الأسلوبية الصوتية
في النظرية والتطبيق

أ. د ماهر مهدي هلال

ملخص البحث:

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

وعليه أمكن تحديد أسلوبية اللغة العربية الصوتية في مجالين:

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

الثاني: الإيقاع في البنية الشعرية، والموازنات الصوتية التي تتجلى بالتقابل والتوازي والتكرار.

ويندرج في المجالين ما وسمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية كالجناس والتكرار ورد العجز على الصدر والترصيع، والتفريع، والتقسيم، يضاف إلى ذلك الكثير من المعايير البلاغية والنقدية في الدراسات التطبيقية التي قررت الصفات الجمالية الصوتية في التراكيب اللغوية الموصوفة بالتلاؤم والانسجام وحسن التأليف.

الكلمات الدالة : الأسلوبية ، الصوتية ، النظرية ، التطبيق

Phonic Stylistics: Theory and Practice

Abstract

This paper defines the technical concept of Phonic Stylistics, and studies its patterns that have been examined in previous stylistic studies on sound changes in connected speech. The aforementioned changes are realized through the phonic impression of the utterance functioning as signifier, and in sound patterns realized in the literary genre in the form of harmony and disharmony. Thus, Arabic Phonic Stylistics falls into two categories:

1. Impressionistic Phonics which the hearer perceives through the meaning that the utterance conveys.
2. Rhythm in poetic structure and phonic parallelism-antonymy, synonymy and repetition.

In addition to the various criteria found in applied rhetoric studies, these two categories involve what rhetoric studies call figures of speech such as alliteration, assonance, repetition, rhyme, parallelism, grouping, etc.

بأنها: (علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني)(١).
ناصر اللغوية المؤثرة (على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري، لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت أو التركيب أو

ات اللسانية القول بأنها هي التي وضعت الأساس للأسلوبية وأن: (الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تأريخ الأدب.. وأن ما إن تكرس نفسها في خدمة الأدب حتى تتحول إلى أسلوبية)(٣).
أسلوبية في التطبيق هي: (وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات)(٤). لأن علوم اللسان تبحث في اللغة، واللغة وتعنى بالإبلاغ، والأدب ضرب من ضروب الإبلاغ الرمزي. ولأن اللغة الشعرية في المفهوم الألسني: كلام بلاغي يسعى إلى القيام ة، استعملت اللغة فيه استعمالاً خاصًا في مستوياتها الأربعة: المعجمي، والصوتي والتركيبي والدلالي(٥). وتدعى (بالقواعد لتي تعطي الشعر سمته الجمالية، فهذه المستويات تتمايز وتتآلف في وصف الأساليب)(٧)، ولذلك فإن خصوصية اللغة الشعرية في زيع، جعلت الباحثين يميزون بين الوصف الألسني والتحليل الأسلوبي بقولهم: (إن علم اللغة يدرس ما يقال، أي الوظيفة الإبلاغية رس الأسلوبية كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد.)(٨) أي أن الأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي خطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية)(٩).
ية تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية تثير معنى إدراكيًا (من خلال التركيب الصوتي للكلمة ولا بد من مراعاة سببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات... فحسب بل لا بد من إدراك السببية التي تخلق الصلة والمرموز (المدلول) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي.)(١٠) ولذلك اقتضت الموضوعية العلمية لإدراك ين اللفظ ومدلوله، البحث في الجانب المحسوس من اللغة وهو الصوت بوصفه وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة معنى بإقرار: (إن الدال وسيط مادي للمدلول)(١١).
د هذا القران الدلالي الصوت والمعنى- مجال الأسلوبية في ظاهرة الكلام دون ظاهرة اللغة كنظام: (وقد كان هذا التمييز بين اللغة ظاهرة مجردة توجد ضمناً في كل خطاب بشري... والكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة؛ مساعدًا على تحديد مجال الأسلوبية، إذ أنها أن تتصل إلا بالكلام، وهو الحيز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة قد تكون عبارة أو خطابًا أو رسالةً أو قصيدة)(١٢). وعليه قول إن وصف الإمكانات الأسلوبية للغة ما معناه:)تعيين عناصرها التعبيرية وتصنيفها وتقويمها)(١٣). لذلك وسّع رائد الأسلوبية (شارل راسته الأولية لسمات اللغة الوجدانية لتشمل أسلوبية الكلام وقرر أن (ثمة علاقات طبيعية بين الفكر و البنى اللسانية المعبرة عنه، وهناك ن التعادل بين الشكل والمضمون وأن هناك استعدادًا طبيعيًا يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر... فهناك علاقة طبيعية بين ت والمعنى وفي عدد كبير من الكلمات... بفضل استعداد هذه البنى لإنتاج حركة الانفعال ويمكن أن يقال الشيء نفسه ولكن على مستوى إن تمييز المعنى بين "هش" و"واهٍ" لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاق هذه الكلمات وتأريخها)(١٤).
وفي هذا السياق طرح "بالي" المبادئ التي تحدد سمات التعبير الوجدانية وقسّمها قسمين: طبيعية و استدعائية، وتمثل صوتية الكلمات اكية القسم الأول، أما القسم الثاني فينشأ من تساوق المعنى في اشتقاق الكلمات وتأريخها. فالأشكال تعكس المواقف التي تتحقق فيها (وهذه رها تستدعي مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة)(١٥) وبهذا يكون الأثر الصوتي من (وسائل اللغة التعبيرية)(١٦) التي تهدف سلوبية دراستها فأن (ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية... هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكوّن دلالة كلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها... ولكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية، إذن فثمة مجال بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق- لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيرًا من الضوء على ذلك العلم الأول، إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك، وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة.)(١٧)
وعلى هذا عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها، لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها. وتعوّل هذه الدراسات على الشعر في وصف المستوى الصوتي لأن (جوهر الشعر هو الصوت)(١٨) وإن التشكيل الشعري في النظرية البنائية هو (شكل صوتي متكرر)(١٩) ولذلك فإن (دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ... بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة.)(٢٠) فالصوت هو العنصر القار في إيقاع موسيقى الشعر، والإيقاع يشكل (أساسًا بنائيًا للشعر)(٢١) وإن)الأنساق الإيقاعية تسهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي)(٢١).
وتنطلق الدراسات الأسلوبية للمؤثرات الصوتية (بنية النغم وتشكيلات الحروف)(٢٢) من مبدأ أساسي هو: (أن بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني- من التواترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد)(٢٣).
وتنتظم هذه الوحدات الصوتية المتواترة في البيت الشعري في عدد محدد من التنسيقات الأساسية، ويعد تحديد أشكال هذه التنسيقات أول خطوة منهجية تُمكّن الدارس من موضوعية البنية الصوتية الشعرية. (فالكينونة الموضوعية هي الأصل الذي ينبني عليه استقلال القيمة الشعرية بحيث تصير بداية الفهم ونهايته، إذ هي بعد الخلق الشعري كائن جديد يُستظهر بهذه القيمة ويؤكد وجوده في ذاته)(٢٤).
والقيمة الذاتية هي مجمل الإحساس بمعادل الصوت الموضوعي الذي ينشأ من استواء القصيدة تركيبًا لغويًا (يصلح مجالاً للنظر والتأمل الاستطيقي)(٢٥) الذي عزّز الاتجاه إلى الدلالة الذاتية وإقامة الصلة بين)الأصوات والصور والأفكار لتفسير الأبنية الصائتة)(٢٦) والدلا الذاتية، متعددة الوجوه بعضها يرجع إلى: (المحاكاة الصوتية، وبعضها يظهر في الصفة التعبيرية للعلامات اللغوية. وتبلغ العلامة في هذا وذ

مستوى من الرمزية تستطيع معه تصوير الشيء وتمييزه وتمثيله ويتحقق فيه للغة من الطاقة مدى تتجاوز معه حدود نقل المعنى إلى تجسيده وإخراجه مخرج الموضوعية التعبيرية)(٢٧).

وتُحدث قيم الصوتية الذاتية أثرها الأسلوبي في موسيقى الشعر بمعزل عن الوزن والقافية (فهي أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي، وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متآلفة)(٢٨) في نسق يجعل (الإحساس بالشكل مضمونًا في ذاته)(٢٩) فالدلالة الذاتية تستمد كينونتها من طبيعة الأصوات وعلاقاتها السياقية فهي دلالة صوتية(٣٠)، لأن الألفاظ تكتسب دلالتها من جرس أصواتها فينشأ ما يسمى: (بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات.)(٣١) فتكون عملية التحول بالصوت إلى دال مُدرك عملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب مقتضيات المقام بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى، (وقد تؤدي شدّة التأثُّر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضًا في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى)(٣٢) ولذلك كان اعتماد الألسنية ومن ثم الأسلوبية المستوى الصوتي في وصف اللغة وأثرها الحسي من خلال الكلام، وقد اختصت الأسلوبية بدراسة (الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني.)(٣٣) لأن القيم الصوتية في لغة الشعر (هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية..ويعد الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية)(٣٤) وقد تبلورت دراسات الصوت الأسلوبية فيما أصطلح عليه بالأسلوبية الصوتية(٣٥):

وتعني حسب (غيرو) دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية بإقرار :) أن في حوزة اللغة نسقًا كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، ويمكن أن نميز من بينها: الآثار الطبيعية للصوت-المحاكاة الصوتية، المد، التكرار، الجناس، التناغم، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء)(٣٦) يضاف إلى ذلك القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات: (وهذه قضايا وجدت في كل الأزمنة)(٣٧)، ولكنها لم تلق من عناية الدارسين إلا قليلاً.

ويتحدد موضوع الأسلوبية الصوتية في مجالين: الصوتية الانطباعية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع، والأسلوبية في صوتية التعبير وتعني بالربط بين الرمز ومدلوله. فاللغة تقبل التحليل في مستويين/المستوى الصوتي، والدلالي، والشعر يمتلك خصوصية المستويين معًا فهو (بنية صوتية-دلالية)(٣٨).

ويفرق الدكتور محمد مفتاح بين الأسلوبية الصوتية والرمزية الصوتية ويرى أن الأسلوبية الصوتية تدرس المعطيات الموازية للغة، أي الأثر السمعي، أما الرمزية فتدرس معطيات لغوية يعزوها القارئ للوقائع الصوتية(٣٩)، وهذا التفريق لا يطرد في دراسة الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية، لأنه يستند الى دراسة النبرة والطبقات الصوتية في لغات أخرى: (إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزي بين الأصوات العربية..والعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية)(٤٠). لذلك فإن الرمزية الصوتية التي يعنيها الدكتور مفتاح تندرج في سياق الصوتية الانطباعية المولدّة للإيحاء، وهي من العناصر الموضوعية المكونة لأسلوبية الصوت على أساس أن (العنصر الجوهري ليس هو الصوت في نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمتها، ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية أو سقف الحلق، وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر، فكل صوت في لغة ما يُدرس على أنه مجموعة من الملامح التي تميزه عن بقية أصوات اللغة نفسها وتضعه في مكان من جداول القيم الخلافة في علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة لا طريقة إنتاجها بصفة عامة)(٤١). وعلى هذا أقرت النظريات اللسانية حقيقة اختلاف أنظمة اللغات الصوتية) فلكل لغة خصائصها، وعلم اللسان الحديث لا يمكن أن يعطينا أكثر من الأفق العلمي أو الإطار الموضوعي لمعالجة الظواهر الخاصة باللغة، سواء كان الأمر يتعلق بالظواهر النظرية أم التطبيقية الإجرائية)(٤٢) وعليه فإن العناصر الصوتية (تختلف من لغة لأخرى)(٤٣) ومن هذا المنطلق يمكن أن نحدد أنساق الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية في مستويين:

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

الثاني: المستوى الإيقاعي في البنية الشعرية فالإيقاع عنصر توافقي أساسي يتميز به الشعر عن النثر لتحقيق جانبه الموسيقي)(٤٤). ويندرج في المستويين ما وسمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية تعبيراً عن وظيفتها الجمالية كالجناس والتكرار ورد العجز على الصدر- والترصيع، والتقسيم، يضاف إلى ذلك الكثير من الأحكام النقدية التي قررت السمات الجمالية للإيقاع في التراكيب اللغوية المخصوصة بصفة التلاؤم والانسجام وحسن النظم والتأليف وزيادة المعنى لزيادة المبنى(٤٥).

وقد شكلت هذه الدراسات المهاد النظري والتطبيقي للأسلوبية الصوتية إذ لا ينفك الواقع اللساني يُقر هذه الحقيقة، ويعد البلاغة (أسلوبية القدماء)(٤٦) في دراسة السياق التاريخي لعلم الأسلوب، فالبلاغة في خطوطها المنهجية العريضة هي: (فن للكتابة وفن للتأليف في الوقت نفسه، أنها فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة)(٤٧)

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

هذه المتغيرات هي أساس (المتغيرات الأسلوبية) فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له وأصوات الألفاظ كما يقول ابن سنان:)دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته)(٤٨) والدليل (شريحة إصاتية) كما يقول (رولان بارت)(٤٩) ويمكن تصور الدلالة كسيرورة في الحدث الصوتي فالفعل هو الذي يوحد الدال بالمدلول. وبذلك تتحد وظيفة اللغة (باستشكاف عالم المعاني وإحيائه)(٥٠) على أساس العلاقة التي يقيمها الشاعر بين وحدات اللغة حيث يتحدد الصوت ليشكل علاقة تجاور سياقية تؤدي المعنى. فوظيفة اللغة مدلول شكلّه الدال والعلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تختزن الفكرة بالاختيار (وأن كل كلمة في أي جملة هي (اختيار)(٥١) يحدد سمة الأسلوب (وتلح النظريات الأسلوبية الحديثة، على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فني، إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً أن كل صوغ لساني فني هو ضرب من الاختيار الواعي

يستقصي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمدّه به اللغة عمومًا)(٥٢).

وعليه فأن طبيعة المفردة اللغوية هي ركيزة الاختيار الأسلوبي عند الباث والمتلقي، (واللفظة قبل كل شيء صوت ينطق به الإنسان، وكان من الطبيعي أن يقلّد النطق البشري صوتـًا حقيقيًا ليفصح عنه، لهذا يحافظ الأدب-وهو فن لفظي على روابط متينة تربطه بالموسيقى)(٥٣). وهذه الروابط المتداخلة في التأليف هي مساجلة موحية بين الصوت وأثره الطبيعي في الوحدة اللغوية، وفي هذا الاتجاه يمكننا من وجهة نظر أسلوبية "بالي" اعتبار الوجوه الصوتية في النص دالّة فعالة (تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة)(٥٤) تنمو في التركيب لإقامة (علائق غير تقليدية بين الدال والشيء المدلول)(٥٤). تعزز سعي الأسلوبية لمواجهة مشكل الدلالة والدخول وسيطًا توفيقيًا بين اللغة والأدب (بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونها فنـًا لغويًا وأدبيًا في آن واحد)(٥٥).

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

وتعتمد دراسة المستوى الأول على كينونة الصوت دالاً ومدلولاً بحكم المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها فتولّد علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى، وتشكل هذه العلاقة محوراً أوليًا في دراسة اللغة واصلاً من أصول الدلالة، وهو مذهب قديم أطراه "افلاطون" انطلاقـًا من اعتقاده بأن اللغة ظاهرة طبيعية، وتأسس على هذا الاعتقاد فكرة المناسبة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها أو بين الأصوات ودلالاتها(٥٥). حتى عُرف عند اليونانيين (بالتيار الطبيعي) (وكان يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيراً ذاتيًا)(٥٦). ومما هو معروف في الدراسات اللغوية العربية ما قرره (عباد بن سليمان الصيمري) فقد كان يرى (أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع. قال:وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى ترجيحًا من غير مرجح.)(٥٧) وعلق السيوطي على مذهب (الصيمري) بقوله: (وأما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، لكن الفرق أن عباداً يراها ذاتية موجبة بخلافهم)(٥٨). يعني أن اللغويين يرون أن إدامة استعمال اللغة في هذه المعاني وكثرة تداولها وسماعها فيها خلق في روع اللغويين المناسبة: ألفاظ معينة ومعان معينة(٥٩).

وهذا القول لا يناقض قول (عباد) بل يوجه طبيعة الحمل الدلالي في اللغة لأن المناسبة في بعض الأبنية قرانها عُرفي متواطأ عليه، لأن الناس تتعارف على تواتر الصوت لا بغيره، فإشارية الصوت تتحول إلى سمة مميزة لها قوة السمة الطبيعية في الدلالة على المعنى (وضم الصوت للتمثل نتاج لترويض جماعي...وليس هذا الضم والجمع-وهو الدلالة-باعتباطي بتاتـًا بل على العكس من ذلك ضروري.)(٦٠) لأن نشوء الكلمة سواء جاء محاكاة لأصوات الطبيعية أم الانفعالات (يقيم لها جذراً ماديًا ترتبط به. ويمنحها قدرتها على التأثير في المجال المادي)(٦١) فهناك نوع من التحفيز يتجه من المدلول إلى الدال مثل (حالة ألفاظ المصاقبة)(٦٢) حيث تتداخل شيئية الصوت بالحدث (فالصوت حادث من أثر المصاكة الموضعية لذات الشيء المحدث له.)(٦٣) فيكون الأثر الصوتي لذلك محفزاً لتصور المعنى، ويمثل ابن جني لاقتران الصوت بالحدث وتحوله إلى دالٍ لفظي بقوله: (فأن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهيًا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا: قضم في اليابس، وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى-والصوت الأضعف للفعل الأضعف)(٦٤) وليس من شك فإن ابن جني قد اعتمد في مذهبه هذا على ما قرره الخليل بن أحمد الفراهيدي في تأليف حكاية الصوت للفعل حيث قال:

(وأما الحكاية المضاعفة فأنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة، وما أشبهها، يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف...والمضاعف في البيان في الحكايات وغيرها. ما كان حرفـًا عجزه مثل حرفي صدره، وذلك بناء يستحسنه العرب-فيجوز فيه من تأليف الحروف جميع ما جاء من الصحيح والمعتل، ومن الذّلق، والطلّق، والضُّنم، وينسب إلى الثنائي، لأنه يضاعفه، ألا ترى الحكاية: أن الحاكي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صلصل اللجام، وأن شاء قال: صلّ يخفف مرّة اكتفاء بها، وأن شاء أعادها مرتين أو أكثر من ذلك، فيقول صل، صل يتكلف من ذلك ما بدأ له...وقال: ويجئ كثير منه مختلفـًا نحو قولك: صرّ الجندب صريراً، وصَرْصَر الأخطب صرصرة، فكأنهم توهموا في صوت الجندب مدّاً وتوهموا في صوت الأخطب ترجيعًا وغير ذلك كثير مختلف.)(٦٥) وعليه جاء قوله: (وإنما جعلت الألفاظ أدلة على إثبات معانيها... ومن ذلك قولهم للسُّلّم: مِرْقاة، وللدرجة مَرْقاة، فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقيّ، وكسر الميم يدل على أنها مما يُنقل ويُعتمل عليه وبه كالمِطرقة والمِبرز، والمِنجل، وفتحة ميم مَرْقاة تدل على أنه مستقر في موضعه...فنفس (ر ق ى) يفيد معنى الارتقاء، وكسرة الميم وفتحها تدلان-على معنى الثبات أو الانتقال، وكذلك الضرب والقتل نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما...وكذلك قطّع وكسَّر... يفيد معنى الحدث وصورته.)(٦٦) وعليه يقرر ابن جني قيمة الصوت الأسلوبية في صوغ الألفاظ على سمت أحداثها بقوله: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب واسع ومنهج متلئب عند عارفيه مأموم وذلك بأنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها... حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، ومن ذلك قولهم:النضح للماء، ونحوه والنضخ أقوى من النضح؛ قال الله سبحانه: (فيهما عينان نضاختان)(٦٧) فجعلوا الحاء لرقتها-للماء الضعيف، والخاء-لغلظها-لما هو أقوى منه. ومن ذلك القدّ طولاً، والقط عرضـًا، وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعًا له من الدال. فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العَرْض، لقربه وسرعته والدال المماطلة لما طال من الأثر، وهو قطعة طولاً، ...ومن ذلك قولهم: صعِد وسعِد، فجعلوا الصاد-لأنها أقوى، لما فيه أثر مشاهد يُرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك-وجعلوا السين لضعفها-لما لا يظهر ولا يُشاهد حسّاً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجدّ لا صعود الجسم، ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجَدّ، وهو عالي الجَدّ، وقد أرتفع أمره وعلا قدره-فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشَّمة، وجعلوا السين لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية) ومن ذلك تركيب (ق ط ر) و (ق د ر) و (ق ت ر) فالتاء خافية متسفلّة-والطاء سامية متصعّدة فاستعملتا لتعاديهما في الطرفين كقولهم قتر الشيء، وقطره، والدال بينهما ليس صعود الطاء ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطة بينهما فعبرّ بها عن معظم الأمر ومقابلته-فقيل قدّر الشيء لجماعة، وينبغي أن يكون قولهم قطرَ الإناء الماء

ونحوه إنما هو (فعل) من لفظ القُطرّ ومعناه، وذلك أنه إنما ينقط الماء عن صفحته الخارجة وهي قطرة، فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيته من بابه وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله اعطاك مقادته...وجلا عليك بهجاته ومحاسنه.)(٦٨)

وهذا الذي يقرره ابن جني في استكناه المحاكاة الصوتية وتتبع متغيراتها في التراكيب اللغوية، هو من الأصول المنهجية التي تتبناها الأسلوبية الصوتية لإقرار وجود (علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه-وأن هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية.)(٦٩) وعليه فإن المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيشه يصاحبه شعور خاص يثيره عنصر المحاكاة الحسي في التجربة الشعرية، (وحكاية الأصوات في الشعر العربي...ظاهرة ناجمة عن نزوع المبدع إلى محاكاة الواقع وتصويره.)(٧٠)

فإذا سمعت قول امرئ القيس: (٧١)

على الذبلِ جيّاشٌ كأنَّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مرْجلِ

تجد فيه كلمتي (جيّاش) (واهتزام) تحكيان تردد أنفاس الحصان وحركته حتى إذا قرنتها (بغلي المرجل) تحوّل المعنى بدلالة صوت الغليان الذي يدل على الحركة والاضطراب، إلى معنى ثان قصده الشاعر وهو سرعة حصانه، وقد ولّد ذلك في ذهن المتلقي قدرة صيغة المبالغة التعبيرية والمصدر بدلالته الصوتية.(٧٢)

وقول عنترة: (٧٣)

جادتْ عليهِ كلُّ بكرٍ حرّة فتركْنَ كلَّ قرارَة كالدرْهَمِ

فالسامع لا يملك إلا أن يربط بين جرس الراءات وصورة المطر المنهمر من المُزنة البكر الحرة، ومن شاهد هطول الأمطار في البلاد الحارة، كيف ينهمر انهماراً ذا خرير ودوي، أدرك سر محاكاة الهدير (الرائي) الذي صوره عنترة(٧٤).

ونحو ذلك قول زهير:

إذا لَقحتْ حَرْبٌ عَوانٌ مضرةً ضروسٌ تُهرُّ الناسَ أنيابُها عُصَلُ

تجد فيه علاقة قوية بين تكرار حرف الراء والمدّ والتشديد وما يلابس الحرب من جلبة وضجيج، رفده بمولّد معنوي بتكرار الضاد في)مُضرّ، وضروس) والتشديد في (مضّرة، وتهرّ) وبالسين في (ضروس، والناس) وبالتنوين في قوله (حربٌ-عوانٌ، مضرةً، ضروسٌ) فجعل متغيرات الأصوات في الحروف تحاكي اختلاط الأصوات وتعددها في ساحة الحرب.(٧٥) وفيما هو مقرر في دلالة ألفاظ المصاقبة (وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني)(٧٦) من ذلك قوله تعالى "ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزاً"(٧٧) أي تزعجهم. فهذا في معنى تهزهم هزاً والهمزة أخت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز...ومنه العسف والأسف والعين أخت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها والهمزة أقوى من العين، كما أن أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف، فقد ترى تصاقُب اللفظين لتصاقب المعنيين.(٧٨) ويعد هذا الباب من سمات الأسلوبية الصوتية وهو ملمح دقيق يحكم مجاري الدلالة بين الأصوات اللغوية ومعانيها في التشكيل الشعري، وعليه يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول ما ندركه في قول ابن عبدون:(٧٩)

الدهرُ يَفْجَعُ بَعْدَ العينِ بالأثرِ فما البُكاءُ على الأشْباحِ والصُّوَرِ

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

أنّهاكَ انْهاكَ لا آلُوكَ مَوْعِظَةً عن نَوْمه بين نابِ اللّيْثِ والظفرِ

أُتي بما بثه في البيت السابق من إشارات الحزن والزجر صريحة، فكان هذا البيت شرح وتوضيح، لذلك نجد تردداً لبعض أصوات الحلق وبعض الأصوات الشفوية، وإذا ما علمنا أن كثيراً من الدراسات تؤكد أن الأصوات الشفوية تدل على الحزن أيضاً، فقد تضافر إذن حيز الحلق والشفة على أداء مقصود واحد، على أن ما يثير الانتباه هو هذا التكرار المتصل، وإذا ما قرناه بدلالة المكان فأنه يعني الحث على الشيء للابتعاد عنه والنهي عن القرب منه في حركة سريعة تجعل المتلقي يعيش في دوار الحالة التي يصفها الشاعر، وربما اقترب من الصورة أكثر بقوله:

ومَزّقَتْ سَبَـأً في كلّ قاصيـةٍ فما التّقَى رائـحٌ منهـم بمُبْتَكِـرِ

حيث يدل تردد أصوات البيت على (القلق) ويعزز هذا التردد ارتباط القلق بالحركة والتنقل، ويمكن أن نجعل من القلق (القلّة) وهو خلاف الكثرة وذلك لأن أهل سبأ ارتحلوا وتشتتوا في البلدان فقلّوا بعدما كانوا كثراً. وقد يدفع بنا هذا التداعي إلى أن نرى في لفظة "سبأ" حمولة دلالية فسيحة يوحي بها اشتراك اللفظ الدال على عدّة معان وكذا لفظ "قاصية" إذا ما أبدلنا حرف "الصاد" بحرف "السين" والقاصية: الأرض القاصية، أما الألفاظ الأخرى فقد جاءت هي الأخرى معبرة بأصواتها؛ "مزق" تعني التشتت والتفرق، والرائح: اسم فاعل من راح يروح، ومن الجذر نفسه راح رائح، من قوم رواح متفرقون(٨٠).

وبهذا يتبنى الدكتور محمد مفتاح ما قرره ابن جني في باب التصاقب والمساس الألفاظ أشباه المعاني والالتقاء على معنى الأصل في الاشتقاق

من ذلك تقليب "ج ب ر" فهي أين وقعت للقوة والشدة-ومن ذلك تراكيب "ق-س و" جميع صيغها تدل على القوة والاجتماع وأن معنى (ق و ل) أين وجدت وكيف وقعت من تقدم بعض حروفها على بعض وتأخره عنه إنما هو للخفوف والحركة.(٨١) ودلّل على ذلك بقول ابن عبدون:

وانْفَذَتْ في كُلَيْبٍ حُكْمَها ورَمَتْ مُهَلْهِلاً بين سَمْعِ الأرضِ والبَصَرِ

فالأصوات "نفذ" تعني الإنجاز والحسم، وإذا ما صحفناها بـ (نفد) فإنها تعني الانتهاء و (ك، ل، ب) من معانيها الشدة والجرأة و (ب ك-ل) من معانيها الجفاف، و (ر، م، ي) الإلقاء والطرح و(هلهل) ليّن الشعر ورققه، وهكذا فإن أصوات (كليب) تعني القوة والشدة ٠والأختلاط، وأصوات "هلهل" تعني الرخاوة واللين، وتقابل القوة واللين يعني (الإنفاذ بدون تردد لأن الشيء الذي هو موضع التنفيذ يكون صادراً من أعلى ويعني أن الليالي قد أنفذت حكمها وقضاءها هناك).

ومثل هذا قوله أيضاً:

وما أعادَتْ على الضلّيلِ صِحَّتَهُ ولا ثَنَتْ أسَداً عن رَيِّها حُجُرِ

ففي هذا البيت ألفاظ محوريّة أصواتها توحي بمعانيها فأصل أعادت)ع، و، د) وتعني القدم والقوة، ولكن هذه القوة سلبت بالنفي، فتوحي بالمرض وفقدان الصحة، والمراد بالضليل أمرؤ القيس فقد كان ضالاً عن قصده، ولقب بالضليل لإفادة الذم، فهو مسلوب الصحة ضالاً عن قصده..لاه غير جاد وهو معنى الشطر الأول، أما الشطر الثاني فأصوات ألفاظه دالة على القوة فمادة (أ، س، د) تفيد القوة والبأس والشجاعة و (ر، ب، ب) تفيد التملك والتمكن والهيمنة و(ح، ج، ر) تفيد المنع وتحجر الساكن فيها من الأذى وتدل على المنع والقوة والصلابة وهكذا فإن تساوق الأسماء واشتقاقاتها جعل من دلالة الأصوات على معانيها دلالة طبيعية-فجاء التركيب في الشطرين مساوياً للقصة فهناك علاقة بين هذه الألفاظ يجعل بعضها يتحكم في ا'بعض الآخر، فالعلاقة بين (حجر) و (امرئ القيس) رابطها الأبوة وهي علاقة سالبة للقوة، والعلاقة بين (حجر) و (أسد) علاقة تملك وهيمنة، (٨٢) وهذا يعني أن اختيار ألفاظ البيت كان مقصداً أسلوبيًا، ويكون هذا (الاختيار) الأسلوبي مطلبًا دلاليًا لدى المتلقي يحاول به أحيانًا إعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعي بحركية النظام الصوتي ففي قول الشاعر:

بني المُظَفَّرِ والأيّامُ ما بَرِحَتْ مراجلاً، والورى منها على سَفَرِ

توجد بعض الأصوات مكررة مثل الأصوات الشفوية، والراء والحاء، وإذا ما أردنا أن نوظف الصوت لدلالة تأويل التلقي فيمكن أن ننحت من (الراء) و(الحاء) كلمة (رحى) لتكثيف دلالة الصوت بالقول المأثور في فعل الأيام دارت عليهم (رحى الموت) فتكرار حرف الراء نفسه أفاد تكرار الفعل وأحدث حركة في سياق البيت تعم الخلق جميعًا(٨٣).

والمقصود بحركية النظام الصوتي: (نقصان الدلالة أو زيادتها، تجددها وتفاعلها نتيجة للنظام "الفزيولوجي" الذي يتم بفعل الاستبدال والإضافة والتقديم والتأخير. وعليه قول ابن جني: (قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره وتوسيط ما يضاهي أوسطه سوقًا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب، وذلك قولهم: بحث-فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض-والفاء للنفث، والبث للتراب-وهذا أمر تراه محسوسًا محصلاً..ومن ذلك قولهم: شدّ الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تُشَبَّه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام أشدّ والجذب وتأريب العقد، فيعبّر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين..ومن ذلك أيضا جرّ الشيء يجرّه، قدموا الجيم لأنها حرف شديد..ثم عقبوا ذلك بالراء وهو حرف مكرر، وكرروها مع ذلك في نفسها، وذلك لأن الشيء إذا جُرّ على الأرض في غالب الأمر اهتزّ عليها واضطرب...فكانت الراء لما فيها من التكرير أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها.)(٨٤) وذهب ابن سينا مذهب ابن جني هذا في مقابلة الحروف بأصواتها الدالة عليها في الطبيعة ومثال ذلك قوله:

(والكاف نسمعها عن قرع جسم صلب بجسم صلب وعن انشماق الأجسام اليابسة-والراء من ارتعاد ثوب معرض لريح قوية واللام عن لطم الماء باليد-والفاء عن حفيف الأشجار وما أشبهها.)(٨٥) ويرى الفارابي أن الإنسان بفطرية ينحو بالألفاظ منحى المحاكاة للأصوات (وأن يجعلوها أقرب شبهًا بالمعاني والموجود ونهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني.)(٨٦)

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

تَسْمَعُ للأصْواتِ منها خَفْخفا ضرب البَراجيمِ اللجين المُوخَفا
والشَّمْسُ قد كانت حُشاشًا دنفا.

والحبحبة، جري الماء، والطبطبة صوت السيل قال:

طبطبة الميث إلى جوائها(٨٧)

ومنه قول الشاعر في صفة (باز):

ترى الطيرَ العتاقَ يَظلّن منه جُنُوحًا إن سَمِعْنَ له حسيسًا

وقوله تعالى: "لا يسمعون حسيسها" (٨٨) والحس، والحسيس: الصوت، والحركة وهو عام في الأشياء كلها، وبشبهون حس صوت القسّي بما يحاكي رنينها قال عبد مناف بن ربع الهذلي:

وللقسيّ أزاميلٌ وغَمْغَمَةٌ حس الجنوبِ تسوقُ الماءَ والبَردا

ويقال: لآخذن منك الشيء بحسّ أو ببس، أي بمشادّة أو رفق(٨٩)، وعلى هذا يجد الأسلوبيون في تقلبات الأبنية في الاشتقاق وسطاً خصباً لتنامي الدلالة الصوتية وتدافع المعاني على أصول الألفاظ، ولعل أقدم إشارة وردتنا بهذا الخصوص هي قول سيبويه: (ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك : النزوان، و النقزان، و القفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان، و الرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللمعان، لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل هذا اللهبان، والوهجان، لأنه تحرك الحر وتثوّره، فإنما هو بمنزلة الغليان)(٩٠)، وعقّب ابن جني على ذلك بقوله: (ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة..وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير نحو: الزعزعة، والقلقلة، و الصلصلة، والقعقعة، والجرجرة، والقرقرة ووجدت أيضا " الفعلى " في المصادر والصفات، إنما تأتي للسرعة نحو: البشكى، والجمزى، والولقى، ...ومن ذلك-وهو أصنع منه أنهم جعلوا استفعل في أكثر الأمر للطلب نحو استسقى، واستطعم واستوهب، واستمنح، واستقدم، واستصرخ فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال...ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلاً على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر، وقطّع، وفتّح وغلّق وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل.)(٩١) والأصل في هذا ما ذكره "الخليل" في تأليف حكاية الألفاظ وذلك بأن يتوخى في بنائها توافق صوتي بين طرفي اللفظة المؤلفة نحو "دهداق" وأشباهه قال: فإن الهاء والدال المتشابهتين مع لزوم العين أو القاف مستحسن، وإنما استحسنوا الهاء في هذا الضرب للينها وهشاشتها..ولا تكون الحكاية مؤلفة حتى يكون حرف صدرها موافقاً لحرف صدر ما ضم إليها في عجزها فكأنهم ضموا (د هـ) إلى " دق" فألفوهما ولولا ما جاء فيها من تشابه الحرفين ما حسنت الحكاية فيهما.. لأن الحكاية تحتمل من بناء التأليف ما لا يحتمل غيرها بما يريدون من بيان المحكي... وأما الحكاية المضعّفة فإنها بمنزلة الصّلصلة والزلّزلة وما أشبهها يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف... ويجوز في حكاية المضاعفة ما لا يجوز في غيرها من تأليف الحروف، ألا ترى أن الضاد والكاف إذا ألفتا فبدئ بالضاد فقيل: "ضك" كان تأليفاً لم يحسن في أبنية الأسماء والأفعال إلا مفصولاً بين حرفية بحرف لأزم أو أكثر من ذلك الضنك والضحك وأشباه ذلك.

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

فواللهِ لولا اللهُ لا شيءَ غيرَه لزعْزَعَ من هذا السريرِ جوانبه

ومنه الذعذعة: تحريك الريح الشيء حتى تفرقه وتمزقه قال النابغة: (٩٢)

غشيـــت لها منازلَ مقوياتٍ تذعذعهـــا مُذعذعـــة حنون

والمعمعة: صوت الحريق وصوت الحرب و إسعارها، قال امرؤ القيس : (٩٣)

سبوحاً جمـــوحاً وإحضارها كمَعْمَعَـــةِ السّعَـــفِ المُوقـدِ

ثم قال: والعرب تشتق في كثير من كلامها أبنية المضاعف من بناء الثلاثي المثقّل بحرفي التضعيف.. ألا ترى أنهم يقولون صلّ اللجام بصل صليلاً. فلو حكيت ذلك قلت: صلّ تمد اللام وتثقلها وقد خففتها في الصلصلة فالثقل مدّ والتضاعف ترجيع يخفّ.(٩٤) وذهب ابن الأثير هذا المذهب الذي قرره الخليل، ونقله سيبويه وابن جني، وسلك متغيرات الأبنية اللغوية مسلك الاختيار الأسلوبي حيث قال : (إن الألفاظ أدل على المعاني وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني.. وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة، فمن ذلك قولهم: خشن واخشوشن، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن لما فيه تكرير العين، .. وكذلك قولهم أعشب المكان، فإذا رأوا كثرة العشب قالوا: "اعشوشب" ومما ينتظم بهذا السلك قدر واقتدر، فمعنى "اقتدر" أقوى من معنى "قدر". قال تعالى (فأخذناهم أخذ عزيز مقتدر)(٩٥). فمقتدر هنا أقوى من قادر وإنما عدل إليه للدلالة على التفخيم للأمر وشدة الأخذ الذي لا يصدر إلا عن قوة الغضب أو للدلالة على بسطه القدرة، وذاك أن "مقتدر" اسم فاعل من "اقتدر" و"قادر" اسم فاعل من "قَدَرَ" ولا شك أن (افتعل) أبلغ من (فعل) وعلى هذا ورد قول أبي نواس:(٩٦)

فعَفَـــوْتَ عنـي عفْـوَ مُقْتَدِرٍ حَلت لـــهُ نعـــم فألْفاهـــا

أي عفوت عني عفو قادر متمكن القدرة لا يرده شيء عن إمضاء قدرته.. وكل ما يجئ من الألفاظ على هذا النحو فينبغي أن يجري هذا المجرى وها هنا نكتة لا بد من التنبيه عليها، وذلك أن قوة اللفظ لقوة المعنى لا تستقيم إلا في نقل صيغة إلى صيغة أكثر منها كنقل الثلاثي إلى الرباعي(٩٧). وبهذا نجد أن ما قاله اللغويون العرب في المحاكاة الصوتية وربط أنظمتها اللغوية بالاستعمال الأدبي قد غدا "من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً"(٩٨) في مجال دراسة وظائف الصوت الأسلوبية، لأنه يمثل وعيًا بقدرة المتغيرات اللغوية على استقطاب الأثر السمعي أو الانطباعي على ما يصطلح عليه الأسلوبيون، لتوليد تصور مقابل لدى المتلقي، فالشاعر البحتري يستغل طاقة التضعيف الصوتية لأداء المعنى في قوله: (٩٩)

يقضقضُ عصلاً في أَسرتها الردى كَقَضْقَضَةِ المقرورِ أرْعَدَهُ البرْدُ

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

عَوى ثمّ أقعـــى، وارْتَجـزْتُ فهجته فأقبَلَ مثلَ البَرْقِ يَتْبعهُ الرَّعْـدُ

فجعل الصوت قرين الحركة في المحاكاة الصوتية والتقسيم المتقن، فواءم بين عوى و أقعى، وارتجزت فهجته، والبرق والرعد، فأحكم الدلالة بين الصوت والمعنى (لرسم صورة صوتية هي بمثابة الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد.)(١٠٠)

يتضح من هذا أن لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات أو ما نصطلح عليه بـ: (تداعي معاني الحروف) حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقًا للوعي والتأثر، فالشاعر يكرر حرفًا بعينه أو مجموعة من

الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعورًا داخليًا للتعبير عن تجربته الشعرية. فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقوية، وليس من شك فإن دأب الشاعر لإحداث التناغم بين "الذات والصوت" يرتكز على قيمتين تختزنهما أبجدية الحروف اللغوية هما: الأثر السمعي، والمعنى. فالشعر يجلّي قيمة كامنة في خاصية الصوت الفيزيائية بالتكرار أو التقابل أو التضاد أو المجاورة، فالحروف بالتقابل: مجهورة ومهموسة، شديدة ورخوة، ومن صفات الحروف الدالة بالتفرد: حروف القلقلة والصفير، والتكرير، والتفشي، والاستطالة، والحروف المهتوتة.(١٠١) وقد ميّز الخليل بن أحمد خاصية بعض الحروف الأسلوبية في بناء المفردات الذاتية، فخص حروف الذلاقة (الراء واللام والنون) والشفوية (الفاء والباء والميم) بجمالية تميزها عن غيرها في صوتية الألفاظ، قال: (ولما ذَلقت الحروف الستة ومَذَل بهن اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام). وقال أيضًا: "العين والقاف لا تدخلان في بناء إلا حسنتاه، لأنهما أطلق الحروف وأضخمهما جرسًا، فإذا اجتمعتا أو أحدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما، فإن كان البناء اسمًا لزمته السين أو الدال مع لزوم العين أو القاف، لأن الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التاء فحسنت." قال الرازي معقبًا على قول الخليل: (وهذه الاعتبارات لا بد من رعايتها، ليكون الكلام سلسًا على الأسلات، عذبًا على العَذَبات، وهي كالشرط للفصاحة والبلاغة.)(١٠٢).

وميّز ابن دريد خاصية حروف اللين الأسلوبية وهي (الواو والياء والألف) قال: (وإنما سميت لينة لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي وغير ذلك وإنما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت.)(١٠٣) وعليه فإن براعة الشعراء في استخدام الصوت المفرد يثير شعورًا ومعنى كامناً في النفس وليس أدل على ذلك من استخدام ابن زيدون لحروف اللين وغنة النون في الترنم وبوح الشكوى في قصيدته المشهورة: (١٠٤)

أضحى التنائي بديلاً عَنْ تدانينا ... ونابَ عن طيب لُقْيانا تجافينا
ألاَ وقَدْ حانَ صُبْحُ البين صبَّحَنا ... حين فقام بنا للحين داعينا

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

ولعل من أكثر الأصوات العربية قدرة على حكاية هذا النمط من الإحساس هما حرفا "النون والحاء"، فقد تعاضدا سوية ليشكلا في المعجم العربي مفردة "الحنين" وكل ما يشتق منها.(١٠٥) حتى إذا قال:

يا ساريَ البَرْقِ غادِ القَصْرَ واسْقِ به ... مَنْ كان صرفَ الهوى والودّ يسْقِينا
واسْـألْ هنالكَ هـلْ عنّـى تذكُّرُنا ... إلفًـا تذكّـره أمسـى يُعنّينـا

جعل حرف (السين) مقترناً بتواتر حروف اللين، مولدًا للمحاكاة الصوتية، والسين من حروف الصفير، يقول إبراهيم أنيس: (إن السين العربية عالية الصفير إذا قيست بها السين في بعض اللغات الأوروبية، كالإنكليزية مثلاً)(١٠٦) لذلك صلح لمحاكاة الأشياء المتحركة وما يصدر عنها من أصوات، وقد استغل ابن زيدون صوت السين وحركيته في إرسال لواعج شوقه مع ساري البرق، ونسيم الصبا، مولّدًا توافقًا نغميًا في وضع الأصوات موضعها المناسب من البناء الصوتي للغة الشعرية، فأنشأ تناظرًا موسقًا بين حرف السين ومقابله النغمي الشديد حرف الصاد في:

ساري البرق / غـاد القصر
اسـق بـ ه / صرف الهوى (١٠٧)

وعلى هذا وجد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته "خصائص الأسلوب في الشوقيات": (إن الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب... يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما.) وفي ضوء إجراءاته التطبيقية بدت الأصوات المهموسة في الشوقيات أكثر الأصوات المستخدمة وتؤدي دورًا موسيقيًا دلاليًا ذا بال، من ذلك أن صوت الحاء وتواتره في قول شوقي: (١٠٨)

ويوم مُلُون إذ صحنا وصاحوا ... ذَكَرَنا اللهَ من فَرَح ونَاحوا
ودارَتْ بَينهـم بـالرَّاح راحُ ... ودارَتْ راحةُ الإيْمـانِ فينا

متصل بالطرب إن فرحًا أو حزناً، وعلى هذا قوله:

وذَبحْنَ حنجرةٍ على أوْتارِها ... تؤسى الجراح وتذبح الأتراح

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

وتجنـب كـل خلـق لم يرُقْ ... ان ضيقَ الرِّزقِ مِنْ ضيق الخُلُق

جاء صوت "القاف" مرتبطًا بمعنى الضيق.

ولذلك دل استقراء (الطرابلسي) على أن طبيعة المهموس من الأصوات متميزة بالجهد، لأن الأحرف المهموسة مجهدة للتنفس، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وتعلقت بها دلالة ما خاصة.(١٠٩) وقد برهن الدكتور إبراهيم أنيس على (أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام تكاد لا تزيد على الخُمس في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة.)(١١٠) فطبيعة الأصوات المهموسة المجهدة وقلة شيوعها هي التي تعطيها هذه الطاقة الدلالية الخاصة إذا استعملت بوفرة في السياق. فعلى الرغم من إقرار اللسانيات باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فإن الاستقراء الأسلوبي قد دل على فعل الصوت معزولاً ومقترناً في تهيئة المناسبة لعلاقة الدال بالمدلول.(١١١) فتحوّل البنية اللغوية إلى بنية إرجاعية يكون فيها المعنى صدى وترجيعًا لتواتر الملفوظ في السياق، ففي قول الشابي :

عَذْبَـةٌ أنتِ كـالطفولةِ كالأحـلامِ ... كاللّحْنِ كالصباحِ الجديـد

كالسماءِ الضحوكِ كالليلةِ القَمْراءِ كالـــــوَردِ كابتســـامِ الوَليـــد

ينعطف على المنطوق والمدلول تحول البنية الإرجاعية إلى ترجيع صوتي، سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها: الكاف المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين، فأصبحن المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحّد يزيده ارتكازاً اكتمال مثلث صوتي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد "كاف" الضحوك بين كاف التشبيهين، وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازى ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجع الصوتي في حاء (الأحلام، واللحن، والصباح) ليستقر في "الضحوك" حذو عماد الكاف... وعلى هذا يقرر الدكتور عبد السلام المسدي القول: (هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على حد ما يتحول البناء إلى حركة.)(١١٢)

فالأسلوبية الصوتية تنطلق من تصورات موضوعية للأنساق الصوتية يعمد الشعراء إلى إشاعتها في قصائدهم ليحققوا قدرًا من التوافق بين الدلالة والإيقاع، وهو منطلق يعززه المهاد البلاغي الذي قرره (الرازي) في ذروة الجدل في عود الفصاحة إلى الدلالة اللفظية أو المعنوية، قال: (إن الفصاحة وإن كانت غير عائدة إلى الدلالة اللفظية، لكن من الأمور العائدة إلى جوهر اللفظ والى دلالته الوضعية ما يفيد الكلام كمالاً وزينة وجمالاً.)(١١٣)

وتعني مزية الكلام في الحسن والجمال عند الرازي ما تعنيه الأسلوبية اليوم بوظيفة اللغة التأثيرية والجمالية، قال: (ومزية الحسن والجمال في الكلام تارة تكون بسبب الكتابة، وتارة تكون بسبب اللفظ من حيث هو هو، وتارة بسبب اللفظ من حيث له الدلالة الوضعية الأصلية(١١٣).وهذا الذي قرره الرازي هو ما تذهب إليه الأسلوبية الصوتية في استثمار الكتابة و الأصاتة في دراسة الخطاب الشعري.(١١٤)

ولعل من المدهش حقًا أن نجد الرازي (٦٠٦ هـ) قد جعل دراسة المستوى الصوتي أول الخطوات المنهجية في الدرس البلاغي، وحدد منذ وقت مبكر مستويي دراسة الصوت الأسلوبية في المفردة والتركيب وميز بالتطبيق بين المستويين في القيمة الإبداعية، قال : (وهنا دقيقة، وهي أنه فرق بين قولنا: الحسن والمزية يحصلان في المركبات بسبب أمور عائدة إلى المفردات وبين قولنا الحسن والمزية يحصلان في أنفس تلك المفردات، فإن الأول هو الحق، والثاني وإن كان حقًا فلا يكون إلا نادرًا.) (١١٥)

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

الأولى: كون الحروف خالية من النقط كقول الحريري:

اعددْ لحِسّادِك حَدَّ السِّلاحِ وأوْرِدِ الآملَ وردَ السَّمَاح

والثانية:-أن تكون الحروف كلها منقوطة كقوله:

فَتَنتني فجنتني تجنّـي بتجنّ يفتنّ غبّ تجنّـي

و(تجنّي) اسم امرأة، لذلك فالشاهد يندرج في باب التجنيس، وهذا الذي ذكره الرازي هو ما تصطلح عليه الأسلوبية اليوم "برمزية اللعب بالكلمات" وهي: "إن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة وبتغيير مواقعها وبالاشتقاق منها.)(١١٦) وهذا التحكم بالصياغة اختياريًا كان أم اضطراريًا هو صميم العملية اللغوية والإبداع الأدبي ولا سيما الشعر وهو ذو دلالة ومغزى "من قبل المتكلم تأليفًا، والمخاطب تأويلاً."(١١٧)

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

لَمْ يضرهـا والحَمْدُ للهِ شَيءٌ وانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفس ذهول

قال: والسبب في هذا التنافر القرب القريب لمخارجها، وذلك لأن ما كان كذلك يُحتاج فيه إلى حبس الصوت في زمانين متلاصقين.)(١١٨) ويعني بذلك ما عناه ابن سنان بقوله: (إن المصراع الثاني من هذا البيت يثقل التلفظ به وسماعه لما فيه من تكرار حروف الحلق.)(١١٩) وعليه فإن السمة الجمالية للفظ تكون في مجانبتها التنافر حتى تكون (في غاية السلاسة) كما يقول الرازي، فالكلمة هي نواة الترديد الصوتي في بنية الأسلوب لذلك يجب أن تكون متوسطة في حروفها بل أن أعذب الألفاظ الثلاثية (لاشتمالها على المبدأ والوسط والنهاية وهذه الدرجات الثلاث تشكل القيمة الذاتية للكلمة (التي يتعلق بها كمال الصوت)(١٢٠) بإقرار أن الحسن والمزية يحصلان في التراكيب بسبب أمور عائدة إلى المفردات ولذلك بدأ الرازي حديث التركيب بالتجنيس، الذي يمثل المستوى التركيبي وتعوّل عليه الأسلوبية الصوتية في توليد الإيقاع وتغير المعنى فالمجانسة التامة إنما توجد إذا تساوت أنواع الحروف وهيئاتها في بنيتين متقابلتين، فتساوي الحروف وتكرارها يولد الإيقاع وتقابل هيئاتها يولد تغايراً في المعنى كقول الشاعر:

لشؤونِ عيني في البُكَاءِ شؤونُ وجفون عَيْنِك للبَلاءِ جفُونُ(١٢١)

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

فشؤون عيني/شؤون البكاء

وجفون عينك/جفون البلاء

فأحدث بتكرار الحروف الإيقاع، وولدّ بالتقابل تغايراً بالمعنى: وبذلك يتحقق مقصد الأسلوبية الصوتية في التركيب، لأنه يتيح للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية في السلسلة الكلامية واستخدامها لغايات أسلوبية(١٢٢).

فخير الجناس (ما تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها)(١٢٣) واعتماد التكرار في الوحدات اللفظية المتجانسة لتحقيق الإيقاع في الكلام (بتقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علامات متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي.)(١٢٤)

ولما كان الإيقاع وثيق الصلة بالصوت فإن تواتر الصوت وتنوعه يصبح مفتاح التأثير في الشعر.)(١٢٥) ويكون الانسجام بتماثل وحدة التعبير وتنوعها جوهر الإيقاع والتنغيم، وعلى هذا نرى أن بنية التجنيس ورد العجز على الصدر والترصيع تقوم على تكرار الوحدات الصوتية المتماثلة، وتنوعها في التوزيع السياقي (وقوام الانسجام فيها هو التنويع وانطواؤه في سجل التكرار)(١٢٦) فمن الصيغ المتداخلة التي يصطلح البلاغيون على شكلها بـ (رد العجز على الصدر)(١٢٧) تبعاً لتوزيع وحدتي التكرار قول الشاعر:

فَمِنْ أجْلِها منّا النفوسُ ذوائب ذوائب سود كالعَناقيدِ أرسلت

فوقوع لفظة (ذوائب) في أول صدر البيت وآخر العجز سوغ وصف الشكل بـ "رد العجز على الصدر" ولكن تفصيل تشكيل البيت، بإسناد وحدتي الصدر والعجز:

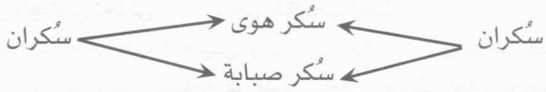
ذوائب سود/للنفوس ذوائب

ينطوي على اتفاق لفظتي "ذوائب" في الشكل واختلافهما في المعنى بالتركيب، وهذا حد الجناس، إلا أن توزيع اللفظتين المتماثلتين في موضعين مخصوصين ميّزه أسلوبياً عن جناس الحشو والتكرار المحض، بزيادة فضل في التناغم والانسجام بين شطري البيت (الذي يجمع بين الوحدة والتباين حتى يصير الشكل واحداً.. وكلما توافرت في أمر من الأمور وحدة الشكل، وتباين التفاصيل، واتحاد هذه التفاصيل المتباينة مع الشكل- كان الجمال- وإذا طبقت هذا الحد على المسموعات صَدَق، وذلك بأن يكون للنغمات (كل واحد) ويكون بعد فيها تفاصيل متعددة والسمع يدركها.. ثم هو بعد ذلك يجمع بينها وبين كل نغمة ويدرك جميع ذلك كأنه كل واحد.)(١٢٨) ولعل من أول الشواهد على إظهار وحدة النغم وتنوع تفاصيلها في نسق أسلوبي واحد قول الشاعر: ١٢٩

سُكران، سُكر هوى، وسُكر مدامة أنّى يُفيقُ فتى، به سُكْران؟

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

هوى/فتى/على حد الترصيع، ثم كثّف الشاعر تناغم الصوت بتحويل البنية إلى استفهام النفي- أنى يفيق..؟ الجواب: لا يُفيق فتى به سُكران: وهكذا يدور البيت على نفسه بترابط التردد الصوتي بين مفردتي الإيقاع الداخلي ووحدتي النغم الأساسية في الصدر والعجز على الشكل الآتي:



فقد اتخذ الشاعر من صيغة لفظية نقطة ارتكاز للتردد الصوتي ليجعل الأنساق اللغوية الأخرى متوافقة في توليد الطاقة الإنشائية من تضافر بنية التكرار والاستفهام. ويجعل للصوت وظيفة دلالية تعمّق أثر الكلمة، من بين ضروب الصوغ الشعري المتفردة بالتوافق بين قوة النّغم ودلالته، (إذ لا يكون تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليًا وخارجيًا تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين.)(١٣٠)

ومن أدل الشواهد على ذلك قول الشاعر: (١٣١)

رُبّ ورقاءَ هتوفٍ في الضُّحى ذاتِ شجو صَدَحتْ في فَنَنِ
ذكرتْ إلفًا ودهرًا سالفًا فَبَكَتْ حزنًا فهاجت حَزَنِي
فبكائي ربَّما أرَّقَها وبُكاها رُبَّما أرَّقَني
ولقَد تشْكُو فما أفْهَمُها ولَقَد أشْكُو فما تفهمني
غيرِ أني بالجوى أعرفُها وهي أيضًا بالجوى تعرفني

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

بكائي // بكاها
أرقني // أرقها
تعرفني // أعرفها
تفهمني // أفهمها
تشكو // أشكو
بالجوى // بالجوى

فالملاحظ هنا (أن العناصر الإفرادية وجمالها وتشابهها وتقارب أصواتها أو تكرارها- هي التي مكنت لهذه الأبيات من أن تبلغ شأوًا بعيدًا في مجال الإيقاع الشعري.)(١٣٢)

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

على هذا قول المتنبي:(١٣٣)

أنا ابنُ اللّقـاء/ أنا ابنُ السَّخـاء أنا ابنُ الضِّراب/ أنا ابنُ الطِّعان
أنا ابنُ الفيافي/ أنا ابنُ القوافي أنا ابنُ السّروج/ أنا ابنُ الرِّعـان
طويل النِّجـادِ/ طويـل العِمـاد طويـل القناةِ/ طويـل السِّنـان
حديد اللّحاظِ/ حديد الحفـاظِ حديـد الحسّام/ حديد الجَنان

أحكم الإيقاع بالتكرار والترصيع والتجنيس وتواتر الصفات على أصل الإيقاع الذي اتخذه في بنية الأبيات، فجعل /أنا/ في البيت الاول ولفظة /طويل/ في البيت الثالث، و /حديد/ في البيت الرابع، أصلاً لتواتر الصفات وتنويعها، وركيزة أسلوبية لانتظام التردد، وزيادة كلمات، وقرع الأسماع، وتحويل البنية بتفريع الصفات وإضافتها على الأصل من أجل الدلالة، وهي معادلة صعبة في الشعر أجاد المتنبي ا في المديح، ويصطلح البلاغيون على مثل هذه الأبيات "التفريع" وقوام بنية الأسلوبية يعتمد على تقابل الاسم الموصوف ونقله بالاشتقاق يناسب المعنى من صفات تزيد الموصوف تأكيدًا.(١٣٤) أو (أن يبدأ الشاعر بلفظة هي إما اسم أو صفة ثم يكررها في البيت مضافة إلى ء وصفات يتفرع من جملتها أنواع من المعاني في المدح وغيره).(١٣٥)وإذا كان هذا قوام الصياغة الشعرية "الاختيار والتأليف".(١٣٦) فإن ار المنظم للوحدات الصوتية والاشتقاق وتفريع الصفات على الأصل هو اختيار الأسلوبية الصوتية: (فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة خدم زمن الانسياب اللغوي مثلما يستخدم في الزمن الموسيقي).(١٣٧) مما يجعل التعادل وسيلة مكونة للحدث بتقابل الوحدات اللغوية اورها المكاني في وضع تقتضيه مجريات النغم ودلالته في التأليف (أو بعبارة أخرى هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على شابه والتحالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني، فأي مقطع في الشعر له علاقة حميمة بأي مقطع آخر من نفس ملة الشعرية... وكل حد لغوي يوازي حدًا آخر).(١٣٨)وعلى هذا يرى بعض الباحثين إن لو كان الشعر جميعه من قبيل قول المتنبي:

صليلَ الحَلْي في أيدي الغواني وأمواهٍ تصـــلُّ بها حَصَاها

لتوافق اختيار التكرار مع محور التأليف لأداء المعنى، فالصادات مع ألفات المّد واللامات هنا، تنقل صوت صلصلة الماء إلى السامع.(١٣٩) وقد حدث تقابل البنية في الاشتقاق:

تصل// صليل الحلي- تناغمًا دالاً على تحقيق الوظيفة الشعرية:)مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف و التركيب.)(١٤٠) ويعني ذلك توافق العناصر اللغوية المكررة في البيت يحكم علاقتها بالعناصر اللغوية الأخرى، ثم مكانة الصوت المكرر في الوحدة الإيقاعية(١٤١) ولتقرير ذلك أجرينا تغييرًا أسلوبيًا في بيت المتنبي مع بيت مهلهل بن ربيعة: (١٤٢)

فلولا الريـحُ أسْمـعَ من بحجرٍ صليلَ البيضِ تقرعُ بالذّكورِ

وألّفنا من اختيار الشاعرين تركيبًا نضع فيه وحدة التكرار في علاقة سياقية جديدة على هذا الشكل:

وأمـواهٍ تصِـلُّ بهـا حصاهـــا "صليلَ البيضِ تقرعُ بالذكور"

نجد أن مبدأ التعادل في أسلوبية البيت قد أختل، لاختلال العلاقة المكونة للدلالة، فإن تقابل أمواه تصل حصاها /بـ/ صليل الحلي... تقابل إيجابي مولّد للدلالة لتوافق البنية الصوتية في الحديثين، وأما تقابل أمواه تصل حصاها /بـ/ صليل البيض... فهو تقابل سلبي لعدم توافق الصوتين لذلك فقد البيت المؤلف سمته الشعرية التي هي: (تردد بين الصوت والمعنى).(١٤٣) فتحول أسلوب التكرار فيه إلى مجرد إيقاع، معزولاً عن دلالته، لأن (اتفاق الكلمة صوتيًا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونًا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي، ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلاته وإنما أي حدث دلالي آخر).(١٤٤) في بنية السياق يحوّل العلاقة بين الصوت والمعنى من كامنة إلى ظاهرة ملموسة يدركها المتلقي، هذه الظاهرة هي القيمة الأسلوبية للمستوى الصوتي، وتكمن في تلازم المكونات الشعرية: الصوت والمعنى والأثر-(١٤٥) وعليه فإن تكرار صوتية النون، الثاء، الراء في لفظة "نثر" في قول الشاعر:

نَثَرَ الخَرِيْفُ على الثّرى أوْرَاقَه فتناثَـرَتْ كتناثُـرِ العَبَـراتِ

يضفي جوًا من الحزن الهادئ ويصور تساقط أوراق الخريف الصفراء الذابلة، بمقابل حزين، تناثر العبرات، فقيّد الدلالة الصوتية بحدث "تناثر العبرات" بينما نجد تكرار هذه الأصوات نفسها في قصيدة "أوراق الخريف" لميخائيل نعيمة توحي بجو من الانطلاق والفرح حيث يقول:(١٤٦)

تناثـــريْ تـناثـــريْ يا بَهْجَـةَ النظـــر
يا مرقصَ الشمسِ ويـا أرجُوحـةَ القَمَـــر
تناثري تناثري

فقد تصرف الشاعر في اختياره اللغوي تصرفًا أسلوبيًا، فقابل حركية الصوت في تكرار :تناثري" مع حركية الحدث في: (مرقص الشمس و"أرجوحة القمر" فأكسبها ذلك إيقاعًا ودلالة مهيمنة توحي بالفرح والانطلاق (ففي الشعر يتم تقييم كل تشابه في الصوت على أساس علاقة بالتشابه في معنى- الحدث-)(١٤٧). ومن مقتضيات مبدأ الإختيار الأسلوبي: (أن يحصل التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ وهي الب

اللسانية الصوتية وبنيته الداخلية أي اللسانية الدلالية، بحيث يكون اقتران الدّال بمدلوله اقترانًا آنيًا لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطيعة دلالية، ويطلق الأسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في أجزاء الأثر)(١٤٨) وهذه الظاهرة يلح عليها الأسلوبيون مما جعلهم يعرفون الأسلوب: (بأنه الانتظام الداخلي لأجزاء النص.)(١٤٩) من هنا فان القاعدة الأسلوبية القائلة: (على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى)(١٥٠) تكتسب أبعادًا واسعة في التطبيق.

فالصوت ودلالته يشكلان علاقة موضوعية بين أشكال التلقي الحيّة، لقياس نسبة الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية (مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي)(١٥١) بوصفه مقومًا أسلوبيًا في البنية الشعرية ودلالتها.

الهوامش

١. عبد السلام المسدّي، قراءات ٣٠، تونس، (١٩٨٤).
٢. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ٤-٥، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤.
٣. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب ١٠٨، ط ٢، تونس،)١٩٨٢).
٤. نفسه/٤٨.
٥. حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية ٧-٨.
٦. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ٤١، الدار البيضاء.
٧. "الأسلوبية من خلال اللسانية" ٩٢، مجلة الفكر العربي المعاصر/ العدد ٣٨، بيروت، (١٩٦٨).
٨. البلاغة والأسلوبية١٢٩.
٩. الأسلوب والأسلوبية/ ٣٦، وينظر البلاغة والأسلوبية/١٣٦.
١٠. البلاغة والأسلوبية/١٢٢.
١١. رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة٧٧، ترجمة محمد البكري، بغداد، (١٩٨٦).
١٢. البلاغة والأسلوبية/ .١٤٣
.١٣ د. شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي ٣٢، ط١، الرياض/١٩٨٥.
١٤. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية ٣٦، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء العربي، بيروت.
١٥. نفسه/٣٦.
١٦. جراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية٣٦.
١٧. د. شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي٣٢، ط١، الرياض، (١٩٨٥).
١٨. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث٦١، تونس، (١٩٨٤).
١٩. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي٣٩٠، مكتبة الأنجلو المصرية، (١٩٨٠).
٢٠. رينية ويليك، مفاهيم نقدية ٤٣١، ت/محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، .١٩٨٧
٢١. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس٥٣، ٥٦، ت/إبراهيم الخطيب، ط١، بيروت، ١٩٨٢.
٢٢. د. صلاح فضل، نظرية البنائية٣٢١، مكتبة الأنجلو المصرية، .١٩٨٠
٢٣. جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية٩١، بيروت، (١٩٨٤).
٢٤. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب ١٥٢، ط١، القاهرة..
٢٥. نفسه.
٢٦. نظرية المنهج الشكلي/ .٥٧
٢٧. التركيب اللغوي/ .٦٦
٢٨. صالح حسن، البحتري بين نقاد عصره ٣٤٤، دار الأندلس، بيروت، ط١، (١٩٨٢م).
٢٩. نظرية المنهج الشكلي/٤١.
٣٠. د. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي ٢٨٨، بغداد، (١٩٨٠).
٣١. مجلة المورد٢٨/العلاقة بين الصوت والمدلول، عدد ١/١٩٨٥.
٣٢. استفين اولمان، دور الكلمة في اللغة ٨١، ترجمة كمال بشر، القاهرة، (١٩٦٣).
٣٣. أثر اللسانيات في النقد الأدبي/١١٩.
٣٤. نظرية البنائية في النقد الأدبي/١١٩.
٣٥. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/٣٩، وينظر:تحليل الخطاب الشعري٣٢، برند سبلنر، وعلم اللغة والدراسات لأدبية١٠٣، ترجمة محمود جاد الرب، ط١، القاهرة، (١٩٨٧).
٣٦. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/٤٠.
٣٧. نفسه٤٠.
٣٨. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية ٥٢، ترجمة محمد المولى ومحمد العمري، الدار البيضاء.
٣٩. تحليل الخطاب الشعري/٣٢.
٤٠. أثر اللسانيات في النقد العربي/٦٠.
٤١. نظرية البنائية/١١٥/١١٦.
٤٢. عبد السلام المسدّي، اللسانيات من خلال النصوص ١٥٢، تونس، (١٩٨٤) بحث عباس الصّوري.
٤٣. بنية اللغة الشعرية/٥٣.

٤٤. برتيل مالبرج، علم الأصوات- ١٩٩ تعريب عبد الصبور شاهين، القاهرة، (١٩٨٥).
٤٥. ينظر/الجاحظ، البيان والتبين/جـ١ ٦٦-٦٧، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، (١٩٤٨)، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة٣٠، علّق حواشيه أحمد مصطفى المراغي، ابن الأثير، المثل السائر ٢٨٩/٢، تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، ط٢، الرياض، (١٩٧٠).
٤٦. الأسلوبية والأسلوب/المسدّي/٤٢ وينظر:الأسلوب والأسلوبية/غيرو/ ١٦.
٤٧. نفسه/ ١٦.
٤٨. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ١١، ش : عبد المتعال الصعيدي، (١٩٦٩).
٤٩. علم الأدلة/بارت/ ٧٩.
٥٠. حمادي صمود، التفكير البلاغي ١٧٠، منشورات الجامعة التونسية، (١٩٨١).
٥١. سعد مصلوح، الأسلوب ٢٣، دار الفكر العربي.
٥٢. قراءات/المسدّي/ ١٣١.
٥٣. هورتيك، الفن والأدب١٣.
٥٤. صلاح فضل، علم الأسلوب ٢٢، ٦٣، ط٣، الهيئة المصرية، (١٩٨٥).
٥٥. البلاغة والأسلوبية/محمد عبد المطلب/ ٦.
٥٦. تحليل الخطاب الشعري/٣٣.
٥٧. جلال الدين السيوطي، المزهر /حـ ٤٧/١، ش محمد جاد المولى، عي محمد البجاوي، أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء الكتب العربية.
٥٨. نفسه/٤٧.
٥٩. المورد/العدد ٣٥/١٩٨٥/١.
٦٠. نفسه/٢٨/وينظر : احمد مختار عمر، علم الدلالة١٨ ط١، الكويت، (١٩٨٢).
٦١. محمد الأسعد، مقالة في اللغة الشعرية٤٤، ط١، بيروت، (١٩٨٠).
٦٢. علم الأدلة.٨٢
٦٣. سر الفصاحة/ ١١.
٦٤. ابن جنّي، الخصائص/حـ ٦٥/١-٦٦، تح: محمد النجار، ط٢، بيروت.
٦٥. الخليل بن أحمد، كتاب العين/ حـ ٥٣/١، تح: محمد المخزومي، إبراهيم السامرائي، بغداد، (١٩٨٠).
٦٦. الخصائص/ حـ ٣-/١٠٠-١٠١.
٦٧. سورة الرحمن/آية/ ٦٦.
٦٨. الخصائص/ حـ ١٥٧/١-١٦٢.
٦٩. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث ٦٠، الإسكندرية، (١٩٨٧).
٧٠. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث /٦٠.
٧١. ديوان امرىء القيس ٢٩، دار صادر، بيروت.
٧٢. شكري عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب٦٩، ط١، الرياض، (١٩٨٢).
٧٣. الديوان ١٣٩، تقديم وشرح وتعليق، د. محمود حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
٧٤. عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب/ حـ ٥٧٩/٢-٥٨٠، ط٢، بيروت، (١٩٧٠).
٧٥. نفسه حـ ٥٧٩/٢-٥٨٠.
٧٦. الخصائص/ حـ١٤٦/٢.
٧٧. سورة مريم/ آية٨٣.
٧٨. الخصائص حـ ١٤٦/٢.
٧٩. الديوان ١٢٩، تحقيق سليم التنير، دارالكتاب العربي، دمشق، ط١، (١٩٨٨م).
٨٠. تحليل الخطاب الشعري/٢١٨-٢١٩.
٨١. الخصائص/ حـ ١٣٤/٢-١٣٦.
٨٢. تحليل الخطاب الشعري/٢٢١-٢٢٦.
٨٣. نفسه/٣٠٨.
٨٤. الخصائص/ حـ ١٥٧/٢-١٦٤.
٨٥. ابن سينا، أسباب حدوث الحروف/ ٢٤-٢٥، عني بنشره ولاديمير أخوليدياني، تفليس، (١٩٦٦).
٨٦. لفارابي، الحروف/١٣٩/١، تح:محسن مهدي، بيروت، (١٩٦٩).
٨٧.الخطيب الاسكافي، كتاب مبادئ اللغة٢٠٠، ط١، بيروت،)١٩٨٥).
٨٨. آية/٧/سورة/الحاقة.

٨٩. اللسان مادة حسّ/٥١/حـ٦.
٩٠. سيبويه، الكتاب/ /حـ ٢/٢١٨/ط-بولاق.
٩١. الخصائص/ حـ ٢/١٥٢-١٥٥.
٩٢. الديوان، شرح محمد بن ابراهيم الحضرمي، تحقيق د. علي الهروط، جامعة مؤتة، (١٩٩٢م).
٩٣. الديوان ٨٥.
٩٤. العين/ حـ ١/٥٦، وتنظر الشواهد الشعرية في ٧٧/٨٤/٩٥.
٩٥. سورة القمر/ آية-٤٢.
٩٦. الديوان ٦٨٤، دار صادر، بيروت.
٩٧. المثل السائر ج٢/ ٢٧٩-٢٨٤.
٩٨. محمد مهدي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٣، تونس، (١٩٨١).
٩٩. الديوان ١/١٦٧، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٠٠. البحتري/٣٣٦.
١٠١. جان كانتينو، دروس في علم الأصوات العربية/ ٣٨-٣٩، نقله إلى العربية صالح القرمادي، الجامعة التونسية، (١٩٦٦).
١٠٢. العين/ حـ ٥٢-٥٤، وينظر فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز ٢١، تح:بكري الشيخ أمين، ط١، بيروت، (١٩٨٥). والعَذَبات: جمع عذبة وهي نهاية اللسان.
١٠٣. ابن دريد/ الجمهرة/ ط٨.
١٠٤. الديوان ٢٩٨، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
١٠٥. بشرى محمد البشير، لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية ٧٢، رسالة دكتوراة، بغداد، (١٩٩٠).
١٠٦. د.إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية٦٤، ط٣، القاهرة، (١٩٦١).
١٠٧. لغة الشعر/ ٧٥.
١٠٨. الديوان١/٢٠٩، دار الجيل، بيروت، ط٢، (١٩٩٩م).
١٠٩. خصائص الأسلوب في الشوقيات ٥٤- ٥٥، وينظر موسيقى الشعر/ ٣٢.
١١٠. الأصوات اللغوية.٢١
١١١. دي سوسير، فصول في علم اللغة العام١٢٦، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، الإسكندرية، (١٩٨٥).
١١٢. قراءات/ المسدي/٢٤.
١١٣. نهاية الإيجاز/ الرازي/٩٤.
١١٤. تحليل الخطاب الشعري/٤٠.
١١٥. نهاية الإيجاز/١١٤.
١١٦. تحليل الخطاب الشعري/ ٤٠.
١١٧. نفسه/ ٤١.
١١٨. نهاية الإيجاز/ ١٢٤.
١١٩. سر الفصاحة/ ٩٨.
١٢٠. نهاية الإيجاز/ ١٢٥.
١٢١. نفسه/شؤون الثانية مجاري الدمع/وجفون الثانية غمد السيف.
١٢٢. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/٣٩.
١٢٣. المثل السائر/ حـ ١/٣٤٣.
١٢٤. علم الأصوات/١٩٩.
١٢٥. عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري ٥٠، ط١، الأردن، (١٩٨٥).
١٢٦. المرشد إلى فهم أشعار العرب ٢/٤٩٠.
١٢٧. نهاية الإيجاز في دراسة الأعجاز/١٣٤.
١٢٨. المرشد إلى فهم أشعار العرب٢/٤٨٩-٤٩٠.
١٢٩. نهاية الإيجاز١٣٥.
١٣٠. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ١٩٨، ط١، بيروت، (١٩٨٦).
١٣١. ابن منظور، مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر ١٨٨/٢٨، تحقيق : روجيه النحاس و محمد مطيع الحافظ، دار الفكر، دمشق، ط١، (١٩٩٠م).
١٣٢. بنية الخطاب الشعري/١٩٩.

١٣٣. ديوان المتنبي/ البرقوقي/ حـ٤/٣٢٢.
١٣٤. مصطلح "التفريع" في :ابن رشيق، العمدة/ حـ٢/ ٤٢/، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٤، بيروت، (١٩٧٢)، و السجلماسي، المنزع البديع/ ٤٦٦، تح: علال الغازي، ط١، الرباط، (١٩٨٠)، والأبيات في:ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير٣٧٢، تح:حفني محمد شرف، ط١، القاهرة، (١٣٨٣ه)، وشهاب الدين الحلبي، حسن التوسل ٢٩١، تح:أكرم عثمان، بغداد، (١٩٨٠)، و د. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيةوتطورها٣١٠، المجمع العلمي العراقي، (١٩٨٦).
١٣٥. تحرير التحبير/ ابن أبي الإصبع/٣٧٢.
١٣٦. نظرية البنائية/ ٣٨٨/ والقول لجاكيسون.
١٣٧. نفسه/ ٣٨٩-٣٩٠.
١٣٨. نفسه/ ٣٨٩-٣٩٠.
١٣٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ حـ٢/ ٤٧٩/٥٧٩.
١٤٠. نظرية البنائية/٢٨٩.
١٤١. بنية الخطاب الشعري/٢٠٢.
١٤٢. الديوان ٤٣، شرح وتحقيق أنطون الفوال، ط١، ١٩٩٥م
١٤٣. القول "الفاليري" في نظرية البنائية/٣٩٠.
١٤٤. نفسه/٣٩١.
١٤٥. د.جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية ١١٠- ١١١، بيروت، (١٩٨٤).
١٤٦. نفسه.
١٤٧. نظرية البنائية/٣٩٢.
١٤٨. قراءات/ المسدّي/ ١٣٢/١٣٧.
١٤٩. نفسه.
١٥٠. نظرية البنائية/٣٩٢ والقاعدة صاغها "بوب".
١٥١. نفسه/٣٩٣.