https://ui.ac.ir/en

Journal of Research in Arabic Language
E-ISSN: 2821-0638
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue. 3, No. 36, 2025
Received: 15/02/2025 Accepted: 13/09/2025

Innovative Phonetic Issues in the Poetry of Abu Tammam al-Ta'i: A Study of Some of His Semantic Indicators from the Perspective of Functional Phonetics

Malek Abdi*
***Corresponding Author: Associate Professor of Arabic Language and Literature, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Humanities, Ilam University, Ilam, Iran
Email: m.abdi@ilam.ac.ir

Abstract

The phonological level refers to the study of linguistic sounds in terms of their latent performative activities and functional tasks, which subject words to an interactive cycle with the meanings programmed for them in the communicative structure of the text. It also grants them the ability to accept certain morphological, phonetic, and morphological transformations, in terms of their connotation of higher meanings, through the semantic divisions that result from this in the fields of stress, intonation, repetition, assonance, and the syllabic system of the language. This is combined with the resulting pauses, connections, and the application of special layers of sound, which relate to the conceptual structure sought by the semantic researcher. This is studied under the title of phonology, which addresses the relationships between sounds, phonemes, and expressive syllables in general.

This study aims to investigate the organizational tools used by Al-Ta'i in his speech to be exciting semantic stimuli that lead to the speech's meanings and semantic scenes that are not provided by the familiar tools used in it. From there, we try to find the meanings of emotional, rhetorical, and understanding value that could not have been obtained except through these mechanisms that Al-Ta'i used to indicate the locations of his semantic secrets in his interconnected intellectual system. Since Abu Tammam was a thoughtful poet, relying on maturing the generative idea within his audience and striving to pave the way for its substitution, we see him employing elements that enhance the value of his connotations and rhetoric, helping him strengthen the bonds of meaning and perfect its phonetic and functional weaving, thus bridging the conceptual gaps in the minds of the recipients. Based on this, we conclude that Al-Ta'i benefited from some important phonetic components, which he was certain contributed to strengthening the organizational aspect of the phrase, such as stress, intonation, repetition, assonance, and internal and external musicality, which, for him, were in complete harmony with the intended meaning he sought. Therefore, meanings appeared in his poetry in a lush, evocative form whenever the poet provided them with decisive phonetic energies that connected with the conceptual structure he had acquired.

It is certain that there are ancient studies and research rooted among Muslim scholars. These studies began at an early time to investigate the nature of the relationships between the sound of a word and its meaning. Their attempts aimed to establish what Arabic is, in its original and ancient glory, regarding the origins and standards of forming phonological compounds.

These compounds are organized within generative structures or combine with the communicative systems adjacent to them. This is one of the aspects that Al-Ta'i paid great attention to in his poetry. He was careful to choose words that harmonize with the meanings he intended, ensuring the best

Copyright©2026, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they can't change it in any way or use it commercially.
Doi: 10.22108/rall.2025.144346.1571

suitability, agreement, and phonetic harmony. Through this study, we will see the extent of his interest in this matter and his passion for benefiting from words that match the intended meaning. Such words, by their sounds and tonal structures, carry indications of meaning that may be lost if the tonal composition and arrangement are disturbed by some sound or rhythmic defect.

Finally, this study seeks to investigate whether these sound agreements between meaning and phonetic systems were deliberate and chosen—resulting from the poet's semantic awareness—or whether they appeared accidentally, producing the final harmony between form and content without reliance on any pre-approved phonetic system. These axes are what we will attempt to address in this phonetic journey to obtain sound intellectual lines and methods in Abu Tammam that will guide us to the locations of this noticeable audio-visual harmony in him.

The research questions we seek to answer through this research into Abu Tammam's poetry are as follows: 1) What were the reasons that prompted the poet to utilize these semantic models in the field of sound and its functional contributions? 2) How were these phonetic-functional patterns able to help articulate meaning in a precise artistic manner and present it in a phonetic form that is consistent with the expressive textures of speech? 3) What are the most important phonetic indicators that Al-Ta'i used to weave his speech in a coherent manner, and how did he employ them?

The critical examinations we have cast on Abu Tammam's poetry from the perspective of sound and its connotations have led us to the conclusion that, in most of the verses he composed and incorporated into them the mechanisms of musical fascination, he was remarkably successful. Awareness of functional usage was his companion in many cases. We have seen how he tends to use musical dimensions and vocal secretions that clearly elevate his semantic meanings. We have also seen how, in terms of sound and vocal suggestion, if he desires breadth and expansion of the generosity of the praised one, for example, and intends to create a sense of ease and openness in his heart, he seeks the help of words that possess the quality of softness, expansion, and openness, in order to convey with these letters and their qualities the extent of that ease and openness. He also tends to give the composition a sense of striking movement, depicting the lightness, tremor, and dynamism he senses in the gait of camels, for example, through the succession of openings on them. Finally, we note that his musical creativity still occupies the forefront in his collection of poems, achieving the ultimate semantic goal of highlighting and demonstrating meaning in the best possible way in various areas of sound: verbal, tonal, melody, rhetoric, and phonetics. Most of his fascination in this field was based on the approach of musical and formative evidence that embodies for the reader the significance of the meaning in a dazzling musical embodiment related to the meaning.

Keywords: Abu Tammam, Meaning, Functional Phonology, Phonetic Semantics, Stress and Intonation.

References

Abbas, H. (1998). *Characteristics of Arabic letters and their meanings*. Damascus: Arab Writers Union Publications [In Arabic].

Abdo, M. (1947). *Interpretation of the Holy Qur'an* (S. M. Rashid Rida, Ed.). Cairo: Dar Al-Manar [In Arabic].

Afifi, A. (1996). *The phenomenon of alleviation in Arabic grammar*. Cairo: Dar Al-Masryah Al-Lubnaniah [In Arabic].

Al-Amidi, H. (2006). *Comparison between Abu Tammam and al-Buhturi* (S. A. Saqr, Ed.). Cairo: Dar al-Ma'arif [In Arabic].

Alawiya, N. (1986). *Linguistic research between the grammar of language and the grammar of thought* (2nd ed.). Beirut: University Foundation for Studies, Publishing, and Distribution [In Arabic].

Al-Khatib al-Qazwini, J. (2008). *Summary of the Key* (A. al-Ayyubi, Ed.). Sidon–Beirut: Al-Maktaba al-Asriya [In Arabic].

Al-Muhairi, A. (1986). *The most important linguistic schools*. Tunisia: National Institute of Educational Sciences [In Arabic].

Al-Raghib al-Isfahani, A. H. (1990). *Vocabulary of the words of the Qur'an* (S. A. Dawoodi, Ed.). Damascus: Dar al-Qalam; Beirut: Dar al-Shamiya [In Arabic].

Al-Shawadhfi, A. M. (2024). Musical formation and the production of meaning in the poetry of Abu Tammam: The poem of the conquest of Amorium as a model. *Journal of the Faculty of Islamic and Arabic Studies for Girls (Alexandria), 40*(4), 2629–2702 [In Arabic].

Al-Zamakhshari, A. M. (1982). *The foundations of rhetoric*. Beirut: Dar al-Maʿrifah [In Arabic].

Anis, I. (1975). *Linguistic sounds* (5th ed.). Cairo: Anglo-Egyptian Library [In Arabic].

Astarabadi, R. (1975). *Commentary on Ibn al-Hajib's Shafiyyah* (M. N. al-Hasan, M. al-Zafzaf, & M. M. al-Hamid, Eds.). Beirut: Dar al-Fikr al-Arabi [In Arabic].

Ayyub, A. (1966). *Lectures on language*. Baghdad: Al-Maʻarif Press [In Arabic].

Belmadi, H., & Souriyya, B. (2018). *Stylistic aspects in the poetry of Abu Tammam* [Master's thesis, Ahmed bin Yahya Al-Wansharisi University Center, Institute of Arts and Languages, Tismasik] [In Arabic].

Bouladjin, S. (2014). *The aesthetics of rhythm in the poetry of Abu al-Atahiya* (Master's thesis, Mila University Center, Institute of Arts and Languages) [In Arabic].

Brockelmann, K. (1977). *Semitic philology* (R. Abdel Tawab, Trans.). Riyadh: Riyadh University Press [In Arabic].

Dhaif, S. (n.d.). *Art and its schools in Arabic poetry* (13th ed.). Cairo: Dar al-Maʿaref [In Arabic].

Fariha, A. (1995). *Lectures on dialects and their study methods*. Cairo: League of Arab States, Institute of Arab and International Studies [In Arabic].

Hussam Eddine, K. (1992). *Phonetic meaning: A linguistic study of the meaning of sound and its role in communication* (1st ed.). Cairo: Anglo-Egyptian Library [In Arabic].

Hussein Mahdi, H. (n.d.). *Abu Tammam Habib ibn Aws al-Ta'i: A critical study of his poetic experience* (A. M. Ahmad, Ed.). Khartoum: University of Khartoum Publications [In Arabic].

Ibn al-Athir al-Jazari, D. (1998). *The common proverb in the literature of the writer and poet* (K. M. M. 'Uwaida, Ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-ʿIlmiyya [In Arabic].

Ibn Jamaʻah. (1931). *Ibn Jamaʻah's commentary on al-Jarbardi's commentary on Ibn al-Hajib's Shafiyya*. Istanbul: Dar al-Tabaʻa al-ʿAmirah [In Arabic].

Ibn Jinni, A. (2007). *Al-Muhtasib* (A. al-Najdi Nasif, Eds.). Cairo: Ministry of Endowments [In Arabic].

Ibn Jinni, A. (n.d.). *Al-Khasais* (M. A. al-Najjar, Ed.). Beirut: Dar al-Huda for Printing and Publishing [In Arabic].

Ibn Manzur, A. (2005). *Lisan al-ʿArab* (Y. Al-Baqaei, Eds.). Beirut: Al-Aʻlami Publications Foundation [In Arabic].

Karaghuli, I. A. (2019). *The introduction in the panegyric poem of Abu Tammam al-Ta'i and Ibn Hani: An applied model — a comparative study*. Jordan: Ghaidaa Publishing and Distribution House [In Arabic].

Kenishlo, M., Amery, S., Askari, S., & Khorsha, S. (2024). Stylistic analysis of the audio level in Abu Tammam's poem about the lament of his son. *Journal of Research in the Arabic Language (University of Isfahan), 16*(30), 37–52. https://doi.org/10.22108/rall.2023.138723.1474 [In

Arabic].
Khudair, M. A. (2010). *Structure, semantics, and context: A theoretical study*. Cairo: Anglo-Egyptian Library [In Arabic].
Marouf, Y. (1999). *Simple Arabic prosody* (1st ed.). Tehran: Samt Publication [In Arabic].
Mousavi Baldeh, M. (1988). *The ornament of the Qur'an* (2nd ed.). Tehran: Publications of the Center for Islamic Propagation Organization for Printing and Publishing [In Arabic].
Mousavi Pafroei, S. M., & Ameri, Sh. (2011). Aspects of creativity in the praises of Abu Tammam. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature (Semnan University)*, *5*, 173–190. https://doi.org/10.22075/lasem.2017.1307 [In Arabic].
Muhammad, M. M. (1998). *Linguistic phonology* (1st ed.). Beirut: Alam Al-Kutub [In Arabic].
Mukhtar Omar, A. (1976). *A study of linguistic phonetics* (1st ed.). Beirut: Alam Al-Kutub [In Arabic].
Okasha, M. (2005). *Linguistic analysis in the light of semantics* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Nashr Lil-Jama'at [In Arabic].
Omran, H. B. (2019). *Linguistics: A theoretical and applied study* (1st ed.). Giresun, Turkey: Aswat Center for Studies and Publishing [In Arabic].
Qutb, S. (1990). *Literary criticism: Its origins and methods* (6th ed.). Cairo–Beirut: Dar al-Shorouk [In Arabic].
Salmi, A., et al. (2017). Semiotic touches in the colors of Abu Tammam. *Journal of Critical Illuminations in Arabic and Persian Literature*, *7*(27), 99–127 [In Arabic].
Sibawayh, A. A. (1983). *Al-Kitab* (A. Harun, Ed.; 2nd ed.). Cairo: Al-Khanji Library; Riyadh: Dar al-Rifai [In Arabic].
Sultan, M. (2005). *The beautiful composition in the poetry of Abu Tammam: Part two — sentences and style*. Alexandria: Mansha'at al-Ma'arif [In Arabic].
Taftazani, S. (2013). *Al-Mutawwal: Explanation of the summary of the key to the sciences* (3rd ed.; A. H. Handawi, Ed.). Beirut: Dar al-Kutub al-'Ilmiyya [In Arabic]
The Holy Qur'an [In Arabic].

بحوث في اللغة العربية: فصلية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان
العدد ٣٦ (خريف ١٤٤٨هـ / ١٤٠٥هـ.ش)، ص ٨٧ ـ ١٠٨
المقالة: محكمة

دراسة لبعض المؤشرات الدلالية في أشعار أبي تمام الطائي من منظور الفوناتيك الوظيفي
مقاربات نقدية وجهود ابتكارية[1]

مالك عبدى *

الملخّص

يتبنى المستوى الصوتي دراسة الأصوات اللغوية من حيث فاعلياتها الأدائية الكامنة ومهامها التوظيفية التي تقوم بإخضاع الكلمات لدورة تفاعلية مع المعاني التي تُبرمَج لها في هيكلية النص التداولية، كما تمنحها قدرة على قبول بعض التحويلات الصرفية والصوتية والتشكيلية من حيث دلالتها على معانٍ أرقى، بواسطة التقسيمات الدلالية التي تتأتّى لذلك في حقول النبر، والتنغيم، والتكرار، والتجنيس، والنظام المقطعي للغة، وما ينتج عن ذلك من وقفات ووصلات وإعمال طبقات خاصة من الصوت، والتي تتعالق مع البنية المفهومية التي يسعى إلى تكوينها الباثّ الدلالي، والتي تُدرس تحت عنوان علم وظائف الأصوات الذي يتناول العلاقات القائمة بين الأصوات، والفونيمات، والمقاطع الصوتية المعبرة بوجه عام. وعملُنا في هذا الدراسة أن نقوم بالبحث عن الأدوات التنظيمية التي سخرها الطائي في كلامه، لتكون منبّهات دلالية مثيرة، تهدي إلى إفادات الكلام ومشاهده الدلالية التي لا تتكفل بإخراجها الأدواتُ المألوفة المستخدمة فيه؛ ومن ثم، فنحاول أن نعثر على معانٍ ذات قيمة شعورية وبلاغية وإفهامية، لم تكن لتتحصَّل إلا عن طريق هذه المكانيزمات التي استعان بها الطائي، للتدليل على مكامن أسراره الدلالية في منظومته الفكرية المترابطة الأوصال. ولما كان أبو تمام شاعرا مفكِّرا معتمدا على إنضاج الفكرة التوليدية لدى مخاطبه، ويسعى لتمهيد المسار الاستبدالي له، فنراه يستعين بالعناصر التي من شأنها أن تزيد من قيمة دلالاته وبلاغاته، ويعينه على توثيق أواصر المعنى وإحكام نسجه صوتيا ووظيفيا، حتى يقوم بسدّ الفجوات التفكيرية في أذهان المتلقين. وبناء عليه، فإننا نستنتج أنّ الطائي قد استفاد من بعض المكونات الصوتية الخطيرة التي يتيّقن من إسهامها في تقوية الجانب التنظيمي للعبارة، كالنبر، والتنغيم، والتكرار، والتجنيس، والموسيقى الداخلية والخارجية التي وقعتْ عنده في تضافر تام مع المعنى المقاصدي الذي توخّاه؛ ولذلك، فإنّ المعاني ظهرت عنده في حلة استدعائية قشيبة، حيثما زوّدها الشاعر بطاقات فوناتيكية حاسمة، تتعالق مع البنية المفهومية التي حصلت عنده.

الكلمات المفتاحية: أبو تمام، المعنى، علم الأصوات الوظيفي، الدلالة الصوتية، النبر والتنغيم

١ــ تاريخ التسلم: ١٤٠٣/١١/٢٧هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٤/٦/٢٢هـ.ش.

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام، إيلام، إيران Email: m.abdi@ilam.ac.ir

Copyright©2026, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

http://10.22108/rall.2025.144346.1571

١. المقدمة

من الثابت أن هناك دراسات وبحوثا قديمة متأصّلة عند العلماء المسلمين، قد بدأت في وقت مبكر، للبحث في طبيعة العلاقات بين جرس الكلمة ومعناها الذي يؤدّيه ذلك الصوت، والتي تحاول تأصيل ما تكون عليه العربية في مجدها الطارف والتليد من أصول ومعايير تشكيلية للمركبات الفونولوجية التي تنتظم داخل البنيات التوليدية أو تتضافر مع الأنساق التداولية التي تحاذيها. وهذه من النواحي التي قد اهتمّ بها الطائي في شعره اهتماماً شديداً، للحرص على اختيار تلك الطائفة من الكلمات التي تتلاءم ومعانيها التي يقصدها أحسن ملاءمة وتوافق وانسجام صوتي.

وسنرى، من خلال دراستنا هذه، مدى اهتمامه هذا وولعه بالاستفادة من هذه الكلمات المتناغمة مع المعنى، والتي تفرز بطبيعة أصواتها وهياكلها النغمية، إشاراتٍ من المعنى الذي قد لا يتواجد مع اللفظ، إن اختلّ تركيبه النغميّ ونضدها الموسيقي بشيء من الخلل الصوتي أو الإيقاعي. وإذا سأل سائل عن هذه التوافقات الصوتية بين المعنى والأنظمة الفوناتيكة المجلوبة لها، أنها هل هي متعمَّدة مختارة حصلتْ جرّاءَ وعي دلاليّ من عند الباثّ أم ظهرت عنده بحسب الصدفة والاتفاق الدلالي، قلنا إن هذه التساؤلات كلها ستكون ضمن المحاور التي سنحاول معالجتها أو دراستها في هذا المشوار الفوناتيكي، لنحصل على خطوط ومناهج فكرية سليمة عند أبي تمام، تهدينا إلى مواضع هذا التناغم السمع‌بصري الملحوظ عنده.

١ـ١. أسئلة البحث

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن هذه الأسئلة:

ـ ما الأسباب التي دعت الشاعر نحو الاستفادة من هذه النماذج الدلالية في مجال الصوت وإسهاماته الوظيفية؟

ـ كيف استطاعت هذه الأنماط الصوتية ـ الوظيفية أن تساعد على رسم المعنى بصورة فنية دقيقة وإخراجه في هيئة فوناتيكية، تتناسب مع الأنسجة التعبيرية للكلام؟

ـ ما أهمّ المؤشرات الصوتية التي استعان بها الطائي في إحكام نسج كلامه بصورة متماسكة، وكيف كان توظيفها عنده؟

١ـ٢. خلفيات البحث

هناك بعض المقالات والبحوث التي نشرت بشأن أبي تمام وجهوده الدلالية المتميزة في ميدان الصوت وإسهاماته الوظيفية المبدعة، والتي نشير إلى بعض منها فيما يلي:

ومقالة التشكيل الموسيقي وإنتاج الدلالة في شعر أبي تمام: قصيدة فتح عمّورية نموذجا، من عمل أحمد محمد الشوادفي (٢٠٢٤م)، وقد حصر الباحث فيها جهده الجهيد على المفاهيم الصوتية التشكيلية التي تبوح بها قصيدة عمورية في جوانبها التركيبية والبديعية.

وأطروحة أبو تمام: دراسة نقدية في تجربته الشعرية، لحجازي حسين مهدي (د.ت). فقد اقتصر فيها على دراسة شعره الإشكالي بالتركيز على مسألة الغموض في شعره، مع تفسير أسباب ذلك الغموض، مصرّحا بأنه قد يحقّق نجاحا مدويّا في مجال تغيير المفاهيم الفنية في شعره، كما قد يفشل فشلا ذريعا مأساويا في باب إضافة المفاهيم الجديدة، فلا وسط عنده في تحديد هذا المسار الانتقائي.

ومقالة المستوى الصوتي في قصيدة أبي تمام في رثاء ولده: قراءة أسلوبية، لمنصورة كنشلو وآخرين (٢٠٢٤م)، حيث تطرقوا فيها إلى الدلالات الصوتية التي توحي بها قصيدة واحدة من قصائد الطائي في ضوء الملامح الموسيقية والبديعية التي ظهرت عنده، وبيّنوا أنّ الشاعر استعمل الألفاظ المناسبة للرثاء، من حيث اختيار الأحرف والألفاظ والأوزان العروضية للتصريح بهمومه

وإعلان شكواه وأحزانه وتفريغ شحناته العاطفية بأعلى صورٍ وأشجى صوت ممكن.

ورسالة مظاهر أسلوبية في شعر أبي تمام للحاجة بلمادي وصورية بلقراوي (٢٠١٨م)؛ إذ عكفتا فيها على سرد المواضيع الأسلوبية التي تجلّت في شعر الطائي بشكل ملحوظ في حدود الإضافات الفنية والإبداعية فحسب.

ودراسة لمسات سيميائية في ألوان أبي تمام بقلم علي سالمي والآخرين (٢٠١٧م)، حيث ألمّوا فيه بجوانب من إبداع أبي تمام الفني في الحقول السيميائية التي خاض لججها الشاعر في مجال الألوان ودلالاتها.

ومقالة مظاهر الإبداع في شعر أبي تمام بتحرير محمد موسوي بفروئي وشاكر العامري (١٣٩٠هـ.ش). فهما قد عكفا فيها على سرد الجوانب المضمونية في شعره، والتي تجلّت في حقول الشجاعة، والإقدام، ووصف الفروسية، وبثّ الأمثال والحكم، بما كان له فيها من إبداع وسرديّة في الجمال، واستنتجا أن الطائي استطاع أن يحوّل قصائده في مدح المعتصم إلى ملاحم نابضة بالحياة والحركة، لما بثّ في جماداتها من روح الحياة، فجعلها متحرّكة ناطقة.

فلا نكاد نجد بحثا أو رسالة، عكفتْ على شرح الإنجازات السيمانتيكية التي حصلت على يد الطائي في مجال الصوتيات والوظائفية الفوناتيكية التي نحن بصددها؛ ولذلك، فإنّ من الضروري أن نقوم بالبحث والاستقصاء في المحاور الدلالية التي يكتظّ بها شعر الطائي في حدود العيّنات البحثية التي حدّدناها في إطار هذا المقال.

وبفضل هذه الخلفيات، اهتدينا إلى مقاعد شاغرة في قاعة أبي تمام الشعرية ومجالات مفاهيمية واسعة ذات فجوة دلالية، مازلنا بحاجة إلى سدّها أو ردمها، لتكون الدراسات المعنيّة بهذا الشأن مستوفية لأبعاد السرد الجمالي الذي يكشف الستار عن بعض الجوانب الدلالية التي أوحتْ بها الموسيقى في شعره، لإضفاء صور وطوابع شعرية مبتكرة، تفرّد بها أبو تمام في هذا المجال. فنبدأ بأول ملامح التوظيف الفوناتيكي في شعره، وهو التنوين، لننتقل منه إلى غيره من أدوات التصوير الجمالي، وفق الرؤية التداولية الحاسمة التي سنتخذها محورا لمعالجة النصوص الشعرية في هذا المشوار الفوناتيكي.

٢. اهتمام علماء العرب القدامى بأمر دلالة الأصوات وتنبّههم لها

لقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي من أوائل الذين تنبّهوا للعلاقة الموجودة بين جرس الأصوات ودلالاتها؛ إذ جاء عنه قوله: «كأنهم ـ الناطقين العرب ـ توهّموا في صوت الجندب استطالةً ومدّاً؛ فقالوا: "صرّ"، وتوَهَّمُوا في صوت البازي تقطيعاً؛ فقالوا: "صَرصرَ"» (ابن جني، د.ت، ج ١، ص ٥٠٥). ويقول سيبويه: «إنّ المصادر التي جاءت على"فَعَلان"، تأتي للاضطراب والحركة، نحو: النّقَزان، الغَلَيان، والغثَيان؛ فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال» (عمران، ٢٠١٩م، ص ١٤٣).

ويُعدّ بحقٍّ ابن جني الرائد والقمّة في هذا الميدان؛ إذ يتناولها من زوايا متعدّدة في منهج وصفي ـ تطبيقي، يؤكد فيه أن مثل هذه الدراسات التي شغلت بال المحدثين من اللغويين وعلماء المعنى اليوم، قد حُدِّدت معالمها، وترسّمت جوانبها بفكر ثاقب منذ أكثر من ألف سنة. ففي باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، يرى «أن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث باب عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم؛ وذلك أنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سَمت الأحداث المُعبَّر بها عنها، فيُعدّلونها، ويحتذونها عليها، وذلك أكثر مما نقدّره وأضعاف ما نستشعره» (ابن جني، د.ت، ج ١، ص ٥٠٩). وهذا الذي عند ابن جني في هذا الباب هو ما يعبّر عنه اليوم ـ في مضمار الدراسات اللسانية الصوتية ـ بالتبديل أو ما يعادله في الإنكليزية مصطلح

"الاستبدال"[١]، والذي مؤداه أن نقوم باستبدال صوت مكان صوت بغرض الحصول على معانٍ مستجدّة، تتغيّر بتغيُّر تلك الأصول الفوناتيكية المنتظمة التي تمّ اعتمادها أولا في بنية التراكيب اللغوية.

والمهمّ قبل ذلك أن ندرك الفرق بين الفوناتيك، بوصفه عنصرا من عناصر تحديد الطبائع الصوتية للحروف والألفاظ العربية، والفونولوجيا التي هي تُعنى بشرح الوظائف التطبيقية التي تتبناها الكلمات في سياق التراكيب، والدور الإيحائي الذي تؤديه نظرا لقابلياتها الصوتية المعهودة. ونعلم كذلك أن الحرف له وجهان دلاليّا وإيحائيا. فهو رمز كتابي، بوصفه عنصرا هجائيا مكتوبا، يهدي إلى الجهة اللغوية للأصوات الدلالية، إلى جانب كونه مولّدا لصوت مميّز مكوَّن من الفونيمات المسموعة. فالمعنى الحرفي أو اللغوي[٢] يختلف عن المعنى الصوتي[٣]؛ فلكلٍّ منهما قِيَم صوتية متباينة، حيث «إن المعنى الذي يتكون جراء تجمّعٍ للأصوات أو تفاعل مباشر بين الميكانيزمات الصوتية، هو الجانب الصوتي للمعنى، والذي يختلف عن المعنى اللغوي الذي ينتج عن اختلاف بين الأحرف الهجائية المكوِّنة للألفاظ والكَلِم، بوصفها رموزاً دالّة على الأصوات» (خضير، ٢٠١٠م، ص ٣١).

فعلم الفوناتيك «يدرس الأصوات فقط، دون البحث عن وظائفها في الدلالة، فيصف الأصوات بأنها لثوية أو شفتانية أو غارية أو طبقية أو ...؛ ولكن الفونولوجيا هي التي تدرس الجانب الدلالي والوظيفي لهذه الأصوات، من حيث تبيين وظيفتها في الدلالة، وأثر اختلاف صوت في كلمتين متشابهتين، وما يترتب عليهما من اختلاف في الدلالة، كما بحثوا أثر العوامل الصوتية الثانوية في الدلالة، مثل: النبر، والتنغيم، والإيقاع، ومستوى طبقة الصوت، والوقفات الداخلية والخارجية؛ وهذه كلها تدخل في مجال علم الأصوات الوظيفي» (عكاشة، ٢٠١٧م، ص ١٧).

وبناء على ذلك، فإن عندنا الوظيفية في الأصوات، أي الجانب الذي يُنطلق منه إلى دراسة الوظائف المفاهيمية التي تؤديها الأصوات، وهو ما يُطلق عليه الفونولوجيا أو الفوناتيك الوظيفي أو علم الأصوات الموظفة[٤]. وفي ظله، سنقوم بمعالجة الإفادات الدلالية الحاسمة التي تفرزها هذه الأصوات المعبرة ذات الوقع السيمانتيكي البنّاء.

ولو عدنا ثانية إلى ما درج عليه الأصواتيون السابقون الأولون من الإلمام بمواقف وظائف الأداء الصوتي وتحصيل الفوائد اللغوية والإفهامية منها، فنعترف بأن ابن جني نظر أيضاً في الصوائت (الحركات)[٥]، ورأى أنها وإبدالها تلعب دوراً مهمّاً أيضاً في الدلالة، وضرب على ذلك مثلاً بكلمة "الذل" بكسر الفاء مرة، وضمّها ثانية، لإيجاد تبديل في المعنى، بواسطة إبدال، يُحدِثه في صوائت الكلمة. وفي ذلك، يقول: «الذِّل في الدابّة ضدّ الصعوبة، والذُّل للإنسان وهو ضدّ العزّ، كأنهم اختاروا للفصل بينهما الضمّة للإنسان، والكسرة للدابّة؛ لأنّ ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق الدابّة» (١٣٨٦هـ، ج ٢، ص ١٨).

ولكن مع كل هذا الوعي والانتباه من جانب علمائنا الأسلاف وجهودهم اللغوية الثمينة فيها ـ والتي لا تختلف عما توصّل إليه علماء اللغة المحدثون في هذا المجال، ما عدا قليلاً من الاختلاف الذي يوجد بين مصطلحاتهم التي وضعوها لهذه المسمّيات القديمة ـ فقد نرى بعض علماء العربية ـ حديثاً ـ قد أنكروا جهود العلماء المسلمين القدامى في بابي النبر والتنغيم اللذين هما من الأبواب المهمّة التي تؤثر بكثافة شديدة في الدلالة وتحديد معنى الكلمة، واتفقوا في أن العربية لا تتصف بشيء

1. Substitution
2. Lexical Meaning
3. Phonetic Meaning
4. Function Phonemics
5. Apophonie

من النبر الديناميكي أو الموسيقي، منهم أنيس فريحة الذي يقول في محاضرات، ألقاها في معهد الدراسات العربية: «إنه من الصعب التعرف على المصطلحات الحديثة، مثل: النبر والتنغيم في تراثنا ...، وإن قضية النبر لم يُعِرها العرب أقلّ انتباه ...، ولم يعطها لغويو العرب حقّها من العناية، حتى إنهم لم يضعوا لها لفظاً خاصاً» (١٣٧٤هـ، ص ٥٢ ـ ٧٠).

ومنهم كذلك إبراهيم أنيس الذي يذهب إلى أنه لا يوجد لدينا دليل مادّي، يهدينا إلى مواضع النبر في اللغة العربية، كما نطق بها الأقدمون في العصور الإسلامية الأولى، إضافة إلى أن المؤلفين القدماء لم يتناولوا في مؤلفاتهم هذه الظاهرة (١٩٧٥م، ص ٤٦). وأمّا أحمد مختار عمر كذلك، فيسلُك نفس المسلَك في عدم الاعتقاد بوجود هذه الظاهرة في اللغة العربية قديماً، أو عدم تنبه علمائنا لها، أو بالأحرى لوجود غموض في كيفية تحديد إطار هاتين الظاهرتين ورسم ملامحها؛ إذ يقول في كتابه: «إن اللغة العربية لا تستخدم النبر كملمح تمييزي، وإننا لا نملك دليلاً ماديّاً، يبيّن كيف كان الأقدمون ينبرون كلماتهم، على أساس أن قدماء اللغويين العرب لم يهتمّوا بتسجيل هذه الظاهرة» (١٩٧٦م، ص ٣٠٧). ويصرّح بذلك أيضاً عبد الرحمن أيوب، حيث قال: «إن النبر لم يَحظَ باهتمام علماء اللغة العرب القدامى» (١٩٦٦م، ص ١٤٥).

وإلى جانب هذا الرأي الغاشم من قبل بعض علمائنا في العربية الحديثة، هناك من قام للدفاع عن العربية وإسهاماتها في هذا المجال من المستشرقين، ورأوا أن للعربية مرتبتها اللائقة السامية في هذا الباب من بين لغات العالم كله، ومنهم المستشرق المنصف، كارل بروكلمان، الذي يقرّر:

> في اللغة العربية القديمة، يدخل نوع من النبر، تغلب عليه الموسيقية، ويتوقف على كميّة المقطع. فإنه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها، حتى يقابل مقطعاً طويلاً، فيقف عنده. فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل، فإنّ النبر يقع على المقطع الأول منها (١٩٧٧م، ص ٤٥).

فعجيب من هذه الطائفة من علماء العربية المحدثين كيف أنهم لم يتنبهوا لوجود هذه الظاهرة في لغتنا العربية القديمة، رغم كل هذه الإسهامات الجليلة التي قام بها علماؤنا منذ أكثر من ألف سنة كما قلنا، والجهود القيمة التي بذلها هؤلاء في سبيل ترسيخ بناء هذا العلم وإرساء قواعده، من جهود الخليل بن أحمد الفراهيدي وسيبويه في القرن الثالث للهجرة، إلى محاولات ابن جني القيمة في هذا الباب في القرن الرابع، ودرسُه المتكامل له في هذا الميدان، والذي لا يتيسّر علينا بسهولة تجاوزُه، إلى جهود ابن الأثير في القرن السابع ومواقفه التي اتخذها إزاء بعض الألفاظ استعمالاً أو إعراضاً عن ذاك الاستعمال والكلمات التي قالها بشأن هذا الموضوع في كتابه المثل السائر (١٩٩٨م، ج ١، ص ١٨٦)، وكيف أنهم لم يروا أو عَمِيَت عليهم الأنباء الدلالية التي كان قد أشار إليه هؤلاء السابقون من العلماء في مؤلفاتهم القديمة، بشأن النبر، والتنغيم، وإثبات معالمهما، وتسجيل دورهما الفعّال في تحديد دلالة الألفاظ والجمل، وإن كانت إشاراتهم إلينا بألفاظ وأسماء، ليست معروفة في علم اللغة الحديث، إلا أن إثبات الأمر في ذلك مسألة لا تخفى على عيون البصائر ذوي التمييز من العلماء، عربيِّهم ومستشرِقِهم.

٣. نماذج من توظيف الخصائص الصوتية في شعره لبلورة المعنى

٣ـ١. التنوين (الصوت النوني)، وأثره في الدلالة

من المظاهر التي تكون ذات أثر دلالي بليغ في تحديد معنى الكلمات هو التنوين[1] الذي هو من الظواهر الصوتية الدلالية أيضاً،

1. Nounation

والذي له دلالات متنوعة في علوم العربية المختلفة من النحو، والصرف، والعروض، والقراءات، وهو من العوامل المؤثرة المهمة التي تساهم بدور فعال في تحديد دلالة بعض الجمل والمفردات، ولاسيّما لدى شاعرنا الطائي.

سنرى من خلال دراستنا هذه ـ في قسم التحليل الصوتي منها ـ مدى هذه المشاركة والإسهام في التوجيه الدلالي الموسيقي للجمل والمفردات عند الطائي. ومن دلالاته في الكلمة هو ما يمكن أن نسمّيه نحواً اختزال التركيب، أي أنه يأتي بديلاً عن حرفٍ، أو كلمة، أو جملة. ومن دلالاتها التفريق بين بنية الكلمات من حيث التعريف والتنكير. وأما دلالته في الجمل، فهي أن تكتظّ أركان بيتٍ من شعره بكلمات منوّنة متعاقبة بغرض التصوير والتجسيم، ليُحدث بها الناظم هيكلاً نغميّاً متناسقاً، قد يجتذب روعته الموسيقية بواسطة هذا العنصر التلويني المنوّن، على نحو ما نرى عنده في قوله، وهو يفخر بقومه:

أَنـا ابـنُ الَّـذينَ اسْتُرضِـعَ الجُـودُ فـيهِمُ وسُـمِّيَ فـيهم وَهْـوَ كَهْـلٌ يـافِعُ

نُجـومٌ طَوالِـعٌ جِبـالٌ فَـوارِعٌ غُيُـوثٌ هَوامِـعٌ سُـيُولٌ دَوافِـعُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٤، ص ٥٨٤ ـ ٥٨٥).

فيأتي بثمان كلمات منونات على سبيل التوالي والتعاقب. وهذا فضلاً عن الشحنة الموسيقية التي تفيدها الكلمات، بغض النظر عن الشحنة الإيقاعية التي يوحي بها هذا البيت بواسطة هذه التنوينات، وذلك أن من معاني التنوين الرئيسة هو التمكن نحواً. ومن الناحية البلاغية أيضاً، فإنّ للتنوين دلالاتٍ على التعظيم والتفخيم وإعلاء الشأن، كما في قوله تعالى: ﴿وَإِن يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كُذِّبَتْ رُسُلٌ مِنْ قَبْلِكَ﴾ (فاطر ٣٥: ٤). فالتنوين فيه للتكثير والتعظيم في آنٍ واحد، «أي: ذوو عددٍ كثيرٍ وآياتٍ عِظامٍ» (الخطيب القزويني، ٢٠٠٨م، ص ٦٢). فمن معاني التنكير ـ نحواً وبلاغةً ـ التمكن والكمال والتعظيم في الغرض المنشود؛ ولذلك، يمكن بسهولة الاهتداء من وجه تكرار هذه التنوينات إلى غاية الكمال والتمكن في الصفات المذكورة لدى هؤلاء الممدوحين، ثمّ تلمُّس غاية التعظيم والتوقير لهم عنده، بالإضافة إلى دور الأحرف الممدودة المكرّرة في كلمات هذا البيت جمعاء ودورها في تمطيط المعنى ومدّ صفات المجد والرفعة فيهم مدّاً صوتياً واضحاً، والتي سنأتي بالقول المفصّل عنها عند الحديث عن الأمثلة وبيان تحليلاتها. ونظير هذا كذلك قوله في قصيدته البائية الشهيرة، عندما يصف حريق عمورية وشدة دخانه وفشوّ ظلامه:

ضَـوءٌ مِـنَ النَّـارِ وَالظَّلْمـاءُ عَاكِفَـةٌ وظُلْمَـةٌ مِـنْ دُخـانٍ فـي ضُـحىً شَـحِبِ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ٥٥).

حيث أتى بستِّ كلماتٍ من مجموع كلماته الثماني المتواجدة في أركان البيت منوّنة، ولم يأت بها على هذا النمط التلويني المنوّن إلّا لتجسيم هذه الشدة والكثافة لدى الحريق ودخانه المتصاعد عنه تجسيماً صوتياً ملموساً، وخصوصا أن دراسات نعيم علوية «أثبتت في كثير من الألفاظ النونية كـ"حنين وعنين، وأنين، ورنين، وهنين و..." وما يتفرّع منها من إيحاءات النون التنغيمية الغنائية، أنّها يوحي جُلُّها بالأصوات المعبّرة عن ألم الجسد أو النفس، وإن كانت تفيد من بعض الوجوه معاني الطرب أيضا» (١٩٨٦م، ص ١٢٩)، كما قال أحد الباحثين المعاصرين في شأن أصوات النون. «فللنون من رقيق الفضة الخالصة صافي رنينها، ومِن أنين المفجوع ذوبُ صميمه، لا أمسّ بإنسانية الإنسان منها، ولا ألصق. ففي النون رِقّةٌ وعصيرُ أنفاسٍ .... وما جاورت النونُ حرفًا إلا وكان له مِن سنا دناقتها طيفُ خفّةٍ ورشاقة. فكانت النون الأنيسةُ بذلك وحدها دنيا من المشاعر والشعر والموسيقى» (عباس، ١٩٩٨م، ص ١٦٨). والنون بجلجلتها وطنطنتها تكثف من شدة وقع هذا الدخان المتصاعد المترامي الأطراف.

فهذه المؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر الموسيقية هي التي تشارك في الدلالة، ويمكن تقسيمها بصورة عامّة إلى قسمين: قسم يرتبط بدلالة الكلمة، وقسم يرتبط بدلالة الجملة. وأما التي يرتبط بدلالة الكلمة، فهي: «الصوت أو الفونيم[١] ـ الحركات أو علامات الشكل[٢]، المقطع[٣]، والنبر[٤]؛ وهذه العناصر كلها تقع في نطاق الكلمة وترتبط بها، ما عدا النبر الذي يقع في الجملة أيضاً» (عكاشة، ٢٠٠٥م، ص ٢٩)؛ وأما النوع الثاني من هذه العناصر، والتي ترتبط بالجملة وأدائها الصوتي، وترتبط بالسياق المقامي والحالي، فهي: «التنغيم أو نمط التنغيم[٥]، الوقفة أو الفاصل[٦]، طبقة الصوت[٧]، نوع الصوت[٨]، شدّة الصوت[٩]، وحركات الإعراب[١٠]» (المصدر نفسه، ص ٢٩ ـ ٣٠).

فسنقوم في هذه الناحية بتحليل الجانب الصوتي لكلام الطائي، وعرض هذه العناصر الموسيقية التي أحصيناها، وعرض شعره على محكّها، لنستجلي بها غوامض من شعره التي قد اصطبغت بصبغة الوضوح والتأثير الدلالي بعد استفادةٍ من هذه المؤشرات الموسيقية البليغة.

٣ـ٢. الكلمة المفردة وبُعدها الموسيقي الدلالي

للكلمات المفردة وإيحاءاتها الموسيقية ـ نظرا للأصوات الطبيعية التي تولدها ـ دور بارز في ترقية المعنى وتخصيب دلالاته، حيث إنّ طائفة من هذه الكلمات تعتمد على حمولتها الدلالية الفوناتيكية التي تجعلها على قدر أوفى من الفاعليات اللغوية والتحويلية التي يمكن أن تقوم بإفرازها.

وفي هذا المجال، سنعالج بعض الأمثلة التي تتجلى فيها هذه الميزة الصوتية بشكل بارز. يقول الطائي في مدح أبي دُلف القاسم بن عيسى العجلي، وهو يصف جوده مبالغاً فيه:

تَكـــادُ مَغانِيـــهِ تَهَـــشُّ عِرَاصُـــها فَتَرَكَـــبُ مِـــن شَـــوقٍ إلـــى كُـــلِّ راكِـــبِ

(الخطيب القزويني، د.ت، ج ١، ص ٢٠٤).

والذي يُعجبنا فيه من الناحية الموسيقية اللفظية في الكلمة الواحدة هو قوله في "تهشّ" التي برزت فيها فنّانيته وقدرته على الإبداع الموسيقي؛ إذ هي مؤلفةٌ من حرفين، يؤدّى ـ من منطلق أدائهما الموسيقي ـ شحنة إيقاعيّة مثيرة، قلّما تفيدها مثيلاتها من الأحرف الأخرى، وهما حرفا "الهاء" و"الشين"، حيث «إن الهاء من أحرف الحلق، وهو يتّصف بصفتَي الرخاوة والانفتاح من باب صفات الحروف الموسيقية-الأدائية. والرخاوة هي ضدّ الشدّة، وهي بمعنى السهولة واللّيان. ومن خلالها، يجري الهواء أو الصوت بجري وسلاسةٍ في أقصى الحلق» (موسوي بلدة، ١٣٦٧هـ.ش، ص ٥١ ـ ٥٢). وأما الانفتاح، «فهو ضدّ الإطباق، وهي تعني الانبساط والاتّساع في الصوت، خلال أداء الحرف من مخرجه» (المصدر نفسه، ص ٥٥).

1. Phoneme
2. Vowel Points
3. Sylloble
4. Stress
5. Intonation Contour
6. Juncture
7. Pitch
8. Quality
9. Intensity
10. Parsing

وأمّا "الشين"، فهي متّصفة أيضاً بالصفتين السابقتين، بالإضافة إلى «صفة "التفشّي" التي هي بمعنى الانتشار والتفرق للهواء في جوف الفم، أثناء النطق بهذا الحرف، وهي مختصّة بالشين وحدها من بين جميع حروف الهجاء» (محمد، ١٩٩٨م، ص ٧٦). وكلا الحرفين، أي الشين والهاء، مهموسٌ كذلك. و«الهمس أيضا من منظور الأداء الموسيقي والإنتاج الصوتي تعني الهدوء والتستّر والاستخفاء وعدم اهتزاز أو ارتعاش الأحبال الصوتية أثناء النطق» (المصدر نفسه، ص ٩٠).

وطبقا لما بيّنا من دلالات أحرف هذه الكلمة في توليد الموسيقى الدالّة على المعنى، يتبيّن لنا مدى قوّة هذه الكلمة وإيحائها في إفادة المعنى الذي تتضمّنه، وهو أنّ عطايا هذا الممدوح لا تقف عند الحدّ الذي يسخو فيه الممدوحُ للطالبين والعُفاة، ولا تقتصر كذلك هذه العطايا على قيام الممدوح وحده فقط بفعل الاحسان، بل تتجاوزه إلى ما يجاور هذا الممدوح، ويتعلّق به من أماكن اقامته والأرض التي تطؤها. فهذه المساكن والمغاني قد ترث الجود أيضاً من يد هذا الممدوح، فتصبح راغبةً أيضا في عطاء السائلين؛ لكنّها لا تبقى ثابتة ذات قرارٍ فى مكانها، بل هي من قلّة صبرها على رؤية إملاق المقلّين وحوائج الطالبين، لا تنتظر حتى يطرق المحتاجون أبوابها، بل هي تسبقهم، وتسير اليهم حشوداً مكثفة، وتتفرّق إليهم أجزاؤها زُرافاتٍ ووُحداناً بسير حثيثٍ ذي اتّساع وشمول.

وهذا التصرف من قِبَل هذه المغاني دائمٌ سرمَدٌ، لا انقطاعَ فيه ولا بُطءَ. وكلّ هذه المعانى التى عددناها لها، لا تُستفاد إلا من دلالات أحرف هذه الكلمة الإيقاعية؛ إذ إنّ الهاء ـ بناءً على ما أحصينا لها من صفاتٍ في الرخاوة والهمس والانفتاح ـ تدّل على انبساطها في العطاء وسهولتها وانشراح صدرها فيه؛ والشين بصفتها في التفشّي تدّل على سعة انتشار هذا العطاء واسترخاء نطاقه.

وكان بإمكانه التعويض عن هذه اللفظة بفعل "يزفّ" مثلاً، بنفس الدلالة والإيقاع، كما في قوله تعالى: ﴿فَأَقْبَلُوا إِلَيْهِ يَزِفُّونَ﴾ (الصافات ٣٧: ٩٤)، أي: يُسرعون (الراغب الأصفهاني، ١٤١٢هـ، ص ٢١٨)؛ ولكنّه عمَد إلى ترجيح هذه اللفظة، لِما في "الهشّ" من معانٍ أُخَر، منها التكسّر والتساقط من قولهم: هشّ الشيءُ: دقّ وجفّ حتى أصبح قابلاً للكسر؛ وهشّ العودُ: تكسّر؛ وشيءٌ هشّ: رخو ليّن؛ و«فرش هشّ: غير صلود؛ وإنّه لَهَشّ المكسِر: سهل الجانب إذا سُئل» (الزمخشري، ١٩٨٢م، ص ٧٩٧)؛ والهَشاشة بالفتح: «الارتياح والخفّة للمعروف؛ وقد هشّ به يهَشّ بالفتح هَشاشة: إذا خفّ إليه وارتاح له؛ ورجلٌ هشّ بَشّ» (ابن منظور، ٢٠٠٥م، ج ٤، ص ٤١٣٣). و"الزّفّ" لا تفيد أيّاً من هذه المعاني، وإنّما تقف دلالته عند حدّ الإسراع والمبادرة في هذا المعنى.

والتشديد الذي في بنيته متأتٍ للدلالة على الحرص والجشع الشديد الذي عند هذه المغاني للقيام بهذا العمل، وهو [التشديد] متوازنٌ تماما من هذه الناحية الصوتية مع الصفات الأدائية التي اتصفت بها أحرف الفعل هذا، ويأتي تتمّة لها وتكميلاً لمعناها الذي أدّتهُ سابقاً؛ ولذلك، تبدو هذه اللفظة، أي تهشّ، من أروع الألفاظ التي انتقاها الطائي لهذا المعنى وأوفرها إيحاءً صوتياً. «وهكذا، قد يستقلّ لفظٌ واحدٌ ـ لا عبارة كاملة ـ برسم صورة شاخصة [كما نرى عند الطائي في كلمته الدالة هذه والتي انفردت بوحدها بخلق مشاهِدَ من التصوير، والتي قد لا تصوِّرها عبارة بكاملها] وهذه خطوة [بارعة] في تناسق التصوير، خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً مفرداً هو الذي يرسم الصورة، تارة بجرسه الذي يلقيه في الأذن، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال، وتارة بالجرس والظلّ جميعاً» (قطب، ١٩٩٠م، ص ٤٠). وهذا هو ما فعله الطائي ههنا في لفظته المثيرة ذات الشحنة الدلالية والظلال الخيالية الواسعة. فقد أسمَعَنا جرسَها في آذاننا، وخلق لنا مشهدَها في بطون أذهاننا، وهكذا قد جعل لفظةً واحدةً، تقوم لنا في هذا الموقف بخلق طائفةٍ من مباهج التصوير الخيالي.

ويقول في قصيدة عمورية، متحدثاً فيها عن القبح والخراب اللذين لَحِقا بأرض عمورية والمتالف التي خلّفها جنودُ المعتصم على قوى الرّوم، والجمال الذي نتج لهم عن بطن هذا القبح والدمار:

سَمَاجَةً غَنِيَتْ مِنَّا العُيونُ بِهَا عَن كُلِّ حُسْنٍ بَدَا أَو مَنْظَرٍ عَجَبِ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ٥٧).

و"السماجة" ههنا هي القبح؛ ولكن القبح الذي يتولّد منه الجمال! وهذه ولادة حسنة للنصر وعواقبه. فكلّ امرأةٍ، تضع ولدها بصعوبةٍ ومشاقّ كثيرة، ثمّ يتولّد المولود الجديد بعد ذلك المخاض الأليم، فيبعث البهجة والسرور في قلوب التي تحمّلت آلام المخاض ومتاعبه. فالفجر الذي بزغ للمسلمين هو فجرٌ، نشأ لهم بعد طول معاناة كثيرة، وحصل لهم من بين هذه المعاناة والمقاساة والمكابدة للأمور نصرٌ شهيّ. فالشيء الثمين عادةً ما يكون معدنه الشيء الهَيِّن كالذهب الذي معدنه الرّغام، وكالمسك الذي هو بعض دم الغزال. وجميلٌ من أبي تمام جدّاً ولادة هذا الجمال ـ جمال الفتح والنصرة والغلبة ـ من مَنبِت السوء، وهو القبح الذي استشعر به الغزاة المهاجمون من الروم والذلّ الذي لَحِق بأهل الروم من أرض عمورية، ودمارٌ تنشأ منه العمارة، وخيبة ينشأ منها الأمل!

والسماجة أدلّ لفظ في هذا الموضع لتصوير هذا القبح، والدمامة أتمّ تصويرٍ، وذلك بحروفها التي تولّد من عند نفسها هذا الجمال، ولا يَدَعُ اللفظ المخاطبَ ينتظر خلق مشهدٍ من القبح وسوء المنظر من قِبل الشاعر؛ لأن أحرف الكلمة نفسها قد سبقت الشاعر في خلق هذا المشهد الدميم والخراب العميم، وذلك بتنافرٍ صوتي نغمي بينها، وهو التنافر الذي أوجده بجمعه بين صفاتٍ أدائية متعارضة متعاكسة، وَلّدَت من باطن نفسها هذا القبح، وذلك هو التنافر والتشاحن الأدائي الصوتي الذي بين «السين المهموسة الرّخوة اللينة الصّافرة، وبين الجيم المجهورة المتقلقلة الجافّة ذات الشدّة الصوتية، والميم التي توسّطت بينهما، وأصبحت حائلة بينهما من حيث تأرجحها وتوسّطها بين الشدّة والرخاوة» (محمد، ١٩٩٨م، ص٥٣ و٧٨).

فهذا التعارض الذي بين صفات الحروف الأدائية هو الذي أدّى إلى أن يكون هناك اشتباك وعدم تجانسٍ في الصوت، يُظهر نفسه في بنية الكلمة، ويوقع ثقله على الآذان. فهي، أي السماجة، كلمة جافة قبيحة غير ذات الجودة في الأداء. ومن بطن هذا القبح الصوتيّ وعدم الائتلاف النغمي، يتولد جمال الكلمة في الفصاحة والأداء؛ إذ هي موضوعة في هذا المجال، ليدلّ على قبح مريرٍ، يتحدّث عنه الشاعر. فتنافرُه جاء مُبَلّغاً لرسالة الجمال وحسن، وليس تنافراً بحتا، وإنما هو توافقٌ وانسجامٌ مع الموقف. والذي جعل هذه الكلمة ـ رغم تنافرها ـ صالحةً، لتكون مؤدّيةً لكمٍّ كبير من الشحنة الإيقاعية الفصيحة، هو الموقف الذي وردت فيه هذه الكلمة. وهذا الانسجام والتناغم اللفظي مع الموقف هو الذي أخرجها من حيز التنافر والقبح التركيبي في الصوت.

٣ـ٣. الصوت الارتفاعي (المضموم)، ودلالاته الإيقاعية لدى أبي تمام

نورد ههنا بعض النماذج التي تمت فيها مراعاة الجانب الفوناتيكي الوظيفي بشكل حاسم، حيث شكل قسما كبيرا من الأبعاد الدلالية التي تحظى بها كلماته في هذا المجال. فيقول واصفا قومه بالجود مفتخرا بهم:

أَنَا ابْنُ الَّذِينَ اسْتُرضِعَ الْجُودُ فِيهِمُ وَسُمِّيَ فِيهِمْ وَهْوَ كَهْلٌ يَافِعُ

نُجومٌ طوالعٌ جِبَالٌ فَوَارِعٌ غُيُوثٌ هَوَامِعٌ سُيُولٌ دَوَافِعُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٤، ص ٨٥٤ ـ ٨٥٦).

انظروا إلى عَمَله إذا أبدع، ونظمِه كيف أنه بذل قُصارى جهده في اختيار ألفاظٍ ذات وقارٍ موسيقيٍ شامخ، وكيف أعطى التراكيب روعة موسيقية بارعة في الحديث عن فخر قومه واعتزازٍ بمجدهم؛ إذ مازج فيها بين التشطير والتسجيع الموسقيين، وسَعى إلى إيتاء النَغَم للكلماتِ كلّ منها على سواء، ليخلق بها قطعة موسيقية بهية ذات اتزانٍ وأجراسٍ، تصلح للإنشاد الجماعي في موضع الفخر والاعتزاز.

هذا، ولا ينبغي أن نتوجّه في تحليل البيت الموسيقي هذا إلى الشحنة الايقاعية الرنانة التي فيه فحسبُ، بل يرَجَّح أن يكون قد تعداها إلى دلالاتٍ أخرى للكلمات، والتي تزيد موسيقى البيت شدّة وقعٍ أكثر، وهي أوّلاً أن كلمات البيت جميعها جموعٌ مكسّرةٌ، ثمّ أنّ جميعها منكراتٌ، قد ظهر التنوين على أواخرها جميعا ـ ما بين مصروفةٍ وغير مصروفةٍ ـ ولاسيّما وأن التنوين الذي لحق أواخر كلٍّ من هذه الكلمات هو تنوين الرفع وعلامته الضمّة، ودلالة الضمة هي الثبات والتأصل في فعل ما.

وعلى هذا، تأتي زنة "فَعُلَ" في أغلب الأحيان للدلالة على طبائع، جبِل عليها الإنسان. ويقول في ذلك الأسترآباذي: «فعُل لأفعال الطبائع؛ وذلك لأنه يدل على صفات، طُبع عليها الإنسان، وأصبحت غريزة فيه مخلوقة معه» (١٩٧٥م، ج ١، ص ٧٤). ودلالته هذه جعلته لا يكون إلا لازماً؛ لأن الغريزة تكون لازمة لصاحبها، ولا تتعداه إلى غيره؛ وهذا ما يؤكده سيبويه، حين «يعدّه ضرباً رابعاً، لا يُشركه فيه ما يتعدّاك، وذلك "فعُل يفعُل"، نحو: يكرُم، وليس في الكلام "فعُلَ" متعدياً» (١٩٨٣م، ج ٤، ص ٣٨). وقد ضُمّت العين في هذه الصيغة؛ «لأنها لمّا كانت خِلقة وطبيعة وصاحبها مسلوب الاختيار، جُعل الضمّ علامة للخلقة» (الجاربردي، ١٣١٠هـ، ص ٤٤). أضف إلى ذلك، توافر ١٣ ضمّ أخرى في تضاعيف الكلام، وهي الضمات الخالصة غير المنوّنة التي نسجتْ من الكلام توليفة صوتية متآزرة، لها سَبكُها وحَبكُها المتماسك في خلق الصورة المدحية السامية التي أرادها الشاعر.

نستنتج من هذا كله، أن صيغة "فعُل" وميزتها الأصلية الضمّة، هي لأفعال الطبائع والسجايا، ولا تكون إلّا لازمة لصاحبها، وأن هذه الأفعال هي أفعال إجبارية، لا اختيار لصاحبها فيها وفي إحداثها؛ إذ هي خلقة وطبيعة فيه، وأن الضمّة جُعلت فيها علامة لهذه الخلقة والطبيعة، مما يعني أنهم أرادوا [بذلك] المناسبة بين اللفظ والمعنى، فأتوا بحركة فيها اللزوم، وهو الضمّ؛ لأنه «لازم لانضمام الشفتين لتناسب معناها لزوماً؛ فإنها لازمة لفاعلها ولا يتجاوز عنها» (المصدر نفسه، ص ٤٤). فدلالة الضمة في البيت هي العلوّ والارتفاع وثبات الشرف وديمومة الشموخ في وجود هؤلاء؛ فلهم طلعة النجوم في غايتها، وفراعة الجبال في نهايتها، وهمعان الغيوث في غزارتها، ودفعيّة السيول في أعلى ذراها!

ويزيد هذا المعنى قوّةً، من الناحية البلاغيّة، طرحُ المسند إليه من سياق عبارته، للدلالة المباشرة على اتصافهم بهذه الصفات، وأن يُغَلِّب على أركان البيت أجواءَ هذا الشموخ والتعالي، من دون أن يصرّح بأسمائهم، كأنهم ليسوا هم إياهم! وإنماهم شموخٌ وبذوخٌ تامٌ مطلق. فـ«لقد تَضَخّم الخبر واستعلاه حتى التَهَمَ به المبتدأ» (سلطان، ٢٠٠٥م، ص ٢٢). فهذا الإيجاز بالحذف الذي هو عملية، تقوم على اختصار الجهد العضليّ في جهاز الكلام عند المتكلم، ويتولى بواسطته الذهنُ الإبحار في المعاني بغرض إكمال المعنى بطريقة يرتئيها هو، لا كما يُمليه عليه المتكلم. هذا الإيجاز بدلالته المقوّية، مع دلالات التنوين والتنكير الموسيقية التي أشرنا إلى وجه إسهامِها في تكميل البناء الفكري للبيت، هي التي جعلت من البيت قطعة موسيقية أو سيمفونية سَمعبَصَرِيّة متناسقة، يهيّئ للمستمع ما شاء من التذاذ سمعي، وللرائي ما شاء من استمتاعٍ بصري! وإلى جانب ذلك كله، أنّ موسيقى البيت الفخرية ـ الاعتزازية هي التى أباحت له أن يأتي بالكلمات جميعاً منوّنةً. ولستُ أرى فيه ـ كما يقول معظم الصّرفيين ـ تنويناً للضرورة الشعرية أو الوزنيّة، بل للضرورة المعنوية، وهي التي جرّته وراء هذا التنوين في الكلمات غير المصروفة، ليدّل بكثرتها ومدى دلالتها في التعظيم والتهويل على تأصّل هذا الجود في وجودهم وتوفره لديهم بكثرةٍ كثيرةٍ؛ إذ إنّ

من معاني التنكير هو التعظيم والتهويل كما في الكتب البلاغية. ولا يبدو التنكير والتنوين المكرران ثماني مراتٍ متتالياتٍ إلّا لهذا الغرض النبيل. ومثال هذا لتنوين من الشعر قول أبي السمط، حيث يقول:

لَــهُ حَاجِــبٌ عَــن كُــلِّ أَمْــرٍ يَشِــينُهُ وَلَـيسَ لَـهُ عَـنْ طَالِـبَ العُـرْفِ حَاجِـبُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ٩٥).

للتنوين في هذه المفردة ثلاث دلالات: الكثرة، والقلة، والعظمة؛ وفي الأخيرة دلالة القلة، أي له حاجبٌ أيّ حاجبٍ وليس له حاجبٌ ما. ومثال ما جاء فيه للتعظيم والتكثير معاً قوله تعالى في سورة فاطر الآية ٤، والتي تمثلنا بها سابقاً، كشاهدا على نمط الاستخدام التوظيفي المضخَّم للتنوين. فهذه دلالة التنوين المكرّر البلاغية والموسيقية وبلاغة جمع الكثرة معه، ثمّ إنّه بنى بيته على ثماني كلماتٍ، كلّ منها تحتوي على حرفٍ ممدودٍ، ما بين "واو" و"ألف" على التوالي. و"الألف" و"الواو" الممدودتان لهما التمدّد والطول والاستطالة في بناء الكلمة التي تردان فيها. والذي يزيد عندي حقّاً هذا الامتداد والديمومة والتواصل لهذه الصفات، هو استخدامه للبحر الطويل الذي هو «أطول الشعر كلّه، ولا يستعمل مجزوءا، ولا منهوكا، ولا مشطورا؛ ومن أهم الأغراض التي تتناسب وموسيقى البحرِ هذا هي الحماسة والفخر والمدح» (معروف، ١٣٧٨هـ.ش، ص ٩٦ ـ ٩٧). وهذا أيضاً من منظور الموسيقى الداخلية للبيت، كما في قول الطائي هذا. فاختيار ثمانية أحرفٍ ممدودة ـ ما بين واوٍ وألفٍ ـ ونضدها وترصيفها في قالب ثماني كلماتٍ منكراتٍ مجموعاتٍ جمعَ تكسيرٍ للكثرة، وأخيرا، سَكبُها في قالب بحرٍ عروضي، يكون أطول البحور الشعرية نَفساً وموسيقى وإنشاداً، كلها تدّل في غاية دلالةٍ موسيقية على بُعد المعنى الذي أراده الشاعر في طول المجد وامتداد الفخر هذين.

٣ـ٤. الصوائتُ (الحركات القصيرة)، ودلالاتها الإيقاعيّة المصوّرة

دلالة الحركات القصيرة عنده كثيرة، حيث يستعين بها كآلية من آليات تقوية المعنى وتوثيق المغزى الدلالية والرسالة الإفهامية التي يريد بثها في تضاعيف كلامة. وقد أسهمت هذه الحركات بنوع مميّز ـ وفي أحيان كثيرة ـ في تجسيد المعنى بشكل أوفى. وسنتطرق إلى بعض مواضعها في هذا القسم. فيقول الطائي في قصيدة، يمدح بها آل عبد العزيز بقزوين، ويصف فيها الإبل التي تحمله اليهم:

تَجَشَّـــــمْتُهُ بِالدَّاعِرِيَّـــــةِ تَعْتَلِـــــي بِهَـــا رَتَكَـــانٌ أَو ذَمِيـــلٌ تُوَاعِـــدُهْ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٤، ص ٦٢٩).

و"الرَّتَكان" هو عَدْوٌ في مقاربة خَطوٍ وإبل ونعام رواتك؛ وقد رَتَك البعير يرتك رتكاناً، وهي مشية فيها اهتزاز. وقد يستعمل في غير الإبل، وهي في الإبل أكثر (ابن منظور، ٢٠٠٥م، ج ٢، ص ٤٠٩)؛ إذنْ، ما أراده الطائي في وصف إبله هذه هو أن هذه الابل التي تحمله إليهم سريعة المشي خفيفة الجري جدّا، ولا يتوقّف راكبُها عن الاهتزاز لكثرة ما بها من خفّةٍ ونشاط وترَجْرُجٍ أثناءَ جريها. ولم يرَ الطائي أحسن من هذا الاختيار، للدلالة على معاني الهزّة والاضطراب التي تأتي في أصل بنائها، للدلالة على حالات التقلّب والحركية الشديدة، مثل، نَوَسان، وجَوَلان، وغَلَيان، وسَيَلان، وفَيَضان وغيرها .... ومن دلالاتها أيضاً الدلالة على حالات المرض والعلّة، كالوَهَجان، والغَثَيان، واللَّهَبان، وهي أيضاً كلّها حالاتُ اضطراب وتقلّبٍ مَرَضيّ، يصيب الإنسان. فنلاحظ «أنّ هذا الوزن يُحاكي الحدث، ويعبّر عنه تعبيرا دقيقاً، فهو يحمل في مضمونه دلالة الحركة الشديدة» (عكاشة، ٢٠٠٥م، ص ٦٩).

وعلى هذا، فلمّا أراد الطائي أن يعبّر عن شدّة جريها وهزّتها فيها، مالَ إلى اختيار اللفظة التي تصوّر لنا هذه الحركة والاضطراب بوضوح أكثر جدّاً بتوالي ثلاث فتحاتٍ على أحرفها الأولى. و«الفتحة هي أخفّ الحركات» (عفيفي، ١٩٩٦م، ص ٢٢٦)، وهي أكثرها شيوعاً وانتشاراً في الأسلوب القرآني، حسب الإحصائية التي قام بها إبراهيم أنيس، والتي وجد فيها «أن هذه الحركة هي الأكثر شيوعاً فيه؛ لأن به [أي بهذا الأسلوب القرآني] حوالي ١٠٧ أفعالٍ ماضياتٍ صحيحاتٍ، تكون صيغتها "فَعَلَ" بثلاث فتحات، وحوالي ٢٤ فعلاًمن صيغة "فَعِلَ" بكسر العين» (١٩٧٥م، ص ٥٢).

ويؤكد هذا قبله سيبويه بقرونٍ من أن صيغة "فعَل" بثلاث فتحات هي أكثر وروداً في الكلام من غيرها، وذلك بقوله: «وإنما كان "فعَل" كذلك؛ لأنه أكثر في الكلام؛ فصار فيه ضربان. ألا ترى أن "فعَل" فيما تعدّى أكثر من "فعِل"، وهي فيما لا يتعدى أكثر، نحو: قعَد وجلَس» (١٩٨٣م، ج ٤، ص١٠٤)؛ وذلك أن الفتحة صوت ليّن قصير متسع، وهي للدلالة على مواضع الخفة والهيجان والنشاط في الكلام أنسَب. فالخفة في النطق واللسان، تأتي للخفة في الحركة والعمل، وقد سَرت الخفة والحركية والسلاسة من الفتحة إلى سير الإبل. وهذا ما فعله الطائي في كلامه هذا عن سير هذه الإبل. واختيار اللفظة التي وقعت هي بفتحاتها، ثم تلاقيها بألفٍ ممدودةٍ بعدها، أكثر مناسبة مع الخفة التي تنتجها هذه الناقة في سيرها إليهم. أفلسيت هذه كلّها تدّل على مدى هذه السرعة والامتداد في السير وتصوّرها لنا بأجلى تصوير؟! فكأنّ لفظة "الرتكان" هي بنفسها إبلٌ تسير سيراً حثيثاً، وكأن البيت يتواكب معها تسييراً وانتظاماً!

ويقول كذلك في القصيدة التي مدح بها أبا سعيد محمد بن يوسف:

فَـإِذَا مَشَـى يَمْشِـي الـدِّفَقَّى أَو سَـرَى وَصَـلَ السُّـرَى أَو سـارَ سـارَ وَجِيفَـا

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٢، ص ٣٨١).

و"الدِّفَقَّى" كأنه يتدفّق في سيره، مثل تدفّق الماء. وجملٌ دِفَقّ سريعٌ يتدفّق في مشيه. والأنثى دَفوق ودِفاق ودِفَقّة ودِفِقّى ودِفَقيّ، وهو يمشي الدِّفِقى، إذا أسرع وباعدَ خَطْوَه، وهي مِشية، يتدفق فيها ويُسرع (الزبيدي، ١٩٠٦م، ص ٣٤٥)؛ وأنشد:

تَمْشِـي العُجَيْلَـى مِـنْ مَخَافِـةِ شَـدْقَمٍ يَمْشِـي الـدِّفَقَّى وَالْخَنيـفَ وَيَضْبِـرُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٢، ص ١٣٥).

فالكلمة التي قد تكون ههنا لافتة للنظر، وتكون لها انبعاثاتٌ صوتية في صيغتها، والتي تكون باعثة على فهمٍ أدقّ للمعنى هي كلمة "الدفقى" التي تكون هي من الأوزان المشهورة للكلمات المقصورة، وهي كلمة مثيرة صوتيّا، وفق الدلالات الحركية التي ستُحصى لها الآنَ.

فالنظرة الفاحصة في بنية هذه الكلمة الحركية تبيّن لنا التوالي والتعاقب المنتظم الذي تتصف به أحرف هذه الكلمة، وهي متألّفة تألفاً موسيقيّاً؛ إذ هي تتصاعد تصاعداً حركيا من الأسفل إلى الأعلى حسب التدرّج؛ فيحدث الانبعاث الصوتي والانطلاق النغمي للكلمة في حرفها الأخير، عندما تتراكم الضغوط الصوتية في الأحرف السابقة، وتصل إلى منصَّة الحرف الأخير منها. ومقصودنا من البعد النغمي التصاعدي هو أن صوائت هذه اللفظة تبدأ من الكسرة التي هي دلالتها في الاستفال والدونية، ويدل على ذلك وقوعُها تحت أحرف الكلمة، ثم ترتفع الدلالة من الكسرة إلى الفتحة في الحرف الثاني. والفتحة أعلى دلالةً وطبقة صوتيّة من الكسرة، وتفوقها أيضاً من هذه الناحية بأنها تكتب فوق أحرف الكلمة؛ ولذا، أُعطي لها هذه الميزة في الكتابة للدلالة على تفوّقها في الأداء الصوتي أيضاً، ثمّ ترتقي الدلالة الحركيّة أيضاً؛ فتتحوّل من الفتحة المخففة إلى الفتحة المشدّدة في الحرف الثالث من الكلمة، لترافقها دلالة التشديد أيضاً في تضعيف دلالة المعنى وقوّة الأداء لها؛ إذ الفتحة المشدّدة أنبر دلالة صوتية

منها مخفّفة. فيكون لنا في بنية الكلمة حتى هذا المقطع مراتبُ ثلاثٌ للصوت، تتدرّج حسب التدرّج العُلوِي: الكسرة ـ الفتحة ـ الفتحة المشدّدة / ورأس السهم الدلالي الصوتي يزداد في كل منها ارتفاعاً صوتياً عن الطبقة السابقة، إلى أن تنتهي الكلمة في مقطعها الصوتي الأخير إلى حرف الألف والانطلاق الذي فيه، ليتفجّر به المعنى الذي تراكمت دلالاتها في الصوت سابقاً في غضون هذا الحرف تفجّراً فسيحاً متنامي الأرجاء؛ فكأن طبقة الصوت التي أكملت شدّتها في الأداء تصاعديّاً عبرَ ثلاث مراحل وصلت إلى حدّ الانفجار الصوتي، فنشرت دلالتها الإيقاعية في حضن الألف، ليتحرّر من ضيق إطار الصوائت في الأداء إلى سعة نطاق الصوامت، وهي الإطلاق واللين الذي في الألف. وهذا ما عنينا به من التصاعد الطبقي للصوت؛ إذ بدأت الكلمة فيه مسيرته الصوتية الحركية من الحضيض إلى القمّة. وهذا التدرّج الفونيمي لا شك أنه يؤثر في المعنى، ويمسك معه بالدلالة من أدنى مراتبها إلى أعاليها.

فالكلمة "دِفَقّى" تدل على ضرب من السير فيه تدفّق، كما سبق من القول. وبهذه الدلالة الفونيمية التي أحصيناها لها، تكون قد بدأت من السير الهادئ البطيء، وقد ازدادت في مسيرتها سرعة بازدياد طبقة الصوت وارتفاعه، وانتهت إلى أعلى حدّها في السرعة التي تشبه نوعاً من التدفق والوَثَبان!

وهذا ما يمكن أن يُدخل تحت إطار مقولة رقيّ المعنى الذي كان من العناوين المطروحة في إطار مبحث "أشكال تغيُّر المعنى"، والذي كان يُعنى به «الارتقاء بدلالة الفظ من الحضيض إلى القمّة، كما في كلمة "الرسول" التي كان لها معنى الشخص الذي يُرسَل في مهمّة ما ثمّ صار لها الدلالة التي تألفها الأن» (عمر، ١٩٩٨م، ص ٢٤٩). ويقابله مقولة انحطاط المعنى التي «تقوم بتهوين المعنى والحطّ من رتبته من القمّة إلى الحضيض، كما في كلمة "أفندي" المأخوذة عن التركية، والتي كان لها خلال القرن التاسع عشر مكان مرموق، ثمّ انحطّ قدره على توالي الأيّام، وصار الآن ذا قَدَرٍ تافه» (المصدر نفسه، ص ٢٤٩). وقلنا إن مثل هذا الرقيّ في المعنى يمكن أن نراه في الموسيقى واللفظ كذلك. وعند الباحث أن هذا الرقيّ للمعنى قد يكون ناتجاً عن رُقيٍّ في الموسيقى والتركيب النغمي للكلمة، فكما أن الكلمة "دِفقى" أخذت رقيّها في الموسيقى وطبقات الصوت تَدرُّجاً، ارتقت دلالتها في السرعة أيضاً، حتى وصلت إلى حدّ الثوران والدفق؛ فالرقي الدلالي تبع الرقي في الصوت.

٣ـ٥. إيقاع التكرير لمادة صرفية واحدة ودورها في تثبيت المعنى

يقول في قصيدة، يمدح بها الحسن بن وهب، ويذكر غلاماً، أهداه له:

ذَهَبَــتْ بِمَذْهَبِــهِ السَّــمَاحَةُ فَــالْتَوَتْ فِيــهِ الظُّنُــونُ أَمَذْهَــبٌ أَمْ مُذْهَــبُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ١٢٩).

وهذا من الأبيات التي طالما عابه عليه جماعة من العلماء، ومنهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني الذي وَسمَه بتهمة الضعف والغثاثة وضعف التجنيس فيه، ونحن على عكسِ هؤلاء كلهم نعده من جميل شعره وبديع تجنيسه، والذي له رونق الموسيقى والإيقاع الدخيل في تصوير المعنى وتجلية صورته. فقد قال فيه الجرجاني في أسراره:

> أما التجنيس، فإنك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما بعيداً، أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله: ذهبت بمذهبه ...، ورأيتك لم يزدك بمَذهب ومُذهب على أن أسمعك حروفاً مكرّرة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة (٢٠٠٢م، ص ١٥-١٦).

ويستشنعه كذلك الآمدي، ويحسبه في غاية البشاعة، بعد أن يورد في البيت عددا من الأبيات الأخر، يعدّها كلها من التجنيس القبيح لدى أبي تمام، فيقول: «فهذا كله تجنيس في غاية البشاعة والركاكة والهجانة، ولا يزيد زيادة على قبح قوله:

فَاسْـلَمْ سَـلِمْتَ مِـنَ الآفَـاتِ مَـا سَـلِمَتْ سَـــلَامَ سَـــلْمَى وَمَهْمَـــا أَوْرَقَ السَّـــلَمُ»

(٢٠٠٦م، ج ١، ص ٢٨٦).

وأما الذي يبدو للباحث بالاستناد إلى الجهات الموسيقية للبيت والإفرازات الميلودية التي يؤديها بواسطة هذا التجنيس، والتي تتلاءم مع المعنى تماماً، وتساعد على إيصال الفكرة التي فيه، وكذلك بالاستناد إلى آية من القرآن قد ورد فيها شيءٌ على غرار هذا من التكرار الموحي للأثر، فبالاستناد إلى كل هذا، ما يبدو لنا فيه هو أن نبرهن على عكس ذلك الذي ادّعاه أولئك من وجه تشنيع البيت وتهجينه، وننسبه إلى جيد الشعر وأبلغه من ناحية إيصاله للمعنى باستعانة الآليات الموسيقية المتوفرة فيه.

فيمكننا القول إنهم قد غابت عنهم الفطنة إلى موضع هذا التكرار الفصيح والتجنيس البليغ. ونورد على إثبات ذلك آيةً شريفة من سورة الشعراء التي يقول فيها سبحانه وتعالى عن لسان فرعون خطاباً لسيدنا موسى (ﷺ)، في قصّة قتلِه الخبّاز القبطي: ﴿وَفَعَلْتَ فَعْلَتَكَ الَّتِي فَعَلْتَ وَأَنتَ مِنَ الْكَافِرِينَ﴾ (الشعراء ٢٦: ١٩). فانظروا إلى هذا التكرار في هذه الآية، كيف أعاد علينا سبحانه الصورَ المختلفة لمادّة "فعل"، وهي مادة طبيعية بسيطة جداً، وليس به رونق ولا بهاء من منظور تركّبه من أنسجة الحروف، ولا يفيد شيئاً من الموسيقى والإيقاع بصيغته الصـرفية الخام؛ ولكنه جاء به سبحانه لاستيفاء الغرض الذي تقصد إليه الآية؛ والسبب في ذلك أن فرعون لمّا أراد أن يعدّد على سيدنا موسى(ﷺ)، نعمته عليه من تربيته وتبليغه مبلغ الرجال، و«أراد أن يوبّخه على ما جرى منه في قتل خبازه، ويزيد في بشاعة ذلك وفظاعته، أتى بعبارته على سبيل التكرار والإبهام للزيادة في ذلك المعنى وتقريره لدى سيدنا موسى (ﷺ)، فقال: وفعلت فعلتك التي فعلت و...» (الزمخشري، ٢٠٠٨م، ج ٣، ص ٢٣٢). وكذا قوله تعالى: ﴿سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾ (هود ١١: ٣٨)، حيث كرّر فيها سبحانه مجموعة متراكمة من الأصوات المتماثلة التي لم تُورِث الأسماعَ ثقلاً، بل جاءت توطئة مناسبة لتصوير السخرية التي درب عليها أشرافُ قوم نوح وعليتهم، حيث كانوا يستكبرون عن قبول دعوة الحق، فيسخرون منه بقولهم: يا نوح، هل أصبحت نجارا أو هل تنقل البحر إلى السفينة أو ...، فردّ عليهم بمثل قولهم؛ ولكن بمضاعفةٍ وتكريرٍ وتراكبٍ في الصوت المماثل، ليلقي الرعب في قلوبهم يوم حدوث الطوفان؛ إذ هم ناجون منه، ويغرق فيه القوم الظالمون.

وبدهي أن الشعر لا يوازن، بل لا يوازي، ولا يضاهي، ولا يشاكل الآية الكريمة، من حيث سموّها في اللفظ ورقيّها في المعنى، بل لا يرقى إليها سبكاً، ولا يدنو من شارات دلالتها بكل ما ضمّنها الطائي من طاقات إبداعية صوتية، وإنما أتينا بها للاستشهاد على المواضع التي لا يورِثُ فيها تجمّعٌ للكلمات المتماثلة ثقلا، كما لا يترك أثرا سمعيا منبوذا في ذاكرة السامعين، فيما إذا وقعت الكلمات المكرورة ـ بحمولتها الصوتية الموحية ـ في تضافر تامّ مع المشهد الدلالي الذي يراد تصويره. والسينات المهموسة المتخافتة قد ساعدت بشكل كبير على التخفيف من وقع التكرار الرتيب الذي جاء بها الطائي في تركيب كلماته، فلا يكون تكراراً غير محمود.

ويقول بذيله ابن منير الإسكندري:

> ووجه التفظيع عليه من ذلك أن في إتيانه به جملاً مبهماً، إيذاناً بأنه لفظاعته مما لا يُنطق به إلاّ مكنياً عنه. ونظيره في التفخيم المستفاد من الإبهام قوله تعالى: ﴿فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾ (طه ٢٠: ٧٨)، و: ﴿إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ﴾ (النجم ٥٣: ١٦)، وقوله: ﴿فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِ مَا أَوْحَىٰ﴾ (النجم ٥٣: ١٠) (الزمخشري، ٢٠٠٨م، ج ٣، ص ٢٣٢).

كلها بالتكرار المُفخّم. فهل أسمَعَنا سبحانه وتعالى بهذا ـ والعياذ بالله ـ ألفاظاً مكرورة، لا نروم لها فائدة على حدّ ما قال الجرجاني؟! ويقول تعالى في موضع آخر من آي الذكر الحكيم بتكرار بضع كلمات متجانسات من جذرٍ واحد لتحقيق هذا الغرض الذي قلناه: ﴿وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَىٰ﴾ (الإسراء ١٧: ١٥؛ وفاطر ٣٥: ١٨)، أي كلّ نفسٍ حاملةٌ وِزراً، فإنما تَحمل وزرها لا وزر نفس أخرى. وفيه دلالة على عدله تعالى بشأن معاقبة الأنفس المجرمة، و«أنه لا يُؤاخذ تعالى نفساً بغير ذنبها» (الزمخشري، ٢٠٠٨م، ج ٣، ص ٤٦١). فكرّر المادّة الواحدة [وهي الوِزر]؛ لكن بصيغها الصرفيّة المختلفة، كما في بيت الطائي وفِعله بمادّة "ذهب" الاشتقاقيّة، لتوكيد هذا الأمر وتوثيقه لدى المؤمنين، وبقاء جَرس هذه المادّة مع معانيها على بوّابة آذان السامعين لِتنبُّهٍ أكثر لها. فمال الطائي احتذاءً بهذا المثال القرآني إلى هذا التكرير والتجنيس المُحرّف، لتهويل مشهد هذا الأمر وتفخيم موقفه من هذه السماحة التي انطبع عليها هذا الرجل، وصارت تستولي على شمائله، وقد عمد إلى هذا التكرير ـ كما قلنا ـ لزيادة السامع ظنّاً وشبهة بأن غلبة السماح هذه على خصاله وسجاياه وإفراطه فيه أكان ـ حقاً ـ طبعاً منه أم تكلفاً وعادة؟! ومفهوم البيت كذلك يدلنا على هذا الظن والتشكيك حوله؛ إذ يقول إن الآراء فيه اختلفت، والظنون فيه تشعَّبت، ولم تستقرّ على رأي واحدٍ، وقد شاعت حوله الظنون والتوهمات، أكان هو عقيد النّدى والكرم، أم كان تصنّعاً منه هذا وكلفة؟ حتى قيل على طريق التشكيك: أهذا خلق ومَذهب، أم جنون ومُذهَب؟ من قول العامّة: بفلان مُذهب، إذا كان يلجّ في السيء ويُغرى به. وأكثر ما يستعمل ذلك في الطهارة، يقال: بفلان مُذهَب، إذا كان يتطهر، ثم يظنّ أن طهارته لم تكمُل، فيعيدها. وذلك يعرِض للقرّاء والمتنسّكين كثيراً. ويجب أن تكون هذه الكلمة قد حدثت في الإسلام، وذلك «أنهم رووا حديثاً مرفوعاً فيه ذكرُ أولادٍ سبعة للشيطان، أحدهم يُسمّى "مُذهَباً"، وهو الذي يعرض للمتطهرين، فيُوهِمُهم أن طهارتهم فاسدة، فيعيدونها» (الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ١٢٩ ـ ١٣٠).

فهذه دلالة المُذهَب، وقد أعاده علينا الطائي باختلاف حركتيه، إلى جانب تكراره في صدر البيت مرتين، ليُدخلنا معه في هذا الإبهام والتشكيك الذي أثاره حول كيفية هذا الجود، وذلك عبر هذا التركيب الكلِمي الرباعي المتجانس المتركب من اشتقاقات مادّة "ذهب" المختلفة، ليزيدنا بذلك إبهاماً في صفة الجود لدى هذا الممدوح، ويهوِّل علينا أمره، وقد جعلنا نتواكب بهذا التكرار والتجنيس الموسيقي مع مضمون البيت وما فيه من معاني الإبهام والتفظيع.

٣ـ٦. النبر والتنغيم ودورهما في التكوين الموسيقي للمعنى

مصطلح النبر، إلى جانب ذلك التنغيم والتبديل والتنوين، من العناصر المشاركة في دلالة الجملة والكلمة. فقد أشار إليه ابن جني بمعنى تطويل بعض حركات الكلمة، وسمّاه: مطل الحركة، قال «وحكى الفرّاء عنهم: أكلت لحماً شاة، فمطَلَ الفتحة، فأنشأ عنا ألفاً. ومن إشباع الكسرة ومَطلِها ما جاء عنهم من الصياريف، والمطافيل، والجلاعيد» (د.ت، ج ٣، ص ١٢٣). وما سمّاه ابن جني "المطلَ"، سمّاه سيبويه "الإشباع" بقوله:

> فأما الذين يشبعون، فيمططون، وعلامتها واو وياء. وهذا تحكمه لك المشافهة، وذلك قولك: يضربها، ومن مأمنك؛ وأما الذين لا يُشبعون، فيختلسون اختلاساً، وذلك قولك: يضربها ومن مأمنك، يسرعون اللفظ؛ ومن ثَمّ قال أبو عمرو: إلى بارئكم. ويدلك على أنها متحركة قولهم: من مأمنك فيبنون النون، فلو كانت ساكنة لم تحقق النون (١٩٨٣م، ج ٤، ص ٢٠٢).

فكما نرى أنهم عبّروا عن هذه المفاهيم بحسّهم المرهف وذوقهم السليم وألمعيّتهم الواسعة التي نعهدها عنده، فليس من المعقول أن نتغافل عن كل هؤلاء وجهودهم التي بذلوها في هذا الباب.

ومن الأمثلة التي يُفهم منها أثر النبر في الدلالة، كان قوله في عبارته "كان ـ والله ـ رجلاً"، وتأثير كيفية أداء لفظ الجلالة بالتمطيط وإطالة الصوت لزيادة في قوّة اللفظ وتمييزه عن غيره لتحقق لدلالةٍ ما، والذي أتينا به في مقدمة بحثنا وحديثنا عنه.

وكذلك إشارات ابن جني إلى مشاركة الحركات الجسمية في الدلالة إلى جانب النبر والتنغيم، فيها علاماتُ وعيه بهذه المسألة وإمعانُ نظره فيها؛ إذ يقول: «وكذلك إذا ذممتَه [أي الإنسان] ووصفته بالضيق، قلت: سألناه وكان إنساناً! وتزوي وجهك وتقطّبه، فيُغني ذلك عن قولك: إنساناً لئيماً أو لَحِزاً أو مُبَجَّلاً أو نحو ذلك» (د.ت، ج ٢، ص ٣٧١). وهذا الذي أشار إليه ابن جني هو ما يُدرس اليوم في نطاق الدراسات اللغوية الحديثة، «ويعبر عنه بالأصوات غير الكلامية[1] أو الفضلات الصوتية[2]، كالضحك، والبكاء، والصراخ، والنحنحة، والسعال، وغيرها من الأصوات التي تصاحب الأداء الكلامي في الخطاب المنطوق، وتشارك في الدلالة أو يفهم المستمع منها معنى» (حسام الدين، ١٩٩٢م، ص ١٥ ـ ١٦). وهذا وغيره من دلالات النبر والتنغيم هو الذي يُسمَّى اليوم بعلم الأصوات التشكيلي الذي «هو من أبرز الدراسات الصوتية؛ إذ يتناول بالدرس أصوات اللغة، وهي متشكلة في نسق بنائي، يكوّن كلمات منطوقة دالة، تشكل بدورها جُملاً وتراكيب دالة» (بولعجين، ٢٠١٤م، ص ١٩ ـ ٢٠). وهذه الكلمات والعبارات قد تختلف دلالة، على وفق الطريقة التي تنطق أو تؤدى بها تنغيماً برفع الصوت أو خفضه أو نبراً على مقطع من ذلك التركيب دون غيره. فالنظر إلى اللغة، بوصفها شكلاً مجرّداً لا مادّة، يُفقد الدراسة الصوتية قيمتَها.

يقول في قصيدة، يهجو فيها عتبة بن أبي عاصم معتدّاً بنفسه في غاية الفخر والاعتزاز:

أَنَـا الْحُسَـامُ أَنَـا الْمَـوْتُ الـزُّؤَامُ أَنَـا الـ ... نَّـارُ الضِّـرَامُ أَنَـا الضِّـرْغَامَةُ الْعَبِـدُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٤، ص ٣٤٣).

لقد استولى علينا أبو تمام ببيته هذا، وأخافنا من سطوته أيّما إخافة، وجعلنا قلقين على أنفسنا، لأنه الموت الزؤام و...، وماذا بعد الموت الزؤام؟ «أكنا نُحِسُّ بهذا الإحساس [لوجرّدَ أخبارَه كلها عن "ال" التي أدخلها عليها]، فقال: أنا حسامٌ، أنا موت زؤامٌ ... إلخ؟ لا أعتقد ذلك» (المهيري وآخرون، ١٩٨٦م، ص ٣٨).

فهذا البيت فيه القصر على أتمّ وجوهه، وفيه الاستخدام التوزيعي ذو الرنين للكلم على أحسن تقويمه. وفيه إلى جانب ذلك إطناب بتكرير ضمير المتكلم أربع مرات. فأدخل الرعب في قلوبنا، وجعلنا نرتاع منه ومن هيئته الأنانية التي لم يُوجِدها في سياق العبارة، سوى هذا التكرير الموسيقي المرعِب للفظة "أنا". والموقف موقف التهويل والإخافة وإبراز مقدرة النفس وإلقاء المهابة في صدور السامعين. فقد كرّر علينا ضميرَ نفسه "أنا" إلى حدّ، نستشعر بوجوده في كافة أنحاء البيت؛ إذ كان بإمكانه أن يقول بدله على الجاري المألوف: أنا الحسام، والموت االزؤام، والنار الضرام ...، بإثبات واحد من المبتدآت وطرح البواقي؛ ولكنه لإلقاء هذه المهابة وتثبيت حضوره في مساحات البيت بأجمَعِها، لم ير بدّاً من اللجوء إلى هذا التكثيف والتعديد لضميرِ نفسه، ليدوّي على أجواء البيت أنشودة نفسه ورائحة حضوره المتواصل. وهذا افتنانٌ منه موسيقيٌّ بتلاعبه هكذا بضمير النفس. فإننا ـ بعمل الشاعر هذا ـ كأننا نتجسّمه أمام أعيننا، ثم نراه يختفي، فيحيى، ويتجدد بإعادة الضمير ثانية، فيستتر، ثم يتجلى للحضور مرّة أخرى .... وهكذا دلالة هذا الضمير الميلودية المثيرة؛ إذ تحتفظ بوجود الممدوح وهيبته ـ وهنا الشاعر نفسه ـ سائداً في أجواء البيت زمنَ إنشاده. وهذا الصوت الأناني الرهيب وما يتبعه من صور مذهلة في عقلية المخاطب، يلقي الرعب في قلوب الذين يريدون معاداته، فيكفون عنه.

و"الزؤام" أيضاً من الألفاظ المثيرة المحتوية على جميع أشكال المعنى التي تندرج تحته من الشدة، والسرعة، والسطوة، والذعر، والكراهية، والالتهام في إيصال الضرر بشيء ومباشرته به. فأيّة جدوى موسيقية، نستجديها بعد سماع هذه الكلمة، لتلقي

1. Non-speech Sounds
2. Vocal Segregates

هذا الذعر والهيبة؟! ونظيرها كلمة "الضرام". فإن فيها طائفة جمّة من المعاني التي تنضوي تحت الحقل الذي ينتمي إليه لفظة الضرام، وهي معاني اللهب، والتوقد، والاندلاع، والتأجج، والسجر، والجحم، والتغيّظ، وشدة الحرّ، وذلك بمؤازرة الضاد المفخّمة، وهي من الحروف المستعلية المجهورة المُطبقة، وكلها من الصفات القويّة للحروف، «وهي تتصف أيضاً أو تنحصر بالاتصاف بصفة الاستطالة من بين كافة حروف التهجي، وتكون من أشد الحروف وأكثرها ثقلاً على اللسان. واستطالتها في المخرج وفي الأداء الصوتي تعني أن الصوت أثناء النطق بها يمتدّ في مساحة كبيرة من المخرج، بسبب طول مخرجها النطقي» (موسوي بلدة، ١٣٦٧هـ.ش، ص ٥٠ ـ ٦١). فرنين الكلمات وموسيقاها المتعاقبة وحرف الضاد القوية المتينة فيها وفي الضرغامة كذلك، كلها توحي صريحاً بهذه الشدة والسطوة التي قصدها الشاعر، وأراد أن يُرِيَها من نفسه.

ولا يبعد عندنا أن يكون "الموت" ههنا بمعنى الإماتة، ويكون قد استعمله الشاعر في موضع اسم الفاعل بمعنى "المُميت"، أي أنا الذي أميت، وأُلْحِقُ الحتف والموت بكل من أراد أن يصُدّ عن سبيلي سريعاً مفاجئاً. فلو استخدمه بهذه النية وعلى تضمين هذا المعنى من الموت، لكان مُصيباً من الناحية اللغوية المفردية أيضاً؛ لأن المرء أن يكون هو نفسه الموتَ فيه دلالة لغوية جميلة، كأنه قال، بدل أن يقول: أنا مُميتٌ، أي مُهلِكٌ، أنا الموتُ نفسه! وبديهيّ أن المصدر المحرّر من القيود الزمنية والتصريفية أكثر وأوفى دلالة من استخدام اسم الفاعل. وهذا في غاية الدلالة اللفظية؛ إذ استمتع بواسطتها بدلالة المصدر واسم الفاعل معاً، أي المصدر في ظاهر الكلمة، والفاعل في باطنها الدلالي؛ ومن ثَمَّ، فإنّ اللفظ والمعنى يتعالقان عنده أيَّما تعالق.

ثم إنّ في المجانسة بين لفظتي "الضرام" و"الضرغام" والتماثل الذي بين أحرفهما ما يزيد من شدة وقع هاتين الكلمتين، ويجعلهما أشدّ هولاً وفزعاً. وفي ظنّي أن في ترتيب هاتين اللفظتين المتجانستين وتقدّمِ مجيء إحداهما على الأخرى دلالة صوتية أيضاً؛ إذ ابتدأ باللفظة التي هي أقلّ أحرفاً، ثم جاء بما تحتوي على أحرفٍ أكثر، وهي الضرغامة، وإفادته «أننا لمّا سمعنا بهذه اللفظة المتأججة الثقيلة ـ أي الضرام ـ لم نكد نتخلص من مفازعها وأهوالها التي تخلقها عند المخاطب، حتى أعادها علينا مرّة أخرى؛ لكن هذه المرّة بحروف أكثر، وبالتالي بدلالةٍ أشدَّ وقعاً في النفوس، وهي زيادة الغين التي هي من أحرف الاستعلاء والجهر أيضاً، فزوّدَنا بروعة أكثر بزيادةحرف أكثر، وهذا ما يُشعِرنا بالقاعدة المعروفة التي تقول: زيادة المبنى تدلّ على زيادة المعنى» (عبده، ١٩٤٧م، ص ٤٧). ونحن نقول كلما ازدادت المباني، ازدادت أوجه التعبير الدلالي أيضاً. فجناسه لم يكن مجرّد جناسٍ وتقاربٍ بين لفظين وكفى، بل كان جناساً مقَوناً مجْلوباً لأجل المعنى وتجلية الصورة، وهو ممّا استعان به الطائي في هذا المجال كوسيلة دلالية أعانته على إبراز هذا المعنى في أجمل حللها. أضف إلى ذلك، الاستعانة بزحاف الخبن في كلّ التفعيلات الزوجية في بناء البيت (فاعلن ⟵ فَعِلُن= UU-) الذي ضاعف من ديناميكية البيت بتقريبٍ بين الحركات القصيرة التي جعلت الموت المفاجئ في صورة أشدّ هولاً وتقريعاً في مرآهم ومسمعهم.

٣ـ٧. التجنيس ودوره النغمي الإيقاعي في شعر أبي تمام

أما إذا أردنا أن نبحث عن ملكة لغوية أخرى لدى أبي تمام، تفيد بطبيعة صنعتها شحنة موسيقية مبدعة للتصاوير الشعرية المعبّر، فهي ما يوجد عنده في بيته الساحر الذي تمّ تحليله في الفقرة السابقة، وذاك قوله عند الفخر بنفسه والاعتداد بها: أنا الحُسام، أنا الموت الزؤام ... الخ، أي الجناس الذي يكون الطائي صاحب براعة وذوقٍ سليمٍ فيه؛ إذ يستمدّ في إطارهما بكل ما يمكن أن يسبغه على شعره من آيات الفتنة والروعة والجمال، وما يمكن أن يخلعه عليه من وسائل الزخرف والتصنيع، حتى ليجعل من شعره تنميقاً وزينة خالصة. فكل بيت من قصيدته ـ على حدّ ما قاله شوقي ضيف ـ «إنما هو وحدة من وحدات هذا الزخرف

والتنميق، وهو ليس زخرفاً لفظياً فحسب، بل هو زخرف لفظي ومعنوي، يروعنا فيه ظاهره وباطنه، وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ» (د.ت، ص ٢٢٣). فشعره حَليٌ أنيق ووشيٌ ذو ترصيع كثير. فقد صوّر ذلك في زوايا من شعره.

وعليه، فكان يحاول كثيرا، ويجهِد نفسه في تطريز شعره وتنميقه بهذه الألوان الموسيقية البديعة إجهاداً كبيراً. فيمكن أن نستمع إلى قوله الذي يصور فيه جوانب من هذا الحلي الأنيق والوشي المرصّع، وهو منمنم بألوان الزخرفة والتنميق والتطريز بوضوح. فهو يقول في وصف فراق الأحبة وتصوير مشاهد الرحيل:

مَتى أَنتَ عَن ذُهلِيَّةِ الحَيِّ ذاهِلُ ... وَقَلبُكَ مِنها مُدَّةَ الدَهرِ آهِلُ

دَوارِسُ لَم يَجفُ الرَبيعُ رُبوعَها ... وَلا مَرَّ في أَغفالِها وَهوَ غافِلُ

فَقَد سَحَبَت فيها السَحائِبُ ذَيلَها ... وَقَد أُخمِلَت بِالنَورِ فيها الخَمائِلُ

تَعَفَّينَ مِن زادِ العُفاةِ إِذا انتَحى ... عَلى الحَيِّ صَرفُ الأَزمَةِ المُتَماحِلُ

لَهُم سَلَفٌ سُمرُ العَوالي وَسامِرٌ ... وَفيهِم جَمالٌ لا يَغيضُ وَجامِلُ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ٣، ص ١١٢ ـ ١١٣).

فالأجنسة واضحة ومتفشية وكثيرة بين أصناف من الكلمات، وهي: ذهلية وذاهل، وذاهل وآهل، وتطلّ وطلول، وتمثل ومواثل، وربيع وربوع، وأغفال وغوافل، وسحبت وسحائب، وأخملت وخمائل، وتعفين وعفاة، وسمر وسامر، وجمال وجامل. وأكثرها من الضرب الاشتقاقي إلى جانب بعض الضروب الأخرى من التجنيس البديع؛ ولكنه لم يكن ليستخدم هذا الوشي، ويكثر من استخدامه لصناعة بديعية فحسب، وإنما يمزجه بشياتٍ من التصوير الفني الذي يغمر هذا الجناس، ويسيطر عليه. فلم يكن جناسه هذا جناساً خالصاً صرفاً، بل كان منغمساً في لون آخر، يزيده رونقاً، ويهبُ له زينة وبهاء، وهو التصوير الذي يحتضن هذا الجناس، ويحفّ به. وهذا الإكثار محمود مستحسن منه في كثير من الأحيان. يقول شوقي ضيف:

> فإنك تحس إحساسا واضحا بجمال هذا اللون من الجناس الذي كان يتكئ عليه أبو تمام في صنع نماذجه؛ ولكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شيء مستقر في الجناس وحده إنما هو مستقر أيضًا فيما يدور فيه من أوعية التصوير التي ترى فيها الطلول تطل الدمع، والربيع لا يجفو الربوع، ولا يمر بها غافلًا، ثم تلك السحائب التي تجرر أذيالها، وتلك الخمائل التي أخملت النور (د.ت، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠).

ويقول قره غولي:

> الشاعر جاء بهذه الجناسات لتعزيز الجانب الإيقاعي في شعره؛ إذ إن هذه الضربات الإيقاعية تشكل صورة في ذهن المتلقي من خلال إظهار حزنه وانفعالاته على رحيل المحبوبة وما أصاب الديار من فراق أهله. فالجناس جعل الألفاظ سهلة مستساغة، تجلب السامع إليه، وتحدث في نفسه ميلا للإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة. وهذا لا يمكن، لولا ثروة الشاعر اللفظية والقدرة البيانية والملكة الشعرية التي يتمتع بها (٢٠١٩م، ص ٢٢٨).

هذا، وإن كان في شعره بعض من هذا الإسراف ومجاوزة الحدّ الذي يتحدث عنه الباقلاني في طلب البديع وألوانه المختلفة، وإن كنا نسلّم به أيضاً إسرافا، قد أدّى بعض الأحيان عنده إلى غموض، جعل نظمه يُستثقل، كما يقول القاضي، ولكنه في كثير منه أو في أكثره كان ناجحا مبدعاً في إتيانه به، وجعل منه آلة موسيقية ذات طرب وتلحين، يعبر به عن بعض معانيه التي يَستعسِر فهمها بصرف الألفاظ ودلالاتها، وإنما يُحتاج في فهم ذلك إلى ضروب من النغم والموسيقى الكلامية الذي يجعل فهم هذا المعنى سهلاً ميسوراً. وهذا ما فعله أبو تمام في كثير من نواحي استخدامه لهذا اللون البديعي الموسيقي الرائع على حدّ ما رأينا منه.

ويقول في البيت الثاني من قصيدة عمورية بإدخال جناس مقلوب في كلامه:

بِـيضُ الصَّـفَائِحِ لَا سُـودُ الصَّـحَائِفِ فِـي مُتُـونِهِنَّ جـلَاءُ الشَّـكِّ وَالرِّيَـبِ

(الخطيب التبريزي، د.ت، ج ١، ص ٤٠).

وأما الذي في البيت من الجناس، فهو الضرب المقلوب الذي هو ما تساوت حروف ركنيه عدداً، وتخالفت ترتيباً. والمعنى الذي فيه أيضاً هو معنى القلب والتحويل لمزاعم المنجمين، والذي سيأتي ذكره، وأين أشدّ من هذا تماسكاً وأعلى منه تناسباً للدلالة على معنًى مقلوب بواسطة جناسٍ من الطراز المقلوب؟!

ومنه قوله هذا، كذا قوله في القصيدة التي يمدح بها محمد بن عبد الملك الزيّات:

أَبَـداً يُفِيـدُ غَرَائِبـاً مِـنْ ظَرْفِـهِ وَرَغَائِبـاً مِـنْ جُـودِهِ وَنَوَالِـهِ

(المصدر نفسه، ج ٣، ص ٣١).

ففي بيته عدّة مزايا من النحو واللغة والتجنيس الموسيقي، ونحن سنشير إلى كلٍّ من هذه المواضع على جناح السرعة والاختصار. وأما التجنيس الذي استعمله فيه، والذي يجعلنا أن نحكم بواسطته بصدور نوعٍ جديدٍ من مُحسِّنات الكلام في البديع، فهو قد تجلَّى بين الكلمتين "الصحائف والصفائح"، كما قلنا؛ ولكنه ليس جناساً فحسبُ، وإنما هو ضربٌ من المقابلة بديعٌ، قد أتى فيه ـ في طرفيه ـ بنوعين من أنواع البديع، وهما الجناس والطباق. وهذا هو المنحى البديعي الجديد الذي نكون على وَشَك التعريف به لديه، كضَربٍ بديعٍ مستَحدث من المُحسِّـن البديعي "المقابلة".

واضح أنه تُشترط في هذا الضرب المألوف من المقابلة الضدية والتقابل؛ ولكن الذي نراه في صناعة الطائي هو أنه يأتي في طرفٍ من طرَفي المقابلة بمعنيين، ثمّ يأتي في الجانب الآخر بما يطابق اللفظ الأول، ويجانس اللفظ الثاني. وبهذا، ينوّع بين الضروب البديعية التي ترد في الطرف الثاني للمقابلة. فليس كالعادة المألوفة فيها أن يؤتى في الطرف الثاني منها بمعانٍ متقابلة للمعاني الأولى، بل يُتَجَوَّز له أن يأتي في الطرف الثاني بما يطابق ألفاظ الطرف الأول، ثمّ بما يطابقها، أو يرادفها، أو يساجعها أو ....

بهذا، فقد يكون الحاجز منكسراً في كون وجوب التقابل في معاني الطرف الثاني، وإنما يسمَح للشاعر فيه بشيء من التحرّر والتجوّز، كما قلنا، أنْ ينوّع بين أصناف البديع في الكفّة الثانية من دورته التقابلية. وهذا هو ما رأيناه عند الطائي في حداثة تراكيب مقابلته؛ إذ قابل اللفظ الأوّل "بيض" بمطابقه "سود"، ثمّ جاء للفظ الثاني "الصفائح" بما يُجانسه في اللفظ جناسَ قَلبٍ "صحائف".

فكذلك الأمر في بيت الطائي من هذا التجنيس البديع التلويني الذي جاء به؛ ولكن في غضون ضربٍ بديعي آخر، اشتمل عليه، وهو المقابلة البديعة التي قلناها، لتزيد هذا التجنيس إيحاءً وبلورةً أكثر جلاءً في الصوت والصورة، ولاسيّما وأن هذا الجناس الذي استوظفه في هذا الموضع يكون من الجناس المقلوب الذي انقلبت فيه بعض الحروف مكاناً. أفلا نهتدي من هذا القلب الذي اعتمده أو اختاره في الكلام بين كلمتي"الصفائح والصحائف" إلى ذلك القلب والتحريف الذي يريد أن يُحدثه أبو تمام في مزاعم هؤلاء؟ هلّا يريد أبو تمام أن يقلب آراء هذه الطائفة المغوية من المنجّمين، ويعكس آراءهم الزائفة بقوله السديد في السيف وشأنه في تجلية غوامض الأمور؟ فإذا كان الشأن هكذا، أفليس الجناس من طرازه المقلوب أشدّ تماسكاً مع موضع هذا الكلام الذي يقتضي العكس والتحريف في تقليب المعنى رأساً على عَقِبِه، وأكثر تناسقاً مع معنى القلب الذي يريد أن يعتمده أبو تمام بشأن هؤلاء وكلامهم؟! فما أكثر ما يكون هذا الجناس منتظماً مع المعنى المطلوب ومتّسقا مع الغرض المنشود!

وفضلاً عن هذا كلّه، فإنّ جناسه هنا جاء ذا أضلاعٍ ثلاثية في البيتين. وهذا مما يزيد من رونق البيتين التجنيسي؛ إذ جانس في البيت الأوّل من قصيدته بين الحدّ والجِدّ، وهما من الجناس المحرّف والمصحّف باختلاف الحركتين فيهما، واختلاف فيهما من حيث التنقيط والإعجام. والموقفُ موقف التحريف والتكذيب أيضاً لمقال المنجمين. وجناس التحريف في هذا الموضع أقرب تصويراً إلى هذا التحريف الذي يريد أن يُعمله الشاعر في كلمات هؤلاء. وهذا أيضاً انطباقٌ منه بيّنٌ للجناس على المعنى. وقد جاء بجناسٍ ثالثٍ بين "صفائح وصحائف" من الطِراز المقلوب بالتحليل الذي أوردناه فيه، فصار هناك مثلّثٌ جناسيٌّ بديعٌ، اكتمل به بناء البيت المعنوي. فإيقاع التجانس (الإيقاع الصوتي منه)، هو ما يعتمد فيه أبو تمام على الجرس الصوتي للحرف موظفاً خصوصيته، و«يكرّره في أسماء أو أفعال، ليحقق من خلال جرسه نغمة، تضاف إلى المعاني، لتحدث أثرها» (سلطان، ٢٠٠٥م، ص ٥٣٤). فالتجانس ليس مسألة المجانسة اللفظية بين كلمتين فقط، وإنما هي من مواصفات الأحرف المتواجدة في هيكلية الكلمة أيضاً، ليقع التجانس الصوتي بين أحرف الكلمات أولاً، ثم بين الكلمات المتجانسة نفسها، والتي تحتوى على هذه الأحرف المتماثلة.

الخاتمة

إنّ النظرات النقدية التى ألقيناها على شعر أبي تمام من منظور الصوت ودلالاته، هدتْنا إلى الاستنتاجات التالية:

ـ إنّه في معظم الأبيات التي صنعها وضمنّها من آلياتٍ في الافتنان الموسيقي، كان ذا نجاحٍ باهر، وكان الوعيُ بالاستخدام الوظيفي قرينه في كثير من الحالات. فرأينا أنه كيف يجنح إلى استخدام الأبعاد الموسيقية والإفرازات الصوتية التي ارتقَتْ بإفاداته الدلالية رقياً واضحا، وكيف أنه في ناحية الصوت والإيحاء الصوتي إذا أراد سعةً وانتشارا لسخاء الممدوح مثلا، ونَوَى أريحية وانشراحا للصدر عنده، استنصر الكلمة التي تكون لها صفة الرخاوة والتفشي والانفتاح، ليفيدَ بأحرفها هذه وصفاتها مدى تلك الأريحية والانشراح، كما يميل إلى إعطاء التركيب شيئا من الحركية الدامغة، ليصور الخفة والهزة والديناميكية التي يتلمّسها في سير الإبل مثلا بتعاقب الفتحات عليها.

ـ إنه لم يكن ليستخدم المكوّنات الصوتية، لتكون آليات موسيقية بحتة في كلامه فحسب، بل استفاد منها كمثيرات صوتية أو محوّلات دلالية، تقوم بنقل المعنى من مشهدٍ إلى مشهد دلالي آخر، عبر اللوازم الفوناتيكية التي وفّرها في شعره، بمعنى أنه يريد أن يقوم بخلق المعاني المستجدّة باستخدام الأدوات الفوناتيكية المستجدّة التي تضمّن البيتَ أكثر من جهة دلالية واحدة، بغية التنسيق بين المعنى والأصوات. وهذه هي الميزة الأساسية التي امتاز بها الطائي في نحو هذا الاستخدام.

ـ لمسنا أخيرا أنّ إبداعه الموسيقي لايزال يحتلّ في ديوانه المركز الأوّل، ويحوز الغاية الدلالية القصوى في إبراز المعنى والتدليل عليه بأحسن صورة في مجالات مختلفة للصوت كلميّا، ونبريا، وتنغيميا، وبديعيا، وفوناتيكيا. فكانت معظم افتناناته في هذا المضمار على نهج التدليل الموسيقي ـ التشكيلي الذي يجسّم للقارئ مغزى الدلالة تجسيماً موسيقياً باهراً متعالقا مع المعنى. وقد كانت لنا ردودٌ، خلال هذه الدراسة، على بعض المستضعفين لشعره، وأثبتنا له في مواضع من عمله الافتناني الصوتي، خلافَ ما اعتقد به البعض من ضعف في ناحية من نواحي كلامه. فما من قيمة للموسيقى عنده إلّا في المنحى الذي يساعده على ترقية المعنى وتخصيب دلالاته بشكل ملموس؛ وبذلك، فتكون نواة مركزية لممارسة عملية الإقناع والإمتاع تجاهَ مخاطبيه.

***

المصادر والمراجع

* ***القرآن الكريم***.

الآمدي، أبو القاسم الحسين بن بشر. (٢٠٠٦م). ***الموازنة بين أبي تمام والبحتري***. تحقيق السيد أحمد صقر. ط ٥. القاهرة: دار المعارف.

ابن الأثير، أبو الفضل ضياء الدين نصر الله بن محمد. (١٩٩٨م). ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***. تحقيق وتعليق الشيخ كامل محمد محمد عويضة. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن جني، أبو الفتح عثمان بن عبد الله. (د.ت). ***الخصائص***. تحقيق محمد علي النجار. بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر.

ـــــــــــــــ (١٣٨٦ه). ***المحتسب***. تحقيق علي النجدي ناصف وآخرون. القاهرة: وزارة الأوقاف.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (٢٠٠٥م). ***لسان العرب***. مراجعة يوسف البقاعي وآخرون. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

الأستر آبادي، رضي الدين محمد بن الحسن. (١٩٧٥م). ***شرح شافية ابن الحاجب***. تحقيق وشرح محمد نور الحسن؛ محمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الفكر العربي.

أنيس، إبراهيم. (١٩٧٥م). ***الأصوات اللغوية***. ط ٥. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أيوب، عبد الرحمن. (١٩٦٦م). ***محاضرات في اللغة***. بغداد: مطبعة المعارف.

بروكلمان، كارل. (١٩٧٧م). ***فقه اللغات السامية***. ترجمة رمضان عبد التواب. الرياض: مطبوعات جامعة الرياض.

بلمادي، الحاجة؛ وصورية بلقراوي. (٢٠١٨م). ***مظاهر أسلوبية في شعر أبي تمام***. رسالة الماستر. المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيك. معهد الآداب واللغات.

بولعجين، سعاد. (٢٠١٤م). ***جمالية الإيقاع في شعر أبي العتاهية***. رسالة الماجستير. المركز الجامعي لميلة. معهد الآداب واللغات.

الجاربردي، فخر الدين أحمد بن حسن. (١٣١٠ه). ***شرح الشافية***. القاهرة: دار الطباعة العامرة.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (٢٠٠٢م). ***أسرار البلاغة***. القاهرة: مطبعة المدني / جدة: دار المدني.

حسام الدين، كريم زكي. (١٩٩٢م). ***الدلالة الصوتية: دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل***. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

خضير، محمد أحمد. (٢٠١٠م). ***التركيب والدلالة والسياق: دراسة نظرية***. القاهرة: مكتبة الأنجلو.

الخطيب التبريزي، أبو عبد الله محمد بن عبد الله. (د.ت). ***شرح ديوان أبي تمام***. تحقيق محمد عبده عزام. ط ٤. القاهرة: دار المعارف.

الخطيب القزويني، أبو المعالي جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. (٢٠٠٨م). ***تلخيص المفتاح***. تقديم ياسين الأيوبي. صيدا: المكتبة العصرية.

الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد. (١٤١٢ه). ***مفردات ألفاظ القرآن***. تحقيق صفوان عدنان داودي. دمشق: دار القلم / بيروت: الدار الشامية.

الزبيدي، محب الدين أبو الفيض محمد مرتضى. (١٩٠٦م). ***تاج العروس من جواهر القاموس***. القاهرة: المطبعة الخيرية.

الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر. (١٩٨٢م). ***أساس البلاغة***. بيروت: دار المعرفة.

سالمي، علي؛ وآخرون. (٢٠١٧م). «لمسات سيميائية في ألوان أبي تمام». ***مجلة إضاءات نقدية في الأدبين العربي والفارسي***. ج ٧. ع ٢٧. ص ٩٩ ـ ١٢٧.

سلطان، منير. (٢٠٠٥م). ***بديع التركيب في شعر أبي تمام؛ القسم الثاني: الجمل والأسلوب***. الإسكندرية: منشأة المعارف.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان. (١٩٨٣م). ***الكتاب***. تحقيق عبد السلام هارون. ط ٢. القاهرة: مكتبة الخانجي / الرياض: دار الرفاعي.

الشواذفي، أحمد محمد. (٢٠٢٤م). «التشكيل الموسيقي وإنتاج الدلالة في شعر أبي تمام: قصيدة فتح عمورية نموذجا». ***مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية***. ج ٤٠. ع ٤. ص ٢٦٢٩ ـ ٢٧٠٢.

ضيف، شوقي. (د.ت). ***الفن ومذاهبه في الشعرالعربي***. ط ١٣. القاهرة: دار المعارف.

عباس، حسن. (١٩٩٨م). ***خصائص الحروف العربية ومعانيها***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عبده، محمد. (١٩٤٧م). ***تفسير القرآن الحكيم***. تأليف السيد محمد رشيد رضا. ط ٢. القاهرة: دار المنار.

عفيفي، أحمد. (١٩٩٦م). ***ظاهرة التخفيف في النحو العربي***. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

عكاشة، محمود. (٢٠٠٥م). ***التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة***. القاهرة: دار النشر للجامعات.

علوية، نعيم. (١٩٨٦م). ***بحوث لسانية بين نحو اللسان ونحو الفكر***. ط ٢. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

عمر، أحمد مختار. (١٩٧٦م). ***دراسة الصوت اللغوي***. بيروت: عالم الكتب.

عمران، حمدي بخيت. (٢٠١٩م). ***علم اللغة: دراسة نظرية وتطبيقية***. غيرسون: مركز أصوات للدراسات والنشر.

فريحة، أنيس. (١٣٧٤هـ). ***محاضرات في اللهجات وأسلوب دراستها***. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية والعالمية.

قره غولي، إيمان علي. (٢٠١٩م). ***الاستهلال في قصيدة المديح عند أبي تمام الطائي وابن هانئ، أنموذجا تطبيقيا: دراسة موازنة***. عمان: دار الغيداء للنشر والتوزيع.

قطب، سيد. (١٩٩٠م). ***النقد الأدبي: أصوله ومناهجه***. ط ٦. القاهرة / بيروت: دار الشروق.

كنشلو، منصورة؛ وآخرون. (٢٠٢٤م). «المستوى الصوتي في قصيدة أبي تمام في رثاء ولده: قراءة أسلوبية». ***بحوث في اللغة***. ع ٣٠. ص ٣٧ ـ ٥٢.

محمد، مناف مهدي. (١٩٩٨م). ***علم الأصوات اللغوية***. بيروت: عالم الكتب.

معروف، يحيى. (١٣٧٨هـ.ش). ***العروض العربي البسيط***. طهران / كرمانشاه: سمت وجامعة الرازي.

مهدي، حجازي حسين. (د.ت). ***أبو تمام حبيب بن أوس الطائي: دراسة نقدية في تجربته الشعرية***. تحقيق عبد الله محمد أحمد. الخرطوم: منشورات جامعة الخرطوم.

المهيري، عبد القادر؛ وآخرون. (١٩٨٦م). ***أهم المدارس اللسانية***. تونس: المعهد القومي لعلوم التربية.

موسوي بفروئي، سيد محمد؛ وشاكر العامري. (٢٠١١م). «مظاهر الإبداع في مدائح أبي تمام». ***مجلة دراسات في اللغة العربية***. ع ٥. ص ١٧٣ ـ ١٩٠.

موسوي بلدة، محسن. (١٣٦٧هـ.ش). ***حلية القرآن***. ط ٢. طهران: مركز منظمة الإعلام الإسلامي للطباعة والنشر.