

The Effect of Sound in Showing the Poetic Image

Dr. Mahmoud Hussein Ahmad Alzuheiri

The World Islamic Sciences and Education University – Hashemite Kingdom of Jordan

Abstract

A language includes inspiring sounds in its expressions that contain ideas and aims, which have been employed by poets in order to clarify their poetic images and highlight what the language has not reached with its lexical meanings. The present paper aims at exploring such traces of the historical poetry, from Al-Jahiliya (Pre-Islamic period) to the Abbasid Era. This is to answer the questions: Does the sound have an effect on the meaning? And did the lexical meaning fail to convey the idea, therefore, the sound explained it? The study presented the research problem of literature review. It was found that there is no independent or classified research devoted to the topic. The researcher was able to overcome this problem by picking it from among various references in literature books and taking poetic evidence as evidence for his assumption, whether the sound has an effect that transcends the meaning and surpasses it. This research came as a scientific contribution to focus on the sound effect, in highlighting and clearing the image. It has been noticed that the sound and the rhythm of the letters showed the bright picture, and more, the poet mobilized specific sounds to represent many meanings, therefore, the picture was more interesting than others.

Keywords: Rhythm effect, Sound, Picture poetic sounds.

Received: 06-10-2020

Accepted: 08-11-2024

Published: 01-12-2024

Corresponding Author:

alzuhayry@hotmail.com

<https://doi.org/10.47798/awuj.2024.i69.01>

أثر الصوت في جلاء الصورة الشعرية

د. محمود حسين أحمد الزهيري

جامعة العلوم الإسلامية العالمية – المملكة الأردنية الهاشمية

ملخص

تحمّل اللغة في ألفاظها أصواتاً معبرة عن أفكار وأغراض، وظفها الشعراء لجلاء صورهم الشعرية وإبراز ما لم تصل إليه اللغة بمعانيها القاموسية، فهدف البحث الكشف عن هذه الآثار في الشعر القديم، من الجاهلية إلى العصر العباسي، للإجابة عن: هل للصوت تأثير في المعنى؟ وهل عجز المعنى القاموسي عن إيصال الفكرة فوضّحها الصوت؟ عرضت للبحث إشكالية الدراسات السابقة؛ إذ لم يفرّد للموضوع بحث مستقل أو مصنف، استطاع البحث تجاوز هذه المشكلة بأن التقطها من بين لفتات متعددة في كتب الأدب واتخذ الشواهد الشعرية دليلاً على نظريته هل للصوت أثر يتجاوز به المعنى وتفوق عليه، جاء هذا البحث إسهاماً علمياً في التركيز على الأثر الصوتي في إبراز الصورة وجلاتها، فلحظ أن الصوت وجرس الحروف أظهر الصورة زاهية، بل إن الشاعر ليحشد أصواتاً محددة لتنوب عن كثير من المعاني، فجاءت الصورة أكثر إمتاعاً من غيرها.

الكلمات المفتاحية: أثر / الصوت / الجرس / الصورة / أصواتاً / الشعرية

المقدمة

يتخذ هذا البحث طريقاً للكشف عن أهمية الصوت في رسم الصورة، وإتمام ألوانها وبعدها الحركي، إذ تكمن أهمية الصورة في جرس الحرف وصوت اللفظة أنه يعطي اللوحة بعداً جديداً بأفقه الصوتي، فيجعل المتلقي تحت سلطان النص وسطوته، فلولا الصوت ونبره لغمض كثير من الأبعاد في التواصل بين المتلقين.

ويستطيع المتحدث أن يجلل المتلقين بإيقاع مؤثر ليوصل إليهم ما يريد من أفكار، ولعل الشاعر وظف بعض الألفاظ والإيقاع لنقل الحدث كاملاً بصورته وصوته مع ما يصحب ذلك من عنصر التطريب والإمتاع الصوتي كجزء من التأثير والسيطرة على أفكارهم وفهمهم، فيلون في مفرداته، ويختار ألفاظاً لها جرس مستفز أو مزعج أو مطرب لأجل هدف قصد من ورائه بعداً نفسياً موحياً. سلط هذا البحث الضوء على أهمية الصوت في إبراز الصورة مكتملة الأركان والأبعاد كما رسمها المنتج، فاتخذت شواهد الشعر القديم، وخلص إلى أن الصوت من العناصر المهمة في الصورة وآفاقها وتبلورها.

وينفتح النص على مفاجآت عديدة من صور ولوحات بألوانها وآفاقها وأبعادها، فكان الصوت أو الحركة أحد أهم أركانها، وكان من أهداف البحث الوقوف على أهمية الصورة الصوتية وأبعادها، وإبراز أهمية الصوت فاتخذ منهاجاً وصفيّاً تحليلياً، فليس من هدف البحث الوقوف على الأصوات وصفاتها ومخارجها وجرسها في اللغة إلا بالقدر الذي يخدم البحث.

ويمكننا تلمس أهمية صوت الحرف ودوره في إحياء المعنى وبث الحيوية والنشاط في الصورة؛ فهل أدت غرضها أم إنها جاءت اعتباطية؟ هل كان للصوت دور بارز في جلاء الصورة ركز عليه الشاعر؟

أثر الصوت في إظهار الصورة الشعرية

ينفتح الشاعر في ألفاظه على لغة لها أصواتها وحروفها التي تحمل صفات تساند المعنى وتوحي إليه في الوقت نفسه، فيكون من تراكم الألفاظ والحروف بمجموعة من الأصوات تناسقاً مع الصورة، تبت فيها حياة وروحاً تتقافز بين جوانبها مؤدية غرضاً تصويرياً، يترأى أمام المتلقين كأنهم يشهدونها بأعينهم حساً لا معنى، فاللغة في حدها الأول؛ مجموعة من الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم^(١)، لذا تكمن فنية الشاعر ومهارته في توظيف ألفاظ تخدم صورته المبتغاة؛ كي تقترب غاية الاقتراب من المتلقين، مداعبة أحاسيسهم مستثيرة عواطفهم ووجدانهم.

فإذا التقى الصوت مع الصورة، وحرك جوانبها، فإنها ترى بالعين متخيلة غير مقتصرة على الأذن، فالصورة الشعرية يرافقها الخيال، ويتحد معها في أحيان كثيرة، لأن «الخيال الإبداعي والصورة الشعرية تتضايان، يتجلى كل منهما في الآخر، على نحو يسمح بتبادل دوري للجمل في سياق العلاقة بين الفعل والانفعال... ويتيح لنا هذا الوضع أن نمثل الصور مطابقة للخيال»^(٢).

جاءت هذه الدراسة نظراً لأن أحداً من الباحثين لم يخصص لأثر الصوت دراسة مستقلة إلا لفتات يسيرة كدراسة د. إبراهيم خليل، الصوت المنفرد، لكنه لم يخصصه للصوت والجرس في الحروف وأثرها في المعنى، بل كانت دراسة نقدية عن كيف يفهم النص ويقترَب من المتلقي شعراً أو نثراً، ودراسة أحمد الخطيب، الشعرية المتحركة، نلمس فيها لفتات قصيرة جداً عن الصوت وبعض

١- ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(٤)، ص٣٤.

٢- نصر: عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، مصر، ط(١)، ١٩٩٨م، ص٣٤٣.

أثره في المعنى، و د. الرباعي، في جماليات المعنى الشعري، أورد بعض النظرات اليسيرة حول الإيقاع والمعنى، غير أنها كانت قصيرة وغير مستقلة، أو مخصصة في أثر الصوت في المعنى، وعطف د. محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري على لفتات صوتية إيقاعية، لكنه لم يخصص كتابه لأثر الصوت في الصورة، والصائغ في الصورة الفنية معياراً نقدياً، تحدث عن تداعي الحروف وأصواتها لكنها لم تكن دراسة مستقلة وفق شواهد كهذه الدراسة.

وإبراهيم أنيس في كتابه: موسيقى الشعر، ودلالة الألفاظ، تناول أثر الصوت والإيقاع والنبر والتنغيم، لكنه لم يعرج على أثر الصوت والصورة بنحو محدد وشواهد، ودراسة تمام حسان في كتابه: اللغة العربية معناها ومبناها، تناول بعض الظواهر الصوتية، والأصوات، والنواحي الصرفية والنحوية ودلالة الصوت فيها، ولم تكن خاصة بالصورة الشعرية الصوتية، على أن البحث أفاد من تلك الدراسات، واتكأ على بعض جوانبها.

آثرت هذه الدراسة أن تبرز أثر الصوت في المعنى، فلحظت أن الصورة التي يكتنفها الصوت وجرس الحروف أكثر إمتاعاً، وأشد وضوحاً وجلاء من غيرها، حتى إنه يمكننا القول إن الصورة التي رافقها الصوت وأثر فيها تنبض بالحيوية والنشاط.

توظيف الألفاظ والحروف لجلاء الصورة:

اتخذت هذه الدراسة الشواهد الشعرية من الجاهلية إلى العصر العباسي دليلاً مؤثراً على ما تصبو إليه وتطمح في إبرازه!

يحرص الشاعر كل الحرص أن تكون صورته قريبة أثيرة لدى المتلقين، فيتمم أجزاءها ويشكل ألوانها ويناسق بينها، فإذا تم له ذلك نظر إلى الألفاظ كيف يوظفها؛

لتؤول صوتاً حركياً نابعاً من حركة الأبعاد في الصورة، ليأخذ كل صوت حقه في توظيف الألفاظ، وحين تكتمل تلك الأجزاء يلقي بها إلى المستمعين فيدهشهم، ويرى أثر المفاجأة على جباههم، فما الذي حمل عنترة إذاً على قوله^(١):

بَرَكَتْ عَلَى مَاءِ الرِّدَاعِ كَأَمَّا بَرَكَتْ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مُهْضَمٍّ

إلا أنه أراد نقل الصورة بصوتها الحقيقي فوظف تلك الألفاظ: بركت، قصب، أجش، مهضم، فحكاية الصوت تلمح من الصورة مؤدية غرضاً تصويرياً، فالصوت المسموع من الألفاظ تلك يخيل للمتلقي أنه يراها، وزيادة على ذلك يسمع صوت بروكها على ذلك القصب، والموضع الذي نضب ماؤه وجفّ أعلاه وعلته قشرة^(٢)، لذا يسمع لها صوتاً إذا وطء كصوت القاف مع الصاد والباء، فإذا بركت واستقرت عليه أصدر صوتاً أشبه بصوت الجيم مع الشين تسبقها الهمزة، إن الشاعر لا يريد أن يرينا بروك الناقة فحسب، بل صوت بروكها والضجيج المنبعث من جراء ذلك، ظناً بالمتلقي أن سيرى ما يرى الشاعر؛ اتحاداً بالرؤية والسمع جمعاً بينهما.

إن الصوت الصادر من بروك الناقة أتم جزئيتها ولملم جوانبها ببعض ألفاظ، إذ إن صورة الناقة ماثلة في خيال كل متلقٍ للخطاب وعقله، فلا أحد يجهل صورتها وهيئتها، على حين أن بروكها كذلك قريب من التصور الذهني لدى المتلقين، لكن الصوت الصادر منه هو ما يكاد يغفل، ولا يلتفت إليه حتى نابت ألفاظه عنه، فأصبح المتلقي في مشهد حي من الحركة والصورة معاً، ولولا تردد صدى الصوت لبقيت الصورة ناقصة إن لم تكن ميتة لا يعلمها أحد قط.

١- القرشي: أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي، ص ٣٥٩.

٢- ينظر: جمهرة أشعار العرب، ص ٣٥٩ الحاشية، وانظر تعليق المبرد في الكامل على الصوت في وصف الناقة حين بركت، وذكر حنينها وصوتها الشجي، المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، ٩٧/٢.

إن دلالة الصوت على المعنى المراد، أو الهيئة التي يريدتها المتكلم ذكرها السابقون واعتنوا بها لأثرها في المتلقي في إيصال الفكرة» وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله... وأنت تحس هذا من نفسك إذا تأملت^(١)، وكأن الشاعر يجنح إلى اختيار الألفاظ التي ينبعث منها صوت يشبه صوت الفعل نفسه رغبة منه في تزيين كلامه، فيجد في ذلك متعة نفسية وهو يلقي بها إلى الناس، يريد بذلك أن يبقى أثرها يتردد وصداهها يعلو ويهبط في تلقف الناقلين لها من زمن إلى آخر، فعندما يحس المنتج أن الصورة ربما داخلها شيء من الفتور، أو تشعب عقل المتلقي، فإن ألفاظها تؤدي غرضها وتثير عواطفه، ففي قول النابغة^(٢):

مُجْرَسٍ وَحِدٍ جَابٍ أَطَاعَ لَهُ نَبَاتٌ غَيْثٌ مِنَ الْوَسْمِيِّ مَبْكَارٍ

وظّف الألفاظ حكاية لصوتها ليعطي الصورة بعدها ودلالاتها كي تبقى كلما ذكر البيت عادت بالمشهد حافلاً بمجرياته الآن، فعمد الشاعر إلى لفظ مجرّس، بما في الراء من تكرار، وفي السين من همس وصفير، وكأنه أراد أن يرينا ثور الوحش، وهو يصوت مرة بعد مرة، بصوت فيه شحوبة حين كان وحيداً، وشدد الراء على ما فيها من تكرير ليعطي الصورة بعداً صوتياً عالياً، كيف تصرف هذا الثور حين أفرد عن القطيع، مما يثير نوعاً من الترقب والخوف، فناسب بحة في صوته ليكون أبلغ في تصور ذهني لدى المتلقي، فكلما ذكرت وقرئت كان الصوت يتردد عبر مسافات من الزمن، فبعد الصوت نابع من حكاية حرفه وجرسه يظلل الصورة ويكسوها رونقاً مثيراً، ويبث فيها الحياة والنشاط.

إن حكاية الصوت خير معين للمنتج في نقل الصورة كاملة الأجزاء، متدفقة بالحركة التصويرية حافلة بالمشهد، فما إن يلقيها حتى تلامس آذان المتلقين، فتنقلهم

١- الخصائص، ٢/ ٣٧٣.

٢- جمهرة أشعار العرب، ص ١٩١.

إلى الحدث بأبعاده المتلونة المتعددة «فالتراكم الصوتي يكون اختياريًا في بعض الأحيان، وحينئذٍ فإنه نوع من اللعب اللغوي، وقد يكون اضطراريًا تختمه طبيعة اللغة نفسها المحدودة الإمكانيات»^(١)، لكن الشاعر أو المنتج يعتمد أحيانًا كثيرة إلى توظيف ألفاظ لها قرب ومساس بالصوت الذي يجري عليه صورته، فالأعشى ينقل صورة طريفة في قوله^(٢):

وقد غَدَوْتُ إلى الخانوتِ يَتَّبِعُنِي
شَاوٍ مِثْلُ شَلُولٍ شَلْشَلٍ شَوْلٍ

فتراكم الصورة يوحي بالحدث ويبرز الصورة، فالتراكم في الأصوات لم يكن لعبًا من الأعشى، ولم يكن حتمية لغوية كذلك، إنما هدف منه تماشيًا انسيابيًا مع الصورة يلاحقها الصوت، إذ إنه ذكر في البداية أنه يغدو، والغدو الذهاب فالصورة في أصلها متحركة، فلا بد للحركة من صوت يتبعها، أما الشاوي الذي يشوي اللحم، والمثل المستحث الجيد السوق يشل اللحم في السفود، والشلول الذي يأخذ اللحم من القدر أو مثل المثل، والشلشل خفيف اليد في العمل والحركة، والشول الذي عادته كذلك بمعنى اعتاد العمل، أو الذي يحمل الشيء^(٣)، فالصورة حافلة بالحركة والنشاط، لكن الشاعر لم يردها لذاتها فهي مفهومة من جراء تركيزه على الذهاب إلى الخانوت الذي فيه خمر وشواء وغيره، بل عمد إلى إضفاء الصوت المنبعث من شواء اللحم وطشطشته حين يوضع على النار، فتلمح أنه وظف حرف الشين في خمسة ألفاظ متوالية متتابعة لما فيه من تفشي وانتشار^(٤)، وحين رأى الخانوت وما فيه من شواء يسمع منه صوت للحم

- ١- مفتاح: محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(٤)، ٢٠٠٥م، ص ٢٥.
- ٢- الشنقيطي: أحمد بن الأمين، شرح المعلقات العشر، تحقيق: أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، ط(١)، ٢٠٠٧م، ص ١٨٢.
- ٣- انظر شرح الشنقيطي نفسه، ص ١٨٣.
- ٤- الحمد: غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، عمان، ط(١)، ١٤٢٥-٢٠٠٤م، ص ١٣٠.

وهو يعلّق على النار، ومن ثم تنبعث منه صورة الدخان، وحركة العاملين روحة وجيئة متوالية متتابعة، حينها ينظر إلى الصورة كأنها رأي العين، وليست قابعة في ألفاظ مجردة جامدة.

ففي نبر شلشل مقطعين ما يوحي بدقة العمل والحرفة في الصنعة، فنبر الكلمة يغير الدلالة باختلاف موقعه من الكلمة^(١)، بينما شدد اللام مركزاً على لفظها، وصوتها لتؤدي وظيفة الحركة مع الصوت؛ كيف يشل اللحم على السفود، واستخدم في الشطر الأول ألفاظاً تحوي امتداداً في المقطع الكلامي، فنهاية كلمة سابقة إلى بداية كلمة لاحقة حسب مطالب السياق^(٢)، فالغدو، الحانوت، يتبعني، وحرف الجر «إلى» تحمل امتداداً صوتياً وتريثاً في الأداء، لأنه استغرق مدة من الزمان ووقتاً في الغدو إلى أن وصل الحانوت! غير أنها في الشطر الثاني خلت منه تماماً، ما يؤكد تركيزه على الصوت لجلاء الصورة من جراء صوتها المنبعث.

يقف الشاعر في تصويره على ألفاظ محددة، يُظن أنه عناها حكاية صوتية مؤدية غرضه، مشبعة رسمه لمراده، فحين عرض الجاحظ للشعر وأهمية الصورة، جعل الشعر صناعة ونسجاً وتصويراً^(٣)، فعندما صور كعب بن زهير أرجل ناقته تطأ الأرض في حركة متتالية وظف الصوت، فقال: ^(٤)

تَخْدِي عَلَى يَسْرَاتٍ وَهِيَ لَاحِقَةٌ ذَوَابِلٌ وَقُعْهِنَّ الْأَرْضَ تَحْلِيلُ
سُمُرُ الْعَجَايِبِ يَتْرُكْنَ الْحَصَا زِيماً وَلَا يَقِيهَا رُءُوسَ الْأَكْمِ تَنْعِيلُ

إن الشاعر لم تشغله حركة القوائم بقدر ما شغله صوت وطئها الأرض، وما

١- أنيس: إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط (٣)، ١٩٧٦م، ص ٤٦.

٢- حسان: تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٤م، ص ٣٠٥.

٣- ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ت: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط (١٩٦٩)، ٣ / ١٣١ - ١٣٢.

٤- جمهرة أشعار العرب، ص ٦٣٦.

يصدر منه من صوت يصحب الحركة ويثير السمع «فهناك جمالات مخبوءة لا تنكشف إلا لمن يترجمها إلى أصوات، فالأصوات تمنح الكلمات حياة جديدة، يغلفها صوت القارئ بشيء من النور، يجعلها أوضح للنظر»^(١)، فسرعة الناقاة، وصلابة قوائمها التي لاتكاد تمس الأرض من شدة تلاحق قوائمها في السير لم يكن شيئاً مدهشاً بقدر توظيف صوت الألفاظ في البيت الثاني، ليركز الصورة على صوت الحصى المتفتت من جراء وطء الناقاة، لها فتلمح في جملة: «يتركب الحصا زيمًا» صوت وطء الأرض وزعيق الحصى من تحت قوائم الناقاة، وهي أشبه ما تكون بنقل الحركة مع صوتها متلاحقاً يتبع بعضه أثر بعض، لتتراءى الصورة والصوت معاً تلازماً في الأداء، فلفظ يتركب؛ يسمع منه صوت الوطاء أول ما تضرب بقوائمها الأرض، حينها يتفتت الحصا، فما أن تعتمد على القوائم لتنتقل إلى خطوة تابعة وقد تفتت الحصى، فإنه من تلامسه مع بعضه ينبعث صوت يشبه صوت الصاد مع الزاي، ويظللها صوت الميم ختاماً، فحكاية الصوت بعثت حيوية وحياة في الألفاظ نشطة لتؤدي غرضاً تصويرياً جلياً، فالشعر لا يحقق موسيقية بالإيقاع العام من حيث البحر والقافية، بل يحققها بالإيقاع الخاص لكل كلمة؛ أي لكل وحدة لغوية لاتفعيله عروضية للبيت، والثاني بالجرس الخاص لكل حرف هجائي وتوالي هذه الحروف في الكلمات»^(٢).

كأن الشاعر يثير كوامن نفسه الصوت الصادر من وطء الأرض والحصا، ويحرك في نفسه ذلك الصوت شيئاً من أبعاد تلاطم الحياة ببعضها وضجيجها، فحين يخلو في الصحراء والهدوء، ويسمع ذلك الصوت من بين جوانب أرجل الناقاة، أو الفرس، فإنه يدهشه، فيصر على تسجيله وتأكيد به جرس الحروف

١- فريس، إيمانويل، قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، ١٤٢٤-٢٠٠٤، ص١٦٨.

٢- النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، منشورات الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة، ١/ ٣٩.

وتناسق الألفاظ، فيقول زياد بن حمل بن سعد بن حريث: ^(١)

فِيْفَزَعُونَ إِلَى جُرْدٍ مُسَوِّمَةٍ أَفْنَى دَوَابِرُهُنَّ الرَّكْضُ وَالْأَكَمُّ
يَرِضُخْنَ صُمَّ الْحَصَافِي كُلِّ هَاجِرَةٍ كَمَا تَطَايَحُ عَنْ مِرْضَاخِهِ الْعَجَمُّ

فصورة القوم حين يلجؤون إلى الجرد؛ والخيل قصيرة الشعر المعلمة، وقد أفنت حوافرها الآكام وركض الفوارس عليها^(٢)، كان على الشاعر أن يستوعب الصورة كاملة في البيت الثاني، ليعطي الحرف فرصة في الإبانة عن صوته ليتمم الصورة ويسجل الحدث كاملاً، فركز على لفظ الرضخ بصيغته، ومن ثم على صم الحصا، ثم كيف تطايح وتطير من شدة وقع حوافر الفرس «فالحرف كوحدة نغمية قادرة على توليد صورة يحاكي بها الطبيعة في هيئة من هيئاتها»^(٣)، ولولا أنه صوب نظره وسمعه نحو الحدث فامتزجا؛ لبدت الصورة باهتة لا حركة فيها ولا حرارة، ففعل جرس الحرف ألقى بظلاله على الحدث فبرزت الصورة في أبعادها زاهية!

ويتخذ المرقش الأكبر من أصوات الحروف أجراًساً تفرع، حين يخيم الليل بهدوئه ويسمع فيه صوت البوم، فيقول^(٤):

تَرَكْتُ بِهَا لَيْلًا طَوِيلًا وَمَنْزِلًا وَمَوْقَدَ نَارٍ لَمْ تَرْمُهُ الْقَوَابِسُ
وَتَسْمَعُ تَزْقَاءَ مِنَ الْبُومِ حَوْلَنَا كَمَا ضُرِبَتْ بَعْدَ الْهُدُوءِ النَّوَاقِسُ

إن جرس الحروف في لفظ تزقاء نابت عن صوتها المزمر؛ كأنه صوت نواقيس وأجراس خدم الصورة، ليصفيه من كل صوت آخر، ويختاره على من سواه

١- أبو تمام: حبيب بن أوس، ديوان الحماسة، شرح التبريزي، دار القلم، بيروت، ط(١)، ١٦٠/٢.

٢- ينظر: السابق شرح التبريزي، ١٦٠/٢.

٣- الصانع، عبد الإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(١)، ١٩٨٧، ص ٤٣٠.

٤- الضبي: المفضل بن محمد، المفضليات، ت: أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط(٦)، بيروت، ص ٢٢٥.

في هدوء سبقه ليل طويل، تركه وترك الموقد الذي لم يشاركه فيه أحد، ليجد أمامه صوت البوم يدوي في جنبات الوادي كأنه مثل صلصلة الأجراس، فالمشبه والمشبه به أعطت الصورة بعداً حركياً مجلجلاً بينهما، يجد المتلقي أثره حينما يقرأ البيت ويتصور الموقف، إضافة لما في الزاي مع القاف من دلالة صوتية، زعيق أو زمر، أيقظت في ذهن المتلقي صورة ما^(١)، ليجد نفسه قريباً من الدلالة الحقيقية للمعنى^(٢)

ويكاد الشنفرى أن يجعل صوت الألفاظ والحروف تحكي تجربته الإنسانية التي عايشها منذ أن اتخذ العنف والثأر طريقاً للانتقام ممن قتلهم، فلا يكاد يطرب لشيء؛ طربه لصوت الثكلى المفزوعة من النساء حين يقتل لها عزيز، فيشبه صوت القوس بصوتها، فيقول^(٣):

هَتَوِّفٍ مِنَ الْمَلْسِ الْحِسَانِ يَزِينُهَا رَصَائِعُ قَدْ نَيْطَتْ عَلَيْهَا وَمِحْمَلُ
إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنْتَ كَانَّهَا مُرَزَّاةٌ ثَكْلَى تَرِنُ وتُعَوِّلُ

حكاية الصوت تصور السهم قد ركب في كبد القوس مشدودة لأقصى غاية ليصيب هدفاً، وقد زينت ورصعت في محملها، لكن الذي يشغل الصورة تلك الجزئية؛ تشبيه صوت انطلاق السهم بعد جذبته بشدة، بصوت المرأة الثكلى في الشطر الثاني من البيت الثاني، ولا يظن في أي متلق أنه يجهل صورة السهم في كبد القوس! غير أن صوتها هو الجزئية التي تحكي تجربة الشاعر النفسية الإنسانية، فما الذي حمّله أن يختار من بين كل الصور؛ صورة المرأة الثكلى وهي تنوح وتعول فقد عزيز عليها، إلا ذلك الصوت المنبعث منها حين يغشى القوم،

١- ينظر: دلالة الألفاظ، ص ٧٨.

٢- ينظر السابق، ص ٨٠.

٣- القالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب ذيل الأمالي وال نوادر، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٤/٣.

فيقتل منهم ويسلب ويولي مدبرًا راجعًا وقد ملاً أذنه أصوات العويل والبكاء والنياح! ليس هذا فحسب، بل إن الصوت المنبعث من القوس والوتر؛ أقوى وصف وصف به قوسه ومدحه بها، لأنه يمثل تجربة عايشها منذ زمن، فانطبعت في نفسه وعقله، وربما أطربت أذنه حين يشعر بنشوة الثأر والانتقام.

فمرزأة، وثكلى، وترن، وتعول، حملت طاقة صوتية تصويرية بالغة تحاكي الصوت الصادر من القوس والوتر حين يشدّ بقوة وترّيث، فحين وظف صوت الزاي المشددة مع صفيها، ووليتها الهمزة وسبقتها الراء بصفة التكرير، فإنه يحكي صوت القوس والسهم والوتر حين يجذب إلى أقصى غاية استعداداً للانطلاق، على ما في معناها القاموسي من معنى يثير من جنباتها بعداً عميقاً في محاكاة الصورة مع معناها، والتي ترجع كلها إلى معنى النقص والمصيبة بالموت والمال وغيره^(١)، «ذلك أن كل كلمة تشتمل على طاقة إيحائية لا تكشف سرها سوى السياقات المقامية والثقافية التي تتحقق داخلها»^(٢) فإن الطاقة الإيحائية في صوت اللفظة أعطاه عمقاً في تصوير الحدث صوتياً حركياً، فكل ذلك تصوير للصوت الصادر من الوتر وقد ركب عليه السهم، فالسهم لم ينطلق بعد، غير أنه بادر إلى لفظ ثكلى حاكياً بها أول لحظة زل بها السهم عن الوتر من جراء انبعاث صوت الثاء مع الكاف واللام، ولم يشبع روحه وعقله تلك الأصوات كلها، بل إنه تابع السهم في انطلاقه كيف انطلق مصوّتاً تاركاً الوتر خلفه يحكي رنينه! فجعل الصوت يحكي في اتجاهين منقسماً لجزأين: صوت الوتر وقد زل عنها السهم، وصوت السهم وقد غاص في الفضاء والسكون! أما الوتر فكأنه حزن على فراق السهم، فرنّ، لذا استخدم لفظة «ترن»، الثاء والراء والنون، وكلها

١- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط(١)، باب الراء فصل الهمزة.

٢- بنكراد، سعيد، سيرورات التأويل، دار الأمان، الرباط، ط(١)، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م، ص ٣١٨.

حروف لسانية من طرف اللسان وظهر رأسه^(١)، فجرسها وحكاية صوتها يشبه صوت رنين الوتر وقد فقد صاحبه، وفي الوقت نفسه، يشبه صوت المرأة التي فقدت عزيزاً عليها؛ فهي تنوح وتبكي بنحيب، حتى إن صوتها في حيزومه يشبه نطق تلك الحروف، واهتزاز الوتر في الهواء وهدوء الصحراء إنما يصوت ويرن مصدرأً ذلك الصوت، أما صوت السهم غائصاً في الفضاء منطلقاً في الهواء بكل ما أوتي من قوة، فإنه وظف له لفظ تعول بضم اللام وامتدادها الصوتي، وهو من ناحية عملية تطبيقية فإنه حقاً يشبه صوت الجسم المنطلق في الهواء في هدوء المكان وخلوه من الضوضاء، لذا وظف هذا اللفظ وهذه اللام اللينة - رخوة، متوسطة -، شديدة^(٢) لتؤدّي تلك الحكاية الصوتية بدقة، فالشاعر التفت معنياً بالصوت لرسم الصورة ونقلها حركياً وإيقاعياً؛ أكثر من تصوير القوس والوتر والسهم «فليس الإيقاع إلا حركة المعنى وحياته وكفاءته واحتفاله بنفسه»^(٣) ومما يدل على ما نذهب إليه، أن القوس والوتر والسهم والرمي أشياء اعتاد عليها المتلقي، فليس في تصويرها كبير إبداع، فلم يبق حينها إلا الإبداع في التصوير الحركي الصوتي، فهض الصوت بالصورة مجسداً أحداثها ومجرياتها فنغمة الصوت، وسرعة الكلام، والتنوعات الملحوظة في مقام الصوت، وسرعة الأداء والإيقاع... ترتبط... باختلاف الوظائف في الأحداث^(٤)، فالنبر الصوتي والتنغيم له مكانه في المعنى، يبرزه على نحو لا يتهيأ للمعنى القاموسي أحياناً «إن وجود النبر والتنغيم بالذات... في الكلام المسموع دون المكتوب، يجعل الأول أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه من الثاني... لكنها لن تعوض النبر

- ١- انظر: نصر، محمد مكي، نهاية القول المفيد في علم التجويد، ت: محمود الزهيري، دار الجنان، عمان، ط(١)، ٢٠٠٩م، ص ٥٢-٥٣، وانظر بشر: كمال محمد، علم اللغة العام والأصوات، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠، ص ٩١-٩٢.
- ٢- ينظر: الحمد: غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، عمان، ط(١)، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م، ص ١١٤.
- ٣- ناصف: مصطفى، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م، ص ٣٥٦.
- ٤- ينظر: العبد: محمد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م، ص ٣٤.

بوسيلة أخرى»^(١)، فالشاعر وظف النبر والصوت لينوب عما يريد التركيز عليه، وانظر إلى الشّمّاخ، وهو يعطي الصوت مكانه، ليقيم المعنى ماثلاً أمام المتلقين في تشابه واضح مع صورة الشنفرى وصورته، فيقول:^(٢)

إِذَا أَنْبَضَ الرَّامُونَ عَنْهَا تَرَمَّتْ تَرَمَّتْ تُكَلِّي أَوْجَعَتْهَا الْجَنَائِزُ

فيلحظ تركيز الشاعر على صوت الترمم والثكلى باستخدام حرف الراء والنون والميم، وانظر كذلك إلى لفظ أَنْبَضَ كيف وظفها مصوراً صوت القوس والوتر.

الجرس الصوتي والصورة الشعرية:

يعمد الشاعر إلى الصوت والألفاظ التي تحوي جرساً صوتياً خاصاً؛ لتضخيم الحدث والصورة، لكونه لا يملك وسيلة سواها لإبراز الصورة بأصواتها وحركتها؛ فأبو ذؤيب الهذلي اعتمد على الصوت لتصوير الحدث، تماماً كما يشاهد على الشاشة في الموسيقى التصويرية، فقال واصفاً الحمر بعد أن شربت ورويت^(٣):

فَشْرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسّاً دُونَهُ شَرَفُ الْحِجَابِ وَرَيْبُ قَرَعٍ يُقْرَعُ
وَهَمَاهِمًا مِنْ قَانِصٍ مَتَلَبِّبٍ فِي كَفِّهِ جَشٌّ أَجَشُّ وَأَقْطَعُ

ففي الشطر الأول من البيت الأول، ركز الشاعر على حروف لها وقع خاص متناسباً ومتماشياً مع الحدث، فالشين والراء والباء، يحكي صوت شرب الحمر وهي ترشف الماء بنهم، وصورة اختلاط الأصوات إذ كل منها شربت وحدها غير مكترثة بالأخرى؛ لشدة العطش والظمأ، فجاءت لفظ شربن صوتاً يحكي الفعل والحدث، ومعنى مسند إلى وصف نون جمع النسوة، هذا بداية وصولها

١- اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٤٧.

٢- جمهرة أشعار العرب، ص ٦٦٩.

٣- جمهرة أشعار العرب، ص ٥٤٢.

الماء وتعشقها للشرب والري، غير أن الشاعر فصل هذا الفعل عما بعده بالعطف بثم للتراخي والتريث، فكان السماع، لكنّ هذا السماع كان بعد هدوء عملية الشرب واختلاط الأقدام والتزاحم على الماء وشفيرها في الشرب، لذا فصل بثم، ووظف بعدها ألفاظاً تدلّ في صوتها على الهمس، والتخافت في الصوت «حسّاً دونه شرف»، هدوء تامّ يُسمع فيه حتى النفثة والهمسة، سمعت الحمر حسّاً خافتاً لا يكاد يُسمع؛ سرعان ما تحوّل ذلك الحس إلى شيء مرعب؛ لذعرها من أي شيء على طبيعة الحيوانات غير الأليفة، فعمد الشاعر إلى إيقاع صوتي وموسيقى تصويرياً نابغاً من جرس الحروف والألفاظ فقال: «قرع يُقرع».

إن الشاعر مبدع في اختيار الألفاظ الصوتية تصويرياً فنياً للحدث بالصوت أكثر من الصورة نفسها، فصورة الحمر وهي تشرب وتهرب وتذعر معلوم لدى المتلقّي، متصور بذهنه وعقله، لكنّ اختيار ألفاظ تحوي القاف والراء والعين له بعد إيقاعي تصويري من جراء اجتماع تلك الحروف وتلاحقها ببعضها، فوظف المصدر والمضارع من الفعل ليزيد من الصوت قوة ورعباً، وليظهر انعكاس ذلك الصوت على نفوس الحمر وسمعها، فالصوت خافت خفي، غير أنه في أذن المرعوب قرع طبول «إذ تصوّرت الحس صوتاً منخيفاً مرعباً؛ لذا تراه قال في البداية «حسّاً» لكنه ما لبث أن أصبح «يُقرع»... تصويراً لحالة الخائف»^(١).

وإيثار صوت على آخر أو مجموعة من الأصوات على أخرى في الكلام المنطوق به له فضل في الفهم^(٢)؛ لأنه يجلي الصورة بكل جزئياتها، وواضح أن الحرف بمفرده أدى غرضاً في تحريك جوانب الصورة ثم امتزج ببقية الحروف ليؤدي دلالة حركية أو صوتية يفهم منها معنىً أبعد من المعنى القاموسي، ولا

١- الزهيري: محمود حسين، الأدب الراشدي رؤية ومنهج، دار الفكر، عمان، ط(١)، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م، ص ١٧٩.

٢- ينظر: دلالة الألفاظ، ص ٤٦.

يُظن أن الشاعر فرق بين جرس حرف وآخر على مستوى النبر، غير أنه اختار من مخزونه اللغوي ألفاظاً لها صوت إيقاعي نتج عن نبر اللفظة في داخلها تخدم صورته الصوتية، فالسياق خدم اللفظة في حين أن اللفظة بجرسها أولت عنايتها بأن تكون في نظام سياقي» ينم تنظيمها والربط بينها في نظام صوتي كامل تعرف فيه الظواهر الموقعية التي يتطلبها ورود هذه الأصوات المدروسة في السياق»^(١).

لم تكن الصورة الصوتية وحكايتها بمعزل عن القانص، الذي طالما انتظر الحمر بفارغ الصبر؛ إذ يلمح أنه استدعى ألفاظاً تصويرية تناسب حالة الترقب في جانبه، ف«هماهماً، متلب» تعكس انتظار القانص في خفة وحركة خافتة باستخدام الهاء مع الميم، ثم الميم مع اللام والباء، وكلها حروف في جرسها خفوت؛ بمعنى أنها ليست مستعلية تفرع الأذن، بل أكثرها شفوية تناسب حركة القانص الخفيفة المترتبة بحذر، ف«هماهماً» حروف جوفية + حروف شفوية، وكذلك «متلب» غير حرف اللام، والهماهم إنما هو صوت لا يفهم؛ لأنه يخرج من جراء الحركة المترتبة الحذرة، وتركيزه على القانص المتلب بتلك الحروف أعطى الصورة لوناً خاصاً وهو متحزم متريث الحركة، ويروى أيضاً، متلطف^(٢)، شاهد على ما نذهب إليه، لا يصدر منها أي صوت إلا خافتاً جداً، لكنه في الشطر الثاني: «في كفه جشء أجش وأقطع» بدا الصوت منتشرًا؛ لتركيبه على حرف الشين والجيم التي توحى بصوت شدّ الوتر على القوس، فعندما شدّها صوتت فأصدرت صوتاً منتشرًا يناسب تفشي الشين، غير أنه ليس قوياً في جرسه وتصويته ليدل على حرص القانص على تسديد السهم بسرعة وإتقان.

تلك أصوات نهضت بالصورة إلى أن أوصلتها للمتلقي، يحس بحركتها ويسمع أصواتها كأن الحدث شاهد أمامه، في مشهد متحرك يسمع أصواته ويرى

١- اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٣.

٢- ينظر: جمهرة أشعار العرب، ص ٥٤٢.

أحداثه بأم عينه، ولولا جرس الأصوات، وتبادل الألفاظ أدوارها في بلورة الصورة، وتسليط الضوء على أجزائها؛ لبدت الصورة باردة باهتة لا حرارة فيها.

تلمح صورة صوتية للحمر عند متمم بن نويرة، وقد أخذت في العدو والجري ذعراً من القانص، فأنفذ الشاعر من خلال صورته صوتاً يحكي اصطكاك حوافرها، فقال: ^(١)

أَهْوَى لِيَحْمِيَّ فَرَجَهَا إِذْ أَدْبَرْتُ زَجَلًا كَمَا يَحْمِي النَّجِيدُ الْمَشْرِعُ
فَتَصُكُّ صَكًّا بِالسَّنَابِكِ نَحْرَهُ وَبَجَنْدَلٍ صُمَّمٍ وَلَا تَتَوَرَّعُ

إن العرب تقابل الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث ^(٢) فحينما أراد الشاعر أن يثبت للمتلقي سرعة الحمر جرياً وذعراً من الصياد، وظف هذه الألفاظ التي يحكي صوتها صورتها، وينوب عن معناها، فتصك صكاً، بتشديد الكاف بعد الصاد المهموسة المستعلية المطبقة المصفرة ^(٣)، يعطي الصورة حركتها وصوتها الموحى، كأن الحدث أمام المتلقي يسمعه بأذنه ويتبعه بعينه، إن ارتطام حوافر الحمر بالحجارة الصلبة، يصدر صوت الصاد مع الكاف، ولما شدد الكاف فإنه ألح على الصوت المنبعث منها حال جريها، ليجعل الصوت والصورة متلازمين لا ينفصل أحدهما عن الآخر، إلحاحاً على سرعة الجري والهلع الذي أصابها، نقلاً للحدث بصوته الذي يملأ الأذن والسمع! فالشاعر يحاول «أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة» ^(٤)، جاعلاً الصوت ينوب عما في نفسه، فاختار هذه الألفاظ التي يلمح في حروفها قوة وعنفاً بين الصك والجري.

١- المفضليات، ص ٥١.

٢- انظر: الخصائص، ٢/ ١٥٩.

٣- ينظر: نهاية القول المفيد، ص ١١٤.

٤- موسيقى الشعر، ص ٤١.

إن الصوت من القضايا المعبرة في دراسة الشعر، لما له من بعد في إبراز الحدث، وفنية التصوير والرسم «فلأصوات قيمة تعبيرية أحياناً تأتيها من خصائصها الفيزيائية (الطبيعية) والأكوستكية (السمعية) ومن التداعيات بالمشابهة مثل تشبيه شيء بشيء كمحاكات بعض الأصوات الشفوية الاحتكاكية (ب، م) لصوت الريح»^(١) فالشاعر أو المنتج يستخدم لغة ذات أصوات، وفي الوقت نفسه فإن الخيار مفتوح أمامه ينتقي ما يشاء من الألفاظ والكلمات، لكن الفنية تتجاوز كل ذلك حين تصل إلى توظيف لفظ غير سواه فيما يريد من تصوير، ولا يُظن أن ذلك يقع اعتباطاً إلا أن يكون الشاعر أو المنتج حرّكه وأثار في نفسه لفظاً غير آخر أو جرساً لحرف يجد صدها يتردد في نفسه وروحه، حتى يغمر سمعه، فيعمد إليه ليعينه على إتمام صورته وإبراز ما يختلج في صدره، فالشعرى عندما أراد وصف ليلة قاسية البرد، شديدة الظلمة، عمد إلى ألفاظ محددة عاجلها بنفسه فخرجت بهذا النحو^(٢):

وَلَيْلَةٌ نَحْسٌ يَصْطَلِي الْقَوْسَ رَبُّهَا وَأَقْطَعُهُ اللَّائِي بِهَا يَتَنَبَّلُ
دَعَسْتُ عَلَى بَغْسٍ وَغَطَشٍ وَصُحْبَتِي سُعَارٌ وَإِرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفْكَلٌ

إنها صورة حافلة بالأصوات مزدحمة بالتوتر والقسوة، اختار الشاعر ألفاظها نائبة عن معانيها؛ فما أن تُقرأ حتى يحس المتلقي بتداخل الأصوات والضوضاء تنبعث من جنبات الألفاظ، حتى وإن لم يفهم من المفردات معناها، فإنه يحس أنها مختلطة تحمل حركة سمعية متتابعة تصم الأذن وتشغل الفكر، فيما دعت إليه هذه الألفاظ من شدة وصف تلك الليلة، وإن كان بدأها؛ بأنها ليلة نحس شديدة البرودة والزمهرير، فإنه قطعها وسار فيها، فالمتلقي لا يجهل مثل تلك الليالي قاسية البرد، وكذلك الشعراء عرّجوا في وصف رحلتهم على الليالي وما يلاقون فيها

١- تحليل الخطاب الشعري، ص ٣٥.

٢- الأمالي، ٢٠٦/٣.

من برد وخوف وظلمة، إظهاراً لشدتهن ومضاء عزيمتهن، لذا يختلف الوصف من شاعر لآخر» فالشاعر الواحد نفسه يكون له معجم بحسب المقال والمقام»^(١) فاختيار المفردات نابع من ذوق الشاعر وإحساسه بقيمة بعض المفردات في قدرتها على تأدية الغرض والصورة أكثر من غيرها وأدق، فإذا أراد الحركة الصوتية والتصوير، فإنه يعمد إلى جرس الحروف في اللفظ فيوظفه، ويخضع ذلك كله إلى مهارته وفنيته، بل مدى استعداد أذنه وإرهاق حسه، بأن يجعل الصوت نائباً عن المعنى والحركة معاً» ف«الحرف كوحدة نغمية قادرة على توليد صورة يحاكي بها الطبيعة في هيئة من هيئاتها»^(٢)، فالشاعر حين وظف في صورته ألفاظاً لها وقعها وجرس حروفها ليثير المعنى في ذهن المتلقي ملحاً على حروف تشبه صوت ما هو عليه في حالته تلك لم يكن من قبيل المصادفة، وإنما قصداً إلى تعليق الصورة بصوتها وحركتها فما دعست، بغش، غطش^(٣) إلا انتقاء لصوت أرادته وحمله عليه شدة حساسية أذنه بحالته تلك وليلته تلك، فالأحرف الرخوة كالسين والشين والزاي أسهل في النطق من الانفجارية الشديدة^(٤)، ما يفسر اختيار الشاعر لهذه الحروف بحد ذاتها ونبره لها، فسكون الحرف المتوسط منها، السين في دعست، والغين في بغش، والطاء في غطش، فالصوت الناتج من النبر يوحى بالتتابع، وهو يسير وسط وحل وماء وطين وظلمة، يخبط الأرض بقوائم فرسه يمنح تصويراً صوتياً يحاكي صوت وطء الأقدام في هذا الماء والوحل، وهو صوت ينبعث من جراء هذا الوطاء، فيصدر صوتاً يشبه إلى حد كبير صوت الدال مع العين والسين (دعست)، ففي بداية الوطاء يصدر مثل ذلك الصوت، لكن الشاعر لم يكفه ذلك، بل تابع مصوراً ظلمة على ظلمة على صوت يصدر من جراء نزع

- ١- تحليل الخطاب الشعري، ص ٦٢.
- ٢- الصورة الفنية معياراً نقدياً، ص ٤٣٠.
- ٣- الغطش: الظلمة، البغش: المطر الخفيف، الفيروز أبادي: مجد الدين، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط (٣)، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م، باب الشين فصل الغين وفصل الباء.
- ٤- انظر: أنيس: إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط (٢)، ١٩٥٢م، ص ٣٠.

القدم في الخطو إلى خطو آخر: «بغش وغطش» فحين تغوص القوائم في الوحل والطين ثم تنزع ينبعث ذلك الصوت، لذا ألح على الغين، والشين مع الطاء، والتكرار أحد العناصر التي يجري بوساطتها توقيع الموسيقى لأجل تقوية الدلالة وإيضاح المعنى^(١)، فنفذ من الصوت إلى تصوير الزمان والمكان، فالمكان الوحل والطين، والزمان ليلة مظلمة ذات برد قارس، فالموسيقى تؤلف بين الأصوات، والرسم يؤلف بين المساحات في المكان، لذا جمع الشاعر بين التاليفين والمهمتين مندمجين معاً^(٢).

فالشاعر رسم لنفسه صورة صوتية يحاكي بها الطبيعة، وما يصدر منها من أصوات معلناً بكل جرأة، أن تلك من الليالي التي سرت فيها من غير تردد، على الرغم من أن صعوبتها كانت بالغة! فإذا به في الشطر الثاني يرينا صحبته ومن رافقه فيها، وربما ظن المتلقي أن صحبته غابوا عنه، أو أنهم أشخاص مثله، غير أنه يفاجئ المستمع أن صحبته من لون آخر وجنس آخر، إذ كانت الصحبة أشد وطناً من الظلمة والبرد؛ سعار وإرزيز ووجر وأفكل، وهي على التوالي جوع شديد جداً، وبرد صغير، وخوف، ورعدة^(٣)، تلك هي الصحبة التي رافقته في ليلته تلك، لم يفته توظيف الصوت إتماماً لما بدأ برسمه وتصويره؛ فقرقرة المعدة لخلوها من الطعام وزعيقها يأخذ صوتاً فيه صفيح وتكرير، جسده هذا في لفظ سعار من جراء السين والراء، أما صوت البرد الصغير وهو يسقط متطائراً في اتجاهات مختلفة مع الريح، فإن له أزيزاً يشبه صوت الزاي مكررة في اللفظة، ناهيك عن الخوف والرعدة التي تصحب ذلك، فاكتفى بأن أثبت صوت البرد المتساقط مستغنياً به عن غيره؛ إذ الخوف لا صوت له، تلك ليلة الشاعر، وذلك مسيره

١- ينظر: العيد: يمى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط(٣)، ١٩٨٥، ص٩٨.

٢- ينظر: إسماعيل: عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط(٣)، ١٩٧٨م، ص٤٨.

٣- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، وهي على التوالي باب الراء فصل السين، وفصل الواو، باب الزاي فصل الراء، باب اللام، فصل الفاء.

فيها، فمرة يصف صوت قوائم الفرس غائصة نازعة في الوحل والطين، ومرة يصف صوت صحبته من جوع وبرد وخوف ورعدة، موزعاً الإيقاع الداخلي والخارجي للألفاظ والحروف» وأما الإيقاع فتتناغم فيه أصوات الحروف في الكلمات طويلاً وقصراً، شدة ورخاوة، تقارباً وتباعداً، مع كل ما تحويه الصور وما توحى به من أفكار وانفعالات»^(١).

فالشاعر عبر عن تجربة عميقة خاض غمارها وحده في ليلة قارسة شديدة، استعان بمفردات اللغة وحروفها وأصواتها؛ لينقل التجربة للمتلقين بحركتها وصورتها، فأفاد من الطاقة التعبيرية ليجسد عمق تجربته وصراعه مع الحياة والقيم ومع الخصوم^(٢)، فعلى الرغم من تراكم الصورة وصفاً وصوتاً إلا أنه مشى تلك الليلة القاسية جائعاً خائفاً يحترق جوفه، والرعد يهز الدنيا، وهو غير مبال^(٣) ولا مكترث.

وقد غمر البحري طيف من الأحاسيس، وهو يقف على إيوان كسرى بعدما خرب وخلا من ساكنيه، واختلطت في أذنه وسمعه أصداً أصوات تراكت من مشهد ذلك الإيوان منفرداً تتنازع في ذهنه ذكريات، وفي سمعه وأذنه أصوات منبعثة من المكان، فما كان منه إلا أن صدح قائلاً^(٤):

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنِسُ نَفْسِي وَتَرْفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعَزَعَنِي الدَّهْمُ رُ التَّمَاَسَا مِنْهُ لَتَعْسِي وَنَكْسِي

- ١- الرباعي: عبد القادر، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، وزارة الثقافة، عمان، ط(١)، ١٩٩٩م، ص٣٣.
- ٢- ينظر: جماليات المعنى الشعري، ص٣٤.
- ٣- ينظر: الشنفرى: لامية العرب، نشيد الصحراء لشاعر الأزدي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص٦٧.
- ٤- ديوان البحري، ت: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط(٣)، ص١١٥٢.

ذلك الوصف توزعت فيه الصورة بين جانبين: نفسية الشاعر، والإيوان، فوظف ضمير المتكلم سواء أكانت تاء الرفع، أم ياء المتكلم هذا الأول؛ أما الثاني؛ فأصوات الصفير والهمس التي ملأت المكان ووسوست سمعه وأذنه، و«الإلحاح على جزء من العبارة بتكراره مثلاً يؤدي إلى تسليط الضوء على نقطة حساسة منه ترتبط بدلالات نفسية وعميقة في آن»^(١)، وليس الحرف بمعزل عن هذا التكرير، إذ إنه مظهر من مظاهر الأسلوب، يخدم غرضاً في نفس الشاعر، ويحس أحياناً أنه لا يستغني عنه لعجزه عن البوح بكل ما لديه» فمن الشعراء من يكرر الحرف الواحد مراراً، منتفعاً من الخصائص، والصفات الصوتية لذلك الحرف، إن كان مهموساً مثلاً أو مجهوراً^(٢)؛ فالبحتري في الجانبين، فضلاً عن توظيف التاء وياء المتكلم، كرر حروف الصفير، وهي السين والصاد والزاي، فصفيرها وهمسها أبان عن مدى تأثيره بموقفه ذاك، فتردد حرف السين... قد حسّن من موسيقى الشطر، لأنها وقعت في مواضع من الشطر موفقة^(٣)، ولتصور الشاعر واقفاً على الإيوان في مكان خاو خال موحش منفرداً في قمة جبل، والريح تتجاذب المكان شمالاً ويميناً، وصوت حفيف أوراق الشجر، ناهيك عن صفير الحشرات وأزيز الريح، إنه بذاك جسد الموقف وحرك الصورة حكاية لها من جراء حروف وظفها وأفاد من صفاتها وجرسها، فنابت عن صورة أرادها من المتلقي ليدركها إمعاناً في المشاركة ما بين ثنائية الملقى / المتلقي، وتجادباً بين الاثنين، مجسداً من تلك الأصوات أحاسيس اعتلجت في صدره، فأثر أن يجعل الصوت المنبعث من المكان والموقف خادماً لها، لأن ذلك أعمق في بلوغ المراد، وأمتع في التصوير وتحريك النص وحيويته ونشاطه.

١- الملائكة: نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط(١٠)، ١٩٩٧، ص٢٧٦.

٢- خليل: إبراهيم، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، أمواج للطباعة والنشر، عمان، ٢٠٠١، ص٨٤.

٣- ينظر: موسيقى الشعر، ص٣٩.

إن الشاعر حين يعمد إلى الصوت، إنما يطلب منه أن يجسد حالة عَجَزَ عن نقلها للمتلقين كي تدرکها أحاسيسهم، ربما لأن ما يعالجه في نفسه لا يشعر به أحد سواه، فيركز على الصوت لينقل تلك الأبعاد إليهم، لذا ف: «لقد تجسم الصوت فغداً أمراً مادياً يلمس بالأيدي»^(١)، فقد جسد مالك بن الريب صوتاً خافتاً متثاقلاً بطيئاً ليصف حالته، فقال^(٢):

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَيْتَنَّا لَيْلَةً بِجَنْبِ الْغَضَا أَرْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَا لَمْ يَقْطَعْ الرَّكْبُ عُرْضَهُ وَلَيْتَ الْغَضَا مَاشَى الرَّكَّابَ لِيَالِيَا
أَلَمْ تَرْنِي بَعْتُ الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى وَأَصْبَحْتُ فِي جَيْشِ ابْنِ عَفَّانٍ غَازِيَا

ينبعث الصوت من الأبيات مجسداً ومجسماً نفساً تجاذب الحياة وتتجاذب مع الموت والهلاك، وذلك ما أشار إليه ابن قتيبة في تعليقه على الأبيات، أنه قالها حين أشرف على الهلاك والموت، فتكاد تلمس تلك الحالة من جراء «امتداد الصوت يوحى بالحسرة والألم المنبعث من نفس توشك على الهلاك، إذ في حروفها امتداد صوتي واضح»^(٣) يكاد يلمس بالأيدي من توظيفه لأحرف المد في الأبيات، والثقل في الصوت والبطء في نطقها، وهو صوت يرسم صورة رجل ينازع الموت، فثقل لسانه وارتخت بعض أعضاء النطق، فأخذ في نطقها وقتاً وتريثاً من جراء الإنهاك والتعب، وربما الغيبوبة التي ترافق سكرات الموت^(٤)! بهذا نقل الشاعر الحالة وجسدها مفيداً من طاقة اللغة وجرس حروفها، ورافداً ذلك

- ١- رومية: وهب، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، الكويت، رجب ١٤٢٧هـ، سبتمبر ٢٠٠٦م، ص ٣١٦.
- ٢- ابن قتيبة: أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٣٥٤.
- ٣- الأدب الراشدي رؤية ومنهج، ص ٢١.
- ٤- انظر في مقدار المدة التي تستغرقها حركة حرف المد الألف والواو والياء، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٠٦.

بأصواتها وامتدادها، وكأنه يركز على حركة الشفاه واللسان وشحوب الوجه.

«يبقى الرسم والموسيقى والشعر من الفنون التي تحظى بنوع من الخصوصية الجمالية، التي تجعل التواصل الفني يصطبغ بصبغة إيحائية متعالية، تستند إلى أبجدية سمعية بصرية خاصة تقوم على تماهي الأصوات والكلمات والألوان، وعلى تتابع الإيقاعات وتردها وتدرجها وتداخلها، أو تنافرهما واستقلال بعضها عن بعض، حيث تتحول هذه الفنون من خلال نزعتها الفائقة للابتكار والإبداع إلى متحف للرسوم وقاعة نغم وفضاء شعري»^(١)، استطاع الشماخ أن ينقل تماهي الأصوات وتردها، فجسد في حروف صوت حركة الأمعاء وهي خاوية من الطعام شديدة العطش، فقال:^(٢)

لَهُنَّ صَلِيلٌ يَنْتَظِرْنَ قَضَاءَهُ بِضَاحِي غَدَاةٍ أَمْرُهُ فَهُوَ ضَامِرٌ

إن جزئية «صليل ينتظرن» تشبه في جرس حروفها صوت المعدة والأمعاء، وهي تقرقر من شدة العطش والجوع، فاستخدم الصاد واللام، ثم النون والتاء مع الراء في هذا التركيب؛ ليحدث لدى المستمع صوتاً وهي ساكنة: «ضامزة»؛ فجمالية توظيف الشاعر أنه بدأ البيت بأصوات الأمعاء، ثم أنهى البيت بصورة صوتية قد سكنت، فلا يكاد يسمع صوتها إلا في جزئيات من الأمعاء فوظف «ضامز» بجرس الزاي؛ لتؤدي حركة النهاية التي لا يسمع صوتها لخفوتها، وتضاؤل الهمس فيها!

غير أن الشاعر بدأ الصورة بالصليل وجرسها، ثم ما لبث أن اتخذ من حركة الأمعاء وصوتها اضطراباً واضحاً؛ ليجعل من تماهي الأصوات والكلمات صورة ماثلة أمام سمع المتلقي ونظره، فوظف حينها الظاء والراء والقاف والضاد في

١- راوينيه: الطاهر، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر، عدد(٣)، يناير- مارس، ٢٠٠٧م، ص ٢٧٩.

٢- جمهرة أشعار العرب، ص ٦٦٣.

تناسق ما بينها في لفظ (ينتظرن) ولفظ (قضاءه) لتشكيل اختلاطاً ما بين أصواتها ثم ختمها بالصوت الخافت الذي لا يكاد يسمع، كي تأخذ الحروف وجرسها حقها من التصوير وإثارة الأذن والسمع^(١)!

يأخذ الصوت مكانه في السياق الشعري، كي يحدد الهدف الذي أراده الشاعر من دقة التصوير مرادة لهدفها، وكأنه يختزل اللفظ بإثارة الصوت ليفسح الطريق للمعنى كي يتجلى الفهم وتبرز صورته على أتم هيئة «وتتمكن الأصوات في شعرية الاختزال من دمج النبر الصوتي بالمعنى اللفظي المنسحب على تدافع المعنى، وهي بذلك تحقق ما تسعى إليه الرؤية من دوال تتصل اتصالاً مباشراً بالصوت»^(٢).

لذا عمد الشماخ إلى تصوير الحمر عند وصولها الماء، فقال:^(٣)

توجَّسْنَ وَاسْتَيْقَنَّ أَنْ لَيْسَ حَاضِرًا عَلَى الْمَاءِ إِلَّا الْمَقْعَدَاتُ الْقَوَاقِرُ
يَلِهِنَّ بِمُدْرَانٍ مِنَ اللَّيْلِ مَوْهِنًا عَلَى عَجَلٍ وَلِلْفَرِيصِ هَزَاهِرُ

نلاحظ أن «الاعتبار الإيقاعي في نبر السياق الاستعمالي أوضح منه في نبر النظام الصوتي»^(٤)، ما بين الكلمة المفردة والصيغة، فسكون بعض الحروف المهموسة زاد الصورة وضوحاً.

فحين أراد الشاعر أن تنوب الحروف عن المعنى اللفظي، أو تدمج فيه في بداية البيت الأول، ركز على حرف السين الساكن لما فيه من همس وصفير، ليشير إلى الهدوء كي يبرز الصوت ويظهر الهمس، فالصورة أن الحمر وصلت للماء في

١- وانظر قول الراعي في وصف الإبل: "فسقوا صوادي يسمعون عشية للماء في أجوافهن صليلاً"، كيف وظف كذلك الصوت في صوادي وصليلاً، ص ٧٣٣، الجمهرة.

٢- الخطيب: أحمد، الشعرية المتحركة، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٧م، ص ١٩٩.

٣- جمهرة أشعار العرب، ص ٦٧١.

٤- اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٠٧.

وقت هدوء وسكون، حتى الهمسة تظهر على الرغم من أن جواً كهذا يثير الترقب والحذر، ويبعث نوعاً من الحيطه في الحركة، فوظف تلك الحروف بما فيها من سين وجيم وياء ونون، وكلها حروف ليس لها وقع قوي في النطق ليجعل المتلقي يعيش هذه الظلال، وحينها لم يكن على الماء من صوت إلا صوت الضفادع تنفق وتصدر صوتاً، فأعطاها حروفها المناسبة مع صوتها من القاف مع العين والبدال، ففي بداية البيت صوت خافت، فما أن وصلت الماء حتى لم تجد أحداً سوى صوت الضفادع في نقيقه المتتابع، فتمكنت الأصوات من الهدوء ومن جو شريعة الماء، حتى ليلحظ المتلقي أن صوت الضفادع هو الذي أثارها قليلاً، فلما اطمأنت أنه صوت ضفادع كأنها سكنت قليلاً، فأخذت في الشرب فأصابها الوله، والماء يسيل من جوانب الوادي، وهي ترتعد فرائصها خوفاً وتوجساً مما سيحدث أو يفاجئها في موقفها مفاجئ!

على أن المستمع ما أن يسمع البيتين حتى يحس أن مفاجأة وتربصاً في الموقف، فجعل الجو العام التوجس، فالشاعر دمج الأحداث بالمعاني باستعمال هذه الألفاظ ليجعل من التصوير فنية في أداء المعنى وتظليل الجو بظلالها التي أرادها من جراء أصواتها.

ينتقي الشاعر ألفاظاً لها دلالتها الإيحائية، كي يتمكن من إبراز صورته المنشودة؛ ليتحقق ما يصبو إليه من غير أن يسهب في تصويره اختزالاً لبعض المعاني، واتكأ على فهم القارئ وقدرته على التذوق، ويعلق بألفاظ كي يفيد من جرسها واختلاط حروفها، ويلحظ أن ذلك مقصود مراد، إذ بإمكانه الاستعاضة عنها بألفاظ أسهل، أو أقل اختلاطاً وتنافراً «يرتبط توزيع الأصوات داخل الكلمة الواحدة بانسجام هذه الأصوات وتآلفها، بمقتضى مقياس هذا الانسجام في

أذهان أبناء الجماعة اللغوية»^(١)، وربما يكون ثقل النطق باللفظة مقصود الشاعر لتصف ثقل الصورة، كما عند امرئ القيس، في وصف شعر محبوبته: ^(٢)

غدايره مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى الْعُلَا تَصِلُ الْعِقَاصُ فِي مَثْنِي وَمُرْسِلِ

إن اللفظة في البيت ظاهرة للعيان يلمسها كل متلقٍ وقارئٍ «مُسْتَشْزِرَاتٌ»، لما لها من ثقل في حركة اللسان ما بين حرف وحرف، وصوت وآخر، وهذه الأصوات إنما عمد الشاعر إلى توظيفها ليلقي في أذن المتلقي أصواتها كي تحرك فكره إلى الصورة من اختلاط أصواتها، فهو يصف شعر محبوبته وقد غزر وأصبح متشابكاً ملتفّاً على بعضه، حتى إن المشط وهو العقاص تغيب فيه لشدة كثافته، فمن جراء نطق اللفظة وأصواتها ومخارج حروفها نلمح الصورة ماثلة أمام ناظري المتلقي؛ لأن الصوت أعطى الصورة بعداً في كثافة الشعر وتشابكه، ولعلّ المتلقي يلمح ذلك حين يسمع تلك الأصوات التي تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ صوت تسريح الشعر، ودخول المشط وخروجه في الشعر الكثيف، وإن كان الصوت أحياناً يخفت وأحياناً يظهر^(٣)، إلا أن الشاعر ركّز الصوت على هذه الكلمة لتؤدي غرضاً بيناً في أن الصوت يرسم الصورة ويجليها.

فإذا كانت العناصر اللغوية تشكل طبقتين تحتيتين، الطبقة الصوتية، وطبقة وحدات المعاني، ويخرج من هاتين الطبقتين عالم من المواقف والشخصيات والأحداث، لا يمكن أن تتساوى بأي عنصر لغوي بمفرده^(٤)، فإن ليبدأ وازن بين

- ١- استيتية: سمير شريف، اللسانيات المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، إربد، ط(١)، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٥م، ص ٩٠.
- ٢- شرح المعلقات العشر للشنقيطي، ص ٢٧.
- ٣- فمجاورة السين للتاء مع مجاورة الشين للزاي في الكلمة الواحدة وهو ما ندر في اللغة العربية، موسيقى الشعر، ص ٢٤، ولعل ذلك ما قصد إليه الشاعر لهدف أرادته.
- ٤- ينظر: ويليك: ربنيه، مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير شباط ١٩٨٧م، ص ٣٧٣.

وحدة الصوت ووحدة المعنى، حين قال: ^(١)

حَتَّى إِذَا يَئِسْتُ وَأَسْحَقَ حَالِقٌ لَمْ يُبْلِهْ إِرْضَاعُهَا وَفِطَامُهَا
وَتَسَمَّعْتُ رِزَّ الْأَنِيسِ فِرَاعَهَا عَن ظَهْرِ غَيْبٍ وَالْأَنِيسُ سِقَامُهَا

يصور الشاعر بقرة الوحش حين فقدت ولدها بعد أن افترسته الوحوش، فترك ضرعها فضمر بعد أن كان ممتلئاً باللبن، جسد هذه الصورة في البيت الأول كمعنى أرادته تأسيساً لما بعده، لكنه وظف الصوت في حالتها بعد ياسها من العثور عليه، كيف أخذت تلتقط الأصوات تستمع لما حولها، فجعل الصوت مشاركاً في تميم الصورة، فوظف الفعل المضارع ثم شدد الميم «تسمعت»، ولما كان السمع والتوجس والترقب مما يحاكي صورة المنتظر الحاذر في مثل حالة البقرة تلك، جاء بألفاظ حشد فيها أصوات الهمس والصفير: تسمعت، رز، الأنيس، ليجعل الصورة متخيلة مليئة بالترقب والهمس، وتركيز الحواس بالأذن، فشدد الزاي من «رز» ليعطي الصوت بعده في إيقاظ الحس والشعور لدى المتلقي، وليجلي صورة البقرة المترقة، التي تنتظر أي صوت أو جزء من صوت يدلها على ولدها، على أن هذه الأصوات هي التي كان فيها حتفها وهلاكها، ومن أجل تصوير الترقب بدت مهارة الشاعر في نبر الأصوات وإيقاعها من تشديد وتسكين ليزيد «صوتياً» من فعل الترقب والحذر.

إن الصوت حين يتبع المعنى ويشكل معه وحدة شاملة في إبراز الصورة، فإنه في الوقت نفسه يحرص على أن يوزع الصوت على الصورة لتبدو جلية، فلقد استشهد المبرد في الكامل حين عرّج على التشبيه فقال: ^(٢) «أنشدتني أم الهيثم في صفة جمل:

١- جمهرة أشعار العرب، ص ٢٥٦.

٢- الكامل: ٩٥ / ٢.

كَأَنَّ صَوْتَ نَابِهِ بِنَابِهِ صَرِيرٌ خُطَافٍ عَلَى كُلابِهِ

فصوّرَت البعير، وهو يحك أحد نابيه بالآخر، مثل صوت بكرة البئر حين ينزع منه الماء، فحين يصطدم الناب بالناب يصدر زعيقاً مثل جرس حروف (صرير) لما فيه من صوت حاد تماماً كما هي البكرة وقد أخذ منها الصداً، فأصدرت زعيقاً يشبه صوت الأسنان وصرصرتها حين تصطك ببعضها، بما يشبه صوت الصاد والراء، فأخذ الإيقاع والنبر دوره في جلاء الصورة؛ إذ إن قولها: نابه بنابه، أوحت بدلالة تتبعية تلاحقية لامتداد الصوت، ثم لفظ «خطاف وكلاب» بتشديد الطاء واللام أفادت شيئاً من التوقف والامتداد في اللفظ والنطق يتناسب مع حركة بكرة البئر، شدّاً وجذباً، ثم أكمل حديثه عن مثل ذلك الصوت بيتاً للنابغة، فقال: ^(١)

مَقْدُوفَةٌ بِدَخِيسِ النَّحْضِ بِأَزْلِهَا لَهُ صَرِيرٌ صَرِيرٌ الْقَعْوِ بِالْمَسِدِ

وكلها تدور حول تشبيه صوت الأسنان حين تصطك، كصوت البكرة سواء أكانت من خشب أم حديد، حين تدور حاملة الدلو الممتلئ بالماء صاعدة من قعر البئر، فينبعث صوتها بشيء من زعيق، يشبه إلى حد بعيد صوت الصاد مع الراء بتكريرها.

لذا يلمح أثر الصوت في الصورة، وأثره في المعنى، وتقريبه لأذهان المتلقين، فالصورة التي حوت ألفاظاً يسمع لحروفها جرساً يحاكي الحدث، كانت أكثر إمتاعاً وأقرب واقعية، فكأن المتلقي يشهدها ويراهها بعينه ماثلة متحركة.

الخاتمة

توصل البحث في نهايته إلى:

أن الشاعر حين فقد آلة التسجيل والتصوير للحدث استعاض عنه بأصوات اللغة؛ إذ إنها أعانتته على رسم الصورة بجلاء، وإيضاحها بكل أبعادها، لذا حشد الشاعر ألفاظه بحروفها وجرسها، ليصل إلى أذن المتلقي كي يعيش الظرف الذي عاينه وشاهده، فكانت الألفاظ وأصواتها محركاً للصورة باعثة الحياة في جنباتها، فتلمح أن كثيراً من الصور التي لم تعتمد على الصوت بقيت جامدة نوعاً ما، فركز بعض الشعراء على أصوات ارتبطت بحياتهم الاجتماعية، كالشغرى، وأبي ذؤيب، فضخموا الحدث أو قللوه من جرس الألفاظ، فنهضت تلك الألفاظ بالصورة فلمسها المتلقي بأم عينه كأنه يراها ماثلة أمامه، لا سيما أن في لغة العرب مقابلة ومشاكلة ما بين أصوات اللفظة ومعانيها المعبر بها عنها، فيلح الشاعر على الألفاظ ذات الأصوات المناسبة للصورة بل يقصدها عمداً مفيداً من طاقتها التعبيرية، لتنوب عن كثير من الشرح والجمل، وكأنه يرسم لوحة تُعني ألوانها وجزئياتها عن تفصيل أجزائها، فالصورة الصوتية وأثرها من أمتع الصور وأكثرها حيوية ونشاطاً، فطيف الأحاسيس يغمر وجدان الشاعر، فيكشف الصورة من جلاء انغماس روحه ونفسه فيها فيعبر عنها بأصوات تراها تتلألأ زاهية بألوانها، فربما عجز عن بعض جوانبها فجعل الصوت نائباً عما فات.

المراجع

- استيتية: سمير شريف، اللسانيات المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، إربد، ط(١)، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٥م
- إسماعيل: عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط(٣)، ١٩٧٨م.
- أنيس: إبراهيم، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط(٣)، ١٩٧٦م.
- أنيس: إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط(٢)، ١٩٥٢م.
- البحري، ، ت: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط(٣).
- بشر: كمال محمد، علم اللغة العام والأصوات، دار المعارف، مصر، ١٩٨٠.
- بنكراد، سعيد، سيرورات التأويل، دار الأمان، الرباط، ط(١)، ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م.
- أبو تمام: حبيب بن أوس، ديوان الحماسة، شرح: التبريزي، دار القلم، بيروت، ط(١).
- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، ت: عبدالسلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط(١٩٦٩).
- ابن جني: أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(٤).
- حسان: تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٤م.
- الحمد: غانم قدوري، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، عمان، ط(١)، ١٤٢٥ - ٢٠٠٤م.
- الخطيب: أحمد، الشعرية المتحركة، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٧م
- خليل: إبراهيم، الصوت المنفرد من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، أمواج للطباعة والنشر، عمان، ٢٠٠١م.
- راوينيه: الطاهر، سيميائيات التواصل الفني، عالم الفكر، عدد(٣)، يناير - مارس، ٢٠٠٧م.
- الرباعي: عبد القادر، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، وزارة الثقافة، عمان، ط(١)، ١٩٩٩م.

- رومية: وهب، الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، الكويت، رجب ١٤٢٧هـ - سبتمبر ٢٠٠٦م.
- الزهيري: محمود حسين، الأدب الراشدي رؤية ومنهج، دار الفكر، عمان، ط(١)، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م.
- الشنفرى: لامية العرب، نشيد الصحراء لشاعر الأزدي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
- الشنقيطي: أحمد بن الأمين، شرح المعلقات العشر، تحقيق: أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، ط(١)، ٢٠٠٧م.
- الصائغ، عبدالإله، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط(١)، ١٩٨٧.
- الضبي: المفضل بن محمد، المفضليات، ت: أحمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط(٦)، بيروت.
- العبد: محمد، العبارة والإشارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
- العيد: يمني، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط(٣)، ١٩٨٥.
- فريس، إيمانويل، قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة: نظيف زيتوني، عالم المعرفة، الكويت، ١٤٢٤ - ٢٠٠٤.
- الفيروز آبادي: مجد الدين، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط(٣)، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- القالي: أبو علي إسماعيل بن القاسم: كتاب ذيل الأمانى والنوادر، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ابن قتيبة: أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، ت: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
- القرشي: أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت.

- مفتاح: محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(٤)، ٢٠٠٥م.
- الملائكة: نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط(١٠)، ١٩٩٧،
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط(١).
- ناصف: مصطفى، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- نصر: عاطف جودة، الخيال مفهومه ووظائفه، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط(١)، ١٩٩٨م.
- نصر، محمد مكي، نهاية القول المفيد في علم التجويد، ت: محمود الزهيري، دار الجنان، عمان، ط(١)، ٢٠٠٩م.
- النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، منشورات الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة.
- ويليك: رينيه، مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، جمادي الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير شباط ١٩٨٧م.

Sources:

- Al-Abd: Muhammad, The Phrase and the Sign, House of Arab Thought, Cairo, 1416 AH -1995 AD.
- The-Angels: Nazik, Issues of Contemporary Poetry, House of Science for the Millions, Beirut, Edition (10), 1997,
- Anis: Ibrahim, The Significance of Words, The Anglo-Egyptian Library, vol (3), 1976 AD.
- Anis: Ibrahim, Music of Poetry, The Anglo-Egyptian Library, ed. (2), 1952 AD.
- Astatiya: Samir Sharif, Linguistics, Field, Function and Method, Modern Book World, Irbid, (1) Edition, 1425 AH - 2005 AD
- Bishr: Kamal Muhammad, General Linguistics and Voices, Dar Al Ma'arif, Egypt, 1980.
- Al-Buhtry, T.: Hassan Kamel Al-Serafi, Dar Al-Maarif, Egypt, ed (3).
- Al-Dhbi: Al-Mukhaidil Bin Muhammad, Al-Mufdliyat, T: Ahmad Shaker and Abd Al-Salam Haroun, ed. (6), Beirut.
- The Eid: Yomna, In Knowing the Text, Dar Al-Afaq Al-Jadeeda, Beirut, Edition (3), 1985.
- Al-Fayrouzabadi: Majd al-Din, Al-Qamoos Al Muheet, Foundation for the Message, Beirut, Edition (3), 1413 AH - 1993 AD.
- Fries, Emmanuel, Literary Issues, New Horizons in Literary Theory, translation: Nazif Zaitouni, The World of Knowledge, Kuwait, 1424-2004.
- Al-Hamad: Ghanem Qadouri, Introduction to Arabic Phonology, Dar Ammar, Amman, ed. (1), 1425-2004 AD.
- Hassan: Tamam, the Arabic language, its meaning and its structure, House of Culture, Morocco, 1994 AD.
- Ismail: Izz al-Din, Contemporary Arabic Poetry, House of Arab Thought, ed. (3), 1978 AD.
- Al-Jahiz, Amr Ibn Bahr, Al-Animal, T: Abd Al-Salam Haroun, The Arab and Islamic Scientific Academy, Beirut, T (1969).
- Ibn-Jani: Abu Al-Fath Othman, Characteristics, edited by: Muhammad Ali Al-Najjar, House of General Cultural Affairs, Baghdad, (ed. 4).

- Khalil: Ibrahim, the single voice from text to the recipient and from the receiver to the text, Amwaj for Printing and Publishing, Amman, 2001 AD.
- Al-Khatib: Ahmad, The Animated Poetry, Ministry of Culture, Amman, 2007
- IbnManzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din, Lisan al-Arab, Dar Sader, Beirut, ed (1).
- Moftah: Muhammad, Analysis of Poetic Discourse, Arab Cultural Center, Casa-blanca, ed. (4), 2005 AD.
- Al-Mubrid, Abu Al-Abbas Muhammad Bin Yazid, Al-Kamil in Language and Literature, Al Maarif Foundation, Beirut.
- Rawynyh: Al-Taher, Semiotics of Artistic Communication, The World of Thought, No. (3), January - March, 2007 AD.
- Nasif: Mustafa, Conversations with Arabic Prose, The World of Knowledge, Kuwait, 1417-1997AD.
- Nasr, Muhammad Makki, The End of the Useful Saying in the Science of Tajweed, T: Mahmoud Al-Zuhairi, Dar Al-Jinan, Amman, T (1), 2009 AD.
- Nasr: Atef Gouda, Imagination, Its Concept and Functions, The Egyptian International Publishing Company, Longman, Egypt, ed (1), 1998 AD.
- Al-Noihi: Muhammad, Pre-Islamic Poetry is a Approach to its Study and Evaluation, Publications of the National Publishing House in Cairo.
- Pinkrad, Said, Processes of Interpretation, Dar Al-Aman, Rabat, ed. (1), 1433 AH - 2012 AD.
- Al-Qali: Abu Ali Ismail bin al-Qasim: The Book of Tails of Wishes and Anecdotes, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut.
- Al-Qurashi: Abu Zaid, The Collections of Arab Poetry, edited by: Ali Muhammad Al-Bedjaoui.
- Ibn Qutaybah: Abu Muhammad Abdullah bin Muslim, poetry and poets, T.: Mu-fid Qumaiha, Dar Al-Kutub Al-Ulmiyyah, Beirut, ed (2), 1405 AH-1985.
- Roumieh: Wahb, Poetry and Criticism from Formation to Vision, The World of Knowledge, Kuwait, Rajab 1427 AH - September 2006 AD.
- Al-Rubai: Abd al-Qadir, Aesthetics of the Poetic Meaning, Formation and Interpretation, Ministry of Culture, Amman, i (1), 1999 AD.
- Al-Sayegh, Abdul-Ilah, The Artistic Image as a Critical Standard, General Cultural Affairs House, Baghdad, i (1), 1987.

- Al-Shanfari: lamyt Alarab, Anthem of the Desert by the Poet of Al-Azd, Publications of the Library of Life House, Beirut.
- Al-Shanqeeti: Ahmed bin Al-Amin, Explanation of the Ten Muallaqaat, edited by: Ahmad Shteiwi, Dar Al-Ghad Al-Jadid, Edition (1), 2007 AD
- Abu Tamam: Habib Ibn Aws, Divan al-Hamasa, Explanation: Al-Tabrizi, Dar Al-Qalam, Beirut, i (1).
- Willik: Renee, Critical Concepts, T: Muhammad Asfour, The World of Knowledge, Kuwait, Jumada al-Akhirah 1407 AH - February 1987 AD.
- Al-Zuhairi: Mahmoud Hussein, Al-Rashidi Literature, a Vision and Methodology, Dar Al-Fikr, Amman, Edition (1), 1436 AH - 2015 AD.

