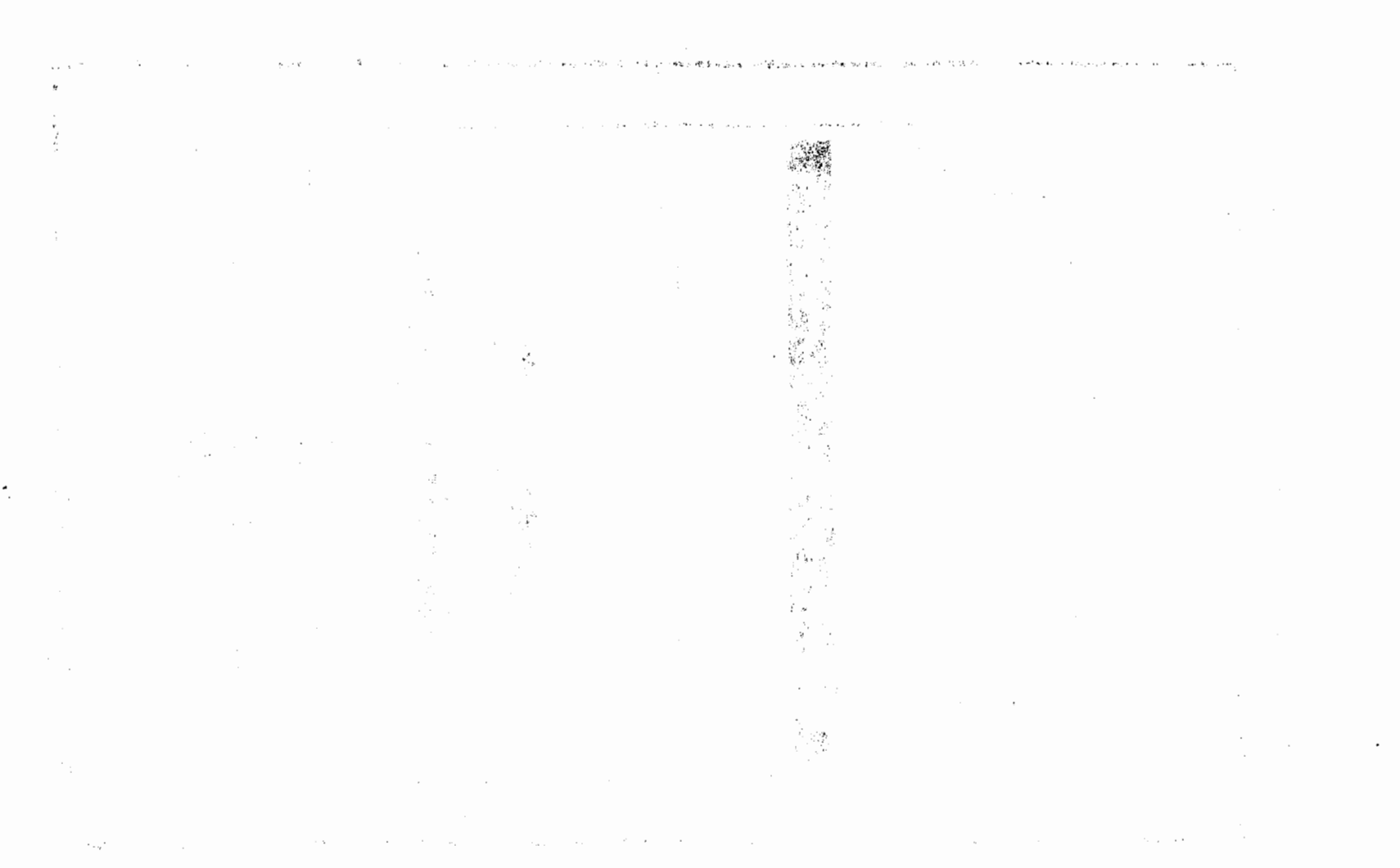
مجلة بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

العدد السابع والستون يناير ٢٠٠٨

مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الإنسانية

http : // Art.menofia . edu. eg *** E. mail : arts @ mailer . menofia . edu. eg



هيئة تحرير مجلة بحوث
كلية الآداب - جامعة المنوفية

مجلس التحرير

أ.د /عبد المنعم شحاته محمود
عميد الكلية - ورئيس التحرير

أ.د / عادل محمد هريدى
وكيل الكلية للدراسات العليا
ونائب رئيس التحرير

أ.د / أحمد على محمد تاج — محرر تنفيذى

د / محمد السيد عزوز — محرر تنفيذى

أ/ عادل عبد الهادى شاهين — سكرتير التحرير

مجلة علمية محكمة تعنى بالدراسات الإنسانية

الهيئة الإستشارية :

أ.د / فتحى محمد مصيلحى — أ.د / زينب عفيفى شاكر
أ.د / صلاح عبد الجابر عيسى — أ.د / عيد مهدى بلبع
أ.د / حلمى أحمد شلبى — أ.د /جبر محمد جبر
أ.د / أحمد عبد القادر الشاذلى — أ.د / ثريا السيد عبد الجواد

جميع المراسلات توجه بأسم الأستاذ / سكرتير التحرير
العنوان : كلية الآداب - جامعة المنوفية - شبين الكوم
http : // Art.menofia . edu. eg *** E. mail : arts @ mailer . menofia . edu. eg

أصول البحوث والمواد التى تصل للمجلة

لا ترد ولا تسترجع سواء

نشرت أم لم تنشر

جميع الآراء الواردة فى هذه المجلة

تعبر عن رأى كاتبيها ولا تعبر

بالضرورة عن رأى المجلة

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة التحرير

مع اعتماد اللائحة الجديدة للنشر العلمى بكلية الآداب فى أوائل الالفية الثالثة حسب التقويم الميلادى للحضارة البشرية .

تقدم كلية الآداب جامعة المنوفية شكلاً جديداً من النشر العلمى كسلسلة إصدارات خاصة تخضع فى شروط تحكيمها ونشرها للقواعد العلمية المتبعة فى مجلة بحوث كلية الآداب .

وتهدف السلسلة إلى إثراء المكتبة العربية بالبحوث العلمية الجادة التى قد لا تستوعبها صفحات المجلة الدورية ، والتى ترى هيئة التحرير أن لها قيمتها العلمية .

ويسر هيئة تحرير المجلة أن تتلقى الأنتاج العلمى للزملاء العاملين بحقل العلوم الإنسانية والآداب واللغات العالمية حتى تقدمها للعلماء والمختصين والمهتمين من خلال هذه النافذة الجديدة .

" والله ولى التوفيق "

هيئة التحرير

مجلة
بحوث كلية الآداب
جامعة المنوفية

سلسلة إصدارات خاصة
(٦٧)

التكرار الصوتى

سماته الاسلوبية، ودلالاته الفنية

دراسة نظرية تطبيقية

إعـــداد

د/ عبد الحميد هنداوى
الأستاذ المساعد بقسم البلاغة والنقد الأدبى
والأدب المقارن – كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

محكمة تصدرها كلية آداب المنوفية

العدد السابع والستون يناير ٢٠٠٨

التكرار الصوتي
سماته الأسلوبية ، ودلالاته الفنية
دراسة نظرية تطبيقية

د/ عبد الحميد هنداوي
الأستاذ المساعد بقسم البلاغة
و النقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

التكرار الصوتي

سماته الأسلوبية ، ودلالاته الفنية

دراسة نظرية تطبيقية

د/ عبد الحميد هنداوي
الأستاذ المساعد بقسم البلاغة
و النقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم – جامعة القاهرة

كشفت الدراسات الأسلوبية الحديثة للتكرار عن عدد من الصور والأنماط تختلف باختلاف المستويات اللغوية للبحث ، وتتنوع بين المستوى المعجمي والصوتي والصرفي والنحوي .

وقد سبق لنا في بحث سابق أن عرضنا تلك الصور والأنماط[1] ، ويمكننا أن نلخص تقسيمنا السابق للتكرار على النحو التالي:

أولا : التكرار الصوتي :

قسمنا التكرار الصوتي إلى هذه الأنواع:

أولا: بحسب نوع الأصوات:

ينقسم إلى:

١– تكرار حرف :

كما في (**أمم ممن معك**) (**تحبُّون**) (**يحببْكم**).

٢– تكرار حركة :

وهي:

إما قصيرة :كما في (**النُّذُر– الزُّبُر– الدُّبُر– سُعُر– القَمَر**)

وإما حركة طويلة :وهي المدود بالألف والواو والياء كما في نهايات الفواصل القرآنية.

٣– تكرار مقطع :كما في وسوس– كبكب –زلزل

٤– تكرار كلمة : وذلك حينما توظف كصوت بغض النظر عن دلالتها المعجمية.

وذلك كما في تكرار كلمة الحاقة في (**الحاقة. ما الحاقة. وما أدراك ما الحاقة**)

ثانيًا: بحسب صفة الأصوات :

وذلك كتكرار الهمس والجهر والإطباق والقلقلة إلخ. وذلك كتكرار صفة القلقلة في فواصل سورة (ق).

ثالثًا: بحسب كيفية التكرار:

وينقسم إلى:

١- متتابع :كما في (**أمم ممن معك**) وكما في (**سُعُر**) و(**سَقَر**).

٢- منفصل:كما في (**ن. والقلم وما يسطرون**) وأمثلة كثيرة.

رابعًا: بحسب درجة التكرار:

وينقسم إلى:

١- مطرد :وهو التكرار الملتزم به في موضع معين كفواصل الآيات أو القوافي ومن أمثلته تكرار حرف الراء في جميع فواصل سورة القمر، وتكرار الهاء في الفقرة المعروضة من سورة الحاقة "**يا ليتني لم أوت كتابيه**.. "الآيات.

٢- غير مطرد : وذلك كالتكرار المتناثر في مواضع متعددة في النص بغير التزام بالمكرر في موضع بعينه.

خامسًا :بحسب القيمة الفنية :

وينقسم إلى:

١- مطابق: وهو ما جاء متسقًا مع سياقه بلا تكلف، وتبدو قيمته الجمالية في إحداث نوع من الموسيقى الداخلية لها أثر إيجابي كبير في تلقي المخاطب.

٢- بليغ: وهو ما جاء متسقًا مع سياقه مع زيادة نكتة أو غرض بلاغي يمكن الوقوف عليه عند تأمل المناسبة بين السياق والسمات الصوتية المكررة.

٣- متكلف: وهو ما جاء متنافرًا مع السياق.

وجميع النماذج القرآنية تنتمي إلى النوعين الأول والثاني أي أنها مطابقة وبليغة في الوقت نفسه، ولكن يتضح دخولها في النوع الثاني أو يخفى بحسب القدرة على استشفاف النكتة والغرض البلاغي الذي وظف التكرار الصوتي لأجله، وهو ما سوف نكشف عنه في الأمثلة التي سنقوم بتحليلها في هذا البحث .

أما النوع الثالث المتكلف فليس له أمثلة في الكتاب العزيز.

ثانياً : التكرار المعجمي :

أ - تكرار اللفظ نفسه

ب- تكرار المادة دون اللفظ

ثالثا : تكرار نحوي :

وينقسم إلى:

١- تكرار تام :

وينقسم إلى:

أ - تكرار جملة واحدة :

وذلك بطريقة مطردة في جميع وحدات النص.

ب- تكرار عدد من الجمل (فقرة أو مقطع شعري) :

وذلك بطريقة مطردة في جميع وحدات النص.

٢- تكرار منقوص : (لا يطرد في جميع الوحدات)

القسم الثاني : التكرار المعنوي ويشمل :

١- تكرار المعنى المفرد:

ويشمل الصور الآتية:

أ. تكرار بالترادف.

ب. تكرار بالتوكيد.

ت. تكرار بالبدل.

ث. تكرار بعطف البيان.

ج. تكرار بالضمير

ح. تكرار باسم الإشارة.

خ. تكرار بالتجريد.

د. تكرار بذكر الخاص أو العام. وأنواع أخر.

٢_ تكرار المعنى الجملي :

وذلك بالجمل التي تقع توكيدًا معنويًا.

أ- تكرار بالتوكيد المعنوي .

وذلك بالجمل المترادفة.

ب- تكرار الدلالة الحالية أو المقامية

وتشمل الصور التالية:

١. **تكرار دلالة حال المتكلم.**

٢. **تكرار دلالة حال المخاطب.**

٣. **تكرار الغرض أو الفكرة.**

القسم الثالث:التكرار الإيقاعي:

ويشتمل على النوعين التاليين:

١ـ التكرار الصيغي

٢- (التكرار العروضي).

القسم الرابع: التكرار الموقعي:

أ. تكرار استهلالي :

(وذلك في صدر البيت أو المقطع).

ب. تكرار ختامي

(وذلك في عجز البيت أو المقطع).

ت. تكرار حرّ:

وهو ما كان غير استهلالي ولا ختامي، وهو ما أسميناه آنفًا بالتكرار النحـــوي بأقســـامه المذكورة.

القسم الخامس: التكرار البديعي:

و يشمل الفنون التالية:

١-ا لجناس.

٢-العكس أو التبديل.

٣-تشابه الأطراف.

٤-رد الأعجاز على الصدور.

٥-الترديد.

٦-التذييل.

٧-التعطف.

٨- المشاكلة

٩-الإرصاد أو التسهيم.

١٠-الازدواج.

١١-السلب و الإيجاب.

١٢-التطريز.

١٣-المشاركة.

١٤-المراجعة.

١٥-التخيير.

١٦-التفريع.

١٧-التفريق.

١٨-الجمع مع التفريق.

١٩-التقسيم.

ومن الجدير بالذكر أن نبين هنا - لا على سبيل الفخر، و لكن من باب وضع الأمـــور في نصابها الصحيح - أن هذا التصور لمبحث التكرار هو تصور لم أسبق إليه فيما أعلم، و قد أشار بعض الباحثين إلى بعض هذه الصور في بحـــوثهم و إجـــراءاتهم التطبيقيـــة دون النظرية غالبا[٢]، ولكني أستطيع أن أزعم أن أحدا لم يسبق إلى عرض تقسيم لصور التكرار بهذه الصورة.

و الغرض من ذلك أن أقرر أن هذا العرض هو مجرد تصور شخصي معروض للنظر فيه لإقراره أو رفضه بأدلة علمية موضوعية.

و أحب أن أؤكد أن الغرض من عرض هذا التقسيم ليس هو المباهاة بكثرة الأنواع والفروع ، فليست هذه سكاكية حديثة، و لسنا ندعو إلى اعتماد التقسيمات و التفريعات في الدرس البلاغي و الأسلوبي عموما، ولكننا أردنا بذلك مجرد محاولة لاستقصاء تلك الظاهرة العجيبة الفريدة، وهي مجرد محاولة للمِّ شعثها، وجمع شتاتها المبعثر بين ثنتى مباحث العربية كلها، وليس بين فنون البلاغة وحدها.

والمقصد كما بينت آنفًا أن ينظر إلى تلك الفنون والأنواع من حيث كونها تكرارا له دلالته الفنية، لا من حيث كونها شيئا آخر مما التفت إليه القدماء من قبل ، بحيث لا يكون تكرار التناول لهذه الظاهرة من باب المعاد لاختلاف المتعلق به.

وأخيرا أحب أن أنبه إلى أن هذا الذي قد انتهينا إليه في تقسيم التكرار إنما هو نتاج النظرة الأسلوبية الحديثة التي تختلف اختلافًا كبيرًا عن مثيلتها في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة على السواء.

فعلى الرغم من كثرة الدراسات البلاغية القديمة والحديثة التي تناولت ظاهرة التكرار – سواء على المستوى التنظيري أو التطبيقي – فإن هذه الدراسات جميعًا تتسم بالضحالة والضيق في مقابل تلك الدراسات الأسلوبية؛ إذ إن تلك الدراسات غير الأسلوبية لظاهرة التكرار لا تكاد تغطي ثلث حجم هذه الظاهرة.

فقد انحصرت تلك الدراسات جميعا في معالجة ظاهرة التكرار من جهة النظر إلى تكرار المفردات أو التراكيب على المستوى المعجمي وحده؛ وهذا المستوى هو أحد عدة مستويات دلالية يشملها البحث الأسلوبي لا في ظاهرة التكرار وحدها بل في جميع الظواهر الأسلوبية وهذه المستويات الدلالية تشمل المستوى المعجمي والصوتي والنحوي .....الخ.

ويرجع هذا – في رأيي – إلى ضحالة المعالجة البلاغية – سواء في الدراسات القديمة أو الحديثة – لبعض هذه المستويات اللغوية كالمستوى الصوتي أو المستوى الصرفي. فعلم البلاغة كان يقوم بدراسة (**الكلمة**) التي تعدل عن معناها المعجمي من خلال علم (**البيان**)، أو دراسة (**الجملة**) التي تخرج عن معناها الحقيقي إلى غرض بلاغي من خلال علم (**المعاني**). ولكن هذا العلم – البلاغة – لم يكن يدرس ما يتصل بمظاهر (**الانحراف**) الأسلوبي في النص الأدبي بصورة كاملة [٣].

يقول **د / النويهي** :

" أما البلاغيون والنقاد فلم يكد يزيد التفاتهم في هذا المجال على قولهم: إن مخارج الحروف ينبغي أن تكون فصيحة ."[٤] .

وهذا الكلام لا يحتاج منا إلى جهد كبير للبرهنة عليه.

فعلى المستوى الصوتي ــ محل البحث:-

نستطيع أن نقرر أن دارسي علم الأصوات في لغتنا العربية قد انتهت جهودهم عند تحديد صفات تلك الأصوات من حيث كونها مهموسة أو مجهورة، رخوة أو شديدة، مطبقة أو منفتحة، مستعلية أو منخفضة، ذات صفير أو استطالة وتفشٍ أو مد ولين .... الخ. ومن حيث بيان مخارجها، من حيث كونها شفوية أو حلقية أو من بين الأسنان أو من وسط الحنك .... أو غير ذلك.

ولا نكاد ــ نجد فيما خلف أسلافنا في هذا الجانب من جوانب الدلالة اللغوية – لا نكاد نجد تعمقًا لدلالة تلك الأصوات . اللهم إلا إشارات سريعة عن بعض اللغويين كالخليل وسيبويه وابن جني تكشف عن وعيهم بما بين التركيب الصوتي للكلمة وما وضعته العرب لها من الدلالات والمعاني من المناسبة والمواءمة[٥].

وإذا كان دور اللغويين قد ينتهي غالبًا عند هذا الحد – وهو رصد دلالات الكلمة، والحكم عليها في ضوء المنهج المعياري من جهتي الضبط والاستعمال بالصواب أو الخطأ – فلقد كنا نتوقع أن يستكمل البلاغيون البحث في هذا الجانب بتعمق دلالات هذا الجانب الثرّة والموغلة في الرمزية والخفاء ولكن جهود البلاغيين قد وقفت عند وضع سمات صوتية محددة توصف بها الكلمة بالفصاحة، وتنزع عنها تلك الصفة إذا ما خلت من تلك السمات، وذلك بغض النظر عن العلاقة المتبادلة بين الكلمة بذلك التشكيل الصوتي وبين سياقها ومقامها الذي وردت فيه ولم يزد البلاغيون -والنقاد كذلك- على استثمار إشارات الخليل وسيبويه ومن تبعهما - إلى ما بين التشكيل الصوتي للكلمة والدلالة من مناسبة - في أكثر من ذلك ، اللهم إلا ما ورد عن بعضهم من إشارات سريعة إلى مناسبة الأصوات الفخمة أو الشديدة لمواقف البأس والشدّة والفخر والحرب والشجاعة ونحو ذلك، ومناسبة الألفاظ الرقيقة اللينة للمعاني الرقيقة من الشوق والحنين ونحوهما .

وإذا كان هذا هو مدى التفات هؤلاء اللغويين والبلاغيين إلى القيمة الفنية للأصوات فمن باب أولى يتضح مدى التفاتهم إلى ظاهرة التكرار الصوتي ؛لأنها متفرعة على ما سبق بطبيعة الحال.

أما على المستوى الصرفي فقد التفت بعض البلاغيين كعبد القاهر وابن الأثير وغيرهم إلى التفريق بين دلاليّ كل من الاسم والفعل على العموم، ولكنهم لم يتعمقوا في النظر إلى الفروق الدلالية الفنية المصاحبة لكثير من صيغ الاسم أو الفعل بالنظر إلى تلك الصيغ على التفصيل؛ وإنما اكتفوا في غالب الأمثلة والنماذج بالنظر إلى الفارق الأساس وهو الاسمية أو الفعلية في الصيغتين دون التركيز على باقي المعاني والدلالات المنبثقة من تقسيم كل واحد من الاسم والفعل إلى أنواع عديدة من الصيغ بلغت من الكثرة أن ذكر بعضهم أنها تنأى عن الحصر(٦).

وإذا كان هذا هو مدى التفات هؤلاء اللغويين والبلاغيين إلى القيمة الفنية للصيغ الصرفية فمن باب أولى يتضح مدى التفاتهم إلى ظاهرة التكرار الصرفي ؛لأنها متفرعة كذلك على ما سبق أيضا.

أما على المستوى النحوي: ونقصد بذلك التكرار على مستوى الجمل، فجدير بالذكر أن نقرر هنا أن ظاهرة التكرار قد توزعت في الدرس البلاغي عند القدماء والمتأخرين على السواء على عدد كبير من الفنون البلاغية لا سيما فنون البديع الذي تناول فيه البلاغيون أمثلة ونماذج تلك الظاهرة لا بوصفها تكرارا ولكن بوصفها جناسًا تارة أو سجعًا أو ائتلافًا .... أو غير ذلك مما سنفصله لاحقًا، إن شاء الله تعالى، وقد تضمنت بعض هذه الفنون التكرار على مستوى الكلمة، وتضمن بعضها الآخر التكرار على مستوى الجملة.

وقد أدى ذلك إلى ضيق النظرة إلى ظاهرة التكرار في الدراسة القديمة والحديثة على السواء بحيث أصبحت لا تمثل عُشر صور هذه الظاهرة في الحقيقة.

ويهدف هذا البحث لا إلى إعادة تسمية تلك المباحث التي سماها القدماء سجعا أو جناسًا أو ائتلافًا، أو مجرد تسمية الصور المستخدمة لهذه الظاهرة في الأدب الحديث بالتكرار؛ فهذا الهدف على قيمته العلمية التي لا تجهل فإنه يبدو من وجهة نظرنا هدفا قاصرًا، فضلا عن أنه قد يفتح الباب إلى نزاع لفظي حول هذه الصور والنماذج :هل يعمّها مصطلح التكرار أم الأولى أن تندرج تحت مصطلح آخر. ؟

وقضية المصطلح على أهميتها العلمية فإنها لا تمثل لدينا جانبًا من الأهمية إلا باعتبارها مدخلا لدراسة الظاهرة موضوع البحث.

فمما لا شك فيه أن ثمة فروقًا دلالية واضحة، بين النظر إلى نموذج من النماذج باعتباره جناسًا مثلا أو باعتباره تكرارا ....؛ لأن ذلك يمثل المدخل إلى التذوق الفني لهذا النموذج الأدبي، والذي يترتب عليه الإحساس بجمالياته ومناسبتها لفكرة النص .

ومن ثم يصبح هدف هذا البحث هو إعادة قراءة هذه النماذج وإعادة تحليلها وتذوقها في ضوء النظرة الحديثة إلى التكرار باعتباره ظاهرة تعم الأصوات، والبنية المعجمية، والوحدات الصرفية والنحوية؛ كما تعم اللفظ والمعنى على السواء .

وغني عن البيان أن نقرر مدى اتساع البحث بهذا التصور إلى الحد الذي يجعل محاولة معالجته في بحث واحد ضربا من التعسف، ونوعا من الإخلال لا نستطيع من خلالها تعمق الدلالات الفنية الثَّرَّة لهذا الأسلوب الفريد .

ولذا فسوف نجعل معالجتنا لهذه الظاهرة في عدد من البحوث التي نأمل تتابعها لنعمق البحث في كل واحد من جوانب هذه الظاهرة. .

وقد اقتصر هذا البحث على معالجة جانب من الجوانب التي لم تلق اهتمامًا كبيرًا من الدارسين لظاهرة التكرار قديمًا وحديثًا.

وهو ذلك النوع الذي اصطلحت على تسميته بالتكرار الصوتي.

العلاقة بين التشكيل الصوتي كدال وبين إيحاءاته الدلالية :

من الضروري قبل أن نخوض غمار البحث في ظاهرة التكرار الصوتي أن نبدأ بتأصيل هذه الظاهرة بالبحث عن طبيعة العلاقة بين التشكيل الصوتي كدال وبين إيحاءاته الدلالية.

فعلى الرغم من كون الأصوات هي اللبنات الأولى والأساس في تشكيل البناء اللغوي فإنها لم تلق من الباحثين إلى الآن العناية الكافية لاستثمار طاقاتها الدلالية ، وابتعاث إيحاءاتها الثَّرَّة في فاعليتها الدائبة مع السياقات الأدبية .

ولعل ذلك يرجع في رأيي — إلى أمرين : صعوبة البحث في هذا المجال الموغل في الرمزية ، مع تأبِّيه على التقعيد والتقنين ، حيث يستطيع الناظر إلى دلالات الأصوات أن يتخرص ببعض تلك الدلالات التي يضفيها عليها السياق دون أن يجزم في كثير من الأحيان أن هذه الدلالات هي فعلاً دلالات تلك الأصوات ، وليست مجرد معان فرضتها الدلالة المعجمية أو الصرفية أو التركيبية ، ثم قام ذهن القارئ بتحميلها على الأصوات .

والأمر الآخر — وهو تأبِّي تلك الدلالات على التقعيد والتقنين — يرجع إلى أنَّ كثيرا من تلك الدلالات لا ترجع إلى قيمة الصوت في ذاته بقدر ما تكون وليدة السياق وخليقته ، فالسياق هو الذي حمَّل الصوت هذا المعنى ، وهو الذي استخدم الحرف أو الكلمة كصوت له دلالات كثيرة في السياقات والمواقف المختلفة . وإن كان ذلك يختلف — لا محالة — باختلاف البيئات اللغوية.

لعل هذه — في نظري — أهم أسباب ندرة البحث في هذا المجال على مستويه النظري والتطبيقي .

ونستطيع أن نقول إن هناك تفاعلاً دائما بين السياق والتشكيل الصوتي، فالمبدع يختار بوعي أو لا وعي التشكيل الصوتي المناسب للسياق الذي يخوض فيه .

كما أن السياق هو الذي يخلع على التشكيل الصوتي إيحاءاته المناسبة له.

ونستطيع أن نزعم أن اختيار المبدع يدل على أن هناك علاقة خفية بين السمات الصوتية والمعاني الدالة عليها .

غير أننا نقرر أن معاني تلك الأصوات إنما هي معان تركيبية سياقية وليست معاني إفرادية وأنها مستقرة في الحس اللغوي للمبدع وتعمل على توجيه اختياراته الصوتية بطريقة لا شعورية.

ويقوم هذا البحث ـ أولا قبل دراسة ظاهرة التكرار الصوتي ـ بتأصيل الدلالة الصوتية للكلمة من حيث النظر في صفات الأصوات من حيث الجهر والهمس والرخاوة والشدَّة والانطباق والانفتاح والاستعلاء والانخفاض والصفير والاستطالة والتفشّي والمدِّ واللين والانحراف والتكرير والهُوِيِّ وغير ذلك .

ومن حيث ما يصاحب الكلمة عند النطق بها من ظواهر صوتية كالنبر والتنغيم ، ثم من حيث النظر في مخارجها المختلفة ، وبحث العلاقة بين تلك السمات الصوتية للتشكيل الصوتي للكلمة ومناسبتها لسياقها ونسقها الدلالي .

ويبقى جانب آخر من دراسة التشكيل الصوتي وهو الأوزان الشعرية ، أو موسيقى الكلام لنشمل ضروب الموسيقى النثرية . وقد رأينا إفراد هذا الجانب ببحث مستقل ، فقصرنا بحثنا هذا على دراسة الدلالة الصوتية للكلمة من حيث ما ذكرنا دون التعرض للدلالة الموسيقية للكلام .

ومع حداثة البحث في هذا المجال وطرافته فإننا لا نزعم أننا نبدأ فيه من فراغ؛ بل إن ثمة محاولات عديدة قديمة وحديثة قد حاولت ولوج هذا الميدان غير أن كثيرا من تلك المحاولات قد وقفت على شاطيء هذا البحث دون الولوج إلى أعماقه .

وثمة دراسات قد ضلّت الطريق في هذا المجال وتنكبت عن سواء السبيل.

الدراسات اللغوية القديمة :

أما الدراسات القديمة فإننا نستطيع أن نقف فيها على معالم هادية ومحاولات جادة يمكننا عن طريقها الوقوف على التفات هؤلاء القدماء إلى دلالة الصوت ومناسبته لمعناه . وهذه المحاولات الجادة في هذا السبيل نجد بعضها عند الخليل بن أحمد ، وكثيرا منها لدى سيبويه في كتابه ، كما نجدها أكثر نضجا عند ابن جنّي في خصائصه ، وفي كتابات ابن الأثير من بعده .

فمما جاء عن الخليل في ذلك قوله : " كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا: (صرّ) ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا : (صرصر)"[٧] .

نلمح هنا إشارة الخليل إلى ما بين الفعل الثلاثي المضعف العين "صرّ" وبين معناه من التناسب من حيث بنية الصيغة ودلالتها على المعنى الإفرادي لتلك الكلمة، فنحن نلاحظ أن تضعيف الراء الناشئ عن التشديد فيها ينتج عنه نوع من المطّ والاستطالة ينشأ عن سمة التكرارية التي تتسم بها الرّاء وهذا في نهاية الكلمة يناسب ما في صوت الجندب من مدّ واستطالة.

فالمناسبة هنا ظاهرة بين أصوات هذه الكلمة ومعناها الذي تدل عليه .

فإذا انتقلنا إلى كلام سيبويه في هذا الموضع فإننا نجد أن سيبويه قد أصّل سبق الخليل إلى هذا الباب ، فهو يقول : " هذا باب افعوعل وما هو على مثاله مما لم نذكره: " قالوا خشن وقالوا اخشوشن ، وسألت الخليل فقال : كأنهم أرادوا المبالغة والتوكيد ، كما أنه إذا قال (اعشوشبت الأرض) فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرا عاما قد بالغ .."[٨].

لقد التفت الخليل وسيبويه هنا إلى أثر زيادة المبنى في زيادة المعنى ، كما قد التفتا كذلك إلى الغرض من تلك الزيادة وهو هنا المبالغة والتوكيد . وقد عقد سيبويه لذلك بابا في كتابه وسماه "ما جاء على مثال واحد حين تقاربت المعاني"[٩].

ونحتاج أن نقف أمام بعض هذه المواضع لتأمله وبيان مدى وقوف سيبويه على هذه الظاهرة فلنتأمل على سبيل المثال قوله :" ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني، قولك النزوان والنقزان والقفزان ، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع ، ومثله العسلان والرتكان ... ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك ، ومثله الغثيان لأنه تجيُّش نفسه وتثور ، ومثله الخطران واللمعان لأن هذا اضطراب وتحرك ، ومثل ذلك اللهبان والصخدان والوهجان لأنه تحرك الحرِّ وثوره فإنما هو بمنزلة الغليان..... "[١٠] .

نلمح في هذا النص التفات سيبويه إلى الدلالة المركزية المشتركة التي توحي بها البنية الصوتية لتلك المصادر (النزوان والنقزان والقفزان والعسلان والرتكان والغليان والغثيان والخطران واللمعان واللهبان والوهجان .....الخ) .

فهذه المصادر قد اشتركت جميعا في بنية صوتية واحدة هي صيغة فعلان بما لها من سمات صوتية خاصة .

وإذا تأملنا الدلالة المعجمية لتلك المصادر وجدناها تشترك جميعها في معنى مشترك بينها هو الحركة والاهتزاز والاضطراب ، وهى تعبر عن الشيء الذي تزداد حركته واهتزازه

واضطرابه شيئا فشيئا ثم تطول حركته ويستمر اضطرابه حينا ولا يكون هدوؤه فجأة بل يستمر زمنا حتى يهدأ .

وإذا تأملنا البنية الصوتية لتلك المصادر التي جاءت على صيغة (فعلان) وجدنا أن توالى الحركتين القصيرتين (الفتحتين) وإتباع هاتين الفتحتين بفتحة طويلة هي ألف المد ، ثم انتهاء الكلمة بالنون ذات الغنة المجهورة التي يمتد زمن النطق بها حينا بما يشبه الزنّة الطويلة ..... إذا تأملنا ذلك كله وجدنا تمام المناسبة بين السمات الصوتية لتلك المصادر والمعنى الذي تدل عليه وهو الحركة والاهتزاز والاضطراب الذي يزداد شيئا فشيئا وهذا ما تعبر عنه الحركتان القصيرتان (الفتحتان المتواليتان) ثم تأتي الحركة الطويلة (ألف المد) لتعبر عن طول تلك الحركة، ثم يأتي حرف النون ليعبر عن معنى آخر وهو أن هدوء تلك الحركة لا يكون فجأة بل يحتاج إلى زمن يسير تخفت فيه الحركة شيئا فشيئا حتى تهدأ ، وهو ما تعبر عنه غنّة النون ذات الصوت المجهور .

وإذا كان سيبويه قد التفت إلى العلاقة بين الأصوات والدلالات الفنية التي تدل عليها في مثل تلك المصادر ، دون محاولة منه في الكشف عن وجه المناسبة بين أصوات تلك المصادر ومعانيها — فإن ابن جنّي قد تلقف إشارات كل من الخليل وسيبويه في هذا المجال ثم أولى هذا الباب عناية فائقة ، ولم يكتف فيه بالوقوف على الظاهرة كهؤلاء القدماء بل أخذ يعلل أو يبين وجه التناسب بين تلك الأصوات وتلك المعاني، وقد علّل لمناسبة تلك المصادر لمعانيها تعليلاً جيّدا بقوله : "فقابلوا بتوالي حركات المثال (أي الصيغة) أو البنية توالي حركات الأفعال " [11] .

فنجده هنا قد التفت إلى التكرار الصوتي للحركات وما بينه وبين الأفعال من مناسبة.

وقد اتجه البحث في دلالة الأصوات عند ابن جنّي إلى جهتين متكاملتين :

الأول : النظر إلى صفة الحرف ومخرجه وحاله من حيث التفخيم والترقيق والشدّة والرخاوة والجهر والهمس والإطباق والانفتاح والاستعلاء والاستطالة والتفشّي وغير ذلك ، وبحث العلاقة بين هذه الأحوال والصفات وبين الدلالة الوضعية للكلمة .

الثانية : النظر إلى دلالة الكلمة كتركيب صوتيّ له بنية وهيئة بعينها ، بحيث يبحث العلاقة بين طريقة تركيب أحرف تلك الكلمة ومناسبة ذلك التركيب وتلك الهيئة للمعنى الذي وضعت له الكلمة .

وقد اهتم ابن جنّي (ت ٣٩٢ هـ) بدراسة الدلالة الصوتية على هذين المستويين في " باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني " حيث يقول " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ، ونهج متلئب (أي ثابت) عند عارفيه مأموم ،

وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها ويحتذونها عليها ، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره "[١٢] .

وهو يشير إلى كثرة هذا النوع من دلالة الأصوات على المعاني في اللغة ، ثم يعرض أمثلة له فمما مثل به للنوع الأول تفريقهم بين الخضم والقضم والنضح والنضخ :

يقول : من ذلك قولهم : " خضم وقضم ، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء ، وما كان نحوهما من المأكول الرطب . والقضم للصلب اليابس ، نحو قضمت الدابة شعيرها ، ونحو ذلك، وفي الخبر " قد يُدرَك الخضمُ بالقضم " أي قد يدرك الرخاء بالشدة ، واللين بالشظف . وعليه قول أبي الدرادء : (يخضمون ونقضم والموعد الله"، ويوضح سر اختلاف الدلالة بين صوتيّ الخاء والقاف ، ويجعل ذلك راجعًا إلى رخاوة الخاء أي أنها صوت احتكاكي ، فهو يتناسب مع الشيء الرطب ، الذي يسهل أكله ، وإلى صلابة القاف فهي صوت انفجاري ومن ثم يتناسب مع أكل اليابس، الذي يصعب قطعه ، يقول : " فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث "[١٣] ولذلك فإن الشاعر عندما عبر عن مرارة العيش عبر عنها بقضم الجلمد وهو صخر يابس فقال :

والموتُ خيرٌ من حياةٍ مُرَّةٍ تُقضى لياليها كقضمِ الجلمدِ

ومن هذا الباب قولهم :

النضح والنضخ : والثاني أقوى من الأول ، في التعبير عن حركة الماء يقول تعالى {فيهما عَيْنَان نضَّاختان}[١٤] . "أي فوارتان بالماء " عن ابن عباس . والنضخ بالخاء أكثر من النضح بالحاء[١٥].

ظاهرة التكرار الصوتي في الدراسات اللغوية القديمة :

إذا كان القدماء كالخليل وسيبويه قد أولوا النظر إلى التراكيب الصوتية ومناسبتها لدلالاتها الفنية عناية خاصة ـــ أقول: إذا كان هؤلاء القدماء قد برعوا في هذا الجانب فإن ابن جنيّ قد استطاع أن يتقدم بهذا البحث خطوة أخرى نحو استثمار هذه النتائج في الوقوف على ظاهرة التكرار الصوتي وما لها من دلالات فنية ثرّة الأمر الذي جعل تلك المحاولات الأولى من جانب القدماء مجرد إشارات وومضات مضيئة لا تقارن بما قدم ابن جنيّ في هذا الباب إلا من حيث سبقها الزمني وريادتها لهذا الطريق الوعر .

فابن جنيّ يلمح المناسبة بين تلك الحركات المتوالية في صيغة (فعلان) التي جعلت تلك الصيغة ـــ بذلك التركيب الصوتي ، بتلك الهيئة ـــ مناسبة أتم المناسبة لمعناها الدال على الحركة والاضطراب[١٦] .

ولا يقف ابن جنّي هنا عند الأمثلة التي ذكرها عن الخليل وسيبويه بل يزيد على ذلك بأمثلة كثيرة ، ونحتاج أن نقف أمامها في هذا الباب وقفات متأنية لنرى إلى أي حد تكون القيمة الفنية لتكرار تلك الأصوات.

قال ابن جنّي بعد ذكر كلام الخليل وسيبويه السابق نقله : " ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حدّاه[١٧] ومنهاج ما مثّلاه. وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير ، نحو الزعزعة ، والقلقلة ، والصلصلة ، والقعقعة ، والصعصعة[١٨] والجرجرة والقرقرة ووجدت أيضا (الفَعَلى) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة ، نحو البشكى ، والجمزى والوَلَقَى ..... فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر ــ أعني باب القلقلة ــ والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيها "[١٩] .

يلمح ابن جنّي في هذا النص ما بين البنية الصوتية لهذه المصادر الرباعية المضعفة ومعناها من المناسبة ، إذ إن هذه المصادر بما اشتملت عليه من تضعيف وتكرير تناسب ما تدل عليه معانيها من التكرير المشترك بين ألفاظ تلك البنية مما يضيف إلى معناها المعجمي معنى آخر تضيفه دلالتها الصوتية .

كما يلمح ابن جنّي كذلك ما بين (الفَعَلَى) من تكرار الحركات وتلاحقها وتتابعها وما تدل عليه من معنى السرعة والتتابع وتوالي الحركات في الفعل كما توالت الحركات في النطق .

ويزيد ابن جنّي في بيان المناسبة بين الأصوات والمعاني فيقول : " ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال[٢٠] دليلا على تكرير الفعل ، فقالوا : كسّر ، وقطّع ، فتّح ، وغلّق ، وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أنْ يقابل به قوة الفعل ، والعين أقوى من الفاء واللام ؛ وذلك لأنها واسطة لهما، ومحفوفة بهما ، فصارا كأنهما سياج لها ، ومبذولان للعوراض دونها .

ولذلك نجد الإعلال بالحذف فيهما دونهما ..... فلما كانت الأفعال دليلة المعاني كرروا أقواها ، وجعلوه دليلا على قوة المعنى المحدث به، وهو تكرير الفعل، كما جعلوه دليلا على قوة المعنى المحدث به ، وهو تكرير الفعل ، كما جعلوا تقطيعه في نحو : صرصر وحقحق دليلا على تقطيعه ...."[٢١] .

لقد استطاع ابن جنّي في هذا النص السابق أن يكشف لنا عن المناسبة الوثيقة بين صيغة (فعّل) بما لها من سمات صوتية ودلالتها على التكرار في الحدث .

ويكشف ابن جنّي كذلك عن العلاقة بين المبنى والمعنى من حيث الزيادة والنقص في كل منهما فيقول : " وقد أتبعوا اللام في باب المبالغة العين ، وذلك إذا كررت العين معها في

نحو : دمكمك وصمحمح وعركرك وعصبصب وغشمشم ، والموضع في ذلك للعين، وإنما ضامتها اللام هنا تبعا لها ولاحقة بها ، ألا ترى إلى ما جاء عنهم للمبالغة في نحو اخلولق ، اعشوشب ، واغدودن ، واحمومى، واذلولى، واقطوطى ، وكذلك في الاسم نحو عثوثل ، وغدودن ، وحفيدد ، وعقنقل، وعبنبل ، هجنجل ..... كما ضاعفوا العين للمبالغة ، نحو عنل ، وصمل ، وقمر وحزق...." [٢٢] وقد أطال ابن جنّي في توجيه ذلك ، وهو واضح في أن زيادة المبنى فيه قد ناسبت زيادة المعنى ، وهو إرادة المبالغة .

وقد احتذى حذو ابن جنّي في هذه القضية كذلك ابن الأثير ، فأطال الوقوف أمام هذه النقطة مفيدا في ذلك مما أفاض فيه ابن جنّي ، وإن كان ما قدمه ابن الأثير لم يخل من جديد كذلك .

ولعل أهم ما تميز به بحث ابن الأثير لهذه النقطة أنه اهتم بوضع القيود والضوابط التي تحكم العلاقة بين المبنى والمعنى من حيث الزيادة والنقص، وهل يصح القول باضطراد قاعدة زيادة المعنى لزيادة المبنى أم أن هناك أحوالا لا يصح القول فيها باضطراد تلك القاعدة ؟ .

هذا وقد تابع المتأخرون من البلاغيين البحث في هذا الباب ، وإن كانت إضافاتهم في هذا الباب لا تعدو كونها مجرد إشارات وتقريرات ومراجعات سريعة، يعد بعضها تكرارا لما سبق ، ويعد القليل منها من قبيل الإضافات اليسيرة المفيدة على مستوى التقعيد والتنظير .

أما الدارسات المتأخرة بدءًا من ابن سنان وانتهاء بالطيبي والقزويني ومن حذا حذوهما فقد بحثت هذه الظاهرة تحت ما اصطلحوا على تسميته بمبحث الفصاحة ، وقد ضمنوه شروطا لفصاحة الكلمة يختص بعضها بالنظر إلى أصواتها ، فمنها :

١- أن يكون تركيبها من الحروف اللذيذة العذبة لأنها أصوات ؛ ولها مخارج تشبه المزامير ، ولكل ثقبة منها صوت يخصُّها[٢٣].

٢- أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج ؛ لأن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر؛ ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة[٢٤] .

٣- أن يجتنب في التركيب عن الزائد على الحركتين المتواليتين ، وعن الحركة الثقيلة على بعض الحروف كالضمة على نحو: جُرُع سيما إذا ضُمّ معه ضمُّ الزاى، ولو فتح ؛ أو فُتحا ، أو كُسر حَسُن[٢٥] .

"وقد اشترط بعضهم أن يحترز عن أسباب خفيفة متوالية ؛ فإنها مما ينقص من سلاسة الكلمة وجريانها كقولهم : {القتل أنفى للقتل} إذ ليس فيه كلمة تجمع حرفين متحركين معا إلا في موضع"[٢٦] .

٤- أن تكون متوسطة بين قلة الحروف وكثرتها .

قال الرازي : " اللفظ المركب من ثلاثة أحرف هي المتوسطة لاشتمالها على المبدأ ، والمنتهى ، والوسط ، وسبب حُسنه أن الصوت تابع للحركة ، والحركة لابد لها من هذه الأمور .

والثنائيات قاصرة ، والرباعيات مفرطة ، ولهذا عيب أبو الطيب بقوله :

إن الكرامَ بلا كرامٍ منهم مثلُ القلوب بلا سُوَيداواتها [٢٧]

والحق أن ما ذكره البلاغيون في هذا المقام لا يخلو من انتقادات عديدة وجهها إليهم الدارسون المحدثون[٢٨] .

وتتمثل هذه الانتقادات في أن النظر إلى اللفظة المفردة والحكم عليها بمعزل عن سياقها لا يؤدى إلى الفهم الصحيح للنصوص في كثير من الأحيان ، فليست مفردات العبارة اللغوية الواردة في سياق واحد كيانات منفصلة ، يستقل كل منها بذاته ، وإنما ترتبط جميعا برباط وثيق ، ومن ثم كان للسياق دوره الفعال في إعطاء الكلمة المعينة من الدلالات ما ليس لها في ذاتها بعيدة عن السياق ، حتى لو بدت تلك الكلمة مفتقرة إلى بعض ما اشترطه البلاغيون في فصاحة الكلمة من حسن الجرس وسهولة المنطق .

ومن ثم فقد ذهب هؤلاء المحدثون إلى أنه لا تفاضل بين الكلمات المفردة خارج السياق ، فالكلمة المفردة خارج سياقها لا توصف بفصاحة ولا بلاغة عذبت أصواتها أم قبحت ، تباعدت مخارجها أم قربت ، ثقلت حروفها أم خفّت ، طالت مبانيها أم قصرت .

وهم يؤيدون كلامهم في ذلك بما ورد عن عبد القاهر في هذا المقام من نحو قوله : {فصل في تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة وكل ما شاكل ذلك ، مما يعبر به عن فضل القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد ، ومن المعلوم ألا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجرى مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى ..غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه .. وإذا كان هذا كذلك فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف .. هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة ، حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به ، حتى يقال إن (رجلا) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به ؟ وحتى يتصور في الاسمين الموضوعين لشيء واحد أن يكون هذا أحسن نبأ عنه وأبين عن صورته من الآخر .. وهل يقع في وهم ـــ وإن جهد ـــ أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه

مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية ؟ أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ؟ ومما يكد اللسان أبعد .. وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤداها ؟" ويعرض عبد القاهر أمثلة يدلل بها على ذلك[٢٩].

على أن هذا قد يظهر نوعا من التناقض في كلام عبد القاهر ـــ وهو وارد كذلك على ما قررته في هذا المقام من جهة الاستدلال بكلامه السابق[٣٠] على أن الكلمات لا تتفاضل خارج النظم ـــ وهذا التناقض " من حيث إنه يسلم أن الكلمات منها الغريب الوحشي ، ومنها الذي يكد اللسان ، ثم ينفي بعد هذا كله أن تكون الكلمات متفاضلة غير متساوية قبل أن يشملها النظم "[٣١].

ولذا يعترض د / بدوي طبانة على تموين عبد القاهر من شأن فصاحة اللفظة المفردة فيقول: " إن الذين عرضوا لفصاحة اللفظة المفردة كانت تلك الصفات التي لم يسع عبد القاهر إلا الاعتراف بها في معرض التهويل من شأنها ـــ أهم ما عرضوا له ، لكن تلك الصفات لا تصل إلى هذه الدرجة من التفاهة كما أراد عبد القاهر أن يصورها . أين (عساليج الشوحط)؟ من (أغصان البان) ؟ وأين (الصهصلق)؟ من (الصهيل)؟ وأين (أشرج)؟ من (ضم)؟ وأين (الحيزبون)؟من (العجوز)؟.

إن في الألفاظ المفردة اختلافا وبينها تفاوتا بينا لسنا في حاجة إلى كثير أو قليل من التأمل للاعتراف بحسن بعضها وقبح بعض ، وإذا نظرنا إلى التركيب وجدناه يزدان باللفظ العذب المختار ، ويقبح باللفظ العسر الثقيل من غير شك وإن كنا لا نجحد أن اللفظ الجميل يزداد جمالا بحسن موافقته لما جاوره من الألفاظ وهذا التجاور هو الذي يكشف عما فيه من جمال ويبين عن صفات الحسن الكامنة فيه"[٣٢].

ويجيب الأستاذ / عبد الله الطيب عن هذا الاعتراض السابق فيقول "وربما يعتذر لعبد القاهر من حيث أنه يسلم أن الكلمات منها الغريب والوحشي ، ومنها الذي يكد اللسان ، ثم ينفي بعد هذا كله أن تكون الكلمات متفاضلة غير متساوية قبل أن يشملها النظم ، ربما يعتذر لعبد القاهر عن ذلك ، بأنه كان يرى الألفاظ في جملتها غير متفاضلة وأن فضل المستعمل على غير المستعمل ، والخفيف على الثقيل طفيف بحيث يمكن تجاهله وأن النظم إذا أجاده صاحبه قد يسبغ على كلمة وحشية رونقا لا يتهيأ ولا يتأتى إذا وضعنا مكانها

كلمة أخرى مألوفة ، وقد يتيح لكلمة ثقيلة تكد اللسان من العذوبة ما لا يتوفر لو استبدلناها بأخرى مما يحسب خفيفا سهلا" [٣٣] .

والحق الذي يجاب به عن هذا الأمر هو أن نعلم أن واضع اللغة لم يضع هذه الألفاظ اعتباطا و إلا فما حاجتهم لأن يضعوا لمعنى واحد كالجمل أو الفرس أو السيف مئات الأسماء إلا أن يكون ذلك بحسب تعدد السياقات فيكون لكل معنى لفظه المناسب الذي لا يسد فيه غيره مسده؛ ومن ثم لا يكون هناك تناقض في كلام عبد القاهر لأن مؤدى كلامه هو منع الترادف التام في لغة العرب وهذا هو الحق ؛ ومن ثم لا يتصور — كما يقرر عبد القاهر — الاسمان الموضوعان لشيء واحد أن يكون أحدهما أحسن نبأ عنه وأبين عن صورته من الآخر .

فهما وإن اشتركا في الدلالة على أصل المعنى أو المعنى الجملي ؛ فإن لكل منهما من المعاني التفصيلية الخاصة ما يفرقه عن الآخر ويجعله صالحا لسياقات لا يصلح لها اللفظ الآخر ومن ثم فصعوبة اللفظ أو ثقله ليس أمرا ينافي فصاحته لأنه قد يوافق السياق ويطابق المقام بتلك الصعوبة وذلك الثقل ، و إلا للزم قائل هذا أن يقول بعدم فصاحة الكتاب العزيز لاشتماله على كثير مما وصف أمثاله بأنه ثقيل أو صعب في نطقه كقوله تعالى : "أثاقلتم — أنلزمكموها — فسيكفيكهم . وأشباه ذلك".

ومع ذلك فهذه الألفاظ في سياقاتها في درجة عالية من الفصاحة مع أنها ثقيلة صعبة في نفسها ، وعليه فلا تلازم بين صعوبة الكلمة في النطق أو ثقلها أو غير ذلك مما ذكره البلاغيون من صفات اللفظة المفردة وبين فصاحتها في سياق من السياقات . على أن الذي يهمنا من ذلك هو أن تكون الكلمة عربية أصيلة كما قال السكاكي " وعلامة ذلك أن تكون على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور واستعمالهم لها أكثر لا مما أحدثها المولدون ولا مما أخطأت فيه العامة" [٣٤] والدليل على ما ذكره من أنه لا تلازم بين صعوبة الكلمة أو ثقل حرسها أو غرابتها — أو غير ذلك — وعدم فصاحتها أننا لو تصورنا على سبيل المثال استبدال كلمة "أنلزمكموها" بأخرى ترادفها ، في قوله تعالى على لسان نوح — عليه السلام — مخاطبا قومه حينما أعرضوا عن دعوته قائلين : { **قَوْمه مَا نَرَاكَ إِلا بَشَرًا مِثْلَنَا وَمَا نَرَاكَ اتَّبَعَكَ إِلا الَّذِينَ هُمْ أَرَاذِلُنَا بَادِيَ الرَّأْيِ وَمَا نَرَى لَكُمْ عَلَيْنَا مِنْ فَضْلٍ بَلْ نَظُنُّكُمْ كَاذِبِينَ (٢٧) قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِنْ كُنْتُ عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَآتَانِي رَحْمَةً مِنْ عِنْدِهِ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنْتُمْ لَهَا كَارِهُونَ (٢٨)** [٣٥]

فلو استبدلنا هذه الكلمة بقولنا "أنلزمكم بها" أو " أنلزمكم إياها " لما أوحت بما توحي به هذه الكلمة من الثقل وصعوبة التحمل ، والإكراه على حمل شيء ينفر هذا المدعو إليه من

حمله ، ويستثقله بل ويأنف منه ، وتشمئز منه نفسه ، كما قال الله تعالى : { وَإِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَحْدَهُ اشْمَأَزَّتْ قُلُوبُ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ وَإِذَا ذُكِرَ الَّذِينَ مِنْ دُونِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ (٤٥)}[٣٦].

وسيأتي في هذا البحث أمثلة شبيهة بذلك كقوله تعالى : {ما لكم إذا) يأيها الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انْفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ أَرَضِيتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الآخِرَةِ فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلا قَلِيلٌ (٣٨)}[٣٧]، وقوله تعالى: { تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى }[٣٨] .

كذلك فإن ما يمثلون به أبدًا على عدم فصاحة الكلمة لتنافرها وثقلها أو غرابتها أو صعوبة النطق بها مما " روي عن عيسى النحوي أنه سقط عن دابته فاجتمع عليه الناس فقال " ما لكم تكأكأتم عليّ تكأكؤكم على ذي جنة ؟ افرنقعو عني "[٣٩].

لهو — في رأيي — في غاية الفصاحة والبيان ، ذلك أن تلك الكلمة المتنافرة المستثقلة أو غير المألوفة لهي معبرة تمام التعبير بهيئتها واجتماع حروفها وتزاحمها وطريقة النطق بها عن اجتماع الناس وتزاحمهم عليه مع شيء من الفوضى وعدم الاتساق وفي هيئة غريبة عليه تشبهها غرابة هذه الكلمة .

كذلك قوله " افرنقعوا عني " لا يقل فصاحة عن سابقه لأنه يصور مدى رغبته في سرعة انصرافهم عنه كسرعة الصوت الذي يخرج من شيئين يضربان "[٤٠].

هذا وسوف يتأكد ما ذكرناه بما سوف نورد في هذا البحث من الأمثلة والنماذج التطبيقية التي تكشف عن الدور الفني الذي تؤديه السمات الصوتية للكلمة في السياقات المختلفة ، وأن هذا الدور لا يتوقف على سمات بعينها للكمة كتلك السمات التي حدّدها هؤلاء البلاغيون ؛ وإنما يتسع المجال اللغوي لدى المبدع ليتخير من الأبنية والتراكيب الصوتية ما يشاء ليحقق المواءمة والمطابقة بين تلك الأبنية والدلالات والإيحاءات الفنية التي يريد أن ينقلها إلى وعي المتلقي ، ولكننا نعود فنقول إنصافًا لهؤلاء البلاغيين : إن الباحثين المعاصرين لم يختلفوا مع هؤلاء القدامى فيما وصفوه بالتنافر الصوتي أو المعاظلة الصوتية ، فهم يسلمون لهم بكون ما ذكروه يعد من قبيل التنافر أو المعاظلة ، غير أنهم يرون أن هذا التنافر وتلك المعاظلة قد وظفه المبدع توظيفا فنيا مقصودا فيه هذا التنافر وتلك المعاظلة ، ومن ثم يخرج من دائرة القبح إلى دائرة الحسن ولا يكون منافيا للفصاحة أو البلاغة .

وهنا يحق لنا أن نتساءل إنصافًا لهؤلاء القدماء فنقول : ماذا لو أخفق المبدع في توظيف ذلك التنافر أو تلك المعاظلة ؟ ألا يكون ذلك التنافر أو التعاظل معيبًا مستهجنًا بمعنى إذا كانت هناك كلمتان تؤديان المعنى المراد : إحداهما ثقيلة على السمع متنافرة ، والأخرى

خفيفة عذبة الجرس والرنين ، و لم يكن لاستخدام الثقيلة المتنافرة معنى يوظف فيه ثقلها وتنافرها ، أفلا يكون في العدول عن اللفظة العذبة الخفيفة إلى الثقيلة المتنافرة بغير قصد ولا غرض بلاغي إخلال بالفصاحة والبلاغة؟

هذا إذا ما أراده هؤلاء القدماء ، لا أنهم أرادوا أن هذه اللفظة تحسن أبدًا ، وتلك تقبح أبدًا .

الدلالة الصوتية في الدراسات الحديثة :

تأتي الدراسات الأسلوبية على رأس الدراسات الحديثة التي اهتمت بالدلالة الصوتية خاصة وأن علم الأسلوب هدفه الحقيقي يتمثل في البحث عن العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة بحثا يتوخى تكاملها النهائي[٤١].

ومعنى هذا أن البحث الأسلوبي يتسع في بحث العلاقة بين الدوال والمدلولات لتلك الدلالات التي توحي بها البنية الصوتية للكلمة من حيث كونها أصواتا لا من حيث كونها موادّ معجمية لها دلالتها الوضعية المحددة .

ويرى **أولمان** أن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى نفس مستويات علم اللغة. ولو تقبلنا الرأي القائل بحصر مستويات التحليل اللغوي في ثلاثة هي: الصوتي، والمعجمي ، والنحوي لأصبح بوسع الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها كثير من الظواهر من الوجهة التعبيرية .

وسنجد حينئذ أن علم الأسلوب مثله في ذلك مثل أخيه الأكبر يتسع لمنظورين متبادلين فكما يقول " **جسبرسن** " إن أية ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل ؛ أي : من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة ففي الحالة الأولى نتناول الجانب الصوتي للكلمة أو للعبارة ثم نتأمل الدلالة المنبثقة منه ، أما في الحالة الثانية فإننا ننطلق من المعنى لنتساءل عن التعبيرات الشكلية التي تؤديه في لغة معينة أو عند مؤلف خاص وهذا ما كان يسميه " **داماسو الونسو** " بعلم الأسلوب الداخلي والخارجي .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمة ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ، فالباعث الصوتي يتمثل ـــ عند "**أولمان**" ـــ في إحدى إمكانيتين : فإما أن تكون البنية الصوتية للكلمة محاكاة لصوت أو ضجيج معين مثل قرقرة وئأئأة ومواء وغيرها وهي المحاكاة المباشرة ، وإما أن تثير الكلمة بصوتها تجربة غير صوتية ، وهي محاكاة غير مباشرة . وتدخل هذه

المحاكاة الصوتية بما تستثيره وتؤدى إليه في النسيج الشعري نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين ينبهون إلى ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإيحاءات حتى لا تظل خاضعة للمزاج المتقلب إلا أن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية "[٤٢].

لقد آثرنا نقل هذا النص بطوله لأنه يبين لنا كيف أن دراسة الدلالة الصوتية ما هي إلا قطعة من تلك المنظومة الشاملة للدلالة العامة في نص ما[٤٣] ؛ والتي ينبغي أن يبدأ فيها بتحليل الدلالة الصوتية أولاً لأنها هي اللبنة الأولى في منظومة الدلالة، ولأنها هي التي تخلّق المعنى المعجمي للكلمة بعد ذلك ، وتعطى لكل كلمة قيمة خلافية فارقة لها عن غيرها من الكلم .

واستثمارًا لكلام (**جسبرسن**) السابق فإننا يمكن أن ننطلق في بحثنا لتلك القيم الصوتية إما من الداخل أو من الخارج فيمكننا أن ننظر إلى دلالات تلك الأصوات في سياقات بعينها لنتوصل من خلالها إلى إيحاءاتها الخاصة أو سماتها الأسلوبية .

ويمكن في الوقت نفسه أن ننطلق من اتجاه معاكس بأن نقف أمام قيمة أسلوبية معينة لنبحث عن الوسائل الأسلوبية التي يمكن أن تؤدى إلى تلك القيمة في عمل ما.

كما يمكننا أن نستثمر كذلك ما انتهى إليه **أولمان** من تقسيم البواعث الصوتية إلى نوعين من المحاكاة : المباشرة وغير المباشرة لنقف أمام الدلالة الفنية المستفادة من توظيف المبدع لكلا النوعين في العمل الأدبي حيث يخرج المبدع بتلك الأصوات عن كونها حكاية لصوت معين لا معنى له ـــ في حالة الحكاية المباشرة ـــ إلى معان فنية خاصة ، كما يقوم بتوظيف الكلمات التي لا تتسم بطبيعة المحاكاة توظيفا صوتيًا ذا دلالة جديدة قد تختلف تمامًا عن دلالتها المعجمية ، وإنما يستوحيها الشاعر من عالمه الخاص ، ويستوحيها القارئ من السياق الأدبي.

اعتمدت الدراسات الأسلوبية الحديثة في هذا المجال على ما انتهت إليه الدراسات اللغوية السابقة عليها ، وذلك بطبيعة الحال ـــ نتيجة بديهية للصلة أو العلاقة الوثيقة بين علم الأسلوب وعلم اللغة[٤٤] .

وإذا كنا بصدد إسهام الدراسات الحديثة في هذا المجال ، فلا يفوتنا تلك الوقفة المتأنية **لرتشاردز في كتابه مبادئ النقد** عند بحثه عن الدلالة الصوتية حيث يقرر ما سبق أن ذكرناه في بداية البحث من صعوبة الربط بين السمات الصوتية والمدلول الأدبي فهو يقرر أن نشاط الأصوات الجمالي ليس محتوما بعلاقة مخرجية أو علاقة وصفية وربما لا يحمل شبهًا بمعناها ، وقد يحورها تمامًا ، أو يهدمها . النشاط الجمالي الصوتي معقد حقا ، وهو يشبُّ عن طوق العلاقات المخرجية والوصفية ويدخل في تكوين مسافات مختلفة ولا ينبع

من كيفية معينة أو صفة مفردة ولا يمكن إذن إلا أن يكون شيئًا غنيًّا متأصلاً ذا جذور تستعصي على التقرير والتحديد"[٤٥].

كما يرى **رتشاردز** أن تأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في نفس الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.. ويرى أنه لا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ..إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعًا للانفعال الذي يكون موجودًا فعلا في ذلك الوقت ، بل إنها تختلف أيضا تبعًا للمدلول ، وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة ، فهناك عوامل تتدخل في العملية .. ولا يحدد الصوت ذاته طريقة تأثيره بقدر ما تحددها الظروف التي يدخل فيها هذا الصوت ، هذه التوقعات جميعًا مرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطًا وثيقًا . والكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعًا في نفس الوقت ، إلا أنه يجب علينا ألا نعزو إلى الصوت وحده ميزات تتضمن هذا العدد الكبير من العوامل الأخرى ، ولا يعني قولنا هذا أن نقلل من أهمية الصوت في شيء . فالصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات .

ويرى النقاد المحدثون " أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى " .

والحق أن ما ذكره **ريتشاردز** يثير عددًا من القضايا المهمة في بحث تلك العلاقة الدقيقة بين الصوت والدلالة تحتاج منا إلى وقفة متأنية لتأمّلها .

فهو يقرر أولاً أن الدلالة الصوتية تأتي مصاحبة ومتضافرة في الوقت نفسه مع دلالاته الأخرى المعجمية والصرفية والنحوية .. الخ .

وهذا ينبغي ألا يمثل اشكالاً من جهة عزو تأثير هذا اللفظ إلى إحدى هذه الدلالات دون الأخرى .

فقد يدّعى مدّع أن الدلالة الصوتية للفظ ما في سياق ما هي كذا وكذا ، فلا يجوز لأحد تكذيبه لكونه يستشعر أن تلك القيمة إنما هي حصيلة الدلالة الصرفية أو المعجمية لتلك الكلمة مثلاً؛ لأنه يرد على ذلك المكذب بأنه لا تزاحم بين الدوالّ ، فلا مانع أن يكون للمعنى الواحد دوالّ متعددة ، فهذا يؤدى إلى تقوية المعنى وتأكيده لأن هذه الدوال إنما تعمل متآزرة متعاضدة .

ولننظر على سبيل المثال هنا إلى الدلالة الفنية لكلمة (توسوس) في قوله تعالى: { **وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ** }[٤٦] ، تلك الدلالة التي تتآزر في تشكيلها الدوال الصوتية والمعجمية والصرفية والنحوية .

ويقوم البلاغي باستثمار تلك الدلالات التي تعطيها تلك الدوال المتعددة لتشكيل الدلالة الفنية لتلك الكلمة .

وينظر البلاغي إلى السياق والمقام الذي سيقت ضمنه تلك الكلمة :

أولاً ، ثم ينظر في مختلف دلالاتها السابقة ليرى مدى مناسبتها ومطابقتها لمقتضى الحال أو المقام الذي سيقت لأجله .

لقد سيقت تلك الكلمة في مقام الحديث عن قدرة الله الشاملة على خلق الإنسان وإحاطة علمه به ، و إطلاعه سبحانه على خفايا نفسه ، وهواجس ضميره ، وقربه منه سبحانه قربا لا تخفى معه خافية من أحواله على من يعلم السر وأخفى .

ومن هنا تأتى هذه الكلمة القرآنية متآزرة مع ذلك السياق ومناسبته أتم المناسبة لذلك المقام بما لها من دلالات مختلفة صوتية ومعجمية وصرفية ونحوية .

وهنا تستثمر الدراسة الأسلوبية الدراسات اللغوية المتعددة لتخرج بدلالة الكلمة في مختلف دلالاتها اللغوية السابقة ، ليقف الباحث على دلالتها الفنية التي هي محصلة تلك الدلالات جميعها .

فمن الناحية المعجمية يقارن البحث الأسلوبي بين الخيارات المتبادلة مع تلك الكلمة (توسوس) مثل (تتكلم ــ تتحدث ــ تُسِر ــ تخفى) لينتهي من خلال النظر في معاني كل كلمة من تلك الكلمة إلى تفوق تلك الكلمات بما لها من مناسبة تامة لسياقها ومقامها لا تقوم به أي كلمة أخرى من البدائل الأخرى ؛ فالوسوسة هي الصوت الخفي غير المميز كصوت الريح أو الحَلْي مثلا ، ومن هذا القبيل وسوسة الشيطان فهي خفية وغير واضحة ولا مميزة ، بل تتسلل إلى النفس تسللا خفيًا لا يكاد يشعر بها المرء ، بحيث لا يفرق بينها وبين نفسه .

ومن هنا تأتى مناسبة كلمة الوسوسة لسياقها لما تدل عليه من الخفاء وعدم التميز والوضوح، ومع دقتها وخفائها وعدم تميزها ووضوحها تظهر قدرة الله تعالى وسعة علمه في إحاطته بها ووقوفه عليها ، مما يلقى الرهبة ويعظم الخوف في قلوب العباد من تلك القدرة النافذة، إلى شغاف القلوب حتى تطلع على خطراتها ووساوسها الخفية التي قد يخفى على الإنسان نفسه معالمها ويصعب عليه تمييزها مع كونها بداخله .

وبطبيعة الحال فإن أي كلمة أخرى لا تسد مسدّ هذه الكلمة في دلالتها على ذلك المعنى .

ثم ينتقل البحث بعد ذلك إلى استثمار الدرس الصوتي لتلك الكلمة ليستخرج الدلالة الصوتية الفنية لتلك الكلمة .

فينظر إلى مجيئها مركبة من هذين الحرفين الرقيقين (الواو والسين) فينظر إلى ما في الواو من خفاء ورقة ولين مع قرب مخرجه لكونه شفويا ، فينظر إلى مناسبة لينه ورقته وخفائه لمعنى الوسوسة ، وما فيها من خفاء ولين ورقة ، كما تأتي دلالة قرب المخرج للدلالة على علم الله تعالى بأدق الأصوات وأخفضها صوتا وهو ما يخرج من بين الشفاه فما بالك بما فتح صاحبه فيه فمه وما كان من أقصى الحلق ونحو ذلك مما يرفع فيه الصوت؟! فمن ثم كانت مناسبة الواو للدلالة على تلك المعاني ، ثم لك أن تتأمل دلالة السين ، وما فيها من همس ورخاوة وصفير مع قرب المخرج كذلك فهي تلي الواو مخرجا لكونها مما بين الثنايا وطرف اللسان ، والهمس هو جري النفس في الحرف بلا انحباس فيخرج الحرف سهلاً لا جهر فيه يناسب الوسوسة الخفية ؛ كما ناسبها كذلك لكونه رخوا ليس بالشديد ؛ كما ناسب صوت الوسوسة الذي يشبه صفير الريح ، ووسوسة الحلْي بما فيه من صفير يصاحبه في النطق .

فإذا ضممنا إلى ذلك أيضا قرب مخرجه وماله من مناسبة سبق بيانها في حرف الواو ، تبين لنا مدى مناسبة هذين الصوتين للدلالة على المعنى المراد وهو علم الله تعالى بالدقائق من الوساوس والخطرات الخفية التي لا يعلمها إلا هو .

ثم نأتي بعد ذلك إلى ما هو أوضح دلالة وهي الدلالة الصرفية والدلالة النحوية.

فأما الدلالة الصرفية فنجد أن اختيار الفعل مضاعف الرباعي جاء مناسبا أتم المناسبة لمعناه، ومن ثم لسياقه ومقامه .

وذلك أن الفعل (وسوس) هو تضعيف (وس) وهذا التضعيف نشأ عن تكرار هذا المقطع (وس) فإذا التفت إلى ذلك لمحت المناسبة بينه وبين عملية الوسوسة وطبيعتها القائمة على التكرير والإلحاح ، فوسوسة النفس وكذلك وسوسة الشيطان ما هي إلا إغراء النفس بفعل المنهي عنه ، ووسيلة هذا الإغراء لا تكون إلا بالتكرار والإلحاح الدائم على النفس حتى تضعف وتقع فريسة للنوازع والرغبات الدنيئة .

وننتقل إلى الدلالة النحوية لنقف أمام دلالة المضارع حيث اختيرت صيغة المضارعة للتعبير عن حدوث الفعل وتجدده وتكرره ليعبر عن عملية الإلحاح التي تمثل عنصرًا أساسيًا في عملية الوسوسة ، وليدل على سعة علم الله تعالى بهذه الوسوسة مهما كثرت وتجددت وتكررت، ولهذا اختير المصدر المؤول من (ما والفعل المضارع) على المصدر الصريح وسوسة لدلالة الفعل على التجدد دون المصدر الصريح (وسوسة) .

ومن ثم نتبين مدى مناسبة تلك الكلمة لسياقها ومقامها بما لها من دلالة فنية كانت محصلة تلك الدلالات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية لتلك الكلمة القرآنية .

وعلى هذا النحو يمضى البحث الأسلوبي فينظر في مناسبة الأصوات للمعاني من جهة ما تشتمل عليه من تفخيم أو ترقيق أو همس أو جهر أو انطباق وانفتاح ، أو مدٍّ أو لين أو تفشٍّ واستطالة أو إظهار أو إدغام أو تنوين أو إخفاء .. إلخ .

وينظر في مناسبة صيغة الكلمة من حيث كونها اسما أو فعلا أو مشتقا من المشتقات ، فينظر إن كانت اسما في مناسبة الوزن الذي جاءت عليه ، وإن كانت فعلا إلى دلالة كونه ماضيا أو مضارعا أو أمرًا ، وإن كانت مشتقًا إلى كونها اسم فاعل أو اسم مفعول أو صيغة مبالغة أو اسم مرّة أو هيئة أو غير ذلك .

ومع النظر إلى مناسبة ذلك كله للسياق والمقام .

كما ينظر في التراكيب من حيث ما هي عليه من تقديم وتأخير ، وحذف أو ذكر ، وفصل أو وصل ، وإيجاز أو إطناب ، وخبر أو إنشاء ... إلخ ما ذكروه من مباحث علم المعاني ثم ينظر إلى ما تشتمل عليه تلك التراكيب من صور وأخيلة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز بأنواعها المفصلة في مباحث علم البيان .

وما تشتمل عليه من وسائل تحسين وتزيين من سجع وجناس ومطابقة والتفات واحتراس وتكميل وتتميم .... إلخ ما ذكره البلاغيون من فنون البديع .

يبحث البلاغي والأسلوبي في الدلالات الفنية لتلك الفنون والصور والأساليب السابق ذكرها ، ويطابق بينها وبين مقتضى الحال وهو المقام الذي سيقت لأجله ليقرر مطابقة تلك الدوال التعبيرية المتعددة أو عدم مطابقتها للغرض الذي سيقت لأجله مع عدم الادّعاء بانفراد إحدى هذه الدوال بتلك الدلالة.

وحينما نعود إلى **كلام ريتشاردز** السابق نجد أنه يفصل بشيء من الحزم في تلك القضية الشائكة قضية العلاقة بين الصوت والدلالة حيث يرى أنه لا توجد مقاطع أو حروف تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح .. ولكنه لا ينفي أن يكون لهذه الأصوات تأثير دلالي يوحي به السياق تبعا للانفعال المصاحب له .

ومن ثم نستطيع أن نجد للدال الصوتي قيما مختلفة باختلاف سياقاتها مع اتحاد ذلك الدّال .

ولننظر على سبيل المثال إلى ذلك المقطع الصوتي (أنّ) الذي يتميز بسمة صوتية لها دلالة خاصة هي سمة النبر الشديد بالنون المشددة ذات الغنة التي تغن في القراءة القرآنية بمقدار حركتين في جميع السياقات لننظر إلى دلالة ذلك المقطع التي قد ترد في سياقات كثيرة متضافرة مع الدلالة المعجمية للكلمة (أنّ) في إفادة التوكيد وهذا ما نستشعره في النطق بها

في مثل قوله تعالى : {يأيها النَّاسُ إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ مُخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلا ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئًا وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (٥) ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ وَأَنَّهُ يُحْيِي الْمَوْتَى وَأَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (٦) وَأَنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ لا رَيْبَ فِيهَا وَأَنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ مَنْ فِي الْقُبُورِ (٧)}[٤٧] .

حيث تتوالى الكلمة في هذا السياق بدلالة واحدة هي التوكيد المستفاد من دلالتها المعجمية ، ودلالتها السياقية ، ودلالتها الصوتية التي يوحي بها تكرار النون فيها ، فالتكرار من وسائل التوكيد .

كما توحي بها تلك الغنّة التي تغنّ بمقدار حركتين يحدث من خلال النطق بهما نوع من الضغط والارتكاز الذي يشبه الإصرار على تأكيد المعنى وتثبيته لدى السامع .

وهذا كله يتضافر مع الدلالة السياقية للكلمة في هذا المقام الذي تؤكد فيه قدرة الله تعالى على الإحياء والبعث .

فإذا انتقلنا من هذا السياق إلى سياق آخر مثل قوله تعالى على لسان شعيب :(لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ قُوَّةً) في حواره لقومه :{وَجَاءَهُ قَوْمُهُ يُهْرَعُونَ إِلَيْهِ وَمِنْ قَبْلُ كَانُوا يَعْمَلُونَ السَّيِّئَاتِ قَالَ يَا قَوْمِ هَؤُلاءِ بَنَاتِي هُنَّ أَطْهَرُ لَكُمْ فَاتَّقُوا اللَّهَ وَلا تُخْزُونِ فِي ضَيْفِي أَلَيْسَ مِنْكُمْ رَجُلٌ رَشِيدٌ (٧٨) قَالُوا لَقَدْ عَلِمْتَ مَا لَنَا فِي بَنَاتِكَ مِنْ حَقٍّ وَإِنَّكَ لَتَعْلَمُ مَا نُرِيدُ (٧٩) قَالَ لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ قُوَّةً أَوْ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ (٨٠) } وذلك حينما بلغ به الضيق مداه من شذوذ قومه ورغبتهم الجامحة في فعل المعصية ، ومراودتهم له عن أضيافه ذوى الوجوه الحسان ، ومن ثم لم يتمالك شعيب و لم يلبث أن ألمّ به الحنق والغيظ ، بحيث توحي الدلالة الصوتية لكلمة (أنّ) في هذه الآية بصورة شعيب ــ عليه السلام ــ وهو جاذّ على أسنانه ، يطيل الضغط والارتكاز في النطق بغنة النون المشددة معبرًا عن انفعاله الشديد بالغيظ والحنق من طبيعة هؤلاء القوم الدنيئة ؛ كما تأتى تلك الدلالة مختلطة بدلالة الأسى والحزن والتحسر على عدم تمكنه من الانتصار منهم أو ردعهم عن طيشهم وضلالهم .

وهنا تتدخل دلالة السياق لترجيح هذا المعنى الصوتي الذي نستشفه من الآية ، كما يتدخل توقع القارئ حدوث مثل هذا الصوت عادةً في مثل هذا الحال مما يصرف ذهنه إلى الربط بين ذلك الصوت وبين المعنى الذي يدل عليه عادة في مثل هذا السياق .

ومن ثم فليست هناك دلالة ثابتة للصوت يمكن الدخول بها مسبقًا عند تحليل الدلالة الصوتية للفظ في سياق ما ، وذلك لأننا إذا اصطلحنا على أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق سوى المعاني المعجمية الوضعية الغائمة ؛ فإن الصوت أشد تجريدًا من الكلمة خارج السياق ،والسياق وحده هو الذي يكسبه دلالاته الفنية التي تختلف تمامًا عن دوره الذي يشارك به في صنع الدلالة المعجمية .

والحق أن الصوت المفرد يمكن أن نتصور له دلالة في ذاته ، كما تصورنا الدلالة المعجمية أو الإفرادية للكلمة ، بناء على سماته الصوتية من همس وجهر ، وشدّة ورخاوة ، وبعد مخرج وقربه .. الخ ، فيمكننا أن نجعل الصاد والضاد والطاء والظاء والقاف ونحوها رموزًا تعبر عن الجهر والشدّة والاستعلاء والتفخيم .. الخ .

وبعكسها الحروف المهموسة .. وهكذا يمكننا أن نحدد دلالة رمزية شبه وضعية لكل حرف بحسب سماته الصوتية المختلفة ، ولكننا لا يمكننا أن نفرض تلك الدلالات على النص الأدبي فرضا ؛ وذلك لأن السياق هو وحده الذي يحدد دلالة الصوت ، وقد يستخدمه بدلالته الرمزية شبه الوضعية وقد يعدل به عن تلك الدلالة إلى دلالة فنية جديدة يضفيها عليه ويعيره إياها ليكتسي بها ما لازم سياقه ، فإذا فارقه فارقته .

وهذا الذي ذهب إليه **ريتشاردز** هو ما يؤكده **النقاد والمحدثون** حيث يرون " أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى "[٤٨].

ويرى صاحبا **نظرية الأدب** أن " كل عمل أدبي فني هو — قبل كل شيء — سلسلة من الأصوات ينبعث عنه المعنى .. ففي العديد من الأعمال الفنية ، بما فيها الشعر طبعًا ، تلفت طبقة الصوت الانتباه ، وتؤلف بذلك جزءً لا يتجزأ من التأثير الجمالي .

ويرى **الدكتور / عبد المنعم تليمة** ان الجانب الأول من كيفية تعامل الشاعر مع أداته — اللغة — إنما تتبدّى في نشاط لغوي يتحقق — في العمل الشعري — أنظمة لغوية ينتج التركيب من تفاعلها وتآزرها . هذه الأنظمة اللغوية — صوتية ، صرفية، نحوية — هي الجانب التركيبي من السياق الشعري ؛ درس جماليات النظام الصوتي، بيان تشكيلات السياق الشعري ، درس جماليات النظام الصوتي ؛ بيان تشكيلات الحروف وطاقاتها النغمية ، والدور الإيقاعي والجمالي للمقاطع، ودور التغير الصوتي في التكوين الموسيقى ،

ودور الصوت عامة في الإيقاع الصوتي في التكوين الموسيقى ، ودور الصوت عامة في الإيقاع الشعري متآزرا مع التشكيلات العروضية ومتجاوزًا لها "[٤٩] .

هذا كله يؤكد التفات هؤلاء النقاد جميعا إلى ما للأصوات من دلالة فنية وجمالية لا يمكن تجاهلها أو إهمالها عند البحث عن جماليات العمل الأدبي ، وعن الوسائل التعبيرية المختلفة المشاركة في تحقيق تلك الجماليات ، مع التأكيد على ما قرره **ريتشاردز** من قبل من عدم الفصل بين الدلالة الصوتية للألفاظ وأنواع الدلالات الأخرى الناتجة من النظر إلى الكلمة في مستوياتها اللغوية المختلفة من معجم وصرف ونحو ومع التفات النقاد المحدثين إلى قيمة الأصوات وتأثيراتها الجمالية ، فإننا نقرر هنا أن دراسة القيمة الجمالية والدلالية للأصوات مع قلّة العناية بها على المستوى النظري لم تحظ بالطبع بعناية كافية كذلك على المستوى التطبيقي .

ولعل ذلك يرجع في رأيي إلى الأسباب التي سبق أن أشرت إليها في بداية هذا البحث .

الإجراءات التطبيقية الرائدة في هذا المجال :

إذا كنا قد عرضنا في الصفحات السابقة لقدر لا بأس به من الأبحاث النظرية فمن الضروري أن نتمم البحث بعرض نماذج من الإجراءات التطبيقية الرائدة في هذا المجال ، وإن كانت قد تعرضت لهذا الموضوع عرضًا، ولم تفرده بدراسة خاصة مستقلة مفصلّة.

كما أن أغلب هذه الدراسات تشترك في سمة عامة بينها في الوقوف على هذه الظاهرة وهى أن هؤلاء الدارسين قد وقفوا عند أحاسيسهم وأذواقهم تجاه الدلالة الصوتية للكلمات ، التي وقفوا إزاءها بالتحليل ، ولا يكاد أحد هؤلاء الدارسين يقف ليبحث كيف دلّت هذه الكلمة بجرسها وأصواتها على هذا المعنى ؟

إنه يقرر المعنى حسب تذوقه وإحساسه دون محاولة التعليل والتبرير أو التفسير كيف دلّ هذا الصوت على هذا المعنى .

أو ما هي أوجه الشبه أو المحاكاة بين الصوت ومعناه ؟

ومعلوم أننا لا نقصد هنا تلك المحاكاة الساذجة المباشرة كتلك الأصوات المعبرة عن الطقطقة والفرقعة ؛ وإنما نقصد أوجه الشبه والمناسبة الدقيقة بين البناء الصوتي للكلمة ومعناها السياقي الذي وظفت لأجله تلك السمات الصوتية .

وسوف نعرض هنا لأهم تلك الدراسات التي تعرضت لهذا الجانب مع تنميم تلك المحاولات بما ينقصها في نظر بحثنا هذا من التعليل والتفسير لكيفية دلالة الأصوات على المعاني التي استشعرها هؤلاء الدارسون .

فمن هذه الدراسات : دراسة د / محمد النويهي عن الشعر الجاهلي ، فقد عرض فيها لجملة من الألفاظ التي حكم عليها النقاد بالصعوبة وعدم الفصاحة ثم برر فنية تلك الألفاظ بما اشتملت عليه من صعوبة من خلال تأمله لما اشتملت عليه هذه الألفاظ من محاكاة للمعاني ، وقد كانت تلك التحليلات مصحوبة بردِّه على تلك الشروط الجامدة التي اشترطها البلاغيون لفصاحة الكلمة :

يقول **د / النويهي** :

" وجعلوا ـ أي البلاغيين ـ أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف ، وعلى إعجابهم بالأبيات التي رأوا تحقق الفصاحة بها معبرين عن هذا الإعجاب بعبارات عامة مائعة تخلو من التحليل الدقيق ، وذمهم للأبيات التي رأوا خلوها من الفصاحة، وحتى في مقياسهم الذى وضعوه للفصاحة وهو عدم تنافر الحروف قد خانهم التوفيق ، لأنهم لم ينتبهوا إلى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرًا لازمًا ، انظر مثلا إلى بيت امرئ القيس يصف شعر محبوبته، وهم يستشهدون به على قبح التنافر :

غدائرُهُ مُستشزِراتٌ إلى العُلا تضلُ العقاصُ في مثنىً ومُرسلِ

لاشك أن في قوله : " مستشزرات " تنافرًا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة النطق . لكن قليلاً من التفكير يهدينا إلى أن هذا التنافر لازم فنيًا مؤكدا ؛ لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته وترتفع إلى أعلى ويغيب بعض الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظلٌ على انتظامه ، وغير مفتول انطلق هنا وهناك، صورة غنية رائعة حاشدة مزدحمة ، إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى "مستشزرات" أدركنا كيف أنها تقتضى هذا التنافر ، وبدأنا نستحليه ونتلذذ بتعثر لساننا في النطق به . وهو حقًا تنافر ، ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة"[٥٠].

ونستطيع أن نقول مؤيدين كلام د/ النويهي ومفسرين في الوقت نفسه مطابقته تلك الكلمة لسياقها : إن ما عابه النقاد والبلاغيون على هذه الكلمة ورأوا فيه سببا لعدم فصاحتها هو بعينه ما نستشعر فيه أسباب إيحائها بالمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه فأجاد .

وذلك لأن البلاغيين قد حكموا على هذه الكلمة بعدم الفصاحة لكون حروفها متقاربة ليست متباعدة المخارج[٥١] ولكون حروفها مع ذلك متنافرة " فإن (في) توسيط الشين وهو من الحروف المهموسة الرَّخوة بين التاء وإنها من المهموسة الشديدة ، وبين الزّاي وإنَّها من حروف الصفير المهجورة من التنافر ما لا يخفى[٥٢] فلو قيل : (مُسْتَشْرفاتٌ) لزال الثِقَلُ[٥٣].

وإذا تأملنا هذا الذي ذكروه في أسباب عدم فصاحة تلك الكلمة ثم وازنا بين السمات الصوتية والنطقية لتلك الحروف وبين المعنى الذي تعبر عنه لوجدناها معبرة تمام التعبير عن هذا المعنى ؛ وذلك لأن الميم شفوية ، وكلاً من السين والثاء والزاي أسنانية متقاربة المخرج ، مما يجعل هذه الأحرف معبرة بهذا التقارب في النطق الذي يتعثر فيه اللسان تعثرا شبيها بتعثر المدرى في خصلات هذا الشعر الكثيف المتعثكل بين مثنى ومرسل .

كما يتخلل الشين تلك الأحرف ليعبر بماله من استطالة وتفشٍ وانبساط عن استطالة ذلك الشعر وانبساطه وتفشيه وانسداله .

كذلك تشارك الراء بما لها من صفة تكرارية في التعبير عن الكثرة والتزاحم في تلك الخصلات الشعرية المتكررة ويضاعف المد بالألف بماله من صفات الهُوِيِّ والعمق والجوفية ، والامتداد في مضاعفة الشعور بكثرة هذا الشعر وعمقه وامتداده إلى أغوار بعيدة "[٥٤] .

ويلفتنا د / النويهي إلى "أن كلمة مستشزرات" ليست هي الكلمة المتنافرة الوحيدة في بيتي امرىء القيس ، ومن ثم يتعرض إلى البيت السابق على هذا البيت وهو قوله :

وفرعٍ يزينُ المتنَ أسودَ فاحمٍ أثيثٍ كقنوِ النخلةِ المتعثكلِ

يقول : فهذه الكلمة الأخيرة التي تبدو غريبة نافرة لمسامعنا تنسجم بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير بالتجعدات المتدلي على ظهرها ، ويستشهد بقول تأبَّطَ شرًّا :

قليل ادخار الزاد إلا تعلُّة فقد نشز الشرسوف والتصق المعا

يقول : لم لجأ تأبط شرًّا إلى هذا التنافر في قوله " نشز الشرسوف " ؟ ألأنه بدوي متوحش عديم الفصاحة ؟ بل لأنه يصف نفسه ـــ وهو من الشعراء الصعاليك ـــ بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزل ، فبرزت رءوس ضلوعه من صدره شاخصة للعيان . أفكان يستطيع أن يؤدى صورته هذه أداء حيًّا بغير هذا التنافر ؟

واستشهد الدكتور النويهي بقول الأعشى في وصف محبوبته وضخامة أوراكها وامتلاء ذراعيها بالشحم في تفسير هذه الظاهرة ، بقول الأعشى :

هركولة فنق درم مرافقها كأن أخمصها بالشوك منتعل

يقول : إن الشاعر يتعمد تعمدًا أن يأتي بألفاظ ضخمة ليصور الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا .

وهذا الذي قرره د / النويهي قد أيده فيه كثير من الباحثين بعده وزادوا عليه بأمثلة كثيرة وقفوا فيها أمام الدلالة الصوتية لتلك الألفاظ التي حكم البلاغيون والنقاد القدامى عليها بعدم الفصاحة[٥٥] .

فمن ذلك على سبيل المثال كلمة " ضيزى " فهي ولا شك ليس لها من انسيابية النطق وجمال الوقع على الأذن ما للكلمة المرادفة لها "جائرة" لكنا نزعم أنها في موقعها من قول الله تعالى في سورة النجم يخاطب المشركين :{ **أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنثَى (٢١) تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى (٢٢)**} [٥٦] دالة أبلغ دلالة على المراد ، وهو فساد القسمة ، وحيفها بشكل يولد في النفس ـــ عند نطق الكلمة ـــ إحساسا بثقلها وبغضها ، والنفور منها ، وهي دلالة لا تنفجر من الكلمة السابقة[٥٧] .

ونؤيد ما ذكر ونتممه ببيان أوجه المناسبة بين السمات الصوتية لتلك الكلمة ودلالتها فنقول : إن الناظر في مناسبة تلك الكلمة لدلالتها لا يحتاج أكثر من أن يتأمل طريقة نطقه بها ، وأن ينظر إلى هيئة الفم حال النطق بها ، حيث نلاحظ أن النطق بحرف الضاد مصحوبا بحركة ياء المد يجعل الفم منفتحا بدرجة كبيرة سببها أن مخرج الضاد من حافة اللسان مما يلي الأضراس فإذا جاءت الضاد مصحوبة بالمد بالياء ، فإن ذلك يؤدى إلى انفتاح الفم انفتاحا أفقيًّا إلى هذه الدرجة التي هي أشبه بهيئة المشمئز من الشيء ، ويزداد الاقتراب في الشبه بهذه الهيئة حينما ينتقل الفم فجأة من نطق الشين ذات الكسرة الطويلة إلى نطق الزاي ذات الفتحة الطويلة (المد بالألف) مما يؤدى إلى انتقال الفم من الانفتاح الأفقي العرضي إلى الانفتاح الرأسي الطولي ليوحى بهذه الطريقة الإشارية المتولدة من نطق هذه الكلمة بدلالة النفور والاشمئزاز من تلك القسمة الجائرة التي تبعث على الاشمئزاز والأنفة من تلك العقول الفاسدة التي سوغت أن يكون الملائكة الذين هم عباد الرحمن إناثا بينما هم لا يرضون بالإناث لأنفسهم فيتخلصون منهم بالقتل والوأد .

ويمكننا أن نقف كذلك عند الدلالة الصوتية لكلمة "اثَّاقلتم" من قوله تعالى: { **يأيها الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ أَرَضِيتُم بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الآخِرَةِ فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلا قَلِيلٌ (٣٨)**}[٥٨]

فالناطق لتلك الكلمة يستشعر صعوبة واضحة في نطقها ، وليست خفيفة الوقع كذلك على الأذن ، وذلك على خلاف ما نراه في كلمة بديلة وهي "تثاقلتم" بيد أن الأولى بتشكيلها الصوتي أقوى في تصوير المراد والإيحاء به ، إذ ترسم صورة مجسمة للتباطؤ الشديد، وتثير في خيال قارئها وسامعها صورة ذلك الجسم المثّاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط من أيديهم في ثقل[٥٩]

وحينما نوازن بين السمات الصوتية لهذه الكلمة وبين سياقها نجد أنها قد جاءت معبرة تمام التعبير عن الفكرة التي سيقت لأجلها ؛ حيث نلاحظ أن حرف الثاء قد جاء مكررا ، وهو حرف يخرج مما بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العلى فهو قريب المخرج، وتكرره

بالتشديد يصور هيئة المتثاقل المتباطئ فهو لا يبرح مكانه يتردد فيه ، كما أن النطق لا يزال يتردد في مخرج الثاء يكرره ولا يبرحه ثم يأتي المد ليصور لك أن هذا المتثاقل لا يتحرك ولا يمتد إلا في مكانه ، فهو مَدٌّ خاص بهذا الحرف القريب المخرج (الثاء) الذي لا يكاد النطق يبرحه تارة بتشديده وتكريره وتارة بمدّه، ثم ها هو المدّ يبلغ أقصاه حيث مخرج القاف أقصى اللسان ، وهنا يظن الظانّ أن المتثاقل قد تحرك شيئا أو جاوز مكانه فإذا به يرتد تارة أخرى إلى مكانه الذي قد قام منه وهو منطقة طرف اللسان حيث الثاء واللام والتاء ، بل إنه يتساقط ويتأخر عن مكان ابتدائه حيث يرتد إلى مخرج الميم عند الشفتين ، ولا شك أن المرء حينما ينطق بهذه الكلمة لا يكاد يصل إلى نطق تلك الميم الساكنة ، وخاصة مع إيحاء هذا المقطع الأخير (ثُم) حتى يستشعر أن شيئا قد سقط على الأرض فجأة محدثًا هذا الصوت .

وكأن النطق بهذه الكلمة يصور هيئة المتثاقل المتساقط وهو يتردد في قيامه ويتلعثم فيه ويتمادى في تباطئه وذلك في نطق الثاء المشددة الممدودة ، ثم لا يلبث أن ينهض حتى يتساقط مرتدًا إلى مكان قيامه أو متجاوزا عنه إلى الخلف قليلا ، فهو لا يكاد يقوم حتى يسقط وهنا نستشعر أن الكلمة بسماتها الصوتية موحية ومعبرة عن معنى التثاقل والتباطؤ بدرجة فنية عالية لا تستطيع أن توحي بها دلالتها المعجمية وحدها .

على أن في الآية كلمة أخرى لا تقل دلالتها الصوتية عن دلالة تلك الكلمة في التعبير عن ذلك التثاقل والخلود إلى الأرض والركون إلى الدعة والراحة ، ألا وهى كلمة (الأرض) وذلك أنك إذا تأملت وقوفك على الضاد الساكنة بما لها من صفات الاستطالة والانبساط والتفشّي لاستشعرت فيها ما يوحى به نطق الضاد من استطالة الركود والانبساط فيه ، وتفشى هؤلاء المتثاقلين واسترخاؤهم وتمددهم في التصاقهم بالأرض واستنامتهم إليها .

إنها دلالة تساعد على إبراز الدلالة الرمزية للأرض كرمز للاستنامة والسكون والخلود إلى القعود والكسل .

مثال ثالث من القرآن الكريم وذلك كلمة " يصطرخون " من قوله تعالى : { **وَالَّذِينَ كَفَرُوا لَهُمْ نَارُ جَهَنَّمَ لا يُقْضَى عَلَيْهِمْ فَيَمُوتُوا وَلا يُخَفَّفُ عَنْهُمْ مِنْ عَذَابِهَا كَذَلِكَ نَجْزِي كُلَّ كَفُورٍ (٣٦) وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا رَبَّنَا أَخْرِجْنَا نَعْمَلْ صَالِحًا غَيْرَ الَّذِي كُنَّا نَعْمَلُ أَوَلَمْ نُعَمِّرْكُمْ مَا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَنْ تَذَكَّرَ وَجَاءَكُمُ النَّذِيرُ فَذُوقُوا فَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ نَصِيرٍ (٣٧)**}[٦٠] فهذه الكلمة بجرسها الغليظ تصور بدقة بالغة " غلظ الصراع المتجاوب من الكفار من كل مكان ، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة، كما تلقي إليك

ظل الإهمال لهذا الاصطراخ الذى لا يجد من يهتم به أو يلبيه. وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الذي هم فيه يصطرخون "[٦١].

وهذا الذي ذكره أ / سيد قطب يبين مدى القيمة الدلالية لهذه الكلمة بهذا التشكيل الصوتي بحيث لا يعبر عن تلك القيمة تشكيل آخر ولو كان من نفس مادة الكلمة ـــ مثل (يصرخون) فإن في الصاد والطاء بما فيها من تفخيم وإطباق يصطدم فيه اللسان بأعلى الفم عن اللثة عند نطق الطاء يعبر تمام التعبير عن حال أهل النار الذين يحاولون الخروج من تلك الحال ، وهذا هو عين ما يصطرخون به {ربنا أخرجنا} فإذ بهم يجدونها مطبقة عليهم ، تصطدم محاولاتهم وأصواتهم بجدرانها فترتد إليهم خائبة هذا الإطباق والاصطدام هو ما يوحى به اجتماع الصاد والطاء بما لهذا الاجتماع من سمات صوتية تشبه ذلك الحال ، كما تتلاقى دلالات التفخيم في كل من الصاد والطاء والخاء لتعبر عن ضخامة الصراخ والخُوار لأهل النار كما تعبر الراء بما لها من صفة التكرارية عن تكرر ذلك الصراخ واستمراريته ، ويشارك في هذا حرف الواو بما له من صفة المد والهُوى إلى غاية سحيقة ليدل على طول هذا الصراخ ، ثم تأتى النون في نهاية الكلمة معبرة بأنتها الحزينة عن مدى الحسرة والخيبة التي يؤوب بها الكافر من هذا الصراخ الطويل الدائم العظيم الأليم.

والملاحظ أن هذه الدراسات الحديثة قد تركزت في أغلبها على ما يمكن أن نسميه بلغة الأسلوبية **بالاختيار الأسلوبي للأصوات** ، ولكن من بين هذه الدراسات الحديثة التي التفتت إلى القيمة الفنية لدلالة الأصوات نجد بعض الدراسات التي التفتت إلى دراسة تلك الظاهرة بوصفها تكرارًا أسلوبيا .

فمن هذه الدراسات دراسة د / إبراهيم عبد الرحمن في كتابه قضايا الشعر ، حيث **ينص على تسمية هذه الظاهرة بظاهرة التكرار الصوتي**، ويتوصل إلى أن الشاعر الجاهلي كان يسعى إلى تحقيقه من طريقين متقابلين :

أحدهما : **نمطي** ، يتصل بنظام القصيدة القديمة كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها الطويل ، وهو الالتزام بقافية واحدة وبحر واحد ، يحدث بهما الشاعر إيقاعا صوتيًا واحدًا في القصيدة جميعًا .

والثاني : **إبداعي** ، يكشف فيه الشاعر عن قدراته الخاصة في إحداث أصوات بعينها تتكرر في كل بيت على حدة ، فتخلق في داخله "جناساً صوتيًا " وتختلف من بيت إلى آخر ، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى وقوافيها ، ما يصح أن نسميه " طباقًا صوتيًا " ومعنى ذلك أن الشاعر القديم قد استطاع أن يقيم من هذا **"التكرار الصوتي "** كما يتجلى في موسيقى الأبيات والقوافي بناء موسيقيا متنوعًا ، فلزم

أن تكون أصوات الأبيات الشعرية في كل الأحوال من جنس أصوات القافية ، كما أنها تختلف من بيت إلى آخر ــ وهكذا مزج الشاعر في موسيقاه بين المخالفة والمماثلة اللتين تنبعان من أصل واحد هو ما أسميناه **بالتكرار الصوتي** .

وقد حقق الشاعر القديم هذا التكرار الصوتي بوسائل عديدة ، نستطيع على أساس وصفي خالص أن **نحصرها في أشكال ثلاثة** :

أولها : تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة ، بحيث يحدث تكرارها أصواتًا ، وإيقاعات موسيقية معينة .

والثاني : تكرار كلمات بعينها يتخيرها الشاعر تخيرا موسيقيا خاصا ، لتؤدى الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت على حدة .

ويتمثل الشكل الثالث لظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروي ، وقد كان الشاعر الجاهلي كثيرًا ما يجمع بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتي في البيت الشعري الواحد[٦٢].

ويتناول **د / إبراهيم عبد الرحمن** شعر الأعشى تناولا يدل على وعيه بالعلاقة المتبادلة بين التشكيل الصوتي لبعض القصائد وبين المحتوى الشعري ، فنراه يقول:

قد اتضح لنا بمراجعة ديوان الأعشى أن عنايته قد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين ، هو صوت ألف المد ... ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شأنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره ، فإن هذا الصوت .. من أطول الأصوات في اللغة العربية . كما اتضح لنا أن قصائد الديوان التي جاءت قوافيها المطلقة مقرونة بحروف اللين قد غلب عليها أو قل خصصها الأعشى لموضوعين هما : المديح والهجاء .. ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نربط بين فتنة الأعشى بأصوات اللين في أبياته وقوافيه ،وبين معاني أشعاره، ومثل هذا الربط ضروري ، وتفسير ذلك : إن صدق ما نذهب إليه أنه كان يريد توكيد هذه المعاني وتثبيتها .. وكانت هذه الأصوات التي تحققها حروف اللين ، والتي كان يشيعها في أبيات قصائده ويلحقها بقوافيه تتيح له مثل هذا التوكيد عن طريق التمهل، أو قل عن طريق هذا البطء الموسيقى الذي يميز قصائده تلك[٦٣] .

ويتضح من هذا الكلام أن **د / إبراهيم يربط بين الدلالة الصوتية للمد في شعر الأعشى وبين أغراضه ومعانيه التي وظف لها تلك السمة الصوتية** .

ونكاد نلمح توافقا عاما بين هذين الغرضين (المديح والهجاء) مع ظاهرة المد الصوتي لتلك القوافي المعبرة عن هذين الغرضين ، ويرجع ذلك في رأينا إلى ما يقتضيه هذان الغرضان من الحاجة إلى تقرير المعاني وبسطها والإطناب فيها .

كما يقف د / إبراهيم وقفة أخرى ليقرر حرص الشاعر على الملاءمة بين موسيقى القصيدة ومعانيها ، أو قل حرصه على الملاءمة بين الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها ، تلك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها وبين موسيقى قصيدته ، فعلى الرغم من أن الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثرًا، فإنه قد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة ، والملاءمة بينها وبين الجو النفسي الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا ، جوٌ اللهفة والمتعة ، وإذا رحنا نبحث عن الوسائل التي استغلها لتقصير هذه الأصوات ألفيناها تتركز في حرص الشاعر على ألا يمد روى قوافيه كما اعتاد أن يفعل في قصائده الأخرى حتى لا يعطى لقارئ هذا الشعر فرصة التمهل عند القافية قبل أن يستأنف قراءة البيت التالي[٦٤] .

عرضنا فيما سبق في ـــ إطار الدلالة الصوتية ـــ لبعض الأمثلة التي تنظر إلى الأسلوب بوصفه تكرارا ،أما الحديث عن ظاهرة الاختيار وكذلك العدول الصوتي ؛ فإننا نستطيع أن نقرر أنه قد تم العدول الصوتي عن القاعدة الصوتية الشائعة في القرآن الكريم ـــ على سبيل المثال ـــ في عدد من المواضع لأغراض فنية.[٦٥]

القيمة الفنية للدلالة الصوتية:

نخلص مما سبق أن للصوت إيحاءاته الدلالية التي تبيَّن لنا أنها يمكن أن تُستشف من توظيف التشكيلات الصوتية داخل السياق، وأن هذه الدلالات لا تكاد تظهر غالبا إلا متآزرة ومتضافرة مع سائر الدلالات الأخرى.

وإن كان البعض قد يبالغ في نفي أي دلالة لهذه التشكيلات الصوتية خارج السياق، وقد يعمم حكمه إلى نفي الإيحاءات الدلالية لتلك الأصوات داخل سياقها كذلك.

لكننا قد تبين لنا بالاستقراء السابق أن طبيعة الدلالة بالنسبة لأصوات اللغة لا تكاد تخرج في عمومها عن طبيعة العلاقة بين الدال و المدلول في مجال الكلمة المفردة سواء على المستوى المعجمي أو المستوى الصيغي (**الصرفي**).

فالكلمة تختلف دلالتها في حالة التركيب من سياق لآخر.

و لكن هذا لا ينفي أن لهذه الكلمة دلالة إفرادية وضعية تواضع عليها العرب، وأن هذه الدلالة الإفرادية وإن كانت سابقة في النفس و التصور قبل حدوث المواضعة كما يقرر

عبد القاهر[٦٦] فإنها في الحقيقة ممثلة للاستعمال اللغوي، ومن ثم تتعدد دلالات الكلمة الواحدة في المعاجم اللغوية بتعدد استعمالاتها اللغوية.

هذا بالنسبة للمعاني الوضعية المحدودة غالبا، أما المعاني الإيحائية أو الفنية التي يمكن أن يلقي بها ظلال السياق على كلمة ما، فنستطيع أن نقرر أنها في الحقيقة مما ينأى عن الحصر.

هذا الذي نقرره على مستوى الكلمة المفردة نزعم أنه ينعكس كذلك على مستوى الصوت المفرد فلا شك أن للأصوات سماتها من الهمس و الجهر و الشدة والرخاوة وقرب المخرج وبعده.....إلخ ولا شك كذلك أن العرب قد تواضعت على استخدام الأصوات الشديدة غالبا للبأس والشدة، والأصوات الرقيقة فيما دون ذلك.فيكون ذلك بمثابة الدلالة الإفرادية الوضعية .

وما يقال من أن ذلك ليس مطّردًا وأن هذه الأصوات قد تأتي دالّة على معان معاكسة لذلك تماما، فهو ما يقال نفسه عن الدلالة الإفرادية الوضعية للكلمة وإعادة تشكلّها داخل السياق لتوحي بدلالات جديدة قد تقترب أو تبتعد عن وضعها اللغوي إلا أنها تبقى ذات صلة و علاقة بتلك الدلالة.

والحق أن ما نحن بصدده في هذا البحث ليس هو تلك الدلالات الإفرادية المحدودة الغائمة التي تتسم بالعمومية التي لا تطرد في الغالب، كما أنها والحال هذه تصير محدودة الفائدة على مستوى الدلالة الفنية المقصودة ، و لكننا لن نهون من شأن تلك الدلالات الإفرادية إلى حدٍّ بعيد لأن تلك الدلالات الإفرادية المتصورة في الأذهان و المنطبعة فيها هي التي توحي بالدلالة المناسبة للصوت في التشكيل السياقي المعين.

ولذا فسوف نستثمر في بحثنا هذا كل المقولات الدلالية المختزنة في العقل اللغوي لاستعمالات تلك الأصوات.

ظاهرة التكرار الصوتي في الدراسات اللغوية:

رأينا من خلال تأصيل بحث القدماء للمناسبة بين الأصوات ودلالاتها الفنية كيف امتدت جذور البحث في هذه الظاهرة إلى ما ورد عن كلٍّ من "الخليل" و "سيبويه" من إشارات سريعة تلقفها ابن جني ليبني عليها بحثه في هذا الباب الذي صار مرجعا و ركيزة أساسية لكل من تلاه من الباحثين في هذا الباب إلى يومنا هذا.

وقد تضمنت هذه الإشارات عددا من أمثلة التكرار الصوتي كقولهم: خشن و اخشوشن، وقد ذكر سيبويه أنه قد سأل "الخليل" عن ذلك فقال:"كأنهم أرادوا المبالغة و التوكيد، كما أنه إذا قال (**اعشوشبت الأرض**)فإنما يريد أن يجعل ذلك كثيرا عاما قد بالغ"[٦٧]

ففي هذا المثال وغيره مما سبق أن ذكرناه نجد أن الخليل – ومن بعده سيبويه وابن جني ومن تبعهم – قد التفت إلى أثر زيادة المبنى الناشئ من تكرار بعض أحرف الكلمة في زيادة المعنى وإفادة المبالغة والتوكيد.

وقد أفرد ابن جنّي هذه الظاهرة بدراسة مستفيضة في " باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني ورأينا كيف أنه التفت إلى أنهم في " نحو البشكي والجمزي والولقي جعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر –أعني باب القلقة – والمثال الذي توالت حركاته للأفعال التي توالت الحركات فيها "[٦٨]

حيث يلمح ابن جني في هذا النص ما بين البنية الصوتية لهذه المصادر الرباعية المضعفة ومعناها من المناسبة ، إذ إن هذه المصادر بما اشتملت عليه من تضعيف وتكرير تناسب ما تدل عليه معانيها من التكرير المشترك بين ألفاظ تلك البنية مما يضيف إلى معناها المعجمي معنى آخر تضيفه دلالتها الصوتية .

من هذا المثال وغيره مما سبق إيراده نتبين أن ابن جني هو أول من رصد ظاهرة التكرار الصوتي على مستوى الحروف والحركات وتأمل القيمة الدلالية لهذا التكرار.

و من أمثلة رصد ابن جني لهذه الظاهرة أيضا قوله:" و من ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا:كسّر، و قطّع، و فتّح، و غلّق"[٦٩]

لقد استطاع ابن جني في هذه الأمثلة السابقة أن يكشف لنا عن العلاقة بين تكرير العين في الأفعال السابقة و دلالتها على تكرير الحدث نفسه مما يؤكد ما سبق أن قررناه من أن للأصوات دلالة إفرادية وضعية قد تواضعت عليها العرب، مما يجعلنا على وعي بهذه الدلالات التي ينبغي أن نستصحبها عند البحث عن الدلالة الفنية لتلك الأصوات في تشكيلها السياقي.

موقف اللغويين والبلاغيين المتأخرين من التكرار الصوتي:

إذا كان ابن جني قد استطاع أن يكشف عن المناسبة بين ذلك التكرار و ما يوحي به من المعاني و الدلالات – مما يدل على وعيه بقيمته و دوره الدلالي – فلقد جاء من العلماء بعد ابن جني من يستهجن تكرار الحروف ويعده مخلا بحسن الكلمة و فصاحتها.

من هؤلاء على سبيل المثال ابن سنان الخفاجي[٧٠] و من تبعه كابن الأثير[٧١] و الطيبي[٧٢] و العيني[٧٣] و نكتفي هنا بذكر كلام كل من ابن سنان و العيني في هذا المقام.

يقول ابن سنان في شروط فصاحة اللفظة المفردة:"الأول منها:أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج....و بيانه أن يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام "كما أمرناه بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح، و ذلك أن

اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع، وما زال أصحابنا يعيبون هذا البيت:

لو كنت كنت كتمت الحب كنت كما كنا نكون و لكن ذاك لم يكن

وليس يحتاج إلى دليل على قبحه للتكرار أكثر من سماعه....." (٧٤)

و قال العيني في (**ملاح الألواح في شرح مراح الأرواح**)

" واعلم أنه إذا اجتمع حرفان من جنس واحد أو متقارب في المخرج، يدغم الأول في الثاني لثقل المكرر. وذلك لأنه ثقل عليه التقاء المتجانسين لما فيه من العود إلى حرف بعد النطق به، وشبهه الخليل بوطء المقيد،فإن المقيد يمنع من توسع الخطو" فيصير كأنه يعيد قدمه إلى موضعها الذي نقلها منه، وذلك مما يشق على النفس، و شبهه بعضهم بوضع القدم و رفعها في حيز واحد، و بعضهم بإعادة الحديث مرتين فكل ذلك مستكره فلذلك صارت الحروف المتباعدة في المخرج أحسن في التأليف مما تدانت مخارجه"

وهذا الذي ذكره العيني و من قبله ابن سنان ومن تبعه يعاب عليهم فيه إطلاق القول بإعابة التكرير، و ذلك لأمور:

(١) أن تكرير الصوت لا يعاب مطلقا و لا يمدح مطلقا بل إن استحسان ذلك و استقباحه لا يجوز إلا بالنظر إليه داخل سياقه، و سوف يتضح ذلك بما نورده قريبا من أمثلة التكرار الصوتي التي كان لتكرار الصوت فيها دلالة فنية لا يمكن الاستغناء عنها.

(٢) أن هذا التكرار الذي أطلق القول بذمه و إعابته قد وقع في كتاب الله تعالى المشهود له ببلوغ الغاية في الفصاحة و البيان في مواضع تنأى عن الحصر نذكر منها:

ا-قوله تعالى:" **قيل يا نوح قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ (٤٨)**"(٧٥)

ب-قوله تعالى " **كُنَّا طَرَائِقَ قِدَدًا** "(٧٦)

ج-قوله تعالى " **وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا** "(٧٧)

د- قوله تعالى: " **وَأَحْصَى كُلَّ شَيْءٍ عَدَدًا** "(٧٨)

هـ قوله تعالى: " **فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلًا** "(٧٩)

و - قوله تعالى: " **لَهُمْ مِنْ فَوْقِهِمْ ظُلَلٌ مِنَ النَّارِ وَمِنْ تَحْتِهِمْ ظُلَلٌ** "(٨٠)

(٣) أن الثقل المنافي لحسن الجرس ليس سببه تكرار الحرف والاطراد، وعدم اطراده ظاهر في كثير من الألفاظ التي تجاور فيها المتجانسان دون أدنى ثقل بل أكسبها تجاورهما حسن الجرس كما شهدناه قبل .

(٤) إنما نشأ الثقل من تكيف المتجانسين بالحركات بدليل عودة الخفة مع فك الإدغام في المضعف الثلاثي، إذا اتصل بضمير رفع متحرك، لسكون الثاني منهما.

كما أن الإدغام ليس موجبه اجتماع المتجانسين في ذاته و إلا لاطرد ، وعدم اطراده ظاهر، ولذلك اتخذوا من أوصاف المتجانسين الأخرى شروط الإدغام.

(٥) أن اللغة قد حرصت على قلب أحرف بعينها، وإدغام أخرى للحصول على التكرار بتجانس الحرفين متجاورين، ولو كان اجتماع المتجانسين ثقيلا لما احتالت لتوفيره تخفيفًا وتحسينًا للجرس.

يظهر هذا في أماكن منها ما اشتهر تطبيقه على كتاب الله: من إدغام النون الساكنة والتنوين بالغنة إذا تلاهما حرف من حروف "ينمو"، ودون الغنة إذا تلاهما اللام أو الراء.

ومثله ما يسميه علماء التجويد إدغام المتجانسين، ويوجبونه متى سكن السابق منهما في ستة مواضع:

(١) في الدال الساكنة قبل التاء مثل: " **قد تبين الرشد**".

(٢) في التاء الساكنة قبل الدال، مثل: "**فلما أثقلت دعوا الله**".

(٣) في التاء مع الطاء، مثل: " **ودت طائفة**"

(٤) في الذال مع الظاء، مثل:"**ولن ينفعكم اليوم إذ ظلمتم..**"

(٥) في الثاء مع الذال، مثل: "**أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم...**"

(٦) في الباء مع الميم، مثل: " **يا بني اركب معنا** ".

وكل ذلك مما يقلب فيه الأول من الحرفين ليجانس الثاني، فيوفر بالتكرار والإدغام حسن الجرس ويسر النطق، ولعله من المقرر المعلوم أن الإدغام لا يخرج الحرفين عن الحكم بالتكرير، فلكل منهما صوته نطقًا وسماعًا وإن خالهما غير المتأمل حرفًا واحدًا. (٨١)

٦- أن تكرار الحرف لو كان ثقيلا بذاته لما جاز أن يتضمن قاموس اللغة هذا الحشد من الكلمات، بل لما جاز أن يوجد المضعف الرباعي ومزيده وفروعهما(٨٢) ، فإن كل لفظ منها يتضمن تكريرين معا .

وقد سبق أن ذكرنا أمثلة لمضعف الثلاثي في كتاب الله تعالى(٨٣) وأما ما ورد من المضعف الرباعي في الفصيح فهو كذلك في وفرته، ومنه:

{ على رفرف خضر}(٨٤)

{بريح صرصر عاتية}(٨٥)

" يا أم السائب ما لك تزفزفين ؟" (٨٦)

" صلصلة كصلصلة الجرس".[٨٧]

" لا أحسن دندنتك ولا دندنة معاذ"[٨٨]

"شنشنة أعرفها من أخزم".

وقال أبو كبير:

أزهير هل عن شيبة من معدل أو لا سبيل إلى الشباب الأول

أم لا سبيل إلى الشباب وذكره أشهى إليّ من الرحيق السلسل

وقال علقمة:

تخشخش أبدان الحديد عليهم كما خشخشت يبس الحصاد جنوب

وقال العجاج:

تسمع للحَلْي إذا ما وسوسا زفزفة الريح الحصاد اليبسا

إن تكرار الصوت في المضعف الرباعي ألصق بموسيقى الطبيعة وبالنفس من الثلاثي، ولذلك لا ينبغي أن نذهب مذهب الناسبين الثقل إلى تكرار الحروف أو قرب المخارج دون تقييد، كابن سنان الذي يشترط لفصاحة المفرد ولفصاحة الكلام خلوه من تكرار الحرف ومن قرب المخارج[٨٩]

وإذا كنا قد أطلنا في الرد على أصحاب هذا المذهب فقد وجد من العلماء المتقدمين من تعقب هؤلاء العلماء وردّ كلامهم في هذا الباب مثل **القلقشندي الذي تعقب ابن الأثير** فيما ذهب إليه من أن تكرار الحروف مما يوجب التنافر[٩٠] فيرد عليه القلقشندي بقوله:

"ليس تكرار الحروف مما يوجب التنافر مطلقًا كما يقتضيه كلامه، بل بحسب التركيب، فقد تتكرر الحروف وتترادف في الكلمات المتتابعة مع القطع بفصاحتها وخفتها على اللسان وسهولة النطق بها. ألا ترى إلى **قوله تعالى: " قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ "** **هود** :(٤٨).

كيف اجتمع فيه ستة عشرة ميمًا في آية واحدة، قد تلاصق منها أربع ميمات في موضع، وميمان في موضع، مع ما اشتملت عليه من الطلاوة والرونق الذي ليس في قدرة البشر الإتيان بمثله والله أعلم "[٩١]

ورد القلقشندي هنا يرجع إلى الوجهين الأول والثاني من وجوه الرد التي سبق أن رددنا بها على أصحاب هذا المذهب.

كذلك فقد أدرك بعض أئمة اللغة المتأخرين كالثعالبي القيمة الجمالية للتكرار الصوتي للحرف بما يعد سبقًا علميًا في مجال البحث الأسلوبي والجمالي يقول الثعالبي:

" فإذا استمعتَ إلى إنشاد البحتري في وصف الذئب الجائع المرتجف بسبب البرد ظننته أمامك:

يقضقض عصلا في أسرها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد

فإن تكرر القاف وتواليها خمس مرات، وتكرر الراء ست مرات مع الحروف الأخرى يوحي بصورة الذئب في ضراوته وجوعه وارتجافه"[٩٢].

إن هذا النص يكشف لنا عن وعي الثعالبي بما للأصوات من قيم دلالية جمالية يمكن استشفافها من السياق، كما يكشف لنا عن وعيه بالدلالة الفنية للتكرار الصوتي للحروف وأثره في إبراز المعنى وإيضاحه.

التكرار الصوتي في الدراسات الأسلوبية:

إن هذه الإشارات المتناثرة سواء عند المتقدمين كالخليل وسيبويه وابن جني، أو المتأخرين كالقلقشندي والثعالبي وغيرهما لتدل أبلغ الدلالة على أن البحث الأسلوبي في أدق معانيه لم يكن غائبًا عن الفكر اللغوي والبلاغي عند أسلافنا القدامى.

ومن ثم فليس سبقًا للأسلوبية الحديثة التفاتها إلى القيمة الفنية للأصوات في إطار استيعابها لجميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة بحثًا يتوخى تكاملها النهائي[٩٣] ولقد حظي الشعر في الدراسات الأسلوبية الحديثة باهتمام كبير من الناحيتين النظرية والتطبيقية في ظاهرة التكرار الصوتي.

والتكرار في الشعر نمطان:

أحدهما: " البعد القاعدي كنظام وهو المتمثل في الأوزان العروضية ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي تقلل التنويعات الزحافية من رتابته وتتولى القافية دعمه وتأكيده.

والبعد الثاني: وهو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة وهو بعد أشبه بمفهوم الكلام في المصطلح اللغوي الحديث. ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها[٩٤]

وقد حظي البعد الأول الذي يهتم بدراسة الإيقاع العروضي بأكثر الدراسات الأسلوبية في هذا الجانب[٩٥]

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تقسيم التكرار تبعًا لبعديه السابقين إلى نوعين هما:

١- **التكرار النسقي** وهو ما يمثل البعد القاعدي الأول.

٢- **التكرار الحرّ** وهو ما يمثل البعد الثاني الذي يتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها[٩٦]

أقسام التكرار الصوتي :

أحب أن أقرر هنا أن هذا البحث ليس بدعًا في هذا الجانب، فقد سبق أن التفت إلى القيمة الفنية للتكرار الصوتي عدد من الباحثين المحدثين[٩٧] وقد حاول كل واحد منهم ذكر أقسام هذا النوع، وقد أفدت من تلك المحاولات وأضفت إليها ما رأيته جديرًا بالإضافة مما لم ينبهوا إليه.

وسوف أعرض هنا لأقسام التكرار الصوتي مع شفع كل قسم من أقسامه ببعض الأمثلة والنماذج التي سوف نقف أمام بعضها بالتحليل لنقف على القيمة الجمالية والفنية للتكرار الصوتي في نماذجه الأدبية الرفيعة التي أحسن توظيفه فيها.

وسنعرض هنا للأمثلة التي تعود إلى الأنواع السابقة على سبيل الإجمال مع التنبيه على ما يعود على كل واحد من هذه الأقسام السابق بيانها.

فمن أمثلة تكرار الأحرف وتكرار المقطع كذلك:

١- تكرار الواو والسين في كلمة (**توسوس**) (**يوسوس**) في قوله تعالى:

٢- " **ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه**"[٩٨]

٣- وقوله تعالى: "**الذي يوسوس في صدور الناس** "[٩٩]

نلمح في هذين المثالين أن الفعل "وسوس" يتركب من تكرار المقطع (**وس**) وهذا التكرار الصوتي لهذا المقطع يحاكي عملية الوسوسة بما تشتمل عليه من إلحاح وإغراء بالشيء يقتضي تكرار الإيعاز بالشيء مرّة بعد مرّة.

كما أن تكرر الواو بما تشتمل عليه من خفاء ولين يؤكد معنى الخفاء والمكر ولين القول في عملية الوسوسة.

وكذلك تكرر السين بما تشتمل عليه من همس وصفير يؤكد معنى الهمس والإخفاء في الوسوسة فما أشبهها بصوت صفير الريح ووسوسة الحلي ونحو ذلك ، وهذا يؤكد معنى الخفاء من جهة كونه صوتًا غائمًا، ومعنى التشويش على الضمير من جهة ما فيه من صفير وغوغائية متكررة.

وتأتي هذه الدلالة متناغمة مع سياق الآية الدال على مدى علم الله تعالى بوساوس النفوس مهما خفيت ودقت، وعلمه كذلك بضعف الإنسان ومعاناته أمام هذه الوساوس المتكررة والملحة عليه مما يقتضي رحمة الله تعالى وعفوه عن عباده التائبين.

وتأتي هذه الدلالة كذلك متناغمة مع دلالة السياق في المثال الثاني حيث يأمر الله تعالى عباده أن يستعيذوا به من شر هذه الوساوس الشيطانية الملحة المتكررة، فهو وحده القادر على إعاذتهم منها ووقايتهم من شرورها.

ومن أمثلته أيضًا:

تكرار الكاف والباء في كلمة (**كبكبوا**) في قوله تعالى: " **فكبكبوا فيها هم والغاوون**"(١٠٠)

في هذا المثال نجد أن الفعل (**كبكب**) قد اشتمل على تكرر المقطع (**كب**) مما يوحي بتكرر (**كب**) أهل النار فيها وتواليهم في دركات الجحيم، وهذا يأتي منسجمًا تمام الانسجام مع سياق الوعيد والتهديد لهؤلاء الغاوين الضالين ، كما أن تكرر الباء بما فيها من قلقلة وانفجارية يأتي مناسبا تمام المناسبة لمحاكاة تردي تلك الأفواج في النار مع محاكاة صوت الوقوع والاصطدام، ولعل الاحتكاك بين الكاف والباء وتكرره قد يشارك في تلك المحاكاة معبرًا عن احتكاك تلك الأفواج بعضها ببعض.

***

ومن أمثلة تكرار الحروف: تكرار الباء في كلمة (**تحبُّون**) (**يُحْبِبْكُمْ**) في قوله تعالى: **قُلْ إِنْ كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ (٣١)**"(١٠١)

نلاحظ أن تكرار الباء في الموضع الأول قد جاء مع الإدغام عن طريق التشديد مما أضفى على الكلمة نوعًا من الإجلال والوقار يزيد محبة العباد لربهم فهي ليست كمحبة الأزواج والأولاد. أما في محبة الله تعالى لعباده التي جاءت على سبيل الجائزة والمكافأة لمحبتهم إياه فقد جاء التكرار بفك الإدغام في الحرف المشدد مناسبًا لمضاعفته سبحانه تلك المحبة عليهم، وفي الحديث الصحيح الثابت عن النبي صلى الله عليه وسلم عن رب العزة جلّ وعلا "**من تقرب إليّ شبرًا تقربت إليه ذراعًا**.." كما أن لهذا الفك للإدغام معنى آخر نستطيع أن نستشفه من الآية وهو أن في لفظ يحببكم ـــ بفك الإدغام ـــ من الرقة ما ليس في اللفظ المدغم، فالناطق بالكلمة بهذه الطريقة يستشعر - ولله المثل الأعلى - في اللفظ تدليلا وتنعيمًا للمخاطبين، كما يوحي تكرر الباء الشفوية ذات المخرج القريب بزيادة تقريبه سبحانه إياهم ومضاعفته المحبة لهم إزاء محبتهم إياه .

***

ومن الأمثلة العجيبة لتكرار الحروف كذلك:

تكرار ثمان ميمات متوالية في قوله تعالى: **قِيلَ يَا نُوحُ اهْبِطْ بِسَلَامٍ مِنَّا وَبَرَكَاتٍ عَلَيْكَ وَعَلَى أُمَمٍ مِمَّنْ مَعَكَ وَأُمَمٌ سَنُمَتِّعُهُمْ ثُمَّ يَمَسُّهُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ (٤٨)** "[١٠٢]

في هذا المثال توالت ثمان ميمات في قوله تعالى " **أمم ممن معك**" وذلك بالنظر إلى ما في الأحرف المشددة من تكرار وتضعيف. ونستطيع أن نجتهد في تفسير توالي هذه الميمات واجتماعها في هذه الآية على هذا النسق إذا ما تأملنا سياق الآية الذي يتحدث عن بشارة الله تعالى لنوح بهبوط سفينته على الأرض مؤذنًا ببداية العمران والاجتماع لهذه الأمم التي اجتمعت مع نوح عليه السلام في هذه السفينة بأمره سبحانه لنوح " **احمل فيها من كل زوجين اثنين**"[١٠٣]

ويأتي اجتماع هذه الميمات - بما للميم نفسها من صفة الاجتماع في المخرج حيث تنضم الشفتان وتجتمعان عند النطق بها وتصاحبها غنّة مقدارها حركتان تؤدي إلى استقرار الصوت عند النطق بها - يأتي اجتماع هذه الميمات بتلك الصفات معبرًا تمام التعبير عن اجتماع تلك الأمم واستقرارها في ذلك العمران الجديد الذي تبشر به هذه الآية الكريمة.

ولعلنا قد نتجاوز الحدّ في الاجتهاد إذا حاولنا التخرص بعلّة كون هذه الميمات ثمانية.

ومع تقييد ذلك بكونه مجرد حدس وظن واجتهاد قد يصيب وقد يخطئ فنقول - والله تعالى أعلم - لعل السبب في ذلك أن الأجناس التي قد اجتمعت مع نوح أربعة أجناس هي:

١- جنس الإنس

٢- جنس الجنّ

٣- جنس الدواب

٤- جنس الطير

فالإنس والجن جنسان، والطير والدواب جنسان آخران بدليل قوله تعالى " **وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم** "[١٠٤] فقسم الله الحيوان إلى جنسين: دواب، وطيور وسمّى الجميع أممًا.

وبهذا يكون قد اجتمع مع نوح عليه السلام أربعة أجناس؛ فإذا ضربت في اثنين باعتبار جنسي الذكور والإناث بدلالة قوله تعالى: " **قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين** "[١٠٥] كان حاصل ذلك ثمانية أجناس فكأن اجتماع هذه الميمات الثمانية بإزاء اجتماع هذه الأجناس واستقرارها في تلك الحياة الجديدة.

***

ومن الأمثلة الواضحة لتكرار الحروف والحركات قوله تعالى: " **كنّا طرائق قِدَدًا**" نستشعر في تتابع الدالين المفتوحين دلالة ذلك التكرار على تعدد تلك الطوائف من الجن، كما أن تتابع الفتح وتكراره في الدالين يورث النطق نوعًا من التنافر الفنّي الذي أحسن توظيفه للدلالة على ما بين هذه الفرق من تفرق واختلاف.

ويشارك في حدوث هذا التنافر انتقال الفم من الكسر في القاف إلى الفتح في الدالين مما يجعل الفم في هيئة شبيهة بهيئة المشمئز المستنكر لشيء، ويتقوى هذا الاشمئزاز والاستنكار بما في حرف الدال من جهر وانفجار مع تكرر ذلك الجهر والانفجار.

ويؤيد هذا المعنى ما فهمه كبار المفسرين من المعنى الجملي لهذه الآية.

قال ابن كثير:" **كنا طرائق قددا**" أي طرائق متعددة مختلفة وآراء متفرقة "[١٠٦]

***

ومن أمثلته كذلك قوله تعالى:" **قل لو كان البحر مدادًا لكلمات ربيِّ لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربيِّ، ولو جئنا بمثله مددًا**"[١٠٧]

نستشعر هنا في هذه الآية الكريمة دلالة التكرار لحركات الفتح المتتالية على أحرف الكلمة كلها مع تكرار حرف الدال.

ولعل هذا هو سبب التفريق بين دلالة تكرار الدال في هذا الموضع والموضع السابق.

وذلك لأن هيئة التنافر المتولدة في الموضع الأول (**قِدَدًا**) بسبب الانتقال من الكسر إلى الفتح، قد زال سببها بسماعها الصوتية المذكورة آنفًا من الجهر والانفجار في كلمة (مددا)حيث جاء ذلك التتابع والإمداد والإرداف المتتالي اللانهائي الذي أرادت الآية أن تعبر عنه في مقام التعبير عن اتساع علم الله تعالى وكثرة كلماته ، تلك الكثرة غير المتناهية التي تنأى عن الحصر.

***

وشبيه بتلك الدلالة السابقة لتوالي الحروف والحركات قوله تعالى: " **ليعلمَ أن قد أبلغوا رسالات ربِّهم وأحاط بما لديهم وأحصى كل شيءٍ عَدَدًا**"[١٠٨]

حيث نستشعر هنا في توالي وتكرار حركات الفتح في كلمة (**عَدَدًا**) وتكرار الدال فيها مناسبة تامة لسياق الآية الدال على الإحصاء والإحاطة والجمع والعدّ، فجاء تتابع تلك الحروف والحركات بإزاء تتابع حركة العدّ والإحصاء وتواليها.

***

ومن أمثلة توالي السمات الصوتية وتكرارها، تكرار الترقيق باختيار الأحرف المرققة في كلمة (ذُلُلا) من قوله تعالى: " **وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ (٦٨) ثُمَّ كُلِي مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلًا يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (٦٩)**"[١٠٩]

إن السياق هنا سياق امتنان من الله تعالى على عباده بأن ذلل السبل ومهدها للنحل حتى يخرج للناس مادّة غذائهم وشفائهم. وتأتي دلالة تكرار الأحرف المرققة في كلمة (ذُلُلا) متناغمة ومتسقة تمام الاتساق مع تلك الدلالة، فتوالي تلك الأحرف المرققة الذال واللامين مع ما في الذال من ذلاقة وهمس مع رقة اللام المكررة كذلك، كل ذلك يوحي تمام الإيحاء بالتذليل والتسهيل، وإنك لتجد ذلك واضحًا في سهولة النطق بتلك الكلمة مع ما نستشعره من تكرار الضم وتتابعه من حنو ورفق لا يكذبه الحسّ والشعور.

***

إذا وازنا بين دلالة الكلمة السابقة (ذُلُلا) وكلمة شبيهة بها وهي (ظُلَل) مع النظر إلى القيمة الخلافية لكل من حرفي الذال والظاء كصوت - فإننا نقف على ما يقوم به الصوت من دور فعال في مناسبة المعنى.

وذلك أنه لما كان السياق السابق سياق تذليل وتسهيل وامتنان ونعمة ناسب ذلك إيراد حرف الذال المهموس المرقق.

***

ومن أمثلة توالي السمات الصوتية : توالي المدود في نحو قوله تعالى:

"**وَحَاجَّهُ قَوْمُهُ قَالَ أَتُحَاجُّونِّي فِي اللَّهِ وَقَدْ هَدَانِ وَلَا أَخَافُ مَا تُشْرِكُونَ بِهِ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ رَبِّي شَيْئًا وَسِعَ رَبِّي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ (٨٠) وَكَيْفَ أَخَافُ مَا أَشْرَكْتُمْ وَلَا تَخَافُونَ أَنَّكُمْ أَشْرَكْتُمْ بِاللَّهِ مَا لَمْ يُنَزِّلْ بِهِ عَلَيْكُمْ سُلْطَانًا فَأَيُّ الْفَرِيقَيْنِ أَحَقُّ بِالْأَمْنِ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ (٨١)**" الأنعام

حيث نلاحظ تكرارا لظاهرة المدود في قوله تعالى :(أَتُحَاجُّونِّي) حيث نلاحظ مدّ الحاء ، يليه مدّ الجيم، يليه مدّ النون ، وتوالي هذه المدود في هذه الكلمة قد أطال النفس في النطق بها حيث وصلت حركات المدِّ فيها إلى ثمان عشرة حركة ، وقد جاء هذا المد مناسبا تمام المناسبة لسياق الآية حيث المجادلة والمحاجة الشديدة بينه وبين قومه ، فكأن معنى الآية

(وحاجه قومه فحاجهم أشد من محاجتهم وأطول) ؛ فلذا استخدم في محاجة قومه مـدًّا واحدا ، وفي محاجته لهم ثلاثة مدود .

التكرار الصوتي في سورة القمر

يعد التكرار في هذه السورة من أهم عناصر الإعجاز الصوتي بهـا حيـث تم توظيفـه بطريقة متناغمة ومنسجمة مع الغرض العام الذي سيقت السورة لأجله .

إن الناظر في هذه السورة الكريمة يكاد يستشعر أن التكرار يكاد يمثل الغاية والوسيلة معا في هذه السورة ، فالغاية أو الغرض من هذه السورة هو عرض صور النـذارة المتكـررة لإزعاج هؤلاء الغافلين . ومن ثم نستطيع أن نلمح صور التكرار في هذه السورة ممثلة في:

الصورة الأولى : تكرار الآيات الكونية المنذرة بقرب الساعة وعذاب الكافرين ممثلة في :

انشقاق القمر ـ الطوفان وسفينة نوح عليه السلام ـ ريح قوم عـاد ـ ناقـة ثمـود ـ إهلاكهم بالصيحة ـ إهلاك لوط بالحاصب ـ الآيات التي جاء بها موسى لفرعون وقومه ـ إهلاك فرعون وقومه لما كذبوا بالآيات (**كذبوا بآياتنا كلها فأخذناهم أخـذ عزيـز مقتدر**)

الصورة الثانية : تكرار الآيات السمعية ممثلا في : " **ولقد جاءهم من الأنبـاء مـا فيـه مزدجر** " القمر :٤

" **حكمة بالغة** " القمر ٥ ـ

ذكر (**القرآن**) أربع مرات .

ذكر (**الذكر**) القمر :(**٢٥**) مرادا به ما أنزل على الرسل السابقين .

الصورة الثالثة : تكرار ذكر الرسل وبعثهم ونذارتهم لأقوامهم (**قوم نوح وعاد وثمـود ولوط وآل فرعون وأهل مكة**)

الصورة الرابعة : تكرار مصارع المكذبين من الأمم السابقة

الصورة الخامسة : تكرار إنجاء المؤمنين من الأمم السابقة

الصورة السادسة : تكرار الامتنان على العباد بنعمة تيسير القرآن للذكر أربع مرات

الصورة السابعة : تكرار الحض على التذكر والاتعاظ مرارا " **فهل من مدكر** " ذكـرت ست مرات .

الصورة الثامنة : تكرار النذارات إلى العباد بصورها المختلفة وقد تكررت كلمة (**النـذر**) بلفظها في هذه السورة عشر مرات كما تكررت النذارة بمادتها ومعناها أكثر من ذلك .

الصورة التاسعة : تكرار لفظ العذاب سبع مرات منسوبا ـــ في ست منها ـــ إلى الله تعالى (**عذابي**) ، وتكرار الإذاقة للعذاب مرارا حيث تكرر لفظ " **فذوقوا عذابي ونذر** " مرتين ، وتكرر لفظ (**ذوقوا**) ثلاث مرات بعد قوله تعالى " **ذوقوا مس سقر**"

الصورة العاشرة : تكرر لفظ (**الزجر**) بمادته مرتين(**مزدجر**) آية : ٤ (**وازدجر**)آية : ٩

الصورة الحادية عشر : تكرار لفظ الأخذ بمادته مرتين في "**فأخذناهم أخذ عزيز مقتدر**": ٤٢

هذا التحليل السابق لأهم صور التكرار في سورة القمر نستطيع أن نتخذه مفتاحا للوصول إلى سر التكرار الصوتي الذي اشتملت عليه فواصل هذه السورة الكريمة حيث تكرر صوت الراء بصورة مطردة في جميع فواصل هذه السورة الخمسة والخمسين بلا استثناء ، كما قد تكررت بعض الأحرف والحركات في هذه السورة لأغراض بلاغية بعيدة المدى . وإذا صح ما قلناه آنفا من أن هذه السورة الكريمة قد اتخذت التكرار وسيلة وغاية في الوقت نفسه ، فالغرض هو تكرير الحجج والآيات والبينات والزواجر على مسامع هؤلاء الغافلين ، حتى لقد تكرر التكرار في هذه السورة بصور شتى .

إن هذه السورة إذا هي سورة التكرار ؛ ومن ثم فليس ثمة حرف أنسب لفواصل هذه السورة من حرف الراء لاشتماله على سمة التكرارية كسمة لازمة له في طبيعة النطق به ؛ ومن ثم يأتي هذا الحرف بهذه السمة الصوتية متناغما تمام التناغم مع سياق هذه السورة ومقامها وغرضها البلاغي .

وثمة مظاهر أخر للتكرار الصوتي في هذه السورة الكريمة تتمثل في تكرار الحركات وتواليها في كلمات هذه السورة كما في تكرار الضم (**النُذُر ــ نُكُر ــ الزُبُر ــ الدُبُر ــ سُعُر ــ دُسُر**) وكما في تكرار الفتح وتواليه في (**القمر ــ عقر ــ سحر ــ شكر ــ أمر ــ سقر ــ قدر ــ نهر**)

كما تبدو مظاهر التكرار الصوتي كذلك في تكرر بعض حروف هذه السورة إما بصورة متتابعة كما في تكرار السين في (**مسّ سقر**) أو بصورة منفصلة كما في تكرار السين في (**نحس مستمر**)

ويمكننا أن نقف هنا عند بعض مظاهر هذا التكرار لتأمل ما فيه من الأسرار .

فعلى سبيل المثال في قوله تعالى : " **يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ (٤٨)** " القمر : ٤٨

كمثال لتوالى الحرف وتكراره على التتابع والانفصال معا حيث تكررت السين أربع مرات في (**يسحبون ـ مس ـ سقر**) وتكررت على التوالي ثلاث مرات في (**مس سقر**) باعتبار الحرف المشدد في (**مس**) كما تكررت حركات الفتح على التوالي في أحرف (**سقر**) وحينما نتأمل السمات الصوتية لحرف السين بماله من طبيعة احتكاكية تبدو واضحة عند النطق به نستشعر مدى مناسبة هذا الصوت الاحتكاكي المهموس لسياق الآية ومعناها حيث يتهكم بالكافرين حينما تأكل النار أجسادهم بمجرد المماسة لها ويأتي حرف السين بما فيه من احتكاك وصفير كأنه حكاية لصوت احتكاك تلك النيران بأجساد هؤلاء الكافرين ، بل إننا لنستشعر عند النطق بهذه السينات المتتالية في " **مس سقر** " حكاية صوت الشيء الذي يشيط ويخترق عند تسليط النيران عليه ، ويمكن أن تتذوق ذلك بنفسك بتكرار تلك السينات وتأمل هذا المعنى عند النطق بها في هذا السياق .

ويأتي هذا الصوت الاحتكاكي في هذه السينات المتتالية متجاوبا ومتناغما مع صوت الاحتكاك المتجاوب في أول الآية من السين المعبرة أيضا تمام التعبير عن حكاية صوت السحب وما فيه من احتكاك واضح في قوله (**يسحبون**)

ومن ثم يتجاوب الاحتكاك المنبعث في أول هذه الآية مع الاحتكاك المتتابع في آخرها . كما يأتي هذا التتابع للاحتكاك والمس في إذاقة العذاب متجاوبا مع توالي الحركات المفتوحة في (**سقر**) التي تدل كذلك بتكرر حركات الفتح فيها على توالي العذاب ، وسرعة غليان تلك النيران وتقلبها بأهلها فهي تفور بهم كما تفور القدر بالحب ، ومن ثم يأتي توالي الحركات هنا محاكيا تمام المحاكاة لذلك الفوران والغليان . وإذا كنا قد استشعرنا ذلك من توالي حركات الفتح في مثل (**سقر**) فإننا نكاد نستشعر كذلك مدى تلهف هذه النار على التهام أهلها وضمهم إليها في توالي الضم وتكراره في نحو (**سعر**) التي جاءت متجاوبة مع (سقر) في قوله تعالى " **إن المجرمين في ضلال وسعر (٤٧) يوم يسحبون في النار علي وجوههم ذوقوا مس سقر** "(٤٨).

****

التكرار الصوتي
في سورة الحاقة

لن نستطيع الوقوف أمام جميع مظاهر التكرار الصوتي في هذه السورة الكريمة ولكننا سوف نقف فقط أمام بعض هذه المظاهر .

فعلى سبيل المثال قوله تعالى في أول السورة " **الْحَاقَّةُ (١) مَا الْحَاقَّةُ (٢) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْحَاقَّةُ (٣)**"

إذا ما تأملنا الدلالة المعجمية لكلمة الحاقة في ضوء الدلالة الصوتية لها التي تصور شيئا يرفع شيئا فشيئا ثم يوضع فجأة ويُقَرُّ في نصابه ومكانه الذي يستقر فيه إلى الأبد فإننا نجد أن هذه الدلالة الصوتية قد جاءت متجاوبة تمام التجاوب مع المعنى المعجمي لهذه الكلمة في إحقاق الحق وإعادة الأمور إلى نصابها وإقرار كل شيء في مكانه الصحيح ، ووضع كل عامل في مكانه اللائق به .

ويأتي تكرار كلمة الحاقة بسماتها الصوتية السابقة لتأكيد هذا المعنى من كلا الطريقين طريق الدلالة الصوتية وطريق الدلالة المعجمية .

وإذا ما تجاوزنا هذا المعنى الذي ألحت الآيات علي توكيده فإننا نكاد نستشعر معنى آخر وظفت فيه تلك الكلمة بسماتها الصوتية كصوت محض استعمل كخالفة من الخوالف التي تطلق في مقام التنبيه والإفصاح عن مكنون النفوس بطريقة لا شعورية هي أشبه ما تكون بالصراخ والعويل والنحيب في هذا الموضع الذي نستشعر فيه نبرات حزينة لإنسان يصرخ وينتحب لهول لتلك الساعة الموصوفة بتلك الأوصاف الرهيبة في هذه السورة حيث يتجاوب الإيقاع الصوتي لتلك الأوصاف في فواصل الآيات في (**الحاقة والقارعة والطاغية والعاتية والواقعة ...**) لتأتي تلك الفواصل معبرة عن طريق ما اشتملت عليه من المدود الصوتية المتعددة التي استخدمت كصوت محض يحدث نوعا من الصراخ والعويل والنحيب المخيف من أهوال تلك الواقعة أو أهوال الأخذ الشديد للمكذبين بها .

وثمة ظاهرة صوتية أخرى في هذه السورة يجدر بنا الوقوف عندها قد شاركت في إحداث هذا الإيحاء بالعويل والندب والنحيب في هذه السورة في سياقها من أوله وحتى الآية التاسعة والعشرين فيها كصورة من صور التكرار المطرد .

وهذه الظاهرة هي تكرار الهاء في فواصل هذه الآيات جميعا سواء ما كان أصلها التاء في (**عاتية ـ خاوية ـ باقية**) أو ما زيدت للسكت عليها في نحو (**كتابيه ـ حسابيه ـ ماليه ـ سلطانيه**) وهي أوقع ، وذلك لأنها تدل على أن السورة قد قصدت قصدا إلي توظيف تلك الهاء بما لها من دلالة صوتية ظاهرة في تلك الآيات نستشعر فيها معنى التحسر والندب والنحيب ولا سيما في هذا المقطع الأخير المعبر تمام التعبير بدلالاته الشتى عن ذلك المعنى في تصويره الحالة النفسية للكافر حينما يلاقي صحائفه السوداء ويوقن بوقوعه في الهلاك والعذاب فيقول :

" ياليتني لم أوت كتابيه . ولم أدر ما حسابيه . ياليتها كانت القاضية . ما أغنى عني ماليه . هلك عني سلطانيه " الآيات من ٢٥ إلي ٢٩

وإذا كانت الهاء قد وظفت في أغلب فواصل هذه السورة للإيحاء بهذا المعنى معنى التحسر والندم والتفجع والندب والنحيب ؛ فإن الإعجاز الصوتي للقرآن يتجلى في توظيف تلك الهاء نفسها بدلالة مخالفة تمام المخالفة لتلك الدلالة السابقة حيث توحي لنا في سياقها بعكس تلك الدلالة السابقة تماما . وذلك في قوله تعالى :

" فأما من أوتى كتابه بيمينه فيقول هاؤم اقروا كتابيه . إني ظننت أني ملاق حسابيه . فهو في عيشة راضية . في جنة عالية . قطوفها دانية . كلوا واشربوا هنيئا بما أسلفتم في الأيام الخالية " الآيات ٢٠ــ ٢٤

إننا نستشعر في النطق بالهاء في هذه الآيات إيحاء بطمأنينة القلب ، وقرار العين والنفس ، وبلهنية العيش ونعومته ، وسكونه وهدوئه ، ويساعد على إبراز هذا المعنى ما للهاء من سمات الهمس والرقة .

وإذا كنا قد تحدثنا عن دلالة المد بالألف في الفواصل السابقة فيمكننا الوقوف كذلك عند دلالة المد بالواو في قوله تعالى **" خذوه فغلوه . ثم الجحيم صلوه . ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه "**الآيات ٣٠ــ ٣٣

حيث نستشعر في تلك الآيات قيمة المد في إبراز مدى المبالغة بالأمر بتعذيب هذا الكافر وأخذه ، كأنه قال خذوه أخذا شديدا ، وغلوه غلا وثيقا ، ثم صلوه تصلية أليمة ، واسلكوه في تلك السلاسل سلكا دقيقا كما يوحي هذا المد كذلك بحالة الشدة ، وهيئة البطش ، وجبروت الانتقام التي يكون عليها هذا الآمر بالعذاب في ذلك اليوم الشديد .

****

التكرار الصوتيّ
في سورة ق

من المظاهر الواضحة للتكرار الصوتي في سورة "ق" تكرار سمة القلقلة في فواصل هذه السورة عدا عدة مواضع تم العدول فيها عن هذه السمة الصوتية لغرض بلاغي .

ومن المعلوم أن السمات الصوتية المصاحبة لحروف القلقلة هي الانفجار بماله من دويٍّ وقلقلة واهتزاز . وبتأمل سياق السورة نجد أنها تعالج ما عليه نفوس هؤلاء المشركين من شك وتكذيب واهتزاز وتقلب في أمر العقيدة ، وقد عبرت السورة عن هذا الاهتزاز والتقلب معجميا بقوله تعالى "فهم في أمر مريج" آية (٥). وتواجه السورة ذلك الشك

والافتراء والاهتزاز والتقلب في أمر العقيدة بالآيات الكونية الثابتة الشـــامخة ، وبمشـــاهد القيامة المروعة بما تحدثه من دوى وانفجار هائل يهز كيان الكون ويقلب أوضاعه ويقلـــق كل ثابت ويحرك كل شيء في هذا الكون .

ومن هنا تأتي حروف القلقلة بسماتها الصوتية السابقة متسقة مع ســـياق الآيـــات تمـــام الاتساق على مستوى الغرض الأول وهو التعبير عن افتراء الكـــافرين وتقلبـــهم في أمـــر العقيدة وتكذيبهم بالبينات وقوارع التخويف[١١٠].

فعلى مستوى الغرض الأول تأتي القلقلة في (**عجيـــب**) آيـــة (**٢**) لتعـــبر عـــن القلـــق والاستغراب والتعجب والشك والافتراء في أمر العقيدة وكذلك الفاصلة التالية (**بعيد**) آية (**٣**) و(**قريب**) آية (**٢٥**) لتعبر عن استبعاد هذا الأمر بما يصاحبه من اهتـــزاز وشـــك ، وتقلب في وصف ما جاء به النبي (**صلى الله عليه وسلم**) بأنه شاعر أو ساحر أو كـــاهن أو غير ذلك من الصور المختلفة المعبرة عن استبعاد صفة النبوة عنه واســـتبعاد التصـــديق بالبعث والنشور والحساب والجزاء الذي ينذر به . ولذا تأتي الفاصلة رقم (**٥**) لتقرر أنهم في أمر (**مريج**) وتأتي دلالة القلقلة في هذه الفاصلة كذلك متآزرة تماما مع دلالـــة ذلـــك المرج والتقلب في اعتقاد المشركين فيما جاء به النبي (صلى الله عليه وسلم).

أما على مستوى الغرض الثاني فتأتي حروف القلقلة في فواصل السورة معبرة تمام التعبير عن الانفجار الشديد الهائل الذي يقلقل كل شيء " **يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِنْ مَكَـــانٍ قَرِيـــبٍ (٤١) يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ** (٤٢) " ومع مناســـبة القلقلـــة والانفجار لهذين الغرضين والمعنيين على العموم في سياق الآيات فإننـــا نكـــاد نستشـــعر للقلقلة معنى خاصا في كل فاصلة يتجاوب مع معنى الآية التي ورد فيها بخلاف ذلك المعنى العام .

فمن ذلك قوله تعالى : " **وأنبتنا فيها من كل زوج بهيج** " ق(٧)

حيث يأتي معنى القلقلة هنا متجاوبا مع تلألؤ أزواج النبات واهتزازها بهجة ، كأنما مـــن ابتهاج الناظر إليها والرائي لها تهتز في عينيه .

كما نجد أن هذه الفاصلة قد وظفت لعكس المعنى السابق وهو الاهتزاز والقلق والتقلـــب لتعطي معنى الثبات والاستقرار والدوام في قوله تعالى.

" **إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ (١٧) مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلا لَدَيْـــهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ (١٨)**"

حيث تأتي دلالة القلقلة في " **قعيد ـ رقيب ـ عتيد** " موظفة بمعنى الثبات واللزوم والاستقرار ، ويأتي تكرار الحرف المقلقل (**الدال**) لتأكيد هذه الدلالة ،وتأتي مناسبته الصوتية لهذا المعنى من جهة أن قلقلة هذا الحرف عند نطقه تعطى ما يشبه بالاتكاء عليه ولزوم موضع النطق به وثباته حينا قبل حدوث الانفجار بالنطق به ، ويأتي هذا الاتكاء واللزوم والثبات المصاحب لنطق الحرف متسقا تمام الاتساق مع ثبات القرين ولزومه للعبد وقعوده منه مقعدا لا يزول عنه ولا يحول

وقد وظفت القلقلة بنحو هذا المعنى في العديد من فواصل السورة في التعبير عن صور الثبات والخلود في هذا اليوم المشهود يوم الوعيد وذلك كما في الفواصل (**الوعيد**) مكررة في (١٤)، (٢٠)، (٢٨) ، (٤٥) وكما في (**الخلود**) (٣٤) ،(**مزيد**)(٣٥) ، (**قريب**) (٤١) وأشباهها .

قائمة الهوامش

(١) نشرنا بحثا من قبل س١٩٩٩م في صحيفة دار العلوم بعنوان (أسلوب التكرار بين الدرس القديم والدراسات الأسلوبية الحديثة) وقد عرضنا فيه لتطور البحث في ظاهرة التكرار بدءً من الدراسات القديمة إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة ، كما عرضنا فيه تصورنا لصور التكرار وأنماطه المختلفة حسب ما انتهت إليه الدراسات الحديثة في هذا المجال ،وقد كان مجرد تقسيم نظري لأقسام التكرار ، ووعدت ثمة أن أفرد كل نوع من أنواع التكرار ببحث يخصّه ليستوعب أنواعه من الناحيتين النظرية والتطبيقية ، ومن ثم بدأت هذه السلسلة من البحوث ببحثي هذا عن التكرار الصوتي.

(٢) ظهرت في البحوث الحديثة والمعاصرة للتكرار بعض المحاولات لتقسم التكرار ومحاولة استيعاب أقسامه من الناحية النظرية، وقد أفدنا من هذه المحاولات جميعا دون أن نتبع واحدة منها، انظر على سبيل المثال: قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة. الطبعة التاسعة – دار العلم للملايين – بيروت س ١٩٩٦ ص ٢٦٣- ٢٨٧، بحث التكرار في الشعر دكتورة / فاطمة محجوب – مجلة الشعر عدد ٨ سنة ١٩٧٧ ص ٤٠، التكرير بين المثير والتأثير د/ عز الدين علي السيد – ط عالم الكتب.

(٣) اللهم إلا ما تخلل ذلك من بعض المباحث التي جاءت عرضا كمبحث الالتفات وخروج الكلام على مقتضى الظاهر ،ونحو ذلك.

(٤) (الشعر الجاهلي صـ ٤٤ - ٤٥) ، د / محمد النويهي.

(٥) انظر على سبيل المثال ابن جني الخصائص ١٥٢/٢ تحقيق د/ محمد علي النجار، ط دار الهدى للطباعة والنشر بيروت.لبنان سنة ١٩٥٨

(٦) ذكر ذلك السيوطي في المزهر (١/ ٢٣٠)، وغيره من اللغويين وقد بينت ذلك تفصيلا في رسالتي للدكتوراة (التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة)، كما تحدثت في كتابي: أضواء على مسيرة البلاغة العربية صـ ١٧، ١٨ ط دار الثقافة بشيء من التفصيل عن ضرورة تعميق البحث البلاغي ليشمل المستويات الدلالية التي سبقت الإشارة إليها.

(٧) ابن جني الخصائص ، ١٥٢/٢ تحقيق د / محمد على النجار ، ط دار الهدى للطباعة والنشر بيروت لبنان س ١٩٥٨ .

(٨) سيبويه/ الكتاب ، ٢٤١/٢/ ط المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية س١٣١٧ .

(٩) المرجع السابق ٢١٩/٢ . وثمة مواضع أخر كثيرة في كتابه انظر على سبيل المثال الكتاب ٢١٤/٢ - ٢١٦ .

(١٠) سيبويه الكتاب ٢١٨/٢ .

(١١) الخصائص ١٥٢/٢ .

(١٢) الخصائص جـ ٢ ، ص ١٥٧ .

(١٣) السابق والصفحة نفسها .

(١٤) سورة الرحمن الآية : ٦٦.

(١٥) السابق ، ص ١٥٨ .

(١٦) السابق.

[١٧] في الأصل حداه . وفي الهامش عن بعض النسخ (حذياه) .

[١٨] الصعصعة : التحريك والقلقلة ، اللسان / صعصع .

[١٩] الخصائص السابق: ٢٥٢

[٢٠] يقصد بالمثال هنا (الصيغة) كما هو واضح من النص ، وكما توصلت إليه بالاستقراء للمواضع التي عبر فيها عن الصيغة بالمثال فانظر على سبيل المثال ٢/١٥٥، ٣/١٥٧، ١٨٨/٢، ٩٨.

[٢١] السابق ١٥٥/٢.

[٢٢] السابق .

[٢٣] انظر الطيبي (علم البديع وفن الفصاحة وهو الجزء الثاني من كتابه التبيان في المعاني والبيان بتحقيقي / ط المكتبة التجارية ـــ مكة المكرمة ٤٩٥/٢ ، وانظر ابن سنان ـــ سر الفصاحة ص ٦١ تحقيق علي فودة مكتبة الخانجي .

[٢٤] ابن سنان ـــ سر الفصاحة صـــ ٦٠ .

[٢٥] ابن الأثير المثل السائر ١٧٤/١ ، والطيبي ـــ السابق ٤٩٧/٢ .

[٢٦] الطيبي ـــ السابق ٢/ صـــ ٤٩٧ .

[٢٧] انظر : الرازي / نهاية الإيجاز صـــ ١٢٥ ط الأدبية .

[٢٨] انظر على سبيل المثال، د / محمد النويهي ، الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ٤٤/١ ، د / عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهم ، دار الفكر ، بيروت ـــ ١٩٧٠ ، ٤٦٤/٢، د/ غازي يموت / علم أساليب البيان ، دار الأصالة ، ط١ ، ١٤٠٣ هـ ، ١٩٨٢ صـــ ٢٧ ، د/ شفيع السيد ، البحث البلاغي عند العرب ، تأصيل وتقييم صـــ ١٣٥ ـــ ١٣٦ ، مكتبة الشباب ، د / عبد الواحد علام ، قضايا ومواقف التراث البلاغي ؛ صـــ ٢٠.

[٢٩] عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز تصحيح الشيخ محمد عبده ، والشيخ محمد محمود الشنقيطي ، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده ص ٤٤ - ٤٥

[٣٠] أعني كلام عبد القاهر .

[٣١] عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهم ٤٦٦/٢ .

[٣٢] أ.د / بدوى طبانة ، البيان العرب ، صـــ ١٢٧ - ١٢٨ .

[٣٣] أ / عبد الله الطيب ، الموضع السابق نفسه .

[٣٤] السكاكي ، مفتاح العلوم ص ٢٢١ .

[٣٥] سورة هود : ٣٧، ٣٨ .

[٣٦] الزمر :٤٥

[٣٧] سورة التوبة : ٣٨ .

[٣٨] سورة النجم : ٢٢ .

[٣٩] الطيبي ، التبيان ص ٤٦٧ .

[٤٠] قال ابن منظور : " والفرقعة الصوت بين الشيئين يضربان " لسان العرب مادة فرقع ـــ ط دار المعرفة .

[٤١] انظر د / صلاح فضل / علم الأسلوب صـــ ١٢٣ .

[٤٢] يشير رتشاردز إلى أهمية العناية ببعض الخصائص الصوتية كدرجة الصوت ، لكنه يؤكد أن هذه الخصائص لا يمكن فصلها عن المعنى : راجع.

I.A. Rishards : Principles Crititcism p. 141 - 6

[٤٣] يذهب ويلك إلى أن البحث الأسلوبي لابد أن يستند إلى النحو بكل فروعه: الأصوات ، والتحليل الصوتي والصرف ، والتراكيب ، والمعجم ، بالإضافة إلى الدلالة " انظر :

Rene wellek, "Stylistics, Poeties and Cretecism," P 65.

[٤٤] انظر بحث هذه العلاقة لدى د / صلاح فضل / علم الأسلوب صـ ١٢٩ إلى صـ ١٤٦ .

[٤٥] انظر د / صلاح فضل ، علم الأسلوب صـ ١٣٨ - ١٤٠ .

[٤٦] سورة ق : ١٦ .

[٤٧] سورة الحج : ٦ ، ٧ .

[٤٨] رينيه ويلك ، أولين أوشين نظرية الأدب صـ ٢٢١ ، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق سـ ١٩٧٢ م .

[٤٩] د / عبد المنعم تليمة ـ مداخل إلى علم الجمال الأدبي ـ دار الثقافة بالقاهرة سـ ١٩٧٣ .

[٥٠] (الشعر الجاهلي صـ ٤٤ - ٤٥) ، د / محمد النويهي.

[٥١] انظر سر الفصاحة لابن سنان صـ ٦٠ ، والتبيان للطيبي ٤٩٧/٢ بتحقيقي .

[٥٢] التبيان ٤٩٦/٢ - ٤٩٧ .

[٥٣] القول في المثل السائر ٢٠٥/١ ـ ٢٠٦ .

[٥٤] (الشعر الجاهلي صـ ٤٤ - ٤٥) ، د / محمد النويهي.

[٥٥] انظر سر الفصاحة لابن سنان صـ ٦٠ ، والتبيان للطيبي ٤٩٧/٢ بتحقيقي .

[٥٦] النجم :٢١ ،٢٢

[٥٧] انظر على سبيل المثال د / عبد الواحد علام ـ قضايا ومواقف في التراث البلاغي صـ ١٦ - ١٨ وانظر ما سوف نورده من كلام د / شفيق السيد ، و د / إبراهيم عبد الرحمن.

[٥٨] سورة التوبة : ٣٨ .

[٥٩] انظر سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن (دار الشروق) ص ٧٦ .

[٦٠] سورة فاطر : ٣٦ ، ٣٧ .

[٦١] انظر سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن (دار الشروق) ص ٧٦.

[٦٢] قضايا الشعر ص ٦١ - ٦٢

[٦٣] قضايا الشعر ص ٨٣ - ٨٤ .

[٦٤] قضايا الشعر ص ٩٤ .

[٦٥] سبق الكشف عن بعض هذه الأمثلة في كتابنا : الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم .ط الدار الثقافية بالقاهرة. فمن المواضع العجيبة التي تمثل عدولا صوتيا عن السياق القرآني لفظ (مجراها) بإمالة الألف لتكون قريبة في نطقها من الياء ، وذلك في قوله تعالى : {وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها} هود : ٤١.

حيث نلاحظ أن هذه اللفظة (بمجراها) هي اللفظة الوحيدة في السياق القرآني كله في قراءة حفص التي تتسم بهـذه السمة الصوتية (سمة الإمالة) .

وحينما نتأمل سياق الآية نستشعر مدى مناسبة هذه اللفظة لجوها السياقي ؛ فالأمر بركوب السفينة هنا متجه إلى هؤلاء المؤمنين من أتباع نوح ـــ عليه السلام ـــ وقد أمروا بركوب تلك السفينة الغريبة العجيبة التي لا عهد لهم بها من قبل ، وهي راسية على برٍّ ليس فيه قطرة ماء ، ومن هنا كان التعجب من جريِ هذه السفينة وكونها وسـيلة للنجاة .

فطمأنهم الله تعالى إلى أن هذه السفينة سوف تجرى بمشيئته وبركته (بسم الله) وأن جريها سوف يكون سهلا رخاء بلا معاناة ولا مشقة ، ومن ثم جاءت الإمالة في مجراها لتعبر عن حركة تلك السفينة حيث تشق عباب الطوفان في يسر وسهولة ورخاء .

وحينما أراد الله تعالى أن يطمئنهم لرسوها ، جاء بلفظ (مرساها) بلا إمالة ليعبر عن حال رسو السفينة وما يناسبه من الثبات والاستقرار مما لا يتلاءم مع صفة الإمالة الواردة في مجراها.ومن ذلك قوله تعالى : {إن الذين يبايعونـك إنما يبايعون الله ، يد الله فوق أيديهم ، فمن نكث فإنما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليهُ الله فسـيؤتيه أجرًا عظيمًا } .

فالملاحظ في هذه الآية أنها هي الآية الوحيدة في القرآن التي جاء ضمير الغائب الموصول فيها مضموما ؛ لأن القاعدة الشائعة في مجيئه في القرآن هي الكسر فيقال (عليه) بالكسر لا بالضم ؛ وذلك كما في قوله تعالى : {وإذ تقـول للذي أنعم اللهُ عليهِ ، وأنعمت عليهِ} .وكما في قوله تعالى: {فاعبده وتوكل عليهِ}.

ومن ثم يمثل الضم في هذه الكلمة عدولا عن القاعدة الصوتية القرآنية ، فيا ترى ما سرّ هذا العدول ؟ إذا تأملنـا سياق الآية وجدناها تتحدث عن مبايعة المؤمنين لرسول الله ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ وتعظيم الله تعالى تلك البيعة ووصفها بأنها مبايعة له هو سبحانه ، وإذا كانت البيعة لله رب العالمين فإن حقها التفخيم والتغلـيظ والتشـديد والتوثيق ، ولذا جاء الضمير في (عليهُ) مضموما إشعارا بذلك التفخيم ، وذلك ما لا يوحى به مجيء الضمير علـى أصل القاعدة مكسورًا في هذا السياق ، وأمر آخر يكشف عن القيمة الفنية لهذا العدول الصوتي ، وهو أن حركـة الحرف السابق على لفظ الجلالة تؤثر فيه بالتفخيم والترقيق حسب القاعدة الصوتية لنطق هذا اللفـظ في القـرآن الكريم: فإذا جاءت الهاء في (عليه) مكسورة كانت اللام من لفظ الجلالة مرققة ، أما حيث جاءت الهاء مضـمومة فإن اللام من لفظ الجلالة تنطق مفخمة فيتناسب تفخيم لفظ الجلالة مع ما يقتضيه السياق من تعظـيم المُعاهـدَ ، وتفخيم شأنه ، والتحذير من نكث العهد معه .

(٦٦) عبد القاهر الجرجاني/ دلائل الإعجاز صفحة (٥٤٠) ط المدني تحقيق أ/ محمود شاكر وقد فصلت الكلام في بحث هذه النقطة في مبحث دلالة الصيغة بين الإفراد والتركيب في رسالتي للدكتوراه(التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة)

(٦٧) سيبويه / الكتاب ٢/ ٢٤١ ط المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية سنة ١٣١٧هـ.

(٦٨) الخصائص ٢/١٥٥

(٦٩) الخصائص السابق

(٧٠) سر الفصاحة: ٩٠

(٧١) المثل السائر ١٦٣/١ بتعليق د / أحمد الحوفي، د / بدوي طبانة، ط دار النهضة بمصر وانظر الجامع الكبير لابن الأثير لذلك صـ ٢٧٣.

(٧٢) علم البديع فن الفصاحة وهو الجزء من كتاب التبيان في المعاني والبيان بتحقيقي ط المكتبة التجارية – مكة المكرمة ٤٩٥/٢.

(٧٣) العيني في (ملاح الألواح شرح مراح الأرواح) انظر مجلة المورد عدد ٢ سنة ١٣٩٦هـ صـ ١٧٥.

(٧٤) سر الفصاحة: ٩٠

(٧٥) هود ٤٨

(٧٦) الجن ١١

(٧٧) الكهف ١٠٩

(٧٨) الجن ٢٨

(٧٩) النحل ٦٩

(٨٠) الزمر ١٦

(٨١) التكرير ص ٢٤ ط – عالم الكتب – د/ عز الدين علي السيد

(٨٢) السابق

(٨٣) في الأمثلة المذكورة لتقسيم التكرار في أول البحث .

(٨٤) سورة الرحمن ٧٦

(٨٥) الحاقة ٦

(٨٦) رواه مسلم في البر والصلة ح (٤٥٧٥)

(٨٧) رواه البخاري في بدء الوحي ح (٢)

(٨٨) رواه أبو داود في الصلاة باب في تخفيف الصلاة.

(٨٩) السابق

(٩٠) الجامع الكبير صـ ٢٧٣.

(٩١) صبح الأعشى ٢: ٢٧٣.

(٩٢) فقه اللغة وخصائص العربية: ٢٦١ – دار الفكر ١٩٦٨.

(٩٣) انظر د/ صلاح فضل / علم الأسلوب ص ١٢٣

(٩٤) د/ صلاح فضل / ظواهر أسلوبية في شعر شوقي – فصول – العدد الرابع ص ٢١٠

(٩٥) ولذا فسوف نستبعد هذا الجانب من هذه الدراسة.

(٩٦) د/ مصطفى السعدني / البينات الأسلوبية / ط منشأة المعارف الاسكندرية صـ ٣١.

(٩٧) انظر على سبيل المثال: نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر / الطبعة التاسعة – دار العلم للملايين – بيروت س ١٩٩٦ ص ٢٦٣- ٢٨٧. د/ فاطمة محجوب في بحث لها عن التكرار في الشعر في مجلة الشعر عدد ٨ سنة ١٩٧٧ صـ ٤٠، د/ عز الدين علي السيد / التكرير بين المثير والتأثير صـ٧ ط عالم الكتب، د/ مصطفى السعدني / البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث صـ ٣٠ ط منشأة المعارف بالأسكندرية.

(٩٨) ق ١٦

(٩٩) الناس :٥

(١٠٠) الشعراء ٩٤

(١٠١) آل عمران ٣١

(١٠٢) هود: ٤٨

(١٠٣) هود: ٤٠

(١٠٤) الأنعام: ٣٨

(١٠٥) هود: ٤٠

(١٠٦) ابن كثير سورة الجن آية (١١).

(١٠٧) الكهف: ١٠٩

(١٠٨) الجن: ٢٨

(١٠٩) النحل: ٦٩

(١١٠) هذه المواضع هي (حفيظ) آية (٤) ، (محيص) آية (٣٦)، (المصير) و(يسير) آية (٤٣)، (٤٤) وقد بينت سبب العدول الصوتي فيها في بحث العدول الصوتي .

المصادر والمراجع

١. اتجاهات البحث الأسلوبي – د/ شفيع السيد/ مكتبة الشباب – جامعة القاهرة .

٢. الأجناس من كلام العرب، وما اشتبه في اللفظ واختلف في المعنى لأبي عبيد القاسم بن سلام، تحقيق د.عبد المجيد دياب، دار الفضيلة، مصر.

٣. أدب الكاتب، لابن قتيبة، تحقيق محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة ببيروت ١٩٨٢م.

٤. إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم لأبي السعود الحنفي / تحقيق عبد القادر عطا / مكتبة الرياض لا ط .

٥. أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث د/ البدراوي زهران. دار المعارف

٦. أساس البلاغة للزمخشري / دار صادر-بيروت ١٣٩٩هـ.

٧. أسرار البلاغة/ عبدالقاهر الجرجاني-بتصحيح السيد رشيد رضا-ط مكتبة محمد علي صبيح.

٨. أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية د/ حسن طبل س ١٩٩٠

٩. الأسلوب – أحمد الشايب – مكتبة النهضة المصرية – ٩ ش عدلي بالقاهرة ط٣.

١٠. الأسلوب والأسلوبية،مقال في فصول١/٨٤.

١١. الأسلوبية والأسلوب – د/ عبد السلام المسدى – الدار العربية للكتاب – تونس ١٩٧٧.

١٢. الإيضاح في علوم البلاغة، للقزويني، تحقيق د/عبدالحميد هنداوي مؤسسة المختار، مصر.

١٣. البحث البلاغي عند العرب ، تأصيل وتقيم د/ شفيع السيد – مكتبة الشباب .

١٤. البحر المحيط، لأبي حيان، دار الفكر، بيروت.

١٥. برند شبلنر/ علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمه وقدم له وعلق عليه د/ محمد جاد الرب/ كلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض ط١ س١٩٨٧ نشر الدار الفنية بالقاهرة ص ٨١.

١٦. البلاغة والأسلوبية د/ محمد عبد المطلب/ ط الهيئة ١٩٨٤ ص ١٩٨.

١٧. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث د/ مصطفى السعدني /ط منشأة المعارف بالأسكندرية

١٨. البيان العربي أ.د / بدوى طبانة .

١٩. تأويل مشكل القرآن ــ ابن قتيبة – ط مؤسسة الرسالة .

٢٠. تاج العروس للزبيدي/تحقيق علي شيري دار الفكر بيروت١٤١٤هـ.

٢١. التحرير والتنوير لابن عاشور ــ ط الدار التونسية.

٢٢. التصوير الفني/ سيد قطب/ط دار المعارف.

٢٣. تفسير البيضاوي / ط الحلبي .

٢٤. تفسير البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، مطبعة السعادة بمصر، طبعة مصورة، دار الفكر ببيروت ١٩٧٨م.

٢٥. تفسير الجلالين / ط دار الكتب العلمية / بيروت .

٢٦. تفسير الرازي، طبعة بيروت.

٢٧. تفسير روح المعاني، للألوسي، دار إحياء التراث العربي.
٢٨. تفسير أبي السعود / تحقيق عبد القادر عطا / مكتبة الرياض لا ط .
٢٩. تفسير الطبري (جامع البيان في تفسير القرآن)، المطبعة الخيرية بمصر ١٣٣٠، طبعة مصورة.
٣٠. تفسير غريب القرآن، لابن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة ١٩٥٨ طبعة مصورة.
٣١. تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، دار الكتب المصرية ١٩٦٧م، طبعة مصورة.
٣٢. تفسير ابن كثير (تفسير القرآن العظيم)، ط المكتبة التوفيقية، مصر.
٣٣. التكرير د/ عز الدين علي السيد / ط – عالم الكتب
٣٤. تهذيب اللغة، محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مراجعة محمد علي النجار، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، ط١، ١٩٦٤م.
٣٥. جامع البيان للطبري / دار الفكر بيروت: ١٤٠٥هـ.
٣٦. الجامع الكبير لابن الأثير – تحقيق د عبد الحميد هنداوي / دار الآفاق القاهرة ١٤٢٨هـ
٣٧. الجامع لأحكام القرآن للقرطبي /دار الكتب العلمية بيروت:١٤٠٩ هـ.
٣٨. الحجة في القراءات السبع، لابن خالويه، تحقيق: الدكتور عبدالعال سالم مكرم، دار الشروق بيروت، ط٢، ١٩٧٧م.
٣٩. الحيوان/ الجاحظ/ ط الحلبي .
٤٠. الخصائص لأبي الفتح بن جني/ تحقيق محمد على النجار / دار الكتب المصرية : ١٣٧١هـ .
٤١. دراسات لأسلوب القرآن محمد عبد الخالق عضيمة / مطبعة السعادة :١٣٩٢هـ
٤٢. درة التنزيل وغرة التأويل لمحمد بن عبد الله المعروف بالخطيب الإسكافي/دار الكتب العلمية.
٤٣. الدر المصون في علوم الكتاب المكنون للسمين الحلبي / تحقيق د. أحمد الخراط / دار القلم دمشق: ١٤٠٦هـ .
٤٤. دلائل الإعجاز، للجرجاني، تحقيق العلامة الشيخ محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٨٤م.
٤٥. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس. شرح وتعليق: د/محمد حسين/المطبعة النموذجية.
٤٣.٤٦
٤٧. دور الكلم في اللغة / د/ كمال بشر / ط دار المعارف .
٤٨. زيادة الحروف بين التأييد والمنع وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم – د/ هيفاء عثمان عباس فدا- ١٤١٤هـ.
٤٩. السبعة في القراءات، لابن مجاهد، تحقيق: الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف المصرية ١٩٧٢م.
٥٠. سنن أبي داود مع عون المعبود شرح سنن أبي داود . مؤسسة قرطبة .
٥١. شروح التلخيص / تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي / المكتبة العصرية / بيروت ٢٠٠٣م .
٥٢. الشعر الجاهلي ، د / محمد النويهي ، منهج في دراسته وتقويمه
٥٣. الصحاح للجوهري / تحقيق أحمد عبد الغفور عطار / نسخة مصورة عن الطبعة الأولى .
٥٤. صحيح البخاري ت د. مصطفى ديب البغا / دار ابن كثير الطبعة الرابعة ١٤١٠هـ .
٥٥. صحيح مسلم / فؤاد عبد الباقي / المكتبة الإسلامية استانبول .

٥٦. الطراز ليحيى العلوي / تحقيق د/ عبد الحميد هنداوي / المكتبة العصرية / بيروت ٢٠٠٢م .
٥٧. علم أساليب البيان ، د/ غازي يموت / دار الأصالة ، ط١ ، ١٤٠٣ هـ ، ١٩٨٢
٥٨. علم الأسلوب/ د/ صلاح فضل/ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة
٥٩. العين للخليل بن أحمد / تحقيق وترتيب د/ عبد الحميد هنداوي / دار الكتب العلمية / بيروت ٢٠٠٠م .
٦٠. فتح القدير، للشوكاني، ط٣، مصورة ١٩٧٣م.
٦١. الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري / تح حسام الدين القدسي / دار الكتب العلمية بيروت
٦٢. فتح القدير، للشوكاني، ط٣، مصورة ١٩٧٣م.
٦٣. فقه اللغة وخصائص العربية - الثعالبي — دار الفكر ١٩٦٨
٦٤. في قضايا الشعر المعاصر- نازك الملائكة / الطبعة التاسعة — دار العلم للملايين — بيروت س ١٩٩٦ .
٦٥. القاموس المحيط، للفيروزابادي، دار الفكر، طبع مؤسسة الرسالة.
٦٦. قضايا ومواقف في التراث البلاغي ، د / عبد الواحد علام ، مكتبة الشباب .
٦٧. الكاشف عن حقائق السنن للطيبي شرح مشكاة المصابيح / تحقيق: د/عبدالحميد هنداوي /مكتبة نزار الباز، مكة المكرمة.
٦٨. الكتاب لسيبويه / تحقيق عبد السلام هارون / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧م .
٦٩. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل / لجار الله الزمخشري/مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٣٩٢ هـ .
٧٠. لسان العرب لابن منظور / دار الفكر بيروت ١٤١٠هـ .
٧١. اللغة العربية معناها ومبناها /د/ تمام حسان / ط دار المعارف .
٧٢. المثل السائر لابن الأثير/طبعتين/تحقيق: محي الدين، ود.بدوي طبانة. ود. أحمد الحوفي/دار الرفاعي- /١٤٠٣هـ-١٩٨٣م. وط دار نهضة مصر-الفجالة-القاهرة.
٧٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهم ، د / عبد الله الطيب ، دار الفكر ، بيروت سنة ١٩٧٠
٧٤. (**ملاح الألواح شرح مراح الأرواح**) العيني - انظر مجلة المورد عدد ٢ سنة ١٣٩٦هـ
٧٥. المحتسب لابن جني / تحقيق علي النجدي ناصف وزملائه / لجنة إحياء التراث الإسلامي بالقاهرة ١٣٨٦هـ .
٧٦. المحرر الوجيز لابن عطية / تحقيق المجلس العلمي بفاس / وزارة الأوقاف المغربية ١٣٩٥هـ .
٧٧. المحكم والمحيط الأعظم لابن سيده / تحقيق د عبد الحميد هنداوي / دار الكتب العلمية ١٤٢١هـ
٧٨. المخصص لابن سيده // تحقيق د عبد الحميد هنداوي / دار الكتب العلمية / بيروت ٢٠٠٥م.
٧٩. مداخل إلى علم الجمال الأدبي — د / عبد المنعم تليمة — دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٣
٨٠. اللغة العربية معناها ومبناها د/ تمام حسان / ط دار المعارف .
٨١. المزهر للسيوطي / تحقيق محمد أحمد جاد المولى وزملائه / دار التراث بالقاهرة الطبعة الثالثة .
٨٢. المصباح في المعاني والبيان والبديع — بدر الدين بن مالك — ت د/ حسني عبد الجليل ط مكتبة الآداب
٨٣. المصباح المنير للفيومي / مكتبة لبنان ١٩٨٧ م .
٨٤. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، لعبدالرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد

المكتبة التجارية بمصر ١٩٤٧م، طبعة مصورة عنها، عالم الكتب ببيروت.
٨٥. المفردات في غريب القرآن للراغب الأصفهاني / تحقيق محمد سيد كيلاني/مصطفى الحلبي.
٨٦. مغني اللبيب عن كتب الأعاريب / ابن هشام / المكتبة العصرية / صيدا ١٩٨٧م
٨٧. مفتاح العلوم للسكاكي / تح د/عبد الحميد هنداوي/ دار الكتب العلمية بيروت ١٤٢٢هـ
٨٨. النص البلاغي في التراث العربي والأدبي د/ أحمد درويش - ط مكتبة النصر - داخل جامعة القاهرة، مقال في الأسـلوب - جورج بوفون ص ١٨٩-١٩٤
٨٩. نظرية الأدب - رينيه ويلك ، أولين أوشين - ط المجلس الأعلى للفنون والآداب ، دمشق سنة١٩٧٢م
٩٠. نظرية اللغة/ الفصل الثاني مستويان من اللغة د/ عبد الحكيم راضي / / مكتبة الخانجي .
٩١. نهاية الإيجاز- الرازي - ط الأدبية.
٩٢. هدية العارفين وأسماء المؤلفين وآثار المصنفين لإسماعيل البغدادي / مكتبة المثنى بغداد