

المحاكاة بين النظم الموسيقي والدلالة في قصيدة "أنشودة المطر"

Simulation between the Musical Schemes and the connotation in the Sayyab's poem
"Rain Song"د- خليل بالقط¹.

1 جامعة الوادي، (الجزائر)، khelil8739@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/30

تاريخ المراجعة: 2021/03/29

تاريخ الإيداع: 2021/01/24

ملخص:

إن التجربة الشعرية ذات البناء الموسيقي والصوتي لم توجد عبثاً، فكل هذه البنى تحاكي قيمة دلالية معينة، وهذه المحاكاة لا تظهر بالوصف المباشر بين الشكل والمضمون، بل تتعلق بالقيمة الجمالية المستنبطة من كنه الشاعر، لأن البناء الصوتي عموماً هو انعكاس للصدى الذي يجيش في نفس الشاعر، وفي هذا البحث محاولة للربط بين البنية الموسيقية والصوتية وبين القيمة الدلالة كمقاربة تصف الانسجام بينهما.

• الكلمات المفتاحية: محاكاة ؛ بناء موسيقي ؛ بناء صوتي ؛ قافية ؛ دلالة.

Abstract:

Certainly, the poetic structure with its musical and phonological composition never existed in futility, as all these structures simulate a specific connotative significance. Important to note, this simulation does not occur in the straight description the takes place between form and content, but rather relates to the aesthetic value inferred from the poet's identity, because the phonemic structure in general is a reflection of the echo that floods in the poet's soul. This paper attempts to connect the musical and vocal structure with the connotative value as an approach that defines the harmony existing between the two.

key words: simulation; musical structure; phonemic structure; rhyme; connotations.

*المؤلف المراسل.

● مقدمة:

إنّ الدلالة الشعرية هي حلم الشاعر، ولا شك أنّ ارتباطها بالتشكيل الموسيقي واضح وجلي، وذلك في ارتباطها بالحالة النفسية في أعماق الشاعر، سواء أقصد الشاعر ذلك أم لم يقصده، فهي لغة الوجدان، والشعر فيض من أحاسيس الشاعر ومشاعره، وبذلك فليس النسيج الذي يصنعه الشاعر وعلاقته بالهيكل العروضي واختيار القافية ورموز الأصوات والكلمات وما تفضيه من دلالات اعتباراً في القصيدة؛ لأنّ هذه الأساليب كلّها استجابة لانفعالات الشاعر، وقد قصدتُ مصطلح الدلالة الشعرية تحديداً؛ لأنه قد لا تتوفّر هذه التأويلات المتعلقة بالشكل والمضمون في الدلالة التقريرية، والفرق بينهما جوهري لا يحتاج إلى إسهاب في التوضيح؛ فالدلالة التقريرية تستعمل لغة العقل، والدلالة الشعرية تستعمل لغة الوجدان والعاطفة، "والبحث الدلالي يتقصّى العلاقات الدلالية بين الرموز اللغوية ومدلولاتها وما يترتب عليها من نتائج في سلامة الأداء للغرض المقصود"¹، وإضافة إلى تبين العلاقة بين الرمز اللغوي ومدلوله في الدلالة العامة فإنه في الدلالة الشعرية يتجاوز إلى استكناه القيمة الجمالية بين هذا الرمز وهذه الدلالة وما للشاعر من انفعالات، وذلك بالغور في أعماق الشاعر والتّهل والاستعانة بمعطيات التحليل النفسي.

1/ محاكاة الوزن:

أول ما نشعره في الوزن هو تلك النقرات الإيقاعية التي تشبه نقرات الدّف ووقعات المطر، فما كان لها أن تأتي بهذا الرنين لولا انعكاسها ومحاكاتها لنبضات قلب الشاعر، وقد انعكست في واقع المتلقي إطباقاً وإمتاعاً بعد ما جاشت في قلب الشاعر، والعلاقة بين الوزن والمضمون ليست حديثة في الدراسات العربية، فهناك من أقرّها وهناك من أنكرها من المتقدّمين والمتأخّرين، فأول من انتبه إلى هذه الظاهرة من القدماء وبلورها في الواقع العربي بعدما انتشرت في الدراسات اليونانية وأسهب في تقنيها هو حازم القرطاجني في كتابه: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ويقول في هذا الموضوع ما نصّه:

"وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السبابة والجعودة، وبين الشدّة واللين وهي أحسنها ..."²، وفي هذه الملحوظات نظرة ثاقبة من لدن القرطاجني وحسن صافٍ، فالتناسب بين هيكل الوزن ومضمون القصيدة أمر يكاد يكون محسوساً، وهذا لا يعني اختيار الأوزان مجردة من المعاني ثم النسيج عليها، ولكن الوزن يأتي تبعاً للتجربة الشعرية ربما دون قصد الشاعر، وخاصة فيما يعرف بفنّ الارتجال.

يقول القرطاجني تبعاً لما سبق: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"³، إلا أنّ ما أُؤخذَ على القرطاجني في حديثه عن الوزن وعلاقته بالمعنى هو المعيارية المطلقة، فمن مبالغته في ربط الوزن بالمعنى أنه جعل لكل غرض بحراً خاصاً به، ولكن الأجدر في الدراسة العربية عن البحور الشعرية هو الحديث عن المناسبة بين موقف الشاعر وهيكل القصيدة، وتكون هذه الدراسة ملحوظات تقريبية، وتختلف باختلاف قدرة النقاد على التحليل، أما عن

القرطاجني فإن تأثره بالشعر اليوناني واضح في معيارية الوزن وتخصيصه بالدلالة والغرض دون غيره، "إلا أننا في الوقت نفسه لا ينبغي أن ننفي نفيًا قاطعًا تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض والتجارب الانفعالية ..."⁴.

لقد استعمل السياب في أنشودته بحر الرجز، وهو بحر غنائي مناسب لهذا الغرض، فالشاعر تغنى بعيني حبيبته ومظاهر الطبيعة من برّ وبحر وليل ونهار، وقد حاكت وقعات البحر نقرات الطبل المنتظمة، وقد كانت في هذه القصيدة بصفة خاصة حركة منتظمة تناسب الغناء، وهو ائتلاف المقاطع وتواليها المنتظم في أغلب القصيدة، أما عن الرجز في استعماله الطبيعي فإن فيه اضطرابًا وارتعاشًا، وهو ما جعل القرطاجني يصفه بالتوَعّر والجعودة والكزازة؛ لأنه يحتوي على سواكن كثيرة حسب رأيه⁵، وبفضل التغيرات التي تطرأ على البحر جعلت الشاعر يتخلّص من تلك الجعودة، "وبذلك يمكن أن تكون للزحاف وظيفة جمالية، خاصة عندما يقلل من الأحرف الساكنة في الأوزان الجعدة فينحو بها إلى السبابة والدونة"⁶، والزحافات التي تقلل من السواكن في بحر الرجز هي الخبن والطي والخبل، وفي كلّ منها تجعل التفعيلة تحتوي على أربعة حروف متحركة وساكنين اثنين؛ فالخبّن حركتان وساكن فحركتان وساكن، والطي حركة فساكن فثلاث حركات فساكن، أما الخبل فأربع حركات فساكن واحد، ويبدو أن أكثرهم انتظامًا وانسجامًا هو الخبن لما فيه من سلاسة التأليف، وهذا الذي جعل الشاعر يستعمله بكثرة مفردة بنسبة كثيرة جدًا؛ فقد بلغ عدد زحاف الخبن في القصيدة ما يقارب المئة والسبعين، أمّا الطيّ لما فيه من الارتعاش والاضطراب فقد استعمله الشاعر اثنتي عشرة مرة فقط، أما الخبل الذي فيه ثقل ونسيج جاف يناسب اللغة النثرية فقد استغنى عنه الشاعر تمامًا.

إنّ الطابع المهيمن على قصيدة أنشودة المطر أكملها هو وصفي غنائي، ومن المناسبة الغنائية عنونها بالأنشودة، فالأنشودة هي لحن تقوم به جماعة من الناس بصوت جماعي ونسق محدود وموحّد، ولكن القصيدة الوصفية والغنائية تتخلّلها موضوعات ومواقف كثيرة، وللوزن ملحوظات كثيرة يساعد في كنه دلالاتها وإبراز قيمها الجمالية بمفهوم التناسب، فالوتد (0//) هو مقطع صلب، وقد أُخِذَتْ تسميته من وتد الخيمة وهو الركيزة التي تقوم عليها الخيمة، وقد حاكي في هذه القصيدة الأشياء الصلبة والأصيلة مثل: (الشجر، القمر، المطر، الحجر، بشر، رحى، إلخ)، فكلّ هذه الأشياء لا يمكن للإنسان أن يستغني عنها، فالقمر هو الذي يزود المدينة بالضياء، والشجر هو الذي يمنح أهلها الثمر والحطب، والمطر هو مبعث الحياة، أما عن الطيّ فإن حركاته المبعثرة تحاكي الأصوات الصاخبة وكثرة الضجيج، ولهذا استعمله الشاعر في موضوعات الحركة والاضطراب وما يشاكلها، ففي قوله: (تنبض في غوريهما النجوم)، الطي وقع في كلمة (تنبض في)، وهو يحاكي حركة النبض المضطربة التي تفعّلها النجوم على سطح الماء وكثرتها، كذلك نبض قلب الإنسان في حالة الدهشة والتحير بحيث تكثّر دقات القلب فيه، وهو ما يؤكده الزحاف الذي يليه في قوله: (كنشوة الطفل إذا خاف من القمر)، فالطيّ وحركته المضطربة يحاكي ارتعاشة الصبي في حالة الخوف من القمر، أما في محاكاته للأصوات الصاخبة وكثرة الضجيج والكلام نجده في قول الشاعر: (ودغدغت صمت العصافير على الشجر)، فهو يحاكي حركة الطيور وارتعاشها وأصواتها، أمّا في قوله: (بعد غد تعود) ففيه من الصخب كثرة الكلام والكذب على ذلك الطفل الصغير الذي يبحث عن أمّه التي لم يجدها، ويحاكي كذلك كثرة الكلام من قبل الطفل الذي ألحّ في السؤال باحثًا عنها.

كل هذه التحليلات تحوم حول مقارنة التناسب بين وقع الوزن ووقع الشاعر الداخلي، ولا يمكن أن يكون تحليلها ذا معيارية آلية يأوي إليها الدارس، وفي الوقت نفسه ليست هناك مجافاة وجفوة بين النسيج الموسيقي وما يصنعه من دلالات، "والواقع أن الوزن في الشعر لا يمسّ الناحية الشكلية منه وحسب، ولكنه يمسّ كذلك جوهره ولبّه، ويرتبط بمضمونه كما يرتبط بشكله"⁷، ولما كان بحر الرجز متوائماً والشكل الجديد، وجدناه مطواعاً للتجربة الجديدة؛ "لأنه من أكثر الأوزان انتشاراً في الشعر الجديد لأن بعض النقاد رأى فيه خصائص تجعله أصلح الأوزان لبعض أغراض الشعر الجديد ..."⁸، فهو بذلك يعتبر من أكثر الأوزان غنائية لمناسبتة لهذا الفنّ، ولا شك أن الشكل الحدائي قد أفرط فيه شعراؤه من ألوان الغزل، سواء الرمزي أم الحقيقي، والطابع الغزلي ومخاطبة الأنثى وصف غنائي اشتهر منذ القدم وبرز فيه شعراء كثر على مرّ العصور، فلا غرو أن نجده في مطلع هذه الأنشودة بوصف عيني الحبيبة.

2/ محاكاة القافية:

إنّ القافية هي بنية أساسية في استتمام التشكيل الموسيقي والدلالي للقصيدة، وهي جزء لا يتجزأ من البنية الشعرية، ولها أثر نفسي تحدثه على من يتذوق الشعر، وترتبط القافية ارتباطاً وثيقاً بالحالة النفسية من لدن الشاعر، وهي الخيط الفتيل الذي يساهم في تماسك البنية الشعرية والربط بين أجزائها المبعثرة، ولم يستطع القدامى ولا الحداثيون الاستغناء عنها منذ أن بدأ الشعر، حتى المحاولات التي أرادت الاستغناء عنها باءت بالفشل مثل ظاهرة الشعر المرسل، وقد "تنبّه القديما إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى"⁹، ولكل قصيدة من الشعر قافية تقفوها، فلا غضاضة أن نجد النقاد ينسبون القصيدة إلى اسم حرف رويها، فيقولون قصيدة لامية ونونية وميمية ... إلخ، والقافية لا تتعلق بحرف الروي وحده، وإنما حرف الروي هو أظهر أجزائها وقعاً في السّمع، فالروي وحركته وحركة ما قبله والساكن الذي يليه والساكن الذي قبله وما إلى ذلك كلّها من أجزاء القافية، ولهذا نجد العروضيين قد أسهبوا في اصطلاحات أسماء القافية ما يستحيل جمعه وحفظه في ذاكرة المتلقي.

أما القافية في الشعر الحدائي فقد استطاعت أن تُكسّر ذلك النغم التكراري الرتيب، وأصبحت القصيدة الواحدة ذات قوافي متعددة، وهذا التشكيل الجديد يساهم في تكثيف البنية الموسيقية ومن ثمّ البنية الدلالية، وهذا التنوع في القافية له علاقة بالحالة المتغيرة وغير المستقرة في نفسية الشاعر، فالشاعر بذلك يستطيع أن يُورِدَ أنماطاً متعددة في قصيدة واحدة؛ فقافية مطلقة وأخرى مقيدة، وقافية مردوفة وأخرى خالية من الرّدف، وقافية مهموسة وأخرى مجهورة، وتكون هذه الأنماط صدىً للجملة الشعرية وخاتمةً انفعاليةً تحدّد من جموح الشاعر، إضافة إلى تجديد نشاط خيال المتلقي وإبعاده عن الشرود، وبالتالي فـ "إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغته أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي"¹⁰.

إنّ أغلب حروف القافية في هذه الأنشودة جاءت من حروف الإذلاق، وهي أسهل الحروف نطقاً في اللغة العربية: (الراء، النون، الميم، اللام، الفاء، الباء)، وهو دليل آخر على مرونة خاتمة الجملة الموسيقية في

القصيدة واسترسالها وعدم التكلّف في استتباع الدلالة، لأن لكل قافية دلالة تلتزمها، كما أن القصيدة لا تخلو من أصوات أخرى غير هذه الأصوات، وكل هذه الأصوات والقوافي هي تموجات واستجابات انفعالية يختم بها الشاعر جملته الشعرية، لأن "ارتباط القافية بالوزن يجعلها بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية"¹¹، ومن جماليات القافية هو ذلك التناسب الذي تحدّثه بين التجربة الشعرية ودلالة الصوت أو الموقف النفسي من قبل الشاعر والغرض الذي ينتهي إليه، فإذا كان الشاعر في حالة اختناق جاءت القافية حلقة تحاكي الدلالة التي يتمنّاها الشاعر أو الصورة التي يرسمها، وإذا كانت نفسية كحوار مع نفسه جاءت القافية مهموسة وكأنه يتحدث مع نفسه.

القافية في أنشودة المطر جاءت رائية؛ فقد كانت الرأ أكثر سيطرة على زمام القصيدة من غيرها من الأصوات الأخرى، بحيث كانت بداية القصيدة وآخرها بقافية الرأ (عينك غابتا نخيل ساعة السحر، ويهطل المطر)، وكذلك في الحشو ففيه أسطر كثيرة بقافية الرأ، والرأ صوت تكراري؛ فهو يقرّر المعنى ويؤكدّه، وهو صوت شديد مجهور يشبه صوت المدفع الذي يريد الشاعر أن يوجهه على عدوه من المستغلين والحاquدين، والشاعر أراد أن يجهر بصوته حينما نفّض الغبار عن الصّمت وتوجّه إلى حبيبته وطفق يصف عينها فاستعان بصوت الرأ الذي يحمل بصداه صفة الجهر والقوّة، وقد أضاف سكونها معنى الثبات والاستقرار: (السحر، القمر، نهز، الشجر، الحجر ... إلخ)، فلمّا أراد أن يتغنّى واصفا كانت الرأ الساكنة هي الأنسب لهذا الغرض، لأن هذه المواصفات ساكنة وثابتة في قلبه قبل أن يبوح بها، وهي المواصفات التي وصف بها حبيبته ووصف بها الشرفتين والأنهار والنجوم وغيرها، كما أنها تحاكي وقع قطرات المطر التي رسم بها القصيدة كلّها، ولمّا تحوّل الشاعر إلى حالة استغاثة جاءت الرأ مردوفة تحاكي صوت النداء المدّي، فبعدما استغاث من الخليج أن يهبّه من خيراتهِ الكثيرة جاءت الرأ مسبوقه بألف تحاكي صوت النداء، مثل قوله: (وينثر الخليج من هباته الكثر، على الرمال رغوّة الأجاج والمحار).

إن الصوت المهيمن على جو القصيدة في القافية هو الصوت الجهري؛ بحيث وردت أغلب أصوات القافية في هذه القصيدة جهرية (الرأ، اللام، الميم، النون، الدال، الهزمة، العين، الجيم، القاف)، وهي تناسب جهازة ما يقرّره الشاعر، سواء من الصور المباشرة أم غير المباشرة؛ أي من الصورة السطحية اللغوية كوقع قطرات المطر على الأرض أم الصور العميقة التي يُضمّرُها الشاعر تحت ظلال المطر، أما قافية العين الساكنة فصوّرت لنا تلك الحرقه والجرعات المُرة التي يجترعها الشعب العراقي وقسوة الآلام (جوع، الجيع، الضياع، دموع، القلوع ...) فلم نلتمس من هذه القوافي معاني الليونة والرخاء، فالعينُ السّاكنةُ صوتٌ ذو غُصّةٍ لا يتناسب مع معاني المرونة والليونة، كما صوّرت لنا قافية الدال بصوتها الشديد المبتور معاني الشدّة والقسوة، مثل قوله: (في جانب التلّ تنام نومة اللّحد)، فهي قسوة الفراق والموت، وكذلك صوّرت لنا قسوة التّلف والهلاك في قول الشاعر: (لم تترك الرياح من ثمود)، وقوله: (وكل قطرة تراق من دم العبيد)، أما القوافي المهموسة فقد جاءت ضئيلة جدّا لأن الشاعر في صورة صارخة وصاخبة، ومن القوافي المهموسة التي تناسب معاني الليونة قوله: (دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف)، فصوت الفاء صوت مهموس ضعيف وقد تعاضد بصوتين من أصوات الفاء تسبقه في حشو السطر، فرسمت الفاءات الثلاث ذلك الدفع الذي يشبه حفيف

الشجر، كما صوّرت لنا قافية الكاف المهموسة ذلك الصوت الخافت الذي يتحدث به الناس في السّرّ خشية أن تتفشى الحقيقة التي يضمرونها، (وإن تهامس الرفاق أنّها هناك) ومن حسن المصادفة أن وردت لفظة الهمس بعينها في هذا السطر لتدلّ على الصوت المهموس الذي تكلم به الرفاق حقيقة بعيدا على التأويل، "من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكا فاعلا لا مكتملا تزيينا قابلا للحذف"¹².

فهكذا يستطيع الدارس التأمل في القافية لتعيّنه على استكناه القيم الجمالية والغور في أعماق الدلالة بكثرة غير متناهية، والقافية في الشعر الحدائي أكثر إنتاجا وخصبا من القافية القديمة؛ فالقافية القديمة في القصائد الطويلة تفرض على الشاعر إيقاعا دلاليا يلزمه إلى نهاية القصيدة، فإن كانت شديدة فشديدة، وإن كانت ليّنة فليّنة، وبالتالي تحدّد القافية من تنوع الدلالات وتفرض على الشاعر نفساً واحداً من أوّل القصيدة إلى آخرها، أمّا القافية في الشعر الحدائي فهي متوترة كتوتر الشاعر؛ فهو يمرح ويغضب، ويجدّ ويهزل، ويعاتب ويمدح، وينبر صوته ويخفض، ويتكلم ويسكت، وكل هذه الأساليب تنعكس على صوت القافية، فـ "إذا كان الوزن يتلون بالحالة النفسية للشاعر، فلا شك أنّ القافية تابعة له في ذلك"¹³.

3/ محاكاة الأصوات:

إن الأصوات العربية وما تنتجه من دلالات هي البحر اللجّي الذي اغترف منه الدارسون اللغويون والأسلوبيون وما زالوا ينهلون، وأوّل من غاص فيه من القدامى هو العالم اللغوي الشهير ابن جني في كتابه الخصائص، واستطاع بفطنته الفذة وحسّه الثاقب أن يغور في أعماقها ويتحسّس من إحياءاتها، فأفرد فصلاً في كتابه سمّاه بـ: (إمساس الحروف أشباه المعاني)، واستطاع أن يضرب من الأمثلة ما يشفي الغليل، يقول وهو مُصِرٌّ على وجود علاقة بين الصوت والدلالة ما نصّه: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مُتَلَبِّبٌ عند عارفه مأموم. وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمّت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدّلونها بها ويحتدّونها عليها. وذلك أكثر ممّا نقدّره، وأضعاف ما نستشعره ..."¹⁴، والذي يقصده ابن جني هو أن يحمل الصوت بعض الدلالات والصفات الموجودة في المعنى أو يقارنها.

ومن عادة الباحثين عندما يشير أو ينتبه بعضهم إلى ظاهرة تجد المؤيدين والمعارضين يُدلّون بدلائهم فينكرون أو يقرّون، وقد وافق ابن جني في هذه الظاهرة كثير من القدامى منهم ابن فارس والثعالبي وغيرهم، وعارضه كثير من البلاغيين، والأمر نفسه بالنسبة إلى المحدثين، فمن المؤيدين فارس الشدياق وصبيحي الصالح ومحمد المبارك وعباس العقاد وغيرهم، أما الرافضون فمنهم عبده الراجحي وتمام حسان ومحمود فهي حجازي وغيرهم¹⁵، أما موقفي من هذه الظاهرة فإنني غير مُفَرِّطٍ وغير مُفَرِّطٍ؛ فهناك علاقة محسوسة بين الصوت والدلالة، وأقصد بالمحاكاة الصوتية أمرين: أن هناك في بعض الألفاظ محاكاة مباشرة بين اللفظ والمعنى مثل أصوات الطبيعة والحيوانات كحممة الحصان وزقزقة العصافير وغيرها، أو أن تكون هناك مناسبة بين الدال والمدلول؛ كتفخيم الحروف لخشونة المعنى وترقيقها لرقّته، ولقد تأثر كثير من اللغويين العرب في إصدار أحكام على العلاقة بين الدال والمدلول بالدارسين الغرب، وأسقطوا أحكام اللغة الأجنبية على اللغة العربية واستدلّوا بهم، وفي الحقيقة أن هناك اختلافا جذريا بين خصائص اللغة العربية واللغة الأجنبية، والقياس في اعتباطية

العلاقة بين الدال والمدلول في اللغة الأجنبية فاسد إذا قيس باللغة العربية، وربما الذين أنكروا العلاقة بين الدال والمدلول في العربية قد تأثروا باللغوي (دي سوسير) الذي جاهر بإنكار العلاقة بين الدال والمدلول.

إن الصوت العربي في إيحائه بالدلالة يختلف عن الصوت الأجنبي، فإذا ذكرنا الفعل نفخ مثلاً ونظرنا إلى معناه، وجدنا أن معناه قد تحقق في أصواته ووجدنا ذلك التقارب الدقيق بينهما، فالنفخ هو إخراج الهواء والنفس، فإذا نطقنا هذه الكلمة وجدنا أن الهواء خرج عند نطقنا حرفي الفاء والخاء، فهما حرفان مهموسان، والهمس هو جريان النفس عند النطق بالحرف، وكذلك الحال بالنسبة إلى الفعل تَأَقَّفَ، فالتأَقَّفَ هو إخراج الهواء بغزارة، وقد خرج هذا الهواء الكثير عندما اجتمعت ثلاث فاءات مهموسات في كلمة واحدة إضافة إلى التاء المهموسة كذلك، فأصبحت الحروف المهموسة أربعة من مجموع خمسة.

كذلك هناك علاقة بين بعض الأصوات وبين ما تحدثه من استجابة في السمع، فإذا أردت أن تخيف شخصاً بغتةً في غفلته أو صبيحاً نطقت له حرف عَيْنٍ ساكنٍ بصوت مرتفع (أَغْ)، وذلك لما في طبيعة هذا الصوت المجهور وما يسببه من لحظة انفعال مُرعبة، ولهذا نرى أن أغلب ألفاظ الخوف تحتوي على حرف عَيْنٍ أكثرها ساكن مثل: الرَّعْب، الدَّعْر، الفزع، الهلع، الرُّوع، الفجع، الجزع، الجشع، الزعق ... إلخ، أو ما يُسبب الرَّعْب مثل: النعْي، الردع ... إلخ، ولم نجد لفظة الخوف تحتوي على صوت العين الساكنة ربما لسببين اثنين: أولاهما أن كلمة الخوف ذات دلالة شاملة وليست استجابة مركزة تُقَدِّفُ في نفسية الخائف مثل الرَّعْب، ولذلك قال تعالى عن الرعب: ﴿وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ﴾¹⁶، فالرُّعْبُ هو لحظة مؤقتة تقذف في النفوس مثله مثل الهلع والفزع، وثانيهما أن صوت الخاء عَوَّضَ عن العين؛ فالخاء صوت مخيف كذلك، في حين نجد العكس في صوت الحاء الساكنة بالرغم من توحد مخرجها مع صوت العين، فهي استجابة لراحة النفس والبدن، وبهذا وجدنا أكثر معاني الراحة تحتوي على الحاء، مثل: الارتياح، الانشراح، الفرح، المرح ... إلخ؛ لأنه صوت مهموس يخرج معه الهواء بعد انحباسه وانقباضه جرأ الضغط والضييق.

إن الصوت يكتسب دلالته من خلال السياق وليس بمنعزل عن النص؛ ذلك أنه في انعزاله عن النص يعتبر رمزا لغويا فقط، وبهذا امتنع أن تُعْطَى الأصوات دلالاتٍ مسبقة خالية من تواليها في نسيج صوتي، والشاعر يستغل طاقات الصوت فينتج به دلالاتٍ منسجمةً مع معانيها، وتبرز دلالة الصوت أكثر عند تكراره في مقاطع معينة، فتكراره يحدث "إيقاعاً معيناً يرسم به الشاعر صورة أو يساعد به في تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر الكلمات المتتالية في الأبيات أو في البيت"¹⁷، فالشاعر إذا تراكمت في قلبه مجموعة من الدلالات والأحاسيس فإنه يستعين في ترجمتها بالأصوات التي تناسبها، فلا يشترط في الأصوات أن تحاكي الدلالة محاكاة تامة، ولكن يحسن ذلك التناسق بين مدلول الصوت اللغوي ومدى قوّته وضعفه وبين قوّة المعنى وخفوته، وأحسن ما يكون هذا التناسق في الشعر الذي لا يستسيغ الأصوات المتنافرة، فلا بدّ "أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة، قوياً عنيفاً في موضع القوة والعنف، وأن تتوفّر فيه صفة الجرس الموسيقي"¹⁸، فيبرز بذلك مدى نضج الشاعر وسجيته في أسلوبه الصوتي، وتظهر جمالية الصوت من قبل الشاعر إذا كان غير متكلّف في تأليف الأصوات، والطبع

السليم هو المقود الأساس إلى سلامة الأصوات ومن ثَمَّ سلامة معانيها التي تنتهي إليها، وبهذا "فالأصوات ليست عشوائية ولا اعتباطية، ولكن مخارجها تتكون عبر منظومة صوتية تدرج في نظام اللغة العام الذي الغاية منه تشكيل الدلالة في الأذهان".¹⁹

يقول السياب في البيت الأول (عينك غابتا نخيل ساعة السحر)، فإذا أردنا أن نُجري مقارنةً دلاليةً من خلال الصوت في هذا البيت وجدنا أن أول صوت هو صوت العين، والعين صوت عميق وعريق، فهي من أقصى الحروف الحلقية مخرجا عند الخليل، ولذلك سمى الخليل بن أحمد معجمه بالعين لأنه أول حرف يخرج من أقصى الحلق حسب رأيه، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي على حرف العين: "فأقصى الحروف كلها العين ثم الحاء ..."²⁰، وله من دلالات العمق ما يوافق هذه القصيدة، سواء الحقيقية أو المجازية، فالعينان إن كانت عيني حبيبته فهي من العمق لأنها عيني امرأة لا تقوم الحياة إلا بها، وإن كانت رمزية كأن يقصد بها نهري دجلة والفرات مثلا فهي من العمق لأنها ترمز إلى بلد من أقدم البلاد عراقا وأصالة، ومن حسن الحظ أن ابتدأت كلمة العراق بحرف العين كذلك واشتركت في أغلب الأصوات مع كلمة العريق، فهو العراق العريق، أما كلمة (غابتا) فهي تبتدئ بصوت الغين، وهو صوت حلقى كذلك جهري مفخم، وصوت الغين إن جاء في أول الكلمة فهو يدل على الخفاء والتستر في أغلب أحيانه؛ فالغروب مثلا هو اختفاء الشمس، والغباء والغفلة هو غياب الفطنة والنباهة، والغموض هو غياب الحقيقة، كذلك كلمات غاب وغطس وغار كلها تدلّ على الغياب، وإن كلمة غابة كذلك تدلّ على الخفاء لأنها تحجب رؤية ما بداخلها بسبب نخيلها الباسق وكداسة أوراقه، ومن حسن الحظ أن حصر الشاعر دلالة الغابة بالخفاء حين أردفها بساعة السحر لتؤكد مدلول الشاعر على الخفاء والغموض، أما جملة (ساعة السحر) فلها وقع أنيس تستأنس له الأذن؛ لأن صوت السين صوت رقيق هامس عذب المسمع، إنها ثلاث سينات²¹ مهموسات في هاتين الكلمتين ذوات صوت طليق وفصيح، فهي تحاكي ذلك الهدوء والسكينة وقت السحر، فهو الصبح إذا تنفس.

وقد تحاكي الأصوات بصفاتها صورةً تامةً في حركتها، وذلك بالمماثلة بين صوت الحرف وكيفية خروجه ونطقه من أعضاء النطق والصورة الفوتوغرافية أو المتحركة التي يدلّ عليها، فهذا البيت (وترقص الأضواء كالأقمار في نهر) فيه محاكاة ومماثلة تامة بين الدال الصوتي والمدلول الذهني؛ حيث ورد صوت القاف مرتين، وحرف القاف هو من حروف القلقلة، والقلقلة هي اضطراب الصوت إبّان نطقه وخروجه، أوليس هذا الاضطراب يحاكي اضطراب أعضاء الرقص أثناء القيام بعملية الرقص، وقد وردت القاف المُقلّقة في الكلمة الراقصة تماما (الأقمار) فكانت المماثلة والمحاكاة في وقت واحد؛ اضطراب صوت القاف في كلمة الأقمار واضطراب الأقمار في النهر في ذاكرة المتلقي، أما رقص الأضواء فقد وردت القاف الراقصة في الكلمة التي تسبقها تماما (ترقص).

وفي البيت الذي يليه (يرجّه المجذافُ وهنا ساعة السحر) ورد صوت الجيم ثلاث مرات تواليًا، والجيم صوت شديد مجهور مُعطّش، والشدة في صوت الجيم في كلمة (يرجّه) نوعان؛ شدة صفته وهو انحباس الصوت والنفس عند نطقها، وشدة حركتها وهو التضعيف، فاجتمعت الشدة والشدة لترسم لنا معنى شديدا

عنيفاً ألا وهو الرَّجُّ، والرَّجُّ هو "التَّحريكُ"، رَجَّهُ يَرْجُهُ رَجًّا: حَرَّكَهُ وَزَلَّزَلَهُ فَارْتَجَّ ... معنى رُجَّتْ: حُرِّكَتْ حركة شديدة وزُلْزِلَتْ²²، وهكذا التناسب بين أصوات الكلمة ومعناها بحيث تغمرنا بطيف حسي يومئ بالبعد الدلالي للكلمة نستشفُّها من أصواتها، واستطاع صوت الجيم الشديد من خلال تكراره في البيت أن يعطينا معنى يتناسق مع المعنى الشديد وهو الرَّجُّ والمجداف.

كما استطاع صوت النون الكثيف في البيت الذي يليه أن يحاكي لنا تلك الحركة النَّابضة مثل نبضان القلب، يقول الشاعر: (كأنما تنبض في غورِهما النجوم)، فتكرار صوت النون خمس مرات تحاكي صوت التَّبْضان والحركة والظهور سيّما كثرة السكون فيه فكان وقعُه في البيت (أَنْ أَنْ أَنْ) يشبه دقات القلب، أما في البيت الذي يليه (وتغرّقان في ضباب من أسيّ شفيف)، فالذي يُلفتُ الانتباه تلك المحاكاة التامة بين صوت الغين الساكنة في كلمة (تغرّقان)، وبين الغرغرة التي يحدثها صوت الغريق، بل إن الغرغرة - سواء أغرغرة الماء أم الدواء أم غيرها - هي صوت غيْنٍ ساكنةٍ مماثلة وليست مشابهة، كما صوّرت لنا أصوات هاتين المفردتين (أسيّ شفيف) بكثرة أصواتها المهموسة وانتشار هوائها في صوت السّين والسّين المتفشيّة والفاء مرتين انتشار الضباب الشديد وشيوعه حتى حجب الرؤية.

وفي قول الشاعر: (دَفءُ الشّتاء فيه وارتعاشة الخريف) نلاحظ كثرة الأصوات المهموسة (الفاء والشين والتاء ثلاث مرات، والهاء والخاء مرة واحدة)، وأقربها للمحاكاة أكثر هي صوت الفاء التي تشبه صوت وَهَج المدفئة، مع أن الأصوات المهموسة كلّها يخرج معها الهواء ولكن بنسب متفاوتة؛ فخروجه في التاء ضئيل جداً إذ يخرج بعد بتر وشدة، وخروجه في الخاء يصحبه صوتٌ ضجيج عالٍ، أما في الفاء فهو يشبه صوت المدفئة، ولهذا وردت الفاء الساكنة في كلمة (دفع) لتحاكي صوت المدفئة موضعاً وصوتاً، إضافة إلى أن الشتاء ليس فصل دفع، وإنما المدفئة بوجهها هي التي جعلته دافئاً، وفي جملة شعرية أخرى يقول الشاعر: (ونشوة وحشية تعانق السّماء كنشوة الطفل إذا خاف من القمر)، نلاحظ تفشيّاً لصوت الشّين يومئ بمعنى الانتشار والشيوع، وهذا التناسب الجمالي بين صفة الصوت والمعنى ظاهر في الجملة؛ فالشّين من صفته التفشي، والتفشي هو انتشار الهواء في الفم بالصوت الذي يشبه الشواء، فهو يحاكي تفشي النشوة وانتشارها في كيان الشاعر أو في قلب الصّبي حين يخاف من القمر، وهكذا ف"إن لبعض الأصوات قدرة على التكيّف والتوافق مع ظلال المشاعر في أرقّ حالاتها، وترتبط الظلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثير اللغة ثراء لا حدود له"²³.

وفي قول الشاعر: (وقطرة فقطرة تذوب في المطر، وكركر الأطفال في عرائش الكروم) بزغت الرّاء وتركت صدى واضحاً، وصوت الرّاء "يدلّ على التكرار وديمومة الحدث في أكثر أحواله كيفما كان موقعه في الكلمة"²⁴، وما دام أنّه يدلّ على التكرار والديمومة فهذا يعني أنه إضافة إلى دلالة التقرير والثبات، وهذا الذي قد لاحظناه في الشطر الأول بدلالته على تكرار قطرات المطر، وفي الشطر الثاني على كثرة الضحك والكركرة من قبل الأطفال، وبتلاحمه مع صوت الكاف في كلمة (كركر) حقّق محاكاة الضحك بانتظام مقاطعه كز كز كز، وفي البيت الذي يلي كركرة الأطفال (ودغدغت صمت العصافير على الشجر) تقهقرت الرّاء قليلاً وعلا صوت الصّاد بصفيره حين ظهرت العصافير على الشجر، والصّاد صوت قوي ذو صفير صدّاح، وليس لزقزقة العصافير صفيراً حين تشدو وتغرّد، وهذه من المحاكاة التماثلية بين الصوت والصورة.

وفي أصوات المدّ الطويلة دلالة الطول والأمد، (تثاءب المساء والغيوم ما تزال تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال)، فالتثاؤب وطول مدّ ألف الثاء يحاكي الصوت الطويل الممدود في صوت التثاؤب، والمساء له دلالة طول الليل والغيوم التي لم تكفّ من تساقط الدموع الثقال، وهكذا تتتابع الأصوات في القصيدة وهي تنثر بدلالاتها اللامتناهية إلى أن خُتِمَتْ بصوت الرّاء وهو يرسم لنا ويحاكي وقع قطرات المطر والدماء والدموع على باطن الأرض من الجيعاء والبؤساء والمضطهدين:

في كلّ قَطْرَةٍ من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزّهر
وكلّ دُمْعَةٍ من الجيعاء والعراء
وكلّ قَطْرَةٍ تراق من دم العبيد ...
ويهطل المطر.

• الخاتمة:

بعد هذه الرحلة الشائقة مع قصيدة السياب الممهورة، نستطيع أن نصل إلى النتائج الآتية:

- إن العلاقة بين البناء والمضمون في القصيدة العربية كتلة متلاحمة لا تقبل الانفصال، فهي وشائج تبين مدى قدرة الإيحاء الصوتي على إيصال الدلالة للمتلقى، وهذه الدراسة الصوتية تسمى بالأسلوبية الصوتية، بدأت جذورها الأولى عند بعض اللغويين القدماء أمثال ابن جني وابن فارس وغيرهم، وتبلورت هذه المقاربات أيضا عند بعض المحدثين، إلى أن أصبحت دراسة معتمدة في الأبحاث الصوتية
- انصهار الشكل في المضمون من القيم الجمالية التي تتعلق بلغة الشعر تعلقا بارزا، وهي تجربة تحتاج إلى تأصيل وتحليل نفسي عميق للوصول إلى أغوار الدلالة.
- تعتبر القافية الوقفة الموسيقية الرنانة التي ينفث فيها الشاعر خاتمة أحاسيسه، فتتجلى المحاكاة فيها بصورة واضحة؛ من حيث التفخيم والترقيق، أو المد والقصر، أو الهمس والجهر، وكلها مقاربات يجعلها الشاعر صدى لأغواره النفسية.

• قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط 02، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952.
2. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، دت.
3. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ط 01، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998.
4. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 1989.
5. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج: 01، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دط، دت.
6. صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، دت.
7. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ط 01، دار القدس العربي، وهران - الجزائر، 2009.
8. عثمان بن جني أبو الفتح، الخصائص، ج: 02، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية
9. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج: 02، دار المعرفة الجامعية، 2002.
10. علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
11. فايز الداية، علم الدلالة العربي، ط 02، دار الفكر، دمشق، 1996.
12. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007.
13. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.

14. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، دت.

15. يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دت.

• الهوامش:

- ¹- فايز الداية، علم الدلالة العربي، ط 02، دار الفكر، دمشق، 1996، ص: 31.
- ²- حازم القرطاجني أبو الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ص: 260.
- ³- المرجع نفسه، ص: 266.
- ⁴- مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص: 96.
- ⁵- ينظر: المنهاج، ص: 267 وما بعدها.
- ⁶- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط 05، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص: 321.
- ⁷- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج: 01، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص: 94.
- ⁸- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص: 124.
- ⁹- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ص: 94.
- ¹⁰- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص: 92.
- ¹¹- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص: 329.
- ¹²- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: 93.
- ¹³- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج: 01، ص: 102.
- ¹⁴- عثمان بن جني أبو الفتح، الخصائص، ج: 02، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، ص: 157.
- ¹⁵- انظر: صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص: (50 ← 60).
- ¹⁶- سورة الحشر، الآية: 02.
- ¹⁷- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غرب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002، ص: 31.
- ¹⁸- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط 02، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952، ص: 20.
- ¹⁹- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ط 01، دار القدس العربي، وهران - الجزائر، 2009، ص: (155 - 156).
- ²⁰- خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج: 01، تح: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ص: 57.
- ²¹- في العمليات الإحصائية يعتبر الحرف المشدّد حرفان، والإحصاء يطابق الكتابة العروضية.
- ²²- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ص: 1585.
- ²³- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ط 02، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007، ص: 14.
- ²⁴- صالح الفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، ص: 150.