جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

القيمة الدلاليّة للعنصر الصوتيّ في العربيّة

إعداد
مهدي عناد أحمد قبها

إشراف
أ. د. محمّد جواد النوري

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجه الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها،
من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين.

2023

القيمة الدلالية للعنصر الصوتي في العربية

إِعداد

مهدي عناد أحمد قبها

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2023/08/30م، وأجيزت:

أ. د. محمد جواد النوري	التوقيع
المشرف الرئيسي	
أ. د. صادق دباس	التوقيع
الممتحن الخارجي	
أ. د. أحمد حامد	التوقيع
الممتحن الداخلي	
د. عبد الخالق عيسى	التوقيع
الممتحن الداخلي	

جامعة النجاح الوطنية

كلية الدراسات العليا

القيمة الدلاليّة للعنصر الصوتيّ في العربيّة

إعداد

مهدي عناد أحمد قبها

إشراف

أ. د. محمّد جواد النوري

بناء على تعليمات منح درجة الدكتوراة الصادرة عن مجلس عمداء جامعة النجاح فقد تم نشر البحث المستل التالي من الاطروحة:

قبها، مهدي؛ النوري، محمد جواد (2023). *القيمة الدلالية للمقاطع الصوتية في النص عند المحدثين.*

الإهداء

إليك أبي،

سائلًا قدرة الله، سبحانه، أن تعود إليك خُطاك.

إليك أبي؛

فرضاك رضاك.

الشكر والتقدير

الحمد لله، تعالى، من قبل، ومن بعد؛ ثمّ الشكر والتقدير لشيخي الفاضل؛ الأستاذ الدكتور محمّـــد جـــواد النوري؛ لما قدّمه من جهد بنّاء في إشرافه على هذه الدراسة.

والشكر والتقدير للشيوخ الكرام الذين ناقشوا هذه الدراسة؛ لما قدّموه من تقييم وتقويم.

ولست أنسى شكر شيوخي في جامعة النجاح الوطنيّة؛ لما لهم من أيادٍ بيض عليّ.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان:

القيمة الدلاليّة للعنصر الصوتيّ في العربيّة

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة اليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أيـــة مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: حريري عناد أحمد حمد

التوقيع: _____

التاريخ: ٣٠/٨/٢٠٢٣

فهرس المحتويات

الإهداء ..... د

الشكر والتقدير ..... ه

الإقرار ..... و

فهرس المحتويات ..... ز

فهرس الجداول ..... ك

فهرس الأشكال ..... ل

فهرس الملاحق ..... م

الملخّص ..... ن

المقدّمة 1

الفصل الأوّل: الصوت اللغويّ في العربيّة (دراسة تمهيديّة) 6

1.1 مفهوم الصوت اللغويّ 6

1.2 أقسام الأصوات اللغويّة 8

1.3 الملامح التمييزيّة للأصوات العربيّة 10

1.3.1 الملامح المخرجيّة للأصوات العربيّة 13

1.3.2 الملامح الفيزيائيّة للأصوات العربيّة 15

الفصل الثاني: الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العلماء العرب 20

2.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العرب الأوّلين 21

2.1.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ قبل ابن جنّي 21

2.1.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند ابن جنّي 22

2.1.3 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ بعد ابن جنّي 24

2.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العرب المحدثين 26

2.2.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العقّاد 26

2.2.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند محمّد المبارك 27

2.2.3 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العلايلي 28
2.2.4 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند حسن عبّاس 28
2.3 دلالة الصوت اللغويّ بين الإقرار والإنكار 31
الفصل الثالث: في الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ 40
3.1 خصائص دلالة الأصوات اللغويّة 40
3.1.1 العموم 40
3.1.2 التعدّد 41
3.1.3 الدقّة 42
3.1.4 عدم الاطّراد في اللغة 43
3.2 عوامل الإيحاء في الصوت اللغويّ 44
3.2.1 الملامح التمييزيّة 44
3.2.2 جرس الصوت 46
3.2.3 قوّة الصوت أو ضعفه 48
3.3 طرق استيحاء الصوت اللغويّ عند العلماء 49
3.3.1 المقارنة بين الكلمات المتشابهة معنى ولفظًا 49
3.3.2 استقراء الألفاظ 50
3.3.3 النظر في الملامح التمييزيّة 51
الفصل الرابع: الدلالة السياقيّة للأصوات اللغويّة عند المحدثين 53
4.1 تطوّر دراسة الدلالة السياقيّة للأصوات عند المحدثين 53
4.2 شروط تحقّق الدلالة السياقيّة للأصوات في النصّ 57
4.3 الدلالات السياقيّة للأصوات عند المحدثين 58
4.3.1 الدلالة على الحركة، والهيئة، والصوت 58
4.3.2 الدلالة على الاستغراق الزمنيّ، والمكانيّ 63
4.3.3 الدلالة على المبالغة 65
4.3.4 الدلالة على الحالة النفسيّة 66

4.4 دلالة حذف الصوت اللغويّ من النصّ، وتغييبه عنه..... 72
الفصل الخامس: البعد الدلاليّ لرسم الصوت اللغويّ في العربيّة..... 77
5.1 استيحاء الكتابة عند القدماء والمحدثين..... 78
5.1.1 استيحاء الرسم القرآنيّ..... 78
5.1.2 استيحاء رسم النصّ الأدبيّ..... 80
5.1.3 استيحاء رسم الأصوات العربيّة..... 84
5.2 نحو منهج جديد في التشكيل البصريّ..... 86
5.2.1 مقوّما إيحاء رسم الأصوات العربيّة..... 87
5.2.2 نماذج نصيّة تطبيقيّة..... 91
الفصل السادس: الدلالة السياقيّة للمقاطع الصوتيّة عند المحدثين 101
6.1 تطوّر استيحاء المقاطع الصوتيّة عند المحدثين 103
6.2 طبيعة الدلالة المقطعيّة، وشرط تحقّقها في السياق 106
6.3 عوامل الإيحاء المقطعيّ، والدلالات السياقيّة للمقاطع عند المحدثين..... 107
6.3.1 ثقل النطق وسلاسته..... 107
6.3.2 زمن النطق 110
6.3.3 فتح المقطع وإغلاقه..... 112
6.3.4 الحركة الطويلة 114
6.3.5 هيئة ترتيب المقاطع 115
6.3.6 عدد المقاطع..... 117
6.4 نماذج تطبيقيّة 118
الفصل السابع: أهمّيّة الدلالة الصوتيّة في الدرس اللغويّ..... 124
7.1 أهمّيّة الدلالة الصوتيّة على مستوى اللفظ..... 124
7.1.1 تأصيل دلالة اللفظ..... 124
7.1.2 التفريق في المعنى بين أوجه نطق اللفظ الواحد 126
7.1.3 التفريق بين المترادفات في المعنى 129

7.1.4 الكشف عن الترابط الدلاليّ بين الألفاظ 131
7.2 أهمّيّة الدلالة الصوتيّة على مستوى النصّ 133
7.2.1 الإسهام في تعميق تفسير القرآن الكريم، والكشف عن جماله الأسلوبيّ 133
7.2.2 الإسهام في تعميق شرح الحديث الشريف، والكشف عن جماله الأسلوبيّ 139
7.2.3 تغيير المفهوم النقديّ، والكشف عن الجمال الأسلوبيّ في النصّ الأدبيّ 141
الفصل الثامن: العنصر الصوتيّ في النصّ الأدبيّ: تناسق النطق، والرسم، والدلالة (نحو قراءة نقديّة صوتيّة جديدة) 145
8.1 العنصر الصوتيّ في ومضة (سرّ) لنبيلة الخطيب: تناسق النطق، والرسم، والدلالة 145
8.2 العنصر الصوتيّ في قصّة (بائع الذباب) لجمال الدين الخضيري: تناسق النطق، والرسم، والدلالة 154
الخاتمة 163
المراجع العلمية 167
الملاحق 181
Abstract ..... b

فهرس الجداول

جدول (1): الأصوات العربيّة، ورموزها في الأبجديّة الصوتيّة الدوليّة 10

جدول (2): الملامح المخرجيّة للأصوات العربيّة 14

جدول (3): العناصر الصوتيّة في ومضة (سرّ) لنبيلة الخطيب 152

جدول (4) العناصر الصوتيّة في قصّة (بائع الذباب) للخضيري 161

فهرس الأشكال

شكل (1): أعضاء الجهاز النطقيّ 13

شكل (2): نمط الدلالة في اللغة 38

شكل (3): من التجريد في الرسم 39

شكل (4): شعر للثبيتي بخطّ يده 83

شكل (5): انطباق الشفتين في نطق الباء 85

شكل (6): هيئة إنتاج الصاد 85

شكل (7): من استخدام الحروف العربيّة في الرسم 89

شكل (8): إهداء لقبّاني بخطّ يده 91

شكل (9): شعر لقبّاني بخطّ يده 92

فهرس الملاحق

ملحق (أ): شهادة قبول نشر البحث المستل من الاطروحة..... 181

القيمة الدلاليّة للعنصر الصوتيّ في العربيّة

إعداد

مهدي عناد أحمد قبها

إشراف

أ. د. محمّد جواد النوري

الملخّص

نظرت هذه الدراسة، بمنهجيتها الوصفيّ التحليليّ، والتاريخيّ في بعض مواضعها، في درس الدلالة الصوتيّة في العربيّة، في جانبيه: النظريّ والتطبيقيّ،عند القدماء والمحدثين.

وقد تبيّن أنّ العنصر الصوتيّ المتمثّل في: الأصوات اللغويّة، والمقاطع الصوتيّة، قادر على الإسهام في إنتاج الدلالة اللغويّة، على مستوى اللفظ، ومستوى النصّ؛ وعلىالإسهام في تحقيق البلاغة الأسلوبيّة في النصّ.

وتبيّن أنّ دلالة العنصر الصوتيّ لها خصائص تميّزها، وأنّ العنصر الصوتيّ يعتمد على عوامل للإيحاء بها، وأنّ العلماء اتّبعوا طرقًا مختلفة لاستخلاصها، وأنّ هذه الدلالة تتحقّق في النصّ بشروط.

وتبيّن أيضًا أنّ درس الدلالة الصوتيّة قد بلغ نضجَه عند المحدثين، وأنّ له أهمّيّة في الدرس اللغويّ، وأنّ الأصوات العربيّة قادرة على أن توحي برسمها، كما توحي بنطقها، محقّقة بذلك تناسقًا جميلًا بين المنطوق والمرئيّ، على مستوى اللفظ، ومستوى النصّ.

الكلمات المفتاحيّة: القيمة، الدلالة الصوتيّة، العنصر الصوتيّ، الأسلوبيّة الصوتيّة.

المقدّمة

الحمد لله الذي رفع أولي العلم درجات، وعلى رسولنا أفضل السلام والصلوات. أمّا بعد:

فمن المعلوم عند العلماء أنّ الدلالة مقصود اللغة الأوّل الذي نشأت من أجله؛ فهذا الشاطبي، مثلًا، يقول:

أن يكون الاعتناء بالمعاني المبثوثة في الخطاب هو المقصود الأعظم، بناء على أنّ العرب إنّما كانت عنايتها بالمعاني، وإنّما أصلحت الألفاظ من أجلها، وهذا الأصل معلوم عند أهل العربيّة؛ فاللفظ إنّما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود. (الشاطبي، 1997، صفحة 138، جزء 2)

ولأنّ الدلالة أهمّ مستويات اللغة؛ عمد العلماء إلى التماسها في كلّ جزء من أجزاء الكلام: في الكلمة وصياغتها، وفي الجملة ومراتب كلماتها، وفي النصّ ومراتب جمله؛ حتّى التمسوها في أصغر وحدات اللغة، وهي: الصوت اللغويّ، والمقطع الصوتيّ.

والذي يعنيني من ذلك كلّه، في هذه الدراسة، الدلالة التي تحدثها الأصوات اللغويّة والمقاطع الصوتيّة في العربيّة.

والأصوات اللغويّة تقسم على قسمين: أمّا الأوّل، فهو الأصوات التركيبيّة، وهي الأصوات التي تكون جزءًا أساسًا من الكلمة المفردة، كالباء، والتاء، والثاء، والفتحة الطويلة (الألف)، والفتحة القصيرة، وغيرها (النوري، 1999، صفحة 129). وهذا القسم يمثّل، إلى جانب المقاطع الصوتيّة، قوام هذه الدراسة.

وأمّا القسم الآخر، فهو الأصوات غير التركيبيّة، وهي تلك التلوينات الصوتيّة التي تصاحب الأصوات التركيبيّة في أثناء النطق، وتشمل النبرات، والنغمات، والفواصل (الخولي، 1982، صفحة 128). ودلالة هذا النوع من الأصوات معروفة عند كلّ ذي اطّلاع، كدلالة تنغيم الاستفهام على الإنكار،

والتعجّب، وغيرهما. أضف إلى ذلك أنّ العلماء فصّلوا دلالة هذا النوع تفصيلًا تصعب الزيادة عليه؛ إذا ما أراد مستزيد أن يزيد. ولهذين السببين؛ أقصيتُ دلالة هذا القسم من الأصوات عن هذه الدراسة.

إنّ هذه الدراسة تهدف، بمنهجها الوصفيّ التحليليّ، والتاريخيّ في بعض مواضعها، إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية: هل للعناصر الصوتيّة دلالة؟ وما دلالات هذه العناصر؟ وما الخصائص التي تميّز هذه الدلالات؟ وما العوامل التي يعتمد عليها العنصر الصوتيّ للإيحاء بدلالته؟ وما الطرق التي اتّبعها العلماء لاستخلاص دلالة العنصر الصوتيّ؟ وهل يستطيع الصوت العربيّ أن يوحي برسمه، كما يوحي بنطقه؟ وكيف تطوّر درس الدلالة الصوتيّة عند المحدثين؟ وما الأثر الذي تحدثه العناصر الصوتيّة في النصّ؟ وما شروط تحقّق هذا الأثر؟ وما أهمّيّة الدلالة الصوتيّة في الدرس اللغويّ؟

وهذه الدراسة تستجيب لعدّة مسوّغات، أهمّها:

- إنكار بعض القدماء والمحدثين الدلالةَ الصوتيّة؛ فكان من الضرورة إثبات وجودها؛ لما لها من أهمّيّة في الدرس اللغويّ.
- اتّساع درس الدلالة الصوتيّة؛ فصار من الممكن تقعيده؛ لتعدّد المناهج والآراء.
- تطوّر درس الدلالة الصوتيّة عند المحدثين؛ فكان من الضروريّ تتبّع هذا التطوّر.
- ازدهار الدراسات التي تستثمر الدلالة الصوتيّة في دراسة نصّ القرآن الكريم، ونصّ الحديث الشريف، والنصّ الأدبيّ؛ فبات من الضروريّ تأطير الدلالات الصوتيّة السياقيّة التي نصّت عليها هذه الدراسات؛ لإغناء علم الدلالة، وعلم النصّ، من ناحية، وعلم الأصوات، من ناحية أخرى.
- عدم وجود دراسة تجمع شتات دلالات المقاطع الصوتيّة التي توصّل إليها المحدثون.
- توصّلُ بعض المحدثين إلى قدرة رسم الصوت العربيّ على الإيحاء؛ فكان من الجميل النظر في إمكان توظيف هذا الإيحاء البصريّ، إضافة إلى الإيحاء النطقيّ، في دراسة النصّ، والكشف عن جماليّاته.

وتعتمد هذه الدراسة على نوعين من الدراسات السابقة، وهما: الدراسات النظريّة، والدراسات التطبيقيّة. أمّا النظريّة، فلعلّ أهمّها: دراسة حسن عبّاس: (خصائص الحروف العربيّة ومعانيها) التي بحثت في الإيحاءات الدلاليّة المتوقّعة في كلّ صوت لغويّ (عبّاس، 1998، صفحة 7)؛ ودراسة صالح الفاخري: (الدلالة الصوتيّة في اللغة العربيّة) التي جاءت، كما يقول صاحبها، تطويرًا لفكرة لغويّة قديمة، وهي علاقة الصوت بالمعنى (الفاخري، د. ت، صفحة 11)؛ ودراسة هناء سعداني: (الحروف العربيّة: دراسة في تطوّرها، والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى) التي سعت إلى الكشف عن الترابط بين الصفات النطقيّة للصوت العربيّ، ودلالة هذا الصوت، وهيئة رسمه (سعداني، 2012/ 2013، الصفحات و–ز).

وأمّا الدراسات التطبيقيّة، فلعلّ أهمّها: دراسة محمّد النويهي: (الشعر الجاهليّ؛ منهج في دراسته وتقويمه) التي نظرت في قيمة الدلالة الصوتيّة في التعبير الشعريّ (النويهي، د. ت، صفحة 65، جزء 1)؛ ودراسة ماجد النجّار: (الدلالة الصوتيّة في القرآن الكريم) التي سعت إلى الكشف عن القيمة الدلاليّة للعنصر الصوتيّ في القرآن الكريم (النجّار، 2016، صفحة 6)؛ ودراسة محمّد الصفراني: (التشكيل البصريّ في الشعر العربيّ الحديث) التي نظرت في أثر رسم الأصوات اللغويّة في إنتاج الدلالة، في النصّ الشعريّ المكتوب بخطّ اليد (الصفراني، 2008، صفحة 103).

وعن هذه الدراسات وغيرها، تختلف دراستي هذه في أنّها:

- تقدّم أدلّة جديدة على وجود الدلالة الصوتيّة في العربيّة، غير التي قالتها الدراسات الأخرى.
- تتتبّع تطوّر درس الدلالة الصوتيّة في العصر الحديث.
- تستخلص خصائص الدلالة الصوتيّة، والعوامل التي تمكّن العنصر الصوتيّ من الإيحاء، والطرق التي اتّبعها العلماء لاستخلاص دلالة العنصر الصوتيّ.
- تقسّم دلالة الأصوات اللغويّة على: دلالة ذاتيّة، ودلالة سياقيّة.

- تستخلص دلالات ذاتيّة جديدة للأصوات اللغويّة.
- تجمع شتات الدلالات السياقيّة للأصوات اللغويّة، والمقاطع الصوتيّة من الدراسات الأخرى.
- تؤسّس لمنهج لسانيّ صوتيّ جديد، من شأنه أن يساعد في الكشف عن جماليّات النصّ، وأبعاده الدلاليّة، وذلك بتوظيف ما قيل في رسم الصوت اللغويّ في دراسة النصّ. وبكلمة أخرى: تسعى هذه الدراسة إلى بيان القيمة الدلاليّة، والجماليّة لرسم الأصوات اللغويّة في النصّ.
- تكشف عن أهمّيّة الدلالة الصوتيّة في الدرس اللغويّ.

وفي هذه الاختلافات تكمن أهمّيّة دراستي هذه.

وأخيرًا، تقع هذه الدراسة في ثمانية فصول: يدرس الأوّل منها مفهوم الصوت اللغويّ، وأقسام هذا الصوت، والملامح التمييزيّة للأصوات العربيّة.

ويدرس الثاني الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العلماء العرب: الأوّلين والمحدثين، وموقفهم من هذه الدلالة.

وينظر الثالث في خصائص دلالة الأصوات اللغويّة، والعوامل التي تمكّن هذه الأصوات من الإيحاء، والطرق التي اتّبعها العلماء لاستخلاص دلالة هذه الأصوات.

ويدرس الرابع تطوّر دراسة الدلالة السياقيّة للأصوات عند المحدثين، وشروط تحقّق هذه الدلالة في النصّ، ثمّ يستخلص الدلالات السياقيّة للأصوات من دراسات المحدثين، ثمّ ينظر في دلالة حذف الصوت اللغويّ من النصّ، وتغييبه عنه، عند العلماء.

ويدرس الخامس البعد الدلاليّ لرسم الصوت اللغويّ في العربيّة؛ فيبدأ بالحديث عن نشأة الكتابة، ثمّ يتحدّث عن استيحاء الرسم القرآنيّ عند القدماء والمحدثين، وعن استيحاء رسم النصّ الأدبيّ، ورسم

الأصوات العربيّة، عند المحدثين؛ ثمّ يقترح الفصل منهجًا جديدًا في الإيحاء البصريّ، يسهم في الكشف عن جماليّات النصّ، والمفردة العربيّة.

ويدرس السادس مفهوم المقطع الصوتيّ، وأنواع المقاطع في العربيّة، وتطوّر استيحاء المقاطع في النصّ عند المحدثين؛ ثمّ ينظر الفصل في طبيعة الدلالة المقطعيّة، وشرط تحقّقها في السياق؛ ثمّ ينظر في عوامل الإيحاء المقطعيّ، والدلالات السياقيّة للمقاطع عند المحدثين.

وينظر الفصل السابع في أهمّيّة الدلالة الصوتيّة في الدرس اللغويّ، على مستوى اللفظ، وعلى مستوى النصّ.

ويقدّم الفصل الأخير؛ الفصل الثامن قراءة نقديّة صوتيّة جديدة، في نصّين أدبيّين حديثين، مبنيّة على معطيات الفصول السابقة.

والله أسأل أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن ينفع به العربيّة وأهلها، وأن يكتب لشيخي محمّد جواد النوري السعادة في الدارين؛ لما بذله من جهد بنّاء في إشرافه على هذه الدراسة.

الفصل الأوّل

الصوت اللغويّ في العربيّة (دراسة تمهيديّة)

أغدق الله، تعالى، علينا نعمه التي لا نحصيها، ومن أعظم النعم التي أنعم بها علينا نعمة البيان. قال، تعالى: ﴿خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ* عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ﴾ [الرحمن: 3-4].

والبيان هو أن تستطيع أن تعبّر عمّا في نفسك بأسلوب بيّن واضح يفهمه المخاطب، وهذا يعني أنّنا لا بدّ أن نلتقي على شيء واحد نفهمه، وهو اللغة، وهذه هي التي علّمها آدم، عليه السلام. قال، تعالى: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا...﴾ [البقرة: 31]؛ ليستطيع أن يعبّر بها عمّا في نفسه... (الشعراوي، د. ت، صفحة 14808، جزء 24)

وليس يخفى على أحد ما حظيت به اللغة من الدرس عند الشعوب؛ لكونها الأداة الرئيسة في التواصل الإنسانيّ، وقد كثرت تعريفاتها عند العلماء قديمًا وحديثًا، ومن خير هذه التعريفات ما نصّ عليه ابن جنّي بقوله: "أمّا حدّها، فإنّها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم" (ابن جنّي، 2001، صفحة 87، جزء 1)؛ ففي هذا التعريف تأكيد على أنّ اللغة ظاهرة صوتيّة، وأنّ لها وظيفة اجتماعيّة تتمثّل في التواصل، وأنّ لكلّ مجتمع لغة خاصّة له (حسنين، 1984، صفحة 35).

والذي يعنينا من هذا التعريف، في هذا الفصل، أنّ اللغة ظاهرة صوتيّة؛ فما الصوت، في مفهومه العامّ؟ وما الصوت اللغويّ؟

1.1 مفهوم الصوت اللغويّ

يعرّف الصوت (sound)، في مفهومه العامّ، بأنّه "الأثر السمعيّ الذي تحدثه تموّجات ناشئة من اهتزاز جسم ما" (أنيس وآخرون، د. ت؛ صوت)؛ فالأصوات، على اختلافها، سببها الاهتزاز أو الذبذبة؛ أي الحركة السريعة لجسيمات المادّة يرتطم بعضها ببعض ناقلة الطاقةَ الصوتيّة نبضًا، أو موجة متحرّكة.

ويمكن لنا أن نتحسّس الذبذبات الصوتيّة بعدّة طرق، منها وضع أطراف الأصابع على الحلق في أثناء التكلّم (الخطيب وخير الله، 1998، صفحة 178).

والصوت اللغويّ (phoneme) "ككلّ الأصوات ينشأ من ذبذبات مصدرها، في الغالب، الحنجرة لدى الإنسان؛ فعند اندفاع النَّفَس من الرئتين يمرّ بالحنجرة؛ فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف، تنتقل خلال الهواء الخارجيّ على شكل موجات حتّى تصل إلى الأذن" (أنيس، 2007، صفحة 10).

ويعرّف هذا الصوت بأنّه: الوحدة الصغرى في النظام الصوتيّ للغة (Crystal, 2008, p. 361)، أو بأنّه: "أصغر وحدة صوتيّة يؤدّي استبدالها إلى تغيير معنى الكلمة" (الخولي، 1982، صفحة 127)، كاستبدال صوت الباء بصوت الميم في الكلمتين: (جَمَل) و(جَبَل)، واستبدال صوت الكسرة القصيرة بصوت الفتحة القصيرة في الكلمتين: (بَرّ) و(بِرّ).

يتبيّن ممّا سبق أنّ الصوت اللغويّ عبارة عن موجات تنشأ في الجهاز النطقيّ، وأنّ هذه الموجات تكون على هيئات مختلفة، تحمل كلّ هيئة منها طابعًا مخصوصًا تتميّز به من غيرها؛ فللميم، مثلًا، طابعها الذي يميّزها من الباء، وللتاء طابعها الذي يميّزها من الطاء.

ويتبيّن أيضًا أنّ الصوت اللغويّ يمثّل أصغر وحدات اللغة التي هي، مرتّبة من الكبرى إلى الصغرى: النصّ، فالجملة، فالكلمة، فالصوت اللغويّ الذي يقع في طرف اللغة، من ناحية الصغر، وهذا الذي دعا علماءنا القدماء، في نظري، إلى تسميته (حرفًا)؛ فمن معاني لفظ (الحرف): الطرف، والحدّ (ابن منظور، د. ت؛ حرف).

ويتبيّن كذلك أنّ الأصوات الإنسانيّة التي لا تستخدمها اللغة في تشكيل ألفاظها، كأصوات التأوّه والأنين، لا تعدّ أصواتًا لغويّة؛ فلا بدّ للصوت أن يسهم في تشكيل الألفاظ؛ كي يكون لغويًّا.

يمكن من الملاحظات السابقة أن نصوغ تعريفًا جديدًا دقيقًا للصوت اللغويّ، كأن نقول: إنّه: طاقة على هيئة موجات، يشكّلها الجهاز النطقيّ على هيئة مخصوصة، من شأنها أن تسهم في تشكيل لفظ دالّ على معنى.

1.2 أقسام الأصوات اللغويّة

تقسّم الأصوات اللغويّة على ثلاثة أقسام، وهي: الصوامت (consonants)، والحركات (vowels)، وأنصاف الحركات (semi-vowels).

أمّا الصوامت، فهي الأصوات التي يحدث في نطقها أن يعترض مجرى الهواء في جهاز النطق إغلاق تامّ، من شأنه أن يحدث انفجارًا، أو إغلاق جزئيّ (تضييق) يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع (السعران، د. ت، الصفحات 148–149). ومن أمثلة هذا القسم في العربيّة: الباء، والحاء، والدال.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تعريف الصوامت هذا تعريف عامّ، تشذّ عنه بعض الصوامت، وهي في العربيّة: صامت الجيم؛ فهو يجمع في نطقه بين الإغلاق التامّ والجزئيّ (حسّان، 1990، الصفحات 103–104)؛ والصوامت التي تعرف بالمائعة (liquids)، أو الرنّانة (resonants)، وهي: الراء، واللام، والميم، والنون؛ فهذه الصوامت لا يواجه الهواء في نطقها إغلاقًا تامًّا، ولا جزئيًّا (Crystal, 2008, p. 414)، بل تُنتج بطرق أخرى، ستتبيّن عند الحديث عن الملامح التمييزيّة للأصوات العربيّة.

وأمّا الحركات، فهي الأصوات التي لا يعترض مجرى الهواء في نطقها إغلاق تامّ، ولا تضييق؛ فيندفع الهواء مستمرًّا في الحلق والفم، دون عائق (Jones, 1969, p. 23). ومن أمثلة هذا القسم في العربيّة: الكسرة القصيرة، والكسرة الطويلة.

وأمّا أنصاف الحركات، فهي "تلك الأصوات التي يكون التضييق الذي يواجهه تيّار الهواء عند إنتاجها ضئيلًا، بَيْدَ أنّ نسبة هذا التضييق تكون أقلّ من نسبته عند إنتاج الصوامت، وأكثر من نسبته عند إنتاج الحركات" (النوري، 1999، صفحة 132). وفي العربيّة صوتان من هذا النوع، وهما: الواو والياء؛ إذا اقترنا بحركة، نحو: (وَقع)، و(يَقع).

وفي العربيّة أربعة وثلاثون صوتًا، تتمثّل في: ستّة وعشرين صامتًا، وستّ حركات، ونصفي حركة. والجدول الآتي يبيّن هذه الأصوات، ورمز كلّ صوت منها في الأبجديّة الصوتيّة الدوليّة (IPA: International Phonetic Alphabet)، وهي: "رموز كتابيّة اتّفقت عليها الجمعيّة الصوتيّة الدوليّة؛ للتعبير عن أصوات اللغات وفونيماتها. وهي أبجديّة تستخدم الرموز اللاتينيّة أساسًا" (الخولي، 1982، صفحة 9):

جدول (1)

الأصوات العربيّة، ورموزها في الأبجديّة الصوتيّة الدوليّة

الصامت	الرمز	الصامت	الرمز
ء	ʔ	غ	ɣ
ب	b	ف	f
ت	t	ق	q
ث	θ	ك	k
ج	ʤ	ل	l
ح	ḥ	م	m
خ	x	ن	n
د	d	هـ	h
ذ	ð	**نصف الحركة**	**الرمز**
ر	r	و	w
ز	z	ي	y
س	S	**الحركة**	**الرمز**
ش	Š	الكسرة القصيرة	i
ص	Ṣ	الكسرة الطويلة	ii
ض	ḍ	الفتحة القصيرة	a
ط	ṭ	الفتحة الطويلة	aa
ظ	ẓ	الضمّة القصيرة	u
ع	ʕ	الضمّة الطويلة	uu

المصدر (النوري، 1999، الصفحات هـ– و)

1.3 الملامح التمييزيّة للأصوات العربيّة

اختلف اللغويّون في مكوّنات الصوت اللغويّ؛ فرأى بعضهم أنّه لا يقبل التجزئة أو التحليل، ورأى أغلبهم نقيض ذلك، وهذه الغالبيّة التي تقول بالتجزئة على رأيين؛ فمنهم من يرى أنّ الصوت اللغويّ يتكوّن من ألوفونات (allophones)، ومنهم من يرى أنّه يتكوّن من ملامح تمييزيّة (distinctive features) (عمر، 1997، صفحة 183).

أمّا الألوفونات، فهي الصور النطقيّة للصوت اللغويّ؛ فهذا الصوت لا ينطق على هيئة واحدة في كلّ السياقات، وإنّما يتّخذ في كلّ سياق هيئة معيّنة؛ فصوت التاء، مثلًا، ينطق هاء عند الوقف، في مثل كلمة (فاطمة) (الخولي، 1982، صفحة 22)؛ وصوت الغين ينطق مفخّمًا، على غير أصله، في مثل كلمة (غالب) (بشر، 2000، صفحة 400).

وأمّا الملامح التمييزيّة، فهي تلك الخصائص النطقيّة التي تكوّن الصوت اللغويّ، ويمكن أن تميّز معنى منطوق من معنى منطوق آخر؛ فالملامح التمييزيّة للسين، مثلًا، أنّها صوت: أسنانيّ لثويّ، مهموس، احتكاكيّ، مرقّق؛ والملامح التمييزيّة للصاد أنّها صوت: أسنانيّ لثويّ، مهموس، احتكاكيّ، مفخّم؛ والصوتان لا يختلفان إلّا في ملمح تمييزيّ واحد، وهو، كما ترى، الترقيق في السين مقابلًا التفخيم في الصاد، ومن شأن هذا الملمح المختلف فيه أن يميّز معنى منطوق من معنى منطوق آخر، كالكلمتين: (سارَ) و(صارَ)؛ فالذي فرّق بينهما في المعنى الترقيق في السين، أو التفخيم في الصاد (النوري، 1999، الصفحات 125-126).

هذا رأي اللغويّين في مكوّنات الصوت اللغويّ. والحقّ، في نظري، أنّ كلا الرأيين السابقين: التجزئة وعدمها، صحيح؛ فالصوت اللغويّ من الناحية العمليّة لا يقبل التجزئة أو التحليل؛ فلا يمكن للناطق أن ينطق جزءًا من صوت، كأن ينطق التفخيم وحده، وإنّما ينطق الصوت بمكوّناته مجتمعة؛ والصوت اللغويّ أيضًا يقبل التجزئة أو التحليل، وهذا من الناحية النظريّة الدراسيّة التي لا بدّ منها لفهم طبيعة الأصوات اللغويّة، وما بينها من اختلافات.

أمّا طبيعة مكوّنات الصوت اللغويّ، فالأولى أن نعدّ هذا الصوت مكوّنًا من ملامح تمييزيّة لا ألوفونات؛ وذلك لسبب بسيط، وهو أنّ الألوفونات ليست، في حقيقتها، سوى نتيجة ملامح تمييزيّة طارئة على الصوت اللغويّ؛ فالتفخيم، مثلًا، ليس ملمحًا أصيلًا في القاف، والغين، والخاء، لكنّه يطرأ على هذه الأصوات إذا أُتبعت بفتح أو ضمّ، مثل: (قَتَلَ)، و(يبلغُ)، و(يأخُذ) (بشر، 2000، صفحة 400).

وقبل الحديث عن الملامح التمييزيّة للأصوات العربيّة، لا بدّ من معرفة أعضاء الجهاز النطقيّ التي تنتج هذه الملامح.

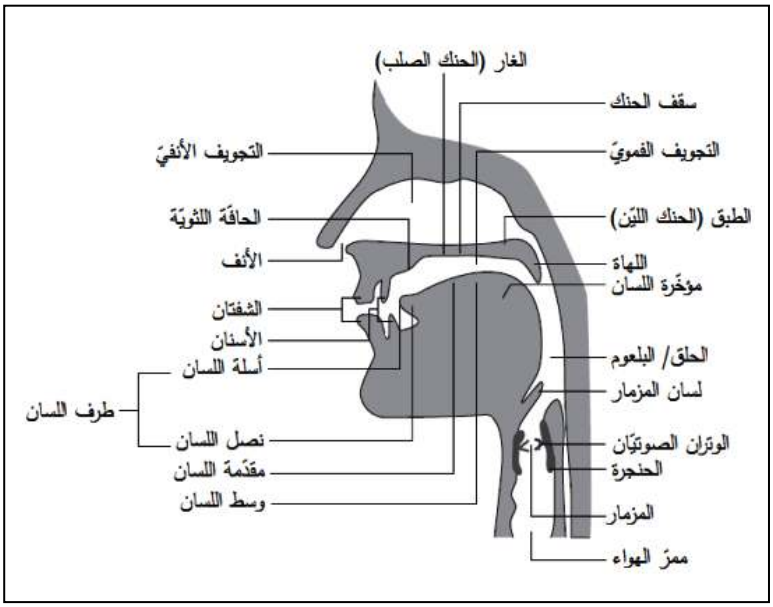
يتكوّن الجهاز النطقيّ من أربعة أقسام رئيسة، وهي:

- الحنجرة، وتحتوي على الوترين الصوتيّين، والمزمار الذي هو فتحة بين الوترين تنشأ عند التنفّس أو التكلّم، وهي فتحة مهمّة في جسم الإنسان؛ لكونها تنظّم دخول الهواء إلى الرئتين، وخروجه منهما (Katz, 2013, pp. 23-24) .
- الحلق، ويحتوي على لسان المزمار الذي يعرّف بأنّه: غضروف مرن يقع فوق الحنجرة؛ لحمايتها من دخول الطعام في أثناء الأكل (Crystal, 2008, p. 171).
- التجويف الفمويّ، ويتكوّن هذا التجويف من سقف الحنك بجزأيه: الحنك الصلب المعروف بـ(الغار)، والحنك الليّن المعروف بـ(الطبق)؛ ومن الشفتين، والأسنان، والحافّة اللثويّة التي يقصد بها "المنطقة الواقعة خلف الثنايا العليا أمام الغار" (النوري، 1999، صفحة 70)؛ ويتكوّن كذلك من اللهاة، ومن اللسان بأجزائه: المؤخّرة، والوسط، والمقدّمة، والطرف المتمثّل في النصل والأسلة.
- التجويف الأنفيّ، وهذا التجويف لا يحتوي على أعضاء.

والشكل الآتي يصوّر أقسام الجهاز النطقيّ بمكوّناتها:

شكل (1)

أعضاء الجهاز النطقيّ



المصدر: (Katz, 2013, p. 22)

هذه هي أعضاء النطق التي تنتج الملامح التمييزيّة للأصوات، جاعلة هذه الملامح في تجمّعات، يمثّل كلّ تجمّع منها صوتًا لغويًّا، وهذه الملامح تقسم على قسمين: الملامح المخرجيّة، والملامح الفيزيائيّة.

1.3.1 الملامح المخرجيّة للأصوات العربيّة

تتمثّل الملامح المخرجيّة في المواضع التي تخرج منها الأصوات اللغويّة. ولهذه المواضع أهمّيّتها في تشكيل طبيعة الصوت؛ فمثلًا، "يقوم الحلق بدور حجرة رنين؛ لتقوية الأصوات الصادرة عن الوترين الصوتيّين، وتغيير طبيعة الصوت، ولولاها، مع غيرها من حجرات الرنين، لما اكتسبت الأصوات الصادرة من الحنجرة ما لها من قوّة إسماع" (النوري، 1999، صفحة 67).

ونستطيع أن ندرك أهمّيّة مواضع النطق في تشكيل طبيعة الصوت؛ إذا قمنا بتجربة بسيطة مشابهة للعمليّة النطقيّة، كأن نطرق برميلًا فارغًا بعصا طرقات متشابهة في مواضع مختلفة؛ فلو طرقناه في

أسفله؛ لسمعنا صوتًا يختلف اختلافًا واضحًا عن الصوتين الصادرين عن وسطه، وعن أعلاه. كذلك، لو استبدلنا بالبرميل علبة صغيرة الحجم؛ لخرج الصوت أضعف، وأقلّ إسماعًا.

أمّا الملامح المخرجيّة للأصوات العربيّة، فيبيّنها الجدول الآتي:

جدول (2)

الملامح المخرجيّة للأصوات العربيّة

الملمح	أصواته
الفمويّ	جميع أصوات العربيّة باستثناء الميم، والنون
الأنفيّ	الميم، والنون
الشفويّ الثنائيّ	الباء، والميم، ونصف الحركة الواو
الشفويّ الأسنانيّ	الفاء
الأسنانيّ	الثاء، والذال، والظاء
الأسنانيّ اللثويّ	التاء، والدال، والزاي، والسين، والصاد، والضاد، والطاء
اللثويّ	الراء، واللام، والنون
الغاريّ	الجيم، والشين، ونصف الحركة الياء، والكسرة الطويلة، والكسرة القصيرة
الغاريّ الطبقيّ	الفتحة الطويلة، والفتحة القصيرة
الطبقيّ	الخاء، والغين، والكاف، ونصف الحركة الواو، والضمّة الطويلة، والضمّة القصيرة
اللهويّ	القاف
الحلقيّ	الحاء، والعين
الحنجريّ	الهمزة، والهاء

المصدر: (عمر، 1997، الصفحات 315–321)

1.3.2 الملامح الفيزيائيّة للأصوات العربيّة

تمثّل هذه الملامحَ تلك التدخّلات التي تحدثها أعضاء الجهاز النطقيّ في الهواء الخارج من الرئتين؛ لتشكيل الصوت اللغويّ، وهذه الملامح في العربيّة هي:

1. الانفجاريّ والاحتكاكيّ

ملمحان تمييزيّان يسهمان في تكوين معظم الأصوات في العربيّة. أمّا الانفجار، فهو: "أن يُحبس مجرى الهواء الخارج من الرئتين حبسًا تامًّا في موضع من المواضع، وينتج عن هذا الحبس، أو الوقف أن يضغط الهواء، ثمّ يطلق سراح المجرى الهوائيّ فجأة؛ فيندفع الهواء محدثًا صوتًا انفجاريًّا" (السعران، د. ت، صفحة 153)، وتشبه هذه العمليّة النطقيّة فرقعة سدادة المشروبات الغازيّة عند فتحها (Zsiga, 2013, p. 6) .

والأصوات الانفجاريّة في العربيّة هي: الهمزة، والباء، والتاء، والدال، والضاد، والطاء، والقاف، والكاف.

وأمّا الاحتكاك، فهو: أن يُضيّق ممرّ الهواء في موضع معيّن، في الجهاز النطقيّ، تضييقًا يمكّن الهواء من إحداث احتكاك مسموع (Jones, 1969, p. 179).

والأصوات الاحتكاكيّة في العربيّة هي: الثاء، والحاء، والخاء، والذال، والزاي، والسين، والشين، والصاد، والظاء، والعين، والغين، والفاء، والهاء.

2. الانفجاريّ الاحتكاكيّ (المركّب)

يجمع هذا الملمح التمييزيّ بين الانفجار والاحتكاك، وتعرف الأصوات التي يسهم في تكوينها بالأصوات المركّبة (affricates)، كصوت (ch) في نحو كلمة (children)، في الإنجليزيّة (Katz, 2013, p. 101).

وفي العربيّة صوت مركّب واحد، وهو الجيم؛ فهذا الصوت ينطق بارتفاع مقدّمة اللسان في اتّجاه الغار حتّى تتّصل به، محتجزة وراءها الهواء الخارج من الرئتين، لكنّ انفصال هذين العضوين المتّصلين لا يحدث فجأة، كما في نطق الأصوات الانفجاريّة، بل يحدث ببطء؛ فيسمح لهواء الرئتين، بعد الانفجار، بأن يحتكّ بالعضوين المتباعدين (حسّان، 1990، الصفحات 103-104).

ويرى علماء الأصوات، ككمال بشر، أنّ الجزء الانفجاريّ من الجيم صوت قريب من الدال، وأنّ الجزء الاحتكاكيّ صوت كالجيم الشاميّة (بشر، 2000، صفحة 310)، وهي جيم منطوقة في عاميّة أهل الشام خاصّة، يُسمع فيها صوت الشين.

ومن الجدير بالذكر أنّ ابن سينا في كتابه (رسالة أسباب حدوث الحروف)، قد لاحظ هذه العلاقة بين الجيم والشين في النطق، وذلك بقوله: "وأمّا الشين، فيحدث حيث يحدث الجيم، إلّا أنّه لا يكون بحبس تامّ البتّة..." (ابن سينا، د. ت، صفحة 118).

3. الصفيريّ والمتفشّي

يقصد بملمح الصفير الذي تختصّ به بعض الأصوات الاحتكاكيّة: أن يُسمع من الصوت في أثناء نطقه صفير، وهذا الصفير ينشأ من قوّة احتكاك تيّار الهواء الخارج من الفم. والأصوات الصفيريّة في العربيّة هي: السين، والصاد، والزاي، والشين (الخولي، 1982، صفحة 87).

وهذا النوع من الأصوات يقسم على قسمين: الصفيريّ الهسيسيّ، وهو الذي يغلب عليه صوت السين، وأصواته: السين نفسها، والصاد، والزاي؛ والصفيريّ الهشيشيّ، وهو الذي يغلب عليه صوت الشين، وصوته: الشين نفسها (السعيد، د. ت، صفحة 60).

والسبب الذي يجعل صفير الشين هشيشيًّا، أنّ هذا الصوت يحتوي على ملمح التفشّي، ويقصد بهذا الملمح: انتشار الهواء في الفم، وانبساطه في الخروج عند نطق الصوت (القيسي، 1996، صفحة 135).

4. التكراريّ واللمسيّ

يختصّ بهذين الملمحين في العربيّة صوت الراء؛ فعند نطق هذا الصوت ساكنًا، مثل كلمة (مرْجان)، يطرق طرف اللسان حافّة اللثة طرقات متتابعة (أنيس، 2007، صفحة 66)، وفي هذه الحال تكون الراء تكراريّة، أو تردّديّة.

وعند نطقها متحرّكة، مثل كلمة (يفرَح)، يطرق طرف اللسان حافّة اللثة مرّة واحدة، وفي هذه الحال تكون لمسيّة (شاهين، 1980، صفحة 28).

5. الجانبيّ

يتفرّد بهذا الملمح في العربيّة صوت اللام، ويقصد به: أن يوقف تيّار الهواء في الفم؛ فلا يسمح له بالمرور إلّا من أحد جانبي اللسان، أو كليهما (Zsiga, 2013, p. 42).

6. الأنفيّ

عند نطق الصوتين: الميم والنون، يواجه الهواء الخارج من الرئتين إغلاقًا محكمًا في الفم؛ فيحوّل طريقه إلى الأنف خارجًا منه (شاهين، 1980، صفحة 27). وهذا ما يعرف بالأنفيّة، وهي هنا ملمح فيزيائيّ، لا مخرجيّ.

وينبغي عدم الخلط بين مصطلح الأنفيّة (nasality) الذي يعني: خروج الهواء من الأنف فقط، ومصطلح التأنيف (nasalization) الذي يعني: خروج الهواء من الأنف مع استمرار خروجه من الفم، كما يحدث في نطق بعض الحركات الفرنسيّة (Jones, 1969, p. 212).

7. المجهور والمهموس

الجهر والهمس من الملامح التمييزيّة الرئيسة في تكوين الأصوات اللغويّة؛ ففي العربيّة لا يخلو صوت من أحد هذين الملمحين، باستثناء الهمزة، كما سنرى.

يعرّف الجهر بأنّه: اهتزاز الوترين الصوتيّين في أثناء نطق الصوت (أنيس، 2007، صفحة 22). والأصوات العربيّة التي يهتزّ معها الوتران هي: الباء، والجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والظاء، والعين، والغين، واللام، والميم، والنون، ونصفا الحركة: الواو والياء، والحركات بأنواعها.

ويعرّف الهمس بأنّه: عدم اهتزاز الوترين الصوتيّين في أثناء نطق الصوت (أنيس، 2007، صفحة 23). والأصوات العربيّة التي لا يهتزّ معها الوتران هي: التاء، والثاء، والحاء، والخاء، والسين، والشين، والصاد، والطاء، والفاء، والقاف، والكاف، والهاء.

أمّا الهمزة، فالراجح أنّها صوت غير مجهور، وغير مهموس؛ لأنّ الوترين الصوتيّين في أثناء نطقها يتّخذان وضعًا لا يسمح بالقول: إنّها مجهورة، ولا يسمح أيضًا بالقول: إنّها مهموسة (بشر، 2000، صفحة 288).

8. المفخّم والمرقّق

يعرّف ابن الطحّان السماتي التفخيم بأنّه: "عبارة عن سمن يدخل على جسم الحرف؛ فيمتلئ الفم بصداه" (السماتي، 2007، الصفحات 73–74). وواضح أنّ السماتي يقصد بالسمن الفجوة الهوائيّة الكبيرة التي تتشكّل في الفم، عند نطق الصوت المفخّم.

وهذا السمن تنتجه عمليّة نطقيّة تعرف بالإطباق، وهو: ارتفاع مؤخّرة اللسان في اتّجاه الطبق، حتّى تقترب منه تاركة منفذًا للهواء في منطقة الطبق نفسها (استيتيّة، 2008، صفحة 47).

والأصوات المفخّمة في العربيّة هي: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء.

أمّا الترقيق، فهو ضدّ التفخيم؛ أي: ألّا يدخل على الصوت عند نطقه سمن؛ لعدم ارتفاع مؤخّرة اللسان في اتّجاه الطبق. ووفق هذا، تكون كلّ أصوات العربيّة مرقّقة، باستثناء المفخّم منها.

9. الأماميّ والخلفيّ، والضيّق والواسع، والمستدير وغير المستدير، والقصير والطويل

تختصّ بهذه الملامح التمييزيّة أصوات الحركات، وهذا بيانها:

- إذا أُنتجت الحركة بارتفاع مقدّمة اللسان في اتّجاه الغار؛ فإنّها توصف بالأماميّة. وإذا أنتجت الحركة بارتفاع مؤخّرة اللسان في اتّجاه الطبق؛ فإنّها توصف بالخلفيّة (Jones, 1969, p. 38).
- إذا ارتفع اللسان في نطق الحركة إلى أعلى مستوى ممكن، مع ضيق في انفتاح الفم؛ فإنّها توصف بالضيّقة. وإذا انخفض اللسان قدر الإمكان في نطق الحركة، مع اتّساع في الفم؛ فإنّها توصف بالواسعة (Jones, 1969, p. 38).
- إذا استدارت الشفتان في نطق الحركة؛ فإنّها مستديرة. وإذا لم تستدر الشفتان؛ فإنّها غير مستديرة (Jones, 1969, p. 39).
- توصف الحركة بأنّها قصيرة، أو طويلة، بناء على الزمن الذي يستغرقه نطقها (Crystal, 2008, p. 273).

وبناء على ما سبق، وُصفت الكسرة العربيّة بأنّها: حركة أماميّة، ضيّقة، غير مستديرة؛ وترد قصيرة وطويلة. ووُصفت الفتحة العربيّة بأنّها: حركة أماميّة أو خلفيّة، واسعة، غير مستديرة؛ وترد قصيرة وطويلة. ووُصفت الضمّة العربيّة بأنّها: حركة خلفيّة، ضيّقة، مستديرة؛ وترد قصيرة وطويلة (النوري، 1999، الصفحات 193-196).

ذلك هو الصوت اللغويّ في العربيّة، وتلك أقسامه، وملامحه التمييزيّة. والسؤال الآن: هل لهذا الصوت علاقة بالدلالة؟

الفصل الثاني

الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العلماء العرب

لم تكن العلوم اللغويّة لتكون لولا السعي إلى سبر أغوار الدلالة؛ فلكلّ علم من هذه العلوم سهمة لا يمكن إغفالها في التكوين الدلاليّ، وعلى هذا الأساس تنوّعت الدلالات؛ فكانت الدلالة المعجميّة، والصرفيّة، والنحويّة، وغيرها.

للفعل (شَعَرَ)، مثلًا، دلالات مختلفة في المعجم، ومن هذه الدلالات: عقلَ، ومنها أيضًا: قال الشعر (ابن منظور، د. ت؛ شعر)، وكلّ واحدة من هاتين الدلالتين تصير أخصّ إذا اشتققنا من الفعل اسم الفاعل (شاعر)؛ لكونه يدلّ على الذي فعل الفعل.

وتزيد الدلالة خصوصًا؛ إذا وُظّف اسم الفاعل هذا في جملة، نحو: قال الشاعرُ قصيدة؛ فالمعنى هنا: الذي يقول الشعر، لا: العاقل. أضف إلى ذلك الدلالة التي اكتسبها (الشاعر) من موقعه في الجملة، وهي أنّه جاء فاعلًا. وعلى هذا النحو تتضافر العلوم اللغويّة في تشكيل دلالة معيّنة.

ولعلّ أخطر أنواع الدلالة وأدقّها، تلك التي تتعلّق بالصوت اللغويّ؛ أصغر وحدات اللغة؛ وذلك لأنّ هذه الدلالة تحتاج، كما يفهم من كلام ابن جنّي فيها، إلى معرفة خاصّة، وإمعان في النظر (ابن جنّي، 2001، صفحة 509، 513، جزء 1).

وهذه الدلالة يمكن تقسيمها على قسمين، وهما: الدلالة الذاتيّة، والدلالة السياقيّة. أمّا الأولى، فهي الدلالة التي يوحي بها الصوت اللغويّ مفردًا، معتمدًا على ملامحه التمييزيّة. وهذه الدلالة تشبه دلالة اللفظ المعجميّة في خارج السياق، ومن أمثلتها: دلالة الميم على الانجماع، والهاء على التلاشي (العلايلي، د. ت، صفحة 211). وسأدرس هذه الدلالة في هذا الفصل، والفصل الذي يليه.

وأمّا الدلالة الأخرى، فهي الدلالة التي تحدثها الأصوات اللغويّة في سياق النصّ، كالدلالة الظرفيّة، والدلالة النفسيّة. وبيان هذه الدلالة آتٍ في الفصل الرابع.

2.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العرب الأوّلين

شغلت العلاقة بين اللفظ ومدلوله تفكير العلماء القدماء، عند الأمم التي عُنيت بلغاتها؛ فالناظر في تاريخ اليونان، مثلًا، يجد أنّ فلاسفتهم انقسموا في رأيهم في هذه العلاقة على فريقين: فريق يرى أنّ العلاقة بين اللفظ ومدلوله طبيعيّة، كالعلاقة بين النار والاحتراق، والخصب والنماء؛ أي أنّ أصوات اللفظ تدلّ على معناه، وممّن رأى هذا الرأي سقراط؛ وفريق يرى أنّ هذه العلاقة لا تعدو أن تكون اصطلاحيّة عرفيّة؛ أي تواضع عليها الناس، ولا علاقة لأصوات اللفظ بدلالته، وممّن قال بهذا القول أرسطو (أنيس، 1976، الصفحات 62-63).

والعرب، كغيرهم من الأمم، ذهب فريق منهم إلى القول بوجود ارتباط بين أصوات اللفظ ودلالته، وقد تزعّمهم في ذلك العالم الجليل ابن جنّي، مشيرًا إلى إرهاصات من سبقوه، وفاتحًا الطريق لمن تبعوه.

2.1.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ قبل ابن جنّي

لم يقف أحد من العلماء الذين سبقوا ابن جنّي، في حدود اطّلاعي، على دلالة الصوت اللغويّ وقوفَ هذا العالم؛ فلم يفعل السابقون سوى التنبيه على الدلالة الصوتيّة دون تفصيل، وهذا واضح في نصّ الخليل بن أحمد، ونصّ سيبويه اللذين استشهد بهما ابن جنّي في بداية حديثه عن دلالات الأصوات، مشيرًا إلى سبق هذين العالمين في التنبيه على هذا الدرس اللغويّ؛ فيقول: "اعلم أنّ هذا موضع شريف لطيف. وقد نبّه عليه الخليل وسيبويه" (ابن جنّي، 2001، صفحة 505، جزء 1).

أمّا نصّ الخليل، فهو: "... ويجيء منه كثير مختلفًا، نحو قولك: صرَّ الجندب صريرًا، وصرصرَ الأخطب صرصرة؛ فكأنّهم توهّموا في صوت الجندب مدًّا، وتوهّموا في صوت الأخطب ترجيعًا. ونحو ذلك كثير مختلف" (الفراهيدي، 2003، صفحة 40، جزء 1).

وأمّا نصّ سيبويه، فهو:

ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني قولك: النَّزَوان، والنَّقَزان؛ وإنّما هذه الأشياء في زعزعة البدن، واهتزازه في ارتفاع. ومثله: العسلان، والرتكان... ومثل هذا: الغليان؛ لأنّه زعزعة وتحرّك. ومثله: الغثيان؛ لأنّه تجيّش نفسِه وتثوّرٌ. ومثله: الخطران، واللمعان؛ لأنّ هذا اضطراب وتحرّك... (سيبويه، 1982، صفحة 14، جزء 4)

إنّ الناظر في هذين النصّين يجد أنّ هذين العالمين قد أقرّا الدلالة الصوتيّة، دون تعمّق فيها؛ فاكتفيا بذكر دلالة الوزن الصرفيّ، دون بيان الأسباب الصوتيّة الدقيقة التي جعلت هذا الوزن يدلّ على ما دلّ عليه، كما فعل ابن جنّي حين نظر في الألفاظ؛ ولهذا السبب عُدّ ابن جنّي رائد الدرس الدلاليّ الصوتيّ في العربيّة.

2.1.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند ابن جنّي

عمد هذا العالم في كتابه (الخصائص)، في الباب الذي سمّاه: (إمساس الألفاظ أشباه المعاني) خاصّة، إلى النظر في دلالات مجموعة كبيرة من الألفاظ، مبيّنًا أثر الصوت اللغويّ في توجيه معنى اللفظ، وتمييزه من المعاني الشبيهة، وذلك بالاعتماد على طبيعة الصوت النطقيّة.

ومن ذلك قوله: "من ذلك قولهم: خضمَ، وقضمَ؛ فالخَضْم لأكل الرطب، كالبطّيخ، والقثّاء، وما كان نحوهما من المأكول الرطب؛ والقَضْم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابّة شعيرها، ونحو ذلك... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس؛ حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث" (ابن جنّي، 2001، صفحة 509، جزء 1).

اعتمد ابن جنّي في هذا المثال على الطبيعة النطقيّة للخاء والقاف؛ للكشف عن أثر هذين الصوتين في دلالة الخضم والقضم؛ فبيّن أنّ الخضم يحمل صوت الخاء الذي يناسب برخاوته؛ أي ملمحه الاحتكاكيّ، أكل الرطب؛ وأنّ القضم يحمل صوت القاف الذي يناسب بصلابته؛ أي انفجاره، أكل اليابس.

وبكلمة أخرى: يريد هذا العالم أن يقول: إنّ الصوت الذي يسمع من مضغ الطعام الرطب يشبه صوت الخاء، والصوت الذي يسمع من مضغ الطعام اليابس يشبه صوت القاف؛ فاستحقّ بذلك كلّ من الخاء والقاف موقعه في اللفظين: الخضم والقضم.

وفي موضع آخر، يجعل ابن جنّي الخاء للمعنى الأقوى؛ لأنّه يقابلها بصوت أضعف منها، وهو الحاء؛ فيقول: "ومن ذلك قولهم: النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح؛ قال الله، سبحانه: ﴿فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ [الرحمن: 66]؛ فجعلوا الحاء، لرقّتها، للماء الضعيف، والخاء، لغلظها، لما هو أقوى منه" (صفحة 509، جزء 1).

ومن أمثلته أيضًا قوله: "سدَّ وصدَّ؛ فالسدّ دون الصدّ؛ لأنّ السدّ للباب يُسدّ، والمنظرة ونحوها؛ والصدّ: جانب الجبل، والوادي، والشعب، وهذا أقوى من السدّ الذي قد يكون لثقب الكوز، ورأس القارورة، ونحو ذلك؛ فجعلوا الصاد، لقوّتها، للأقوى، والسين، لضعفها، للأضعف" (صفحة 511، جزء 1). وواضح أنّ ابن جنّي يقصد بقوّة الصاد تفخيمها، ويقصد بضعف السين ترقيقها.

هذه بعض من أمثلة ابن جنّي، تغني عن باقي ما جاء به، وتنبئ بأهمّيّة صنيعه التي تتمثّل في أنّه: نبّه على الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ، وأثرها في الكشف عن المعنى الدقيق للفظ، كما نبّه على ضرورة توظيف الجانب الصوتيّ في الكشف عن هذه الدلالة.

ومن الملاحظ في صنيع ابن جنّي أنّه جعل معظم الدلالات الذاتيّة للأصوات: القوّة أو الضعف، باستثناء بعض المواضع القليلة، كإشارته إلى أنّ الثاء تدلّ على البثّ، وأنّ الراء تدلّ على التكرار (الصفحات 512–513، جزء 1). وعلى الرغم من ذلك، يعدّ فعل هذا العالم أساس ما فعله المحدثون، وهو التوصّل إلى دلالة معيّنة لكلّ صوت، كما سنرى.

2.1.3 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ بعد ابن جنّي

أثّر ابن جنّي، ومن سبقه من العلماء، في بعض القدماء التابعين، ومن هؤلاء ابن سينا، والزمخشريّ، والسيوطي.

أمّا ابن سينا، فقد ذهب إلى أنّ الأصوات اللغويّة قد تُسمع من حركات غير نطقيّة؛ فتسمع الهاء من نفوذ الهواء بقوّة في جسم غير ممانع، كالهواء نفسه. والقاف من شقّ الأجسام، وقلعها دفعة واحدة. والكاف من وقوع كلّ جسم صلب كبير على بسيط آخر صلب مثله. والشين من نفوذ الرطوبات في خلل أجسام يابسة نفوذًا بقوّة. والضاد من انفلاق فقاقيع كبار من الرطوبات. والسين من نفوذ الهواء بقوّة في مثل أسنان المشط. والطاء من تصفيق اليدين دون انطباق الراحتين. والتاء من قرع الكفّ بإصبع قرعًا بقوّة. والراء من تدحرج كرة على لوح خشبيّ من شأنه أن يهتزّ. والفاء من حفيف الأشجار. والباء من قلع الأجسام الليّنة المتلاصقة بعضها عن بعض. وغير ذلك (ابن سينا، د. ت، الصفحات 93–97).

ويبدو أنّ ابن سينا تأثّر في ذلك بفعل ابن جنّي، حين نظر في الدلالة الصوتيّة للفظ (بحث). يقول ابن جنّي: "وذلك قولهم: بحث؛ فالباء، لغلظها، تشبه بصوتها خفقة الكفّ على الأرض. والحاء، لصحلها [البحّة في الصوت] (ابن منظور، د. ت؛ صحل)، تشبه مخالب الأسد، وبراثن الذئب، ونحوهما؛ إذا غارت في الأرض. والثاء للنفث، والبثّ للتراب" (ابن جنّي، 2001، صفحة 512، جزء 1).

ولأنّ ابن جنّي قد قال كلامه السابق في مقام دلالات الأصوات؛ يمكن أن نعدّ هذا الكلام، إضافة إلى كلام ابن سينا، دلالة ذاتيّة للأصوات اللغويّة؛ أي أنّ هذه الأصوات من شأنها أن تدلّ على حركات الطبيعة وأصواتها.

وأمّا الزمخشريّ، فقد لجأ في تفسيره (الكشّاف) إلى الدلالة الصوتيّة؛ بغية تحصيل المعنى الدقيق للمفردة القرآنيّة، ومن ذلك قوله في ﴿**فَكُبْكِبُواْ**﴾، في قوله، تعالى: ﴿**فَكُبْكِبُواْ فِيهَا هُمْ وَٱلْغَاوُۥنَ**﴾ [الشعراء: 94]: "والكبكبة: تكرير الكبّ. جعل التكرير في اللفظ دليلًا على التكرير في المعنى، كأنّه إذا ألقي في

جهنّم ينكبّ مرّة بعد مرّة حتّى يستقرّ في قعرها" (الزمخشريّ، 2009، صفحة 764). وقول الزمخشريّ هذا يشبه قول الخليل السابق: كأنّهم توهّموا في صرصرة الأخطب ترجيعًا.

وممّا جاء به أيضًا، قوله في قوله، تعالى: ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِن قَرْيَةٍ﴾ [الأنبياء: 11]: "واردة عن غضب شديد، ومنادية على سخط عظيم؛ لأنّ القصم أفظع الكسر، وهو الكسر الذي يبين تلاؤم الأجزاء، بخلاف الفصم" (صفحة 673). وهذا القول يحاكي قول ابن جنّي السابق: "فالخَضْم لأكل الرطب... والقَضْم للصلب اليابس".

وعلى الرغم من أنّ الزمخشريّ لم يذكر صراحة دلالة ذاتيّة للأصوات اللغويّة، كما فعل ابن جنّي، رأى بعض المحدثين من الدارسين أنّ هذه الدلالة تفهم من أقواله؛ فترى سميّة عمران، وغلام هفتادري، مثلًا، أنّ الزمخشريّ في قوله السابق، أشار إلى الشدّة والقوّة في صوت القاف بالمقارنة بين الفعلين: (قصم) و(فصم) (عمران وهفتادري، 2016، صفحة 153).

وأمّا السيوطي، فقد نصّ في كتابه (المزهر)، على أنّ أهل اللغة والعربيّة كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، وقد قدّم لذلك أمثلة من أقوال العلماء، وخصوصًا ابن جنّي، آتيًا بأمثلة جديدة، كقوله: ومن أمثلة ذلك: الخنن في الكلام أشدّ من الغنن، والخنّة أشدّ من الغنّة؛ والأنيت أشدّ من الأنين (السيوطي، 1986، الصفحات 47-55، جزء 1).

ويختم السيوطي حديثه عن دلالة الأصوات بقوله:

فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها، وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني؛ فجعلت الحرف الأضعف فيها، والألين، والأخفى، والأسهل، والأهمس، لما هو أدنى، وأقلّ، وأخفّ عملًا أو صوتًا؛ وجعلت الحرف الأقوى، والأشدّ، والأظهر، والأجهر، لما هو أقوى عملًا وأعظم حسًّا؛ ومن ذلك: المدّ والمطّ؛ فإنّ فعل المطّ أقوى؛ لأنّه مدّ وزيادة جذب؛ فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال. (صفحة 53، جزء 1)

وواضح أنّ السيوطي قد نهج نهج ابن جنّي؛ بأن جعل دلالة الأصوات: الشدّة أو الضعف، وما جرى مجراهما.

2.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العرب المحدثين

تطوّر درس الدلالة الصوتيّة عند المحدثين تطوّرًا واسعًا، في ضوء ما وجدوه عند القدماء، ومن أهمّ مظاهر هذا التطوّر أنّهم توصّلوا إلى دلالات ذاتيّة محدّدة للأصوات اللغويّة، أخصّ من تلك التي نصّ عليها ابن جنّي الذي جعل معظمها: القوّة أو الضعف، كما تبيّن سابقًا. ومن أبرز هؤلاء المحدثين عبّاس العقّاد، ومحمّد المبارك، وعبد الله العلايلي، وحسن عبّاس.

2.2.1 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العقّاد

ناقش العقّاد في كتابه (أشتات مجتمعات) الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ، متوصّلًا إلى أنّ هناك ارتباطًا بين بعض الأصوات اللغويّة ودلالة الكلمات، لكنّه جعل دلالة الصوت التي أكّد وجودها، مقيّدة بموقع الصوت في الكلمة (العقّاد، د. ت، صفحة 48).

فالحاء، عنده، تصوّر بلفظها، ووقعها في السمع معنى السعة؛ إذا جاءت في آخر الكلمة، نحو: الارتياح، والسماح، والفرح، والمرح، والفتح. والميم تدلّ في أواخر الكلمات على التوكيد، والتشديد، والقطع، نحو: الحسم، والجزم، والكتم، والعزم، والكظم. والسين تدلّ؛ إذا جاءت في آخر الكلمة، على المعاني اللطيفة، مثل: الهمس، والنبس، والتنفّس، والحسّ، والمساس (الصفحات 45-46).

ومن دقيق ما أشار إليه العقّاد، في هذا المقام، تلك العلاقة التفاعليّة بين دلالات الأصوات في الكلمات، ومنها أنّه يرى أنّ الحاء في كلمة (حبس)، على الرغم من وقوعها في البداية، جاءت دالّة على السعة، لكنّ هذه السعة نفاها صوت الباء الساكن الذي تلا الحاء؛ وبهذا أسهم الصوتان في تشكيل دلالة (الحبس) (الصفحات 45-46).

ولنا أن نؤكّد صحّة هذا الذي ذهب إليه العقّاد، في كلمة (حبس)، بأنّه عند نطق الحاء في أوّل هذه الكلمة ينفتح الفم انفتاحًا يعكس دلالة السعة، لكنّ هذا الانفتاح يتحوّل إلى إغلاق من شأنه أن يبطل معنى السعة، عند انطباق الشفتين في أثناء نطق الباء الساكنة.

ومذهب العقّاد هذا، في هذه الكلمة وغيرها، من شأنه أن يبطل قوله: إنّ دلالة الصوت مقيّدة بموقعه في الكلمة؛ فها هو راح يبرّر دلالة الحاء على السعة في أوّل الكلمة، حين تنبّه على إمكان وجودها في هذا الموضع، وقد نصّ على هذه الدلالة في آخر الكلمات.

أضف إلى ذلك أنّ هناك كلمات كثيرة تحمل دلالة السعة، تكون الحاء في أوّلها، وفي وسطها، ومنها: حرّيّة، وحياة، وحرب، وحبور، وحلال، وحرث، وبحر، وبحث، وسحاب، ورحمة، وصحراء.

2.2.2 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند محمّد المبارك

نظر هذا العالم في كتابه (فقه اللغة)، في دلالة الصوت اللغويّ؛ فنصّ على أنّ لهذا الصوت وظيفة دلاليّة تتمثّل في أثره في تكوين معنى الكلمة وتحديده، كما نصّ على أنّ هذه الوظيفة أوضح في العربيّة منها في اللغات الأخرى (المبارك، د. ت، الصفحات 149–150).

وجاء المبارك بعدّة أمثلة لدلالة الصوت، وهي: أنّ صوت النون يدلّ على معنى الظهور في أوّل كثير من الألفاظ، مثل: نبع، ونشأ، ونجم، ونطق، ونفث، ونما؛ وأنّ صوت القاف يدلّ على القطع، والضرب، والصدم، في مثل: قدّ، وقطّ، وقطع، وقتل، وقرع، ودقّ، وشقّ، وطرق؛ وأنّ السين تدلّ على الليونة أو النقص، في مثل: خسّ، وخسر، وكسر، ونسي، وسهل، وملس؛ وأنّ الراء تدلّ على تكرار الفعل ودوامه، مثل: جرّ، ومرّ، وفرّ، وسرى، وقرع؛ وأنّ الغين تدلّ على الغيبوبة والستر، في مثل: غام، وغاب، وغرق، وغرب، وغمر، وغار (صفحة 151).

2.2.3 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند العلايلي

لعلّ عبد الله العلايلي هو أوّل لغويّ عربيّ وضع دلالة ذاتيّة لكلّ صوت من الأصوات العربيّة الهجائيّة، بدءًا بالهمزة وانتهاءً بالياء؛ فلم أجد، في حدود اطّلاعي، من فعل فعله ممّن قبله. لكنّ هذا العالم قد صاغ بعض هذه الدلالات بلغة فلسفيّة، تحتاج إلى إعمال شديد للفكر، وقد يخطئ الفكر، وقد يصيب، ومن ذلك قوله: إنّ الحاء تدلّ على التماسك البالغ، وخصوصًا في الخفيّات، وتدلّ على المائيّة (العلايلي، د. ت، صفحة 210)؛ لذلك أقصيتُ هذه الدلالات الغامضة؛ متوخّيًا التسهيل والوضوح.

وقد أشار حسن عبّاس إلى هذا الغموض في دلالات العلايلي، كقوله معقّبًا على دلالة الفاء عنده: "تعريف مبهم" (عبّاس، 1998، صفحة 132)، وهذه الدلالة هي: "يدلّ على لازم المعنى؛ أي على الوضع في المعنى الكنائيّ" (العلايلي، د. ت، صفحة 211).

أمّا دلالات الأصوات الواضحة التي نصّ عليها العلايلي، فهي: دلالة الهمزة على الجوفيّة، والباء على بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًّا، والتاء على الاضطراب في الطبيعة، والجيم على العظم مطلقًا، والخاء على المطاوعة، والانتشار، والتلاشي مطلقًا، والدال على التصلّب، والذال على التفرّد، والراء على شيوع الوصف، والسين على السعة والبسطة، والشين على التفشّي بغير نظام، والطاء على الالتواء والانكسار، والعين على الخلوّ مطلقًا، والغين على كمال المعنى في الشيء، والقاف على المفاجأة التي تحدث صوتًا، والميم على الانجماع، والهاء على التلاشي (الصفحات 210–211).

2.2.4 الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ عند حسن عبّاس

نصّ محمّد المبارك، حين نظر في دلالة الأصوات اللغويّة، على "أنّ الحرف في العربيّة ذو قيمة دلاليّة بارزة، وأنّ استخراج هذه المعاني الكلّيّة التي تفيدها الحروف بحاجة إلى إحصاء شامل، واستقصاء طويل ينتظر من يقوم به حتّى الآن؛ لإثبات هذه النظريّة، أو تعديلها، أو رفضها" (المبارك، د. ت، صفحة 151).

وقد حقّق حسن عبّاس، في كتابه (خصائص الحروف العربيّة ومعانيها)، شيئًا من هذا الذي أوصى بـه المبارك؛ فقد جعل منهج الإحصاء ركيزة رئيسة في سعيه إلى استخلاص دلالات الأصـوات العربيّـة، معتمدًا على ما جاء في (المعجم الوسيط) من أصول لغويّة، ولم يعتمد المعاجم المطوّلـة، كـ(لسـان العرب)؛ لأنّ زيادة المفردات في هذه المعاجم هي، في الغالب، من غرائـب الكلـم (عبّـاس، 1998، صفحة 13).

يرى عبّاس، وقد اتّبع قول ابن جنّي: "حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحـداث" (ابـن جنّـي، 2001، صفحة 509، جزء 1)، أنّ العربيّ تقمّص أوضـاع الأشـخاص، والأشـياء، والحيوانـات، والأحداث الخارجيّة؛ ليعبّر عمّا أثارته في نفسه من أحاسيس ومشاعر بالأصـوات اللغويّـة المناسـبة؛ فأصبحت بذلك أصوات اللغة موحية بما يجده العربيّ في العالم الخارجيّ (عبّاس، 1998، صفحة 37).

أمّا دلالات الأصوات التي توصّل إليها عبّاس، فأبرزها الآتي:

– تدلّ التاء على الضعف، والرقّة، والتفاهة، نحو: تبتب (شاخ)، وتخّ العجين (لان واسـترخى)، وتـكّ الرجل (حمق)، وسكت، وفتات (الصفحات 55–59).

– تدلّ الثاء على البعثرة، والتشتّت، والتخليط، نحو: ثرد الخبز (فتّه، ثمّ بلّه بمرق)، والثرعلة (الـريش المتجمّع على عنق الديك)، وثمج الأشياء (خلطها)، والشعث (ما تفرّق مـن الأمـور)، وفـرث القـوم (تفرّقوا). وتدلّ أيضًا على الرقّة واللين، نحو: الثأدة (المرأة الكثيرة اللحم)، والثرى (التـراب النـديّ)، وأنث (لان)، وخنث الرجل (تشبّه بالنساء)، وماثت الأرض (لانت) (الصفحات 59–64).

تدلّ الذال على الاهتزاز، والاضطراب، وشدّة التحرّك، نحو: ذحجته الريح (حرّكته، وجرّته من موضع إلى آخر)، وذأل (مشى مسرعًا)؛ وتدلّ على البعثرة والانتشـار، نحـو: ذاع، وذرأ الأرض (بـذرها) (الصفحات 65–67).

وعلى هذا النحو استخلص عبّاس دلالات الأصوات العربيّة؛ بإحصاء الأصول اللغويّة، إضافة إلى النظر في الملامح التمييزيّة للصوت، كقوله: "وكان منها سبعة عشر مصدرًا تدلّ معانيها على البعثرة، والتشتّت، والتخليط، ممّا يماثل بعثرة النَّفَس بعد خروج صوت الثاء..." (صفحة 61). ولكي أتجنّب الإطالة؛ أكتفي بذكر أبرز دلالات الأصوات الباقية عند عبّاس، إضافة إلى ترك الأصول اللغويّة التي ذكرها.

تدلّ الدال على الشدّة، والتحطيم، والتحرّك السريع، وألوان السواد، والبطء. والكاف على الاحتكاك، والكثرة. والميم على المرونة، والرقّة، والتماسك، والجمع، واستخراج ما في الأشياء المجوّفة، والمضغ، والانغلاق. واللام على الليونة، والتماسك، والالتصاق. والراء على الحركة، والتكرار، والرقّة، والنضارة، والخوف، والاضطراب، والربط. والهمزة على البروز. والألف على الامتداد في الزمان والمكان، وعلى الاتّجاه العلويّ. والواو على الاتّجاه الأماميّ. والياء على الاتّجاه السفليّ. والباء على الانبثاق، والظهور، والشدّة، والقطع. والجيم على القوّة، والعظم. والسين على التحرّك، والخفاء، والضعف. والشين على الانتشار، والاضطراب، والخلط، والخشونة. والطاء على الضخامة، والعلوّ، والطراوة. والظاء على النضارة، والقساوة، والامتلاء. والغين على الستر، والغياب. والفاء على الفصل، والانفراج، والتشتّت، والضعف. والزاي على الشدّة، والعنف، والاهتزاز، والانزلاق. والقاف على القوّة، والقطع، والجفاف. والصاد على الصفاء، والصلابة. والضاد على الضخامة، والضجيج، والنضارة. والنون على الانبثاق، والاهتزاز، والنفاذ، والرقّة، والجمال، والخفاء. والخاء على البشاعة، والتخريب، والرخاوة. والحاء على الإحاطة، والميلان، والنقاء. والهاء على الضعف، والاهتراء، والرقّة. والعين على الظهور، والعلوّ، واللطافة، والعوج (الصفحات 67-223).

هذه أبرز دلالات الأصوات العربيّة التي خلص إليها حسن عبّاس. وممّا يلاحظ في هذه الدلالات هذا التشابه بين بعض منها، كالضعف، والرقّة، والاضطراب، وقد يقود هذا إلى القول: إذا كانت دلالات

الأصوات متشابهة؛ فما الفائدة منها؟ وبكلمة أخرى: إنّ هذا التشابه قد يكون حجّة لنفي دلالة الصوت اللغويّ.

ويمكن الردّ على هذا بالقول: إنّ من الطبيعيّ أن تتشابه الأصوات في دلالاتها؛ للتشابه بين كثير من ملامحها التمييزيّة التي تمثّل أداة رئيسة لاستخلاص الدلالة. أضف إلى ذلك أنّ التشابه بين الوحدات اللغويّة في الدلالة من طبيعة اللغة ومنطقها؛ فما أكثر الألفاظ، أو الجمل التي تتشابه في معانيها! إذن؛ فما الذي يمنع الأصوات من ذلك، وهي الوحدات الأساس في اللغة؟

2.3 دلالة الصوت اللغويّ بين الإقرار والإنكار

على الرغم من أنّ ابن جنّي أكّد أنّ درس الدلالة الصوتيّة قد نبّه عليه الخليل وسيبويه، وأنّ الجماعة بعدهما تلقّته بالقبول، والاعتراف بصحّته (ابن جنّي، 2001، صفحة 505، جزء 1)؛ نجد أنّ بعض القدماء بعد ابن جنّي، وبعض المحدثين قد أنكروا هذا المذهب.

ومن المنكرين القدماء ابن السيد البطليوسي الذي يرى أنّ التشاغل بما تشاغل به ابن جنّي، ويقصد دلالة الأصوات، عناء لا فائدة فيه (البطليوسي، 1996، صفحة 109، جزء 2). ومنهم أيضًا التفتازاني الذي نصّ على أنّ جمهور العلماء اتّفقوا، وقد أخذ بقولهم، على فساد هذا المذهب؛ لأنّ دلالة الأصوات على معنى اللفظ لو صحّت؛ لما اختلفت اللغات (التفتازاني، 2013، صفحة 571)؛ أي لكانت الألفاظ في كلّ اللغات واحدة.

ومن المنكرين المحدثين إبراهيم أنيس؛ فيقول:

ويغالي بعض اللغويّين؛ فيتصوّرون من أجل هذه الظاهرة أنّ هناك ربطًا طبيعيًّا بين الألفاظ ودلالاتها، ولا يخطر ببالهم أنّ القدرة على استيحاء الدلالات مرجعها إلى ما يكتسبه المرء من ألفاظ معيّنة، ومن ربطه بين تلك الألفاظ ودلالاتها ربطًا وثيقًا؛ فالعمليّة كلّها مكتسبة لا سحر فيها، ولا غموض. (أنيس، 1976، صفحة 78)

ويقصد أنيس بقوله: "مكتسبة" أنّ الذي اهتدى، مثلًا، إلى أنّ الجيم تدلّ على العظم، كالعلايلي (العلايلي، د. ت، صفحة 210)، لم يكن ليعتقد بهذه الدلالة لولا أن خبرها في كلمات تحمل أصلًا معنى العظم، وتحتوي في الوقت نفسه على الجيم، مثل: جبل، وجمل، وجَمال، وغيرها.

ومن المنكرين المحدثين أيضًا عبده الراجحي؛ فيؤكّد، كالتفتازاني، أنّ جمهور أهل اللغة يطبقون على رفض هذا المذهب؛ فلا يرون أنّ هناك مناسبة بين اللفظ ومدلوله، وبين الرمز والشيء الذي يرمز إليه (الراجحي، د. ت، صفحة 68).

وكأنيس والراجحي، ذهب محمّد الضالع إلى أنّ الأصوات المفردة لا يمكن بأيّة حال أن تكون لها معان بذاتها، ولكنّها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه؛ فالعلاقة بين الرموز اللغويّة؛ الأصوات والكلمات، والدلالة اللغويّة علاقة اعتباطيّة (الضالع، 2002، صفحة 30).

والظاهر أنّ العرب المحدثين الذين أنكروا دلالة الأصوات، قد تأثّروا في ذلك بنظريّة الاعتباطيّة التي جاء بها دي سوسور، وهي أنّه يرى أنّ العلاقة بين الدالّ والمدلول اعتباطيّة؛ أي، بأبسط ما يمكن أن يقال، ليست طبيعيّة. ويرى أنّ الكلمات الموحية صوتيًّا قليلة في اللغة، وأنّها ليست عناصر حيويّة في النظام اللغويّ؛ فلا يقاس عليها (دي سوسور، 1985، الصفحات 86-88)، ومن أمثلة هذه الكلمات في العربيّة: خرير، وحفيف، ونقيق، وطنين، وغيرها.

وتأثّر العرب المحدثون كذلك بمن سار على نهج دي سوسور من علماء الغرب الذين كان لهم تأثيرهم العلميّ، كفندريس الذي يرى أنّه لا يوجد اليوم من يرى أنّ الكلمات تكوّنت في الأصل من أصوات مساوية للأفكار، وأنّه من الحمق أن نحكم بوجود علاقة ضروريّة بين أصوات الكلمة ودلالتها (فندريس، 1950، الصفحات 235-236).

وعلى مثل ما سبق من إنكار ردّ ابن جنّي، بعد أن قدّم ما قدّمه من دلالات الأصوات، بقوله:

فإن أنت رأيت شيئًا من هذا النحو لا ينقاد لك فيما رسمناه، ولا يتابعك على ما أوردناه؛ فأحد أمرين: إمّا أن تكون لم تنعم النظر فيه فيقعد بك فكرك عنه، أو لأنّ لهذه اللغة أصولًا وأوائل قد تخفى عنّا، وتقصر أسبابها دوننا... (ابن جنّي، 2001، صفحة 513، جزء 1).

ويردّ صالح سليم الفاخري في كتابه (الدلالة الصوتيّة في اللغة العربيّة) على من قال: لو صحّت دلالة الأصوات؛ لما اختلفت اللغات؛ فيقول: أمّا ما أشار إليه رافضو الدلالة الصوتيّة من اختلاف اللغات، فهذا ليس بدليل؛ فلا يخفى ما للعامل البيئيّ من أثر في الكثير من أحوال الناس؛ فهو يؤدّي إلى اختلاف الألوان والصفات، وهذا أمر مشاهد؛ فكيف لا يؤدّي إلى اختلاف اللغات؟! أضف إلى ذلك أنّ في تفرّع العربيّة، مثلًا، إلى لهجات، واللاتينيّة إلى لغات، أكبر دليل على إمكان الاختلاف (الفاخري، د. ت، صفحة 64).

وقبل الفاخري، ردّ محمّد النويهي على حجّة المنكرين هذه بقوله: إنّ اختلاف اللغات في ألفاظها ليس دليلًا على بطلان الحكاية الصوتيّة؛ لأنّ كلّ لغة تتخيّر لمعنى معيّن لفظًا يلائم بأصواته هذا المعنى؛ فإذا كانت العربيّة تضع كلمة (طَبْل) لهذه الآلة الموسيقيّة، وكانت الإنجليزيّة تضع كلمة (drum) للآلة نفسها؛ فكلتا اللغتين قد تخيّرت لفظًا يلائم بصوته معناه، وإن اختلف اللفظان؛ فتجد في الكلمة العربيّة حكاية لا شكّ فيها للصوت الصادر من قرع الطبل، تتمثّل في الطاء الانفجاريّة المطبقة، وفتحتها المفخّمة؛ وفي الباء الانفجاريّة الساكنة، واللام المجهورة ذات الحفيف المتوسّط بين الشدّة والرخاوة؛ وتجد الكلمة الإنجليزيّة هي أيضًا تحكي صوت الطبل؛ بدالها الانفجاريّة، ورائها ذات التكرار، وحركتها المفخّمة التي تعقب الراء، ثمّ ميمها المجهورة المتوسّطة بين الشدّة والرخاوة (النويهي، د. ت، صفحة 104، جزء 1).

إذن؛ فليس شرطًا أن تتشابه أصوات الألفاظ التي تحمل المعنى ذاته في اللغات، كما يــرى المنكــرون؛ فالصوت الذي تعبّر به العربيّة، مثلًا، عن دلالة معيّنة في لفظ معيّن، تحلّ لغة أخرى مكانه صوتًا آخــر يعبّر عن الدلالة ذاتها؛ وذلك، كما أرى، لأنّ للصوت اللغويّ أكثر من دلالة، كما رأينا في هذا الفصــل، إضافة إلى أنّ الأصوات تتشابه في بعض الدلالات؛ لتشابه ملامحها التمييزيّة.

وزيادة في التوضيح؛ نضرب مثلًا آخر، وهو كلمة (سهل) في العربيّة، وما يقابلها في بعــض اللغــات الأخرى؛ فهذه الكلمة في العربيّة، تحتوي على الهاء الضعيفة النطق، واللام الرقيقة اللتين تعكسان معنى السهولة؛ وهي في الإنجليزيّة (easy)، تحتوي على الأصوات: (e-a-y) التي تصوّر السهولة بسلاستها في النطق؛ وهــي في الفرنسيّة (facile)، تحتوي على الصــوت (f) الخفيــف النطــق، والأصــوات السلسة: (a-i-l-e)؛ وهي في الألمانيّة (leicht)، تحتوي على الصوت (t) الضعيف، إضافة إلى: (l-e-i)؛ وهي في التركيّة (kolay)، تحتوي على الأصوات: (o-l-a-y).

أمّا قول أنيس: إنّ دلالة الأصوات مكتسبة، وليست طبيعيّة، فيمكن الردّ عليه بالقول: إنّ صوت الجــيم، مثلًا، لم يكن ليكون، دون غيره من الأصوات، في كثير من الألفاظ التي تحمل معنى العظــم، كجبــل، وجبّار، وجشع؛ لولا قدرته على الإيحاء بهذا المعنى. وإنّ صوت الميم لم يكن ليكون فــي مثــل: لــمّ، وحزم، وزمّ؛ لولا قدرته على تصوير معنى الجمع (عبّاس، 1998، صفحة 75)؛ فالعبرة، كمــا أرى، تكمن في استخدام صوت دون غيره من الأصوات في اللفظ.

وأمّا اعتباطيّة دي سوسور، فيبدو أنّ الغرب نفسه أخذ يميل إلى تفنيدها، والتراجع عنها، ومن ذلك مقال نشرته صحيفة (The Guardian) البريطانيّة، جاء فيه: أنّ باحثين كشفوا، في دراسة جديدة مدهشــة، عن وجود علاقات قويّة بين أصوات الكلمات، والمعاني التي تدلّ عليها، في آلاف اللغات التي لا قرابة بينها، ومن ذلك أنّهم وجدوا أنّ الكلمات الدالّة على الصغر، تحتوي في الغالب على حركات تصدر مــن التجويف العلويّ للفم، كــ(ee) في كلمة (peak) التي تعني: قمّة؛ وأنّ الكلمات التي تدلّ على الدائريّــة

(circle)، واللون الأحمر (red) ترتبط بالصوت (r). وممّا خلص إليه المقال التشكيك في نظريّة دي سوسور الاعتباطيّة العشوائيّة، وتوقّع تلاشيها (Shariatmadari, 2016).

بناء على ما سبق، أرى أنّ الأولى أن نعترف بوجود دلالة الأصوات. وإلى هذه النتيجة توصّل صالح الفاخري، بعد أن ناقش آراء المؤيّدين والمنكرين؛ فيقول: إنّ الدلالة الصوتيّة لا يمكن إنكارها، على الرغم من إقرارنا بأنّها في بعض اللغات أظهر من اللغات الأخرى، وقد تكون العربيّة من أكثر اللغات احتواء لهذه الدلالة (الفاخري، د. ت، صفحة 63).

ولنا، زيادة على ما سبق، أن نقدّم بعض الأدلّة على دلالة الأصوات في العربيّة. أمّا الدليل الأوّل، فهو أنّ العربيّة، في كثير من الأحيان، تميل إلى تشكيل الألفاظ بالاعتماد على خصائص الأصوات النطقيّة، ومن ذلك، إضافة إلى الكلمات المعروفة، كخرير، وحفيف، وصهيل، وغيرها؛ قول ابن جنّي: "ومن ذلك قولهم: قد جفا الشيء يجفو، وقالوا: جفأ الوادي بغثائه؛ ففيهما كليهما معنى الجفاء؛ لارتفاعهما، إلّا أنّهم استعملوا الهمزة في الوادي؛ لما هناك من حفزه، وقوّة دفعه" (ابن جنّي، 2001، صفحة 511، جزء 1).

ومن ذلك أيضًا، كما يرى حسن عبّاس، أنّ صوت الثاء الذي يدلّ على الرقّة واللين؛ بسبب ذلك الحفيف الرقيق الذي يسمع في نطقه، قد جعلته العربيّة الصوت الذي يمثّل جنس الأنوثة التي هي رمز الرقّة واللين؛ فنجد هذا الصوت حاضرًا في كثير من الألفاظ التي ترتبط بالأنثى، ومنها: الثأدة (المرأة الكثيرة اللحم)، والثدي، والثيّب، وطمثت المرأة، والرفث إلى النساء، والوعثة من النساء (السمينة) (عبّاس، 1998، الصفحات 61-65).

ولننظر كذلك في الأفعال: رنم، وشمّ، وطار. إنّ الفعل (رنم) الذي يعني: تغنّى، وطرّب في صوته (ابن منظور، د. ت؛ رنم)؛ يحتوي على الصوامت: الراء، والنون، والميم؛ وهذه الصوامت الثلاثة، إضافة

إلى اللام، يصاحبها في نطقها، دون غيرها من الصوامت، رنين ينشأ عن اهتزاز التجاويف التي تخرج منها (الخولي، 1982، صفحة 90)، وهذا الرنين من شأنه أن يصوّر دلالة التغنّي والتطريب.

وإنّ الفعل (شمّ) يتكوّن من هذه الشين التي ينتشر النَّفَس في الفم، في أثناء نطقها (القيسي، 1996، صفحة 135) انتشارًا يصوّر انتشار الرائحة في الجوّ؛ هذه الرائحة التي يجمعها أنف الشامّ جمعًا تدلّ عليه الميم بانطباق الشفتين عند نطقها.

وإنّ الفعل (طار) يبدأ بصوت الطاء الذي يحاكي بانفجاره وشدّته ثبوت الطائر على الأرض، لكنّ هذا الثبوت ينعدم حين ينطلق الطائر عاليًا في الجوّ، انطلاقًا يصوّره امتداد الفتحة الطويلة في النطق، محرّكًا جناحيه حركة تُستشعر في ملمح الراء التكراريّ.

وأمّا الدليل الثاني، فهو أنّ العربيّة في بعض تشكيلها الصرفيّ تعتمد على إيحاء الأصوات، ومن صور ذلك أنّها تجمع، مثلًا، كلمة (رجل) على (رجال)، بإضافة الفتحة الطويلة التي توحي بالكثرة بامتدادها في النطق؛ وتجمع هذا الجمع نفسه على (رجالات)، بإضافة فتحة طويلة أخرى تصوّر كثرة على كثرة. ومن هذا الجمع أيضًا: (قول- أقوال- أقاويل)، و(حين- أحيان- أحايين)، بإضافة الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة الممتدّتين في النطق.

كذلك، نجد كثيرًا من الأسماء التي صيغت على وزن (فُعْلُل) تحمل دلالة الاستدارة، انسجامًا مع حركة الضمّ التي تصوّر هذه الدلالة باستدارة الشفتين عند نطقها، والتي تشغل هذا الوزن دون غيرها من الحركات، ومن هذه الأسماء: بُؤبُؤ العين، ولُؤلُؤ، وفُلفُل، وبُندُق، وقُنفُذ (لكونه يتكوّر إذا خاف).

وأمّا الدليل الثالث، فهو أنّ العوامّ في عاميّاتهم – بعدّها صورة من صور اللغة، وإن كانت رديئة – يميلون إلى ابتكار ألفاظ تقوم على دلالة الأصوات؛ للتعبير عن بعض حاجاتهم، ومن قبيل هذا أنّ الناس في بعض البلاد الفلسطينيّة يطلقون على ثمر الكوسا المحشوّ أرزًّا (المحشي)، لكنّهم يطلقون عليه إذا

حشي لحمًا (المخشي)؛ فقد جعلوا أقوى الصوتين، وهو الخاء، للحم الدسم الثقيل، وجعلوا الأضعف الذي هو الحاء للأرزّ الخفيف؛ فهل اطّلع هؤلاء على قول ابن جنّي: النضخ بالخاء أقوى من النضح بالحاء (ابن جنّي، 2001، صفحة 509، جزء 1)؟

ومن قولهم أيضًا: طَقْوشَ فلان؛ أي: أصدر صوتًا مزعجًا بشيء ما؛ فقد اعتمدوا على اختلاط شدّة الطاء بشدّة القاف وقلقلتها، إضافة إلى تفشّي الشين؛ للتعبير عن هذا الإزعاج.

ويقولون كذلك: طحابيش، قاصدين: أدوات مختلطة غير مرتّبة؛ وهذا اللفظ يشبه كلمة (حبشتكات) عند العوامّ المصريّين، وتعني: أشياء مختلفة متناثرة. والمحاكاة الصوتيّة في الكلمتين واضحة؛ فقد اعتمدوا على ازدحام الأصوات، واختلاف مخارجها؛ لتصوير معنى التباين والتناثر.

فإذا كان هذا حال العاميّات، وهي أردأ اللغة؛ فالأولى أن يكون للفصيحة التي هي أمّ العاميّات.

وأمّا الدليل الرابع، ولعلّه الأهمّ، فيتمثّل في ذلك النمط الذي تسير وفقه الدلالة في اللغة، وهو أنّها تسير، بدءًا بالنصّ، وانتهاء بالألفاظ، من الخاصّ إلى العامّ؛ فالنصّ الذي يمثّل أكبر وحدات اللغة، تكون الدلالة فيه في أعلى درجات الخصوصيّة؛ لأنّ لكلّ نصّ مضمونه الذي يتفرّد به.

وتصير الدلالة أعمّ إذا انتقلنا من النصّ إلى جمله؛ لأنّ كلّ جملة من هذه الجمل يمكن استخدامها بدلالتها في نصوص أخرى.

ومثل هذا يقال في الألفاظ؛ فالدلالة تصير أعمّ من حالها في الجمل؛ إذا انتقلنا من الجمل إلى الألفاظ؛ لأنّ كلّ لفظ يمكن استخدامه في عدد غير محدود من الجمل.

وبكلمة أخرى: تنقص خصوصيّة الدلالة في اللغة؛ فتكون أعمّ كلّما انتقلنا من وحدة لغويّة إلى أخرى أصغر.

وهذا يقود إلى القول: إذا كان هناك وحدات لغويّة أصغر من الألفاظ، وهي الأصوات؛ فهذا يستوجب، بناء على النمط الذي تسير وفقه الدلالة، وجود دلالة أعمّ من دلالة الألفاظ، وهي دلالة الأصوات التي تتشكّل منها الألفاظ.

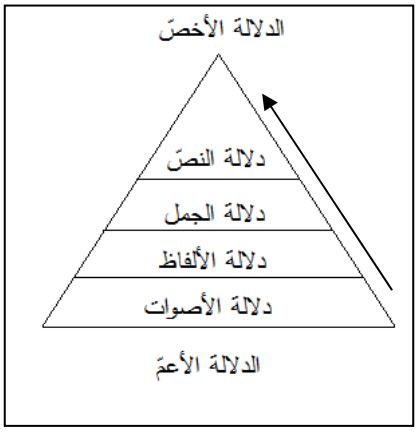
فصوت الراء، مثلًا، في مثل: جرّ، ومرّ، وفرّ، وقرع؛ يمنح اللفظ طابعًا دلاليًّا عامًّا، وهو طابع التكرار. وصوت الغين في مثل: غاب، وغرق، وغرب، وغمر؛ يمنح اللفظ طابع الغياب والستر (المبارك، د. ت، صفحة 151).

أو لنقل: إنّ الدلالة العامّة المشتركة بين الألفاظ الأولى هي التكرار، وهي الغياب بين الألفاظ الأخرى.

ويمكن تمثيل هذا النمط الذي تسير وفقه الدلالة في اللغة، بالهرم الذي تكون قاعدته أوسع ما فيه، ثمّ تبدأ هذه القاعدة تضيق بالانتقال إلى أعلى الهرم، تمامًا كما تخصّص الدلالة بالانتقال من الوحدات اللغويّة الصغرى التي تقابل القاعدة، وهي الأصوات، إلى ما هو أكبر منها من الوحدات الأخرى:

شكل (2)

نمط الدلالة في اللغة



وإذا كان لي أن أطلق اسمًا على دلالة الأصوات التي تمثّل الدلالة الأعمّ في اللغة؛ فهو (الدلالة المجرّدة)؛ لأنّها تمنح اللفظ طابعًا دلاليًّا عامًّا، مجرّدًا من ملامح التخصيص. ومصطلح التجريد هذا

أخذته من فنّ الرسم، ومنه أنّهم يجرّدون صورة الذكر والأنثى من الملامح التي يمكــن أن تــدلّ علــى شخص بعينه، على النحو:

شكل (3)

من التجريد في الرسم

وإلى هذه الدلالة أشار ابن جنّي من قبل، ومن ذلك قوله:

ومن طريف ما مرّ بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بُعْدُها... ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والــراء، واللام، والنون، إذا مازجتهنّ الفاء على التقديم والتأخير؛ فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنّهــا للــوهن، والضعف، ونحوهما. من ذلك (الدالف) للشيخ الضعيف، والشيء التالف... والدنف: المريض... ومنــه (الفرد)؛ لأنّ المنفرد إلى الضعف والهلاك... (ابن جنّي، 2001، الصفحات 514–515، جزء 1)

تلك هي الدلالة الذاتيّة للأصوات العربيّة عند الأوّلين والمحدثين، وذلك موقفهم منها، وتلك هــي الأدلّــة على وجودها. والسؤال الآن: هل يمكن تقعيد هذه الدلالة؟ وكيف يمكن أن نفيد من هذا التقعيد؟

الفصل الثالث

في الدلالة الذاتيّة للصوت اللغويّ

إنّ اختلاف العلماء والدارسين في دراسة قضيّة لغويّة معيّنة، يؤدّي إلى اتّساع هذه القضيّة، وهذا الاتّساع من شأنه أن يجعل القضيّة المدروسة قابلة للتأطير والتقعيد؛ لاختلاف المنهج، وتعدّد الآراء.

وهذا الأمر قد تحصّل لدرس دلالة الأصوات اللغويّة؛ فالناظر في كلام اللغويّين يجد أنّ لدلالة الأصوات خصائص معيّنة يمكن جمعها، وأنّ هناك عوامل يعتمد عليها الصوت للإيحاء بدلالته؛ كما يجد أنّ هؤلاء اللغويّين قد اختلفوا في الطريقة التي استخلصوا بها دلالة الصوت؛ فما خصائص دلالة الأصوات؟ وما العوامل التي تعتمد عليها؟ وما طرق استخلاصها؟

3.1 خصائص دلالة الأصوات اللغويّة

لدلالة الأصوات أربع خصائص رئيسة، يمكن تحصيلها من صنيع اللغويّين الذين وقفوا على هذه الدلالة، وهذه الخصائص هي:

3.1.1 العموم

إنّ دلالات الأصوات اللغويّة، كما يتبيّن من أقوال العلماء، دلالات لا تصل إلى رتبة الدلالة المعجميّة في خصوصها، كدلالة كلمة (أسد) على الحيوان الذي نعرفه، ودلالة (أكلَ) على ذلك الفعل الذي نمارسه، وإنّما هي دلالات عامّة، يمكن أن تقع في كثير من الألفاظ، كدلالة الاتّساع التي توحي بها الحاء (العقّاد، د. ت، صفحة 45)، ودلالة الليونة التي توحي بها السين (المبارك، د. ت، صفحة 151)، ودلالة المبالغة التي يمكن أن تنسب إلى الأصوات المفخّمة، كالصاد والطاء (حسّان، 1993، صفحة 293).

وهذا العموم الذي تتّصف به دلالات الأصوات هو ما جعل ابن جنّي يطلق على هذه الدلالات مصطلح (أشباه المعاني) (ابن جنّي، 2001، صفحة 505، جزء 1)؛ فهي تمثّل جزءًا من معنى اللفظ، لا المعنى كلّه؛ فيمنح صوت الصاد المفخّم، مثلًا، الفعل (صاح) جزءًا من معناه الكلّيّ، وهو؛ أي الجزء: غلظ صوت الصائح.

ومن أمثلة هذه المعاني الجزئيّة أيضًا، ما رآه الفاخري في كلمة (نقم)؛ فيقول: إنّ هذه الكلمة تحتوي على صوت النون الذي يحمل معنى الظهور، وصوت القاف الذي يحمل معنى الاصطدام والقطع، وصوت الميم الذي يدلّ على الاستئصال، وهذه المعاني الجزئيّة تمكن ملاحظتها في المعنى المعجميّ للكلمة الذي هو: المكافأة بالعقوبة؛ ففيه ظهور، واصطدام، وانقطاع (الفاخري، د. ت، صفحة 153).

3.1.2 التعدّد

يقتضي منطق اللغة أن تحمل الوحدة اللغويّة أكثر من دلالة؛ ليتّسع التعبير؛ فالجملة قد تحمل معاني متعدّدة، وجلّ الألفاظ في المعاجم لها أكثر من معنى، وهذا المنطق ينطبق على الصوت اللغويّ؛ لكونه وحدة لغويّة كغيره من الوحدات.

فكلّ صوت قابل أن يرشح بأكثر من دلالة؛ فصوت الدال، مثلًا، يدلّ عند أمين آل ناصر الدين على التفريق إذا جاء ثاني الكلمة، كـ(بدّدَ) (آل ناصر الدين، 1986، صفحة 17)، ويدلّ عند عبد الحميد حسن على اللين والنعومة (حسن، 1971، صفحة 42)، ويدلّ عند العلايلي على التصلّب (العلايلي، د. ت، صفحة 210). وصوت النون يدلّ عند حسن عبّاس وحده على الانبثاق، والنفاذ، والاهتزاز، والضعف، والرقّة، والخفاء (عبّاس، 1998، الصفحات 161-165).

والقول بتعدّد دلالات الصوت يكفينا، في نظري، عناء ما ذهب إليه بعض اللغويّين؛ أنّ دلالة الصوت مرتبطة بموقعه في الكلمة، كقول العقّاد: إنّ السين في آخر الكلمة تدلّ على المعاني اللطيفة (العقّاد، د. ت، صفحة 46)، وقول أمين آل ناصر الدين: إنّ الغين في أوّل الكلمة تدلّ على الاستتار (آل ناصر

الدين، 1986، صفحة 17)؛ فيكفي أن نقول: إنّ للصوت اللغويّ دلالات متعدّدة؛ فالسين التي تدلّ عند العقّاد على المعاني اللطيفة في آخر الكلمة، تدلّ الدلالة ذاتها في أوّل الكلمة وآخرها، عند محمّد المبارك (المبارك، د. ت، صفحة 151)؛ والغين التي تدلّ في أوّل الكلمة على الستر عند آل ناصر الدين، تدلّ على المعنى نفسه عند حسن عبّاس، في أوّل الكلمة وآخرها (عبّاس، 1998، الصفحات 127–129).

أضف إلى ذلك أنّه من الأولى أن ننأى بدلالة اللغة خاصّة، عن ذلك المنطق الرياضيّ الذي تكلّفه العقّاد وغيره؛ لأنّ هذا المنطق الذي قوامه: 1+1=2، لا يمكن تطبيقه على دلالة اللغة؛ لكونها تتغيّر تغيّرًا مستمرًّا، متأثّرة بالظروف المحيطة، كالظروف الاجتماعيّة، والنفسيّة، والتاريخيّة، وغيرها.

3.1.3 الدقّة

يمكن أن توصف دلالة الصوت اللغويّ بأنّها دقيقة؛ لكونها قادرة على استقصاء المعنى الدقيق للفظ، من ناحية، وعلى التفريق بهذا المعنى الدقيق بين معاني الألفاظ المتشابهة، من ناحية أخرى.

وبمعنى آخر: تستطيع هذه (الدُلِيّلات) التي يحملها الصوت اللغويّ أن توقفنا على تفصيلات معنى اللفظ؛ هذه التفصيلات التي من شأنها أن تُكسب معاني الألفاظ خصوصيّتها.

لننظر، مثلًا، في الفعل (مزجَ) الذي نجد معناه في المعجم: خلطَ (ابن منظور، د. ت؛ مزج). إنّ هذا الفعل يحتوي على صامت الجيم الذي يتفرّد بملمحه التركيبيّ بين الصوامت الانفجاريّة والاحتكاكيّة؛ فهو يجمع بين الانفجار والاحتكاك جمعًا يحقّق انسجامًا كاملًا بين هذين الملمحين؛ فيخرج هذا الصامت من الفم صوتًا واحدًا. وهذا الجمع المنسجم بين الانفجار والاحتكاك ينعكس على دلالة الفعل (مزج)؛ فيكسبها ما لا نجده في الفعل (خلط)، وهو أنّ المزج: أن تخلط الأشياء خلطًا يستحيل بعده فصلها؛ لأنّها تصبح شيئًا واحدًا، كمزج السكّر بالماء، وهذا لا يكون في دلالة الفعل (خلط) الذي يخلو من الجيم؛ فهو يدلّ على خلط غير منسجم، يمكن فصل أشيائه، كخلط الحجارة بالخشب. ولهذا قال الله، تعالى، في

شراب أهل الجنّة: ﴿إِنَّ ٱلْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾ [الإنسان: 5]، وقال: ﴿وَمِزَاجُهُۥ مِن تَسْنِيمٍ﴾ [المطفّفين: 27].

ومن دقّة دلالة الصوت اللغويّ أيضًا، ما رآه محمّد حسين الصغير في الفعل ﴿حَصْحَصَ﴾، في قوله، تعالى: ﴿قَالَتِ ٱمْرَأَتُ ٱلْعَزِيزِ ٱلْـَٰٔنَ حَصْحَصَ ٱلْحَقُّ﴾ [يوسف: 51]؛ فيقول: إنّنا نسمع في هذا الفعل الذي يعني: ظهر وبان، صوتًا مدوّيًا يجعل معنى الظهور أقوى وأشدّ، وهو صوت الصاد بملمحيه: التفخيم والصفير (الصغير، 2000، صفحة 181).

ويفرّق ابن جنّي بين دلالتي الفعلين: (أزّ) و(هزّ) قائلًا:

من ذلك قول الله، سبحانه: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّآ أَرْسَلْنَا ٱلشَّيَـٰطِينَ عَلَى ٱلْكَـٰفِرِينَ تَؤُزُّهُمْ أَزًّا﴾ [مريم: 83]؛ أي: تزعجهم وتقلقهم؛ فهذا في معنى: تهزّهم هزًّا، والهمزة أخت الهاء؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين. وكأنّهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة؛ لأنّها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهزّ؛ لأنّك قد تهزّ ما لا بال له، كالجذع، وساق الشجرة، ونحو ذلك. (ابن جنّي، 2001، صفحة 499، جزء 1)

3.1.4 عدم الاطّراد في اللغة

رأى ابن جنّي حين نظر في دلالة الأصوات اللغويّة، أنّ هذه الدلالة مطّردة في العربيّة؛ أي أنّها تنطبق على كلّ الألفاظ، وإذا لم نجد علاقة بين الأصوات والمعنى في لفظ ما؛ فذلك، كما يقول هذا العالم، لأنّنا لم ننعم النظر في هذا اللفظ، أو لأنّ للعربيّة أصولًا وأوائل قد تخفى عنّا، وتقصر أسبابها دوننا (ابن جنّي، 2001، صفحة 513، جزء 1).

لكنّ كثيرًا من اللغويّين لم يقبلوا هذا الاطّراد الذي قال به ابن جنّي، على الرغم من إيمانهم بوجود الدلالة الصوتيّة في العربيّة؛ فمثلًا، يرى النويهي أنّ ابن جنّي يبالغ حين يعتقد أنّ جميع ألفاظ اللغة قد وضعت حاكية بأصواتها معانيَها؛ لأنّ اللغة، مهما يكن أصلها، تصل في تطوّرها إلى مرحلة تنقطع فيها

عن هذه الحكاية، وتضع فيها للأشياء والأفعال ألفاظًا لا علاقة لها بأصواتها وهيئاتها (النـــويهي، د. ت، صفحة 76، جزء 1).

ويرى العقّاد أنّ الارتباط بين الأصوات ودلالة الكلمات لا يكون في كلّ أصوات العربيّة؛ فليســت كــلّ الأصوات صالحة للحكاية الصوتيّة (العقّاد، د. ت، صفحة 48).

وكالعقّاد، يرى عليّ يونس أنّ بعض الأصوات في العربيّة يمكن أن توحي بمعنى مــا؛ فقــد يكتســب الصوت اللغويّ، مثلًا، شيئًا من دلالة صوت بشريّ آخر غير لغويّ؛ إذا تشابه الصوتان، ومن ذلــك أنّ الهاء والحاء تشبهان، إلى حدّ ما، أصوات التنهّد، والتأوّه، وتنفّس الارتياح بعد التعب (يــونس، 1993، صفحة 239).

والقول بعدم الاطّراد، كما يبدو، هو الأولى؛ فلا حاجة لنا إلى تكلّف القول بالاطّراد مــا دامــت هنــاك أصول للعربيّة قد تخفى عنّا، كما اعترف ابن جنّي نفسه؛ وما دامت اللغة تضع ألفاظًا جديدة لا علاقــة لأصواتها بمعانيها، كما يقول النويهي؛ فحسبنا من دلالة الأصوات أنّها تغطّــي مســاحة واســعة مــن العربيّة، وأنّ لها أثرها الذي ما زلنا ندرسه.

3.2 عوامل الإيحاء في الصوت اللغويّ

يعتمد الصوت اللغويّ للإيحاء بدلالته الذاتيّة، وفق ما يظهر من دراسات اللغويّين، على ثلاثة عوامــل، وهي: الملامح التمييزيّة، وجرس الصوت، وقوّة الصوت أو ضعفه.

3.2.1 الملامح التمييزيّة

تمثّل الملامح التمييزيّة التي تكوّن الصوت اللغويّ، في نظري، أهمّ العوامل التي تمكّن الأصوات مــن الإيحاء؛ وذلك لسببين، وهما: أنّ هذه الملامح تمثّل لغة جسد مصغّرة، وأنّها أساس العــاملين الآخــرين اللذين يعتمد عليهما الصوت للإيحاء: جرس الصوت، وقوّة الصوت أو ضعفه.

تعرّف لغة الجسد (body language) بأنّها: تلك الحركات، والإشارات، والإيماءات التي تصدر عن جسم الإنسان في مواقف مختلفة، حاملة دلالات رمزيّة تساعد في عمليّة التواصل، والتأثير في الآخرين، إلى جانب اللغة المنطوقة. ومن أمثلتها: ضرب المرأة صدرَها بكفّها تعبيرًا عن التعجّب أو الإنكار، وعضّ اليد بالأسنان تعبيرًا عن الندم (النوري، 2018، صفحة 88، 113).

والملامح التمييزيّة التي ينتجها الجهاز النطقيّ لغة جسد مصغّرة؛ لكونها حركات لأعضاء النطق، وللهواء الذي يتشكّل منه الصوت؛ فمن شأن كلّ حركة من هذه الحركات أن توحي بدلالة، كحركات الجسد الدالّة.

فلم يكن صوت الراء ليوحي بدلالة التكرار لولا تكرّر ضربات اللسان على اللثة، عند نطقه (ابن جنّي، 2001، صفحة 513، جزء 1)؛ ولم تكن الشين لتدلّ على التفريق (آل ناصر الدين، 1986، صفحة 17) لولا تفرّق الهواء من الفم، في أثناء نطقها؛ ولم تكن التاء لتدلّ على القطع (آل ناصر الدين، 1986، صفحة 17) لولا قطع تيّار الهواء، وإطلاقه فجأة؛ ولم تكن الضمّة، كذلك، لتصوّر معنى التكوير لولا تدوير الشفتين، ومطّهما إلى الأمام، عند النطق (النويهي، د. ت، صفحة 49، جزء 1).

إذن؛ فالصوت اللغويّ يحمل في ملامحه التمييزيّة طاقة إيحائيّة، من شأنها أن تنعكس على الألفاظ. ولنا أن ننظر في هذه الملامح مستشعرين ما يمكن أن توحيه بحركاتها من دلالات، كأن نستشعر دلالة الاهتزاز في الأصوات المجهورة؛ لاهتزاز الوترين الصوتيّين في أثناء نطق هذه الأصوات، كالراء، والجيم، والزاي، والضاد، والعين، واللام، والنون، في نحو: رجف، وخضّ، ورجّ، وزلزل، وقلقل، وزعزع، ونفض، وهزّ، وتلتل، وغيرها.

3.2.2 جرس الصوت

يعرّف الجرس بأنّه: نغمة الصوت (أنيس وآخرون، د. ت؛ جرس). وبعبارة أدقّ: هو ذلك الفرق السمعيّ بين الأصوات اللغويّة الذي يجعلنا نفرّق بين صوت وآخر (الخولي، 1982، صفحة 55). ويمكن أن نجمع بين التعريفين؛ فنقول: هو الوقع الموسيقيّ للصوت اللغويّ في الأذن.

ولا شكّ في أنّ اختلاف الأصوات في أجراسها يعود إلى اختلاف تكوينها النطقيّ، ولنقل: إلى اختلاف ملامحها التمييزيّة. وقد بيّن ابن جنّي ذلك، في كتابه (سرّ صناعة الإعراب)، قائلًا:

ولأجل ما ذكرنا من اختلاف الأجراس في حروف المعجم باختلاف مقاطعها التي هي أسباب تباين أصدائها، ما شبّه بعضهم الحلق والفم بالناي؛ فإنّ الصوت يخرج فيه مستطيلًا أملس ساذجًا، كما يجري الصوت في الألف غفلًا بغير صنعة، فإذا وضع الزامر أنامله على خروق الناي المنسوقة، وراوح بين عمله؛ اختلفت الأصوات، وسُمع لكلّ خرق منها صوت لا يشبه صاحبه؛ فكذلك إذا قُطع الصوت في الحلق والفم باعتماد على جهات مختلفة؛ كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة. (ابن جنّي، 1993، الصفحات 8–9، جزء 1)

ولقد استهوى الجرس علماءنا القدماء؛ ففاضلوا بين الأصوات اللغويّة بناء عليه؛ فيرى الخليل، مثلًا، أنّ العين والقاف لا تدخلان في بناء إلّا حسّنتاه؛ لأنّهما أطلق الأصوات، وأضخمها جرسًا (الفراهيدي، 2003، صفحة 38، جزء 1).

وعلى مستوى النقد، اشترط النقّاد القدماء في بلاغة بيت الشعر أن يكون خاليًا من الألفاظ المتنافرة الأجراس (ابن جعفر، د. ت، صفحة 74)؛ فهذا ابن سنان الخفاجيّ، مثلًا، ينكر على المتنبّي استخدامه لفظ (الجِرِشّى) الذي يعني: النَّفْس (ابن منظور، د. ت؛ جرش)؛ لما وجد فيه من تأليف صوتيّ يكرهه السمع، وينبو عنه (الخفاجيّ، 1982، صفحة 66)، وذلك في قول الشاعر:

(المتقارب)

مُبـــــارِكُ الاسْـــــمِ، أغـــــرُّ اللقَـــــبْ كـــــريمُ الجِرِشّـــــى، شـــــريفُ النسَـــــبْ

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 198، جزء 2)

أمّا من الناحية الدلاليّة، فيمثّل الجرس عند اللغويّين مصدرًا من مصادر دلالة الصوت؛ فمثل التأثّر بـــه كمثل التأثّر باللحن الموسيقيّ الذي يوقع في نفوسنا من الإيحاءات ما يوقـــع (حسّـــان، 1993، صـــفحة 293). ومن استيحاء الجرس قول النويهي: من شأن العين أن تساعد بجرسها على الإشـــعار بـــالروع والجزع، ومن شأن جرس الغين أن يُشعر بالمرارة (النويهي، د. ت، صفحة 173، جـــزء 1). ويقـــول تمّام حسّان في الغين أيضًا: إنّها صوت يعبّر عن التقزّز إذا استعمل ساكنًا (حسّـــان، 1993، صـــفحة 294). ويرى محمّد حسين الصغير أنّ من شأن الجرس الصفيريّ للزاي، والسين، والصاد، أن يـــوحي بالشدّة والصرامة (الصغير، 2000، صفحة 179).

ومن إيحاء الجرس أن يشابه الصوت اللغويّ صوتًا آخر في الطبيعة، كأن تُسمع القاف من شقّ الأجسام وقلعها، والفاء من حفيف الشجر (ابن سينا، د. ت، صفحة 93، 97)؛ فمن شأن هذا التشابه أن يكســـب الصوت اللغويّ قدرة على تصوير الأشياء التي حولنا.

وقد عمدت العربيّة، بناء على هذا التشابه، إلى وضع قدر كبير من الألفاظ الموحية التي أطلـــق عليهـــا العلماء (حكاية الأصوات)، ومنها: القهقهة: حكاية قول الضاحك: قَـــهْ قَـــهْ؛ والتـــأخيخ: حكايـــة قـــول المُستطيب: أَخْ أَخْ؛ والصهيل: صوت الفرس؛ والثغاء: صوت الغنم؛ ويقال لصوت الحيّة إذا كـــان مـــن فيها: فحيح، وإذا كان بجلدها: كشيش؛ ويقال لصوت الماء الجاري: خرير، وإذا كان الماء تحـــت ورق أو قماش يقال: قشيب، وإذا دخل في مضيق: فقيق؛ ويقال لصوت الريح: هزيـــز؛ ولصـــوت الأوتـــار: طنطنة (الثعالبي، 2004، الصفحات 243-250).

وممّا لا بدّ من ذكره، أنّ بعض النقّاد المحدثين استثمروا هذا التشابه بين أصوات اللغة والأصوات الطبيعيّة في الكشف عن جمال الدلالة، في النصّ الأدبيّ؛ فيرى محمّد الضالع، مثلًا، أنّ تكرار صوت الهاء يصوّر هبوب الهواء، وأنّ تكرار صوت الكاف يصوّر كركرة الضحك، في بيتي المتنبّي (الضالع، 2002، صفحة 25):

وهبّتْ بحِسْمى هبوبَ الدبو رِ مستقبلاتٍ مهبَّ الصَّبا

...

وماذا بمصرَ من المُضْحِكاتِ ولكنّه ضحكٌ كالبُكا

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 273، 275، جزء 2) (المتقارب)

[حسمى: اسم موضع. الدبور: الريح الغربيّة. الصَّبا: الريح الشرقيّة (ابن منظور، د. ت؛ حسم؛ دبر؛ صبي). والشاعر في البيت الأوّل يتحدّث عن سرعة مسيره، وقد شبّه الإبل بالريح في السرعة، وذلك بقوله: "**وهبَّتْ**"]

3.2.3 قوّة الصوت أو ضعفه

من المسائل التي شغلت العلماء، عند الحديث عن الأصوات اللغويّة، مدى قوّة هذه الأصوات في النطق، أو في السمع؛ فلا يكاد يخلو حديث عالم من الإشارة إلى هذه القوّة؛ فيفرّق الخليل، مثلًا، بين الدال، والطاء، والتاء، من ناحية القوّة، قائلًا: "... لأنّ الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها، وارتفعت عن خفوت التاء؛ فحسنت" (الفراهيدي، 2003، صفحة 38، جزء 1).

ويصف سيبويه أصوات: الزاي، والسين، والصاد، بأنّها نديّة في السمع؛ لما فيها من الصفير (سيبويه، 1982، صفحة 464، جزء 4)؛ كما يصف ابن جنّي صوت الهاء بأنّه مهتوت؛ لما فيه من الضعف والخفاء (ابن جنّي، 1993، صفحة 64، جزء 1).

وممّا ورد في كتب المحدثين: أنّ الصوامت المجهورة أوضح في السمع من المهموسة (السعران، د. ت، صفحة 151)، وأنّ الأصوات المفخّمة تحتاج إلى جهد نطقيّ أكبر من الذي تحتاج إليه نظائرها المرقّقة (استيتيّة، 2003، صفحة 174).

والصوت اللغويّ، كما يظهر من أقوال العلماء، يعتمد في قوّته على الملامح التمييزيّة التي تكوّنه، وقد صاغ مكّي بن أبي طالب في ذلك قاعدة عريضة، وهي قوله: "فعلى قدر ما في الحرف من الصفات القويّة كذلك قوّته، وعلى قدر ما فيه من الصفات الضعيفة كذلك ضعفه" (القيسي، 1996، صفحة 118).

ومن الملامح التي تكسب الصوت قوّة، عند هذا العالم: الجهر، والشدّة (الانفجار)، والصفير، والإطباق (التفخيم)؛ ومن الملامح التي تضعف الصوت: الهمس، والرخاوة (الاحتكاك)، والخفاء (صفحة 118).

وتمثّل قوّة الصوت عند اللغويّين عاملًا من عوامل إيحائه؛ فإذا كان الصوت قويًّا استوحيت منه دلالة القوّة، وما جرى مجراها، كالشدّة، والفعالية، والغلظة (عبّاس، 1998، صفحة 45)؛ وإذا كان ضعيفًا استوحيت منه دلالة الضعف، وما شابهها، كالقلّة والخفّة (السيوطي، 1986، صفحة 53، جزء 1).

3.3 طرق استيحاء الصوت اللغويّ عند العلماء

اتّبع العلماء ثلاث طرق؛ لاستخلاص دلالة الأصوات اللغويّة، وهي:

3.3.1 المقارنة بين الكلمات المتشابهة معنى ولفظًا

اتّخذ العلماء من المقارنة بين الألفاظ طريقة للكشف عن دلالة الصوت اللغويّ، ويجب أن تكون الألفاظ المنظور فيها، كما يظهر من صنيعهم، متشابهة في المعنى، ومتشابهة في الأصوات، باستثناء صوت واحد في كلّ لفظ، وهذه الأصوات المختلفة هي الأصوات المستهدفة.

وتظهر دلالة هذه الأصوات المستهدفة بتحسّس الفرق الدلاليّ بين الألفاظ، من ناحية القوّة والضعف، وما جرى مجراهما من دلالات؛ ثمّ تبيّن مدى ملاءمة هذا الفرق للأصوات المختلفة.

وهذه الطريقة أكثر من استخدامها ابن جنّي، ومن ذلك تفريقه بين دلالتي (القَسْم) و(القَصْم)، جاعلًا دلالة الضعف للسين، ودلالة القوّة للصاد؛ فيقول: "ومن ذلك: القَسْم والقَصْم؛ فالقصم أقوى فعلًا من القسم؛ لأنّ القصم يكون معه الدقّ، وقد يقسم بين الشيئين فلا ينكسأ أحدهما؛ فلذلك خصّت بالأقوى الصاد، وبالأضعف السين" (ابن جنّي، 2001، الصفحات 511–512، جزء 1).

وممّن اتّبع هذه الطريقة أيضًا السيوطي، وقد اعتمد على بعض المعاجم في تحصيل الألفاظ المتشابهة، ومن ذلك قوله:

وفيه [يقصد (فقه اللغة) للثعالبي] يقال: خذفَه بالحصى، وحذفَه بالعصا، وقذفَه بالحجر. وفيه: إذا أخرج المكروب أو المريض صوتًا رقيقًا فهو الرنين، فإن أخفاه فهو الهنين، فإن أظهره فخرج خافيًا فهو الحنين، فإن زاد فيه فهو الأنين، فإن زاد في رفعه فهو الخنين [ينظر: (الثعالبي، 2004، صفحة 234، 245)]. فانظر إلى هذه الفروق وأشباهها باختلاف الحرف بحسب القوّة والضعف، وذلك في اللغة كثير جدًّا (السيوطي، 1986، صفحة 55، جزء 1).

وعلى هذا النحو يمكن لنا أن نتحسّس في الصوت اللغويّ دلالة القوّة أو الضعف، وما جرى مجراهما، كالشدّة واللين، والثقل والخفّة؛ فلو نظرنا، مثلًا، في اللفظين: (نحفَ) الذي يعني: قلّ لحمه خلقةً، و(نحلَ) الذي يعني: قلّ لحمه من مرض أو سفر (ابن منظور، د. ت؛ نحف؛ نحل)؛ لوجدنا أنّ اللام قد جُعلت في المعنى الذي فيه شدّة؛ لكونها أقوى في السمع من الفاء (عمر، 1997، صفحة 294) التي جُعلت في المعنى المخالف.

3.3.2 استقراء الألفاظ

من الطرق التي استوحى بها العلماء الصوت اللغويّ الاستقراء؛ فكانوا ينظرون في مجموعة من الألفاظ تشترك في دلالة عامّة، وتحتوي جميعها على الصوت المستهدف؛ فيسقطون الدلالة العامّة على هذا الصوت.

وممّن استخدم هذه الطريقة العقّاد، ومحمّد المبارك، وقد ذكرتُ أمثلتهما سابقًا (تنظر الصفحات 26-28). وممّن استخدمها أيضًا أحمد فارس الشدياق، كقوله: من خصائص الحاء أنّها تدلّ على السعة والانبساط، نحو: الأبطح، والتسطيح، والساحة، والانسياح، والشرح، والصفيحة، والفلطحة؛ ومن خصائص الميم أنّها تدلّ على القطع والكسر، نحو: جذم، وجزم، وحزم، وحسم، وحطم، وخرم، وخزم، وخضم (الشدياق، 1919، صفحة 22).

فالشدياق في هذين المثالين، كما نرى، استخلص من الألفاظ دلالتها العامّة التي هي السعة في المجموعة الأولى، والقطع في المجموعة الأخرى، ثمّ أسقط هذه الدلالة على الصوت المشترك بين الألفاظ في كلّ مجموعة.

ولنا، اقتداء بالعلماء، أن نستوحي بهذه الطريقة من الصوت اللغويّ دلالات أخصّ من دلالتي القوّة والضعف؛ فلو تأمّلنا، مثلًا، دلالات بعض الألفاظ التي تحتوي على صوت القاف؛ لتبيّن أنّ هذا الصوت من شأنه أن يدلّ على النقص، والانتقاص، والفقد، نحو: قلّ، وقصّ، وقطع، وقطف، وسرق، وقشر، وفقر، وحلق، ونفق، وضاق، وسقم (نقصت صحّته)، وقبح (فقد جماله)، وقتل (أفقده حياته)، وحمق (قلّ وعيه)، وقحط (احتبس عنه المطر)، وقزم (نقص طوله)، وحقر (نقص قدره).

3.3.3 النظر في الملامح التمييزيّة

من طرق العلماء في الكشف عن دلالة الصوت اللغويّ النظر في الملامح التمييزيّة التي يتكوّن منها؛ فيتفحّصون كلّ ملمح مفترضين الدلالة التي يمكن أن يصوّرها، ثمّ يبحثون عن هذه الدلالة في مجموعة من الألفاظ؛ لتأكيدها.

وممّن استخدم هذه الطريقة حسن عبّاس، ومن ذلك أنّه افترض دلالة الميم على الجمع والضمّ؛ لانضمام الشفتين عند نطقها، ثمّ بحث عن هذه الدلالة في الألفاظ التي تحتوي على هذا الصوت؛ ليجدها في مثل:

متش الشيء (جمعه)، ومشع (كسب وجمع)، والمرهة (حفيرة يجتمع فيها ماء السماء)، والمال (كلّ ما يملك الفرد) (عبّاس، 1998، الصفحات 72–73).

ومن ذلك أيضًا أنّه افترض أنّ صوت الفاء يدلّ على الانفراج والتباعد؛ لانفراج الأسنان العليا عن الشفة السفلى في أثناء نطق هذا الصوت، ثمّ وجد هذه الدلالة في نحو: فحج، وفجوة، وفراغ، وفسحة (الصفحات 133–134).

ولعلّ هذه الطريقة أفضل الطرق في استيحاء الصوت اللغويّ؛ لأنّها، إضافة إلى استقراء الألفاظ، تعتمد اعتمادًا مباشرًا على الملامح التمييزيّة التي تمثّل لغة جسد مصغّرة. ولنا استخدام هذه الطريقة، كما في الأنموذجين الآتيين:

- عند نطق صوت الذال، يخرج جزء من اللسان من بين الأسنان محاكيًا النتوء، ومن شأن هذه الحركة أن توحي بخروج فرع من أصل كالنتوء تمامًا، ويمكن أن نجد هذا في نحو: ذيل، وذنب، وأذن، وذقن، وذروة، وذَكَرِ الرجل، وذؤابة (ضفيرة الشعر)، وذابَ (لأنّ الذوبان يبدأ بتفرّعات كالذيول)، وذاقَ (لأنّ الذائق يمدّ لسانه)، وذرفَ الدمعُ (لكونه ينزل كالذيول).
- وصف سيبويه صوت اللام بأنّه منحرف؛ لانحراف اللسان عن استقامته في الفم، عند نطق هذا الصوت (سيبويه، 1982، صفحة 435، جزء 4). ومن هذه الحركة التي تتفرّد بها اللام يمكن أن نستوحي دلالة الانحراف عن استقامة ما، ولنا أن نجد هذه الدلالة في مثل: مال، ولوى، ولحن في القول، ولغا، وغلط، وزلّ، وزلق، وضلّ، ولَوِدَ (لم يمل إلى عدل ولا إلى حقّ) (ابن منظور، د. ت؛ لود).

تلك هي خصائص دلالة الأصوات اللغويّة، وتلك عوامل الإيحاء في الصوت اللغويّ، وطرق استيحائه عند العلماء. والسؤال الآن: ما الأثر الدلاليّ للأصوات اللغويّة في سياق النصّ؟

الفصل الرابع

الدلالة السياقيّة للأصوات اللغويّة عند المحدثين

من الطبيعيّ أن يكون للأصوات اللغويّة تأثير في دلالة سياق النصّ؛ ما دام لهذه الأصوات تأثير دلاليّ في الألفاظ التي هي قوام كلّ نصّ. ولقد أدرك العلماء والدارسون هذه الحقيقة، وخصوصًا المحدثين الذين طوّروا دراسة هذا التأثير الدلاليّ السياقيّ للأصوات، متخطّين ما وجدوه عند القدماء؛ فكيف تطوّرت دراسة هذه الدلالة السياقيّة عند المحدثين؟ وما شروط تحقّق هذه الدلالة في النصّ؟ وما الدلالات النصّيّة التي يمكن أن تحدثها الأصوات؟

4.1 تطوّر دراسة الدلالة السياقيّة للأصوات عند المحدثين

حين نظر ابن جنّي في دلالة الأصوات اللغويّة، عمد في بعض المواضع إلى الاستشهاد بالقرآن الكريم، أو الشعر؛ ليؤكّد صحّة ما ذهب إليه من دلالات صوتيّة؛ فاستشهد، مثلًا، بقوله، تعالى: ﴿**فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ**﴾ [الرحمن: 66]؛ ليؤكّد أنّ الخاء قد جعلت معنى (النضخ) أقوى من (النضح)؛ لكونها أقوى في النطق من الحاء (ابن جنّي، 2001، صفحة 509، جزء 1).

ومن الجديد الذي جاء به هذا العالم في هذا الدرس، أنّه تنبّه على تلك العلاقة النسقيّة التصويريّة بين معنى الكلمة وأصواتها، ومن ذلك قوله:

شدَّ الحبل ونحوه؛ فالشين بما فيها من التفشّي تشبه بالصوت أوّل انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثمّ يليه إحكام الشدّ والجذب، وتأريب العقد؛ فيعبّر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين، لا سيّما وهي مدغمة؛ فهو أقوى لصنعتها، وأدلّ على المعنى الذي أريد بها. (الصفحات 512–513، جزء 1)

وإلى هذا الصنيع فطن الزمخشريّ في تفسيره القرآنَ الكريم، متّبعًا ابن جنّي؛ فقد وظّف الدلالة الصوتيّة في بيان المعنى الدقيق للكلمة القرآنيّة، كقوله في ﴿**زُحْزِحَ**﴾ من قوله، تعالى: ﴿**فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ**

﴿وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ﴾ [آل عمران: 185]: "الزحزحة: التنحية والإبعاد، تكرير الزحّ، وهو الجذب بعجلة" (الزمخشريّ، 2009، صفحة 210).

إنّ مثل ما سبق من النصوص عند القدماء، وخصوصًا عند ابن جنّي والزمخشريّ، يمثّل الأساس الذي طوّر المحدثون بناء عليه دراسة الدلالة السياقيّة للأصوات. ولعلّ أوّل من بدأ هذا التطوير سيّد قطب، في كتابه (التصوير الفنّيّ في القرآن)؛ فإضافة إلى انتهاجه منهج القدماء المتمثّل في النظر في أصوات لفظ معيّن في السياق، جاء بما هو جديد.

ومن أمثلة انتهاجه منهج القدماء قوله في ﴿ٱثَّاقَلْتُمْ﴾، في قوله، تعالى: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ ٱنفِرُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱثَّاقَلْتُمْ إِلَى ٱلْأَرْضِ﴾ [التوبة: 38]:

تسمع الأذن كلمة ﴿ٱثَّاقَلْتُمْ﴾... فيتصوّر الخيال ذلك الجسم المثّاقل، يرفعه الرافعون في جهد، فيسقط من أيديهم في ثقل. إنّ في هذه الكلمة (طنًّا) على الأقلّ من الأثقال! ولو أنّك قلت: تثاقلتم؛ لخفّ الجرس، ولضاع الأثر المنشود، ولتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ، واستقلّ برسمها. (قطب، 2002، الصفحات 91-92).

أمّا الجديد الذي جاء به هذا العالم، فيتمثّل في نقله استيحاء الأصوات اللغويّة من مستوى اللفظ المفرد في السياق إلى مستوى الجمل، أو النصّ، ومن ذلك ما رآه في جرس سورة الناس كلّها: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ* مَلِكِ ٱلنَّاسِ* إِلَـٰهِ ٱلنَّاسِ* مِن شَرِّ ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ* ٱلَّذِى يُوَسْوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ* مِنَ ٱلْجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ﴾؛ فيقول: "اقرأها متوالية؛ تجد صوتك يحدث (وسوسة) كاملة تناسب جوّ السورة؛ جوّ وسوسة ﴿ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ* ٱلَّذِى يُوَسْوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ* مِنَ ٱلْجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ﴾" (صفحة 94).

لكنّ هذا الجديد الذي جاء به قطب لم يكن سوى إشارات سريعة قليلة، غير مبرّرة علميًّا؛ "فقد غلّف حكمه بالذوق الشخصيّ، ولم يحتكم إلى منهج موضوعيّ، ولو أنّه احتذى حذو ابن جنّي؛ لتجنّب هذا

التلميح الخفيّ" (ياسوف، 1999، صفحة 226)، وهذا ظاهر في مثاله السابق؛ فلم يبرّر لنا كيف أشعرت سورة الناس بالوسوسة.

ثمّ جاء النويهي، متلقّفًا صنيع من قبله، مطوّرًا هذا الصنيع على وجه مرضٍ مقنع، في كتابه (الشعر الجاهليّ؛ منهج في دراسته وتقويمه)؛ فقد توسّع في استيحاء الأصوات اللغويّة على مستوى النصّ، غير مغفل استيحاءها على مستوى اللفظ [ينظر، مثلًا: (النويهي، د. ت، الصفحات 44–45، جزء 1)]، مبرّرًا هذا الاستيحاء تبريرًا علميًّا واضحًا، مفيدًا من معطيات علم الأصوات خاصّة.

ومن أمثلة استيحاء الأصوات على مستوى النصّ عند هذا الناقد، ما رآه في بيت المتنبّي:

(الطويل)

ومَنْ عرفَ الأيّامَ معرفتي بها وبالناسِ؛ روّى رمحَه غيرَ راحمِ

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 255، جزء 1)

فيرى أنّ صوت الراء الذي يتكرّر في نطقه قرع طرف اللسان حافّةَ الحنك، جاء مرتبطًا بالعاطفة العنيفة التي يحملها البيت من الحقد، والانتقام، والقسوة، والتشفّي؛ فمن شأن هذا الصوت التكراريّ بوروده أربع مرّات في جملة الشاعر: "روّى رمحَه غيرَ راحم"، أن يصوّر وخزات الرمح الذي يريد الشاعر أن يغرسه بقسوة في جسم عدوّه، حتّى ليخيّل إلينا أنّ هذا الرمح يزداد إيغالًا في الجرح مع كلّ راء، وكأنّ الشاعر مع كلّ راء من الراءات الأربع يدفع الرمح دفعة جديدة في اللحم الدامي؛ زيادة في النكاية والتلذّذ بإيلام البشر الذين يكرههم (النويهي، د. ت، صفحة 66، جزء 1).

وعلى أثر النويهي سار الدارسون بعده؛ فنجدهم يستشعرون دلالة الأصوات اللغويّة التي لها حضور لافت في النصّ الذي يدرسونه، مبرّرين علميًّا ما يتوصّلون إليه من دلالات.

فينظر محمود أحمد نحلة، مثلًا، في سورة الناس التي نظر فيها سيّد قطب، مستشعرًا إيحاء الوسوسة ذاته، لكنّه علّل هذا الإيحاء بقوله:

...فحرف السين الذي تكرّر في هذه السورة صوت صامت مهموس لثويّ [أسنانيّ] احتكاكيّ، لا يستطيع الإنسان أن ينطق به وهو مفتوح الفم [ينظر: (السعران، د. ت، صفحة 175)]... وقد اختير هذا الصوت بصفة خاصّة؛ لإبراز هذه الوسوسة التي يخافت بها أهل الجرائم والمكائد، وما يلقيه الشيطان في روع الإنسان ليزيّن له بذلك ارتكاب المعاصي، وهو أدلّ بجرسه الصوتيّ الاحتكاكيّ الهامس على تصوير حالة الهمس الخفيّ. (نحلة، 1981، صفحة 347)

وعلى هذه الحال تطوّرت دراسة الدلالة السياقيّة للأصوات عند المحدثين؛ حتّى ظهر مصطلح (الأسلوبيّة الصوتيّة) الذي يقصد به: دراسة تأثير المستوى الصوتيّ للغة في أسلوب النصّ، وخصوصًا من الناحية الدلاليّة (الضالع، 2002، صفحة 15).

وقد اتّسعت هذه الأسلوبيّة عند الدارسين؛ حتّى جُعلت عنوانًا لبعض المؤلّفات، ككتاب (الأسلوبيّة الصوتيّة) لمحمّد الضالع الذي درس في فصله الأوّل الرمزيّة الصوتيّة، وأثرها في أسلوب النصّ الشعريّ (الضالع، 2002، صفحة 5)؛ وكتاب إبراهيم جابر عليّ: (الأسلوبيّة الصوتيّة: مدخل نظريّ، ودراسة تطبيقيّة) الذي درس أيضًا، فيما درس، أثر الأصوات في إنتاج الدلالة الشعريّة (عليّ، 2015، صفحة 5).

بل إنّ هذه الأسلوبيّة غدت منهجًا نقديًّا يُدرس، كدراسة إبراهيم عبد الله البعول: (الأسلوبيّة الصوتيّة اتّجاهًا نقديًّا) التي تنظر في مفهوم هذه الأسلوبيّة، وفي مقوّماتها، كالقيمة الإيحائيّة للأصوات (البعول، 2009، صفحة 319).

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الدلالة السياقيّة للأصوات اللغويّة تتحقّق في النصّ على مستويين: مستوى لفظ معيّن في النصّ؛ لأنّ اللفظ، كما هو معلوم، يرتبط دلاليًّا بالسياق الذي هو فيه، وهذا المستوى هو نهج القدماء؛ ومستوى الجمل أو النصّ كلّه، وهذا جديد المحدثين.

4.2 شروط تحقّق الدلالة السياقيّة للأصوات في النصّ

إنّ إيحاء الأصوات اللغويّة في نصّ ما، كما يظهر من الأمثلة السابقة، ومن دراسات المحدثين خاصّة، لا يكون كيفما اتّفق؛ فلا بدّ من توافر ثلاثة شروط:

أمّا الأوّل، فهو أن تنسجم طبيعة نطق الصوت مع الدلالة المستوحاة منه، كانسجام تفخيم الصاد والطاء في قوله، تعالى: ﴿**وَهُمْ يَصْطَرِخُونَ فِيهَا**﴾ [فاطر: 37]، مع إيحائهما بالشدّة، وارتفاع صراخ أهل النار (حسّان، 1993، صفحة 288).

وأمّا الشرط الثاني، فهو أن ينسجم إيحاء الأصوات مع دلالة النصّ؛ فلا يخرج عليها؛ وذلك لأنّ وظيفة هذا الإيحاء تصوير معنى النصّ ودعمه (الضالع، 2002، صفحة 30)؛ فمثله كمثل الحرباء التي تنسجم مع المكان الذي تكون فيه، مصوّرة إيّاه بألوانها؛ أو كمثل الماء الذي يتشكّل وفق شكل الوعاء الذي يوضع فيه. وقد رأينا كيف وافق إيحاء السين بالوسوسة مضمون سورة الناس.

وأمّا الشرط الأخير، فهو أن يتكرّر الصوت اللغويّ، أو مجموعة من الأصوات في النصّ تكرارًا لافتًا، يفرض نفسه على إحساس السامع أو القارئ (يونس، 1993، صفحة 239)، وذلك إذا نُظر في الأصوات على مستوى الجمل أو النصّ؛ ففي جملة المتنبّي السابقة، مثلًا: "روّى رمحَه غيرَ راحم"، فرضت الراء نفسها على شعور النويهي وتفكيره بورودها أربع مرّات؛ وفي سورة الناس فرضت السين جرسها على ذهن محمود نحلة بورودها عشر مرّات.

وعلى الرغم من أنّ شرط التكرار هو الغالب عند الدارسين، يستطيع الصوت اللغويّ أيضًا أن يوحي منفردًا؛ إذا وقع في موقع متميّز لافت من النصّ، كوقوعه في فاصلة قرآنيّة، أو رويًّا لبيت من الشعر؛

فكلا هذين الموقعين آخر ما يقع في أذن السامع من السياق، وهذا الموقع من شأنه أن يمكّن الصوت اللغويّ من استيعاب الشحنة الدلاليّة التي يحملها السياق (الحساني، 2012، صفحة 132).

لننظر، مثلًا، في قوله، تعالى: ﴿إِذَا جَآءَ نَصْرُ ٱللَّهِ وَٱلْفَتْحُ* وَرَأَيْتَ ٱلنَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ ٱللَّهِ أَفْوَاجًا﴾ [النصر: 1–2]. إنّ الله، تعالى، يبشّر نبيّه، عليه السلام، في الآية الأولى بفتح مكّة، وقد ختمت هذه الآية بصوت الحاء الذي يتّسع الفم عند نطقه اتّساعًا ملاحظًا، من شأنه أن يعبّر عن السعة التي نجدها في معنى الآية، وهي توسّع دولة الإسلام بفتح مكّة.

وفي الآية الأخرى، يبشّر الله، سبحانه، نبيّه الكريم بدخول الناس في الإسلام جماعات جماعات، وقد ختمت الآية بصوت الجيم المركّب الذي يتكوّن باجتماع ملمحي: الانفجار والاحتكاك، ولهذا الاجتماع الملمحيّ أن يصوّر حال دخول الناس في الإسلام؛ جماعات جماعات. وتزداد دلالة هذا الصوت قوّة بالفتحة الطويلة التي يطلق بها عند الوقف على فاصلة الآية؛ فمن شأن هذه الفتحة التي تمتدّ في النطق أن تعبّر بامتدادها هذا عن امتداد الجماعات الداخلة في الإسلام.

إذن؛ فكلا الصوتين: الحاء والجيم، عبّر منفردًا عن معنى السياق الذي احتواه أصدق تعبير؛ لوقوعه في موقع متميّز في هذا السياق.

4.3 الدلالات السياقيّة للأصوات عند المحدثين

تعدّدت الدلالات التي استوحاها المحدثون من الأصوات اللغويّة في النصوص التي درسوها، ويمكن حصر هذه الدلالات في:

4.3.1 الدلالة على الحركة، والهيئة، والصوت

من الطبيعيّ أن توحي الأصوات اللغويّة بالأصوات الطبيعيّة التي حولنا؛ لأنّ أصوات الإنسان ليست سوى جزء من أصوات الطبيعة، ولأنّ اللغة عمدت في تشكيل كثير من ألفاظها إلى محاكاة الأصوات الطبيعيّة، كما عرفنا (تنظر الصفحة 47).

ومن الطبيعيّ كذلك أن تكون الأصوات اللغويّة قادرة على تصوير الحركة والهيئة؛ لأنّها ليست، في النهاية، سوى حركات، وتشكّلات عضويّة تحدث في الجهاز النطقيّ، من فتح للفم وإغلاق، ومن انضمام للشفتين واستدارة، ومن ارتفاع للسان وانخفاض، وغير ذلك.

وعلى هذه الحركات والتشكّلات، إضافة إلى تذوّق جرس الصوت، اعتمد الدارسون؛ لاستشعار دلالة الأصوات على الحركة، والهيئة، والصوت الطبيعيّ، في النصوص التي درسوها، ومن ذلك:

1. يقول الله، تعالى: ﴿**فَفَتَحۡنَآ أَبۡوَٰبَ ٱلسَّمَآءِ بِمَآءٖ مُّنۡهَمِرٖ**﴾ [القمر: 11].

تبدأ كلمة ﴿**فَفَتَحۡنَآ**﴾ بثلاث فتحات قصيرة متوالية، تنسجم تمامًا، بانفتاح الفم عند نطقها، مع فعل فتح أبواب السماء. ويقوّي الإحساس بفعل الفتح هذا انتهاء هذه الكلمة بالفتحة الطويلة الممتدّة في النطق. ثمّ تتوالى بعد ذلك الفتحات القصيرة على كلمة ﴿**أَبۡوَٰبَ**﴾ المنصوبة، وكلمة ﴿**ٱلسَّمَآءِ**﴾، إضافة إلى الفتحتين الطويلتين اللتين توحيان بالاستطالة، والسعة، والامتداد. ثمّ تُختم كلمة ﴿**ٱلسَّمَآءِ**﴾ بصوت مكسور إيذانًا بنزول الماء منها؛ لتتوالى بعدها حركة الكسر في الكلمتين: ﴿**بِمَآءٖ مُّنۡهَمِرٖ**﴾، ولا يخفى ما بين الكسرات المتكرّرة وفعل نزول الماء من السماء إلى الأرض من تناغم، من شأنه تحويل حاسّة السمع في القارئ والسامع إلى حاسّة إبصار. ودلالة تكرار النزول هذه يدعمها صوت الراء الذي تنتهي به الآية؛ بسبب خاصّيّته التكراريّة (النجّار، 2005، صفحة 226).

2. يقول الأعشى في وصف محبوبته:

(البسيط)

هِرْكَلَّةٌ، فُنُقٌ، دُرْمٌ مَرافِقُها كأنّ أخمَصَها بالشوكِ مُنتَعِلُ

المصدر: (الأعشى، 1980، صفحة 17)

[هركولة: ضخمة الوركين. فنق: جسيمة حسنة فتيّة منعّمة. درمٌ: جمع (أدرم)، ويقال: درمَ المرفق: غطّاه الشحم واللحم حتّى خفي عظمه. الأخمص: باطن القدم (ابن منظور، د. ت؛ هركل؛ فنق؛ درم؛ خمص)].

يصف الشاعر في صدر هذا البيت سمنة محبوبته، وضخامة وركيها، وامتلاء ذراعيها بالشحم. وقد تعمّد أن يأتي بألفاظ ضخمة؛ ليصدّر الصورة الضخمة التي يريد حملها إلينا، مستعينًا بهذه الضمّات المتتابعة في تصوير الضخامة والغلظة: الضمّة على التاء في الكلمة الأولى، والضمّات الثلاث على الفاء، والنون، والقاف، في الكلمة الثانية؛ والضمّتين على الدال والميم في الكلمة الثالثة؛ فإذا نطقت بهذا الشطر؛ تبيّن لك أنّ هذه الضمّات الستّ ترغمك على أن تمطّ شفتيك إلى الأمام، وتكوّرهما تكويرات متتابعة في هيئة تحكي الصورة الضخمة المتكوّرة التي يريد الأعشى أن يصوّرها. ثمّ تأتي بعد ذلك ضمّة القاف في الكلمة الأخيرة، في الشطر: "**مَرافِقُها**"؛ لتلتقط الصدى، وتردّده ترديدًا نهائيًّا (النويهي، د. ت، الصفحات 48–49، جزء 1).

3. يقول أبو القاسم الشابّيّ مناجيًا عصفورًا:

(الكامل)

غرّدْ؛ ففي تلك السهولِ زنابقٌ ترنو إليكَ بناظرٍ منظورِ
غرّدْ؛ ففي قلبي إليكَ مودّةٌ لكنْ مودّةُ طائرٍ مأسورِ

المصدر: (الشابّيّ، 1995، صفحة 83)

أورد الشاعر في هذين البيتين صوت الراء التكراريّ تسع مرّات، وجعله رويًّا؛ وكرّر كلمة "**غرّدْ**"؛ ليجعلنا بكلّ ذلك نشعر بأنّ كلمة "**غرّدْ**" التي تحتوي على صوت الراء، هي صوت العصفور الذي يناجيه (الضالع، 2002، صفحة 35).

4. يقول الله، سبحانه: ﴿تَتَجَافَىٰ جُنُوبُهُمْ عَنِ ٱلْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾ [السجدة: 16].

تتحدّث هذه الآية عن عادة من عادات المؤمنين الحميدة، وهي هجرهم فراشَهم ليلًا؛ لعبادة الله، تعالى. وقد عبّرت الآية عن هذا الهجر بكلمة ﴿تَتَجَافَىٰ﴾، دون غيرها من الكلمات الشبيهة في المعنى، كـ(تبتعد) و(تترك)؛ وذلك لأنّ هذه الكلمة تحمل دلالات لا تتوافر في غيرها؛ فهي تحمل دلالة الرفع التي نجدها ماثلة في قيام المؤمن عن فراشه، وتحمل دلالة عدم الطمأنينة التي تعكس تململ المؤمن في الفراش حرصًا على القيام؛ يقول ابن منظور: "وجفا جنبُه عن الفراش، وتجافى: نبا عنه، ولم يطمئنّ عليه... وجفا السرجُ عن ظهر الفرس، وأجفيتُه أنا؛ إذا رفعتُه عنه" (ابن منظور، د. ت؛ جفو).

ولو نظرنا في النسق الصوتيّ لهذه الكلمة؛ لوجدناها تبدأ بتاءين متجاورتين، يلتصق طرف اللسان في نطق كلّ منهما بأصول الثنايا العليا ومقدّم اللثة (بشر، 2000، صفحة 249)، التصاقًا من شأنه أن يصوّر التصاق أجساد المؤمنين بالمضاجع قبل القيام. ثمّ يأتي صوت الجيم المركّب داعمًا دلالة الالتصاق هذه بما فيه من ثقل نطقيّ؛ فمن شأنه أن يصوّر ثقل الجسد الراغب في النوم. لكنّ هذا الثقل يزول عندما يتخلّص المؤمن ممّا يمنعه من القيام، تخلّصًا تصوّره الفتحة الطويلة بعد الجيم؛ لكونها تنطلق من جهاز النطق دون أن يعترضها عائق؛ فيقوم المؤمن من فراشه خفيفًا كخفّة نطق الفاء بعد الفتحة الطويلة، منطلقًا إلى العبادة كانطلاق الفتحة الطويلة الأخيرة في النطق.

ومن اللافت أيضًا في النسق الصوتيّ لكلمة ﴿تَتَجَافَىٰ﴾، أنّها حُرّكت بفتحتين قصيرتين إضافة إلى الفتحتين الطويلتين؛ لتنسجم بذلك مع الدلالة التي تحملها؛ فحركة الفتح في هذه الكلمة جاءت مرقّقة؛ لعدم وقوعها على صوت مفخّم، والفتحة المرقّقة تُنتج بدفع اللسان نحو الجزء الأماميّ من الفم، وارتفاع مقدّمته في اتّجاه الغار (النوري، 1999، صفحة 191)؛ ولهذا الدفع، وهذا الارتفاع أن ينسجما مع صورة قيام المؤمن من فراشه مندفعًا نحو العبادة.

وتجيء كذلك كلمة ﴿**جُنوبُهُمْ**﴾ مشغولة بحركة الضمّ التي يضيق انفتاح الفم عند نطقها (النوري، 1999، صفحة 192)؛ لتعبّر الكلمة بذلك عن ضيق جنوب المؤمنين بالنوم، وتململها في الفراش؛ حرصًا على القيام.

5. يقول نزار قبّاني:

(المتدارك)

عَيْنـــــاكِ كَنهْـــــرَيْ أَحْـــــزانِ نَهْـــــرَيْ موســـــيقى حَمَلانـــــي

المصدر: (قبّاني، 1992، صفحة 19)

لم يكتفِ الشاعر في هذا البيت بالتشبيه؛ ليخبرنا بأنّ عيني حبيبته نهران من الحزن، بل لجأ إلى الدلالة الصوتيّة؛ ليرسم في أذهاننا صورة هذين النهرين؛ فقد أودع بيتَه ثماني حركات طوال تصوّر بامتدادها في النطق أبرز صفة من صفات الأنهار، وهي صفة الطول، وذلك في: "عَيْناكِ"، و"أَحْزانِ" (الفتحة الطويلة، والكسرة الطويلة عند إطلاق النون)، و"موسيقى"، و"حَمَلاني". وإنّ قارئ هذا البيت ليستشعر انسياب هذين النهرين على لسانه، عند نطق هذه الحركات الطويلة مادًّا إيّاها.

ولم يكتفِ الشاعر أيضًا بإخبارنا أنّ عيني حبيبته نهران من الموسيقى، بل عمد إلى إسماعنا هذه الموسيقى بأن جعل صامت النون الوارد خمس مرّات، أكثر الصوامت ورودًا في بيته؛ فهذا الصامت من الأصوات الرنّانة التي يصاحب نطقها رنين ناشئ عن اهتزاز التجاويف التي تخرج منها (الخولي، 1982، صفحة 90)، وهو الذي وصف الخليل غنّته بأنّها: "صوت فيه ترخيم" (الفراهيدي، 2003؛ غنن)؛ أي: لين، وسهولة، ورقّة (ابن منظور، د. ت؛ رخم).

أضف إلى ذلك أنّ الشاعر قد جعل حركة الفتح، قصيرة وطويلة، أكثر حركات بيته، وكأنّه يريد أن يصوّر بهذه الحركة الواسعة التي يتّسع الفم في نطقها (Jones, 1969, p. 38)، محبوبته فاتحة فمها تغنّي.

4.3.2 الدلالة على الاستغراق الزمنيّ، والمكانيّ

تكمن هذه الدلالة في إيحاء الصوت اللغويّ بطول الزمان أو قصره، وببعد المكان أو قربه؛ والأصوات اللغويّة التي تختصّ بهذه الدلالة، كما يظهر من دراسات المحدثين، هي أصوات الحركات؛ فتصوّر الحركات الطويلة طول الزمان، وبعد المكان؛ لكونها تستغرق عند نطقها وقتًا أطول من الذي يستغرقه أيّ صوت آخر؛ وتصوّر الحركات القصيرة، إذا قوبلت بالطويلة، قصر الزمان، وقرب المكان؛ لأنّها تستغرق عند نطقها وقتًا أقصر من الذي تستغرقه الحركات الطويلة. ومن نماذج هذه الدلالة:

1. يقول الله، تعالى: ﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ﴾ [ق: 6].

في هذه الآية الكريمة، جاء الحديث عن السماء، وما فيها من زينة الكواكب، مقروناً بالفتحة الطويلة ذات الامتداد النطقيّ؛ لتنسجم بامتدادها هذا مع بعد السماء والكواكب، عند نطقها في: ﴿بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا﴾ أربع مرّات (النجّار، 2016، الصفحات 396-397).

2. يقول أبو العلاء المعرّيّ:

(الخفيف)

علّلانـــي؛ فـــإنّ بـــيضَ الأمـــاني فَنِيَـــتْ، والظـــلامُ لـــيسَ بفـــانِ

المصدر: (المعرّيّ، 1990، صفحة 90)

قابل الشاعر في عجز هذا البيت بين كلمة "فَنِيَتْ"، وجملة: "والظلامُ ليسَ بفان"؛ ليحدث في أذهاننا تلك المفارقة المؤلمة بين فناء بيض الأماني، وبقاء الظلام الذي لم يفنَ. وقد خلت كلمة "فَنِيَتْ" من الحركات الطويلة التي تمتدّ في النطق؛ لتحاكي بحركاتها القصيرة السريعة سرعة انقضاء آمال الشاعر؛ لكنّ جملة: "والظلامُ ليسَ بفان" احتوت ثلاث حركات طوال: فتحتين طويلتين، وكسرة طويلة تتكوّن بإطلاق

الرويّ؛ لتنسجم الجملة بذلك مع امتداد زمن الظلام، وعدم فنائه (هلال، 1997، الصفحات 438-439).

3. يقول أبو الطيّب المتنبّي:

(الطويل)

ليالـيَّ بعد الظاعنين شُكولُ طوالٌ، وليلُ العاشقين طويلُ

يُبِنَّ ليَ البدرَ الذي لا أريدُه ويُخفينَ بدرًا ما إليه سبيلُ

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 107، جزء 2)

[شكول: متشابهات (ابن منظور، د. ت؛ شكل)]

طالت ليالي الشاعر بعد رحيل أحبّته، وقد أشعرنا بهذا الطول الذي عاناه بنطق خمس حركات طوال ممتدّة في قوله: "طوالٌ، ولَيْلُ العاشقين طويلُ"، وهي: الفتحتان الطويلتان، والكسرتان الطويلتان، والضمّة الطويلة التي تتكوّن بإطلاق الرويّ.

وهذه الليالي أظهرت للشاعر البدر الحقيقيّ الذي لا يرغب فيه، وأخفت البدر المجازيّ الذي يشتاق إليه، وهو الحبيب البعيد الذي نستشعر بعده في الحركات الطوال: الفتحة، والكسرة، وضمّة الرويّ المشبعة، في قوله: "ما إلَيْه سبيلُ".

ومن اللافت، في هذين البيتين، أنّ الشاعر قد أخلى جملة: "يُبِنَّ ليَ البدرَ" التي أراد بها معنى القرب من الحركات الطويلة التي توحي بالبعد، وجعل في جملة: "يُخفينَ بدرًا" التي أراد بها معنى البعد كسرة طويلة توحي بهذا المعنى.

4.3.3 الدلالة على المبالغة

تمتلك بعض الأصوات اللغويّة ملامح تمييزيّة تمكّنها من الإيحاء في النصّ الذي تكون فيه بمعنى المبالغة، وما جرى مجراها من دلالات، كالتعظيم والتهويل؛ فمن شأن ملمح التفخيم، مثلًا، أن يكسب الأصوات المفخّمة الدلالة على المبالغة (حسّان، 1993، صفحة 293)؛ لأنّ الفم ينتفخ به عند نطق هذه الأصوات انتفاخًا كبيرًا. ومن أمثلة هذه الدلالة في السياق:

1. يقول الله، تعالى: ﴿أَلَكُمُ ٱلذَّكَرُ وَلَهُ ٱلْأُنثَىٰ* تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰٓ﴾ [النجم: 21–22].

تتحدّث هاتان الآيتان عن جرم عظيم قاله الكفّار في الله، سبحانه، وهو أنّهم نسبوا إليه الولد، بل جعلوا لأنفسهم الذكر الذي يحبّون، ولله، سبحانه، الأنثى التي يكرهون. وقد وصف الله، تعالى، هذه القسمة بأنّها ﴿ضِيزَىٰٓ﴾؛ أي: جائرة (الصابوني، 1981، الصفحات 274–275، جزء 3).

وقد جاءت هذه الكلمة؛ ﴿ضِيزَىٰٓ﴾؛ لتحقّق غرضين مهمّين، وهما: رعاية فاصلة السورة التي غلبت عليها الفتحة الطويلة، والإيحاء بما في الضاد من تفخيم بأنّ الجور في هذه القسمة لا مزيد عليه (حسّان، 1993، صفحة 288).

2. يقول الله، سبحانه: ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَىٰهَآ﴾ [الشمس: 11].

يقصد بهذه الآية الكريمة، كما يقول الصابوني: "كذّبت ثمود نبيّها بسبب طغيانها" (الصابوني، 1981، صفحة 566، جزء 3). والطغيان، أو الطغوى، كما جاء في الآية: تجاوز القَدْر، والغلوّ في الكفر (ابن منظور، د. ت؛ طغي).

ولقارئ هذه الآية أن يستشعر هذا الطغيان الذي بلغ منتهاه، عند نطق كلمة ﴿طَغْوَىٰهَآ﴾ التي تملأ الفم بإيقاعها الصوتيّ؛ فهي تحتوي على صوت الطاء الذي ينتفخ الفم بتفخيمه، وعلى فتحتين طويلتين يمتدّ النَّفَس في نطقهما (الراغب، 2001، صفحة 389).

3. يقول أبو القاسم الشابّيّ:

(مجزوء الكامل)

يـــا مـــوتُ، قـــد مزّقـــتَ صـــدري وقصـــــمتَ بـــالأرزاءِ ظهـــــري

المصدر: (الشابّيّ، 1995، صفحة 85)

أودع الشاعر في هذا البيت قدرًا عظيمًا من الهمّ والقهر، نحسّه في الألفاظ: "مزّقتَ" الذي يفيد المبالغـة بتشديده، و"قصـمتَ" الذي يعني: الدقّ والكسر، و"الأرزاء" التي هي: المصائب (ابـن منظـور، د. ت؛ قصم؛ رزأ).

لكنّ الشاعر لم يكتفِ بالألفاظ للتعبير عن عظم ما وجده من الموت؛ فقد ضمّن بيتَـه ثلاثـةَ صـوامت مفخّمة؛ صادين وظاء في: "صدري"، و"قصـمتَ"، و"ظهري"؛ ليشعرنا عند تفخيم كلّ صامت من هـذه الصوامت في النطق بهول المأساة التي يعيشها.

وإنّنا نستشعر هول المأساة هذا أيضًا، عندما نمدّ في نطقنا الحركات الطويلة، في الألفـاظ: "يـا" الـذي خاطب الشاعر الموت به، و"صدري"، و"الأرزاء"، و"ظهري".

4.3.4 الدلالة على الحالة النفسيّة

أشار الدارسون الذين عنوا بدراسة التأثير الدلاليّ للأصوات اللغويّة إلى وجود علاقة وثيقة بـين هـذه الأصوات، وما يختلج في النفس البشريّة من مشاعر؛ فيقول الرافعي، مثلًا:

وليس يخفى أنّ مادّة الصوت هي مظهر الانفعال النفسيّ، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته إنّما هو سبب فـي تنويع الصوت، بما يخرجه فيه مدًّا، أو غنّة، أو لينًا، أو شدّة؛ وبما يهيّئ له من الحركات المختلفة فـي اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما في النفس من أصولها. (الرافعي، 2005، صفحة 149).

ويُفهم من كلام الرافعي هذا أنّ طبيعة الإيحاء النفسيّ للصوت اللغويّ تعتمد على طبيعة ملامحه التمييزيّة؛ فالأصوات الممتدّة في النطق، مثلًا، توحي بحالات نفسيّة تختلف عن التي توحي بها الأصوات الانفجاريّة الشديدة؛ فكلّ ملمح ينسجم مع حالة نفسيّة معيّنة.

وعلى هذا نصّ الدارسون الآخرون؛ فيرى عليّ يونس، مثلًا، أنّ الهاء والحاء تشبهان بطبيعتيهما أصوات التنهّد، والتأوّه، وتنفّس الارتياح بعد التعب؛ وأنّ الحركات الطويلة تشبه صيحات الانفعال؛ وأنّ الفاء تشبه الزفرة التي تعبّر عن الضجر، أو الغضب، أو الحزن (يونس، 1993، صفحة 239).

ويرى فتحي خضر أنّ الأصوات اللغويّة بما تحمله من ملامح تمييزيّة تتمثّل في جهرها، وهمسها، واحتكاكها، وانفجارها، وصفيرها، وغنّتها؛ تعكس الواقع النفسيّ للشاعر في نصّه؛ فالصوت اللغويّ في النصّ الشعريّ صوت محسوب، لا ينتجه الشاعر إنتاجًا عشوائيًّا، ولا يتكرّر في البيت أو الأبيات تكرارًا عفويًّا، وإنّما يكون ذلك وفق التجربة النفسيّة التي يمرّ بها الشاعر ساعة الإبداع (خضر، 2015، صفحة 70).

ومن النماذج التي تكشف لنا عن الدلالة النفسيّة للأصوات في السياق:

1. يقول الله، تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِي ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا* يَٰوَيْلَتَىٰ لَيْتَنِي لَمْ أَتَّخِذْ فُلَانًا خَلِيلًا* لَّقَدْ أَضَلَّنِي عَنِ ٱلذِّكْرِ بَعْدَ إِذْ جَآءَنِيۗ وَكَانَ ٱلشَّيْطَٰنُ لِلْإِنسَٰنِ خَذُولًا﴾ [الفرقان: 27-29].

تعبّر هذه الآيات الثلاث عن موقف الندم الذي يجده الظالم يوم القيامة على ما فرّط في جنب الله، تعالى. وقد عملت الحركات الطويلة الثلاث التي تكثر في هذه الآيات كثرة لافتة، وخصوصًا الفتحة، على تصوير هذا المشهد الرهيب؛ فمدّ الصوت بنطق هذه الحركات يناسب ما يطلقه الظالم المتحسّر من أصوات نادمة (النجّار، 2016، صفحة 408).

ولنا أن نستشعر أيضًا ثقل هذا الندم على النفس في ذلك الموقف، في تفخيم هذه الضاد، وهذه الظاء المشدّدتين، في الجملة: ﴿**يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ**﴾.

ولصوت العين الذي يرد في الآيات خمس مرّات أن يسهم في تصوير رهبة الموقف؛ فمن شأن هذا الصوت، كما يقول النويهي، أن يدلّ بجرسه على الروع والجزع (النويهي، د. ت، صفحة 173، جزء 1).

وفي مقابل ما سبق، قد توحي الحركات الطويلة بالراحة النفسيّة؛ لكونها تحقّق تفريغًا نفسيًّا بطول زمنها النطقيّ. ومن هذه الدلالة ما يراه محمّد مندور في بيت ميخائيل نعيمة الذي يصف عودة الجنديّ إلى أصحابه بعد الحرب:

(مجزوء الوافر)

وألقى جسمه المنهو كَ في أحضانِ خلّانِهْ

المصدر: (نعيمة، 2004، صفحة 12)

فيقول مندور: لست أدري ما مصدر التأثير في البيت! أهو في هذه المدّات الثلاث التي توحي بالتأسي، والراحة، والحنان: "المنهوك"، و"أحضان"، و"خلّانه"؟ أم هو في إلقاء المنهوك جسمَه بين أحضان خلّانه؟ جسم منهوك (يُلقى) بين الأحضان. أيّ صدق في العبارة؟! وأيّ صدق في التأثير؟! ثمّ أيّ تجسيم للصورة التي نكاد نراها؟! (مندور، 1988، صفحة 80).

ولعلّ هذه المدّات، أو الحركات الطويلة هي التي جعلت أذن سيّد قطب تستشعر دلالة الراحة في هذه الآيات التي واسى الله، سبحانه، بها نبيّه، عليه السلام، عندما زعم المشركون أنّ الله، سبحانه، هجره (الصابوني، 1981، صفحة 571، جزء 3): ﴿**مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ* وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ ٱلْأُولَىٰ* وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰٓ* أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَـَٔاوَىٰ* وَوَجَدَكَ ضَآلًّا فَهَدَىٰ* وَوَجَدَكَ عَآئِلًا فَأَغْنَىٰ**﴾

[الضحى: 3–8]؛ فيقول قطب: لقد أطلق التعبير جوًّا من الحنان اللطيف، والرحمة الوديعة، والرضاء الشامل، والشجو الشفيف؛ وكلّ هذا ينسرب من خلال النظم اللطيف العبارة، والرقيق اللفظ؛ ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير رتيبة الحركات، وئيدة الخطوات، رقيقة الأصداء، شجيّة الإيقاع (قطب، 2002، صفحة 125).

2. يقول سيّد قطب:

(الطويل)

أَئِنّي أنا؟ أم ذاك رمزٌ لغابرِ؟ لأنكرتُ من نفسي أخصَّ شعائري!

المصدر: (قطب، 2008، صفحة 51)

يمثّل هذا البيت مطلع قصيدة الشاعر: (النفس الضائعة) التي يتحدّث فيها عمّا يجده من ضياع وتشتّت نفسيّين.

وقد اختار الشاعر لهذه القصيدة صوت الراء رويًّا؛ ليكون بملمحه التكراريّ المتمثّل في اضطراب طرف اللسان عند نطقه، معادلًا موضوعيًّا لاضطراب المشاعر، وغليانها في الوجدان (عليّ، 2015، صفحة 253).

ولنا أن نلتمس دلالة الراء هذه في قوله، تعالى: ﴿**إِنَّهُۥ فَكَّرَ وَقَدَّرَ* فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ* ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ* ثُمَّ نَظَرَ* ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ* ثُمَّ أَدْبَرَ وَٱسْتَكْبَرَ* فَقَالَ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ* إِنْ هَٰذَآ إِلَّا قَوْلُ ٱلْبَشَرِ**﴾ [المدّثّر: 18–25]؛ ففي هذه الآيات التي تصف الوليد بن المغيرة، وهو يفكّر في قول ينكر به القرآن الكريم (الصابوني، 1981، صفحة 476، جزء 3)؛ جاء صوت الراء مكثّفًا؛ ليسيطر بملمحه التكراريّ على الإيقاع الصوتيّ للآيات، مصوّرًا بهذا الملمح تخبّط الوليد، وتوتّره الشديد.

3. يقول أدونيس:

(مستفعلن)

يـــــا ظلمـــــةً فـــــي أفقـــــي

يـــــــــــــا قلقـــــــــــــي

شُـــــدَّ علـــــى تجـــــدّدي، ومـــــزّق

واعصـــــــفْ بـــــــه، وحـــــــرّق

لعـــــــلّ فـــــــي رمـــــــادِه

أبتكـــــــرُ الفجـــــــرَ النقـــــــي

المصدر: (أدونيس، 1996، صفحة 70)

إنّ صوت الكسر الذي يشهده الرويّ في هذه القصيدة القصيرة التي سمّاها الشاعر (قلق)، لم يـــأتِ فـــي نهايات الأشطر ليحقّق إيقاعًا موسيقيًّا فقط، وإنّما جاء أيضًا؛ لامتصاص الشحنة الدلاليّة التـــي تحملهـــا القصيدة؛ فهذا الصوت يحتاج عند نطقه إلى جهد كبير، ينشأ من تضييق انفتاح الفم؛ وعند نطقـــه أيضًـــا يهتزّ الوتران الصوتيّان اهتزازًا يمكن استشعاره؛ ولهذا الجهد، وهذا الاهتزاز أن يعكســـا تـــوتّر نفـــس الشاعر، وما يعتريها من قلق ثقيل (الحساني، 2012، صفحة 167).

ولنا أن نسمع زفرات الشاعر، وتأفّفه ممّا يجد، في جرس الفاءات الخمس المنتشرة في القصـــيدة، فـــي الكلمات: "في" الواردة مرّتين، و"أفقي"، و"اعصف"، و"الفجر"؛ وذلك لأنّ هذا الصوت يرتبط، في ذاكـــرة الوجدان البشريّ، بحالة التأفّف الذي نميل إليه عندما نصاب بجهد نفسيّ، أو جسديّ (الحساني، 2012، صفحة 150).

وقد أجاد الشاعر إذ اختار صوت القاف رويًّا لهذه القصيدة التي أظهر فيها رغبة عارمة في الثورة على ما يتعبه؛ فعند نطق هذا الصوت ينطلق الهواء فجأة بعد حبسه، محدثًا انفجارًا شبيهًا بالفرقعة (Zsiga,

(2013, p. 6؛ وهو أيضًا ذو جرس قويّ، يسمع من شقّ الأجسام وقلعها (ابن سينا، د. ت، صفحة 93)؛ وهاتان الصفتان تعبّران تعبيرًا وافيًا عن ثورة الشاعر التي نلتمسها في ألفاظه: "شُدّ"، و"تجدّدي"، و"مزّق"، و"اعصف"، و"حرّق"، و"أبتكر".

ولصوت الدال الانفجاريّ أن يدعم دلالة القاف هذه، بوروده في القصيدة ستّ مرّات، في: "شُدّ"، و"تجدّدي"، و"رماده". وله أيضًا أن يقوّي حضور دلالة الظلمة التي يجدها الشاعر في نفسه: "يا ظلمةً في أفقي"؛ فهذا الصوت حاضر في كثير من الألفاظ التي تدلّ على الظلام والسواد، ومنها: دحدجَ الليل (أظلم)، والدجى، والديجور، والدغش (الظلمة)، ودهمَ (اسودّ)، ودكنَ (مال إلى السواد)، والدارش (جلد أسود) (عبّاس، 1998، صفحة 68).

4. يقول أبو فراس الحمدانيّ:

(المنسرح)

يا حسرةً ما أكادُ أحملُها آخرُها مزعجٌ، وأوّلُها

المصدر: (الحمدانيّ، 1993، صفحة 271)

مطلع لقصيدة يتحدّث فيها الشاعر عن أمّه التي حاولت ردّه، عندما كان في الأسر. ولقد أراد الشاعر أن يشعرنا بحسرته العظيمة، بل أراد أن نتحسّر معه إذ بثّ في بيته هذا سبع فتحات طوال، تجعلنا نمدّ أصواتنا عند نطقها كحال الذي يصيح: واحسرتاه.

ولقد كان الشاعر موفّقًا، حين اختار الفتحة الطويلة دون غيرها من الحركات الطوال؛ ليصبغ بها بيته؛ فعند نطق هذه الحركة يكون الفم أوسع من حاله مع باقي الحركات (Jones, 1969, p. 38)؛ ليتّفق بذلك مع اتّساع الحسرة في نفس الشاعر؛ هذا الاتّساع الذي عبّر عنه بقوله: "آخرُها مزعجٌ، وأوّلُها".

ويزيد الشاعر توجّعنا توجّعًا، عندما ننطق معه حاءين، وثلاث هاءات، في الألفاظ: "حسرة"، و"أحملها"، و"آخرها"، و"أوّلها"؛ فهذان الصوتان نسمعهما، عادة، من كلّ متنهّد متــأوّه (يــونس، 1993، صــفحة 239). وإنّنا أيضًا لنضعف أمام حسرة الشاعر، كما ضعفت نفسه، بنطقنا ثلاث الهاءات؛ فقــد وصــف ابن جنّي هذا الصوت بأنّه مهتوت؛ لما فيه من الضعف والخفاء (ابن جنّي، 1993، صفحة 64، جــزء 1).

وإضافة إلى الحاءين السابقتين، أورد الشاعر في بيته سينًا، في كلمة "حسرة"، وخاء في "آخرها"، وزايًا في "مزعج"؛ وهذه الأصوات الخمسة من شأنها أن تعكس ما وجده الشاعر من ضغط نفسيّ في حسرته؛ لأنّها، كما بيّن سمير استيتيّة في تجربة له، أشدّ الأصوات الاحتكاكيّة ضــغطًا فــي النطــق (اســتيتيّة، 2014، صفحة 137).

4.4 دلالة حذف الصوت اللغويّ من النصّ، وتغييبه عنه

من المعلوم عند اللغويّين أنّ حذف بعض الألفاظ من نصّ معيّن، أو تغييب بعضــها عنــه، قــد يكــون مقصودًا؛ لتحقيق دلالة معيّنة. وهناك فرق بين الحذف والتغييب؛ فالمحذوف يكون من أصــل الــنصّ، ويمكن تقديره فيه، ويفهمه المتلقّي ضمنيًّا بالقرائن (القزويني، 2003، صفحة 40)؛ والمغيّب لا يكــون من أصل النصّ، ولا يقدّر فيه، ولا يفهمه المتلقّي إلّا بإعمال الفكر.

ومن أمثلة الحذف قوله، تعالى: ﴿**وَيَوْمَ نَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا ثُمَّ نَقُولُ لِلَّذِينَ أَشْرَكُوٓاْ أَيْنَ شُرَكَآؤُكُمُ ٱلَّذِينَ كُنتُمْ تَزْعُمُونَ**﴾ [الأنعام: 22]؛ ففي هذه الآية حُذف مفعولا الفعل ﴿**تَزْعُمُونَ**﴾؛ أي: الــذين كنــتم تزعمــونهم شركاء؛ وقد حذف هذان المفعولان اختصارًا؛ لدلالة الكلام عليهما، وتحقيرًا للزعم، والشــركاء الــذين يزعمونهم (أبو شادي، د. ت، صفحة 59).

ومن أمثلة التغييب أنّ القرآن الكريم عبّر عن علاقة يوسف، عليه السلام، بالعزيز قائلًــا: ﴿**وَقَالَ ٱلَّذِى ٱشْتَرَىٰهُ مِن مِّصْرَ لِٱمْرَأَتِهِۦٓ أَكْرِمِى مَثْوَىٰهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا**﴾ [يوســف: 21]؛ وعبّــر عــن

علاقته، عليه السلام، بامرأة العزيز قائلًا: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ﴾ [يوسف: 23]؛ فلم يقل القرآن في الآية الأولى: وقال سيّده، ولم يقل في الآية الأخرى: وراودته سيّدته؛ بل قال: ﴿ٱلَّذِى ٱشْتَرَىٰهُ﴾، وقال: ﴿ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا﴾، مغيّبًا لفظ (السيّد)؛ وذلك تكريمًا ليوسف، عليه السلام. وفي المقابل، قال القرآن في التي راودته: ﴿وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا ٱلْبَابِ﴾ [يوسف: 25]؛ لأنّها هي نفسها ربّما كانت أمة اشتراها سيّدها (حسّان، 1993، صفحة 324).

وكحال الألفاظ، يمكن لحذف الصوت اللغويّ من النصّ، أو تغييبه عنه، أن يحقّق دلالة معيّنة، وذلك على نحو الأمثلة الآتية:

1. يقول الله، تعالى: ﴿أَلَمْ يَكُ نُطْفَةً مِّن مَّنِيٍّ يُمْنَىٰ﴾ [القيامة: 37].

جاء الاستفهام في هذه الآية لإفادة التقرير؛ أي: أما كان هذا الإنسان نطفة ضعيفة من ماء مهين، يصبّ في الأرحام؟ والغرض من ذلك بيان حقارة حاله (الصابوني، 1981، صفحة 488، جزء 3).

وقد جاء حذف صوت النون من الفعل ﴿يَكُ﴾ الذي أصله (يكنْ)؛ ليدعم دلالة الاستفهام هذه؛ فقد حذف هذا الصوت، كما يرى ابن البنّاء المراكشيّ؛ للتنبيه على مهانة مبتدأ الإنسان، وصغر قدره، بحسب ما يدرك هو من نفسه (ابن البنّاء، 1990، صفحة 106).

ويرى ابن البنّاء كذلك أنّ هذه النون حذفت من ﴿تَكُ﴾، في قوله، تعالى: ﴿وَإِن تَكُ حَسَنَةً يُضَٰعِفْهَا﴾ [النساء: 40]؛ للتنبيه على أنّ الحسنة، وإن كانت صغيرة المقدار، يربيها الله، سبحانه، ويضاعفها (الصفحات 106-107).

وممّن استوقفته هذه النون ماجد النجّار؛ فيرى أنّها حذفت في قوله، سبحانه، عن مريم، عليها السلام: ﴿قَالَتْ أَنَّىٰ يَكُونُ لِي غُلَٰمٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا﴾ [مريم: 20]؛ للإشعار باستعجال مريم النطقَ ببراءتها من فعل البغاء المشين (النجّار، 2016، صفحة 609).

2. يقول الله، تعالى: ﴿تَنَزَّلُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَٱلرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ﴾ [القدر: 4]؛ ويقول، سبحانه: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ قَالُواْ رَبُّنَا ٱللَّهُ ثُمَّ ٱسْتَقَٰمُواْ تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ أَلَّا تَخَافُواْ وَلَا تَحْزَنُواْ وَأَبْشِرُواْ بِٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى كُنتُمْ تُوعَدُونَ﴾ [فصّلت: 30].

تتحدّث الآية الأولى عن فضيلة من فضائل ليلة القدر، وهي نزول الملائكة وجبريل، عليهم السلام، إلى الأرض فيها، في كلّ سنة، بأمر من الله، سبحانه؛ من أجل كلّ أمر قدّره، وقضاه لتلك السنة إلى السنة التي تليها. وتتحدّث الآية الأخرى عن نزول ملائكة الرحمة على المؤمنين عند الموت، قائلين لهم: لا تخافوا ممّا تقدمون عليه من أحوال القيامة، ولا تحزنوا على ما خلّفتموه في الدنيا من أهل، ومال، وولد؛ فالله، تعالى، يخلفكم فيه (الصابوني، 1981، صفحة 122، 585، جزء 3).

وبين هاتين الآيتين قارن فاضل السامرّائي، ناظرًا في حذف التاء من الفعل ﴿تَنَزَّلُ﴾، وإبقائها على الأصل في ﴿تَتَنَزَّلُ﴾، على الرغم من أنّ الفعل واحد؛ فرأى أنّ هذه التاء حذفت في الآية الأولى؛ لأنّ تنزّل الملائكة في ليلة القدر، يكون مرّة واحدة في كلّ سنة؛ فناسب الحذف قلّة الحدث. ولم تحذف في الآية الأخرى؛ لأنّ نزول الملائكة على المؤمنين عند الموت مستمرّ، لا ينقطع؛ ففي كلّ لحظة يموت مؤمن مستقيم؛ فتتنزّل عليه الملائكة؛ لتبشّره بالجنّة؛ فناسب بقاء التاء في الفعل كثرة الحدث (السامرّائي، 2006، الصفحات 10-11).

3. يقول الله، عزّ وجلّ: ﴿إِنَّآ أَعْطَيْنَٰكَ ٱلْكَوْثَرَ* فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَٱنْحَرْ* إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلْأَبْتَرُ﴾ [الكوثر: 1-3].

تحدّثت هذه السورة عن فضل الله العظيم على نبيّه الكريم، بإعطائه الخير الكثير، والنعم العظيمة، في الدنيا والآخرة، ومن ذلك نهر (الكوثر) في الآخرة. ودعت الرسول، عليه السلام، إلى إدامة الصلاة، ونحر الهدي؛ شكرًا لله، تعالى، وتقرّبًا إليه. وختمت السورة بتبشيره، عليه السلام، بخزي أعدائه، وقد

وصفت مبغضيه بالذلّة والحقارة، والانقطاع من كلّ خير في الدنيا والآخرة (الصابوني، 1981، صفحة 610، جزء 3).

وممّا تنبّه عليه عادل محلّو، في بحث له في هذه السورة، أنّ ملمح الإطباق الذي يتمثّل في أن يرتفع مؤخّر اللسان في اتّجاه الطبق ارتفاعًا شديدًا، قد حضر في الآية الأولى والثانية، بحضور الصامتين المطبقين: الطاء والصاد؛ لينسجم بارتفاع اللسان مع إعلاء منزلة النبيّ، عليه السلام، في الآيتين. لكنّ هذا الملمح الذي يوحي بالعلوّ غُيّب عن الآية الأخيرة، بتغييب الأصوات المطبقة؛ لأنّ الآية تتحدّث عن وضاعة شأن مبغض النبيّ، وهذه الوضاعة لا يناسبها علوّ (محلّو، 2017، الصفحات 371–372).

4. يقول جميل بثينة:

(الطويل)

ألا ليتَ ريعانَ الشبابِ جديدُ ودهرًا تولّى، يا بُثينَ، يعودُ

المصدر: (جميل بثينة، 1982، صفحة 15)

ذهب شباب الشاعر، وتولّت أيّامه الجميلة التي قضاها مع حبيبته بثينة، محدثة بانقضائها نقصًا في نفسه، جعله يتمنّى عودتها.

وفي هذا البيت، نادى الشاعر حبيبته مرخّمًا اسمها؛ فحذف من (بثينة) التاء؛ ليصير "**بُثينَ**". وقد جاء هذا الحذف الصوتيّ، على الرغم من وقوعه لاستقامة وزن البيت، عاكسًا ما يجده الشاعر من نقص في نفسه، ومتّفقًا مع دلالة ذهاب تلك الأيّام الجميلة مع بثينة.

والترخيم، كما يقول أهل اللغة، يقع في النداء للتخفيف (سيبويه، 1982، صفحة 239، جزء 2). وكأنّ الشاعر أراد من هذا التخفيف أن يخفّف ما يجده من وجع في نفسه، عند تذكّر بثينة، وأيّامها.

5. يقول الله، تعالى: ﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ* ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ* لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ* وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَد﴾ [الإخلاص: 1-4].

تحدّثت هذه السورة عن صفات الله، عزّ وجلّ؛ فهو الواحد الأحد، المقصود دومًا، الغنيّ عن كلّ ما سواه، الجامع صفات الكمال، المتنزّه عن صفات النقص، وعن المجانسة والمماثلة. وردّت السورة على النصارى القائلين بالتثليث، وعلى المشركين الذين جعلوا لله الذرّيّة والبنين (الصابوني، 1981، صفحة 620، جزء 3).

والناظر في هذه السورة العظيمة، يجد أنّها تخلو من صوت الراء، وهي وحدها في القرآن الكريم تخلو من هذا الصوت؛ وسبب ذلك، في نظري، يكمن في أنّ هذا الصوت يمكن أن يوحي بدلالة التعدّد؛ لما فيه من تكرار يتمثّل في طرق طرف اللسان حافّةَ اللثة طرقات متتابعة (أنيس، 2007، صفحة 66)، ودلالة التعدّد هذه تناقض دلالة الوحدانيّة، والتفرّد بالكمال، في هذه السورة.

بعد أن عرفنا الدلالة الذاتيّة للأصوات اللغويّة، في الفصلين: الثاني والثالث، وتأثير هذه الأصوات في دلالة النصّ، في هذا الفصل؛ لنا أن نسأل: هل يستطيع الصوت اللغويّ أن يوحي برسمه، كما يوحي بنطقه؟ وكيف يمكن استثمار ذلك في دراسة النصّ؟

الفصل الخامس

البعد الدلاليّ لرسم الصوت اللغويّ في العربيّة

للكتابة قيمتها العظيمة التي لا تخفى على أحد؛ فبها يتحقّق التواصل البشريّ إلى جانب اللغة المنطوقة، وهي التي حفظت اللغات، والعلوم، والأفكار؛ وما زالت. وحسبنا؛ تدليلًا على أهمّيّتها، أنّ الله، تعالى، أقسم بها، وبأداتها، في قوله: ﴿نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ﴾ [القلم: 1].

ولقد مرّت الكتابة بمراحل تاريخيّة طويلة؛ حتّى أصبحت على الحال التي هي عليها اليوم؛ فكلّ حرف نكتبه في أيّامنا هذه يختزل تاريخًا بشريًّا طويلًا، جعله على الصورة التي نتداولها (Mason, 1920, p. 1). وبكلمة أخرى: نحن نجني ثمار تلك العمليّات العقليّة المعقّدة التي طوّر بها أسلافنا الغابرون الكتابة؛ فلا يحتاج أطفالنا، في أيّامنا هذه، إلّا إلى بعض المران، وشيء من التفكير؛ ليتعلّموا الكتابة التي وصلتنا جاهزة، دون جهد منّا، والتي بات تعلّمها منحصرًا في التوفيق بين الرسم والصوت (فندريس، 1950، صفحة 385).

أمّا المراحل التي مرّت بها الكتابة، فأولاها المرحلة التصويريّة التي تتمثّل في التعبير عن الأشياء والأفكار بالرسم، كأن يُرسم أسد يفترس رجلًا؛ تعبيرًا عن الحادثة ذاتها. ثمّ أضيف إلى هذه المرحلة استخدام الرمز؛ فظهرت المرحلة التصويريّة الرمزيّة، كأن يُرسم رجل مسلّح، ونقط كثيرة في جانبه؛ للتعبير عن أعداء كثر. ثمّ ظهرت المرحلة المقطعيّة التي تدلّ الصورة المرسومة فيها على أوّل مقطع صوتيّ من اسم الصورة، كأن يدلّ رسم السفينة على المقطع (سَـ)، ورسم الشجرة على المقطع (شَـ). ثمّ ظهرت المرحلة الهجائيّة التي صارت الصورة فيها تعبّر عن صوت واحد فقط؛ فالرسم الذي كان يعبّر عن المقطع (عَـ)، مثلًا، صار يعبّر عن صوت العين وحده، وقد وُضع لصوت الحركة ما يعبّر عنه أيضًا (زيدان، 1923، الصفحات 150-154).

هكذا تطوّرت الكتابة عامّة. أمّا الكتابة العربيّة، فقد اختلف في أصلها القدماء والمحدثون اختلافًا كبيـرًا، لا ضرورة لذكره في هذه الدراسة [ينظر تفصيل ذلك: (الصائغ، 2009، الصفحات 205–214)] التي تُعنى بالرسم الذي استقرّت عليه الكتابة العربيّة، وحسبنا أن نذكر ما رجّحته دراسات النقوش المكتشفة، وهو أنّ الخطّ العربيّ قد اشتقّ من الخطّ النبطيّ، بل هو آخر شكل من ذلك الخطّ، والخطّ النبطيّ اشتقّه أصحابه الأنباط من الخطّ الآراميّ (الجبوري، 1994، صفحة 22، 25).

وقبل الانتقال إلى العنوان الآتي، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ اللسانيّات الحديثة فرّقت في المصـطلح بـين المنطوق والمرسوم؛ فأطلقت على أصغر وحدة منطوقـة فـي اللغـة مصـطلح (الصـوت اللغـويّ: phoneme)، وأطلقت على رسم هذا الصوت في الكتابة مصطلح (الجرافيم: grapheme) (Crystal, 2008, pp. 220, 361). وهذان المصطلحان يجمعهما، غالبًا، في تراثنا العربيّ مصطلح (الحـرف)، ومن ذلك أنّ الخليل استخدم هذا المصطلح بمعنى (الصوت) في قوله: "... ولغة لسفلى مضـر: نِعـيم وبِئيس؛ يكسرون الفاء في (فعيل)؛ إذا كان الحرف الثاني منه من حروف الحلق السـتّة" (الفراهيـدي، 2003؛ بأس)؛ واستخدمه بمعنى (الجرافيم) في قوله: "الجزم: ضرب من الكتابة، وهو تسوية الحـرف" (جزم).

5.1 استيحاء الكتابة عند القدماء والمحدثين

إنّ فكرة استيحاء الكتابة ليست جديدة في درسنا اللغويّ؛ فقد ظهرت عند علمائنا القدماء بدراستهم رسـم القرآن الكريم. وعلى نهج القدماء سار المحدثون، وقد وسّعوا هذه الفكرة؛ لتشمل غير القـرآن الكـريم. ويمكن تتبّع هذه الفكرة عند القدماء والمحدثين على النحو الآتي:

5.1.1 استيحاء الرسم القرآنيّ

حرص العلماء على تفسير القرآن الكريم حرصًا شديدًا؛ فالتمسـوا فـي أنظمتـه اللغويّـة، كـالنحو، والصرف، والبلاغة، كلّ الدلالات الممكنة. وممّا عُنوا به اختلاف رسم القرآن الكريم عن رسم العربيّـة

المألوف في كثير من مواضعه؛ فسعوا إلى ربط هذا الاختلاف بدلالة الآية الواقع فيها، مؤمنين بأنّه لم يقع إلّا لتحقيق دلالة معيّنة.

والذي يمثّل هذا الدرس عند علمائنا القدماء ابن البنّاء المراكشيّ، كما يقول من جاء بعده، كقول السيوطي: "وألّف في توجيه ما خالف قواعد الخطّ منه [أي القرآن] أبو العبّاس المراكشيّ كتابًا سمّاه: (عنوان الدليل في مرسوم خطّ التنزيل)، بيّن فيه أنّ هذه الأحرف إنّما اختلف حالها في الخطّ بحسب اختلاف أحوال معاني كلماتها" (السيوطي، 2008، صفحة 743) [نقل السيوطي هذا القول عن الزركشيّ. ينظر: (الزركشيّ، 2006، صفحة 261)]. وعن ابن البنّاء نقل القدماء دلالات الرسم القرآنيّ، ومن أبرزهم الزركشيّ في عنوانه: (علم مرسوم الخطّ) (الصفحات 261–289).

وممّا جاء به ابن البنّاء قوله في قوله، تعالى: ﴿**وَيَدْعُ ٱلْإِنسَٰنُ بِٱلشَّرِّ دُعَآءَهُۥ بِٱلْخَيْرِ**﴾ [الإسراء: 11]: إنّ الواو حذفت من الفعل ﴿**يَدْعُ**﴾، على الرغم من عدم وجود سبب نحويّ لحذفها؛ للدلالة على أنّ الشرّ سهل على الإنسان؛ فسارع فيه، كما يفعل الخير (ابن البنّاء، 1990، صفحة 89).

ويقول في لفظ ﴿**بِأَيْيْدٍ**﴾، في قوله، تعالى: ﴿**وَٱلسَّمَآءَ بَنَيْنَٰهَا بِأَيْيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ**﴾ [الذاريات: 47]: كُتب بياءين؛ للتفريق بين لفظ (الأيد) الذي يعني: القوّة، ولفظ (الأيدي) الذي هو: جمع (يد)؛ ولا شكّ في أنّ القوّة التي بنى الله، تعالى، بها السماء أحقّ بالثبوت في الوجود من الأيدي؛ فزيدت الياء (صفحة 91).

وعلى نهج ابن البنّاء، ومن نقل عنه من القدماء، سار المحدثون مستوحين دلالات جديدة للرسم القرآنيّ، ومن ذلك قول محمّد شملول: ورد في القرآن الكريم كلّه فعل الأمر (اسأل) دون رسم همزة الوصل في بدايته، كقوله، تعالى: ﴿**فَسْـَٔلِ ٱلَّذِينَ يَقْرَءُونَ ٱلْكِتَٰبَ مِن قَبْلِكَ**﴾ [يونس: 94]، وقوله، سبحانه: ﴿**فَسْـَٔلُوٓاْ أَهْلَ ٱلذِّكْرِ**﴾ [النحل: 43]؛ وذلك للإشعار بضرورة سرعة السؤال، وعدم التواني فيه (شملول، 2006، صفحة 76).

ويقول أيضًا: وردت كلمة ﴿كِذَّابًا﴾ مرّتين في القرآن الكريم كلّه، وشاء الله، تعالى، أن يكون ذلك في سورة واحدة، وهي سورة (النبأ)؛ ليوضّح لنا، سبحانه، سرًّا من أسرار الرسم القرآنيّ؛ فهذه الكلمة جاءت مثبتة الألف في قوله، تعالى: ﴿وَكَذَّبُواْ بِـَٔايَـٰتِنَا كِذَّابًا﴾ [النبأ: 28]؛ لتدلّ على أنّ التكذيب كان كبيرًا وعظيمًا؛ لكنّها جاءت محذوفة الألف في قوله، سبحانه: ﴿لا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَّابًا﴾ [النبأ: 35]؛ لتدلّ على أنّ الجنّة لا يوجد فيها أيّ لغو، وأيّ كذب، ولو كان صغيرًا أو بسيطًا (صفحة 89).

ويقول حمدي الشيخ في هذه الآية التي بيّنت موقف امرأة فرعون، عندما وقع موسى، عليه السلام، وليدًا بين يدي زوجها: ﴿وَقَالَتِ ٱمْرَأَتُ فِرْعَوْنَ قُرَّتُ عَيْنٍ لِّى وَلَكَ ۖ لَا تَقْتُلُوهُ عَسَىٰٓ أَن يَنفَعَنَآ أَوْ نَتَّخِذَهُۥ وَلَدًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ [القصص: 9]: إنّ رسم التاء في الكلمتين: ﴿ٱمْرَأَتُ﴾ و﴿قُرَّتُ﴾ جاء منبسطًا، على الرغم من أنّ الأصل أن يكون مغلقًا؛ وذلك لتصوير انبساط نفس امرأة فرعون سعادة بالوليد، ولبيان مكانة هذا الوليد الذي سيكون له شأن غير عاديّ (الشيخ، 2010، صفحة 99).

ويرى سامح القليني أنّ الواو زيدت في الفعل ﴿سَأُوْرِيكُمْ﴾، في قوله، تعالى: ﴿خُلِقَ ٱلْإِنسَـٰنُ مِنْ عَجَلٍ ۚ سَأُوْرِيكُمْ ءَايَـٰتِى فَلَا تَسْتَعْجِلُونِ﴾ [الأنبياء: 37]؛ للدلالة على وضوح الرؤية وقوّتها (القليني، 2008، صفحة 12).

على هذا النحو استوحى القدماء والمحدثون رسم القرآن الكريم. والناظر في صنيعهم هذا يجد أنّهم قصروا استيحاءهم على المختلف من الرسم القرآنيّ، كما يجد أنّ تنبّههم على رسم الصوت نفسه، كما فعلوا في استيحاء التاء، كان قليلًا.

5.1.2 استيحاء رسم النصّ الأدبيّ

لم تعد الكتابة في عصرنا الحديث كالذي كانت عليه من قبل؛ فقد تطوّرت الطباعة تطوّرًا عظيمًا، لا يخفى على أيٍّ منّا. وقد وجد الأدباء في التقنيّات الطباعيّة الحديثة ما يسعفهم في توسيع نطاق التعبير، عند كتابة نصوصهم؛ فاستثمروا هذه التقنيّات؛ لتحقيق إيحاءات بصريّة تلفت انتباه المتلقّي.

وفي المقابل، عُني الدارسون بصنيع الأدباء هذا عناية لافتة؛ "إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وإنّما باتت أشكالها، وتجلّياتها المختلفة، وكيفيّة عرضها، وعلاقتها بمعمار الصفحة؛ محطّ اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصريّة" (ابن حميد، 1995، صفحة 14).

ومن نتائج هذا الاهتمام بإيحاء الكتابة عند المحدثين، ظهور مصطلح (الفضاء النصّيّ) الذي يقصد به، في أبسط تعريفاته: الهيئة الكتابيّة التي يكون عليها النصّ الأدبيّ، عند قراءته (لحمداني، 1991، صفحة 56). ومن الدارسين من استخدم مصطلح (التشكيل البصريّ) الذي عرّفه محمّد الصفراني بأنّه: "كلّ ما يمنحه النصّ للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر؛ العين المجرّدة، أم على مستوى البصيرة؛ عين الخيال" (الصفراني، 2008، صفحة 18).

ومن أمثلة هذا التشكيل البصريّ قول أمل دنقل:

(فاعلن)

أيّها الشعرُ، يا أيّها الفرحُ المُختلَسْ

... ...

كلُّ ما كنتُ أكتبُ في هذه الصفحةِ الورقيّةْ

صادرته العسسْ

المصدر: (دنقل، 1987، صفحة 311)

فالشاعر في هذا المقطع الشعريّ، كما يقول عبد الناصر هلال، عمد إلى إحداث فراغ بين الأسطر تمثّله تلك النقاط المتتابعة؛ ليشعر القارئ بما يجده من أسى وتمزّق (هلال ع.، 2009، صفحة 140).

وإضافة إلى ما قاله هلال، أرى أنّ الشاعر أراد أن يصوّر بهذا الفراغ مصادرة العسس كلماته؛ فلم تعد هذه الكلمات موجودة في نصّه؛ فأشغل مكانها بالنقط.

ومن الأمثلة أيضًا قول محمود درويش:

(فاعلن)

ثـــمّ قـــالوا: هـــي الحـــربُ كـــرٌّ وفـــرُّ

ثـــــــــــــمّ فـــــــــــــرّوا...

وفـــــــــــــــــــــــــــرّوا...

وفـــــــــــــــــــــــــــرّوا...

المصدر: (درويش، 1996، صفحة 328، جزء 1)

فالشاعر، كما يرى علاء الدين ناصر، كتب مقطعه الشعريّ هذا مدرّجًا على النحو الذي نراه؛ ليـــوحي بالانزلاق، والهروب مرحلة مرحلة (ناصر، 2017، صفحة 95).

ومن نماذج التشكيل البصريّ في غير الشعر، ما فعله عبد الله المتقي في قصّته: (ح م ا م) التـــي جـــاء فيها: "يمرّ سرب من الطائرات الحربيّة. يختفي الحمام" (المتقي، 2005، صفحة 10)؛ فـــالمتقي، كمـــا يقول جاسم إلياس، استخدم في عنوان قصّته إيقاعًا بصريًّا من شأنه أن يوحي بمضمونها؛ فقـــد شـــتّت أحرف العنوان كما تشتّت الحرب السلام الذي يُرمز إليه بالحمام (إلياس، 2010، صفحة 131).

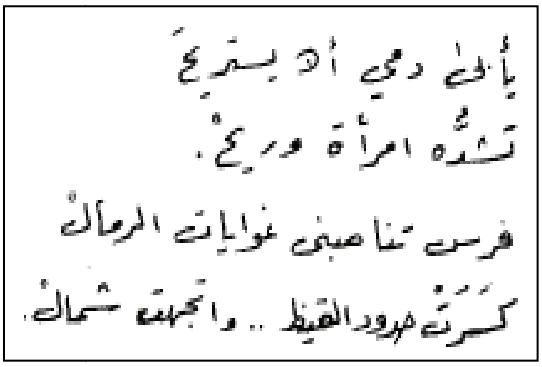
أمّا استيحاء رسم الأصوات نفسه، فلم أجد، في حدود ما اطّلعت عليه، من عُني به فـــي درس التشـــكيل البصريّ في النصّ الأدبيّ، سوى محمّد الصفراني، في جزء من كتابه (التشكيل البصريّ فـــي الشـــعر العربيّ الحديث). والرسم الذي درسه الصفراني الرسم اليدويّ؛ لأنّ هذا الرسم، وفق قولـــه، تقـــع فيـــه انزياحات شكليّة مقصودة؛ لإحداث إيحاء معيّن (الصفراني، 2008، صفحة 104).

وممّا وقف عليه الصفراني هذا الشعر لمحمّد الثبيتي بخطّ يده:

شكل (4)

شعر للثبيتي بخطّ يده

(متفاعلن)



المصدر: (الثبيتي، د. ت، صفحة 25)

فيقول الصفراني: إنّ الشاعر انحرف عن رسم النون المعهود في كلمة (أن)، في قوله: "يأبى دمي أن يستريح"؛ فرسمها مقلوبة، منكفئة على نقطتها، في شكل نصف بيضاويّ مرهق؛ ليجسّد للقارئ تجسيدًا بصريًّا دلالة التعب الذي أصابه من تمزّقه بين المرأة والريح اللذين يشدّانه في اتّجاهين متعاكسين (الصفراني، 2008، صفحة 121).

ونهج الصفراني هذا لا يمكن تطبيقه على النصوص المكتوبة بحروف الطباعة؛ لخلوّ هذه الحروف من الانزياحات الشكليّة التي تقع في خطّ اليد، بل لا يمكن تطبيقه على النصّ اليدويّ الخالي من هذه الانزياحات؛ لذلك لا بدّ من النظر، إذا أردنا تطوير نهج الصفراني، في رسم الأصوات العربيّة القياسيّ المتّفق عليه، كفعل بعض الدارسين في العنوان الآتي.

5.1.3 استيحاء رسم الأصوات العربيّة

أشار بعض المحدثين إلى أنّ رسم الصوت العربيّ قادر على الإيحاء بدلالة معيّنة؛ فيرى، مثلًا، حسن عبّاس أنّ رسم الطاء يمكن أن يوحي بالضخامة والتكوير (عبّاس، 1998، صفحة 120).

ويرى عبد الرحمن النور أنّ رسم الألف: (ا)، من شأنه أن يوحي بالتفرّد؛ لأنّه يتكوّن من بنية شكليّة واحدة، تتمثّل في خطّ عموديّ ليس فيه أجزاء، كما في الحرف اللاتينيّ **(A)** الذي يتكوّن من ثلاثة خطوط متقاطعة (النور، 2015).

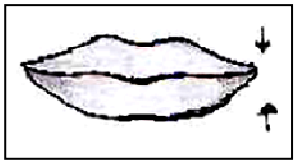
ومن إشارات المحدثين أيضًا ما نجده عند دارسي فنّ الرسم، كقول مصطفى محمّد إبراهيم: إنّ الحروف العربيّة تحمل في رسمها قيمة تعبيريّة، كالإيحاء بالحركة، والثبات، والحزم، والرقّة؛ وهذا يؤكّد إمكان استخدام هذه الحروف عناصرَ موحية في فنّ الرسم، كاستخدامها في تشكيل الدلالة اللغويّة (إبراهيم، 2014، صفحة 25).

ولعلّ مثل هذه الإشارات ما أرشد هناء سعداني إلى كتابة أطروحتها: (الحروف العربيّة: دراسة في تطوّرها، والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى)، وإلى كتابة بحثها: (الانسجام بين عناصر الحرف العربيّ: الصوت، الرسم، المعنى؛ حروف الإطباق أنموذجًا)؛ فقد سعت الباحثة في أطروحتها إلى الكشف عن ذلك الترابط بين الملامح التمييزيّة للصوت العربيّ، ودلالة هذا الصوت، وهيئة رسمه (سعداني، 2012/ 2013، الصفحات و–ز)؛ وسعت إلى تحقيق الهدف ذاته في بحثها، بالنظر في أنموذج واحد، وهو الأصوات العربيّة المفخّمة: الصاد، والضاد، والطاء، والظاء (سعداني، 2015، صفحة 147).

وقد أجادت الباحثة إذ كشفت عن العلاقة بين نطق الصوت العربيّ ورسمه، كقولها في الباء: إنّها تحاكي برسمها: (ب) انطباق الشفتين عند نطقها (سعداني، 2012/ 2013، صفحة 112). وقد أدرجت الباحثة الشكل الآتي للشفتين؛ لتوضيح هذا التشابه:

شكل (5)

انطباق الشفتين في نطق الباء

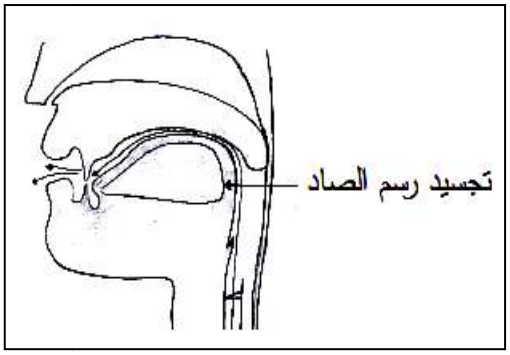


المصدر: (سعداني، 2012/ 2013، صفحة 112)

ومن ذلك أيضًا قولها في الصاد: يتّخذ اللسان عند نطق الصاد هيئة تشبه تمامًا هذا الشكل البيضاويّ الماثل في رسمها: (صـ) (سعداني، 2015، صفحة 148). وقد دعمت الباحثة نظرتها هذه بالشكل الآتي:

شكل (6)

هيئة إنتاج الصاد



المصدر: (سعداني، 2015، صفحة 148)

ومن أمثلة انسجام عناصر الحرف الثلاثة: النطق، والرسم، والدلالة، عند سعداني، قولها في الظاء: من دلالات هذا الصوت عند حسن عبّاس الظهور (عبّاس، 1998، صفحة 123)، وهذه الدلالة يوحي بها بروز طرف اللسان من بين الأسنان عند نطق الظاء، ويوحي بها في رسم هذا الصوت: **(ظ)**، هذا البروز المتمثّل في الخطّ العموديّ المرتفع (سعداني، 2015، صفحة 157).

ويمكن القول: إنّ هاتين الدراستين اللتين أنجزتهما سعداني تحملان، في الدرس الصوتيّ الدلاليّ، قيمة علميّة كبيرة، تتمثّل في التنبيه على وجود علاقة بين نطق الأصوات العربيّة ورسمها؛ فوجود هذه العلاقة يمكّن من استيحاء رسم الصوت، كما سنرى في العنوان الآتي.

5.2 نحو منهج جديد في التشكيل البصريّ

بيّن لنا النظر في استيحاء الكتابة عند القدماء والمحدثين، في العنوان السابق، أنّ الصوت العربيّ قادر على أن يوحي برسمه، كما يوحي بنطقه؛ وأنّه يمكن أن يسهم بإيحائه البصريّ في الكشف عن تلك الدلالات الخفيّة في النصّ الذي نقرؤه.

لكنّ استيحاء رسم هذا الصوت نصيًّا، كما رأينا، محصور عند العلماء والدارسين في المختلف من رسم القرآن الكريم، ومحصور عند محمّد الصفراني في النصّ اليدويّ ذي الانزياحات الشكليّة في رسم أصواته.

ونحن، عند النظر في نصّ مكتوب برسم العربيّة القياسيّ، سواء أكان هذا النصّ قرآنيًّا، أم أدبيًّا؛ لا نستطيع أن نستوحي رسم الصوت على نحو المختلف من الرسم القرآنيّ؛ لأنّ هذا الرسم مخصوص بالقرآن الكريم، ومختلف عن كتابتنا. ولا نستطيع كذلك أن نستوحي رسم الصوت وفق نهج الصفراني؛ لخلوّ الرسم القياسيّ من الانزياحات الشكليّة المخصوصة بخطّ الكتّاب اليدويّ.

لذلك لا بدّ من النظر في الرسم القياسيّ للصوت العربيّ، كما فعلت هناء سعداني، وغيرها ممّن ذكرتُ في العنوان السابق؛ ليكون لدينا منهج بصريّ جديد، يمكن تطبيقه على النصّ المكتوب بالرسم القياسيّ؛ إذا توافر في النصّ ما يلفت انتباه البصر. ويمكّن هذا المنهج كذلك من الكشف عن وجه جماليّ في كثير من الألفاظ العربيّة، كما سنرى.

وهذا المنهج منهج لطيف، من شأنه أن يسهم في تطوير درس الفضاء النصّيّ، أو التشكيل البصريّ. وقوامه النظر في الإيحاءات البصريّة الممكنة لرسم الأصوات العربيّة، وربط هذه الإيحاءات بدلالة اللفظ، أو النصّ. وبكلمة أخرى: ينظر هذا المنهج في اللفظ، أو النصّ، كما يُتأمّل في لوحة فنّيّة.

ولا بدّ لنا، قبل تطبيق هذا المنهج على بعض النصوص، من الوقوف على المقوّمين اللذين يمكّنان رسم الصوت العربيّ من الإيحاء.

5.2.1 مقوّما إيحاء رسم الأصوات العربيّة

يكتسب رسم الأصوات العربيّة قدرته على الإيحاء من مقوّمين اثنين. أمّا الأوّل، فهو الذي جاءت به سعداني، ويتمثّل في أن يقع توافق بين نطق الصوت ورسمه؛ فوقوع هذا التوافق يُكسب الرسم ذلك الإيحاء المستمدّ من النطق؛ ما دام الرسم تصويرًا للنطق. ومن أمثلة ذلك:

– ينتشر الهواء في الفم عند نطق الشين انتشارًا يمكن استشعاره (القيسي، 1996، صفحة 135)، وهذا الانتشار نجده ماثلًا في هذه النتوءات الثلاثة التي تشبه الأسنان، في رسم الشين: (شـــ) (سعداني، 2012/ 2013، صفحة 164)؛ ليكتسب الرسم بذلك الدلالة التي يوحي بها النطق، وهي دلالة الانتشار (العلايلي، د. ت، صفحة 210).

ولنا أن نجد هذه الدلالة حاضرة نطقًا ورسمًا في مثل: شجرة (لانتشار أغصانها)، وشمس (لانتشار ضوئها)، وشَعْر، وعشب، وريش، ورشَّ (لانتشار ما يُرشّ)، وشتّتَ، وشعّبَ.

– إنّ من شأن أصوات: الطاء، والظاء، والضاد، كما يرى حسن عبّاس، أن توحي بالضخامة؛ بسبب تفخيمها الذي هو انتفاخ الفم بالهواء عند النطق (عبّاس، 1998، صفحة 121، 123، 155).

وإذا نظرنا في رسم الأصوات المفخّمة تفخيمًا أصيلًا في العربيّة: (صـ– ضـ– طـ– ظ)؛ نجده يحتوي على شكل بيضاويّ مغلق، هو الأكبر حجمًا بين الأصوات العربيّة في رسمها؛ فباقي الأصوات المغلقة

الرسم أصغر منه في الإغلاق، كالفاء: (ف)، والقاف: (ق)؛ وذلك ليصوّر هذا الشكل البيضاويّ بحجمه ملمح التفخيم، أو انتفاخ الفم في الأصوات المفخّمة الأربعة.

وهذا الانسجام بين النطق والرسم من شأنه أن يكسب رسم الطاء، والظاء، والضاد، دلالة الضخامة التي يوحي بها نطق هذه الأصوات.

ومن الكلمات التي توحي بهذه الدلالة نطقًا ورسمًا: الطَّوْد (الجبل العظيم)، والمُطهَّم (الفاحش السمانة)، وطمَّ (كثرَ وعلا حتّى غلبَ)، وطفحَ الإناء (امتلأَ وارتفعَ حتّى فاضَ)، ودأظَ (سمنَ)، واكتظَّ الموضع بالماء (امتلأَ)، وبظا لحمُه (كثرَ وتراكبَ)، وكظبَ (امتلأَ سِمَنًا)، والهُنْبُض (العظيم البطن)، والباضّة (المرأة الكثيرة اللحم)، والنَّحْضة (القطعة الضخمة من اللحم)، والهَيْضل (الجمل الضخم) (ابن منظور، د. ت؛ طود؛ طهم؛ طمم؛ طفح؛ دأظ؛ كظظ؛ بظو؛ كظب؛ هنبض؛ بضض؛ نحض؛ هضل).

إنّ من شأن الواو أن توحي بدلالة الاستدارة؛ لاستدارة الشفتين عند نطقها. وهذه الاستدارة الشفويّة نجدها حاضرة في الجزء العلويّ من رسم الواو: (و) (سعداني، 2012/ 2013، صفحة 204)؛ ليكتسب الرسم بذلك دلالة النطق.

ومن الألفاظ التي تتحقّق فيها دلالة الاستدارة نطقًا ورسمًا: وجه، ووجنة، وكوب، وورقة، وبوق، ولولب، وقوقعة، وكوّرَ، وحوّمَ حول الشيء (دارَ) (أنيس وآخرون، د. ت؛ حوم).

وأمّا المقوّم الآخر لإيحاء رسم الأصوات العربيّة، فهو أن يشابه هذا الرسم ما نراه حولنا من أشكال وحركات؛ فهذه المشابهة تجعل رسم الصوت صورة محسوسة لكثير من الأشياء التي حولنا.

وممّا يمكن أن يستدلّ به على أنّ الرسم قادر على هذا الإيحاء، أنّ الحروف العربيّة لم تكن في أصلها سوى صور، كغيرها من الكتابات البشريّة؛ فجميع نظم الكتابة المستعملة عند بني الإنسان، كما يقول فندريس، ترجع إلى الكتابة التصويريّة (فندريس، 1950، صفحة 391).

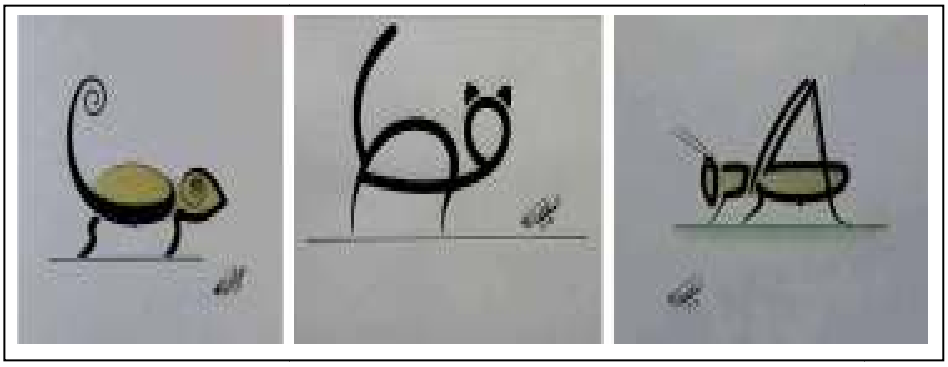
وبكلمة أخرى: تكمن في الحروف العربيّة تلك الصور الأولى التي تطوّرت عنها؛ هذه الصور التي اختُزِلت حتّى صارت الحروف التي نستخدمها اليوم؛ فهناك، مثلًا، تشابه من الممكن ملاحظته، بين هذه الأحرف الثلاثة والصور التي تطوّرت عنها: الياء (ي) وصورة اليد ( )، والجيم (ج) وصورة الجمل ( )، والشين (ش) وصورة الشمس () (عبّاس، 1998، صفحة 98، 103، 115).

وممّا يمكن أن يستدلّ به كذلك، أنّنا ما زلنا في المدارس نعلّم الصغار في مرحلتهم الأولى، أنّ الألف تشبه العصا، والطاء تشبه حبّة اللوز، والنون تشبه صحنًا مجوّفًا فيه ثمرة، والسين والشين لهما أسنان، وغير ذلك ممّا يدلّ على القدرة الإيحائيّة لرسم الأصوات.

وأيضًا، لو لم تكن الحروف العربيّة قادرة على الإيحاء بما حولنا؛ لما استخدمها الرسّامون في فنّهم، كما عرفنا سابقًا (تنظر الصفحة 83). ومن ذلك هذه اللوحات الثلاث لمحمّد أنور الحامدي:

شكل (7)

من استخدام الحروف العربيّة في الرسم



المصدر: (محمّد أنور الحامدي/www.facebook.com)

فالحامدي، كما يتّضح من هذه اللوحات، لم يجد عناء كبيرًا في تشكيل كلمة (الجرادة) على صورة الجرادة، في اللوحة الأولى؛ ومثل ذلك الكلمتان: (قطّ) و(حرباء)، في اللوحة الثانية والأخيرة؛ دلالة على تمكّن رسم الأصوات العربيّة من الإيحاء بما نراه من أشكال وحركات.

ولنا أن نلتمس هذا الإيحاء في كثير من الكلمات العربيّة، ومن ذلك:

- يوحي رسم الألف بهيئته العموديّة القائمة (ا) بالعلوّ، في مثل: سماء، وارتفاع، وشاهق؛ كما يوحي بالحركة التصاعديّة في مثل: علا، وطار.
- يصوّر رسم الألف بهيئته الملتوية (ى) حركة الالتواء، في مثل: لوى، وحنى، وطوى، وثنى.
- تشبه النقاط الثلاث المتراكمة في رسم الثاء (**ثـــ**)، في كلمة (ثمر)، صورة الثمر المتجمّع.
- يشبه رسم الجيم (**جـــ**) بتقوّسه المرتفع، في كلمة (جبل)، صورة الجبل.
- توحي النتوءات الثلاثة في رسم السين (**ســـ**)، في الكلمتين: (ســـيف) و(ســـكّين)، بحـــدّة هـــاتين الأداتين؛ لأنّ هذه النتوءات تشبه الأسنان التي خلقت للقطع.
- تصوّر أسنان الشين (**شـــ**) في الكلمتين: (منشار) و(مشط)، شكل هاتين الأداتين المسنّنتين.
- يشبه رسم الضاد المنتفخ (**ضـــ**) في كلمة (بيضة) شكل البيضة تمامًا.
- يوحي رسم القاف (**ق**) بالعمق في كلمة (عميق)؛ لكونه مجوّفًا عميقًا.
- يشبه رسم الهاء بالتواءاته المدوّرة (**هـــ**) صورة الزهرة في كلمة (زهرة).

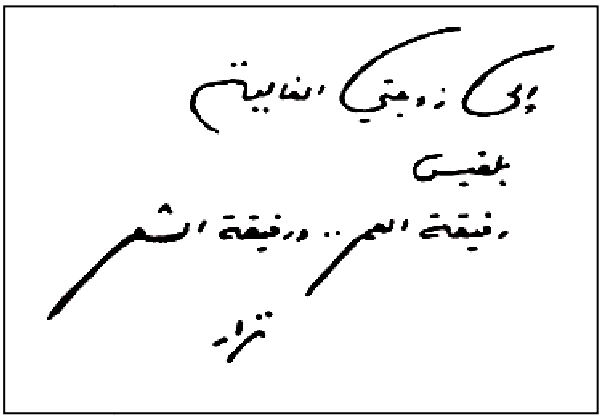
وعلى نحو الإيحاء في الألفاظ، يستطيع رسم الأصوات العربيّة أن يحقّق إيحاء في النصّ، محدثًا بـــذلك لمسة جماليّة، تجمع بين المنطوق والمرئيّ. ومن ذلك هذه النماذج التي آثرتُ أن أبدأ فيها بمنهج محمّـــد الصفراني؛ تأكيدًا لقيمته وجماله.

5.2.2 نماذج نصّيّة تطبيقيّة

1. كتب نزار قبّاني:

شكل (8)

إهداء لقبّاني بخطّ يده



المصدر: (قبّاني، د. ت، صفحة الإهداء)

يمثّل هذا النصّ الإهداء الذي استفتح به الشاعر ديوانه (كتاب الحبّ)، وقد أهدى الديوان، كما نرى، إلى زوجه بلقيس؛ رفيقة العمر، ورفيقة الشعر.

وإذا كان الإهداء، كما يقول جيرار جينيت، تقديرًا من الكاتب للآخرين، سواء أكانوا أشخاصًا، أم مجموعات (بلعابد، 2008، صفحة 93)؛ فإنّ الشاعر لم يشأ لإهدائه الذي يقدّر به زوجه الغالية أن يكون عاديًّا؛ فقد جعله مختلفًا عن باقي الديوان بتركه وحده مكتوبًا بخطّ اليد.

ولعلّ ذلك يعود إلى إيمان الشاعر بأنّ خطّ يده أقدر على عكس شخصيّته المحبّة من حروف الطباعة، وأنّ هذا الخطّ يستطيع بالانزياحات الشكليّة التي يمكن أن تقع في حروفه، أن يحمل دلالات بصريّة لا يقوى على حملها الرسم القياسيّ.

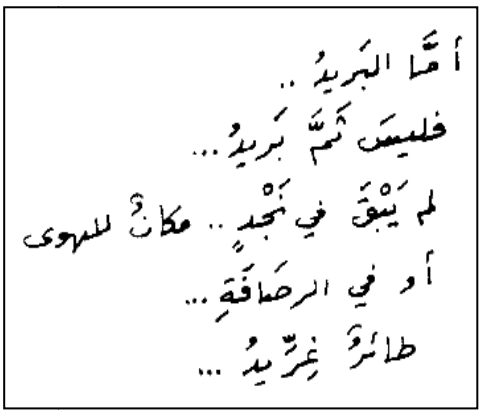
يحمل إهداء الشاعر ثلاثة انزياحات خطّيّة يمكن القول: إنّه قصدها. أمّا الأوّل، فهو مدّ الحرف الأخير عاليًا في الكلمات: "إلى"، و"زوجتي"، و"بلقيس". والذي يؤكّد أنّ الشاعر قد قصد رسم هذا المدّ أنّه لم

يمدد الألف الليّنة، ولا الياء والسين في آخر الكلمة، في ديوانه (أبجديّة الياسمين) الذي طبع كلّــه بخــطّ يده، بل كتب هذه الأحرف قياسيًّا، ومن ذلك ألفاظ: "**للهوى**"، و"**في**"، و"**فليس**"، في قوله:

شكل (9)

شعر لقبّاني بخطّ يده

(متفاعلن)



المصدر: (قبّاني، 2008، صفحة 53)

ولعلّ الشاعر عمد إلى مدّ هذه الأحرف الثلاثة عاليًا في إهدائه؛ ليُشعر بصريًّا بدلالتين، وهما: رغبتــه في تخليد ذكر بلقيس؛ فمدّ الأحرف طويلًا تعبيرًا عن الامتداد الزمنيّ الذي يكون الخلود به؛ ورغبته في إعلاء منزلة زوجه؛ فرفع مدّ الأحرف عاليًا تعبيرًا عن السموّ والرفعة.

وأمّا الانزياح الخطّيّ الثاني في الإهداء، فهو تضخيم رسم التاء المربوطة، وفتح جزء كبير من إغلاقها، في كلمة "الغالية" التي وصف بها الشاعر زوجه. وهذا الذي لم يفعله الشاعر عند كتابة هذه التــاء فــي (أبجديّة الياسمين)، ومن ذلك كلمة "الرصافة" في الشكل السابق. بل إنّ الشاعر، في الإهداء نفسه، رسم تاء كلمة "الغالية" مختلفة عن تاء كلمة "رفيقة" الواردة مرّتين.

وسبب ذلك يعود، في نظري، إلى أنّ الشاعر أراد أن يعبّر بصريًّا بتضخيم رسم التاء عن عظــم حبّــه لامرأته الغالية، وأراد أن يعبّر بفتح جزء كبير من التاء التي من حقّها الإغلاق، عن رفضه أن يكــون حبّه مغلقًا محدودًا؛ فهو يريده مفتوحًا لا ينتهي.

وأمّا الانزياح الأخير، فهو مدّ رسم الراء هاويًا في الكلمتين: "العمر" و"الشعر" اللتين اقترنتا بكلمة "رفيقة". ولم يفعل الشاعر ذلك في (أبجديّة الياسمين)؛ فلم يمدد الراء، مثلًا، في الكلمات: "البريد"، و"الرصافة"، و"غرّيد"، في الشكل السابق من الديوان.

ويمكن القول: إنّ الشاعر قد أحدث هذا المدّ في رسم الراء؛ ليُشعرنا بامتداد علاقته الحميمة بزوجه بلقيس؛ رفيقة عمره، ورفيقة شعره.

2. يقول الله، تعالى: ﴿وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ﴾ [يس: 39].

تنصّ هذه الآية الكريمة على أنّ الله، سبحانه، قد جعل القمر في دورته مراحل؛ بدءًا بالهلال، وانتهاء بالبدر. وقد خصّت الآية من هذه المراحل بالذكر مرحلة الهلال الذي يشبه العرجون القديم؛ أي: غصن النخل اليابس المتقوّس (الصابوني، 1981، صفحة 15، جزء 3).

والناظر في رسم هذه الآية يجد ما ينسجم بصريًّا مع مرحلة القمر التي ذكرتها؛ فحرف الراء الذي يرد ثلاث مرّات في الآية، والزاي الذي يرد مرّة واحدة، من شأنهما أن يصوّرا برسمهما المقوّس كالهلال شكل الهلال، وشكل ما شبّه به؛ العرجون القديم، وذلك ببروزهما للعين بين حروف الآية على النحو: ﴿وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ﴾.

ولو نظرنا كذلك في قوله، تعالى: ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ﴾ [البقرة: 261]؛ لألفينا السين التي ترد في الآية ثلاث مرّات، تصوّر برسمها ذي النتوءات الثلاثة (الأسنان) هيئة السنابل التي ذكرتها الآية؛ إذا ما وقعت هذه السين في العين على النحو: ﴿كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ﴾.

وأيضًا، إذا كانت الألف في قوله، سبحانه: ﴿وَٱلسَّمَآءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ ٱلْمِيزَانَ﴾ [الرحمن: 7]، توحي بامتدادها النطقيّ ببعد السماء في اللفظين: ﴿ٱلسَّمَآءَ﴾ و﴿رَفَعَهَا﴾؛ فإنّ من شأن رسمها العموديّ

المستعلي أن يوحي بالاتّجاه العلويّ للسماء، حين يبرز هذا الرسم للعين، مع همزة الوصل التي ترسم ألفًا، واللام التي تشبه الألف، على النحو: ﴿**وَٱلسَّمَآءَ رَفَعَهَا**﴾.

3. يقول ابن رشيق القيروانيّ:

(البسيط)

ألقابُ مملكةٍ في غيرِ موضعِها كالهرِّ يحكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ

المصدر: (القيروانيّ، 1989، صفحة 60)

[الصولة: الوثبة (ابن منظور، د. ت؛ صول)]

يذمّ الشاعر في هذا البيت أولئك الملوك الضعفاء الذين لا يحملون من الملك سوى اسمه؛ فهم كالهرّ الذي ينفخ جسمه؛ ليوهم خصمه بأنّه أسد.

وفي البيت مسحة صوتيّة من شأنها أن تكسبه جمالًا أسلوبيًّا في نطقه ورسمه، وتكمن هذه المسحة في عبارة الشاعر: "انتفاخًا صولة"؛ فعند نطق هذه العبارة تمتدّ الفتحة الطويلة، أو الألف في كلمة "انتفاخًا"، مصوّرة بامتدادها النطقيّ هذا مطّ الهرّ جسمَه حين ينفخه، كما تصوّر برسمها العموديّ الممتدّ إلى الأعلى رفع الهرّ جسدَه؛ لإظهار قوّته، وذلك ببروزها للبصر عند القراءة، مع همزة الوصل التي ترسم ألفًا، وألف التنوين، على الوجه: "انتفاخًا".

وقد حقّق الشاعر في صورته الفنّيّة: "كالهرِّ يحكي انتفاخًا صولةَ الأسدِ" نوعًا من الكمال؛ إذ أتبع كلمةَ "انتفاخًا" كلمةَ "صولة"؛ فكلمة "صولة" تبدأ بصوت الصاد المفخّم الذي ينسجم بتفخيمه مع دلالة الانتفاخ التي تسبقه؛ فما التفخيم سوى "سمن يدخل على جسم الحرف" (السماتي، 2007، الصفحات 73–74).

ولهذه الصاد أيضًا أن توحي بدلالة الانتفاخ برسمها البيضاويّ الكبير الإغلاق؛ إذا ما قارن البصر بين هذا الرسم، ورسم الفاء الصغير الإغلاق في كلمة "انتفاخًا": "انتفاخًا صولة".

4. يقول أبو نواس يصف شَعر غلام:

(البسيط)

قــد كسّــرَ الشَّــعْرَ واواتٍ، ونضّــدَه فــوق الجبــينِ، وردَّ الصــدغَ بالفــاءِ

المصدر: (أبو نواس، د. ت، صفحة 16)

[الصدغ: ما بين العين والأذن (ابن منظور، د. ت؛ صدغ)]

جعل الشاعر في هذا البيت شعر الغلام ملتويًا على هيئة حلقات، تشبه كلّ حلقة منها حرف الواو، وذلك بقوله: "قد كسّرَ الشَّعْرَ واواتٍ".

والواو صوت تستدير الشفتان في أثناء نطقه، استدارة من شأنها أن توحي بالصورة الفنّيّة التي أرادها الشاعر لشعر الغلام، حين ينطق القارئ كلّ واو في البيت.

بل إنّ الشاعر نقل صورته الفنّيّة من المستوى النطقيّ إلى المستوى المرئيّ، ببثّ خمس واوات في بيته، يبرز الجزء العلويّ من رسمها مستديرًا كشعر الغلام:

قــد كسّــرَ الشَّعْــــرَ واواتٍ، ونضّــدَه فــوق الجبــينِ، وردَّ الصــدغَ بالفــاءِ

5. من قول بدر السيّاب في قصيدته المعروفة (أنشودة المطر):

(مستفعلن)

عينــاكِ غابتــا نخيــلٍ ســاعةَ الســحَرْ

أو شُــرفتانِ راحَ ينــأى عنهمــا القمــرْ

عيناكِ حــين تبســمانِ تــورقُ الكــرومْ...

وتغرقانِ فـــي ضـــبابٍ مـــن أسًـــى شـــفيفْ

كـــالبحرِ ســـرّحَ اليـــدين فوقـــه المســـاءْ

دفءُ الشـــتاءِ فيـــه، وارتعاشـــةُ الخريـــفْ

والموتُ، والميلادُ، والظـــلامُ، والضـــياءْ...

كـــأنّ أقـــواسَ الســـحابِ تشـــربُ الغيـــومْ

وقطـــرةً فقطـــرةً تـــذوبُ فـــي المطـــرْ

وكركـــرَ الأطفـــالُ فـــي عـــرائشِ الكـــرومْ

ودغدغتْ صمتَ العصـــافيرِ علـــى الشـــجرْ

أنشـــــــــــــودةُ المطـــــــــــــرْ

مطـــــــــــــــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــــــــــــــرْ...

المصدر: (السيّاب، 1997، الصفحات 474-475، جزء 1)

"عيناكِ غابتا نخيلٍ". هكذا استفتح السيّاب قصيدته؛ بتشبيه حذف منه أداته؛ ليقنـــع القـــارئ أنّ المشـــبّه "عيناكِ"، والمشبّه به "غابتا" شيء واحد. وهذا من بلاغة التشبيه عنـــد البلاغيّـــين (القزوينـــي، 2003، صفحة 202).

ويلجأ الشاعر إلى حيلة أخرى؛ ليزيد من بلاغة تشبيهه؛ فقد اختار له طرفين متشـــابهين فـــي الرســـم، يستطيعان بهذا التشابه أن يقنعا البصر، إلى جانب حذف الأداة، بتلاحم العينين والغابتين؛ فـــالعين فـــي "عيناكِ" تشبه الغين في "غابتا"، والياء تشبه التاء، والنون تشبه الباء، والألف مشتركة.

وإذا ما علمنا أنّ رسم صوت العين أُخذ في أصله من العين؛ عضو الإبصار (عبّاس، 1998، صـــفحة 211)؛ فإنّنا سنضع أيدينا على مسحة جماليّة أخرى في تشبيه الشاعر، وهي أنّ الشاعر عمد إلى اختيار

مشبّه به يبدأ بالغين مقابلًا بها العين التي يبدأ بها المشبّه: "**عيناكِ غابتا**"، وكأنّ الشاعر يريد أن يصـــوّر لأبصارنا بهذه العين، والغين التي تشبهها رسمًا، عيني محبوبته.

وقد عمد إلى إبقاء هاتين العينين حاضرتين أمام أبصارنا، بحضور حـــرف العـــين برســـمه الـــدائريّ المفتوح، بعد التشبيه، في الأشطر الثلاثة الأولى، على النحو:

... ســـــــــــــاعةَ الســـــــــــــحَرْ

أو شُـــرفتانِ راحَ ينـــأى عنهمـــا القمـــرْ

عينـــاكِ حـــين تبســـمانِ تـــورقُ الكـــرومْ

وبكلمة أخرى: استطاع الشاعر أن يحدث انسجامًا، في الأشطر الثلاثة الأولى، بين حديثه عـــن عينـــي الحبيبة، ورسم الكلمات التي تحدّث بها، بإيراده غينًا، وأربع عينات.

ولو أعدنا النظر في تشبيه الشاعر: "عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ"؛ لوجدنا أنّ كلماته كلّهـــا جـــاءت عموديّة في رسمها؛ لتحاكي بذلك سيقان النخل الممتدّة إلى الأعلى؛ ففـــي "عينـــاكِ" الألـــف العموديّـــة والكاف، وفي "غابتا" الألف الواردة مرّتين، وفي "نخيلٍ" اللام، وفي "ساعة" الألف، وفي "السحر" همـــزة الوصل واللام: "عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ".

وإذا كان من شأن الألف الواردة أربع مرّات في قول الشاعر: "أو شُرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمـــرْ"، أن توحي بامتدادها في النطق ببعد القمر؛ فإنّ من شأن رسمها العموديّ الصاعد، بمساندة رســـم الهمـــزات المكتوبة على هيئتها، ورسم اللام الذي يشبه رسمها، أن يصوّر للعين علوّ القمر وارتفاعه: "أو شُرفتانِ راحَ ينأى عنهما القمرْ".

وانظر أيضًا، في هذا الشطر، كيف تصوّر الراء التي وقعت رويًّا، في كلمة "القمر"، هيئة القمر برسمها المقوّس: "القمر".

ومثل هذه الراء يوحي رسم الواو والنون، في قول الشاعر:

عيناكِ حـــين تبســـمانِ تـــورقُ الكـــرومْ...

وتغرقانِ فـــي ضـــبابٍ مـــن أسًـــى شـــفيفْ

ففي الشطر الأوّل، في جملة: "تورقُ الكروم"، تحاكي الواوان صورة أوراق العنب، بما نراه فيهما مـــن رسم مدوّر، ينفلت منه ذيل كعنق الورقة. ويدعمهما في ذلك حرف القاف الذي يشبههما فـــي الرســـم: "تورقُ الكروم".

وفي الشطر الآخر، تنسجم النونان في الكلمتين: "تغرقان" و"من"، برسمهما العميق التجويف، مع دلالـــة الغرق في ذلك الضباب الذي يتحدّث عنه الشاعر: "وتغرقانِ في ضبابٍ من أسًى شفيفْ".

وإنّي لتدهشني الواو في الشطر: "والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ"؛ فهذا الشطر يتحدّث عـــن دورة الحياة التي تبدأ بالميلاد، وتنتهي بالموت؛ وتبدأ بالضياء، وتنتهي بالظلام؛ وذلك في دوران مستمرّ مـــا دامت السماوات والأرض. وقد جاءت الواو التي ترد في الشطر خمس مرّات، فارضة بذلك نفسها على القارئ، منسجمة مع هذه الدورة الحياتيّة نطقًا ورسمًا؛ فلنا أن نستشعر هذه الدورة كلّما استدارت شفاهنا مع نطق كلّ واو من الواوات الخمس، وأن نستشعرها في رسم الواو؛ إذا ما استدار أمام عيوننـــا علـــى النحو: "والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ".

ويدهشني كذلك أن وافق حضورَ خمس واوات في الشطر، تتابع ثلاث ضمّات قصـــيرة علـــى التـــاء، والدال، والميم: "والموتُ، والميلادُ، والظلامُ، والضياءْ"؛ فمن شأن هذه الضـــمّة التـــي جـــاءت حركـــة إعرابيّة أن تدعم إيحاء الواو في النطق والرسم؛ لاستدارة الشفتين عند نطقها، واســـتدارة الخـــطّ عنـــد رسمها.

ثمّ انظر في قول الشاعر: "وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ". إنّ في هذا القول تناغمًا لطيفًا بين الطاء الحاضرة فيه ثلاث مرّات، والكلمات: "قطرة" المكرّرة، و"المطر" التي تذكّر بقطرات الماء؛ فالطاء تمتلك رسمًا بيضاويًّا يحكي تمامًا شكل القطرة: "وقطرةً فقطرةً تذوبُ في المطرْ".

وإذا ما أعدنا النظر في الشطر؛ وجدنا أنّ الطاءات الثلاث قد تتابعت في رسمها، أمام العين، تتابعًا يتّفق مع دلالة قول الشاعر: "وقطرةً فقطرةً".

وتأمّل أيضًا هذين الشطرين:

وكركرَ الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ

ودغدغتْ صمتَ العصافيرِ على الشجرْ

تستحضر الكلمتان: "**عرائش**" و"**الشجر**" في أذهاننا صورة تلك الأغصان المنتشرة. ولرسم هذه الشين التي تحتوي عليها الكلمتان أن يمثّل هذه الصورة، وذلك بنتوءاته الثلاثة البارزة منه كالفروع من الشجرة؛ إذا ما بدا هذا الرسم للأبصار على النحو:

وكركرَ الأطفالُ في عرائشِ الكرومْ

ودغدغتْ صمتَ العصافيرِ على الشجرْ

وأخيرًا، أجاد السيّاب في هذا المقطع أيّما إجادة:

مطـــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــرْ...

فقد عمد إلى تكرير صوت الراء بتكرير كلمة "**مطر**"؛ ليصوّر بتكرّر ضربات طرف اللسان على حافّة اللثة، عند نطق هذا الصوت، تردّدَ قطرات المطر (الضالع، 2002، صفحة 26).

وعمد إلى كتابة كلمة "**مطر**" ثلاث مرّات على هيئة عموديّة، تحاكي اتّجاه سقوط المطــر الــذي يكــون عموديًّا من الأعلى إلى الأسفل.

وفي وسط هذه الكلمة تبرز الطاء التي يشبه رسمها قطرة الماء، مصوّرة للعين ثلاث قطرات نازلة على النحو:

مطـــــــــــــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــــــــــــرْ...

مطـــــــــــــــــــــــــــــرْ...

بعد أن عرفنا تأثير الأصوات اللغويّة في دلالة السياق، من ناحية النطق والرسم، ننتقل إلى النظر فـــي دلالة العنصر الصوتيّ الآخر في السياق، وهو المقاطع الصوتيّة.

الفصل السادس

الدلالة السياقيّة للمقاطع الصوتيّة عند المحدثين

لا يُخرج الناطق من فمه، حين ينطق، أصواتًا مفردة، بل يجعل هذه الأصوات في حزم، أو وحدات أصغر من الكلمة، تعرف بالمقاطع الصوتيّة (syllables)؛ فحين ينطق أحد كلمة (نامَ)، مثلًا، ينطق النون والفتحة الطويلة معًا، فالميم والفتحة القصيرة، وذلك في تآلف سريع يخلو من السكوت بين المقطعين؛ لتخرج الكلمة تامّة. إذن؛ فالمقاطع الصوتيّة هي الأداة التي يستخدمها الناطق؛ ليؤلّف بين الأصوات؛ حتّى تخرج كلامًا مفهومًا.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هناك كلمات تتكوّن من مقطع واحد، كحرف الجرّ (مِنْ)، لكن الغالب أن تتكوّن الكلمات من أكثر من مقطع.

ويعرّف المقطع الصوتيّ بأنّه: كمّيّة من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، وهذه الحركة لا تكون في بداية المقطع، في العربيّة؛ لأنّ العربيّة لا تجيز الابتداء بحركة؛ ليبدأ بذلك كلّ مقطع فيها بصامت (التوّاب، 1997، صفحة 101). ومن أمثلة التكوين المقطعيّ ما نجده في هاتين الكلمتين:

- تَدَلّى: تَـ/ دَلْـ/ لى: ta\ dal\ laa: ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح. [ص: صامت. ح: حركة قصيرة. ح ح: حركة طويلة]
- يَدْنو: يَدْ/ نو: yad\ nuu: ص ح ص/ ص ح ح. [يُلحق نصف الحركة، كالياء في هذه الكلمة، بالصوامت في الدرس المقطعيّ]

[ta\ dal\ laa: تعرف هذه الكتابة بالكتابة الصوتيّة، وهي نظام يكتب ما يلفظ فقط، مستخدمًا رموزًا خاصّة اتّفق عليها علماء الأصوات المحدثون، وقد جعلوا لكلّ صوت رمزًا معيّنًا يعرف به (عمر، 2008؛ كتب). وقد أثبتُّ من هذه الرموز ما يقابل الأصوات العربيّة في الصفحة 10. وفي هذا الفصل عمدتُ إلى استخدام الكتابة الصوتيّة رغبة في زيادة توضيح المقطع؛ فهذه الكتابة، مثلًا، تجعل كلّ

صوت في المقطع في موضع مستقلّ، على خلاف العربيّة التي تجعل الصامت والحركة القصيرة في موضع واحد]

وتختلف المقاطع الصوتيّة في طبيعتها؛ فهناك القصير، والطويل، والمتوسّط الطول، وذلك وفق عدد الأصوات التي يتكوّن منها المقطع [تعدّ الحركة الطويلة في المقطع بمنزلة حركتين قصيرتين؛ لطولها]. ومن المقاطع ما هو مغلق؛ أي ينتهي بصامت؛ ومنها ما هو مفتوح؛ أي ينتهي بحركة، سواء أكانت هذه الحركة قصيرة، أم طويلة (النوري، 1999، صفحة 241).

وفي العربيّة ستّة أنواع من المقاطع، وهي:

- المقطع القصير (ص ح): يتألّف من صامت تتلوه حركة قصيرة. ومن أمثلته هذه المقاطع الثلاثة التي يتكوّن منها الفعل (كَتَبَ): ka\ ta\ ba.
- المقطع المتوسّط المفتوح (ص ح ح): يتألّف من صامت تتلوه حركة طويلة. ومن أمثلته المقطع الأوّل من كلمة (كاتِبْ): kaa\ tib.
- المقطع المتوسّط المغلق (ص ح ص): يتألّف من صامتين يحصران بينهما حركة قصيرة. ومن أمثلته هذا المقطع الذي يتكوّن منه اسم الاستفهام (مَنْ): man.
- المقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص): يتألّف من صامتين يحصران بينهما حركة طويلة. ومن أمثلته هذا المقطع الذي تتكوّن منه كلمة (مالْ)، عند الوقوف عليها: maal.
- المقطع الطويل المزدوج الإغلاق (ص ح ص ص): يتألّف من صامت تتلوه حركة قصيرة، وهذه الحركة يتلوها صامتان. ومن أمثلته هذا المقطع الذي تتكوّن منه كلمة (بِنْتْ)، عند الوقوف عليها: bint.
- المقطع البالغ الطول المزدوج الإغلاق (ص ح ح ص ص): يتألّف من صامت تتلوه حركة طويلة، وهذه الحركة يتلوها صامتان. ومن أمثلته هذا المقطع الذي تتكوّن منه كلمة (ضالّ)، عند الوقوف عليها: ḍaalL (النوري، 1999، الصفحات 238-239).

وأكثر هذه المقاطع الستّة استخدامًا في العربيّة الأنواع الثلاثة الأولى: القصير، والمتوسّط المفتوح، والمتوسّط المغلق (أنيس، 2007، صفحة 154).

هذه هي المقاطع الصوتيّة في العربيّة. ولقد حظيت هذه المقاطع باهتمام المحدثين حين درسوا العلاقة بين دلالة النصّ، ومستواه الصوتيّ؛ فاستوحوها إلى جانب الأصوات اللغويّة؛ فكيف تطوّر استيحاء المقاطع عند المحدثين؟ وما طبيعة الدلالة المقطعيّة؟ وما شرط تحقّقها في السياق؟ وما العوامل التي تمكّن المقاطع من الإيحاء؟ وما الدلالات المقطعيّة التي نصّ عليها المحدثون في دراساتهم؟

6.1 تطوّر استيحاء المقاطع الصوتيّة عند المحدثين

لم يغفل علماؤنا القدماء عن المقطع الصوتيّ، حين نظروا في أحوال العربيّة، بل إنّ بعضهم عرفه معرفة تشبه معرفة المحدثين، كقول الفارابيّ: "وكلّ حرف غير مصوّت [صامت] أُتبع بمصوّت قصير [حركة قصيرة] قرن به، فإنّه يسمّى (المقطع القصير). والعرب يسمّونه (الحرف المتحرّك)، من قِبل أنّهم يسمّون المصوّتات القصيرة حركات... وكلّ حرف غير مصوّت قرن به مصوّت طويل [حركة طويلة]، فإنّا نسمّيه (المقطع الطويل)" (الفارابيّ، د. ت، صفحة 1075). لكنّ الدرس المقطعيّ عند القدماء لم يبلغ من النضج ما بلغه في علم الأصوات الحديث [ينظر تفصيل ذلك: (بشر، 2000، الصفحات 506–508)]. وهذا الذي أدّى إلى ازدهار استيحاء المقاطع الصوتيّة عند المحدثين؛ فقد بات المقطع جليًّا في مفهومه، وطبيعته، وأنواعه.

وليس هذا يعني أنّ القدماء لم يفطنوا للدلالة المقطعيّة؛ فالزمخشريّ، مثلًا، قد استشعر هذه الدلالة إذ قال في الفعل ﴿زُحۡزِحَ﴾ من قوله، تعالى: ﴿**فَمَن زُحۡزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدۡخِلَ ٱلۡجَنَّةَ فَقَدۡ فَازَ**﴾ [آل عمران: 185]: "الزحزحة: التنحية والإبعاد، تكرير الزحّ، وهو الجذب بعجلة" (الزمخشريّ، 2009، صفحة 210)؛ فدلالة التكرير هذه، كما يُفهم من هذا القول، قد تولّدت من تكرار المقطع المتوسّط المغلق بأصواته في أصل الفعل، على النحو: زَحْزَحْ: zaḥ\ zaḥ.

ومن ذلك أيضًا تحسّس العرب ما يمكن أن يحمله الوزن الشعريّ من إيحاء؛ فقد أطلقوا، مثلًا، على بحر المتدارك اسم (الخبب) الذي يعني: عدو الفرس (ابن منظور، د. ت؛ خبب)؛ لأنّ إيقاع النسيج المقطعيّ الذي يتكوّن منه هذا البحر يشبه وقع حوافر الفرس عند العدو، وذلك إذا خُبنت تفعيلاته جميعها؛ أي تحوّلت من (فاعِلُنْ) إلى (فَعِلُنْ) (ألتونجي، 2003، صفحة 210)، على النحو:

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

إذن؛ فالقدماء استوحوا المقاطع الصوتيّة، كما رأينا في المثالين السابقين. ولا شكّ في أنّ صنيعهم هذا هو الأساس الذي بنى عليه المحدثون. لكنّ استيحاء القدماء لم يكن واضحًا وضوحه عند المحدثين الذين استثمروا معطيات الدرس المقطعيّ الحديث، وكان قليلًا إذا قيس بصنيع المحدثين الذين لازم استيحاء المقاطع استيحاء الأصوات في كثير من دراساتهم. أضف إلى ذلك أنّ المحدثين مالوا، في الأعمّ الأغلب، إلى استيحاء المقاطع مجرّدة من الأصوات؛ فينظرون إلى المقطع القصير، مثلًا، على أنّه صامت وحركة، صارفين النظر عمّا يشغل موقع الصامت، وموقع الحركة من أصوات، تمامًا كما فعل القدماء في بحر الخبب؛ فتفعيلة (فَعِلُنْ) يمكن أن تُشغل ببنى لغويّة كثيرة مختلفة، تتكوّن من النسيج المقطعيّ ذاته، لكنّها تختلف في الأصوات، كقول ابن حمديس:

(المتدارك)

وَلَبِثْتُ مُشَنَّفَةً أُذُنِي

بِتَرَنُّمِ ذي النَّغَمِ الغَرِدِ

المصدر: (ابن حمديس، د. ت، صفحة 160)

wa\ la\ biθ- tu\ mu\ Šan- na\ fa\ tan- ʔu\ ðu\ nii ..... bi\ ta\ ran- nu\ mi\ ðin- na\ ɣa\ mil- ɣa\ ri\ dii

ولعلّ أوّل من استوحى المقاطع الصوتيّة في السياق من المحدثين هو سيّد قطب، على الرغم من أنّه لم ينصّ على ذلك صراحة، ومن ذلك ما رآه في قوله، تعالى: ﴿**وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ**﴾ [النساء: 72]:

wa\ ʔin\ na\ min\ kum\ la\ man\ la\ yu\ baṭ\ ṭi\ ʔan\ na

فيقول: "وتقرأ: ﴿وَإِنَّ مِنكُمْ لَمَن لَّيُبَطِّئَنَّ﴾؛ فترتسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلّها، وفي جرس ﴿لَيُبَطِّئَنَّ﴾ خاصّة. وإنّ اللسان ليكاد يتعثّر، وهو يتخبّط فيها، حتّى يصل ببطء إلى نهايتها!" (قطب، 2002، صفحة 92)؛ فواضح أنّ البطء الذي استشعره قطب ناجم عن طبيعة التشكيل المقطعيّ في الآية.

وهذا الذي نصّ عليه ماجد النجّار، عندما نظر في بنية ﴿لَيُبَطِّئَنَّ﴾؛ فيقول: إنّ التركيب المقطعيّ يأخذ على عاتقه قدرًا كبيرًا من عمليّة تصوير الثقل الموجود في جرس هذا اللفظ، وتصوير حركته الإيقاعيّة البطيئة: la\ yu\ baṭ\ ṭi\ ʔan\ na؛ فهذا اللفظ يبدأ بمقطعين قصيرين مفتوحين (la\ yu)، يصطدمان فجأة بمقطع متوسّط مغلق بصوت الطاء الانفجاريّ المفخّم (baṭ)، يليه مباشرة مقطع قصير ثقيل؛ لاحتوائه على الطاء أيضًا، ولاقتران هذه الطاء بحركة الكسر الثقيلة (ṭi)؛ ثمّ يأتي مقطع متوسّط آخر، مغلق بصوت النون (ʔan)؛ فيليه مقطع قصير مفتوح، يحتوي على النون أيضًا (na)؛ فثقل اللفظ وبطؤه ناجمان عن هذا التناوب بين المقاطع القصيرة المفتوحة، والمقطعين المتوسّطين المغلقين؛ وعن مجيء كلّ من الطاء والنون في مقطعين متجاورين (النجّار، 2016، الصفحات 512–513).

أمّا أوّل من استوحى المقاطع الصوتيّة في السياق من المحدثين، مستثمرًا معطيات الدرس المقطعيّ الحديث، فهو النويهي، ومن ذلك ما لفت نظره في هذا البيت للمتنبّي:

(البسيط)

أَصَخْرَةٌ أَنا؟! ما لي لا تُحَرِّكُني هذي المُدامُ، وَلا هذي الأَغاريدُ؟!

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 270، جزء 2)

ʔa\ ṣax\ ra\ tun\ ʔa\ na\ maa\ lii\ laa\ tu\ ḥar\ ri\ ku\ nii ..... haa\ ðil\ mu\ daa\ mu\ wa\ laa\ haa\ ðil\ ʔa\ ɣaa\ rii\ duu

[تلفظ الفتحة الطويلة في كلمة "**أنا**" فتحة قصيرة؛ ليستقيم وزن البيت الذي هو بحر البسيط]

فيرى النويهي أنّ الشاعر استعمل في أوّل البيت مقطعين متوسّطين مغلقين (ʂax- tun)؛ ليمثّل بإغلاقهما انحباس صيحته الحادّة الغاضبة في داخل نفسه. لكنّه، عندما أراد أن يطلق هذه الصيحة، لجأ إلى المقاطع المتوسّطة المفتوحة التي تنتهي بحركة طويلة، مكثرًا منها في باقي البيت؛ لتسمح لصوته بالتطريب مصوّرة شجنه ولوعته، وبالغة أقصى شكواه الحزينة بامتداد حركتها؛ فقد استخدم الشاعر أحد عشر مقطعًا من هذه المقاطع التي تسمح للصوت بالتموّج مع العاطفة (النويهي، د. ت، صفحة 52، جزء 1):

maa- lii- laa- nii- haa- daa- laa- haa- ʏaa- rii- duu

6.2 طبيعة الدلالة المقطعيّة، وشرط تحقّقها في السياق

ليست دلالة المقاطع الصوتيّة، كما يظهر لنا من الأمثلة السابقة، سوى إيحاءات شعوريّة، يستشعرها الناطق في النسيج المقطعيّ الذي يتكوّن منه السياق، تمامًا كتلك الإيحاءات التي تُستشعر في الموسيقى والألوان؛ فيقال، مثلًا: هذه النغمات هادئة مريحة، وتلك الموسيقى صاخبة ثقيلة؛ وهذا اللون فيه نقاء، وذاك فيه حزن وكآبة. وبكلمة أخرى: إنّ الدلالة المقطعيّة إيحاء موسيقيّ لا أكثر.

ولكي تتحقّق الدلالة المقطعيّة في السياق؛ لا بدّ أن يكون في نسيجه المقطعيّ ما يلفت النظر، كالإكثار من استخدام مقطع معيّن، واستخدام مقطع معيّن في موضع معيّن؛ ولا بدّ كذلك أن يكون هذا الاستخدام المقطعيّ اللافت متّفقًا مع دلالة السياق، لا خارجًا عليها (النويهي، د. ت، صفحة 51، جزء 1)؛ ففي بيت المتنبّي السابق، مثلًا، رأينا كيف أكثر الشاعر من المقاطع المتوسّطة المفتوحة؛ لتتّفق بطبيعتها مع إطلاق صيحته الحزينة؛ وكيف استخدم في بداية البيت مقطعين متوسّطين مغلقين؛ ليعبّر بهما عن انحباس الصيحة في نفسه قبل إطلاقها.

6.3 عوامل الإيحاء المقطعيّ، والدلالات السياقيّة للمقاطع عند المحدثين

اعتمد المحدثون في استيحاء المقاطع الصوتيّة على عوامل ترتبط بطبيعة المقطع نفسه، وطبيعة التآلف المقطعيّ في السياق. وتتمثّل هذه العوامل، مقرونة بالدلالات السياقيّة التي توحي بها، في:

6.3.1 ثقل النطق وسلاسته

تختلف المقاطع الصوتيّة في سهولة نطقها؛ فالمقطع القصير أخفّ المقاطع نطقًا؛ لكونه أقلّها أصواتًا؛ ويليه المقطع المتوسّط، فالمقطع الطويل الذي يمثّل أثقل المقاطع (أبو سليم، 1987، صفحة 54).

والناطق العربيّ يستطيع بخبرته اللغويّة أن يميّز الثقل المقطعيّ؛ ففي العاميّات، مثلًا، ينطقون مثل كلمة (شَمْسْ) التي تتكوّن من مقطع طويل مزدوج الإغلاق، على الوجه (شَمِسْ)، جاعلين المقطع الأصيل مقطعين اثنين أسهل منه؛ للتخلّص من ثقله:

Šams→ Ša\ mis

ولعلّ هذا هو السبب نفسه الذي جعل العرب في فصيحتهم ينطقون بعض الكلمات على هيئتين مختلفتين، من ناحية التشكيل المقطعيّ، ومن ذلك كلمة (شَعْرْ) التي تنطق أيضًا على (شَعَرْ) (ابن منظور، د. ت؛ شعر):

Ša؟r→ Ša\ ؟ar

ومن صور استثقال المقطع في الفصيحة أيضًا، تحويل المقطع الطويل المغلق إلى مقطع متوسّط مغلق، عند اشتقاق الأمر من الفعل الأجوف؛ فيقال، مثلًا: (قُلْ) من الفعل (قالَ)، على الرغم من أنّ الأصل في الأمر هو (قولْ) (شاهين، 1980، الصفحات 85-86):

qaa\ la→ quul→ qul

وكما تختلف المقاطع منفردة في سهولة النطق عن بعضها بعضًا، يختلف نطق تآلفها في السياق؛ فقد يكون النسيج المقطعيّ ثقيلًا، وقد يكون سلسًا، وذلك وفق نوع مقاطعه وترتيبها فيه؛ فيكتسب النسيج،

مثلًا، سلاسة نطقيّة إذا غلب فيه المقطعان المتوسّطان: المفتوح والمغلق معًا، وخصوصًا إذا كانا متتابعين. وممّا يؤكّد ذلك قول محمّد مندور في بحر الهزج: سلاسة الموسيقى في هذا البحر الذي وزنه: (مَفاعيلُنْ مَفاعيلُنْ) في كلّ شطر، إنّما أتت من غلبة المقطعين المتوسّطين؛ ففي كلّ تفعيلة مقطع قصير، ثمّ ثلاثة مقاطع متوسّطة (مندور، 1988، صفحة 95). وللناطق أن يحسّ بهذه السلاسة حين يقرأ، مثلًا، قول أبي فراس من هذا البحر:

(الهزج)

أَيـــــا قَلْبـــــي، أَمـــــا تَخْشَـــــعْ؟

وَيـــــا عِلْمـــــي، أَمـــــا تَنْفَـــــعْ؟

المصدر: (الحمدانيّ، 1993، صفحة 211)

ʔa\ yaa\ qal\ bii\ ʔa\ maa\ tax\ Šaʕ ..... wa\ yaa\ ʕil\ mii\ ʔa\ maa\ tan\ faʕ

ومن ثقل التآلف المقطعيّ في السياق تتابع ثلاثة مقاطع قصيرة فأكثر، على الرغم من أنّ هذا المقطع الأسهل نطقًا في انفراده. وممّا يؤكّد ذلك أنّ الشعر العربيّ نأى عن استخدام ثلاثة مقاطع قصيرة متوالية؛ لما تحدثه من ثقل في النطق، إلّا في تفعيلة واحدة نادرة الاستعمال، وهي تفعيلة (مُتَعِلُنْ)؛ إحدى صور (مُسْتَفْعِلُنْ) (التوّاب، 1999، صفحة 158). ولنا أن نتحسّس ثقل هذه التفعيلة المكوّنة من ثلاثة مقاطع قصيرة متوالية ومقطع متوسّط، في أوّل هذا البيت لأبي فراس:

(الرجز)

وَأَخَـــذَ الـــدُّرّاجُ فـــــي الصِّيـــــاحِ

مُكْتَنِفًـــــا مِـــــنْ ســـــائِرِ النَّـــــواحي

المصدر: (الحمدانيّ، 1993، صفحة 357)

[الدرّاج: نوع من الطيور. مكتنفًا: مختبئًا (ابن منظور، د. ت؛ درج؛ كنف)]

wa\ ʔa\ xa\ ðad\ dur\ raa\ ʤu\ fiṢ\ Ṣi\ yaa\ ḥii ..... muk\ ta\ ni\ fan\ min\ saa\ ʔi\ rin\ na\ waa\ ḥii

ولقد استثمر المحدثون هذا النطق المقطعيّ في دراسة الدلالة الصوتيّة في النصّ؛ فاستوحوا من ثقل المقاطع ما يناسبه من دلالات، كدلالة الثقل، والبطء، والشدّة؛ واستوحوا من سلاسة المقاطع الدلالات المناسبة، كدلالة السهولة، والخفّة.

ومن دلالة الثقل قوله، تعالى: ﴿**فَإِذَا جَآءَتِ ٱلصَّآخَّةُ**﴾ [عبس: 33]. تعني كلمة ﴿**ٱلصَّآخَّة**﴾ التي ذكرتها هذه الآية: صيحة يوم القيامة التي تصخّ الآذان (الصابوني، 1981، صفحة 521، جزء 3). وفي هذه الكلمة يقول سيّد قطب: "لفظة تكاد تخرق صماخ الأذن في ثقلها، وعنف جرسها، وشقّه للهواء شقًّا؛ حتّى يصل إلى الأذن صاخًّا مُلِحًّا" (قطب، 2002، صفحة 93).

وممّن استوقفتهم هذه الكلمة حسين البكري؛ فيرى أنّ ثقل نطقها الذي يوحي بالهول والشدّة، يتركّز في مقطع شديد الثقل في بنيتها، إضافة إلى الأصوات التي تشغلها، كالصاد المفخّمة، وهذا المقطع هو الطويل المغلق في أوّل الكلمة: Ṣaax\ xah (البكري، 2012، صفحة 25).

ومن دلالة الثقل أيضًا قوله، تعالى: ﴿**فَمَن يُرِدِ ٱللَّهُ أَن يَهْدِيَهُۥ يَشْرَحْ صَدْرَهُۥ لِلْإِسْلَٰمِ ۖ وَمَن يُرِدْ أَن يُضِلَّهُۥ يَجْعَلْ صَدْرَهُۥ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِى ٱلسَّمَآءِ ۚ كَذَٰلِكَ يَجْعَلُ ٱللَّهُ ٱلرِّجْسَ عَلَى ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ**﴾ [الأنعام: 125]. تعني هذه الآية أنّه من شاء الله، تعالى، هدايته قذف في قلبه نورًا؛ فينفسح له وينشرح. ومن شاء، سبحانه، إضلاله جعل صدره شديد الضيق؛ لا يتّسع لشيء من الهدى، ولا يخلص إليه شيء من الإيمان، كالذي يحاول الصعود إلى السماء، وهو أمر غير ممكن (الصابوني، 1981، الصفحات 416-417، جزء 1).

ومن اللافت في هذه الآية كلمة ﴿**يَصَّعَّدُ**﴾؛ لما تحمله من ثقل نطقيّ. وقد جاء نسيجها المقطعيّ على النحو: yaṢ\ Ṣaʔ\ ʔa\ du. وفي ثقل هذه الكلمة يقول ماجد النجّار: إنّ من شأن هذا الثقل، وهذا البطء

في إيقاع كلمة ﴿يَصَّعَّدُ﴾ أن يوحيا بثقل الحركة وبطئها في دلالة الصعود. والذي أكسب الكلمة هذا الثقل تجاور مقطعين متوسّطين مغلقين فيها، ومقطعين قصيرين؛ وتكرار الصامتين: الصاد والعين (النجّـار، 2016، صفحة 514).

ومن أمثلة دلالة السهولة ما وجده أيضًا ماجد النجّار، في قوله، تعالى، مخاطبًا الرسول، عليه السـلام: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ* وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ﴾ [الشرح: 1-2]:

ʔa\ lam\ naš\ raḥ\ la\ ka\ ṣad\ rak* wa\ wa\ ḍaʕ\ naa\ ʕan\ ka\ wiz\ rak

فيرى النجّار أنّ النسيج المقطعيّ لهاتين الآيتين جاء موحيًا بدلالتيهما: شرح الصدر، ووضـع الـوزر؛ وذلك لما في هذا النسيج من خفّة نطقيّة، تعود إلى غلبة المقاطع المتوسّطة: المفتوحة والمغلقـة؛ فيبلـغ عدد هذه المقاطع في الآيتين (10) مقاطع من (16) مقطعًا (صفحة 564).

6.3.2 زمن النطق

من العوامل التي اعتمد عليها المحدثون في استيحاء المقاطع الزمن الذي يسـتغرقه نطقهـا؛ فالمقـاطع ليست متشابهة في هذا الزمن؛ فالمقطع القصير، مثلًا، يستغرق نطقه زمنًا أقلّ من الذي يستغرقه نطـق المقطع المتوسّط (النويهي، د. ت، صفحة 53، جزء 1)، والمقطع المتوسّط المفتوح الذي ينتهي بحركة طويلة يستغرق زمنًا أطول من المتوسّط المغلق. والذي يحدّد هذا الزمن عدد الأصوات فـي المقطـع، وطبيعة حركته؛ من ناحية الطول والقصر؛ فالحركة الطويلة أطول زمنًا من الحركـة القصـيرة، وإن كانت القصيرة مقرونة بصامت (النوري، 1999، صفحة 240).

ومن هذه الميزة المقطعيّة استوحيت الدلالات التي توافقها؛ فاستوحيت، مثلًا، من قصـر الـزمن دلالـة السرعة، ومن طوله دلالة الامتداد، والشمول.

ومن دلالة السرعة قول امرئ القيس واصفًا حصانه:

(الطويل)

مِكَــــرٍّ، مِفَــــرٍّ، مُــــــقْبِلٍ، مُــــدْبِرٍ مَعًــــا كَجُلْمودِ صَــخْرٍ حَطَّــهُ السَّــيْلُ مِــنْ عَــلِ

المصدر: (امرؤ القيس، د. ت، صفحة 119)

mi\ kar\ rin\ mi\ far\ rin\ muq\ bi\ lin\ mud\ bi\ rin\ ma\ ʕan ..... ka\ ʤul\ muu\ di\ ṣax\ rin\ ḥaṭ\ ṭa\ hus\ say\ lu\ min\ ʕa\ lii

فالشاعر، كما يرى محمّد العبد، قد حقّق في هذا البيت سرعة في الإيقاع تنسجم مع وصــف الحصــان بالسرعة، وذلك بنظم البيت على المقطعين: القصير والمتوسّط المغلق اللذين هما الأقلّ زمنًا في النطــق بين المقاطع؛ فلا يرد في البيت من المقاطع التي يحتاج نطقها إلى زمن طويل سوى اثنين فقط، وهمــا المقطعان المتوسّطان المفتوحان: muu- lii (العبد، 1988، صفحة 47).

ومن أمثلة دلالة الامتداد ما يراه النويهي في بيت المتنبّي:

(الطويل)

وَتَضْــرِيبُ أَعْنَــاقِ المُلُــوكِ، وَأَنْ تُــــرى لَــكَ الهَبَــواتُ السّــودُ والعَسْــكَرُ المَجْــرُ

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 234، جزء 1)

[الهبوات: جمع هبوة، وهي الغبار. المجر: الضخم (ابن منظور، د. ت؛ هبو؛ مجر)]

wa\ taḍ\ rii\ bu\ ʔaʕ\ naa\ qil\ mu\ luu\ ki\ wa\ ʔan\ tu\ raa ..... la\ kal\ ha\ ba\ waa\ tus\ suu\ du\ wal\ ʕas\ ka\ rul\ maʤ\ ruu

فيقول النويهي: يكثر الشاعر في هذا البيت، قبل قوله: "**والعَسْكَرُ المَجْــرُ**"، مــن المقــاطع المتوسّــطة المفتوحة المنتهية بحركات ممدودة؛ فيستعمل منها ستّة، وهي: rii- naa- luu- raa- waa- suu؛ وذلك

لأنّ هذه المقاطع أكبر تمثيلًا لما يريد الشاعر تصويره من حركات السيف الواسعة الكاسحة التي تمتدّ فيها الذراع إلى أقصى اليمين، وأقصى اليسار؛ لتطيح بأعناق الملوك في كلّ جهة؛ ولأنّ هذه المقاطع أيضًا أكبر تصويرًا لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذي تثيره سنابك الخيل؛ فيتصاعد إلى كبد السماء طبقة فوق طبقة، تمثّلها المدّات المتتالية. وحين يصل الشاعر إلى قوله: "والعَسْكَرُ المَجْرُ"، نجده يترك المدّات فجأة، لاجئًا إلى المقاطع المتوسّطة المغلقة: wal- ʔas- rul- madʒ؛ ليعود بنا فجأة من السماء إلى الأرض الصلبة؛ لنرى عليها ذلك الجيش الجرّار، ونسمع دبيبه الثقيل (النويهي، د. ت، الصفحات 51-52، جزء 1).

ومن أمثلة دلالة الشمول قوله، تعالى، مخاطبًا نبيّه الكريم: ﴿**وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا كَآفَّةٗ لِّلنَّاسِ بَشِيرٗا وَنَذِيرٗا**﴾ [سبأ: 28]؛ فقد جاء إيقاع كلمة ﴿**كَآفَّةً**﴾: kaaf\ fa\ tan، في هذه الآية، كما يقول محمّد حسين الصغير، متّفقًا مع دلالة الآية على شمول رسالة النبيّ، عليه السلام، الناسَ جميعًا، في كلّ زمان ومكان؛ وذلك لاحتواء الكلمة على مقطع طويل مغلق، يستغرق نطقه زمنًا طويلًا، وهو: kaaf (الصغير، 2000، الصفحات 170-171).

6.3.3 فتح المقطع وإغلاقه

وجد المحدثون في انفتاح المقاطع المفتوحة، وانغلاق المغلقة، ما يمكن أن يرشح بدلالات تتّفق مع سياق النصّ، وهذه الدلالات هي:

دلالة الفتح، والإغلاق، وما جرى مجراهما من دلالات. ويعود سبب هاتين الدلالتين، كما أرى، إلى انطلاق نَفَس الناطق مع المقطع المفتوح الذي ينتهي بحركة، وعدم انطلاقه مع المقطع المغلق الذي ينتهي بصامت؛ فمن شأن الانطلاق أن يوحي بدلالة الفتح، ومن شأن الانحباس أن يوحي بدلالة الإغلاق.

ومن أمثلة هاتين الدلالتين قوله، سبحانه: ﴿**ما يَفْتَحِ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَاۖ وَمَا يُمْسِكْ فَلَا مُرْسِلَ لَهُۥ مِنۢ بَعْدِهِۦۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ**﴾ [فاطر: 2]؛ فقد جاءت كلمة ﴿**مُمْسِكَ**﴾: mum\ si\ ka، كما يقول محمّد داود، منتهية بمقطع مفتوح (ka)؛ لتنسجم بذلك مع دلالة فتح الرحمة: ﴿**ما يَفْتَحِ ٱللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ**﴾. وفي المقابل، جاء الفعل ﴿**يُمْسِكْ**﴾ منسجمًا مع دلالة الإمساك: ﴿**فَلَا مُرْسِلَ لَهُۥ مِنۢ بَعْدِهِۦۚ**﴾؛ لانتهائه بمقطع مغلق: yum\ sik (داود، 2001، صفحة 33).

ومن الأمثلة أيضًا قوله، تعالى: ﴿**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلْفَلَقِ* مِن شَرِّ مَا خَلَقَ**﴾ [الفلق: 1-2]:

qul\ ʔa\ ʕuu\ ðu\ bi\ rab\ bil\ fa\ laq* min\ Šar\ ri\ maa\ xa\ laq

تقول سناء محمّد وحازم إسماعيل: بدأت الآية الأولى بأمر الله، سبحانه، أن يُستعاذ به: ﴿**قُلْ أَعُوذُ**﴾. وقد جاء الفعل ﴿**أَعُوذُ**﴾، في هذا الأمر، مشعرًا بالراحة والاطمئنان؛ لانفتاح مقاطعه الثلاثة؛ فمن شأن هذا الانفتاح أن يوحي بأنّ الطريق مفتوحة لطلب الإعاذة أمام المستعيذ: ʔa\ ʕuu\ð u. وتنتهي الآية، في حال الوقف، بمقطع متوسّط مغلق: laq؛ لتشعر بالانغلاق التامّ في نفس الإنسان؛ إن لم يستجب لأمر الله، تعالى، بالاستعاذة من شرّ ما خلق. أمّا الآية الثانية، فقد بدأت بمقطعين متوسّطين مغلقين، وهما: min\ Šar؛ للدلالة على أنّ الشرّ يطبق على صدر الإنسان عند أيّة غفلة. وبعد هذين المقطعين تأتي ثلاثة مقاطع مفتوحة: ri\ maa\ xa؛ للإيحاء بفرج الله، تعالى، حين يستعيذ الإنسان به (محمّد وإسماعيل، 2013، صفحة 602، 604، 606).

دلالة الشدّة، والحزم، والقطع، وما جرى مجراها؛ فمن شأن انغلاق المقطع الصوتيّ أن يوحي بهذه الدلالات؛ لكونه يسمح بتأكيد جرس الصامت الذي ينتهي به المقطع؛ لعدم امتداد النَّفَس (النويهي، د. ت، صفحة 51، جزء 1).

ومن أمثلة هذه الدلالات ما التمسه محمود نحلة في قوله، تعالى: ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾ [الفجر: 13]، وفي قوله، سبحانه: ﴿إِنَّهُۥ لَقَوْلٌ فَصْلٌ* وَمَا هُوَ بِٱلْهَزْلِ﴾ [الطارق: 13–14]:

fa\ ṣab\ ba\ ʔa\ lay\ him\ rab\ bu\ ka\ saw\ ṭa\ ʔa\ ðaab

ʔin\ na\ huu\ la\ qaw\ lun\ faṣl* wa\ maa\ hu\ wa\ bil\ hazl

[في مقطع (huu) من ﴿إِنَّهُۥ﴾، تُشبع حركة الضمير المتّصل؛ الهاء؛ أي تنطق طويلة، لا قصيرة. يقول سيبويه في حركة هذا الضمير: إنّها تشبع في العربيّة؛ إذا كان الحرف الذي قبل الضمير متحرّكًا (سيبويه، 1982، صفحة 190، جزء 4)]

يرى نحلة أنّ المقاطع المغلقة، في الآية الأولى: ṣab- lay- him- rab- saw-ð aab، تكاد تبرز لنا بانغلاقها كيف ينصبّ العذاب على الكافرين انصبابًا في شدّة وعنف (نحلة، 1981، الصفحات 360–361).

ويقول في الآيتين الأخريين: انظر كيف عبّر القرآن الكريم بهذه المقاطع المغلقة عن الحزم القاطع، والجدّ الفاصل الذي لا مجال فيه لتهاون، ولا تجوّز: ʔin- qaw- lun- faṣl- bil- hazl؛ فهذه المقاطع حادّة حاسمة في موقف الجدّ والفصل، وهي خير تعبير عنه (صفحة 361).

6.3.4 الحركة الطويلة

وجد الدارسون المحدثون في طبيعة نطق الحركة الطويلة ما يوافق بعض الحالات النفسيّة؛ فيرون، مثلًا، أنّ امتداد هذه الحركة يحاكي ما يطلقه المتحسّر النادم من أصوات (النجّار، 2016، صفحة 408)، وأنّه يمكن أن يوحي بدلالة الراحة والاطمئنان (مندور، 1988، صفحة 80)؛ لأنّه بمنزلة تلك الزفرات التي يخرجها المتعب من صدره؛ ليستريح.

ولقد حمّل الدارسون المقاطع الصوتيّة التي تحتوي على الحركة الطويلة ما وجدوه في هذه الحركة من دلالات؛ لكونها تمثّل الصوت الأبرز في المقطع. ومن ذلك ما التمسه محمّد الرقب في قوله، تعالى: ﴿إِلَّآ أَصۡحَٰبَ ٱلۡيَمِينِ* فِي جَنَّٰتٖ يَتَسَآءَلُونَ* عَنِ ٱلۡمُجۡرِمِينَ﴾ [المدّثّر: 39-41]:

ʔil\ laa\ ʔaṣ\ ḥaa\ bal\ ya\ miin* fii\ ʤan\ naa\ tin\ ya\ ta\ saa\ ʔa\ luun* ʕa\ nil\ muʤ\ ri\ miin

فيقول الرقب: جاءت هذه الآيات الثلاث منتهية بمقطع طويل مغلق: miin- luun- miin؛ لتوحي بامتداد هذا المقطع بما يجده المؤمنون من راحة ونعيم في الجنّة، بعد أن وجدوا من استهزاء الكافرين ما وجدوا في الحياة الدنيا (الرقب، 2011، صفحة 101).

ومن ذلك أيضًا ما تنبّه عليه محمود نحلة في قوله، سبحانه: ﴿... يَوۡمَئِذٖ يَتَذَكَّرُ ٱلۡإِنسَٰنُ وَأَنَّىٰ لَهُ ٱلذِّكۡرَىٰ* يَقُولُ يَٰلَيۡتَنِي قَدَّمۡتُ لِحَيَاتِي﴾ [الفجر: 23-24]:

yaw\ ma\ ʔi\ ðin\ ya\ ta\ ðak\ ka\ rul\ ʔin\ saa\ nu\ wa\ ʔan\ naa\ la\ huð\ ðik\ raa* ya\ quu\ lu\ yaa\ lay\ ta\ nii\ qad\ dam\ tu\ li\ ḥa\ yaa\ tii

فيرى نحلة أنّ المقاطع المتوسّطة المفتوحة، في هاتين الآيتين، عبّرت عن حالة ندم الإنسان المقصّر يوم القيامة؛ فكأنّ امتداد هذه المقاطع في النطق نوح النادم الآسي؛ لما فرّط في جنب الله، سبحانه، في الحياة الدنيا: saa- naa- raa- quu- yaa- nii- yaa- tii (نحلة، 1981، الصفحات 359-360).

6.3.5 هيئة ترتيب المقاطع

ممّا لفت انتباه الدارسين في الربط بين دلالة النصّ ومستواه الصوتيّ هيئة ترتيب المقاطع؛ فقد وجدوا أنّ ترتيب مقاطع معيّنة على هيئة معيّنة قد يكون متّفقًا مع دلالة السياق، مولّدًا بذلك دلالة مقطعيّة تكسب السياق جمالًا أسلوبيًّا. ومن أمثلة ذلك:

قول الله، تعالى: ﴿فَأَثَرۡنَ بِهِۦ نَقۡعٗا* فَوَسَطۡنَ بِهِۦ جَمۡعًا﴾ [العاديات: 4-5].

fa\ ʔa\ θar\ na\ bi\ hii\ naq\ ʕaa* fa\ wa\ saṭ\ na\ bi\ hii\ ʤam\ ʕaa

تصف هاتان الآيتان خيل المجاهدين في سبيل الله، سبحانه؛ كيف تثير بعدوها غبارًا كثيفًا يتوسّطه جمع المتقاتلين (الصابوني، 1981، صفحة 593، جزء 3).

وكلّ واحدة من الآيتين، كما يقول ماجد النجّار، بدأت بمقطعين قصيرين سريعين في النطق، كأنّهما ينقران نقرًا، يليهما مقطع متوسّط أطول منهما؛ ثمّ تتكرّر هذه البنية المقطعيّة في كلّ من الآيتين، وذلك على النحو: fa\ ʔa\ θar- na\ bi\ hii* fa\ wa\ saṭ- na\ bi\ hii. وتكرار هذه البنية، في الآيتين، من شأنه أن يحدث إيقاعًا يوحي بحركة تلك الخيل التي تثير الغبار (النجّار، 2016، صفحة 561).

ويمكن تأكيد ما ذهب إليه النجّار بما ذكرتُه سابقًا (تنظر الصفحة 103)، وهو أنّ العرب استوحوا الدلالة ذاتها من تكرار تفعيلة (فَعِلُنْ) في بحر الخبب؛ فهذه التفعيلة تتكوّن من مقطعين قصيرين، فمقطع متوسّط.

قول امرئ القيس واصفًا شعر محبوبته:

(الطويل)

وَفَـرْعٍ يَزيـنُ المَـتْنَ أَسْـوَدَ فـاحِمٍ أَثيـثٍ كَـقِنْـوِ النَّخْـلَةِ المُتَعَثْـكِـلِ

المصدر: (امرؤ القيس، د. ت، صفحة 115)

[الفرع: الشَّعر التامّ. أثيث: كثير متراكب. القنو: عذق النخلة بما فيه من الرطب. المتعثكل: يقال: تعثكل العذق؛ أي كثرت شماريخه (ابن منظور، د. ت؛ فرع؛ أثث؛ قنو؛ عثكل)]

يرى محمّد العبد أنّ البنية المقطعيّة لكلمة "**المُتَعَثْـكِـلِ**": mu\ ta\ ʔaθ\ ki\ li، جاءت محاكية صورةَ ذلك الشَّعر المتداخل الكثيف الملقى على ظهر المحبوبة؛ فقد بدأت البنية بمقطعين قصيرين سريعي النطق (mu\ ta)، يصوّران بسرعتهما بداية تدرّج شعر المحبوبة على رأسها، وأعلى كتفها؛ ثمّ يأتي

مقطع متوسّط مغلق (ʔaθ)، أطول في النطق من القصيرين، مصوّرًا طول الشعر واسترساله على الكتف؛ ثمّ تختم البنية بمقطعين قصيرين آخرين (ki\ li)، من شأنهما أن يصوّرا نهاية تدرّج الشعر، واستقراره (العبد، 1988، الصفحات 85-86).

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ العبد، في تحليله هذا، أهمل إطلاق كسرة اللام التي وقعت رويًّا، عند تقطيع الكلمة؛ فأبقى الحركة قصيرة على الأصل، وهي في البيت يجب أن تكون طويلة؛ ليستقيم الوزن الذي هو بحر الطويل. وبكلمة أخرى: يجب أن يكون تقطيع الكلمة على النحو: mu\ ta\ ʔaθ\ ki\ lii، والأولى أن يكون تحليلها وفق هذا التقطيع، كأن يقال: يصوّر المقطعان القصيران في بداية الكلمة بداية تدرّج الشعر، ثمّ يأتي مقطع متوسّط مغلق يصوّر طول الشعر واسترساله، يليه مقطع قصير يقطع استرسال الشعر بقصر نطقه، كأنّه طيّة في وسط الشعر؛ ثمّ يسترسل الشعر مرّة أخرى، بعد هذه الطيّة اللطيفة، مع امتداد نطق المقطع المتوسّط المفتوح (lii)، في آخر الكلمة.

6.3.6 عدد المقاطع

ممّا اعتمد عليه الدارسون في استيحاء المقاطع عددها في دالّ معيّن، مقارنة بعددها في دالّ آخر، في النصّ ذاته؛ فاستوحوا بهذه المقارنة العدديّة دلالة الأفضليّة.

ومن صور ذلك ما وجدته عزّة عدنان عِزّة، ورافع مالو في قوله، تعالى، مخاطبًا رسوله، عليه السلام: ﴿وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ ٱلْأُولَىٰ﴾ [الضحى: 4]:

wa\ lal\ ʔaa\ xi\ ra\ tu\ xay\ run\ la\ ka\ mi\ nal\ ʔuu\ laa

فيقول الباحثان: في سورة الضحى، فاقت هذه الآية التي تتكوّن من (14) مقطعًا الآيات الأخرى في عدد المقاطع، وفي ذلك انسجام مع الدلالة التي تحملها الآية، وهي أفضليّة الآخرة (عزّة ومالو، 2009، صفحة 9).

ومن الأمثلة أيضًا ما وقع في هذا البيت للبيد بن ربيعة:

(الكامل)

وإذا الأمانـــةُ قُسِّـــمَتْ فـــي مَعْشَـــرٍ أَوْفـــى بـــأَوْفَرِ حظِّنـــا قَسّـــامُها

المصدر: (ابن ربيعة، د. ت، صفحة 180)

يفخر الشاعر في هذا البيت بقومه؛ فيقول: لو قُسّمت الأمانة على الناس؛ لأعطى مـن يقسّـمها قـومي النصيب الأكبر.

وفي هذا البيت نظر عبد الله حمد مقارنًا بين هاتين الكلمتين اللتين تشتركان في الأصل نفسه: "قُسِّـمَتْ": qus\ si\ mat، و"قَـسّامُـها": qas\ saa\ mu\ haa؛ فنصّ على أنّ كلمة "قَـسّامُـها" التي وقعت في سياق حظّ قوم الشاعر، جاءت مكوّنة من أربعة مقاطع؛ لتفوق بذلك ثلاثة المقاطع في كلمة "قُسِّمَتْ" التي وقعت في سياق توزيع الأمانة على الناس، وكأنّ الشاعر يريد أن يؤكّد بذلك ما نصّ عليـه فـي بيتـه (حمد، 2018، صفحة 175).

6.4 نماذج تطبيقيّة

1. يقول الله، تعالى: ﴿**تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ* مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ* سَيَصْلَىٰ نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ* وَٱمْرَأَتُهُۥ حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبِ* فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**﴾ [المسد: 1–5]:

tab\ bat\ ya\ daa\ ʔa\ bii\ la\ ha\ bin\ wa\ tabb* maa\ ʔaʏ\ naa\ ʕan\ hu\ maa\ lu\ huu\ wa\ maa\ ka\ sab* sa\ yaṢ\ laa\ naa\ ran\ ðaa\ ta\ la\ hab* wam\ ra\ ʔa\ tu\ huu\ ḥam\ maa\ la\ tal\ ḥa\ ṭab* fii\ ʤii\ di\ haa\ ḥab\ lun\ min\ ma\ sad

تتحدّث هذه السورة عن هلاك أبي لهب، وهلاك امرأته؛ بسبب عدائهما الشديد لرسول الله، عليه السلام، وإيذائهما إيّاه (الصابوني، 1981، صفحة 617، جزء 3).

تبدأ الآية الأولى من السورة بفعل ماضٍ: ﴿**تَبَّتْ**﴾، من شأنه أن يدلّ بصيغته على انتهاء الحدث؛ أي ثبوت هلاك أبي لهب؛ فلم يقل الله، سبحانه: ستتبّ يدا أبي لهب؛ لكيلا يكون هناك أمل في مغفرة يرجوه هذا الكافر.

ولقد جاء الفعل ﴿**تَبَّتْ**﴾ مكوّنًا من مقطعين متوسّطين مغلقين: tab\ bat؛ لينسجم بذلك مع دلالته؛ فهذان المقطعان يشعران بإغلاقهما بانغلاق باب رحمة الله، سبحانه، ومغفرته في وجه هذا المشرك الذي آذى النبيّ، عليه السلام.

وتنتهي الآية بمقطع طويل مزدوج الإغلاق، شديد الثقل في النطق: tabb؛ ليؤكّد المقطع بإغلاقه المزدوج أن لا مفرّ لأبي لهب من الهلاك، وليوحي بثقله النطقيّ بشدّة العذاب الذي كتب على أبي لهب.

وبعد هذا الإغلاق الذي ختمت به الآية الأولى، تبدأ الآية الثانية بمقطع متوسّط مفتوح: maa، يمثّله حرف النفي ﴿**مَآ**﴾. وهذا الانفتاح المقطعيّ لم يقع، بعد الإغلاق الذي سبقه، ليفتح فسحة من أمل في النجاة لأبي لهب، بل ليفتح بابًا من الحسرة والندامة؛ فلم تغنِ عن أبي لهب أمواله، وما كسبه في حياته: ﴿**مَآ أَغۡنَىٰ عَنۡهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ**﴾.

وإنّ لنا أن نستشعر صيحات أبي لهب في النار، نادمًا متحسّرًا، في امتداد النطق مع هذه المقاطع المتوسّطة المفتوحة المطّردة في الآية: maa- naa- maa- huu- maa.

ويستمرّ شعور القارئ بصياح هذا الكافر في الآية الثالثة: ﴿**سَيَصۡلَىٰ نَارٗا ذَاتَ لَهَبٖ**﴾، وذلك مع مدّ ثلاثة مقاطع متوسّطة مفتوحة أخرى، وهي: laa- naa- ð aa.

وتنتهي هذه الآية التي تصف النار التي سيصلاها أبو لهب بمقطع متوسّط مغلق: hab؛ لتوحي بانغلاق النار على هذا المشرك، وكأنّها تشير بهذا الإغلاق المقطعيّ في نهايتها إلى قوله، تعالى، واصفًا جهنّم: ﴿**إِنَّهَا عَلَيۡهِم مُّؤۡصَدَةٞ**﴾ [الهمزة: 8]؛ أي مطبقة مغلقة (الصابوني، 1981، صفحة 603، جزء 3).

ثمّ تنتقل السورة، بعد ذلك، إلى الحديث عن امرأة أبي لهب، واصفة إيّاها، في الآية الرابعة، بـ﴿**حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبِ**﴾: ḥam\ maa\ la\ tal\ ḥa\ ṭab؛ فقد كانت تضع الحطب الشائك في طريق النبيّ، عليه السلام؛ لإيذائه (الزمخشريّ، 2009، صفحة 1227). وكلمة ﴿**حَمَّالَةَ**﴾ صيغة للمبالغة؛ تدلّ على شدّة إيذاء هذه المرأة الرسولَ، عليه السلام، ومدى بغضها إيّاه؛ فاستحقّت بذلك العذاب الأليم كزوجها. ولنا أن نلتمس شدّة إيذائها وبغضها في الامتداد النطقيّ لهذا المقطع المتوسّط المفتوح، في الكلمة: maa.

وإذا كان إغلاق المقطع يوحي بالحسم والصرامة (نحلة، 1981، صفحة 361)؛ فإنّ من شأن المقطع المتوسّط المغلق (ḥam) الذي تبدأ به الكلمة أن يوحي بإصرار هذه المرأة على إيذاء النبيّ، عليه السلام.

وقد خصّ الله، سبحانه، امرأة أبي لهب بعذاب شديد، في جهنّم، وهو ﴿**حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**﴾؛ أي: حبل من ليف قد فتل فتلًا شديدًا، يكون في عنقها (الزمخشريّ، 2009، صفحة 1227). ولو نظرنا في النسيج المقطعيّ لهذا التركيب الذي يصف الحبل: ḥab\ lun\ min\ ma\ sad؛ لوجدنا أنّ الغلبة فيه للمقطع المتوسّط المغلق؛ بوروده أربع مرّات من خمسة مقاطع؛ وذلك لتصوير شدّة التفاف الحبل على عنق امرأة أبي لهب، بإغلاق المقاطع الأربعة.

2. يقول رسول الله، صلّى الله عليه وسلّم: "إِنَّ اللهَ لَيُمْلِي لِلظَّالِمِ، حَتَّى إِذا أَخَذَهُ لَمْ يُفْلِتْه" [البخاريّ، محمّد بن إسماعيل: صحيح البخاريّ. كتاب التفسير، باب ﴿وَكَذَٰلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَآ أَخَذَ ٱلْقُرَىٰ وَهِىَ ظَٰلِمَةٌ ۚ إِنَّ أَخْذَهُۥٓ أَلِيمٌ شَدِيدٌ﴾ [هود: 102]، الحديث: 4686]:

ʔin\ nal\ laa\ ha\ la\ yum\ lii\ liʔ\ ʔaa\ li\ mi\ ḥat\ taa\ ʔi\ ð aa\ ʔa\ xa\ ð a\ huu\ lam\ yuf\ lith

يخبرنا الرسول، عليه السلام، في هذا الحديث، أنّ الله، سبحانه، يؤجّل عقاب الظالم حتّى تتكدّس عليه المظالم، فيأخذه بعد ذلك أخذًا شديدًا، لا يفلت منه.

ولقد جاءت البنية المقطعيّة لهذا الحديث منسجمة مع معانيه؛ فلو نظرنا في تركيب الحديث قبل الفعل "أَخَذَهُ": "لَيُمْلي لِلظّالِمِ، حَتّى إِذا": la\ yum\ lii\ liðˤ\ ðˤaa\ li\ mi\ ḥat\ taa\ ʔi\ðˤ aa؛ لوجدنا أنّ التركيب قد اشتمل على أربعة مقاطع متوسّطة مفتوحة: lii- ðˤaa- taa-ðˤ aa، يمدّها الناطق في نطقه متفرّقة بين المقاطع الأخرى؛ ليستشعر في امتدادها تطويل الله، تعالى، الزمنَ للظالم، وتأخير العقاب.

وإذا ما وصلنا إلى الفعل "أَخَذَهُ" الذي يعبّر عن عقاب الله، سبحانه، نجد ألسنتنا تثقل بنطق هذه المقاطع القصيرة المزدحمة: ʔa\ xa\ ðˤ a؛ لنستشعر في هذا الثقل شدّة أخذ الله، تعالى، للظالم.

وبعد هذا الثقل، ينتهي الحديث بعبارة: "لَمْ يُفْلِتْه" التي تخبر بأنّ عذاب الله، تعالى، مطبق على الظالم إطباقًا لا مفرّ منه. وقد جاءت العبارة مكوّنة من ثلاثة مقاطع مغلقة: lam\ yuf\ lith؛ لتوحي بانغلاق هذه المقاطع، وخصوصًا المقطع المزدوج الإغلاق (lith) الذي يتشكّل بالوقف، بدلالة إطباق العذاب، وعدم الإفلات منه.

3. يقول جميل بثينة:

(المتقارب)

وَكانَ التَّفَرُّقُ عِنْدَ الصَّبا ... حِ عَنْ مِثْلِ رائِحَةِ العَنْبَرِ

خَليلانِ لَمْ يَقْرُبا ريبَةً ... وَلَمْ يُسْتَخَفّا إِلى مُنْكَرِ

المصدر: (جميل بثينة، 1982، صفحة 109)

wa\ kaa\ nat\ ta\ far\ ru\ qu\ ʕin\ daṣ\ ṣa\ baa ..... ḥi\ ʕan\ miθ\ li\ raa\ ʔi\ ḥa\ til\ ʕan\ ba\ rii

xa\ lii\ laa\ ni\ lam\ yaq\ ru\ baa\ rii\ ba\ tan ..... wa\ lam\ yus\ ta\ xaf\ faa\ ʔi\ laa\ mun\ ka\ rii

بيتان لا ثالث لهما، يفخر فيهما الشاعر بعفّته، وعفّة محبوبته بثينة؛ فكانا يلتقيان ليلًا، دون أن يخدش أحدهما عفّة الآخر؛ ليفترقا عند الصباح طاهرين طيّبين، كرائحة العنبر الفوّاحة.

ولهذين البيتين حكاية مقطعيّة لطيفة، تنسجم مع دلالتهما. لننظر، بداية، في هذه العبارة: "كانَ التَّفَرُّقُ عِنْدَ الصَّباحِ": kaa\ nat\ ta\ far\ ru\ qu\ ʔin\ daṣ\ ṣa\ baa\ ḥi. تبدأ العبارة بمقطع متوسّط مفتوح (kaa)، يمتدّ في النطق، كأنّه امتداد ذلك الليل الذي يأنس به الحبيبان. ثمّ يفاجئنا، بعد هذا المقطع، مقطع متوسّط مغلق (nat)، يؤذن بإغلاقه بانتهاء لقاء الحبيبين، كأنّه الصبح الذي حلّ فجأة، منهيًا ذلك اللقاء. ثمّ تكثر بعد ذلك المقاطع القصيرة: ta\ far\ ru\ qu؛ لتصوّر بسرعة نطقها سرعة العاشقين في تفرّقهما عند الصباح؛ لكيلا يراهما أحد. وبعد انشراح قلبي الحبيبين باللقاء، جاء الفراق ليترك فيهما ضيقًا شديدًا، نحسّه في انغلاق المقطعين المتوسّطين: daṣ \ʔin؛ ووجعًا ممتدًّا كامتداد نطق المقطع المتوسّط المفتوح: baa.

ويفترق الحبيبان عند الصباح طاهرين طيّبين، كرائحة العنبر المنتشرة. وللقارئ أن يستشعر انتشار هذه الرائحة، حين يمدّ في نطقه المقطعين المتوسّطين المفتوحين: raa- rii، في قول الشاعر: "رائِحَةِ العَنْبَرِ": raa\ ʔi\ ḥa\ til\ ʕan\ ba\ rii.

ولقد كان الشاعر حريصًا؛ إذ اختار في هذين البيتين العفيفين كلمة "خَليلانِ"؛ ليصف بها علاقته بحبيبته، دون الكلمات الأخرى، كأن يقول: حبيبان، أو: عاشقان؛ فهذه الكلمة التي تعني الصداقة، لا تستدعي إلى الذهن ما قد تستدعيه الكلمتان الأخريان، كالعناق والتقبيل اللذين يخدشان العفّة والطهارة.

وقد جاءت البنية المقطعيّة لكلمة "خَليلانِ": xa\ lii\ laa\ ni، داعمة ما أراده الشاعر من معنى الكلمة؛ فهذه البنية تتكوّن من مقطعين قصيرين، في أوّلها وآخرها، يباعد بينهما امتداد مقطعين متوسّطين مفتوحين، كما باعدت الحشمة بين الشاعر ومحبوبته، في أثناء لقائهما.

ولنا أن نستشعر تحصين الحبيبين نفسيهما من الريبة، والطيش الذي يوقع في المنكر، في لقائهما ليلًا؛ حين نغلق في النطق سبعة مقاطع متوسّطة، في قول الشاعر: "لَمْ يَقْرُبا ريبَةً، ولَمْ يُسْتَخَفّا إلى مُنْكرِ": lam\ yaq\ ru\ baa\ rii\ ba\ tan\ wa\ lam\ yus\ ta\ xaf\ faa\ ʔi\ laa\ mun\ ka\ rii، وهذه المقاطع هي: lam- yaq- tan- lam- yus- xaf- mun.

بعد أن عرفنا الدلالة الصوتيّة متمثّلةً في دلالة الأصوات اللغويّة، ودلالة المقاطع الصوتيّة؛ ننتقل إلى الحديث عن أهمّيّة هذه الدلالة في الدرس اللغويّ.

الفصل السابع

أهمّيّة الدلالة الصوتيّة في الدرس اللغويّ

إنّ درس الدلالة الصوتيّة الذي نبّه عليه ابن جنّي، لم يبق محصورًا في أوراق هذا العالم، بل لقي ما لقيه من قبول واستحسان؛ حتّى غدا في عصرنا من أكثر الدروس التي تُطرق أبوابها، وقد أثبتتْ من الكتب والبحوث في هوامش الفصول السابقة ما يدلّ على كثرة العناية بهذا الدرس.

ولم يكن العلماء والدارسون ليهتمّوا هذا الاهتمام اللافت بالدلالة الصوتيّة؛ لولا أن أدركوا أهمّيّتها في الدرس اللغويّ، سواء أكان ذلك على مستوى اللفظ، أم على مستوى النصّ.

وعلى الرغم من أنّي أشرتُ إلى هذه الأهمّيّة إشارات غير مباشرة في الفصول السابقة، كالكشف عن جماليّات الأسلوب في النصّ القرآنيّ، والنصّ الشعريّ، في الفصل الرابع؛ آثرتُ أن أفرد فصلًا للحديث عن هذه الأهمّيّة؛ فمن شأن هذا الحديث أن يزيد من إقبال الدارسين على الدلالة الصوتيّة التي ما زالت في حاجة إلى مزيد من الجهود؛ لسبر أغوارها.

7.1 أهمّيّة الدلالة الصوتيّة على مستوى اللفظ

تكمن قيمة الدلالة الصوتيّة على مستوى اللفظ في:

7.1.1 تأصيل دلالة اللفظ

إذا أراد أحد منّا أن يؤصّل كلمة ما، فإنّه، في أبسط الأحوال، سيردّها إلى أصلها اللغويّ، كأن يقال: إنّ كلمة (ملعب) مأخوذة من الأصل (لعبَ)، وكلمة (تشاجرَ) مأخوذة من (شجرَ).

لكنّ كثيرًا من اللغويّين لم يكتفوا في التأصيل بهذا الحدّ؛ فنظروا في الأصل اللغويّ نفسه؛ لتأصيل هذا الأصل، وذلك بالاعتماد على الدلالة الصوتيّة. وبكلمة أخرى: علّل هؤلاء اللغويّون لماذا تتكوّن الكلمة من أنواع الأصوات التي تتكوّن منها، دون أنواع الأصوات الأخرى.

ومن هذا التأصيل الصوتيّ قول ابن جنّي في الأصل اللغويّ (جرَّ):

جرَّ الشيء، يجرّه: قدّموا الجيم لأنّها حرف شديد، وأوّل الجرّ بمشقّة على الجارّ والمجرور جميعًا؛ ثمّ عقّبوا ذلك بالراء، وهو حرف مكرّر، وكرّروها مع ذلك في نفسها. وذلك لأنّ الشيء إذا جُرَّ على الأرض في غالب الأمر اهتزَّ عليها، واضطرب صاعدًا عنها، ونازلًا إليها، وتكرّر ذلك منه على ما فيه من التعتعة والقلق؛ فكانت الراء –لما فيها من التكرير، ولأنّها أيضًا قد كرّرت في نفسها في (جرّ) و(جررت)– أوفقَ لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها. (ابن جنّي، 2001، صفحة 513، جزء 1)

إذن، ردّ ابن جنّي ما يحمله الأصل (جرَّ) من دلالة المشقّة، ودلالة تكرار الحدث، إلى شدّة صوت الجيم في النطق، وملمح التكرار الذي يحتويه صوت الراء. وبمعنى آخر: برّر لنا هذا العالم لماذا تكوّن هذا الأصل من الجيم والراء خاصّة.

ومثل ذلك فعلَ حسن عبّاس في الأصلين اللغويّين: (راغَ) و(بصقَ)؛ فيقول في (راغَ) الذي من معانيه: "ذهب يمنة ويسرة في سرعة وخديعة" (أنيس وآخرون، د. ت؛ روغ): تضاهي الراء التي تدلّ على التحرّك والتكرار، ما في الفعل من ذهاب يمنة ويسرة في سرعة؛ وتضاهي الغين بدلالتها على الغياب ما في حركة الفعل من خدعة خفيّة. ويقول في (بصقَ): يضاهي صوت الباء الانفجاريّ، بانحباس الهواء في نطقه، بداية الحدث التي تتمثّل في تجميع الريق، وما في جوف الفم؛ وتضاهي الصاد بتفخيمها الذي يملأ الفم امتلاء الفم بصاقًا، وبتضييق مجرى الهواء في نطقها تضاهي الضغط الشديد على هذا البصاق؛ ويضاهي صوت القاف الانفجاريّ، بانطلاق الهواء فجأة بعد حبسه، نهاية الحدث المتمثّلة في قذف البصاق بقوّة (عبّاس، 1998، صفحة 129، 131، 245).

ومن الأمثلة أيضًا قول نعيم علويّة في الأصل (رفرفَ الطير): أبرز ما يصل إلى سمع الإنسان من أصوات (الرفرفة) عنصران، وهما: (ففف) الذي يحاكي صوت احتكاك جسم الطير بالهواء، و(رررر) الذي يحاكي تكرّر اصطفاق الجناحين (علويّة، 1986، صفحة 21).

وعلى غرار هذه الأمثلة، يمكن للدارسين أن يجتهدوا في الكشف عن أصل كثير من الألفاظ العربيّة. لننظر، مثلًا، في هذه الأصول الأربعة:

- (لطمَ) وجهه: عند نطق اللام، ينحرف اللسان عن استقامته في الفم (سيبويه، 1982، صفحة 435، جزء 4)، ولهذا الانحراف أن يصوّر الحركة المنحرفة لليد، وهي تضرب الوجه. وإذا كانت الطاء، كما يقول ابن سينا، تُسمع من تصفيق اليدين دون انطباق الراحتين (ابن سينا، د. ت، صفحة 95)؛ فإنّ من شأنها أن تحاكي في (لطم) صوت ضرب الكفّ للوجه؛ ومن شأنها أيضًا أن تصوّر بتفخيمها انتفاخ الوجه باللطم. أمّا الميم، فتصوّر التصاق الكفّ بالوجه عند اللطم؛ لالتصاق الشفتين ببعضهما بعضًا عند نطقها.
- (هفتَ) الشيء: تطاير؛ لخفّته (ابن منظور، د. ت؛ هفت): يعبّر صوت الهاء بدلالته على الضعف (عبّاس، 1998، صفحة 198) عن خفّة الشيء المتطاير التي لولاها ما تطاير، ويحاكي جرس الفاء حفيف الهواء الذي تتطاير فيه الأشياء، وتعبّر التاء بدلالتها على الاضطراب (العلايلي، د. ت، صفحة 210) عن اضطراب حركة المتطاير في الهواء.
- (كتمَ) السرّ: الكاف والتاء صامتان انفجاريّان، ينحبس الهواء في مرحلة من مراحل نطقهما انحباسًا تامًّا. والميم صامت تنطبق الشفتان في نطقه انطباقًا تامًّا. وهذان الملمحان: الانحباس والانطباق، يعبّران تعبيرًا وافيًا عن دلالة الكتم.
- (مصَّ) العصير: يصوّر انطباق الشفتين في نطق الميم انطباقهما على الإناء، في أثناء فعل الامتصاص؛ وتحاكي الصاد بصفيرها ذلك الصوت الذي يُسمع من هذا الفعل.

7.1.2 التفريق في المعنى بين أوجه نطق اللفظ الواحد

أظهر لنا العنوان السابق قدرة الأصوات اللغويّة على كشف تلك الدلالات الدقيقة التي تحملها الألفاظ، وهذا يعني أنّ الأصوات قادرة على التفريق، في المعنى، بين أوجه النطق المختلفة لتلك الألفاظ التي تنطق على أكثر من وجه؛ لأنّ هذه الأوجه لا تتّفق في التشكيل الصوتيّ؛ فلا بدّ من اختلاف صوت أو

أكثر، وهذا الصوت المختلف من شأنه أن يحدث، بما يحمله من دلالة ذاتيّة، فرقًا دلاليًّا بين أوجه نطق اللفظ.

ومن أمثلة ذلك الظرف (بينَ) الذي استخدمه العرب على وجه آخر، وهو (بينا). إنّ العلماء لم يفرّقوا، في حدود اطّلاعي، بين هذين الوجهين في المعنى؛ فيقول، مثلًا، ابن جنّي: الظرف (بينَ) هو (بينا) نفسه، ولا فرق بين الوجهين سوى مطل الفتحة على النون؛ أي إشباعها في النطق حتّى صارت ألفًا (ابن جنّي، 2001، صفحة 349، جزء 2).

إلّا أنّ حيدر عبد الرزّاق خلص، في بحث له، إلى أنّ الإشباع في (بينا) زيادة لازمة اقتضاها معنى جديد، وهو إحداث فجوة زمنيّة تُستشعر في مدّ الألف، يتحرّك في خلالها الحدث، كقول نصيب بن رباح:

(الوافر)

فبينـــا نحـــن ننظـــرُه أتانـــا مُعلِّـــقَ شِكْـــوةٍ وزنـــادَ راعِ

المصدر: (ابن رباح، 1967، صفحة 104)

[الشكوة: وعاء من جلد. الزناد: ما تقدح به النار (ابن منظور، د. ت؛ شكو؛ زند)]

فالشاعر أراد باستخدامه (بينا) أن ينبّه على طول زمن المراقبة والانتظار؛ هذا الطول الذي يُستشعر في امتداد ألف (بينا)، وهذا المعنى لا يكون لو استخدم الشاعر (بينَ) (عبد الرزّاق، 2008، صفحة 164، 165، 175).

والمعاجم العربيّة تكثر فيها تلك الألفاظ التي تنطق على أكثر من وجه، دون تغيّر دلالتها المعجميّة، كقولهم: تفسّأ الثوب، وتفصّأ؛ أي: تقطّع وبلي (ابن منظور، د. ت؛ فصأ). وفي هذه الظاهرة اللغويّة ألّف الفيروزآبادي كتابًا أطلق عليه: (تحبير الموشين في التعبير بالسين والشين)، وهذا الكتاب، كما

يقول محقّقه محمّد البقاعي، "جمع فيه مؤلّفه الكلمات التي نلفظها بالسين والشين، دون أن يخلّ هذا بمعناها" (الفيروزآبادي، 1983، صفحة 5). وممّا جاء فيه: النهْس والنهْش: قضم الشيء بمقدّم الأسنان. والفقْس والفقْش: يقال: فقس البيضة، وفقشها: أخرج ما فيها بعد كسرها؛ ويقال: فقصها، بالصاد، أيضًا (صفحة 50، 59).

وهذا التغيّر في النطق يعود إلى سببين: مادّيّ ومعنويّ. أمّا المادّيّ، فهو تقارب الأصوات المختلفة في الألفاظ في المخرج؛ فيخرج صوت بدلًا من آخر، كتقارب السين والشين في النهس والنهش. وأمّا المعنويّ، فهو ما آمن به دارسو الدلالة الصوتيّة، ونصّ على بعضه أصحاب المعاجم، وهو إحداث فرق دلاليّ يستلهمه الناطق من واقع الحدث، وقد رأينا هذا في مثال حيدر عبد الرزّاق السابق، وعند ابن جنّي رائد هذا الدرس، كقوله: "ومن ذلك قولهم: النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح... فجعلوا الحاء، لرقّتها، للماء الضعيف، والخاء، لغلظها، لما هو أقوى منه" (ابن جنّي، 2001، صفحة 509، جزء 1). ويؤكّد ابن منظور في (لسان العرب) قول ابن جنّي؛ فيقول: النضخ أشدّ من النضح؛ فهو: شدّة فور الماء (ابن منظور، د. ت؛ نضخ).

إذن، بدّل العرب في النطق في مثل النضح والنضخ؛ لإحداث فرق دلاليّ ينسجم مع الحدث، كما أكّد العلماء، وهذا يعني أنّ من الممكن أن نلتمس دلالات فارقة في أوجه النطق المختلفة لكثير من الألفاظ. لننظر، مثلًا، في الأمثلة السابقة التي لم يُفرّق بين أوجه نطقها:

- تفسّأ الثوب، وتفصّأ؛ أي: تقطّع وبلي: أرى أنّ الناطق العربيّ قد عمد إلى تفخيم السين في (تفسّأ)؛ لتصير صادًا؛ وذلك ليعبّر بملمح التفخيم عن عظم التفسّؤ، في حال كان فيها هذا التفسّؤ شديدًا، على غير حاله المعهودة.
- النهْس والنهْش: قضم الشيء بمقدّم الأسنان: عمد الناطق، كما أرى، إلى استخدام الشين مكان السين، عندما سمع من عمليّة النهس صوتًا يشبه صفير الشين الهشيشيّ.

- فقس البيضة، وفقشها، وفقصها: أخرج ما فيها بعد كسرها: أرى أنّ الناطق جعل الشين مكان السين؛ ليحاكي بصفيرها الهشيشيّ ذلك الصوت الذي يُسمع من كسر قشر البيضة. ولمّا رأى مبالغة في عمليّة الكسر؛ عمد إلى إحلال الصاد مكان السين؛ ليعبّر بتفخيمها عن المبالغة.

7.1.3 التفريق بين المترادفات في المعنى

من المعلوم أنّ الترادف: اشتراك كلمتين أو أكثر في المعنى، مع اختلاف في البنية اللفظيّة، كـ(قرب) و(دنا)، و(نور) و(ضوء). ولأنّ هناك اختلافًا في التشكيل الصوتيّ، في الكلمات المترادفة؛ هناك اختلاف دقيق في الدلالة، تحدثه الأصوات بدلالاتها الذاتيّة، تمامًا كما رأينا في اختلاف أوجه النطق للفظ الواحد.

ومن أمثلة التفريق بين المترادفات، بالاستعانة بالدلالة الصوتيّة، ما رآه حسن عبّاس في الكلمتين: (جمال) و(حُسن)؛ فيقول: الجيم في (جمال) للدلالة على العظم، والميم للانجماع، واللام للتعلّق والتماسك؛ ومن هذه الدلالات يتبيّن أنّ مفهوم الجمال في الذهن العربيّ ينطوي على التكامل والتناسق، خلافًا لما في القبح من نشاز، وتشويه، وتنافر، واضطراب؛ وأنّه يغلب عليه طابع الجلال والعظم. أمّا كلمة (حسن)، فنستشعر في أجراس أصواتها الإشراق، والصقل، والملاسة. لذلك قال رسولنا، عليه السلام، مستخدمًا (الجمال) لا (الحسن): "إنّ الله جميل يحبّ الجمال..." [النيسابوريّ، مسلم بن الحجّاج: صحيح مسلم. كتاب الإيمان، باب تحريم الكبر وبيانه، الحديث: 91]. ولذلك أيضًا لم يُسند (الجمال) إلى المرأة في أيّة آية من آيات القرآن الكريم (عبّاس، 1998، الصفحات 272–273).

وعلى نحو هذا التحليل، يمكن للدارس أن يلتمس الفروق الدلاليّة الدقيقة بين المترادفات، وخصوصًا تلك التي لم تفرّق بينها المعاجم؛ فلو نظرنا، مثلًا، في الفعلين: (شاعَ) الخبر، و(ذاعَ)؛ لوجدناهما لا يختلفان إلّا بصوت واحد، ويتّفقان في المعنى الذي هو: انتشر، كما يرد في المعاجم العربيّة، كقول ابن منظور: ذاع الأمر: شاع، وشاع الخبر في الناس: انتشر، وذاع (ابن منظور، د. ت؛ ذيع؛ شيع). لكنّنا لو نظرنا

في الدلالة الصوتيّة؛ لأمكن القول، كما أرى: إنّ دلالة الانتشار أقوى في (شاع) من (ذاع)؛ وذلك لأنّ الفعل يحتوي على الشين التي تصوّر دلالة الانتشار بانتشار الهواء في الفم عند نطقها (عبّاس، 1998، صفحة 115)، وانتشار الهواء هذا لا نجده في الذال التي تقابل الشين، في الفعل الآخر.

وممّا جاء في (لسان العرب) أيضًا، دون تفريق في المعنى، الفعلان: (لعقَ) الطعام، و(لحسَ) (ابن منظور، د. ت؛ لعق). لكنّنا لو اعتمدنا على الدلالة الصوتيّة؛ لأمكن القول: إنّ اللعق أشدّ من اللحس؛ لاحتواء (لعقَ) على صوت انفجاريّ، وهو: القاف، خلافًا للفعل (لحسَ) الذي يخلو من هذا النوع من الأصوات؛ فمن شأن هذا الصوت أن يُحمّل الفعل دلالة الشدّة؛ لما نسمعه منه من انفجار شديد، ينشأ من انطلاق الهواء فجأة بعد انحباسه في الجهاز النطقيّ.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الترادف مسألة اختلف فيها العلماء؛ فمنهم من أقرّه في اللغة، ومنهم من أنكره. وممّن أقرّه سيبويه، وذلك بقوله: اعلم أنّ من كلام العرب اختلاف اللفظين والمعنى واحد، نحو: ذهبَ وانطلقَ (سيبويه، 1982، صفحة 24، جزء 1).

وممّن أنكره السيوطي؛ فيرى أنّ لكلّ كلمة من المترادفات معنى لا يكون في أخواتها، وهذا واضح في قوله:

ونحن نقول: إنّ في (قعدَ) معنى ليس في (جلسَ)؛ ألا ترى أنّا نقول: قامَ ثمّ قعد، وأخذه المقيم والمقعد، وقعدت المرأة عن الحيض... ثمّ تقول: كان مضطجعًا فجلس؛ فيكون (القعود) عن قيام، و(الجلوس) عن حالة هي دون الجلوس؛ لأنّ (الجلْس): المرتفع، والجلوس ارتفاع عمّا هو دونه. وعلى هذا يجري الباب كلّه. (السيوطي، 1986، صفحة 404، جزء 1)

وأرى أنّ الأولى الأخذ بالإنكار؛ فإضافة إلى الأدلّة التي يقدّمها العلماء، كما فعل السيوطي في كلامه السابق، تبرز الدلالة الصوتيّة دليلًا جديدًا على عدم وجود الترادف؛ لأنّ المترادفات مختلفة في

الأصوات، وهذا الاختلاف يحدث اختلافًا دقيقًا في المعنى، كما رأينا في الأمثلة السابقة؛ بسبب الدلالة الذاتيّة التي يحملها كلّ صوت.

7.1.4 الكشف عن الترابط الدلاليّ بين الألفاظ

ذهب ابن جنّي إلى أنّ اشتراك مجموعة معيّنة من الألفاظ في الأصوات اللغويّة، يؤدّي إلى اشتراك هذه المجموعة في دلالة عامّة معيّنة. وهذا واضح في قوله: من طريف ما مرّ بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بُعْدُها، ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والراء، واللام، والنون، إذا مازجتهنّ الفاء على التقديم والتأخير؛ فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنّها للوهن، والضعف، ونحوهما. ومن ذلك: (الدالف) للشيخ الضعيف، و(الدنف)؛ أي: المريض. ومنه (الفرد)؛ لأنّ المنفرد إلى الضعف والهلاك، و(الفتور) الذي هو ضعف، و(الطفل) للصبيّ؛ لضعفه (ابن جنّي، 2001، الصفحات 514–516، جزء 1).

وإلى ذلك ذهب أيضًا أحمد بن فارس، في معجمه (مقاييس اللغة)؛ فيقول في نهاية (باب الدال واللام وما يثلثهما): "إنّ لله، تعالى، في كلّ شيء سرًّا ولطيفة. وقد تأمّلتَ في هذا الباب من أوّله إلى آخره؛ فلا ترى الدال مؤتلفة مع اللام بحرف ثالث إلّا وهي تدلّ على حركة ومجيء، وذهاب وزوال من مكان إلى مكان، والله أعلم" (ابن فارس، 1979؛ دلك). ومن أمثلة هذا الباب:

- دله: الدال واللام والهاء أُصيل يدلّ على ذهاب الشيء؛ فيقال، مثلًا: ذهب دم فلان دلهًا؛ أي: بطْلًا (دله).
- دلث: الدال واللام والثاء أصل يدلّ على الاندفاع؛ فيقال، مثلًا، لمدافع السيل: المدالث (دلث).
- دلك: الدال واللام والكاف أصل واحد، يدلّ على زوال شيء عن شيء، ولا يكون إلّا برفق. ومنه: دلكت الشمس؛ أي: زالت (دلك).

ومن أمثلة ذلك أيضًا، عند المحدثين الذين نهجوا النهج ذاته، قول محمّد المبارك: النون والفاء أصل يدلّ على معنى الخروج والانتقال، ومنه: نفث، ونفخ، ونفذ، ونفر. والفاء واللام أصل يدلّ على معنى الشقّ، ومنه: فلج، وفلق، وفلّ (المبارك، د. ت، الصفحات 69–71).

كذلك، اعتمد اللغويّون على الدلالة الصوتيّة؛ للكشف عن ترابط دلاليّ آخر بين الألفاظ، وهو تولّد الكلمات بعضها من بعض؛ لعلاقة دلاليّة، ومن ذلك ما نصّ عليه جرجي زيدان بقوله: حكاية صوت البصاق هي (تفْ). من هذه الحكاية أخذوا (تفلَ)؛ أي: بصقَ. ولمّا كان الإنسان يبصق أحيانًا استخفافًا بالأمر، اشتقّوا من (تفل) فعلًا؛ فقالوا: (تفهَ)؛ أي: خسَّ، أو قلَّ. ولمّا كان التفّ أحيانًا يحدث عن استكراه بعض الأطعمة، استعملوا منه (التفاهة) في الطعام؛ أي: عدم الطعم؛ فيقال: طعام تَفِهٌ؛ أي: لا طعم له. وإذا كان التفّ مستعملًا عند الغضب أو الحدّة، أخذوا منه (تفئَ)؛ أي: احتدّ، أو غضب (زيدان، 1923، صفحة 134).

إذن، للدلالة الصوتيّة قدرة على ربط الألفاظ بعضها ببعض، بالكشف عن الدلالة المشتركة بينها، والكشف عن تولّد بعضها من بعض؛ لعلاقة دلاليّة. لننظر الآن في النماذج الآتية:

- (شتمَ) و(شمتَ): يتكوّن الفعل (شتم) الذي يعني: سبَّ، من صوامت: الشين، والتاء، والميم. ولمّا كانت الشماتة في حكم الشتم، بل هي أشدّ منه؛ عمد الناطق العربيّ إلى استخدام صوامت (شتم) نفسها، مغيّرًا في المواضع؛ لتمييز الفعلين.
- (مشى)، و(مشَطَ) الشَّعْرَ: يحتوي كلّ من الفعلين على الميم والشين؛ ليؤدّي ذلك إلى الاشتراك في دلالة عامّة، وهذه الدلالة هي الحركة المنتظمة في عمليّة المشي، وعمليّة المشط. لكنّ الناطق العربيّ أنهى الفعل (مشى) بالألف، أو الفتحة الطويلة؛ ليعبّر بامتدادها في النطق عن المسافة المقطوعة في فعل المشي. وأنهى الفعل (مشط) بالطاء؛ ليعبّر بالتصاق طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدّم اللثة، في أثناء نطق هذا الصوت (النوري، 1999، صفحة 157، 162)، عن التصاق المشط بالشعر في أثناء التمشيط.
- (عقدَ) الحبلَ، و(حقدَ) على فلان: جاء الفعل (حقد) مشابهًا الفعلَ (عقد) في التشكيل الصوتيّ؛ لأنّ الحقد عقدة في النفس، تشبه عقدة الحبل التي تمنعه من الاستقامة. ولقد جعلت الحاء في (حقد)؛

لأنّها أولى بدلالته المعنويّة من العين التي جعلت في (عقد) ذي الدلالة المادّيّة؛ لأنّ الحاء أضعف في النطق من العين؛ لكونها المقابل المهموس لها.

- من طريف ما يمكن الوقوف عليه، في هذا المقام، كلمة (مُشمِس) التي هي اسم فاعل من (أشمسَ اليوم)؛ أي: ظهرت شمسه أو قويت (أنيس وآخرون، د. ت؛ شمس)؛ وكلمة (مُشْمُش)؛ الثمرة المعروفة. أرى أنّ كلمة (مشمش) أخذت من (مشمس)؛ لأنّ هذه الثمرة تشبه الشمس في لونها الأصفر، وفي شكلها المدوّر، وكأنّه قيل: هذا ثمر مشمس، في بداية التسمية. ثمّ عمدوا بعد ذلك إلى جعل السين شيناً؛ لتحتوي الكلمة بذلك على شينين، تنسجمان بملمح التفشّي فيهما مع ما في الثمرة من خشونة؛ فمن دلالات الشين، كما يقول حسن عبّاس، أن توحي بالخشونة والجفاف (عبّاس، 1998، صفحة 116).

7.2 أهمّيّة الدلالة الصوتيّة على مستوى النصّ

تكمن قيمة الدلالة الصوتيّة على مستوى النصّ في:

7.2.1 الإسهام في تعميق تفسير القرآن الكريم، والكشف عن جماله الأسلوبيّ

وجد العلماء في الدلالة الصوتيّة ما يعينهم على تذوّق بلاغة الأسلوب في القرآن الكريم؛ هذا الأسلوب الذي شغلهم بجماله، وما زال؛ كما وجدوا فيها ما يعين على استقصاء دلالات القرآن الدقيقة التي لم تسعفهم في استقصائها العلوم اللغويّة الأخرى. ومن ذلك هذه الأمثلة:

قال، تعالى: ﴿**أَذَٰلِكَ خَيۡرٞ نُّزُلًا أَمۡ شَجَرَةُ ٱلزَّقُّومِ* إِنَّا جَعَلۡنَٰهَا فِتۡنَةٗ لِّلظَّٰلِمِينَ* إِنَّهَا شَجَرَةٞ تَخۡرُجُ فِيٓ أَصۡلِ ٱلۡجَحِيمِ* طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ**﴾ [الصافّات: 62-65].

فسّرت كتب التفسير، في حدود اطّلاعي، كلمة ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ بما ذكره القرآن الكريم عنها؛ فيقول الزمخشريّ، مثلًا، في (الكشّاف): ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ شجرة تنبت في قعر جهنّم، وشُبّه طلعها برؤوس الشياطين؛ دلالة على تناهي هذا الطلع في الكراهة، وقبح المنظر (الزمخشريّ، 2009، صفحة 907). وجاء أيضًا

في (صفوة التفاسير) للصابوني: ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ شجر ينبت في أصل الجحيم (الصابوني، 1981، صفحة 310، جزء 3).

لكنّ بعض العلماء اجتهد في استقصاء الأبعاد الدلاليّة لهذه الكلمة، إضافة إلى ما ذكره القرآن الكريم، كسيّد قطب، وتمّام حسّان، وذلك بالاعتماد على الدلالة الصوتيّة؛ فيرى قطب، في تفسيره (في ظلال القرآن)، "أنّ لفظ ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ نفسه يصوّر بجرسه ملمسًا خشنًا، شائكًا، مدبّبًا، يشوك الأكفّ، بله الحلوق" (قطب، 2003، صفحة 3465، جزء 6).

ويقول حسّان، في كتابه (البيان في روائع القرآن)، متوسّعًا في استيحاء الكلمة: إنّ لفظ ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ يوحي بأمرين كلّ منهما كريه: أمّا الأوّل، فيتمثّل في اشتراك المادّتين: (ز ق م) و(س ق م) في الصوامت إلّا اختلاف الزاي والسين من ناحية الجهر والهمس، ومن هنا يوحي لفظ ﴿**ٱلزَّقُّوم**﴾ بالسقم. وأمّا الأمر الآخر، فيتمثّل في توالي القاف التي يقرب مخرجها من البلعوم، والميم التي يقتضي نطقها إقفال الشفتين؛ فمن شأن هذا التوالي أن يوحي بأنّ ثمرة هذه الشجرة تستعصي على البلع، ويطول استعصاؤها بإيحاء تشديد القاف، وطول الواو التي بين القاف والميم. ويضاف إلى ذلك مشاركة هذه الكلمة كلمةَ (لقمة) في صامتين من صوامتها؛ فهذه المشاركة تعزّز فكرة إرادة البلع مع المشقّة؛ كما يضاف اشتمال اللفظ على الزاي والقاف؛ فهذان الصوتان هما اللذان نجدهما في (زقَّ الطائر فرخه)؛ أي: أطعمه بفمه (حسّان، 1993، الصفحات 293-294).

قال، تعالى: ﴿**وَلَا طَعَامٌ إِلَّا مِنْ غِسْلِينٍ* لَّا يَأْكُلُهُۥٓ إِلَّا ٱلْخَٰطِـُٔونَ**﴾ [الحاقّة: 36-37].

جاء في تفسير كلمة ﴿**غِسْلِين**﴾ أنّها: صديد أهل النار الذي يسيل من جراحاتهم. وهذا الصديد يأكله الخاطئ في جهنّم (الصابوني، 1981، صفحة 438، جزء 3). وجاء في (لسان العرب): ﴿**غِسْلِين**﴾: ما انغسل من لحوم أهل النار ودمائهم، أو: شديد الحرّ، أو: شجر في النار (ابن منظور، د. ت؛ غسل).

وإلى هذه الدلالات أضاف تمّام حسّان دلالة أخرى، معتمدًا على الإيحاء الصوتيّ؛ فيقول: يمكن التماس عدم استساغة هذا الطعام في صوت الغين الذي تحتوي عليه الكلمة؛ ففي مخرج هذا الصوت تكون الغرغرة التي يُلجأ إليها عند إرادة تنظيف الحلقوم، وهذا الصوت أيضًا يستعمل ساكنًا عند إرادة التعبير عن التقزّز (حسّان، 1993، صفحة 294).

توصّل محمّد جواد النوري، في كتابه (إضاءات قرآنيّة)، إلى أنّ القرآن الكريم فرّق في الاستخدام بين الفعلين المترادفين: (أقسمَ) و(حلفَ)؛ فيرد الفعل (أقسم) في القرآن دالًّا على القسم الصادق القويّ، واليمين الأكيدة الوثيقة، كقوله، تعالى: ﴿**فَلَآ أُقۡسِمُ بِمَوَٰقِعِ ٱلنُّجُومِ* وَإِنَّهُۥ لَقَسَمٞ لَّوۡ تَعۡلَمُونَ عَظِيمٌ**﴾ [الواقعة: 75–76]. ويرد الفعل (حلف) دالًّا على اليمين الكاذبة، ومن ذلك: ﴿**... وَلَيَحۡلِفُنَّ إِنۡ أَرَدۡنَآ إِلَّا ٱلۡحُسۡنَىٰۖ وَٱللَّهُ يَشۡهَدُ إِنَّهُمۡ لَكَٰذِبُونَ**﴾ [التوبة: 107]. وكلّ فعل من هذين الفعلين، جاء استخدامه منسجمًا مع مكوّناته الصوتيّة؛ فيتألّف (أقسم) من صوتين انفجاريّين شديدين في النطق، وهما: الهمزة والقاف؛ ومن السين ذات التردّد العالي؛ فيزيد تردّدها في النطق على (3000) هيرتز؛ أي: ذبذبة في الثانية؛ ومن صوت الميم الرنّان الذي يعدّ من أوضح الأصوات في السمع؛ وهذه التوليفة الصوتيّة ذات القوّة النطقيّة والأدائيّة، تعكس ما يحمله الفعل (أقسم) من دلالة الصدق، والقوّة، والتأكيد الوثيق. ويتألّف (حلف) من صوتين احتكاكيّين مهموسين، يتّسمان بالضعف والخور، وهما: الحاء والفاء؛ ومن صوت اللام الذي من شأنه أن يدلّ على المماطلة؛ فنجده، مثلًا، في: أجّلَ، وكسلَ، وبلُدَ؛ وهذه التوليفة الصوتيّة تعكس ما يكون عليه الكاذب في يمينه، من ضعف، واضطراب، وتردّد (النوري، 2022، الصفحات 313–317).

ممّا كشف عنه محمّد جواد النوري أيضًا، هذا التناسق بين الصوت والمعنى في كلمة ﴿**صَعُودًا**﴾، في قوله، تعالى، في الوليد بن المغيرة: ﴿**سَأُرۡهِقُهُۥ صَعُودًا**﴾ [المدّثّر: 17]. يقول هذا العالم: معنى كلمة ﴿**صَعُودًا**﴾، كما يقول المفسّرون [ينظر، مثلًا: (الزمخشريّ، 2009، صفحة 1155)]: جبل من نار يتصعّد فيه الوليد بن المغيرة، ثمّ يهوي، ويبقى على هذه الحال أبدًا (جاء هذا المعنى من قوله، عليه

السلام: "**الصعود جبل من نار يتصعّد فيه الكافر سبعين خريفًا، ويهوي فيه كذلك منه أبدًا**" [الترمذيّ، محمّد بن عيسى: **الجامع الكبير**. كتاب صفة جهنّم، باب ما جاء في صفة قعر جهنّم، الحديث: 2576]). وقد جاء هذا المعنى متّفقًا مع المكوّنات الصوتيّة للكلمة؛ فيبدأ نطق الكلمة من المنطقة الأماميّة للفم، وهي المنطقة الأسنانيّة اللثويّة، وذلك بنطق الصاد؛ ثمّ يتراجع النطق بسرعة إلى الخلف، حيث المخرج الحلقيّ؛ ليخرج صوت العين؛ ثمّ يصعد النطق إلى الأعلى، حيث المخرج الطبقيّ الذي ينتج صوت الواو؛ ثمّ يعود مع صوت الدال إلى المنطقة الأسنانيّة اللثويّة التي انطلق منها؛ وهذه الحركة النطقيّة للكلمة من شأنها أن تصوّر تردّد الوليد صعودًا وهبوطًا، في ذلك الجبل (النوري، 2022، الصفحات 133-135).

قال، تعالى، مخاطبًا النبيّ، عليه السلام: ﴿**فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ**﴾ [آل عمران: 159].

قارن ماجد النجّار، في هذه الآية، بين الجملتين: ﴿**لِنتَ لَهُمْ**﴾ و﴿**وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ**﴾؛ فوجد أنّهما توحيان صوتيًّا بما تحملانه من دلالة؛ لتحقّقا بذلك تضادًّا على مستوى الصوت، يدعم تضادّهما في المعنى؛ فتتكوّن الجملة الأولى من لامين، ونون، وميم، وهذه الأصوات تتميّز بإيقاع رنّان عذب؛ ومن صوت التاء المرقّق، وصوت الهاء المهموس الخفيف الإيقاع؛ ومن شأن كلّ ذلك أن يتّفق مع دلالة اللين في الجملة. وفي المقابل، احتوت الجملة الأخرى على صوت مفخّم، يرد ثلاث مرّات؛ ليتّفق بتفخيمه مع دلالة الغلظة في الجملة، وهو صوت الظاء (النجّار، 2016، صفحة 337).

لننظر الآن، اقتداء بالأمثلة السابقة، في الآيتين الآتيتين:

قال، تعالى: ﴿**إِنَّ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَا وَٱسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَٰبُ ٱلسَّمَآءِ وَلَا يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلْجَمَلُ فِى سَمِّ ٱلْخِيَاطِۚ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُجْرِمِينَ**﴾ [الأعراف: 40].

تخبر هذه الآية بأنّ الله، تعالى، حرّم الجنّة على الذين كذّبوا بآياته، واستكبروا عنها؛ فدخول هؤلاء الجنّة أمر مستحيل، كاستحالة دخول الجمل في ثقب الإبرة.

وعن هذه الاستحالة عبّرت الآية بالجملة: ﴿حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلۡجَمَلُ فِي سَمِّ ٱلۡخِيَاطِ﴾. والناظر في هذه الجملة؛ يجدها قد عبّرت تعبيرًا وافيًا بعناصرها الصوتيّة عن هذا المشهد الذي لا يمكن وقوعه؛ فهي تحتوي على جيمين، والجيم صوت يتكوّن بتداخل ملمحي: الانفجار والاحتكاك، وهذا التداخل الملمحيّ ينسجم مع دلالة الفعل ﴿يَلِجَ﴾.

والجيم، أيضًا، صوت شاقّ النطق؛ لكونه يجمع بين ملمحي: الانفجار والاحتكاك (النوري، 2022، صفحة 321)، وهذه المشقّة النطقيّة من شأنها أن ترسّخ معنى الاستحالة في نفس القارئ. ويدعم الجيم في ذلك ثقل نطقيّ آخر، تحدثه المقاطع القصيرة الثلاثة المتتابعة في كلمة ﴿ٱلۡجَمَلُ﴾: dʒa\ ma\ lu.

ولهذه المقاطع الثلاثة أن تُشعر أيضًا، بتباطؤ اللسان في نطقها، بحركة الجمل في مشيته؛ فمعلوم أنّ مشية هذا الحيوان بطيئة متأنّية.

وإذا كان رسم الجيم قد أخذ، في أصله، من صورة الجمل (عبّاس، 1998، صفحة 103)؛ فإنّنا نجد هذه الصورة حاضرة في الجملة بورود الجيم مرّتين، وورود صوتين يشبهانها في الرسم، وهما: الحاء والخاء: ﴿حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلۡجَمَلُ فِي سَمِّ ٱلۡخِيَاطِ﴾؛ لتحقّق الجملة بذلك تناسقًا فريدًا بين المنطوق والمرئيّ.

ولو نظرنا في الفعل ﴿يَلِجَ﴾؛ لوجدناه ذا نمط حركيّ يحاكي عمليّة دخول الجمل التي لا تقع إلّا في الخيال؛ فيبدأ الفعل بحركة الفتح التي يتّسع الفم في نطقها، كاتّساع المكان الذي فيه الجمل قبل الدخول؛ ثمّ تأتي حركة الكسر التي يضيق الفم في نطقها، كضيق ثقب الإبرة الذي يدخل فيه الجمل؛ ثمّ يعود الفعل إلى الفتحة الواسعة، مصوّرًا خروج الجمل من ضيق الثقب إلى سعة المكان.

ولنا أن نتفكّر: لماذا عبّرت الجملة بكلمة ﴿سَمِّ﴾ عن ثقب الإبرة، ولم تعبّر بـ(ثقب)، أو (خرم)، مثلًا؟ إنّ هذه الكلمة تتكوّن من السين التي يضيق مجرى الهواء في نطقها ضيقًا شديدًا، ومن الميم التي تنطبق الشفتان في أثناء نطقها، وهذان الملمحان ينسجمان مع الضيق الشديد لثقب الإبرة. ومن جميل هذه الكلمة أيضًا، أنّ رسم الميم يصوّر باستدارته الصغيرة فتحة الإبرة الضيّقة تصويرًا تامًّا، كما يصوّر بذيله الهابط الإبرة نفسها. ولنا كذلك أن نستشعر حدّة الإبرة في نتوءات السين الثلاثة التي تبرز في رسمها كالأسنان.

كذلك، تحتوي الجملة على أربع لامات، ينحرف اللسان في نطقها عن استقامته في الفم (سيبويه، 1982، صفحة 435، جزء 4)، وهذا الانحراف يتّفق مع انحراف مشهد دخول الجمل في السمّ عن المعقول.

قال، تعالى: ﴿يُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَيُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِۚ وَهُوَ عَلِيمُۢ بِذَاتِ ٱلصُّدُورِ﴾ [الحديد: 6].

تخبر هذه الآية بأنّ الله، سبحانه، يدخل الليل والنهار في بعضهما بعضًا؛ أي: يزيد في أحدهما ما ينقص من الآخر من الساعات (الزمخشريّ، 2009، صفحة 700). والسؤال: لماذا قال الله، تعالى: ﴿يُولِجُ﴾، ولم يقل: يدخل، على الرغم من أنّ المعنى واحد؟

إنّ الفعل ﴿يُولِجُ﴾ أقدر من مرادفه على التعبير عن تداخل الليل والنهار، من ناحية، وعن تعاقبهما، من ناحية أخرى. أمّا التداخل، فيعبّر عنه صوت الجيم؛ لتداخل ملمحي: الانفجار والاحتكاك في نطقه. وأمّا التعاقب، فتعبّر عنه الواو، أو الضمّة الطويلة؛ لاستدارة الشفتين في أثناء نطقها؛ فهذه الاستدارة، كما أرى، تشير إلى حركة الدوران التي هي سبب حدوث الليل والنهار؛ دوران الأرض حول نفسها. ودوران الأرض هذا هو الذي يرينا الشمس في حركة دائريّة دائمة؛ من الشرق إلى الغرب.

7.2.2 الإسهام في تعميق شرح الحديث الشريف، والكشف عن جماله الأسلوبيّ

انطلاقًا من قول الله، سبحانه، في النبيّ، عليه السلام: ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ* إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾ [النجم: 3–4]، عمد العلماء بكلّ الإمكانات اللغويّة إلى دراسة الدلالة في الحديث الشريف، ودراسة ما فيه من بلاغة أخّاذة، ومن هذه الإمكانات الدلالة الصوتيّة.

إنّ من شأن هذه الدلالة أن تعمّق فهم الحديث، وأن تبرز لنا جانبًا من جماله الأسلوبيّ، على النحو الذي رأيناه في دراسة القرآن الكريم، وممّن نصّ على ذلك كمال عزّ الدين؛ فيقول في كتابه (الحديث النبويّ الشريف من الوجهة البلاغيّة): من أبرز الخصائص الفنّيّة في البيان النبويّ أن نرى في متن الحديث لفظًا ترسم أصواته معناه (عزّ الدين، 1984، صفحة 291).

وممّا نظر فيه هذا العالم حديثه، عليه السلام: "... ألا أخبركم بأهل النار؟ كلّ عتلّ جوّاظ مستكبر" [البخاريّ، محمّد بن إسماعيل: صحيح البخاريّ. كتاب التفسير، باب ﴿عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ﴾ [القلم: 13]، الحديث: 4918]؛ فيقول في كلمة "جوّاظ" التي تعني: الغليظ الفظّ المختال في مشيته (ابن منظور، د. ت؛ جوظ): أيّة غلظة، وفظاظة يتصوّرهما السامع عند سماع هذه الكلمة؟! إنّنا ندرك معناها من وقعها الصوتيّ قبل معرفة تفسيرها؛ فلنا أن نتصوّر الغلظة في تشديد الواو، وتفخيم الظاء؛ وأن نتصوّر الاختيال في امتداد هذه الألف بين الواو والظاء (عزّ الدين، 1984، الصفحات 292–293).

ومن صور هذه البلاغة النبويّة أيضًا، ما رآه جمال بن دحمان في قوله، عليه السلام: "يعرق الناس يوم القيامة حتّى يذهب عرقهم في الأرض سَبْعينَ ذِراعًا، ويلجمهم حتّى يبلغ آذانهم" [البخاريّ، محمّد بن إسماعيل: صحيح البخاريّ. كتاب الرقاق، باب قول الله تعالى: ﴿أَلَا يَظُنُّ أُوْلَٰٓئِكَ أَنَّهُم مَّبْعُوثُونَ* لِيَوْمٍ عَظِيمٍ* يَوْمَ يَقُومُ ٱلنَّاسُ لِرَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ [المطفّفين: 4–6]، الحديث: 6532]؛ فيقول ابن دحمان: تتكوّن عبارة: "سَبْعينَ ذِراعا"، عند الوقف، من البنية المقطعيّة: ʔaa\ raa\ i\ ðˤ na\ ʔii\ sab\. وهذه البنية، كما نرى، تشتمل على ثلاثة مقاطع متوسّطة مفتوحة، وهي: ʔaa- raa- ʔii-. وهذه المقاطع الثلاثة

توحي بامتداد حركاتها الطويلة في النطق بعظم طول المسافة الذي تعبّر عنه العبارة، وفي هذا تعميق للدلالة المعجميّة (ابن دحمان، 2020، الصفحات 361–362).

على غرار هذين المثالين، يمكن تعميق فهم الحديث الشريف، والكشف عن جانب بلاغيّ أخّاذ فيه. لننظر، مثلًا، في قوله، عليه السلام: "مَنْ تركَ صلاةَ العصرِ فقد حَبِطَ عَمَلُه" [البخاريّ، محمّد بن إسماعيل: صحيح البخاريّ. كتاب مواقيت الصلاة، باب من ترك العصر، الحديث: 553].

في هذا الحديث يخبرنا الرسول، عليه السلام، بفساد عمل الذي يترك صلاة العصر، مهما كان؛ لعظم شأنها عند الله، تعالى.

والناظر في الحديث يجد أنّ التركيب: "صلاةَ العصرِ" احتوى على صادين؛ ليتّفق بذلك مع عظم شأن هذه الصلاة؛ فإذا ما فخّم الناطق الصاد في الكلمتين، مالئًا فمه هواءً؛ استشعر هذا العظم.

وللناطق أيضًا أن يستشعر في تفخيم الطاء، في "حَبِطَ"، إضافة إلى انفجار الباء الشديد، ما لا يوحي به فعل آخر، كـ(فسد)؛ فالتفخيم والانفجار يشعران بشدّة عقوبة ترك العصر.

وبشدّة العقوبة هذه يشعر أيضًا النسيج المقطعيّ لجملة: "حَبِطَ عَمَلُه": ḥa\ bi\ ṭa\ ʕa\ ma\ luh، وذلك بثقله على اللسان؛ لتتابع خمسة مقاطع قصيرة فيه.

وفي هذا الحديث الشريف سبب، وهو: "تركَ صلاةَ العصرِ"؛ ونتيجة، وهي: "فقد حَبِطَ عَمَلُه". ومن عدل الله، سبحانه، أنّ النتيجة تلائم السبب؛ فترك صلاة العصر ذات الشأن العظيم استوجب عقابًا شديدًا، وهو فساد العمل كلّه. وهذا الانسجام بين السبب والنتيجة وقع أيضًا، في الحديث، على المستوى الصوتيّ؛ لاحتوائهما على ملمح التفخيم في الصاد والطاء؛ هذا الملمح الذي يشعر بعظم شأن العصر، وعظم عقوبة تركها.

7.2.3 تغيير المفهوم النقديّ، والكشف عن الجمال الأسلوبيّ في النصّ الأدبيّ

من الشروط التي وضعها القدماء لبلاغة الشعر أن يكون خاليًا من تنافر الحروف، سواء أكان ذلك على مستوى الكلمة، أم الكلام. ومن ذلك قول قدامة بن جعفر في وصف اللفظ الشعريّ: "أن يكون سمحًا، سهل مخارج الحروف من مواضعها..." (ابن جعفر، د. ت، صفحة 74)؛ أي خاليًا من تنافرها الذي سببه تقارب المخارج والصفات. ويقول الخطيب القزويني في بلاغة الكلام: إنّ من شروطها خلوّ الكلام من تنافر الكلمات الذي يقع بتنافر حروفها (القزويني، 2003، صفحة 15).

وممّا أخذ على الشعراء من ذلك، كلمة "مستشزرات" في قول امرئ القيس، واصفًا شعر محبوبته:

(الطويل)

غدائرُه مُسْتشزراتٌ إلى العلا تضلُّ المدارى في مُثنّى ومرسلِ

المصدر: (امرؤ القيس، د. ت، صفحة 115)

[غدائره: ذوائبه. مستشزرات: مفتولات مرتفعات. المدارى: جمع مدرى: أداة تشبه المشط (ابن منظور، د. ت؛ غدر؛ شزر؛ مدر)]

فيقول ابن الأثير في هذه الكلمة: إنّها ممّا يقبح استعماله؛ لأنّها تثقل على اللسان، ويشقّ نطقها؛ لما فيها من تنافر بين حروفها، وخصوصًا بين الشين والزاي (ابن الأثير، د. ت، الصفحات 205–206، جزء 1).

لكنّ هذا المفهوم النقديّ تغيّر عند المحدثين الذين عنوا بدرس الدلالة الصوتيّة؛ فيقول النويهي، مثلًا: إنّ النقّاد القدماء لم يكد يزيد التفاتهم في هذا المجال على قولهم: إنّ مخارج الحروف ينبغي أن تكون فصيحة، وجعلوا أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف. وهم في ذلك لم يكونوا موفّقين؛ لأنّهم لم

يتنبّهوا على أنّ المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر، ويجعلانه أمرًا لازمًا (النويهي، د. ت، صفحة 44، جزء 1).

وممّا وقف عليه النويهي؛ لتوضيح رأيه، كلمة امرئ القيس السابقة؛ "**مستشزرات**"؛ فيقول:

لا شكّ أنّ في قوله: "مستشزرات" تنافرًا بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة في النطق. ولكنّ قليلًا من التفكير يهدينا إلى أنّ هذا التنافر لازم لزومًا فنّيًّا مؤكّدًا؛ لأنّه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته، وترتفع إلى أعلى، ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها، من مفتول ظلّ على انتظامه، وغير مفتول انطلق هنا وهناك. صورة غنيّة، رائعة، حاشدة، زاخرة، مزدحمة، إذا أجدنا تصوّرها، واستمعنا إلى "مستشزرات"؛ أدركنا كيف أنّها تقتضي هذا التنافر، وبدأنا نستحليه، ونتلذّذ بتعثّر لساننا في النطق به. هو حقًّا تنافر، ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة. (الصفحات 44-45، جزء 1)

وممّن رأى كذلك في تنافر الحروف جمالًا محمّد العبد. وممّا وقف عليه هذا البيت لامرئ القيس أيضًا:

(الطويل)

فلمّا أجزنا ساحةَ الحيِّ، وانتحى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي قِفافٍ عَقَنْقَلِ

المصدر: (امرؤ القيس، د. ت، صفحة 115)

[الخبت: ما اتّسع من بطون الأرض. قفاف: جمع قفّ: ما غلظ من الأرض وارتفع. العقنقل: الكثيب العظيم المتداخل الرمل (ابن منظور، د. ت؛ خبت؛ قفف؛ عقل)]

يقول العبد: اختار الشاعر قاصدًا كلمة "عَقَنْقَل" التي تعني: الرمل المعقّد المتداخل؛ لما وجده فيها من قدرة على التعبير عن هذا الرمل؛ فالتنافر الواقع بين العين الحلقيّة والقاف اللهويّة، وتكرار القاف، من شأنهما أن يصوّرا تلك الرمال المتراكبة المتداخلة (العبد، 1988، صفحة 84).

إذن، صار تنافر الأصوات الذي كان عيبًا عند القدماء ضرورة تعبيريّة عند المحدثين، تكسب أسلوب النصّ جمالًا. وقد رأينا، في الفصول السابقة، كيف بلغ هذا الجمال الأسلوبيّ الصوتيّ عند المحدثين مبلغًا عظيمًا في دراسة النصّ الأدبيّ، وخصوصًا الشعريّ، ولم يقتصر على تنافر الأصوات؛ حتّى قيل: إنّ ترجمة الشعر أمر متعذّر؛ لأنّ الشعر يفقد خصائصه الإيحائيّة بفقدانه القيم الصوتيّة التي يتمتّع بها في لغته الأصيلة (قاسم، 2001، صفحة 170).

لننظر الآن في هذا البيت للمتنبّي:

(الطويل)

فقلقلتُ بالهمِّ الذي قلقلَ الحشا قلاقِلَ عيسٍ كلّهنَّ قلاقِلُ

المصدر: (المتنبّي، د. ت، صفحة 78، جزء 1)

[قلقلَ: حرّك. القلاقل: الخفيف في السفر المعوان السريع التقلقل (ابن منظور، د. ت؛ قلل)]

يقول الشاعر: إنّ همّه الذي ألهب جوفه، قد دفعه إلى تحريك الإبل الخفيفة السريعة مسافرًا.

وهذا البيت ذو ثقل نطقيّ شديد؛ لورود صوت القاف ثماني مرّات فيه؛ فهذا الصوت من أثقل أصوات العربيّة؛ لطبيعة مخرجه اللهويّ؛ فهو يتكوّن في موضع اللهاة بانحباس الهواء، ثمّ انطلاقه فجأة منفجرًا، وذلك بالتقاء أقصى اللسان وأدنى الحلق، وانفراجهما. وممّا يدلّ على صعوبة هذا الصوت أنّ بعض العاميّات العربيّة تنطقه صوتًا آخر؛ فمثلًا، ينطقه سكّان الأرياف والقرى في فلسطين وغيرها كافًا؛ فيقولون، مثلًا: كال، بدلًا من: قال (النوري، 2022، صفحة 269).

ولو أردنا أن نقيس البيت على مقياس القدماء؛ لقلنا: إنّه غير بليغ؛ لما فيه من ثقل على اللسان. لكنّنا لو أعطينا البيت حقّه من التغنّي والتأمّل؛ لوجدنا أنّ الشاعر أراد أن يشعرنا بثقل همّه الرابض على صدره بإثقال ألسنتنا بقافه المتكرّرة.

ولنا أيضًا أن نحسّ بالشاعر، والقلق يلهو به، ناقلًا إيّاه من مكان إلى مكان، ويوقفه ويقعده مضـــطربًا لا يهدأ؛ عندما ننطق هذه القافات المتناثرة في البيت قافًا بعد قاف؛ فكلّما تخلّص اللسان مـــن قـــاف ثقـــل بأخرى.

ولننظر كذلك، في الفصل الآتي، في هذا الجمال الأسلوبيّ الذي يحدثه العنصر الصـــوتيّ فـــي الـــنصّ الأدبيّ، بتحليل نصّين أدبيّين حديثين.

الفصل الثامن

العنصر الصوتيّ في النصّ الأدبيّ: تناسق النطق، والرسم، والدلالة

(نحو قراءة نقديّة صوتيّة جديدة)

درسنا في الفصول السابقة الدلالة الذاتيّة للأصوات اللغويّة، ودلالتها السياقيّة، وإيحاء رسمها؛ ثمّ درسنا الدلالة السياقيّة للمقاطع الصوتيّة. ويمكن جمع هذا كلّه في دراسة النصّ الأدبيّ، وذلك بالكشف عن العلاقة بين دلالة النصّ، وعناصره الصوتيّة في نطقها، ورسمها، ودلالتها الذاتيّة. والجديد في هذه القراءة النقديّة الصوتيّة هو إضافة إيحاء رسم الأصوات اللغويّة؛ الرسم المعروف الخالي من الانزياحات الخطّيّة الشخصيّة.

وقد اخترتُ لتطبيق ذلك نوعين أدبيّين، يعدّان من أحدث ما كتبه الأدباء في عصرنا، وهما: الومضة الشعريّة، والقصّة القصيرة جدًّا. أمّا النوع الأوّل، فقد اخترتُ منه ومضة لنبيلة الخطيب، عنوانها (سرّ)؛ وأمّا النوع الآخر، فقد اخترتُ قصّة (بائع الذباب) لجمال الدين الخضيري.

8.1 العنصر الصوتيّ في ومضة (سرّ) لنبيلة الخطيب: تناسق النطق، والرسم، والدلالة

كلمة (وَمضة)، لغويًّا: اسم مرّة من الفعل (ومضَ) الذي يعني: لمع لمعانًا خفيفًا (عمر، 2008؛ ومض). أمّا (الومضة الشعريّة) التي أخذ اسمها من الفعل (ومضَ)، فهي: نصّ شعريّ قصير جدًّا، يحتوي عادة على فكرة واحدة.

ويعود سبب انتشار هذا النوع الشعريّ، في عصرنا، إلى ما يتّسم به العصر من تسارع صار يميّز مختلف نواحي الحياة؛ فلم يعد القارئ يملك وقتًا كافيًا لقراءة المطوّلات الشعريّة، بل صار يبحث عن شعر قصير يلائم وقته، ويشبع رغبته الفنّيّة، في وقت واحد.

وممّن أيّد كتابة هذا النوع الشعريّ؛ للسبب المذكور، نزار قبّاني؛ فيقول في مقدّمة ديوانه (كتاب الحبّ) الذي جاء على هيئة ومضات:

والحبّ في قصائد هذا الكتاب ليس الحبّ القديم الذي يقف أمام خيمة الحبيبة، أو تحت شبّاكها عشر ساعات؛ حتّى تملّ الحبيبة، ويملّ الشبّاك. الحبّ هنا يحمل كلّ ملامح عصرنا من سرعة، وإيجاز، وتوتّر، وكثافة. الحبّ هنا ليس لديه الوقت لكتابة المكاتيب، وفتح الفناجين. إنّه يستعمل الأسلوب البرقيّ في مخاطبة الحبيبة. لغة العشق في هذا الكتاب مكثّفة، ومضغوطة، كما لم يحدث في تاريخ العشق، وتاريخ البوح. (قبّاني، د. ت، صفحة هـ)

إذن؛ فالومضة الشعريّة نصّ قصير مكثّف المعنى. ولا شكّ في أنّ الشعراء عمدوا إلى استخدام كلّ الإمكانات اللغويّة؛ لتحقيق هذا التكثيف. ومن هذه الإمكانات، كما سنرى، الدلالة الصوتيّة، إضافة إلى إسهامها في تحقيق الجمال الأسلوبيّ.

تقول نبيلة الخطيب في ومضتها (سِرّ):

(فاعلن)

للـــــــــــــنصِّ الممتـــــــــــــدِّ
مـــــن النـــــبضِ إلـــــى النـــــبضِ
أجـــــــــــــيجٌ مكبـــــــــــــوتْ
ولأنّـــــــــــــي أخشـــــــــــــى
أن يُطفئَـــــــــــــــــــــــــــه
حبـــــــــــــرُ دمـــــــــــــي
أُطبـــــــــــــقُ أضـــــــــــــلاعي
وأمـــــــــــــــــــــــــــوتْ!

المصدر: (الخطيب، 2008، صفحة 75)

lin\ naṢ\ Ṣil\ mum\ tad\ di ..... mi\ nan\ nab\ ḍi\ ʔi\ lan\ nab\ ḍi ..... ʔa\ ʤii\ ʤun\ mak\ buut ..... wa\ li\ ʔan\ nii\ ʔax\ Šaa ..... ʔan\ yuṭ\ fi\ ʔa\ huu ..... ḥib\ ru\ da\ mii ..... ʔuṭ\ bi\ qu\ ʔaḍ\ laa\ ʕii ..... wa\ ʔa\ muut

تتحدّث الشاعرة في هذه الومضة عن سرّ تكتمه كتمانًا شديدًا، على الرغم من ألم الكتمان الذي يجده قلب كلّ ذي سرّ.

لننظر، بداية، في العنوان الذي يؤدّي وظيفة مهمّة في العمل الأدبيّ؛ فهو عتبة النصّ التي تحدّد مضمونه، وتغري الجمهور بقراءته (بلعابد، 2008، صفحة 74).

جاء العنوان: "سِرّ" حاملًا مضمون الومضة على أتمّ وجه؛ فلو قرأ قارئ الومضة دون إثبات عنوانها، وطلبنا منه أن يضع لها عنوانًا؛ لما ذهب بعيدًا عن العنوان الذي وضعته الشاعرة؛ فكلّ ما في الومضة يقود إلى القول: إنّ الشاعرة تتحدّث عن سرّ، كقولها: "أجيجٌ مكبوت"، و"أُطبقُ أضلاعي".

أمّا الإغراء في العنوان، فيمكن القول: إنّ العنوان ليس لافتًا، إذا ما نظرنا في الجوانب غير الصوتيّة فيه؛ فهو يتكوّن من كلمة واحدة فقط، أو لنقل، بكلمة أدقّ: يتكوّن من خبر، وهو "**سِرّ**"، لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)؛ وهو أيضًا لا يحتوي على صورة فنّيّة، أو حيلة لغويّة لافتة.

لكنّنا لو نظرنا في تكوينه الصوتيّ؛ لوجدناه لافتًا، وحاملًا مضمون الومضة، في وقت واحد؛ فهو يتكوّن من السين التي يضيق مجرى الهواء في نطقها ضيقًا شديدًا، ومن الكسرة التي يضيق انفتاح الفم معها، وهذا الضيق النطقيّ المزدوج من شأنه أن يصوّر لنا الشاعرة وهي تضيّق نفسها على سرّها؛ لكيلا يخرج منها.

ويتكوّن العنوان كذلك من راءين مدغمتين، ولهذا الإدغام، أو التشديد أن يوحي بشدّة تحفّظ الشاعرة على سرّها، وهذا نجده في قولها:

ولأنّـــــــــــــي أخشـــــــــــــى

أن يُطفئَـــــــــــــــــــــــــــــه

حبـــــــــــــــرُ دمـــــــــــــــي

أُطبـــــــــــــــقُ أضـــــــــــــــلاعي

وأمـــــــــــــــــــــــــــــوتْ!

وليس تشديد الراء وحده، في العنوان، يوحي بشدّة هذا التحفّظ؛ فقد جعلت الشاعرة العنوان فـــي مقطـــع طويل مزدوج الإغلاق: sirr؛ لتُشعر بهذا الإغلاق المزدوج بانغلاق نفسها على سرّها، ولتشعر أيضًـــا، بثقل هذا المقطع في النطق (أبو سليم، 1987، صفحة 54)، بثقل وقع السرّ على الـــنفس؛ فهـــذا الســـرّ "أجيجٌ مكبوت"، والأجيج: تلهّب النار وصوتها (ابن منظور، د. ت؛ أجج).

لننطق العنوان مرّة أخرى، متأمّلين إيقاعه الصوتيّ. إنّنا نسمع في صفير السين الهامس تلك الوسوســـة الخفيّة (نحلة، 1981، صفحة 347) التي تحدّث الشاعرة بها نفسها عن سرّها، كأيّ حاملٍ سرًّا؛ وإنّنـــا نسمع في تكرار ضربات اللسان على اللثة مع صوت الراء (السعيد، د. ت، صفحة 68) ذلك الإلحـــاح الذي يجده حامل السرّ من نفسه؛ للبوح بسرّه؛ كي يرتاح.

وجميلة هذه الأسنان التي تبرز من رسم السين شبيهة بالأشواك: "سِرّ"، وهذا التقوّس في الـــراء الـــذي يشبه السيف؛ فكلاهما يوحي بصريًّا بوخزات السرّ وحدّته في نفس حامله.

تفتتح الشاعرة ومضتها بتشبيه سرّها بنصّ تخبّئه بين نبضات قلبها:

للـــــــــــــــنصِّ الممتـــــــــــــــدِّ

مـــــــن النـــــــبضِ إلـــــــى النـــــــبضِ

أجـــــــــــــــيجٌ مكبـــــــــــــــوتْ

إنّ هذا النصّ، أو السرّ مخبّأ في القلب، والقلب مغلق عليه، ملتصق به. وهذا المعنى يوحي به التشـــكيل الصوتيّ في هذا المقطع ذي الأشطر الثلاثة؛ فالمقطع يحتوي على ثلاث لامات، واللام صوت يدلّ على

التماسك والالتصاق (عبّاس، 1998، صفحة 79)؛ ويحتوي على أربع ميمات، والميم صـــوت تنطبـــق الشفتان في نطقه انطباقاً يشعر بالإغلاق؛ ويحتوي على ثلاث باءات، تنطبق الشفتان في نطقها أيضًـــا؛ وعلى تاءين، يلتصق طرف اللسان في نطق كلّ منهما بأصول الثنايا العليا ومقدّم اللثة (بشـــر، 2000، صفحة 249).

وعند النظر في المقاطع الصوتيّة لهذا المقطع الشعريّ، نجد أنّ الغلبة فيه للمقاطع المغلقة؛ لينسجم بذلك مع معنى الإغلاق على السرّ؛ فترد المقاطع المغلقة (12) مرّة من (19) مقطعًا في الأشـــطر الثلاثـــة، وهذه المغلقة هي:

lin- naṢ- ṢiI- mum- tad- nan- nab- lan- nab- ʤun- mak- buut

وكما يوحي المقطع الشعريّ بمعنى الإغلاق نطقًا، يوحي به رسمًا، وذلك فـــي تناســـق جميـــل فريـــد؛ فالمقطع يحتوي على الصاد والضاد، وهذان الصوتان يمتلكان رسمًا منتفخًا مغلقًا، يمثّل إغلاقه الإغلاق الأكبر بين الأصوات العربيّة المغلقة في رسمها، ولهذا الإغلاق الضخم أن يدعم معنى الإغـــلاق علـــى السرّ؛ إذا ما برز لعيوننا على النحو:

للـــــــــــــــــنصِّ الممتـــــــــــــــــدِّ

مـــــــن النـــــــبضِ إلـــــــى النـــــــبضِ

لنعد قراءة هذين الشطرين في تغنٍّ وطرب. إنّ الشطر الأوّل يحتوي على دالين، تمثّلهما الدال المشـــدّدة في كلمة "الممتدّ"؛ والشطر الآخر يحتوي على ضادين في كلمة "النبضِ" المكرّرة. وإذا علمنا أنّ الضـــاد هي المقابل المفخّم للدال؛ فإنّنا سنضع أيدينا على مسحة صوتيّة رائعة في هذين الشطرين، وهي انتقـــال النطق من الترقيق إلى التفخيم؛ ليُشعر بهذا الفرق الملمحيّ بارتفاع وتيرة الانفعال عند الشاعرة.

والشاعرة تستحضر سرّها في قلبها نبضةً بعد نبضة: "من النبْضِ إلى النبْضِ". وقد أجـــادت إذ كـــرّرت كلمة "النبْضِ"؛ فهذا التكرار اللفظيّ يحاكي تتابع نبضات القلب في الصدر. بل إنّنا نكـــاد نســـمع تلـــك

النبضات حين نقلقل الباء الساكنة في الكلمة، ونكاد نحسّ بالنبض حين ينبو اللسان عن موضعه (سيبويه، 1982، صفحة 174، جزء 4) بقلقلة هذه الباء، ونكاد نرى القلب حاضرًا أمام عيوننا في رسم الضاد المنتفخ المكوّر شبيهًا بالقلب: "من النبْضِ إلى النبْضِ".

وسرّ الشاعرة يؤلمها ألمًا شديدًا؛ فهو في قلبها كلهيب النار: "أجيجٌ مكبوتْ". وقد أبدعت باختيار كلمة "أجيج"؛ للتعبير عن شدّة وجعها، دون غيرها من الكلمات الشبيهة، كـ(لهيب)؛ فهذه الكلمة تشتمل على جيمين، من شأنهما أن تنسجما مع شدّة الوجع؛ فالجيم صوت يدلّ على العظم (العلايلي، د. ت، صفحة 210)، كما أنّه شاقّ النطق؛ لكونه يجمع بين ملمحي: الانفجار والاحتكاك (النوري، 2022، صفحة 321). وبهذا التمازج الملمحيّ توحي الجيم أيضًا بالتمازج القويّ بين نفس الشاعرة وسرّها؛ هذا التمازج الذي نجده في قولها: "أُطبقُ أضلاعي"؛ أي: على السرّ.

وتشتمل الكلمة، إلى جانب الجيم، على صوت الهمزة الذي يعدّ من أصعب الأصوات في النطق (النوري، 2022، صفحة 247)، وهذه الصعوبة أيضًا تنسجم مع شدّة وجع الشاعرة.

وتشتمل الكلمة كذلك على كسرة طويلة، من شأنها أن تعبّر بامتدادها في النطق، إلى جانب الضمّة الطويلة في كلمة "مكبوت"، عن امتداد السرّ بين نبضات قلب الشاعرة؛ هذا الامتداد الذي نجده في قولها: "الممتدِّ من النبضِ إلى النبضِ".

ثمّ لننظر في روعة التناغم بين دلالة كلمة "مكبوتْ"، وبنيتها المقطعيّة؛ فهذه الكلمة التي معناها: محبوس (أنيس وآخرون، د. ت؛ كبت)، جاءت واقعة في مقطعين مغلقين: mak\ buut، يوحيان بإغلاقهما بالحبس.

وإذا ما نظرنا في الأشطر الثلاثة السابقة مرّة أخرى؛ وجدناها تحتضن ثماني نونات، وأربع ميمات؛ لتسمعنا بما في هذين الصوتين من غنّة ذلك الأنين الذي يطلقه كلّ متوجّع. وفي الأشطر كذلك أربعة أصوات مفخّمة: صادان وضادان، ولهذه الأصوات أن تُشعر بتفخيمها بعظم العناء الذي تجده الشاعرة.

تكمل الشاعرة ومضتها قائلة:

ولأنّـــــــــــــي أخشـــــــــــــى

أن يُطفئَـــــــــــــــــــــــــــــه

حبـــــــــــــــرُ دمـــــــــــــــي

أُطبـــــــــــــــقُ أضـــــــــــــــلاعي

وأمـــــــــــــــــــــــــــــوتْ!

تخاف الشاعرة أن تبوح بسرّها بكتابته، وخوفها هذا شديد؛ لأنّها تفضّل الموت على البوح.

ولكي تشعرنا الشاعرة بشدّة خوفها؛ بثّت في هذا المقطع الشعريّ سبع همزات؛ لقدرة هذا الصوت على التعبير عن الشدّة؛ فهو شديد الثقل في النطق، وواضح في السمع (القيسي، 1996، صفحة 133).

والشاعرة، على الرغم من خوفها، صامدة لا تبوح بسرّها. ولنا أن نتخيّلها واقفة لا تنحني، في هذا الرسم العموديّ الشاخص للهمزة المنتشرة في المقطع، إلى جانب رسم اللام والألف، وذلك على النحو:

ولأنّـــــــــــــي أخشـــــــــــــى

أن يُطفئَـــــــــــــــــــــــــــــه

حبـــــــــــــــرُ دمـــــــــــــــي

أُطبـــــــــــــــقُ أضـــــــــــــــلاعي

وأمـــــــــــــــــــــــــــــوتْ!

ولننظر في جمال التناسق بين المعنى والصوت، في جملة: "أُطبقُ أضلاعي"؛ فهذه الجملة تحتوي على صوتين مطبقين؛ أي: يرتفع مؤخّر اللسان، في نطقهما، في اتّجاه الطبق ارتفاعًا شديدًا (استيتيّة، 2008، صفحة 47)، وهما: الطاء والضاد، وهذا الإطباق النطقيّ ينسجم انسجامًا تامًّا مع معنى إطباق الأضلاع.

وتنهي الشاعرة ومضتها بالفعل: "وأموتْ!"، مسكّنة آخره الذي هو التاء، ومغلقة المقطع الصوتيّ الأخير فيه: wa\ ʔa\ muut؛ لتحدث بذلك اتّفاقًا وثيقًا مع معنى الفعل؛ فما الموت سوى سكون الحياة، وإغلاقها.

لننظر الآن في العناصر الصوتيّة، في الومضة كلّها، بعد إحصاء هذه العناصر:

جدول (3)

العناصر الصوتيّة في ومضة (سرّ) لنبيلة الخطيب

العنصر	عدده	العنصر	عدده
ء	9	ل	5
ب	5	م	6
ت	3	ن	11
ج	2	هـ	1
ح	1	نصف الحركة الواو	2
خ	1	نصف الحركة الياء	1
د	3	الكسرة القصيرة	11
ر	1	الكسرة الطويلة	4
ش	1	الفتحة القصيرة	17
ص	2	الفتحة الطويلة	2
ض	3	الضمّة القصيرة	6
ط	2	الضمّة الطويلة	3
ع	1	ص ح	16
ف	1	ص ح ح	7
ق	1	ص ح ص	18
ك	1	ص ح ح ص	2

يتبيّن من الجدول السابق ما يأتي: النون أكثر الصوامت استخدامًا في الومضة، وهذا يتّفق مع مضمون الومضة من ثلاث نواحٍ: أمّا الأولى، فهي أنّ النون صوت "يدلّ على البطون في الشيء" (العلايلي، د. ت، صفحة 211)؛ لينسجم بذلك مع معنى إخفاء السرّ.

وأمّا الثانية، فهي أنّ غنّة النون تحاكي ذلك الأنين الناشئ من الألم، وكأنّ الشاعرة تئنّ مع هذه النونات في الومضة، من وجع يعبّر عنه قولها: "أجيجٌ مكبوتْ"، و"وأموتْ!".

وأمّا الناحية الأخيرة، فهي أنّ النون تخرج من الأنف؛ لتُشعر بهذا المخرج بأنفة وكبرياء يمنعان الشاعرة من البوح بالسرّ؛ فهي تفضّل الموت على ذلك: "أُطبقُ أضلاعي، وأموتْ!".

- يلي النون، بين الصوامت، في الاستخدام صامت الهمزة، وهذا يتّفق مع مضمون الومضة من ثلاث نواحٍ أيضًا، وهي: أنّ الهمزة صوت يدلّ على الجوفيّة (العلايلي، د. ت، صفحة 210)، والسرّ يكون في جوف الإنسان؛ وأنّها صوت يخرج من أبعد مخارج النطق، وهو الحنجرة؛ ليوحي بذلك بعمق السرّ في نفس الشاعرة؛ وأنّها صوت يوحي بالبروز والظهور (عبّاس، 1998، صفحة 95)؛ ليُشعر بأنّ الشاعرة تنازعها نفسها؛ للبوح بالسرّ، وهذا نجده في قولها: "ولأنّي أخشى أن يُطفئَه حبرُ دمي".
- أكثر الحركات استخدامًا في الومضة الفتحة القصيرة، وهذه الحركة، كما يقول الدرس الصوتيّ الحديث، أوضح الحركات القصيرة في السمع (النوري، 1999، صفحة 235)، ومن شأن هذا الوضوح السمعيّ الشديد أن يتّفق مع إصرار الشاعرة على كتم سرّها؛ هذا الإصرار الذي يمثّله قولها: "أُطبقُ أضلاعي، وأموتْ!"؛ فهي تريد أن تُسمع القارئ جيّدًا أنّها لن تبوح بسرّها.
- من هذه الأصوات الثلاثة الأكثر استخدامًا في الومضة: النون، والهمزة، والفتحة القصيرة، يمكن تشكيل فعل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بقول الشاعرة: "أجيجٌ مكبوتْ"، و"أخشى"، و"وأموتْ!"، وهو الفعل (أَنَّ أنينًا)، وكأنّ الشاعرة قد وضعت هذا الفعل أمام عينيها عند الكتابة؛ فجعلت أصواته غالبة على ومضتها.
- أكثر المقاطع استخدامًا في الومضة المقطع المتوسّط المغلق؛ لينسجم بانغلاقه مع مضمون الومضة الذي هو كتم السرّ.

- أكثر الأصوات في الومضة وردت مرّة واحدة، كالحاء، والشين، ونصف الحركة الياء، وكأنّ الشاعرة بذلك تشير إلى تفرّدها بسرّها.
- وردت الأصوات المفخّمة: الصاد، والضاد، والطاء، في الومضة سبع مرّات؛ لنرى في رسمها الذي يشبه القطرة: **(ص، ض، ط)** قطرات الحبر والدم، عندما نقرأ قول الشاعرة: "**حبرُ دمي**".
- جعلت الشاعرة قافية الومضة في المقطع الطويل المغلق: (**مكبوتْ**: buut– **أموتْ**: muut)، ومن شأن هذا المقطع أن يوحي بثقله على اللسان (أبو سليم، 1987، صفحة 54)، في موضع القافية، بثقل السرّ على قلب الشاعرة؛ وأن يوحي بانغلاقه بالتحفّظ على السرّ.
- اختارت الشاعرة التاء رويًّا لومضتها؛ لتعكس بدلالة هذا الصوت على الاضطراب (العلايلي، د. ت، صفحة 210) ما تجده من توتّر في مشاعرها، يمثّله قولها: "**ولأنّي أخشى أن يُطفئَه حبرُ دمي**".

8.2 العنصر الصوتيّ في قصّة (بائع الذباب) لجمال الدين الخضيري: تناسق النطق، والرسم، والدلالة

(بائع الذباب) قصّة قصيرة جدًّا، وهذا النوع الأدبيّ انتشر في عصرنا؛ ليلائم ما في العصر من تسارع، كالومضة الشعريّة. ومن أهمّ خصائص هذا النوع الإيجاز، أو الاقتصاد اللغويّ (إلياس، 2010، صفحة 117).

ولأنّ الإيجاز شرط من شروط القصّة القصيرة جدًّا؛ يسعى كتّابها، باستخدام كلّ الإمكانات اللغويّة، إلى حشد أكبر قدر ممكن من الدلالات فيها، وتحقيق أسمى بلاغة يمكن الوصول إليها. ومن هذه الإمكانات المستخدمة لتحقيق ذلك الدلالة الصوتيّة، كما سنرى في التحليل الآتي.

يسرد الخضيري قصّته (بائع الذباب) قائلًا:

نتبه؛ فوجد نفسه يبيع الذباب. نشَّ، وهشَّ، ورشّ. لم يتذبذب الذباب

قيل له:

بكم تبيع الذباب؟

غضب. جرَّ العربة المحمّلة بالسمك، ومضى

كان يلفّه الضباب. كان يلفّه الذباب (الخضيري، 2010، صفحة 60)

ʔin\ ta\ ba\ ha\ fa\ wa\ ʤa\ da\ naf\ sa\ huu\ ya\ bii\ ʕuð\ ðu\ baab ..... naŠ\ Ša\ wa\ haŠ\ Ša\ wa\ raŠŠ ..... lam\ ya\ ta\ ðab\ ða\ bið\ ðu\ baab ..... qii\ la\ la\ huu\ bi\ kam\ ta\ bii\ ʕuð\ ðu\ baab ..... ʏa\ ḍib ..... ʤar\ ral\ ʕa\ ra\ ba\ tal\ mu\ ḥam\ ma\ la\ ta\ bis\ sa\ ma\ ki\ wa\ ma\ ḍaa ..... kaa\ na\ ya\ luf\ fu\ huḍ\ ḍa\ baab ..... kaa\ na\ ya\ luf\ fu\ huð\ ðu\ baab

يستنكر القاصّ في قصّته هذه، من خلال الحديث عن بائع سمك، ظاهرة مقزّزة، غير صحّيّة، تنتشر في المجتمع، وهي ظاهرة كشف البضاعة، وعدم حمايتها من الملوّثات، وخصوصًا الذباب.

ولقد جاءت القصّة في قالب صوتيّ يصوّر لنا المشهد السرديّ تصويرًا تامًّا، كأنّه تلك المؤثّرات المرئيّة والمسموعة التي نجدها في الأفلام، وذلك على النحو الآتي:

"بائع الذباب": عنوان يثير فضول القارئ، دافعًا إيّاه إلى قراءة القصّة؛ فلا بدّ للقارئ من أن يسأل نفسه عند قراءة هذا العنوان: من ذا الذي يبيع الذباب؟! وكيف يبيعه؟! فالذباب شيء لا يباع.

وإضافة إلى هذه الحيلة الفكريّة اللافتة، جاء العنوان لافتًا ومعبّرًا من الناحية الصوتيّة؛ فهو يحتوي على فتحتين طويلتين، تحاكيان بامتدادهما في النطق مدّ الباعة أصواتَهم، وهم ينادون في السوق؛ لتسويق بضاعتهم.

ويحتوي على صوتي: الهمزة والعين اللذين ينسجمان مع دالّ "**الذباب**" الذي تشمئزّ منه النفوس؛ فهذان الصوتان نستخدمهما عادة في التعبير عن التقزّز، بقولنا: إغْ؛ إذا رأينا، أو شممنا شيئًا مقرفًا.

ومن اللافت في العنوان أيضًا أنّه يبدأ بالباء، وينتهي بها؛ فهذا الصوت، في نطقه، تنطبق الشفة العليا على الشفة السفلى، وكأنّ الكاتب يشير بهذا الإغلاق الفمويّ، في بداية العنوان ونهايته، إلى معنى جاء

في القصّة، وهو انغلاق باب البيع في وجه بائع السمك؛ فلم يبع شيئًا من أوّل حضوره في السوق حتّى عودته.

"انتبه؛ فوجد نفسه يبيع الذباب": حشد الكاتب في هذا الجزء من القصّة سبعة مقاطع قصيرة متتابعة، يثقل اللسان بنطقها ثقلًا شديدًا، وهي: da\ dʒa\ wa\ fa\ ha\ ba\ ta. ولك أن تتخيّل، عندما يثقل لسانك بهذه المقاطع، تثاقل البائع من يأسه من البيع، وما يجده من مشقّة في عمله.

ولك أن تتخيّل كثرة الذباب المتكاثف على بضاعة البائع، عندما يمتدّ صوتك بنطق هاتين الحركتين الطويلتين: الكسرة الطويلة في كلمة "يبيع"، والفتحة الطويلة في كلمة "الذباب"؛ وعندما يطول صوتك أيضًا مع هذا المقطع الطويل المغلق: baab، في نهاية الكلام.

– "نشَّ، وهشَّ، ورشّ": ثلاثة أفعال جاء بها القاصّ؛ للتعبير عن طرد البائع الذبابَ، الأوّل منها يعني: طردَ؛ فيقال: نشَّ الذباب ونحوه: طردَه؛ والثاني يعني: ضربَ بعصا؛ فيقال: هشَّ الراعي الشجرة: ضربها بعصاه ليسقط ورقها، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي﴾ [طه: 18]؛ والأخير يعني: نضح شيئًا بالماء (أنيس وآخرون، د. ت؛ نشش؛ هشش؛ رشش).

ولا شكّ في أنّ الكاتب قد اختار هذه الأفعال بعناية؛ فهي تحتوي على ستّ شينات مدغمات، من شأنها أن تُسمعنا بصفيرها الهشيشيّ ذلك الصوت الذي يستخدمه الناس؛ لطرد الذباب ونحوه، وهو: شْشْشْشْ.

والشين صوت يدلّ على الانتشار؛ لانتشار الهواء في الفم عند نطقه (عبّاس، 1998، صفحة 115). ولهذه الدلالة التي تحملها الشينات الستّ أن تنسجم انسجامًا تامًّا مع انتشار الذباب على بضاعة البائع.

وإنّ لك أن تبصر صورة الذباب الكثير، وهو ينتشر على البضاعة، في هذه النقاط الثلاث التي يحملها رسم كلّ شين في الأفعال الثلاثة؛ فالشين تمتلك العدد الأكبر من النقاط، إضافة إلى الثاء، بين الحروف العربيّة المنقوطة: "نشَّ، وهشَّ، ورشّ".

ولك أن تنظر كذلك في روعة هذا الصامت الذي يقترن بالشين، في كلّ فعل من هذه الأفعال؛ ففي "نشَّ" اقترنت الشين بالنون التي تُسمعنا طنين الذباب؛ لمشابهة غنّتها هذا الطنين. وفي "هشَّ" اقترنت الشين بالهاء التي تحاكي بجرسها الخفيف خفّة الذباب المتطاير. وفي "رشّ" اقترنت بالراء التي تحاكي بملمحها التكراريّ تردّد الذباب على البضاعة.

ولقد ربط الكاتب بين الأفعال بحرف العطف الواو. وللواو استدارتان: استدارة في الشفتين عند النطق، واستدارة في الرسم عند الكتابة: "نشَّ، وهشَّ، ورشّ"، ومن شأن هاتين الاستدارتين أن تصوّرا، في تناغم فريد بين النطق والرسم، الحركة الدائريّة ليد البائع، وهي تطرد الذباب؛ وأن تصوّرا، في الوقت ذاته، حركة الذباب، وهو يحوم على البضاعة.

"لم يتذبذب الذُّباب": امتنع الذباب عن الهرب، على الرغم من محاولة البائع طردَه. وللقارئ أن يستشعر هذا التمنّع، في الجملة، عندما يمتنع نَفَسُه عن الامتداد في النطق، مع هذه المقاطع المغلقة الأربعة: lam- ðab- bið- baab.

بل إنّ للذباب عادة مستفزّة عند طرده، وهي إلحاحه؛ فكلّما طُردت ذبابة عادت أخرى. وقد أشعرنا الكاتب باستفزاز الذباب هذا؛ إذ حشد في الجملة أربع ذالات، وأربع باءات؛ أي الصامتين اللذين تتكوّن منهما كلمة (ذباب)؛ فكلّما تخلّص اللسان من نطق ذال، أو باء، فاجأته ذال أخرى، أو باء.

وقد أجاد الكاتب إذ اختار الفعل "يتذبذب"؛ للتعبير عن الحدث في الجملة؛ فهذا الفعل يحتوي على ذالين، والذال صوت يدلّ على الاهتزاز، والاضطراب، وشدّة التحرّك (عبّاس، 1998، صفحة 66)؛ وهذه الدلالات جميعها نجدها في طبيعة حركة الذباب. ويحتوي الفعل كذلك على باءين، ومن شأن هذا الصوت أن يوحي، بانطباق الشفتين في نطقه، بإطباق الذباب على بضاعة البائع.

ومن جميل هذا الفعل أيضًا، أنّ أصواته كلّها: الصوامت، والحركات، ونصف الحركة الياء، أصوات مجهورة، باستثناء التاء؛ فهذا الملمح يتّفق مع دلالة الفعل؛ لكونه اهتزاز الوترين الصوتيّين في النطق.

أضف إلى ذلك أنّ الأصل الذي أخذ منه الفعل، وهو (ذَبْذَب)، ذو بنية صوتيّة توحي بدلالة تتّفق مع طبيعة حركة الذباب، وهي دلالة التأرجح، والتردّد المستمرّ، وقد جاءت هذه الدلالة من تكرار الأصوات في الأصل، ووقوعها في مقطع صوتيّ مكرّر أيضًا، وهو المقطع المتوسّط المغلق: ð ab\ ð ab. (النوري، 2022، صفحة 253).

لنعد النظر في الجملة: "لم يتذبذب الذباب" متأمّلين رسم حروفها. إنّ جميع حروف هذه الجملة جاءت مفتوحة في الرسم؛ فليس فيها حرف مغلق، باستثناء الميم؛ وهذا الانفتاح الغالب يشعر بصريًّا بانكشاف البضاعة الذي كان سببًا في جذب الذباب.

"**قيل له:**

بكم تبيع الذباب؟":

من الطبيعيّ أن يلقى البائع انتقادًا؛ لأنّه لا يغطّي بضاعته؛ فها هو يُسأل بسخرية: "بكم تبيع الذباب؟".

ولقد كان في استطاعة الكاتب أن يجعل هذا السؤال الساخر بعد جملة: "قيل له" مباشرة، في السطر ذاته، لكنّه جعله في سطر آخر مخصوص به؛ وذلك ليُشعر بقيمة هذا السؤال في سرد القصّة؛ فهو الذي جعل البائع يترك السوق عائدًا إلى مأواه.

ولهذه الهيئة الكتابيّة التي اختارها القاصّ إيحاء آخر؛ فهي، كما أرى، ترسم مشهدًا حيًّا للحدث؛ فالفصل بين السؤال والسطر الذي قبله، يوحي بوجود مسافة بين السائل والبائع. وتُشعر شرطة الحوار الواقعة قبل السؤال بوقوف السائل أمام البائع.

لننظر مرّة أخرى في السؤال. إنّ فيه حركتين طويلتين تمتدّان في النطق، وهما: الكسرة في "تبيع"، والفتحة في "الذباب"؛ وامتداد هاتين الحركتين يمكن أن يدعم ما في السؤال من معنى السخرية؛ لأنّ بعض الناس يلجؤون إلى مدّ أصواتهم، عندما يسخرون من شيء ما.

ويشتمل السؤال كذلك على أربع باءات، من شأنها أن تُشعر، بانغلاق الفم في نطقها، بانغلاق الأمل في البيع عند البائع، عندما سئل عن سعر الذباب.

"**غضب. جرَّ العربة المحمّلة بالسمك، ومضى.**

كان يلفّه الضباب. كان يلفّه الذباب":

عندما سئل البائع عن سعر الذباب، غضب غضبًا شديدًا، والذي يدلّ على شدّة غضبه أنّه جرّ عربته تاركًا السوق.

وإنّ لك أن تحسّ بالغضب، وهو يملأ نفس البائع، عندما يمتلئ فمك هواءً بتفخيم الضاد في الفعل "غضب"؛ وأن تحسّ بحدّة هذا الغضب، عندما ينقطع نَفَسُك بإغلاق المقطع الذي ينتهي به الفعل: ibḍ؛ فمن شأن المقطع المغلق أن يوحي بالشدّة والصرامة (نحلة، 1981، صفحة 361).

بل إنّك تكاد ترى وجهًا منتفخًا من شدّة الغضب، عندما يبرز لعينك رسم الضاد مكوّرًا منتفخًا في الفعل: "غضب".

والكاتب أراد أن يشعر باستمرار هذا الغضب عند البائع حتّى نهاية القصّة؛ فأثبت بعد الفعل "غضب" كلمتين أخريين تحتويان على الضاد المفخّمة التي أشعرتنا بالغضب، وهما: "مضى"، و"الضباب".

غضب البائع؛ فجرّ عربته تاركًا البيع. وللقارئ أن يحسّ بحركة هذه العربة وهي تُجرّ، في الملمح التكراريّ لهذه الراءات الثلاث، في جملة: "جرَّ العربة"؛ فهذا الملمح يوحي بتكرار الحدث (ابن جنّي، 2001، صفحة 513، جزء 1).

وللقارئ أيضًا أن يسمع هدير عجلات العربة في جرس هذه الراءات؛ لما بين هذا الجرس وهذا الهدير من تشابه.

وعربة البائع هذه ثقيلة؛ فهي محمّلة سمكًا. وثقلها هذا يُستشعر في تتابع المقاطع القصيرة الـذي يثقـل اللسان، في الجملة: "جرَّ العربة المحمّلة بالسمك":

ʤar\ ral\ ʕa\ ra\ ba\ tal\ mu\ ḥam\ ma\ la\ ta\ bis\ sa\ ma\ ki

وفي هذه الجملة ترد الميم نطقًا أربع مرّات؛ لتنسجم بدلالتها على الجمـع (العلايلـي، د. ت، صـفحة 211) مع تكدّس السمك في العربة؛ فلم يبع البائع من هذا السمك شيئًا.

واتّفاقًا مع النطق، جاء رسم الميم مكثّفًا في الجملة، تكثيفًا يدعم بصريًّا إيحاءها بتكدّس السـمك: "جـرَّ العربة المحمّلة بالسمك".

خرج البائع من السوق خائبًا. وقد أجاد القاصّ إذ عبّر عن هذا الخروج بالفعل "مضـى"؛ فهـذا الفعـل ينتهي بالفتحة الطويلة التي تنطلق من الفم انطلاقًا، دون أن يعترضها عارض نطقيّ (Jones, 1969, p. 23)، وكأنّها انطلاق البائع فارًّا من السوق، بعد أن سئل: "بكم تبيع الذباب؟".

وهذه الفتحة تمتدّ في النطق؛ لترسم في أذهاننا بهذا الامتداد طريقًا طويلة، يقطعها البائع؛ للعـودة إلـى بيته.

ولهذه الفتحة رسمها الذي ينحني انحناء: "مضى"، كأنّه رأس البائع، وقد طأطأه من خيبته، وهو خـارج من السوق.

يلتفّ الضباب والذباب حول البائع، وهو خارج: "كان يلفّه الضباب. كان يلفّه الذباب". ويمكـن التمـاس هذا الالتفاف، في هاتين الجملتين، في انغلاق ستّة مقاطع صوتيّة، وهي:

luf- huḍ- baab- luf- huð- baab

بل إنّ من الممكن أن نرى عيانًا هذا الالتفاف في انغلاق رسم الفاء والهاء، في الفعل المكرّر "يلفّه" الذي عبّر به الكاتب عن التفاف الضباب والذباب: "كان يلفّه الضباب. كان يلفّه الذباب".

وفي هاتين الجملتين ترد الفاء نطقًا أربع مرّات. وإذا كان هذا الصوت يرتبط، في ذاكرة الوجدان البشريّ، بحالة التأفّف الذي نميل إليه عندما نصاب بجهد نفسيّ، أو جسديّ (الحساني، 2012، صفحة 150)؛ فإنّ لنا أن نسمع تأفّف البائع الخائب المتعب في الفاءات الأربع، في الجملتين.

لننظر الآن في العناصر الصوتيّة، في القصّة كلّها، بعد إحصاء هذه العناصر:

جدول (4)

العناصر الصوتيّة في قصّة (بائع الذباب) للخضيري

العنصر	عدده	العنصر	عدده
ء	1	م	7
ب	19	ن	5
ت	5	هـ	6
ج	2	نصف الحركة الواو	4
ح	1	نصف الحركة الياء	4
د	1	الكسرة القصيرة	6
ذ	10	الكسرة الطويلة	3
ر	4	الفتحة القصيرة	46
س	3	الفتحة الطويلة	8
ش	6	الضمّة القصيرة	13
ض	4	الضمّة الطويلة	2
ع	3	ص ح	44
غ	1	ص ح ح	8
ف	6	ص ح ص	20
ق	1	ص ح ح ص	5
ك	4	ص ح ص ص	1
ل	8		

يتبيّن من الجدول السابق ما يأتي:

- كلمة (الذباب) محور هذه القصّة. ولهذا السبب؛ جعلها الكاتب جزءًا من العنوان الذي يعدّ من أهمّ أركان العمل الأدبيّ، وأوردها في متن القصّة أربع مرّات، بل جعلها بمنزلة القافية من الشعر؛ فكان يأتي بها في نهاية الكلام.

وانسجامًا مع هذه المحوريّة لكلمة (الذباب)، جعل الكاتب هذه الأصوات التي نجدها في الكلمة: الذال، والباء، والفتحة الطويلة، الأكثر استخدامًا في فئتها، في القصّة؛ فالباء أكثر الصوامت استخدامًا، ويليها صامت الذال، والفتحة الطويلة أكثر الحركات الطويلة استخدامًا.

- إنّ من شأن التكرار اللافت لكلمة (الذباب)، والتكرار اللافت للذال، والباء، والفتحة الطويلة، أن يُبقيا الصورة المقزّزة للذباب حاضرة في ذهن القارئ طيلة القصّة؛ ليزداد بذلك نفورًا من أيّة بضاعة مكشوفة.
- للباء أيضًا أن تنسجم بتكرارها مع دلالة التصاق الذباب ببضاعة البائع؛ لالتصاق الشفتين ببعضهما بعضًا عند نطقها. وللذال أن تنسجم أيضًا مع دلالة انتشار الذباب؛ فمن دلالات هذا الصوت البعثرة والانتشار (عبّاس، 1998، صفحة 66).
- أكثر الحركات استخدامًا في القصّة الفتحة القصيرة، وهذا يتّفق مع دلالة انكشاف البضاعة؛ لأنّ انفتاح الفم يكون في أوسع حالاته، بين الحركات، عند نطق الفتحة (Jones, 1969, p. 38).
- أكثر المقاطع استخدامًا في القصّة المقطع القصير، وهذا يتّفق اتّفاقًا فريدًا مع خصيصة مهمّة من خصائص القصّة القصيرة جدًّا، وهي الإيجاز، أو لنقل: سرعة الأحداث؛ وذلك لأنّ المقطع القصير أقلّ المقاطع الصوتيّة زمنًا في النطق (النوري، 1999، صفحة 240).
- استخدم الكاتب المقاطع المفتوحة أكثر من المقاطع المغلقة؛ لكونها أقدر بانفتاحها على تصوير دلالة كشف البضاعة.

الخاتمة

عُنيت هذه الدراسة بدرس الدلالة الصوتيّة في العربيّة، في جانبيه: النظريّ والتطبيقيّ، عند القدماء والمحدثين. وبعد النظر في هذا الدرس تبيّن ما يأتي:

- اختلف العلماء والدارسون في وجود الدلالة الصوتيّة في اللغة؛ فمنهم من أقرّها، ومنهم من أنكرها. وقد تبيّن أنّ الأولى أن نعترف بوجودها؛ لكثرة الأدلّة على ذلك، في مقابل أدلّة الإنكار.
- لدلالة الأصوات اللغويّة نوعان، وهما: الدلالة الذاتيّة التي يوحي بها الصوت اللغويّ مفردًا، معتمدًا على ملامحه التمييزيّة؛ والدلالة السياقيّة التي تحدثها الأصوات اللغويّة في سياق النصّ.
- لدلالة الصوت اللغويّ أربع خصائص، وهي: أنّها لا تصل إلى رتبة الدلالة المعجميّة في الخصوص، كدلالة كلمة (أسد) على الحيوان الذي نعرفه، وإنّما هي دلالة عامّة، يمكن أن تقع في كثير من الألفاظ؛ وأنّها تتّسم بالتعدّد؛ أي أنّ الصوت قابل أن يرشح بأكثر من دلالة؛ وأنّها دلالة دقيقة؛ لكونها قادرة على استقصاء المعنى الدقيق للفظ؛ وأنّها دلالة غير مطّردة في اللغة.
- يعتمد الصوت اللغويّ للإيحاء بدلالته على ثلاثة عوامل، وهي: الملامح التمييزيّة، وجرس الصوت، وقوّة الصوت أو ضعفه.
- اتّبع العلماء ثلاث طرق؛ لاستخلاص دلالة الأصوات اللغويّة، وهي: النظر في الملامح التمييزيّة، واستقراء الألفاظ، والمقارنة بين الكلمات التي تتشابه معنى ولفظًا، ولا تختلف إلّا في الأصوات المستهدفة.
- تتحقّق دلالة الأصوات اللغويّة في سياق النصّ على مستويين، وهما: مستوى لفظ معيّن في النصّ؛ لأنّ اللفظ يرتبط دلاليًّا بالسياق الذي هو فيه، وهذا المستوى هو نهج القدماء؛ ومستوى الجمل أو النصّ كلّه، وهذا المستوى جاء به المحدثون.
- لكي تتحقّق دلالة الأصوات اللغويّة في النصّ؛ لا بدّ من توافر ثلاثة شروط، وهي: أن تنسجم طبيعة نطق الصوت مع الدلالة المستوحاة منه، وأن ينسجم إيحاء الأصوات مع دلالة النصّ، وأن

يتكرّر الصوت اللغويّ، أو مجموعة من الأصوات في النصّ تكرارًا لافتًا، أو أن يقع الصوت في موقع متميّز لافت من النصّ، كوقوعه في فاصلة قرآنيّة، أو رويًّا لبيت من الشعر.

- استوحى المحدثون من الأصوات اللغويّة، في النصوص التي درسوها، دلالات سياقيّة مختلفة، يمكن حصرها في: الدلالة على الحركة، والهيئة، والصوت؛ والدلالة على الاستغراق الزمنيّ، والمكانيّ؛ والدلالة على المبالغة؛ والدلالة على الحالة النفسيّة.
- قد يكون حذف الصوت اللغويّ من النصّ، أو تغييبه عنه مقصودًا؛ لتحقيق دلالة معيّنة.
- الصوت العربيّ قادر على أن يوحي برسمه، كما يوحي بنطقه.
- لإيحاء رسم الأصوات العربيّة مقوّمان اثنان. أمّا الأوّل، فهو أن يقع توافق بين نطق الصوت ورسمه؛ فوقوع هذا التوافق يُكسب الرسم ذلك الإيحاء المستمدّ من النطق؛ ما دام الرسم تصويرًا للنطق. وأمّا الآخر، فهو أن يشابه الرسم ما نراه حولنا من أشكال وحركات؛ فهذه المشابهة تجعل رسم الصوت صورة محسوسة لكثير من الأشياء التي حولنا.
- يسهم رسم الأصوات بإيحائه البصريّ في تصوير دلالة كثير من الألفاظ، كما يسهم في تحقيق إيحاءات في النصّ، إلى جانب النطق، محدثًا بذلك تناسقًا جميلًا بين المنطوق والمرئيّ.
- قد يحدث الكاتب في رسم الأصوات، حين يكتب نصّه بخطّ يده، انزياحات شكليّة خارجة على الرسم القياسيّ للأصوات؛ ليحقّق إيحاءات بصريّة معيّنة.
- للمقاطع الصوتيّة قدرة على الإيحاء في النصّ، كالأصوات اللغويّة.
- طوّر المحدثون استيحاء المقاطع الصوتيّة في النصّ؛ فقد اعتمدوا في هذا الاستيحاء على معطيات الدرس المقطعيّ الحديث، ومالوا، في الأعمّ الأغلب، إلى استيحاء المقاطع مجرّدة من الأصوات.
- للدلالة المقطعيّة طبيعتها؛ فهي ليست سوى إيحاءات شعوريّة، يستشعرها الناطق في النسيج المقطعيّ الذي يتكوّن منه السياق، تمامًا كتلك الإيحاءات التي تُستشعر في أنغام الموسيقى.

- لكي تتحقّق الدلالة المقطعيّة في السياق؛ لا بدّ أن يكون في نسيجه المقطعيّ ما يلفت النظر، كالإكثار من استخدام مقطع معيّن، واستخدام مقطع معيّن في موضع معيّن؛ ولا بدّ كذلك أن يكون هذا الاستخدام المقطعيّ اللافت متّفقًا مع دلالة السياق، لا خارجًا عليها.
- تعتمد المقاطع الصوتيّة للإيحاء بدلالتها، في السياق، على ستّة عوامل، وهي: ما تحدثه المقاطع من ثقل في النطق أو سلاسة، والزمن الذي يستغرقه نطقها، وانفتاحها وانغلاقها، وامتداد الحركة الطويلة في بعضها، وهيئة ترتيبها في السياق، وعددها في دالّ معيّن، مقارنة بعددها في دالّ آخر، في السياق ذاته.
- استوحى المحدثون من المقاطع الصوتيّة في السياق، معتمدين على العوامل السابقة، دلالات مختلفة، وهي: دلالة الثقل، والبطء، والشدّة، من ثقل النطق؛ ودلالة السهولة، والخفّة، من سلاسة النطق. ودلالة السرعة، من قصر الزمن؛ ودلالة الامتداد، والشمول، من طول الزمن. ودلالة الانفتاح، من فتح المقطع؛ ودلالة الانغلاق، والشدّة، والحزم، والقطع، من إغلاق المقطع. ودلالة التحسّر، والندم، والحزن، والراحة، والاطمئنان، من امتداد الحركة الطويلة. والدلالة على الحركة، وهيئة الشيء، من هيئة ترتيب المقاطع. ودلالة الأفضليّة، من عدد المقاطع.
- للدلالة الصوتيّة أهمّيّتها في الدرس اللغويّ، على مستوى اللفظ، وعلى مستوى النصّ. أمّا أهمّيّتها على مستوى اللفظ، فتكمن في: تأصيل دلالة اللفظ، والتفريق في المعنى بين أوجه نطق اللفظ الواحد، والتفريق في المعنى بين المترادفات، والكشف عن الترابط الدلاليّ بين الألفاظ. وكلّ ذلك تمكن الإفادة منه في الصناعة المعجميّة.

وأمّا أهمّيّتها على مستوى النصّ، فتكمن في الإسهام في تعميق تفسير القرآن الكريم، وتعميق شرح الحديث الشريف، والكشف عن جمالهما الأسلوبيّ؛ وتكمن أيضًا في تغيير المفهوم النقديّ، والكشف عن جمال الأسلوب في النصّ الأدبيّ.

يمكن تشكيل منهج نقديّ صوتيّ جديد في قراءة النصّ الأدبيّ، وذلك بالكشف عن العلاقة بين دلالة النصّ، وعناصره الصوتيّة في نطقها، ورسمها، ودلالتها. والجديد في هذا المنهج هو إضافة إيحاء رسم الأصوات اللغويّة.

المراجع العلمية

القرآن الكريم.

أولاً: كتب بالعربيّة

آل ناصر الدين، أمين. (1986). *دقائق العربيّة؛ جامع أسرار اللغة وخصائصها* (ط3). بيروت: مكتبة لبنان.

إبراهيم، مصطفى محمّد. (2014). *جماليّات الخطّ العربيّ وتطبيقاتها في التصميمات الجرافيكيّة والمطبوعات* (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

ابن الأثير، ضياء الدين. (د. ت). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. قدّم له وعلّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة. القاهرة: دار نهضة مصر.

أدونيس. (1996). *أغاني مهيار الدمشقيّ، وقصائد أخرى*. دمشق: دار المدى.

استيتيّة، سمير شريف. (2003). *الأصوات اللغويّة؛ رؤية عضويّة ونطقيّة وفيزيائيّة* (ط1). عمّان: دار وائل.

استيتيّة، سمير شريف. (2008). *اللسانيّات: المجال، والوظيفة، والمنهج* (ط2). إربد: عالم الكتب الحديث.

الأعشى. (1980). *الديوان*. تحقيق فوزي عطوي. بيروت: دار صعب.

ألتونجي، محمّد. (2003). معجم *علوم العربيّة* (ط1). بيروت: دار الجيل.

إلياس، جاسم خلف. (2010). *شعريّة القصّة القصيرة جدًّا*. دمشق: دار نينوى.

امرؤ القيس. (د. ت). *الديوان*. ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

أنيس، إبراهيم. (1976). *دلالة الألفاظ* (ط3). القاهرة: مكتبة الأنجلو.

أنيس، إبراهيم. (2007). *الأصوات اللغويّة* (ط4). القاهرة: مكتبة الأنجلو.

أنيس، إبراهيم؛ وآخرون. (د. ت). *المعجم الوسيط* (ط2). (د. ناشر).

البخاريّ، محمّد بن إسماعيل. (2002). *صحيح البخاريّ* (ط1). (د. محقّق). دمشق: دار ابن كثير.

بشر، كمال. (2000). *علم الأصوات*. القاهرة: دار غريب.

البطليوسي، عبد الله بن محمّد بن السيد. (1996). *الاقتضاب في شرح أدب الكتّاب*. تحقيق مصطفى السقا وحامد عبد المجيد. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصريّة.

البكري، حسين محيسن. (2012). *دراسات في الدلالة القرآنيّة* (ط1). عمّان: دار دجلة.

بلعابد، عبد الحقّ. (2008). *عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)* (ط1). الجزائر: منشورات الاختلاف.

ابن البنّاء، أبو العبّاس أحمد. (1990). *عنوان الدليل من مرسوم خطّ التنزيل* (ط1). تحقيق هند شلبي. بيروت: دار الغرب الإسلاميّ.

الترمذيّ، محمّد بن عيسى. (1996). *الجامع الكبير* (ط1). تحقيق بشّار معروف. بيروت: دار الغرب الإسلاميّ.

التفتازاني، سعد الدين. (2013). *المطوّل؛ شرح تلخيص مفتاح العلوم* (ط3). تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الثبيتي، محمّد. (د. ت). *التضاريس*. جدّة: النادي الأدبيّ الثقافيّ.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. (2004). *فقه اللغة وسرّ العربيّة* (ط1). تحقيق حمدو طمّاس. بيروت: دار المعرفة.

الجبوري، يحيى وهيب. (1994). *الخطّ والكتابة في الحضارة العربيّة* (ط1). بيروت: دار الغرب الإسلاميّ.

ابن جعفر، قدامة. (د. ت). *نقد الشعر*. تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

جميل بثينة. (1982). *الديوان*. تحقيق بطرس البستاني. بيروت: دار بيروت.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. (1993). *سرّ صناعة الإعراب* (ط2). تحقيق حسن هنداوي. دمشق: دار القلم.

ابن جنّي، أبو الفتح عثمان. (2001). *الخصائص* (ط1). تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

الحساني، عادل نذير. (2012). *الأسلوبيّة الصوتيّة في شعر أدونيس* (ط1). عمّان: دار الرضوان.

حسّان، تمّام. (1990). *مناهج البحث في اللغة*. القاهرة: مكتبة الأنجلو.

حسّان، تمّام. (1993). *البيان في روائع القرآن؛ دراسة لغويّة وأسلوبيّة للنصّ القرآنيّ* (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

حسن، عبد الحميد. (1971). *الألفاظ اللغويّة: خصائصها وأنواعها*. القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربيّة.

حسنين، صلاح الدين صالح. (1984). *دراسات في علم اللغة: الوصفيّ، والتاريخيّ، والمقارن* (ط1). الرياض: دار العلوم.

الحمدانيّ، أبو فراس. (1993). *الديوان* (ط1). شرحه يوسف فرحات. بيروت: دار الجيل.

حمد، عبد الله خضر. (2018). *قراءات أسلوبيّة في الشعر الجاهليّ* (ط1). عمّان: دار الأكاديميّون.

ابن حمديس. (د. ت). *الديوان*. تحقيق إحسان عبّاس. بيروت: دار صادر.

الخضيري، جمال الدين. (2010). *فقاقيع* (ط1). الرباط: دار التنوخي.

الخطيب، أحمد شفيق؛ وخير الله، يوسف سليمان. (1998). *الموسوعة العلميّة الشاملة* (ط1). بيروت: مكتبة لبنان.

الخطيب، نبيلة. (2008). *عِقد الروح* (ط1). الرياض: العبيكان للنشر.

الخفاجيّ، عبد الله بن محمّد بن سعيد بن سنان. (1982). *سرّ الفصاحة* (ط1). (د. محقّق). بيروت: دار الكتب العلميّة.

الخولي، محمّد عليّ. (1982). معجم *علم الأصوات* (ط1). (د. ناشر).

داود، محمّد. (2001). *العربيّة وعلم اللغة الحديث*. القاهرة: دار غريب.

درويش، محمود. (1996). *الديوان* (ط14). بيروت: دار العودة.

دنقل، أمل. (1987). *الأعمال الشعريّة الكاملة* (ط3). القاهرة: مكتبة مدبولي.

دي سوسور، فرديناند. (1985). *علم اللغة العامّ*. ترجمة يوئيل عزيز. بغداد: دار آفاق عربيّة.

الراجحي، عبده. (د. ت). *فقه اللغة في الكتب العربيّة*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

الراغب، عبد السلام أحمد. (2001). *وظيفة الصورة الفنّيّة في القرآن الكريم* (ط1). حلب: فصّلت للدراسات والترجمة والنشر.

الرافعي، مصطفى صادق. (2005). *إعجاز القرآن والبلاغة النبويّة*. بيروت: دار الكتاب العربيّ.

ابن رباح، نصيب. (1967). *الديوان*. جمعه داود سلّوم. بغداد: مكتبة الأندلس.

ابن ربيعة، لبيد. (د. ت). *الديوان*. (د. محقّق). بيروت: دار صادر.

الرقب، محمّد سلمان. (2011). *ظاهرة التصعيد الخطابيّ في السور المكّيّة (المدّثّر والقيامة أنموذجًا)* (ط1). عمّان: دار يافا العلميّة.

الزركشيّ، بدر الدين محمّد بن عبد الله. (2006). *البرهان في علوم القرآن*. تحقيق أبي الفضل الدمياطيّ. القاهرة: دار الحديث.

الزمخشريّ، محمود بن عمر. (2009). *الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل* (ط3). اعتنى به خليل شيحا. بيروت: دار المعرفة.

زيدان، جرجي. (1923). *الفلسفة اللغويّة والألفاظ العربيّة* (ط3). القاهرة: مطبعة الهلال.

السامرّائي، فاضل صالح. (2006). *بلاغة الكلمة في التعبير القرآنيّ* (ط2). القاهرة: شركة العاتك.

السعران، محمود. (د. ت). *علم اللغة؛ مقدّمة للقارئ العربيّ*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

السعيد، هلا. (د. ت). *نظرة متعمّقة في علم الأصوات*. القاهرة: مكتبة الأنجلو.

السماتي، ابن الطحّان. (2007). *مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ* (ط1). تحقيق حاتم الضامن. الشارقة: مكتبة الصحابة.

سيبويه، عمرو بن عثمان. (1982). *الكتاب* (ط2). تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي.

ابن سينا، الحسين بن عبد الله. (د. ت). *رسالة أسباب حدوث الحروف*. تحقيق محمّد الطيّان ويحيى علم. دمشق: مجمع اللغة العربيّة.

السيوطي، جلال الدين. (1986). *المزهر في علوم اللغة وأنواعها*. تحقيق محمّد جاد المولى وآخرَيْن. صيدا: المكتبة العصريّة.

السيوطي، جلال الدين. (2008). *الإتقان في علوم القرآن* (ط1). تحقيق شعيب الأرنؤوط. بيروت: مؤسّسة الرسالة.

السيّاب، بدر شاكر. (1997). *الديوان*. بيروت: دار العودة.

الشابّيّ، أبو القاسم. (1995). *الديوان* (ط1). شرحه أحمد حسن بسج. بيروت: دار الكتب العلميّة.

أبو شادي، مصطفى عبد السلام. (د. ت). *الحنف البلاغيّ في القرآن الكريم*. القاهرة: مكتبة القرآن.

الشاطبي، إبراهيم بن موسى. (1997). *الموافقات* (ط1). تحقيق مشهور آل سلمان. الخُبَر: دار ابن عفّان.

شاهين، عبد الصبور. (1980). *المنهج الصوتيّ للبنية العربيّة*. بيروت: مؤسّسة الرسالة.

الشدياق، أحمد فارس. (1919). *الساق على الساق في ما هو الفارياق*. مصر: مكتبة العرب.

الشعراوي، محمّد متولّي. (د. ت). *تفسير الشعراوي*. القاهرة: دار أخبار اليوم.

شملول، محمّد. (2006). *إعجاز رسم القرآن وإعجاز التلاوة* (ط1). القاهرة: دار السلام.

الشيخ، حمدي. (2010). *الإعجاز الدلاليّ والبيانيّ في الرسم العثمانيّ*. الإسكندريّة: منشأة المعارف.

الصابوني، محمّد عليّ. (1981). *صفوة التفاسير* (ط4). بيروت: دار القرآن الكريم.

الصغير، محمّد حسين. (2000). *الصوت اللغويّ في القرآن* (ط1). بيروت: دار المؤرّخ العربيّ.

الصفراني، محمّد. (2008). *التشكيل البصريّ في الشعر العربيّ الحديث* (ط1). الرياض: النادي الأدبيّ.

الضالع، محمّد صالح. (2002). *الأسلوبيّة الصوتيّة*. القاهرة: دار غريب.

عبّاس، حسن. (1998). *خصائص الحروف العربيّة ومعانيها*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

عبد التوّاب، رمضان. (1997). *المدخل إلى علم اللغة، ومناهج البحث اللغويّ* (ط3). القاهرة: مكتبة الخانجي.

عبد التوّاب، رمضان. (1999). *فصول في فقه العربيّة* (ط6). القاهرة: مكتبة الخانجي.

العبد، محمّد. (1988). *إيداع الدلالة في الشعر الجاهليّ؛ مدخل لغويّ أسلوبيّ* (ط1). القاهرة: دار المعارف.

عزّ الدين، كمال. (1984). *الحديث النبويّ الشريف من الوجهة البلاغيّة* (ط1). بيروت: دار اقرأ.

العقّاد، عبّاس محمود. (د. ت). *أشتات مجتمعات في اللغة والأدب* (ط6). القاهرة: دار المعارف.

العلايلي، عبد الله. (د. ت). *مقدّمة لدرس لغة العرب، وكيف نضع المعجم الجديد*. القاهرة: المطبعة العصريّة.

علويّة، نعيم. (1986). *بحوث لسانيّة؛ بين نحو اللسان ونحو الفكر* (ط2). بيروت: المؤسّسة الجامعيّة.

عليّ، إبراهيم جابر. (2015). *الأسلوبيّة الصوتيّة: مدخل نظريّ، ودراسة تطبيقيّة* (ط1). عمّان: دار أمواج.

عمر، أحمد مختار. (1997). *دراسة الصوت اللغويّ*. القاهرة: عالم الكتب.

عمر، أحمد مختار. (2008). *معجم اللغة العربيّة المعاصرة* (ط1). القاهرة: عالم الكتب.

الفاخري، صالح سليم. (د. ت). *الدلالة الصوتيّة في اللغة العربيّة*. الإسكندريّة: المكتب العربيّ الحديث.

الفارابيّ، محمّد بن محمّد. (د. ت). *كتاب الموسيقى الكبير*. تحقيق غطّاس خشبة. القاهرة: دار الكاتب العربيّ.

ابن فارس، أحمد. (1979). *مقاييس اللغة*. تحقيق عبد السلام هارون. دمشق: دار الفكر.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (2003). *كتاب العين* (ط1). تحقيق عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

فندريس، جوزيف. (1950). *اللغة*. ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمّد القصّاص. القاهرة: مكتبة الأنجلو.

الفيروزآبادي، مجد الدين. (1983). *تحبير الموشين في التعبير بالسين والشين*. تحقيق محمّد البقاعي. دمشق: دار قتيبة.

قاسم، عدنان حسين. (2001). *الاّتجاه الأسلوبيّ البنيويّ في نقد الشعر العربيّ*. القاهرة: الدار العربيّة.

قبّاني، نزار. (1992). *أحلى قصائدي* (ط16). بيروت: منشورات نزار قبّاني.

قبّاني، نزار. (2008). *أبجديّة الياسمين* (ط1). بيروت: منشورات نزار قبّاني.

قبّاني، نزار. (د. ت). *كتاب الحبّ*. بيروت: منشورات نزار قبّاني.

القزويني، جلال الدين محمّد بن عبد الرحمن. (2003). *الإيضاح في علوم البلاغة* (ط1). وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلميّة.

قطب، سيّد. (2002). *التصوير الفنّيّ في القرآن* (ط16). القاهرة: دار الشروق.

قطب، سيّد. (2003). *في ظلال القرآن* (ط32). القاهرة: دار الشروق.

قطب، سيّد. (2008). *الأعمال الشعريّة الكاملة* (ط1). دمشق: مركز الناقد الثقافيّ.

القليني، سامح. (2008). *الجلال والجمال في رسم الكلمة في القرآن الكريم* (ط1). القاهرة: من نشر المؤلّف.

القيروانيّ، ابن رشيق. (1989). *الديوان*. جمعه عبد الرحمن ياغي. بيروت: دار الثقافة.

القيسي، مكّي بن أبي طالب. (1996). *الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة* (ط3). تحقيق أحمد حسن فرحات. عمّان: دار عمّار.

لحمداني، حميد. (1991). *بنية النصّ السرديّ من منظور النقد الأدبيّ* (ط1). بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

المبارك، محمّد. (د. ت). *فقه اللغة؛ دراسة تحليليّة مقارنة للكلمة العربيّة*. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

المتقي، عبد الله. (2005). *الكرسيّ الأزرق* (ط1). المغرب: منشورات مجموعة البحث في القصّة القصيرة.

المتنبّي، أبو الطيّب. (د. ت). *الديوان*. شرحه مصطفى سبيتي. بيروت: دار الكتب العلميّة.

المعرّيّ، أبو العلاء. (1990). *سقط الزند* (ط1). شرحه أحمد شمس الدين. بيروت: دار الكتب العلميّة.

مندور، محمّد. (1988). *في الميزان الجديد* (ط1). تونس: مؤسّسات ع. بن عبد الله.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين. (د. ت). *لسان العرب* (ط3). اعتنى بتصحيح الطبعة أمين عبد الوهّاب ومحمّد العبيديّ. بيروت: دار إحياء التراث العربيّ.

النجّار، ماجد. (2016). *الدلالة الصوتيّة في القرآن الكريم* (ط1). أصفهان: (كتابنامه نجف).

نحلة، محمود أحمد. (1981). *لغة القرآن الكريم في جزء عمّ*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

نعيمة، ميخائيل. (2004). *همس الجفون* (ط6). بيروت: دار نوفل.

أبو نواس. (د. ت). *الديوان*. (د. محقّق). بيروت: دار صادر.

النوري، محمّد جواد. (1999). *علم أصوات العربيّة* (ط1). عمّان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.

النوري، محمّد جواد. (2018). *لغة الجسد؛ علم الكينات* (ط1). بيروت: دار الكتب العلميّة.

النوري، محمّد جواد. (2022). *إضاءات قرآنيّة: دراسة لغويّة بيانيّة* (ط1). بيروت: دار الكتب العلميّة.

النويهي، محمّد. (د. ت). *الشعر الجاهليّ؛ منهج في دراسته وتقويمه*. القاهرة: الدار القوميّة.

النيسابوريّ، مسلم بن الحجّاج. (1991). *صحيح مسلم* (ط1). تحقيق محمّد فؤاد عبد الباقي. القاهرة: دار الحديث.

هلال، عبد الناصر. (2009). *الالتفات البصريّ من النصّ إلى الخطاب* (ط1). كفر الشيخ: دار العلم والإيمان.

هلال، محمّد غنيمي. (1997). *النقد الأدبيّ الحديث*. القاهرة: دار نهضة مصر.

ياسوف، أحمد. (1999). *جماليّات المفردة القرآنيّة* (ط2). دمشق: دار المكتبي.

يونس، عليّ. (1993). *نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربيّ*. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

ثانياً: كتب بغير العربيّة

Crystal, David. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (6th Ed). USA: Blackwell Publishing.

Jones, Daniel. (1969). *An Outline of English Phonetics* (9th Ed). Cambridge: W. Heffer.

Katz, William. (2013). *Phonetics for Dummies*. New Jersey: Wiley.

Mason, William. (1920). *A History of the Art of Writing*. New York: Macmillan Company.

Zsiga, Elizabeth. (2013). *The Sounds of Language: An Introduction to Phonetics and Phonology* (1st Ed). New Jersey: Wiley.

ثالثاً: بحوث وأطروحات

استيتيّة، سمير شريف. (2014). الأصوات الاحتكاكيّة في العربيّة بين الأداء والكميّة. *مجلّة العلوم الإنسانيّة (جامعة البحرين)* (ع23)، الصفحات 120-147.

البعول، إبراهيم عبد الله. (2009). الأسلوبيّة الصوتيّة اتّجاهًا نقديًّا. *مجلّة دراسات (العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة)* (ع2-مج36)، الصفحات 319-332.

ابن حميد، رضا. (1995). الخطاب الشعريّ الحديث: من اللغويّ إلى التشكّل البصريّ. *مجلّة الحياة الثقافيّة (وزارة الثقافة بتونس)* (ع69-70)، الصفحات 10-26.

خضر، فتحي إبراهيم. (2015). المؤثّرات الصوتيّة وأثرها في تشكيل النصّ الشعريّ، قصيدة البحتريّ السينيّة أنموذجًا. *مجلّة جامعة الخليل للبحوث (العلوم الإنسانيّة)* (ع2-مج10)، الصفحات 70-98.

ابن دحمان، جمال. (2020). التشكيل المقطعيّ في الحديث النبويّ وأبعاده الدلاليّة: مقاربة أسلوبيّة صوتيّة لنماذج من صحيح البخاريّ. *مجلّة إشكالات في اللغة والأدب (المركز الجامعيّ لتامنغست- الجزائر)* (ع2-مج9)، الصفحات 347-365.

سعداني، هناء. (2012/ 2013). *الحروف العربيّة: دراسة في تطوّرها، والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى*. الجزائر: جامعة ورقلة .

سعداني، هناء. (2015). الانسجام بين عناصر الحرف العربيّ: الصوت، الرسم، المعنى؛ حروف الإطباق أنموذجًا. *مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها (جامعة الشهيد حمّه لخضر)* (ع8-مج7)، الصفحات 144-161.

أبو سليم، عصام. (1987). البنية المقطعيّة في اللغة العربيّة. *مجلّة مجمع اللغة العربيّة الأردنيّ* (ع33)، الصفحات 45-63.

الصائغ، محمّد ذنون. (2009). في أصل الحرف والكتابة العربيّة. *مجلّة جذور (جذة)* (ع27-مج11)، الصفحات 205-214.

عبد الرزّاق، حيدر محمود. (2008). رأي في زيادة الحروف لمعنى ومطل الحركات لغة أو ضرورة. *مجلّة التربية والعلم (جامعة الموصل)* (ع3-مج15)، الصفحات 161-177.

عزّة، عزّة عدنان؛ ومالو، رافع. (2009). سورة الضحى: دراسة صوتيّة. *مجلّة آداب الرافدين (جامعة الموصل)* (ع54)، الصفحات 1-16.

عمران، سميّة؛ وهفتادري، غلام. (2016). تقصّي المعاني الضمنيّة لتآلف الصوامت في المفردات القرآنيّة حسب رؤية (الكشّاف) للزمخشريّ. *مجلّة (إضاءات نقديّة في الأدبين: العربيّ والفارسيّ)* (ع23-مج6)، الصفحات 141-158.

محلّو، عادل. (2017). دلالات الغياب في سورة الكوثر؛ دراسة في دلالة غياب المخرج الحنجريّ والأصوات المطبقة. *مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها (جامعة الوادي)* (ع1-مج9)، الصفحات 366-379.

محمّد، سناء؛ وإسماعيل، حازم. (2013). دلالة المقطع الصوتيّ في سورة الفلق. *مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة* (ع11-مج20)، الصفحات 597-620.

ناصر، علاء الدين عليّ. (2017). دلالات التشكيل البصريّ الكتابيّ في النصّ الشعريّ الحديث. *مجلّة مقاليد (جامعة ورقلة)* (ع13)، الصفحات 89-100.

النجّار، ماجد. (2005). من ملامح الدلالة الصوتيّة في القرآن الكريم. *مجلّة جامعة أهل البيت* (ع4)، الصفحات 222-249.

رابعاً: مواقع إلكترونيّة

محمّد *أنور الحامدي*. (د. ت). تم الاسترداد من https://www.facebook.com/.

النور، عبد الرحمن. (2015). *القرآن الكريم والنظريّة البنائيّة الجديدة (3)*. تم الاسترداد من https://www.al-jazirah.com/.

Shariatmadari, David. (2016). *The Hidden Sound Patterns That Could Overturn Years of Linguistic Theory*. Retrieved from https://www.theguardian.com/.

الملاحق

ملحق (أ)

شهادة قبول نشر البحث المستل من الاطروحة

عنوان البحث: القيمة الدلالية للمقاطع الصوتية في النص عند المحدثين

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
Int. Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies
ISSN 2663-5860 (Online)
ISSN 2663-5852 (Print)

الموضوع: خطاب رقم: 2/5/3

نشر بحث

سعادة الأستاذ مهدي عناد قبها/ جامعة النجاح الوطنيّة، فلسطين

سعادة الأستاذ الدكتور محمّد جواد النوري/ جامعة النجاح الوطنيّة، فلسطين

يسعدنا إبلاغكم بأن بحثكم الموسوم بـ :

القيمة الدلاليّة للمقاطع الصوتيّة في النصّ عند المحدثين

والذي سبق أن تقدمتم به للنشر في المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

International Journal for Arabic Linguistics and Literature Studies (JALLS)

وبعد إخضاعه للتحكيم العلمي وفق ما تقتضيه قواعد النشر في المجلة قد تم نشره في

العدد 2 / المجلد 5 / 2023 م

وإننا نأمل أن يستمر التواصل بيننا ونخطى بمزيد من مساهماتكم العلمية والبحثية ورفدنا بنتاج فكركم المتميز.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والتقدير

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية

رئيس التحرير

الدكتور مصطفى طاهر الحيادرة

+962-2-7279055 www.refaad/JALLS editorjalls@refaad.com

AN-Najah National University

Faculty of Graduated Studies

THE SEMANTIC VALUE OF THE PHONETIC ELEMENT IN ARABIC

By

Mahdi Inad Ahmad Qabaha

Supervisor

Prof. Mohammad Jawad An-Nori

This Disseration is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Ph.D in Arabic Language and Litrerature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus- Palestine.

2023

THE SEMANTIC VALUE OF THE PHONETIC ELEMENT IN ARABIC

By
Mahdi Inad Ahmad Qabaha
Supervisor
Prof. Mohammad Jawad An-Nori

Abstract

This study, which relied on the descriptive-analytical approach, and the historical approach in some cases, cared about the studying of phonetic semantics in Arabic, in its two aspects: theoretical and practical, among the ancients and modernists.

The study concluded that the phonetic element which is: phonemes and syllables, is able to participate in the production of the meaning of the word and the text, and to participate in the achievement of the stylistic rhetoric in the text.

I also concluded that the meaning of phonetic element has characteristics that distinguish it, that the phonetic element depends on factors to give its meaning, that linguists have followed different methods to extract the phonetic semantics, and that the meaning of phonetic element is achieved in the text conditionally.

Moreover, the study also concluded that the study of phonetic semantics was developed by the modernists, that this study is important exploring of other linguistic cases, and that Arabic phonemes give meanings by their graphemes such as their pronunciation; to give the word and text a beautiful harmony between the pronunciation and the writing.

Keywords: value, phonetic semantics, phonetic element, phonostylistics.