

شعرية الدلالات الصوتية في الخطاب الشعري العربي؛ دراسة عينات من الشعر القديم
The Poeticity of Phonetic significations in the arabic Poetic Discourse
"Study In Samples Of Classical Poems"

الطاهر بومزير

Tahar Boumazbeur

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية والترجمة

جامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل (الجزائر)

University of Mohammed Seddik Benyahia . Jijel. (Algeria)

tahar.boumezbeur@univ-jijel.dz

تاريخ النشر: 2024/12/02

تاريخ القبول: 2024/10/11

تاريخ الإرسال: 2024/09/15

مُلَخَّصٌ لِلْبَحْثِ

نسعى في هذه المحاولة إلى دراسة قضية من قضايا الشعرية العربية في بعدها الصوتي، بغية الكشف عن الدلالة الشعرية لهيمنة عمليات تكرارية صوتية بعينها في الخطابات الشعرية القديمة، مبرزين العلاقة بين هيمنة هذه الأصوات اللغوية وبين الأوضاع التخاطبية، والنفسية لحظة ميلاد هذا الخطاب الذي يسمى القصيدة. الكلمات المفتاح: الشعرية، الخطاب الشعري، الدلالة الصوتية، القارئ النوعي، الهيمنة، القصيدة.

Abstract:

In this attempt, we seek to study the arabic poetics of the phonetic level; So that we detect the significations of the dominated repetitive processes characterize the arabic classical poetic discourses, Through which we can highlight the relationship between the dominance of these linguistic sounds and the conversational and psychological situations at the moment of the birth of this discourse called the poem.

Keywords: Poetics, linguistic sounds, Poetic discourse, significations, Poem, Dominance, Intentionality.



مقدمة:

يهتدي القارئ النوعي دوماً إلى حضور أصوات لغوية بشكل تكراري في الخطاب الشعري العربي القديم، وما تتضمنها من حمولة دلالية مرتبطة بسياقات عاطفية وحالات شعرية خاصة جداً، من يتحكم فيها من الشعراء يمتلك ناصية الخطاب الشعري؛ إذ في مقدوره أن يجعل من اللغة لساناً الحال المعبرة بإيقاعها الصوتي عن التجربة التي عاشها، أو يتقن أن يعيشها، أو ربما يرفضها مطلقاً؛ لأنّ الأصوات تختص شعرياً بالمقامات، فكل مجموعة منها تخص وضعاً نفسياً و سياقياً يلزم الشاعر لحظة التدفقات العاطفية التي تتخذ من هذه الأصوات انعكاساً لمرايا دلالية محاكية لتجربة إبداعية ملموسة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر شعرية الحسرة، وشعرية التهمك، وشعرية الأئين، وشعرية التوجع؛ فأصوات الحسرة غير أصوات التوجع، وأصوات الأئين غير أصوات الطرب وهكذا...

وانطلاقاً من هذا يمكن صياغة إشكالتنا المحورية في تساؤل عن الإحالات الدلالية والجمالية التي تنتجها الهيمنة القصصية لأصوات معينة على بنية القصيدة العربية، وهل يمكن فعلاً تجاوز الدلالات العرفية للعلامات عبر هذه الهيمنة الصوتية في مختلف الأوضاع التخاطبية أم لا؟ وسنتطرق قراءة العينات المختارة بتوظيف مقولات الشعرية (Poetics)، وأهم مصطلحاتها، وأدواتها المنهجية في الوصف والتحليل، أو القراءة والتأويل للهيمنة الصوتية على الدلالة العرفية؛ لأنّ الخطاب الشعري العربي القديم يشغل كثيراً على الإيقاع الصوتي المتجانس بين بُنى وقوافي القصائد، وبين ما ترمي إليه من مقاصد كما يتجلى في النماذج الشعرية التالية التي نتولى قراءتها.

1- شعرية الحسرة في الأصوات الصغرى

حين ضاقت الدنيا على البحري بما رحبت، وحاصرته الهموم لم يجد سوى رحلته الفنية عبر القصيدة العمودية العربية تأخذه إلى خراب المدائن؛ حيث إيوان كسرى الذي انهار سقف ملكه، وانقضّ الناس من حوله، فاختار الصوت المناسب لقصور خاوية، وملك بالي، ورياح تعزف لحن الفناء على الجدران والأقواس والأعمدة الشاخنة التي تتحدى هذا الفناء، تماماً مثل خراب كيانه الذي عزفت الهموم لحنها على أوتار قلبه؛ فيأبى أن تخور أممها عزيمته ورغبته الجائحة في البقاء، باعتبار أن «الشعر وقاية لنا من الصدا»؛⁽¹⁾ فكانت سينيته الشهيرة صورة محاكية، وأداة تصوير فني نقلت لنا التجربة النفسية للمبدع الذي صار إيواناً خاوياً، فاختار صوت السين وما يجاوره من أصوات صغرى مضمومة يترك حضورها الفني داخل القصيدة دلالات شعرية تحاكي الانكسارات والحسرات التي تملأ صدره، وعلى ما فيها من ألم فهي لا تخلو من «نشوة اللقاء بالذات».⁽²⁾

ومن عجائب الشعرية الصوتية وما يصحبها من دلالات ظلية للمدلول الاجتماعي العرفي للدوال المستخدمة عن وعي فني، وقصدية شعرية أن وردت السين في كل الأحوال متحركة تنبعث من خلال حركاتها الحسرات بغية التنفيس وإفراغ الحمولة النفسية الكامنة في الأعماق المدمرة بالهموم والخطوب؛ لأن إسكانها يقي كل الشحنات العاطفية والنفسية في عمق الشاعر، فتعمل على كتمها لا على البوح بها وإخراجها من القلب كي تستريح الروح وتهدأ النفس، وهي الغاية النفسية المنشودة من هذه الرحلة الفنية إلى المدائن كما صرح بقوله:⁽³⁾

حَصَرَتْ رَحْلِي الْهُمُومَ فَوَجَّهَتْ سَتْ إِلَى أَيْضِ الْمَدَائِنِ عُنْيِي
أَتَسَلَّى عَنْ الْخُطُوبِ وَأَسَى لِمَحَلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسِ

ومجرد قراءة أولية في مطلع القصيدة نلمس قصدية الاختيار الحاصل في دوالٍ بعينها من دون مجموع الدوال المجاورة لها دلاليا أو سياقيا والتي تتموقع في الخطاب عبر عمليتي «الانتقاء والترصيف»؛⁽⁴⁾ بدءا من المستهل الذي يقول فيه:⁽⁵⁾

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْرُسُ نَفْسِي وَتَرَقَّعْتُ عَنْ جَدَاكِلِ جَبَسِ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ رَعَزَ عَنِي الدَّهْرُ التَّمَاسَا مِنْهُ لِنَفْسِي وَنَكْسِي

لقد كان محور الاختيار ثريا في ذهن المبدع، وكان بإمكانه أن يصطفي الكثير من الدوال بدلا من تلك التي وضعها على محور التوزيع النهائي الذي تشكلت من خلال عناصر خطابه الشعري مادام هناك دائما «محور مُنَسَّقِي يضم عددا آخر من الخيارات الممكنة في السياق المعطى، وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية»،⁽⁶⁾ ما يجعل الشاعر قادرا على تشكيل قصيدته في أشكال لسانية عديدة ومتنوعة، لكنها تبقى عاجزة عن صياغة خطابه بما ينسجم مع سياقه العاطفي والنفسي المعطى بالقدر الذي يكون عليه شكل الخطاب المنجز، فهو الأكثر تعبيراً والأقرب من بين مجموع القصائد أو الخطابات الممكنة؛ حيث الحضور الفني المكثف لأصوات بذاتها؛ لتتحول هذه الكثافة إلى سلسلة من الدلالات بفعل القوة الإنجازية التي يمتلكها كل صوت في سياق مخصوص، وإن كان «الأمر لا يتعلق بحضور أو غياب مُطْلَقَيْن، وإنما يتعلق بهيمنة كَيَّة»⁽⁷⁾ لفئات صوتية معينة.

ولتفسير لحظة الإبداع المعقدة بالمقولات الفلسفية والنظريات اللغوية لنا أن نضع فقط في كل بيت أو شطر داخل الخطاب مجموع علاماته على محور الاختيار لنذكر حجم قصدية استحضار علامات محددة دون غيرها من مجموع الدوال الممكنة لقدرتها على الاستجابة لحاجة المبدع في الكشف عن جوهر الموضوع الدافع أو المحفز الذي كان باعثا له على خوض هذه التجربة الفنية ونقلها إلى القارئ، وبما أن روح الشعر هي الماثلة فإن أبرزها هي الماثلة الصوتية عبر عمليات تكرارية لأصوات بعينها تفرض على الشاعر اختيار الدوال ذات الطبيعة

التأليلية صوتياً، وهذا «التكرار الصوتي يحيل على التماثل الدلالي»⁽⁸⁾ الذي يعطي للخطاب خاصيته الشعرية، وللتقريب أكثر نضع مطلع سينية البحري على الشكل التالي:

- صُنْتُ بدلا من حفظت / اعتنيت / ادخرت ...
- نفسي بدلا من محجتي / روحي / ماء وجهي / جسدي / عزضي ...
- يُدسُّ بدلا من يُلطخ / يُلوث / يوسخ ...
- جُبس بدلا من لئيم / رديء / متبختر / غليظ الطبع ...
- تُعسي بدلا من عُثرتي / هلاكي / سقطتي / شقائي ...
- نكسي بدلا من خيبي / ضعفي / عجزتي ...

تبدو الهيمنة واضحة لحضور السين من أول نظرة في هذه الاختيارات إلى جانب الحرفين الصغيرين الآخرين وهما الصاد والزاي؛ حتى أنها تؤدي كما قال هايمس (Hymes): «دور تيار خفي للدلالة»⁽⁹⁾ لذا نجد أنها تختلف تماما عن الاختيار الذي يقوم به المجتمع اللساني لربط الدوال بالمدلولات لحظة تشكل العلامة اللسانية بغية تحقيق التواصل السليم، أو التعبير عن الحاجة؛ فهي وإن بدا بعضها معللاً تبقى في أغلبها المتعارف عليه علاقة اعتبارية غير معللة، كما أن «المعنى المرجعي لا يمكن أن تكون له طبيعة جالية»⁽¹⁰⁾ لكن المتأمل في الاختيار الذي يتم في الخطاب الشعري لمجموع العلامات المكونة لبنيتها سيجدها معللة وقصدية في توظيفها الفني؛ حيث «تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خطية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة»⁽¹¹⁾ حتى يتفرد بها المبدع دون غيره من المتعاطين للعملية الإبداعية ولو لحظة الإنجاز فقط، وكما ردها القارئ على مسامعنا تحيلنا مباشرة إلى الشاعر صاحب الخطاب، فتحيلنا مفر مقبل مدبر معا إلى امرئ القيس، وتحيلنا والنفس راغبة إذا رغبتها إلى أبي ذؤيب الهذلي، وعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم إلى المنبي وهلم جرا

2-شعرية التهم في البنية الختامية الصامتة

يؤكد فرضية الدلالة الشعرية الصوتية ذات القيم الفنية في الخطاب الشعري ما برز كثيرا في أعمال أبي نواس الشعورية أو العبثية من وجهة نظر إثنولوجية وأيديولوجية، وفلسفية، حتى صار «النص النواصي لها يلتهم كل عائق»⁽¹²⁾ بتعبير أدونيس، لكنه يترك الأصوات دوما تحاكي مقاصده، وتبلغه مراده من خصومه خاصة في ظل الانحياز الإثني، والفني، والثقافي، والسياسي السائد في محيط صناع القرار؛ حيث يستحيل معها جميعا أن ينتظر نقدا فنيا خالصا، بل غالبا ما يتحول النقد إلى محاكمة؛ والتقييم إلى تهمة، والرأي إلى جريمة، والحرية الفنية والإبداع إلى تمرد على الأعراف والقيم السائدة، وتصير «اللغة مغامرة لقول ما لا يقال»⁽¹³⁾

لا يجد المبدع بحجم أي نواس أمام كل هذا سوى اللغة وفية للإبداع، مبدعة بالمبدع فاتحة له أفقها الفني وحقلها الجمالي المليء بكل أنواع الألوان والأشكال البلاغية، في باقاتها الصوتية المكتنزة بكل ما يريده المبدع لتشكيل دلالة صوتية في أعلى درجات الشعرية التي يتميز بها اللسان العربي في مختلف مستوياته، وأنظمة الصوتية، والصرفية، والتركيبة، والدلالية، والبلاغية؛ لذلك توسل أبو نواس بلوغ ذروة الشعرية فمّح اللغة فضاء دلاليًا بأدوات صوتية معينة في خطابه، وحول قصائده إلى «طقس شعري»⁽¹⁴⁾؛ ولعل أبرز وأقوى نموذج تتجلى فيه هذه الشعرية الصوتية وما يصاحبها من ظلال دلالية تلك السينية الداعية إلى هدم وتحطيم الكوجيطو الجاهلي العربي الذي اتخذ من الوقوف على الأطلال مستهلاً لمطالع خطابهم الشعري بشيء من القهر والجريرة التي تحدّ من إبداعية الخطاب، داعياً إلى التخلص «من كل شيء مسبق، ومن الآراء المشتركة جميعاً»⁽¹⁵⁾، بل ويسخر من الشاعر الذي مازال حبيس هذا القالب الفني الجاهلي، داعياً إلى تركه وتجاوزه؛ إذ لا يعقل أن يسكنوا المدن والقصور ويدعون للبوادي والخيام، فيقول:⁽¹⁶⁾

قُلْ لِمَنْ يَتَكَبَّرُ عَلَى رَسْمِ دَرْسٍ ***** وَأَقِفًا مَا ضَرَّهُ لَوْ كَانَ جَلَسٌ
أَتُرَكُّ الرِّعْ وَسَلْمِي جَابِئًا * وَأَصْطَبِخْ كَرْخِيَّةً مِثْلَ الْقَبَسِ
بُنْتُ دَهْرٍ هُجِرَتْ فِي دَنْهَا * وَرَمَتْ كُلَّ قَدَاقٍ وَدَنْسٍ
كَدَمَ الْجَوْفِ إِذَا مَا دَاقَهَا * شَارَبْتُ قَطْرًا وَعَبَسَ

تحمل السين الساكنة في نهاية كل بيت قوة إيجابية مشحونة دلاليًا بصيغة أمر لا تتولد من البنية الصرفية للعلامات اللسانية، بل دلالة صوتية شعرية يأمر فيها أبو نواس الشاعر العروبي بالسكوت والكف عن البكاء على الخراب الذي هجرته محبوبته تاركة وراءها ذكريات الماضي (درش / جلس / قبس / دنس / عبس)؛ فصول السين الساكنة في البنية الختامية للمقطوعة فيه ما يحمل دلالة التهكم في بنية الأمر (اش) لحظة التوقف النهائي الختامي على صوت السين الساكنة، ساخرا من الباكين "قل لمن يبكي..." فيتحوّل التوقف النهائي في كل أبيات الخطاب إلى سلسلة من الأموريات التهكمية، فتطغى الدلالات الظلالية للصوت على سطح الخطاب وتنعكس على عمقه، ويصير الخطاب «صامتا في نطقه ناطقا في صمته»⁽¹⁷⁾ ويهين الشعري على المألوف، والفني على العادي، ويرتقي الخطاب إلى أعلى درجات الشعرية التي تصير فيها اللغة هي الذات الشاعرة، وتعبّر الكلمات «عما لا تستطيع أن تعبر عنه»⁽¹⁸⁾.

إننا نتفق جميعا على أن نطق السين من مخرجها الصحيح يقتضي أن تكون السين ساكنة مسبوقة بهزة وصل متحركة (أش)، وعند التلّفظ بها ساكنة تحاكي الصيغة الصوتية التي نطلب من خلالها التوقف عن البكاء اختصارا لصيغة الفعل الأمر بالسكوت في التواصل اليومي بين أفراد المجتمع اللساني (اسكت) وهي طريقة نواسية فريدة في التهكم من العربي الذي ألف البكاء على الماضي تاركا حاضره يتلاشى في حسرته على الماضي،

وهي في واقع الأمر ثورة حدثية على رثابة التراث القاتل لكل محاولة تسعى إلى التجديد والعصرنة، وتجاوز الماضوية القاتلة التي تجعل الحاضر صورة متجددة لماضٍ متوارث، فهي «شكل للانفصال بين اللغة والواقع، ولا تكون اللغة هنا إلا هرباً مستمراً من الواقع؛ أي من الفعل، وإذ تنفصل اللغة عن الواقع، الآن وهنا، تصبح بالضرورة مبتذلة، ويصبح محتواها أيضاً مبتذلاً بالضرورة»⁽¹⁹⁾.

والمضمون الذي يظهر بشكل جلي في الأبيات التي تلي هذه الثورة على الهندسة الجاهزة للعمل الفني في الخطاب النوعي وخاصة في شطره الشعري دليل واضح، ورغبة واعية في إعادة تشكيل بنية الخطاب الشعري شكلاً ومضموناً، لكي «لا يكون الشعر في الحاضر إلا تحييناً للشعر في الماضي»⁽²⁰⁾؛ فالدلالة الشعرية الجديدة تفرض على المبدع معماراً جديداً للقصيدة العربية، لذلك قدم أبو نواس دعوة جهرية لا سر فيها إلى ترك الطلل وسلمى والتنفيس عن الروح بصرفها إلى كرخية في إشارة مجازية منه إلى الحمرة التي يراها شفاء لهُمومهِ وأحزانه، وتسلياً لقلبه وعقله الذي لم يعد يستوعب الجمود الفني والفكري للعصر العربي حتى وإن كان من النخبة المبدعة، فانعكس هذا السكون المطبق في الفضاء الفني العربي على الخطاب الشعري عن أبي نواس فأُسْكَّتْ صاحبُ الطَّلَلِ وسلمى، وسَكَّتْ هو منجداً في القدح ونشوته، فألزم بذلك قافيته بالسكون مع صوت السين، لتكون البداية والنهاية عقداً لمقارنة بين حالتين نفسييتين متناقضتين في نظره؛ فسكون الشاعر العربي إضرام لنار الأحزان والحسرة في النفوس بينما يكون سكونه صمتاً للانتشاء وسكون الروح وانشراح الصدر وجلاء الأحزان.

إن الصمت الحاصل في قافية خطاب أبي نواس نوعان:

1 عندما كان نهياً عن البكاء وأمرًا بالسكوت والإقلاع عن الوقوف على الأطلال وذكر المحبوب كان الأمر تهكمياً لسخافة الموقف.

طلل ومحبوب ← ذكرى ← حزن وحسرة ← صمت ماضوي

2 الصوت الذي فرضته القافية الساكنة في الأبيات التي أعقبتها دعوة لتهذبة النفس بمعتقة الدن التي هجرها الشاربون فيه أمر بالسكوت لمتعة اللحظة الهاربة التي تتحول إلى ماضٍ تعقبها لحظة أخرى في تدفق متعاقب على محور الزمن الوجودي.

دن ← خمرة ← لذة ← انتشاء ← صمت اللحظة الهاربة

إن مثل هذه الدلالات لا يمكن تحقيقها في العلامات اللسانية باعتبارها دلالات متفردة لا تحصل إلا عندما يرتبط الخطاب بالسياقات الشعرية المتباينة وليس لحظة ارتباطها بمدلولاتها، أو ما تحيل عليه الدوال تحت شعار «كلمات وأشياء»⁽²¹⁾.

إن الشعرية ليست فكرة أو رؤية أو موقفا معلنا صراحة، بل هي هذه الظلال الدلالية التي لا يهتدي إلى حقيقتها وقيمتها الفنية إلا القارئ النوعي حين يتعاطى قضايا الجمال، أو المسألة الشعرية في فنّ القول السامي المتعالي عن العادي والمتجاوز للمألوف؛ وعندها تتولد دلالة لا يصل إليها جميع أفراد المجتمع اللساني، بل يتولى ذلك المبدع في لحظة بذاتها غير قابلة للتكرار؛ لذلك تبقى متفردة، فتنسحب على تلك السياقات التي وجدت فيها هذه الأنماط المتعالية من الخطاب.

ولو أجرينا مقارنة للدلالة الصوتية في السين وطبيعة شعريتها بين قافية البحري "السين المكسورة"، وبين قافية أي نواس "سين ساكنة" ستجلى أمامنا أطراف نفسية شعرية على شكل دلالات تفرضها الاستعمالات الخاصة لأصوات بذاتها، وتوظيفها بطريقة مميزة داخل الخطاب، حتى ترتبط الأصوات اللغوية بالدلالات الشعرية لحظة إنتاج خطاب شعري تكشفها تحاليله عبر الأزمنة اللاحقة، وبين الإنتاج والتحليل علاقة دقيقة جدا تحكمها القدرة المتوازنة أو المتكافئة بين صاحب التجربة الفنية وناقد هذه التجربة تنظيرا وقرءا وتأويلا.

تجلى هذه الظلال الدلالية في كلا البنيتين (السين المتحركة والسين الساكنة)، ولكن في كل بنية ختامية "قافية" تجربة نفسية خاصة تختلف عن التجربة الأخرى، وإن كان المكون الصوتي واحدا مع تباين في الحركة والسكون.

- خطاب البحري: دلالة السين المتحركة في خطاب البحري التي تحمل دلالات الحسرة والانكسار الداخلي تفرض على الخطاب حركة دائمة لا توقف فيها؛ حيث قرر الشاعر أن يجعل من الحروف الصغيرة أداة لسانية للتفيس عن الموم فهمنت السين إلى جانب الصاد والزاي وما يخرج من مخارجها على أغلب الكلمات المكونة لبنية الخطاب، فلم ينقطع صفير الحسرة من مطلع القصيدة إلى نهايتها، مخرجا عبرها كل الموم التي كان يقاسمها (لتعسي ونكسي / لا ترزني / جفيت / أسلى عن الحظوظ / الخطوب / عدم الأنس / أمّا بعد عرس / الكآبة / مزججا / مرهقا / كلاك الدهر مرسي)؛ هذه الحالات النفسية تملأ الأعماق ولا سبيل لإخراجها بعيدا عن المتنفس اللغوي، وهنا تتجلى عبقرية الشعرية العربية التي يستخدمها المبدع لكتابة ذاته بالكلمات، ومحكاة نفسيته بالأصوات الشعرية التي تختلس البوح من جنبات الشاعر، وتنزع منه اعترافاته لحظة عذبات الاغتراب الفني الذي يصبغ الخطاب الشعري ويميزه عن غيره من أدوات التعبير الأخرى.

ومن غريب الدلالة الشعرية في هذه الأصوات كونها جاءت متحركة؛ لدفع الكامن في أعماق الشاعر إلى سطح خطابة في أبنية صوتية صغيرة مكثفة بدلالات الحسرة غاية في الشعرية تعطينا صورة بازغة عن «الكثافة العاطفية»؛⁽²²⁾ لانسجامها مع الفضاء المحيط بلحظة الإبداع التي يتم فيها «تشديد الخطابات التأثيرية»؛⁽²³⁾ الحاملة لدلالة شعرية متميزة مكا هو الحال هنا من خلال هيمنة الدوال ذات المكونات الصوتية

الصغيرة مثل: (صُنْتُ / زَعَزَعَنِي / نَفْسِي / يَدْنُسُ / تَمَسَّكَتْ / التَّمَلَّأْتُ / تَعَسَّيْتُ / نَكَبِي / عَنَيْي / بَسَّابُسُ / خَلِيسُ / وُورِسُ /)، ويستمر التنفيس عن الخطب والحسرة بكل الأشكال والحركات رفعا ونصبا وجرا، ولم ترد صامتة إلا قليلا (مُسْعَاةُ / لَا تَرْزُقُنِي / ...)؛ لأنها تعمل على حبس الأعياق لا شرحها وبسطها، وهو ما يفسر قلة توارد الأصوات الصغيرة الساكنة في القصيدة؛ لانعدام المطابقة والانسجام مع السياق المحوري للخطاب؛ وهو التنفيس (أُتْسَلَى عن الخطوب وآتَى).

- خطاب أبي نواس: جاء صوت السين ساكنا في البنية الختامية لكل بيت، يحكي صمتا يخيم على المقامين الواردين في الأبيات مجتمعة، باعتبار أن الوضع التخاطبي هنا يفرض سياقات ومقامات صامتة تحاكي قافية صامتة مماثلة لها، (مقام الواقفين على الأطلال / ومقام الشارين في الحانة بالكرخ)؛ ولا تتحقق هذه الدلالة الصوتية إلا باستعمال قصدي واع لبنية شعرية فارقة تختلف عن كل الأبنية المحتملة، فكان لزاما إسكان السين؛ لفرض هذا الفضاء الصامت على المتلقي المباشر في الحالتين التخاطبيتين المتباينتين، فالوقوف على الطلل وذكريات المحبوب يفرضان لحظة ساكنة لا حراك فيها "واقفا"، سوى حركة الدمع "يكيكي على طلل درس".

والحالة الثانية من الفضاء الصامت يفرضها سياق الشرب في الحانة؛ فالوقوف على الطلل أو التسكع في جنبات الحانة وزواياها يستدعيان سكوتا وصمتا جسده أبو نواس في البنية الختامية الصامتة المنتهية على صوت صفيري صامت فيه من الهمس ما يجول بالخاطر وتنطوي عليه سرائر النفس، فيأبى البوح بديلا عن الصمت، كما يأبى الحركة بديلا عن السكوت؛ لتحقيق المشكلة الصوتية لسياق الخطاب، بل للخطاب ذاته، ولو حرّك بنيتة الصوتية الختامية رفعا، أو نصبا، أو جزا، لما استقامت له دلالة الصمت للارتقاء بشعرية صوت قافيته إلى مرتبة السكون.

3- شعرية الأئين في صوتي الغنة

تتجلى شعرية الأئين بشكل ملفت لبصر القارئ وبصيرته في أشعار الشوق، وفقدان الوصل، وضياح المتعة، وتفرق المجالس والأنس، ورتاء المدن باعتبارها تحولا بين حالتين، يلخصها الانتقال من اللذة إلى الألم، وهما حالتان نفسيتان باعثتان على الإبداع ونقل التجربة عبر عمل فني يمسك بتلك اللحظة الهاربة، فيلفظها المبدع لتحتضنها اللغة في خطاب نوعي متميز شكلا ومضمونا؛ كذلك التجربة الشعرية التي نقلتها لنا اللغة عن ابن زيدون وأبي البقاء الرندي، هيمنت فيها شعرية الأئين باستخدام أدوات تعبيرية محددة وخاصة هما صوتا الغنة (الميم والنون) المصاحبان لكل أئين نابع من قلب حزين، أو نفس معذبة، فيطغى الصوتان على بنية الخطاب إلى أن تتحول هندسة معماره الصوتي إلى محاكاة للتجربة ذاتها، ويصير صورة حسية لذلك الألم، وتمثلات صوتية على سطح الخطاب لأئين أعماق النفوس، فتمهين شعرية الخطاب المنجز لغويا على عمقه

الدلالي؛ ولكشف ذلك إجرائيا نقف على بعض أبيات ابن زيدون في مستهل قصيدته النونية التي يقول فيها:
(24)

أَضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِنْ تَدَانِينَا ••• وَنَابَ عَنْ طَيْبِ لُتْيَانَا نَجَافِينَا
أَلَّا وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ صَبَحْنَا ••• حَيْنٌ فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
مَنْ مُبْلِغُ الْمُلْسِينَا بِاتِّزَاحِهِمْ ••• خُزْنَا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَيْلَى وَبُلِينَا
أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَازَالَ يُضْحِكُنَا ••• أَنْسَأَ بِقُرْبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا
غِيظَ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى فَدَعُوا ••• بِأَنْ نَعَصَّ فَقَالَ الدَّهْرُ آمِينَا
فَإِنْجَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا ••• وَابْنَتْ مَا كَانَ مَوْصُولًا بِأَيْدِينَا

لا يعقل أن يرد في أغلبية الدوال صوت غثة أو أكثر، وبشكل تكراري بعيدا عن التوارد الطبيعي، ثم لا يستوقف القارئ النوعي باعتبار ما يتركه من أثر نفسي محاكٍ لحالة نفسية كانت باعثا محوريا لبناء تجربة الشاعر الفنية، كما لا يمكنه أن يتجاوز من القراءة الأولية المعنى الحاصل بهيمنة الوظيفة الشعرية على المكون اللساني لخطابه، وهو الذي يحاكي أين الشاعر الذي يولده الحنين والشوق، عندها يدرك القارئ أن كل ما ينتج بفعل هذا التكرار من معطى دلالي شعري مصدره الوحيد هو هذه التكرارية القصصية لأصوات الغثة، ولو وقفنا عند هذا المقطع فقط والمكون من اثنين وستين كلمة، لأدركنا سر هذه الهيمنة التكرارية بما لا شك فيه؛ حيث نجد حضور صوت الميم أو النون أو هما معا في سبع وأربعين منها فيما خلت خمس عشرة كلمة فقط من حضور الميم أو النون.

ندرك هنا بما لا شك فيه أن الشاعر قد استبدل في خطابه حديث اللغة بجديته، ومعاني أصواتها بدلالات الكلمات، عبر توظيف خاص ينفرد به خطابه الشعري المتفرد دلاليا بشعرية الأئين الناتجة عن الانزياحية الصوتية التي أوجدها فتيا هذا التوارد القصدي الميمن على سطح الخطاب، تاركا عمقه الدلالي للاستعارات والمجازات والصور، ولكل ما هو بلاغي، حاملا في ذاته مهمة استمرارية الحضور المتواتر عبر مفاصل الخطاب للدلالة الشعرية المحورية، وهي دلالة الأئين عبر هذه المحاكاة الصوتية لعمق الشاعر حتى ارتبط ما هو نفسي مع ما هو لساني، وانتقل الشعور الداخلي إلى عمل فني، ولولا هذا التحول ما كان للخطاب الشعري نصيب من الفنية أو التعالي الذي ينقله من صفة الكلام العادي إلى الخطاب النوعي عبر هذه الخواص الصوتية المائزة لفنون القول عن غيرها من الأفانين الأخرى.

ولولا هذه الهيمنة الصوتية، إلى جاني المعطى البلاغي، لكان خطابه سردا تقريرا لا مجال فيه لمسألة القيم الفنية، أو الشعرية التي ارتبطت أول ما ارتبطت بفن القول؛ لنا وجب على «القارئ النوعي» باصطلاح تزفتان تود وروف ``T. Todorov``⁽²⁵⁾ أن يبحث في الاستعمالات الخاصة والحضور الميمن لعناصر

لغوية محددة؛ لأن الشاعر في لحظة ما كان مجبراً على اختيار دوال مناسبة للتعبير عن تجربته الشخصية، فاستخدم محور الاختيار بعناية شديدة وجاء (بالتناهي بدلا من التجافي أول البعد أو... تدانينا بدلا من تقاربنا وتواصلنا أو.... وناب عن بدلا من عوض حل محل أو بنتم وبنا بدلا من بُعدتم وبُعدنا أو...)، وكلها استعاضة ممكنة رجح الوارد منها سياق الدلالة الشعرية المصاحبة لزمن الخطاب؛ وهي دلالة الأئين التي تخرى بقوة هذا الاختيار المميز لدوال بدلا من الممكنات الأخرى.

ويتجلى لنا هذا الحضور الفني المكثف للنون والميم في البيت الأخير من المقطع الذي يقول فيه: ⁽²⁶⁾
فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُوداً بِأَنْفُسِنَا ••• وَأَبْنَتْ مَا كَانَ مَوْصُولاً بِأَيْدِينَا

تبرز على سطح الخطاب ظاهرة شعرية متفردة مع هذا الحضور المكثف للنون والميم، بفعل الهمينة الكمية المتواترة، فتسلب قوة إيجاءاتها الصوتية القيمة الدلالية لعمق الخطاب؛ باعتبار أنّ الأصوات اللغوية في الخطاب الشعري ليست للإيقاع الموسيقي المفرغ دلاليا كما يظن بعض القراء، بل إن التجربة الشعرية الناجمة هي التي تترك الأصوات المناسبة لسياق الخطاب تحاكي تلك التجربة.

والمؤكد أن عملية استعاضة بسيطة للدوال الحاضرة بدوال غائبة مجاورة لها دلاليا ستمسخ، التجربة وتحول المعطى إلى حديث عادٍ، أو على الأقل بعيدٍ عن المقاصد الفنية الشعرية التي أرادها الشاعر بديلا لغويا عن تجاربه النفسية (الفراق، الشوق....)، وتجسيدها صوتيا عبر هذه السلسلة الصوتية المكثفة بالأئين عبر همينة شعرية للنون والميم، فلا نجد في البيت كلمة تخلو من أحدهما أو كليهما.

إن الدلالة الصوتية الأئين التي تسامت بخطاب ابن زيدون إلى درجات الأعمال الفنية الخالدة قد ارتبطت بهذا السياق العاطفي (ألم الفراق والهجر)، كما نقل الوعي الفني بشعرية الدلالة الصوتية مستوى الخطاب من الكلام العادي، والوصف البسيط، والسرد التقريرى إلى الكلام النوعى المتعالى بفعل همينة هذه الدلالة الشعرية الثابتة داخل هذا العمل الفني من أيام الوصل الفني بالأندلس؛ لذا نجد حضور النون والميم مهيمنين بحجم يُقَي وتيرة الشعرية متعالية عبر هذه الوظيفة الدلالية للصوت داخل الخطاب، إلى درجة أنّ الظلال الدلالية الثابتة فيه لا يمكنها التحقق بغيره من الأدوات الصوتية الأخرى، ولا مجال للاستغراب لما نجد معظم الدوال داخل هذا الخطاب تهمين عليها أصوات الأئين والغنة المصاحبة للبكاء؛ لأن شعرية الأئين خارج همينة حضورها ضرب من المستحيل.

4- شعرية التوجع في صوت العين

وقع اختيارنا في عملية الكشف عن شعرية التوجع على عينة أي ذؤيب الهذلي انطلاقا من مساءلة بسيطة حول الهمينة التي بدت على سطح القصيدة لبعض الأصوات حتى صارت صدًى إرجاعيا لأصوات طبيعية موجودة في أعماق أي ذؤيب بالفعل، فتركت أثرا شعريا مشحونا بدلالات خاصة عبر الأصوات

والمهمينة على الخطاب؛ إذ أحالت القارئ بتواردها المتواتر على دلالة التوجع، فاستغنى بها الشاعر عن الدلالة العرفية الاجتماعية المصرح بها من أول بيت في مطلع قصيدته حين يقول:⁽²⁷⁾

أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ ... وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ

وبما أن رثائية أي ذؤيب كانت خطابا شعريا، فإن أنساقه البنائية تفرض علينا التركيز في قراءتنا على المتغيرات الصوتية التي تفرضها الخصائص الفنية للخطاب؛ أي المكونات ذات الحضور المكثف مثل القافية، والصيغ الصوتية الموحية التي تجعلنا نسلّم بأننا أمام تحدي الكشف عن «الأشكال والرموز المكرسة»⁽²⁸⁾، على ألا يكون هذا الكشف بحثا في الكم والكثافة لهذه المكونات، وإهمال جوهر الشعر؛ «فالنسيج الصوتي بعيد عن أن يحد في تأليفات عديدة لا غير».⁽²⁹⁾

إن النظرة الأولية في بنية القصيدة تتعالتق معها في أذهاننا استفهامات عديدة تجعلنا نتساءل عن سر اختيار صوت العين ليكون صوتا ختاميا لأبيات القصيدة، كما هيمن حضوره في بنية الخطاب إلى جانب أصوات بعينها مثل النون، والميم، والهاء، والواو؛ ولنا في الأبيات التالية ما نعلل به هذه الرؤية الشعرية الدلالية للصوت العربي في الخطاب، يقول أبو ذؤيب:⁽³⁰⁾

أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ ... وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ
قَالَتْ أُمَيْمَةُ مَا لِحِسْمِكَ شَاحِبًا ... مُنْذُ ابْتَدَلْتُ وَمِثْلُ مَا لَكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِحَنْبِكَ لَا يَلَائِمُ مَضْجَعًا ... إِلَّا أَقْصَرُ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لِحِسْمِي أَنَّهُ ... أَوْدَى بَنِيَّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
أَوْدَى بَنِيَّ وَأَعْقَبُونِي عُصَّةً ... بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً لَا تُقْلَعُ

وقع اختيار الشاعر على الدوال التي تنتهي عند صوت العين لتكون بنية ختامية لأبيات القصيدة (يجزع/ بنفع/ مضجع/ ودعوا/ تقلع...)، وهي نهايات معبرة عن حالته النفسية المثقلة بالترزأ الذي أصابه لفقدان أبنائه الخمسة، فحملت محاكاة صوتية لتوجعه الذي صاحبه سلسلة من الأئين عبر صوتي الميم والنون المهممتان بشكل يتن فلا يكاد يخلو دالٌّ منها داخل القصيدة، وهما كما قلنا سلفا لِنَفْسِ تَنْتَ عبر غنتها التي تميزهما؛ فتراكيب مثل (أمن المنون/ بمعتب/ من/ أميمة ما لحسمك/ أم ما لحنبك/ أن ما لحسمي/ بني من) تعطي القصيدة سلسلة أئين متواصل الحلقات يعضد به دلالة العين على توجعه الذي ندرك نحن القراء معناه عن طريق «المعرفة الشعرية»⁽³¹⁾، بينما يمثله المبدع بما يسمى «الحدس الشعري»⁽³²⁾، وهي ميزة يتفرد بها الشعراء دون غيرهم.

خاتمة

من خلال تحليلنا للنماذج الشعرية السابقة يمكن القول بأن الخطاب العدولي المتسم بالجودة والتناسك والتفرد والمناسبة يولد في رحم البداية الفنية الناجحة، وبكل أسف نقرّ للقارئ العربي بسوء فهم الأوائل للبداية الناجحة لما حصرها في حسن الاستهلال، كما نغيب على المحدثين عندما اعتبروا الخطاب الشعري العربي التراثي مجموعة قطع من الموضوعات يلفقها الشاعر ليركب وحدات تعبيرية غير متناغمة الألوان والأشكال؛ لأن حقيقة التجربة الشعرية الناجحة مما سبق تكمن في قدرة الشاعر على التفاعل الكلي مع الشحنات الانفعالية التي تملأ أعماقه، فيستنطق اللغة بأصوات ارتدادية لتلك الشحنات الانفعالية، متجاوزا فيها التعبير بالدلالة العرفية الاجتماعية. ليركّب الصوت المهيمن بصور هذه التجربة من خلال عملية تكرارية قصدية متميزة، فيربط الخطاب الشعري شكلا ومضمونا بتلك الذات الشاعرة التي لا تفارقه في أذهان القراء أثناء العملية الإنجازية وبعدها إنتاجا وتحليلا، فتصير دلالات هذا الخطاب ذات بعد صوتي تجسدها هيمنة اختيارات محددة لأصوات محاكية للتجربة النفسية الموضوع، مولدة لسلسلة من الإيحاءات الشعرية تشغلنا دلالتها عن المعاني العرفية للكلمات.

ولا يفوتني في الأخير أن أشير إلى الحاجة الملحة لتأطير مثل هذه القراءات والتحليل بفرع مهم من فروع الشعرية العربية يمكننا أن نطلق عليه اسم الشعرية الصوتية؛ يقدم في ثنايا اهتماماته بالشعرية عموما والخطاب الشعري على وجه الخصوص طرحا يمزج بين ما هو صوتي وما هو دلالي في بعدهما الشعري، فلا قيمة لمفهوم الجمال إذا لم تحمل هندسة معمار كل خطاب ما يعبر عن عمقه، ويعطيه صبغة التفرد عن مجموع الخطابات الماثلة له في حقل الشعرية العربية بشكل عام.

هوامش

- (1)- ترفتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، الطبعة الأولى 2012، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الصفحة: 466.
- (2)- أدونيس، الشعرية العربية، الطبعة الثانية 1989، دار الآداب، بيروت، لبنان، الصفحة: 63.
- (3)- البحري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة (د.ت)، دار المعارف، القاهرة، مصر، المجلد الثاني، الصفحة: 1154.
- (4)- كمال أبو ديب، في الشعرية، الطبعة الأولى 1987، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الصفحة: 106.
- (5)- المصدر السابق، الصفحة: 1152.
- (6)- كمال أبو ديب، في الشعرية، الصفحة: 21.

- (7)- تزيثان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية 1990، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الصفحة: 38.
- (8)- أمبرطو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، الطبعة الثانية 2010، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الصفحة: 230.
- (9)- رومان ياكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنوز، الطبعة الأولى 1988، الصفحة: 54.
- (10)- المرجع نفسه، الصفحة: 54.
- (11)- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، حميد لمحمداني والجلالي الكدية، طبعة 1995، منشورات مكتبة المناهل، الصفحة: 14.
- (12)- أدونيس، الشعرية العربية، الصفحة: 64.
- (13)- المصدر نفسه، الصفحة: 64.
- (14)- جوناثان كول، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، الطبعة الأولى 2002، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الصفحة: 106.
- (15)- أدونيس، زمن الشعر، الطبعة الخامسة 1986، دار الفكر، بيروت، لبنان، الصفحة: 11.
- (16)- أبو نواس الحسن ابن هاني، الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، (د.ت / د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الصفحة: 134.
- (17)- أدونيس، الشعرية العربية، الصفحة: 65.
- (18)- المصدر نفسه، الصفحة: 65.
- (19)- أدونيس، الثابت والمتحول، الطبعة الأولى 1987، دار العودة، بيروت، لبنان، الصفحة: 144.
- (20)- المرجع نفسه، الصفحة: 144.
- (21)- شعار كلمات وأشياء عنوان كتاب كامل لميشال فوكو (Michel Foucault, Les Mots Les Choses , Une archéologie des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966).
- (22)- جوناثان كول، مدخل إلى النظرية الأدبية، الصفحة: 106.
- (23)- المرجع نفسه، الصفحة: 99.
- (24)- ابن زيدون أبو الوليد أحمد بن عبد الله، الديوان، تر: يوسف فرحات، الطبعة الثانية 1994، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، الصفحة: 298.
- (25)- تزيثان تودوروف، الشعرية، الصفحة: 06.
- (26)- ابن زيدون، الديوان، الصفحة: 298.
- (27)- أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تح: أحمد خليل الشال، الطبعة الأولى 2014، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بورسعيد، مصر، الصفحة: 158.
- (28)- جون إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، طبعة 1993، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، الصفحة: 385.
- (29)- أدونيس، الشعرية العربية، الصفحة: 65.

(30)- أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، الصفحة: 159/158.

(31)- أدونيس، الشعرية العربية، الصفحة: 76.

(32)- المرجع نفسه، الصفحة: 77.

قائمة المراجع:

- (1) ابن زيدون أبو الوليد أحمد بن عبد الله، الديوان، تر: يوسف فرحات، الطبعة الثانية 1994، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- (2) أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تح: أحمد خليل الشال، الطبعة الأولى 2014، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بورسعيد، مصر.
- (3) أبو نواس الحسن ابن هاني، الديوان، تح: أحمد عبد المجيد الغزالي، (د.ت / د.ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- (4) أدونيس، الثابت والمتحول، الطبعة الأولى 1987، دار العودة، بيروت.
- (5) أدونيس، الشعرية العربية الطبعة الثانية 1989، دار الآداب، بيروت، لبنان.
- (6) أدونيس، زمن الشعر، الطبعة الخامسة 1986، دار الفكر، بيروت، لبنان.
- (7) أمبرطو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، الطبعة الثانية 2010، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.
- (8) البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، الطبعة الثالثة (د.ت)، دار المعارف، القاهرة، مصر، المجلد الثاني.
- (9) تزفتان تودوروف، نظريات في الرمز، تر: محمد الزكراوي، الطبعة الأولى 2012، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان.
- (10) تزفتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية 1990، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.
- (11) جون إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، طبعة 1993، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- (12) جوناثان كول، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، الطبعة الأولى 2002، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
- (13) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنوز، ط1، د.ت.
- (14) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، حميد لمحمداني والجلالي الكدية، طبعة 1995، منشورات مكتبة المناهل.
- (15) كمال أبو ديب، في الشعرية، الطبعة الأولى 1987، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان.