

حُسَيْن بِلْهَادِي *

* ملخّص البحث:

لا يرومُ هذا البحثُ تتبّع الظواهر اللغويّة التي قد يعسرُ الإحاطةُ بها لتتوّعها وتعدّد مداخلها، وإنما غايته الأولى، فهمٌ - أو على الأقلّ - محاولةٌ فهم كيفية اشتغال الحرف/الصوت في مقارنة الدلالة، واستجلاء تشعّبات الخطاب وامتدادات المعنى، وذلك من خلال قراءة في "سنيّة" البُحْثِيّ.

* Résumé :

Cette étude n'a pas pour but la quête des phénomènes linguistiques qui peuvent être difficiles à traiter ou à appréhender, tant que divers et compliqués à aborder. Elle va donc cibler, en premier lieu, l'appréhension, si non, essayer de comprendre la façon dont la lettre/la voix fonctionne dans l'approche du signe, et la clarification des différents aspects du discours, et les étendues du sens, et cela à travers cette lecture dans " As-sinya " poème d'El-Buhturi.

* الكلمات المفتاحية: الحرف، الصوت، الدلالة، المعنى، الخطاب، التأويل.

* مدخل:

لقد استقرّ في إدراك المختصّين من أهل العربيّة أنّ الحرف ليس يدلّ على معنى بذاته، وفي أيّ موضع من اللفظة وقع، إذ منفرداً، لا يشكّل الدلالات ولا يُمخّضها فهمًا و تأويلًا. والسؤال الذي يتبادرُ إلى الذهن حينها هو: هل هذا الذي وقف عليه الدارسون غاية هذا الباب و منتهاه؟ أم أنّ تمّة استثناءات تخرق القاعدة، وتعيدُ النظر فيما سلّم به الأوائلُ واستمرّ عوّه؟ وقد زعم محمود شاكر، وهو يتحدّث عن معاني أصوات الحروف، أنّ القُدّامي "لم يحتفلوا لتقصّيه و تتبّعه واستظهار طرائفه، وهم حين أشاروا أو ألمحوا أو نبذوا، لم يلمّوا إلاّ بأطرافه وحدوده"¹.

وقبله بكثير كان ابن جنّي قد أكّد أنّ العرب قد أبدعوا كلماتهم وصاغوا ألفاظهم وهم فطنون إلى أهميّة الصوت/ الحرف في بنائها " وذلك أنّهم قد يُضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيهه أصواتها بالأحداث المُعبّر عنها في ترتيبها، وتقديم ما يُضاهي أولّ الحدث، وتأخير ما يُضاهي آخره، وتوسيط ما يُضاهي وسطه سيرًا على سمت المعنى المقصود والغرض

* أستاذ التّقد الحديث والمعاصر - جامعة سعيّدة/الجزائر.

¹ محمود محمّد شاكر، جمهرة المقالات، جمعها وقرأها وقدم لها د/عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، ط، ص708.

المطلوب"²، وفي ذلك إيماءً إلى أنّ الإنسان العربيّ كان يسعى إلى تصوير أحواله وأشياءه وما يُحيطُ به بأصواتٍ حروفه، فاللّغة " بفضل أصواتها وصرفها، ذات وجود مستقلّ عن الأحوال النفسية للذات المتكلمة "³، ومن ثمّ فهي أداة لا يمكن الاستغناء عنها لمحوّريّتها في تشكيل المعنى العام للخطاب، هذا إن أحسن تطويعها لتكون خادمة له لا أن تكون مُقحمةً، مُعيقةً وكأنّها جزءٌ خارج التّركيب، بل عالّةٌ عليه.

يبدو السؤال - إذن - مشروعاً، بل ويستدعي جملةً أخرى من الأسئلة أعقد وأشدّ التصاقاً بخصوصية حروف العربية وأصوات ودلالات. أحيان نختار اللفظة في تركيب ما، أنفعل ذلك لما تحمله من زخمٍ معنويّ وفائضٍ في الدلالة يجعل الكلام أبلغ، و المراد إلى العقول أنفذ؟ أم أننا نتخير اللفظة لشيءٍ آخر فيها قد لا ننتبه له، إذ يأتي عفو الخاطر، ولا يفصح عن بعض أسرارهِ إلا حين يصل النص إلى تمامهِ. ذلك الشيء قد يكون " الصوت/الحرف اللغوي " وما يختزنهُ من طاقاتٍ تقدح المعنى في الذهن، وتوقظ فيه غوامضهُ بما " يستطيع أن يحتمله (...). من المعاني النفسية التي يمكن أن تنبض بها موجة اندفاعه من مخرجهِ (...).، وليست المعاني النفسية - أو العواطف والأحاسيس - هي كلّ ما يستطيع أن يحتمله صوت الحرف، بل هو يستطيع أن يحتمل أيضاً صوراً عقليةً معبرةً عن الطبيعة وما فيها من المادّة، وما يتصلّ بذلك من أحداثها أو حركاتها أو أصواتها أو أضوائها "⁴.

* الحرف والمعنى في سينية البحتري:

ثمّ إنّي بعد هذا وجدّني، وأنا أقرأ البحتريّ ألمسُ افتتانه بوقع الحروف في شعره، وامتلاكه قدرةً فائقةً على تطويعهِ، فتساءلتُ إن كان يفعل ذلك بوعي سابقٍ، وإدراكٍ منه لما لهذا الاشتغال من تأثيرٍ في المتلقي، وقبل ذلك في المعنى وامتداداته!

ليس يُقرأ البحتريّ إلا وفي الأذهان سينيته التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وكى ما أكون مُكرّراً لما إليه انتهى النقاد قبلاً، وأشبعوه درساً وتحليلاً، أتوسّم من هذا البحث أن يحمل إضافةً جديدةً في فهم بعض مكامن الإبداع التي لم يلتفت إليها.

كان الوزن و الإيقاع من أوسع ما خاض فيه النقاد قديماً وحديثاً، فانتبهوا إلى الدور المحوريّ الذي تلعبه الحروف في هذا المضمّن، حتّى أنهم سمّوا القصيدة بالحرف الذي انتظمت به الأبيات، فقالوا: ميميةٌ، وعينيةٌ، وداليةٌ، و.....، ورأوا إلى ما في البيت من نغمٍ و توازنٍ على أساس الحرف، فكان منه المصرّع والمسجوع، وما يفعله ذلك بالوجدان، وما يُثيره في النفس حتّى إنّه ليبيعث على الطرب والإنشاد، فالإيقاع " صورة الإنسان منقوشة في كلامه، الإنسان بأكمله، جسمه وروحه، عضلاته وفكره "⁵، وتلك هي حال البحتريّ

² أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، دار الكتب المصرية القسم الأدبي، تح: محمّد عليّ النجار، المكتبة العلمية، ط، دت، صص 162، 163.

³ جوزيف فندريس، اللغة، يُنظر: الشعرية العربية، جمال الدين بن شيخ، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2008، ص 273.

⁴ محمود محمّد شاكر، جمهرة المقالات، ص 708.

⁵ هنري ميتشونيك، نقد الإيقاع، يُنظر: أحمد حيزم، فنّ الشعر وهران اللغة، بحث في آليات الخطاب، دار محمّد عليّ الحامي و كلية الآداب و العلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط 1، جانفي 2001، ص 39.

مع توزيع الحُرُوف من حيث مخارجها "9، بطريقة مُتجانسة على امتداد القصيدة تحفظ التوازن المُتوخَى منها، إذ العواطف والأشجان في حركة دائبة قد تَعُفُ حيناً وتخفُّ آخر، وقد تَرُقُّ ثالثاً تبعاً للمعاني التي تختلج في النفس المهزوزة أمام الزّمن وأمام الغادر اللّئيم. ذلك ما يُعبّرُ عنه مكليش قائلاً: " القصيدة كلّها إن هي إلا صرخةٌ منغومةٌ "10، فالشاعر يستطيع نقل سامعيه من عالمهم الحسيّ إلى عالمه الشعريّ عن طريق الموسيقى. ومثل ذلك التناغم الصّوتيّ والنّفسيّ المتجدّد هو الذي يستقرّنا في قول البُحْثريّ:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَيِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَن جَدَا كُلِّ جِبْسٍ 11

فأنت في هذا البيت وحده أمام جدّة الحركة التي ولدتها صدمةُ الخيانة، تجدُ أربع "سيناتٍ" و"صاداً" وهي حروف صفير تنفُتُ إلى الخارج هُمومَ النَّفسِ وآلامها، تزيدها "التّاءاتُ" الثلاثة حرارةً، ثمّ مدّ "نفسِي" مرّتين وكأنّه يدفع ما بداخله إلى آخر زفرةٍ، ثمّ جمع ما بقي من قُوّة "ليضغطُ" على الفاء في "ترفَعْتُ" مُتسامياً على الجبناء اللّئام "صوناً" لكرامته:

وتماسكتُ حينَ زَعزعي الدّهـ ر التماساً منه لِنَعْسِي ونكسي 12

وهنا أيضاً يُمكنك، وفي بيت واحدٍ أن تُعدّ السّينات والتّاءات والنّونات التي كرّر كلاً منها أربعاً! ثمّ اقرأ بعد ذلك قوله:

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس 13

لنرى ما للصّوت والحركة والحرف والمعنى من تلاقٍ وتمازجٍ يكتف الدلالة ويثريها، فصورةُ العِراكِ تتطلّب ذلك التّجاذب بين انحناءٍ وارتقاءٍ، وبين ازورارٍ وتجنّب ضرباتٍ، وسماع أصواتٍ، وما الصّورة اللّفظيّةُ إلا "حصيلة تكاملٍ مُستويين صوّتين؛ هما الحرف والحركة. والصّوت في الأصلٍ مظهر انفعاليّ. وللانفعال، كلّ انفعالٍ، جذور شعوريّةٌ ضاربةٌ في صميم الوجدان،... وهذا يعني أنّ اللّغة أحدُ مظاهر الشّخصيّة، وأنّ كلّ صوتٍ من أصوات اللّغة جزءٌ من موقِفٍ وشريحةٍ من رويّة"14.

إنّ ما رفع هذه القصيدة إلى مراتب الخالدات في الشعر العربيّ يعود في درجة كبيرةٍ منه إلى هذا الصّوت والإيقاع الفريد فيها، فقد كان البُحْثريّ موقّفاً " كلّ التّوفيق باختيار حرف

9- محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1989، ص 98.

10- مصطفى أبو شوارب، شعريّة النّص، تفويم تحليلي للشعر في أمالي القالي، الملتقى المصري للإبداع و التّثنية الإسكندرية، مصر، دت، ص 125.

11- البُحْثريّ، الديوان، ص 1152.

12- نفسه، الصفحة نفسها.

13- البُحْثريّ، الديوان، ص 1156.

14- محمود أحمد خليل، في النّقد الجماليّ، رؤية في الشعر الجاهليّ، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1996، ص 264.

"السّين" وهو حرف همسٍ يتناسبُ مع موضُوعه، وموقفه، ونفسيّته،...، فالسّين " تولدت من نفسيّة الشّاعر - دُون اختيارها... "15.

لقد جاءت عفوَ خاطره، وأمكنته ذائقتُه الفنيّة، وجذّقه بالعربيّة أن يُخرجها لنا في هذه الصّورة التي تتماهى فيها تلك النّفسيّة المكسورة مع فُدراتِ صوتِ السّين على وضعنا في أجواء النّصّ وظروفه، لنعيش حالةً مُشابهةً لما كان عليه وُجدان الشّاعر المقهور المكسور حينها، أو- على أقلِّ تقديرٍ- بعضَ نفحاتِ ذلك الموقف. يقول النّطاوي إنّ البحتريّ " أجادَ اختيارَ حرفِ الرّويّ السّين المكسورة التي تُعطينا تلك الموسيقيّ الشّجيرة الحزينة، التي تتناغمُ مع الجوّ النّفسيّ للشّاعر، وتعيش معه، فنكشف طبيعَةَ تجرّبه اليائسة "16.

يرتكز البحتريّ في السّينيّة على كلّ حُرُوف الصّفير تقريبًا، لأنّها مُناسبةٌ لإخراج ما في النّفْس من حُرْقِ الأسي، وتُدفعُ ما في الصّدْر من حَرارة الألتِياع، وأول هذه الحُرُوف طَرْفًا للسمع وأنت تُقارب نصّه هو السّين الذي تردّدَ 89 مرّةً دُون احتساب المُدغمِ منه، وهذا كم هائل بالقياس إلى أبياتِ القصيدةِ السّنةِ والخمسين!

ويتميّزُ السّينُ بأنّه " مهموس رخو... يُوجي بإحساسٍ لمسيّ بين النّعومة والملاسة. وبإحساسٍ بصريّ من الانزلاق والامتداد. وبإحساسٍ سمعيّ هو أقربُ إلى الصّفير. يُوجي بالتحركّ والمسير. وعلى الخفاء والاستقرار. وعلى الامتداد إلى الأعلى. وعلى اللين والرّقة والضّعف "17.

أو لئس الشّاعرُ، في غمرة الصّراع هذه، أحوَج إلى طبيعَةِ هذا الحرفِ؟ أو لئس مُحتاجا إلى الحركةِ والمسيرِ للتّنفيس عن همومه؟ ثمّ، أليس بحاجة إلى التّخفي عن أعين الجبس اللّينيم؟ ثمّ أخرى -لا أخيرةً- أليس فيه من الرّقة والعجز ورهافة الجسّ ما يسوّغ امتداده على مسافة/مساحةِ سنّةٍ وخمسين بيتًا؟!

أمّا حُرُوف الصّفير الأخرُ، فإنّ الصّادَ أتى أربعَ عشرةَ مرّةً، وهو حرفٌ " مهموس رخو... [به] نعومةً مَلَمَس. وكالإعصار من الرّياح صريرِ صوتِ يقدحِ النّار... كما يدلُّ على الصّفاء والنّقاء مادّيًا ومعنويًا.. "18، أمّا الزّاي الذي أتى عشرَ مرّاتٍ فهو " مجهور رخو. يقومُ على الاهتزاز الصّوتيّ. إنّهُ أحدُ الأصواتِ قاطبةً. يُوجي بالشّدّة والفعاليّة. يدلُّ على الأصوات، على التّحرك، التّدرج، والانزلاق. وعلى البعثرة، والتّناثر، والعنف "19.

15- هاشم صالح مناع، البحتريّ حياته وشعره، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص177.

16- عبد الله النّطاوي، القصيدة العباسيّة، قضايا واتجاهات، دار غريب، القاهرة، مصر، دت، ص261.

17- حبيب مونس، توتّرات الإبداع الشعريّ (نحو رؤيةٍ داخليةٍ للدّفق الشعريّ وتضاريس القصيدة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط 2001/2002، ص45.

18- توتّرات الإبداع الشعريّ، ص47.

19- نفسه، ص46.

و إلى هذه الحُرُوفِ نُضِيفُ "التَّاء" الَّذِي جَاءَ أَرْبَعًا وَتِسْعِينَ مَرَّةً وَمِنْ خَصَائِصِهِ أَنَّهُ " مَهْمُوسٌ انفجاريٌّ شديداً. صوته يُوحِي بلمسٍ من الطَّرَاوَةِ وَاللِّيُونَةِ. يَدُلُّ عَلَى الرِّقَّةِ وَالضَّعْفِ. كَمَا يُوحِي بِالشِّدَّةِ، وَالْغِلْظَةِ، وَالْقَسَاوَةِ، وَالْقُوَّةِ، وَعَلَى الْإِمْتِلَاءِ وَالْإِرْتِفَاعِ "20، فِي حِينَ أَنَّ الرَّاءَ " مَجْهُورٌ مُتَوَسِّطٌ الشِّدَّةِ. يُوحِي بِمَزِيحٍ مِنَ اللَّيُونَةِ، وَالْمَرْوَنَةِ، وَالنَّمَّاسِكِ، وَالْإِلْتِصَاقِ"21.

وَلِنَتَّبِعَ ذَبذباتِ هَذِهِ الْأَصْوَاتِ وَتَمَوُّجَاتِهَا نَخْتَارُ هَذِهِ الْأَبْيَاتِ الَّتِي وَصَفَ فِيهَا صُورَةَ مَعْرَكَةِ أَنْطَاكِيَّةَ، وَهِيَ الْمُمْتَدَّةُ مِنَ الْبَيْتِ الثَّانِي وَالْعِشْرِينَ إِلَى الثَّامِنِ وَالْعِشْرِينَ، يَقُولُ فِيهَا:

وَإِذَا مَا رَأَيْتَ صُورَةَ "أَنْطَاكِيَّةَ" ارْتَعَتِ
بَيْنَ "رُومٍ" وَ"فِرْسٍ"

وَالْمَنَايَا مَوَاتِلٌ، وَ"أَنْطَاكِيَّةَ" وَ"فِرْسٍ" وَ"رُومٍ" يَزْجِي الصَّفُوفَ تَحْتَ
الدَّرْفَسِ

فِي إِخْضَارٍ مِنَ الْإِبَّاسِ عَلَى أَصْدِ
صَبِيحَةٍ وَرَسٍ

وَعِرَاكِ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ فِي خَفُوتٍ مِنْهُمْ وَإِغْمَاضِ
جِرْسٍ

مِنْ مَشِيحٍ يَهْوِي بِعَامِلِ رَمَحٍ، وَمَلِيحٍ مِنَ السَّنَنِ
بِتَرْسٍ

تَصِفُ الْعَيْنَ أَنَّهُمْ جَدَّ أَحْيَا
خَرَسٍ

يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَّى تَنْقَرَاهُمْ يَدَايَ
بِلَمَسٍ

وَنَقُولُ قَبْلَ أَنْ نُبَاثِرَ فِي التَّحْلِيلِ أَنَّ:

*الصَّوْتُ = أَثَرُ سَمَاعِيٍّ بِلا صُورَةٍ مَرئِيَّةٍ، يَتَدَرَّجُ مِنَ الْخَفُوتِ إِلَى الضَّوْضَاءِ.

*الصُّورَةُ = أَثَرُ مَرئِيٍّ بِلا صَوْتٍ مَسْمُوعٍ، يَتَدَرَّجُ مِنَ الْخَفَاءِ إِلَى التَّجَلِّيِ.

20- نفسه، ص40.

21- نفسه، ص42.

22- البُحْثِيُّ، الدِّيوان، صص1156، 1157.

1- وإذا ما رأيت صورة أنطا كية ارتعت بين روم و فرس

5 راءات = بداية رؤية الصورة

2- في احضار من اللباس على أص ف ر يختال في صبيعة ورر

4 راءات = بداية قراءة الصورة
صورة ← حسد → صورة

3- وعراك الحال بين يديه في خفوت منهم وإغماض حرس

حرفا راء = صورة

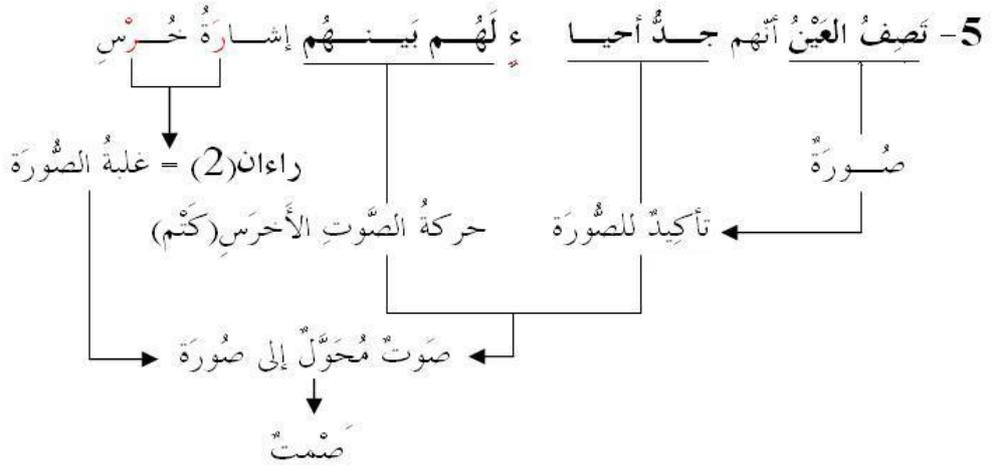
صامتة

3 راءات = إنطاق الصورة

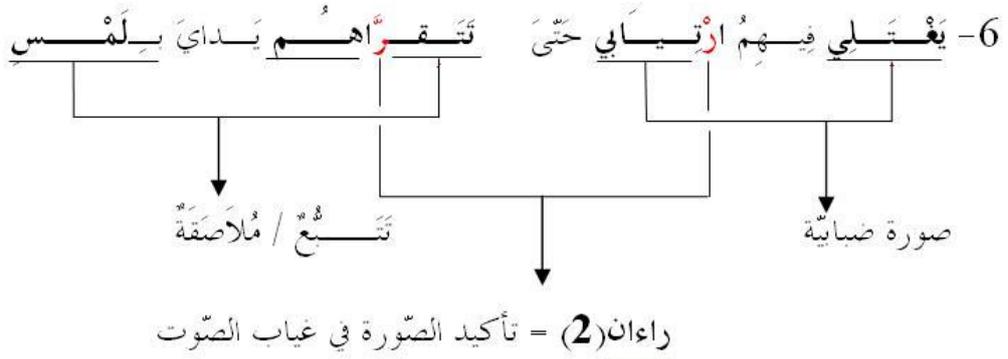
4- من مشيح يهوي بعامل رمج و ملبح من السنان برس

صورتنا الحركة وصوتهما
صورتنا السلاح

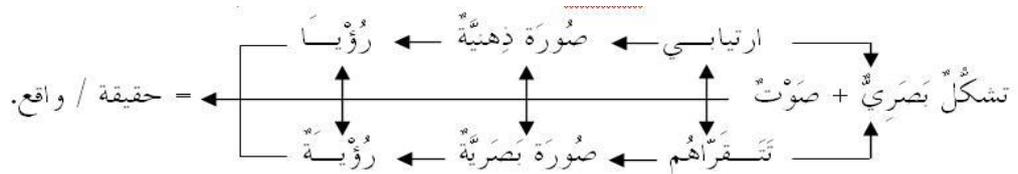
راءان (2) = تحريك الصورة



ومن أبرز ما يشد الانتباه في هذا البيت، أن تنقسم كلمة "أحياء" بين الشطرين: أربعة أحرف للشطر الأول، وهو الذي غلبت عليه الصورة والرؤية، وحرف واحد فقط للشطر الثاني الذي فيه صوت مُلجَمٌ (مكتومٌ) في "إشارة خرس"، وهو حرف مُنَوَّنٌ " ء "، ليكون للتردد والتكرار رنينه/ صوته الخاص! إن غياب الصوت عن الصورة يسبب الشك والارتباب، إذ الجنود في اللوحة " جدّ أحياء "، لذا راح البحري يستعيز عن الصوت الأخرس باللمس:



أما الرّاءان في هذا البيت (ارتيابي و تنقراهم)، فهما صوتان لصورتين متباينتين:



و التدرج عكسيًا بين الصورة (الحرف) و الصوت صحيح، و لك أن تلاحظ معنا أنّ الفارق بين كلمتي صورة و صوت هو "الراء"، وهو حرف ربط وضمّ للأشياء، و فوق هذا كلّه حرف "رؤية"، "إنّ هذه الراء كما وصفها اللغويون العرب قديماً و حديثاً، صوتٌ مكرّرٌ مَجْهُورٌ، يحدّث حين تتكرّر ضربات اللسان على اللثة تكراراً سريعاً. و يبدو لنا أنّ هذا

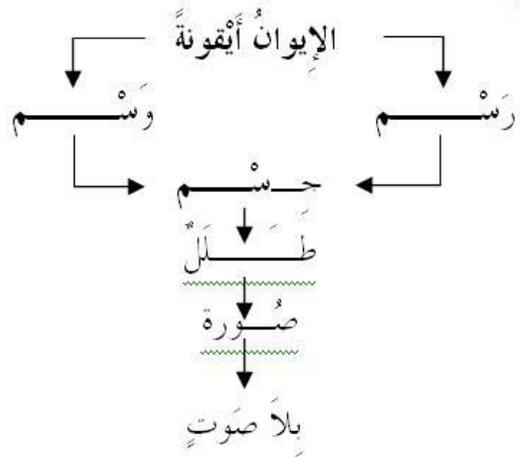
التكرار الصوتي على صعيد المبنى ينطوي على دلالةٍ مُقابِلةٍ على صعيد المعنى، إذ يُفيدُ أيضاً التكرير أو الإعادة أو الاستمرار، أو ما كان من نحو ذلك²³.

لقد تأكد لدى اللسانيين " أن الرّاء من أكثر الحروف دَوْراناً على ألسنة العرب. كما أنّ ذلك يُشير في الوقت نفسه إلى تنوع وظائف هذا الحرف وتعددّها، على نحو يشمل العديد من اللّغات واللّهجات عربيّها وأجنبيّها، وبذلك تتبدّى الرّاء حرفاً متميزاً له خصائصه ودلالاته دون سائر الحروف.

إذ عمد النَّاس إلى إغناء لغتهم بالعديد من الألفاظ المُستحدثة، ومن ثمّ حشوها ببعض الحروف المجهورة وذات النَّبر والتكرير، قاصدين بذلك ما يرمون إليه من دقّة منشودة في التعبير عن غاياتهم والإفصاح عن أفكارهم. وكان أنّ هداهم حسُّهم السليم وفطرتهم الخالصة وذائقتهم المُرَهفة، إلى أنّ صوت الرّاء هو القادر على إبلاغهم مقصدهم، فارتضوه دون سائر الحروف، ومن حيث لا يقصدون، تبعاً لطبيعته الصوتية التكريرية و التّكثيرية، وجعلوه في صلب جُملة من الكلمات وجمهرة من الألفاظ²⁴.

ولمّا كانت المعاناة والأسى والهجوم والسعادة، أموراً معنوية لا يمكن تصويرها إلاّ بتحويل الصورة الذهنية إلى صورة مرئية، عبرت العرب عن دواخلها ووجدانها بنقل الحقيقة الخفية في الصدور بالمجاز، لعجز الصوت عن أن يُبلغها إلاّ جزئياً، لأنّه وإن كان قوياً - صراخ من الألم مثلاً - فهو لا يفتأ يتبدّد ويتلاشى مع أنّ حُرقة الألم باقية في قلوبنا، فتكون الصورة أدوم أثراً.

لذا نرى البُحريّ - لغياب أصوات البشر في الجدارية - يَجْتَهد لِجَعْلِ صوت الحرف يطغى، فالعواطف صورٌ وألوانٌ قبل أن تكون أصواتاً، وتحريكها داخل النصّ يهبها ترددها ويفكّ عجمتها، وحين يغيب الصوت الدفين! لا تكون إلاّ الصورة إيقوناً دالاً عليه، ومؤشراً على غيابه:



²³ عمر الدقاق، " حرف الرّاء دراسة صوتية مقارنة "، مقالة على موقع ملتقى أهل التفسير - 02/01/1431

18/12/2009, 04:17 pm

²⁴ عمر الدقاق، نفسه.

هو ذا جسمُ الشاعر المُزعزع المُتداعي ساعياً إلى التماسك، وجسم المتوكل المتردي أمامه مُضرباً في دمايه، وجسم الجرمز الذي أنهكته السُنون (بنيّة رمس)، اجتمعت أحوالُ ثلاثتهم في أضعفِ صورها، وانفضى عهد قوتها لم يبقَ منه غيرُ سماتٍ وذكرياتٍ، تجلّت - كلُّ منها إيقوناً لصاحبه - تُحاربُ النسيان. لقد كان الإيوانُ قفراً مُحشاً صامتاً حين وصله البُحترى وقد أبكته الخُطوب المتواليّة، حتّى أنطقته صورة معركة أنطاكيّة لُخرجَه من صمتِ "الدّات" إلى ضجيجِ "المَوْضوع"، ومن صخبِ المكانِ النَّفسيّ إلى صمتِ المكانِ الكسرويّ. وليوازن بين الموقفين المتناقضين المُرهقين، أحيا الشاعرُ المعركةَ ومَعها " أنو شيروان"، وسامرَ "أبرويز"، وراقصَ قِيانَه! وهو يفعلُ، على نحوٍ من الأُنحاء، ما فعلتهُ العربُ دوماً عندَ الطلّل: تُسقطُ المطرَ (الطلّل) أو الدُموعَ ليعودَ العُشبُ إلى المكانِ، فالحيوانُ، فالإنسانُ، أيّ "أصوات" الحياة كُلّها بعدَ أن كان "الصّمت" سيّد القصر، يقولُ في المرثيّة:

ولم أنسَ وحشَ القصرِ إذ ريعَ سربُه وإذ دُعرت أطلاؤُه وجاذرُه²⁵.

لكنّ البُحترى كان، كما هي العواطف تنعطف، والقلب يتقلب، ينتقل من صمت إلى سكون، فصمت مرة أخرى، وهكذا دواليك على طول النصّ بين:

- 1- موحشٌ/ فراقٌ/ رمسٌ ← غياب الصّوت ← صمت وجمود.
- 2- بُنيكٌ/ يرحعنٌ/ عمّرت ← حركة وتغيّر ← صوت وانفعال.

وإنّ في ذلك إحالة على حركة أخرى على مستوى الحاضر والماضي، والحضور والغياب، ممّا يعزّز أثر الإيقاع في الدلالة.

ومادام " الإيقاع، أن يستخدم الفنّان قدرات أصوات الحروف، ونغمات الألفاظ، والتراكيب، وينسق بينها، بحيث تترجم ما يعتل في نفسه، لتجذب المخاطب إلى محيطها، ليُدوب في أجوائها أو يُطلّ من جنباتها، لا ينفكُ عقله مع نفسه مع روجه في تجاوب متّصل مع الفنّان وعمله الفنّي "²⁶، فشعريّة الإيقاع " محكومة دوماً إمّا بغاية جماليّة تتمثّل فيما تحقّقه من إمتاع جرّاء صفاء الصّوت وتناسب الإيقاع وعذوبة الألحان، وإمّا بما تحقّقه من غايات نفعيّة يجسدها ما تترجمه في الدّوات من أحاسيس وانفعالات أو ما تعضد به الأقاويل التي تقترن بها، ممّا قد يودّي إلى تعميق الطّاقات الدلاليّة التي تحبل بها هذه الأقاويل "²⁷، ولذا ألفتنا تواسجاً بين صوت الشاعر، وصوت القصيدة، حتّى كأنهما أصبحا صوتاً واحداً، بل قل: إنهما كذلك بالضرورة.

* خاتمة:

لا يدعي هذا البحثُ الإحاطة بكلّ خصوصيات الحرفِ وأهميّته في تشكيل المعنى و بناء الدلالة، ولم تكن تلك غايته بدءاً، إنّما سعى إلى فكّ بعض شفراته التي بإمكانها فتح باب هذا

²⁵- البُحترى، التّيوآن، ص1045.

²⁶- منير سلطان، البديع تاصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1986، ص24.

²⁷- الأخضر جمعي، نظريّة الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، جانفي 1999، ص144.

المنهج في القراءة على آفاقٍ أوسع، تزاوجُ بين " علمية " الإجراءات المتاحة في أيامنا هذه، وإن بدت مُتنافرةً، وبين التأويل الذي يقرأ النصّ من مواردٍ عدّة تبتغي الخلاص من حدود البلاغة القديمة، من غير أن تلغيها، فتقربُ بذلك النصّ/الخطاب إلى المُتلقي، والعكس صحيحٌ، فتجعلهُ أقدرَ على فهمِ بنيات الإبداع واستمراره.

* المصادر والمراجع:

- 1- أحمد حيزم، فنّ الشعر ورهان اللغة، بحث في آليات الخطاب، دار محمد علي الحامي وكلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، جانفي 2001.
- 2- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، جانفي 1999.
- 3- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عُبيد الله، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.
- 4- ابن جني، الخصائص ج2، دار الكتب المصرية القسم الأدبي، تح: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، د ط، دت.
- 5- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعريّ (نحو رؤية داخلية للدق الشعريّ وتضاريس القصيدة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002/2001.
- 6- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2008.
- 7- محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربيّ القديم (محاولة تنظيرية وتطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- 8- محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية النصّ، تقويم تحليلي للشعر في أمالي القالي، الملتقى المصري للإبداع والتنمية الإسكندرية، مصر، دت.
- 9- محمود أحمد خليل، في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1996.
- 10- محمود محمد شاكر، جمهرة المقالات، جمعها وقرأها وقدم لها د/عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، دت، دط.
- 11- عبد الله التطاوي، القصيدة العباسية، قضايا واتجاهات، دار غريب، القاهرة، مصر، دت.
- 12- عمر الدقاق، مقالة "حرفُ الرّاء دراسة صوتية مقارنة"، موقع ملتقى أهل التفسير 02-01-1431/ 2009-12-18 - 04:17 pm .
- 13- مُنير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د ط، 1986.
- 14- هاشم صالح المناع، البحتري حياته وشعره، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.