

1st journal

الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي
في النظرية والتطبيق

أ.د. ماهر مهدي هلال
الكلية الجامعية للام والعلوم الاسرية
الامارات العربية المتحدة

ملخص البحث

يحدد البحث مفهوم الأسلوبية الصوتية الاصطلاحي، ويدرس أنساقها الصوتية التي تداولتها الدراسات الأسلوبية في المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، الحادثة بالحاكاة الصوتية، والمدلول عليها بالأثر السمعي الذي تحدثه اللفظة بوصفها رمزا دالا، وفي الانساق الصوتية التي تتجلى في التلاؤم والتنافر في التعبير الأدبي.

وعليه أمكن تحديد أسلوبية اللغة العربية الصوتية في المجالات الآتية:

الأول: الصوتية الانطباعية، التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع بدلالة اللفظ الذاتية.

الثاني: الإيقاع في البنية الشعرية واصطناع المتغيرات في التراكيب اللغوية كالتقدم والتأخير والفصل والوصل ورد العجز على الصدر

الثالث: الموازنات الصوتية التي تتجلى في الصوغ البلاغي بالتقابل والتوازي ويندرج في هذا المجال ما سمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية كالجناس والتكرار والترصيع، والتفريع، والتقسيم يضاف إلى ذلك الكثير من المعايير البلاغية والنقدية في الدراسات التطبيقية التي قررت الصفات الجمالية الصوتية في التراكيب اللغوية الموصوفة بالتلاؤم والانسجام وحسن التأليف.

الرؤية والمفاهيم

الرؤية: تصور كلي للمعرفة يستطيع التعبير عنه أديب أو ناقد أو فيلسوف. متخذاً مواقف معينة من قضايا تشغل عصره، بأساليب وطرق مختلفة لها قيمتها العلمية حيث تحقق أقصى حد ممكن من التلاحم بين أجزاء المعرفة للوصول إلى نتائج تجانس العصر؛ ويرى "المسدي" أن الرؤية: هي صيرورة واستيعاب يضيف في مدلوله شحنة من الحركة والشمول" ويرى "أن الأسلوبية وليدة البلاغة" وأنها تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" على أنه يرى "أن الحصيلة الأصولية في مقارعة البلاغة بالأسلوبية تتلخص، أن منحى البلاغة متعالٍ، بينما تتجه الأسلوبية اتجاهها اختبارياً" ولأنها اختبارية وجدت في ميدان البلاغة مجالاً رحباً للتجريب وانتهت باستثمار مقولاتها النظرية؛ وإنجازها في وصف أبنية النص الصوتية والتركيبية والدلالية، ودلل على ذلك "محمد عبد المطلب في كتابه (البلاغة والأسلوبية)" وعليه يمكن القول: أن الأسلوبية اليوم وبعد تعريبها واستثمارها للمنجز البلاغي العلمي هي من أفنان البلاغة؛ ومن قبل كانت "فننا من أفنان اللسانيات" على حدّ وصف "جاكسون" ولكن "جورج مولينييه" يقول: "في البدء كانت البلاغة... وليس من الممكن إخفاء الحداثة الفعلية لهذه البلاغة"

وفي ضوء هذه المعطيات يمكن اعتماد جسور الارتكاز التي يقيمها الأسلوبيون على: ان الواقع اللساني لا ينفك يقر بأن الأسلوبية إنما هي بلورة منهجية لمستويات التعبير البلاغية؛ ومن بعد أن حصر أتباع ((بالي)) خصوصية الأسلوبية في فنية الخطاب، وبذلك وحدت الأسلوبية المسار المنهجي بالجانب الإبداعي للغة، في وصف الكلام من حيث هو فن لغوي وفن أدبي: ولذلك كان هدف الأسلوبيين اعطاء عملهم خاصية منهجية تمكن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النسق الفني للأسلوب بتنوع لغوي محدد يرتبط بالموقف الكلامي المتاح، بتحليلات تنبع من الصوت، والكلمة والتركيب وان اللغة: هي الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها بوصف مستويات النص التعبيرية لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في استحابة المتلقي فوظيفة اللغة تتخصص بقدرة الدال على تشكيل مدلوله، من منطلق: أن العلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تحتزن الفكرة بالاختيار؛ وان كل كلمة في أي جملة هي اختيار، وبذلك تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً على: ان كل صوغ لساني فني هو ضرب من الاختيار الواعي يستقضي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمده به اللغة عموماً بتعامد محور الاختيار على محور التأليف، على أساس أن الكلمة المفردة لا تكتسب سمتها معزولة، ولا توصف من غير أن ينظر إلى مكان تقع فيه من التأليف والنظم...

المعالم النظرية

الأسلوبية في مفهومها الاصطلاحي (علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني)⁽¹⁾.

فهي تتحرى العناصر اللغوية المؤثرة (على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري، لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت أو التركيب أو الدلالة)⁽²⁾.

وتقرر الدراسات اللسانية القول بأنها هي التي وضعت الأساس للأسلوبية وأن: (الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب... وأن الدراسة اللسانية ما إن تركز نفسها في خدمة الأدب حتى تتحول إلى أسلوبية)⁽³⁾.

وعليه فإن الأسلوبية في التطبيق هي: (وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات)⁽⁴⁾ لأن علوم اللسان تبحث في اللغة، واللغة هي مادة الأدب، وتعنى بالإبلاغ، والأدب ضرب من ضروب الإبلاغ الرمزي. ولأن اللغة الشعرية في المفهوم الألسني: كلام بلاغي يسعى إلى القيام بوظيفة جمالية، استعملت اللغة فيه استعمالاً خاصاً في مستوياتها الأربعة: المعجمي، والصوتي والتركيبى والدلالي⁽⁵⁾. وتدعى (بالقواعد التكوينية)⁽⁶⁾ التي تعطي الشعر سمته الجمالية، فهذه المستويات تتمايز وتتآلف في وصف الأساليب⁽⁷⁾ ولذلك فإن خصوصية اللغة الشعرية في الاختيار والتوزيع، جعلت الباحثين يميزون بين الوصف الألسني والتحليل الأسلوبى بقولهم: (إن علم اللغة يدرس ما يقال، أي الوظيفة الإبلاغية للغة، بينما تدرس الأسلوبية كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد)⁽⁸⁾ أي أن الأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية)⁽⁹⁾.

فأسلوبية تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية تثير معنى إدراكياً (من خلال التركيب الصوتي للكلمة ولا بد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات... فحسب بل لا بد من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الرموز والمرموز (المدلول) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي)⁽¹⁰⁾ ولذلك اقتضت الموضوعية العلمية لإدراك العلاقة بين اللفظ ومدلوله، البحث في الجانب المحسوس من اللغة وهو الصوت - بوصفه وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى بإقرار:

(إن الدال وسيط مادي للمدلول)⁽¹¹⁾.

ويحدد هذا القِران الدلالي -الصوت والمعنى- مجال الأسلوبية في ظاهرة الكلام دون ظاهرة اللغة كنظام: (وقد كان هذا التمييز بين اللغة بوصفها ظاهرة مجردة - توجد ضمناً في كل خطاب بشري... والكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة؛ مساعداً على تحديد مجال الأسلوبية، إذ أنها لا يمكن أن تتصل إلا بالكلام، وهو الحيز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة قد تكون عبارة أو خطاباً أو رسالةً أو قصيدة)⁽¹²⁾ وعليه أمكن القول إن وصف الإمكانيات الأسلوبية للغة ما معناه: (تعيين عناصرها التعبيرية وتصنيفها وتقومها)⁽¹³⁾ لذلك وسّع رائد الأسلوبية (شارل بالي) دراسته الأولية لسّمات اللغة الوجدانية لتشمل أسلوبية الكلام وقرر أن ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه، وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون وأن هناك استعداداً طبيعياً يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر... فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى وفي عدد كبير من الكلمات... بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال ويمكن أن يقال الشيء نفسه ولكن على مستوى آخر - إن تمييز المعنى بين "هش" و"وا" لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاق هذه الكلمات وتأريخها)⁽¹⁴⁾.

وفي هذا السياق طرح (بالي) المبادئ التي تحدد سمات التعبير الوجدانية وقسمها قسمين: طبيعية واستدعائية، وتمثل صوتية الكلمات المحاكية القسم الأول، أما القسم الثاني فينشأ من تساوق المعنى في اشتقاق الكلمات وتأريخها. فالأشكال تعكس المواقف التي تتحقق فيها (وهذه بدورها تستدعي مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة)⁽¹⁵⁾ وبهذا يكون الأثر الصوتي من (وسائل اللغة التعبيرية)⁽¹⁶⁾ التي تهدف الأسلوبية دراستها فإن (ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية... هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكوّن دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها... ولكنها تنفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية، وإذن فثمة مجال -بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق- لعلم أصوات تعبيرية يمكن أن يلقي كثيراً من الضوء على ذلك العلم الأول، إذ يقوم بتحليل ما ندرکه بالغريزة حق الإدراك، وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة)⁽¹⁷⁾.

وعلى هذا عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها، لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وتربطها. وتعود هذه الدراسات على الشعر في وصف المستوى الصوتي لأن (جوهر الشعر هو الصوت)⁽¹⁸⁾ وإن التشكيل الشعري في النظرية البنائية هو (شكل صوتي متكرر)⁽¹⁹⁾ ولذلك فإن (دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ... بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة)⁽²⁰⁾ فالصوت هو العنصر القار في إيقاع موسيقى الشعر، والإيقاع يشكل (أساساً بنائياً للشعر)⁽²¹⁾ وإن (الأنساق الإيقاعية تسهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي)⁽²¹⁾.

وتنطلق الدراسات الأسلوبية للمؤثرات الصوتية (بنية النغم وتشكيلات الحروف)⁽²²⁾ من مبدأ أساسي هو: (أن بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي -ضمني- من التواترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد)⁽²³⁾.

وتتنظم هذه الوحدات الصوتية المتواترة في البيت الشعري في عدد محدد من التنسيقات الأساسية، ويعد تحديد أشكال هذه التنسيقات أول خطوة منهجية تمكّن الدارس من موضوعية البنية الصوتية الشعرية. (فالكينونة الموضوعية هي الأصل الذي يبنى عليه استقلال القيمة الشعرية، بحيث تصير بداية الفهم ونهايته، إذ هي بعد الخلق الشعري كائن جديد يُستظهر بهذه القيمة ويؤكد وجوده في ذاته)⁽²⁴⁾.

والقيمة الذاتية هي مجمل الإحساس بمعادل الصوت الموضوعي الذي ينشأ من استواء القصيدة تركيباً لغوياً (يصلح مجالاً للنظر والتأمل الإستيطقي)⁽²⁵⁾ الذي عزّز الاتجاه إلى الدلالة الذاتية وإقامة الصلة بين (الأصوات والصور والأفكار لتفسير الأبنية الصائنة)⁽²⁶⁾ والدلالة الذاتية، متعددة الوجوه بعضها يرجع إلى: (المحاكاة الصوتية، وبعضها يظهر في الصفة التعبيرية للعلامات اللغوية وتبلغ العلامة في هذا وذاك مستوى من الرمزية تستطيع معه تصوير الشيء وتمثيله ويتحقق فيه للغة من الطاقة مدى تتجاوز معه حدود نقل المعنى إلى تجسيده وإخراجه مخرج الموضوعية التعبيرية)⁽²⁷⁾.

وتحدث قيم الصوتية الذاتية أثرها الأسلوبي في موسيقى الشعر بمعزل عن الوزن والقافية (فهي أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي، وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متألّفة)⁽²⁸⁾ في نسق يجعل (الإحساس بالشكل مضموناً في ذاته)⁽²⁹⁾ فالدلالة الذاتية تستمد كينونتها من طبيعة الأصوات وعلاقتها السياقية فهي دلالة صوتية⁽³⁰⁾، لأن الألفاظ تكتسب دلالتها

من جرس أصواتها فينشأ ما يسمى: (بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات)⁽³¹⁾ فتكون عملية التحول بالصوت إلى دال مُدرك عملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب مقتضيات المقام بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى،(وقد تؤدي شدة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى)⁽³²⁾ ولذلك كان اعتماد الألسنية ومن ثم الأسلوبية المستوى الصوتي في وصف اللغة وأثرها الحسي من خلال الكلام، وقد اقتصت الأسلوبية بدراسة (الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني)⁽³³⁾ لأن القيم الصوتية في لغة الشعر (هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية... ويعد الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية)⁽³⁴⁾ وقد تبلورت دراسات الصوت الأسلوبية فيما أضح على ب الأسلوبية الصوتية⁽³⁵⁾:

وتعني حسب (غيرو) دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية بإقرار: (أن في حوزة اللغة نسقاً كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، ويمكن أن نميز من بينها: الآثار الطبيعية للصوت - المحاكاة الصوتية، المد، التكرار، الجناس، التناغم، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء)⁽³⁶⁾ يضاف إلى ذلك القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات: (وهذه قضايا وجدت في كل الأزمنة)⁽³⁷⁾، ولكنها لم تلق من عناية الدارسين إلا قليلاً.

ويتحدد موضوع الأسلوبية الصوتية في مجالين: الصوتية الانطباعية التي تهدف إلى أحداث أثر على السامع، والأسلوبية في صوتية التعبير وتعني بالربط بين الرمز ومدلوله. فاللغة تقبل التحليل في مستويين: المستوى الصوتي، والدلالي، والشعر يمتلك خصوصية المستويين معاً فهو (بنية صوتية - دلالية)⁽³⁸⁾.

ويفرق الدكتور محمد مفتاح بين الأسلوبية الصوتية والرمزية الصوتية ويرى أن الأسلوبية الصوتية تدرس المعطيات الموازية للغة، أي الأثر السمعي، أما الرمزية فتدرس معطيات لغوية يعزوها القارئ للوقائع الصوتية⁽³⁹⁾، وهذا التفريق لا يطرد في دراسة الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية، لأنه يستند الى دراسة النبرة والطبقات الصوتية في لغات أخرى: (إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزي بين الأصوات العربية... والعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية)⁽⁴⁰⁾ لذلك فإن الرمزية الصوتية التي يعينها الدكتور مفتاح تندرج في سياق الصوتية الانطباعية المولدة للإيحاء، وهي من العناصر الموضوعية المكونة لأسلوبية الصوت على أساس أن (العنصر الجوهري ليس هو الصوت في نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمتها، ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية أو سقف الحلق، وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر، فكل صوت في لغة ما يُدرس على أنه مجموعة من الملامح التي تميزه عن بقية أصوات اللغة نفسها وتضعه في مكان من جداول القيم الخلاقة في علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة لا طريقة إنتاجها بصفة عامة)⁽⁴¹⁾ وعلى هذا أقرت النظريات اللسانية حقيقة اختلاف أنظمة اللغات الصوتية (فلكل لغة خصائصها، وعلم اللسان الحديث لا يمكن أن يعطينا أكثر من الأفق العلمي أو الإطار الموضوعي لمعالجة الظواهر الخاصة باللغة، سواء كان الأمر يتعلق بالظواهر النظرية أم التطبيقية الإجرائية)⁽⁴²⁾ وعليه فإن العناصر الصوتية (تختلف من لغة لأخرى)⁽⁴³⁾ ومن هذا المنطلق يمكن أن نحدد أنساق الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية في مستويين:

الأول: مستوى العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في الحروف والكلمات.

الثاني: المستوى الإيقاعي في البنية الشعرية فالإيقاع عنصر توافقي أساسي يتميز به الشعر عن النثر لتحقيق جانبه الموسيقي⁽⁴⁴⁾ ويندرج في المستويين ما سمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية تعبيراً عن وظيفتها الجمالية كالجناس والتكرار ورد العجز على الصدر- والترصيع، والتقسيم، يضاف إلى ذلك الكثير من الأحكام النقدية التي قررت السمات الجمالية للإيقاع في التراكيب اللغوية المخصصة بصفة التلاؤم والانسجام وحسن النظم والتأليف وزيادة المعنى لزيادة المبنى⁽⁴⁵⁾.

وقد شكلت هذه الدراسات المهاده النظري والتطبيقي للأسلوبية الصوتية إذ لا ينفك الواقع اللساني يُقر هذه الحقيقة، ويعد البلاغة (أسلوبية القدماء)⁽⁴⁶⁾ في دراسة السياق التاريخي لعلم الأسلوب، فالبلاغة في خطوطها المنهجية العريضة هي: (فن للكتابة وفن للتأليف في الوقت نفسه، أمّا فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة)⁽⁴⁷⁾.

وعليه فإن المستوى الصوتي هو أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجياً بالوصف البلاغي لصوتية المفردات اللغوية وأنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى.

هذه المتغيرات هي أساس (المتغيرات الأسلوبية) فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له وأصوات الألفاظ كما يقول ابن سنان: (دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته)⁽⁴⁸⁾ والدليل (شريحة إصائية) كما يقول (رولان بارت)⁽⁴⁹⁾ ويمكن تصور الدلالة كسيرورة في الحدث الصوتي فالفعل هو الذي يوحد الدال بالمدلول. وبذلك تتحد وظيفة اللغة (باستشكاف عالم المعاني وإحيائه)⁽⁵⁰⁾ على أساس العلاقة التي يقيمها الشاعر بين وحدات اللغة حيث يتحدد الصوت ليشكل علاقة تجاور سياقية تؤدي المعنى. فوظيفة اللغة مدلول شكله الدال والعلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تختزن الفكرة بالاختيار (وأن كل كلمة في أي جملة هي اختيار)⁽⁵¹⁾ يحدد سمة الأسلوب (وتلح النظريات الأسلوبية الحديثة، على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فني، إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً أن كل صوغ لساني فني هو ضرب من الاختيار الواعي يستقصي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمّده به اللغة عموماً)⁽⁵²⁾.

وعليه فإن طبيعة المفردة اللغوية هي ركيزة الاختيار الأسلوبي عند الباث والمتلقي، (واللفظة قبل كل شيء صوت ينطق به الإنسان، وكان من الطبيعي أن يقلّد النطق البشري صوتاً حقيقياً ليفصح عنه، لهذا يحافظ الأدب - وهو فن لفظي على روابط متينة تربطه بالموسيقى)⁽⁵³⁾ وهذه الروابط المتداخلة في التأليف هي مساجلة موحية بين الصوت وأثره الطبيعي في الوحدة اللغوية، وفي هذا الاتجاه يمكننا من وجهة نظر أسلوبية (بالي) اعتبار الوجوه الصوتية في النص دالة فعالة (تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة)⁽⁵⁴⁾ تنمو في التركيب لإقامة (علائق غير تقليدية بين الدال والشيء المدلول)⁽⁵⁴⁾ تعزز سعي الأسلوبية لمواجهة مشكل الدلالة والدخول وسيطاً توفيقياً بين اللغة والأدب (بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونها فناً لغوياً وأدبياً في آن واحد)⁽⁵⁵⁾.

ولذلك تنهج الأسلوبية الصوتية منهجاً علمياً لتحقيق هذه الغاية فتصف صوتية المفردة اللغوية بوصفها رمزاً دالاً بالمحاكاة، وعلى مستوى التركيب المتسم بالتردد الصوتي المولّد للإيقاع، والمشحون بطاقة السياق الدلالية المولّدة للإيحاء.

وتعتمد دراسة المستوى الأول على كينونة الصوت دالاً ومدلولاً بحكم المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها فتولّد علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى، وتشكل هذه العلاقة محوراً أولياً في دراسة اللغة وأصلاً من أصول الدلالة، وهو مذهب قلم أطراه (افلاطون) انطلاقاً من اعتقاده بأن اللغة ظاهرة طبيعية، وتأسس على هذا الاعتقاد فكرة المناسبة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها أو بين الأصوات

ودلالاتها⁽⁵⁵⁾. حتى عُرف عند اليونانيين (بالتيار الطبيعي) (وكان يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيراً ذاتياً)⁽⁵⁶⁾ ومما هو معروف في الدراسات اللغوية العربية ما قرره (عباد بن سليمان الصيمري) فقد كان يرى (أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع. قال: وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى ترجيحاً من غير مرجح)⁽⁵⁷⁾ وعلق السيوطي على مذهب (الصيمري) بقوله: (وأما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، لكن الفرق أن عباداً يراها ذاتية موجبة بخلافهم)⁽⁵⁸⁾ يعني أن اللغويين يرون أن إدامة استعمال اللغة في هذه المعاني وكثرة تداولها وسماعها فيها خلق في روع اللغويين المناسبة: ألفاظ معينة ومعان معينة⁽⁵⁹⁾.

وهذا القول لا يناقض قول (عباد) بل يوجه طبيعة الحمل الدلالي في اللغة لأن المناسبة في بعض الأبنية قرأها عُرفي متواطأ عليه، لأن الناس تتعارف على تواتر الصوت لا بغيره، فإشارية الصوت تتحول إلى سمة مميزة لها قوة السمة الطبيعية في الدلالة على المعنى (وضم الصوت للتمثل نتاج لترويض جماعي... وليس هذا الضم والجمع - وهو الدلالة - باعتباري بتاتاً بل على العكس من ذلك ضروري)⁽⁶⁰⁾ لأن نشوء الكلمة سواء جاء محاكاة لأصوات الطبيعية أم الانفعالات (يقيم لها جاذباً مادياً ترتبط به. وبمنحها قدرتها على التأثير في المجال المادي)⁽⁶¹⁾ فهناك نوع من التحفيز يتجه من المدلول إلى الدال مثل (حالة ألفاظ المصاغة)⁽⁶²⁾ حيث تتداخل شبيهة الصوت بالحدث (فالصوت حادث من أثر المصاغة الموضوعية لذات الشيء المحدث له)⁽⁶³⁾ فيكون الأثر الصوتي لذلك محفزاً لتصور المعنى، وبمثل ابن جني لاقتران الصوت بالحدث وتحوله إلى دالٍ لفظي بقوله: (فأن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا: قضم في اليايس، وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى - والصوت الأضعف للفعل الأضعف)⁽⁶⁴⁾ وليس من شك فإن ابن جني قد اعتمد في مذهبه هذا على ما قرره الخليل بن أحمد الفراهيدي في تأليف حكاية الصوت للفعل حيث قال:

(وأما الحكاية المضاعفة فأتمها بمنزلة الصلصلة والزلزلة، وما أشبهها، يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف... والمضاعف في البيان في الحكايات وغيرها. ما كان حرفاً عجزه مثل حرفي صدره، وذلك بناء يستحسنه العرب - فيجوز فيه من تأليف الحروف جميع ما جاء من الصحيح والمعتل وينسب إلى الثنائي، لأنه يضاعفه، ألا ترى الحكاية: أن الحاكبي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صلصل اللجام، وأن شاء قال: صلّ يخفف مرّة اكتفاء بها، وأن شاء أعادها مرتين أو أكثر من ذلك، فيقول صل، صل يتكلف من ذلك ما بدأ له... وقال: ويحكي كثير منه مختلفاً نحو قولك: صرّ الخندب صريراً، وصرّصرّ الأخطب صرصرة، فكأنهم توهمو في صوت الخندب مدّاً وتوهمو في صوت الأخطب ترجيحاً وغير ذلك كثير مختلف)⁽⁶⁵⁾ وعليه جاء قوله: (وإنما جعلت الألفاظ أدلة على إثبات معانيها... ومن ذلك قولهم للسلّم: مرّقة، وللدرجة مرّقة، فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقي، وكسر الميم يدل أنها مما يُنقل ويُعتمل عليه وبه كالمطرقة والمئزر، والمنجل، وفتح ميم مرّقة تدل على أنه مستقر في موضعه... فنفس (ر ق ي) يفيد معنى الارتقاء، وكسرة الميم وفتحها تدلان - على معنى الثبات أو الانتقال، وكذلك الضرب والقتل نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما... وكذلك قطع وكسر... يفيد معنى الحدث وصورته)⁽⁶⁶⁾ وعليه يقرر ابن جني قيمة الصوت الأسلوبية في صوغ الألفاظ على سمت أحداثها بقوله: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب واسع ومنهج متكلم عند عارفيه مأموم وذلك بأنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها، ويحتدونها عليها... حدواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، ومن ذلك قولهم: النضح للماء، ونحوه والنضح أقوى من النضح؛ قال الله سبحانه: (فيهما عينان نضاحتان)⁽⁶⁷⁾ فجعلوا الخاء - لرققتها - للماء الضعيف، والخاء - لغلظها - لما هو أقوى منه. ومن ذلك القدّ طولاً، والقط عرضاً، وذلك

أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعاً له من الدال. فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرّض، لقربه وسرعته والدال المماثلة لما طال من الأثر، وهو قطعة طولاً... ومن ذلك قولهم: صعد وسعد، فجعلوا -الصاد- لأنها أقوى، لما فيه أثر مشاهد يُرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك-وجعلوا السين-لضعفها- لما لا يظهر ولا يُشاهد حساً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجّد لا صعود الجسم، ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجّد، وهو عالي الجّد، وقد أرتفع أمره وعلا قدره فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتحشّمة، وجعلوا السين لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية) ومن ذلك تركيب (ق ط ر) و (ق د ر) و (ق ت ر) فالتاء خافية متسفلّة والطاء سامية متصعّدة فاستعملتا لتعاديهما في الطرفين كقولهم قتر الشيء، وقطره، والدال بينهما ليس صعود الطاء ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطة بينهما فعبّر بها عن معظم الأمر ومقابلته فقليل قدر الشيء لجماعة، وينبغي أن يكون قولهم قطر الإناء الماء ونحوه إنما هو (فعل) من لفظ القُطر ومعناه، وذلك أنه إنما ينقط الماء عن صفحته الخارجة وهي قطرة، فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيت من بابه وأصلحت فكرك لتناوله وتأمّله اعطاك مقادته... وجلا عليك بحجته ومحاسنه(68).

وهذا الذي يقرره ابن جني في استكناه المحاكاة الصوتية وتتبع متغيراتها في التراكيب اللغوية، هو من الأصول المنهجية التي تتبناها الأسلوبية الصوتية لإقرار وجود (علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه-وأن هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية)(69) وعليه فأن المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيشه يصاحبه شعور خاص يثيره عنصر المحاكاة الحسي في التجربة الشعرية، (وحكاية الأصوات في الشعر العربي... ظاهرة ناجمة عن نزوع المبدع إلى محاكاة الواقع وتصويره)(70).

لقد فتحت هذه الدراسات العربية العلمية المبكرة للصوت وأنساق أبنيته في المفردة والتركيب مجالاً للباحثين بإيجاد مقاربات بين ما استجد من مصطلحات لسانية مترجمة تفتقر إلى الشواهد التطبيقية وبين تلك الدراسات المعمقة للأصوات اللغوية وتطبيقاتها في الشواهد البلاغية في دراسة النص القرآني عند المفسرين ودراسة النص الشعري عند البلاغيين والنقاد ولقد وجدت الأسلوبية الصوتية في اتكائها على تلك الشواهد بغيتها في التماهي والتطبيق مما وفر لها إمكانية التنامي العلمي في قراءة النص.

معالم التطبيق

فإذا سمعت قول امرئ القيس:

على الذبل جيّاش كأن اهترامه إذا جاش فيه حمّيه غلي مرّجل

تجد فيه كلمتي (جِيَّاش) (واهتزام) تحكيان تردد أنفاس الحصان وحركته حتى إذا قرنتها (بغلي المرجل) تحوّل المعنى بدلالة صوت الغليان الذي يدل على الحركة والاضطراب، إلى معنى ثان قصده الشاعر وهو سرعة حصانه، وقد وُلد ذلك في ذهن المتلقي قدرة صيغة المبالغة التعبيرية والمصدر بدلالته الصوتية⁽⁷¹⁾.

وقول عنتره:

جادت عليه كل بكر حزة فتركن كل قرارة كالدرهم

فالسامع لا يملك إلا أن يربط بين جرس الرءاء وصورة المطر المنهمر من المزنة البكر الحرة، ومن شاهد هطول الأمطار في البلاد الحارة، كيف ينهمر انهماراً ذا خريف ودوي، أدرك سر محاكاة الهدير (الرائي) الذي صورته عنتره⁽⁷²⁾.

ونحو ذلك قول زهير:

إذا لقحت حرب عوان مضرة ضروس تُهَرُّ الناس أنباها عصل

تجد فيه علاقة قوية بين تكرار حرف الرءاء والمدّ والتشديد وما يلابس الحرب من جلبة وضجيج، رفته بمولّد معنوي بتكرار الضاد في (مُضَرّ، وضروس) والتشديد في (مضرة، وتَهَرّ) وبالسين في (ضروس، والناس) وبالتنوين في قوله: (حرب-عوان، مضرة، وضروس) فجعل متغيرات الأصوات في الحروف تحاكي اختلاط الأصوات وتعددها في ساحة الحرب⁽⁷³⁾ وفيما هو مقرر في دلالة ألفاظ المصاقبة (وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني)⁽⁷⁴⁾ من ذلك قوله تعالى (ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزاً)⁽⁷⁵⁾ أي تزعجهم. فهذا في معنى تهزهم هزاً والهمزة أحت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز... ومنه العسف والأسف والعين أحت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها والهمزة أقوى من العين، كما أن أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف، فقد ترى تصاقب اللفظين لتصاقب المعنيين⁽⁷⁶⁾ ويعد هذا الباب من سمات الأسلوبية الصوتية وهو ملمح دقيق يحكم مجاري الدلالة بين الأصوات اللغوية ومعانيها في التشكيل الشعري، وعليه يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول ما ندركه في قول ابن عبدون:

الدهرُ يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

هو تشاكل الأصوات وكثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو "الحلق" وهي (أ-ه-ع-ح) وتدل هنا على معنى أساسي وهو الحزن والزجر... فتتابع العين يوحي بالنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من حال إلى حال، ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء والبث والشكوى، حتى إذا قال:

أهناك أهناك لا الوك موعظة عن نومه بين ناب الليث والظفر

أُني بما بثه في البيت السابق من إشارات الحزن والزجر صريحة، فكان هذا البيت شرح وتوضيح، لذلك نجد تردداً لبعض أصوات الحلق وبعض الأصوات الشفوية، وإذا ما علمنا أن كثيراً من الدراسات تؤكد أن الأصوات الشفوية تدل على الحزن أيضاً، فقد تضافر إذن حيز الحلق والشفة على أداء مقصود واحد، على أن ما يثير الانتباه هو هذا التكرار المتصل، وإذا ما قرناه بدلالة المكان فإنه يعني

الحث على الشيء للابتعاد عنه والنهي عن القرب منه في حركة سريعة تجعل المتلقي يعيش في دوار الحالة التي يصفها الشاعر. وربما أقرب من الصورة أكثر بقوله:

ومزقت سبأ في كلِّ قاصيةٍ فما التقى رائح منهم بمبتكر

حيث يدل تردد أصوات البيت على (القلق) ويعزز هذا التردد ارتباط القلق بالحركة والتنقل، ويمكن أن نجعل من القلق (القلّة) وهو خلاف الكثرة وذلك لأن أهل سبأ ارتحلوا وتشتتوا في البلدان فقلّوا بعدما كانوا كثيراً. وقد يدفع بنا هذا التداعي إلى أن نرى في لفظة "سبأ" حمولة دلالية فسيحة يوحي بها اشتراك اللفظ الدال على عدّة معان وكذا لفظ "قاصية" إذا ما أبدلنا حرف "الصاد" بحرف "السين" والقاصية: الأرض القاصية، أما الألفاظ الأخرى فقد جاءت هي الأخرى معبرة بأصواتها؛ "مزق" تعني التشتت والتفرق، والرائح: أسم فاعل من راح يروح، ومن الجذر نفسه راح رائح، من قوم رواح متفرقون⁽⁷⁷⁾.

وبهذا يتبنى الدكتور محمد مفتاح ما قرره ابن جني في باب التصاقب وامساس الألفاظ أشباه المعاني والالتقاء على معنى الأصل في الاشتقاق من ذلك تقليب "ح-ب-ر" فهي أين وقعت للقوة والشدة ومن ذلك تراكيب "ق-س-و" جميع صيغها تدل على القوة والاجتماع وأن معنى (ق و ل) أين وجدت وكيف وقعت من تقدم بعض حروفها على بعض وتأخره عنه إنما هو للخفوف والحركة⁽⁷⁸⁾ ودلّ على ذلك بقول ابن عبدون:

وأنفذت في كليب حكمها ورمت مهلهلاً بين سمع الأرض والبصر

فالأصوات "نفذ" تعني الإنجاز والحسم، وإذا ما صحفناها ب (نفذ) فإنها تعني الانتهاء و(ك-ل-ب) من معانيها الشدة والجرأة و(ب-ك-ل) من معانيها الجفاف، و(ر-م-ي) الإلقاء والطرح و(هلهل) لَيّن الشعر ورققه، وهكذا فإن أصوات (كليب) تعني القوة والشدة والأختلاط، وأصوات "هلهل" تعني الرخاوة واللين، وتقابل القوة واللين يعني (الإنفاذ بدون تردد لأن الشيء الذي هو موضع التنفيذ يكون صادراً من أعلى ويعني أن الليالي قد أنفذت حكمها وقضاءها هناك).

ومثل هذا قوله أيضاً:

وما أعادت على الضليل صحته ولا ننت أسداً عن رهبها حُجُر

ففي هذا البيت ألفاظ محورية أصواتها توحى بمعانيها فأصل أعادت (ع-و-د) وتعني القدم والقوة، ولكن هذه القوة سلبت بالنفي، فتوحي بالمرض وفقدان الصحة، والمراد بالضليل أمرؤ القيس فقد كان ضالاً عن قصده، ولقب بالضليل لإفادة الدم، فهو مسلوب الصحة ضالاً عن قصده لأنه غير جاد وهو معنى الشطر الأول، أما الشطر الثاني فأصوات ألفاظه دالة على القوة فمادة (أ-س-د) تفيد القوة والبأس والشجاعة و(ر-ب-ب) تفيد التملك والهيمنة و(ح-ج-ر) تفيد المنع وتحجر الساكن فيها من الأذى وتدل على المنع والقوة والصلابة وهكذا فإن تساوق الأسماء واشتقاقاتها جعل من دلالة الأصوات على معانيها دلالة طبيعية فجاء التركيب في الشطرين مساوياً للقصة فهناك علاقة بين هذه الألفاظ يجعل بعضها يتحكم في البعض الآخر، فالعلاقة بين (حجر) و(امرؤ القيس) رابطها الأبوة وهي علاقة سالبة للقوة، والعلاقة بين (حجر) و(أسد) علاقة تملك وهيمنة⁽⁷⁹⁾، وهذا يعني أن اختيار ألفاظ البيت كان

مقصداً أسلوبياً، ويكون هذا (الاختيار) الأسلوبى مطلباً دلاليًا لدى المتلقي يحاول به أحيانًا إعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعى بحركية النظام الصوتي ففي قول الشاعر:

بنى المظفر والأيام ما برحت مراجلاً، والورى منها على سفر

توجد بعض الأصوات مكررة مثل الأصوات الشفوية، والراء والحاء، وإذا ما أردنا أن نوظف الصوت لدلالة تأويل التلقي فيمكن أن ننحت من (الراء) و(الحاء) كلمة (رحى) لتكثيف دلالة الصوت بالقول المأثور في فعل الأيام دارت عليهم (رحى الموت) فتكرار حرف الراء نفسه أفاد تكرار الفعل وأحدث حركة في سياق البيت تعم الخلق جميعاً⁽⁸⁰⁾.

والمقصود بحركية النظام الصوتي: (نقصان الدلالة أو زيادتها، تجدها وتفاعلها نتيجة للنظام "الفيزيولوجي" الذي يتم بفعل الاستبدال والإضافة والتقديم والتأخير. وعليه قول ابن جني: (قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيهه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بما ترتبها، وتقدم ما يضاهاى أول الحدث وتأخير ما يضاهاى آخره وتوسيط ما يضاهاى أوسطه سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب، وذلك قولهم: بحث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالبا الأسد وبرائن الذئب ونحوها إذا غارت في الأرض، والفاء للنفث، والبث للتراب، وهذا أمر تراه محسوساً محصلاً... ومن ذلك قولهم: شدّ الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تشبّه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام أشدّ والجذب وتأريب العقد، فيعبّر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين... ومن ذلك أيضاً جرّ الشيء يجرّه، قدموا الجيم لأنها حرف شديد... ثم عقبوا ذلك بالراء وهو حرف مكرر، وكرروها مع ذلك في نفسها، وذلك لأن الشيء إذا جرّ على الأرض في غالب الأمر اهتزّ عليها واضطرب... فكانت الراء لما فيها من التكرير أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها)⁽⁸¹⁾ وذهب ابن سينا مذهب ابن جني هذا في مقابلة الحروف بأصواتها الدالة عليها في الطبيعة ومثال ذلك قوله:

(والكاف نسمعها عن قرع جسم صلب بجسم صلب وعن انشقاق الأجسام اليابسة، والراء من ارتعاد ثوب معرض لريح قوية واللام عن لطم الماء باليد، والفاء عن حفيف الأشجار وما أشبهها)⁽⁸²⁾ ويرى الفارابي أن الإنسان بفطرية ينحو بالألفاظ منحى المحاكاة للأصوات (وأن يجعلوها أقرب شبيهاً بالمعاني والموجود ونهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني)⁽⁸³⁾.

وفي مدار هذا المنظور تجري الكثير من صيغ المحاكاة الصوتية، فقد ذكر ابن الأعرابي أن معنى (الخفخفة) صوت الكاغد والثوب الجديد وأنشد:

تسمع للأصوات منها خفخفا ضرب البراجيم اللجين المؤخفا

والشمس قد كانت حشاشاً دنفا

والحجبة، جري الماء، والطبطة صوت السيل قال:

طبطة الميث إلى جوائها⁽⁸⁴⁾.

ومنه قول الشاعر في صفة (باز):

ترى الطيرَ العناق يَظَلْنَ منه جُنُوحًا إن سَمِعْنَ له حسيبًا

وقوله تعالى: (لا يسمعون حسيبها)⁽⁸⁵⁾ والحس، والحسيس: الصوت، والحركة وهو عام في الأشياء كلها، ويشبهون حس صوت القسي بما يحاكي رنينها قال عبد مناف بن ربح الهذلي:

وللقسي أزاميل وغمغمة حس الجنوب تسوق الماء والبردا

ويقال: لآخذن منك الشيء بحسّ أو ببس، أي بمشادة أو رفق⁽⁸⁶⁾ وعلى هذا يجد الأسلوبيون في تقلبات الأبنية في الاشتقاق وسطاً خصباً لتنامي الدلالة الصوتية وتدافع المعاني على أصول الألفاظ، ولعل أقدم إشارة وردتنا بهذا الخصوص هي قول سيبويه: (ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان، والنقران، والقفران، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزاز في ارتفاع، ومثله العسلان، والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللمعان، لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل هذا اللهبان، والوهجان، لأنه تحرك الحر وتثوره، وإنما هو بمنزلة الغليان)⁽⁸⁷⁾ وعقب ابن جني على ذلك بقوله: (ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة... وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو: الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والققعقة، والجرجرة، والقرقرة ووجدت أيضا "الفعلى" في المصادر والصفات، إنما تأتي للسرعة نحو: البشكى، والجمزى، والولقى...، ومن ذلك، وهو أصنع منه أنهم جعلوا أستفعل في أكثر الأمر للطلب نحو أستسقى، واستطعم واستوهب، واستمنح، واستقدم، واستصرخ فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال... ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلاً على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر، وقطّع، وفتح وغلّق وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلاً المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل)⁽⁸⁸⁾ والأصل في هذا ما ذكره (الخليل) في تأليف حكاية الألفاظ وذلك بأن يتوخى في بنائها توافق صوتي بين طرفي اللفظة المؤلفة نحو "دهداق" وأشباهه قال: فإن الهاء والذال المتشابهتين مع لزوم العين أو القاف مستحسن، وإنما استحسنوا الهاء في هذا الضرب لئنها وهشاشتها... ولا تكون الحكاية مؤلفة حتى يكون حرف صدرها موافقاً لحرف صدر ما ضم إليها في عجزها فكأنهم ضموا (د-هـ) إلى "دق" فألفوها ولولا ما جاء فيها من تشابه الحرفين ما حسنت الحكاية فيهما... لأن الحكاية تحتمل من بناء التأليف ما لا يحتمل غيرها بما يريدون من بيان المحكي... وأما الحكاية المضعفة فإنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة وما أشبهها يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف... ويجوز في حكاية المضاعفة ما لا يجوز في غيرها من تأليف الحروف، ألا ترى أن الضاد والكاف إذا ألفتا فبدئ بالضاد فقليل: "ضك" كان تأليفاً لم يحسن في أبنية الأسماء والأفعال إلا مفصلاً بين حرفية بحرف لأزم أو أكثر من ذلك الضنك والضحك وأشباه ذلك.

ومن أمثلة ألفاظ المحاكاة المؤلفة والدالة بصوتها على معناها، الزعزعة: وهي تحريك الشيء لتقلعه وتزيله قال الشاعر:

فوالله لولا الله لا شيء غيره لززع من هذا السرير جوانبه

ومنه الدعذعة: تحريك الريح الشيء حتى تفرقه وتمزقه قال النابغة:

غشيت لها منازل مقويات تذعدها مُذعذعة حنون

والمعمعة: صوت الحريق وصوت الحرب وإسعارها، قال امرؤ القيس:

سبوحاً جموحاً وإحضارها كمعمعة السَّعْف الموقد

ثم قال: والعرب تشق في كثير من كلامها أبنية المضاعف من بناء الثلاثي المنقلب بحرفي التضعيف... ألا ترى أنهم بقولون صلّ اللحم بصل صليلاً. فلو حكيت ذلك قلت: صلّ تمد اللام وتقلها وقد خففتها في الصلصلة فالثقل مدّ والتضاعف ترجيع يخفّ⁽⁸⁹⁾ وذهب ابن الأثير هذا المذهب الذي قرره الخليل.

ونقله سيبويه وابن جني، وسلك متغيرات الأبنية اللغوية مسلك الاختيار الأسلوبي حيث قال: (إن الألفاظ أدل على المعاني وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني... وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة، فمن ذلك قولهم: خشن واخشوشن، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن لما فيه تكرير العين...، وكذلك قولهم أعشب المكان، فإذا رأوا كثرة العشب قالوا: "اعشوشب" ومما ينتظم بهذا السلك قدر واقتدر، فمعنى "اقتدر" أقوى من معنى "قدر"، قال تعالى: (فأخذناهم أخذ عزيز مقتدر)⁽⁹⁰⁾. فمقتدر هنا أقوى من قادر وإنما عدل إليه للدلالة على التفضيح للأمر وشدة الأخذ الذي لا يصدر إلا عن قوة الغضب أو للدلالة على بسطه القدرة، وذاك أن "مقتدر" اسم فاعل من "اقتدر" و"قادر" اسم فاعل من "قَدَرَ" ولا شك أن (افتعل) ابلغ من (فعل) وعلى هذا ورد قول أبي نواس:

فعفوت عني عفو مقتدر حلت له نعم فألفاها

أي عفوت عني عفو قادر متمكن القدرة لا يرده شيء عن إمضاء قدرته... وكل ما يجيء من الألفاظ على هذا النحو فينبغي أن يجري هذا المجرى وها هنا نكتة لا بد من التنبيه عليها، وذلك أن قوة اللفظ لقوة المعنى لا تستقيم إلا في نقل صيغة إلى صيغة أكثر منها كنقل الثلاثي إلى الرباعي⁽⁹¹⁾. وبهذا نجد أن ما قاله اللغويون العرب في المحاكاة الصوتية وربط أنظمتها اللغوية بالاستعمال الأدبي قد غدا (من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً)⁽⁹²⁾ في مجال دراسة وظائف الصوت الأسلوبية، لأنه يمثل وعياً بقدره المتغيرات اللغوية على استقطاب الأثر السمعي أو الانطباعي على ما يصطلح عليه الأسلوبيون، لتوليد تصور مقابل لدى المتلقي، فالشاعر البحترى يستغل طاقة التضعيف الصوتية لأداء المعنى في قوله:

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى كقضقضه المقرور أرحده البرد

فضعّف القاف والضاد وأعقبهما بحروف الصغير (الصاد والسين) وهما من الحروف المهموسة ثم قابلهما بتكرير حرفين من الحروف المجهورة هما (الراء والذال) فولّد بذلك نسقاً أسلوبياً يوحي بطبيعة الموقف ويضع المتلقي في صورة المواجهة مع الذئب، فقال:

عوى ثم أقمى، وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فجعل الصوت قرين الحركة في المحاكاة الصوتية والتقسيم المتقن، فواءم بين عوى وأقمى، وارتجزت فهجته، والبرق والرعد، فأحكم الدلالة بين الصوت والمعنى (لرسم صورة صوتية هي بمثابة الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشاهد)⁽⁹³⁾.

يتضح من هذا أن لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات أو ما نصطلح عليه بـ (تداعي معاني الحروف) حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقاً للوعي والتأثر، فالشاعر يكرر حرفاً بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعوراً داخلياً للتعبير عن تجربته الشعرية. فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقوية، وليس من شك فإن دأب الشاعر لإحداث التناغم بين "الذات والصوت" يركز على قيمتين تختزنهما أبجدية الحروف اللغوية هما: الأثر السمعي، والمعنى. فالشعر يجلي قيمة كامنة في خاصية الصوت الفيزيائية بالتكرار أو التقابل أو التضاد أو المجاورة، فالحروف بالتقابل: مجهورة ومهموسة، شديدة ورحوة، ومن صفات الحروف الدالة بالتفرد: حروف القلقة والصفير، والتكرير، والتفشي، والاستطالة، والحروف المهتوتة⁽⁹⁴⁾ وقد ميّز الخليل بن أحمد خاصية بعض الحروف الأسلوبية في بناء المفردات الذاتية، فخص حروف الدلاقة (الراء واللام والنون) والشفوية (الفاء والباء والميم) بجمالية تميزها عن غيرها في صوتية الألفاظ، قال: (ولما دُلقت الحروف الستة ومدّل بمن اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام). وقال أيضاً: (العين والقاف لا تدخلان في بناء إلا حسنتاه، لأنهما أطلق الحروف وأضخمهما جرساً، فإذا اجتمعتا أو أحدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما، فإن كان البناء اسمًا لزمته السين أو الدال مع لزوم العين أو القاف، لأن الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التاء فحسنت) قال الرازي معقباً على قول الخليل: (وهذه الاعتبارات لا بد من رعايتها، ليكون الكلام سلساً على الأسلات، عذباً على العذبات، وهي كالشرط للفصاحة والبلاغة)⁽⁹⁵⁾.

وميّز ابن دريد خاصية حروف اللين الأسلوبية وهي (الواو والباء والألف) قال: (وإنما سميت لينة لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترم في القوافي وغير ذلك وإنما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت)⁽⁹⁶⁾ وعليه فإن براعة الشعراء في استخدام الصوت المفرد يثير شعوراً ومعنى كامناً في النفس وليس أدل على ذلك من استخدام ابن زيدون لحروف اللين وغنة النون في الترم وبوح الشكوى في قصيدته المشهورة:

أضحى التناهي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
ألا وقد حان صبح البين صبحنا حين فقام بنا للحين داعيننا

فأوقع النون بين حرفي اللين: الباء والألف فجرى الصوت شاحياً ممتداً في مقاطع طويلة مفتوحة متموجاً مع العاطفة المتقدمة ثم قرن هذا التواتر الصوتي بحرف (الحاء) ليشكل ركيزة للمحاكاة الصوتية، فالشاعر تتوزعه مشاعر متضاربة بين الحنين إلى الماضي والإحساس بالألم لفقده.

ولعل من أكثر الأصوات العربية قدرة على حكاية هذا النمط من الإحساس هما حرفا "النون والحاء"، فقد تعاضدا سوية ليشكلا في المعجم العربي مفردة "الحنين" وكل ما يشتم منها⁽⁹⁷⁾ حتى إذا قال:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والودّ يسقينا
واسأل هنالك هل عني تذكرنا إلفاً تذكره أمسى يُعنيننا

جعل حرف (السين) مقترناً بتواتر حروف اللين، مولدًا للمحاكاة الصوتية، والسين من حروف الصفيح، يقول إبراهيم أنيس: (إن السين العربية عالية الصفيح إذا قيست بها السين في بعض اللغات الأوروبية، كالإنكليزية مثلاً⁽⁹⁸⁾) لذلك صلح لمحاكاة الأشياء المتحركة وما يصدر عنها من أصوات، وقد استغل ابن زيدون صوت السين وحركته في إرسال لواعج شوقه مع ساري البرق، ونسيم الصبا، مولدًا توافقًا نغميًا في وضع الأصوات موضعها المناسب من البناء الصوتي للغة الشعرية، فأنشأ تناظرًا موسيقيًا بين حرف السين ومقابله النغمي الشديد حرف الصاد في:

ساري البرق / غاد القصر

اسق به / صرف الهوى⁽⁹⁹⁾

وعلى هذا وجد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته "خصائص الأسلوب في الشوقيات": (إن الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب... يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما) وفي ضوء إجراءاته التطبيقية بدت الأصوات المهموسة أكثر الأصوات المستخدمة وتؤدي دورًا موسيقيًا دلاليًا ذا بال، من ذلك أن صوت الحاء وتواتره في قول شوقي:

ويوم ملون إذ صحنا وصاحوا ذكرنا الله من فرح وناحوا

ودارت بينها ————— بالراح راح ودارت راحة الإيمان فينا

متصل بالطرب إن فرحًا أو حزنًا، وعلى هذا قوله:

وذبحن حنجرة على أوتارها تؤسى الجراح وتذبح الأتراح

فحاء صوت "الحاء" مرتبطًا بمعنى الندب في سياق رثائي، وفي قوله:

وتجنب كل خلق لم يُرق إن ضيق الرزق من ضيق الخلق

جاء صوت "القاف" مرتبطًا بمعنى الضيق.

ولذلك دل استقراء (الطرابلسي) على أن طبيعة المهموس من الأصوات متميزة بالجهد، لأن الأحرف المهموسة مجهددة للتنفس، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وتعلقت بها دلالة ما خاصة⁽¹⁰⁰⁾ وقد برهن الدكتور إبراهيم أنيس على (أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام تكاد لا تزيد على الخمس في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة)⁽¹⁰¹⁾ فطبيعة الأصوات المهموسة المجهددة وقلة شيوعها هي التي تعطيها هذه الطاقة الدلالية الخاصة إذا استعملت بوفرة في السياق. فعلى الرغم من إقرار اللسانيات باعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول، فإن الاستقراء الأسلوبية قد دل على فعل الصوت معزولاً ومقترناً في تهيئة المناسبة لعلاقة الدال بالمدلول⁽¹⁰²⁾ فتحول البنية اللغوية إلى بنية إرجاعية يكون فيها المعنى صدى وترجيحاً لتواتر الملفوظ في السياق، ففي قول الشابي:

كاللحن كالصباح الجديد

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام

ينعطف على المنطوق والمدلول تحول البنية إلى ترجيع صوتي، سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها: الكاف المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين، فأصبحت المصاريح الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحد يزيده ارتكازاً اكتمالاً مثلث صوتي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد "كاف" الضحوك بين كاف التشبيهين، وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازي ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجوع الصوتي في حاء (الأحلام، واللحن، والصباح) ليستقر في "الضحوك" حذو عماد الكاف... وعلى هذا يقرر الدكتور عبد السلام المسدي القول: (هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحوّل النسيج الصوتي إلى تنعيم إيقاعي على حد ما يتحول البناء إلى حركة)⁽¹⁰³⁾.

فالأسلوبية الصوتية تنطلق من تصورات موضوعية لأنساق الصوتية يعمد الشعراء إلى إشاعتها في قصائدهم ليحققوا قدرًا من التوافق بين الدلالة والإيقاع، وهو منطلق يعززه المهاد البلاغي الذي قرره (الرازي) في ذروة الجدل في عود الفصاحة إلى الدلالة اللفظية أو المعنوية، قال: (إن الفصاحة وإن كانت غير عائدة إلى الدلالة اللفظية، لكن من الأمور العائدة إلى جوهر اللفظ والى دلالاته الوضعية ما يفيد الكلام كمالاً وزينة وجمالاً)⁽¹⁰⁴⁾.

وتعني مزية الكلام في الحسن والجمال عند الرازي ما تعنيه الأسلوبية اليوم بوظيفة اللغة التأثيرية والجمالية، قال: (ومزية الحسن والجمال في الكلام تارة تكون بسبب الكتابة، وتارة تكون بسبب اللفظ من حيث هو، وتارة بسبب اللفظ من حيث له الدلالة الوضعية الأصلية)⁽¹⁰⁴⁾. وهذا الذي قرره الرازي هو ما تذهب إليه الأسلوبية الصوتية في استثمار الكتابة والإصاغة في دراسة الخطاب الشعري⁽¹⁰⁵⁾.

ولعل من المدهش حقاً أن نجد الرازي (606 هـ) قد جعل دراسة المستوى الصوتي أول الخطوات المنهجية في الدرس البلاغي، وحدد منذ وقت مبكر مستويي دراسة الصوت الأسلوبية في المفردة والتركيب وميز بالتطبيق بين المستويين في القيمة الإبداعية، قال: (وهنا دقيقة، وهي أنه فرق بين قولنا: الحسن والمزية يحصلان في المركبات بسبب أمور عائدة إلى المفردات وبين قولنا الحسن والمزية يحصلان في أنفس تلك المفردات، فإن الأول هو الحق، والثاني وإن كان حقاً فلا يكون إلا نادراً)⁽¹⁰⁶⁾.

ثم يعقب ذلك بإيراد الشواهد التطبيقية فيذكر بعض صيغ الكتابة الأسلوبية التي كانت شائعة في عصره، نذكر منها صيغتين لهما دلالة صوتية لاعتبار حال الحرف في نفسه كما يقول الرازي:

الأولى: كون الحروف خالية من النقط كقول الحريري:

اعدد لحسادك حد السلاح وأورد الأمل وزد السماح

والثانية: أن تكون الحروف كلها منقوطة كقوله:

فتنتني فجننتني تجنّي بتجنّ يفتنّ غبّ تجنّي

و(تجنّسي) اسم امرأة، لذلك فالشاهد يندرج في باب التجنيس، وهذا الذي ذكره الرازي هو ما تصطلح عليه الأسلوبية اليوم "برمزية اللعب بالكلمات" وهي: (إن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة وتغيير مواقعها وبلاشتقاق منها)⁽¹⁰⁷⁾ وهذا التحكم بالصياغة اختياريًا كان أم اضطراريًا هو صميم العملية اللغوية والإبداع الأدبي ولا سيما الشعر وهو ذو دلالة ومغزى (من قبل المتكلم تأليقيًا، والمخاطب تأويلاً)⁽¹⁰⁸⁾.

أما المحاسن الأسلوبية الحاصلة بسبب أمور عائدة إلى اللفظ فجعلها في مخارج الحروف وصفاتها، ثم بسبب ترُكُّب الحروف، (والشرط فيه أن يكون معتدل التركيب معتدل المزاج، فإن من التركيبات ما يكون متنافراً، كقوله:

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

قال: والسبب في هذا التنافر القرب القريب لمخارجها، وذلك لأن ما كان كذلك يُحتاج فيه إلى حبس الصوت في زمانين متلاصقين)⁽¹⁰⁹⁾ ويعني بذلك ما عناه ابن سنان بقوله: (إن المصراع الثاني من هذا البيت يثقل التلفظ به وسماعه لما فيه من تكرار حروف الحلق)⁽¹¹⁰⁾ وعليه فإن السمة الجمالية للفظ تكون في مجانبتها التنافر حتى تكون (في غاية السلاسة) كما يقول الرازي، فالكلمة هي نواة التردد الصوتي في بنية الأسلوب لذلك يجب أن تكون متوسطة في حروفها بل أن أعذب الألفاظ الثلاثية (لاشتمالها على المبدأ والوسط والنهاية وهذه الدرجات الثلاث تشكل القيمة الذاتية للكلمة (التي يتعلق بها كمال الصوت)⁽¹¹¹⁾ بإقرار أن الحسن والمزية يحصلان في التراكيب بسبب أمور عائدة إلى المفردات ولذلك بدأ الرازي حديث التركيب بالتجنيس، الذي يمثل المستوى التركيبي وتعوّل عليه الأسلوبية الصوتية في توليد الإيقاع وتغيير المعنى فالجانسة التامة إنما توجد إذا تساوت أنواع الحروف وهيئاتها في بنيتين متقابلتين، فتساوي الحروف وتكرارها يولد الإيقاع وتقابل هيئاتها يولد تغييراً في المعنى كقول الشاعر:

لشؤون عيني في البكاء شؤون وجفون عينك للبلاء جفون⁽¹¹²⁾

فجانس بين شؤون وشؤون، وجفون وجفون بتساوي الحروف وتكرارها وبين بكاء وبلاء باستبدال الحروف، وقابل بين بنيتين قوامهما التجنيس:

فشؤون عيني / شؤون البكاء

وجفون عينك / جفون البلاء

فأحدث بتكرار الحروف الإيقاع، وولّد بالتقابل تغييراً بالمعنى: وبذلك يتحقق مقصد الأسلوبية الصوتية في التركيب، لأنه يتيح للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية في السلسلة الكلامية واستخدامها لغايات أسلوبية⁽¹¹³⁾.

فخير الجناس (ما تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها)⁽¹¹⁴⁾ واعتماد التكرار في الوحدات اللفظية المتجانسة لتحقيق الإيقاع في الكلام (بتقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علامات متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي)⁽¹¹⁵⁾.

ولما كان الإيقاع وثيق الصلة بالصوت فإن تواتر الصوت وتنوعه يصبح مفتاح التأثير في الشعر⁽¹¹⁶⁾ ويكون الانسجام بمثابة وحدة التعبير وتنوعها جوهر الإيقاع والتنغيم، وعلى هذا نرى أن بنية التجنيس ورد العجز على الصدر والترصيع تقوم على تكرار الوحدات

الصوتية المتماثلة، وتنوعها في التوزيع السياقي (وقوام الانسجام فيها هو التنوع وانطاؤه في سجل التكرار)⁽¹¹⁷⁾ فمن الصيغ المتداخلة التي يصطلح البلاغيون على شكلها بـ (رد العجز على الصدر)⁽¹¹⁸⁾ تبعاً لتوزيع وحدتي التكرار قول الشاعر:

ذوئب سود كالعناقيد أرسلت فمن أجلها منا النفوس ذوئب

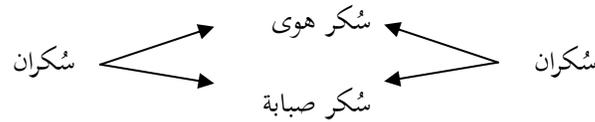
فوق لفظة (ذوئب) في أول صدر البيت وآخر العجز سوغ وصف الشكل بـ "رد العجز على الصدر" ولكن تفصيل تشكيل البيت، بإسناد وحدتي الصدر والعجز: ذوئب سود/ للنفوس ذوئب.

ينطوي على اتفاق لفظي "ذوئب" في الشكل واختلافهما في المعنى بالتركيب، وهذا حد الجناس، إلا أن توزيع اللفظتين المتماثلتين في موضعين مخصوصين ميّزة أسلوبياً عن جناس الحشو والتكرار المحض، بزيادة فضل في التناغم والانسجام بين شطري البيت (الذي يجمع بين الوحدة والتباين حتى يصير الشكل واحداً... وكلما توافرت في أمر من الأمور وحدة الشكل، وتباين التفاصيل، وأتحد هذه التفاصيل المتباينة مع الشكل - كان الجمال - وإذا طبقت هذا الحد على المسموعات صدق، وذلك بأن يكون للنغمات (كل واحد) ويكون بعد فيها تفاصيل متعددة والسمع يدركها... ثم هو بعد ذلك يجمع بينها وبين كل نغمة ويدرك جميع ذلك كأنه كل واحد)⁽¹¹⁹⁾ ولعل من أول الشواهد على إظهار وحدة النغم وتنوع تفاصيلها في نسق أسلوبية واحد قول الشاعر:

شُكران، سُكر هوى، وسُكر مدامة أُنّي يُفَيِّق فتى، به سُكران؟

فالإيقاع الظاهر تشكّل من تواتر الصوت في صدر البيت وعجزه وترتكز موسيقى البيت على تداخل الإيقاع مع وحدتي التفاصيل: سُكر هوى/ سُكر مدامة، باتفاق لفظه "سُكر" عنصر الانسجام واختلاف معنى (هوى) و (مدامة) فكونت بالتركيب جناس الحشو، يضاف إلى ذلك تناغم الصوت في تسجيع:

هوى (فتى) على حد التصريح، ثم كثّف الشاعر تناغم الصوت بتحويل البنية إلى استفهام النفي - أُنّي يفَيِّق...؟ الجواب: لا يُفَيِّق فتى به سُكران: وهكذا يدور البيت على نفسه بترباط التردد الصوتي بين مفردتي الإيقاع الداخلي ووحدتي النغم الأساسية في الصدر والعجز على الشكل الآتي:



فقد اتخذ الشاعر من صيغة لفظية نقطة ارتكاز للتردد الصوتي ليجعل الأنساق اللغوية الأخرى متوافقة في توليد الطاقة الإنشائية من تضافر بنية التكرار والاستفهام. ويجعل للصوت وظيفة دلالية تعمق أثر الكلمة، من بين ضروب الصوغ الشعري المنفردة بالتوافق بين قوة النغم ودلالته، (إذ لا يكون تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخلياً وخارجياً تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين)⁽¹²⁰⁾.

ومن أدل الشواهد على ذلك قول الشاعر:

ذات شجو صدحت في فن	رُبَّ ورقاء هتوف في الضحى
فبكت حزناً فهاجت حزني	ذكرت إلهاً ودهراً سألها
وبكاهها ربما أرقني	فبكائي ربما أرقها
ولقد أشكو فما تفهمني	ولقد تشكو فما أفهمها
وهي أيضاً بالجوى تعرفني	غير أني بالجوى أعرفها

فاختار الإفادة من تشابه العناصر وتجانس الأصوات وتكرارها وتنوعها في إحداث الإيقاع (فاصطناع - الإيقاع - في عنصر ألسني في حال يعطيك صوتاً، واصطناعه في حال آخر يعطيك صوتاً ثانياً على الشكل الآتي:

بكائي // بكاهها

أرقني // أرقها

تعرفني // أعرفها

تفهمني // أفهمها

تشكو // أشكو

بالجوى // بالجوى

فالملاحظ هنا (أن العناصر الإفرادية وجمالها وتشابها وتقارب أصواتها أو تكرارها -هي- التي مكنت لهذه الأبيات من أن تبلغ شأواً بعيداً في مجال الإيقاع الشعري)⁽¹²¹⁾.

معنى هذا إن اختيار الشاعر لمتواليات الألفاظ الصوتية وتقابلها في الجناس وغيره من صيغ التردد الصوتي. ليس استغلالاً لاستعمال اللغة المشترك إنما هو خلق مواءمة تعبيرية بين موسيقى اللفظ ودلالته في الحالتين، أما اصطناع حالة ثانية لتقابل الألفاظ، فهو تكرار محض يصطنعه الباحث لتحديد نواة الإيقاع معزولاً عن دلالته، وعليه فإن البنية الأسلوبية للصوت هي التي تنتظم الإيقاع في السياق فتكون ألفاظها أكثر تأثيراً، لأن البنية ذاتها تكون ركيزة الإيقاع والدلالة.

ويصدق على هذا قول المتنبي⁽¹²²⁾:

أنا ابن اللّقاء/ أنا ابن السّخاء أنا ابن الضّراب/ أنا ابن الطّعان

أنا ابن الفيافي/ أنا ابن القوافي أنا ابن السّروج/ أنا ابن الرّعان

طويل النّجاد/ طويل العماد طويل القناة/ طويل السّنان

حديد اللّحافظ/ حديد الحفاظ حديد الحستام/ حديد الجنان

فقد أحكم الإيقاع بال تكرار والترصيع والتجنيس وتواتر الصفات على أصل الإيقاع الذي اتخذته في بنية الأبيات، فجعل /أنا/ في البيت الاول والثاني، ولفظة /طويل/ في البيت الثالث، و/حديد/ في البيت الرابع، أصلاً لتواتر الصفات وتنويعها، وركيزة أسلوبية لانتظام التردد، وزيادة تأثير الكلمات، وقرع الأسماع، وتحويل البنية بتفريع الصفات وإضافتها على الأصل من أجل الدلالة، وهي معادلة صعبة في الشعر أجاد المتنبي تعاطيها في المديح، ويصطلح البلاغيون على مثل هذه الأبيات "التفريع" وقوام بنية الأسلوبية يعتمد على تقابل الاسم الموصوف ونقله بالاشتقاق إلى ما يناسب المعنى من صفات تزيد الموصوف تأكيداً. (123) أو (أن يبدأ الشاعر بلفظة هي إما اسم أو صفة ثم يكررها في البيت مضافة إلى أسماء وصفات يتفرع من جملتها أنواع من المعاني في المدح وغيره)⁽¹²⁴⁾. وإذا كان هذا قوام الصياغة الشعرية "الاختيار والتأليف"⁽¹²⁵⁾ فإن التكرار المنظم للوحدات الصوتية والاشتقاق وتفريع الصفات على الأصل هو اختيار الأسلوبية الصوتية: (فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة يستخدم زمن الانسياب اللغوي مثلما يستخدم في الزمن الموسيقي)⁽¹²⁶⁾ مما يجعل التعادل وسيلة مكونة للحدث بتقابل الوحدات اللغوية وتجاورها المكاني في وضع تقتضيه مجريات النغم ودلالته في التأليف (أو بعبارة أخرى هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتحالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني، فأبي مقطع في الشعر له علاقة حميمة بأي مقطع آخر من نفس الجملة الشعرية... وكل حد لغوي يوازي حدًا آخر)⁽¹²⁷⁾ وعلى هذا يرى بعض الباحثين إن لو كان الشعر جميعه من قبيل قول المتنبي:

وأمواءٍ تصل بها حصاها صليل الحلي في أيدي الغواني

لتوافق اختيار التكرار مع محور التأليف لأداء المعنى، فالصادات مع ألفات المد واللامات هنا، تنقل صوت صلصلة الماء إلى السامع⁽¹²⁸⁾ وقد أحدث تقابل البنية في الاشتقاق: تصل/ صليل الحلي تناغمًا دالاً على تحقيق الوظيفة الشعرية: (مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب)⁽¹²⁹⁾ ويعني ذلك توافق العناصر اللغوية المكررة في البيت يحكم علاقتها بالعناصر اللغوية الأخرى، ثم مكانة الصوت المكرر في الوحدة الإيقاعية⁽¹³⁰⁾ ولتقرير ذلك أجرنا تغييراً أسلوبياً في بيت المتنبي مع بيت مهلهل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرق بالذكور

وألفنا من اختيار الشعراء تركيباً نضع فيه وحدة التكرار في علاقة سياقية جديدة على هذا الشكل:

وأمواه تصلُّ بها حصاها "صليل البيض تفرع بالذكور"

نجد إن مبدأ التعادل في أسلوبية البيت قد أختل، لاختلال العلاقة المكونة للدلالة، فان تقابل:

أمواه تصل حصاها /ب/ صليل الحلي... تقابل إيجابياً مؤكِّد للدلالة لتوافق البنية الصوتية في الحديثين، وأما تقابل أمواه تصل حصاها /ب/ صليل البيض... فهو تقابل سلبي لعدم توافق الصوتين لذلك فقد البيت المؤلف سمته الشعرية التي هي: (تردد بين الصوت والمعنى)⁽¹³¹⁾ فتحول أسلوب التكرار فيه إلى مجرد إيقاع، معزولاً عن دلالته، لأن (اتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوئاً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي، ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلاته وإنما أي حدث دلالي آخر)⁽¹³²⁾ في بنية السياق يحوّل العلاقة بين الصوت والمعنى من كامنة إلى ظاهرة ملموسة يدركها المتلقي، هذه الظاهرة هي القيمة الأسلوبية للمستوى الصوتي، وتكمن في تلازم المكونات الشعرية: الصوت والمعنى والأثر⁽¹³³⁾ وعليه فإن تكرار صوتية النون، الشاء، الراء في لفظة "نثر" في قول الشاعر:

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات

يضيفي جواً من الحزن المهادئ ويصور تساقط أوراق الخريف الصفراء الذابلة، بمقابل حزين، تناثر العبرات، فقيّد الدلالة الصوتية بحدث "تناثر العبرات" بينما نجد تكرار هذه الأصوات نفسها في قصيدة "أوراق الخريف" لميخائيل نعيمة توحى بجو من الانطلاق والفرح حيث يقول⁽¹³⁴⁾:

تناثري تناثري يا بمحة النظر

يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر

تناثري تناثري

فقد تصرف الشاعر في اختياره اللغوي تصرفاً أسلوبياً، فقابل حركية الصوت في تكرار: "تناثري" مع حركية الحدث في: "مرقص الشمس" و"أرجوحة القمر" فأكسبها ذلك إيقاعاً ودلالة مهيمنة توحى بالفرح والانطلاق

وعليه يقرر البحث نتيجة التطبيق أن السمة الأسلوبية في أبنية الخطاب الشعري هي تماهي اللغة مع الحدث في قصدية الاختيار الذي يصطنعه الشاعر (ففي الشعر يتم تقييم كل تشابه في الصوت على أساس علاقته بالتشابه في معنى -الحدث-) ⁽¹³⁵⁾. ومن مقتضيات مبدأ الإختيار الأسلوبي: (أن يحصل التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ وهي البنية اللسانية الصوتية وبنيتها الداخلية أي اللسانية الدلالية، بحيث يكون اقتران الدال بمدلوله اقتراناً آتياً لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطعية دلالية، ويطلق الأسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في أجزاء الأثر)⁽¹³⁶⁾ وعليه يعرفون الأسلوب: (بأنه الانتظام الداخلي لأجزاء النص)⁽¹³⁷⁾ وكذلك يقران القاعدة الأسلوبية القائلة: (على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى)⁽¹³⁸⁾ تكتسب أبعاداً واسعة في التطبيق.

فالصوت ودلالته يشكّلان علاقة موضوعية بين أشكال التلقي الحيّة، لقياس نسبة الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية وأنواع الإيقاع القصدي في أبنية النصّ النثري (مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أيّ تحليل للنسيج الصوتي)⁽¹³⁹⁾ بوصفه مقومًا أسلوبياً في البنية اللغوية ودلالاتها.

الهوامش

1. قراءات/ عبد السلام المسدي/130.
2. البلاغة والأسلوبية/محمد عبد المطلب/4-5.
3. الأسلوبية والأسلوب/المسدي/ 108.
4. نفسه/48.
5. في مناهج الدراسة الأدبية/ حسين الواد/ 7-8.
6. تحليل الخطاب الشعري/ محمد مفتاح/ 41.
7. مجلة الفكر العربي المعاصر/ العدد 38/ الأسلوبية من خلال اللسانية/ 92.
8. البلاغة والأسلوبية/129.
9. الأسلوب والأسلوبية/ 36، وينظر البلاغة والأسلوبية/ 136.
10. البلاغة والأسلوبية/122.
11. علم الأدلة/ رولان بارت/77.
12. البلاغة والأسلوبية/143.
13. اتجاهات البحث الأسلوبي/32.
14. الأسلوب والأسلوبية/جيرو/36.
15. نفسه/36.
16. الأسلوب والأسلوبية/هاف/36.
17. اتجاهات البحث الأسلوبي/32.

18. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث/ الزيدي/61.
19. نظرية البنائية في النقد الأدبي/صلاح فضل/390.
20. مفاهيم نقدية/زنيه ويليك/431.
21. نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلايين الروس/56/53.
22. نظرية البنائية/ صلاح فضل/321.
23. دليل الدراسات الأسلوبية/حوزيف شريم/91.
24. التركيب اللغوي للأدب/الطفي عبد البديع/152.
25. نفسه.
26. نظرية المنهج الشكلي/57.
27. التركيب اللغوي/66.
28. البحري بين نقاد عصره/صالح حسن/344.
29. نظرية المنهج الشكلي/41.
30. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي/288.
31. مجلة المورد/28/العلاقة بين الصوت والمدلول عدد 1/1985.
32. دور الكلمة في اللغة/استغين اولمان/81.
33. أثر اللسانيات في النقد الأدبي/119.
34. نظرية البنائية في النقد الأدبي/119.
35. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/39 وينظر/تحليل الخطاب الشعري/32 وعلم اللغة والدراسات لأدبية/103.
36. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/40.
37. نفسه/40/.
38. بنية اللغة الشعرية/جان كوهين/52.

39. تحليل الخطاب الشعري/32.
40. أثر اللسانيات في النقد العربي/60.
41. نظرية البنائية/116/115.
42. اللسانيات من خلال النصوص/المسدّي/152/بحث عباس الصّوري.
43. بنية اللغة الشعرية/53.
44. علم الأصوات-مالبرج/تعريب عبد الصبور شاهين/199.
45. ينظر/البيان والتبيين/ج1 66-67/أسرار البلاغة/30/المثل السائر/ح2/289.
46. الأسلوبية والأسلوب/المسدّي/42 وينظر: الأسلوب والأسلوبية/غيرو/16.
47. نفسه/16.
48. سر الفصاحة/ابن سنان الخفاجي/11.
49. علم الأدلة/بارت/79.
50. التفكير البلاغي/حمادي صمود/170.
51. الأسلوب/سعد مصلوح/23.
52. قراءات/المسدّي/131.
53. الفن والأدب/هورتيك/13.
54. علم الأسلوب/صلاح فضل/63،22.
55. البلاغة والأسلوبية/محمد عبد المطلب/6.
56. تحليل الخطاب الشعري/33.
57. المزهر/السيوطي/ح1/47.
58. نفسه/47.
59. المورد/العدد 1/1985/35.

60. نفسه/28/وينظر علم الدلالة/احمد مختار عمر/18.
61. مقالة في اللغة الشعرية/44.
62. علم الأدلة -82.
63. سر الفصاحة/11.
64. الخصائص/ > 65/1-66.
65. العين/ > 53/1.
66. الخصائص/ > 3-100-101.
67. سورة الرحمن/آية/66.
68. الخصائص/ > 157/1-162.
69. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/مصطفى السعدني/60.
70. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/مصطفى السعدني/60.
71. مدخل إلى علم الأسلوب-شكري عياد/69.
72. المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ > 579/2-580.
73. المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ > 579/2-580.
74. الخصائص/ > 146/2.
75. سورة مريم/ آية 83.
76. الخصائص > 146/2.
77. تحليل الخطاب الشعري/218-219.
78. الخصائص/ > 134-136.
79. تحليل الخطاب الشعري/221-226.
80. نفسه/308.

81. الخصائص / ح 157/2-164.
82. أسباب حدوث الحروف / ابن سينا/24-25.
83. الحروف/الفارابي/139.
84. كتاب مبادئ اللغة/الاسكافي/200.
85. آية/7/سورة/الحاقة.
86. اللسان مادة حسن/51/ ح 6.
87. الكتاب/سيبويه/ ح 2/218/ ط-بولاق.
88. الخصائص / ح 152/2-155.
89. العين/ ح 56/1، وتنظر الشواهد الشعرية في 95/84/77.
90. سورة القمر/ آية-42.
91. المثل السائر/ ابن الأثير/ ج 2/ 279-284.
92. خصائص الأسلوب/ 53.
93. البحري/ 336.
94. دروس في علم الأصوات العربية/ جان كانتينو/ 38-39.
95. العين/ ح 52-54، وينظر نهاية الإيجاز/ 21. والعذبات: جمع عذبة وهي نهاية اللسان.
96. الجمهرة/ ابن دريد/ ط 8.
97. لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية/ 72.
98. الأصوات اللغوية/ إبراهيم أنيس/ 64.
99. لغة الشعر/ 75.
100. خصائص الأسلوب في الشوقيات/ 54-55، وينظر موسيقى الشعر/ 32.
101. الأصوات اللغوية/ 21.

102. فصول في علم اللغة العام/ دي سوسير/ 126.
103. قراءات/ المسدي/ 24.
104. نهاية الإيجاز/ الرازي/ 94.
105. تحليل الخطاب الشعري/ 40.
106. نهاية الإيجاز/ 114.
107. تحليل الخطاب الشعري/ 40.
108. نفسه/ 41.
109. نهاية الإيجاز/ 124.
110. سر الفصاحة/ 98.
111. نهاية الإيجاز/ 125.
112. نفسه/ شؤون الثانية مجاري الدمع/ وحفون الثانية غمد السيف.
113. الأسلوب والأسلوبية/ غيرو/ 39.
114. المثل السائر/ ح 343/1.
115. علم الأصوات/ 199.
116. عضوية الموسيقى في النص الشعري/ عبد الفتاح صالح/ 50.
117. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ ح 490/2.
118. نهاية الإيجاز في دراسة الأعجاز/ 134.
119. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ ح 490-489/2.
120. بنية الخطاب الشعري/ عبد الملك مرتاض/ 198.
121. نفسه/ 199.
122. ديوان المتنبي/ البرقوقي/ ح 322/4.

123. مصطلح "التفريع" في العمدة/ ح2/ 42/ والمنزح البديع/ 466- والأبيات في تحرير التحبير/ 372/ حسن التوسل/ 291/
معجم المصطلحات البلاغية/310.
124. تحرير التحبير/ ابن أبي الإصبع/ 372.
125. نظرية البنائية/ 388/ والقول لجاكيسون.
126. نفسه/ 389-390.
127. نفسه/ 389-390.
128. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ ح2/ 479/ 579.
129. نظرية البنائية/ 289.
130. بنية الخطاب الشعري/ 202.
131. القول "الغالي" في نظرية البنائية/ 390.
132. نفسه/ 391.
133. دليل الدراسات الأسلوبية/ 110-111.
134. نفسه.
135. نظرية البنائية/ 392.
136. قراءات/ المسدي/ 132/ 137.
137. نفسه.
138. نظرية البنائية/ 392/ والقاعدة صاغها "بوب".
139. نفسه/ 393.

1. اتجاهات البحث الأسلوبي/د. شكري محمد عياد/ ط1/ الرياض/1985.
2. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث/توفيق الزيدي/تونس/1984.
3. أسباب حدوث الحروف/ابن سينا/عني بنشره/ولاديمير أخوليداني/تفليس/1966.
4. أسرار البلاغة/عبد القاهر الحرجاني/علق حواشيه/أحمد مصطفى المراغي.
5. الأسلوب/سعد مصلوح/دار الفكر العربي.
6. الأسلوب والأسلوبية/بيير جيرو/ت/منذر العياشي/مركز الإنماء العربي/بيروت.
7. الأسلوبية والأسلوب/د. عبد السلام المسدي/ط2/تونس/1982.
8. الأصوات اللغوية/د. إبراهيم أنيس/ ط3/ القاهرة/1961.
9. البحثي بين نقاد عصره/صالح حسن النيطي/ ط1/دار الأندلس/بيروت/1982.
10. البلاغة والأسلوبية/د. محمد عبد المطلب/الهيئة المصرية للكتاب/1984.
11. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/د. مصطفى السعدني/الأسكندرية/1987.
12. بنية الخطاب الشعري/د. عبد الملك مرتاض/ ط1/ بيروت/1986.
13. بنية اللغة الشعرية/جان كوهن/ت/محمد المولى ومحمد العمري/الدار البيضاء.
14. البيان والتبيين/الجاحظ/ت/د. عبد السلام هارون/القاهرة/1948.
15. تحرير التحرير/ ابن أبي الإصبع المصري/ ت/ حفي محمد شرف/ط1/القاهرة/1383 هـ.
16. تحليل الخطاب الشعري/ د. محمد مفتاح/الدار البيضاء.
17. التركيب اللغوي للأدب/د. لطفي عبد البديع/ط1/القاهرة.
18. التفكير البلاغي عن العرب/حمادي صمود/منشورات الجامعة التونسية/1981.
19. جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي/د. ماهر مهدي/بغداد/1980.

20. حسن التوسل إلى صناعة الترسل/شهاب الدين الحلبي/ت/أكرم عثمان/بغداد/1980.
21. الخصائص/ابن جني/ت/محمد علي النجار/ ط 2/بيروت.
22. خصائص الأسلوب في الشوقيات/محمد الهادي الطرابلسي/تونس/1981.
23. دروس في علم الأصوات العربية/جان كانتينو/نقله إلى العربية صالح القرمادي الجامعة التونسية/1966.
24. دليل الدراسات الأسلوبية/د. جوزيف شريم/بيروت/1984.
25. دور الكلمة في اللغة/ستيفن اولمان/ت/كمال بشر/القاهرة/1963.
26. سر الفصاحة/ابن سنان الخفاجي/ش/عبد المتعال الصعيدي/1969.
27. عضوية الموسيقى في النص الشعري/عبد الفتاح صالح/ ط 1/الأردن/1985.
28. علم الأسلوب/ د. صلاح فضل/ ط 3/ الهيئة المصرية/1985.
29. علم الأصوات/برتيل مالميرج/ت/عبد الصبور شاهين/القاهرة/1985.
30. علم الدلالة/أحمد مختار عمر/ ط 1/الكويت/1982.
31. علم اللغة والدراسات الأدبية/ برند سبلنر/ ت/محمود جاد الرب/ ط 1/ القاهرة/1987.
32. العمدة/ ابن رشيق القيرواني/ ت/ محمد محي الدين عبد الحميد/ ط 4/ بيروت/1972.
33. فصول في علم اللغة العام-/ف.دي سوسير/ت/أحمد نعيم الكراعين/الأسكندرية/1985.
34. قراءات/عبد السلام المسدي/تونس/1984.
35. الكتاب/سيبويه/ طبعة بولاق/مصر/ 1316 هـ.
36. كتاب الحروف/الفارابي/ت/محسن مهدي/بيروت/1969.
37. كتاب العين/الخليل/ت/مهدي المخزومي/إبراهيم السامرائي/بغداد/1980.
38. كتاب مبادئ اللغة/الخطيب الإسكافي/ ط 1/بيروت/1985.
39. اللسانيات من خلال النصوص/عبد السلام المسدي/ تونس/1984.
40. لسان العرب/ ابن منظور/دار صادر/بيروت.

41. لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية/بشرى محمد طه البشير/رسالة دكتوراه/بغداد/1990.
42. مبادئ في علم الأدلة/رولان بارت/ت/محمد البكري/بغداد/1986.
43. المثل السائر/ابن الأثير/ت/أحمد الحوفي/بدوي طبانة/ ط 2/الرياض/1983.
44. مدخل إلى علم الأسلوب/شكري محمد عياد/ ط 1/الرياض/1982.
45. المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ط 2/بيروت/1970.
46. المزهرة في علوم اللغة-السيوطي-ش/محمد جاد المولى/على محمد البجاوي/أبو الفضل إبراهيم/ ط 1/دار أحياء الكتب العربية.
47. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها/د. أحمد مطلوب/م. الجمع العلمي العراقي/1986.
48. مفاهيم نقدية/رينية ويليك/ت/محمد عصفور/عالم المعرفة/الكويت/1987.
49. مقالة في اللغة الشعرية/محمد الأسعد/ ط 1/بيروت/1980.
50. المنزعة البديع/السجلماسي/ت/علال الغازي/ ط 1/الرباط/1980.
51. نظرية البنائية/في النقد الأدبي/د. صلاح فضل/مكتبة الانجلو المصرية/1980.
52. نظرية المنهج الشكلي/ت/إبراهيم الخطيب/ ط 1/بيروت/1982.
53. نهاية الإيجاز في دراسة الأعجاز/ فخر الدين الرازي/ ت/بكري الشيخ أمين/ ط 1/ بيروت/1985.

المجلات

1. الفكر العربي المعاصر/العدد/38/بيروت/1986.
2. المورد/مجلة تراثية/مجلد 4/العدد 1/بغداد/1985.