطع الأخرى في إمكانية حمله درجة نبرية : والذي أثبتته التجارب الصوتية أن المقطع المنون خالٍ من النبر ما عدا في حال واحدة عندما تكون حركة هذا المقطع مسبوقة بحرف مضعف.

6- تحدث أبو ديب عن النبر القوي والنبر الضعيف، وكل المقاطع عنده مرشحة لحمل أحدهما كما يبدو من توزيعه للنبرات في الوزن الشعري، في حين أثبتت التجارب الصوتية أن العربية تحتوي على درجتين من النبر. أحدهما رئيسي والآخر ثانوي. فالثانوي يظهر في الكلمات التي تحتوي على حركتين طويلتين، إذ تنفرد الحركة الأخيرة بالنبر الرئيسي، والأخرى بالثانوي كما في raàsalúu.

إن مثل هذه الظواهر الصوتية المعقدة لا ينفع معها الإحساس في التنظير، بل لابد من إجراء التجارب للتأكد من مدى صحة الفرضيات. وندعو المهتمين بهذا المجال إلى أن ينفتحوا على ما توصلت إليه الصوتيات الحديثة من نتائج بغية استثمارها في تصوراتهم النقدية والأدبية.

أنواع النبر عند أبي ديب

كثرت أنواع النبر عند أبي ديب، وقد يصل الأمر بالقارئ غير المتخصص إلى التيه وسط ركام من التقسيمات التي تبدو لنا أنها تكرر نفسها في غالب الأحيان.

يقول"النبر النهائي الذي تحمله الكلمة العربية نبر انعزالي، أي أنه جزء من التركيب الطبيعي من شخصية الكلمة، وهي مفردة لم تدخل بعد في سياق لغوي ذي دلالة أعمّ تعبيرية... لكن كل كلمة في اللغة تتعرض لمؤثرات أخرى، تحدد دورها النهائي في التعبير والتوصيل عبر التفاعل بين دلالة الكلمة والسياق الكلي. الكلمة هنا فاعلية بنيوية، وهي بهذا يمكن أن تكتسب تأكيدا خاصا يتخذ شكل نبر يمكن أن يسمى"النبر التركيبي" أو "النبر البنيوي"[12]. **إن ما سماه أبو ديب بالنبر الانعزالي أو النهائي هو ما يعرف في نظرية النبر بالنبر العادي Accent tonique وما سماه بالنبر التركيبي أو البنيوي هو المعروف بالنبر الإلحاحي Accent d'insistance.**

ويقول عن النبر البنيوي إنه يلعب في العربية "دورا أقل بروزا من دوره في الإنجليزية. وهذه النقطة من الأهمية بحيث إن إغفالها يقود إلى إساءة فهم دور النبر في إيقاع الشعرين الإنجليزي والعربي. والسبب وراءها، فيما يبدو، هو أن العربية تلجأ إلى طرق بنيوية في تأكيد الكلمة وتخصيص دورها الدلالي بتغيير التركيب الكلي للتعبير"[13].

يجب التنبيه على شيء أساسي وهو عدم وجود أي دراسة صوتية تثبت أن النبر الالحاحي (البنيوي) في اللغة العربية يقوم بدور أقل أهمية مقارنة باللغة الانجليزية. إضافة إلى ذلك يجب التمييز بين المؤكدات المقطعية (أدوات التوكيد، التقديم والتأخير ...الخ) والمؤكدات فوق مقطعية (النبر الإلحاحي والتنغيم). وينبغي أن لا نخلط بينهما. فليست العربية وحدها هي التي تلجأ إلى الطرق البنيوية في التأكيد، بل الإنجليزية أيضا. وهذا واضح للعيان لا داعي للدخول في تفاصيله. وبالتالي لا أرى وجها للمقارنة

12- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 309 .
13- نفسه : 309 .

بين اللغتين في شيء يتساويان في ماهيته.

أما قوله : إن عدم فهم دور النبر الإلحاحي يقود إلى إساءة فهم إيقاع الشعر العربي والإنجليزي، فكلام عام مرسل على عواهنه إذ لا نرى كيف سيكون ذلك عائقا، وخصوصا إذا علمنا أن النبر الإلحاحي نبر زائر على الوحدات الدالة وليس مكونا قاراً في الإيقاع، كالتنغيم، والنبر العادي، والوزن... .

ويتابع أبو ديب كلامه متحدثا عن أنواع النبر قائلا :"بالإضافة إلى هذين النوعين من النبر، ثمة نوع ثالث يسمى في هذا البحث "النبر الشعري" وهذا النبر ينبع لا من نبر الكلمة المفردة ولا من بنيتها الصوتية، وإنما من التفاعل بين الكلمات المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية"[14]. ويتميز النبر الشعري عنده بأنه "يمتلك خصيصتين : الأولى آلية (ميكانيكية) مفروضة بطبيعة الكلمات اللغوية وتركيبها الصوتي. والثانية (حيوية) تنبع من علاقات الكلمات والدلالة المعنوية والتجربة الشعرية المتكاملة"[15].

إن حقيقة النوع الثالث الذي وسمه أبو ديب بالنبر الشعري هو ما يعرف بالنبر الإلحاحي، لأنه يرتبط بالسياق العام للكلام، وقد وصفه Rossi بأنه خارجي عن الوحدات الدالة، وأن نطقه اختياري، وأن وظيفته تكون للإلحاح. إلا أن أبا ديب سرعان ما يخلط بين النبرين المنصوص عليهما في نظرية النبر وذلك عندما وصف النبر الشعري (الإلحاحي) بأنه آلي وحيوي.

ونعقب على كلامه بأن الخاصية الأولى (آلي) صفة للنبر العادي، فقد قال عنه Rossi بأنه داخلي في الكلمة (جزء منها)، وأن نطقه يكون إجباريا (بطريقة آلية)، وأن وظيفته تتراوح بين التحديد والتمييز.

أما الصفة الثانية (حيوي) فهي من صفات النبر الإلحاحي، لأن وظيفته إبراز وحدة مهمة من حيث الدلالة، وجعلها أكثر حيوية داخل السياق.

ويضيف أبو ديب نوعين آخرين من النبر : **النبر المجرد** وهو "الفاعلية الجذرية في

14- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 309 .
15- نفسه : 307 .

خلق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية، وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى، ويخلق في النهاية شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه"[16].

والنبر اللغوي، وهو "نبر متداخل: بمعنى أنه مع النبر البنيوي يفعل عبر الحدود التي يقيمها النبر المجرد، وفاعليتهما ليست فاعلية تنظيمية، وإنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى والتجربة النفسية الانفعالية والتعبير اللغوي. وعلى أساسها يصعب تحديد الوحدات الإيقاعية والتشكل الإيقاعي"[17].

إن المقصود بالنبر المجرد هو ما تصطلح عليه نظرية النبر بالإلحاحي، أما النبر اللغوي فهو النبر العادي الذي يعتبر جزءا من الكلمة. ويصف النبر اللغوي (العادي) بأنه نبر متداخل مع النبر المجرد (الإلحاحي)، ليشكلا فاعلية تعبيرية. ونود أن نصحح ها هنا أمرا ضروريا مفاده أنه ليس النبر العادي هو الذي يقوم بالوظيفة التعبيرية وإنما الإلحاحي. وعندما يزور النبر الإلحاحي الوحدة الدالة فإنه يأخذ مكان النبر العادي، وتصبح الكلمة منبورة نبرا واحدا وليس نبرين، فيلغي الثاني الأول ويحل مكانه مؤديا الوظيفة التعبيرية. دليلنا على ما نقول هو أن النبر العادي عندما يكون بمفرده نلاحظ غياب الوظيفة التعبيرية، ولكن حضور النبر الإلحاحي يستلزم حضورها. وإذا كان ذلك كذلك علمت أن الوظيفة التعبيرية رهينة بالثاني وليس الأول، وكفى هذا دليلا على صحة ما نقول.وفيما يلي تلخيص لأنواع النبر عند أبي ديب :

النبر الانعزالي النبر النهائي النبر اللغوي	النبر الالحاحي النبر التركيبي النبر البنيوي النبر الشعري النبر المجرد النبر القالبي
تختزل جميعها في النبر العادي	تختزل جميعها في النبر الإلحاحي

16- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: 312 .
17- نفسه : 312 .

النموذج النبري المقترح للأوزان الخليلية

اقترح أبو ديب نماذج نبرية للأوزان الخليلية ظنا منه أن هذا الطرح سيخلصنا من نظام الأوزان، ولكن ربما قد فاته أن النبر شيء والوزن شيء آخر، ولن يكون أحدهما عوضا عن الآخر أبدا، فهما مكونان من مكونات الإيقاع، ولن نعرج على هذا الموضوع لأنه ليس بيت القصيد عندنا.

هل النماذج المقترحة عند أبي ديب صحيحة صوتيا [18]؟

يحدد أبو ديب النبر الشعري في نماذجه المقترحة للبحور الخليلية، وسبق أن قلنا إن هذا النوع من النبر (الإلحاحي/ الشعري) من صفاته أنه خارجي عن الوحدات الدالة، إذ لا يعتبر جزءا من مكوناتها، وبالتالي فنطقه يكون اختياريا، إذ المتكلم هو الذي يختار المكان الذي سيوظفه فيه للتأكيد على وحدة دون أخرى.

وإذا ثبت ذلك علمنا أن الأماكن التي حددها أبو ديب، كما في الطويل مثلا :

- - o - $\overset{1}{o}$ - $\overset{2}{o}$ - - $\overset{2}{o}$ - $\overset{1}{o}$ - - هي احتمال وارد من احتمالات عديدة. إذ النبر ها هنا لايرتبط بالكلمة في ذاتها، ولكن بالمتكلم والسياق. والمراهنة على أنه هو المكان الوحيد مراهنة بدون دليل.

ورب معترض يدعي أن النبر الشعري (الإلحاحي) ها هنا قد امتزج بالنبر اللغوي (العادي) لأنهما يشكلان أسس النظام الإيقاعي للشعر العربي وحصيلة تفاعل المؤثرات الحيوية والآلية. والجواب عن هذا الاعتراض من وجهين :

أما الأول : ما ثبت قط في نظرية النبر وجود نبر لغوي (عادي) مصاحب لنبر شعري (إلحاحي) في جميع الأماكن، فيكون الطويل على هذا الأساس ذا ثماني نبرات لغوية وشعرية في الوقت نفسه. فتصير العلاقة بينهما علاقة استلزام، أي أن الأول يستلزم الثاني.

إن مثل هذه العلاقة غير موجودة بينهما، فالنبر اللغوي حاضر على مستوى كل كلمة، أما النبر الشعري فقد يحضر و قد يغيب. وإذا سلمت بما قلناه ساءلنا أبا ديب عن النبرات الموجودة في النماذج الشعرية ؟ أهي نبرات لغوية أم شعرية ؟ فإن كان الجواب هما معا. قلنا : لقد أجبنا عن ذلك، وذلك أن ليس من شرطهما التلازم. فلم يبق إلا كون هذه

18-راجع هذه النماذج في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 338-340 .

النبرات لغوية فقط أو شعرية فقط. أما القول إنها شعرية، فقد ثبت أنها ليست لها مواطن قارة، إذ هي من اختصاص المتكلم لا ندري متى وأين سيظهرها، وهل ستكون قليلة أو كثيرة ؟ فإن ذلك من اختصاصه ومن اختصاص السياق. أما القول إنها لغوية، يستلزم أن تكون هذه النبرات نبرات التفاعيل وليس كلمات الشعر. وسنوضح ذلك.

ولو سلمنا جدلا بصحة ما افترضه أبو ديب، وبأن هذه النبرات لغوية وشعرية في آن واحد، وسلمنا أيضا بنماذجه المقترحة. فيكون النموذج النبري للطويل كالآتي :

```
      1  2     2  1        1  2     2  1
o - o - o - - /o - o - -/o - o - o - - /o - o - -
```

إن هذا النموذج يعكس نبرات الطويل كوزن فارغ لا كوزن مملوء بالمادة الصوتية، وهذا يذكرنا بما فعله حازم عندما ربط القوالب الفارغة بالأغراض[19]. وعلينا أن نميز بين الوزن بوصفه قالبا فارغا يتكون فقط من التفاعيل، والوزن المملوء بالمادة الشعرية. وليس ضروريا أن يكون النموذج النبري للقالب الفارغ هو عينه في القالب المملوء، وذلك لأنه ليس من الضروري أن تكون تفعيلة البحر توازي كلمة من البيت الشعري. فوظيفة الوزن ها هنا هي كونه إطارا مقطعيا يؤطر المادة الصوتية ويتيح لها التحرك في فضاء موزون. ولكن التشكل الصوتي الأخير يرتبط بالمادة الصوتية ولا يرتبط بالوزن. فبات من الضروري أن أي اقتراح لأي نموذج نبري يجب أن ينطلق من المادة الصوتية المفرغة في الوزن لا من الوزن ذاته. لأنه بالنسبة لنا شيء مجرد لا يعكس الحقيقة المنطوقة. وسنوضح لك ذلك ببيت من الشعر.

نموذج أبي ديب : حذفنا النبر الضعيف وأبقينا على القوي

```
    1          1       1          1
o - o - o - - /o - o - - /o - o - o - - /o - o - -
```

[قـفَا] [نَبـكِ] [مِن] [ذكرى] [حَبِيبِنْ] [وَ] [منزxلي]

19- راجع مبحث الأوزان من هذا الكتاب.

فإذا اكتفينا فقط بالشطر الأول وجدنا أن النموذج النبري عند أبي ديب يقترح أربع نبرات قوية (رئيسية)، ولكن عندما امتلأ هذا الوزن بالمادة الشعرية وجدنا أكثر من ذلك. وذلك لأن النموذج المقترح يفترض درجة نبرية لكل تفعيلة. والنظرية النبرية تنطلق من أن أي كلمة ولو كانت أحادية المقطع تحمل درجة نبرية واحدة. وليس ضروريا أن تتوازى التفاعيل والكلمات. فجاءت نتائج التشكل الصوتي للمادة الشعرية مختلفة تماما عن القالب المجرد. فكل كلمات الشطر تحمل درجة نبرية، وهو ما مجموعه سبع نبرات. أما النموذج المقترح فأربع فقط. أما إذا حققنا أكثر فثلاث، وذلك أن التفعيلة الأخيرة مقبوضة، وقد زال مكان النبر المفترض. ولا ندري هل زوال الخامس الساكن يؤدي حتما إلى زوال النبر؟ فتبقى الكلمة بدونه. وهذا عيب من العيوب التي تطفو على السطح عندما نتعامل مع القوالب المجردة.

وتصور معنا، وقد يكون ممكنا في نموذج البسيط المقترح :

1 1 1 1
o - - o - /o - - o - o -/o - - o - /o - - o - o -

أن يصيب التفعيلة الأولى والثالثة الطي والثانية والرابعة الخبن. إن افتراض أبي ديب يقودنا في هذه الحال إلى تجريد هذا الشطر من نبراته، وبالتالي من تنغيمه (لأن التنغيم مجموع النبرات). فيكون نطقه على وتيرة واحدة وهذا غير ممكن. وهل يعقل أن يوجد شطر برمته خاليا ولو من نبرة واحدة ؟

لقد بان واتضح لك، أيها القارئ الكريم، بطلان هذه الفرضيات المقترحة، وأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتجاوز الأوزان بنماذج نبرية نابعة من أحاسيس، ومن تصور غير ملم بنظرية معقدةكنظرية النبر، وخصوصا إذا علمنا - كما هو مثبت في البيبليوغرافيا - أن كمال أبا ديب لم يعتمد في نظريته هاته إلا مقالا واحدا في نظرية النبر عنوانه stress in Encyclopaedia Britanica. ونعتقد أن هذا المقال غير كاف لتكوين تصور شامل، فبالأحرى تقديم بديل عن الأوزان اعتمادا على النبر.

2- رزق خفـــاجـــــي

ربط رزق خفاجي النبر بالفصاحة في كتابه علم الفصاحة العربية. يقول : "اجتهد المسلمون في معرفة مواضع النبر في القراءات القرآنية ليلتزموا بها المحافظة على القرآن الكريم.ولو كان لدينا ما نهتدي به إلى مواضع النبر في اللغة العربية كما كانت تنطق في الجاهلية أو صدر الإسلام لعرفنا الكثير عن خصائص العربية الخالصة "[20].

لا ندري ماذا يقصد خفاجي بمعرفة مواضع النبر في القراءات القرآنية، فإن كان المقصود به الهمز، على اعتبار أن من مدلولات النبر في اللغة الهمز فلا إشكال في الأمر. وإن كان المقصود به ظاهرة صوتية تفيد الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة، فنشير أننا لا نملك شيئا في تراثنا - حسب اطلاعنا- يدلنا على قواعد نبر العربية في تلك الفترة.

أما ربطه الفصاحة بالنبر فأمر فيه نظر. يقول "إن مراعاة مواطن النبر مرتبطة ارتباطا وثيقا بالفصاحة، لأن هذه الظاهرة الصوتية ترتبط بسلامة النطق التي تحرص الفصاحة عليها كثيرا"[21]. ويقول في موطن آخر :"ومهما تعددت التعريفات فإنها تلتقي في نقطة هامة هي كون النبر أو الارتكاز سببا لوضوح صوت أو مقطع من الكلمة. والوضوح الذي ينتج عن الارتكاز، من الممكن أن يتصل بالفصاحة التي تهدف دائما إلى الإبانة"[22].

إن الظواهر فوق مقطعية، ومن ضمنها النبر، ليست سببا مباشرا في الفصاحة، فهي عناصر داخلية في مكونات اللغة، وإذا ربطناها بالفصاحة كما فعل خفاجي، فإن ذلك يستلزم أنها موجودة عند المتكلم الفصيح، وغائبة عند غير الفصيح، لأنها لو كانت في ذاتها تشكل الفصاحة للزم من ذلك أن يكون الناس كلهم فصحاء، وهذا غير ممكن. ولكن هذه الظواهر، ومن جملتها النبر، إذا ما وظفها المتكلم أحسن توظيف وتميز في استعمالها، وذلك بالتأثير على مخاطبيه، لاشك أنه يكون أكثر فصاحة من غيره.

وهنا نضم رأينا إلى رأي شيخ البلاغة (الجرجاني) لنقول : إذا كان النظم يحدد فصاحة الكلام على المستوى المقطعي segmentale فإن نظم

20- علم الفصاحة العربية : 193 .
21- نفسه : 188 .
22- نفسه : 188 .

الظواهر فوق مقطعية يحدد فصاحته على المستوى فوق مقطعي. ونعني هنا بطريقة نظمها أن يستثمرها المتكلم بالشكل الجيد الذي يتيح له الإبانة والظهور وشد انتباه مخاطبيه. فقد يتساوى الناس في الأدوات اللغوية للتعبير، ولكنهم لا يتساوون في طريقة نظم هذه الآليات. والدليل على ذلك أن الفائدة من تدريس هذه الظواهر للأجانب الذين يتعلمون لغة ما، هي ترويض ألسنتهم على الأداء بغية الرقي بهم في سلم الفصاحة.

وإذا ثبت ما قلناه علمت، وقياسا على ما قاله الشيخ، أن الظواهر فوق مقطعية لا تتفاضل من حيث هي كذلك، ولكن تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معانيها لقصدية المتكلم ومقامه، وبطريقة نظمها بالشكل الذي يجعل من المتكلم ذا خصوصية متميزة.

3- **شكري عيـــاد**

يرى شكري عياد أن النبر الشعري لا يمكن أن يبحث وينظر له إلا إذا ثبت النبر اللغوي[23]. وسؤالنا : ماذا يقصد بالنبر الشعري؟ فإن كان المقصود به النبر الإلحاحي، وهذا هو أغلب الظن، لأنه قابله بالنبر اللغوي، نرى أن علاقة الاستلزام هاته ليست في محلها.

إذ لا نملك حتى الآن دراسة للنبر الإلحاحي في اللغة العربية، أما ربط دراسة أحدهما بالآخر فغير ضروري. فقد درسنا النبر اللغوي دون أن نكون على علم بقواعد النبر الإلحاحي، وكان بالإمكان دراسة قواعد النبر الإلحاحي دون العلم بقواعد النبر اللغوي. ويجب التنبيه على شيء أساسي، وهو أن النقاد عندما يصفون النبر الموجود في الشعر بأنه شعري فإن هذه التسمية نقبلها من باب التخصيص لا غير، وإلا فإن ماهيتها الصوتية واحدة كانت في الشعر أو النثر أو اللغة العادية، وبالتالي فهي ظاهرة واحدة موحدة لا تستدعي هذه التصنيفات. وفي حال ما إذا توصلنا إلى قواعد النبر الإلحاحي، فإنها ستكون صالحة للغة الشعرية والعادية في آن واحد. كما أن قواعد النبر العادي صالحة للغة العادية والشعرية معـــا. لأن هذه القـواعـــد ترتبط بالكلمـــات وبنيـاتهـــا المقطعيـــة، ولا دخـل للاستعـارات والمجـاز والكناية والتـقديم والتـأخير ... في تحديد هذه القواعد. فكذلك

23- موسيقى الشعر العربي : 40 .

الشـــأن في النبـــر الإلحـاحـــي (الشـعـري). إلا أن الفـرق الـــذي سـيكـــون بينهـمـا (العـادي/ الالحـاحي)، هو أن كل كلمة لابد لها من نبر عـادي، ولكن، ليس بالضـرورة أن تحمل نبرا إلحاحيا، لأن الأول إجباري والثاني اختياري.

ومن الأمور التي تستوقفنا عند شكري عياد[24] انطلاقه من كون اللغة العربية لغة كمية ليبني على ذلك نتيجتين :

1-أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة.

2-أن اللغة العربية ليست لغة نبرية بل لغة انسيابية.

ماعلاقة هاته بتلك ؟ بل ما علاقة كون اللغة العربية كمية بالنتيجتين السالفتين ؟

في علم الأصوات، نجد أن اللغات تنقسم إلى قسمين : لغات نغمية Tonale كاللغة الصينية و Mondarin في التايوان وغيرهما. ولغات نبرية كالعربية والإنجليزية والفرنسية.

والقول بأن النبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة قول تخطئه التجارب الصوتية الحديثة. وكتاب نبر الكلمة برمته دليل على ذلك. أما اعتبارها لغة انسيابية كالفرنسية فأمر غير صحيح، لأن كل كلمة من كلمات العربية تحمل درجة نبرية. إضافة إلى ذلك، فكون الفرنسية (لغة انسيابية) تحمل نبرا على آخر الجملة، فإن ذلك لا يلغي كونها نبرية، فلا ندري كيف يقابل بينهما علما بأن هذه من تلك.

وربما يكون الدافع الذي دفع عيادا إلى هذه الاستنتاجات هو تمييزه بين الكم والنبر وذلك للإشكال الحاصل حول الشعر العربي هل هو شعر كمي أو نبري. وسنعود له في مبحث خاص به بحول الله وقوته.

24- راجع موسيقى الشعر العربي : 49-50 .

4- كمـــال خير بـــك

أبدى كمال خير بك في حديثه عن النبر عند النويهي دهشة نندهش منها بدورنا وذلك في قوله :"لا يسعنا إلا إبداء الدهشة حين نرى كاتبا بمثل أهمية النويهي يصادر على وجود النبر في العربية القديمة انطلاقا من الملاحظة التالية : إن جميع لغات العالم تعرف هذه الظاهرة، وما من سبب يدعو لأن تشكل العربية استثناءً عنها"[25] **فكلام النويهي صحيح لا داعي للدهشة منه. غير أننا لا نعرف شيئا عن طريقة تنبيرها، ولكن هذا لا يعني أنها كانت خالية من النبر. إننا عندما ننفي كون لغة ما نبرية أو نغمية، كأننا حصرنا أصواتها في الصوائت وحدها أو الصوامت وحدها، إذ لابد منهما في لغة ما، كما لابد من كونها نبرية أو نغمية.**

نشاطر كمال خير بك الرأي في أن " النبرة التأكيدية الوظيفية (لأغراض تفخيمية أو عاطفية)، هذه النبرة لا تتمتع بقيمة إيقاعية بصريح القول"[26]، إذ ينفي عنها الدور الإيقاعي الذي يمكن أن تخلقه في البيت. إن أي تكرار كيفما كان مقطعيا أو فوق مقطعي، فإنه يعمل كما يقول Bally على خلق إيقاع داخلي في النص الإبداعي. فإذا تأملنا قول الخنساء:

حَمَّالُ أَلْوِيَةٍ، هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ *** شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ
1 2 3 4

وجدنا النبرات الإلحاحية المرقمة من 1 إلى 4 عملت على تجسيد الفخر كبؤرة دلالية للنص. وجاءت هذه النبرات على رأس كل ثنائية من الثنائيات الثلاث الأولى، وبتعاقب زمني منظم لتخلق إيقاعا أفقيا في البيت. أما النبرة الرابعة فقد انفردت بالقافية لتشكل إيقاعا عموديا مع القوافي الأخرى. **هكذا يبدو أن ظاهرة النبر عاديةكانت أم إلحاحية فإنها تعمل على تشكيل إيقاع داخلي في النص.**

أما التعارض الذي يبدو لكمال خير بك بين أنيس وثايل حول الحامل للنبر، فنعتقد أن اللجوء إلى نظرية النبر يساعدنا على فهم هذا الإشكال. يرى أنيس أن الحامل للنبر هو الكلمة، في حين، يرى ثايل أنه الوتد. يقول كمال خير بك "وينبغي الإلماح إلى التعارض

25-حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 328 .
26- نفسه : 329 .

القائم بين هذه النظرية، وبين نظرية ڤايل الذي يرى أن حامل النبر في العروض ليس هو وحدة الكلمة، وإنما وحدة "مقطع صوتي" هو "الوتد" الذي لا يتمتع بحدود فاصلة تتمثل بحدود الكلمات"[27]. عندما نتساءل عن الحامل للنبر سواء في اللغة أو العروض، يجب أن نميز بين شيئين : المجال الذي يتحقق فيه النبر (الوحدة النبرية)، والوحدة الصوتية التي يقع عليها النبر (الوحدة المنبورة). فبالنسبة للمجال الذي يتحقق فيه النبر هو الكلمة سواء في اللغة أو العروض، لأن عملية التنبير لا تقع في التفاعيل حتى نقول إن مجالها هو التفعيلة، وإنما تقع على الكلمات التي تملأ هذه التفاعيل. وقد سبق أن أوضحنا، أن رب تفعيلة قد تحتوي على مجالين نبريين أي على كلمتين. أما الوحدة الصوتية التي يقع عليها النبر فهي المقطع، أما الأوتاد [- - o cvcvc / cvcvv] أو [- o - cvccv / cvvcv] فتتكون من مقطعين، ولا يمكن لدرجة نبرية واحدة أن تتوزع على نواتين، إذ تنفرد نواة واحدة في المجال النبري بدرجة نبرية واحدة. فماذا يقصد ڤايل وأنيس وكمال خير بك بالحامل للنبر ؟

وقد أدى الأمر بكمال خير بك في تبنيه فكرة الوتد وعلاقتها بالنبر عند ڤايل إلى الوصول إلى نتائج نعتبرها بعيدة عن الحقيقة الصوتية، ونذكر من بينها مثلا حديثه عن (فَعْلُنْ) و (فِعَلُنْ).

1- فَعْلُنْ : مكونة من مقطعين طويلين (سببين خفيفين) وإنها تفتقر إلى وتد.

2- فِعَلُنْ : مكونة من وحدتين : مقطعين قصيرين وثالث طويل (أي من سبب ثقيل، وسبب خفيف)، وإنها تفتقر هي الأخرى إلى وتد.

ويعلق على هاتين التفعيلتين بقوله :"وفي كلتا التفعيلتين نرى أن موضع النبر ليس محددا من قبل، ولا يمكن حتى أن يكون ثابتا، وهذا ما يمكن من "انزلاق" النبر بمساعدة الوقفات الكائنة بين المجاميع الإيقاعية، وخصوصا بين الأبيات، ولنضف إلى هذا، أن تنبير بيت تتكرر فيه تفعيلة (فَعْلُنْ) بانتظام، ليس ضروريا إطلاقا، إذ سيكون على النبر أن يندمج أو يذوب في "التصويت" القوي للمقاطع الطويلة التي يمكن تقطيع كل منها كما هي الحال في مختلف أشكال عروض اللهجات المحكية"[28].

إن الإنطلاق من علاقة النبر بالوتد حَرَمَ التفعيلتين السابقتين من

27- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 331 .
28- نفسه : 339 .

درجة نبرية بدعوى عدم اشتمالهما عليه. إن هذا الكلام يتناقض وما أثبتته التجارب الصوتية، إذ النبر يرتبط بالمقطع وليس بالوتد. فالنبر في التفعيلتين معا يوجد على المقطع الأول، (فَعْ) و (فِ)، والذي حرم المقطع الأخير من النبر هو كونه منونا، وقد أثبتنا أن هذا المقطع لا يستأثر بالنبر إلا في حال التضعيف.

وقد أدت فرضية الوتد بخير بك إلى قول كلام ليس له أي دليل صوتي، وذلك عندما اعتبر أن تنبير بيت تتكرر فيه تفعيلة (فَعْلُنْ) بانتظام ليس ضروريا إطلاقا، بدعوى أن النبر يندمج في التصويت. **كيف يمكن للنبر أن يندمج في التصويت ؟ إنه ليس ظاهرة مقطعية حتى يندمج كما تندمج التاء في الطاء في صيغة افتعل.** ثم تصور معنا بيتا من الشعر من فَعْلُنْ مجردا عن النبر، فإن نطقه سيكون رتيب النغم Monotone، وذلك لأن النبر أكستيكيا هو تغير في المنحنى النغمي للحركة. وأما إن جردناها من النبر فستكون كل الحركات ذات قيمة واحدة، وبالتالي سيكون المنحنى مستويا من بداية أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة. هذا هو التفسير الصوتي لما أورده كمال خير بك، وهذه هي النتائج الحتمية إذا جردنا فَعْلُنْ وفِعَلُنْ من النبر. ونعتقد أنه لا يوجد شاعر ينطق شعره على تلك الحال.

وفي المقابل من ذلك، فإننا نحيي كمال خير بك، ونحيي فيه سعيه لولوج المختبرات الصوتية للتحقق من جملة أسئلة كانت تراوده وهو يؤلف كتابه (حركة الحداثة)، كما نحيي فيه أيضا تواضعه العلمي والذي يتجلى في قوله "وقد كشفت التجارب الأولى عن الصعوبات الهائلة التي كان ينبغي التغلب عليها بغية الوصول إلى نتائج قاطعة. إن مشروعا كهذا يتطلب ليس فقط تخصصا في الميدان كان يتجاوز قدراتي الشخصية بكثير، وإنما كذلك سنوات طويلة من التجريب المعقد والدقيق في الوقت ذاته"[29]. فقد قام خير بك بتجربة صوتية على الشعر العربي في مختبر الصوتيات بجنيف، وتوصل إلى مجموعة من النتائج نشد على بعضها بحرارة ونعقب على البعض الآخر.

1- يرى كمال خير بك " أن الطابع الكمي لإيقاع البيت العربي مؤكد بوضوح، بل يبدو أنه يشكل الأساسي للشعر القديم"[30].

29- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 409 .
30- نفسه : 428 .

لقد نصت الدراسات الفونولوجية على أن اللغة العربية لغة كمية تتقابل فيها المقاطع الطويلة والقصيرة، كما نصت أيضا على أن كمية الحركات تلعب دورا تمييزيا كما في كَتَبَ/ كَاتَبَ، وبالتالي فإن اللجوء إلى المختبر الصوتي هو بهدف المعرفة العلمية لهذا الكم لا بهدف الاحتكام إلى وجوده أو عدمه.

2- بخصوص المقاطع الطويلة والقصيرة، يرى أنه "إذا أخذنا المعدلات الناتجة بعين الاعتبار، فإن قاعدة أخرى ستتأكد هنا أيضا، ألا وهي علاقة المقاطع الطويلة بالقصيرة، فمقطع طويل يساوي اثنين قصيرين أو يزيد عنهما. غير أن طبيعة التلفظ والمحيط المقطعي ... ومكان النبر وعوامل أخرى، تجعل هذه العلاقة متغيرة بنحو يصعب القبض عليها بسهولة"[31]. هناك مجموعة من المتغيرات التي تحول دون التحكم في هذه الظاهرة، ولذلك لا يمكن المراهنة صوتيا على هذه النتيجة.

3- "يلعب النبر دورا إيقاعيا بصورة مؤكدة، ولكن هذا الدور مختزل غالبا إلى وظيفة تقوية أو تعويض"[32]. **لا نشك بتاتا في الدور الإيقاعي للنبر، ولكن الذي نشك فيه هو أن يختزل دوره في التقوية والتعويض. فإن كان النبر إلحاحيا فإننا لا نمانع في ذلك. وإن كان عاديا، فإننا نعتبر تكرار هذه النبرات على مسافات منتظمة إيقاعا بدوره كما أوضحنا سالفا.**

4- توصل خير بك إلى نتائج أكستيكية حول النبر مفادها أن "النبر واضح غالبا وقوي (أي مشتمل على العلو والحدة) ولكن إشارات عديدة تدفع إلى إعطاء الأهمية إلى العلو"[33]. عندما ندرس المكونات الأكستيكية للنبر فإن قصدنا في ذلك كما يقول Rossi بناء علاقة تراتبية بين هذه المكونات : التردد الأساسي frequence fondamentale والشدة Intensité والمدة Durée بغية تحديد المكون أو المكونات التي تلعب دورا أساسيا في إنجازه.

إننا لا ندري المصطلح الذي ترجمت عنه الحدة والعلو، وذلك لأننا لم نعثر لهما على ثبت في الكتاب. فإن كان المقصود بالعلو التردد الأساسي، فإننا نوافقه على هذه النتيجة، وإن كان المقصود به الشدة، فنحيط القارئ الكريم علما أنها في الدرجة الثانية بعد التردد.

31-حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 428 .
32- نفسه : 428 .
33- نفسه : 428 .

5- يصف الحدة (التردد الأساسي) بأنها "موحدة المستوى، فإن الأداء يمثل خطا هابطا ينبسط على شطري البيت الذي يعامل كجملة واحدة"[34]. هذه الملاحظة لا تصلح أن تكون قاعدة عامة للأداء الشعري. إن طبيعة الجملة هي التي تحدد طبيعة المنحنى. أما المنحنى الهابط الذي تحدث عنه خير بك فإنه خاص بالجمل التقريرية. وليست كل جمل القصيدة من هذا النوع. أما الجمل الاستفهامية فذات منحنى تصاعدي.

5- سيد بحراوي

يعتبر سيد بحراوي النبر عنصرا من العناصر الإيقاعية. يقول :" بالنسبة لنا نفضل اعتبار عناصر الإيقاع هي الخصائص التي تتوفر في كل صوت لغوي على حدة وفي سياق. ومن المعروف أن لكل صوت لغوي حسب العوامل المتحكمة في نطقه خصائص ثلاثا هي المدى الزمني ... والنبر ... والتنغيم".[35] ليس النبر والتنغيم خصائص فيزيائية للصوت، إنهما ظاهرتان صوتيتان تتحققان بتغيرات تطرأ على الخصائص الفيزيائية، والتي هي المدة الزمنية والشدة والتردد، إذ لو كانت هذه الخصائص الفيزيائية عناصر للإيقاع لكانت اللغة العادية لا تختلف في إيقاعها عن اللغة الشعرية. ولكننا لا ننفي أن النبر والتنغيم من مكونات الايقاع، لأنهما تشكلان مختلفان للخصائص الفيزيائية للصوت.

كما لا نوافق سيد بحراوي الذي يعتبر النبر "عنصرا مؤثرا في سرعة الإيقاع"[36]. فقد سبق أن أوضحنا أن سرعة الإيقاع أو بطأه يرتبط بإيقاع الكلام Debit de la parole ولا علاقة للنبر به.

وهناك ملاحظة تتكرر عند أغلب النقاد واللغويين عند حديثهم عن النبر، وقد أوردها سيد بحراوي بدوره، وذلك في قوله :"فالإنجاز الذي تحقق في دراسات علماء اللغة من مستشرقين وعرب، رغم أهميته ضئيل، ذلك أن النتائج العامة التي توصلوا إليها متناقضة في كثير من الأحيان، فيما يختص بالنبر في اللغة. ويرجع ذلك إلى صعوبة وجود المادة القديمة للغة العربية"[37].

يمكن تصنيف الدراسات النبرية إلى ثلاثة أصناف : صنف يمكن أن ننعته بالكلاسيكي ويتضمن دراسة المستشرقين وبعض رواد علم الأصوات كابراهيم أنيس. وصنف

34- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 428.
35- في البحث عن لؤلؤة المستحيل : 50-51 .
36- نفسه : 70 .
37- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : 21 .

اعتمد الدراسة الفونولوجية. والصنف الثالث يتبنى النظرة الصوتية المختبرية. ولهذا لا نستغرب إذا وصلت النتائج إلى حد التناقض. والمنهجية المثلى في نظرنا هي الانطلاق من قاعدة صوتية تعتمد التجارب المختبرية بغية بناء تصور فونولوجي، وقد أوضحنا هذه القضية في كتاب نبر الكلمة.

أما ربط التناقض بصعوبة وجود المادة القديمة للغة العربية، فليس هذا هو جوهر الإشكال. ولماذا الخلط بين العربية القديمة والعربية المعاصرة ؟ فعندما نبحث عن قواعد النبر فإننا لا ننظر إلى العربية القديمة وإنما ننظر إلى المعاصرة، ويستحيل أن نجري دراسة صوتية نراهن فيها على نتائج تخص العربية القديمة، وذلك لفقدان شرط المتكلم، وعدم وجود تسجيلات عن تلك المرحلة. فلا نرى علاقة بين هاته وتلك، بل كيف ستكون صعوبة وجود المادة القديمة عائقا أمامنا للتعرف على النبر ؟

ويستوقفنا نص عند سيد بحراوي يحاول أن يميز فيه بين مفاهيم صوتية، ولكنه في نظرنا لم يوفق في ذلك. يقول :"يشيع في نقدنا المعاصر خلط فاضح بين النبر (أو النبرة) والتنغيم (أو النغمة). والحقيقة أنهما شيئان مختلفان تماما. النبر هو ضغط أو شدة تقع على مقطع معين من الكلمة نتيجة لخصائص موضوعية في نطق أصوات هذا المقطع بالمقارنة بأصوات المقاطع الأخرى، هذه الخصائص التي يسميها الصوتيون بالشدة أو العلو (Intensity). بينما التنغيم يعتمد على خاصية أخرى هي درجة (Pitch) الصوت، ولا شك أنهما مرتبطان، ولكنهما متمايزان بكل تأكيد"[38]. نشد بحرارة على هذه الملاحظة الثاقبة التي أثارها سيد بحراوي. ولا يقتصر هذا الخلط على ما سبق ذكره، بل يتعداه إلى مجموعة من القضايا الصوتية التي سبق التنبيه عليها في هذا الكتاب. إن هذه النظرة المضطربة، لا شك أنها ستؤثر في نظرة الناقد، وذلك أن عدم التمكن من الآليات سيحجب عنه الحقيقة الصوتية التي يسعى إلى استخراجها من النص.

بداية وجب التمييز بين النبر أو النبرة Accent، والتنغيم Intonation ، والنغمة ton. فالنبر هو الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة، والتنغيم هو مجموع النبرات أو هو تغير في سلسلة التردد الأساسي وهو خاص بالجملة. والنغمة هي مثل ما نجد في اللغات النغمية كالصينية مثلا، حيث نجد [ma] لها خمسة مدلولات، وكل مدلول يرتبط بدرجة

38- في البحث عن لؤلؤة المستحيل : 65 .

معينة في تردد فتحة [ma].

أما ربطه النبر بالشدة والتنغيم بالتردد، فأمر غير صحيح. لأن المكونات الفيزيائية من تردد وشدة ومدة كلها عوامل يتجسد من خلالها التنغيم، إلا أن النبر يرتبط بالكلمة والتنغيم بالجملة.

6- تامر سلوم

يميز تامر سلوم بين النبر والارتكاز، يقول :" الارتكاز الصوتي يعني الضغط على المقطع وهو يقابل ما سميناه النبر اللغوي. إلا أن النبر إذا وقع في الشعر سمي ارتكازا"[39]. وأرى أن هذا التمييز لا طائل من ورائه، فالنبر أينما كان في اللغة العادية أو الشعرية يظل دائما نبرا ولا يغير من ماهيته شيء.

وقد أدى به هذا التمييز إلى افتراضه في (أمَا)، نبرين : أحدهما نبر والآخر ارتكاز وذلك في قول المتنبي :

أمَا تَغلِطُ الأيّامُ فيّ بأن أرَى *** بَغيضًا تُنَائِي او حبيبًا تقرّبُ

"ومن ذلك تنافر النبر والارتكاز في (أما)، حيث يقع النبر على الهمزة أي على مقطع قصير(ب̆). والارتكاز على (ما)، أي على مقطع طويل (ـ̱). ولهذا التنافر قيمة في المعنى حيث يساعد بطريقة لا شعورية على الإحساس بعمق الصراع الذي يملأ وجدان المتنبي ،والتناقض الحاد الذي يخضع له أو يتحسس أثره على نفسه"[40]. **قد يجتمع نبران في الكلمة، ولكن على أساس أن أحدهما رئيسي والآخر ثانوي. أما أن يكون اجتماعهما على أساس أن أحدهما لغوي والآخر شعري فأمر مستبعد، وذلك لأن وجود لغتين (عادية وشعرية) لا يستلزم ضرورة وجود نوعين من النبر، وذلك لأنه ظاهرة صوتية موجودة فيهما معا.**

أما القول : إن (أما) تحتوي على نبرين فغير ممكن وذلك من جهتين : أولهما، أن كل كلمة تحتوي على نبر واحد، وهو هنا على (مَا) كانت مخففة أو مشددة. وثانيهما، أننا لو افترضنا أن المقطع الأول (أ) منبور بدوره، لكان نطق المقطعين معا يستلزم قوة نطقية، فيأتي هذا النطق شاذاً

39- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : 41 .
40- نفسه : 44 .

عن النطق العادي. وتأمل ذلك من نفسك فستجده صحيحا، بل وإن طبعك سينفر منه.

ومن الأمور التي نسجلها على تامر سلوم في تعامله مع ظاهرة النبر في الشعر أنه ربطها بالأوزان باعتبارها قوالب فارغة، وهي الملاحظة نفسها التي سجلناها على النماذج النبرية عند كمال أبي ديب. إن عملية تنبير التفاعيل لا تعكس التنبير الحقيقي للبيت الشعري وقد لا يتوازيان. وما نصنعه في حقيقة الأمر أننا ننبر فعولن مفاعيلن، وبصنيعنا هذا نعتقد أننا قد نبرنا (قفا نبك من ذكرى)، وشتان بين العمليتين.

إن الانطلاق من مثل هذه المعطيات التي لا تستند إلى حقائق صوتية من شأنها التأثير على توجهات الناقد التحليلية. فالناقد عندما يقوم بدراسة تحليلية نقدية لعمل إبداعي محاولا استخلاص أبعاد النص، ينطلق من معطيات للتدليل على صحة ما يقول، ويعتقد في قرارة نفسه أنها سنده العلمي على برهنة تصوره. ولكن المأزق كل المأزق، عندما تكون هذه المقدمات فاسدة ولا يؤكد علم الأصوات صحتها، فإن مآل هذه النتائج مآل مقدماتها، مما يقلل من مصداقية الناقد ورؤيته. ونعتقد أن لا أحد منا يقبل أن يكون النص الإبداعي مرعى بدون سياج وحديقة بدون سور.

ومن المقدمات الفاسدة عند تامر سلوم تنافر النبر والارتكاز في قول الشاعر :

وقفتُ على ربعٍ لميةَ ناقتي * فما زلت ابكي عنده واخاطبُهْ**

واسقيه حتى كاد مما ابثُّهُ * تكلمني أحجارُه وملاعبُـــهُ**

" من الممكن أن تقرأ في ضوء التشكيل المقطعي الآخر (تنافر الطول والنبر). فالكلمات (أخاطبه، أحجاره، ملاعب) قد اكتسبت أهمية وجدانية وتأكيدا نفسيا عميقا بفضل طول المقاطع (خا- جا - لا) ووقوع النبر اللغوي بعدها على الطاء والراء والعين. أي على مقطع قصير (بْ) منح الشاعر قدرة في أن يتلمس في أعماقه صوتا سواه يأنس إليه ويطمئن عنده. أو أن هذه "النواة الايقاعية" (- بْ) أعطت المنازل الموحشة قدرة على الحديث والنطق من ثنايا السياق"[41]. **(فأخاطبه) (وأحجاره) (وملاعب) كل هذه الكلمات تحمل نبرا واحدا على (خا - جا - لا)، ولا تحمل نبرين كما يرى**

41- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : 41 .

سلوم. أما المقاطع (طِ - رُ-عِ) فإنها غير منبورة، وبالتالي لا يوجد أي تنافر بين النبر والارتكاز إذا سلمنا بالتمايز بينهما. وإذا ثبت ما قلناه، ما مصير النتائج المترتبة عن فرضية التنافر ؟

7- محمد مفتاح

يرى مفتاح أن"دراسة النبر الشعري هو أصعب شيء يواجهه الباحث العربي، ذلك أن اللغة العربية الفصحى لم يقعد اللغويون العرب القدامى لنبرها، وما فعله المحدثون معتمد على تلاوة قراء مصر. وإذا كان الوضع هكذا، فكيف يغامر الباحث في دراسة النبر الشعري"[42]. إن ربط صعوبة دراسة النبر الشعري بعدم تقعيد اللغويين العرب القدامى لنبر العربية ربط في غير محله، وذلك لأن غياب تصورهم عن هذه الظاهرة لن يكون معيقا للناقد في مقاربة النبر في العمل الإبداعي، إذ على الناقد أن ينطلق من الدراسات اللغوية والصوتية التي أجريت على النبر العادي في العربية، لتعينه على اكتشاف مواطنه في العمل الإبداعي.

أما بخصوص النبر الإلحاحي، فليس هناك من حل إلا إعادة إنتاج الصورة النطقية للقصيدة الشعرية بغية التعرف على طريقة أدائها لاكتشاف النبرات الإلحاحية وخصوصية تنغيم الجمل. وبعملنا هذا نحل إشكالا يبدو أنه قد استعصى على مفتاح حله، وذلك في قوله "نبر الجمل لا يمكن ضبطه ولا التقنين له"[43]. فنبر الجمل يمكن ضبطه والتقنين له كما هو الشأن بالنسبة للنبر العادي، ولكن كثافة حضوره في النص هي من خصوصية المتكلم، لأن نطقه اختياري ورهين بالسياق.

وليس السياق بمفرده هو الذي يحدد مكان النبر كما يرى مفتاح :" والنبر يقع في الكلمة وفي التركيب، ولا يشخص النبر بكيفية جيدة إلا ضمن سياق ومساق"[44]. إن هذا الكلام صحيح بالنسبة لنبر الجملة (الإلحاحي)، ولكنه ليس شرطا في نبر الكلمة لأنه في عداد مكوناتها.

وبخصوص نموذج نبر وزن البسيط، يرى مفتاح أنه "مهما وقع من زحافات فإن النبر

42- تحليل الخطاب الشعري استيراتيجية التناص 54 .
43- نفسه : 50 .
44- نفسه : 56 .

يبقى له بعض الثبوت، فالنبر القوي على الفاء من مستفعلن/ متفعلن. والخفيف من [على] النون منهما، كما أن النبر القوي على الألف في "فا" والعين في "فَعْ" في حالة سكونها. والخفيف على النون من "علن". وأما في حالة فعِلن بتحريك العين، فإن النبر القوي يقع على الفاء، والخفيف على النون"[45].

سبق أن أوضحنا أن النبر لا يكون على الصوامت بل على الصوائت. كما أن عملية تنبير الوزن كقالب فارغ لا يعكس الحقيقة الصوتية لنبر الكلمات. أما تنبير مستفعلن وفاعلن كبنيات مقطعية فعلى الشكل الآتي :

مستفعلن cvccv́c cvcvc إذ تحمل نبرا واحدا على مقطع (تَفْ)، أما المقطع الأخير فغير منبور لأنه منون. والشيء نفسه بالنسبة إلى متفعلن.

فاعلن cv́vcvcvc إذ تحمل نبرا واحدا على مقطع (فا)، وفي حال حذف الثاني الساكن، فإن النبر دائما على المقطع الأول (فَعْ) أو (فَ). دون أن يكون هناك نبر ثانوي على المقطع المنون.

8- محمد الماكري

نود في البداية أن ننبه إلى أن النبر شيء والتنغيم شيء آخر، وليس النبر كما أورده الماكري قائلا هو :"المنحنى النظمي الذي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ لأصوات أثناء إلقاء جملة"[46] فالنبر يتعلق بالكلمة لا بالجملة إلا في حالة كونه إلحاحيا، فيسمى أنذاك بنبر الجملة، أما تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء الإلقاء، فهو ما يعرف بالتنغيم.

ودليلنا على هذا الخلط الوارد عند الماكري أنه يترجم Intonation بالنبر[47]. وأورد المثال المشهور ? il pleut ظنا منه أن النبر هو الذي يقوم بوظيفة الاستفهام. **وحقيقة الأمر أن التنغيم هو الذي يغير الجملة من التقرير إلى الاستفهام.**

أما عن تمييزه داخل نبر الكلمة بين النبر التأويلي والنبر الثانوي، فلا ندري ما المقصود بالتأويلي وما أصل هذه الترجمة. فنبر الكلمة يقسم من حيث قوة درجته إلى

45- في سيماء الشعر القديم : 62 .
46- الشكل والخطاب : 131 .
47- نفسه : 109 .

رئيسي وثانوي، ومن حيث وظيفته إلى تمييزي وتحديدي.

وليست الظواهر فوق مقطعية مستقلة عن اللغة كما يظنها الماكري "ومنها ما هو مستقل عن اللغة ومواز لها كالوقائع النظمية les faits prosodiques"[48]، بل إنها الشق الثاني والمكمل للكلام. إنها من صميم اللغة، وهي التي تبعث الحيوية في المستوى المقطعي، وتجعل من الكلمات واقعا معيشا، وحركات تشاهد، وأحاسيس تعاش، أو قل هي لغات داخل اللغة الواحدة كما عبر عن ذلك Fonagy.

48- الشكل والخطاب : 134 .

6- الشعر العربي بين الكمية والنبرية : إشكال مفتعل

الشعر العربي بين الكمية والنبرية : إشكال مفتعل

حظيت هذه القضية باهتمام بالغ في النقد العربي الحديث، ولا نود التعرض للخلفيات الفكرية التي وجهت هذا النقاش، وإنما قصدنا مناقشة هذا الإشكال مناقشة صوتية، نوضح فيها علاقة الكم بالنبر في الشعر العربي.

يرى شكري عياد "أن النبر عامل ثانوي في الوزن، أي أن كم المقاطع يمكن أن يكون هو المهيمن على موازين الشعر العربي"[1]. ويرى النويهي أن " النظام الأساسي للإيقاع في الشعر العربي هو نظام كمي يقوم على قصر المقاطع وطولها ... الإيقاع العروضي يقوم إذن على مجرد ترتيب الطول والقصر، أي الكم. وليس فيه نظام المقاطع المنبورة، (أي التي يقع عليها ضغط)، والمقاطع غير المنبورة"[2]. ولكن النويهي يدعو في كتابه (قضية الشعر الجديد) إلى "تغيير أكبر جذرية يؤدي إلى نظام نبري كامل"[3]. ويجعل هذا التغيير من اختصاص الشعراء وليس النقاد، وذلك في قوله :"ونحن كنقاد لا نريد أن نضع لشعرائنا نظام هذا الإيقاع النبري غير الكمي، فليس هذا من عملنا بل هو من عملهم"[4].

أما محمد مندور، فيلخص "الأوزان العربية بأنها تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل، وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزحفة معلولة أو لم تكن. وأن الإيقاع يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن"[5]. أما عن العلاقة بين الكم والنبر فيقول مندور :"فالكم كما قلنا لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر، بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل، ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا"[6]. ولكن هذا لا يعني في نظره "أن الشعر العربي شعر ارتكازي بمعنى أن مقاطعه تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله ؟ الجواب أيضا بالنفي، فالمقاطع العربية كما

1- موسيقى الشعر العربي : 83 .
2- الشعر الجاهلي : 53/1 .
3- قضية الشعر الجديد : 245 .
4- نفسه : 245 .
5-في الميزان الجديد : 264-265 .
6- نفسه : 261 .

تحمل الارتكاز تتميز بالكم كذلك، وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه"[7].

وعلى المقابل من هذه الآراء التي تجعل من الشعر العربي شعرا كميا تارة، وتارة أخرى يجمع بين الكم والنبر، نجد رأيا آخر يتجاوز النظرة الكمية ليجعل من "النبر فاعلية تتجاوز التشكيل الكمي للكتلة الوزنية، وإن الكم يمكن أن يهمل، لكن النبر لا يمكن أن يهمل"[8]، ومن الأسباب التي اعتمدها أبو ديب لتجاوز النظرة الكمية عدم تحقق التوازن الفيزيائي بين التفاعيل (مستفعلن/ مستعلن) بفعل الزحافات والعلل.

وردنا على هذا الدليل، أنه لو غابت الزحافات والعلل عن مستفعلن مثلا وأمثالها، فلن يكون هناك توازن فيزيائي صرف. ونشرح ذلك بنظرية Les valeurs intrinsèques et conintrinsèques (القيم الذاتية والموضوعية) لأن الوحدات المتطعية المكوِّنة لتفعيلة ما في وزن ما لن تتشابه مع مثيلتها، وحتى لو تشابهت مقطعيا فإنها ستختلف تطريزيا. ويؤكد ذلك شاتمان في قوله "إن تطابق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث ... وأن المهم هو تكون الانطباع بحدوث التناسب أو التوازن، وليس وجود التناسب والتوازن بالمعنى الرياضي الدقيق"[9].

ودليل آخر على أن التوازن الذي استند إليه أبو ديب لتجاوز الكم إلى النبر يصعب تحققه فيزيائيا، تلك الدراسة التي قام بها مندور، والتي أسفرت عن :" أن التفاعيل المزحفة كالتفعيل الخامس والسابع قد ساوى كمها في النطق كم التفاعيل الصحيحة بل زاد ... وأن هناك فروقا بين التفاعيل المتساوية كالتفعيل الثاني والرابع والسادس والثامن"[10] **والتفسير الصوتي الذي نفسر به كلام مندور هو أن هناك مجموعة من العوامل التي تقف عائقا من تحقق التوازن الفيزيائي بين تفعيلتين إحداهما صحيحة والأخرى معلولة بل وحتى بين تفعيلتين متماثلتين سالمتين من أي زحاف يذكر.**

7- في الميزان الجديد : 264 .
8- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : 255 .
9- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة : 154 .
10- في الميزان الجديد : 263 .

فهناك مجموعة من العوامل التي تحدد المدة الزمنية، منها ما هو راجع إلى المستوى المقطعي كطبيعة الحرف مخرجا وصفة، وعلاقته بالذي يسبقه والذي يليه، وطبيعة المقطع الذي يوجد فيه... ومنها ما هو راجع إلى المستوى فوق مقطعي كالنبر والتنغيم ... ومنها ما هو مرتبط بالمتكلم كطريقة نطقه، وحالته النفسية ... كل هذه العوامل تقوم بدور أساسي في تحديد المدة الزمنية.

فلا غرابة إذن أن تكون التفعيلة المزحفة أكبر من الصحيحة، ولا غرابة إذن أن تكون التفعيلتان المتماثلتان غير متساويتين. فإذا توالت الحروف الاحتكاكية في التفعيلة المزحفة، والحروف الانفجارية في الصحيحة كانت مدة الأولى أطول من الثانية.

فالتساوي الفيزيائي الذي يبحث عنه أبو ديب في نظرنا هو بحث عن المستحيل الصوتي وذلك للعوامل التي أسلفنا. وغياب هذا التساوي، لا يعني وجود خلل في الإيقاع، بل المهم، كما يقول شاتمان، تكون الانطباع بحدوث التوازن لا التوازن الحقيقي.

موقفنا من القضية

إن الإيقاع شيء أكبر من أن يحصر في الكم وحده أو النبر وحده. والقول بالكم وإلغاء النبر قول غير سليم صوتيا. والقول بالنبر وإلغاء الكم، هو محاولة لفصم بين شيئين متلازمين، وبعد التفريق بينهما من باب التعسف على طبائع الأشياء. وهو قول مرفوض في الشعر العربي، ذلك أن الواقع الشعري لا يؤكده.

ما علاقة النبر بالكم ؟

إن علاقة الكم بالنبر هي علاقة سبب بمسبب، فالكم في اللغة العربية (الثقل المقطعي/ المد الحركي) يشكل القاعدة الأساسية التي تنظم قواعد النبر. والقول بالكم وإلغاء النبر كأن تؤمن بالسبب دون مسببه. والقول بالنبر وإلغاء الكم كأن تؤمن بالمسبب دون سببه، وفي

النظرتين معا قصور. وذلك لأن كل نظرة تحاول حصر موسيقى الشعر العربي في أحدهما دون غيره، علما أن النبر لا يتحقق إلا بالكم تباينا أو تساويا. ووجود الكم يستدعي ضرورة وجود النبر.

فالشعر العربي كمي بالأساس، وذلك للتساوي الحاصل بين التفاعيل في الوزن. وهذه الرتابة الكمية التي تتكرر على مسافة محددة مكون من مكونات الإيقاع بل وعصبه في الشعر العربي، وينتج عن هذه الرتابة الكمية رتابة نبرية تتولد عن توالي مقاطع طويلة مقابل مقاطع قصيرة. فينضاف النبر كمكون إيقاعي فوق مقطعي إلى الكم كمكون إيقاعي مقطعي ليلتحما معًا مشكلين بذلك خصوصية الشعر العربي.

7- التنغيـــــم

لم تستأثر ظاهرة التنغيم بحظ أوفر لدى المهتمين بتحليل النص الإبداعي مقارنة مع النبر. ونود هنا أن ننبه إلى خصوبة هذا الحقل الصوتي وما يمكن أن يضيفه إلى فضاء النص من حيوية وتناغم بين أصواته ودلالته.

إن المكون الدلالي للنص، غرضا شعريا كان أم بؤرة دلالية أم عاطفة، يؤطر ظاهرة التنغيم ويجعلها تتناغم وما يريد الشاعر أن يعبر عنه. وقد فصلنا القول في ذلك في مبحث الأوزان، والظواهر فوق مقطعية.

وعن دور المكون الدلالي يقول ابراهيم أنيس :"... وهكذا نرى المعنى ينظم الهبوط والصعود بالصوت في أواخر الأبيات، بل ينظمها أيضا في حشو البيت الواحد الذي قد تختلف مقاطعه في النطق هبوطا وصعودا، ومثل هذا الانسجام في الصعود نشعر به وتطرب له آذاننا ثم لانكاد نقدر على وصفه إلا بأن نرمز له برموز النوتة الموسيقية"[1] فالصعود والهبوط بالصوت هو ما يعرف في علم الأصوات بالتغيرات التي تطرأ على ذبذبات الحبال الصوتية. وليست هذه العملية عشوائية بل لها نظام داخلي يحكمها ولها قواعد كلية تضبطها.

فالمكون الدلالي هو الذي يتحكم في التشكيل النغمي. وعن محاولة الربط بينهما يرى بلمليح أنها "... أمر بعيد التحقق، إن لم نقل : إنه مستحيل ! وذلك لأنه سيطرح علينا فيما يخص الشعر فقط مشاكل متعددة الجوانب، من جملتها :

1- أن الموضوع الشعري يتغير من مقطوعة إلى مقطوعة، ومن نص إلى نص ثم من شاعر إلى آخر، ومن غرض وجنس إلى غرض وجنس غيرهما. فكيف نستطيع إقامة دراسة صوتية ونغمية تراعي كل هذا التنوع في الموضوعات، ثم نربط بينه وبين نظام نغمي قار وبنيوي"[2]. **إن التعبيرات الواردة في هذا النص لا تشكل في نظرنا عائقا معرفيا يحول بيننا وبين بناء نماذج بنيوية للأشكال التنغيمية المتعددة. لقد قام Fonagy بإنجاز هذا العمل في كتابه la vive voix وبنى نماذج تنغيمية لأشكال متعددة من الأحاسيس. فمن الطبيعي أن يكون هناك تغير على مستوى المقطوعة والنص والشاعر والغرض والجنس، وهذا الاختلاف لا**

1- موسيقى الشعر : 190 .
2- المختارات الشعرية : 159 .

يمنع بتاتا من صياغة هذه النماذج الكلية التي تكون صالحة لتفسير المعطيات الدلالية، بل عن طريقها سيزال الستار بين الصوت والدلالة ليصبحا تشكلين لماهية واحدة.

ومن التبريرات الأخرى التي يبرر بها بلمليح استحالة عملية الربط قوله :"إن التصاوت داخل الخطاب إنجاز نغمي ولغوي يخص كل لغة على حدة، فهل نستطيع التوفيق بين ما هو عام وما هو خاص دون أن نحطم مفهوم النغمية نفسه، بل مفهوم الصفات الفيزيائية للأصوات اللغوية المتميزة داخل كل لغة على حدة ..."[3]. **صحيح أن لكل لغة نظامها التنغيمي الخاص بها. ولكن هذه الخصوصية لا ترقى إلى الحد الذي تشكل فيها عائقا لبناء نموذج باعتباره قاعدة كلية يصلح استثماره لإظهار علاقة المكون الدلالي بالمكون الصوتي.**

ويعود رزق خفاجي إلى الربط بين التنغيم والفصاحة على غرار ما فعله في النبر. يقول :"ومن الراجح لدينا، أن الصلة بين الفصاحة والتنغيم كبيرة، وتستوجب التناول والدرس لأن التنغيم صفة صوتية متصلة بالمتكلم اتصالا وثيقا"[4] ولن نكرر ما قلناه في تعقيبنا على الخفاجي في ربطه النبر بالتنغيم، ولكننا نلح على أن نظم هذه الظواهر تجعل للمتكلم مزية عن غيره.

3- المختارات الشعرية: 159 .
4- علم الفصاحة العربية : 193 .

خـــاتمـــــة

لا نعتبر النتائج التي نقدمها بين يدي القارئ الكريم نهائية في بابها عملا بقول الخليل رحمه الله لما سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو، أعن العرب أخذها أم اخترعها من نفسه فقال "إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه، فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست، وإن تكن هناك علة له، فمثلي من ذلك مثل رجل حكيم، دخل دارا محكمة البناء، عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادق أ و البراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل من الدار على شيء منها قال : إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة، إلا أن ذلك مما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك، **فإن سنح لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مما ذكرته بالمعلول، فليأت بها"***

فليست كل العلل التي نقدمها تنفي وجود علل أخرى، وليست كل التفسيرات التي دعونا إلى تبنيها تلغي تفسيرات محتملة أخرى، فما نقدمه - في نظرنا- جزء من الحقيقة، وليس الحقيقة كلها، بل هو سعي منا إلى لفت الانتباه إلى مجموعة من القضايا التي نرى أن الولوج إليها من بوابة أخرى - علم الأصوات- قد يكشف الوجه الآخر للحقيقة ويساعد على إضاء.تها وفيما يلي جملة من هذه النتائج :

* المكون الصوتي أساس من أسس الدرس البلاغي والنقدي العربي ويمكن حصر المواضيع التي تم توظيف الصوت فيها فيما يلي :

- الفصاحة والبلاغة - فصاحة الكلمة- فصاحة المتكلم- فصاحة الكلام- الظواهر فوق مقطعية- القافية- الضرورات الشعرية - المحسنات الصوتية- الأوزان.

---

*- (الزجاجي : الإيضاح في علل النحو : ص 65 - 66 .

* يمكن الحديث عن مدارس صوتية، كل منها له وجهة نظر خاصة في تحديد مفهوم الفصاحة. فهناك المدرسة النطقية التي يتزعمها ابن سنان الخفاجي والمدرسة الإدراكية بزعامة ابن الأثير.

* ليس التقارب - كما ادعى القدماء- هو الأصل في التنافر، بل طبيعة الصوت المتقارب.

* لا يمكن اعتبار الحركات بأي حال من الأحوال سببا من أسباب التنافر، لأن طبيعتها الصوتية تبرئها من ذلك.

* رغم التباين الحاصل بين المدرسة النطقية والإدراكية، فإنهما يشكلان تكاملا صوتيا بينهما، وليسا على طرفي نقيض كما اعتقد القدماء.

* ليس الذوق منقطعا عن أي تفسير سببا في المفاضلة، إن لذة المسموع (الذوق) نتيجة لأسباب، وبزوال هذه الأسباب تزول النتيجة. وليس التقارب في ذاته هو العلة في التنافر، وإنما طبيعة هذا التقارب وطبيعة الأصوات الممزوجة هي التي تضفي الحسن أو عكسه على اللفظ.

* ليست العبرة في الفصاحة بانحدار اللسان أو صعوده، وإنما باتجاه حركته.

* أثبت التحليل الأكستيكي وجود درجات في التنافر، كما أثبت تمتع الكلمات المتنافرة بمدة أطول.

* لو كان تكرار صوت بعينه هو السبب في تنافر الكلام، لكانت الفتحة التي كررت في بيت الجن بنسبة 25٪ سببا في ذلك، ولكن ؟

* برع الجاحظ في رصد الأسباب الفزيولوجية والنطقية التي تكون عائقا في تحقق فصاحة المتكلم، وعدد عيوبا صوتية كثيرة نذكر منها : اللثغة والحبسة والعقلة ...

* كان حديث القدماء عن الفصاحة حديثا متكاملا، فقد شمل المرسل (المتكلم) والمرسل إليه (المستمع) والمادة الصوتية (الكلام).

* أفلح الجرجاني تطبيقيا في جعل المكون الصوتي من الدرجة الثانية، لكنه - في نظرنا- لم يفلح في ذلك نظريا.

* كان القدماء - خصوصا الفلاسفة منهم- على علم بوظيفة الظواهر فوق مقطعية في نظرية الشعر.

* أكد القدماء على اختيار حرف الروي، وهذا الإختيار - في نظرنا- وعي بالدور الايقاعي الذي يقوم به الصوت الأخير من كل بيت فتماثل الروي في القصيدة برمتها يزيد من جماليتها، إذ يأتي إيقاع التماثل (الروي) كبنية إغلاقية في البيت مكملا لإيقاع التخالف المتجسد في تفاعيله ومقاطعه وأصواته. ليكون الإيقاع الناتج عن التخالف والتماثل مكونا فنيا من مكونات القصيدة.

* لا يستبعد أن تكون وظيفة الوصل والخروج ذات بعد موسيقي وخصوصا إذا علمنا أن الشعر العربي كان شعرا غنائيا. ونعتقد أنه لهذه الأسباب انحصرت أصوات الوصل والخروج في الألف والواو والياء والهاء دون عداها من الأصوات، وذلك لما تحمله من بعد فزيولوجي وجمالي في الوقت نفسه .

* تنحصر العيوب الصوتية في القافية في التجميع والإكفاء والإقواء والسناد.

* إن تهميش مجموعة من المعطيات الصوتية وعدم مراعاتها كان له الأثر البالغ في عدم تناسق النظرة العروضية والصرفية والفونولوجية والصوتية. فجاءت النتيجة أن يكون السناد عيبا صوتيا لا عيبا عروضيا، ولو كانت النظرة العروضية تميز بين (ما cvv / من cvc) لكان السناد عيبا عروضيا قبل أن يكون عيبا صوتيا.

* يعتبر الإبدال والزيادة والحذف من المباحث الصوتية الصرفة في الضرورات الشعرية.

* إن عملية الإبدال صامتا بحركة كانت أو حركة بصامت أو حركة بحركة تحمل في طياتها بعدين : بعدا عروضيا يتجلى في طلب التوازن، وبعدا جماليا لما تضفيه الحركات

الطويلة على الكلام من رونق وجمال، ولما تضفيه من امتداد للصوت واستراحة للمنشد.

* يعتبر المكون الصوتي عنصرا أساسيا في العلاقات التي تحكم الجناس . إذ يعمد في هذا المحسن الصوتي إلى تكرار وحدات صوتية (صوامت/ صوائت) تبلغ حد التماثل، وهو تماثل يشمل المخارج والصفات أو تكرار يشمل بعض المكونات الصوتية للكلمتين دون البعض الآخر، ليظل التماثل الكلي أو الجزئي للبنية الصوتية أساسا في الجناس.

* يمكن إعادة تصنيف الجناس من المنظور الصوتي إلى : جناس الإبدال وجناس الإشتقاق وجناس التخالف وجناس التماثل الكلي وجناس التماثل الجزئي.

* لا يقتصر الجناس على الأصناف المذكورة، بل إن القاعدة التي انطلقنا منها حتمت علينا أن نجعل له ملحقات كرد الأعجاز على الصدور، والقلب ... لكون هذه الأخيرة لا تتمتع بأي كيان صوتي مستقل تتميز به عن الجناس.

* الفواصل والسجع والترصيع ماهية صوتية واحدة.

* أرقى الموازنات النثرية هي التي تحقق موازنة صوتية وصرفية تركيبية.

* انطلاقا من مَقُولَةٍ للعسكري، أمكننا الحديث عن سلم الجودة في الموازنات الشعرية، لتكون المكونات الصوتية والصرفية والتركيبية أسسا لهذه الجودة.

* الموازنة العروضية والموازنة الشعرية شيئان مختلفان. فكل موازنة شعرية هي موازنة عروضية، وليست كل موازنة عروضية موازنة شعرية.

* الجناس والسجع وجهان لعملة واحدة. إن الارتقاء في سلم التماثل يذيب الحواجز بين الجناس والسجع ليجعل منهما شيئا واحدا، ومن ثم يصير الجناس الوجه الآخر للسجع، ويصير السجع الوجه الآخر للجناس، وكلما ابتعدنا عن التماثل في اتجاه اللاتماثل نجد كل واحد منهما يستقل عن الآخر.

* إن فكرة حازم لبناء نموذج المحاكاة اعتمادا على الأوزان لا تعكس الحقيقة الصوتية، لذا نرى أن المحاكاة تكمن في المادة الصوتية المفرغة في الوزن، فليس الوزن هو

الذي يحدد سمات المادة الصوتية ولكن المادة الصوتية هي التي تعكس حالها بنفسها، وما الوزن بالنسبة لها إلا قالبا عديم المعنى تفرغ فيه بغية تقنينها وخلق إيقاع موسيقي لها.

* لا تقتصر القيمة التعبيرية عند القدماء على الأصوات في حالة الإفراد بل تتعدى ذلك إلى مستوى الجذر اللغوي، يتم ذلك بطريقة تتآزر فيها الدلالة والصوت بعيدا عن الطابع القسري الذي أصبح مألوفا عند الناقد الأدبي في تعامله مع أصوات النص الإبداعي.

* صحيح أن الأصوات لا تتمتع بمعان جوهرية خاصة بها، ولكنها تتصف بخصائص نطقية وأكستيكية تصلح أن تكون قاعدة علمية صلبة تشيد على صرحها قيم تعبيرية تعكس حال الصوت وماهيته.

* إن أي قيمة تعبيرية للأصوات يجب أن تستمد مشروعيتها من الأصوات ذواتها، وأي استمداد خارج الصوت في ذاته سيكون إسقاطا لا مبرر له، وتفسيرا لا مستند له، ونعده من باب تحميل الشيء ما لا يحتمل.

* نقترح في هذه الدراسة توسيع مفهوم القيمة التعبيرية لتشمل الظواهر فوق مقطعية، ولذا ندعو النقاد إلى استثمارها في محاولة ربط المكون الصوتي بالمكون الدلالي في النص الإبداعي، لأن العلاقة الرابطة بينهما هي علاقة انعكاس آلي عكس ما هو حاصل في المستوى المقطعي.

* إن المكون الصوتي في اللغة العادية، لا يختلف عنه في اللغة الشعرية باعتباره مادة، وإنما يتجلى الفرق في تراكمه ووظيفته داخل العمل الإبداعي.

* ينبغي على الناقد الأدبي أن تكون منظومته للمفاهيم الصوتية منسجمة انسجاما زمنيا ينحصر في القديم وحده أو الحديث وحده، ولا ضير في الجمع بينهما إن كانت الدلالة واحدة.

* ندعو الناقد الأدبي إلى الإلمام بالمعطيات الصوتية أو على الأقل التأكد من

صحتها قبل الجزم فيها، وأن يسعى إلى جعل القيم التعبيرية جسرا يربط الأصوات والبؤرة الدلالية عبر علاقة محاكاة تمكننا من قراءة الدلالة في الأصوات، وتحسس الأصوات في الدلالة.

* إن عملية ربط النبر بالنوى من باب المصادرة على المطلوب وذلك لاختلاف تحققاتها الصوتية عندما تملأ بالمادة الشعرية.

* إن النماذج النبرية التي اقترحها أبو ديب، لا ينفع معها الإحساس في التنظير، بل لابد من إجراء التجارب للتأكد من صحة الفرضيات وندعو المهتمين بهذا المجال أن ينفتحوا على ما توصلت إليه الصوتيات الحديثة من نتائج بغية استثمارها في تصوراتهم النقدية والأدبية.

* يمكن اختزال كل الأنواع النبرية الواردة عند أبي ديب في نوعين : النبر العادي والنبر الإلحاحي.

* إن الظواهر فوق مقطعية - قياسا على ما قاله الجرجاني- لا تتفاضل من حيث هي كذلك، ولكن تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملاءمة معانيها لقصدية المتكلم ومقامه، وبطريقة نظمها بالشكل الذي يجعل من المتكلم ذا خصوصية متميزة.

* الشعر العربي شعر كمي بالأساس للتساوي الحاصل بين التفاعيل في الوزن، وهذه الرتابة الكمية التي تتكرر على مسافة محددة مكون من مكونات الإيقاع بل وعصبه في الشعر العربي، وينتج عن هذه الرتابة الكمية رتابة نبرية تتولد عن توالي مقاطع طويلة مقابل مقاطع قصيرة، فينضاف النبر كمكون إيقاعي فوق مقطعي إلى الكم كمكون إيقاعي مقطعي ليلتحما معا مشكلان بذلك خصوصية الشعر العربي.

* من الطبيعي أن يكون هناك تغير على مستوى المقطوعة والنص والشاعر والغرض والجنس، ولا يشكل هذا الاختلاف - في نظرنا- عائقا معرفيا يحول بيننا وبين بناء نماذج بنيوية لأشكال تنغيمية لمجموعة من الأحاسيس، ولا يمنع بتاتا من صياغة نماذج كلية تكون

صالحة لتفسير المعطيات الدلالية، بل عن طريقها سيزال الستار بين الصوت والدلالة ليصبحا تشكلين لماهية واحدة.

ببليوغرافيـــا المصـــادر والمراجـــع

1- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، أبو عمرو بن العلاء: عبد الصبور شاهين، مطبعة المدني، ط1، 1987 .

2- أدبية النص : صلاح رزق، دار الثقافة العربية القاهرة، 1989 .

3- أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث : أحمد المعداوي، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب، ط 1، 1993 .

4- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني . تح : محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل بيروت، ط 1، 1991 .

5- الأسس الجمالية في النقد العربي : عرض وتفسير ومقارنة : عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، 1992 .

6- الأسلوب دراسة لغوية احصائية : سعد مصلوح، عالم الكتب، ط3، 1992 .

7- الإشارات والتنبيهـــات في علم البلاغة : علـــي بن محمد الجرجانـــي (769أو 816) تح : عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطبع والنشر .

8- الأشباه والنظائر : جلال الدين السيوطي (911 هـ)، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 1984 ..

9- الأصوات اللغوية : ابراهيم أنيس، مكتبة أنجلو المصرية، ط 1، 1975 .

10- أصول النغم في الشعر العربي : صبري ابراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1989 .

11- الايضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، ط 3، 1989 .

12- البديع : عبد الله بن المعتز، تح : كراتشوفسكي، طبع في لندن، 1935.

13- البديع في البديع في نقد الشعر : أسامة بن منقذ، تح : عبد أ علي مهنا،

دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 1، 1987 .

14- البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن : كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني، تح : خديجة الحديثي وأحمد مطلوب، مطبعة العاني بغداد، ط 1، 1974 .

15- البلاغة العربية أصولها وامتدادها : محمد العمري، أفريقيا الشرق، 1999 .

16- بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) : يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع لبنان، ط 2، 1982 .

17- بنية الخطاب الشعري " دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية" : عبد الملك مرتاض، دار الحداثة لبنان، ط 1، 1982 .

18- البنية الصوتية في الشعر بين الكتابة والإنشاد : محمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية أدبية ولسانية، عدد2، 1988 .

19- البيان العربي : دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى : بدوي طبانة ، دار العودة بيروت، ط 5، 1972 .

20- البيان والتبيين : الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، تح : عبد السلام هارون. مطبعة دار التأليف مصر، ط 3، 1968 .

21- بين الأدب والعلم : صلاح عيد. بدون معلومات.

22- التبيان في علم المعاني والبديع والبيان : شرف الدين حسين بن محمد الطيبي (743 هـ)، تح : هادي عطية مطر هلالي، عالم الكتب، ط 1، 1987 .

23- اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي : محمد العمري، منشورات دراسات سال، 1990 .

24- تحليل الخطاب الشعري : أحمد الطريسي، في قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال للنشر، 1987 .

25- تحليل الخطاب الشعري (استيراتيجية النص) : محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1986 .

26- تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر : محمد العمري، مطبعة النجاح الجديدة، 1990 .

27- ترويض النص : حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

28- تشريح النص : عبد الله محمد الغدامي، دار الطليعة بيروت، ط1، 1987 .

29- التفسير الكبير : فخر الدين الرازي (604 هـ)، دار الكتب العلمية، ط 1، 1990 .

30- التفكير الصوتي عند العرب : هنري فليش، مجلة مجمع اللغة العربية، الجزء الثالث والعشرون، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1968.

31- تلخيص الخطابة : أبو الوليد بن رشد، تح : محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، 1967 .

32- التلخيص في علوم البلاغة : جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان.

33- تلخيص المفتاح وجهود شارحيه : بهاء الدين السبكي وابن يعقوب المغربي، دراسة في الاسهامات والمنهج، عبد الله الرشدي. أطروحة لنيل الدكتوراه. مسجلة بكلية الآداب، ظهر المهراز.فاس (لم تناقش بعد).

34- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تح : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ذخائر العرب 16 دار المعارف، ط 4 .

35- جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط1، 1979 .

36- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، 1980 .

37- جوهر الكنز : تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة : نجم الدين بن الأثير الحلبي، تح : محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية.

38- الحرف العربي والشخصية العربية : حسن عباس، اللسان العربي، عدد 33، 1989 .

39- الحركات الايمائية في الحروف الغابية : حسن عباس، اللسان العربي، عدد 33، 1989 .

40- حركة الحداثة العربية : الوظيفة النفسية للإيقاع : عبد القادر فيروج، كتابات معاصرة، عدد 11، 1991 .

41- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: كمال خير بك، دار الفكر، ط 2، 1982 .

42- الحروف الجوفية أهميتها نشأتها : حسن عباس، اللسان العربي، عدد 33، 1989 .

43- حول أصول حركات الشكل ودلالتها : حسن عباس، اللسان العربي، عدد 33، 1989 .

44- الحيوان : أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح : عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، لبنان.

45- الخصائص : أبو الفتح عثمان بن جني، تح : محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، 1956 .

46- الخط العربي وأثره في نظرة اللغويين العرب إلى أصوات العلة : رمضان عبد التواب، مجلة المجلة، عدد 139، المؤسسة المصرية العامة القاهرة .

47- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة : سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، ط1، 1989 .

48- دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، تح : محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط 2، 1989 .

49- دينامية النص : تنظير وإنجاز : محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، 1987 .

50- رصف المباني في شرح حروف المعاني : للامام أحمد بن عبد النور المالقي (702هـ)، تح : أحمد محمد الخراط، دار القلم دمشق، ط 2،1985 .

51- الرعاية : مكي بن أبي طالب (437 هـ)، تح : أحمد حسن فرحات، دار الكتب العربية بدمشق، ط 1، 1393هـ.

52- سر صناعة الاعراب : أبو الفتح عثمان بن جني، دار القلم، ط 1، 1985 .

53- سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي (466 هـ)، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده 1953 .

54- سيبويه والضرورة الشعرية : ابراهيم حسن ابراهيم، مطبعة حسان القاهرة، ط1، 1983 .

55- شرح التصريح على التوضيح : خالد بن عبد الله الأزهري (900هـ)، دار الفكر.

56- شرح التلخيص : أكمل الدين البابرتي (786هـ)، تح : محمد مصطفى رمضان صوفية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس، ط 1، 1983 .

57- شرح الملوكي في التصريف : ابن يعيش، تح : فخر الدين قباوة، دار الأوزاعي، ط 2، 1988 .

58- الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه : محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة.

59- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها : 1- التقليدية : محمد بنيس، دار توبقال للنشر، ط 1، 1989 .

60- الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت، ط 5، 1988 .

61- الشعرية بين المشابهة والرمزية : "دراسة في مستويات الخطاب الشعري" : أحمد الطريسي أعراب، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، 1991 .

62- الشفاء : المنطق ٨ الخطابة : ابن سينا، تصدير ومراجعة ابراهيم مذكور، حققه محمد سليم سالم.

63- الشكل والخطاب : مدخل لتحليل ظاهراتي : محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991 .

64- الصناعتين في الشعر والنثر : أبو هلال العسكري، تح : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط 2، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.

65- الصوت في علم الموسيقى العربية : دراسة صوتية : عبد الحميد زاهيد، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب، (1999 أ).

66- ضرورة الشعر : أبو سعيد السيرافي (368 هـ)، تح : رمضان عبد التواب، ط1، دار النهضة العربية، 1985 .

67- الطراز : يحيى بن حمزة العلوي اليمني، دار الكتب العلمية لبنان، 1970 .

68- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح : للامام بهاء الدين السبكي، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية، ط 1، 1317هـ .

69- العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك : محمد العلمي، دار الثقافة المغرب، ط 1، 1983 .

70- العقد الفريد : ابن عبد ربه، تقديم خليل شرف الدين، منشورات دار مكتبة الهلال، ط1، 1986 .

71- علم الفصاحة العربية : محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، ط2، 1982 .

72- عيار الشعر : ابن طبا طبا العلوي، تح : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982 .

73- الفلك الدائر على المثل السائر : ابن ابي الحديد، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة.

74- فن الشعر : أرسطو طاليس. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان.

75- في البحث عن لؤلؤة المستحيل : سيد البحراوي. دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988 .

76- في البنية الإيقاعية للشعر العربي : كمال أبو ديب، بيروت، ط 1، 1974 .

77- في سيمياء الشعر القديم : دراسة نظرية وتطبيقية : محمد مفتاح، دار الثقافة، 1989 .

78- في الميزان الجديد : محمد منذور، مؤسسة ع . بن عبد الله تونس، ط 1، 1988 .

79- القافية والأصوات اللغوية : محمد عوني عبد الرؤوف، الناشر مكتبة الخانجي بمصر، 1977 .

80- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط7، 1983 .

81- قضية الشعر الجديد : محمد النويهي، دار الفكر، ط 2،1971 .

82- كتاب الأدوار : لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي (693هـ)، شرح وتحقيق : الحاج هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، 1980 .

83- الكتاب : سيبويه عمرو بن عثمان بن قنبر، تح : عبد السلام هارون، عالم الكتب، ط 3، 1983 .

84- كتاب في المنطق الخطابة : أبو نصر الفارابي، تح : محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976 .

85- كتاب كمال أدب الغناء : الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، تح : غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 .

86- كيف نهتدي إلى خصائص الحروف العربية ومعانيها ؟ حسن عباس، عدد 33، 1989 .

87- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ضياء الدين بن الأثير، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة.

88- المحكم في نقط المصاحف : أبو عمر عثمان بن سعيد الداني (444هـ)، تح : عزة حسن، دار الفكر،ط 3، 1986 .

89- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب : ادريس بلمليح، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط 1، 1995 .

90- المختصر : سعد الدين التفتازاني، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية، ط 1، 1317هـ .

91- المدخل اللغوي في نقد الشعر : قراءة بنيوية : مصطفى السعدني، الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية، 1987 .

92- المد والسكون : مبارك حنون، التواصل اللساني، المجلد السادس، العددان 1-2، 1994 .

93- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1970 .

94- المصطلح الصوتي عند العرب : محمد الحساوي، دكتوراه الدولة، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1999 .

95- معاني القرآن : يحيى بن زياد الفراء (ت 207)، تح : محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، 1970 .

96- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص : عبد الرحيم بن أحمد العباسي (963هـ)، : تح : محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، 1947 .

97- المغني في أبواب العدل والتوحيد : أبو الحسن عبد الجبار، ج 16 إعجاز القرآن، تح : أمين الخولي، مطبعة دار الكتب، ط 1، 1960 .

98- مفتاح العلوم : أبو يعقوب السكاكي، تح :نعيم زرزور، دار الكتب العلمية لبنان، ط 1، 1983 .

99- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع : توفيق الزبيدي، منشورات عيون، ط 2، 1987 .

100- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع : أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تح : علال الغازي، مكتبة المعارف، المغرب، ط 1، 1989 .

101- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : أبو الحسن حازم القرطاجني (684هـ)، تح : محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط 3، 1986 .

102- المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية : محمد مفتاح، في قضايا المنهج في اللغة والأدب، دار توبقال للنشر، 1987 .

103- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : محمد العمري، مطبعة النجاح الجديدة، 1991 .

104- مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح : ابن يعقوب المغربي، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق، مصر المحمية، ط 1، 1317هـ .

105- موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس، دار القلم، لبنان.

106- موسيقى الشعر العربي : (مشروع دراسة علمية) : شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط 2، 1978 .

107- موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : سيد البحراوي، دار المعارف، ط 2، 1991 .

108- الموسيقى الكبير : أبو نصر محمد الفارابي، تح : غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بالقاهرة.

109- الموشح : مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر : المرزباني (ت 384هـ)، تح : علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي.

110- نبر الكلمة وقواعده في اللغة العربية : دراسة صوتية :عبد الحميد زاهيد، دار وليلي للطباعة والنشر، المغرب، (1999ب).

111- نضرة الإغريض في نصرة القريض : المظفر بن الفضل العلوي، تح : نهى عارف الحسن، مطبعة طربين، 1976 .

112- نظام الصوائت في اللغة العربية : دراسة صوتية : عبد الحميد زاهيد : دكتوراه الدولة، جامعة القاضي عياض، مراكش، المغرب.

113- نظرية جديدة في العروض العربي : م. ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبي، مراجعة : عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996 .

114- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : تامر سلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق ط1، 1973 .

115- نقد الشعر : قدامة بن جعفر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، 1963 .

116- نهاية الايجار في دراية الإعجاز : فخر الدين الرازي، تح : أحمد حجازي السقا، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1992 .

117- هاجس الذنب في شعر أبي القاسم السهيلي : دراسة موضوعاتية بنائية حسن جلاب، في : دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 2-3، 1988 .

118-الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي، تح : عمر يحيى وفخر الدين قباوة، المطبعة الغربية، حلب، سوريا، ط 1، 1970 .

119- الوساطة بين المتنبي وخصومه : القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط 4، 1966 .

المحتويـــات

إهداء 2

شكر وتقدير 3

مقدمة 5

مكانة الصوت في الدرس النقدي والبلاغي القديم والحديث 7

I- القســـــم التراثـــــي

1 - الفصاحة والبلاغة 18

2 - فصاحة الكلمة 22

3 - فصاحة الكلام 51

4 - فصاحة المتكلم 65

5 - المعيار الدلالي في الفصاحة 73

6 - الظواهر فوق مقطعية 83

7 - القافيـــــة 92

8 - الضرورات الشعرية 107

9 - المحسنات الصوتية. 122

10 - المحاكاة بين الأوزان والأغراض وهم أم حقيقة ؟ 158

II- القســـــم الحديـــــث

1 -القيمة التعبيرية للصوت. 184

2 - القيمة التعبيرية للصوامت. 205

3 - القيمة التعبيرية للصوائت. 225

4 - القيمة التعبيرية للمقطع. 237

5 - نظرية النبر وعروض الخليل. 240

6 -الشعر العربي بين الكمية والنبرية : إشكال مفتعل. 269

7 - التنغيم. 274

خاتمـــــة. 277

ببليوغرافيا المصادر والمراجع. 284

المحتويـــات. 294

الطبعة والوراقة الوطنية
IMPRIMERIE PAPETERIE EL WATANYA
زنقة أبو عبيدة الحي المحمدي - مراكش
الهاتف : 30.37.74 / 30.25.91 - الفاكس : 30.49.23

هذا الكتـــاب ... !

هذا الكتاب قراءة نقدية في التراكم النقدي العربي قديمه وحديثه تتوخى أساسا رصد المكوّن الصوتي في هذا المنجز قصد تقويمه وإعادة النظر في مجمل قضاياه وأحكامه ونتائجه مرتكزة في ذلك على ما توصل إليه علم الأصوات الحديث.

ولا تدعي هذه القراءة الإحاطة بكل قضايا الصوت في المنجز النقدي العربي، لا، ولا مقاربة كل الإشكالات النقدية المعقدة والمتشابكة التي ما فتئت تطرح في كل مقاربة نقدية للنص الأدبي، وإنما تلح إلحاحا -بوصفها بحثا لغويا- على ضرورة ربط الجسور بين علم الأصوات وعلم الأدب، وتجاوز الانفعالات والإحساسات الذاتية في دراسة الصوت التي قد لا تثبت أمام الحقائق العلمية لعلم الأصوات... وللقارئ الكريم واسع النظر ... !

وليس في نية صاحب هذه القراءة الوقوف عند هذا الحد، وإنما يطمح إلى بناء نموذج صوتي لمقاربة النص الشعري في كتاب قادم إن شاء الله.

نقرأ في الكتاب الرابع من جملة سلسلة الصوت :

نظرية التزاوج النطقي في اللغة العربيـــة

CV نموذجـــــا

دراسة صوتيـــة.

الثمن 50 د